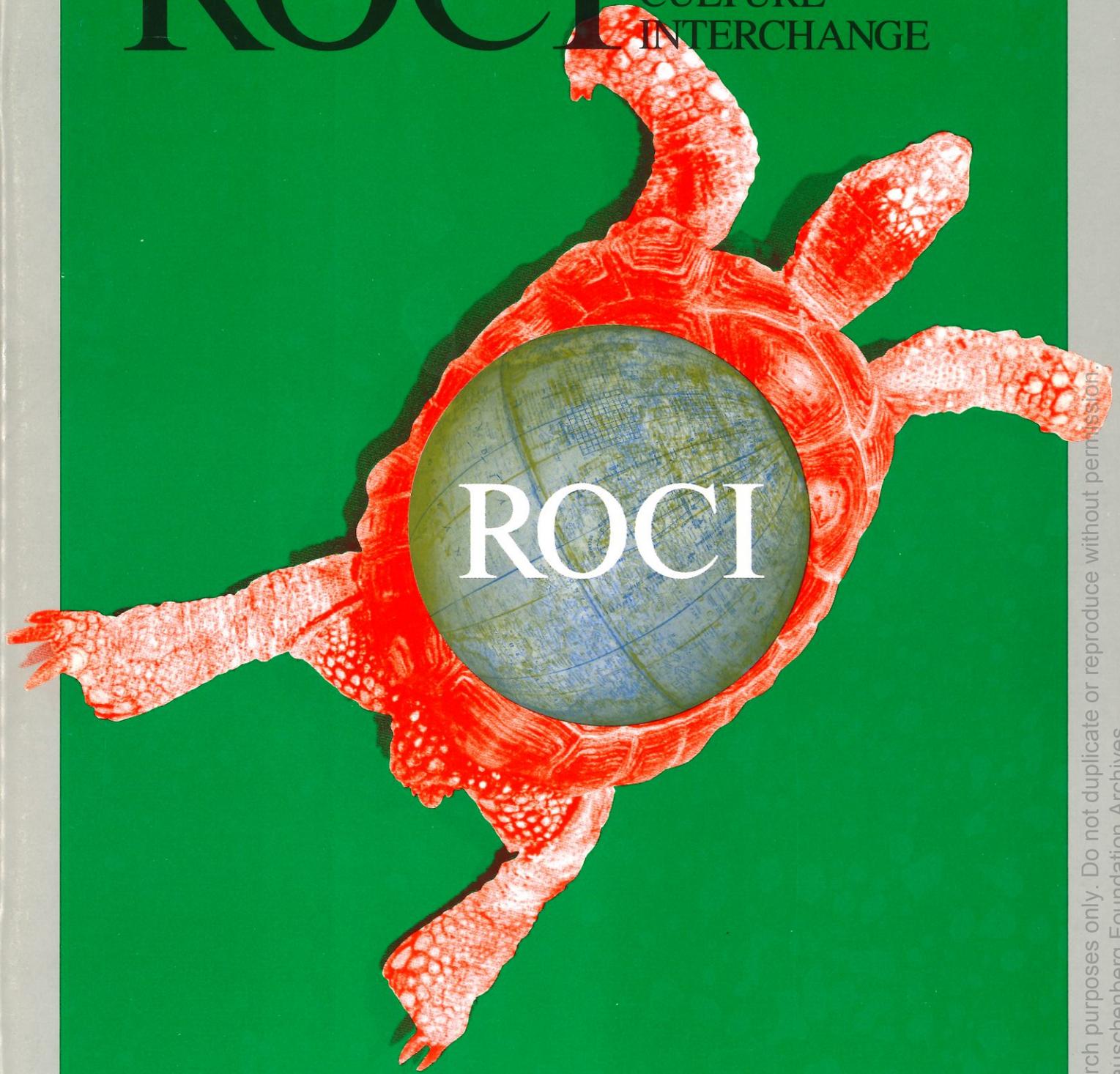


# ROCI

RAUSCHENBERG  
OVERSEAS  
CULTURE  
INTERCHANGE



**Neue Berliner Galerie im Alten Museum**

10. MÄRZ 1990 BIS 1. APRIL 1990

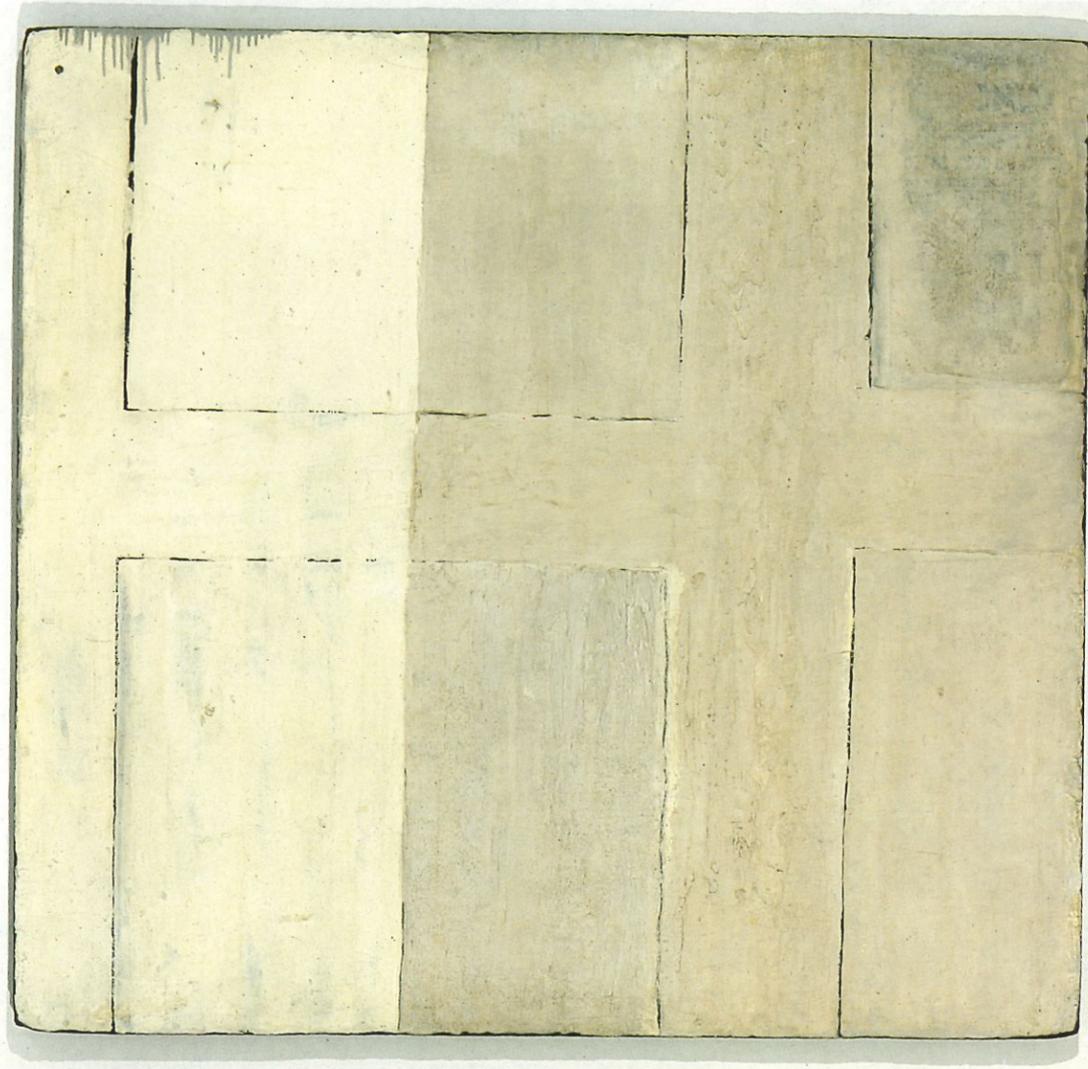
For research purposes only. Do not duplicate or reproduce without permission.  
Robert Rauschenberg Foundation Archives

# ROCI RAUSCHENBERG OVERSEAS CULTURE INTERCHANGE

ULAE



Tanya, 1974  
(Tanja)



RICK GARDNER

**Crucifixion and Reflection, circa 1950**  
(Kreuzigung und Reflektion)

# ROCI

## Robert Rauschenberg—

Robert Rauschenberg, einer der bedeutendsten zeitgenössischen amerikanischen Künstler, hatte im Jahr 1980 die Idee für das R.O.C.I. Projekt.

GIANFRANCO GORGONI



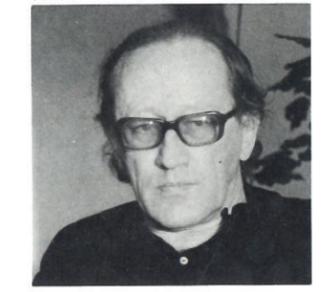
## Robert Hughes—

Robert Hughes war am Anfang seiner Laufbahn Architekt und politischer Karrikaturist. Er ist nicht nur ein wohlbekannter Schriftsteller, sondern gegenwärtig auch der Kunstkritiker für *Time Magazine*.

## Heiner Müller—

einer der wichtigsten Dramatiker des deutschen Sprachraumes, geboren 1929 in Eppendorf/Sachsen, nach 1945 Abitur, verschiedene journalistische Tätigkeiten, Mitarbeit an Theatern, seit 1959 freiberuflicher Autor, Dramaturgie am Berliner Ensemble (1974) und der Volksbühne Berlin (1977).

GRISHA MEYER



## Donald Saff—

Donald Saff ist der künstlerische Leiter des R.O.C.I. Projektes, Direktor und Gründer von Graphicstudio, Künstler und Professor.



Robert Rauschenberg—Vorwort .....	4
Besonderen Dank den mitwirkenden Personen.....	5
Donald Saff—Einleitung zu R.O.C.I. ....	6
Heiner Müller—Rauschenberg .....	10
Robert Hughes—Der allerlebendigste Künstler .....	12

ROCI (ISBN 0-910435-08-1) Robert Rauschenberg Katalog—Berlin. Nichts in dieser Publikation darf ohne die Erlaubnis des Verlegers kopiert oder in irgendeiner Form übertragen werden. Ausgenommen hiervon sind Kritiker, die eine kurze Textpassage zur Wiedergabe in einem Magazin oder einer Rundfunksendung benutzen dürfen. Der unterzeichnete Artikel von Robert Hughes wurde am 29. November 1976 von Time Magazine publiziert. Alle Reproduktionsrechte dieser publizierten Texte sind Time, Inc. vorbehalten. Printed in the U.S.A.: Norman Lithographers, Amityville, N.Y. Satz: Rennert Bilingual, New York, N.Y., U.S.A. Kataloggestaltung: James Elsie, New York, N.Y., U.S.A. Für weitere Information wenden Sie sich bitte an: Universal Limited Art Editions, Inc., 5 Skidmore Place, West Islip, N.Y., 11795, U.S.A. Copyright 1990.

## Robert Rauschenberg



JOHN PEET

### Vorwort

Tobago, 22. Oktober 1984

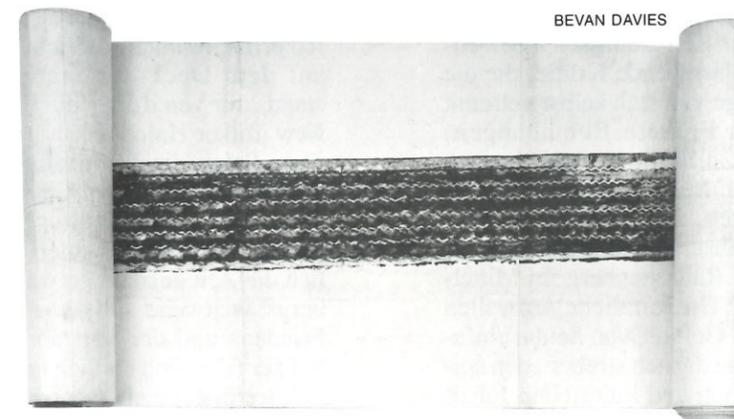
Nach sechs Jahren lediglich spiritueller Unterstützung ist der Rauschenberg Overseas Culture Interchange nun Wirklichkeit geworden. Kurzgesagt, R.O.C.I. ist ein vier-jähriges privates Projekt, das Kunst und Fakten auf der ganzen Welt entgegennimmt, schafft und austauscht.

Betont wird der Austausch von Erfahrungen mit Gesellschaften, die mit nicht-politischen Ideen oder der weltweiten Kommunikation mittels Kunst weniger vertraut sind. Eine Auswahl von Arbeiten, die entweder in den teilnehmenden Ländern entstanden oder durch diese beeinflusst worden sind, werden dann, einschließlich von Videos, Fotos, Tonaufnahmen, Zeichnungen, Drucken und Katalogen, in das nächste Land weiterwandern und dabei systematisch die Eröffnungsausstellung überragen, die als ein Katalysator dient und der internationalen Ausstellung und Zusammenarbeit ermöglicht, zu existieren und zu wachsen.

Auf der Basis meiner vielseitigen und

weitreichenden Zusammenarbeit, glaube ich fest daran, daß der Kontakt von Mensch zu Mensch auf dem Weg über die Kunst wirksame friedliche Kräfte in sich birgt und der am wenigsten elitäre Weg ist, ausgefallene und alltägliche Informationen miteinander zu teilen, die uns hoffentlich zu gegenseitigem kreativen Verständnis führen können.

Kunst ist lehrreich, provokativ und aufklärend, selbst wenn sie zunächst nicht verstanden wird. Auch kreative Verwirrung regt Neugierde und Wachstum an und führt zu Vertrauen und Toleranz. Unsere inneren Verschrobenheiten selbstbewußt zu teilen, wird uns einander näher bringen. Als Student an der Art Students League in New York City war ich von einer Gruppe von Künstlern umgeben, die alle Gleichartigkeiten und Ähnlichkeiten der Dinge untersuchten. Erst als ich erkannte, daß es auf ein Feiern der Unterschiede zwischen den Dingen ankommt, wurde aus mir ein wahrnehmender Künstler. Ich weiß, daß R.O.C.I. diese Art der Wahrnehmung ermöglichen kann.



BEVAN DAVIES

Automobile Tire Print, 1951  
(Autoreifenabdruck)

Besonderen Dank den folgenden Personen:

Keith Brintzenhofe	Wolfgang Polak
Thomas Bühler	Darryl Pottorf
Jack Cowart	Günter Rieger
Bill Goldston	Donald Saff
Peter Hartmann	Günter Schlien
Nick Howey	Rodney Schmidt
Robert Hughes	Ilona Tullmin-Bühler
Bradley Jeffries	Terry Van Brunt
Dietmar Keller	Lawrence Voytek
Kelly Medei	David White
Heiner Müller	Brenda Woodard
John Peet	

Graphicstudio, University of South Florida, Tampa, Florida  
kunstspedition apv, Berlin  
National Gallery of Art, Washington, D.C.  
Universal Limited Art Editions, West Islip, New York

Donald J. Saff

## Einleitung zu R.O.C.I.

Diese Berliner Präsentation des Rauschenberg Overseas Culture Interchange (Rauschenberg Übersee-Kulturaustausch) ist von besonderer Bedeutung, da sie auf eine ganz reale Weise den Triumph der besonderen Stärke gewöhnlicher menschlicher Zielstrebigkeit über elitäre und Zwietracht sähende Kräfte, die die Menschen zu lange von sich selbst getrennt haben, darstellt. Frühere Bemühungen, diese Ausstellung in Berlin zu zeigen, wurden durch Bedingungen und Vorstellungen von Realität vereitelt, die einem offenen und großzügigen Erfahrungsaustausch mit der Kunst von Robert Rauschenberg im Mittelpunkt zuwiderlief. Das kürzliche Aufwallen eines vereinenden Gefühls von Seiten einfacher Menschen, die danach streben, den spirituellen, politischen und kulturellen Inhalt ihres eigenen Lebens zu heben, hat jedoch Bedingungen geschaffen, die die Präsentation dieser Berliner Ausstellung natürlich, normal und nötig macht.

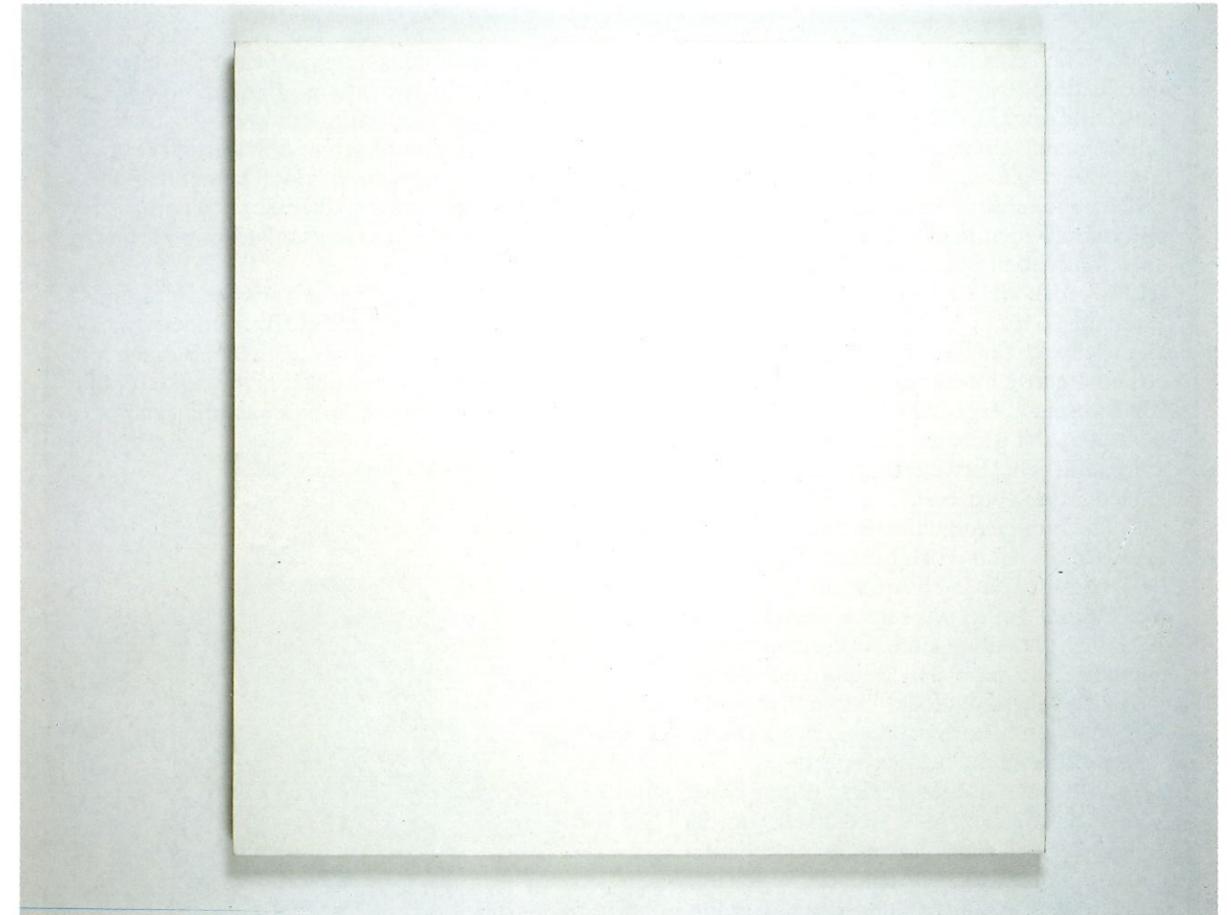
Nach den Enttäuschungen über frühere Bemühungen, die Ausstellung nach Berlin zu bringen, schlug dieser Idee eine neue Stunde unter den wundervollen Umständen, die ebenso unvorhersehbar waren wie die Magie von Robert Rauschenbergs Kunst. Ich erinnere mich, daß ich spät in der Nacht auf dem Deck der Staten-Island-Fähre stand, mir von da aus die Freiheitsstatue im New Yorker Hafen ansah und mit Dr. Wolfgang Polak die Implikationen der raschen Änderungen, die über Osteuropa hinwegfegen, diskutierte. In diesem ergreifenden Moment wurde uns beiden klar, daß tatsächlich die Zeit gekommen war, daß Rauschenbergs weltweite Odyssee im Dienste des Friedens und der Verständigung unter den Völkern der Welt endlich nach einem vereinten Berlin gebracht werden könnte. Wir begannen sofort, die Pläne zu formulieren, die diese Ausstellung möglich gemacht haben.

Dies ist die neunte Ausstellungsstation einer ausgedehnten Welttournee der Kunst

DAN BODNIK



Rauschenberg in seinem Studio in der Pearl Street, circa 1955



White Painting, 1951  
(Weißes Gemälde)



Black Painting, 1951-52  
(Schwarzes Gemälde)

Robert Rauschenbergs, die bislang in Mexiko, Chile, Venezuela, China, Tibet, Japan, Kuba und der UdSSR gezeigt wurde. Sie ist Repräsentant einer steten, sich global entwickelnden Zusammenarbeit, aus der die Bilder, die unsere bestimmten nationalen kulturellen Identitäten definieren, als die entscheidenden Elemente in Erscheinung treten, die alles Leben durch Kunst veredeln.

Respekt für das, was einen jeden von uns einzigartig macht, dringt in das Innerste von Rauschenbergs künstlerischer Aufgabe. Seine Art der globalen Zusammenarbeit ist eine natürliche Erweiterung seines lebenslangen Arbeitsprozesses.

Die hier gezeigten Arbeiten haben ihre philosophischen Vorläufer in Rauschenbergs frühesten Arbeiten. Seine völlig weißen und völlig schwarzen Gemälde von 1951 begründeten - und bestätigen ein für allemal - die Idee der Objektivität künstlerischer Werke und der Subjektivität des individuellen Schaffensprozesses als grundlegende Bausteine unserer Kultur.

Mit einer großen und mutigen Geste wies Rauschenberg den Gedanken von der Hand, daß die Werte von Kunst und Kultur einzig auf den vorgeschriebenen Wegen und mittels der vorgeschriebenen Rituale zugänglich sind - durch die Geschichte bestimmt und durch die Verlautbarungen der kulturellen Elite abgesegnet. Zum Zeitpunkt ihres Entstehens nicht voll verstanden, bestehen diese Werke nun als eine exakte und metaphorische *Tabula rasa*, auf der die Geschichte der westlichen Kunst auf immer geschrieben ist. Es ist die Geschichte des Zugeständnisses an alle Künstler, zu denken und frei zu assoziieren, eine neue Syntax zu erproben . . . kreativ zu sein.

Rauschenberg hat sowohl das Angesicht der Kunst als auch deren Schaffungsprozeß verändert. Sein neuer Zugang zur Kunst hat die Gemälde von der Wand genommen und sie in neue und offene Dimensionen versetzt. Die Bildebene wurde in den Raum ausgedehnt, ergründet und erweitert, und in allen Dimensionen bemalt. Indem er unsere traditionellen Interpretationen von Malerei und Skulptur aufgab, hat er uns ein neues Konzept der Form der Kunstobjekte gegeben sowie eine revolutionäre Idee von der Angemessenheit des Materials, aus wel-

chem eben Kunst gemacht wird, weiterentwickelt. Er hat uns gezeigt, daß die Werte der Kunst nicht mit dem Wert der Materialien der Kunst gleichgesetzt werden können, sondern vielmehr in der Darstellung ihrer Funktionen innerhalb eines größeren Prozesses der Bedeutungsentstehung zu finden sind.

Auf eigene Faust hat er unser Denken über Zeichnungen, Grafiken und selbst die Funktion des Papiers in neue Bahnen gelenkt. Sein breit gestecktes Interesse für alle Künste führte zu kollaborativen Unterneh-

GLENN STEIGELMAN



Untitled, 1952  
(Ohne Titel)



Untitled, 1955  
(Ohne Titel)

men, die unser Verständnis für das Theater, den Tanz und die Musik bedeutend weiterentwickelt haben.

Frei von ikonographischen Systemen, die Deutung fixieren und das universale Bewußtsein spalten, befreien die künstlerischen Arbeiten dieser Ausstellung den Geist. Sie erlauben nicht-verbales Eindringen in die Oberflächenspannung, die voneinander getrennte Kulturen kennzeichnet. Sie dienen als Verbindung, durch die ein Strom internationaler Werte und Qualitäten fließt, die wiederum den Sinn der Menschheit in sich versöhnen und der Bedeutung des Le-

bens Würde, Integrität, Ganzheit und Intensität verleihen. Rauschenberg hat uns nicht gezeigt, wie die Welt zu betrachten ist, sondern er hat vielmehr ein einzigartiges Mittel entwickelt, die Welt sich selbst vorzustellen. Er bietet uns keinen Kommentar über das Leben, sondern eine Gelegenheit zu leben. Um diese Gelegenheit zu ergreifen, müssen auch wir aktive Mitarbeiter an einem Lebensprozeß werden, der frei von vorgefaßten, entstellenden Meinungen ist und als freie Teilnehmer hervortreten, die offen auf eine Vorstellung dessen, was wirklich da ist, reagieren.

GLENN STEIGELMAN

## Heiner Müller Rauschenberg

Das erste, was ich von Rauschenberg sah, waren schlechte Reproduktionen in einer idiotischen Schrift gegen westliche Unkultur. Um 1970, mit dem BERLINER ENSEMBLE in Venedig, kaufte ich für, wie es mir damals vorkam, ungeheuer viel Geld das Buch von Andrew Forge über Rauschenberg, ein Medikament gegen die Droge Venedig. Ich war fasziniert von der wilden Freiheit seiner Montagen. Ihre Sanftheit begriff ich in Texas, vor den Sonnenuntergängen, ihren Humor in New York, wenn der Wind aus den Indianerprärien mit den Mülltonnen am Hudson spielte. Mein erster Besucher in Berlin nach meiner Rückkehr aus Venedig borgte sich das Buch, die italienische Beute, und ich sah es zehn Jahre nicht wieder. In der Erinnerung blühten die Bilder mit der Macht ihrer Abwesenheit, Traum von einem Drama, das Theater nicht mehr braucht. Rauschenberg, nach Michelangelo, Tintoretto und Delacroix die Ausflucht in die Oper, holt das Drama heim in die Bildende Kunst. Nach der ACTION PAINTING, dem letzten Versuch der Malerei, den Rahmen zu sprengen, indem der Maler sich auf die Fläche wirft, lebt das Drama Rauschenbergs aus der Spannung zwischen den Teilen, den Teilnehmern der AKTION: Bild und Auge, sein Modell ist Michelangelos Selbstporträt auf der Haut des geschundenen Heiligen, das den Schrecken, den Blick der Medusa, an den Betrachter delegiert. Die Bewegung ist der Tanz, nicht die beliebte Explosion, die den Körper in ein Requisit des leeren Raums verwandelt. Die Weigerung, sich den Raum als Kiste vorzustellen, ist die Aufkündigung des Totengräberdienstes an der Wirklichkeit, den die Kunst zu lange versehen hat. Während ich das schreibe, nachts zwischen Proben zu Shakespeares HAMLET, an dem ich scheitern werde wie alle Regisseure vor mir, schreien die Pfauen im Tierpark, an dessen Rand ich wohne. Sie schreien jede Nacht. Ich wollte, sie könnten Rauschenbergs Bilder sehen.



Bed, 1955  
(Bett)

DOROTHY ZEIDMAN



Odalisque, 1955-58  
(Weiße Haremsdame)

## Robert Hughes

### Der allerlebendigste Künstler

Für die Kunst, wie auch für vieles Andere, haben die siebziger Jahre noch keinen Namen erhalten. Historiker blicken auf die amerikanische Kunst der sechziger Jahre zurück und sehen Fortschritte und Konventionen - Pop Art, Minimal Art und konzeptionelle Kunst, Op Art, Color-Field Malerei, Doktrinen über Flächigkeit und Bildrand, Einschränkungen, Aufträge. Die Kategorien rattern so straff wie Lochkarten in ihren Schlitz. Kunst in den siebziger Jahren ist vielgestaltiger, weniger ehrgeizig, schwerer auszusortieren. Das zeitgenössische Glaubensbekenntnis verkündet den Glauben an das 'Entweder', das 'Oder' sowie an das 'geheiligte Beide'.

In den sechziger Jahren verlieh der Formalismus dem zeitgenössischen Geschmack eine geradezu messianische Ausschließlichkeit. "Für" eine bestimmte Kunst-

richtung zu sein bedeutete "gegen" andere zu sein. Außerdem trat eine neue Klasse von Sammlern hervor, ängstlich darauf bedacht, ihr Geld nur auf sichere Nummern zu setzen - auf das für die Hauptströmung der Kultur historisch Unvermeidbare. Heute ist es anders. Der Hauptstrom in Amerika hat sich in ein Delta gefächert, in welchem die traditionelle Idee einer Avantgarde ertrunken ist. Somit ist, im Widerspruch zu dem Grundsatz, daß realistische Malerei durch abstrakte Kunst und Fotografie endgültig verdrängt worden sei, der Realismus in so vielen Formen zurückgekehrt, wie es Maler gibt.

Vom kühlen, detaillierten Blick des Fotorealismus auf seine Kunststoffumgebung, zu den romantischen Landschaftmalern in Maine, zur besessenen Fixierung des kalifornischen Malers,



Monogram, 1955-59  
(Monogramm)

der sieben Jahre braucht, um Sandkorn für Sandkorn ein kleines Bild von einigen Zentimetern Sand zu vollenden; die Vielfalt ist unendlich. Die Fotografie hat ein Niveau erreicht, das vor einem Jahrzehnt unvorstellbar gewesen wäre. Abstrakte Maler, von der Ausschließlichkeit ihrer Mission befreit, werden inzwischen durch Muster und Dekor nicht länger in Verlegenheit gebracht. Während das Verlangen, sich einen Weg in die Geschichte zu ermalen, nachläßt, wird es

Buffalo und Chicago wandern wird), ein Ereignis von symbolischer Aussagekraft. Mit seinem anarchistischen Charme und seinem verschwenderischen Talent war Rauschenberg, nunmehr 51 Jahre alt, während des größten Teils der vergangenen 25 Jahre das *Enfant Terrible* des amerikanischen Modernismus: ein permanenter *Scalawag* (Schimpfwort für einen republikanerfreundlichen Weißen in den Südstaaten der USA), der nach allen Seiten hin Nachsicht verteilt.



Coca-Cola Plan, 1958  
(Coca-Cola-Entwurf)

durch eine neue Subjektivität ersetzt: eine uneingeschränkte Genehmigung, das Leben durch Video, Performance und Partizipationskunst lebendig zu gestalten. Ein breitspuriger und bewußter Eklektizismus herrscht vor.

In diesem Zusammenhang ist die Retrospektive von etwa 160 Werken Robert Rauschenbergs, die letzten Monat in der National Collection of Fine Arts (Nationalen Kunstsammlung) am Smithsonian Institut in Washington, D. C., eröffnet wurde (und bis Ende 1977 zum Museum of Modern Art in New York und zu Museen in San Francisco,

Er ist ein Prototyp für die Freude der Kunst.

Rauschenberg ist vor allem dafür bekannt, daß er das eingefahrene Bildvokabular der Pop Art in den sechziger Jahren erweitert hat. Doch wenn man durch die Ausstellung geht, die von Walter Hopps, dem Kurator des Smithsonian Instituts für Malerei des 20. Jahrhunderts, aus Rauschenbergs enormem und zerstreutem Werk von Montagen (Combines), Gemälden, Siebdrucken, Skulpturen und Grafiken geschickt ausgewählt und zusammengestellt wurde, dann wird offensichtlich, daß nur wenig antiformalistische amerikanische Kunst existiert,

die nicht auf Rauschenbergs aufbäumendes, sorgloses und fruchtbares Talent hingewiesen hat oder direkt von ihm provoziert wurde. Wir verdanken ihm den Abbau vieler fundamentaler kultureller Annahmen, z.B., daß ein Kunstwerk nur für eine bestimmte Zeitspanne, aus einem Material gemacht sein darf, (sei es eine ausgestopfte Ziege oder ein lebender menschlicher Körper) und irgendwo (auf einer Bühne, vor einem Fernseher, unter Wasser, auf dem Mond oder in einem verschlossenen Umschlag) für einen bestimmten Zweck (Anregung, Kontemplation, Vergnügen, Andacht, Drohung) und an irgendeinem beliebigen Bestimmungsort existieren kann, sei es ein Museum oder eine Mülltonne. "Ein proteisches Genie" nennt ihn der Kunsthistoriker Robert Rosenblum. "Jeder Künstler, der nach 1960 die Grenzen der Malerei und der Skulptur herausforderte und glaubte, allem Lebendigen in der Kunst gegenüber offen zu sein, ist Rauschenbergs Schuldner - auf ewig."

Natürlich gibt es widersprechende Ansichten. In den sechziger Jahren wurde Rauschenberg in den formalistischen Quartieren verabscheut, und in anderen war er verdächtig. Sein Stil war immer spielerisch und alles verschlingend, eine Tatsache, die durch Hopps sorgfältige Auswahl der Werke in der Ausstellung irgendwie verdeckt wird. Doch in erster Linie waren es die Vielfältigkeit und der gute Humor des Mannes, die aneckten. Er hielt nichts von den Grundsätzen hoher Ernsthaftigkeit, die vom harten Kern der New Yorker Kunstwelt auferlegt wurden. Sein Ruf hatte sich um sich selbst zu kümmern, er pflegte ihn nicht. Rauschenberg war außerdem ausschweifend von Natur. Ihn in seiner Stachelschweinlederjacke zu sehen, aufrecht und doch leicht schwankend, in Jack Daniels mariniert, wie ein texanischer Seetaucher schnatternd und immer bemüht, seinen Arm um jedermann zu legen, das war ein all zu vertrauter Anblick.

Somit erhielt Rauschenberg nicht immer die Anerkennung, die er verdient hätte - nicht einmal für seinen Altruismus, für den es in den jüngeren New Yorker Kunstkreisen keine Parallele gab. Es war Rauschenberg, der seinen Ruf und viel Zeit in die Künstlerrechtsbewegung und die sich stetig verstärkende Lobby derer steckte, die sich dafür einsetzten, daß Künstler beim Wiederverkauf eines Gemäldes Tantiemen erhalten sollten. Es war Rauschenberg, der im Bewußtsein der Schwerfälligkeit, mit wel-

cher Stiftungen Stipendien verleihen, Change Inc. aufbaute und zum größten Teil mit eigenen Mitteln versorgte - einen Fonds, aus dem Künstler in dringender finanzieller Not innerhalb von wenigen Tagen kleine Unterhaltsstipendien erhalten konnten. Er konnte sich diese Hilfe leisten: Seine *Rauhreif* Multiples verkauften sich für bis zu 4000 Dollar das Stück; der Siebdruck *Barke* (Barge), aus dem Jahre 1972, könnte auf dem heutigen Kunstmarkt gut und gerne \$500.000 fordern. "Bob hat mehr von seinem Geld und seiner Zeit wieder in die Kunstwelt gesteckt als irgend ein anderer lebender Künstler", sagt einer seiner Bekannten. "Er muß an eine Kunstgemeinschaft glauben. Es kommt geradewegs aus den Paulusbriefen. 'Wir müssen einander lieben oder sterben.'"

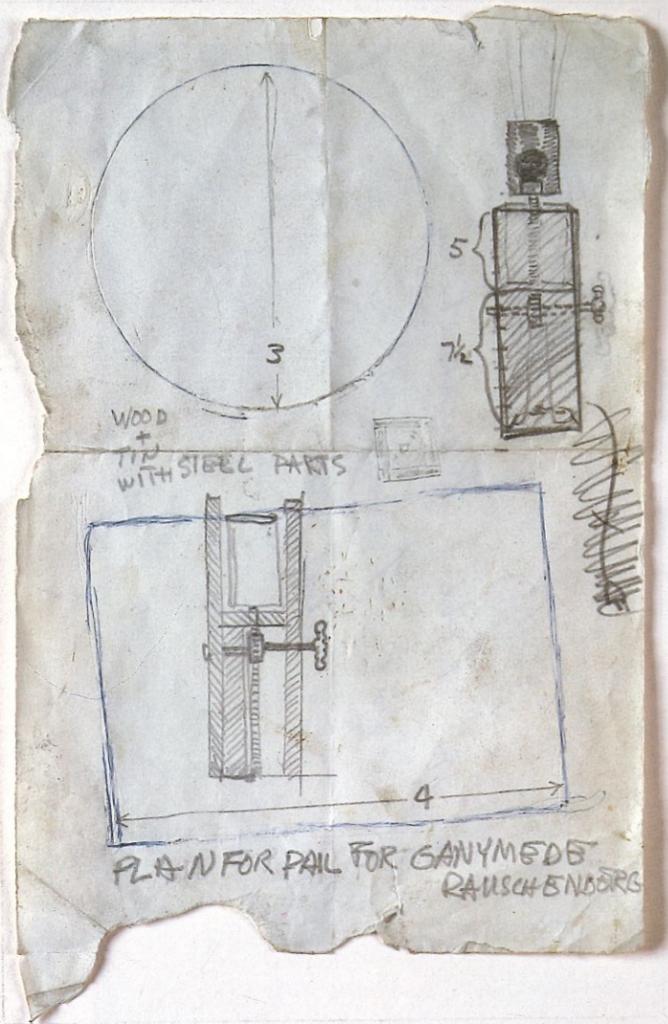
Milton Rauschenberg (als junger Mann änderte er seinen Namen auf Robert um) wurde am 22. Oktober 1925 in Port Arthur, Texas, geboren, einer schäbigen, schwülen ölverarbeitenden Stadt am Golf von Mexiko. Sein Vater, Ernest Rauschenberg, war der Sohn eines aus Berlin eingewanderten Arztes, den es nach Südtexas verschlagen hatte, wo er eine Tscherokesenfrau heiratete. Port Arthur war kein kulturelles Zentrum. Der Musikautomat war sein Symphonieorchester und Komikhefte sein Museum. Was es zu sehen gab und der Kunst am nächsten kam, waren die billigen, bunten Drucke, Postkarten von Heiligenbildern, die im Wohnzimmer der Rauschenbergs angeheftet waren. (Die ganze Familie war gläubig und beteiligte sich aktiv in der örtlichen Church of Christ.) Jahrzehnte später würde Rauschenberg auf die grell ironische Nostalgie dieser Karten in seinen frühen Montagen wie *Kollektion*, (Collection), 1953-54, oder *Charlene*, 1954, anspielen. Seine Ausbildung war verzettelt. Er ging in Port Arthur auf öffentliche Schulen und beendete dort 1942 die High School (Oberschule). "Ich zeichnete mich durch schlechte Noten aus", erinnert sich Rauschenberg. Er ist noch immer ein miserabler Rechtschreiber. Im Herbst 1942 schrieb er sich für einen Pharmaziekurs an der Universität von Texas ein, aber Rauschenbergs Tierliebe verdarb diese "Berufung". "Ich wurde innerhalb von sechs Monaten verwiesen, weil ich mich weigerte, einen lebendigen Frosch in der Anatomieklasse zu sezieren." Zu diesem Zeitpunkt jedoch war Amerika im Kriegszustand, und Rauschenberg trat der U. S. Marine bei. Er



wurde als psychiatrischer Krankenpfleger in die Sanitätstruppschule der Marine nach San Diego abgeschoben. Rauschenberg verbrachte 2 1/2 Jahre, den Rest des Krieges, indem er in verschiedenen Krankenhäusern in Kalifornien arbeitete. "Auf diese Weise lernte ich, wie klein der Unterschied zwischen Normalsein und Wahnsinn ist - und erkannte, daß jeder eine Kombination von beiden braucht." Immer wenn er eine Ausgangsgenehmigung erhielt und für einige Tage diesen "Kuckucksnestern" entfliehen konnte, machte sich Rauschenberg einfach zur nächsten Autobahn auf und begann, mit dem Daumen eine Fahrt nach irgendwohin zu stoppen. Auf einem dieser zeittotschlagenden Ausflüge hörte Rauschenberg vom Kaktusgarten der Huntington Bibliothek in San Marino. Er ging hin und stellte fest, daß



Canyon, 1959  
(Schlucht)



GLENN STEIGELMAN

**Plan for Pail for Ganymede, 1959**  
(Entwurf für Eimer für Ganymed)

die Bibliothek Gemälde enthielt, die ersten "wirklichen" Gemälde, die er je gesehen hatte: Sir Joshua Reynolds *Portrait of Frau Siddons als die tragische Muse* und Thomas Gainsboroughs *Der blaue Knabe*. Diese verbindlichen, prächtigen Geister der georgianischen Kultur überwältigten Rauschenberg. Noch nie hatte er ein Kunstwerk als Kunst gesehen, und zum ersten Mal ging es ihm auf, "daß sich einer diese Dinge ausgedacht und gemacht hatte. Jedes wurde von einem Menschen geschaffen, dessen Beruf es war, Bilder zu machen. Das war mir nie zuvor zu Bewußtsein gekommen."

So entschied sich Rauschenberg, daß er malen würde. Er fand einige Farben und Pinsel. In den Kasernen gab es keine Intimsphäre, und malend gesehen zu werden, hätte endlosen Spott hervorgerufen. Eines Nachts schloß sich Rauschenberg auf dem W.C. ein und mit einem Stück Pappe auf seinen Knien produzierte er heimlich seine erste Farb-



**Pail for Ganymede, 1959**  
(Eimer für Ganymed)

GLENN STEIGELMAN

kleckserei, das Porträt eines Marinekameraden. Dreißig Jahre später betrachtet er diese verbotene erste Nacht noch immer als beispielhaft. "Das Herstellen von Kunst sollte immer etwas Geheimnisvolles, ein Schuß von Kriminalität enthalten", sagt er. "Aber wenn man erfolgreich ist, dann ist es schwer, dieses zu bewahren. Letzten Endes werden wir alle bequem. Das ist's, was mit Gaunern passiert."

1945 von der Marine entlassen, entschloß sich Rauschenberg, Kunst zu studieren. Er schrieb sich unter der "G. I. Bill of Rights" (einem Förderungsgesetz für ehemalige Soldaten) am Kunstinstitut der Universität von Kansas City ein. Jeden extra Pfennig legte er beiseite für eine Reise nach Europa, der pflichtgemäßen Fahrt nach Mekka, die er 1948 machte. "Ich war sicher, daß man in Paris studieren müsse, wenn man ein Künstler sein wollte. Ich glaube, ich war mindestens 15 Jahre zu spät dran." Er studierte kurz an der Académie Julian, doch da er kein Wort Französisch sprach, hatte der Unterricht geringen Effekt. Umgeben von einer bereits akademisierten moder-



**Canto XXXIV, 1959-60**  
(Gesang XXXIV)



**Canto IV, 1959-60**  
(Gesang IV)

nen Tradition, die er nicht verstehen konnte, fühlte er sich unkonzentriert, mit sich selbst überbeschäftigt und überempfindlich.

Doch dort auf der Akademie traf er seine künftige Frau, eine amerikanische Studentin namens Susan Weil. Im Herbst 1948 gingen sie zusammen zurück in die USA. Rauschenberg hatte einen TIME-Artikel über Josef Albers gelesen, den Pionier des Abstrakten und Veteranen des Bauhauses, der am Black Mountain College in North Carolina unterrichtete. Als Theoretiker und Zuchtmeister flößte Albers Furcht ein: ein inspirierter Junker. Rauschenberg fühlte, daß es Disziplin war, die er brauchte.

Rauschenberg sollte einer der erfolgreichsten Künstler werden, die Albers je unterrichtete, doch Albers verabscheute seine Arbeiten. "Ich will nicht wissen, wer das gemacht hat", sagte er, dabei auf Rauschenbergs letzten Versuch deutend, als er das Klassenzimmer betrat. Jahre später, wenn er nach Rauschenberg gefragt wurde, fuhr der alte Meister auf: "Bis heute hatte ich ungefähr 600.000 Studenten; man kann nicht von mir erwarten, daß ich mich an sie alle erinnere." Rauschenberg jedoch war durch seinen Lehrer beunruhigt. Seine unsystematische, dohlenhafte Denkweise konnte mit Albers zwingenden und rigorosen Gedanken nichts anfangen. "Albers hatte ein bewundernswertes System", erinnert er sich. "Fakten plus Einschüchterung. Ich fühlte mich am Boden zerstört. Ich hätte alles getan, um ihn zufriedenzustellen; das war es, was so schmerzte. Albers mochte meine Arbeiten ganz und gar nicht. Ich hatte das Gefühl, nie etwas tun zu können, was ihm der Mühe wert gewesen wäre. Ich hatte keinen passenden Hintergrund und auch keine verdammte Möglichkeit etwas voranzutreiben."

Doch eine der typischen Bauhausübungen, die Albers seinen Studenten aufgab, wurde die Wurzel für Rauschenbergs späteres Schaffen: sie sollten allen möglichen "interessanten" Abfall finden—von alten Konservendosen über Fahrradräder zu Steinen—und sie als Beispiele zufälliger ästhetischer Form in die Klasse bringen. Darüberhinaus sollten die strikten Farbübungen, die Albers aufgab, sich sehr auf Rauschenbergs reduzierte Gemälde auswirken, die zwischen 1951 und 1953 entstanden: erst ganz weiße und dann ganz schwarze Bildflächen, die letzteren auf einer verkumpelten Lage Zeitungspapier, ohne Farbbeziehungen. Vor fünfundzwanzig Jahren sahen diese Bilder absurd aus; heute erscheinen sie wegweisend. Die Kunstge-

schichte hat sie eingeholt, und die Arbeiten einiger der meistbewunderten jüngeren amerikanischen Maler—Robert Rymans ganz weiße Gemälde, Brice Mardens einfarbige enkaustische Tafeln—können auf sie zurückgeführt werden. “Albers”, sagt Rauschenberg, “gab mir einen Sinn für Disziplin, ohne den ich nicht hätte arbeiten können.”

Am Black Mountain College war generell viel los, da der Komponist John Cage und sein Freund, der Tänzer und Choreo-

Bemerkung zu formulieren, daß “Malerei sich sowohl auf Kunst wie auf das Leben bezieht . . . Ich versuche, im Raum zwischen den beiden zu handeln.”

Ein Maler konnte mit der geheiligten und schwierigen Präsenz von Cage und Cunningham nicht wetteifern, aber er konnte mit ihnen zusammenarbeiten, und Rauschenberg tat dieses. In den fünfziger und frühen sechziger Jahren entwarf er Bühnenbilder und Kostüme für Cunninghams Tanztruppe. In einer bemerkenswerten Art und



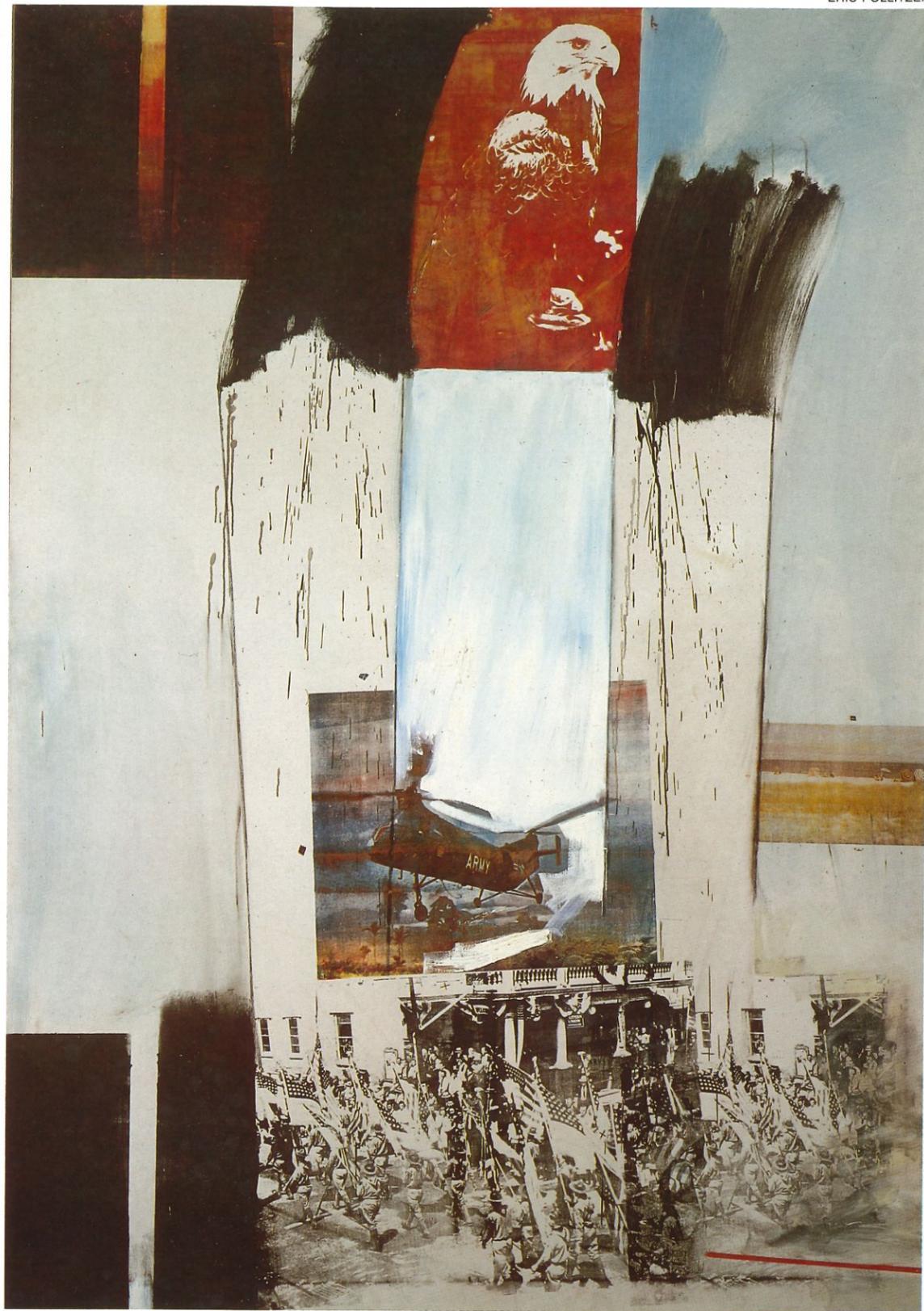
**Trophy II (for Teeny and Marcel Duchamp), 1960-61**  
(Trophäe II - für Teeny und Marcel Duchamp)

graph Merce Cunningham, zu den Pionieren zählten, die dort lebten. Wenn man sagen könnte, daß die avantgardistische Kunst in Amerika der fünfziger und sechziger Jahre einen einheimischen Guru hatte, dann war Cage dieser Mann: zugleich der fortschrittlichste und der transparenteste der Komponisten, der Marcel Duchamp der Musik, ein Mann, der Stille mit zufälligem Geräusch zu einer ästhetischen Strategie verband, um der Kunst die umfassende Verdichtung des Lebens zu geben. Es war Cages Beispiel, das Rauschenberg veranlaßte, seine oft zitierte

Weise wurde Rauschenberg schließlich der Vermittler, durch den ein Teil des großen Geldes, das von der neuen Kunst in den sechziger Jahren verdient wurde, sein eigenes eingeschlossen, an die “profitlose” Avantgarde-Tanz und Musik—weitergeleitet wurde. Rauschenberg fand, daß er lediglich seine Mitgliedsgebühren zahlte, als er im Herbst 1949 nach New York übersiedelte, und sich der Gruppe von Tänzern und Musikern anschloß, die sich um Cage, Cunningham und Morton Feldman versammelt hatte; sie, mehr als New Yorks Maler, gaben



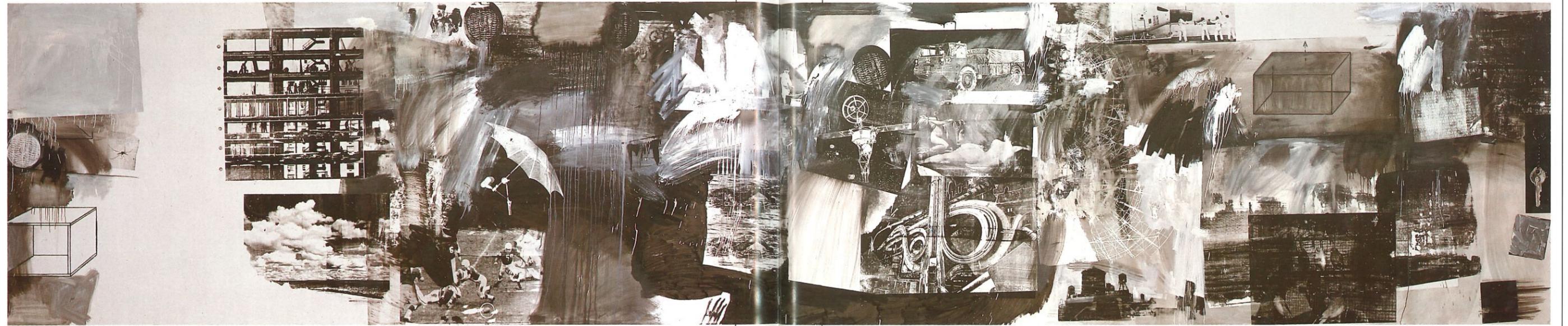
**First Landing Jump, 1961**  
(Erster Landungssprung)



Kite, 1963  
(Drachen)



Estate, 1963  
(Besitztum)



**Barge, 1962-63**  
(Barke)



**Persimmon, 1964**  
(Persimone)

ihm einen ersten Sinn von einer wirklichen Künstlergemeinschaft. "Alles, was wir gemeinsam hatten, war unsere Begeisterung und unsere Armut. Ich fühlte mich bei den diversen Rechtfertigungsversuchen der Maler unwohl—auch wenn ich deren Arbeiten ziemlich gern mochte. Da hing eine Menge Selbstmitleid in der Luft, im Sinne, daß man von der Welt mißverstanden wurde. Mir war es nie so. Ich hatte das Gefühl von meiner Kindheit her, als die Kirche eine bestimmende Rolle spielte, daß, nun ja, man selber entscheidet, dieses Leben zu leben, und daß dieses eine moralische Entscheidung ist. Cage und ich pflegten unsere Bücher zu verkaufen, um zu essen. Es gab Zeiten, da ich mich miserabel fühlte. Aber täglich entscheiden zu müssen was ich machen will, hat auch eine Menge Freude in meine Arbeit gebracht."

Es war selten genug Geld vorhanden, um anständiges Material zu kaufen; somit benutzte Rauschenberg unangemessenes. Breites Blaupauspapier gab es für \$ 1,75 die Rolle; er und Susan Weil (sie heirateten 1950, und ihr Sohn Christopher wurde im folgenden Jahr geboren), breiteten das Zeug

auf dem Boden ihrer Wohnung aus, belegten es mit Gegenständen die ein Muster hatten, z.B. Fischernetze oder Zierdeckchen, und einer legte sich nackt darauf, während der andere eine tragbare Höhensonne darüberhielt und riesige Abdrucke erzeugte. Nur eines dieser Werke ist erhalten geblieben; der blaue Röntgengeist eines nackten, schaurigen Transparenzbildes. Später benutzte Rauschenberg in der größten und spektakulärsten seiner Lithographien ein ähnliches Motiv—ein in Teile aufgelöstes Röntgenfoto seines eigenen Körpers, *Auftrieb* (Booster), 1967.

In diesen Blaupausen sind zwei Themen seiner reifen Kunst vorausgegriffen. Das erste war Kollaboration: Er arbeitete mit seiner Frau zusammen, wie er später im Theater, beim Tanz und beim Drucken mit anderen arbeiten würde. "Ideen sind kein Eigengut; sie wachsen in der Zusammenarbeit, und das verhindert die egoistische Einsamkeit, die häufig die Kunst infiziert."

Das zweite, gleichermaßen wichtige Thema war die Idee, daß die Oberfläche eines Gemäldes ein unparteiischer Sammelplatz von bildlichen Eindrücken ist. Man konnte alles auf die Blaupausen legen und es hinterließ einen Abdruck. Bald danach machte Rauschenberg Grasgemälde—Bündel von Erd- und Pflanzensubstanzen, die von einem feinmaschigen Drahtgeflecht zusammengehalten wurden, aus dem Setzlinge sprossen. (Der letzte dieser bescheidenen Vorläufer von Erdkunst verendete 1954 aufgrund von Kälte und Durst in seinem Loft unten an den Docks der Fulton Street.) Das Resultat dieser, wie es damals schien,



PETER MOORE

**Pelican**  
(Pelikan)



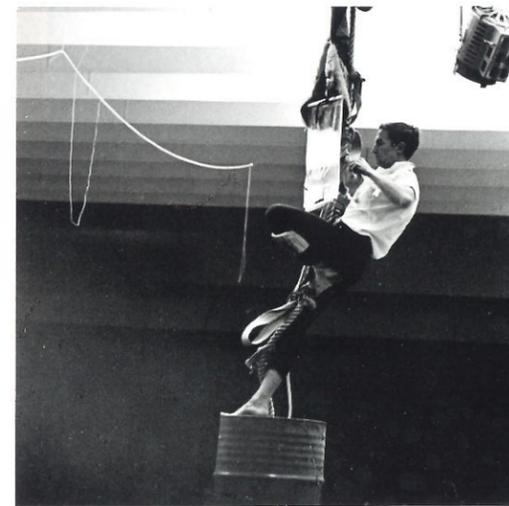
PETER MOORE

**Pelican, 1963**  
(Pelikan)

STIG T. KARLSSON

**Elgin Tie, 1964**  
(Elgins Kletterseil)

STIG T. KARLSSON



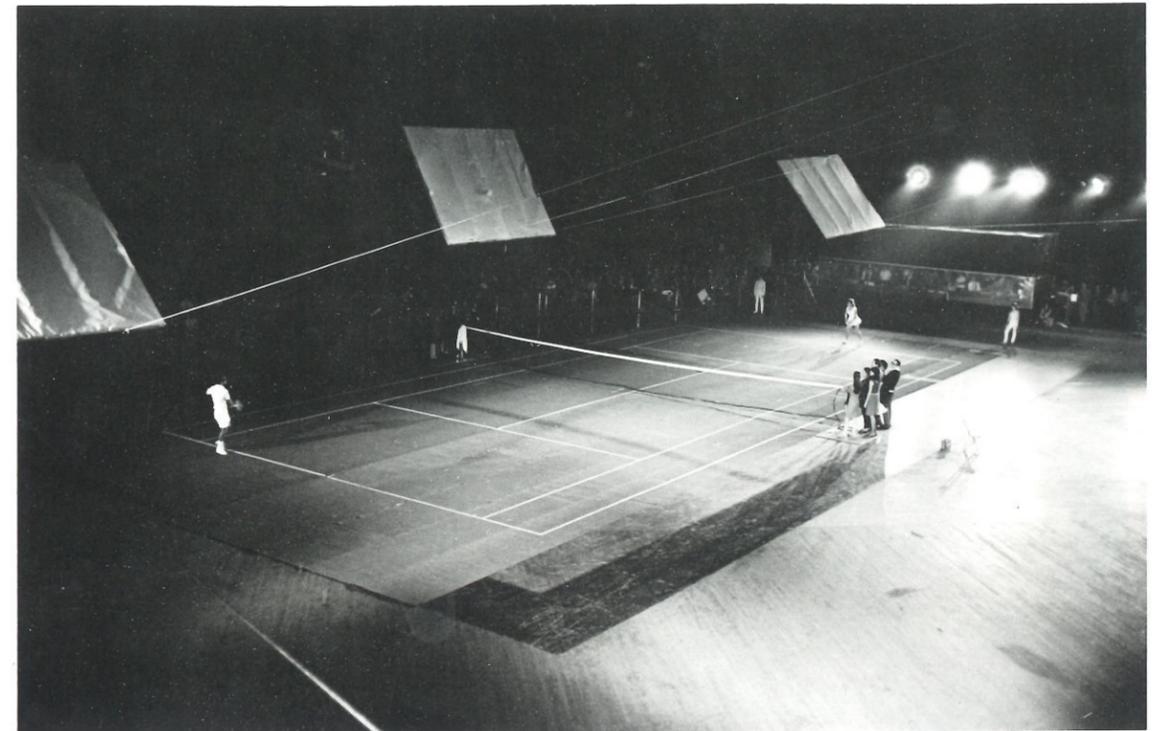


**Revolver, 1967**  
(Revolver)

clownartigen Übung, sollte von außerordentlicher Bedeutung für die moderne Kunst werden.

Zu diesem Zeitpunkt lebte Rauschenberg mitten in einer mit Abfall angefüllten Umgebung—Manhattan, einem Ort, wo jede Woche mehr Gebrauchsgegenstände wegwerfen wurden als in einem Jahr im Paris des 18. Jahrhunderts hergestellt wurden. Ein Nachmittagsspaziergang versorgte ihn mit

einer kompletten "Palette" von Dingen, aus denen man Kunst machen konnte: Pappkartons, gestreifte Polizeibarrieren, Teerjacken von Seeleuten, einen ausgestopften Vogel, einen kaputten Regenschirm, einen Rasierspiegel und verschmutzte Postkarten. Alle diese Relikte wurden in seinem Studio aussortiert, auf Bildflächen geklebt und mit großen Mengen von Farbe akzentuiert. Aus ihnen wurden großformatige Collagen, de-



**Open Score, 1966**  
(Offener Spielstand)



**Solstice, 1968**  
(Sonnenwende)



**Soundings, 1968**  
(Klänge)

nen Rauschenberg den Namen Montagen (Combines) gab. Zunächst waren sie relativ flach. *Kollektion* war fast eine herkömmliche Collage: Schichten von souvenirhaftem Abfall, halb verdeckt durch Schwaden und Spritzer leuchtend roter Farbe. (Rauschenberg mochte es, wenn die Farbe denselben "zufälligen" Charakter wie die gefundenen Gegenstände hatte: Als er einige etikettlose Dosen mit Hausfarbe für 5 Cents im Ausverkauf entdeckt hatte, öffnete er diese und malte damit, egal welche Farbe er jeweils darin fand.)

Natürlich sind die Wurzeln für Rauschenbergs Montagen in der Geschichte der Collage zu finden, insbesondere im Werk des deutschen Dadaisten Kurt Schwitters. Rauschenberg erinnert sich, wie "angetan" er von Schwitters Collagen war, die er im Museum of Modern Art (New York) gesehen hatte, und er war besonders beeinflusst von der Art, wie sie auf einem horizontalen und vertikalen Gitter angeordnet waren. "Er benutzte keine Diagonalen. Ich hasse Diagonalen!" Das Resultat zeigt sich in Werken wie *Bilderrätsel (Rebus)*, 1955—einem trotz seiner Größe sonderbarerweise flüchtigen Bild, voll von luftigem Raum und Metaphern von Kampf: Winde aus Botticellis *Geburt der Venus*, Fotografien einer Biene,

einer Libelle, einer Stechfliege und eines Fliegenauges. Allmählich dominierten die Objekte mehr. Rauschenberg spannte seine Bettdecke über einen improvisierten Bilderrahmen, fügte ein Kopfkissen hinzu und bedeckte beide mit roten Pinselspuren und Farbtropfen. Das Resultat, *Bett (Bed)*, 1955, sollte ein *objet de scandale* in der amerikanischen Kunst werden.

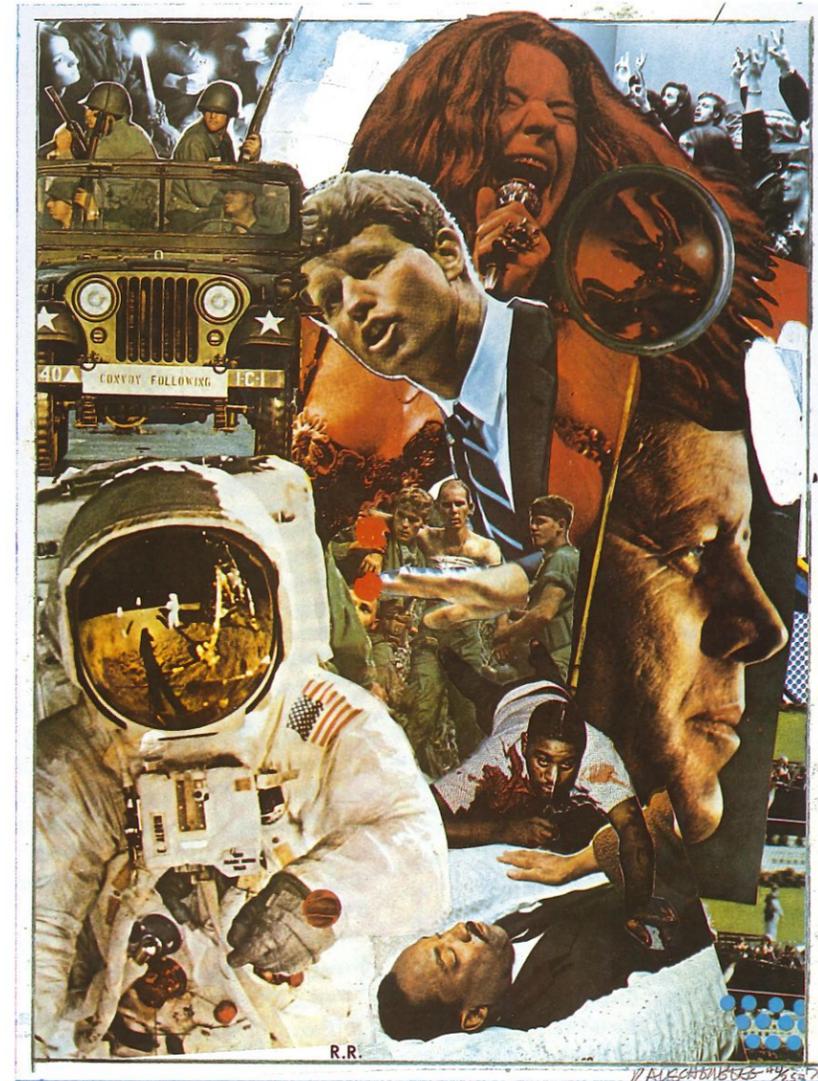
Aufgrund der aggressiven Eigenheit einiger Objekte in Rauschenbergs Kunst wurde von seinen besten Interpreten angenommen, die Montagen könnten keine symbolische, und noch weniger eine narrative Bedeutung beinhalten. "Bei Rauschenberg gibt es keine geheimen Botschaften", schrieb der verstorbene Kunsthistoriker Alan Solomon im Jahre 1963, "kein Programm sozialen oder politischen Widerspruchs [wird] geheim übermittelt . . ."

Sicherlich haben Rauschenbergs Montagen keinen politischen Inhalt, nach dem zu suchen es sich lohnt. Im Prinzip hatte keine "bedeutende" amerikanische Kunst der fünfziger Jahre diesen—die Stimmung war die einer apolitischen Ruhe, und es wurde angenommen, daß Kunst keine Chance hatte, die Welt zu verbessern. Jedoch einige der Montagen können, mit dem Abstand von heute, entschlüsselt werden.

Der Titel *Weißer Haremsdame (Odalisque)*, 1955-58, verweist uns auf ein beliebtes Sujet jener beiden Sultane der französischen Kunst, Ingres und Matisse—die Haremsakte. Rauschenberg parodiert diese: Die Schachtel auf ihrem Podest erinnert an eine men-

beiten seines Freundes und Mentors Marcel Duchamp, sind mit solchen Wortspielen, Parallelen und Bedeutungsfinnen übersät. Wie Duchamp war auch er geneigt, eine Art ironische Geilheit in seine Bilder einzubetten—wofür *Monogramm (Monogram)*, 1959,

GLENN STEIGELMAN

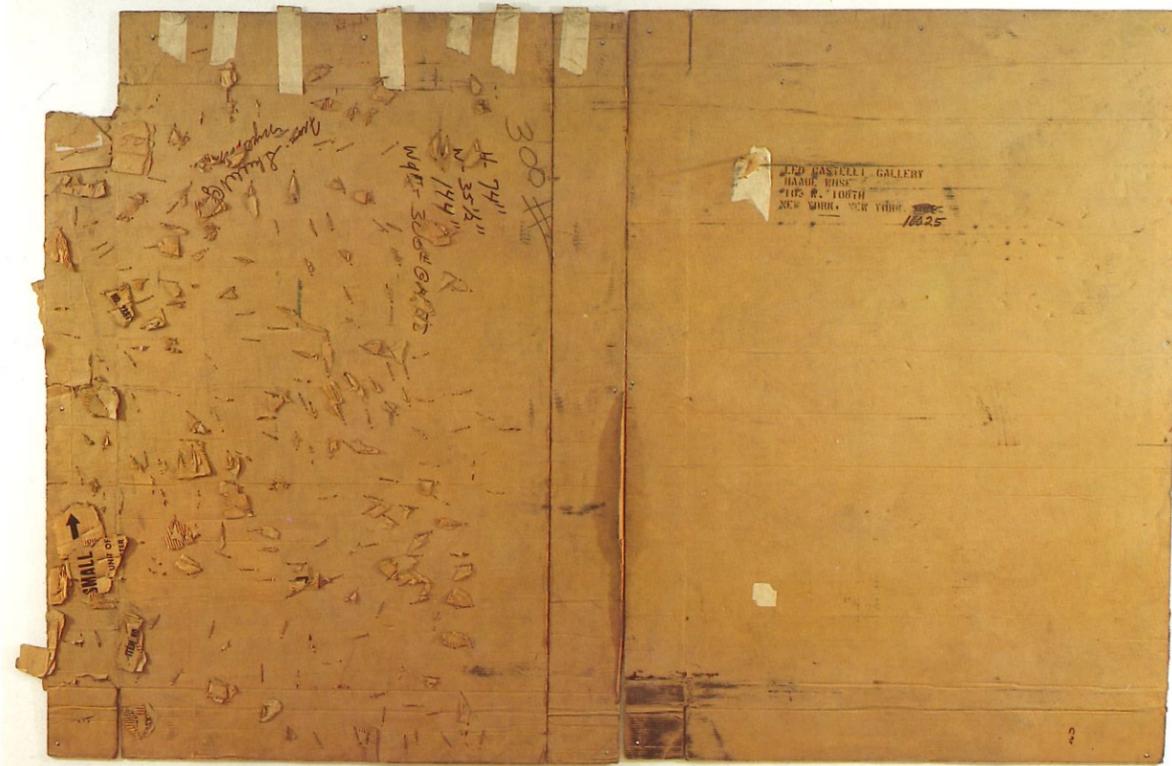


**Signs, 1970**  
(Symbole)

schliche Figur, einen Torso, der sich auf einem absurden Haremspolster wiegt. Die Seiten der Schachtel sind mit Pin-Up-Fotos und Reproduktionen von Gemälden klassischer Akte beklebt. Schließlich erinnert uns das ausgestopfte Huhn oben auf der Schachtel daran, daß einer der vielen französischen Ausdrücke für eine kostspielige Kurtisane *poule de luxe* (Luxushenne) ist.

Rauschenbergs Montagen, wie die Ar-

das beste Beispiel ist. *Monogramm* ist die bekannteste von Rauschenbergs Montagen: eine ausgestopfte Angoraziege, die mit einem Reifen umgürtet ist. Der Titel ist Selbstzweck - es ist Rauschenbergs Monogramm, sein Zeichen, für das er am bekanntesten ist—aber warum wurde es so berühmt? Zum Teil aufgrund seiner verleugneten Existenz als sexueller Fetisch. Die Begierde der Ziege, wie William Blake in einem etwas



**Castelli Small Turtle Bowl (Cardboard Series), 1971**  
(Castelli Kleine Schildkrötenschale-Karton Serie)

anderen Zusammenhang bemerkte, ist die Gabe Gottes, und *Monogramm* ist eine Darstellung der Kopulation.

Im kollektiven Gedächtnis der New Yorker Kunstwelt hatte das Jahrzehnt von 1955 bis 1964 einen fast magischen Hauch: eine Quelle der Transformationen. Rauschenberg betrat sie als ein Frosch und entstieg ihr als ein beglaubigter Prinz, der 1964 den ersten Preis der Biennale von Venedig erhielt. Im Jahre 1955 waren die Errungenschaften der abstrakten Expressionisten—Pollock, Gorky, de Kooning, Still, Rothko, Kline, Motherwell—jenseits des Atlantik anerkannt worden, und die ästhetische Kolonisation Europas durch die New Yorker Kunst begann im Ernst. Aus diesem bedeutenden Wechsel von Stilrichtung, Energie und Ort sollte eine jüngere Generation amerikanischer Künstler als Erben hervortreten. Ihre symbolischen Zwillinge, Castor und Pollux, waren Robert Rauschenberg und Jasper Johns.

Sie trafen sich etwa Ende 1954. Beide fühlten sich wie Provinzler. Johns kam aus South Carolina und war überaus schüchtern; Rauschenberg war geneigt, besonders wenn

vom Bourbon getragen, sich als "weißen Abfall aus Texas" zu bezeichnen. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Rauschenbergs Ehe in eine Freundschaft gewandelt, und 1953 kam es zur Scheidung. 1955 übersiedelte Rauschenberg in ein Loft in einem Gebäude im südlichen Teil von Manhattan, wo Johns sein Atelier hatte. Sie verdienten ihren Lebensunterhalt, indem sie Schaufenster für Tiffany und Bonwit Teller dekorierten.

Doch als Künstler hatten sie erstaunlich wenig gemeinsam. Johns' Arbeiten waren indirekt, sorgfältig ausgedacht, vortrefflich moduliert (die enkaustischen Oberflächen seiner Flaggen, Zielscheiben und Landkarten gehören zu den schönsten Stücken der reinen Malerei, die im 20. Jahrhundert entstanden sind). Sie sind das Produkt hoher und wachsamer Intelligenz und knistern vor Ironie und Paradoxen. Es hatte alles mit Anspielungen zu tun: der Schwierigkeit, irgend etwas klar zu sehen oder irgend etwas beim richtigen Namen zu nennen. Die formalen Rätsel, die Johns' Kunst stellten, waren ganz anders als Rauschenbergs sonnige, überschäumende Begierden. Johns regte Sehen und Denken an.



**Bucintoro (Venetian Series), 1973**  
(Bucintoro/Zentaur-Venezianische Serie)

Rauschenberg nur das Sehen. Rauschenberg atmete aus, Johns ein. Dies sollte sich gegen Rauschenberg auswirken, denn was die gehobene Kritik der sechziger Jahre am meisten in der Kunst schätzte, war, innere Beziehungen in einem Kunstwerk festzustellen. Wie der Kunstkritiker Brian O'Doherty bemerkte, "Johns stellte alles zur Verfügung, was die kritische Intelligenz New Yorks forderte, um ihren eigenen Narzismus zu belohnen".

Das Hauptpublikum, das Rauschenberg in den fünfziger Jahren fand, war unter seinen Künstlerkollegen angesiedelt, nämlich unter den jüngeren, die auf so verschiedene Weise den "Look" der sechziger Jahre formen sollten: James Rosenquist, Claes Oldenburg, Robert Morris, Jean Tinguely—die Produzenten der Happenings, die Schöpfer der Pop Art. Rauschenberg bemerkte: "Wir wurden von der Verantwortlichkeit erlöst, die von den abstrakten Expressionisten getragen wurde. Sie hatten gekämpft um zu zeigen, daß es so etwas wie amerikanische Kunst gibt; wir hatten dieses Problem nicht mehr. Wir wurden nicht von Dingen abge-

lenkt, die wir uns nicht vorstellen konnten, wie Kunstsammler und Steuern. Da gab es ein sehr starkes Gefühl von nur aufstehen und etwas tun."

Nichts könnte weiter von der Wahrheit entfernt sein als der oft erhobene Einwand, Rauschenberg sei in ein Ödipusgefecht gegen den abstrakten Expressionismus engagiert. Diese Annahme wurde durch eine seiner bekanntesten Gesten gefördert, nämlich, durch das Ausradieren einer Bleistiftzeichnung von de Kooning. Tatsächlich hatte de Kooning Rauschenberg die Zeichnung zu ebendiesem Zweck gegeben: Nach der Äußerung des jüngeren Künstlers war es ein Akt der Verehrung für de Kooning. In der Tat sind die gemalten Teile von Rauschenbergs Montagen mit ihrem gespritzten Bravado und Einfühlungsvermögen eine Meditation über das Erbe des abstrakten Expressionismus; sie weiten ihn eher aus, als daß sie ihn zurückweisen.

Die Oberflächen von Rauschenbergs Montagen sollten zufällig erscheinen; jede war eine Begegnung, wo die gewöhnlichen bildlichen Eindrücke des Tages sich zur



**Sor Aqua (Venetian Series) 1973**  
(Wasserblase–Venezianische Serie)

Schau stellten, ohne dem Urteil des Künstlers über ihre relative "Bedeutungslosigkeit" zu erliegen. In diesem Sinne enthalten sie keinen Abfall: All die ausgestopften Vögel und Reifen waren gewissermaßen im Paradies. Aber konnte dieselbe freundliche Unverbindlichkeit der Bilder auch ohne diese Gegenstände übermittelt werden? Zwischen 1959 und 1960 produzierte Rauschenberg eine Anzahl Illustrationen zu Dantes "Inferno". Er entdeckte, daß Zei-

hielt die Bilder gefangen, akkumulierte sie. Es erinnert an das sich Hin- und Herbewegen und Flickern von Fernsehbildern, wenn am Programmschalter geklickt wird: Raketen, Adler, Kennedy, Tänzer, Orangen, Schachtel, alle registriert in der pfauenartig gefärbten, anilinscharfen Intensität der elektronischen Farbe. Das Thema war Übersättigung.

Die besten der Siebdruckgemälde, wie *Retroaktiv I*, 1964, erheben sich wie ein Bel

GLENN STEIGELMAN

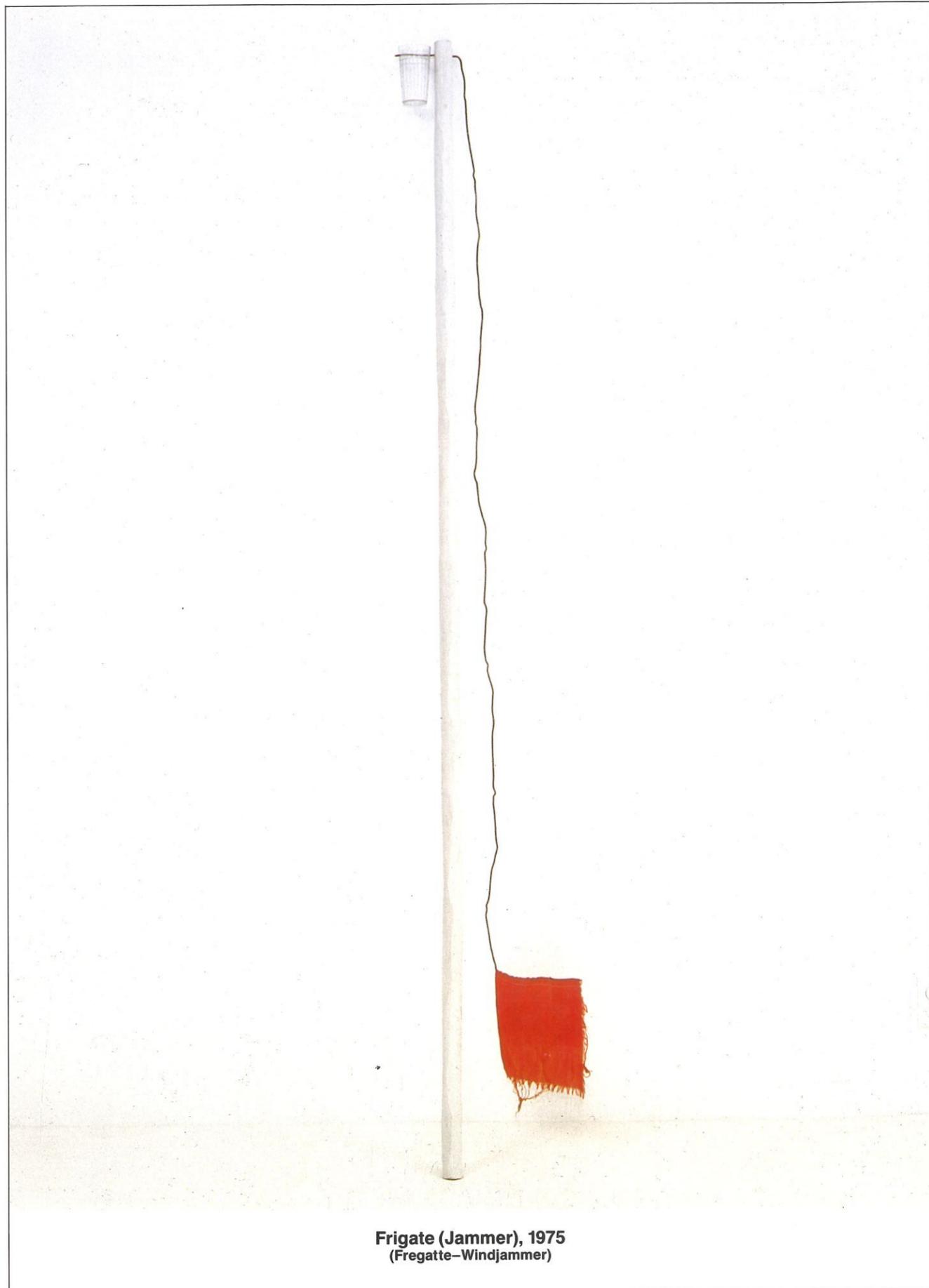


**Untitled (Venetian Series), 1973**  
(Ohne Titel–Venezianische Serie)

tungspapier, wenn es mit Feuerzeugbenzin angefeuchtet und dann gerieben wurde, einen grauen Schatten seiner selbst auf Papier überträgt. Dieses Verfahren ließ einen Strom von Bild-Zitaten, frisch aus der Tagespresse, in seine Arbeiten hinein fließen. In den "Dante Zeichnungen" erscheint Virgil, der Führer, abwechselnd als Adlai Stevenson und als ein Baseball Schiedsrichter; Dante ist eine unbestimmte Figur in einem Handtuch, die Rauschenberg in einer Anzeige für *SPORTS ILLUSTRATED* gefunden hatte; Zentauren wurden zu Rennwagen und Dämonen zu Soldaten mit Gasmasken.

Der nächste Schritt war, große Bilder im Siebdruckverfahren auf große Leinwände zu drucken. Die Siebdruckmaleien, die Rauschenberg zwischen 1962 und 1965 schuf, hatten einen brillanten, dokumentarischen Beigeschmack. Die Leinwand

Canto Gesang, sodaß man geneigt ist, über die sonderbare Resonanz ihrer Abbildungen hinwegzusehen. Man betrachte den roten Fleck in der rechten unteren Ecke der Siebdruckvergrößerung eines stroboskopischen Fotos von Gjon Mili von einem gehenden Akt, gemacht als Imitation von Duchamps *Nackte, eine Treppe hinabsteigend*, das seinerseits auf eine frühere Fotosequenz von Marey zurückzuführen ist. Das Bild stolpert rückwärts durch das technologische Zeitalter. Aber dann sieht es auch wie die von Trauer gepackten Adam und Eva in Masaccios *Vertreibung aus dem Paradies* aus, und dieses verwandelt das enorm körnige Abbild von John Kennedy (der zu jenem Zeitpunkt tot war) mit seiner stets weisenden Hand in eine Art rachevolle Gottheit. Rauschenberg hatte große Augenblicke sozialer Ironie. "Der Tag wird kommen", schrieb Edmond



**Frigate (Jammer), 1975**  
(Fregatte-Windjammer)



**Sybil (Hoarfrost), 1974**  
(Sybille-Rauhreif)

GLENN STEIGELMAN

de Goncourt in seinem Tagebuch im Jahr 1861, "wenn all die modernen Nationen eine Art amerikanischen Gott anbeten werden, über den in der populären Presse viel geschrieben sein wird; und Bilder dieses Gottes werden in den Kirchen aufgestellt, aber nicht so wie ihn die Vorstellungskraft eines jeden einzelnen Malers sich ausdenken mag, sondern etabliert, ein für allemal durch die Fotografie festgelegt. An diesem Tag wird die Zivilisation ihren Höhepunkt erreicht haben, und in Venedig wird es dampfgetrie-

widmete.

So wie Schlafwandler es auf wunderbare Weise vermeiden, sich an einem Kaffeetisch zu stoßen, so ging Rauschenberg mit dem Ruhm um. Er antwortete instinktiv auf die Beförderung zum Kulturhelden, indem er aufhörte, Ein-Personen-Kunst zu machen. Er ging zurück in die Gruppe und arbeitete während der restlichen sechziger Jahre an jeder Art kollaborativer Projekte: Happenings, Tanz, Verbindungen zwischen Kunst und Wissenschaft. Natürlich hatte

MALCOLM LUBLINER



Bob an einer Druckpresse bei Gemini sitzend

bene Gondeln geben."

1964 fuhr Rauschenberg in einer dieser Gondeln durch das mächtige Spektakel, ausgelöst dadurch, daß er den ersten Preis der Biennale von Venedig gewonnen hatte. Wenige zweifelten nun noch, daß das Zentrum der Kunst sich nach New York verlagert hatte, was eine Orgie des Chauvinismus auf beiden Seiten des Atlantik entfachte. Manche Arten des Erfolgs, sagte Degas einst, sind von Panik nicht zu unterscheiden. Dieses war so ein Fall. Rauschenberg war nun eine Berühmtheit, fast der allerberühmteste Künstler der Welt. Seine Kritiker waren rasch zur Hand, ihm jede Kraßheit vorzuwerfen, die sich der Förderung der Pop Art

sich die Gruppe zu diesem Zeitpunkt weit ausgedehnt. Sie bestand aus Künstlern, die zusammenarbeiten wollten, aber dann gab es auch Dutzende von Leuten, die einfach ein Stück Rauschenberg haben wollten, von Politikerfrauen mit Säbelzähnen und Park Avenue Kunstgroupies zu eifrigen, untauglichen Studenten. Es war keine so launische und arrogante Mischung wie der Zirkus, den Andy Warhol um sich herum versammelt hatte, doch sie hatte ihre Ablenkungen. "Dutzende von Menschen haben Bob um Geld und Zeit beraubt", erinnert sich ein Freund aus den sechziger Jahren, "und er wußte es, aber er sagte nie ein Wort gegen sie".

Seine ihn am meisten fesselnde Zusammenarbeit war jene mit Billy Klüver, einem schwedischen Laserforschungswissenschaftler von den Laboratorien der Bell Telephone Gesellschaft. 1966 begannen sie eine gemeinnützige Stiftung mit dem Namen E. A. T. oder Experiments in Art and Technology (Experimente auf dem Gebiet der Kunst und der Technologie). Ihr verkündeter Zweck war, auf "die unvermeidlichen aktiven Beziehungen zwischen Industrie, Technologie und Kunst einzuwirken". E. A. T. ergab sich aus "Neun Abende", einer Serie von multimedia Happenings, die 1966 in

machte, war er von dem Medium betört. Der Kalkstein war für ihn erotisch: "Er hat die Härte eines Felsens, aber auch die Zerbrechlichkeit und Sensitivität von Albinohaut", sagte er. Ende der sechziger Jahre arbeitete er dann mit den beiden besten Druckern Amerikas: Tanya Grosman an der Ostküste und Kenneth Tyler, dem Direktor von Gemini, dem Grafikstudio in Los Angeles. Tyler, der sich 1974 von Gemini trennte, ist eindeutig der Ansicht, daß "Rauschenberg ein absoluter Meister ist. Ich habe mit Druckern gesprochen, die mit Picasso, Miró und sonst noch wem gearbeitet haben—aber die



Tampa Clay Piece 3, 1972  
(Tampa Tonstück 3)

New York stattfanden. Das größte Projekt war der Pepsi-Cola Pavillion auf der Weltausstellung 1970 in Osaka, Japan, der die Talente des Filmemachers Robert Breer, des Bildhauers Forrest Myers, des Künstlers Robert Whitman und von einem Dutzend anderer in Anspruch nahm.

Rauschenbergs Wiederkehr als ständig schaffender Künstler kam, nach den Verwirrungen der sechziger Jahre, durch die Grafik. Von dem Moment im Jahre 1962 an, als Rauschenberg seine erste Lithographie in Tanya Grosmans Studio auf Long Island

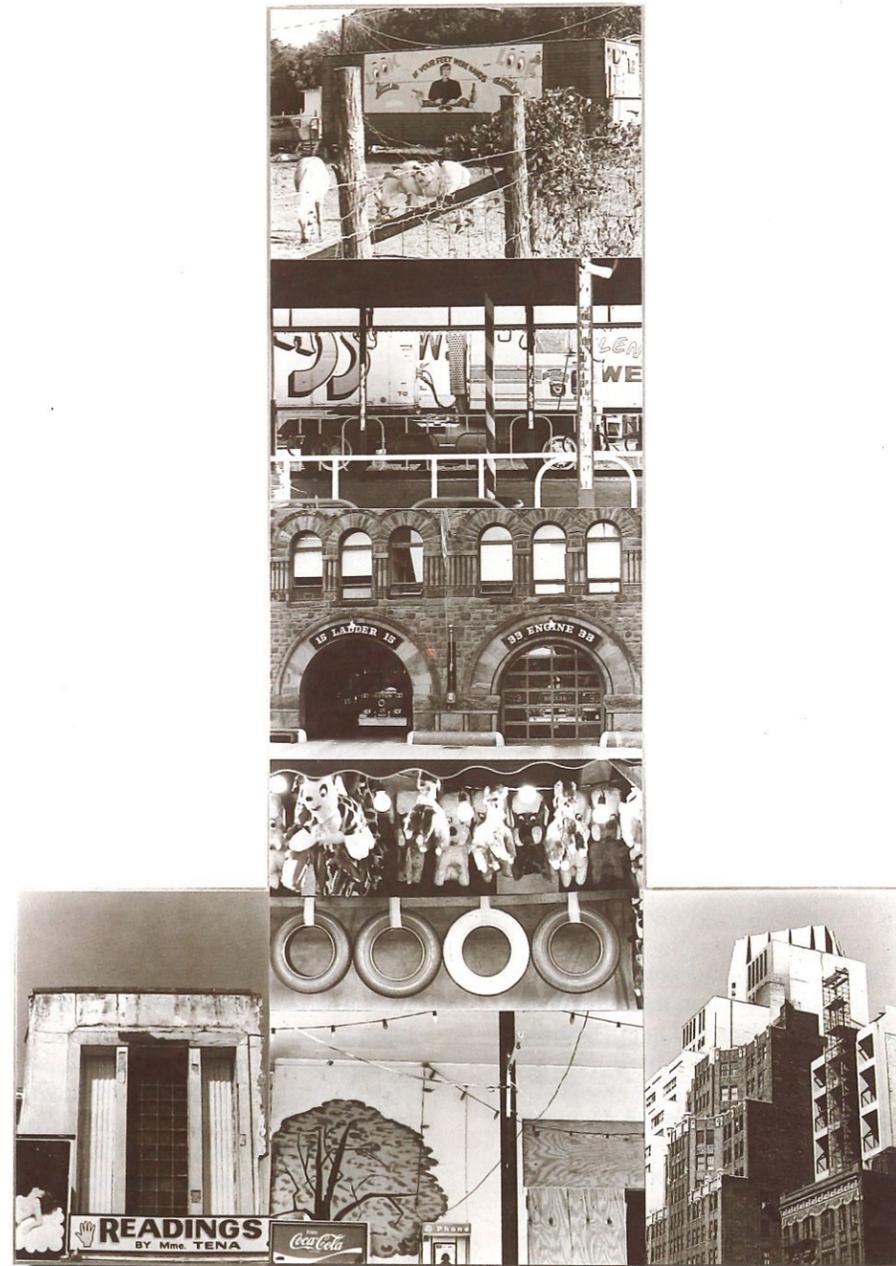
Zusammenarbeit mit ihnen war ganz einfach im Vergleich mit der von Rauschenberg. Arbeit mit ihm und du bekommst sein Leben, seinen Geist, seine Energie: er ist der einzige Künstler, der sowohl geben wie nehmen kann."

Und mehr noch. Auch Tyler glaubt, daß Rauschenberg darauf aus war, der Lithographie den Status einer Hauptkunstform zu geben. "Er war bereit, jede großformatige Idee selbstlos dem Medium Druckgrafik zukommen zu lassen." Ein wichtiges Beispiel war *Auftrieb* (Booster), zu jener Zeit die

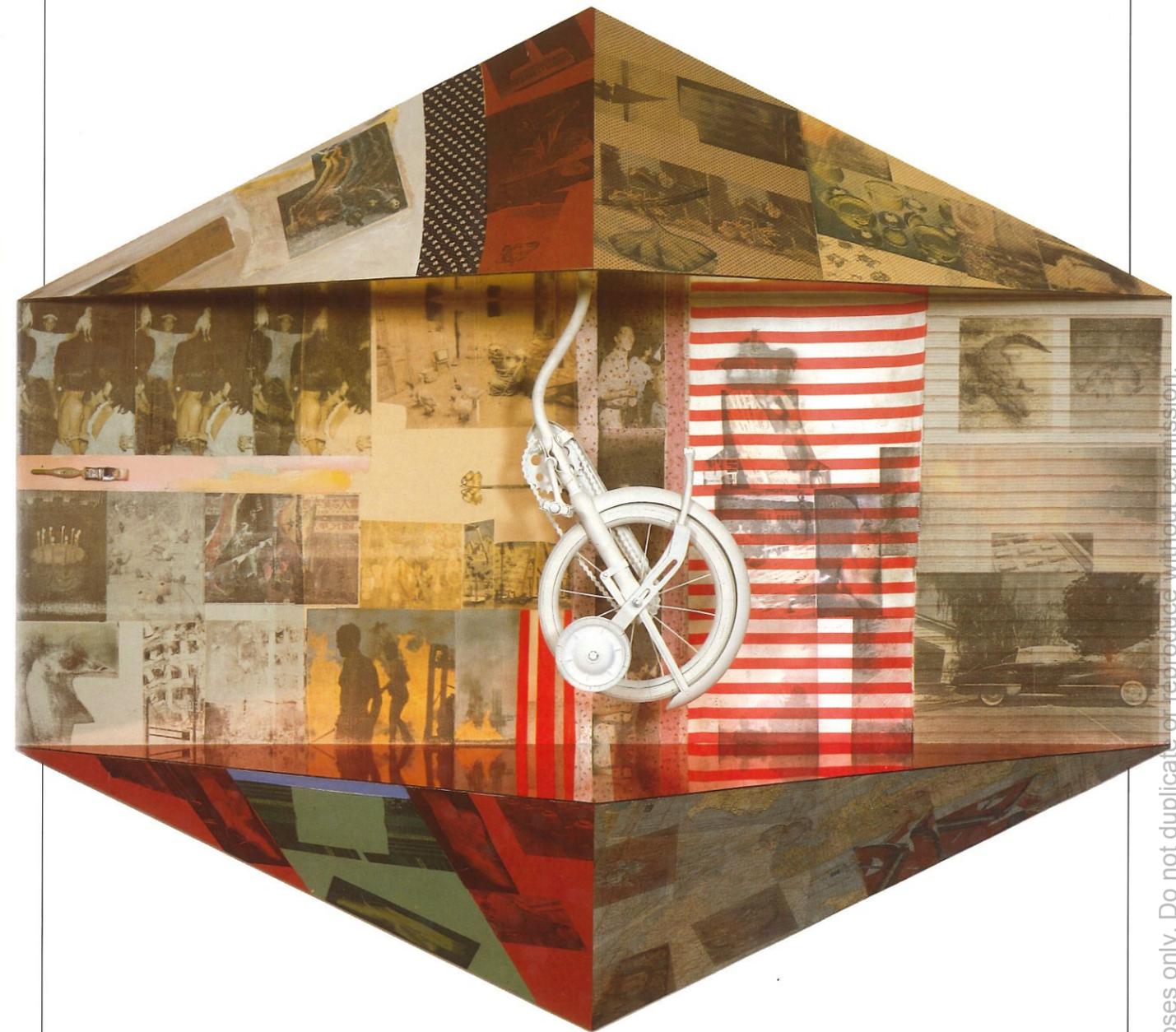
größte, von Hand gezogene Lithographie, die je gemacht worden war: 1,80 m lang, auf zwei Steinen gedruckt. "Im technischen Sinn", sagt Sidney Felsen, der gegenwärtige Ko-Direktor von Gemini, "war Bobs größtes Geschenk an die Lithographie die Vereinigung von Fotolithographie und Handzeichnungen. Aber da ist noch mehr. Bob ist einmalig. Er lehnt vorgefaßte Ideen ab, damit er zu jedem Augenblick auf seine Umgebung spontan reagieren kann. Er gibt sich der Meditation hin—der Leere—damit

das, was durch seine Nasenlöcher und seinen Kopf wandert, genau das ist, was er auf den Stein aufträgt."

Die Druckgrafik hat Rauschenberg eine verschwenderische Auswahl an Materialien und Oberflächen gegeben. 1973 ging er nach Frankreich, um eine Serie mit dem Titel *Seiten und Zünder* (Pages and Fuses) in einer alten Papiermühle in Ambert zu produzieren: sie besteht aus handgeschöpftem und getöntem Papier mit verschwommenen Abbildungen darauf. 1975 reisten Rau-



Photem Series 1 # 3, 1981  
(Photem Serie 1 Nr. 3)



Miter I (Scale), 1980  
(Gehrungsfläche I—Skala)



**House of the Eyetest of the Earth Spider (Kabal American Zephyr), 1981**  
(Haus der Augenprüfung der Erdspinne—Kabalischer Amerikanischer Zephyr)

ZINDMAN/FREMONT

EMIL FRAY



**28 Famous Murders with Poems (Kabal American Zephyr), 1981**  
(28 Berühmte Morde mit Gedichten—Kabalischer Amerikanischer Zephyr)

schenberg und seine Gruppe—Drucker, Assistenten, Freunde—nach Indien, um Multiples aus handgeschöpftem Papier, Bambus, bedrucktem Saristoff und Schlamm zu machen. Doch die Empfindsamkeit seiner Hand schuf ihr Meisterwerk mit der *Rauhreif* (Hoarfrost) Serie, die er 1974 bei Gemini herstellte. Die *Rauhreif* Arbeiten (TIME, 27. Januar 1975) bestehen aus Seiden-, Chiffon- und Taftbahnen, eine über die andere gehängt. Jede Bahn ist mit Abbildungen von Rauschenbergs Bank bedruckt. In *Zieh* (Pull), 1974, dominiert das Abbild eines Tauchers, der in einem Schwimmbekken verschwindet, und, von oben gesehen, von blauer Unendlichkeit verschluckt wird wie ein Mann bei einem Spaziergang im

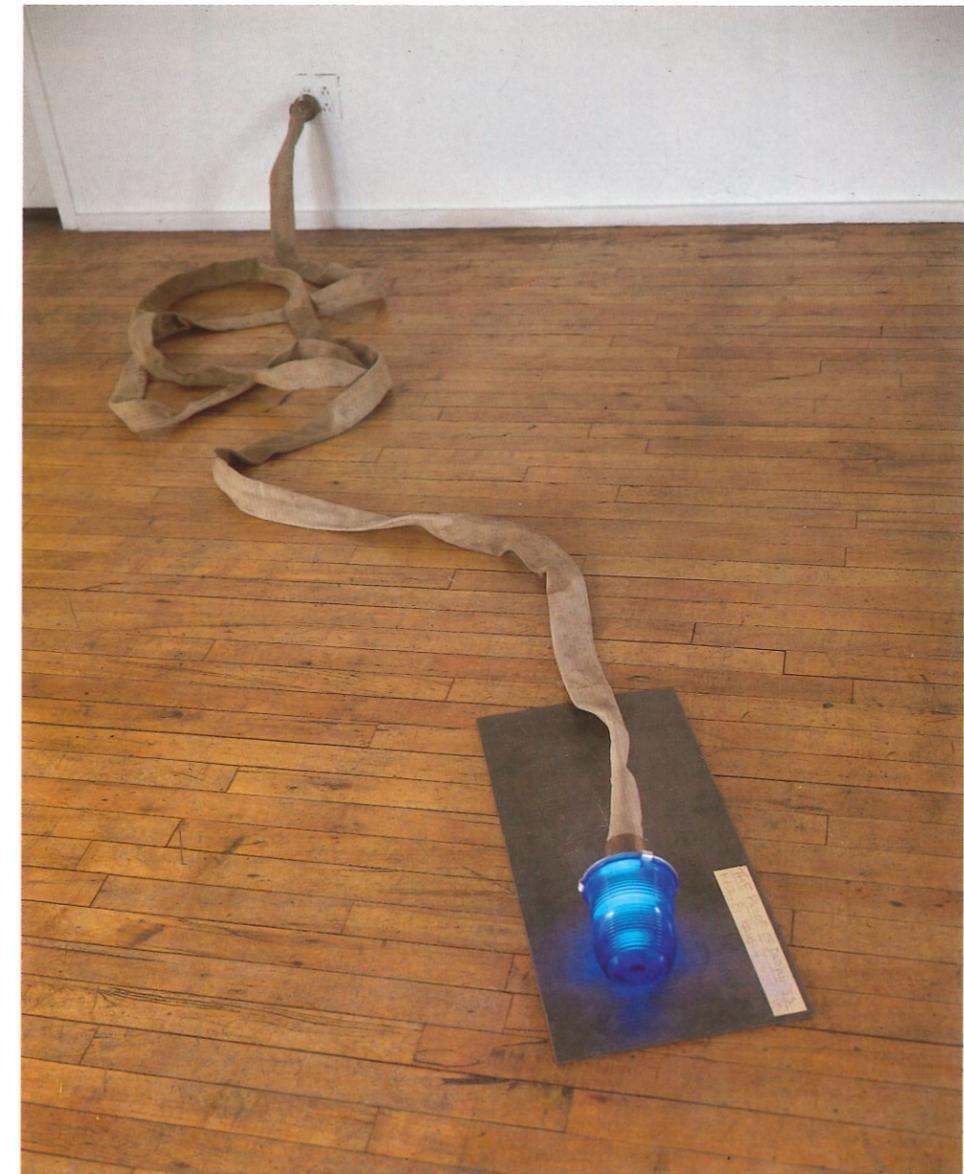
Weltall. Keine Reproduktion kann Zeugnis geben von der Subtilität des Spiels zwischen der dokumentarischen "Realität" der Collage und den vagen Schönheiten der Atmosphäre.

Rauschenberg hat noch immer einen Wohnsitz in New York, in einem heruntergekommenen, fünfstöckigen Haus aus dem 19. Jahrhundert, komplett mit Kapelle, in der Lafayette Street im südlichen Manhattan. Das ehemalige Waisenhaus ist mit Erinnerungen, Zeichnungen, Pflanzen, umherwandernden Assistenten und einer alten Schildkröte, die nicht mehr das Wasser halten kann und die er als seinen Hausverwalter betrachtet, angefüllt. Aber in den vergangenen Jahren hat er den Hauptteil seiner

Zeit in einem Holzhaus verbracht, das zwischen einem ca. 60.000 qm Palmenschungel und dem grobkörnigen Muschelstrand auf der Insel Captiva steht, die sich in den Golfgewässern südlich von Tampa, Florida befindet. Mit zwei Lithopressen ausgestattet, übersieht er hier eine Arbeitskommune von Druckern und Freunden, deren Zeitplan sich dem seinen angepaßt hat: Frühstück zu Mittag, schwimmen, den ganzen Nachmittag und Abend lang arbeiten, Abendessen nie früher als Mitternacht. "Du kannst dir nicht vorstellen", krächzt er, "wie viele Störungen ich hier unten verpasse." Diese Landschaft bietet den Schlüssel zu seinen neuesten Arbeiten, beginnend mit den *Rauhreif* Arbeiten und fortgesetzt mit den *Windjammern*, einer Serie von zarten, genähten

Konstruktionen aus Seide, Schnur und Rattanrohr. Sie sind unpräntiös und verdrängen kaum die Luft. Man kann sie wie einen Schimmer von Farbe, wie Segel im Licht lesen. Vor der Küste, hinter den raschelnden Blättern der Seetrauben, treffen sich zwei verschwommene Ebenen: die seichten Küstengewässer, von See gras geglättet, die das Licht wie Satin aufnehmen, und der blasse Himmel im verwaschenen Blau einer Decke von Tiepolo. Ein Pelikan schleppt sich vorbei, steigt eben auf, seine strubbelige prähistorische Silhouette drückt sich auf das Gewebe der Szene. Wiederum läßt Rauschenberg, so wie er es in den vergangenen zwei Jahrzehnten getan hat, die Kunst zurück zu ihrem Ursprung fließen, zurück in die Welt.

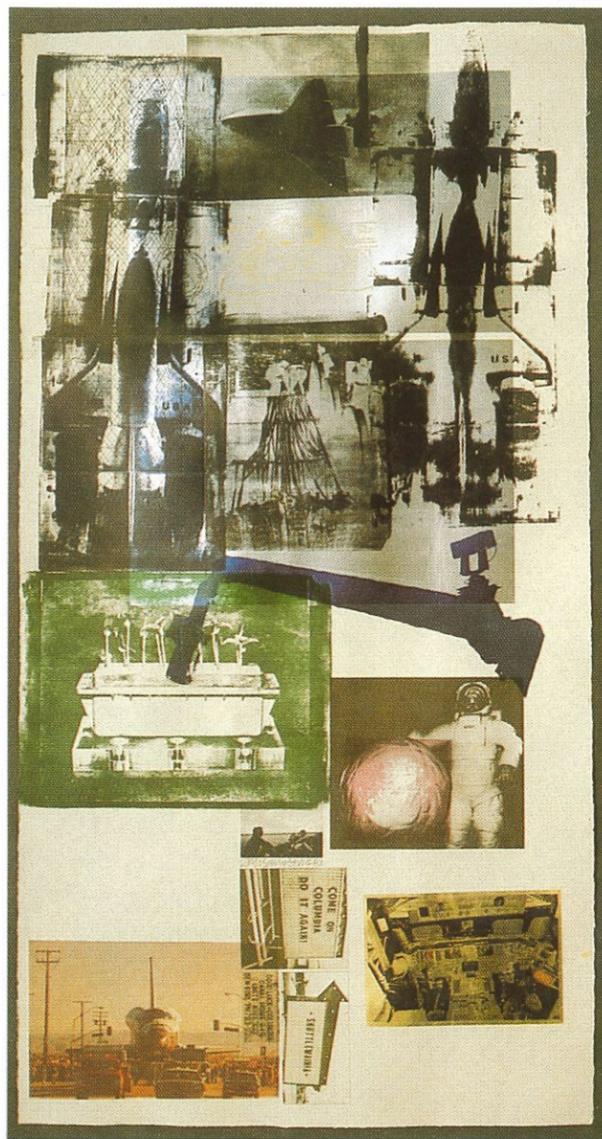
*(Nachdruck mit der Erlaubnis von  
Time Magazine, 29. November 1976)*



ZINDMAN/FREMONT

**The Proof of Darkness (Kabal American Zephyr), 1981**  
Der Beweis der Dunkelheit—Kabalischer Amerikanischer Zephyr

ULAE



**Hotshot, 1983**  
(Anja Niedzwiedz)



**Untitled, 1983**  
(Ohne Titel)



Forecaster-ROCI Mexico, 1985  
(Vorhersager-ROCI Mexiko)



Casino-ROCI Mexico, 1985  
(Kasino-ROCI Mexiko)

Copperhead—Bite VI  
ROCI Chile, 1985  
(Mokassinschlangenbiß VI ROCI Chile)



Caryatid Cavalcade I—ROCI Chile, 1985  
(Karyatiden Reiterzug I—ROCI Chile)

TERRY VAN BRUNT



Caryatid Cavalcade II—ROCI Chile, 1985  
(Karyatiden Reiterzug II—ROCI Chile)

TERRY VAN BRUNT



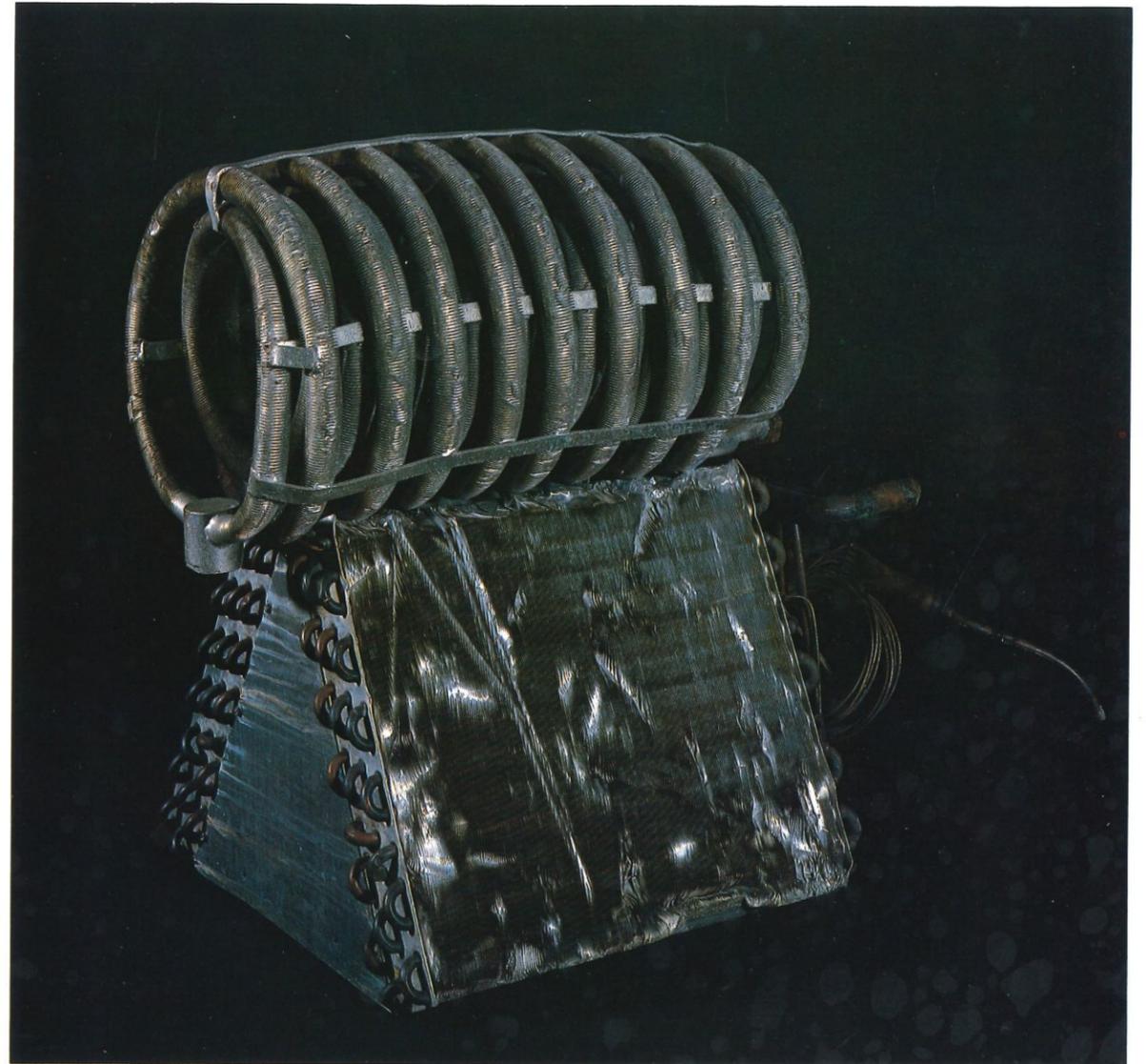
**Rudy's House—ROCI Venezuela, 1985**  
(Rudys Haus—ROCI Venezuela)



**Demon Sunday, ROCI Venezuela, 1985**  
(Dämon Sonntag—ROCI Venezuela)



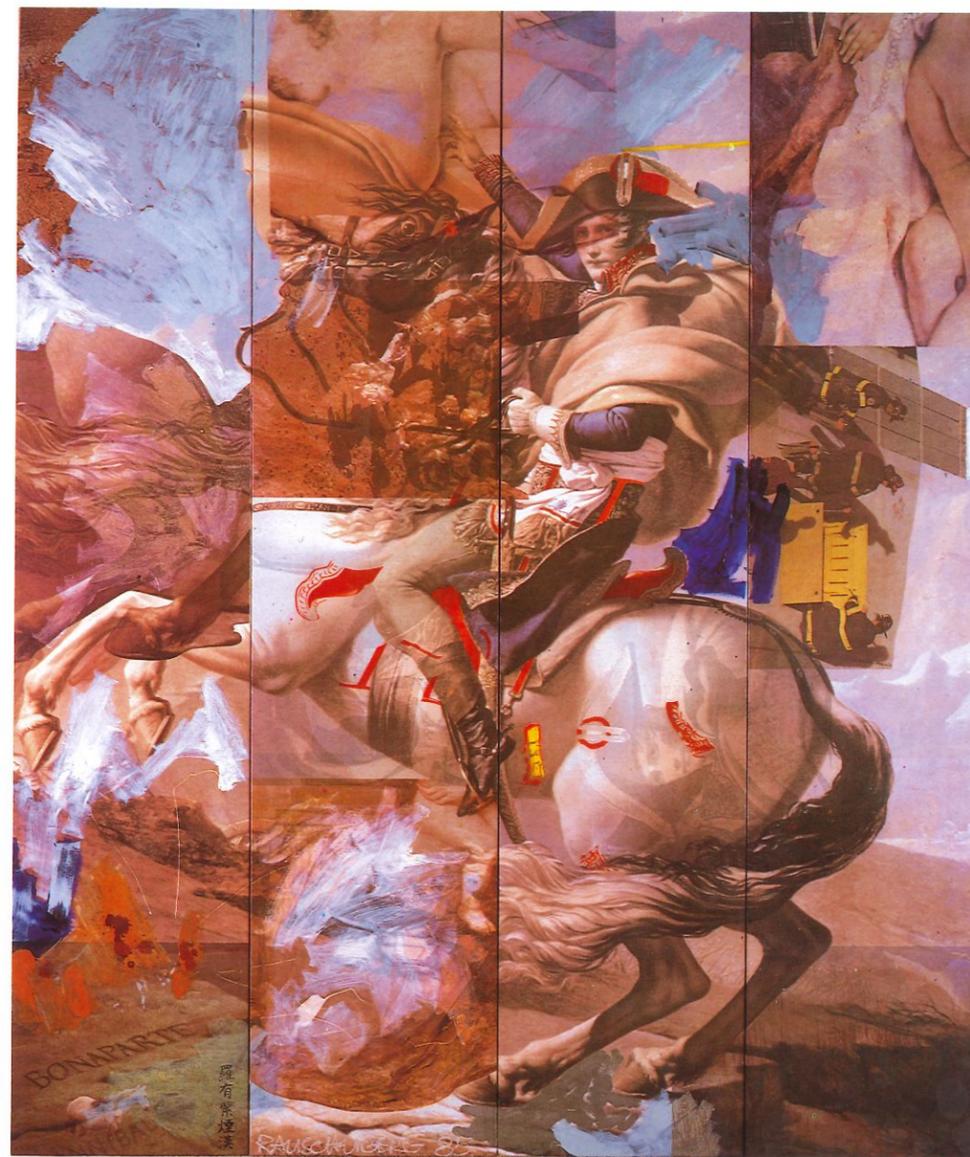
Untitled, 1982 (Made in China)  
(Ohne Titel—Made in China)



Armadillo—ROCI, Tibet, 1985  
(Gürteltier—ROCI, Tibet)



Happy Birthday Baby Leech—ROCI Japan, 1984  
 (Alles Gute zum Geburtstag, Baby Bluteigel—ROCI Japan)



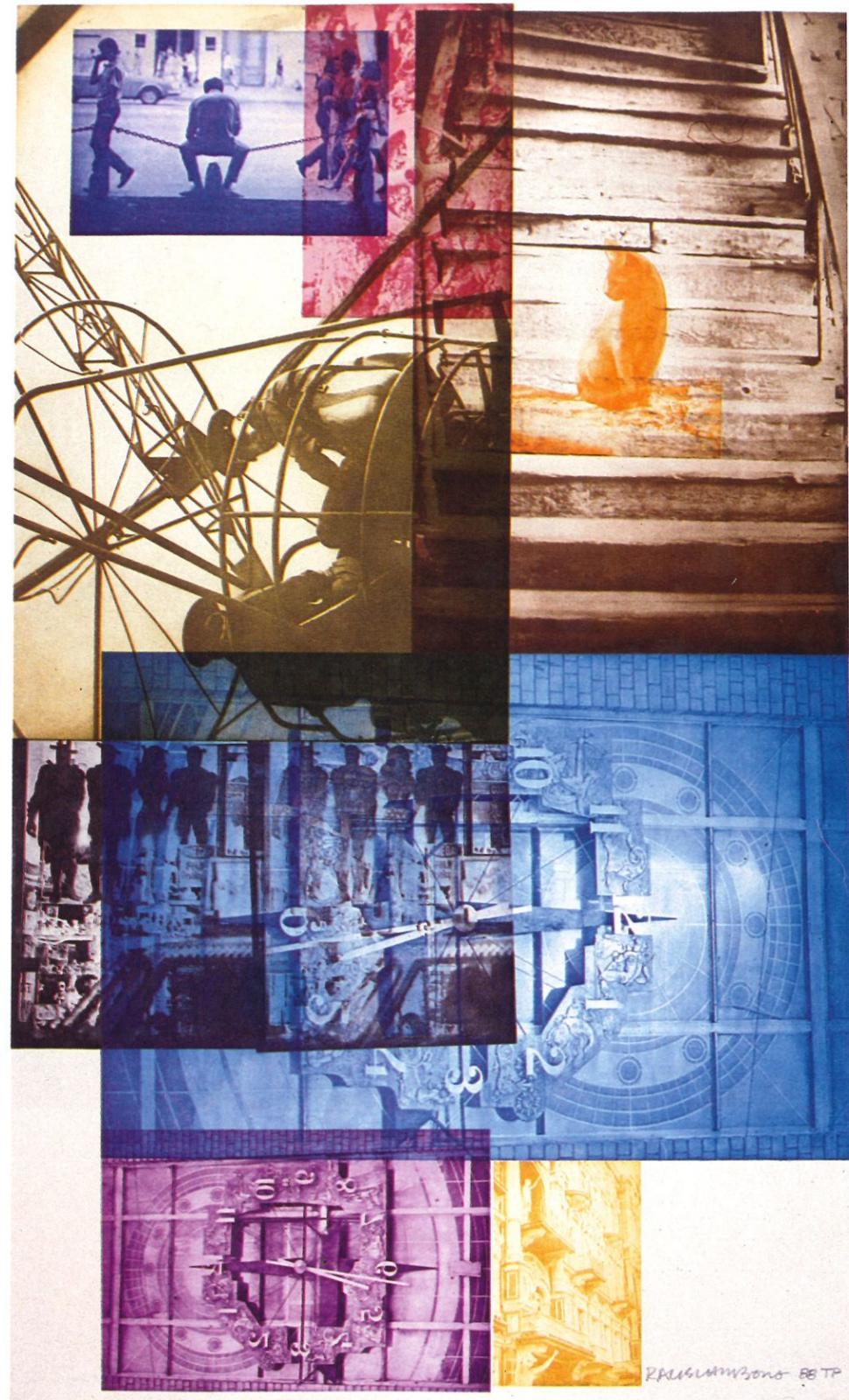
Untitled (Japanese Claywork), 1986  
 (Ohne Titel—Japanische Tonarbeit)



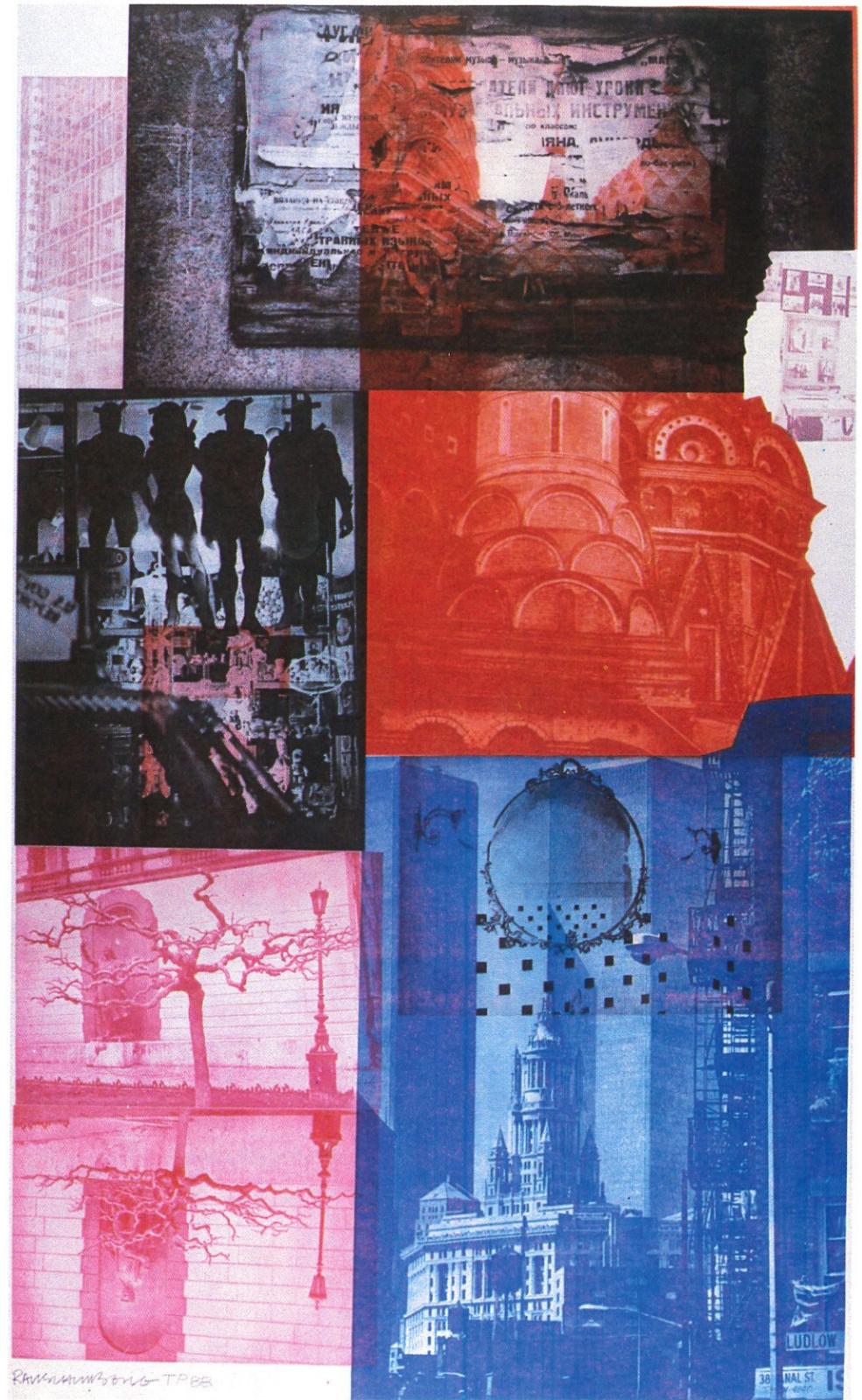
**Yellow Ranch—ROCI Cuba, 1988**  
(Gelbe Ranch—ROCI Kuba)



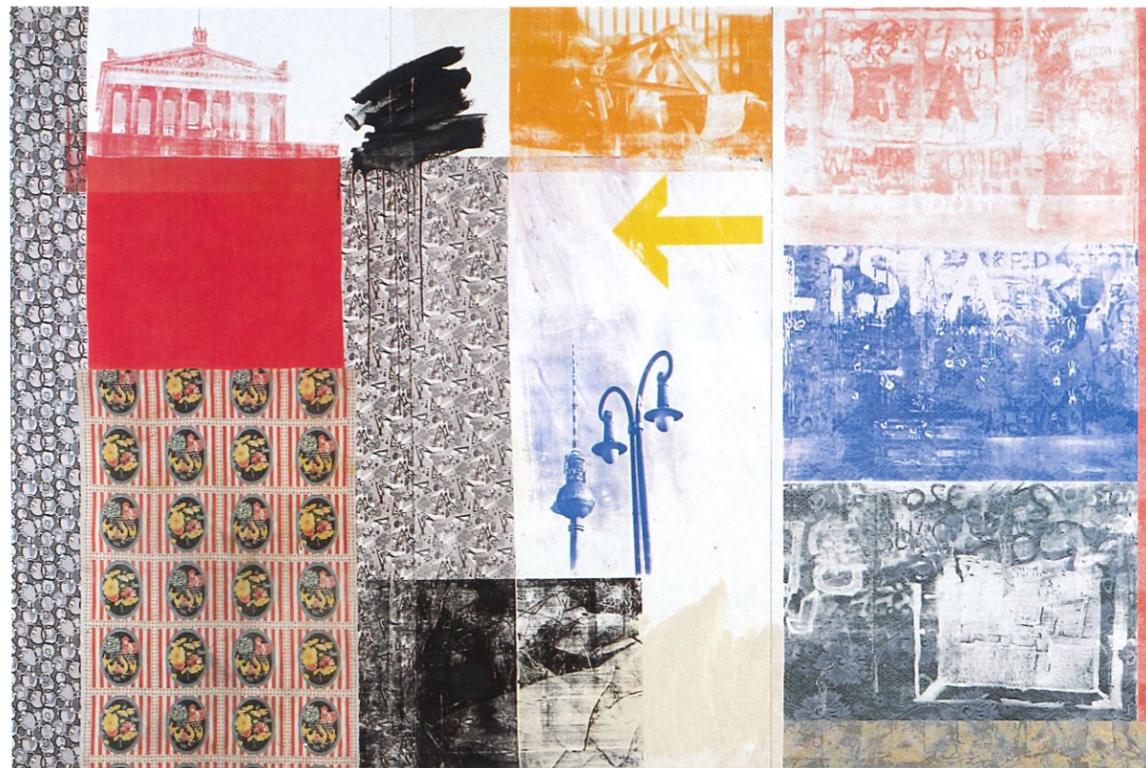
**Street Suite—ROCI Cuba, 1988**  
(Straßenfolge—ROCI Kuba)



**Soviet/American Array III, 1988**  
 (Sowjetisches-Amerikanisches Aufgebot III)



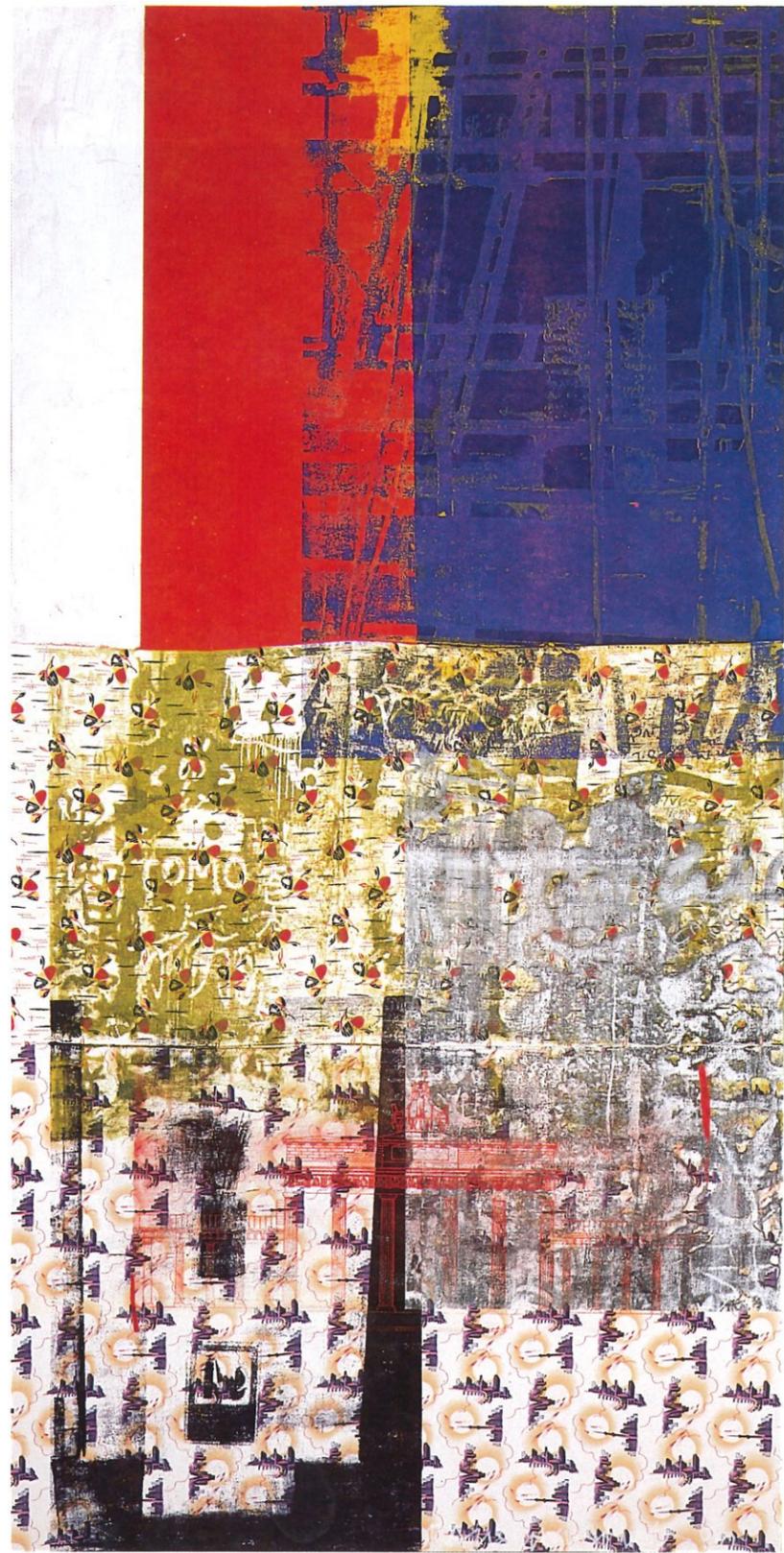
**Soviet/American Array V, 1988**  
 (Sowjetisches-Amerikanisches Aufgebot V)



German Stroll (Deutscher Spaziergang)—ROCI, Berlin, 1990



Bach's Rocks (Bachs Steine)—ROCI, Berlin, 1990



City Pattern (Stadt muster)—ROCI, Berlin, 1990



Kitchen Widow (Küchenwitwe)—ROCI, Berlin, 1990



UACI