

Happenings und Design – Visionen der Einheit von Kunst und Leben

MARI LAANEMETS

This article analyses the relationship between art and design in the context of the rethinking of art and artistic practice in the early 1970s in Estonia. The focus is on the alteration of the originally critical practice of pop art: the engagement with the (Soviet) environment and material culture changed, while looking for alternatives, into a totalitarian gesture of aestheticization. The anti-authoritarian and ironic artist changed into an authoritarian designer of this world. The ambitious effort to unite art and life was part of the ideology of happenings and was carried out on the pages of the magazine *Kunst ja Kodu* ('Art and Home'). The author reflects on the claim to *Gesamtkunstwerk* present in this practice, connecting it with Art Nouveau ideals, as well as with the ideas of William Morris.

Der Artikel untersucht die unterschiedlichen Konzepte des in den 1960er Jahren aufkommenden Begehrens nach der Vereinigung von Kunst und Leben in Estland. Zuerst wird dessen Formen in der Praxis des Happenings nachgegangen, um dann ihre Weiterführung im Bereich Design zu verfolgen. Es wird die Beziehung zwischen Design und progressiver Kunst analysiert sowie die Bedeutung von Design für die Entwicklung des Kunstbegriffs. Daran anschließend wird das von der Pop Art angeregte „Experiment“ der Überführung künstlerischer Ideen in die gestalterische Praxis beschrieben, wie sie die Zeitschrift *Kunst ja Kodu* (Kunst und Heim), damals eine wichtige Plattform der jungen Generation, anstrebte. Untersucht wird die Bedeutung des Konzepts des Gesamtkunstwerks aus dem 19. Jahrhundert, das im Kontext der estnischen Kunst in den 1970er Jahren wiederbelebt wird. Auch der Widerspruch zwischen der Kritik an der materiellen Umwelt und der Ästhetik des Alltags, und dem Wunsch, selbst ästhetisch in das Leben einzuwirken, wird thematisiert.

Dabei wird die These verfolgt, dass es sich um die Fortsetzung von Themen handelte, die bereits zentral für die Pop Art waren: wie Künstler auf die Forderungen der neuen Industrie- und Massengesellschaft reagieren und ihre Rolle als Künstler (in der Produktion) dabei reflektierten. Die in den späten 1960er Jahren in Estland stattgefundenene Rezeption der Pop Art wurde bereits von der zeitgenössischen Kunstkritik als eine kritische Praxis gedeutet.¹ Hervorgehoben wurde ihre kritische Haltung gegenüber den die spät-sowjetische Gesellschaft kennzeichnenden Phänomenen wie

¹ E. Lamp, Uusi taotlusi eesti maalilis. – Kunst 1971, Nr. 1 (39), S. 7–13.

konsumorientierte, passive Mentalität einerseits und einer standardisierten Umwelt andererseits. Die junge Generation opponierte gegen die offiziellen sozialistischen Dogmen, zugleich aber verweigerte sie sich auch dem apolitischen Standpunkt der vorherigen Generation und ihrer Distanzierung gegenüber jeglichen Engagements. Die Auseinandersetzung mit Pop Art wurde zum Auslöser einer umfassenden Veränderung künstlerischer Praxis und ihrer Erweiterung auf Alltag und nichtkünstlerische Umfeld. Neben dem neuen Kunstverständnis, das sich mit der Popkunst etablierte, ging es den Künstlern auch um die Konkretisierung der Position des Künstlers,² deren Veränderung gegenüber der Umwelt als produktiv gedacht wurde. Es wurde von Kunst eine Konstruktivität gefordert, das Projektieren der Zukunft im Sinne der frühen sowjetischen Avantgarde. Bereits 1971 kritisierte der Künstler Leonhard Lapin – der zwei Jahre zuvor eines der Gründungsmitglieder der Pop Art Gruppe *SOUP 69* gewesen war – jene Kunst, die sich mit dem „Abmalen der Realitätsobjekte“ zufrieden gebe.³ Lapin arbeitete die Ausgangspunkte der spontanen und zunächst ziemlich ironischen Praxis der Popkunst nochmals heraus und erweiterte sie zu einem Programm künstlerischer Beschäftigung – „Kunst gestaltet die Umwelt“ (so der Titel des Vortrags, den er 1971 am Staatlichen Kunstinstitut hielt). Damit entfernte er sich von der Pop Art, die „die Gegenstände nur attraktiv darstellt“ und von einer Kunst, die nur parodiert, und forderte

eine Kunst, die eine neue Lebensumwelt gestaltet.⁴ Dies ist die neue Aufgabe der Kunst, die Lapin gleichermaßen den Happenings und dem Design zuteilt.

I Happenings gehörten zur gängigen Praxis im Kreis der Gruppe *SOUP 69* in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren. Als Happening konnte auch eine Ausstellungseröffnung, ein Fest oder ein Rendezvous im Café Pegasus gelten.⁵ Charakteristisch für diese ephemeren Ereignisse und Vorfälle sind die an Slapstick-Komödien erinnernden Witze und Farcen, die Spontaneität und Spielerei. Mit Witz reagierten die Happenings auf das Leben und versuchten mit Humor, die Macht und ihre Ansprüche lächerlich zu machen. Wie sind sie aber im Kontext der von Lapin geforderten Gestaltung der Umwelt zu verstehen?

Der im Kontext des realen Sozialismus – und für die auf größtmögliche Autonomie der Kunst bedachten inoffiziellen Kreise – provokante Gedanke einer Überführung der Kunst ins Leben, wie ihn die *SOUP 69*-Gruppe vertrat, kann als kreative Lebensführung verstanden werden. Die Möglichkeit einer kreativen Lebensführung stand im Mittelpunkt der Diskussionen, die seit den späten 1960er Jahren in Estland geführt wurden. So wie beispielsweise William Morris die arbeitsteilige Produktion der Großindustrie verstand, sahen die estnischen Künstler den Einzelnen durch die sowjetische Bürokratie zu einem Rädchen in einer

2 E. Komissarov, *Soup'69 – 20 aastat hiljem*. – Kunst 1991, Nr. 1 (76), S. 17–19.

3 L. Lapin, *Taie kujundamas keskkonda* (1971). – L. Lapin, *Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995*. Tallinn: Kunst, 1997, S. 18.

4 L. Lapin, *Taie kujundamas keskkonda* (1971), S. 18.

5 L. Lapin, *Avangard*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, S. 193.

gewaltigen Maschinerie reduziert.⁶ In idealer Situation befände sich nur der Künstler, da sein Leben aus Schöpfung und Selbstverwirklichung bestünde und in welchem die Arbeit und das Leben miteinander verflochten wären. Durch die künstlerische Tätigkeit käme es zu einer Transformation der Arbeit in eine kreative, schöpferische Freizeit. Später thematisiert Lapin diesen Aspekt, als er das Heim des Künstlers als das ideale Heim in der Zeitschrift *Kunst ja Kodu* vorführte⁷, wie ich im dritten Teil meines Artikels bespreche.

Die Reintegration der Kunst in die (soziale) Praxis bedeutete also nicht das Aufgehen der Kunst im Leben, sondern die Verwandlung des Lebens in Kunst. Das Happening, eine

Form, die sich gerade an der Scheidelinie zwischen Kunst und alltäglichem Leben situiert hatte, wurde zu einem Format, mittels dessen die Rationalisierung des Alltags konterkariert wurde. Als ein unvernünftiges und ineffizientes, oft absurdes Verhalten sollte das Happening helfen, die moderne Zweckrationalität zu überwinden und ein vom Zwang befreites Leben zu gestalten.

II

Die Bedeutung von Design in der Umstrukturierung des Kunstbegriffs jener Jahre ist zwiespältig und komplex. Einerseits wurden auf der Suche nach neuen Funktionen der sowjetischen Kunst seit den 1960er Jahren die aus den 1920er Jahren stammende Ideen von der Kunst als

Gestaltung der Umwelt neu aufgegriffen und unter dem Label „Design“ propagiert.⁸ Diese Wiederentdeckung der sowjetischen Avantgarde wurde vor allem durch den Modernisierungskurs begünstigt: die Massenwohnbauten verlangten eine entsprechende Modernisierung der Möbel- und Warenproduktion, die Transformation hin zu industriellen Produktionsweisen benötigte ihrerseits technisch qualifizierte Designer.⁹ 1966 wird am Staatlichen Kunstinstitut die Abteilung für Design und industrielle Kunst gegründet. Viele der im Artikel behandelten Künstler, z.B. Andres Tolts, Ando Keskküla, Sirje Runge sind Absolventen dieser Fakultät. Dennoch blieb der Bezug auf die Avantgarde ambivalent, denn es ging weniger um eine Wiederbelebung der Gedanken der konstruktivistischen Avantgarde: In den Planungs-Abteilungen wurde vor allem die Idee von Einfachheit und Funktionalität vertieft. Kunst wurde so, unter dem Namen Design, zu einem wichtigen Instrument bei der rationalen Umstrukturierung des Lebens (und Wohnens), die dem neuen Geist der Zeit entsprechen sollten.

Andererseits, wie in der Kunstgeschichte Osteuropas öfters erwähnt, bot Design einen Zufluchtsraum

8 J. Kangilaski, *Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias*. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2003, Bd. 12 (1/2), S. 21; K. Eimermacher, *Funktionswandel in der sowjetischen Nachkriegskunst*. – *Bildende Kunst in Osteuropa im 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. H.-J. Drengenberg. (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Osteuropakunde 10.) Berlin: Verlag A. Spitz 1991, S. 105-133.

9 I. Gerchuk, *The Aesthetics of Everyday Life in the Khrushchev Thaw in the USSR (1954-1964)*. – *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*. Eds. D. Crowley, S. E. Reid. Oxford, New York: Berg, 2000, S. 85-88.

6 Die Entfremdung durch die bürokratische Aufteilung der Lebenssphären wurde in den 1960er Jahren allgemein diskutiert. Sie ist zum Beispiel ein wichtiger Punkt in Herbert Marcuses *Gesellschaftskritik*, die auch in Kreisen estnischer Künstler und Intellektuellen diskutiert wurde; im Gespräch mit Ando Keskküla, Tallinn, Mai, 2005.

7 L. Lapin, *Meie Kodu. Romantism ja ratsionalism III*. – *Kunst ja Kodu* 1974, Nr. 2 (43), S. 13.

für formale Experimente.¹⁰ Dieser Standpunkt wird im Artikel jedoch relativiert: es war vielmehr das neu entdeckte Feld künstlerischer Tätigkeit, das für die Künstler, die sich vorher mit Pop Art befasst hatten, einen relevanten Wirkungsbereich darstellte.

Als Ausgangspunkt für diese These dient sowohl die Diplomarbeit von Ando Keskküla, das Szenario des Zeichentrickfilms *Bluff (die Dinge)*, von 1973.¹¹ Es handelte sich um eine Art Anti-Werbefilm, der die Konsumgüter und das Begehren der Dinge kritisierte. Interessant ist der theoretische Teil der Arbeit, der 1974 unter dem Titel *Neben dem Design* in der Zeitschrift *Kunst ja Kodu* veröffentlicht wurde.¹² Keskküla stellt das Verschwinden der Grenze zwischen Avantgarde und Design fest. Zugleich stellte er einen erweiterten Begriff von Design dar, dessen Aufgabe es weniger ist, die Formen für Konsumgüter zu entwerfen, als die Umwelt und neue Lebensformen zu gestalten sowie menschliche Beziehungen zu organisieren. Die ganze Umwelt wurde zum Ziel der Gestaltung, ein totales „Kunstwerk“, das unter der Leitung des Designers entsteht. Keskküla skizzierte ein Konzept des progressiven Designs, das auf diese Beziehungen einzuwirken versuchte, indem es sämtliche Mittel wie Form, Farbe, Ton, Licht einbezog. Der gesamte

Lebensraum sollte zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung werden. Design sei die Avantgarde von heute und der Designer, schrieb Keskküla, wäre „Initiator der populären Kunst eines neuen Typus“, die flexibel und operativ auf soziale und technologische Veränderungen reagiere. Design wurde in gewisser Weise zu einem „Kulturdienst“.¹³ Eine derartige totale Wirkungsabsicht rückte Design in die Nähe der Idee des Gesamtkunstwerks.

Die Vervielfältigung der Warenproduktion und neue Möglichkeiten der Umweltgestaltung, die Hand in Hand mit der Entwicklung der Technologie gingen, wurden von den Künstlern als ein weiteres Potenzial für ihre künstlerische Produktion entdeckt. Industrielle Herstellungsweisen und neue Materialien bereicherten nicht nur die künstlerischen Mittel; diese neuen Möglichkeiten forderten die Künstler zugleich heraus, die Beziehungen der Kunst zur industriellen Produktionsweise, sowie die eigene, künstlerische Rolle in diesem Prozess zu überdenken. Während Keskküla Design als Erweiterung des künstlerischen Wirkungsfeldes begrüßte, handelte es sich insgesamt eher um eine ambivalente Beziehung. Genau da, wo sich die Praktiken von handwerklicher Kunst und industriellen Designs mischten, stand ihre künstlerische Praxis, ihre Kunstauffassung, vor einem Dilemma: die Frage war, wie das individuell Künstlerische im seriellen Prozess der industriellen Produktion dennoch zu bewahren sei, wobei die individuelle „Handschrift“ zudem als eine der wichtigsten Insignien der inoffiziellen Kunst galt, ohne dabei den inhaltlichen Bezug zu gesellschaftlichen Realitäten zu verlieren.

10 K. Eimermacher, Funktionswandel in der sowjetischen Nachkriegskunst, S. 218. Siehe auch M. A. Svede, *Many Easels, Some Abandoned: Latvian Art after Socialist Realism*. – Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991. Eds. A. Rosenfeld, N. T. Dodge. New Brunswick, London: Rutgers University Press, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 2002.

11 A. Keskküla, *Joonismultifilm. Stsenarium, lavastus, kujundamine*. [Diplomarbeit.] Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut, Tööstuskunsti kateeder, 1973 (Manuskript in der Fakultät für Design, Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn).

12 A. Keskküla, *Disaini kõrval*. – Kunst ja Kodu 1974, Nr. 1 (42).

13 A. Keskküla, *Joonismultifilm*.

Ein Beispiel dafür sind die Assamblagen von Andres Tolts, seine zwischen 1969-1972 aus unterschiedlichen massenproduzierten Textilien angefertigten und in verschiedenen Café-Ausstellungen gezeigten Pop Art-Objekte. Drei Assamblagen von Tolts wurden später in der Zeitschrift *Kunst ja Kodu* abgebildet. Sie illustrierten Tolts' Artikel über Dekor und die Verwendung von Mustern und Ornamenten in der Raumgestaltung, neben Abbildungen üppiger Interieurs der Jahrhundertwende.¹⁴ Dies lässt vermuten, dass Tolts den häuslichen Kontext als angemessen für seine Textilobjekte empfand, oder mit anderen Worten, dass gerade dies möglicherweise der Kontext und die Funktion waren, die der Künstler für seine Objekte ursprünglich im Blick hatte. Die Textilkonstruktionen sollten, wie dem Artikel zu entnehmen ist, „als visuelle Akzente nüchterne alltägliche Räume anreichern“.¹⁵ Wobei, wie der Künstler betonte, die dafür verwendeten Textilien eben keine Unikate, sondern gerade Massenartikel sein sollten. Das „Umfunktionieren“ von Gegenständen, die Einengung oder gar Zerstörung ihres Gebrauchswerts galten seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts – in dem der Künstler (als Handwerker) begann, sich gegenüber den Maschinen durchsetzen zu müssen – als künstlerische Methode, als ein Verfahren der Verfremdung, das im Zusammenhang mit einem Widerstand gegen die industrielle Vergegenständlichung und zugleich einem Kampf um das Überleben des Künstlers verstanden werden kann. Exemplarisch für diese Auffassung sind Marcel Duchamps Readymades. An jene Stelle, an der sie ihren ursprünglichen

Gebrauchswert verloren, traten andere, vorher unbemerkt gebliebene Qualitäten. Der Künstler als Designer ist kein Produzent nützlicher Gegenstände, sondern einer, der sie umfunktioniert, um die besondere und eigentümliche Poesie der Dinge zum Vorschein zu bringen und um zu beweisen, dass die alltägliche Dingwelt der Massenartikel nicht unbedingt so rational und monoton ist, wie sie normalerweise scheint. Es ist ein sehr spielerischer Umgang mit Design.

III

Diese Neuorientierung, die zu Beginn der 1970er Jahre stattfand, hatte vermutlich auch damit zu tun, dass die meisten Beteiligten keine Studenten mehr waren und nun darauf angewiesen waren, eigene Positionen in einer reglementierten Kunststruktur zu vertreten. Die oft verzweifelte Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle und Position als Künstler zwischen einer radikalen Avantgarde, die die traditionelle Kunst verwirft, und den realen Erwartungen an sowjetische Künstler, lässt sich auch in der Zeitschrift *Kunst ja Kodu* verfolgen, in der ein experimentelles Konzept der Kunst entwickelt wurde. 1973 war Andres Tolts zum neuen Herausgeber der Zeitschrift geworden, in die er dann den *SOUP 69*-Kreis einbezog. In den folgenden Jahren, bis zum Ende des Jahrzehnts, wird die Zeitschrift zur Plattform für Neuerungen in der Kunst.

Die Zeitschrift schlug ein erweitertes Verständnis von Kunst und künstlerischer Tätigkeit vor, das die gesamte materielle Kulturproduktion umfassen sollte. Ein besonderes Merkmal ist hierbei der Enthusiasmus bei der angestrebten Fruchtbarmachung von Erkenntnissen der zeitgenössischen Kunst für andere

14 A. Tolts, Muster-tekstiil-ruum. – *Kunst ja Kodu* 1974, Nr. 1 (42), S. 35-41.

15 A. Tolts, Muster-tekstiil-ruum, S. 38.

anliegende, neue Bereiche, wie etwa für eine allumfassende Gestaltung des menschlichen Lebensumfeldes. Dabei verwandelte sich der rein analytische und vor allem kritische Aspekt der *SOUP* 69-Gruppe in einen ernstgemeinten umweltgestalterischen Anspruch. Der Alltag und die populäre Bildkultur, die die *SOUP* 69-Künstler provokativ in die Kunst eingeführt hatten, stellte nunmehr das erklärte Ziel einer gestalterischen Kunst dar. Es ging in diesem Sinne nicht mehr nur um eine Kritik an der Gesellschaft und ihren kulturellen Ausdrucksformen, sondern eine einheitliche (visuelle) Kultur galt als das (neue) ambitionierte Ziel der Kunst.

Damit wiederholte *Kunst ja Kodu* die Idee einer Synthese und einer kulturellen Ganzheit. Dieser weltanschauliche Wunsch, die Formen des alltäglichen Lebens zu beeinflussen und durch die Ästhetisierung der Umwelt die individuelle Lebensführung sowie die Gesellschaft zu reformieren, erinnert an die Ambitionen der Künstler zur Jahrhundertwende, von William Morris bis zum Jugendstil.¹⁶

Dennoch unterschied sich die Integration, die *Kunst ja Kodu* anstrebte von ihren Vorbildern aus dem 19. Jahrhundert. In den Bildstrecken in der Zeitschrift trafen Bilder aus unterschiedlichen Sphären zusammen. Zugleich wurde dieses Material aus verschiedenen Bereichen der künstlerischen Tätigkeit oder eben

populärer Herkunft nicht hierarchisch geordnet. „Visuelle Organisation“ war ein Schlagwort, das die Aufgabe und die neue Praxis des zeitgenössischen Künstlers andeutete, die möglicherweise auch eine Erklärung für die seltsame, nichthierarchische Kategorisierung der Kunstwerke und Industrieprodukte in der *Kunst ja Kodu* ist – es war das Schaffungsfeld des Künstlers, der durch seine organisierende Tätigkeit alles in Einklang bringt. Durch die Integration von Massenproduktion und Hochkunst sollte der Stil des 20. Jahrhunderts entwickelt werden. Der Designer als Künstler eines neuen Typus war der „Initiator der ‘populären’ Kunst“, die flexibel und operativ auf soziale und technologische Veränderungen reagierte.¹⁷ Das Besondere dabei war, dass dieser Stil kein festgelegter Kanon sein sollte. Der Künstler agierte nicht als ein Führer oder Lehrer, sondern als Agent und Vermittler, der die Leser inspirierte, ihr Leben künstlerisch zu gestalten.

Zusammenfassung der Autorin

¹⁶ Vgl. O. Marquard, Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik. – H. Szeemann, Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Katalog. Kunsthau Zürich, Aarau, Frankfurt am Main: Verlag Sauerländer, 1983, S. 40-49. Andererseits verbanden diese Idee der Integration sowie der umweltgestalterische Aspekt den *SOUP* 69-Kreis, trotz seines direkten Verweises auf die amerikanische Pop Art auf dem Ausstellungsplakat, mit den Bestrebungen der *Independent Group*, die fast zwanzig Jahre zuvor in London tätig war.

¹⁷ A. Keskküla, Joonismultfilm.