

Hinführung – Werkkonzept und Haltung Charlotte Posenenskes

Vor dem Horizont der Avantgarde-Szene der 1960er-Jahre in Deutschland zeichnet sich das schmale, zwischen 1966 und 1968 entwickelte plastische Werk Charlotte Posenenskes prägnant ab: einerseits aufgrund der Stringenz und Logik, mit der es aufgebaut wurde, und andererseits aufgrund der Entschlossenheit, mit welcher es 1968 beendet wurde. Unser Interesse für diese beherrschte Geste, mit der die Künstlerin ihr Werk auch materiell aus der Zirkulation der Kunstmaschine zurückzog und zum Teil zerstörte, rechtfertigt sich einzig aus der unbezweifelbaren Qualität ihres Werks, eine Qualität, die den Fragenhorizont ihrer Zeit überschritt und es für ihre Zeitgenossen nahezu unverstündlich machte.

Das »Aufhören« in der Kunst, die Diskussion um das »wie weiter?« und »wenn weiter, warum, mit welchem Ziel, mit welcher Berechtigung?« stand in den 1960er-Jahren in Deutschland gewissermaßen auf der Tagesordnung. Schon die Aufnahme der Münchner Künstlergruppe Spur in die Situationistische Internationale (SI) 1959 war von einer heftigen Debatte um ein generelles Malverbot bestimmt. Während der fünften Konferenz der SI in Göteborg im August 1961 wirft der Münchner Maler Uwe Lausen seinen Künstlerkollegen vor, sich von den überkommenen Kunststrukturen nicht befreit zu haben, das aber sei Bedingung, um die »zukünftige Kunst« in das alltägliche Leben zu überführen. 1962 wird die Gruppe Spur aus der SI ausgeschlossen, einige der Spur-Mitglieder, darunter Dieter Kunzelmann, der spätere Initiator der Kommune I (Januar 1967 in West-Berlin), gründen daraufhin die auf die Wirkung provokanter Aktionen setzende Subversive Aktion. Zu den entnernden Diskussionen um das Verhältnis von Theorie und künstlerischer Praxis im Kontext revolutionärer Bewegungen, die auch die Künstlerin im weiteren Umfeld des aufgeheizten Klimas der Frankfurter Studentenbewegung verfolgt haben wird, kam für Charlotte Posenenske die bittere Erfahrung des plötzlichen Todes ihres jungen Künstlerfreundes Peter Roehr hinzu, dessen bahnbrechendes Werk 1968 infolge einer schweren Krankheit ein Ende fand. Auch Lee Lozano entschloss sich in Dallas 1971 zum Bruch mit ihrem malarischen Werk, das im Umfeld der New Yorker Minimal Art und Konzeptkunst gewachsen war, sie unterstützte jedoch weiterhin die Zir-

kulation ihrer Werke im Ausstellungs- und Kunstbetrieb.¹ Lozano war, wie Posenenske, 2007 eine der Wiederentdeckungen der *documenta 12*.

Die Frage, was die Geste des Aufhörens innerhalb des zeithistorischen Kontexts bedeutet, ist dadurch gerechtfertigt, dass Posenenskes Werk zur Diskussion um den Status des Bildes und der Neudefinition des Werkbegriffs in den 1960er-Jahren einen entscheidenden Beitrag leistet. Möglich ist diese Analyse erst, seitdem ihr Werk durch Ausstellungen seit etwa 2001 wieder präsent ist.

Ich habe diesen spezifischen Beitrag Posenenskes im abschließenden Kapitel meiner Einführung zu diesem Buch als »mimetischen Minimalismus« zu beschreiben versucht. Gemeint ist damit, dass die Metallreliefs und Vierkantrohre aus Alu- und Stahlblech oder Karton, in Normfarben lackiert, in Auflage oder unlimitiert produziert, seriell in museale oder öffentliche Räume gebracht, sich so in die Wirklichkeit hineinbegeben, dass sie die vom Betrachter erwartete Differenz zwischen Kunstwerk und Welt zunächst einmal unterwandern. Das hängt in einem ersten Schritt damit zusammen, dass Posenenske sich immer auf ein Material beschränkt, also auf Materialkombinationen (etwa mit Plexiglas, Spiegel, Glas etc.) verzichtet, die bereits ein »Mehr« an künstlerischer Entscheidung und »Komposition« erfordern würden. Zugleich müssen die mit matten Industrielacken bemalten Bleche und die optisch reizlosen Kartonelemente die Schaulust der Betrachter durch ihre Reizlosigkeit und betonte »Antiästhetik« frustriert haben. Posenenske überwindet schon damit jenen materialspezifischen Illusionismus, der etwa noch für die Werke der Zero-Künstler so kennzeichnend ist.

Die Elemente der skulpturalen Serien Posenenskes bilden »Welt« nicht ab, und sei es in abstrakter Bezugnahme, sondern ziehen Aspekte der umgebenden Realität gleichsam auf einen Punkt – das nach ästhetischen (nicht funktionalen) Gesetzen definierte Objekt – zusammen: Konzeption, Produktion, Konsumtion. Durch demonstratives Vorführen ihres industriellen Gemachtseins wehren sie jedes »einfühlende« Suchen des Betrachters nach einem möglichen »Imaginären« entschieden ab. Die Elemente selbst weisen jede verifizierbare bildhafte Struktur von sich, sie verweigern sich als Träger-