Wolf Vostell (1932–1998): ***Nürnberg*, 1968**,

Siebdruck und Verwischung auf Leinwand

100 x 100 cm, signiert und datiert

© The Wolf Vostell Estate

Das Bild, das zuletzt in den Ausstellungen *Boris Lurie. Anti-Pop* im Neuen Museum Nürnberg (17. März bis 18. Juni 2017)[1] und *Flashes of the Future. Die Kunst der 68er oder Die Macht der Ohnmächtigen* im Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen (20. April bis 19. August 2018)[2] ausgestellt war, zählt zur Werkgruppe der Verwischungen. Seit 1961 beschäftigte sich der Künstler mit dieser Technik. Mit einer Mischung aus Terpentin und Tetrachlorkohlenstoff bearbeitete Vostell Fotografien aus Zeitschriften, sodass sie zumindest partiell unkenntlich wurden. Im Fall von *Nürnberg* wurde das Foto zunächst in Siebdrucktechnik auf die Leinwand übertragen. Die Verwischung ist außergewöhnlich großflächig und lässt nur am oberen und rechten Bildrand Reste des zugrundeliegenden Fotos erkennen.

Das unsichtbare Bild gewinnt an Aufmerksamkeit zurück, was es an Sichtbarkeit eingebüßt hat. „Verwischen um klar zu sehen“, hieß es schon in Vostells Skizzenbuch von 1959.[3] Der Künstler bezweifelte die Wirkmacht der von den Medien inflationierten Bilder. 1961 arbeitete Vostell für kurze Zeit als Layouter für die Zeitschrift *Neue Illustrierte*: „Er kam jetzt täglich in Kontakt mit Hunderten von Agenturfotos zeitgeschichtlicher Ereignisse, wie Kriege, Unfälle, Katastrophen“, schrieb Eckhart Gillen.[4] Gewiss nicht zufällig setzt die

---

[1] Abbildung im Katalog, S. 185

[2] Abbildung im Katalog, S. 189

[3] Zit. nach: *Vostell. Happening & Leben*, Neuwied und Berlin 1970, S. 323

[4] Eckhart Gillen: „Wolf Vostell: ‚Deutscher Ausblick‘“, in: Ders. (Hrsg.): *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7.9.1997–11.1.1998, Köln 1997, S. 240

Auseinandersetzung mit den Verwischungen im selben Jahr ein. Es zeugt von Vostells dialektischem Denken, wenn er das Foto zerstört, um es damit letztendlich aufzuwerten. Dies entspricht dem Hegelschen Begriff der Aufhebung, der ganz gegensätzliche Bedeutungen in sich vereint: „Aufgehoben“ wird das Foto durch seine Verwischung. Es ist nicht mehr zu erkennen. Doch gleichzeitig bleibt es unter der verwischten Oberfläche erhalten und wird auch in diesem Sinn „aufgehoben“, nämlich konserviert. Aus der Verbindung beider gegenläufiger Aspekte erwächst eine dritte „Aufhebung“: Es wird auf eine höhere Stufe gehoben und somit erhöht.

Das Verhüllen und Verdecken hat in der Kunst des 20. Jahrhunderts eine eigene Geschichte. Sie reicht von Man Rays *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (1920) über Gerhard Richters übermalte Bilder des RAF-Zyklus *18. Oktober 1977*, darunter das Bild *Decke* (1988), bis hin zu Christos Reichstags-Verhüllung (1995). Petra Kipphoff schrieb damals in der Zeit: „Die Verhüllung, so zeigt es die Kunst- und Kulturgeschichte, schafft eine Distanz, eine Aura des Mysteriums, ist das notwendige Vorstadium der Erkenntnis, der nackten Wahrheit.“[5] Dieses Verständnis entspricht weitgehend Wolf Vostells ästhetischem Konzept der Dé-coll/age. Auch ihm ging es um nicht weniger als die Wahrheit.

„Die Imagination des Betrachters kann das Fehlende durch Vermutungen über das Vorher-Dagewesene ergänzen, so entsteht ein andauernder Spannungszustand.“[6] Doch geht diese Strategie Wolf Vostells auch dann noch auf, wenn das Bild fast vollständig „aufgehoben“ ist? *Nürnberg* ist in dieser Hinsicht ein extremes Beispiel, deshalb ist es besonders verlockend, der Frage nachzugehen, welches Bild auf der Leinwand zu sehen war, bevor es verwischt wurde. Angesichts der intensiven Auseinandersetzung Vostells mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust legt der Titel nahe, an Aufnahmen von den Reichsparteitagen der NSDAP oder den Nürnberger Prozessen zu denken.

Im Zusammenhang der Nürnberger Boris-Lurie-Ausstellung, in deren Rahmen Vostells Bild ausgestellt war, machte der Museums- und Ausstellungstechniker Jürgen Schuster Fotos von der mit UV-Licht (sogenanntes Schwarzlicht) beleuchteten Leinwandoberfläche. Die Aufnahmen erbrachten lediglich eine stärkere Zeichnung der unverdeckten oder nur leicht bedeckten Bildpartien. Erst durch den Einsatz von diversen Bildbearbeitungsprogrammen und das dadurch ermöglichte Spiel mit Helligkeit, Kontrasten und Bildschärfe gelang es Jürgen Schuster, bis dahin noch nicht sichtbare Konturen freizulegen. Sie deuteten bereits ein verborgenes Bildmotiv an. Im Folgenden intensivierte Schuster die Arbeit an der Bilddatei, indem er wiederum mit Hilfe von Bildbearbeitungsprogrammen ein Negativ schuf, Farbausblendungen von Rot, Grün und Blau vornahm, Farbkorrekturen durchführte und die Grauwerte veränderte. Manche Parameter musste er mehrfach in bestimmten Kombinationen ändern. Nach etlichen Versuchen trat dann endlich das Bild einer Person hervor.

---

[5] Petra Kipphoff: „Reichstags-Verhüllung. Verweile nicht! Du bist so schön!“, in: Die Zeit, 27/1995, 30. Juni 1995

[6] Wolf Vostell, zit. nach: Gillen 1997, vgl. Anm. 4, S. 244

Leider ist eine spontane Identifizierung der dargestellten Person nicht möglich. Vermutlich kann nur eine ausführliche Recherche in zeitgenössischen Tageszeitungen und Zeitschriften für Aufklärung sorgen. Trotz des Bildtitels ist es durchaus vorstellbar, dass das verwischte Foto eine Szene aus dem Vietnamkrieg darstellt. Die Physiognomie des Mannes ließe sich durchaus in dieser Richtung interpretieren. Mit der sogenannten Tet-Offensive, einem Großangriff der nordvietnamesischen Truppen, erreichte der Krieg 1968 einen dramatischen Höhepunkt, der in den Medien seinen Niederschlag fand.

Es bliebe die Frage, wieso ein verwischtes Foto aus dem Vietnamkrieg den Titel *Nürnberg* trägt. Hier ist möglicherweise der Hinweis auf ein Kunstwerk von Hans Peter Alvermann hilfreich, das ebenfalls in der erwähnten Boris-Lurie-Ausstellung in Nürnberg ausgestellt war: die Assemblage *Warten auf Nürnberg II* (1966). Bei diesem „Monstrum“, von dem der Künstler selbst sprach, handelte es sich um Alvermanns Beitrag zu einer Ausstellung des Berliner Galeristen René Block, der 1967 an das 25 Jahre zurückliegende Massaker im tschechischen Lidice (1942) erinnerte. Viele wichtige Künstler beteiligten sich daran, u. a. Joseph Beuys, K. P. Brehmer, Gotthard Graubner, Sigmar Polke, Gerhard Richter und auch Wolf Vostell.

Alvermanns eindrückliches Bild für Folter und Krieg will auch als Mahnung an die Zeitgenossen verstanden werden. Zu seinem Titel „Nürnberg II“, der eine Neuauflage der Nürnberger Prozesse meint, merkte der Künstler an: „Wenn die Opfer von gestern nicht umsonst gewesen sein sollen, kann es nur in ihrem – und in unser allereigenstem Interesse sein – die Mörder von heute zu denunzieren. Jede Illusion über die Brutalität und die Methoden des Terrors der Herrschenden heute illustriert, wie sehr wir es verstanden haben, die Vergangenheit zu bewältigen – eine Bewältigung, die hauptsächlich darin bestand, das Leiden der Opfer und die Ursachen, die sie zu Opfern machten und jene zu Mördern, recht gründlich zu verdrängen. Und dann zum Titel des Objekts: wir werden nicht zulassen, dass unsere mörderische Gegenwart, wenn sie erst einmal Vergangenheit geworden sein wird, ebenso tatenlos bewältigt werden wird, wie unsere Väter und ihre Kumpane die ihrige seit zwanzig Jahren bewältigen. Wir werden uns die Namen derer, die heute am Werk sind, gut merken.“[7]

Sollte Wolf Vostell für seine Verwischung *Nürnberg* (1968) tatsächlich eine Szene aus dem Vietnamkrieg gewählt haben, dann ließe sich der Titel wohl am ehesten in diesem Sinne interpretieren – nämlich als Appell zu einer völkerrechtlichen Verurteilung der amerikanischen Kriegsverbrechen in Vietnam.

---

[7] H. P. Alvermann zit. nach: René Block: „Auf einer Reise nach Prag am 19. Januar 1997“, in: *Pro Lidice. 52 Künstler aus Deutschland,* Ausstellungskatalog, České Muzeum Výtvarných Umění, 9.3.–6.4.1997, o. S.

Thomas Heyden, März 2019