

Edward Kienholz (1927-1994), *Tag der Geburt*, 1964

Fiberglas und Flock, Möbel, Textil, Schaufensterpuppe, Plexiglas, Silberbronze u.a. Materialien, farbige Bearbeitung, 210 x 300 x 150 cm

Edward Kienholz gehört zu den wichtigsten amerikanischen Künstlern der Pop-Generation, von der er sich jedoch durch den existentiellen Gehalt und die aggressive Unmittelbarkeit seiner Aussage abhebt.

Er wurde 1927 als Sohn eines Bauern in Fairfield an der Idaho-Grenze des Staates Washington geboren und lebte seit 1953 in Los Angeles, seit 1973 abwechselnd in Berlin und Hope, Idaho. Mit George Segal, von dem die Staatsgalerie bereits eine bedeutende Arbeit besitzt, ist Kienholz einer der Pioniere auf dem Gebiet des plastischen Environments.

Bevor Kienholz 1954 seine ersten, damals noch reliefartigen Assemblagen aus Abfallprodukten kombiniert mit tachistischer Malerei gestaltete, verdiente er sich seinen Lebensunterhalt als Gelegenheitsarbeiter. Nacheinander Pfleger in einem Krankenhaus, Manager einer Tanzmusikgruppe, Autohändler, Barbesitzer, Wärter in einer Nervenklinik und Gastwirt lernte er die verschiedenartigsten Milieus kennen, vom Underground bis zu den Luxusvillen der Hollywood-Stars, das bunte Leben des kalifornischen Westens, in dem sich spanischer Katholizismus, ostasiatische Mystik und amerikanischer Konsumüberfluß verbinden. In dieser Zeit der scheinbaren Ziellosigkeit sammelte er einen reichen Fundus an bleibenden Eindrücken, Erfahrungen, Erkenntnissen und Beobachtungen, die eine unerschöpfliche Quelle für sein Schaffen bildeten.

Als Kienholz 1959 damit begann, puppenartige, aus heterogenen Fundobjekten zusammengesetzte Manichinos aufzubauen, für die er die passende Umgebung suchte, kam er auf die Idee, diese szenischen Räume nicht künstlich nachzubauen, sondern direkt aus der Umwelt zu nehmen, also seine Puppen-Menschen in „echte“, bereits bewohnte Interieurs zu versetzen und diese Ensembles mit allen ihren Möbelstücken und zufälligen Hinterlassenschaften vor uns hinstellen.

Aus dieser Synthese von dokumentarischer Realitätsdarstellung und surrealen Motivkombinationen entstehen leibhaftige "Tableaux", Inkarnationen von bedrohlicher Suggestivität, in denen die Dinge in ihrer bedrängenden Präsenz zu unheimlichen Zeugen

eines imaginären Geschehens werden, dessen Vorgang in der Fantasie des Betrachters reproduziert wird. Indem der Betrachter das „Tableau“ betritt, wird er unwillkürlich zum Mitakteur in der stummen und reglosen Szenerie.

Das plastische Bild „Birthday“, hier als „Tag der Geburt“ zu übersetzen, stammt aus dem Jahr 1964 und leitet die Serie jener weiterentwickelten Environments ein, die den zusammengesetzten Assemblagecharakter der früheren Arbeiten hinter sich lassen, weil sie nach einem bestimmten, vorgefaßten Konzept geschaffen sind, so dass ein homogenes Situationsbild entsteht, in dem jeder Gegenstand für die Wirkung des Ganzen wesentlich wird. In einem kahlen Raumkompartiment mit gekacheltem Fußboden liegt angeschnallt auf einer provisorischen Bahre eine lebensgroße, mit einem anonymen Krankenhaushemd bekleidete Puppe in der Lage einer Gebärenden. Zwischen ihren gespreizten Beinen ist nicht - wie zu erwarten - der Kopf eines Kindes zu sehen, sondern ein Spiegel, in dem sich der Betrachter selbst erblickt. Die glasigen, weit aufgerissenen und hervorquellenden Augen der Frau starren blicklos zur Decke, ein Netz von Adern überzieht das Gesicht, die Hände klammern sich an die Bahre, aus dem geöffneten Mund quillt eine Plastikblase, die den Schrei ungehört einfängt. Doch hier erscheint plötzlich - die drastische Detailschilderung durchbrechend - in der Plastikblase ein roter Hahnenkopf und aus dem hochgewölbten Leib der Gebärenden schießen sieben riesige, hell erleuchtete Pfeile aus Plexiglas empor. In diesen Motiven durchdringen sich physische und metaphysische Bereiche auf vielschichtige Weise: der Hahn, altes Symbol der Wollust, im Volksglauben aber auch Attribut des Teufels und letztlich christliches Sinnbild des Verrats und der Passion leitet über zu den Pfeilen, die eine Lichtkrone bilden und an die sieben Schmerzen Mariens erinnern, an Stigmatisierung und himmlische Krönung.

So wird ein ambivalentes Assoziationsfeld von symbolischen Bezügen geschaffen, das den alltäglichen Vorgang gleichnishaft überhöht. Der Körper der Frau scheint in allen Fibern durchzuckt von jenem äußersten Kulminationsstadium des bohrenden Schmerzes, an der Grenze des Ertragbaren, die zugleich eine höchstmögliche Entäußerung und Entrückung aus dem Normalzustand bedeutet. Es ist eine jener Grenzsituationen, in der der Mensch vollkommen auf sich gestellt ist, hilflos dem Schicksal ausgeliefert. Vielleicht hätte es gar nicht mehr jener realistischen Hinweise - wie dem belanglosen Brief des Ehemanns, der nicht hatte

kommen können - bedurft, um diesen Eindruck des totalen Alleinseins und Ausgeliefertseins zu steigern, doch durch solche veristischen Details wird die Spannung zwischen der Alltäglichkeit und Allgemeingültigkeit erhöht. Schon die herumliegenden Gebrauchsgegenstände, die offene Handtasche, der Koffer am Boden, die aufgehängten Kleider an der Wand, die Pantoffel auf dem Schemel scheinen von der Frau abgefallen zu sein, als gehörten sie nicht mehr zu ihr. So werden sie zu Stilleben der Vanitas, werden auf ihre Nutzlosigkeit und Vergänglichkeit reduziert. Durch das monochrome Silbergrau, das die Puppe und alle Dinge um sie herum gleichmäßig mit einem metallischen Glanz überzieht, wird die Veristik gedämpft, die Monotonie, die Zeitlosigkeit und die skulpturale Erstarrung intensiviert. Die Schockwirkung resultiert aus der reglosen Fixierung eines momentanen, akuten Ausnahmezustandes, der damit gewissermaßen verewigt wird. So verdichtet Kienholz in diesem Werk auf exemplarische Weise die unlösbare Verkettung von Leben und Schmerz, Geburt und Tod.

Im Schaffen von Edward Kienholz vereinigen sich mehrere Strömungen der amerikanischen Kunst der 60er Jahre: abstrakter Expressionismus, Pop-Art und Happening; zugleich vermischen sich darin auch die Gattungen der Malerei und Plastik zu einem neuen, komplexen Ganzen. Dass hierbei wohl auch die lebensgroßen Gruppendarstellungen, die der Künstler in seiner Jugend in den ländlichen Kirchen und bäuerlichen Vereinshallen seiner Heimat sehen konnte, Pate gestanden haben, offenbart die naive, emotionale und volkstümliche Wurzel seiner Kunst.

Die Fülle der angesammelten Gegenstände, die Brutalität ihrer Zeugenschaft, ebenso wie die Verquickung mit sinnfälligen Symbolelementen heben seine Arbeiten jedoch aus dem rein Imitativen und Dokumentarischen heraus. Sie dienen in zunehmendem Maße der Konzentrierung und Akzentuierung eines ethischen Grundgedankens: der Bloßlegung des Vergänglichen, des Künstlichen, der blinden Triebhaftigkeit und Absurdität des Lebens. Darin, in der pointierten Vanitas-Stimmung seiner Environments und zugleich in der vielschichtigen Komplexität der Motive ist Kienholz ein echter Nachfahre des Surrealismus.

Seine Mittel, die vor Banalitäten und Kitschelementen nicht zurückschrecken, spiegeln das Leben der West-Coast, jener grellbunten Ausprägung des „American way of life“, in dem der Tod, das Alter, das Leid, das Sexuelle unter einer Fassade von Künstlichkeit kaschiert ist, wo sich

hinter verschlossenen Türen Dramen abspielen. In diesem Sinne darf Kienholz ein Sozialkritiker und Moralist genannt werden, denn keiner hat so schonungslos das wahre erbärmliche Gesicht hinter der geschminkten Maske entblößt.

„Die Geburt“ gehört sowohl formal wie inhaltlich zu den stärksten Arbeiten des Künstlers, denn wohl nie zuvor ist dieses Thema mit so direkten Mitteln und zugleich sinnbildhaft zeitlos verkörpert worden.

Karin von Maur (1973)

Weitere Literaturhinweise:

- Walter Hopps (Hrsg.), *Kienholz : Retrospektive*, [anlässlich der Ausstellung "Kienholz - Retrospektive" in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin, 7. Februar - 31. März 1997], München : Prestel, 1997, S. 132, Abb. 133
- Robert L. Pincus, *On a scale that competes with the world. The Art of Edward and Nancy Reddin Kienholz*, Univ. of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1990, S. 41ff, Abb. 5
- Spies, Werner, *Kunstgeschichten. Von Bildern und Künstlern im 20. Jahrhundert*, Bd.2, S. 181-186
- Gerhard Kolberg, *Aus dem Bild heraus – in das Bild hinein: Wege zu den Environments von Edward Kienholz*, in: Kölner Museums-Bulletin.- Köln: Verwaltung der Museen der Stadt Köln, 2000, 4, S. 14-32
- *Plastiken im 19. und 20. Jahrhundert: Rodin, Brancusi, Schlemmer, Moore, Giacometti, Calder, Kienholz/* Johannes Halder. - Stuttgart : LEU, Landesinst. für Erziehung u. Unterricht Stuttgart, 1989. (Materialien Bildende Kunst / Landesinstitut für Erziehung und Unterricht Stuttgart ; BK 22)