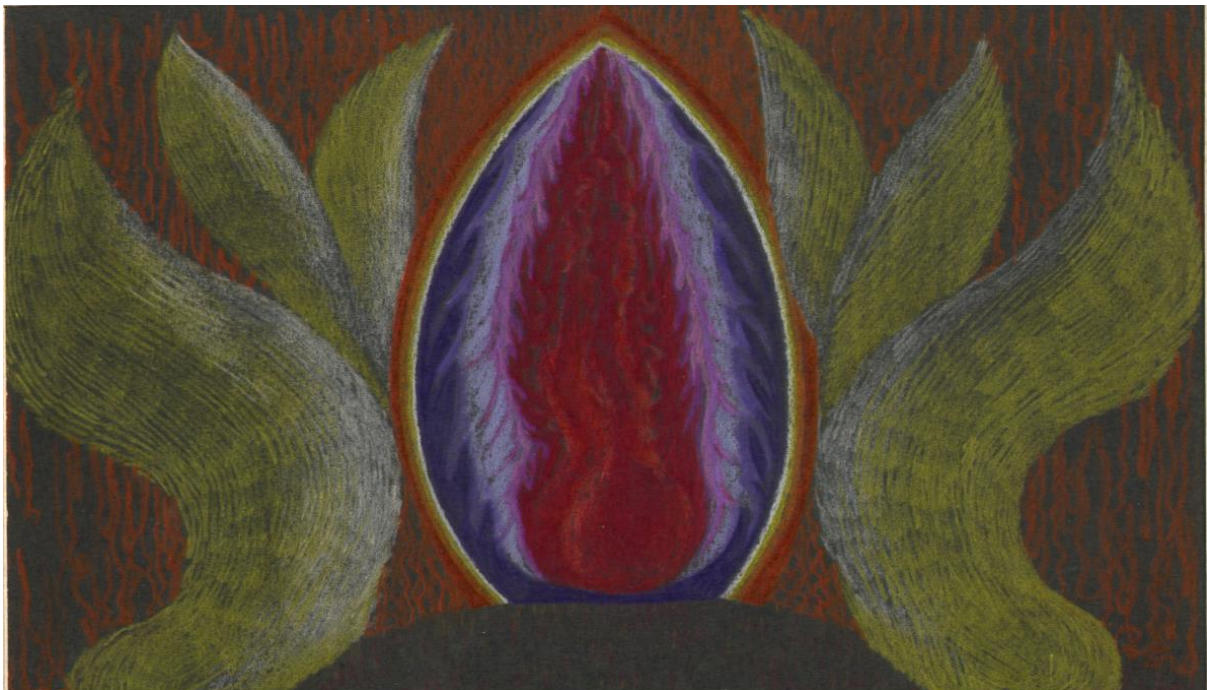


Thilo Götze Regenbogen

MACHE ICH KONZEPTKUNST?

**Eine Betrachtung durch acht Werkphasen
1965-2013**



WV-Nr. 882 Mandorla in Flammen, 1969, Buntstift/Papier, 16 x 21 cm, Courtesy Sammlung Otfried H. Culmann

Mit einer Einführung in die 9. Werkphase und einer
Kulturfeld-Anmerkung zum Werk von Jonathan Meese.

20 Jahre ♀ Raum 1

Ausgabe 7 der Folge PORTFOLIO im EygenArt Verlag

Werkleben. Dies ist ein sehr kurzgefaßter und mit nur wenigen Bildbeispielen illustrierter Einblick in achtundvierzig Jahre Leben von Thilo Götze Regenbogen (TGR) in einer forschenden Kunstpraxis in Europa, überwiegend in Deutschland, gelegentlich in Frankreich oder Spanien, regelmäßig in der Schweiz. Ein solches Schema wie das hier vorgestellte ist überhaupt nur aus einem Grunde entschuldbar: Orientierung für Forscher und Sammler zu bieten in einem Gesamtwerk, das noch nicht abgeschlossen ist und das weitgehend abseits akademischer und marktgängiger Identitätssuche und Selbstbehauptung sich entwickelt hat.

Es ist vieles, aber ist es konzeptionell? Konzeptkunst, Concept Art oder Conceptual Art wurde erst in den 1960er Jahren durch den Künstler Henry Flynt¹ in den Sprachgebrauch des Kulturfeldes Kunst eingeführt. Als TGR 1965 kontinuierlich zu Malen und zu Zeichnen begann, war ihm dieser Begriff nicht bekannt. Auch während der folgenden Jahrzehnte spielte der Ausdruck für sein Selbstverständnis eigentlich keine Rolle. Er wurde ihm erst von außen angetragen und dies meist von Menschen, die seine Arbeiten in einen als gegeben gedachten begrifflichen Rahmen einzuordnen versuchten, ohne sich mit den tatsächlichen Absichten des Künstlers und Forschers, seinen Themen, Methoden und Fragestellungen näher einzulassen und daraus treffende Begriffe zu entwickeln.

Gleichwohl soll hier eine Bezugnahme versucht werden und zwar so, daß in den acht Werkphasen von TGR nach der Bedeutung von gedanklichen Konzepten gefragt wird. Es wird sich wohl zeigen, daß fast immer solche konzeptuellen Vorstellungen existiert haben, daß dies allein aber noch nicht plausibel begründen kann, die Werke generell der Konzeptkunst zuzuordnen. Es war ihm überhaupt in keiner der Werkphasen wichtig, sich in ein vorgegebenes Begriffssystem einzugliedern. Die Werkentwicklung und die Produktion folgten den jeweils für den Künstler aktuellen Themen, den immanenten Regeln und

¹ Henry Flynt concept art, in: The Times Literary Supplement, 6.8.1964, S. 688. Henry Flynt (Jg. 1940) hat sich mit Philosophie, Mathematik, Wirtschaftswissenschaften, Musik und Bildender Kunst befaßt, gehörte zur oppositionellen Linken in den USA und wird mit Konzeptkunst und Fluxus in Verbindung gebracht. Den Begriff „Concept Art“ prägte er bereits 1961 (Wikipedia-Seite „Henry Flynt“ im Internet, eingesehen 22.5.2013. Vgl. auch: Concept Art, in: La Monte Young (Ed.), An Anthology, New York 1963.

Gesetzmäßigkeiten der wiederholt eingesetzten künstlerischen Mittel und Medien. Wesentlich entscheidender aber war und ist die jeweils parallel laufende Forschungsarbeit in philosophischen, spirituellen und wissenschaftlichen Feldern, die oft direkt mit den Bildthemen und Zielbestimmungen der künstlerischen Werkprozesse verbunden ist. Ähnlich der Konzeptkunst ist TGR die gedankliche Grundlagenarbeit wichtig. Sie ist aber niemals bloß rationale Gedankenakrobatik oder Spekulation und steht nicht im Kunstfeld isoliert, ihr Geltungsbereich beschränkt sich nicht auf werkimmanente oder kunstimmanente Aussagen, sondern erstreckt sich in der Regel auf mehrere Kulturfelder wie Gesellschaftspolitik, Ökologie, Religion und/oder Kulturgeschichte.

1.Experimentelles Frühwerk (1965-1968) in allen Techniken. Schon das Frühwerk weist eine große Bandbreite an Ausdrucksmitteln auf, deren Grundlinien und Polaritäten figurativ-gegenstandlos, expressiv-geometrisch strukturiert, flächig-räumlich, geplant-zufallsoffen, augenscheinlich-visionär oder fluidoid-kristallin sich im Gesamtwerk der Folgezeit weiter ausfächern. Zu der Überfülle innerer Bilder und Erlebnisgehalte werden die jeweils adäquaten künstlerischen Mittel gesucht, erkundet und erprobt. Es herrscht ein hohes Maß an Simultaneität im täglichen Schaffen. Während die Druckgrafik trocknet, wird an den Zeichnungen gearbeitet. Steht die Tusche noch flüssig auf dem Blatt, wird eine Meditationssitzung nach den Ragas von Ravi Shankar eingelegt oder weiter über die Verse des Laotse kontempliert. Eine internationale Korrespondenz beginnt, die sich in der folgenden Werkphase weiter ausdehnt. Die indische und chinesische Weisheitsüberlieferung wird erkundet, Spontaneität steht hoch im Kurs. In Kaiserslautern wird ein Studium der Gebrauchsgrafik begonnen und die Künstlergruppe *Phönix Omnibus* gegründet. Eine Vielzahl von Einflüssen und methodischen Hinweisen, Fragestellungen auch radikaldemokratischer Art, will verarbeitet werden in einem Klima der Selbstbefragung und des Protests gegen zu eng gewordene gesellschaftliche Verhältnisse und Mentalitätsstrukturen. Zeit für Experimente nicht nur im Künstlerischen! Das experimentelle Frühwerk endet da, wo das innere Bekenntnis zum Buddhismus erfolgt, wo der Umzug in die neue

Atelierwohnung in der Kurgartenstraße 1 von Bad Dürkheim an der Weinstraße vollzogen ist, wo die Lektüren, Kaiserslauterer Ausbildungseinflüsse und bildnerischen Erfahrungen soweit verarbeitet sind, daß gezielter vorgegangen werden kann nach einem zwar offenen, aber doch dezidiert formulierten spirituellen, philosophisch-wissenschaftlichen und künstlerischen Konzept. Es handelt sich aber niemals um ein *allein* künstlerisches Konzept, da jede Form von l'art pour l'art für TGR schon immer uninteressant gewesen ist.



Thilo Götze Regenbogen, o.T., Holzschnitt, Jahr 2512/1968

2. Buddhistisches Frühwerk / Erweiterter Religionsbegriff (1968-1974)

Schon in der experimentellen Werkphase wurde klar: Die künstlerischen Mittel ermöglichen verschiedene Ausdruckssprachen für Erlebtes und schaffen selbst wieder Erlebnisvoraussetzungen für die Beschauer der Werke. Dieses Erleben ist nicht deterministisch zu fassen und also

ergebnisoffen wie das Werk selber schon im Entstehungsprozeß. Die Beschränkung auf nur wenige oder ein einziges Thema erscheint nicht wünschenswert. Ebenso wenig wird die Herausbildung eines Personalstils angestrebt, da jede Situation und Aufgabenstellung ihre eigenen Mittel zur Bewältigung erfordert. Nachdem die Erkenntnissuche und Weisheitsforschung 1968 zur Überzeugung geführt hat, daß der Buddhismus die adäquate religiös-wissenschaftlich-künstlerische Grundlage bildet, ist das im expliziten Sinne buddhistische Frühwerk zunächst an Studien asiatischer Kunst aus allen relevanten Ländern und an der buddhistischen Weisheitsüberlieferung orientiert. Zen-Kunst, Kalligrafie, Thangka-Malerei, Mandalakomposition und figurative Formen der Buddha- und Bodhisattva-Darstellung werden erprobt und oftmals auch kombiniert. Der Begriff Chiffre spielt eine große Rolle. Eine Orientierung an bloß einer der buddhistischen Kunstschulen erscheint nicht als erstrebenswert, da wir in Europa doch Erben der *ganzen* buddhistischen Kunst sein können und nicht nur einer Schulrichtung. Simultan sind Einflüsse der westlichen Art Brut, des Phantastischen Realismus der Wiener Schule, der Bildnerei der Geisteskranken u. a. nachweisbar, die alle in der jeweiligen Werk-Konzeptionierung und künstlerischen Ausführung eine Rolle spielen. Mit großem Enthusiasmus wird an der Begründung und Herausbildung einer westlichen buddhistischen Kunstpraxis gearbeitet. Die Bindung an eine einzige buddhistische Schule (den Orden Arya Maitreya Mandala von Lama Anagarika Govinda) wird um 1972 aufgegeben. Der in der eigenen spirituellen, künstlerischen und wissenschaftlichen Praxis verfolgte Ansatz einer Kritischen Theorie des Subjekts verspricht die Zusammenführung des wichtiger gewordenen eigenen sozialen Engagements in der Neuen Linken zu einer Konzeption, welche kulturfeldübergreifend die umfassende menschliche Emanzipation programmatisch faßt. So wie in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre die stil- und methodenübergreifende künstlerische Praxis im Mittelpunkt der freien Arbeit stand, geht es nun um eine Bündel von gesellschaftsbezogenen Praxen, welche in der Gesamtwirkung die Kulturfeldtrennung aufzuheben versprechen. Dies wird explizit als immanente Kritik auch des Buddhismus aufgefaßt, wo er sich mit bürgerlichen Lebensformen

verbunden als systemstabilisierend auszubilden versucht. Befreiung wird als unteilbar begriffen.

3. Ars phantastica / Fluidioide Phase I (1967-1976) Horst Janssen, die Maler der Wiener Schule und Einflüsse des Kaiserslauterer Lehrers Helmut Göring sind in dieser Zeit ebenso relevant wie die erste Beschäftigung mit Hundertwasser. Arbeit und Freundschaft in der Künstlergruppe *Phönix Omnibus* sind in den ersten Jahren zentral. Auswirkungen hat dies auch in der Druckgrafik. Im vorliegenden Bildbeispiel durchdringen sich ars phantastica und der erste buddhistische Werkzyklus auf tiefgründige Weise. Büffel/Bison, Schwan und Buddha und ein Textauszug sind verwoben:



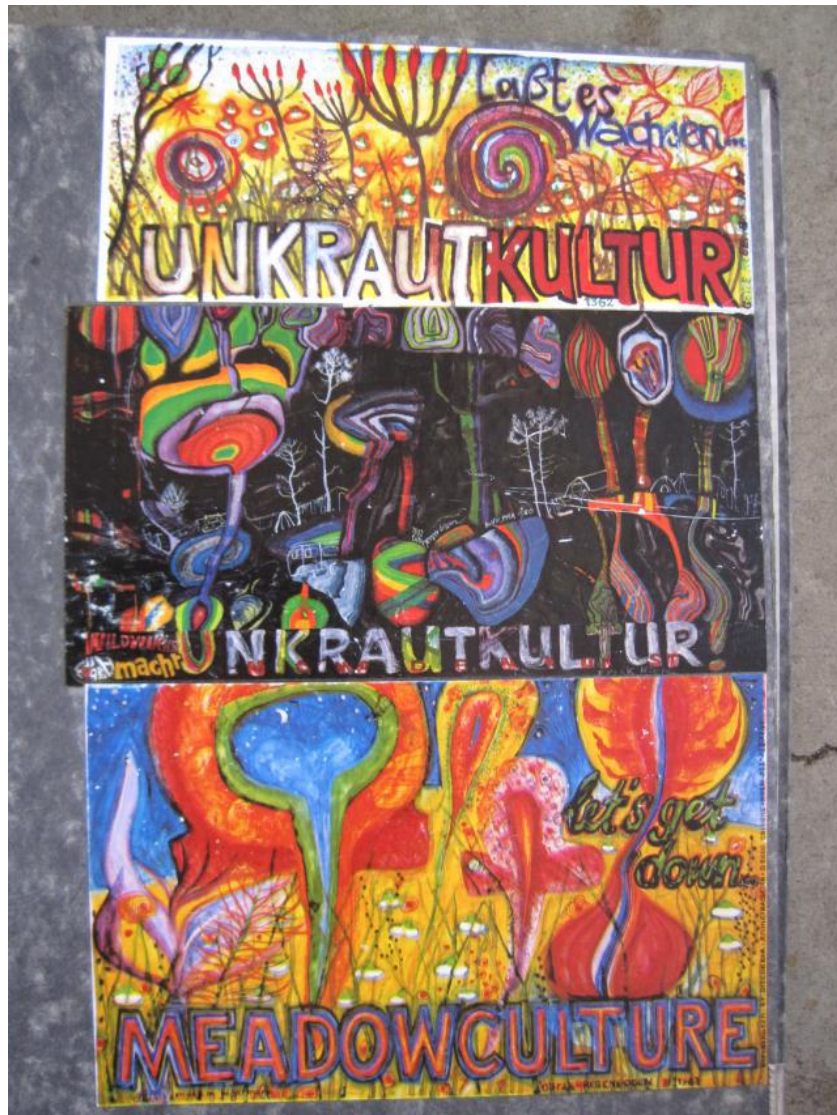
Thilo Götze Regenbogen, WV-Nr. 687, Swinsian, Ätzradierung, 1968

Daß das buddhistische Frühwerk später beginnt und früher endet als die Werkphase der ars phantastica macht deutlich, daß während der

Kernzeit beide Phasen simultan und auf vielfältige Weise verbunden ablaufen und die *ars phantastica* in dieser Zeit die bestimmende künstlerische Haltung bildet, während der Buddhismus die religiöse Orientierung bietet, welche die Kunst nicht erfüllen kann. In der Außenwirkung, etwa bei Ausstellungsbeteiligungen in dieser Zeit, heißt das beispielsweise, daß der aufs Künstlerische gehende Betrachterblick etwas wahrnimmt, was die Kritik des sog. „Literarischen“ in der Moderne als zu beseitigendes Beiwerk angesehen hat und daß der aufs Buddhistische ausgerichtete Betrachter mit Symbolen und künstlerischen Verfahren konfrontiert wird, welche er nicht als traditionelle der buddhistischen Kunst zuordnen kann. Genau diese Feldirritation ist aber das Kennzeichen eines Feldbefreier-Kunstwerks. Überhaupt ist in allen Werkphasen bei TGR ein *Und* wirksam, welches erkennen läßt, daß keines der Kulturfelder, ob nun Religion oder Politik, Kunst oder Wissenschaft, letztlich befriedigende Antworten geben kann auf die Grundfragen des Lebens. Immer ist das Resultat eine Variante von Stückwerk, das wiederum Montagetechniken erforderlich macht, um Kombinationsmöglichkeiten experimentell zu erproben auf der Suche nach einer neuen Ganzheit. Diese kann auf verschiedenen Wegen erreicht werden. In dieser Phase treten mit dem Einfluß von Hundertwasser bildnerische Verfahren in die Erprobung, welche als fluid, flux oder fluidoid bezeichnet werden und philosophisch an den ab 1965 erkundeten Taoismus anknüpfen. Die strömenden energetischen Formbildungen werden erprobt, zunächst wegen der stark graphischen Orientierung des ganzen bisherigen Werkes von TGR noch als Linienhäufungen, Spiralen, parallele Umkreisungen.

Auch ist ein starker Symbolismus am Werk, der sich in Überblicksblättern mit geeignet erscheinenden Symbolen und Zeichen Orientierung verschafft, von interreligiösen Kontexten zehrt, etwa die Cherub-Symboliken bei Ernst Fuchs auf Übertragbarkeit ins buddhistische Feld untersucht. Dem ganzen Zyklus eignet etwas Träumerisches, den Märchen und Phantasiewelten Nahes, das gerade in der Zeit des Aufstiegs der naturwissenschaftlich begründeten Technologien alternative Wege der Welterkundung und Weltgestaltung eröffnet. Die

Befassung mit der Bildnerie der Geisteskranken und Studien zur Wirkung von bewußtseinsweiternden Drogen gehören in diesen Zeitraum.



Thilo Götze Regenbogen, Der Unkrautkultur-, der Wildwuchs- und der Meadowculture-Aufkleber auf einem Aktendeckel der Sammlung Thilo Götze Regenbogen, 1982/2011

4.Fluidoide Phase II / Erweiterter Ökologiebegriff (1976-1988): Mit der Hundertwasser-Rezeption ab 1967 treten auch stärker die Natur und umfassende ökologische Themen in Erscheinung, etwa um die Metaphorik des Baumes kreisend. Konzeptionell wird die spirituell-ökologisch-politisch-künstlerische Feldverbindung in Manifesten und Aktionen deutlich: Zigeunerwäldchen-Aktionen, Die Maßnahme, Mitmachkultur-Aktionen, eine erfolgreiche Aufkleber-Serie, Plakate, Postkarten.. Alle diese Praxen sind von einem starken malerischen

Engagement begleitet und durchdrungen. Die Erforschung der fluidoiden Weltanteile wird zentral in Malerei und Druckgrafik. Gleichzeitig findet das ökologische und friedenspolitische Engagement Ausdruck in Projekten, Aktionen und Manifesten. Große Breitenwirkung wird auch durch eine Aufkleber-Serie erreicht, in der schulischen Kursarbeit, die mit der Referendarzeit in Frankfurt am Main beginnt und durch Ausstellungen in der Rhein-Main-Taunus-Region und in Hamburg. Eine ausgedehnte Reisetätigkeit führt zu einer Fülle von Präsentationen bei Seminaren und Tagungen und von Wander-Ausstellungen in Akademien und Tagungshäusern, sowie bei Bürgerinitiativen-Treffen. Das Engagement in der Bürgerinitiativen-Bewegung, die Entwicklung eigener künstlerisch-spirituelle Aktionsformen im ökologischen Kontext, die Wiederaufnahme vertiefter spiritueller und buddhistischer Studien, die Begründung eines eigenen Angebots an Kursen und Meditationstagen in Hofheim am Taunus und Dortmund, sowie an Tagungshäusern, die Herausarbeitung und Publikation des EygenArt Manifests, Vorträge und Lesungen bilden ein reichhaltiges Erfahrungs- und Wirkungsfeld, das von dezidiert programmatischen Texten und publizierten Konzepten getragen wird. Diese fokussieren aber Worte nicht als sonst inhaltsleere Elemente einer künstlerischen Sprache, sondern thematisieren ganz bestimmte Probleme im Zusammenhang feldüberschreitender Betrachtung und Lösungssuche. In Verbindung mit dem Erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys wird die Begriffserweiterung auf alle relevanten Kulturfelder übertragen, wie es schon im EygenArt Manifest (1981, 1985) formuliert ist.

5.Kristalline Phase (1983-1989, 1993): In diesem Werkabschnitt entstehen die großen Pastell-Zyklen (Lanzarote-Zyklus, Malteser Zyklus u.a.). In die Zeit des Hofheimer *Freiraum Stille* und des Mörfelder Ateliers fallen sowohl ausgedehnte Studien des Vajrayana-Buddhismus, der Shambhala-Lehren und der Makrobiotik, wie der Beginn größerer Zyklen in Pastelltechnik zumeist auf Schwarzpapier. Die Erforschung der kristallinen Weltanteile wird zentral und ist begleitet von erweiterter Kursarbeit (eigene Retreats, Meditationstage)., Mit den neuen künstlerischen Mitteln werden Elemente der kosmologischen Symbolik,

wie sie schon in den ersten drei Werkphasen von TGR eine Rolle spielten, um neue Erfahrungsräume erweitert. Es entsteht der Tier-Zyklus und in Auseinandersetzung mit den verheerenden Folgen ökologischen Fehlverhaltens der Valtellina-Zyklus. Der Steinberg-Zyklus thematisiert die Vernichtung von Streuobstwiesen, um Bauland für Luxusvillen zu schaffen. Der preisgekrönte Zyklus „Der Überwachungsstaat“ greift die immer wieder aktuellen Auseinandersetzungen um den sog. „gläsernen Bürger“ auf.



Thilo Götze Regenbogen, Lanzarote-Zyklus (1985-1987, drei von 27 Werken), Pastell auf Schwarzpapier, Kunstsammlung der Gemeinde Kriftel am Taunus, Foto: Thilo Götze Regenbogen 2010

6.Raum 1 / Erweiterter Kunstbegriff / Modern Buddhist Art Network (1989-1992/1993-2003) In diese Zeit fällt die Vertiefung der geisteswissenschaftlichen und der Beginn der Dzogchen-Studien, die Ausarbeitung einer eigenen Fassung des Erweiterten Kunstbegriffs (Beuys) auf buddhistischer Grundlage. Die experimentelle Arbeit in Aktionen und Performances, die Erweiterung des Vortrags- und

Kursangebotes und die Fortsetzung der Arbeit mit *modern buddhist art* (1969, 1989 ff.) bilden Schwerpunkte des eigenen Engagements im 1991-1993 gegründeten Raum 1 Forschungsinstitut für Gegenwartskunst in Kriftel am Taunus. Obwohl Joseph Beuys TGR schon etwa seit 1967 bekannt ist, wirkten die damals wahrgenommenen Aktivitäten und Werke nur sehr stark inspirierend zur Fortsetzung des eigenen Weges, nicht aber als Rollenmodell oder in künstlerischer Hinsicht beispielhaft. Dies ändert sich im Zeitraum ab etwa 1989, der auch eine Krise in den Expansionsmöglichkeiten und die starke Beschneidung der eigenen wirtschaftlichen Mittel markiert. Gleichzeitig sind aber innere Kräfte wirksam, die zur Vertiefung der spirituellen Studien führen und neue Freundschaften können geschlossen werden, welche eine große Ermutigung und Inspiration mit sich bringen. Resultat ist u.a. die verstärkte Rezeption von Fluxus und ein starkes Engagement in der Gemeinde Kriftel für ein neues Kunstforum-Programm, aus dem schließlich nach dem Abschluß des Zyklus der Lotos-Studios (1969-1992) die Kerngruppe zur Gründung von Raum 1 entsteht. Künstlerisch bedeutet dies für TGR die Erarbeitung neuer Ausdrucksmittel, welche in Multiples, Editionen, Installationen und Aktionen erprobt werden. Eine Zeit lang ermöglicht die Förderung der Gemeinde Kriftel auch die Einladung weiterer Künstler in Raum 1 und für das Vortrags- und Ausstellungsprogramm (bis 2003 über 50 Ausstellungen und mehr als 1000 Veranstaltungen). Spirituell und im Hinblick auf die Kulturfeldarbeit bringt diese Zeit den Beginn einer umfangreichen Forschungs- und Kursarbeit auf erweiterter Grundlage, welche zur Entstehung der buddhistischen *Oekumene der Unbefangenheit* führt (ca. 1995-2010). Drei Buchveröffentlichungen und zahlreiche Buch- und Zeitschriftenbeiträge entstehen in dieser Phase. An künstlerischen Zyklen und Werkgruppen entsteht eine große Bandbreite von Objekten, Plakaten, Postkarten, Druckgrafiken und Editionen, Installationen und schließlich Tusche-Chiffren während Retreats und an Meditationstagen. Raum 1 Kriftel und seine Raumsegmente wie z.B. die *Raum 1 Gompa* oder die *Südwand* werden zu einem legendären Ort hoher energetischer Aufladung und Ausstrahlung.

7.Fluidoide Phase III (ab 2000, deutlicher seit November 2001) In dieser noch anhaltenden Schaffensphase ist die Fortsetzung der fluidoiden gestalterischen Mittel in neuen kleinformatigen Zyklen (Aquarelle und Mischtechniken mit Acrylfarben, eigenen und erworbenen Pigmenten) zu beobachten. Einflüsse gibt es auch durch parallel wieder aufgenommene Tusche-Chiffren, die im Rahmen der buddhistischen Retreats entstehen wie schon seit der 2. Hälfte der 90er Jahre. Kalligrafische und malerische Sprachen fließen noch stärker ineinander, ergebnisoffen. Es entsteht eine Folge von jährlichen CopyArt-Kalendern, in denen Themen der vorangegangenen Phasen erneut aufgegriffen und verdichtet werden. Seit dem Umzug von Raum 1 an den neuen Standort in Hofheim am Taunus wird die Ausstellungstätigkeit in eigens konzeptuierten „Raum 1 Akzenten“ fortgesetzt und nach 2010, dem Erscheinen des Grundlagenwerks „Feldbefreier“, die sog. „Feldbefreier-Vitrinen“, welche jeweils ausgewählten Künstlern aus dem Raum 1 Forschungsfeld gewidmet sind und seit 2011 auch jährlich ausgewählte Werke aus dem künstlerischen Schaffen von TGR. Ab 2012 komplettieren Themen-Vitrinen das differenzierte Angebot.

8.KANBAN (Notate und Streichungen): Arbeiten auf Papier, CopyArt, Objekte, Installationen (seit 1968 Einzelblätter und Werkgruppen; Werkzyklen seit 2005-2012) In diesen erst seit 2005 so genannten Werkgruppen fließen Alltagspraxis, Forschungsgänge, Projektarbeit und Chiffrenform am stärksten ineinander. Aufgabenzettel, Entwürfe mit Skizzen, Notate (Kanban) werden ikonoklastisch zu Chiffren (Streichung der Aufgaben nach Erledigung mit verschiedenen Farben und Formen). Ab April 2009 Herausbildung des Teilzyklus „Freie Karten“, der skripturale, landschaftliche, topografische und fluidoide Inhalte und Ausdrucksmittel verbindet. Bis 2012 weitere Teilzyklen in größeren Formaten, Multiples, Objekte und dabei die Übertragung der Kanban-Technik in diese Medien. Die Werkphase wird Ende 2012 im Hauptteil abgeschlossen, nachdem einige tausend Arbeiten (in der Mehrzahl noch nicht im Werkverzeichnis erfaßt) archiviert sind.

9.BUDDHA MODERN GLOBAL: Das buddhistische Spätwerk (seit 2000). Verschiedene Teilzyklen: Tore, Buddhas, Darumas, Chiffren, Mandalas, Meditationsobjekte, Retreat-Zyklen (alle Techniken). Diese vorläufig letzte Schaffensphase läuft der siebten parallel und ist sehr stark mit der aktuellen Forschungsarbeit verbunden, die bis auf die Anfangsjahre in Bad Dürkheim zurück greift und sowohl überkommene wie neue Aufgabenstellungen bearbeitet. Von Oktober 2011 bis März 2012 wurde in der zweiten Werkvitrine von TGR die Auswahl *modern buddhist art 3* in Raum 1 Hofheim gezeigt. Zum Forschungsfeld selbst wurde ein umfangreiches Buchexposé erarbeitet.



Thilo Götze Regenbogen, *modern buddhist art 3*, 2012, Raum 1 Hofheim, Foto © EygenArt Verlag 2012

Konzeptkunst? Ein Künstler für sich kann gar keinen Stilbegriff entwickeln, der für etwas anderes gilt als für seine eigene Arbeit. Um dies tun zu können, müßte er auch Wissenschaftler sein, was Künstler in den seltensten Fällen sind oder sein wollen. Wie andere Allgemeinbe-

griffe sagt Konzeptkunst eigentlich nur aus, daß der Konzeption einer künstlerischen Arbeit ein besonderes Gewicht zukommen soll oder daß dem Konzeptionieren und seinen Resultaten selber Werkcharakter zuzuschreiben ist. Henry Flynt meinte in seinem Essay 1961, Sprache und Konzept könnten ebenso Material der Kunst sein wie Klang und Geräusche in der Musik. Er definiert Concept Art in seinem Text explizit als diejenige Kunstform, bei der Sprache das Material ist. Ebenso sind im Laufe des 20. Jahrhunderts andere Bestandteile der Werkkonstitution zu Kunstobjekten bestimmt worden: die Materialien, der performative Prozeß, der Künstler selbst, der Raum, in dem etwas entsteht, das Licht u.v.m. können unter bestimmten Bedingungen Kunstcharakter annehmen bzw. diesen zugeschrieben bekommen. Das heißt aber doch nichts weiter, als daß Elemente aus einem Kulturfeld in ein anderes wandern können oder verschoben werden und das betreffende Feld sich dadurch in seinen Ausdrucksmitteln erweitert. Es heißt noch nicht, daß mit dieser Verschiebung oder Überschreibung mit neuen Bedeutungen etwas auch anderweitig Bedeutsames geschieht. Es bleibt zunächst einmal oder vielleicht auf immer nur im Kunstfeld selber von Bedeutung. Dagegen kommt es TGR aber so gut wie immer auf dieses auch anderweitig Bedeutsame an. Konzeptkunst soll historisch aus der Abstraktion und dem Minimalismus entstanden sein. Tendenzen zur Abstraktion, etwa künstlerische Mittel des Kubismus, und Ausdrucksmittel des Minimalismus – etwa bei den Farbfeld-Aktionen – kommen auch in den Werkphasen von Thilo Götze Regenbogen vor, aber sie stehen in einem anderen Kontext. Einerseits gibt es einen verbindenden Grund seiner Arbeit mit Abstraktion und Minimalismus, wie er im theoretischen Werk des Künstlers und Wissenschaftlers TGR als Weisheitsüberlieferung in der Kunst der Moderne und der Gegenwartskunst beschrieben wird. Andererseits macht schon die Anzahl der bis heute neun Werkphasen und ihre unterschiedliche Ausprägung deutlich, daß es dem Künstler nicht um die Herausbildung einer einzigen künstlerischen Handschrift und Marktidentität geht, welche dann alle anderen Stil- und Ausdrucksmittel ausschließen würde. Seine ganze Arbeit ist Forschung und Integration. Ausgeschlossen sind nicht mal die Ausschließer; es wird nur ihr hegemonialer Gestus ignoriert.

1966 findet in der Galerie der New Yorker School of Visual Arts Mel Bochners Ausstellung „Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art“² statt, welche als erste Präsentation der Konzeptkunst gilt. Ob etwas als Kunstwerk wahrgenommen und bewertet wird, ist in der Regel vom Präsentationszusammenhang abhängig bzw. von der Verwendung als künstlerisch schon bekannter Darstellungsmittel wie Ölfarben, Pinsel, Collagepapier oder Leinwand in einem mehr oder weniger auffälligen Rahmen, der das Ganze von seiner Umgebung abgrenzt und hervorhebt. Eine Sammlung unterschiedlicher Objekte in einer Galerie-Ausstellung ist als Ganzes immer noch ein Angebot im Kulturfeld Kunst, auch wenn einige Ausstellungsbestandteile nicht als Kunstobjekte oder als ästhetisch vom Künstler gemeint sein sollten. Solche Gesichtsfeld- und Bedeutungserweiterungen haben in der Kunst des 20. Jahrhunderts ständig stattgefunden. Im Verlauf der neun Werkphasen von Thilo Götze Regenbogen erweitert sich zwar ständig der Rahmen und der Kontext der Werkpräsentation und auch die Kriterien, nach denen etwas als im Kunstkontext befindlich bestimmt wird, aber an der Intention des Kunstschaffens, am Engagement im Kunstfeld selber ändert sich wenig. Auch wenn der Werkbegriff vielfältige Wandlungen durchläuft, bleibt er doch immer Werkbegriff. Auch wenn der Kunstbegriff erweitert wird, bleibt die Hoffnung auf das explizit künstlerische Potenzial im Kontext der Kulturfeldarbeit (Ökologie, Religion, Politik, Wissenschaft etc.) bestehen, ja erweitert sich in ehemals nicht erkundete Bereiche hinein. Selbst die achte Phase der Alltagsnotate, Arbeitsnotizen und Listen mit ihren charakteristischen Streichungen bis Übermalungen überführt Alltagshandeln in Kunstwerke, welchen dieser Verweischarakter auf das Kulturfeldhandeln im Alltag explizit und in besonderer Weise eignet.

In der Regel führt Thilo Götze Regenbogen seine Werke selbst aus. Auch wenn er Mitmach-Aktionen kreiert, bleibt er selbst künstlerisch Mitakteur und schafft darin eigene Werke. Es ist ihm also nicht wie vielen Konzeptkünstlern gleich, ob andere nach seinen Anweisungen seine Arbeit schaffen oder er selber. In diesem Sinne stehen dem Künstler

² Stichwort „Konzeptkunst“ auf der Wikipedia-Seite im Internet, eingesehen 22.5.2013.

nicht Konzept und Idee an vorrangiger Stelle, sondern das resultierende selbst geschaffene Werk - auch bei Installation, Aktion oder Performance - bleibt sein entscheidender Beitrag, den ihm kein anderer abnehmen kann. Die Einbeziehung des Betrachters ist ihm nur dort wichtig, wo dessen Mitwirkung ausdrücklich Bestandteil der Konzeption ist. Die sog. Entmaterialisierung des Kunstwerks hat für ihn nicht die hohe Bedeutung wie für manche Konzeptkünstler, da er ohnehin von immateriellen Seins- und Bedeutungsebenen ausgeht, welche sich aber im Kunstwerk materialisieren sollten. Thilo Götze Regenbogen folgt darin nicht dem Dualismus von Materie und Geist, wie er die christlichen Kulturen geprägt hat, sondern Materie ist ihm geistige Manifestation und Geist manifestiert sich als Materie. Die Arbeit mit Kontexten, Bedeutungen und Assoziationen ist für ihn selbstverständlicher Bestandteil *jeder* künstlerischen Praxis und darf nicht herausgelöst werden aus dem Werkschaffen, da das resultierende Objekt dadurch an Kraft einbüßt und schließlich bloß noch Ausdruck von ein paar Überlegungen oder ganz leer von Bedeutung wird. Ebenso verlieren die Konzepte an Überzeugungskraft, weil sie aus dem Verwirklichungskontext herausgelöst als abstrakte Wortkunstwerke in Umlauf gebracht werden. Auch der Rationalismus, der in einem solchen Vorgehen zum Ausdruck kommt, ist Thilo Götze Regenbogen fremd. Es geht ihm darum, die im historischen Prozeß der Rationalisierung und Mechanisierung verloren gegangenen Fähigkeitenpotenziale z.B. der Phantasie und Imagination mit künstlerischen Mitteln wieder in einen umfassenden Vernunftbegriff hinein zu holen. Eine Abgrenzung von effekthascherischer Kunst wie sie Marcel Duchamp vornahm, der als Vater der Konzeptkunst gilt, sollte nach Meinung von TGR mit tiefgründigeren künstlerischen Mitteln und durch Bezugnahme auf außerkünstlerische Kulturfelder erreicht werden und nicht durch Konzeptkunst-Ästhetik. Auch kann es nicht darum gehen, den Hauptakzent in der Kunstwahrnehmung auf Denken zu legen, da dies nur diejenigen Verhältnisse im Kopf zementiert, welche aus dem historischen Prozeß der Rationalisierung und Mechanisierung hervorgegangen sind und zur weiteren Verarmung der Erlebnissphären beitragen. Gerade der Kunst kommen hier originär besondere Aufgaben zu, welche keine Mittel anderer Kulturfelder auf gleiche Weise erfüllen können.

Anmerkung zu Jonathan Meese. Im Kontext der vorausgehenden Überlegungen sollen hier einige Bemerkungen folgen, welche es gestatten, das Begriffswirrwarr um das Auftreten und die Arbeit dieses Gegenwartskünstlers zu klären, wo nicht zu beseitigen. Ich hatte Gelegenheit, Jonathan Meese in der Schirn Kunsthalle Frankfurt im Kontext seiner großen Ausstellung zu sprechen, habe inzwischen zahlreiche Filme über und mit ihm gesehen, Werke und Installationen besichtigt und Schriften von ihm gelesen. Eine ausführliche Rezension des jüngsten juristischen Streits um seine provokanten Gesten im Feuilleton der ZEIT³ ergibt nun eine sehr gute Vorlage der Problematik, aus der hier nur noch die entsprechenden Schlußfolgerungen gezogen werden müssen, weswegen diese auch am Schluß des ganzen Textes stehen.

Jonathan Meese mag sich noch so unbedingt gerieren: Er agiert im Bedingten und seine Gedanken wie seine Werke bleiben dem Kunstfeld verhaftet. Wie ein hochwertiger Staubsauger sammelt er auch das kleinste Stäubchen Kehrricht der Wandelwelt in seinem Beutel, nur daß dieser Beutel dann nicht zum Restmüll gegeben wird, sondern in Kunstaussstellungen. Ob Worte wie Isis und Osiris, Kelten oder Germanen, Ägypter oder Hakenkreuze in diesem Beutel landen, muß ihm eigentlich gleichgültig sein, weil er den Ausschluß von Bildern und Begriffen, Ideen und Religionen, des Spirituellen und des Wissens, der Erfahrung und Schlußfolgerung, des Könnens und der Zeitlichkeit aus der Domäne der Kunst will und aus einer solchermaßen abgespeckten Sphäre heraus eine sog. „Diktatur der Kunst“ fordert. Ob er dabei salutiert, den sog. römischen Gruß der Hitlerzeit vorzeigt oder ein Hakenkreuz zwischen die Lippen klemmt, verfolgt allein den Zweck, durch Provokation Aufmerksamkeit zu erzeugen, denn diese ehemals animistisch aufgeladenen Symbole und Gesten versprechen Zugewinn im Medienspektakel, gerade auch deswegen, weil sie von Rechts wegen verboten sind (§ 86a StGB). Wenn er behauptet, es handle sich für ihn beim Hitlergruß um eine reine „Muskelbewegung“, so unterstützt dies unsere These von der Sinnentleertheit seines Tuns. Es geht nur um

³ Hanno Rauterberg, Er will doch nur spielen, in: DIE ZEIT Nr. 33, 8.8.2013, S. 44.

Aufmerksamkeit, die aber auch eigentlich zu nichts führt, weil ja schon garnichts mehr wirklich gemeint gewesen ist als „seht her, zappt nicht weiter, hört mir zu“ etc. Man schaut als Installationsbesucher etwa erstaunt oder angewidert auf die Wände, Behausungen, Objekte und schmierigen Aufschriften und hofft zumindest auf einen gewissen Erlebniswert, der aber doch zumeist nicht erlangt wird. Das kommt vom Staubsaugerprinzip: Im Müllbeutel ist alles gleich. Das kommt vom Prozeß des Vermischens von Bedeutungsträgern ohne Rücksicht auf ihre Provenienz, der Bedeutung schließlich vollständig annulliert und eine Art Rauschen erzeugt, in dem die einzelnen Worte ihre Erkennbarkeit und Kontextbezogenheit verloren haben. Da Meese als Künstler und nicht als Staubsaugervertreter in Erscheinung tritt, präsentiert er sein sinnentleertes Sammelsurium im Kunstkontext, was darauf hinweist, daß spektakuläre Auftritte, Provokationen und das Ausstellen von mixed pickles dort am richtigen Platz sein müssen, denn – heute ein Hauptargument, das vom Markt kommt – er ist damit bei Sammlern, Galerien und Museen erfolgreich. In einer historischen Phase, in der der Marktwert zumindest für viele Rezipienten identisch ist mit dem Gesamtwert eines Künstlers und Kunstwerkes, hat Jonathan Meese damit gewonnen, könnte man daher meinen.

Es ist schon bedauerlich, daß es einer Kasseler Richterin bedarf, um zu fragen, was an Meeses Kunst sinnvoll, Erkenntnisse stiftend und der Entwicklung der Kunst förderlich sei. Es ist aber auch typisch, daß dies eine Repräsentantin des Rechtslebens, wie Steiner sagen würde, vorträgt, denn man hört diesen Fragen die Unkenntnis der Lage an. Diese Lage ist von der Hegemonie des Marktes bestimmt. Was sich gut verkauft, wird als bedeutend betrachtet, denn dies nützt allen, die im Kunstfeld mit dem betreffenden Künstler zu tun haben (wollen) und den Medien, die davon berichten. Alle, die solchermaßen profitieren, werden also nur marginale oder gar keine Kritik üben, es sei denn, auch dies fördere den Marktwert. Es ist dabei völlig gleichgültig, ob die Werke eines solchen Künstlers Erkenntnisse stiften – eine in sich ja schon recht inhaltslose Forderung – und es kann dem Künstler auch ganz egal sein,

ob eine Entwicklung *der* Kunst – was immer das ist – durch ihn befördert wird oder nicht, so lange der Rummel um seine Taten und Werke anhält.

Als ich ihm in Frankfurt begegnet bin, war ich am meisten begeistert von einer großen Runde von Kopfskulpturen, die für mich beste *ars phantastica* sind. Seinen Redensarten konnte ich problemlos zustimmen, da sie auf nichts weiter als die grundgesetzlich garantierte Freiheit der Kunst hinausliefen, die zu fordern man keine Leistung mehr nennen muß. Zum ersten Male die von ihm geschaffenen Räumlichkeiten und Installationen zu durchstreifen, war: siehe oben. Es ist das gute Recht einer RichterIn, nach der Kunst und ihren Gehalten zu fragen wie es jedermanns Recht ist. Freiheit wie Nützlichkeit oder Nutzlosigkeit lassen sich nicht pauschal und ein für allemal bestimmen, sondern müssen immer wieder neu erarbeitet werden. Der Autonomiebegriff dient da eher als Barriere und ist nicht gerade erkenntnisfördernd. Nicht selten ist er einfach eine Ausrede oder Schutzbehauptung. Dies zum Wesenskern der Kunst zu erklären, ist so hohl wie nichtssagend. Wenn der Sinn von Kunst nicht mehr in ihren Aussagen, Gesten und Atmosphären besteht, sondern bloß noch in der Freiheit, nach Belieben verfahren zu dürfen, so ist diese Freiheit ein Popanz und ihren Begriff nicht wert. Für die Freiheit und die der Kunst ist letztlich erfolgreich gekämpft worden, weil es darum ging, etwas auszusagen, zu zeigen, zu erzeugen, was genau so manifestiert werden sollte seines Gehaltes wegen. Die Werke der Kunst sollten deutlich machen und sei es im Streit, daß sie die Freiheit verdienen, der sie sich nicht allein verdanken, weil es immer auch um das künstlerische Vermögen, um ein spezifisches Fähigkeitenbündel geht, das während der Werkenstehung zum Einsatz kommt.

Die Skandalisierung der Kunst als Selbstzweck verdeckt dabei eher die Hohlheit der Aussage. Kein Wunder also, daß nach diesem Theater für Meese der Ruf ans Theater folgt. Jonathan Meese paßt hundertprozentig in das, was man heute Gegenwartskunst nennt – ein Kuratorenkonstrukt, das auch nichts weiter sagt als das Wort andeutet. Die Vehemenz, mit der er sein Anliegen vertritt, erstaunt und erzeugt Aufmerksamkeit. Daß darf aber nicht darüber hinweg täuschen, daß es an keiner Stelle um etwas Neues geht. Die Einheit von Kunst und Leben als gesellschaftliche,

also politische Forderung erregte berechtigterweise den Verdacht totalitärer Absichten und war in der Folge allenfalls individuell realisierbar oder sie führte wie beim NS-Regime in den Untergang sowohl der Kunst wie des Lebens. Wenn Meese nun von Diktatur der Kunst spricht, so ist dies zunächst einmal bloß eine plakative Geste wie sein Hitlergruß, siehe oben. Eine solche Diktatur kann es garnicht geben, weil kein Kulturfeld die Supermacht über die anderen werden kann, schon garnicht die Kunst. Man kann mit dieser Forderung also ein Künstlerleben lang den Markt beliefern, solange man auch Waren produziert und nicht bloß Sprüche macht.

Hanno Rauterberg hat die scharfen Widersprüche in Meeses Auftreten und Schaffen gut charakterisiert und sie müssen daher hier nicht wiederholt werden. Jonathan Meese ist kein Grenzensprenger, denn er findet alles schon so vor, wie er es fordert. Er braucht der Nachfrage nur noch zu entsprechen. Würde er dabei auch noch denken – was er offensichtlich vermeiden kann – könnte er nicht derartige Massen auf den Markt werfen. Ein Grenzwächter ist Meese in sofern, wie er alles aus der Kunst herauswerfen will, was seiner Meinung nach dort nicht hingehört, siehe oben. Das ist aber seit Cézanne Grundlage der *l'art pour l'art* und war vor über hundert Jahren noch eine historisch notwendige Forderung, die heute – siehe Kulturfeldproblematik – entschieden zu kurz greift. Wenn unter der Diktatur der Kunst nichts mehr eine Bedeutung haben soll als die dann geschaffene Kunst, so zeigt sich an dieser Paradoxie, daß wir hier mit einem Phänomen konfrontiert sind, für das Joseph Beuys die formelhafte Wendung gefunden hat: „Wer nicht denken will, fliegt raus (sich selbst)“.

Bedeutung kann nicht den Hervorbringungen eines Kulturfeldes allein zukommen, sondern ein solcher Zustand wäre vom Verlust *jeder* Bedeutung gekennzeichnet und dies ist genau das Charakteristikum nicht etwa unserer Biosphäre, um deren Bewertung die verschiedenen Kulturfelder miteinander bzw. gegeneinander kämpfen, sondern des größten Teils der Produktion von Jonathan Meese. Wir müssen uns seiner vermeintlich „fröhlichen Welterdrosselung“ nicht erwehren, sondern ihm nur unsere Aufmerksamkeit entziehen, als Ausdruck unserer

freien Entscheidung und selbstverständlich nach Befassung mit den Ansichten des Kandidaten, hinter denen allerdings eher Größenwahn als Größe vermutet werden darf. Der ist nun schon systemisch geworden, so daß man Jonathan Meese schlicht als einen Symptomträger aus der Kunstsphäre betrachten muß, der in andere Kulturfelder hinein zu predigen versucht und erbost ist, dabei auf weitere Prediger aus anderen Feldkulturen zu treffen, die das ebenfalls mit mehr oder weniger Erfolg tun.

© EygenArt Verlag in Raum 1 Hofheim am Taunus, Oktober 2013.
Anfragen per Mail an tgr@tgregenbogen.de