

# **Die Renaissance des Goldes.**

**Gold in der Kunst des 20. Jahrhunderts**

**Textband**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln

vorgelegt von  
Anne Schloen

Köln 2006

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>I. Einführung.....</b>	<b>1</b>
1. Thema und Zielsetzung.....	1
2. Stand der Forschung.....	8
<b>II. Gold als künstlerischer Werkstoff.....</b>	<b>12</b>
1. Das Material Gold.....	12
2. Gold in der Kunst – ein Antagonismus?.....	14
<b>III. Die Kulturgeschichte des Goldes.....</b>	<b>18</b>
1. Gold im Kult.....	18
2. Gold als Währung.....	22
3. Gold in der Alchemie.....	26
4. Gold als Statussymbol.....	28
<b>IV. Gold in der christlichen Kunst.....</b>	<b>33</b>
1. Frühchristliche Kunst.....	33
2. Byzantinische Kunst.....	35
3. Mittelalterliche Kunst.....	37
4. Neuzeitliche Kunst.....	41
<b>V. Gold in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts – exemplarisch dargestellt anhand von 20 Einzelanalysen.....</b>	<b>44</b>
1. Sakralisierung des Profanen.....	45
1.1. Andachtsbild der Liebe: Gustav Klimt, <i>Der Kuss</i> (1907/08).....	46
1.1.1. Erlösung im Liebesglück.....	47
1.1.2. Sublimierung der Körperlichkeit.....	52
1.2. Nobilitierter Abfall: Louise Nevelson, <i>Royal Tide IV</i> (1959/60).....	57
1.2.1. Prozess der Erneuerung: Wertloses wird wertvoll .....	58
1.2.2. Sakralisierung des Alltäglichen: Reliquien der Konsumgesellschaft	62
1.3. Ikone des 20. Jahrhunderts: Andy Warhol, <i>Gold Marilyn</i> (1962).....	66
1.3.1. Das Starsystem Hollywoods.....	66
1.3.1.1. Verehrung der Stars.....	68
1.3.1.2. Vermarktung der Stars.....	70
1.3.2. Das Bild vom Bild.....	73
2. Die Materialität des Goldes.....	76
2.1. Das materialisierte Bild: Robert Rauschenberg, Ohne Titel ( <i>Gold Painting</i> ) (1953) .....	77
2.1.1. Die Gleichwertigkeit von Materialien.....	78
2.1.2. Materialisierte Farbe.....	82
2.2. Die entmaterialisierte Skulptur: Max Bill, <i>kontinuität</i> (1946-82).....	85
2.2.1. Die Idee der endlichen Unendlichkeit.....	85
2.2.2. Beständigkeit.....	89
2.3. Farbe als Substanz: Roni Horn, <i>Gold Field</i> (1980-82).....	91
2.3.1. Die physische Essenz des Materials.....	92
2.3.2. Farbe als Objekt.....	95

3.	Der materielle Wert des Godes.....	97
3.1.	Kunsthandel als Kunstaktion: Yves Klein, <i>Verkauf von Zonen immaterieller malerischer Sensibilität</i> (1959-1962).....	98
3.1.1.	Kunsthandel: Kunst als Ware.....	99
3.1.2.	Initiation des Betrachters.....	104
3.2.	Die Bewertung von Kunst: Marcel Broodthaers, <i>Lingot d'or</i> (1971).....	109
3.2.1.	Der Wert von Kunst: Materialwert und Nennwert.....	111
3.2.2.	Die Rezeption von Kunst.....	114
3.2.2.1.	Museum: Der kulturelle Wert von Kunst .....	115
3.2.2.2.	Kunsthandel: Kunst als Investition.....	118
3.3.	Transformation des kapitalistischen Wertesystems: Joseph Beuys, <i>Schmelzaktion Zarenkrone</i> (1982).....	121
3.3.1.	Transformation .....	123
3.3.1.1.	Ein Machtsymbol wird zum Friedenszeichen.....	125
3.3.1.2.	Kreativität statt Geld: Transformation des Wertesystems.....	128
3.3.2.	Harmonisierung der Verhältnisse im Makro- und Mikrokosmos .....	131
4.	Das Goldene Zeitalter .....	137
4.1.	Spiegel der Ewigkeit: Jannis Kounellis, <i>Tragedia Civile</i> (1975).....	137
4.1.1.	Das Bild als Bühne: Die bürgerliche Tragödie.....	139
4.1.2.	Gesellschaftliche Utopie: Vision einer kulturellen Einheit.....	143
4.2.	Utopie als Vermächtnis: Joseph Beuys, <i>Palazzo Regale</i> (1985).....	147
4.2.1.	Transzendierung der menschlichen Endlichkeit.....	148
4.2.2.	Utopie: Selbstbestimmtes Handeln.....	153
4.2.2.1.	Erlösung.....	155
4.2.2.2.	„Jeder ist ein Sonnenkönig“ .....	158
5.	Symbol für Spiritualität.....	161
5.1.	Sublimierung der Materie: Constantin Brancusi, <i>Unendliche Säule</i> (1937)..	162
5.1.1.	Die Imagination des Endlosen.....	163
5.1.2.	Die Überwindung des Todes.....	165
5.1.3.	Weg der Initiation: Erfahrung des unendlichen Raumes .....	169
5.2.	Materialisierte Immaterialität: Yves Klein, <i>Monogold-Tafeln</i> (1959-1961)..	175
5.2.1.	Spiritualisierte Farbe: Symbol geistiger Erleuchtung.....	176
5.2.1.1.	Meditationstafeln.....	178
5.2.1.2.	Andachtsbilder.....	181
5.2.2.	Auf dem Weg in das Goldene Zeitalter.....	184
5.3.	Transformation des Bewusstseins: Joseph Beuys, <i>wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt</i> (1965).....	188
5.3.1.	Heilungsprozess.....	188
5.3.1.1.	Hermetische Heilkunde.....	190
5.3.1.2.	Schamanistische Heilung.....	194
5.3.2.	Spirituelle Reisen.....	197
5.3.2.1.	Vereinigung mit der inneren Sonne.....	198
5.3.2.2.	Erweiterung der Kommunikationsfähigkeit.....	200
5.3.3.	Pietà: Soziale Wärme.....	201

5.4.	Transzendente Schönheit: James Lee Byars, <i>The Golden Tower</i> (1974)...	205
5.4.1.	Vision des Glücks.....	206
5.4.1.1.	Goldener Mittelpunkt für Berlin.....	208
5.4.1.2.	Künstlerische und gesellschaftliche Utopie.....	211
5.4.2.	Turm der Erkenntnis.....	213
5.4.2.1.	Die absolute Schönheit des vollkommenen Werkes.....	214
5.4.2.2.	Aufstieg des Geistes .....	216
5.5.	Auf dem Weg zum „inneren Gold“: Marina Abramović/Ulay, <i>Nightsea Crossing</i> (1983).....	217
5.5.1.	Transzendierung von Raum und Zeit: Die Freisetzung spiritueller Energie.....	218
5.5.2.	Vereinigung der Kulturen.....	223
6.	Gold: Sinnbild des unendlichen Raumes.....	226
6.1.	Visualisierte Raumstruktur: Erich Buchholz, <i>drei goldkreise im vollkreis blau</i> (1922).....	226
6.1.1.	Polarität von Raum und Fläche.....	227
6.1.2.	Absolute Abstraktion.....	231
6.2.	Materialisierung des Raumes: Lucio Fontana, <i>Concetto Spaziale, Attese</i> (1962).....	233
6.2.1.	Die Fläche als Objekt.....	234
6.2.2.	Der metaphysische Bildraum.....	238
7.	Gold als Symbol des Lichts.....	241
7.1.	Gold als Synonym für Glück: Michael Buthe, <i>Musée du Echnaton</i> (1976)..	242
7.1.1.	Die „heilige Schönheit“ des Orients.....	242
7.1.2.	Die Sonne als Offenbarung des Göttlichen.....	247
7.1.2.1.	Die Kultstätte des ägyptischen Sonnengottes Aton.....	248
7.1.2.2.	Heiliges Licht.....	251
7.2.	Die Überwindung der Polarität von Licht und Finsternis: James Lee Byars, <i>666</i> (1996).....	254
7.2.1.	Die Welt als Symbol der Seele.....	254
7.2.2.	Der Künstler als Priester .....	258
VI.	Zusammenfassung.....	262
	Ergänzende Künstlerliste.....	267
	Dank.....	269
	Literaturverzeichnis.....	271
	Abbildungsverzeichnis.....	313
	Abbildungen	

# I. Einführung

## 1. Thema und Zielsetzungen

Ausgangspunkt der Arbeit ist die Beobachtung, dass Gold mit Beginn der Renaissance aus der bildenden Kunst verschwand und nach Jahrhunderten der Abwesenheit Anfang des 20. Jahrhunderts wieder auftauchte. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts nahm die Verwendung von Gold als Farbe und Material immer weiter zu. Dabei handelte es sich nicht um ein vereinzelt Wiederauftauchen des Goldes, sondern um ein länder-, gattungs- und stilübergreifendes Phänomen.

In der frühchristlichen, mittelalterlichen und byzantinischen Malerei war Gold ein unersetzbarer Bedeutungsträger, denn es diente dazu, auf die lichterfüllte, himmlische Sphäre und auf die Präsenz Gottes zu verweisen.<sup>1</sup> Als sich zu Beginn der Renaissance die Zielsetzung der Kunst änderte und nicht mehr die Darstellung der überirdischen Sphäre angestrebt wurde, sondern die realistische Abbildung des Diesseits, verlor Gold seine inhaltliche Berechtigung. Zwischen dem angestrebten Realitätscharakter des Kunstwerkes und dem überirdischen, „realitätsfernen“ Gold wurde ein unüberwindbarer Gegensatz gesehen. Nachdem Gold zunächst noch zur Darstellung von Schmuck oder goldverzierter Kleidung benutzt wurde, verschwand es jedoch nach 1500 vollständig aus der Malerei. In den darauffolgenden Jahrhunderten wurde selbst zur Darstellung goldener Gegenstände kein echtes Gold mehr verwendet, vielmehr benutzten die Künstler nun ausschließlich Farben, um Gold zu imitieren.<sup>2</sup>

Als im 19. Jahrhundert die Bildkonzeption der Renaissance durch die Erfindung der Fotografie in Frage gestellt wurde und in der Kunst nicht mehr die Nachbildung der Wirklichkeit, sondern Subjektivität und Innerlichkeit angestrebt wurden, haben einzelne Künstler Gold als Symbolfarbe wiederentdeckt.<sup>3</sup> Nach der Jahrhundertwende

---

<sup>1</sup> Vgl. Braunfels, Wolfgang: „Nimbus und Goldgrund“, in: Ders.: *Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949–1975*, Mittenwald 1979, S. 9ff.

<sup>2</sup> Eine Ausnahme bildet die byzantinische Ikonenmalerei, in der weiterhin der Goldgrund eingesetzt wurde. Vgl. Fischer, Helmut: *Ikonen. Ursprung, Sinn, Gestalt*, Freiburg 1989.

<sup>3</sup> Philipp Otto Runge (1777-1810) wollte 1804 die Lichtlilie in *Der Morgen* vor einen Goldgrund stellen. Dieses Vorhaben hat er jedoch nicht ausgeführt. Vgl. Schöne, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*, 1. Aufl. Berlin 1954, 8. Aufl. Berlin 1994, S. 217f. Dante Gabriel Rossetti hat in *Regina Cordium* (1860 und 1866) Gold eingesetzt. Vgl. Postel, Claudia: *Hintergründiges aus Gold. Untersuchungen zum Goldgrund im 19./20. Jh.*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Hamburg 1999, S. 15ff.

zum 20. Jahrhundert wurde Gold von einigen Künstlern schließlich wieder dort verwendet, wo es Jahrhunderte lang nicht anzutreffen war; auf Mosaiken, Wandgemälden und in der Tafelmalerei diente es zur Darstellung von Kostbarkeit und Exotik oder aber als Verweis auf das Absolute.<sup>4</sup>

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts nahm das Interesse der Künstler an Gold als Ausdrucks- und Bedeutungsträger immer weiter zu. Nicht nur Maler haben Gold eingesetzt, sondern auch Bildhauer, Fotografen und Performancekünstler. Auch beschränkte sich die Verwendung von Gold nicht auf bestimmte Kunstrichtungen, sondern erstreckte sich auf zahlreiche, zum Teil sehr unterschiedliche künstlerische Richtungen: Künstler der Arte Povera und des Nouveau Realisme wählten Gold ebenso wie Künstler der Junk Art, Pop Art und der Concept Art. Dabei wurde Gold in den unterschiedlichsten Formen verwendet: von reinem Gold (Blattgold, Pudergold, Muschelgold, Goldnuggets, Goldbarren, Echtgoldfolie) über Mischformen wie Goldbronze (Reichgold, Bleichgold, Dukatengold, Malergold u. a.) bis hin zu verschiedenen Goldimitaten (wie Schlagmetall, Compositions gold, goldfarbene Folien, Stoffe und Papier).<sup>5</sup>

Trotz der großen Anzahl an künstlerischen Positionen, die im 20. Jahrhundert im Umgang mit Gold entwickelt wurden, ließ sich die anfängliche Vermutung, dass es sich dabei um eine fortlaufende Entwicklung handeln könnte, in der sich einzelne Künstler auf bestimmte Arbeiten beziehen und dort formulierte Aspekte weiter entwickeln, nicht bestätigen. Es gab es keine Kunstrichtung oder Künstlergruppe, in der die Auseinandersetzung mit Gold ein zentrales Thema war. Vielmehr handelt es sich

---

Hans Makart verwendete in *Moderne Amoretten* (1868) Gold. Bei Gustave Moreau taucht Gold in *Salomé* (1871) und *Salomé tanzt für Herodes* (1876) auf.

<sup>4</sup> Nach 1900 haben mit u. a. folgende Künstler mit Gold gearbeitet: Gustav Klimt in seiner so genannten *Goldenen Periode* von 1903 bis 1909 (vgl. Kap. V.1.1.), Henri Matisse 1908 in *Weiblicher Akt (Schwarz mit Gold)*, Francis Picabia um 1916 in *Fille née sans mère*, Sophie Taeuber-Arp 1917 in *vertical, horizontal, carré, rectangulaire* von 1918 sowie in *Triptyque* von 1918 und in *Vertikal-horizontale Komposition mit gegenständlichen Motiven* von 1919, Erich Buchholz im Jahr 1921 in *tafel 4 schwarz rot gold* sowie 1922 in *Goldquadrat mit auslaufenden Strahlen* und *senkrechte gold* (vgl. Kap. V.6.1), Johannes Itten in *Kinderbildnis* von 1921/22 und Oskar Schlemmer um 1922 in *Mystische Komposition mit Figur in Goldbronze* und *Figurine*.

<sup>5</sup> Es lassen sich über 520 Arbeiten, in denen rund 140 Künstler echtes Gold, Goldimitation oder Goldbronze verwendet haben, nachweisen. Der Anspruch dieser Untersuchung liegt allerdings nicht darin, alle Goldarbeiten des 20. Jahrhunderts zu erfassen. Das kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden.

um eine außerordentliche Vielfalt an unterschiedlichen Ansätzen und Positionen mit jeweils individuellen Ansätzen.

Im Kontext der Kunst des 20. Jahrhundert betrachtet, scheint die Wiederverwendung des „kulturhistorisch reichen“ und „kunsthistorisch vorbelasteten“ Materials Gold im Widerspruch zu der allgemeinen Entwicklung in der Materialverwendung zu stehen. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich die Avantgarde von den tradierten Materialien gelöst und das Spektrum der künstlerischen Materialien durch die Einführung kunstfremder, meist alltäglicher Werkstoffe wesentlich erweitert.<sup>6</sup> Im Verlauf des 20. Jahrhunderts wurden dann nicht nur Abfallmaterialien, Alltagsstoffe und Fundgegenstände, sondern auch neue künstliche Materialien wie Kunststoffe, Latex und Gummi sowie organische Stoffe aus der Natur wie Erde, Kohle, Laub, Wasser und sogar Tiere in den Bereich der bildenden Kunst überführt.<sup>7</sup> Die Materialverwendung hat sich derart geöffnet, dass nahezu alles zum Material der Kunst werden kann. Aber in Bezug auf das Material ist noch eine weitere Entwicklung zu beobachten: Seit den 60er Jahre wird die Tendenz immer stärker, das Kunstwerk vom Material zu lösen, d. h. es zu entmaterialisieren und zu ephemerisieren.

Obwohl im 20. Jahrhundert die Grenzen der Materialverwendung wesentlich erweitert wurden, haben sich dennoch zahlreiche Künstler für das tradierte Material Gold entschieden. Die vorliegende Studie wird daher vorrangig der Frage nachgehen, warum Gold im 20. Jahrhundert für viele Künstler, die zum Teil unterschiedlicher, oft sogar gegensätzlicher künstlerischer Auffassungen waren oder sind, wieder interessant wurde und worin für sie die Aktualität und Faszination des Goldes besteht.

Der Grund für diesen „Anachronismus“, also den Einsatz eines traditionellen Materials in einer Zeit der Emanzipation völlig kunstfremder Stoffe – so lautet die hier vertretene These – liegt in der besonders vielschichtigen und zum Teil antithetischen

---

<sup>6</sup> Dies wird beispielsweise deutlich an Werken von Wladimir Tatlin, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Naum Gabo, Alexander Rodtschenko, Georges Braque, Pablo Picasso und Kurt Schwitters.

<sup>7</sup> Mit derartigen Materialien arbeiteten zum Beispiel Robert Rauschenberg (Alltagsgegenstände, Abfall), Arman (Alltagsgegenstände), Joseph Beuys (z. B. Fett und Filz), Piero Manzoni (z. B. menschliche Exkrementen), Dan Flavin (Leuchtstoffröhren), Walter De Maria (Erde), Lois Weinberger (Pflanzen) und James Turrell (Licht).

Semantik des Goldes, die im 20. Jahrhundert von den Künstlern unverändert übernommen worden ist.<sup>8</sup> Kein anderes Material weist eine vergleichbare semantische Vielfalt mit ähnlich zahlreichen und teilweise sogar gegensätzlichen Bedeutungsebenen auf. Häufig haben die Künstler in ihren Werken Gold so eingesetzt, dass nicht eine, sondern gleichzeitig mehrere unterschiedliche, zum Teil auch widersprüchliche Bedeutungen des Goldes thematisiert werden. Gerade in Arbeiten, die extrem vielschichtig und komplex sind, besetzt Gold mit seiner Bedeutungsvielfalt zentrale Schnittstellen.

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich nicht um eine chronologische Untersuchung, sondern um eine themenorientierte Analyse. Es wird der Frage nachgegangen, ob Gold im 20. Jahrhundert noch neue, zusätzliche Bedeutungen erhalten hat und wie bekannte Bedeutungen aufgegriffen bzw. erweitert worden sind. Aus diesem Grund ist eine Herangehensweise gewählt worden, die den Gegenstand über einzelne Themen- und Motivkomplexe erschließt. Die Untersuchung konzentriert sich dabei auf eine streng exemplarische Betrachtungsweise. Aus einer großen Fülle von Kunstwerken (siehe Anm. 5) wurden 20 Werkbeispiele ausgewählt, die ein breites Spektrum der künstlerischen Auseinandersetzung mit Gold umfassen und gleichzeitig einen repräsentativen Querschnitt bilden, der sowohl die Vielfalt der künstlerischen Positionen als auch die Komplexität der Auseinandersetzung widerspiegelt.

Da die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert den Anfang der „Renaissance des Goldes“ markiert, bildet das 20. Jahrhundert den zeitlichen Rahmen der Untersuchung. Obwohl sich die künstlerische Auseinandersetzung mit Gold über das Ende des 20. Jahrhunderts hinaus fortsetzt, beschränkt sich die vorliegende Studie auf diesen Zeitabschnitt, um eine zeitliche Obergrenze zu setzen. Die geografische Einschränkung auf Arbeiten aus dem westeuropäischen und dem nordamerikanischen Raum erfolgte, um die Untersuchung auf ein gemeinsames Feld gegenseitiger Bezüge auszurichten.

---

<sup>8</sup> Es gibt Materialien, so beispielsweise Granit, Beton oder Plexiglas, bei denen die zugeschriebenen Eigenschaften und Bedeutungen nicht gleich geblieben sind, sondern einige Umwertungen erlebt haben. Vgl. Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 12.

Die Methode, die zur Analyse der 20 ausgewählten exemplarischen Werke herangezogen wird, ist die Materialikonologie.<sup>9</sup> Es handelt sich dabei um eine semantische Betrachtungsweise, die jedem Material bestimmte Eigenschaften und Bedeutungen zuschreibt, die durch das Material auf das Kunstwerk übertragen werden. Dieser Ansatz wird sowohl zur Analyse von Werken herangezogen, in denen Gold als Material verwendet wurde, als auch zur Untersuchung der Bilder, in denen Gold als Farbe eingesetzt wurde, da es sich auch bei Farbe um ein traditionelles Material der bildenden Kunst handelt.<sup>10</sup>

Die vorliegende Studie orientiert sich an folgender Gliederung: Den exemplarischen Werkanalysen, die im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen, wird zunächst eine kurze Vorstellung des Materials Gold vorangestellt (Kapitel II). Um zu verdeutlichen, warum Gold seit über 6000 Jahren als Werkstoff in der Kunst verwendet wird, werden die materiellen Eigenschaften des Edelmetalls Gold skizziert. Daran anknüpfend wird kurz die seit der Antike diskutierte und auch im 20. Jahrhundert noch aktuelle These vorgestellt, dass kostbare Materialien wie Gold nicht in der bildenden Kunst zu verwenden seien, da sie mit ihrem materiellen Wert vom eigentlichen „Kunst-Wert“ des Kunstwerkes ablenken würden.

Um die Einzelanalysen in den notwendigen größeren Zusammenhang zu stellen, folgt ein kurzer Überblick über die Kulturgeschichte des Goldes (Kapitel III), in dem die außerkünstlerischen Verwendungsweisen und Bedeutungen des Goldes vorgestellt werden. Für die Analyse im Hauptteil der Arbeit ist dies von Bedeutung, da die Semantik eines Materials ganz wesentlich von seiner Geschichtlichkeit bestimmt wird. Die Semantik umfasst alle Konnotationen und Wertvorstellungen, die ein Material aufgrund seiner geschichtlichen, d. h. seiner natürlichen, geografischen, öko-

---

<sup>9</sup> Vgl. Raff, Thomas: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994, S. 30ff.

<sup>10</sup> Seit der Renaissance wurde der Farbe als Material kein eigener Wert mehr beigemessen. Ihre Aufgabe war es, alle anderen Materialien auf der Bildfläche zu illusionieren. Das heißt, als Material musste die Farbe verschwinden, um als Gold, als Inkarnat oder als ein beliebiger Stoff auf der Bildfläche erscheinen zu können. Vgl. Wagner, 2001, S. 17ff.

nomischen, sozialen und kulturellen Herkunft, von Gebrauch und Wertung übermittelt.<sup>11</sup>

Auf den Überblick über die Kulturgeschichte, d. h. den außerkünstlerischen Materialgebrauch des Goldes, folgt ein Rückblick auf die Verwendung von Gold in der christlichen Kunst (Kapitel IV), in dem kurz die besondere Bedeutung skizziert wird, die Gold als künstlerischer Werkstoff in der religiösen Kunst des Abendlandes besaß. Die Kenntnis der Tradition bildet einen wichtigen Hintergrund, um das Moment der Innovation bei den in Kapitel V folgenden Werkanalysen einordnen zu können.

Kernstück der Arbeit bilden die Analysen der 20 ausgewählten Werke (Kapitel V), die in Bezug auf zwei Aspekte gegliedert wurden, um ein systematisches Vorgehen zu ermöglichen. Auf einer „Querachse“ erfolgte zunächst eine thematische Einordnung. Ausgehend von inhaltlichen Überschneidungen zwischen den ausgewählten Arbeiten wurden Themenschwerpunkte herausgearbeitet und die Werke entsprechend in Gruppen zusammengefasst. Anschließend erfolgte die Gliederung auf der „Längsachse“, durch die die Arbeiten innerhalb der thematischen Kapitel bezüglich ihrer Entstehungszeit in eine chronologische Reihenfolge gebracht wurden.

Zur Überprüfung der vorgestellten These konzentriert sich die Analyse der einzelnen Arbeiten auf insgesamt drei Aspekte: Zunächst wird untersucht, aus welcher Motivation heraus und mit welcher Intention der Künstler in seinem Werk Gold verwendet hat. Dazu werden Aussagen des Künstlers, die die Genese und Konzeption der jeweiligen Arbeit betreffen, herangezogen und das Einzelwerk vor dem Hintergrund des Gesamtœuvres des Künstlers betrachtet. Das Ziel ist, den individuellen Ansatz, den der Künstler in seiner Auseinandersetzung mit Gold entwickelt hat, in seiner Vielschichtigkeit und Komplexität herauszuarbeiten. Es soll deutlich werden,

---

11 „Die Geschichte eines Werkstoffes ist ein Resultat aus unterschiedlichen Aspekten, wie die Geschichte der Materialgewinnung und -verarbeitung sowie Kunstgeschichte, Ritus und Technologie, Volksbrauch und Hochkultur.“ Kemp, Wolfgang: „Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft“, in: *Prisma, Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel*, Heft 9, Dez. 1975, S. 29. Diese historische Grundverfassung der Werkstoffe verliert sich nicht während der künstlerischen Bearbeitung. Sie bleibt als Gegenstand und Widerstand der ästhetischen Bearbeitung präsent. Vgl. Kemp, Wolfgang: „Holz – Figuren des Problems Material“, in: *Kat. Holz = Kunststoff*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft junger Kunst, Stuttgart/Bad Cannstadt 1976, S. 10.

mit welcher Intention der Künstler Gold verwendet hat und welche Eigenschaften, Konnotationen und Bedeutungen des Goldes für das jeweilige Werk relevant sind.

Ein weiterer, für die Analyse relevanter Aspekt ist der des kunsthistorischen Zusammenhangs, in dem die ausgewählten Werke stehen. Durch das Heranziehen von Vergleichsbeispielen und Verweisen wird untersucht, inwiefern der Künstler an bestehende Darstellungsformen angeknüpft, diese modifiziert oder sich von ihnen distanziert hat. Der Vergleich zwischen den modernen, bzw. zeitgenössischen und den historischen Goldarbeiten dient dazu, das Moment der Innovation herauszuarbeiten.

Als dritter Gesichtspunkt werden die fachübergreifenden Zusammenhänge und die außerkünstlerischen Einflüsse, die sich auf die Semantik des Goldes ausgewirkt haben, untersucht. Angesichts der besonderen kulturellen Stellung, die das Material Gold seit jeher besitzt, darf sich die kunsthistorische Analyse nicht nur auf kunstinterne Quellen konzentrieren. Sie muss auch den Einfluss religiöser, spiritueller, esoterischer, literarischer und philosophischer Inspirationsquellen, um nur einige zu nennen, berücksichtigen, die für den jeweiligen Kontext relevant sein könnten. Um die jeweils intendierte Bedeutung des Goldes zu verdeutlichen, werden innerhalb der Analysen immer dort, wo es der Zusammenhang erforderlich macht, Exkurse in die jeweiligen kunstexternen Themenbereiche eingeschoben.

Da es im Rahmen dieser Studie nicht möglich ist, die ausgewählten Arbeiten bezüglich ihrer Bedeutung vollständig und erschöpfend zu untersuchen, werden in den Einzelanalysen immer nur die Aspekte aufgeführt, die für die Bedeutung des Goldes relevant sind. Berücksichtigt werden dabei zwei Bedeutungsebenen: Es geht einerseits um die isolierte Betrachtung der Bedeutung des Materials Gold an sich und andererseits um die Bedeutungszuschreibung, die Gold im jeweiligen Werkzusammenhang erhält.

Das übergreifende Ziel dieser Studie ist es, die einzelnen künstlerischen Ansätze, die im Umgang mit Gold entwickelt wurden, zu analysieren, um anschließend die Rolle und Funktion, die Gold im 20. Jahrhundert besitzt, übergreifend charakterisieren und die einzelnen künstlerischen Ansätze in einen übergreifenden Kontext setzen zu kön-

nen (Kapitel VI). In den Werkanalysen soll herausgearbeitet werden, ob und wie die traditionelle Ikonografie des Goldes aufgegriffen und modifiziert worden ist. Die Untersuchung konzentriert sich daher auf die Momente, in denen die Künstler Gold auf eine neue bzw. ungewöhnliche Weise einsetzen und damit einen signifikanten Beitrag zur Erweiterung der Bedeutung des Goldes leisten. Abschließend wird in Kapitel VI der Frage nachgegangen, wie und wodurch sich im 20. Jahrhundert die Rolle und Funktion des Goldes von seiner kunsthistorischen Tradition abgrenzt und worin das für das 20. Jahrhundert Spezifische im künstlerischen Umgang mit Gold liegt.

## **2. Stand der Forschung**

Die allgemeine Literatur zum Thema „Gold“ ist umfangreich. Die überwiegende Anzahl der bisher veröffentlichten Publikationen beschäftigt sich mit der Kulturgeschichte dieses Materials: Neben zahlreichen epochen- und kulturübergreifenden Gesamtdarstellungen, die den „Mythos Gold“ oder die „Faszination Gold“ thematisieren,<sup>12</sup> sind überwiegend Monografien erschienen, die sich der Verwendung von Gold in einzelnen Kulturkreisen widmen,<sup>13</sup> und Abhandlungen, die sich mit der Funktion des Goldes als Währungsmetall auseinandersetzen.<sup>14</sup>

Dagegen ist die Literatur, die sich mit der Verwendung und Bedeutung von Gold in der Kunst beschäftigt, nicht annähernd so umfassend. Die wenigen bisher erschienenen Publikationen beschäftigen sich vor allem mit Gold im Bereich der angewandten Kunst, wobei das Hauptinteresse der kunsthistorischen Forschung der mittelalterli-

---

<sup>12</sup> Die wichtigsten Publikationen sind: Flüeler, Niklaus, und Sebastian Speich: *Das Buch vom Gold*, Luzern und Frankfurt/Main 1975. Pohl, Helga: *Gold. Macht und Magie in der Geschichte*, Stuttgart 1958. Willsberger, Johann: *Gold*, Dortmund, 1975. Sutherland, C. H.: *Gold. Macht, Schönheit und Magie*, Wien/München 1970. Kat. *L'or et son mythe*, Grand-Palais, Paris 1988. Kat. *Gold. Magie. Mythos. Macht. Gold der Alten und Neuen Welt*, hrsg. v. Ludwig Wamser und Rupert Gebhard, Archäologische Staatssammlung München, Stuttgart 2001.

<sup>13</sup> Stierlin, Henri: *Das Gold der Pharaonen*, Paris 1993. Kat. *El Dorado. Das Gold der Fürstengräber*, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1994. Kat. *Gold der Skythen in der Leningrader Ermitage*, Staatliche Antikensammlung München, München 1984. Kat. *Gold aus dem alten Peru. Die Königgräber von Sipán*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Dezember 2000 bis April 2001, Bonn. Gonda, Jan: *The functions and significance of Gold in the Veda*, Leiden/New York/Kopenhagen, Köln 1991. Kat. *Das Gold in der Kunst Ostasiens*, Museum Rietberg, Zürich 1974.

<sup>14</sup> Fuchs, Hans Gerd: *Gold. Rohstoff. Hortungsobjekt. Währungsmetall*, Frankfurt am Main 1981. Vilar, Pierre: *Gold und Geld in der Geschichte*, München 1984. Kat. *Les Couleurs de l'Argent*, Musée de la Poste, Paris 1991.

chen Goldschmiedekunst gilt und sich die Untersuchungen überwiegend auf liturgische Objekte wie Reliquiare, Einbanddeckel, Monstranzen, Kelche oder Ziborien konzentrieren.<sup>15</sup> Mit der Rolle und Funktion des Goldes in der bildenden Kunst hat sich die kunsthistorische Forschung dagegen kaum auseinandergesetzt. Bisher ist noch keine übergreifende und zusammenhängende Darstellung erschienen, die einen Überblick über die Verwendung und Bedeutung des Goldes in den unterschiedlichen Gattungen der bildenden Kunst von der Antike bis in die Gegenwart gibt.<sup>16</sup> Nur vereinzelt wurde das Thema Gold aufgegriffen, wobei sich die Untersuchungen darauf beschränken, die Entstehung, Entwicklung und Bedeutung des Goldgrundes der frühchristlichen Mosaiken, byzantinischen Ikonen und mittelalterlichen Tafelbilder zu analysieren.<sup>17</sup>

Das Phänomen, dass zahlreiche Künstler des 20. Jahrhunderts Gold als Farbe und Material wiederentdeckt haben, wurde von der kunsthistorischen Forschung bisher weder als ein solches erkannt noch wissenschaftlich untersucht. Ein Grund dafür ist unter anderem, dass sich die Kunstwissenschaft erst seit etwa 30 Jahren überhaupt mit der Bedeutung von Materialien auseinandersetzt.<sup>18</sup> Dementsprechend existieren bisher auch nur relativ wenige Untersuchungen, die sich speziell mit der Materialproblematik im 20. Jahrhundert beschäftigen.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Elbern, Victor E.: *Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt 1988. Grimme, Ernst Günther: *Goldschmiedekunst im Mittelalter. Form und Bedeutung des Reliquiars von 800 bis 1500*, Köln 1972.

<sup>16</sup> Bisher nur: Adriani, Götz: *Gold in der Kunst*, Mössingen 1972. Wagner, Anni: *Gold gehört zur Palette*, München 1976.

<sup>17</sup> Bodony, Josef: *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition*, (Diss.) Wien 1932. Braunfels, Wolfgang: „Nimbus und Goldgrund“, in: Ders.: *Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949–1975*, Mittenwald 1979, S. 9-27. Schöne, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954. Beer, Ellen J.: „Marginalien zum Thema Goldgrund“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 46, 1983, S. 271-286. Heidmann Shelton, Lois: *Gold in altarpieces of the early Italian Renaissance: A theological and art historical analysis of its meaning and of the reasons for its disappearance*, (Diss.) New Haven 1987. Bialostocki, Jan: „Ars auro prior“, in: Ders.: *The message of images. Studies in the history of art*, Wien 1988, S. 9-13. Janes, Dominic: *God and gold in late antiquity*, Cambridge 1998.

<sup>18</sup> Die Sprache der Materialien ist ebenso alt wie die Kunst selbst, nur hat die Kunstwissenschaft in ihrer Vorliebe für die Sprache der Formen diese Tatsache nicht ausreichend beachtet. Sie folgt darin einer ästhetischen Theorie, die sich bis auf Platon und Aristoteles zurückverfolgen lässt, und in der das Material als Medium der Form gilt. Vgl. Raff, 1994, S. 10ff.

<sup>19</sup> Die meisten gehen von bestimmten einzelnen Materialien aus: El-Danasouri, Andrea: *Die Bedeutung von Kunststoff und Müll bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*, (Diss.) München 1992. Fuhrmeister, Christian: *Die politische Bedeutung von Beton, Klinker und Granit in Denkmälern in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus*, (Diss.) Berlin 2001. Heckmann, Stefanie: *Rolle und Funktion des Materials Stein in der Skulptur der Gegenwart am Beispiel von Alfred Hrdlicka, Ulrich Rück-*

Bislang ist nur ein einziger Artikel erschienen, in dem das Phänomen als solches erkannt und reflektiert wurde. 1985 hat der amerikanische Kunsthistoriker Thomas McEvelley in der Zeitschrift *Artforum* einen Beitrag mit dem Titel „More Golden than Gold“<sup>20</sup> veröffentlicht, in dem er behauptet, dass in den letzten Jahrzehnten in der bildenden Kunst eine „Zeit des Goldes“ zu erkennen sei. Nach einer kurzen Abhandlung über die kulturelle Bedeutung des Goldes nennt er zahlreiche zeitgenössische Künstler, die sich mit Gold auseinandergesetzt haben, wie beispielsweise James Lee Byars, Jannis Kounellis, Marina Abramovic und Ulay, Anselm Kiefer, Joseph Beuys und Michael Buthe. Dass sich die „Zeit des Goldes“ nicht auf die Gegenwartskunst beschränkt, sondern schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts mit Gustav Klimt einsetzte, ist von ihm allerdings nicht angesprochen worden.

Im Gegensatz zur kunsthistorischen Forschung, die das Phänomen der „Renaissance des Goldes in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ bisher nicht erkannt hat, wurde diese Thematik im Ausstellungsbereich jedoch vereinzelt aufgegriffen und der Öffentlichkeit vorgestellt. Die erste Ausstellung, die auf dieses Thema aufmerksam machte, war 1967 in den Kunstsammlungen Nürnberg zu sehen, wo unter dem Titel *Spiegel Gold*<sup>21</sup> Werke von Lucio Fontana, Friedensreich Hundertwasser, Johannes Itten, Yves Klein und Otto Piene gezeigt wurden.

Auf der *documenta 7* im Jahr 1982 spiegelte sich das gesteigerte Interesse der Künstler am Material und an der Farbe Gold deutlich in den ausgestellten Arbeiten wider: Neben James Lee Byars' *Golden Tower with Changing Tops*, *Tragedia Civile* von Jannis Kounellis und der Schmelzaktion von Joseph Beuys, in der er eine Kopie der Zarenkrone Iwans des Schrecklichen in einen Hasen und eine Sonne umschmolz, wurden weitere Goldarbeiten von Rebecca Horn, Luciano Fabro, Michael Tracy und

---

*riem und Richard Long*, Freiburg 1999. Auch zu einzelnen Zeitabschnitten sind erste Arbeiten erschienen: Bartholomeyczik, Gesa: *Materialkonzepte. Die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960*, (Diss.) Frankfurt/Main 1996. Um Erde und Stein als künstlerische Materialien geht es in Hoormann, Anne: *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, (Diss.) Berlin 1996. Die erste Untersuchung, die sich übergreifend mit Verwendungsweisen und Bedeutungen von Materialien in der Kunst des 20. Jahrhundert auseinandersetzt, ist die 2001 erschienene Publikation von Monika Wagner: *Material in der Kunst nach 1945* (vgl. Anm. 9). Die Bedeutung des Materials in der Kunst der Moderne – insbesondere nach 1945 – ist seit mehreren Jahren ein Forschungsschwerpunkt am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg.

<sup>20</sup> McEvelley, Thomas: „More Golden than Gold“, in: *Artforum*, Volume XXIV, No. 3, November 1985, S. 92-97.

<sup>21</sup> Kat. *Spiegel Gold*, Städtische Kunstsammlungen Nürnberg, Nürnberg 1967.

Eric Orr gezeigt. Obwohl Gold auf der *documenta 7* sehr präsent war, was zum Teil sogar in Ausstellungsbesprechungen thematisiert wurde, beschäftigte sich die kunsthistorische Forschung nicht damit, mit Ausnahme eines einzigen Artikels. In der Zeitschrift *kritische berichte* erschien 1982 der Aufsatz „Gold gab ich für Eisen. Materialaspekte zur *documenta 7*“<sup>22</sup>, in dem Rosi Huhn und Peter Rautmann die „Dominanz von Gold“ auf der *documenta 7* als einen kollektiven Wunsch nach einem „Goldenen Zeitalter“ deuteten.

Die umfangreichste Ausstellung fand in den Jahren 1991/92 statt: Der Kurator Tilmann Osterwold zeigte im Württembergischen Kunstverein Stuttgart eine Übersichtschau mit dem Titel *Das Goldene Zeitalter*<sup>23</sup>, in der neben Arbeiten aus dem Kunstgewerbe und der mittelalterlichen Buchmalerei hauptsächlich Werke der zeitgenössischen Kunst zu sehen waren. Ziel der Ausstellung war es, die Wechselbeziehung zwischen Gegenwartskunst und Kunstgeschichte aufzuzeigen. Das Leitmotiv der Ausstellung – die Metapher des Goldenen Zeitalters – sollte die Vision einer gesellschaftlichen Utopie, wie sie aus der Antike bekannt ist, reflektieren und mit dem Lebensgefühl der Gegenwart konfrontieren. Im Katalog zur Ausstellung äußert sich Tilmann Osterwold dementsprechend ausführlich zur Verwendung von Gold in der Gegenwartskunst, wobei er sowohl das Phänomen an sich anspricht als auch auf die einzelnen Arbeiten eingeht und sie erläutert.

Nahezu gleichzeitig, 1992, war in Berlin im Künstlerhaus die Ausstellung *Farbe Gold: Dekor. Metapher. Symbol. Beweggründe für Malerei heute*<sup>24</sup> zu sehen, die den Schwerpunkt auf die Auseinandersetzung der Gegenwartskunst mit der Kunstgeschichte legte. Die ausgewählten Arbeiten, die überwiegend aus der zeitgenössischen Kunst stammten, wurden im Ausstellungskatalog mit Texten über die Verwendung von Gold in der Ikonenmalerei und über die Bedeutung des Goldgrundes in der mittelalterlichen Buchmalerei konfrontiert. Nach 1992 gab es keine weitere umfangreiche Ausstellung mehr, die sich dem Thema „Gold in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ widmete.

---

<sup>22</sup> Huhn, Rosi, und Peter Rautmann: „Gold gab ich für Eisen’. Materialaspekte zur *documenta 7*, in: *kritische berichte*, Jahrgang 10, Heft 4, 1982, S. 21-36.

<sup>23</sup> Kat. *Das Goldene Zeitalter*, hrsg. v. Tilman Osterwold, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1991.

<sup>24</sup> Kat. *Farbe Gold. Dekor. Metapher. Symbol. Beweggründe für Malerei heute*, hrsg. v. Paul Corazolla, Berlin 1992.

## **II. Gold als künstlerischer Werkstoff**

Zusammen mit Kupfer gehört Gold zu den ersten Metallen, die von Menschen verarbeitet wurden. Seit über 6000 Jahren sind Objekte aus Gold nachweisbar, womit die Goldschmiede zu den Handwerkern mit der längsten Tradition gehören.<sup>25</sup> Die ältesten erhaltenen Goldschmiedearbeiten stammen aus dem 5. Jahrtausend v. Chr., gefunden in Bulgarien im Gebiet des Varnasees. Seit 1972 wurden dort mehr als 3000 Objekte mit einem Gesamtgewicht von sechs Kilogramm geborgen. Bei diesen Objekten handelt es sich um getriebene Goldarbeiten, die ausschließlich schmückenden und dekorativen Zwecken dienten, wie beispielsweise Schmuckstücke, Prunk- und Schauwaffen.<sup>26</sup>

### **1. Das Material Gold**

Dass Gold zu den ersten Metallen zählt, die von Menschen verarbeitet wurden, liegt vor allem daran, dass es meist gediegen, also als Element in der Natur vorkommt und nicht erst aus Erzen chemisch isoliert werden muss. Nach Art der Vorkommen werden zwei unterschiedliche Typen von Gold unterschieden: Es gibt das sogenannte „Berggold“ und das „Seifengold“.<sup>27</sup> Die primären Goldvorkommen, die „Berggold“-Vorkommen, entstehen im Inneren der Erde. Da Gold nahezu unlöslich und extrem witterungsbeständig ist, bleibt es als „Berggold“ von oft außergewöhnlicher Reinheit erhalten und sammelt sich infolge seines hohen spezifischen Gewichts in größeren Mengen an. Im Lauf der Zeit bildet es durch die Einwirkung von Druck und neuen Ablagerungen feste Klumpen, sogenannte „Nuggets“. Dagegen entstehen die sekundären Goldvorkommen, das sogenannte „Seifengold“, an der Erdoberfläche durch Strömung fließenden Wassers und gravitative Anreicherungsverfahren. Sobald „Berggold“ in den Lauf eines Flusses gerät, wird es in ebeneres Gelände mitgeführt. Dort, wo die Steigung abnimmt und die Strömung sich verlangsamt, setzen sich häu-

---

<sup>25</sup> Vgl. Lehrberger, Gerhard: „Das Gold in der Natur: seine Lagerstätte und Minerale in Mitteleuropa“, in: Wamser, L., und R. Gebhard (Hrsg.): *Kat. Gold. Magie, Mythos, Macht. Gold der alten und neuen Welt*, Archäologische Staatssammlung München, Stuttgart 2001, S. 28f. Vgl. Fuchs, 1981, S. 162.

<sup>26</sup> Gefunden wurden Einlegestücke, Anhänger, Perlen, Armbänder, Ohrringe, Pektoreale etc. Vgl. *Kat. Macht, Herrschaft und Gold. Das Gräberfeld von Varna (Bulgarien) und die Anfänge einer neuen europäischen Zivilisation*, Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1988.

<sup>27</sup> Gold tritt am häufigsten als „gediegenes Element“ auf. Das Mineral „gediegenes Gold“ enthält über 85 Gewichtsprozent des chemischen Elements Gold (Au), bis zu 15 % Silber (Ag) und selten Kupfer (Cu) oder Quecksilber (Hg), beide in Bruchteilen von einem Prozent. Vgl. Lehrberger, 2001, S. 28f.

fig die schweren Körner ab. Oft wird das Gold in der starken Strömung eines steinigen Flusses zu sehr kleinen Körnchen zerrieben, so dass es im Sand, Kies und Geröll kaum zu sehen ist. Aus diesem Grund sind „Goldseife“ oder „Waschgold“ zwei weitere Bezeichnungen für „Seifengold“.<sup>28</sup>

Eine wichtige physikalische Eigenschaft, die das Edelmetall Gold auszeichnet, ist seine Beständigkeit. Reines Gold ist in der Luft unveränderlich und widersteht fast allen Säuren mit Ausnahme des Königswassers, einer Mischung aus Salpeter- und Salzsäure.<sup>29</sup> Da es nicht rostet und nicht abblättert, kann Gold Jahrhunderte überdauern, ohne sein ursprüngliches Aussehen zu verändern. Diese Unveränderlichkeit und Beständigkeit ist ein Grund dafür, warum Gold häufig allen anderen Metallen vorgezogen wurde.

Die Dehnbarkeit und die daraus resultierende gute Verformbarkeit sind weitere wichtige Eigenschaften des Goldes, die diejenigen aller anderen Metalle übertreffen und auch schon den frühen Kulturen bekannt waren. Reines Gold ist verhältnismäßig weich und in einigermaßen reinem Zustand außerordentlich geschmeidig. Es lässt sich sehr gut hämmern, walzen, zu feinem Draht ausziehen, zu Blattgold ausschlagen sowie pulverisieren.<sup>30</sup> Da reines Gold sehr weich und für bestimmte Zwecke zu leicht verformbar ist, werden häufig andere Metalle – meist Silber und Kupfer – beigemischt, um es zu härten. Diese Legierungen erhalten die Eigenschaften des Goldes – Formbarkeit und Glanz –, bewirken aber eine weitaus höhere Festigkeit sowie eine Reduzierung des Gewichts. Zudem lässt sich durch die Zugabe der Metalle die farbliche Tönung des Goldes beeinflussen.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl. Sutherland, 1970, S. 14.

<sup>29</sup> Gold wird nur von Königswasser sowie von Cyanidlösungen gelöst. Das Königswasser ist eine Mischung aus drei Teilen Salzsäure und einem Teil Salpetersäure. Vgl. Klinger und Thomas, 1989, S. 10.

<sup>30</sup> Vgl. Schmidt, Werner: „Gold und Goldsubstitute“, in: Fuchs, Hans Gerd: *Gold. Rohstoff, Hor- tungssobjekt, Währungsmetall*, Frankfurt am Main 1981, S. 61.

<sup>31</sup> Zur Legierung werden neben Silber und Kupfer auch Platin, Nickel, Zinn und Blei verwendet, da sie die Dehnbarkeit des Goldes stark verringern. Aus der Legierungspraxis erwuchs die Notwendigkeit eines klaren Messsystems für den jeweiligen Feingehalt an Gold. „Karat“ wurde zur Maßeinheit für Gold. In Deutschland bemaß sich das Gold nach der Gewichtseinheit der Kölnischen Mark (233,86 Gramm), die in 24 Karat unterteilt war. Reines Gold besitzt 24 Karat. 18-karätiges Gold, das sich am besten für die künstlerische Verarbeitung eignet, besitzt also ein Viertel Fremdanteile. Die unterste Grenze für Goldlegierungen liegt bei 9 Karat. Vgl. Fuchs, Friedrich: „Das Gold in der Kul-

Aufgrund seiner Dehnbarkeit lässt sich Gold hervorragend verarbeiten. Aus Gold und Goldlegierungen können Geräte, Gefäße, Schmuckgegenstände und Plastiken hergestellt werden. In der Goldschmiedekunst waren und sind auch heute noch die wichtigsten Techniken für die Formgebung das Treiben, Schmieden und Gießen. Für die Verzierung der Oberfläche sind die am häufigsten eingesetzten Techniken Ziselieren, Punzieren, Gravieren, Tauschieren, Ätzen, Niello, Granulation, Filigran und verschiedene Emailtechniken.<sup>32</sup>

## **2. Gold in der Kunst – ein Antagonismus?**

Aufgrund seiner hervorragenden Verarbeitungseigenschaften, seiner Kostbarkeit, seiner dekorativen Eigenschaften sowie seiner Dauerhaftigkeit war Gold seit jeher ein bevorzugtes Material für die Kunst.<sup>33</sup> Als Werkstoff fand es sowohl in der angewandten als auch in der bildenden Kunst Verwendung, was jedoch immer wieder kritisiert wurde. In kunsttheoretischen Texten ist wiederholt die Frage aufgeworfen worden, ob der Einsatz von Gold in der Kunst nicht „kunstfeindlich“ sei, da das kostbare Metall höher geschätzt werden könnte als das Kunstwerk und die Kunstfertigkeit des Künstlers.<sup>34</sup> Diese ablehnende Haltung gegenüber dem Gold begründet sich in der – von Günter Bandmann als „idealistisch“ bezeichneten – Auffassung, die das Material als eine „quantité négligeable“ versteht und eine Ignorierung bzw. Sublimierung des Materials fordert: „Die platonische und aristotelische Philosophie, ihre plotinische Verwandlung im Mittelalter und die neoplatonische Wiederbelebung des 15. und 16. Jahrhunderts, nach der die Idee, auch die künstlerische, zwar des Stoffes zur Erscheinung bedarf, aber gleichzeitig durch die Materie auch verunklärt wird. Aus diesem Dilemma ergibt sich die Forderung, das Material zu reduzieren oder zu sublimieren und soweit wie möglich der geprägten Form zu unterwerfen. Je mehr das

---

turgeschichte und in der Kunst“, in: Kat. *Gold im Herzen Europas. Gewinnung, Bearbeitung, Verwendung*, Bergbau- und Industriemuseum Ostbayern, Amberg 1996, S. 162.

<sup>32</sup> Vgl. Raub, Christoph J.: „Die Goldverarbeitung von der Antike bis Heute“, in: Kat. *Gold im Herzen Europas. Gewinnung, Bearbeitung, Verwendung*, Bergbau- und Industriemuseum Ostbayern, Amberg 1996, S. 109-126.

<sup>33</sup> Vgl. Sutherland, 1970, S. 16ff.

<sup>34</sup> Vgl. Raff, 1994, S. 21ff.

Material in seinem natürlichen sinnlichen Appell gedämpft wird, desto reiner tritt die Idee des Kunstwerks hervor.“<sup>35</sup>

Bereits in der Antike, d. h. in der römischen Kaiserzeit, wurde die Verwendung von wertvollen Materialien kritisiert. Plinius beklagte sich, dass die Wandmalerei von den kostbaren Marmorverkleidungen, teilweise sogar vom Gold, verdrängt werde. Ebenso kritisierte er den Trend zu luxuriösen Portraits: „Bronzene Brustbilder stellt man auf, mit Gesichtern aus Silber, ohne dass sich die Gestalten unterscheiden. [...] So sehr wünschen alle, dass man nur das Material sieht, dass sie selber aber nicht zu erkennen seien. [...] Und sie hinterlassen gleichsam nur Bilder ihres Geldes, nicht aber ihre eigenen.“<sup>36</sup> Eine gänzlich andere Position vertritt dagegen Ovid in seinen *Metamorphosen*. In einer berühmten Stelle werden die von Vulkan kunstvoll gefertigten Metalltüren am Palast des Apollo mit den Worten „Materiam superbatur opus“ gepriesen, womit der Autor deutlich machen wollte, dass, obwohl das Material dieser Türflügel sehr kostbar sei, die daran angewandte Kunstfertigkeit aber noch wertvoller sei.<sup>37</sup>

Im Mittelalter wurde Gold aufgrund seiner Symbolik sowie seiner durch den Glanz hervorgerufenen und theologisch gedeuteten Lichtwirkung sowohl in der angewandten als auch in der bildenden Kunst sehr häufig als Material verwendet.<sup>38</sup> Obwohl die Formulierung „ars auro prior“<sup>39</sup> (dt. „die Kunst muss mehr geschätzt werden als das Gold“) im Mittelalter als Topos galt, fühlten sich Theologen immer wieder verpflichtet, sich für die Verwendung kostbarer Materialien rechtfertigen zu müssen. Auch Abt Suger glaubte, sich wegen der prunkvollen Ausstattung des im 12. Jahrhundert

---

<sup>35</sup> Bandmann, Günter: „Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials“, in: *Städel-Jahrbuch*, N. F. 2, 1969, S. 75. Vgl. ders.: „Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts“, in: Koppmann, Helmut, und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1971 (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 12/1), S. 129-157.

<sup>36</sup> Plinius, NH 35,2. Zit. n. Raff, 1994, S. 19.

<sup>37</sup> Ovid, *Metamorphosen* II,5. Zit. n. Raff, 1994, S. 19.

<sup>38</sup> Vgl. Raff, 1994, S. 22. Ergänzend dazu: Elbern, Victor H.: *Die Goldschmiedekunst des Mittelalters*, Darmstadt 1988. Willberg, Annette: *Goldschmiedekunst des Mittelalters. Meisterwerke im Schnütgen-Museum*, Köln 1998.

<sup>39</sup> Auf einem um 1150 geschaffenen Reliquienschrein, der sich im British Museum in London befindet, ist eine Stifterinschrift angebracht, die mit den Worten beginnt: „ars auro gemmisque prior, prior omnibus autor“ (dt. „Die Kunst steht höher als Gold und Edelsteine, noch höher aber steht der Stifter“). Vgl. Raff, 1994, S. 21, Fn. 49.

unter seiner Leitung entstandenen Neubaus seiner Abteikirche in St. Denis verteidigen zu müssen und ließ über den Eingang der Kirche Verse in den Stein meißeln, die darauf hinwiesen, dass das Wichtigste am Gold nicht sein materieller Wert sei:<sup>40</sup> „Wer immer du seist, wenn du den Ruhm dieses Portals erhöhen willst, bewundere nicht das Gold und die Kosten, sondern die Mühe des Werkes. Edel leuchtet das Werk. Doch das Werk, das so edel leuchtet, möge die Gedanken erleuchten, dass sie durch die wahren Lichter eingehen zum wahren Licht, wo Christus die wahre Türe ist. Welcher Art es dahinter sei, deute dieses goldene Portal an: Der schwache Geist erhebt sich zum Wahren durch das Materielle und nachdem ihm dieses Gesicht zuteil wurde, steigt er zum Lichte empor.“<sup>41</sup> Damit rief Abt Suger die Gläubigen auf, Gold nicht wegen seiner Kostbarkeit, sondern seiner kunstvollen Verarbeitung und seiner metaphorischen Verweiskraft wegen zu bewundern, denn die Lichtwirkung des Goldglanzes wurde, wie bei allen glänzenden und lichthaltigen Materialien, von der mittelalterlichen Lichtmystik als ein „Vorschein“ des Himmels gedeutet.<sup>42</sup>

Erst in der Renaissance lehnte der italienische Humanist, Baumeister und Universalgelehrte Leon Battista Alberti die Verwendung von Gold für Kunstwerke grundsätzlich ab. Im 2. Buch seines 1436 erschienenen Traktates *De pictura* argumentiert er: „Es gibt Maler, die in ihren Bildern viel Gold verwenden, weil sie meinen, das verleihe diesen Erhabenheit [maiestas]. Ich kann das nicht loben. Selbst wenn man jene Dido nach der Beschreibung Vergils malte – mit ihrem Köcher von Gold, ihrem goldenen und von Goldbändern zusammengehaltenen Haar, ihrem goldgegürteten Purpurkleid, dem Zaumzeug und all dem Pferdegeschirr aus Gold – selbst dann möchte ich kein Gold verwendet wissen, weil die Darstellung des Goldglanzes durch Farben dem Künstler mehr Bewunderung und Lob einträgt.“<sup>43</sup> Nicht das Gold solle das Kunstwerk aufwerten, so Alberti, sondern im Gegenteil: Alle edlen und unedlen Materialien würden durch die Wiedergabe in der Kunst oder die Verarbeitung zu Kunstwerken wertvoller. Da in der Folgezeit der Aspekt der Kunstfertigkeit mehr geschätzt

---

<sup>40</sup> Vgl. Hoffmann, Konrad: „Zur Entstehung des Königportals in Saint-Denis“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1985, Bd. 48, S. 29-38.

<sup>41</sup> Zit. n. Raff, 1994, S. 21.

<sup>42</sup> Willberg, 1998, S. 5.

<sup>43</sup> Leon Battista Alberti: „De pictura, liber II, 49“, in: *Leon Battista Alberti. Das Standbild. Die Malerei. Grundlagen der Malerei*, herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Otto Bätschmann und Christoph Schäublin unter Mitarbeit Kristine Patz, Darmstadt 2000, S. 291.

wurde als der Wert der verwendeten Materialien, verschwand Gold aus der Malerei und wurde nur noch zur Gestaltung der Bilderrahmen eingesetzt, was einen direkten Vergleich von „Kunstwert“ und „Materialwert“ ermöglichte.<sup>44</sup>

Im 19. Jahrhundert kam es zu einer neuen Materialauffassung. Die „idealistische Materialauffassung“, die zwischen der „Kostbarkeit des Werkstoffes“ und der „Geistigkeit der Kunst“ einen unlösbaren Widerspruch sah,<sup>45</sup> wurde von der sogenannten „materialistischen“ abgelöst, die die Auffassung vertrat, dass die physische Beschaffenheit der Materialien nicht mehr unterdrückt oder sublimiert werden dürfte, sondern durch eine adäquate Bearbeitung gesteigert werden sollte, um die künstlerische Idee noch deutlicher zu vermitteln.<sup>46</sup>

Aufgrund dieser „materialistischen“ Einstellung erhielt das Material in der Kunst des 20. Jahrhunderts einen neuen Stellenwert: Es konnte nun selbst zum Ideenträger und auch zum Thema der Kunst werden. In Bezug auf die Wertigkeit wurde der Ansatz, dass der Aspekt der „Kunst“ wichtiger sei als der materielle Wert der Materialien, von den Künstlern noch weitergeführt, indem sie neben wertvollen auch „wertlose“ und vergängliche Materialien – wie alltägliche Gegenstände, Fundmaterial oder Abfälle – in der Kunst verwendet haben. Infolgedessen ist in der zweiten Jahrhunderthälfte das Spektrum der kunstwürdigen Materialien in nahezu unüberschaubarer Weise gewachsen. Das Verhältnis zwischen Material und Kunst hat sich somit grundlegend gewandelt: Die Kunst wird nicht mehr durch den Einsatz kostbarer Materialien nobilitiert, sondern „wertlose“ Materialien können durch die Überführung in den Kunstkontext überhöht werden.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Vgl. Bialostocki, Jan: „Ars auro prior“, in: Ders.: *The message of images. Studies in history of art*, Wien 1988, S. 12.

<sup>45</sup> Vgl. Raff, 1994, S. 18f.

<sup>46</sup> Ausgelöst wurden die Diskussionen um die Bedeutung des Materials Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der Naturwissenschaften und im 19. Jahrhundert durch den immer weitere Bereiche des Ästhetischen erfassenden technisch-industriellen Fortschritt. Vgl. Bartholomeyczik, Gesa: *Materialkonzepte. Die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960*, (Diss.) Frankfurt/Main u. a., 1995, S. 37.

<sup>47</sup> Vgl. Bialostocki, 1988, S. 13.

### **III. Die Kulturgeschichte des Goldes**

Gold übt auf die Menschen eine eigenartige Faszination aus und wird mehr geschätzt als alle anderen Edelmetalle. Es gibt kaum ein Volk auf der Erde, das nicht irgendwann einmal der Faszination des Goldes erlegen wäre. Diese einzigartige Bedeutung des Goldes lässt sich mit seinen materiellen Eigenschaften allein nicht erklären.<sup>48</sup> Vielmehr scheinen immaterielle Aspekte als Auslöser der Faszination dieses Materials zu fungieren – Wünsche und Träume, die vom Menschen auf das Edelmetall Gold projiziert werden. Der Vergleich von Goldobjekten aus unterschiedlichen Epochen und Kulturen zeigt, dass unabhängig voneinander sehr ähnliche Vorstellungen und Ideen über Gold entwickelt wurden. Kultur- und epochenübergreifend lassen sich zahlreiche Gemeinsamkeiten und Grundmuster erkennen.

#### **1. Gold im Kult**

In vielen Kulturen weltweit wird Gold im religiösen Bereich zu Kultzwecken eingesetzt. Es gilt als Sonnenmetall, als irdischer Stellvertreter der Sonne, dem die gleichen Eigenschaften zugesprochen werden wie unserem Zentralgestirn selbst.<sup>49</sup> Aufgrund seiner Unzerstörbarkeit und seiner überirdischen Aura ist Gold zum Inbegriff des Reinsten, Höchsten und Ewigen geworden und wurde zur Ausschmückung von Gotteshäusern und Tempeln eingesetzt sowie im Totenkult, um den Toten Unvergänglichkeit und Ewigkeit zu verleihen.<sup>50</sup>

Bereits im 3. Jahrtausend v. Chr. wurde Gold bei den Sumerern in Mesopotamien, der ältesten bekannten Hochkultur, im kultischen Bereich verwendet.<sup>51</sup> Die Tempel waren mit goldenen Götterbildern und Weihegeschenken ausgestattet. Die Insignien der „irdischen Götter“ – Könige und Priesterinnen – wurden ebenfalls aus Gold angefertigt.<sup>52</sup> Wie die Königsgräber von Ur belegen, wurde Gold auch im Totenkult eingesetzt. In den Gräbern der Könige und Adligen fanden sich zahlreiche Gegen-

---

<sup>48</sup> Untersuchungen haben ergeben, dass Tiere und Pflanzen keine erkennbaren Reaktionen auf Gold zeigen. Vgl. Funck, 1986, S. 120f.

<sup>49</sup> Gebhard, 2001, S. 10. Vgl. Ruo, André: „König Midas‘ Erben. Gold in der Welt der Antike“, in: *Faszination Gold. Verheißung des Göttlichen. Fluch der Menschheit*, München 2002, S. 41.

<sup>50</sup> Fuchs, 1996, S. 158.

<sup>51</sup> Obwohl die Sumerer das Gold sehr achteten und sein materieller Wert größer war als der des Silbers, spielte es im sumerischen Wirtschaftsleben überhaupt keine Rolle. In Ur galt, wie in allen asiatischen Ländern, die Silber- oder Kupferwährung. Vgl. Pohl, 1958, S. 23ff.

<sup>52</sup> Vgl. Pohl, 1958, S. 61 und Willsberger, 1975, S. 6.

stände aus Gold, das als Symbol der Ewigkeit und als Glücksbringer angesehen wurde.<sup>53</sup>

Ungefähr zur gleichen Zeit, d. h. um 3000 v. Chr., erlebte auch Ägypten seinen ersten wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung. Bei den Ägyptern konzentrierte sich der religiöse Kult auf die Verehrung der Sonne, die „die große Scheibe von hellem Gold“ genannt wurde. Gold, das als das Sonnenmetall galt, wurde fast ausschließlich im religiösen Bereich verwendet.<sup>54</sup> Auch hier besaß Gold im Totenkult eine zentrale Bedeutung. Den Ägyptern erschien das Leben nach dem Tod weit wichtiger als das irdische Dasein. Die ägyptischen Mumien erhielten goldene Totenmasken, um das Gesicht des Verstorbenen für die Ewigkeit zu bewahren und den Gedanken an Unsterblichkeit zu vermitteln. Die Bedeckung des Leichnams mit Gold und die Einhüllung mit einem vergoldeten Sarg gehörten zum Ritual, durch das der irdische Körper in ein göttliches Wesen verwandelt werden sollte.<sup>55</sup>

Der bisher älteste Fund eines Goldobjektes in Süd- und Mittelamerika wird auf etwa 2000 v. Chr. datiert und stammt von einem Ort südlich der Anden. In den vorspanischen Hochkulturen besaß Gold ausschließlich religiöse Bedeutung und galt – wie in Ägypten – als Sonnenmetall.<sup>56</sup> Im Reich der Inka war die Sonne die höchste Gottheit. In den Vorstellungen der Inkas war Gold der „Schweiß der Sonne“, und der warme Glanz des Goldes symbolisierte ihre wärmenden Strahlen. In den Tempeln der Sonnengottheit wurde Gold zur Anfertigung von Götterbildern und Kultgeräten verwendet.<sup>57</sup> Viele der erhaltenen Goldgegenstände stammen aus Gräbern, die sich auf dem

---

<sup>53</sup> Der Königsfriedhof von Ur stammt aus der Mitte des 3. Jahrtausends v. Chr. Vgl. Pohl, 1958, S. 23ff.

<sup>54</sup> Gold war in Ägypten reichlich vorhanden. Obwohl das viel seltenere Silber anfänglich einen weit aus größeren materiellen Wert hatte als Gold, spielte nur Letzteres im Mythos und Glauben der Ägypter eine Rolle, während das Silber kaum erwähnt wurde. Vgl. Pohl, 1958, S. 33.

<sup>55</sup> Vgl. Gundolf, Hubert: *Totenkult und Jenseitsglaube*, Mödling 1967, S. 79, und Gebhard, 2001, S. 10ff.

<sup>56</sup> Im Unterschied zu Europa war Gold im alten Amerika kein Zahlungsmittel. Der Materialwert des Goldes war unbedeutend für die süd- und mittelamerikanischen Ureinwohner. Vgl. Gareis, Iris: „Der Weg nach Eldorado. Gold im alten Amerika“, in: *Faszination Gold, Verheißung des Göttlichen. Fluch der Menschheit*, 2002, S. 110.

<sup>57</sup> Unter allen Kultstätten des Reiches nahm die Corikancha, das Sonnenheiligtum in der Hauptstadt Cuzco, die wichtigste Stellung ein. Die Wände dieser Kultstätte waren auf der ganzen Fläche mit großen Goldplatten geschmückt. Das Standbild des Sonnengottes soll eine große goldene Scheibe gewesen sein. Die Gottheit selbst wurde als menschliches Antlitz, das von einem Strahlenkranz um-

Gebiet des heutigen Kolumbien befinden. Dort war es Brauch, den Toten Goldobjekte, wahrscheinlich aus ihrem persönlichen Besitz, als Grabbeigabe mitzugeben, um den sozialen Status des Bestatteten zu dessen Lebzeiten deutlich zu machen.<sup>58</sup> Neben anderen goldenen Grabbeigaben sind auch zahlreiche Goldmasken und Teilbedeckungen des Körpers aus Goldblech erhalten.<sup>59</sup>

In der griechischen Kultur stand das Gold ebenfalls mit der Sphäre des Göttlichen in Verbindung.<sup>60</sup> Allerdings wurde es in der griechischen Mythologie nicht mehr nur einem Gott allein, sondern allen Göttern zugeschrieben. Wohnung und Gerätschaften der olympischen Götter waren aus Gold. In den Tempeln befanden sich neben zahlreichen goldenen Weihgaben auch mit Gold geschmückte Götterstatuen. Bei der Fertigung dieser Bildnisse kam die sogenannte Goldelfenbeintechnik zum Einsatz. Hierbei wurde die Haut der Statue aus Elfenbein, das Gewand und die Haare hingegen vorwiegend aus Goldblech gearbeitet.<sup>61</sup> Ebenso wie bei den Sumerern und den Ägyptern stand auch in der griechischen Kultur Gold mit dem Leben nach dem Tod in Verbindung, was Grabbeigaben wie Schreine, Gefäße und Schmuck belegen. Praktiziert wurde auch der Ritus, das Gesicht des Toten bei der Beisetzung mit einer Goldmaske zu bedecken, was nicht nur zur ewigen Bewahrung der Gestalt, sondern auch zur Vergöttlichung des Verstorbenen durch die Totenzeremonien dienen sollte.<sup>62</sup> In den mykenischen Gräbern verwandelten sich die Verstorbenen durch das Anlegen des goldenen Totengewandes während der Bestattungszeremonien in überna-

---

geben war, dargestellt. Es sind kaum Beispiele des Inka-Goldhandwerks erhalten, denn was den Eroberern als Beute in die Hände fiel, wurde meist in handliche Barren umgeschmolzen. Vgl. Gareis, 2002, S. 130ff.

<sup>58</sup> Killer, Peter: „Die Arbeit des Goldschmieds von Ur bis heute“, in: Flüeler, Nikolaus, und Sebastian Speich: *Das Buch vom Gold*, Luzern, Frankfurt am Main 1975, S. 229f.

<sup>59</sup> Vgl. Gebhard, 2001, S. 11ff.

<sup>60</sup> In der griechischen Mythologie spielt Gold eine wichtige Rolle. In vielen Erzählungen wird Gold auch mit negativen Aspekten in Verbindung gebracht: Mord, Hinterlist und Unglück. Die Griechen waren somit die Ersten, die erkannten, dass vom Gold auch Gefahr ausgehen kann. So wird in der Sage von König Midas sowie von Jason und dem Goldenen Vlies das griechische Volk vor dem Gold und der Überschätzung seines materiellen Wertes gewarnt. Siehe: Schwab, Gustav, und Kurt Eigl, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, München 1955, S. 72-76 und S. 170-197.

<sup>61</sup> Vgl. Pohl, 1958, S. 38. Die berühmteste aller Götterstatuen war die zwölf Meter hohe, in Goldelfenbeintechnik gearbeitete Athena Parthenos, die von dem Bildhauer Phidias geschaffen worden war. Lediglich Teile des hohlen Götterbildnisses, die Gewandung, waren aus Gold gefertigt, der Körper an sich bestand aus Elfenbein. Die Athena Parthenos war auch wichtiger Bestandteil des Staatsschatzes. Die Goldschätze der Tempel wurden als Finanzreserven betrachtet, die notfalls für andere Zwecke genutzt werden konnten. Vgl. Ruo, 2002, S. 52f. Die Goldelfenbeintechnik war den Götterbildern vorbehalten. Vgl. Gebhard, 2001, S. 19.

<sup>62</sup> Gebhard, 2001, S. 11.

türlich groß erscheinende, goldglänzende Wesen und wurden damit endgültig der weltlichen Spähre entrückt.<sup>63</sup>

Bei den Römern war Gold mehr im profanen Alltag zu finden und weniger im religiös-sakralen Bereich. Die Statuen und Büsten der vergöttlichten Kaiser waren äußerst selten die Arbeit von Goldschmieden. Nur vereinzelt wurden im Hausheiligtum wohlhabender Römer kleine Götterstatuen aus Bronze aufgestellt, die mit Goldblechbändern oder Goldtorques geschmückt waren.<sup>64</sup>

Im Mittelalter wurde Gold zur Herstellung von christlichen Kultgegenständen und zur Ausschmückung der Kirchenräume verwendet: Die bei der Liturgie verwendeten Gefäße bestanden aus Gold, Reliquien wurden in goldenen Behältnissen – Reliquiaren – aufbewahrt, und goldbeschlagene Bucheinbände umhüllten das in Gold geschriebene Wort Gottes. Die besondere Stellung, die dieses Metall im christlichen Kult besaß, beruhte auf der theologischen Vorstellung der Lichtmetaphysik, die das materielle Licht der Welt als Abbild des Göttlichen deutete. Gold galt als Symbol des übernatürlichen, übersinnlichen Lichts bzw. als Symbol für das Leuchten des Heiligen Geistes.<sup>65</sup> Gold war im Christentum in einem Maße entmaterialisiert und vergeistigt worden, wie es bis dahin noch nie der Fall gewesen war. Keine Kultur hatte zuvor das Gold derart ausschließlich dem Göttlichen zugeordnet, dass es seinen Bezug zum Irdischen verlor und rein zum Licht der Ewigkeit wurde.<sup>66</sup>

Einen besonderen Stellenwert nimmt Gold in der buddhistischen Kunst Ostasiens ein. In der Regel sind die Buddha-Statuen und überwiegend auch die Bodhisattva-Figuren vollständig oder zum größten Teil vergoldet. Diese vergoldeten Figuren werden meist in dem zentralen Gebäude einer Tempelanlage aufbewahrt, in Japan

---

<sup>63</sup> Goldene Masken, Diademe und sonstiges Gerät und Schmuck wurden speziell für die Bestattung hergestellt. Sowohl die Goldmasken als auch die Golddiademe aus den Schachtgräbern von Mykene orientierten sich nicht am menschlichen Maß, sondern sind überdimensioniert. Vgl. Gebhard, 2001, S. 12 und S. 18.

<sup>64</sup> Vgl. Bachmann, Hans-Gert: Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 126.

<sup>65</sup> Vgl. Willsberger, 1975, S. 23, und Fuchs, 1996, S. 159.

<sup>66</sup> Vgl. Pohl, 1958, S. 111f.

zum Beispiel in der so genannten *Kondô*, der „Goldenen Halle“.<sup>67</sup> Auch im Buddhismus besitzt Gold in erster Linie symbolische Bedeutung. Sein materieller Wert wird hier ähnlich wie in der christlichen Kultur in ein Symbol für überirdische Kostbarkeit umgedeutet: Das durch keinen Oxydationsprozess getrübe Strahlen des Goldes steht für das Absolute und das Ewige. Dabei kann zwischen zwei Erscheinungsweisen und Bedeutungen des Goldes unterschieden werden: zwischen dem Gold als heiligem Schmuck und als Symbolfarbe des im Buddha personifizierten Absoluten.<sup>68</sup>

## **2. Gold als Währung**

Aufgrund seiner Seltenheit, Schönheit und Beständigkeit gilt Gold neben Silber als das wichtigste Münzmetall.<sup>69</sup> Die ersten Metalle, die zur Münzgeldherstellung verwendet wurden, waren jedoch Silber und Kupfer. Diese Elemente waren zwar reichlicher vorhanden als Gold, aber schwieriger zu gewinnen und zu bearbeiten, wodurch sie im Verhältnis zum Gold einen höheren Wert besaßen. Daher fanden diese beiden Metalle schon vor dem Gold und auch in größerem Umfang als Geld Verwendung.<sup>70</sup>

Bereits vor der Erfindung der Münze gab es Metallgeld, das die Form von Äxten und Ringen besaß und aus Kupfer, Bronze, Silber und Gold bestehen konnte. Dieses Geld hatte zunächst eine Doppelfunktion. Zum einen wurde es als magisches Macht- und Wertsymbol angesehen: Die Axt war ein Attribut von Göttern und Königen, während der Ring Dämonen bannte, übermenschliche Kräfte verlieh und ewige Treue verbürgte. Die Schönheit der Edelmetalle, aus denen Äxte und Ringe gefertigt wurden, sollte ihre göttliche Energie verstärken. Je mehr Schätze jemand besaß, desto größer war seine magische Macht. Das symbolische Metallgeld war also nicht vorrangig zum Ausgeben gedacht, sondern zum Sammeln und Horten. Erst in zweiter Linie diente es auch vereinzelt als Zahlungsmittel, allerdings nur auf begrenztem Raum

---

<sup>67</sup> Brinker, Helmut: „Gold in der Kunst Ostasiens“, in: Kat. *Das Gold in der Kunst Ostasiens*, Museum Rietberg, Zürich 1974, S. 9.

<sup>68</sup> Seckel, Dietrich: „Das Gold in der japanischen Kunst“, in: *Asiatische Studien 1–4*, 1959, S. 86.

<sup>69</sup> Sprenger, Bernd: „Der Mythos von der Wertbeständigkeit des Goldes“, in: *Die Bank. Zeitschrift für Bankpolitik und Bankpraxis*, 10/92, S. 611.

<sup>70</sup> Vgl. Vilar, Pierre: *Gold und Geld in der Geschichte*, franz. Ausgabe Paris 1974, dt. Ausgabe München 1984, S. 28.

(innerhalb einer Stadt oder eines Landes) und für eine kleine reiche Oberschicht (Pharaonen, Könige, Priester).<sup>71</sup>

Die ersten, die dem Gold neben seiner symbolisch-religiösen Funktion diese neue, profane Bedeutung gaben und es in Geld verwandelten, waren die Ägypter. In der 2. Hälfte des 3. Jahrtausends v. Chr. brachte die königliche Schatzverwaltung Goldringe als Wertmaßstab für käufliche Güter in Umlauf, allerdings waren sie nicht für das Volk, sondern ausschließlich für Könige, Priester und Großkaufleute bestimmt.<sup>72</sup>

Nach Funden zu schließen, waren die Griechen diejenigen, die um 650 v. Chr. die erste Münze schufen, die erstmalig nicht mehr einen Tauschwert, sondern einen abstrakten Zahlenwert repräsentierte. Diese Münzen, der goldene Dareikos und die silberne Drachme, waren leicht zu transportieren und überregional als Zahlungsmittel akzeptiert. Sie wurden im 5. Jahrhundert v. Chr. auch in Persien und Griechenland akzeptiert. Die Qualität der aus Gold und Silber geprägten Münzen wurde mit einem Stempel garantiert. Der Münzwert war stets identisch mit dem Stoffwert, d. h. dem Silber- und Goldgehalt des Geldstücks. Die Entstehung der Münze hing sehr wahrscheinlich mit der Institutionalisierung der Stadt seit dem 8. und 7. Jahrhundert v. Chr. und der Expansion des Handels zusammen. Mit dem Münzgeld wurde ein allgemein gültiges Tauschmittel und ein objektivierender Wertmesser geschaffen, der es ermöglichte, Güter und menschliche Leistungen mit einer Chiffre auszudrücken.<sup>73</sup>

Im 4. Jahrhundert v. Chr. hatten die Griechen ihr Münzsystem über ihre Kolonien im Norden und Süden Italiens an die Römer weitergegeben, doch das römische Währungssystem verwendete zunächst kaum Goldmünzen. Erst Cäsar (100–44 v. Chr.) begann mit der regelmäßigen Prägung einer Goldmünze, des Aureus, in großen Mengen. Die Münzen der Kaiserzeit tragen auf der Vorderseite fast ausnahmslos das Porträt des jeweiligen Herrschers und auf der Rückseite Darstellungen aus dem religiösen, politischen und wirtschaftlichen Leben der Römer.<sup>74</sup> Wie die Griechen hiel-

---

<sup>71</sup> Willsberger, 1975, S. 162.

<sup>72</sup> Vgl. Pohl, 1958, S. 33 und Willsberger, 1975, S. 10.

<sup>73</sup> Killer, 1975, S. 80ff.

<sup>74</sup> Das römische Geldwesen beruhte zunächst auf dem bronzenen As sowie auf den silbernen Sesterzen und Denaren. Erst die Eroberungspolitik in der Schlussphase der Republik lenkte einen bis zum

ten auch die Römer an dem Materialwert der Münze fest. Sie hatte exakt den Silber- oder Goldwert, der ihr aufgeprägt war.<sup>75</sup>

Nach dem Zusammenbruch des weströmischen Reiches verlagerte sich das Machtzentrum von Rom nach Konstantinopel. Im byzantinischen Geldwesen spielte die Goldmünze, der von Kaiser Konstantin an Stelle des bis dahin gültigen Aureus eingeführte Solidus, die entscheidende Rolle. Das Abendland prägte zu Beginn des Mittelalters kaum eigene Goldmünzen, so dass sich der byzantinische Solidus nicht nur im Mittelmeerraum, sondern auf allen wichtigen Handelsplätzen als eine unentbehrliche Währung erwies.<sup>76</sup> Der Solidus oder Byzantiner ist historisch gesehen eine der wertbeständigsten Währungen aller Zeiten. Er blieb über 700 Jahre die Währung der Osthälfte des römischen Reiches und war ein internationales Zahlungsmittel.<sup>77</sup>

Im ganzen frühmittelalterlichen Europa gab es kaum Münzprägung in Gold. Gold als Geld verschwand aus dem Umlauf, da Warenaustausch meist über Tauschhandel vollzogen und insofern kein Geld benötigt wurde.<sup>78</sup> Erst als die Städte wuchsen und sich der Handel wieder auszubreiten begann, wurde um 1250 in Italien erneut Gold geprägt. Im zunehmenden Fernhandel etablierte sich Gold wieder als internationales Zahlungsmittel.<sup>79</sup> Als im 15. und 16. Jahrhundert aus Amerika große Mengen Gold nach Spanien kamen, verbreitete sich die Goldwährung auch in den anderen europäischen Ländern.<sup>80</sup> Anfang des 18. Jahrhunderts kam aus Brasilien Gold nach Europa, vor allem nach England, wo der plötzliche Überfluss an Gold 1821 zur Einführung

---

Untergang des Römischen Reiches stetig fließenden Goldstrom zur Produktion von Goldmünzen nach Rom. Vgl. Divo, 1975, S. 176.

<sup>75</sup> Vgl. Willsberger, 1975, S. 21 und S. 163.

<sup>76</sup> Divo, 1975, S. 177.

<sup>77</sup> Meyer, Frederick M.: „Ein Neues Gold“, in: Fuchs, Hans Gerd: *Gold. Rohstoff. Hortungsobjekt. Währungsmetall*, Frankfurt/Main 1981, S. 228.

<sup>78</sup> Die frühmittelalterliche Gesellschaft war agrar- und naturalwirtschaftlich geprägt. Die Siedlungsgebiete der Merowinger im späteren Frankenreich und der germanischen Völker (später das Heilige Römische Reich deutscher Nation), die den größten Teil des heutigen Europas darstellten, waren reine Agrarländer, die von Großgrundbesitzern beherrscht wurden. Da sie Selbstversorger waren, wurde der sowieso schon reduzierte Austausch von Waren meist über Tauschhandel organisiert. Vgl. Willsberger, 1975, S. 25.

<sup>79</sup> Der Fernhandel erforderte auch eine Verschriftlichung des Geldes. In Italien entstand neben dem Goldgeld eine vollkommen neue Form des Zahlungsmittels: das Papier- und das Buchgeld. Vgl. Willsberger, 1975, S. 164f.

<sup>80</sup> Der ungeheure Anstieg des Goldnachschiebs führte schließlich dazu, dass die Kontrolle der Goldpreise und des Goldumlaufs den Händen der Könige entglitt und in die der Bankiers, Kaufleute und Goldschmiede in den großen Handelszentren überging. Vgl. Sutherland, 1970, S. 159.

eines formalen Goldstandards führte. Die Goldwährung wurde zum einzigen Wertmaßstab und zur einzig anerkannten Deckung.<sup>81</sup> Das übrige Europa folgte dem Beispiel Englands. Langsam wurde der Goldstandard allgemein übernommen, so dass ab etwa 1880 von einem internationalen Goldstandard gesprochen werden kann. Um 1900 beherrschte der Goldstandard die Welt und bildete eine äußerst wichtige Grundlage für die Banknoten, die nun von vielen Ländern in großen Mengen herausgegeben wurden. Damit war Gold Währungsmedium für den internen sowie den internationalen Gebrauch geworden.<sup>82</sup>

Zu Beginn des Ersten Weltkrieges, im August 1914, brach die Goldwährung überall zusammen.<sup>83</sup> Inoffiziell wurde der Goldstandard 1914 aufgegeben, offiziell 1919. Großbritannien versuchte 1925, die alte Tradition wieder aufzunehmen und führte erneut den Goldstandard für das Pfund Sterling ein. Deutschland war 1924 mit der Reichsmark vorangegangen. Frankreich folgte 1928. Amerika leistete sich weiterhin eine Goldumlaufwährung. In den 30er Jahren brach der internationale Goldstandard jedoch endgültig zusammen. 1931 widerrief Großbritannien die Umtauschpflicht von Pfund in Gold und verzichtete damit endgültig auf den Goldstandard. Nur die Amerikaner blieben bei diesem Prinzip. 1934 verpflichteten sich die USA gegenüber dem Ausland, jederzeit jeden Papierdollar in Gold umzutauschen, wodurch der US-Dollar zur internationalen Leit- und Reservewährung wurde. Im August 1971 hoben schließlich auch die Amerikaner ihre Dollar-Gold-Einlösepflicht auf und setzten dadurch den letzten Goldstandard außer Kraft.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Das Papiergeld wurde in England durch Gold gedeckt. Die Bank verpflichtete sich, jedem Bürger Banknoten auf seinen Wunsch in Gold umzuwechseln. Der Sinn des Goldstandards lag darin, dass eine innerstaatliche Währung fest an eine bestimmte Menge Gold gebunden war und dass ihr Wert sowohl im Inland wie im Ausland der gleiche war. Vgl. Sutherland, 1970, S. 196.

<sup>82</sup> Deutschland ging 1870/71 zu Gold über, Österreich-Ungarn 1892, Russland 1897, die Vereinigten Staaten 1900. Vgl. Sutherland, 1970, S. 182. Das Gold, überall als Wert respektiert und in diesem Wert niemals großen Schwankungen unterworfen, sollte vor allem das Geld stabil erhalten und überdies den internationalen Handel erleichtern und regeln. Vgl. Pohl, 1958, S. 337.

<sup>83</sup> Die Krieg führenden Länder, die fast nur noch Waffen produzierten, gaben ihre Reserven für Warenimporte aus. Vgl. Willsberger, 1975, S. 175.

<sup>84</sup> Vgl. Willsberger, 1975, S. 174ff.

### 3. Gold in der Alchemie

Bei der Alchemie handelt es sich um ein länder- und kulturübergreifendes Phänomen. Man unterscheidet ägyptische, chinesische, indische, hellenistische, arabische und westliche Formen der Alchemie.<sup>85</sup> Zu keiner Zeit besaß sie ein einheitliches und in sich widerspruchsfreies Theoriegebäude, nur im Ziel – der Herstellung des Steins der Weisen – war man sich einig. So finden sich die Beschreibungen des „Opus Magnum“ – ein Begriff aus der mittelalterlichen europäischen Alchemie – in Grundzügen in allen alchemistischen Schriften kulturübergreifend wieder. Anders als die naturwissenschaftliche Chemie besteht Alchemie nicht nur aus praktischer Laborarbeit, sondern sie konstituiert auch ein Weltbild, in dem Mensch und Natur, Geist und Materie auf das Engste miteinander verbunden sind. Im Gegensatz zum analytischen Ansatz der rationalen Wissenschaften steht die Alchemie für ein synthetisches, d. h. alles einbeziehendes, metaphysisch bestimmtes Konzept der Naturerforschung. Selbst als sich die naturwissenschaftliche Chemie herauszubilden begann, existierte die „ars hermetica“ als Möglichkeit spiritueller Erfahrung des Selbst und der Schöpfung noch weiter.<sup>86</sup>

Die Geschichte der abendländischen Alchemie lässt sich in drei Abschnitte unterteilen: die antike, die mittelalterliche und die neuzeitliche Alchemie. Die antike Alchemie entstand etwa im 1. Jahrhundert n. Chr. im hellenistischen Ägypten und endete ca. im 7. Jahrhundert n. Chr. Zentren der antiken Alchemie waren wahrscheinlich Alexandria und andere unterägyptische Städte.<sup>87</sup> Im 7. und 8. Jahrhundert wurde die Alchemie von den Arabern entdeckt und im 12. Jahrhundert nach Europa weitervermittelt, wo die Alchemie bis dahin weitgehend unbekannt war.<sup>88</sup> Die Kirche entwickelte der Alchemie gegenüber eine ablehnende Haltung.<sup>89</sup> In der Renaissance lebten klassische Denktraditionen wieder auf, und auch die Alchemie, die Hermetik und der Neuplatonismus erfuhren neuen Zuspruch. Im 17. Jahrhundert erlebte die Alchemie

---

<sup>85</sup> Priesner, Claus, und Karin Figala (Hrsg.): *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, München 1998, S. 9.

<sup>86</sup> Priesner und Figala, 1998, S. 9.

<sup>87</sup> Weyer, Jost: „Antike Alchemie“, in: Priesner und Figala, 1998, S. 22.

<sup>88</sup> In den Übersetzungsschulen in Spanien und Sizilien wurden arabische Texte ins Lateinische übersetzt und so unter anderem die Alchemie dem europäischen Kulturraum zugänglich gemacht. Vgl. Newmann, William R.: „Mittelalterliche/Arabische Alchemie“, in: Priesner und Figala, 1998, S. 26.

<sup>89</sup> 1317 ächtete Papst Johannes XXII die Alchemie mit einer Bulle. Vgl. Newmann, 1998, S. 28.

eine Blütezeit, da viele Fürstenhöfe Alchemisten in ihren Forschungen unterstützten und die Verbreitung ihrer Lehre förderten. Bis ins 18. Jahrhundert war die Alchemie als Wissenschaft akzeptiert. Ende des 18. Jahrhunderts fand die alchemistische Tradition mit der aufkommenden Aufklärung und der damit verbundenen Entstehung der naturwissenschaftlichen Chemie ihr Ende. Mit der Etablierung der naturwissenschaftlichen Chemie verlor die Alchemie ihren Status als Wissenschaft.<sup>90</sup>

Bereits in der Antike wurde zwischen zwei Richtungen der Alchemie unterschieden: Es gab eine vorwiegend naturwissenschaftlich-praktische und eine mystisch-spekulative Ausrichtung.

Die praktisch-experimentelle Alchemie konzentrierte sich auf stoffliche Veränderungen und „naturwissenschaftliche“ Entdeckungen. Das Ziel bestand in der Vervollkommnung der unedlen Metalle, d. h. deren Umwandlung (Transmutation) in Gold oder Silber. Nach Ansicht der Alchemisten können unedle Metalle nicht in Gold verwandelt werden, solange sie nicht auf ihren Urstoff, die eigenschaftslose *Materia Prima*, zurückgeführt sind.<sup>91</sup> Die *Materia Prima*, der Anfangszustand, besteht aus einem Chaos, einem ungeordneten Durcheinander, das sich erst durch die Arbeit des Laboranten im Verlauf des alchemistischen Prozesses allmählich zu ordnen beginnt.<sup>92</sup> Dieser alchemistische Prozess besteht aus einzelnen Phasen, die durch einzelne bildhaft beschriebene Vorgänge sowie einen bestimmten Wechsel von Farben des Stoffes gekennzeichnet sind. Es werden vier aufeinander folgende Stufen mit Bezug auf Farben unterschieden: Schwärzung (*nigredo*), Weißung (*albedo*), Gelbung (*citrinitas*) und Rötung (*rubedo*). Das höchste Ziel des alchemistischen Werkes ist das Gold als das vollkommene, von allen Unreinheiten „befreite“ Metall. Es ist die Krönung und Vollendung der alchemistischen Wandlung.<sup>93</sup>

Im Unterschied zur naturwissenschaftlich-praktischen Ausrichtung der Alchemie verband die philosophische Ausrichtung mit dem alchemistischen Prozess eine Ge-

---

<sup>90</sup> Vgl. Clericuzio, 1998, S. 29ff, und Gebelein, 1996, S. 19.

<sup>91</sup> Vgl. Gebelein, Helmut: *Alchemie. Die Magie des Stofflichen*, 2. Aufl. München 1996, S. 64, und Burckhardt, Titus: *Alchemie: Sinn und Weltbild*, Olten und Freiburg im Breisgau 1960, S. 107.

<sup>92</sup> Gnädiger, Louise: „Himmlisches, irdisches, unerreichbares Gold“, in: Flüeler und Speich, 1975, S. 119.

<sup>93</sup> Burckhardt, 1960, S. 20.

heimlehre, die nur für Eingeweihte bestimmt war.<sup>94</sup> Das Ziel der spirituellen oder auch mystischen Alchemie galt der „Erlösung“ der Materie, verbunden mit der Läuterung und Vervollkommnung der Seele des Alchemisten. Die metallurgischen Vorgänge benutzt die spirituelle Alchemie nur als Gleichnis, da sie die Alchemie als einen innerlichen Vorgang betrachtet, der eine seelische Reifung, Verwandlung oder Neugeburt des Alchemisten zum Ziel hat. Die Verwandlung unedler Metalle in die edlen Metalle Silber und Gold ist ein Bild dieses inneren Vorganges.<sup>95</sup> In der spirituellen Alchemie wird von der Parallelität dieser beiden Prozesse ausgegangen: Mit der „äußeren“ Transformation der Materie vollzieht sich auch die „innere“ Reinigung und Erleuchtung des Alchemisten.<sup>96</sup> Dementsprechend wird das angestrebte Ziel nicht im gewöhnlichen Gold, sondern im „philosophischen Gold“ gesehen, das von den Alchemisten auch „unser Gold“ genannt wird.<sup>97</sup>

#### **4. Gold als Statussymbol**

Schmuckstücke aus Gold, mit Gold geschmückte Häuser und die Ansammlung großer Mengen von Gold dienen als Symbol für den gesellschaftlichen Status seines Besitzers. Seit den frühen Hochkulturen werden goldene Herrschaftssymbole und Machtinsignien von Herrschern eingesetzt, um dem Volk gegenüber ihre weltliche Macht und ihren politischen Anspruch auszudrücken.<sup>98</sup>

Bereits bei den Sumerern in Mesopotamien diente Gold den Regenten zur Repräsentation und zur Hervorhebung ihrer Macht. Das belegen die Funde in den Königgräbern von Ur (Mitte des 3. Jahrtausends v. Chr.), wo ausschließlich in den Grabkammern der Herrscher Gold gefunden wurde.<sup>99</sup> Ihre Untertanen mussten sich offenbar

---

<sup>94</sup> Wie jede Methode, die zu einer Verwirklichung von höheren Zuständen des Bewusstseins führen soll, beruht auch die Alchemie auf einer Initiation: Die Anweisung zum Werk muss in der Regel von einem Meister empfangen werden. Vgl. Burkhardt, 1960, S. 34.

<sup>95</sup> Burkhardt, 1960, S. 18 und 24. Vgl. Gnädiger, 1975, S. 113ff.

<sup>96</sup> Carl Gustav Jung interpretierte den alchemistischen Vorgang als Projektion des Individuationsprozesses, der zur Entfaltung einer umfassenden Persönlichkeit führt. Jung hat auf den übergreifenden Charakter der Alchemie verwiesen und der Forschung zur Geschichte der Alchemie neue Horizonte eröffnet. Literatur: Jung, Carl Gustav.: *Psychologie und Alchemie (Psychologische Abhandlungen Bd. V)*, Zürich 1944. Und Jung, Carl Gustav.: *Studien über alchemistische Vorstellungen*, hrsg. v. Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rief, Olten/Freiburg 1978.

<sup>97</sup> Vgl. Gnädiger, 1975, S. 112.

<sup>98</sup> Vgl. Fuchs, 1996, S. 158.

<sup>99</sup> Vgl. Ruo, 2002, S. 43.

mit Silber- und Kupferschmuck begnügen.<sup>100</sup> Wenn in den frühen schriftlichen Quellen Mesopotamiens von Gold und Goldschmuck berichtet wird, dann immer im Zusammenhang mit Göttern und Herrschern.<sup>101</sup>

Im alten Ägypten hatte der König das Monopol auf Gold, seine Gewinnung und Verarbeitung waren dem Pharaon vorbehalten.<sup>102</sup> Mit Goldglanz haben die Pharaonen ihre Göttlichkeit sichtbar gemacht. Der Pharaon galt als die Inkarnation des Sonnengottes Horus und umgab sich daher mit Goldglanz als dem irdischen Widerschein des Sonnenlichts. Das Metall symbolisierte somit den Machtanspruch des Göttersohnes und seine besondere Stellung als Gottkönig.<sup>103</sup> Bereits im Alten Ägypten wurde an Beamte, Militärs und Palastangestellte Ehrengold zur Belohnung für erwiesene Dienste verliehen. Im Neuen Reich wurde das Ehrengold dann vorwiegend für kriegerische Leistungen in Form von großen, massiv-goldenen Halskragen und Armreifen überreicht. Kleine goldene Anhänger in Gestalt von Löwen und Fliegen dienten als militärische Orden und wurden den Beamten mit ins Grab gegeben.<sup>104</sup>

In den griechischen Stadtstaaten des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr. kam es zu einer gesteigerten Produktion von Goldobjekten für den Privatgebrauch. Gold war zum Statussymbol geworden, das die Macht und den Einfluss der herrschenden Klasse versinnbildlichte.<sup>105</sup> Im Hellenismus nahm der private Luxus, der sich vor allem in der Vorliebe für aufwändigen Goldschmuck manifestierte, immer weiter zu. Beispielgebend waren die hellenistischen Fürstenhöfe, aber auch in den oligarchisch regierten Stadtstaaten besaßen der Adel und die Kaufleute, die zu enormen Reichtum gelangt waren, Goldschmuck. Dieser diente zu Lebzeiten und bei der Bestattungszeremonie dazu, Reichtum und wirtschaftliche Potenz, aus denen politische Macht und

---

<sup>100</sup> Vgl. Pohl, 1958, S. 23ff.

<sup>101</sup> Zahlhaas, Gisela: „Vom Fürstengold zum Alltagsschmuck“, in: *Kat. Gold. Magie. Mythos. Macht. Gold der alten und neuen Welt*, 2001, S. 64.

<sup>102</sup> Gutgesell, Manfred: „Die Farbe der Sonne. Gold im alten Ägypten“, in: *Faszination Gold. Verheißung des Göttlichen. Fluch der Menschheit*, 2002, S. 17.

<sup>103</sup> Vgl. Killer, 1975, S. 258.

<sup>104</sup> Vgl. Gutgesell, 2002, S. 19f.

<sup>105</sup> Im 6. Jahrhundert wurden in Athen Luxusgesetze erlassen, die den Privatbesitz von Gold erheblich einschränkten. Vgl. Ruo, 2002, S. 49f.

hohes Sozialprestige resultierten, zu demonstrieren.<sup>106</sup> Aus dieser Zeit ist eine Fülle von Goldschmuck erhalten.<sup>107</sup>

Bis Rom um 250 v. Chr. in den Besitz der etruskischen Reichtümer kam, waren dort so gut wie keine Goldreserven vorhanden. In der Zeit der römischen Republik (509–27 v. Chr.) hatte man eine eher ablehnende Haltung gegenüber luxuriösen Dingen. Zu dieser Zeit waren Goldringe den „equites“, den Rittern als Standesabzeichen vorbehalten.<sup>108</sup> In der Kaiserzeit diente Gold weniger zur privaten Repräsentation, als vielmehr zur kaiserlichen Selbstdarstellung. Die Imperatoren machten von der repräsentativen Wirkung des Goldes und seinem Symbolgehalt reichlich Gebrauch. Im 1. Jahrhundert v. Chr., als auch die reichen Bürger in den Besitz des königlichen Metalls kamen, begann der Aufschwung der Goldschmiedekunst.<sup>109</sup> Zu Schmuck verarbeitetes Gold fand auch in der Bürgerschicht weite Verbreitung und avancierte zum Statussymbol. Das Edelmetall wurde zum materiellen Maßstab für Reichtum, Stärke und Ruhm.<sup>110</sup>

In der byzantinischen Epoche waren der religiöse Bereich und der Herrschaftsbereich der oströmischen Kaiser aufs Engste miteinander verbunden, was durch das Gold versinnbildlicht wurde. Kaiser Konstantin und seine oströmischen Nachfolger bedienten sich der mehrschichtigen Goldsymbolik, um nicht nur ihren christlichen Glauben, sondern auch ihren imperialen Anspruch zum Ausdruck zu bringen.<sup>111</sup> Gold war ausschließlich dem Kaiser vorbehalten, und daher war der Hof der Hauptauftraggeber der byzantinischen Goldschmiede. Goldene Gerätschaften, Kleider- und

---

<sup>106</sup> Zahlhaas, 2001, S. 67f.

<sup>107</sup> Die vornehme Dame trug Diadem, Armbänder, Gürtel, Halskette, Ohrgehänge, Ringe und Haar-netze aus Gold. Vgl. Gebhard, 2001, S. 21.

<sup>108</sup> Zahlhaas, 2001, S. 68.

<sup>109</sup> Killer, 1975, S. 225.

<sup>110</sup> Vgl. Ruo, 2002, S. 58.

<sup>111</sup> In den byzantinischen Mosaiken von San Vitale in Ravenna werden die weltliche Sphäre, d. h. der byzantinische Hofstaat, und die göttliche Sphäre durch das Gold zu einem prachtvollen Erscheinungsbild verbunden. Das kostbare Metall steht als Metapher für den höchsten Rang beider Sphären, die sich in ihrem absoluten Herrschaftsanspruch gegenseitig ergänzen. Vgl. Krämer, Steffen: „Himmlisches Licht und weltlicher Schein. Gold in der Kunst von Byzanz bis Barock“, in: *Faszination Gold. Verheißung des Göttlichen. Fluch der Menschheit*, 2002, S. 75ff.

Körperschmuck von unermesslichem Wert häuften sich in den byzantinischen Kaiserpalästen.<sup>112</sup>

Im Mittelalter standen Gold und Herrschertum in enger Beziehung zueinander. Die Herrschaftsinsignien galten als Zeichen höherer, religiös geprägter Verpflichtung. Die Kaiser und Könige verstanden sich von „Gottes Gnaden“ als Sachwalter des Himmels auf Erden und bedienten sich derselben Symbolik des Goldes wie die Kirche. Die Insignien kaiserlicher Macht bestanden aus Gold und galten als überzeitliche Garantien für Recht und Ordnung.<sup>113</sup> Ein besonderes Herrschaftszeichen stellte die goldene Reichskrone dar, mit der die deutschen Könige und Kaiser über Jahrhunderte hinweg gekrönt worden waren.<sup>114</sup>

Im Spätmittelalter wurde Gold als Zeichen großer Macht sowie höchsten Prestiges und Reichtums auch von der Aristokratie übernommen. Die höfische Kleidung wurde immer stärker mit Edelmetallen und Edelsteinen verziert, um den herrschaftlichen Stand des Adels zum Ausdruck zu bringen.<sup>115</sup> Nachdem der Adel immer stärker von den reichen Bürgern abhängig wurde, durften auch die Patrizier Goldstoffe tragen.<sup>116</sup> Waren zunächst nur Klerus und höfischer Adel die Hauptauftraggeber für Goldschmiedearbeiten, kam allmählich auch die finanzstarke Bürgerschicht in den Städten hinzu.<sup>117</sup>

In der Renaissance erfasste das Bürgertum und den Adel ein in der Geschichte des christlichen Abendlandes in dieser Intensität noch nie da gewesener Wunsch nach Repräsentation. Die Goldschmiedekunst erhielt neue Impulse durch Aufträge von Fürsten, Städten und Zünften. Das wohlhabende Bürgertum übernahm immer stärker den ursprünglich königlichen oder adligen Wunsch nach Geltung und gab in den

---

<sup>112</sup> Killer, 1975, S. 238.

<sup>113</sup> Fuchs, 1996, S. 159f. Elbern, 1988, S. 101.

<sup>114</sup> Der Priester setzte dem König bzw. Kaiser die Krone auf das Haupt, wodurch dieser sichtbar erhöht, ausgezeichnet und mit göttlicher Kraft versehen wurde. Der König bzw. Kaiser war damit in einen Bereich eingetreten, der über der irdischen Sphäre lag, und hatte unmittelbar teil am Göttlichen. Denn das Göttliche, das in die Krone eingegangen war und vom Gold, aus dem sie geschaffen war, symbolisiert wurde, ging durch sie in den König ein. Vgl. Pohl, 1958, S. 118.

<sup>115</sup> Krämer, 2002, S. 87ff.

<sup>116</sup> Heller, Eva: *Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Kreative Farbgestaltung*, Hamburg 1999, S. 191.

<sup>117</sup> Killer, 1975, S. 244.

europäischen Zentren der Goldschmiedekunst eine Vielzahl kostbarer Metallarbeiten in Auftrag. Der weltliche Symbolgehalt des Goldes diente dem reichen Bürgertum, den Patriziern und Kaufleuten dazu, auf ihre wachsende Macht in der Standesgesellschaft zu verweisen.<sup>118</sup>

Auch in der Architektur wurde Gold immer häufiger zur Repräsentation eingesetzt. Speziell in der Innendekoration entfaltete sich zwischen der Renaissance und dem 19. Jahrhundert eine ungeheure Goldpracht. Vor allem im Barock drückte sich das Bedürfnis nach Repräsentation durch die Verwendung von Gold in den Kirchen, Schlössern und Palästen aus. Der Glanz von Gold, wie auch der von Silber, war Teil der Prachtentfaltung der Würdenträger von Kirche und Staat.<sup>119</sup> Die königlichen Schlösser, wie etwa in Versailles, Wien oder Potsdam, waren der Maßstab, nach dem sich der europäische Adel ausrichtete. Je prunkvoller die Ausstattungen in den Residenzen waren, umso höher war das Ansehen des jeweiligen Landesfürsten. Bis ins 18. Jahrhundert wurden königliche und adlige Repräsentationsräume gleichermaßen mit Gold ausgestattet. Wie der König selbst, wollte der Adel durch die Verarbeitung des kostbaren Edelmetalls seinen eigenen Status glorifizieren. Mit der französischen Revolution begann die Ablösung von Kirche und Adel durch das nachrückende Bürgertum als Auftraggeber für Künstler und Goldschmiede.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Die königlichen Goldschmiedearbeiten waren Bedeutungsträger mit einem präzise festgelegten Aussagewert, der vor allem die Autorität der verschiedenen europäischen Dynastien zum Ausdruck bringen sollte. Die vormals christlichen Themenbereiche wurden in der Folge von antiken Mythologien ersetzt, deren Sinn darin bestand, den jeweiligen Herrschaftsanspruch durch einen Rückbezug auf die antike Tradition zu legitimieren. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts übernahm das wohlhabende Bürgertum dieses königliche oder adlige Geltungsgebaren und gab in den europäischen Zentren der Goldschmiedekunst eine Vielzahl kostbarer Metallarbeiten in Auftrag. Vgl. Krämer, 2002, S. 92ff.

<sup>119</sup> In der Innenarchitektur des Rokoko erlebte die noble Ausstaffierung auch bei kleineren Zimmern ihren Höhepunkt. Vgl. Klinger und Thomas, 1989, S. 29.

<sup>120</sup> Vgl. Funck, 1986, S. 330. Vgl. Krämer, 2002, S. 102f.

## **IV. Gold in der christlichen Kunst**

In der religiösen Kunst des Abendlandes wurde Gold hauptsächlich zur Ausschmückung der Kirchenräume eingesetzt. Nach christlicher Auffassung war die Kirche eine Vorschau auf das „himmlische Jerusalem“, und Gold als das kostbarste irdische Material schien besonders geeignet, den Menschen ein Abbild der „himmlischen Herrlichkeit“ zu geben: Je größer die Pracht in den Gotteshäusern, desto authentischer war das Abbild des Himmels. Gold war ein symbolhafter Hinweis auf das Jenseits, das um ein Vielfaches kostbarer sein würde als das irdische Gold.<sup>121</sup>

### **1. Frühchristliche Kunst**

Schon das frühe Christentum, so schreibt Beat Brenk, sei sich der Wertigkeit des Goldes bewusst gewesen.<sup>122</sup> Bereits im 3. und 4. Jahrhundert n. Christus war in den ersten christlichen Kunstwerken vereinzelt Gold verwendet worden. Die aus der ägyptischen Oase Fayum stammenden Mumienporträts sind die ältesten erhaltenen Tafelbilder, die einen Goldgrund besitzen.<sup>123</sup> Es handelt sich bei den Mumienporträts um kleine, auf Holz gemalte, fast lebensgroße Bildnisse, die wie Masken vor den Gesichtern der Toten befestigt waren.<sup>124</sup> Die Komposition der Bilder ist fast immer gleich: Der Verstorbene wird frontal und achsensymmetrisch vor blauem oder grauen Hintergrund dargestellt. Der Goldgrund ist nur bei wenigen Werken zu finden und scheint eher eine Ausnahme gewesen zu sein.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> In den christlichen Kirchen wurde Gold vor allem am Altar und seiner Umgebung eingesetzt. Vgl. Fuchs, 1996, S. 159, und vgl. Elbern, Victor E.: *Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt 1988, S. 113.

<sup>122</sup> Brenk, Beat: „Die ersten Goldmosaiken in der christlichen Kunst“, in: *Palette*, Heft 38, 1971, S. 16ff.

<sup>123</sup> Die Mumienporträts aus der ägyptischen Oase Fayum stammen aus dem 2.-4. Jahrhundert n. Chr., als Ägypten nach der Ptolemäerherrschaft von den Römern besetzt war. Mit den römischen Christen kamen auch Christen in den Fayum. Wie es dort Brauch war, ließen auch sie ihre Toten mumifizieren, verzichteten jedoch auf die realistisch-rundplastischen Totenmasken, da in der Bibel geschnitzte und gegossene Bildnisse ausdrücklich verboten sind. Gegen gemalte Porträts hingegen war aus religiösen Gründen nichts einzuwenden. Ein Grund dafür, dass der Goldgrund das erste Mal in diesen ägyptischen Mumienporträts erschien, ist, dass die Goldsymbolik in der ägyptischen Kultur besonders ausgeprägt war und eine Jahrtausende alte Tradition besaß. Vgl. Zaloscer, Hilde: *Vom Mumienbildnis zur Ikone*, Wiesbaden 1969, S. 24.

<sup>124</sup> Bis zum Verbot der Mumifizierung im späten 4. Jahrhundert n. Chr. entstand eine große Anzahl an Bildnistafeln. Die Mumienbildnisse besitzen eine außerordentliche historische Bedeutung, da es die bisher einzigen bekannten und authentischen Zeugen der verloren gegangenen antiken Tafelmalerei sind. Vgl. Zaloscer, 1969, S. 12f.

<sup>125</sup> Da es sich bei den Mumienbildnissen um eine Massenproduktion gehandelt hat, die für weniger wohlhabende Volksschichten hergestellt wurde, bedeutete der Goldhintergrund eine erhebliche Verteuerung des Porträts, die nicht von vielen bezahlt werden konnte. Vgl. Zaloscer, 1969, S. 24

Im frühen 3. Jahrhundert waren die sogenannten „Goldgläser“ sehr verbreitet. Es handelt sich dabei um Böden von Glasgefäßen, in die bei der Herstellung zwischen zwei Glasschichten ausgeschnittene Blattgoldstücke gelegt und anschließend zusammengeschmolzen wurden. Da die Goldfolien rundherum von Glas umgeben waren, sind sie unbeschädigt erhalten geblieben. Dargestellt sind auf ihnen profane, mythologische oder religiöse Themen. Eine besonders häufig erhalten gebliebene Variante der Goldgläser wird in das 3.–4. Jahrhundert n. Chr. datiert und war in den christlichen Katakomben verwendet worden. Dort sind sie in den Mörtel eingelassen worden, der die Gräber verschloss, und dienten sowohl als Schmuck als auch als Mittel der Identifizierung der Verstorbenen.<sup>126</sup>

Die Anerkennung des Christentums durch den oströmischen Kaiser Konstantin den Großen im Jahr 313 n. Chr. bildete die rechtliche Voraussetzung für die Entstehung einer öffentlichen christlichen Kunst.<sup>127</sup> Um Versammlungsorte für die Gemeinde zu schaffen, wurden zahlreiche Kirchen gebaut. Zur Ausschmückung dieser frühchristlichen Kirchen und zur Verkündung der Erlösungsbotschaft wurde eine neue Dekorationsform entwickelt: Das Wandmosaik.<sup>128</sup> In den frühchristlichen Kirchen Roms wurde in den Wandmosaiken Gold zunächst nur sehr sparsam verwendet, nämlich als eine Art „Lichtfunke“ zur naturalistischen Darstellung des Lichtes.<sup>129</sup> Ab dem frühen 5. Jahrhundert wurde Gold nicht mehr nur als „lichteinfangendes“ Mittel eingesetzt, sondern breitete sich immer weiter in der Fläche aus. Zuerst erschien es in Form eines Streifens und dann auch als Bildgrund. Im Verlauf des 5. Jahrhunderts tauchte der Goldgrund immer häufiger auf, ohne jedoch andere Möglichkeiten der Gestal-

---

<sup>126</sup> Engemann, Josef: „Bemerkungen zu spätrömischen Gläsern mit Goldfoliendekor“, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Jahrgang 11/12, 1968/69, Münster, S. 7–25.

<sup>127</sup> Die Alleinherrschaft über das Römische Reich errang Konstantin erst im Jahr 324, nachdem er den weströmischen Kaiser Licinius in der Schlacht bei Chrysopolis vernichtend geschlagen hatte.

<sup>128</sup> Bodenmosaiken aus Steinwürfeln waren in der römischen Antike seit langem bekannt. Da die Steinwürfel, aus denen die Bodenmosaiken bestanden, sehr schwer waren, ließen sich aus ihnen allerdings keine Wandmosaiken herstellen. Durch die Einführung der Tesserae aus Glas in die bildnerische Kunst ließ sich das Mosaik vom Fußboden auf die Wand und das Gewölbe verlagern, so dass die Innenräume der Kirchen mit Mustern und figürlichen Szenen geschmückt werden konnten. Vgl. Runcimann, Steven: *Kunst und Kultur in Byzanz*, München 1978, S. 22ff.

<sup>129</sup> Das älteste erhaltene Beispiel für die Verwendung von Gold-Tesserae ist das Christus-Sol-Invictus-Mosaik im Julier-Monument unter St. Peter in Rom. Das Mosaik wird nach Mitte des 3. Jahrhunderts datiert. Vgl. Stützer, Alexander: *Frühchristliche Kunst in Rom*, Köln 1991, S. 93. Die Mosaiken im Umgang von S. Constanza in Rom, die um 350 n. Chr. datiert werden, sind ebenfalls ein sehr frühes Beispiel für die Verwendung von Gold-Tesserae. Vgl. Gage, John: *Kulturgeschichte der Farbe: Von der Antike bis zur Gegenwart*, engl. Ausgabe London 1993, dt. Ausgabe Ravensburg 1994, S. 48.

tung des Bildgrundes zu verdrängen.<sup>130</sup> Feste Regeln, wann und wo bzw. in welchem Zusammenhang er erscheint, lassen sich aus den erhaltenen Mosaiken nicht ableiten.<sup>131</sup>

## **2. Byzantinische Kunst**

Nach der Teilung des Römischen Reiches im 4. Jahrhundert in einen West- und einen Ostteil begann sich im oströmischen Reich eine eigene, byzantinische Kunstsprache zu entwickeln. Die frühbyzantinischen Kirchen des 6. Jahrhunderts zeigen in ihren Mosaiken eine vermehrte Verwendung von Gold. Auf den Mosaiken von Ravenna ist sowohl die weltliche Sphäre, der byzantinische Hofstaat, als auch die göttliche Sphäre vor einem Goldgrund dargestellt. Das kostbare Metall steht als Metapher für den höchsten Rang der beiden Bereiche, die sich in ihrem absoluten Herrschaftsanspruch gegenseitig ergänzen.<sup>132</sup> Als sich in mittelbyzantinischer Zeit (9.–11. Jahrhundert) die Kuppelkirche als neuer Bautypus durchsetzte, wurde bezüglich der bildlichen Gestaltung dieses Kirchentypus ein theologisches Programm entwickelt. Die Kirche galt als Abbild des hierarchisch gegliederten Universums, und dementsprechend wurde der Gebäudekörper in drei Zonen gegliedert, die den Himmel, das Heilige Land und die irdische Welt symbolisierten. Gold wurde fast ausschließlich in den oberen Gebäudezonen verwendet, die als Abbild des Himmels verstanden wurden und wo das Gold mit seinem Glanz die überirdische Sphäre versinnbildlichte. Der Goldgrund wurde in den byzantinischen Kirchen zur Regel. In der Forschung wird er überwiegend als „transzendentes Licht“ gedeutet. Das Gold sollte die Anwesenheit des Lichts, die Lichterfülltheit des Raumes, veranschaulichen.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> Der erste Goldhintergrund in einem monumentalen Apsisbild ist in S. Aquilio bei S. Lorenzo in Mailand nachweisbar (um 400), wo Gold ebenfalls wieder in erster Linie Licht darstellt. In den Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom (432–440) erscheint der Goldhintergrund als schmaler, meist unregelmäßiger Streifen. Vgl. Brenk, 1971, S. 20. Vgl. auch Dittmann, Lorenz: *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 7.

<sup>131</sup> Vgl. Stützer, 1991, S. 154.

<sup>132</sup> Krämer, 2002, S. 76.

<sup>133</sup> Die Goldmosaiken bedeckten fast ausschließlich kugelförmige oder geschwungene Bauteile: Kuppeln, Kuppeltamboure, Pendentive und Apsiden. Die goldenen Tesserae konnten das Sonnen- und Kerzenlicht einfangen und reflektieren, wie beispielsweise in der Capella Palatina in Palermo und im Dom von Monreale (beide 12. Jh.). Vgl. Pejic, Bojana: „Die goldene Dimension. Über das Geistige in der byzantinischen Kunsttradition“, in: *Farbe Gold. Dekor. Metapher. Symbol. Beweggründe für Malerei heute*, 1992, S. 65f.

Eine besondere Bedeutung und Funktion besitzt in der byzantinischen Kunst die Ikone als religiöses Tafelbild. Ikonen sind Bilder einzelner oder mehrerer Heiliger, die sich, meist in strenger Frontalansicht, dem Gläubigen zur Verehrung präsentieren. Häufig zeigen Ikonen auch Szenen aus der Bibel, Legenden der Heiligen oder sich an den heiligen Texten orientierende, gleichsam visionäre Darstellungen.<sup>134</sup> Die ersten Ikonen stammen aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. und waren noch keiner fixierten Bilderlehre verpflichtet. Die Bilderverehrung im 6. und 7. Jahrhundert bewirkte, dass ihre Produktion gesteigert wurde, wobei die meisten Ikonen wohl keinen Goldgrund besaßen. Nach dem Bilderstreit wurde für die Ikone ein verbindliches Bildkonzept entwickelt. Von da an symbolisierte sie feste Ordnungsvorstellungen, die eine Standardisierung ihres Erscheinungsbildes erzwangen.<sup>135</sup> Der Goldgrund tauchte von da an immer häufiger auf und wurde ab dem 10. Jahrhundert verbindlich. In der byzantinischen Malerei lebte er in größerem Umfang bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen, dem Ende des byzantinischen Reiches im Jahr 1453 fort.<sup>136</sup>

Die byzantinische Bildkonzeption unterscheidet sich grundsätzlich von der der abendländischen Kunst, da sie auf einer völlig anderen Bewertung des Bildes beruht. Auch bezüglich der Interpretation des Goldgrundes besteht zwischen West und Ost ein tief greifender Unterschied. Das geistige Klima, in dem die byzantinische Ikone geschaffen wurde, war das zutiefst spiritualistische einer ganz vom neuplatonischen Erbe zehrenden Metaphysik, so Hilde Zaloscer.<sup>137</sup> Der Leitgedanke der byzantinischen Ästhetik war die Vorstellung von der Ikone als einer Anagoge, einer „Hinaufführung“ des Bildes zum Licht. Den goldenen Bildhintergrund nennen die Ikonenmaler schlicht und eindeutig „das Licht“ oder auch „Lichtland“. Wo Gold erstrahlt, ist das Himmlische gegenwärtig. In diesem Sinne macht Gold die Emanation der Gottheit präsent.<sup>138</sup> Das vor dem Goldgrund Dargestellte ist nur „Schatten“, „Spiegelung“

---

<sup>134</sup> Wessel, Klaus, und Helmut Brenske, *Ikonen*, München 1980, S. 29.

<sup>135</sup> Aufgrund des Bilderstreits im 8. Jahrhundert sind nur wenige frühbyzantinische Ikonen erhalten. Vgl. Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 39.

<sup>136</sup> Vgl. Braunfels, 1979, S. 9.

<sup>137</sup> Vgl. Zaloscer, 1969, S. 32, 43, 47.

<sup>138</sup> Durch sein Glänzen und Glitzern sowie durch seine gelbe Farbe war der Goldgrund besonders geeignet, die himmlische Sphäre zu symbolisieren. In dieser Tradition durfte Gold nicht gemischt werden, es musste in reinem Zustand aufgelegt werden. Wesentlich war nicht das Physisch-Stoffliche des Edelmetalls, sondern dessen geistige Dimension. Vgl. Pejic, 1992, S. 63ff.

des göttlichen Urbildes, und diese Emanation des Göttlichen kann in keiner anderen Form als der der Zweidimensionalität, d. h. entkörperlicht und entstofflicht, bestehen. Diese Transzendenz des Inhalts der Ikone führte zu völliger Abkehr von der Materie. Daher lösen sich Körper und Raum auf in reinstes Licht, für das der Goldgrund steht.<sup>139</sup>

### **3. Mittelalterliche Kunst**

Als sich im Zuge des Bilderstreits die lateinische Kirche von der griechischen trennte, entwickelte sich im Westen ab dem 8. Jahrhundert eine neue Kunstsprache, während im byzantinischen Reich weiterhin an der bereits vorhandenen künstlerischen Tradition festgehalten wurde.<sup>140</sup> Durch die zunehmende Verbreitung des Christentums erblühte in den mittelalterlichen Klöstern die Schrift- und Buchkunst. Da das Buch der Vermittler des Wortes und des Missionsgedankens war, musste seine Ausstattung dem Inhalt entsprechend prunkvoll sein.<sup>141</sup> Bereits im 8. und 9. Jahrhundert setzten die Skriptoren in den Miniaturen Gold ein, allerdings noch sehr sparsam. Sie benutzten es überwiegend „vordergründig“, um die Nimben der Evangelisten und ihre Symbole sowie einige wenige Zierelemente der Bilder wie Rahmen, Säulen und ornamentale Abgrenzungen zu vergolden.<sup>142</sup> Die älteste erhaltene Handschrift, die goldene Bildhintergründe aufweist, entstand um 990 und war eine Innovation der ottonischen Buchmaler. Durch den goldenen Hintergrund wurde das Heiligenbild in die Fläche eingebunden und auf diese Weise ins Zeitlose entrückt und zum Unendlichen hin entmaterialisiert.<sup>143</sup> Der Goldgrund wurde in der ottonischen Buchmalerei noch nicht zur Regel; ebenso häufig wie der Goldgrund wurde auch noch der Farbgrund eingesetzt. Zur Herstellung der Goldflächen verwendeten die Buchmaler Pulvergold, das ein unbestimmtes, seidig schimmerndes

---

<sup>139</sup> Beer, Ellen J.: „Marginalien zum Thema Goldgrund“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 46, 1983, S. 276.

<sup>140</sup> Kitzinger, Ernst: *Kleine Geschichte der frühmittelalterlichen Kunst*, Köln 1987, S. 101. Im Zuge dessen entwickelte sich im lateinischen Sprach- und Kulturraum ein anderes Verständnis des Bildes und des Umgangs mit ihm als im griechischen. Im Westen war das Bild zu keiner Zeit ein derart zentraler Vermittler des Göttlichen oder des Heiligen wie im Osten. Es existierte ein eher funktional-pragmatisches Verhältnis. Das Bild hatte drei Funktionen zu erfüllen: Es sollte dekorieren, die heilige Geschichte illustrieren und als Anstoß zur Andacht und Belehrung auf das Volk einwirken. Vgl. Fischer, 1989, S. 112ff.

<sup>141</sup> Klinger und Thomas, 1989, S. 12f.

<sup>142</sup> Vgl. Schöne, 1994, S. 24.

<sup>143</sup> Der Goldgrund taucht zum ersten Mal um die Jahrtausendwende in den im Kloster Reichenau gestalteten Bildhandschriften auf. Vgl. Adriani, Götz: *Gold in der Kunst*, Mössingen 1972, o. S.

vergold, das ein unbestimmtes, seidig schimmerndes Glänzen hervorruft und einen weichen Übergang zwischen den Gold- und Farbpartien schafft.<sup>144</sup>

Im späten 12. Jahrhundert wurde eine neue Technik zur Herstellung der goldenen Flächen entwickelt. Es gelang den abendländischen Buchmalern, durch Auflegen hauchdünner, hochglänzender Metallplättchen – Blattgold – den Goldeffekt der Glaswürfel byzantinischer Mosaiken zu erzielen. Erst mit der Einführung des Blattgoldes wurden die Hintergründe häufiger golden gestaltet, was ab dem späten 12. Jahrhundert im Abendland schließlich zur Regel wurde.<sup>145</sup> Die Etablierung des Goldhintergrunds in der romanischen Buchmalerei ist demnach auf den Einfluss der byzantinischen Malerei zurückzuführen: In Nachahmung des Goldhintergrundes byzantinischer Mosaiken, Ikonen und Miniaturen war der Hintergrund der Initialminiaturen und natürlich auch der selbstständiger Buchbilder mit Blattgold ausgelegt worden.<sup>146</sup>

Seit dem 13. Jahrhundert gewann das Tafelbild zunehmend an Bedeutung. Es übernahm die Funktion der Codices als Vermittler der Heilsgeschichte und als Träger ideeller Inhalte. In der Tafelmalerei veränderten sich Aussehen und Funktion des Goldgrundes. Im 13. Jahrhundert setzte die Bearbeitung der Goldoberfläche ein. Unter Aneignung sowie Adaptierung von Goldschmiedetechniken wurden die goldenen Flächen immer differenzierter behandelt.<sup>147</sup> Durch Punzierung, Gravur oder Relieffierung erhielt die Oberfläche des Goldes eine besondere Struktur, so dass der materielle Aspekt des Goldes verstärkt in den Vordergrund rückte.<sup>148</sup> Im Zuge dessen veränderte sich die Funktion des Goldhintergrundes, der mehr und mehr zur kostbaren Fassung des heiligen Geschehens wurde. Häufig vergegenständlichten sich die ho-

---

<sup>144</sup> Vgl. Schöne, 1994, S. 24f.

<sup>145</sup> Beer, 1983, S. 277.

<sup>146</sup> In Sizilien, Unteritalien und Venedig sowie – während der Kreuzzüge – im byzantinischen Osten selbst hatten abendländische Maler und Illuminatoren Anschauungsunterricht in der Darstellung entmaterialisierter Beleuchtung erhalten. Anschließend wollten sie auch die sakrale Note ihrer Bilder durch Übernahme des feierlichen Goldlichts der byzantinischen Malerei steigern. Das neue Blattgold ermöglichte den vollen Goldglanz, den man mit dem Goldgrund byzantinischer Kuppelgewölbe, Apsiden und Wandausschmückung assoziiert. Vgl. Pächt, Otto: *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*, München 1984, S. 140f.

<sup>147</sup> Siehe Schöne, 1994, S. 94, und Beer, 1983, S. 277–279.

<sup>148</sup> Im Gegensatz zur Romanik stoßen in der Gotik goldene und farbige Partien schroff aufeinander. Vgl. Beer, 1983, S. 276f.

mogenen Goldflächen zu reich ornamentierten Goldbrokaten, die als Vorhänge einen perspektivisch erfahrbaren Raum abschließen. Damit wurde der bis dahin dimensionslose, irrealer Goldgrund zu einer konkreten Fläche und Teil eines illusionistisch dargestellten dreidimensionalen Raumes. Der im Relief verfestigte Goldgrund entwickelte sich zunehmend zu einer plastisch-realen Struktur und trat gegenüber den Farbflächen pointiert hervor. So erweckte er stärker als bisher den Eindruck einer Metallfassung, die sich als „vordergründige“ Materie offenbarte.<sup>149</sup>

Seit dem 8. Jahrhundert erfuhr die Goldschmiedekunst immer größeren Zuspruch. Sie diente der Repräsentation von Herrscher und Kirche.<sup>150</sup> Im sakralen Bereich erfüllte die Goldschmiedekunst überwiegend traditionelle Aufgaben. Hier waren die meisten Goldschmiedearbeiten für den liturgischen Gebrauch bestimmt: Weihrauchbehälter, Messkelche, Monstranzen, Ziborien, Reliquiare, Kruzifixe und andere Gegenstände der Liturgie.<sup>151</sup>

Um das Jahr 1000 entstand als künstlerische Innovation die Großplastik als Kultbild.<sup>152</sup> Es handelt sich um unterlebensgroße, auf frontale Betrachtung ausgerichtete Skulpturen, die in der Regel aus einem Holzkern bestanden, die mit Goldblech und kostbaren Steinen verziert wurden. Diese Bildwerke waren nicht nur Andachtsbilder, sondern bargen als figürliche Behälter auch Reliquien, weshalb die Verwendung von Gold und Silber nahelag. Die Statue stellt den Heiligen in der dreidimensionalen Erscheinung dar, so dass der Heilige physisch präsent erscheint. Er wird als eine überirdische Person erfahren, deren himmlische Aura durch Gold und Juwelen in der Bilderscheinung deutlich wird.<sup>153</sup>

---

<sup>149</sup> Vgl. Beer, 1983, S. 279, und vgl. Klinger und Thomas, 1989, S. 46.

<sup>150</sup> Elbern, 1988, S. 2. Diese besondere Wertschätzung spiegelt sich in der sozialen Stellung der Goldschmiede, die zunächst oft auch als Bankiers oder Pfandleiher tätig waren. Sie waren in den höchsten Gesellschaftsschichten zu finden und hatten ihrer Stellung entsprechend ein großes künstlerisches Selbstbewusstsein. Seit der Renaissance wurden sie mehr und mehr zu Handwerkern oder später zu „Kunsth Handwerkern“ degradiert. Vgl. Willberg, 1998, S. 5f.

<sup>151</sup> Fuchs, 1996, S. 174ff.

<sup>152</sup> Die ottonische Goldschmiedekunst wurde beeinflusst durch neue unmittelbare Kontakte mit Byzanz, die von der Heirat Kaiser Ottos II. mit der Prinzessin Theophanu im Jahr 972 ausgelöst worden waren. Vgl. Fuchs 1996, S. 171.

<sup>153</sup> Erhalten sind die „Majestas“ der Sainte Foy in Conques und die Goldene Madonna in Essen. Wichtig ist die Analogie, die zwischen Reliquiar und Statue bestand. Beides war ein Beweis der physischen Präsenz des Heiligen. Vgl. Belting, 1990, S. 331ff.

Die hohe Wertschätzung des Goldes im Mittelalter hing mit einer geistigen Tradition zusammen, die zwar bereits in den ersten Jahrhunderten der christlichen Entwicklung gegenwärtig war, aber erst seit dem 9. Jahrhundert in den theologischen Schriften bewusst aufgearbeitet und bis zum Ausklang des Mittelalters in der gesamten abendländischen Welt verbreitet wurde. Dabei handelte es sich um die sogenannte „neuplatonische Lichtmetaphysik“. Sie geht in ihren Ursprüngen auf den antiken griechischen Philosophen Platon (428/427–348/347 v. Chr.) zurück. Dieser hatte in seiner Schrift *Politeia* („Der Staat“) das Gute, das er als den Grund des Wissens und des Seins definiert hatte, mit dem Sonnenlicht verglichen.<sup>154</sup> In den ersten nachchristlichen Jahrhunderten entwickelten griechische Philosophen ein System, dessen Voraussetzung die Auffassung vom Licht als einer höheren, einer transzendentalen Wirklichkeit war. Anfang des 6. Jahrhunderts fanden die neuen Ideen Eingang in die christliche Philosophie, als ein anonym Autor unter dem Pseudonym Dionysius Areopagita die neuplatonischen Lichtvorstellungen in seine theologischen Schriften einfließen ließ und sie mit der christlichen Heilslehre verband. Für ihn war Gott der Vater der Lichte, „Pater luminum“, und alle sichtbaren Dinge der Welt materielle Lichte, die ihrerseits die „vera lux“, das wahre Licht der Gottheit, widerspiegeln. Er entwickelte das Prinzip des „anagogischen Zugangs“: Je leuchtender ein Gegenstand war, umso stärker konnte der Mensch durch intensive Betrachtung dieses Gegenstandes Anteil an der göttlichen Welt haben. Das Gold mit seinem strahlenden Glanz war bestens dafür geeignet, als Material diesen „anagogischen Zugang“ zu ermöglichen. Für die Menschen im Mittelalter vermittelte die Kostbarkeit des Materials zugleich einen geistigen Wert. In der anagogischen Funktion des Goldes wurde die Epiphanie des Göttlichen in besonderer Weise gegenwärtig. Dies war der wesentliche Grund, warum das Edelmetall im Mittelalter in allen künstlerischen Gattungen bevorzugt und in seinen unterschiedlichen Formen verarbeitet wurde.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> „Unter dieser Sonne also, fuhr ich fort, denke dir, verstehe ich die Kopie des Guten, die von dem eigentlichen wesenhaften Gut als ein ihm entsprechendes Ebenbild hervorgebracht worden ist, was das eigentliche Gute in der durch Vernunft erkennbaren Welt in bezug auf Vernunft und auf die durch Vernunft erkennbaren Gegenstände ist, das ist diese seine Kopie in der sinnlich sichtbaren Welt in bezug auf Gesicht und sichtbare Gegenstände.“ *Politeia*, 508a–509d, Sechstes Buch, nach der Übersetzung von Wilhelm Wiegand von 1855/56. [www.opera-platonis.de/Politeia6.html](http://www.opera-platonis.de/Politeia6.html).

<sup>155</sup> Vgl. Krämer, 2002, S. 82f. In der „Nobilitas“, einer auf der mittelalterlichen Lichtmetaphysik basierenden Rangordnung, war dem Gold und Silber ebenso eine höhere „Nobilitas“ zugeordnet als funkelnden Edelsteinen oder dem Glas. So ehrt ein Maler, der seine Arbeit als einen Akt der Ehrfurcht

#### 4.4. Neuzeitliche Kunst

Zu Beginn der Renaissance wurde das mystisch geprägte Weltbild des Mittelalters durch den Humanismus abgelöst. Der Mensch selbst wurde zum Maß der Dinge und erhielt auf diese Weise einen neuen Stellenwert innerhalb der Schöpfung und damit auch in der Kunst. Nicht mehr in dem strahlenden Glanz des Lichtes wurde das Göttliche gesucht, sondern vielmehr in der Natur als dem Schöpfungswerk Gottes. Die mittelalterliche Lichtmetaphysik wurde durch die naturphilosophischen Gedanken des Neuplatonismus ersetzt. Die Natur im Kunstwerk nachzuahmen wurde zum obersten Gestaltungsprinzip in der bildenden Kunst.<sup>156</sup>

Dieses neue Kunstverständnis war von dem Humanisten Leon Battista Alberti in seinen Schriften formuliert worden. Für ihn war Kunst nicht mehr ein Produkt oder Mittel religiöser Befindlichkeit. Daher lehnte er die Verwendung von Gold bei der Schaffung von Kunstwerken grundsätzlich ab.<sup>157</sup> 1436 stellte er in seinem Traktat *De pictura* fest, dass es verdienstvoller sei, goldene Gegenstände nicht mehr mit Gold, sondern allein durch die geschickte Verwendung von Gelb und Weiß darzustellen. Der Verzicht auf Gold und dessen Ersatz durch den virtuosen Einsatz der neuen Maltechnik würde einen Zuwachs an Kunst bewirken:<sup>158</sup> „Es gibt Maler, die in ihren Bildern viel Gold verwenden, weil sie meinen, das verleihe diesen Erhabenheit. Ich kann das nicht loben. Selbst wenn man jene Dido nach der Beschreibung Vergils malte – mit ihrem Köcher voll Gold, ihren goldenen und von Goldbändern zusammengehaltenem Haar, [...] selbst dann möchte ich kein Gold verwendet wissen, weil die Darstellung des Goldglanzes durch Farben dem Künstler mehr Bewunderung und Lob einträgt.“<sup>159</sup>

In seiner architekturtheoretischen Schrift *De re aedificatoria* äußert sich Leon Battista Alberti 16 Jahre später über das Material von Götterstatuen: Bronze und Marmor schienen ihm angemessen, dagegen lehnt er Gold und Silber aus verschie-

---

den Heiligen gegenüber verstand, diese durch die Kostbarkeit der Farbstoffe und durch reines Gold. Vgl. Klinger und Thomas, 1989, S. 29. Vgl. auch Schöne, 1994, S. 66ff.

<sup>156</sup> Vgl. Krämer, 2002, S. 91, sowie Klinger und Thomas, 1989, S. 29.

<sup>157</sup> Vgl. Raff, 1994, S. 22.

<sup>158</sup> Wie Wolfgang Braunfels schreibt, sind die goldgrundigen Tafeln nur „halb“ gemalt. Vgl. Braunfels, 1979, S. 24.

<sup>159</sup> „Leon Battista Alberti: De pictura, Liber II, 49“, in: *Leon Battista Alberti. Das Standbild. Die Malerei. Grundlagen der Malerei*, herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Otto Bätschmann und Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000, S. 291.

denen Gründen ab. „Man sagt, dass niemals seit Menschengedenken ein Kunstwerk aus Gold elegant ausgesehen habe, gleichsam als ob es dieser Fürst unter den Metallen verschmähen würde, sich durch künstlerische Zutaten verschönern zu lassen. Deshalb geht es nicht an, die Statuen der Götter, die wir so wohlgestaltet als möglich zu machen trachten, aus Gold herzustellen. Dazu kommt, dass man leicht, von Habsucht getrieben, nicht nur den goldenen Bart entfernen, sondern gleich die ganzen Götter einschmelzen wird, wenn sie aus Gold sind.“<sup>160</sup>

Mit dem veränderten Kunstverständnis der Renaissance, das nicht mehr die Darstellung des Jenseits, sondern die Abbildung der Wirklichkeit anstrebte, verlor Gold als direkte Verkörperung des Übernatürlichen und des Göttlichen seine Funktion. Das metallische Gold ließ sich nur schlecht in die Wirklichkeitsebene der vertrauten Farbskala einfügen. Mehr als hundert Jahre vor Albertis theoretischen Ausführungen hatte bereits Giotto di Bondone (1266–1337) als erster Künstler begonnen, anstelle des Goldhintergrundes Landschafts- und Architekturdarstellungen zu malen. Ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde in der Malerei allgemein der undurchlässige Goldgrund durch ein Fenster zum Raum ersetzt. Anstelle einer goldenen Fläche erscheint nun stets ein gemalter, meist mit Landschaftselementen ausgefüllter Hintergrund. Die himmlische Sphäre wird nicht mehr durch den Goldgrund dargestellt, sondern häufig durch die Darstellung von Engeln angedeutet.<sup>161</sup>

In der Malerei wurde Gold seit der Renaissance Jahrhunderte lang nicht mehr verwendet.<sup>162</sup> Für die Darstellung vergoldeter Rüstungen, Prachtgewänder oder Prunkgegenstände wurde keine metallische Farbe benutzt, sondern Farben, die einen ähnlichen Eindruck im Bild hervorbringen konnten wie Gelb, Rot oder Braun.<sup>163</sup> Das

---

<sup>160</sup> Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria*, Liber VII, 17, zit. n. Raff, 1994, S. 22.

<sup>161</sup> Schöne, 1994, S. 99.

<sup>162</sup> Wenn Gold in den Bildkompositionen noch verarbeitet wurde, dann galt es meist als Symbol der mittelalterlichen Kunst. In der venezianischen Renaissancemalerei, etwa bei Giovanni oder Gentile Bellini, wurden die Apsisgewölbe der gemalten Kirchenräume häufig mit Gold dargestellt, um auf die alten Mosaiken zu verweisen. Auch wurden Kult- oder Altargeräte, wie Kreuze und Reliquiare, in Gold wiedergegeben, um ihr Alter zu dokumentieren. Vgl. Krämer, 2002, S. 92.

<sup>163</sup> Vgl. Braunfels, 1979, S. 24. Die inhaltliche Entwertung des Goldgrundes hing auch eng mit der Ausbildung eines neuartigen Malverfahrens zusammen, mit der sich um diese Zeit verbreitenden Ölmalerei. Die Ölmalerei und deren Mischtechnik mit Tempera wurde ab der Mitte des 15. Jahrhunderts die übliche Methode für die Tafelmalerei. Sie ermöglichte eine realistische Darstellung der gesehenen Wirklichkeit und die Darstellung von Gold ohne die Anwendung des Edelmetalls selbst. Seit Einfüh-

Gold wurde an den Bildrand in den Bereich der Rahmung verdrängt. Indem der goldene Bilderrahmen zur Fassung wurde, übernahm er einen Teil der Funktion des Goldgrundes: „Durch das Gold“, so schreibt Wolfgang Braunsfeld, „hat der Rahmen höhere Aussagekraft gewonnen, es bezieht sich auf den Bildinhalt, dessen geistigen Rang es kenntlich macht.“<sup>164</sup> Mit einem Rahmen aus Gold als dem edelsten der Metalle soll die Wertschätzung deutlich gemacht werden, die dem betreffenden Künstler und seiner Arbeit entgegen gebracht wird.<sup>165</sup>

Seit der Renaissance konzentrierte sich die Verwendung von Gold auf den Bereich der angewandten Kunst: Es entstanden vor allem Schmuckstücke, Tafelgeräte und kleine Ausstattungsgeräte für Kirchen und Paläste. Mit der Zeit trat die Kirche als Auftraggeber immer mehr in den Hintergrund, und die Nachfrage weltlicher Auftraggeber für fürstliches Tafelgeschirr nahm weiter zu.<sup>166</sup> Nicht nur zur Herstellung von Objekten, sondern auch zur Dekoration von Kirchen, Schlössern und Palästen wurde Gold eingesetzt, vor allem im Barock. Der strahlende Glanz von Gold wie auch von Silber war Teil der barocken Prachtentfaltung der Würdenträger von Kirche und Staat.<sup>167</sup>

---

rung der Ölmalerei wurde Gelb, Rot oder Braun verwendet, wenn Gold oder Glänzendes dargestellt werden sollte. Rembrandt (1606–1669) arbeitete mit Goldgelb, Goldrot oder Goldbraun und höhte die Töne mit Weiß. Vgl. Klinger und Thomas, 1989, S. 29 und S. 46.

<sup>164</sup> Dieser Prozess beginnt schon im frühen Trecento. Vgl. Braunsfeld, 1979, S. 20f.

<sup>165</sup> Künstler wie Dürer, El Greco, Michelangelo, Botticelli, Raffael und Van Eyck entwarfen für ihre Werke nicht selten selbst die Rahmen und stellten sie teilweise auch eigenhändig her. Vgl. Flüeler und Speiche, 1975, S. 82.

<sup>166</sup> Fuchs, 1996, S. 177. Der berühmteste unter den Goldschmieden war wohl Benvenuto Cellini (1500–1572). Er schuf für Franz I. von Frankreich die Saleria, das „berühmteste Salzfass der Welt“.

<sup>167</sup> Vgl. Klinger und Thomas, 1989, S. 29. In Versailles, dem Schloss des französischen Königs Ludwig XIV., dienten die Prunkgemächer sowohl zum Wohnen wie auch der Repräsentation. Im Glanz des Goldes spiegelt sich nicht nur der königliche Herrschaftsanspruch, sondern auch die symbolische Gleichsetzung des Königs mit dem Sonnengott Apollo wider. Die Leuchtkraft des Goldes war das Sinnbild des Lichtes, das der Sonnenkönig ausstrahlte. Vgl. Krämer, 2002, S. 98ff.

## **V. Gold in der Kunst des 20. Jahrhunderts – exemplarisch dargestellt anhand von 20 Einzelanalysen**

Im 19. Jahrhundert vollzogen sich mit der Industrialisierung und Technisierung der Lebenswelt grundsätzliche gesellschaftliche Veränderungen. Diese neuen Inhalte ließen sich in den traditionellen Formen einer akademisch orientierten Kunst nicht mehr zum Ausdruck bringen. Parallel dazu erfuhren die tradierten Inhalte der Malerei durch die Erfindung der Fotografie eine radikale Umwertung, da die Hauptaufgabe der Malerei, das Beschreiben und Abbilden der Wirklichkeit, in Frage gestellt wurde.<sup>168</sup> Infolgedessen lösten sich die Künstler der Avantgarde von dem seit der Renaissance gültigen Kunstbegriff, der als vorrangiges Darstellungsziel die Nachahmung von Wirklichkeit beinhaltete, und wandten sich neuen Aufgaben zu. Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert vollzog sich in der bildenden Kunst ein Bedeutungs- und Funktionswandel, der sich insgesamt als eine Entwicklung ästhetischer Leitlinien von der „Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit“ bezeichnen lässt.<sup>169</sup>

Zwar hatten sich bereits Anfang des 19. Jahrhunderts einzelne Künstler wie beispielsweise Philipp Otto Runge wieder für Gold interessiert, doch kam es in ihren Bildern noch nicht zum Einsatz.<sup>170</sup> Um die Mitte des 19. Jahrhunderts entdeckten dann die Präraffaeliten das Gold, das für sie ein Symbol des „Reinen“ und „Erhabenen“ darstellte. Einige von ihnen verwendeten es sporadisch in ihren Bildern, wie beispielsweise Dante Gabriel Rossetti, der es als Koloration des Hintergrundes einsetzte.<sup>171</sup> Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Interesse der Künstler an

---

<sup>168</sup> Die beiden Franzosen Nicéphore Niepce (1765-1833) und Louis Daguerre (1787-1851) gelten als die Entdecker der Fotografie.

<sup>169</sup> Vgl. Hofmann, Werner: *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit: Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917*, engl. Ausgabe New York 1969, dt. Ausgabe Köln 1970.

<sup>170</sup> Philipp Otto Runge (1777-1810) war wohl der erste Künstler, der versuchte, den mittelalterlichen Goldgrund wieder in die Malerei einzuführen. 1804 wollte er die Lichtlilie in „Der Morgen“ vor einen reinen Goldgrund stellen. Dieses für jene Zeit ungewöhnliche Vorhaben hat er jedoch nicht ausgeführt. Für seinen Gemäldezyklus der Jahreszeiten fertigte er eine Reihe von Ölstudien an, auf denen die Ölfarbe über die Vergoldung gesetzt war. Seine Intention war, durch den goldenen Untergrund die Leuchtkraft der Farben zu steigern. Vgl. Schöne, 1994, S. 217.

<sup>171</sup> Zu der 1848 in England gegründeten Gruppe der Präraffaeliten gehörten unter anderem John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti und William Holman Hunt. Dante Gabriel Rossetti hat in „Regina Cordium“ (1860 und 1866) Gold eingesetzt. Vgl. Postel, Claudia: *Hintergründiges aus Gold. Untersuchungen zum Goldgrund im 19./20. Jahrhundert*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Hamburg 1999,

Gold größer. Historienmaler wie Hans Makart nutzten Gold zur Prachtsteigerung, während Maler des Symbolismus wie Gustave Moreau und Max Klinger im Gold die Verkörperung von Kostbarkeit und Exotik sahen. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts fand Gold dann immer häufiger Verwendung, so beispielsweise auch in den Arbeiten früher abstrakter Maler und einiger Konstruktivisten, die es aufgrund der reflektierenden Eigenschaften verwendeten, aber auch um spirituelle Inhalte zu vermitteln.<sup>172</sup>

Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts nahm die Verwendung von Gold immer weiter zu. Besonders häufig wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Gold gearbeitet. Wie die folgenden Analysen von zwanzig exemplarisch ausgewählten Werken zeigen werden, lassen sich bei der Verwendung von Gold in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts im Wesentlichen sieben Aspekte herausfiltern, anhand derer sich das Phänomen der Wiederentdeckung dieses Materials deuten und fassen lässt. Das zentrale Anliegen der Arbeit besteht darin, die Vielzahl an Werken, in denen Künstler mit dem Material Gold gearbeitet haben, so zu systematisieren und exemplarisch zu analysieren, dass die wichtigsten Bedeutungsmuster des Materials für die Kunst des 20. Jahrhunderts deutlich werden.

## **1. Sakralisierung des Profanen**

Bereits in den frühen Hochkulturen wurde Gold der überirdischen, d. h. der göttlichen Sphäre zugeordnet. Überall auf der Welt wurden Götterstatuen, Tempeltore, Tempelräume, Sarkophage und Mumien mit Blattgold vergoldet, um ihnen eine sakrale und damit göttliche Aura zu verleihen. Ein zentraler Grund dafür, dass Gold vor allem bei Kultgegenständen eingesetzt wurde, war sein besonderer Glanz. In christlichen Kult wurden die Kultgegenstände Jahrhunderte lang aus Gold hergestellt, bzw. vergoldet. Die Intention dabei war, die Gegenstände auf diese Weise von ihrer Umgebung abzuheben und zu überhöhen.

---

S. 21f. Auch James McNeill Whistler benutzte Gold, wie beispielsweise in seinem Pfauen-Saal, der auch „Harmonie in Blau-Gold“ genannt wurde. Vgl. Klinger und Thomas, 1989, S. 30.

<sup>172</sup> Wie beispielsweise von Ivan K. Klijun in *Suprematistische Komposition* von 1916, Sophie Taeuber-Arp in *Triptyque* von 1918, Erich Buchholz in *goldquadrat mit auslaufenden Strahlen* von 1922 und Oskar Schlemmer in *Mystische Komposition mit Figur in Goldbronze* von 1922 (vgl. Kap. I.1., S. 2, Fn. 4).

Dieser Aspekt der Überhöhung wurde von einigen Künstlern im 20. Jahrhundert wieder aufgegriffen. Sie setzten Gold ein, um Objekte, Personen oder Momente aus dem Bereich des Alltäglichen herauszuheben und ideell aufzuwerten. Die Vergoldung erfüllt damit einen ähnlichen Zweck wie goldene Bilderrahmen, die durch die Kostbarkeit des Goldes das auf dem Bild Dargestellte überhöhen. 1907/08 vergoldete der österreichische Maler Gustav Klimt in seinem berühmtesten Werk *Der Kuss* das Liebesglück von Mann und Frau, um den Moment höchster Emotionalität in eine Sphäre fernab der Wirklichkeit zu versetzen und ihm Unvergänglichkeit zu verleihen. Rund 50 Jahre später setzte die amerikanische Künstlerin Louise Nevelson das Prinzip der Überhöhung durch Vergoldung in einem ganz anderen Kontext ein. Indem sie hölzernen Sperrmüll, den sie in den Straßen New Yorks aufgesammelt hatte, in goldene Farbe tauchte und zu einer goldenen Altarwand zusammensetzte, vollzog sie eine Umwertung des ursprünglich „armen“ Materials. Etwa zur gleichen Zeit entstand eines der wohl bekanntesten Werke der Pop Art, die *Gold Marilyn* des Amerikaners Andy Warhol. Er vergoldete den Filmstar und erklärte ihn damit zu einer Ikone des 20. Jahrhunderts.

### **1.1. Andachtsbild der Liebe: Gustav Klimt, *Der Kuss* (1907/08)**

Das Bild *Der Kuss* von Gustav Klimt zeigt ein sich umarmendes Liebespaar (Abb. 1). Die Bildfläche ist fast vollständig mit Gold bedeckt, wobei die Konsistenzen von Goldstaub bis zu reliefhaft aufgesetztem Blattgold reichen. Der Bildhintergrund, der die leichteste der goldenen Flächen bildet, besteht aus einem eher matten goldenen Untergrund mit glänzenden Goldsprenkeln. Aus stärker glänzendem und dichterem Gold ist die Gloriole gebildet, die das Liebespaar umfasst und an den Knöcheln der Frau endet. In dieser goldenen Gloriole befindet sich das Liebespaar, das goldfarbene Kleidung trägt. Der Mann, dessen Körper von einem mit schwarzen, eckigen Ornamenten überzogenen Umhang verhüllt ist, beugt sich zu der knienden Frau herab, die ein mit farbigen Kreisen besetztes goldenes Kleid trägt. Lediglich in der Zone der Erde, einer Blumenwiese, hat Klimt keine Goldfarbe verwendet.<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> Die wichtigste Literatur: Dobai, Johannes: „Zu Gustav Klimts Gemälde *Der Kuss*“, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 1968, Jg. 12., Nr. 56, S. 83-132. Arici, Laura: „Schwanengesang in Gold. *Der Kuss* – eine Deutung“, in: Kat. Gustav Klimt, hrsg. v. Toni Stooss und Christoph Doswald, Kunsthaus Zürich, Stuttgart 1992, S. 43. Bisanz, Hans: „Zur Bildidee *Der Kuss* – Gustav Klimt und

### 1.1.1. Erlösung im Liebesglück

Das Gemälde „Der Kuss“ gilt als ein Hauptwerk der von 1903 bis 1909 dauernden Werkphase Klimts, die in der Forschung allgemein als „Goldene Periode“ oder als „Goldener Stil“ bezeichnet wird, da er während dieser Zeit besonders ausgeprägt Goldfarben und Blattgold verwendete.<sup>174</sup> Ausgelöst wurde die „Goldene Periode“, so heißt es übereinstimmend in der Klimt-Forschung, durch zwei Reisen nach Ravenna. Bereits 1888/89, 1890 und 1897 hatte er in Venedig, Pisa und Mailand bedeutende Mosaiken im Original gesehen. 1903 reiste er dann gleich zweimal nach Ravenna, um dort die byzantinischen Kirchen zu besichtigen.<sup>175</sup> Die byzantinischen Mosaiken, so berichteten Mitreisende, sollen ihn mit ihren goldenen Bildhintergründen tief beeindruckt haben: „(...) Ravenna, das eigentliche Reiseziel, ist erreicht; Gustav Klimts Schicksalsstunde ist da. Denn die goldschimmernden Mosaiken der ravennatischen Kirchen machen einen ungeheuren Eindruck auf ihn. Von da an kommt das Prunkende, das Starr-Prächtige in seine sensible Kunst.“<sup>176</sup> Um 1907/08 steigerte Klimt die Verwendung von Goldfarben und Blattgold dann derart, dass die Flächen seiner Bilder fast vollständig mit Gold bedeckt waren und nur noch vereinzelt naturalistische Elemente auftauchten. Im Oktober 1909 beendete eine Reise nach Paris und Spanien seine „Goldenen Periode“: „Aus ist's mit den Quadraten“, schrieb Klimt auf einer Postkarte aus Toledo, „naturalistisch ist Triumph.“<sup>177</sup>

Das Motiv des sich umarmenden Liebespaares hat Klimt mehrfach dargestellt: nicht nur in dem Gemälde von 1907/08, sondern auch bereits im Beethovenfries<sup>178</sup>, der

---

Edvard Munch“, in: Kat. *Klimt und die Frauen*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2000, S. 226-234.

<sup>174</sup> Vgl. Fliedl, Gottfried: *Gustav Klimt. 1862-1918. Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 115. Auch bereits vor dem Beginn seiner „Goldenen Periode“ hatte Gustav Klimt Goldfarben eingesetzt. Zwischen 1882 und 1889 entstanden Zeichnungen von Allegorien und Emblemen, in denen er Gold in einer deskriptiven Funktion zur Darstellung von Goldschmuck verwendet hat, wie z. B. in *Allegorie der Skulptur* von 1889. Als er um 1895 begann, Einflüsse des Symbolismus in seine Arbeit aufzunehmen, erhielt auch das Gold eine symbolische Bedeutung. Er „vergoldete“ zentrale Bildmotive, um sie aus dem Bildkontext herauszuheben und ihnen eine Aura der Besonderheit zu verleihen, so z. B. in *Pallas Athene* von 1898 und in *Judith I* von 1901.

<sup>175</sup> Nebehay, Christian: *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, München 1976, S. 296f.

<sup>176</sup> Zit. n. Nebehay, 1976, S. 296f.

<sup>177</sup> Zit. n. Strobl, Alice: „Gustav Klimt als Zeichner“, in: Kat. *Gustav Klimt, 1862-1918*, hrsg. v. Toni Stooss und Christoph Doswald, Kunsthau Zürich, Stuttgart 1992, S. 200.

<sup>178</sup> 1901 hatte Klimt den 35 Meter langen Fries für die XIV. Ausstellung der Wiener Secession entworfen, in deren Mittelpunkt die Beethovenskulptur Klingers stand. Vgl. Schulze, Sabine: „Sehnsucht

1902 für die XIV. Ausstellung der Wiener Secession entstanden war (Abb. 3), sowie in dem 1911 vollendeten Mosaikfries im Palais Stoclet<sup>179</sup> in Brüssel (Abb. 2). Bei beiden Friesen handelt es sich um monumentale Raumdekorationen, in denen die Darstellung des Liebespaares jeweils als programmatischer Abschluss dient.

Den 35 Meter langen Beethovenfries hatte Klimt unter dem Motto „Sehnsucht nach Glück“ konzipiert. Zu sehen ist der Weg der menschlichen Glückssuche: Die Hauptfigur ist ein Ritter, der Neid, Krankheit und Verbrechen überwinden muß, um am Ende im „Reich der Kunst“ und in den Armen einer Frau „reine Freude, reines Glück und reine Liebe“ zu finden.<sup>180</sup> In der Schlusszene wird ein sich umarmendes Liebespaar gezeigt, das vor einem Rosenhain steht und von einer goldenen Fläche umfasst wird. Diese Szene, die von der Klimt-Forschung auch als „Erlösung“ bezeichnet wird, hat Klimt mit Sonne und Mond, Gold und Rosenhain ins Paradiesische überhöht.<sup>181</sup>

Im Stocletfries ist das Liebespaar ebenfalls in einem übergeordneten Zusammenhang dargestellt, der zwar keine Handlung erzählt, aber auch das Glücksversprechen thematisiert. Im Speisesaal des Palais Stoclet zeigen die mehr als 7 Meter langen Mosaik der beiden Längswände über die ganze Fläche das Motiv eines Baumes. Auf der einen Längswand des Frieses ist in den Baum eine einzelne Frauenfigur eingefügt, die in der Literatur überwiegend als „Erwartung“ bezeichnet wird. Auf der gegenüberliegenden Wand befindet sich die Szene mit dem sich umarmenden Liebespaar, das von der Klimt-Forschung auch „Erfüllung“ genannt wird.<sup>182</sup> Der die Frauenfigur mit dem Liebespaar verbindende Baum mit seinen spiralförmigen Or-

---

nach Glück“, in: Kat. *Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne. Klimt, Kokoschka, Schiele*, hrsg. v. Sabine Schulze, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1995, S. 12.

<sup>179</sup> Über die Entstehung des Palais sowie über Gustav Klimts Arbeit an dem Fries ist nur wenig bekannt. Nicht einmal die wichtigsten Daten der Planung und Fertigstellung sind gesichert. 1905 dürfte Josef Hofmann die ersten Entwürfe für den Bau gemacht haben. 1906 war Klimt wahrscheinlich zum ersten Mal in Brüssel. 1906/07 waren vielleicht die Entwürfe, 1911 der Fries selbst fertiggestellt. Vgl. Fliedl, 1994, S. 146.

<sup>180</sup> Im Begleitheft zur Ausstellung wurde der Schlussteil des Frieses mit folgenden Worten erläutert: „Die Künste führen uns in das ideale Reich hinüber, in dem allein wir reine Freude, reines Glück, reine Liebe finden können.“ Siehe Schulze, 1995, S. 12.

<sup>181</sup> Vgl. Fliedl, 1994, S. 108 und vgl. Bisanz, 2000, S. 228.

<sup>182</sup> Die Klimt-Forschung hat sich ausführlich der Ikonographie gewidmet und die Frau als Erwartung, das Paar als Erfüllung bedeutet. Vgl. Bisanz-Prakken, Marian: „Programmatik und subjektive Aussage im Werk von Gustav Klimt“, in: Kat. *Wien 1870-1930. Traum und Wirklichkeit*, Historisches Museum der Stadt Wien, Salzburg und Wien 1984, S. 118. Vgl. Fliedl, 1994, S. 115ff. Vgl. Schorske, Carl E.: „Gustav Klimt: Die Malerei und die Krise des liberalen Ich“, in: Ders., *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt am Main 1982, S. 254.

namenten weckt die Assoziation an einen Lebensbaum oder, in Anlehnung an die christliche Ikonographie, an den „Baum der Erkenntnis“. Der auf dem Fries dargestellte Ort lässt sich somit als ein „Garten der Kunst und der Liebe“ interpretieren, der „im Gegensatz zu dem Garten vor den Palastfenstern (des Palais Stoclet) nie verblühen würde.“<sup>183</sup>

Im Gegensatz zu den Szenen im Beethovenfries und im Stocletfries ist im Gemälde *Der Kuss* der Moment des vollkommenen Liebesglücks ohne einen übergeordneten Handlungszusammenhang dargestellt. Es wird keine übergeordnete Rahmenhandlung gezeigt, sondern ausschließlich der Moment der „Erlösung“ im Liebesglück. Im Zentrum des Bildes ist das sich umarmende Liebespaar zu sehen, das vor einem goldenen Hintergrund auf einer Blumenwiese steht. Mit dieser Komposition bezieht sich Klimt eindeutig auf die byzantinischen Mosaiken von San Apollinare Nuovo in Ravenna, die die Szenen mit den Heiligen auf angedeuteten Wiesenflächen vor goldenen Hintergründen zeigen (Abb. 4 + Abb. 5). In der christlichen Ikonographie dient der Goldgrund dazu, die Heiligen zu verherrlichen und das Reich Gottes, das Paradies, in dem sie sich befinden, zu versinnbildlichen.<sup>184</sup> Auch die Blumenwiese verweist als Symbol des Paradieses auf den überirdischen Bereich, in den die Heiligen aufgenommen wurden. Analog zu den byzantinischen Mosaiken wird auch im Gemälde *Der Kuss* durch das Gold die Diesseitsbezogenheit des Hintergrundes aufgehoben und der überirdische Bereich versinnbildlicht, in dem sich das Paar in seinem Liebesglück befindet.

*Der Kuss* zeigt noch eine weitere kompositorische Entsprechung zu den byzantinischen Mosaiken: die Flächenbindung. Charakteristisch für die Darstellungen der byzantinischen Mosaiken ist, dass in ihnen jegliche Form von Naturalismus vermieden wurde. Die intendierte Wirkung ist vielmehr, die irdische Räumlichkeit und die Körperlichkeit der Personen aufzulösen, um die dargestellten Heiligen als überirdische Erscheinungen zu verklären, die sich in einer Sphäre zeitloser Ewigkeit befinden.<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Sekler, Eduard: *Josef Hofmann. Das architektonische Werk*, Salzburg 1982, S. 94, zit. n. Fliedl, 1994, S. 145.

<sup>184</sup> Vgl. Braunfels, 1979, S. 10.

<sup>185</sup> Vgl. Theissing, Heinrich: „Bildlicht in der byzantinischen Malerei“, in: *Die Geistlichen Grundlagen der Ikone*, hrsg. v. Wolfgang Kasack, München 1989, S. 182.

Die Darstellung im Gemälde *Der Kuss* ist ebenfalls vollkommen flächig, ohne eine Andeutung von Räumlichkeit und Plastizität. Weder der Bereich, in dem sich die beiden Figuren befinden, noch die beiden Personen selbst werden durch Licht und Schatten modelliert. Die Farben hat Klimt bewusst so eingesetzt, dass sie nicht eine perspektivische Illusion, sondern eine konsequente Flächigkeit herstellen. Die einzige Ausnahme bilden die beiden Köpfe und die Hände des Liebespaares, da sie als einzige Bildelemente realistisch dargestellt sind. Durch die konsequente Flächigkeit der Darstellung und die Verwendung unterschiedlicher Formen von Gold entsteht in dem Bild eine „realitätsferne Zweidimensionalität“, eine der Wirklichkeit entrückte „Außerweltlichkeit“.

In dieser überirdischen Sphäre wird das Liebespaar von einer goldenen Aureole umfasst. Die Form der Aureole soll zwei Aspekte versinnbildlichen: Indem sie das Liebespaar zu einem einzigen Körper zusammenfasst, symbolisiert sie einerseits die Vereinigung von Mann und Frau.<sup>186</sup> Und andererseits dient sie dazu, das Liebespaar von seiner Umwelt zu isolieren und ist damit eine Metapher für die „Abgeschlossenheit im Glück“.<sup>187</sup> Währenddessen übernimmt das Gold die Funktion eines „kostbaren Rahmen“, so dass der „Moment des Liebesglückes“ eine nahezu kultische Verherrlichung erfährt. Somit hat Klimt auch das Bildelement der goldenen Aureole eingesetzt, um deutlich zu machen, dass sich das Liebespaar in einen dem Irdischen enthobenen und unvergänglichen Moment des Glücks befindet.

Klimt stellt das Liebespaar nicht als reale Personen an einem konkreten Ort dar, sondern körperlos in einer kosmischen Sphäre, die sich, so Gottfried Fliedl, „jenseits aller bestimmten historischen oder gesellschaftlichen Wirklichkeit befindet“.<sup>188</sup> Es ist somit Klimts ganz persönliche Version der endgültigen und paradiesischen Vereini-

---

<sup>186</sup> Vgl. Fliedl, 1995, S. 52 und vgl. Schorske, 1982, S. 260.

<sup>187</sup> Dobai, 1968, S. 95. Die Gloriole (von lat. Gloria = Ehre, Ruhm), auch großer Nimbus genannt, ist ein Lichthof oder Strahlenkranz, der die gesamte Person umgibt. Die Grundform ist auch hier der Kreis als das Symbol für Vollkommenheit und Ewigkeit. Der Kreis kann aber auch zum Oval oder zur Mandorla abgewandelt werden. Wenn die Gloriole golden ist, wird sie „Aureole“ (von lat. aureolus = goldfarbig) genannt. Vgl. Fischer, Helmut: *Die Ikone. Ursprung – Sinn – Gestalt*, Freiburg 1989, S. 154f.

<sup>188</sup> Fliedl, Gottfried: „Klimt und die Krise der männlichen Identität“, in: Kat. *Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele*, hrsg. v. Sabine Schulze, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main, 1995, S. 51f.

gung von Mann und Frau: eine „Verschmelzung“ der Geschlechter jenseits von Zeit und Raum.<sup>189</sup> Im Gegensatz zu der Darstellung im Beethovenfries, wo die realen Körper in einer goldenen Umgebung zu sehen sind, und zu der Darstellung im Stocletfries, die das Liebespaar vollständig ästhetisiert, hat Klimt im Gemälde *Der Kuss* das Liebesglück als etwas Vollkommenes und die Verschmelzung von Mann und Frau zu einem einzigen Körper als eine glorifizierte Einheit dargestellt.

Um die endgültige und ewig andauernde „Verschmelzung der Geschlechter“ als utopisch und gleichzeitig paradiesisch zu kennzeichnen, wurde sowohl das Liebespaar als auch seine Umgebung vollständig in Gold gehüllt. Dieser Ansatz hat eine lange Tradition.<sup>190</sup> Aufgrund ihrer anorganischen Substanz sowie ihres materiellen und ästhetischen Wertes wurden Edelsteine und Edelmetalle immer wieder als Symbole des Unvergänglichen und Dauerhaften eingesetzt. Utopische und paradiesische, d. h. die Realität transzendierende Bereiche werden häufig aus mineralischen Substanzen bestehend beschrieben oder dargestellt. Es geht dabei um die ästhetizistische Suche nach dem Kostbaren, Seltenen und Ungewöhnlichen, aber auch um das Bedürfnis, das Erlebnis von Vergänglichkeit und Auflösung durch eine Anhäufung kostbarer und unvergänglicher Minerale und Metalle zu kompensieren.<sup>191</sup>

Doch Klimt zeigt in dem Gemälde „Der Kuss“ auch die immer vorhandene potentielle Möglichkeit, dass selbst das paradiesische Liebesglück ein Ende findet. Die Blumenwiese, auf der das Liebespaar steht, ist auf der rechten Seite abgeschnitten, wo-

---

<sup>189</sup> Karl Schawelka schreibt über die „Verschmelzung“ der Geschlechter: „Der „kosmogonische Eros“ als Verschmelzungsphantasie, um einen Begriff von Ludwig Klages aufzugreifen, gehörte zur Vorstellungswelt des Fin de siècle. Ludwig Klages bestimmt ihn als pantheistische Erfahrung und dionysisch-rauschhafte Entgrenzung zur elementar-erotischer Wollust.“ Schawelka, Karl: „Klimts Beethovenfries und das Ideal des *Musikalischen*“, in: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen*, hrsg. v. Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp, Wien, Köln, Graz 1993, S. 566. Vgl. Fliedl, Gottfried: „Das Weib macht keine Kunst, aber den Künstler. Zur Klimt-Rezeption“, in: *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*, hrsg. v. Renate Berger und Daniele Hammer-Tugendhat, Köln 1985, S. 123. Siehe auch Monika Wagner über die Kusszene im Stocletfries. Wagner, Monika: „Wiener Frauenbilder: Ornament als Verbrechen“, in: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen*, Wien, Köln, Graz 1993, S. 556.

<sup>190</sup> Kostbare Minerale dienten aufgrund ihrer optischen und symbolischen Qualitäten in der abendländischen Literatur von jeher zur Vergegenwärtigung paradiesischer Bereiche wie beispielsweise der „wahren Erde“ in Platons „Phaidon“ und des „neuen Jerusalem“ in der Offenbarung des Johannes. Siehe Eilert, Heide: „Die Vorliebe für kostbar-erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des Fin de Siècle“, in: *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Roger Bauer, Eckhard Heftrich, u. a., Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 35, Frankfurt am Main 1977, S. 435. Vgl. auch Postel, 1999, S. 56ff.

<sup>191</sup> Vgl. Eilert, 1977, S. 421.

durch der Abgrund symbolisiert wird, an dessen Rand sich das Liebesglück befindet. Klimt hat das Paar so dicht am Rand des Abgrundes platziert, dass sich die Füße der knienden Frau bereits jenseits des sicheren Grundes befinden.<sup>192</sup>

### 1.1.2. Sublimierung der Körperlichkeit

Während Klimt 1907/08 am *Kuss* arbeitete, entstand parallel dazu der Stocletfries, der ebenfalls als ein Hauptwerk seiner „Goldenen Periode“ gilt. Dieser Fries zeichnet sich durch eine besonders starke Akzentuierung der Oberfläche aus, da Klimt nicht mit Farbe, sondern mit Materialien wie Stein, Metallblech, Glas, Email, Goldmosaik, Halbedelsteinen und Perlmutter gearbeitet hat und die natürlichen Oberflächen der Materialien zu Bestandteilen des Frieses werden ließ.<sup>193</sup> Wie im Gemälde *Der Kuss* ist auch im Stocletfries das Liebespaar mit aufwändig gestalteten und reich ornamentierten Gewändern bekleidet. Durch die Materialität der Oberfläche und die ornamentale Gestaltung wird das Liebespaar zu einem „kunsth Handwerklich-architektonischen Objekt“, wie Gottfried Fliedl schreibt, „zu einem abstrakten Mosaikornament, aus dem fast jede Gegenständlichkeit verschwunden ist.“<sup>194</sup>

Diesen Aspekt der „Entkörperlichung“ und „Verkünstlichung“ des Menschen hat Klimt auch im *Kuss* dargestellt. Die Kleidung, die das Liebespaar trägt, ist mit prächtigen goldenen und farbigen Applikationen geschmückt. Bei der Darstellung der ornamentalen Muster wird das Körpervolumen der beiden Personen jedoch negiert, so dass die Körperlichkeit der beiden Figuren vollständig unter der prunkvoll gestalteten Oberfläche der Kleidung verschwindet. Alles Organische, Natürliche und Lebendige wird von dem anorganischen Überzug aus goldener Ornamentik überlagert und

---

<sup>192</sup> Vgl. Arici, 1992, S. 45f und Dobai, 1968, S. 95.

<sup>193</sup> Um 1900 erlebte ganz Europa eine neue Blüte der Mosaikkunst, die von Zeitgenossen sogar als eine dritte Blüte des Mosaiks nach der Antike und dem Mittelalter bezeichnet wurde. Vgl. Springer, Peter: „Mosaik als Metapher“, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 1985, Jg. 29, Nr. 73, S. 41 und 56. In diesem Ansatz, der Bildoberfläche durch die Verwendung kostbarer Materialien Eigenständigkeit zu verleihen, war Klimt von seinen Kollegen von der Sezession beeinflusst worden, die sich von 1899 an mit Inneneinrichtung und Kunsthandwerk beschäftigten. Dabei experimentierten sie auch mit Mosaiken und Blattgold. In diese kunsthandwerkliche Strömung wurde Klimt 1904 hineingezogen, als er mit Künstlern der Wiener Werkstätten zusammen das Haus Stoclet gestaltete. Vgl. Schorske, 1982, S. 254.

<sup>194</sup> Vgl. Fliedl, 1994, S. 117.

erscheint wie eingefroren. Das Liebepaar wirkt entsubstanziert und scheint zu einem „Schmuckgegenstand“ verkünstlicht zu sein.<sup>195</sup>

Diese Form von entsubstanziertes Körperlichkeit verbunden mit der Dominanz der Kleidung über die Körper erinnert an die Darstellungen der japanischen Farbholzschnitte der Ukiyo-e-Malerei.<sup>196</sup> Klimt besaß, so berichten zeitgenössische Quellen, eine umfangreiche Sammlung ostasiatischer Kunst, in der sich unter anderem japanische Kimonos, Nô-Gewänder, chinesische Rollbilder und japanische Farbholzschnitte befanden. In seinem Atelier waren Kakemonos (Rollbilder) aufgehängt und er selbst soll in seinem Atelier beim Arbeiten ein kimonoartiges Gewand getragen haben.<sup>197</sup>

Den Schwerpunkt seiner Sammlung bildeten die japanischen Farbholzschnitte der Ukiyo-e-Malerei.<sup>198</sup> Im Mittelpunkt der frühen und späten Periode der Ukiyo-e-Malerei steht die menschliche Gestalt, die von kostbarer und aufwändig gestalteter Kleidung verhüllt wird (Abb. 6 und Abb. 7). Gezeigt werden fast immer stark geschmückte Samuraitrachten und Hofroben, reich gemusterte Nô-Gewänder und Kimonos, Gewänder aus prächtig ornamentierten Stoffen sowie reich verzierte Über-

---

<sup>195</sup> Vgl. Whitford, Frank: „Gilded Images“, in: *Art Quarterly*, Herbst 2000, S. 52.

<sup>196</sup> Die japanischen Holzschnitte traten in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts erstmals in das Blickfeld der europäischen Künstler. Vgl. Shinoda, Yujiro: „Daten zum Japonismus“, in: *Kat. Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, hrsg. v. Siegfried Wichmann, Haus der Kunst, München 1972, S. 164f.

<sup>197</sup> 1918 war von Egon Schiele das Atelier Gustav Klimts beschrieben worden: „... Beim Eintritt kam man zuerst in einen Vorraum, von welchem die linke Tür in sein Empfangszimmer führte. In der Mitte stand ein quadratischer Tisch, ringsum hingen, unmittelbar beisammen, japanische Holzschnitte und zwei größere chinesische Bilder, am Boden lagen Negerplastiken, im Winkel beim Fenster stand eine japanische rot-schwarze Rüstung. (...) dann folgte ein Zimmer, an dessen einer Breitwand nur ein großer Schrank mit den schönsten chinesischen und japanischen Kleidern eingebaut war.“ Zit. n. Partsch, Susanna: „Gustav Klimt – Als Person nicht extra interessant. Von der Ringstrasse zur Secession“, in: Zaunschirn, Thomas: *Gegenwelten. Gustav Klimt – Künstlerleben im Fin de Siècle*, München 1996, S. 54. Die Schwestern Flöge schneiderten Klimt nach den Vorbildern seiner Sammlung aufwändige Kimonos. Vgl. Wichmann, 1972, S. 178f. Über Klimts Sammlung siehe auch: Nebhay, 1969, S. 201ff. Über Gustav Klimts Auseinandersetzung mit der japanischen Kunst siehe auch: Whitford, Frank: *Klimt*, London 1990, S. 119-124.

<sup>198</sup> Ukiyo-e ist eine Stilrichtung, in der sich Malerei und Holzschnitt mischen. Die Hauptmotive sind Alltagsszenen und Vergnügungsviertel der großen japanischen Städte. Während des 17. und 18. Jahrhunderts waren zwei Drittel aller Werke des Ukiyo-e den Kurtisanenbezirken und dem Kabuki-Theater gewidmet. Häufig wurden Szenen mit erotischem Inhalt gezeigt. In den Frühlingbildern, „Shunga“ genannt, sind mehr oder weniger eindeutige erotische Liebesszenen zu sehen. Vgl. Lane, Richard: *Japanische Holzschnitte*, München, Zürich 1962, S. 8ff.

kleider oder Mäntel.<sup>199</sup> Der zentrale Aspekt und zugleich primäre Inhalt der dargestellten Szenen ist die reiche und aufwändige Stoffmusterung der Kleidung. Die Ukiyo-e-Meister interessierte weniger die realistische Wiedergabe des menschlichen Körpers, sondern vielmehr die Darstellung der kostbaren Textilien. Das hat dazu geführt, dass bei der Darstellung der Stoffmusterung die Gestalt des Trägers kaum berücksichtigt wird und die ornamentierte Kleidung meist eine derartige Dominanz besitzt, dass der Kopf, das Gesicht und die Hände der Personen vollkommen in dem kostbaren Stoff verschwinden und die Kleidung wichtiger erscheint als der Mensch selbst. Ein ähnliches Prinzip kennzeichnet die Gewänder der japanischen Schauspieler im Nô und Kabuki, die vor allem dazu dienten, die Gestalt des Trägers zu verfremden. Die textile Hülle war wie ein Symbol, eine Typisierung oder Kodifizierung bestimmter Inhalte oder klar definierter Gruppen, die eine bestimmte Verhaltensweise zu verkörpern hatten.<sup>200</sup>

Das Gemälde *Der Kuss* zeigt deutlich den Einfluss der japanischen Farbholzschnitte und der japanischen Textilkunst. Klimt hat das Prinzip der Ukiyo-e-Malerei, die ornamentale Musterung der Kleidung als eine Form von „Textilgemälden“ aufzufassen, in seine Darstellung des Liebespaares übertragen. Beide Personen sind bis auf die Gesichter und die Hände von Kleidungsstücken verhüllt, die an japanische Kimonos erinnern. Dabei verschwindet das Volumen der beiden Körper vollständig unter der aufwändig gestalteten Oberfläche der Textilien. Beide Personen werden von der reichen und kostbaren Stoffmusterung dominiert, die so zum zentralen Bildelement wird.<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> Bei der gemusterten Kleidung handelt es sich oft um autonom dargestellte „Textilgemälde“. Die Ukiyo-e-Meister haben häufig auch ihre eigenen Textilmuster entworfen. Wie eng der Holzschnitt mit dem textilen Bereich verbunden ist, geht aus der Tatsache hervor, dass viele japanische Maler von der Textilkunst herkommen. Vgl. Wichmann, Siegfried: „Das ostasiatische Muster-Grund-Prinzip als Ansatz erster Abstraktionsversuche in der westlichen Malerei im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert“, in: Kat. *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, hrsg. v. Siegfried Wichmann, Haus der Kunst, München 1972, S. 177ff.

<sup>200</sup> Vgl. Wichmann, 1972, S. 179ff.

<sup>201</sup> In Wien wurde um 1900 dem Ornament als historischem Phänomen und als zeitgenössischem Problem große Aufmerksamkeit geschenkt. 1893 erschien die 5000jährige Stilgeschichte des Wiener Kunsthistorikers Alois Riegl. Zu einem kunsthistorischen Topos entwickelte sich im 20. Jahrhundert die Polemik von Adolf Loos gegen ornamentales Gestalten in Architektur und Kunstgewerbe. 1908 hielt Adolf Loos seinen Vortrag über „Ornament und Verbrechen“, in dem er das Ornament als Zeichen für kulturelle Degeneration sah. Loos, Adolf: „Ornament und Verbrechen“, in: *Adolf Loos. Sämt-*

Durch die Umarmung und das beide Gewänder durchwirkende Gold erscheint das Liebespaar als geschlossene Einheit. Zu unterscheiden sind Mann und Frau durch das ihnen jeweils zugeordnete Ornament, das die klischeehaften Vorstellungen von biologischen und psychologischen Geschlechtsmerkmalen wiedergibt: Die rechteckigen und abstrakteren Formen sind dem Mann und die runden und floralen Motive der Frau zugeordnet.<sup>202</sup> Mittels der goldenen Ornamentik der Kleidungsstücke wird der körperliche Aspekt der „erfüllten Liebe“ auf einer zweiten, abstrakten Gestaltungsebene vermittelt. Gustav Klimt, so schrieb Alessandra Comini 1975, „errichtete eine schimmernde Fassade von sinnlichen Ornamenten, die nur als solche, aber auch als mehr gesehen werden konnten, je nachdem, was im Auge des Betrachters reflektiert wurde.“<sup>203</sup>

Die Ornamentik geht bei Klimt über seine Schmuckfunktion und das reine Dekor hinaus. Indem er das Ornament als „Geschlechtsmerkmal“ einsetzt, wird es zu einem Schnittpunkt zwischen symbolischer Bedeutung und Abstraktion.<sup>204</sup> Mit dem Gold verhält es sich ähnlich. Aufgrund seiner Kostbarkeit und seines Glanzes besitzt es an sich schon einen außerordentlichen Schmuck- und Dekorationswert, der von Klimt mit einer Symbolik der Verklärung und Sakralisierung verbunden wurde.<sup>205</sup> In der goldenen Ornamentik wird die Erotik auf einer abstrakten Ebene dargestellt und durch das Gold gleichzeitig verherrlicht, nahezu sakralisiert. Das Ornament und das Gold erfüllen dieselben formalen und inhaltlichen Funktionen: sie dienen dazu, die Körperlichkeit des Liebespaares zu sublimieren und den eigentlichen Bildinhalt ver-schlüsselt in der scheinbar rein dekorativen Oberfläche widerzuspiegeln.<sup>206</sup>

---

*liche Schriften in zwei Bänden*, hrsg. v. Franz Glück, Wien und München 1962, Bd. 1. Vgl. Bogner, Dieter: „Das „constructive“ Ornament – Der Beitrag Wiens zur Abstraktion“, in: Kat. *Ornament und Abstraktion*, hrsg. v. Markus Brüderlin, Fondation Beyeler, Basel 2002, S. 36.

<sup>202</sup> Vgl. Wagner, Monika: „Klimt verruchtes Ornament“, in: *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*, hrsg. v. Susanne Deicher, Berlin 1993, S. 32. Bei den Ornamenten handelt es sich nicht um überlieferte Symbole, sondern um Erfindungen von Gustav Klimt. Vgl. Schorske, 1982, S. 260.

<sup>203</sup> Comini, 1975, S. 15.

<sup>204</sup> Fliedl, 1995, S. 52. Ausführliche Interpretation der Ornamentik bei: Wagner, 1993, S. 547.

<sup>205</sup> Siehe Kapitel 1.1. Seine Ausbildung hatte Klimt als Dekorationsmaler an der Wiener Kunst- und Gewerbeschule erhalten. Zur Ausbildung siehe: Zaunschirn, Thomas: „Der Mythos Klimt – zwischen Wunsch und Wirklichkeit“, in: Ders.: *Gegenwelten. Gustav Klimt – Künstlerleben im Fin de Siècle*, München 1996, S. 16f.

<sup>206</sup> Vgl. Wagner, 1993, S. 32 und Comini, 1975, S. 13ff.

*Der Kuss* zeigt nicht nur die Vision von der Erlösung des Menschen durch die Liebe, sondern auch einen verschlüsselten Hinweis auf die gesellschaftlichen Strukturen um die Jahrhundertwende. Klimt hat in einer äußerst dekorativen Hülle eine sublimierte Fassung des erotischen Wunsches entworfen und verweist damit auf die Moral und die gesellschaftliche Situation im Wien der Jahrhundertwende. Die Darstellung spiegelt das Lebensgefühl des Fin de Siècle, das von dem Widerspruch zwischen öffentlicher Moral und Sexualität geprägt ist, wider.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte ein Prozess der Enttabuisierung der Sexualität eingesetzt, was um die Jahrhundertwende zur Entstehung der Sexualwissenschaft führte. Zahlreiche Wissenschaftler und Künstler hatten begonnen, sich mit dem menschlichen Sexualverhalten zu befassen und die Sexualität als grundlegende Motivation des menschlichen Verhaltens wahrzunehmen. Ein wichtiges Zentrum für diese wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung war Wien, wo Sigmund Freud um 1900 das Sublimierungsmodell der Psychoanalyse entwickelt und 1905 seine „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ veröffentlicht hatte.<sup>207</sup> Die Psychoanalyse stellte für Freud eine „Wissenschaft von den unbewussten seelischen Vorgängen“ dar. Er war der Auffassung, dass die Handlungsmotive der Menschen irrational und ihrem Bewusstsein entzogen seien. Ihn interessierte vor allem der Zusammenhang zwischen dem Unbewussten und der Sexualität. In dem von ihm entwickelten Drei-Instanzen-Modell – Es, Ich und Über-Ich – wird dem Es die Triebtigkeit zugeordnet, die sich weitgehend mit dem System des Unbewussten deckt.<sup>208</sup>

Auch Klimt hatte sich intensiv mit der Sexualität auseinander gesetzt. In den mehr als 3000 Zeichnungen, die von ihm erhalten sind, ist der weibliche Akt das zentrale Thema. In Hunderten von Zeichnungen hat er den weiblichen Körper dargestellt und ihn in verschiedenen Ansichten gezeigt: lesbische Frauen, Liebespaare in verschiedenen Stellungen sowie Schwangere mit und ohne Mann. In diesen sehr per-

---

<sup>207</sup> Sublimierung meint im medizinisch-psychologischen die Übertragung sexueller Energie auf nicht-sexuelle Ziele. Das ist der klassischen psychoanalytischen Definition nahe, nach der Sublimierung ein Vorgang ist, bei dem aus Instinkten herrührende Energie auf nicht-instinktive Ziele gerichtet wird. Vgl. Cohen, David: „Sublimierung“, in: *Lexikon der Psychologie*, München 1995, S. 298f. Über Ähnlichkeiten und Parallelen in der Arbeit und den Interessen von Sigmund Freud und Gustav Klimt siehe Schorske, 1982, S. 196f und S. 254.

<sup>208</sup> Cohen, 1995, S. 101.

sönlichen und intimen Zeichnungen hat er in einer bis dahin unbekanntem Weise Sexuelles dargestellt und dabei Erotisches enttabuisiert.<sup>209</sup>

Während Klimt in diesen eher privaten Aktstudien die meist weibliche Sexualität unverstellt und ohne Tabus zeigt, wird im Gemälde *Der Kuss* das erotische Verlangen verschlüsselt, d. h. rein abstrakt in ornamentaler Symbolisierung dargestellt. Die Hülle aus goldener Ornamentik sublimiert die Körperlichkeit des Liebespaares und steht damit als Metapher für die gesellschaftlich Verdrängung des Sexuellen. Durch das starre, goldene, anorganische Ornament wird der menschliche Körper in die Bildfläche eingebunden, so dass für ihn keine Möglichkeit zur Bewegung und Aktivität besteht. Klimt setzte die Polarität von Körper und Ornamentik, Organischem und Metallischem ein, um deutlich zu machen, dass das Liebespaar keinen Handlungsspielraum besitzt, sondern von äußeren Zwängen beherrscht wird.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat Gustav Klimt in Wien Gold eingesetzt, um einerseits die Liebe zu glorifizieren und andererseits die Tabuisierung der Sexualität in der Gesellschaft darzustellen. Rund 50 Jahre später hat Louise Nevelson in New York den Abfall der amerikanischen Konsumgesellschaft vergoldet und damit ebenfalls eine Kritik an der Gesellschaft formuliert.

### **1.2. Nobilitierter Abfall: Louise Nevelson, *Royal Tide IV* (1959/60)**

*Royal Tide IV* ist eine großformatige, goldfarbene Wandskulptur, die sich aus insgesamt 34 horizontal und vertikal gestapelten Holzkästen zusammensetzt (Abb. 8). Die Skulptur steht vor der Wand des Ausstellungsraumes auf einem ebenfalls goldgefärbten Sockel, so dass der Betrachter sie frontal wahrnimmt. Der obere Abschluss von *Royal Tide IV* weist eine unregelmäßige Silhouette auf, die von beiden Seiten zur Mitte hin aufsteigt. Im Inneren der Kästen, die nach vorne geöffnet sind, befinden sich reliefartig geschichtete Holzelemente. Die Arbeit ist Teil einer Werkgruppe von monochromen Holzassemblagen, die Louise Nevelson zwischen 1953 und 1964 anfertigte und zunächst schwarz (1953-1960), dann weiß (1959-1962) und schließlich

---

<sup>209</sup> Fliedl, 1994, S. 191. Alice Strobl hat ein dreibändiges Werkverzeichnis erstellt, das mehr als 3000 erhaltene Zeichnungen umfasst. Siehe Strobl, Alice: *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band I: 1878-1903*, Salzburg 1980. *Band II: 1904-1912*, Salzburg 1982. *Band III: 1912-1918*, Salzburg 1984.

golden (1960-1964) einfärbte.<sup>210</sup> Insgesamt sollen ca. zwölf goldene Holzassemblagen existieren.

### 1.2.1. Prozess der Erneuerung: Wertloses wird wertvoll

Bereits vor und besonders nach dem Ersten Weltkrieg hatten Künstler das Sammeln von Schrott, Müll und anderen Abfallmaterialien zur Inspirationsquelle und zum unmittelbaren Bestandteil der künstlerischen Arbeit erklärt.<sup>211</sup> Dieses Prinzip ist in den 50er Jahren in der so genannten Junk Art wieder aufgegriffen worden. Künstler dieser Kunstrichtung haben in Opposition zu den Werkstoffen traditioneller Kunst Abfall und Trödel verwendet, um den hierarchischen Kunstbegriff zu hinterfragen.<sup>212</sup>

Eine Vertreterin der Junk Art war auch Louise Nevelson. Für die Serie ihrer monochromen Holzassemblagen benutzte sie ausschließlich Holzabfälle, die sie in den Straßen New Yorks auf Baustellen, bei Hausumbauten und -abrissen, im Hafen, in Schreinereien sowie im Sperrmüll und Trödel aufgesammelt hatte.<sup>213</sup> „For a long time I had thought“, so die Künstlerin, „these things on the street – so beautiful, why don’t we use them?“<sup>214</sup> Es handelte sich dabei überwiegend um beschädigte und unvollständige Objekte wie Teile alter Kommoden, Fensterläden, Kistendeckel, Sessellehnen, Balustraden, Räder, Klosettbrillen, Tennisschläger, Bierkästen, abgebrochene Treppengeländer, zersplitterte Hölzer, Schränke, Gitter, Stühle, Geländer, Füße von Möbeln, unbearbeitete Holzblöcke und Äste. Diese Fundstücke hat Nevelson in ihrem Atelier sortiert, geordnet und farbig angemalt. Anschließend installierte sie sie in hölzernen Kisten in mehreren Schichten über- und nebeneinander und setzte diese

---

<sup>210</sup> Vgl. Celant, Germano: *Louise Nevelson*, München 1974, S. 14.

<sup>211</sup> Vor allem die Kubisten, Dadaisten und Surrealisten haben bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts alltägliche Materialien und Gegenstände in ihren Arbeiten verwendet. Vgl. Eckmann, Sabine: *Collage und Assemblage als neue Kunstgattungen DADAS*, (Diss.), Köln 1995, S. 9.

<sup>212</sup> Zur Junk Art gehörten unter anderem Robert Rauschenberg, John Chamberlain, Jasper Johns, Richard Stankiewicz. Vgl. Casser, 1992, S. 65.

<sup>213</sup> Bereits in den 40er Jahren hatte Louise Nevelson einige Jahre mit dem Fundmaterial Holz gearbeitet, was, so die Künstlerin, während des Zweiten Weltkriegs aus ihrer finanziellen Not heraus und aus dem Mangel an künstlerischen Werkstoffen geschah: „During the war there was a shortage of material, and I decided that creativity was the important thing and I would see things that I could use everywhere. I always wanted to show the world that art is everywhere, except it has to pass through a creative mind.“ Nevelson, Louise: *Dawn and Dusks. Taped Conversations with Diana McKown*, New York 1976, S. 81.

<sup>214</sup> Seckler, Dorothee Gees: „The artist speaks. Louise Nevelson“, in: *Art in America*, Bd. 1, 1967, S. 38f.

Kisten wiederum in einer additiven Reihung zu großformatigen Wänden oder Säulen zusammen.<sup>215</sup>

Bei der Farbgebung ihrer Holzassemblagen hat sich Nevelson auf drei Farben beschränkt: Schwarz, Weiß und Gold.<sup>216</sup> In den zwischen 1960 und 1964 entstandenen goldenen Assemblagen erhalten die Holzabfälle sozusagen eine doppelte Aufwertung, da die Objekte nicht nur in den Kunstkontext überführt wurden, sondern durch ihre Farbgebung auch visualisieren, dass sie trotz ihrer Abnutzung und materiellen Wertlosigkeit „Gold“ gewissermaßen wert sind.<sup>217</sup> Dieses Konzept war sicherlich von Nevelsons familiären Hintergrund beeinflusst. Nachdem ihr Vater 1902 von Kiew nach Rockland in Maine ausgewandert war und dort ein Holzlager eröffnete hatte, ließ er 1905 seine Familie nachkommen.<sup>218</sup> In ihrer Heimat Russland, so erzählte sie, hieß es, dass die Straßen in Amerika mit Gold gepflastert seien.<sup>219</sup> Diesen Ausspruch hat sie wörtlich genommen und in ihren goldenen Assemblagen die von ihr in den Straßen New Yorks aufgesammelten Fundstücke in „Gold“ verwandelt. Jedes einzelne Objekt wurde durch die goldene Farbgebung, so Germano Celant, „zu einem Schmuckstück“<sup>220</sup> und die gesamte Skulptur mit ihrer übergreifenden Struktur der gleichmäßig angeordneten Holzkästen verbunden mit der Kleinteiligkeit innerhalb der einzelnen Kästen zu einer Art „goldenen Schatztruhe“.

---

<sup>215</sup> Dietrich Mahlow erzählt: „Zur Vorbereitung dieser Ausstellung konnte ich sie einige Male in New York besuchen und ihre Arbeitsweise kennen lernen. Es gab ein (innen) schwarzes Haus, und eines mit einer goldenen und weißen Etage. An einem dieser Tage kam gerade ein Fuhrwerk mit Holz für sie, das sie sofort auf die Häuser verteilte, wo ihre Assistentinnen die Stücke – oft gleich auf dem Gehsteig – in einer der drei Farben anstrichen; das meiste war schwarz.“ Mahlow, Dietrich: „Louise, wo ist dein Cowboyhut?“, in: *Kat. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Volker Rattemeyer, Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1990, S. 243.

<sup>216</sup> Wie Silke Boerma schreibt, hatte Nevelson Schwarz als Farbe der Dunkelheit und Weiß als Farbe des Lichtes eingesetzt. Vgl. Boerma, Silke: *Material und Monochromie in der Plastik von Louise Nevelson*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Hamburg 1990, S. 52. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass für Nevelson die tradierte Bedeutung des Goldes als Symbol des Lichtes irrelevant war, da die Farbe Weiß diese Funktion übernommen hatte.

<sup>217</sup> Vgl. Boerma, 1990, S. 57.

<sup>218</sup> Vgl. Schmied, Wieland: „Louise Nevelson“, in: *Kat. Louise Nevelson*, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974, o. S.

<sup>219</sup> Laurie Lisle berichtet in ihrer Monographie über Louise Nevelson: „When at the end of her life she was awarded a gold medal from the American Academy of Arts and Letters, she recalled that in Russia people used to say that the streets in America were paved with Gold.“ Lisle, Laurie: *Louise Nevelson. A Passionate Life*, New York 1990, S. 226.

<sup>220</sup> Celant, 1994, S. 16.

Die ersten vier Arbeiten der Serie der goldenen Assemblagen erhielten den Titel *Royal Tide* (dt. *Königliche Gezeiten*)<sup>221</sup>, womit sich Nevelson auf den in der Natur regelmäßig vorkommenden Prozess von Ebbe und Flut bezog. Alle *Royal Tide*-Arbeiten zeichnen sich durch einen streng gegliederten und strukturierten Aufbau aus. Die Formen sind stets so angeordnet, dass ein ständiger Wechsel von plastischem Volumen und Leerräumen entsteht, der auf den regelmäßig wiederkehrenden Rhythmus von Ebbe und Flut anspielt. Ein weiterer Verweis auf die Gezeiten entsteht durch die einheitliche Farbgebung. Durch die zahlreichen Gegenstände von unterschiedlichster Funktion und Bedeutung weisen die Skulpturen in formaler Hinsicht eine Heterogenität auf, die durch die Homogenität der einheitlichen Farbgebung wieder zurückgenommen wird. Gleichzeitig wurden alle Objekte von ihren Gebrauchsspuren und ihrer ursprünglichen Funktion befreit und ästhetisch umgedeutet, so dass sie innerhalb der Gesamtkomposition in gleichwertige, abstrakte Formelemente transformiert wurden.<sup>222</sup> Damit ist der Prozess, in dem das organische Material Holz von der Industrie in Form eines Gebrauchsgegenstandes funktionalisiert worden war, von Nevelson wieder rückgängig gemacht worden. „The metaphorical tide“, schrieb Arnold Glimcher 1976 in seiner Monographie über Nevelson, „cleanses the forms and, ironically, the rejected, battered, discarded elements are elevated, by gilding, to the value of gold.“<sup>223</sup>

Nevelsons künstlerisches Prinzip, durch einen Transformationsprozess Alltagsfragmente in „Gold“ zu verwandeln, erinnert auch an die alchemistische Vorstellung, die davon ausgeht, dass in allen Dingen eine potentielle Verwandlungsfähigkeit vorhanden ist. In der Reihenfolge der Farbgebung der Environments – Schwarz, Weiß und Gold – sieht Germano Celant dementsprechend die verschiedenen Stufen des alchemistischen Verfahrens, die durch die drei Farben Nigredo (Schwarz), Albedo (Weiß) und Cinitras (Gelb) gekennzeichnet sind. Nevelsons Farbwahl, die mit Schwarz begann, dann zu Weiß überging und schließlich mit Gold endete, deutet Celant als eine alchemistische Transformation der Materie, in dem die goldfarbenen Skulpturen

---

<sup>221</sup> Louise Nevelson nannte diese Arbeiten: *Royal Tide I*, *Royal Tide II*, *Royal Tide III* und *Royal Tide IV*.

<sup>222</sup> Vgl. Stempel, Karin: „Louise Nevelson. A woman who should have been in a palace“, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1999, Ausgabe 47, S. 7.

<sup>223</sup> Glimcher, Arnold B.: *Louise Nevelson*, New York 1976, S. 110.

„schließlich in das letzte Stadium des alchemistischen Prozesses gelangen (...).“<sup>224</sup>  
Indem Nevelson wertlose Holzabfälle in ein goldenes Kunstwerk verwandelt, verweist sie auf die alchemistische Vorstellung, dass alle Stoffe nach Vervollkommnung streben und in das vollkommene Metall Gold transformiert werden können.

Die meisten ihrer goldenen Assemblagen hat Nevelson mit „royal“ tituiert und damit auch wieder auf den Bereich der Alchemie verwiesen, wo der Begriff „königlich“ von zentraler Bedeutung ist. Der so genannte „Königsweg“ oder auch „via regia“ beschreibt in der Alchemie den mühevollen Weg, sich über die Materie zu erheben, sich an ihr abzarbeiten und schließlich zur Transzendenz aufzusteigen. Die Alchemie wird auch als „königliche Kunst“ (ars regia) bezeichnet, weil sie, so Herbert Silberer, die Kunst der Vervollkommnung des Menschen sei und durch die Befreiung des Willens „Unfreie in Freie, Sklaven in Herrscher“ verwandle.<sup>225</sup>

Mit der Bezeichnung „royal“ hat sich Nevelson aber auch ganz unmittelbar auf die seit Jahrtausenden bestehende enge Verbindung von Herrschertum und Gold bezogen. Mit seiner glänzenden, goldenen Oberfläche erweckt *Royal Tide IV* den Eindruck von Kostbarkeit, Pracht und Dekadenz, was von Nevelson durchaus beabsichtigt war: „Es ist Pracht. Und ein Überfluss. Und dieser Überfluss ist wirklich materialistisch.“<sup>226</sup> Seit der Antike haben die Herrscher das Gold für sich beansprucht. Nicht nur die Herrschaftsinsignien wurden meist aus Gold hergestellt, sondern auch die Paläste der Könige und Kaiser mit viel Gold ausgestattet. Vor allem in der Zeit des Absolutismus diente Gold mit seinem Glanz dem Repräsentationsbedürfnis der Herrschenden, so beispielsweise auch in dem vom „Sonnenkönig“ Ludwig XIV. erbauten

---

<sup>224</sup> Celant, 1994, S. 14. Nicht nur Germano Celant, sondern auch Karin Stempel sieht in den vergoldeten Environments alchemistische Anklänge: „Mit der Folge der ‚Royal Tides‘ und ‚Royal Winds‘, den vergoldeten Environments, die Anfang der 60er Jahre entstehen, zelebriert Louise Nevelson die ‚Citrinitas‘“. Stempel, 1999, S. 11.

<sup>225</sup> Silberer, Herbert: Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, Wien 1914, S. 235f.

<sup>226</sup> „It’s splendor. And an abundance. And that abundance is really materialistic.“ Louise Nevelson, 1976, S. 145. „Royalty“ war, wie Laurie Wilson 1981 in ihrer Dissertation über Louise Nevelson herausgearbeitet hat, zusammen mit Tod und Hochzeit eines der zentralen Themen in ihrem Werk. In vielen Titeln hat sie Begriffe aus diesem Themengebiet aufgegriffen, wie beispielsweise in *Majesty, Royalty, King and Queen, The West Queen*. Die große goldene Arbeit *An American Tribute to the British People* (1960-65) hat Louise Nevelson sogar einer Nation mit einer königlichen Familie gewidmet. Vgl. Wilson, Laurie: *Louise Nevelson. Iconography and Sources*, (Diss.), New York, 1981, S. 4 und S. 39. Ausführlich: Kapitel VI: „Royalty“, S. 162-184.

Prunkschloss von Versailles (Abb. 9 und Abb. 10).<sup>227</sup> Eine mit *Royal Tide IV* vergleichbare Arbeit, *Royal Tide I*, hatte William Seitz 1961 mit der Opulenz und Pracht von Versailles assoziiert.<sup>228</sup>

Einen ähnlichen Eindruck beschrieb auch Kenneth Sawyer 1961 in seinem Katalogbeitrag zu der Ausstellung in der Martha Jackson Gallery, in der sowohl schwarze, als auch weiße und goldfarbene Holzensembles gezeigt wurden: „Curiously, there is no vulgarity here (an achievement in itself); instead, there is that quality which recalls High Baroque“.<sup>229</sup> *Royal Tide IV* weist Merkmale auf, die sich durchaus als „barock“ interpretieren lassen: Sowohl die Verschmelzung von Architektur, Plastik und Malerei zu einem Gesamtkunstwerk als auch der Eindruck von Prachtentfaltung rückt die Skulptur in die Nähe barocker Innenräume. Die Innenarchitektur des Barock ist geprägt von reichem Dekor und kostbaren Materialien. Häufig wurden barocke Innenräume überreich mit Stuck und Plastiken ausgestattet und mit Gold bemalt. Kennzeichen der barocken Architektur wie Kontraste und Gegensätze, d. h. ein Wechsel konkaver und konvexer bzw. heller und dunkler Wand- oder Raumabschnitte sowie eine effektvolle Licht-Schatten-Verteilung lassen sich auch in *Royal Tide IV* wiederfinden.

### **1.2.2. Sakralisierung des Alltäglichen: Reliquien der Konsumgesellschaft**

In den 30er Jahren hatte Nevelson begonnen, ein besonderes Interesse für primitive Kulturen und deren Spiritualität zu entwickeln. Der Künstler Diego Rivera, für den sie 1932 als Assistentin arbeitete und der auf dem Gebiet der Archäologie und der Kunst des alten Amerikas umfassende Kenntnisse besaß, sensibilisierte sie für das

---

<sup>227</sup> In Versailles, dem Schloss des französischen Königs Ludwig XIV., dienten die Prunkgemächer sowohl dem Wohnen wie auch der Repräsentation. In der Anordnung der Prachträume bildet die Abfolge von Kriegssaal, Spiegelgalerie und Friedenssaal an der Gartenseite des Schlosses eine künstlerische Einheit, die von Jules Hardouin-Mansart und Charles Lebrun (1678-1786) geschaffen worden war. In allen drei Sälen wird die Ausstattung vom Glanz des Goldes beherrscht. Hierin spiegelt sich nicht nur der königliche Herrschaftsanspruch wider, sondern auch die symbolische Gleichsetzung des Königs mit dem Sonnengott Apollo. Vgl. Krämer, 2002, S. 103.

<sup>228</sup> „Each gilt-sprayed compartment of ‘Royal Tide I’ is complete, and absolute in its clarity, yet each functions as a unit in a poem of eighteen stanzas. Those qualities that Schwitters loved – traces of human use, weather, and forgotten craftsmanship – still exert their magic here, but their color and dispersiveness is formalized by the gilding. (...) The gold is as much that of Versailles as of Burgos.“ Seitz, William C.: in: Kat. *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, New York 1961, S. 118.

<sup>229</sup> Sawyer, Kenneth: in: Kat. *Nevelson*, Martha Jackson Gallery, New York 1961. Zit. n. Lisle, 1990, S. 227.

kulturelle Erbe Amerikas.<sup>230</sup> Auf seine Anregung hin setzte sie sich mit der indianischen und präkolumbianischen Kunst Amerikas auseinander und lernte die „universelle mythische Phantasie und Bildkraft der altamerikanischen Kulturen als Erbteil einer magisch dominierten Welt“ kennen.<sup>231</sup> Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre reiste sie mehrfach nach Mittel- und Südamerika, wo sie präkolumbische Kultstätten besuchte und sich mit deren Funktion sowie Bedeutung beschäftigte. Besonders fasziniert war sie in Guatemala von Stelen der Mayas und deren magischer Wirkung vor dem Hintergrund ihrer einstmaligen kultischen Bestimmung.<sup>232</sup> „This was a world of forms that I felt was mine,“ so Nevelson, „a world where East meets West, a world of geometry and magic.“<sup>233</sup> Diesen Götterstandbildern der Mayas, die als Sinnbilder für die kosmische Anbindung der Gesellschaft standen, wurde eine Mittlerfunktion zwischen dem Diesseitigen und dem Jenseitigen zugesprochen. Das entsprach Nevelsons Vorstellung von Skulptur, da auch sie die Intention verfolgte, mit ihren Skulpturen auf eine Dimension zu verweisen, die über das sinnlich Wahrnehmbare hinausgeht.<sup>234</sup>

1955 zeigte Nevelson im Anschluß an ihre Reisen nach Mittel- und Südamerika unter dem Titel „Ancient Games and Ancient Places“ Arbeiten, in denen sie sich auf

---

<sup>230</sup> Thiemann, Barbara M.: „Josef Albers, Louise Nevelson und das präkolumbische Erbe Amerikas“, in: *Kat. Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur Globalen Gegenwart*, hrsg. v. Marc Scheps, Yilmaz Dziewior, Barbara M. Thiemann, Museum Ludwig Köln, Köln 1999, S. 203f. In den USA waren in der Kunst der 40er Jahre vor allem Bezüge zur Kunst des amerikanischen Kontinents zu erkennen: sowohl zu Stammestradiationen der Eskimos und der Indianer der Nordwestküste oder anderer amerikanischer Gebiete als auch zu den großen, untergegangenen Reichen Zentral- und Südamerikas. Vgl. Varnedoe, Kirk: „Abstrakter Expressionismus“, in: Rubin, William: *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, New York 1984, München 1984, S. 634.

<sup>231</sup> Schneckenburger, Manfred: „Präkolumbische Steinplastik und moderne Kunst“, in: *Kat. Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, Haus der Kunst, München 1972, S. 515.

<sup>232</sup> Vgl. Thiemann, 1999, S. 203.

<sup>233</sup> Zit. n. Beatty, Frances und Gilbert Brownstone, „The permanence of Nevelson“, in: *Kat. Louise Nevelson*, Centre National d'Art Contemporain, Paris, 1974, o. S.

<sup>234</sup> Vgl. Beatty und Brownstone, 1974, o. S. Über die Wahrnehmung der Wirklichkeit äußerte sich Louise Nevelson folgendermaßen: „Die meisten Leute glauben, es gäbe drei Dimensionen. Drei Dimensionen, das ist eine physikalische Vorstellung, das ist die sogenannte Welt der Wirklichkeit. Doch ich glaube, die Kubisten sind darüber hinausgegangen. Nimm irgend etwas, einen Stuhl oder einen Kubus. Du kannst nur drei Seiten sehen. Wirklich schade, dass unsere Augen keine Röntgenstrahlen aussenden, so dass wir darum herum schauen können. Da siehst Du, welche enge Grenzen uns gesetzt sind. Doch da wir dies wissen, nehmen wir an, es muss noch eine vierte Seite geben, sonst würde das Ganze nicht stehen. Unser Auge kann diese Dimension niemals erfassen, das Denken hingegen schon. Nicht das, was du siehst, sondern das, wozu du das, was du siehst, vollenden wirst, das ist – mangels einer besseren Definition – die vierte Dimension. Das hat uns der Kubismus gelehrt. Und das war grundlegend.“ Zit. n. Stempel, 1999, S. 7.

archäologische Stätten und Kultstätten Südamerikas bezog.<sup>235</sup> Zu sehen waren Tischlandschaften, die sich aus einfachen hölzernen Formen wie Kuben, Quadern, Zylindern und Scheiben zusammensetzten. Die Anordnung der Elemente, die wie Megalithe nebeneinander aufgereiht waren, ließ Assoziationen an magische Kultstätten entstehen. Dieser Transformationsprozess, der alltäglichen Gegenständen eine neue, eine magische Dimension verlieh, war für Nevelson von wesentlicher Bedeutung: „Jemand hatte mich in das Musée de l’Homme mitgenommen, wo afrikanische Skulpturen ausgestellt waren, Masken und Figuren. Ich sah einmal hin und fühlte ihre Kraft. Diese wunderbaren Skulpturen hinterließen einen tiefen Eindruck in mir. Ich brauchte nicht erst afrikanische Skulptur zu studieren, ich identifizierte mich sofort mit ihrer Kraft. Wieder in New York ging ich in die U-Bahn und sah die schwarzen Stützpfeiler und erkannte sofort die Kraft und Stärke, mit der sie da standen. Sie lösten etwas in mir aus. Ich habe sie nicht einfach nur angeschaut, es war, als führten sie mir Energie zu, genauso wie die primitiven Skulpturen.“<sup>236</sup> Und in einem anderen Zusammenhang erklärte sie: „Kreatives Denken ist in Wirklichkeit jungfräulich und reicht in ein anderes Reich hinein, das wir dann betrachten, als hätten wir es nie zuvor gesehen. Alle Gegenstände werden neu übersetzt – das ist die Magie. Es ist eine Übersetzung und eine Umwandlung, beides.“<sup>237</sup>

*Royal Tide IV* zeigt Parallelen zu religiösen Kultobjekten, d. h. speziell zu Reliquien. Trotz der nobilitierenden goldenen Farbgebung bringen die ausgedienten Alltagsgegenstände in *Royal Tide IV* ihre Vergangenheit und ihre Identität mit ein. Dieser Aspekt verweist eindeutig auf das Prinzip der religiösen Reliquien, die in einem neuen Kontext aufgewertet und nobilitiert werden, aber dennoch ihre alte Identität behalten und als „Überreste“ von etwas Gewesenem für etwas Vergangenes stehen (Abb. 82 und Abb. 83). Im christlichen Reliquienkult des Mittelalters rangierten die Reliquien, meist Knochen, Holzsplitter, Steine, Erde oder Stofffetzen, überwiegend am unteren

---

<sup>235</sup> Die Ausstellung *Ancient Games and Ancient Places* war 1955 in der Grand Central Modern Gallery in New York zu sehen. Vgl. Wilson, 1981, S. 168.

<sup>236</sup> Zit. n. Mahlow, 1990, S. 194. In diesem Zitat bezieht sich Louise Nevelson auf ihren Besuch im Musée de l’Homme 1931 in Paris.

<sup>237</sup> Zit. n. Stempel, 1999, S. 7.

Ende der Werteskala und wirkten auf den ersten Blick „wertlos“.<sup>238</sup> Die himmlischen Qualitäten dieser scheinbar wertlosen, in Wirklichkeit aber heiligen Materie wurden auf eine andere Weise erfahrbar gemacht, nämlich durch die kostbaren, gold- und edelsteingeschmückten Reliquiare, „da für den Gläubigen vom Gold oder der Vergoldung eine gleichermaßen magische wie symbolträchtige Kraft ausging, die geeignet schien, das Geheimnis des Heiligtums zu verdeutlichen.“<sup>239</sup> Das Gold und die Edelsteine an den Reliquiaren galten als Zeichen für die himmlischen Qualitäten der authentischen, aber minderwertig scheinenden Reliquienmaterie. Die Reliquienmaterie wird durch kostbare und visuell attraktive Materialien äußerlich nobilitiert und als himmlisch und heilig anschaulich erfahrbar.<sup>240</sup>

Dieses Prinzip hat Nevelson auch in *Royal Tide IV* angewandt und in ihrem „goldenen Reliquienschrein“ durch die Vergoldung der wertlosen Abfallmaterialien und Fundstücke die spirituelle Materialdimension deutlich gemacht. Die „magische“ Ausstrahlung des Goldes wurde von ihr eingesetzt, um die Fundmaterialien zu sakralisieren und zu „Reliquien der Konsumgesellschaft“ zu transformieren. Die einzelnen Holzkästen wurden von ihr so gestapelt, dass ihre offene Seite nach vorne zeigt und die Objekte im Inneren der Kästen dem Betrachter präsentiert werden: Die Abfälle der modernen Zivilisation als „Reliquien der Konsumgesellschaft“. Aus alltäglichen Dingen hat Nevelson einen monumentalen Schrein geschaffen, ein Ensemble zeitgenössischer Reliquien.<sup>241</sup>

Die in der auf Frontalansicht angelegten Wandskulptur aufgereihten „Reliquien der Konsumgesellschaft“ erinnern an das Prinzip von Barockkirchen, in denen Reliquien, Architektur und Kunst zu einer Synthese geführt worden waren. Häufig wur-

---

<sup>238</sup> Reudenbach, Bruno: „*Gold ist Schlamm*: Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter“, in: *Material in Kunst und Alltag*, hrsg. v. Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin 2002, S. 8.

<sup>239</sup> Vgl. Grimme, Ernst Günther: *Goldschmiedekunst im Mittelalter*, Köln 1972, S. 14ff.

<sup>240</sup> Vgl. Reudenbach, 2002, S. 8ff. Die häufigste Form ist der architektonisch gebildete Reliquienschrein. Die Gestalt des Schreins ist angesiedelt zwischen Bauwerk und Reliquienkasten, zwischen Architektur und transportablen Schaugerät. Der Reliquienschrein setzt sich zusammen aus vielen Einzelstücken in verschiedenen Goldschmiedetechniken, mit denen der schlichte Holzkasten vollständig beschlagen wird, so dass von diesem selbst nichts mehr sichtbar bleibt und statt des schmucklosen Holzhauses ein Gebäude aus Gold und Edelstein erscheint. Der architektonisch gebildete Reliquienschrein besteht zumeist aus Gold, dessen Eigenschaft der Unzerstörbarkeit symbolhaft zum Ausdruck bringen soll, dass „die Heiligen die Verwesung nicht schauen“. Vgl. Legner, Anton: *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995, S. 140ff.

<sup>241</sup> Thiemann, 1999, S. 205.

den ganze Kirchenwände zu Reliquienträgern oder ganze Kapellen und Kirchen als monumentale Schreine in den Kult der Reliquien einbezogen.<sup>242</sup> Es liegt die Vermutung nahe, dass Nevelson dieses Prinzip auf ihren Reisen durch Mittel- und Südamerika kennen gelernt hatte, da dort die spanischen Eroberer zahlreiche Barockkirchen errichtet hatten, die häufig mit vergoldeten Prunkaltären ausgestattet worden waren (Abb. 11 und Abb. 12).

Etwa zeitgleich mit Louise Nevelsons verwendete auch der Pop Art-Künstler Andy Warhol Gold in seinen Bildern. Er bezog sich in der *Gold Marilyn* konkret auf die Bildkonzeption der byzantinischen Ikone und analogisierte damit deren Bildinhalte. Indem er aber auch Techniken aus der Werbung einsetzte, die das dargestellte „Produkt“ noch attraktiver werden lassen sollten, zeigte er die Ambivalenz des Daseins als „American Super Star“.

### **1.3. Ikone des 20. Jahrhunderts: Andy Warhol, *Gold Marilyn* (1962)**

Andy Warhol begann 1962 eine Portraitserie von Marilyn Monroe. Zunächst wurde das Motiv in dem Format 50 x 40 cm in hoher Auflage produziert und auf Bildgrößen von 200 x 300 cm bis zu fünfundzwanzigmal wiederholt (Abb. 14).<sup>243</sup> Im gleichen Jahr entstand auch die Version der *Gold Marilyn*, für die er ein großes Format wählte (211 x 145 cm) und auf sein Prinzip der Serialität verzichtete (Abb. 13). Zu sehen ist nur ein einziges Bild der Schauspielerin, das auf einer großen goldenen Fläche etwas oberhalb der Mitte platziert ist.<sup>244</sup>

#### **1.3.1. Das Starsystem Hollywoods**

In den USA hatte der Starkult in den 50er und 60er Jahren einen neuen Höhepunkt erreicht. Grund dafür war unter anderem die Entwicklung der modernen Massenmedien. Die steigende Zahl der Printmedien und die zunehmende Verbreitung des Fern-

---

<sup>242</sup> Legner, 1995, S. 7f. und S. 344.

<sup>243</sup> 1964 entstanden weitere Portraits in größeren Formaten (z. B. 101,5 x 101,5 cm). Vgl. Crone, Rainer: *Das bildnerische Werk Andy Warhols*, (Diss.) Berlin 1976, S. 157.

<sup>244</sup> Für den Hintergrund hat Warhol eine goldfarbene Acrylfarbe verwendet. Es ist ein unregelmäßiges Schimmern der Oberfläche zu erkennen, was wohl auf den Auftrag der Farbe mit einem Pinsel zurückzuführen ist. Vgl. Livingstone, Marco: „Do It Yourself: Anmerkungen zu Warhols Arbeitstechniken“, in: Kat. *Andy Warhol. Retrospektive*, hrsg. v. Kynaston McShine, Museum Ludwig Köln, München 1989, S. 66.

sehens hatten dazu geführt, dass die Bilder der Stars allgegenwärtig waren.<sup>245</sup> Mit den gesellschaftlichen Voraussetzungen des Starkultes sowie mit dessen Mechanismen hat sich der Film- und Soziologe Edgar Morin in seinem 1960 veröffentlichten Buch „The Stars“ beschäftigt.<sup>246</sup> Der Filmstar, so schreibt er, habe in der heutigen Gesellschaft eine doppelte Funktion zu erfüllen. Für seine Fans besitze er einen gottgleichen Status, während die Filmindustrie in ihm ausschließlich ein Produkt sehe, das sich kommerziell vermarkten lasse: „Der Star ist ein spezifisches Produkt der kapitalistischen Zivilisation: Zugleich befriedigt er die elementaren anthropologischen Bedürfnisse, die auf der Ebene von Mythos und Religion zum Ausdruck kommen. Der bewundernswerte Zusammenfall von Mythos und Kapital, Göttin und Ware, ist weder zufällig noch widersprüchlich. Die Star-Göttin und die Star-Ware sind zwei Gesichter derselben Realität: Die Bedürfnisse des Menschen im Stadium der kapitalistischen Zivilisation des zwanzigsten Jahrhunderts.“<sup>247</sup>

Warhol war von der Welt der Stars fasziniert. Er besaß nicht nur zahlreiche Fan-Magazine und Zeitschriften, sondern auch eine außerordentlich umfangreiche Sammlung von Presse- und Publicity-Fotos von Hollywoodstars.<sup>248</sup> „Was mich wirklich beeindruckte“, so beschrieb der Kurator Walter Hopps seinen ersten Besuch in Warhols Atelier im Jahr 1961, „war, dass der Fußboden – vielleicht übertreibe ich jetzt etwas – nicht gerade knietief, aber bestimmt von Wand zu Wand mit allen möglichen Kitschfilm- und Fanzeitschriften und Fachblättern bedeckt war, in denen es um berühmte Film- oder Rock’n Roll-Stars ging.“<sup>249</sup> Eine ganz besondere Vorliebe entwickelte Warhol für die Schauspielerin Marilyn Monroe, die in den 60er Jahren neben Elvis Presley, James Dean und Elizabeth Taylor eines seiner zentralen Motive wur-

---

<sup>245</sup> Die Geschichte der Filmstars begann 1910, als zum ersten Mal der Name eines Filmdarstellers öffentlich genannt wurde. Bis dahin hatten die Filmgesellschaften die Namen ihrer Darsteller immer geheimgehalten. Vgl. Patalas, Enno: *Sozialgeschichte der Stars*, Hamburg 1963, S. 11ff.

<sup>246</sup> Morin, Edgar: *The Stars*, New York 1961.

<sup>247</sup> Morin, 1961, S. 191. Zit. n. Crone, Rainer: *Andy Warhol. Die frühen Werke*, Stuttgart/Bad Cannstatt 1987, S. 67.

<sup>248</sup> Sein erstes Album mit Portraits von Filmstars hatte Andy Warhol bereits in den frühen 40er Jahren zusammengestellt. Dieses Album, das sich heute im Archiv des Warhol-Museums befindet, zeigt sein frühes Faible für Filme und Glamour. Seine Sammlung wuchs in den 50er und 60er Jahren unaufhörlich weiter. Vgl. Smith, John: „Hollywoodstars und edle Wilde“, in: Kat. *Andy Warhol. Photography, Hamburger Kunsthalle, The Andy Warhol Museum Pittsburgh*, Hamburg 1999, S. 27.

<sup>249</sup> Stein, Jean und George Plimpton (Hrsg.), Edie: *An American Biography*, New York 1982, S. 192. Zit. n. McShine, Kynaston: „Einführung“, in: Kat. *Andy Warhol. Retrospektive*, hrsg. v. Kynaston McShine, Museum Ludwig Köln, München 1989, S. 21, Anm. 6.

de: „I concentrated on a series of Marilyn Monroe. She fascinated me as she did the rest of America.“<sup>250</sup>

### 1.3.1.1. Verehrung der Stars

„In das höhere, das mythische Wesen“, so schildert Edgar Morin einen Aspekt des Starkultes, „projiziert man eine ganze Reihe von Bedürfnissen und Sehnsüchten, die im Leben nicht erfüllt werden können.“<sup>251</sup> Dieses Phänomen, dass in der heutigen Zeit Film- und Popstars als Projektionsflächen dienen und von ihren Fans wie Heilige verehrt werden, thematisiert Warhol in seiner Arbeit *Gold Marilyn*. Im Gegensatz zu seinen anderen Portraits dieser Serie, auf denen er das Gesicht der Schauspielerin in serieller Reihung präsentiert, zeigt *Gold Marilyn* das Gesicht Marilyn Monroes nur ein einziges Mal vor einem monochrom goldenen Hintergrund. Während die seriellen Portraits Marilyn Monroes Allgegenwart in den Medien unterstreichen, wird in der Version der *Gold Marilyn* ihre „Einzigartigkeit“ betont: Marilyn Monroe als einzelner strahlender Stern an einem goldenen Himmel.<sup>252</sup>

Der Bildaufbau der *Gold Marilyn* orientiert sich sehr eng an dem der Ikone, dem Kultbild der christlich-orthodoxen Kirche. Aufgrund seiner katholischen Erziehung war Warhol mit den Themen und Motiven der christlichen Kunst vertraut (Abb. 15).<sup>253</sup> Während seiner Jugend in Pittsburgh soll er drei- bis viermal in der Woche die St. John Chrysostom Byzantine Catholic Church besucht haben, in der, den christlich-orthodoxen Vorstellungen entsprechend, die Ikonen den Mittelpunkt

---

<sup>250</sup> Zit. n. Margery King, Starstruck: „Andy Warhol’s Marilyn and Elvis“, in: *Carnegie Magazine*, July-August 1995, S. 13.

<sup>251</sup> Zit. n. Honnef, Klaus: *Andy Warhol 1928-1987. Kunst als Kommerz*, Köln 1994, S. 8. Das spezifische Image, das meist von der Filmgesellschaft, die den Star lanciert, gezielt aufgebaut wird, soll weder zu eigen noch zu allgemein, weder zu abgehoben noch zu banal sein, damit der Star sowohl als Projektionsfläche für die Wünsche dienen kann als auch die Identifikation mit ihm möglich bleibt. Vgl. Lüthy, Michael: *Andy Warhol. Thirty are better than one*, Frankfurt am Main und Leipzig, 1995, S. 45f.

<sup>252</sup> Bourdon, David: *Warhol*, Köln 1989, S. 130.

<sup>253</sup> In seinen letzten Arbeiten (1984-1986) hatte sich Warhol mit Raffaels „Sixtinischer Madonna“ und Leonardos „Letztem Abendmahl“ beschäftigt. Die religiösen Motive in Warhols Werk besitzen einen persönlichen Hintergrund. Warhol war zeitlebens ein gläubiger Katholik und half am Ende seines Lebens regelmäßig in Suppenküchen für Obdachlose bei der Essensausgabe. Vgl. Adams, Brooks: „Die sechziger Jahre“, in: *Kat. Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993*, hrsg. v. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Martin-Gropius-Bau, München 1993, S. 116.

des religiösen Lebens bildeten.<sup>254</sup> Charakteristisch für die Ikonenmalerei sind der Goldgrund, der Verzicht auf Perspektive sowie die vollständige Frontalität der dargestellten Figuren (Abb. 17 und Abb. 18). Die Darstellung der Person hat die Aufgabe, gleichzeitig zwei unterschiedliche „Realitäten“ zu vermitteln: Einerseits soll sie lebensecht wirken und andererseits auch noch ein anderes als das physische Leben zeigen, nämlich die überirdische Existenz der Dargestellten. Der Goldgrund ist eine Metapher für das übernatürliche Licht und symbolisiert die Außerweltlichkeit, in der sich die heilige Person befindet.<sup>255</sup>

Indem Warhol in der *Gold Marilyn* allein den Kopf der Schauspielerin in Vorderansicht vor einem monochrom goldenen Hintergrund zeigt, bezieht er sich auf die Bildkonzeption der Ikonen und analogisiert die Bildinhalte. Er zeigt Marilyn Monroe ohne jegliche Körperlichkeit, um ihre Verklärung als überirdische Erscheinung zu visualisieren. Darüber hinaus hebt der abstrakte Goldgrund die Diesseitigkeit des Hintergrundes auf, so dass die Schauspielerin in eine andere, eine überirdische Welt entrückt wird. Ihr schwebender, von allem Irdischen losgelöster Zustand symbolisiert ihr „übermenschliches Wesen“ und vermittelt „den Effekt einer Aura der Unantastbarkeit.“<sup>256</sup> Nicht als „Heilige Jungfrau“, sondern als „Sexsymbol“ wurde Marilyn Monroe von Warhol zu einer „Heiligen“ der amerikanischen Kultur stilisiert.<sup>257</sup>

Doch der Goldgrund steht nicht nur als Metapher für den „Mythos Marilyn Monroe“, sondern auch für ihre „Unsterblichkeit“. Die Portraitserie entstand in unmittelbarer Reaktion auf ihren Selbstmord und ist, wie Warhol 1963 in einem Interview erläuterte, auch ein Teil seiner Todes- und Disaster-Serie: „The Monroe picture was part of

---

<sup>254</sup> John Richardson berichtet: „Never forget that Andy was born into a fervently Catholic family and brought up in the fervently Catholic Rusk dolina, the Ruthenian section of Pittsburgh ... Andy never lost the habit of going to mass more often than is obligatory.“ Zit. n. King, 1995, S. 14. Nach Aussagen von Freunden und Kollegen soll Andy Warhol auch später noch sehr religiös gewesen sein und regelmäßig Gottesdienste besucht haben. Vgl. Silver, Kenneth E.: „Déjà-vu: Warhols Kunst des Industriell-Naiven“, in: Kat. *Andy Warhol – Retrospektiv*, Deichtorhallen Hamburg, Ostfildern-Ruit 1993, S. 19.

<sup>255</sup> Über die Bildkonzeption der Ikonen siehe bei: Belting, Hans: *Bild und Kult*, München 1991, S. 196ff.

<sup>256</sup> Rosenblum, Robert: „Warhol als kunsthistorisches Phänomen“, in: Kat. *Andy Warhol. Retrospektive*, Museum Ludwig Köln, München 1989, S. 27. Auffällig ist, dass nur die weiblichen Superstars wie Marilyn Monroe, Jackie Kennedy und Mona Lisa auf Goldgrund erscheinen, während ihre männlichen Kollegen (Elvis Presley) ausschließlich „versilbert“ wurden.

<sup>257</sup> Vgl. McShine, 1989, S. 15.

a death series I was doing of people who had died by different ways.“<sup>258</sup> Und in einem anderen Zusammenhang erklärte er: „Meine Serie von Todesfällen zerfiel in zwei Teile, der eine betraf den Tod von Berühmtheiten, der andere hatte mit Leuten zu tun, von denen niemand je etwas gehört hatte.“<sup>259</sup>

Bereits im Altertum war Gold in Totenkult eingesetzt worden, da Gold aufgrund seiner Unzerstörbarkeit als Symbol der Zeitlosigkeit galt. Aus den goldenen Totenmasken, die im alten Ägypten die Gesichter der Toten für die Ewigkeit erhalten sollten, entwickelten sich unter dem Einfluss des Christentums im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. die ägyptischen Mumienportraits, die die Verstorbenen oftmals vor einem goldenen Hintergrund zeigen (Abb. 19). Aus diesem privaten Gedächtnisbild entstand anschließend das kultische Heiligenbild, in welchem der Heilige nach seinem Tod und auch an anderen Orten über seine Lebenszeit und über den Umkreis seines Grabes hinaus verehrt werden konnte.<sup>260</sup> In dieser Tradition steht auch die „Gold Marilyn“, da das Bild erst in dem Moment entstand, als die Schauspielerin bereits tot war. Bei diesem Portrait handelte es sich somit auch um eine Art Gedenkbild, in dem ihr durch den Goldgrund nicht nur eine überirdische, sondern auch eine zeitlose Existenz verliehen wird.

### 1.3.1.2. Vermarktung der Stars

Nachdem Warhol 1949 sein Studium „Pictorial Design“ am Carnegie Institute of Technology in Pittsburgh beendet hatte, zog er nach New York und arbeitete einige Jahre sehr erfolgreich als Werbegraphiker.<sup>261</sup> In dieser Zeit entstanden parallel zu seinen kommerziellen Arbeiten auch zahlreiche freie Werke, die vereinzelt von New

---

<sup>258</sup> Zit. n. Lüthy, 1995, S. 50. Warhols Disaster-Bilder, die auf Fotos aus Zeitungen und Zeitschriften basieren, umfassen sowohl alltägliche Unfälle als auch Tragödien von globaler Bedeutung. Vgl. McShine, 1989, S. 14.

<sup>259</sup> Zit. n. Buchloh, Benjamin H. D.: „Andy Warhols eindimensionale Kunst: 1956-1966“, in: Kat. *Andy Warhol. Retrospektive*, Museum Ludwig Köln, München 1989, S. 50.

<sup>260</sup> Vgl. Belting, 1991, S. 55.

<sup>261</sup> 1949 schloss Warhol seine künstlerische Ausbildung am Carnegie Institute of Technology mit einem Bachelor of Fine Arts in Pictorial Design ab. Dieser Lehrgang eignete sich zwar auch für Künstler, die später frei arbeiten wollten, war jedoch in erster Linie auf die Ausbildung von kommerziell arbeitenden Graphikern zugeschnitten. So beinhaltete er neben dem klassischen Unterricht in Zeichnung und Malerei in besonderem Maße die Vermittlung von Techniken, die mit vorhandenem Bildmaterial neue gestalterische Zusammenhänge zu schaffen ermöglichen. Vgl. Lüthy, 1995, S. 71.

Yorker Galerien ausgestellt wurden.<sup>262</sup> 1961 entschloss er sich jedoch, den Beruf des Werbegraphikers aufzugeben und ausschließlich als freier Künstler zu arbeiten. Kurz nach diesem Wechsel entstanden die großen Starportraits, in denen er Techniken und Methoden aus der Werbung einsetzte, ohne dabei die allgemein übliche Trennung zwischen „commercial art“ und „fine art“ zu berücksichtigen.<sup>263</sup> Auf den engen Zusammenhang zwischen den kommerziellen und freien Arbeiten ist bereits von Benjamin Buchloh explizit hingewiesen worden: „Man hat häufig behauptet, es bestünde kaum ein Zusammenhang zwischen seiner Werbegraphik und seiner Kunst, doch eine genauere Untersuchung von Warhols Werbegestaltungen käme zweifellos zu dem Ergebnis, dass die Hauptmerkmale seiner Arbeiten aus den frühen 60er Jahren darin schon enthalten sind: extreme Nahaufnahmen von Fragmenten und Details, kräftige, plastische Kontraste der Formen (und deren silhouettierender Umriss), schematische Vereinfachung und, entscheidend wichtig, strikt serielle Komposition.“<sup>264</sup>

Ein wesentliches stilistisches Merkmal der Starportraits sind die bunten und leuchtenden Farben, mit denen Warhol die immer gleiche Oberfläche der seriellen Portraits unterschiedlich gestaltete. Diese Form der Farbgebung, d. h. die plakative Kolorierung, wird in der Werbung benutzt, um eine schnelle und eindeutige Identifizierung der Produkte zu erreichen. Das Prinzip der Serialität, das für Warhols gesamtes Werk charakteristisch ist, stammt ebenfalls aus dem Bereich der Werbung. Durch die endlose Wiederholung der Produkte sollen diese sich besser in das Gedächtnis der Zielgruppe einprägen.<sup>265</sup> Auch das Siebdruckverfahren, das Warhol ab 1962 für die Herstellung seiner seriellen Arbeiten verwendete, weil es ihm die problemlose Vergrößerung, Wiederholung und die Reduktion von Farbabstufungen ermöglichte, ist ein Verfahren, das er während seiner Arbeit als Werbegraphiker kennen gelernt hatte.

---

<sup>262</sup> Vgl. Koeplin, Dieter: „Andy Warhols Zeichnungen nach der Photonatur“, in: Kat. *Andy Warhol. Zeichnungen 1942-1987*, The Andy Warhol Museum Pittsburg, Kunstmuseum Basel, München 1998, S. 49, Anm. 11.

<sup>263</sup> Vgl. von Graevenitz, Antje: „Warhols Tausch der Identitäten“, in: *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Bild in der zeitgenössischen Kunst*, hrsg. v. Michael Groblewski und Oskar Bätschmann, Berlin 1993, S. 77 und vgl. Koeplin, 1998, S. 34.

<sup>264</sup> Buchloh, 1989, S. 40. Carter Ratcliff streitet dagegen den Zusammenhang ab. Vgl. Ratcliff, Carter: *Andy Warhol*, München 1984, S. 17.

<sup>265</sup> Warhol hatte es so formuliert: „*Thirty are better than one.*“ Zit. n. von Graevenitz, 1993, S. 72.

Der Konsumartikel sowie dessen Präsentation und Funktion in der Gesellschaft hat Warhol besonders interessiert. Während er einerseits einige typische Konsumartikel der amerikanischen Gesellschaft zu Stars erklärte, behandelte er andererseits menschliche Stars wie Dinge und präsentierte sie als Konsumprodukte.<sup>266</sup> Diese Verknüpfung von Mensch und Produkt ist bereits in seinen frühen Arbeiten vorhanden. 1957 hatte er Schuhe und Stiefel gezeichnet, die Berühmtheiten wie Elvis Presley, James Dean, Zsa Zsa Gabor oder Judy Garland charakterisieren (Abb.16). Diese Zeichnungen entstanden in einer Art Umdruck-Technik und wurden anschließend mit echtem Blattgold oder mit imitierten Gold- und Silberornamenten verziert.<sup>267</sup>

Dieses Konzept hat Warhol auch in seinen Starportraits umgesetzt und in den seriellen Darstellungen Marilyn Monroe der „Zielgruppe“, ihren Fans, als ein begehrtes „Produkt“ präsentiert. Die enormen Geldbeträge, die die Film-industrie in ihre Stars investiert, so Edgar Morin, verwandeln sie in eine für den Massenkonsum bestimmte Ware: „Der Star hat alle Wesenszüge eines dem Weltmarkt angepassten Standardproduktes wie Kaugummi, Kühlschränke, Seife, Rasierklingen und so weiter. Für die Massendistribution ist durch die größten Verteilerapparate der modernen Welt gesorgt: Presse, Radio und natürlich den Film.“<sup>268</sup> Zwischen dem Phänomen Star und Gold lasse sich sogar auch eine inhaltliche Verbindung sehen, da es sich in beiden Fällen um „wirtschaftliches Kapital“ handle: „Der Star ist wie Gold: ein Material, das so kostbar ist, dass es mit dem Begriff ‚Kapital‘ und dem Begriff ‚Luxus‘ (Juwelen) identifiziert wird und das einer Währung den Wert verleiht. Die Goldbestände in den Banktresoren haben Jahrhunderte lang eine Garantie geleistet, wie Wirtschaftsexperten sagen, aber sie haben vor allem das Papiergeld mystisch verbrämt. Auf ähnliche Weise machen die Star-Bestände Hollywoods jede Filmrolle amortisierbar. Das Gold und der Star sind zwei mythische Kräfte, die jeden menschlichen Ehrgeiz anziehen und festhalten.“<sup>269</sup>

---

<sup>266</sup> Vgl. Salzmann, 1972, S. 7.

<sup>267</sup> Diese Serie der *Golden Shoes* hat Warhol mit Anilinwasserfarbstoffen koloriert oder mit Blattgold bzw. dem billigeren Ersatzstoff Flittergold ausgefüllt. Vgl. Livingstone, 1989, S. 60.

<sup>268</sup> Morin, 1961, S. 137. Zit. n. Crone, 1987, S. 68.

<sup>269</sup> Morin, 1961, S. 139. Zit. n. Crone, 1987, S. 67.

Die Schauspielerin Marilyn Monroe war nicht nur ein prominentes Produkt des Starsystems Hollywoods, sondern auch dessen Opfer. Bis kurz vor ihrem Tod 1962 hatte sie sich gegen ihre Rolle als naive sexy Blondine, auf die sie nach den Erfolgen ihrer ersten Filme festgelegt worden war, gewehrt: „Das Elend ist: ein Sexsymbol wird zu einem Ding. Ich hasse es, einfach ein Ding zu sein.“<sup>270</sup> In der Version der „Gold Marilyn“ hat Warhol das „Produkt Marilyn“ durch den goldenen Bildhintergrund, die singuläre Verwendung des Portraits, die Bildgröße und den Bildaufbau jeder Verfügbarkeit entzogen. Nicht mehr die immer konsummierbare und überall präsente Ware „Filmstar“ zeigt er, sondern die über alles und alle erhabene Ikone Marilyn.

### 1.3.2. Das Bild vom Bild

Die in den USA allmählich steigende Präsenz der visuellen Massenmedien sowie Warhols langjährige Tätigkeit als Werbegraphiker, bei der er sich überwiegend mit visuellen Informationsquellen wie Dias, Fotos und Abbildungen in Zeitschriften und Büchern beschäftigte, hatten ihn angeregt, sich mit dem Bild an sich und dessen Definition auseinander zu setzen.<sup>271</sup> Da ihn nicht die Dinge, Menschen oder Ereignisse an sich interessierten, sondern vielmehr das Bild von deren fotografischem Bild, wurde das Abbild zum Ausgangspunkt seiner Arbeit.<sup>272</sup> Aufbauend auf dem Medium Foto, das an sich schon für die Reproduktion konzipiert ist, entwickelte Warhol mit Hilfe des Siebdruckverfahrens die Konzeption eines Kunstwerkes, das aus der „Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerkes“ bestand.<sup>273</sup> Ab 1962 produzierte er seine Bilder fabrikmäßig, maschinell und anonym in der „Factory“ und stellte damit den Nimbus des Originals, d. h. die Einzigartigkeit, Echtheit und Eigenhändigkeit des Kunstwerks in Frage.<sup>274</sup>

---

<sup>270</sup> Life-Interview vom 13.08.1962, S. 51-56. Zit. n. Patalas, 1963, S. 229.

<sup>271</sup> Welche soziologischen und psychologischen Auswirkungen die Massenmedien hervorrufen werden, hat Marshall McLuhan 1964 in „Understanding Media – The Extensions of Man“ untersucht und in „Das Medium ist die Botschaft“ als einprägsame These zusammengefasst. Vgl. Lüthy, Michael: „Die scheinbare Wiederkehr der Repräsentation“, in: Kat. *Andy Warhol. Paintings 1960-1986*, hrsg. v. Martin Schwander, Kunstmuseum Luzern, Stuttgart 1995, S. 41f.

<sup>272</sup> Bei Warhols Arbeiten handelt es sich um eine Art „Meta-Bilder“, denn meistens zeigen sie etwas, so Lüthy, „das weder Warhol noch die Betrachter mit eigenen Augen gesehen haben, sondern nur durch die Presse oder das Fernsehen kennen: die schweren Autounfälle, den elektrischen Stuhl, die Stars usw.“ Lüthy, 1995, S. 109. Ausführlich über Warhols künstlerisches Prinzip, mit dem Abbild der Wirklichkeit zu arbeiten: von Graevenitz, 1993, S. 69-91.

<sup>273</sup> Crone und Wiegand, 1972, S. 34.

<sup>274</sup> Lüthy, 1995, S. 31.

Walter Benjamin hatte 1936 in seinem bedeutenden Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ die Veränderungen analysiert, die die Möglichkeiten der Reproduktion für die Kunst und den Umgang mit ihr bedeuten. Besondere Beachtung fand die These, dass das Kunstwerk aufgrund der Reproduzierbarkeit seine Aura verliere. Die Grundlage von Benjamins Argumentation bildet der Gegensatz von auratischem Original und auraloser Reproduktion. Er definiert die Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“<sup>275</sup> Der Verfall der Aura beruht laut Benjamin auf zwei Umständen, die beide mit der zunehmenden Bedeutung der Massen zusammenhängen: Einerseits der Wunsch der Massen, sich die Dinge räumlich und menschlich näher zu bringen, und andererseits die „Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion.“<sup>276</sup> Wenn man der Argumentationsweise Benjamins folgen würde, müsste es sich bei Warhols Arbeiten um Kunst handeln, die gekennzeichnet ist durch den Verlust ehemals ihr innewohnender auratischer Qualitäten.<sup>277</sup>

In seinen Starportraits thematisiert Warhol das Phänomen der Aura auf mehreren Ebenen. Für die Portraits wurden nur Stars ausgewählt, „die bereits eine tausendfache Bildexistenz besaßen, aus der ihre Bekanntheit resultierte“.<sup>278</sup> Da ihn die Reduktion des Menschen auf sein Bild interessierte, verwendete er als Vorlage für seine Portraits ein Foto aus den Medien, so dass auf dem Portrait das standardisierte Image des Stars gezeigt wird. Da er auch bei Marilyn Monroe das Portrait ihres fotografischen Bildes anfertigen wollte, wählte Warhol wiederum als Vorlage ein Pressefoto

---

<sup>275</sup> Walter Benjamin führt weiter aus: „Die Definition der Aura als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag, stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwertes des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach Ferne, so nah es sein mag. Die Nähe, die man seiner Erscheinung abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.“ Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935/36)“, in: Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1977, S. 15.

<sup>276</sup> Benjamin (1935/36), 1977, S. 15.

<sup>277</sup> Vgl. Hoppe-Sailer, Richard: „Bild und Ikone. Zur Auseinandersetzung der modernen Kunst mit den Ikonen“, in: Stock, Alex (Hrsg.): *Wozu Bilder im Christentum. Beiträge zur theologischen Kunsttheorie*, St. Ottilien 1990, S. 258.

<sup>278</sup> Steiner, Reinhard A.: „Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern“, in: *Pantheon*, Jahrgang 42, Heft II, April/Mai/Juni 1984, S. 151.

von Marilyn Monroe, das 1953 zu Werbezwecken entstanden war.<sup>279</sup> Die Problematik, die er in seinen Starportraits thematisierte, ist eine doppelte, da sie sowohl die dargestellte Person, als auch das Bild selbst betrifft: der portraitierte Star war bereits reproduziert, als er zum Motiv eines auf Reproduktion angelegten Kunstwerkes wurde. Es geht somit sowohl um die Aura der dargestellten und bereits reproduzierten Person, als auch um die Aura des reproduzierten Bildes.<sup>280</sup>

In der Literatur gehen die Positionen zu dieser Fragestellung sehr weit auseinander. Dass die Allgegenwart der Reproduktion das Verlangen, das Original zu sehen, nicht aufhebe, sondern steigern, ist für Michael Lüthy eindeutig. Die Reproduktionen, so schrieb er 1995, würden den Ruhm des Originals sogar noch vergrößern. Mit der Serialität seiner Arbeiten habe Warhol den Grundsatz betont, je öfter etwas zu sehen sei, desto bedeutender sei es auch. Nur wenn etwas endlos wiederholt würde, sei es wirklich groß und wichtig. Warhols Fazit sei schließlich „mehr ist mehr“.<sup>281</sup> Auch Hartmut Engelhardt war 1985 dieser Meinung: Durch die massenhafte Reproduktion gehe die Aura nicht verloren, sondern würde allgegenwärtig werden. Die auf einem Bild vielfach reproduzierten Darstellungen eines Stars würden die Aura des Dargestellten bewahren und sie sogar ins Unermessliche steigern. Warhols Bilder würden die Aura des Sujets der gesteigerten Aufmerksamkeit des Betrachters übergeben.<sup>282</sup>

Lothar Romain vertrat 1993 jedoch eine andere Ansicht. Ihm zufolge unterliegt ein Star wie Marilyn Monroe durch ihre allgegenwärtige Präsenz einem Verschleiß, so dass der Betrachter ihren Bildern gegenüber abstumpfe. Das Außergewöhnliche verliere unaufhörlich an Aura, wodurch sich allmählich beim Betrachter eine „Vergleichgültigung“ einstelle. Somit würde den Menschen das Bild des Stars durch die massenhaften Reproduktionen gleichzeitig nahegebracht und entzogen.<sup>283</sup> Samuel Beckett hatte diese Ansicht noch überspitzter formuliert: die Reproduktionen

---

<sup>279</sup> Die Vorlage war ein Ausschnitt aus einer Werbendaufnahme für den 1953 gedrehten Film *Niagara*. Vgl. Lüthy, 1995, S. 51.

<sup>280</sup> Warhol äußert sich 1975: „Ich glaube, ‚Aura‘ ist etwas, das sehen nur die anderen; und dabei sehen sie nur das, was sie sehen wollen. Es existiert nur in ihren Augen. Nur Leute, die man kaum kennt oder überhaupt nicht kennt, haben eine Aura.“ Warhol, Andy: *The philosophy of Andy Warhol. From A to B and back again*, New York und London 1975, S. 77. Dt. Übersetzung in: „Andy Warhol, Ruhm“, in: Kat. *Andy Warhol. Bilder 1961 bis 1981*, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1981, S. 33.

<sup>281</sup> Lüthy, 1995, S. 65.

<sup>282</sup> Engelhardt, Hartmut: „Reproduktion der Reproduktion. Wenn Warhol sich den Benjamin anzieht“, in: Burkhardt Lindner, *Walter Benjamin im Kontext*, Königstein/Ts. 1985, S. 263ff.

<sup>283</sup> Romain, Lothar: *Andy Warhol*, München 1993, S. 101.

haben „einen Schlamm der Gewohnheit“ ausgebildet, der die Wahrnehmung „mit einer undurchdringlichen Schicht bedeckt“. <sup>284</sup> Jean Baudrillard war 1982 der gleichen Meinung: „Darin besteht auch das Geheimnis von Andy Warhol: die seriellen Kopien des Gesichts von M.M. sind gleichzeitig der Tod des Originals und das eigentliche Ziel der Repräsentation.“ <sup>285</sup>

Mit der Arbeit „Gold Marilyn“ – so die hier vertretene These – hebt Warhol den Gegensatz von auratischem Original und auraloser Reproduktion auf, da das Bild beides zu sein scheint. <sup>286</sup> Anstatt wie in den anderen Starportraits die dargestellte Person auf einem Bild mehrfach abzubilden, verwendete er für *Gold Marilyn* nur ein einzelnes Motiv der Schauspielerin. Obwohl Warhols Werke üblicherweise in hohen Auflagen angefertigt wurden, handelt es sich bei dem Goldportrait um ein Unikat. Während er für die meisten seiner Werke ein quadratisches Format benutzte, hat er für einige wenige Gold-Portraits auf das aus der Renaissance stammende Tondo zurückgegriffen. <sup>287</sup> Die Einmaligkeit und die Ferne, die Walter Benjamin als die beiden wesentlichen Merkmale der Aura bezeichnete, sind in der *Gold Marilyn* durch den „entrückenden“ Goldgrund wieder vorhanden, so dass infolgedessen eine „Reauratisierung“ sowohl der dargestellten Person als auch des Tafelbildes stattfindet.

## **2. Die Materialität des Goldes**

Im 20. Jahrhundert lag bei einigen Künstlern der Schwerpunkt in der Auseinandersetzung mit Gold weniger auf dessen medialer Funktion als vielmehr auf der Materialität und dem Eigenwert des Goldes. Zum Teil haben die Künstler die Formvorstellungen für ihre Arbeiten aus dem Material Gold selbst entwickelt und durch das Hervorheben der Materialeigenschaften das Gold aus sich heraus zur Wirkung kommen lassen. Damit wird das Gold in seiner Stofflichkeit selbst zum Inhalt der Arbeit und nimmt die Stelle der künstlerischen Idee ein. Da das Metall in diesem Fall nicht mehr

---

<sup>284</sup> Beckett, Samuel: *Der Ausgestoßene*, in: *Erzählungen und Texte um Nichts*, Frankfurt am Main 1990, S. 8. Zit. n. Lüthy, 1995, S. 65.

<sup>285</sup> Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, S. 111.

<sup>286</sup> Lüthy, 1995, S. 58.

<sup>287</sup> Es gibt zwei Arbeiten, in denen Andy Warhol die Form des Tondo verwendet hat: *Gold Marilyn*, 1962, Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, zwei Tondi, Durchmesser jeweils 45,1 cm, Privatsammlung. *Head of Marilyn Monroe*, 1962, Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, Durchmesser 45,1 cm, Privatsammlung.

Träger von Bedeutungen ist, sondern auf sich selbst oder auch auf bestimmte Eigenschaften von sich selbst verweist, greift in diesen Arbeiten die Materialikonographie nicht.

Einer der ersten Künstler, der sich mit der reinen Materialität des Goldes beschäftigt hat, war der amerikanische Künstler Robert Rauschenberg. Anfang der 50er Jahre entstanden einige *Gold Paintings*, in denen er die tradierte Materialhierarchie und die Aura des Goldes hinterfragte. Einen ganz anderen Ansatz, sich mit den Materialeigenschaften des Goldes auseinander zu setzen, hat der schweizer Künstler Max Bill entwickelt. Anfang der 80er Jahre ließ er seine bekannteste Skulptur in einer kleinformatigen Version vergolden. Dabei interessierte ihn vor allem die reflektierende Wirkung des Goldes, die zu einer scheinbaren Entmaterialisierung der Skulptur führt. Etwa zeitgleich, also ebenfalls zu Beginn der 80er Jahre, stellte die Amerikanerin Roni Horn in einer Reihe von Arbeiten die Substanz des Goldes heraus, um deutlich zu machen, worin die Faszination des Goldes besteht.

### **2.1. Das materialisierte Bild: Robert Rauschenberg, Ohne Titel (*Gold Painting*) (um 1953)**

Die Arbeit *Gold Painting* zeigt Blattgold, das in mehreren Schichten auf leimbeschichtetem, grobem Stoff befestigt ist (Abb. 20). Dort, wo das Blattgold auf dem Stoff haftet, zeichnet sich dessen Textur ab. An anderen Stellen ist das Blattgold wiederum nur sehr lose auf der Leinwand befestigt und erzittert bei der leichtesten Bewegung. Vereinzelt hat sich das Gold auch vollständig von seinem Untergrund gelöst, so dass der Stoff sichtbar wird. Die Arbeit ist in einem Holzrahmen gefasst, der mit einer Glasscheibe abgedeckt ist.<sup>288</sup>

Zwischen 1953 und 1955 hatte Rauschenberg eine Serie von *Gold Paintings* angefertigt, von denen insgesamt noch zehn Exemplare erhalten sind.<sup>289</sup> Es handelt sich dabei überwiegend um kleine, quadratische Collagen, in denen er auf Schichten

---

<sup>288</sup> Vgl. Liebelt, Michael: „Gold“, in: *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hrsg. v. Monika Wagner, Dietmar Rübeler und Sebastian Hackenschmidt, München 2002, S. 120.

<sup>289</sup> Walter Hopps schreibt, dass Rauschenberg zwei bis drei „Gold Paintings“ erst später angefertigt hat und zwar auf den ausdrücklichen Wunsch von Freunden. Vgl. Hopps, Walter: „Robert Rauschenberg. The Early 1950s“, in: *Kat. Robert Rauschenberg. The Early 1950's*, The Menil Collection, Houston 1991, S. 162.

aus Holz, Papier und Zeitungen Blattgold aufgetragen hat. Die *Gold Paintings* sind Teil der Werkgruppe der *Elemental Paintings*, zu der neben den Arbeiten aus Gold auch Werke aus Erde (die sogenannten *Dirt Paintings*, Abb. 21) und aus Toilettenpapier gehören.<sup>290</sup>

### 2.1.1. Die Gleichwertigkeit von Materialien

Die Auseinandersetzung mit den spezifischen Eigenschaften und Ausdrucksmöglichkeiten von Materialien ist im Werk von Rauschenberg ein Hauptthema. Mit der Intention, die traditionelle Definition des Bildes zu hinterfragen und zu erweitern, hat er sich mit kunstfremden Materialien beschäftigt, d. h. mit Fragmenten alltäglicher Gegenstände, vorgefundenem Bildmaterial und wertlosen Abfallstoffen.<sup>291</sup> „Teil des Konzeptes meiner Arbeit ist es“, so Rauschenberg, „immer tatsächliche Elemente des täglichen Lebens, die nicht notwendigerweise als Material für einen Künstler angesehen werden können, zu benutzen.“<sup>292</sup> Zwischen 1954 und 1964 entstanden seine berühmten *Combine Paintings*, in denen er eine abstrakt expressive Malerei mit realen, plastischen Fundgegenständen verband, die er in den Straßen New Yorks aufgesammelt hatte, wie beispielsweise Reklametafeln, ausgestopfte Tiere, Kleidungssetzen, Straßenschilder, Autoreifen, Coca-Cola-Flaschen, Zeitungsausschnitte und Photos. Durch die Integration dieser kunstfremden, aus dem alltäglichen Lebenszusammenhang stammenden Materialien in die Malerei sollte der Wirklichkeitsgehalt des Bildes gesteigert und die traditionellen Grenzen der Malerei überwunden werden.<sup>293</sup>

---

<sup>290</sup> Von den Arbeiten aus Erde ist noch eine erhalten: „Dirt Painting (for John Cage)“, um 1953, Erde und Schimmel in Holzrahmen, im Besitz des Künstlers. Diese Arbeit ist John Cage gewidmet. Eine andere Arbeit aus Ton/Lehm soll von Rauschenbergs Freund Paul Taylor erworben worden sein. Von den Arbeiten aus Toilettenpapier existiert keine mehr. Vgl. Hopps, 1991, S. 161f.

<sup>291</sup> Rauschenbergs künstlerischer Umgang mit abgenutzten Alltagsgegenständen steht in der Tradition Marcel Duchamps, der Dadaisten und besonders der Collagen und Assemblagen Kurt Schwitters'. Vgl. Casser, 1992, S. 70f.

<sup>292</sup> Zitiert nach Adriani, Götz: „Robert Rauschenberg. Zeichnungen, Gouachen, Collagen. 1949 bis 1979,“ in: Kat. *Robert Rauschenberg. Werke 1950-1980*, Staatliche Kunsthalle Berlin, Kunsthalle Düsseldorf, u. a., Berlin 1980, S. 56. Mitte der 50er Jahre haben einige jüngere Künstler in New York auf die Innerlichkeit des Abstrakten Expressionismus mit einer Hinwendung zur Außenwelt reagiert, die sich vor allem in der Verwendung von Fundmaterialien äußerte. Diese Künstler, unter anderen John Chamberlain, Jasper Johns, Louise Nevelson und Robert Rauschenberg, werden auch unter der Bezeichnung „Junk Art“ zusammengefasst. Vgl. Casser, 1992, S. 65f.

<sup>293</sup> Vgl. Davidson, Susan: „Combines, 1954-1964“, in: Kat. *Robert Rauschenberg. Retrospektive*, Museum Ludwig, Köln 1998, S. 100.

Rauschenbergs Materialauffassung hatte sich während seines Studiums am Black Mountain College bei Asheville in North Carolina (von 1948-1952) ausgebildet.<sup>294</sup> Neben dem allgemeinen Unterricht war es vor allem sein Lehrer Josef Albers, der ihn in Bezug auf das Materialverständnis stark prägte.<sup>295</sup> Vor seiner Lehrtätigkeit am Black Mountain College hatte Albers am Bauhaus die so genannte „Vorlehre“ betreut, in der die Studenten lernten, in analytischer Tätigkeit alle möglichen ungeformten Materialien, z. B. Papier, Holz- und Glasstücke, Blech, Watte, auf ihre potenziellen gestalterischen Möglichkeiten hin zu untersuchen. Dabei ging es Albers nicht um die Mystifizierung des Materials, sondern um die Sensibilisierung der Studenten für die Ausdruckswerte im Material. Auch am Black Mountain College konzentrierte er sich in seiner Lehre darauf, die visuelle Wahrnehmung seiner Studenten zu schärfen und sie anzuleiten, die unterschiedlichsten und banalsten Materialien im Hinblick auf ihre Oberflächeneigenschaften und ihre optische Erscheinung zu untersuchen. Ergänzend dazu lehrte er, dass in künstlerischen Arbeiten jede Form von Selbstaussdruck zu vermeiden sei.<sup>296</sup>

Entscheidend für Rauschenbergs künstlerische Entwicklung war nicht nur das Studium bei Albers, sondern auch seine Freundschaft mit dem Komponisten John Cage, der im Sommer 1948 eine Lehrtätigkeit am Black Mountain College aufgenommen hatte und dort eine der einflussreichsten Persönlichkeiten war. Angeregt durch seine Beschäftigung mit der östlichen Philosophie hatte Cage begonnen, die Konventionen traditioneller westlicher Musik radikal zu überdenken und in Frage zu stellen. Mit der Intention, neue Klangbereiche zu erschließen, begann er, Zufallsoperationen und Unbestimmtheit in den Kompositions- und Aufführungsprozess zu in-

---

<sup>294</sup> Vgl. Davidson, Susan: „Frühe Arbeiten 1949-1954“, in: Kat. *Robert Rauschenberg. Retrospektive, Museum Ludwig Köln*, 1998, S. 44. Die Jahre 1949 bis 1952 waren die legendäre Zeit des Black Mountain College: dort trafen sich John Cage, Robert Rauschenberg und Cy Twombly. Vgl. Rosenthal, Norman, „Amerikanische Kunst: Eine Sicht aus Europa“, in: Kat. *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993*, hrsg. v. Christo M. Joachimides und Norman Rosenthal, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993, S. 18.

<sup>295</sup> 1933, zwei Monate nach der Gründung des Black Mountain College, kamen Josef und Anni Albers aus Deutschland, um Kunst bzw. Weberei zu unterrichten. Sie blieben 16 Jahre. Ihre Lehrtätigkeit verhalf dem College zu dem Ruf, ein bedeutendes Zentrum für die Vermittlung von Theorien und Ideen des Bauhauses zu sein. Vgl. Harris, Mary Emma: „Black Mountain College“, in: Kat. *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993*, hrsg. v. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993, S. 120. Der Einfluss von Josef Albers auf Robert Rauschenberg wurde ausführlich untersucht von: Goldstein, Carl: „Teaching Modernism: What Albers learned in the Bauhaus and taught to Rauschenberg, Noland, and Hesse“, in: *Arts Magazine*, New York 1979, Dezember, S. 108-116.

<sup>296</sup> Vgl. Harris, 1993, S. 120.

tegrieren. Auf diese Weise gelang es ihm auch, seinen persönlichen Geschmack und sein künstlerisches Ego von der Arbeit auszuschließen.<sup>297</sup>

Cages Konzept, musikfremde akustische Elemente in seine Kompositionen einzufügen und dabei diesen Zitatoren ihr Eigenleben zu lassen, sowie Albers' künstlerisches Prinzip, auch in scheinbar wertlosen Materialien ein künstlerisches Aussagepotential zu sehen, hatten Rauschenberg Anfang der 50er Jahre zu einer Reihe von Kunstwerken angeregt, in denen er ausschließlich Fundmaterialien verwendete und diese so einsetzte, dass ihre Identität in der Arbeit erhalten blieb. 1952 entstand während seiner Reise nach Europa eine Gruppe surrealistisch inspirierter Collagen mit alten Xylografien sowie Skulpturen aus Schächtelchen mit wertlosen Fundobjekten und Materialien (*Scatole e Feticci Personali*). Nach seiner Rückkehr nach New York im Frühjahr/Sommer 1953 begann er Skulpturen herzustellen, für die er Holz, Steine, Bindfäden, Stahlspitzen und andere Materialien verwendete, die er in der Umgebung seines Ateliers aufgesammelt hatte. Diese Arbeiten, die physikalische Grundgesetze wie das der Trägheit, der Spannung oder der Schwerkraft demonstrieren, nannte er *Elemental Sculptures*.<sup>298</sup>

Parallel zu den *Elemental Sculptures* arbeitete Rauschenberg an einer Serie von Bildern, den *Elemental Paintings*, in denen er ausschließlich die Materialien Erde, Toilettenpapier und Blattgold verwendete und sie so einsetzte, dass ihre materielle Beschaffenheit unverändert erhalten blieb (Abb. 20 und Abb. 21). Damit wurden die Materialien nicht nur zu bildnerischen Komponenten, sondern auch zum Inhalt der Bilder. „Ich möchte nicht, dass das Bild wie etwas aussieht, was es nicht ist“, so Rauschenberg, „Ich möchte, dass es aussieht wie etwas, was es ist. Und ich meine, ein Bild ist eher wie die wirkliche Welt, wenn es aus der wirklichen Welt gemacht ist.“<sup>299</sup>

Ebenso wie in den anderen Arbeiten der *Elemental Paintings* werden auch in dem *Gold Painting* nicht die metaphysischen Bezüge, die Bedeutungen und Konnotationen

---

<sup>297</sup> Vgl. Rosenthal, 1993, S. 18.

<sup>298</sup> Vgl. Davidson, 1998, S. 44.

<sup>299</sup> Zit. n. Zweite, 1994, S. 33.

nen des verwendeten Materials thematisiert, sondern ausschließlich die materiellen Eigenschaften des Edelmetalls, d. h. die irdisch-materiellen Aspekte des Goldes. In dem das hauchdünne Gold das Licht reflektiert, zahlreiche Knicke aufweist und bei der leichtesten Luftbewegung vibriert, wird der Betrachter mit der materialeigenen Beschaffenheit des Goldes konfrontiert. Da das Blattgold zum Teil eingerissen und beschädigt ist, wird deutlich, dass auch das als unzerstörbar geltende Gold eine gewisse Fragilität und Vergänglichkeit aufweist. Damit wird von Rauschenberg der Mythos der Unzerstörbarkeit des Goldes in Frage gestellt.

Für die *Elemental Paintings* hat Rauschenberg bewusst äußerst unterschiedliche Materialien gewählt: das für den alltäglichen Gebrauch bestimmte und wertlose Toilettenpapier, die überall vorhandene Erde sowie das im Gegensatz zu diesen beiden Materialien sehr wertvolle und ästhetisch ansprechende Gold. „Jedes Material hat seine eigene Geschichte, die darin eingebaut ist. Es gibt nicht so etwas wie ein ‚besseres‘ Material. Es ist genauso unnatürlich für jemanden, mit Ölfarben zu malen oder mit irgendetwas anderem zu malen.“<sup>300</sup> Entgegen der tradierten Materialhierarchie hat er alle drei Materialien als gleichwertig behandelt, ohne ihren jeweiligen materiellen oder ästhetischen Wert zu berücksichtigen. Damit hat er die herkömmliche Wertung, die sich nach dem Wert, der Beständigkeit, der Seltenheit und der Schönheit der Materialien richtet, aufgelöst.

Indem das *Gold Painting* Bestandteil der Serie der *Elemental Paintings* ist, macht Rauschenberg deutlich, dass Gold für ihn als künstlerisches Material die gleiche Bedeutung besitzt wie die beiden anderen verwendeten Materialien Erde und Toilettenpapier. Die Stofflichkeit und Materialität des Goldes hebt er hervor, um sie den Eigenschaften der anderen Materialien gegenüberzustellen und sie miteinander zu vergleichen. „I did a painting in toilet-paper, then duplicated it in gold-leaf“, so der Künstler, „I studied both very carefully and found no advantage in either: whatever one was saying, the other seemed to be just as articulate. I knew then that it was somebody else’s problem – not mine.“<sup>301</sup> Indem Rauschenberg allen drei Materialien

---

<sup>300</sup> Rauschenberg in: *Robert Rauschenberg im Gespräch mit Barbara Rose*, dt. Ausgabe Köln 1989, S. 61. „Die Stärke meiner Arbeiten liegt darin, wenn ich das sagen darf, dass ich mich entschieden habe, das Ordinaire zu adeln.“ Rauschenberg in: Rose, 1989, S. 161.

<sup>301</sup> Rauschenberg in: Seckler, Dorothy Gees: „The Artist speaks: Robert Rauschenberg“, in: *Art in America*, Mai-Juni 1966, S. 81.

die gleiche Wertigkeit und die gleiche Aussagekraft zuspricht, stellt er das kostbare Gold mit dem Alltäglichen und Wertlosen auf eine Stufe und hinterfragt damit nicht nur die „Aura“ des Goldes, sondern auch die allgemeingültigen Faktoren, durch die häufig der Wert von Kunst definiert wird. Die Aufhebung der Materialhierarchie soll die Betrachter dazu anregen, ihre eigenen Wertvorstellungen und ihre Auffassung vom Wert der Kunst zu reflektieren.

### 2.1.2. Materialisierte Farbe

Nachdem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Emanzipationsprozess der Farbe eingesetzt hatte, wurde in den 50er und 60er Jahren die Farbe von den Künstlern als eigenständiges Phänomen untersucht.<sup>302</sup> In New York war bereits in den frühen 50er Jahren als Gegenreaktion auf den Abstrakten Expressionismus die sogenannte Meditative und Monochrome Malerei entstanden. Sie war unter anderem durch das Erlebnis ostasiatischer Kunst sowie durch eine intensive Beschäftigung der Maler mit der Philosophie des Zen-Buddhismus inspiriert worden. Auch Rauschenberg setzte sich Anfang der 50er Jahre mit monochromer Malerei auseinander. „Ich war damals völlig eingeschüchtert“, so der Künstler, „weil Albers ja lehrte, dass eine Farbe dazu da ist, eine zweite besser wirken zu lassen, aber ich hatte immer das Gefühl, dass jede Farbe nur sie selbst ist.“<sup>303</sup>

Bereits 1951 entstanden Rauschenbergs *White Paintings* (Abb. 23), die ausschließlich leere weiße, auf Keilrahmen aufgespannte Leinwände zeigen. Diese monochrom weißen Arbeiten hatte er als eine Art Spiegel konzipiert: „Ich habe die weißen Bilder immer nicht als passiv, sondern als hypersensitiv gedacht. So dass man sie anschauen und mittels der Schatten fast sehen konnte, wieviele Leute im Raum waren oder wel-

---

<sup>302</sup> Josef Albers hatte in den 40er Jahren seine Farblehre entwickelt: Für ihn ist Farbe nicht Teil eines komponierten Ganzen, sondern eine bestimmte Realität, die sich in der Anschauung auf ganz spezifische Weise verändert. Albers zeigte, dass jede Farbe beliebig ist und erst durch ihre Reaktion auf eine andere Farbe, ihre „Interaction“, zu einer neuen und spirituellen Wirkung kommt. Vgl. Honisch, Dieter: „Farbe als Funktionsträger“, in: *Kunst und Kirche*, 1975, Heft 38, S. 178ff. In den USA war es neben Ellsworth Kelly, Jasper Johns und Frank Stella vor allem Ad Reinhardt, der einfarbige Kompositionen schuf. Von 1950 bis 1954 arbeitete er in New York an einer Serie von monochromen Bildern, in denen er sich zuerst auf Rot und Blau konzentrierte und anschließend zu Schwarz überging. Das Interesse an der monochromen Fläche zeigte sich auch in der europäischen Malerei jener Zeit, wie beispielsweise bei Lucio Fontana und Yves Klein. Vgl. Epperlein, Beate: *Monochrome Malerei*, (Diss. Berlin 1996) Nürnberg 1997, S. 11.

<sup>303</sup> Zit. n. Zacharias, 1999, S. 3.

che Tageszeit war.<sup>304</sup> Die Oberflächen der *White Paintings* verändern sich mit dem Licht und den Schatten, die auf sie fallen. Der Betrachter kann sich somit an der Bildgestaltung beteiligen, in dem er die Form seines Schattens auf der planen weißen Bildoberfläche als „temporäres Collageelement“ erscheinen lässt. „Die weißen Bilder“, so der Künstler, „waren offene Kompositionen, die auf Aktivitäten in ihrer unmittelbaren Umgebung reagieren.“<sup>305</sup>

Zwischen 1951-1953 arbeitete Rauschenberg an der Serie der *Black Paintings* (Abb. 22), in denen er zerknitterte und zerrissene Zeitungen auf die Leinwand klebte und diese mit schwarzer Emailfarbe überstrich. Direkt im Anschluss schuf er die Serie der *Red Paintings* (1953-1954), in der er hell leuchtende Rottöne auf Bildgründe auftrug, die sich aus Zeitungsseiten, gemusterten Stoffen und Holzfragmenten zusammensetzen. Im Gegensatz zu den *White Paintings* hatte er in den *Black Paintings* und den *Red Paintings* keine planen Bildoberflächen, sondern collagierte Leinwände mit Farbe übermalt, um so reliefierte und unregelmäßig strukturierte Oberflächen zu schaffen. Die unter der Farboberfläche vorhandenen Schichten aus unterschiedlichen Materialien verleihen den Farbpigmenten Substanz und Materialität, so dass die Farbe in den Bildern wie Farbmaterie bzw. materialisierte Farbe wirkt.<sup>306</sup> Die Farbe dient somit nicht als Medium, um etwas darzustellen, sondern erscheint als Material, wodurch deutlich wird, dass es sich bei Farbe um einen traditionellen Werkstoff, eben um Material handelt. Bei der Wahl der Farben ging es Rauschenberg nicht um ikonographische Verweise, symbolische Referenzen oder emotionale Konnotationen: „Ich konnte mich nicht entscheiden, eine Farbe statt einer anderen zu benutzen, denn ich war wirklich nicht am Geschmack interessiert“, so der Künstler, „Ich war einfach so mit den Materialien beschäftigt, dass ich die Malerei nicht ver-

---

<sup>304</sup> Zit. n. Kerber, Bernhard: *Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen*, Stuttgart, 1971, S. 108.

<sup>305</sup> Zit. n. Alloway, Lawrence: „Rauschenbergs Entwicklung“, in: Kat. *Robert Rauschenberg. Werke 1950-1989*, Staatliche Kunsthalle Berlin, Kunsthalle Düsseldorf u. a., Berlin 1980, S. 40. John Cage schrieb über die *White Paintings*: „Die *White Paintings* waren Flugplätze für Licht, Schatten und Partikel.“ Zit. n. Alloway, 1980, S. 40. Die *White Paintings* sollen John Cage inspiriert haben, sein berühmtes Stück „4'33“ zu schreiben, das zum ersten Mal im August 1952 in Woodstock, New York, aufgeführt wurde. Vgl. Feinstein, Roni: „The Early Work of Robert Rauschenberg: The *White Paintings*, the *Black Paintings* and the *Elemental Sculptures*“, in: *Arts Magazine*, September 1986, S. 30.

<sup>306</sup> Das erinnert an die sich abschälende, emporwölbende und pastose Textur von Gemälden. Vgl. Stuckey, 1998, S. 36. Über Farbe als Material siehe auch: Wagner, Monika: „Die Farbe als Material“, in: Dies., *Das Material der Kunst*, München 2001, S. 18f.

stehen wollte als das Verwenden einer Farbe, um einer anderen Farbe etwas anzutun.<sup>307</sup>

Parallel zu der Serie der monochromen Bilder (1951-54) sind auch die *Gold Paintings* entstanden, in denen Rauschenberg – so die hier vertretende These – den Aspekt der lebendigen Oberfläche der *White Paintings* mit dem der materialisierten Farbe der *Black Paintings* und *Red Paintings* verbunden hat. In den *Gold Paintings* geht es sowohl um die Materialität des Goldes als auch um den konstanten Wechsel von Licht und Schatten auf der leicht glänzenden Bildoberfläche.

Analog zu den *Black Paintings* und den *Red Paintings* hat Rauschenberg in fast allen *Gold Paintings* das Blattgold auf einen Untergrund aus Zeitungspapier und Stoff aufgetragen. Die einzige Ausnahme bildet das *Gold Painting*, das sich im Guggenheim Museum in New York befindet, da dort das Blattgold ohne ein anderes Trägermaterial direkt auf die Leinwand aufgetragen ist. In dieser Arbeit macht Rauschenberg deutlich, dass im Gegensatz zu den *Black Paintings* und den *Red Paintings*, in denen den Farbpigmenten durch die Stofflichkeit ihres Untergrundes eine Materialität verliehen wurde, das Blattgold sowohl Farbe als auch Material ist und die Materialität des *Gold Painting* ausschließlich durch das Material selbst – das Gold – entsteht.

Nicht nur die Konzeption der *Black Paintings* und der *Red Paintings* greift Rauschenberg in dem *Gold Painting* auf, sondern auch die der *White Paintings*. Wie in den *White Paintings* ändert sich die Oberfläche des *Gold Painting* mit dem Licht. Die Oberfläche weist eine leicht glänzende und reliefhafte Struktur auf, so dass aufgrund dieser Unregelmäßigkeiten das Licht auf unterschiedliche Weise reflektiert und dem Bild Lebendigkeit verliehen wird. Teilweise ist das Blattgold nur locker befestigt, so dass auf der Oberfläche eine tatsächliche Bewegung entsteht. Ebenso wie die *White Paintings* zeigt auch das *Gold Painting* eine unmittelbare Beziehung zur Außenwelt, so dass die Bildebene zur Projektionsfläche der Umgebung wird.

---

<sup>307</sup> Zit. n. Kerber, 1971, S. 106. „Lots of critics shared with the public a certain reaction: they couldn't see black as pigment. They moved immediately into association with 'burned-out', 'tearing', 'nihilism' and 'destruction'. That began to bother me.“ Rauschenberg in: Seckler, 1966, S. 76.

In seinen *Elemental Paintings* hat Robert Rauschenberg hat Anfang der 50er Jahre die traditionelle Materialhierarchie aufgehoben und Gold mit Erde und Toilettenpapier gleichgesetzt, um so den „Mythos Gold“ zu hinterfragen. Im Gegensatz dazu hat Max Bill Gold seit den 40er Jahren Gold eingesetzt, um für seine Skulpturen eine perfekte und hoch glänzende Oberfläche zu erzielen, durch die die Materialität der Skulptur aufgehoben zu sein scheint und die den Eindruck von Unzerstörbarkeit vermittelt. Bill interessierten somit genau die Eigenschaften des Goldes, die seine „Aura“ ausmachen.

## **2.2. Die entmaterialisierte Skulptur: Max Bill, *kontinuität* (1946-82)**

Die Skulptur *kontinuität* wurde von Max Bill 1945 zunächst als Papiermodell entwickelt und anschließend 1946 in Messing realisiert.<sup>308</sup> 1947 entstand die erste großformatige Fassung der *kontinuität* (Abb. 25). Sie bestand aus armiertem Gips, besaß eine Höhe von 3 Metern und war am See in Zürich aufgestellt worden.<sup>309</sup> Bis 1987 schuf Bill zahlreiche Versionen der *kontinuität* in unterschiedlichen Formaten und Materialien.<sup>310</sup>

### **2.2.1. Die Idee der endlichen Unendlichkeit**

Zusammen mit Camille Graeser, Verena Lowensberg und Richard Paul Lohse bildete Max Bill den Kern der Zürcher Konkreten. Die Konkrete Kunst hatte er in den 30 Jahren mitbegründet und bis zu seinem Tod wesentlich mitgeprägt.<sup>311</sup> Bills Werk

---

<sup>308</sup> Wie Jakob Bill schreibt, sind viele der Skulpturen von Bill aus einer konkreten Idee entstanden. Oft hat er zunächst ein Papiermodell erstellt, um die Skulptur dann anschließend nach seinen Angaben und in vergrößerter Version durch einen Handwerker in Metall oder Stein ausführen zu lassen. Vgl. Bill, Jakob: „der werdegang der unendlichen schleife von 1933 bis 1995“, in: Bill Chantal und Jakob (Red.): *max bill. unendliche schleife 1935-95 und die einflächner*, Wabern-Bern 2000, S. 37.

<sup>309</sup> Die *kontinuität* von 1947 wurde anlässlich einer zeitlich begrenzten Ausstellung im „Arboretum“ in einem kleinen Park am Zürichsee aufgestellt. Im April 1948 wurde das Werk zerstört. Aufgrund dieses Vorfalles wurde die *kontinuität* häufig abgebildet und weltweit berühmt. Vgl. Spieß, Werner: *Kontinuität. Granit-Monolith von Max Bill*, Zumikon/Zürich 1986, S. 13f.

<sup>310</sup> Vgl. Hüttinger, Eduard: „Zum Werk von Max Bill“, in: Kat. *max bill. retrospektive. skulpturen, gemälde, graphik, 1928 - 1987*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt/Main 1987, S. 20.

<sup>311</sup> Rotzler, Willy: *Konstruktive Konzepte*, 2. Aufl. Zürich 1988, S. 144. Theo van Doesburg hatte den Begriff „konkrete Kunst“ eingeführt. Er ging davon aus, dass einem konstruktiv-gegenständlichen Kunstwerk kein Abstraktionsvorgang zugrunde liegt, sondern dass geometrische Gebilde, Volumen, Fläche, Farbe, Linie etc. ebenso wirkliche Gegebenheiten sind wie ein figürlicher Gegenstand. In seinem „Manifest sur l'art concret“ (1930) schlug er die Benennung „Konkrete Kunst“ für eine Kunst vor, die im Gegensatz zur „abstrakten Kunst“ ohne jeden Bezug auf die sichtbare Wirklichkeit nur von reinen Form- und Farbverhältnissen ausgeht. Vgl. Blok, Cor: *Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960*, Köln 1975, S. 10. Im Katalog zur Ausstellung „zeitprobleme in der schweizer malerei und plas-

zeichnet sich durch den Verzicht auf jegliche Form mimetischer Darstellung, die Verwendung streng geometrischer Formen sowie eine systematische und serielle Denkweise aus. Die Elemente Farbe, Form, Raum, Licht und Bewegung setzte er dazu ein, um konkrete Ideen zu visualisieren. Aufgrund dieses Prinzips bestand für ihn zwischen der Konkreten Kunst und der Wissenschaft eine Parallele, denn in der „Gegenständlich-Machung“ einer geistigen Idee durch die „konkrete“ Kunst sah er ein Analogon zur Methode naturwissenschaftlicher Arbeit: Wie der Naturwissenschaftler Modelle zur Veranschaulichung seiner Ergebnisse über die Materie und die Gesetze entwickelt, so verstand der Künstler die Werke der „konkreten Kunst“ als „reine Schöpfungen des menschlichen Geistes“.<sup>312</sup>

Unter den Wissenschaften interessierte ihn vor allem die Mathematik. Über Jahrzehnte hinweg hat er sich mit Geometrie, Stereometrie und Trigonometrie, Permutationen und Gleichungen beschäftigt und dabei die Auffassung entwickelt, dass zwischen der mathematischen und der künstlerischen Denkweise Parallelen bestehen. 1949 publizierte er seinen bekannten Text „Über die mathematische Denkweise in der Kunst“, in dem er erläuterte, dass die Affinität der Kunst zur Mathematik als objektive Wissenschaft der Verhältnisse durch das methodische Verfahren entstehe, mit Hilfe der Geometrie Beziehungen der Elemente auf der Fläche oder im Raum zu konstruieren.<sup>313</sup> Seine Vorstellung von der mathematischen Denkweise in der Kunst hat er in zahlreichen Kunstwerken umgesetzt und dabei mathematische Inhalte auf vielfältige Weise auf der Fläche und im Raum visualisiert.<sup>314</sup>

---

titik“ formulierte Max Bill 1936 die Prinzipien der Konkreten Kunst als Präzisierung der von Theo van Doesburg in der Zeitschrift *art concret* publizierten Ideen. Vgl. Kat. *max bill. retrospektive. skulpturen, gemälde, graphik, 1928-1987*, hrsg. v. Eduard Hüttinger, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1987, S. 73ff.

<sup>312</sup> Vgl. Nocke-Schrepper, Hella: *Die Theorie der Zürcher Konkreten*, (Diss.) Bochum 1995, S. 95.

<sup>313</sup> Max Bill hat immer wieder darauf hingewiesen, dass Kunst und Mathematik voneinander unabhängige Bereiche mit ihren jeweiligen Eigengesetzlichkeiten seien, dass aber vom Konzept der konkreten, speziell der konstruktiven Kunst enge Beziehungen zu mathematischen Problemstellungen und Methoden bestehen. Vgl. Bill, Max: „die mathematische denkweise in der kunst unserer Zeit“ (1949), wiederabgedruckt in: Kat. *max bill. retrospektive. skulpturen, gemälde, graphik, 1928-1987*, hrsg. v. Eduard Hüttinger, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1987, S. 117-128.

<sup>314</sup> Vgl. Guderian, Dietmar: „Äquivalenz im Endlosen“, in: Bill, Chantal und Jakob (Red.): *max bill. unendliche schleife 1935-95 und die einflächner*, Wabern-Bern 2000, S. 19.

Mit einem mathematischen Thema hat sich Bill fast sechs Jahrzehnte lang beschäftigt: Es handelt sich dabei um die so genannte „unendliche Schleife“, die nach dem deutschen Mathematiker August Möbius (1790-1868) auch „Möbius-Schleife“ genannt wird (Abb. 26). Das plastische Motiv der *unendlichen schleife* hatte er 1935 entwickelt: Es zeigt eine im Querschnitt meist bikonvexe oder plane Fläche, die sich anfangs- und endlos im Raum schlingt.<sup>315</sup> Dieses einmal gedrehte und anschließend nahtlos zusammengefügte „Möbius“-Band gewinnt durch die Verdrehung eine kontinuierliche „Einflächigkeit“, deren Flächenbegrenzung aus einer „unendlichen“ Linie besteht. „Ich hatte inzwischen die Eigenschaften dieses Gebildes entdeckt,“ so der Künstler rückblickend 1977, „nämlich, dass es weder eine Vorder- noch Rückseite hat, sondern aus einer einzigen Fläche besteht, und dass diese eine Fläche durch eine einzige Kontur begrenzt ist (...) Ich hatte also eine Linie vor mir, die mit sich selber parallel war! (...) Eine Linie war mit sich selber parallel und floss endlos weiter, ohne sich irgendwo schneiden zu können. Ich war auf meine Entdeckung sehr stolz, es war mir gelungen, das Unendlichkeitszeichen aus der Mathematik, die liegende 8, als Symbol räumlich anschaulich zu machen.“<sup>316</sup>

Aus der *unendlichen schleife* entwickelte Bill 1946 das Motiv der *kontinuität*, in dem er das Prinzip der *unendlichen schleife* in ein Zwillingband veränderte, das „zweimal ein halbes Mal um sich selbst gedreht ist, verwachsen mit einem Band, das nur ein halbes Mal gedreht ist. So entsteht ein doppelseitiges endloses Band. *kontinuität* besitzt zwei Seiten, doch weder Vorderseite, noch Rückseite.“<sup>317</sup> Das unendlich in sich selbst verschlungene Band der *kontinuität* zeigt ein für den Betrachter schwer zu erfassendes Wechselspiel zwischen Fläche, Volumen und Raum (Abb. 25). Die komplexe Form spielt unendlich zwischen der Zwei- und Dreidimensionalität, mit dem Übergang von der Linie zum Raum und den räumlichen Verhältnissen. Bei dem

---

<sup>315</sup> 1935 war Marcel Breuer beauftragt worden, ein Musterhaus in London zu konzipieren, das ausschließlich elektrisch eingerichtet sein sollte. Auch die traditionelle Feuerstelle sollte elektrisch sein. Marcel Breuer fragte Max Bill, ob er ihm bei der Belegung des Kamins mit einer Plastik behilflich sein könnte. Max Bill suchte nach einem Gebilde, das man über dem Kamin aufhängen konnte, das sich wenn möglich in der aufsteigenden Luft drehen würde und durch Form und Bewegung die Flammen ersetzen sollte. Er fand eine Lösung, die er *unendliche Schleife* nannte. Vgl. Bill, Max: „Idee – Konzept – Werk: Über ein Thema“ (1977), wiederabgedruckt in: Bill, Chantal und Jakob (Red.): *max bill, unendliche schleife 1935 –95 und die einflächner*, Wabern-Bern 2000, S. 11.

<sup>316</sup> Bill, 1977, S.13.

<sup>317</sup> Spieß, 1986, S. 20.

Versuch, den Verlauf dieser Bänder, das Verschwinden und Wiederauftauchen der Flächen zu verfolgen, stößt der Betrachter immer wieder auf den Punkt des Unerwarteten, so dass das Motiv für ihn nahezu unbegreifbar und nur punktuell erfassbar ist.<sup>318</sup> Bill interessierte dabei „die idee der endlosen fläche, die jedoch begrenzt ist, als die idee der endlichen unendlichkeit.“<sup>319</sup> Nicht nur die Idee des Endlosen bei der Fläche im Raum vorzuführen, war seine Intention, sondern auch den unendlichen Raum in unendlicher Bewegung darzustellen. „In der *kontinuität* habe ich versucht, eine seit langem in mir schwebende idee zu realisieren, die darstellung eines unendlichen raumes in unendlicher bewegung“, notierte er 1948 in seinem Aufsatz „die unendlichkeit als plastisches thema, „(...) ich kann aber noch weiter erklären, dass für mich eine solche plastik etwas darstellt wie ein ‚knoten im raum‘, ein konzentrationspunkt verschiedener latent vorhandener richtungen, und das durch ihre existenz der raum geordnet, neu geformt, ihm ziel und richtung gegeben werden (...).“<sup>320</sup>

In der vergoldeten *kontinuität* von 1946-82 wird die endliche Unendlichkeit in unendlicher Bewegung durch die Eigenschaften der Oberfläche der Skulptur noch potentiert. 1982 hat Bill die *kontinuität* aus Messing hergestellt und anschließend vergolden lassen. Durch die Hochglanzpolierung des Messings und die Vergoldung entsteht auf der Oberfläche ein extremer Spiegeleffekt. Da sich auf der glänzenden Oberfläche der Skulptur das Licht und ihre unmittelbare Umgebung abbilden und die Skulptur damit zum Licht- und Raumreflektor wird, scheint die Materie der Skulptur zu verschwinden. Durch die vergoldete und glänzende Oberfläche wird die Materialität der Skulptur sublimiert und die Skulptur erscheint wie entmaterialisiert.

Da sich die Umgebung der Skulptur permanent verändert, entstehen mit der ständig wechselnden Oberflächenspiegelung für den Betrachter ununterbrochen neue Seherlebnisse. Die Spiegelung reflektiert somit auch die Bewegungen im Umraum der Skulptur, so dass der Eindruck von Bewegung und Instabilität hervorgerufen wird. Durch die wechselnden, die Bewegung widerspiegelnden Bilder auf der Ober-

---

<sup>318</sup> Vgl. Spieß, 1986, S. 26.

<sup>319</sup> Bill, Max: „wie ich auf die einflächner kam“ (1972), wiederabgedruckt in: Bill, Chantal und Jakob (Red.): *max bill. unendliche schleife 1935-95 und die einflächner*, Wabern-Bern 2000, S. 87.

<sup>320</sup> Bill, Max: „die unendlichkeit als plastisches thema“ (1948), in: *Kat. max bill. maler, bildhauer architekt, designer*, hrsg. v. Thomas Buchsteiner und Otto Letze, Kunstmuseum Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2005, S. 122.

fläche oszilliert die Skulptur zwischen Ruhe und Bewegung, wodurch eine Form von „statischer Kinetik“ entsteht.<sup>321</sup>

### 2.2.2. Beständigkeit

Für die Konkrete Kunst beanspruchte Bill, dass sie der Sichtbarmachung einer abstrakten Idee dient, die sie in konkreter Form visualisiert. Im Zusammenhang mit Konkretion sprach er von einer „Vergegenständlichung der Idee“ im Kunstwerk und vertrat die Auffassung, „dass kunstwerke durch realisation von abstrakten ideen zu konkreten ästhetischen gegenständen für den geistigen gebrauch werden.“<sup>322</sup> Für ihn war der Künstler ein Entdecker universell gültiger geistiger Wahrheiten, die er durch sein Kunstwerk dem Betrachter zugänglich macht. Mit Hilfe der Konkreten Kunst, so Bill 1952, könnten gerade die Dinge ausgedrückt werden, „die wirklichen symbolgehalt haben und die nicht literarisch oder sentimental belastet sind. In diesem sinne versuchen wir werke zu gestalten, denen eine direkte und eindeutige symbolkraft innewohnt, wie symbole für die einheit, die unendlichkeit, die freiheit, die menschenwürde.“<sup>323</sup>

Das Motiv der *kontinuität* hatte Bill 1945 entwickelt und 1947 als großformatige Fassung am Zürichsee aufgestellt (Abb. 25). Die Skulptur, die wie „eine Mischung aus Unendlichkeitszeichen, Omega und kosmischer Schlange“<sup>324</sup> wirkte, war von dem Künstler kurz nach Ende des 2. Weltkrieges auch als Symbol konzipiert worden. Der Titel der Arbeit – *kontinuität* – drückte den Glauben an die Fortdauer und die Beständigkeit aus, was, nach Aussage des Künstlers, von der Öffentlichkeit damals

---

<sup>321</sup> Für Max Bill war Constantin Brancusi wegen der perfekten Durchführung seiner Plastiken ein Vorbild: „später dann, anlässlich seines 100. geburtstages, habe ich, 1976 in bukarest einen vortrag gehalten über den einfluss brancusis auf meine entwicklung. In țirgu jiu sah ich erstmals seine *endlose säule*, die natürlich nicht endlos ist; diese hatte meiner erfahrung von endlosigkeit, die ich mit der *endlosen schleife* (1935) gemacht hatte, vollständig widersprochen.“ Max Bill, in: Kat. *max bill*, hrsg. v. Angela Thomas, Fondation Saner Studen, 1993, S. 28.

<sup>322</sup> Bill in: Staber, Margit: „Margit Staber befragt Max Bill“, in: Kat. *max bill. retrospektive. skulpturen. gemälde. graphik. 1928-1987*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt/Main 1987, S. 205.

<sup>323</sup> Bill, Max: „Ein Denkmal“ (1952), wiederabgedruckt in: Kat. *max bill. retrospektive. skulpturen. gemälde. graphik. 1928-1987*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt/Main 1987, S. 130-137, hier: S. 136. „dieser anspruch, nämlich nach symbolwert, den ich vertrete, wird bei weitem nicht von allen heutigen repräsentanten der konkreten kunst geteilt. Ganz offensichtlich schlossen jedoch die pioniere der ersten generation – zum beispiel arp, kandinsky, malevitsch, mondrian, vantongerloo – eine symbolische bedeutung ihrer werke mit ein.“ Bill in: Staber, 1987, S. 206.

<sup>324</sup> Spieß, 1986, S. 28.

auch so verstanden worden sei.<sup>325</sup> Während des 2. Weltkrieges war die Schweiz mit ihrer neutralen Politik und ihrer geographisch zentralen Lage für viele Künstler ein Exilland. Die 1947 im öffentlichen Raum aufgestellte Skulptur *kontinuität*, so schreibt Philip Ursprung, könne auch als Zeichen für den Brückenschlag zum unterbrochenen Projekt der Moderne der Vorkriegszeit verstanden werden. Ihre dynamische Form suggeriere eine Überwindung des kollektiven Traumas des Kriegs und evoziere die Prosperität des Wiederaufbaus.<sup>326</sup>

Indem Bill 1982 die *kontinuität* aus Messing herstellte und die Skulptur anschließend vergoldete, hat er eine perfekte, nicht oxydierende Oberfläche erzielt. Der durch den Titel *kontinuität* formulierte Anspruch auf Dauer und Beständigkeit wird somit nicht nur über die Form, d. h. die Unendlichkeit des in sich verschlungenen Bandes, sondern auch über die vergoldete Oberfläche der Skulptur vermittelt. Da durch die Politur alle Spuren individueller künstlerischer Arbeit ausgelöscht sind, wirkt die Plastik nicht als Produkt eines individuellen künstlerischen Herstellungsprozesses, sondern scheint vielmehr ohne Anfang und Ende zu sein. In Verbindung mit dem unzerstörbaren Gold verspricht sie daher ewige Dauer. Der Form der *kontinuität* hat Bill über das Material Gold und dessen Bearbeitung den Eindruck von räumlicher und zeitlicher Unendlichkeit verliehen.

Die Spiegeleffekte auf der polierten Oberfläche der Skulptur führen dazu, dass sich die Skulptur scheinbar in ihrer Umgebung auflöst, um dann doch intakt und unverändert daraus hervorzugehen. Die Vielzahl an ständig wechselnden Reflexionen macht die Veränderungen der Umgebung deutlich, während die Form der Skulptur das Bleibende in der dauernden Veränderung ist, die sich in ihr spiegelt. Obwohl sich der Eindruck ständig verändert, kann der Betrachter sicher sein, dass die Skulptur bestehen bleiben wird. Damit repräsentiert die vergoldete *kontinuität* Bills Glauben an ewige Werte, an unveränderbare und stabile Gesetze.<sup>327</sup> In seinem Aufsatz „kunst als unveränderbare tatsache“ schrieb der Künstler 1968: „Ich behaupte, dass es das Ziel

---

<sup>325</sup> Vgl. Spieß, 1986, S. 28.

<sup>326</sup> Vgl. Ursprung, Philip: „Continuity: Max Bill's public sculpture and the representation of money“, in: *Figuration, abstraction: strategies for public sculptures in Europe 1945-1968*, Aldershot 2004, S. 231-249, hier S. 233.

<sup>327</sup> Ursprung, 2004, S. 242.

der Kunst ist, eine Art unveränderbare, elementare Wahrheit hervorzubringen, eine Art von Wahrheit, die man wohl unterschiedlich interpretieren kann, die aber trotzdem dieselbe bleibt. Denn obwohl die Umwelt und der Betrachter Veränderungen unterworfen sind, gilt das nicht für ästhetische Objekte.“<sup>328</sup> Zur Visualisierung dieser unveränderbaren, elementaren Wahrheiten hat Bill in seinen plastischen Arbeiten überwiegend die Materialien verwendet, die sich durch eine materiale Dauerhaftigkeit auszeichnen: Granit und Edelstahl, vergoldetes und verchromtes Metall.<sup>329</sup>

Während Max Bill 1982 seine Skulptur *kontinuität* vergoldet hat, um dadurch eine besondere Oberfläche herzustellen, hat die amerikanische Künstlerin Roni Horn Anfang der 80er Jahre eine Arbeit aus reinem Gold hergestellt. Ihre Intention war es, das Material Gold herauszustellen und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Materialeigenschaften des Goldes zu lenken, da sie die Grundlage für die einzigartige Bedeutung des Goldes bilden.

### **2.3. Farbe als Substanz: Roni Horn, *Gold Field* (1980-82)**

Die Arbeit *Gold Field* zeigt eine flächig ausgedehnte, viereckige Form, die sich ausschließlich aus hauchdünnen, aneinander gehämmerten Goldblättern zusammensetzt (Abb. 27). Sie besitzt das Format von 124,5 x 152,5 cm und eine Dicke von 0,002 cm.<sup>330</sup> Es handelt sich um eine Bodenarbeit, die ohne einen Sockel direkt auf dem Boden liegend präsentiert wird.

Neben der Arbeit *Gold Field* hat Roni Horn noch zwei weitere Arbeiten realisiert, die aus reinem Gold bestehen. *Forms from the Gold Field* von 1980-82 zeigt eine goldene, viereckige Fläche, die in sich selbst gefaltet ist (Abb. 29).<sup>331</sup> 1994-95 ent-

---

<sup>328</sup> Bill, Max: „kunst als unveränderbare tatsache“ (1968), in: Kat. *max bill. retrospektive. skulpturen. gemälde. graphik. 1928-1987*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt/Main 1987, S. 182.

<sup>329</sup> Für seine Skulpturen verwendete er gelegentlich weißen Marmor. Als Stein wählte er mehrheitlich Granit in verschiedenen Arten von Grau über Rosa, Rotbraun bis Schwarz verschiedenster Provenienzen. Die meisten seiner Plastiken in kleinerem Format wurden von Silberschmieden aus Blechplatten hergestellt, die anschließend vergoldet, vernickelt oder verchromt wurden. Bei den Metallen favorisiert er Edelstahl sowie vergoldetes und verchromtes Messing bzw. Kupfer. Vgl. Bill, 1977, S. 165ff.

<sup>330</sup> Vgl. Spector, Nancy: „Felix Gonzalez-Torres und Roni Horn: Anatomien des Raums“, in: Kat. *Felix Gonzales-Torres. Roni Horn*, Sammlung Goetz, München 1995, S. 13, Anm. 1.

<sup>331</sup> In dieser Arbeit hat Horn die natürliche Neigung der dünnen Goldfläche aufgegriffen, sich als Reaktion auf die jeweiligen Umweltbedingungen zu kräuseln. *Forms from the Gold Field*, 1982,

stand die Arbeit *Gold Mats, Paired (for Ross and Felix)*, die zwei nahezu identische Goldflächen zeigt, die aufeinander gelegt sind (Abb. 28). Diese Arbeit hat Horn 1995 dem Künstler Felix Gonzales-Torres und seinem Freund Ross gewidmet.<sup>332</sup>

### 2.3.1. Die physische Essenz des Materials

In Horns Werk, das Skulpturen, raumgreifende Installationen, Papierarbeiten sowie Bücher mit Fotografien und eigenen Texten umfasst, ist die Auseinandersetzung mit dem Wahrnehmungsprozess ein Schlüsselthema. „I’m not very involved with the third dimension in the traditional way we define sculpture“, erklärte Horn 1985 in einem Interview, „I’m more concerned with human consciousness and the way it synthesizes experiences.“<sup>333</sup> Vor allem interessieren sie die Vorgänge, die sich während des Wahrnehmungsprozesses im Bewusstsein des Betrachters vollziehen: „Es geht um den Blick auf den Betrachter und auf das, was er betrachtet, eine Verschiebung der Standpunkte also. Das ist ein Thema, das mein ganzes Werk durchzieht.“<sup>334</sup>

Dass die Menschen ihr Wissen immer häufiger über die Medien beziehen, anstatt sich selbst aktiv mit ihrer Umwelt auseinander zu setzen und dass damit die eigene, unmittelbare Erfahrung zunehmend durch eine von Medien gefilterte Erfahrung ersetzt wird, wirke sich, laut Horn, auch auf die Kunstbetrachtung aus und dränge den Kunstbetrachter in eine ähnliche Passivität.<sup>335</sup> Mit ihren Arbeiten verfolgt sie die Intention, die Betrachter wieder zum aktiven Sehen im Raum sowie zur kritischen und bewussten Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt anzuregen. Daher präsentiert sie in ihren plastischen Arbeiten die verwendeten Materialien so, dass der Betrachter bei der Rezeption nicht nur geistig, sondern auch körperlich, d. h. sinn-

---

Reines Gold (99,99%), 124,5 x 152,5 x 0,002 cm. Privatsammlung. Vgl. Spector, 1995, S. 13, Anm. 1.

<sup>332</sup> *Gold Mats, Paired (For Ross and Felix)*, Reines Gold (99,99%), 124,5 x 152,4 x 0,002 cm, Privatsammlung Köln. Roni Horn war mit dem Künstler Felix Gonzales-Torres von 1993 bis zu seinem Tod 1995 eng befreundet. Felix Gonzales-Torres hat sich mit der Arbeit *Untitled (Placebo – Landscape for Roni)* von 1993 explizit auf das *Gold Field* von Roni Horn bezogen. Zu sehen ist ein Feld aus Bonbons in Goldfolie. Ausführlich über diese Freundschaft und die Werke, die im Rahmen dieser Freundschaft entstanden sind: Spector, S. 7ff und Neri, Louise: „Roni Horn. To Fold“, in: *Roni Horn*, hrsg. v. Louise Neri, Lynne Cooke, Thierry de Duve, London 2000, S. 35f.

<sup>333</sup> Horn in: Saunders, Wade: „Talking Objects. Interviews with Ten Younger Sculptures“, in: *Art in America*, New York, November, 73, 1985, S. 120.

<sup>334</sup> Spinelli, Claudia: „Hiersein soll genügen. Ein Gespräch mit Roni Horn“, in: *Das Kunst-Bulletin*, 1995, Heft 10, S. 14f.

<sup>335</sup> Vgl. Mennekes, Friedhelm: „Interview mit Roni Horn“, in: *Kunst und Kirche*, 1987, Band 4, S. 291f.

lich, angesprochen wird und ein intensives Wahrnehmungserlebnis hervorgerufen wird.<sup>336</sup> Ihre Skulpturen, so die Künstlerin, seien „provisions for experience“, da dem Betrachter über diesen unmittelbaren, sinnlich erfahrbaren Zugang zur Arbeit die Möglichkeit einer „echten Erfahrung“ geboten werde.<sup>337</sup>

Zwischen 1977 und 1982 entstand die Werkgruppe der *Field and Mat Forms* (Abb. 30 und Abb. 31). Es handelt sich um eine Serie von Bodenarbeiten, in denen sich Horn mit den stofflichen Eigenschaften einzelner ausgewählter Materialien auseinandergesetzt hat. Die ersten Arbeiten dieser Serie hat sie aus weichem schwarzen Gummi (*Rubber Works*, 1977-78) angefertigt, ihnen folgten Arbeiten aus Basaltholz (*Softwood Mat Constructions*, 1978-80), Blei (*Soft Metall Amassed*, 1979, *Soft Metal Forms*, 1980, *Construction of Place*, 1981), Stahl (1981), Gold (*Gold Field*, 1980-82) und Hartholz (*Being Purple*, 1982). Alle Arbeiten dieser Serie bestehen ausschließlich aus einem einzigen Material und weisen einfache, geschlossene, klare geometrische Formen auf. Die Höhen der einzelnen Matten, Flächen und Felder reichen von 0,002 cm bis zu 7,6 cm. Je nach Material sind die Arbeiten extrem leicht oder wiegen bis zu 356 kg, wobei weder die dünnste Matte zugleich die leichteste, noch die dickste die schwerste ist.<sup>338</sup>

In der Serie der *Field and Mat Forms* hat Horn die Materialien nicht verformt und einer vorher entwickelten Werkkonzeption untergeordnet, sondern das Werk aus den spezifischen Eigenschaften des jeweiligen Materials heraus konzipiert. Die Bearbeitungsweisen und Formen der einzelnen Arbeiten wurden von ihr so gewählt, dass die Materialität des jeweiligen Materials im Vordergrund steht. In jeder der *Field and Mat Forms* geht es ausschließlich um die sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften des verwendeten Materials, wie zum Beispiel die Glätte oder Mattheit seiner Oberfläche. Das Konzept dieser Serie besteht somit darin, dass die Materialien ausschließlich auf sich selbst aufmerksam machen, auf sich selbst verweisen und nur sich selbst repräsentieren.

---

<sup>336</sup> „Worum es mir wirklich geht, ist, dass ich der sinnlichen Erfahrung eine gesteigerte Präsenz verleihen möchte. (...) Ich versuche die Betrachter zu erreichen, indem ich ihr körperliches und nicht nur ihr geistiges Sein anspreche.“ Horn in: Spinelli, 1995, S. 12f.

<sup>337</sup> Zit n. Horn, Luise: „Von weichen Stoffen und schweren Metallen. Zu den Arbeiten von Roni Horn aus den Jahren 1976 – 1983“, in: Kat. *Roni Horn*, Glyptothek München, Kunstforum München, Kunstraum München e. V., München 1983, S. 7.

<sup>338</sup> Vgl. Horn, 1983, S. 7f.

*Gold Field* besteht ausschließlich aus reinem, hauchdünnen Gold. Zwei Pfund reines Gold (99,999%) wurden maschinell zu 18 Streifen gerollt, die anschließend durch Kompression zu einer flachen, rechteckigen Matte verschmolzen wurden (Abb. 27). Danach wurde das Gold so lange gehämmert, bis fast die Dicke von Blattgold erreicht war.<sup>339</sup> Mit dieser Be- und Verarbeitungsweise verweist Horn darauf, dass eine Haupteigenschaft von reinem Gold seine geringe Härte und damit seine leichte Verformbarkeit ist. Die Dehnbarkeit des Goldes übertrifft alle anderen Metalle: Blattgold hat eine Dicke von nur 0,0001 mm und eine Unze Feingold (ca. 31,1 Gramm) kann zu einer Fläche von etwa 30 qm geschlagen werden.<sup>340</sup> Die Oberfläche von *Gold Field* weist zahlreiche Knicke auf, so dass eine weitere Besonderheit des Goldes zum Ausdruck kommt: Aufgrund der extrem hohen Dichte kann das Licht nicht eindringen, sondern wird an der Oberfläche als Reflex zurückgestrahlt. Da diese Reflexion die Farbe des Goldes an Helligkeit übertrifft und als eigenes Licht aufgefasst werden kann, wurde Gold von Beginn an in enger Verbindung zur Sonne gesehen.<sup>341</sup>

Ihre Intention war, in *Gold Field* Gold ausschließlich als Materie zu thematisieren, ohne dabei auf die Kulturgeschichte oder die Symbolik zu verweisen.<sup>342</sup> „I wanted to put the gold out there“, so die Künstlerin, „self-sufficient, purified to the fullness of what it is and laid out on the floor – not as an accompaniment to some other idea, but just in itself.“<sup>343</sup> Horn lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die physische Essenz des Goldes, um deutlich zu machen, dass die kulturhistorische Bedeutung und die komplexe Symbolik des Goldes in seiner Materialität, d. h. in seinen außerge-

---

<sup>339</sup> Über den Herstellungsprozess von *Gold Field*: siehe Horn, 1983, S. 10.

<sup>340</sup> Schmidt, Werner: „Gold und Goldsubstitute“, in: *Gold. Rohstoff – Hortungsobjekt – Währungsmetall*, hrsg. v. Hans Gerd Fuchs, Frankfurt am Main 1981, S. 61f.

<sup>341</sup> Vgl. Friedel, Helmut: „Körper, Licht und Oberfläche: Gold, Blei, Graphit,“ in: Kat. *Roni Horn*, Glyptothek, Kunstforum, Kunstraum, München 1983, S. 17. „When I took the basic gold mat and folded it into various forms, I found that simple daylight funneling throughout the folds fo the gold created an intense, ember-orange glow. It was my first experience of gold“. Horn in: Saunders, 1985, S. 120.

<sup>342</sup> „When I took the basic gold mat and folded it into various forms, I found that simple daylight funneling throughout the folds fo the gold created an intense, ember-orange glow. It was my first experience of gold“. Horn in: Saunders, 1985, S. 120.

<sup>343</sup> Zit. n. Neri, 2000, S. 34. „The pawn shop thing definitely got me into gold at an early age. But the interesting point was not that gold was this very special material, but that it actually seemed like any other not-so-special material. I became fascinated with why gold was the source of so much mythology und attention.“ Horn in: Schorr, Collier: „Weather Girls: Interview with Roni Horn“, in: *frieze*, No. 32, London, Januar-Februar, 1997, S. 126.

wöhnlichen physikalischen und chemischen Eigenschaften begründet liegt. Sie habe das Gold auf seine ursprünglichen Eigenschaften zurückführen wollen, so die Künstlerin, denn seine Physis „weist über sich selbst hinaus. Gold ist etwas Sinnliches und zugleich etwas Übersinnliches.“<sup>344</sup>

Obwohl das Gold in „Gold Field“ nur sich selbst repräsentieren soll, stellt es für Horn aber auch eine Verbindung zur Sonne dar. Die Künstlerin gibt zwar vor, ausschließlich an den Materialeigenschaften interessiert zu sein, doch belegen einige Zitate, dass sie sich der tradierten kulturhistorischen Bedeutung des Goldes nicht entziehen kann. „Es gab eine Zeit“, so Horn, „in der ich sehr stark mit Gold gearbeitet habe. Es hat mich tief mit der Sonne verbunden. Wer sich mit Gold auseinandersetzt, der hat mit der Sonne zu tun.“<sup>345</sup> Diese zwischen dem Gold und der Sonne gesehene Verbindung stellt einen wesentlichen Grund für die außergewöhnliche magische und kultische Bedeutung dar, die Gold weltweit in zahlreichen Kulturen besitzt.

### **2.3.2. Farbe als Objekt**

Ein weiteres Thema, das Horn in ihrem Werk immer wieder untersucht, sind die verschiedenen Erscheinungsformen von Wirklichkeit. Besonders interessiert sie dabei die Beziehung zwischen Innen und Außen, d. h. die Übereinstimmung und Wechselwirkung von Oberfläche und Körper, bzw. Hülle und Inhalt. Wichtig in ihren Arbeiten sei auch immer das Nicht-Sichtbare, erklärte die Künstlerin 1995, auch das sei für ein Werk von elementarer Bedeutung, was vorhanden, aber für den Rezipienten nicht sichtbar sei.<sup>346</sup> Die Oberfläche sei der Zugang zu ihrer Arbeit, so Horn, „sie ist der Weg, um jemanden an sie heranzuführen, weil die Oberfläche angenommener Weise

---

<sup>344</sup> Horn in: Menekes, 1987, S. 292. „Ich will vielmehr den Betrachter in eine Beziehung zu diesem Gold bringen. Gold ist ja nun wahrhaftig etwas, was in der westlichen Zivilisation mehr als angebetet wurde. Es war immer mehr als eine bestimmte Oberfläche oder ein Ornament oder ein wundersamer Reflektor für das Licht.“ Horn in: Menekes, 1987, S. 292. Obwohl in Horns Zitaten einige Formulierungen als Verweis auf die Alchemie interpretiert werden könnten, denke ich nicht, dass dies die Intention der Künstlerin ist. In keinem Interview erwähnt sie, dass sie sich mit der Alchemie beschäftigt habe oder dass der Aspekt der Alchemie für ihr Werk von Relevanz sei. Ich bin der Auffassung, dass die von ihr verwendeten „alchemistisch wirkenden“ Begriffe in Bezug auf das Gold lediglich grundsätzliche materialbezogene Phänomene beschreiben und nicht alchemistisch gedeutet werden sollten.

<sup>345</sup> Horn in: Menekes, 1987, S. 291f.

<sup>346</sup> „Die Auseinandersetzung – nicht mit dem Unsichtbaren – sondern mit dem Nicht-Sichtbaren, war in meiner Arbeit schon immer etwas ganz Wichtiges. Eigentlich ist es da und man könnte es sehen. Das Nicht-Sichtbare ist vollkommen konsistent mit dem, was man sehen kann.“ Horn in: Spinelli, 1995, S. 12.

das ist, was man sehen kann. Aber es gibt zwei Arten von Oberfläche: die eine stellt ein Bild vor, die andere bestätigt ein Bild. Die Oberfläche kann von dem, was im Inneren passiert, erfüllt sein. Was man als Oberflächenphänomen sieht, ist in der Tat nicht nur eine Oberfläche; es ist das Prinzip der ganzen Sache."<sup>347</sup>

Parallel zu *Gold Field* entstanden die beiden Arbeiten *Black Mass* (1980-83) und *Being Purple* (1982, Abb. 32). *Black Mass* besteht ausschließlich aus schwarzem Kohlepulver, das auf einer Fläche von 270 x 210 cm auf dem Boden ausgestreut wurde.<sup>348</sup> Für die Arbeit *Being Purple* wurden 500 Streifen von rotem tropischen Purpleheart-Holz zu einem Feld mit einer Größe von 120 x 150 x 2 cm verleimt.<sup>349</sup> Es handelt sich bei den verwendeten Materialien – Gold, Kohle und Holz – um Naturstoffe, die in den Arbeiten nahezu unverändert in ihrem natürlichen Zustand belassen wurden. Damit thematisiert Horn das Verhältnis von Oberfläche und Körper: Die Arbeiten bestehen nicht aus einer Substanz an der Oberfläche oder aus einem von seinem Untergrund ablösbaren Stoff, sondern ausschließlich aus dem Material, das an der Oberfläche für den Betrachter sichtbar ist. Alle drei Arbeiten stellen somit das dar, was sie tatsächlich sind: Das Äußere und Innere, die Oberfläche und der Körper, das Sichtbare und das Nicht-Sichtbare stimmen überein.

Durch die Titel der drei Arbeiten macht Horn deutlich, dass es sich um Werke handelt, in denen Material und Farbe identisch sind. Da schwarze Kohle, rotes Holz und Gold zugleich Natursubstanzen und Farben sind, werden zwei Aspekte thematisiert: Es geht um Farben als physische Stoffe und um den Materialcharakter natürlicher Farben. Damit wird die Trennung zwischen Farbigkeit und Material, zwischen Präsentation und Repräsentation aufgehoben.<sup>350</sup> Wenn die Farbe in einem Material auf-

---

<sup>347</sup> Zit. n. Friedel, 1983, S. 17.

<sup>348</sup> Vgl. Kat. *Roni Horn*, Glyptothek, Kunstforum, Kunstraum, München 1983, S. 103.

<sup>349</sup> Vgl. Kat. *Roni Horn*, Glyptothek, Kunstforum, Kunstraum, München 1983, S. 103.

<sup>350</sup> „Jedenfalls geht es mir mehr ums Material als solches, d. h. ich benutze Kohle um ihrer besonderen Schwarzwerte willen. Ich will die Materialität und Körperlichkeit der Farbe ausdrücken. Kohle ist eben nicht nur schwarz, sondern Kohle ist Kohle; es hat die Dimension von Energie, von Arbeit, von Natur und Kultur. Darum geht es mir. Natürlich interessiert mich auch die Farbe, ich leugne ihre besondere Wertigkeit nicht, aber ich denke eben, dass es vor allem in der Struktur darauf ankommt, dass diese in eine Beziehung zur Welt um sie herum tritt.“ Horn in: Mennekes, 1987, S. S. 291.

gehoben sei, so Horn, „dann intensiviert sie diese Beziehung. (...) Sie kommt stärker ins Bewusstsein. Sie erhält Objektcharakter.“<sup>351</sup>

Für *Gold Field* war das Material Gold extrem verdünnt worden. Es wurde so lange gehämmert und gedehnt, bis es nur noch die Stärke von 0,002 cm besaß. *Gold Field* zeichnet sich dadurch aus, dass es zugleich Bild und Objekt ist, da es sowohl eine hauchdünne goldene Fläche, als auch eine flache goldene Form darstellt. Gold, erklärte die Künstlerin 1983, lasse sich charakterisieren durch eine Dichotomie zwischen Bild und Substanz „wrought out of non-object and impure use: and posing the disembodied form of gold: Ungoldness as gold.“<sup>352</sup> Dieser Zwiespalt zwischen Materialität und entmaterialisierter Körperlichkeit wird in *Gold Field* deutlich. Obwohl die Arbeit aus reinem Gold besteht, mildert die starke Reflektion des Lichts den Eindruck von Massivität. Dieser scheinbar entmaterialisierten Körperlichkeit steht die extreme Präsenz und die auratische Wirkung des 0,002 cm dünnen Materials Gold entgegen.

### **3. Der materielle Wert des Goldes**

Die Rarität des Goldes und der Umstand, dass Gold bis heute nicht künstlich hergestellt werden kann, verleihen dem Edelmetall einen besonderen materiellen Wert. Das Anlegen von Goldvorräten, zunächst in den Tempeln, dann in den Schatzkammern der antiken Reiche, führte zu einem Anwachsen der Goldmenge. Der dadurch in den Vordergrund getretene materielle Wert drängte die ursprüngliche magische Bedeutung des Metalls zurück. Aufgrund seiner besonderen Handelbarkeit, Haltbarkeit und Teilbarkeit wurde Gold Jahrhunderte lang als Zahlungsmittel eingesetzt. Von der Antike bis zur Gegenwart besaß Gold stets eine außerordentliche wirtschaftliche und machtpolitische Bedeutung.

---

<sup>351</sup> Horn in: Mennekes, 1987, S. 291. Für ihre Zeichnungen verwendet Roni Horn ebenfalls Naturmaterialien: „Wenn ich mit Schwarz und Weiß arbeite, denn benutze ich Titinium und Kohle. Kohle ist schwarz und Titinium ist weiß. Womit ich also arbeite, das sind keine Farben, sondern physikalische Materialien, und mit ihnen bewege ich mich in einer physikalischen Realität.“ Horn in: Mennekes, 1987, S. 291.

<sup>352</sup> Zit. n. Horn, 1983, S. 10.

Im 20. Jahrhundert haben der französische Künstler Yves Klein um 1960, der Belgier Marcel Broodthaers Anfang der 70er Jahre und der Deutsche Joseph Beuys Anfang der 80er Jahre in einigen Arbeiten den materiellen Wert des Goldes in den Vordergrund gestellt. Während in der frühchristlichen, byzantinischen und mittelalterlichen Kunst der Wert von Gold zwar auch relevant, aber nicht von zentraler Bedeutung war, haben diese drei Künstler im Kunstkontext bewusst Gold in der Funktion als Währung, als Wertmaßstab und als Kapital der Gesellschaft eingesetzt.

### **3.1. Kunsthandel als Kunstaktion: Yves Klein, Verkauf von Zonen immaterieller malerischer Sensibilität (1959-1962)**

Zwischen 1959 und 1962 verkaufte Yves Klein *Zonen immaterieller malerischer Sensibilität* (Abb. 33-37). Bei dieser Transaktion wurden von ihm unsichtbare, immaterielle Teile des Raumes, sogenannte „Sensibilitätszonen“, gegen ein bestimmtes Gewicht Feingold an einen Käufer abgetreten. Als Beleg für den Verkauf hatte er eine spezielle Quittung drucken lassen, die einem Bankscheck ähnelte. Für jede abgetretene „immaterielle Sensibilitätszone“ stellte er eine Quittung aus, auf der das genaue Goldgewicht als materieller Gegenwert für das erworbene Immaterielle angegeben war (Abb. 38 + Abb. 39).<sup>353</sup>

Für den Verkauf der immateriellen Zonen hatte Klein bestimmte Regeln aufgestellt. In diesen sogenannten „Rituellen Regeln für die Überlassung von immateriellen Zonen anschaulicher Sensibilität“ war von ihm festgelegt worden, dass jeder Käufer bei dem Kauf zwischen zwei Möglichkeiten wählen konnte. Wenn der Käufer das vereinbarte Goldgewicht gegen eine Quittung zahlte, behielt der Künstler das gesamte Gold (Abb. 40), und der Käufer erhielt den „authentischen immateriellen Wert“ des Werkes. Der Eigentümer einer Zone konnte diese dann für das Doppelte des ur-

---

<sup>353</sup> Yves Klein hatte insgesamt acht immaterielle Zonen verkauft: 1959 an Peppino Palazzoli (Serie 1, Zone 01), Jacques Kugel (Serie 1, Zone 02), Paride Accetti (Serie 1, Zone 03) und Alain Lemée (Serie 1, Zone 04), 1961 an das Krefelder Museum (Serie 0, Zone 01), 1962 an Dino Buzzatti (Serie 1, Zone 05), Claude Pascal (Serie 1, Zone 06), Herrn und Frau Michael Blankfort (Serie 4, Zone 01). Vgl. Restany, Pierre: *Yves Klein*, München 1982, S. 56. 1962 fanden innerhalb eines Zeitraumes von zehn Tagen drei rituelle Transfers am Ufer der Seine in der Nähe von Notre-Dame statt. Es waren nur ausgewählte Gäste, einige wenige Freunde und ein Photograph anwesend. In den Zeitungen erschienen im Februar und März 1962 Berichte über das Ereignis. Vgl. Kat. *Yves Klein*, hrsg. v. Sidra Stich, Museum Ludwig, Köln, und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart 1994, S. 156.

sprünglichen Preises weiterverkaufen, wobei er jedoch die eigene Sensibilitätszone verlor.

Die zweite Möglichkeit bestand darin, eine immaterielle Zone für Gold zu kaufen und die Quittung anschließend zu verbrennen. Dann behielt Klein die eine Hälfte und warf die andere Hälfte des erhaltenen Goldes ins Meer bzw. in einen Fluss, d. h. es gelangte an einen Ort in der Natur, von wo es nicht mehr zurückgeholt werden konnte (Abb. 37). Dieser Akt musste in Anwesenheit eines Museumsdirektors, eines angesehenen Kunsthändlers oder eines Kunstkritikers vollzogen werden, da erst dadurch eine vollkommene und definitive Immaterialisierung sowie die absolute Einbeziehung des Käufers in die Immaterialität erreicht würde.<sup>354</sup>

### 3.1.1. Kunsthandel: Kunst als Ware

In seinem Werk hat sich Klein mit dem Wert von Kunst auseinandergesetzt und dabei die traditionelle Bewertung von Kunst sowie den objektiven Marktwert von Kunst radikal hinterfragt. Er war der Auffassung, dass Kunstwerke keinen äußeren, sondern einen inneren Wert besitzen würden, der undefinierbar und unsichtbar sei, sich somit jenseits des Sichtbaren und Analysierbaren konstituiere.<sup>355</sup> 1957 hatte er in seiner Ausstellung *L'Epoca Blu* in der Mailänder Galerie Apollinaire elf ultramarinblaue monochrome Bilder gezeigt, die nahezu identisch waren, aber dennoch alle zu einem unterschiedlichen Preis verkauft werden sollten.<sup>356</sup> Diese unterschiedliche Wertigkeit begründete er mit dem wahren, einem „unsichtbaren“ Wert, den er „male-

---

<sup>354</sup> Vgl. Stich, 1994, S. 155. Klein nahm 1962 von Dino Buzzati 20 Gramm Blattgold für ein Exemplar aus der nummerierten Serie von „Immateriellen bildhaften Zonen von Sensibilität“ entgegen, um das Gold nach der Übergabe eines entsprechenden Zertifikats in die Pariser Seine zu werfen. Dino Buzzati beschrieb in seinem Artikel „Zauberei bei Notre-Dame“, der am 4. Februar 1962 im *Corriere della Serra* erschien, die immaterielle Abtretung, die an ihn erfolgte, und den Flug des Blattgoldes in die Seine. Als er seine Quittung verbrannte und Klein die Hälfte des Goldes in die Seine warf, hat Buzzati entgegen der Regel ein halb verkohltes Fragment aufbewahrt. Vgl. Restany, Pierre: „The Votiv Offering by Yves Klein“, in: *Studio International*, Vol. 195, No. 996, September 1982, S. 45.

<sup>355</sup> „Ich bin also auf der Suche nach dem realen Wert eines Bildes, der es bewirkt, dass zwei absolut identische Malereien dennoch unterschiedlich sein können, wenn das eine Bild von einem „Maler“, das andere nur von einem geschickten „Techniker“, einem „Handwerker“ angefertigt wurde, mögen auch beide von der Kollektivität als gleichwertige Künstler anerkannt sein. Es ist aber der unsichtbare, der reale Wert, der es macht, dass das eine der beiden Objekte ein „Bild“ ist, das andere jedoch nicht.“ Zit. n. Kraher, Catherine: *Der Fall Yves Klein*, München 1974, S. 41.

<sup>356</sup> Nach Catherine Kraher dürfte es sich dabei allerdings um eine Mystifikation Yves Kleins handeln. Der Galerist Guido Le Noci soll berichtet haben, dass alle Bilder zum gleichen Preis veranschlagt waren und nur wenige verkauft wurden. Vgl. Kraher, 1974, S. 40.

rische Sensibilität“ („sensibilité picturale“) nannte und durch den jedes Werk dieser Serie einzigartig wurde. Obwohl es sich um eine nicht fassbare und nicht verifizierbare Größe handelte, brachte er sie mit dem materiellen Wert der Bilder in Verbindung.<sup>357</sup>

Ein Jahr später, 1958, zeigte Klein in der Galerie Iris Clert in Paris die Ausstellung *Le Vide* (Abb. 42). Zu sehen waren leere, weiße Galerieräume, die von ihm zuvor 48 Stunden lang mit einer „leuchtenden malerischen Atmosphäre“ imprägniert worden waren.<sup>358</sup> „J’ai présenté l’atmosphère de la peinture dans une galerie et pas seulement les murs, comme beaucoup l’ont cru“, so der Künstler.<sup>359</sup> Ausgestellt wurde eine „immateriellere malerischere Präsenz“, die für den Besucher nicht sicht- und greifbar, aber dennoch wahrnehmbar sein sollte.<sup>360</sup> Obwohl *Le Vide* in der Öffentlichkeit große Aufmerksamkeit erregte und in Bezug auf die Publizität ein Erfolg war, brachte sie weder dem Künstler noch der Galerie Geld ein. Die Galeristin Iris Clert bat darauf hin einige Freunde, Schecks auszustellen gegen das Versprechen, diese später in Form von Kunstwerken einzulösen.<sup>361</sup>

Aus dieser Idee entwickelte Klein das Konzept, die immaterielle „malerische Sensibilität“ direkt mit dem Verkauf zu verbinden und begann, seine immateriellen Kunstwerke nicht mehr nur auszustellen, sondern ausdrücklich auch zum Kauf anzubieten.<sup>362</sup> 1959 erklärte er im Rahmen einer Gruppenausstellung im Hessenhuis in

---

<sup>357</sup> Vgl. Stich, 1994, S. 87.

<sup>358</sup> Klein hatte alle Wände der Galerie mit weißem Lithopon-Pigment gestrichen, das mit einer speziellen Firnis aus Alkohol, Azeton und Venylharz gemischt war. Nicht nur die Wände wurden von ihm weiß gestrichen, sondern auch alle Einrichtungsgegenstände aus der Galerie entfernt. Vgl. Stich, 1994, S. 135.

<sup>359</sup> MS I 2174. Yves Klein Archiv, Paris. Fragmente eines Interviews von Pierre Restany mit Yves Klein. Zit. n. McEvelley, Thomas: „Yves Klein et les rose-croix“, in: Kat. *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne, Paris 1983, S. 239.

<sup>360</sup> Klein schrieb in der Publikation *Zero Vol. 1*: „Um das indéfinissable Delacroix“, die Essenz der Malerei selbst zu erreichen, bin ich zur spécialisation des Raumes gekommen, das ist meine letzte Manier, die Farbe zu behandeln. Man soll die Farbe nicht mehr sehen, sondern sie wahrnehmen ...“ Zit. n. Storck, Gerhard: „Im weißen Raum“, in: Kat. *Im weißen Raum. Lucio Fontana. Yves Klein*, hrsg. v. Gerhard Storck, Museen Haus Esters und Haus Lange, Krefeld 1994, S. 28.

<sup>361</sup> Stich, 1994, S. 152.

<sup>362</sup> „Glauben Sie mir“, so Klein, „man wird nicht bestohlen, wenn man solche Bilder kauft. Ich bin es, der bestohlen wird, denn ich akzeptiere Geld.“ Zit. n. Stich, 1994, S. 152. Im August 1959 schrieb die Galerieassistentin von Iris Clert an Iris Clert, die zu dem Zeitpunkt in Griechenland war: „M. Klein est venu reprendre toutes ses oeuvres. Il m’a dit que si un client venait en acheter, je devais lui répondre que ses tableaux sont invisibles, car immatériels, dans l’espace de la galerie, et que s’il veut acheter il

Antwerpen eine Zone des Raumes zu seinem Kunstwerk, bzw. zu drei Kunstwerken, die er nur gegen Gold verkaufen wollte (Abb.43). „Ich will unter gar keinen Umständen“, so der Künstler 1959, „dass man mir derlei für Geld abkauft; ich habe vielmehr für meine drei ausgestellten bildnerischen Zustände reines Gold verlangt, und zwar ein Kilo Gold pro Kunstwerk. So ist die Situation sauber und klar...“<sup>363</sup> Und: „Für die malerische Sensibilität im Rohzustand in einem Raum, der von mir spezialisiert und stabilisiert wurde, indem ich bei meiner Ankunft Worte gesprochen habe, die diese räumliche Sensibilität zum Leben erweckt haben, darf man kein Geld verlangen. ‚Das Blut der Sensibilität ist blau‘, sagt Shelly – und das ist meine Meinung. Der Preis des blauen Blutes darf auf keinen Fall Geld sein, sondern Gold.“<sup>364</sup>

Im Dezember 1959 wurde von Klein der Vorgang des Verkaufs der „malerischen Sensibilität“ stärker in den Mittelpunkt gerückt. Das Verfahren und die Konditionen der Übergabe der „immateriellen Sensibilitätszonen“ an die Käufer wurde von ihm formalisiert, indem er „Rituelle Regeln für die Überlassung von immateriellen Zonen anschaulicher Sensibilität“ entwickelte. Für die Käufer der „immateriellen Sensibilitätszonen“ stellte er Quittungen aus, auf denen er die jeweils abgetretene Zone und die Menge des Goldes notierte. Diese Quittungen dienten zur Verifizierung der Existenz des unsichtbaren Kunstwerks, seines Preises und auch als Beweis dafür, dass ein formeller Verkauf dieses Kunstwerks abgewickelt worden war (Abb. 38 und Abb. 39).<sup>365</sup>

---

lui suffira de me faire un chèque. Il m'a précisé que le chèque devait être bis visible. Je crois que M. Klein est devenu fou.“ Zit. n. McEvelley, Thomas: „Yves Klein. Conquistador du vide“, in: Kat. *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou. Musée national d'art moderne, Paris 1983, S. 46.

<sup>363</sup> Yves Klein, „Zur Konzeption des Immateriellen“, in: Kat. *Yves Klein*, Städtische Kunstsammlungen, Ludwigshafen am Rhein, 1974, o. S.

<sup>364</sup> Yves Klein in seinem Vortrag an der Sorbonne zit. n. Stich, 1994, S. 152. Pierre Restany schrieb: „Mit dem Zitat von Gaston Bachelard, dessen Werke für ihn damals sehr wichtig waren, hatte Yves Klein in dem ihm zugewiesenen Raum drei pikturale Zustände umrissen; er verlangte ein Kilo Feingold pro Werk. Die Identifikation der Sensibilität ist natürlich eine alchemistische Idee, doch sie bezeugt auch Kleins Wille, das Immaterielle aus dem gewöhnlichen Kunsthandel herauszuhalten.“ Restany, 1982, S. 55.

<sup>365</sup> Vgl. Stich, 1994, S. 155. Yves Kleins Vorgehen erinnert an den Tzanck-Scheck von Marcel Duchamp: Marcel Duchamp hatte in vergrößerter Form sorgfältig einen Bankscheck nachgezeichnet und dort für seinen Zahnarzt Daniel Tzanck eine genaue Summe eingetragen, die er ihm für die Behandlung schuldete. Später hatte er den Scheck, der 1919 „ausgestellt“ worden war, von dem Zahnarzt zurückgekauft, und zwar für einen höheren Preis. Vgl. Krahmer, 1974, S. 101.

Mit dem Verkauf der „Zonen immaterieller malerischer Sensibilität“ machte Klein aus dem Kunsthandel eine Kunstaktion, die ihre ganz eigenen Regeln besaß. Verkauft wurde kein materielles Objekt, sondern „immaterielle Sensibilitätszonen“. Alle diese Zonen waren unterschiedlich viel wert, wodurch der objektive Marktwert von Kunst in Frage gestellt wurde. Obwohl es keinen Hinweis auf eine Variation der Art oder Größe einer Zone gab, wurde jede Serie mit einem anderen Preis ausgezeichnet: 20, 40, 80 oder 160 Gramm reines Gold.<sup>366</sup> In seinen „Rituellen Regeln für die Überlassung von immateriellen Zonen anschaulicher Sensibilität“ hatte Klein bestimmt, dass jede Zone nur zum doppelten Wert des ersten Ankaufs wieder veräußert werden könne. Damit wollte er die Handelsstrategien und Mechanismen des Kunsthandels deutlich machen, durch die das Kunstwerk zur Ware und zum Spekulationsobjekt entwertet wird. Auf die komplexen gesellschaftlichen Verflechtungen mit Institutionen wie Galerien, Sammlungen, Museen und der Presse verwies er, indem er den Verkauf der „immateriellen Zonen“ nur in Anwesenheit eines Museumsdirektors, eines Kunsthändlers oder Kritikers abwickelte.

Bei dem Verkauf der Zonen setzte sich Klein nicht nur mit der Frage auseinander, durch welche Faktoren der Wert von Kunst generiert und gesteigert wird, sondern auch, in welcher Form sich der wahre „unsichtbare“ Wert eines Kunstwerkes ausdrücken lässt. Dieser wahre Wert, der künstlerische Wert einer Arbeit, so der Künstler, könne nicht in Geld, sondern müsse in anderen Maßstäben gemessen werden.<sup>367</sup> „Die Bedeutung der übersinnlichen Farbzonen, entstanden aus den Tiefen der Leere, die ich damals zu diesem Zeitpunkt beherrschte, war wirklich materiell“, so Klein 1961, „Da ich es für unmöglich hielt, solche übersinnlichen Farbzonen für einfaches Geld zu verkaufen, verlangte ich für dieses wertvollste Element des Übersinnlichen das

---

<sup>366</sup> Die Quittungen befanden sich in sieben Büchern: Enthalten war jeweils eine Serie von zehn nummerierten Zonen. Vgl. Stich, 1994, S. 155.

<sup>367</sup> Der Wertbegriff, wie er seit dem 19. Jahrhundert gilt, wird für zwei unterschiedliche Aufgaben genutzt. Zum einen soll er die Dinge vergleichbar und messbar machen. Der Wert wird als Relation verstanden, denn die eine Sache kann wertvoller sein als eine andere. Zum anderen jedoch soll der Wert die Dinge dem Vergleich und dem Maß entziehen. Etwas soll einen Wert haben können, gleichzeitig was andere davon halten. Hier ist der Wert etwas Absolutes. Vgl. Baecker, Dirk: „Worin besteht der Wert des Wertes?“, in: Kat. *Wert Wechsel. Zum Wert des Kunstwerks*, hrsg. v. Susanne Anna, Wilfried Dörstel und Regina Schultz-Möller, Museum für angewandte Kunst Köln, Köln 2001, S. 12.

wertvollste Element des Materiellen, einen Goldbarren. Ich habe eine große Anzahl dieser übersinnlichen Malzustände verkauft, so unglaublich es auch klingen mag.“<sup>368</sup>

Über die Frage, warum Klein Gold gewählt hat und ob für ihn die materielle oder die spirituelle Bedeutung entscheidend war, gehen die Meinungen in der Literatur weit auseinander. Der französische Kritiker Alain Jouffroy versteht Kleins Geste als ein engagiertes gesellschaftskritisches Handeln: Dass der Künstler einen Teil des Goldes in den Fluss geworfen hat, interpretiert er als Protest gegen eine Gesellschaft, in der Gold den höchsten Wert darstellt.<sup>369</sup> Dagegen sieht der österreichische Kunsthistoriker Helmut Draxler in Kleins Vorliebe für Gold vor allem ökonomische Interessen: Nicht nur an der sakral-symbolischen Bedeutung sei Klein interessiert gewesen, sondern ganz besonders an dessen reinem Geldwert.<sup>370</sup> Auch die amerikanische Kunsthistorikerin Nan Rosenthal ist der Meinung, dass Klein vor allem den finanziellen Wert des Goldes sehr geschätzt habe. Kleins Goldforderung im Hessenhuis sei zu einer Zeit geschehen, als der französische Franc stark abgewertet wurde und Gold den einzig sicheren Wert darstellte.<sup>371</sup>

Gegen diese Annahme spricht jedoch, dass Klein das meiste Gold aus den Verkäufen der Sensibilitätszonen nicht für sich behielt. Die drei Goldbarren, die er beim Verkauf der ersten immateriellen Zonen anschaulicher Sensibilität eingenommen hatte, deponierte er zusammen mit rosa und blauen Pigmenten und Blattgold in eine Plexiglasschachtel und überbrachte diese im Februar 1961 als Exvoto der heiligen Rita in Cascia in Italien (Abb. 41).<sup>372</sup> Einen Teil des Goldes, das er für die Abtretung imma-

---

<sup>368</sup> Yves Klein, „Hotel Chelsea-Manifest“, New York 1961, in: Kat. *Yves Klein*, Städtische Kunstsammlungen, Ludwigshafen am Rhein, 1974, o. S.

<sup>369</sup> „Yves Klein cherchait à créer un autre système d'échange autour de l'art où l'or symbolisait moins l'accumulation des richesses que leur dilapidation. A cet égard, on peut considérer son oeuvre comme un potlatch mental, où le gasillage de ce qui a disparu a créé une valeur supérieure à ce qui est resté.“  
Jouffroy, Alain: „L'absolu d'Yves Klein“, in: *XXe Siècle*, Nr. 41, Dezember 1973, S. 57.

<sup>370</sup> Draxler, Helmut: „Das brennende Bild“, in: *Kunstforum International*, Bd. 87, Januar-Februar 1987, S. 105.

<sup>371</sup> Rosenthal, Nan: „Assisted Levitation: The Art of Yves Klein“, in: Kat. *Yves Klein. 1928-1962. A Retrospective*, Institute for the Arts, Rice University, Houston, Houston 1982, S. 223.

<sup>372</sup> Das Exvoto war von Yves Klein und seiner Frau Rotraut im November 1961 unter größter Geheimhaltung deponiert worden. Der kleine Kasten aus transparentem Plexiglas (21 x 14 x 3,2 cm) ist in drei horizontale Bereiche aufgeteilt. Unten sind drei kleine Goldbarren in blaues Pigment eingelegt, den mittleren Teil beherrscht ein Text, der auf ganz exakt gefaltetes Papier geschrieben ist, auf ganzer Breite des Kastens, oben sind schließlich drei Fächer jeweils mit rosa Pigment, Ultramarinblau und

terieller Zonen verlangt und das weder ins Meer noch in die Seine geworfen worden war, verwendete er, um daraus die ersten Monogold-Tafeln herzustellen (Abb. 95 + 96).<sup>373</sup> Und schließlich wurde bei den Transaktionen, in denen die Übergabe der „immateriellen Sensibilitätszonen“ vollkommen war und die Quittung verbrannt wurde, die Hälfte des Goldes von Yves Klein „an die Natur“ zurückgegeben, um es wieder in den „mystischen Kreislauf der Dinge“ einzugliedern (Abb. 37).<sup>374</sup>

Klein hätte den Großteil des Gold nicht weggegeben, wenn es für ihn einen persönlichen finanziellen Wert dargestellt hätte. Es war vielmehr die Dualität des Goldes, die ihn interessierte: Gold steht für Geld und Reichtum, aber auch für Transzendenz und Spiritualität. Damit verkörpert Gold genau das, was Klein in seiner Kunst forderte: Eine Bedeutung, die über das rein Materielle hinausgeht und auf das Absolute verweist.<sup>375</sup> Daher wollte der Künstler die „Zonen immaterieller malerischer Sensibilität“ nicht gegen normales Geld verkaufen, sondern nur gegen Gold. Da seine Kunstwerke ihren materiellen Zustand überwunden und eine immaterielle Form angenommen hatten, konnten sie auf keinen Fall gegen profanes Geld, sondern nur gegen Gold getauscht werden, da es das einzige Material ist, das genau diese Dualität von Materialität und Immaterialität verkörpert.

### **3.1.2. Initiation des Betrachters**

In der 1958 erschienenen Künstlerzeitschrift *Zero Vol. 1* schrieb Klein, dass es keine Übertreibung sei, dass man in einem Zeitalter lebe, in dem alle materiellen und physischen Gegenstände von heute auf morgen verschwinden könnten. Die einzige Ausnahme sei jedoch eine „sensible und farbige Materie“, die unberührbar sei. Sie sei Teil jenes „Reiches der Sensibilität“, an das er glaube und dessen Notwendigkeit und

---

mit Blattgold angefüllt. Der Text von Yves Klein erwähnt auch das Gold: „Le BLEU, l'OR, le ROSE, L'IMMATERIEL, le VIDE, l'architecture de l'air, l'urbanisme de l'air, la climatisation de grands espaces géographiques pour un retour à une vie humaine dans la nature à l'état Edénique de la légende. Les trois lingots d'or fin sont le produits de la vente des 4 premières ZONES DE SENSIBILITE PICTURALE IMMATERIELLE.“ In: Restany, Pierre: *Yves Klein e la Mistica di Santa Rita da Cascia*, Mailand 1981, S. 15.

<sup>373</sup> Vgl. Restany, 1982, S. 181.

<sup>374</sup> Vgl. Stich, 1994, S. 231.

<sup>375</sup> Siehe Kapitel V.5.2.1. über Yves Klein.

Wirklichkeit für ihn feststanden.<sup>376</sup> Seine Aufgabe sah er darin, die Menschen an diesem „Reich der Sensibilität“ teilhaben zu lassen, denn er war der Auffassung, dass die Welt einen neuen Menschen, d. h. einen sensibleren Menschen brauche. Um die Menschen in dieses „Reich der Sensibilität“ führen zu können, konzipierte er keine konventionellen Gemälde oder Skulpturen, sondern „Atmosphären“, die er beschrieb als „Klimazonen der Sensibilität, außerordentliche Seinszustände und eine besondere Natur, die wahrnehmbar, aber nicht fassbar, gleichzeitig beweglich und statisch ist und jenseits der Phänomenologie der Zeit schwebt.“<sup>377</sup> In diesen „Atmosphären“ wollte Klein die Kunsterfahrung über die visuelle Wahrnehmung hinaus zu einem umfassenden Konzept sinnlicher Wahrnehmung erweitern.<sup>378</sup>

Bei dem Verkauf der „immateriellen Sensibilitätszonen“, so Kleins Intention, soll parallel zur äußeren, sichtbaren Handlung auch im Inneren, im Bewusstsein des Käufers ein Prozess stattfinden. Das eigentliche Ziel, das der Künstler mit der Aktion verband, war die Sensibilisierung des Käufers. Bei der Übertragung der „immateriellen Sensibilitätszonen“ sollte beim Empfänger ein Empfindungs- und Erfahrungsprozess ausgelöst werden, durch den er zu einer höheren Bewusstseinsstufe geführt wird. Durch das Fehlen eines materiellen Objektes und optischer Reize sollte beim Käufer das innere Erleben, ein geistige Ausgefülltsein, ausgelöst werden, wodurch es ihm ermöglicht würde, in das „Reich der Sensibilität“ einzutreten, so wie es zuvor dem Künstler selbst gelungen war.

Mit diesem Ziel, während der Handlung beim Rezipienten eine Transformation des Bewusstseins zu bewirken, knüpfte Klein an alchemistische Theorien an. Das Hauptziel der Alchemie ist die Vollendung des „Großen Werkes“, in dem unvollkommene Metalle in das vollkommene Metall Gold transmutiert werden. Die „äußere“ Wandlung der Metalle wird von der „inneren“ Wandlung des Alchemisten begleitet, bei der sein Geist und seine Seele geläutert werden. Während des „Großen Werkes“

---

<sup>376</sup> „Man soll, das ist keine Übertreibung, daran denken, dass wir im Atomzeitalter leben, wo all’ das, was materiell und physisch ist, von heute auf morgen verschwinden kann, um nur noch dem Platz zu lassen, was man sich an Abstraktestem vorstellen kann. Für mich existiert eine sensible malerische und farbliche Materie, die nicht greifbar ist.“ Yves Klein, in: *Zero Vol 1.*, 24. April 1958, Otto Piene und Heinz Mack (Red.), S. 9-10.

<sup>377</sup> Zit. n. Stich, 1994, S. 85.

<sup>378</sup> Vgl. Epperlein, 1997, S. 120.

vollziehen sich somit zwei Prozesse: Auf der materiellen Ebene die Sublimation der Materie und auf einer spirituellen Ebene die „innere“ Reinigung und Erleuchtung des Alchemisten.<sup>379</sup> In dieser Synchronizität von materiellen und spirituellen Prozessen, so Antje von Graevenitz, liege die Übereinstimmung von Kunst und Alchemie. Sowohl der Alchemist als auch der alchemistisch arbeitende Künstler vollziehe Prozesse, die gleichzeitig auf einer materiellen und einer geistigen Ebene stattfinden. Ziel dieser Prozesse sei nicht die Transformation der Materie in Gold, sondern die Läuterung und Erkenntnis der Ausführenden. Der Alchemist und der Künstler seien beide auf der Suche nach dem „inneren Gold“.<sup>380</sup>

Auch Klein war der Ansicht, dass es weder in der Alchemie noch in der Kunst um die äußere, die materielle, sondern vielmehr um die innere, die geistige Ebene gehen würde: „De même, les alchimistes ne recherchaient pas plus la formule de la transmutation des métaux en or que les peintres n’ont recherché la ressemblance dans leurs portraits, la perspective exacte des paysages qu’ils représentaient sur leurs tableaux.“<sup>381</sup> Wie in der Alchemie das Gold so ist in der Kunst das Kunstwerk nur der materielle Ausdruck für den Prozess der Weiterentwicklung, der im Inneren des Ausführenden stattfindet.<sup>382</sup> Sowohl in der Alchemie als auch in der Kunst gehe es darum, das innere Gold zu finden, das aus Selbsterkenntnis und Selbstfindung besteht.<sup>383</sup> Auf diesen Aspekt der Synchronizität von materiellen und spirituellen Pro-

---

<sup>379</sup> Burckhard, Titus: *Alchemie. Sinn und Weltbild, Olten und Freiburg im Breisgau*, 1960, S. 24ff.

<sup>380</sup> Vgl. Graevenitz, Antje von: „Alchemy in Recent Art“, in: *Europa oggi. Arte contemporanea nell’Europa Occidentale*, Prato. Museo d’Arte Contemporanea, Mailand 1988, S. 46f.

<sup>381</sup> Yves Klein: „L’aventure monochrome“ (o. J.), in: Kat. *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne, Paris 1983, S. 176.

<sup>382</sup> In *Mon livre* schrieb er, dass auch ein Maler wie Rembrandt unter den Augen der Öffentlichkeit malen und Figuren, Objekte und Landschaften so darstellen musste, „dass die Menschen seiner Zeit diese oder sich selbst sehen würden, um in der Gemeinschaft anerkannt zu werden, in der sie lebten. Aber tatsächlich war das Gemälde alchemistisch und befand sich außerhalb Rembrandts Zeit. Es stellte nichts Realistisches dar. Er schuf eine malerische Gegenwart und verstand es, eine Fläche so zu spezialisieren, dass sie zu einer Art sensibler Photoplatte wurde, die nicht dazu bestimmt war, wie eine Maschine zu photographieren, sondern dazu, Zeuge des poetischen Malmoments zu sein.“ Zit. n. Stich, 1994, S. 193.

<sup>383</sup> Vgl. Burckhardt, 1960, S. 16. C. G. Jung hat sich mit der Bildwelt der Alchemie vom archetypischen und individuierungstheoretischen Ansatz her beschäftigt. Er stimmte mit den spirituellen Alchemisten darin überein, dass das Ziel der Alchemie nicht die Transmutation im wörtlichen Sinn, sondern die geistige Erneuerung des Individuums sei. Nach Jung läuft der Transmutationsprozess des chemischen Stoffes parallel zu einer psychischen Wandlung des Laboranten, der sich unbewusst Inhalte bewusst wird. Somit gelingt ihm die Integration von Bewusstsein und Unbewussten, die zur Selbstfindung führt. Diese Entwicklung beschrieb er als „den Prozess der Individuation“. Siehe: Jung, C. G.: *Psychologie und Alchemie (Psychologische Abhandlungen Bd. V)*, Zürich 1944.

zessen bezog sich Klein bei dem Verkauf der „immateriellen Sensibilitätszonen“, da ihn weniger die äußere Handlung, sondern vielmehr die innere Wandlung und Läuterung des Käufers interessierte. Seine Intention war, während der Übertragung der Zonen das Gold in einen speziellen Zustand der Seele, d. h. in ein „inneres Gold“ zu transformieren.<sup>384</sup>

Um das „Große Werk“ durchführen und vollenden zu können, benötigen die Alchemisten den sogenannten „Stein der Weisen“, dem die Eigenschaft zugesprochen wird, alles in Gold verwandeln zu können. Klein war der Auffassung, dass in jedem Menschen ein „Stein des Weisen“ vorhanden sei, der das Leben in Gold verwandeln könne. Da die meisten Menschen diesen „Stein des Weisen“ nicht in sich entdecken würden, sah der Künstler seine Aufgabe darin, sie anzuleiten, diesen „Stein der Weisen“ in sich zu finden. Das Gold der Alchemisten ließe sich aus allem gewinnen, schrieb er in „Mon livre“, „mais ce qui est difficile, c'est de découvrir le don qu'est la pierre philosophale, et qui existe en chacun de nous.“<sup>385</sup> Die Auswirkungen, die diese Entdeckung auf die Menschen haben wird, beschrieb er in „Aventure monochrome“: „Cette pierre philosophale, ce don personnel est ce qui nous permettrait de convertir en or quelconque état des choses de la nature bien définie, extérieure à soi mais bien exactement fait pour soi. La découverte en soi de la pierre philosophale est une seconde naissance dans la vie d'un homme, c'est un choix, un accord harmonieux entre la nature, l'univers et tout son être.“<sup>386</sup>

Mit dieser Auffassung, dass der Mensch durch die Entdeckung des „Stein der Weisen“ in sich eine zweite Geburt erleben würde, die ihn zu einer Harmonie zwischen der Natur, dem Universum und dem Sein führen wird, lehnte sich Klein an die alchemistischen Theorien des mystischen Ordens der Rosenkreutzer an.<sup>387</sup> Aufgrund der detaillierten Forschungen von Thomas McEvelley ist bekannt, dass sich Klein

---

<sup>384</sup> Von Graevenitz, 1988, S. 47.

<sup>385</sup> Zit. n. McEvelley, 1983, S. 38.

<sup>386</sup> Klein, o. J., S. 176f.

<sup>387</sup> Die Geschichte der Rosenkreutzer ist eng verbunden mit dem Buch „Chymische Hochzeit des Christian Rosenkreuz“, das Johann Valentin Andreae Anfang des 17. Jahrhunderts geschrieben hatte. In dem Roman wird das alchemistische Werk in sieben Stufen oder Tagen symbolisch dargestellt. Vgl. Gebelein, 1996, S. 226f. Die Geschichte der Geheimbewegung der Rosenkreutzer begann Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Begriff „Rosenkreutzer“ geht auf den Namen des legendären Begründers der Rosenkreutzerischen Bruderschaft, Christian Rosenkreutz, zurück (1378-1484). Vgl. Galbreath, 1988, S. 384 und vgl. Nardini, 1990, S. 238.

ausführlich mit der Lehre der Rosenkreutzer beschäftigt hatte.<sup>388</sup> Ende 1947 oder Anfang 1948 hatte er Max Heindels Buch „Die Weltanschauung der Rosenkreutzer“ entdeckt und mit den Studien des Rosenkreuzertums unter der Anleitung des Astrologen und Rosenkreuzers Louis Cadeaux in Nizza begonnen. Im Juni 1948 wurde er Mitglied der Rosenkreutzer-Vereinigung „The Rosicrucian Fellowship“, die 1909 von Max Heindel gegründet worden war. Bis in die 50er Jahre hinein ließ er sich Unterlagen für geistige und praktische Übungen schicken.<sup>389</sup>

Max Heindels Lehre stellt eine Form von „psychologischer Alchemie“ dar, in der es darum ging, den Geist vom Körper zu befreien. Den Anhängern der Lehre wurde ein „Neues Eden“ in Aussicht gestellt, wo die Seele mit sich und dem Universum wieder im Reinen sein konnte. Auf der Grundlage eines evolutionären Prinzips prophezeit er das Ende der physischen Materie sowie die Rückkehr zum Zeitalter des Raumes und des reinen Geistes. Das Ziel besteht in der Überwindung der „physischen Welt“ und dem Erreichen dieser „geistigen und absolut spirituellen Welt“.<sup>390</sup>

Auf diesen Aspekt der Lehre der Rosenkreutzer bezog sich Klein bei dem Verkauf der „immateriellen Sensibilitätszonen“, denn auch seine Intention war die Transformation der Materie in etwas „Nicht-Materielles“. So wie die Kunstwerke ihren materiellen Zustand bereits überwunden hatten und immateriell geworden waren, muss auch der Käufer alle materiellen Belege opfern, um vollständig in das „Reich der Sensibilität“ eintreten zu können. Der Künstler hatte bestimmt, dass der Käufer nur Besitzer der Zone werden konnte, wenn die Quittung verbrannt wurde. In der Alchemie gilt Feuer als eine transformierende Kraft, die die Materie von einem Zustand in einen anderen verwandelt bis schließlich Gold entsteht und sich ein Wechsel vom

---

<sup>388</sup> Klein war von 1948 bis 1952 Mitglied der Gesellschaft der Rosenkreutzer. Ab 1947 hatte er von Louis Cadeaux, einem Rosenkreutzer und Astrologen aus Nizza, Instruktionen erhalten. Etwa ein Jahr lang besuchte er den 70-jährigen Mentor zweimal in der Woche und kam durch ihn in Kontakt mit der Gesellschaft der Rosenkreutzer in Oceanside, Kalifornien. Im Juni 1948 trat Klein der Gesellschaft bei und nahm an einem Lernprogramm teil, das alle zwei Wochen die Ablieferung schriftlicher Übungen zu den Lektionen vorsah, die aus dem Hauptsitz der Gesellschaft in Übersee oder aus Paris geschickt wurden. Erst 1952 kündigt er seine Mitgliedschaft. Über Kleins Beschäftigung mit der Lehre der Rosenkreutzer ausführlich bei: McEvilley, 1983, S. 233-244.

<sup>389</sup> Vgl. McEvilley, Paris 1983, S. 234. Der Mystiker Max Heindel lebte von 1865-1919.

<sup>390</sup> Siehe auch Kapitel V.5.2.2. über Kleins Zusammenführung der Monogold-Tafeln mit den immateriellen Sensibilitätszonen.

Materiellen zum Spirituellen vollzieht.<sup>391</sup> Sobald bei der Transaktion der Sensibilitätszonen alle materiellen Belege, d. h. das Gold und die Quittung, vernichtet worden waren, war die Überlassung der Zone endgültig besiegelt und die pikturale, immaterielle Zone gehörte unwiderruflich und ausschließlich dem Käufer. Der Käufer hatte sein „inneres Gold“ gefunden, d. h. seine seelische Reifung, Selbstfindung und geistige Neugeburt erlebt.

Ähnlich wie Yves Klein um 1960 in Paris die Bewertungskriterien von Kunst hinterfragte und sich mit der Frage nach der adäquaten Währung für Kunst beschäftigte, hat sich auch der belgische Konzeptkünstler Marcel Broodthaers um 1970 mit dem Wert von Kunst und den wertschaffenden Faktoren im Kunstbereich auseinandergesetzt. Während Klein die Dualität des Goldes interessierte, d. h. Gold als der höchste materielle und gleichzeitig höchste spirituelle Wert, und sich auch auf die alchemistische Bedeutung des Goldes bezog, ging es Broodthaers jedoch vor allem um den Materialwert des Goldes.

### **3.2. Die Bewertung von Kunst: Marcel Broodthaers, *Lingot d'or* (1971)**

1987 zeigte die Galerie Konrad Fischer auf der Kunstmesse Art Cologne die Arbeit *Lingot d'or* von Marcel Broodthaers (Abb. 44 und Abb. 45). Es handelte sich um einen Goldbarren mit dem Format 11,8 x 5,4 cm, der mit einem Adler-Stempel, dem Logo des *Musée d'Art Moderne*, bedruckt war.<sup>392</sup> Die Arbeit befand sich in einer Tresorvitrine und wurde von einem Sicherheitsbeamten bewacht. Der Goldbarren wurde zum Verkauf angeboten und konnte zum doppelten Tageskurs des Goldes

---

<sup>391</sup> Das Feuer ist in Kleins Werk von zentraler Bedeutung. Die Krefelder Retrospektive von 1961 trug den Titel *Monochrome und Feuer*. In einem Text mit dem Titel *Le feu, ou l'avenir sans oublier le passé* beschäftigte sich Klein mit dem Phänomen des Feuers und bezog sich dabei auf die Theorie des französischen Philosophen Gaston Bachelards. Vgl. Stich, 1994, S. 223ff.

<sup>392</sup> Jürgen Harten berichtet: „Eine Zeitlang schleppte Broodthaers, unter chronischen Geldschwierigkeiten leidend, diese aber stets großzügig ignorierend, einen veritablen Goldbarren in der Jackentasche mit sich herum. Es war der gleiche Barren, der auf einigen seiner Editionen abgebildet ist, um dort, je nach Kontext, wechselnde Bedeutung anzunehmen. Ich sehe Marcel noch vor mir, wie er mit Schatzgräbermienen den Barren aus dem unvermeidlichen Zeitungspapier wickelte. Dann schien er das Geheimnis unserer gesellschaftlichen Wirklichkeit in seinen Händen zu halten, ein schimmerndes Gussstück objektivierter Ausbeutung, ein gebieterischer Fetisch, dem wir immer noch opfern, Gegenstand kaum fassbarer Hypothesen.“ Harten, Jürgen: „Au delà de cette limite, in: Kat. *Marcel Broodthaers*, Museum Ludwig, Köln 1980, S. 31. Broodthaers schrieb in einem Brief: „Comme vous le devinez, je suis plongé dans l'embarras alors que je gagne de l'argent. Figurez-vous que j'achète de l'or. J'estime que c'est un bon placement. L'Art mène à tout. (Je n'y ai jamais cru complètement).“ Undatierter Brief von Marcel Broodthaers, Archiv Maria Gilissen, Brüssel.

erworben werden. Zu dem Goldbarren gehörte ein Brief eines Konservators, der die Echtheit der Arbeit bestätigte und die Herstellung von Fälschungen vermeiden sollte.<sup>393</sup>

Diese Arbeit ist Bestandteil von Marcel Broodthaers' *Musée d'Art Moderne*, einem fiktiven Museum, das er 1968 gegründet und bis 1972 weiterentwickelt hatte. Dieses Museum war weder an einen bestimmten Ort gebunden, noch besaß es eine feste Sammlung. Es bestand vielmehr aus mehreren „Sektionen“, die an unterschiedlichen Orten gezeigt wurden und sich in Form von Publikationen, Gesprächen, Postkarten, künstlerischen Objekten, Bildern und Skulpturen manifestierten.<sup>394</sup>

Im Kontext dieses *Musée d'Art Moderne* hatte Broodthaers 1971 die *Section Financière* entwickelt und auf dem Kölner Kunstmarkt bei der Galerie Michael Werner vorgestellt. In dieser *Section Financière* wurde das *Musée d'Art Moderne* wegen Bankrotts zum Verkauf angeboten.<sup>395</sup> Zu dieser *Section Financière* gehörte auch das ebenfalls 1971 – allerdings für die Galerie Konrad Fischer konzipierte – Projekt *Lingot d'or*, das er jedoch zu Lebzeiten nicht realisierte. 1987 hat die Galerie Konrad Fischer eine Publikation zu *Lingot d'or* herausgegeben, die sich auf dieses Projekt von 1971 stützt. In der Publikation ist ein Vertrag des *Musée d'Art Moderne* auf „Vorschlag der Finanzverwaltung der Abteilung der Adler“ abgedruckt, der den Verkauf von einem Kilogramm Feingold in Barren beinhaltet. In dem Vertrag werden die besonderen Modalitäten des Verkaufs geregelt, die Broodthaers als die der Schönen Künste bezeichnete. Ebenfalls abgedruckt ist der Goldbarren selbst und ein Zitat des Künstlers: „Ich mag Gold sehr, weil es symbolisch ist. Ich betrachte das Gold auf interesselose Weise; das Gold ist wie die Sonne, es ist unveränderlich.“<sup>396</sup> In einer Graphik wird die erwartete Wertsteigerung der Arbeit dargestellt. Ergänzend dazu

---

<sup>393</sup> Zwirner, Dorothea: „Le Poids d'une Oeuvre d' Art“, in: Kat. *WertWechsel. Zum Wert des Kunstwerks*, hrsg. v. Susanne Anna, Wilfried Dörstel und Regina Schultz-Möller, Museum für Angewandte Kunst, Köln 2001, S. 358.

<sup>394</sup> Vgl. Marcel Broodthaers in einem Gespräch mit Johannes Cladders im Januar 1972, abgedruckt in: *Marcel Broodthaers. Interviews & Dialoge 1946-1976*, hrsg. v. Wilfried Dickhoff, Kunst Heute Nr. 12, Köln 1994, S. 94.

<sup>395</sup> Zwirner, 2001, S. 357. Doch erst bei der documenta 5 in Kassel 1972 schloss das Museum endgültig mit der Section Publicité und der Section d'Art Moderne, die dann im Verkauf der Ausstellung in das Musée d'art ancien, Galerie du XXe Siècle umgewandelt wurde, seine Tore. Vgl. Zwirner, Dorothea: *Marcel Broodthaers*, (Diss. 1995), Köln 1997, S. 122ff.

<sup>396</sup> Marcel Broodthaers in: Kat. *Marcel Broodthaers. Kunstmuseum. Finanzverwaltung. Abteilung Adler*, hrsg. v. Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf 1987, o. S.

beinhaltet die Publikation ein kurzes Interview mit dem Künstler, in dem er sich über das Museum und den Vertrag äußert.<sup>397</sup>

### 3.2.1. Der Wert von Kunst: Materialwert und Nennwert

Zentrales Thema im Werk von Broodthaers war die Auseinandersetzung mit den Bewertungskriterien für Kunst, dem Verhältnis von Kunst, Markt und Museum sowie den wertschöpfenden und -mindernden Mechanismen im Kunstbetrieb. Sein Interesse galt vor allem den wertbildenden Faktoren und Strategien der Valorisierung sowie der Frage nach der Definition und Messbarkeit des Wertes eines Kunstwerkes.<sup>398</sup> Durch welche Faktoren sich der Wert eines Kunstwerkes ansatzweise messen und objektivieren lassen könnte, demonstrierte Broodthaers in der Arbeit *Lingot d'or*. Anhand technischer Angaben wie Masse, Material, Produktionskosten und Auflagenhöhe kann der Wert eines Kunstwerkes bis zu einem gewissen Grad objektiviert werden.<sup>399</sup> Aber noch weitere Faktoren sollen den Wert des Kunstwerkes garantieren: die Autorität der Institution des Museums, die juristische Form einer vertraglichen Vereinbarung, das Zertifikat eines Konservators und eine Graphik mit der prognostizierten Wertsteigerung der Arbeit.<sup>400</sup>

Hauptaspekt von *Lingot d'or* ist der Materialwert des Goldes. Für die Arbeit hat Broodthaers einen Goldbarren mit dem Gewicht von einem Kilogramm verwendet. Noch immer gilt Gold als allgemein anerkannter Wertmaßstab und wird weltweit als Geldanlage genutzt. Vor allem der Goldbarren stellt den materiellen Wert schlechthin dar. Diesem von den Produktionsstätten in seiner Qualität garantierten und in Barren gegossenen Gold wird meist mehr vertraut als Geld und Wertpapieren. Es

---

<sup>397</sup> Vgl. Zwirner, 2001, S. 358.

<sup>398</sup> Vgl. Zwirner, 2001, S. 352. Seit den späten 50er Jahren gibt es von Künstler initiierte Projekte, die sich mit den Grundprämissen des Kunstmarktes wie Preisgestaltung über Nachfrage und Seltenheit, elitäre Ausstellungssituation in Galerien oder Museen, Qualität, Authentizität, Hermetik etc. kritisch auseinander setzen. Vgl. Conzen, Ina: „Ideen sind gratis“, in: Kat. *WertWechsel. Zum Wert des Kunstwerks*, hrsg. v. Susanne Anna, Wilfried Dörstel und Regina Schultz-Möller, Museum für Angewandte Kunst, Köln 2001, S. 272. Und vgl. Alden, Todd: Marcel Broodthaers: „On the tautology of Art & Merchandise“, in: *The Print Collectors Newsletter*, 1992, Band 13, Heft 1, S. 6.

<sup>399</sup> Allerdings entspricht nicht immer das Gewicht oder die Größe eines Kunstwerkes auch seiner Wichtigkeit und ebenso wenig drückt der materielle Wert seine künstlerische Bedeutung aus. Vgl. Zwirner, 2001, S. 347f.

<sup>400</sup> Dabei parodierte Broodthaers die vermeintlichen Garanten eines objektivierbaren Kunstwertes. Es handelte sich bei dem Musée d'Art Moderne ebenso wie bei dem Vertrag um eine Fiktion. Der Konservator ist mit dem Künstler identisch. Vgl. Zwirner, 2001, S. 359.

handelt sich um das beliebteste Reservemittel der Zentralbanken, da Goldbesitz nicht den Risiken unterworfen ist, die Devisenguthaben wegen Schwankungen in den ökonomischen und politischen Entwicklungen mit sich bringen.<sup>401</sup> In dem Vertrag, der den Verkauf des Goldbarrens regelt, hatte Broodthaers festgelegt, dass *Lingot d'or* nur zum doppelten Preis des jeweiligen Tageskurses des Goldes verkauft werden kann. Der immaterielle Faktor Kunst ist ebenso viel wert wie der Materialwert des Goldes, so dass der Gesamtwert der Arbeit das Doppelte seines eigentlichen Materialwertes beträgt. Durch den persönlichen Stempel des Künstlers wird der Goldbarren zum Kunstwerk erklärt und damit der Wert des Goldes verdoppelt.

Indem Broodthaers den Fokus auf den Materialwert und den Wert der künstlerischen Idee legte, thematisierte er die seit der Antike in der Kunsttheorie immer wieder diskutierte Frage, ob Gold in der Kunst eingesetzt werden dürfe oder ob die Verwendung von Gold in der Kunst kunstfeindlich sei, da das kostbare Metall im Vordergrund stehen und höher geschätzt werden könnte als das Kunstwerk und die Kunstfertigkeit des Künstlers. In *Lingot d'or* hat er Gold nicht verarbeitet, sondern in Form eines maschinell hergestellten Goldbarrens verwendet und mit seinem Adlerstempel bedruckt. Auf diese Weise machte Broodthaers deutlich, dass selbst ein so kostbares Metall wie Gold noch wertvoller werden kann allein dadurch, dass es vom Künstler zu einem Kunstwerk erklärt wird.

In *Lingot d'or* hat Broodthaers Gold mit einer bildlichen Darstellung zusammengeführt und sich damit auf eine ähnliche Verbindung bezogen, die über Jahrhunderte hinweg existierte und die ebenfalls für einen „garantierten Wert“ steht: Goldmünzen, die auf ihrer Vorder- bzw. Rückseite mit Bildern bedruckt sind (Abb. 46-48). Die ältesten Münzbilder stellen zumeist Tierprotomen (Löwen, Ziegen, Eber, Hähne) dar, die als Wappentiere der prägenden Institutionen anzusehen sind. Oftmals ist auch der Hauptgott der Stadt abgebildet, aus der die Münze stammt, oder ein Tier, das zu die-

---

<sup>401</sup> Vgl. Beutler, Friedrich: „Bedeutung und Macht des Goldes“, in: *Gold. Rohstoff – Hortungsobjekt – Währungsmetall*, hrsg. v. Hans Gerd Fuchs, Frankfurt am Main 1981, S. 9ff.

ser Gottheit gehört.<sup>402</sup> Es seien die bildenden Künste gewesen, so schreibt Jürgen Harten, die den Währungen des Geldes zur Sichtbarkeit verholfen hätten: Sie hätten den materiellen Trägern des Geldes, Metall und Papier, Zeichen und Figuren repräsentativer Werte eingeprägt und aufgedruckt. Der Kunstgattung nach seien die Münzen die ersten Multiples und Banknoten die ersten Editionen von Massengraphik gewesen.<sup>403</sup>

Broodthaers besaß selbst eine kleine Sammlung mit unterschiedlichen Münzen. „Ja, Goldstücke mit Abbildungen von Adlern“, so der Künstler, „Ich besitze Münzen aus Mexiko, amerikanische Dollar-Stücke, 20 Dollar, 10 Dollar, 5 Dollar, ebenso englische Münzen und einige goldene Markstücke.“<sup>404</sup> Zu den Merkmalen einer Münze gehören vor allem die amtliche Stempelung, die mit dem ganzen Prestige des jeweiligen Staatswesens einen bestimmten Feingehalt garantiert, das genau festgelegte Gewicht und eine besondere Handlichkeit.<sup>405</sup> Bei den frühesten Münzen hing der Tauschwert völlig vom Materialwert ab und nicht von der Inskription. Später wich der von der Obrigkeit behauptete und durch die Prägung genannte Wert immer mehr vom tatsächlichen Wert, d. h. von Gewicht und Reinheit des verwendeten Rohstoffs, ab. Die Folge war eine zunehmende Differenz zwischen Nennwert und Substanzwert.<sup>406</sup>

Das Verhältnis von Nennwert und Materialwert wird auch in *Lingot d'or* thematisiert, wobei das Prinzip der Münzen, durch den Stempel den Wert der Münze zu garantieren, von Broodthaers umgedreht wurde: Sein Adlerstempel gilt als Garantie dafür, dass es sich nicht um einen gewöhnlichen Goldbarren, sondern um ein Kunst-

---

<sup>402</sup> Die Gründe für die Wahl eines Münzbildes waren vielfältig. Sie sind Zeichen der Fruchtbarkeit, Fauna und Flora und geben ortstypische Waren, Produkte und ähnliches wieder. Vgl. Wildung, Dietrich: „Münze“ in: Kat. *Das fünfte Element. Geld oder Kunst: ein fabelhaftes Lexikon zu einer verlorenen Enzyklopädie*, hrsg. v. Jürgen Harten, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2000, S. 221ff.

<sup>403</sup> Vgl. Harten, Jürgen: „Pro Wort ein Euro, pro Mensch ein Bild“, in: Kat. *Das fünfte Element. Geld oder Kunst*, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2000, S. 24.

<sup>404</sup> Broodthaers in: „Analyse d'une peinture. Auszug aus einem Interview mit Marcel Broodthaers von Benjamin Buchloh und Michael Oppitz „(1973)“, in: *Marcel Broodthaers. Interviews & Dialoge 1946 - 1976*, hrsg. v. Wilfried Dickhoff, Kunst Heute Nr. 12, Köln 1994, S. 114.

<sup>405</sup> Divo, Jean-Paul: „Geprägtes Gold“, in: Flüeler und Speich, 1975, S. 174.

<sup>406</sup> Noch weiter öffnete sich die Schere zwischen Inskription und Objekt mit der Einführung von Papiergeld. Tauschwert erhält das Papierstück nun fast nur noch durch das Aufgedruckte, und das Edelmetall, das der Deckung diene, wurde mit diesen Inskriptionen auf zunehmend abstrakte Weise verbunden. Vgl. Schell, Marc: „Dematerialisierung“, in: Kat. *Das fünfte Element. Geld oder Kunst: ein fabelhaftes Lexikon zu einer verlorenen Enzyklopädie*, hrsg. v. Jürgen Harten, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2000, S. 152f.

werk handelt. Dagegen bürgt das Gold für den materiellen Wert des Kunstwerkes. Dass das Material eines Kunstwerkes immer wieder auch unter ökonomischen Aspekten betrachtet wurde, ist bereits in der Antike zu beobachten, wo bei Kunstwerken aus Gold der enorme Materialwert häufig als eine Art Notgroschen angesehen wurde, von dem im Bedarfsfall Teile eingeschmolzen und veräußert werden konnten. Auch im Mittelalter stand in der Kunst häufig der Materialwert im Mittelpunkt und war für den Wert eine relevante Größe. In einigen zeitgenössischen Quellen wird bei der Erwähnung und Beschreibung von Kunstwerken der Wert des verwendeten Materials besonders hervorgehoben.<sup>407</sup>

In *Lingot d'or* hat Broodthaers Gold als objektiven materiellen Wert verwendet, um die in der Kunst vorhandene Spannung zwischen Nennwert und Materialwert vorzuführen. Es handelt sich um eine Reflektion über die Kritik, dass in der modernen Kunst häufig der Preis der Kunstwerke durch die reine Betrachtung nicht unmittelbar zu erkennen ist. In *Lingot d'or* ist auch für den Laien dagegen deutlich zu sehen, worauf der Wert des Kunstwerk beruht und wie sich der Preis zusammensetzt. Aufgrund seines Materialwertes wird *Lingot d'or* immer einen bestimmten Wert behalten, denn der Materialwert des Goldes bietet dem Käufer die Hälfte seines Einkaufspreises als Garantie.<sup>408</sup> Damit formulierte Broodthaers seinerseits eine Kritik an der herkömmlichen Beurteilungsweise von Kunst und dem Wunsch, den Wert eines Kunstwerkes objektiv messen zu können.

### 3.2.2. Die Rezeption von Kunst

In den 60er Jahren setzten sich die Künstler verstärkt mit dem Kontext, in dem ein Kunstwerk seine Bedeutung erfährt, d. h. mit dem Museum, der Galerie, den Medien und der Geschichte der Kunst, auseinander.<sup>409</sup> Auch Broodthaers beschäftigte sich mit den Strukturen des Kunstbetriebs. Ihn interessierten die Bedingungen, unter

---

<sup>407</sup> Vgl. Reudenbach, 2000, S. 2ff und vgl. Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, dt. Ausgabe Frankfurt/Main 1987, S. 16ff.

<sup>408</sup> Vgl. Zwirner, 2001, S. 358.

<sup>409</sup> Ende der 60er Jahre wurde den Künstlern ihre Abhängigkeit von der Macht der Institutionen, die Entfremdung von ihrer eigenen künstlerischen Produktion durch das Galeriesystem und die Museen immer bewusster und sie begannen, gegen dieses Dreieck bestehend aus Museum, Galerie, Medien zu rebellieren. Die Künstler bestreikten die Museen, demonstrierten vor den Museen, stürmten und boykottierten internationale Messen und Großausstellungen. Vgl. Conzen, 2001, S. 272.

denen Kunst produziert wird, ebenso wie die ökonomischen, ideologischen und sozialen Kontexte, innerhalb derer Kunst institutionalisiert wird.<sup>410</sup> Die unterschiedlichen Perspektiven, aus denen ein Kunstwerk betrachtet und beurteilt werden kann, machte er anhand einer Geschichte deutlich, die er 1975 in Basel anlässlich seiner Ausstellung erzählte: „Ich habe einen Kalbskopf geschaffen – sagt der Künstler ... aber es ist ein Kalbskopf aus Gold – sagt der Händler ... Gütiger Himmel, das ist wahr – sagt der Museumsdirektor, der sich an die Priester des Baal erinnerte.“<sup>411</sup>

In seinem Werk analysiert Broodthaers die Beziehungen zwischen dem Kunstobjekt und den traditionellen Präsentations- und Rezeptionssystemen mit dem Ziel, „authentische Mittel zu finden, um die Kunst und ihre Zirkulation etc. in Frage zu stellen.“<sup>412</sup> Seine Intention war, beim Betrachter eine kritische Reflexion über die Präsentation von Kunst in der Öffentlichkeit, d. h. im Museum und auf dem Kunstmarkt, sowie über die Verflechtung von kulturellen und finanziellen Interessen anzuregen.

### **3.2.2.1. Museum: Der kulturelle Wert von Kunst**

Anfang der 70er Jahre wurde im Kontext der Studentenbewegung und der allgemeinen Politisierung von den Künstlern verstärkt diskutiert, was Kunst sei, welche Aufgabe sie habe und welchen Platz der Künstler in der Gesellschaft einnehmen solle. „Ich trieb die Überlegung noch ein bisschen weiter“, so Broodthaers, „als ich fragte: Welche ist überhaupt die Rolle dessen, was das künstlerische Leben in einer Gesellschaft repräsentiert – nämlich eines Museums?“<sup>413</sup> Um einen passenden Rahmen für seine Auseinandersetzung mit der Institution des Museums zu haben, gründete und eröffnete er 1968 sein eigenes fiktives Museum. Für die erste Sektion des Museums verwandelte er sein Atelier in Brüssel in das *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle* (dt. *Museum Moderner Kunst, Abteilung der Adler*,

---

<sup>410</sup> Zwirner, 1997, S. 12.

<sup>411</sup> Zit. n. Zwirner, 2001, S. 365. Dorothee Zwirner führt aus, dass es um das Wortspiel „Baal – Bâle“ geht, in dem Broodthaers in der Stadt des größten internationalen Kunstmarktes an den Tanz um das goldene Kalb verweist. Vgl. Zwirner, 2001, S. 365.

<sup>412</sup> Zit. n. Beeren, Wim: „Marcel Broodthaers. Mythologie der Rubrizierung“, in: Kat. *Marcel Broodthaers. 28.1.1924 - 28.1.1976*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam 1981, S. 4.

<sup>413</sup> Broodthaers in: Harten, Jürgen und Katharina Schmidt: „Auszug aus einem Gespräch mit Marcel Broodthaers“, in: *Marcel Broodthaers. Interviews und Dialoge 1946-1976*, zusammengestellt von Wilfried Dickhoff, Köln 1994, S. 98.

*Sektion 19. Jahrhundert*).<sup>414</sup> Ausgestellt wurden Postkarten von Gemälden des 19. Jahrhunderts, unter anderem von Courbet, David, etc. Neben den Postkarten standen leere Verpackungskisten für Kunstwerke und Diaprojektionen. Vor dem Gebäude stand ein riesiger Lastwagen. Am Fenster war die Aufschrift *Musée – Museum* angebracht.<sup>415</sup> In dieser ersten Sektion seines Museums inszenierte Broodthaers die institutionellen Rahmenbedingungen von Kunstwerken und führte vor, was seiner Meinung nach in den Museen ausgestellt wird: einige Erinnerungsstücke, kostbar gehütete Kunstpostkarten sowie leeres Verpackungsmaterial mit wertlosen Aufschriften.<sup>416</sup>

Museen gelten als öffentliche Einrichtungen in der Nachfolge fürstlicher Kunst- und Wunderkammern. Sie besitzen Kunstobjekte aus Tempeln, Palästen, Kirchen und Schlössern und behaupten sich in der modernen Gesellschaft als Kultstätten zur Bewahrung des kulturellen Erbes. Für Broodthaers war das Museum ein Ort mit magischen Kräften, denn dort treten alle Gegenstände aus ihrem alten Zusammenhang gelöst, ihrer ursprünglichen Funktion entbunden und in einem neuen Kontext eingeordnet auf. Das Museum verstand er als einen Ort der Verwandlung von Dingen, Werten und Ideen, da dort banale Objekte plötzlich als Kunstwerke erscheinen und Kunstwerke an Aura gewinnen.<sup>417</sup>

Dass sich diese Besonderheit des Museums aber auch in ihr Gegenteil verkehren kann, thematisierte er in seiner 1972 entstandenen Graphik *Museum Museum*, die in überspitzter Form das Museum als Ort der Valorisierung und die dort gesammelten Werke als pure Wertobjekte zeigt (Abb. 49). Auf zwei schwarzen Blättern ist ein geprägter Goldbarren in serieller Wiederholung abgebildet. Über den Goldbarren steht der Titel *Museum* in Goldfarbe gedruckt. Unter dem Titel sind 16 Abbildungen von Goldbarren, die mit einem Adlerstempel versehen sind, zu sehen. Auf dem ers-

---

<sup>414</sup> Auf die Macht der kulturellen Institution verweist das Autoritätssymbol des Adlers: Der Adler ist der König der Vögel, das Symbol der Macht und der Herrschaft. Vgl. Zwirner, 2001, S. 355.

<sup>415</sup> Die erste Ausstellung fand in Broodthaers' Haus in Brüssel statt und blieb ein Jahr bestehen. Den Eröffnungsvortrag hielt Johannes Cladders, Direktor des Museums in Mönchengladbach. Vgl. Zwirner, 1997, S. 88ff.

<sup>416</sup> „(...) die Erfindung des Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, die sich zunächst ausdrückte in einem Arrangement von Kisten, von Postkarten und Inschriften, diese Erfindung – ein Haufen Nichts – hatte den Charakter, der im Zusammenhang stand mit den Ereignissen von 1968, d. h. zu einer Art politischer Ereignisse, die alle Länder kannten.“ Broodthaers in: Harten, 1994, S. 97f.

<sup>417</sup> Schmied, Wieland: „Sehr einfach und sehr komplex. Zu den fotografischen Porträts von Marcel Broodthaers“, in: Kat. *Marcel Broodthaers. Fotografische Bildnisse*, Österreichische Photogalerie, Rupertinum, Salzburg 1985, o. S.

ten Blatt stehen die Namen von berühmten Malern. Unter der untersten Reihe von Goldbarren steht in Versalien: Imitation, Kopie, Copie, Original. Auf dem anderen Blatt sind unter den drei obersten Reihen Goldbarren die Bezeichnungen von Waren aufgeführt.<sup>418</sup>

Als kulturelles Archiv der Gesellschaft besitzt das Museum die Aufgabe des Sammelns, Strukturierens, Klassifizierens und Ausstellens von Kunstgegenständen mit dem Ziel, die Objekte der Vergangenheit zu bewahren, dem gegenwärtigen Publikum zugänglich zu machen und an künftige Generationen weiterzugeben.<sup>419</sup> Indem Broodthaers unter dem Titel „Museum“ anstelle von Kunstwerken immer wieder den gleichen austauschbaren Goldbarren zeigt, erfolgt die Gleichsetzung von Kunst und Gold: Kunst als höchster kultureller Wert und Gold als höchster monetärer Wert. Damit kritisiert er, dass das allgemeine Interesse häufig nicht dem künstlerischen, sondern eher dem monetären Wert eines Kunstwerkes gilt. Das Besondere und Einmalige eines Kunstwerkes, so die weit verbreitete Vorstellung, drücke sich vor allem in seinem materiellen Wert aus. Indem ein Teil der Goldbarren mit Warennamen bezeichnet ist, macht Broodthaers die Austauschbarkeit von Kunstobjekten und Gebrauchsgütern deutlich: „Was ist Kunst? (...) Ich bezweifle tatsächlich, dass es möglich ist, eine seriöse Definition der Kunst zu geben, solange wir die Frage nicht unter einer Konstanten untersuchen, ich meine die Transformation der Kunst in Ware. Dieser Prozess ist heutzutage bis zum Punkt akzeleriert, wo künstlerische und kommerzielle Werte austauschbar sind.“<sup>420</sup>

Die Arbeit *Lingot d'or* entstand 1971 als Teilsektion des fiktiven *Musée d'Art Moderne*. In dem gleichen Jahr wurde von den USA der Goldstandard aufgehoben und die Währung von den Goldreserven entkoppelt. In der Nachkriegszeit hatte die Regierung der USA noch jedem Land garantierte, dessen Dollarbestände zu einem festen Kurs gegen Gold einzuwechseln. 1971 wurde diese Verpflichtung aufgekün-

---

<sup>418</sup> Broodthaers zeigt die wertbildenden Faktoren im Kunstbetrieb: Die Definition und damit auch der Wert eines Kunstwerkes sind nicht nur von dessen materiellem Wert (Gold), sondern auch von dessen künstlerischer Anerkennung (Museum), dessen Urheberschaft (Adlerstempel) und dessen Authentizität (Original) abhängig. Vgl. Zwirner, 2001, S. 362.

<sup>419</sup> Vgl. Pomian, Krzysztof: „Das Museum: die Quintessenz Europas“, in: Kat. *Wunderkammer des Abendlandes: Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994, S. 114.

<sup>420</sup> Broodthaers, Marcel: „Über die Kunst“, in: *Magazin Kunst* (Mainz), 2, 1975, S. 73-74.

dig.<sup>421</sup> Auf diese Tatsache, dass der Dollar vom Gold losgelöst wurde, bezog sich Broodthaers, als er mit *Lingot d'or* einen Goldbarren durch seinen Adlerstempel zum Kunstwerk erklärte und zum Verkauf anbot. Damit reflektierte er die Gleichsetzung von Kunst und Kapital, Museum und Bank. Das Museum steht für das Sammeln von Kunst und die Bank für das Akkumulieren von Geld. Es handelt sich um zwei Institutionen, die erst im 18. Jahrhundert so selbstständig wurden, dass sie jeweils einen eigenen Gebäudetyp beanspruchten. Das Museum und die Bank haben eine gemeinsame Wurzel: den Tempel. Der Tempel war nicht nur Gotteshaus, sondern ebenso Schatzhaus und in gewisser Weise auch Museum, insofern als darin neben zahlreichen Standbildern der Gottheit etwa auch die Siegerstatuen der Wettkämpfer aufbewahrt wurden.<sup>422</sup>

Indem Broodthaers in *Lingot d'or* den Goldbarren zum Verkauf anbot, führte er die Verflechtung von kommerziellen und künstlerischen Werten vor. In den Tresoren der Banken lagerten über Jahrzehnte hinweg Goldbarren, um so die Währung zu sichern. Diese Verbindung wurde mit der Aufhebung des Goldstandards aufgelöst. In den Museen werden Kunstobjekte gesammelt, die nicht nur das kulturelle Erbe der Gesellschaft, sondern auch häufig enorme finanzielle Werte darstellen, die durch das Museum noch weiter gesteigert werden. Mit dem Verkauf des Goldbarrens, eines Kunstwerkes aus der Sammlung des fiktiven *Musée d'Art Moderne*, soll ein kultureller Wert, der für die nachkommende Generation gesichert werden sollte, kapitalisiert und in Geld umgewandelt werden.

### **3.2.2.2. Kunsthandel: Kunst als Investition**

Nachdem die Kunst autonom geworden war und sich aus der Abhängigkeit der Kirche sowie weltlicher Herrscher befreit hatte, wurde die Frage der Vermarktung der

---

<sup>421</sup> Unter dem amerikanischen Präsidenten Nixon wurde in den USA die Währung von den Goldreserven entkoppelt. Als Garantie für die Einhaltung der Einlösungspflicht galt die notenbankrechtliche Vorschrift, wonach die umlaufenden Banknoten zu einer bestimmten Mindestquote durch Gold gedeckt sein mussten. Vgl. Pfeleiderer, Otto: Abschied von Goldstandard, in: Fuchs, Hans Gerd (Hrsg.): *Gold: Rohstoff, Hortungsobjekt, Währungsmetall*, Frankfurt am Main 1981, S. 188f.

<sup>422</sup> Dieser Gebäudetyp wurde zuerst in England von ein und demselben Architekten entworfen: Sir John Soane, geb. 1753 in Goring, gest. 1837 in London. Die Architektur des Tempels in ihrer römisch-klassischen Ausprägung liegt sowohl der Bank of London als auch der Picture Gallery in Dullwich zugrunde. Vgl. Seifert, Oliver: „Sammlung“, in: Kat. *Das fünfte Element. Geld oder Kunst*, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2000, S. 244f.

Kunstwerke immer wichtiger.<sup>423</sup> Mit den Strategien des Kunstmarktes sowie den kommerziellen Rahmenbedingungen der Kunst hatte sich Broodthaers kritisch auseinander gesetzt. Die Vermarktung und Korrumpierung von Kunst und Künstlern durch Produktionszwänge, Anpassungsstrategien und Unterwerfung unter die Gesetze einer kommerzialisierten Kulturindustrie lehnte er kategorisch ab. Gemeinsam mit zwei anderen Künstler formulierte er 1968 ein Manifest, in dem die Kommerzialisierung aller Formen von Kunst als Konsumgüter verurteilt wurde.<sup>424</sup>

Auf dem Kölner Kunstmarkt hatte Broodthaers 1971 bei der Galerie Michael Werner die *Section Financière* eröffnet, bei der das *Musée d'Art Moderne 1970-71* wegen Bankrotts zum Verkauf angeboten wurde. Für diese Sektion hatte er einen Umschlag entworfen, der um neunzehn Exemplare des Kunstmarktkataloges gelegt wurde. Auf der Vorderseite war der Titel *Section Financière Musée d'Art Moderne à Vendre 1970-71 pour Cause de Faillite* gedruckt (Abb. 50), während auf der Rückseite ein Adler beschriftet mit *Fig. O* und der Gedichtzeile *O Melancholie Aigre Chateau des Aigles*“ zu sehen war.<sup>425</sup>

In dieser Sektion thematisierte Broodthaers die Beziehung zwischen Kunstmarkt und Museum. Die Tatsache, dass auf dem Kunstmarkt gehandelte Kunstwerke zum Teil auch von Museen gekauft werden, hat er ins Absurde überzogen: Nun wurde ein ganzes Museum zum Verkauf angeboten. Der Ausverkauf des eigenen Museums auf dem Kunstmarkt, so schreibt Dorothee Zwirner, reflektiere die eigene wirtschaftliche Notlage sowie die Art der Distribution und Vermarktung von Kunst im Allgemeinen. Gerade das Museumskonzept sei in einer Weise unkommerziell gewesen, dass es sich hervorragend eignete, die Verflechtung von Valorisierungs- und Kommerzialisierungsstrategien der Kunst zu problematisieren.<sup>426</sup>

---

<sup>423</sup> Als sich die Kunst aus ihren Abhängigkeiten befreite und die Maxime *L'art pour l'art* zur Basis künstlerischen Schaffens wurde, wurde die Vermarktung der künstlerischen Ware wichtiger. Der Künstler muss sich mit dem Kunstmarkt und seinen Mechanismen auseinander setzen, denn Angebot und Nachfrage bestimmen den wirtschaftlichen Erfolg. Vgl. Conzen, 2001, S. 269.

<sup>424</sup> Vgl. Zwirner, 1997, S. 82 und vgl. Ruhrberg, Karl: „Marcel Broodthaers. In Bildern denken“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartkunst*, Ausgabe 4, München 1988, S. 3.

<sup>425</sup> Vgl. Zwirner, 1997, S. 122ff.

<sup>426</sup> Das Museum als Ort der kulturellen Valorisierung hat schließlich selbst Teil an dem Prozess der Wertschöpfung und kann in der Folge auch kommerzialisiert werden. Vgl. Zwirner, 2001, S. 357f.

Um die Wertsteigerung von Kunst und Kunst als Geldanlage geht es in der Graphik *Paysage d'automne* von 1973. Die Arbeit besteht aus drei Teilen: Teil A zeigt ein Achsenkreuz mit einer aufsteigenden Linie, die sich in der Mitte zu einer Schlaufe verschlingt. Teil B zeigt einen Goldbarren und Teil C vier unterschiedliche geometrische Figuren. Über Teil C stehen die Titel zu den einzelnen Abschnitten: A *Hausse du Prix de l'art*, B *Reproduction a l'echelle d'un kilo d'or (Nr. F36040)* und C *Pay-sage*. Die Arbeit illustriert nicht nur die Tautologie von Kunst und Kapital<sup>427</sup>, sondern hebt auch hervor, dass auf dem Kunstmarkt besondere Gesetze des Handels existieren. So ist im Gegensatz zum Gebrauchsgütermarkt die im Handel übliche Methode der Preisunterbietung auf dem Kunstmarkt nicht anwendbar, weil der Preis eines Kunstwerkes zu seinem Repräsentationswert gehört.

Für ein Kunstwerk, so schreibt Boris Groys, das in der Regel nur in einem einzigem Exemplar existiert, gäbe es keine objektiven Gesetze von Angebot und Nachfrage. Die Geldsumme, die der Betrachter für dieses Kunstwerk zu zahlen bereit sei, sei der Ausdruck eines inneren, rein subjektiven ästhetischen Empfindens, das zugleich ein inneres, subjektives Geldempfinden widerspiegeln. Die Kunst manifestiere eine subjektive Dimension des Geldes, eine innere Verknüpfung von Zahl und Gefühl. Das Kunstgeschäft verstehe sich als Offenbarung eines inneren, verborgenen Werts der Dinge.<sup>428</sup>

Um dieses Problem zu lösen, hat Broodthaers in *Lingot d'or* den Preis an den Goldmarktpreis gekoppelt, da Gold seit Jahrtausenden einen sicheren, objektiven finanziellen Wert darstellt. „Und der Käufer, muss man's hinzufügen?, behandelt die Kunst mit einer Freiheit, die Begierde weckt und die Todsünde. Er verkauft sie weiter, hat ein Händler heimlich gesagt, um mit diesem Geld Gold zu kaufen. Die Goldhändler sind vielleicht vertrauenswürdiger als die Kunstmärkte. Gold ist teuer, wenige Künstler kaufen viel Gold (...)“, schrieb er in einem offenen Brief.<sup>429</sup> In *Lingot d'or* hatte er in den Regeln für den Verkauf festgelegt, dass der Preis der Arbeit ab-

---

<sup>427</sup> Vgl. Alden, 1992, S. 7.

<sup>428</sup> Groys, Boris: „Urteil“, in: Kat. *Das fünfte Element. Geld oder Kunst*, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2000, S. 275.

<sup>429</sup> Broodthaers, Marcel: „Feuilleton von Marcel Broodthaers: Berlin. Alles oder das Auge des Wirbelsturms. Brief von Marcel Broodthaers“ (Berlin 1974), in: Kat. *Marcel Broodthaers*, Museum Ludwig Köln, 1980, S. 17.

hängig sei vom Tageskurs des Materials Gold.<sup>430</sup> Der Preis des Kunstwerkes ist somit an den Weltgoldmarkt gekoppelt und basiert damit auf einer nachvollziehbaren Grundlage, denn der Marktpreis des Goldes wird durch das Verhältnis von Angebot und Nachfrage bestimmt.<sup>431</sup> Obwohl der Preis von *Lingot d'or* aufgrund dessen objektiv erscheint, handelt es sich dennoch nicht um einen absoluten Wert, sondern um einen Verhältniswert, der sich von Tag zu Tag ändern kann. In Abhängigkeit vom Marktpreis des Goldes definiert sich auch *Lingot d'or* nicht als messbarer, objektivierbarer und stabiler, sondern als sich ständig verändernder Wert.

Im Gegensatz zu Yves Klein und Marcel Broodthaers, die Gold eingesetzt haben, um kunstinterne Fragestellungen über die Bewertung von Kunst und den wahren Wert von Kunst zu reflektieren, hat Joseph Beuys Anfang der 80er Jahre den materiellen Wert des Goldes stärker in einem gesellschaftlichen Kontext gesehen. In Gold sah er eine Metapher für den Zustand der Gesellschaft, den es zu verändern galt. Nicht Gold = Geld sollte das Kapital der Gesellschaft sein, sondern die Kreativität jedes einzelnen Bürgers.

### **3.3. Transformation des kapitalistischen Wertesystems: Joseph Beuys, Schmelzaktion Zarenkrone (1982)**

Während der documenta 7 hat Joseph Beuys 1982 eine Nachbildung der Zarenkrone Iwan des Schrecklichen eingeschmolzen (Abb. 52-67).<sup>432</sup> Am 30. Juni 1982 erschien er mit seinem Assistenten Johannes Stüttgen auf einem überdachten Holzpodest, das er über den Basaltsteinen am Friedrichsplatz in Kassel hatte errichten lassen. Er nahm die Krone aus einer Plastiktüte und hielt sie mit den Worten hoch „Es geht jetzt los! Es wird also jetzt die Krone Iwans des Schrecklichen eingeschmolzen. Ich zeige sie Euch noch einmal.“<sup>433</sup> Nachdem Beuys die Steine gelöst, das Kreuz von der Kronenspitze geschraubt und dies alles in ein mitgebrachtes Einmachglas mit der Aufschrift „Es kommt alles auf den Wärmecharakter im Denken an! Das ist die neue

---

<sup>430</sup> Broodthaers' Vertrag erinnert an Yves Kleins Verkauf der immateriellen Sensibilitätszonen.

<sup>431</sup> Gold wird rund um die Welt und rund um die Uhr nahezu täglich gehandelt. Die wichtigsten Goldmärkte sind Hongkong, London, Zürich, Frankfurt, New York und Chicago. Vgl. Beutter, 1981, S. 11.

<sup>432</sup> Vgl. Loers, Veit: „Kronenschmelze“, in: Kat. *Joseph Beuys. documenta-Arbeit*, hrsg. v. Veit Loers und Pia Witzmann, Museum Fridericianum Kassel, Ostfildern bei Stuttgart, 1993, S. 257.

<sup>433</sup> Zit. n. Loers, 1993, S. 257.

Qualität des Willens. Joseph Beuys.<sup>434</sup> gelegt hatte, begann er sehr vorsichtig, die Goldschale in sechs Teile zu zerlegen. Er warf jedes dieser Sechstel in den aus Ziegelsteinen gemauerten Ofen, den zwei Düsseldorfer Kunstgießer auf dem Podest angeheizt hatten. Während das Gold auf 1100 Grad erhitzt wurde, rief er die Namen großer Alchemisten wie „Agrippa von Nettesheim!“ – „Paracelsus!“ – „Athanasius Kircher!“ ins Mikrofon und zeigte das Einmachglas mit den Steinen herum. Als das Gold seine Schmelztemperatur erreicht hatte, wurde es von zwei Kunstgießern in die Form gegossen. Beuys öffnete anschließend die Gussform und präsentierte als neues Friedenszeichen einen goldenen Hasen. Er rief dazu: „Ein neues aktuelles Friedenssymbol! Wir werden den Hasen zum Friedenssymbol machen!“ Während er den Hasen präsentierte, wurden T-Shirts mit der Aufschrift „Peace-Friede-MHP“ verteilt. Gleichzeitig wurde die zweite Form gegossen: eine kleine Sonnenkugel.<sup>435</sup> Anschließend hielt er den Hasen und die Sonne über die Köpfe der Leute und rief ins Mikrofon: „Nun haben wir einen Hasen und die Sonne!“ und fügte hinzu: „documenta 7 expects everyman to do his duty. Documenta 7 erwartet, dass jeder seine Pflicht tut!“<sup>436</sup>

Während der documenta waren der Hase mit der Sonnenkugel und dem Einmachglas im Foyer des Fridericianums in einer Wandnische hinter Panzerglas ausgestellt. Die Arbeit befindet sich heute als Schenkung des Sammlers Froehlich in der Staatsgalerie Stuttgart. Dort sitzt der goldene Hase in einem Safe mit Panzerglas. Neben ihm befinden sich die Sonnenkugel und das Kreuz. Perlen, Edelsteine und Gusschlacken sind um die Gruppe verteilt (Abb. 67).

---

<sup>434</sup> Weißhar, Daniela: *Der Friedenshase des Joseph Beuys. Dokumentation – Positionsbestimmung – Einschätzung unter besonderer Berücksichtigung von Ausgangsmaterial und Herstellungsprozess*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Berlin 1993, S. 72.

<sup>435</sup> Vgl. Loers, 1993, S. 257f. Das Motiv des Hasen tauchte auch schon in den vorhergehenden 20 Jahren bei Beuys immer wieder als „erdverbundene Kreatur“, als Fruchtbarkeitssymbol, aber auch als Bindeglied zwischen Europa und Asien („Eurasia“) auf. Wie beispielsweise in der Zeichnung mit den drei Goldhasen der Sammlung Ströher und der Goldhase aus der Aktion „Manresa“ (1966). In den frühen 60er Jahren tauchten auch schon die „Goldverdichtung“ und „Goldeinschmelzung“ auf. Vgl. Loers, 1993, S. 258f.

<sup>436</sup> Zit. n. Groener, Fernando und Rose-Maria Kandler, *7000 Eichen. Joseph Beuys*, Köln 1987, S. 55.

### 3.3.1. Transformation

Bereits während seines Studiums hatte sich Beuys mit alchemistischer Literatur befasst und das Werk einzelner Alchemisten studiert, wie beispielsweise das des Paracelsus.<sup>437</sup> Die Alchemie interessierte ihn, weil sich der Blickwinkel, aus dem die Alchemie den Kosmos, Gott, den Menschen sowie seine Beziehung zu Kosmos und Gott betrachtet, fundamental von dem der Aufklärung unterscheidet. Während der moderne Naturwissenschaftler nach Kausalzusammenhängen sucht und der Techniker die vorgefundene Umwelt den Bedürfnissen des Menschen anzupassen versucht, geht der Alchemist den Weg der inneren Anpassung an die Natur. In der heutigen Zeit gilt die Alchemie als eine „ganzheitliche“ Methode der Natur- und Selbsterkenntnis und als ein Gegenmodell zu einer als bedrohlich und zerstörerisch empfundenen rationalen Naturwissenschaft und Technik.<sup>438</sup>

Während der Kronenschmelze hat Beuys die Namen dreier Alchemisten genannt, um deutlich zu machen, dass es sich bei dem Schmelzen des Goldes um einen alchemistischen Transformationsprozess handelte. Einen weiteren Verweis auf die Alchemie und den Prozess der Transformation stellte das Motiv des Hasen dar: „Der Hase ist“, so Beuys, „(...) in der alten Alchemie ein Zeichen für die Wandlung, für die Transformation, und deswegen war es für die mittelalterliche Wissenschaft ein Zeichen der Chemie, weil sie unter der Chemie, unter der Alchemie die Transformation und die Wandlung des Geistes verstanden haben.“<sup>439</sup>

Der alchemistische Transformationsprozess zeigt auf der chemisch-technischen Ebene die Vervollkommnung unedler Metalle, d. h. deren Umwandlung (Transmutation) in das vollkommene Metall Gold. Auf der spirituellen Ebene besteht das Ziel in der „Erlösung“ der Materie sowie in der Selbstfindung und -erkenntnis des Adepten. Die beiden Transformationsprozesse vollziehen sich parallel: Zeitgleich

---

<sup>437</sup> Vgl. Oellers, Adam C: „Beiträge zu Joseph Beuys“, in: *Übergänge. Beiträge zur Kunst und Architektur im Rheinland*, Alftern 1993, S. 212.

<sup>438</sup> Vgl. Priesner und Figala, 1998, S. 7.

<sup>439</sup> Beuys in: „Friedenshase“. Videointerview von Theo Altenberg mit Joseph Beuys, in: *Kat. Joseph Beuys. documenta Arbeit*, hrsg. v. Veit Loers und Pia Witzmann, Museum Fridericianum Kassel, Ostfildern-Ruit 1993, S. 264. Vgl. Graevenitz, Antje von: „Ein bisschen Dampf machen – ein alchemistisches Credo von Joseph Beuys“, in: *Im Blickfeld 2, Ausstieg aus dem Bild*, hrsg. v. Uwe M. Schneede, Jahrbücher der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1997, S. 43-60.

mit der stufenweisen Läuterung und Reifung der Materie erfolgt auch die Läuterung und Vervollkommnung der Seele des Alchemisten.<sup>440</sup>

In der Schmelzaktion zeigte Beuys die Umformung von Materie und führte damit das Grundmotiv seiner in den 60er Jahren entwickelten *plastischen Theorie* vor.<sup>441</sup> Methodisch stützt sich die *plastische Theorie* auf drei Elemente: das Chaos, die Bewegung und die Form. Die Bewegung geht entweder konstruktiv vom chaotischen, ungeordneten Zustand über ein richtungsgebendes Bewegungselement hin zu einer Formgebung oder aber destruktiv, indem diese Form wieder in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt wird. Der Transmitter, durch den dieser Prozess ausgelöst wird, ist Wärme. Der geeignete Stoff, um die *plastische Theorie* anschaulich und erlebbar zu machen, war für Beuys vor allem Fett, aber auch Wachs und Honig. Fett verkörpert das Energiepotential und die Veränderung eines Zustandes in einen andern durch Hitze. Im Zustand der Erhitzung neigt das Fett dazu, sich aufzulösen, während es beim Erkalten wieder zu einer festen Form wird.<sup>442</sup>

Bei der Schmelzaktion hat Beuys das Gold durch den alchemistischen Transformationsprozess aus seiner Kronenform „erlöst“, in seinen Urzustand zurückgeführt und anschließend in eine höhere Stufe der Vollkommenheit, in die Form des Hasen, überführt. Der plastischen Theorie entsprechend brachte er damit zwei Polaritäten – die Krone und den Hasen – in ein Spannungsverhältnis und setzte zwischen die beiden Pole die Wärme als eine Bewegungsenergie, die die Fähigkeit besitzt, Materie zu formen.<sup>443</sup>

Reines Gold ist extrem weich und zeichnet sich durch eine sehr gute Verformbarkeit aus. Indem bei der Kronenschmelze das Material – das Gold – nicht transformiert

---

<sup>440</sup> Weyer, Jost: „Antike Alchemie“, in: *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, hrsg. v. Claus Priesner und Karin Figala, München 1998, S. 22.

<sup>441</sup> Vgl. Vischer, 1991, S. 183. „Ich habe versucht, den Begriff Plastik in drei simple Dinge aufzuteilen. Aber das begrenzt sich nur auf physisch sichtbare Plastiken. Eine unbestimmte Energie wird über das Moment Bewegung in eine bestimmte Form gebracht, das ist ein Prozess.“ Beuys in: Burckhardt, Jacqueline (Hrsg.): *Ein Gespräch/Una discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer*, Zürich 1986, S. 140.

<sup>442</sup> Zumdick, Wolfgang: „Der Tod hält mich wach“. *Joseph Beuys und Rudolf Steiner. Grundzüge ihres Denkens*, 2. Aufl. Dornach 2001, S. 138ff.

<sup>443</sup> Vgl. Vischer, 1991, S. 181.

wird, sondern gleich bleibt, dafür aber die Form umgewandelt wird, wollte Beuys deutlich machen, dass alle Zustände veränderbar sind. „Ich bin an Transformation interessiert, jede Transformation ist eine Grundidee: Transformation, Transsubstantiation. Ich suche die Grenze zum Religiös-Spirituellen. Transformationen machen ist eine alchemistische, religiöse Bewegung.“<sup>444</sup> In seinen Arbeiten zeigte er immer wieder Transformationsprozesse und veränderbare Zustände, um auf die Notwendigkeit hinzuweisen, dass die gegenwärtige Gesellschaft transformiert werden müsse, denn „sonst gibt es keine Zukunft, und die Modelle der Transformation müssen diskutiert werden.“<sup>445</sup> Seine Intention war die Bildung des einzelnen Menschen, um auf diese Weise eine Transformation der gesamten gesellschaftlichen, ökonomischen und rechtlichen Verhältnisse zu bewirken. Diese notwendige Transformation des Menschen und der Gesellschaft, so Beuys, werde durch die Kunst ausgelöst, denn „die Kunst ist nach meiner Meinung die einzige evolutionäre Kraft. Das heißt, nur aus der Kreativität des Menschen heraus können sich die Verhältnisse ändern.“<sup>446</sup>

### **3.3.1.1. Ein Machtsymbol wird zum Friedenszeichen**

Vor der Schmelzaktion wies Beuys ausdrücklich darauf hin, dass es sich bei der Krone um eine Kopie der goldenen Zarenkrone Iwans des Schrecklichen handelte (Abb. 52 + 53). Iwan IV. (1533-1584), auch Iwan der Schreckliche genannt, war der erste russische Herrscher, der offiziell den Titel eines Zaren trug. Von ihm wurde der Grundstein des legendären Schatzes der russischen Zaren gelegt. Er brachte nicht nur den Tatarenschatz nach Moskau, sondern entdeckte und plünderte auch die Bodenschätze Sibiriens, der eigentlichen Schatzkammer des späteren russischen Reiches. Als Iwan der Schreckliche 1584 starb, hinterließ er ein ausgeplündertes Land und eine reich gefüllte Schatzkammer. Für seinen Reichtum und seine Schätze mussten

---

<sup>444</sup> Zit. n. von Graevenitz, Antje: „Erlösungskunst oder Befreiungspolitik: Wagner und Beuys“, in: *Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen*, hrsg. v. Gabriele Förg, Frankfurt am Main 1984, S. 34. Gudrun Inboden weist darauf hin, dass die Übertragung problematisch ist. Der Begriff der Transmutation bezeichne die Umwandlung niedriger Substanzen in Gold und – in übertragener Bedeutung – von Materie zu Geist. Bei der Anwendung dieses Modells auf Beuys' Schmelzaktion ergebe sich ein Widerspruch: Das Gold habe ganz und gar die Form des Hasen angenommen, womit die Materie ja bei weitem nicht überwunden, sondern im Gegenteil erhalten geblieben sei. Vgl. Inboden, Gudrun: in: *Nachtrag zum Kat. Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts*, Staatsgalerie Stuttgart 1982/84, Stuttgart 1989, S. 6.

<sup>445</sup> Zit. n. Armin Zweite, „Prozesse entlassen ihre Strukturen, die keine Systeme sind“, in: *Kat. Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, hrsg. v. Heiner Bastian, Martin-Gropius-Bau, München 1988, S. 86.

<sup>446</sup> Vgl. Rappmann, 1984, S. 32.

jedoch zahlreiche Menschen sterben: sowohl fremde Völker als auch seine eigenen Untertanen.<sup>447</sup>

1547 krönte sich Iwan der Schreckliche selbst zum Zaren, wozu er die legendäre *Schapka Monomacha*, die sogenannte Monomach-Mütze, verwendete. Kein anderer Gegenstand aus den Schatzkammern der russischen Zaren verkörperte so sehr die Pracht des Hofes und den Reichtum des russischen Herrschers wie diese Krone aus Zobel, Gold und Edelsteinen. Die ersten Moskauer Fürsten hatten die *goldene Mütze* in ihren Testamenten jeweils dem ältesten Sohn vermacht, als Zeichen des Moskauer Vatererbes. Sie blieb im Familienbesitz, bis sie zum ersten Mal bei Dimitri, dem Enkel Iwans III., als Krone benutzt wurde. Diese *goldene Mütze* war für die Moskauer Herrscher so bedeutend, dass sie immer wieder verwendet wurde. Erst Peter der Große ersetzte sie 1721 durch eine Krone aus Diamanten.<sup>448</sup>

Die Kopie dieser Krone befand sich 21 Jahre im Besitz des Düsseldorfer Gastronomen Helmut Mattner, der sie 1961 mit einer Sondergenehmigung Nikita Chruschtschows von dem Düsseldorfer Juwelier René Kern anfertigen ließ. Für die Nachbildung soll der Juwelier ca. 1200 bis 1500 Arbeitsstunden gebraucht haben. Mit seinem Vorhaben, diese Kopie der Zarenkrone einzuschmelzen, stieß Beuys auf massive Kritik. Nicht nur die Innung der Kasseler Goldschmiede und Juweliere stellte sich dem Vorhaben von Beuys entgegen, sondern auch Kasseler Bürger versuchten, mit Unterschriftensammlungen die Vernichtung der Krone zu verhindern.<sup>449</sup>

Mit der Zerstörung der Kronenkopie nahm Beuys eine Löschung der vielschichtigen Bedeutungen vor, die mit der Form der Krone verbunden sind. Die goldene Zarenkrone Iwans des Schrecklichen stellt ein repräsentatives und autoritäres Machtsymbol dar, ein „Symbol der Unterdrückung, der Ausbeutung und der Macht“. Innerhalb der Herrschersymbole kommt dieser Krone als Krönungs- und zugleich Erbkrone der russischen Zaren eine besondere Stellung zu. Sie ist ein politisches Symbol und ein Symbol der Herrscherwürde. Es handelte sich um ein Legitimationszeichen eines

---

<sup>447</sup> Ziegler, Gudrun: *Das Gold der Zaren*, München 2000, S. 55ff.

<sup>448</sup> Bis heute ist ihre Herkunft nicht ganz geklärt. Man vermutet in ihr eine mittelasiatische, vielleicht tartarische Arbeit aus dem 13. oder 14. Jahrhundert. Wie sie an den Moskauer Hof kam, ist ein Rätsel. Vgl. Ziegler, 2000, 49f.

<sup>449</sup> Vgl. Loers, 1993, S. 257f.

Herrschers, der sich die Krone selbst verliehen hat, aber dennoch seinen Machtanspruch auf einen göttlichen Auftrag zurückführen wollte.<sup>450</sup>

Darüber hinaus stand die goldene Krone als pars pro toto für die unermesslichen Schätze der russischen Zaren und damit auch für den Goldprunk monarchischer Herrscher. Schon in der Antike diente Gold den Herrschern zur Selbstrepräsentation. Bis in die Gegenwart ist Gold im Rahmen der herrscherlichen Selbstdarstellung von zentraler Bedeutung. Stets wurde die repräsentative Wirkung des Goldes und sein Symbolgehalt von den Herrschern benutzt, um ihren eigenen Status zu glorifizieren und ihren imperialen Anspruch zum Ausdruck zu bringen.

Aus der russischen Zarenkrone formte Beuys einen Hasen in Gestalt eines Schokoladenosterhasen und eine kleine Sonnenkugel. Er hatte das Motiv des Hasen gewählt, weil er für Friedfertigkeit, Fruchtbarkeit, Bewegung und positives Sozialverhalten steht. „Der Hase ist ein altes germanisches Symbol: Sein Osterei bedeutet Neubeginn, Frühling, Auferstehung.“<sup>451</sup> Der Hase war von Beuys als Friedenszeichen gedacht. Er bezog sich damit auf das von Picasso gestiftete Zeichen und sollte den Aufruf zum Frieden erneuern. „Wir wollen einmal das, was Picasso [begonnen hat], mit der Friedenstaube ablösen durch ein neues, aktuelles Friedenssymbol. Wir werden also hiermit den Hasen zum Friedenssymbol natürlich machen. Wir machen ihn zum Friedenssymbol.“<sup>452</sup> Zur Erinnerung und Verbreitung dieses Gedankens wurden während der documenta Aufkleber mit dem Hasen und der Sonne sowie dem Schriftzug „FRIEDE“ verteilt. Damit wurde auch auf die Friedens- und Ökologiebewegungen verwiesen, die sich zu der Zeit besonders in Mitteleuropa formierten.<sup>453</sup>

---

<sup>450</sup> Vgl. Loers, 1993, S. 257 und vgl. Weißhar, 1993, S. 27ff.

<sup>451</sup> Beuys in: Mölter Veit: „Im Gespräch mit Joseph Beuys zu seinem neuen Projekt in Neapel“, in: *Abendzeitung*, 15. November 1985, S. 17. Den goldenen Osterhasen kann man auch als Hinweis auf die berühmten Fabergé-Ostereier verstehen, die von dem Juwelier Carl Fabergé für den russischen Zaren angefertigt wurden. Die kostbaren Stücke gehören zu den wertvollsten Pretiosen der Welt. Die kaiserlichen Ostereier, in deren Inneren sich immer eine Überraschung verbarg, waren die Krönung der damaligen Goldschmiedekunst. Vgl. Ziegler, 2000, S. 278f.

<sup>452</sup> Zit. n. Weißhar, 1993, S. 71.

<sup>453</sup> Es war die Zeit intensiven Protests der Friedensbewegung gegen die Stationierung atomarer Mittelstreckenraketen auf deutschem Boden. Vgl. Hirner, René: „Joseph Beuys' Friedenshase. Ein Umschmelzungsprozess“, in: *Der Krieg in den Köpfen. Beiträge zum Tübinger Friedenskongress „Krieg-Kultur-Wissenschaft“*, hrsg. v. Hans-Joachim Althaus, Hildegard Cancik-Lindemaier, Kathrin Hoffmann-Curtius und Ulrich Rebstock, Tübingen 1988, S. 215.

Seit der Antike besitzt Gold eine besondere wirtschaftliche und machtpolitische Bedeutung. Nach seiner ursprünglich spirituellen und magischen Bedeutung hatte sich Gold immer mehr zu einem Wertgegenstand gewandelt, was dazu führte, dass Gold zu einem Schlüssel der Macht wurde. Das Motiv der Goldgier findet sich in allen Kulturen, sobald sein Besitz einen politischen Machtfaktor darstellt. Aus diesem Grund gab Gold immer wieder Anlass zu Kriegen und Eroberungen. Feldherren wie Alexander der Große, Hunnenkönig Attila oder der Mongolenherrscher Dschingis Khan häuften durch Feldzüge und Tributzahlungen unermessliche Mengen des Edelmetalls an und festigten damit ihre Machtstellung.<sup>454</sup>

Um diese Beziehung zwischen Gold und Macht, Gold und Herrschaft aufzulösen und das Gold zu „demokratisieren“, hatte Beuys die Zarenkrone umgeformt: „(...) die Demokratisierung eines alten Machtsymbols in ein sehr populäres Friedenszeichen, was ja jedes Kind kennt, jeder Mensch kennt, ganz besonders in Mitteleuropa.“<sup>455</sup> Für den Hasen hatte er eine anonyme Form gewählt: „Das ist im übrigen gar nicht eine Skulptur, die ich selbst gemacht habe, ich habe das so nach einer anonymen Osterhasenform gegossen. Die Form hatte ich, ich bin ja Hasomane .... aber ich wollte gar keine von mir individuell gemachte, sondern eine richtige Volksform haben, ich würde sagen, Volkskunst.“<sup>456</sup> Durch die Veränderung der Form des Goldes wollte er deutlich machen, dass das Gold und damit die Macht nicht den Herrschern, sondern dem Volk zusteht: „Die Macht hat, in wessen Händen das Gold und/oder der Staat sich befindet.“<sup>457</sup>

### **3.3.1.2. Kreativität statt Geld: Transformation des Wertesystems**

Beuys war der Auffassung, dass sich die gesellschaftliche Situation für immer mehr Menschen als untragbar erweise: „Entweder bewusst oder unbewusst bäumen sich immer mehr Menschen auf gegen die Systeme, die gegenwärtig weltweit etabliert sind. Das ist der westliche Privatkapitalismus und der östliche Staatskapitalismus.“

---

<sup>454</sup> Frankenstein, Norbert von: *Mythos Gold. Die Gier nach Reichtum und Macht*, Frankfurt am Main 1993, S. 11f.

<sup>455</sup> Beuys in: Altenberg, 1982, S. 264.

<sup>456</sup> Beuys in: Altenberg, Theo und Oswald Oberhuber (Hrsg): *Gespräche mit Beuys. Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof*, Klagenfurt 1988, S. 114f.

<sup>457</sup> Beuys, Joseph: „Aufruf zur Alternative“ (1978), in: Harlan, Volker; Reiner Rappmann und Peter Schata: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, 1. Aufl. Achberg 1976, 3. Aufl. 1984, S. 130.

Die Menschen suchen eigentlich nach einem Ausweg aus diesen Systemen.<sup>458</sup> Vor allem zwei Strukturelemente der im 20. Jahrhundert zur Herrschaft gekommenen Gesellschaftsordnungen, so Beuys, würden die eigentlichen Ursachen der Fehlentwicklung darstellen: „Das Geld und der Staat, das heißt die Rollen, die dem Geld und dem Staat in diesen Systemen eingeräumt werden. Beide Elemente sind zu den entscheidenden Machtmitteln geworden.“<sup>459</sup>

Beuys vertrat die Idee eines gewandelten Kapitalbegriffes: das Geld als Kapital der Gesellschaft müsse abgelöst werden durch die Kreativität jedes einzelnen Bürgers. Die moderne Zivilisation dürfe nicht auf rational-analytischem Denken und wirtschaftlichen Überlegungen basieren, sondern müsse auf den ästhetischen und kreativen Kräften des Menschen aufbauen. Es müsse eingesehen werden, „dass sich der Kapitalbegriff durch neue Wirtschaftsgesetze verändern muss. Dann ist Kapital die konkrete Fähigkeit der Menschen, als Wirtschaftswert, und die daraus entstehenden Produkte sind zweiter Wirtschaftswert.“<sup>460</sup> Diese Forderung fasste er in der Formel zusammen: Kreativität = Volksvermögen = Kapital.<sup>461</sup> Nur der freie und kreative Mensch könne die Grundlage einer neuen Gesellschaft bilden. Sobald „jeder Mensch ein Künstler“ sei und nach seinen schöpferischen Fähigkeiten handle, könne die positive Kraft des Einzelnen das Kollektiv zu einer menschlicheren Gesellschaft führen. „Die Kraft der menschlichen Kreativität“ war für Beuys „die einzig revolutionäre Kraft.“<sup>462</sup> Seine Intention war, die Menschen zu ermutigen, in einem kreativen Prozess ihre Selbstbestimmung selbstverantwortlich in die Hand zu nehmen.

In der Schmelzaktion konkretisierte Beuys diese Vorstellungen in dem Edelmetall Gold, das seit Jahrhunderten als Wertmaßstab dient. Es konnte entweder zu Münzen geprägt als gesetzliches Zahlungsmittel umlaufen oder es wurde als Währungsreserve bei der Notenbank deponiert, die zum jederzeitigen An- und Verkauf von Gold gegen

---

<sup>458</sup> Zit. n. Rappmann, 1984, S. 26.

<sup>459</sup> Beuys, 1978, S. 130.

<sup>460</sup> Zit n. Rappmann, 1984, S. 29. „Also, in diesem gewandelten Kapitalbegriff ist Geld nicht Kapital, sondern die menschliche Fähigkeit ist das Kapital. Die Menschenwürde in der Arbeit ist das Kapital und es wird aufgrund dieser Tatsache (...) es wird sich also aufgrund einer solchen Idee in der nächsten Zukunft selbstverständlich das ganze Bank- und Geldwesen ändern (...).“ Beuys in: Altenberg 1982, S. 264. „Je höher die Kreativität der Menschen ist, um so höher ist das Volksvermögen, um so höher ist die Fähigkeit, die Dinge so zu regeln, dass sie in höchstem Maß produktiv und effektiv werden im Sinne aller.“ Beuys zit. n. Rappmann, 1984, S. 59.

<sup>461</sup> Rappmann, 1984, S. 59f.

<sup>462</sup> Zit. n. Rappmann, 1984, S. 29.

Banknoten verpflichtet war. In einem Interview während der documenta 7 erklärte Beuys: „Das ist also die Demokratisierung des Goldes von einem alten Machtsymbol in dieses Friedenszeichen, in Parallelität zu sehen mit der Notwendigkeit, in den national-ökonomischen Begriffsapparat ganz neue tragende, ins rechte gedachte Begriffe hineinzubringen.“<sup>463</sup> In der Gesellschaft, so seine Forderung, müsse das Gold als Deckungsmittel der Wirtschaftsprozesse ersetzt werden durch die kreativen Fähigkeiten der Menschen. Auch heute würde man noch der Vorstellung anhängen, „dass Gold nur Kapital sei. (...) Meine Auffassung von Geld/Gold gleicht der Wagners ganz und gar. Das ist ja auch der Grund, warum ich mit Gold umgehe, wie z. B. bei der Umschmelzung der imitierten Zarenkrone auf der letzten documenta in Kassel in einen Hasen. Damit mündet das Gold sozusagen in ein ganz anderes Kapital ein, nämlich die Fähigkeiten des Menschen als Kapital. Wieder ist es die Transformation, die mich interessiert.“<sup>464</sup>

Beuys war der Auffassung, dass Gold nicht in Form von Geld zu Macht und Kapital werden dürfe, sondern dass die spirituelle und geistige Dimension des Goldes wieder ins Bewusstsein gerückt werden müsse: „Das Habenprinzip muss weg. Entsagung ist etwas ganz Wertvolles. Da liegt das Gold – in der Entsagung liegt das Gold im spirituellen Sinne: Da liegt die Heiligkeit des Menschen.“<sup>465</sup> Mit dieser Aussage bezog er sich auf die ursprüngliche Bedeutung des Goldes als Zeichen für Spiritualität und Sakralität. Mit der Zeit wurde die metaphysische Bedeutung des Goldes immer mehr von dem materiellen Wert des Goldes überlagert, aber dennoch blieb das spirituelle Element weiterhin im Gold vorhanden. Bei dem Schmelzvorgang wurde das spirituelle Potential des Goldes, das vorher durch die Kronenform und die damit verbundene repräsentative und materielle Bedeutung überdeckt worden war, wieder freigesetzt.

---

<sup>463</sup> Beuys in Altenberg, 1982, S. 264.

<sup>464</sup> Zit. n. von Graevenitz, 1984, S. 34.

<sup>465</sup> Zit. n. von Graevenitz, Antje: „Richard Wagner“, in: Kat. *Joseph Beuys*, Kunsthau Zürich, 1993, S. 286f. „Hauptkapital im Ring der Nibelungen ist, wie Gold in Geld zu Macht und Kapital werden und nicht die menschlichen Fähigkeiten. Bei uns Menschen ist nämlich die spirituelle Dimension, die Verbindung von Geist und Stoff nicht getrennt, sondern eine Einheit. Statt die spirituelle Dimension zu entwickeln, huldigt man der Analyse, die der Technik und der Macht des Kapitals nützt.“ Beuys zit. n. von Graevenitz, 1984, S. 32f.

Das umgeformte und transformierte Gold steht als Metapher für den Zustand der Gesellschaft, die, so Beuys, dringend aus dem Materialismus erlöst und zur Spiritualität geführt werden müsse.<sup>466</sup> Das kreative Potential des Menschen sei verschüttet und müsse wieder freigelegt werden, was den Weg ebnen würde für eine weltweite Erneuerung des Denkens und für eine Gesellschaft der Zukunft.<sup>467</sup> Da Gold sowohl materielle als auch spirituelle Werte verkörpert, hatte Beuys es gewählt, um auf das spirituelle Potential der Gesellschaft hinzuweisen, das vom Materialismus überlagert wird.

### 3.3.2. Harmonisierung der Verhältnisse im Makro- und Mikrokosmos

Bereits Ende der 50er Jahre hatte Beuys in dem diametralen Auseinanderstreben von Mensch und Natur eine grundlegende Fehlentwicklung der modernen Gesellschaft gesehen. Seit Beginn der Industrialisierung seien die Eingriffe in die Natur immer massiver und radikaler, ihre Folgen immer unabwägbarer geworden. Die Menschen, so Beuys, seien in der akuten Gefahr, ihr Leben und die Möglichkeit einer zukünftigen Entwicklung des menschlichen Lebens zu zerstören. „Das Verhältnis der Menschen zur Natur“, erklärte er, „ist dadurch gekennzeichnet, dass es ein durch und durch gestörtes Verhältnis geworden ist. Es droht die restlose Zerstörung der Naturgrundlage, auf der wir stehen. Wir sind auf dem besten Wege, diese Basis zu vernichten, indem wir ein Wirtschaftssystem praktizieren, das auf hemmungsloser Ausplünderung dieser Naturgrundlage beruht.“<sup>468</sup>

Die Wahrnehmung der Menschen für die von ihnen angerichteten ökologischen Schäden zu sensibilisieren und ihnen ihre Abhängigkeit von der Natur vorzuführen, war die Intention des Projektes *7000 Eichen* zur 7. documenta in Kassel (Abb. 68).<sup>469</sup> Dieses Projekt sah die Pflanzung von 7000 Bäumen im Stadtgebiet Kassel vor. Neben jedem gepflanzten Baum sollte eine Basaltstele in die Erde eingelassen werden. Die Pflanzung der 7000 Eichen sollte als skulpturaler Prozess in die ökologischen Vorgänge der Stadtlandschaft von Kassel eingreifen mit dem Ziel, die

---

<sup>466</sup> Vgl. Stachelhaus, Heiner: „Joseph Beuys – ein Schamane?“, in: *Kunst und Kirche*, 4/88 (November 1988), S. 203.

<sup>467</sup> Rappmann, 1984, S. 59.

<sup>468</sup> Beuys, 1978, S. 130.

<sup>469</sup> Vgl. Beuys in: Altenberg und Oberhuber, 1988, S. 132ff.

Lebenswelt zu verbessern: „Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung“.<sup>470</sup> Der „Verto- tungsprozess“, so Beuys’ Auffassung, der die gegenwärtige nur auf Ausbeutung der Ressourcen gerichtete Zivilisation bestimme, müsse in einen „Verlebendigungspro- zess“ verwandelt werden. Sein Ziel war, dass das Projekt 7000 Eichen mit der Zeit übergreifen würde in „ein großgärtnerisches, parkgärtnerisches Tun an allen Stellen der Erde, wo noch Platz für einen Baum ist“ mit der Konsequenz „der forstwirt- schaftlichen Regeneration und ökologischen Neuordnung des mitteleuropäischen Waldes.“<sup>471</sup>

Die Aktion der Kronenschmelze stand in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Projekt *7000 Eichen*. Aus ihr sollten neue Mittel für die Spendenaktion gewonnen werden, da sich die Finanzierung des Projektes bereits zu Beginn der Pflanzungen als schwierig erwiesen hatte. Die Kopie der Zarenkrone hatte Beuys als Spende erhalten. Der Erlös aus dem Verkauf des neuen Friedenssymbols sollte der Finanzierung des Projektes *7000 Eichen* dienen.<sup>472</sup> Diese direkte Beziehung zwischen den beiden Pro- jekten machte Beuys deutlich, indem er zur Durchführung der Schmelzaktion am 30. Juni 1982 über der Keilspitze der Basaltstelen ein großes Holzpodest errichten ließ, so dass der Schmelzvorgang unmittelbar über den Basaltsteinen stattfand.<sup>473</sup>

Sowohl bei der Schmelzaktion als auch bei dem Projekt *7000 Eichen* handelte es sich um einen Veränderungs- und Verlebendigungsprozess. Bei beiden Projekten ging es Beuys um die Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt, zur Natur und

---

<sup>470</sup> Die Realisierung dieses Projektes erstreckte sich über fünf Jahre bis zur 8. documenta 1987. Vgl. Loers, 1993, S. 260. „Ich wollte ganz nach draußen gehen“, so Beuys, „und einen symbolischen Be- ginn machen für mein Unternehmen, das Leben der Menschen zu regenerieren (...) Ich denke, der Baum ist ein Element der Regeneration, welches in sich selbst ein Konzept der Zeit ist.“ Zit. n. Groener und Kandler, 1987, S. 16.

<sup>471</sup> Zit. n. Zweite, Armin: „Vom „dernier espace...“ zum „Palazzo Regale“. Die letzten Räume von Joseph Beuys“, in: Kat. *Joseph Beuys. Natur, Materie, Form*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, München, Paris, London 1991, S. 37.

<sup>472</sup> Joseph Beuys fühlte sich persönlich für die Beschaffung der notwendigen Gelder in Höhe von ca. 3,5 Mio DM verantwortlich. Die Kopie der Zarenkrone war zwei Jahre lang in dem Düsseldorfer Nobelrestaurant „Datscha“ in einer Glasvitrine ausgestellt worden, wo sie von Zeit zu Zeit herausge- holt und, mit Krimsekt gefüllt, den Gästen herumgereicht wurde. Mit Schließung des Restaurants gab man die Krone in einen Safe, wo sie einige Jahre lag. Joseph Beuys überzeugte den Besitzer der Kro- ne, ihm diese zu überlassen. Mit dieser Schenkung im Wert von rund DM 300 000 wollte Beuys seine Aktion *7000 Eichen* teilweise finanzieren. Vgl. Stüttgen, Johannes: „Werbung für das unsichtbare Produkt“, in: Ders., *Zeitstau. Im Kraftfeld des erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys. Sieben Vorträge im Todesjahr von Joseph Beuys*, Stuttgart 1988, S. 76.

<sup>473</sup> Die Verbindung zwischen diesen beiden Arbeiten macht Beuys in der Arbeit *Steinhase* deutlich: Auf einen Basaltstein aus der Aktion 7000 Eichen hat er einen Hasen in Goldbronze gesprüht.

zum Kosmos. Die Prinzipien des Projektes *7000 Eichen* führte Beuys bei der Kroenschmelze im Kleinen durch. Mit dem Hasen und der Sonne wollte er an das erinnern, was in der gegenwärtigen Gesellschaft verloren gegangen ist: der selbstverständliche Umgang mit der Natur. Er forderte die Menschen auf, sich wieder den elementaren Dingen des Lebens zuzuwenden und auf die Natur zu besinnen.<sup>474</sup>

Mit der Schmelzaktion thematisierte Beuys auch die heilende Wirkung, die das Edelmetall Gold auf den Menschen ausübt. Mit Metallen und ihren Wirkungen hatte er sich ausführlich beschäftigt – von den alchemistischen Deutungen bis zu den anthroposophischen Substanzlehren von Rudolf Steiner.<sup>475</sup> Indem er bei der Schmelzaktion nicht nur einen goldenen Friedenshasen herstellte, sondern auch eine goldene Sonne, verwies er auf die hermetische Heilkunde und die anthroposophische Medizin. Sowohl Paracelsus als auch Rudolf Steiner vertraten die Lehre von der Entsprechung der Welten, d. h. von der Beziehung zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Sie gingen davon aus, dass der Mensch als Mikrokosmos in unmittelbarer Beziehung zum Kosmos, d. h. Makrokosmos stehe und dass der Mensch nach den selben Gesetzen aufgebaut sei wie der Makrokosmos. Daher stehe der Mensch in enger Beziehung zu den Sternen und den Kräften der Elemente (Abb. 79 + 71).<sup>476</sup>

„Sonne-Gold-Herz“, so Paracelsus, würden zusammen das „solare Prinzip“ bilden: Die Sonne im Makrokosmos, das Gold auf der Erde und das Herz als zentrales Organ im Körper. Das Herz des Menschen verglich Paracelsus mit der Sonne, dem leuchtenden Mittelpunkt des Planetensystems. Daher galt das Herz auch als Träger der solaren Anlagen im Menschen. Herz und Sonne repräsentieren die Mitte: den Mittel-

---

<sup>474</sup> Schata, Peter: „Das Oeuvre des Joseph Beuys. Ein individueller Ansatz zu universeller Neugestaltung“, in: Harlan, Volker; Rainer Rappmann und Peter Schata: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, 1. Aufl. 1976, 3. Aufl. Achberg 1984, S. 87.

<sup>475</sup> Bereits in den 40er Jahren hatte sich Beuys mit den Schriften und Theorien des Alchemisten und Arztes Paracelsus beschäftigt und auch Aufsätze von Rudolf Steiner gelesen. Vgl. Oellers, 1993, S. 223ff.

<sup>476</sup> Vgl. Rippe, Olaf: „Die fünf Wege des Heilens: Über die Entienlehre des Paracelsus“, in: *Paracelsusmedizin. Altes Wissen in der Heilkunst von heute*, hrsg. v. Olaf Rippe, Margret Madejsky, Max Amann, Patricia Ochsner und Christian Rätsch, Aarau 2001, S. 19. Mit der paracelsischen Heilkunde hatte sich auch Rudolf Steiner (1861-1925) intensiv beschäftigt. Seiner Auffassung zufolge sind die kosmischen Ereignisse ein getreues Spiegelbild der irdischen Ereignisse oder umgekehrt die irdischen Ereignisse ein Spiegelbild der Ereignisse im Kosmos. Vgl. Zumdick, 2001, S. 27f.

punkt des menschlichen Körpers und den Mittelpunkt des Universums.<sup>477</sup> In der hermetischen Heilkunde werden den Planeten im Makrokosmos auch die Metalle zugeordnet, die als Heilmittel eingesetzt werden. Das Gold gehört zur Sonne und daher verkörpert sich die Kraft der Sonne am stärksten im Gold.<sup>478</sup> Jedes Metall besitzt auch eine Entsprechung im menschlichen Organismus. Gold wird dem Herzen zugeordnet und gilt daher als das wichtigste Mittel der hermetischen Heilkunde bei Herzleiden und den damit verbundenen seelischen Störungen.<sup>479</sup>

Für Rudolf Steiner und die anthroposophische Medizin galt Gold als Metall der Harmonie und damit als perfektes Metall der Therapie, denn den Patienten zu heilen heißt in der anthroposophischen Medizin, die innere Harmonie des Menschen wiederherzustellen. Steiner war der Auffassung, dass die Sonne und das Gold als Sonnenmetall auf den Menschen eine ausgleichende Wirkung ausüben würden und dadurch zwischen Materie und Geist ein Gleichgewicht hergestellt werden könnte.<sup>480</sup>

„In jedem Punkte des Materiellen“, so Rudolf Steiner, „muss wiederum das Gleichgewicht gehalten werden zwischen dem Geistigen und diesem Materiellen; aber auch im Weltenall. Das Nächste, wo es für uns im Weltenall gehalten wird, ist die Sonne selbst. Die Sonne hält den Gleichgewichtszustand zwischen dem Geistigen im Weltenall und dem Materiellen im Weltenall. (...) So kann man auch feststellen den Zusammenhang zwischen der Sonne und dem Gold. Aber auch hier ist es so, dass die Alten wahrhaftig nicht das Gold geschätzt haben um seines ahrimanischen Wertes willen, sondern um seines Zusammenhanges mit der Sonne willen, um seines Zusammenhanges mit dem Gleichgewicht zwischen Geist und Materie.“<sup>481</sup> Im menschlichen Organismus, so heißt es in der anthroposophischen Medizin, würden sieben metallverbundene Lebensprozesse stattfinden: Die Goldprozesse seien die Träger des Zirkulationslebens. Sie steuern Kreislauf, Bild, Funktion und Zirkulation des Blutes

---

<sup>477</sup> Vgl. Rippe, 2001, S. 34f, 58 und 89.

<sup>478</sup> Die Sternzeichen entsprechen der äußeren Hülle und die Planeten den Organen. Vgl. Rippe, 2001, S. 60. „Die Sonne hat das Gold gezeugt und wirkt in ihm (...) Eine so große Kraft ist im Gold, dass es alles Kranke wieder herstellt“. Paracelsus zit. n. Rippe, 2001, S. 64.

<sup>479</sup> Wolff, Otto: *Anthroposophisch orientierte Medizin und ihre Heilmittel*, 6. Aufl. Stuttgart 1996, S. 38ff.

<sup>480</sup> Bott, Victor: *Anthroposophische Medizin, Band II, Planeten und Metalle*, frz. Ausgabe Paris 1976, dt. Ausgabe Heidelberg 1985, S. 201ff.

<sup>481</sup> Steiner, Rudolf: *Geisteswissenschaft und Medizin: 20 Vorträge*, gehalten in Dornach vom 21. März bis 9. April vor Ärzten und Medizinstudenten, hrsg. v. d. Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1. Aufl. 1937, 6. Auflage Dornach 1985, S. 132.

sowie die Herzrhythmik. Auf den Menschen wirke Gold als Sonnenmetall harmonisierend, da es das Metall der Mitte sei und zwischen der Materie und dem Geist ein Gleichgewicht herstelle.<sup>482</sup>

Um die Beziehung zwischen Gold, Sonne und Herzen ging es auch Beuys in der Schmelzaktion: „Aber die Idee der Alchemisten war doch, das Gold im Innern zu wandeln. Das Herzorgan, das Zentralorgan, die Sonne auf die Erde zu holen, das ist die Grundidee.“<sup>483</sup> Mit dieser Aussage bezog er sich auf die alchemistische und anthroposophische Vorstellung, dass zwischen den Planeten, den Metallen und den Organen und Prozessen im menschlichen Körper eine Verwandtschaft besteht. „Was ist also Gold? Für die Alchemisten Metall, die Sonne. In der Signaturenlehre der Alchemisten steht Gold als Sonne in der Mitte: also im Herzorgan. Es ist also das, was beim Menschen im Herzen geschieht, in der Mitte, denn der Wille kommt von unten, und oben ist der Kopf. Unten sitzt die Zeugung und Verdauung, auch die Bildung der Kraft in den Emotionen. Wo das Herz sitzt, kommt der Blutkreislauf in Gang, es ist der Vermittler zwischen oben und unten. Denn oben sitzen die Gedanklichkeit und alle höheren Formen des Bewusstseins: Intuition, Inspiration und Imagination. Alle drei Energiequellen: oben, in der Mitte und unten können senden, aber das Gold wirkt vermittelnd, harmonisierend. Es vereinigt die Gegensätze, und dort ist das Gold der Alchemisten richtig eingesetzt.“<sup>484</sup>

Beuys hatte für die Schmelzaktion einen goldenen Gegenstand gewählt, da er mit Hilfe der kosmischen Kraft der Sonne, die sich im Gold inkarniert, harmonisierend auf die Lebensverhältnisse und die Menschen einwirken wollte: „Also, das Gold als Zentralorgan zur Harmonisierung der Verhältnisse.“<sup>485</sup> Für das Gleichgewicht zwischen Geistigem und Physischem, zwischen Kosmos und Erde steht der goldene Hase: „Für mich ist der Hase das Symbol für die Inkarnation. Denn der Hase macht das ganz real, was der Mensch nur in Gedanken kann. Er gräbt sich ein, er gräbt sich einen Bau. Er inkarniert sich in die Erde, und das allein ist wichtig. So kommt er bei

---

<sup>482</sup> Vgl. Bott, 1985, S. 207.

<sup>483</sup> Beuys in: Altenberg, 1982, S. 265.

<sup>484</sup> Zit. n. von Graevenitz, 1984, S. 42.

<sup>485</sup> Beuys in: Altenberg, 1982, S. 264.

mir vor.“<sup>486</sup> Der goldene Hase vermittelt zwischen den Gegensätzen von Abend- und Morgenland, Ost und West. Während die goldene Kugel die Sonne und damit das Morgenland, den Osten, versinnbildlicht, steht das Kreuz für das Abendland, den Westen.<sup>487</sup> Der Hase gilt als Tier der Bewegung und steht damit für die Überwindung dieser Gegensätze sowie die Utopie eines friedlichen Verhaltens. Der Hase war für Beuys ein Sinnbild des nomadischen, von Ost nach West seinen Weg suchenden Menschen. „Ein Hase, als Tier der Bewegung innerhalb der eurasischen Steppe. Von Ost nach West, von West nach Ost.“<sup>488</sup>

Ein zentraler Aspekt der paracelsischen Heilkunde ist die Annahme, dass Krankheit und Heilmittel wesensgleich sein müssen. Die Arznei müsse den gleichen Charakter haben wie die Krankheit, aber sie müsse gesünder sein. Auch Giftstoffe können durch eine veredelnde Zubereitung und vernünftige Dosierung zu außerordentlich wirksamen Heilmitteln werden. Bei dieser Form des Heilens, auch „Sympathisches Heilen“ genannt, wird Gleiches mit Gleichem behandelt: „ (...) nie ist eine heiße Krankheit mit Kaltem geheilt worden und nie eine kalte mit Heißem. Doch das ist geschehen, dass Gleiches seinesgleichen geheilt hat.“<sup>489</sup>

Auch auf diesen Aspekt hat sich Beuys bei der Schmelzaktion bezogen. Das bereits vorhandene Gold in Form der Zarenkrone hat er genommen, um daraus ein „Heilmittel“ für die Gesellschaft herzustellen. Das Prinzip der Homöopathie, Gleiches mit Gleichem zu heilen, kannte er: „Und es gibt die Technik, die Homöopathen, zum Beispiel wie Hahnemann, zur Leitidee ihrer Therapie gemacht haben. Similia similibus curantur, das Gleiche mit Gleichem heilen; das ist ein homöopathischer Heilungsprozess. Ja, etwa in dieser Richtung müsste man mein Interesse suchen.“<sup>490</sup> In der Schmelzaktion zeigte Beuys die Umformung von etwas Negativem in etwas Positives für die Gesellschaft. Durch Wärmeeinwirkung hat er den ursprünglichen

---

<sup>486</sup> Zit. n. Schata, 1984, S. 92.

<sup>487</sup> Vgl. Hirner, 1988, S. 223.

<sup>488</sup> Zit. n. Weißhar, 1993, S. 80. Joseph Beuys verwendete von 1963 an in zahlreichen Aktionen Hasen, Hasenformen oder auch Zeichnungen von Hasen. Vgl. Weißhar, 1993, S. 80. Der Hase verkörpert die „Eurasien“-Idee, die im Denken von Beuys eine wichtige Rolle spielt. Eurasien steht für die Vereinigung des geographischen Gegensatzes Asien und Europa.

<sup>489</sup> Paracelsus II/494. Zit. n. Rippe, 2001, S. 97f.

<sup>490</sup> Beuys in: Rywelski, Helmut: „Interview Helmut Rywelski mit Joseph Beuys am 18. Mai 1970“, in: *art intermedia Buch 3*, Köln 1970, S. 10.

Zustand in Bewegung versetzt und in sein Gegenteil verwandelt, um so die Veränderbarkeit und das vorhandene Potential zu veranschaulichen.

#### **4. Das Goldene Zeitalter**

Der Mythos von einem „Goldenen Zeitalter“ ist eine mythologische, aus dem Orient stammende Vorstellung eines urweltlichen Idealzustandes. Fast alle Völker der Erde kennen in mythologischen Erzählungen diese Vorstellung eines vollkommenen, paradiesischen Urzustandes und meist auch die Erwartung einer Wiederkunft dieser idealisierten und verherrlichten Zeit.<sup>491</sup> Antike Autoren beschreiben vier (gelegentlich auch fünf) Weltalter: Gold, Silber, Bronze und Eisen. Im „Goldenen Zeitalter“ leben die Menschen in Einklang mit der Natur, in einer Zeit voller Frieden, Gerechtigkeit und Wohlstand. Da das goldene Zeitalter der Sonne unterstellt ist, symbolisiert das Gold als das „sonnenhafte“ Metall diese oberste Kulturstufe. Durch Habgier, Neid, Krieg und sittlichen Verfall tritt jedoch eine ständige Verschlechterung des Lebens ein, so dass auf das goldene Zeitalter das silberne, bronzene und eiserne folgen.<sup>492</sup>

Im 20. Jahrhundert haben der italienische Künstler Jannis Kounellis und Joseph Beuys Gold eingesetzt, um dadurch auf die von ihnen angestrebten gesellschaftlichen Utopien und damit eine für den Menschen bessere Zukunft zu verweisen. In der christlichen Kunst hatte Gold auch schon eine gesellschaftsrelevante Dimension besessen, da der Goldgrund als Metapher für die Erlösung und damit für eine bessere Zukunft im Jenseits stand. Dieser Aspekt wurde Mitte der 70er Jahre von Jannis Kounellis und Mitte der 80er Jahre von Joseph Beuys aufgegriffen, wobei sie jedoch das Gold von den christlichen Erlösungsvorstellungen gelöst haben, da sie im Menschen selbst das Potential zur selbstbestimmten Gestaltung seiner Zukunft sahen.

##### **4.1. Spiegel der Ewigkeit: Jannis Kounellis, *Tragedia Civile* (1975)**

Bei der Arbeit *Tragedia Civile* handelt es sich um eine raumbezogene Installation, die eine vergoldete Wand zeigt, vor der sich ein Garderobenständer mit einem

---

<sup>491</sup> Das „Goldene Zeitalter“ beschreibt eine Zeit, in der die Menschheit das Gold noch nicht kannte. Vgl. Fuchs, 1981, S. 157.

<sup>492</sup> Vgl. Metzger, 2001, S. 135f.

schwarzen Herrenhut und einem schwarzen Herrenmantel befindet (Abb.72 + 73). Abhängig von der jeweiligen Raumsituation wird von Jannis Kounellis seitlich neben der goldenen Wand gegebenenfalls noch eine kleine brennende Öllampe befestigt. Nachdem *Tragedia Civile* 1975 in der Galerie Lucio Amelio in Neapel zu sehen war (Abb. 72), wurde sie in den nachfolgenden Jahren auch noch an anderen Orten gezeigt, wobei die Arbeit aufgrund ihres Ortsbezugs immer leicht variiert wurde.<sup>493</sup> „Ich habe die ‚goldene Wand‘ häufig gemacht“, so Kounellis, „und ich werde sie immer wieder machen. Das ist keine Wiederholung, sondern die Manifestation meines Glaubens. Glauben im spirituellen Sinne als auch Glauben an Werte der Vergangenheit.“<sup>494</sup>

Zwischen 1972 und 1975 waren einige wenige Arbeiten entstanden, in denen Kounellis einzelne Elemente vergoldet hat.<sup>495</sup> Da es sich bei Gold um ein extremes Material handele, so der Künstler, gebe es nur wenige Gelegenheiten, es einzusetzen.<sup>496</sup> Die Auffassung, dass die Verwendung von Gold im Widerspruch zu den künstlerischen Prinzipien der *Arte Povera*, nur „arme“ Materialien zu verwenden, stehen könnte, wurde von ihm nicht geteilt: „Es gibt keine arme Kunst und keine armen Materialien (...) Die Materialien eines Kunstwerkes sind weder arm noch reich. Ein Element wie das Gold hat den gleichen Wert wie die Kohle. Ich habe auch Gold verwendet, als es nötig war. Der eigentliche Wert eines Materials liegt daran, dass der Künstler mit ihm etwas erreichen will.“<sup>497</sup>

---

<sup>493</sup> *Tragedia Civile* war bisher zu sehen: 1975 in der Galerie Lucio Amelio in Neapel, 1982 auf der documenta 7 in Kassel, 1985 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München, 1986 im Museum of Contemporary Art in Chicago, 1988 im Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea in Turin, 1995 als Raum des Diözesanmuseums in der Ausstellung *Palast der Künste* im Kölnischen Kunstverein und 1997 im Centro de Arte Reina Sofia in Madrid. Jetzt befindet sich die Arbeit in der Sammlung von Kolumba, dem Kunstmuseum des Erzbistums Köln.

<sup>494</sup> Zit. n. Georgiou, Aphrodite: *Die Dimension der Vergangenheit im Werk von Jannis Kounellis*, (Diss.) Köln 1998, S. 100.

<sup>495</sup> 1972 entstanden zwei Arbeiten, in denen Kounellis Gold verwendet hat: *Ohne Titel* (Goldene Kinderschuhe auf einer Holzkonsole). *Ohne Titel* (le labbra): Im Palazzo Taverna in Rom interpretierten eine Sängerin und ein Pianist ein Stück aus Bizets Oper *Carmen*, während Kounellis mit goldenen Lippen an einem leeren Tisch saß. Aufgeführt bei den *Incontri Internazionali d'Art* in Rom, Dezember 1972. 1975 entstand neben *Tragedia Civile* eine weitere Arbeit mit vergoldeten Elementen: *Ohne Titel* (Hut mit vergoldetem Lorbeerkrantz; Schuhe mit vergoldeten Sohlen).

<sup>496</sup> Jannis Kounellis im Gespräch mit der Autorin im Dezember 2000 in Düsseldorf.

<sup>497</sup> Zit. n. Georgiou, 1998, S. 94.

#### 4.1.1. Das Bild als Bühne: Die bürgerliche Tragödie

Die Frage nach der Definition des Bildes war und ist eines der zentralen Themen im Werk von Kounellis.<sup>498</sup> Schon seine frühen Arbeiten aus den 50er und 60er Jahren zeigen eine kritische Auseinandersetzung mit der über Jahrhunderte hinweg tradierten Aufgabe des Bildes, die sichtbare Wirklichkeit abzubilden. 1967 schuf er eine Serie von Arbeiten, in denen er das Bild als Inbegriff des Kunstwerks in Frage stellte und nach Möglichkeiten suchte, die herkömmlichen Gattungsgrenzen zu erweitern. Er begann, die Bildfläche in den Raum zu verlegen und dort reale Gegenstände zu platzieren, um so das zweidimensionale Tafelbild in die Dreidimensionalität auszuweiten. Dieser Übergang von der bildlichen Repräsentation auf der Fläche zur Präsentation von Materialien und Dingen im Raum stellt in seinem Werk einen Umbruch dar.<sup>499</sup> Obwohl seitdem überwiegend Objekte und kontextspezifische Installationen entstanden sind, sieht sich Kounellis dennoch weiterhin der malerischen Tradition verpflichtet und versteht sich als Maler, denn „Malen ist eine Art zu denken, die lebt, sei es nun auf der Leinwand als auch außerhalb.“<sup>500</sup>

1975, kurze Zeit nach diesem Umbruch in Kounellis' künstlerischer Vorgehensweise, entstand die Installation *Tragedia Civile*. Obwohl es sich um eine räumliche Konstruktion handelt, zeigt das Werk eine Figur-Grund-Beziehung, wie mittelalterliche Tafelbilder sie aufweisen (Abb. 74 + 75). Die vollständig mit Blattgold bedeckte Wand bildet den Bildhintergrund und erinnert auf diese Weise an die Goldgründe der mittelalterlichen Malerei. Der vor der goldenen Wand platzierte Garderobenständer übernimmt in Verbindung mit dem Mantel und dem Hut als plastischer Stellvertreter

---

<sup>498</sup> Vgl. Ruhrberg, Bettina: *Arte Povera. Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien*, (Diss. Bonn 1991), Köln 1992, S. 159f.

<sup>499</sup> Vgl. Wagner, Monika: „'Armes' Material als Hoffnungsträger“, in: Kat. *Jannis Kounellis. Die eiserne Runde*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1995, S. 17f.

<sup>500</sup> Zit. n. van Lil, Kira: „Feuer, Rauch und Ruß im Werk von Jannis Kounellis. Bilder für die verändernde Kraft des Schöpferischen“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 56, 1995, S. 263. „Ich habe nichts gegen das Malen, nur gegen eine bestimmte Art von Malerei, aber nichts gegen das Malen an sich. Ich betrachte mich sogar selbst auch als einen Maler“. Politi, Giancarlo: „Jannis Kounellis in einem Gespräch mit Giancarlo Politi“ (1985), in: *Jannis Kounellis. Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966 – 1989*, Bern 1992, S. 144. „Weil mein Werk keine Skulptur ist und keine Malerei. Trotzdem bin ich ein Maler: Ich zeige das Nicht-Sichtbare, aber ich male nicht. Was ich anstrebe, ist die Fähigkeit, zu einem inneren Bild zu gelangen, das heißt zu dem, was das Bild ursprünglich repräsentierte. Das ist die Aufgabe des Malers, das Malen an sich ist eine Frage des Handwerks.“ Pasini, Francesca: „Weder Plastik noch Malerei. ‚Die freigelegten inneren Bilder‘. Gespräch mit Francesca Pasini“ (1988), in: *Jannis Kounellis, Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966-1991*, Berlin 1992, S. 217.

die Rolle der handelnden Person.<sup>501</sup> Indem Kounellis die darstellende Fläche des Bildes in den Betrachtterraum verlegt und die Bildelemente des Tafelbildes aus der Zweidimensionalität der Fläche in die Dreidimensionalität des realen Raumes überführt hat, wurde aus der mittelalterlichen Bildkonstruktion eine plastische Rauminstallation. Der flächige Goldgrund hat sich zu einem plastischen Objekt gewandelt, das der „wirklichen Welt“ der Installation einen zeitlosen und allgemeingültigen Charakter verleiht.

Im Gegensatz zu der überwiegenden Anzahl seiner Arbeiten, die keinen Titel tragen, hat Kounellis diese Installation *Tragedia Civile* (dt. *Bürgerliche Tragödie*) genannt, womit er eindeutig in den Bereich des Theaters verweist. Da er Ende der 60er Jahre begonnen hatte, für Theaterstücke Bühnenbilder sowie Ausstattungen zu entwerfen, war er mit den unterschiedlichen Formen des Theaters vertraut.<sup>502</sup> In *Tragedia Civile* lassen sich Einflüsse aus dem Bereich des Theaters erkennen. Der Aufbau der Arbeit erinnert an die Form einer Theaterbühne. Die goldene Wand stellt die Rückwand einer Raumbühne dar und übernimmt somit die Funktion eines „Bühnenbildes“. Vor dem goldenen Bühnenbild befindet sich der Garderobenständer, der auf dieser Raumbühne wie eine Art Requisite wirkt. „Für mich macht es keinen Unterschied, ob ich meine Werke in einer Galerie oder in einem Museum ausstelle“, so Kounellis 1989, „da ich den Ort wie eine Bühne betrachte, auf der ich das, was ich zu sagen habe, inszeniere.“<sup>503</sup>

Der Titel *Bürgerliche Tragödie* macht deutlich, welches Theaterstück der Künstler auf dieser Bühne inszeniert hat. Bei der Tragödie handelt es sich um die älteste Gattung des Dramas. Sie schildert den Untergang des Helden, der durch einen unvereinbaren Gegensatz verursacht wird. Die Wirkung der Tragödie bestimmte Aristoteles als Katharsis (Reinigung): Durch Erschütterung und Mitleid hindurch gelangt der Zuschauer zu einem freieren, intensiveren Daseinsgefühl verbunden mit

---

<sup>501</sup> Die plastische Dimension habe er durch den Hutständer ergänzt, so Jannis Kounellis in einem Gespräch mit der Autorin im Dezember 2000 in Düsseldorf.

<sup>502</sup> Kounellis Arbeit für das Theater begann 1968, als er das Bühnenbild für *I testimoni* von Tadeusz Rózewicz im Teatro Stabile in Turin entwarf. Siehe zur Theaterarbeit von Jannis Kounellis: Ruhrberg, 1992, S. 260-267. Der Begriff *Arte Povera* wurde von dem Kunsttheoretiker Germano Celant aus dem Bereich des Theaters entlehnt, wo der Terminus *Armes Theater* von Jerzy Grotowsky entwickelt worden war. Vgl. Grotowsky, Jerzy: *Das arme Theater*, Hannover 1970.

<sup>503</sup> Fanelli, Franco: „Jannis Kounellis in einem Gespräch mit Franco Fanelli“ (1989), in: *Jannis Kounellis. Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966-1989*, Bern, 1992, S. 226.

dem Bewusstsein von der durch die Tragödie bestätigten Beständigkeit der göttlichen Ordnungen. Ziel der modernen Dramatik ist nicht mehr die tragische Erschütterung, sondern vielmehr die illusionslose Daseinsbeschreibung, die Kritik an der bürgerlichen Moral und Gesellschaft sowie die Entlarvung der durch Konventionen verdeckten menschlichen Wirklichkeit. Seit Jahren vertrete er die These, dass das Drama in die Kunst zurückkehren müsse, so Kounellis 1999 in einem Interview: „Wir leben in einer Periode, in der Kunst und Literatur das Drama ausgeblendet haben. Das Drama ist unmodern geworden. Dagegen hatte aber alles, was in der Vergangenheit künstlerische Qualität, Aussagekraft hatte, was in irgendeiner Weise überhaupt von Belang war, eine dramatische Vision.“<sup>504</sup>

Das Drama, so führt Kounellis weiter aus, stehe immer im Zusammenhang mit dem Zentrum, mit seinem Verlust. Das sei eine Konstante.<sup>505</sup> In *Tragedia Civile* zeigt er durch die Leere im Zentrum der Installation die Tragödie der Gegenwart, die – so seine Auffassung – darin besteht, dass die gegenwärtige Gesellschaft zwei elementare Verluste erlitten habe: die Auflösung des Bürgertums und schwindende Bedeutung des Christentums.

Der Kleiderständer verweist zusammen mit dem schwarzen Mantel und dem Hut auf das, was im Bild fehlt: auf den Menschen, dem die Gegenstände gehören. Indem Alltagsgegenstände gezeigt werden, die attributiv das Bürgertum vertreten und gleichzeitig auf dessen Abwesenheit hindeuten, macht Kounellis deutlich, dass die Gesellschaft die soziale Schicht des Bürgertums verloren habe. Der Untergang einer festgefügt sozialen Gesellschaftsstruktur, die durch den Verfall des Bürgertums ausgelöst wurde, stellt seiner Meinung nach einen besonders großen Verlust für die Gesellschaft dar.<sup>506</sup> Das Bürgertum habe die Werte, die Ideale und die Moral einer Gesellschaft vorgegeben und damit eine Mitte geboten, an der sich jeder Einzelne

---

<sup>504</sup> Kounellis in: von Drathen, Doris: „Jannis Kounellis. ‚Die Künstler sind zu Eunuchen geworden‘. Ein Gespräch von Doris von Drathen anlässlich der Retrospektive im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst, Wien“, in: *Kunstforum*, Bd. 146, Juli-August 1999, S. 286. „Ich denke, das Drama ist eine Konstante der menschlichen Existenz – ich habe darauf in meiner Arbeit nie verzichtet.“ Kounellis in: von Drathen, 1999, S. S. 286.

<sup>505</sup> Kounellis in: Corà, Bruno: „Fragmente einer offenen Formalisierung. Interview mit Jannis Kounellis“ (1997), in: *Kat. Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute*, hrsg. v. Ingvild Goetz und Christiane Meyer-Stoll, Neues Museum Weserburg, Hamburg 1997, S. 110.

<sup>506</sup> Vgl. Ruhrberg, 1992, S. 297 und vgl. Georgiou, 1998, S. 96ff.

orientieren konnte: Er konnte den Vorgaben folgen, sich an ihnen reiben oder gegen sie opponieren. Nach dem 2. Weltkrieg habe sich das Fehlen der bürgerlichen Klasse in aller Konsequenz bemerkbar gemacht. An die Stelle dieses Zentrums, so Kounellis, sei kein Ersatz getreten. Das habe zur Folge, dass es weder einen Maßstab für das Leben in der Gegenwart gebe, noch eine Richtung für die Zukunft.<sup>507</sup>

Indem Kounellis die *Bürgerliche Tragödie* vor einem Goldgrund inszenierte, verweist er auf den zweiten, seiner Auffassung nach fundamentalen Verlust, den die heutige Gesellschaft erlitten hat. Die goldene Wand steht als Metapher für die Epoche, in der die abendländische Gesellschaft und Kultur vom Christentum geprägt war. Seit sich mit Beginn der Renaissance und dem Humanismus der Mensch von der christlichen Religion und ihrem Weltbild emanzipiert hat, schwindet die Bedeutung des Christentums immer mehr, wodurch die Gesellschaft eine einheitliche Zielsetzung und verbindende Ideologie verliert.<sup>508</sup> In *Tragedia Civile* ist der Bildraum vor dem Goldgrund leer: Keine heilige Person ist zu sehen. Nur der Mantel und der Hut auf dem Kleiderständer verweisen darauf, dass eine Person anwesend war und die Gegenstände zurückgelassen haben muss. Der Mantel, der im Mittelalter als ein Symbol des Schutzes galt, wird von niemandem getragen, sondern hängt funktionslos an der Garderobe.<sup>509</sup> *Tragedia Civile* zeigt ein unvollständiges sakrales Bild, das als Metapher für die Entfremdung der heutigen Gesellschaft vom Christentum steht. Der Mensch, der Bürger als Stellvertreter der Gesellschaft, hat den „christlichen Kontext“ verlassen.<sup>510</sup>

---

<sup>507</sup> Vgl. van Lil, Kira: „Wo sonst ist das Morgen zu finden? Die Bedeutung der kulturellen Tradition im Werk von Jannis Kounellis“, in: Kat. *Jannis Kounellis. Die eiserne Runde*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1995, S. 52.

<sup>508</sup> Vgl. Georgiou, 1998, S. 97.

<sup>509</sup> Der Mantel ist Zeichen des Schutzes. Im 13. Jahrhundert trat die Schutzmantel-Madonna in Erscheinung. In der Ikonographie der Maria oder des Franziskus wird der Mantel als Zeichen des Schutzes wiedergegeben. Vgl. De Chapeaurouge, Donat: *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, 3. Aufl. Darmstadt 1991, S. 95f.

<sup>510</sup> Vgl. hierzu auch die Interpretation von: McEvelley, Thomas: „Mute Prophecies: The Art of Jannis Kounellis“, in: Kat. *Jannis Kounellis*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1986, S. 101ff. Georgiou, 1998, S. 94ff. Bann, Stephen und William Allen: „Jannis Kounellis and the Question of High Art“, in: *Interpreting Contemporary Art*, hrsg. v. Stephen Bann und William Allen, London 1991, S. 47-66. „Und wenn von Gold die Rede ist, so fällt mir stets zu allererst Verrochio ein, der Goldschmied war. Die goldenen Kinderschuhe auf dem durchgesägten Kreuz und die goldenen Lorbeerblätter auf dem Hut verweisen unter anderem auf Verrochio. Und was die Ausstellung in Neapel angeht, so steht vor goldenem Hintergrund eine Plastik, nämlich eine Opferschale mit einem Mantel und einem Hut.“ Kounellis in: Corà, Bruno: „Jannis Kounellis in einem Gespräch mit Bruno Corà“ (1980), in: *Jannis Kounellis. Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966-1989*, Bern 1992, S. 81.

Kounellis hat *Tragedia Civile* auf der Ebene des Betrachters installiert, so dass der Betrachter auf dem Goldgrund reflektiert wird und sich unfreiwillig „im Bild“, bzw. „auf der Bühne“ wiederfindet. Da der Betrachter ungewollt zum „Mitspieler“ der *Bürgerlichen Tragödie* wird, macht Kounellis deutlich, dass die Akteure in der Tragödie nicht mehr die tragischen Helden der Antike sind, deren Handeln durch göttliche Mächte bestimmt wird, sondern Menschen der Gegenwart, die unfreiwillig in die „bürgerliche Tragödie“ verstrickt sind.<sup>511</sup> Indem der Künstler den Betrachter unmittelbar in das Bildgeschehen mit einbezieht, greift er ein Prinzip des „dialektischen Theaters“ von Bert Brecht auf. „In einer gewissen theatralischen Sprache“, erklärte er 1999, „ist der Kleiderständer dafür ein Zeichen, ein tragisches Zeichen. Beinahe brechtisch empfinde ich diesen Gegenstand in seiner Funktion, zum Ablegen, zum Enthüllen aufzufordern.“<sup>512</sup> Im „dialektischen Theater“ wird der Zuschauer nicht mehr nur zur Stellungnahme, sondern zu einer aktiven Teilnahme an der Handlung aufgefordert. Als kritisch beobachtender Mitspieler soll der Zuschauer Alternativen zum Vorgeführten entwerfen.<sup>513</sup> So wie im „dialektischen Theater“ die traditionelle Zuschauerrolle neu definiert wird, will Kounellis auch in „Tragedia Civile“ die Erwartungshaltung des Ausstellungsbesuchers durchbrechen und ihn dazu bringen, sich aktiv zu beteiligen und eine Lösung für das Drama der gegenwärtigen Gesellschaft zu entwickeln.

#### **4.1.2. Gesellschaftliche Utopie: Vision einer kulturellen Einheit**

Unter dem Einfluss der revolutionären Bewegung der späten 60er Jahre, der Studentenrevolution mit ihren radikalen Erneuerungsversuchen, hat Kounellis einen künstlerischen Ansatz entwickelt, der gesellschaftskritisch ausgerichtet ist. Kunst und Geschichte würden parallel laufen und seien nicht unabhängig voneinander, so der Künstler 1972, daher sei seine Intention, mit seinen Arbeiten einen kritischen Dialog anzuregen „der von einer politischen Betrachtung ausgeht, politisch im Sinne von

---

<sup>511</sup> Vgl. Faltblatt vom Diözesanmuseum Köln über die Arbeit *Tragedia Civile*.

<sup>512</sup> von Drahten, 1999, S. 290f.

<sup>513</sup> Vgl. Buehler, Georg: *Bertolt Brecht – Erwin Piscator. Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften*, Bonn 1978, S. 144f.

Politik der Kunst.“<sup>514</sup> Seine Aufgabe als Künstler sieht er vor allem darin, sich mit den Fragen und Problemen der Gesellschaft kritisch auseinander zu setzen und über sie aufzuklären, um damit den Weg in eine bessere Zukunft vorzubereiten.<sup>515</sup> „Die Kunst hat nicht die gleichen Mittel wie die Politik. Die Kunst schlägt immer eine utopische Möglichkeit, die es zu erreichen gilt, vor. Sie kann nicht die Realität selbst ändern, das wäre eine wahre Utopie“, erklärte er 1977.<sup>516</sup>

An der gegenwärtigen Gesellschaft kritisiert er, dass ihr das Bewusstsein für die kulturelle Identität fehle. Bedingt durch die globale mediale Vernetzung verschwinde im 20. Jahrhundert die Vorstellung von den kulturellen Grenzen und Traditionen. Das würde dazu führen, dass es für die Menschen keine Orientierung für die Zukunft gäbe, denn die einzige Gewissheit, die in der gegenwärtigen Situation bleibe, seien die Tradition und der „Glaube an eine Welt der Kultur und Zivilisation“. Um beim Betrachter die kulturellen Werte wieder ins Bewusstsein zu rufen, setzt Kounellis in seinen Arbeiten häufig Objekte ein, die auf die Kulturgeschichte Europas verweisen. Das kulturelle und politische Potential, das in der Vergangenheit liege, so seine Forderung, müsse für die Zukunft nutzbar gemacht werden.<sup>517</sup>

Weiterhin kritisiert Kounellis an der heutigen Zeit, dass es keinen Zusammenhang mehr geben würde und das geistige Erbe nur noch in Fragmenten existiere. Die Fragmentierung sei zwar kein ausschließliches Phänomen unserer Zeit, aber sie habe in der heutigen Zeit ein besonderes Maß angenommen. Um diese Fragmentierung aufzuheben, entwickelte er in den 70er Jahren das Prinzip der „Akkumulation“, mit dem er Elemente aus unterschiedlichen zeitlichen Epochen und kulturellen Zusammenhängen zu einer Einheit zusammenführt. Sein größter Ehrgeiz sei, erklärte

---

<sup>514</sup> Zit. n. Ruhrberg, 1992, S. 249. Noch in den 80er Jahren, als allgemein eine Abkehr von den gesellschaftlichen Utopien zu beobachten war, hat Kounellis bestätigt, dass er weiterhin eine Verantwortung für die Zukunft fühle. Vgl. van Lil, 1995, S. 51.

<sup>515</sup> Georgiou, 1998, S. 99f.

<sup>516</sup> Zit. n. Ruhrberg, 1992, S. 159.

<sup>517</sup> „Die Rückkehr zur Vergangenheit bedeutet für mich Revolution“, erklärte der Künstler 1974. Zit. n. Ruhrberg, 1992, S. 102. Für viele europäische Künstler und besonders für Kounellis war die Beschäftigung mit der europäischen Tradition angesichts der Übermacht der amerikanischen Kunst seit den 50er Jahren ein zentrales Anliegen geworden. Künstler der New York School wie Jackson Pollock, Barnett Newman und Mark Rothko hatten programmatisch mit der europäischen Tradition gebrochen und eine genuin amerikanische Kunst postuliert, die dann auch das Europa der 50er Jahre dominiert hatte. Kounellis prägte daraufhin ein neues Selbstverständnis als europäischer Künstler aus. Vgl. van Lil, 1995, S. 48.

der Künstler 1972, „eine Nadel zu werden, um alles zusammenzunähen, aber vorher möchte ich mir einen Weg bahnen, und dann die ganze Geschichte wieder zusammennähen.“<sup>518</sup>

Als Reaktion auf die gegenwärtige gesellschaftliche Situation hat Jannis Kounellis in *Tragedia Civile* seine Sicht einer besseren Zukunft entworfen: Die Vision einer ganzheitlichen Kultur, in der der Status der Fragmentierung aufgehoben ist und alle Gegensätze zu einer Synthese vereinigt sind.<sup>519</sup> Daher hat er Fragmente und Versatzstücke unterschiedlicher Epochen und Kulturkreise zu einem dialektischen Bild zusammengeführt. Während die goldene Wand auf die Vergangenheit verweist, stammt der Kleiderständer mit dem Mantel und dem Hut aus der Gegenwart. Durch die goldene Wand wird eine sakrale Atmosphäre hervorgerufen, die von den vor ihr stehenden alltäglichen Gegenständen durchbrochen wird. Während die an den Goldgrund der byzantinischen Ikonen erinnernde goldene Wand für die östliche Welt steht, verweist der Hutständer mit dem Mantel und dem Hut auf eine mitteleuropäische Caféhausszene.<sup>520</sup>

Ihn interessiert eine kulturelle Einheit, so Kounellis 1974 in einem Interview, „aus der eine utopische Mentalität entsteht (...)“.<sup>521</sup> Darauf bezieht er sich auch in der Arbeit *Tragedia Civile*. Die für die Vergangenheit stehende goldene Wand wird von dem Licht einer Petroleumlampe erleuchtet. Die Flamme als transformierende Kraft ist ein Bild für Veränderung und steht somit für die geistige Aktivität des Menschen,

---

<sup>518</sup> Zit. n. van Lil, 1995, S. 54. Kounellis bezieht sich auf die barocke Akkumulation. In einem Gespräch verweist er auf eine Skulptur Berninis, den kleinen Elefanten vor S. Maria sopra Minerva in Rom, der einen Obelisk trägt. Bernini gestaltete den Elefanten nach einer Zeichnung Raffaels. Somit wurden drei kulturelle Zeugnisse aus jeweils einem anderen Zusammenhang miteinander verbunden. Im Rom des 17. Jahrhunderts kombinierte der Künstler Zeugnisse der ägyptischen Hochkultur und der italienischen Renaissance. Vgl. van Lil, 1995, S. 45.

<sup>519</sup> Vgl. Georgiou, 1998, S. 111f.

<sup>520</sup> Für Kounellis ist der Hutständer zwischen dem Betrachter und der goldenen Wand ein Zeichen der Kultur von Wien, die, wie er sagt, eine Brücke zu Byzanz ist. Vgl. McEvelley, 1996, S. 101. „Die goldene Wand ist 1973 in Neapel entstanden und dann anlässlich der Documenta 1982 noch einmal gezeigt worden. Diese Arbeit ist nicht als Antithese gedacht, sie stammt von einem Westeuropäer, sie könnte auf Wien anspielen, ja, das ist sogar sehr wahrscheinlich, sie kann aber auch der Hintergrund für ein Werk von Brecht sein, auf jeden Fall entsteht sie auf dem Boden dieser Vorgaben. Wie viele Europäer kann natürlich auch ich Dostojewski nicht als Teil meiner Kultur begreifen.“ Kounellis in: Politi, Giancarlo: „Jannis Kounellis im Gespräch mit Giancarlo Politi“ (1985), in: *Jannis Kounellis. Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966-1989*, Bern 1992, S. 170.

<sup>521</sup> Kounellis in: Celant, Germano: „Jannis Kounellis im Interview mit Germano Celant“ (1974), in: *Arte Povera. Manifeste, Statements, Kritiken*, hrsg. v. Nike Bätzner, Basel 1995, S. 149.

in der das Potential für gesellschaftliche Veränderungen liegt.<sup>522</sup> In dem schwarzen Mantel auf dem Kleiderständer sieht Kounellis eine Metapher für eine Person, die eine Vision für die Zukunft entwirft und den Willen zur Veränderung besitzt. Der Mantel auf dem Kleiderständer lässt sich auch als Andeutung darauf verstehen, dass sich diese Szene in einem Kaffeehaus abspielt. Er habe sich vorgestellt, so der Künstler, „dass man in diesem öffentlichen Raum von jeher Dialoge geführt hätte, dass also dieser Mann, dem Mantel und Hut gehören, gute und revolutionäre Dinge sagt.“<sup>523</sup>

Die goldene Wand stehe als ein Sinnbild für die Erlösung, so Aphrodite Georgiou, „für die Befreiung des Einzelnen und der Gesellschaft durch die Kunst und darüber hinaus als Metapher für die ‚Rettung‘ der Kultur mittels Potentialen (Gold), die der Vergangenheit angehören.“<sup>524</sup> Die goldene Wand verweist zugleich auf die Vergangenheit und auf eine zukünftige gesellschaftliche Situation. Diese Dualität existiert auch in der Vorstellung vom Goldenen Zeitalter. Der Mensch, so der Mythos, besitzt eine Sehnsucht nach dem „Goldenen Zeitalter“, einer verlorenen Zeit vollkommenen Glücks voller Frieden, Gerechtigkeit und Wohlstand. Der römische Dichter Ovid beschrieb diese Vorstellung in seinen Metamorphosen. *Tragedia Civile* verkörpert ein Gegenbild zu der von Kounellis als unbefriedigend empfundenen Gegenwart. Dabei verweist das Gold auf die Vergangenheit und ist gleichzeitig eine Referenz an den Glauben an eine zukünftige bessere Zeit. Die goldene Wand steht für die Verwirklichung von Kounellis' Utopie einer veränderten Gesellschaft, in der Spiritualität und Ideologie wieder ein Zentrum bilden.

Ähnlich wie Jannis Kounellis hat auch Joseph Beuys Mitte der 80er Jahre Gold eingesetzt, um damit seinen Glauben an eine bessere Zukunft auszudrücken, in der der Mensch kreativ und souverän sein Schicksal in die Hand selbst bestimmt. Auch er

---

<sup>522</sup> Das Feuer ist in Kounellis' Werk eine der zentralen Metaphern und steht für Veränderung, Energie, Reinigung und Erleuchtung. Ausführlich zur Bedeutung des Feuers und der Flamme: van Lil, 1995, S. 256ff. Zwischen den Eigenschaften des Feuers und der Aufgabe eines Künstlers sieht Kounellis Parallelen: Durch Kreativität lassen sich das Individuum und die Gesellschaft transformieren, so dass gesellschaftliche Veränderungen bewirkt werden. Vgl. Kuspit, Donald B.: „Beuys, Felt and Alchemy“, in: *Art in America*, Vol, 68, Mai 1980, S. 79-88.

<sup>523</sup> Vgl. von Drahten, 1999, S. 291.

<sup>524</sup> Georgiou, 1998, S. 113.

bezog sich dabei auf Bedeutungen, die Gold in der christlichen Kunst besaß, wobei er aber das christliche Erlösungsmodell durch seinen erweiterten Kunstbegriff ersetzte.

#### **4.2. Utopie als Vermächtnis: Joseph Beuys, *Palazzo Regale* (1985)**

Vom 23. Dezember 1985 bis zum 31. Mai 1986 wurde in Neapel im *Salone di Camussini de Museo di Capodimonte* die Ausstellung *Joseph Beuys/Palazzo Regale* gezeigt (Abb. 76). Nach der Präsentation in Neapel wurde *Palazzo Regale* 1987 im Centre Pompidou in Paris und 1991 in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf ausgestellt, wo sie sich auch heute befindet (Abb. 77).<sup>525</sup>

Die Installation *Palazzo Regale* besteht aus zwei vergoldeten Messingvitri-  
nen und aus sieben großen, mit Goldstaub bestrichenen Messingtafeln, die an den Wänden des jeweiligen Ausstellungsraumes hängen. In Neapel war in dem ca. 8 x 18 Meter großen Raum eine Vitrine im vorderen Drittel etwa in der Raummitte platziert und die andere im hinteren Teil nahe der linken Wand. Zwei vergoldete Messingtafeln waren auf der linken Seitenwand angebracht, eine in der Mitte auf der Stirnwand, die restlichen vier auf der rechten Wand. Im *Museo di Capodimonte* vermittelten das Purpur, Schwarz und Weiß des Marmorbodens zusammen mit den mit Gold bestrichenen Messinggestellen der Vitri-  
nen und den Tafeln an den Wänden die Atmosphäre von Feierlichkeit und prunkvoller Stille.<sup>526</sup> „Das ist ein großer Raum“, so Beuys 1985, „an dessen Wänden sieben großformatige Bilder hängen, auf denen aber nichts drauf ist. Sie sind in sich Skulpturen, aus Messing gemacht, und wirken dadurch feierlich wie Goldschränke. Dann stehen zwei Vitri-  
nen aus dem gleichen, mit echtem Gold bearbeiteten Messing drin, die autobiographische Aspekte beinhalten. Die eine ist mehr wie ein Sarkophag, in der anderen sind Aktionsmaterialien wie Filz und Fett angedeutet.“<sup>527</sup>

---

<sup>525</sup> Vgl. Kat. *Joseph Beuys*, hrsg. v. KulturStiftung der Länder und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Berlin, Düsseldorf 1992, S. 67.

<sup>526</sup> Vgl. Zweite, Armin: „Palazzo Regale. Die letzte Arbeit von Joseph Beuys“, in: Kat. *Joseph Beuys*, hrsg. v. KulturStiftung der Länder und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Berlin, Düsseldorf 1992, S. 19 und vgl. Vischer, 1991, S. 220.

<sup>527</sup> Beuys in: Mölter, 1985, S. 17.

Die beiden Vitrinen enthalten zahlreiche Gegenstände und Objekte, die Beuys in seinen Aktionen eingesetzt hatte (Abb. 78-79). In der einen Vitrine befinden sich der Abguss eines eisernen Kopfes,<sup>528</sup> der mit blauer Seide gefütterte Luchsmantel,<sup>529</sup> die beiden großen Messingscheiben eines Konzertbeckens sowie ein Tritonshorn (Abb. 79).<sup>530</sup> In der zweiten Vitrine ist an die hintere Schmalseite der Vitrine ein Rucksack gelehnt.<sup>531</sup> Dann folgen zwei aus massivem Kupfer gebildete Spazierstöcke, wobei der eine etwa in der Mitte mit einer Lage aus Filz siebenfach umwickelt ist.<sup>532</sup> In der Mitte liegen vertrocknete Lebensmittel, die als Trockenfleisch, Rollschinken oder Speck bezeichnet werden. Daneben sind ein Kupfergerät mit Seilspannen und zwei aufgesetzten Kupferklemmen für Starkstromkabel zu sehen (Abb. 78).<sup>533</sup>

#### 4.2.1. Transzendierung der menschlichen Endlichkeit

In seinem Werk hat Beuys häufig Motive verwendet, die auf den Tod verweisen. Die Todesthematik war für ihn ein provokatives Mittel, um den Betrachter anzuregen, sich mit dem Tod auseinander zu setzen. Der Tod war für Beuys keine Negativ-Bestimmung, sondern Bestandteil der menschlichen Existenz und damit des Lebens: „Den Todesbegriff wollen wir erhalten, er sollte aber nicht einseitig aufgefasst, sondern mit dem Prinzip des Lebens verknüpft werden.“<sup>534</sup> Er intendierte, den Tod zu enttabuisieren und den Menschen als immer gegenwärtige Möglichkeit ins Bewusstsein zu führen, denn um etwas über das Leben sagen zu können, so Beuys, sei es

---

<sup>528</sup> Es handelt sich um einen von fünf Güssen nach einem Tonmodell von Beatrix Sassen. Diesen Kopf hatte Beuys für seine Arbeit „Straßenbahnhaltstelle“ von 1976 verwendet. Vgl. Zweite, 1992, S. 37.

<sup>529</sup> Den Mantel ließ sich Beuys Anfang 1969 von dem Düsseldorfer Kürschner Boucher anfertigen, nachdem er die sibirischen Felle ausgewählt und sich für das blaue Seidenfutter entschieden hatte. Er trug ihn bei der Aktion *Iphigenie/Titus Andronicus*, die Ende 1969 in Frankfurt stattfand. Auch später hat er ihn noch getragen, ohne dass ein besonderer Anlass bestand. Vgl. Zweite, 1992, S. 37.

<sup>530</sup> Vgl. Zweite, 1992, S. 32.

<sup>531</sup> Beuys trug den Rucksack mit dem Spazierstock bei einem Konzert mit Nam June Paik zu Ehren von George Maciunas in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf am 7. Juli 1978. Vgl. Zweite, 1992, S. 44.

<sup>532</sup> Solche Spazierstöcke aus Kupfer tauchen im Oeuvre von Beuys immer wieder auf, sie fungieren geradezu als Leitmotive. Vgl. Zweite, 1992, S. 44. „Ich habe mich jahrelang verhalten wie ein Hirte. Ich bin herumgelaufen mit einem Stab und hatte immer eine imaginäre Herde um mich versammelt.“ Joseph Beuys, in: Kat. *Joseph Beuys, Auch wenn ich meinen Namen schreibe zeichne ich*, Galerie & Edition Schlegl, Zürich und Köln 1989, S. 38.

<sup>533</sup> Vgl. Zweite, 1992, S. 48.

<sup>534</sup> Beuys in: Oliva, Achile Bonita: „Der Tod hält mich wach“. Joseph Beuys im Gespräch mit Achile Bonita Oliva“ (1973), in: Kat. *Beuys zu Ehren*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 80.

zuerst notwendig, den Tod zu verstehen.<sup>535</sup> Er wollte die Menschen ermutigen, sich ihren Tod zu vergegenwärtigen und ihre eigene Vergänglichkeit als natürlich zu akzeptieren, um so dem Leben intensiver begegnen zu können.<sup>536</sup> In der Konfrontation mit ihrem Gegenbild, so der Künstler, erfolge die Wiederbelebung der Seele: „Ich sage, dass ich aufwache, indem ich mit dem Tod ringe, doch beinhaltet der Begriff des Aufwachens etwas Lebendiges. Der Tod ist ein Mittel, um das Bewusstsein zu entwickeln, um zu einem höheren Leben vorzudringen: einem höheren Leben, das ist wichtig.“<sup>537</sup> Die Konfrontation mit dem Tod hatte für ihn Initiationscharakter, da der Mensch dadurch zu höheren Formen des Bewusstseins vordringen kann. Nur durch den Tod hindurch könne das Denken vollzogen werden, so Beuys, denn dann gäbe es etwas Höheres für das Denken: „eine Auferstehung in der durch den Tod errungenen Freiheit, ein neues Leben für das Denken.“<sup>538</sup>

„Palazzo Regale“ ist die letzte Rauminstallation, die Beuys vor seinem Tod realisiert hat. Rund vier Wochen nach der Eröffnung starb er am 23. Januar 1986 in Düsseldorf. Durch die Aussagen seiner Ärzte soll er über einen nahenden Tod informiert gewesen sein und seinen Tod auch bereits geahnt haben.<sup>539</sup> Die Installation *Palazzo Regale* zeigt Beuys' Auseinandersetzung mit seinem Tod, in der er in einer Art Selbstreflexion sein Leben und Werk als Ganzes überblickt. Aus diesem Grund ist das Thema der Erinnerung ein zentraler Aspekt dieser Arbeit. In beiden Vitrinen präsentiert Beuys verschiedene Aktionsrelikte, Requisiten und Erinnerungsstücke, durch die einzelne Momente seines Denkens und Lebens noch einmal vergegenwärtigt werden. Den langen Luchsmantel hatte er während der Besetzung des Sekretariats der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf (1972) getragen, die Becken aus Messing verwendete er in der Aktion *Iphigenie-Titus-Andronicus* (1968), den Rucksack trug er bei einem Konzert mit Nam June Paik zu Ehren von George Macunias in der

---

<sup>535</sup> Vgl. Oliva, 1973, S. 79.

<sup>536</sup> Wie beispielsweise in der Installation *Zeige Deine Wunde*, 1974/75. Im Laufe seines Lebens, so Beuys, habe er wiederholt durch das Tor des Todes geschaut, wie beispielsweise bei seinem Stuka-Absturz über der Krim während des Krieges. Vgl. Harlan, Volker: „Kunst an der Schwelle“, in: ders. *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys*, Stuttgart 1986, S. 87.

<sup>537</sup> Beuys in: Oliva, 1973, S. 81.

<sup>538</sup> Beuys in: Lieberknecht, 1972, S. 17.

<sup>539</sup> Vgl. McEvelley, Thomas: „Was hat der Hase gesagt? Fragen über, für oder von Joseph Beuys“, in: Kat. *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, hrsg. v. Heiner Bastian, Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1988, S. 34f.

Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf (1978).<sup>540</sup> Die Eisenbüste des deutschen Revolutionärs Anarcharsis Cloots stammt aus der Installation *Straßenbahnhaltestelle* von 1976. Bei dem keilförmigen Filzteil, den zwei Fettklumpen, den beiden kupfernen Spazierstöcken und der großen Drahtzange für die Weiterleitung des Stroms handelt es sich um typische Elemente seiner Aktionen und Installationen.<sup>541</sup>

Die Inszenierung der Objekte in den Vitrinen mit ihren Aktionsrelikten und ihrem goldenen Schimmer ruft die Assoziation an Grabausstattungen antiker Grabkammern hervor (Abb. 81).<sup>542</sup> Die Objekte wirken wie Grabbeigaben, die in antiken Gräbern die Gestalt des Toten umgaben. In vielen Kulturen war es üblich, die Verstorbenen mit vielerlei Grabbeigaben auszustatten, um ihren Weg ins Jenseits zu erleichtern und zu verschönern. Bei den Gaben, die den Toten ins Grab mitgegeben wurden, handelte es sich meist um Kleider, Speisen, Getränke, Schmuck, Waffen und Werkzeuge. Diese Dinge sollten den Toten in den Gräbern als Versorgung für die Ewigkeit zur Verfügung stehen. Die Schätze der Totenkammern vorgeschichtlicher Kulturen (z. B. der Inka, Azteken, Ägypter), die von Julius von Schlosser auch mit kleinen Schatzhäusern oder Museen verglichen wurden, waren für eine andere Welt bestimmt, für ein vermeintliches Leben nach dem Tod.<sup>543</sup>

In *Palazzo Regale* hat Beuys zur Präsentation der Gegenstände und Objekte Vitrinen eingesetzt, die rundherum verglast sind. Das Gestell der Vitrinen besteht aus Messing, das mit Goldstaub bestrichen ist. Blickt der Betrachter durch die Glaswände in das Innere der Vitrinen, sind die Gegenstände somit von einem goldschimmernden Vitrinengestell gefasst (Abb. 78 +79). Dadurch wird die Assoziation an goldene Bilderrahmen hervorgerufen, die seit der Renaissance bevorzugt eingesetzt wurden, um

---

<sup>540</sup> Vgl. Zweite, 1992, S. 44.

<sup>541</sup> *Palazzo Regale* sei als schimmernde Synthese von Vergangenen und Zukünftigem verständlich, so schreibt Armin Zweite, als Brückenschlag vom Materiellen zum Spirituellen, als Konstruktion aus Vermächtnis und Utopie. *Palazzo Regale* sei die triumphale Zusammenfassung seine Oeuvres als Kunst. Zweite, 1992, S. 61.

<sup>542</sup> Vgl. Zweite, 1992, S. 54.

<sup>543</sup> Vgl. Gundolf, Hubert: *Totenkult und Jenseitsglaube*, Mödling 1967, S. 80. Die Gräber der Toten galten als ihre Wohnung und wurden in vielen Fällen dieser auch nachgebaut. Viele solcher Kulturen sowie deren Wissensstand, Sitten und Bräuche wurden durch solche Totenkammern überliefert. Der wertvollste Besitz des Toten folgt ihm wenigsten teilweise oder symbolisch nach. Vgl. von Schlosser, Julius: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, 1. Aufl. 1908, 2. Aufl. Braunschweig 1978, S. 3f.

durch die Kostbarkeit und den Glanz des Goldes die Wertschätzung zu unterstreichen, die dem betreffenden Künstler und seiner Arbeit entgegengebracht werden. Ebenso dienen in „Palazzo Regale“ die goldschimmernden Messinggestelle der Vitrinen als Rahmen und Fassung, um die in ihnen ausgestellten Objekte zu würdigen.

Der Boden der Vitrinen besteht ebenfalls aus goldschimmernden Messing. Im Inneren der Vitrinen liegen die Objekte auf der goldenen Fläche, die in ihrer Funktion als Untergrund die Assoziation an mittelalterliche Goldgründe hervorruft. Der mittelalterliche Goldgrund zeigte als ideale, raumlose Sphäre den überirdischen Bereich an, in dem sich die dargestellten heiligen Personen befinden. In *Palazzo Regale* sind vor dem goldenen Hintergrund keine Figuren zu sehen, sondern plastische Objekte. Der goldschimmernde Vitrinenboden stellt eine kostbare Umfassung dieser Gegenstände dar und steht gleichzeitig als Metapher für das Jenseits. Der goldene Hintergrund hebt die Gegenstände aus der weltlichen Vergänglichkeit heraus und transferiert sie in eine zeit- und raumlose Sphäre.

Nicht nur die Gestelle und die Böden der Vitrinen, sondern auch die sieben an den Wänden hängenden Messingtafeln sind mit Goldstaub überzogen (Abb. 77). Der matte Goldglanz auf der Oberfläche der Tafeln erzeugt eine leichte Spiegelwirkung, so dass das Licht im Raum aufgefangen und reflektiert wird. Die Tafeln lassen sich aber auch als Fenster verstehen, die, wie Gerhard Theewen schreibt, das „diffuse Licht der aufgehenden Sonne“ hereinlassen.<sup>544</sup> Der Lichtaspekt dieser vergoldeten Messingtafeln stellt ein Gegenbild zur Finsternis dar, die gleichbedeutend ist mit Untergang und Tod. Das Licht und die Helligkeit der goldschimmernden Tafeln hat Beuys als Gegenpol zu Finsternis und Dunkelheit des Todes gesetzt, der häufig als nie endende Nacht erscheint. In einem übertragenen Sinn vertreibt das in Verwandtschaft zur Sonne gesehene Gold mit seinem Glanz und seiner Helligkeit die Finsternis des Todes und steht für Leben. Licht steht in besonderer Weise in Bezug zum Leben, denn alles, was lebt, strebt zum Licht.

Die Hauptinteressen seiner Arbeit, so Beuys, würden das ganze Leben berücksichtigen, „aber nicht nur das, sondern auch die Zukunft der Menschen und die Frage:

---

<sup>544</sup> Theewen, Gerhard: *Joseph Beuys – die Vitrinen: Ein Verzeichnis*, Köln 1993, S. 126.

Woher kommt der Mensch? Wohin geht er?“<sup>545</sup> In fast allen Kulturen wird der Tod nicht als das Ende einer körperlich-seelischen Einheit gesehen, sondern immer nur – mit Ausnahmen – als ein Teil-Ende menschlichen Daseins. In den ursprünglichen Gesellschaften Alt-Amerikas und Alt-Chinas war das, was evident im Tod zugrunde geht, der Körper, aber was ebenso evident den Tod überdauert, war der Geist oder die Seele. Dieser Dualismus existiert auch im abendländischen Denken, vorab bei den Griechen sowie in den großen Weltreligionen, mit Ausnahme des Christentums und des Islams, wo dieser Dualismus durch die Auferstehung von Leib und Seele aufgehoben ist.<sup>546</sup>

Auch Beuys sah im Tod nicht das Ende, sondern vielmehr den Übergang in ein neues Leben. Der Tod war für ihn ein Prinzip der Öffnung des Wandels und der Transformation.<sup>547</sup> „Es ist auch jetzt wieder so, dass ich anfangen möchte mit der Wunde,“ erklärte der Künstler zwei Monate vor seinem Tod, „Gehen wir davon aus, dass auch ich zusammenbrechen kann, gehen wir davon aus, dass ich bereits zusammengebrochen wäre, dass ich in ein Grab hineingehen müsste, so gäbe es dennoch eine Auferstehung.“<sup>548</sup> Die Aussage in „Palazzo Regale“ beschränkt sich nicht allein auf biographische und werkbiographische Hinweise, sondern zeigt eine Wandlung des biographischen Materials sowie dessen Steigerung angesichts des erwarteten Todes.<sup>549</sup> Beuys – so lautet die hier vertretene These – hat ein verschlüsseltes Bild des Todes und seiner Überwindung entworfen, in dem das Todesmoment und die menschliche Endlichkeit durch das Gold in die metaphysische Ebene der Ewigkeit transzendiert wird.

Für Thomas McEvelley handelt es sich bei den mit Goldstaub bestrichenen Messingtafeln von „Palazzo Regale“ um Tore zu einer anderen Welt, durch die die Seele des Verstorbenen entweichen kann.<sup>550</sup> In altägyptischen Gräbern bilden Scheintüren den Ort des Übergangs vom Diesseits ins Jenseits und sind damit ein Mechanismus der

---

<sup>545</sup> Beuys in: Kat. *Joseph Beuys. Auch wenn ich meinen Namen schreibe zeichne ich*, Galerie & Edition Schlegel, Zürich 1989, S. 24.

<sup>546</sup> Condrau, Gion: *Der Mensch und sein Tod: certa moriendi condicio*, 2. Aufl. Zürich 1991, S. 139.

<sup>547</sup> Vgl. Müller, 1993, S. 38.

<sup>548</sup> Joseph Beuys in: *Zum Tode von Joseph Beuys – Nachrufe, Aufsätze, Reden*, Bonn 1986, S. 37.

<sup>549</sup> Thönges-Stringaris, Rhea: „Mythos – und aus ihm heraus. Am Beispiel des *Palazzo Regale* von Joseph Beuys“, in: *Die unsichtbare Skulptur*, hrsg. v. d. FIU Kassel, Stuttgart 1989, S. 18.

<sup>550</sup> McEvelley, Thomas: „Hic Jacet Beuys“, in: *Artforum*, Mai 1986, S. 130.

Verwandlung des irdischen Sterblichen in einen unsterblichen Verklärten.<sup>551</sup> In „Palazzo Regale“ wird diese Vorstellung einer Scheintür unterstützt durch den Spazierstock und den Rucksack, die als Attribute des Nomadischen die Assoziation an Bewegung vermitteln. Zusammen mit den Lebensmitteln, die als Wegzehrung für das Unterwegssein benötigt werden, verweisen diese Objekte auf jemanden, der sich auf Wanderschaft befindet. Stöcke, Rucksack und Proviant dienen als Ausrüstung für den Weg in eine neue Existenz.<sup>552</sup>

#### 4.2.2. Utopie: Selbstbestimmtes Handeln

In seinem Werk beschäftigte sich Beuys immer wieder mit dem Wesen und dem Bewusstsein des Menschen und der Möglichkeit einer Weiterentwicklung. Seine Aufgabe sah er darin, das Bewusstsein der Menschen zu verändern und sie so zu Freiheit, Autonomie und Selbstbestimmtheit zu führen. Er war davon überzeugt, dass jeder Mensch die Veranlagung zur Freiheit und die Kraft zu seiner Selbstbestimmung in sich trage: „Der Mensch, der sich als freies Individuum selbst bestimmt und die nächste Phase der Geschichte formt.“<sup>553</sup> In seiner letzten großen Installation *Palazzo Regale* formulierte er einen Appell an die Menschen, ein freies und selbstbestimmtes Handeln zu entwickeln. Er zeigte, dass diejenigen, die Herren ihres eigenen Lebens und ihrer eigenen Handlungen sind, Würde empfinden, auch wenn ihre Handlungen und Arbeiten „armselig“ seien. Die symbolische Komponente sei in dieser Arbeit sehr stark, erklärte er 1985: „denn ich wollte zwei in meinem Werk stets gegenwärtige Elemente hervorheben, von denen ich glaube, dass sie in jeder Handlung des Menschen enthalten sein sollten: sowohl das Feierliche der Selbstbestimmung des eigenen Lebens und der eigenen Gesten als auch die Bescheidenheit unserer Handlungen und unserer Arbeit in jedem Augenblick. Das Ganze kommt aber ohne großes Aufheben zum Ausdruck, ja auf eine sehr stille Weise.“<sup>554</sup>

---

<sup>551</sup> Wildung, Dietrich: „Scheintür“, in: Kat. *Das fünfte Element. Geld oder Kunst*, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2000, S. 249.

<sup>552</sup> Vgl. Wildung, 1992, S. 249 und vgl. Theewen, 1993, S. 124.

<sup>553</sup> Zit. n. Rappmann, 1984, S. 30.

<sup>554</sup> Beuys in: Bonuomo, Michele: „Joseph Beuys im Gespräch mit Michele Bonuomo“ (1985), in: Kat. *Beuys zu Ehren*, hrsg. v. Armin Zweite, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 92f.

Diese Vorgehensweise, einen zukunftsorientierten Aspekt über in Vitrinen deponierte persönliche Gegenstände zu vermitteln, ist auch ein Merkmal christlicher Reliquiare, die mit ihren authentischen Objekten von Heiligen dem Betrachter als handlungsleitendes, zukunftsorientiertes Beispiel dienen sollen.<sup>555</sup> Der christliche Reliquienkult hat seinen Ursprung in der Zeit der Märtyrer, als die Gläubigen begannen, alle Überreste ihrer Glaubenszeugen zu sammeln. Im Mittelalter wurden die Reliquien in kostbaren, aus Gold und Edelsteinen angefertigten Behältern zur Schau gestellt (Abb. 82 + 83). Kern der Reliquienverehrung war die Vorstellung, dass die Kraft eines Heiligen auch noch im kleinsten Teil seines Körpers über seinen Tod hinaus gesteigert sei und auch auf Dinge übergehen könne, die im Besitz des Heiligen waren oder von ihm berührt wurden. Die Aufgabe der Reliquien war, an die vergangene irdische Existenz des Heiligen zu erinnern und zugleich auf seine verherrlichte Präsenz im Jenseits zu verweisen.<sup>556</sup>

Die Gemeinsamkeit von *Palazzo Regale* und Reliquiaren besteht in der Zusammenführung von erinnerter Vergangenheit und Orientierung auf die Zukunft. Die übereinstimmende Intention besteht darin, anhand der ausgestellten Objekte einen öffentlichen Prozess anzuregen, der eine Transformation des Menschen und eine gesellschaftliche Veränderung bewirkt. Beuys war zudem der Auffassung, dass die Idee des Menschen untrennbar mit Christus verknüpft sei. Im Christentum sah er den vordersten Entwicklungspunkt und damit die einzige Möglichkeit des menschlichen

---

<sup>555</sup> Westermann-Angerhausen, Hiltrud: „Musik der Vergangenheit – Monument für die Zukunft. Joseph Beuys und das Mittelalter“, in: Kat. *Joseph Beuys und das Mittelalter*, hrsg. v. Hiltrud Westermann Angerhausen in Zusammenarbeit mit Dagmar Täube, Schnütgen-Museum Köln, Ostfildern-Ruit 1997, S. 28. Bei christlichen Reliquien handelt es sich meist um die körperlichen Überreste von Heiligen, aber auch um Gegenstände, die sie in ihrem Leben gebraucht oder berührt haben bzw. die bei ihrem Tod eine Rolle spielten. Ausführlich über Reliquien bei: Dinzelsbacher, Peter: „Die Realpräsenz der Heiligen in ihren Reliquiaren und Gräbern nach mittelalterlichen Quellen“, in: Ders./Dieter R. Bauer (Hrsg.): *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*, Ostfildern 1990, S. 146ff.

<sup>556</sup> Die Aufbewahrung und Verehrung von Reliquien sind keine genuin christliche Frömmigkeitspraxis, sondern sind auch in anderen Religionen praktiziert worden. Vgl. Lanczkowski, Günter: „Reliquien“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. v. Josef Höfer und Karl Rahner, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 1986, (1963), Sp. 1216f. Der Intercessio-Gedanke beschreibt den Glauben, dass die Heiligen, die durch ihr vorbildliches Leben oder ihr Martyrium ausgewiesen sind, zwischen Gott und den Gläubigen vermitteln können.

Bedarfs an Freiheit und Brüderlichkeit.<sup>557</sup> Christus, so der Künstler, habe den Menschen einen Weg zur Selbsterkenntnis und damit zur Freiheit gezeigt.<sup>558</sup>

#### 4.2.2.1. Erlösung

Es sei Beuys' Wunsch gewesen, so sein italienischer Galerist Lucio Amelio, dass die Arbeit *Palazzo Regale* in Neapel bleibe.<sup>559</sup> Wie Beuys in Interviews immer wieder betont hat, besaß er zu der Stadt Neapel und der Bevölkerung Süditaliens ein ganz besonderes Verhältnis. Mehrfach erklärte er, dass Neapel in einem früheren Leben seine Heimat gewesen sei. Seiner Auffassung nach hatten die Menschen dort eine geistige Autonomie entwickelt, um der politischen Macht zu widerstehen. Seit Anfang der 70er Jahre hat er Neapel fast jedes Jahr besucht und dort wichtige Arbeiten realisiert, in denen der lokale Hintergrund und die starke Beziehung zu den einheimischen Menschen besonders hervortrat. Er wünschte sich, dass Neapel zu einem katalytischen Zentrum der Idee des erweiterten Kunstbegriffes würde.<sup>560</sup>

Während seiner ersten Ausstellung in Neapel im November 1971 entstand die Graphik *La Rivoluzione siamo Noi* (Abb. 84).<sup>561</sup> Es handelt sich um eine Fotografie, die Beuys frontal von vorne zeigt, wie er auf den Betrachter zugeht. Die Wir-Form des Personalpronomens im Titel verweist darauf, dass Beuys den Aufruf nicht nur an sich selbst, sondern an alle Menschen richtet, um deutlich zu machen, dass der Mensch der „dynamische Träger von Veränderungen“ ist. Die Behauptung „Die Revolution sind wir“ bedeute, so Beuys, „dass wir ein sehr hohes Niveau an Freiheit, Selbstbestimmung und Souveränität erreicht haben.“<sup>562</sup> Die wirkliche Revolution

---

<sup>557</sup> Vgl. Leutgeb, Doris: „Christus(impuls)“, in: Kat. *Joseph Beuys*, Kunsthaus Zürich, Zürich 1993, S. 245.

<sup>558</sup> Vgl. Rappmann, 1984, S. 49.

<sup>559</sup> Vgl. Thönges-Stringaris, 1989, S. 127.

<sup>560</sup> Beuys fuhr gewöhnlich zu Weihnachten oder zu Ostern nach Neapel. Vgl. Beuys, Joseph: „Ogni uomo è un re“, in: *Reporter*, Neapel, 23. Dezember 1985, S. 27.

<sup>561</sup> Die Einladungskarte zu Beuys' erster Ausstellung in der Galerie von Lucio Amelio in Neapel zeigte den Ort Sils-Maria am Maloja-Pass. Auf der Karte stand: *La Rivoluzione siamo Noi*. Am 13. November 1971 wurde die Ausstellung *The cycle of his Work! 130 Drawings and Concepts 1946-1971* in der Modern Art Agency in Neapel eröffnet. Vgl. Adriani, Konnertz, Thomas, 1986, S. 283.

<sup>562</sup> „Die Behauptung, die Revolution sind wir, bedeutet“, so Beuys, „dass wir ein sehr hohes Niveau an Freiheit, Selbstbestimmung und Souveränität erreicht haben. Daher kann der Mensch als Gekrönter wie ein echter König dargestellt werden. Zugleich ist dieser universale Herrschaftsbegriff die höchste Form der Demokratie.“ Zit. n. Reithmann, 1996, S. 145.

bestehe darin, die Gesellschaft nach den vom selbstbewussten und freien Menschen erkannten Prinzipien einzurichten.<sup>563</sup>

Ebenfalls in Neapel realisierte Beuys 1981 das Environment *Terremoto in Palazzo* (dt. *Erdbeben im Palast*), in dem er sich mit dem Erdbeben von 1980 auseinandersetzte, das die Stadt Neapel stark zerstört hatte (Abb. 85).<sup>564</sup> Für die neapolitanische Zeitung *Il Mattino* schrieb er 1981 den Artikel *The Concept of the Palazzo in the Human Head – Questions and Demands*, in dem er die Erdbeben, die Neapel und die Dörfer und Städte des Mezzogiorno verwüstet hatten, mit dem Einstürzen der Gebäude des westlichen sowie östlichen Staatskapitalismus verglich und der Bevölkerung Heilung auf der Basis von Selbstbestimmung und sozialer Demokratie bot.<sup>565</sup> Er hatte diesen Text verfasst, da er von den bestehenden Systemen keine Hilfe bei der Umstrukturierung der menschlichen Gesellschaft erwartete. Gesellschaftliches Unrecht verschütte die menschliche Kreativität. Nur freie, demokratische Selbstkontrolle, gleiches Recht für alle, gleicher Lohn, gerechte Verteilung der Produktionsmittel und humane Arbeitsbedingungen können die Menschen des Mezzogiorno aus diesem Zustand erlösen. Seine Aufgabe sah Beuys darin, den Menschen dazu Kraft zu geben, Kraft zur Selbstbestimmung, „dies alles – und nichts anderes – bedeutet Kunst heute“.<sup>566</sup>

In *Palazzo Regale* von 1985 formulierte Beuys einen Aufruf an den Menschen zu freiem Denken und selbstbestimmtem Handeln. Der in der einen Vitrine liegende Kopf verweist auf den Revolutionär Anarcharsis Cloots, einen Baron aus Kleve, der zum eigentlichen Ideologen der Französischen Revolution geworden war, da er die Theorie der Demokratie entworfen hatte. Dieser Baron vereinigte zwei Eigenschaften in sich, die Beuys als fundamental für die Menschen befand: Er war „Verehrer der menschlichen Vernunft“ und zugleich Rebell, da er sich als „Redner des Menschen-

---

<sup>563</sup> Vgl. Schata, 1984, S. 103.

<sup>564</sup> Vgl. Seymour, 1988, S. 15.

<sup>565</sup> Am 16. April 1981 schrieb Beuys den Text *The Concept of the Palazzo in the Human Head. Questions and Demands* für die neapolitanische Tageszeitung *Il Mattino*, die ihn jedoch nie publizierte. In dem Text geht es um die Beziehung zwischen den tatsächlichen, durch physikalische Kräfte bedingten Erdbeben in der Region des Mezzogiorno und den sozialen Beben in den „Palazzi“ des westlichen Privat- und östlichen Staatskapitalismus. Vgl. Beuys, Joseph: „The Concept of the Palazzo in the Human Head. Questions und Demands“, in: Kat. *Terrae Motus*, hrsg. v. Fondazione Lucio Amelio, Neapel 1984, S. 24-25.

<sup>566</sup> Beuys, 1984, S. 24-25.

geschlechts“ gegen jegliche Autorität wandte.<sup>567</sup> Beuys' Appell an die Menschen war, wie Anacharsis Cloots ein freies Denken zu entwickeln und dadurch zum „energiegeladenen Träger“ der Revolution zu werden. Die Revolution beginnt in den Köpfen der Menschen, d. h. in ihrem Bewusstsein.<sup>568</sup> „(...) wenn nicht die Revolution zuerst im Menschen geschieht, scheitert jede äußere Revolution. Der Mensch muss den Innenraum erobern. Die Kunst jedenfalls spricht immer den einzelnen freien, kreativen Menschen an.“<sup>569</sup>

Diese drei Arbeiten, erklärte Beuys in seinem letzten Interview 1985, „sind eng miteinander verbunden. Denn beim ersten wurde der Mensch als dynamischer Träger von Veränderungen, das heißt der Revolution gesehen. In der darauffolgenden Situation *Terremoto in Palazzo* wurde der endgültige Zusammenbruch einer Welt, die sich selbst überlebt hat, verdeutlicht. Heute ist der *Palazzo Regale* der Ort schlechthin, in dem das menschliche Bewusstsein wohnt.“<sup>570</sup> Diese drei Arbeiten sind politischer Appell und gleichzeitig Ausdruck für seinen Glauben an die Autonomie des Menschen. Beuys oberstes Ziel war, politisches Bewusstsein und Handeln des Einzelnen anzuregen, denn im Wahrnehmen der gesellschaftlichen Rechte und Pflichten sah er eine Grundvoraussetzung dafür, dass der Bürger seine politische Mündigkeit wiedererlangt.

In *Palazzo Regale* befinden sich an den Wänden sieben, mit Goldstaub bestrichene Messingtafeln. Diese hochrechteckigen Tafeln mit ihren schmalen Rahmenkanten und ihrer monochrom goldenen Fläche rufen durch ihre Größe und ihr Format die Assoziation an mittelalterliche Tafelbilder hervor, die vor einem goldenen Hintergrund Szenen mit Heiligen zeigen. Der Goldgrund gilt als Abbild des Paradieses und als Sinnbild der Erlösung. Auf den Tafeln von *Palazzo Regale* fehlt jedoch die bildli-

---

<sup>567</sup> Anacharsis Cloots starb 1794 während der Französischen Revolution auf der Guillotine. Er war nur 39 Jahre alt geworden. Vgl. Thönges-Stringaris, 1989, S. 18. Ausführlich über Anacharsis Cloots: Bezzola, Tobia: „Cloots, Anacharsis“, in: *Beuysnobiscum*, Kat. *Joseph Beuys*, Kunsthaus Zürich, Zürich 1993, S. 246 und vgl. Reithmann, 1996, S. 143.

<sup>568</sup> Kat. *Joseph Beuys in der Hamburger Kunsthalle*, hrsg. v. Uwe M. Schneede, Hamburg 1991, S. 34.

<sup>569</sup> Zit. n. Schata, 1984, S. 102.

<sup>570</sup> Beuys in: Bonuomo, 1986, S. 93. „Als ich zum ersten Mal in Neapel eintraf, habe ich sofort gedacht: da bin ich zu Hause, hier ist meine Heimat. Alles, was ich hier gemacht habe, steht in Beziehung zur Idee der Katastrophe, die im Süden als permanenter Zustand vorhanden ist.“ Beuys in: Bonuomo, 1986, S. 93.

che Darstellung, stattdessen sieht sich der Betrachter selbst, wie er sich verschwommen auf der goldenen Fläche spiegelt. Beuys macht auf diese Weise deutlich, dass dem Menschen „Heil“ und „Erlösung“ nicht mehr unbedingt von einer göttlichen Macht zuteil werden muss, sondern dass sich der Mensch auch selbst aus dem Materialismus erlösen und befreien kann. Er zeigt, dass es nicht nur eine jenseitsorientierte, sondern eine diesseitsorientierte Erlösung des Menschen gibt. Er fühle sich nicht als Erlöser, so Beuys, „aber ich möchte auf die Möglichkeit des Menschen aufmerksam machen, dass er sich jeweils selbst erlösen kann.“<sup>571</sup>

Die Installation *Palazzo Regale* zeigt Beuys' Vision von innerweltlich gegebenen Erlösungsmöglichkeiten des Menschen. Er glaubte daran, dass der Mensch die Kraft habe, sich aus sich selbst zu erlösen.<sup>572</sup> Das Mittel dazu sah er nicht nur in der Selbstbestimmung und in der Autonomie, sondern auch in den Kräften der Kreativität, die jeden Menschen zu einem Künstler macht. „Das heißt“, so Beuys, „dass sich alles durch das Individuum vollzieht. Und dass der Mensch sozusagen diese Kraft spürt – dass er sich als antiautoritär verhalten will in seinem inneren Freiheitsstreben.“<sup>573</sup> Die Revolution vollzieht sich durch Kreativität, wobei die Kreativität nicht auf den Bereich der bildenden Kunst beschränkt ist, sondern auf allen Gebieten tätig werden kann und zum Lebensprinzip würde. Dann würde das christliche Erlösungsmodell durch den erweiterten Kunstbegriff überwunden werden.<sup>574</sup>

#### **4.2.2.2. „Jeder ist ein Sonnenkönig“**

*Palazzo Regale* wurde von Joseph Beuys für das Bourbonenschloss *Palazzo Reale di Capodimonte* konzipiert, das im 18. Jahrhundert als königlicher Stadtpalast gebaut worden war (Abb. 80). Als 1734 mit der Thronbesteigung Karls von Bourbon Neapel die Hauptstadt eines unabhängigen Königreiches wurde, begann der neue König, der Stadt ein neues repräsentatives Aussehen zu verleihen. Zur königlichen Selbstdarstellung gehörte neben dem Bau einer königlichen Residenz, dem Palazzo di Capodimonte, auch die Einrichtung eines königlichen Museums im Palazzo di Capodimonte.

---

<sup>571</sup> Beuys in: Pfister, Elisabeth: „Joseph Beuys im Gespräch mit Elisabeth Pfister“, in: Mennekes, Friedhelm: *Joseph Beuys. Christus Denken*, Stuttgart 1996, S. 87.

<sup>572</sup> von Graevenitz, 1984, S. 24.

<sup>573</sup> Zit. n. von Graevenitz, 1984, S. 22.

<sup>574</sup> Westermann-Angerhausen, 1997, S. 18f.

te, in dem die geerbten Kunstschatze aus dem Besitz der Farnese, zu denen auch Meisterwerke von Massaccio, Raffael, Tizian und Breughel gehörten, entsprechend präsentiert werden sollten. Von Beginn an war der Palazzo di Capodimonte zugleich Palast und Museum, ein Palast-Museum, in dem sich die Funktionen abwechselten oder eine der beiden vorherrschte.<sup>575</sup>

In der Installation *Palazzo Regale* reagierte Beuys auf die Architektur und die Geschichte des Palazzo di Capodimonte. „Ich habe“, erklärte er 1986, „in Neapel im Museum Capodimonte, in diesem alten Bourbonenschloss, einen großen Raum gemacht. Also eine Skulptur, die sich als Raumerlebnis darstellt. Dabei handelt es sich nicht um eine Figur, sondern um eine Konstellation von Raumteilen. Man kann fast sagen, es ist eine Skulptur, die eine Nähe zur Architektur hat. Das war in Neapel auch meine Absicht, weil dieses Museum Capodimonte ... einen ungeheuerlich mächtigen Charakter hat und in sich unheimliche Kunstschatze birgt. Aber das Architektonische dominierte so stark, dass ich mir gesagt habe, ich muss hier etwas in der Art machen, dass ein architektonisches Element in meiner Raumgestaltung enthalten sein muss.“<sup>576</sup>

Das Besondere des Palazzo di Capodimonte ist seine Doppelfunktion als Herrschaftsresidenz und Museum. Die prächtige und repräsentative Architektur des Palazzo di Capodimonte diente nicht nur dazu, den König zu verherrlichen und standesgemäß zu inszenieren, sondern auch die legendäre Kunstsammlung der Farnese mit ihren Meisterwerken. Diese beiden Aspekte – Herrschertum und Kreativität – thematisierte Beuys in *Palazzo Regale*. Der Raum, den er im einstigen Bourbonenpalast geschaffen hatte, war hieratisch und königlich. Er stand als Metapher für den Kopf des Menschen. „Der Palast, den wir zuerst erobern und dann würdig zu bewoh-

---

<sup>575</sup> 1734 wurde Karl von Bourbon als Karl VII. König von Neapel und Sizilien. 1739 war Grundsteinlegung der Regia di Capodimonte, der königlichen Residenz von Capodimonte. 1764 wurde das Museo Regio eröffnet und Teile der Sammlung Farnese ausgestellt. Als Joseph Bonaparte, der Bruder von Napoleon, 1806 als König eingesetzt wurde, wählte er Capodimonte als Residenz. Ab 1860 wurde der Palast vom neuen italienischen Königshaus Savoyen als Residenz genutzt. 1957 ist dann das Museo Nazionale di Capodimonte eröffnet worden. Vgl. Spinosa, Nicola: „Das Museo Nazionale di Capodimonte bis heute“, in: Kat. *Napoli! Museo Nazionale di Capodimonte*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1996, S. 15-20.

<sup>576</sup> Beuys in: Kluge, Erhard: „Joseph Beuys in einem Gespräch mit Erhard Kluge am 12. Januar 1986“, in: *Vorwärts*, Nr. 5, Bonn, 1.2.1986, S.19.

nen haben, ist der Kopf des Menschen, unser Kopf“, so Beuys 1985.<sup>577</sup> Der würdigs-  
te Palast menschlicher Kreativität und Selbstherrlichkeit sei der menschliche Kopf,  
erklärte der Künstler, von ihm müsse auch die Idee einer neuen Staatssouveränität  
ausgehen, die jeden einzelnen Menschen zum Souverän werden ließe. „Jeder von uns  
Menschen hat sein kostbarstes Gebäude der Welt in seinem Kopf, in seinen Gefüh-  
len, in seinem freien Willen“. <sup>578</sup> Beuys forderte Souveränität für das Volk, denn jeder  
Mensch sei ein König, doch das würde den Menschen von der Politik vorenthalten:  
„Unsere Souveränität wird durch andere Individuen vertreten und dabei sofort verra-  
ten.“<sup>579</sup> Der Mensch müsse Souveränität und Kreativität entwickeln, um damit über  
die entsprechenden Fähigkeiten zu verfügen, die Verhältnisse entscheidend verän-  
dern zu können.

Die Idee des *Palazzo Regale* sei in vielen seiner vorhergehenden Aktionen enthalten  
gewesen, so Beuys, bereits vor 25 Jahren habe er in einer Aktion behauptet: „dass  
jeder Mensch ein Sonnenkönig ist, dass jeder Mensch eigentlich souverän ist.“<sup>580</sup> Mit  
der Wiederholung dieser Behauptung, dass jeder Mensch ein Sonnenkönig sei, bezog  
sich Beuys auf den Ausstellungsort, das Bourbonenschloss Palazzo di Capodimonte,  
denn auch der so genannte Sonnenkönig Ludwig XIV. stammte aus dem alten fran-  
zösischen Geschlecht der Bourbonen. Während seiner Regierung erreichte die Insze-  
nierung des absolutistischen Königtums ihren Höhepunkt: „L'état c'est moi“ (dt.  
„der Staat, das bin ich“) lautete das Leitwort seiner Regierung. Ludwig war der  
Mittelpunkt des Staates und regiert absolut. Die Sonne war für ihn das Sinnbild  
seines königlichen Daseins. Als Bühne seiner Selbstdarstellung erbaute er in  
Versailles das größte Schloss der Welt mit einem riesigen Park. Die Pracht und der  
Glanz des Schlosses sollten ein sichtbarer Ausdruck seiner Größe, der Größe des  
Sonnenkönigs, sein. Versailles und seine höfische Kultur wurden zum bewunderten  
Vorbild zahlreicher europäischer Fürstenhöfe.

---

<sup>577</sup> Beuys in: Bonuomo, 1986, S. 92f.

<sup>578</sup> Zit. n. Seymour, 1988, S. 15f.

<sup>579</sup> Beuys in: Bonuomo, 1986, S. 92f. und vgl. Beuys, Joseph: „Ogni uomo è un re“, in: *Reporter*,  
Neapel. 23. Dezember 1985, S. 27.

<sup>580</sup> Beuys in: Bonuomo, 1986, S. 92f. Vgl. auch Kap. V.1.2.1. über die Verbindung von Gold und  
Herrschaft in der Arbeit *Royal Tide IV* von Louise Nevelson.

In *Palazzo Regale* machte Beuys deutlich, dass jeder Mensch sein eigener souveräner Herrscher werden kann. Mit den goldschimmernden Messingtafeln und Vitrinen bezog er sich auf die seit der Antike bestehende Verbindung Gold und Herrschertum. Bereits in der Antike wurden königliche und adlige Repräsentationsräume mit Gold ausgestattet, um so den Status der herrschenden Schicht deutlich zu machen. Auch im 18. Jahrhundert wollten der König und der Adel durch die Verarbeitung des kostbaren Edelmetalls Gold ihren eigenen Status glorifizieren und sich mit einer Aura der Göttlichkeit umgeben, um so ihren Herrschaftsanspruch zu unterstreichen. Im Schloss von Versailles spiegelt sich nicht nur der königliche Herrschaftsanspruch wider, sondern auch die symbolische Gleichsetzung des Königs mit dem Sonnengott Apollo. Die Leuchtkraft des Goldes galt als das Sinnbild des Lichtes, das vom Sonnenkönig ausstrahlte.<sup>581</sup> Doch für Beuys sollte dieser Anspruch nicht nur vom König, sondern von jedem Menschen vertreten werden. Sein Wunsch, dass jeder einzelne Mensch ein Sonnenkönig sein solle, wird in *Palazzo Regale* deutlich, da sich der Betrachter in den vergoldeten Messing-Tafeln spiegelt und so das eigene Spiegelbild im Glanz des goldenen Bildes und Rahmens wiederfindet.

## **5. Symbol für Spiritualität**

Bereits in den ersten Hochkulturen der Menschheit wurde mit Gold, dem Sonnenmetall, die Aura des Überirdischen und Göttlichen verbunden. Da es durch keinen anderen damals bekannten Stoff angegriffen oder zerstört werden konnte, symbolisiert es die Ewigkeit. Seine unerklärliche magische Faszination, sein Glanz und seine Unvergänglichkeit führten dazu, dass Gold überwiegend im religiösen Bereich als Metapher für das Göttliche eingesetzt wurde. Im Gold, so scheint es, lässt sich das Immaterielle und Absolute greifbar machen, so dass das dargestellt werden kann, was eigentlich nicht darstellbar ist: spirituelle Erfahrungen, Ideen und Intentionen.

Die Bedeutung des Goldes als höchster metaphysischer Wert stand auch im 20. Jahrhundert im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung. Besonders häufig wurde Gold als Symbol für das Absolute, Unfassbare und Transzendente eingesetzt. Wie Constantin Brancusi, Yves Klein, Joseph Beuys, James Lee Byars sowie Marina

---

<sup>581</sup> Vgl. Fuchs, 1996, S. 158.

Abramović/Ulay zeigen, war Gold das gesamte 20. Jahrhundert hindurch geeignetes Ausdrucksmittel, um spirituelle Inhalte zu vermitteln. Der rumänische Bildhauer Constantin Brancusi wollte die letzte Fassung seines wohl berühmtesten Werkes, der *Unendlichen Säule* von 1937, ursprünglich vergolden lassen. In diesem äußerst komplexen Werk spiegelt sich seine Auseinandersetzung mit diversen nicht-christlichen, spirituellen Richtungen wider. Ende der 50er Jahre hat Yves Klein in seinen monochromen Bildtafeln Gold als Symbol für die geistige Erleuchtung eingesetzt und sich dabei ebenfalls auf unterschiedliche Religionen und esoterische Lehren berufen. Mitte der 60er Jahre, wenige Jahre nach Klein, hat Joseph Beuys in einer Performance seinen eigenen Kopf mit Blattgold bedeckt. Im Gold sah er ein spirituelles Heilmittel, das die Gesellschaft vom Materialismus weg- und zur Spiritualität hinführen sollte. Der amerikanische Künstler James Lee Byars hat in seinem Werk über Jahrzehnte hinweg sehr häufig Gold verwendet. Philosophische und mystische Einflüsse aufgreifend, war das Gold für ihn Ausdrucksmittel seines Wunsches nach Vollkommenheit und seiner Suche nach dem Essentiellen. Anfang der 80er Jahre hat das Künstlerpaar Marina Abramović und Ulay in einer Performance Goldnuggets verwendet, um darin seine Suche nach spiritueller Energie zu versinnbildlichen und den Übergang von der Materialität zur Immaterialität zu markieren.

### **5.1. Sublimierung der Materie: Constantin Brancusi, Die Unendliche Säule (1937)**

Zwischen 1935 und 1937 entstand in Rumänien in der Stadt Țirgu Jiu das sogenannte *Ensemble von Țirgu Jiu* (Abb. 89).<sup>582</sup> Es erstreckt sich über eineinhalb Kilometer innerhalb und außerhalb des Stadtparks und umfasst drei große Arbeiten von Brancusi: *Der Tisch des Schweigens*, *Das Tor des Kusses* und die *Unendliche Säule*.<sup>583</sup> Die erste Skulptur des Ensembles, die fertig gestellt wurde, war die *Unendliche Säule*.

<sup>582</sup> Țirgu Jiu ist eine kleine dörfliche Gemeinde am Fuß der Karpaten, nicht weit von Brancusis Geburtsort Hobitza. Vgl. Hulten, Pontus; Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati: *Brancusi*, frz. Ausgabe 1986, dt. Ausgabe Stuttgart 1986, S. 20.

<sup>583</sup> Es handelt sich um die einzigen Großskulpturen, die Brancusi verwirklichen konnte. Das *Tor des Kusses* ist mehr als 5 m hoch, 6 m breit und 1,80 m tief. Der *Tisch des Schweigens* hat 2,10 m Durchmesser und zusammen mit den darum gruppierten Stühlen 5,40 m in der Gesamtbreite. Die *Unendliche Säule* hat eine Höhe von 29 m. Vgl. Krauss, Rosalind: Maßstab und Monumentalität als Problem der modernen Plastik, in: *Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur – Raumkonstruktion – Prozess*, hrsg. v. Margit Rowell, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, dt. Ausgabe München 1986, S. 230. Überblick über die Literatur und die verschiedenen Interpretationsansätze: Klein, Ina: *Brancusi. Natur. Struktur. Skulptur. Architektur*, Köln 1994, Bd. 1, S. 169-175.

Ursprünglich sollte die aus Gusseisen hergestellte Skulptur eine Verkleidung aus vergoldetem Messing erhalten. Im Sommer 1938 ist sie jedoch mit goldgelber Bronze überzogen worden (Abb. 86-88).<sup>584</sup> Eingeweiht wurde das Ensemble am 27. Oktober 1938.<sup>585</sup>

### 5.1.1. Die Imagination des Endlosen

Das Werk von Brancusi ist gekennzeichnet von einem, so Ina Klein, in der Plastik der Moderne singulären Arbeitsprozess: Dem Arbeiten in Werkreihen.<sup>586</sup> Diese Arbeitsweise entwickelte Brancusi um 1906, als er sich von der direkten Naturerfassung und -darstellung zu lösen begann und immer mehr danach strebte, zur „inneren Natur“ zu gelangen. Seine Intention war es, in seinen Skulpturen das Wesentliche, d. h. die „hinter“ den natürlichen Dingen liegenden Ideen sichtbar werden zu lassen: „Abstrakt? So nennt man mich, ich bin es nicht, nur imitiere ich die Dinge nicht, ich suche die Essenz zu geben.“<sup>587</sup> Ausgehend von einem erkennbaren Motiv aus der Natur arbeitete er in langen Variationsreihen daran, für das jeweilige Sujet die optimale und komprimierteste Form zu finden. Dieser Prozess der Auseinandersetzung führte ihn zu einer immer größer werdenden Formenkonzentration, die sich durch eine starke formale Reduktion und eine extrem elementare Formensprache auszeichnet. Die reduzierten, essentiellen Formen seiner Skulpturen beschrieb er mit „La simplicité c'est la complexité résolue“.<sup>588</sup> Der jeweilige Formkern wurde von ihm stets im Einklang mit den Eigenschaften des verwendeten Materials herausgearbeitet. Da er neben der Absolutheit der Form auch deren Zeitlosigkeit anstrebte, verwendete er für seine Skulpturen fast ausschließlich die Materialien Stein, Bronze und Holz.

---

<sup>584</sup> Am 20. September 1937 hatte Brancusi an Georgescu-Gorjan telegraphiert: „Il faut que la métallisation soit jaune“. Die ausgewählte Farbe war ein Goldgelb. Viele ausländische Kritiker dachten sogar, dass die Säule vergoldet war. Vgl. Georgescu-Gorjan, Stefan: „The Genesis of the *Column without End*“, in: *Revue roumaine d'histoire de l'art*, 1964, Vol 1, Nr. 2, S. 290.

<sup>585</sup> Lemny, Doina: „L'élévation de *La Colonne sans fin* à Tîrgu Jiu“, in: *La Colonne sans fin. Les carnets de l'Atelier Brancusi. La série et l'oeuvre unique*, hrsg. v. Marielle Tabart, Paris 1998, S. 86.

<sup>586</sup> Klein, 1994, Bd. 1, S. 9.

<sup>587</sup> Brancusi zit. n. Schnell, Werner: *Der Torso als Problem der Modernen Kunst*, Berlin 1980, S. 140. Dieser Ansatz hat dazu geführt, dass er in der Literatur immer wieder als Platoniker bezeichnet wurde. Vgl. Bach, Friedrich Teja: *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form*, Köln 1987, S. 13.

<sup>588</sup> Brancusi zit. n. Bach, 1987, S.16. Es entstanden nach und nach mehrere, parallel nebeneinander laufende Werkreihen, von denen die erste das Kopfmotiv behandelte (Reihe der Neugeborenen, ab 1905) und die bekannteste die Kuss-Plastiken (ab 1907-1945) sind. Allein vom Kuss existieren 14 Varianten. Die Suche nach der vollendeten Vogelform (von 1910 bis ca. 1950) führte zu 27 Variationen dieses Motivs.

Brancusis intensive Formsuche und -findung blieb auf wenige Motive konzentriert. Ein zentrales und immer wiederkehrendes Motiv war die *Unendliche Säule*. Mit diesem Sujet hat er sich rund 40 Jahre lang auseinander gesetzt und zahlreiche Versionen in unterschiedlichen Größen realisiert. Die erste *Unendliche Säule* entstand 1918: Sie war aus Holz gefertigt und wies eine Höhe von 2,03 m auf (Abb. 90).<sup>589</sup> Im Garten des Sammlers Edward Steichen in Voulangis bei Paris realisierte er 1920 eine Version der „Unendlichen Säule“ mit einer Höhe von 7,13 m (Abb. 91). Die Idee, die *Unendliche Säule* als monumentale Großplastik auszuführen, entwickelte er um 1926 und die Realisierung erfolgte 1937 auf einem öffentlichen Platz in Tîrgu Jiu mit der rund 30 m hohen *Unendlichen Säule*.<sup>590</sup>

Um die Symbolik des Aufwärtstrebens zu betonen, hat Brancusi für die *Unendliche Säule* keine „reine Säulenform“ gewählt, sondern eine rhombische, sich wiederholende Form, wobei er die Säule immer mit einem halben rhombischen Element enden ließ. In Tîrgu Jiu, wo er insgesamt 15 ganze und zwei halbe Elemente aufeinander gesetzt hat, entsteht der Eindruck der „Unendlichkeit“ dadurch, dass der Betrachter die Säule als Anleitung nimmt, den real begonnenen Additionsprozess in der Vorstellung endlos weiterzuführen. Steht der Betrachter direkt an der *Unendlichen Säule*, kann er durch die perspektivische Verkürzung der Elemente den Eindruck eines sich unendlich Fortsetzens in den Raum hinein real erleben (Abb. 88).<sup>591</sup> In der *Unendlichen Säule* machte Brancusi seine Auffassung deutlich, dass eine Skulptur nicht unbedingt durch ihre Form bestimmt wird, sondern vielmehr durch die in ihr verkörperte Idee. Es gehe bei der *Unendlichen Säule* nicht um die Materialität und auch nicht um die Wiederholung identischer Formelemente, so schreibt Max Imdahl, sondern allein um die durch das Material und dessen Form bewirkte „Imagination des Endlosen“. Die *Unendliche Säule* sei endlich, da sie aber die Imagination des Endlosen ermögliche, trete sie als das, was sie faktisch ist, in Disidentität zu dem, was sie vorstellbar macht, über sich selbst hinaus. Somit transzendiere die *Un-*

---

<sup>589</sup> Die Säule wurde 1926 zum ersten Mal ausgestellt und auf 1918 datiert. Die genaue Entstehung der ersten Version der *Unendlichen Säule* ist nicht bekannt. Sie befindet sich jetzt im Museum of Modern Art in New York. Vgl. Geist, Sidney: „Le devenir de *La Colonne sans fin*“, in: *La Colonne sans fin. Les Carnets de l'Atelier Brancusi*, Centre Georges Pompidou, Paris 1998, S. 14ff.

<sup>590</sup> Tabart, Marielle: „La mesure de *La Colonne sans fin*“, in: *La Colonne sans fin. Les Carnets de l'Atelier Brancusi*, Centre Georges Pompidou, Paris 1998, S. 12.

<sup>591</sup> Vgl. Bach, 1987, S. 26.

*endliche Säule* ihre Endlichkeit, indem sie ihre sichtbaren Begrenzungen visuell und geistig übersteigt.<sup>592</sup>

Fast alle Versionen der *Unendlichen Säule* waren von Brancusi in Holz ausgeführt worden, wodurch allerdings der optische Eindruck von Materialschwere hervorgerufen wurde. Darüber hinaus wirkten diese Versionen der *Unendlichen Säule* aufgrund ihrer Proportionsverhältnisse „zu real, zu sehr innerhalb greifbarer Reichweite“.<sup>593</sup> Für die monumentale Fassung in Tîrgu Jiu wählte der Künstler daher Gusseisen mit einer goldfarbenen Legierung. Neben dem Aspekt der Dauerhaftigkeit dieser Materialien war für ihn das Ausdruckspotential der goldglänzenden Oberfläche entscheidend. Die goldgelb glänzende Legierung soll die in der Säule verkörperte Idee der „Aufsteigenden Bewegung“ und den Eindruck der „Unendlichkeit“ verstärken. Durch die helle Oberfläche wird die Schwere des Volumens aufgehoben, da das Licht auf der Oberfläche reflektiert wird. Dadurch wird das Volumen der rhombischen Elemente sublimiert und die Form erhält eine gewisse Leichtigkeit, so dass die intendierte aufsteigende Bewegung gesteigert wird.<sup>594</sup>

### **5.1.2. Die Überwindung des Todes**

1934 hatte Brancusi von der *Nationalen Liga der rumänischen Frauen von Goj* den Auftrag erhalten, für die Stadt Tîrgu Jiu in Rumänien ein Monument zu entwerfen, das auf anonyme Weise an die rumänischen Soldaten erinnern sollte, die 1916 im Ersten Weltkrieg nahe dem Fluss Jiu bei der Verteidigung der Stadt Tîrgu Jiu gegen die deutschen Truppen gefallen waren.<sup>595</sup> 1935 nahm er den Auftrag an und konzipierte ein Mahnmal, das – so die hier vertretene These – auf einer abstrakten Ebene an die gefallenen rumänischen Soldaten erinnert und nicht nur auf den Tod, sondern auch auf die Unsterblichkeit der Seele verweist.

---

<sup>592</sup> Imdahl, Max: „Serras *Right Angle Prop* und *Tot*. Konkrete Kunst und Paradigma“, in: Janhsen-Vukicevic, Angli (Hrsg): *Max Imdahl. Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften, Bd. 1*, Frankfurt am Main 1996, S. 317f.

<sup>593</sup> Bach, 1987, S. 26ff.

<sup>594</sup> Die Materialwahl Brancusis lässt sich vielleicht auch damit erklären, dass ihm kein anderes Material für diese Ausmaße zur Verfügung stand. Vgl. Hulten, Dumitresco, Istrati, 1986, S. 36.

<sup>595</sup> Vgl. Salzmann, Siegfried: „Das skulpturale Ensemble von Tîrgu-Jiu“, in: *Kat. Constantin Brancusi. Plastiken – Zeichnungen*, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1976, S. 85. Vgl. Geist, 1998, S. 24.

Der Skulpturenkomplex ist auf einer knapp eineinhalb Kilometer langen, den Nordteil der Stadt von West nach Ost durchlaufenden Achse angeordnet, die an dem Ort beginnt, wo die Soldaten gefallen waren: am Ufer des Flusses Jiu (Abb. 89). Dort steht die *Tafel des Schweigens*, an der sich der Betrachter schweigend der Soldaten erinnern und die Sterblichkeit der Menschen reflektieren soll.<sup>596</sup> Von der *Tafel des Schweigens* führt eine Allee zum ca. 135 m entfernten „Tor des Kusses“, das einen Ort der Passage darstellt. Um anschließend zur *Unendlichen Säule* zu gelangen, muss der Betrachter einen Weg mit der Länge von 1 ¼ km zurücklegen. Auf diesem Weg, der *Straße der Helden* heißt, befindet sich die Kirche der *Heiligen Apostel*, die den rumänischen Gefallenen des Ersten Weltkriegs geweiht ist.<sup>597</sup>

Am Ende der *Straße der Helden* erhebt sich schließlich die *Unendliche Säule*, die ursprünglich den Titel *Säule der Dankbarkeit* erhalten sollte.<sup>598</sup> Mit ihren aufeinandergesetzten rhombischen Elementen verweist sie unmittelbar auf die verstorbenen rumänischen Soldaten, da sie mit ihrer Zickzackform an die Form rumänischer Grabstelen erinnert, die auf den Friedhöfen Siebenbürgens die Gräber früh verstorbener Jungesellen schmücken (Abb. 92-93). Diese rumänischen Grabstelen weisen die gleiche Zickzackform als Prinzip der abstrakten Reihung auf und sind wie die ersten Versionen der *Unendlichen Säule* aus Holz gefertigt.<sup>599</sup> Mit diesen rumänischen Grabstelen werden zwei Bedeutungen verbunden: Auf den Gräbern der jungen Männer sollen sie wie ein Lebensbaum symbolisch dem Verlöschen der Zeugungskraft des Verstorbenen entgegenwirken.<sup>600</sup> Gleichzeitig stellen sie aber auch „Himmelsleitern“ dar, über die sich – so der rumänische Mythos – die unsterblichen Seelen der Toten in den kosmischen Kreislauf einfügen.<sup>601</sup>

---

<sup>596</sup> Vgl. Graevenitz, Antje von: „Brancusis Passage und Tempel“, in: Kat. *Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Wieland Schmied, Schloss Charlottenburg, Stuttgart 1980, S. 213.

<sup>597</sup> Vgl. Memorandum am 2. Oktober 1937, in: Klein, 1994, Band 2, S. 360. Die Auflage für die Schenkung bestand in dem Bau einer Straße, die den Namen *Straße der Helden* tragen sollte. Vgl. Antrag an die Stadt Tîrgu Jiu vom 20. Oktober 1937, in: Klein, 1994, Bd. 2, S. 363.

<sup>598</sup> Vgl. Klein, 1994, Bd. 2, S. 382.

<sup>599</sup> Klein, 1994, Bd. 1, S. 185f. 1910 hatte Brancusi eine Version des Kusses als Grabdenkmal für Tatiana Rachewsky auf dem Friedhof von Montparnasse in Paris aufgestellt. Vgl. Kraus, 1986, S. 229.

<sup>600</sup> von Graevenitz, 1980, S. 215. Vgl. Balas, Edith: „The Sculpture of Brancusi in the Light of his Romanian Heritage“, in: *Art Journal*, XXXV/2, Winter 1975/76, S. 94f.

<sup>601</sup> Klein, 1994, S. 185f.

Da Brancusi 1876 in Hobitza, einem Dorf am Südrand der Karpaten, geboren worden war und dort auch die ersten zwanzig Jahre seines Lebens verbracht hatte, war er mit der rumänischen Kultur, Mythologie und Volkskunst eng vertraut.<sup>602</sup> Dass er sich mit der „Unendlichen Säule“ auf die rumänische Begräbnissitte bezog und deren Bedeutung auch genau kannte, wird deutlich durch die Namen, die er der Säule ursprünglich geben wollte: „Appelons-la L’Echelle du ciel“ und „Alors appelons la La Mémoire éternelle“.<sup>603</sup> Zum Gedenken an die jungen rumänischen Soldaten hat Brancusi in Tîrgu Jiu diese Tradition der rumänischen Volkskunst aufgegriffen und eine rumänische Grabstele in einer monumentalen Dimension realisiert, damit sie für den Besucher auch aus großer Entfernung wahrnehmbar ist. Als übergroße Grabstele verweist die *Unendliche Säule* unmittelbar auf die gefallenen jungen Soldaten und stellt eine monumentalisierte „Himmelsleiter“ für ihre Seelen dar.

Wie Ina Klein herausgearbeitet hat, verweist der Künstler durch die Proportionen der *Unendlichen Säule* auf die platonisch-pythagoreische Metaphysik.<sup>604</sup> Das Modul der *Unendlichen Säule* ist nach den Proportionen 1:2:4 berechnet. Das kleinste Maß (die Basis) mit 2 multipliziert ergibt die größte Breite, und multipliziert mit 4 ergibt es die Höhe des Moduls (d. h. 0,45 x 0,90 x 1,80 m = 1:2:4).<sup>605</sup> Die Proportionen der Säulenelemente würden damit der Harmonie der pythagoreischen Tetraktys folgen, schreibt Ina Klein, „wie sie die platonisch-pythagoreische Metaphysik für das Kosmosmodell lehrte. Nach der Vorstellung der platonisch-pythagoreischer Metaphysik ist der Tetraktys ein Symbol für die Unsterblichkeit der Seele.“<sup>606</sup> Somit symbolisiert

---

<sup>602</sup> Vgl. Klein, 1994, S. 10f. Die rumänische Forschung hat die Beziehungen zur rumänischen Holzbauweise und Holzschnitzerei erforscht. Die rhombischen Formen stellen ein dekoratives Motiv aus der bäuerlichen Architektur Rumäniens dar. Vgl. Grigorescu, Dan: *Brâncusi. Die rumänischen Ursprünge seiner Kunst*, Bukarest 1984, S. 127. Und vgl. Balas, 1975/76, S. 94-104.

<sup>603</sup> Als Brancusis Auftraggeberin Aretia Tatarescu ihn fragte, welche Namen er der Skulptur geben wolle, hat er geantwortet: „Appelons-la L’Echelle du ciel“ und ergänzt: „Alors appelons la La Mémoire éternelle.“ Zit. n. Geist, 1998, S. 26.

<sup>604</sup> Diese Lehre geht davon aus, dass alles im Universum durch Zahlen messbar sei. Vgl. Nardini, Bruno: *Mysterien und Geheimlehren: über den geistigen Hintergrund unserer Geschichte*, ital. Ausgabe 1976, dt. Ausgabe Braunschweig 1990, S. 98.

<sup>605</sup> Vgl. Hulton, Dumitrescu, Istrati, 1986, S. 224.

<sup>606</sup> Klein, 1994, S. 186. Die Tetraktys war das heilige Emblem der Pythagoreer. Tetraktys nannten die Pythagoreer die 4 ersten Zahlen, aus deren Addition die 10 entsteht, die sie für die vollkommenste hielten, weil auch das Weltall 10 Sphären habe. Vgl. Nardini, 1990, S. 100.

die Säule von Tîrgu Jiu durch ihre Proportionen den platonisch-pythagoreischen Gedanken der Unsterblichkeit der Seele.<sup>607</sup>

Einen weiteren Verweis auf die Unsterblichkeit der Seele beinhaltet die geographische Ausrichtung des Weges, durch den die drei Skulpturen miteinander verbunden sind. Er beginnt im Westen am Ufer des Flusses Jiu und zieht sich durch den Stadtpark und den Nordteil der Stadt in Richtung Osten, wo sich am Ende des Weges die goldglänzende *Unendliche Säule* befindet. Der Verlauf des Weges von Westen nach Osten ist für die Interpretation von Bedeutung, denn damit verweist Brancusi auf den Zyklus der Sonne. Die Sonne ist eng mit Tod und Leben verbunden, da sie selbst täglich das „Todesschicksal“ erlebt und überwindet: Am Abend taucht sie im Westen in die „Unterwelt“ ab, aus der sie am Morgen im Osten wieder hervortritt und sich als Siegerin über den Tod präsentiert. Der Rhythmus der Sonne wird in zahlreichen Kulturen als Vorbild für das Lebensschicksal des Menschen aufgefasst, da die Sonne täglich in konzentrierter Form dasselbe Schicksal erleidet, das auch dem Menschen bestimmt ist: Geburt, Lebenszeit und Tod. Das tägliche Hervorgehen der Sonne aus dem Tod lässt auch für den Menschen die Hoffnung entstehen, dass er nicht im Tode bleibt, sondern zu neuem Leben wiedergeboren wird.<sup>608</sup>

In Tîrgu Jiu steht die *Unendliche Säule* im Osten und weist eine goldgelbe Oberfläche auf, wodurch ein Bezug zur Sonne und ihrem Zyklus hergestellt wird. Gold gilt als Zeichen der Sonne und steht damit als Sieger über die Finsternis in jeglicher Form. Aufgrund seiner Unzerstörbarkeit gilt Gold zudem als Zeichen der Ewigkeit. In zahlreichen antiken Totenkulten war Gold verwendet worden, um den Seelen der Verstorbenen Unsterblichkeit zu verleihen. Aufgrund seiner Verbindung zur Sonne und seiner Unzerstörbarkeit steht Gold somit für die Überwindung des Vergänglichen im menschlichen Dasein.

---

<sup>607</sup> Wie Ina Klein schreibt, kann aufgrund von Brancusis Sokrates-Skulptur von 1922 angenommen werden, dass er mit dem Inhalt des Phaidon vertraut war. Vgl. Klein, 1994, S. 186. Im *Phaidon* hatte Platon seine Argumente gegen den endgültigen Tod des Menschen und für die Unzerstörbarkeit der Seele formuliert. Vgl. Condrau, Gion: *Der Mensch und sein Tod*, 2. Auflage, Zürich 1991, S. 166.

<sup>608</sup> Vgl. Becker, 1987, S. 111f. Auch das Christentum hat die Sonnensymbolik aufgegriffen: Ebenso wie die im Westen untergehende Sonne sich am Morgen im Osten neu erhebt, so steht Christus von den Toten auf. Daher wurden die meisten Kirchen nach Osten ausgerichtet und der Altar im Ostteil der Kirche platziert. Vgl. Lurker, Manfred: *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst*, Baden-Baden 1974, S. 133.

Über die goldgelb glänzende *Unendliche Säule* als Grabstele soll der Glaube deutlich werden, dass der Mensch den Tod überwinden kann, so wie die Sonne jeden Morgen von neuem aufgeht, nachdem sie am Abend zuvor untergegangen ist. Die *Unendliche Säule* erinnert somit nicht nur an die gefallenen rumänischen Soldaten, sondern stellt auch ein Symbol für die Überwindung des Todes und die Unsterblichkeit der Seele dar. „Im wirklichen Leben“, so Brancusi, „gibt es nichts Statisches, keinen Tod.“<sup>609</sup> Für ihn war die Säule, so soll er es Carola Giedeon-Welcker persönlich gesagt haben, ein Lebenssymbol für die nachfolgenden Generationen.<sup>610</sup>

### 5.1.3. Weg der Initiation: Erfahrung des unendlichen Raumes

In Amerika und Europa erlebten der Mystizismus<sup>611</sup>, Okkultismus<sup>612</sup> und Spiritismus<sup>613</sup> in der Zeit der Wende zum 20. Jahrhundert eine Renaissance.<sup>614</sup> Die gravierenden gesellschaftlichen, sozialen und geistigen Veränderungen im 19. Jahrhundert hatten das Vertrauen in die institutionalisierten Religionen und deren Weltauslegung untergraben. Die Suche nach einer neuen Deutung der Welt und der Stellung des Menschen im Kosmos führte zu einem steigenden Interesse an Lehren außerhalb der etablierten religiösen Institutionen wie beispielsweise der Theosophie.<sup>615</sup> Auch in den Künstlerkreisen wurden zahlreiche esoterische Lehren und parareligiöse Bewegungen diskutiert. Für die bildende Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren diese spirituellen Bewegungen von großer Bedeutung. Während Mystik und Okkultismus auf die französischen Symbolisten und Surrealisten einen großen Einfluss aus-

---

<sup>609</sup> Vgl. Bach, 1987, S. 210.

<sup>610</sup> Vgl. Dan Griogorescu, 1984, S. 136.

<sup>611</sup> Über die verschiedenen Formen von Mystik: Werner, Martin: *Mystik im Christentum und in außchristlichen Religionen. Ein Überblick*, hrsg. v. Johann Zürcher, Tübingen 1989.

<sup>612</sup> Es gibt keine genaue Bestimmung des Wortes okkult (lat. occultus, „verborgen“, von occulere, „zudecken, verstecken, geheim halten“). Aufgrund der Etymologie kann man das Okkulte als den verborgenen Aspekt der Wirklichkeit betrachten, den eine bestimmte Weltsicht in den Vordergrund stellt. Vgl. Galbreath, Robert: „Okkult“, in: Kat. *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, hrsg. v. Maurice Tuchmann und Judi Freemann, dt. Ausgabe Stuttgart 1988, S. 381.

<sup>613</sup> Spiritismus basiert auf zwei grundsätzlichen Voraussetzungen: erstens, dass die menschliche Persönlichkeit den körperlichen Tod in irgendeiner Form überlebt; zweitens, dass es möglich ist, mit der fortlebenden Persönlichkeit oder ihrem Geist in Verbindung zu treten. Vgl. Galbreath, Robert: „Spiritismus“, in: Kat. *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, hrsg. v. Maurice Tuchmann und Judi Freemann, engl. Ausgabe Los Angeles 1986, dt. Ausgabe Stuttgart 1988, S. 385.

<sup>614</sup> Vgl. Dalrymple Henderson, Linda: „Mystik, Romantik und die vierte Dimension“, in: *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, hrsg. v. Maurice Tuchmann und Judi Freemann, Engl. Ausgabe Los Angeles 1986, dt. Ausgabe Stuttgart 1988, S. 228.

<sup>615</sup> Tuchmann, Maurice: „Verborgene Bedeutungen in der abstrakten Kunst“, in: Kat. *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, hrsg. v. Maurice Tuchmann und Judi Freemann, engl. Ausgabe Los Angeles 1986, dt. Ausgabe Stuttgart 1988, S. 19.

geübt haben, beschäftigten sich abstrakte Künstler wie Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian und Wassily Kandinsky mit spirituellen Lehren wie beispielsweise der Theosophie. Die Entstehung und Entwicklung der abstrakten Kunst, so schreibt Maurice Tuchmann, sei unauflösbar verbunden mit den im Europa des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts geläufigen spirituellen Ideen.<sup>616</sup>

Etwa zeitgleich wurde auch die Vorstellung von einer vierten Dimension sehr populär. Es erschienen zahlreiche Publikationen über die vierte Dimension, in denen unterschiedliche Definitionen und Interpretationen vorgestellt wurden.<sup>617</sup> Als die wichtigste galt die idealistisch philosophische Deutung, die die vierte Dimension als höhere Realität hinter der dreidimensionalen, sichtbaren Wirklichkeit verstand. Es sei eine Art „Überraum“, eine wahre Wirklichkeit, die nur mittels eines höheren Bewusstseins wahrgenommen werden könne. Von diesem Hyperraum jenseits der materiellen Welt aus gesehen, würde die Welt der drei Dimensionen als bloße Illusion und optische Täuschung erscheinen.<sup>618</sup> Ein wichtiger Beitrag war der Text „Tertium Organum“, der 1911 in St. Petersburg von dem mystischen Philosophen P. D. Uspenskij veröffentlicht und von zahlreichen Künstlern gelesen worden war, wozu sowohl die russischen Futuristen und Malewitsch gehörten, aber auch Surrealisten wie Matta und André Breton. Von Bedeutung waren auch Guillaume Apollinaires Erörterungen über „la quatrième dimension“, die 1912 zuerst als Artikel erschienen und 1913 in seinem Buch *Les Peintres Cubistes* abgedruckt wurden. Dieser Text gehört zu den frühesten und einflussreichsten Aussagen über Kunst und die vierte Dimension.<sup>619</sup>

Um 1904 hatte Brancusi Rumänien verlassen und war nach Paris übersiedelt. Dort wurden in der intellektuellen und künstlerischen Szene die verschiedensten naturwissenschaftlichen, metaphysischen und esoterischen Lehren diskutiert.<sup>620</sup> Auch Brancusi begann, sich mit außereuropäischen Religionen und esoterischen Lehren zu be-

---

<sup>616</sup> Piet Mondrian war Mitglied der Theosophischen Gesellschaft. Vgl. Tuchmann, 1988, S. 17.

<sup>617</sup> Wichtige Publikationen sind: Charles Howard Hinton: *The Fourth Dimension*, (1904); Piotr Demianowitsch Ouspensky: *Die vierte Dimension* (1909); Max Weber: *The Fourth Dimension* (1910); Claude Bragdon: *A Primer of Higher Space* (1913).

<sup>618</sup> Vgl. Dalrymple Henderson, 1988, S. 219f.

<sup>619</sup> Vgl. Dalrymple Henderson, 1988, S. 219f und S. 228f.

<sup>620</sup> Vgl. Klein, 1994, Bd. 1, S. 11.

schäftigen. Unter anderem besaß er Bücher von Fabre d'Olivet, einen Okkultisten des frühen 19. Jahrhunderts, dessen Schriften Anfang des 20. Jahrhunderts mehrere Neuauflagen erhielten und in Frankreich sehr einflussreich waren.<sup>621</sup> Ein Thema, das Brancusi besonders interessierte, war das der religiösen Initiation. Nachweislich hat er mehrere Werke über Initiationen und Initiationsriten studiert, dazu gehörte auch *Les Grand Initiés: Esquisse de l'histoire secrète des religions* von dem französischen Schriftsteller Edouard Schuré.<sup>622</sup> Es handelt sich um ein populäres theosophisches Werk von 1891, das gerade für viele Künstler wichtig war und in dem das Leben und die Lehre der großen Eingeweihten wie Rama, Krishna, Moses, Orpheus, Plato und Jesus beschrieben wird.<sup>623</sup> Besonders intensiv hatte sich Brancusi jedoch mit der Lehre des tibetanischen Philosophen und Dichter-Mönchs Jetsun Milarepa aus dem 11. Jahrhundert beschäftigt. Er besaß die Biographie Milarepas *Le poète tibétain Milarepa. Ses crimes – ses épreuves – son nirvana*, in der Milarepas persönlicher „rite de passage“ beschrieben wird.<sup>624</sup>

Über alle zeitlichen und kulturellen Unterschiede hinweg weisen Initiationsriten, d. h. Übergangsriten oder auch „rite de passage“ genannt, übereinstimmend ein Grundmotiv auf: Bei einer Initiation handelt es sich um eine „tief aufwühlende und umstrukturierende geistig-seelische Erfahrung“<sup>625</sup>, die aus einer individuellen oder kollektiven Einführung in eine neue Lebensphase, in ein neues heiliges oder profanes Amt oder in eine neue Gruppe besteht. Für den Ablauf der Initiation hat der Ethnologe van Gennep eine transkulturell gleichbleibende Abfolge herausgearbeitet, die drei Schritte umfasst: zuerst eine Separation, d. h. die Loslösung vom alten Status mit Loslösungsriten, dann eine Marge, d. h. die Umwandlungszeit mit Riten der Wand-

---

<sup>621</sup> Die Bedeutung esoterischer Vorstellungen für Brancusi ist in der Literatur bisher kaum berücksichtigt worden. Vgl. Bach, 1987, S. 141f.

<sup>622</sup> Edouard Schuré war ein französischer Schriftsteller und Philosoph (1841-1929). Seine Bekanntheit gründet sich heute vor allem auf sein 1889 erschienenes Hauptwerk *Les Grand Initiés (Die Großen Eingeweihten)*, in dem er versuchte eine hinter verschiedenen Philosophien und Religionen der Menschheitsgeschichte liegende esoterische Geheimlehre darzustellen. Schuré, Edouard: *Les Grand Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, 1889.

<sup>623</sup> Vgl. Bach, 1987, S. 142ff.

<sup>624</sup> Milarepa lebte von 1052-1139 n. Chr. Vgl. von Graevenitz, 1980, S. 215f. Literatur zu Milarepa: Evans-Wentz, W. Y.: *Milarepa. Tibets großer Yogi*, engl. Ausgabe 1937, dt. Ausgabe, 3. Auflage Bern, München, Wien 1989.

<sup>625</sup> Vgl. Kraft, Hartmut: *Über innere Grenzen. Initiation in Schamanismus, Kunst, Religion und Psychoanalyse*, München 1995, S. 13.

lung, und schließlich eine Agrégation, d. h. die Einführung in den neuen Status mit Angliederungsriten. Dieses äußerlich beobachtbare dreischrittige Modell des Initiationsablaufs lässt sich auch auf intrapsychisch ablaufende Prozesse, d. h. auf seelische Verarbeitungs- und Wandlungsprozesse, beziehen.<sup>626</sup>

In der Literatur wurde bisher nur vereinzelt darauf eingegangen, dass die Konzeption des Ensembles von Tîrgu Jiu ein solches dreischrittiges Modell zeigt und Brancusi den Weg als einen „rite de passage“, d. h. als einen symbolischen Pfad der Initiation, angelegt haben könnte.<sup>627</sup> Neben Carola Giedion-Welcker und Friedemann Teja Bach ist es vor allem Antje von Graevenitz, die die These vertritt, dass der ursprüngliche Auftrag von Brancusi verändert worden und das Gefallenen-Mahnmal in eine rituelle Stätte des Erlösungskultes für die Lebenden verwandelt worden sei.<sup>628</sup> Sie weist darauf hin, dass in dem Ensemble von Tîrgu Jiu ein direkter Hinweis auf die toten Soldaten fehle und allein der Name der „Straße der Helden“ auf den eigentlichen Anlass verweise. Die Reihenfolge der Skulpturen belege jedoch, dass das Ensemble als ein „rite de passage“ angelegt worden sei.<sup>629</sup> Das Ensemble zeigt einen Weg in drei Stationen: Er beginnt mit einem ruhenden und zentrierten Kreis, d. h. dem *Tisch des Schweigens*, und geht weiter zum *Tor des Kusses*, der Passage in eine höhere Realität, und führt schließlich dorthin, wo kein Ende ist: zur *Endlosen Säule*. Der Weg führt den Betrachter somit zu einem „rite de passage“, der aus der Abfolge von Rundgang, Durchgang und Emporsteigen besteht und den Betrachter damit eine Aufstiegsbewegung vollziehen lässt: Zuerst muss er die *Tafel des Schweigens* um-

---

<sup>626</sup> Hartmut Kraft beschreibt die Initiation wie folgt: „Einweihung, Initiation ist lebendige Umstimmung, Einstimmung auf Gehalte, Wesen, Numina, die durch bloße Kenntnisnahme zwar in begriffenen Besitz übergehen können, die aber wirklich zu eigen werden allein durch ein die Lebendigkeit zutiefst umbildendes Erlebnis; mit ihm gehen sie in die Gestaltung von Seele und Welt ein und werden fraglos-eigener Sinn.“ Kraft, 1995, S. 10f.

<sup>627</sup> Giedion-Welcker, Carola: „Auf den Spuren Constantin Brancusis“ (1967), in: Carola Giedion-Welcker, *Schriften 1926-1971. Stationen zu einem Zeitbild*, hrsg. v. Reinhold Hohl, Köln 1973, S. 96. Bach, 1987, S. 141 ff. Von Graevenitz, 1980, S. 211ff.

<sup>628</sup> Ina Klein hat sich in ihrer Dissertation gegen von Graevenitz' und Bachs Interpretation des Ensembles als „rites de passage“ ausgesprochen, da sich auf der *Straße der Helden* zwischen dem Tor des Kusses und der *Endlosen Säule* die Kirche der *Heiligen Apostel Peter und Paul* befindet. Vgl. Klein, 1980, S. 174f.

<sup>629</sup> In den 30er Jahren arbeitete Brancusi noch an einem anderen Großprojekt: Das Tempel-Projekt in Indore nannte er nicht einen Grab-Tempel, sondern einen *Tempel der Erlösung*. Vgl. von Graevenitz, 1980, S. 211f.

schreiten, dann die *Pforte des Kusses* passieren und schließlich in seiner Vorstellung die *Unendliche Säule* emporsteigen.<sup>630</sup>

Der für die Initiation entscheidende Moment, d. h. die „tief aufwühlende und umstrukturierende geistig-seelische Erfahrung“, vollzieht sich im Betrachter beim Anblick der „Unendlichen Säule“, wo sein Blick und damit auch sein Bewusstsein in Richtung des Himmels gelenkt wird. Dort wird er mit der unfassbaren Weite des kosmischen Raumes konfrontiert, die in ihm ein Gefühl der Unendlichkeit auslöst. Dass die Kunst „ein Weg zu kosmischen Bewusstsein“ sei, war von Uspenskij in seinem Werk „*Tertium Organum*“ beschrieben worden. In diesem Buch wird das „Gefühl der Unendlichkeit“ und das Verhältnis der Unendlichkeit zur vierten Dimension geschildert.<sup>631</sup> Nach Uspenskij besitzt die Menschheit einen unvollständigen Raumsinn. Über eine neue Art von Logik (das „*Tertium Organum*“) und durch die Eindrücke der vierdimensionalen Realität mit Hilfe eines kosmischen Bewusstseins kann der Mensch jedoch sein unvollständiges Raumverständnis steigern. Eine „Wahrnehmung der Unendlichkeit“ charakterisiere die ersten Momente des Übergangs zum neuen Bewusstsein der Vierdimensionalität: „Das Gefühl der Unendlichkeit ist die erste und schrecklichste Prüfung vor der Initiation. Es existiert nichts. Eine kleine erbärmliche Seele fühlt sich schwebend in einer unendlichen Leere. Dann verschwindet sogar die Leere. Es gibt nur die Unendlichkeit, eine gleichbleibende und fortwährende Teilung und Auflösung von allem.“<sup>632</sup>

Mit Hilfe der *Unendlichen Säule* erkennt der Betrachter im sichtbaren Himmel die Unendlichkeit des kosmischen Raumes. Durch dieses „Gefühl der Unendlichkeit“, so lautet die hier vertretene These, erfolgt die Initiation des Betrachters. Analog zu einem Initiationsritus, bei dem der Novize räumliche Grenzen passiert, erfährt der Betrachter der *Unendlichen Säule* eine Grenzüberschreitung von der Endlichkeit zur Unendlichkeit sowie von der irdischen zur kosmischen Sphäre. Durch diese Erfahrung des „kosmischen Bewusstseins“, verbunden mit der absoluten Freiheit, entwi-

---

<sup>630</sup> Vgl. Bach, 1987, S.85. „Ich habe viele Säulen gemacht, aber nur eine von ihnen steigt bis zum Himmel auf“, so Brancusi über seine *Unendliche Säule* in Tîrgu Jiu. Zit. n. Klein, 1994, S. 184.

<sup>631</sup> Vgl. Dalrymple Henderson, 1988, S. 220ff

<sup>632</sup> Uspenskij zit. n. Dalrymple Henderson, 1988, S. 220.

ckelt der Betrachter einen höheren Grad des Bewusstseins. Damit verwies Brancusi auf die Erlebnisse des tibetanischen Mönchs Milarepa, der auf seinem Läuterungsweg ebenfalls eine Aufwärtsbewegung und die Erfahrung des unendlichen Raumes durchlebt hat. Der „Flug der Seele“, so wird es bei Milarepa beschrieben, geht durch die „Immensität des Raumes“, um das „Land der Befreiung“ zu erreichen: „Son regard tourné vers les hauteurs/Est un adieu au monde des créatures/Son vol vers l’immensité de l’espace/Est l’arrivéé au pays de la délivrance.“<sup>633</sup>

Die *Unendliche Säule* symbolisiert den Übergang von der irdischen zur überirdischen Sphäre und stellt damit einen Wegweiser zur metaphysischen Welt dar. Brancusi hat für die Säule eine goldfarbene Legierung gewählt, da Gold als die „reinste“ und „unvergänglichste“ Materie gilt, der früher sogar himmlischen Ursprung zuerkannt wurde. Durch die goldgelbe Oberfläche wird der mystische Charakter der Säule verstärkt, da sie der Säule eine Lichtaureole verleiht, die sie auratisch erscheinen lässt.

Das Ensemble von Brancusi vermittelt dem Betrachter Erfahrungen, die ihn zu seiner geistigen Erweiterung und Erneuerung führen sollen. Mit der goldgelben Oberfläche der Säule wird auf den Moment der Initiation verwiesen, die das Erlebnis der Unendlichkeit vermittelt und damit den Betrachter auf einer geistigen Ebene zur Freiheit führt.<sup>634</sup> Der Betrachter nimmt diese Erfahrungen, die sein Bewusstsein erweitert und ihn auf eine höhere Entwicklungsstufe geführt haben, bei seiner Rückkehr in die Stadt und damit in sein Alltagsleben mit. Damit sei im Mythos das Ziel eines Pfades der Initiation erreicht, so schreibt Antje von Graevenitz, denn wer ihn

---

<sup>633</sup> Zit. n. Giedion-Welcker, 1973, S. 84. Laut Antje von Graevenitz lässt sich die *Unendliche Säule* mit der Metapher einer Treppe im Kapitel über Milarepas Meditationen vergleichen: „Zusammengefasst ist ein lebendiger Zustand geistiger Ruhe, den ein Gefühl der Kraft und eine starke Fähigkeit zur Untersuchung durch einen klaren, tragenden Verstand begleitet, unbedingt erforderlich. Wie die Sprossen einer Leiter sind sie zum Aufstieg notwendig. Im Meditieren aber über den Zustand der geistigen Ruhe durch geistige Sammlung des Bewusstseins auf Formen und Gestalten oder formlose und gestaltlose Gegenstände ... Kurz gesagt, die Betrachtung der Leere, des Gleichgewichts, des Unbeschreibbaren und Unerkennbaren bildet die vier Grade der Einweihungsstufen, die zu dem letzten Ziel des mystischen Vajra-Yana, des unwandelbaren Pfades führen.“ Milarepa zit. n. von Graevenitz, 1980, S. 216.

<sup>634</sup> Mircea Eliade sieht eine Parallele zwischen der alchemistischen Wandlung der Materie in Gold und Initiationen, die auf der geistigen Ebene die Freiheit, Erleuchtung und Unsterblichkeit zum Ziel haben. Das alchemistische Gold als „erlöste“, von ihrer „unvollkommenen“, vergänglichen Natur befreite Materie entspricht dem Moment der „Auferstehung“ und „Erleuchtung“ des Initianten. Vgl. Eliade, Mircea: *Schmied und Alchemisten. Mythos und Magie der Machbarkeit*, dt. Ausgabe Freiburg 1992, S. 181f.

erreicht, soll ein anderer werden und von nun an der Gemeinschaft wissend und handelnd dienen.<sup>635</sup> Brancusi hoffte, mit Mitteln der Kunst das zu erreichen, was einst Ziel religiöser Initiation war: die geistige Neugeburt des Menschen.<sup>636</sup>

Nachdem der Bildhauer Constantin Brancusi Ende der 30er Jahre mit der goldgelben Fassung seiner *Unendlichen Säule* auf die metaphysische Welt und das Moment des Unfassbaren, Überwältigenden und Transzendenten verwiesen hat, wurden von dem französischen Künstler Yves Klein Ende der 50er Jahre Bildtafeln mit Blattgold vergoldet, um das Absolute zu materialisieren und die Betrachter anzuleiten, durch die meditative Konzentration vor den Monogold-Tafeln ihr Bewusstsein weiterzuentwickeln.

## **5.2. Materialisierte Immaterialität: Yves Klein, *Monogold-Tafeln* (1959-1961)**

Zwischen 1959 und 1961 hat Yves Klein rund 40 Monogold-Tafeln in unterschiedlichen Formaten hergestellt (Abb. 94-95).<sup>637</sup> Besonderes Merkmal der Arbeiten ist, dass sie keinen Rahmen besitzen und die Seitenkanten der Leinwände ebenfalls vergoldet sind. Meist werden die Monogold-Tafeln im Abstand von zehn bis zwanzig Zentimetern vor die Wand gehängt. Um die vergoldeten Oberflächen der Tafeln zu beleben, hat der Künstler drei unterschiedliche Verfahren angewandt: Bei einigen Monogold-Tafeln schiff er die Holzoberfläche so ab, dass leichte Unebenheiten, Wölbungen oder flache Krater entstanden. Eine andere Variante war, das Blattgold schachbrettartig aufzukleben, so dass die einzelnen Blättchen deutlich erkennbar bleiben. Das dritte von ihm angewandte Verfahren bestand darin, die Hälfte des Blattgoldes nur unvollständig zu befestigen, so dass das lose Blattgold bei jedem Luftzug vibriert.

---

<sup>635</sup> von Graevenitz, 1980, S. 213ff.

<sup>636</sup> Vgl. Bach, Friedrich Teja: „Brancusi architektonische Projekte. Zum Verhältnis von Modernität und Esoterik“, in: *Das Kunstwerk*, XXXIV, Heft 2, 1981, S. 25f. Vgl. von Graevenitz, 1980, S. 218.

<sup>637</sup> Trotz der damals hohen Goldpreise sind zwischen 1959 und 1961 insgesamt ca. 50 Gold-Arbeiten entstanden, davon ca. 40 Monogold-Tafeln. Bereits 1957 hat Klein in der Arbeit *Monochrome bronze sans titre* mit Bronze und Goldpuder experimentiert. Die meisten der Gold-Arbeiten hat er jedoch zwischen 1960 und 1961 geschaffen. 1960 sind auch fünf goldene Anthropometrien entstanden. In einem von 1962 stammenden Feuerbild hat er ebenfalls Gold verwendet. Dazu kommt ein vergoldetes Schwammrelief sowie einige in Gold getauchte Schwammkulpturen. Vgl. Yves Klein Archiv, Paris.

Kleins Begeisterung und Faszination für das Material Gold war zwischen 1949 und 1950 ausgelöst worden, als er in London in einem Rahmengeschäft arbeitete und dort neben zahlreichen Maltechniken auch die Technik der Blattvergoldung erlernte.<sup>638</sup> Über seine in London gemachten Erfahrungen mit dem Material Gold schrieb er: „Und dann das Gold! Diese Blätter, die beim leisesten Windhauch von dem flachen Kissen davonflogen, das man in einer Hand hielt, während die andere sie mit einem Messer einfieng. Und dann, wie der Kamm, der durch die Haare fährt, legt man das Blatt vorsichtig auf die vergoldende Oberfläche, die zuvor grundiert und mit gallertartigem Wasser benetzt wurde. Welch eine Materie! .... In jenem Jahr bei Savage habe ich die Eigenschaft dieser Materie in ihrem tiefsten Wesen erfasst.“<sup>639</sup>

### 5.2.1. Spiritualisierte Farbe: Symbol geistiger Erleuchtung

Wann Klein seine ersten monochromen Bilder geschaffen hat, ist nicht eindeutig belegt.<sup>640</sup> Der Öffentlichkeit hat er sie zum ersten Mal 1954 in Form eines Buches präsentiert, das aus einem Vorwort mit unbeschriebenen Linien von Pascal Claude sowie zehn Seiten mit ausschließlich einfarbigen Tafeln in verschiedenen Farben bestand.<sup>641</sup> Um 1955 experimentierte er mit industriellen Farbpulvern und verteilte die Farbe anschließend gleichmäßig mit einer Rolle auf querformatigen Leinwänden. Für diese Arbeiten verwendete er unterschiedliche Farben wie Schwarz, Orange, Grün, Rot oder Gelb. Erstmals ausgestellt wurden diese monochromen Bilder 1956 in der Galerie Colette Allendy in Paris.<sup>642</sup> Ab 1957 verwendete Klein nicht mehr mehrere unterschiedliche Farben, sondern fast ausschließlich ein bestimmtes Ultramarinblau, das sogenannte IKB (International Klein Blau), das aus reinen Farbpig-

---

<sup>638</sup> Robert Savage, ein Freund seines Vaters, stellte Klein als Lehrling ein. Ein Jahr lang, von 1949 bis 1950, blieb er dort und lernte die Grundlagen der praktischen malerischen Techniken, die Vorbereitungen der Leime, der Farben und Firnisse sowie die komplizierte Technik der Blattvergoldung. Vgl. Restany, 1982, S. 13. Als der französische Präsident zu einem Staatsbesuch in London war, dekorierte Klein die Londoner Oper in Covent Garden. Dazu bereitete er die „Kolorierung, Vergoldung und Rahmung aller Farbflächen vor“, die das Foyer und die königliche Loge schmückten. Die Arbeit führte er gemeinsam mit Robert Savage aus. Vgl. Stich, 1994, S. 23.

<sup>639</sup> Yves Klein: „L' aventure monochrome“ (o. J.), in: Kat. *Yves Klein*, Centre Gorges Pompidou Musée national d'art moderne, Paris 1983, S. 176.

<sup>640</sup> Vgl. Weitemeier, Hannah: „Yves Klein. Phönix aus der Asche“, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 11, München 1990, S. 6.

<sup>641</sup> Die Publikation erschien am 18. November 1954 mit dem Titel *Yves: Peintures*. Die Auflage bestand aus 150 Exemplaren. Vgl. Stich, 1994, S. 42.

<sup>642</sup> In dieser Ausstellung mit dem Titel *Yves: Propositions monochromes* waren zehn monochrome Gemälde in unterschiedlichen Farben zu sehen. Vgl. Stich, 1994, S. 65.

menten in Puderform bestand.<sup>643</sup> Die monochrome Malerei sei „ein Fenster zur Freiheit“ und eine Möglichkeit „im unermesslichen Sein der Farbe aufzugehen“, so Klein.<sup>644</sup> Er beabsichtigte, die Wahrnehmung des Betrachter mittels der reinen Farbe zu erweitern, denn der Betrachter sollte das monochrome Bild nicht nur ansehen, sondern durch die ungestörte Wahrnehmung der Farbe regelrecht in einen „Bildzustand“ versetzt werden.<sup>645</sup>

Die Kunst, so Klein, dürfe sich nicht auf innerkünstlerische Probleme beschränken, sondern habe die Aufgabe, immaterielle Erfahrungen zu vermitteln. Er berief sich dabei auf den Maler Eugène Delacroix, der ebenfalls der Farbe den Vorrang gab und die Aufgabe der Malerei allein darin sah, auf das „Indéfinissable“ zu verweisen, einen nicht näher zu bestimmenden Raum im Unendlichen, in dem der Betrachter den höchsten Grad menschlicher Freiheit erreichen könne. „Malheur au tableau“, schrieb Eugène Delacroix in seinen „Journals“, „qui ne montre rien au-delà du fini, le mérite du tableau est l’indéfinissable, c’est justement ce qui échappe à la précision.“<sup>646</sup> Klein war davon überzeugt, dass dieses von Eugène Delacroix geforderte „Indéfinissable“ in seinen monochromen Bildern vorhanden sei, da ihre Wirkung über das rein Materielle weit hinausgehe. Vor den monochromen Bildern würde der Betrachter zu einer so intensiven Form der Kontemplation gelangen, dass die Materialität der Farbe im Augenblick der Erfahrung in höchste Spiritualität umschlage.<sup>647</sup> Die monochrome Malerei sei, so seine Überzeugung, „die einzige physische Art zu malen, die erlaubt, das geistige Absolute zu erlangen.“<sup>648</sup> Daher würde in seinen monochromen Bildern

---

<sup>643</sup> Yves Klein war es gelungen, Pigmente durch den Zusatz von Kunstharzen in immer reinerer Form an die Bildträger zu binden, so dass die Pudrigkeit des Ultramarinblau erhalten blieb und eine besondere stoffliche Wirkung entfaltete. Vgl. Storck, Gerhard: „Im weißen Raum“, in: Kat. *Im weißen Raum*. Lucio Fontana. Yves Klein, Museen Haus Esters und Haus Lange, Krefeld 1994, S. 30.

<sup>644</sup> Zit. n. Wember, Paul: in: Kat. *Yves Klein*, Institut für Moderne Kunst, Nürnberg 1969, 2. Aufl. 1972, S. 9. Und 1958 schrieb Klein: „Es geht nicht mehr darum, Farbe zu sehen, sondern sie wahrzunehmen.“ Yves Klein: „Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur“. Diesen Text schrieb Klein im April 1958 für die erste Ausgabe von *ZERO*. Zit. n. Stich, 1994, S. 133.

<sup>645</sup> Vgl. Stich, 1994, S. 66ff.

<sup>646</sup> „Journal de Eugène Delacroix“, 3 Bände, herausgegeben 1893-95, zit. n. Yves Klein, „L’aventure monochrome“, in: Kat. *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou. Musée national d’art moderne, Paris 1983, S. 173.

<sup>647</sup> Wember, 1972, S. 10f.

<sup>648</sup> „La monochromie est la seule manière physique de peindre permettant d’atteindre à l’absolu spirituel.“ Zit. n. Kuhn, Anette: *Zero: Eine Avantgarde der sechziger Jahre*, Frankfurt/Main und Berlin 1991, S. 200.

das sichtbar werden, was „von dem Absoluten sichtbar sei.“<sup>649</sup> Um diese spirituelle Intention deutlich zu machen, verwendete er für seine monochromen Arbeiten vor allem die beiden Farben, die eine gewissermaßen immanente Tendenz zum Überirdischen, zum Meta-Physischen und somit zum Geistig-Religiösen aufweisen: Blau und Gold.<sup>650</sup>

Aufgrund seiner Beziehung zur Sonne und der damit verbundenen Symbolik gilt Gold in zahlreichen Kulturen als Zeichen geistiger Erleuchtung.<sup>651</sup> Auf diesen seit der Antike postulierten Zusammenhang zwischen Erkenntnis, Licht und Gold bezog sich Klein in den Monogold-Tafeln: „Je suis assailli par les monochromes-or. Aujourd’hui, ils m’éblouissent, et brillent pardessus tous les autres jusqu’à les écraser (...) Je pense à l’or, mais à un or sans forme définie: diadème, pendentif, monnaie, etc. Ni, non plus, à un or naturel (pépite, poussière, etc.), mais à quelque chose que je formule ainsi: à une pesante lumière.“<sup>652</sup> Die Monogold-Tafeln wurden von ihm als Auslöser transzendentaler Erfahrungen konzipiert. Während des Wahrnehmungsprozesses sollte beim Betrachter das Bewusstsein erweitert werden, damit sich ihm so eine andere Dimension der Wirklichkeit – die geistige Welt – eröffnet.

### 5.2.1.1. Meditationstafeln

Von 1952 bis 1954 lebte Klein in Tokio, wo er am dortigen Kodokan-Institut Judounterricht nahm. Die von ihm erlernte Richtung des „Kodokan Judo“ ist stark an der Philosophie des Zen-Buddhismus angelehnt. Bedingt durch sein Judo-Training hatte er während seines Aufenthaltes in Japan, aber auch schon vorher in Frankreich ausgiebig Literatur über den Buddhismus und den Zen-Buddhismus studiert.<sup>653</sup>

Der Religionsstifter Buddha sah sich weder als Gott, noch als Überbringer der Lehre eines Gottes. Er hatte die Lehre nicht aufgrund göttlicher Offenbarung erhalten, son-

---

<sup>649</sup> Zit. n. Kraemer, Catherine: *Der Fall Yves Klein. Zur Krise der Kunst*, München 1974, S. 123.

<sup>650</sup> Vgl. Faltblatt Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

<sup>651</sup> Schon in der antiken Philosophie existierte eine Lichtmetaphysik, die davon ausging, dass unvergängliche Ideen ein Licht ausstrahlen und der Vorgang der Erkenntnis darin besteht, von diesem Licht erleuchtet zu werden. Vgl. Lurker, 1990, S. 95.

<sup>652</sup> Zit. n. Kat. *Les Couleurs de l’Argent*, Musée de la Poste, Paris 1991, S. 189.

<sup>653</sup> Nach Aussagen seines Freundes Arman hatte Yves Klein folgende Bücher gelesen: Suzuki, D. T.: *Introduction to Zen Buddhism*, New York 1949 und Herrigel, E.: *Zen in der Kunst des Bogenschießens*, München 1951. Vgl. McEvelley, 1983, S. 236 und 243, Fn. 41.

dem vielmehr durch eigene meditative Kontemplation ein Verständnis der Natur des eigenen Geistes und der Natur aller Dinge erkannt. Diese Erkenntnis sei jedem zugänglich, wenn er seiner Lehre und Methodik folge.<sup>654</sup> Beim Zen-Buddhismus handelt es sich um eine meditative Form des Buddhismus. In der Regel wird Zen mit „Meditation“, „Kontemplation“ oder aber mit „Versenkung“ übersetzt. Das höchste Ziel ist die direkte Erfahrung von Erleuchtung (satori), einem Sprung des Bewusstseins in eine höhere Ebene. Der Zen-Buddhismus führt alle Formen des Buddhismus auf die Erleuchtungserfahrung des Buddha selbst zurück. Diese soll der Mensch in ihrer Ursprünglichkeit erneut erleben und dabei jene Tiefen des Geistes erfahren, die die Grenzen des Verstandes übersteigen. Jede Art von Intellektualismus, Verbalismus und Begrifflichkeit wird vom Zen-Buddhismus abgelehnt und allein die direkte, intuitive Erfahrung der Wirklichkeit betont. Der Schlüssel zur Erleuchtung ist einzig im eigenen Innern zu finden. Als wirksame Methode der Reinigung des Geistes hat der Zen-Buddhismus im Laufe seiner Geschichte verschiedene Meditationspraktiken entwickelt, die alle dazu dienen, die Erfahrung der Erleuchtung erleben zu können.<sup>655</sup>

Während seines zweijährigen Aufenthaltes in Japan hat Klein zahlreiche buddhistische Tempel besucht.<sup>656</sup> Die Innenräume der buddhistischen Heiligtümer zeichnen sich meist durch eine aufwändige und prachtvolle Ausstattung aus, für die auch immer Gold verwendet wurde (Abb. 96-97). Die Schönheit und das Leuchten des Goldes dient dazu, dem Gläubigen einen Abglanz von der überirdischen, visionär erfahrenen Herrlichkeit des „Buddhareichs“ zu geben, als dessen irdisches Abbild der Tempel gilt.<sup>657</sup> Nicht nur zur Herstellung sakraler Prachtfülle ist Gold eingesetzt worden, sondern auch zur Vermittlung von symbolischen Inhalten. Buddha ist seinem Wesen nach der Erleuchtete: Aus allen seinen Poren kommen Strahlen hervor. Von dem Meditierenden heißt es ausdrücklich, dass er sämtliche Welten erleuchtet. Die Statuen des Buddha, der auch als „Der Erleuchtete“ bezeichnet wird, sind daher

---

<sup>654</sup> Vgl. Brüll, Lydia: *Die Japanische Philosophie. Eine Einführung*, Darmstadt 1989

<sup>655</sup> Brüll, 1989, S. 53f. Über Zen-Buddhismus: Brinker, Helmut: „Vom Wesen des Zen“, in: *Kat. Zen und die westliche Kunst*, hrsg. v. Golinski, Hans Günter und Sepp Hiekisch-Picard, Museum Bochum, Köln 2000, S. 11f.

<sup>656</sup> Vgl. Stich, 1994, S. 34.

<sup>657</sup> Das Hauptgebäude eines buddhistischen Tempels hieß in der Frühzeit des Buddhismus *kondô* (dt. Goldene Halle), weil in ihr die goldschimmernden Kultbilder aufgestellt waren und weil sie mit reichem, häufig ebenfalls goldenem oder vergoldetem Gerät und Schmuckwerk ausgestattet wurden. Vgl. Seckel, Dietrich: „Das Gold in der japanischen Kunst“, in: *Asiatische Studien 1-4*, 1959, S. 83ff.

fast immer vergoldet, um durch das Gold visionäre Lichterfahrten anzudeuten und das im Buddha personifizierte Absolute zu symbolisieren (Abb. 96).<sup>658</sup> Durch den Anblick der goldenen Buddhas in den Tempelanlagen, so wurde von einem Freund Yves Kleins berichtet, soll sich seine Begeisterung für das Material Gold noch gesteigert haben.<sup>659</sup>

Dass sich seine Arbeit im Einklang mit der meditativen Tradition der japanischen Kunst befindet, wurde von Klein bestätigt.<sup>660</sup> Den Betrachter seiner monochromen Bildtafeln hat er explizit dazu aufgefordert, sich auf die Arbeiten mit kontemplativer Konzentration einzulassen und mit allen Sinnen vollständig in die Farbe einzutauchen, denn er war davon überzeugt, dass sich seine Arbeiten nicht aus der distanzierenden, sondern nur aus der identifizierenden Kunstbetrachtung erschließen würden.<sup>661</sup> Eine ähnliche Vorstellung existiert im Zen-Buddhismus, denn dort streben die Gläubigen danach, die dualistische Subjekt-Objekt-Relation aufzulösen, damit der Mensch bei der Betrachtung einer Blume, einem Bild etc. diesem Objekt nicht mehr gegenüber steht, sondern mit der Blume oder dem Bild eine Einheit bildet.<sup>662</sup>

Klein beabsichtigte, dem Betrachter durch die intensive Betrachtung und das vollkommene Eintauchen in seine Monogold-Tafeln eine Erfahrung zu vermitteln, die mit der Meditation im Zen-Buddhismus vergleichbar ist. Die Zen-Buddhisten streben danach, durch die Konzentration auf das Nichts die erleuchtete Einsicht zu erlangen. Kunstwerke gelten im Zen-Buddhismus als Meditationsobjekte, die auf den Geist

---

<sup>658</sup> Vgl. Lurker, 1990, S. 96. Vgl. Brinker, Helmut: „Das Gold in der Kunst Ostasiens“, in: Kat. *Das Gold in der Kunst Ostasiens*, Museum Rietberg, Zürich 1974/75, S. 8f.

<sup>659</sup> In Gesprächen mit Harry Shunk sprach Yves Klein über das Gold, das er in japanischen Tempeln gesehen hatte. (Harry Shunk im Interview mit Sidra Stich, New York, 10. September 1991). Vgl. Stich, 1994, S. 193 und S. 193, Fn. 4.

<sup>660</sup> Als Klein über die japanischen Einflüsse in seiner Kunst befragt wurde, gab er zu, dass sich seine Forschung in Einklang mit der meditativen Tradition japanischer Kunst befinde. Er betonte ausdrücklich, dass seine ersten monochromen Gemälde und seine Ideen über die Monochromie bereits vor seiner Japanreise entstanden seien. Vgl. Stich, 1994, S. 66.

<sup>661</sup> Als Jugendlicher soll Klein zusammen mit seinen Freunden Arman und Pascal meditiert haben. Sie sollen sogar ganze Nächte damit verbracht haben, in äußerster Konzentration den Mond anzuschauen. Laut Arman gab es Zeiten, in denen sie den Eindruck hatten, ihren Körper zu verlassen und in den Raum, in die Leere aufzusteigen. Vgl. Stich, 1994, S. 18.

<sup>662</sup> Golinski, Hans Günter: „Grenzenlos offen! Nichts Heiliges! Die westliche Kunst und die Rezeption von Zen“, in: Kat. *Zen und die westliche Kunst*, hrsg. v. Hans Günter Golinski und Sepp Hiekisch-Picard, Museum Bochum, Köln 2000, S. 50.

und den Körper des Betrachters einwirken, um ihm Erkenntnis zu vermitteln.<sup>663</sup> Analog zur Meditation im Zen-Buddhismus soll auch der Betrachter der Monogold-Tafeln in eine meditative Versenkung geraten. Dabei wird er sich von der Welt der äußeren Erscheinungen abwenden und beginnen, sich mit seinem Inneren zu beschäftigen. Während dieses Prozesses erweitern sich die Grenzen seines Bewusstseins und er wird zu neuen Erfahrungen und Erkenntnissen gelangen.

Nach den Vorstellungen des Zen-Buddhismus' liegt in der Erleuchtung der Weg zur Freiheit, die wiederum zur Freisetzung aller schöpferischen Kräfte im Menschen führt. Der Moment der Selbstbefreiung ist im Zen erreicht, wenn Subjekt und Objekt im absoluten Nichts aufgehen.<sup>664</sup> In Anlehnung daran soll auch der Betrachter der Monogold-Tafeln während der meditativen Kontemplation in dem Gold aufgehen und seine innere Freiheit, bzw. die spirituelle Erleuchtung erfahren.

### **5.2.1.2. Andachtsbilder**

Nicht nur mit dem Buddhismus und dem Zen-Buddhismus hatte sich Klein auseinandergesetzt, sondern auch mit dem Christentum. Er war in einem katholisch geprägten Umfeld aufgewachsen. Während seiner Kindheit und Jugend war er öfters bei seinen Verwandten in Nizza, wo er die südfranzösische Volksfrömmigkeit kennen lernte. Die Volksfrömmigkeit kennt keine Trennung zwischen religiöser Praxis und Alltagsleben. Sie äußert sich vor allem in der Heiligenverehrung und im Wallfahrtswesen. So verehrten auch Kleins Großmutter und seine Tante die in Südfrankreich sehr populäre heilige Rita von Cascia, die als die „Schutzheilige der verzweifelten Fälle“ gilt.<sup>665</sup>

Klein hatte die Bibel mit den theosophischen Interpretation des Rosenkreuzers Max Heindels gelesen und verehrte ebenfalls die heilige Rita von Cascia.<sup>666</sup> Zu ihrem Grab in Italien unternahm er mehrfach Wallfahrten. In Begleitung seiner Tante reiste er 1958 zum ersten Mal nach Cascia zum Kloster der heiligen Rita und stiftete

---

<sup>663</sup> Vgl. Westgeest, 2000, S. 94.

<sup>664</sup> Vgl. Fromm, Erich: *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*, Frankfurt/Main 1971, S. 148.

<sup>665</sup> Vgl. McEvelley, 1983, S. 19. Die „Heilige Rita“ (1381-1456) war in Cascia in Südumbrien geboren worden. Sie gilt als die Schutzpatronin scheinbar unerfüllbarer Wünsche und wurde in Nizza sehr verehrt. Vgl. Stich, 1994, S. 131.

<sup>666</sup> Siehe McEvelley, 1983, S. 28.

dort eine kleine monochrome blaue Tafel als Exvoto.<sup>667</sup> 1959 reiste er wieder nach Cascia und widmete der heiligen Rita drei kleine Goldbarren, die von einem Gebet begleitet wurden, in dem er einige seiner Arbeiten Gott und der Heiligen Rita widmete.<sup>668</sup> In Begleitung seiner Frau Rotraut fuhr er 1961 erneut nach Umbrien, um im Kloster der heiligen Rita den Katalog des Museums Haus Lange sowie ein Exvoto zu hinterlegen, das die Substanzen seiner Arbeit beinhaltete: blaues und pinkfarbenedes Pigment sowie Gold in Form von Blattgold und Goldbarren. In der Mitte befand sich ein Text, in dem er Gottvater im Namen von Christus, dem Heiligen Geist und der Jungfrau Maria dankte, um sich dem Schutz der Heiligen Rita von Cascia anzuvertrauen.<sup>669</sup>

Die im Kloster der Heiligen Rita hinterlassenen Motivgaben zeigen, dass Kleins Frömmigkeit und seine künstlerische Arbeit eng miteinander verbunden waren. So haben ihn auch die christlichen Heiligenbilder mit ihrer Farbsymbolik bei der Konzeption der monochromen Bildtafeln wesentlich beeinflusst. 1958 hatte er während eines Aufenthaltes in Italien in Assisi die Gemälde von Giotto in der Basilika des Heiligen Franziskus besichtigt.<sup>670</sup> Kurze Zeit später, 1959, begann er, neben seinen monochrom blauen Bildtafeln auch goldene und rosafarbene herzustellen (Abb. 98). Mit dieser Erweiterung seiner Farbpalette bezog er sich auf die christliche Farbtrias Blau-Rot-Gold, die in der mittelalterlichen Tafelmalerei in der Darstellung von Heiligen eingesetzt worden war (Abb. 99).<sup>671</sup> Rot war die Farbe der Märtyrer und galt als Hinweis auf die christliche Liebe, die Passion und das Martyrium. Häufig trägt

---

<sup>667</sup> Klein soll mindestens zehn Wallfahrten nach Cascia unternommen haben. Vgl. Stich, 1994, S. 131.

<sup>668</sup> In dem Gebet bezog sich Klein auf die Arbeiten, die er kurze Zeit später in Gelsenkirchen ausführen wollte. Die Bilder widmete er Gott und das Schwammrelief der Heiligen Rita. Vgl. McEvelley, Paris 1983, S. 43.

<sup>669</sup> Bei den Exvoto handelt es sich um einen transparenten, rechteckigen, dreifach unterteilten Plastikasten. Oben befinden sich drei Behälter mit rosa und blauem Pigmentpulver und mit Blattgold. In der Mitte liegt das sorgfältig zusammengefaltete Gebet und im unteren Teil drei Goldbarren (die Einnahmen aus dem Verkauf einiger immaterieller Zonen) auf einem Kissen aus blauem Pigmentpulver. Vgl. Restany, Pierre: „The Votiv Offering by Yves Klein“, in: *Studio International*, Vol. 195, No. 996, September 1982, S. 44-45.

<sup>670</sup> Vgl. Stich, 1994, S. 131.

<sup>671</sup> Paul Wember interpretiert die Farbtrias wie folgt: „Blau, Rot, Gold sind für ihn nicht Selbstzweck, nicht das Eigentliche, sondern Stufen für das, was sie vermitteln, für das, was dahinter liegt. Blau ist in der bereits erläuterten Weise Geist. Gold steht für das Absolute schlechthin; Rot ist in seiner wie auch in der historischen Aufschlüsselung das Leben. Alle drei zusammen sind das innere Leben, das zum geistigen Besitz des Menschen gelangen soll durch diese monochrome Triologie“. In: Wember, 1972, S. 8 und S. 21.

Christus Rot als Farbe der Liebe Gottes und als Farbe des Blutes seines Opfertodes.<sup>672</sup> Blau ist die Farbe des Firmamentes und wurde zum Sinnbild des Himmels und des Himmlischen. Blau versinnbildlicht auch Unberührtheit, Unabhängigkeit und Reinheit, die allem Himmlischen eigen ist. Aus diesem Grund hat sich Blau zur Muttergottesfarbe herausgebildet. Seit dem 15. Jahrhundert wird die Muttergottes häufig, aber nicht ausschließlich mit hell- oder mittelblauem Mantel dargestellt, der sie als Himmelskönigin ausweist, bei der die Menschen Zuflucht und Fürsprache finden.<sup>673</sup> Gold repräsentiert göttlichen Lichtglanz. Der goldene Nimbus der Heiligen und die goldene Aureole Christi symbolisieren sowohl die göttliche Dimension, aus der heraus die dargestellten Personen handeln, als auch das göttliche Licht, das von diesen Personen her in die Welt scheint.<sup>674</sup>

Die Monogold-Tafeln weisen Parallelen zum mittelalterlichen Andachtsbild auf, das im 13. und 14. Jahrhundert unter dem Einfluss der mittelalterlichen Mystik entstanden war. Es handelt sich um den Ausdruck einer ausgeprägten Heiligenverehrung und diente den Gläubigen zur kontemplativen Andacht. Durch Versenkung und Meditation hofften sie, zur mystischen Vereinigung mit dem Dargestellten geführt zu werden.<sup>675</sup> Die Monogold-Tafeln dienen dem Betrachter ebenfalls als Ausgangspunkt der Besinnung und der inneren Sammlung. Die goldene Fläche soll der Betrachter nicht nur anschauen, sondern vollständig in sie eintauchen und sich in den abstrakten, grenz- und zeitlosen goldenen Raum sowie das überirdische Licht des Goldes versenken. Die Goldflächen der Monogold-Tafeln verweisen entsprechend den mittelalterlichen Andachtsbildern auf das, was jenseits von Raum und Zeit ist: das Unbegrenzte, das Ewige, das Transzendente. Taucht der Rezipient in den unendlichen

---

<sup>672</sup> Vgl. Theissing, Heinrich: „Das Bildlicht in der byzantinischen Malerei“, in: *Die geistlichen Grundlagen der Ikone*, hrsg. v. Wolfgang Kasack, München 1989, S. 189 und vgl. Haupt, Gottfried: *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, Dresden 1941, S. 29.

<sup>673</sup> Vgl. Forstner, Dorothea: *Die Welt der christlichen Symbole*, 1. Aufl. 1959, 3. Aufl. Innsbruck, Wien, München, 1977, S. 116f.

<sup>674</sup> Vgl. Fischer, 1989, S. 151. Siehe auch Kapitel IV.3. über das Gold in der mittelalterlichen Kunst.

<sup>675</sup> Das Malen der Heiligenbilder galt lange als ein Akt der Ehrfurcht den Heiligen gegenüber. Das Werk eines Malers ist Votivgabe. Der Maler ehrte sie durch die Kostbarkeit der Farbstoffe: das reine Gold und das helle Blau. Das ändert sich erst im 16. Jahrhundert grundsätzlich. Vgl. Braunfels, 1979, S. 17. Über das mystische Erlebnis: vgl. Werner, Martin: *Mystik im Christentum und in außerchristlichen Religionen*, Tübingen 1989, S. 13. Überall da liegt Mystik vor, wo ein Mensch „die Trennung zwischen irdisch und überirdisch, zeitlich und ewig als überwunden ansieht und sich selber, noch in dem Irdischen und Zeitlichen anstehend, als zum Überirdischen und Ewigen eingegangen erlebt.“ Albert Schweitzer zit. n. Werner, 1989, S. 13.

Raum und in das überirdische Licht des Goldes der Monogold-Tafeln ein, kann dies zu einem mystischen Erlebnis führen, bei dem er einen unmittelbaren, intuitiven Kontakt mit dem Absoluten, dem Unbedingten erfährt und sogar für einen Moment mit dem Unendlichen, Ewigen und Absoluten Eins werden kann.

### **5.2.2. Auf dem Weg in das Goldene Zeitalter**

Kleins Anschauungen über die gegenwärtige und die zukünftige Welt, über die Stufen der Vervollkommnung, der Erkenntnis und die Höherentwicklung des Menschen, waren stark von der Lehre der Rosenkreutzer beeinflusst. Für die Rosenkreutzer gilt das Leben als „rite de passage“, d. h. als Initiationsweg mit verschiedenen Durchgangsriten. Das angestrebte Ziel besteht darin, die Menschen zur Erleuchtung zu führen, wofür ein Weg der stufenweisen Selbsteinweihung zurückgelegt werden muss. Um die Erleuchtung zu erreichen, müssen sich die Rosenkreutzer jeden Tag innerer Übungen unterziehen, anhand derer ein seelischer Zustand erreicht werden soll, eine sogenannte dritte Bewusstseinsstufe, die weder dem Schlaf, noch dem Wachzustand gleicht, sondern am ehesten der „Meditation“ oder der „abgeklärten Ekstase“ eines Heiligen. Auf dieser dritten Bewusstseinsstufe, so heißt es in den Schriften der Rosenkreutzer, würden die Eingeweihten die Fähigkeit zur Transmutation und Sublimation der Materie besitzen. Da die Materie „Einzig“ sei und ihre letzte Realität etwas Nicht-Materielles, nämlich Geist und Energie, sei, könne die magische Kraft sie umwandeln über eine Beschleunigung der natürlichen chemischen und physikalischen Prozesse. Diese Transformation der Materie ähnelt der Verwandlung, die von der Kohle zum Diamanten führt oder von dunklen, schweren Blei zum leuchtenden, strahlenden Gold als Sonnensymbol.<sup>676</sup>

In Bezug auf Immaterialität waren Kleins Vorstellungen nicht nur von den Ideen der Rosenkreutzer beeinflusst, sondern auch von der Lehre des französischen Philosophen Gaston Bachelard (1884-1962). Im April 1958 hatte Klein dessen Werk ent-

---

<sup>676</sup> Nardini, 1990, S. 243. Die Bewegung der Rosenkreutzer hatte im 18. Jahrhundert als Orden der „Gold- und Rosenkreutzer“ einen neuen Aufschwung erlebt. Vgl. Clericuzio, Antonio: „Neuzeitliche Alchemie“, in: *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, hrsg. v. Claus Priesner und Karin Figala, München 1998, S. 34.

deckt und sich ausführlich damit beschäftigt.<sup>677</sup> Im Frühjahr 1957 hatte Bachelard die Untersuchung „Poetik des Raumes“ publiziert, in der er eine „Phänomenologie der Einbildungskraft“ vorstellte, die im äußersten Fall nicht mehr damit rechnete, dass ein Kunstwerk an materielle Voraussetzungen gebunden blieb. Er vertrat die Ansicht, dass es am Ende nicht auf die Kunstwerke selbst ankam, sondern alleine darauf, die eigenen Bilderfahrungen in einer möglichst „lichten und positiven Manier“ auf den Raum zu übertragen.<sup>678</sup>

Kleins Auseinandersetzung mit der Lehre der Rosenkretzer und Bachelards Vorstellungen hatte dazu geführt, dass er 1958 seine blaue Periode beendete und zur „pneumatischen Periode“ wechselte, in der er überwiegend immaterielle Kunstwerke schuf. In seinem 1959 an der Universität Sorbonne in Paris gehaltenen Vortrag *L'évolution de l'art vers l'immatériel* erläuterte er, dass er nicht die Entmaterialisierung, sondern die Immaterialisierung anstrebe, da die Immaterialisierung zum Wesen der Materie vordringt und die Materie dabei in einen Zustand der Vergeistigung überführt wird.<sup>679</sup> Klein verstand seine immateriellen Arbeiten als vergeistigte Materie. Sie waren für ihn immer etwas real bzw. imaginär Vorhandenes oder Gewesenes. Leere und Stille existierten für ihn, wie Beate Epperlein schreibt, als „auratische Ausstrahlung von etwas Seiendem“.<sup>680</sup> Dieses Prinzip setzte er zum ersten Mal 1958 in der Ausstellung *Le Vide* und dann auch 1959 in der Ausstellung im Hessenhuis in Antwerpen um, wo er die ausgestellte Leere zuvor mit seiner Anwesenheit geprägt und mit „malerischer Sensibilität“ angereichert hatte.<sup>681</sup>

1959 begann Klein, seine immateriellen Kunstwerke mit Gold zusammenzubringen. In der Ausstellung in Antwerpen wollte er die ausgestellten *immateriellen Sensibilitätszonen* nur gegen Gold verkaufen. Auch bei dem kurz darauf ritualisierten Verkauf der immateriellen Sensibilitätszonen konnten die Zonen nur gegen echtes Gold

---

<sup>677</sup> Das Buch *L'Air et les Songes* hatte ihm wohl seine Mutter geschenkt. Vgl. Kuhn, 1991, S. 244, Fn. 28. Zu den Besonderheiten der Bachelard-Rezeption siehe auch Kellein, Thomas: *Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Großprojekte von Yves Klein zu Christo*, Stuttgart 1989, S. 31ff.

<sup>678</sup> Vgl. Storek, 1994, S. 34f. Bachelard, Gaston: *La Poétique de l'espace*, Paris 1957.

<sup>679</sup> Vgl. McEvelley, 1983, S. 48. Mit dem Begriff „pneumatisch“ wird in den Bereich der Theologie verwiesen, wo mit diesem Begriff das Spirituelle bezeichnet wird.

<sup>680</sup> Epperlein, 1997, S. 130.

<sup>681</sup> Vgl. Kapitel V.3.1.1. über Yves Klein.

erworben werden. Diese Verbindung von Gold und Immaterialität führte Klein noch weiter, indem er aus der Hälfte des Goldes, das er für die Abtretung der immateriellen Zonen verlangt hatte, 1959 wiederum die ersten Monogold-Tafeln herstellte.<sup>682</sup> Diese Monogold-Tafeln zeigte er im Februar 1960 zum ersten Mal in der Ausstellung *Antagonismen* im Musée des Art Décoratifs in Paris. Diese mit Blattgold vergoldeten Leinwänden präsentierte Klein zusammen mit zwei immateriellen Sensibilitätszonen.<sup>683</sup>

Anders als bei dem Verkauf der immateriellen Sensibilitätszonen, wobei das Gold vor allem als Währung diente, ging es Klein bei dieser Zusammenführung von Immaterialität und Gold um die Gegenüberstellung von Materiellem und Immateriellem, von Materie und Geist. Mit diesem „Antagonismus“ von Gold als vollkommener Materie und der Immaterialität der Sensibilitätszonen bezog er sich auf die Vorstellungen der Rosenkreuzer: Das übergeordnete Ziel der Rosenkreuzer besteht in der Überwindung der „physikalischen Welt“ und dem Erreichen einer „geistigen und absolut spirituellen Welt“. Den Abstand zwischen diesen beiden Welten bilden sechs ätherische Räume. Durch die kontinuierliche Weiterentwicklung und Evolution wird die Menschheit immer näher durch die anderen Sphären hindurch an dieses Ziel herangetragen. Das Erreichen des Zeitalters des Raumes und des reinen Geistes wird von Max Heindel auch als „Rückkehr zu Eden“ bezeichnet.

Wie Heindel so glaubte auch Klein an die Prophezeiung, dass in naher Zukunft der Mensch aus eigenem Antrieb und mit Hilfe seines Denkens in der Lage sein würde, dem materialistischen Zeitalter zu entfliehen und in eine neue Evolutionsphase erweiterter Spiritualität und Sensibilität einzutreten.<sup>684</sup> Die ersten Mono-

---

<sup>682</sup> 1959 entstanden seine ersten Monogold-Tafeln, für die er das Blattgold verwendete, das er bei den Verkäufen der Sensibilitätszonen erhalten hatte. *IMMA 24. Zone de sensibilité picturale immatérielle n° 1 et n° 2 de la série n° 7, Série n° 7*, 50,0 x 70,0 cm. 1280 gr. Gold. Vgl. Yves Klein Archives, Paris. Es ist zu der Zeit auch eine Arbeit entstanden, in der Yves Klein Glas und Gold miteinander verbunden hat. *M 59. Monochrome or sans titre*, 1959, 46,0 x 31,0 x 0,6 cm. Blattgold auf Glas, Privatsammlung, Yves Klein Archives, Paris.

<sup>683</sup> In dieser Ausstellung im *Musée des Art Décoratifs* in Paris stellte er zum erstenmal seine vibrierenden *Monogolds* vor. Es handelte sich um mit Blattgold vergoldete Leinwände, auf denen weiteres Blattgold jeweils nur zur Hälfte festgeklebt war, so dass die freien Hälften bei dem geringsten Hauch vibrierten. Daneben präsentierte er immaterielle, pikturale Sensibilitätszonen. Vgl. Restany, 1982, S. 56.

<sup>684</sup> Thomas McEvelley hat Bezüge zwischen Textstellen in Heindels *Kosmogonie* und den wichtigsten Arbeiten und Theorien Yves Kleins hergestellt. Vgl. McEvelley, 1983, S. 233ff.

gold-Tafeln, die 1959 entstanden, nannte er *L' Age d'or* (dt. *Das Goldene Zeitalter*).<sup>685</sup> 1961 schrieb er in dem Manifest „Hotel Chelsea“, dass es sein Ziel gewesen sei, an die Legende vom verlorenen Paradies anzuknüpfen.<sup>686</sup> Für den wahren Künstler sei es notwendig, so Klein, „in den Zustand des irdischen Paradieses zurückzukehren, in den Zustand eines beständigen wachen Schlafes, ohne Traum, in welchem sich auch die Pflanzen befinden. Noch besser, wenn der Künstler sich, Mensch bleibend, in den Zustand der Minerale versetzen kann, in den Zustand allvermögender Trance.“<sup>687</sup>

Die Monogold-Tafeln – so die hier vertretene These – kündigen das von den Rosenkreuzern prophezeite *Goldene Zeitalter* an. Sie lassen sich als materieller Ausdruck dafür interpretieren, dass der Ausführende die Selbstfindung und die Vervollkommnung des Selbst als das höchste Ideal in der Entwicklung jedes Menschen erreicht hat und damit über die Fähigkeit verfügt, die Materie zu transformieren und in den Zustand der Vergeistigung zu überführen. Als eine Art Zwischenstufe verweisen die Monogold-Tafeln auf einen zukünftigen „paradiesischen“ Zustand der Gesellschaft, in dem die Materie in den Zustand der Vergeistigung überführt sein wird. Da Gold eine Tendenz zur Immaterialität und Transzendierung von Materie besitzt, war es hervorragend geeignet, um auf die zukünftige die Vergeistigung der Materie, die durch die bereits immaterialisierten Sensibilitätszonen dargestellt ist, zu verweisen.

Während Yves Klein Ende der 50er Jahre mit dem Gold Bildtafeln vergoldete, hat Beuys Mitte der 60er Jahre, also nur einige Jahre später, das Gold nicht mehr im Kontext des Bildes verwendet, sondern direkt auf seinem Körper, seinen Kopf aufgetragen. Die spirituelle und heilende Kraft des Goldes sollte sich auf diese Weise direkt auf das Denken der Menschen auswirken.

---

<sup>685</sup> MG 35. *Monogold sans titre „Age d'or“* (1959). MG 41. *L'Age d'or* (1959). MG 42. *Monogold sans titre* (1960). Auf der Rückseite steht: „A Fontana un monogold âge d'or 1960 Yves Klein“ (Collection Fondation Lucio Fontana, Mailand.). MG 46: *L'âge d'or!* (1959).

<sup>686</sup> Yves Klein, „Manifest de l'hôtel Chelsea“ (1961), übersetzt von Johanna und René Picard, in: Kat. *Yves Klein*, Städtische Kunstsammlungen, Ludwigshafen am Rhein 1974, S. 10-16

<sup>687</sup> Zit. n. Wember, 1972, S. 44.

### **5.3. Transformation des Bewusstseins: Joseph Beuys, *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965**

Am 26. November 1965 um 20 Uhr zeigte Joseph Beuys zur Eröffnung seiner Ausstellung *...irgendein Strang ...* (Abb. 103) in der Galerie Schmela in Düsseldorf die Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Abb. 100-103).<sup>688</sup> Die Galerie war für die Zuschauer geschlossen, so dass die ca. 2-3 Stunden dauernde Aktion von den Besuchern nur durch die Eingangstür und das Straßenfenster beobachtet werden konnte (Abb. 101-102). Für die Aktion hatte sich Beuys den Kopf mit Honig bestreichen und darauf dann Blattgold befestigen lassen.<sup>689</sup> Mit „goldenem Kopf“ nahm er einen toten Hasen in den Arm und spazierte mit ihm durch seine eigene Ausstellung von Bild zu Bild, berührte die Bilder mit der Pfote des Hasen und sprach mit ihm. Unter seinem rechten Fuß war eine Eisenplatte geschnallt, die, verstärkt durch ein Mikrofon, bei jedem Schritt ein klackendes Geräusch von sich gab. Nach dem Rundgang setzte er sich auf einen Schemel, dessen eines Bein mit Filz umwickelt war. Unter dem Schemel lagen ein Knochen und ein Mikrofon, vor ihm eine Filzsohle. Beuys saß eine Weile schweigend auf dem Holzhocker und hielt weiterhin den toten Hasen im Arm. Manchmal hob er abrupt den rechten Fuß und setzt ihn mit der Metallsohle laut nieder. Während er auf dem Hocker saß, wurde die Galerietür von dem Galeristen Alfred Schmela geöffnet und das Publikum drängte hinter eine Glaswand herein, die sie von Beuys trennte. (Abb. 102).<sup>690</sup>

#### **5.3.1. Heilungsprozess**

Im Werk von Beuys ist die Auseinandersetzung mit der Verletzbarkeit und Endlichkeit des Menschen ein zentrales und immer wiederkehrendes Thema. Häufig verwendete er Motive, die auf Krankheit, Leiden und Tod verweisen, denn, so zitierte er

---

<sup>688</sup> In der Ausstellung *...irgendein Strang...* wurden Werke aus der Zeit von 1951 bis 1965 gezeigt, hauptsächlich Zeichnungen und Objekte. Vgl. Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit, 1994, S. 102-107.

<sup>689</sup> „Echtes Gold. Für zweihundert Mark echtes Gold. Erst ganz dick Honig und dann Blattgold. Für zweihundert Mark! (...) Da gibt es Platten. Die legt man einfach auf, und da sie sehr dünn sind, zerbrechen sie. Da hatte ich ganz viele Schichten. Eva hat mir eine Stunde lang immer wieder neue Schichten auf den Honig gelegt. Echtes Gold! Für zweihundert Mark echtes Gold.“ Beuys in: Lieberknecht, Hagen: „Interview mit Joseph Beuys“ (1970), in: Kat. *Joseph Beuys, Sammlung Lutz Schirmer Köln*, Kunstverein St. Gallen im Historischen Museum St. Gallen, 1971, S. 9.

<sup>690</sup> Vgl. Schneede, 1994, S. 103. Es existiert auch eine filmische Dokumentation der Aktion: Hierzulande Heutzutage, Fernsehbericht des WDR III am 24. Januar 1966.

in einem Interview Nietzsche: „Der Mensch ist das kranke Wesen“.<sup>691</sup> Oftmals tauchen in seinen Plastiken, Aktionen und Raumsituationen Geräte sowie Materialien aus dem Bereich der Medizin und der Heilkunde auf, wie beispielsweise abgestandene Tinkturen, weggeworfene Pflaster, angebrochene Tablettenröhrchen, ausgeleierte Spritzen, zerlesene medizinische Lehrbücher oder alte Röntgenaufnahmen.<sup>692</sup> „Ich befasse mich mit medizinischen und therapeutischen Vorstellungen. Die ziehen sich durch die ganze Arbeit hindurch“, erklärte Beuys, „ja das Leiden interessiert mich und die Aktivität. Diese beiden Pole“.<sup>693</sup>

Das Thema der Heilung ist eine Konstante in seinem Werk. Die medizinischen Geräte, Riten und Sujets sind ein Sinnbild für seine Intention, auf den Betrachter und damit die Gesellschaft einen heilenden Impuls auszuüben. Er könne seinen Beitrag dadurch leisten, so Beuys, dass er „auf therapeutische Weise die Dinge behandle in Richtung auf Regeneration, also Umwandlung und Heilung von Schäden.“<sup>694</sup> Die Kunst war für ihn kein Selbstzweck, sondern hatte eine ganz konkrete gesellschaftsrelevante Aufgabe zu erfüllen: „Kunst ist ja Therapie“.<sup>695</sup> Der ursprüngliche Sinn und wesentliche Aspekt der Kunst sei gerade ihr „heilerisches Potential“.  
„Ja, das ist der therapeutische Prozess an sich. Sonst sehe ich keinen Aspekt. Das ist das Wesentlichste an der Kunst.“<sup>696</sup>

Ein Initialerlebnis für Beuys' Auseinandersetzung mit Schmerzen sowie der Verletzbarkeit des Menschen war seine Erfahrung von Todesnähe und Tod während des 2. Weltkrieges. Als Pilot der Luftwaffe war er im Winter 1943 über der Krim abge-

---

<sup>691</sup> „Nietzsche hat schon gesagt: Der Mensch ist das kranke Wesen.“ Beuys in: Waberer, Keto von: „Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an. Interview mit Joseph Beuys“, in: Kat. *Joseph Beuys. Eine innere Mongolei. Dschingis Khan. Schamanen. Aktrizen*. Kestner Gesellschaft, hrsg. v. Carl Haenlein, Hannover 1990, S. 208.

<sup>692</sup> Murken, Axel Hinrich: *Joseph Beuys und die Medizin*, Münster 1979, S. 12. Wie z. B. in der Installation *Szene aus der Hirschjagd*, für die Beuys Mullbinden, Pflaster, Tabletten, Arzneiflaschen, Ampullen und leere Injektionsspritzen verwendet hat. Vgl. Müller, Martin: *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys*, (Diss. Köln 1993), Alfter 1993, S. 165f.

<sup>693</sup> Beuys in: Waberer, 1990, S. 210.

<sup>694</sup> Beuys in: Waberer, 1990, S. 215.

<sup>695</sup> Beuys in: Bodenmann-Ritter, Clara (Hrsg.): *Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5*, Frankfurt am Main, 1975, S. 73. Vgl. Murken, Axel Hinrich: „Joseph Beuys und die Heilkunde. Medizinische Aspekte in seinem Werk“, in: *Joseph Beuys Symposium. Kranenburg 1995*, hrsg. v. Förderverein „Museum Schloß Moyland e. V.“, Basel 1996, S. 252.

<sup>696</sup> Zit. n. Rappmann, Rainer: „Der Soziale Organismus – ein Kunstwerk“, in: Harlan, Volker; Rainer Rappmann, Peter Schata: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, 1. Aufl. 1976, 3. Aufl. Achberg 1984, S. 21.

schossen worden. Er hat berichtet, dass er durch eine Gruppe tatarischer Nomaden gerettet worden sei. Sie hätten ihn in ihr Zeltlager gebracht und dort gesund gepflegt.<sup>697</sup> Mit dieser Geschichte von der Tatarenhandlung wollte er den Menschen vermitteln, dass Heilung nicht unbedingt durch moderne westliche Medizin, sondern auch durch eine fremdartige kulturelle Geisteshaltung erfolgen kann, die, so schreibt Franz Joseph van der Grinten, bestimmt ist durch „Magie statt Methode, Weisheit statt Wissen“.<sup>698</sup>

In der Performance *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* zeigte Beuys einen komplexen Prozess der Heilung. Indem er mit dem toten Hasen auf dem Arm durch die Ausstellung ging und mit seinen Pfoten die Bilder berührte, machte er seine Auffassung deutlich, dass in der gegenwärtigen Gesellschaft der Mensch krank sei und geheilt werden müsse.<sup>699</sup> Um diesen Heilungs- und Erneuerungsprozess auszulösen, bezog sich der Künstler auf Verhaltens- und Denkweisen, „die nicht unserer kulturellen Erwartungshaltung entsprechen, sondern auf Bereiche und Denkstrukturen verweisen, von denen wir uns emanzipiert zu haben glauben.“<sup>700</sup> Seine Intention war, alternative Wege des Heilens vorzuführen und längst vergessene Heilkräfte neu zu beleben.

### 5.3.1.1. Hermetische Heilkunde

In der Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* lassen sich Bezüge zur paracelsischen Heilkunst erkennen. Nach Kriegsende hatte sich Beuys unter anderem mit der Theorie und den Erklärungsmodellen des Arztes und Alchemisten Paracelsus auseinander gesetzt. Die Lehre des Paracelsus wurde für ihn zu einer wichtigen Inspirationsquelle.<sup>701</sup> Paracelsus, der von 1493 bis 1541 lebte, gilt als einer der bedeu-

---

<sup>697</sup> Diese Geschichte entspricht sehr wahrscheinlich nicht der Wahrheit, sondern ist Beuys' Erfindung. Vgl. Müller, 1993, S. 36.

<sup>698</sup> van der Grinten, Franz Joseph: „Eurasia – Eine Welt der Kräfte“, in: Kat. *Joseph Beuys. Eine Innere Mongolei. Dschingis Khan. Schamanen. Aktrizen*, hrsg. v. Carl Haenlein, Kestner-Gesellschaft Hannover, 1990, S. 13.

<sup>699</sup> Über den Hasen als Sinnbild des Menschen siehe Graevenitz, Antje von: „Ein bisschen Dampf machen – ein alchemistisches Credo von Joseph Beuys“, in: *Im Blickfeld 2, Ausstieg aus dem Bild*, hrsg. v. Uwe M. Schneede, Jahrbücher der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1997, S. 43-60.

<sup>700</sup> Vischer, Theodora: *Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, plastische Arbeiten, soziale Skulptur*, Köln 1991, S. 124.

<sup>701</sup> Vgl. Oeller, Adam C.: „Beiträge zu Joseph Beuys“, in: *Übergänge. Beiträge zur Kunst und Architektur im Rheinland*, Alfter 1993, S. 212 und vgl. von Graevenitz, 1997, S. 43-60.

tendsten Persönlichkeiten der Medizingeschichte.<sup>702</sup> Seine Heilkunst basierte auf vier Säulen: Philosophie, Astrologie, Alchemie und Tugend. Paracelsus war der Auffassung, dass ein Arzt nicht nur ein Heilkundiger sein dürfe, sondern auch eine Art Priester sein müsse, der den Kranken eine Erkenntnis höherer Welten ermöglichen sollte.<sup>703</sup>

In der Alchemie sah Paracelsus kein Handwerk zur Herstellung von Gold, sondern eine wissenschaftlich geprägte Kunst zur Herstellung wirksamer Arzneien. Er gilt als Begründer der sogenannten Iatrochemie, der alchemistischen Bearbeitung von Naturstoffen zur Herstellung von Arzneien. Durch geeignete alchemistische Verfahren wollte er die „geistartigen, quintessenziellen Kräfte“ aus den Stoffen befreien und als Heilmittel benutzen. Diese Arzneien sollten aber nicht nur Krankheit in Gesundheit verwandeln, sondern dem Menschen auch einen Zugang zu seiner „göttlichen Vernunft“ ermöglichen und dadurch Erkenntnis bewirken.<sup>704</sup>

Paracelsus war der Auffassung, dass die Krankheitsursachen häufig nicht nur im Körper des Menschen, sondern auch in seinem Geist zu finden seien. Das Heilverfahren, das in diesem Fall anzuwenden sei, nannte er „Spiritualis“, da es überwiegend aus Kräften der Magie bestand.<sup>705</sup> Mit Hilfe der Gestirne könne der magische Heiler auf Objekte kosmische Kräfte übertragen und diese anschließend als Heilmittel verwenden. Diese magischen Arzneien würden die Menschen in Harmonie mit den Sternen heilen, wodurch auch in den Menschen selbst Harmonie erzeugt würde. Im kranken Organismus würde die magische Arznei eine höhere Ordnung oder Schwingung hervorrufen, die den Geist des Kranken zur Selbsterkenntnis und zur Überwindung der Krankheit befähigen solle.<sup>706</sup>

Eine wesentliche Ursache von Krankheiten sah Paracelsus in einem unausgeglichenen Wärme-Kälte-Verhältnis im Menschen. Er war der Auffassung, dass im

---

<sup>702</sup> Vgl. Amann, Max: „Der Lebensweg des Paracelsus“, in: Rippe, Olaf; Margret Madejsky, Max Amann, Patricia Ochsner, Christian Rätsch: *Paracelsusmedizin. Altes Wissen in der Heilkunst von heute*, Aarau 2001, S. 9-16.

<sup>703</sup> Rippe, Olaf: „Die Fünf Wege des Heilens: Über die Entienlehre des Paracelsus“, in: Rippe, Olaf; Margret Madejsky, Max Amann, Patricia Ochsner, Christian Rätsch: *Paracelsusmedizin. Altes Wissen in der Heilkunst von heute*, Aarau 2001, S. 22.

<sup>704</sup> Bei der sogenannten Iatrochemie handelt es sich um eine Frühform der pharmazeutischen Chemie. Der Begriff wurde eingeführt, um den Teil der Alchemie, der sich der Heilmittelherstellung widmete, als seriös gegenüber der Goldkocherei abzugrenzen. Vgl. Gebelein, 1996, S. 211.

<sup>705</sup> Vgl. Rippe, 2001, S. 106f.

<sup>706</sup> Vgl. Rippe, 2001, S. 30f.

Menschen ein Wärme- und ein Kältepol existieren. Der Kältepol befinde sich vor allem im Kopf, aber auch überall dort, wo Energie verbraucht wird und wo der Körper sich verhärtet, zum Beispiel in den Knochen. Alle Krankheiten, so Paracelsus, würden ein Übermaß an Wärme oder Kälte darstellen und daher sei es die Aufgabe des Heilers, zwischen Kälte und Wärme wieder einen Ausgleich herzustellen.<sup>707</sup>

In der Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* bezog sich Beuys auf Erklärungsmodelle und Heilverfahren, die von Paracelsus entwickelt und angewandt worden waren. Wichtiger und substantieller Bestandteil der Aktion war die Maske aus Honig und Gold, die er direkt auf seinem Kopf trug. In der paracelsischen Heilkunst galt Gold als Heilmittel. Paracelsus war der Auffassung, dass zwischen dem Menschen, den Metallen und den Planeten Verbindungen bestehen. Das Gold wurde der Sonne zugeordnet. Da die Sonne als Zentralgestirn alle Planetenkräfte miteinander verbindet, besitzt sie auch die größte Macht und Wirkung. Entsprechend ist Gold als Aurum Metallicum auch die Arznei, die die größte Heilkraft besitzt.<sup>708</sup> Wird Gold als Heilmittel angewendet, übt es als Sonnenmetall eine starke Wirkung auf die Seele des Menschen aus. Es stärkt im Menschen die Sonnenkraft, gibt ihm größere Vitalität und ein „sonniges Gemüt“. Das Gold erleuchtet den Geist und hilft besonders bei Depressionen, denn es bringt Licht und Leichtigkeit in die „schwere und dunkle“ Seele.<sup>709</sup> Auch Honig wurde von Paracelsus als Arznei und als Mittel bei alchemistischen Prozessen eingesetzt.<sup>710</sup> Honig galt auch als sogenanntes „Medizinpferd“, das die Wirkung von anderen Arzneien verstärkt. Aus diesem Grund war Honig wichtiger Bestandteil der Heilmixturen.<sup>711</sup>

Wie Paracelsus war auch Beuys der Auffassung, dass der Kopf des Menschen einen Kältepol darstelle und sich dort die Ursache der Krankheit lokalisieren lasse. Daher hat er den Honig und das Gold auf seinem Kopf geschichtet, so dass sich die heilenden Kräfte dieser beiden Substanzen unmittelbar auf seinen Kopf und damit auch auf sein Denken auswirken. Vor allem durch das Gold entsteht ein Bezug zur

---

<sup>707</sup> Vgl. Rippe, 2001, S. 99ff.

<sup>708</sup> Vgl. Rippe, 2001, S. 60.

<sup>709</sup> Vgl. Rippe, 2001, S. 91 ff.

<sup>710</sup> Vgl. Rippe, 2001, S. 228.

<sup>711</sup> Vgl. Amann, 2001, S. 265. Über Honig schrieb Paracelsus: „Die Erfahrung lehrt, dass kein Tier als vernünftiges Tier dem Menschen so gleicht wie die Bienen. Ihre natürliche Weisheit kann nicht gelehrt werden.“ Zit. n. Rippe, 2001, S. 228.

Sonne, die mit ihrem Licht und ihrer Wärme die Kälte und Dunkelheit aus dem Geist und dem Denken vertreibt.

Mit der Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* hat Beuys auf die Notwendigkeit eines komplexeren Menschseins hingewiesen. An der gegenwärtigen Gesellschaft kritisierte er, dass sie zu stark vom rationalistischen Weltbild der Naturwissenschaften und der dazugehörigen materialistischen Philosophie geprägt sei. Dieses seiner Meinung nach zu einseitige materialistisch-intellektualistische Denken der Menschen müsse überwunden werden, da das reine Vernunftdenken eine Sackgasse sei.<sup>712</sup> „(...) Oder wenn man noch weiter zurückgeht: für den Menschen in der Steinzeit war sein Bild zugleich Technologie, Religion und Kunst. Alles war aus einem einheitlichen geistigen Begriff heraus entwickelt. Ich glaube, das ist der tiefere Grund, warum Menschen in unserer Zeit, die sie als Krisenzeit empfinden, zurückgreifen wollen auf etwas Geistig-Einheitliches, während sie die eigene Kultur als zerspalten erleben: als zerrissen, dekadent und zerstört erleben.“<sup>713</sup>

Paracelsus war Theologe, Philosoph, Arzt, Alchemist, Pharmazeut, Dozent, Propagandist und Mystiker in einer Person.<sup>714</sup> Damit verkörpert er ein ganzheitliches Denken, das, so Beuys, der Mensch unserer Gesellschaft auch wieder entwickeln müsse. Das Bewusstsein dürfe nicht nur auf Intellektualität und Rationalität basieren, sondern müsse auch die Erfahrung aller Sinne, Intuition, Imagination, Inspiration, Empfinden, archetypisches, mythisches und magisches Denken einschließen.<sup>715</sup> In der Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* war das Ziel der „Beuysschen Therapie“, die Menschen anzuregen, ihr Denken zu ändern und dabei ihre eigenen Kräfte und Fähigkeiten vollständig zu nutzen. „Gold und Honig“, so der Künstler, „zeigen eine Transformation des Kopfes und daher, natürlich und logisch, eine Transformation des Gehirns und unseres Verständnisses vom Denken, vom Be-

---

<sup>712</sup> Vgl. Müller, 1993, S. 79.

<sup>713</sup> Beuys in: Koepplin, Dieter: „Interview mit Beuys am 1. Dezember 1976“, in: Kat. *Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland*, Kunstmuseum Basel 1977, S. 21.

<sup>714</sup> Vgl. Amann, 2001, S. 14f.

<sup>715</sup> Vgl. Schneede, 1994, S. 105. Aus diesem Grund wählte Beuys als Kommunikationspartner und Adressat seiner Erklärungen einen (toten) Hasen. „Die Ideen, einem Tier etwas zu erklären“, so Beuys, „fördert den Sinn für das Geheimnis der Welt und der Existenz, der die Imagination anspricht. Wie gesagt, noch ein totes Tier bewahrt stärkere Kräfte der Intuition als manche menschliche Wesen mit ihrem unerbittlichem Rationalismus.“ Zit. n. Schneede, 1994, S. 103.

wusstsein.“<sup>716</sup> Das Gold steht für dieses von Beuys angestrebte ganzheitliche Denken und für ein weiterentwickeltes Bewusstsein.

### 5.3.1.2. Schamanistische Heilung

In der Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* griff Beuys noch auf eine andere, eine archaische Version des Heilers zurück: auf die Figur des Schamanen. Die Position und Funktion, die der Schamane früher innerhalb einer Gemeinschaft einnahm, ging weit über die des Medizinmannes, des Zauberers oder Magiers hinaus. Der Schamane war der Gemeinschaft gegenüber verpflichtet. Wurde deren Harmonie gefährdet, so hatte der Schamane den Auftrag, in einer Auseinandersetzung mit den überirdischen Mächten die Ordnung wiederherzustellen.<sup>717</sup>

Im zentral- und nordasiatischen Raum war die Hauptaufgabe des Schamanen die magische Heilung. Dem Krankheitsverlauf schenkte der Schamane wenig Aufmerksamkeit. Er suchte die Hintergründe vielmehr nach dem Gesetz von Ursache und Wirkung im emotionalen Bereich, in der Magie von Hexen und Zauberern, bei bösen Geistern, in Verfehlungen gegen Mitmenschen oder Verstößen gegen die kosmische Ordnung. Häufig galt der sogenannte „Seelenraub“ als Ursache von Krankheiten. Die Behandlung des Schamanen bestand darin, die Seele des Kranken zu suchen, sie einzufangen und sie wieder mit dem Körper des Kranken zu vereinigen. Nur der Schamane konnte eine solche Heilung vornehmen, da er allein in der Lage war, die Flucht der Seele festzustellen.<sup>718</sup>

---

<sup>716</sup> Zit. n. Schneede, 1994, S. 105. Vgl. Jülich, Theo: „Semantische Aspekte in der Kunst des Mittelalters und bei Joseph Beuys“, in: Kat. *Joseph Beuys und das Mittelalter*, hrsg. v. Hiltrud Westermann-Angerhausen, Schnütgen-Museum, Köln 1997, S. 92. Dieser Transformationsprozess sei notwendig, erklärte Beuys 1970, denn das Hirn als Basisorgan für das menschliche Denken, „das ist ein Stück Scheiße, sagen wir bewusst Scheiße, weil es Scheiße ist. Weil es nämlich tot ist, und die Nervenfasern daran sind übrigens das Toteste, was es überhaupt gibt am Menschen. Das Blut ist ein viel lebendigeres Organ.“ Beuys in: Lieberknecht, 1971, S. 11f.

<sup>717</sup> Der Begriff shaman stammt aus dem Tungusischen, und in allen übrigen zentral- und nordasiatischen Sprachen existieren sinngemäße Entsprechungen. In diesem riesigen geographischen Raum wurde der Schamanismus erstmals beschrieben. Der Schamane besitzt einen festen Glauben an eine übernatürliche Welt und an die Möglichkeit, mit ihr in Verbindung zu treten. Im Auftrag und zum Wohl der Gemeinschaft stellt der Schamane diesen Kontakt her, wobei er auf Unterstützung seitens verschiedener Hilfsgeister in Tiergestalt zählen kann. Vgl. Heller, Martin: „Schamanismus und Gegenwartskunst: Vom Schillern der fremden Federn“, in: *Kunstschriften*, 1984, Band 1, S. 12f.

<sup>718</sup> Das Wiedererlangen der physischen Gesundheit steht in enger Beziehung zu der Wiederherstellung des Gleichgewichts der geistigen Kräfte. Vgl. Eliade, Mircea: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Zürich und Stuttgart 1956, S. 208 f. Beuys sah sich selbst aber nicht als Schamane und hat sich selbst niemals als Schamanen bezeichnet. Vgl. Stachelhaus, Heiner: *Joseph Beuys*, Düsseldorf 1987, S. 206. Im Bild des Schamanen habe er versucht, etwas zu sagen, „was etwa so heißt: Wir ha-

In der Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* zeigte Beuys einen schamanistischen Heilungsprozess. Seinen Kopf hatte er mit zwei Substanzen bedeckt, die schon in den frühen Hochkulturen und in vielen Naturvölkern als natürliche Arzneimittel bekannt waren: Bereits die alten Ägypter, Assyrer und Chinesen schätzten die heilenden Kräfte des Honigs. In Ägypten wurden Verstorbene mit Honig gesalbt; Germanen und Inder flößten Neugeborenen als Erstes Honig ein, um deren Lebensrecht zu begründen; bei den Kirchenvätern war Honig eine geistige Speise, die den Zugang zum Mysterium gewährte; im Christentum steht Honig für die Auferstehung.<sup>719</sup> Auch Gold wurden seit jeher magische, d. h. heilende, schützende, abwehrende Wirkungskräfte zugeschrieben. Schon im Altertum glaubte man an die Heilkräfte des Goldes und verwendete häufig Blattgold als Ausgangssubstanz für Arzneien. Persische und arabische Ärzte verordneten Gold als Herzstärkungsmittel, während es in China zur Herstellung von Präparaten zur Lebensverlängerung verwendet wurde. In Indien wurde aus Blattgold ein besonderes Elixier hergestellt, das lebensverlängernd wirken und die krankheitsverursachenden Stoffe austreiben sollte. Im Mittelalter diente Gold in Form von trinkbarem Gold, „Aurum potabile“, als Arznei zur Herzstärkung.

Nicht nur die heilende Wirkung dieser beiden Substanzen war für Beuys von Bedeutung, sondern auch deren Verbindung zur Sonne. Während Gold schon seit Jahrtausenden als das Metall der Sonne gilt, steht der Honig über die Biene, einem „Sonnentier“, in unmittelbarer Beziehung zur Sonne. Indem Beuys auf seinem Kopf Gold und Honig geschichtet hat, wird das Gehirn als Ort des Denkens mit der Sonne in Verbindung gebracht, die mit ihrem Licht und ihrer Wärme neues Leben und Evolution entstehen lässt. Im menschlichen Denken, so Beuys' Auffassung, wirke ein Todes-

---

ben einen materialistischen Wissenschaftsbegriff, der behauptet, dass alles das, was der Schamane behauptet, nicht existiert. (...) Ich kenne also die Methoden der exakten Naturwissenschaften sehr genau. Jetzt tritt ein Mensch auf, der durchaus die Methodiken der exakten Naturwissenschaften kennt und führt wieder vor, das was der Schamane vorführt, dass es ganze andere Dimensionen des Lebens gibt, von denen der Mensch gegenwärtig systematisch durch die politischen Systeme abgeschnitten ist. Das wollte ich darstellen.“ Beuys in: Kat. *Joseph Beuys, Auch wenn ich meinen Namen schreibe, zeichne ich*, Galerie & Edition Schlegel, Zürich 1989, S. 34.

<sup>719</sup> Vgl. Schneede, 1994, S. 104 und vgl. Murken, Axel Hinrich: „Joseph Beuys und die Heilkunde. Medizinische Aspekte in seinem Werk“, in: *Joseph Beuys Symposium. Kranenburg 1995*, hrsg. v. Förderverein „Museum Schloß Moyland e. V.“, Basel 1996, S. 252.

prozess, der Lebendiges erstarren, mineralisch fest werden oder ersterben lässt. Diese gegenwärtige intellektualisierende, tödliche Denkhaltung durch ein Wärme- und Lichtprinzip zu verlebendigen und das verhärtete „Erstarrt-Sein“ des Denkens aufzulösen, war seine Intention.<sup>720</sup> Durch den Schamanismus, so der Künstler, weise er „auf den Todescharakter unserer Gegenwart hin. Ich weise aber zugleich darauf hin, dass der Todescharakter der Gegenwart in der Zukunft überwindbar ist.“<sup>721</sup> Gold und Honig hatte er als Indikatoren für den Prozess der Verlebendigung des Denkens eingesetzt. Die menschliche Fähigkeit sei nicht, Honig abzugeben, sondern zu denken, Ideen abzugeben: „Das wird jetzt parallel gesetzt. Dadurch wird der Todescharakter des Gedankens wieder lebendig gemacht. Denn Honig ist zweifellos eine lebendige Substanz. Der menschliche Gedanke kann auch lebendig sein. Er kann auch intellektualisierend tödlich sein, auch tot bleiben, sich todbringend äußern etwa im politischen Bereich oder in der Pädagogik.“<sup>722</sup>

Indem Beuys die Verlebendigung seines eigenen Denkens vorführte, zeigte er – so lautet die hier vertretene These – das Muster einer „schamanistischen Gegenidentifizierung“. Die Heilung der Erkrankten (der Ausstellungsbesucher) erfolgt, indem sich das geschwächte Ich der Erkrankten mit dem starken Ich des Schamanen (Beuys) identifiziert. Der Schamane verfügt über die Fähigkeit, die Krankheit, d. h. die Ursache des Unglücks der Gesellschaft (das erstarrte Denken) nicht nur zu erkennen, sondern sie auch zu benennen, auszuhalten, zu gestalten und zu überwinden. Im Verlauf des Heilrituals zeigt der Schamane die erforderliche Gegenmaßnahme, die zur Heilung führen sollte. Die symbolische Gestaltung des Schamanen sollte von den Erkrankten übernommen und angenommen werden. Unter Führung des Schamanen wird auf diese Weise das bislang passiv erlittene Unglück überführt in etwas aktiv zu behandelndes.<sup>723</sup>

---

<sup>720</sup> Rappmann, Rainer: „Der Soziale Organismus – ein Kunstwerk“, in: Harlan, Volker; Rainer Rappmann; Peter Schata, *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, 1. Auflage 1976, 3. Auflage Achberg 1984, S. 61.

<sup>721</sup> Beuys in: „Wenn sich keiner meldet, zeichne ich nicht“. Gespräch zwischen Joseph Beuys, Heiner Bastian und Jeannot Simmen, Düsseldorf, 8.8.1979, in: Kat. *Joseph Beuys. Zeichnungen*, Museum Boymans van Beuningen Rotterdam, Stuttgart-Bad Canstatt, 1979, S. 30f.

<sup>722</sup> Beuys in: Lieberknecht, 1971, S. 9.

<sup>723</sup> Kraft, Hartmut: *Über innere Grenzen. Initiation in Schamanismus, Kunst, Religion und Psychoanalyse*, München 1995, S. 82.

Als Gegenbild zur heutigen Medizin, die auf der Naturwissenschaft basiert, setzte Beuys die Figur des Schamanen und seine magische Heilkunde, die sich nicht experimentell und statistisch überprüfen lässt. Der Künstler bezog sich auf die magischen Heilkräfte, die dem Gold zugesprochen werden und die wissenschaftlich nicht nachzuweisen sind. Es heißt, dass Gold die Lebenskräfte der Sonne anziehe und vom Gold eine intensive Hitze ausgehe, die Sonnenwärme und Lebensenergie sei. Daher sei Gold ein wirksamer Gegenzauber gegen Krankheiten und feindliche Mächte. Schon Plinius (23-79 n. Chr.) erwähnte das Gold in einem magischen Zusammenhang als wirksamen Gegenzauber, der in Form eines Amuletts insbesondere Verwundete und Kinder vor bösem Einfluss bewahren soll.<sup>724</sup>

### 5.3.2. Spirituelle Reisen

Der Schamane, so heißt es, besitzt die Fähigkeit, mystische Reisen unternehmen zu können. Seine Seele könne aus dem Körper heraustreten, im Universum umherfliegen und sich dort zwischen den drei kosmischen Zonen Unterwelt, Erde und Himmel bewegen. Die schamanistische Technik bestehe im Übergang von einer kosmischen Region zur anderen: von der Erde zum Himmel oder von der Erde zur Unterwelt. Zur Vorbereitung dieser mystischen Reisen wendet der Schamane verschiedene, sich ergänzende Techniken an: Dazu gehört unter anderem das Anlegen von Schamanenkleidung und einer Maske. Die Maske dient dazu, die Inkarnation einer mythischen Person deutlich zu machen. Sie transsubstanziert den Schamanen, indem sie ihn vor der Gemeinschaft in ein übermenschliches Wesen verwandelt. Die eigene Person wird verleugnet, um auf diese Weise den Zugang zum Transpersonalen und Numinosen zu erhalten.<sup>725</sup> Diese Idee der Transformation, so schreibt Gerardo Reichel-Dolmatoff, werde über die Maske deutlicher vermittelt als durch andere Ritual-Objekte.<sup>726</sup>

Um diese Transformation des Schamanen in ein übermenschliches Wesen und die damit verbundene Erweiterung seines Bewusstseins deutlich zu machen, ist in vielen Kulturen auch Gold verwendet worden. In den präkolumbischen Kulturen

---

<sup>724</sup> Gnädinger, Louise: „Himmlisches, irdisches, unerreichbares Gold“, in: *Das Buch vom Gold*, hrsg. v. Nikolaus Flüeler und Sebastian Speich, Luzern und Frankfurt/Main, 1975, S. 111.

<sup>725</sup> Vgl. Eliade, 1956, S. 166ff und vgl. Kraft, 1995, S. 66ff.

<sup>726</sup> Reichel-Dolmatoff, Gerardo: *Goldwork and Shamanism. An Iconographic Study of the Gold Museum*, Medellin, 1988, S. 58.

Süd- und Mittelamerikas legten die Schamanen für ihre mystischen Reisen unter anderem auch goldene Masken an (Abb. 107-108).<sup>727</sup> Auf Borneo (Indonesien) gaben die Dajaks bei ihren Initiationsriten dem auserwählten Schamanen Gold in die Augen, damit dieser einen durchdringenden Blick bekam, „mit der er die Seele sehen kann, wo immer sie herumschwirrt.“<sup>728</sup>

Diese Vorstellungen von der Funktion einer Maske hat Beuys in der Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ aufgegriffen. Die Maske, die direkt auf dem Kopf aufgetragen und mit ihm eins geworden war, zeigte seine Verwandlung in eine andere Gestalt mit überindividuellen und spirituellen Fähigkeiten an.<sup>729</sup> Das Gold symbolisierte die Erweiterung seines Bewusstseins und die damit verbundene Fähigkeit, übersinnliche Vorgänge wahrnehmen und mit Wesen aus anderen Welten kommunizieren zu können. „Der Mensch“, so Beuys, „kann aber auch mit Wesen sprechen, die höher sind als sein kurzfristiger, rein intellektueller Verstand. Er kann mit seinem Ich in Kontakt kommen, er kann mit einem Engel sprechen, er kann vielleicht auch mit einem Erzengelsprechen. Und damit ist ja das Bild des Menschen groß. Und ich möchte es nicht so klein halten, wie es der Materialismus hat schrumpfen lassen.“<sup>730</sup>

### **5.3.2.1. Vereinigung mit der inneren Sonne**

Ein mythisches Ziel der Reisen der Schamanen ist das jenseits von Zeit und Raum liegende Reich der Sonne. Dieses Reich betritt der Schamane durch das sogenannte Sonnentor. Es handelt sich dabei um jenes Tor, das sich nach einer tiefen seelischen Erweckung im Inneren des Menschen öffnet. Ziel dieser Reise ist die Erleuchtung des Schamanen, bei der er sich mit der Sonne, d. h. seiner inneren Sonne, vereinigt (Abb. 104-106). Dieser Ausdruck „Eins werden mit der Sonne“ bedeutet, die „innere Sonne“ zu aktivieren. Im Schamanismus gilt die Sonne als ein Symbol der Allsich-

---

<sup>727</sup> Vgl. Reichel-Dolmatoff, 1988, S. 58.

<sup>728</sup> Stachelhaus, Heiner: „Joseph Beuys – ein Schamane?“ in: *Kunst und Kirche*, 4/88 (November 1988), S. 205.

<sup>729</sup> Vgl. Schneede, 1994, S. 104.

<sup>730</sup> Beuys in: Altenberg und Oberhuber, 1988, S.135f.

tigkeit und Allwissenheit, aber auch des „inneren Lebensfeuers“. Die Erfahrung dieses inneren Lichtes gilt als Schlüssel zur anderen Welt.<sup>731</sup>

Bei den Eskimo-Schamanen ist es die Aufgabe des Novizen, während der Initiation nach dieser Erleuchtung zu suchen. Erst wenn er in der Lage ist, seinen Körper vollkommen mit Licht zu füllen, kann er von den Geistern gesehen werden und zieht diese an. Jeder wahre Schamane muss ein Leuchten in seinem Körper fühlen, im Innern seines Kopfes oder in seinem Gehirn, etwas, das wie Feuer leuchtet und ihm die Kraft gibt, mit geschlossenen Augen in die Dunkelheit, in verborgene Dinge, die Zukunft oder auch die Geheimnisse anderer Menschen zu sehen. Wichtiger Bestandteil der Erfahrung von Erleuchtung ist die visuelle Wahrnehmung, die das Wahrnehmungsvermögen in einer veränderten Wirklichkeit garantiert.<sup>732</sup>

Auf diese Vorstellungen bezog sich Beuys in der Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*. In seinem vergoldeten Kopf und in seiner Fähigkeit zu strahlen, so Antje von Graevenitz, äußerten sich seine Erleuchtung und seine Kraft.<sup>733</sup> Beides war dadurch entstanden, dass er sich mit seiner „inneren Sonne“ vereinigt hatte. Für die Weiterentwicklung des menschlichen Bewusstseins, so Beuys, sei ein Prozess der Verinnerlichung notwendig. Die „Innenwahrnehmung als Gegenstand von Wahrnehmung“ könne ausgeübt werden durch ein „meditatives sich Insichversenken, d. h. mit den kreativen Kräften, die nach Innen gerichtet werden.“<sup>734</sup> Die Menschen müssten wieder zu sich selbst geführt werden, damit sie in sich das innere Sehen wiederbeleben und ihre inneren Bilder wiederentdecken würden.<sup>735</sup>

Dieser Prozess der Verinnerlichung führt zu neuer Kraft und Energie, die über den Kopf an die Umwelt ausgestrahlt würden. „Als Kopf haben wir einen Strah-

---

<sup>731</sup> Häufig werden Erleuchtete mit Glorienschein oder Strahlenkranz um Haupt und Glieder dargestellt. Hier wurde die Sonne verinnerlicht. Vgl. Halifax, Joan: *Schamanen. Zauberer, Medizinmänner, Heiler*, engl. Ausgabe London 1982, dt. Ausgabe Frankfurt am Main 1983, S. 25. Die Kraft, die in der Ekstase als einem erleuchteten Zustand freigesetzt wird, verleiht dem Schamanen buchstäblich Flügel. Vgl. Heller, 1984, S. 13.

<sup>732</sup> Die Wahrnehmung garantiert die Sichtbarkeit tierischer und anthropomorpher Verbündeter. Vgl. Gruber, Elmar: *Tranceformation. Schamanismus und die Auflösung der Ordnung*, Basel 1982, S. 84ff.

<sup>733</sup> von Graevenitz, 1984, S. 42.

<sup>734</sup> Beuys in: Bongard, Willi: „Letter from London. Joseph Beuys im Gespräch mit Willi Bongard“, in: Kat. *Joseph Beuys. Multiplizierte Kunst 1965-1980*, hrsg. v. Hans Albers Peters, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1980, o. S.

<sup>735</sup> Vgl. Mennekes, Friedhelm: „Kosmos-Christus. Über die kosmologische Christologie in der Kunst von Joseph Beuys“, in: Mennekes, Friedhelm: *Joseph Beuys: Christus „denken“*, Stuttgart 1996, S. 113.

lungspunkt, eine Energiequelle; wir haben etwas, das man in der alten Symbolsprache einfach als ‚Sonne‘ bezeichnen kann“, so Beuys.<sup>736</sup> Analog zur Sonne, die mit ihrem Licht und ihrer Wärme die Grundlage allen Lebens auf unserem Planeten darstellt, stellt für Beuys der menschliche Kopf als Kraftzentrum die Grundlage von Evolution dar, da er an seine Umgebung Energie abgibt, aber nicht im physikalischen Sinn in Form von Licht und Wärme, sondern geistig als Liebe, Weisheit, Kreativität und spiritueller Erkenntnis.<sup>737</sup>

### 5.3.2.2. Erweiterung der Kommunikationsfähigkeit

Nicht nur in das Reich der Sonne, sondern auch in das Reich des Todes kann der Schamane seine mystischen Reisen unternehmen. Bei diesen sogenannten Jenseitsreisen steigt er in die Unterwelt hinab, um dort in Kontakt mit der Geisterwelt zu treten.<sup>738</sup> Zur Kommunikation mit den Geistern und Tiergeistern benutzt der Schamane eine Geheimsprache. Indem der Schamane mit den Geistern und Tiergeistern kommuniziert, erfährt er die für die Gemeinschaft notwendigen Informationen über die Ursachen des Unglücks sowie über die Maßnahmen, die zur Beseitigung der Ursachen notwendig sind.<sup>739</sup>

In seinen Aktionen hat Beuys mehrfach mit Tieren kommuniziert: Sie sind für ihn Energiequellen, da sie noch ungemindert über viele jener Fähigkeiten und Kräfte verfügen, die bei den Menschen unterentwickelt sind oder ausgelöscht wurden. Sie besitzen starke Seelen-, Empfindungs-, Instinkt- und Orientierungskräfte. Beuys kritisierte die zunehmende Entfremdung des modernen Menschen von der Natur, denn das habe dazu geführt, dass der Mensch die Botschaften der Tiere, Pflanzen und Steine nicht mehr verstehen könne.<sup>740</sup>

---

<sup>736</sup> Beuys in: Oliva, 1973, S. 73.

<sup>737</sup> Boehlen, Marc: „Energie“, in: Kat. *Joseph Beuys*, Kunsthaus Zürich, Zürich 1993, S. 256.

<sup>738</sup> Der Schamane besitzt die Fähigkeit, übermenschliche Wesen, d. h. Götter, Dämonen und Todesgeister, zu sehen. Vgl. Eliade, Mircea: *Das Okkulte und die moderne Welt*, Salzburg 1978, S. 44f.

<sup>739</sup> Bei der Geheimsprache handelt es sich meist um die „Sprache der Tiere“ oder um eine Sprache, die aus der Nachahmung von Tierschreien entstanden ist. Vgl. Eliade, 1956, S. 103f und vgl. Kraft, 1995, S. 80.

<sup>740</sup> „Tiere sind an und für sich auch Engelwesen. Das spricht von einem Reich oberhalb des Menschen, von einer geistigen Dimension, die Menschen selbst enthalten ist.“ Beuys in: Waberer, 1990, S. 201f. Beuys hat in mehreren Aktionen mit Tieren kommuniziert: 1974 in der Aktion *I like America and America likes Me* lebte er in New York 3 Tage mit einem Kojoten. Vgl. Tisdall, Caroline: *Joseph Beuys. Coyote*, 3. Auflage, München 1988, S. 11.

Im Hasen, der sich durch Fruchtbarkeit, Beweglichkeit und Wachsamkeit auszeichnet, sah Beuys ein positives Gegenbild zum einseitig entwickelten Menschen. Er sei das Urbild für einen im Ursprünglichen noch vorzufindenden reicheren Zustand und, so Beuys' Auffassung, verstehe mehr als viele Menschen mit ihrem Rationalismus: „Ich sagte ihm, dass er die Bilder nur gerade ansehen müsse, um zu verstehen, was wirklich wichtig an ihnen ist. Der Hase weiß vermutlich besser als der Mensch, dass Richtungen wichtig sind.“<sup>741</sup> Er lehrte den Hasen, dass er durch intensive Betrachtung das wirklich Wichtige herausfinden könne, ohne auf die Interpretation des Künstlers angewiesen zu sein.<sup>742</sup> Der tote Hase, so Beuys' Auffassung, sei noch intelligenter sei als er selbst: „Die Intelligenz dieser Seele, diese geistige, umfassende Gestalt versteht die Bilder noch besser als ich selbst.“<sup>743</sup>

Durch die goldene Maske erhielt Beuys die Fähigkeiten, eine geistige Verbindung zum toten Hasen, d. h. einem Wesen aus einer anderen Welt, herstellen zu können. Sein vergoldeter Kopf signalisierte die Veränderung seines Bewusstseins und seine außergewöhnliche Kommunikationsfähigkeit, durch die er die Trennung zwischen Leben und Tod überschreiten konnte. Das Gold diente dazu, die Grenze zwischen Mensch und Tier, Leben und Tod aufzuheben und zwischen diesen Gegensätzen zu vermitteln.

### 5.3.3. Pietà: Soziale Wärme

In seinem Frühwerk hatte sich Beuys mit traditionellen Motiven der christlichen Ikonographie auseinander gesetzt, wie beispielsweise der Christus-Figur (Abb. 109), der Madonna und dem Pietà-Motiv.<sup>744</sup> Nach 1954 löste er sich von den christlichen Motiven in traditioneller Form, da sie für ihn persönlich das „spirituelle Ganze“ nicht

---

<sup>741</sup> Beuys in: Meyer, Ursula: „How to Explain Pictures to a Dead Hare“, in: *Artnews*, Vol. 68, No. 9, 1970, S. 57. Gold wurde häufig dem sogenannten „Goldenen Zeitalter“ zugeordnet: Es handelt sich dabei um eine Epoche vor der Zeit und vor der verderblichen Entwicklung des Menschen. Die goldene Maske der Reinheit gestattete es Beuys, das Gespräch mit dem noch im Status der Reinheit verharrenden Tier einzugehen. Vgl. Schneede, 1994, S. 104ff.

<sup>742</sup> Vischer, Theodora: „Zum Kunstbegriff von Joseph Beuys“, in: *Kat. Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, hrsg. v. Heiner Bastian, Martin Gropius Bau Berlin, München 1988, S. 39.

<sup>743</sup> Beuys in: Burkhardt, Jacqueline (Hg.), *Ein Gespräch/Una Discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer und Enzo Cucchi*, Zürich 1986, S. 110.

<sup>744</sup> Motive, die häufig auftauchen, sind: Die Kreuzigungsgruppe, der Schmerzensmann, die Gottesmutter mit dem toten Sohn in den Armen. Beuys interessierte das Thema des Leidenden und Sterbenden, das sich in die Auferstehung transformiert. Vgl. Menekes, 1996, S. 95.

mehr abdeckten.<sup>745</sup> Dennoch blieb eine christliche oder religiöse Thematik für Beuys aktuell, aber er löste sie aus ihren historischen Vorbildern und Konventionen.<sup>746</sup> Das Kreuz blieb weiterhin ein Grundmotiv seines Oeuvres. Auch in seinen Aktionen bezog er sich wiederholt auf die christliche Symbolik, ohne dabei konkrete biblische Geschichten aufzugreifen und umzusetzen. Es handelte sich eher um experimentelle Vorgehensweisen, in denen er bestimmte symbolische Handlungen Christi wiederholt hat.<sup>747</sup>

Der Aspekt, der Beuys am Christentum am meisten interessierte, war die theologische Trias des Leidens, des Todes und der Auferstehung. Zwischen 1955 und 1957 hatte er eine quasi religiöse Erfahrung gemacht, als er einen Prozess des Leidens und der Läuterung durchlebte. 1954 erkrankte er an einer fast zwei Jahre dauernden Depression, die mit einem Gefühl der Gottesverlassenheit verbunden war. Die Heilung erfolgte durch die Erfahrung von Nächstenliebe, die die Familie van der Grinten ihm gegenüber praktizierte. Beuys sah in der Nächstenliebe, die für ihn eine spezielle Form von Liebesfähigkeit darstellte, den Kern der christlichen Botschaft.<sup>748</sup>

In der Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* nahm Beuys mit dem toten Hasen im Arm eine Haltung ein, die an das Motiv der Pietà erinnert.<sup>749</sup> Dieses Motiv mit der Darstellung der trauernden Muttergottes, die ihren toten Sohn auf dem Schoß hält, war auf das Mitleiden des Betrachters hin ausgerichtet. Der Betrachter sollte sich in mystischer Versenkung vor der Pietà mit dem Leiden Christi identifizieren

---

<sup>745</sup> Beuys: „Ja, das ist wohl der erste Versuch, sich an so etwas heranzubegeben. Aus den Datierungen und der Biographie geht ja ganz klar hervor, dass es sich um erste Versuche handelt. Es ist am Anfang der Versuch, sich an das spirituelle Ganze erst mal von dieser Seite heranzutasten, das einem – wie soll ich sagen – von der Tradition her geläufig ist.“ Beuys in: Mennekes, Friedhelm: „Joseph Beuys im Gespräch mit Friedhelm Mennekes“, in: Kat. *Kreuz-Zeichen. Religiöse Grundlagen im Werk von Joseph Beuys*, Suermondt-Ludwig-Museum und Museumsverein Aachen, Aachen 1985, S. 14.

<sup>746</sup> Oellers, 1993, S. 212.

<sup>747</sup> Einige Aktionen weisen eine Beziehung zum Christentum auf (christliche Motive: z. B. Fußwaschung, Kruzifix, Taufe). Vgl. Schwebel, Horst: *Glaubwürdig – Fünf Gespräche über heutige Kunst und Religion mit Joseph Beuys, Heinrich Böll, Herbert Falken, Kurt Martin und Dieter Wellershoff*, München 1979, S. 15-24.

<sup>748</sup> Kaufmann, Franz-Xaver: „Homo Religiosus“, in: Kat. *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1988, S. 58 ff. Keine andere Religion hat die Liebe zu einem derart zentralen Phänomen erklärt wie die christliche. Vgl. Condrau, Gion: *Der Mensch und sein Tod: certa moriendi condicio*, 1. Aufl. Zürich 1984, 2. Aufl. Zürich 1991, S. 185.

<sup>749</sup> Vgl. Schneede, 1994, S. 106.

und sich in den Schmerz Mariens einfühlen.<sup>750</sup> Beuys imitiert in seiner Aktion die Haltung der im Mittelalter aufgrund ihrer vielfältigen Identifikationsmöglichkeiten sehr beliebten Pietà und nimmt selbst die Haltung Marias ein, während der tote Hase an die Stelle Christi tritt. Im christlichen Byzanz galt der Hase als ein Symbol Christi. Da der Hase angeblich mit offenen Augen schläft, ist er ein Zeichen für den auferstandenen Christus, der nie mehr „entschläft“.

In der Aktion verwies Beuys auf den heilsgeschichtlichen Zusammenhang des Pietà-Motives: die Erlösung der Menschen von ihrer Schuld durch den Kreuzestod des Gottessohnes und die damit verbundene „Öffnung“ des Zugangs zum Paradies. Der Erlösungstod Christi war aus Liebe zur Menschheit erfolgt. Beuys war der Auffassung, dass sich der Hase und mit ihm alle Tiere geopfert hätten und Katalysatoren für die menschliche Evolution seien: „Die Tiere haben sich geopfert, damit die Menschen zustande kommen konnten.“<sup>751</sup> Über seine Pietà-ähnliche Haltung wollte er auf das Gefühl des Mitleids hinweisen, denn nur durch das Mitleiden würde der Mensch zu einem sozialen Wesen: „Leiden und Mitleiden sollte nicht beim Menschen entstehen von biographischen Ereignissen, sondern leiden und mitleiden sollte ja an und für sich jeder Mensch können, das heißt, er sollte so durchlässig und offen sein, dass er das kann; ... man muss wissen, dass Leiden und Mitleiden eigentlich die Voraussetzung dafür sind, dass man zu einem sozialen Wesen wird.“<sup>752</sup>

Weltweit existiere zwischenmenschliche Entfremdung und Kälte, so Beuys, die es durch „soziale Wärme“ wieder auszugleichen gelte. Da, wo diese Entfremdung zwischen den Menschen herrsche, „man könnte fast sagen als eine Kälteplastik – da muss eben die Wärmeplastik hinein. Die zwischenmenschliche Wärme muss da erzeugt werden. Das ist die Liebe. Das ist das, was in diesem geheimnisvollen Christusbegriff steckt.“<sup>753</sup> Diese menschliche Wärme, d. h. Liebe, war für Beuys die wichtigste Energieform, da sie alles in Bewegung zu versetzen vermag: „Die Liebe

---

<sup>750</sup> Die Pietà war ein Bild des Erbarmens und ebenso ein Bild zum Erbarmen, je nachdem, ob der Betrachter den Toten um Erbarmen anflehte oder Erbarmen mit ihm fühlte. Siehe: *Lexikon der Kunst*, dt. Ausgabe 1994, Erlangen, Band 9, S. 171.

<sup>751</sup> Zit. n. Stachelhaus, 1987, S. 78.

<sup>752</sup> Zit. n. Murken, 1979, S. 44.

<sup>753</sup> Zit. n. Rappmann, 1984, S. 21.

ist die schöpferische und sachveränderndste Kraft.<sup>754</sup> Leben ist ohne Wärme nicht denkbar: Wärme ist Energie und Energie ist Leben.

In der Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* baute Beuys zwischen Mensch und Tier, Mutter und Kind, Heiler und Patienten eine Beziehung aus Wärme und Mitgefühl auf. Durch die menschliche Wärme, die Nächstenliebe, erhielt er Zugang zu einer übergeordneten spirituellen Kraft, die durch seinen goldenen Kopf repräsentiert wurde.<sup>755</sup> Gold gilt in der christlichen Kunst als Ausdruck von Heiligkeit. Der die Köpfe von Heiligen umgebende goldene Nimbus versinnbildlichte eine vom Kopf ausgehende Lichterscheinung.<sup>756</sup> Einige plastische Heiligenfiguren wurden auch vollständig vergoldet, so beispielsweise die Essener Madonna (Abb. 111).<sup>757</sup> Beuys wollte die Menschen dazu motivieren, ebenfalls eine spirituelle „Leuchtkraft“ zu entwickeln. Grundlage des Christentums war für ihn die Bergpredigt, in der er einen radikalen Begriff von Selbstbestimmung ausgedrückt sah. Bei der Bergpredigt war für ihn am wichtigsten, dass der Mensch auf seinen Höhepunkt hingewiesen wird: „Ihr seid das Salz der Erde! Ihr seid das Licht der Welt!“ Diese Leuchtkraft müsse der Mensch entfalten. Der Mensch habe ein helles Licht, und dieses Licht solle vor den Menschen leuchten.<sup>758</sup> Jeder Mensch sei ein Träger von besonderer Energie, so Beuys, jeder Mensch habe eine eigene Kraft, Ausstrahlung und Sendung.<sup>759</sup>

Im Gegensatz zu Joseph Beuys, der Gold eher selten, aber dafür in ganz zentralen Werken verwendet hat und mit dem Material eine besondere Wertigkeit verband, setzte der amerikanische Künstler James Lee Byars Gold über Jahrzehnte hinweg sehr häufig ein. Neben zahlreichen vergoldeten Skulpturen und mit goldfarbener Tinte geschriebenen Briefen hat Byars auch zahlreiche Performances in goldener Klei-

---

<sup>754</sup> Beuys in: Demarco, Richard: „Im Interview mit Joseph Beuys“ (1982), in: Groener, Fernando und Rose-Maria Kandler, *7000 Eichen. Joseph Beuys*, Köln 1987, S. 19.

<sup>755</sup> Schneede, 1994, S. 104.

<sup>756</sup> Vgl. Hecht, 2003, S. 51f.

<sup>757</sup> Das älteste erhaltene vollplastische Marienbild ist die Essener Madonna. Es handelt sich um einen plastischen Kern aus Holz mit einer Bekleidung aus Gold. Vgl. Jülich, 1997, S. 92. Vgl. Fehrenbach, Frank: *Die Goldene Madonna im Essener Münster. Der Körper der Königin*, Ostfildern 1996.

<sup>758</sup> Vgl. Mennekes, Friedhelm: „Beuys und sein Christus“, in: *Joseph Beuys Tagung, Basel 1.-4. Mai 1991*, hrsg. v. Volker Harlan, Dieter Koeplin und Rudolf Velhagen, Basel 1991, S. 89f.

<sup>759</sup> Vgl. Mennekes, 1996, S. 107.

dung durchgeführt. Ein zentrales Werk, an dem er über 20 Jahre arbeitete und in unterschiedlichen Versionen realisierte, ist *The Golden Tower*.

#### **5.4. Transzendente Schönheit: James Lee Byars *The Golden Tower* (1974)**

Die Idee zu *The Golden Tower* entwickelte James Lee Byars 1974, als er auf Einladung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes im Rahmen eines Künstlerstipendienprogrammes für ein Jahr in Berlin lebte. Während dieses Aufenthaltes entstand das Projekt, auf dem Steinplatz in Berlin einen 333 Meter hohen goldenen Turm zu errichten, der sich auf einer Achse mit dem Trümmerberg, der Siegessäule und dem Fernsehturm der damaligen DDR befinden sollte.<sup>760</sup> Diese ursprüngliche Konzeption wird der Ausgangspunkt für die nachfolgenden Überlegungen sein.

Von 1974 bis 1991 beschäftigte sich James Lee Byars mit *The Golden Tower* und realisierte unterschiedliche Versionen, die mit der Zeit zunehmend monumentaler wurden. Der erste goldene Turm war 1974 in einer Berliner Galerie zu sehen. Es handelte sich um einen vergoldeten Zylinder aus Eternit, der mit dem Format von 182 x 50 x 50 cm ungefähr Byars' Körpermaßen entsprach und mit Goldbronze bestrichen war. Dieser Turm erhielt den Titel: *The First Step of the Golden Tower*. Die größte und höchste Version mit insgesamt 20 Metern ließ der Künstler 1990 für eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau in Berlin anfertigen (Abb. 112).<sup>761</sup> „Dieses Projekt zieht sich jetzt 30 Jahre hin“, so James Lee Byars, „aber ich bin kein bisschen

---

<sup>760</sup> Vgl. Harten, Jürgen: „Memorabilia“, in: Kat. *James Lee Byars*. Palast der Philosophie, hrsg. v. Jürgen Harten, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1986, S. 113. Auf einer Postkarte im Byars-Archiv in Santa Fé steht geschrieben: „The 333 meter Golden Tower is intended for Berlin.“ Michely, Viola Maria: *Glück in der Kunst? Das Werk von James Lee Byars*, (Diss. Bochum), Berlin 1999, S. 86.

<sup>761</sup> Die erste Realisierung eines goldenen Turms entstand 1974 und trug den Titel *The First Step of the Golden Tower*. 1978 entstand eine ähnliche Säule aus blattvergoldetem Sandstein, die sich heute im Kunstmuseum Bern befindet. 1982 wurde *The Golden Tower* auf der documenta erstmals einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt. Die 3 Meter hohe und im Durchmesser 80 cm messende Säule bestand aus vergoldeter Bronze. Ein Jahr später, 1983, entwarf der Künstler einen oberen Abschluss für den goldenen Turm: in Form einer Halbkugel mit 40 cm in der Höhe und 80 cm im Durchmesser. Zum ersten Mal wurde der so vervollständigte goldene Turm in der Ausstellung *New Art at the Tate Gallery* 1983 in London unter dem Titel *The World's Tallest Golden Tower with Changing Tops* gezeigt. 1986 entstand eine Miniaturversion des goldenen Turms aus vergoldetem Messing in einer Höhe von 15 cm und 3 cm im Durchmesser. Der Titel dieser Version lautet *The Figure of Man*. 1990 ließ der Künstler eine Großversion des goldenen Turmes in einer Höhe von 20 m anfertigen, die er im Lichthof des Martin-Gropius-Baus anlässlich der Ausstellung *GegenwartEwigkeit* zeigte. Vgl. Michely, 1999, S. 84ff.

gelangweilt. Im Gegenteil. Der Wunsch, diesen Turm auszuführen, ist eine Obsession geworden (...).<sup>762</sup>

#### 5.4.1. Vision des Glücks

Als Bautyp ist der Turm in fast allen Kulturen verbreitet. Über ihre eigentliche Funktion hinaus sind Türme fast immer auch Erlebnisträger und steinerne Symbole. Die kontinuierlich steigenden Höhendimensionen der Türme basieren meist auf religiösen Ideen oder dem Bedürfnis nach symbolischer Befestigung und Repräsentation politischer Macht. Im 19. und 20. Jahrhundert wurde der Turm immer mehr zum Zeichen technischer Errungenschaften.<sup>763</sup> Wie Viola Michely schreibt, hatte sich Byars für die Geschichte, Funktion und Symbolik von Türmen interessiert. In seiner Bibliothek befanden sich einige Bücher über Türme, unter anderem auch das 1979 erschienene Werk von George Lennox Barrow *The Round Towers of Ireland*.<sup>764</sup> Diese Publikation behandelt das häufige Auftreten von frei stehenden Rundtürmen in Irland. Etwa 100 dieser Rundtürme sind in Irland bekannt (Abb. 113 + 114). Die überwiegende Anzahl von ihnen ist zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert entstanden. Einige von ihnen sind bis zu 30 Meter hoch und besitzen einen konischen Abschluss. Meist befanden sich diese von Mönchen erbauten Türme in der Nähe einer Kirche oder Kapelle.<sup>765</sup>

---

<sup>762</sup> Byars in: Sartorius, Joachim: „James Lee Byars im Gespräch mit Joachim Sartorius. The Golden Tower“, in: *James Lee Byars im Gespräch mit Joachim Sartorius*, Kunst Heute Nr. 16, hrsg. v. Gisela Neven DuMont und Wilfried Dickhoff, Köln 1996, S. 24.

<sup>763</sup> Weiterführende Literatur: Révész-Alexander, M.: *Der Turm als Symbol und Erlebnis*, Den Haag 1953. Schmidt, U.: *Treppen der Götter, Zeichen der Macht, Das Buch der Türme*, München 1971. Heinle E. und F. Leonhardt: *Türme aller Zeiten und Kulturen*, Stuttgart 1988.

<sup>764</sup> Barrow, George Lennox: *The Round Towers of Ireland. A Study and Gazette*, Dublin 1979.

<sup>765</sup> Bei den Rundtürmen handelt es sich nicht um eine ausschließlich irische Erscheinung, aber sie treten in Irland besonders häufig auf. Der Eingang der Rundtürme liegt typischerweise 3 Meter hoch und zeigt ungefähr in die Richtung der benachbarten Kirche, zu der sie gehören. Archäologen haben für die Funktion dieser schlanken, steinernen Türme keine zufriedenstellende Erklärung. Die Rundtürme befinden sich meist westlich einer Kirche. Mönche haben wohl früher Glocken aus den oberen Fenstern geläutet und sehr wahrscheinlich waren sie auch Lager für klösterliche Schätze wie Glocken, Kreuze und Bücher. Literatur: Lalor, Brian: *The Irish Round Tower: Origins and Architecture Explored*, Cork 1999. Stalley, Roger: *Irish Round Towers*, Dublin 2000. Fisher, E. A.: *Anglo-Saxon Towers. An Architectural and Historical Survey*, Newton Abbot, 1969. Stalley, Roger: „Sex, symbol and myth: some observations on the Irish round towers“, in: *From Ireland coming: Irish art from the Early Christian to the late Gothic period and its European context*, hrsg. v. Colum Hourihane, Lawrenceville 2001, S. 26-47.

Welche Funktion die Rundtürme ursprünglich besaßen, konnte von der Forschung bisher nicht eindeutig geklärt werden. Wahrscheinlich dienten sie zugleich als weit sichtbare Markierungen, Glockentürme, Aussichtstürme und Schatzkammern. Barrow vertritt in seiner Publikation von 1979 die Ansicht, dass diese Rundtürme auch als symbolisches und geistiges Zentrum der Siedlungen gedient haben.<sup>766</sup> 1993 stellte der amerikanische Forscher Philipp S. Callahan die eher esoterische These vor, dass die mittelalterlichen Rundtürme Irlands „Energieantennen“ seien und kosmische Strahlung einfangen würden. Durch die genau ausgerichtete antennenartige Bauweise der Türme würden sie Energie einfangen und an ihre Umgebung abgeben. Die Rundtürme seien gleichzeitig Energieempfänger und gigantische Akkumulatoren von magnetischer Energie, was dazu führen würde, dass sich die Pflanzen im Umfeld dieser Türme durch überdurchschnittliches Wachstum auszeichnen.<sup>767</sup>

Byars' Konzeption eines runden goldenen Turms in Berlin zeigt Parallelen zu den Rundtürmen Irlands. Die meisten dieser Türme sind 28 bis 30 Meter hoch und weisen einen Durchmesser von 5 Metern auf. „Round Towers are about high“, so schreibt Brian Lalor über die irischen Rundtürme, „they were built to achieve an aural and visual presence at a considerable elevation above the ground.“<sup>768</sup> Byars' goldener Turm sollte ebenfalls ein Bauwerk werden, das sich mit seinen 333 Metern Höhe von überall gut sichtbar über die Stadt Berlin erhebt. Barrows These, dass die irischen Rundtürme als Zentrum von Siedlungen gedient haben sollen, wird Byars wohl gekannt und in seiner Konzeption berücksichtigt haben. Callahans These von den Rundtürmen als Energieantennen wurde zwar erst 1993 veröffentlicht, aber möglicherweise hatte Byars schon vorher von den Experimenten und Forschungen des amerikanischen Wissenschaftlers erfahren. Belegen lässt sich diese Vermutung je-

---

<sup>766</sup> Michely, 1999, S. 85.

<sup>767</sup> Philipp S. Callahan von der University of Florida hat festgestellt, dass die mittelalterlichen Türme Irlands in ihrer Position zueinander das Bild des nördlichen Sternenhimmels zur Zeit der Wintersonnenwende nachstellen. Jeder Turm steht dabei für einen besonders auffälligen Stern. Er nimmt an, dass die Mönche die Rundtürme errichteten, um kosmische Wellen zu nutzen, die die Fruchtbarkeit des Bodens erhöhen sollten. Vgl. Callahan, Philip S.: „The Mysterious Round Towers of Ireland: Low Energy Radio in Nature“, in: *The Explorer' Journal*, Summer 1993. Und vgl. Callahan, P. S. : *Ancient Mysteries, Modern Visions: The Magnetic Life of Agriculture*, Kansas City 1984. Unterstützt wird diese These durch die Tatsache, dass spitze Erhebungen die atmosphärische Elektrizität besonders stark anziehen. Diese Beobachtung hat zur Entwicklung des Blitzableiters geführt.

<sup>768</sup> Vgl. Lalor, 1999, S. 67.

doch nicht.<sup>769</sup> Ähnlich wie die Türme in Irland sollte auch Byars' goldener Turm als Mittelpunkt von Berlin dienen und mit seiner außergewöhnlichen Höhe als Energieantenne „kosmische Strahlen“ für die Stadt Berlin einfangen. Im Bezug auf den 1990 realisierten 20 Meter hohen goldenen Turm im Martin-Gropius-Bau in Berlin erklärte der Künstler: „I want to create a greate golden feeling, filled with highly charged energy.“<sup>770</sup>

#### **5.4.1.1. Goldener Mittelpunkt für Berlin**

Mit der Konzeption des goldenen Turms reagierte Byars auch auf die Situation der damals zweigeteilten Stadt Berlin und ihren damit verbundenen Sonderstatus.<sup>771</sup> Durch die 1961 errichtete Mauer war die Stadt politisch und ökonomisch in zwei streng voneinander getrennte Sektoren geteilt. Die extrem politische Spannung und Atmosphäre der geteilten Stadt, aber auch ihre enorme Größe und das fehlende Zentrum waren Byars aufgefallen. Berlin, so war sein Eindruck, brauche einen neuen Mittelpunkt und einen neuen Bezugspunkt für die Bevölkerung. Dieser müsse hoch und golden sein, damit er als Monument und Lichtblick von überall aus sichtbar sei.<sup>772</sup> „Berlin ist so flach!“, so der Künstler, „Und es ist geografisch eine Stadt, die sehr ausgedehnt ist und relativ kreisförmig. Sich vorzustellen, dass die Mitte einer solchen Stadt ein gewaltiger Strahl aus goldenem Licht ist, das ist schon herrlich genug.“<sup>773</sup>

Byars' goldener Turm sollte an einem Platz errichtet werden, der in einer Achse zur Siegessäule und dem Fernsehturm der damaligen DDR gelegen hätte. Damit hätte der goldene Turm mit zwei bereits vorhandenen und die Stadt prägenden Monumenten in Beziehung gestanden, von denen sich das eine im Westen und das andere im Osten der Stadt befindet.

---

<sup>769</sup> Byars' Idee entstand 1974 und Callahan veröffentlichte die These rund zwanzig Jahre später. Allerdings hat Callahan seine Vermutung über die Funktion der Türme als magnetische Antennen schon in seiner 1984 veröffentlichten Publikation *Ancient Mysteries, Modern Visions: The Magnetic Life of Agriculture* geäußert.

<sup>770</sup> Byars um 1991. Zit. n. Sartorius, 1996, S. 58.

<sup>771</sup> Vgl. Michely, 1999, S. 83.

<sup>772</sup> Harten, 1986, S. 113 und vgl. Michely, 1999, S. 86ff.

<sup>773</sup> Sartorius, 1996, S. 24.

Die fast 70 Meter hohe Siegessäule steht in der Mitte des Großen Sterns im Tiergarten im Westen Berlins (Abb. 115).<sup>774</sup> 1873 war die Siegessäule auf dem Königsplatz vor dem Reichstag als Nationaldenkmal der Einigungskriege eingeweiht worden und 1939 an ihren jetzigen Standort versetzt. Auf der Innenwand befindet sich ein umlaufendes Glasmosaik des Historienmalers Anton v. Werner, das die Erhebung des Volkes („Auszug der Soldaten“) und die Verbrüderung der deutschen Stämme bis hin zur deutschen Einheit („Kaiserproklamation“) darstellt. Oben auf der Säule befindet sich eine vergoldete Viktoria mit einem Lorbeerkranz. Bei der Siegessäule handelt es sich somit um ein kriegsverherrlichendes Denkmal, mit dem an erfolgreiche Feldzüge erinnert werden sollte. Byars, so schreibt Viola Michely, soll verwundert gewesen sein, dass die Siegessäule noch immer als Wahrzeichen Berlins gilt und bisher noch nicht durch ein zeitgemäßeres Denkmal ersetzt worden war.<sup>775</sup>

Nicht nur auf die Siegessäule sollte sich Byars' goldener Turm beziehen, sondern auch auf den Berliner Fernsehturm am Alexanderplatz im Osten Berlins, der ebenfalls ein zentrales Wahrzeichen Berlins darstellt (Abb. 116). Der Fernsehturm, ein röhrenförmiger Bau in schlanker Stahlbetonbauweise, war mit 365 Metern Höhe das höchste Bauwerk der DDR. Er war als ein weit sichtbares, repräsentatives Bauwerk für den sozialistischen Teil Deutschlands entstanden und sollte als „sozialistische Höhendominante“ bis in den Westteil Berlins hinein die Überlegenheit des Sozialismus demonstrieren. Seit seiner Eröffnung 1969 markiert der so genannte *Turm der Signale* die Mitte Berlins.<sup>776</sup>

Byars ursprüngliche Konzeption von 1974 sah vor, den goldenen Turm im damaligen Niemandsland zu errichten, so dass er für die Bürger beider Teile Berlins sichtbar gewesen wäre. Der goldenen Turm – so die hier vertretene These – sollte als neues

---

<sup>774</sup> Literatur über die Siegessäule: Marksches, Alexander: *Die Siegessäule*, Berlin 2001. Braun, Matthias: *Die Siegessäule*, Berlin 2000.

<sup>775</sup> Viele Bauwerke in Berlin hatten am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts staatsrepräsentative Bedeutung, während sie mittlerweile eher einen negativen Bezugspunkt darstellen, da sie an eine Zeit erinnern, die sich nicht zur Identifikation eignet. Byars hat in einem Gespräch mit Viola Michely am 10. Februar 1995 seine Verwunderung darüber ausgedrückt, dass die Siegessäule noch nicht durch ein zeitgemäßeres Denkmal ersetzt wurde. Wie Viola Michely schreibt, war der goldene Turm als eine Art Gegenentwurf zu der noch bestehenden Siegessäule gedacht. Michely, 1999, S. 86f. und S. 101f.

<sup>776</sup> Der Berliner Fernsehturm ist nicht nur höchstes Bauwerk der Hauptstadt, sondern auch der einzige Fernsehturm in Europa, der mitten in der Stadt steht. Vgl. Müller, Peter: *Symbol mit Aussicht. Die Geschichte des Berliner Fernsehturms*, 2. Auflage Berlin 2000.

Wahrzeichen Berlins die Siegessäule im Westen der Stadt und den Fernsehturm als repräsentatives Monument der damaligen DDR im Ostteil ablösen. Grenzübergreifend für die ganze Stadt, d. h. sowohl für den Westen als auch für den Osten, sollte der goldene, lichtstrahlähnliche Turm zum partei- und staatsunabhängigen Bezugspunkt aller Bürger werden. Damit hätte der Turm in einem übertragenen Sinn ein „Signal“ für die Vereinigung der Stadt gegeben.

In seiner geplanten Funktion als neuer Mittelpunkt Berlins verweist Byars' *Golden Tower* auf ein Urbild, das in fast allen Kulturen anzutreffen ist: eine Säule als Mittelpunkt und zentrale Achse der Welt, die so genannte *Axis Mundi*. In zahlreichen archaischen Vorstellungen gilt der menschliche Lebensbereich als „Reich der Mitte“, das sich zwischen dem Mittelpunkt der Erde und dem Zenit befindet. Der Zenitpunkt wird im Polarstern angesiedelt, um den sich der Sternenhimmel zu drehen scheint. Die Himmelskuppel wird durch einen imaginären Pfeiler gestützt, die *Axis Mundi*, durch die auch die kosmischen Regionen (Himmel, Erde und Unterwelt) miteinander verbunden werden. Die Weltachse wird bei manchen Völkern auch als der Verbindungsweg angesehen, auf dem die anderen Ebenen des Kosmos erreicht werden können. Die *Axis Mundi* befindet sich immer im Zentrum, da ursprünglich mit „Zentrum“ der mögliche Ort eines Durchbruchs durch die Ebenen bezeichnet wurde.<sup>777</sup>

Byars' goldener Turm lässt sich somit auch als eine plastische Verkörperung der *Axis Mundi* interpretieren, da er nicht nur im übertragenen Sinn den Ost- und Westteil miteinander verbunden hätte, sondern durch seine extreme Höhe von 333 Metern auch Himmel und Erde. Somit wäre er sowohl Mittelpunkt der Stadt als auch Vermittler zwischen der weltlichen und kosmischen Sphäre gewesen. Um diese besondere, zwischen Gegensätzen vermittelnde Funktion des Turmes zu betonen und um den Turm aus seiner alltäglichen Umgebung deutlich herauszuheben, sollte er vergoldet werden.

---

<sup>777</sup> Bei der *Axis Mundi* handelt es sich um einen allgemein verbreiteten Gedanken, der aus dem Glauben an die Möglichkeit einer direkten Verbindung mit dem Himmel erwachsen ist. Vgl. Eliade, Mircea: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Frankfurt/Main 1975, S. 249ff.

#### 5.4.1.2. Künstlerische und gesellschaftliche Utopie

Byars' ursprüngliches Konzept sah vor, den 333 Meter hohen und bis zu den Wolken reichenden goldenen Turm auf einem öffentlichen Platz zu errichten. Er sollte Einstiegsluken erhalten, so dass jeder hinaufsteigen könnte, was der Künstler selbst täglich zu tun gedachte. Der Turm müsse so hoch sein, dass er bis in die Wolken reiche, so Byars, wie eine goldene Nadel, die in den Himmel sticht, ein goldener Strahl, der herunter kommt und mit kleinen Sprossen dran, dass man hinaufklettern kann und in den Wolken verschwinden und wieder zurückkommen auf die Erde, wenn man will.<sup>778</sup> Diese Vision von einem 333 Meter hohen vergoldeten Turm mitten in Berlin war und blieb eine Utopie. Der größte Höhe, die der Turm erreichte, waren 20 Meter.

Byars' Konzept zeigt Parallelen zu dem Turm von Vladimir Tatlin, der eine Höhe von 400 Metern erreichen sollte und ebenfalls nie gebaut wurde (Abb. 117). Dieser 1919/1920 entworfene *Turm für die III. Internationale* war als Denkmal der kommunistischen Bewegung geplant und sollte den Eiffelturm als das berühmteste Symbol des Bürgertums an Höhe, Eleganz und Erfindungsreichtum übertreffen. Analog zum Eiffelturm, der als Symbol des Fortschritts in Industrie, Wissenschaft und Metallbaukunst galt, sollten sich im Tatlin-Turm die Dynamik der Revolution und des Aufbruchs widerspiegeln. Es sollte ein Denkmal werden, das als Wahrzeichen der Revolution und zugleich als Symbol des technischen Zeitalters verstanden werden sollte. Heute gilt der Turm als ein herausragendes Beispiel für die künstlerisch-architektonische Umsetzung des Strebens der russischen Avantgardisten nach einer gesellschaftlichen Erneuerung. Aufgrund der Tatsache, dass der Turm nie gebaut wurde, ist er zum Sinnbild künstlerischer und gesellschaftlicher Utopie schlechthin geworden.<sup>779</sup>

---

<sup>778</sup> Schmied, Wieland: „Monografie James Lee Byars“, in: *Das Kunstmagazin*, Vol. 19, 1979, S. 42. Bereits ein Jahr vor seinem Aufenthalt in Berlin, 1973, hatte Byars in einem Brief erklärt, dass er in Berlin ein 8. Weltwunder bauen möchte. In einem Brief vom 3. Januar 1973 steht: „Punkt 4: Kontakt zu Stahlfirmen – möchte 8. Weltwunder auf irgendeinem Bürgersteig, möglichst Kudamm – bauen: Turm mindestens 300 m hoch – mit Einstiegsluken. Jeder soll raufsteigen können, er wird es täglich tun. Erwägt Zuschuss von Springers Axel.“ DAAD-Archiv, Berlin. Zu den sieben Weltwundern gehörte auch der Leuchtturm von Pharos vor der Hafeneinfahrt von Alexandria. Nach seiner Fertigstellung und Einweihung im Jahr 279 v. Chr. wurde er in die Auflistung der Weltwunder aufgenommen. Die Gesamthöhe des relativ schlanken Turmes betrug wohl 113 Meter. Im 14. Jahrhundert wurde der Leuchtturm durch ein Erdbeben endgültig zerstört.

<sup>779</sup> Vladimir Tatlin (1885-1953). 1919/1920 entstand ein 5-6 Meter hohes Modell, das von Tatlin 1920 und 1925 ausgestellt wurde. Mittlerweile gilt es als verschollen. Der Turm wurde jedoch mehrfach

Ähnlich wie Tatlin hatte auch Byars mit der Errichtung eines unendlich hohen goldenen Turms eine gesellschaftliche Vision verbunden, denn der Turm sollte nicht nur ein neuer Bezugspunkt für die Bürger von Berlin werden, sondern auch ihr Bewusstsein verändern. Der erste vergoldete Turm war 1974 entstanden und trug den Titel *The First Step of the Golden Tower*. Es handelte sich um das Modell für den 333 Meter hohen goldenen Turm und um den Prototypen für den späteren *Golden Tower with Changing Tops* mit wechselnden Spitzen. Ursprünglich sollte neben diesen Turm eine Leiter gestellt werden, damit jeder, der wollte, hinaufsteigen könne. Die Menschen, so Byars' Vorstellung, würden dann ihr Selbstverständnis finden, sie würden sich selbst erkennen, ihre Handlungen bedenken und glücklich werden.<sup>780</sup> Als der Turm 1974 in einer Berliner Galerie zum ersten Mal ausgestellt wurde, haben zwei Männer im Smoking die Besucher nacheinander auf den vergoldeten Zylinder gehoben, wo sie gebeten wurden, signifikante Sätze zu äußern.<sup>781</sup>

Byars sah in dem 333 Meter hohen goldenen Turm nicht nur ein neues Wahrzeichen Berlins, sondern auch eine Möglichkeit für die Bürger, ein anderes Selbstbewusstsein zu entwickeln. Da die Menschen auf den goldenen Turm hätten klettern können, wäre aus dem Turm ein goldener Sockel geworden, auf dem jeder Einzelne aus der Anonymität herausgehoben und für einen Moment ein „Denkmal“ Berlins geworden wäre. Byars Vision, dass der Turm als goldener Sockel jedem Menschen, der ihn bestiegen hätte, in 333 Meter Höhe seine Einmaligkeit und Bedeutung hätte bewusst werden lassen, war in der Realität nicht umsetzbar. Ähnlich wie der Tatlin-Turm verkörpert auch Byars goldener Turm eine künstlerische und gesellschaftlich Utopie, die nur in Ansätzen und niemals vollständig realisiert werden konnte.

---

rekonstruiert. Nicht nur mit Aufzügen und Treppen sollte er ausgestattet werden, sondern auch mit Konferenzräumen und einem Radiosender. Im Inneren des Turmes waren Gesellschaftsräume und Verlagsbüros geplant. Darüber hinaus sollte sich die Säule im Inneren nach den Gestirnen ausrichten können. Weiterführende Literatur: Kat. *Wladimir Tatlin 1885-1953*, Kunstverein München, München 1970. Kat. *Vladimir Tatlin*. Retrospektive, hrsg. v. Anatolij Strigalev und Jürgen Harten, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1993.

<sup>780</sup> Schmied, 1979, S. 43.

<sup>781</sup> Vgl. Elliott, James: „Notes Toward a Biography“, in: Kat. *The Perfect Thought. Works by James Lee Byars*, hrsg. v. James Elliott, University Art Museum Berkeley, Berkeley 1990, S. 108 und vgl. Harten, 1986, S. 113.

### 5.4.2. Turm der Erkenntnis

Der goldene Turm war für Byars eine Art goldener Lichtstrahl, der die Stadt Berlin erhellen sollte: „Sich vorzustellen, dass die Mitte einer solchen Stadt ein gewaltiger Strahl aus goldenem Licht ist, das ist schon herrlich genug.“<sup>782</sup> Indem er den goldenen Turm mit einem materialisierten Lichtstrahl verglich, griff er eine Idee auf, die schon im Alten Ägypten existierte. Der ägyptische Name der Obelisken war „Licht der Sonne“, da sie nach Auffassung der Ägypter versteinerte Lichtstrahlen darstellten. Die Spitzen der monolithischen Stein Pfeiler waren fast immer vergoldet. Ursprünglich waren die Obelisken, die dem Sonnengott geweiht waren, vor den ägyptischen Tempeln aufgestellt, wo sich in ihren vergoldeten Spitzen die Sonnenstrahlen weithin sichtbar spiegeln sollten.<sup>783</sup>

Mit dem goldenen Turm hat Byars keinen steinernen, sondern einen goldenen Sonnenstrahl konzipiert und damit die Verbindung zwischen Gold, Licht und Sonne besonders betont. Seit der Antike steht Gold für Licht und damit auch für Erkenntnis. In der antiken Philosophie wurde davon ausgegangen, dass die unvergänglichen Ideen ein Licht ausstrahlen und dass der Vorgang des Erkennens darin besteht, von diesem Licht erleuchtet zu werden.<sup>784</sup> „Gold“, so Byars, „nimmt keinen Schmutz an. Und Gold ist, wie Diamanten übrigens auch, ein erhabenes Material. Es ist von einem solchen Grad der Abstraktheit, dass es Dir – wenn Du es künstlerisch benutzt – bereits auf einer erhabenen Ebene begegnet. Gold ist die abstrakteste Möglichkeit des Erhabenen.“<sup>785</sup> Der goldene Turm sollte als Weg des Lichts und der Erkenntnis den Menschen dazu dienen, in höhere, d. h. spirituelle Bereiche vordringen zu können.<sup>786</sup>

---

<sup>782</sup> Sartorius, 1996, S. 91.

<sup>783</sup> Vgl. Chapeaurouge, Donat de: *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, 3. Auflage, Darmstadt 1991, S. 131f. Byars dürfte die Bedeutung der altägyptischen Obelisken gekannt haben, denn er war häufig nach Ägypten gereist. Er ist 1997 in Kairo gestorben und dort begraben. Vgl. Haenlein, 1999, S. 181.

<sup>784</sup> Lurker, 1990, S. 95.

<sup>785</sup> Sartorius, 1996, S. 27.

<sup>786</sup> Vgl. von Graevenitz, 1991, S. 99.

#### 5.4.2.1. Die absolute Schönheit des vollkommenen Werkes

Während seines Aufenthaltes in Berlin hatte Byars neben der Idee, einen goldenen Turm in Berlin zu errichten, noch ein weiteres, für sein Werk zentrales Konzept entwickelt: „To do one perfect thing.“<sup>787</sup> Seitdem verfolgte er diese Intention, in einer unvollkommenen Welt das perfekte und vollkommene Kunstwerk zu schaffen. Die Vollkommenheit des Werkes sollte aus der Schönheit der Form, der Reinheit des Materials und der Qualität der handwerklichen Verarbeitung entstehen. Aus diesem Grund wählte er für seine Arbeiten meist stereometrische und geometrische Grundformen, reine und strahlende Farben sowie reine und edle Materialien, wie beispielsweise Gold.<sup>788</sup> Dass zwischen Byars Konzept, ein vollkommenes Werk zu schaffen, und seiner Idee, einen goldenen Turm zu bauen, eine Verbindung bestand, wurde in der 1978 entstandenen Version des goldenen Turms deutlich, die *The Pedestal for the Perfect* (dt. *Sockel für das Perfekte*) hieß.<sup>789</sup>

Die Kunst, so Byars' Auffassung, sei wie die Philosophie eine sinnsuchende Disziplin, in der es darum gehe, zum Wesentlichen, zum Überzeitlichen, durchzudringen. Die höchstmögliche ästhetische Perfektion, die er in seinen Arbeiten anstrebte, sollte zur absoluten Schönheit führen und damit zum Essentiellen und Ewigen.<sup>790</sup> Sein Konzept von der absoluten Schönheit bezog sich auf die Lehre des griechischen Philosophen Platon.<sup>791</sup> Im *Symposion* (dt. *Das Gastmahl*) vertritt Platon die Auffassung, dass Schönheit der höchste Wert sei und dass das Schöne durch Ordnung, Maß und Symmetrie gekennzeichnet werde. In einfachen geometrischen Formen, d. h. in Geraden, Kreisen, Dreiecken und Kugeln erkennt er die Schönheit an sich, die Urformen des Seins. Damit übernimmt er die pythagoreische Konzeption von Schönheit,

---

<sup>787</sup> Zit. n. Michely, 1999, S. 206.

<sup>788</sup> Vgl. Stoeber, Michael: „Ein Text aus Luft. Byars' Bücher und Ephemera“, in: Kat. *James Lee Byars. The Epitaph of Con. Art is which Questions have disappeared?* hrsg. v. Carl Haenlein, Kestner Gesellschaft, Hannover 1999, S. 166. Häufig hat Byars plastische Grundformen wie Kugel, Sichel, Quader, Säule oder Kreis in verschiedenen Variationen, Größen und Materialien wie Porphyrt, Marmor, Sandstein, Papier ausgeführt. Seine Arbeiten tragen fast ausschließlich die Farben Gold, Rot, Schwarz und Weiß. Weißer Carraramarmor, grüner oder roséfarbener Sandstein, schwarzer Granit, goldene Bronze, roter oder schwarzer Samt, weiße Seide.

<sup>789</sup> Sandstein und Blattgold, 165 x 35 cm, Kunstmuseum Bern.

<sup>790</sup> Vgl. Harten, 1986, S. 21.

<sup>791</sup> „Nun ich mag Schönheit. Ich habe Platons Definition der Schönheit gerade nicht vor mir liegen, aber die Kugel gehört zu den Formen, von denen er im Zusammenhang sprach.“ Byars in: Thiel, Wolf Günter: „Im Gespräch mit James Lee Byars am 6. März 1995“, in: Kat. *The White Mass*, hrsg. v. Friedhelm Mennekes, Köln 2004, S. 75.

die er jedoch mit seinem spiritualistisch-idealistischen Ansatz verbindet. Demnach gibt es in der Welt nicht nur Körper, sondern auch übersinnliche Dinge – die Seelen und die Ideen. Die Seelen sind vollkommener als die Körper und die Ideen wiederum sind vollkommener als die Seelen und die Körper. Die Schlussfolgerung daraus ist, dass schöne Gedanken und Taten schöner sind als schöne Körper. Demzufolge findet man in der Idee die höchste Form von Schönheit. Erst sie ist das Schöne an sich und nur Gegenstand des Wissens, nicht der sinnlichen Wahrnehmung. Damit führt Platon eine neue Bewertung ein: Das Schöne der sichtbaren Welt wird abgewertet, denn im Vergleich mit der Idee des Schönen verliert es an Wert.<sup>792</sup>

Diese Idee des Urschönen verfolgte Byars in seinem Streben nach dem vollkommenen Werk, denn das vollkommene Werk blieb immer ein theoretisches Konzept, eine Vision, die immer wieder an der praktischen Umsetzung und der Wirklichkeit scheiterte. Er war sich bewusst, dass er etwas Unmögliches erreichen wollte: „Unvollkommenheit gehört bei mir offenbar zu den unabänderlichen Dingen des Lebens.“<sup>793</sup> Mit der Unrealisierbarkeit des vollkommenen Werkes verweist er eindeutig auf Platons Auffassung, dass die Idee die höchste Form von Schönheit sei: „I have never done a perfect thing and I am aware of the questionability of the notion of perfection of an idea that I perceive or of the idea of pure ideas.“<sup>794</sup>

Ebenso wenig wie das vollkommene Werk konnte Byars auch den goldenen Turm mit einer Höhe von 333 Metern nicht realisieren. Da für ihn die Idee jedoch wichtiger war als deren praktische Umsetzung, verkörperte die Idee des *Golden Towers* nach Platons Auffassung die höchste Form von Schönheit: die so genannte Urschönheit. „Mir liegt viel an dem Gedanken“, erklärte Byars 1995, „dass ich den Menschen etwas Schönes geben kann.“<sup>795</sup> Potenziert wird diese höchste Schönheit durch das Gold als Zeichen des Transzendenten und als materielle Analogie von Licht und Geist. Mit seinen nichtrealisierbaren Konzepten wollte Byars auf einen Bereich hinweisen, der neben der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit existiert und der

---

<sup>792</sup> Vgl. Wagner, Jörg: *Der Begriff des Schönen in der Definition von Platon, Aristoteles und Seneca*, Preetz 2000 und vgl. Hauskeller, Michael (Hrsg.): *Was das Schöne sei: klassische Texte von Platon bis Adorno*, München 1994.

<sup>793</sup> Thiel, 2005, S. 84.

<sup>794</sup> Zit. n. Power, 1993, S. 26. Vgl. Harten, 1986, S. 19f.

<sup>795</sup> Thiel, 2005, S. 74.

von vielen Menschen aufgrund der technisch-wissenschaftlichen Entwicklung nicht mehr wahrgenommen wird. Seine Intention war, in seinem Werk die Welt der Ideen, der vollkommenen Werke und der transzendentalen Schönheit sichtbar zu machen.

#### **5.4.2.2. Aufstieg des Geistes**

Der 333 Meter hohe und in den Himmel ragende goldene Turm war von Byars nicht von der Erde zum Himmel hinauf konzipiert worden, „sondern als von oben nach unten, als Einladung hinaufzusteigen“.<sup>796</sup> Mit dieser Aufstiegsbewegung, die nicht von unten, sondern von oben eingeleitet wird, verweist das Konzept des goldenen Turms in den Bereich der neuplatonischen Mystik. Der griechische Philosoph Plotin gilt als Hauptbegründer der neuplatonischen Mystik, die auch als „philosophische Religion“ oder eine „religiöse Philosophie“ bezeichnet wird. Da es sich um eine stark veränderte Form der Philosophie Platons handelt, der selbst kein Mystiker war, heißt die von Plotin entwickelte Form der Mystik neu-platonische Mystik.

Für Plotin bestand die Realität aus einer dynamischen Hierarchie von Seins-ebenen, d. h. dem ewigen Abstieg der Seele vom transzendentalen Einen über eine Stufenfolge hinab bis zur materiellen Sinneswelt, der untersten und unvollkommensten Ebene, und dem entgegengesetzten Aufstieg, über den die menschliche Seele sich fortschreitend reinigen und in der Erfahrung restloser Vereinigung (mystisches Erlebnis) zum transzendentalen Einen zurückkehren kann. Plotin war der Auffassung, dass die Seele die Fähigkeit besitzt, durch die verschiedenen Seinsebenen wieder zum Einen aufsteigen zu können. Doch diese Rückkehr zum Einen geschieht nicht automatisch und ist nach Plotin nicht durch Magie, bestimmte Techniken, Gnade oder Geheimwissen zu erreichen. Der Mensch muss sich dazu von materiellen und körperlichen Bedürfnissen befreien, sich nach innen wenden und das innere Selbst durch strenge intellektuelle und moralische Schulung wiederentdecken.<sup>797</sup>

Byars hatte den goldenen Turm mit einem Lichtstrahl verglichen und sich damit auch auf die neuplatonische Vorstellung des materiellen Lichtes als ein Abbild des geisti-

---

<sup>796</sup> Harald Szeemann im Katalog *Der Goldene Turm*, Berlin 1974, zit. n. Deecke, Thomas: „Augenblicke der Vollkommenheit“, in: Kat. *James Lee Byars. The Epitaph of Con. Art ist which Questions have disappeared?*, hrsg. v. Carl Haenlein, Kestner Gesellschaft, Hannover 1999, S. 67.

<sup>797</sup> Plotin sah in der Philosophie nicht nur die Erklärung der Wirklichkeit, sondern auch einen Weg religiöser Lebensführung. Vgl. Galbreath, 1988, S. 380.

gen Lichtes bezogen.<sup>798</sup> Nach der Vorstellung des späten Neuplatonismus gibt es im Kosmos eine kontinuierliche Stufenfolge vom Dunklen und Schweren der Materie hinauf zum Lichten, Klaren und Leichten des Geistes und weiter zum nicht mehr Vorstellbaren der höchsten geistigen Einheit. So sollte auch der goldene Turm den Betrachter zu einer höheren Bewusstseinsstufe führen. „Gold ist sehr geheimnisvoll“, so der Künstler, „Jemand sagte mir neulich, Gold sei die Farbe aus dem Nirgendwo. Und so spielen die Reaktionen entweder sehr ins Geheimnisvolle. Oder aber man ist der Ansicht, das sei alles völlig dekadent oder sehr belanglos. Nun ja. Aber für mich ist es das keineswegs, denn Gold führt mich ins unendlich Mystische. Ich denke selten in dekorativen Kategorien an Gold. Ich sehe darin eher etwas Spirituelles.“<sup>799</sup> Da Gold nach den neuplatonischen Vorstellungen in der Materialhierarchie die höchste Stelle vor allen anderen Materialien einnimmt, hätte das Gold die im 333 Meter hohen Turm intendierte Aufstiegsbewegung, die die Seele und das Bewusstsein der Menschen vom Sichtbaren zum Unsichtbaren und von der Materie zum Spirituellen führen soll, noch verstärkt.

Im Gegensatz zu James Lee Byars, in dessen Werk Gold eine zentrale Stellung einnahm, haben Marina Abramović und Ulay während ihrer Zusammenarbeit nur vereinzelt Gold verwendet. Anfang der 80er Jahre haben sie in ihrer 90 Tage dauernden Performance-Reihe *Nightsea Crossing* Gold eingesetzt, um vor dem Hintergrund unterschiedlicher Kulturen auf die menschliche Suche nach Gold, im tatsächlichen, aber auch im übertragenen Sinn, zu verweisen.

### **5.5. Auf dem Weg zum „inneren Gold“: Marina Abramović /Ulay, *Nightsea Crossing* (1981-86)**

Bei *Nightsea Crossing* handelt es sich um eine Serie von 22 Performances, die insgesamt 90 nicht zusammenhängende Tage dauerte und von Marina Abramović und Ulay zwischen 1981 und 1986 an unterschiedlichen Orten weltweit aufgeführt wurde.<sup>800</sup> Die Grundstruktur blieb bei allen Stationen fast immer gleich: Die beiden

---

<sup>798</sup> Vgl. Assunto, Rosario: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963, S. 62.

<sup>799</sup> Byars in Thiel, 2004, S. 86.

<sup>800</sup> 1981: 16 Tage in Sydney. 1982: 1 Tag in Marl, 3 Tage in Düsseldorf, 3 Tage in Berlin, 5 Tage in Köln, 1 Tag in Toronto, 12 Tage in Amsterdam, 3 x 7 Tage in Kassel, 5 Tage in Chicago. 1983: 2 Tage in Helsinki, 4 Tage in Amsterdam, 2 Tage in Helsinki. 1984: 1 Tag in Bonn, 1 Tag auf dem

Künstler saßen sich an einem Tisch gegenüber (Abb. 118-120). Jeden Tag wechselten sie die Farbe ihrer Kleidung. Auf den Tisch oder im Raum installierten sie einzelne Objekte, die von Ort zu Ort variierten (Abb. 121). Entsprechend der wechselnden Stationen war der Raum, in dem die Performance stattfand, immer anders gestaltet: er konnte groß und hell mit monumentalen Leuchtern und großen Fenstern sein oder dunkel, eng und ohne Tageslicht. Während der Performance haben die beiden Künstler weder gegessen noch getrunken oder gesprochen. Erst nachdem der letzte Zuschauer den Raum verlassen hatte, begannen sie sich zu bewegen, aufzustehen und etwas zu trinken.<sup>801</sup>

### **5.5.1. Transzendierung von Raum und Zeit: Die Freisetzung spiritueller Energie**

Marina Abramović und Ulay lebten und arbeiteten von 1976 bis 1989 als Paar, das sich in Performances und Aktionen immer wieder selbst zum Thema machte und dabei ihre eigenen Körper als Material benutzte. Ihre Zusammenarbeit lässt sich in zwei Phasen unterteilen: In der ersten Phase (1976-1980), die auch *Relation-Work* genannt wird, haben sie sich mit den unterschiedlichsten Formen von Beziehungen auseinander gesetzt und dabei die geschlechtsspezifische Rollenverteilung und die Polarität von männlichen und weiblichen Körpern bis an ihre physischen und psychischen Grenzen in Frage gestellt.<sup>802</sup> 1979 endete die *Relation Work*-Phase und der Übergang zur zweiten Werkphase folgte. In der zweiten Phase ihrer Zusammenarbeit blieben die zentralen Themen weiterhin bestehen, fanden aber eine vollkommen neue

---

Furkapass, 4 Tage in Gent, 1 Tag in Middelburg. 1985: 2 Tage in Lissabon, 2 Tage in Sao Paulo, 1 Tag in Ushimado. 1986: 3 Tage in New York. 1987: Musée Saint-Pierre Art Contemporain, Lyon. Vgl. Kat. *Ulay/Abramović. Performances 1976-1988*, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven 1997, S. 82.

<sup>801</sup> Vgl. Herzogenrath, Wulf: „Ulay und Marina Abramović. Die lebenden Bilder“, in: *Artefactum*, Bd. 3, Nr. 13, April/Mai 1986, S. 9. Folgende Gegenstände lagen wahlweise auf dem Tisch: 250 Gramm Goldkörner, die sie in der australischen Wüste gefunden hatten. Einen Bumerang der Aborigines, der mit einer Schicht von 24-karätigem Blattgold überzogen war, eine lebende Diamanten-Pythonschlange, ein Stück heller Quartz, eine chinesische Schere, ein kleines weißes Papier-Schiffchen, ein ungebrannter Ton-Elefant, der mit einer Schnur an den Tisch gebunden war. Die Liste der Gegenstände im Raum umfasste 4 Bumerangs der Aborigines, 12 goldene Speere, ein Trinkbrunnen, aus dem das Publikum trinken konnte und in dem ein Stück Blattgold schwamm sowie eine Kirchenglocke. Vgl. Kat. *Marina Abramović. Artist Body*, hrsg. v. Toni Stooss, Kunstmuseum Bern, Mailand 1998, S. 269.

<sup>802</sup> Diese erste Phase haben die Künstler selbst auch als „Kriegerperiode“ bezeichnet. Vgl. Pejić, Bojana: „IM-KÖRPER-SEIN. Über das Geistige in Marina Abramović' Kunst“, in: Kat. *Marina Abramović*, hrsg. v. Friedrich Meschede, Neue Nationalgalerie Berlin, Ostfildern-Ruit 1993, S. 20. Und vgl. Malsch, Friedemann: „Kämpfer und Liebende. 12 Jahre Marina Abramović /Ulay“, in: *Kunstforum International*, Bd. 106, März/April 1990, S. 230.

Form: An die Stelle der Aktion und der Bewegung trat die Kontemplation statischer Bilder oder stark verlangsamte Bewegung. Die Performance *Nightsea Crossing* ist Teil dieser zweiten Phase.<sup>803</sup>

Zwischen den beiden Hauptphasen lag eine Übergangsperiode (1980-81), in der die Künstler in der Natur lebten und dort Erfahrungen sammelten. Anlässlich ihrer Teilnahme an der 3. Biennale in Sydney waren Marina Abramović und Ulay 1979 nach Australien gereist, wo sie sich für mehrere Monate in den Wüstengebieten aufhielten und dort die Kultur der Ureinwohner Australiens, der Aborigines, kennen lernten. Dieser Aufenthalt bewirkte einen Umbruch in ihrer Arbeit. „Wir waren bei unserer Arbeit an einem Punkt angelangt“, so Marina Abramović, „wo wir keine neuen Erfahrungen in der Bewegung mehr machen konnten. Wir hatten das Gefühl, dass wir uns wiederholen. Also wollten wir einen Zustand schaffen, der völlig anders war. Wir gingen in die Wüste. Alle dachten, wir wären verrückt. Es war so heiß, 50 Grad Celsius, dass wir uns nicht bewegen konnten. In dieser Situation reinigten wir unsere Körper und wurden geistig sehr aktiv. Als wir zurückkamen, war die Hauptsache dieses innere Erlebnis und wir veränderten die Struktur unserer Arbeit völlig.“<sup>804</sup> Diese extreme Erfahrung in der Wüste sowie die Begegnung mit der Kultur der Aborigines wirkten sich unmittelbar auf ihre künstlerische Arbeit aus. Beeinflusst durch den Anblick der australischen Ureinwohner, die in der Wüste durch stundenlanges regungsloses Sitzen extreme Hitze, Hunger und den Mangel an Flüssigkeit überstehen können, konzipierten Marina Abramović und Ulay die Performance *Nightsea Crossing*.<sup>805</sup>

---

<sup>803</sup> Diese 2. Phase haben die Künstler selbst auch als „Heiligenperiode“ bezeichnet. Laut Marina Abramović seien sie in der Wüste vom „State of Warrior“ zum „State of Saints“ gewechselt. Siehe Malsch, 1990, S. 232.

<sup>804</sup> Marina Abramović/Ulay: „Durch das Nachtmeer“, in: Kat. *Performance – Eine andere Dimension. Gespräche mit den Künstlern. Fotos von den Performances*, hrsg. v. Kirsten Martins und Peter P. J. Sohn, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1983, S. 17.

<sup>805</sup> „Nachdem wir neun Monate in der australischen Wüste verbracht hatten, kamen wir nach Sydney, um die *Nightsea Crossing* Performance zum ersten Mal aufzuführen. Damals hieß das Stück: ‘Gold found by the artists’. Das Stück dauerte 16 Tage, 7 Stunden täglich, da jedes Museum der Welt von 10-17 Uhr geöffnet hat. Das Publikum sah nie, wie wir die Performance anfangen und beendeten.“ Marina Abramović und Ulay: „*Nightsea Crossing. Walk on the Great Wall of China*“, in: Kat. *Marina Abramović*, hrsg. v. Friedrich Meschede, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1993, S. 178.

In Australien, in *The Art Gallery of New South Wales* in Sidney, wurde 1981 die erste Station von *Nightsea Crossing* aufgeführt (Abb. 118-119). Die Performance dauerte insgesamt 16 Tage. Während der gesamten Zeit saßen sich die beiden Künstler an einem schwarzen Tisch gegenüber.<sup>806</sup> Zentraler Aspekt war ihre vollkommene Bewegungs- und Regungslosigkeit. Sie hätten ein regungsloses, aber lebendes Bühnenbild aufgeführt, so Marina Abramović, „Natürlich war da auch noch eine andere Absicht: sich wirklich des Hier und Jetzt bewusst zu sein. Wir gefroren in der Zeit, weil wir dem Publikum nie Anfang oder Ende der Performance zeigten.“<sup>807</sup>

Aufgrund ihrer vollkommen statischen Haltung verlagerte sich ihre Aktivität vom körperlichen in den geistigen Bereich. Der Titel *Nightsea Crossing* (dt. *Durch das Nachtmeer*) beschreibt den Prozess, der sich während der Performance im Bewusstsein der beiden Künstler vollzog. Der theatralische Rahmen der Performance habe sie beide die Gegenwart vergessen lassen, erklärte die Künstlerin, und sie in eine andere Zeit und an einen anderen Ort transponiert.<sup>808</sup> In dieser Situation der Konzentration und des Schweigens hätten sie ihren physischen Körper verlassen und seien mental gereist. In den ersten Stunden der Performance seien sie richtig da, „aber später treiben wir, fliegen weg. Wichtig ist, dass wir uns nicht bewegen, es ist wie außerhalb der Zeit zu sein. Unser Ziel ist es, Zeitlosigkeit zu erleben. Wenn man da hinkommt, erlebt man so eine Art von kosmischer Zeit und kosmischem Raum, die nicht mehr unmittelbar mit dieser Realität zu tun haben.“<sup>809</sup>

Diese extreme Situation und die absolute Konzentration auf sich selbst führte dazu, dass sich das Bewusstsein der beiden Künstler „leerte“, so dass sie es „durchqueren“ und zu neuen „Ufern“ gelangen konnten. Indem sie den „Ozean des Unbewussten“ überwunden haben, konnten sie eine ihnen noch unbekanntere Bewusstseins-

---

<sup>806</sup> Vgl. Kat. *Marina Abramović*, hrsg. v. Friedemann Malsch, Neue Nationalgalerie Berlin, Ostfildern-Ruit 1993, S. 184.

<sup>807</sup> Das bewegungslose Bild der *Nightsea Crossing*-Performance sei ihre Antwort auf den Malerei-Boom gewesen, so Marina Abramović. Siehe Malsch, 1990, S. 245.

<sup>808</sup> „Es suggeriert etwas anderes. Das Theatralische ist ein Mittel zur Auslöschung der Gegenwart und für eine Reise in eine vergangene Zukunft oder in eine andere imaginäre Welt.“ Marina Abramović, in: Malsch, 1990, S. 245. Diese Erfahrungen kannten die beiden Künstler aus der australischen Wüste, wo sich bedingt durch die extreme Hitze und die damit verbundene äußere Bewegungslosigkeit das Erleben im Kopf abspielte. Es handelte sich um eine Erfahrung des „Im-Körper-Seins“, wie sie sie in der europäischen Kultur nicht kennen gelernt hatten. Vgl. Ulay in: Martins, 1983, S. 17.

<sup>809</sup> Marina Abramović in: Martins, 1993, S. 17.

ebene erreichen.<sup>810</sup> Dieses Erlebnis erinnert an transpsychische Erfahrungen, wie sie von Schamanen berichtet werden. Um andere Bewusstseins Ebenen zu erreichen, können sie das „normale“ Bewusstsein vorübergehend außer Kraft setzen und das rationale Denken durch mentale Techniken aufheben. Auf diese Weise erreichen sie eine Bewusstseinsleere, die alternative Daseinsweisen zum Durchbruch kommen lässt und die ihnen zur Existenzebene transpersonalen Erlebens Zugang verschafft.<sup>811</sup>

Von zentraler Bedeutung war nicht nur die Unbeweglichkeit der beiden Künstler, sondern auch die Dauer ihrer Handlung. Die Zeit verging, ohne dass eine sichtbare Veränderung vollzogen wurde. In dem Moment, wo es keine äußere Handlung zu beobachten gibt, so Marina Abramović, würde zwischen ihnen und dem Betrachter Energie fließen. Nur wenn die Zuschauer sensibel seien und lange bleiben würden, sei ein Energieaustausch mit ihnen möglich. Wenn nichts Materielles zu sehen oder zu hören sei, würde das Gefühl wahrgenommen und der Raum würde sich mit Energie füllen.<sup>812</sup>

Die erste Performance von *Nightsea Crossing* in Sydney fand in einem Raum statt, der von den Farben der Nationalflagge der Aborigines – Rot, Schwarz und Gold – dominiert wurde. Ulay trug rote Kleidung, Marina Abramović schwarze. Sie saßen sich an einem schwarzen Tisch gegenüber, auf dem ein vergoldeter Bumerang, eine

---

<sup>810</sup> Vgl. Marina Abramović und Velimir Abramović: „Raum-Zeit-Energie: Ein Gespräch über asystemisches Denken“, in: Kat. *Marina Abramović. Artist Body. Performances 1969-1997*, Kunstmuseum Bern, Mailand 1998, S. 420.

<sup>811</sup> Das schamanistische Weltbild ist sehr weit entfernt vom europäischen Rationalismus und der Logik, denn es überspringt nicht nur Zeit, Raum und Kausalität, sondern besitzt uns unbekannt Formen der Kommunikation und sieht den Einzelmenschen eingespannt in ein universelles magisches Kraftfeld. Vgl. Kalweit, Holger: *Traumzeit und innerer Raum. Die Welt der Schamanen*, Bern, München, Wien 1984, S. 7f.

<sup>812</sup> „After ten or twenty days.. (the) energy in the space becomes so dense from the repetition of the same thing that the people get really affected. If you just compare on one day the first two or three hours, it's not so strong as the last three or four hours at the end. Something (has) changed. And what's changed.... Does not belong to the material word.“ Marina Abramović zit. n. Nick Kaye, „Ritualism and Renewal. Reconsidering the Image of the Shaman“, in: *Performance Magazine*, No. 59, Winter 1990, S. 40. „Gegenwart, gegenwärtig sein für lange Zeit, bis die Gegenwärtigkeit steigt und fällt, von materiell nach immateriell, von Form nach formlos, von instrumental nach mental, von Zeit nach zeitlos.“ Marina Abramović und Ulay in einem Brief vom 2. Juni 1982, documenta-Archiv, Kassel.

lebende Diamantenpython und kleine Goldnuggets (250 Gramm) lagen, die die beiden Künstler selbst in der Wüste gefunden hatten.<sup>813</sup>

Anhand der Goldnuggets machten Marina Abramović und Ulay deutlich, wie sehr sich die Kulturen und die Wertvorstellungen der Aborigines und der Europäer voneinander unterscheiden. Im Gegensatz zur europäischen Kultur wurde bei den Aborigines Ansehen nicht durch materiellen Besitz, sondern durch Wissen erworben. Da es in ihrer Kultur nicht um materielle, sondern um geistige Werte ging, gab es bei ihnen nur eine geringe Anzahl an materiellen Gütern.<sup>814</sup> Gold stellte für die Aborigines keinen Wert dar und wurde von ihnen auch nicht mitgenommen. Aus diesem Grund hatten sich in der australischen Wüste über die Jahrtausende hinweg relativ große Mengen von freiliegendem Seifengold angesammelt.

Im Gegensatz zu den Aborigines verkörpert das Gold für die Europäer den höchsten materiellen Wert überhaupt. Als 1851 von den Einwanderern in Australien Gold entdeckt wurde, erlebte das Land einen Goldrausch und der bis dahin hauptsächlich als Sträflingsinsel genutzte Kontinent entwickelte sich zum beliebtesten Einwanderungsland. Die Goldsuch-Expeditionen eroberten das Land. Sie errichteten ihre Zelte in den Wüsten und Steppen Australiens und dort, wo sie vielversprechende Goldminen aufspürten, gründeten sie Städte.<sup>815</sup>

Der ursprüngliche Titel dieser ersten Performance in Sydney lautete *Gold found by the Artists*, erst später wurde sie umbenannt in *Nightsea Crossing*. Der erste Titel verweist auf den Aufenthalt der beiden Künstler in der australischen Wüste, wo sie Goldnuggets, aber auch „inneres Gold“<sup>816</sup> gefunden haben. Die auf dem Tisch liegenden Goldnuggets sind eine Metapher für spirituelle Werte und ein erweitertes Bewusstsein. Sie sollen deutlich machen, dass neben der sichtbaren, materiellen Welt noch eine immaterielle, geistige Ebene existiert und dass sich die eigentliche Hand-

---

<sup>813</sup> Vgl. Kat. Marina Abramović, hrsg. v. Friedemann Malsch, Neue Nationalgalerie Berlin, Ostfildern -Ruit 1993, S. 184.

<sup>814</sup> Den Männern gehörten meist einige wenige Speere, Speerschleudern, Beile, Keulen, Schilde und Bumerangs. Vgl. Erckenbrecht, Corinna: *Traumzeit. Die Religion der Ureinwohner Australiens*, Freiburg im Breisgau, Basel, Wien, 1998, S. 56.

<sup>815</sup> Willsberger, 1975, S. 169.

<sup>816</sup> „Inneres Gold“ ist ein Begriff, den Titus Burckhardt in seiner Abhandlung *Alchemie: Sinn und Weltbild* verwendet hat. Die Unterscheidung zwischen äußerem und innerem Gold bezieht sich auf die beiden Ebenen der Alchemie: einerseits die rein handwerkliche und andererseits die mystische. Siehe: Burckhardt, 1960, S. 16 ff.

lung der Performance in den Köpfen der beiden Künstler, aber auch in den der Zuschauer abspielt. Der dem Gold immanente Dualismus steht somit für die Parallelität der materiellen und spirituellen Welt.

### 5.5.2. Vereinigung der Kulturen

Während ihrer Zusammenarbeit hatten Ulay und Marina Abramović zahlreiche Reisen unternommen und sich auch für längere Zeit auf verschiedenen Kontinenten aufgehalten. Ihr Interesse galt vor allem außereuropäischen Kulturen und den lebenden Repräsentanten Jahrtausend alter Kulturen, die sich bis heute sehr traditionell erhalten haben, wie beispielsweise die australischen Aborigines (Abb. 127), die Tibeter und Inder.<sup>817</sup> Besonders wichtig war für die beiden Künstler das buddhistische Mönchstum der Tibeter, die Kultur der zentralaustralischen Aborigines und die chinesische Mythologie.<sup>818</sup> „Die wichtigste Reise war die zu den Aborigines“, so Marina Abramović, „Die Konfrontation mit einer Kultur ohne Material. Es gibt nur ständige Bewegung, das einzig Wichtige ist Hier und Jetzt. Wir lernten bestimmte Sachen von ihnen. Dann aber trafen wir die Tibeter, und die haben eine viel klarere Technik. Sie zeigten uns, dass man die Techniken lernen kann: Wir benutzen das Telephon, sie Telepathie. Man kann alles lernen, es ist nur eine Frage der Zeit.“<sup>819</sup>

Bei der Performance *Conjunction* (dt. *Zusammentreffen*), die 1983 im Rahmen von *Nightsea Crossing* vier Tage lang in einer ehemaligen Luther-Kirche in Amsterdam stattfand, ging es Marina Abramović und Ulay um die Zusammenführung unterschiedlichen Kulturen (Abb. 122-125). Während der Performance saßen vier Personen unbeweglich und still an einem runden Tisch, der einen Durchmesser von 4 Metern aufwies und mit 24-karätigem Gold überzogen war. Die Positionen der vier Performanceteilnehmer waren nach den Himmelsrichtungen Norden, Süden, Osten und Westen ausgerichtet.<sup>820</sup> Bei *Conjunction*, so Marina Abramović, „haben sich erstmals

---

<sup>817</sup> Ulay in: Malsch, 1990, S. 244. Marina Abramović: „Ein großes Problem unserer Kultur ist die Idee vom Fortschritt. Diese Idee ruiniert uns. Die australischen Aborigines kennen keinen „Fortschritt“. Im Augenblick der Geburt hat jeder bereits seinen Platz in einem rituellen und kosmographischen Sinne. Dies wiederholt sich unendlich über Jahrhunderte.“ In: Malsch, 1990, S. 245.

<sup>818</sup> Vgl. Malsch, 1990, S. 232.

<sup>819</sup> Jappe, 1993, S. 142.

<sup>820</sup> „Für die Zusammenkunft haben wir einen tibetanischen Lama und einen Aborigine aus der Zentralaustralischen Wüste eingeladen, mit uns das Stück aufzuführen. Wir bauten aus diesem Anlass

zwei Kulturen getroffen, die vieles gemeinsam haben, aber nie zuvor in Kontakt getreten sind. Ein tibetanischer Lama und ein Aborigine aus der zentralaustralischen Wüste saßen einander gegenüber und schauten sich an, und Ulay und ich – als westliche Achse – schauten uns gegenseitig an.“<sup>821</sup>

Mit dieser Konstellation hinterfragten die beiden Künstler den Eurozentrismus und die Grundwerte des abendländischen Denkens. Der tibetanische Lama und der Mediziner der Aborigines verwiesen auf andere Bewusstseinswelten, die wesentlich länger als die westliche Zivilisation existieren und eine Alternative zu der abendländischen Mentalität darstellen. Tibet soll ca. 50 000 v. Chr. durch nomadisierende Völker besiedelt worden sein. Nachdem im 8. und 9. Jahrhundert der Buddhismus eingeführt wurde, entwickelte sich Tibet zum Zentrum des Tibetischen Buddhismus, der auch „Lamaismus“ genannt wird. Lama bedeutet so viel wie „höchster Lehrer“.<sup>822</sup> Das Volk der Aborigines soll ebenfalls seit etwa 50 000 bis 60 000 Jahren existieren und gehört somit auch zu den ältesten Kulturen der Welt. Damit ist die Kulturgeschichte der Aborigines eine der längsten ununterbrochenen auf der Welt. Die Schamanen gehörten zu den bedeutendsten Persönlichkeiten ihres Stammes und bilden den Kern der religiösen, politischen und sozialen Gemeinschaft.<sup>823</sup>

Der Titel der Performance *Conjunction* verweist in den Bereich der Alchemie. Die Konjunktion wurde von Herbert Silberer als die Zentralidee des alchemistischen Prozesses bezeichnet, denn durch die Konjunktion, d. h. die Vereinigung der Substanzen, soll die Herstellung des Goldes gelingen.<sup>824</sup> Bei den sich in der Konjunktion verbindenden Komponenten handelt es sich um Gegensätze, die sich entweder „feindlich“ gegenüberstehen oder sich „liebend“ gegenseitig anziehen. Zunächst

---

einen runden Tisch (Durchmesser 4 m), der mit 24-karätigem Gold überzogen war.“ Marina Abramović und Ulay, in: Kat. *Marina Abramović*, hrsg. v. Friedrich Meschede, Neue Nationalgalerie Berlin, Ostfildern-Ruit 1993, S. 194.

<sup>821</sup> Zit. n. Pejić, 1995, S. 70. Es gab noch eine weitere Performance, in der tibetische Lamas und australische Aborigines zusammen aufgetreten sind: *Positive Zero*, Juni 1983, Dauer 90 Minuten, Holand Festival. Vgl. Kat. *Modus Vivendi. Ulay & Marina Abramović 1980-1985*, hrsg. v. Thomas McEvelley, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, u. a., Eindhoven 1985, S.78-79.

<sup>822</sup> Weiterführende Literatur: Gruschke, Andreas: *Tibetischer Buddhismus*, München 2003. Powers, John: *Religion und Kultur Tibets: das geistige Erbe eines buddhistischen Landes*, Bern, München, Wien 1998.

<sup>823</sup> Vgl. Kalweit, 1984, S. 10f. Weiterführende Literatur: Schlatter, Gehrhard: *Bumerang und Schwirrholtz: eine Einführung in die traditionelle Kultur australischer Aborigines*, Berlin 1985.

<sup>824</sup> Silberer, Herbert: *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, Wien, 1914, S. 79.

wurde die Gegensätzlichkeit als Dualismus, später dann auch als eine quaternio (Vierheit) angeordnet, d. h. als zwei sich durchkreuzende Gegensätze, wie z. B. die vier Elemente, die vier Himmelsrichtungen oder die vier Jahreszeiten.<sup>825</sup>

Die Performance *Conjunction* zeigt vier Personen, die um einen runden Tisch herum sitzen. Es handelt sich dabei um einen weiteren Verweis auf alchemistische Vorstellungen, denn in alchemistischen Darstellungen wird die quaternio häufig in Form von vier Elementen, die am runden Tisch sitzen, dargestellt.<sup>826</sup> In der Alchemie wird angenommen, dass sich die „materia prima“ aus vier Elementen zusammensetzt, deren Vereinigung und Harmonisierung schließlich zum Gold, zum vollkommensten Metall, führt. Da sich im Inneren des Goldes die vier unterschiedlichen Kräfte im Gleichgewicht befinden, besitzt Gold eine besondere Beständigkeit.<sup>827</sup>

In *Conjunction* repräsentieren die vier Personen unterschiedliche Welten: die Kultur Asiens, Australiens und Europas. Indem sie um den runden goldenen Tisch sitzen, sind sie alle gleich weit vom Mittelpunkt des Kreises entfernt. Es gibt kein Vor- und Hintereinander, kein Anfang und kein Ende. Der Kreis symbolisiert Ganzheit, Gleichgewicht, Harmonie und Ausgewogenheit. Verstärkt wird diese Symbolik durch das Gold, das nach den Vorstellungen der Alchemisten für die Vereinigung des Bewussten mit dem Unbewussten, des Rationalen mit dem Irrationalen, des Materialismus mit der Spiritualität steht. Die goldene Kreisform des Tisches – so die hier vertretene These – ist ein Sinnbild für eine ideale Ordnung und Harmonie zwischen den Menschen und unterschiedlichen Völkern. Indem Marina Abramović und Ulay an einem runden goldenen Tisch die beiden traditionsreichen Kulturen mit der modernen westlichen Zivilisation zusammengeführt haben, ist ein Bild für das harmonische Gleichgewicht und ein ausgeglichenes Kräfteverhältnis aller Kulturen auf der Welt entstanden.

---

<sup>825</sup> Jung, C. G.: *Mysterium Coniunctionis. Untersuchung über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*, Erster Teil, Zürich 1955, S. 1f.

<sup>826</sup> Vgl. Jung, Erster Teil, 1955, S. 5.

<sup>827</sup> Burckhardt, 1960, S. 141.

## **6. Gold: Sinnbild des unendlichen Raumes**

Ein für die Malerei des Mittelalters charakteristisches Phänomen ist der Goldgrund. 1910 hatte Alois Riegl die These aufgestellt, dass es sich bei dem mittelalterlichen Goldgrund um ein raumhaltiges Bildelement handle: Der Goldgrund sei ein „idealer Raumgrund“ mit Ausdehnung „in die unendliche Tiefe“.<sup>828</sup> Seither hat die Forschung diese Vorstellung von Tiefenräumlichkeit nahezu vorbehaltlos akzeptiert. Auch Wolfgang Braunfels beschrieb 1950 den Goldgrund als „überirdischen Ort der Erscheinung des Heiligen“, der „Raum erahnen“ lässt.<sup>829</sup> Diese These von der Raumhaltigkeit des Goldgrundes ist in der neueren Forschung jedoch umstritten. So vertritt Ellen Beer in ihrem 1983 veröffentlichten Aufsatz über die mittelalterlichen Goldgründe die Auffassung, dass der Goldgrund zu keiner Zeit einen Raumaspekt beinhaltet habe, sondern gestaltete Materie darstelle.<sup>830</sup>

Im 20. Jahrhundert haben einige Künstler die These von der Raumhaltigkeit des Goldgrundes aufgegriffen und sich mit dem Raumaspekt von goldenen Bildflächen oder einzelnen goldenen Bildelementen auseinander gesetzt. In den 20er Jahren hat sich der deutsche Künstler Erich Buchholz in einer abstrakten Form mit der Raumillusion des Tafelbildes beschäftigt und in seinen Holzreliefs Gold eingesetzt, um eine Polarität zwischen Fläche und Raum herzustellen. Als sich Ende der 50er Jahre der italienische Bildhauer Lucio Fontana mit dem Raumbegriff beschäftigte und ebenfalls anstrebte, das Tafelbild mit dem realen Raum zu verbinden, gelangte er jedoch zu einer ganz anderen Lösung. Als formaler und inhaltlicher Bezugspunkt dienten beiden Künstlern die mittelalterlichen Tafelbilder mit ihren Goldgründen.

### **6.1. Visualisierte Raumstruktur: Erich Buchholz, *drei goldkreise mit vollkreis blau* (1922)**

Bei der Arbeit *drei goldkreise mit vollkreis blau* handelt es sich um ein Holzrelief, auf dem mehrere übereinandergeschichtete Flächen und Formen dargestellt sind (Abb. 128). Zwischen einer blauen Fläche als Hintergrund und einem blauen Kreis im Vordergrund sind mehrere Kreis- und Rechteckformen hintereinander gestaffelt.

<sup>828</sup> Riegl, Alois: *Die spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901, 2. Aufl. 1927, S. 14.

<sup>829</sup> Braunfels, 1950, S. 9 und S. 23.

<sup>830</sup> Beer, 1983, S. 273f. Siehe auch Kapitel IV.3.

Dazwischen befinden sich zwei Goldkreise sowie zwei schwarze und ein rotes Rechteck. Etwas unterhalb der Formengruppe befindet sich noch ein weiterer kleiner goldener Kreis, der von den anderen Formen zum Teil überlagert wird. Da die Bildelemente hintereinander gestaffelt sind und sich teilweise überschneiden, entsteht der Eindruck von räumlicher Tiefe.

1922 hatte Erich Buchholz eine Serie mit 32 Holzreliefs geschaffen, die als sein Hauptwerk im Bereich der bildenden Kunst gilt. Für die Gestaltung dieser Holzreliefs entwickelte er eine spezielle Technik: Zuerst wurden die Holztafeln von ihm mit einem Metallstichel bearbeitet und anschließend dann bemalt. Für die Gestaltung beschränkte er sich auf wenige Farben: Fast immer verwendete er Schwarz (für die Konturen und Farbfelder an den Oberflächen der Holzreliefs), Rot (für die Farbfelder, den Bildhintergrund und Kreise) und Gold (für Kreise und den Bildgrund), gelegentlich setzte er auch Hellblau, Türkis und Gelb ein.<sup>831</sup>

### **6.1.1. Polarität von Raum und Fläche**

Buchholz arbeitete nicht nur als Maler, sondern auch als Architekt und Typograph. Dementsprechend umfasst sein Werk neben Gemälden, Grafiken und Reliefs auch Entwürfe in den Bereichen Architektur, Innenraumgestaltung und Typographie sowie zahlreiche gattungsüberschreitende Experimente.<sup>832</sup> Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges war Buchholz nach Berlin gezogen, wo sich in den darauffolgenden Jahren ein wichtiges Zentrum für die künstlerische Avantgarde entwickelte. Im Oktober 1922 wurden in Berlin in der „Ersten russischen Kunstausstellung“ Werke suprematistischer und konstruktivistischer Künstler gezeigt. Neben den russischen Künstlern übte auch die holländische Künstlergruppe *De Stijl* auf das künstlerische Geschehen in Berlin einen wichtigen Einfluss aus. Die bedeutendsten Architekten

---

<sup>831</sup> Vgl. Wiesenmayer, Ingrid: „Erich Buchholz. Der „geometrische Expressionismus“ 1917-1921“, in: Kat. *Erich Buchholz. Graphik. Malerei. Relief. Architektur. Typographie*, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, Köln 1998, S. 39.

<sup>832</sup> Aufgrund seiner Vielseitigkeit und seiner zahlreichen gattungsüberschreitenden Experimente war Buchholz ein besonders charakteristischer Künstler der 20er Jahre. Vgl. Wiesenmayer, Ingrid: *Erich Buchholz 1891-1972. Architekturentwürfe, Innenraumgestaltung und Typographie eines Universal-künstlers der frühen zwanziger Jahre*, Schriftenreihe zur Plan- und Modellsammlung des Deutschen Architektur-Museums in Frankfurt am Main, hrsg. v. Evelyn Hils-Brockhof, Bd. 1, 1996, S. 11.

Deutschlands und Europas trafen sich in den 20er Jahren ebenfalls in Berlin und entwickelten dort visionäre Architekturprojekte.<sup>833</sup>

Das Werk Buchholz' wurde durch das kulturelle Leben Berlins nachhaltig beeinflusst. Nachdem er 1918/1919 sein letztes gegenständliches Bild mit einer großen unvollendeten Kreuzigung ohne Kreuz gemalt hatte, entstanden um 1920 die ersten abstrakten Zeichnungen mit einer reduzierten geometrischen Bildsprache. Gleichzeitig begann er, sich mit dem Holzschnitt zu beschäftigen und die Technik des bemalten Holzreliefs zu entwickeln. Beim Holzschnitt wird der Druckstock in einer der Bildhauerei vergleichbaren Weise bearbeitet. Dennoch bleibt der Druckstock nur die Voraussetzung für die Herstellung der Grafik. Im gedruckten zweidimensionalen Blatt bleibt die Plastizität des Druckstocks irrelevant. Buchholz hatte in den geschnitzten Druckstöcken jedoch eine plastische Qualität erkannt. Durch die Bemalung und plastische Ergänzungen nahm er ihnen den Druckstockcharakter und verwandelte sie in eigenständige Bildtafeln.<sup>834</sup>

Buchholz war nicht der einzige Künstler, der sich mit der Gattung des Reliefs beschäftigte. Um 1920 hatten vor allem die Maler des Konstruktivismus' und des Bauhauses die Reliefform für sich entdeckt. Sie lehnten das Ölbild als die dominierende Technik der Malerei ab und experimentierten mit anderen Techniken, um die Zweidimensionalität des Tafelbildes zu erweitern. In der Form des Reliefs gelang es ihnen, trotz der Flächenbindung des Reliefs gemalte und plastische Formen miteinander zu verbinden. Infolge dieser Experimente löste sich das Relief allmählich aus seinen architektonischen Zusammenhängen und erhielt schließlich die Autonomie eines Tafelbildes.<sup>835</sup>

---

<sup>833</sup> Wie beispielsweise die Projekte Büro-Gebäude Friedrichstraße (1919) und Glas-Hochhaus (1921) von Mies van der Rohe.

<sup>834</sup> Wiesenmayer, 1998, S. 40.

<sup>835</sup> In seiner Geschichte war das Relief vor allem als Architekturornament im religiös-kultischen und im historisch-propagandistischen Kontext eingesetzt worden. Das Relief war ein in besonderem Maß der Öffentlichkeit zugewandtes künstlerisches Medium. Diese Tradition endet mit dem 19. Jahrhundert. Im 20. Jahrhundert entwickelten sich neue Formen des Reliefs. Vgl. Güse, Ernst-Gerhard und Sabine Kricke-Güse, in: *Kat. Reliefs. Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Ernst-Gerhard Güse, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Bern 1980, S. 14ff.

Auch Buchholz suchte einen Weg, das Tafelbild zu entgrenzen und den illusionistischen Bildraum zu verlassen. Das Holzrelief bot ihm die Möglichkeit, die Darstellung eines Bildraumes auf der Fläche durch einen realen Bildraum und die Materialität des Holzes zu ersetzen. Das Relief wurde von ihm mit einem Metallstichel bearbeitet, so dass eine unregelmäßige Oberfläche entstand. Mit dieser Bearbeitungsweise betonte er den Materialaspekt und den Objektcharakter der Holztafel. Seine Holzreliefs zeigen somit keine gemalte Raumillusion, sondern einen tatsächlichen und taktil wahrnehmbaren Raum.<sup>836</sup>

Diesen Ansatz, das Bild aus der Fläche in die Plastizität zu überführen, hat Buchholz noch weitergeführt und die Holzreliefs nicht nur als Tafelbilder, sondern auch als Wandobjekte umgesetzt, so dass die Bildfläche in den tatsächlichen Raum und in die Architektur verlagert wurde.<sup>837</sup> Sein Interesse an der Wechselbeziehung zwischen Bildfläche, Wandbild und Bildraum ist in der Gestaltung seines Ateliers in Berlin, an dem er Anfang der 20er Jahre parallel zu seinen Holzreliefs arbeitete, besonders deutlich geworden, denn das Wohnatelier war von ihm in ein tatsächlich begehbare Kunstwerk, in ein Raumbild, transformiert worden (Abb. 129).<sup>838</sup> „Ich empfand das Kubische in den Proun-Gemälden (von Lissitzky) als inkonsequent“, erklärte er, „denn Bild bedeutet Fläche. Ich war über Reliefs direkt zum Raum, ab 1922 (mit Peri) auch tatsächlich zur Architektur übergegangen.“<sup>839</sup>

Um die Überführung des Tafelbildes in die Plastizität sowie die Verschmelzung von Fläche und Raum ging es Buchholz auch in dem Holzrelief *drei goldkreise mit vollkreis blau* von 1922. Das Holzrelief zeigt einen blauen Grund, der der Komposition einen festen Zusammenhalt und eine eindeutige Begrenzung gibt. Auf diesem Bildhintergrund sind geometrische Formelemente zu einer Komposition mit polarer Spannung angeordnet. Die Polarität entsteht einerseits innerhalb der Fläche durch die

---

<sup>836</sup> Diese „handwerkliche“ Arbeitsweise unterscheidet Buchholz' Arbeiten von den Werken der meisten anderen „konstruktiv“ arbeitenden Künstlern. Vgl. Wiesenmayer, 1998, S. 40f.

<sup>837</sup> Infolgedessen entwickelte Buchholz neben seinen Holzreliefs auch architekturbezogene Arbeiten und „architektonische Objekte“. Er beschrieb später die farbige Gestaltung des Ateliers wie folgt: „Außer blau und grün als Grundmoment des Raumes kam dazu: für den Holzfußboden grau wie für die Möbel mit zusätzlich rot, Tür und Fensterrahmen weiß, für Reliefkörper und Glaswand zusätzlich schwarz und gold. Auf glatter Wand (blau) aus der Fläche wachsend, durch Stäbe gegliedert (schwarz und rot), Reliefs zu Goldkörpern steigend.“ Zit. n. Wiesenmayer, 1996, S. 18.

<sup>838</sup> Vgl. Wiesenmayer, 1996, S. 16ff.

<sup>839</sup> Zit. n. Güse, 1980, S. 144.

unterschiedlichen Formen: Die elementaren Grundformen Kreis und Quadrat beziehungsweise Rechteck waren für Buchholz polare, aber sich auch gegenseitig ergänzende Gegensätze.<sup>840</sup> Doch nicht nur auf der Fläche, sondern auch in der Tiefe des Bildraumes hatte Buchholz eine Spannung aufgebaut: Obwohl das Relief flach ist und alle geometrischen Formelemente in der Fläche liegen, entsteht dennoch durch das Vor-, Über- und Nebeneinanderschichten der Bildelemente eine Raumhaltigkeit, die der Künstler selbst als einen „irrationalen Raum“ bezeichnet hat.<sup>841</sup>

Die Eigenwirkung der geometrischen Formen innerhalb der einzelnen Bildebenen wird durch die Farbgebung noch unterstützt. Buchholz hat ein leuchtendes Blattgold verwendet, das zu den übrigen Farben einen starken Kontrast herstellt. Der blaue Hintergrund vermittelt den Eindruck von Räumlichkeit und Tiefe. Blau ist eine tiefe und schwebende Farbe, die auch als die Farbe des Himmels und der Unendlichkeit gilt. Auf dem blauen Hintergrund sind geometrische Formen in den Farben Schwarz, Rot, Gold und Blau geschichtet. Zwischen den zwei schwarzen und der roten eckigen Form befinden sich drei unterschiedlich große goldene Kreise. Während die eckigen Formen durch die Farbgebung eher flächig wirken, rufen die goldenen Kreise den Eindruck von Räumlichkeit und einer Ausdehnung in die Tiefe hervor. Der blaue Kreis im Bildvordergrund vermittelt ebenfalls die Wirkung von Raumtiefe und stellt darüber hinaus einen Bezug zum Hintergrund her, der die gleiche Farbe aufweist. Indem die drei goldenen Kreise, die sich auf unterschiedlichen Bildebenen befinden, von schwarzen und roten Formen teilweise verdeckt werden, entsteht eine Überlagerung von Flächen- und Raumaspekten. Das Holzrelief zeigt somit ein komplexes Zusammen- und Wechselspiel von Fläche und Raum, das durch die Farbgebung noch verstärkt wird.

---

<sup>840</sup> Vgl. Wiesenmayer, 1996, S. 20.

<sup>841</sup> Heckmann, Friedrich W.: „Zum Werk Erich Buchholz“, in: Kat. *Erich Buchholz*, hrsg. v. Friedrich W. Heckmann, Städtisches Kunstmuseum Düsseldorf, Köln 1978, S. 22. In den Holzreliefs spielen die Raumbeziehungen auf mehreren Ebenen eine Rolle. Nicht nur der innerbildliche Raum wurde thematisiert, sondern auch der Umraum. Ab 1922 entstanden Reliefs, deren Platte ungerahmt blieb, so dass das Relief ohne „Grenze“ in Korrespondenz zur dahinterliegenden Wand treten konnte. Buchholz hat den Übergang zur Architektur noch weiterentwickelt. Vgl. Wiesenmayer, 1998, S. 41f.

### 6.1.2. Absolute Abstraktion

Buchholz' Holzreliefs scheinen mit ihrer geometrischen Formensprache und ihrer Farbigkeit dem Konstruktivismus anzugehören, doch verstand sich der Künstler selbst nicht als Konstruktivist. Sein Kunstverständnis war spirituell geprägt. Er war auf der Suche nach der „universalen“ Form, die er im Gegensatz zu den Konstruktivisten nicht technisch-mathematisch, sondern zeitlos-essentiell auffasste.<sup>842</sup> In den elementaren geometrischen Grundformen, Kreis und Quadrat, sah er „Gleichnisse“ für eine „Ordnung hinter den Dingen“. Diese natürliche Ordnung wollte er in seinen Holzreliefs sichtbar machen, ebenso wie das Absolute selbst: „Das Absolute“, so Buchholz, „manifestiert im Grund sich selbst in uns. Bedient sich unser als Medium.“<sup>843</sup> In seinem 1922 formulierten und 1953 veröffentlichten Text *Die große Zäsur* bezeichnete er seine Kunst daher als „Absolute Abstraktion“.<sup>844</sup>

Buchholz' Holzreliefs weisen eine Farbigkeit auf, die an christliche Andachtsbilder und Ikonen erinnert (Abb. 130-132). Neben den Farben Blau, Rot und Schwarz ist es vor allem das Gold, das eine sakrale und metaphysische Wirkung vermittelt, so dass

---

<sup>842</sup> Wiesenmayer, 1998, S. 50f. Die Behauptung, ein Konstruktivist zu sein, die manche seiner damaligen Kollegen und später die Kunsthistoriker aufstellten, wies Erich Buchholz stets mit Entschiedenheit von sich. Er lehnte das ab, was seiner Überzeugung nach für die Konstruktivisten das Kernelement der Kunst ist: das mathematische Kalkül. Vgl. Roters, 1993, S. 25.

<sup>843</sup> Zit. n. Geck, Helmut: „Geometrische Abstraktion bei Erich Buchholz. Ein Beitrag zur Konstruktiven Kunst der 20er Jahre in Deutschland“, in: Kat. *Erich Buchholz = AKKA*, Galerie Daedalus, Berlin 1971, o. S.

<sup>844</sup> Buchholz, Erich: *Die große Zäsur*, Manuskript 1922, überarbeitet und veröffentlicht im Selbstverlag 1953. Nachgedruckt in: Roters, Eberhard: „Erich Buchholz“, in: Kat. *Erich Buchholz*, hrsg. v. Mo Buchholz und Eberhard Roters, Berlin 1993, S. 65-76. Mit dem Begriff „Absolute Abstraktion“ bezieht sich Buchholz auf die Bezeichnung „Absolute Kunst“, die bereits um 1900 von dem Maler Adolf Hölzel eingeführt worden war. Laut Hölzel erhebt die „Absolute Kunst“ für sich den Anspruch der vollkommenen Autonomie, bzw. der vollkommenen Freiheit. Vgl. Klee: Alexander: *Adolf Hölzel und die Wiener Secession*, München 2006, S. 75ff. In den 20er und 30er Jahren gab es in Deutschland die Bewegung des „Absoluten Films“. Ihre bekanntesten Vertreter waren Walter Ruttmann, Hans Richter und Viking Eggeling. Ihre Filme sind von allem Gegenständlichen befreit und definieren sich allein über das rhythmische Spiel der Farben und Formen. Die Filme sind somit weniger dem Medium Film verpflichtet als vielmehr der Malerei, als deren zeitgerechte Weiterentwicklung sie sich verstanden. Siehe Wilmesmeier, Holger: *Deutsche Avantgarde und Film: die Filmmatinee „Der absolute Film“ (3. und 10. Mai)*, (Diss. Heidelberg 1993), Münster 1994. Der deutsche Grafiker, Maler und Bildhauer Friedrich Vordemberge-Gildewart hielt 1925 einen Vortrag zum Thema „Der absolute Film“, in dem er sich überwiegend zur Malerei äußerte und dabei deutlicht machte, dass die im Film und in der Malerei umgesetzten Prinzipien auch für Architektur, Tanz und Musik galten. Vgl. Meyering, Judith: *Gestaltung. Vordemberge-Gildewarts Universales Prinzip in freier und angewandter Kunst*, (Diss.) Osnabrück 2004, S. 28ff.

die Arbeiten auch als „Ikonen des 20. Jahrhunderts“ bezeichnet wurden.<sup>845</sup> Dass Buchholz den Vergleich treffend fand, belegt ein Auszug aus einem späteren Manuskript, in dem er selbst seine Holztafeln als „ikonenhaft“ charakterisierte.<sup>846</sup> Im Mittelalter wurde der Farbe eine große Macht über den Menschen zugesprochen, denn durch die Farbe, so die damalige Auffassung, würden die Gläubigen mit dem Heiligen vereint werden: „Unmittelbar wie die Musik und der Weihrauch ergreift die Farbe von uns Besitz, macht uns zu empfangenden Wesen, lässt das Geheimnis des Göttlichen in uns eindringen.“<sup>847</sup> Die Farbe wurde als etwas Absolutes verstanden, als eine Kraft, die aus sich selbst wirkt und in der sich das Heilige selbst unmittelbar andeutet.<sup>848</sup> Auf diese mittelalterlichen Traditionen hat Buchholz bei der farblichen Gestaltung der Holzreliefs zurückgegriffen und diese in einen zeitgenössischen Kontext gestellt.

Das Holzrelief *drei goldkreise mit vollkreis blau* lässt sich aufgrund seiner Farbigkeit und seiner metaphysischen Ausstrahlung als eine „moderne Ikone“ interpretieren. Eng verknüpft mit dem Gold ist seine symbolische und tatsächlich vorhandene Lichthaltigkeit. Dieser Lichtaspekt war in der Ikonenmalerei von zentraler Bedeutung. Ein wesentlicher Leitgedanke der byzantinischen Ästhetik war die Vorstellung von der Ikone als eine Anagoge, eine „Hinaufführung“ des Bildes zum Licht. Das Gold der Ikonen, so die Auffassung der Theologen, verkörpert ein unstoffliches, abstraktes Licht, das nicht von dieser Welt ist, sondern das Leuchten des Göttlichen in die Welt hinein bedeutet.<sup>849</sup> Mit dem Thema Licht und den Möglichkeiten der Einbeziehung von Licht in die Gestaltung hatte sich Buchholz intensiv auseinandergesetzt.<sup>850</sup> Daher lässt sich vermuten, dass er in dem Holzrelief *drei goldkreise mit voll-*

---

<sup>845</sup> Der Dadaist Richard Hülsenbeck bezeichnete die Reliefs als „Ikonen des 20. Jahrhunderts“. Hülsenbeck, Richard: „Vorwort“, in: Kat. *Erich Buchholz. Arbeiten aus den Jahren 1918 bis 1924*, Faltblatt zur Ausstellung Galerie Gerd Rosen, Berlin 1957, o. S., zit. n. Wiesenmayer, 1998, S. 47.

<sup>846</sup> Wiesenmayer, 1998, S. 47.

<sup>847</sup> Zit. n. Theissing, 1989, S. 189.

<sup>848</sup> Theissing, 1989, S. 189.

<sup>849</sup> Vgl. Fischer, 1989, S. 150.

<sup>850</sup> Buchholz interessierte sich für die moderne zeitgenössische Lichttechnik und die Einbeziehung von Licht in die Gestaltung. Sehr früh hatte er die neuen technischen Möglichkeiten aufgegriffen, die sich für ihn als Künstler durch die Erfindung von Glühbirnen und Leuchtröhren ergaben. Vgl. Wiesenmayer, 1996, S. 20f. Ab 1921/22 gehörte die Kreisform zum Basisrepertoire von Buchholz' Arbeiten. Die Kreisform übernahm eine zentrale Rolle innerhalb seiner Kompositionen. Vgl. Wiesenmayer, 1998, S. 46.

*kreis blau* das leuchtende Blattgold eingesetzt hat, um abstraktes, göttliches Licht zu versinnbildlichen.

Nicht nur das Gold, sondern auch die Kreisform verweist auf den Aspekt der Spiritualität. Der Kreis ist eine Urform: Er ist ein Symbol des Bleibenden und Ewigen. Der Kreis gehört zu den ältesten Symbolen der Menschheit und lässt sich in allen Epochen und Kulturformen nachweisen. Es gibt eine von der Antike über das christliche Mittelalter bis zur Gegenwart reichende Verbindung von Kreisformen mit dem Überirdischen und Göttlichem. Der Kreis gilt als Sinnbild für Ganzheit, Gleichgewicht und Harmonie, aber auch für Gott und die Vollkommenheit. So ist der Kreis ein Topos für das Mysterium der heiligen Mitte, nach der der Kosmos ausgerichtet ist. Aus dem Kreis als absolute Seinsmitte kommt alles Leben (Abb. 132).<sup>851</sup> In dem Holzrelief *drei goldkreise mit vollkreis blau* hat Buchholz die drei goldenen Kreise als universell verständliche Symbole eingesetzt, um auf das Absolute zu verweisen. Ihn interessierte nicht explizit das Christentum, sondern das Religiöse als ein auf der ganzen Welt verbreitetes Phänomen. Die goldenen Kreise stehen für das Metaphysische und Spiritualität. In einem übertragenen Sinn sollen sie Licht spenden und den Betrachter geistig erleuchten.

Anfang der 20er Jahre hatte Erich Buchholz in seiner Auseinandersetzung mit dem Raumaspekt des Tafelbildes in den Holzreliefs eine Lösung gefunden, die Raumillusion durch einen realen Raum zu ersetzen, der aus Materie besteht und ein Volumen darstellt. Im Gegensatz dazu hat Lucio Fontanas Beschäftigung mit der Erweiterung des Raumbegriffs Anfang der 50er Jahre zu einem ganz anderen Ergebnis geführt: Sein Raum zeigt einen immateriellen, scheinbar unendlichen Raum, der in der Vorstellung des Betrachters entsteht.

## **6.2. Materialisierung des Raumes: Lucio Fontana, *Concetto Spatale, Attese* (1962)**

Bei *Concetto Spatale, Attese* von Lucio Fontana handelt es sich um eine monochrom goldfarbene Leinwand im Hochformat, die mehrere parallel angeordnete vertikale

---

<sup>851</sup> Lurker, Manfred: *Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit*, Tübingen 1981, S. 36f.

Schnitte aufweist (Abb. 133). Die Ränder der Leinwandschnitte wölben sich leicht nach hinten, so dass ein schwarzer Raum hinter der Leinwand sichtbar wird.

*Concetto Spatiale, Attese* gehört in Lucio Fontanas Werkgruppe der *Tagli*, die zwischen 1958 und 1968 entstanden ist und den umfangreichsten Zyklus seines Gesamtwerkes bildet.<sup>852</sup> Die *Talgi* zeigen überwiegend monochrome Leinwände, in die Fontana mit einem Messer gerade, konvexe oder konkave Öffnungen geschnitten hat. Fast immer sind die Leinwände mit schwarzer Gaze unterlegt, so dass die Schnitte abhängig davon, auf welchem der beiden Materialien die größte Spannung liegt, nach hinten oder vorne aufspringen. Durch die Öffnungen in der Leinwand wird ein undefinierbarer schwarzer Raum sichtbar, dessen Tiefe schwer zu bestimmen ist.<sup>853</sup>

### 6.2.1. Die Fläche als Objekt

In den 20er und 30er Jahren arbeitete Fontana zunächst als Bildhauer und Keramiker und schuf dabei überwiegend figürliche Plastiken, abstrakte Terrakottareliefs und farbige Gipstafeln.<sup>854</sup> Mitte der 40er Jahre löste er sich allmählich von seinem konventionellen Werkverständnis und begann, nach neuen Ausdrucksformen und Darstellungsmöglichkeiten zu suchen. Mit zehn seiner Studenten von der *Academie d'Altamira* in Buenos Aires verfasste er 1946 das so genannte *Manifesto Blanco*, in dem er eine Erweiterung des traditionellen Kunstbegriffs forderte.<sup>855</sup> Die künstlerischen Mittel müssten sich dem technischen Fortschritt anpassen, heißt es in dem Manifest, da sich das System, auf dem die Kultur seit ihren Anfängen beruhe, wandle

---

<sup>852</sup> Vgl. Lüthy, Michael: „Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne. Delacroix. Fontana. Nauman“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 2001, B. 46, S. 238ff.

<sup>853</sup> Vgl. Ruhrberg, Bettina: „Lucio Fontana. ‚Ästhetik der Verschiedenheit‘“, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 24, München 1993, S. 11.

<sup>854</sup> In den 20er Jahren modellierte Fontana Gipsfiguren, bemalte Bronzen und farbige Keramiken. In den 30er Jahren entstanden farbige Gipsarbeiten und Zementplatten mit Graffiti. Und er befasste sich mit emaillierter Keramik. Vgl. Pelzer, Birgit: „Das Extime. Versuch über Lucio Fontana“, in: *Lehmbruck, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi: Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur*, hrsg. v. Dieter Schwarz, Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf 1997, S. 142 und S. 156. „Extime“ ist die von Jacques-Alain Miller vorgenommene Substantivierung des Adjektivs „extim“, das Jacques Lacan eingeführt hatte, um das Andere, das Unbewusste zu bezeichnen. Siehe Pelzer, 1997, S. 141, Fn. 9.

<sup>855</sup> *Manifesto Blanco* (dt. *Weißes Manifest*) abgedruckt in: Kat. *Lucio Fontana. Retrospektive*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Ostfildern bei Ruit, 1996, S. 209-212. Das *Manifesto Blanco* war zwar nicht von Lucio Fontana unterzeichnet worden, stellte aber nach Aussagen des Künstlers einen Extrakt seiner Diskussion mit den progressivsten Künstlern in Buenos Aires dar. Vgl. Storck, 1994, S. 12.

und die herkömmlichen Kunstformen ihren Bezug zur modernen Zeit verlieren würden: „Notwendig ist eine Veränderung von Inhalt und Form. Notwendig ist die Überwindung von Malerei, Bildhauerei, Dichtung und Musik. Wir brauchen eine umfassendere Kunst, die den Bedürfnissen des neuen Geistes entspricht.“<sup>856</sup> Zwei Jahre später, 1948, verfasste er gemeinsam mit Kollegen in Mailand das Manifest des italienischen Spazialismo, in dem er die Auffassung vertrat, dass es die Aufgabe eines Künstlers sei, eine Kunstgattung zu schaffen, in der die konzeptuellen und visuellen Grenzen der traditionellen Gattungen überwunden würden. „Man wird auch in Zukunft mit den früheren Materialien malen und modellieren“, so Fontana, „Wir sind aber ebenso überzeugt, dass die bisherigen Materialien von nun an anders behandelt und umgesetzt werden.“<sup>857</sup>

Dieses Anliegen, die herkömmlichen Gattungsgrenzen unter Verwendung der traditionellen Materialien zu überwinden, setzte Fontana 1949 um, als er die ersten sogenannten *Buchi* (dt. *Löcher*) schuf. Es handelte sich um leere weiße Papierbahnen, die er auf eine Leinwand aufgezogen und mit einem Lochisen perforiert hatte (Abb. 134). Diese ersten durchlöcherten Arbeiten waren noch ohne Farbe, da Fontanas Ausgangspunkt die Leinwand und nicht das fertige Bild war.<sup>858</sup> Nach und nach ging er dazu über, für die *Buchi* auch farbige Leinwände zu verwenden, auf die er zum Teil auch Steine oder farbige Glasscheiben klebte.<sup>859</sup> 1958 ersetzte er die Löcher durch Schnitte, die er mit einer Messerklinge durchführte, und nannte die Arbeiten *Tagli* (dt. *Schnitte*).<sup>860</sup> Mit der Ablösung des *Buco* durch den *Taglio* war ein deutli-

---

<sup>856</sup> *Manifesto Blanco*, in: Kat. *Lucio Fontana. Retrospektive*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Ostfildern bei Ruit, 1996, S. 209.

<sup>857</sup> Manifest des italienischen Spazialismo, zit. n. Pelzer, 1997, S. 141.

<sup>858</sup> „Meine ersten Bilder trugen keine Farbe“, so Fontana, „es war reine durchlöcherter Leinwand.“ Zit. n. Pelzer, 1997, S. 146. Dass es ihm bei den Perforationen nicht darum ging, die Bildfläche zu zerstören, um der traditionellen Malerei die Grundlage zu entziehen, hat der Künstler wiederholt betont. Vgl. dazu u. a. das letzte Interview mit Fontana, das der Kunstkritiker Tommaso Trini am 19. Juli 1968 mit dem Künstler geführt hat: „Ich habe nicht Löcher gemacht, um das Bild zu ruinieren. Ganz im Gegenteil: Ich habe Löcher gemacht, um etwas anderes zu finden...“. Zit. n. Storck, 1994, S. 14.

<sup>859</sup> Pelzer, 1997, S. 150.

<sup>860</sup> Vgl. de Sanna, Jole: *Lucio Fontana. Materie. Raum. Konzept*, ital. Ausgabe Mailand 1993, dt. Ausgabe Klagenfurt, 1995, S. 197.

cher Wechsel der Farben verbunden. Seine Farbscala wechselte von einer erdigen ockergelben oder kittfarbenen Farbmasse zu einfarbigen klaren Farbfeldern.<sup>861</sup>

In dieser Werkgruppe der *Buchi* und *Tagli* sind zwei Aspekte von zentraler Bedeutung. Einerseits zeigen diese Arbeiten die Auseinandersetzung Fontanas mit der Flüchtigkeit der Leinwand und dem traditionellen Anliegen der Malerei, auf der Bildfläche die Illusion von Räumlichkeit herzustellen. Er hatte nach einer Möglichkeit gesucht, dem Bild eine dritte Dimension zu verleihen, ohne dabei die illusionistischen Darstellungsmittel der Malerei verwenden zu müssen. „Ich mache ein Loch in die Leinwand“, erklärte er 1968, „um die überkommenen bildlichen Formeln, die Malerei und die traditionelle Kunstauffassung hinter mir zu lassen, und ich entfliehe im symbolischen, aber auch im materiellen Sinne dem Gefängnis der flachen Oberfläche.“<sup>862</sup> Indem er die Leinwand tatsächlich öffnete und den Raum vor sowie hinter der Bildfläche zum integrativen Bestandteil des Bildes erklärte, ersetzte er die Raumillusion auf der Leinwand durch eine „reale Räumlichkeit“.

Andererseits zeigen die *Buchi* und *Tagli*, dass sich Fontana mit dem Tafelbild auf einer skulpturalen Ebene beschäftigte, denn er stellte den physischen, materiellen Aspekt des Bildes in den Vordergrund und machte ihn zum Ausgangspunkt seiner Arbeit. Da er die Leinwand nicht negierte, sondern als Material ins Bewusstsein rückte, demonstrierte er, dass es sich bei der Leinwand sowohl um eine zweidimensionale Fläche zur Darstellung von illusionistischer Räumlichkeit als auch um ein dreidimensionales Objekt im realen Raum handelt.<sup>863</sup> Indem er die bildliche Repräsentation auf der Leinwand durch die Präsentation der Leinwand als Körper im Raum ersetzte, zeigte er, dass die traditionellen Gattungsgrenzen durch die Auseinandersetzung mit der Eigenbedeutung des Materials des Bildes überwunden werden

---

<sup>861</sup> Ceysson, Bernard: „Lucio Fontana und die Geschichte“, in: Kat. *Lucio Fontana. Retrospektive*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Ostfildern bei Ruit, 1996, S. 40.

<sup>862</sup> In seinem letzten Interview, das am 19. Juli 1968 aufgezeichnet wurde, führte Fontana aus: „(...) Pollock also warf Farbe auf die Leinwand. Er war auf der Suche nach einer neuen Dimension des Raumes, aber alles, was er hervorbringen konnte, war Postimpressionismus, und zwar, weil er Farbe auf die Leinwand schleuderte, obwohl er doch über die Leinwand hinaus wollte ... Deshalb ist das „Loch“ ein freier Raum, der daher Pollock weit voraus ist“. Das letzte Interview mit Fontana, in: Kat. *Lucio Fontana. Peintures et sculptures*, Galerie Karsten Greve, Paris 1989, S. 29.

<sup>863</sup> Über die „Doppelnatur“ des Bildes äußert sich Karl Schawelka ausführlich in seinem Aufsatz „Farbe – Raum – Farbraum“, in: Hoormann, Anne und Karl Schawelka: *who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Weimar 1998, S. 38-63.

können. „Für mich“, so der Künstler, „sind es perforierte Leinwände, die eine Skulptur darstellen, ein neues Faktum in der Skulptur“.<sup>864</sup>

Dieses Wechselspiel zwischen Fläche und Raum, Bild und Skulptur wird in *Concetto spaziale, Attese* von 1962 besonders deutlich. Mit der perforierten goldenen Bildfläche bezog sich Fontana auf ein Verfahren, das im Mittelalter zur Gestaltung der goldenen Bildhintergründe angewandt wurde, um auf den glatten Oberflächen einen Ansatz von Räumlichkeit herzustellen. Ab dem 13. Jahrhundert wurden die Goldgründe der gotischen Tafelmalerei mit Hilfe von Goldschmiedetechniken ornamental verziert (Abb. 135 + 136). Dieses Verfahren wurde entwickelt, als zur Herstellung der goldenen Flächen nicht mehr Pulvergold, sondern poliertes Blattgold verwendet wurde. Indem die goldenen Flächen nicht mehr mit Goldfarbe dargestellt wurden, sondern aus echtem Gold bestanden, kam der Materialcharakter des Metalls stärker zur Geltung. Daher sahen die Maler im Goldgrund nicht mehr nur eine Fläche, sondern auch Materie, die sie als solche mit Techniken der Goldschmiedekunst zu bearbeiten begannen: Das glatte Blattgold erhielt punzierte oder gravierte Musterungen, so dass eine reliefierte Oberfläche entstand. Häufig wurden zwischen den Personen oder netzartig als eine Art Rückwand einer Raumbühne Borten und Brokatmuster gesetzt. Damit verwandelte sich der bis dahin dimensionslose, irrealer Goldgrund in eine fassbare Fläche und wurde zu einem Bestandteil des dreidimensionalen Raumes.<sup>865</sup>

Dieses Verfahren lässt sich mit Fontanas Vorgehensweise vergleichen, denn auch er bearbeitete die goldene Fläche von *Concetto Spaziale, Attese* wie ein Objekt. Doch hat er den Ansatz noch weitergeführt. Im Gegensatz zu den gotischen Malern, die sich auf die Gestaltung der Oberfläche der goldenen Bildhintergründe beschränkten, hat er die goldene Bildfläche von *Concetto Spaziale, Attese* durch die Schnitte tatsächlich geöffnet. Während die gotischen Goldhintergründe nur eine reliefhafte Oberfläche aufweisen, stellte Fontana in *Concetto Spaziale, Attese* eine tatsächliche Dreidimensionalität her und transformierte die goldene Leinwand in eine Skulptur.

---

<sup>864</sup> Vgl. Pelzer, 1997, S. 158.

<sup>865</sup> Um 1300 wurde die Musterung des Goldgrundes durch Gravierung, Punzierung und Reliefierung die Regel. Vgl. Beer, 1983, S. 273ff.

### 6.2.2. Der metaphysische Bildraum

Fontana war Mitbegründer des *Spazialismo* (ital. Spazio = dt. Raum), einer Bewegung, die 1947 in Mailand gegründet wurde und der unter anderem der Philosoph Beniamino Joppolo, der Kunstkritiker Giorgio Kaiserlian und die Journalistin Milena Miliani angehörten. Zwischen 1947 und 1953 veranstaltete die Gruppe ihre wichtigsten Ausstellungen und verfasste ihre grundlegenden Manifeste.<sup>866</sup> Das Hauptanliegen des Spazialismo bestand darin, den plastischen Raumbegriff zu erweitern und die Raumkunst in eine neue Dimension zu führen. Das sei notwendig, so die Auffassung der Gruppe, da die modernen technischen Entwicklungen das Leben in der Nachkriegszeit radikal verändert und für neue Raumerfahrungen gesorgt hätten. Daher müsse eine neue Kunst entwickelt werden, die diese durch das Fernsehen, die Raumfahrt und die Satellitenkommunikation ermöglichten Raumerfahrungen deutlich mache und die Entdeckungen der Wissenschaft, die zu einem komplexen Raumbegriff geführt hätten, widerspiegeln.<sup>867</sup>

Die Veränderung und Weiterentwicklung des Raumbegriffs ist auch das Thema von *Concetto Spaziale, Attese*. Mit der goldenen Bildfläche verwies Fontana inhaltlich auf die Goldgründe der mittelalterlichen Tafelmalerei.<sup>868</sup> Bei diesen goldenen Flächen handelt es sich ebenfalls um Raumkonzepte, da sie die Raumillusion negieren und auf einen ideellen Raum verweisen. Sie zeigen eine „imaginäre Tiefenräumlichkeit“ verbunden mit einer spirituellen Dimension. In *Concetto Spaziale, Attese* sollte durch die goldene Leinwand beim Betrachter die Assoziation an die mittelalterlichen Goldgründe und damit verbunden die Vorstellung eines unendlichen Raumes hervorgerufen werden. Diese Intention konterkarierte Fontana jedoch gleichzeitig, da er mittels der durchschnittenen Leinwand die Illusion eines abstrakten

---

<sup>866</sup> Den Auftakt zur Konzeption des *Spazialismo* bildete das 1946 in Buenos Aires veröffentlichte *Manifesto Blanco*. 1947 wurde in Mailand das erste Manifest zum Spazialismo veröffentlicht: das *Primo manifesto spaziale* wurde unterzeichnet von Beniamino Joppolo, Lucio Fontana, Giorgio Kaiserlian und Milena Miliani. Das *Secondo Manifesto dello Spazialismo* wurde am 18. März 1948 unterzeichnet. 1948 und 1953 erschienen weitere Manifeste zum Spazialismo. Vgl. de Sanna, 1995, S. 119ff.

<sup>867</sup> Vgl. de Sanna, 1995, S. 11.

<sup>868</sup> Fontana hatte die Auseinandersetzung mit religiösen Traditionen nicht als anachronistisch empfunden. Er hatte an einem Wettbewerb für die Gestaltung des fünften Portals des Mailänder Doms teilgenommen und zwischen 1963-64 die Serie *La fine di Dio* geschaffen. Vgl. Pelzer, 1997, S. 155.

Raumes zerstörte und deutlich machte, dass es sich bei der dimensionslosen goldenen Bildfläche „nur“ um eine mit goldener Farbe bemalte Leinwand handelt.

Mit der geöffneten goldenen Leinwand verwies Fontana noch auf einen weiteren historischen Bezugspunkt: Auf die Entstehung der neuzeitlichen Bildkonzeption.<sup>869</sup> Da mit Beginn der Renaissance nicht mehr die überweltlich-himmlische Sphäre dargestellt werden sollte, sondern der reale Raum des Diesseits, wurde der undurchlässige Goldgrund durch ein „Fenster zum Raum“, eine „Öffnung zur Welt“, ersetzt. Diesen Wechsel von der Darstellung der überirdischen Sphäre zur realistischen Wiedergabe eines realen Raumes thematisierte Fontana in *Concetto spataiale, Attese*. Doch im Gegensatz zu den Malern der Renaissance schuf er ein „reales“ Fenster zum Raum, da er mit den Messerschnitten reale Öffnungen in der „goldenen Fläche“ herstellte, so dass der Raum hinter der Leinwand sichtbar wurde. Der abstrakte Raum wurde somit nicht durch die Darstellung eines dreidimensionalen, zentralperspektivisch organisierten Bildraumes abgelöst, sondern durch den realen Raum selbst.

Mit den Schlitzen negierte Fontana sowohl den mittelalterlichen als auch den neuzeitlichen Bildraum. Diesen beiden Raumkonzeptionen stellte er einen Raumbegriff entgegen, den er aufgrund seiner intensiven Beschäftigung mit den neusten Erkenntnissen der Wissenschaft und den Entwicklungen der modernen Technologie entwickelt hatte. Ihn interessierte nicht nur die Neugestaltung des Lebens auf der Erde, sondern auch der unerforschte Raum jenseits des menschlichen Lebensraumes, d. h. die „endlose“ Dimension des Weltalls. Diesen grenzenlosen Raum zu erfassen und darzustellen, war eines seiner zentralen Anliegen.<sup>870</sup> Da sich dieser Raum in seiner unendlichen Ausdehnung mit traditionellen malerisch-illusionistischen Mitteln nicht abbilden ließ, hatte er eine neue Darstellungsform entwickelt: Raumorientierte Kompositionen bzw. Raumkonzepte, die er *Concetto Spaziale* nannte. „Es kann keine

---

<sup>869</sup> Fontana hatte sich intensiv mit der Kunstgeschichte befasst. Im Manifesto Blanco von 1946 schrieb er „Die Grundbedingungen der modernen Kunst sind im 13. Jahrhundert deutlich wahrzunehmen, als man mit der Darstellung des Raumes begann.“ Zit. n. Balla, Guido: Lucio Fontana, Köln 1971, S. 186.

<sup>870</sup> In diesen Vorstellungen von der Unendlichkeit des Raumes war Fontana sicherlich von Constantin Brancusi beeinflusst, den er 1937 in Paris getroffen hatte. Zu diesem Zeitpunkt arbeitete Brancusi gerade an der *Unendlichen Säule* in Tirgu Jiu. Vgl. Withfield, Sarah: Lucio Fontana, Hayward Gallery, London, 1999, S. 22f.

räumliche Malerei oder Skulptur geben“, erklärte er, „sondern nur ein räumliches Konzept der Kunst“.<sup>871</sup>

Auch seine *Buchi* und *Tagli* bezeichnete Fontana als *Concetti Spaziali*, da sie seiner Auffassung nach Raumkonzepte darstellen.<sup>872</sup> Dem Betrachter sollen sie als Projektionsfläche dienen, über die sich das Raumerlebnis meditativ erschließt. Im Bewusstsein des Betrachters soll der Raum als abstrakte Vorstellung entstehen, wo er somit auch unendlich sein kann. Auf diese Weise hat Fontana die Essenz dieser Arbeiten von der optischen Wahrnehmung auf die Vorstellungskraft des Betrachters verlagert, wodurch eine vollkommen neue, d. h. imaginäre Raum-Dimension entsteht.<sup>873</sup> „Die Menschheit bildet ein neues Bewusstsein aus“, so Fontana, „das es nicht mehr notwendig macht, einen Menschen, ein Haus oder die Natur darzustellen, sondern (das) erlaubt, mittels der Phantasie Raumempfindungen zu entwickeln.“<sup>874</sup> Indem Fontana für *Concetti Spaziale*, *Attese* eine goldene Leinwand wählte, stellte er seinen Raumbegriff in den Kontext der Kunstgeschichte. Nachdem der dimensionslose, überirdische Raum des Mittelalters in der Renaissance von der perspektivisch angelegten Raumillusion abgelöst worden war, soll diese nun – so Fontanas Vorstellung – im 20. Jahrhundert durch die Empfindung und die Imagination eines unendlichen Raumes ersetzt werden.

---

<sup>871</sup> Zit. n. de Sanna, 1995, S. 141. „... sie heißen Raumkonzepte. Es war schon damals das Ende des Bildes, es lag schon die Absicht zum Objekt darin: ich habe sie nicht Objekte genannt, weil mir das zu materialistisch erschien, ich habe sie „Konzepte“ genannt, weil es das neue Konzept war, das Geistige zu sehen.“ Zit. n. de Sanna, 1995, S. 139. Einzelne Serien der *Concetti Spaziale* erhielten wiederum Untertitel wie beispielsweise *Buchi*, *Pietre*, *Barochi*, *Carte*, *Gessi*, *Inchiostri*, *Tagli*, *Nature*, *Fine de Dio* und *Teatrini*. Meistens arbeitete Lucio Fontana an mehreren Serien gleichzeitig. Vgl. Pelzer, 1997, S. 141.

<sup>872</sup> „Wenn ich ein Bild mit einem Schnitt mache, will ich kein Bild machen: ich öffne einen Raum, eine neue Dimension ...“. Fontana zit. n. Lüthy, 2001, S. 239.

<sup>873</sup> Vgl. Schulz-Hoffmann, Carla: „Die Leinwand zerstören, um sie zu bestätigen. Werk und Weg Lucio Fontanas“, in: Kat. *Lucio Fontana*, Bayerische Staatgemäldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst, München 1983, S. 104 ff. und S. 66. Fontanas erweiterter Kunst- und Raumbegriff weist Parallelen zu Yves Kleins Raumauffassung auf. Klein hatte in Mailand 1957 in der Galerie Apollinaire ausgestellt und Fontana war der erste Käufer, der ein Bild aus der Ausstellung gekauft hat. Vgl. de Sanna, 1995, S. 177. Fontana äußerte sich über Yves Klein: „Noch jemand, der das Problem des Raumes verstanden hat, ist Klein mit der blauen Dimension; das ist wirklich abstrakt. Er ist einer der jungen Künstler, die wirklich zählen“. In: „Fontana dall scienza all’utopia.“ Lucio Fontana im Interview mit Tommaso Trini, in: *Domus 466*, Oktober 1968, S. 38-41.

<sup>874</sup> Grundsatzentwurf für das *Movimento Spaziale*, Punkt 8 und 9, in: Ballo, 1971, S. 208.

Dieser Aspekte des Imaginativen und Immateriellen wird unterstützt durch den Titel der Arbeit, der den Zusatz *Attese* (dt. *Erwartung*) trägt. Obwohl fast alle *Tagli* den Zusatztitel *Concetto spaziale/Attese* erhielten, vermittelt dieser Begriff „Erwartung“ in Bezug auf die goldene Leinwand eine besondere Bedeutung. Die mittelalterlichen Goldgrundbilder visualisieren die christliche Botschaft, d. h. die Hoffnung der Gläubigen auf Erlösung im endzeitlichen Paradies. Der goldene Bildhintergrund zeigt etwas Zukünftiges, denn er ist Sinnbild für die himmlische Sphäre, den überirdischen Bereich, in den jeder, der nach Geboten des Christentums lebt, gelangen kann.<sup>875</sup> Die goldene Fläche von *Concetto Spaziale, Attese* lässt sich somit auch als Sinnbild für Fontanas Glauben an die Zukunft und seinen Optimismus deuten. Damit wäre das goldene Bild auch ein Symbol für eine bessere Zukunft bzw. das Goldene Zeitalter. Diese Verbindung hatte auch schon Yves Klein in seinen Monogold-Tafeln thematisiert. Fontana kannte das Werk Yves Kleins und besaß sogar eine seiner frühen Monogold-Tafeln, auf dessen Rückseite sich auch eine Widmung von Yves Klein befindet: „A Fontana un monogold âge d’or Yves Klein“.<sup>876</sup>

## **7. Gold als Symbol des Lichts**

In fast allen Kulturen wurde als Material für die Darstellung der Sonne Gold gewählt, denn Gold ist das Element, in dem das Phänomen der Reflektion am stärksten ausgebildet ist und das vergleichbar mit der Sonne Licht und Leuchten erzeugen kann. Die vorchristlichen kosmischen Religionen, die häufig die Sonne als Ursprung und Grundbedingung alles Lebens verehrten, deuteten den hellen Glanz des Goldes als Zeichen seiner Verwandtschaft mit der Sonne. Auch im Christentum ist die symbolische Verwendung von Gold Ausdruck einer umfassenden Lichtmetaphysik: Das Licht gilt als das Symbol Gottes, so wie die Sonne das Symbol Christi ist. In der christlichen Malerei wird diese Vorstellung in Form des Goldgrundes und in der Darstellung des Nimbus deutlich. Das Gold als Lichtträger stellt nicht das gewöhnliche Tageslicht, sondern das metaphysische, paradiesische Licht dar.

---

<sup>875</sup> Theissing, 1989, S. 182.

<sup>876</sup> Die ganze erste Serie der goldenen Monogold-Tafeln von Yves Klein heißt *L’Âge d’or* (dt. *Das Goldene Zeitalter*) und ist Lucio Fontana gewidmet. Fontana besaß ein Monogold von Klein von 1960, auf dessen Rückseite steht: *A Fontana un monogold âge d’or Yves Klein. MG 42, Monogold sans titre* von 1960, Collection Fondation Lucio Fontana, Mailand. Quelle: Yves Klein Archiv.

Der Lichtaspekt des Goldes wurde im 20. Jahrhundert von den Künstlern relativ häufig aufgegriffen und thematisiert. Im Werk des deutschen Künstlers Michael Buthe war die Sonne ein Leitmotiv, das ab Mitte der 70er Jahre in seinen Bildern, Objekten und Installationen häufig auftauchte und für dessen Darstellung er fast immer Gold einsetzte. Der amerikanische Künstler James Lee Byars hat in seinen Arbeiten zwar ebenfalls sehr häufig Gold eingesetzt, aber den Bezug des Goldes zum Licht wird nur in einer seiner letzten Performances Ende der 90er Jahre explizit thematisiert.

### **7.1. Gold als Synonym für Glück: Michael Buthe, *Musée du Echnaton* (1976)**

1976 erhielt Michael Buthe den Kunstpreis der Villa Romana, der mit einem knapp einjährigen Aufenthalt in Florenz verbunden war.<sup>877</sup> Für die Zeit seiner Abwesenheit installierte er in seiner Atelier-Wohnung in Köln das Environment *Musée du Echnaton* (Abb.137-140, 142), das am 8. April 1976 mit der goldenen Bemalung und „Inthronisation“ des Schauspielers Udo Kier feierlich eröffnet wurde (Abb. 143-144) und bis zum Erntedankfest am 3. Oktober 1976 für die Öffentlichkeit zugänglich war. Das *Musée du Echnaton* bestand aus sechs Räumen, die sich vor allem auf die Themenbereiche *Afrika* und *Orient* bezogen, wie beispielsweise die Installationen *Benin* (Abb. 139), *Die Königin* (Abb. 140), *Afrika-Reise* (Abb. 138) und *Sonnenraum* (Abb. 137). In den übrigen Räumen wurden Bilder, Video-Tapes, Konzerte sowie Performances anderer Künstler gezeigt, u. a. von C. O. Paeffgen, Stefan Micus, R. Möllenhof, K. Runge, Ulrike Rosenbach, Sigmar Polke, Rune Mields, Tom Hesterberg, Katharina Sieverding und Jürgen Klauke.<sup>878</sup>

#### **7.1.1. Die „heilige Schönheit“ des Orients**

Michael Buthe besaß eine große Vorliebe für die arabische und nordafrikanische Kultur.<sup>879</sup> Von 1968 bis zu seinem Tod 1994 lebte und arbeitete er in Köln, wobei er

---

<sup>877</sup> Der Turnus für den Aufenthalt in der Villa Romana erstreckte sich vom 15. Februar bis zum 15. Dezember 1976. Vgl. Kat. *Michael Buthe. Florentinische Bilder 1976-77*, Trinitaskirche, Köln 1995, S. 13.

<sup>878</sup> Vgl. Kat. *Michael Buthe. Michel de la Sainte Beauté*, hrsg. v. Stephan von Wiese und Sylvia Martin, Kunstmuseum Düsseldorf, Heidelberg 1999, S. 200.

<sup>879</sup> Zur Orientrezeption bei Michael Buthe: Vgl. Herzog, Michael: „Michael Buthe. Frühe Zeichnungen, Collagen und Tagebücher“, in: Kat. *Michael Buthe – Frühe Zeichnungen, Collagen und Tagebücher*, Kunsthalle Bielefeld, Ostfildern-Ruit 1999, S. 7ff. Vgl. Martin, Sylvia: „Die Störche sind die direkte Linie zwischen Marrakesch und Köln“. Zur Orientrezeption Michael Buthes“ in: Kat. *Michael*

von 1970 bis 1991 die Wintermonate regelmäßig in Marokko verbrachte und von dort aus weitere Reisen in andere Länder Afrikas, in den Nahen Osten und den Iran unternahm.<sup>880</sup> „Ich bin ja Euroorientalist“, erklärte er, „Amerika ist mir sehr fremd, ich gehöre einer ganz alten Welt an, ich war in Babylon, in Susa usw. und das interessiert mich und nicht dieser Abklatsch von Neonreklame, das macht irgendwann ‚peng‘ und ist dann weg.“<sup>881</sup>

1970 war Buthe zum ersten Mal nach Marokko gereist, wo ihn vor allem das intensive Licht, der Reichtum der Farben und die islamische Kunst mit ihrem Ornament- und Schmuckcharakter faszinierten. Die bei diesem Aufenthalt erfahrenen Eindrücke und Erlebnisse wirkten sich unmittelbar auf seine künstlerische Arbeit aus.<sup>882</sup> Während seine Werke vor seinem ersten Marokko-Aufenthalt von mathematischen Raumkonzepten, puristischen Farben, Formen und Materialien geprägt waren, zeichnen sie sich nach dem Orient-Erlebnis von 1970 vor allem durch eine intensive Farbigekeit, ornamentale Muster, orientalische Motive sowie durch den Einsatz von Fundmaterialien, Vegetationsresten, farbigen Tüchern und glitzernden Stoffen aus. Darüber hinaus wurden die Formate seiner Arbeiten größer und weiteten sich häufig zu Environments aus.<sup>883</sup>

---

*Buthe. Michel de la Sainte Beauté*, hrsg. v. Stephan von Wiese und Sylvia Martin, Kunstmuseum Düsseldorf, Heidelberg 1999, S. 27ff.

<sup>880</sup> Vgl. Martin, 1999, S. 27. „Was mich an Marokko interessierte, war auch nicht Marokko, also kein Land oder keine politische Form, das waren die Leute, die Kultur und was die Leute machten. Also nicht diese dekadente Kultur, wie das hier bei uns ist. Dann die Berber an der Küste, dann die ehemaligen Sklave, also die Schwarzen, die es da gibt. Eben das ganze Leben dort und das Licht. Das Licht hat mich sehr fasziniert.“ Günter, Wolf: „Michael Buthe“, in: *NKIE (Neue Kunst in Europa)*, Jg. 1, Nr. 3, März/April 1984, S. 32.

<sup>881</sup> Buthe in: Wolf, 1984, S. 32.

<sup>882</sup> Die orientalische Kunst ist schon seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine wichtige Inspirationsquelle für viele westliche Künstler. Im 18. Jahrhundert hatten die Geschichten aus Tausendundeiner Nacht eine Fülle von Spuren im Westen hinterlassen und den arabischen Orient in der Phantasie der Leser zu einer Welt voller lasziver Momente werden lassen. Der eigentliche Durchbruch aber kam mit der Münchener Ausstellung islamischer Kunst 1910. In der Kunst drückte sich seitdem vor allem ein „orientalisches Gefühl“ aus – anders als in den gemalten Haremsszenen des 19. Jahrhunderts. In erster Linie sind die Maler August Macke und Paul Klee zu nennen. Reisen nach Nordafrika ließen die europäischen Maler nicht nur das unglaublich starke Licht des Orients erkennen, sondern auch den abstrakten Rhythmus der Ornamentik. Vgl. Schimmel, Annemarie: „Die Arabeske und das islamische Weltgefühl“, in: *Kat. Ornament und Abstraktion*, hrsg. v. Markus Brüderlin, Fondation Beyeler, Köln 2001, S. 34ff.

<sup>883</sup> Diese Entwicklung lässt sich an den Papierarbeiten am deutlichsten ablesen. Kurz nach 1970 entstand eine Serie von 30 collagierten Zeichnungen, die den Einschnitt in Buthes Werk besonders deutlich macht. Die spröden, kargen und meist nur angedeuteten Zeichnungen wichen ab 1970 malerischeren und erzählerischen Werken. Vgl. Herzog, 1999, S. 12f.

Als Buthe 1976, sechs Jahre nach seiner ersten Reise nach Marokko, in seinem Kölner Atelier das Environment *Musée du Echnaton* installierte, war die Gestaltung der Räume so umfassend, dass die ursprüngliche Raumsituation der Atelier-Wohnung kaum noch erkennbar war.<sup>884</sup> Die Wände, Decken und Böden hatte er fast vollständig mit blauen und roten Stoffen bedeckt und überall Streifen von rotem, blauem und goldenem Stanniolpapier sowie Mengen von goldenen Pailletten ausgestreut. In allen Räumen waren bis unter die Decke Leinwände, Papierarbeiten, Collagen und Stoffbilder aufgehängt, auf denen häufig „orientalische“ Motive wie Sterne, Sonnen, Monde, Palmen oder Kamele zu sehen waren. Zusätzlich hatte er überall in den Räumen zahlreiche Objekte platziert, die er künstlerisch verfremdet hatte. Dabei handelte es sich meist um Alltagsgegenstände, Fundmaterialien oder von Reisen mitgebrachte Souvenirs, die er entweder mit farbigem Stanniol, Seidenpapier oder farbigen Tüchern umwickelt, mit Federn, Pailletten, Rosenblättern oder Wachs verziert oder mit Mustern aus goldenen Kreisen, Spiralen, Punkten und Sternen bemalt hatte.<sup>885</sup> Durch die vielen farbigen Stoffe, die überall in den Räumen aufgehängt waren, entstand die Atmosphäre eines Zeltes. Die Vielzahl an exotisch wirkenden Objekten sowie die Fülle an unterschiedlichen Materialien, glitzernden Stoffen, ornamentalen Mustern und dekorativen Schmuckelementen vermittelten dem Besucher den Eindruck von orientalischer Pracht, Opulenz und Sinnlichkeit.

Buthes Intention bestand nicht darin, in seinen Arbeiten die orientalische Kultur und Lebensweise wirklichkeitsnah wiederzugeben, sondern eine „orientalische Phantasiwelt“ darzustellen, d. h. sein „inneres Orientbild“ zu visualisieren.<sup>886</sup> „Ich sehe meine Arbeiten aber nicht als Gegenwelt“, so der Künstler 1977, „beides läuft gleichzeitig nebeneinander. Ich möchte eine Anregung geben, dass viele Leute ihren

---

<sup>884</sup> Wie Antje von Graevenitz schreibt, hatte Buthe 1976 auch sein Atelier in der Villa Romana in Florenz in einen „Tempel der Läuterung, in einen Ort orgiastischer Feste und hingebungsvoller Andacht“ verwandelt. Von Graevenitz, Antje: „Michel de la Sainte Beauté“, in: Kat. *Kunstpreis Villa Romana*, Florenz 1976, o. S.

<sup>885</sup> Das *Musée du Echnaton* besitzt Parallelen zum Merz-Bau von Kurt Schwitters. Der Merz-Bau ist eine große dreidimensionale Raum-Collage oder ein Collage-Environment, an dem der Künstler ständig weitergebaut hat. In die Höhlungen und Nischen legte er Erinnerungsstücke und symbolische Gegenstände. Diese „Reliquien“ wurden beim Weiterbauen verschlossen und von anderen Bauteilen verdeckt. Vgl. Elger, Dietmar: *Der Merzbau von Kurt Schwitters*, 2. Aufl., Köln 1999.

<sup>886</sup> Der deutsche Philosoph und Politologe Dolf Sternberger hat die Wunschvorstellung, die sich der Europäer vom Orient machte, seinen „Inneren Orient“ genannt. Vgl. Metken, Günter: „Morgendlandfahrer. Zum Tode Michael Buthes“, in: *Die Zeit*, 25.11.1994, o. S.

eigenen Erlebnisbereich entwickeln. Nicht als Traumwelt. Die Leute sollen bewusster leben.“<sup>887</sup> Um das irrealer Moment seines Orientbildes zu betonen, hat er in seinen Arbeiten oftmals die gängigen kulturellen Klischees, die im Westen mit dem „Mythos Orient“ verbunden werden, stark überzeichnet und ins Absurde überführt. Dazu gehörte beispielsweise die häufige Darstellung von typisch „orientalischen Motiven“, die Verwendung von zahlreichen pseudoorientalischen Materialien wie Stanniolpapier und der übersteigerte Einsatz der Farbe Gold und goldener Materialien.<sup>888</sup>

Dieses künstlerische Prinzip hat Buthe auch bei der Gestaltung des *Musée du Echnaton* angewendet. „Echtes“ Gold und „falsches“ Gold waren für ihn dabei absolut gleichwertig und so arbeitete er sowohl mit echtem Blattgold als auch mit goldfarbenen Ersatzstoffen wie Goldbronze, Goldimitationen sowie goldfarbenem Stanniol. Ebenso wie er den Unterschied zwischen dem vermeintlichen und dem tatsächlichen Erscheinungsbild des Orients aufgehoben hatte, negierte er die Differenzierung zwischen echtem Gold und Goldsurrogaten. Eine „pseudoorientalische“ Traumwelt besaß für ihn die gleiche Berechtigung wie die „authentische orientalische“ Kultur. Entsprechend war eine Goldimitation für ihn genauso viel wert wie echtes Gold. Mit dem *Musée du Echnaton* hatte er einen Ort geschaffen, in dem Realität und Illusion, Wirklichkeit und Traum nicht von einander getrennt wurden, sondern gleichwertig nebeneinander standen und sich zu einem einheitlichen Bild zusammenfügten.

Präsentiert wurde das *Musée du Echnaton*, so stand es auf der Einladungskarte zur Eröffnung (Abb. 141), von *Michel de la Sainte Beauté* (dt. *Michael von der Heiligen Schönheit*).<sup>889</sup> Der Begriff der „Heiligen Schönheit“, d. h. eine Schönheit, die nicht ausschließlich der Dekoration dient, sondern auch eine spirituelle Dimension aufweist, war für die islamische Kunst von grundlegender Bedeutung. Das Tabu von

---

<sup>887</sup> Michael Buthe, in: *Ausstellungsblätter der Modernen Abteilung*, Kunstmuseum Düsseldorf, Juni 1977, Nr. 2, o. S.

<sup>888</sup> Mit dieser ironischen Brechung und der Überzeichnung des Kulturbildes führte Michael Buthe einen neuen Ansatz in die Orientrezeption ein. Vgl. Martin, 1999, S. 28ff und vgl. Catoir, Barbara: „Auf den Spuren des Prinzen Jussuf. Reise im Inneren Orient“, in: Kat. *Michael Buthe. Michel de la Sainte Beauté*, hrsg. v. Stephan von Wiese und Sylvia Martin, Kunstmuseum Düsseldorf, Heidelberg 1999, S. 46.

<sup>889</sup> Siehe Einladungskarte.

Menschen- und Tierdarstellungen hatte im islamischen Orient zu einer religiösen Ästhetik des abstrakten Ornaments und der Kaligrafie geführt. Dieser ausgesprochen reiche Ornament- und Schmuckcharakter der islamischen Kunst war nicht nur auf irdische, sondern auch auf überirdische Ziele ausgerichtet. In der ästhetischen Schönheit des Kunstwerkes sollte für den Betrachter eine höhere, unsichtbare Wirklichkeit sichtbar werden.<sup>890</sup>

Eine wichtige Grundlage für die islamische Kunst waren die Schriften und die Ästhetik des Sufismus, einer mystischen Richtung im Islam.<sup>891</sup> „Gott ist schön und liebt die Schönheit“ ist ein Ausspruch, der dem Propheten zugeschrieben wird und von den Sufis häufig zitiert wurde. Um 1106 hatte der Religionsphilosoph al-Ghazali die Schrift *Kimiya l-Saadat* (dt. *Alchemie des Glücks*) verfasst, in der er auch ästhetische Fragen behandelte. Der Mensch liebe die Vollkommenheit, die er in schönen Dingen findet, so al-Ghazali, denn er möchte selbst vollkommen werden. Schönheit sei kein rein äußerliches Phänomen, die künstlerische Schönheit sei vielmehr als eine Reflektion von innen zu begreifen. Die Bewunderer irdischer Schönheit wurden Shadid genannt, was sowohl „Märtyrer“ als auch „Zeuge“ bedeuten kann, denn die Shadid strebten danach, die Oberfläche der äußeren Erscheinung zu durchdringen und zu einer unmittelbaren Wahrnehmung des Göttlichen zu gelangen.<sup>892</sup>

„Ich möchte sehr schöne Dinge machen“, so Buthe, „nichts, was die Leute provoziert.“<sup>893</sup> Arbeiten von rein ästhetischer Schönheit herzustellen, war jedoch nicht seine Intention. Seine Werke sollten vielmehr eine spirituelle Schönheit aufweisen, so dass der Betrachter über das Genießen der Schönheit zu einem Moment der Erkenntnis geführt würde. Aus diesem Grund setzte Buthe so häufig Gold als Farbe und Material ein. Da Gold nicht nur eine ausgesprochen dekorative und ästhetisch ansprechende Wirkung besitzt, sondern auch eine sakrale Aura verbreitet, diente es ihm vor allem dazu, die „Heilige Schönheit“ herzustellen. Mit diesem Anliegen hat

---

<sup>890</sup> Vgl. Brüderlin, Markus: „Orient-Okzident: Bilderverbote von Moses über Mohammed bis zu Malewitsch und Rothko“, in: *Kat. Ornament und Abstraktion*, hrsg. v. Markus Brüderlin, Fondation Beyeler, Köln 2001, S. 80.

<sup>891</sup> Über den Sufismus ausführlich bei: Werner, Martin: *Mystik im Christentum und in außerchristlichen Religionen*, Tübingen 1989, S. 33-38.

<sup>892</sup> Vgl. Irwin, Robert: *Islamische Kunst*, dt. Ausgabe Köln 1998, S. 51ff.

<sup>893</sup> Zit. n. Rohr, Heidelinde: „Auf der Spur des Sonnengottes“, in: *Welt am Sonntag*, Nr. 17, 15.04.1976, S. 26.

er für das *Musée du Echnaton* alltägliche Gegenstände „vergoldet“ und damit die meist wertlosen Gegenstände nicht nur verschönert und nobilitiert, sondern auch in sakrale Objekte transformiert. Aus profanen Gegenständen entstanden Fetische und Kultobjekte, die mit ihrem Goldglanz dem Sonnenraum als zentralen Kultraum des *Musée du Echnaton* eine sakrale Atmosphäre verliehen haben.

### **7.1.2. Die Sonne als Offenbarung des Göttlichen**

In seinen Arbeiten verwendete Buthe religiöse, rituelle oder magische Elemente der orientalischen und abendländischen Kultur und vermischte sie, ohne dabei räumliche und zeitliche Zusammenhänge zu berücksichtigen.<sup>894</sup> Kunst, so seine Auffassung, müsse immer in einem engen Zusammenhang mit der Religion stehen: „Künstler interessieren mich nur dann, wenn sie Priester sind. Kunst hat immer was mit Religion zu tun gehabt. Kunst machen und die Bedeutung von Kunst und Künstlern ist eine sehr sakrale Angelegenheit, die mit Glauben zu tun hat. Kunst ist eine sehr ernsthafte Sache.“<sup>895</sup>

Besonders interessierten Buthe die Kulturen und Religionen, in denen die Sonne als Gottheit kultisch verehrt wurde, weil es in ihnen – seiner Meinung nach – „um Leben geht“.<sup>896</sup> Die Verehrung der Sonne als Gottheit hatte ihren Ursprung in einer alltäglichen Erfahrung: Das Licht der Sonne steht in besonderer Weise in Bezug zum Leben, denn es ist dafür die elementare Voraussetzung. Alle Lebewesen und Pflanzen streben zum Licht. Somit kommt der Sonne als der Gottheit, die Leben ermöglicht, in besonderer Weise Macht zu. Der Einfluss der Sonne auf das Leben auf der Erde ist immer gegenwärtig.

Die Sonne durchzieht als zentrales Motiv das gesamte Oeuvre Buthes. In zahlreichen Gemälden, Objekten, Installationen, Assemblagen, Collagen und Zeichnungen hat er sie in Form eines goldfarbenen Kreises, der von einem Strahlenkranz umgeben ist, dargestellt. Für ihn war nicht nur die Sonne, sondern auch das Gold, das in fast allen Kulturen zur Darstellung der Sonne und des Lichtes dient, ein Symbol für lebens-

---

<sup>894</sup> Vgl. Herzog, 1999, S. 20.

<sup>895</sup> Buthe in: Wolf, 1984, S. 33.

<sup>896</sup> Buthe in: Haase, Armine: „Michael Buthe“, in: Haase, Armine: *Gespräche mit Künstlern*, Köln 2001, S. 36.

spendende Energie. „For me colors have a specific symbolism, just like the beeswax in my pictures“, so der Künstler 1984, „Gold for instance is a symbol for sun, warmth, and light.“<sup>897</sup> Gold verwendet er, um Gefühle des Glücks und der Euphorie auszudrücken: „Wenn ich mich gut fühle“, erklärte er, „benutze ich Gold. Gold ist keine Farbe, sondern ein Glückszustand. Es hat auch nichts mit wertvoll zu tun, wie bei den russischen Zaren oder so.“<sup>898</sup>

### 7.1.2.1. Die Kultstätte des ägyptischen Sonnengottes Aton

Auf seinen Reisen nach Nordafrika und in den Vorderen Orient hatte sich Buthe mit den orientalischen Sonnenreligionen und Sonnenkulten auseinander gesetzt.<sup>899</sup> Bereits 1971 realisierte er mit *Hommage an die Sonne* eine erste Rauminstallation, die sich als kultische Stätte eines Sonnenmythos interpretieren lässt.<sup>900</sup> Auch sein fünf Jahre später entstandenes Environment *Musée du Echnaton* lässt sich als eine Art „Sonnenheiligtum“ verstehen. In dieser Arbeit bezog sich Buthe konkret auf den Sonnenkult des ägyptischen Pharaos Amenophis IV. (1365-1348 v. Chr.), der aufgrund seiner Vorliebe für den Sonnengott Aton auch „Echnaton“ genannt wurde (Abb. 145). Der Sonnenkult Echnatons gilt als der bedeutendste und eindrucksvollste antike Sonnenkult. Während seiner Herrschaft gab es eine radikale Änderung des religiösen Denkens, denn er schaffte die Vielgötterei ab und führte den Monotheismus ein. Der einzige Gott, der während dieser Zeit angebetet werden durfte, war der Sonnengott Aton. Als Höhepunkt der religiösen Revolution Echnatons galt die Gründung einer neuen Hauptstadt, die allein dem Aton geweiht und architektonisch streng nach ihm ausgerichtet wurde: Achet-Aton.<sup>901</sup>

---

<sup>897</sup> Buthe in: Schmidt-Wulffen, Stephan: „Michael Buthe“, in: *Flash Art*, Nr. 118, Sommer 1984, S. 48. Zur Farbsymbolik bei Buthe siehe auch: Vielhaber, Christiane: „Kunst ist ein Sprechen der Seele“, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausg. 17, München 1992, S. 7.

<sup>898</sup> Buthe in: Wolf, 1984, S. 32. Die Aussage, dass Buthe Gold aus einem Gefühl des Glücks und der Euphorie heraus verwendet, wurde von seinem langjährigen Assistenten, Josef Wolf, in einem Gespräch mit der Autorin bestätigt.

<sup>899</sup> Buthe reiste 1972 nach Nigeria und 1974 nach Persien. Vgl. Kat. *Michael Buthe & Marcel Odenbach*, Walter Phillips Gallery, Banff 1983, S. 7.

<sup>900</sup> Der Raum *Hommage an die Sonne* war 1971 in der Galerie Toni Gerber in Bern und 1972 auf der documenta 5 in Kassel zu sehen. Vgl. Felix, Zdenek: „Die wundersame Reise des Michele de la Sainte Beauté“, in: Kat. *Michael Buthe, Die endlose Reise der Bilder*, Museum Folkwang, Essen 1980, S. 13.

<sup>901</sup> Der Pharaon Echnaton hatte eine grundlegende Veränderung der religiösen Denkvorstellungen herbeigeführt, die in einem für Ägypten bis dahin unvorstellbaren Monotheismus gipfelte. Aus der Fülle der Göttergestalten war ein Gott, dessen Symbol die Sonnenscheibe ist, hervorgegangen. Vgl. Becker, 1987, S. 133f.

Die Ägypter haben ihre Götter als Wesen mit „goldenem Fleisch“ beschrieben. Ein Mythos beschreibt das Aussehen des Sonnengottes: „... seine Knochen (sind) silber, sein Fleisch golden und sein Haar echter Lapislazuli.“<sup>902</sup> Das Metall des Sonnengottes Aton war Gold, so dass der Sonnengott metaphorisch einfach auch als „das Gold“ oder „der Goldene“ bezeichnet wurde.<sup>903</sup> Altägyptische Darstellungen zeigen den Sonnengott Aton als goldene Sonnenscheibe, die über dem Pharao und seiner Familie schwebt, den ganzen Hintergrund erhellt und Strahlen aussendet.<sup>904</sup>

Das Motiv der goldenen Sonne prägte und beherrschte das *Musée du Echnaton*. Den Mittelpunkt des Environments bildete der sogenannte *Sonnenraum*, der von Buthe als eine Art „Kultraum“ zu Ehren des Sonnengottes konzipiert worden war. An der Stirnseite des Sonnenraumes befand sich das „Kultbild“ des Sonnengottes: Zu sehen war eine Figur, die mit einem roten und einem goldenen Strahlenkranz umgeben und deren Kopf durch eine goldene Sonne ersetzt war. Überall im Raum waren goldene „Kultgegenstände“ integriert: Goldene Wachssonnen und Kugeln sowie Bilder in goldenen Bilderrahmen hingen von der Decke herab. Vor dem zentralen Kultbild war der Gegenspieler des ägyptischen Sonnengottes Aton platziert: Auf einer mit goldenem Stanniolpapier umwickelten Leiter lag eine Schlange. Nach den Vorstellungen der Ägypter stellte die „Riesenschlange“, genannt Apophis, das Sinnbild der in der Finsternis herrschenden Mächte dar.<sup>905</sup> Der „Altar“ des Sonnengottes befand sich nicht im „Sonnenraum“, sondern in einem Nebenraum: Es handelte sich um einen Schrank, auf dessen obere Lade eine goldene Sonne montiert war.<sup>906</sup> In allen Räumen waren Kerzen und Räucherstäbchen aufgestellt, die die kulthafte und sakrale Atmosphäre verstärkten. Zur Eröffnung des *Musée du Echnaton* am 8. April 1976 war der Filmschauspieler Udo Kier vollständig mit goldener Farbe bemalt worden

---

<sup>902</sup> Gutgesell, Manfred: „Die Farbe der Sonne. Gold im alten Ägypten“, in: *Faszination Gold. Verheißung des Göttlichen. Fluch der Menschheit*, München 2002, S. 38.

<sup>903</sup> Lurker, Manfred: *Die Botschaft der Symbole. In Mythen, Kulturen und Religionen*, München 1990, S. 114.

<sup>904</sup> Vgl. Becker, 1987, S. 135.

<sup>905</sup> Jeden Morgen, wenn die Sonne aus der Unterwelt hervorkommt, und jeden Abend beim Beginn der Nachtmeerfahrt wird das Sonnenschiff von der Schlange angegriffen. Vgl. Lurker, Manfred: *Symbole der alten Ägypter*, Weilheim 1964, S. 35.

<sup>906</sup> Der Altarschrein stammt aus dem Environment *Le Dieux de Babylon*. Buthe hatte auf die hochgestellte obere Lade eine goldene Sonne gesetzt, so dass auch er in den Kult des Sonnengottes trat. Vgl. von Wiese, 1999, S. 24.

(Abb. 143-144).<sup>907</sup> Anschließend trug er bei Fackelschein einen von Michael Buthe geschriebenen Text vor: Es handelte sich um eine Huldigung der Sonne, die sich auf die von dem ägyptischen Pharao Echnaton verfasste Hymne an den Sonnengott Aton bezog.<sup>908</sup>

In der Gesellschaft des Alten Ägyptens nahm der Pharao eine ganz besondere Stellung ein: Er galt als Sohn des Sonnengottes, als Gottkönig, und war damit zugleich Mensch und Gott. Zwischen der Sphäre der Götter und der Sphäre der Menschen gab es keine Übergänge. Die einzige Verbindung zwischen den beiden streng von einander getrennten Welten war der Pharao.<sup>909</sup> Er war der einzige, der sich den Göttern nähern durfte. Um sich im Aussehen den Göttern anzugleichen, trug er vergoldete Kleidung, und um seine besondere Stellung als Gottkönig zur Schau zu stellen, umgab er sich mit goldenen Gegenständen.<sup>910</sup>

Auf diese besondere Position des ägyptischen Pharaos, d. h. des Pharaos Echnaton, verwies Buthe mit der „Vergoldung“ von Udo Kier und den zahlreichen vergoldeten Objekten, die er überall im „Sonnenraum“, dem Kultraum, installiert hatte. Der vergoldete Körper sollte den besonderen Status des Pharao Echnaton deutlich machen: Obwohl er einen menschlichen Körper besaß, galt er als göttliches Wesen. Die vergoldeten Objekte im Sonnenraum stellten Insignien der Göttlichkeit und irdischen Macht dar. Die vergoldete Leiter im Sonnenraum verwies auf die Vorstellung der Ägypter, dass der Pharao auf einer goldenen Leiter zum Himmel aufsteigt, wenn er stirbt.<sup>911</sup> Das viele Gold hat Buthe eingesetzt, damit es in seiner Bedeutung als Sonnensubstanz übernatürlichen Ursprungs die Verbindung zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre herstellt und gleichzeitig den königlichen und göttlichen Glanz des Pharao Echnaton verdeutlicht.

---

<sup>907</sup> Antje von Graevenitz hat der Autorin berichtet, dass sich Buthe während seines Aufenthaltes in der Villa Romana in Florenz selbst vergoldet hat, indem er im Garten der Villa in eine Badewanne voller Blattgold stieg.

<sup>908</sup> Vgl. Martin, 1999, S. 28. Der *Hymnus Echnatons* ist als das *Sonnenlied* oder der *Sonnengesang* bekannt geworden. In ihm wird in poetischer Sprache der Sonnengott Aton besungen. Vgl. Becker, 1987, S. 135.

<sup>909</sup> Vgl. Lurker, 1964, S. 14f. und S. 55.

<sup>910</sup> Als der ägyptische Pharao, Inkarnation des Sonnengottes Horus, sich mit Goldglanz, dem irdischen Widerschein des Sonnenlichts, umgab, begann Gold den Machtanspruch des Göttersohnes, Macht von Gottes Gnaden zu symbolisieren. Damit nahm eine Tradition ihren Anfang, die ihre Geltung bis auf den heutigen Tag bewahrt hat. Vgl. Killer, 1975, S. 258.

<sup>911</sup> Vgl. Gutgesell, 2002, S. 39.

### 7.1.2.2. Heiliges Licht

Nicht nur mit außereuropäischen Religionen und Mythologien hatte sich Buthe auseinander gesetzt, sondern auch mit dem Christentum. „Der Kölner Dom allein schon“, so der Künstler 1977, „die schöne Madonna, wo ich immer Kerzen hinbringe, wenn ich wieder Bilder malen muss. Stell die Kerzen vor die Madonna, die Goldgepflückte.“<sup>912</sup> Und 1984 erklärte er in einem Interview: „Auf was ich stehe, ist der Vatikan, und das ist meine ganz persönliche Ausrichtung. Und die hat mit Heiligen und eben ganz anderen Dingen zu tun. (...) Der Papst ist das Großartigste, was es überhaupt auf dieser Erde gibt, absolut göttlich.“<sup>913</sup> Da ihn der gläubige Mensch, der spirituelle und mystische Erfahrungen durchlebt hat, stark interessierte, hat sich Buthe ausführlich mit der Heiligenverehrung und der christlichen Mystik des Mittelalters beschäftigt.<sup>914</sup>

Im *Sonnenraum* des *Musée du Echnaton* hat Buthe zahlreiche Symbole und Metaphern verwendet, die sich auch christlich deuten lassen. Die Gestaltung der Räume wurde von den Farben Rot, Blau und Gold dominiert. Es handelt sich dabei um die Farben, die in der mittelalterlichen Tafelmalerei besonders häufig eingesetzt wurden (Abb. 146-147). Blau war in der christlichen Farbsymbolik die Marien- und Christusfarbe. Für die Kleidung von Christus und Maria waren überwiegend Blau und Rot verwendet worden.<sup>915</sup> Das Motiv der Sonne war auch in der christlichen Kunst von zentraler Bedeutung: In der Malerei als Nimbus und Glorie, im Kirchenbau als Fensterrose in gotischen Kathedralen sowie als Sonnenmonstranzen und Sonnenglorien um barocke Altäre. Im Christentum gilt die Sonne als das Symbol Christi. Der Sohn

---

<sup>912</sup> Buthe in: Hesterberg, Tom: „Ein Eldorado des Chaos. Interview mit Michael Buthe“, in: *StadtReview*, Nr. 4, 1977, 2. Jhg. S. 33.

<sup>913</sup> Buthe in: Wolf, 1984, S. 32.

<sup>914</sup> Buthe hat die Werke christlichen Mystiker wie Hildegard von Bingen, Meister Eckhart, Angelus Silesius, Johannes vom Kreuz, Teresa von Avila und Raimundus Llullus gelesen. Vgl. von Wiese, 1999, S. 24 und vgl. Martin, 1999, S. 28f.

<sup>915</sup> In der Malerei ist die Farbsymbolik nur bei bestimmten Personen festzustellen: Bei Christus und Maria dominieren Blau und Rot. Fast auf allen Bildern ist die Jungfrau Maria blau gekleidet. Rot versinnbildlicht besonders die grenzenlose Liebe Gottes. Blau ist die Farbe der Unendlichkeit, der Wahrheit und der Treue. Blau als Gewandfarbe für Maria stand für Glauben und Treue. Vgl. Lurker, 1974, S. 150.

Gottes wird auch als das „Licht der Welt“ (lux mundi) und als die „Sonne der Gerechtigkeit“ bezeichnet.<sup>916</sup>

Die vielen im *Sonnenraum* installierten mit Gold verzierten Objekte riefen beim Betrachter die Assoziation an mittelalterliche und barocke Kirchen hervor, die mit zahlreichen goldenen oder vergoldeten liturgischen und kultischen Geräten, Goldaltären und Goldantependien, goldenen Reliquiaren oder Reliquienschreinen ausgestattet waren. Der Glanz dieser mittelalterlichen Kirchenräume wurde als Abbild der göttlichen Welt gedeutet.

Der *Sonnenraum* war von Buthe so aufgebaut worden, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die große Papierarbeit auf der Stirnseite gelenkt wurde (Abb. 149). Zu sehen war dort die Darstellung einer Person in Lebensgröße, deren Kopf durch eine goldene Scheibe ersetzt und deren Körper von einem Strahlenkranz umgeben war. Das Motiv der goldenen Scheibe erinnert an einen Heiligenschein, der in der christlichen Kunst bei der Darstellung der Heiligen als Zeichen ihrer Erleuchtung eingesetzt wurde. Dieser Zustand wurde als eingehüllt in Licht erlebt, was symbolisch mit einem goldenen Kreis angezeigt wurde.<sup>917</sup> Der Strahlenkranz, der die Person auf dem Bild vollständig umgibt, lässt sich somit als Glorie deuten. Auch bei der Glorie handelt es sich um eine Lichterscheinung, durch die das Überirdische und Übermenschliche visualisiert werden sollte. Die Glorie wurde entweder als Hintergrund des überirdischen Himmels verwendet oder als Sinnbild des Lichtes, das von heiligen Gestalten, Objekten oder Symbolen ausgeht bzw. sich hinter oder über diesen befindet (Abb. 149). Thematisch verbunden ist das Motiv der Glorie vor allem mit der Aufnahme der Seele eines Heiligen in den Himmel bzw. mit der Darstellung des nun im Himmel existierenden Heiligen (Abb. 147).<sup>918</sup>

---

<sup>916</sup> Vgl. Lurker, 1974, S. 133 und vgl. Volp, 1966, S. 141. Eine Sonnensymbolik gibt es auch im Christentum. Dabei fanden altorientalische und antike Vorstellungen Aufnahme, weil diese als eine Hinführung oder Vorbereitung auf das Evangelium (praeparatio evangelica) betrachtet wurden und weil bereits zur Zeit des Alten Testaments dem Judentum diesbezügliches Gedankengut nicht fremd war, lassen sich gewisse solare Elemente nicht leugnen. Vgl. Lurker, 1990, S. 115.

<sup>917</sup> In der christlichen Kunst wurde die Sonnenscheibe, die einstmal den Sonnengott selbst symbolisierte, zum schimmernden Kreis oder zur goldenen Scheibe, die das Haupt heiliger Personen als Nimbus umgibt. Vgl. Becker, 1987, S. 144.

<sup>918</sup> Die Glorie ist ein in der abendländischen Malerei zwischen 1300 und 1800 häufig dargestelltes Motiv. Unter dem Begriff der Glorie ist die mit malerischen oder auch plastischen Mitteln verbildlichte Lichterscheinung zu verstehen, die seit der Renaissance und vor allem im Barock im Zusammenhang mit der Darstellung des Überirdischen verwendet wird. Vgl. Hecht, 2003, S. 9ff. und S. 18f.

Das Motiv auf der Papierarbeit im *Musée du Echnaton* lässt sich somit als Himmelfahrt eines Heiligen interpretieren. Die goldene Sonne, die sich an der Stelle des Kopfes befindet, steht als Metapher für den Zustand der Erleuchtung, den die dargestellte Person erreicht hat. Auf eine Aufstiegsbewegung verweist auch die goldene Leiter, die sich direkt vor dem Bild befindet und die mit ihren Stufen auf höhere Bewusstseinszustände verweist.<sup>919</sup> Das übergreifende Thema, das Buthe im Sonnenraum dargestellt hat, ist der Aufstieg des Menschen von der irdischen zur göttlichen Welt. Das Gold diente dazu, dem Betrachter den „anagogischen Zugang“ zu der überirdischen Welt und ihrer göttlichen Sphäre zu bieten: Eine Auffassung, die im Mittelalter verbreitet war. Je leuchtender ein Gegenstand war, umso stärker konnte der Mensch durch seine intensive Betrachtung dieses Gegenstandes Anteil an der göttlichen Welt haben. Vor allem der Goldglanz war dafür geeignet, als gegenständliches Material diesen „anagogischen Zugang“ zu ermöglichen. In den Kirchen sollte durch die Goldausstattungen eine feierlich-religiöse Stimmung entstehen und bei den Gläubigen die Vorstellung eines himmlischen Jerusalem hervorrufen.<sup>920</sup>

In seinen Arbeiten setzte Michael Buthe sowohl echtes Gold als auch Goldimitationen ein, um eine spirituelle Schönheit zu erzeugen, die beim Betrachter nicht nur ästhetischen Genuss, sondern eine geistige Erkenntnis auslösen soll. Dabei hat er über das Gold auch auf die Spiritualität außereuropäische Kulturen verwiesen. Einen ähnlichen Ansatz hat auch James Lee Byars in einer seiner letzten Performance verfolgt. In einen goldenen Anzug gekleidet inszenierte er sich in der Rolle eines mystischen Priesters, der die Kunst in einem universalistischen und kulturübergreifenden Sinn feierte und zelebrierte.

---

<sup>919</sup> Mit der Leiter verweist Michael Buthe auf den Spanier und Mystiker des Mittelalters Ramon Llull (1232/33 Mallorca –1316 (?) Tunis oder Mallorca). Er war Theologe, Philosoph, Mystiker, Wissenschaftler und Dichter. Er war als Missionar in Nordafrika tätig, lebte unter Arabern in Neapel und lebte und lehrte in Paris an der Hochschule. Vgl. Martin, 1999, S. 31.

<sup>920</sup> Dieser Aufstieg von der materiellen zur göttlichen Welt nannte Pseudo-Dionysius den „anagogischen Zugang“: Je leuchtender ein Gegenstand war, umso stärker konnte der Mensch durch seine intensive Betrachtung dieses Gegenstandes Anteil an der göttlichen Welt haben. Das Gold mit seinem strahlenden Glanz war bestens dafür geeignet, als gegenständliches Material diesen „anagogischen Zugang“ zu ermöglichen. Vgl. Krämer, 2002, S. 83.

## **7.2. Die Überwindung der Polarität von Licht und Finsternis: James Lee Byars, 666, 1996**

25./26. Oktober 1996, 0:00 Uhr: In einem Goldlamé-Anzug mit überlangen Ärmeln, mit schwarzen Lackschuhen, einem schwarzen Zylinder auf dem Kopf und einer schwarzen Augenbinde stand James Lee Byars vor dem Hauptportal des Kölner Doms (Abb. 150). Vier Meter vor ihm befand sich der Philosoph Heinrich Heil, der nach ein paar Minuten eine Passage aus Goethes *Faust* vorlas, in der Mephistopheles die Verse spricht: „Bescheidne Wahrheit sprech‘ ich dir/Wenn sich der Mensch, die kleine Narrenwelt/Gewöhnlich für ein Ganzes hält/Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war/Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar/Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht/Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht.“ Nach einer kurzen Pause rief Byars: „Six! Six! Six!“ und warf Hunderte von 1 x 1 cm großen Quadraten aus schwarzem Papier mit der goldenen Aufschrift 666 in die Höhe. Danach schritt er einen weiten Kreisbogen um die Kathedrale ab. In regelmäßigen Abständen warf er die kleinen Papierquadrate über seine linke und rechte Schulter (Abb. 151-152). Dabei folgten ihm nicht nur die eingeladenen Gäste, sondern auch Passanten, die sich zufälligerweise zu der Uhrzeit an diesem Ort befanden. Wieder am Ausgangspunkt angekommen, entfernten sich James Lee Byars und Heinrich Heil.<sup>921</sup>

### **7.2.1. Die Welt als Symbol der Seele**

Das Werk von James Lee Byars umfasst neben Skulpturen, Installationen, wandelbaren Papier- und Stoffarbeiten auch eine Vielzahl von Performances und Aktionen. Durchgeführt hat er sie in unterschiedlichen Städten Europas, wo sie immer eng mit der jeweiligen architektonischen Situation verbunden waren. Die ausgewählten Orte zeichneten sich stets dadurch aus, dass sie von einer großen Öffentlichkeit frequentiert oder gesehen werden konnten, wie etwa historische Gebäude, Paläste, große Plätze, Straßen sowie Tore und Dächer von Museen. Ein zentrales Merkmal seiner meist sehr präzise geplanten Performances war ihre Fokussierung auf das Wesentliche. Fast immer waren sie nur von kurzer Dauer und zeigten minimale Gesten in Verbindung mit gesprochener oder geschriebener Sprache. Die Handlungen wurden

---

<sup>921</sup> Ausführliche Beschreibung der Performance bei: Heil, Heinrich: „Auf der Schwelle der Vollkommenheit“, in: Kat. *James Lee Byars. The Epitaph of Con.Art is which Questions have disappeared?*, hrsg. v. Carl Haenlein, Kestner Gesellschaft, Hannover 1999, S. 49.

dabei mit höchster Präzision ausgeführt: jede Bewegung und jedes Wort waren vom Künstler im Voraus exakt festgelegt worden.

Die puristische Ästhetik seiner Inszenierungen stand unter dem Einfluss des japanischen Nô-Theaters. Von 1958 bis 1967 hatte Byars mit einigen längeren Unterbrechungen in Japan gelebt und sich dort mit dem Nô-Theater beschäftigt.<sup>922</sup> Seine Performances sind von den drei Merkmalen geprägt, die auch die abstrakte Ästhetik des japanischen Nô-Theaters bestimmen: Die Bevorzugung des Einfachen und der Vermeidung überflüssiger Details; das Bestreben, aus der Flüchtigkeit des Eindrucks eine lebendig-sinnliche Atmosphäre zu gewinnen: die Verwendung von Masken, die Freude und Sorge zugunsten eines subtil-geheimnisvollen Ausdrucks verbergen.<sup>923</sup>

Die wenige Minuten dauernde miternächtliche Performance *666* vor dem Kölner Dom war eine der letzten, die Byars durchführte. Der Zeitpunkt der Aufführung – der Tageswechsel – war mit Bedacht gewählt und deutete auf den zentralen Aspekt der Performance hin: die Polarität von Licht und Finsternis. Indem Byars' Kleidung und die von ihm in die Luft geworfenen Papierstücke ausschließlich die Farben Gold und Schwarz aufwies, wurde die Licht-Finsternis-Thematik noch weiter betont. Schwarz absorbiert Licht und steht für Finsternis, Tod und Ende, während Gold das Licht reflektiert und als Sinnbild für die Sonne und das Leben steht.<sup>924</sup>

In *666* hat Byars die Polarität von Licht und Finsternis in einer Wechselbeziehung von Außen- und Innenwelt vorgeführt. Das Geistesleben aller Kulturen war von diesem naturgegebenen, sich täglich vollziehenden Wechsel von Dunkelheit und Licht stark beeinflusst worden. Der Gegensatz von Licht und Finsternis wird auch als

---

<sup>922</sup> Byars wuchs in Detroit auf. 1957, im Alter von fünfundzwanzig, war Japan sein erstes Fernziel. Insgesamt hat er zehn Jahre dort gelebt und die alte Kunst des Buchdrucks, der Papierverarbeitung und der Keramik gelernt. Darüber hinaus interessierte ihn das ritualisierte Leben – die Zeremonien in den buddhistischen Tempeln, den Shinto-Schreinen, auf den Nô-Bühnen. Vgl. Kolberg, Gerhard: *Die Magie des James Lee Byars*, unveröffentlichtes Manuskript, Januar 1995, S. 2.

<sup>923</sup> Vgl. Lee, Sang-Kyong: *Nô und europäisches Theater. Eine Untersuchung der Auswirkungen des Nô auf Gestaltung und Inszenierung des zeitgenössischen europäischen Dramas*, Frankfurt am Main 1983, S. 82ff.

<sup>924</sup> Diese beiden Farben Schwarz und Gold hat Byars besonders häufig in seinen Arbeiten eingesetzt. „Schwarz hat viele, viele Bedeutungen. Es ist in mancher Hinsicht wie Gold. Es hat etwas Intimes, etwas Vertrautes. Es erscheint mir auch weniger definierbar als andere Farben. Es ist warm, es ist reich. Ich hatte lange Zeit gedacht, dass Schwarz etwas sogar noch Außerordentlicheres als Gold sei. Aber das denke ich nicht mehr. Gold ist mehr außerhalb des Lichts und deutet daher ganz unmittelbar auf eine abstraktere Position hin als Schwarz.“ Byars in: Sartorius, 1996, S. 31. „Gold: Is it color or light?“ Zit. n. Namioka, Fuyumi: „Gold: Color or light?“, in: Kat. *The Treasures of James Lee Byars*, Toyama Memorial Museum Tokyo 2000, S. 9.

moralischer Gegensatz gedeutet: Das Licht gilt als „gute Macht“, die Finsternis als „böse“.<sup>925</sup> Auf diesen Aspekt bezog sich die Textpassage, die zu Beginn der Performance von dem Philosophen Heinrich Heil zitiert wurde. Es handelte sich um Verse aus Johann Wolfgang Goethes Werk *Faust*, in dem die Licht-Finsternis-Symbolik ein zentrales Leitmotiv darstellt und für Goethes Weltanschauung der Polarität steht. In der vorgetragenen Passage erinnert sich Mephisto an seine Herkunft als gefallener Engel. Am Anfang war er der schönste der Engel. Sein Name war Luzifer (dt. der, der das Licht bringt). Als er sich jedoch Gott gleichsetzen wollte, stürzte ihn dieser den Himmel hinunter. Seither lebt er im Reich der Finsternis und des Todes.<sup>926</sup> In der zu Beginn der Performance zitierten Stelle verkehrt Mephisto das geläufige Ursache-Wirkungsprinzip des Weltentstehungsmythos, indem er behauptet, dass die Finsternis, die er als „Mutter Nacht“ bezeichnet, das Licht hervorgebracht habe.<sup>927</sup>

Byars trug bei der Performance *666* eine Augenbinde, wodurch er signalisierte, dass sich sein Blick nicht auf die Außen-, sondern auf die Innenwelt des Menschen und den Konflikt der menschlichen Seele richtete. Dieser Konflikt, dieses „innere Drama“, ist sowohl im Nô-Theater, als auch in der Tragödie des Doktor Faust das zentrale Thema.

In den japanischen Nô-Stücken wird nicht die Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Charakteren gezeigt wie es im traditionellen europäischen Theater der Fall ist, sondern eine Art „Ich-Drama“. Es stellt die innere Welt des Protagonisten dar, den geistigen Konflikt eines einzelnen Menschen. Häufig wird in pessimistischer Sicht gerade auf die negativen, tragischen Seiten des menschlichen Schicksals und irdischen Lebens hingewiesen, und dementsprechend sind die Hauptfiguren der Nô-Stücke meist Geister, „arme Seelen“, die keine Ruhe finden.<sup>928</sup>

Auch in der Tragödie Faust geht es um den inneren Konflikt des Protagonisten. Goethe griff den seit der Renaissance literarisch verarbeiteten Faust-Stoff auf

---

<sup>925</sup> Vgl. Lurker, 1990, S. 88.

<sup>926</sup> Vgl. Lurker, 1990, S. 94.

<sup>927</sup> Weber, 1962, S. 56f. Von Heinrich Heil wird diese Passage anders interpretiert. Er ist der Auffassung, dass sie Mephisto als Bewunderer des göttlichen Gesamtentwurfes zeige. Heil, 1999, S. 48.

<sup>928</sup> Lee, 1983, S. 37f. Meist sind die Nô-Stücke eine Art Predigt über die Vergänglichkeit des Körpers und den Kampf, dem jedes Individuum bis zur Erreichung des Nirwana ausgesetzt ist. Lee, 1983, S. 88. Der goldene Anzug erinnerte an die Kostüme des traditionellen Nô-Theaters, die häufig sehr prächtig gestaltet und mit Blattgold belegt waren. Vgl. Wiechmann, 1972, S. 273.

und weitete ihn zu einer Menschheitsparabel aus, in welcher der Doktor Faustus nach unbedingter Erkenntnis strebt und somit für das Streben der Menschen überhaupt steht. Er verkörpert eine Existenz, die so widersprüchlich ist wie das Leben: „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust“.<sup>929</sup> Dieses zentrale Thema der zwei Seelen in Faust und seine gesamte Daseinsproblematik im Spannungsfeld zwischen Herrn und Mephisto wird in der Außenwelt durch die Licht-Finsternis-Symbolik verdeutlicht.<sup>930</sup>

In der Performances 666 übernahm Byars diese Prinzip und zeigte die Welt als ein symbolisches Abbild der Seele. Auf der einen Seite stehen Licht, Sonne, Geist und Ordnung und auf der anderen Finsternis, Zerstörung und Chaos. Der goldene Anzug ließ Byars wie ein dem Göttlichen nahe stehendes himmlisches Wesen wirken, was aber gleichzeitig dadurch konterkariert wurde, dass er schwarze Papierstücke mit der Zahl 666, die als Zahl des Antichristen gilt, verteilte. Byars vollzog in dieser symbolischen Handlung das Dilemma des Menschen, der sich zwischen den Welten und den Mächten der Finsternis und des Lichts befindet und sowohl das eine wie auch das andere in sich trägt.<sup>931</sup>

Der Zahl 666 kam dabei eine überaus wichtige Rolle zu, das sie über ihre folkloristisch-triviale Bedeutung als „Zahl des Teufels“ hinaus eine tiefere, in der Bibel verankerte Bedeutung hat.<sup>932</sup> Dort gilt die Sechs auch als Zahl der Unruhe, der

---

<sup>929</sup> Sudau, Ralf: *Johann Wolfgang Goethe, Faust I und Faust II: Interpretation von Ralf Sudau, Oldenbourg Interpretationen*, hrsg. v. Bernhard Sowinski und Reinhard Meurer, Bd. 64, München 1993, S. 58.

<sup>930</sup> Weber, Albrecht: *Wege zu Goethes Faust*, 2. Aufl. Frankfurt/Main, Berlin, Bonn, 1962, S. 122. Faust strebt nach Erkenntnis, nach Licht, und dann tritt plötzlich das Andere – Nacht, Schwere, Materie – aus ihm heraus und ihm gegenüber. Mephisto verkörpert die andere Seele Fausts. Weber, 1962, S. 56f.

<sup>931</sup> Wie Heinrich Heil berichtet, hat Byars in der Zahl 666 nicht die Zahl des Antichristen gesehen. Da die Zahl des Tieres jedoch durchgehend für das Satanische genommen wird, habe Byars im Vorfeld der Performance großen Wert darauf gelegt, alles zu vermeiden, was blasphemischen Assoziationen einen Anlass geben könnte. „Etwa zwei Jahre vorher schenkte er (James Lee Byars) mir drei einzelne Sechsen aus geklöppelter Spitze, die er in Brüssel erstanden hatte, unkommentiert und bar eines Hinweises. Ich legte sie zur Seite, ohne mich länger bei den drei Ziffern, die durch einfaches Umkehren sich in Neunen verwandeln, aufzuhalten und vergaß sie bald in ihrem schwarzen Umschlag. Erst als er, der Reisende, stets um das Nachschlagen fern der eigenen Bibliothek verlegen, mich bat, ihm den genauen Wortlaut des Verses 13,18 aus der Johannes Offenbarung herauszusuchen, kamen mir die weißen Ziffern aus Brüsseler Spitze wieder in den Sinn.“ Heil, 1999, S. 47f.

<sup>932</sup> Die Zahl „666“ gilt als die Zahl des Antichristen, in dem sich der Höhepunkt menschlicher Feindschaft gegen Gott und Christus verkörpert. 666 war eine Geheimzahl alter heidnischer Mysterien, die mit Teufelsanbetung verbunden waren. In der Offenbarung des Johannes 13,18 steht: „Hier ist die Weisheit. Wer Verständnis hat, berechne die Zahl des Tieres, denn es ist eines Menschen Zahl; und seine Zahl ist 666.“ Heller, Adolf: *Biblische Zahlensymbolik*, 3. Aufl. Heilbronn 1982, S. 68.

Ruhelosigkeit und des Verlangens nach Ruhe. Das Geheimnis der Zahl 666, so schreibt Heinrich Langenberg über die Symbolik der Apokalypse, sei die Übersteigerung, die bis zur höchsten Potenz getriebene Sechs. Das Tier, der Mensch der Sünde, komme nie zur Ruhe trotz aller Anstrengungen.<sup>933</sup> In der Performance 666 ließ Byars somit ein Bild entstehen, das für die Ruhelosigkeit und die innere Zerrissenheit des Menschen steht, der sich permanent zwischen Licht und Finsternis, zwischen Gut und Böse entscheiden muss.

### 7.2.2. Der Künstler als Priester

In seinen Performances trat Byars immer als „hochstilisierte Kunstfigur“ auf. Dabei trug er stets einfarbige Anzüge, die speziell für die Performances in den Farben angefertigt worden waren, die sein gesamtes Werk prägen: häufig Gold, manchmal Schwarz oder selten Weiß. Die Anzüge waren meist überdimensioniert mit überlangen Ärmeln, so dass der Körper unter dem Stoff zu verschwinden schien. Fast immer war sein Kopf mit einem breitkrepigen schwarzen Hut bedeckt und über den Augen trug er oft eine Augenbinde oder ein Tuch, unter dem seine Nase und sein Mund verborgen waren. Ein weiteres Merkmal seiner Kleidung waren Handschuhe, die seine Hände verbargen. „Und so, in einem ganz ähnlichen Sinn, fordert die Förmlichkeit der Kleidung die Aufmerksamkeit der Leute heraus, hält die Leute an, so hoffe ich, sich selbst und dem Ereignis Aufmerksamkeit zu zollen“, erklärte Byars in einem Interview.<sup>934</sup>

Bei der Performance 666 trug Byars einen Anzug aus goldenem Lamé-Stoff, der an die goldenen Gewänder des Nô-Theaters erinnerte (Abb. 153), aber auch an goldene Kleidung, die noch heute bei der Durchführung religiöser Kulthandlungen getragen wird, etwas von Priestern der katholischen Kirche bei Gottesdiensten, vor allem bei besonderen Hochfesten (Abb.154).<sup>935</sup>

---

<sup>933</sup> Vgl. Langenberg, Heinrich: *Die prophetische Bildsprache der Apokalypse*, Metzingen 1992, S. 216f. Byars hat davon gesprochen, dass er Lust habe, sechsmal zu leben. Sartorius, 1996, S. 16.

<sup>934</sup> Byars in: Sartorius, 1996, S. 38.

<sup>935</sup> Vgl. Gebhard, 2001, S. 17. Masken und Verkleidungen wurden ursprünglich zu kultisch-religiösen Zwecken eingesetzt. Vgl. Ebeling, Ingelore: *Masken und Maskierung. Kult, Kunst und Kosmetik. Von den Naturvölkern bis zur Gegenwart*, 2. Aufl. Köln 1987, S. 15.

Byars hatte sich für zahlreiche außerkünstlerische Bereiche wie Religion, Literatur, Psychologie und Philosophie interessiert. In einem Interview erklärte er: „Und sehr früh fing ich an, das war offenkundig, mich für Psychologie und Philosophie und Religion und Poesie zu interessieren. Alle diese Gebiete waren für mich auf ungeheure Weise untereinander verbunden. Und so suchte ich nach Situationen, in denen dies voller Bedeutung wurde.“<sup>936</sup> Die Performance wurde von ihm als eine zentrale Ausdrucksform gewählt, weil sie an die ältesten Formen des künstlerisch gestalteten Dramas anschließt: an Mysterienspiele, an Ritus und Magie.<sup>937</sup> Da Byars die bildende Kunst in einem engen Zusammenhang mit Poesie, Philosophie und Religion sah, war es durchaus seine Intention, in seinen Performances auch einen Bezug zu religiösen Kulthandlungen herzustellen.

Auch in 666 wirkten das Auftreten und die geheimnisvollen Handlungen des in Gold gehüllten Künstlers wie ein geheimes, mystisches Ritual oder eine feierliche Zeremonie, deren Sinn für Nicht-Eingeweihte nicht sofort erkennbar war. Nur der Künstler selbst schien in das Mysterium eingeweiht zu sein und am „Licht der Erkenntnis“ Teil zu haben. Es entstand der Eindruck, als ob er dem Betrachter in einer verschlüsselten Form etwas Geheimnisvolles mitteilen wollte. Solche geheimen und nicht jedem verständlichen Kulthandlungen sind ein Kennzeichen der Mystik, wo sie dazu dienen, seelische Erlebnisse auszulösen, durch die der Gläubige in Berührung mit dem Göttlichen kommen soll.<sup>938</sup> „I’ m a mystic“, hatte Byars schon 1978 in einem von zehn Bekenntnissätzen eines Manifestes erklärt.<sup>939</sup>

---

<sup>936</sup> Byars in: Sartorius, 1996, S. 38. „Die Poesie, die Philosophie, die Religion und die Kunst sind überhaupt sehr eng miteinander verknüpft.“ James Lee Byars in einem unveröffentlichten Manuskript von Christiane Vielhaber, o. J., S. 2.

<sup>937</sup> Nöth, Winfried: *Strukturen des Happenings*, Hildesheim 1972, S. 213f. Wie der Ritus hat auch die Handlung der Performance keinen direkten praktischen Sinn, sondern verweist auf eine übergeordnete Bedeutung. Die Handlungen dienen als Ausdrucksform einer religiösen bzw. künstlerischen Idee. Doch die Kunst kann selbst nie Ritual sein, so von Graevenitz: „Sie nimmt die Formen des Rituals auf, sie kann dieselben Ziele propagieren, aber es bleibt eben doch der Rest der Künstlichkeit“. Zit. n. Jappe, 1993, S. 39.

<sup>938</sup> Werner, Martin: *Mystik im Christentum und in außerchristlichen Religionen. Ein Überblick*, hrsg. v. Johann Züricher, Tübingen 1989, S. 12ff.

<sup>939</sup> Catoir, Barbara: „Dandy und Magier. Das Geheimnis ist die Botschaft: James Lee Byars in Eindhoven“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. April 1983.

Die Performance 666 begann um Mitternacht, dem Zeitpunkt, an dem die Sonne den tiefsten Stand ihrer Bahn am Himmel durchläuft und der neue Tag beginnt. In vielen Kulturen gilt die Zeitspanne zwischen 00.00 und 01.00 Uhr als „Geisterstunde“, die mit dem Eindringen übernatürlicher Kräfte und Erscheinungen in die diesseitige Sphäre, etwas dem Erscheinen von Toten, Hexen, dem Teufel oder verschiedenen Geistern einhergeht. Byars hatte sich in dem goldenen Anzug als ein dem Irdischen und Alltäglichen entrücktes goldglänzendes Wesen, als geheimnisvoller „goldener Mann“ inszeniert, der aus einer Sphäre außerhalb von Raum und Zeit zu kommen schien. „Gold ist sehr geheimnisvoll“, so Byars, „Jemand sagte mir neulich, Gold sei die Farbe aus dem Nirgendwo.“<sup>940</sup> Der goldene Lamé-Anzug ließ seine Person hinter der glänzenden Erscheinung zurücktreten und verlieh ihm einen erhabenen Status. „Und Gold ist, wie Diamanten übrigens auch, ein erhabenes Material. Es ist von einem solchen Grad der Abstraktheit, dass es dir – wenn du es künstlerisch benutzt – bereits auf einer erhabenen Ebene begegnet. Gold ist die abstrakteste Möglichkeit des Erhabenen.“<sup>941</sup> Deutet man das Gold im lichtmetaphysischen Zusammenhang, lässt sich in der Performance 666 der Künstler in seinem goldenen Anzug als ein dem Logos nahe stehendes himmlisches Wesen interpretieren.

Mit der Inszenierung seiner eigenen Person als ein „mystisches, erhabenes Wesen“ thematisierte Byars die Rolle und Stellung, die der Künstler in der Gesellschaft einnimmt. Schon in den 70er Jahren hatte er in Performances die Funktion des Künstlers als ein am Kunstmarkt orientierter Produzent ad absurdum geführt.<sup>942</sup> Auch danach beschäftigte er sich immer wieder mit dem Selbstverständnis des Künstlers. So äußerte er sich 1995 über das Rembrandts Leben und gesellschaftliche Stellung: „Mir scheint es ganz wunderbar, jemanden in einem Goldanzug zu sehen (...) Wir versuchen, Rembrandts Selbstbildnis in goldener Kleidung, auf dem er geradeheraus blickt, zu bekommen, - eine sehr schöne goldene Tracht. Die reale Kehrseite von Rembrandts goldener Kleidung ist ziemlich witzig, denn als er das Bild malte, wurde er gerade aus seinem Haus in Amsterdam hinausgeworfen. Er war bankrott und

---

<sup>940</sup> Byars in: Thiel, 1995, S. 86.

<sup>941</sup> Byars in: Sartorius, 1996, S. 27.

<sup>942</sup> 1970 inszenierte sich Byars als „Öffentlicher Denker“ in rotem Anzug auf einem Schaukelstuhl sitzend mitten in New York.

beschloß, sich selbst in seiner goldenen Kleidung zu malen; in einer hoffnungsvollen Art, die, wie ich finde, wundervoll. Hinsichtlich des Goldanzugs empfinde ich auf die gleiche Weise.“<sup>943</sup> Obwohl Rembrandt bei seinen ehemaligen Gönnern in Ungnade gefallen, alt und bankrott war, hatte er sich dennoch mit goldener Kleidung gemalt und damit seine Auffassung Ausdruck verliehen, dass ein Künstler trotz widriger Lebensumstände über alles Materielle und alle Eitelkeit erhaben sein sollte (Abb. 155).

In der Performance *666* inszenierte sich Byars als eine über alles Irdische erhabene Lichtgestalt, die unterschiedliche kulturelle Traditionen miteinander verknüpfte und zu einem übergreifenden Gesamtkunstwerk zusammenführte. Dabei verwies der ausgewählte Ort, der Kölner Dom, auf das Christentum und die abendländische Kultur. Die reduzierte und symbolische Form der ausgeführten Handlungen zeigte den Einfluss des Nô-Theaters und der asiatischen Kultur. Da die Performance um Mitternacht bei Vollmond stattfand, wurde von Byars auch die Kosmologie miteinbezogen. Indem zu Beginn der Performance eine Passage aus Goethes *Faust* zitiert wurde, war auch die Poesie Teil des Werkes. Und mit der Geisterstunde um Mitternacht, der Umrundung des Kölner Doms gegen den Uhrzeigersinn und der Zahl *666* hat Byars Elemente aus dem Mystizismus mit eingebunden.

*666* zeigt ein Gesamtkunstwerk, in dem Byars aus Kunst, Religion, Theater, Literatur, Mystizismus und Philosophie eine Einheit geschaffen und dabei die Rolle des Künstlers besonders hervorgehoben hat. Indem er während der Umrundung des Kölner Doms kleine schwarze Papierquadrate in die Luft warf, erweckte er den Eindruck eines Priesters, der eine Art Hostie verteilt. Doch es handelte sich nicht um weiße runde Hostien, sondern um kleine schwarze Quadrate, die auf das schwarze Quadrat von Malewitsch und damit auf die Kunst verwiesen. Byars hatte sich somit in mystischer Überhöhung als Priester inszeniert, der die Kunst in einem sehr universalistischen Sinn feierte, und eine sehr selbstbewusste Demonstration der Rolle des Künstlers zeigte.

---

<sup>943</sup> Byars in: Thiel, 1995, S. 86.

## **VI. Zusammenfassung**

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Relevanz von Gold als Material und Farbe in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausgangspunkt der Untersuchung ist die bisher wenig beachtete Tatsache, dass Gold Anfang des 20. Jahrhunderts wieder in der bildenden Kunst eingesetzt wurde und seine Verwendung seitdem kontinuierlich zunahm. Dieses Phänomen beschränkt sich nicht auf eine einzelne Gattung oder Kunstrichtung, sondern lässt sich in nahezu allen Stilrichtungen des 20. Jahrhunderts beobachten. Auffällig ist, dass Gold von Künstlern mit unterschiedlicher, oft sogar gegensätzlicher Auffassung für ihre Intentionen eingesetzt wurde. An diese Beobachtung knüpft sich die Frage, worin für die Künstler die Motivation lag, ein solch tradiertes und wertvolles Material einzusetzen, obwohl im 20. Jahrhundert klassische und „etablierte“ Werkstoffe tendenziell abgelehnt wurden.

Um diese Frage zu beantworten, wurden 20 Goldarbeiten ausgewählt und im Hinblick auf folgende Aspekte analysiert: Übergreifend wurde untersucht, welche Ausagemöglichkeiten grundsätzlich in der Verwendung von Gold liegen und welche der inhaltlichen Bedeutungen für die Künstler im 20. Jahrhundert besonders relevant waren. Ergänzend dazu wurde herausgearbeitet, in welchen Kontexten und Themenkreisen Gold von den Künstlern eingesetzt worden ist. An den ausgewählten Beispielen wurde im Einzelnen exemplarisch untersucht, wie die Künstler mit der inhaltlichen Komplexität des Goldes sowie seiner 6000-jährigen Kulturgeschichte umgegangen sind. Die Intention dabei war herauszufinden, ob und wie es den Künstlern gelungen ist, über Traditionen hinauszugehen und neue Bedeutungen oder Ansätze im Umgang mit Gold zu entwickeln.

Im Bezug auf diese Aspekte haben die Untersuchungen zu folgenden Ergebnissen geführt: Bezüglich der Semantik des Goldes sind weder Brüche mit der Tradition noch Umwertungen, Diskontinuitäten oder Bedeutungsänderungen festzustellen. Die Grundbedeutungen des Goldes wurden im 20. Jahrhundert nicht in Frage gestellt, sondern unverändert übernommen und zum Teil erweitert. Von den Künstlern ist Gold wieder als Symbol des Lichts, als Sinnbild des unendlichen Raums, als Zeichen des Goldenen Zeitalters, als Mittel der Überhöhung, als Symbol für das Absolute

sowie als Verkörperung des höchsten materiellen Wertes eingesetzt worden. Diese sechs Bedeutungen sind aus der Geschichte des Goldes bereits bekannt. Neu ist im 20. Jahrhundert der Ansatz, Gold ausschließlich als Material zu thematisieren und es in Arbeiten so einzusetzen, dass seine Materialbeschaffenheit im Vordergrund steht. Daraus ergeben sich bezüglich der Aussagemöglichkeiten des Goldes insgesamt sieben Themenschwerpunkte, die von den Künstlern jeweils individuell ausgelegt wurden, indem Aspekte aus außerkünstlerischen Bereichen wie beispielsweise der Alchemie oder der mittelalterlichen Heilkunde aufgenommen und auch Einflüsse aus außereuropäischen Kulturkreisen wie Asien oder Südamerika umgesetzt wurden.

Während die Grundbedeutungen des Goldes im 20. Jahrhundert weitestgehend gleich geblieben sind, haben sich die Kontexte, in denen es eingesetzt wurde, grundlegend verändert. Jahrhunderte lang hatte Gold in der abendländischen Kunst ausschließlich dazu gedient, die christliche Botschaft zu visualisieren. Mit der Ausgliederung der Kunst aus dem religiösen und kirchlichen Zusammenhang veränderten sich zwangsläufig auch die Themen der Kunst. Neu sind daher die Zusammenhänge, Fragestellungen, Themenkomplexe und Kontexte, in denen im 20. Jahrhundert Gold von den Künstlern verwendet wurde. Es diente nicht mehr dazu, die zukünftige Erlösung im Jenseits, sondern um aktuelle Themen der Gegenwart zu visualisieren. Eine Systematisierung im Hinblick auf die Themengebiete hat folgende Schwerpunkte ergeben:

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts haben Künstler in ihren Arbeiten immer wieder einzelne Objekte, Motive, Situationen und Personen „vergoldet“, um sie auf diese Weise zu überhöhen, d. h. sie von der Alltagswelt abzugrenzen, der Realität zu entheben und damit über alles andere absolut zu setzen. Aufgrund der besonderen Stellung des Goldes über alle anderen Metalle sind auch die vergoldeten Elemente über alles andere erhaben. Die Überhöhung durch das Vergolden ist Ausdruck dafür, dass das jeweilige Objekt, bzw. die jeweilige Person oder Situation einen besonderen Wert darstellt. Fast immer ist mit der Vergoldung auch der Aspekt der Sakralisierung intendiert.

Gold taucht relativ häufig in Arbeiten auf, die gesellschaftspolitische Inhalte vermitteln. Künstler, die sich kritisch mit dem Zustand der Gesellschaft auseinandergesetzt haben, verwendeten Gold als Metapher für gesellschaftliche Werte und das Kapital der Gesellschaft. Aufgrund seiner Dualität kann Gold sowohl Kapitalismus, Kommerz und Konsum symbolisieren wie auch das genaue Gegenteil davon, zum Beispiel Transzendenz und Spiritualität. Häufig dient es aufgrund seiner Kulturgeschichte auch dazu, auf vergangene oder zukünftige Epochen zu verweisen. Besonders häufig steht Gold als Sinnbild für gesellschaftliche Utopien und ein zukünftiges „Goldenes Zeitalter“.

Ein weiterer Themenschwerpunkt, in dem Gold häufig verwendet wurde, ist die Reflexion über Kunst und den Kontext von Kunst, d. h. Kunsthandel, Kunstmarkt und Museen. Der materielle Wert des Goldes dient den Künstlern dazu, die Definition des Wertes von Kunst sowie die scheinbare Objektivierung und Wertsicherung von Kunstwerken zu hinterfragen. Neu ist der Ansatz, Gold im Kunstkontext als Geld bzw. Währung einzusetzen, wodurch der Topos des antagonistischen Verhältnisses von „Kunst und Geld“, vom kreativen und materialistischen Denken, aufgehoben wird.

Die Auseinandersetzung mit der Definition und Konzeption des Bildes war im 20. Jahrhundert ein immer wiederkehrendes Thema. In diesem Kontext haben sich die Künstler häufig auf Darstellungsformen und Bildkonzeptionen vergangener Jahrhunderte bezogen, in denen Gold verwendet worden war, wie beispielsweise in der Ikonmalerei oder in mittelalterlichen Tafelbildern. Gold ist im 20. Jahrhundert häufig dann verwendet worden, wenn sich die Künstler mit der Fläche des Bildes, der Darstellung eines imaginären Raumes oder der Erweiterung der Bildfläche in den Raum auseinandergesetzt haben. Da es sich bei Gold sowohl um Materie als auch um Farbe handelt und damit eine Art materialisierter Farbe darstellt, ist Gold auch eingesetzt worden, um tradierte Gattungsgrenzen aufzuheben.

Auffälligerweise ist Gold relativ häufig dann aufgetaucht, wenn Künstler ihre Rolle in der Gesellschaft thematisiert und reflektiert haben. Durch das Tragen eines goldenen Anzuges oder die Vergoldung ihres Kopfes wurde von den Künstlern deutlich gemacht, dass sie sich dem Alltäglichen und Irdischen enthoben fühlen. Dabei haben sie auch mit neuen Definitionen der Aufgabe eines Künstlers experimentiert und sind als Schamane, Alchemist, Heiler, Seher, Priester oder Eingeweihter aufgetreten. In diesem Zusammenhang zeigt Gold an, dass der Künstler besondere Fähigkeiten oder ein erweitertes Bewusstsein erlangt hat.

Als in der Kunst des 20. Jahrhunderts begonnen wurde, die „Eigenwertigkeit“ der bildnerischen Mittel zu thematisieren, ist auch das Gold miteinbezogen und untersucht worden. Einige Künstler haben sich daher ausschließlich mit der Materialität des Goldes beschäftigt und seine physikalischen sowie chemischen Eigenschaften in den Vordergrund gestellt. Meist entstanden diese Goldarbeiten innerhalb von Serien, in denen sich die Künstler mit unterschiedlichen, oft sogar sehr gegensätzlichen Materialien auseinandergesetzt haben. Ihre Intention dabei war die Aufhebung und Demokratisierung traditioneller Material- und Werthierarchien.

Die meisten Künstler jedoch haben Gold eingesetzt, um auf das Absolute, das Unsagbare, das Geistige und damit auf Spiritualität und Transzendenz allgemein zu verweisen. Im Gold wurde eine Art Heilmittel gesehen, das eingesetzt wurde, um die kranke Gesellschaft zu heilen, d. h. sie vom Materialismus weg und zum Spiritualismus hinzuführen. Die Bedeutung des Goldes als Ausdruck von Erkenntnis und als Verweis auf eine andere, eine höhere Welt wurde im 20. Jahrhundert durch die Affinität der Künstler zu esoterischen Lehren und nichtchristlichen Religionen erweitert. Gold wurde auch als Metapher für geistige Erleuchtung, Selbsterkenntnis und Ganzheitlichkeit verwendet, die über geistige Bewegungen wie z. B. der Theosophie, dem Spiritismus, der Alchemie, dem Buddhismus oder schamanistischen Ritualen erreicht werden können.

Wie die Analyse der 20 Arbeiten zeigt, haben die Künstler im 20. Jahrhundert die tradierten Bedeutungen des Goldes wieder aufgegriffen und diese in zahlreichen,

zum Teil sehr unterschiedlichen aktuellen Themengebiete eingesetzt. Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass es vor allem diese äußerst vielschichtige und komplexe Semantik des Goldes in Verbindung mit seiner langen Kulturgeschichte ist, die die Künstler im 20. Jahrhundert an Gold interessiert. Von Bedeutung ist auch der Aspekt, dass die meisten Arbeiten, in denen Gold verwendet wurde, aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammen. Ein Grund dafür liegt sicherlich in dem Wandel, der sich um 1960 in der Materialverwendung vollzogen hatte. Es war der Beginn eines Demokratisierungsprozesses der Materialien, der dazu geführt hat, dass alle Materialien kunstwürdig wurden und die gleiche Wichtigkeit besaßen. Damit wurde Gold zu einem Material unter vielen. Dieser Demokratisierungsprozess lässt sich auch als eine Art Reinigungsprozess verstehen, durch den Gold erst einmal seine tradierten Bedeutungsmuster verlor. Als es auf einmal nur noch ein Material unter anderen war, das wie Fett, Filz oder Neonröhren eingesetzt werden konnte, wurde es für die Künstler wieder interessant. Erstaunlich ist jedoch, dass von den Künstlern dann doch wieder viele der tradierten Bedeutungsmuster aufgegriffen wurden. Da kein anderes Material eine vergleichbare Vielfalt an Bedeutungen, eine ähnlich reiche Semantik oder eine annähernd so umfassende Kulturgeschichte aufweist, ist Gold trotz allem auch im 20. Jahrhundert ein außergewöhnliches und einzigartiges Material.

## Ergänzende Künstlerliste

Auflistung von Künstlern, die im 20. und 21. Jahrhundert mit Gold gearbeitet haben:

Abramovic, Marina und Ulay

Alberola, Jean-Michel

Amaral, Olge de

Antes, Horst

Arman

Armleder, John

Arp, Hans

Baselitz, Georg

Bendkowski, Kazimierz

Benglis, Lynda

Beuys, Joseph

Bijl, Guillaume

Bill, Max

Bissier, Julius

Bloom, Barbara

Blume, Bernhard

Boetti, Alighiero

Bogatzki, Gerhard

Bohnenberger, Stephan

Bourgeois, Louise

Brancusi, Constantin

Broodthaers, Marcel

Buchholz, Erich

Burden, Chris

Buren, Daniel

Burri, Alberto

Buthe, Michael

Byars, James Lee

Centner, Jessica

César

Clemente, Francesco

Cocteau, Jean

Couturier, Marc

Dahn, Walter

Dali, Salvador

Demand, Thomas

Demuth, Charles

Derain, André

Dhammarangsi

Diamond, Jessica

Dias, Antonio

Dimitrijevic, Braco

Distel, Herbert

Dokoupil, Jiri Georg

Donaldson, Antony

Dossi, Ugo

Dressler, Otto

Duchamp-Villon, Raymond

Duprat, Hubert

Eckart, Christian

Eggenschwiler, Franz

Eichmann, Heinrich

Ernst, Max

Ettl, Georg

Fabro, Luciano

Flanagan, Barry

Flavin, Dan

Fleury, Sylvie

Fontana, Lucio

Gasirowski

Gilbert and George

Gironcoli, Bruno

Gonzales-Torres, Felix

Grieshaber, Hap

Haacke, Hans

Hamilton, Richard

Haring, Keith

Herold, Georg

Hill, Carl Frederik

Hirschhorn, Thomas

Honegger, Gottfried

Horn, Rebecca

Horn, Roni

Huber, Stephan	Paladino, Mimmo
Huber, Thomas	Pane, Gina
Hundertwasser, Friedensreich	Pape, Lygia
Hüppi, Alfonso	Parmiggiani, Claudio
Ikemann, Bernd	Pena, Rolando
Itten, Johannes	Picabia, Francis
Jarr, Alfredo	Piene, Otto
Kapoor, Anish	Pistoletto, Michelangelo
Kiefer, Anselm	Plessi, Fabrizio
Klein, Yves	Poirier, Anne und Patrick
Klimt, Gustav	Polke, Sigmar
Knoebel, Imi	P.t.t.red
Koller Pinell, Broncia	Radermacher, Norbert
Kounellis, Jannis	Rauschenberg, Robert
Kunc, Milan	Raynaud, Jean-Pierre
Kürten, Stefan	Richter, Gerhard
Kusama, Yayoi	Rohling, Gerd
Lavier, Bertrand	Rothko, Mark
Lehnerer, Thomas	Salomé
Levine, Sherrie	Schlemmer, Oskar
Löbber, Maik und Dirk	Schmidt, Pavel
Manzoni, Piero	Schnabel, Julian
Martin, Agnes	Sieverding, Katharina
Mathieu, Georges	Steinbach, Haim
Matisse, Henri	Stenvert, Curt
Matta-Clark, Gordon	Sturtevant, Elaine
McCarthy, Paul	Takubo, Kyoji
Mele, Martín	Taeuber-Arp, Sophie
Merz, Gerhard	Tannert, Volker
Miller, Liz	Thiede, Thomas
Miyajima, Tatsuo	Tillmanns, Wolfgang
Molzahn, Johannes	Tinguely, Jean
Morimura, Yasumasa	Van den Berg, Jan
Muggenthaler, Johannes	Vautier, Ben
Murakami, Takashi	Warhol, Andy
Nevelson, Louise	West, Franz
Ontani, Luigi	Wudl, Tom
Orr, Eric	Zoderer, Beat
Paik, Nam June	

## **Dank**

Mein besonderer Dank gilt meiner Doktormutter Prof. Dr. Antje von Graevenitz, die mich zu meinem Thema ermutigte und meine Arbeit von Anfang an mit Interesse und großer Geduld betreut hat. Ihr verdanke ich viele hilfreiche Hinweise und Denkanstöße, die mich in meinem Vorhaben wesentlich voran gebracht haben.

Zu Dank verpflichtet bin ich der Graduiertenförderung Nordrhein-Westfalen, die mich mit einem zweijährigen Stipendium gefördert hat, sowie dem Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds, der mich mit einem einjährigen Stipendium unterstützte. Ohne diese finanziellen Mitteln hätte ich dieses wissenschaftliche Projekt nicht realisieren können.

Für die aufmerksame Lektüre der Arbeit und kritische Anmerkungen danke ich ganz besonders Dr. Martina Fuchs (München).

In meiner Arbeit unterstützt haben mich mit wichtigen Informationen und Material: Kelly Alba-Canham (The Andy Warhol Museum, Pittsburgh), Jochen Allmann (Jablonka Galerie, Köln), Christiane Berndes (Van Abbemuseum, Eindhoven), Jacob Bill (Adligenswil, Schweiz), Margitta Brinkmann (Köln), Marie-Puck Broodthaers (Brüssel), Michèle Coudray (Rom), Fondazione Lucio Fontana (Mailand), Peter Friese (Neues Museum Weserburg, Bremen), Maria Gilissen (Marcel-Broodthaers-Archiv, Brüssel), Albert Haemlemeersch (Guy Pieters Gallery, Knokke), Andrea Joosten (Joseph Beuys Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen), Sally King-Nero (The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York), Frau Kolb (Museum Ludwig, Köln), Gerhard Kolberg (Museum Ludwig, Köln), Jannis Kounellis (Rom), Stefan Krauss (Diözesanmuseum, Köln), Michael Liebelt (Hamburg), Ron Manheim (Museum Schloß Moyland), Herr Meier (Galerie Samuelis Baumgarte, Bielefeld), Viola Michely (Köln), Herr Mohr (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main), Daniel Moquay (Yves Klein-Archives, Paris), Tobias Natter (Österreichische Galerie Belvedere, Wien), Friedrich Rosenstiel (Köln), Dietmar Schneider (Köln), Dieter Schwerdtle (Kassel), Philippe Siauve (Yves Klein-Archives, Paris), Johannes Stahl (Köln), Wolf Günther Thiel (Berlin), Jenny Tobias (Museum of Modern Art, New

York), Philip Ursprung (Zürich), Friedemann Vahle (Köln), Christiane Vielhaber, (Köln), Dietmar Werle (Schweiz und Köln), Stephan von Wiese (Kunstmuseum Düsseldorf), Matt Wrbcian (The Andy Warhol Museum, Pittsburg), Frau Zöllner (Galerie Michael Werner, Köln) und Anne-Marie Zucchelli (Brancusi Archiv, Centre Georges Pompidou, Paris).

# Literaturverzeichnis:

## 1. Literatur zum Thema Gold (alphabetische Auflistung)

### a) Bücher und Aufsätze

- Adriani, Götz: *Gold in der Kunst*, Mössingen 1972
- Anikin, Andrej v.: *Gold*, 3. Aufl. Berlin 1987
- Bachmann, Hans-Gert: *Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte*, München 2006
- Beer, Ellen J.: „Marginalien zum Thema Goldgrund“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 46, 1983, S. 271-286
- Beutter, Friedrich: „Bedeutung und Macht des Goldes“, in: *Gold. Rohstoff – Hortungsobjekt – Währungsmetall*, hrsg. v. Hans Gerd Fuchs, Frankfurt am Main 1981, S. 9-25
- Bialostocki, Jan: „Ars Auro Prior“, in: ders.: *The Message of Images. Studies in the history of art*, Innsbruck 1988, S. 9-13
- Bodonyi, Josef: *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition*, (Diss. Wien), Wien 1932
- Braunfels, Wolfgang: „Nimbus und Goldgrund“, in: *Das Münster* 3, 1950, S. 321-334; wiederabgedruckt in: ders.: *Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949-1975*, Mittenwald 1979, S. 9-27
- Brenk, Beat: „Die ersten Goldmosaiken in der christlichen Kunst“, in: *Palette*, Heft 38, 1971, S. 16-31
- Brinker, Helmut: „Das Gold in der Kunst Ostasiens“, in: Kat. *Das Gold in der Kunst Ostasiens*, Museum Rietberg, Zürich 1974, S. 9-65
- Claussen, Peter Cornelius: „Goldschmiede des Mittelalters“, in: *Zeitschrift deutscher Verein für Kunstwissenschaft*, Band/Heft 32, 1978, S. 46-86
- Cooper, Gordon: *Das Gold der Jahrtausende*, Zürich 1953
- Deuchler, Florens: „Duccio: zum Gold als Farbe“, in: *Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag*, Zürich 1980, S. 303-307
- Divo, Jean-Paul: „Geprägtes Gold“, in: Flüeler, Nikolaus und Sebastian Speich (Hrsg.), *Das Buch vom Gold*, Luzern, Frankfurt am Main 1975, S. 174-185
- Elbern, Victor H.: *Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt 1988
- Elbern, Victor H.: „Zur Bedeutung des Goldes in der Kunst des frühen Mittelalters“, in: *Sitzungsbericht der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin 1960/61*, S. 4-5
- Elbern, Victor H.: „Gold“, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 4, München, Zürich 1989, Sp. 1535-1538
- Engemann, Josef: „Bemerkungen zu spätrömischen Gläsern mit Goldfoliendekor“, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Jahrgang 11/12, Münster 1968/69, S. 7-25
- Flüeler, Niklaus und Sebastian Speich (Hrsg.): *Das Buch vom Gold*, Luzern, Frankfurt/Main 1975

- Frankenstein, Norbert von: *Mythos Gold. Die Gier nach Reichtum und Macht*, Frankfurt/Main 1993
- Fuchs, Friedrich: „Das Gold in der Kulturgeschichte und in der Kunst“, in: Kat. *Gold im Herzen Europas. Gewinnung, Bearbeitung, Verwendung*, Bergbau- und Industriemuseum Ostbayern, Schriftenreihe des Bergbau- und Industriemuseums Ostbayern, Bd. 34, Amberg 1996, S. 157-188
- Fuchs, Hans Gerd (Hrsg.): *Gold: Rohstoff, Hortungsobjekt, Währungsmetall*, Frankfurt/Main 1981
- Funck, Hans Joachim (Hrsg.): *Gold*, Frankfurt/Main 1986
- Gareis, Iris: „Der Weg nach Eldorado. Gold im alten Amerika“, in: Pautner, Norbert (Red.): *Faszination Gold*, München 2002, S. 104-133
- Gauthier, Marie-Madeleine: „L’or et l’église au Moyen Age“, in: *La revue de l’art*, Heft 26, 1974, S. 64-77
- Gebhard, Rupert: „Gold. Magie, Mythos, Macht – Gold der Alten und Neuen Welt“, in: Kat. *Gold. Magie, Mythos, Macht. Gold der Alten und Neuen Welt*, hrsg. v. Ludwig Wamser und Rupert Gebhard, Archäologische Staatssammlung München, Stuttgart, 2001, S. 10-27
- Gnäding, Louise: „Himmlisches, irdisches, unerreichbares Gold“, in: Flüeler, Nikolaus und Sebastian Speich (Hrsg.): *Das Buch vom Gold*, Luzern, Frankfurt/Main 1975, S. 104-151
- Gonda, Jan: *The Functions and Significance of Gold in the Veda*, Leiden, New York, Kopenhagen, Köln 1991
- Green, Timothy: *Die Welt des Goldes. Vom Goldfieber zum Goldboom*, Frankfurt am Main 1968
- Grimme, Ernst Günther: *Goldschmiedekunst im Mittelalter. Form und Bedeutung von 800-1500*, Köln 1972
- Guadelupi, Gianni: *Schätze der Welt. Die Goldschmiedekunst – Vom Alten Ägypten bis heute*, Erlangen 1999
- Gutgesell, Manfred: „Die Farbe der Sonne. Gold im alten Ägypten“, in: Pautner, Norbert (Red.): *Gold*, München 2002, S. 10-39
- Haberland, Wolfgang: *Gold in Alt-Amerika. Eine Einführung in die „Goldkammer“ des Hamburgischen Museums für Völkerkunde und Vorgeschichte*, hrsg. v. Prof. Dr. Franz Termer, Heft 4, Hamburg 1960
- Hücking, Renate: *Zum Beispiel Gold*, Göttingen 1994
- Huhn, Rosi und Peter Rautmann: „„Gold gab ich für Eisen““, in: *kritische berichte*, Heft 4, Jahrgang 10, 1982, S. 21-36
- Janes, Dominic: *God and gold in late antiquity*, Cambridge 1998
- Jeffries, Zay: „Gold“, in: *Proceedings of the American Philosophical Society*, Bd. 108, 1964, S. 437-442
- Jockel, Nils: „Uns geht es Gold. Anmerkungen zu einer glänzenden Zeit“, in: Kat. *Gold. Art + Design*, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Moisburg 1988, S. 12-13
- Kerschagl, Richard: *Das Gold*, Wien 1954

- Killer, Peter: „Die Arbeit des Goldschmiedes von Ur bis heute“, in: Flüeler, Nikolaus und Sebastian Speich (Hrsg.): *Das Buch vom Gold*, Luzern, Frankfurt/Main 1975, S. 186-255
- Killer, Peter: „Gold im Bild des Abendlandes“, in: Flüeler, Nikolaus und Sebastian Speich (Hrsg.): *Das Buch vom Gold*, Luzern, Frankfurt am Main 1975, S. 256-269
- Klinger, Johannes und Roland Thomas: *Die Kunst zu vergolden. Beispiele. Techniken. Geschichte*, München 1989
- Klose, Alfred: „Gold als Währungsreserve“, in: *Gold. Rohstoff. Hortungsobjekt. Währungsmetall*, hrsg. v. Hans Gerd Fuchs, Frankfurt am Main 1981, S. 169-186
- Krämer, Steffen: „Himmliches Licht und weltlicher Schein, Gold in der Kunst von Byzanz bis Barock“, in: Pautner, Norbert (Red.): *Faszination Gold*, München 2002, S. 72-103
- Lehrberger, Gerhard: „Das Gold in der Natur: seine Lagerstätte und Minerale in Mitteleuropa“, in: Kat. *Gold. Magie, Mythos, Macht. Gold der Alten und Neuen Welt*, hrsg. v. Ludwig Wamser und Rupert Gebhard, Archäologische Staatsammlung München, Stuttgart 2001, S. 40-47
- Liebelt, Michael: „Gold“, in: *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hrsg. v. Monika Wagner, Dietmar Rübél und Sebastian Hackenschmidt, München 2002, S. 120-126
- McEwan, Colin (Hrsg.): *Precolumbian Gold. Technology, Style and Iconography*, London 2000
- McEvelley, Thomas: „More Golden than Gold“, in: *Artforum*, Bd. 24, No. 3, November 1985, S. 92-97
- Metzer, Christof: „„Über den Stoff noch siegte die Kunst““, in: Kat. *Gold. Magie, Mythos, Macht. Gold der Alten und Neuen Welt*, hrsg. v. Ludwig Wamser und Rupert Gebhard, Archäologische Staatssammlung München, Stuttgart 2001, S. 134-143
- Meyer, Frederick M.: „Ein Neues Gold“, in: *Gold. Rohstoff. Hortungsobjekt. Währungsmetall*, hrsg. v. Hans Gerd Fuchs, Frankfurt am Main 1981, S. 227-258
- Michaels, Walter Benn: „The Gold Standard and the Logic of Naturalism“, in: ders.: *The Gold Standard and the Logic of Naturalism*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1987, S. 137-180
- Pautner, Norbert (Red.): *Faszination Gold. Verheissung des Göttlichen. Fluch der Menschheit*, München 2002
- Pejic, Bojana: „Die goldene Dimension. Über das Geistige in der byzantinischen Kunsttradition“, in: Kat. *Farbe Gold. Dekor. Metapher. Symbol. Beweggründe für Malerei heute*, hrsg. v. Künstlerhaus Berlin, Berlin 1992, S. 63-71
- Pohl, Helga: *Gold. Macht und Magie in der Geschichte*, Stuttgart 1958
- Postel, Claudia: *Hintergründiges aus Gold. Untersuchungen zum Goldgrund im 19./20. Jahrhundert*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Hamburg 1999
- Quiring, Heinrich: *Geschichte des Goldes*, Stuttgart 1948
- Reichel-Dolmatoff: *Goldwork and Shamanism. An Iconographic Study of the Gold Museum*, Medellín 1988

- Reudenbach, Bruno: „'Gold ist Schlamm': Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter“, in: *Material in Kunst und Alltag*, hrsg. v. Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin 2002, S. 1-12
- Ruo, André: „König Midas' Erben. Gold in der Welt der Antike“, in: Pautner, Norbert (Red.): *Faszination Gold. Verheißung des Göttlichen. Fluch der Menschheit*, München 2002, S. 40-59
- Sauer, Christine: „Zum Goldgrund in der mittelalterlichen Buchmalerei“, in: Kat. *Das goldene Zeitalter*, hrsg. v. Tilman Osterwold, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1991, S. 246-251
- Schiebler, Ralf: „Kandinsky lockert die Deckungsvorschrift. Die moderne Kunst und der Goldstandard“, in: *FAZ*, Nr. 100, Beilage vom 29.04.1995, o. S.
- Schmidt, Werner: „Gold und Goldsubstitute“, in: *Gold. Rohstoff. Hortungsobjekt. Währungsmetall*, hrsg. v. Hans Gerd Fuchs, Frankfurt am Main 1981, S. 59-82
- Seckel, Dietrich: „Das Gold in der japanischen Kunst“, in: *Asiatische Studien 1-4*, 1959, S. 82-132
- Shelton, Lois Heidmann: *Gold in altarpieces of the early Italian Renaissance: A theological and art historical analysis of its meaning and of the reasons for its disappearance*, (Diss.) New Haven 1987
- Singer, Karl H.: *Die Metalle Gold, Silber, Bronze, Kupfer und Eisen im Alten Testament und ihre Symbolik*, Forschungen zu der Bibel, Nr. 43, Würzburg 1980
- Sprenger, Bernd: „Der Mythos von der Wertbeständigkeit des Goldes“, in: *Die Bank. Zeitschrift für Bankpolitik und Bankpraxis*, 10/92, 1992, S. 611
- Stierlin, Henri: *Das Gold der Pharaonen*, Paris 1993
- Stöver, Ulla: *Aurum. Geschichte und Geschichten um Gold*, München 1973
- Sutherland, C. H. V.: *Gold. Macht, Schönheit und Magie*, engl. Ausgabe London 1959, dt. Ausgabe Wien, München 1970
- Vilar, Pierre: *Gold und Geld in der Geschichte*, franz. Ausgabe Paris 1974, dt. Ausgabe München 1984
- Wagner, Anni: *Gold gehört zur Palette*, München 1976
- Willberg, Annette: *Goldschmiedekunst des Mittelalters. Meisterwerke im Schnütgen-Museum*, Köln 1998
- Willsberger, Johann: *Gold*, Dortmund 1975
- Zahlhaas, Gisela: „Vom Fürstengold zum Alltagsschmuck“, in: *Gold. Magie, Mythos, Macht. Gold der Alten und Neuen Welt*, hrsg. v. Ludwig Wamser und Rupert Gebhard, Archäologische Staatssammlung München, Stuttgart 2001, S. 64-69
- Ziegler, Gudrun: *Das Gold der Zaren*, München 2000

## **b) Kataloge:**

- Kat. *Das Gold in der Kunst Ostasiens*, Museum Rietberg, Zürich 1974
- Kat. *Das goldene Zeitalter*, hrsg. v. Tilman Osterwold, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1991
- Kat. *El Dorado. Das Gold der Fürstengräber*, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1994
- Kat. *Farbe Gold – Dekor, Metapher, Symbol. Beweggründe für Malerie heute*, hrsg. v. Paul Corazolla, Künstlerhaus Berlin, Berlin 1992
- Kat. *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, hrsg. v. Stefan Weppelmann, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Köln 2005
- Kat. *Gold aus dem alten Peru. Die Königsgräber von Sipán*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2000
- Kat. *Gold der Skythen in der Leningrader Ermitage*, Staatliche Antikensammlung München, München 1984
- Kat. *Gold im Herzen Europas. Gewinnung, Bearbeitung, Verwendung*, Bergbau- und Industrie-Museum Ostbayern, Schriftenreihe des Bergbau- und Industriemuseums Ostbayern, Bd. 34, Amberg 1996
- Kat. *Gold. Magie, Mythos, Macht. Gold der Alten und Neuen Welt*, hrsg. v. Ludwig Wamser und Rupert Gebhard, Archäologische Staatsammlung München, Stuttgart 2001
- Kat. *Gold und Macht, Spanien in der Neuen Welt*, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1987
- Kat. *Macht, Herrschaft und Gold. Das Gräberfeld von Varna (Bulgarien) und die Anfänge einer neuen europäischen Zivilisation*, Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1988
- Kat. *L'Or et son Mythe*, Grand-Palais, Paris 1988
- Kat. *Precolumbian Gold. Technology, Style and Iconography*, hrsg. v. Colin McEwan, British Museum, London 2000
- Kat. *Spiegel Gold*, Städtische Kunstsammlungen Nürnberg, Nürnberg 1967

## **2. Allgemeine Literatur(alphabetische Auflistung)**

### **a) Bücher und Aufsätze**

- Adams, Brooks: „Die sechziger Jahre. Anmerkungen zu Camelot“, in: Kat. *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993*, hrsg. v. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Martin-Gropius-Bau, München 1993, S. 107-116
- Aldinger, Ursula: „Neue Materialien in der Plastik des 20. Jahrhunderts. Zum Problem: Werkstoff und Kunstwerk“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 16/2, 1971, S. 242-259
- Amann, Max: „Der Lebensweg des Paracelsus“, in: Rippe, Olaf; Margret Madejsky, Max Amann, Patricia Ochsner, Christian Rättsch: *Paracelsusmedizin. Altes Wissen in der Heilkunst von heute*, Aarau 2001, S. 9-16

- Angenendt, Arnold: *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1994
- Assunto, Rosario: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, ital. Ausgabe Mailand 1961, dt. Ausgabe Köln 1982
- Bandmann, Günter: „Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials“, in: *Städel-Jahrbuch*, N. F. 2, 1969, S. 75-100
- Bandmann, Günter: „Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts“, in: Koppmann, Helmut und J. Schmoll gen. Eisenwerth: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bd. 12/1, Frankfurt/Main 1971, S. 129-157
- Barrow, Georg Lennox: *The Round Towers of Ireland. A Study and Gazette*, Dublin 1979
- Bartholomeyczik, Gesa: *Materialkonzepte. Die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960*, Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Band 260, (Diss. Heidelberg) Frankfurt am Main 1995
- Alberti, Leon Battista: „De Pictura, Liber II, Kapitel 49“, in: *Leon Battista Alberti. Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000
- Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, franz. Ausgabe Paris 1976, dt. Ausgabe München 1982
- Baecker, Dirk: „Worin besteht der Wert des Wertes?“, in: Kat. *WertWechsel. Zum Wert des Kunstwerks*, hrsg. v. Susanne Anna, Wilfried Dörstel und Regina Schultz-Möller, Museum für angewandte Kunst, Köln 2001, S. 11-25
- Barloewen, Constantin von: *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, München 1996
- Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, engl. Ausgabe Oxford 1972, dt. Ausgabe Frankfurt am Main 1987
- Becker, Gerhold: *Die Ursymbole in den Religionen*, Graz, Wien, Köln 1987
- Beckett, Samuel: „Der Ausgestoßene“, in: *Erzählungen und Texte um Nichts*, Frankfurt/Main 1990
- Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990
- Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1935/36), in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main 1977, S. 7-41
- Blok, Cor: *Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960*, Köln 1975
- Bogner, Dieter: „Das „constructive“ Ornament – Der Beitrag Wiens zur Abstraktion“, in: Kat. *Ornament und Abstraktion*, hrsg. v. Markus Bröderlin, Fondation Beyeler, Basel 2002, S. 36-43
- Bott, Victor: *Anthroposophische Medizin. Eine Möglichkeit, die Heilkunst zu erweitern*, Band I, franz. Ausgabe Paris 1972, dt. Ausgabe Heidelberg 1982
- Bott, Victor: *Anthroposophische Medizin. Planeten und Metalle*, Band II, frz. Ausgabe Paris 1976, dt. Ausgabe Heidelberg 1985

- Brinker, Helmut: *Zen in der Kunst des Malens*, Bern, München, Wien 1985
- Brinker, Helmut: „Vom Wesen des Zen“, in: Kat. *Zen und die westliche Kunst*, hrsg. v. Hans Günter Golinski und Sepp Hiekisch-Picard, Museum Bochum, Köln 2000, S. 11-25
- Brüderlin, Markus: „Orient-Okzident: Bilderverbote von Moses über Mohammed bis zu Malewitsch und Rothko“, in: Kat. *Ornament und Abstraktion*, hrsg. v. Markus Brüderlin, Fondation Beyeler, Köln 2001, S. 80.
- Brüll, Lydia: *Die japanische Philosophie. Eine Einführung*, Darmstadt 1989
- Buehler, Georg: *Bertolt Brecht – Erwin Piscator. Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften*, Bonn 1978
- Burckhardt, Titus: *Alchemie: Sinn und Weltbild*, Olten und Freiburg im Breisgau 1960
- Callahan, Philip S.: *Ancient Mysteries, Modern Visions: The Magnetic Life of Agricultura*, Kansas City 1984
- Callahan, Philip S.: „The Mysterious Round Towers of Ireland: Low Energy Radio in Nature“, in: *The Explorer' Journal*, Summer 1993
- Casser, Susanne: *Abfall wird Kunst*, hrsg. v. Heiner Hachmeister, Münster 1992
- Chapeaurouge, Donat de: *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, 3. Aufl. Darmstadt 1991
- Chohen, David: „Sublimierung“, in: *Lexikon der Psychologie. Namen – Daten – Begriff*, engl. Ausgabe London 1990, dt. Ausgabe München 1995, S. 298
- Condrau, Gion: *Der Mensch und sein Tod: certa moriendi condicio*, 1. Aufl. Zürich 1984, 2. überarb. Aufl. Zürich 1991
- Conzen, Ina: „Ideen sind gratis“, in: Kat. *WertWechsel. Zum Wert des Kunstwerks*, hrsg. v. Susanne Anna, Wilfried Dörstel und Regina Schultz-Möller, Museum für Angewandte Kunst, Köln 2001, S. 269-293
- Coudert, Allison: *Der Stein der Weisen. Die geheime Kunst der Alchemisten*, Bern, München 1982
- Dalrymple Henderson, Linda: „Mystik, Romantik und die vierte Dimension“, in: *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, hrsg. v. Maurice Tuchmann und Judi Freemann, engl. Ausgabe Los Angeles 1986, dt. Ausgabe Stuttgart 1988, S. 219-237
- Deicher, Susanne (Hrsg.): *Die weibliche und die männliche Linie – Das imaginäre Geschlecht in der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*, Berlin 1993
- Demus, Otto: *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1976
- Dinzelbacher, Peter und Dieter R. Bauer (Hrsg.): *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*, Ostfildern 1990
- Dittmann, Lorenz: *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987
- Ebeling, Ingelore: *Masken und Maskierung. Kult, Kunst und Kosmetik. Von den Naturvölkern bis zur Gegenwart*, Köln 1984

- Eckmann, Sabine: *Collage und Assemblage als neue Kunstgattungen DADAS*, (Diss. Erlangen-Nürnberg), Köln 1995
- Edighoffer, Roland: *Die Rosenkreuzer*, franz. Ausgabe Paris 1982, dt. Ausgabe München 1995
- Eilert, Heide: „Die Vorliebe für kostbar-erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des Fin de Siècle“, in: *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Roger Bauer, Eckhard Heftrich, u. a., Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 35, Frankfurt/Main 1977, S. 421-441
- Eliade, Mircea: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Zürich, Stuttgart 1956
- Eliade, Mircea: *Das Okkulte und die moderne Welt*, Salzburg 1978
- Eliade, Mircea: *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*, Frankfurt/Main 1984
- Eliade, Mircea: *Schamanen, Götter und Mysterien. Die Welt der alten Griechen*, franz. Ausgabe Paris 1976, dt. Ausgabe Freiburg, Basel, Wien 1992
- Eliade, Mircea: *Schmiede und Alchemisten. Mythos und Magie der Machbarkeit*, Freiburg 1992
- Epperlein, Beate: *Monochrome Malerei*, (Diss. Berlin 1996) Nürnberg 1997
- Erckenbrecht, Corinna: *Traumzeit. Die Religion der Ureinwohner Australiens*, Freiburg im Breisgau, Basel, Wien 1998
- Evans-Wentz, W. Y.: *Milarepa. Tibets grosser Yogi*, engl. Ausgabe London 1937, dt. Ausgabe Bern, München, Wien 1989
- Fehrenbach, Frank: *Die Goldene Madonna im Essener Münster. Der Körper der Königin*, Ostfildern-Ruit 1996
- Felicetti-Liebenfels, Walter: *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten, Lausanne 1956
- Fischer, Helmut: *Ikonen. Ursprung, Sinn, Gestalt*, Freiburg 1989
- Fisher, E. A.: *Anglo-Saxon Towers. An Architectural and Historical Survey*, Newton Abbot 1969
- Forstner, Dorothea: *Die Welt der christlichen Symbole*, 1. Aufl. 1959, 3. Aufl. Innsbruck, Wien, München 1977
- Fromm, Erich: *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1971
- Gage, John: *Kulturgeschichte der Farbe: von der Antike bis zur Gegenwart*, engl. Ausgabe London 1993, dt. Ausgabe Ravensburg 1994
- Gage, John: *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, engl. Ausgabe London 1999, dt. Ausgabe Ravensburg 1999
- Gebelein, Helmut: *Alchemie. Die Magie des Stofflichen*, 2. Aufl. München 1996
- Kat. *Zen und die westliche Kunst*, hrsg. v. Hans Günter Golinski und Sepp Hiekisch-Picard, Museum Bochum, Köln 2000
- Graevenitz, Antje von: „Alchemy in Recent Art“, in: Kat. *Europa oggi. Arte contemporanea nell' Europa Occidentale*, Prato. Museo d'Arte Contemporanea, Mailand 1988, S. 46-50
- Alberti, Leon Battista: *De Pictura* (1435), hrsg. v. Cecil Grayson, London 1972

- Groys, Boris: „Urteil“, in: Kat. *Das fünfte Element. Geld oder Kunst*, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2000
- Gruber, Elmar: *Tranceformation. Schamanismus und die Auflösung der Ordnung*, Basel 1982
- Gundolf, Hubert: *Totenkult und Jenseitsglaube*, Mödling 1967
- Haage, Bernhard Dietrich: *Alchemie im Mittelalter. Ideen und Bilder – von Zosimos bis Paracelsus*, Zürich, Düsseldorf 1996
- Halifax, Joan: *Schamanen. Zauberer, Medizinmänner, Heiler*, engl. Ausgabe London 1982, dt. Ausgabe Frankfurt am Main 1983
- Harris, Mary Emma: „Black Mountain College“, in: Kat. *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993*, hrsg. v. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993, S. 117-123
- Harten, Jürgen: „Pro Wort ein Euro, pro Mensch ein Bild“, in: Kat. *Das fünfte Element. Geld oder Kunst*, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2000, S. 14-28
- Haupt, Gottfried: *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, (Diss. Leipzig), Dresden 1941
- Hecht, Christian: *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003
- Heller, Adolf: *Biblische Zahlensymbolik*, 3. Aufl. Heilbronn 1982
- Heller, Martin: „Schamanismus und Gegenwartskunst: Vom Schillern der fremden Federn“, in: *Kunstmacht*, 1984, Band 1, S. 10-20
- Hoffmann, Konrad: „Zur Entstehung des Königportals in Saint-Denis“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 48, 1985, S. 29-38
- Hofmann, Werner: *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit: Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917*, engl. Ausgabe New York 1969, dt. Ausgabe Köln 1970
- Hoormann, Anne und Karl Schawelka, *who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Weimar 1998
- Hoppe-Sailer, Richard: „Bild und Ikone“, in: Stock, Alex (Hg.): *Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie*, St. Ottilien 1990, S. 249-266
- Imdahl, Max: „Serras ‚Right Angle Prop‘ und ‚Tot‘. Konkrete Kunst und Paradigma“ (1978), in: Janhsen-Vukicevic, Angeli (Hrsg.): *Max Imdahl. Zur Kunst der Moderne*, Gesammelte Schriften Bd. 1, Frankfurt am Main 1986, S. 316-327
- Irwin, Robert: *Islamische Kunst*, engl. Ausgabe London 1997, dt. Ausgabe Köln 1998
- Jaffé, Aniela: *Bildende Kunst als Symbol*, in: *Der Mensch und seine Symbole*, hrsg. v. Carl Gustav Jung, Solothurn und Düsseldorf, 13. Aufl. Madrid 1993
- Jappe, Elisabeth: *Performance. Ritual. Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München 1993
- Jülich, Theo: „Sakrale Gegenstände und ihre Materialien als Bedeutungsträger“, in: *Rheydter Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Heimatkunde*, 19, 1991, S. 245-259
- Jung, Carl Gustav: *Psychologie und Alchemie*, Psychologische Abhandlungen Bd. V, Zürich 1944

- Jung, Carl Gustav: *Mysterium Coniunctionis. Untersuchung über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*, zwei Teile, Zürich 1955
- Jung, Carl Gustav: *Studien über alchemistische Vorstellungen*, hrsg. v. Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüd, Olten, Freiburg 1978
- Kalweit, Holger: *Traumzeit und innerer Raum. Die Welt der Schamanen*, Bern, München, Wien 1984
- Kemp, Wolfgang: „Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft“, in: *Prisma. Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel*, Heft 9, Dezember 1975, S. 26-34
- Kemp, Wolfgang: „Holz – Figuren des Problems Material“, in: *Kat. Holz = Kunststoff*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft junger Kunst, Stuttgart-Bad Cannstadt, 1976, S. 9-14
- Kerber, Bernhard: *Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen*, Stuttgart 1971
- Kitzinger, Ernst: *Kleine Geschichte der frühmittelalterlichen Kunst*, Köln 1987
- Klee, Alexander: *Adolf Hötzel und die Wiener Secession*, München 2006
- Kraft, Hartmut: *Über innere Grenzen. Initiation in Schamanismus, Kunst, Religion und Psychoanalyse*, München 1995
- Kuhn, Anette: *Zero. Eine Avantgarde der sechziger Jahre*, Frankfurt am Main, Berlin 1991
- Lalor, Brian: *The Irish Round Tower: Origins and Architecture Explored*, Cork 1999
- Lanczkowski, Günter: „Reliquien“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. v. Josef Höfer und Karl Rahner, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 1986, Sp. 1216f
- Lane, Richard: *Japanische Holzschnitte*, München, Zürich 1962
- Langenberg, Heinrich: *Die prophetische Bildsprache der Apokalypse. Erklärung sämtlicher Bilder der Offenbarung*, 2. Aufl. Metzingen 1992
- Lee, Sang-Kyong: *Nô und europäisches Theater. Eine Untersuchung der Auswirkungen des Nô auf Gestaltung und Inszenierung des zeitgenössischen europäischen Dramas*, Europäische Hochschulschriften: Reihe 18, Vergleichende Literaturwissenschaften, Bd. 32, Frankfurt/Main, Bern, New York 1983
- Legner, Anton: *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995
- Lindenberg, Wladimir: „Das Symbol in der heiligen Ikone“, in: *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung*, Bd. 3, hrsg. v. Julius Schwabe, Basel, Stuttgart 1962, S. 122-141
- Lurker, Manfred: *Symbole der alten Ägypter*, Weilheim 1964
- Lurker, Manfred: *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst*, Baden-Baden, 1974
- Lurker, Manfred: *Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit*, Tübingen 1981
- Lurker, Manfred: *Die Botschaft der Symbole. In Mythen, Kulturen und Religionen*, München 1990
- Morin, Edgar: *The Stars*, New York 1961
- Müller, Peter: *Symbol mit Aussicht. Die Geschichte des Berliner Fernsehturms*, 2. Aufl. Berlin 2000

- Nardini, Bruno: *Mysterien und Geheimlehren: über den geistigen Hintergrund unserer Geschichte*, ital. Ausgabe Florenz 1976, dt. Ausgabe Braunschweig 1990
- Newmann, William R.: „Mittelalterliche/Arabische Alchemie“, in: Priesner, Claus und Karin Figala (Hrsg.): *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, München 1998, S. 26-29
- Nöth, Wienfried: *Strukturen des Happenings*, Hildesheim 1972
- Alberti, Leon Battista: *De re aedificatoria*, hrsg. v. Giovanni Orlandi, 2 Bde., Mailand 1966
- Pächt, Otto: *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*, München 1984
- Patalas, Enno: *Sozialgeschichte der Stars*, Hamburg 1963
- Pomian, Krzysztof: „Das Museum: die Quintessenz Europas“, in: Kat. *Wunderkammer des Abendlandes: Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994, S. 112-118
- Priesner, Claus und Karin Figala (Hrsg.): *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, München 1998
- Raff, Thomas: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 61, München 1994
- Rau, B.: *Die ornamentalen Hintergründe in der französischen Buchmalerei*, (Diss. Tübingen), Stuttgart 1975
- Riegl, Alois: *Die spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901
- Rippe, Olaf: „Die Fünf Wege des Heilens: Über die Entienlehre des Paracelsus“, in: Rippe, Olaf; Margret Madejsky, Max Amann, Patricia Ochsner, Christian Rättsch: *Paracelsusmedizin. Altes Wissen in der Heilkunst von heute*, Aarau 2001, S. 17-128
- Rosenthal, Norman: „Amerikanische Kunst: Eine Sicht aus Europa“, in: Kat. *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993*, hrsg. v. Christo M. Joachimides und Norman Rosenthal, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993, S. 13-22
- Roters, Eberhard (Hrsg.): *Berlin 1910-1933. Die visuellen Künste*, Berlin 1983
- Rotzler, Willy: *Konstruktive Konzepte*, 2. Aufl. Zürich 1988
- Runcimann, Steven: *Kunst und Kultur in Byzanz*, München 1978
- Schawelka, Karl: „Farbe – Raum – Farbraum“, in: Hoormann, Anne und Karl Schawelka, *who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Weimar 1998, S. 39-63
- Schell, Marc: „Dematerialisierung“, in: Kat. *Das fünfte Element. Geld oder Kunst: ein fabelhaftes Lexikon zu einer verlorenen Enzyklopädie*, hrsg. v. Jürgen Harten, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2000, S. 152-143
- Schilling, Jürgen: *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation*, Luzern, Frankfurt am Main 1978
- Schimmel, Annemarie: „Die Arabeske und das islamische Weltgefühl“, in: Kat. *Ornament und Abstraktion*, hrsg. v. Markus Brüderlin, Fondation Beyeler, Köln 2001, S. 30-35
- Schlosser, Julius von: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, 1. Aufl. 1908, 2. Aufl. Braunschweig 1978

- Schneckenburger, Manfred: „Präkolumbische Steinplastik und moderne Kunst“, in: Kat. *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, Haus der Kunst, München 1972, S. 513-519
- Schöne, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*, 1. Aufl. Berlin 1954, 8. Aufl. Berlin 1994
- Schreyer, Lothar: *Die Botschaft der Buchmalerei. Aus dem ersten Jahrtausend christlicher Kunst*, Hamburg 1956
- Schütt, Hans-Werner: *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*, München 2000
- Schwab, Gustav und Kurt Eigl: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, München 1955
- Seifert, Oliver: „Sammlung“, in: Kat. *Das fünfte Element. Geld oder Kunst: ein fabelhaftes Lexikon zu einer verlorenen Enzyklopädie*, hrsg. v. Jürgen Harten, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2000, S. 244-245
- Sekler, Eduard: *Josef Hofmann. Das architektonische Werk*, Salzburg 1982
- Shinoda, Yujiro: „Daten zum Japonismus“, in: Kat. *Weltkulturen und moderne Kunst, Haus der Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, Haus der Kunst, München 1972, S. 164-165
- Silberer, Herbert: *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, Wien 1914
- Singh, Madanjeet (Hrsg.): *The Sun. Symbol of Power and Life*, New York 1993
- Spinosa, Nicola: „Das Museo Nazionale di Capodimonte bis heute“, in: Kat. *Napoli! Museo Nazionale di Capodimonte*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1996, S. 15-20
- Springer, Peter: „Mosaik als Metapher“, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, Jhg. 29, Nr. 73, 1985, S. 11-71
- Steiner, Rudolf: *Die Theosophie des Rosenkreuzers*, München 1907
- Steiner, Rudolf: *Geisteswissenschaft und Medizin: 20 Vorträge, gehalten in Dornach vom 21. März bis 9. April 1920 vor Ärzten und Medizinstudenten*, hrsg. v. d. Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1. Aufl. 1937, 6. Aufl. Dornach 1985
- Stützer, Herbert Alexander: *Ravenna und seine Mosaiken*, Köln 1989
- Sudau, Ralf: *Johann Wolfgang Goethe: Faust I und Faust II*, Oldenburg Interpretationen, hrsg. v. Bernhard Sowinski und Reinhard Meurer, Bd. 64, München 1993
- Taubert, Johannes: *Farbige Skulpturen. Bedeutung. Fassung. Restaurierung*, München 1978
- Theissing, Heinrich: „Das Bildlicht in der byzantinischen Malerei“, in: *Die geistlichen Grundlagen der Ikone*, hrsg. v. Wolfgang Kasack, München 1989, S. 175-198
- Tuchmann, Maurice: „Verborgene Bedeutungen in der abstrakten Kunst“, in: Kat. *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, hrsg. v. Maurice Tuchmann und Judi Freemann, engl. Ausgabe Los Angeles 1986, dt. Ausgabe Stuttgart 1988, S. 17-61
- Varnedoe, Kirk: „Abstrakter Expressionismus“, in: *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. William Rubin, München 1984

- Violet, Renée: *Einführung in die Kunst Japans*, Leipzig 1982
- Volp, Rainer: *Das Kunstwerk als Symbol. Ein theologischer Beitrag zur Interpretation der bildenden Kunst*, Gütersloh 1966
- Wagner, Monika: „Farbe als Material. Authentizitätsvorstellungen in der zeitgenössischen Kunst“, in: Hoormann, Anne und Karl Schawelka (Hrsg.): *Zum Stand der Farbforschung*, Weimar 1998, S. 194-214
- Wagner, Monika: *Material in der Kunst nach 1945. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001
- Weber, Albrecht: *Wege zu Goethes „Faust“*, 2. Aufl. Frankfurt am Main, Berlin, Bonn 1962
- Wehr, Gerhard (Hrsg.): *Die Bruderschaft der Rosenkreuzer. Esoterische Texte*, 2. Aufl. München 1990
- Wehr, Gerhard: *Europäische Mystik zur Einführung*, Hamburg 1995
- Weinreb, Friedrich: *Zahl – Zeichen – Wort. Das symbolische Universum der Bibelsprache*, Reinbeck bei Hamburg 1978
- Wember, Paul: „Von der Ein-Stimmung der Farbe bis zur Einfarbigkeit. Gedanken zur Monochromie der 50er und 60er Jahre“, in: *Pantheon*, Bd. 32, Heft 2, 1972, S. 162-165
- Werner, Martin: *Mystik im Christentum und in außerchristlichen Religionen. Ein Überblick*, hrsg. v. Johann Zürcher, Tübingen 1989
- Wessel, Klaus und Helmut Brinske: *Ikonen*, München 1980
- Weyer, Jost: „Antike Alchemie“, in: Priesner, Claus und Karin Figala (Hrsg.): *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, München 1998, S. 22-25
- Wichmann, Siegfried: „Das ostasiatische Muster-Grund-Prinzip als Ansatz erster Abstraktionsversuche in der westlichen Malerei“, in: Kat. *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, Haus der Kunst, München 1972, S. 177-182
- Wichmann, Siegfried: „Der Kimono, ein Bildthema des motivischen Japonismus“, in: Kat. *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, Haus der Kunst, München 1972, S. 194-197
- Wildung, Dietrich: „Münze“, in: Kat. *Das fünfte Element. Geld oder Kunst: ein fabelhaftes Lexikon zu einer verlorenen Enzyklopädie*, hrsg. v. Jürgen Harten, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2000, S. 221-223
- Wildung, Dietrich: „Scheintür“, in: Kat. *Das fünfte Element. Geld oder Kunst: ein fabelhaftes Lexikon zu einer verlorenen Enzyklopädie*, hrsg. v. Jürgen Harten, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2000, S. 249-250
- Wolff, Otto: *Anthroposophisch orientierte Medizin und ihre Heilmittel*, 6. Aufl. Stuttgart 1996
- Zaloscer, Hilde: *Vom Mumienbildnis zur Ikone*, Wiesbaden 1969

**b) Kataloge:**

- Kat. *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1919-1993*, hrsg. v. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1993
- Kat. *Blau: Farbe der Ferne*, hrsg. v. Hans Gercke, Heidelberger Kunstverein, Heidelberg 1990
- Kat. *Les Couleurs de l'Argent*, Musée de la Poste, Paris 1991
- Kat. *Das fünfte Element. Geld oder Kunst: ein fabelhaftes Lexikon zu einer verlorenen Enzyklopädie*, hrsg. v. Jürgen Harten, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2000
- Kat. *GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, hrsg. v. Wieland Schmied, Martin-Gropius-Bau Berlin, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990
- Kat. *Kunst wird Material*, Nationalgalerie, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1982
- Kat. *Mythos & Ritual in der Kunst der 70er Jahre*, Kunsthau Zürich, Kunstverein Hamburg, Zürich 1981
- Kat. *Ornament und Abstraktion: Kunst der Kulturen. Moderne und Gegenwart im Dialog*, hrsg. v. Markus Brüderlin, Fondation Beyeler Riehen, Köln 2001
- Kat. *Out of actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, Museum für Angewandte Kunst Wien, Ostfildern 1998
- Kat. *Reliefs. Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Ernst-Gerhard Güse, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Bern 1980
- Kat. *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste und Große Orangerie des Schlosses Charlottenburg zu Berlin, Berlin 1977
- Kat. *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Schloss Charlottenburg Berlin, Stuttgart 1980
- Kat. *Zen und die westliche Kunst*, hrsg. v. Hans Günter Golinski und Sepp Hiekisch-Picard, Museum Bochum, Köln 2000

### **3. Literatur zu den einzelnen Künstler**

#### **Marina Abramović und Ulay (Auswahl)**

##### **a) Bücher und Aufsätze (in alphabetischer Auflistung):**

- Abramović, Marina und Velimir Abramović: „Raum-Zeit-Energie: Ein Gespräch über asystemisches Denken“, in: Kat. *Marina Abramović. Artist Body. Performances 1969 – 1997*, Kunstmuseum Bern, Mailand 1998, S. 408-428
- Celant, Germano: *Marina Abramović “public body”: installations and objects 1965-2001*, Mailand 2001
- Durland, Steven: „From Warriors and Saints to Loves, Marina Abramović and Ulay“, in: *High Performance*, Heft 34, Vol. 9, No. 2, 1986, S. 50-55
- Green, Charles: „Doppelgänger und the Third Force: The Artistic Collaborations of Gilbert & George and Marina Abramović/Ulay“, in: *The Art Journal*, Vol. 59, No. 2, 2000, S. 36-45
- Herzogenrath, Wulf: „Ulay und Marina Abramović. Die lebenden Bilder“, in: *Artefactum*, Bd. 3, Nr. 13, April/Mai 1986, S. 8-13
- Jappe, Elisabeth: *Performance. Ritual. Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München 1993, S. 100-101 und S. 140-142
- Kaye, Nick: „Ritualism and Renewal. Reconsidering the Image of the Shaman“, in: *Performance magazine*, No. 59, Winter 1990, S. 30-45
- Malsch, Friedemann: „Kämpfer und Liebende. 12 Jahre Marina Abramović/Ulay“, in: *Kunstforum International*, Bd. 106, März/April 1990, S. 228-245
- McEvelley, Thomas: „Marina Abramović/Ulay, Ulay/Marina Abramović“, in: *Artforum*, Vol. 22, No. 1, September 1983, S. 52-55
- McEvelley, Thomas: „Stadien der Energie. Performance-Kunst am Nullpunkt?“, in: Kat. *Marina Abramović. Artist Body. Performances 1969-1997*, Kunstmuseum Bern, Mailand 1998
- Murphy, Bernice: „Gold found by the artists“, in: *Art in Australia*, Vol. 19, Nr. 3, Herbst 1982, S. 340-342
- Pejić, Bojana: „IM-KÖRPER-SEIN. Über das Geistige in Marina Abramović Kunst“, in: Kat. *Marina Abramović*, hrsg. v. Friedrich Meschede, Neue Nationalgalerie Berlin, Ostfildern-Ruit 1993, S. 9-24
- Pejić, Bojana: „Marina Abramović: der Raum dazwischen“, in: *Neue Bildende Kunst. Zeitschrift für Kunst und Kritik*, 1995, Heft 4-5, S. 70-71
- Stiles, Kristine: *Marina Abramović*, London 2008

##### **b) Kataloge (chronologische Auflistung)**

- Kat. *Modus Vivendi. Ulay & Marina Abramović. 1980-1985*, Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, u. a., Eindhoven 1985
- Kat. *Performance – Eine andere Dimension. Gespräche mit den Künstlern. Fotos von den Performances*, hrsg. v. Kirsten Martins und Peter P. J. Sohn, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1983, S. 15-19

Kat. *Marina Abramović*, hrsg. v. Friedrich Meschede, Neue Nationalgalerie Berlin, Ostfildern-Ruit 1993

Kat. *Ulay/Abramović. Performances 1976-1988*, Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven 1997

Kat. *Marina Abramović. Artist Body. Performances 1969-1997*, hrsg. v. Toni Stooss, Kunstmuseum Bern, Mailand 1998

### **Joseph Beuys (Auswahl)**

#### **a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung):**

Adriani, Götz; Winfried Konnertz und Karin Thomas: *Joseph Beuys. Leben und Werk*, 1. Auflage 1973, 3. Auflage: Köln 1986

Altenberg, Theo und Oswald Oberhuber (Hrsg.): *Gespräche mit Beuys. Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof*, Klagenfurt 1988

Altenberg, Theo: „Friedenshase. Videointerview von Theo Altenberg mit Joseph Beuys“ (1982), in: Kat. *Joseph Beuys. documenta Arbeit*, hrsg. v. Veit Loers und Pia Witzmann, Museum Fridericianum Kassel, Ostfildern-Ruit 1993, S. 264-265

Angerbauer-Rau, Monika: *Beuys Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys*, Köln 1998

Beuys, Joseph: „Aufruf zur Alternative“ (1978), in: Harlan, Volker; Rainer Rappmann und Peter Schata: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, 1. Aufl. Achberg 1976, 3. Aufl. 1984, S. 129-136

Beuys, Joseph: „The concept of the Palazzo in the human head – questions and demands“, in: Kat. *Terrae Motus*, hrsg. v. Fondazione Lucio Amelio, Neapel 1984, S. 24-26

Beuys, Joseph: *Ogni uomo è un re*, in: Reporter, Neapel, 23. Dezember 1985, S. 27

Beuys, Joseph: „Rede über das eigene Land“, 20. November 1985 in den Münchner Kammerspielen, in: *Reden über das eigene Land: Deutschland*, Band 3, München 1985, S. 37-52.

Bezzola, Tobia: „Cloots, Anacharsis“, in: *Beuysnobiscum*, in: Kat. *Joseph Beuys*, Kunsthau Zürich, Zürich 1993, S. 246

Bodenmann-Ritter, Clara (Hrsg.): *Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5*, Frankfurt am Main 1975

Boehlen, Marc: „Energie“, in: *Beuysnobiscum*, in: Kat. *Joseph Beuys*, Kunsthau Zürich, Zürich 1993, S. 256

Bongard, Willi: „Letter from London. Joseph Beuys im Gespräch mit Willi Bongard“, in: Kat. *Joseph Beuys. Multiplizierte Kunst 1965-1980*, hrsg. v. Hans Albers Peters, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1980, o. S.

Bonuomo, Michele: „Joseph Beuys im Gespräch mit Michele Bonuomo“, 1985, in: Kat. *Beuys zu Ehren*, hrsg. v. Armin Zweite, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 92-93

Burckhardt, Jacqueline (Hrsg.): *Ein Gespräch/Una Discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer und Enzo Cucchi*, Zürich 1986

- Burgbacher-Krupka, Ingrid: *Prophete rechts, Prophete links – Joseph Beuys*, hrsg. v. Institut für moderne Kunst Nürnberg, Nürnberg 1977
- Demarco, Richard: „Im Interview mit Joseph Beuys“ (1982), in: Groener, Fernando und Rose-Maria Kandler: *7000 Eichen. Joseph Beuys*, Köln 1987, S. 15-20
- Graevenitz, Antje von: „Erlösungskunst oder Befreiungspolitik: Wagner und Beuys“, in: Förg, Gabriele (Hrsg.): *Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans-Jürgen Syberberg*, Frankfurt am Main 1984, S. 11-49
- Graevenitz, Antje von: „Die alten und neuen Initiationsriten. Epiphanie bei Beuys“, in: *Joseph Beuys Tagung, Basel 1.- 4. Mai 1991*, hrsg. v. Volker Harlan, Dieter Koeplin und Rudolf Velhagen, Basel 1991, S. 102-107
- Graevenitz, Antje von: „Richard Wagner“, in: *Beuysnobiscum*, in: Kat. *Joseph Beuys*, Kunsthaus Zürich, 1993, S. 286-287
- Graevenitz, Antje von: „Joseph Beuys über seinen Herausforderer Marcel Duchamp“, in: *Joseph Beuys Symposium. Kranenburg 1995*, hrsg. v. Förderverein „Museum Schloß. Moyland e. V.“, Basel 1996, S. 260-266
- Graevenitz, Antje von: „„Ein bisschen Dampf machen‘ – ein alchemistisches Credo von Joseph Beuys“, in: *Im Blickfeld 2, Ausstieg aus dem Bild*, hrsg. v. Uwe M. Schneede, Jahrbücher der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1997, S. 43-60.
- Graevenitz, Antje von: „Beuys’ Credo: Orangen und Schwefel in der Retorte“, in: Kat. *Joseph Beuys und das Mittelalter*, hrsg. v. Hiltrud Westermann-Angerhausen in Zusammenarbeit mit Dagmar Täube, Schnütgen-Museum Köln, Ostfildern- Ruit 1997, S. 65-82
- Groener, Fernando und Rose-Maria Kandler: *7000 Eichen. Joseph Beuys*, Köln 1987
- Harlan, Volker: *Was ist Kunst? Werkstattgespräche mit Beuys*, 3. Aufl. Stuttgart 1988
- Harlan, Volker; Rainer Rappmann und Peter Schata: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, 1. Aufl. Achberg 1976, 3. Aufl. 1984
- Hirner, René: „Joseph Beuys’ Friedenshase. Ein Umschmelzungsprozess“, in: *Der Krieg in den Köpfen. Beiträge zum Tübinger Friedenskongress „Krieg-Kultur-Wissenschaft“*, hrsg. v. Hans-Joachim Althaus, Hildegard Cancik-Lindemaier, Kathrin Hoffmann-Curtius und Ulrich Rebstock, Tübingen 1988, S. 215-225
- Inboden, Gudrun: „Joseph Beuys“, in: Nachtrag zum Kat. *Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts*, Staatsgalerie Stuttgart 1982/84, Stuttgart 1989, S. 5-6
- Jülich, Theo: „Semantische Aspekte in der Kunst des Mittelalters und bei Joseph Beuys“, in: Kat. *Joseph Beuys und das Mittelalter*, hrsg. v. Hiltrud Westermann-Angerhausen, Schnütgen-Museum, Köln 1997, S. 83-95
- Kaufmann, Franz-Xaver: „Homo Religiosus“, in: Kat. *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1988, S. 57-68
- Kluge, Erhard: „Joseph Beuys in einem Gespräch mit Erhard Kluge am 12. Januar 1986“, in: *Vorwärts*, Nr. 5, Bonn, 1.2.1986, S. 19
- Koeplin, Dieter: „Interview mit Beuys am 1. Dezember 1976“, in: Kat. *Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland*, Kunstmuseum Basel 1977
- Kotte, Wouter und Ursula Mildner: *Das Kreuz als Universalzeichen bei Joseph Beuys*, Stuttgart 1986

- Kuspit, Donald B.: „Beuys, Felt and Alchemy“, in: *Art in America*, Vol, 68, Mai 1980, S. 79-88
- Leutgeb, Doris: „Christus(impuls)“, in: *Beuysnobiscum*, in: Kat. *Joseph Beuys*, Kunsthaus Zürich, Zürich 1993, S. 245-246
- Lieberknecht, Hagen: „Interview mit Joseph Beuys“ (1970), in: *Kat. Joseph Beuys, Sammlung Lutz Schirmer Köln*, Kunstverein St. Gallen im Historischen Museum, St. Gallen 1971, S. 7-17
- Lieberknecht, Hagen: „Gespräche zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht“, in: Lieberknecht, Hagen (Hg.) *Zeichnung 1947-59*, Köln 1972, S. 7-20
- Loers, Veit: „Kronenschmelze“, in: Kat. *Joseph Beuys. documenta-Arbeit*, hrsg. v. Veit Loers und Pia Witzmann, Museum Fridericianum Kassel, Ostfildern-Ruit 1993, S. 257-260
- Kat. *Joseph Beuys. documenta-Arbeit*, hrsg. v. Veit Loers und Pia Witzmann, Museum Fridericianum Kassel, Ostfildern-Ruit 1993
- McEvelley, Thomas: „Hic Jacet Beuys“, in: *Artforum*, Nr. 24, Mai 1986, S. 130-131
- McEvelley, Thomas: „Was hat der Hase gesagt? Fragen über, für oder von Joseph Beuys“, in: Kat. *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, hrsg. v. Heiner Bastian, Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1988, S. 30-35
- Mennekes, Friedhelm: „Joseph Beuys im Gespräch mit Friedhelm Mennekes“, in: Kat. *Kreuz-Zeichen. Religiöse Grundlangen im Werk von Joseph Beuys*, Suermondt-Ludwig-Museum und Museumsverein Aachen, Aachen 1985, S. 14-16
- Mennekes, Friedhelm: „Beuys und sein Christus“, in: *Joseph Beuys Tagung, Basel 1.-4. Mai 1991*, hrsg. v. Volker Harlan, Dieter Koeplin und Rudolf Velhagen, Basel 1991, S. 89-93
- Mennekes, Friedhelm: „Kosmos-Christus. Über die kosmologische Christologie in der Kunst von Joseph Beuys“, in: Mennekes, Friedhelm: *Joseph Beuys: Christus „denken“*, Stuttgart 1996, S. 69-96
- Meyer, Ursula: „How to Explain Pictures to a Dead Hare“, in: *Artnews*, Vol. 68, No. 9, 1970, S. 54-57
- Mölter, Veit: „Im Gespräch mit Joseph Beuys zu seinem neuen Projekt in Neapel“, in: *Abendzeitung*, 15. November 1985, S. 17
- Müller, Martin: *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys*, (Diss. Köln 1993), Alfter 1993
- Murken, Axel Hinrich: *Joseph Beuys und die Medizin*, Münster 1979
- Murken, Axel Hinrich: „Joseph Beuys und die Heilkunde. Medizinische Aspekte in seinem Werk“, in: *Joseph Beuys Symposium. Kranenburg 1995*, hrsg. v. Förderverein „Museum Schloß Moyland e. V.“, Basel 1996, S. 242-254
- Oeller, Adam C.: „Beiträge zu Joseph Beuys“, in: *Übergänge. Beiträge zur Kunst und Architektur im Rheinland*, Alfter 1993, S. 209-267
- Oliva, Achile Bonito: „„Der Tod hält mich wach‘. Joseph Beuys im Gespräch mit Achile Bonito Oliva“ (1973), in: Kat. *Beuys zu Ehren*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 72- 82
- Polaczek, Dietmar: „Das Vermächtnis des Zauberers. Joseph Beuys’ italienische Reise. Die letzte Ausstellung ‚Palazzo Regale‘ in Neapel“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. Februar 1986, Nr. 30, S. 27

- Pfister, Elisabeth: „Joseph Beuys im Gespräch mit Elisabeth Pfister“, in: Mennekes, Friedhelm: *Joseph Beuys. Christus Denken*, Stuttgart 1996, S. 81-89
- Rappmann, Rainer: „Der Soziale Organismus – ein Kunstwerk“, in: Harlan, Volker; Rainer Rappmann; Peter Schata: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, 1. Aufl. 1976, 3. Aufl. Achberg 1984, S. 9-69
- Reithmann, Max: Bewegungsprinzip und Plastik, in: *Joseph Beuys Symposium. Kranenburg 1995*, hrsg. v. Förderverein „Museum Schloß Moyland e. V.“, Basel 1996, S. 138-156
- Rywelski, Helmut: „Interview Helmut Rywelski mit Joseph Beuys am 18. Mai 1970“, in: *art intermedia*, Buch 3, Köln 1970, o. S.
- Schata, Peter: „Das Oeuvre des Joseph Beuys. Ein individueller Ansatz zu universeller Neugestaltung“, in: Harlan, Volker; Rainer Rappmann; Peter Schata: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, 1. Aufl. Achberg 1976, 3. Aufl. Achberg 1984, S. 75-117
- Schirmer, Lothar: *Joseph Beuys. Eine Werkübersicht. Zeichnungen und Aquarelle. Drucksachen und Multiples. Skulpturen und Objekte. Räume und Aktionen. 1945-1985*, München 2001
- Schneede. Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit, 1994
- Schwebel, Horst: *Glaubwürdig – Fünf Gespräche über heutige Kunst und Religion mit Joseph Beuys, Heinrich Böll, Herbert Falken, Kurt Martin und Dieter Wellershoff*, München 1979
- Seymour, Anne: „Wandlung und Prophezeiung“, in: Kat. *Beuys. Klein. Rothko. Wandlung und Prophezeiung*, hrsg. v. Anne Seymour, Gallery Antony d’Offay, engl. Ausgabe London 1987, dt. Ausgabe Stuttgart 1988, S. 7-28
- Stachelhaus, Heiner: *Joseph Beuys*, Düsseldorf 1987
- Stachelhaus, Heiner: „Joseph Beuys – ein Schamane?“, in: *Kunst und Kirche*, 4/88, November 1988, S. 203-206
- Strieder, Barbara (Hrsg.): *Joseph Beuys – Die Materialien und ihre Botschaft*, Stiftung Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau 2006
- Stüttgen, Johannes: „Werbung für das unsichtbare Produkt“, in: ders.: *Zeitstau. Im Kraftfeld des erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys. Sieben Vorträge im Todesjahr von Joseph Beuys*, Stuttgart 1988, S. 64-81
- Theewen, Gerhard: *Joseph Beuys – die Vitrinen: Ein Verzeichnis*, Köln 1993
- Thönges-Stringaris, Rhea: „Mythos – und aus ihm heraus. Am Beispiel des ‚Palazzo Regale‘ von Joseph Beuys“, in: *Die unsichtbare Skulptur*, hrsg. v. d. FIU Kassel, Stuttgart 1989, S. 11-24
- Tisdall, Caroline: *Joseph Beuys. Coyote*, 3. Aufl. München 1988
- van der Grinten, Franz Joseph: „Eurasia – Eine Welt der Kräfte“, in: Kat. *Joseph Beuys. Eine Innere Mongolei. Dschingis Khan. Schamanen. Aktrizen*, hrsg. v. Carl Haenlein, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1990, S. 11-16
- Vischer, Theodora: „Zum Kunstbegriff von Joseph Beuys“, in: Kat. *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, hrsg. v. Heiner Bastian, Martin Gropius Bau Berlin, München 1988, S. 37-44
- Vischer, Theodora: *Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, plastische Arbeiten, soziale Skulptur*, Köln 1991

Waberer, Keto von: „Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an. Interview mit Joseph Beuys“, in: Kat. *Joseph Beuys. Eine innere Mongolei. Dschingis Khan; Schamanen; Aktrizen. Ölfarben; Wasserfarben und Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung van der Grinten*, Kestner Gesellschaft, hrsg. v. Carl Haenlein, Hannover 1990, S. 197-221

Weißhar, Daniela: *Der Friedenshase des Joseph Beuys. Dokumentation – Positionsbestimmung – Einschätzung unter besonderer Berücksichtigung von Ausgangsmaterial und Herstellungsprozess*, unveröffentlichte Masterarbeit, Berlin 1993

Westermann-Angerhausen, Hiltrud: „Musik der Vergangenheit – Monument für die Zukunft. Joseph Beuys und das Mittelalter“, in: Kat. *Joseph Beuys und das Mittelalter*, hrsg. v. Hiltrud Westermann-Angerhausen in Zusammenarbeit mit Dagmar Täube, Schnütgen-Museum Köln, Ostfildern-Ruit 1997, S. 9-41

Zumdick, Wolfgang: *„Der Tod hält mich wach“. Joseph Beuys und Rudolf Steiner. Grundzüge ihres Denkens*, 2. Aufl. Dornach 2001

Zweite, Armin: „Prozesse entlassen ihre Strukturen, die keine Systeme sind“, in: Kat. *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, hrsg. v. Heiner Bastian, Martin-Gropius-Bau, München 1988

Zweite, Armin: „Vom ‚dernier espace...‘ zum ‚Palazzo Regale‘. Die letzten Räume von Joseph Beuys“, in: Kat. *Joseph Beuys. Natur, Materie, Form*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, München/Paris/London 1991, S. 31-53

Zweite, Armin: „Palazzo Regale. Die letzte Arbeit von Joseph Beuys“, in: *Joseph Beuys. Palazzo Regale*, hrsg. v. KulturStiftung der Länder und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Berlin, Düsseldorf 1992, S. 6-64

## **b) Kataloge (chronologische Auflistung)**

Kat. *Joseph Beuys. Sammlung Lutz Schirmer Köln*, Kunstverein St. Gallen im Historischen Museum St. Gallen, St. Gallen 1971

Kat. *Joseph Beuys. Zeichnung*, Museum Boymanns van Beuningen, Rotterdam 1979

Kat. *Terrae Motus*, hrsg. v. Fondazione Lucio Amelio, Neapel 1984

Kat. *Kreuz + Zeichen. Religiöse Grundlagen im Werk von Joseph Beuys*, Suermondt-Ludwig Museum und Museumsverein Aachen, Stolberg 1985

Kat. *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, hrsg. v. Heiner Bastian, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1988

Kat. *Joseph Beuys, Auch wenn ich meinen Namen schreibe, zeichne ich*, Galerie & Edition Schlegel, Zürich 1989

Kat. *Joseph Beuys. Eine innere Mongolei. Dschingis Khan; Schamanen; Aktrizen. Ölfarben; Wasserfarben und Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung van der Grinten*, hrsg. v. Carl Haenlein, Kestner Gesellschaft, Hannover 1990

Kat. *Joseph Beuys in der Hamburger Kunsthalle*, hrsg. v. Uwe M. Schneede, Hamburg 1991

Kat. *Joseph Beuys. Natur – Materie – Form*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1991

Kat. *Joseph Beuys*, hrsg. v. KulturStiftung der Länder und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Berlin, Düsseldorf 1992

Kat. *Joseph Beuys und das Mittelalter*, hrsg. v. Hiltrud Westermann-Angerhausen in Zusammenarbeit mit Dagmar Täube, Schnütgen-Museum Köln, Ostfildern-Ruit 1997

### c) Filme (chronologische Auflistung)

*Hierzulande Heutzutage*, Fernsehbericht des WDR III am 24. Januar 1965

Theo Altenberg: „Ablösen der Edelsteine, Zerteilen der Krone, Einschmelzung, Interview von Theo Altenberg mit Joseph Beuys“, in: *Schmelzaktion*, 1982, Farbe, ca. 20 Minuten

Werner Raeune: „Die Zarenkrone – Eine Aktion von Joseph Beuys auf der documenta 7“, Fernsehbericht in: *Die Drehscheibe*, ZDF, am 30.6.1982 (5 Minuten, eine 15 Minuten Version bei Werner Raeune)

### Max Bill (Auswahl)

#### a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung):

Bill, Chantal und Jakob (Red.): *max bill. unendliche schleife 1935-95 und die einflächner*, Wabern-Bern 2000

Bill, Jakob: „der werdegang der unendlichen schleife von 1933 bis 1995“, in: Bill, Chantal und Jakob (Red.): *max bill. unendliche schleife 1935-95 und die einflächner*, Wabern-Bern 2000, S. 37-38

Bill, Max: „die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit“ (1949), wiederabgedruckt in: Kat. *max bill. retrospektive. skulpturen, gemälde, graphik 1928-1987*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1987, S. 117-128

Bill, Max: Die unendlichkeit als plastisches thema (dt. Version 1948, frz. Version 1954) in: Kat. *max bill. maler, bildhauer, architekt, designer*, hrsg. v. Thomas Buchsteiner und Otto Letze, Kunstmuseum Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2005, S. 122-123

Bill, Max: „Ein Denkmal“ (1952), in: Kat. *max bill. retrospektive. skulpturen, gemälde, graphik 1928-1987*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt/Main 1987, S. 130-137

Bill, Max: „kunst als unveränderbare tatsache“ (1968), in: Kat. *max bill. retrospektive. skulpturen, gemälde, graphik 1928-1987*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt/Main 1987, S. 181-204

Bill, Max: „wie ich auf die einflächner kam“ (1972), wiederabgedruckt in: *max bill. unendliche schleife 1935-95 und die einflächner*, Wabern-Bern 2000, S. 71-90

Bill, Max: „idee – konzept – werk: über ein thema“ (1977), wiederabgedruckt in: *max bill, unendliche schleife 1935 –95 und die einflächner*, Wabern-Bern 2000, S. 11-17

Bill, Max: „konkrete kunst“, in: Kat. *max bill. retrospektive. skulpturen, gemälde, graphik 1928-1987*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt/Main 1987, S. 73

Guderian, Dietmar: „Äquivalenz im Endlosen“, in: Bill, Chantal und Jakob (Red.): *max bill. unendliche schleife 1935-95 und die einflächner*, Wabern-Bern 2000, S. 19-35

Hüttinger, Eduard: „Zum Werk von Max Bill“, in: Kat. *max bill. retrospektive. skulpturen, gemälde, graphik, 1928 - 1987*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt/Main 1987, S. 9-30

Nocke-Schrepper, Hella: *Die Theorie der Zürcher Konkreten*, (Diss. Bochum 1995) Bochum 1995

Spieß, Werner: *Kontinuität. Granit-Monolith von Max Bill*, Zumikon, Zürich 1986

Staber, Margit: „Margit Staber befragt Max Bill“, in: Kat. *max bill. retrospektiv, skulpturen, gemälde, graphik 1928-1987*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt/Main, 1987, S. 205-210

Thomas, Angela: gespräch mit max bill, in: Kat. *max bill*, hrsg. v. Angela Thomas, Fondation Saner Studen 1993

Ursprung, Philip: *Bare Münze: Max Bills vergoldete Skulpturen auf der Schweizerischen Landesausstellung in Lausanne (1964)*, Vortrag vom 4. Mai 2001, Universität Hamburg, unveröffentlichtes Manuskript

Ursprung, Philip: „Continuity: Max Bill’s public sculpture and the representation of money“, in: *Figuration, abstraction: strategies for public sculptures in Europe 1945-1968*, hrsg. v. Charlotte Benton, Aldershot 2004, S. 231-249

#### **b) Kataloge (chronologische Auflistung)**

Kat. *max bill. Retrospektive. Skulpturen, Gemälde, Graphik 1928-1987*, hrsg. v. Eduard Hüttinger, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1987

Kat. *Max Bill*, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein, Ludwigshafen 1990

Kat. *max bill*, hrsg. v. Angela Thomas, Fondation Saner Studen, 1993

Kat. *Max Bill – Georges Vantongerloo: a working friendship. 50 years of sculpture, painting and drawing*, Annely Juda Fine Art, London 1996

Kat. *max bill. maler, bildhauer, architekt, designer*, hrsg. v. Thomas Buchsteiner und Otto Letze, Kunstmuseum Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2005

#### **Constantin Brancusi (Auswahl)**

##### **a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung):**

Bach, Friedrich Teja: „Brancusis architektonische Projekte. Zum Verhältnis von Modernität und Esoterik“, in: *Das Kunstwerk*, XXXIV, Heft 2, 1981, S. 3-27

Bach, Friedrich Teja: *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form*, Köln 1987

Balas, Edith: „The Sculpture of Brancusi in the Light of his Romanian Heritage“, in: *Art Journal*, XXXV/2, Winter 1975/76, S. 94-104

Balas, Edith: *Brancusi and Rumanian Folk Traditions*, New York 1987

Geist, Sidney: „Le devenir de La Colonne sans fin“, in: *La Colonne sans fin. Les carnets de l’Atelier Brancusi. La série de l’œuvre unique*, hrsg. v. Marielle Tabart, Centre Georges Pompidou, Paris 1998, S. 14-29

Georgescu-Gorjan, Stefan: „The Genesis of the Column without End“, in: *Revue roumaine d’histoire de l’art*, Vol. 1, Nr. 2, 1964, S. 279-293

Giedion-Welcker, Carola: „Constantin Brancusis Weg“ (1948), in: *Carola Giedion-Welcker, Schriften 1926-1971. Stationen zu einem Zeitbild*, hrsg. v. Reinhold Hohl, Köln 1973, S. 78-86

Giedion-Welcker, Carola: „Constantin Brancusis ‚Endlose Säule‘“ (1959), in: *Carola Giedion-Welcker, Schriften 1926-1971. Stationen zu einem Zeitbild*, hrsg. v. Reinhold Hohl, Köln 1973, S. 92-93

- Giedion-Welcker, Carola: „Auf den Spuren Constantin Brancusi“ (1967), in: *Carola Giedion-Welcker, Schriften 1926-1971. Stationen zu einem Zeitbild*, hrsg. v. Reinhold Hohl, Köln 1973, S. 95-97
- Giedion-Welcker, Carola: „Geistige Hintergründe der Formgestaltung Brancusis“, in: Kat. *Constantin Brancusi. Plastiken – Zeichnungen*, hrsg. v. Siegfried Salzmann, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1976, S. 55-61
- Graeventiz, Antje von: „Brancusis Passage und Tempel“, in: Kat. *Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Wieland Schmied, Schloss Charlottenburg Berlin, Stuttgart 1980, S. 211-219
- Graevenitz, Antje von: „Arp und Brancusi“, in: *Text + Kritik*, Heft 92, Oktober 1986, S. 43-50
- Grigorescu, Dan: *Brâncuși. Die rumänischen Ursprünge seiner Kunst*, Bukarest 1984
- Hetzler, Florence M.: *Art and Philosophy: Brancusi. The Courage to Love*, American university studies, Ser. 20, Fine arts, Vol. 17, New York, Berlin, Bern, Frankfurt/Main, Paris, Wien 1991
- Hulten, Pontus; Natalia Dumitresco und Alexandre Istrati: *Brancusi*, frz. Ausgabe Paris 1986, dt. Ausgabe Stuttgart 1986
- Klein, Ina: *Brancusi. Natur. Struktur. Architektur* (Diss. Hamburg 1991), Köln 1994
- Krauss, Rosalind: „Maßstab und Monumentalität als Problem der modernen Plastik. Brancusis Scheitern am Denkmal“, in: Kat. *Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur – Raumkonstruktion – Prozess*, hrsg. von Margit Rowell, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, frz. Ausgabe Paris 1986, dt. Ausgabe München 1986, S. 228-232
- Lemny, Doina: „L'élévation de La Colonne sans fin à Tirgu Jiu“, in: *La Colonne sans fin. Les carnets de l'Atelier Brancusi, La série de l'œuvre unique*, hrsg. v. Marielle Tabart, Centre Georges Pompidou, Paris 1998, S. 76-90
- Middelton, Michael: „Constantin Brancusi. A summary of many conversations“, in: *The Arts*, Bd. IV, Heft 1, 1923, S. 15-17
- Miller, Sanda: *Constantin Brancusi. A Survey of his Work*, Oxford 1995
- Salzmann, Siegfried: „Das skulpturale Ensemble von Tirgu-Jiu“, in: ders.: Kat. *Constantin Brancusi. Plastiken – Zeichnungen*, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1976, S. 83-89
- Tabart, Marielle (Hrsg.): *La Colonne sans fin. Les carnets de l'Atelier Brancusi. La série de l'œuvre unique*, Centre Georges Pompidou, Paris 1998
- Varia, Radu: *Brancusi*, New York 1986

**b) Kataloge (chronologische Auflistung):**

- Kat. *Constantin Brancusi. Plastiken – Zeichnungen*, hrsg. v. Siegfried Salzmann, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1976
- Kat. *Constantin Brancusi*, Centre Georges Pompidou, u. a., Paris 1995
- Kat. *Constantin Brancusi*, hrsg. v. Carmen Gimenez, Tate Modern, London 2004

## Marcel Broodthaers (Auswahl)

### a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung):

- Alden, Todd: „Marcel Broodthaers: On the tautology of Art & Merchandise“, in: *The Print Collectors Newsletter*, Heft 1, Band 13, März-April 1992, S. 5-8
- Beeren, Wim: „Marcel Broodthaers. Mythologie der Rubrizierung“, in: Kat. *Marcel Broodthaers. 28.1.1924 - 28.1.1976*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam 1981, S. 4
- Broodthaers, Marcel: Brief undatiert, Marcel Broodthaers-Archiv, Brüssel
- Broodthaers, Marcel: „Feuilleton von Marcel Broodthaers: Berlin. Alles oder das Auge des Wirbelsturms. Brief von Marcel Broodthaers, Berlin 1974“, abgedruckt in: Kat. *Marcel Broodthaers*, Museum Ludwig Köln, 1980, S. 17
- Broodthaers, Marcel: „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles“, in: *Marcel Broodthaers. Interviews & Dialoge 1946-1976*, hrsg. v. Wilfried Dickhoff, Kunst Heute Nr. 12, Köln 1994, S. 94-95
- Buchloh, Benjamin: „Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-garde“, in: *Artforum*, Mai 1980, S. 52-56
- Buchloh, Benjamin: „„Analyse d' une peinture“. Auszug aus einem Interview mit Marcel Broodthaers von Benjamin Buchloh und Michael Oppitz“ (1973), in: *Marcel Broodthaers. Interviews & Dialoge 1946 – 1976*, hrsg. v. Wilfried Dickhoff, Kunst Heute Nr. 12, Köln 1994, S. 111-114
- Marcel Broodthaers. Interviews & Dialoge 1946-1976*, hrsg. v. Wilfried Dickhoff, Kunst Heute Nr. 12, Köln 1994, S. 94-95
- Flaeminckx, Jean-Michel: „Entretien avec Marcel Broodthaers. Unterhaltung zwischen Jean-Michel Flaeminckx und Marcel Broodthaers“, in: *Marcel Broodthaers. Interviews & Dialoge. 1946 – 1976*, zusammengestellt von Wilfried Dickhof, Kunst Heute Nr. 12, Köln 1994, S. 23-28
- Harten, Jürgen: „Au delà de cette limite“, in: Kat. *Marcel Broodthaers*, Museum Ludwig Köln, Köln 1980, S. 29-32
- Harten, Jürgen und Katharina Schmidt: „Auszug aus einem Gespräch mit Marcel Broodthaers“ (1972), in: *Marcel Broodthaers. Interviews und Dialoge 1946-1976*, zusammengestellt von Wilfried Dickhoff, Köln 1994, S. 97-102
- Broodthaers, Marcel: „Über die Kunst“, in: *Magazin Kunst*, 2, 1975, S. 73-74
- McEvelley, Thomas: „another alphabet. The Art of Marcel Broodthaers“, in: *Artforum*, November 1989, S. 106-115
- Ruhrberg, Karl: „Marcel Broodthaers. In Bildern denken“, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartkunst*, Ausgabe 4, München 1988
- Schmied, Wieland und Karl Ruhrberg: „Reflexionen über Marcel Broodthaers“, in: Kat. *Marcel Broodthaers*, hrsg. v. Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, Nationalgalerie Berlin 1975, o. S.
- Schmied, Wieland: „Sehr einfach und sehr komplex. Zu den fotografischen Porträts von Marcel Broodthaers“, in: Kat. *Marcel Broodthaers. Fotografische Bildnisse*, Österreichische Photogalerie, Rupertinum, Salzburg 1985, o. S.

Zwirner, Dorothea: *Marcel Broodthaers. Die Bilder, die Worte, die Dinge*, (Diss. Köln 1995), Köln 1997

Zwirner, Dorothea: „Le Poids d’une Œuvre d’Art“, in: Kat. *WertWechsel. Zum Wert des Kunstwerks*, hrsg. v. Susanne Anna, Wilfried Dörstel und Regina Schultz-Möller, Museum für Angewandte Kunst, Köln 2001, S. 347-369

#### **b) Kataloge (chronologische Auflistung)**

Kat. *Marcel Broodthaers. Der Adler vom Oligozän bis heute*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1972

Kat. *Marcel Broodthaers*, Museum Ludwig Köln, Köln 1979

Kat. *Marcel Broodthaers. Kunstmuseum. Finanzverwaltung. Abteilung Adler*, hrsg. v. Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf 1987

Kat. *Marcel Broodthaers*, hrsg. v. Michael Compton, Walker Art Center, Minneapolis, New York 1989

Kat. *Marcel Broodthaers. Oeuvres 1963-1975*, Galerie Isy Brachot, Brüssel 1990

Kat. *Marcel Broodthaers*, hrsg. v. Catherine David und Maria Gilissen, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris 1991

Kat. *Marcel Broodthaers*, hrsg. v. Maria Gilissen und Benjamin H. D. Buchloh, Marian Goodman Gallery, New York 1995

Kat. *Marcel Broodthaers. Bücher. Kataloge. Ephemera*, hrsg. v. Guy Schraenen, Neues Museum Weserburg, Bremen 1997

Kat. *Marcel Broodthaers. Poétique – politique*, hrsg. v. Sabine Folie, Kunsthalle Wien, Wien 2003

#### **Erich Buchholz (Auswahl)**

##### **a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung)**

Buchholz, Erich: *Die große Zäsur*, Berlin 1953

Buchholz, Mo und Eberhard Roters (Hrsg.): Kat. *erich buchholz*, Berlin 1993

Geck, Helmut: „Geometrische Abstraktion bei Erich Buchholz. Ein Beitrag zur Konstruktiven Kunst der 20er Jahre in Deutschland“, in: Kat. *AKKA 1977. Das Druckgraphische Werk von Erich Buchholz (1891-1972) aus der Sammlung Geck*, Recklinghausen 1977

Kat. *Reliefs. Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Ernst-Gerhard Güse, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Bern 1980

Heckmanns, Friedrich W.: „Zum Werk von Erich Buchholz“, in: Kat. *Erich Buchholz*, hrsg. v. Friedrich W. Heckmanns, Städtisches Kunstmuseum Düsseldorf, Köln 1978, S. 7-29

Kat. *Berlin 1910-1933. Die visuelle Künste*, hrsg. v. Eberhard Roters, Berlin 1983

Wiese, Stephan von: „Berlin 1922: Der Konstruktivismus kommt in Bewegung. Moholy-Nagy – Péri – Eggeling – Buchholz“, in: Kat. *Erich Buchholz*, hrsg. v. Friedrich W. Heckmanns, Städtisches Kunstmuseum Düsseldorf, Köln 1978, S. 40-49

Wiesenmayer, Ingrid: *Erich Buchholz 1891-1972. Architekturentwürfe, Innenraumgestaltung und Typographie eines Universalkünstlers der frühen zwanziger Jahre*, Schriftenreihe zur Plan- und Modellsammlung des Deutschen-Architektur-Museums in Frankfurt am Main, Band 1, hrsg. v. Evelyn Hils-Brockhoff, Tübingen, Berlin 1996

Wiesenmayer, Ingrid: „Zwischen Geometrie und Spontaneität“, in: Kat. *Erich Buchholz. Graphik. Malerei. Relief. Architektur. Typographie*, hrsg. v. Richard W. Gassen und Lida von Mengden, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen u. a., Köln 1998, S. 38-51

#### **b) Kataloge (chronologische Auflistung)**

Kat. *Erich Buchholz: Zeichnungen, Plastik, Ölbilder, Aquarelle*, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 1961

Kat. *Erich Buchholz*, Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1965

Kat. *Erich Buchholz. Maler, Bildhauer und Architekt. Dokumentation der Jahre 1919-1925*, Galerie Tobiès und Silex, Köln 1968

Kat. *Erich Buchholz = AKKA*, Galerie Daedalus, Berlin 1971

Kat. *Erich Buchholz*, hrsg. v. Friedrich W. Heckmanns, Städtisches Kunstmuseum Düsseldorf, Köln 1978

Kat. *Erich Buchholz. Zeichnungen. Aquarelle. Platten. Skulpturen. 1918-1922*, Galerie Teufel, Köln 1978

Kat. *Erich Buchholz. Graphik. Malerei. Relief. Architektur. Typographie*, hrsg. v. Richard W. Gassen und Lida von Mengden, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen u. a., Köln 1998

#### **Michael Buthe (Auswahl)**

##### **a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung):**

Amman, Jean-Christophe und Thomas Hesterberg: „Michael Buthe“, in: *Kunstforum International*, Bd. 14, 1975, S. 79-88

Catoir, Barbara: „Auf den Spuren des Prinzen Jussuf. Reise im Inneren Orient“, in: Kat. *Michael Buthe. Michel de la Sainte Beauté*, hrsg. v. Stephan von Wiese und Sylvia Martin, Kunstmuseum Düsseldorf, Heidelberg 1999, S. 45-47

Felix, Zdenek: „Die wundersame Reise des Michel de la Sainte Beauté“, in: Kat. *Michael Buthe, Die endlose Reise der Bilder*, Museum Folkwang, Essen 1980, S. 11-15

Glaessmer, Jürgen: „Michael Buthe. Das Schönste ist, dass man überhaupt lebt“, in: *Kunstforum International*, Bd. 93, Februar-März 1988, S. 234-267

Graevenitz, Antje von: „Michel de la Sainte Beauté“, in: Kat. *Kunstpreis Villa Romana*, Florenz 1976, o. S.

Haase, Armine: „Michael Buthe“, in: dies., *Gespräche mit Künstlern*, Köln 2001, S. 34-37

Herzog, Michael: „Michael Buthe. Frühe Zeichnungen, Collagen und Tagebücher“, in: Kat. *Michael Buthe – Frühe Zeichnungen, Collagen und Tagebücher*, Kunsthalle Bielefeld, Ostfildern-Ruit 1999, S. 7-14

- Hesterberg, Tom: „Ein Eldorado des Chaos. Interview mit Michael Buthe“, in: *StadtRevue*, 2. Jhg. Nr. 4, 1977, S. 33
- Jocks, Heinz-Norbert: „Der Tod eines Magiers im Goldrausch. Ein Nachruf auf Michael Buthe“, in: *Kunstforum*, Bd. 129, Jan.-April 1995, S. 428-429
- Martin, Sylvia: „Die Störche sind die direkte Linie zwischen Marrakesch und Köln'. Zur Orientrezeption Michael Buthes“, in: Kat. *Michael Buthe. Michel de la Sainte Beauté*, hrsg. v. Stephan von Wiese und Sylvia Martin, Kunstmuseum Düsseldorf, Heidelberg 1999, S. 27-35
- Metken, Günter: „Morgendlandfahrer. Zum Tode Michael Buthes“, in: *Die Zeit*, 25.11.1994, o. S.
- Pohlen, Annelie: „Beauty Action“, in: *Artforum*, Vol. 24, No. 4 Dezember 1985, S. 60-63
- Rohr, Heidelinde: „Auf der Spur des Sonnengottes“, in: *Welt am Sonntag*, Nr. 17, 15.04.1976, S. 26.
- Schmidt-Wulffen, Stephan: „Michael Buthe“, in: *Flash Art*, Nr. 118, Sommer 1984, S. 48-49
- Vielhaber, Christiane: „Kunst ist ein Sprechen der Seele“, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 17, München 1992
- Wedewer, Rolf: „Neuer Exotismus“, in: *Das Kunstwerk*, Bd. 33, Heft 5, 1980, S. 3-6 und 31-34
- Wiese, Stephan von: „Michael Buthe. Hommage an einen Prinzen aus Sarmakant“ (Interview), in: *Ausstellungsblätter der Modernen Abteilung*, hrsg. v. Kunstmuseum Düsseldorf, Juni 1977, Nr. 2, o. S.
- Wiese, Stephan von: *Michael Buthe. Skulptura in Deo Fabulosa*, München 1983
- Wiese, Stephan von: „Michael de la Sainte Beauté in Florenz“, in: Kat. *Michael Buthe, Florentinische Bilder 1976-77*, Trinitaskirche Köln, Ostfildern 1995, S. 13-18
- Wiese, Stephan von: „Die Weltkarte des Michael Buthe“, in: Kat. *Michael Buthe. Michel de la Sainte Beauté*, hrsg. v. Stephan von Wiese und Sylvia Martin, Kunstmuseum Düsseldorf, Heidelberg 1999
- Wolf, Günter: „Michael Buthe“, in: *NKIE (Neue Kunst in Europa)*, Jg. 1, Nr. 3, März/April 1984, S. 30-34

#### **b) Katalog (chronologische Auflistung)**

- Kat. *Michael Buthe. Le Dieux de Babylon*, Kölnischer Kunstverein, Köln 1973
- Kat. *Michael Buthe. Tarahumaras. Bilder, Zeichnungen und Bücher*, Schloss Morsbroich, Leverkusen 1977
- Kat. „Michael Buthe. Hommage an einen Prinzen aus Sarmakant“, in: *Ausstellungsblätter der Modernen Abteilung. Kunstmuseum Düsseldorf*, Nr. 2, Juni 1977
- Kat. *Michael Buthe. Die endlose Reise der Bilder*, Museum Folkwang Essen, Essen 1980
- Kat. *Michael Buthe & Marcel Odenbach*, Walter Phillips Gallery, Banff 1983
- Kat. *Michael Buthe. Primavera Pompeijana*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1989
- Kat. *Michael Buthe. Florentinische Bilder 1976-77*, Trinitaskirche, Köln 1995

Kat. *Michael Buthe. Michel de la Sainte Beauté*, hrsg. v. Stephan von Wiese und Sylvia Martin, Kunstmuseum Düsseldorf, Heidelberg 1999

Kat. *Michael Buthe – Frühe Zeichnungen, Collagen und Tagebücher*, Kunsthalle Bielefeld, Ostfildern-Ruit 1999

### **James Lee Byars (Auswahl)**

#### **a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung):**

Catoir, Barbara: „Dandy und Magier. Das Geheimnis ist die Botschaft: James Lee Byars in Eindhoven“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. April 1983

Catoir, Barbara: „Geheime Zeichen zwischen den Welten. James Lee Byars und die Kunst des Immateriellen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. Oktober 1995

Deecke, Thomas: „James Lee Byars. Die Idee – ein goldener Turm – eine Idee“, in: *Kunstmagazin*, Heft 19, Nr. 1, 1979, S. 46-47

Deecke, Thomas: „Die Kunst des James Lee Bars“, in: Kat. *James Lee Byars. Bücher – Editionen – Ephemera*, Neues Museum Weserburg, Bremen 1995, o. S.

Deecke, Thomas: „Augenblicke der Vollkommenheit“, in: Kat. *James Lee Byars. The Epitaph of Con. Art is which Questions have disappeared?*, hrsg. v. Carl Haenlein, Kestner Gesellschaft, Hannover 1999, S. 67-70

Elliott, James: „Notes Toward a Biography“, in: Kat. *The Perfect Thought. Works by James Lee Byars*, hrsg. v. James Elliott, University Art Museum, Berkeley 1990, S. 71-146

Gielen, Denis: „The Death of James Lee Byars“, in: *Art & Culture*, Vol. 9, Nr. 1, 1994, S. 31

Haenlein, Carl: „James Lee Byars: The Epitaph of Con. Art is which Questions have disappeared?“, in: Kat. *James Lee Byars. The Epitaph of Con. Art is which Questions have disappeared?*, hrsg. v. Carl Haenlein, Kestner Gesellschaft, Hannover 1999, S. 9-15

Harten, Jürgen: „Der Weltzeremonienmeister“, in: Kat. *James Lee Byars. Palast der Philosophie*, hrsg. v. Jürgen Harten, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1986, S. 9-32

Harten, Jürgen: „Memorabilia“, in: Kat. *James Lee Byars. Palast der Philosophie*, hrsg. v. Jürgen Harten, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1986, S. 87-134

Heil, Heinrich: „Rette sich wer kann – den Tod ins Leben. Die Tode des James Lee Byars“, in: *Kunst und Kirche*, Bd. 4, 1997, S. 223-226

Heil, Heinrich: „Auf der Schwelle der Vollkommenheit“, in: Kat. *James Lee Byars. The Epitaph of Con. Art is which Questions have disappeared?*, hrsg. v. Carl Haenlein, Kestner Gesellschaft, Hannover 1999, S. 41-50

Hickey, Dave: „Detroit Dharma Diva“, in: Kat. *James Lee Byars. Arbeiten aus den sechziger Jahren*, Galerie Michel Werner, Köln 1994, o. S.

Kolberg, Gerhard: *Die Magie des James Lee Byars*, unveröffentlichtes Manuskript, Januar 1995

McEvelley, Thomas: „James Lee Byars and the Atmosphere of Question“, in: *Artforum*, Vol. 19, Nr. 10, June 1981, S. 50-55

- McEvelley, Thomas: „Die Vollkommenheit des Augenblicks“, in: Kat. *James Lee Byars. Palast der Philosophie*, hrsg. v. Jürgen Harten, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1986, S. 33-56
- Michely, Viola Maria: *Glück in der Kunst? Das Werk von James Lee Byars*, (Diss. Bochum), Berlin 1999
- Michely, Viola Maria: „Tod als Performance? James Lee Byars oder es lebe die performative Kraft der Kunst“, in: *Kunstforum International*, Bd. 152, Oktober – Dezember 2000, S. 105-119
- Namioka, Fuyumi: „Gold: Color or light?“, in: Kat. *The Treasures of James Lee Byars*, Toyama Memorial Museum, Tokyo 2000, S. 8-10
- Oliva, Achille Bonito: „Gold is Only the Beginning of Art: The Art of Painting“, in: Kat. *James Lee Byars, The Perfect Thought*, hrsg. v. James Elliott, University Art Museum Berkeley, Berkeley 1990, S. 65-70
- Ottmann, Klaus: „Epiphanien der Schönheit und des Wissens. Die Lebenswelt des James Lee Byars“, in: Kat. *Leben, Liebe und Tod. Das Werk von James Lee Byars*, hrsg. v. Klaus Ottmann und Max Hollein, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 2004, S. 15-52
- Paparoni, Demetrio: „The Avant-garde goes for Beauty. James Lee Byars“, in: *Thema Celeste*, Nr. 12-13, Juli-November 1987, S. 82-83
- Power, Kevin: „James Lee Byars“, in: *Frieze*, Nr. 8, Januar 1993, S. 24-29
- Power, Kevin: „James Lee Byars. A Glimpse of the Perfect“, in: Kat. *James Lee Byars. The Perfect Moment*, IVAM Valencia 1995, S. 272-289
- Ribettes, Jean-Michel: „The Attitude of Perfection“, in: Kat. *James Lee Byars. The Monument of Language. The Diamond Floor*, hrsg. v. Jean-Michel Ribettes, Fondation Cartier, Paris 1995, S. 67-90
- Sartorius, Joachim: „James Lee Byars im Gespräch mit Joachim Sartorius. The Golden Tower“, in: *James Lee Byars im Gespräch mit Joachim Sartorius*, Kunst Heute Nr. 16, hrsg. v. Gisela Neven Du Mont und Wilfried Dickhoff, Köln 1996
- Schmidt-Wulffen, Stephan: „„Beauty Goes Avant-garde’. James Lee Byars“, in: *Thema Celeste*, Nr. 12-13, Juli-November 1987, S. 81-82
- Schmied, Wieland: „James Lee Byars“, in: *Das Kunstmagazin*, Vol 19, 1979, S. 41-42
- Schraenen, Guy: „James Lee Byars. Der Alchemist“, in: Kat. *James Lee Byars. Bücher – Editionen – Ephemera*, Neues Museum Weserburg, 1995, o. S.
- Schwerfel, Heinz Peter: „James Lee Byars. Mémoires d’ un Alchimiste“, in: *Beaux Arts*, No. 138, Oktober 1995, S. 74-79
- Stoeber, Michael: „Ein Text aus Luft. Byars’ Bücher und Ephemera“, in: Kat. *James Lee Byars. The Epitaph of Con. Art is which Questions have disappeared?*, hrsg. v. Carl Haenlein, Kestner Gesellschaft, Hannover 1999
- Taylor, Paul: „An Interview with James Lee Byars“, in: *Flash Art*, No. 125, Dezember 1985-Januar 1986, S. 57
- Thiel, Wolf Günter: „Gespräch mit James Lee Byars am 6.3.1995“, in: Kat. *James Lee Byars. The White Mass*, hrsg. v. Friedhelm Mennekes, Köln 2004, S. 72-86

Vielhaber, Christiane: *James Lee Byars*, unveröffentlichtes Manuskript, o. J.

#### **b) Kataloge (chronologische Auflistung)**

Kat. *James Lee Byars: The Golden Tower*, DAAD-Galerie, Galerie Rudolf Springer, Berlin 1974

Kat. *James Lee Byars*, Westfälischer Kunstverein, Münster 1982

Kat. *James Lee Byars*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1983

Kat. *James Lee Byars. The Philosophical Palace/Palast der Philosophie*, hrsg. v. Jürgen Haarten, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1986

Kat. *The Great James Lee Byars. The Palace of Good Luck*, hrsg. v. Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Marie Moriondo und Christina Muncii, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turin 1989

Kat. *The Perfect Thought. Works by James Lee Byars*, University Art Museum, Berkeley 1990

Kat. *James Lee Byars*, Shiraiishi Contemporary Art Inc., SCAI The Bathhouse, Tokio 1993

Kat. *James Lee Byars. The perfect Moment*, IVAM Centre des Carmes, Valencia 1995

Kat. *James Lee Byars. The Monument of Language. The Diamond Floor*, hrsg. v. Jean-Michel Ribettes, Fondation Cartier, Paris 1995

Kat. *James Lee Byars. The White Mass*, Kunst-Station St. Peter, Köln 1995

Kat. *James Lee Byars. The Epitaph of Con. Art is which Questions have disappeared*, hrsg. v. Carl Haenlein, Kestner Gesellschaft, Hannover 1999

Kat. *The Treasures of James Lee Byars*, Toyama Memorial Museum, Kawajima 2000

Kat. *Leben, Liebe und Tod. Das Werk von James Lee Byars*, hrsg. v. Klaus Ottmann und Max Hollein, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 2004

Kat. *Im Full of Byars. James Lee Byars – eine Homage*, Kunstmuseum Bern, Bielefeld 2008

#### **Lucio Fontana (Auswahl)**

##### **a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung):**

Ballo, Guido: *Lucio Fontana*, Köln 1971

Ceysson, Bernard: „Lucio Fontana und die Geschichte“, in: Kat. *Lucio Fontana. Retrospektive*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Ostfildern-Ruit, 1996, S. 31-43

Crispoliti, Enrico: *Fontana. Werkverzeichnis*, 2 Bände, Mailand 1986

Grenier, Catherine: „Fontana. La conquête de l'espace“, in: *Beaux-Arts Magazine*, Nr. 50, Oktober 1987, S. 74-79

Joppolo, Giovanni: *Lucio Fontana. Images en Manoeuvres Editions*, Marseille 1992

Leonard, Kurt: „Lucio Fontana“, in: *Das Kunstwerk*, Bd. 1-2, XV, Juli-August 1961, S. 14-26

- Lüthy, Michael: *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne. Delacroix. Fontana. Nauman*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 46, 2001, S. 227-254
- Pelzer, Birgit: „Das Extime. Versuch über Lucio Fontana“, in: Kat. *Lehmbruck, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi: Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur*, hrsg. v. Dieter Schwarz, Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf 1997, S. 137-177
- Rotzler, Willy: „Lucio Fontana und die Verlockungen des Nichts“, in: *Du. Die Zeitschrift für Kunst und Kultur*, Bd. 29, Nr. 336, Februar 1969, S. 100-115
- Ruhrberg, Bettina: „Lucio Fontana. Ästhetik der Verschiedenheit“, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 24, München 1993
- Sanna, Jole de: „Renovating the New: the Art of Lucio Fontana“, in: *Artforum*, Vol. 26, Nr. 3, 1987, S. 108-113
- Sanna, Jole de: *Lucio Fontana. Materie. Raum. Konzept*, ital. Ausgabe Mailand 1993, dt. Ausgabe Klagenfurt, 1995
- Schulz-Hoffmann, Carla: „Die Leinwand zerstören, um sie zu bestätigen. Werk und Weg Lucio Fontanas“, in: Kat. *Lucio Fontana*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst, München 1983, S. 25-120
- Siligato, Rosella: „Symbolism and Science in Fontana's Light“, in: Kat. *Lucio Fontana*, hrsg. v. Enrico Crispolti und Rosella Siligato, Palazzo delle Esposizioni Rom, Mailand 1998, S. 17-24
- Storck, Gerhard: „Im weißen Raum“, in: Kat. *Im weißen Raum. Lucio Fontana. Yves Klein*, Museen Haus Esters und Haus Lange, Krefeld 1994, S. 7-45
- Syre, Cornelia: „Lucio Fontana und die Tradition“, in: Kat. *Lucio Fontana*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst, München 1983, S. 131-142
- Trini, Tomaso: „Fontana dall scienza all'utopia. Lucio Fontana im Interview mit Tommaso Trini“, in: *Domus 466*, Oktober 1968, S. 38-41
- Withfield, Sarah: *Lucio Fontana*, Hayward Gallery, London, 1999

#### **b) Katalog (chronologische Auflistung)**

- Kat. *Lucio Fontana. 1899-1968. A Retrospektive*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1977
- Kat. *Lucio Fontana*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou Paris, Paris 1987
- Kat. *Lucio Fontana. Peintures et sculptures*, Galerie Karsten Greve, Paris 1989
- Kat. *Im weißen Raum. Lucio Fontana. Yves Klein*, Museen Haus Esters und Haus Lange, Krefeld 1994
- Kat. *Lucio Fontana. Retrospektive*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Ostfildern-Ruit, 1996
- Kat. *Oro. Maestri Gotici e Lucio Fontana*, hrsg. v. Andrea de Marchi und Alberto Fiz, Compagnia di Belle Arti Mailand, Galerie Sperone Westwater New York, Mailand 1998
- Kat. *Lucio Fontana*, hrsg. v. Enrico Crispolti und Rosella Siligato, Palazzo delle Esposizioni Rom, Mailand 1998

## **Roni Horn (Auswahl)**

### **a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung):**

- Friedel, Helmut: „Körper, Licht und Oberfläche: Gold, Blei, Graphit“, in: Kat. *Roni Horn*, Glyptothek München, Kunstforum München, Kunstraum München, München 1983, S. 17-18
- Gonzalez-Torres, Felix: „1990: L. S. The Gold Field“, in: Kat. *Earth Grow Thick*, Wexner Center for Arts, u. a., Columbus 1996, S. 65-69
- Horn, Luise: „Von weichen Stoffen und schweren Metallen. Zu den Arbeiten von Roni Horn aus den Jahren 1976-1983“, in: Kat. *Roni Horn*, Glyptothek, Kunstforum, Kunstraum, München 1983, S. 7-11
- Johnson, Ken: „Material Metaphors“, in: *Art in America*, Februar 1994, S. 70-79, 117
- Kertess, Klaus: „Surface Matters“, in: Kat. *Roni Horn*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1990, o. S.
- Mennekes, Friedhelm: „Roni Horn“, in: *Kunst und Kirche*, 1987, Band 4, S. 291-292
- Neri, Louise: „Roni Horn. To Fold“, in: *Roni Horn*, hrsg. v. Louise Neri, Lynne Cooke, Thierry de Duve, London 2000, S. 30-75
- Princenthal, Nancy: „Roni Horn: Dem Äußeren nach zu schließen“, in: Kat. *Felix Gonzales-Torres. Roni Horn*, Sammlung Goetz, München 1995, S. 69-76
- Saunders, Wade: „Talking Objects. Interviews with Ten Younger Sculptures“, in: *Art in America*, New York, November 73, 1985, S. 110-137
- Schorr, Collier: „Weather Girls: Interview with Roni Horn“, in: *frieze*, No. 32, London, Januar-Februar 1997, S. 42-47
- Schulz-Hoffmann, Carla: „Eine Sprache der Wahrnehmung“, in: Kat. *Roni Horn. PI*, hrsg. v. Carla Schulz-Hoffmann und Andreas Strobl, Staatsgalerie moderner Kunst, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Ostfildern-Ruit 1999, S. 103-111
- Spector, Nancy: „Felix Gonzalez-Torres und Roni Horn: Anatomien des Raums“, in: Kat. *Felix Gonzales-Torres. Roni Horn*, Sammlung Goetz, München 1995, S. 7-15
- Spinelli, Claudia: „Hiersein soll genügen. Ein Gespräch mit Roni Horn“, in: *Das Kunst-Bulletin*, Heft 10, 1995, S. 10-19
- Weckermann, Karin: *Sprache im Werk von Roni Horn*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Köln 1999

### **b) Katalog (chronologische Auflistung)**

- Kat. *Roni Horn*, Kunstraum München, München 1980
- Kat. *Roni Horn*, Kunstraum, Glyptothek, Kunstforum, München 1983
- Kat. *Roni Horn*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1990
- Kat. *Things Which Happen Again. Roni Horn*, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Westfälischer Kunstverein Münster, Mönchengladbach 1991
- Kat. *Roni Horn*, De Pont, Tilburg 1994

Kat. *Roni Horn*, hrsg. v. Dieter Koepplin, Museum für Gegenwartskunst, Basel 1995

Kat. *Roni Horn. Making Being Here Enough. Installations from 1980 to 1995*, Kunsthalle Basel, u. a., Basel, Hannover 1995

Kat. *Roni Horn*, Kat. *Felix Gonzalez-Torres. Roni Horn*, Sammlung Goetz, München 1995

Kat. *Roni Horn. PI*, hrsg. v. Carla Schulz-Hoffmann und Andreas Strobl, Staatsgalerie moderner Kunst, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Ostfildern-Ruit 1999

### Yves Klein (Auswahl)

#### **a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung):**

Burrichter, Rita: *Kunstvermittlung. Eine praktisch-theologische Auseinandersetzung mit moderner Kunst: Yves Klein und Dorothee von Windheim*, (Diss. Bochum 1995), Münster 1998

Charlet, Nicolas: *Yves Klein*, München, London, New York 2000

Draxler, Helmut: „Das brennende Bild“, in: *Kunstforum International*, Bd. 87, Januar-Februar 1987, S. 95-106

Jouffroy, Alain: „L'absolu d' Yves Klein“, in: *XXe Siècle*, Nr. 41, Dezember 1973, S. 53-58

Kellein, Thomas: *Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Großprojekte von Yves Klein zu Christo*, Stuttgart 1989

Kellein, Thomas: „Yves Klein. Triptychon „Monopink“, „Monogold“, „Monoblue“. Eroberung des Weltraums“, in: Kat. *Yves Klein. Triptychon 1960*, Kunsthalle Basel, Basel 1990, S. 1-7

Kahn, Anette: *Yves Klein. Le maître du bleu*, Paris 2000

Klein, Yves: „L'aventure monochrome“ (o. J.), in: Kat. *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1983, S. 168-188

Klein, Yves: „Meine Stellung im Kampf zwischen Linie und Farbe“, in: „*Zero 1.*“, Düsseldorf 1958, S. 9-10

Klein, Yves: *Le dépassement de la problématique de l'art*, La Louvière, Belgien 1959

Klein, Yves: „Manifest de l'hôtel Chelsea“ (1961), übersetzt von Johanna und René Ricard, in: Kat. *Yves Klein*, Städtische Kunstsammlung Ludwigshafen 1974, S. 10-16

Krahmer, Catherine: *Der Fall Yves Klein. Zur Krise der Kunst*, München 1974

Lippard, Lucy R.: „The Silent Art“, in: *Art in America*, Heft 1, Januar-Februar 1967, S. 58-63

McEvelley, Thomas: „Yves Klein. Messenger of the Age of Space“, in: *Artforum*, 20, Nr. 5, Januar 1982, S. 38-51

McEvelley, Thomas: „Yves Klein conquistador du vide“, in: Kat. *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Musée national d' art moderne, Paris 1983, S. 17-66

McEvelley, Thomas: „Yves Klein et les rose-croix“, in: Kat. *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Musée national d' art moderne, Paris 1983, S. 233-244

Restany, Pierre: *Yves Klein e la mistica di Santa Rita da Cascia*, Mailand 1981

- Restany, Pierre: *Yves Klein*, franz. Ausgabe Paris 1982, dt. Ausgabe München 1982
- Restany, Pierre: „The Votiv Offering by Yves Klein“, in: *Studio International*, Vol 195, No. 996, September 1982, S. 44-45
- Restany, Pierre: „L'ex-voto de sainte Rita à Cascia“, in: Kat. *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Musée national d' art moderne, Paris 1983, S. 245-246
- Riout, Denys: *Yves Klein. Manifeste l'immatériel*, Paris 2004
- Rosenthal, Nan: „La lévitation assistée“, in: Kat. *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Paris 1983, S. 199-233
- Kat. *Yves Klein*, hrsg. v. Sidra Stich, Museum Ludwig Köln und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Stuttgart 1994
- Storck, Gerhard: „Im weißen Raum“, in: Kat. *Im weißen Raum. Lucio Fontana. Yves Klein*, Museen Haus Esters und Haus Lange, Krefeld 1994, S. 7-45
- Weitemeier, Hannah: „Yves Klein. Phönix aus der Asche“, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 11, München 1990
- Wember, Paul: *Yves Klein*, hrsg. v. Institut für moderne Kunst Nürnberg, Köln 1969

**b) Kataloge (chronologische Auflistung):**

- Kat. *Yves Klein: Monochrome und Feuer*, Museum Haus Lange, Krefeld 1961
- Kat. *Yves Klein*, Städtische Kunstsammlung, Ludwigshafen 1974
- Kat. *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Musée national d' art moderne, Paris 1983
- Kat. *Beuys, Klein, Rothko. Wandlung und Prophezeiung*, hrsg. v. Anne Seymour, Gallery Antony d'Offay, engl. Ausgabe London 1987, dt. Ausgabe Stuttgart 1988
- Kat. *Im weißen Raum. Lucio Fontana. Yves Klein*, Museen Haus Esters und Haus Lange, Krefeld 1994
- Kat. *Yves Klein*, hrsg. v. Sidra Stich, Museum Ludwig Köln und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Stuttgart 1994
- Kat. *Yves Klein*, hrsg. v. Olivier Berggruen, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 2004

**Gustav Klimt (Auswahl)**

**a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung):**

- Arici, Laura: „Schwanengesang in Gold, „Der Kuss“ – eine Deutung“, in: Kat. *Gustav Klimt*, hrsg. v. Toni Stooss und Christoph Doswald, Kunsthaus Zürich, Stuttgart 1992, S. 43-51
- Bisanz, Hans: „Zur Bildidee ‚Der Kuss‘ – Gustav Klimt und Edvard Munch“, in: Kat. *Klimt und die Frauen*, hrsg. v. Nobias G. Natter und Gerbert Frodl, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2000, S. 226-234
- Bisanz-Prakken, Marian: *Gustav Klimt. Der Beethovenfries – Geschichte, Funktion und Bedeutung*, Salzburg 1977

- Bisanz-Prakken, Marian: „Programmatik und subjektive Aussage im Werk von Gustav Klimt“, in: Kat. *Wien 1870-1930. Traum und Wirklichkeit*, Historisches Museum der Stadt Wien, Salzburg und Wien 1984, S. 110-120
- Breicha, Otto (Hrsg.): *Gustav Klimt. Die goldenen Pforte, Werk – Wesen – Wirkung. Bilder und Schriften zu Leben und Werk*, Salzburg 1978
- Comini, Alessandra: *Gustav Klimt. Eros und Ethos*, Salzburg 1975
- Dobai, Johannes und Fritz Novotny: *Gustav Klimt*, Salzburg 1967
- Dobai, Johannes: „Zu Gustav Klimts Gemälde ‚Der Kuss‘“, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, Jg. 12, Nr. 56, 1968, S. 83-142
- Fliedl, Gottfried: „Das Weib macht keine Kunst, aber den Künstler. Zur Klimt-Rezeption“, in: *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*, hrsg. v. Renate Berger und Daniele Hammer-Tugendhat, Köln 1985, S. 89-149
- Fliedl, Gottfried: *Gustav Klimt. 1862-1918. Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994
- Fliedl, Gottfried: „Klimt und die Krise der männlichen Identität“, in: Kat. *Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele*, hrsg. v. Sabine Schulze, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 1995, S. 46-53
- Hofmann, Werner: *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende, Österreicher des 20. Jahrhunderts*, 1. Aufl. 1970, 2. Aufl. Salzburg 1977
- McDonell, Patricia: „The Kiss. A Barometer for the Symbolism of Gustav Klimt“, in: *Arts Magazin*, 60, April 1986, S. 65-73
- Nebehay, Christian: *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, München 1976
- Partsch, Susanna: „Gustav Klimt – ‚Als Person nicht extra interessant‘. Von der Ringstrasse zur Secession“, in: Zaunschirn, Thomas: *Gegenwelten. Gustav Klimt – Künstlerleben im Fin de Siècle*, München 1996, S. 14-55
- Partsch, Susanna: *Gustav Klimt. Maler der Frauen*, München 1994
- Partsch, Susanna: *Klimt. Leben und Werk*, München 1990
- Schorske, Carl E.: „Gustav Klimt: Die Malerei und die Krise des liberalen Ich“, in: ders.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, engl. Ausgabe New York 1980, dt. Ausgabe Frankfurt/Main 1982, S. 195-264
- Schawelka, Karl: „Klimts Beethovenfries und das Ideal des ‚Musikalischen‘“, in: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen*, hrsg. v. Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp, Wien, Köln, Graz 1993, S. 559-575
- Schmied, Wieland: „Gustav Klimt. Die Moderne auf Goldgrund“, in: *Österreichische Porträts*, hrsg. v. Jochen Jung, Salzburg, Wien 1985, S. 54-72
- Schulze, Sabine: „Sehnsucht nach Glück“, in: Kat. *Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne. Klimt, Kokoschka, Schiele*, hrsg. v. Sabine Schulze, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 1995, S. 12-16
- Strobl, Alice: „Gustav Klimt als Zeichner“, in: Kat. *Gustav Klimt, 1862-1918*, hrsg. v. Toni Stooss und Christoph Doswald, Kunsthau Zürich, Stuttgart 1992, S. 191-204

Wagner, Monika: „Klimts verruchtes Ornament“, in: *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*, hrsg. v. Susanne Deicher, Berlin 1993, S. 27-37

Wagner, Monika: „Wiener Frauenbilder: Ornament als Verbrechen?“, in: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen*, hrsg. v. Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp, Wien, Köln, Graz, 1993, S. 543-558

Whitford, Frank: *Klimt*, London 1990

Whitford, Frank: „Gilded Images“, in: *Art Quarterly*, Herbst 2000, S. 46-52

Zaunschirm, Thomas: „Der Mythos Klimt – zwischen Wunsch und Wirklichkeit“, in: ders.: *Gegenwelten. Gustav Klimt – Künstlerleben im Fin de Siècle*, München 1996, S. 8-14

## **b) Kataloge (chronologische Auflistung)**

Kat. *Gustav Klimt, 1862-1918*, Kunsthhaus Zürich, Stuttgart 1992

Kat. *Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele*, hrsg. v. Sabine Schulze, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 1995

Kat. *Klimt und die Frauen*, hrsg. v. Tobias G. Natter und Gerbert Frodl, Österreichische Galerie Belvedere Wien, Köln 2000

## **Jannis Kounellis (Auswahl)**

### **a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung):**

Baker, Kenneth: „Jannis Kounellis and the reenchantment of contradiction“, in: *Artforum*, Vol 25, Februar 1987, S. 100-101

Bann, Stephen und William Allen: „Jannis Kounellis and the Question of High Art“, in: *Interpreting Contemporary Art*, hrsg. v. Stephen Bann und William Allen, London 1991, S. 47-66

Bätzner, Nike (Hrsg.): *Arte Povera. Manifeste. Statements. Kritiken*, Dresden, Basel 1995

Bätzner, Nike: *Arte Povera. Zwischen Erinnerung und Ereignis: Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis*, Nürnberg 2000

Celant, Germano: „Jannis Kounellis im Interview mit Germano Celant“ (1974), in: *Arte Povera. Manifeste, Statements, Kritiken*, hrsg. v. Nike Bätzner, Basel 1995, S. 148-156

Corà, Bruno: „Jannis Kounellis in einem Gespräch mit Bruno Corà“ (1980), in: *Jannis Kounellis. Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966-1989*, Bern 1992, S. 80-91

Corà, Bruno: „Fragmente einer offenen Formalisierung. Interview mit Jannis Kounellis“ (1997), in: Kat. *Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute*, hrsg. v. Ingvild Goetz und Christiane Meyer-Stoll, Neues Museum Weserburg, Hamburg 1997, S. 102-114

Drathen, Doris von: „Jannis Kounellis. ‚Die Künstler sind zu Eunuchen geworden‘. Ein Gespräch von Doris von Drathen anlässlich der Retrospektive im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst, Wien“, in: *Kunstforum*, Bd. 146, Juli - August 1999, S. 285-297

- Fanelli, Franco: „Jannis Kounellis in einem Gespräch mit Franco Fanelli“ (1989), in: *Jannis Kounellis. Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966-1989*, Bern und Berlin 1992, S. 225-232
- Friedel, Helmut: „Memoria Passionis. Zu einigen Arbeiten von Jannis Kounellis“, in: *Kat. Raum. Zeit. Stille*, Kölnischer Kunstverein, Köln 1985, S. 159-169
- Georgiou, Aphrodite: *Die Dimension der Vergangenheit im Werk von Jannis Kounellis*, (Diss.) Köln 1998
- Grüterich, Marlis: „Jannis Kounellis. Profane und sakrale Menschennatur“, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 21, München 1993
- Lil, Kira van: „Feuer, Rauch und Ruß im Werk von Jannis Kounellis. Bilder für die verändernde Kraft des Schöpferischen“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 56, 1995, S. 255-271
- Lil, Kira van: „„Wo sonst ist das Morgen zu finden?“ Die Bedeutung der kulturellen Tradition im Werk von Jannis Kounellis“, in: *Kat. Jannis Kounellis. Die eiserne Runde*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1995, S. 48-57
- McEvelley, Thomas: „Mute Prophecies: The Art of Jannis Kounellis“, in: *Kat. Jannis Kounellis*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1986, S. 15-175
- Pasini, Francesca: „Weder Plastik noch Malerei. ‚Die freigelegten inneren Bilder‘. Gespräch mit Francesca Pasini“ (1988), in: *Jannis Kounellis. Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966 – 1989*, Bern 1992, S. 215-220
- Politi, Giancarlo: „Jannis Kounellis in einem Gespräch mit Giancarlo Politi“ (1985), in: *Jannis Kounellis. Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966 – 1989*, Bern 1992, S. 142-172
- Ruhrberg, Bettina: *Arte Povera. Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien*, (Diss. Bonn 1991), Köln 1992
- Schwerfel, Heinz Peter: *Jannis Kounellis im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel*, Kunst Heute, Nr. 15, hrsg. v. Giesela Neven DuMont und Wilfried Dickhof, Köln 1995
- Stabenow, Cornelia: „Die Entkleidung der Kultur. Zur Mythologisierung des Materials bei Mario Merz und Jannis Kounellis“, in: *Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*, hrsg. v. Carla Schulz-Hoffmann, München 1988, S. 85-90
- Wagner, Monika: „„Armes' Material als Hoffnungsträger“, in: *Kat. Jannis Kounellis. Die eiserne Runde*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1995, S. 17-25
- Westheider, Ortrud: „„Doch, ich betrachte mich als Maler.' Über Kounellis' Buchstaben- und Zahlenbilder“, in: *Kat. Jannis Kounellis. Die eiserne Runde*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1995, S. 9-16

#### **b) Kataloge (chronologische Auflistung)**

Kat. *Jannis Kounellis*, Museum Folkwang, Essen 1979

Kat. *Jannis Kounellis*, hrsg. v. Helmut Friedel, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1985

Kat. *Jannis Kounellis*, c. a. p. c., Musée d'Art Contemporain Bordeaux, Bordeaux 1985

Kat. *Jannis Kounellis*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1986

Kat. *Jannis Kounellis*, Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Mailand 1989

Kat. *Jannis Kounellis. Frammenti di Memoria*, Kestner Gesellschaft, Hannover 1991

Kat. *Jannis Kounellis. Die eiserne Runde*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1995

### **Louise Nevelson (Auswahl)**

#### **a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung):**

Abadie, Daniel: „Deux alchimistes du quotidien: Joseph Cornell et Louise Nevelson“, in: *XXe siècle*, 1973, Heft 6, S. 104-109

Beatty, Frances und Gilbert Brownstone, „The permanence of Nevelson“, in: Kat. *Louise Nevelson*, Centre National d'Art Contemporain, Paris 1974, o. S.

Boerma, Silke: *Material und Monochromie in der Plastik von Louise Nevelson*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Hamburg 1990

Celant, Germano: *Louise Nevelson*, ital. Ausgabe Mailand 1973, dt. Ausgabe München 1974

Kat. *Louise Nevelson*, hrsg. v. Germano Celant, Palazzo delle Esposizioni Rom, Mailand 1994

Danto, Arthur C.: „Black, White, Gold: Monochrome and Meaning in the Art of Louise Nevelson“, in: Kat. *The Sculpture of Louise Nevelson: Constructing a Legend*, hrsg. v. Brook Kamin Rapaport, Jewish Museum, New York 2007

Glimcher, Arnold B.: *Louise Nevelson*, New York 1976

Lisle, Laurie: *Louise Nevelson. A Passionate Life*, New York 1990

Mahlow, Dietrich: „Louise, wo ist dein Cowboyhut?“, in: Kat. *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Volker Rattemeyer, Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1990, S. 243-244

Nevelson, Louise: *Dawn and Dusks. Taped Conversations with Diana McKown*, New York 1976

Rosenblum, Robert: „Louise Nevelson“, in: *Arts Yearbook*, Band 3, 1959, S. 137-139

Schmied, Wieland: „Louise Nevelson“, in: Kat. *Louise Nevelson*, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974, o. S.

Seckler, Dorothee Gees: „The artist speaks. Louise Nevelson“, in: *Art in America*, Bd. 1, 1967, S. 33-43

Seitz, William, „Louise Nevelson“, in: Kat. *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, New York 1961, S. 118

Stempel, Karin: „*Louise Nevelson. A woman who should have been in a palace*“, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1999, Ausgabe 47

Thiemann, Barbara M.: „Josef Albers, Louise Nevelson und das präkolumbische Erbe Amerikas“, in: Kat. *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur Globalen Gegenwart*, hrsg. v. Marc Scheps, Yilmaz Dziewior, Barbara M. Thiemann, Museum Ludwig, Köln 1999, S. 202-205

Wilson, Laurie: *Louise Nevelson. Iconography and Sources*, (Ph. D. 1978) New York, London 1981

## **b) Kataloge (chronologische Auflistung)**

Kat. *The Art of Assemblage*, hrsg. v. William C. Seitz, The Museum of Modern Art, New York 1961

Kat. *Nevelson*, Martha Jackson Gallery, New York 1961

Kat. *Louise Nevelson*, Centre National d'Art Contemporain, Paris 1974

Kat. *Louise Nevelson*, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1974

Kat. *Louise Nevelson. Atmospheres and Environments*, Whitney Museum, New York 1980

Kat. *Louise Nevelson: Black, White and Gold*, The Pace Gallery, New York 1992

Kat. *Louise Nevelson*, hrsg. v. Germano Celant, Palazzo delle Esposizioni Rom, Mailand 1994

Kat. *The Sculpture of Louise Nevelson: Constructing a Legend*, hrsg. v. Brook Kamin Rapaport, Jewish Museum, New York 2007

## **Robert Rauschenberg (Auswahl)**

### **a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung)**

Adriani, Götz: „Robert Rauschenberg. Zeichnungen, Gouachen, Collagen. 1949 bis 1979“, in: Kat. *Robert Rauschenberg. Werke 1950-1980*, Staatliche Kunsthalle Berlin, Kunsthalle Düsseldorf, u. a., Berlin 1980

Alloway, Lawrence: „Rauschenbergs Entwicklung“, in: Kat. *Robert Rauschenberg. Werke 1950-1980*, Staatliche Kunsthalle Berlin u. a., Berlin 1980, S. 40-48

Colpitt, Frances: „Rauschenberg. In the Beginning“, in: *Art in America*, April 1992, S. 126-129

Davidson, Susan: „Combines. 1954-1964“, in: Kat. *Robert Rauschenberg. Retrospektive*, Museum Ludwig, Köln 1998, S. 100

Davidson, Susan: „Frühe Arbeiten 1949-1954“, in: Kat. *Robert Rauschenberg. Retrospektive*, Museum Ludwig Köln, 1998, S. 44

Feinstein, Roni: „The Early Work of Robert Rauschenberg: The White Paintings, the Black Paintings and the Elemental Sculptures“, in: *Arts Magazine*, 61, Nr. 1, September 1986, S. 28-37

Feinstein, Roni: *Random Order: The First Fifteen Years of Robert Rauschenberg's Art 1949-1964*, (Ph. D.) New York 1990

Goldstein, Carl: „Teaching Modernism: What Albers learned in the Bauhaus and taught to Rauschenberg, Noland, and Hesse“, in: *Arts Magazine*, 54, Nr. 4, Dezember 1979, S. 108-116

Hopps, Walter: „Robert Rauschenberg. The Early 1950s“, in: Kat. *Robert Rauschenberg. The Early 1950's*, hrsg. v. Walter Hopps, The Menil Collection, Houston 1991, S. 8-169

Kotz, Mary Lynn: *Rauschenberg: Art and Life*, New York 1990

Krauss, Rosalind: „Rauschenberg and the Materialized Image“, in: *Artforum*, 13, Nr. 4, Dezember 1974, S. 36-43

Rose, Barbara: *Robert Rauschenberg im Gespräch mit Barbara Rose*, dt. Ausgabe Köln 1989

Seckler, Dorothy Gees: „The Artist speaks: Robert Rauschenberg“, in: *Art in America*, 54, Nr. 3, Mai-Juni 1966, S. 73-84

Stuckey, Charles F.: „Rauschenbergs Alles-Überall-Ära“, in: Kat. *Robert Rauschenberg. Retrospektive*, hrsg. v. Walter Hopps und Susan Davidson, Museum Ludwig Köln, u. a., Ostfildern-Ruit 1998, S 30-41

Wainwright, L. S.: *Reading JunK. Thematic Imagery in the Art of Robert Rauschenberg from 1952 to 1964*, (Diss.) Champaign-Urbana 1993

Zacharias, Thomas: „Robert Rauschenberg. ‚Kunst zielt immer auf humanitäre Dinge ab‘“, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 46, München 1999

Zweite, Armin: „‚Kunst sollte kein Konzept haben.‘ Anmerkungen zu Rauschenbergs Werk in den 50er und 60er Jahren“, in: Kat. *Robert Rauschenberg*, hrsg. v. Armin Zweite, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Köln 1994, S. 17-60

#### **b) Kataloge (chronologische Auflistung)**

Kat. *Robert Rauschenberg. Paintings, Drawings, and Combines. 1949-1964*, Whitechapel Art Gallery, London 1964

Kat. *Robert Rauschenberg. Zeichnungen, Gouachen, Collagen 1949-1979*, hrsg. v. Götz Adriani, Kunsthalle Tübingen, München 1979

Kat. *Robert Rauschenberg. Werke 1950-1980*, Staatliche Kunsthalle Berlin, u. a., Berlin 1980

Kat. *Robert Rauschenberg. The Early 1950's*, hrsg. v. Walter Hopps, The Menil Collection, Houston 1991

Kat. *Robert Rauschenberg*, hrsg. v. Armin Zweite, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Köln 1994

Kat. *Robert Rauschenberg. Retrospektive*, hrsg. v. Walter Hopps und Susan Davidson, Museum Ludwig Köln, u. a., Ostfildern-Ruit 1998

#### **Andy Warhol (Auswahl)**

##### **a) Bücher und Aufsätze (alphabetische Auflistung)**

Ashton, Dore: „Blinding with Gold Dust“, in: *Art International*, 7, Sommer 1989, S. 66-73

Bourdon, David: „Andy Warhol and the Society Icon“, in: *Art in America*, 63, Januar-Februar 1975, S. 42-45

Bourdon, David: *Andy Warhol*, Köln 1989

Buchloh, Benjamin H. D.: „Andy Warhols eindimensionale Kunst: 1956-1966“, in: Kat. *Andy Warhol. Retrospektive*, hrsg. v. Kynaston McShine, Museum Ludwig Köln, München 1989, S. 37-58

Coplans, John: „Andy Warhol and Elvis Presley“, in: *Studio International*, 181, April 1971, S. 49-53

Crone, Rainer: *Das bildnerische Werk Andy Warhols*, (Diss.) Berlin 1976

Crone, Rainer: *Andy Warhol. Die frühen Werke 1942-62*, Stuttgart, Bad Cannstatt 1987

- Crone, Rainer: *Andy Warhol*, Hamburg, Frankfurt/Main 1970
- Crone, Rainer und Wilfried Wiegand: *Die Revolutionäre Ästhetik Andy Warhol's*, Darmstadt 1972
- Engelhard, Hartmut: „Reproduktion der Reproduktion. Wenn Warhol sich den Benjamin anzieht“, in: Lindner, Burkhardt: *Walter Benjamin im Kontext*, Königstein/Ts. 1985, S. 258-277
- Francis, Mark: „Stilleben. Andy Warhols Photographie als eine Form der Metaphysik“, in: Kat. *Andy Warhol. Photography*, Hamburger Kunsthalle, The Andy Warhol Museum Pittsburg, Hamburg 1999, S. 19-26
- Graevenitz, Antje von: „Warhols Tausch der Identitäten“, in: *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Bild in der zeitgenössischen Kunst*, hrsg. v. Michael Groblewski und Oskar Bätschmann, Berlin 1993, S. 69-91
- Heinrich, Christoph: „Andy Warhol. Art-director – Amateur – Künstler“, in: Kat. *Andy Warhol. Photography*, Hamburger Kunsthalle, The Andy Warhol Museum Pittsburg, Hamburg 1999, S. 9-18
- Honnet, Klaus: *Andy Warhol 1928-1987. Kunst als Kommerz*, Köln 1994
- King, Margery: „Starstruck: Andy Warhol's Marilyn and Elvis“, in: *Carnegie Magazine*, July-August 1995, S. 10-14
- King, Margery: „Populäre Photographie“, in: Kat. *Andy Warhol. Photography*, Hamburger Kunsthalle, The Andy Warhol Museum Pittsburgh, Hamburg 1999, S. 41-47
- Koepplin, Dieter: „Andy Warhols Zeichnungen nach der Photonatur“, in: Kat. *Andy Warhol. Zeichnungen 1942-1987*, The Andy Warhol Museum Pittsburgh, Kunstmuseum Basel, München 1998, S. 15-58
- Livingstone, Marco: „Do It Yourself: Anmerkungen zu Warhols Arbeitstechniken“, in: Kat. *Andy Warhol. Retrospektive*, hrsg. v. Kynaston McShine, Museum Ludwig Köln, München 1989, S. 59-74
- Lüthy, Michael: *Andy Warhol. Thirty are better than one*, Frankfurt am Main und Leipzig, 1995
- Lüthy, Michael: „Die scheinbare Wiederkehr der Repräsentation“, in: Kat. *Andy Warhol. Paintings 1960-1986*, hrsg. v. Martin Schwander, Kunstmuseum Luzern, Stuttgart 1995, S. 31-42
- McShine, Kynaston: „Einführung“, in: Kat. *Andy Warhol. Retrospektive*, hrsg. v. Kynaston McShine, Museum Ludwig Köln, München 1989, S. 11-21
- Ratcliff, Carter: *Andy Warhol*, München 1984
- Ratcliff, Carter: „Starlust: Andy's Photos“, in: *Art in America*, Mai 1980, S. 120-123
- Romain, Lothar: *Andy Warhol*, München 1993
- Rosenblum, Robert: „Warhol als kunsthistorisches Phänomen“, in: Kat. *Andy Warhol. Retrospektive*, hrsg. v. Kynaston McShine, Museum Ludwig Köln, München 1989, S. 23-36
- Salzmann, Siegfried: *Kultstar – Warhol – Starkult*, Duisburg 1972
- Schäfer, Martin, J.: „Kathartische Distanzierung: Andy Warhol. Medienphilosoph“, in: *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*, hrsg. v. Dieter Mersch, München 2003, S. 177-190

- Silver, Kenneth E.: „Déjà-vu: Warhols Kunst des Industriell-Naiven“, in: Kat. *Andy Warhol – Retrospektiv*, Deichtorhallen Hamburg, u. a. Ostfildern-Ruit 1993, S. 15-31
- Smith, John: „Hollywoodstars und edle Wilde“, in: Kat. *Andy Warhol. Photography*, Hamburger Kunsthalle, The Andy Warhol Museum Pittsburgh, Hamburg 1999, S. 27-32
- Steiner, Reinhard A.: „Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern“, in: *Pantheon*, Jahrgang 42, Heft II, April/Mai/Juni 1984, S. 151-157
- Stuckey, Charles F.: „Andy Warhol’s Painted Faces“, in: *Art in America*, 68, Mai 1980, S. 102-112
- Taylor, Paul: „Andy Warhol. The Last Interview“, in: *Flash Art*, Nr. 133, April 1987, S. 41-44
- Warhol, Andy: *The philosophy of Andy Warhol. From A to B and back again*, New York und London 1975
- Warhol, Andy: „Ruhm“, in: Kat. *Andy Warhol. Bilder 1961 bis 1981*, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1981, S. 33-39

#### **b) Kataloge (chronologische Auflistung)**

- Kat. *Andy Warhol. „Ich erkannte, dass alles, was ich tue, mit dem Tod zusammenhängt“*, hrsg. v. Karl Egon Vester, Kunstverein Hamburg, Hamburg 1987
- Kat. *Andy Warhol. Bilder 1961 bis 1981*, hrsg. v. Carl Haenlein, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1980
- Kat. *Andy Warhol. Retrospektive*, hrsg. v. Kynaston McShine, Museum Ludwig Köln, München 1989
- Kat. *Andy Warhol – Retrospektiv*, hrsg. v. Zdenek Felix, Deichtorhallen Hamburg, u. a. Ostfildern-Ruit 1993
- Kat. *Andy Warhol. Paintings 1960-1986*, hrsg. v. Martin Schwander, Kunstmuseum Luzern, Stuttgart 1995
- Kat. *Sammlung Marx. Andy Warhol. Frühe Zeichnungen*, hrsg. v. Heiner Bastian, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, München 1996
- Kat. *Andy Warhol. Zeichnungen 1942-1987*, The Andy Warhol Museum Pittsburgh, Kunstmuseum Basel u. a., München 1998
- Kat. *Andy Warhol. Photography*, Hamburger Kunsthalle, The Andy Warhol Museum Pittsburgh, Hamburg 1999
- Kat. *Super Warhol*, hrsg. v. Germano Celant, Grimaldi Forum Monaco, Mailand 2003

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** **Gustav Klimt: Der Kuss, 1907/08**  
Öl auf Leinwand, 180 x 180 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien,  
in: Fliedl, Gottfried: *Gustav Klimt 1862-1918*.  
*Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 218
- Abb. 2** **Gustav Klimt: Die Erfüllung, Werkvorlage zum Stoclet-Fries, um 1905/09**  
194,5 x 120,3 cm, MAK - Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien,  
in: Fliedl, Gottfried: *Gustav Klimt 1862-1918*.  
*Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 153
- Abb. 3** **Gustav Klimt: Beethoven-Fries, 1902**  
Kaseinfarbe auf Stuckgrundierung,  
Österreichische Galerie Belvedere, Wien,  
in: Fliedl, Gottfried: *Gustav Klimt 1862-1918*.  
*Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 113
- Abb. 4** **Sant' Apollinare Nuovo: Prozession der heiligen Frauen, Detail, 3. Viertel des 6. Jahrhunderts**  
Ravenna,  
in: Stützer, Herbert Alexander: *Ravenna und seine Mosaiken*,  
Köln 1989, Abb. 11
- Abb. 5** **Sant' Apollinare Nuovo: Prozession der heiligen Männer, Detail, 3. Viertel des 6. Jahrhunderts**  
Ravenna,  
in: Stützer, Herbert Alexander: *Ravenna und seine Mosaiken*,  
Köln 1989, Abb. 12
- Abb. 6** **Iwasa Matabei (1578-1650) zugeschrieben: Tänzer oder Tänzer, Paneel eines (verschollenen) Stellschirms, 17. Jahrhundert**  
Muschelkalk, Mineral- und Erdfarben auf goldgründertem Papier,  
78,6 x 52,6 cm, Sammlung F. Tikotin, Haifa,  
in: Kat. *Mönche, Monster, schöne Damen. Japanische Malerei, Buch- und Holzschnittkunst des 16. bis 18. Jahrhunderts*, hrsg. v. Stephan Graf von der Schulenburg, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main, Berlin 2000, S. 458, Farbtafel 43
- Abb. 7** **Frühe Ukiyo-e Schule: Prinzessin Sen und ihr Liebhaber, Kleiner Stellschirm, um 1620**  
British Museum, London,  
in: Lane, Richard: *Images from the Floating World. The Japanese Print*, New York 1982, S. 17, Abb. 5
- Abb. 8** **Louise Nevelson: Royal Tide IV, 1959/60**  
Holz, mit goldfarbener Lösung überspritzt,  
35 Teile, 323 x 445,5 x 55 cm, Museum Ludwig, Köln,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
Bildnachweis: Rheinisches Bildarchiv Köln

- Abb. 9**                    **Der Salon de la Guerre im Schloss von Versailles**  
in: Gaethgens, Thomas W.: *Versailles als Nationaldenkmal. Die Galerie des Batailles im Musée Historiques von Louis-Philippe*, belg. Ausgabe Antwerpen 1984, dt. Ausgabe Berlin 1985, S. 320
- Abb. 10**                    **Der Salon de la Paix im Schloss von Versailles**  
in: Gaethgens, Thomas W.: *Versailles als Nationaldenkmal. Die Galerie des Batailles im Musée Historiques von Louis-Philippe*, belg. Ausgabe Antwerpen 1984, dt. Ausgabe Berlin 1985, S. 321
- Abb. 11**                    **Der Goldene Altar, Iglesia de San José, Panama City, Ende 17. Jahrhundert**  
Quelle: [http://panamaliving.com/mi\\_panama.html](http://panamaliving.com/mi_panama.html)
- Abb. 12**                    **Innenraum der Franziskanerkirche von Salvador (Bahia), Brasilien, um 1730**  
in: Pautner, Norbert (Red.): *Faszination Gold. Verheissung des Göttlichen. Fluch der Menschheit*, München 2002, S. 107
- Abb. 13**                    **Andy Warhol: Gold Marilyn, 1962**  
Siebdruck auf Acryl und Öl auf Leinwand,  
211,4 x 144,7 cm, The Museum of Modern Art, New York,  
© 2009 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York  
in: Kat. *Andy Warhol. Retrospektive*, hrsg. v. Kynaston McShine, Museum Ludwig, Köln 1989/90, S. 207, Ab. 199
- Abb. 14**                    **Andy Warhol: Marilyn Diptych, 1962**  
Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, zwei Tafeln,  
jeweils 208,3 x 144,8 cm, The Trustees of the Tate Gallery,  
© 2009 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York  
in: Kat. *Andy Warhol. Retrospektive*, hrsg. v. Kynaston McShine, Museum Ludwig, Köln 1989/90, S. 211, Abb. 204
- Abb. 15**                    **Andy Warhol: Ohne Titel, ca. 1955**  
Tinte, Wasserfarbe, Blattgold auf festem, weißen Strathmore Karton, oberer Rand unregelmäßig eingerissen, 31,7 x 29,0 cm,  
Sammlung Marx, Berlin,  
© 2009 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York  
in: Kat. *Sammlung Marx. Andy Warhol. Frühe Zeichnungen*, hrsg. v. Heiner Bastian, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, München 1996, S. 37, Abb. 6
- Abb. 16**                    **Andy Warhol: Ohne Titel, 1956**  
Tinte, Blattgoldimitat, gestanzte Gold- und Silberornamente auf festem, weißen Zeichenpapier, 24,5 x 41,2 cm, Sammlung Marx, Berlin,  
© 2009 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York  
in: Kat. *Sammlung Marx. Andy Warhol. Frühe Zeichnungen*, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, hrsg. v. Heiner Bastian, München 1996, S. 98-99, Abb. 39

- Abb. 17** **Erlöser – feuchter Bart, 15. Jahrhundert**  
128,5 x 91,5 cm, Novgoroder Schule, Tret'jakov Galerie, Moskau,  
in: Felmy, Karl Christian: *Das Buch der Christus-Ikonen*,  
Adligenswil/Luzern 2004, S. 23, Abb. 15
- Abb. 18** **Feurige, Anfang 19. Jahrhundert**  
Russisch, Eitempera auf Holz, 17,8 x 15,1 cm, Privatsammlung,  
in: Kat. *Muttergottesikonen*, hrsg. v. Ivan Bentchev und Eva  
Haustein-Bartsch, Kunsthalle Recklinghausen, Bielefeld 2000,  
S. 155, Abb. 95
- Abb. 19** **Portrait eines Jünglings mit Goldgrund, 130-150 n. Chr.**  
Enkaustik auf Holz, Blattgold, 41 x 20,2 cm, Ägyptisches Museum, Berlin,  
Foto: Georg Niedermeiser,  
in: Kat. *Augenblicke. Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus  
römischer Zeit*, hrsg. v. Klaus Parlasca und Hellmut Seemann, Schirn  
Kunsthalle Frankfurt, München 1999, S. 276, Abb. 179
- Abb. 20** **Robert Rauschenberg: Ohne Titel (Gold Painting), um 1953**  
Auf Stoff fixiertes Blattgold und Leim auf Masonit, Holz- und  
Glasrahmen, 31,1 x 32,1 x 2,9 cm,  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,  
© Robert Rauschenberg/VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
in: Kat. *Robert Rauschenberg. Retrospektive*, Museum Ludwig Köln, Ost-  
fildern-Ruit 1998, S. 88, Abb. 60
- Abb. 21** **Robert Rauschenberg: Dirt Painting (For John Cage), um 1953**  
Erde und Schimmel in Holzrahmen, 39,4 x 40,6 x 6,4 cm,  
Slg. Untitled Press, Inc.,  
© Robert Rauschenberg/VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
in: Kat. *Robert Rauschenberg. Retrospektive*, Museum Ludwig Köln,  
Ostfildern-Ruit 1998, S. 85, Abb. 55
- Abb. 22** **Robert Rauschenberg: Ohne Titel (schwarzes Gemälde mit  
Rasterform), 1952/53**  
Öl und Zeitung auf Leinwand, 182,9 x 137,32 cm,  
Sammlung Denise und Andrew Saul,  
© Robert Rauschenberg/VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
in: Kat. *Robert Rauschenberg. Retrospektive*, Museum Ludwig Köln, Ost-  
fildern-Ruit 1998, S. 81, Abb. 51
- Abb. 23** **Robert Rauschenberg: White Painting, 1951**  
Öl auf Leinwand, 3 Tafeln, Gesamtmaße: 182,9 x 274,3 cm,  
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco  
© Robert Rauschenberg/VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
in: Kat. *Robert Rauschenberg. Retrospektive*, Museum Ludwig Köln,  
Ostfildern-Ruit 1998, S. 57, Abb. 15
- Abb. 24** **Max Bill: kontinuierität, 1946-1982**  
Kupfer, vergoldet, Höhe: 41 cm,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
in: Kat. *max bill. maler, bildhauer, architekt, designer*, hrsg. v. Thomas  
Buchsteiner, Otto Letze, Kunstmuseum Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2005,  
S. 136

- Abb. 25**                    **Max Bill: kontinuierät, 1946-47**  
 Stahlgerippe und Kalkputz, Höhe: ca. 300 cm,  
 aufgestellt in Zürich, zerstört 1948,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Hüttinger, Eduard: *Max Bill*, Zürich 1977, S. 35
- Abb. 26**                    **Max Bill: unendliche schleife, 1935-95 version V**  
 Granit, 225 x 190 x 130 cm,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Bill, Chantal und Jakob (Red.): *max bill. unendliche schleife 1935-95 und die einflächner*, wabern-bern, 2000, S. 101
- Abb. 27**                    **Roni Horn: Gold Field, 1980-82**  
 Gold, 124,5 x 152,5 x 0,002 cm,  
 in: Neri, Louise; Lynne Cooke und Thierry de Duve:  
*Roni Horn*, London 2000, S. 34
- Abb. 28**                    **Roni Horn: Gold Mats, Paired – For Ross and Felix, 1994-95**  
 Gold, 124,5 x 152,5 x 0,002 cm,  
 in: Neri, Louise; Lynne Cooke und Thierry de Duve:  
*Roni Horn*, London 2000, S. 121
- Abb. 29**                    **Roni Horn: Forms from the Gold Field, 1982**  
 Gold, 124,5 x 152,5 x 0,002 cm  
 Installation im Atelier der Künstlerin, New York,  
 in: Neri, Louise; Lynne Cooke und Thierry de Duve:  
*Roni Horn*, London 2000, S. 126
- Abb. 30**                    **Roni Horn: Untitled, 1977**  
 Soft rubber wedge, 305 x 40,5 x 4 cm,  
 Installation im Atelier der Künstlerin,  
 Yale School of Art, New Haven, Connecticut,  
 in: Neri, Louise; Lynne Cooke und Thierry de Duve:  
*Roni Horn*, London 2000, S. 33
- Abb. 31**                    **Roni Horn: Untitled, 1976**  
 Graphite dispersal on floor, ca. 366 x 488 cm,  
 Installation im Atelier der Künstlerin,  
 Yale School of Art, New Haven, Connecticut,  
 in: Neri, Louise; Lynne Cooke und Thierry de Duve:  
*Roni Horn*, London 2000, S. 30
- Abb. 32**                    **Roni Horn: Beking Purple (Hardwood Mat Construction), 1982**  
 500 Streifen Purpleheart-Holz wurden zu einem Feld verleimt,  
 120 x 150 x 2 cm,  
 in: Kat. *Roni Horn*, Glyptothek München, Kunstforum München, u. a.,  
 München 1983, Abb. 23
- Abb. 33-36**                **Yves Klein: Verkauf von Zonen immaterieller malerischer Sensibilität, 1959-1962**  
 Fotodokumentation, Fotos: Archives Yves Klein, Paris,  
 © Yves Klein, ADAGP, Paris  
 in: Kat. *Yves Klein. 1928 – 1962. A Retrospective*,  
 Institute for Arts, Rice University, Houston 1982, S. 208 und 209

- Abb. 37**                    **Yves Klein: Verkauf von Zonen immaterieller Malerischer Sensibilität, 1959-1962**  
 Fotodokumentation,  
 © Yves Klein, ADAGP, Paris  
 in: Kat. *Yves Klein. 1928 – 1962. A Retrospective*,  
 Institute for Arts, Rice University, Houston 1982, S. 210
- Abb. 38**                    **Yves Klein: Zertifikat einer Sensibilitätszone, 7. Dezember 1959**  
 Gold und Zertifikat, 23 x 33 x 2 cm,  
 Privatsammlung Paris, Photo: Alain le Nouail, Brest  
 © Yves Klein, ADAGP, Paris  
 in: Kat. *Les Couleurs de l'Argents*, Musée de la Poste, Paris 1991, S. 168
- Abb. 39**                    **Yves Klein: Zertifikat einer Sensibilitätszone**  
 © Yves Klein, ADAGP, Paris  
 in: Kat. *Yves Klein. 1928 – 1962. A Retrospective*,  
 Institute for Arts, Rice University, Houston 1982, S. 206, Abb. 102
- Abb. 40**                    **Yves Klein: Schachtel mit Goldbarren**  
 Privatsammlung,  
 © Yves Klein, ADAGP, Paris  
 in: Kat. *Les Couleurs de l'Argents*, Musée de la Poste, Paris 1991, S. 195
- Abb. 41**                    **Yves Klein: Votivgabe an die Heilige Rita,**  
 niedergelegt in ihrem Schrein in Cascia, Februar 1961  
 21 x 14 x 3,2 cm,  
 © Yves Klein, ADAGP, Paris  
 in: Restany, Pierre: *Yves Klein. Fire at the Heart of the Void*,  
 frz. Ausgabe Paris 1990, engl. Ausgabe New York, 1992, S. 74
- Abb. 42**                    **Yves Klein: Le Vide, 1958**  
 Innenansicht der Ausstellung in der Galerie Iris Clert, Paris,  
 28. April bis 12. Mai 1958,  
 © Yves Klein, ADAGP, Paris  
 in: Restany, Pierre: *Yves Klein. Fire at the Heart of the Void*,  
 frz. Ausgabe Paris 1990, engl. Ausgabe New York, 1992, S. 72
- Abb. 43**                    **Yves Klein: Immaterielle malerische Sensibilitätszone, 1959**  
 Yves Klein präsentiert eine immaterielle malerische Sensibilitätszone  
 in der Ausstellung im Hessenhuis, Antwerpen, 17. März 1959,  
 © Yves Klein, ADAGP, Paris  
 in: Kat. *Yves Klein*, hrsg. v. Sidra Stich, Museum Ludwig Köln und Kunst-  
 sammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Stuttgart 1994, S. 154
- Abb. 44**                    **Marcel Broodthaers: Lingot d'or, 1971**  
 Verkauf von einem Kilogramm Gold, Vitrine, Goldbarren,  
 109 x 79,5 x 49,5 cm, Privatsammlung  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Les Couleurs de l'Argents*, Musée de la Poste, Paris 1991, S. 92
- Abb. 45**                    **Marcel Broodthaers: Lingot d'or, 1971**  
 Goldbarren, Privatsammlung  
 Foto: Philippe de Gobert, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Les Couleurs de l'Argents*, Musée de la Poste, Paris 1991, S. 92

- Abb. 46**                    **Goldstater Philipps II., 3.-2. Jh. v. Chr.**  
 Gallische Philipper-Viertelstatere, Gold, Gewicht: 2,0 Gramm,  
 Archäologische Staatssammlung München,  
 in: Kat. *Gold. Magie. Mythos. Macht. Gold der alten und neuen Welt*,  
 hrsg. v. Ludwig Wamser und Rupert Gebhard, Archäologische  
 Staatssammlung München, Stuttgart 2001, S. 82, Abb. 64f
- Abb. 47**                    **Römische Goldmünze, um 211 v. Chr.**  
 Goldmünze der römischen Republik, Kleingoldprägung der  
 Mars-Adler-Serie, Gewicht: 3,35 Gramm, Privatbesitz,  
 in: Kat. *Gold. Magie. Mythos. Macht. Gold der alten und neuen Welt*,  
 hrsg. v. Ludwig Wamser und Rupert Gebhard, Archäologische  
 Staatssammlung München, Stuttgart 2001, S. 91, Abb. 70b
- Abb. 48**                    **„Die letzte Mark“, 2001**  
 Gold, Prägestätte München, Auflage je 200 000 in fünf Münzstätten, Ge-  
 wicht: 12 Gramm, Privatbesitz,  
 in: Kat. *Gold. Magie. Mythos. Macht. Gold der alten und neuen Welt*, hrsg.  
 v. Ludwig Wamser und Rupert Gebhard, Archäologische Staatssammlung  
 München, Stuttgart 2001, S. 132, Abb. 90
- Abb. 49**                    **Marcel Broodthaers: Museum-Museum, 1972**  
 2 Blätter in Siebdruck (gold, weiß, schwarz) auf Schoeller-Parole Karton,  
 84 x 59,5 cm, Herausgeber: Edition Staeck, Auflage von 100 nummerierten  
 und signierten Exemplaren,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Les Couleurs de l'Argent*, Musée de la Poste, Paris 1991, S. 191
- Abb. 50**                    **Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne à Vendre  
 1970-1971 pour Cause de Faillite, 1970-71**  
 Auflage von 19 Katalogen vom Kölnischen Kunstmarkt mit einem Um-  
 schlag in schwarzem Druck auf weißem Papier,  
 45 x 32 cm, Galerie Michael Werner,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: *Marcel Broodthaers. Interviews & Dialoge. 1946-1976*,  
 zusammengestellt von Wilfried Dickhoff, Köln 1994, S. 88
- Abb. 51**                    **Marcel Broodthaers: Paysage d'automne, 1973**  
 Farbiger Buchdruck auf weißem, glänzenden Karton,  
 70 x 50 cm, Auflage: 140 Exemplare,  
 Herausgeber: Galerie Yvon Lambert, Paris,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Marcel Broodthaers. Katalog der Editionen, Graphik  
 und Bücher*, Sprengel Museum Hannover, Städtische Galerie  
 Göppingen, Ostfildern-Ruit 1996, S. 41
- Abb. 52**                    **Joseph Beuys: Kalkulation über Wert der Kronenkopie**  
 documenta GmbH,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Joseph Beuys. documenta-Arbeit*, hrsg. v. Veit Loers und Pia  
 Witzmann, Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1993, S. 257
- Abb. 53-67**                **Joseph Beuys: Kronenschmelze, 1982**  
 Fotos: Dieter Schwerdtle,  
 Archiv Dieter Schwerdtle, Kassel  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

- Abb. 68**                    **Joseph Beuys: 7000 Eichen, 1982**  
Foto: Dieter Schwerdtle,  
Archiv Dieter Schwerdtle, Kassel  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2009
- Abb. 69**                    **Joseph Beuys: Kleiner Hasenstein, 1982**  
Multiple: Basaltstein mit goldener Sprayfarbe,  
Edition Staeck, Heidelberg,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
in: Kat. *Joseph Beuys. documenta-Arbeit*, hrsg. v. Veit Loers und  
Pia Witzmann, Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1993,  
S. 262, Abb. 173
- Abb. 70**                    **Robert Fludd: Der Mensch als Mikrokosmos, 1619**  
in: Rippe, Olaf; Margret Madejsky, Max Amann, Patricia  
Ochsner und Christian Rätsch: *Paracelsusmedizin. Altes  
Wissen in der Heilkunst von heute*, Aarau 2001, S. 89
- Abb. 71**                    **Johann Georg Gichtel: Theosophia Practica, 1736**  
in: Rippe, Olaf; Margret Madejsky, Max Amann, Patricia  
Ochsner und Christian Rätsch: *Paracelsusmedizin. Altes  
Wissen in der Heilkunst von heute*, Aarau 2001, S. 242
- Abb. 72**                    **Jannis Kounellis: Tragedia Civile, Neapel 1975**  
Installation in der Modern Art Agency, Neapel,  
© Jannis Kounellis  
in: Kat. *Jannis Kounellis*, Castello di Rivoli,  
Museo d'arte contemporanea, Mailand 1988, S. 30, Abb. 10
- Abb. 73**                    **Jannis Kounellis: Tragedia Civile, Turin 1988-89**  
Installation im Castello di Rivoli, Museo d'arte Contemporanea, Turin,  
© Jannis Kounellis  
in: Kat. *Jannis Kounellis*, Castello di Rivoli,  
Museo d'arte contemporanea, Mailand 1988, S. 31, Abb. 12
- Abb. 74**                    **Kreuzigung Christi, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts**  
28,2 x 21,6 cm, Katharinen Kloster Sinai,  
in: Felmy, Karl Christian: *Das Buch der Christus-Ikonen*,  
Freiburg 2004, S. 112, Abb. 56
- Abb. 75**                    **Simone Martini: Verkündigungsalter, 1333**  
Tempera auf Holz, 300 x 350 cm, Uffizien, Florenz,  
in: Klinger, Johannes und Roland Thomas: *Die Kunst zu vergolden. Bei-  
spiele. Techniken. Geschichte*, München 1989, S. 52
- Abb. 76**                    **Joseph Beuys: Palazzo Regale, 1985**  
Museo di Capodimonte, Neapel,  
Vestibül im 1. Stock mit Blick in „Palazzo Regale“,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
in: *Joseph Beuys. Palazzo Regale*, hrsg. v. der KulturStiftung der Länder in  
Verbindung mit der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Berlin, Düssel-  
dorf 1992, S. 20, Abb. 9

- Abb. 77**                    **Joseph Beuys: Palazzo Regale, 1985**  
 Installation in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1991,  
 Foto: Walter Klein, Düsseldorf  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: *Joseph Beuys. Palazzo Regale*, hrsg. v. der KulturStiftung der Länder in  
 Verbindung mit der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Berlin, Düsseldorf  
 1992, S. 25, Abb. I
- Abb. 78**                    **Joseph Beuys: Palazzo Regale, Vitrine II, 1985**  
 Foto: Walter Klein, Düsseldorf  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: *Joseph Beuys. Palazzo Regale*, hrsg. v. der KulturStiftung der Länder in  
 Verbindung mit der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Berlin, Düsseldorf  
 1992, S. 27, Abb. III
- Abb. 79**                    **Joseph Beuys: Palazzo Regale, Vitrine I, 1985**  
 Foto: Walter Klein, Düsseldorf  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: *Joseph Beuys. Palazzo Regale*, hrsg. v. der KulturStiftung der Länder in  
 Verbindung mit der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Berlin, Düsseldorf  
 1992, S. 26, Abb. I
- Abb. 80**                    **Palazzo Reale di Capodimonte, Neapel**  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: *Joseph Beuys. Palazzo Regale*, hrsg. v. der KulturStiftung der Länder in  
 Verbindung mit der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Berlin, Düsseldorf  
 1992, S. 17, Abb. 7
- Abb. 81**                    **Gruft des Señor de Sipán, Peru**  
 Die fast exakte Replik vor Ort.  
 in: Seeler, Rolf: *Peru und Bolivien. Indianerkulturen, Inka-Ruinen und  
 barocke Kolonialpracht der Andenstaaten*, Köln 2001, S. 208
- Abb. 82**                    **Romanisches Ostensorium, um 1200**  
 16 x 17,5 x 9 cm, Bergkristall, Rheinland,  
 Schnütgen-Museum, Köln,  
 in: Willberg, Annette: *Goldschmiedekunst des Mittelalters, Meisterwerke  
 im Schnütgen-Museum Köln*, Köln 1998, S. 35
- Abb. 83**                    **Reliquiar des heiligen Sebastian, 15. Jahrhundert**  
 St. Peter, Rom,  
 in: Guadalupi, Gianni: *Schätze der Welt. Die Goldschmiedekunst –  
 Vom Alten Ägypten bis heute*, Erlangen 1999, S. 243
- Abb. 84**                    **Joseph Beuys: La Revolutione siamo noi, 1972**  
**Lichtpause, Stempel mit blauer Tinte, 190,3 x 100 cm,**  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Joseph Beuys „Editionen“*, *Sammlung Schlegel*, Nationalgalerie  
 im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin 1999, S. 61
- Abb. 85**                    **Joseph Beuys: Terremoto in Palazzo, 1981**  
 Installation, verschiedene Materialien, 500 x 700 cm,  
 Fondazione Amelio, Istituto per l'Arte Contemporanea, Neapel,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Joseph Beuys. Natur, Materie, Form*, hrsg. v. Armin  
 Zweite, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf,  
 München, Paris, London 1991, Abb. 244

- Abb. 86**                    **Constantin Brancusi: Die Unendliche Säule, 1938**  
 Gusseisen und Bronze, Höhe: 29,35 m,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: *La Colonne sans fin. Les carnets de L' Atelier Brancusi*,  
 hrsg. v. Marielle Tabart, Centre Georges Pompidou, Paris 1998,  
 S. 69, Abb. 142
- Abb. 87**                    **Constantin Brancusi: Die Unendliche Säule, 1938**  
 Gusseisen und Bronze, Höhe: 29,35 m,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: *Varia, Radu: Constantin Brancusi*, New York 1986, S. 278
- Abb. 88**                    **Constantin Brancusi: Die Unendliche Säule, 1938**  
 Gusseisen und Bronze, Höhe: 29,35 m,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: *Varia, Radu: Constantin Brancusi*, New York 1986, S. 282
- Abb. 89**                    **Constantin Brancusi: Das Ensemble von Tirgu Jiu**  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: *Kat. Constantin Brancusi. Plastiken – Zeichnungen*,  
 Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1976, S. 82
- Abb. 90**                    **Constantin Brancusi: Die Unendliche Säule, 1918**  
 Atelieransicht,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: *La Colonne sans fin. Les carnets de L' Atelier Brancusi*, hrsg. v. Ma-  
 rielle Tabart, Centre Georges Pompidou, Paris 1998, S. 15, Abb. 1
- Abb. 91**                    **Constantin Brancusi: Die Unendliche Säule, 1926**  
 im Garten von Edward Steichen, Voulangis,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: *Varia, Radu: Constantin Brancusi*, New York 1986, S. 267
- Abb. 92**                    **Rumänische Grabstelen in Loman, Transylvania**  
 Foto: Consiliul Culturii, Bukarest,  
 in: Balas, Edith: „The Sculpture of Brancusi in the Light  
 of his Rumanian Heritage”, in: *Art Journal*, XXXV/2,  
 Winter 1975/76, S. 95, Abb. 3
- Abb. 93**                    **Rumänische Grabstelen**  
 in: Klein, Ina: *Constantin Brancusi. Natur, Struktur, Skulptur,*  
*Architektur*, Band 2, Dokumente, Köln 1994, Abb. 143 + 144
- Abb. 94**                    **Yves Klein: Monogold, MG3, 1960**  
 14 x 12 cm, Blattgold auf Karton, Privatsammlung,  
 © Yves Klein, ADAGP, Paris  
 in: Restany, Pierre: *Yves Klein. Fire at the Heart of the Void*,  
 frz. Ausgabe 1990, engl. Ausgabe New York 1992, S. 71
- Abb. 95**                    **Yves Klein: Monogold, MG 11, 1961**  
 75 x 60 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,  
 © Yves Klein, ADAGP, Paris  
 in: *Kat. Yves Klein*, hrsg. v. Sidra Stich, Museum Ludwig und  
 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Stuttgart 1994, S. 195

- Abb. 96**                    **Bodhisathva Seishi, um 1400**  
Standfigur aus Japan, Höhe: 65,5 cm, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, in: Wilsberger, Johann: *Gold*, Dortmund, 1975, S. 101
- Abb. 97**                    **To-ji Schrein, Kyoto**  
in: Singh, Madanjeet: *The Sun. Symbol of Power and Life*, New York 1993, S. 147, Abb. 247
- Abb. 98**                    **Yves Klein: Trilogie bleu-or-rose, 1960**  
IKB 75, 199 x 153 cm, MG 17, 199 x 153 cm, MP16, je 199 x 153 cm, Louisiana Museum of Modern Art, Humblebaek,  
© Yves Klein, ADAGP, Paris  
in: Restany, Pierre: *Yves Klein. Fire at the Heart of the Void*, frz. Ausgabe 1990, engl. Ausgabe New York 1992, S. 66-67
- Abb. 99**                    **Giotto: Thronende Gottesmutter mit dem Kinde, um 1306-1310**  
Tempera auf Holz, 325 x 204 cm, Uffizien, Florenz,  
in: Vigorelli, Giancarlo: *L'opera completa di Giotto*, Mailand 1966, Tafel XLIV
- Abb. 100**                  **Joseph Beuys: wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, 1965**  
Galerie Schmela, Düsseldorf, Foto: Walter Vogel,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
in: Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys: Die Aktionen*, Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Ostfildern-Ruit 1994, S. 111
- Abb. 101**                  **Joseph Beuys: wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, 1965**  
Galerie Schmela, Düsseldorf, Foto: Walter Vogel,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
in: Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys: Die Aktionen*, Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Ostfildern-Ruit 1994, S. 109
- Abb. 102**                  **Joseph Beuys: wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, 1965**  
Galerie Schmela, Düsseldorf, Foto: Walter Vogel,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
in: Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys: Die Aktionen*, Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Ostfildern-Ruit 1994, S. 110
- Abb. 103**                  **Joseph Beuys: ....irgendein Strang....., 1965**  
Ausstellung in der Galerie Schmela, Düsseldorf, Foto: Bernhard Becher,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
in: Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys: Die Aktionen*, Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Ostfildern-Ruit 1994, S. 104
- Abb. 104**                  **Sioux-Häuptling, Vereinigung mit der Sonne**  
bemaltes Büffelfell der Sioux, Musée de l'homme, Paris,  
in: Halifax, Joan: *Schamanen. Zauberer, Medizinmänner, Heiler*, engl. Ausgabe 1982, dt. Ausgabe Frankfurt am Main 1983, S. 90
- Abb. 105**                  **Vereinigung mit der Sonne**  
Figur aus einem Felsbild in Nordwest-Australien,  
in: Halifax, Joan: *Schamanen. Zauberer, Medizinmänner, Heiler*, engl. Ausgabe 1982, dt. Ausgabe Frankfurt am Main 1983, S. 91

- Abb. 106**                    **Vereinigung mit der Sonne, Sonnenfigur der Algonkin**  
Felsbild, Peterborough, Ontario,  
in: Halifax, Joan: *Schamanen. Zauberer, Medizinmänner, Heiler*,  
engl. Ausgabe 1982, dt. Ausgabe Frankfurt am Main 1983, S. 90
- Abb. 107**                    **Maske**  
Tierrandentro,  
in: Reichel-Dolmatoff, Gerardo: *Goldwork and Shamanism. An  
Iconographic Study of the Gold Museum*, Medellín 1988, S. 59, Abb. 48
- Abb. 108**                    **Maske**  
Tumaco,  
in: Reichel-Dolmatoff, Gerardo: *Goldwork and Shamanism. An  
Iconographic Study of the Gold Museum*, Medellín 1988, S. 60, Abb. 50
- Abb. 109**                    **Joseph Beuys: Sonnenkreuz, 1949**  
Bronze 39 x 19 x 2,5cm, Privatbesitz,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
in: Kat. *Joseph Beuys. Natur, Materie, Form*, hrsg. v. Armin Zweite,  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, München, Paris,  
London 1991, Abb. 53
- Abb. 110**                    **Joseph Beuys: wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, 1965**  
Photo: Ute Klophaus,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
in: Schirmer, Lothar: *Joseph Beuys. Eine Werkübersicht. Zeichnungen und  
Aquarelle, Drucksachen und Multiples, Skulpturen und Objekte, Räume und  
Aktionen 1945-1985*, München, Paris, London 1996, Abb. 87
- Abb. 111**                    **Goldene Madonna, um 1000**  
Holzkern vergoldet, Höhe: 74 cm, Essener Münster  
Quelle: [http://www.essen.de/images/goldene\\_madonna](http://www.essen.de/images/goldene_madonna)
- Abb. 112**                    **James Lee Byars: The Golden Tower, 1990/2004**  
Installationsansicht „GegenwartEwigkeit“,  
Martin-Gropius-Bau, Berlin 1990,  
Edelstahl vergoldet, Durchmesser: 2000 x 250 cm,  
Foto: Lothar Schnepf  
© Estate of James Lee Byars, Courtesy Galerie Michael Werner Berlin,  
Köln & New York
- Abb. 113**                    **Rundturm von Glendalough, Wicklow**  
in: Stalley, Roger: „Sex, symbol and myth: some observations on the Irish  
round towers“, in: *From Ireland coming: Irish art from the early Christian  
to the late Gothic period and its European context*, Lawrenceville 2001,  
S. 32
- Ab. 114**                    **Rundturm von Ardmore, Waterford**  
in: Stalley, Roger: „Sex, symbol and myth: some observations on the Irish  
round towers“, in: *From Ireland coming: Irish art from the early Christian  
to the late Gothic period and its European context*, Lawrenceville 2001,  
S. 36
- Abb. 115**                    **Siegessäule mit Siegesgöttin „Viktoria“**  
Höhe: ca. 70 m, Tiergarten, Berlin  
in: Hinderks, Susanne; Rudolf Walter Leonhardt und Paul Otto Schulz:  
*Berlin*, München 1984, S. 63

- Abb. 116**                      **Fernsehturm Berlin**  
 Höhe: 365 m  
 Quelle: <http://wiwi.hu-berlin.de>
- Abb. 117**                      **Vladimir Tatlin: Denkmal der III. Internationale, 1920**  
 Rekonstruktion von 1991,  
 in: Kat. *Vladimir Tatlin. Retrospektive*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf,  
 Köln 1993, S. 67
- Abb. 118 + 119**                **Abramović/Ulay: Nightsea Crossing, 1981**  
 The Art Gallery of New South Wales, Sidney,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Marina Abramović. Artist Body. Performances 1969-1997*, hrsg. v.  
 Toni Stooss, Kunstmuseum Bern, Mailand 1998, S. 270 und 271
- Abb. 120**                      **Abramović/Ulay: Nightsea Crossing, 1982**  
 Kunstakademie Düsseldorf, März 1982, 3 Tage,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Ulay & Marina Abramović. Modus Vivendi*,  
 Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1985, S. 34
- Abb. 121**                      **Abramović/Ulay: Nightsea Crossing**  
 Objekte aus „Nightsea Crossing“,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Ulay & Marina Abramović. Modus Vivendi*,  
 Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1985, S. 33
- Abb. 122-125**                **Abramović/Ulay: Nightsea Crossing, Conjunction, 1983**  
 Sonesta Koepelzaal, Museum Fodor, Amsterdam,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Ulay & Marina Abramović. Modus Vivendi*, Stedelijk  
 Van Abbemuseum, Eindhoven 1985, S. 70-73
- Abb. 126**                      **Abramović/Ulay: Nighsea Crossing, Conjunction, 1983**  
 Sonesta Koepelzaal, Museum Fodor, Amsterdam,  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Marina Abramović*, hrsg. v. Friedrich Meschede,  
 Neue Nationalgalerie Berlin, Ostfildern-Ruit 1993, S. 195
- Abb. 127**                      **Aborigines**  
 Auf dem australischen Erdbild ist der Geburtsort des Ahnen Karora zu se-  
 hen umgeben von Spuren des mystischen Emu. Von hier ging alles Leben  
 und die Sonne selbst aus, und Karora kehrt im Tode hierher zurück. Der  
 Schamane tritt bei seiner Initiation hier ein.  
 in: Halifax, Joan: *Schamanen, Medizinmänner, Heiler*, engl. Ausgabe  
 London 1982, dt. Ausgabe Frankfurt/Main 1983, S. 70
- Abb. 128**                      **Erich Buchholz, drei goldkreise mit vollkreis blau, 1922**  
 Holzrelief, 74 x 60 cm, museum kunst palast, Düsseldorf,  
 © Erbegemeinschaft Erich Buchholz, Königsstein/Ts.  
 in: Kat. *Erich Buchholz*, hrsg. v. Richard Gassen und Lida von Mengden,  
 Wilhelm-Hack-Museum und Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen,  
 Köln 1998, S. 59

- Abb. 129**                    **Erich Buchholz, Modell Herkulesufer, 1922/68**  
 © Erbegemeinschaft Erich Buchholz, Königsstein/Ts.  
 in: Kat. *Erich Buchholz*, hrsg. v. Richard Gassen und Lida von Mengden,  
 Wilhelm-Hack-Museum und Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen,  
 Köln 1998, S. 87
- Abb. 130**                    **Thronender Christus, 16. Jahrhundert**  
 Novgorod, Tret'jakov Galerie, Moskau,  
 in: Felmy, Karl Christian: *Das Buch der Christus-Ikonen*,  
 Freiburg i. Br. 2004, S. 52, Abb. 46
- Abb. 131**                    **Christus „der Pantokrator“, 1363**  
 aus dem Pantokrator-Kloster, Berg Athos, 106 x 79 cm,  
 Ermitage, St. Petersburg,  
 in: Felmy, Karl Christian: *Das Buch der Christus-Ikonen*,  
 Freiburg i. Br. 2004, S. 26, Abb. 18
- Abb. 132**                    **Gott als Architekt des Universums, um 1250**  
 Bible moralisée, Codex Vindobonensis 2554, Frankeich  
 Österreichische Nationalbibliothek, Wien  
 in: Flüeler, Niklaus und Sebastian Speich (Hrsg.): *Das Buch vom Gold*, Lu-  
 zern, Frankfurt am Main 1975, S. 123
- Abb. 133**                    **Lucio Fontana: Concetto Spaziale, Attese, 1962**  
 Öl auf Leinwand, Gold, 82 x 65 cm, Privatsammlung Genf,  
 © Lucio Fontana by SIAE/VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Lucio Fontana*, hrsg. v. Enrico Crispolit und Rosella  
 Siligato, Palazzo delle Esposizioni Roma, Mailand 1998, S. 268
- Abb. 134**                    **Lucio Fontana: Concetto Spaziale, 1949**  
 Öl auf Papier auf ungrundierter Leinwand, 100 x 100 cm,  
 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf,  
 Foto: Walter Klein, Düsseldorf  
 © Lucio Fontana by SIAE/VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Lucio Fontana. Retrospektive*, hrsg. v. Thomas M. Messer,  
 Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Köln 1996, S. 89, Abb. 49
- Abb. 135**                    **Lorenzo Monaco: Geburt Christi, o. J.**  
 Detail: Punzierte Nimben,  
 Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin,  
 in: Kat. *Geschichten auf Goldgrund. Bilderzählungen in der frühen italieni-  
 schen Malerei*, hrsg. v. Stefan Weppelmann, Berlin, Köln 2005,  
 S. 115, Abb. 2
- Abb. 136**                    **Fra Angelico: Das Jüngste Gericht, 1432-1435**  
 Detail: Trassierungen im Nimbus und den Flügeln,  
 Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin  
 in: Kat. *Geschichten auf Goldgrund. Bilderzählungen in der frühen italieni-  
 schen Malerei*, hrsg. v. Stefan Weppelmann, Berlin, Köln 2005,  
 S. 115, Abb. 3
- Abb. 137**                    **Michael Buthe: Musée du Echnaton, Sonnenraum, 1976**  
 Installation im Atelier des Künstlers, Köln  
 Foto: Friedrich Rosenstiel, Köln  
 Archiv: Friedrich Rosenstiel, Köln  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Michael Buthe. Die endlose Reise der Bilder*,  
 Museum Folkwang, Essen 1980, S. 19

- Abb. 138**                    **Michael Buthe: Musée du Echnaton, Afrika Reise, 1976**  
 Installation im Atelier des Künstlers, Köln  
 Foto: Friedrich Rosenstiel, Köln  
 Archiv: Friedrich Rosenstiel, Köln  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009
- Abb. 139**                    **Michael Buthe: Musée du Echnaton, Benim, 1976**  
 Installation im Atelier des Künstlers, Köln  
 Foto: Friedrich Rosenstiel, Köln  
 Archiv: Friedrich Rostenstiel, Köln  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
 in: Kat. *Michael Buthe. Die endlose Reise der Bilder*,  
 Museum Folkwang, Essen 1980, S. 21
- Abb. 140**                    **Michael Buthe, Musée du Echnaton, Die Königin, 1976**  
 Installation im Atelier des Künstlers, Köln  
 Foto: Friedrich Rosenstiel, Köln,  
 Archiv: Friedrich Rosenstiel, Köln  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009
- Abb. 141**                    **Einladung zur Eröffnung des Musée du Echnaton, 1976**  
 Archiv: Dietmar Schneider, Köln  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009
- Abb. 142**                    **Michael Buthe: Musée du Echnaton, 1976**  
 Foto: Dietmar Schneider, Köln,  
 Archiv: Dietmar Schneider, Köln  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009
- Abb.143**                    **Michael Buthe: Musée du Echnaton, 1976**  
 Foto: Dietmar Schneider, Köln,  
 Archiv: Dietmar Schneider, Köln  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009
- Abb. 144**                    **Michael Buthe: Musée du Echnaton, 1976**  
 Foto: Dietmar Schneider, Köln  
 Archiv: Dietmar Schneider, Köln  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009
- Abb. 145**                    **Sonnenstein, 1400-1300 v. Chr.**  
 Relief aus Amarna: der „Sonnenstein“ des Echnaton zeigt den Pharao,  
 seine Gattin Nofretete und eine Tochter bei der Anbetung der Sonne, deren  
 Strahlen als gebende Hände dargestellt sind. Ägyptisches Museum, Kairo,  
 in: Singh, Madanjeet: *The Sun. Symbol of Power and Life*, Mailand 1993,  
 S. 322, Abb. 450
- Abb. 146**                    **Stephan Lochner: Dreikönigsaltar, um 1440**  
 238 x 263 cm, Holz, Kölner Dom,  
 in: Schock-Werner, Barbara: *Kölner Dom. Bildführer mit Schatzkammer*,  
 Pulheim 2005, S. 24-25
- Abb. 147**                    **Sieneisch, Himmelfahrt Mariens, Anfang 15. Jahrhundert**  
 Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin,  
 in: Kat. *Geschichten auf Goldgrund. Bilderzählungen in der frühen  
 italienischen Malerei*, hrsg. v. Stefan Weppelmann, Berlin/Köln 2005,  
 S. 109, Abb. 6

- Abb. 148**                    **Gero-Kreuz, Ende 10. Jahrhundert**  
Strahlenkranz von 1683, Kölner Dom,  
in: Schock-Werner, Barbara: *Kölner Dom. Bildführer mit Schatzkammer*,  
Pulheim 2005, S. 18
- Abb. 149**                    **Michael Buthe, Musée du Echnaton, 1976**  
Detailansicht Sonnenraum,  
Foto: Friedrich Rosenstiel, Köln  
Archiv: Friedrich Rostenstiel, Köln  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2009  
in: Kat. *Michael Buthe. Die endlose Reise der Bilder*,  
Museum Folkwang, Essen 1980, S. 19
- Abb. 150-152**                **James Lee Byars: 666, 1996**  
Fotos: Anne Schloen, Köln  
© Estate of James Lee Byars, Courtesy Galerie Michael Werner Berlin,  
Köln & New York
- Abb. 153**                    **Nô-Gewand, Japan, Tokugawa Zeit, 1603-1868**  
Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien  
in: Flüeler, Niklaus und Sebastian Speich: *Das Buch vom Gold*,  
Luzern und Frankfurt/Main 1975, S. 87, Abb. 3
- Abb. 154**                    **Chormantel des Kurfürsten Clemens August, 1742**  
in: Schock-Werner, Barbara: *Kölner Dom. Bildführer mit Schatzkammer*,  
Pulheim 2005, S. 42
- Abb. 155**                    **Rembrandt van Rijn: Selbstportrait, 1658**  
Öl auf Leinwand, 133,7 x 103,8 cm,  
The Frick Collection, New York,  
Postkarte

**Bildrechte/Reproduktionsgenehmigungen:**

Bei den Abbildungen handelt es sich um sogenannte Zitate nach §51 des Urheberrechtsgesetzes. Die Dissertation ist ein selbständiges wissenschaftliches Werk. Die Bilder dienen der Erläuterung des Inhaltes und sind somit keine reine Illustration.

Die Bildrechte liegen, wenn nicht anders angegeben, bei den Künstlern.

Die VG Bild-Kunst in Bonn hat für die von ihr vertretenen Künstler Marina Abramović/Ulay, Joseph Beuys, Max Bill, Constantin Brancusi, Marcel Broodthaers, Michael Buthe, Lucio Fontana, Yves Klein, Louise Nevelson und Robert Rauschenberg die Veröffentlichung der Bilder im Rahmen der Dissertation auf dem Server der Stadt- und Universitätsbibliothek der Stadt Köln genehmigt.