

KIELER KUNSTHISTORISCHE SCHRIFTEN N.F.,
BD. 15

Leseprobe © Verlag Ludwig 2012

Leseprobe © Verlag Ludwig 2012

DÉ-COLL / AGE UND HAPPENING

STUDIEN ZUM WERK VON WOLF VOSTELL
(1932–1998)

Tagung des Kunsthistorischen Instituts
der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
am 3. Dezember 2011

hg. v. Klaus Gereon Beuckers
unter Mitarbeit von Cornelius Hopp

Ludwig

Leseprobe © Verlag Ludwig 2012

INHALTSVERZEICHNIS

Grußwort.....	7		
<i>Mercedes Vostell, Malpartida</i>			
Zu Wolf Vostell. Eine Einleitung.....	13		
<i>Klaus Gereon Beuckers, Kiel</i>			
Zu dadaistischen Aspekten in der Kunst von Wolf Vostell	23		
<i>Jessica Wieczorek, Kiel</i>			
»Ereignisse sind Waffen zur Politisierung der Kunst«			
Zum Verhältnis von Kunst und Politik in den 1960er Jahren			
am Beispiel von Wolf Vostells »Miss Vietnam« (1967)		71	
<i>Hans-Edwin Friedrich, Kiel</i>			
»In Ulm, um Ulm und um Ulm herum«.			
Die Verlagerung der Ästhetik in das Nervensystem. Wolf			
Vostells erweiterter Kunstbegriff und die Aktivierung des			
Betrachters am Beispiel des Ulmer Happenings von 1964.....			109
<i>Thekla Zell, Ulm</i>			
»100 x Hören und Spielen«.			
Wolf Vostells Funk-Happening vom 19. Mai 1969 und die			
diskursiven Voraussetzungen seiner »Lebens-Musik«.....			169
<i>Petra Maria Meyer, Düsseldorf</i>			

Wolf Vostells Environment ›Mania‹ von 1973. Eine Kunst gegen den Wahnsinn des Krieges.....	205
<i>Gerald Schröder, Bochum</i>	
dé-coll/age als Strukturprinzip. Anmerkungen zu den Motiven Auto, Beton, weiblicher Akt und Knoblauch am Kölner Objektwagen von Wolf Vostell	239
<i>Sandro Angelo Parrotta, Stuttgart</i>	
Spätromantik als Fernsehikonoklasmus – Wolf Vostell als Medienkünstler.....	363
<i>Norbert M. Schmitz, Wuppertal</i>	
Die Werke von Wolf Vostells in der Kunsthalle zu Kiel.....	399
<i>Cornelius Hopp, Kiel</i>	

GRUSSWORT

Mercedes Vostell

»Meine Kunst hat die Aufgabe, die Menschen gegen Krieg und Intoleranz zu erziehen«, hat Wolf Vostell gesagt und dieser Satz kennzeichnet seine Arbeit meines Erachtens am besten.

Es ist mir eine große Freude, dieses Buch, in dem Beiträge zur Kunst von Wolf Vostell aus der Feder verschiedener Experten für zeitgenössische Kunst versammelt sind, mit meinem Gruß zu eröffnen. Es ist eine Ehrung von Vostell zu seinem 80. Geburtstag, der im Oktober 2012 zu feiern wäre. In seinem Namen möchte ich allen Autoren und vor allem dem Initiator und Herausgeber, Prof. Dr. Klaus Gereon Beuckers aus Kiel, herzlich danken. Die verschiedenen Ansätze aus der Kunstgeschichte, Medienwissenschaft und Literaturwissenschaft hätten meinem Mann Freude bereitet.

Das Werk von Wolf Vostell umfasst ein sehr breites künstlerisches Spektrum von der Zeichnung bis zu Happenings. Wie viele Künstler seiner Generation war er zudem an der Erweiterung der Kunst und des Konzepts Kunstwerk interessiert. Noch wichtiger war ihm jedoch die Erweiterung des Konzepts Leben. Sein Ziel war die Gleichung »Leben = Kunst«, aus Leben Kunst und aus Kunst Leben zu machen. Er wollte dem Betrachter Dinge aus einem anderen Blickwinkel als dem alltäglichen zeigen, ihn dazu aufrufen, sich durch die Kunst in einen neuen Kontext zu versetzen, um neue Verhaltensweisen zu

finden, um aktiv und neu nachzudenken und die alltäglichen Dinge als Kunstwerk aufzufassen und das Leben insgesamt als Kunstwerk anzusehen.

Vostell ging damit ohne Zweifel weiter als Marcel Duchamp, auf den er sich selbst bezogen hat: »Wenn Duchamp den Gegenstand des täglichen Lebens zum Kunstwerk erklärt hat, so erkläre ich den Gebrauch des Gegenstands zum Kunstwerk; wenn ein Urinal ein Kunstwerk ist, so muss Urinieren ebenfalls eines sein.« Als Vostell Duchamp in den 1960er Jahren zum ersten Mal bei einer Ausstellung traf, brachte er ihm eine Zahnbürste als Geschenk mit und sagte: »Wenn für Duchamp die Zahnbürste ein Kunstwerk ist, ist somit der Gebrauch der Bürste ein Kunstwerk für Vostell.« Duchamp amüsierte sich über diese Erklärung, nahm den Kommentar und die Zahnbürste entgegen und steckte sich die Bürste in seine Brusttasche, als ob es sich um ein Taschentuch handeln würde.

Diese Bemühung, aus dem Leben Kunst und aus der Kunst Leben zu machen, führte dazu, dass Vostell sehr offen für die verschiedenen Formen künstlerischen Ausdrucks war und sich aus allen Gattungen bediente, um die passende Gestalt für seine Inhalte zu finden. Deshalb umfasst sein Werk Zeichnungen, Malerei, Decollagen, Happenings, Fluxus-Konzerte, Environments, Skulpturen, Videofilme, grafische Techniken, Texte und vieles mehr. In jeder dieser Ausdrucksformen kam jedoch seine Passion als Maler zum Vorschein. Dies unterscheidet ihn von anderen Künstlern der Fluxus-Gruppe, die wie Nam June Paik aus der Musik oder wie Robert Filiou aus der Poesie stammten – um zwei Beispiele zu nennen.

Vostell bereitete alles, was er machte, intensiv vor und arbeitete weder leichtfertig noch willkürlich, auch wenn seine Arbeiten bewusst einen spontanen Charakter bewahren. Dies war seine Art und Weise, in den 1960er Jahren Kunst zu machen, als die Provokation in der Ästhetik der schnell hingeworfenen Sachen bestand. In den fol-

genden Jahren suchte Vostell eine andere Art von Herausforderung in der Paraphrase von Werken großer Künstler aus früheren Generationen, wobei er versuchte, an die Qualität von ihnen heranzukommen. Er sagte, dass er aus den Meisterwerken von Dürer, Bosch, Goya oder Picasso mehr lernen könne als aus Geschichtsbüchern.

Seine Ansprüche waren in den 1980er Jahren sehr hoch und die Paraphrasen nach Bildern seiner Lieblingskünstler wurden immer komplexer. Als der Berliner Galerist Michael Wewerka einmal Vostells Atelier voller Bildern sah, fragte er ihn 1985: *»Warum und seit wann malt ein Künstler, der so bekannt für seine Happenings und Aktionen ist, nun Ölgemälde?«* Vostell antwortete: *»Ich habe in meinem Leben nichts anders gemacht als Malen. In den 1950er Jahren habe ich es mit meinen zerrissenen Plakaten gemacht, in den 1960ern mit den Verwischungen und den Partituren für die Happenings, später mit neuen Materialien, die ich als erster in meinen Werken benutzt habe, wie Beton und Blei. Alle meine Happenings, Environments, Videos, Konzerte, Musik und so weiter, absolut alles hat mit der Malerei zu tun.«* Er sagte, dass er sich seit ungefähr 1975 einer »Malereiaktion« widme, durch die er jetzt die Erfahrungen auf die Leinwand bringen würde, die er mit den beteiligten Personen in seinen Happenings gehabt habe. Aber er widme sich nicht nur der Malerei, sondern arbeite zur gleichen Zeit an fünf oder sechs verschiedenen Sachen. Zudem sagte er, dass es nicht wichtig sei, den Happenings sein ganzes Leben zu widmen. Diese seien wie die Hippie-Bewegung oder der französische Mai ein Produkt der 1960er Jahre. Es sei auch nicht wichtig, dass er immer den gleichen Stil fortsetze. Das Wichtige sei, dass das Kunstwerk stark sei. Ich habe ihn häufig sagen gehört, dass seine Malerei anders wäre, wenn er nicht die Happenings gemacht hätte. Seine Bilder seien gemalte Happenings, so wie es auch die Bilder von Bosch wären. Sein Werk veränderte sich und variierte, da er sich nicht gerne wiederholte und es

ihn langweilte, immer das gleiche zu tun, aber er verfügte über eine Kontinuität und bei allen Variationen hat er nie seine ersten Ausdrucksformen verlassen, sondern hat sie mit neuen Experimenten vermischt, die er später entdeckt hat.

Vostells Werk ist hart und kritisch, für viele unbequem. Er sagte, dass er nichts dagegen habe, dass seine Kollegen weniger kritisch arbeiteten, aber er habe eben diesen Weg eingeschlagen und wolle ihn fortsetzen. Dabei wandte er häufig einen Satz von Pablo Picasso auf sich an, mit dem dieser über das Werk seines Freundes Henri Matisse gesprochen hatte: *»Das Werk von Matisse ist, als ob man auf einem bequemen Stuhl sitzt, während mein Werk ist, als ob man auf einem harten Stuhl sitzt.«* In diesem Sinne ist das Werk Vostells näher am Werk von Picasso. Als er gefragt wurde, warum er, der doch so pazifistisch sei, diese Themen so hart und gewalttätig behandelt, antwortete er sehr häufig ebenfalls mit dem Verweis auf Picasso: Als ein deutscher Offizier während der deutschen Besatzung Picassos Atelier in Paris besuchte und vor dem Bild »Guernica« fragte: *»Dies ist furchtbar. Haben Sie das gemacht?«*, hat Picasso *»Nein, Sie!«* geantwortet.

Vostell liebte das Leben. Daher war sein Werk ein ständiger Kampf gegen den Tod. Er liebte die Menschen über alles und daher war er immer auf der Seite der Unterdrückten: der Juden, der Schwarzen, der Zigeuner, der Frauen, der Indianer und so weiter. Immer wenn er konnte, verteidigte er jeden einzelnen. Dies bestimmte auch die Wahl seines Aussehens, durch das er sich jedoch keineswegs selbst als Jude zeigen wollte, wie viele glaubten. Vielmehr war es für ihn *»eine Form der Provokation gegenüber der deutschen Gesellschaft, damit diese sich ständig an etwas erinnerte, was niemand vergessen sollte.«* Er empfand die Unterdrückung durch den Naziterror als zu brutal, als dass sie in der Nachkriegszeit vergessen werden dürfe. Für ihn war das 20. Jahrhundert weder

idyllisch noch unschuldig und er wollte dem Publikum deshalb auch weder unschuldige noch idyllische Motive zeigen.

Vostell war ein Aufklärer, kein Aufrührer. Er wollte zeigen, was widersprüchliches zur gleichen Zeit passiert, die gegensätzlichen Ereignisse einander gegenüber stellen und uns damit auffordern, Information zu suchen und zu verstehen, dass alles mit allem zu tun hat. Vostell integrierte akribisch das Wichtigste des Alltagslebens der Menschen seiner Zeit in seiner Kunst. Er pflegte zu sagen: *»Ich möchte nicht von der Wirklichkeit abweichen, sondern sie der Welt in der gleichen Sprache und im gleichen Konzept vorbringen, wie sie vom Radio oder dem Fernsehen angeboten wird. Ich will aufzeigen, dass es nicht nur eine einzige Wirklichkeit gibt, sondern verschiedene.«* Vostell war ein reflektierter Zeitzeuge. Ich habe ihn einige Male sagen hören, dass er als Maler nicht abseits von den Ereignissen des Lebens existieren will. Sein Werk war immer phänomenologisch, beschäftigte sich immer mit den Problemen seiner Zeit und der Geschichte, insbesondere der westlichen Welt. Aus diesem Grund pflegte er sich als *»europäischer Künstler«* zu bezeichnen. Und vor allem war sein Werk prozessual. Dies unterschied ihn von anderen Künstlern seiner Zeit, auch wenn es auf den ersten Blick so aussah, dass ihre Werke gleich sein könnten. Vostell verteidigte vor allem die Freiheit und Unabhängigkeit. Aus diesem Grund wollte er an keine Galerie gebunden sein. Seine Werke gelangten häufig von seinem Atelier direkt in private Sammlungen oder Museen. Und trotz der Kritik seiner Galeristen daran haben diese es zu keinem Zeitpunkt aufgehört ihn auszustellen. Er ist zu einem der Künstler seiner Zeit mit den meisten Ausstellungen im Jahr geworden.

Vostell verstarb zwei Jahre vor dem Ende des 20. Jahrhunderts. Einem Jahrhundert, das für mich *»ein goldenes Jahrhundert der plastischen Künste«* ist. Es brachte künstlerische Bewegungen von sehr großer Bedeutung hervor. Die Kunst des 20. Jahrhunderts hat

das kulturelle Leben stark bereichert. Sie beeinflusste das Theater, den Tanz, die Architektur, das Kino. Die künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts sind von keinem unbemerkt geblieben. Die Aussagen der Werke, die sich an die ästhetische Vorstellungskraft der Zuschauer richten, waren keine Nachrichten, sondern Impulse, Fragen und Reflexionen über politische oder soziale Fragen. Vor allem waren es die Fluxisten, philosophische Künstler, die darum bemüht waren, bessere Personen in einer besseren Welt zu machen. Diese Bewegung wurde schon sehr früh Anfang der 1960er Jahre von den demokratischen Ländern akzeptiert. Es gab keine andere künstlerische Aussage, die mehr Ausstellungen und Events in diesen Jahren innerhalb und außerhalb Europas hervorgebracht hat, als die Fluxus-Bewegung. Ihre Werke wurden von Museen und Institutionen nachgefragt und unter ihnen fehlten Vostells Werke nie.

ZU WOLF VOSTELL. EINE EINLEITUNG

Klaus Gereon Beuckers

Im Jahre 2012 wäre Wolf Vostell 80 Jahre alt geworden. Aus diesem Anlass widmete ihm das Kunsthistorische Institut der Christian-Albrechts-Universität eine Tagung, aus der dieser Aufsatzband hier hervorgegangen ist und mit dem die Beteiligten den Kölner als einen der wichtigsten deutschen Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts würdigen wollen. Wolf Vostell hat wie kaum ein anderer Künstler den Werdegang der Bonner Republik begleitet und in seiner stets internationalen Ausrichtung wesentlich zur künstlerischen Identität der Avantgarde der 1950er bis 1980er Jahre beigetragen.

Dabei verweigerte sich Wolf Vostells Kunst konsequent einer dekorativen Erscheinungsform und nutzte vielmehr Kunst als Mittel zur Erzeugung und Steigerung von Wahrnehmung und kritischer Reflexion. Bei aller politischen Thematik und der ständig präsenten Kriegsmotive ging es ihm nicht um den Transport politischer oder gesellschaftlicher Erkenntnisse vom Autor zum Betrachter, sondern Vostell war ein vor allem visuell orientierter, an ästhetischen Mitteln arbeitender Künstler. Dafür setzte er Abbilder in collagierenden Verfahren und oft in Einheit mit akTIONAL geprägten Verfremdungen als Additionsform flüchtiger und alltäglicher Elemente ein. Vostell verfügte stets über ein sicheres Auge für graphisch und kompositionell starke Bildmotive, die zudem als Reize funktionieren konnten. Solche

immer wieder aufgegriffenen Sujets instrumentalisierte er dann in seinen Arbeiten, um an ihnen visuelle und auch gesellschaftlich-politische Themen oder Sichtweisen aufzudecken, zu hinterfragen und in der Konfrontation gelegentlich auch zu brandmarken. Bei all dem nutzten seine Werke Abbildhaftigkeit aber zur Thematisierung und als betrachterbezogene Assoziationsgrundlage, nicht als Gegenstand an sich. So erfüllen sie Aspekte des von Umberto Eco Anfang der 1960er Jahren geprägten Konzepts der *Opera aperta* des »offenen Kunstwerks«, wobei vor allem John CAGES Begriff der *Indeterminance* für Vostell von Bedeutung gewesen ist. Hier besteht inhaltlich eine große Ähnlichkeiten zu Künstlern wie Robert Rauschenberg oder David Hamilton und Daniel Spoerri; der Betrachter ist aufgefordert, den ästhetisch gesetzten und ausformulierten Rahmen durch eigene Erfahrung und/oder Aktion aufzufüllen. Dabei war Vostell stets um die Auswahl starker, provozierender Motive bemüht, die den Betrachter konfrontierten und herausforderten, somit einen Rahmen schufen, in dem Kunst zu Erfahrung werden konnte.

Die künstlerischen Mittel Vostells gingen ganz im Stil der Zeit mit einer Erweiterung des Kunstbegriffs einher, in dem das Element der Handlung und der aktiven Einbeziehung des Betrachters konstitutiv wurde und sich so über das LESSINGSCHE Diktum einer Trennung von Darstellender und Bildender Kunst, von sukzessiver und synchroner Form hinwegsetzte. Mindestens genauso bedeutend war jedoch die Verschiebung des Kunstbegriffs in ästhetischer und medialer Hinsicht. Durch die Etablierung des Undekorativen, mit auf den ersten Blick und vermeintlich formal minderwertigen Drucktechniken wurden in einer nach wie vor stark auf Malerei und designorientierte Objektkunst ausgerichteten Kunstwelt andere Impulse gesetzt, die in ihrer realitätsbezogenen Alltäglichkeit dezidiert als Einbezug des »Lebens« in die »Kunst« verstanden werden sollten. Einer Objektivierung der Kunst in der Rücknahme der künstlerischen Handschrift,

wie sie zeitgleich weite Teile der Zweiten Avantgarde beispielsweise mit ihren Monochromien und optischen Konstruktionen vertraten, wurde die flüchtig erscheinende, wie amateurhaft die Spuren der Montage sichtbar lassende Form der inszenierten Subjektivität gegenüber gestellt. Die dabei formulierte dezidierte Verweigerung von Erhabenheit war eine zentrale programmatische Aussage Vostells, die ganz in der Tradition der Dadaisten und Surrealisten stand, Parallelen zu Andy Warhol oder auch Dieter Roth besaß.

Wie aber jede Etablierung von abgrenzender Geste zu ihrer Integration in den Rahmen führt, so fanden auch Vostells Arbeiten spätestens mit ihren Großformaten zu einem neuen Pathos. Vostell war sich dieser Problematik bewusst und reagierte durch den Einbezug medialer Störmanöver in die Werke. Als Pionier, wenn nicht sogar teilweise Erfinder einer Fernseh- und Videokunst ermöglichte ihm der Bildschirm die bildliche Integration einer zweiten Realität, die zudem als dynamische Form der statischen Installation beziehungsweise dem gefügten Bild gegenübergestellt wurde. Damit war der mediale Rahmen etablierter Kunstkategorien endgültig überschritten und eine Form der visuellen Ansprache gefunden, die mit den herkömmlichen Kunstbegriffen der Klassischen Moderne nicht mehr in Einklang zu bringen war. Vostell hat hier mit anderen Vertretern seines Umkreises, von denen nur Nam June Paik und Joseph Beuys genannt sein sollen aber die Künstler der Strömungen der Neuen Realisten um Pierre Restany in Paris und der New Yorker Kunstszene insgesamt genannt werden könnten, die Türe weit aufgestoßen.

Umso verwunderlicher, fast konservativer erschien dann eine Rückbesinnung auf die Malerei, auch wenn sie im großen Strom der Wiederfindung der Malerei in den 1970er Jahren gebettet war. Sie war jedoch keine Rückkehr zur Malerei vor der Zweiten Avantgarde, sondern stand unter gänzlich anderen Vorzeichen. Es ging auf der formalen Grundlage der Klassischen Moderne nicht mehr um

die abstrahierende Darstellung von Gegenständen, sondern die Entwicklung einer Gegenständlichkeit aus dem Ungegenständlichen. Die Bilder zeigten Transformationsprozesse und dynamische Modifikationen, in die die plastische Theorie beispielsweise der Übergießungen mit Polyurethan-Schaum und vor allem der Betonkunst von Vostell einfließen. Mit seinen Metarmophosen gelang Vostell erneut ein wichtiger Beitrag zu einer Neuen Gegenständlichkeit, wie sie die Neuen Wilden oder andere Malergruppen suchten.

Insgesamt hat Vostell in beinahe drei Jahrzehnten stets auf der Höhe der künstlerischen Diskussion gestanden, hatte zeitweise mit Fluxus und Happening international deren Takt mitbestimmt. Seine Aktionen und seine stark ikonographisch geprägten Visualisierungen in Installationen gehören zu den künstlerisch wichtigsten Positionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Sie sind von seiner Person nicht zu trennen, denn Vostell trat als Bestandteil der Aktionen auf, staffierte seine Erscheinungsform selbst zu einem Bild und bestätigte darin die von ihm vertretene Einheit von Leben und Kunst konsequent.

Geboren wurde Vostell als Wolfgang Schäfer 1932 in Leverkusen bei Köln. Seine Kindheit und Jugend blieb vom Zweiten Weltkrieg geprägt, den er früh evakuiert überlebte, bevor er 1945 in die zerstörte Stadt Köln zurückkam. Seine 1953 begonnene Lehre als Lithograph führte ihn an die Werkkunstschule in Wuppertal, von wo er 1954 zu einer Paris-Reise aufbrach, die ihn nachhaltig prägen sollte. Dort begannen in diesen Jahren die Situationisten mit ihrer ortsgebundenen, radikalen künstlerischen Arbeit, dort prägten die Tendenzen zum Einbezug des Realen durch materielle Zeugnisse und Historizität neue Positionen der Kunst vor, die das folgende Jahrzehnt bestimmen sollten. Paris war in diesen Jahren einmal mehr die Avantgarde Europas.

Als Vostell zurück nach Köln kam, suchte er den Kontakt zum Elektronischen Studio des WDR, wo Karlheinz Stockhausen arbeitete und sich ein internationaler künstlerischer Kreis nahe an John Cage und mit Mary Bauermeister und Nam June Paik bildete, der später als die Fluxus-Szene für Furore sorgen sollte. Vostell, der bisher eine solide und ihn in seiner Präzision lange prägende Ausbildung als Grafiker erfahren hatte, fand nicht zuletzt unter dem Eindruck seiner Parisreise zur künstlerischen Ausdrucksform der (De-)Collage und Aktion. Im folgenden Jahr 1955 ging Vostell konsequent nach Paris zurück und besuchte dort die École National Supérieure des Beaux Arts, von wo er 1957 an die Düsseldorfer Kunstakademie wechselte.

Als er 1958 in Paris mit ›Das Theater ist auf der Straße‹ das erste Happening auf europäischem Boden veranstaltete, flossen seine verschiedenen künstlerischen Erfahrungen aus Köln und Paris sowie seine Kenntnis New Yorker Tendenzen zusammen. Insbesondere zeigte er sich von den Ideen der Pariser Situationisten um Guy Debord und die diesem Kreis zugehörigen Affichisten beeinflusst, deren Anregungen in Vostells De-Collagen und Verwischungen, die er seit der Mitte der 1950er Jahre anfertigte, aufgenommen wurden.

Ende der 1950er Jahre etablierte er sich als Künstler. Eine erste Einzelausstellung fand 1958 in Cáceres in der Extremadura statt, 1961 folgte eine Einzelausstellung in Paris. In dieser Zeit formulierte Vostell zusammen mit Nam June Paik und dem Stockhausen-Kreis mit Anregungen aus dem New Yorker Kunstkreis und unter dem Eindruck asiatischer Daseinsentwürfe neue Formen der Aktionskunst. Sie begründeten die europäische Fluxusszene und waren dabei stark musikalisch geprägt. Auch Vostell arbeitete zu dieser Zeit an akustischen Decollagen. Gleichzeitig führte er in Köln mit dem Happening ›Cityrama‹ (1961) eine andere Form der öffentlichen Aktionskunst ein, die den konzertanten Rahmen verließ und den Betrachter zum Akteur machte. Als er seit 1958 im ›Deutschen Ausblick‹ Fernseher in seine

Collagen integrierte, fand er zu Möglichkeiten einer gleichzeitigen Konfrontation verschiedener Darstellungsebenen, die medial zwei Realitäten zueinander in Bezug setzten und so Bild und Gegenbild effekt- und aussagevoll konfrontieren konnten. Dies prägte seine Kunst seit den 1960er Jahren immer mehr.

1963 stellte er mit der Filmcollage *»Sun in your head«* und der *»6 TV décollage«* mit die ersten Videoarbeiten der Kunstgeschichte her. Als er 1964 für das Studio f in Ulm das große Happening *»In Ulm, um Ulm und um Ulm herum«* inszenierte, waren seine Aktionen bereits international weit bekannt und fanden sowohl in Deutschland als auch beispielsweise in New York statt. Dabei hatten sie den Höhepunkt an Umfang und Komplexität erreicht. Lange vor Stockhausens erst 2007 uraufgeführten *»Helikopter-Streichquartett«* setzte Vostell bereits 1964 Düsenflugzeuge ein.

Dabei ging es Vostell auch bei seiner zentralen Beteiligung an der sehr internationalen Fluxusszene weniger um die Herausbildung eines künstlerischen Signes, als vielmehr um die Zusammenstellung möglichst eindrücklicher und die Hinterfragung der Situation ermöglichender Szenerien, dank denen eine kritische Wahrnehmung des Betrachters möglich wurde. Vostell war nicht an einer intellektuellen Überzeugungsarbeit gelegen, aber das emotionale und physische Erlebnis war ihm wichtig.

1966 widmete ihm der Kölnische Kunstverein eine erste Retrospektive. Einen nicht unerheblichen Teil der Ausstellung bildete dabei das »Vostell-Archiv«, in dem Vostell seit 1959 Material befreundeter Künstler sammelte und das bis zu seinem Tod fortgeführt wurde und heute im Museo Vostell in Malpartida de Cáceres aufbewahrt wird. Hierauf basieren Vostells 1965 zusammen mit dem Journalisten Jürgen Becker bei Rowohlt veröffentlichte Materialsammlung zu Happenings und sein 1970 erschienener Nachfolgebund zu Aktionen, die bis heute Grundlage jeder Arbeit zur Aktionskunst sind und in

die Vostell seine Vorstellungen aktueller Graphik einbringen konnte. Faktisch löste er mit den Büchern den Anspruch beispielsweise von Georges Macunias zu einer Dokumentation der Aktionskunst ein.

Insbesondere seit 1967 (»Miss Vietnam«) wurden die Themen von Vostells Arbeiten ganz im Sinne der Politisierung der Gesellschaft offenkundig tagespolitischer. Vor allem die Konfrontation zwischen Krieg und Unterdrückung auf der einen sowie Wirtschaftswunder und einer bürgerlichen Bequemlichkeit auf der anderen Seite führten ihn zu teilweise sehr provokanten und aggressiv erscheinenden Arbeiten. Dezidiert suchte er nach Themen, mit denen er Aspekte des Krieges und der existentiellen Bedrohung intensiv mitempfinden lassen konnte und stellte diese immer wieder bürgerlichem Wohlbefinden in medialer Idylle wie dem Fernsehen oder Statussymbolen gegenüber. Dabei war Vostell, der beispielsweise selbst gerne Autos und damit das Statussymbol der bürgerlichen Gesellschaft dieser Zeit fuhr, weniger an einer Kritik der Wohlstandsgesellschaft oder gar deren Zerschlagung interessiert, sondern es ging ihm um eine bewusste Wahrnehmung der verschiedenen gesellschaftlichen und politischen Ebenen, um eine kritische Distanz zur allgemeinen Abstumpfung.

Wie die ganze Fluxus-Szene ist auch Vostell in seiner Kunst ohne den Hintergrund der zeitgenössischen Musik kaum verständlich. 1967 gründete er mit den Musikern Mauricio Kagel, Alfred Feussner, Friedrich W. Heubach und Gabor Altorjay das »Labor e.V. zur interdisziplinären Erforschung akustischer und visueller Ereignisse«. Nicht zuletzt unter dem Eindruck von musikalischen Mitteln wie dem Overdub und einigen plastischen Theorien der Zeit beschäftigte er sich seit 1968 mit Überfließungen und der Starrheit von Aggregatzuständen. Sehr schnell experimentierte er dabei mit Polyurethanschaum, bevor er zum Material Beton kam. Das neue Ausdrucksmittel fand in den Einbetonierungen des »Ruhenden Verkehrs« (1969),

der ›Desastres‹ (1972) und des ›Fluxuszuges‹ (1980) breiten Niederschlag und wurde zeitweise so etwas wie sein künstlerisches Signet.

Als 1970 die Fluxus- und Happening-Retrospektive im Kölnischen Kunstverein, die er mit seinen beiden Rowohl-Bänden »Happenings« (1965) und »Aktionen« (1970) vorbereitet und durch eine Zusammenstellung seiner eigenen Aktionen in einem Typoskriptband bei Luchterhand unter dem Titel »Happening & Leben« (1970) ergänzt hatte, wegen der Einbeziehung einer kalbenden Kuh verhindert wurde, beschloss Vostell den Umzug nach Berlin und Malpartida. Zunächst setzte er seine Arbeiten mit Beton und andere Installationen fort, Aktionen traten jedoch immer weiter zurück. Stattdessen widmete er sich der Malerei, die gegenständlich aber nicht abbildend war und sich mit Zitaten der Altmeister bis in die Klassische Moderne auseinandersetzte. Der grau-blaue, mit Rot abgesetzte Farbakkord nahm Kompositionen der plastischen Arbeiten wie mit Beton auf, erweiterte die Figuration über diese hinaus jedoch durch Verdichtungen und Knotenbildungen, die Anregungen der späten Malerei von Picasso aus den 1960er Jahren aufnahmen, stellenweise an die Stahlplastiken von Eduardo Chillida erinnern und wie dort Raumfragen anreißen, diese jedoch zweidimensional rückbinden. Gleichzeitig arbeitete Vostell weiter mit Objektcollagen und setzte Akzente durch Pflanzaktionen, die Teile der Urban Land Art vorweg nahmen. Vom Kunstbetrieb zog er sich immer weiter zurück, lebte bis zu seinem frühen Tod 1999 weitgehend in Spanien, wo er auf der Grundlage seines Fluxus-Archivs und seiner Kunstsammlung das Museo Vostell aufbaute.

Vostell ist schon früh durch große, retrospektive Ausstellungen geehrt und gewürdigt worden. Die Reihe beginnt 1966 mit dem Kölnischen Kunstverein, setzt sich 1974 im Musée d'Art Moderne de la Ville in Paris und 1975 in der Neuen Nationalgalerie fort. 1977 nahm er an der documenta in Kassel teil. 1992 wurde ihm in mehreren

Städten zum 60. Geburtstag mit großen Ausstellungen gratuliert, so in Köln, Bonn, Mannheim, Leverkusen und Mülheim. Zuletzt fanden 2006 eine Retrospektive seiner Druckgrafik in Bremen, 2007 eine große Ausstellung im Bonner Landesmuseum und 2010 jeweils eine in Leverkusen, Mailand sowie in Madrid statt. Darüber hinaus ist er vor allem im Museo Vostell in Malpartida präsent. Für 2012 sind mehrere Ausstellungen geplant.

Die Bedeutung Vostells für die Kunst des 20. Jahrhunderts liegt nicht allein in den Themen, die sich intensiv mit der deutschen Geschichte, der Verdrängung des Kriegsgrauens und der Zukleisterung mit bürgerlicher Behaglichkeit auseinander setzen und damit auf einer soziokulturellen Ebene, sondern ebenso in den Darstellungsformen, die Vostell auf der Grundlage seiner soliden graphischen Ausbildung mit großer Präzision fand. Ausgehend von dem Collageprinzip, das das tragende Prinzip der Moderne ist, öffnete er seine Arbeiten durch das aktionale Element für den Betrachter, der durch aktive Teilnahme zu einer großen Unmittelbarkeit der künstlerischen Erfahrung geführt wurde. Vostell arbeitete in seinen Environments, die seit den 1960er Jahren sein Werk bestimmen, gerne mit Gegensätzen. Oft enthalten die Arbeiten ikonisch aufgeladene Schlüsselbilder wie das berühmte Erschießungsfoto aus Vietnam, ein Foto des Prager Frühlings oder auch Bilder des Starkultes. Sie werden mit Bildern ihrer Gegenwelt kontrastiert, was oft zu einer Dualität des Schreckens und Grauens auf der einen und der bürgerlichen, werbungsüberformten Welt auf der anderen Seite führt. Nicht selten suchte Vostell in dieser Dualität auch die direkte provokante Appellation, um die Eindringlichkeit zu steigern und den Betrachter durch Verunsicherung und Provokation aus seiner passiven Haltung in eine aktive Wahrnehmung herauszuholen. Hierbei spielten gerne auch pornographische oder sexuelle Bilder eine Rolle, da in diesem Bereich die Diskrepanz zwischen einer offenen, progressiven und einer