

Unter der schwarzen Sonne

Die grandiose Multi-Museumsschau „Pacific Standard Time“ zeigt Kunst aus Südkalifornien von 1945 bis 1980

Als Ed Ruscha, James Turrell, Ed Kienholz und andere im Los Angeles der fünfziger Jahre begannen, Kunst zu machen, war die Stadt ein weißer Fleck auf der Landkarte. Jenseits von Hollywood und seiner Zulieferindustrie besaß LA kaum kulturelle Infrastruktur: keine nennenswerten Museen, keine Galerien, kein Publikum. Pollock, de Kooning und kurz darauf Rauschenberg und Warhol. Sie alle saßen im zweieinhalbtausend Meilen entfernten New York, der neuen Kunsthauptstadt der Welt. Der stramme Marsch der in Europa geborenen Stile und Ismen setzte sich dort mit Abstraktem Expressionismus, Minimalismus und Pop Art wie selbstverständlich fort. LA kam in dieser Erzählung nicht vor.

In den vergangenen 20 oder 30 Jahren hat sich das geändert. Es hat sich herumgesprochen, dass LA dank seiner Kunstschulen, dank der inzwischen etablierten Museen und dank der niedrigeren Lebenskosten New York als Kunststadt den Rang abläuft. Und seit dem Ende der Stil-Schulen werden die unorthodoxen kalifornischen Sonderwege nicht länger ignoriert. Was noch ausstand, war jedoch die kritische und archivische Aufarbeitung der drei Jahrzehnte, die LA im Schatten von New York verbracht hat.

Genau das war das Thema eines vor zehn Jahren initiierten Projekts des Getty Research Institute. Die Kunstgeschichte und dessen Vizirektor Andrew Perchuk ahnten nicht, dass ihr Forschungsvorhaben sich zu einer kollektiven Selbstreflexion auswachsen würde, wie es sie im unbekümmerten Kalifornien noch nicht gab, und zu einer mit zehn Millionen Dollar geförderten Multi-Museumsschau von nie dagewesenen Ausmaßen, von der man sich auch die Aufmerksamkeit internationaler Kulturtouristen verspricht. Nicht weniger als 60 Institutionen zwischen Santa Barbara, San Diego und Palm Springs sind mit Ausstellungen, Filmprogrammen und Diskussionen an dem großen Geschichtsmosaik „Pacific Standard Time“ (PST) beteiligt, das am Wochenende eröffnet wurde. Hat man ein paar Tage über die Freeways kreuzend im Shuttlebus verbracht, erscheinen einem die Documenta und die Biennale von Venedig, bisher die Referenzen für Publikumsüberforderung, wie Dorfeste.

Dass einen diese genannten Großausstellungen meist eher erschöpfen als inspirieren, liegt weniger an deren Größe als an der Unmöglichkeit, einen einladenden Pfad durch den Dschungel aktueller Kunstproduktion zu schlagen. Pacific Standard Time hat es leichter. Die Zeit von 1945 bis 1980, auf die man sich beschränkt hat, ist weit genug zurück, um einen kritischen Zugriff zu erlauben. Doch statt einer lesefreundlichen Master-Erzählung, mit der man dem in alle Richtungen experimentierenden Kunstmilieu

Im Wilden Westen der Kunst durfte jeder seine private Obsession betreiben

des Nachkriegs-LA nicht gerecht würde, wird das Material entlang von Subplots organisiert, nach ästhetischen, politischen oder soziologischen Kategorien und im Kontext der weiteren Kultur.

In dem zentrumslosen Netz aus vielen kleineren Institutionen und ein paar großen Hubs ist Platz für Outsider-Kunst wie die berühmten Watts Towers, für eine Ausstellung zur kalifornischen Popmusik im Grammy Museum, für eine Reihe mit vergessenen Filmen schwarzer Regisseure, für eine Aufarbeitung der Feminismusbewegung und für eine Kulturgeschichte des Swimmingpools. Oft ist es, als hätte man Bouvard und Pécuchet auf Kalifornien losgelassen – allein sechs Ausstellungen beleuchten diverse Aspekte der Chicano-Kunst – doch niemand kann, niemand muss ja alles sehen.

Als Portal in die weite Welt von PST dient die Ausstellung „Crosscurrents“ im Getty-Center, die von März an auch im Berliner Martin-Gropius-Bau zu sehen sein wird. Mit ihrem Panoramablick über Malerei und Skulptur zwischen 1950 und 1970 liefert sie ein gutes Bild davon, wie viele unterschiedliche Praktiken im LA dieser Jahre nebeneinander existierten, und wie die Stadt zu der Entwicklung regionaler Stile beitrug. Einige der Arbeiten sind bestens bekannt: David Hockneys Swimmingpool-Gemälde „A Bigger Splash“ (1967) etwa oder Ed Ruschas Tankstelle „Standard Station, Amarillo, Texas“ (1963). Doch diese Ikonen kalifornischer Pop-Art repräsentieren hier nur eine von vielen künstlerischen Positionen. Im Wilden Westen der Kunst durfte jeder seine privaten Obsessionen verfolgen: wie Peter Voulkos mit seinen Keramikskulpturen oder Karl Benjamin mit seinen kaleidoskopischen Hard-Edge-Gemälden.

Das heißt nicht, dass LA nicht geschichtsbewusst war: Die ironischen Assemblage-Arbeiten von Ed Kienholz und George Herms aus den Fünfzigern gehen zurück auf Duchamp. Die Surrealisten dagegen dienen schwarzen Künstlern in den Sechzigern als Inspiration und leben weiter in den Trash-Environments von Paul McCarthy.

Am interessantesten ist jedoch zu verfolgen, wie sich kalifornisches Licht, die boomenden Nachkriegsindustrien, die Obsession mit Autos und die Konsumkultur in der Kunstproduktion niederschlugen. Mary Corse benutzte für ihre monochromen Gemälde dieselbe reflektierende Farbe, die sonst für Straßenmarkierungen verwendet wird. Die Feministin Judy Chicago wilderte in der männlichen Hot-Rod-Kultur und bemalte Motorhauben. John McCracken übernahm die Techniken der Autobastler für seine



David Hockney hat zwar auch Berglandschaften, Porträts oder Stadtansichten gemalt, aber keines seiner Bilder wurde so bekannt wie „A Bigger Splash“ von 1967. Fotos: Pacific Standard Times

hochglänzenden abstrakten Plastiken. Und Craig Kauffman malte auf geförmtes Plexiglas, das nicht an, sondern vor der Wand hängt: Der Schatten ist Teil des Werks.

200 Kilometer südlich von LA, in San Diego und La Jolla, feiert das Museum of Contemporary Art diesen wichtigen Nebenarm der kalifornischen Kunst der Sechziger und Siebziger mit der Ausstellung „Phenomenal: California Light, Space, Surface“. McCrackens schimmernde Lack-Skulpturen, Kaufmans eisige wie hypersexuelle Plexiglas-Fillen und andere Werke der „Finish Fetish“-Künstler, die man im Getty noch im breiteren Kontext des Minimalismus sah, werden hier als Verwandte und Vorläufer von „Light and Space“ gehandelt, dem informellen Kreis der kalifornischen Lichtkünstler. Dass das Licht heimliches Sujet unzähliger Werke der Kunstgeschichte ist, weiß man. Hier jedoch wird das Immaterialie zum Material: Eric Orr schottet für „Zero Mass“ einen Raum so gegen die kalifornische Sonne ab, dass erst nach zehn Minuten die ersten Schemen auftauchen. Bruce Nau-

man presst einen durch seinen klaustrophobischen „Green Light Corridor“. Und kommt man am anderen Ende heraus, leuchtet der Pazifik durch die Öffnungen, die Robert Irwin ins Glas der Museumsfenster geschritten hat, in tiefem Rot. Die kreischenden Robben liegen am Strand wie monströse Grillwürste aus einem Horrorfilm. „Es gibt keinen Zweifel, dass außer dem kalifornischen Licht auch LSD diese Kunst prägte“, meint Direktor Hugh Davies.

Bekannter ist die Kalifornien-Geschichte, die das Los Angeles County Museum of Art (LACMA) in seiner Ausstellung zum Design zwischen 1950 und 1965 erzählt. Seit „Wallpaper“, seit „Mad Men“ und seit das Ende der Postmoderne in der Sehnsucht nach den Hochzeiten des Modernismus mündete, ist man mit Eames-Möbeln und Neutra-Häusern ja bestens vertraut. Nicht ganz so bekannt sind die Einzelheiten: Wie das modernistische Ethos von Einwanderern wie Rudolph Schindler oder Richard Neutra mit der spielerischen Ingenieurskunst von Charles und Ray Eames zusammenflossen. Und dass viele der bahnbrechenden Design-Entwicklungen, für die Kalifornien berühmt wurde, ihren Ursprung

in der Militärindustrie haben, die nach dem Krieg rasch auf die Ausstattung des kalifornischen guten Lebens umschaltete. Das erste Bugholzmöbel, das Charles und Ray Eames entwarfen, war eine Tragbahre für tote und verletzte Soldaten.

Die LACMA-Ausstellung demonstriert aber auch, wie stark sich die heute gängige Version der kalifornischen Moderne von der historischen unterscheidet. Letztere hatte wenig zu tun mit dem Ideal von Aufgeräumtheit und oder Reduzierung, das uns seit Jahren als Gegenbild zur vermüllten Wirklichkeit dient. Das Eames'sche Wohnzimmer, das hier im Originalzustand aufgebaut ist, scheint mit seinen Bergen gemusterter Woldecken, den Pressglasvasen und Nippes aus aller Welt den heute verachteten Hippie-Höhlen näher zu sein, als man es sich einzustellen magt. Auch die Kleider, Keramikobjekte und viele andere würden heutige Geschmackstests nicht bestehen.

Eine nette Fußnote liefert dazu die winzige Eames-Hommage im Architecture and Design Museum auf der anderen Seite des Wilshire Boulevard. Zu sehen sind dort neben viel Kuriosum aus dem Labor des Paares auch die Fotos, die sie auf Empfehlung von Billy Wilder 1965 in der Münchner Konditorei Kreuzkamm machten.

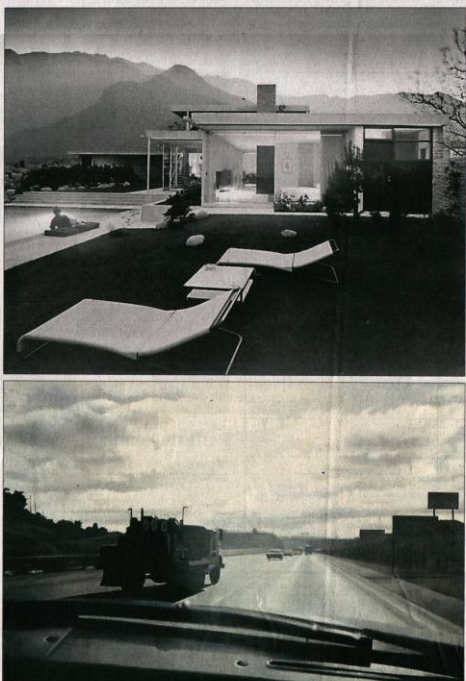
Die Zeit, da Designer der Welt vorführten, wie fortschrittliches Leben aussieht, kam spätestens mit der Bürgerrechtsbewegung zum Ende, die von Mitte der sechziger Jahre an kalifornische Kultur definierte. Anschaulicher als mit Ed Kienholz' atemberaubender Installation „Five Car Stu“ (1969-1972), der Kastration eines am Boden legenden Schwarzen im Scheinwerferlicht von fünf Autos, die bei Harald Szeemanns Documenta 5 Furor machte, hätte das LACMA diesen Umbruch nicht illustrieren können.

Es wird endlich Kunstgeschichte darüber geschrieben, was im Schatten von New York passierte

Diese Fahrt in das dystopische Amerika der siebziger Jahre geht im Museum of Contemporary Art (Moca) in Downtown LA weiter, wo der Kurator Paul Schimmel die beeindruckendste PST-Ausstellung organisiert hat. Der einem Album der Punkband X entlehnte Titel „Under the Big Black Sun“ beschreibt treffend, was einen zwischen Nixons Rücktrittserklärung, dem ersten Exponat und Ronald Reagans Inauguration erwartet. Der kalifornische Traum hat sich in Golden State in eine Wüste aus Officeparks und militärischer Infrastruktur wie in den Fotos von Lewis Baltz und Judy Fiskin. Der Blick aufs Meer ist, wie in den Bildern von John Divola, gerahmt von zerborstenem Glas und verhöhlten Fenstern. Und am Ende der Euphorie über die sexuelle Befreiung steht Suzanne Lacy's Hunderte Male mit dem Wort „RAPE“ markierter Stadtplan: Schauplätze von Vergewaltigungen im Mai 1977.

Dass die politisch aufgewühlte Kunst, die einen Großteil von Pacific Standard Time ausmacht, aktueller ist als gedacht, das zeigte sich am Eröffnungswochenende. Organisiert als harmlose Feier des Jahrhundertprojekts, wurde die vom Getty organisierte Trespass Parade unverhofft zum Nebenschauplatz der ersten, nun auch in LA angekommenen Anti-Wall-Street-Proteste.

JÖRG HANTZSCHEL



Was Richard Neutra mit seinen Villen baute, malte Vija Celmins in seinem Olgemälde „Freeway“ (1966); das kalifornische Lebensgefühl. Tatsächlich entstand aber im Schatten von New York, der unangefochtenen Kunsthauptstadt, über Jahrzehnte in LA viel mehr. Zum ersten Mal wird das jetzt umfassend gezeigt.