

Frauke Drewer, Stephanie Marchal, Kathrin Rottmann und Anna Schrepper

EDITORIAL:
GÜNTER FRUHTRUNK. AUS DER REIHE
BEGLEITHEFT ZUR AUSSTELLUNG IM KUBUS (JANUAR - MÄRZ 2019)



Abb. 1: Ausstellungsansicht zur Zeit des Aufbaus. Links: Grüne Akzente II, 1966-1969, 191 cm x 189 cm, Acryl auf Leinwand (Rückseite mit Signatur und Farbprobe), rechts: Innenraum, 1980/1981, 180 x 160 cm, Acryl auf Leinwand.

Die Arbeiten Günter Fruhtrunks, der 1968 an der *documenta IV* und der Biennale von Venedig teilnahm, architekturgebundene Werke – darunter das Farbleitsystem der Ruhr-Universität – (mit)entwickelte, den Entwurf für die Aldi-Tüte lieferte und den *Quiet Room* des Sicherheitsrates im UNO-Hauptquartier in New York gestaltete, waren fester Bestandteil der Kunstwelt der BRD der 1960er und 70er Jahre. Im Zuge der nachkriegszeitlichen Ideologisierung abstrakter Kunst als „Weltsprache“ wurden sie als Ausdrucksformen gefeiert, die aufgrund ihrer Ungegenständlichkeit ubiquitär verständlich und durch vermeintlich bloßes Sehen voraussetzungslos erschließbar seien.¹ Diesem Kunstverständnis entsprechend etablierte sich die Rede von den Werken als einer physischen Herausforderung; geradezu topisch wurde von den Fruhtrunk'schen Streifen gesprochen, die in Schwarz und grellen Signalfarben wie „Ultramarinviolett“, „Grün-Blauoxyd“, „heftige[m] Zitronengelb [...], Grün [...] und Zinnoberrot mit Leuchtfarbenpigment“ das Sehen strapazierten,² deren „aggressive Totalpräsenz“ es „auszuhalten“ und denen es den „Widerstand seines Selbst entgegenzusetzen“ gelte. „Ruhende, passive Betrachtung ist ausgeschlossen.“³

In den 1980er Jahren jedoch, als die neuen „[W]ilden“ mit „heftige[r] Malerei“ mit expressivem Duktus gegen die geometrische Abstraktion und Minimal Art anzumalen begannen, verloren die strengen Kompositionen, die den gestischen Duktus eines sich in den „Malvorgang hineinprojizierenden Ich[s]“ vermieden, zeitweilig an Interesse.⁴ Erst in jüngster Zeit fanden wieder monographische Ausstellungen statt; mittlerweile ist das Œuvre Fruhtrunks mit drei, das Frühwerk allerdings sämtlich ausschließenden Werkverzeichnissen (1978, 2000, 2018) recht gut erschlossen.⁵

Die schrittweise Wiederentdeckung Fruhtrunks ausgehend von seiner Retrospektive 1993 in Berlin und nach Abebben der Begeisterung für die sogenannte Neue Leipziger Schule in den 2000er Jahren, korreliert vielleicht nicht nur zeitlich mit einem neu erwachten Interesse auch an den Arbeiten Victor Vasarelys.⁶ Die gegenstandlosen, „konkreten“ Gemälde, die Fruhtrunks Mentor Jean Arp zufolge sinnlich ebenso direkt zu erfassen seien wie Dinge, mögen in Zeiten fortschreitender Globalisierung und Ausdifferenzierung ob ihrer (vermeintlich) allgemeinen Verständlichkeit und ihrer suggerierten Komplexitätsreduktion (erneut) als Orientierungshilfen und Haltepunkte reichen.⁷ Unter der „Konkretisierung in der Kunst“ verstand Fruhtrunk eine „Methode, die Farbe = Form nicht einsetzt, um ichgebundene Vorstellungen und Seelenzustände mitzuteilen“; stattdessen sollten „[i]llusionsschaffende Kräfte und motorische Vorstellungskräfte, die sich bisher im Bilde niedergeschlagen haben, [...]“

in ein ‚überpersönliches Aggregat‘ hinein aufgelöst“ werden, das die Betrachter*innen „in Bewegung“ versetzen könne.⁸ Seine Gemälde charakterisierte Fruhtrunk entsprechend nicht als „Medium [...] vorempfundener Komplexe oder vorhandener Begriffe, sondern [als] artikulierte chromatische Textur mit höchster Lichtkraft“, die ein „Frei-sein des Sehens“ und dadurch „existentielle[...] Erfahrung“ zu entfalten vermöge.⁹ Für ihre Erschließung bedürfe es, so die Suggestion, anstelle tradierten Wissens nur des Hier und Jetzt. Unterschiedliche Betrachterprämissen, Kenntnisse und (Seh-)Erfahrungen werden schlicht ausgeblendet. „Was visionären Zuständen zugeschrieben wird, ein Erlebnis des Lichts und ungeahnter Intensität der Farbe, findet als ästhetische Erfahrung eine Entsprechung in den Bildern von Fruhtrunk“ – so sollte in den 1970er Jahren das Erleben seiner Werke beschrieben werden.¹⁰ „[F]ür machen und betrachten des bildes“, so argumentierte Fruhtrunk seinerzeit, „stehen keine kalkulationstheoretischen grundlagen zur verfügung.“¹¹ Diesen Anspruch scheint Max Imdahl, Gründungsordinarius des Kunstgeschichtlichen Instituts der Ruhr-Universität Bochum, der als Sammlungsleiter die Ankäufe von Fruhtrunks Gemälden für die KUSA initiierte und als Mitglied im documenta-Rat dessen Teilnahme an der *documenta IV* 1968 befürwortet haben dürfte, in seinen mit Arbeitern des Bayerwerks in Leverkusen geführten, später publizierten Diskussionen über moderne Kunst untermauert zu haben.¹² Das Gespräch mit einem der teilnehmenden Arbeiter (T), das erklärtermaßen das Ziel verfolgte, „daß man vielleicht Sachen, die man gesehen hat, und die man für Unsinn hält, doch jetzt etwas genauer ansieht und irgendetwas darin erkennt, was jedenfalls des Nachdenkens wert ist“, gestaltet sich in Anbetracht von Günter Fruhtrunks Gemälde *Grüne Akzente* (1969) entsprechend wie folgt:¹³

T. Ich habe mal eine Frage. Kann man dieses Bild, [...] wenn man es [...] so analytisch betrachtet noch in den Begriff Kunst einordnen, oder ist es eine grafische Darstellung?

I. Die Frage ist sehr berechtigt. Also ich persönlich, muß ich gestehen, stehe nicht unbedingt auf de (?) Begriff der Kunst. Ob das Kunst ist oder keine Kunst ist, interessiert mich weniger als die Frage, ob mich das beschäftigen kann oder nicht beschäftigen kann. Ich würde allerdings immer von Kunstverdacht reden, wenn etwas ausgedrückt wird, was auf andere Weise nicht ausgedrückt werden kann. [...] Denn Kunst hat ja doch grundsätzlich etwas damit zu tun, daß wir etwas in Erfahrung bringen, was wir sonst nicht in Erfahrung bringen können.“¹⁴

Fruhtrunk selbst verwahrte sich sowohl gegen interpretatorische „lesedramen von ‚raum-zeit-extasen‘“, gegen jede Ausdeutung des „Schöpfungsakt[s]“, währenddessen er manchmal auf Schienen über die am Boden liegenden Leinwände rollte, und seiner etwaigen „Seelenzustände“ als auch gegen Ansprüche eines aus den Naturwissenschaften abgeleiteten Erkenntnisgewinns und die bisweilen unterstellte Nähe zur Informationsästhetik.¹⁵ In einer auf losen Notizen festgehaltenen Selbstbeschreibung heißt es stattdessen: „Das Malen vollzieht sich im Konzentrieren auf einen Grad zwischen Willkür und Gefühlsduselei einerseits und rationalistischer Entfremdung andererseits.“¹⁶ Fruhtrunk verband mit dieser Charakterisierung zwei einander häufig kontrastiv gegenüber gestellte, künstlerische Positionen, wie sie seinerzeit etwa von der informellen Malerei auf der einen und der geometrischen Abstraktion auf der anderen Seite vertreten wurden.¹⁷ Er knüpft auf diese Weise an die für die Klassische Moderne topische Rede vom Kunstwerk als einer dialektischen Gestaltfindung an, der gelinge, was in der Alltagserfahrung nicht mehr zu glücken vermöge, nämlich: Gegensätze – wie Wägbarkeit und Unwägbarkeit, Regelmäßigkeit und Intuition – in einer integralen (Bild)Einheit zusammen zu bringen und einander Widersprechendes, punktuell als versöhnt und harmonisiert erlebbar zu machen.

Das Bildresultat lässt sich infolge als ein „Mehr“ als die bloße Summe seiner einzelnen Teile denken, wobei die entstehende, ihre Vielheit als Einheit fühlbar machende Bild-Synthese begrifflich nicht fixier- und sprachlich kaum einholbar ist. Projektiert wird hier stattdessen die Vorstellung von so etwas wie einer ‚Anschauungserkenntnis‘. Die sich für die Beschreibung der Fruhtrunk’schen Werke einbürgernde Rede von deren „rhythmische[n] Systeme[n]“, „Aktionsströme[n]“, „Vektoren“, „Dominanzen“ oder auch „Energien“ erweist sich im Grunde von einer derart großen semantischen Inklusionskapazität, dass sich mit ihr ganz unterschiedliche Gestaltideen und Gemälde identisch im Wortlaut erfassen lassen.¹⁸ Seherfahrungen zu spezifizieren und Bildstrukturen mit Bestimmtheit qua Sprache einzuholen, vermag auf diese Weise kaum zu gelingen. Das Beschreibungsvokabular entspricht, so ließe sich folgern, den „mit substantieller Indeterminiertheit begabten Reizen“ des (offenen) Kunstwerks.¹⁹ Unentschieden bleibt, was bei einem solchen Vorgehen eigentlich in den Blick genommen und ausgedrückt wird – der entgegenstehende Gegenstand oder der Akt der Wahrnehmung?

Wo auch immer der „Rhythmus“ des Gemäldes letztlich verortet wird – ob in der Anordnung der Bildform angelegt, erst in der Bilderfahrung generiert oder interaktiv

zwischen Betrachter*in und Objekt projiziert –, immer scheint er als ein in dialektischer Spannung gründendes Phänomen konzipiert: Als Denkfigur impliziert er die Integration von Antizipation und damit Wiederholung und Bewegung und damit Strukturöffnung in einer sinn(en)fälligen Ordnung. Am beziehungsweise im Rhythmus halten die Gegensätze sich wechselseitig bewusst und gehen doch, so die Vorstellung, zu einem Bildganzen zusammen – eine qualitative Funktion, die sich mit verbal-rationalen Mitteln nicht anders als auf die beschriebene Weise, das heißt hinlänglich offen einholen lässt und auf die man offensichtlich nicht anders als mittels Verkörperungsvorstellungen Zugriff zu haben scheint – sei es durch Hypostasierung im oder qua Erleben *am* Werk oder aber in deren Synchronisierung.

Das Bemühen solcher Denkfiguren und Begriffe zur Erfassung der „formal-abstrakte[n] Bildwelten mit selbstbezüglichen Problemstellungen“ indiziert ebenso wie die eingangs erwähnte, topische Rede von einem „anthropologisch universalisierten Bild[...]“ eine spezifische (bildungsbürgerliche) und für die Moderne typische Betrachtungshaltung.²⁰ Deren Historizität im Anschluss an Brian O’Doherty bewusst zu machen, bedeutet kunsthistorische Selbstreflexion zu betreiben.²¹ Erst die Erkenntnis, dass es sich bei dem von Fruhtrunk lancierten und von Imdahl und seinen Zeitgenoss*innen instanziierten Kunstbegriff um eine zeitspezifische Sichtweise handelt, die mit einer entsprechenden musealen Präsentation der Werke einherging, lässt uns auf Distanz zu den Fruhtrunk für gewöhnlich auratisierenden Zeigemechanismen treten und andere Wege einschlagen. Anders insofern, als wir dem vermeintlich *reinen* Sehen seiner Werke Archivmaterial zur Seite stellen, das Fruhtrunk dezidiert als Akademielehrer präsentiert und die Rolle der Sprache bei seinen Gestaltungsprozessen fokussiert. Anders insofern, als wir neben seine großformatigen Leinwände sein Produktdesign stellen und die Tauglichkeit seiner Formensprache auch für diesen Bereich befragen. Inwiefern lässt sich die häufig existentialistisch aufgeladene Abstraktion auch für kommerzielle Zwecke und Belange einnehmen? Warum eignet sich die vermeintlich autonome, selbstreferentielle abstrakte Komposition schließlich auch für die angewandten Künste? Wann lässt sie sich wie und warum logotauglich zum Aldi-Tüten-Design instrumentalisieren?

Der Vielseitigkeit und bisweilen auch Widersprüchlichkeit von Fruhtrunks Œuvre begegnet die Bochumer Ausstellung, indem sie heterogene Materialien miteinander korreliert, die bisher kaum nebeneinander zu sehen waren – beispielsweise sogenannte freie Kunst und Auftragsarbeiten wie Tüten und Teller, die in Kollaboration

mit Unternehmen entstanden sind, ebenso wie die unterschiedlichen Medien Gemälde und Siebdrucke, von denen es in der Regel heißt, letztere hätten neben ersteren keinen Bestand. Diese Korrelationen sollen als Impulse verstanden werden, neue Fragen jenseits des vermeintlich bloßen Sehens an das Werk Fruhtrunks zu adressieren; zu diskutieren wäre etwa das Verhältnis Fruhtrunks zur demokratischen Forderung nach Teilhabe, nach einer Kunst und „Kultur für alle“, der mit der Übertragung eines bourgeoisen Besitzanspruchs auf Arbeiter*innenhaushalte in den späten 1960er und 70er Jahren nur unzureichend begegnet werden konnte.²² Während Fruhtrunk einerseits seine Gemälde in Siebdrucken umsetzte und zahlreich in eben diesem Medium variierte, das in den 1970er Jahren zu einem der Hoffnungsträger dieser Forderung avancierte, hielt er zugleich fest: „Meine Bildwelt bietet nichts für MASSENKULTUR (Selbstverwirklichung)“, weil sie „keinerlei unterhaltender [sic] Funktion!“ besitze.²³ Und obwohl er an der Münchener Akademie, wo er seit 1967 lehrte, institutionskritisch argumentierte, gegen den Warencharakter der Kunst agitierte und gemeinsam mit seiner Klasse deshalb einen Rundgang bestreikte, belieferte auch er den Markt und nahm 1970, zwei Jahre nach der *documenta* und der Biennale in Venedig, den Auftrag der Discounterkette Aldi-Nord an, eine Plastiktüte zu entwerfen. Mit deren massenhafter Verbreitung könnte die Forderung nach Teilhabe bestens umgesetzt sein, aber der Konsum dieser „freiwillig durch die Straßen getragene[n] wirkungsvolle[n] Werbung“, hinter der Fruhtrunk überdies in Vergessenheit geriet, macht zugleich die „feinen Unterschiede“ sichtbar zwischen denen, die eine Arbeit Fruhtrunks auf Leinwand besitzen, und denen, die eine auf Polyethylen durch die Fußgängerzonen tragen.²⁴

Befragenswert scheint uns auch die Tatsache, dass das in unserer Ausstellung recht prominent vertretene Frühwerk der 1940er und frühen 50er Jahre nicht im jüngsten verdienstvollen, bildmotivischen Werkverzeichnis (2018) aufgenommen wurde. Wurde dem Künstlerwort Folge geleistet, demzufolge Fruhtrunk erst durch seine Studienreise nach Paris Anfang der 1950er Jahre zu Fruhtrunk geworden sei?²⁵ Die diese Ausstellung kuratierende (in den 1990er Jahren geborene) neue „Exegeten“-Generation verabschiedet sich von derartigen Diktaten und wagt eine Historisierung tradierter Zugriffe und Umgangsweisen. Gezeigt wird der frühe ebenso wie der späte, der gestische ebenso wie der dunkle und figürliche, der marktkonforme ebenso wie der medienübergreifend arbeitende Fruhtrunk. Der gemeinhin üblichen hermetischen Werkisolierung wird eine Werke übergreifende Perspektive, die vor allem nach

Kontinuitäten fragt, dezidiert entgegengesetzt. Es werden Vergleiche gezogen, die ungewohnten Augen kakophon anmuten müssen und die sicherlich die Kritik früherer Fruhtrunk-Interpreten nach sich ziehen werden. Die in der bisherigen Ausstellungsgeschichte zumeist auratisch präsentierten Gemälde mit zum Teil unbekanntem Text- beziehungsweise Archivmaterial aus dem im Deutschen Kunstarchiv verwahrten Nachlass zu korrelieren, zielt nicht zuletzt auch darauf ab, die all zu oft getrennten Wissensräume Archiv, Museum und Universität produktiv miteinander zu verzahnen.

Die Ausstellung, die wesentlich auf den Beständen der Kunstsammlungen der RUB beruht und um private und öffentliche Leihgaben ergänzt wurde, ist innerhalb des Universitätsprogramms *Forschendes Lernen* entstanden und wurde von Bachelor- und Masterstudierenden konzipiert und kuratiert. Die vorliegende Ausgabe von GA2, dem *kunstgeschichtlichen Journal für studentische Forschung und Kritik*, versteht sich nicht als Ausstellungskatalog, sondern als Begleitheft, das die im Sommersemester 2018 im Seminar diskutierten Fragestellungen, aus denen das Ausstellungskonzept entwickelt wurde, aufgreift. Wir hoffen, der Fruhtrunk-Forschung mit der Verschriftlichung unserer Diskussionen sowie mit den hier veröffentlichten Archivalien, auf die sich mehrere der hier publizierten Aufsätze beziehen, neue Anstöße geben zu können. Dabei handelt es sich um unterschiedliche Dokumente aus Fruhtrunks im Deutschen Kunstarchiv in Nürnberg verwahrten Nachlass: Drei für unterschiedliche Zwecke verfasste und mehrfach überarbeitete Biographien sollen in dieser Ausgabe ebenso wie in der Ausstellung anstelle eines von uns verfassten Lebenslaufs unterschiedliche von Fruhtrunk entworfene Logiken, Konstanten und Konsistenzen seines Werdegangs präsentieren.²⁶ In der hier ebenfalls publizierten *Erklärung zu meinen Bildern* charakterisiert er sein Malen als Akt zwischen „Willkür und Gefühlsduselei“ und die „Erfahrung“ seiner Gemälde als „existentiell[...]“. In der ebenfalls veröffentlichten *Motivation zu Bildern: Grundantrieb – nicht Grundlehre*, eine Liste, die in mehreren Versionen vorhanden ist, von denen eine bereits in den 1970er Jahren veröffentlicht wurde, korreliert er seine konkreten, vermeintlich unmittelbar erfahrbaren Gemälde mit Bildtiteln und zusätzlich mit „Erklärungen“, die das *reine Sehen* um Metaphern, Bedeutungszuschreibungen, Verweise und Farbcharakteristiken ergänzen.

Für die freundliche Genehmigung zur Ausstellung und Veröffentlichung dieser Unterlagen und besonders für die überaus großzügige Unterstützung dieses Vorhabens

möchten wir – auch im Namen der Student*innen – dem Deutschen Kunstarchiv und besonders Dr. Susanna Brogi für ihre Hilfsbereitschaft herzlich danken. Unser aufrichtiger Dank gilt außerdem den Teilnehmer*innen des Workshops, Sabine Buchmann, Britta Hochkirchen, Richard Hoppe-Sailer, Friedemann Malsch und Benjamin Meyer-Krahmer, die im Oktober 2018 mit den Studierenden das Ausstellungskonzept offen und kritisch befragt haben. Unser Dank richtet sich ebenso an die öffentlichen und privaten Leihgeber*innen und die Kunstsammlung der Ruhr-Universität, ohne deren Unterstützung das Ausstellungsprojekt so nicht hätte umgesetzt werden können. Für die großzügige finanzielle Unterstützung danken wir dem Universitätsprogramm *Forschendes Lernen*, dem Lerninfrastrukturprogramm, der Fakultät für Geschichtswissenschaften, dem Kunstgeschichtlichen Institut, der Gesellschaft der Freunde der RUB und der RUB-Stiftung. Den Mitarbeitenden der Kunstsammlungen der RUB sowie von Situation Kunst – und hier allem voran Dirk Förster –, den Restauratorinnen Diana Vogel und Frauke Jungbluth und zahlreichen Rat spendenden Mitarbeitenden der Universitätsverwaltung sind wir für Ihre Unterstützung ebenfalls verbunden. Vor allem aber danken wir den Studierenden, die sich auf dieses Vorhaben, das Semestergrenzen, Veranstaltungsformate, Workloads und Leistungskreditierungen sprengt, eingelassen haben.

¹ Glozer, Laszlo: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981, S. 172.

² Thwaites, John Anthony: Laufbahn eines Astronauten, in: Ausst.-Kat.: Frühtrunk. Bilder 1952–1972, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1973, S. 22; Imdahl, Max: Bemerkungen zu einigen Bildern von Günter Frühtrunk, in: Ausst.-Kat.: Frühtrunk. Bilder 1952–1972, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1973, S. 6–12, hier S. 11.

³ Imdahl 1973, S. 11.

⁴ Frühtrunk, Günter: Nicht Formelsprache sondern Verdichtung, in: Ausst.-Kat.: Frühtrunk. Bilder 1952–1972, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1973, S. 53; Faust, Wolfgang Max: Der Hunger nach Bildern. Die neue Malerei: Nach-Moderne oder Freier Stil?, in: Kunstforum international 47 (1982), S. 81–99, hier S. 83, 87.

⁵ Vgl. Ausst.-Kat.: Günter Frühtrunk. Farbe, Rhythmus, Existenz, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz 2012, Ausst.-Kat.: Günter Frühtrunk. Agitation, Grisebach, Berlin 2017, Günter Frühtrunk. Serigraphien, hg. v. Peter Kirchhoff, Berlin 2016, Günter Frühtrunk. Werkverzeichnis der Bilder, hg. v. Günter Frühtrunk Gesellschaft e.V., Berlin 2018.

⁶ Vgl. Ausst.-Kat.: Günter Frühtrunk, Neue Nationalgalerie, Berlin 1993; Ausst.-Kat.: Victor Vasarely. Im Labyrinth der Moderne, Städel Museum, Frankfurt am Main 2018.

⁷ Frühtrunk 1973, S. 53; Wendt, Karin: Günter Frühtrunk. Monographie und Werkverzeichnis. Möglichkeiten und Grenzen des konkreten Bildes, Frankfurt am Main 2001, S. 65f.

⁸ Frühtrunk 1973, S. 53.

⁹ Ebd.; Frühtrunk, Günter: Erklärung zu meinen Bildern, o. J., Typoskript, 1 Bl., Deutsches Kunstarchiv, Germanistisches Nationalmuseum, Nürnberg, Konvolut 612.

¹⁰ Wißmann, Jürgen: ohne Titel, in: Ausst.-Kat.: Günter Frühtrunk, Moderne Galerie, Bottrop 1977, S. 3–5, hier S. 3.

¹¹ Frühtrunk, Günter: kunst gleich prophezeiung?, in: Ausst.-Kat. Frühtrunk. Bilder 1956–1970, Galerie Bossin, Berlin 1980, o. S.

¹² Vgl. Imdahl, Max: Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen, Berlin 1982, S. 129–168.

¹³ Ebd. S. 12 u. 42.

¹⁴ Ebd. 144.

¹⁵ Fruhtrunk 1980, o. S.; Fruhtrunk 1973, S. 53. Vgl. Wendt 2001, S. 118. Entsprechend wurden seine Arbeiten auch als „eine ästhetische Analogie zur wissenschaftlich definierten Wirklichkeit verstanden“. Wißmann, Jürgen: Einleitung, in: Ausst.-Kat.: Tendenzen strukturaler Kunst, Westfälischer Kunstverein, Münster 1966, o. S.

¹⁶ Fruhtrunk o.J., DKA, 612.

¹⁷ Vgl. dazu weiterführend: Fastert, Sabine: Spontaneität und Reflexion. Konzepte vom Künstler in der Bundesrepublik Deutschland von 1945 bis 1960, München 2010.

¹⁸ Vgl. Imdahl, Max: Günter Fruhtrunk. Grüne Akzente, 1969, in: Erläuterungen zur modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern, hg. v. Nobert Kunisch, Düsseldorf 1992, S. 67–69, hier S. 67f. und Imdahl 1973, S. 8, 10.

¹⁹ Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1973, S. 154.

²⁰ Prange, Regine: Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst, München 2006, S. 13. Hier zitiert nach: Kleesattel, Ines: Sich angreifbar machen. Risikofreudige Kunstkritik und gegendisziplinäre Vermittlung, in: »Kunstschriftstellerei«, hg. v. Andreas Degner, Stephanie Marchal und Andreas Zeising, München 2019 (in Druckvorbereitung).

²¹ O’Doherty, Brian: Die weiße Zelle und ihre Vorgänger (1986), in: Wolfgang Kemp (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, S. 333–347.

²² Hoffmann, Hilmar: Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt am Main 1979, S. 11.

²³ Fruhtrunk, Günter: [ohne Titel], Typoskript, 1 Bl., Deutsches Kunstarchiv Germanistisches Nationalmuseum, Nürnberg Konvolut 654. Vgl. Ausst.-Kat.: Ars multiplicata. Vervielfältigte Kunst seit 1945, Wallraf-Richartz-Museum in der Kunsthalle Köln 1968.

²⁴ Ausst.-Kat.: Der Katalog der tausend Tüten. Eine fotografische Dokumentation zum Wettbewerb der tausend Tüten aus Anlass des hundertjährigen Jubiläums der Kaufhof AG, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1979, S. 63; Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 2016.

²⁵ Schieder, Martin: Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959, Berlin 2006, S. 288–293.

²⁶ Vgl. Bourdieu, Pierre: Die biographische Illusion, in: Ders.: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt am Main 198, S. 75–83, hier S. 76.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Ausstellungsansicht zur Zeit des Aufbaus. Links: Grüne Akzente II, 1966–1969, 191 cm x 189 cm, Acryl auf Leinwand (Rückseite mit Signatur und Farbprobe), rechts: Innenraum, 1980/1981, 180 x 160 cm, Acryl auf Leinwand: Foto: Kathrin Rottmann. © 2019 VG Bild-Kunst, Bonn.