

MUNICH POP
Der Maler Michael Langer und sein „absurder Realismus“
1965–69

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Luisa Nicolina Seipp
aus München
2021

Erstgutachterin: Prof. Dr. Burcu Dogramaci

Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Kühne

Tag der mündlichen Prüfung: 22.01.2020



Michael Langer in seinem Atelier in München-Schwabing, 1967.

Abb. in: Keller 1968, S. 40

TEIL I.: TEXT

1. Einleitung

1.1.	Utopien, Krawalle und Krautrock – Michael Langer, München und die 1960er Jahre.....	1
1.2.	Forschungsüberblick.....	6
1.3.	Fragestellung und Methodik.....	13
1.4.	“What is Pop Art?” Definition und Eingrenzung von Pop-Art.....	19

2. Das Frühwerk und die Suche nach der verloren gegangenen Figuration...22

2.1.	<i>L’art informel</i> und ihr vermeintliches Freiheitsversprechen: Die Ausgangssituation.....	23
2.2.	Kunstpölitischer Protest und groteske Köpfe: Langers Wiederentdeckung der menschlichen Form.....	32
2.3.	<i>Targets</i> und der Aufbruch zum Pop.....	47

3. Der „absurde Realismus“ (1965–69) – Im Spannungsfeld von *American Pop* und expressiver Malerei.....55

3.1.	<i>Munich Pop Boom!</i> ? Ein Intermezzo der Münchner Kunstgeschichte.....	55
3.2.	Sprechblasenbilder (1965–66) zwischen Comic-Strip und tradiertem Malgestus.....	82
3.3.	Von Bikinis, Soldaten und Fäusten. Motive und Stilmittel eines neuen Pop-Realismus.....	97
3.4.	„Expressionistisches Heimweh“ – Strategien der absurden Verzerrung und Deformation.....	119

4. Der Sieg des Banalen – Der „absurde Realismus“ ein missglücktes Experiment?.....129

4.1.	München um 1968 – Revolte und „Malverbot“.....	131
4.2.	Langers Experimentalfilme 1969–72: Zwischen Illusion und Realität.....	140
4.3.	Die Retrospektive: Langers kunsttheoretische Texte als Spiegel seiner eigenen Malpraxis.....	146

5. 50 Jahre später – Rückblick und Ausblick.....152

6.	Anhang	
6.1.	Literatur- und Quellenverzeichnis.....	159
6.2.	Interviews.....	173
6.3.	Biografie des Künstlers.....	190
6.4.	Ausstellungsverzeichnis.....	191
6.5.	Abbildungsverzeichnis.....	200

TEIL II.: WERKVERZEICHNIS

1.	Anmerkungen.....	1
2.	Verzeichnis und Beschreibung der Gemälde von 1964–69.....	5
	Danksagung.....	104

TEIL I.: TEXT

1. Einleitung

1.1. Utopien, Krawalle und Krautrock – Michael Langer, München und die 1960er Jahre

Es gibt nur eine Stadt in Deutschland, der Hitler versprach, sie groß zu machen – und die es trotzdem geworden ist. Nur eine bundesdeutsche Großstadt, in der Nachtschwärmer und Nachtlärmer massenweise von der Polizei geknüppelt wurden – und die sich dennoch als „Weltstadt mit Herz“ versteht. Nur eine Weltstadt, in der Leberkäs als delikat und Lederhosen als salonfähig gelten. [...] Nirgendwo sonst mischen sich Knödeldampf, Bierdunst und Weihrauch so innig mit dem Duft der großen Welt. Nirgendwo sonst fühlen sich Playboys und Professoren, Bayern und Preußen, Sozis und Spezis, Gamsjäger und Kulturkritiker, Dirndl-Matronen und Topless-Twens in gleichem Maße zu Hause wie in eben dieser Stadt.¹

Das Magazin *Der Spiegel* widmet sich in seiner Septemбераusgabe von 1964 der Stadt München als Hauptthema. Das hier beschriebene Spannungsfeld zwischen Tradition und Weltoffenheit lässt sich in der Kunstszene der bayerischen Metropole wiederfinden. Sie bildet das Umfeld des Malers Michael Langer, dessen Hauptwerk von 1965 bis 1969 entstanden ist und ebenfalls von einer spannungsreichen Gegensätzlichkeit geprägt ist.

München und die 1960er Jahre – eine konfliktgeladene Dekade, die 1962 mit den „Schwabinger Krawallen“ eingeleitet wurde: Fünf jugendliche Straßenmusikanten, die am Abend des 21. Juni auf einer Parkbank Ecke Leopold- und Martiusstraße musizierten, wurden wegen Ruhestörung von einer Polizeistreife festgenommen. Das resultierte in massivem Protest und der Demolierung der angerückten Polizeiwagen, die erfolglos versuchten, die 19-jährigen Musiker abzuführen. Es war der Beginn einer fünftägigen Besetzung der Leopoldstraße sowie gegenseitiger Provokationen und gewaltsamer Angriffe zwischen der Jugend und der überforderten Polizisten.² Die von den Medien verbreiteten Bilder³ gaben der Leopoldstraße damals ihren berüchtigten Beinamen der „Wilden Meile“.⁴ Zwar werden die Münchner Ereignisse von 1962 laut dem Historiker Stefan Hemler

¹ O. V.: O’zapft is, in: *Der Spiegel*, Nr. 39 (1964), S. 42–52, hier S. 42; www.spiegel.de/spiegel/print/d-37797173.html. Alle URL wurden zuletzt am 15.10.2019 aufgerufen.

² Vgl. Hemler 2006, S. 25–57, hier S. 32–42.

³ Z. B.: O. V.: Die große Studentenhatz in Schwabing, in: *Die Zeit*, 29.6.1962, S. 6.

⁴ Wolfram Kunkel, in: Beyer 2015, S. 10 (ALS).

nicht als unmittelbarer Auftakt – es waren schließlich eher Krawalle als groß organisierte Demonstrationen –, dennoch als Vorboten der Studentenrevolution von 1968 gesehen.⁵ Nur einen Kilometer vom Schauplatz der „Schwabinger Krawalle“ entfernt wurde zwei Jahre zuvor die Gaststätte Lohengrin in der Türkenstraße 50 zum Ort einer sich formierenden Protestgruppe. 1960 schlossen sich dort, nicht unweit der Münchner Kunstakademie, mehrere junge Künstler*innen zusammen – darunter der 30-jährige Michael Langer. Ihr Ziel war der Widerstand gegen die hierarchischen und konservativen Strukturen in der Münchner Kunstpolitik. Es gelang den revoltierenden Kunstschaaffenden, das autokratisch geführte Ausstellungsprogramm vom Haus der Kunst zu durchbrechen. Ab 1962 durften die jungen Progressiven in einem eigenen jährlichen Herbstsalon dort ihre Werke zeigen. Langer erhielt im Jahr der Krawalle 1962 den jährlich verliehenen Kunstpreis des Herbstsalons.

Die heute von Modeketten, Fast-Food-Restaurants und Supermärkten dominierte Leopoldstraße in Schwabing kann kaum widerspiegeln, welch revolutionärer Geist sich dort während der 1960er Jahre entwickelte. Die gesellschaftspolitischen Zukunftsentwürfe der jungen Generation, die sich gegen den Autoritarismus ihrer als spießig empfundenen Elterngeneration und die unbewältigte NS-Vergangenheit auflehnte, waren geprägt von Emanzipation und Autonomie.⁶

Dieses Gefühl der Selbstbestimmung kam besonders in der Beat- und Rock'n'Roll-Musik der 1960er Jahre zum Ausdruck. 1963 eröffneten in der Leopoldstraße die unter den Jugendlichen beliebten Tanzschuppen PN-Hit-House und Big Apple. In Letzterem zertrümmerte am 8. November 1966 ein damals noch weitestgehend unbekannter James Marshall Hendrix seine Gitarre auf der Bühne.⁷ Wenige Monate zuvor brachten die Beatles im Circus Krone die jungen Münchner Zuschauer*innen zu absoluter Ekstase, wobei die *Süddeutsche Zeitung* noch recht verhalten auf den „Lärm-Export aus Liverpool“⁸ reagiert. Im Blow up, einem 1967 eröffneten mehrgeschossigen „Beatschuppen“, dem Gebäude des heutigen Schauburg-Theaters am Elisabethplatz, traten – mittlerweile weltbekannte – Größen der Rock- und Beatmusik auf, unter anderem 1968 Pink Floyd.⁹ Die englischsprachigen Namen der in den 1960er Jahren in München gegründeten Tanz- und Musiklokale sowie die dort auftretenden Bands zeugen von dem Willen, sich den

⁵ Hemler 2006, S. 57. Vgl. zur westdeutschen Protestbewegung: Martin Löhnig/Mareike Preisner/Thomas Schlemmer (Hg.): *Ordnung und Protest: eine gesamtdeutsche Protestgeschichte von 1949 bis heute*, Tübingen 2015; Pfeiffer 2011; Kraushaar 1998.

⁶ Kraushaar 1998, S. 320.

⁷ Jürgen Hermann, in: Fricke 2018, Manuskript, S. 18 (ALS).

⁸ Claus Heinrich Meyer: *Stakkato-Schreie*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25.6.1966, S. 3 (BHS).

⁹ Hans Dollinger: *München im 20. Jahrhundert. Eine Chronik der Stadt von 1900–2000*, München 2001, S. 287.

internationalen Entwicklungen in der progressiven Musik- und Kulturszene anzuschließen.

Die Mitglieder der Münchner Band Amon Düül – späterer Inbegriff des „Krautrock“¹⁰ – waren gleichzeitig Mitglieder einer Künstlerkommune in der Klopstockstraße. Sie spielten häufig in den Universitäten und der Akademie der Bildenden Künste. Ihre Konzerte bestanden aus mehreren bis zu 30-minütigen Jamsessions, gepaart mit einer psychedelischen Lichtshow, einem eingespielten Pornofilm sowie Studierenden, die sich zum Teil im Rausch bewusstseinsweiternder Drogen nicht nur dem Spektakel, sondern auch ihren Zukunftsvisionen hingaben.¹¹ Amon Düül agierte damit als wichtiger Katalysator der aufkommenden Studentenproteste. Die Malerei von Michael Langer scheint währenddessen zunehmend jene leuchtenden psychedelischen Stimmungsbilder einzufangen und die wutverzerrten Gesichter einer aufkommenden revoltierenden Jugend aufzunehmen.

Die Protestbewegung der westdeutschen Jugend fand am 2. Juni 1967 einen tragischen Auftakt, als in Berlin bei einer Demonstration gegen den umstrittenen Besuch des Schahs von Persien der Student Benno Ohnesorg von einem Polizisten erschossen wurde. Der persische Despot machte zuvor am 31. Mai unter großem Protest auch in München Halt.¹² Die Münchner Ostermärsche im April 1968 endeten in gleichermaßen erschütternden Ereignissen: Infolge des Mordanschlags auf Rudi Dutschke in Berlin versammelten sich am 11. April Münchner Studenten zunächst vor dem Hertie-Hochhaus in der Leopoldstraße, um dann zusammen zum Axel Springer-Gebäude in der Schellingstraße 49 zu laufen. Dort befand sich die Redaktion der als reaktionär und populistisch geltenden Boulevardzeitung *Bild*.¹³ Durch eine Belagerung der Büroräume sollte eine weitere Auslieferung der Zeitung gestoppt werden. Grund für die Wut auf die Springerpresse war deren Hetzjagd gegen die linksgerichtete Studentenschaft und ihren „Rädelsführer“ Dutschke. Infolge einer am 15. April wiederholten Stürmung auf das Springer-Verlagsgebäude und der anschließenden Eskalation einer Straßenschlacht zwischen den Demonstrierenden und der Polizei starben der Fotojournalist Klaus Frings und der Student Rüdiger Schreck, die bei den Auseinandersetzungen tödlich am Kopf verletzt wurden.¹⁴

Am selben Tag traf am Münchner Flughafen die weltweit größte Sammlung US-amerikanischer Pop Art aus New York ein, die der Darmstädter Kunstsammler Karl Ströher

¹⁰ Krautrock ist eine vom britischen Musikmagazin *New Musik Express* erfundene Genrebezeichnung westdeutscher Rockmusik. (Vgl. David Stubbs: *Future Days. Krautrock and the building of modern Germany*, London 2014, S. 5f.).

¹¹ Vgl. ebd., S. 88ff.

¹² Vgl. Uwe Soukup: *Der 2. Juni 1967: Ein Schuss der die Republik veränderte*, Berlin 2017; Pfeiffer 2011, S. 62.

¹³ Plitsch-Kußmaul 1995, S. 126f.

¹⁴ Vgl. Ulrich Chaussey: *Tod in München – Frings und Schreck*, in: Pfeiffer 2011, S. 89–100.

mithilfe des Münchner Galeristen-Duos Franz Dahlem und Heiner Friedrich erworben hatte. Die Sammlung sollte wenig später vom Galerieverein im Haus der Kunst erstmalig der Öffentlichkeit präsentiert werden.¹⁵ Die grelle Bildästhetik der amerikanischen Pop Art wird 1968 auch in Michael Langers Werken immer prägnanter und verbindet sich mit der Visualisierung grotesk zerquetschter Gesichter und Körper.

Die Studentenbewegung in München erreichte ihren Höhepunkt, gleichzeitig wie in anderen europäischen Zentren, im Mai 1968. Über mehrere Tage hinweg demonstrierten zum Teil über 10 000 Student*innen, Schüler*innen, Künstler*innen und Arbeiter*innen gegen die von der Bundesregierung erlassenen Notstandsgesetze und führten verschiedene Aktionen – Sit-Ins, Teach-Ins und Happenings – aus.¹⁶ Die Revolte führte in München zur Schließung der Akademie der Bildenden Künste vom 20. bis 25. Februar 1969 sowie anschließend vom 17. Juli bis Oktober 1969.¹⁷ Die Maßnahme hervorgerufen haben mehrere Aktionen der Kunststudierenden, in denen sie die Wände der Akademie mit provokativen Parolen beschrieben, Vorlesungen durch massive Störungen unterbrachen und mit Motorrädern durch die Gänge rasten, um „das Establishment einzuschüchtern und die Akademie zu entweihen“.¹⁸

Nur wenige Straßen davon entfernt, in der Schwabinger Agnesstraße, entscheidet sich zu diesem Zeitpunkt Michael Langer, dass er nach beinahe 20 Jahren konsequent ausgeführter Malerei seine Form der Kunst nicht mehr vertreten kann und legt den Pinsel nieder. Er hinterlässt ein Werk, das inmitten dieser gesellschaftspolitisch aufgeladenen Zeit entstanden ist und die Aufbruchsstimmung dieses Jahrzehnts ebenso zum Ausdruck bringt, wie die Tanzlokale der Leopoldstraße oder die Vorlesungssäle der Universitäten.

Diese Untersuchung beschäftigt sich mit dem Künstler Michael Langer, der 1929 in Zittau geboren ist und 1949 München zu seiner Wahlheimat machte. In den frühen 1960er Jahren bleibt er den informellen Malereiprinzipien zugewandt, begibt sich 1963/64 jedoch mittels kindlich anmutender Formexperimente auf die Suche nach einer neuen Figuration und widmet sich schließlich 1965 einer gegenständlichen und ästhetisch deutlich an der amerikanischen Pop Art orientierten Malerei. Langers selbst betitelter „absurder

¹⁵ Franz Dahlem, in: Leuthäuser 2018, S. 283–328, hier S. 317.

¹⁶ Die Notstandsgesetze und die damit einhergehende Verfassungsänderung sollten die Bundesrepublik Deutschland in bestimmten Krisensituationen dazu befähigen, als autonomer Staat entscheiden zu dürfen. Die junge Generation, insbesondere die APO (Außerparlamentarische Opposition), sah darin eine Bedrohung für die gerade erst gefestigte Demokratie. (Vgl. Kraushaar 1998, S. 120–173).

¹⁷ Zacharias 2008, S. 116.

¹⁸ Wieland Sternagel, in: Beyer 2018, S. 17 (ALS).

Realismus“ gleicht in der abstrakten Fragmentierung des menschlichen Körpers der Malerei Picassos und in seiner grotesken Verzerrung der Gesichter manchen Bildern Francis Bacons. Er besitzt die plakative Farbigkeit von Andy Warhols Siebdrucken und entnimmt seine Motive – wie sexualisierte Frauenkörper und Comic-Strips – dem Kanon der amerikanischen Pop Art. In der Zeit von 1965 bis 1969 schafft Langer 153 dieser Werke, die ohne Frage sein Hauptwerk ausmachen. Nicht zuletzt, da der Künstler um 1970 die Bildsprache seiner Malerei auf das Medium Film überträgt und drei teils prämierte Experimentalfilme dreht. Nach einer 20-jährigen Schaffenspause versucht Langer 1990 wieder dort malerisch anzusetzen, wo er in den späten 1960er Jahren aufgehört hat. Dies spricht ebenfalls dafür, dass er mit den Werken des „absurden Realismus“ seine individuelle Bildsprache gefunden hat. Nicht nur als praktizierender Künstler beschäftigt sich Langer mit dem Phänomen der Pop Art, er setzt sich auch in theoretischen Schriften kritisch damit auseinander. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit arbeitete Langer von 1957–92 als Kunsterzieher an verschiedenen Münchner Schulen und zuletzt am Institut für Kunstpädagogik der LMU München.

Langer gehörte in den 1960er Jahren zu jenen Kunstschaffenden, die sich gegen die konformistische Kunst der Nachkriegszeit auflehnten und nach progressiven Bildlösungen suchten. Aufgrund der grellen Pop-Ästhetik und der absurden Deformierung des Menschen sorgte Langers „absurder Realismus“ in der damaligen Kunstszene für Aufsehen. Der Münchner Maler Rudi Tröger erinnert sich: „Der Michael Langer war ziemlich in der Pop Art drin. Diese Formulierungen haben ihn sehr interessiert. [Er] war sehr neugierig und unruhig, hat immer rumgeforscht und hat immer versucht, Neuland zu finden.“¹⁹ Heino Naujoks von der Künstlergruppe WIR beschreibt Langers Bilder als etwas „Eigenes und sehr Expressives“. Sie wären damals etwas Neues gewesen, erinnert sich Naujoks, eine „plötzliche Pop-Art-Sache, die ein neues Moment brachte“.²⁰

¹⁹ Telefongespräch mit Rudi Tröger, 12.4.2019 (ALS).

²⁰ Gespräch mit Heino Naujoks, 15.11.2016 (ALS).

1.2. Forschungsüberblick

Michael Langer ist eine feste Rolle in der Münchner Kunstszene der 1960er Jahre zuzusprechen. Obwohl seine Malerei als ein bedeutendes Zeugnis dieser gesellschafts- und kunstpolitisch spannenden Zeit in München zu bewerten ist, blieb sein Werk bis heute weitgehend unbeachtet. Nachfolgend soll ein Überblick über den Forschungsstand zu Langer und der Münchner Kunst der 1960er Jahre gegeben werden. Es wird aufgezeigt, welche Literatur für diese Arbeit von Bedeutung sind, wo sich diese Dissertation positioniert und welche Forschungslücken geschlossen werden sollen.

Um 1990 – als Langer die Malerei nach 20 Jahren wiederaufnahm – findet sein „absurder Realismus“ neue Beachtung. Zu Langers 60. Geburtstag organisierte die Münchner Otto-Galerie von Willi Bleicher 1989 erstmals eine Retrospektive seiner Werke der 1960er Jahre. Im selben Jahr beginnt sich der Kunstsammler Helmut Klewan für Langers Bilder zu interessieren und vertritt ihn in seiner Münchner Galerie. 1990 eröffnete Klewan eine Ausstellung zu Langers *Sprechblasen- und Zerrbildern* und publizierte die erste Monografie.²¹ Darin ist ein Aufsatz der Kunsthistorikerin Cornelia Stabenow enthalten, in dem sie von einer kunstästhetischen Perspektive ausgehend über Langers Werk reflektiert. Auch ein 30-seitiger kunsttheoretischer Text von Langer selbst ist abgedruckt. Die Publikation konzentriert sich auf Langers Hauptwerk von 1965–68 und nimmt keinen Bezug auf sein vorangegangenes Frühwerk und die letzten in Dispersionsfarbe gestalteten Arbeiten von 1968–69. In den Folgejahren präsentierte Langer seine Bilder aus den 1960er und 90er Jahren in 22 Einzel- und 14 Gruppenausstellungen in Deutschland, Italien und Österreich.²²

Die bislang größte Aufmerksamkeit erhält sein Werk in der Ausstellung *German Pop* in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt 2014. Dort wurde Langer exemplarisch als Vertreter einer Münchner Pop Art mit den zwei Werken *o. T. (Bikini I.)* [WV 67/4] und *o. T. (Fußballfan)* [WV 67/15] sowie seinem Experimentalfilm *Yin* (1969) präsentiert. Begleitend erschien ein umfassender Katalog, der die Pop Art-Szenen in Berlin, Düsseldorf, Frankfurt und München untersucht. Die Kunsthistorikerin Selima Niggel widmet sich in ihrem Beitrag *Bavarian Way of Pop. Ein ‚produktives Missverständnis?‘* der Pop-Rezeption in

²¹ Vgl. Klewan 1990.

²² Für ein vollständiges Ausstellungsverzeichnis vgl. Anhang.

der Münchner Kunstszene. Sie gibt einen Überblick zu Langers Œuvre, den sie als „Einzelgänger in der Münchner Szene“²³ bezeichnet. Auch wenn sie die Zuschreibung *Pop* rückblickend als zu stark betont empfindet, beschreibt Niggl das für Langers Hauptwerk wesentliche Spannungsfeld zwischen deskriptiver Pop Art und verzerrender Abstraktion.²⁴

Das Wiederaufleben von Langers Werk ab den 1990er Jahren ereignet sich gleichzeitig zu einer allgemeinen wissenschaftlichen Aufarbeitung der deutschen Nachkriegskunst. Die Wiedervereinigung Deutschlands scheint Anlass zu einer umfassenden Rückschau auf die letzten Jahrzehnte mit besonderem Fokus auf die Revolutionsjahre um 1968 und ihrer Folgen gewesen zu sein. Hans Belting schreibt in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* im November 1991, dass „das Thema der deutschen Kunst, das wir lange verdrängt hatten,“ nun wieder in den Fokus des Interesses gelangen müsse.²⁵ Martin Damus’ *Kunst in der BRD 1945–1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfassten Gesellschaft* widmet sich 1995 umfassend diesem Thema.²⁶ Auf fast 500 Seiten untersucht Damus aus einer kunsthistorischen und sozialgeschichtlichen Perspektive die deutsche Nachkriegskunstgeschichte, ihre verschiedenen Bewegungen und die internationalen Interdependenzen in der Kunstproduktion. Eine Aktualisierung dieses Themas gelingt der Kunsthistorikerin Karin Thomas 2002 in der gleichermaßen umfangreichen und chronologischen Publikation *Kunst in Deutschland seit 1945*.²⁷ Diese beiden Studien bilden den kunsthistorischen Rahmen meiner Untersuchung, auf dessen Grundlage die differenziertere Forschung zu Michael Langer und der Münchner Kunstszene der 1960er Jahre erfolgen konnte.

In der kunsthistorischen Forschung ist besonders in den letzten beiden Jahrzehnten eine zunehmende Aufarbeitung der 1960er Jahre zu verzeichnen. Diese Fokussierung hängt vermutlich damit zusammen, dass die Generation der Zeitzeugen allmählich das Ende ihres Lebens erreicht oder bereits verstorben ist. Aus diesem Grund unternahm das Städel-Museum in Frankfurt unter der Leitung von Franziska Leuthäuser den Versuch,

²³ Niggl 2014, S. 188.

²⁴ Ebd.

²⁵ Belting 1991, S. 2 (BHS).

²⁶ Vgl. Damus 1995. Bereits 1973 hatte er sich im Rahmen eines Forschungsauftrags der Neuen Gesellschaft für die Bildende Kunst e. V., Berlin, mit dem Thema beschäftigt. (Vgl. ders.: *Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus*, Frankfurt am Main 1973).

²⁷ Vgl. Thomas 2002.

in einem großangelegten Oral History-Projekt die Kunstszene der BRD in den Nachkriegsjahrzehnten zu rekonstruieren. In über 70 Interviews wurden Künstler*innen, Kunstkritiker*innen und -historiker*innen, Galerist*innen und Kunstsammelnde über die deutsche Kunst nach 1945 befragt. Dabei handelte es sich bei den Befragten um die Generation, die nach dem kulturellen Kahlschlag durch den Krieg und den Nationalsozialismus die deutsche Kunst wiederaufleben lassen wollten. Galerist*innen und Kunstschaaffende der Münchner Szene – so etwa Franz Dahlem, Six Friedrich und Dorette Stab – waren Teil des Projektes und sind somit für diese Dissertation von großem Wert. Eine zweibändige, fast 2000-seitige Printpublikation mit den Transkripten der Interviews erschien 2018 unter dem Titel *Café Deutschland. Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD*.²⁸

Das Feuilleton des Bayerischen Rundfunks ließ 2018, 50 Jahre später, die Münchner Geschichte der 1960er Jahre in einer Hörspiel-Serie wiederaufleben. Der Filmhistoriker Friedemann Beyer interviewte verschiedene Zeitzeugen aus der Kunst- und Musikszene sowie Schlüsselfiguren der Münchner Protestbewegung von 1968. Die Aussagen der Zeitzeugen bilden in Form der Oral History einen elementaren Bestandteil in der kunstwissenschaftlichen und soziopolitischen Rekonstruktion der Münchner Geschichte.²⁹

Die Forschung zur Münchner Kunst der 1960er Jahre hat sich bislang auf das Künstlerkollektiv SPUR mit den Kernmitgliedern Heimrad Prem, Helmut Sturm, Hans Peter (HP) Zimmer und Lothar Fischer konzentriert. Ihr Schaffen wurde in etlichen Publikationen und Ausstellungen weitreichend aufgearbeitet.³⁰ Auch ihre Schwestergruppe WIR mit den Mitgliedern Heino Naujoks, Florian Köhler, Helmut Rieger, Reinhold Heller und Hans Matthäus Bachmayer sowie die 1965 gemeinsam mit SPUR gegründete Gruppe Geflecht findet in der Kunstwissenschaft reichlich Beachtung.³¹ Für diese Dissertation war insbesondere die 1995 von Pia Dornacher herausgegebene Monografie mit Werkverzeichnis zu Heimrad Prem von Relevanz.³² Darin arbeitet Dornacher nicht nur Prem

²⁸ Vgl. Leuthäuser 2018. Die Interviews stehen auch online zur Verfügung.

²⁹ Die Manuskripte der Hörspiele mit den transkribierten Interviews wurden vom Bayerischen Feuilleton zur Verfügung gestellt. (Beyer 2015; Beyer 2018; Fricke 2018; Manuskripte im Archiv der Autorin (ALS)).

³⁰ Vgl. Weihrauch/Kellner 1979; Dornacher 1999; Birnie Danzker/Dornacher 2006; Hörner 2014; Mühling/Huttenlauch 2015 (beinhaltet erstmals englische Übersetzungen der SPUR-Manifeste und Flugblätter).

³¹ Vgl. Lindemann, in: Weltkunst, Nr. 11, Juni (1990), S. 1702–05; Gruppe Geflecht: Arbeiten von 1965–1968, Kat. Ausst. Rathausgalerie der Landeshauptstadt München, München 2007; Gruppe WIR. 1959–65, Kat. Ausst. Museum Lothar Fischer, Neumarkt i. d. Oberpfalz, München 2015.

³² Vgl. Dornacher 1995.

Œuvre intensiv auf, sie beleuchtet auch die lokalen Umstände für dessen Entstehung und gibt damit einen wichtigen Einblick in das allgemeine Münchner Kunstschaffen in den 1960er Jahren. Auch die Pop Art-Phase in Prem's Werk wird hervorgehoben. Neben dem Werkverzeichnis beinhaltet die Publikation viele private Dokumente, die Aufschluss über die Verflechtungen innerhalb der Münchner Kunstszene geben.

Wie aus Heimrad Prem's Tagebuchnotizen, die 2013 von dessen Ehefrau Monika veröffentlicht wurden,³³ oder den Interview-Aussagen von Heino Naujoks hervorgeht, stand Langer in engem Kontakt zu den beiden Künstlergruppen SPUR und WIR. Sie nahmen an den gleichen Ausstellungen teil und waren 1960 an der Etablierung der Freien Münchner und Deutschen Künstlerschaft e. V. beteiligt. Künstlerische Einzelpositionen in München wurden bislang kaum wissenschaftlich untersucht. Das Werk des früh verstorbenen Malers Uwe Lausen bildet dabei eine Ausnahme und wird in jüngerer Zeit intensiv von Selima Niggel aufgearbeitet.³⁴ Die fortgeschrittene Forschungslage zu den genannten Künstlern unterstützt diese Dissertation fundamental, da sie das unmittelbare Umfeld zu Langer repräsentierten und die Gruppe von Künstlern definiert, die ab Mitte der 1960er Jahre an der Formulierung einer Münchner Pop Art beteiligt waren.

Die Münchner Maler Dieter Stöver (1922–1984), Walter Raum (1923–2009) und Hannes Strauß standen Langer persönlich sehr nahe. Da sie in den 1960er Jahren den informellen Bildlösungen verbunden bleiben und keine Rolle in dem für meine Studie wichtigen Kontext der Pop Art spielen, fallen sie jedoch aus dem Untersuchungsrahmen heraus.

Eine wertvolle Dokumentation zur Münchner Kunst der 1960er Jahre, die sich nicht nur auf die präsenten Künstlergruppen konzentriert, ist Nina Kellers *Report über junge Künstler in München* von 1968.³⁵ Keller besuchte 1967 verschiedene junge Künstler*innen in ihren Ateliers und befragte sie zur Münchner Kunstsituation. Trotz Kellers Anspruch, das beengte Blickfeld zum Kunstschaffen in München zu erweitern und bisher unbekanntere Positionen zu zeigen, präsentiert sie mit Ludi Armbruster und einer kurzen Erwähnung von Maria Reuter lediglich zwei weibliche Positionen. Neben der Kunstszene interviewte Keller auch junge Kulturschaffende aus den Bereichen Musik und Theater.

³³ Vgl. Prem 2013.

³⁴ Vgl. Lausen 1984 (1); Lausen 2010; Selima Niggel, *Übermorgen bin ich tot. Zu Leben und Werk von Uwe Lausen (1941-1970)*, Köln, voraussichtlich Herbst 2020.

³⁵ Vgl. Keller 1968.

Trotz der umfangreichen kunstwissenschaftlichen Aufarbeitung der Gruppe SPUR, haben sich bisher nur wenige Publikationen oder Beiträge eingehender mit der aus ihrem Werk so radikal hervorstechenden Pop Art-Phase befasst.³⁶ Das liegt vor allem daran, dass sich die Gruppe SPUR wenig als Kollektiv mit der Pop Art beschäftigte. Die einzelnen Künstler experimentierten vielmehr außerhalb der Gruppenarbeiten in ihrem jeweils individuellen Werk mit der Pop Art. Die Publikation *Dritte Welle: Die Gruppe SPUR, der Pop und die Politik*, die 2013 anlässlich einer Ausstellung in der Kunsthalle Kiel von Annette Hüsch herausgegeben wurde,³⁷ versucht dennoch eine eingehende Beleuchtung der Pop Art im künstlerischen Schaffen der SPUR. Neben ausführlichen Beiträgen zur SPUR und ihrer Beziehungen zu politisch aktiven Künstlern und Gruppierungen – so etwa zu Asger Jorn und der Pariser Situationistischen Internationale –, bleibt die Pop Art doch nur ein Randphänomen der Publikation. In einem knappen Beitrag von Dörte Zbikowski wird die Auseinandersetzung der SPUR-Künstler mit der Pop Art in Zusammenhang mit Uwe Lausen beschrieben, der diese maßgeblich zur Beschäftigung mit Pop angeregt hatte.³⁸ In einem weiteren Beitrag werden ausgewählte Pop-Adaptionen der SPUR-Mitglieder eingehender untersucht,³⁹ eine Eingliederung in den Kontext ihrer Entstehung mit einer Beleuchtung des künstlerischen Klimas in München unter dem Einbezug der Pop Art wird jedoch nicht gegeben.

Die seit den 2000er Jahren zunehmende kunstwissenschaftliche Aufarbeitung der Pop Art als eines globalen Phänomens und ihrem Auswirken auf das Kunstschaffen in Europa schließt die Münchner Pop-Positionen weitestgehend aus.⁴⁰ Die europäischen und deutschen Ausstellungen zur Pop Art werfen meist Fragen zu etwaigen Wechselwirkungen mit der nordamerikanischen Kunst auf und diskutieren, ob eine eigenständige europäische – beziehungsweise deutsche – Pop Art existiert.

³⁶ Vgl. zur Beschäftigung der Gruppe SPUR mit der Pop Art: Walter Grasskamp: Freizeitgesellschaft. Flamingos, Farbtafeln, Braunwerte. Kapitalistischer Realismus und German Pop, in: *Europop 2008*, S. 190–225, v. a. S. 206ff.; Ilona Czerny, Die Gruppe SPUR (1957–1965). Ein Künstlerphänomen zwischen Münchner Kunstszene und internationalem Anspruch, Wien 2008, S. 299–302; Manuela Kamp, „Polit Pop“ – Politisch engagierte Werke in der deutschen Pop Art, Diss. Univ. Bochum 1997, S. 13; Dornacher 1995, S. 101.

³⁷ Vgl. Hüsch 2013.

³⁸ Dörte Zbikowski: Pop-Art – Im Dialog mit Uwe Lausen, in: Hüsch 2013, S. 222f., hier S. 223.

³⁹ Dörte Zbikowski: Provozieren, Überraschen, Wandelbar bleiben. Die Gruppe SPUR und ihr Weg zu einer Erneuerung der Malerei, in: Hüsch 2013, S. 134–173, hier S. 144f.

⁴⁰ Internationale Ausstellungen zur europäischen und deutschen Pop Art seit 2000 sind z. B.: *Europop* im Kunsthaus Zürich (2008), *German Pop* in der Schirn Kunsthalle, Frankfurt (2014–15), *The World Goes Pop* in der Tate Modern, London (2015), *I like Fortschritt. German POP Reloaded* im Kunstmuseum, Mülheim an der Ruhr (2016), *Leben mit Pop* in der Kunsthalle Düsseldorf (2011) und *Warhol 1968* im Moderna Museet Stockholm (2018–19), die Warhols erste europäische Einzelausstellung in Stockholm 1968 rekonstruierte.

Die Rezeptionsgeschichte der Pop Art in Deutschland wurde bis zur Jahrtausendwende nur teilweise beleuchtet.⁴¹ Diese Forschungslücke geschlossen hat Jochen Link in seiner 2000 publizierten Dissertation *Pop Art in Deutschland. Die Rezeption der amerikanischen und englischen Pop Art durch deutsche Museen, Galerien, Sammler und ausgewählte Zeitungen in der Zeit von 1959 bis 1972*.⁴² Darin widmet er sich anhand der Auswertung von Zeitungsrezensionen, Ausstellungen in Galerien und Museen sowie der Ankaufslisten deutscher Museen umfassend der faktischen und institutionellen Rezeptionsgeschichte der nordamerikanischen und englischen Pop Art. Während seiner Forschungsarbeit in den späten 1990er Jahren konnte Link noch eine Reihe von Zeitgenossen befragen, die inzwischen zum Teil verstorben sind. Seine Untersuchungsergebnisse, insbesondere der Zeitzeugengespräche, bilden eine wichtige Grundlage für diese Dissertation und die Frage nach der Rezeption der Pop Art in München.

2009 versuchte die Münchner Galerie van de Loo in der Ausstellung *Bavarian Way of Pop*, die Frage nach einer Pop Art-Szene im München der 1960er Jahre erstmals zu beantworten. In der Schau wurden die Werke der SPUR- und WIR-Künstler sowie von Ludi Armbruster, Uwe Lausen und Michael Langer gezeigt. Dabei wurde auf die marginale kunstwissenschaftliche Beachtung einer Münchner Pop Art hingewiesen:

Es ist in Vergessenheit geraten, dass die insbesondere in der zweiten Hälfte der 60er Jahre mit großer Wucht in die Kunstwelt einbrechenden Einflüsse aus England und Amerika auch hier [in München] unverwechselbare Spuren hinterließen. Dies liegt daran, dass sich viele der in dieser Ausstellung versammelten Künstler im Nachhinein von der Pop Art distanzieren.⁴³

Die Ausstellung *German Pop* richtete 2014 ebenfalls das Licht auf den bisher unbeachteten *Munich Pop*.⁴⁴ Für die Frankfurter Schau wurden dieselben Münchner Positionen ausgewählt, die 2009 in der Galerie van de Loo präsentiert wurden. Somit kann diesem kleinen und eng verflochtenen Kreis an Kunstschaaffenden eine zentrale Rolle in der Frage nach einer Münchner Pop Art zugeschrieben werden.

⁴¹ Phyllis Tuchmanns Artikel *American Art in Germany. The History of a Phenomenon* von 1970 repräsentierte eine der ersten Diskussionen über die Beziehung von amerikanischer Kunst und ihrer Rezeption in Deutschland. (Vgl. dies.: *American Art in Germany. The History of a Phenomenon*, in: *Artforum*, Vol. 9, Nr. 3, (1970), S. 58–69).

⁴² Vgl. Link 2000.

⁴³ Presstext: *Bavarian Way of Pop*, Ausstellung Galerie van de Loo München, 11.9.–31.10.2009, in: *Monopol Magazin*, archiv.monopol-magazin.de/kalender/termin/20104226/galerie-van-de-loo/Bavarian-Way-of-Pop-Art-Momentaufnahmen-aus-den-60er-Jahren.html.

⁴⁴ Vgl. Niggel 2014.

Im begleitenden Katalog zu *German Pop*⁴⁵ untersucht Selima Niggel auch die Rolle des Galeristen Otto van de Loo in einer Verbreitung der Pop Art in München. Weitere Schlüsselinstitutionen wie die Galerie Friedrich & Dahlem oder die Avant Art Galerie Casa werden nur am Rande oder gar nicht erwähnt. Gibt dieser Katalog einen ersten Einblick in die Rezeption und künstlerischen Adaptionen der amerikanischen Pop Art in München, konnten die umfassenden Zusammenhänge und Wechselbeziehungen stets nur tangiert werden. Die Ausstellung bildet nichtsdestotrotz einen wertvollen Forschungsansatz, den es weiterzuführen gilt.

Die Forschung zur Münchner Kunstgeschichte der 1960er Jahre hat sich hauptsächlich auf Künstlerkollektive und wenige Einzelpositionen konzentriert sowie der kurzen und stürmischen Pop Art-Phase kaum Beachtung geschenkt. Von Michael Langers Werk ausgehend soll diese Münchner Pop-Episode sichtbar gemacht werden. Die bereits bestehenden Ansätze wie durch die *German Pop*-Ausstellung müssen umfassender ausgeführt werden. Nur so kann das in vielen Forschungsarbeiten vertretene Verständnis von Pop Art als einer amerikanischen Kunstbewegung korrigiert und zu einem globalen Phänomen vervollständigt werden. Es geht in dieser Studie nicht darum, eine weitere deutsche Pop-Position aufzuarbeiten, sondern neue Erkenntnisse über eine mögliche Neukonturierung des Begriffs „Pop Art“ zu bringen. Münchner Pop-Positionen sollen in der Kunstgeschichtsforschung nicht als bayerische Epigonen der amerikanischen Pop Art behandelt, sondern als Vertreter einer eigenständigen Bildsprache verstanden werden.

Zudem beabsichtigt diese Arbeit, den in der Forschung erweckten Anschein, Pop in München wäre vorrangig in den sowieso progressiv eingestellten Künstlergruppen SPUR und WIR entstanden, zu korrigieren. Auch zuvor gegenstandslos arbeitende und nicht in Kollektiven auftretende Künstler wie Michael Langer haben im Kontext der aufstrebenden amerikanischen Pop Art zu neuen Bildlösungen gefunden. Diese bisher unbeachteten künstlerischen Ergebnisse müssen in die Historiografie der Münchner Nachkriegskunst aufgenommen werden.

⁴⁵ Vgl. *German Pop* 2014.

1.3. Fragestellung und Methodik

Das Ziel der Dissertation ist die Rekonstruktion und Analyse von Michael Langers Malerei ab Mitte der 1960er Jahre. Sie soll in ihren zeit- und lokalhistorischen Kontext eingeordnet werden und ein neues Licht auf die Situation der Münchner Kunstszene dieser Zeit werfen. Etwaige Interdependenzen zwischen Langers Malerei, der allgemeinen Kunstproduktion, der Kunst- und Ausstellungspolitik sollen dabei aufgedeckt werden. Langers „absurder Realismus“ wird als eine zeitkritische Bildsprache betrachtet, in der sich sowohl die Rezeption der amerikanischen Pop Art als auch das revolutionäre Klima der 1960er Jahre in München widerspiegeln.

Zu Beginn einer Analyse kunstästhetischer und -politischer Zusammenhänge muss der zeitliche Rahmen festgelegt werden. Denn der Zeitraum – die 1960er Jahre – bedeutet in diesem Fall nicht lediglich die Jahre von 1960 bis 1969. Alle Ereignisse dieses Jahrzehntes tragen ihre Wurzeln viel früher, in den kunstpolitischen Entwicklungen der 1950er Jahre, wenn nicht gar seit Kriegsende. Auch die Folgen der 1960er Jahre – insbesondere der Jahresdatierung „1968“, die in der Geschichtswissenschaft als Zäsur und Ursprung für die Folgen eines Gesellschaftswandels betrachtet wird – sind noch Jahrzehnte später spürbar. Nicht ohne Grund spricht man von den „langen sechziger Jahren“.⁴⁶ Der Schwerpunkt dieser Dissertation liegt zwar auf den Jahren von 1964 bis 1969, die Untersuchungen setzen jedoch schon 1949 ein und reichen bis 1990.

Der erste große Themenkomplex der Arbeit umfasst den Prozess von Langers Eintritt in die Münchner Kunstszene 1949 und seiner frühen informellen Bildproduktion bis zu seinen Arbeiten von 1965, die erstmals konkrete Elemente der amerikanischen Pop Art adaptieren. Sein künstlerischer Wandel ist begleitet von einer beständigen Suche nach einer neuen Figuration. Anhand verschiedener bildkünstlerischer Experimente nähert er sich dieser sukzessive. Welche kunstpolitischen und -theoretischen Parameter begleiten diese stilistisch radikale Umorientierung? Auf welchem Wege nähert er sich der menschlichen Form an? Diese Fragen sollen in Anbetracht der fortschreitenden Formulierung seines Hauptwerkes beantwortet werden.

⁴⁶ Vgl. zur ausführlichen zeitgeschichtlichen Untersuchung von 1968 und den „langen sechziger Jahren“ sowie deren Bedeutung für die sozio-politische Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Christina von Hodenberg: Wo „1968“ liegt: Reform und Revolte in der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen 2006.

Mit der allmählichen Manifestation seiner neuen Bildsprache kommen deutliche Referenzen zur Pop Art zum Vorschein. Der Hauptteil beschäftigt sich mit Langers Werkkonvolut von 1963 bis 1969, das er in theoretischen Notizen als „absurden Realismus“ bezeichnet.

Zunächst soll die Frage beantwortet werden, auf welchem Wege die Pop Art nach München kam und wie sie von Künstlerschaft und Kunstpolitik rezipiert wurde. Eine Untersuchung der Kunstproduktion, der öffentlichen und privaten Ausstellungspolitik, der Rolle des Kunstmarkts, der Kunstkritik sowie gesellschaftspolitischer Rahmenfaktoren erstellt ein umfassendes Bild von der Situation der Münchner Kunstlandschaft unter dem Einbezug der Pop Art. Dieser erste Abschnitt soll den Kontext für die weitere Analyse von Langers Werk schaffen. Am Ende wird die Frage beantwortet, ob man im München der 1960er Jahre von einem *Pop-Boom* sprechen kann.

Das folgende Kapitel beleuchtet die Phase, in der er Elemente des Comics mit einer gestischen Pinselführung verbindet. In diesen Bildern ist eine ambivalente Haltung zwischen der populärkulturellen Gegenständlichkeit und der Abstraktion einer tradierten Malerei zu verzeichnen.

Im weiteren Werkverlauf beginnt Langer das Verhältnis von deskriptiver Pop Art und gestischer Malerei zunehmend aufzulockern und in neuen Relationen zusammenzusetzen. In seinen figurativen Bildern nähert er sich einem neuen, von der amerikanischen Pop Art ausgehenden Realismus. Darauf werden die Motive, Themen und Stilmittel in Langers Werk untersucht, die Analogien zur Pop Art aufweisen.

Es ist deutlich festzustellen, dass Langer gleichzeitig künstlerische Strategien verwendet, um eine kritische Distanz zur Pop-Ästhetik und -Thematik aufzubauen. Dazu werden die in der expressionistischen Malerei wurzelnden Gestaltungsprinzipien der Deformation und Verzerrung untersucht, die Langer zur absurden Repräsentation verhelfen.

Der abschließende Themenkomplex wirft die Frage auf, ob sein Konzept des „absurden Realismus“ letztendlich als missglückt bezeichnet werden muss. Da er 1969 die Malerei für mehr als 20 Jahre einstellte, werden die persönlichen, gesellschaftspolitischen und kulturellen Rahmenbedingungen, die diese Entscheidung begünstigten, beleuchtet. Anschließend werden die nach dem Ende seiner Malerei aufgenommenen Wege über den Experimentalfilm und das Schreiben kunsttheoretischer Texte analysiert und mit seinem malerischen Werk in Verbindung gebracht.

Das Buch baut sich in zwei Teilen auf: Der erste legt alle quellen- und werkbezogenen Forschungserkenntnisse sowie biografischen Recherchen dar – und der zweite Teil beinhaltet ein vollständiges Werkverzeichnis seiner Gemälde von 1963 bis 1969. Die materialtechnische Eingrenzung des Werkkataloges erfolgt in Konzentration auf die Gemälde. Die Aufnahme seiner Gouachen, Aquarelle und Zeichnungen, die in großer Anzahl als seine Ölgemälde begleitende Studien entstanden sind, würde den Rahmen dieses Verzeichnisses sprengen. Auch die zeitliche Begrenzung ergibt sich aus einer in meinem Forschungsrahmen nicht zu bewältigenden Anzahl an Werken, die während der späten 1940er Jahre bis heute entstanden sind. Der Fokus liegt auf den Werken, die Langers Hauptwerk bilden und das Ende einer langen experimentellen Entwicklung definieren.

Bei der Untersuchung muss berücksichtigt werden, dass sich Erkenntnisse sowohl über das Leben und Werk Langers als auch über die Münchner Kunstszene nicht nur aus Zeitdokumenten und einer quellenbezogenen Recherche gewinnen lassen können. Wie schon im Forschungsüberblick gezeigt wurde, sind für ein vollständiges Bild gerade die persönlichen Geschichten und Motive hinter den Fakten – die sogenannten „soft facts“ – von Bedeutung. Da Langer schon vor Beginn dieser Untersuchung erkrankt ist, war die Materialbeschaffung zu großen Teilen von der Unterstützung seiner Frau Alina Dobrzecki-Langer, ehemaliger Künstlerkollegen und ihrer Nachfahren abhängig. Die Suche nach Münchner Zeitzeugen aus den 1960er Jahren gestaltete sich als schwierig, da ein Großteil dieser Personen bereits verstorben ist oder altersbedingt kein Interview mehr geben konnte. Umso wertvoller sind die Gespräche, die geführt werden konnten – mit dem Ziel, Authentizität und direkte Informationen zu erhalten, die aus den schriftlichen Quellen nicht zu gewinnen waren. Die Aussagen des ehemaligen Mitglieds der WIR-Künstlergruppe, Heino Naujoks, waren von großer Bedeutung.⁴⁷ Nicht nur konnte er einen unvergleichlich persönlichen Einblick in die Beziehungen unter den Künstlern, ihre Kunstproduktion und politischen Aktionen geben. Er hat auch private Dokumente sowie die Ausstellungskataloge des Münchner Herbstsalons bereitgestellt. Die Witwe des Malers Walter Raum, der ein lebenslanger Freund von Langer war, konnte interessante Geschichten und Anekdoten aus den 1960er Jahren weitergeben.⁴⁸ Von Erinnerungen an gemeinsame Abendessen und Ausstellungsbesuche bis hin zu Heimrad Premys legendären und exzessiven „Weißen Festen“ auf dem Land ermöglichte Christine Raum mit ihren privaten Rückblicken einen Einblick in Langers damaliges Umfeld.

⁴⁷ Gespräch mit Heino Naujoks, 15.11.2016 (ALS).

⁴⁸ Gespräch mit Christine Raum, 3.2.2017 (ALS).

Die persönlichen Gespräche konnten die quellenbezogene Forschung größtenteils bekräftigen und stellen als Untersuchungsmethode in Form der Oral History einen wichtigen Bestandteil dieser Arbeit dar. Grundsätzlich unterscheidet sich die Anwendung der Oral History-Methode in der Kunstwissenschaft von den allgemeinen Geschichtswissenschaften. In der Kunstwissenschaft spricht man von einem „Experteninterview“, in dem ein konkretes Forschungsinteresse oder Kunstwerk im Mittelpunkt steht. Der Interviewer stellt hier konkrete Fragen und leitet das Gespräch. Die Geschichtswissenschaften bezeichnen die Methodik als „biografisches Interview“. Hier sollen historische Situationen als kollektive Erfahrung rekonstruiert werden. Dafür hält sich der Interviewer zurück und lässt die Zeitzeugen frei erzählen.⁴⁹

Es muss jedoch auch auf die Problematik der Oral History hingewiesen werden. Persönliche und teils sehr private Erinnerungen an Ereignisse, die schon über 50 Jahre zurückliegen, sind häufig subjektive Schilderungen. Auch das fortgeschrittene Alter mancher Gesprächspartner führt zu einem beeinträchtigten Erinnerungsvermögen. Die Aussagen der Zeitzeugen müssen daher kritisch betrachtet und auch weitgehend überprüft werden. Der Kontext der Quelle muss analysiert und etwaige Widersprüche der Aussage müssen dargelegt werden. So datierte beispielsweise Heino Naujoks im Gespräch die Gründung des Vereins Freie Münchner und Deutsche Künstlerschaft auf das Frühjahr 1960. Im weiteren Rechercheverlauf stellte sich heraus, dass der Vereins bereits im Dezember 1959 gegründet wurde. Somit erscheint Naujoks' Aussage als widersprüchlich. Möglicherweise erinnerte sich der Künstler an ein erstes großes Treffen aller Vereinsmitglieder oder eine Versammlung zur Planung der ersten Ausstellung des Vereins. Trotz der Problematik der Oral History-Methodik ist die Rekonstruktion Langers unmittelbaren Umfeldes elementar für diese Dissertation, da von ihm selbst kaum eigene Berichte, Aufzeichnungen, Interviews oder Fotografien aus den 1960er Jahren existieren.

Das Werkverzeichnis konnte auf Grundlage des umfangreichen privaten Werkbestandes rekonstruiert werden. Viele weitere Arbeiten sind inzwischen im Besitz von Galerien, privaten Kunstsammlern und wenigen Museen. Hier unterstützten der Kunstsammler Helmut Klewan, der Stuttgarter Künstler Wolfgang Neumann, der Karlsruher Galerist Clemens Thimme und Prof. Axel Heil vom ZKM Karlsruhe die Zusammentragung von Langers Werken.

⁴⁹ Gregor Spuhler: Das Interview als Quelle historischer Erkenntnis, in: Dora Imhof/Sibylle Omlin (Hg.): Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst, München 2010, S. 15–27, hier S. 16ff. In meiner Arbeit fanden beide Methoden Anwendung: Wurde im Interview mit Heino Naujoks ein konkretes Interesse an der Münchner Pop-Rezeption und der Beziehungen unter den Münchner Künstlern fokussiert, ging es im Gespräch mit Langers Ehefrau und Christine Raum darum, Langers biografisches und persönliches Umfeld zu rekonstruieren.

Auch die Kunstgeschichte der 1960er Jahre tangiert verschiedene wissenschaftliche Bereiche. Daher ist es notwendig, den Beitrag von Michael Langer sowie dessen Einbindung in den Kontext seiner Entstehung nicht nur aus kunstwissenschaftlicher Sicht zu betrachten. Die biografische Komponente des Künstlers wird mit einer Untersuchung aus sozial- und kulturhistorischer Perspektive auf einer zeit- und ortsspezifischen Ebene zusammentreffen. Forschungen zur Münchner Stadtgeschichte verbinden sich mit den Theorien internationaler Kunstkritiker*innen. Die Einbindung politischer, ökonomischer und gesellschaftlicher Faktoren ist wesentlich für die Beleuchtung der komplexen Zusammenhänge. Mit einer Netzwerkanalyse, einer Untersuchung der öffentlichen wie privaten Ausstellungspolitik und einer rezeptionsgeschichtlichen Analyse können etwaige Wechselbeziehungen zwischen der Malerei Langers und der Münchner Kunstsituation im Spiegel der transnationalen Pop Art-Bewegung aufgedeckt werden. Das Zusammenspiel der verschiedenen Disziplinen ist interessant, da ein Bereich stets die Entwicklungen des anderen bedingt. Nicht zufällig etablierte sich in den 1960er Jahren in Großbritannien ein neuer methodischer Ansatz – die sogenannten „Cultural Studies“⁵⁰ –, der sich durch eine interdisziplinäre Untersuchung der Zusammenhänge und Verkettungen von Kultur und Gesellschaft auszeichnet.

Die Interpretation von Langers Œuvre kann durch eine analytische Betrachtung motivischer, stilistischer und technischer Merkmale erfolgen. Primär werden auf zwei methodische Vorgehensweisen zurückgegriffen: Zunächst auf die ikonografische und ikonologische Methode, bei der die Elemente und Motive seiner Bilder analysiert und als symbolische Bedeutungsträger zu bestimmten Themen identifiziert werden. Weiter wird der Einsatz eines formalistischen Betrachtungsprinzips, der Untersuchung von Farbe, Linie, Form, Perspektive und Komposition zum Verständnis der Werke beitragen. Auch die semiotische Untersuchung seiner Sprechblasen und Satzfragmente, in denen Langer mit Zeichen- und Wortelelementen experimentiert, ist Teil der Forschungsarbeit.

An dieser Stelle soll zur sprachlichen Gestaltung dieser Arbeit angemerkt werden: Es wird stets eine gendergerechte Formulierung angewandt. Ist von „den Künstlern“ oder

⁵⁰ Vgl. Richard Hoggart: *Contemporary Cultural Studies. An Approach to the Study of Literature and Society*, University of Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham 1969; Oliver Marchart: *Cultural Studies*, München 2008.

„den Münchner Malern“ die Rede, dann sind damit tatsächlich rein männliche Zusammenschlüsse gemeint. Die Arbeit konzentriert sich auf die bildkünstlerische Gattung der Malerei. Ist von der „Kunst Langers“ oder einem Zeitgenossen die Rede, so bezieht sich dies – sofern nicht anders bezeichnet – auf das Ausdrucksmedium der Malerei. Die in dieser Dissertation häufig verwendete Bezeichnung „Westdeutschland“ meint die Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland, die am 23. Mai 1949 aus den westlichen (englischen, amerikanischen und französischen) Besatzungszonen gegründet wurde. Der Osten der heutigen Bundesrepublik Deutschland gehörte damals zu der aus der sowjetischen Besatzungszone hervorgegangenen Deutschen Demokratischen Republik (DDR) an und spielt in dieser Untersuchung keine wesentliche Rolle.

Da sich diese Arbeit mit der Rolle der englischen und amerikanischen Pop Art im Werk von Michael Langer sowie innerhalb der Münchner Kunstszenen der 1960er Jahre beschäftigt, soll für ein besseres Verständnis vorab eine Definition des komplexen Begriffes gegeben werden. Auch die kunsthistorische Eingrenzung der ihr zugehörigen Künstler und ihrer stiltypischen Merkmale soll knapp dargelegt werden.

Eine ausführliche kritische Dekonstruktion des für diese Forschungsarbeit titelgebenden und einem Oxymoron gleichkommenden Begriffes des „absurden Realismus“ – eine von Langer 1966 selbstgewählte Formulierung für seine Bildsprache – wird anhand der Werkanalyse vorgenommen.

1.4. “What is Pop Art?” Definition und Eingrenzung von Pop-Art

Das Aufkommen der Pop Art in New York zu Beginn der 1960er Jahre glich einem künstlerischen „Urknall“.⁵¹ Es gab keine geschichtlichen Wegbereiter und keine theoretischen Manifestationen wie etwa bei den französischen *Nouveaux Réalistes* oder der englischen *Independent Group*, die grundlegend dieselben Ziele einer neuen Einbindung der Realität in die Kunst verfolgten. Insbesondere die Verfechter des *Abstract Expressionism*, so etwa die Kunstkritiker Clement Greenberg und Harold Rosenberg, reagierten auf die Pop Art schockiert.⁵² Die definitorischen Probleme liegen also zunächst darin, dass es sich nicht um eine klar umrissene Künstlergruppe mit theoretischem Fundament handelt.

Entscheidend für die Etablierung jener Künstler, die später zum Kern der Pop Art gezählt werden, war die Ausstellung *New Realists* in der Sidney Janis Gallery in New York, die am 1. November 1962 eröffnete und Werke französischer und amerikanischer Avantgardekünstler*innen präsentierte. Die gezeigten US-amerikanischen Künstler waren Wayne Thiebaud, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Jim Dine, Robert Indiana, Tom Wesselmann und George Segal. Diese Kerngruppe wird in nachfolgenden Untersuchungen häufig erweitert oder reduziert. Jochen Link ergänzt die Auswahl beispielsweise mit den Künstlern Allen D’Arcangelo, John Chamberlain, Larry Rivers, den Kalifornier Mel Ramos sowie den Vorreitern Jasper Johns und Robert Rauschenberg. Außerdem zählt er zu den Hauptvertretern der englischen Pop Art Peter Blake, Richard Hamilton, David Hockney, Allen Jones, Ronald B. Kitaj, Eduardo Paolozzi, Peter Phillips und Joe Tilson.⁵³

Obwohl ein einheitlicher Stil im Werk so unterschiedlicher Künstler wie Warhol und Thiebaud schwer zu definieren ist, können dennoch allgemeine Merkmale, die mehrheitlich auf die amerikanische Pop Art zutreffen, dargelegt werden. Zunächst beziehen sie sich motivisch alle auf die unmittelbare massenkulturelle Bilderwelt: Zeitungen, Nachrichten, Werbung, Comic-Strips, Hollywood-Filme und Plakate. Das gesellschaftspolitische Tagesgeschehen, der amerikanische Alltag und die aufkommende Massen- und Konsumkultur sind die grundlegenden Themen. Ihre technischen Gestaltungsmethoden entnehmen viele Pop-Künstler*innen ebenfalls den Massenmedien, so etwa den reproduzierenden Drucktechniken oder der Fotografie. Die *coolness* der Bilder wird durch

⁵¹ Freitag 1993, S. 1.

⁵² Vgl. Greenberg 1961; Rosenberg 1966.

⁵³ Link 2000, S. 20.

grelle und monochrome Farbflächen und klare Konturen hervorgerufen. In Anlehnung an die vervielfältigenden Techniken der Massenkultur – oder schlichtweg durch ihre Verwendung – vermeiden die meisten Pop-Künstler*innen eine individuelle künstlerische Handschrift. Stilistische Merkmale der englischen Pop-Art können kaum einheitlich beschrieben werden. Die Engländer orientieren sich zwar gleichermaßen an der populärkulturellen Bilderwelt, verbinden diese trivialen Motive jedoch meist mit einer in der europäischen Malerei wurzelnden Bildsprache.

Gilt die Pop Art heute in vielen Forschungskontexten als unumstritten US-amerikanisches Kunstphänomen,⁵⁴ wurde der Begriff „Pop Art“ bereits 1954 in England von Lawrence Alloway sowie 1957 von Richard Hamilton der Londoner *Independent Group* begründet.⁵⁵ Etabliert hat er sich daraufhin durch die zuvor noch als *New Realists* bezeichneten amerikanischen Künstler Anfang der 1960er Jahre.⁵⁶ Die US-amerikanische Prägung des Begriffs wird zudem dadurch verstärkt, dass sich die Mitglieder der *Independent Group* in ihren Werken an der Konsum- und Populärkultur der USA orientieren. Sie integrieren Fragmente amerikanischer Hochglanzmagazine und Werbebroschüren in ihre Arbeiten und waren, wie Hamilton betont, von der innovativen, witzigen und kühnen Kunst der Amerikaner, im Gegensatz zur traditionsverbundenen europäischen Kunst, begeistert.⁵⁷

Doch auch in New York gab es damals großen Diskussionsbedarf über die Eingrenzung von Pop Art. Sie wurde unter anderem am 13. Dezember 1962 auf einem von Henry Geldzahler geleiteten Symposium im New Yorker Museum of Modern Art diskutiert.⁵⁸ Der amerikanische Kunstkritiker G. R. Swenson führte für die internationale Zeitschrift *ARTnews* unter dem Titel *What is Pop Art?* eine Serie von Interviews.⁵⁹ Aus den Aussagen geht mehrheitlich hervor, dass Pop nach der Übersättigung durch den Abstrakten Expressionismus für die Künstler wie ein „Wiedereintritt in die Welt“ sei und den „amerikanischen Traum – optimistisch, üppig und naiv“ verkörpert.⁶⁰

⁵⁴ Walter Grasskamp: Die zweite Erfindung Amerikas. Britische Pop Art als Exotismus betrachtet, in: *Europop* 2008, S. 60.

⁵⁵ Alloway bezeichnet mit *pop art* die Bilderwelt der Populärkultur (Magazine, Comic-Strips, Filmplakate und Werbung). Die erste, heute vielzitierte Formulierung dafür, was Pop Art inhaltlich sein sollte, stammt aus einem Brief Hamiltons vom 16. Januar 1957 an die beiden Architekten Peter und Alison Smithson: „Pop Art is: Popular (designed for the mass audience) / Transient (short-term solution) / Expendable (easily forgotten) / Low cost / Mass produced / Young (aimed at youth) / Witty / Sexy / Gimmicky / Glamorous / Big business.“ (Vgl. Madoff 1997, S. 5f.).

⁵⁶ Vgl. Max Kozloff: „Pop“ Culture, Metaphysical Disgust And The New Vulgarians, in: *Art International*, März (1962), S. 35–36, wiederabgedruckt in: Madoff 1997, S. 29–32.

⁵⁷ Hamilton 1965, S. 13.

⁵⁸ Vgl. *Arts Magazine*, Nr. 37, April (1963), S. 37–42, wiederabgedruckt in: Marco Livingstone (Hg.): *Pop Art*, München 1992, S. 42–58.

⁵⁹ Vgl. Swenson 1963 und Swenson 1964.

⁶⁰ Robert Indiana, in: Swenson 1963, S. 27.

Gilt die nordamerikanische Pop Art als eine Reaktion auf die abstrakte Nachkriegskunst der 1950er Jahre und Hinwendung zur äußeren Bilderwelt, gab es unabhängig von den Entwicklungen in Amerika und England auch in Kontinentaleuropa die unterschiedlichsten Bestrebungen, die unverbindliche Abstraktion infrage zu stellen. Somit ist es wichtig, den amerikanisierten Begriff „Pop Art“ einer kritischen Öffnung zu unterziehen. Die künstlerischen Erzeugnisse der Pariser *Nouveaux Réalistes*, des deutschen „Kapitalistischen Realismus“ oder jenen, die in Ländern ohne Populär- und Konsumkultur entstanden sind, wie etwa von Hans Ticha in der DDR oder von Sirje Helme im russisch besetzten Estland, müssen in eine terminologische Untersuchung von Pop integriert werden. Gleichmaßen müssen die zahlreichen, aber häufig nicht beachteten Bildlösungen weiblicher Künstlerinnen, die sich mit den Themen des Pop auseinandersetzen, berücksichtigt werden.

Zwar hat der enge Kreis der New Yorker Künstler zu Beginn der 1960er Jahre die zentralen Themen vorgeschrieben und künstlerisch am konsequentesten und radikalsten verarbeitet. Doch „Pop Art“ sollte weniger als eine von einzelnen Künstlern und sich auf die großen westlichen Kunstzentren begrenzende Bewegung gesehen, sondern vielmehr als ein länder- und geschlechterübergreifendes Kunstphänomen mit unterschiedlichsten Ausprägungen verstanden werden.

Auch diese Dissertation hat das Ziel, den kanonischen Begriff „Pop Art“ kritisch zu hinterfragen und durch eine Untersuchung des *Munich Pop* und Michael Langers „absurden Realismus“ neu zu konturieren. So wie Pop einst der „Knall“ war, „der festgefügte Kategorien aufsprengt“, ⁶¹ muss nun die festgefahrene Terminologie „Pop Art“ erneut gesprengt werden.

⁶¹ Beate Reese: German Pop: Die deutsche Antwort auf American Pop, in: dies./Hartmut Kraft (Hg.): I like Fortschritt. German Pop Reloaded, Köln 2016, S 12.

2. Das Frühwerk und die Suche nach der verloren gegangenen Figuration

Seit 1950 bemühe ich mich, meine künstlerischen Fähigkeiten auszubilden [...]. Aber erst seit Mitte der Sechziger Jahre wurde mir bewusst, dass meine künstlerische Arbeit erfolglos bleibt, wenn ich nicht auch einen selbständigen, eigenwilligen und unverwechselbaren künstlerischen Weg finde. Mit anderen Worten: wenn ich nicht auch innovative male und zeichne. In den Sechziger Jahren begann ich deshalb mit der bewussten Suche eines selbständigen, künstlerisch innovativen Weges.¹

Wie die amerikanische Pop Art entsteht auch Michael Langers „absurder Realismus“ keineswegs voraussetzungslos. Ermüdet von der Unverbindlichkeit und Konformität der gegenstandslosen Kunst, die nicht nur die Münchner Nachkriegszeit jahrelang als Kunstform symptomatisch repräsentierte, sucht er ab Mitte der 1960er Jahre nach einer Reform seines künstlerischen Stils. Diese Suche wird begleitet von einem allgemeinen Bedürfnis, dass die Kunst neue Inhalte braucht und wieder die unmittelbare Realität anstelle der subjektiven Gefühlswelt des Kunschtschaffenden widerspiegeln muss. So kristallisieren sich in Langers informellen Bildern der frühen 1960er Jahre Ansätze von Gegenstand, Form und Farbigkeit deutlich heraus und weisen auf die Suche nach einer neuen Figuration hin. Es ist eine experimentelle Entwicklung, die um 1965 in einem radikalen Kurswechsel seiner künstlerischen Ausdrucksweise gipfelt und die er für sich als einen „absurden Realismus“ erkennt. Dieses Kapitel erforscht in einem zeitlichen Rahmen von 1949 bis 1965 Langers Ausgangssituation und das Frühwerk. Da seine künstlerische Umorientierung mit verschiedenen kunst- und sozio-politischen Ereignissen in München zusammenhängt, soll dieses Kapitel gleichermaßen beleuchten, welche äußeren Faktoren Langers künstlerischen Richtungswechsel – die Suche nach der im Dritten Reich zur Propaganda missbrauchten und nach Kriegsende verdrängten Figuration – begünstigten.

¹ Michael Langer: Rede, Ausstellungseröffnung, Galerie im Taubenturm, Diessen 2005 (AML).

2.1. *L'art informel* und ihr vermeintliches Freiheitsversprechen: Die Ausgangssituation

Im Jahr 1949, das auch die politische Spaltung Deutschlands kennzeichnet, zog Michael Langer von Hamburg² nach München, um an der Akademie (derzeit noch Hochschule) der Bildenden Künste bei Xaver Fuhr (1898–1973) Malerei zu studieren. Als er die Münchner Kunstszenen kennenlernte, befand sich das Kulturleben, wie auf gesamter westdeutscher Ebene, in einem zähen Wiederherstellungsprozess und in einem Zustand zwischen „allgemeiner Aufbruchsstimmung und tiefer Depression“.³ Nur wenige der Künstler*innen, die von den Nationalsozialisten ins Exil vertrieben wurden, kehrten mit dem Kriegsende nach Deutschland zurück. Viele Ateliers, Galerien und Sammlungen moderner Kunst blieben geschlossen oder waren zerstört.⁴ Wie Marita Krauss in ihrer umfassenden Studie zur Münchner Kulturpolitik in der Nachkriegszeit feststellt, förderte die Kulturpolitik der Stadt hauptsächlich den Bereich der darstellenden Künste, da sich die „nachahmende“ Darstellungsweise besser verwalten ließe, als die individuelle „schöpferische“ Kunst eines unabhängigen Malers.⁵ Krauss' Untersuchung zeigt weiter, dass der geringe Teil des Etats, der für die bildende Kunst gedacht war, hauptsächlich für den Wiederaufbau der bereits etablierten Institutionen und Gruppierungen eingesetzt wurde. Diese waren einfacher zu unterstützen als Einzelkünstler*innen.⁶ Durch die schlechte wirtschaftliche Gesamtlage blieb zudem die private Förderung durch Kunstmäzen*innen und Sammler*innen zumeist aus und machte es vielen Kunstschaaffenden fast zur Notwendigkeit, einer der großen Institutionen, Vereine oder Künstlergruppen beizutreten.⁷ Künstler*innen führten ein isoliertes Dasein und mussten sich, wie Situationsberichte in Zeitungen verdeutlichen, enorm schwierigen Arbeitsbedingungen stellen: Es bestand nur erschwelter Zugang zu Materialien und Künstlerbedarf, gab kaum Kommunikationsmöglichkeiten und keinen freien Wohnraum.⁸ Auch der damals 21-jährige Langer litt unter der Situation, wie ein Schreiben des Syndikus der Kunstakademie an das Münchner Wohnungsamt vom 24. Februar 1951 zeigt:

² Langer studierte von 1947–49 Zeichnung und Grafik an der Landeskunstschule Hamburg bei Prof. Alfred Mahlau (1894–1967), einem während der NS-Zeit bekannten Gebrauchsgrafiker, Maler, Innenarchitekt und Bühnendesigner.

³ Bettina und Karl Ruhrberg, in: *Kunst des Westens* 1996, S. 15–20, hier S. 15.

⁴ Ebd., S. 5.

⁵ Krauss 1985, S. 55f.

⁶ Gefördert wurden insbesondere das Historische Stadtmuseum, die Städtische Galerie im Lenbachhaus und die Puppentheatersammlung sowie die *Große Kunstausstellung* im Haus der Kunst und Künstlerverbände wie beispielsweise der Kunstgewerbeverein. (Ebd., S. 202).

⁷ Ebd., S. 201.

⁸ Jan Molitor: Der Mensch lebt nicht vom Brot allein, in: *Die Zeit*, 28.7.1949, S. 13 (BHS).

[...] der Studierende [Langer] bewohnt seit etwa Juni 1950 ein Zimmer in der Georg-von-Mayr-Str. 6 [...]. Wie er mitteilt, wurde er vom Wohnungsamt aufgefordert, dieses Zimmer bis 27. Februar 1951 zu räumen. Es ist allgemein bekannt, dass die Wohnungsverhältnisse, besonders für Studierende in München, besonders ungünstig sind. Langer konnte kein Zimmer zugewiesen werden, obwohl bemüht ein anderes Zimmer zu finden! Langer wird von seinem Klassen-Professor Xaver Fuhr als ein besonders begabter Maler beurteilt, der eine überraschend gute Entwicklung zeigt. Trotz seiner kurzen Studienzeit ist er bereits zum Meisterschüler aufgerückt. Es wäre daher bedauerlich, wenn die Fortsetzung seines künstlerischen Studiums in München durch die Zimmerschwierigkeiten unterbrochen würde [...].⁹

Das bei einem Bombenangriff im Juli 1944 teilweise zerstörte Gebäude der Akademie der Bildenden Künste befand sich zum Zeitpunkt von Langers Studienbeginn 1949 ebenfalls in einem schwierigen Wiederaufbauprozess. Zudem war die Institution von zahlreichen internen Konflikten geprägt. Die auf westdeutscher Ebene ausgetragene Debatte über die Zukunft der deutschen Kunst hat sich gleichermaßen in den Räumen der Akademie abgespielt. Unter den Professoren herrschten die unterschiedlichsten Ansichten über die zukünftigen Ausdrucksformen der Kunst. Auf der einen Seite kämpften die Befürworter einer abstrakten und völlig gegenstandslosen Kunst, wie etwa der 1946 an die Akademie berufene Maler Willi Geiger (1878–1971). Auf der anderen Seite hielten ihre Gegner beständig an der klassischen Ateliertradition fest.¹⁰

Langers Professor Xaver Fuhr, dessen Malerei als Synthese aus Elementen des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit zu betrachten ist, nimmt in dieser Auseinandersetzung eine Sonderrolle ein. 1946 scheint er den gegenstandslosen Tendenzen noch recht offen gegenüber,¹¹ ändert jedoch zu Beginn der 1950er Jahre seine Toleranz gegenüber der abstrakten Malerei, wie ein Interview in der Zeitschrift *Der Kunsthandel* von 1952 belegt. Er erklärt darin, dass sich die gegenstandslosen Maler*innen ein „hochintellektuelles Gebaren“ geben würden, dem es an „seelischer Substanz“ fehle. Seiner Meinung nach sind die abstrakten Maler*innen ebenso „einseitig wie die Maler, die lediglich die

⁹ Brief des Syndikus Vonficht an das Münchner Wohnungsamt, 24.2.1951, in: Registratur, Studentenakte von Michael Langer (ABK).

¹⁰ Vgl. Horst G. Ludwig: Vom „Blauen Reiter“ zu „Frisch gestrichen“. Malerei in München im 20. Jahrhundert, München 1997, S. 188f.

¹¹ „Ob wir konstruktiv selig werden, romantisch oder abstrakt [...], immer wird Emotion und geistiges Bedürfnis die Richtung weisen und unterliegt keinem absoluten Werturteil.“ (Xaver Fuhr, in: Xaver Fuhr, Kat. Ausst. Galerie Günther Franke, München 1946, o. S.).

Natur kopieren wollen“.¹² Für ihn ist die Abstraktion eine bloße Form der Dekoration.¹³ Laut seinem Studenten Karl Wunsch wurde er sogar zornig, wenn ein Bild seiner Schüler in Richtung der gegenstandslosen Malerei tendierte.¹⁴ Widerstrebt Fuhr die von progressiven Maler*innen vorangetriebene gegenstandslose Malerei, ist er gleichzeitig zutiefst empört über die Wiedereinstellung früherer NS-Professoren wie dem Wand- und Dekorationsmaler Hermann Kaspar (1904–1986).¹⁵ Der im Dritten Reich diffamierte Fuhr weigerte sich sogar, seinen Unterricht in den Räumen der Akademie abzuhalten. Er forderte seine Studierenden auf, zu ihm nach Nabburg in der Oberpfalz zu kommen, wo er damals noch seinen Hauptwohnsitz hatte. Erst auf den Vorschlag von Franz Roh, er solle doch einfach „provisorischen Unterricht mit provisorischem Kommen betreiben“,¹⁶ zog Fuhr 1951 nach Regensburg und kam alle zwei Wochen mit dem Zug nach München, um seinen Unterricht abzuhalten. Diesen übte er, wie er seinen Studierenden gegenüber betont, vor allem aus finanzieller Not aus.¹⁷

Der Kunsthistoriker Axel Hubertus Zienicke befragte für die erste umfassende Monografie über Xaver Fuhr dessen ehemalige Studierende. Darunter waren auch Langers Studienkollegen Hans Daucher (er wird später zusammen mit Langer am Institut für Kunstpädagogik der Universität München tätig sein), Walter Raum und Gerhard Baumgärtel. Diese rekonstruieren ein bezeichnendes Bild von dessen Unterricht, der sich in Atelier Nr. 203 wie folgt abspielte: Fuhr setzte sich zu Beginn auf einen Stuhl vor dem Atelierfenster. Seine Student*innen saßen vor ihm im Halbkreis auf Hockern. Er eröffnete die Sitzung stets ohne Konzept und mit einem Monolog über seine eigenen künstlerischen Erfahrungen, während er „vor sich hin brummte“ und sich „unentwegt die Pfeife reinigte und stopfte“. Handwerkliche oder technische Anweisungen enthielten seine Vorträge nie. Er setzte diese voraus, denn häufig erklärte er, dass man einem angehenden Künstler nicht sagen müsse, wie man ein Werk schaffe. Er beurteilte die Werke immer nur nach deren Ausdruck, nie nach der Technik oder Form.¹⁸ Fuhr predigte seinen Student*innen, dass Individualität und die Entwicklung eines eigenständigen künstlerischen Stils der wahre Sinn der Kunst sei: „Am Ende jeglichen künstlerischen Aktes müsse immer wieder die

¹² Karl-Gustav Gerold: Besuch bei Xaver Fuhr, in: Der Kunsthandel, Vol. 43, Nr. 5 (1951), S. 8ff., hier S. 9 (BHS).

¹³ Gerhard Baumgärtel und Walter Raum, in: Zienicke 1984, S. 47.

¹⁴ Karl Wunsch, in: ebd., S. 36.

¹⁵ Hermann Kaspar war einer der bekanntesten Künstler während des Nationalsozialismus und künstlerischer Leiter des Festzugs am „Tag der Deutschen Kunst“ 1938. Während des Festzugs saß er direkt neben Hitler, wie Fotografien belegen. (Vgl. 200 Jahre 2008, S. 79).

¹⁶ Brief von Franz Roh an Xaver Fuhr, 26.4.1947, zit. nach: Zienicke 1984, S. 33.

¹⁷ Ebd., S. 32.

¹⁸ Baumgärtel, Raum, Wunsch, Hans Daucher und Wolfgang Goldack, in: ebd., S. 36f.

Form als Ereignis stehen, in der die Seele des Künstlers innewohnt.“¹⁹ Ein Appell, den Langer erst Mitte der 1960er Jahre wirklich umzusetzen scheint, als er sich laut eigener Aussage bewusst auf die Suche nach einem selbständigen und künstlerisch innovativen Weg begibt.

In einer Zeit der Orientierungslosigkeit und Ungewissheit über die zeitgemäße künstlerische Ausdrucksform scheinen die gespaltene Münchner Akademie und Fuhrs provisorischer wie freigeistiger Unterricht nicht richtungsweisend für Langer gewesen zu sein. Aus den frühen 1950er Jahren sind kaum Werke von ihm überliefert. Die wenigen erhaltenen Arbeiten weisen unterschiedlichste Stile und Materialien auf. Sie spiegeln die damals widerspruchsvolle und verwirrende Ausgangssituation seiner künstlerischen Karriere wider. Neben figurativen Gemälden im expressionistischen Stil entstehen Zeichnungen und Lithografien, abstrakte Skulpturen aus Gips und Wandreliefs aus getriebenem Blech. Die dreidimensionalen Arbeiten zerstörte und entsorgte Langer Anfang der 1970er Jahre während einer Entrümpelungsaktion des Dachbodens. Die Skulpturen und Wandreliefs, die 1958 in der Münchner Galerie Oswald Malura gezeigt wurden [Abb. 1–3], weisen ein archaisches Formenvokabular auf. In einem Gemälde aus den 1950er Jahren [Abb. 4] repräsentiert Langer eine dunkelhäutige Frau mit Goldschmuck und roten Blumen. Die primitive Formsprache und das Motiv der sitzenden Frau assoziieren Paul Gauguins Tahitianerinnen (z. B. *Arearea*, 1892; *Aha Oe Feii?*, 1892). 1952 experimentiert Langer in o. T. [Abb. 5] mit einer Bildsprache, die sich aufgrund ihrer kühlen Farbigkeit, exakten Pinselführung und körperlichen Deformierung zwischen Neuer Sachlichkeit und Expressionismus bewegt. Wie im zuvor erwähnten Werk ist auch hier eine stilistische Prägung durch seinen Akademieprofessor Fuhr zu erkennen. Es sind zwei abstrahierte Figuren – Mutter und Kind – zu sehen. Die Körper sind in ihrer rundlich aufgeblasenen Verzerrung vergleichbar mit den Figuren des kolumbianischen Malers Fernando Botero sowie des französischen Kubisten Fernand Léger, die Langer beide in seinen theoretischen Notizen von 1966 erwähnt. Die in diesen frühen Werken bereits bestehende Deformierung des menschlichen Körpers kann als Vorwegnahme seiner Bildsprache des „absurden Realismus“ betrachtet werden.

Als der französische Schriftsteller Michel Ragon München 1951 besuchte, stellt er nachfolgend fest, dass sich die Münchner Kunstszene noch „in Unordnung“ befinde und die

¹⁹ Josef Rütth: Begegnung mit Xaver Fuhr, in: Regensburger Universitätszeitung mit Regensburger Kulturblätter, Nr. 3 (1967), S. 15ff., hier S. 16 (BHS).

jüngere Malergeneration sehnsüchtig „la message de Paris“ erwarte.²⁰ Tatsächlich reisen, wie Martin Schieder feststellt, viele der jungen Münchner Maler*innen in der Nachkriegszeit nach Paris, um dort Anregungen für die eigene künstlerische Entwicklung zu finden.²¹ Michael Langer ging 1952 für ein Auslandsjahr an die Pariser École Supérieure des Beaux Arts, um die Lithografie-Klasse des französischen Grafikers René Jaudon (1889–1966) zu besuchen. Aus dieser Zeit sind zahlreiche lithografische Druckerzeugnisse mit abstrakten Figurationen überliefert, die sich am französischen Expressionismus und Kubismus orientieren, jedoch gleichermaßen die Holzschnittästhetik des deutschen Expressionismus um die Künstlergruppe Die Brücke annehmen [Abb. 6]. Schon während seines Studiums an der Münchner Akademie belegte Langer von 1950–52 als Nebenfach Steindruck bei Bartholomäus Neumair.²² Er scheint in der ersten Hälfte der 1950er Jahre ein ausgeprägtes Interesse an der Lithografie und den Drucktechniken zu entwickeln, was in den späteren Werken erneut zum Ausdruck kommen wird.

Einer Untersuchung von Friederike Kitschen zufolge vollzog sich zur selben Zeit, als Langer in Paris studierte, dort ein Generationenwechsel in der Kunst: Die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts – die *École de Paris* mit Fernand Léger, Pablo Picasso, Henri Matisse und Georges Roualt – wird durch die sogenannte *Nouvelle École de Paris* abgelöst. Während die klassische französische Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg als Vorbild für die ältere westdeutsche Malergeneration galt, bieten nun die Maler der *Nouvelle École* neue Anknüpfungs- und Orientierungspunkte für die nachkommende Künstlerschaft.²³ Zu dieser Gruppe zählen unter anderen Jean Dubuffet, Georges Mathieu, Pierre Soulages, Nicolas de Staël und Hans Hartung. Sie widmen sich seit Ende der 1940er Jahre den unterschiedlichsten Techniken der Abstraktion. Die Ausstellungen der *École de Paris*, die seit 1954 alljährlich im Herbst in der Pariser Galerie Charpentier stattfanden, zeigen stets eine klare Bilanz der aktuellen französischen Avantgarde. Seit Mitte der 1950er Jahre ist in den wegweisenden Ausstellungen eine „abebbende Welle picassoider oder geometrisch-abstrakter“ Werke und eine „neue Flut ‚informeller‘ Serienartikel“ zu erkennen.²⁴ An der Schau von 1957, die im Jahr darauf in der Kunsthalle Mannheim unter dem Titel *École de Paris. Französische Malerei der Gegenwart* gezeigt wurde, nahmen damals über 150 gegenstandslos arbeitende Künstler*innen teil. Sie festigten

²⁰ Michel Ragon: *Expression et Non-Figuration, problèmes et tendances de l'Art d'Aujourd'hui*, Paris 1951, S. 12, zit. nach: Schieder/Kitschen 2011, S. 165.

²¹ Ebd.

²² Registratur, Studentenakte von Michael Langer (ABK).

²³ Vgl. Friederike Kitschen: *Generationen der Gegenwartskunst. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*, in: Schieder/Kitschen 2011, S. 87–100, hier S. 93ff.

²⁴ *École de Paris* 1958, o. S.

mit dieser Ausstellung das sogenannte Informel, das sich vom französischen *l'art informel* (formlose Kunst) ableitet, endgültig als progressive, der alten Figuration entgesetzte Form der Malerei.²⁵ Auch wenn Langer die Ausstellungen in der Galerie Charpentier während seines Aufenthaltes in Paris noch nicht sehen konnte, ist er doch mitten im Geschehen, als sich die Künstler der Neuen Pariser Schule zusammenschlossen und ihre gegenstandslose Malerei verbreiteten. So zum Beispiel durch die vom Pariser Kunstkritiker Michel Tapié organisierte Ausstellung *Significants de l'Informel* (1951)²⁶ und seinen 1952 publizierten Essay *Un art autre*, in dem der Begriff Informel erstmals offiziell für die Beschreibung der gegenstandslosen Positionen der *Nouvelle École de Paris* verwendet wird.²⁷ Auch als Tachismus, Lyrische Abstraktion oder, in Anlehnung an Tapiés Aufsatz als *Art Autre* bezeichnet,²⁸ wird das Informel als eine sich weltweit ausdehnende „künstlerische Haltung“²⁹ und weniger als festgelegter Kunststil betrachtet. Allen informellen Ausdrucksformen gemein ist, die „Selbstaussdrücklichkeit des Ichs“,³⁰ eine Spontanität in der Pinselführung, die sich aus der surrealistischen *écriture automatique* entwickelte, die absolute Formaflösung und die Tatsache, dass dem Malprozess größte Bedeutung zugeteilt wird.³¹ Die Ausstellungen der *École de Paris* markieren ab Mitte der 1950er Jahre nicht nur in Frankreich die Etablierung einer neuen Malerei, sondern geben auch westdeutschen Maler*innen wie Michael Langer das Versprechen, mit dem informellen Stil den Anschluss an die internationalen Kunstentwicklungen gefunden zu haben.

Ist den Pariser Avantgardisten in der Entwicklung der gegenstandslosen Malerei sicher eine Vorreiterrolle zuzusprechen, beginnen auch in Westdeutschland intensive Debatten über die Abstraktion. Bevor das „Erste Darmstädter Gespräch“³² 1950 den Grundstein für

²⁵ Vgl. *École de Paris 1957*; *École de Paris 1958*.

²⁶ In der Pariser Galerie Studio Facchetti präsentierten 1951 Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Georges Mathieu, Henri Michaux, Jean-Paul Riopelle, Jaroslaw Serpan und Michel Tapié ihre Werke. (Vgl. *Un Art Autre/Un Autre Art*, Centre d'art plastique contemporain, Kat. Ausst. Paris 1984, S. 59).

²⁷ Vgl. *Quelque chose de très mystérieux: intuitions esthétiques de Michel Tapié*, Kat. Ausst. Artcurial Paris 1994, o. S.

²⁸ Wolfgang Sauré: *Die stille Revolution. Zur Geschichte des deutschen Informel*, in: *Un art autre: Tachismus – Informel – Lyrische Abstraktion*, Kat. Ausst. Galerie Heseler, München 1985–86, München 1985, S. 3–6, hier S. 3.

²⁹ *Brennpunkt Informel*, Kat. Ausst. Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg 1998, Köln 1998, S. 39.

³⁰ Wedewer 1996, S. 86.

³¹ Ebd.

³² Im Anschluss an eine Ausstellung zum Thema *Das Menschenbild unserer Zeit*, in der zeitgenössische westdeutsche Kunst gezeigt wurde, diskutierten Hans Sedlmayr, der Psychologe Alexander Mitscherlich, die Künstler Johannes Itten und Willi Baumeister sowie Theodor W. Adorno über die Zukunft der westdeutschen Malerei und darüber, ob eine gegenständliche oder abstrakte Kunst besser geeignet sei, das „neue Menschenbild“ zu repräsentieren. Die wohl gegensätzlichsten Positionen nahmen dabei Sedlmayr, der auf restaurative Tendenzen setzte und vor den Gefahren der modernen Kunst warnte, und Baumeister ein, der die abstrakten Formen als „energetische Kräfte“ und einzige Möglichkeit ansah, um die neue

die Etablierung der gegenstandslosen Kunst in Westdeutschland legte, wurde bereits 1949 anlässlich einer der ersten Überblicksausstellungen in München seit Kriegsende *Kunstschaffen in Deutschland* (Central Art Collecting Point, ehemaliger Führerbau am Königsplatz)³³ die abstrakte Malerei ähnlich vehement diskutiert: „Die Jugend drängt ganz entschlossen zur Abstraktion hin.“³⁴ Im späteren Verlauf der 1950er Jahre wird die Abstraktion schließlich als neue „Weltsprache“³⁵ bezeichnet. Diese 1954 von Werner Haftmann begründete Formel verdeutlicht, dass es den westdeutschen Maler*innen nach dem Krieg um eine international gültige Kunstform geht, in die das subjektive Empfinden übertragen werden kann. Wie Gabriele Luegs Untersuchung zur westdeutschen Kunstkritik in der Nachkriegszeit zeigt, wird die abstrakte Malerei als wichtiger Beitrag zur globalen Verständigung angesehen und soll besonders jungen Maler*innen einen sicheren Anschluss an den internationalen Wettbewerb sichern.³⁶ Der Düsseldorfer Maler Winfried Gaul betont den Protestcharakter, der für viele junge Nachkriegskünstler*innen in der informellen Malerei liegt: „Die Anfänge des Informel standen ganz im Zeichen von Revolte und Anarchie. Wir rebellierten gegen den Versuch, die alte Ordnung wieder zu etablieren, die sich als unfähig erwiesen hatte, die Menschheit gegen den Braunen Terror zu schützen. Als Maler protestierten wir in der Sprache der Malerei: gegen die Komposition, gegen die Zeichnung, gegen die Figur, gegen das Abbild, gegen das Gewohnte und Tradierete.“³⁷ Als langsam sichtbar wurde, wie totalitär sich der figurative Kunststil des Sozialistischen Realismus auszuprägen begann, adaptierte im Kontext des Kalten Krieges zunehmend auch die ältere Künstlergeneration die gegenstandslose Malerei. Die sich bislang stark an der Klassischen Moderne orientierenden Künstler*innen wollten sich damit klar vom kommunistischen System abgrenzen.³⁸

Repräsentiert Langers Kunstproduktion der 1950er Jahre eine wechselhafte und experimentelle Phase, so zeichnen sich seine Gemälde um 1960 durch eine der informellen Malerei entsprechende Spontanität und Formaauflösung aus. Werke wie *o. T.* [Abb. 7] zeigen

Wirklichkeit zu bestimmen. (Vgl. Hans Gerhard Evers (Hg.): *Das Menschenbild in unserer Zeit*. Darmstädter Gespräch, Darmstadt 1950, S. 50 ff.).

³³ Vgl. *Kunstschaffen in Deutschland* 1949.

³⁴ Ludwig Grote, zit. in: Querschnitt etwas verschoben, in: *Der Spiegel*, Nr. 27 (1949), S. 28 (BHS); <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44437137.html>.

³⁵ Vgl. Haftmann 1954, S. 478ff.; Georg Poensgen/Leopold Zahn (Hg.): *Abstrakte Kunst – Eine Weltsprache*, Baden-Baden 1958. Der Begriff „Abstraktion als Weltsprache“ festigte sich letztendlich 1959 durch die von Haftmann kuratierte *documenta II* in Kassel.

³⁶ Lueg 1985, S. 444.

³⁷ Winfried Gaul: *Picasso und die Beatles. Erinnerungen, Aufsätze, Kommentare zur Kunst nach '45*, Lamspringe 1987, S. 76.

³⁸ Vgl. Werner Haftmann: *Moderne Kunst und ihre „politische“ Idee*, in: *Jahresring 57/58. Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart*, Stuttgart 1958, S. 68–84.

dünn aufgetragene braune Ölfarbe, die die unregelmäßige Struktur eines bräunlichen Rupfenuntergrunds hindurchscheinen lässt. Darüber setzt Langer pastose und unförmige Farbschichten in Schwarz und Weiß, die von Farbspritzern und -kratzern durchzogen sind. In nachfolgenden Bildern sind auch rötliche und blaue Farbfelder zu sehen, die sich auf dem weiß-grauen Hintergrund ausbreiten, formlos zu verlaufen scheinen und Farbspuren auf der Leinwand hinterlassen [Abb. 8–9]. Formale oder gar figürliche Ansätze sind in Langers Werken um 1960 nicht zu finden. Es scheint, als zähle für ihn einzig der Akt des Malens und seine subjektive Empfindung, die den Pinsel leitet.

Im Gegensatz zur geometrisch-abstrakten Malerei, die besonders mit dem *Abstract Expressionism* in den 1950er Jahren aus den USA in den Westen Deutschlands kam, war das Informel eine Abkehr von dieser zwar gegenstandslosen, dennoch oftmals rationalen Formsprache.³⁹ Die geometrische Abstraktion mit ihrer kompositorischen Ordnung und Hierarchie konnte für viele Kunstschaffende in Europa nach 1945 keine Möglichkeit des malerischen Ausdrucks mehr sein. Der rationale und systematische Gehalt, der den emotionalen Sinn verdrängte, erinnerte zu sehr an die jüngste Vergangenheit, mit der insbesondere die westdeutschen Künstler*innen so deutlich wie möglich abschließen wollten. Die damalige Realität definiert sich laut Rolf Wedewer vielmehr durch „Unordnung, Auflösung [...] und Anonymität“,⁴⁰ sodass sich auch das Informel durch einen impulsiven und formlosen Malgestus auszeichnet.

Mit der informellen Malerei scheint Langer den langersehnten Weg in die künstlerische Zukunft gefunden zu haben. Seine Arbeiten zeigen nun keine Figurationen mehr und keine Auseinandersetzung mit der Realität. Sie repräsentieren den reinen Akt des Malens und die subjektive Gefühlswelt. Kritische Gegenpositionen wie etwa von Eugen Schönebeck halten die verabsolutierte gegenstandslose Malerei der Nachkriegsjahrzehnte rückblickend als einen Weg, die Geschehnisse des Krieges vergessen zu wollen:

Es war die totale Verdrängung. Die Begeisterung für abstrakte Kunst war ganz offensichtlich aus einem Schuldgefühl geboren. Selbst die Nazis, die noch in den Banken und Behörden saßen, haben drei Augen zugedrückt, weil diese Kunst ja für Freiheit

³⁹ Martin Warnke: Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstraktion, in: Dieter Bänisch (Hg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zur Politik und Kultur, Tübingen 1985, S. 209–222, hier S. 209.

⁴⁰ Wedewer 1996, S. 86.

stand. Und der Hass auf den Ostblock und den Sozialistischen Realismus war größer als ihr stiller Hass auf die Moderne.⁴¹

Auch der Kunsthistoriker Curt Schweicher kritisiert 1960 in seiner Publikation *Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst* die prädominant gewordene abstrakte Malerei. Er wendet besonders gegen das Informel ein, dass es zu einer völligen Anonymisierung führe, die die künstlerische Handschrift verleugne.⁴² Ein Kritikpunkt, der das Informel rückblickend als ein paradoxes Freiheitssynonym erscheinen lässt: Ein vermeintliches Freiheitsversprechen, das Individualität und subjektive Ausdrucksmöglichkeiten verspricht und letztendlich in die Konformität führt.

Die von den Pariser Avantgardisten der *Nouvelle École de Paris* entwickelte informelle Malerei gilt zweifellos als Anknüpfungspunkt und Vorbild für die nach dem Krieg orientierungslosen, jungen Münchner Maler*innen. So führt Langer die gegenstandslose Malerei bis 1964 konsequent fort. Aus dem kollektiven Bewusstsein, ja beinahe der Erleichterung, man habe nun den Anschluss an die internationale Kunstwelt gefunden und sei auf dem richtigen Weg, München wieder an zeitgenössische Kunstdebatten anschließen zu können, lässt die informelle Malerei jahrelang keine künstlerischen Abweichungen mehr zu. Dies zeigt sich nicht nur anhand der Beständigkeit der informellen Bildsprache im Werk vieler westdeutscher Maler*innen – Langers Studienkollege und Freund Dieter Stöver bleibt der gegenstandslosen Bildsprache bis in die 1970er Jahre verbunden⁴³ –, sondern auch anhand internationaler Überblicksausstellungen zur zeitgenössischen Kunst wie der Kasseler documenta. Die Schau von 1959 stand ganz im Zeichen von Haftmanns These „Abstraktion als Weltsprache“ und präsentierte auch auf der nachfolgenden Ausstellung 1964 größtenteils gegenstandslose Malerei.⁴⁴

⁴¹ Eugen Schönebeck, in: Cornelius Tittel: Der beste Maler der Welt, von dem Sie nie gehört haben, in: Welt Online, 7.3.2011, www.welt.de/kultur/article12721204/Der-beste-Maler-der-Welt-von-dem-Sie-nie-gehoert-haben.html.

⁴² Vgl. Schweicher 1960, S. 9–18.

⁴³ Vgl. Stöver 1990.

⁴⁴ Vgl. II. documenta '59, Kunst nach 1945, internationale Ausstellung, Kat. Ausst. Kassel 1959, Köln 1959., S. 13ff.; documenta III, internationale Ausstellung, Kat. Ausst. Kassel 1964, Köln 1964.

2.2. Kunstpolitischer Protest und groteske Köpfe: Langers Wiederentdeckung der menschlichen Form

Zwei Jahre, nachdem Michael Langer die Münchner Akademie der bildenden Künste verlassen hatte, schlossen sich dort 1957 fünf junge Kunststudenten zusammen. Sie teilten nicht nur ihre Frustration über die konservative Münchner Kunstpolitik, sondern gleichermaßen über den scheinbar endlos erstarrten Zustand der abstrakten Malerei. Bereits im 1958 herausgegebenen Manifest der Gruppe, die sich den Namen SPUR gab, heißt es über die abstrakte Malerei, sie sei „leerer Ästhetizismus“ geworden, „ein Tummelplatz für Denkfaule“ und ein „hundertfach abgelutschter Kaugummi, der unter der Tischkante klebt.“⁴⁵

Sie fordern eine Innovation der Malerei sowie die Verschmelzung von Kunst und Öffentlichkeit. Eine Lösung sehen die Mitglieder der SPUR im Akt des gemeinschaftlichen Malens sowie in der kritischen Auseinandersetzung mit Politik und Gesellschaft. Die mit der Gründung von SPUR losgelöste Welle des revolutionären Geistes mündet schon bald in einem aggressiven Tenor. Durch ihre aktionistische Kunstpraxis und die Verbreitung provokanter Schriften nicht nur an das intellektuelle Bildungsbürgertum, sondern auch an Menschen auf der Straße, in Kneipen und Wirtshäusern, bringen die SPUR-Mitglieder die Münchner Gesellschaft am Vorabend der revolutionären 1960er Jahre gewaltig in Aufruhr und formulieren den Auftakt für andere Münchner Maler*innen.⁴⁶

Die Situation der Münchner Kunstpolitik um 1960, insbesondere der Ausstellungs- und Ankaufspolitik staatlicher Museen, erklärt den Drang der jungen Münchner Künstler nach einer Erneuerung der restaurativen Strukturen. Es dominiert noch immer die Rehabilitation der Klassischen Moderne, insbesondere des Blauen Reiters und des französischen Impressionismus und Expressionismus. Die Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen verfügen jährlich über etwa 400 000 DM zum Ankauf von Kunstwerken. Damit bestrebt die Kunstpolitik, die sogenannte Tschudi-Spende, die Meisterwerke der französischen Moderne umfasst, zu ergänzen.⁴⁷ Zu den Neuerwerbungen der Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen im Jahr 1960 gehören unter anderem eine Bronze von Henry Moore und

⁴⁵ Manifest der Gruppe SPUR, 1958, zit. nach: Birnie Danzker/Dornacher 2006, S. 17.

⁴⁶ Vgl. Eva Huttenlauch: *Verba Volent, Scripta Manent*. Die Manifeste der Münchner Künstlergruppe SPUR, in: Burcu Dogramaci/Katja Schneider (Hg.): *Clear The Air. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren*, Bielefeld 2017, S. 117–136, hier S. 135.

⁴⁷ Erhard Göpel: München zieht nach. Neuerwerbungen der Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.6.1960, S. 24 (BHS). Um 1912/13 gelangte die Spende zugunsten des ehemaligen Generaldirektors der Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen Hugo von Tschudi in die Neue

Gemälde von Paula Modersohn, Ernst Ludwig Kirchner, Edouard Vuillard, Egon Schiele und Gustav Klimt.⁴⁸ Der Fokus der Ankaufspolitik richtet sich deutlich auf eine Aufarbeitung der Klassischen Moderne. In der *Süddeutschen Zeitung* schreibt Erhard Göpel im Juni 1960, dass München seine Position in der damaligen Kunstwelt nur halten könne, wenn es sich entschieden dem 20. Jahrhundert zuwende.⁴⁹ Damit gemeint ist jedoch nicht etwa die zeitgenössische Kunst, sondern lediglich die Ablehnung der akademischen Kunstformen des 19. Jahrhunderts.

In diesem Sinne organisieren die großen Münchner Ausstellungshäuser und Galerien in den frühen 1960er Jahren hauptsächlich Retrospektiven der großen Meister der Moderne. Das Haus der Kunst als der Ort, an dem Hitler seinen Feldzug gegen die „Entartete Kunst“ begonnen hat, avanciert in der Nachkriegszeit zum Symbol für die Rehabilitation der klassischen europäischen Moderne.⁵⁰ Die Städtische Galerie im Lenbachhaus konzentriert sich auf das Erbe des Blauen Reiters und rückt mit Ausstellungen zu Wassily Kandinsky, Franz Marc und Gabriele Münter, die 1957 eine große Schenkung ihres Werkes und den Gemälden ihres Lebensgefährten Kandinsky an die Städtische Galerie veranlasste, das lokale Kunstschaffen der Münchner Avantgarde in ein museales Licht.⁵¹ Die etablierte Galerie von Otto Stangl organisierte im April 1962 ebenfalls eine große Ausstellung zur Malerei des Blauen Reiters: *Vor 50 Jahren: Neue Künstlervereinigung Der Blaue Reiter*.⁵²

Das restaurative Ankaufs- und Ausstellungsprogramm beabsichtigt, die durch Hitlers Säuberungsaktionen verursachten Kriegslücken zu füllen. Dadurch verschließt sich die Münchner Kunstpolitik jedoch zwangsläufig den progressiven Kunstentwicklungen, die sich in den Kunstmetropolen weltweit formen. Gleichzeitig werden die jungen Münchner Kunstschaffenden durch die Förderung und Präsentation der bereits etablierten Künstlergeneration vehement ausgeschlossen. In ihrem Münchner Kunstbrief, der periodisch

Pinakothek und umfasste bedeutende Werke des französischen Impressionismus und Spätimpressionismus von Matisse, Renoir, Monet, Cézanne, Gauguin und van Gogh. Die Tschudi-Stiftung umfasste einen Großteil der von Tschudi für die Neue Nationalgalerie in Berlin und die Neue Pinakothek in München bereits gekauften und von Berliner Stiftern finanzierten Werke. (Vgl. Kurt Martin: Die Tschudi-Spende, München 1962).

⁴⁸ O. V.: Münchens Galerie-Probleme, in: Nürnberger Nachrichten, 25.7.1960, o. S. (BHS).

⁴⁹ Göpel 1960, S. 12 (BHS).

⁵⁰ Im ersten Nachkriegsjahrzehnt liefen dort großangelegte Ausstellungen zum Blauen Reiter, Max Beckmann, Wassily Kandinsky, Paul Klee sowie eine Picasso-Retrospektive im Jahr 1955. Es folgten 1960 Paul Gauguin, 1962 die Überblicksausstellung *Entartete Kunst. Bildersturm vor 25 Jahren* sowie eine Ausstellung des inzwischen 82-jährigen Expressionisten Hans Purmann. 1964 lief die große Schau *Französische Malerei des 19. Jahrhunderts. Von David bis Cézanne* sowie eine umfassende Braque-Retrospektive. (Vgl. Ulrich Wilmes/Sabine Brantl (Hg.): Geschichten im Konflikt. Das Haus der Kunst und der ideologische Gebrauch von Kunst, 1937–1955, München 2017).

⁵¹ Vgl. Helmut Friedel/Annegret Hoberg: Der Blaue Reiter im Lenbachhaus, München u. a. 2013, v. a. S. 17f.

⁵² Vgl. Blauer Reiter 1962.

in der Kunstzeitschrift *das kunstwerk* abgedruckt wurde, kritisiert Juliane Roh 1965 die noch immer anhaltende Ignoranz der offiziellen Institutionen gegenüber der Gegenwartskunst. Ihrer Meinung nach fehle es dem Haus der Kunst, den Staatsgemäldesammlungen und der Städtischen Galerie im Lenbachhaus seit Jahren an der nötigen Information über die zeitgenössische Kunst. Diese Institutionen sähen sich über Retrospektiven hinaus nicht dazu verpflichtet, die Nachwuchskünstler*innen dem Münchner Publikum bekannt zu machen.⁵³ Nur wenige – ausschließlich private – Institutionen versuchen diesem Zustand entgegenzuwirken. So etwa der Münchner Kunstverein, der sich mit einigen Ausstellungsprojekten auf junge Positionen aus München und Europa konzentriert.⁵⁴

Die seit 1949 jeden Sommer im Haus der Kunst stattfindende *Große Kunstausstellung* sollte nach dem Krieg einen Überblick über zeitgenössische künstlerische Positionen in Westdeutschland geben. Die Künstler*innen wurden von einer Jury ausgewählt, die sich aus den Mitgliedern der bereits vor dem Krieg gegründeten Künstlervereinigungen Neue Gruppe, Münchner Secession und Neue Münchner Künstlergenossenschaft bildete. Die Auswahl der präsentierten Werke zeigt überwiegend Kunstschaaffende, die ebenfalls schon vor dem Krieg aktiv waren und somit häufig der Münchner Ateliertradition, impressionistischen oder expressionistischen Stilen verbunden sind. Die zeitgenössischen jungen Positionen grenzt die Ausstellung zu großen Teilen aus. Zunehmend wird um 1960 der öffentliche Verdacht geäußert, dass die Auswahl der Künstler*innen durch personelle Verflechtungen zwischen der Jury, der Ausstellungsleitung vom Haus der Kunst und einflussreichen Künstlern entschieden wird. Die vermeintlich einseitigen Entscheidungen der etablierten Künstlerjury werden als Benachteiligung der Außenstehenden und der jungen Künstlerschaft angesehen.⁵⁵

Gegen diese restaurativen und konservativen Zustände, die der Münchner Kulturkorrespondent Karl Stankiewicz als „Kunst-Diktatur“⁵⁶ bezeichnet, formierte sich der Verein Freie Münchner und Deutsche Künstlerschaft (FMDK e.V.), zu dessen Mitgliedern auch Michael Langer zählt. Die FMDK gründete sich im Dezember 1959 in der damaligen

⁵³ Roh 1965, S. 86.

⁵⁴ 1959 wurden unter anderem die informellen Werke von Langers Studienkollegen Walter Raum und Gerhard Baumgärtel sowie der Malerin Irma Hühnerfaut gezeigt. (Vgl. Die Gesellschaft der Freunde junger Kunst zeigt: eine Ausstellung zu wenig bekannter Maler Münchens, Kat. Ausst. Kunstverein München 1959). In den Ausstellungen von 1964 und 1965 war auch Michael Langer vertreten. 1964 organisierte der Kunstverein eine deutsch-französische Gemeinschaftsausstellung. (Vgl. Junge deutsche Kunst der Gegenwart / Salon Comparaisons, Kat. Ausst. München 1964).

⁵⁵ Friedrich Mager: Wer gehört ins Haus der Kunst? Ein neuer Verein: „Die Freie Münchner und Deutsche Künstlerschaft e.V.“ in: Süddeutsche Zeitung, 20.6.1960, o. S. (BHS).

⁵⁶ Stankiewicz 2013, S. 56.

Gaststätte Lohengrin in der Türkenstraße 50, mit dem gemeinsamen Anliegen, im Haus der Kunst auszustellen.⁵⁷ Der Verein setzte sich aus etwa 40 freien Aussteller*innen, den Künstlerkollektiven Freie Gruppe, '60, Pro, Radama,⁵⁸ SPUR, WIR, Die Fähre und Die Unabhängigen e. V. zusammen. HP Zimmer von der Gruppe SPUR formuliert den Missstand im Haus der Kunst sowie das gemeinsame Anliegen des Vereins:

WIR SIND DIE FÜHRENDEN DEUTSCHEN KÜNSTLER – Diese Behauptung stellte vor einiger Zeit eine kleine Clique von Provinzmalern auf (ein Gipfel tragischer Lächerlichkeit), die durch den bayerischen Staat seit langem dazu ermächtigt sind, ihre Geschäfte im Haus der Kunst nicht nur im Dunkeln, sondern vor aller Öffentlichkeit zu betreiben mit dem Argument „sie hätten die Verantwortung, daß München Kunststadt bleibt“. Das geht nicht mehr so weiter. Es geht nicht, daß einige alte Männer, deren Verhalten eine kunstpolitische Geheimniskrämerei ist, mit ihren reaktionären und restaurativen Maßstäben das Wachsen einer neuen kulturellen Bewegung beurteilen sollen, bloß weil sie in der Jury sitzen. Wir, die Jugend, werden ihr endgültiges Abtreten beschleunigen! Wir fordern die Jugend in München und in ganz Deutschland auf, sich zusammenzuschließen und in gezielten Aktionen diese Mißstände zu beseitigen. [...].⁵⁹

In diesem Aufruf wird die Dringlichkeit eines kunstpolitischen Protestes seitens der jungen Generation deutlich. Ihre ersten Ausstellungen, die vom Bayerischen Kultusministerium und dem Kulturreferat der Landeshauptstadt München unterstützt wurden, fanden von Januar bis Februar 1961 im Münchner Kunstverein statt. Im Katalog heißt es, der Verein träte als zeitgemäße Form einer Künstlerselbstverwaltung für die Stärkung des Künstlerberufes ein. Er vereinige bewusst Mitglieder und Gruppen der gegensätzlichsten Kunstauffassungen, da er es sich zur Aufgabe gemacht habe, auf gegenseitige Toleranz hinzuwirken. Künstler*innen soll ihre geistige Unabhängigkeit und gleichzeitig die Möglichkeit zur Teilnahme am Münchner Ausstellungswesen gewährt werden. Der Verein wolle sich gegen die Machenschaften des Kunstbetriebes wenden und für gerechte Zustände im Ausstellungswesen einsetzen.⁶⁰

⁵⁷ Gespräch mit Heino Naujoks, 15.11.2016 (ALS), der die Gründung erst im Frühjahr 1960 erinnert. Der bis heute bestehende Verein nennt als Hauptgründer Hans Jürgen Kallmann, Johannes Selbertinger, Heinrich Baudisch, Fritz Baumgartner, Günther B. Voglsamer, Roman Bachmaier, Friedrich August Groß und Erwin Schott. Im Frühling 1960 findet das erste große Treffen aller Mitglieder und die konkrete Planung des Herbstsalons. (Vgl. hierzu FMDK e.V., URL).

⁵⁸ Erwin Eisch und Gretel Stadler verließen Anfang 1960 SPUR und gründeten kurz darauf mit Max Strack die Gruppe Radama.

⁵⁹ HP Zimmer: „Wir sind die führenden deutschen Künstler“, Manuskripte, 1960, SPUR-Archiv Berlin, zit. nach: Hüsch 2013, S. 16.

⁶⁰ Ausstellungsheft Freie Münchner und Deutsche Künstlerschaft e.V., 13.1.–5.2.1961 und 8.2.–28.2.1961, Kunstverein München.

So erkämpfte sich die junge Opposition im November 1962 schließlich einen Platz im Haus der Kunst. Die FMDK durfte im Herbst jedes Jahres, nachdem die *Große Kunstausstellung* ausgezogen war, die Räume bespielen. Langer nimmt von 1962 bis 1966 regelmäßig am sogenannten Herbstsalon teil. 1962 erhält er für sein informelles Werk *o. T.* [Abb. 10] den jährlich von Dr. Franz Burda verliehenen Kunstpreis des Herbstsalons. Bis 1964 ist Langer neben seinen ehemaligen Studienkollegen Gerhard Baumgärtel und Walter Raum sowie Dieter Stöver Mitglied der Gruppe 7 und stellt mit ihnen zusammen im Herbstsalon aus. In den darauffolgenden Ausstellungskatalogen ist Langer wieder als Einzelteilnehmer aufgelistet. Die in den Schauen 1965 und 1966 gezeigten Bilder, die schon zum „absurden Realismus“ gezählt werden können, trennen Langer formal deutlich von den Arbeiten seiner ehemaligen, informell malenden Gruppenkollegen und bedingten somit vermutlich seinen Austritt aus der Gruppe. Neben dem Herbstsalon organisierten die FMDK und Studierende der Kunstakademie jeweils zu Jahresbeginn den sogenannten Wintersalon. Dieser fand beim Künstlerfasching im ehemaligen Regina-Palast-Hotel am Maximilianplatz 5 statt.⁶¹

Die Reaktionen auf die im Herbstsalon ausgestellten Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen der jungen Künstler*innen sind kontrovers. Juliane Roh beschreibt den Herbstsalon 1964 als ein „Tummelfeld junger Talente“, dem jedoch aufgrund der „Refusierten-Situation“ teils auch eine mittelmäßige Qualität anhängt. Als ernstzunehmende Begabungen erwähnt sie die Mitglieder der Gruppe 7, unter denen in diesem Jahr Baumgärtel und Raum den jährlichen Burda-Preis verliehen bekamen.⁶² Stankiewicz kritisiert an den 1964 ausgestellten Bildern rückblickend „die mit Ekel durchtränkte Langweile. Trostlose Monotonie in Grau, Schwarz und Braun“ beherrsche seiner Meinung nach die Wände: „Es war, als wollten die Jungen nun auch noch die Farbe zerstören, nachdem ihre Lehrer und Vorbilder die eng gewordene Form zersprengt hatten“.⁶³

Wie Birgit Joos feststellt, war Anfang 1960 auch in der Münchner Galerieszene ein Aufbruch zu beobachten. Immer mehr progressive Galerien eröffneten ihre Räume und widmeten sich jungen Positionen.⁶⁴ Eine der ersten war die 1957 gegründete Galerie Oswald Malura in der Leopoldstraße 44. Der selbst künstlerisch tätige Malura zeigte dort 1958 Langers Skulpturen und Arbeiten der Gruppe SPUR.⁶⁵ Karl Ude erinnert sich, dass Malura aus der „Holzbaracke“ in der Leopoldstraße einen „neuen Ausstellungsraum für

⁶¹ Gespräch mit Heino Naujoks, 15.11.2016 (ALS). Vgl. auch Vorschau auf den Wintersalon, in: Herbstsalon 1962, o. S. (Umschlag).

⁶² Roh 1964 (1), S. 39.

⁶³ Stankiewicz 2013, S. 60.

⁶⁴ Vgl. Joos 2007.

⁶⁵ Hans Prescher: Künste im Aufbruch. München in den 50er Jahren, München 2006, 142f.

sich und seine Malerfreunde“ gestaltete und damals ein Geheimtipp in der Münchner Kunstszene war.⁶⁶

Trotz der allgemeinen Aufbruchsstimmung unter der jungen Münchner Künstlerschaft scheint sich, der Herbstsalon-Kritik von Stankiewicz zufolge, ein großer Teil von ihnen noch immer in den metaphysischen und vermeintlich avantgardistischen Gefilden der informellen Malerei zu befinden. Die in den Katalogen von 1962 bis etwa 1965 abgedruckten Werke bestätigen diese Vermutung.⁶⁷ Langer bleibt den hauptsächlich form- und farblosen Bildlösungen bis 1964 verbunden. Doch der weltweit ausgetragene Ruf nach einer neuen Realitätsabbildung scheint zunehmend lauter zu werden. Er bewegt, neben den Münchner SPUR-Mitgliedern und ihrer ab 1958 manifestierten Forderungen, etwa zur selben Zeit weltweit Künstler*innen dazu, sich gegen die nach innen gewandte Malerei der Nachkriegszeit und für eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit einzusetzen: Im Oktober 1960 veröffentlichte der Pariser Kunstkritiker Pierre Restany das *Manifest des Nouveaux Réalistes* – einer Gruppe Künstler*innen, die sich durch den Einsatz von alltäglichen Materialien und Objekten einer neuen Realitätsabbildung annähert. Andy Warhol zeigte 1962 in der New Yorker Ferrus Gallery 32 Bilder der *Campbell's Soup Cans* und im Oktober 1963 eröffnete in Düsseldorf die performative Ausstellung *Leben mit Pop – eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus*, die sich ironisch mit der deutschen Konsumkultur der 1950er und 60er Jahre beschäftigt.

Auch in München regten sich zu Beginn der 1960er Jahre Kunstschaaffende und Ausstellungsmacher, die eine explizite Neuordnung der Kunst fordern: Im April 1961 eröffnete im kleinen Pavillon des Alten Botanischen Gartens die Ausstellung *Neuer Realismus*. Zwei Jahre lang versuchten die Ausstellungsorganisatoren, die Schau in der Städtischen Galerie zeigen zu dürfen, wurden aber stets von dessen Museumsdirektor Hans Konrad Roethel abgelehnt.⁶⁸ Im Ausstellungskatalog erklärt der Kunsthistoriker Richard Hiepe das Bestreben der Maler*innen und Bildhauer*innen dieser Ausstellung: Sie repräsentierten eine neue Seh- und Gestaltungsweise, die sich mit dem Zeitgeist verbinde und herrschende Auffassungen der Kunst erschütterte. Die Neuen Realisten entdeckten den Menschen und seine Umgebung, die lange als bildunwürdig galten, wieder.⁶⁹ In einem dem Katalog beigelegten „Acht-Punkte-Plan“ erklärt der Künstler Albert Heinzinger die

⁶⁶ Karl Ude: Schwabing: was war – was wurde – was ist. Ein Vierteljahrhundert Kunstpreise, in: Johannes Muggenthaler (Hg.): 25 Jahre Schwabinger Kunstpreis, München 1986, S. 3–7, S. 5.

⁶⁷ Vgl.: Herbstsalon 1962 bis Herbstsalon 1965.

⁶⁸ Röthel war von 1956 bis 1971 Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus.

⁶⁹ Hiepe 1961, S. 3.

genaueren Absichten der Neuen Realisten. Dabei betont er im letzten Punkt, dass die Entwicklung der Malerei auf internationaler Ebene eine neue Gegenständlichkeit anstrebe, während die abstrakte Malerei inzwischen zur Konformität geworden sei: „Die Avantgarde der Formauflösung ist bereits zur Akademie erstarrt und zur Nachhut geworden.“⁷⁰ Im Februar 1963 versuchte der Münchner Verleger Rolf Becker in der Neuen Galerie im Künstlerhaus e.V. am Lenbachplatz mit der Ausstellung *Les Nouveaux Réalistes*, den französischen neuen Realismus dem Münchner Publikum näherzubringen. Er zeigte die Werke von u. a. Christo, Daniel Spoerri, Yves Klein und Yves Tinguely. Niki de Saint Phalle schoss in den Räumen der Galerie mit einem Gewehr auf Farbbeutel, die an der Leinwand befestigt waren.⁷¹ „Obgleich er [Becker] die Ausstellung als einen Faschingscherz ausgab“, resümiert Roh in *das kunstwerk*, waren die Reaktionen auf die Ausstellung sehr polemisch. Sie berichtet, dass der Hausbesitzer sogar mit der Auflösung des Kredits des Künstlerhauses gedroht habe und Becker daraufhin seine Galerietätigkeit aufgab. Trotz den größtenteils ablehnenden Reaktionen auf die neo-dadaistischen Experimente der Gruppe, war die Ausstellung nach Roh eine Sensation in München und schaffte es, ein beinahe schon gleichgültig gewordenes Publikum aufzuschrecken.⁷² Im Ausstellungsheft erklärt Pierre Restany, dass der neue europäische Realismus weit mehr als eine Gruppe und weit besser als ein Stil sei. Er sei vielmehr eine offene Tendenz.⁷³ Die beiden Münchner Ausstellungen zum deutschen wie französischen neuen Realismus kennzeichnen den Beginn einer neuen Kunstauffassung, die die gegenstandslose Malerei als einen überholten Avantgardismus akzeptiert und neue, realitätsabbildende Kunstformen sucht.

Wie die bisherigen Ergebnisse gezeigt haben, befindet sich die junge Münchner Kunstszene zu Beginn der 1960er Jahre in einer allgemeinen Aufbruchsstimmung. Die Künstler*innen formieren sich zu Gruppen, um gegen die totalitäre Kunstpolitik und ihre restaurativen Tendenzen vorzugehen. Gleichzeitig suchen sie die Ablösung von der Unverbindlichkeit der informellen Malerei und nach neuen Realismen. Wie Klaus Schrenk feststellt, wollte sich besonders die Künstler*innengeneration, die unmittelbar nach dem Krieg mit ihrer künstlerischen Karriere begann, „entschieden vom Klima der 1950er Jahre, mit seinem Glauben an die internationale Sprache der Abstraktion“ loslösen und

⁷⁰ Albert Heinzinger, in: Gruppe Neuer Realismus, Kat. Ausst. Pavillon im Alten Botanischen Garten, München 1961, S. 5.

⁷¹ Vgl. *Nouveaux Réalistes* 1963.

⁷² Juliane Roh, Kunstbrief aus München, in: *das kunstwerk*, Vol. 16, Nr. 11–12, Mai–Juni (1963), S. 65f., hier S. 66.

⁷³ Pierre Restany, in: *Nouveaux Réalistes* 1963, o. S.

zu einer selbständigen Sprache der Kunst finden.⁷⁴ Zu dieser Generation zählt zweifellos auch Michael Langer. Wie die anfangs zitierte Aussage verdeutlicht, wird ihm Mitte der 1960er Jahre bewusst, dass seine Malerei ohne Erfolg bleiben würde, wenn er keinen künstlerisch innovativen Weg findet. Er begibt sich auf die Suche nach einer neuen gegenständlichen Bildsprache und schafft ein Konvolut von 40 Gemälden, in denen er von einer rein gestischen Malerei sukzessive zu der bewussten Formulierung des Menschen findet.

Seine künstlerische Umorientierung beginnt Langer damit, die Leinwand als weiße Arbeitsfläche vorzubereiten. Bis auf einen schmalen Streifen am oberen und unteren Bildrand ist die Leinwand weiß grundiert. Darauf breitet er Formen, Geometrien, Zeichen und semantische Elemente aus und experimentiert mit unterschiedlichen Zusammensetzungen. Langers Suche nach einer neuen Realitätsabbildung definiert sich durch intuitive Form- und Farbexperimente sowie die analytische Ergründung von Gegenständen und Figuren. Er bedient sich dabei einer weit verbreiteten Symbolik und Zeichensprache. Die in dieser Werkphase geschaffenen Bilder wirken wie eine malerisch ausgeführte Studie der äußeren Realität.

In *o. T.* [WV 64/2] setzt Langer zwei in dunkler Farbe ausgemalte Dreiecksformen ins Bild. Das obere Dreieck zeigt mit der Spitze nach oben, das untere längliche Dreieck nach unten. Beide Formen sind mit menschlichen Attributen ausgestattet. Von den beiden Längsseiten der oberen Form strecken sich zwei Arme empor, die Langer mit einem schwarzen Stift aufmalt. Auf der waagerechten Linie der unteren dunkelvioletten Dreiecksform platziert er zwei weibliche Brüste sowie an der unteren Spitze zwei kurze Beine mit runden Füßen. Zwischen den beiden geometrischen Formen zeigt ein langer schwarzer Pfeil nach rechts. Auf dessen waagerechter Linie sind Notenlinien zu sehen, die als Gerüst für unleserliche Wörter dienen. Im Hintergrund tummeln sich skizzenhaft mit Blei- oder Buntstift ausgeführte Formen, die häufig durch angefügte Extremitäten vermenschlicht oder zu fantastischen Tierwesen werden. Da die skizzenhaften Formexperimente durch die großen Dreiecke hindurchscheinen, ist davon auszugehen, dass Langer diese zuerst auf der Leinwand verteilte, bevor er die großen Farbflächen darüber setzt. Der Visualisierung des umgedrehten Dreiecks, das in den meisten Kulturen als Symbol des weiblichen Prinzips gilt,⁷⁵ ist häufig das Phallussymbol – als Dreieck mit nach oben

⁷⁴ Klaus Schrenk, in: *Aufbrüche* 1984, S. 11.

⁷⁵ Vgl. Hildegard Kretschmer (Hg.): *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2008, S. 88.

gerichteter Spitze oder langgezogener ovaler Form – entgegengesetzt. Das weibliche Dreieckssymbol wird wie in diesem Bild oftmals durch die Hinzufügung weiblicher Brüste verstärkt. Die in Langers Werk mehrmals visualisierte Kombination weiblicher und männlicher Zeichen verweist gleichermaßen wie die Angliederung menschlicher Extremitäten auf seine Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper.

Die formlosen Strukturen von Langers informeller Malerei haben sich zunächst zu geometrischen Farbflächen verdichtet. Mit Blick auf darauffolgende Werke wie etwa *o. T. (Écriture Solaire)* [WV 64/7] wird deutlich, dass sich die dunklen Farbflächen nun völlig aufgelöst haben und rein skizzenhaften Formen weichen. So wird die Bildfläche hier oben durch eine waagerechte Horizontlinie, auf der eine unter- oder aufgehende Sonne platziert ist, sowie eine mittige senkrechte Linie unterteilt. Die senkrechte Linie besitzt an ihren Enden jeweils eine Pfeilspitze, die den Kreislauf der Sonne symbolisieren kann. Der restliche Bildraum ist durch feine schwarze Linien unterteilt, auf denen zeichenhafte Formstudien platziert sind. Der Titel der Arbeit, der ihr – wie auch alle anderen französischen – 1964 im Rahmen einer Ausstellung in der Pariser Galerie du Fleuve gegeben wurde, bezeichnet die linierte Komposition als „Die Schrift der Sonne“.

Die dunkle und gedämpfte Farbgebung des Informel behält Langer zu Beginn seiner neuen Werkphase bei. Erst allmählich mischen sich auch leuchtende Rottöne, Gelb, Ocker sowie Blau hinzu. So etwa in der Arbeit *o. T.* [WV 64/18]: Die „weibliche“ Dreiecksform ist in einem dunklen Blau gemalt, während die „männliche“ phallusähnliche Form durch ein leuchtendes rotes Oval repräsentiert ist. Die Visualisierung der weiblichen und männlichen Form in der jeweils umgekehrt geschlechtlich konnotierten Farbe ist für Langer vermutlich keine unbewusste Entscheidung gewesen. Die beiden Prinzipien vereinen sich zu einem symmetrisch-anthropomorphen Gebilde. Aus der roten Form treten am unteren Ende zwei hodenähnliche Ausprägungen sowie Beine hervor. Auf beide Farbflächen malt Langer nun zum ersten Mal ein deutlich erkennbares menschliches Gesichtsprofil mit Nase, rundem Auge und Mundschlitz. Der für den winzigen Körper zu groß erscheinende Kopf lässt die Figur kindlich wirken. Das organische Wesen im unteren Teil der roten Form erweckt Assoziationen zu einem Embryo im Mutterleib. Aus der dahinterliegenden blauen Dreiecksform bilden sich an der oberen Kante zwei waagerechte Arme sowie zwei runde Auswölbungen, die deutlich als weibliche Brüste zu erkennen sind. Darauf setzt Langer zwei rote Brustwarzen und bis zur Hälfte gefüllte, phallusförmige Milchdrüsen. Das Werk ist ein groteskes Wechselspiel zwischen weiblichen und männlichen Attributen und Symbolen. Die geometrischen Formen der vorherigen Arbeiten setzen sich zunehmend zu anthropomorphen Erscheinungen zusammen. Auf die Hintergrundfläche

schreibt Langer zweimal das Wort „Rätsel“, davon einmal – wie auch seine Signatur – in Spiegelschrift. Seine Lust sowohl an der absurden Repräsentation als auch an der Rätselhaftigkeit wird hier deutlich erkennbar und zieht sich durch sein gesamtes weiteres Œuvre.

In der ersten Phase seiner Umorientierung experimentiert Langer mit kindlich anmutenden Zeichnungen, mit einem geometrischen Formenvokabular und der Konstruktion einer weiblichen und männlichen Symbolik. Nachdem sich daraus erste animalische und anthropomorphe Gestalten bildeten, wird nun die farbige Fläche immer präsenter. Die weiß grundierte Arbeitsfläche der vorherigen Bilder übermalt Langer in leuchtenden Farben, wobei er – wie in der Schablonenmalerei – schematisierte Flächen ausspart. Diese ausgelassenen Flächen besitzen die Umrisse menschlicher Figuren und heben sich wie Negative vom weißen Grund ab.

Anhand des Werkes *o. T.* [WV 64/20] wird dieses Prinzip anschaulich. Auf dem weißen Hintergrund stehen verschiedene Farbflächen in leuchtendem Grün, Gelb und Rot sowie zwei weiße Felder nebeneinander. Die linke weiße Aussparung beschreibt Langer mit Zahlen- und Wortfragmenten, die er auf waagerechte Linien setzt. In die rechte schematisierte Negativform malt er die schwarze Kontur eines weiblichen Aktes. Neben den Füßen der Frau stehen zwei rot konturierte Stöckelschuhe. Die gelbe Fläche im Hintergrund besitzt beinartige Ausformungen, an deren Ende ebenfalls ein roter Absatzschuh zu sehen ist.

Die menschlichen, zunehmend bunt ausgemalten Schemata geben den Figuren eine flache, zweidimensionale Ästhetik. Sie sind häufig, wie etwa in *o. T.* [WV 64/23] und *o. T.* [WV 65/2], in der Horizontalen übereinander angeordnet. In letzterem Bild unterteilt Langer die Bildfläche in fünf verschiedene Abschnitte, in denen jeweils entweder eine waagrecht liegende Figur oder die Aneinanderreihung von weißen, wolkenähnlichen Flächen und schematisierten Gesichts- und Körperteilen zu sehen sind. Den Hintergrund visualisiert Langer in unterschiedlichen leuchtenden Rottönen. Bis auf eine leuchtend gelb ausgemalte Figur in der Mitte besitzen die anderen Figuren rote Farbgebungen mit Weißbeimischungen. Die waagerechte Schichtung der Figuren lässt sie wie in einem Stockbett liegend erscheinen. Im nachfolgenden und ähnlich aufgebauten Werk *o. T.* [WV 65/3] ähneln die Figuren den perspektivischen Abbildungen von pharaonischen oder indigenen Gottheiten. Die oberen beiden Figuren des Bildes tragen eine Art Kopfschmuck, der an das ägyptische Nemes-Kopftuch oder indianische Federhauben erinnert.

Das Formenvokabular und die Spontanität, mit denen Langer in dieser Werkperiode arbeitet, assoziieren indigene Kunstformen, wie etwa die präkolumbische Kunst, und vor allem die intuitive Kinderkunst. Die leuchtenden Farben, geometrisch-abstrakten Formen, die Fantasieschrift, die schematisierten menschlichen Körperformen, die einfachen Zeichen wie Pfeile, Kreuze und Kreise oder das Abbild einer Kindereisenbahn sind exemplarisch für das Formrepertoire von Kindern. Es scheint, als wolle Langer in seiner Loslösung vom Informel und seinem künstlerischen Neuanfang auf die Strategien der französischen und insbesondere der Münchner Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurückgreifen.

Das, was 50 Jahre zuvor die Künstler des Blauen Reiters sowie Joan Miró und Picasso in ihrer Suche nach innovativen Bildlösungen verbunden hat, ist eine künstlerische Vision, die sie in der Kinderkunst sehen. Diese ist für sie von jeglichen Konventionen befreit und verkörpert ein ursprüngliches Schaffen. Kandinsky und Münter beschäftigten sich eingehend mit der Kinderkunst sowie der Volkskunst Oberbayerns. Sie besaßen seit 1908 eine eigene Sammlung, die sie in ihrer Münchner Wohnung in der Ainmillerstraße einrahmten und an die Wände hängten.⁷⁶ Im Almanach betont Kandinsky, dass in der Kinderkunst „die Wurzel der neuen großen Realistik“ liege.⁷⁷ Picassos Interesse an der Kreativität von Kindern gründet in dem Willen, die eigene Kreativität zu verstehen.⁷⁸

Wie zu Beginn dieses Kapitels erörtert wurde, wird die Malerei des Blauen Reiters zu Beginn der 1960er Jahre in zahlreichen Münchner Retrospektiven gezeigt. Ihre naiv anmutende Malerei versetzte damals viele jüngere Maler*innen in „einen großen Schock“,⁷⁹ so der SPUR-Maler HP Zimmer. Gleichmaßen scheinen die Arbeiten des Blauen Reiters eine große Begeisterung auszuüben. So schreibt Zimmer an seinen Vater 1957: „Jeden Sonntag gehen [Helmut] Sturm und ich zu Kandinsky (,Morgenandacht beim heiligen Wassily’).“⁸⁰ Er meint damit den wöchentlichen Besuch in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, die kurz zuvor in den Besitz einer umfangreichen Schenkung von Bildern des Blauen Reiters gelangt war. Wie Zimmer in dem Interview mit Diederich Diederichsen erklärt, bezieht sich der Name SPUR sogar direkt auf die Tradition deutscher Künstlergruppen wie Die Brücke oder Der Blaue Reiter. „SPUR“ indiziert den Weg, den die Gruppe raus aus den alten Kunstformen und hin zu einem Neuanfang in der Malerei

⁷⁶ Vgl. „Die blaue Reiterei stürmt voran“: Bildquellen für den Almanach „Der Blaue Reiter“; die Sammlung von Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, Kat. Ausst. Münter-Haus, Murnau 2012–13, München 2012, S. 16, 47–55.

⁷⁷ Kandinsky 1979, S. 94.

⁷⁸ Jonathan Fineberg: Mit dem Auge des Kindes, Stuttgart 1995, S. 147.

⁷⁹ Zimmer/Diederichsen 1991, S. 54.

⁸⁰ HP Zimmer, Postkarte an Hans-Heinrich Zimmer, 5.8.1957, SPUR-Archiv Berlin, zit. nach: Hüsch 2013, S. 135.

finden will.⁸¹ Besonders die Ausstellung *München 1869–1958: Aufbruch zur modernen Kunst* 1958 im Haus der Kunst, in der die 1. Internationale Kunstausstellung von 1869 rekonstruiert und zahlreiche Werke, Manifeste und Zeitschriften des Blauen Reiters präsentiert wurden, muss einen maßgeblichen Einfluss auf die Münchner Kunstszene der 1960er Jahre ausgeübt haben.⁸² Dass sich Langer wie seine Kollegen der SPUR mit der Kunst des Blauen Reiters auseinandersetzte, beweist die Gegenüberstellung von Langers *Alpenbild II* [WV 66/31] mit Franz Marcs *Die Kleinen Gelben Pferde* [Abb. 11]. Die Hintergrundgestaltung, die in beiden Arbeiten Wiesen und ein Alpenpanorama andeutet, sowie die gelbe Pferde- beziehungsweise Fingerknochenformation lässt eindeutige formale Gemeinsamkeiten erkennen.

Das durch die Malerei des Blauen Reiters bereits bestehende Interesse vieler Münchner Kunstschaffender an der Kindermalerei und Volkskunst verstärkte sich durch den dänischen Maler Asger Jorn, den Langer in einer Aufzeichnung von 1966 erwähnt und der Ende der 1950er Jahre einige Zeit in München verbrachte.⁸³ Er war eng mit den Malern der Münchner Kunstszene vernetzt und unterzeichnete sogar das erste SPUR-Manifest von 1958 mit. Jorn pflegte einen engen Kontakt zum Pariser Künstler Jean Dubuffet und zeigte sich von dessen *Art Brut*⁸⁴ nachhaltig beeindruckt.⁸⁵ Diese Begeisterung gab er an die Münchner Künstler*innen weiter und veranlasste etwa die SPUR-Künstler dazu, tiefere Inspirationen im Stuttgarter Völkerkundemuseum (Linden-Museum) zu suchen. Die dort präsentierten Malanggan-Schnitzereien und -Masken Neuirlands (Papua-Neuguinea) werden wegweisend für ihre weiteren Bildlösungen.⁸⁶ Ihre Annäherung an die Kinder- und Volkskunst scheint ähnlich zu Langers Methode gewesen zu sein. Sturm beschreibt die damalige Arbeitsweise: „Am Anfang des Prozesses wird eine Vielfalt von kleineren Elementen auf der Bildfläche improvisierend ausgebreitet als eine Art Stoffsammlung. Dann erfolgt ein gestalterischer Eingriff [...], [um] mit dem aktiven Dahintersetzen des Bildgrundes die gesamte Bildfiguration [zu] gestalten.“⁸⁷ Der Galerist Otto van de Loo, der nicht nur die Münchner SPUR-Maler, sondern auch Jorn in seiner Galerie

⁸¹ Zimmer/Diederichsen 1991, S. 53.

⁸² Vgl. *München 1869–1958: Aufbruch zur modernen Kunst*, Kat. Ausst. Haus der Kunst, München 1958.

⁸³ Vgl. Lindemann 1990; Michael Langer: *Theorie*, 13.3.1966 (ALS).

⁸⁴ Der 1946 von Jean Dubuffet eingeführte Begriff *Art Brut* (rohe Kunst) bezeichnet eine naive und antiakademische Ästhetik, die jenseits von etablierten Kunstformen existiert. Die Produzenten von *Art Brut* sind neben Kindern auch Schizophrene und soziale „Außenseiter“. Seine Kunstsammlung, die aus eigenen und gesammelten Werken der *Art Brut* besteht, wurde ab Mitte der 1940er Jahre dauerhaft im Keller der Pariser Galerie René Drouin präsentiert und übte eine große Wirkung auf zeitgenössische Künstler aus, insbesondere die Gruppe CoBrA. (Vgl. *Paris. Metropole der Kunst 1900–1968*, Kat. Ausst. Royal Academy of Arts, London 2002 [Guggenheim Museum, Bilbao 2002], Köln 2002, S. 246).

⁸⁵ Vgl. Dörte Zbikowski: *Asger Jorn – Internationale Vernetzungen*, in: Hüsch 2013, S. 191ff.

⁸⁶ Vgl. Dörte Zbikowski: *Malanggan-Bildwerke*, in: ebd., S. 174–189.

⁸⁷ Helmut Sturm in einem Brief an Pia Dornacher, 12.9.1999, zit. nach: Dornacher 1999, S. 13.

vertrat, unterstützte ihr Interesse an kindlicher und primitiver Kunst. Van de Loo ist es schließlich auch, der zusammen mit Sturm 1968 das sogenannte „Kinderforum“ (später „Forum für Kinder und Jugendliche“) in seinen leerstehenden Räumen in der Seitzstraße 5 gründet.⁸⁸ Anlass zur Gründung ist nicht nur die kreative Förderung und der Akt des gemeinschaftlichen Schaffens von Kunst, sondern auch der Protest gegenüber dem Beschluss des Staates Bayern, den Kunstunterricht an weiterführenden Schulen um fast die Hälfte zu kürzen.⁸⁹

1964 eröffnete der Münchner Maler und Kunstsammler Richard Ott (1908–1974) in seiner Schwabinger Villa die Malschule „Kind und Künstler“. Sie war mit einem Archiv für Kinderkunst verbunden und sollte zu einem internationalen Museum weiterentwickelt werden. Der Grundbestand zählte 12 000 Kinderbilder, die Ott seit 1932 gesammelt und teils selbst angefertigt hatte.⁹⁰ Für Ott ist die Beschäftigung mit Kinderkunst unabdinglich, denn es gibt für ihn eine unbestreitbare Wesensgleichheit zwischen Kind und Künstler*in, die beide verbindet.⁹¹

Langers Interesse an der Kindermalerei ist folglich auf sein unmittelbares künstlerisches Umfeld zurückzuführen, das sich in den frühen 1960er Jahren intensiv mit den Ausdrucksmöglichkeiten von Kinderkunst beschäftigte. Die durch viele Retrospektiven verstärkte Aufmerksamkeit, die der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts und ihrer Überzeugung, dass über die Kinderkunst ein Neuanfang in der Malerei gelingen kann, entgegengebracht wurde, spielten sicher auch eine große Rolle. Langers Faszination kann jedoch zu großen Teilen auch auf seine eigene Tätigkeit als Kunsterzieher zurückgeführt werden.⁹² Wie Alina Dobrzecki-Langer erzählt, unterrichtete Langer aus finanziellen Gründen neben seiner Malerei. Er strebt wie in seiner Kunstproduktion auch in der Kunsterziehung eine Innovation an und setzt sich in mehreren Publikationen theoretisch damit auseinander.⁹³ Eine Wechselwirkung von Langers Malerei und seiner Beschäftigung als Kunsterzieher kommt in den Bildlösungen von 1964 offensichtlich zutage.

⁸⁸ Loo 1995, S. 7.

⁸⁹ Ebd., S. 9.

⁹⁰ Stankiewicz 2013, S. 76f.

⁹¹ Ott 1949, S. 7.

⁹² Als Langer 1953 von seinem Auslandsjahr in Paris nach München zurückkehrte, bewarb er sich um einen Studienplatz für Kunstpädagogik an der Akademie der Bildenden Künste. Am 30. März 1954 genehmigte die Akademieleitung den Übertritt von Fuhrs Klasse für Freie Malerei in die Lehramtsklasse bei Prof. Anton Marxmüller (1898–1984). Langer studierte Zeichnen und Malen im Hauptfach sowie Schrift und Keramik im Nebenfach. Im Juli 1955 absolvierte er sein Staatsexamen. (ABK, Registratur, Studenaktenakte von Michael Langer). Nach seinem Referendariat an einem Würzburger Internat lehrte Langer von 1957–75 an verschiedenen Münchner Schulen und Hochschulen sowie von 1975–92 am Institut für Kunstpädagogik der Ludwig-Maximilians-Universität in München.

⁹³ Gespräch mit Alina Langer, 2.3.2016 (ALS).

Nach Langers experimenteller Phase mit Elementen der Kinderkunst wird der Farbauftrag seiner Bilder Anfang 1965 zunehmend glatter und leuchtender. Die Formen verdichten sich zu konturierten Geometrien und grenzen sich klar voneinander ab. Der Hintergrund setzt sich häufig aus verschiedenen autonomen Farbflächen zusammen. So bilden im Werk *Dreiauge* [WV 65/7] aneinandergereihte diagonale Farbstreifen den Hintergrund, die das Bild wie ein Farbprisma durchstrahlen. Der menschliche Körper – insbesondere der weibliche Akt – wird zunehmend präsenter. In *Dreiauge* experimentiert Langer mit der Repräsentation des weiblichen Körpers mit verschiedenen Stilmitteln. Sind die beiden größeren Profilansichten des weiblichen Aktes auf rein malerische Weise mit einem deutlich sichtbaren Pinselstrich visualisiert, weist der Körper im weißen Oval einen reduzierten und grafischen Zeichenstil auf. Auf die Rückseite einer fotografischen Reproduktion des Bildes notiert er: „Dieses Bild ist ein Frauenbild! Denn es zeigt vor allem Frauen, und zwar große oder kleine, oder Rote oder Rosarosane. Auch die überwiegend rötlichen Frauen weisen durch die Farben auf Frauenbilder hin.“ Hier zeigt sich sein Interesse an dem Sujet Frau sowie an der Bedeutung der weiblich konnotierten Farbe Rot.

Eine Annäherung an die grafische Stilistik des Comics wird im darauffolgenden Werk *o. T.* [WV 65/8] deutlich sichtbar. In dem symmetrisch angelegten Bild befindet sich im Zentrum eine ockerfarbene Gestalt mit einem großen Kopf, von dem sich die Ohren absetzen und mit piktografisch visualisierten Schalllinien nach außen streben. Im Hintergrund der Figur baut sich eine perspektivische Konstruktion auf, die der Unterkante eines weißen Tisches gleicht. Darüber zieht sich vor einem blauen Hintergrund eine wellige graue Fläche mit weiß gefärbten Spitzen, die an eine Gebirgslandschaft vor blauem Himmel erinnert. Auf der weißen Tischkante ist die für Comic-Strips typische präzise ausgeführte Schraffur von schwarzen Linien zu sehen, die auch auf dem Körper der Figur und in der Gebirgsformation erscheint.

Neben der zeichenhaften Comicästhetik, die sich in nachfolgenden Bildern wiederholt zeigt, formuliert Langer nun erstmals groteske Gesichter. Darin sind keine physiognomischen Züge zu sehen, was die Figuren anonymisiert. So setzt sich beispielsweise *o. T.* [WV 65/10] aus verschiedenen geometrischen und menschlichen Formelementen zusammen und erzeugt ein skurriles Bildnis. Das Zentrum wird durch ein knalloranges, abgeschnittenes Gesicht mit großen roten Ohren bestimmt. Anstelle des Augenpaares befindet sich ein schwarz konturierter, weißer Kreis, der wie eine Gummimasse auseinandergezogen wird. Anstelle der Nase ist die überzeichnete Rückenansicht eines weiblichen

Aktes zu sehen, den Mund substituiert eine dunkelrote Nierenform und an der Stirn prangt ein halber zentrisch angelegter Farbkreis.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Langer im Anschluss an die Aufbruchstimmung, die sich zu Beginn der 1960er Jahre unter den Münchner Maler*innen aus den Protesten gegen die konservative Kunstpolitik sowie gegen die überdrüssig gewordene Abstraktion entwickelt hat, ab 1964 nach einer neuen Figuration sucht. Über kindliche Formexperimente findet er 1965 schließlich zu absurden Körperbildern in glatten und leuchtenden Farbflächen. Diese nähern sich der Ästhetik der Pop Art sukzessive an. Wie Langer schließlich der Aufbruch in seine neue Bildsprache gelingt, wird im Folgenden untersucht.

2.3. *Targets* und der Aufbruch zum Pop

Die Kreisform bildet ein häufiges Bildelement in Langers früher Werkphase. Anfangs ist er noch in kindlicher Manier geschaffen, als der Halbkreis einer aufgehenden Sonne oder ein die menschliche Iris evozierendes, kreisrundes Fragment. Ab 1965 entwickelt sich der Kreis zu einer klar konturierten, geometrisch exakt ausgeführten Form. So beispielsweise in *Der gelbe Körper (Gelber Akt)* [WV 65/9] oder *Rotes Jackett (Eieruhr)* [WV 65/13]. Über diese Kreisformen gelangt Langer in den beiden Werken *o. T.* [WV 65/15] und *SBU* [WV 65/16] zu der präzisen Abbildung einer Schieß- oder Zielscheibe.

Langer erstellt 1965 zwei verschiedene Versionen der Zielscheibe: die erste, *o. T.* [WV 65/15], besteht aus drei zentrisch angelegten Ringen in den Farben Dunkelviolett, Türkis und Rot mit einem gelben Mittelpunkt. Die Farben der Zielscheibe ähneln den offiziellen, von der World Archery Federation eingeführten Schießscheiben, die auch für das olympische Bogenschießen verwendet werden. Langers Werk zeigt auf rotem Hintergrund das deformierte orangefarbene Gesicht eines Mannes,⁹⁴ dessen Augenpartie vom Bildrand abgeschnitten ist. Er ist in einem hellgrauen Anzug mit knallroter Krawatte bekleidet. Langer platziert die Zielscheibe inmitten des Gesichtes an der Stelle, wo sich der Mund befindet. Es scheint, als würde der Mann die Scheibe im weit geöffneten Mund halten und selbst als Ziel dienen. Das zweite Zielscheibenbild *SBU* [WV 65/16] besteht aus zwei zentrisch angelegten Kreisen. Das Fehlen der „goldenen Mitte“ erhebt den roten Kreis zum Mittelpunkt der Scheibe und ist von einem türkisfarbenen und einem schwarzen Ring umgeben. In beiden Arbeiten sind die Ringe in leuchtenden monochromen Farben visualisiert, die sich klar konturiert voneinander abgrenzen. Der zentrische Charakter der Zielscheiben fungiert als optische Stimulanz, die das Auge des*r Betrachters*in auf das Bild lenkt und Aufmerksamkeit erregt. Mit der Wahl eines Sujets wie der Zielscheibe integriert Langer erstmals einen im alltäglichen Leben existierenden Gegenstand unverändert in seine Malerei.

Die Zielscheibe ist zweifellos ein Motiv, das in der Kunst der 1960er Jahre sowohl in Amerika als auch in Europa bemerkenswert häufig auftritt. Im Hinblick auf die Vorherrschaft des Abstrakten Expressionismus in Amerika erlangte die wohl größte Aufmerksamkeit die bereits 1955 entstandene *Target*-Bilderserie des US-amerikanischen Malers

⁹⁴ Die Menschen in Langers Werk beziehen sich meistens auf weibliche oder männliche Stereotype. Daher gehe ich in dieser Repräsentation und allen folgenden Bildnissen davon aus, dass Anzug und Krawatte als typisch männliche Attribute gelten.

Jasper Johns. Er brachte die Kunstöffentlichkeit schon mit seinem Gemälde *Flag* (1954) – einer nahezu identischen Wiedergabe der amerikanischen Nationalflagge – in Aufruhr. Die beiden Werke *Target with four faces* und *Target with plaster casts* [Abb. 12–13] zeigen jeweils auf einer quadratischen, roten Leinwand eine Zielscheibe. Ihre fünf Ringe sind abwechselnd in Dunkelblau und Gelb visualisiert. Oberhalb beider Leinwände ist eine längliche, aufklappbare Holzkiste angebracht. In *Target with four faces* sind dort vier Gipsabdrücke eines Gesichts zu sehen. Diese sind orange bemalt und oberhalb der Nase sowie unterhalb des Kinns abgeschnitten. In *Target with plaster casts* sind die bunt bemalten Gipsabdrücke menschlicher Körperfragmente eingesetzt. Wie die meisten Bilder Johns' weisen auch die *Targets* eine Mischtechnik aus collagierten Zeitungsausschnitten und Enkaustik auf.⁹⁵ Dadurch wird ein starker malerischer Eindruck evoziert, der gleichzeitig die subjektive künstlerische Handschrift zurückdrängt. So wie Langer im Jahr 1965, erhebt Johns zehn Jahre zuvor mit der Zielscheibe ein alltägliches Objekt zum Bildgegenstand. Dieser Gegenstand wird jedoch nicht wie bei Langer abgebildet, sondern ist der Inhalt des Bildes selbst. Objekt und Zeichen, Bild und Sujet werden bei Johns untrennbar zu einer Einheit und machen eine Unterscheidung zwischen Inhalt und Form kaum mehr möglich.⁹⁶ Die Faszination, die Johns für diese Bildthemen hegt, definiert er in ihrem faktischen Charakter, der Anonymität, der Vertrautheit und Zugänglichkeit – mit Argumenten also, die dem Abstrakten Expressionismus widersprechen. Die Zielscheibe hat die Eigenschaft, dass sie „unsichtbar“ ist. Sie wird zwar – da sie als Zeichen weit verbreitet ist – gesehen, aber nicht bewusst wahrgenommen.⁹⁷ Das trifft auch auf Buchstaben und Zahlen zu, die sowohl in Langers frühen Arbeiten als auch in Johns' Œuvre gleichermaßen oft Bildgegenstand werden. Auch sie sind als abstrakte Zeichen Teil unseres alltäglichen Lebens und werden doch von den meisten Menschen nicht bewusst registriert.⁹⁸ Dieses Prinzip wird im Laufe der 1960er Jahre von vielen Pop-Künstlern aufgegriffen – ein prominentes Beispiel sind etwa Andy Warhols *Brillo Boxes* (1964). Auch wenn Johns das Etikett „Pop Art“ vehement von sich gewiesen hat,⁹⁹ zählen er und seine Zielscheibenbilder doch zu deren wichtigsten Vorläufern.¹⁰⁰

⁹⁵ Enkaustik ist eine auf die griechische Antike zurückgehende Methode, in der reine Farbpigmente mit Wachs auf einer heißen Platte vermischt und direkt auf die Leinwand aufgetragen werden. Dadurch wird eine Langlebigkeit und Farbintensität garantiert. (Vgl. Francis 1984, S. 20).

⁹⁶ Steinberg 1972, S. 26.

⁹⁷ Francis 1984, S. 20f.

⁹⁸ Ebd., S. 29f.

⁹⁹ „I'm not a Pop-Artist!“ (Jasper Johns, in: Swenson 1964, S. 43).

¹⁰⁰ Johns und Rauschenberg gelten als wichtigste Vertreter für den Übergang zwischen dem Abstrakten Expressionismus der 1950er Jahre und der Pop Art der 1960er Jahre. (Vgl. The Great Graphic Boom, Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 2017, Dresden 2017, S. 78).

David Sylvester vermutet in seiner Analyse von *Target with four faces* politische Hintergründe. Für ihn wirkt es, als sollen sowohl die Zielscheibe als auch die orange bemalten Gesichter beschossen werden. Die abgeschnittenen Köpfe über der Zielscheibe vermitteln den Eindruck, als würden diese „mit verbundenen Augen“ auf ihre Exekution warten.¹⁰¹ Dazu wird auf den Beginn des Vietnamkriegs im Jahr 1955 oder auf Johns' Erfahrungen als in Japan stationierter Soldat während des Koreakriegs 1952 bis 1953 verwiesen. Abgesehen von Johns' persönlichen Kriegserfahrungen sind die konzentrischen Kreise in der militärischen Bildsprache verwurzelt und als Abzeichen auf jeder Royal Air Force-Uniform angebracht.¹⁰² Eine politische oder militärische Assoziation von Zielscheiben ist somit zwangsläufig gegeben. Insbesondere zu einer Zeit, in der nach den Schrecken des Zweiten Weltkriegs kriegerische Auseinandersetzungen wie der Vietnamkrieg die Gesellschaft erneut erschütterten. Die beiden zehn Jahre später entstandenen Zielscheiben-Bilder Langers zeigen, dass seine Gesichter das gleiche artifizielle Orange wie Johns' *face casts* besitzen und gleichermaßen oberhalb der Nase abgeschnitten sind. Auch in seinen Bildern wird der Eindruck erweckt, als fungieren die grotesken und identitätslosen Gestalten als Zielpunkte, auf die geschossen werden soll. Ein Verweis auf Johns' Zielscheiben zeigt sich als unbestreitbar. Es bleibt die Frage, welche Bedeutung die *Targets* für Langer hatten.

Johns' intellektuelle Herangehensweise an die Malerei und die Wahl des trivialen Motivs markieren trotz des – auf rein formaler Ebene betrachteten – abstrakten Charakters der Zielscheibe, einen deutlichen Bruch mit der subjektiven Ausdrucksintention der Malerei des *Abstract Expressionism*. Die *Targets* gelten als radikale Absage an die Abstraktion der 1950er Jahre und als Symbol einer neuen, kühl-distanzierten amerikanischen Nachkriegskunst. So wird in der *New York Times* rückblickend festgestellt:

Mr. Johns' targets [...] have themselves become a form of advertising, a logo for American postwar art. [...] The 15 „Target“ paintings [...] look every bit as radical and mysterious as they surely did in New York in the 1950s, when, simply by existing, they closed the door on one kind of art, Abstract Expressionism, and opened a door on many, many others.¹⁰³

¹⁰¹ David Sylvester: „Jasper Johns at the Whitechapel“, unveröffentlichter Beitrag im BBC, 12.12.1964, zit. nach: Kozloff 1969, S. 14.

¹⁰² Tucker 2011, S. 23.

¹⁰³ Holland Cotter, Bull's Eyes and Body Parts: It's Theater, From Jasper Johns, in: New York Times, 2.2.2007, www.nytimes.com/2007/02/02/arts/design/02john.html?_r=0.

Michael Langer adaptiert die Zielscheibe Johns' als Symbol einer neuen „coolen“ Alltagskunst und verbindet sie mit seiner grotesken Bildsprache, die aus den vorherigen Bildexperimenten von 1964 entstanden ist. Die Zielscheibenthematik bildet in den 1960er Jahren nicht nur für Langer den Aufbruch in eine neue Realitätsabbildung. Für eine exkursive Untersuchung des weitreichenden Einflusses von Johns' Zielscheibe auf das internationale Kunstschaffen zu Beginn der 1960er Jahre muss der Blick zunächst nach London gerichtet werden. Dort kommen die ersten künstlerischen Antworten auf die *Targets* von Peter Phillips und Peter Blake. Noch bevor Johns 1962 zum ersten Mal die britische Metropole besuchte und lange bevor 1964 seine erste Retrospektive in der Whitechapel Gallery stattfand, greift Phillips in seinen Werken *One Five Times/Sharp Shooter* (1960), *Purple Flag* (1960) und *Wall Maschine* (1961) unmissverständlich Johns' Bildprinzip auf. In seinem Gebrauch zentrischer Kreise als Bildelemente und der Abbildung des Union Jacks, wie in *Purple Flag* [Abb. 14], werden diese Bezüge deutlich. Im Gegensatz zu Johns evoziert Phillips jedoch eine bunte Spielhallen-Atmosphäre, die er „game formats“ nennt, und die die Themen und Sujets der jungen britischen Freizeitgesellschaft widerspiegelt.¹⁰⁴

Blakes Herangehensweise an das Zielscheiben-Motiv ist radikaler: Er kaufte eine Zielscheibe der Firma Slazenger, die vor allem für das Bogenschießen verwendet wird, und macht sie 1961 zur Grundlage von *The first real target* [Abb. 15]. Anstelle der menschlichen Gipsabdrücke sind hölzerne Buchstaben aus einem Kinderspiel über der Zielscheibe platziert. Sie verweisen humorvoll auf Johns und das Faktum, dass dieses Werk die erste *tatsächliche* Zielscheibe ist.¹⁰⁵ Blake bezieht sich 1961 unmissverständlich auf Johns' *Targets*, obwohl diese zu diesem Zeitpunkt in Europa noch nicht ausgestellt worden waren. Das lässt vermuten, dass der britische Künstler die *Targets* aus Reproduktionen in Kunstmagazinen kannte. *Target with four faces* war im Januar 1958 das Titelbild der international verbreiteten amerikanischen Kunstzeitschrift *ARTnews* und kann auf diesem Wege viele europäische *Target*-Adaptionen angeregt haben.¹⁰⁶ Natalie Rudd bestätigt, dass sich Blake schon seit den 1950er Jahren für die amerikanische Kunst und Popkultur interessiert. Er war im Besitz amerikanischer Magazine und Comics, die er fragmentarisch in seine Werke einarbeitet.¹⁰⁷ War Johns ein Vorreiter der Pop Art in

¹⁰⁴ Summer of Love 2005, S. 19.

¹⁰⁵ Rudd 2003, S. 31.

¹⁰⁶ Vgl. *ARTnews*, Vol. 56, Nr. 1, Jan. (1958).

¹⁰⁷ Rudd 2003, S. 29ff.

Amerika, können Blake und Phillips ohne Zweifel als englische Pop-Pioniere bezeichnet werden.¹⁰⁸

Im Paris der frühen 1960er Jahre erreicht Niki de Saint Phalle für ihren Gebrauch der Zielscheibe große Bekanntheit. Sie wuchs in Paris und New York auf und ist das einzige weibliche Mitglied der *Nouveaux Réalistes*, der im April 1960 um Pierre Restany in Paris entstandenen Künstlergruppe, die als europäisches Gegenstück zum amerikanischen *New Realism* zu sehen ist. Saint Phalles Werk *Saint Sébastien or Portrait of My Lover* (1960–61) zeigt einen schwarzen Karton, auf dessen oberer Hälfte ein Dartboard befestigt und darunter ein weißes Männerhemd mit schwarzen Farbspritzern angenagelt ist. Das Werk entstand noch, bevor sie Johns im Frühling 1961 in Paris kennenlernte.¹⁰⁹ Das zeugt davon, dass Saint Phalle ebenfalls durch die publizistische Verbreitung der *Targets* angeregt wurde oder die Zielscheibe schlichtweg aufgrund ihres radikalen aktionistischen Charakters auswählte. 1961 entsteht die erste von Saint Phalles' *Tir*-Performances, die 1963 auch in der Neuen Galerie im Künstlerhaus in München aufgeführt und dort womöglich von Langer gesehen wurden. In den Performances schossen die Künstlerin und die Besucher*innen mit Gewehren auf mit Farbe gefüllte Plastiken oder auf der Leinwand befestigte Farbbeutel.¹¹⁰ In ihrer Arbeit *Tir de Jasper Johns* (1961) bezieht sie sich dann unmissverständlich auf Johns. Sie verfolgt dennoch einen anderen Anspruch mit ihrer Schießscheibenthematik. Die Aggressivität ihrer Performances soll den verkehrten Machtverhältnissen, besonders zwischen Mann und Frau, in Gesellschaft, Politik und Kunstwelt Ausdruck verleihen. Außerdem will sie mit ihrem exzentrischen Auftreten und dem Akt des Schießens das Bürgertum provozieren und schockieren.¹¹¹

Der US-amerikanische Künstler Robert Indiana (1928–2018) entnimmt das zentrische Zielscheibenprinzip der Bilderwelt amerikanischer Städte und Straßen sowie der Werbung. Ihr hypnotischer Effekt wird für Werbestrategien und die Gestaltung von Logos verwendet. So zum Beispiel für das *Red Lucky Strikes Target*, das zu Beginn der 1940er Jahre vom Industriedesigner Raymond Loewry erstellt wurde. Auch die Markenzeichen von Pepsi, RPM Motor Oil oder des Waschpulvers Tide [Abb. 16–17] greifen dasselbe

¹⁰⁸ Blake und Phillips waren 1962 auch in der *New Realists*-Ausstellung in der Sidney Janis Gallery in New York vertreten. (Vgl. Hiroko Ikegami: Looking deeper. Jasper Johns in an international context of the 1960s, in: Jasper Johns, Kat. Ausst. Royal Academy London 2017, S. 46–57, S. 47).

¹⁰⁹ Catherine Dossin, Niki de Saint Phalle and the Masquerade of Hyperfemininity, in: *Woman's Art Journal*, Vol. 32, Nr. 2, Fall/Winter (2010), S. 29–38, hier S. 32.

¹¹⁰ Ebd.; vgl. *Nouveaux Réalistes* 1963.

¹¹¹ Isabelle Schwarz: „Ich wollte alles zeigen. Mein Herz, meine Gefühle.“ Die Briefe von Niki de Saint Phalle und die gesellschaftspolitische Wirkmacht von Liebesbriefen, in: *Präsent: Zwischen den Zeilen. Kunst in Briefen. Von Niki de Saint Phalle bis Joseph Beuys*, Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover 2015, S. 9–15, S. 9.

kreisförmige Zielscheibenprinzip, meist in Verbindung mit einander farblich kontrastierenden Signalfarben, auf.¹¹² Symmetrisch angelegte Schriftzeichen und Zahlen sowie eine grelle Farbigkeit waren typische Merkmale der amerikanischen Waren- und Reklamewelt. Indiana bezeichnet sich aufgrund der Adaption dieser populären Formprinzipien als „amerikanischen Maler von Zeichen“.¹¹³ Die Serie *The Confederacy* (1965–66) ist eines seiner wenigen politisch motivierten Werke [Abb. 18]. Es besteht aus vier Gemälden, die jeweils auf einen US-amerikanischen Konföderationsstaat während des Sezessionskrieges verweisen, in denen die Sklavenhaltung bis 1865 bestand. Besonders in den 1960er Jahren wird von Martin Luther King und Bürgerrechtsbewegungen wie der *Black Panther Party* neuer Widerstand gegen die Rassentrennung geleistet. Im Mittelpunkt von Indianas Serie ist jeweils eine Karte des Konföderationsstaates abgebildet, in der rote Sterne jene Stellen markieren, an denen Gewalt gegenüber afroamerikanischen Sklaven und Bürgerrechtlern ausgeübt wurde.¹¹⁴ Auch hier übernimmt die Zielscheibe die Funktion eines Blickfängers, der die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf die soziopolitischen Missstände in diesen Staaten lenkt. Die Beständigkeit des Zielscheibenprinzips innerhalb Indianas Werk beweist gleichzeitig dessen Omnipräsenz in der amerikanischen Konsum- und Alltagswelt ab den 1950er Jahren.

Es lässt sich zusammenfassen, dass der vertraute und allgegenwärtige Charakter der Zielscheibe für Jasper Johns ausschlaggebend war, sie als Bildsujet zu verwenden. Er erforscht in seinen *Target*-Werken die Ideen, die später von Künstler*innen der Pop Art aufgegriffen werden. Dadurch entwickeln sich seine Zielscheiben zu Bildzeichen eines neuen amerikanischen Avantgardismus, der für das Ende des Abstrakten Expressionismus steht.¹¹⁵ Die Symbolhaftigkeit der Zielscheibe als Aufbruch in einen, sich aus der unmittelbaren Alltagswelt speisenden neuen Realismus wird dadurch verstärkt, dass zu Beginn der 1960er Jahre auch avantgardistische Künstler*innen in Europa die Motive aufnehmen und verbreiten. In der vergleichenden Betrachtung dieser Adaptionen erscheint Langers Verknüpfung der Zielscheibe mit einer grotesken Figuration, die an eine politische Karikatur erinnert, als einzigartige ironisierende Herangehensweise.

¹¹² Tucker 2011, S. 22.

¹¹³ Weinhardt 1990, S. 79.

¹¹⁴ Ebd., S. 83ff.

¹¹⁵ So zeigt beispielsweise das Cover des Ausstellungskataloges *The American Dream. Pop to Present* (British Museum, London 2017) Jasper Johns *Flag I* (1973) symbolisch für den „amerikanischen Traum“.

In *SBU* [WV 65/16] verbindet Langer die Johns'sche Zielscheibe mit einer grafischen Ästhetik, Sprechblasen und einer politischen Aussage. Der große, nahezu die ganze Bildfläche füllende Kopf trägt die Zielscheibe wie ein Bindi in der Mitte der Stirn, wo sich nach hinduistischem Glauben das Energiezentrum des dritten Auges befindet. Die Zielscheibe ersetzt als zentrisch angelegtes Symbol die Augenpartie gänzlich und nimmt dem Gesicht die Identität. Unter der Nase – an der Stelle des Mundes – prangt ein großes rechteckiges ‚Plakat‘. Es trägt die beiden diagonal unterteilten Schriftzüge „SPD“ und „CSU“, die zu einem Parteilogo verschmelzen. Die weiß-blaue Farbigkeit des ‚Plakats‘ verstärkt die Assoziation zur Bayerischen Staatsflagge und steht in Kontrast zur leuchtend roten Farbigkeit des Hintergrundes, die an die Parteifarbe der SPD erinnert. Unter dem Kopf mit den riesigen Ohren scheint der Mann die beiden kurzen Arme gestikulierend in die Luft zu renken. Links und rechts aus dem Plakat sowie aus der Zielscheibe treten drei Sprechblasen hervor. In ihnen stehen die Namen „Ludwig!“, „Willy!“ und „Anna!“ Vermutlich ein Hinweis auf Ludwig Erhard, den damaligen Bundeskanzler der BRD, sowie auf den SPD-Parteivorsitzenden Willy Brandt, der 1969 Bundeskanzler wurde. Der dritte Name „Anna“ erscheint bereits in früheren Werken Langers aus den Jahren 1963 und 1964. Den befragten Zeitgenossen Langers war keine ihm nahestehende Frau namens Anna bekannt. Womöglich könnte Anna Blume, die Protagonistin eines Merz-Gedichtes des Dadaisten Kurt Schwitters von 1919, gemeint sein. Die satirische Überspitzung und der Irrwitz in der Kunst und Literatur der Dada-Künstler*innen finden sich nicht nur in Langers grotesken Figurationen wieder, sondern dienen auch Vertretern der Pop Art als geistiger Leitfaden ihrer künstlerischen Arbeit. In der *ARTnews*-Januarausgabe von 1958, dessen Cover Johns' *Target with Four Faces* zeigt, ist das Werk als „neo-dada“¹¹⁶ bezeichnet. Ein weiterer Deutungsversuch des Namens „Anna“ wäre die sprachwissenschaftliche Besonderheit der Buchstabenabfolge, die sowohl einem Palindrom als auch einem Anagramm entspricht. Wie im vorangegangenen Kapitel ersichtlich wurde, sind die Experimente mit Wörtern ein beständiges Thema in Langers Malerei. Das kommt nun anhand des politischen Schriftzuges sowie in Form der Sprechblasen erneut zum Ausdruck. Die weißen Sprechblasen, die glatten Farbflächen und die präzisen schwarzen Konturlinien geben dem Bild eine grafische Comic-Ästhetik. Das Prinzip der Text-Bild-Kombination ist ein grundlegendes Stilmittel des Comics und Teil der allgemeinen Populärkultur.

¹¹⁶ Zit. nach: Steinberg 1972, S. 23.

Mit den politischen Andeutungen dieser Arbeit, den Sprechblasen, der grafisch-plakativen Ästhetik und der Zielscheibe finden 1965 eindeutig mit der amerikanischen Pop Art verbundene Elemente Einzug in Langers Malerei. Die Zielscheibe hat sich aus Langers vorherigen Experimenten mit Kreisformen und autonomen Farbflächen entwickelt und bildet für ihn ein Bildmotiv, das abstraktes Zeichen und Alltagsobjekt zugleich ist. Zudem steht die Zielscheibe, die unweigerlich mit Johns' *Targets* verbunden ist, symbolisch für die Ablösung von der Abstraktion und Hinwendung zu einer neuen Realitätsabbildung. Der zentrische Charakter der Zielscheibe fungiert als Eyecatcher, der die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf den Bildinhalt lenkt. Das macht sie zu einem allgegenwärtigen Motiv der amerikanischen Alltags- und Konsumwelt und einem häufig aufgegriffenen Bildelement von Pop-Künstlern wie Robert Indiana. In Langers Bildern wird der Blick der Betrachtenden sowohl durch die Zielscheiben als auch durch die Sprechblasen und die grelle Plakativität eingefangen. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf die groteske Zusammensetzung des Bildinhaltes und lösen Verwirrung aus.

Auf welchem Wege Langer in Berührung mit den innovativen Bildelementen der Pop-Art gekommen sein kann, die zur Formulierung seines „absurden Realismus“ führen, wird im ersten Teil des Hauptkapitels untersucht.

3. Der „absurde Realismus“ (1965–69) – Im Spannungsfeld von *American Pop* und expressiver Malerei

Wie ist es um die *junge* Kunst in deiner Stadt bestellt? [...] ich machte die Entdeckung, daß in München, der alten Kunststadt, eine junge Generation lebt, die aktiv auf der Suche ist nach den heutigen Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst.“¹

3.1. *Munich Pop Boom!?* Ein Intermezzo der Münchner Kunstgeschichte

Am 7. August 1964 eröffneten die Galeristen Franz Dahlem, Heiner und Six Friedrich in ihrer Galerie, die sich prominent in der Münchner Maximilianstraße direkt neben dem Hotel Vier Jahreszeiten befand, die Ausstellung *Britische Malerei der Gegenwart*. Die Wanderausstellung wurde zuvor im Düsseldorfer Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen gezeigt.² Vom Direktor des Kunstvereins Dr. Karl-Heinz Hering und Vertretern des British Council in Deutschland organisiert, sollte sie die wichtigsten Strömungen der zeitgenössischen Malerei in Großbritannien vermitteln.³ Auf den 160 Quadratmetern der Münchner Galerie Friedrich & Dahlem wurde mit Arbeiten von unter anderen Francis Bacon, Richard Hamilton, David Hockney, Allen Jones, Ronald B. Kitaj und Peter Phillips eine Auswahl der Düsseldorfer Ausstellung gezeigt.⁴ Im Katalog schreibt Ronald Alley von der Tate Gallery in London, dass die zeitgenössische Malerei aus den USA einen großen Einfluss auf die junge britische Malerei ausgeübt habe und dazu führe, dass sich die jungen Maler*innen nun viel mehr an New York als an Paris orientierten.⁵ Er stellt fest, dass „das Interesse am modernen Großstadtleben und an populärer Bildsprache“ seinen „vollkommensten Ausdruck in den Gemälden der figurativen Künstler der sogenannten Pop-Art Bewegung, wie Peter Blake, Richard Hamilton und Peter Phillips“ finde und eine der „eindrucksvollsten neuen Entwicklungen“ der vergangenen Jahre sei. Für ihn repräsentiert die Pop Art eine neue figurative und teils narrative Malerei, die von „moderner Werbung, von Pin-ups, von Filmstars und Jazzsängern inspiriert“ ist. Alley

¹ Keller 1968, S. 5.

² Die Düsseldorfer Ausstellung lief während der Britischen Woche vom 25.5.–5.7.1964; weitere Stationen waren das Internationale Kultur- und Austauschzentrum in Frankfurt am Main, der Württembergische Kunstverein in Stuttgart und das Haus am Waldsee in Berlin. (Vgl. *Britische Malerei* 1964).

³ Die Auswahl der Künstler sollte unter anderem mit Ben Nicholson und Victor Pasmore die Richtungen des Konstruktivismus repräsentieren, mit William Scott, Ceri Richards und John Plumb die abstrakte Malerei, mit Graham Sutherland und Francis Bacon „Maler, die einen eigenen Weg gegangen sind“, sowie mit Peter Blake, Richard Hamilton, Ronald B. Kitaj, Allen Jones, David Hockney und Peter Phillips Vertreter der britischen Pop Art vorstellen. (Karl-Heinz Hering, in: *Britische Malerei* 1964, o. S.).

⁴ Dienst 1964, S. 136.

⁵ Ronald Alley, in: *Britische Malerei* 1964, o. S.

hebt außerdem die grelle Farbigkeit, den ironischen wie erotischen Charakter der Pop Art hervor.⁶ Der Katalogbeitrag bot 1964 einen ersten Anhaltspunkt für das Münchner Publikum, was unter Pop zu verstehen ist.

In seiner Ausstellungsrezension schreibt Peter M. Bode in der *Süddeutschen Zeitung* unter der Überschrift „Was in München versäumt wird“, dass nun endlich auch in München englische Pop Art betrachtet werden könne.⁷ Damit kritisiert er die Rückständigkeit der Münchner Kunstpolitik, die sich bislang der neuen Kunstform verschlossen hatte. Die Münchner Kunstkritikerin Juliane Roh zeigt sich hingegen weniger überzeugt vom Pop Art-Programm der Galerie Friedrich & Dahlem. Sie kritisiert, dass die Ausstellung zu wenig Beachtung in München finde. Dennoch weist sie auf den „vielversprechenden“ David Hockney hin und bewundert in seinen Werken die Verbindung von realistischen, informellen und plakativen Tendenzen.⁸ In Anbetracht der malerischen Tradition, aus der Hockneys Pop Art entstand, wurde diese scheinbar ohne großen Widerspruch vom Münchner Publikum aufgenommen.

Die Wanderausstellung *Britische Malerei der Gegenwart* wurde deutschlandweit gleich fünfmal präsentiert. Sie trägt mit vielen Rezensionen in westdeutschen Zeitungen und Zeitschriften zu einer starken Verbreitung der englischen Pop Art in Deutschland bei.⁹ Hier sieht Michael Langer vermutlich erstmals Werke der neuen Stilrichtung im Original. US-amerikanische Pop Art ist zu diesem Zeitpunkt in Münchner Galerien oder Museen noch nicht zu sehen.¹⁰

Wie die Ausstellungsrezensionen verdeutlichen, wird die britische Pop Art noch allgemein mit einer neuen Figuration assoziiert. Eine begriffliche Eingrenzung von Pop kann noch nicht gegeben werden.¹¹ Zudem wird häufig betont, dass sich die jungen Briten

⁶ Ebd.

⁷ Bode 1964, S. 12 (BHS).

⁸ Roh 1964 (2), S. 45.

⁹ Rezensionen neben den bereits zitierten u. a.: Albert Schulze Vellinghausen: Ausstellung „Britische Malerei der Gegenwart“, Düsseldorf, in: FAZ, 28./29.5.1964, S. 28 (BHS); Eo Plunien: Ausstellung „Britische Malerei der Gegenwart“, Düsseldorf und „Profile III – Englische Kunst der Gegenwart“, Bochum, in: Die Welt, 26.6.1964, S. 7 (BHS); Vgl. auch Link 2000, S. 80f.

¹⁰ Von Juni bis Juli 1963 wurde im Haus der Kunst *ART USA NOW. The Johnson Collection of Contemporary American Painting* gezeigt. Die Ausstellung hatte den Anspruch, alle aktuell in den USA herrschenden Stile zu repräsentieren, einen Überblick über die letzten Ankäufe amerikanischer Museen und die Werke von „ultramodernen Künstlern“ zu geben. Verschiedene Formen des Realismus – von „romantisch“ bis „exakt“ und „phantastisch“ – wurden beworben. Die Pop Art-Künstler, die zu diesem Zeitpunkt in New York schon längst als eigene stilistische Gruppe etabliert waren, wurden nicht erwähnt. (Vgl. *ART USA NOW. The Johnson Collection of American Painting*, Kat. Ausst. Haus der Kunst, München 1963, o. S.).

¹¹ Dienst 1964, S. 136.

inzwischen viel mehr an New York und nicht mehr an Paris als stilprägendes Kunstzentrum orientieren. Ein kunsthistorisch bedeutendes Ereignis, das nicht nur symbolisch für jenen Wendepunkt von Paris zu New York als Zentrum avantgardistischer Kunst steht, sondern auch mit dem Einzug der amerikanischen Pop Art in die Münchner Kunstszene verbunden ist, fand am 20. Juni 1964 mit der Verleihung des *Gran Premio* – des großen Preises für Malerei der Biennale in Venedig – an den US-amerikanischen Künstler Robert Rauschenberg statt.¹² Neben Jim Dine, Jasper Johns, Claes Oldenburg und anderen wurde er von Alan Solomon, dem Direktor des Jewish Museum in New York, für den US-amerikanischen Pavillon ausgewählt. Zum ersten Mal ging der Große Preis für Malerei an einen Amerikaner und nicht, wie in den vorherigen Jahren, an einen Franzosen.¹³ Die Verleihung wird somit als der „Triumph“¹⁴ von New York über Paris bezeichnet. Zudem ging der Preis in diesem Jahr an einen gegenständlichen Pop-Künstler und nicht an einen abstrakten Maler, was gleichermaßen als ein Triumph der Pop Art über den Abstrakten Expressionismus und die endgültige Absage an die europäische informelle Malerei gewertet wird.¹⁵ Solomon resümiert die Biennale von 1964 mit den Worten: „The whole world recognized that the world art center has moved from Paris to New York.“¹⁶

Ob Michael Langer 1964 selbst die Biennale in Venedig und die Werke – unter anderem Jasper Johns' *Target* (1961)¹⁷ – im US-amerikanischen Pavillon im Original sehen konnte, ist leider nicht bekannt. Möglicherweise konnte er sich nur über fotografische Reproduktionen und Berichte in den internationalen Kunstmagazinen informieren.¹⁸ Sicher ist jedoch, dass Mitglieder der Gruppe SPUR 1964 nach Venedig gereist sind und die neuen Eindrücke nach München gebracht haben.¹⁹ Wie Tagebuchnotizen von Heimrad Prem und die Aussagen von Heino Naujoks bestätigen, steht Langer zu dieser Zeit in engem Kontakt mit den Künstlerkollektiven SPUR und WIR sowie mit Uwe Lausen, so dass von

¹² Die Biennale lief vom 20.6.–18.10.1964. (Vgl. Biennale 1964).

¹³ 1960 ging der Gran Premio an Jean Fautrier, 1962 an Alfred Manessier. (Vgl. ebd., S. XXVIII–XXIX).

¹⁴ Dossin 2015, S. 175.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Alan Solomon, in: John Ashbery: Venice Biennale the Centre of Controversy, in: New York Herald Tribune, 23.6.1964, zit. nach: Laurie J. Monahan: Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennial, in: Serge Guilbaut (Hg.): Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal, Cambridge/MA u. a. 1990, S. 369–416, S. 369.

¹⁷ Biennale 1964, o. S.

¹⁸ Vgl. Link 2000, S. 85ff.

¹⁹ Helmut Sturm erinnert sich, dass Heimrad Prem auf der Biennale vor allem von Rauschenberg beeindruckt gewesen war. (Margarete Jochimsen: „Er war schon ein genialer Kopf“. Gespräch mit Helmut Sturm, in: Dornacher 1995, S. 33–38, hier S. 36).

einer gegenseitigen künstlerischen Anregung auszugehen ist.²⁰ Im Folgenden soll ein Überblick auf ihre in den Folgejahren entstandenen Pop-Adaptionen gegeben werden, um so das geistig-kulturelle Umfeld zu beleuchten, in dem Langer seine Bildsprache des „absurden Realismus“ zu entwickeln begann.

Die SPUR-Künstler, die bereits 1963 auf der Troisième Biennale de Paris britische Pop Art von Hockney, Blake, Phillips und Jones gesehen hatten,²¹ wurden nach dem Besuch der 32. Biennale von Venedig auf der *documenta III* erneut mit amerikanischer Pop Art von Rauschenberg, Johns und Larry Rivers konfrontiert.²² Nach den großen Kunstveranstaltungen in Kassel und Venedig, die 1964 wie ein „Pop-Paukenschlag“²³ in Europa wirkten, begannen insbesondere Heimrad Prem, HP (Hans Peter) Zimmer und der Bildhauer Lothar Fischer Pop-Elemente in ihre Werke miteinzubeziehen.

Prem beschäftigt sich 1964 während eines längeren Aufenthaltes in Schweden erstmals mit dem Automobil als Bildmotiv [Abb. 19].²⁴ Er deutet das Auto nicht als ein Zeichen der Massenkultur und sieht darin auch keine Verbindung zur Pop Art.²⁵ Dennoch sind in seinen Tagebuchnotizen von bis tief in die Nacht andauernden Diskussionen über die Pop Art und vom gemeinsamen Zeichnen von Autos die Rede, was unmissverständlich auf Prem's Interesse an der Pop Art verweist.²⁶ Ab 1966/67 beginnt er sich eingehender mit der Pop-Ästhetik auseinanderzusetzen. Neben einigen explizit erotischen Arbeiten wie z. B. *Der Schrei I. und II.* (1966) oder *Ich zog mir einen Falken* (1969) [Abb. 20] entstehen die sogenannten Polster-Bilder (z. B. *Paolo Marinotti und Ira von Fürstenberg*, 1967 [Abb. 21]). In diesen Arbeiten befestigt er mit Glaswolle und Kapok gefüllte und lackierte Polster mit Büroklammern auf der Leinwand, um die darauf abgebildeten Personen reliefartig aus der Leinwand hervortreten zu lassen. Durch die evozierte Plastizität gelingt es ihm, die Flächigkeit der Leinwand zu überwinden und gegenständliche Themen wie beispielsweise das modisch gekleidete Paar Marinotti-Fürstenberg wieder aufzunehmen.²⁷

²⁰ Vgl. Tagebuchnotizen, 1.8.1964 und 15.1.1965, in: Prem 2013, S. 139, 188f.; Gespräch mit Heino Naujoks, 15.11.2016 (ALS).

²¹ Biennale de Paris 1963, S. 67–72.

²² Prem besuchte die *documenta III* (28.6.–6.10.1964) Ende August gemeinsam mit Lothar Fischer. (Vgl. Tagebuchnotizen, 2.9.1964, in: Prem 2013, S. 151f.). Es wurden dort u. a. Rauschenbergs Werke *Exile* (1962) und *Axle* (1964), Johns' *Periscope* (1963) und Rivers' *Africa* (1962/63) ausgestellt. (Vgl. Harald Kimpel/Karin Stengel (Hg.): *documenta III 1964: internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*, Bremen 2005, S. 66ff.).

²³ Niggel 2014, S. 183.

²⁴ Das Automobil ist auch eines der Hauptmotive im Spätwerk Michael Langers ab 1990 und wird darin in vielen Variationen verarbeitet.

²⁵ Vgl. Dornacher 1995, S. 174.

²⁶ Tagebuchnotizen, 7.4.1965, in: Prem 2013, S. 213, 224.

²⁷ Dornacher 1995, S. 17.

In seinen Badezimmerbildern [Abb. 22] befestigt Prem Alltagsgegenstände wie Flaschen und Tuben auf dem Bildgrund. Mit seinen 1968 geschaffenen *Plastikpuppen* [Abb. 23] – halbplastische Formen, die er bemalt und mit verschiedenem Material beklebt – beendet er seine motivisch und materialtechnisch experimentelle Pop-Phase.

Lothar Fischer erstellt ab 1964 Ton- und Gipsplastiken in Form von Creme- und Zahnpastatuben [Abb. 24]. Damit bezieht er triviale Alltagsobjekte in seine Bildhauerei ein. Die gleiche Gegenstandswahl sowie die Proportionsvergrößerung lassen sich in Claes Oldenburgs Skulpturen, wie beispielsweise der gleichzeitig entstandenen *Giant Toothpaste Tube* [Abb. 25], finden. Wie Prem widmet sich Fischer dem Thema der Frau im Badezimmer, das er 1966 in farbig lackierten Skulpturen umsetzt.

HP Zimmer experimentiert in seinen Ansichtskarten, möglicherweise inspiriert von der Begegnung mit den Werken Rauschenbergs, mit der Collagetechnik und verwendet Motive aus der Werbung sowie Comic-Strips und Sprechblasen.²⁸ Grundsätzlich zeugen bereits die SPUR-Zeitschriften von 1960/61, in denen Comic- und Sprechblasenfragmente eingearbeitet wurden, von einer Empfänglichkeit für die Stilmittel der Populärkultur.²⁹ Während die Künstler der SPUR mit visuellen, medial verbreiteten Alltagsmotiven, Techniken und Materialien der Pop Art spielerisch experimentieren, bleibt Langer konsequent bei seinem Konzept des „absurden Realismus“, der in den folgenden Kapiteln eingehend untersucht wird. Er weicht in seinen Werken nicht von dem Medium der Malerei sowie der Abbildung des Menschen ab. Sich stets in diesem Rahmen bewegend, adaptiert er die Pop Art fragmentarisch und schafft groteske Figurationen, die sich von den Bildlösungen seiner Kollegen abheben. Eine weitere Differenz besteht darin, dass Prem, Zimmer und Fischer teils konkrete Werke der amerikanischen Pop-Künstler referieren. So etwa Tom Wesselmann's *Bathtub Collages* oder Claes Oldenburgs Zahnpastatuben und *Soft Collages*.³⁰ Langer hingegen adaptiert Pop-Elemente – wie etwa Johns' Zielscheiben – und verbindet sie zu einer eigenständigen Bildsprache.

Heute ist rückblickend festzustellen, dass sich die Beschäftigung der Münchner SPUR-Künstler mit der Bildästhetik der Pop Art genau wie bei Langer auf einen kurzen Zeitraum von 1965 bis etwa 1969 beschränkt. Dies lässt auf stetige gegenseitige Impulse unter den

²⁸ Abb. in: Hüsch 2013, S. 84–129.

²⁹ Vgl. Zeitschriften SPUR: Spezialnummer über den unitären Urbanismus, Heft 5, 1960; Die Verfolgung der Künstler, Heft 4, 1961; Abb. in: Schulz-Hoffmann 2005, S. 86f., 90.

³⁰ Hüsch 2013, S. 19.

Münchener Künstlern schließen. Die verwendeten Pop-Elemente sind meist Teil künstlerischer Experimente, die sich von ihrem vorherigen Werk deutlich absetzen. Aussagen der SPUR-Künstler verdeutlichen ihre damals ambivalente Haltung gegenüber der Pop Art, die zwar von Faszination und Experimentierfreude geprägt war, gleichzeitig jedoch Skepsis und Unsicherheit auslöste.³¹ Die Tatsache, dass ihre Pop-Phase gleichzeitig mit der Auflösung der Gruppe SPUR und der späteren Vereinigung mit WIR zur Gruppe GEFLECHT im Jahr 1965 einhergeht, verdeutlicht die Irritation, die die Pop Art unter ihnen ausgelöst haben muss. In dieser Zeit schafften sie auch gemeinsame Kunstwerke, die sogenannten „Anti-Objekte“³² [Abb. 26]. Die Skulpturen John Chamberlains auf der Biennale 1964, die sich wie *Bags Down* (1964) [Abb. 27] aus mehreren bunt bemalten Metallteilen zusammensetzen, können eine wesentliche Anregung für die SPUR- und WIR-Künstler gewesen sein.

Als die Pop Art Anfang der 1960er Jahre aufkommt, versuchten gerade viele Maler, die menschliche Figur wiedereinzuführen. Es herrschte jedoch Unsicherheit darüber, wie diese auszusehen hatte, erinnert sich HP Zimmer. Ihm selbst widerstrebt damals die „kalte, unpersönliche Mache“ der Pop Art, was seiner Meinung nach daran lag, dass die amerikanischen Pop-Künstler „nicht von der Malerei herkamen, sondern von der Werbung“. Dort hat man ihnen beigebracht, „möglichst effektiv und zeitsparend mit Hilfe der Spritzpistole Damenschlüpfer, rote Lippen und spiegelnde Kotflügel aufs Papier zu bringen. Immerhin stellte so etwas die esoterischen Gebilde des Informel in Frage“.³³ Sein Gruppenkollege Helmut Sturm, der sich in seinen Collagen [Abb. 28] mit Techniken der Pop Art beschäftigt, argumentiert seine Ablehnung ganz ähnlich:

Die Distanziertheit [...] und dieses Unmenschliche, der Perfektionismus, die Manipulationen ... Das stand in keiner Proportion zu dem Menschen. [...] Wie bin ich denn spontan? Mit meiner Hand, mit meiner Körpermotorik und so weiter [...] Das sind alles sinnliche Qualitäten, die für uns entscheidend waren. Und die waren eben dann [bei Pop] gar nicht mehr gefragt, genau das Gegenteil davon.³⁴

³¹ Wolfgang Christlieb beschreibt 1964 die Anziehungskraft der Pop Art mit den Worten: „[...] Es ist unmöglich, sich ihrem Lockruf zu entziehen.“ Er lässt jedoch – wie der Titel seines Beitrags indiziert – auch die Sorge vor einem damit verbundenen Ableben der Malerei zu Wort kommen. (Wolfgang Christlieb: Nun auch in München: Pop-art. Die letzten Tage der Malerei, in: Die Abendzeitung, 22.6.1964, o. S. (BHS)).

³² In den skulpturalen „Anti-Objekten“ wollen sie Malerei und Plastik, Farbe und Raum miteinander verbinden und ein farbiges Raumgeflecht entstehen lassen. Dabei verarbeiten sie u. a. Autoteile und Kunststoff und widmeten sich Themen wie der Kulturpolitik und -kritik, Soziologie und Philosophie. (Vgl. Gruppe Geflecht, in: Keller 1968, S. 45; Stephan Schmidt-Wulffen (Hg.): Die Gruppe Geflecht. Anti-objekt 1965–68, München 1991).

³³ HP Zimmer: Selbstgespräch: Bilder 1958–84, München 1984, S. 33.

³⁴ Spur-Gespräch, in: Weihrauch/Kellner 1979, S. 39f.

Die SPUR-Künstler nehmen den konkreten Realismus der Pop Art als Absage an die alten Abstraktionstendenzen enthusiastisch auf. Doch ihre glatte und maschinelle Ästhetik ist für sie und mit dem für die Gruppe wichtigen emotionalen und spontanen Malprozess nicht vereinbar. Möglicherweise bieten aus diesem Grund die Werke der englischen Pop-Künstler wie etwa von Hockney oder Jones, die der traditionellen Malerei teils noch stark verhaftet bleiben, größere Anschlussmöglichkeiten als die grafisch-amerikanische Version.

Der immer nach progressiver Kunstproduktion strebende Prem („Der Künstler ist tot, wenn er sich nicht mehr ändert. [...] Wenn ich etwas Neues finde, wird das Leben wieder lebenswert“³⁵) macht in seinen Tagebuchaufzeichnungen deutlich, dass er unter dem ständigen Wandel, dem er seine Malerei aussetzte, leidet und eine scheinbar richtige künstlerische Ausdrucksweise immer wieder in Hoffnung auf eine Neue verwerfe.³⁶ Auch in Zusammenhang mit der Pop Art verdeutlicht Prem seine Verunsicherung auf dramatische Weise:

Die Gruppe SPUR zerfiel und ich versuchte mich ein bißchen in der Pop-Art, aber mir verging mehr und mehr die Lust an der Malerei. Was immer ich tat, ich griff in den Dreck, also kaufte ich mir eine Tube Rattengift und versuchte mir das Leben zu nehmen.³⁷

Heino Naujoks der Gruppe WIR, der sich 1967 etwa ein Jahr lang mit der Pop Art auseinandersetzt [Abb. 29], erklärt im Gespräch, dass die Politisierung damals ein radikaler Einschnitt für die Münchner Künstler war. Die Pop Art habe sie schon fasziniert, dennoch – ähnlich wie die politische Situation ab Mitte der 1960er Jahre – auch ordentlich verwirrt.³⁸

Uwe Lausen, der bis auf ein temporäres Mitwirken in der Gruppe SPUR keiner festen Künstlergruppe angehörte und wie Langer eine eigenständige Bildsprache verfolgte, setzt

³⁵ Heimrad Prem, in: Keller 1968, S. 24.

³⁶ Tagebuchnotizen, 11.12.1964, in: Prem 2013, S. 179.

³⁷ Heimrad Prem über sich, 1974, Tonbandaufzeichnung, Willi Bleicher, zit. nach: Dornacher 1995, S. 164.

³⁸ Gespräch mit Heino Naujoks, 15.11.2016 (ALS).

sich nach 1964 intensiv mit der Pop-Ästhetik auseinander [Abb. 30]. Lausen schafft Werke, in die er nicht nur Comicelemente einsetzt,³⁹ sondern jene glatte und farblich kontrastierende Werbe- und Plakatästhetik miteinbezieht, die den SPUR-Künstlern zwar missfiel, dennoch Bewunderung auslöste.⁴⁰ In einem Gespräch mit Nina Keller 1967 sagt Lausen, dass ihm „Knoten und Bobbel“ an der Leinwandoberfläche zuwider seien und diese für ihn schön glatt sein müsse.⁴¹ „Sicherlich wurde ich von Pop angeregt“, bekennt er, „ich habe aber versucht, das zu privatisieren. Heute ist meine Arbeit nur stückweise banal, also das, was ich unter Pop verstehe. Angefangen habe ich wie Asger Jorn mit viel Farbe aus der Tube, dann kam Francis Bacon, von dem habe ich viel gelernt, jetzt lerne ich von niemandem mehr“.⁴² War Lausen zu Beginn der 1960er Jahre noch von den SPUR-Künstlern malerisch geprägt, scheint er ab 1965 mit seinen Pop-Adaptionen umgekehrt zum Vorbild für die SPUR und andere Münchner Maler*innen geworden zu sein.⁴³

Neben den SPUR- und WIR-Künstlern, Lausen und Langer orientieren sich auch andere, heute weniger bekannte Münchner Kunstschafter an der Pop Art aus New York oder London. Deren Beschäftigung beginnt aber erst ab 1967/68, was den bereits genannten Malern eine wegbereitende Rolle für die Münchner Pop Art zuschreiben soll. Die meisten Münchner Künstler*innen übernehmen die Pop Art nicht unmittelbar, sondern schaffen vielmehr Mischformen mit ihrem vorangegangenen Œuvre. Häufig wird lediglich ein Aspekt übernommen, beispielsweise Prinzipien der Serialität, große Leinwandformate oder typische Motive aus der Werbung und Großstadtwelt. Viele dieser Kunstschafter haben einige Zeit im englischsprachigen Ausland verbracht und die dortigen Erfahrungen nach ihrer Rückkehr in München verarbeitet.

Ein Beispiel dafür ist der Münchner Maler Hannes Grosse (*1932), der Mitte der 1960er Jahre einige Male in New York war.⁴⁴ In einem Interview zeigt sich Grosse vom Ausstel-

³⁹ 1966 entsteht Lausens Roman *Rosamund* mit dazugehörigen Comic-Strips. (Vgl. Uwe Lausen. *The Comic Strip. Rosamund geht spazieren*, Kat. Ausst. Kunstraum München 1984).

⁴⁰ HP Zimmer nennt Uwe Lausen einen „phantastisch begabten“ Maler, der mit seiner „Entdeckung, Licht und Schatten komplementär zu sehen“, in die Pop-Problematik einführen könne. (HP Zimmer im Gespräch mit Roberto Ohrt, zit. nach: Niggel 2010, S. 9–15, hier S. 12).

⁴¹ Uwe Lausen, in: Keller 1968, S. 12.

⁴² Ebd.

⁴³ Niggel 2010, S. 12.

⁴⁴ Als weiteres Beispiel kann Rainer Wittenborn (*1941) genannt werden, der heute besonders aufgrund seiner Zusammenarbeit mit den Architekten Thomas Herzog und dem Künstler Nikolaus Lang bekannt ist. Er verbrachte 1967 mit einem Stipendium vier Monate in New York und setzte sich mit der Pop Art auseinander. Zurück in München experimentiert er ab 1968 mit Techniken der Serigrafie, der Montage

lungsangebot, den progressiven Kunstströmungen und dem „drive“ Manhattans begeistert.⁴⁵ Er übernimmt von den neuen Kunstentwicklungen in New York vor allem das riesige Bildformat. Auf bis zu vier Metern großen Leinwänden malt er, ähnlich der Hard-Edge-Malerei, gewellte Farbstreifen, die klar kontrastierend eine monochrome Bildfläche durchziehen und ihr eine grelle plakative Ästhetik verleihen. Grosse sagt, dass er gerne auch dreidimensional arbeiten würde, es in München damals aber keine Unterstützung für so etwas geben würde: „Man gibt uns keine Chance.“⁴⁶

Eine ähnlich entmutigende Situation beschreibt die Malerin Ludi Armbruster. In Kellers *Report* wird Armbruster als einzige weibliche bildende Künstlerin und mit den Worten „[...] eine modebewußte, hübsche junge Frau und noch eine unentdeckte Malerin“ vorgestellt. Die Künstlerin erzählt, dass sie meist „vollkommen isoliert“ an ihren Werken gearbeitet habe, dennoch gerne zeitweise auch Anschluss an eine Gruppe gehabt hätte.⁴⁷ Vielleicht wären damit die Aussichten darauf, ihre Werke vermehrt in Ausstellungen präsentieren zu können, gestiegen. Denn laut Armbruster hat man „als Frau [...] mit den Galerien nur Schwierigkeiten. Sie nehmen einen einfach nicht ernst“.⁴⁸ Ähnlich wie Langer beginnt Armbruster nach ihrem Kunststudium an der Pariser Akademie zunächst mit informeller Malerei, später mit Materialkunst, Collage und geometrischen Bildlösungen. Ihre Beschäftigung mit den stilistischen und inhaltlichen Möglichkeiten der Pop Art setzt gleichzeitig mit der Münchner Pop-Welle um 1965 ein. Sie erstellt großformatige Bilder von abgeschnittenen, halbbekleideten Frauenkörpern [Abb. 31]. Die direkte Erotik ihrer Bilder wird dadurch abgeschwächt, dass die Frauen keine Gesichter besitzen und somit anonym bleiben. Im Katalog zur Ausstellung *German Pop*, die Armbruster neben den Künstlerinnen Christa Dichgans und Bettina von Arnim als eine der drei weiblichen Pop-Positionen präsentierte, wird ihre künstlerische Herangehensweise an den weiblichen Körper eher als eine selbstreflektierende Methode mit Ähnlichkeit zu Maria Lassnigs

und der Collage. Er arbeitet zudem mit Prinzipien der Wiederholung und Serialität. Seine immer wiederkehrenden Bildthemen sind die Wissenschaft und Technik, die Großstadt, Kriegssymbole wie Zielscheiben und Kampfflugzeuge. 1968 entsteht die Mappe *New York* – acht beidseitig bedruckte Ultraphanfolien in einer Auflage von 30 Exemplaren. Vorlage waren Bleistiftzeichnungen, die er während seines New York-Aufenthaltes von Reklametafeln, der U-Bahn, Straßen oder dem Flughafen (z. B. *j.f.k. airport*, *times sq.* oder *go subway*) erstellte. Die Arbeit vermittelt ein Bild von New York als einer von politischen, sozialen und ökonomischen Gegensätzen geprägte Stadt. Der typische New Yorker ist bei Wittenborn als ein anonymes Einzelwesen charakterisiert. (Vgl. Gabriele Forberg: Zu einer graphischen Mappe Rainer Wittenborns. *Metropolis* 1968, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, Nr. 2 (1972), S. 97–104).

⁴⁵ Hannes Grosse, in: Keller 1968, S. 10.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ludi Armbruster, in: ebd., S. 23.

⁴⁸ Ebd.

Körperdarstellungen interpretiert und weniger als Abbild eines weiblichen Schönheitsideals, wie es bei Wesselmanns *Great American Nudes* der Fall ist.⁴⁹

Ähnlich wie die Münchner Kunstszene, die marginal weiblich besetzt war und deren Künstlergruppen rein männliche Zusammenschlüsse waren, treten auch im Berlin und Düsseldorf der 1960er Jahre kaum weibliche Pop-Artisten in Erscheinung. Wie auch die folgende Analyse von Langers Werken zeigt, war die Frau in der Pop Art überwiegend ein sexualisiertes Bildobjekt und weniger die Produzentin solcher Bilder. Es stellt sich hierbei die Frage, ob das Fehlen weiblicher Positionen in einer von Männern dominierten Kunstlandschaft den schwierigen Professionalisierungs- und Ausstellungsbedingungen, denen Frauen in den 1960er Jahren ausgesetzt waren, geschuldet ist. Fraglich ist auch, warum gerade in der Pop Art kaum weibliche Positionen Bekanntheit erlangten. Das Schlusskapitel wird sich eingehender mit diesen Fragen, den damit verbundenen Forschungslücken und einem Ausblick auf weiterführende Forschungsmöglichkeiten befassen.

Nachdem die wichtigsten Münchner Pop-Positionen aus Langers unmittelbaren Umfeld aufgezeigt worden sind, soll im Folgenden untersucht werden, auf welchem Weg sie sich über die Pop Art informieren konnten und was in den 1960er Jahren in München darunter verstanden wurde.

Das Magazin *das kunstwerk*, das mit der periodischen Rubrik „Kunstbrief aus München“ für die Münchner Künstler*innen eine wichtige Informationsquelle war, hat in der Aprilausgabe von 1964 die Pop Art als Titelthema [Abb. 32].⁵⁰ Die Ausgabe analysiert die ganze Bandbreite zeitgenössischer Reaktionen zur Pop Art. Dazu wurden international bekannte Künstler*innen, Kritiker*innen, und Personen aus dem Kunsthandel befragt, die eine überwiegend ablehnende Haltung vertreten. Der häufigste Kritikpunkt ist, dass die Pop Art ihre Umwelt – Gesellschaft, Politik sowie Konsum- und Massenkultur – nur vermeintlich kritisiere. Viele Befragte sehen in der Pop Art lediglich eine Kopie der Realität, die diese weder künstlerisch verarbeitet, noch kritisch hinterfragt. Dadurch entstehen ihrer Meinung nach banale Kunstwerke.⁵¹ Die Pariser Galeristin Iris Clert sagt,

⁴⁹ Niggel 2014, S. 190.

⁵⁰ Die Ausgabe verdeutlicht zudem, welche Eigendynamik der Begriff „Pop“ inzwischen auf internationaler Ebene hatte. Die drei Großbuchstaben POP wurden in knallroter Farbe auf das weiße Cover des Magazins gedruckt und rufen eine enorme Signalwirkung hervor. (Vgl. *das kunstwerk*, Nr. 10, April (1964), S. 2–32).

⁵¹ Vgl. ebd., S. 2ff., 29ff.

das Beste an der Pop Art sei ihr Name. Außerdem kritisiert sie den angestrebten wirtschaftlichen Erfolg der Pop Art auf dem internationalen Kunstmarkt.⁵²

Da sich Langer, wie viele Kunstschaaffende seiner Zeit, große Reisen mit dem Flugzeug nicht leisten konnte, waren Beiträge in internationalen Kunstzeitschriften und Berichterstattungen in Zeitungen die zentrale Informationsquelle.⁵³ Für Münchner Künstler*innen waren insbesondere die Feuilletonbeiträge der *Süddeutschen Zeitung*, die allgemein als seriöse und liberal-soziale Tageszeitung galt und gilt,⁵⁴ und ihres New York-Korrespondenten Robert von Berg wichtig.

Auslandskorrespondent*innen berichten seit Anfang der 1960er Jahre von den neuen Kunstentwicklungen in New York. In allen großen deutschen Tageszeitungen können die Künstler*innen zunächst vom Überdruß am Abstrakten Expressionismus lesen, die darauffolgende Entstehung der amerikanischen Pop Art als Avantgardekunst und ihre anschließende Ausbreitung in Europa mitverfolgen. Auch die Nachfrage der Pop Art auf dem Kunstmarkt wird verstärkt diskutiert.⁵⁵

Von Berg berichtet schon im November 1962 von der für die Durchsetzung der Pop Art in New York wegweisenden Ausstellung *New Realists* in der Sidney Janis Gallery. Die Pop Art als neue Kunstbewegung erwähnt er in seinen Artikeln jedoch erstmalig im Juli 1963 und behandelt sie geringschätzig als eine kurzweilige Modeerscheinung:

Absurde Rückkehr zum Gegenständlichen. In New York ist ‚Pop Art‘ zur Mode des Jahres geworden. [...] Pop Art, aus einer Zeitstimmung entstanden, in der Zufall und Zynismus sich hübsch ergänzen, ist nur als soziologisches Phänomen interessant. [...] Pop Art als Kunst zu bezeichnen, würde das Paradox, welches ihrer Existenz zum Vorwand dient, nur verewigen.⁵⁶

Aus der frühen Berichterstattung geht außerdem hervor, dass der Begriff Pop Art für deutsche Journalist*innen noch nicht klar umrissen war. Als der Düsseldorfer Maler Win-

⁵² Ebd., S. 3.

⁵³ Vgl. Link 2000, S. 66–78.

⁵⁴ Plitsch-Kußmaul 1995, S. 125f.

⁵⁵ Lil Picard schreibt 1963: „Sind die Abstrakten nicht mehr gefragt? [...] mit Ausnahme der Pop-Künstler verkauft sich nichts mehr [...]. Nur noch Figuratives wird verlangt. Abstrakter Expressionismus ist tabu. Die Pop-Künstler haben die Abstrakten getötet.“ (Lil Picard: Pop und Abstraktion in New York, in: *Die Welt*, 17.5.1963, S. 7 (BHS)).

⁵⁶ Berg 1963, S. 12 (BHS).

fred Gaul 1962 für vier Monate in New York war, berichtet er rückblickend in *das kunstwerk*⁵⁷ von den neuen amerikanischen Kunstformen. Auch in der *Welt*, die wie das Massenblatt *Bild-Zeitung* dem Springer-Verlag angehört und mit ihrer konservativen Politik bei den Intellektuellen und Kunstschaaffenden wenig anerkannt war,⁵⁸ veröffentlichte Gaul seinen Amerika-Bericht. Er bezeichnet die dort vorgefundene Kunst als „Neue Welle“ und verwendet Begriffe wie „Neo-Dada“, „Junk Culture“ oder „Vulgarism“. Er bemerkt, dass ähnliche Kunstentwicklungen auch in England und Paris zu verzeichnen seien. Die hingegen bezeichnet er als „Pop Art“ und „Nouveau Réalisme“.⁵⁹ Dies zeigt, dass weder die Presse, noch einige Künstler*innen die Pop Art als amerikanische Bewegung oder einheitlichen Stil angesehen hatten. Gaul zumindest bemerkt in seinen Berichten die stilistische Ähnlichkeit zwischen der amerikanischen und englischen Bewegung und ordnet den Begriff „Pop Art“ zu Recht zunächst den englischen Künstlern zu.

Für die Münchner Künstlerschaft muss eine Einordnung gewisser Kunstwerke unter das Etikett Pop Art genauso unklar gewesen sein, wie es in vielen Zeitungsberichten zum Ausdruck kam. Ihre Unsicherheit gegenüber der Pop Art wurde womöglich durch die stark ablehnende Haltung vieler Journalist*innen bestärkt. Die (meist) schwarz-weißen Abbildungen in den Zeitungen und Zeitschriften konnten außerdem in keiner Weise das vorwegnehmen, was die Künstler*innen bei einer Konfrontation dieser Werke im Original erwarten wird. Die Monumentalität der Leinwände und die Strahlkraft der glatten Farbflächen, in Verbindung mit dem explizit realitätsabbildenden Inhalt, waren bis dato in München noch nicht zu sehen. Zumal repräsentierten die Werke der 1964 bei Friedrich & Dahlem gezeigten britischen Pop-Künstler, die der tradierten Malerei noch eng verbunden waren, lediglich einen Vorgeschmack dessen, was auf die Münchner Kunstwelt in der Folgezeit mit den ersten originalen Exponaten der US-amerikanischen Pop Art zukommen sollte.

In München existierten einige Galerien und private Institutionen, die zur Verbreitung der angloamerikanischen Pop Art in München wesentlich beitrugen. Sie gaben den Maler*innen damit die Möglichkeit, sich mit den Originalen der neuen Kunstbewegung auseinanderzusetzen. Die privaten Initiativen zur Förderung der Pop Art in München sollen im nächsten Abschnitt exemplarisch beleuchtet werden.

⁵⁷ Gaul 1963.

⁵⁸ Plitsch-Kußmaul 1995, S. 126f.

⁵⁹ Winfred Gaul: Bericht über neue Kunstentwicklungen in New York, in: *Die Welt*, 18.1.1963, S. 7 (BHS).

Otto van de Loo, der die Künstler der Gruppen SPUR und WIR seit Ende der 1950er Jahre in seiner Münchner Galerie in der Maximilianstraße vertrat und sich auf malerisch-expressive Tendenzen konzentrierte, stand der neuen Kunstrichtung aus Amerika skeptisch gegenüber. Dennoch tolerierte er die Auseinandersetzung seiner Künstler mit der Pop Art.⁶⁰ So zeigte er im Januar 1967 zwar Lothar Fischers Skulpturen zusammen mit Heimrad Prem's erotischen Polsterbildern,⁶¹ spricht aber davon, dass diese versuchten, „Pop-Art bei ihm einzuschmuggeln“.⁶² Auch die von Otto van de Loo gegründete Forumgalerie, die jungen Münchner Künstler*innen das Ausstellen experimenteller Werke ermöglichen sollte, findet wenig Anklang. Zu einer dort im November 1968 gezeigten kinetischen Installation des Künstlers Dieter Hacker bemerkt Juliane Roh verständnislos: „Manchmal und gerade in München hat man das Gefühl, als sei [...] das ganze Jahr Fasching.“⁶³ Ausstellungen zur Pop Art beschränken sich bei Otto van de Loo auf eine 1969 von der Berliner Galerie Mikro übernommene Einzelausstellung des druckgrafischen Werkes von Ronald B. Kitaj sowie 1970 eine Präsentation der Druckgrafiken von Jim Dine.⁶⁴

Die Galerie Thomas in der Münchner Maximilianstraße 25, die sich zwar wie die großen Galerien von Otto Stangl und Günter Franke auf den deutschen Expressionismus und Künstler der *École de Paris* konzentrierte, zeigte ab Mitte der 1960er Jahre einige zeitgenössische deutsche und amerikanische Positionen. Im Juli 1968 wurde das Werk Tom Wesselmann in einer Einzelausstellung gezeigt.⁶⁵ Noch im selben Jahr machte Raimund Thomas mit einer Ausstellung auf den Münchner Maler und Verleger Lothar Günther Buchheim aufmerksam, der sogenannte *Pi-Pa-Pop-Poster* erstellt: Bunte Plakate, die aus der psychedelischen Flower-Power-Ästhetik entsprungen scheinen und mit Jugendstilelementen und ironisierenden Sprüchen versehen sind (z. B. *make money with*

⁶⁰ Van de Loo respektierte die Weiterentwicklung seiner Künstler in neue Richtungen. (Vgl.: Otto van de Loo, in: Gespräch über das Problem der Kunstvermittlung zwischen Werner Hoffmann, Helmut Heißenbüttel, Hans Platscheck und Otto van de Loo, in: Texte zur Kunst 1957–1982, Galerie van de Loo München, S. 32, zit. in: Schulz-Hoffmann 2005, S. 46).

⁶¹ Vgl. Lothar Fischer/Heimrad Prem, Kat. Ausst. Galerie van de Loo, München 1967.

⁶² Zit. nach: Heimrad Prem in einem Brief an Finn Falkersby, 18.1.1967, Archiv Falkersby, in: Dornacher 1995, S. 181.

⁶³ Roh 1968–69, S. 56.

⁶⁴ Link 2000, Bd. 2, S. 31f.

⁶⁵ Ebd., S. 30.

war, Lithografie, 1968). Diese Eyecatcher präsentierte Buchheim in den Räumen der Galerie Thomas und produzierte, aufgrund des Erfolges der Ausstellung, bald auch Kalender und Postkarten im gleichen Stil, die bis in die USA vertrieben wurden.⁶⁶

Die Avant Art Galerie Casa in der Ludwigstraße 19 mit ihrem Leiter Ernst Kirchhoff zählte in den 1960er Jahren zu den experimentierfreudigen Galerien. Kirchhoff stellte zwar keine amerikanische oder englische Pop Art aus, zeigte sich aber mit seinem Fokus auf junge Münchner Positionen für die popartigen Werke von Langer, Lausen und den SPUR-Künstlern aufgeschlossen und bot ihnen mit seiner Galerie eine Plattform. So war auch Kirchhoff derjenige, der die drei Experimentalfilme Langers finanziell förderte, die 1969–72 unmittelbar nach dem Ende seiner Malerei entstanden. Seine erste Ausstellung bei Casa hatte Langer 1963 mit seinen frühen Art-Brut-Bildern, die noch reichlich Verwunderung bei einer Rezensentin auslösten:

[...] Da ist der ärgerlich nachhaltige Eindruck, daß dieser Michael Langer (34) wirklich malen kann. Doch warum gibt er sich soviel Mühe, das niemanden merken zu lassen? Auch die Juroren, die ihm im vorigen Jahr für den „Kunstpreis des Münchner Herbstsalons“ wählten, müssen schließlich gewußt haben, warum. Wie man jetzt [...] sieht, ist wunderbar infantiles Gekrakel – Nummern, Kratzfiguren und Mädchennamen – auf Leinwand, [...]. Darüber teerbraune kreisende Farbkontinente, die dunkle Tränen in die Tiefe entsenden. [...] Indessen, wie fein, wie schillernd durchsichtig und voller malerischer Überraschungen ist jeder Quadratzentimeter gestaltet! Wir möchten gerne warten, bis Michael Langer erwachsen geworden ist!⁶⁷

Im Jahr darauf gab Kirchhoff mit der Gruppenschau *10 Künstler in München* einen Überblick über die junge Kunstszene. Hier stellte Langer zusammen mit Fischer, Prem, Sturm, Zimmer, Lausen, Dieter Stöver, Dieter Strauch, António Costa Pinheiro und Anna Thorvest aus [Abb. 33]. Im August 1968 eröffnete die erste Einzelausstellung mit Langers *Zerr-Bildern* aus den Jahren 1967 und 1968, die in der Presse als „künstlerische Befragung der Pop-Art“⁶⁸ bezeichnet wurden.

⁶⁶ O. V.: Ankündigung der Galerie-Ausstellung („Pi-Pa-Pop-Poster...“), in: Süddeutsche Zeitung, 20.2.1968, S. 11 (BHS).

⁶⁷ Ingrid Seidenfaden: Michael Langer bei Casa-Möbel, in: Münchner Merkur, 30.10.1963 o. S. (Registatur, Studentenakte von Michael Langer, ABK).

⁶⁸ Ingrid Seidenfaden: Da wird der Mensch zum riesigen Daumen. Zerrbilder von Michael Langer in der Galerie Casa, in: Münchner Merkur, 14./15.8.1968, o. S. (Registatur, Studentenakte von Michael Langer, ABK).

Vom 18. Mai bis 15. Juni 1968 organisierte Kirchhoff mit *Prem's Plastikkuppen* eine in der Münchner Galerieszene ungewöhnliche Ausstellung. Auf der Vernissage, zu der Einladungskarten auf PVC-Lackfolie gedruckt wurden, fand die sogenannte *Plastic Couture Show 68* statt: Weibliche Modelle präsentierten Kleider aus PVC-Lackfolie und Stoffen, die identisch zu denen in Heimrad Prem's Polsterbildern waren, und posierten im Ausstellungsraum vor ihrem jeweiligen Bild [Abb. 34]. Die vorgeführten Plastikkleider visualisieren, ebenso wie die angedeutete Kleidung in Prem's Polsterbildern, die Modetrends der 1960er Jahre. So beispielsweise den 1963 von der Londoner Modedesignerin Mary Quant erfundenen Minirock. Während der Show, die Kunstaussstellung, Modenschau und Party zugleich war, wurde passenderweise Wein in Plastikflaschen serviert.⁶⁹ Die Faszination für Plastik war kein Einzelphänomen – im Juli 1969 wurden die Experimentalfilme *Langers* in der Avant Art Galerie Casa unter dem Ausstellungstitel *Plastik-Frauen* gezeigt. Auch Fischer stellte bei Kirchhoff aus und zeigte vom 30. Oktober bis 15. Dezember 1968 seine überproportionalen, bunt lackierten Gipskulpturen in der Ausstellung *Emanationen*. Riesige, auslaufende Zahnpastatuben wurden an der Wand befestigt und liefen Richtung Boden aus [Abb. 35].

In die Räume der Villa Stuck in Bogenhausen zog im Sommer 1967 das Modern Art Museum e. V. (MAM),⁷⁰ das die Kunstsammlung von Gunter Sachs erstmals öffentlich präsentieren sollte. Mit seinem progressiven und – wie der Titel signalisiert – internationalen Anspruch spielte das MAM eine wesentliche Rolle in der Münchner Kunstszene der späten 1960er Jahre. Es war nicht nur eine private Initiative zur Sammlung zeitgenössischer Kunst, sondern repräsentierte als *musée engagé* eine interaktive Plattform für junge Kunstschaffende. Es fanden Vorträge statt und neben Kunstaussstellungen wurden auch Filme und Performances gezeigt. Der in Paris wohnhafte Sachs machte in der französischen Hauptstadt in den frühen 1960er Jahren die Bekanntschaft einiger Künstler*innen, unter anderem mit Jean Fautrier, und begann eine „Pariser Sammlung“ mit Fokus auf den Surrealismus, das Informel und den *Nouveau Réalisme* aufzubauen. So war die erste Ausstellung im MAM *Sammlung Gunter Sachs* (8. September–20. Oktober 1967) von Positionen der französischen Avantgarde dominiert. Unter den 120 ausgestellten Werken befanden sich dennoch auch *The Ring* (1962) von Lichtenstein und Lausens

⁶⁹ Dornacher 1995, S. 19f.

⁷⁰ Vgl. zur Geschichte des MAM: Wolfgang Christlieb: Zur Gründung des Modern Art Museum München, in: *Sammlung Gunter Sachs*, Kat. Ausst. Modern Art Museum, München 1967, o. S.; Michael Buhrs/Anita Kaps/Roland Wenninger: *Das Modern Art Museum in der Villa Stuck – Die Verbindung von Kunst, Leben und Gesellschaft als Utopie*, in: Letze/Buhrs 2012, S. 36–43.

Skulptur *Pilot* (1966), die seitdem Teil der Sammlung Sachs ist.⁷¹ Die beiden Werke waren ein Vorgeschmack für die Richtung, in die Sachs' Kunstsammlung in den Folgejahren gehen sollte. Nachdem er Andy Warhol 1967 auf den Filmfestspielen in Cannes kennenlernte, erkannte Sachs schnell das Potenzial der amerikanischen Pop-Künstler und begann, seine Sammlung dementsprechend zu erweitern. Wenig später waren viele der bekannten amerikanischen Pop Art-Künstler in seiner Sammlung vertreten.⁷² Als die Pläne für den Bau eines eigenen Gebäudes für seine Sammlung scheiterten – die Münchner Stadtpolitik stimmte dem nicht zu –, verließ Sachs München und ging nach Hamburg. Dort gründete er 1972 in der Milchstraße im Stadtteil Pöseldorf eine *galerie engagée*, die einen ähnlichen Anspruch wie das MAM verfolgen sollte. Dort eröffnete am 6. Oktober eine Andy Warhol-Ausstellung, zu der Warhol aus New York eingeflogen wurde. Bereits 1968 hatte Sachs das Tower-Apartment des Palace-Hotels in St. Moritz in der Schweiz erworben, wo er die Räume von den befreundeten Künstlern Warhol, Wesselmann und Jones zu einem beeindruckenden Gesamtkunstwerk ausbauen ließ.⁷³ Neben der Galerie Friedrich & Dahlem gehörte das MAM rückblickend zu den bedeutendsten Privatinitiativen zur Vermittlung internationaler Avantgardekunst in München. Auch wenn Sachs' Ausstellungsprogramm sich nicht speziell auf die Pop Art konzentrierte, war doch vor allem das engagierte und lebendige Konzept des MAM im Münchner Kunstbetrieb besonders wichtig und grenzte sich von den traditionsverbundenen Museen und etablierten Galerien ab.

In vielen Städten waren hauptsächlich private Kunstsammler die Motoren in der Verbreitung der Pop Art, wobei die meisten Münchner Galerien verhältnismäßig spät damit begannen, deren Werke in ihre Ausstellungen zu integrieren.⁷⁴

Insbesondere das Rheinland gilt als westdeutsche Keimzelle der Pop Art. Das liegt nicht nur an den bedeutenden Aktionen der Düsseldorfer Akademiestudenten um Joseph

⁷¹ Ebd., S. 37; Abb. S. 91.

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Letze/Buhrs 2012, S. 18f., 26f.

⁷⁴ Vgl. hierzu die ausführlichen Listen zu Pop-Einzel- und Gruppenausstellungen in westdeutschen Galerien, in: Link 2000, Bd. 2, Anhang 5–6, S. 28–38.

Beuys, die mit dem „Kapitalistischen Realismus“⁷⁵ und der „QUIBB-Kunst“⁷⁶ erste deutsche Antworten auf die amerikanische Pop Art etablierten, es hat gleichermaßen ökonomische Gründe. Während des Wirtschaftswunders in den 1950er Jahren lagen die rheinischen Städte als Ballungszentrum inmitten der wichtigsten und stärksten Industrieregion. Folglich gab es dort nicht nur hohe Etats für die staatlichen Museen, sondern auch kaufkräftige Kunstsammler. So beispielsweise Alfred Schmela, Rudolf Zwirner, Heinz Beck und Peter Ludwig, die als erste deutsche Kunsthändler nach New York flogen und von dort Ikonen der amerikanischen Pop Art in ihre Düsseldorfer und Kölner Galerien brachten.⁷⁷ Während die Galerie Friedrich & Dahlem im August 1964 englische Pop Art erstmalig in München ausstellte, konnte die amerikanische Pop Art in Düsseldorf schon 1960 in der Galerie 22 mit Werken von Robert Rauschenberg sowie 1963 mit Skulpturen George Segals bei Schmela betrachtet werden. Im Frühjahr 1964 zeigte der Kölner Galerist Zwirner eine Jim Dine-Ausstellung.⁷⁸ Der Aachener Industrielle Ludwig übergab 1968 seine umfangreiche Sammlung US-amerikanischer und europäischer Pop Art dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln, wo nun wie nirgendwo sonst in Deutschland die Entwicklung der Kunst der 1960er Jahre so exemplarisch begutachtet werden konnte.⁷⁹

Während bis Mitte der 1960er Jahre in anderen deutschen Städten amerikanische wie britische Pop Art schon mehrfach ausgestellt und angekauft wurde und in München noch immer der französische und deutsche Expressionismus die Museen- und Galerienschauen dominierte, engagierte sich die Galerie Friedrich & Dahlem mit einem nonkonformistischen Programm weiterhin stark für eine Verbreitung der Pop Art in München.

⁷⁵ Der Düsseldorfer Künstler Konrad Lueg gründete im Frühjahr 1963 zusammen mit Gerhard Richter, Sigmar Polke und Manfred Kuttner den „Kapitalistischen Realismus“ als erste deutsche Antwort auf die amerikanische Pop Art und gleichermaßen Abgrenzung zum Sozialistischen Realismus. (Vgl. *Leben mit Pop. Eine Reproduktion des Kapitalistischen Realismus*, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 2013, Köln 2013).

⁷⁶ Der ebenfalls aus Düsseldorf stammende Maler Winfried Gaul, der schon 1962 in New York mit den ersten Werken der Pop Art konfrontiert wurde, gründete zusammen mit HP Alvermann 1963 in Düsseldorf die „QUIBB-Kunst“, die sie als „erste Variante der Pop Art auf deutschem Boden“ bezeichneten. (Vgl. Rolf-Gunter Dienst: *Pop Art. Eine kritische Information*, Wiesbaden 1965, S. 137).

⁷⁷ In einer Einzelausstellung von Roy Lichtenstein in der New Yorker Galerie von Leo Castelli erwarb der Düsseldorfer Galerist Alfred Schmela dessen Arbeit *Paar* (1963, Öl/Lw., 170 x 170 cm, Verbleib unbekannt). (Vgl. Link 2000, S. 51).

⁷⁸ Die westdeutschen Galerie-Ausstellungen zur Pop Art beschränkten sich bis 1964 auf vier Präsentationen: 1960 Robert Rauschenberg (und Cy Twombly) in der Galerie 22, Düsseldorf; 1963 George Segal bei Alfred Schmela, Düsseldorf; März 1964 Jim Dine bei Rudolf Zwirner, Köln; August 1964 Britische Malerei der Gegenwart bei Friedrich & Dahlem, München. (Vgl. ebd., Bd. 2, S. 28, 35).

⁷⁹ Klaus Honnef: *Neue Kunst ist Trumpf. Die Sammlung Ludwig*, in: *das kunstwerk*, Nr. 3–4, Dez.–Jan. (1968–69), S. 39f., Abb. S. 41–48.

Für großen Wirbel in der Münchner Kunstszene hat 1966 vor allem *11 Pop Artists – The New Image* gesorgt. Die internationale Wanderausstellung wurde von der US-amerikanischen Zigarettenmarke Phillip Morris finanziert und in der Galerie Friedrich & Dahlem präsentiert. Die Ausstellung umfasste Grafik-Editionen in drei unterschiedlich großen Mappen, die jeweils elf Blätter von elf Künstlern enthielten. Diese waren Allan d’Arcangelo, Jim Dine, Allen Jones, Gerald Laing, Roy Lichtenstein, Peter Phillips, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol, John Wesley und Tom Wesselmann. Wie die anschließende Werkanalyse von Langers „absurden Realismus“ zeigen wird, können die dort gezeigten Werke – insbesondere von Warhol, Wesselmann, Ramos und Jones – für Langers Bildmotivik maßgeblich gewesen sein. Nachdem zwei Jahre zuvor die ersten Werke der britischen Pop Art gezeigt wurden, präsentierte diese Schau zum ersten Mal in München umfassend die wichtigsten Positionen der amerikanischen Pop Art. Die Druckgrafiken wurden in 17 Ländern weltweit und in Deutschland, neben der Münchner Station, in den Galerien Rolf Ricke in Kassel, Neuendorf in Hamburg, Thelen in Essen und Niepel in Düsseldorf gezeigt. Die Ausstellung bei Friedrich & Dahlem lenkte große Aufmerksamkeit auf die amerikanische Pop Art in München. Dies lag nicht nur an der breiten Berichterstattung in der Presse, sondern vor allem an der spektakulären Ausstellungseröffnung am 3. März 1966. In einem Interview schildert Franz Dahlem die Ereignisse:

11 Pop Artists’ war [...] ein gesellschaftliches Ereignis! [...] Wir hatten Damen oben, die mussten fast barbusig Champagner ausschänken gegen Provision. Der Everding [August Everding, Theaterregisseur und Intendant] saß die ganzen drei Tage bei uns und futterte Kaviar, Lachs und Hummer. Die Graphiken spielten keine Rolle. Es gab so eine Gesellschaftszeitung ‚Madame‘, die brachte was, der ‚Stern‘, die ‚Abendzeitung‘. Wir hatten eine irre Presse, nur die Graphiken interessierten null. Drei Tage lang brummte München. Bei uns ging es zu wie in einem Luxusrestaurant. Die Leute kamen nur noch zum Essen rauf. Aber wir haben nichts verkauft. Philip Morris musste damals für alles zusammen inklusive Katalog so an die 40.000 Mark bezahlen. Da klingelten die Alarmglocken bei denen in Lausanne. Nachdem wir denen aber die Presse zuschickten, da waren die ruhig.⁸⁰

Im Vorwort des Ausstellungskataloges befasst sich der amerikanische Kunsthistoriker Max Kozloff mit der „Verwirrung“, die die Pop Art noch immer auslöst und bemerkt, dass Pop nur in Städten mit einer ausgeprägten Subkultur Fuß fassen konnte. Folglich

⁸⁰ Dahlem 2000, S. 122f.

dort, wo eine populäre Zeichensprache wie Kino, Illustrierte, Verkehrsschilder und Reklame ständig zu sehen sei, so vor allem in England und den USA. Kozloff schreibt, dass „POP die Reaktion auf die malerischen Exzesse des abstrakten Expressionismus, der einst die Nachkriegswelt beherrschte“ und „POP eine ironische Kunst“ sei, da sie das „Gefällige“ rehabilitiere und „die Bildsprache des Massenkonsums“ zu imitieren scheine, jedoch eigentlich „an einer neuen Wirklichkeit arbeitet“.⁸¹ Für Kozloff liegt die Besonderheit der Pop Art darin, dass sie Themen und Techniken immer wieder neu und faszinierend kombinieren kann, dass „Bildflächen untereinander aufgeteilt, ausgedehnt, vergrößert, wiederholt“ werden, dass „[...] erotische Stimmung durch Metallfolie [oder] poetische Verfremdung der Substanz“ erhalten werden kann.⁸² Wie präzise diese Beschreibung der Pop Art und ihrer vergrößernden, repetitiven und erotischen Qualitäten auf Michael Langers Bildsprache des „absurden Realismus“ zutrifft, wird in der nachfolgenden Werkanalyse noch deutlich hervorgehen. Kozloff würdigt die Pop Art als faszinierende neue Kunstform, mit der die abstrakte Malerei überwunden werden und mit einer Vielfalt an Stilmitteln die neue Realität zurück ins Bild bringen kann. Im Katalog abgedruckt ist auch ein Interview von Andy Warhol mit G. R. Swenson, in dem er über die Pop Art und den Künstler sowohl als Schöpfer als auch als Maschine philosophiert.⁸³ Der wirtschaftliche Erfolg blieb dennoch aus. Keine einzige bei Friedrich & Dahlem ausgestellte Grafik fand eine*n Käufer*in. Dahlem erinnert sich, dass in München während der 1960er Jahre einfach noch kein Interesse seitens des Kunsthandel oder privater Sammler*innen für die Pop Art bestand: „Es gab niemanden, der im entferntesten daran dachte, bei uns etwas zu kaufen.“⁸⁴ Auch ihre anderen Ausstellungen zur zeitgenössischen amerikanischen Kunst blieben größtenteils ohne großen wirtschaftlichen Erfolg. So beispielsweise im Herbst 1964 die Schau *Zehn amerikanische Maler*, deren Grundlage die vom Wadsworth Atheneum in Hartford herausgegebene Siebdruckmappe *Ten Works by Ten Artists* war. Die Sammlung beinhaltet neben Werken des Abstrakten Expressionismus, der Minimal Art und *Post-Painterly Abstraction* auch Arbeiten von Indiana und Warhol.⁸⁵ Der im April 1965 von Friedrich & Dahlem gezeigte *Dante-Zyklus* von Rauschenberg, der mit Sandro Botticellis Zeichnungen zu Dantes *Göttlicher Komödie* konfrontiert wurde, fand ebenfalls keinen Käufer, erlebte dennoch ein großes öffentliches

⁸¹ Kozloff 1966, o. S.

⁸² Ebd.

⁸³ Andy Warhol, Interview in: Swenson 1963; Übersetzung: Oda Dahlem), in: 11 Artists 1966, o. S.

⁸⁴ Dahlem, zit. in: Link 2000, S. 132.

⁸⁵ Herzog 2015, S. 9–32, hier S. 14. Abb.: 10x10 (Ten Works by Ten Painters), MoMA, www.moma.org/collection/works/portfolios/62791?locale=de.

Interesse. Womöglich beruhte die Akzeptanz des Münchner Publikums von Rauschenbergs Kunst auf der positiven Presseresonanz zu dessen Ausstellungen im vorherigen Jahr in Venedig und Kassel.⁸⁶

Als Dahlem 1966 aus der gemeinsamen Galerie ausschied, um als Berater für verschiedene Kunstsammler zu arbeiten, führte Friedrich die Galerie alleine weiter und engagierte sich mit seinem Ausstellungsprogramm weiterhin für die Pop Art. So zeigte er 1967 Schaumstoff-Skulpturen von John Chamberlain, im Januar 1968 die Marilyn Monroe-Druckgrafiken sowie im Februar 1972 die Druckgrafikmappe *Electric Chairs* von Andy Warhol. Im Herbst 1968 lief die Gruppenausstellung *Satisfaction*, die mit Arbeiten von Chamberlain, Dine, Lichtenstein, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Warhol und Wesselmann kleinere Formate aus der umfassenden Pop Art-Sammlung Karl Ströher zeigte.⁸⁷

In der Galerie von Heiner Friedrich und Franz Dahlem konnten Münchner Künstler*innen originale Pop Art-Werke aus dem angloamerikanischen Ausland erstmals sehen und sich davon künstlerisch anregen lassen.

Zur Etablierung der amerikanischen Pop Art als anerkannte Kunstform in München hat die Ausstellung der Sammlung Karl Ströher⁸⁸ im Sommer 1968 im Haus der Kunst maßgeblich beigetragen. Im Frühjahr 1968 hatte Ströher die 200 Werke umfassende Pop Art-Sammlung des New Yorker Versicherungsmaklers Leon Kraushar für 425 000 US-Dollar erworben. Franz Dahlem war maßgeblich für den Ankauf der Sammlung verantwortlich. Er berichtete Ströher vom Verkauf der Sammlung und flog daraufhin in Begleitung von Heiner Friedrich nach New York. Während viele Kunsthändler noch versuchten, den Preis herunterzuhandeln, unterschrieb der nachgereiste Ströher den Kaufvertrag unverzüglich und brachte damit die zu diesem Zeitpunkt größte Privatsammlung

⁸⁶ Link 2000, S. 93f.

⁸⁷ Ebd., Bd. 2, S. 29f., 34, 37.

⁸⁸ Karl Ströher war Vorsitzender der Wella AG in Darmstadt. Seit 1986 gibt es eine Karl-Ströher-Stiftung, die jährlich einen Preis für Malerei verleiht. (Vgl. Katrin Sauerländer (Hg.): Karl Ströher. Eine Sammlergeschichte, Frankfurt a. M. 2005).

zeitgenössischer Kunst nach Deutschland.⁸⁹ In der Sammlung waren alle damaligen bekannten Namen der amerikanischen Pop Art vertreten.⁹⁰ Ströher schickte seine Sammlung auf eine Ausstellungstournee, bevor er sie, zusammen mit einer 1967 erworbenen Joseph Beuys-Sammlung und 80 Stücken seiner früheren Sammlung, an das Hessische Landesmuseum seiner Heimatstadt Darmstadt übergeben wollte.⁹¹ Durch die Bemühungen Dahlems und des Münchner Galerievereins war die erste Station der Wanderausstellung (19. Juni–9. August 1968) die Neue Pinakothek der Bayerischen Staatsgemäldesammlung, die sich damals im Westflügel vom Haus der Kunst befand.⁹² Dahlem erinnert sich an Streitigkeiten, die es hinsichtlich der Hängung der Werke mit den Verantwortlichen der Neuen Pinakothek und des Galerievereins gegeben hatte:

Während ja die Staatsgemäldesammlung z. B. den *Brushstroke* von Lichtenstein unter die sechs Meter hohe Decke hängen wollten, weil sie Pop Art lustig fanden. Mit Pop Art wurde ja sofort so ein verrückter Begriff verbunden, daß es unseriös ist oder daß jetzt die Welt beginnt [aus den Fugen zu geraten]. Die haben gedacht Pop Art ist Frank Gehry in der Architektur heute.⁹³

Schließlich wurde die Hängung Dahlem und Friedrich überlassen, die dabei vom Installationskünstler Dan Flavin unterstützt wurden, der sich zu dieser Zeit in München aufhielt und eine Lichtskulptur im Treppenhaus des Haus der Kunst installierte.⁹⁴ Die Pop Art wurde im Erdgeschoss präsentiert. Lichtenstein, Oldenburg und Warhol erhielten jeweils

⁸⁹ Vgl. O. V.: Wella Pop. Sammlung Kraushar, in: Der Spiegel, Nr. 11 (1968), S. 138ff., www.spiegel.de/spiegel/print/d-46106650.html; Dahlem 2000, S. 166ff.

⁹⁰ Sie umfasste unter anderem 36 Bilder und Objekte von Warhol, 21 Plastiken von Oldenburg, 16 Werke von Lichtenstein, 11 Arbeiten von Chamberlain, 7 Bilder von Wesselmann, 5 von Rosenquist, 3 von Indiana, 2 von Dine, die lebensgroße *Rock and Roll Combo* (1964) von Segal und 3 beziehungsweise 2 Arbeiten von Johns und Rauschenberg. Strelow 1968, S. 22 (BHS).

⁹¹ Im Hessischen Landesmuseum befindet sich heute noch der Karl Ströher-Flügel, wo jedoch nur noch wenige der Werke zu betrachten sind. 87 Arbeiten der Sammlung wurden 1981/82 von der Stadt Frankfurt aufgekauft und bildeten den Grundstock des heutigen Museums für Moderne Kunst. (Vgl. Sammlung Ströher, MMK Frankfurt, collection.mmk.art/de/sammlung-stroeher/?page=1&all=1).

⁹² Anschließend ging die Ausstellung in den Hamburger Kunstverein (24.8.–6.10.1968), wofür der Münchner Katalog übernommen wurde. (Vgl. Sammlung Ströher 1968). Da sich der Sammlungsbestand durch einen ständigen An- und Verkauf veränderte, wurde für die Folgestationen Nationalgalerie Berlin (1.3.–14.4.1969), Düsseldorfer Kunsthalle (25.4.–8.6.1969) und Kunsthalle Bern (14.7.–3.9.1969) ein neuer Katalog publiziert. Von Bern ging die Sammlung dann 1970 ins Hessische Landesmuseum nach Darmstadt. (Vgl. Sammlung 1968 Karl Ströher, Kat. Ausst. Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz in der Neuen Nationalgalerie Berlin 1969 [Düsseldorfer Kunsthalle 1969/ Kunsthalle Bern 1969], München 1969).

⁹³ Dahlem 2000, S. 174.

⁹⁴ Ebd., S. 175.

ein eigenes Kabinett. Im Obergeschoss waren andere Teile aus Ströher's Sammlungsbestand untergebracht, so unter anderem die Werke von Beuys, Georges Mathieu, Jean Dubuffet, Max Ernst und Oskar Schlemmer.⁹⁵

Im Vorwort des Kataloges heißt es, dass der Münchner Galerieverein mit dieser Ausstellung versuche, zwischen der privaten Initiative des Sammlers und der öffentlichen Ankaufstätigkeit der Museen zu vermitteln. Sie präsentieren die „Ströher-Kraushar-Collection [...] als die beste Gelegenheit, um die ganze Reichweite der heutigen Kunst [...] aufzuzeigen“. Abschließend betonen die Ausstellungsorganisatoren, dass sie mit dieser Schau hoffen, die Münchner Museumspflege neu beleben und „ihr neue, frische Impulse zuführen“ zu können.⁹⁶ Die Ausstellung fand parallel zur 4. *documenta* in Kassel und der Biennale in Venedig statt und wurde zu einem Zwischenstopp der durchreisenden Kunstinteressierten, was die Besucherzahlen stark begünstigte. Die Reaktionen auf die Ausstellung waren recht unterschiedlich. Hans Strelow berichtet in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* enthusiastisch von Ströher's Ankauf. Für ihn habe der Kauf eine „kunstpoltische Dimension“, da er die „Ideale einer nationalen, einer führenden europäischen Kunst“ zugunsten einer „globalen Kunstszen[e] [und] temporären amerikanischen Prädominanz“ anerkennt.⁹⁷ Ähnlich positiv berichtet *Die Zeit*: „[...] Eindrucksvoll kommt in diesem Konzentrat der New Look zum Ausdruck, den die Pop-art der zeitgenössischen Kunst gegeben hat, den Hunger nach Realität rücksichtslos, aber mit durchaus unterschiedlicher Methode zu artikulieren.“⁹⁸ Die Bezeichnung von Lichtensteins Werken als „Klassiker“⁹⁹ der Kunstgeschichte beweisen eine ansteigende Akzeptanz der Pop Art in der deutschen Kunstwelt. Im Vergleich zeigt sich Juliane Roh in ihrem Ausstellungsbericht *Kunst, Pop- und Sub-Art in München* skeptischer: Sie stellt darin Ströher's Pop-Sammlung der gleichzeitig ebenfalls im Haus der Kunst stattfindenden *Großen Kunstausstellung*¹⁰⁰ gegenüber. Der nachfolgende Auszug aus ihrer Kritik zeichnet ein treffendes Bild der Diskrepanzen, die zwischen der staatlich und städtisch geförderten Münchner Kunstpolitik und den Initiativen privater Sammler bestanden:

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Münchner Galerieverein, in: Sammlung Ströher 1968, o. S.

⁹⁷ Strelow 1968, S. 22.

⁹⁸ O. V.: Ausstellung Sammlung Ströher 1968, München, in: *Die Zeit*, 21.6.1968, S. 10 (BHS).

⁹⁹ Ingelore Kuhner: Ausstellung Sammlung Ströher 1968, München, in: *Die Welt*, 17.7.1968, S. 9.

¹⁰⁰ Die *Große Kunstausstellung* wurde, wie bereits gesagt, 1949 gegründet und fand bis 2013 jährlich im Haus der Kunst statt. Sie sollte nach dem Krieg einen Überblick auf die zeitgenössischen Entwicklungen in der westdeutschen Kunst geben. (Vgl. Andreas Kühne: *Schnitt durch die Zeit*, in: Künstlerverband Neue Gruppe e. V., München 2016, S. 10–41).

Drüben – bei Pop [*Sammlung 1968 Karl Ströher*] – die radikale Absage an das Einmalige, Persönliche, Emotionale. Dafür Sensation und Gier unserer Trivialwelt in Großaufnahme. Laut und erbarmungslos das Trommelfeuer der Klischees und des Warenfetischismus. Man muß diese ins Bewußtsein gehobene Subkultur erst mühsam wieder loswerden – Dafür wird bei den Deutschen [*Große Kunstaussstellung*] nach wie vor Natur umgesetzt, ein Mensch in ein Porträt verwandelt, Flaschen und Früchte zerlegt und in die Fläche projiziert. Als sei am Weiterbestand solch abendländischen Weltverständnisses nicht zu zweifeln. [...] Der Luxus des Individuums, in die eigene Seele hinabzutauchen und Gegenbilder einer geistigen Welt zu errichten, wird nun in Frage gestellt und damit gleichzeitig das bescheidene Establishment der Liebhaber, Sammler und Händler, das diesen Dingen anhängt. Heute sehen wir, wie leicht es geht, den Elfenbeinturm der Ästheten zu erschüttern. [...] ¹⁰¹

An manchen Stellen drückt Roh eine gewisse Anerkennung der Pop Art aus, indem sie würdigt, dass die großen Ausstellungshäuser – das „Establishment“ – es verstanden hätten, diese neue „Antikunst“ in ihr Programm zu integrieren. Außerdem erwähnt sie zustimmend, dass die in der *Großen Kunstaussstellung* gehängten Werke von Prem und Fischer die „süddeutsche Variante eines spielerischen Pop, das Mode und Wohlstandsbild liebenswürdig ironisch persifliert“, dokumentieren würden. ¹⁰²

Die Pop Art mischte sich ab etwa 1967 unter die großangelegten und traditionsverbundenen Schauen wie die *Große Kunstaussstellung*. Uwe Lausen erhielt dort 1967 den jährlich verliehenen Preis für sein Werk *Besuch bei Blaubart* (1966). ¹⁰³ Herbert Schneider trat als Repräsentant einer „bayerischen Pop-Art“ ¹⁰⁴ auf und Bettina von Arnim zeigte in derselben Ausstellung „Supermänner und Striptease-Mädchen, Gold und Gips, Hubschrauber und Beat-Romantik“. ¹⁰⁵ Laut Karl Stankiewicz repräsentiert von Arnim die „Bildsprache einer Generation, die halb rebellisch, halb verspielt gegen eine Welt perfekter Gleichmacherei und gegen Opas Kunst aufbegehrte“. ¹⁰⁶

Die in München ab 1967/68 steigende Akzeptanz gegenüber der Pop Art hing mit ihrem zunehmenden wirtschaftlichen Erfolg zusammen ¹⁰⁷ und war zudem einem kulturellen

¹⁰¹ Roh 1968, S. 81f.

¹⁰² Ebd., S. 82.

¹⁰³ Stankiewicz 2013, S. 91.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ 1967 wurde in Köln der erste deutsche Kunstmarkt für zeitgenössische Kunst eröffnet, der für die Durchsetzung der Pop Art und ihren wirtschaftlichen Erfolg in Deutschland von großer Bedeutung war. Viele interessierte Besucher konnten die in den Galeriekojen präsentierten monumentalen Pop-Bilder, die sich dort als käufliche Kunstwerke verführerisch anboten, erstmalig hautnah betrachten. Häufig wurden Grafik- und Multiple-Editionen zu erschwinglichen Preisen angeboten. (Vgl. Herzog 2015, S. 17ff.).

Wandel zu verdanken, den Link als einen „zweiten Pop-Frühling“¹⁰⁸ bezeichnet. Damit gemeint ist die ab Mitte der 1960er Jahre zunehmende Ausbreitung von Pop-Mode, -Musik, -Literatur und -Design auf alle Lebensbereiche der westdeutschen Gesellschaft. Grund dafür war die wirtschaftliche Förderung Westdeutschlands durch die USA und der damit einhergehende, in den späten 1960er Jahren ansteigende Import amerikanischer Konsum- und Kulturgüter.¹⁰⁹ Es gab eine starke Distribution von Comic- und Jugendmagazinen, die eine Pop-Ästhetik visualisierten, Hollywood-Filme wurden in westdeutschen Kinos gezeigt, Elvis Presleys war im Radio zu hören (und wie hunderttausend weitere GIs in Deutschland stationiert) und US-amerikanische Konsumprodukte wie Heinz Tomato-Ketchup und Coca-Cola waren in allen deutschen Supermärkten erhältlich. Am 4. Dezember 1971 eröffnete in der Martin-Luther-Straße in München-Obergießing das erste MacDonalds-Schnellrestaurant in Deutschland.¹¹⁰ Besonders die junge Generation war von der amerikanischen Kultur fasziniert und wollte den *American Way of Life*, der für sie ein neues, freiheitliches und von der Nachkriegszeit losgelöstes Lebensgefühl symbolisierte, verfolgen. Die westeuropäischen Gesellschaften war somit nicht nur wirtschaftlich und politisch von Amerika abhängig, sie übernahmen zunehmend auch ihre Kultur, Mode und Konsumprodukte.¹¹¹ Georg Jappe, Redakteur der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, erinnert sich:

Make love not war. Ende der Kriegsangst, Freigabe der Pille, lockeres Geld, lockeres Hasch – ein heute unvorstellbarer Optimismus und Hedonismus kommt aus New York und London herüber. [...] Ob Beatles oder Warhol, Mini oder schreiende Farben, das Zauberwort hieß: Pop.¹¹²

¹⁰⁸ Link 2000, S. 276.

¹⁰⁹ Dazu gehörte nach dem Krieg auch die Etablierung der sogenannten Amerika-Häuser, in denen ein von der amerikanischen Besatzungsmacht organisiertes Kulturprogramm mit Lesungen, Ausstellungen, Theateraufführungen und Konzerten angeboten wurde. Es sollte der westdeutschen Gesellschaft dazu dienen, sich über die internationalen kulturellen Entwicklungen informieren zu können. In München befindet sich das 1948 auf Initiative von Stephan P. Munsing, dem damaligen Direktor des Central Art Collecting Point, gegründete Amerika Haus in der Barer Straße 19a am Karolinenplatz. (Vgl. Iris Lauterbach: Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn, München 2015, S. 198–217).

¹¹⁰ Hagen Seidel, in: Welt Online, 4.12.2011, www.welt.de/wirtschaft/article13749005/Wie-McDonald-seinen-ersten-Inhaber-reich-machte.html.

¹¹¹ Dossin 2015, S. 151.

¹¹² Jappe 1968, S. 572.

Hingegen sahen Teile der älteren und insbesondere der elitären Gesellschaft in der „Amerikanisierung“¹¹³ der Jugend die Gefahr der Perversion sowie die Auslöschung der ‚erhabenen‘ deutschen Kultur.¹¹⁴ Die importierte amerikanische Kultur und die Pop Art als neue Avantgardekunst führten somit zu einer Teilung der Generationen: Die Jugend betrachtete die *low culture* (anspruchslose Kultur) als symbolische Loslösung von der Nachkriegsgeneration, die Älteren und kulturell Hochgebildeten wiesen dies, was sie als reine „Vergnügungssucht“ und „Kitschschwemme“¹¹⁵ empfanden, vehement zurück.¹¹⁶

Diese konservative Auffassung macht sich besonders in der staatlichen und städtischen Münchner Kunst- und Ausstellungspolitik deutlich und unterscheidet sich stark von den progressiven Initiativen einiger Galerien und privater Institutionen. Die im musealen Sektor verbreitete Ablehnung der Pop Art als temporäre Reaktion auf die Abstraktion zeigt sich beispielsweise daran, dass die Bayerische Staatsgemäldesammlung in München mit der Staatsgalerie Stuttgart und der Neuen Berliner Nationalgalerie bis Mitte der 1970er Jahre zu den drei einzigen deutschen Museen zählte, die keine Ausstellung der Pop Art gewidmet hatten und keine Ankäufe von Pop Art-Werken vorsahen.¹¹⁷

Im Zeitraum von 1963 bis 1972 gab es nur zwei Pop-Einzelausstellungen in München: Im Münchner Kunstverein wurden 1969 Zeichnungen von Jim Dine gezeigt und in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus lief im Frühjahr 1972 eine Einzelschau mit Werken von George Segal. Abgesehen von der Wanderausstellung *Sammlung 1968 Karl Ströher* im Haus der Kunst, gab es bis 1972 nur eine einzige Gruppenausstellung zur Pop Art in München: Die von der amerikanischen Botschaft in Bonn organisierte Wanderausstellung *Amerikanische Druckgraphik – eine neue Formensprache* mit Grafiken von Rauschenberg, Johns, Kitaj, Marisol und Dine wurde im März 1968 im Münchner Amerikahaus am Karolinenplatz gezeigt.¹¹⁸

Der einzige Ankauf amerikanischer Pop Art war 1972 der Erwerb von Warhols *Selbstbildnis* (1967) durch die Staatsgemäldesammlung München.¹¹⁹ 1970 wäre die Neue Staatsgalerie in München beinahe in den Besitz der Pop-Sammlung des Amerikaners

¹¹³ Vgl. Winfried Fluck: The Americanization of German Culture? The Strange, Paradoxical Ways of Modernity, in: Agnes C. Mueller (Hg.): German Pop Culture. How „American“ is it?, Ann Arbor 2004, S. 19–39.

¹¹⁴ Hermand 2005, S. 68f.

¹¹⁵ Eugen Kogon, in: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik, 11 (1956), S. 248.

¹¹⁶ Hermand 2005, S. 72f.

¹¹⁷ Link 2000, S. 273. Vgl. ausführliche Listen zu den Museumsankäufen amerikanischer und englischer Pop Art, in: ebd., Bd. 2, Anhang 3–4, S. 15–27.

¹¹⁸ Ebd., S. 7ff., 12.

¹¹⁹ Ebd., S. 24.

Robert C. Scull gekommen, die unter anderem Jasper Johns *Target with four faces* (1955) enthielt. Den Ankauf der Sammlung für angebliche 12 Millionen Mark hatten erneut Dahlem und Friedrich vorgeschlagen. In der *Süddeutschen Zeitung* waren die Diskussionen um den Ankauf der bedeutenden Kunstsammlung zu verfolgen, der aufgrund finanzieller Engpässe sowie der Meinung, dass mit den großen Pop-Sammlungen von Peter Ludwig und Karl Ströher die Pop Art in Deutschland schon genügend repräsentiert sei, letztendlich nicht durchgeführt wurde.¹²⁰

Als Gründe für das fehlende museale Engagement für die Pop Art ist zum einen die seit der Nachkriegszeit intensiv betriebene Pflege des Sammlungsbestandes und das Füllen der dort noch existierenden Lücken zu nennen, was insbesondere den Ankauf von Werken des europäischen Expressionismus nach sich zog. Zum anderen waren die Transportkosten für die teils überdimensional großen Werke (z. B. Roy Lichtensteins *Red and White Brushstroke*, 1965, 12,2 × 17,3 Meter) zu hoch. Deshalb zeigten die Galerien meist nur Grafiken und nicht die wirkmächtigen, großformatigen Leinwände. Doch vor allem die bereits erwähnte Ablehnung gegenüber der amerikanischen Kultur von vielen älteren Intellektuellen, die zum Großteil die obersten Ämter in der Politik und im Kunstbetrieb bekleideten, war eine Ursache für den fehlenden Einsatz der großen deutschen Museen. Wie Jochen Link anhand von Zeitzeugenaussagen feststellt, galt Amerika für viele als Wirtschaftsmacht, nicht als ernst zu nehmende Kunsnation. Den Führungsanspruch dafür besäße ihrer Meinung nach noch immer die „Alte Welt“ mit ihrer lang zurückreichenden Tradition. Jegliche Kunstproduktion in Amerika sei ohnehin aus Europa übernommen.¹²¹ So scheint die breite Ablehnung der Pop Art in den führenden kulturpolitischen Kreisen daher zu rühren, dass es sich hierbei um ein typisch amerikanisches Phänomen handelt. Ähnlich konservative Töne wurden an der Münchner Akademie der Bildenden Künste angeschlagen. Wie bereits veranschaulicht, wurde nach Wiedereröffnung der Akademie 1946 der Professorenstab durch viele nationalsozialistisch geprägte Künstler und Anhänger der Münchner Ateliertradition besetzt. An den autokratisch-konservativen Verhältnissen innerhalb der Akademie hat sich im Laufe der 1960er Jahre wenig geändert. In dieser Zeit unterrichtete Harro Ernst (1923–1991) das Fach Kunstgeschichte. Der als reaktionär geltende Kunsthistoriker hielt wenig von zeitgenössischen Strömungen und lehnte insbesondere die Pop Art ab. Während einer Rede zur Eröffnung der Ausstellung *Junge Künstler der Akademie 1945–1965* sagt er:

¹²⁰ Schmidt 1970 und Längsfeld 1970, zit. nach: Link 2000, S. 246ff.

¹²¹ Link 2000, S. 108f.

Es fehlt die Pop-Art – wir bedürfen ihrer nicht, haben nicht Not nach einem solchen Weg zu neuer Gegenständlichkeit [...]. Erspart blieb uns die Überschwemmung mit Zeugnissen der sexuellen Neurose, die das Gesicht der Kunst unserer Tage deutlich mitzeichnet.¹²²

Am 23. Januar 1969 brach Ernst eine seiner kunsthistorischen Vorlesungen ab, nachdem Studierende den Vortrag durch laute Rufe und das Verstellen von Stühlen und Tischen massiv gestört hatten.¹²³ Ein bildhafter Beweis für die damalige Konfrontation zwischen der jungen Münchner Künstlerschaft und dem traditionsverbundenen Professorenstab der Akademie.

Kann nun abschließend von einem *Pop-Boom* innerhalb der Münchner Kunstszene der 1960er Jahre gesprochen werden? Hinsichtlich der staatlichen Kunst- und Ausstellungspolitik, die derzeit noch von einer konservativ eingestellten, älteren und rein männlichen Generation von Kunsthistorikern, Professoren und Museumsdirektoren besetzt war, bestimmt nicht. Sie haben eine Etablierung und Förderung der britischen wie amerikanischen Pop Art bis Anfang der 1970er Jahre verweigert. Viele hatten bereits Probleme mit der Amerikanisierung der Jugendkultur. Eine Amerikanisierung der Kunst durch die Pop Art würde ihrer Meinung nach erst recht den Untergang der abendländischen Hochkultur bedeuten und dies versuchten sie auf kulturpolitisch höchster Ebene zu verhindern. Diese Einstellung macht sich hinsichtlich dem ausbleibenden Ankauf von Pop-Kunst und dem Fehlen von Ausstellungen zur Pop Art in staatlichen Münchner Museen bemerkbar.

Lediglich einige wenige private Galerien in München, in erster Linie die Galeristen Heiner Friedrich und Franz Dahlem, haben sich für eine Verbreitung der englischen wie amerikanischen Pop Art eingesetzt. Doch auch ihr Engagement setzte im gesamtdeutschen Vergleich erst später ein – gegen Ende der 1960er Jahre, Hand in Hand mit einem „zweiten Pop-Frühling“ und einer verstärkten Rolle der Pop Art auf dem internationalen Kunstmarkt. Nachhaltigen Eindruck haben in München die Ausstellungen *11 Pop Artists* bei Friedrich & Dahlem 1966 – wobei hier wohl größtenteils die Presseresonanz und der Eventcharakter der Ausstellung die Aufmerksamkeit erregten – und die groß angelegte Präsentation von Karl Ströher's Pop Art-Sammlung im Haus der Kunst 1968 hinterlassen.

¹²² Zit. nach: Erläuterungen zum Fall Harro Ernst, in: Die herrschende Ästhetik ist die Ästhetik der Herrschenden. Ein Beitrag zur Ausstellung „Poesie muss von allen gemacht werden!“, Kat. Ausst. Kunstverein München 1970, o. S.

¹²³ Beyer 2018, S. 15.

Im Hinblick auf die Werkentwicklung einzelner Münchner Maler*innen wie etwa Prem, Lausen, Fischer, Armbruster oder – wie im Folgenden ausführlich beleuchtet wird – Langer ist ein *Pop-Boom* innerhalb ihres Werkes deutlich zu erkennen. Ihre Bildlösungen zeigen ab etwa 1965 für einen kurzen Zeitraum eindeutige ästhetische Bezüge zur Pop Art, besonders zu den Werken der britischen Künstler wie beispielsweise Hockney und Jones. In ihren Arbeiten fanden sie neben dem gesellschaftskritischen Ansatz und einer neuen, oftmals ironisierenden Figuration noch immer die traditionelle Malerei als grundlegendes Gestaltungsmittel. Doch auch Werke amerikanischer Pop-Künstler, die mit einer mechanisierten plakativen Machart die individuelle malerische Handschrift zurückdrängten, gaben vielen Maler*innen, insbesondere Lausen, deutliche Anstöße für eine individuelle Bildsprache.

Der *Munich Pop* kann als ein Intermezzo der Münchner Kunstgeschichte beschrieben werden. So schnell und intensiv die Pop-Welle das Münchner Kunstleben überrollte, so rasch verebbte sie Ende der 1960er Jahre auch wieder. Womöglich ist das ein Grund dafür, dass diese so spannungsreiche, lebhafte sowie kurzlebige Epoche in der Münchner Kunstgeschichte bisher übersehen wurde.

3.2. Sprechblasenbilder (1965–66) zwischen Comic-Strip und tradiertem Malgestus

Ich wollte mir aus diesem Pop-Kuchen etwas herausschneiden, aber ich wollte es in einem selbständigen Weg einarbeiten. Diese Sprechblasen waren für mich ein Mittel, um die Aufmerksamkeit des Betrachters zu wecken. Weil die Sprechblasen eine Form sind, die sehr stark verbreitet sind – durch die Comics. Andererseits wollte ich das Mittel nicht einfach so glatt übernehmen, wie ich es bei Roy Lichtenstein bemerkt habe [...]. Ich habe aber immer die Distanz bewahrt und wollte die Verschlüsselung, das Rätselhafte auch in der gegenständlichen Darstellung bewahren.¹²⁴

Wie aus der bisherigen Werkanalyse Michael Langers hervorgegangen ist, sucht er seit 1964 nach neuen gegenständlichen Bildlösungen. Über geometrische und infantile Formexperimente gelangt er zu ersten grotesk anmutenden Figurationen. Die in seinen Bildern häufig auftretende Kreisform entwickelt sich ab 1965 motivisch nicht nur zur Zielscheibe. In *Der gelbe Körper (Gelber Akt)* [WV 65/9] befindet sich vor einem durch bunte Farbflächen unterteilten Hintergrund ein symmetrisch angelegter Frauentorso. Auf Höhe des Bauchnabels und oberhalb des Schambereiches, der hier durch einen rot-weißen Mund symbolisiert ist, schwebt ein Kreis. Er ist deckend weiß ausgemalt und mit einer strengen schwarzen Linie umrandet. Im darauffolgenden Werk [WV 65/10] nochmals kaugummiartig auseinandergezogen, verfestigt sich der weiße Kreis sukzessive zu einem wesentlichen Charakteristikum des Comics – der Sprechblase.

In der Comicwissenschaft wird das Phänomen der Sprechblase häufig bis ins 12. Jahrhundert als Schrift- und Spruchband (Banderole) in der mittelalterlichen religiösen Buchmalerei zurückgeführt.¹²⁵ Die Sprechblase in ihrer heutigen Erscheinung ist eng mit der Entstehung des Comics gegen Ende des 19. Jahrhunderts als Bildmedium *sui generis* verbunden.¹²⁶ Der Kulturkritiker David Carrier beschreibt die Verbindung von Bild und Text in Form einer Sprechblase als ausschlaggebend für die Definition des Comics. Ihre Form besitzt nach Carrier eine narrative Funktion und gibt Auskunft darüber, ob die Gedanken

¹²⁴ Michael Langer in einem Interview für das Capriccio-Kulturmagazin, 2005 (AML).

¹²⁵ Kunzle 1973, S. 3, 11–39.

¹²⁶ Die Geburtsstunde des Comics ist im späten 19. Jahrhundert als Beilage in US-amerikanischen Sonntagszeitungen zu verzeichnen. Zunächst als *funnies* und *the new humor* bezeichnet, setzt sich ab dem frühen 20. Jahrhundert der Begriff *comic-strip* durch – eine Ableitung vom englischen *comical* = lustig, komisch, drollig. (Vgl. ebd.; Andreas Platthaus: Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte, Berlin 1988; Bill Blackbeard: R. F. Outcault's The Yellow Kid. A Centennial Celebration of the Kid who Started the Comics, Northampton/MA 1995 ; Carrier 2000).

oder die Stimme der Figur visualisiert werden.¹²⁷ Auch für den Philosophen Lambert Wiesing ist die Sprechblase, die durch einen waagerechten, gut leserlichen Schriftzug auf einem weiß grundierten Ballon sowie einer ventilartigen Ausprägung Richtung Mund charakterisiert ist, eines der gattungsspezifischen Merkmale des Comics.¹²⁸

In Langers Werk *Rotes Jackett (Eieruhr)* [WV 65/13] wird mit der zipfelartigen Ausprägung eines Ovals die augenscheinlich typische Form der Sprechblase angedeutet und in der nächsten Arbeit *o. T. (Vexierbild mit Zähnen: Aus dem weiß-blauen Tagebuch 18.7.65)* [WV 65/14] durch die weiße Ausmalung, schwarze Kontur und ventilartige Ausrichtung der Spitze in Richtung des Mundes als solche unmissverständlich konkretisiert. Doch den Inhalt der Sprechblase macht in diesem Fall nicht ein Text, sondern das Bild eines nackten weiblichen Unterkörpers aus. So geht der*die Betrachter*in hier weniger von einer Sprechblase im Sinne der Verbindung von Bild und Text, sondern vielmehr von einer Gedankenblase aus.

Seine deutliche motivische Annäherung an die Sprechblase wird schließlich 1965 in den Bildern *SBU* und *Ja und Nein* [WV 65/17] besonders deutlich. In den hier visualisierten Blasen sind mit Ausrufezeichen verstärkte Ausdrücke lesbar. Diese Direktheit und Verständlichkeit der Aussage nimmt Langer jedoch unmittelbar zurück. In den folgenden Sprechblasenbildern sind die integrierten Botschaften in einer rätselhaften Schrift geschrieben und somit für die Betrachter*innen unleserlich.¹²⁹ Auch wenn Fragmente der Schrift stenografische Laute enthalten, konnten doch keine zusammenhängenden Worte rekonstruiert werden. So ist hier vielmehr davon auszugehen, dass Langer entweder eine für niemanden außer ihn selbst entzifferbare Schrift erfunden hat oder dass die Zeichen in den Sprechblasen eine dadaistisch inspirierte Fantasieschrift darstellen. Jedenfalls greifen die Sprechblaseninschriften jene Wortspiele auf, mit denen Langer schon in seinen Kinderbildern von 1964 experimentiert hat.¹³⁰ Auch dort scheinen die einzelnen „Buchstaben“ reine Fantasiezeichen zu sein, die in ihrer Zusammensetzung wie vermeintlich lesbare Wörter und Sätze wirken.

Langers Empfänglichkeit für die Sprechblase kann seiner grundsätzlichen Faszination für semantische Experimente zugrunde liegen, die bereits in den informellen Bildlösungen von 1963 und 1964 zum Ausdruck kommt [Abb. 36–37]. Hier finden sich neben gemalten

¹²⁷ Vgl. Carrier 2000, S. 3ff.; 27–46.

¹²⁸ Wiesing 2008, S. 26.

¹²⁹ Zunächst schien die Schrift der Stenografie (verkürzte Schriftzeichen zum schnellen Mitschreiben) entnommen zu sein. Nach einer gründlichen Prüfung konnte dies nicht bestätigt werden.

¹³⁰ Vgl. WV 64/2–WV 65/8.

Wörtern und Buchstaben auch Fragmente von Papier und Zeitungsausschnitten, die er auf die Leinwand klebt und teils übermalt. Auch die Künstler der SPUR haben schon um 1960 Sprechblasen mit programmatischem Inhalt über eigene Fotografien gemalt und ausgeschnittene Comic-Strips, Postkarten und Zeitungstexte in ihre Werke und Zeitschriften integriert.¹³¹ Eine Technik, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals von den französischen Kubisten und Dadaisten (z. B. Kurt Schwitters, *Merzbild K 6 Das Hutbild*, 1919) eingeführt wurde. Sie fanden durch das Collagieren mit Fragmenten der Alltagswelt und neuen technologischen Entwicklungen – beispielsweise mit Zeitungsschnipseln, Fotografien, Briefmarken und Fahrkarten – die Möglichkeit der Abkehr vom Akademismus und einer neuen Auseinandersetzung mit ihrer unmittelbaren Realität. Als das Bedürfnis zu letzterem in den 1960er Jahren durch den Abstraktionsüberdruß größer wurde, nahmen die französischen *Nouveaux Réalistes* und Vertreter der italienischen *Arte Povera* die Technik der Materialeinbindung erneut auf.¹³² Auch auf amerikanischer Seite boten diese materialkünstlerischen Praktiken eine Möglichkeit, sich mit der optimistischen und schillernden Alltagswelt des zeitgenössischen Amerikas auseinanderzusetzen und bildeten somit den Auftakt der sich wenige Jahre später entwickelnden Pop Art. Ihre Vorreiter Rauschenberg und Johns hatten schon Mitte der 1950er Jahre Comic-Strips aus Zeitungen als Grundlage für ihre damals noch abstrakt-expressionistischen Werke verwendet.

Seit seiner Erfindung als ein die breite Masse unterhaltendes Medium verstärkte sich der massenkulturelle Status des Comics in den 1960er Jahren. Unter anderem in Amerika mit dem „Marvel Age of Comics“,¹³³ dem damit einhergehenden „Superhelden-Boom“¹³⁴ und der, besonders in Europa vorangetriebenen Konzipierung des Comics als autonome und abgeschlossene Erzählung in Buch- oder Heftform (*bande dessinée; comic-book*).¹³⁵ Da die Pop Art die Betrachtenden stets in direkte Konfrontation mit ihrer unmittelbaren

¹³¹ Vgl. Zeitschriften SPUR: Spezialnummer über den unitären Urbanismus, Heft 5, 1960; Die Verfolgung der Künstler, Heft 4, 1961; Abb. in Schulz-Hoffmann 2005, S. 86f., 90.

¹³² Vgl. Diane Waldmann: Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute, Köln 1993; Stephan Geiger: The Art of Assemblage: the Museum of Modern Art, 1961: die neue Realität der Kunst in den frühen sechziger Jahren, München 2008.

¹³³ Der Begriff *Marvel Age of Comics* entstand in Anlehnung an das *Golden Age of Comics* – die Zeit der 1930er bis 50er Jahre, als im 1934 gegründeten DC-Comics-Verlag (damals: National Allied Publications) Figuren wie Superman (1938), Batman (1939) und Wonder Woman (1941) die Ära des Superheldencomics begründeten. Der Verlag Marvel Comics ging 1961 unter der Leitung von Stan Lee und Jack Kirby aus der 1939 gegründeten Timely Comics Group hervor und setzte mit den Fantastic Four, The Avengers, Spider-Man, The Hulk, Dr. Strange und Daredevil erfolgreich auf eine Superheldenrenaissance. (Vgl. Wolfgang J. Fuchs/Reinhold C. Reitberger: Comics. Anatomie eines Massenmediums, München 1971, S. 108–114).

¹³⁴ Ebd., S. 114–118.

¹³⁵ Dietrich Grünewald: Comics, Tübingen 2000, S. 2.

Umwelt bringen wollte, spielten die Comics seit Beginn eine elementare Rolle in den Bildlösungen der amerikanischen und – da die amerikanischen Comics lange Zeit auch den europäischen Markt dominierten – englischen Pop Art. In Werken von Kitaj, Blake und Hamilton, die 1964 in der Ausstellung *Britische Malerei der Gegenwart* bei Friedrich & Dahlem gezeigt wurden, konnten in München erstmals „literarisch aufgewertete Fragmente der Konsumwelt und der journalistischen Kommunikation“¹³⁶ in den Arbeiten englischer Pop-Künstler betrachtet werden.

Lichtensteins Werk *Look Mickey!* [Abb. 38] war 1961 schließlich das erste Gemälde, das einen Comic-Strip nicht materiell, sondern malerisch adaptierte. Lichtenstein gilt heute als einer der Hauptvertreter der amerikanischen Pop Art, weshalb auch der Comic untrennbar mit diesem Kunststil verbunden ist. Er begann in den frühen 1960er Jahren einzelne Panels aus ihrem narrativen Kontext herauszulösen (vornehmlich aus *Penny Romances* oder dem Kriegsgenre), als isoliertes Blow-up auf die Leinwand zu projizieren und mit subtilen Veränderungen abzumalen.¹³⁷ Eine Technik, die teils mit großem Unverständnis aufgenommen wurde und ihn als den „schlechtesten Künstler der USA“¹³⁸ infrage stellte, während seine Arbeiten gleichzeitig für hohe Summen auf dem internationalen Kunstmarkt gehandelt wurden: Das erste Pop Art-Werk, das in den Besitz eines deutschen Sammlers kam, war Lichtensteins *Paar*, das Alfred Schmela 1963 beim New Yorker Galeristen Leo Castelli für 30 000 Dollar erwarb.¹³⁹ Durch die ausführliche Berichterstattung in deutschen Zeitungen bekam Lichtenstein in Westdeutschland große Aufmerksamkeit und wurde mitunter 1962 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* als Künstler bezeichnet, der „eine fanatische Liebe für das Banale [...] mit einer ebenso fanatischen Liebe für die ‚Cartoons‘ verbindet“.¹⁴⁰ Auch Mel Ramos und Andy Warhol haben sich ab 1961 intensiv mit dem Comic beschäftigt, interessierten sich jedoch vornehmlich für das Superheldentum: Ramos repräsentiert Helden wie *Batman* (1961) und *The Flash* #2 [Abb. 39] aus ihrem Kontext gelöst, vor einem monochromen Hintergrund und in einer der glatten Comic-Ästhetik widersprechenden pastosen Malweise. Warhol erstellt 1961 das Werk *Superman* [Abb. 40], in dem er ähnlich wie Lichtenstein den Comic-Strip isoliert, dann jedoch partiell übermalt.

¹³⁶ Dienst 1964, S. 136.

¹³⁷ Vgl. Eva Wattolik: Die Parodie im Frühwerk Roy Lichtensteins: Comic-Gemälde von 1961–1964 [Diss. Universität München 2003], Weimar 2005.

¹³⁸ Dorothy Seiberling: Is He the Worst Artist in the U.S.?, in: Life Magazine, Vol. 56, Nr. 5, Jan. (1964), S. 79–83.

¹³⁹ Georg Jappe, in: Karl Ruhrberg (Hg.): Alfred Schmela: Galerist – Wegbereiter der Avantgarde, Köln 1996, S. 124f.

¹⁴⁰ Richard Huelsenbeck: „Kult des Banalen“ in New York, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.3.1962, S. 20 (BHS).

Langer erkennt 1965 die Innovation, die der Kunst Lichtensteins zugrunde lag, wählt die Sprechblase als „typisches Gattungsmerkmal“¹⁴¹ des Comic-Strips aus und integriert sie wie einen Eyecatcher in seine Malerei. Durch die populärkulturelle Qualität der Sprechblase will Langer die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen gewinnen und erhofft sich womöglich durch ihre enge Verbindung zur Pop Art seinen Bildern einen gewissen avantgardistischen Charakter verleihen zu können. Auch andere comicspezifische Eigenschaften wie die Unterteilung des Bildraumes in zwei oder vier Einzelbilder, die präzise Konturierung und monochrome Kolorierung einzelner Gegenstände tauchen in dieser etwa 25 Werke umfassenden Reihe wiederholt auf. Der narrativen Funktion und linearen Ästhetik der comicimmanenten Qualitäten will Langer das „Rätselhafte“ entgegensetzen, um so – wie er zu Beginn selbst sagte – Distanz zur gegenständlichen Darstellung zu bewahren.

Im Werk *Ja und Nein* [WV 65/17] sind zunächst einige grundlegende Prinzipien des Comics gegeben.¹⁴² Das rechteckige Bildformat ist durch eine senkrechte Linie geteilt und lässt zwei Bildsequenzen entstehen. In jedem Panel ist eine Person zu erkennen, die eine Fahne in der Hand schwenkt und dabei „ja!“ beziehungsweise „nein!“ zu rufen scheint. Der Wortlaut ist durch einen gut lesbaren Schriftzug in einer weißen Sprechblase, die wiederum über ein Ventil ins jeweilige Gesicht führt, visualisiert. Die beiden mit Anzug bekleideten Figuren können als Teilnehmer einer Abstimmung gedeutet werden, die sich just in diesem Moment für und gegen etwas aussprechen. Da sie bei der Stimmabgabe vielmehr nebeneinander- oder sich gegenüberstehen, scheinen die beiden Panels keine konsekutive Funktion zu haben.

Ein entscheidendes Werkzeug für die Erzeugung des „Rätselhaften“ liegt in Langers expressivem und dynamischem Malgestus, der der typischen Zeichenhaftigkeit des Comics entgegenwirkt. Sind die Merkmale des Comics funktionale und präzise Konturen, eine glatte monochrome Farbgebung ohne Schraffuren oder Farbverläufe und eine Eindeutigkeit, die sich gleichermaßen in Ästhetik und Narration widerspiegelt, werden diese allesamt durch Langers Pinselstrich nivelliert. Interessanterweise hat er mit genau dieser linearen Ausdrucksweise, von der er sich jetzt so drastisch entfernt, in früheren Bildern

¹⁴¹ Andreas C. Knigge, Andreas C.: Zeichen-Welten. Der Kosmos des Comics, in: ders./Heinz Ludwig Arnold (Hg.): text+kritik, Sonderausgabe V/09, (2009), S. 5–34, hier S. 9.

¹⁴² Für Johannes von Müller sind spezifische Charakteristika des Comics: Eine immer wiederkehrende, in einer Serie agierende Figur, die Struktur von Panel und Strip sowie die Sprechblase. (Vgl. Johannes von Müller: Die Sprechblase. Einbindung in das Bild, Auswirkung auf das Bild, in: Christian A. Bachmann (Hg.): Bildlaute & Laute Bilder. Die ‚Audio-Visualität‘ der Bilderzählungen, Berlin 2014, S. 81–99, bes. S. 89–93).

experimentiert und wird sie auch in spätere Werke wieder integrieren.¹⁴³ In Kombination mit der Sprechblase wendet er sich jedoch klar von der glatten und zeichenhaften Stilistik ab.

Durch den energischen, scheinbar noch aus seinen frühen informellen Arbeiten übernommenen Pinselstrich verwischt er die Konturen und Gesichtszüge der Figuren in *Ja und Nein* so stark, dass diese zu abstrahierten Farbflächen werden. Der gelbe Kopf der Figur links hat übergroße Ohren, wirkt unförmig nach unten gezogen und nimmt beinahe die ganze Fläche ein. Die roten Farbverläufe im gelben Gesicht gehen fließend in den monochromen roten Hintergrund über und lassen den Kopf auf einer Ebene mit dem flachen Hintergrund existieren. Im Gesicht deuten rote Farbspuren zwei verengte Augen und einen zum wütenden Ausruf geöffneten Mund an. Eine genauere Mimik ist nicht erkennbar. Im rechten Panel verhält sich die Farbgebung entgegengesetzt: Hier wird der deformierte Kopf in Rot auf einen gelben Grund gesetzt. Die rote Farbfläche des Gesichtes lässt Weißbeimischungen erkennen, die eine direkt auf der Stirn platzierte Nase sowie einen Mund mit einer konturierten Lippenform darunter andeuten. Obwohl der verneinende Ausruf in der Sprechblase in direktem Zusammenhang mit der Person steht, hat diese ihren Mund fest geschlossen und nicht wie die bejahende Figur weit geöffnet. Das rote Gesicht verschwimmt ebenfalls durch seine weichen Konturen mit dem Hintergrund, es besteht keine Plastizität und durch das Fehlen der Augenpartie ist die Mimik der Person auch hier kaum lesbar.

In beide Panels setzt Langer einen geometrisch akkuraten, weißen Kreis – die zu Anfang des Kapitels erörterte Vorstufe der Sprechblasen –, der sich durch seine monochrome Zeichenhaftigkeit von den weich ineinanderfließenden Farbflächen des Hintergrunds absetzt. Zudem löst der Kreis, der in nachfolgenden Sprechblasenbildern erneut auftreten wird, durch seine scheinbar völlig bedeutungslose und zufallsbedingte Rolle in der Bildkomposition Verwirrung bei den Betrachtenden aus. In diesem Punkt verdeutlicht sich das von Langer gesuchte Spannungsfeld zwischen Konkretheit und Abstraktion beziehungsweise Rätselhaftigkeit.

Die durch seine gestische Malweise – die „romantische Form“, wie er sie nennt – evozierte Verfremdung der Figuren, die er den Sprechblasen und dem weißen Kreis – der „modernen“ und „harten Form“ – entgegensetzte, bezeichnet Langer in seiner im Januar 1966 verfassten Theorie erstmalig als „absurd.“ Darin wird außerdem im Schlusssatz die für seine Bilder elementare Relevanz der Malerei deutlich:

¹⁴³ Vgl. WV 65/8, WV 65/10–WV 66/11.

Jede Form soll veränderte gesehene Form von Objekten sein. Die Veränderung soll absurd sein. Das Unkenntlich werden ist Folge und nicht Absicht. Die Verschlüsselung entsteht indirekt und erscheint so begehrenswerter. Die absurde Veränderung läßt hoffen, daß ihre Ergebnisse mehr als Absurdität zeigen. [...]

Die harte Form ist heute die moderne Form.

Das weich Gemalte ist die romantische Form.

Die romantische Form ermöglicht Reichtum an Geheimnissen.

Sie deutet an ohne klar zu sprechen: Rätselhaft ist sie attraktiv.

Die harte Form ist klar und neigt zur Leere. [...]

Für das Bild gilt: Nur was Malerei ist, ist!¹⁴⁴

Wie sich im weiteren Werkverlauf noch verdeutlichen wird, vermeidet Langer in nahezu allen Arbeiten eine detaillierte Visualisierung der Physiognomie. Das erweckt den Anschein, als besäßen seine Figuren keine Identität. In den Sprechblasenbildern wird die Anonymität entweder durch das energische Verwischen der Gesichtspartie mittels des Pinsels oder durch das Ersetzen des Kopfes mit einer amorphen Farbfläche oder einem Gegenstand erreicht. In Werken wie *Die große Nase* [WV 65/32] oder *Zerfließende Figur* [WV 65/29] ist die mit der Sprechblase verbundene menschliche Gestalt fast völlig aufgelöst. Hier schwebt die Blase zusammenhangslos im Bildraum, scheint aus einem Nasenloch oder aus einer undefinierbaren rosaroten Fleischmasse hervorzutreten. In *Verbundene Augen* [WV 65/22] wird das Prinzip der Anonymität sinnbildlich verstärkt, indem er seiner Figur eine leuchtende rot-gelb gestreifte Augenbinde umlegt und sie „erblinden“ lässt.

In der Serie *Depression I* [WV 65/34] und *Depression II* [WV 65/35] wird die Physiognomie der Figuren, die nun eine rosige Hautfarbe besitzen, mittels eines aggressiven Pinselstrichs übermalt und aufgelöst. Die Körper sind bizarr deformiert und wirken, als würden sie zusammengefoldet in einer Ecke kauern. Der innerräumliche Kontext mit den verkehrten linearperspektivischen Boden- und Wandleisten wirkt beklemmend und alptraumhaft. Die Gemälde lassen unweigerlich an Langers Zeitgenossen Francis Bacon denken. In dessen Papst-Bildern [Abb. 41], die in den 1950er bis 60er Jahren in Anlehnung an Diego Velázquez' *Papst Innozenz X.* (1650) entstanden sind, verzerrt er das Gesicht des thronenden Papstes, den Mund zu einem Schrei geöffnet, durch grob nach unten ziehende Pinselstriche. Die Verzerrung des Gesichtsausdruckes war, wie Bacon wiederholt bekräftigt, kein Mittel, um Sensation zu erzeugen und ebenso wenig Ausdruck von

¹⁴⁴ Michael Langer: Theorie, 8.1.1966 (AML).

Gewalt oder Hässlichkeit. Für ihn entwickelt sich die Verzerrung während des Malprozesses selbst, wenn er versucht, den wahren, rohen Charakter, die komplexe Vielschichtigkeit des Porträtierten, die „Brutalität des Tatsächlichen“ einzufangen.¹⁴⁵ „Isn't it that one wants a thing to be as factual as possible and at the same time as deeply suggestive or deeply unlocking of areas of sensation other than simple illustration of the object that you set out to do? Isn't that what all art is about?“,¹⁴⁶ fragt Bacon und nimmt damit Langers Anspruch, eine Kunst zu kreieren, in der sich die gegenständliche Abbildung und emotionale Wirkung der Malerei gegenseitig relativieren können, vorweg.

Die Helden der berühmten Comicgeschichten – ganz gleich ob Mickey Mouse, Wonder Woman oder der belgische Reporter Tim mit seinem Terrier Struppi – verfügen alle über eine ihrem Charakter – oder ihren Superkräften – entsprechende zeichenhafte Stilistik.¹⁴⁷ Sie sind Wesen, die ausschließlich in ihren sichtbaren Formen existieren,¹⁴⁸ weshalb ihre stilistische Darstellungsweise zu einer „starken Reduktion auf ikonische und indexikalische Zeichen“, zu übertriebenen Größenverhältnissen, grotesken Verzerrungen und Verformungen neigt, mit der die Eigenschaften der Figuren kommuniziert werden können.¹⁴⁹ Malt Langer die Figuren seiner Sprechblasenbilder zwar auf grotesk deformierte und verzerrte Weise, lässt der expressive Malstil die zeichenhafte Charakteristik der Protagonist*innen verschwinden und zu anonymen Gestalten werden. So verliert auch die Sprechblase, die erst durch die Identität der „sprechenden“ Figur ihre Bedeutung innerhalb der Geschichte erlangt, ihre Funktion. Alexander Press grenzt in dieser Beobachtung die moderne Sprechblase zu ihren Vorgängern, den mittelalterlichen Spruchbändern ab. Diese verleihen genau umgekehrt dem Bildinhalt seine Bedeutung.¹⁵⁰ Die Sprechblase bei Langer wird jedoch nicht nur durch die Anonymität der „sprechenden“ Figuren funktionslos, sondern verliert durch die Verschlüsselung und Aussagelosigkeit ihres Inhaltes zusätzlich ihre elementarste Funktion als narrativer Bedeutungsträger.

¹⁴⁵ Rina Arya: Francis Bacon. Painting in a Godless World, Farnham u. a. 2012, S. 120.

¹⁴⁶ Francis Bacon in: Sylvester 1975, S. 56. Vgl. auch Gilles Deleuze: Francis Bacon. Logique de la Sensation, Paris 1981.

¹⁴⁷ Wiesing 2008, S. 45.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein: Birth of a Notion. Comics als populärkulturelles Medium, in: dies. (Hg.): Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums, Bielefeld 2009, S. 7–27, hier S. 15.

¹⁵⁰ Alexander Press: Die Bilder des Comics. Funktionsweisen aus kunst- und bildwissenschaftlicher Perspektive, Bielefeld 2018, S. 14.

Auf formaler Ebene erreicht Langer die Gratwanderung zwischen Abstraktion und Konkrektion durch die Gegenübersetzung von einzelnen zeichenhaft hervorgehobenen Gegenständen – den Sprechblasen, dem weißen Kreis oder beispielsweise einer Armbanduhr [WV 65/19] – mit seiner gestischen und farbigen Malweise. Im *Traum vom Fliegen* [WV 65/31] wird hingegen deutlich, wie es ihm gelingt, das Spannungsfeld zwischen Gegenständlichkeit und Rätselhaftigkeit auch auf eine inhaltliche Ebene zu heben. Hier zieht in erster Linie ein kuchenstückförmiger Gegenstand in der Mitte des Bildes den Blick auf sich. Er ist ähnlich wie die mysteriösen weißen Kreise strahlend weiß grundiert, schwarz umrissen und beidseitig von Sprechblasen umgeben. Fallen die drei weiß-schwarzen Elemente schnell ins Auge, erfordert die Entschlüsselung des Dahinterliegenden – der in sich verlaufenden Farbflächen vor blauem Hintergrund – doch einiges mehr an Mühe. Die rechte Blase scheint aus dem Mund einer über Kopf fliegenden Gestalt zu kommen, die eine geisterhafte weiße Hautfarbe besitzt und deren Mund, Nase und Ohren durch rote und graue Farbschattierungen erkennbar sind. Der Kopf kommt aus einem kleinen roten Anzug, ähnlich einem Overall. Links dahinter erscheint ein weiteres Wesen, dessen Gestalt sich durch verschiedene Farbflächen zusammensetzt und mehr animalisch als menschlich anmutet. Zuletzt lässt sich links oben ein weiterer winziger gelb-roter Farbfleck und eine kaum auszumachende Sprechblase erkennen. Die surreale und verschwommene Abbildung der schwerelos herumfliegenden Wesen wirkt wie ein Traumszenario; wie der von Langer später hinzugefügte Titel nahelegt, um den Traum vom Fliegen. Der mystische und mit persönlichen Erfahrungen assoziierte Bildinhalt steht nicht nur formal, sondern auch in seinem Sinngehalt in starkem Kontrast zu der massenkulturellen und allseits bekannten Erscheinung der Sprechblase.

Die Unterteilung des Bildraumes in zwei oder vier Sequenzen, wie Langer es in *Ja und Nein* erstmals aufnimmt und in nachfolgenden Arbeiten wiederholt einsetzt, ist ein Stilmittel, das stark mit dem Comic und seiner narrativen Funktion verbunden ist. Auch abseits vom Comic spielt die Unterteilung eines Bildformates in mehrere kleine Bilder eine große Rolle in der Pop Art und wurde insbesondere von Andy Warhol als Technik aufgenommen, um ein Motiv mittels des Siebdruckverfahrens in mehrfacher Wiederholung auf die Leinwand zu drucken. Wie schon herausgearbeitet wurde, spielt die Fragmentierung des Hintergrundes in geometrische bunte Farbfelder in Langers Bildexperimenten schon früh eine große Rolle und kann als erste Entwicklungsstufe seiner späteren Bildsequenzen betrachtet werden.

In *Die Medizin* [WV 66/3] erleichtert Langer die vermeintliche Lesbarkeit durch das Hinzufügen von Sprechblasen und die Hervorhebung einzelner, schwarz konturierter Gegenstände. In *Erotische Sequenz* [WV 66/4] sind die beiden Elemente nicht notwendig für eine erzählende Funktion des Bildes. Hier sind im chaotischen Nebeneinander von nackten Körperteilen konkrete Details wie etwa Stöckelschuhe, Beine in gelben halterlosen Strümpfen, ein Hintern, der weibliche Schambereich sowie ein Gesicht mit einem zum Schrei geöffneten Mund zu sehen. In jedem Panel ragt vom äußeren Bildrand ein Arm in das Gemenge der Extremitäten und scheint in dieses ein- oder nach etwas zu greifen. Das Werk kann chronologisch von links oben bis rechts unten als ein Liebesakt gelesen werden, der die Frau als Lustobjekt zeigt, die von der anonymen Hand sexuell befriedigt wird. Im rechten unteren Panel erreicht die Erzählung, womöglich repräsentiert durch den Orgasmus der Frau, die Augen und Mund weit aufreißt, ihren Höhepunkt und ihr Ende.

Langer versetzt die Betrachtenden hier in eine voyeuristische Position, von der aus sie den sexuellen Akt entweder als Außenstehende betrachten, oder selbst diejenigen sind, die mit einem weißen Arm von oben in die Handlung eingreifen. Dadurch tritt die nackte und durch fetischistische Attribute wie Stöckelschuhe und halterlose Strümpfe versehene Frau stark in die Rolle eines sexualisierten Bildobjektes.

Es ist auffällig, dass nicht nur in Langers Bildsequenzen, sondern in seinem gesamten Werk immer nur eine Figur pro Panel abgebildet ist. Die Figuren sind nie direkt in interagierender Funktion und gemeinsam in einem Bild zu sehen. Selbst in der Arbeit *Ehestreit* [WV 65/33], die ähnlich wie die *Erotische Sequenz* eine interaktive Handlung zweier Menschen andeutet, setzt Langer den schwarz bekleideten Mann und die völlig unbedeckte Frau, voneinander und von ihrer Umgebung isoliert, in zwei getrennte Panels. Langer scheint die Handlung „Streit“ in Einzelteile zu dekonstruieren, um den Akt selbst bedeutungslos zu machen.

Die soziale Isolation der Figuren wird durch ihre räumliche Isolation verstärkt. Der Hintergrund ist entweder durch eine unbestimmte monochrome Farbfläche oder einen inner-räumlichen Kontext definiert. Ein Tisch oder ein Stuhl sowie eine Wandleiste oder auch das gemusterte Holzparkett deuten das Innere eines Raumes an. Besonders seine in Anzug gekleideten Personen wie der *General* [WV 65/21] oder der *Krawatträger* [WV 65/26], die sich wild gestikulierend vor einem unbestimmten Hintergrund befinden, stehen als anonymisierte Individuen und von ihrer sozialen Umgebung abgesondert im Raum. Hier muss erneut auf Bacon verwiesen werden, der seine grotesk deformierten

Figuren ebenfalls durch eine stark reduzierte Umgebung, oft sehr karge, dunkle und beklemmende Räume hervorhebt. Für Bacon ist dies ein bewusst eingesetztes Stilmittel, um die Figur zu verdichten, die Intimität der Repräsentation zu erhöhen und den Charakter des Menschen herauszuarbeiten – er will „narrative Strukturen vermeiden“.¹⁵¹ Er verstärkt die Isolation meist durch einen ellipsenförmigen Kreis oder zentralperspektivische Linien, die die Porträtierten wie in *Portrait of a Man* 1953 [Abb. 42] käfigartig einrahmen.

War für Bacon die künstlerische Abgrenzung der Figuren ein Weg, den Menschen ohne jegliche Bedeutungsträger in seinen metaphysischen Strukturen zu analysieren, können sie bei Langers auch einen gesellschaftspolitisch kritischen Charakter besitzen. Denn in den Sprechblasenbildern sind es – vorausgesetzt, Anzug, Krawatte und Militäruniform werden als typisch männliche Attribute gedeutet – ausschließlich „sprechende“ Männer.¹⁵² In Uniform oder formellem Geschäftsanzug setzt Langer sie in Verbindung zur Sprechblase, die nur eine verschlüsselte Aussage wiedergibt. Vielleicht eine Anspielung auf die gesellschaftspolitischen Spannungen, die sich in den 1960er Jahren zugespitzt haben: eine Nachkriegsjugend, die auf die Straße geht, um gegen den autoritären Staat, die Verdrängung der Kriegsgeschehnisse und die Spießigkeit ihrer elterlichen Generation zu protestieren. Und gleichermaßen eine junge Künstlerschaft, die sich wie etwa Langer und die Mitglieder der SPUR gegen bürokratische und autoritäre Strukturen im kunstpolitischen und musealen Sektor auflehnen.

Nachdem die künstlerischen Strategien Langers, mit denen er das Rätselhafte konstruiert, untersucht wurden, bleibt die Frage, wie sie sich letztendlich auf das Bildverständnis auswirken. Die Anonymisierung der Figur, die Unbestimmtheit des Hintergrunds, die verschlüsselten Botschaften in den Sprechblasen und die räumliche sowie soziale Isolierung seiner Personen können letztendlich alle auf eine Funktion zurückgeführt werden: Sie lösen sämtliche narrativen Strukturen auf, die den Sprechblasen und anderen comicspezifischen Elementen innewohnen. Die Figur und ihre malerischen Repräsentationsmöglichkeiten werden somit, losgelöst von ihrem symbolischen Bedeutungskontext, zum wesentlichen Bildinhalt Langers.

¹⁵¹ Auf die Frage, ob die Aufteilung des Bildes in ein Triptychon denselben Zweck habe, wie die Einrahmung innerhalb seiner Leinwände, antwortet Bacon: „Yes, they do. They isolate one from another. And they cut off the story between one and another. It helps to avoid story-telling if the figures are painted on three different canvases.“ (Sylvester 1975, S. 23).

¹⁵² Die später von Langer hinzugefügten Titel *Mann mit Hund*, *General* und *Krawattenträger* bezeichnen die Personen ebenfalls als männliche Protagonisten.

Einen weiteren Grund für die Auflösung des narrativen Charakters seiner Sprechblasenbilder sieht Langer darin, dass direkte Comicadaptionen – wie die von Lichtenstein – eine Gefahr der Banalisierung von Kunst bedeuten können. In seinem 1990 veröffentlichten Aufsatz *Der Zugriff der Dummheit: Banalität*¹⁵³ beschreibt Langer diese Befürchtung sowie seinen eigenen Anspruch, trotz gegenständlicher Abbildung die „Kunstqualität“ bewahren zu wollen. Damit meint er seine individuelle malerische Qualität, die der Münchner Galerist Willi Bleicher den „jornschen“¹⁵⁴ Malgestus nennt. Bleicher verweist dabei auf den dänischen Maler Asger Jorn, der mit seinem gestischen Expressionismus die Münchner Maler*innen in den frühen 1960er Jahren maßgeblich beeindruckte.

War bis in die 1960er Jahre die subjektive Repräsentation und Transformation der Realität entscheidend für die künstlerische Qualität, wird der Pop Art aufgrund des Kopierens der Konsumwelt häufig reine Sensationsgier und fehlender Kunstanspruch vorgeworfen. *Pop Artists or Copy Cats?*¹⁵⁵ heißt es 1963 programmatisch im Titel eines Aufsatzes in der Zeitschrift *ARTnews*. Vor allem Lichtensteins Comicbilder werden häufig als uninspirierte Reproduktionen bezeichnet. So beispielsweise vom Kunsthistoriker David Barsalou, der Comic-Strip und malerische Adaption gegenüberstellt und damit die Diskussion über die Originalität in der Pop Art aufwirft.¹⁵⁶ Wie Tobias Lander in seiner Forschungsarbeit treffend formuliert, werden hierbei die wesentlichen Veränderungen des Comic-Strips in Lichtensteins Gemälden außer Acht gelassen und lassen Barsalou „Versuch, den Pop-Künstler als Betrüger zu entlarven, lächerlich wirken“.¹⁵⁷ Dennoch erörtert Barsalou das in der neueren Kunstgeschichte viel debattierte und komplizierte Thema um die Beziehung und den jeweiligen Kunstanspruch von Comic und Pop Art. In diesem Kontext soll Harold Rosenberg genannt werden, der diese Diskussion schon 1969 aufnimmt und auf die Frage, was der wahre Unterschied zwischen einem Mickey Mouse-Comic-Strip und dem *Look Mickey!* Gemälde von Lichtenstein sei, kurz antwortet: „art history. [...] Lichtenstein had his eye on the *museum*, while the original comic-strip draftsman [...] worked as a member of a trade outside of art history [...]. The difference is the two professions, each with its own past.“¹⁵⁸

¹⁵³ Langer 1990, S. 84 (AML).

¹⁵⁴ Willi Bleicher: Rede, Ausstellungseröffnung, unter der Bezeichnung Langer 1/91, Archiv Willi Bleicher/Otto-Galerie, o. S.

¹⁵⁵ Erle Loran: *Pop Artists or Copy Cats?*, in: *ARTnews*, Vol. 62, Nr. 5, Sept. (1963), S. 48.

¹⁵⁶ Barsalou 2000, URL.

¹⁵⁷ Lander 2012, S. 35.

¹⁵⁸ Rosenberg 1969, S. 13f.

In dem genannten Aufsatz beschreibt Langer rückblickend sein gespaltenes Verhältnis zu Kunstentwicklungen wie der Pop Art. Auch er bezieht sich dabei schwerpunktmäßig auf Lichtensteins Bilder:¹⁵⁹

Für alle, die im Kampf gegen die Banalität eine wesentliche Aufgabe historischer wie gegenwärtiger Kunst sehen, bedeutet Lichtensteins Ruhm und der augenblickliche Wert seiner Bilder einen unverständlichen Makel in der Geschichte der modernen Kunst. Seine Bilder erscheinen zwar als kühne und radikale Innovation. Aber sie verstoßen gegen Prinzipien der Kunsttradition, die aufzuheben weder sinnvoll noch notwendig erscheint. Künstlerische Innovationen sind nur dann sinnvoll, wenn sie der Künstler der unerlässlichen Bemühung von Qualität integriert! Innovationen ohne Absicht von Kunstqualität sind antikünstlerisch und führen zu Produkten außerhalb des Kunstbereichs!¹⁶⁰

Wie aus diesen Sätzen hervorgeht, scheint sich Langer in der Rolle eines Kämpfers gegen die Banalisierung der Kunst und Bewahrung ihrer malerischen Tradition zu sehen. Ähnlich wie Barsalou vergisst auch Langer, der Lichtensteins Gemälde als banal und antikünstlerisch auffasst, die subtilen, dennoch für die Kunstgeschichte relevanten Veränderungen in Lichtensteins Comicadaptionen zu erwähnen. Lichtenstein betont entgegen solcher Vorwürfe in einem Interview von 1963, dass sich seine Arbeit von einem Comic-Strip insofern unterscheide, dass jeder Punkt und jeder Strich an einer anderen Stelle platziert sind. Der Unterschied sei oft nicht groß, aber dennoch entscheidend dafür, seine Werke nicht als Anti-Kunst zu bezeichnen.¹⁶¹

Bereits in einer Mitte der 1960er Jahre entstandenen Theorie Langers erwähnt er Lichtenstein und bezeichnet ihn weniger als Künstler, sondern vielmehr als einen Kopisten, der mithilfe seiner Abbildungen – die für Langer keine Kunst sind – gegen die Kunst einer „Oligarchie“ demonstriere.¹⁶² Mit den Oligarchen könnte er die Vertreter der klassisch-abstrakten Malerei meinen, deren Werke als hohe beziehungsweise *high-brow*-Kunst angesehen wurden und bis in die 1960er Jahre die Höchstpreise auf dem internationalen Kunstmarkt erlangten:

¹⁵⁹ Es muss berücksichtigt werden, dass Langers Aufsatz rund 25 Jahre nach seinen Sprechblasenbildern entstanden ist und womöglich im Rückblick eine differenziertere Sicht preisgibt.

¹⁶⁰ Langer 1990 S. 84 (AML).

¹⁶¹ Roy Lichtenstein in: Swenson 1963, S. 25.

¹⁶² Michael Langer: „Egozentrische Überlegungen, meine Bilder betreffend“, vermutlich 1965–67 (AML).

Er [Lichtenstein] demonstriert durch offenkundiges Reproduzieren dessen, was ihn anregt. Seine Haltung ist Demonstration gegen die Kunst einer sich verkleinernden Oligarchie. Mit ihren Mitteln als einer von ihnen erfüllt er das Lob der Oligarchen, die er vor den Kopf stoßen wollte. Sie folgen ihm unerwartet. Aber: Er demonstriert mit Hilfe von Abbildungen, ohne dass er Bilder herstellt. Er macht nicht Kunst, er hilft der Kunst. Ein Demonstrant.¹⁶³

Trotz aller Kritik an Lichtenstein und seiner Technik nimmt Langer die Sprechblasen als ein „Stück vom Pop-Kuchen“¹⁶⁴ in sein Werk auf, um – wie er selbst sagt und in den Zielscheibenbildern bereits antizipierte – durch ihren massenkulturellen Charakter die Aufmerksamkeit der Betrachtenden zu erreichen. Der Eindeutigkeit und Direktheit der gegenständlichen Repräsentation setzt er jedoch einen dynamischen Pinselstrich, rätselhafte Botschaften und anonyme Personen entgegen, um die „Kunstqualität“,¹⁶⁵ die er in der tradierten gestisch-expressiven Malerei sieht, zu bewahren.

Langers Sprechblasenbilder repräsentieren folglich stellvertretend das gespaltene Verhältnis zur Pop Art, in dem viele Münchner Maler*innen standen. Sie waren fasziniert von ihr und ihren innovativen Möglichkeiten, die unmittelbare Realität ins Bild integrieren zu können, befürchteten jedoch auch, dass dies zulasten der malerischen Qualität geschehen würde. Langer nähert sich in seinen Sprechblasenbildern der Pop Art und ihrer Gestaltungsmittel aus einer rein malerischen Tradition. Dieser Ansatz lässt sich auch beim englischen Pop-Künstler Peter Blake feststellen. Er verband in seiner Arbeit *Children Reading Comics* (1954) [Abb. 43] das Thema des Comics mit einer Malweise, die Ende der 1950er Jahre noch stark im englischen Sozialrealismus verortet ist.¹⁶⁶

Zum Schluss bleibt die Frage offen, warum sich Langer nach etwa einem Jahr wieder von den Sprechblasenbildern abwandte. Erst setzt er sie mit einer deutlich lesbaren Aussage ins Bild, dann verschlüsselt er ihre Botschaft und letztendlich löst er sich ganz von ihnen. Vermutlich bewegte sich Langer in Richtung einer Sackgasse und konnte die tradierte malerische Qualität – den „Kunstanspruch“ – nicht bewahren, solange er diese Malweise beibehalten würde. War ihm der expressive Malgestus mit seinen dynamischen Strichen letztendlich doch zu informell und wirkte er vielleicht eher wie ein Schritt zurück, anstatt nach vorn? Wurde ihm das Abbild des Menschen dadurch zu vage?

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Michael Langer, Capriccio Kulturmagazin, BR, 2005 (AML).

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Langer 2012, S. 76.

Die Sprechblasenbilder bedeuten sicherlich eine wichtige Vorstufe zu Langers „absurden Realismus.“ Dennoch fängt er kurze Zeit später an, den expressiven Malgestus in eine glatte und leuchtende Farbgebung zu verdichten, die verschwommenen Figuren klar zu konturieren und den bisher vermiedenen narrativen Kontext zu konkretisieren. Er nähert sich damit deutlich Elementen der Pop Art, sucht aber erneut nach künstlerischen Strategien, mit denen er die tradierte Kunstqualität und seine individuelle Handschrift beibehalten und somit der Gefahr der Banalisierung entkommen kann.

3.3. Von Bikinis, Soldaten und Fäusten. Motive und Stilmittel eines neuen Pop-Realismus

Das Reale und das Absurde. Optisch unsichtbar soll ihre Vereinigung die potentielle Energie meiner Bilder sein. [...] Das Reale: Das ist Haut, Oberfläche, samten, seiden, metallenen, erden. [...] Die Augen weiten sich und gehen haptisch die Haut des Busens entlang. Hier fügt sich das Absurde an. [Der Blick] wird in die absurde Falle gelockt. Er stößt sich am kleinsten Busen der Welt, nachdem er eben auf der Erde einer vollen Brust spazieren ging. Er gibt der kleineren Hand eine Elefantenmahlzeit, die gerade noch der anderen Hand wie Krümel war. Das Labyrinth beginnt zu tanzen im absurden Umkreis.¹⁶⁷

Die gestische Malweise der vorangegangenen Sprechblasenbilder weicht im Gemälde *Die Gelbe Frau* [WV 66/8] von 1966 einer bewussteren Pinselführung sowie glatten und monochromen Farbflächen. Neben einer wolkenförmigen Sprechblase zeigt das Bild einen nackten weiblichen Körper. Dieser dehnt sich fluchtartig von einem winzigen Kopf oben links diagonal in den Bildraum aus, wo dem*r Betrachter*in ein übergroßer rechter Busen und eine groß aufgeblasene rechte Hand entgegenkommen. Linker Busen und linke Hand kommen sehr klein und schlauchartig verformt daneben zum Vorschein. Akzentuierte braune Holzleisten und bunte Wandtapeten im Hintergrund deuten einen innerräumlichen Kontext an. Die Frau scheint dort auf einem gelben Hocker zu sitzen, von dem ein gedrechseltes Bein angedeutet wird. Als das einzige Bild, in dem sich Sprechblase und nackte weibliche Figur treffen, steht *Die Gelbe Frau* sinnbildlich für den Aufbruch in die Bildsprache des „absurden Realismus“.¹⁶⁸ Dieser wird im Juni 1966 erstmals von Langer in einem Text als Begleitung einer Tuschezeichnung formuliert und unter dessen Leitgedanken entstehen bis 1969 rund 115 Gemälde.

Die in diesem Gemälde auffallende Signalhaftigkeit der Farben, die Glätte der Farbflächen und nicht zuletzt die konkrete Abbildung einer Sprechblase und eines nackten Frauenkörpers, lassen die Vermutung aufkommen, dass sich Langer in seinem Hauptwerk motivisch und stilistisch einem neuen, von der amerikanischen Pop Art ausgehenden Realismus nähert. Es ist festzustellen, dass er gleichzeitig künstlerische Absurditätsstrategien anwendet, die eine kritische Distanz zur Pop-Ästhetik und -Thematik schaffen. In diesem

¹⁶⁷ Michael Langer: Theorie, 1967 (AML).

¹⁶⁸ Michael Langer: Text als Begleitung zu einer Tuschezeichnung, die einen BH und eine Hand kombiniert, 3.6.1966 (AML).

Kapitel sollen die Themen und Stilmittel herausgearbeitet werden, die Analogien zur amerikanischen Pop Art aufweisen.

Da der Realitätsbegriff in Langers Bildsprache eine große Rolle spielt, soll zu Beginn auf dessen komplexe Terminologie hingewiesen und seine differenzierte Bedeutung in den 1960er Jahren in Verbindung zur Pop Art geklärt werden.¹⁶⁹

Im *Lexikon der Ästhetik* wird von Konrad Lotter als „realistisch“ allgemein jede Kunst bezeichnet, „die die geschichtliche Realität, also keine mythologischen, religiösen oder allegorischen Gegenstände abbildet“. Der Realismus unterscheidet sich durch seine Detailgenauigkeit von der idealisierenden Malerei der Romantik sowie durch seine Herausarbeitung der wesentlichen und charakteristischen Züge der Personen, Situationen und Handlungen vom Naturalismus. Dieser strebt vielmehr die naturgetreue Abbildung der äußeren Wirklichkeit an. Der Realismus will nicht die Schönheit, sondern die innere Wahrheit abbilden und damit die „Erkenntnis der Wirklichkeit“.¹⁷⁰ Für Wibke Andresen bedeutet der Realismus die kritische Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Umgebung und deren Auswirkungen auf den Menschen. Er gleicht folglich einer soziologischen Untersuchung mittels neuer künstlerischer Ausdrucksmittel.¹⁷¹ Daher entspricht der Realismus eher der Intention des Kunschtchaffenden und weniger dessen künstlerischer Methode. Sein Anspruch ist es, die anti-idealistische und erfahrbare Wirklichkeit abzubilden. Dennoch ist eine allgemeine Definition problematisch. Es gab historisch und kulturell stets verschiedene Konzepte von Wirklichkeit, weshalb dem Realismus keine universell gültige Form zugesprochen werden kann.¹⁷² Peter Sager stellt fest, dass der Realismus nur eine „stiltypologische Verallgemeinerung“ ist, die insbesondere in der bildenden Kunst stets zusätzliche Bezeichnungen braucht, um zu sagen, welche Realität, welcher Realismus gemeint ist.¹⁷³ So erfährt der Terminus seit seiner Etablierung als Epochenbegriff von etwa 1850 bis 1880 besonders im Laufe des 20. Jahrhunderts, als die Auffassungen von Realität einem ständigen Wandel unterworfen waren, als Stilbegriff verschiedenste stilistische Ausprägungen. Diese wurden in ihrer Anfangsphase meist als „Neuer Realismus“ bezeichnet. So auch die amerikanische Pop Art, die in ihrer Entstehungszeit gegen Ende der 1950er Jahre unter anderem als *New Realism* bekannt wurde.

¹⁶⁹ Vgl. zum Begriff Realismus: Sager 1973; Röhl 2013.

¹⁷⁰ Lotter 1992, S. 198.

¹⁷¹ Andresen 1987, S. 58.

¹⁷² Carolin Duttlinger, Realismus, in: Trebeß 2006, S. 314ff.

¹⁷³ Sager 1973, S. 15.

Nachdem die akademisch-realistische Malerei und ihre Gleichsetzung mit der faschistischen Kunst nach Ende des Zweiten Weltkrieges als rückschrittlich begriffen und – insbesondere in Westdeutschland – an die Schrecken der nationalsozialistischen Diktatur erinnerte, orientierten sich junge Maler*innen wie Langer an den gegenstandslosen und freiheitsversprechenden Kunstrichtungen in Frankreich (*l'art informel*) und den USA (*abstract expressionism*). Durch die seit Kriegsende aufrechterhaltene kulturelle und wirtschaftliche Vormachtstellung der USA entwickelte sich dort ein breiter Optimismus und „Glaube an den technischen Fortschritt“, ¹⁷⁴ der sich zu Beginn der 1960er Jahre in der Kunst durch einen neuen gegenständlichen Stil ausdrückte. Unabhängig voneinander begannen in New York und Los Angeles verschiedene Künstler die unmittelbare amerikanische Realität, den Alltag, Massenkonsum und -medien in ihre Werke aufzunehmen und wurden dadurch zunächst als „Neuer Realismus“ in der allgemeinen Kunstkritik begriffen. ¹⁷⁵ Die Art und Weise, wie sie die Realität aufnehmen, lässt diese Bezeichnung jedoch bald fragwürdig erscheinen und stattdessen den Begriff Pop Art etablieren. Boris Röhl behauptet sogar, dass die Pop Art in ihrer Theorie gar widersprüchlich zum Realismus stehe und unterstützt damit Lucy Lippards Aussage, dass sich die amerikanischen Pop-Künstler zwar intensiv mit ihrer unmittelbaren Umgebung – der „American Scene“ – beschäftigen, Pop jedoch keineswegs ein „neuer amerikanischer Realismus“ in der Nachfolge von Edward Hopper sei. ¹⁷⁶ Röhl begründet seine Aussage damit, dass die Pop Art vornehmlich die hochstilisierte Zeichensprache der modernen Populär- und Alltagskultur übernehmen und zusätzlich oftmals ironisierend verfremden würde. ¹⁷⁷ So visualisiert Andy Warhol mit der *Campbell's Soup Can* zwar einen Gegenstand seiner unmittelbaren Umgebung, dieser Konsumgegenstand wurde jedoch schon zuvor – etwa durch die Werbung – artifiziell stilisiert. Außerdem wird die Suppendose von Warhol so dekontextualisiert ins Bild gesetzt, dass sie zu einem doppelt stilisierten und kritisierenden Zeichen – zu einem Klischee – wird. Würde er die *Campbell's Soup Cans* nicht als einen künstlich idealisierten Gegenstand, sondern als Bestandteil einer alltäglichen Situation inszenieren, wie etwa in einem Supermarktregal, so wäre dies sicherlich als ein neuer amerikanischer Realismus zu bezeichnen.

¹⁷⁴ Röhl 2013, S. 263.

¹⁷⁵ Die heute bekanntesten Vertreter der US-amerikanischen Pop Art stellten alle 1962 in der Sidney Janis Gallery, New York, unter dem Ausstellungstitel *New Realists* aus.

¹⁷⁶ Lippard 1969, S. 11.

¹⁷⁷ Röhl 2013, S. 263.

Für Röhl wirkt die Pop-Malerei wie eine künstliche Konzeption innerhalb der hohen Kunst, die sich dem Trend eines *American Way of Life* außerhalb ihres Bereiches anschloss. Für ihn ist die Pop Art eher zur allgemeinen visuellen Kultur dieser Zeit wie den Comics oder Schallplattencovern zuzuordnen.¹⁷⁸ Ähnlich bemerkt Sager, dass die Pop Art durch ihr radikales Aufsaugen der Realität letztendlich selbst von dieser absorbiert wurde.¹⁷⁹

Die Aussagen Röhl dürfen dennoch nicht pauschalisiert werden. Künstler wie Wayne Thiebaud oder David Hockney, adaptieren in ihrer Malerei keine künstlichen Zeichen der Alltagskultur. Die wirklichkeitsnah gemalten Personen, Alltagszenen und -objekte ihrer Bilder spiegeln die ungeschönte Realität des kalifornischen Lebens wider. Besonders Hockneys Malerei verschreibt sich gleichermaßen den Themen der Pop Art und eines zeitgenössischen Realismus. Dadurch unterscheidet er sich deutlich von den Hauptvertretern der amerikanischen Pop Art – paradoxerweise *den* Künstlern, die in der bahnbrechenden *New Realists*-Ausstellung in der Sidney Janis Gallery ausgestellt haben. Möglicherweise lässt sich an diesem Beispiel der Unterschied zwischen englischer und amerikanischer Pop Art greifbarer machen: Die englische Version der Pop Art ist tief in einer europäischen Maltradition verwurzelt. Die Quellen des *American Pop* hingegen sind die Zeichen der amerikanischen Populärkultur selbst. Sie beruht auf keiner weit zurückreichenden Maltradition und grenzt sich daher vom klassischen Realismus ab.

Somit ist die amerikanische Pop Art, bis auf einige Ausnahmen, die Spiegelung eines künstlich hergestellten zeitgenössischen Zeichens und wurzelt vielmehr in der Kunst des Dadaismus oder – wie Lippard ausführt – des Kubismus: Denn auch „[w]enn Fernand Léger und Marcel Duchamp die jüngeren [Pop] Künstler [...] nicht direkt beeinflusst haben, so halfen sie doch mit, das ästhetische Klima zu schaffen, in dem Pop möglich wurde. [...] gemeinsam haben sie einen vermeintlichen Mangel an Sensitivität, eine gewisse Kühle und Nüchternheit“.¹⁸⁰ Léger und Duchamp haben schon 50 Jahre zuvor, als sie Zeitungsausschnitte und Comic-Strips auf Leinwände klebten und Pissiors zu Kunstwerken erklärten, die Quellen eines neuen Realismus im banalen Alltagsleben entdeckt. Wie Röhl in seiner Realismus-Studie abschließend formuliert, bestand die wesentliche Vorreiterrolle der Pop Art darin, in den 1960er Jahren ein neues, in der Realität wurzelndes Formrepertoire bereitgestellt zu haben, auf dem dann andere Strömungen des

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Sager 1973, S. 38

¹⁸⁰ Lippard 1969, S. 13f.

Realismus aufbauen konnten.¹⁸¹ Inwiefern die Pop Art auch für Langers „absurden Realismus“ eine Bandbreite neuer Themen und Motive sowie innovativer Stilmittel bereitgestellt hat, wird nun exemplarisch anhand seiner Gemälde untersucht.

Frauen

In der Betrachtung von Langers Arbeiten ab 1966 sticht ein Bildthema besonders heraus – Frauen. Ob nackt oder mit entblößten Brüsten, im Bikini, mit weit ausgeschnittenen Dekolletés oder in halterlosen Strümpfen und High Heels, bilden sie eines seiner Hauptmotive. Während erotische Themen in der Malerei schon immer bestanden, weisen Werke der amerikanischen Pop Art eine Neubehandlung des Frauenkörpers auf. Insbesondere in Arbeiten von Mel Ramos, Tom Wesselmann und Andy Warhol wird die Frau als ein Zeichen der US-amerikanischen Konsumwelt wie der Werbung oder der Hollywoodindustrie ins Bild gesetzt. Es geht ihnen dabei nicht um die realistische Visualisierung der Frau in ihrem Kontext, sondern um die „objekthafte Weiblichkeit als Reizmittel“.¹⁸² Im Folgenden wird dargelegt, wie Langer durch verschiedene Repräsentationsprinzipien die Frau als sexualisiertes Objekt abbildet und ihre erotischen Attribute zur Schau stellt. Er adaptiert die von Vertretern der Pop Art aufgegriffenen Methoden der künstlerischen Annäherung an den Frauenkörper.

In Langers Gemälde *o. T.* [WV 66/9] lenkt eine riesige rosafarbene weibliche Brust den Blick auf sich, die von einem grün-gelb-gemusterten und trägerlosen Kleid gerade noch bedeckt wird. Der Kopf der Frau ist durch die obere Bildkante abgetrennt. So wie in diesem Bild der weibliche Busen als Eyecatcher fungiert, zieht in der Arbeit *o. T. (Die große Hand)* [WV 66/10] neben der Hand der entblößte Schambereich der liegenden Frau den Blick auf sich. Auch hier ist der Kopf größtenteils vom Bildrand abgeschnitten. Lediglich ein winziger Teil des Gesichts zeigt ein breites Lächeln. Erotisierende Attribute wie halterlose Strümpfe, kurze Kleider und High-Heels lassen vermuten, dass Langer bewusst mit weiblichen Reizen Aufmerksamkeit erregen will. In *Der grüngerandete BH* [WV 66/22] malt Langer auf einer gelb gerasterten Leinwand in doppelter Ausführung den Oberkörper einer Frau. Gesicht und Unterkörper sind vom Bildrand abgeschnitten. Sie ist mit weißer Rüschenunterwäsche und Pumps bekleidet. Ihr linkes BH-Körbchen und die linke Hand sind jeweils vergrößert und exponiert im Bildvordergrund zu sehen.

¹⁸¹ Röhl 2013, S. 264.

¹⁸² Christa Murken-Altrogge: Werbung, Mythos, Kunst am Beispiel Coca-Cola, Tübingen 1977, S. 41f.

Ein entsprechendes Repräsentationsprinzip ist in Andy Warhols *Torso*-Bildern zu erkennen. In seiner ab 1977 entstandenen Polaroid-Serie *Ladies & Gentlemen; Sex Parts and Torsos* konzentriert er sich auf die Visualisierung von männlichen und weiblichen Oberkörpern und Geschlechtsteilen.¹⁸³ Als Vorläufer dazu entstand 1967 die Auftragsarbeit *Double Torso* [Abb. 44] für die mittlere Doppelseite (*centerfold*) des amerikanischen *Playboy*.¹⁸⁴ Die UV-Licht-Fotografie reduziert den weiblichen Körper auf einen Ausschnitt des Torsos, der die großen Brüste und den Bauch, auf dem eine Hand liegt, zeigt. Ihre Objekthaftigkeit wird gleichermaßen wie in Langers Frauenbildern durch die Konzentration auf einen Körperausschnitt und das Fehlen des Gesichtes erzeugt. Die erotischen Reizmittel der Frauen werden dadurch hervorgehoben.

Trotz der objektivierenden Präsentation der Frau verbirgt Warhols Fotografie *Double Torso* einen ironischen wie kritischen Kommentar zum Thema Voyeurismus: Die Abbildung der nackten Frau war nur mittels einer speziellen UV-Lampe zu sehen. Dem *Playboy*-Leser wurde folglich durch das mühsame „Entkleiden“ des Aktes der sonst leichte Zugang zum pornografischen Inhalt erheblich erschwert.¹⁸⁵ Wie im nachfolgenden Kapitel noch ausführlich erörtert wird, entzieht auch Langer dem männlichen Blick die Lust am Betrachten des sexualisierten Frauenkörpers, indem er die verschiedenen Körperteile einer absurden Deformation unterzieht.

In der Arbeit *o. T. (Geteiltes Bild)* [WV 66/14] unterteilt Langer die Leinwand in drei Bildfelder, die jeweils ein weibliches Körperfragment zeigen. Die obere, rechteckige Fläche zeigt den Oberkörper einer Frau mit einem grün konturierten BH. In den darunterliegenden zwei dreieckigen Flächen sind eine feminine Hand mit spitzen Nägeln visualisiert und ein schmales, langes Bein mit spitz zulaufendem Absatzschuh. Die Zergliederung des Frauenkörpers und die daraus resultierende Betonung der drei weiblichen, sexuell konnotierten Körperteile bewirkt automatisch ihre Fetischisierung. Diese Herangehensweise greift auch Tom Wesselmann in seiner Serie der *Great American Nudes* aus den 1960er Jahren auf. Seine großformatigen Akte – Frauen, die in einer

¹⁸³ Vgl. Andy Warhol. *Ladies & Gentlemen; Sex Parts and Torsos*, Kat. Ausst. Jablonka Galerie, Köln 2003.

¹⁸⁴ Ray Bradbury: *The Art of Playboy*, New York 1985, S. 75.

¹⁸⁵ Lander 2012, S. 212.

an Matisse's Aktmalerei erinnernden Pose stehend oder liegend in ihrem privaten Wohnbereich gezeigt sind¹⁸⁶ – zergliedert Wesselmann in mehrere Elemente. Auch der Hintergrund ist in verschiedene Farbflächen oder Konsumartikel unterteilt. Der Bildhintergrund in Langers *o. T.* [WV 66/14] weist oben eine monochrome knallrote Fläche mit weißem Blumendekor auf.¹⁸⁷ Dieser Hintergrund ist ähnlich in Wesselmanns *Great American Nude #12* [Abb. 45] zu sehen und zeugt vermutlich von einer Beschäftigung Langers mit dessen Werk. Durch die Zergliederung von Wesselmanns Akten in einzelne Körperteile werden insbesondere Füße, Brüste, die Vagina, der geöffnete Mund und die herausgestreckte Zunge als sexuelle Fetischobjekte präsentiert. Wie Langer spart auch der amerikanische Pop-Künstler oft die Gesichtspartie seiner Frauen aus. Er erklärt sein Vorgehen damit, dass eine Visualisierung des Gesichtes die Akte zu Porträts machen und von der Direktheit der Aktdarstellung ablenken würde.¹⁸⁸ Durch die anonyme und anatomisch fragmentierte Repräsentation des weiblichen Aktes in Langers Werk wird die Frau zu einer Ansammlung einzelner Fetischobjekte und dem Blick des männlichen Betrachters ausgeliefert. Die objektivierende und wertende Behandlung des weiblichen Körpers wird bereits in seiner Arbeit *5 Körperteile* [WV 66/7] augenscheinlich: Langer weist jedem Körperteil des gesichtslosen Aktes eine Ziffer zu (Kopf = 1, rechte Brust = 2, linke Brust = 3, Rumpf = 4 und der Schambereich = 5). Die rationale Nummerierung oder Bezeichnung von weiblichen Körperteilen greift auch Larry Rivers in seinem Werk *Parts of the Face: French Vocabulary Lesson* (1961) auf und unterstreicht damit die in der Pop Art häufig vorgenommene objektivierende Herangehensweise an den weiblichen Körper.

Mit dem Aufblühen der populären Massenkultur und der damit einhergehenden Entwicklung der Pop Art in den 1960er Jahren entfalteten sich auch die sexuelle Revolution und weibliche Emanzipation.¹⁸⁹ Im Zuge dessen beschäftigen sich seit den frühen 1970er Jahren viele Kunstwissenschaftler*innen eingehender mit dem Verhältnis von weiblichem „Angeschaut werden“ und dem männlichen Blick. 1972 entstand die Fernsehserie der British Broadcasting Corporation (BBC) *Ways of Seeing* mit dem Schriftsteller John

¹⁸⁶ Vgl. Martina Ward: Tom Wesselmann – Studie zur Matisse-Rezeption in Amerika, Hamburg 1992, S. 56–82.

¹⁸⁷ Eine ähnliche Hintergrundgestaltung ist auch in den Werken *o. T.* [WV 66/13], *Ohnmacht* [WV 66/19] und *Abendkleid II* [WV 66/19] zu erkennen.

¹⁸⁸ Slim Stealingworth (Pseudonym für Tom Wesselmann): Tom Wesselmann, New York 1980, S. 25.

¹⁸⁹ Die weibliche Emanzipationsbewegung beeinflusst hat insbesondere Alfred Charles Kinseys Report zu *Sexual Behaviour in the Human Female* (vgl. ders.: Das sexuelle Verhalten der Frau, Berlin 1954), der oft von feministischen Aktivistinnen aufgegriffen wurde. Durch die sexuelle Befreiung wollte die westdeutsche Jugend in den späten 1960er Jahren die Prüderie ihrer elterlichen Generation überwinden und einen Wandel in der konservativen Gesellschaft erreichen.

Berger, in der er eingehend die Problematik zwischen weiblichem Akt und männlichem Blick untersucht. Nach Berger spielt nicht etwa die weibliche Figur im Bild die Hauptrolle, sondern der Mann:

To be naked is to be oneself. To be nude is to be seen naked by others and yet not recognized for oneself. A naked body has to be seen as an object in order to become a nude. [...] Nakedness reveals itself. Nudity is placed on display. [...] He is the spectator in front of the picture and he is presumed to be a man. Everything is addressed to him. [...] It is for him that the figures have assumed their nudity.¹⁹⁰

Berger erklärt ähnlich wie Wesselmann, dass das Abbild eines nackten Körpers dadurch zum Akt werde, wenn es als ein anonymes Objekt zur Schau gestellt wird. Der Akt wiederum wird von einem männlichen Blick ausgehend als ein Lustobjekt angesehen. Berger versteht dabei Nacktheit als Demaskierung und den Akt hingegen als eine Zurschau-stellung. In Anbetracht dessen kann davon ausgegangen werden, dass Langer in seinen Frauenbildern die direkte Aktdarstellung suchte: Er verfolgte keinen Porträtcharakter in seinen Bildern und repräsentiert einen objektivierten und fetischisierten Körper.

Der wegweisende Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) der britischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey untersucht die männliche Schaulust aus einer filmwissenschaftlichen Perspektive. Ihre Erkenntnisse lassen sich von der Filmleinwand auch auf die Leinwand in der Malerei übertragen. Sie beschäftigt sich in ihrem Aufsatz mit dem visuellen Genuss des Frauenbildes im Hollywoodkino und verwendet Freuds psychoanalytische Theorie als „politische Waffe“, um zu zeigen, wie das „Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft“ das narrative Kino beeinflusst.¹⁹¹ Das lustvolle, männliche Vergnügen definiert sich durch einen kontrollierten Blick und den voyeuristischen Konsum der dargestellten Frau – die Schaulust. Nach Mulvey wurzelt dieses Begehren in der von Freud analysierten Beschaffenheit männlicher Sexualität, die im Grunde auf einem Paradox beruht: Die Frau repräsentiert für den Mann sowohl ein Objekt sexueller Begierde als auch Kastrationsangst. Einen Ausweg sowohl aus den lustvollen Fantasien über die Frau als auch aus der von ihr ausgehenden Bedrohung findet der Mann durch voyeuris-

¹⁹⁰ Berger 1972, S. 54.

¹⁹¹ Mulvey 2016, S. 46.

tische Bildmechanismen und die Fetischisierung der Frau in einen „weiblichen Starkult“.¹⁹² Das Frauenbild wird wie in Langers Arbeiten dann fetischisiert und voyeuristischem Konsum ausgesetzt, wenn es auf sexuell konnotierte Körperteile reduziert und ohne physiognomische Züge als anonymes und passives Bildobjekt repräsentiert wird. Bedient die von Langer angestrebte Zurschaustellung des Frauenkörpers die männliche, voyeuristisch geprägte Lust am Schauen, bewirken die Deformations- und Fragmentierungsprinzipien gleichermaßen eine Zerstörung des Blickes. So schließt auch Mulvey ihren Aufsatz mit dem Lösungsansatz, dass eine Zerlegung des voyeuristischen Blickes der männlichen Schaulust ein Ausweg aus den patriarchalen Strukturen sei.¹⁹³ Gerade im Kontext der sexuellen Emanzipationsbewegung in den 1960er Jahren stellt sich die Frage, ob die Frau in Langers Bildern womöglich gar nicht als sexuelles Lustobjekt gezeigt werden soll. Vielleicht beabsichtigt Langer, die Frau vielmehr als Sinnbild für die sexuelle Befreiung zu repräsentieren.

Mulveys Artikel und Langers „absurder Realismus“ wurden etwa zur gleichen Zeit erarbeitet, was die Anwendung ihrer Erkenntnisse auf seine Malerei legitimiert. Dennoch muss ihr Essay aus heutiger Perspektive kritisch reflektiert werden. Neue technologische Entwicklungen – insbesondere die Digitalisierung – und daraus resultierende Veränderungen in der cineastischen Zuschauerschaft sowie eine Differenzierung der in den 1960er und 70er Jahren stark stereotypisierten Geschlechter veranlassten Mulvey, ihre damaligen Erkenntnisse in einer Reihe weiterer Forschungen aufzuarbeiten.¹⁹⁴

In seinem Werk *Starlet* [WV 66/42] scheint Langer das Thema des Starkultes aufzugreifen. Die Arbeit zeigt eine Frau, deren Gesicht in eine größere und eine verkleinerte Hälfte aufgeteilt ist. Die rechte Gesichtshälfte zeigt ein großes, dunkel umrandetes Auge mit einer schmalen Augenbraue und einen geöffneten Mund mit roten Lippen, zwischen denen strahlend weiße Zähne zum Vorschein kommen. Über dem Gesicht ist der blonde Pony einer Kurzhaarfrisur angedeutet. Die Frau trägt ein gerafftes Kleid, dessen tiefer Ausschnitt zwei volle Brüste offenbart. Der weibliche Starkult bildet in der Pop Art ein wichtiges Thema und wird insbesondere von Warhol tiefgreifend bearbeitet. Seine Siebdrucke sind für die ikonische Repräsentation von weiblichen Hollywoodidolen wie Marilyn Monroe, Ingrid Bergman oder Liz Taylor bekannt. Die glatten Farbflächen und die

¹⁹² Ebd., S. 55.

¹⁹³ Ebd., S. 60.

¹⁹⁴ Vgl. u. a. Laura Mulvey: *Fetishism and Curiosity: Cinema and the Mind's Eye*, London 2013; dies.: *Visual and other Pleasures*, Basingstoke 2009.

signalhafte rote Farbigkeit in Langers *Starlet* verstärken eine der Pop Art verwandte Ästhetik und assoziieren Warhols 1962 und 1964 entstandenen Siebdruck-Serien von Marilyn Monroe.¹⁹⁵ Warhol zeigt darin nicht etwa die private Person Norma Jeane Baker, sondern die Schauspielerin Monroe. Sie wird jedoch nicht in einer bestimmten Filmrolle gezeigt, sondern in der „Pose der Verführung“,¹⁹⁶ die ihr Image als *Marilyn Monroe* jenseits des Films begründete. Verwendet Warhol für seine unmittelbar nach Monroes Tod 1962 geschaffenen Drucke eine nahezu zehn Jahre alte Fotovorlage, will er damit weder die Person noch die Schauspielerin Monroe repräsentieren. Es geht ihm um die Abbildung der „performativen *Star-Pose*“¹⁹⁷ – den Starkult um Marilyn Monroe, der symbolisch für die Hollywoodindustrie der 1950er und frühen 60er Jahre steht. Langers *Starlet* repräsentiert vermutlich keine reale Person, sondern versinnbildlicht den weiblichen Filmstar als Teil der Populärkultur und Freizeitindustrie der 1960er Jahre. Auch in Westdeutschland gehörten Schauspieler zu populären Starfiguren in der Gesellschaft. So etwa das deutsche Model und Schauspielerin Anita Pallenberg, die sich 1965 einige Zeit in München aufhielt und dort als Groupie der Rolling Stones, insbesondere als Partnerin von Keith Richards, bekannt wurde. Ihre äußere Erscheinung als 1960er Jahre-Muse mit langen blonden Haaren und einem kurzen Pony weist gewisse Ähnlichkeiten zu der Frau in Langers *Starlet* auf.

Zur Thematisierung des Starkultes sowie ganz allgemein der sexualisierten Repräsentation des Frauenaktes kann Langer womöglich die Ausstellung *11 Pop Artists. The New Image* im April 1966 in der Münchner Galerie Friedrich & Dahlem angeregt haben. Leider ist nicht belegt, ob sich unter den damals ausgestellten Grafiken Warhols auch seine Starporträts befanden. Im Katalog sind keine der ausgestellten Arbeiten Warhols abgebildet. Nachgewiesen ist jedoch, dass die Galerie im Januar 1968 den *Marilyn Monroe*-Siebdrucken Warhols eine Einzelausstellung widmete [Abb. 46].¹⁹⁸ Im Katalog zu *11 Pop Artists. The New Image* sind die Reproduktionen zweier Werke von Mel Ramos zu sehen: *Chic* [Abb. 47] zeigt das Porträt des Bondgirls Ursula Andress und kann somit auch als Starporträt bezeichnet werden, *Durham Doll* [Abb. 48] hingegen zeigt exemplarisch, wie der weibliche Körper durch eine De-kontextualisierung in seiner Ikonisierung und Zeichenhaftigkeit erhöht wird. Ramos lässt seine nackten, idealisierten Schönheiten mit

¹⁹⁵ Die fotografische Vorlage zu Warhols *Marilyn*-Siebdrucken ist eine Werbeaufnahme der Filmproduktionsfirma *20th Century Fox* von 1952 oder 1953. Sie ist zur Zeit der Filmvorbereitungen von *Niagara* (1953) entstanden. (Vgl. Marco Livingstone: *Pop Art. A continuing History*, London 1990, S. 118).

¹⁹⁶ Annette Löseke: *Andy Warhols serielle Porträts* [Diss. Universität Bonn 2013], Hildesheim u. a. 2013, S. 137.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Die Ausstellung *Andy Warhol / Marilyn Monroe* eröffnete am 16. Januar 1968.

populären Werbezeichen der amerikanischen Konsumkultur verschmelzen. So zeigt die bei Friedrich & Dahlem präsentierte *Durham Doll* eine nackte Frau, die lasziv auf einer Packung Zigaretten der Marke Phillip Morris – dem Sponsor der Ausstellung – sitzt. Vom äußeren Kontext isoliert, platziert Ramos seine Frauen auf einen monochromen, meist weißen Leinwandgrund. Nähern sich seine Frauen einer verhältnismäßig realistischen Malweise an, wird dieser Realismus durch die künstlichen Gestaltungsprinzipien – die erotisierten Posen, das idealisierte äußere Erscheinungsbild und die artifizielle Inszenierung aus nackter Frau und Werbemotiv – zurückgenommen. Trotz ihrer Nacktheit sind Ramos' Frauen nicht als anonymes und passives Objekt der männlichen Begierde ausgeliefert: Sie erwidern den auf sie gerichteten Blick und stehen somit in der Tradition von Manets' *Olympia* und eines selbstbewussten, modernen Frauenaktes.¹⁹⁹

Alltagsszenen

Auch wenn Langer die Frauen mitunter vor einem monochromen Hintergrund zeigt, ist doch meistens ihre unmittelbare Umgebung angedeutet. Wie in den Sprechblasenbildern schon untersucht worden ist, deuten häufig braune Holzleisten, farbige Wandtapeten und linierte Parkettböden auf einen innerräumlichen Kontext hin. In anderen Werken wie *o. T. (Auf der Straße)* [WV 66/11], *Alpenbild I* [WV 66/16] und *Alpenbild II* [WV 66/31] oder *Im Atelier* [WV 66/27] sind Landschaften wie eine Straße, alpine Bergketten oder eine Skyline angedeutet. In den *Bikini*-Bildern befinden sich seine Frauen am Meer oder auf einer grünen Wiese [WV 66/45–67/4]. Langer bewegt sich in seinen Repräsentationen des Menschen stets zwischen De-Kontextualisierung und der Andeutung von Räumlichkeit. Das vom Kontext isolierte weibliche Sujet besitzt eine größere Objekthaftigkeit und ermöglicht Langer, die malerische Repräsentation und Fetischisierung ihres Körpers auszuloten. Ist der äußere Kontext angedeutet, wird das Bild unweigerlich zu einer Szene und erweckt eine dem Realismus entsprechende Alltäglichkeit.

Wiederkehrende Raumelemente in Langers Gemälden sind die schon in Bezug zu Wesselsmann erwähnten Blumentapeten. Auch volutenförmige Stuckelemente an der Wand oder als Teil von Mobiliar sowie ein Teppich aus Tierfellmuster sind mehrmals zu sehen. Synthetisches Tierfell ist in den Arbeiten einiger Pop-Künstler häufig aufzufinden. Der stets nach der Vereinigung von Kunst und alltäglichem Leben strebende Claes Oldenburg

¹⁹⁹ Lander 2012, S. 211.

etwa,²⁰⁰ evoziert mit Objekten aus Fellimitat fetischistische Sexualität und kitschige Erotik.²⁰¹ In seiner Rauminstallation *Bedroom Ensemble* (1963) [Abb. 49] wird das Tierfellimitat zu einem Symbol für alltägliche und intime Sexualität. Das Ensemble zeigt die Zimmereinrichtung eines Motels am Pacific Coast Highway in Malibu. Die Zimmer des Motels wurden thematisch in jeweils einer Tierfelloptik ausgestattet. In Oldenburgs Zimmer ist Zebrafell über diverse Möbel und Kissen gezogen, die Lampen haben eine tierfellähnliche Musterung, neben dem Bett liegt ein weißer Tierfellteppich und auf der Couch ein Mantel aus synthetischem Leopardenfell.²⁰² In Tom Wesselmanns *Great American Nude #57* (1964) liegt der weibliche Akt ebenfalls auf einem Kissen aus Leopardenfell, das für Tobias Lander einen „Eindruck spießbürgerlicher Erotik“²⁰³ vermittelt. So wurde die Visualisierung von Tierfellimitat in den Werken vieler Pop-Künstler ebenso wie Brüste, High Heels oder die Zigarette zu einem fetischisierten Attribut, das Sex, Alltag und Konsum gleichermaßen zu verbinden sucht. In Langers Werken [WV 66/6 und WV 66/9] ist der Teppich in Zebrafelloptik visualisiert und in Verbindung mit der Frau Teil einer häuslichen und intimen Szenerie. Die menschenleere Räumlichkeit in Oldenburgs *Bedroom Ensemble* hingegen ist vielmehr ein Zeichen – eine assoziative Metapher für den sexualisierten Konsum und Alltag.

Neben der Andeutung einer innerräumlichen oder landschaftlichen Umgebung, visualisiert Langer auch konkrete Alltagsszenen. So beispielsweise in *Die Lesende* [WV 66/39]: Den Bildmittelpunkt bildet eine übergroße Hand, die ein aufgeklapptes, gelbes Buch hält. Die lesende Frau bzw. ein Textil dehnt sich von einem winzigen Gesicht in der oberen linken Ecke in den restlichen Bildraum aus. Sie stützt ihren rechten Ellbogen auf und mit der verkleinerten Hand gedankenverloren das Gesicht. Ein ähnliches Prinzip ist in der Arbeit *Das gemusterte Kleid* [WV 66/40] festzustellen: In ähnlicher Pose liegt die Frau auf ihrer rechten Körperseite, hat den rechten Ellbogen aufgestützt und wiegt ihren Kopf in der rechten Hand. Das Gesicht deutet entspannt geschlossene Augen an. Sie scheint auf einer pink-gemusterten Decke in einer Wiese zu liegen. Im Hintergrund ist die Wellenstruktur von dunkelblauem Wasser angedeutet. Ähnlich wie das Kleid der *Lesenden* ist auch dieses Kleid durchzogen von verschiedenen Mustern. Hier assoziiert die Musterung typisch afrikanische oder südamerikanische Textilkunst, die besonders in den 1960er Jahren unter den Hippies und ihrer ethnografisch inspirierten Mode verbreitet war.

²⁰⁰ Oldenburg/Williams 1967, S. 60.

²⁰¹ Ebd., S. 62.

²⁰² Mahon 2005, S. 184f.

²⁰³ Lander 2012, S. 203.

Das Gemälde *Großmutter* [WV 66/38] zeigt eine grauhaarige Frau, die auf einem Balkon oder einer Terrasse mit einer weißen Balustrade aus kegelförmigen Balustren und aus Terrakotta gefliestem Boden in einem Schaukelstuhl sitzt. Die Visualisierung dieser konkreten und trivialen Alltagsszenarien stimmen mit den Prinzipien des Realismus als einer Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Umgebung überein.

Soldaten

Ein Bildthema von Langers „absurden Realismus“, das sich schon in den früheren Sprechblasenbildern mit *Der General* und *Militär* angekündigt hat und in hartem Kontrast zu den sexualisierten Frauenbildern steht, ist die Beschäftigung mit dem Thema Krieg. Langer führte dieses Thema 1966 in seinen beiden Werken *o. T.* [WV 66/33] und *Der Anführer* [WV 66/41] fort. Letztere Arbeit zeigt einen uniformierten Mann in rosafarbenen Schaftstiefeln und Breeches. Die riesige Hand des Anführers strebt in greifender Bewegung in den Bildvordergrund. Das winzige Gesicht lässt einen harten Ausdruck erkennen: Über den zusammengezogenen Augen liegt ein dunkler Schatten, der Mund ist streng nach unten gezogen. Ist in *Der Anführer* ausnahmsweise eine konkrete Mimik des Soldaten erkennbar, bleibt die Figur in *o. T.* [WV 66/33] ohne Gesicht. Hier befindet sich in der Bildmitte ein deformiertes Gebilde aus glatten, grellen gelben Farbflächen, das eine uniformierte Figur repräsentiert: ein Stahlhelm, verschiedene Abzeichen auf der Brust – darunter ein Kreuz, das dem Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland gleicht –, schwere Militärstiefel und eine große deformierte Hand, in der ein Gewehr liegt. Den Hintergrund bildet eine grüne Wiesenlandschaft und ein Fabrikgebäude am Horizont. Hinter der Figur ist eine Explosion visualisiert. Bilder von Soldaten wurden während des Vietnamkriegs und insbesondere im Frühjahr 1966 mit der „Operation Masher“ – einer der größten „search and destroy“-Operationen der US-Armee und ihrer Verbündeten in der Provinz Binh Dinh in Südvietnam – als ent-individualisierte und uniformierte Figuren weltweit in den Medien verbreitet. Die anonymisierte Repräsentation von Langers Soldat macht ihn ebenfalls zu einem Symbol für die Kriegsmaschinerie.

In der amerikanischen Pop Art bilden aktuelle gesellschaftspolitische Ereignisse einen großen Themenschwerpunkt. Folglich war in den 1960er Jahren, als die Kubakrise, der Vietnamkrieg und der Kalte Krieg die Welt erschütterten, die visuelle Dokumentation in der Presse eine der wichtigsten Bildquellen für die Pop-Künstler. Doch auch die emotionale Verarbeitung des Zweiten Weltkrieges stellte ein grundlegendes Thema ihrer Arbeiten dar. So wurden in den 1960er Jahren Kriegereignisse, Waffen und Soldaten zu wiederkehrenden Bildelementen. Robert Rauschenberg setzt in Collagen wie *Kite* (1963) und

Retroactive I (1964) verschiedene Zeitungsausschnitte und -bilder ein, um auf aktuelle gesellschaftspolitische Themen und Konflikte hinzuweisen. Andy Warhol benutzt hingegen ikonische Motive, die er vervielfacht auf Leinwand druckt, um Themen der aktuellen Politik und Kriegsereignisse zu verarbeiten. In seinem Siebdruck *Atomic Bomb* (1965) visualisiert er beispielsweise den Atombombenabwurf über Hiroshima von 1945, indem er die weltweit verbreitete Fotografie des überdimensionalen Atompilzes in 30-facher Ausführung und in rot-schwarzer Farbe auf eine Leinwand der Größe von 26 mal 20 Metern druckt. Das öffentlich geteilte Entsetzen über die Tragweite der nuklearen Katastrophe verbindet sich in diesem Siebdruck mit Warhols persönlicher Assoziation zu dem Ereignis des 6. August 1945, das an seinem 17. Geburtstag stattfand.²⁰⁴

In der Visualisierung des explosionsartigen Knalls in Langers Arbeit *o. T.* [WV 66/33] lassen sich erneut Parallelen zur Malerei Roy Lichtensteins finden. Dieser fand durch die Adaption der Bildsprache des Comics einen eigenen Weg, das Thema Krieg zu visualisieren und das Genre der Monumentalmalerei in einer dem späten 20. Jahrhundert angemessenen stilistischen Ausdrucksweise neu zu beleben.²⁰⁵ Als Lichtenstein im Jahr 1962 *Blam* malte, waren der Kalte Krieg und die Kubakrise in vollem Gange. Die Quelle war der von Russ Heath gezeichnete Comic *All-American Men at War*, der im Januar 1962 von DC-Comics publiziert wurde.²⁰⁶ Der rote Stern auf dem Flügel des abgebildeten Kampfflugzeuges MIG-15 identifiziert es als den kommunistischen Feind und politischen Gegner Amerikas. Das Bild scheint förmlich von Explosionen und dem dröhnenden Lärm des Gefechts zu vibrieren. Das einzige Textelement ist das Klangwort „Blam“. Es fungiert als visuelles Äquivalent der akustischen Explosion, die durch gelb-rote Farbflächen repräsentiert ist.

In Langers Bild wird der Moment der Explosion durch eine leuchtend gelbe Farbfläche malerisch umgesetzt. Sie strebt vom Soldaten ausgehend aus dem Bildraum hinaus und enthält rote Farbbeimischungen, die das Feuer der Explosion kennzeichnen. Bereits in *Militär* [WV 65/28] wird der Knall eines Gewehrschusses durch die strahlenkranzförmigen gelben und roten Farbflächen visualisiert. Möglicherweise kommt der explosionsartige Knall in *o. T.* [WV 66/33] gar nicht aus dem Gewehr des Soldaten selbst, hält er dieses doch schräg nach oben und hat seine Finger nicht am Abzug.

²⁰⁴ Eric Shanes: *The Pop Art Tradition. Responding to Mass Culture*, New York 2006, S. 116.

²⁰⁵ Roy Lichtenstein, Kat. Ausst. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1993–94 [Museum of Contemporary Art, Los Angeles/CA 1994/Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal 1994/Haus der Kunst, München 1994–95/Deichtorhallen, Hamburg 1995/Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1995/Wexner Center for the Visual Arts, Columbus/OH 1995–96] New York 1993, S. 93.

²⁰⁶ Image Duplicator, Roy Lichtenstein Foundation, www.imageduplicator.com/main.php?decade=60&year=62&work_id=70.

Abgesehen vom Zweiten Weltkrieg, den Langer im Teenageralter miterlebte, könnte er eine Reihe politischer Auseinandersetzungen, die sich um 1966 in Deutschland ereigneten, in seiner Malerei verarbeitet haben. Die Jugendbewegung beginnt sich in diesen Jahren verstärkt gegen die Autokratie und das Schweigen der älteren Generation aufzulehnen, immer wieder eskalieren Konfrontationen mit der Polizei. Zudem ereignet sich 1966 die sogenannte Bundeswehr-Krise, die auch als „Aufstand der Generale“²⁰⁷ bezeichnet wurde, und Werke wie *General* oder *Der Anführer* angeregt haben könnte. Auch Uwe Lausens Arbeit *Der weinende General* [Abb. 30], die Teil einer 1967 entstandenen Serie von Soldatenbildern ist, hat womöglich diese Krise oder andere aktuelle Auseinandersetzungen zwischen der Polizei und der Jugend thematisiert.

Hand/Faust

In Langers Sprechblasenbild *Verbundene Augen* [WV 65/22] bildet sich 1965 eine weitere Bildmotivik heran, die sich durch sein gesamtes Hauptwerk zieht. Das Gemälde zeigt eine Figur im grünen Anzug mit Augenbinde und einer Kokarde, die dem deutschen Bundeswehr-Abzeichen der Jägertruppe ähnelt. In kämpferischer Bewegung reißt Langers Figur die fest zur Faust geballte Hand in die Luft.

Die Hand ist in nahezu allen Menschenbildern Langers eines der dominantesten Elemente. Häufig stark vergrößert in den Bildvordergrund gesetzt, bildet sie den Fokus der Komposition. Als ein Körperteil mit großer symbolischer Aussagekraft besitzen die verschiedenen Handgesten und -haltungen unterschiedliche Bedeutungen. Durch ihre stets zentrale und vergrößerte Position im Bild, scheint die Hand den Betrachtenden entgegenzustreben. Ist die Hand dabei wie in *Sonnenbad* [WV 66/45] oder *o. T. (Mann mit Hand)* [WV 66/37] leicht geöffnet, kann ihr eine begrüßende oder verbindende, in jedem Fall positive Funktion zugewiesen werden. In anderen Bildern ist die Hand so grotesk verrenkt, dass jegliche Bedeutungszuschreibung misslingt und sie lediglich Teil der absurden Körperform ist. In *o. T. (Große Hand I.)* [WV 66/25], *o. T. (Große Hand II.)* [WV 66/28] oder *Doppelbild mit gestreiftem Kleid* [WV 67/10] ist die Berührung von Daumen und Zeigefinger visualisiert, was eine zugreifende Bewegung suggeriert. Dagegen halten die männlichen Protagonisten in *Die Verwandlung* [WV 66/34], *Sitzender*

²⁰⁷ Der Aufstand der Generale von 1966 wurde durch Probleme in der Zusammenarbeit zwischen der Führungsspitze der Bundeswehr und des Bundesverteidigungsministeriums ausgelöst. Die Vertrauenskrise zwischen Armee und Staat hatte den Rücktritt dreier Generäle zur Folge und stürzte die westdeutsche Bundeswehr in deren schlimmste Führungskrise seit Ende des Zweiten Weltkriegs. (Vgl. Der Spiegel, Vol. 20, Nr. 36 (1966), S. 17–27).

[WV 66/36], *Der neue Anzug* [WV 67/13] und *Gelbrote Faust* [WV 67/14] den Betrachenden eine fest zur Faust geballte Hand entgegen. In diesen Werken wird der zuvor in *Verbundene Augen* [WV 65/22] formulierte Kampfgestus aufgegriffen.

Die zur Faust geballte Hand gilt als ein Zeichen für Zorn und Drohung sowie als Klassenkampfssymbol, das aufgrund seiner aggressiven und kämpferischen Ausstrahlung von Vertretern kommunistischer Bewegungen gewählt wurde. Häufig ist die Faust in diesem Bedeutungszusammenhang in roter Farbe visualisiert oder vor einem roten Hintergrund abgebildet.²⁰⁸ Bei einer Gesamtbetrachtung von Langers Werk ist Rot die am häufigsten verwendete Farbe und verstärkt in Zusammenhang mit der Faust die Assoziation mit sozialistischen und kommunistischen Bewegungen. Im Zuge der industriellen Revolution in Europa entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Entstehung des Realismus in der Malerei auch das Genre der modernen Arbeitermalerei.²⁰⁹ In Werken wie Robert Koehlers *Der Sozialist* (1885) [Abb. 50] wird die gehobene Faust zum Ausdruck der Arbeiterbewegung, die als aufstrebende gesellschaftliche Kraft den aristokratischen Strukturen und der sozialen Ungleichheit den Kampf ansagte. Ihre größte Bedeutung in der politischen Ikonografie erlangte die Faust nach dem Ersten Weltkrieg. So zeigt beispielsweise das von John Heartfield entwickelte Emblem des 1924 gegründeten Roten Frontkämpferbundes (RFB) – einer paramilitärischen Vereinigung der Kommunistischen Partei Deutschlands als Widerstand gegen die rechten Bewegungen – eine in die Luft gestreckte Faust. Sie scheint in Heartfields Fotomontage einem Redner zu gehören, der auf einem hohen Podium stehend zu einer Menschenmasse spricht. Demnach besitzt die Faust nach Lutz Heusinger eine doppelte Funktion – die des Widerstandes und die der kollektiven Begrüßung.²¹⁰ Der Schriftzug auf einem 1927 von Helmuth Langer angefertigten Banner des RFB unterstreicht diese Doppelbedeutung: „Dem Freund die Hand! Dem Feind die Faust!“²¹¹

Nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur keimten in den 1960er Jahren gesellschaftspolitische Spannungen, politische Unterdrückung und Rassismus erneut auf und zog die linksgerichtete Gesellschaftsschicht auf die Straße. Die Faust avanciert zu einem weltweit verbreiteten Kampf- und Protestsymbol. Sie wird gleichermaßen von der amerikanischen *Black-Panther*-Bewegung [Abb. 51–52] als auch den deutschen Jungso-

²⁰⁸ Zerbst/Kafka 2010, S. 156f.

²⁰⁹ Sabine Frieze-Oertmann: *Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2017, S. 17ff.

²¹⁰ Heusinger 2011, S. 297.

²¹¹ Vgl. Sherwin Simmons: „Hand to the Friend, Fist to the Foe“. The Struggle of Signs in the Weimar Republic, in: *Journal of Design History*, Vol. 13, Nr. 4 (2000), S. 319–339, hier S. 333.

zialisten (Jusos) [Abb. 53] verwendet. Im monumentalen Bereich wird die Faust insbesondere in der DDR und den sozialistisch geprägten Staaten Osteuropas als antifaschistisches Symbol benutzt. So zeigt das Mahnmal des kroatischen Bildhauers Ivan Sabolič, das 1963 auf dem Berg Bujanji bei Niš im ehemaligen Jugoslawien errichtet wurde, drei senkrecht in die Luft gestreckte Fäuste. Sie erstrecken sich über den Horizont und zeigen die Faust als ein „machtvolles Zeichen des Widerstandes und des Kampfes gegen die Unmenschlichkeit“.²¹²

Im Gegensatz zu Amerika gab es in Kontinentaleuropa in den 1950er und 60er Jahren vermehrt künstlerische Zusammenschlüsse, die auf der marxistischen Tradition beruhten und der kapitalistischen Konsumwelt ablehnend gegenüberstanden. Sie kommunizierten ihre Überzeugungen in Manifesten und schlossen diejenigen, die ihren Dogmen widersprachen, aus ihren Gruppierungen aus. Die 1948 in Paris gegründete Künstlergruppe CoBrA statuierte in den Folgejahren ein ideologisches Exempel, das auf der Gleichsetzung von künstlerischer und gesellschaftlicher Emanzipation beruhte sowie ein Bekenntnis zur kommunistischen Revolution war.²¹³ Asger Jorn suchte nach der Auflösung von CoBrA 1951 in verschiedenen internationalen Netzwerken – so etwa bei den Pariser Lettristen und der Situationistischen Internationale – Anschluss, um seine politischen Überzeugungen einbringen zu können.²¹⁴ Wie schon dargelegt wurde, war Jorn ab Ende der 1950er Jahre auch in der Münchner Kunstszene eng vernetzt und wirkte nicht nur künstlerisch, sondern auch aufgrund seiner linksgerichteten Ideologie auf das Kunstschaffen vieler Münchner Maler*innen ein.

Der in München ansässige Kunsthistoriker und Redakteur der marxistischen Kunstzeitschrift *tendenzen* Richard Hiepe beschreibt 1971 in seiner Publikation zur *Kunst der Neuen Klasse* das künstlerische und gesellschaftspolitische Klima in München. Er berichtet, dass Karl Marx' *Kapital* in universitären und linksgerichteten Buchhandlungen immer öfter ausverkauft sei. Außerdem seien in der Münchner Leopoldstraße die Schaufenster der „Modeboutiquen der Schickeria“ mit den Porträts von Karl Marx und Che Guevara geschmückt, um auf die in der Gesellschaft bestehenden Widersprüche zwischen Kapitalismus und Sozialismus hinzuweisen. Hiepe erklärt, dass im Zusammenhang mit den Ereignissen von 1968 die Kunst und die Kunstwissenschaft von einer „linken Welle“ erfasst worden wären.²¹⁵ Wie Hans Platscheck in seinem Artikel *Roter und rosaroter Realismus*

²¹² Ruth Förster: Das Symbol der Faust, in: *Bildende Kunst*, Nr. 9 (1968), S. 526–528, hier S. 526.

²¹³ Thomas Crow: *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955–69*, London 1996, S. 47ff.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Hiepe 1973, S. 4.

feststellt, bedeutete der Realismus für Hiepe eine gesellschaftlich obligatorische und sozialistisch engagierte Kunst.²¹⁶

Verstand Langer den Realismus ebenfalls als eine sich der Gesellschaft verpflichtende Kunst, so erklärt sich mit der Bezeichnung seiner Bildsprache als „absurden Realismus“ seine Absicht, sozial relevante Themen zu bearbeiten. Es kann davon ausgegangen werden, dass auch Langer von der „linken Welle“, die sich in den 1960er Jahren in großen Teilen der Münchner Gesellschaft und Kunst verbreitete, erfasst wurde. Das in seinen Werken verarbeitete Motiv der Faust steht in starkem Kontrast zu den aus dem Kanon der amerikanischen Pop Art entnommenen Motiven der erotisierten und objektivierten Frauenkörper. Langers Faustmotivik kann als ein Zeichen des Widerstandes gegen die damaligen autokratischen und rechtsgerichteten Strukturen in der Kunstpolitik gesehen werden. Möglicherweise symbolisiert die Faust auch Langers persönlichen Kampf gegen die von Kunstrichtungen wie der Pop Art ausgehende Banalisierung der Kunst und ihrer Abkehr von der Malerei. Schließlich bezeichnet Langer seine Malerei rückblickend als „Kampf gegen die Banalität“.²¹⁷

Als Resümee der motivischen Untersuchung von Langers „absurden Realismus“ lässt sich festhalten, dass der Mensch das große Thema seiner Malerei ist. Seine Bildmotive können dabei in vier Themenbereiche eingeteilt werden: Die Frau als sexualisiertes Objekt, Alltagsszenen, Soldaten und militärische Sujets sowie die Faust als Zeichen des Protestes.

Die Repräsentation der Frau als sexualisiertes Bildobjekt wird durch die Betonung ihrer weiblichen Attribute und Reize, die Zergliederung ihres Körpers in Fetischobjekte und die Auslöschung ihrer Persönlichkeit hervorgerufen. In Langers künstlerischem Umgang mit dem weiblichen Körper stellen sich Parallelen zu den Arbeiten amerikanischer Pop Art-Künstler wie Mel Ramos, Andy Warhol und Tom Wesselmann heraus.

Meistens bettet Langer seine Frauen und Männer in einen innerräumlichen oder äußeren Kontext ein oder zeigt sie bei alltäglichen Aktivitäten. Er verbindet in diesen Alltagsszenen die objektivierte Repräsentation der Figuren mit einer szenischen Darstellung. Dieses Bildthema zeigt, ebenso wie das Thema des Krieges und das Motiv der Faust, Langers Auseinandersetzung mit seiner unmittelbaren Umwelt. Die motivische Herangehensweise an den Menschen und die ihn umgebende, aktuelle gesellschaftspolitische Situation

²¹⁶ Platscheck 1973, S. 91.

²¹⁷ Langer 1990, S. 84.

sowie die Visualisierung desillusionierender Dinge entspricht dem Geist der Pop Art. Doch anders als viele amerikanische Pop-Künstler visualisiert Langer die Themen nicht als Zeichen oder Klischees, sondern als realistische und alltägliche Szenen, die dem traditionellen Verständnis des Realismus entsprechen. So kann in Bezug auf Langers Motive und Bildthematik von einem „Pop-Realismus“ gesprochen werden.

Pop-Stilmittel

Lassen sich eindeutige thematische Verbindungen zur Pop Art finden, zeigen auch Langers malerische Stilmittel wie Farbauswahl und -auftrag sowie die Leinwandgröße deutliche Parallelen zum *American Pop*.

Die gestischen Züge und die dunklen, sich überlappenden Farbfelder von Langers informeller Malerei entwickeln sich während seiner experimentellen Phase um 1965 erstmals zu glatten und monochromen Farbfeldern in grellen Rot-, Gelb und Grüntönen. Lässt er in seinen Sprechblasenbildern einen teilweise sehr dynamischen Pinselgestus wieder zu, verdichten sich die malerischen Züge ab 1966 erneut zu glatten Flächen in grellen Signalfarben. Farbe und Form beginnen, sich zu reduzieren.

Gemälde wie *Gelbes Licht* [WV 66/12], o. T. (*Mann mit Hand*) [WV 66/37] oder *Große Badende* [WV 67/3] zeigen exemplarisch, dass in vielen Werken von Langers „absurdem Realismus“ die Farbe der Form gleichwertig ist und ein autonomes Bildelement darstellt. Seine Werke zeichnen sich durch reine Farben ohne Abstufungen und hart aneinander grenzende Felder aus. In der *Großen Badenden* wird beispielsweise der Schattenwurf unter dem Bikinikörbchen zu einem eigenständigen orangenen Farbfeld. Dieses ordnet sich dem Bildgegenstand – dem durch eine knallgelbe Farbfläche visualisierten Bikini – in keinem Fall unter. Gleichwertige Farbflächen stehen hier nebeneinander. Dasselbe ist in der Arbeit *Gelbes Licht* erkennbar: Hier bilden der rote Lichtkegel, der gelbe Boden, die rosafarbene Haut der Frau und der gelbe Schattenwurf eigenständige und einander gleichwertige Farbflächen.

Durch die Monochromie, die Signalfarbigkeit und die harte Grenze zwischen den einzelnen Farbfeldern – auch „color-separation“²¹⁸ genannt –, wird die typisch popartige Bildästhetik hergestellt, die Boris Röhl als „coolness“ der amerikanischen Pop Art bezeichnet. Sie ist nach Röhl neben der Einführung riesiger Bildformate eine der revolutionären Neuerungen der Pop-Art.²¹⁹ Sie wird durch die innovativen Reproduktionsmethoden, wie

²¹⁸ Freitag 1993, S. 138.

²¹⁹ Röhl 2013, S. 264.

etwa das Siebdruckverfahren, mit dem viele Pop-Künstler experimentierten, hergestellt. Die Drucktechnik ist eine direkt aus der Werbung und Plakatkunst übernommene Methode, mittels der grafische Inhalte auf Plakaten endlos vervielfältigt werden konnten. Die Pop Art hatte neben der Verarbeitung gesellschaftspolitischer und alltäglicher Themen den Anspruch, sich von den traditionellen Gattungen der „hohen Kunst“ wie Malerei und klassische Bildhauerei zu lösen, und sich den reproduzierenden Methoden der Massenkultur – der „low culture“ –, wie Fotografie, Film, Drucktechnik, Collage oder Typografie zuzuwenden.

Da Langer an den Kunstakademien in München und Paris neben Malerei auch Lithografie studierte, war er zweifellos mit den reproduzierenden Techniken vertraut. Dennoch versuchte er, die plakative Bildästhetik der Pop Art mittels der Malerei zu imitieren. In Werken wie *Doppelbild mit gestreiftem Kleid* [WV 67/10] lässt sich ein ironischer Kommentar zu dem Massenwaren-Charakter von Popkunst nicht übersehen: Das Bild zeigt eine große Hand, die vor einem gelb-blau gestreiften Kleid zu schweben scheint. Körper und Kopf der Figur sind kaum mehr zu erkennen. Durch die monochromen Signalfarben, die starken Farbkontraste und die zweifache, nahezu identische Wiederholung des Bildmotivs, wirkt das Werk wie eine Siebdruck-Serie. Langer fertigt das Bild aber mit dem Pinsel an und simuliert dadurch die Drucktechnik. Er scheint mit diesem Bild die Fähigkeiten der Malerei auszuloten und demonstriert den Betrachtenden, dass die plakative Pop-Ästhetik auch mittels der traditionellen Gestaltungsmethoden herstellbar ist und keiner reproduzierenden Technik bedarf. Eine ähnliche Herangehensweise ist bei Lichtenstein feststellbar: Auch er ahmt die grafische Ästhetik des Comics mit der Malerei nach und lässt das massenhaft produzierte Medium paradoxerweise zu einem Unikat werden. In *Triptychon I*. [WV 67/17] nimmt Langer erneut eine kritische Position gegenüber dem reproduzierenden Charakter der damals zeitgenössischen Kunst ein. In dreifacher Wiederholung ist in drei unterschiedlich großen Bildteilen ein Mann mit einem scharlachroten Gardebaret zu sehen. Seine Körperhaltung und der grinsende Gesichtsausdruck weisen darauf hin, dass der Mann beim Marschieren oder aber ausgelassenen Tanzen gezeigt ist. Die leuchtenden Farbflächen grenzen sich klar voneinander ab und evozieren eine plakative Ästhetik. Im Hintergrund der Figur sind übereinanderliegende schillernde Glanzlichter zu sehen, die an unscharfe fotografische Nachtaufnahmen erinnern. Langer simuliert in diesem Bild nicht nur die Druckgrafik, sondern auch die Fotografie mittels Pinsel und betont damit erneut das weiterhin relevante Potenzial der Malerei.

In seinen vorerst letzten Werken von 1968–69 [WV 68/14–WV 69/4] bearbeitet Langer den Hintergrund der Leinwände mit Dispersionsfarbe. Er offenbart damit den Versuch,

die mechanischen Gestaltungstechniken der Pop Art direkt anzuwenden, ohne diese malerisch zu imitieren. Der Sprühlack evoziert einen starken grafischen Eindruck der Arbeiten. Auch die Figuren in diesen Bildern setzen sich aus glatten, autonomen und monochromen Farbfeldern zusammen. Der tradierte malerische Charakter und die individuelle Handschrift werden weitgehend zurückgedrängt. Das in diesen Werken konstant beibehaltene quadratische Bildformat sowie die Tatsache, dass Langer diese Arbeiten nicht mehr signierte und somit das Werk von seinem Autor klar trennt, demonstrieren seinen kritischen Standpunkt gegenüber dem Warencharakter vieler Pop Art-Werke.

Hinsichtlich der Farbauswahl von Langers „absurdem Realismus“ sind zwei Aspekte hervorzuheben: Zum einen ist festzustellen, dass Rot und Gelb die am häufigsten verwendeten Farben sind – eine Farbkombination, die seinen Arbeiten einen hohen Signalwert vermittelt. Wird in der Farbpsychologie mit Rot sexuelle Erregung, Liebe und Feuer assoziiert, signalisiert Gelb häufig Warnung, Eifersucht und Hass.²²⁰ Zum anderen beschränkt sich die Farbauswahl im Großteil seiner Bilder ähnlich wie im Siebdruck auf zwei bis drei Töne. Wie in den Sprechblasenbildern sind die Körper seiner Figuren ab 1966 meist entweder in einem Signalgelb oder einer rosa Fleischfarbe gehalten. Langers Anspruch war folglich weniger, den physischen Körper auf realistische Weise darzustellen, sondern vielmehr die auffallende Wirkung der Farben und ihren Eigenwert zu präsentieren. In der amerikanischen Pop Art werden die Figuren häufig in künstlichen Signalfarben visualisiert. So beispielsweise die porträtierten Stars in Warhols Siebdruck-Serien oder die Frau in Allen Jones *Pour les Levres* (1964).

Der hohe Stellenwert der Farbe als autonomen Bildelements in der Pop Art wird in Warhols fünfteiliger Serie *Do-it-Yourself* von 1962 [Abb. 54] ironisch thematisiert. Die Werke zeigen Landschaften oder maritime Szenen. Teile der Komposition sind bereits ausgemalt, während andere Felder unbearbeitet bleiben. Die ausgelassenen weißen Felder sind mit Konturlinien und Zahlen versehen, die das Motiv vorgeben und den Betrachter die Farbauswahl überlassen. So demonstriert Warhol hier nicht nur die wesentliche Rolle der Farbe für das Bildverständnis, sondern lässt das Publikum gleichermaßen zum*r Künstler*in werden.

Josef Albers' 1963 veröffentlichte Farbenlehre *Interaction of Color* zog große Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung von Farbe und ist als eine wichtige Quelle für die Pop-

²²⁰ Zerbst/Kafka 2010, S. 154f.

Künstler der 1960er Jahre zu sehen.²²¹ Darin vertritt der Maler und Kunsttheoretiker seine Überzeugung, dass visuelle Phänomene wie die Farbbetrachtung nicht anhand theoretischer Farbsysteme erforschbar sind, sondern allein durch das individuelle Erleben von Farbe verständlich werden. Albers erklärt, dass Farbwahrnehmung ein zutiefst subjektives Erlebnis ist und nicht als objektives Phänomen betrachtet werden kann: „The fact makes color the most relative medium in art.“²²² Er behauptet, dass Farbe keine physikalische Identität besäße, sondern einen rein psychologischen Effekt habe.²²³ Die bei Albers propagierte autonome Bedeutung der Farbe und ihre grafische Beschaffenheit ist kennzeichnend für Langers Farbgebung: Er scheint in seinen Bildern nicht die Harmonie der Farbe anzustreben, sondern die effektivsten Kontraste und den stärksten „psychologischen Effekt“. In diesem Aspekt verfolgen Langers Arbeiten denselben farbpsychologischen Anspruch wie die Vertreter der amerikanischen Pop Art.

Verwendeten schon die Abstrakten Expressionisten wie Jackson Pollock oder Mark Rothko in den 1950er Jahren die gewohnten Leinwandgrößen weit überragende Bildformate, übertreffen die riesigen Leinwände und Bilduntergründe der amerikanischen Pop-Künstler diese um ein Vielfaches und wurden zu einem Hauptcharakteristikum der Pop Art. Lichtenstein bemalt Leinwände, die bis zu 10 Meter groß waren. Warhol überdeckt sogar ganze Galeriewände mit seinen Siebdrucken.²²⁴ Langers Bildformate messen meist zwischen 1,90 Metern Höhe und 1,10 Metern Breite. Nur wenige Gemälde wurden auf einem Leinwandgrund, der kleiner als einen Meter hoch oder breit war, angefertigt. Dies zeigt, dass Langer nicht nur mittels seiner Farbauswahl und -gebung eine hohe Signalwirkung suchte. Durch seine Formate wird auch die Wirkung des Bildinhaltes – die Erotik, die Soldaten- und Alltagsszenen und, wie nachfolgend ausgeführt wird, die Absurdität – gesteigert. Seine Leinwandflächen werden zu einem aufregenden Spielfeld visueller Wirkungen.

²²¹ Vgl. Albers 1963. Der deutsche Maler und Kunsttheoretiker Albers emigrierte 1933 in die USA, wo er in den frühen 1950er Jahren am Black Mountain College in North Carolina Kunst unterrichtete. Zu seinen Studenten zählten unter anderem Cy Twombly, Robert Rauschenberg und Kenneth Noland. Bernhard Kerber betont den Einfluss von Albers' Farbtheorie auf das Werk von Robert Indiana. (Vgl. Bernhard Kerber: Amerikanische Kunst seit 1945, Stuttgart 1971, S. 147).

²²² Albers 1963, S. 1.

²²³ Ebd., S. 1ff.

²²⁴ David McCarthy: Andy Warhol's silver Elvises: Meaning through Context at the Ferus Gallery in 1963, in: The Art Bulletin, Vol. 88, Nr. 2 (2006), S. 354–372.

Hinsichtlich der Bildmotivik und -thematik sowie der stilistischen Ausformung können Langers Werke als eine auf der amerikanischen Pop Art und einem neuen Realismus gegründete Manifestation charakterisiert werden. Sie schöpft gleichermaßen aus dem ‚Kanon‘ der Pop Art und des traditionellen Realismus. Im anschließenden Kapitel wird untersucht, wie die expressionistischen Gestaltungsprinzipien die motivisch und stilistisch evozierte Pop-Ästhetik wieder zurückdrängen und seine Bildsprache zum „absurden“ Realismus werden lassen.

3.4. „Expressionistisches Heimweh“ – Strategien der absurden Verzerrung und Deformation

Absurder Realismus erhebt die Absurdität zum Absoluten. [...] Der Anlass zu ihm ergibt sich kausal als Folge vorausgegangener Malerei. Die gegenstandslose Malerei besteht noch im Surrealismus, in Picasso und in der Abstraktion Klees. Ein Zurück ist verboten [...]. Gegenständliche Malerei heute ist radikal wie Picasso und ohne Geometrie, die verbraucht ist. Unverbraucht bietet sich die Illusion an. Sie findet einen direkten Zugang zum Auge und bietet der Malerei die Möglichkeit, zu schockieren. Die von mir angewandte Theorie der absurden Darstellung von Gegenständen genügt den Ansprüchen der Radikalität und der Illusion. Sie folgt deshalb richtig auf das Ende der gegenstandslosen Blüte.²²⁵

Die von Michael Langer angewandten künstlerischen Strategien zur Darstellung von Absurdität veranschaulichen seinen Zwiespalt gegenüber der Pop Art. Seine vorerst letzte Bilderserie von 1968–69 [WV 68/14–WV 69/4] bringt die innere Spannung des Künstlers besonders anschaulich zum Ausdruck. Langer scheint zu befürchten, dass eine zu große motivische und stilistische Annäherung an die Pop Art gleichzeitig zur Banalisierung seiner Kunst führt. In diesen späten Werken bearbeitet er den Hintergrund mit blauem Sprühlack und greift damit eine typische mechanische Gestaltungsmethode der amerikanischen Pop Art auf. Als Ausgleich zur starken grafischen Ästhetik des Bildes verzerrt er die menschliche Figur so extrem, dass sie lediglich als amorphes Formgebilde auf der Bildfläche erscheint. Ist in den beiden Bildern *o. T. (Gelber Akt)* [WV 68/24] und *o. T.* [WV 69/1] die Visualisierung eines weiblichen Torsos ohne Kopf noch zu erkennen, lässt sich in anderen Gemälden der Serie wie *o. T.* [WV 68/19] keine menschliche Gestalt mehr ausmachen. Das Formgebilde setzt sich aus gleichwertigen Farbflächen in leuchtendem Gelb, Rot und Rosa zusammen. Farbgebung und die Weichheit der Form erwecken den Eindruck einer organischen Fleischmasse und lassen auch eine Annäherung an vaginale Formstrukturen naheliegend erscheinen. Die menschliche Gestalt verschmilzt hier zu einer einheitlichen, runden Masse ohne Extremitäten.

Die ab 1967/68 stärker werdende Abstraktion der menschlichen Figur verläuft simultan zum zunehmenden Verschwinden des Pinselduktus und einer intensivierten leuchtenden Farbgebung. Langer verfolgt in seinem „absurden Realismus“ stets die Gratwanderung

²²⁵ Michael Langer: Text als Begleitung zu einer Tuschezeichnung, die einen BH und eine Hand kombiniert, 3.6.1966 (AML).

zwischen Konkretion und Abstraktion – einem Spannungsfeld zwischen Pop Art und expressionistischer Malerei. In *Begleitung einer Farbgouache* schreibt Langer schon 1965 vom „expressionistischen Heimweh“ und seiner Intention, „Formen, die auf Gegenstand hinweisen und nicht nennbar sind“, zu finden.²²⁶ Wie aus seinen theoretischen Notizen hervorgeht, befasste er sich intensiv mit den expressionistischen Abstraktionstechniken von Pablo Picasso, Henri Matisse, Fernand Léger, Wassily Kandinsky und Lyonel Feininger. Diese zeichnen sich durch eine Verzerrung und starke Reduzierung des Motivs auf dessen charakteristische Formen sowie eine Auflösung traditioneller Perspektivlinien aus. Seit seiner Lösung von der informellen Malerei konzipiert Langer einen künstlerischen Weg, mit dem er den Gegenstand radikal und provokant zurück in die Malerei bringen kann, ohne dabei in einen reinen Formalismus zu verfallen. Die Repräsentation der menschlichen Figur, um die Langer kämpft, wird für ihn nur möglich in Verbindung mit expressionistischen Ausdrucksmitteln – durch eine extreme Verzerrung und Deformierung von deren Körper. Das Resultat ist Absurdität.

Wird das Absurde auf seinen lateinischen Ursprung *absurdus* zurückgeführt, bedeutet es disharmonisch, unlogisch und widersinnig.²²⁷ Wolfram Karl Köck beschreibt das Absurde als einen Widerspruch gegen gesetzte Ordnungen und normative Systeme. Im Bereich der künstlerischen Darstellung verlieren somit die traditionellen Formen ihre Bedeutung, werden durch absurde Handlungen oder Situationen ersetzt und zu „Anti-Kunst“.²²⁸ In allen Definitionen wird ihre Bestimmung durch den Schriftsteller Albert Camus hervorgehoben, der die absurde Existenz anhand seines Essays *Le Mythe de Sisyphe* (1942) erklärt. Darin wird das Absurde weniger als philosophischer oder ästhetischer Begriff, sondern als ein physisches Gefühl des Menschen beschrieben, der sich auf der stets scheiternden Suche des Verstandes nach absolut gültigen Wahrheiten befindet.²²⁹

In Frankreich entstand in den 1950er Jahren das sogenannte absurde Theater. Sein Ziel war die Ablösung traditioneller Theaterstrukturen durch absurde Darstellungen und unlogische Szenen. Zu den Hauptvertretern zählen Samuel Beckett und Eugène Ionesco. Als Langer 1952 in Paris studierte, kam er wahrscheinlich in Berührung mit dem damals aufblühenden absurden Theater. 1952 wurden Becketts *En attendant Godot* (*Warten auf*

²²⁶ Michael Langer: Text als Begleitung einer Farbgouache, 4.12.1965 (AML).

²²⁷ Matthias Henning: Absurd, in: Trebeß 2006, S. 3.

²²⁸ Köck 1992, S. 11.

²²⁹ Vgl. Camus 1950.

Godot) publiziert und Ionescos *Les Chaises* (*Die Stühle*) im Pariser Théâtre Lancy ur-aufgeführt. In seiner Rede zu einer Ausstellungseröffnung im Mai 2005 spricht Langer rückblickend davon, dass in den 1960er Jahren seine Suche nach einem künstlerisch innovativen Weg vom absurden Theater beeinflusst war. Er zeigte sich damals tief von ihren Stücken beeindruckt und begann, diese Art von Absurdität in seiner Malerei zu verarbeiten: „Die von dieser ‚absurden‘ Tendenz bestimmte Malerei bezeichnete ich als ‚absurden Realismus‘.“²³⁰

Für Ionesco war sein „Anti-Theater“ nicht nur ein Protest gegen das bestehende literarische Theater, er sah seine Bühnenstücke auch als „l’étude clinique du conformisme, de la contamination“²³¹ – eine Studie der Massenbewegungen und (politischer) Verunreinigung. In Stücken wie *Rhinocéros* (*Die Nashörner*) von 1958 wollte der französisch-rumänische Autor auf die Gefahr der nationalistischen Ideologisierung und des politischen Fanatismus hinweisen, die eine ganze Gesellschaft in den Zustand kollektiver Hysterie versetzen können.²³² Curt Schweicher greift den Deutungsrahmen von Ionescos *Nashörnern* auf, als er in seiner 1960 erschienen Publikation *Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst* Kritik am Konformismus der informellen Malerei übt. Schweicher erklärt darin, dass die jungen Künstler in den 1950er Jahren dem öffentlichen Konsens, das Informel sei die einzig progressive Kunstform, blind und fanatisch gefolgt seien und sich künstlerisch nicht selbst verwirklicht haben. So gerieten sie letztendlich in Uniformität.²³³ Eben diese kritische Auffassung vom Informel als ein vermeintliches Individualitätsversprechen resultierte auch in Langers Absage an die Abstraktion und in seiner Suche nach einem unverwechselbaren künstlerischen Stil.

In einem Gespräch mit Patricia Rochard erklärt Ionesco rückblickend, dass er die Existenz des Menschen in der Banalität des Alltäglichen enthüllen und die Absurdität dieses Alltäglichen aufdecken wollte. Er wusste, dass das Herausreißen der Wirklichkeit aus der gewohnten Vertrautheit diese grotesk und lächerlich erscheinen lässt.²³⁴ In Anlehnung an Ionescos absurdes Theater versuchte Langer in seinem „absurden Realismus“ ebenfalls, die von der Pop Art ausgehende banalisierende Repräsentation von Menschen und Objekten sowie die Banalität seiner Alltagsszenen als eine Absurdität zu offenbaren. Dies gelingt ihm, indem er seine Figuren und Räume einer grotesken Verzerrung unterzieht.

²³⁰ Michael Langer: Rede zur Ausstellung im Taubenturm, Dießener Heimatverein, 15.5.2005 (AML).

²³¹ Ionesco 1962, S. 55.

²³² Martina Munk: *Ungeheuerliche Massen. Tierbilder für das Phänomen des Massenhaften in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Köln 2016, S. 116.

²³³ Schweicher 1960, S. 78f.

²³⁴ Eugene Ionesco im Gespräch mit Patricia Rochard, Nov. 1993 in Paris, in: Rochard 1994, S. 57.

Stellt man sich beispielsweise das Werk *o. T. (Rote Wand)* [WV 67/16] ohne die Verzerrung vor, sieht man die Gestalt eines Mannes in grauem Anzug, mit dunkelbraunen Haaren, einem blau-weiß-gestreiften Hemd und dunkelblauer Krawatte mit weißen Punkten. Er steht vor einer roten Lamellenwand und scheint die rechte Hand zur Begrüßung erhoben zu haben, während er den Betrachtenden entgegenblickt. Eine triviale Szene. Langer teilt jedoch den Kopf des Mannes in zwei Hälften, von denen die von der Betrachtung ausgehend rechte Seite wie eine aufgeblasene Kaugummimasse nach rechts unten gezogen wird. Der Mann scheint die Betrachter*innen durch das grotesk verformte Auge anzublicken. Durch die Verzerrung seines Gesichtes zerstört Langer die triviale Situation und die realistische Repräsentation des Menschen und lässt ihn stattdessen zu einer Groteske werden.

In Langers frühen Frauenbildern von 1966 wird die Absurdität vor allem durch die Über- oder Untertreibung der Proportionen und Deformierung der Körperteile erreicht. In einem theoretischen Text vom Juli 1966 spricht Langer von einer „Verschiebung der Größenverhältnisse zum absurden Verhältnis“, um dadurch die triviale Gegenständlichkeit zu relativieren.²³⁵ Dabei bilden nahezu immer die weibliche Brust und die Hand die am größten aufgeblasenen Bildelemente. Die jeweils andere Brust oder Hand ist hingegen stark minimiert. Der Blick kommt nahezu immer von oben, wodurch der weibliche Körper zurückgedrängt und die Bildfläche perspektivisch verzerrt wird. Die Frauen wachsen häufig über den Bildrand hinaus und ihr Kopf verschwindet. Setzt Langer den Kopf doch in die Bildfläche, so ist er als stark verkleinertes und schwer identifizierbares Element in einer der oberen Bildecken zu sehen.

Neben der Verschiebung von Größenverhältnissen werden in anderen Werken Langers der weibliche Körper und der Hintergrund in Fragmente zergliedert und zu neuen, absurden Kompositionen montiert. Besonders anschaulich zeigt diese Strategie das Werk *o. T.* [WV 66/23]: Der dunkelgrüne Hintergrund wird mit pinkfarbenen Linien in geometrische Formen unterteilt. Der nackte Frauenkörper ist durch eine mittige waagerechte Linie zunächst in Unter- und Oberkörper zerlegt. Innerhalb beider Bildhälften werden die einzelnen, deformierten Körperteile nochmals grotesk zusammengesetzt. Die Taille der Frau visualisiert Langer mit einer gelben, bis zum Kopf der Frau reichenden Fläche, die von roten Parallellinien durchzogen ist. Ein ähnliches Prinzip ist auch im nachfolgenden Werk *o. T. (Korsett)* [WV 66/24] festzustellen: Der weibliche Akt setzt sich durch verschiedene

²³⁵ Michael Langer: Theorie, 29.7.1966 (AML).

verzerrte Formen zusammen und erzeugt ein groteskes Bild. Langers demontierende Herangehensweise an den Körper erinnert an Hans Bellmers Puppen: z. B. die Fotografie *La Poupée* (1932/45) zeigt eine Puppe mit zergliedertem Körper und verrenkten Gliedmaßen. In Kunstwerken von beiden Künstlern erscheint der weibliche Akt nicht als ein natürlicher Körper, sondern als ein Kunstprodukt. Nach Andrea Maihofer bildet die Unterscheidung in „Natürlichkeit“ und „Künstlichkeit“ des Körpers die beiden gegensätzlichsten Strategien im Diskurs der Moderne, die sich auf das feministische Selbstverständnis in den 1970er Jahren ausgewirkt haben. Die Emanzipationsbewegung bezieht sich für ihr Verständnis von „Geschlecht“ auf diese beiden Kategorien: das „natürliche“ als das biologische (*sex*) und das „künstliche“ als sozial konstituiertes (*gender*) Geschlecht. Feministische Aktionistinnen fordern, dass soziale Ungleichheiten nicht mehr mit der bis dato gültigen Auffassung des „natürlichen“, also biologischen Körpers, gerechtfertigt werden.²³⁶

Die Deformationsprinzipien in Langers Bildern sublimieren die den Betrachtenden offensiv entgegenkommende „natürliche“ Sexualität der Frauen. Der Körper wird verfremdet, so dass er als artifizielles Objekt einzigartig und kein austauschbares Warenobjekt wie in vielen Arbeiten der Pop Art ist. Aus diesem Grund wirken die nackten Brüste und der weibliche Schambereich in Langers Bildern weitaus weniger entblößt als Mel Ramos' oder Wayne Thiebauds Frauen, die auf stark realistische Weise gemalt sind und den*die Betrachter*in direkt anblicken. Der hier formulierte kritische Kommentar Langers zu der idealisierten und sexualisierten Repräsentation der Frau in vielen Werken der Pop Art, steht teils widersprüchlich zu Werken wie *o. T.* [WV 66/14] und *Der grüngerandete BH* [WV 66/22]. In diesen Gemälden hebt Langer die sexuell konnotierten Körperteile der Frau deutlich hervor und erzeugt eine erotisierende Fetischisierung und Objektivierung der Frau.

In seinen theoretischen Notizen spricht Langer immer wieder vom großen Einfluss Picassos auf die gegenständliche Malerei des 20. Jahrhunderts. Für ihn ist der Kubismus „der geistige Dinghaufen, auf dem Blauer Reiter, Futurismus und viele Einzelgänger“ aufbauen konnten.²³⁷ Auch für sein persönliches Konzept des „absurden Realismus“ spielt der Kubismus eine wegweisende Rolle. Langer schreibt im Oktober 1965, dass sein

²³⁶ Maihofer 1995, S. 19.

²³⁷ Michael Langer: Theorie 1967 (AML).

Mensch „picassoresk und amerikanisch formuliert“²³⁸ werden soll. Die Kubisten verfolgten zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Idee, den Körper als Metapher zur Gebrochenheit der Welt zu zerlegen und ihn danach als metaphorische Rückkehr zur Ordnung wieder zu schließen. Die gesellschaftspolitischen und technischen Umbrüche kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatten einen großen Einfluss auf die Kunst. Für viele Maler*innen waren lineare Perspektiven und akademisch exakte Repräsentationen vom Menschen nicht mehr vertretbar.²³⁹ Wie Tom Slevin 2015 in seiner Studie über Menschenbilder der klassischen Moderne und ihre Auswirkungen auf die Malerei des 20. Jahrhunderts bemerkt, wurde der Kubismus zu einem flexiblen Konzept, das bis in die Gegenwart durchgehend von Künstler*innen in ganz Europa angewandt wird. Dabei verfolgen die auf dem Kubismus aufbauenden künstlerischen Konzepte stets eine Revolution existierender Auffassungen von Körperlichkeit.²⁴⁰ Nach der Vorherrschaft der Abstraktion in den 1950er Jahren, gab es zunächst keine bestehende Auffassung von Körperlichkeit, die überhaupt infrage gestellt werden konnte. Erst die Pop Art etablierte neue Konzepte von Figuration, insbesondere von Weiblichkeit. In der Tradition des Kubismus stehend kritisiert Langer in seinen Bildern die von der amerikanischen Pop Art unternommene Repräsentation der Frau als idealisiertes und sexualisiertes Werbeobjekt. Er setzt die Frau zwar auch als sexualisiertes und fetischisiertes Objekt ins Bild, reduziert die offensichtliche Sexualität jedoch gleichzeitig durch die absurde Verzerrung. Langer schafft somit ein Spannungsfeld zwischen der Pop Art und der expressionistischen Abstraktion und stellt, wie Picasso 50 Jahre zuvor, den existierenden weiblichen Schönheitsbegriff infrage.

Das Werk *Stehender, dunkelhaariger Mann* [WV 67/12] markiert 1967 einen motivischen Wandel in Langers „absurdem Realismus“: Als Pendant zu seinen frühen Frauenbildern von 1966, die sich auf die Repräsentation des weiblichen Körpers konzentrieren, drängt nun das männliche Gesicht in den Bildvordergrund. Zunächst bildet es ein der Faust gleichwertiges Bildelement [WV 67/12–WV 67/15], bevor es zunehmend den Großteil der Bildfläche ausmacht und den Körper in den Hintergrund drängt.

Anhand des Gemäldes *Sitzender Mann* [WV 67/21] wird zudem eine wesentliche Veränderung in Langers Verzerrungsprinzip deutlich: Statt der körperlichen und räumlichen

²³⁸ Michael Langer: Theorie, 27.10.1965 (AML).

²³⁹ Slevin 2015, S. 4.

²⁴⁰ Ebd., S. 13

Deformation werden die Figuren nun aus jeglichem Kontext herausgelöst und die Physiognomie bis zur Unkenntlichkeit verzerrt. Dies geht, wie zu Beginn dieses Kapitels erörtert, mit der zunehmenden Annäherung an die grafischen Stilmittel der Pop Art einher. Die extreme Verformung dehnt sich von einem zentrierten Punkt auf der Fläche in den restlichen Bildraum aus. Es wird der Eindruck erweckt, als blickten die Personen in einen Spiegel, der an einer Stelle geknickt oder gebogen ist. In der Arbeit *Sitzender Mann* verwendet Langer erstmals auch die Farbe Schwarz. Zentriert sich in diesem Werkabschnitt die harte Verzerrung spitz und zu einem Punkt innerhalb der Bildfläche hin, verschmelzen Gesicht und Körper in den nachfolgenden Bildern zu einer organischen und liquiden Masse. Aus dieser Masse treten wie in *o. T.* [WV 67/29] keine Gliedmaßen mehr hervor. Die harte Farbigkeit weicht helleren, oft rosigen und beigen Tönen, die das Organische und Fleischhafte dieser Formen intensivieren. Langer verzerrt den Körper nun zur absoluten Unkenntlichkeit.

Die ab 1967 entstandenen extremen Zerrbilder weisen ein ähnliches Prinzip wie Anamorphosen auf: Bewusst verzerrte Motive, die nur mittels eines speziell geformten und somit entzerrenden Spiegels oder aus einem bestimmten Blickwinkel zu identifizieren sind. Die Anamorphosen entwickelten sich aus den künstlerischen Experimenten der Renaissance und trieben ihr Spiel mit den Betrachtenden, indem sie „das Konkrete durch kalkulierte Verzerrung zerstört und es in neuen, abstrakten Formen wieder aufleben“ ließen.²⁴¹ Langer kann durch das anamorphotische Verzerrungsprinzip sein ursprüngliches Motiv des Menschen verschlüsseln und als abstrakte Form neu zeigen. Es ermöglicht ihm das Changieren zwischen Illusion und Wirklichkeit, zwischen dem Verborgenen und dem Offensichtlichen. Wie Kyung-Ho Cha und Markus Rautzenberg feststellen, entwickelte sich das Prinzip der Anamorphose für die Künstler*innen zu einem Instrument der subjektiven Repräsentation, Kritik und Selbstreflexion.²⁴² Der Kunsthistoriker Jan B. Deregowski legt in seiner Studie *Distortion: the eye and the mind* ebenfalls die Zusammenhänge zwischen künstlerischer Verzerrung und der Psychologie der Kunstschaffenden dar. Seiner Meinung nach ist das, was Künstler*innen in ihren Bildern subjektiv abbilden, oft nicht dasselbe, was bei den Betrachtenden ankommt. Damit bezieht er sich auf Michael Baxandalls Konzept des *Period Eye*²⁴³ und dessen Erkenntnis, dass Differenzen in der

²⁴¹ Georg Füsslin: Anamorphosen, in: *Weltkunst*, Nr. 69 (1999), S. 898–901, hier S. 898.

²⁴² Kyung-Ho Cha/Markus Rautzenberger (Hg.): *Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie*, München 2008, S. 20.

²⁴³ Vgl. Michael Baxandall: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972 (Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung in Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1984).

Wahrnehmung von der unterschiedlichen, oft kulturellen Erfahrung der Kunstschaffenden und der Betrachtenden abhängen.²⁴⁴ Langer betont, dass er in seiner persönlichen Suche nach dem Absurden nicht voraussehen könne, was dadurch sichtbar wird.²⁴⁵ Damit greift er die Bedeutung der anamorphotischen Verzerrung als Ausdruck der subjektiven Reflexion über äußere und innere Zustände auf:

Das meine ist das verzerrte Motiv. [...] Ich habe die Verzerrung gesehen. Ich habe sie am Gegenstand gesehen und mache diesen Zustand, den ich allein sehe, sichtbar. Er gehört mir, weil ich allein auf dem Weg Verzerrtes gesehen habe. Meine Malerei ist deren Darstellung: In der Darstellung wird die Verzerrung subjektiv. [...] Meine Bilder sind als mein Besitz erkennbar an der subjektiven Verzerrung.²⁴⁶

Die Interdependenz von subjektivem Empfinden und künstlerischer Verzerrung ist charakteristisch für die psychedelische Kunst der 1960er Jahre. Diese ist nicht nur geistig, sondern auch auf formaler Ebene in Verbindung mit Langers Bildlösungen des „absurden Realismus“ zu bringen. Leitet man psychedelisch von seinem griechischen Ursprung ab, heißt es soviel wie „offenbarte Seele“ (psychi [ψυχή] = Seele, delōs [δῆλος] = offenbar). Die psychedelische Kunst wurde durch ihre enge Verbindung zur Pop Art, der Plakatkunst und der populären Unterhaltung in den meisten wissenschaftlichen Diskursen zur Kunst der 1960er Jahre wenig beachtet. Erst mit der großen Wanderausstellung *Summer of Love* im Jahr 2005, ihrem umfassenden Katalog und anschließenden wissenschaftlichen Publikationen wie *Summer of Love. Psychedelic Art, Social Crisis and Counter-culture in the 1960s*²⁴⁷ wird der psychedelischen Kunst mehr zugesprochen, als ein bloßes Resultat jugendlicher Drogenexperimente zu sein. Sie wird als ein Ausdruck von Nonkonformität, Individualismus und Freiheit angesehen und ist eng mit der Popkultur sowie den politischen und moralischen Umbrüchen der 1960er Jahre verbunden.²⁴⁸ Christoph Grunenberg beschreibt die psychedelische Kunst als das „Ergebnis eines ungemein produktiven Wechselspiels zwischen Kunst, Technik, Drogenkultur, Musik und zahllosen weiteren Einflüssen, die eine außergewöhnliche, zutiefst vom Geist der Emanzipation und der Freiheit durchdrungene Ästhetik hervorgebracht haben“.²⁴⁹

²⁴⁴ Vgl. Deregowski 1984, S. 1–35.

²⁴⁵ Vgl. Michael Langer, in: Keller 1968, S. 41.

²⁴⁶ Michael Langer: Theorie, 13.3.1966 (AML).

²⁴⁷ Vgl. Grunenberg/Harris 2005.

²⁴⁸ Vgl. Summer of Love 2005, S. 7

²⁴⁹ Christoph Grunenberg, in: ebd.

Das psychedelische Plakat, meist für die Ankündigung von Musikkonzerten und Shows, entwickelte sich in den 1960er Jahren zum Artikulationsorgan der Hippiebewegung in San Francisco.²⁵⁰ Die der psychedelischen Kunst zugrunde liegende Verzerrung von Text und Motiv sowie die optisch wirkungsvollen Farbkombinationen sollten ursprünglich die „Effekte“ eines Drogenrausches wie etwa das Flimmern auf der Netzhaut und eine verstärkte Farbwahrnehmung simulieren. Es richtete sich speziell an die Jugendkultur, die in ihrem Interesse an bewusstseinserweiternden Drogen wie LSD und dem Protest gegen das „Establishment“ vereint war.²⁵¹

Stellt man Michael Langers o. T. [WV 68/5] dem Plakat *Presented in San Francisco by Bill Graham Byrds, Moby Grape, Andrew Staples* (San Francisco, 1967) [Abb. 55] des psychedelischen Künstlers Wes Wilson gegenüber, lassen sich deutliche stilistische Parallelen erkennen: Strahlende und reine Farben, verzerrte Motive sowie runde, S-förmig geschwungene Linien. Langers Werk ist von einer starken grafischen Ästhetik geprägt und erzeugt gleichermaßen wie Wilsons Plakat durch das Nebeneinander der Komplementärfarben Rot und Grün sowie Blau und Gelb psychedelische Effekte wie das Verschwimmen von Linien und Flimmern der Farben.

Der Arzt Richard P. Hartmann untersuchte 1968 im Sinne der Findung eines „erweiterten Kunstbegriffes“²⁵² mit einem Forschungsprojekt am Münchner Max-Planck-Institut die Auswirkungen von LSD auf den Malprozess. Neben Gernot Bubenik, Karl Fred Dahmen, Karl Otto Götz und Heinz Trökes nahmen unter anderem auch die Münchner Maler und SPUR-Mitglieder Heimrad Prem und Lothar Fischer an dem Experiment teil.²⁵³ In Hartmanns Publikation über die Ergebnisse seines Experimentes steht unter dem Eintrag von Prem ein Nachtrag vom 24. Juni 1971: „Vor einem Jahr verübte der Maler Uwe Lausen Selbstmord. Seit seinem chronischen Drogenmissbrauch hatte Lausen zu arbeiten aufgehört und sich isoliert. Sein Freund Heimrad Prem wurde von ihm seinerzeit in die ‚Praxis der Halluzinogene‘ eingeführt. Heute wurde Prem wegen eines Selbstmordversuchs in die Klinik eingeliefert, und zwar mit schweren Vergiftungen.“²⁵⁴ Es scheint, als wollte Hartmann mit diesem Nachtrag weniger auf die Gefahren des Drogenmissbrauchs aufmerksam machen, als sich selbst aus der Verantwortung für Prems drogenbedingten Selbstmordversuch ziehen.

²⁵⁰ Lutz Hieber: Politisierung der Kunst. Avantgarde und US-Kunstwelt, Wiesbaden 2015, S. 157.

²⁵¹ Summer of Love 2005, S. 121, 126.

²⁵² Richard P. Hartmann: Der Urregelkreis und das biologische Stufenmodell zur evolutionsgeschichtlichen Bedeutung der Komplementarität, München 1992, S. 12.

²⁵³ Vgl. Hartmann 1974, S. 55–226.

²⁵⁴ Ebd., S. 226.

Fischer resümiert seinen LSD-Trip mit den Worten: „Es war schön und interessant. Ich habe aber festgestellt, daß das, was man sieht, nichts mit dem zu tun hat, was man in dem Zustand zeichnet. Das Gesehene ist nicht darstellbar!“²⁵⁵ Langer knüpft in seinen Bildern mit ihrer farblichen Leuchtkraft und der motivischen Verzerrung zu geschwungenen Formen allerdings an die psychedelische Stimmung und Ästhetik der 1960er Jahre an.²⁵⁶

Die Gegenständlichkeit in Langers „absurdem Realismus“ wurzelt, wie im vorherigen Kapitel analysiert wurde, in einem von der amerikanischen Pop Art bereitgestellten motivischen Repertoire des Alltags und der Popkultur. Diese Motivik und grafische Stilmittel wie den glatten und leuchtenden Farbauftrag hat Langer aufgenommen und mit absurden Gestaltungsprinzipien verbunden. Die Quellen für die Herstellung von Absurdität fand er in der Theorie des absurden Theaters von Ionesco sowie den Ausdrucksmöglichkeiten expressionistischer Malerei: in der physischen Deformation und extremen Verzerrung.

Die Absurditätsstrategien verdeutlichen Langers ambivalente Haltung gegenüber der amerikanischen Pop Art, die gleichermaßen von Faszination und Skepsis geprägt ist. Der absurde Charakter seiner Bilder erzeugt ein Gegengewicht zur kühlen Objektivität der Pop Art. Es entsteht ein Spannungsfeld zwischen zwei Ebenen – der tradierten Malerei und der trivialen Gegenständlichkeit –, die sich gegenseitig relativieren. Nach Cornelia Stabenow schafft es Langer aus seiner „Angst vor Banalem“, den Gegenstand für die Malerei zu retten und „gleichzeitig die Gefahr des Nur-Formalen“ zu vermeiden.²⁵⁷ Sie erklärt, dass Langers Werke, die so „radikal montierend mit der sichtbaren Wirklichkeit umgehen“, das Ausmaß der Krise, in der sich die Malerei in den 1960er Jahren befindet, verdeutlichen.²⁵⁸

Die Verzerrung ist für Langer jedoch nicht nur Ausdruck seines Unbehagens gegenüber den westlichen Kunstentwicklungen. Wie er selbst sagt, repräsentiert die Verzerrung auch die Zustände, die er um sich herum wahrnimmt. Damit meint er die gesellschaftlichen Zustände und die Jahre vor der 68er-Revolution, die für ihn das geistig-kulturelle Umfeld seiner Kunstproduktion darstellen. Er ist davon überzeugt, dass die Absurdität im Begriff sei, dieses Unbehagen auszudrücken.²⁵⁹

²⁵⁵ Ebd., S. 167.

²⁵⁶ Eine Freundin ist sich „nicht sicher“, ob Langer in dieser Zeit Drogenerfahrungen gemacht hat. Vgl. Gespräch mit Christine Raum, 3.2.2017 (ALS).

²⁵⁷ Stabenow 1990, S. 5f.

²⁵⁸ Ebd., S. 11.

²⁵⁹ Michael Langer, Capriccio-Kulturmagazin, BR, 2005 (AML).

4. Der Sieg des Banalen – Der „absurde Realismus“ ein missglücktes Experiment?

Ich konnte sie [die Figur] nicht weiter abstrahieren, denn ich wollte ja eigentlich nicht gegenstandslos werden. Ich konnte die Farbe nicht noch leuchtender wählen und ich konnte nicht exakter malen, auch das hatte ich getan. So war meine Erfolglosigkeit gleichzeitig begleitet von einem Bewußtsein, zumindest vorläufig an einem Ende zu sein.¹

Anfang 1969 scheint Langer den Glauben an den „absurden Realismus“ als ein Konzept zwischen der Deskription der Pop Art und der Abstraktion des Expressionismus verloren zu haben und erstellt sein vorerst letztes Bild. Er sieht keine Perspektive mehr für die Arbeit mit dem Pinsel, lagerte seine Bilder für mehr als 20 Jahre auf dem Dachboden seiner Schwabinger Wohnung und wendet sich stattdessen dem Experimentalfilm und dem Schreiben kunsttheoretischer Texte zu. Neben dem Bewusstsein, künstlerisch an ein Ende gelangt zu sein, tragen auch die damaligen gesellschaftspolitischen Umwälzungen in gewissem Maße zu Langers plötzlichem Ende der Malerei bei.

Wie Marie Luise Syring erklärt, konnten sich viele Künstler*innen dem Druck der politischen Realitäten um 1968 nicht mehr entziehen. Sie wollten an ihrer Bewusstmachung und dem Protest gegen Krieg und Diskriminierung mitwirken. Daraus entwickelte sich laut Syring eine Bandbreite künstlerischer Experimente, dessen kollektives Bestreben es war, anhand der Fantasie, der Lust und dem Spielerischen dem Rationalismus der gesellschaftspolitischen Ideologien entgegenzuwirken. Für viele Künstler*innen war die konsequente Folge am Ende dieses Prozesses die Ablösung der Kunst durch die politische Aktion.² Wie viele Münchner Zeitgenoss*innen verzichtete Langer infolgedessen auf die

¹ Michael Langer, Capriccio-Kulturmagazin, BR, 2005 (AML).

² Vgl. Marie Luise Syring, Einführung, in: Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1990, Köln 1990, S. 13f.

Malerei. Die Mehrheit wandte sich alternativen Kunstpraktiken zu oder beendete gar jegliche künstlerische Tätigkeit und begann, sich sozial zu engagieren.

Im letzten Kapitel soll zunächst die Situation der Münchner Kunstszene um 1968 untersucht werden, um den unmittelbaren Kontext zu beleuchten, in dem Langer die Malerei aufgegeben hat. Die anschließenden Unterkapitel befassen sich mit Langers kurz darauf entstandenen Experimentalfilmen sowie seinen in den 1980er Jahren publizierten Kunsttheorien. Dabei soll herausgefunden werden, ob das Konzept von Langers Malerei auf andere Medien übertragen werden konnte und er den „absurden Realismus“ somit letztendlich für sich retten konnte.

4.1. München um 1968 – Revolte und „Malverbot“

„Malt der noch?“³ – Der ehemalige Münchner Akademiestudent Frank von Sicard erinnert sich, dass um 1968 an der Kunstakademie ein unausgesprochenes „Malverbot“ galt. Von Sicard selbst fiel es nicht schwer, die Malerei aufzugeben: „Wir haben dann halt Plakate gedruckt und Flugblätter gemacht und Karikaturen und Comics gezeichnet und so was.“⁴ Auch sein Studienkollege Alfred Lachauer erzählt, dass er damals meinte, er müsse das Malen jetzt aufgeben und stattdessen vor die Fabriken gehen und Flugblätter verteilen. Voller Enthusiasmus in die Gesellschaft hineinwirken und etwas organisieren zu können, ermöglichte für Lachauer eine ganz andere Wirkungskraft, als die private Malerei.⁵ Rita Mühlbauer hatte an der Akademie bei Xaver Fuhr und Karl Fred Dahmen Malerei studiert. Die Malerin erinnert sich, dass das Malverbot damals ein großes Thema an der Akademie war. Die jungen Kunststudierenden waren überzeugt, dass sie eigentlich etwas sozial Wertvolleres machen sollten als Kunst. Viele, erzählt Mühlbauer, haben daraufhin Soziologie studiert. Auch sie selbst habe damals symbolträchtig ihr letztes Bild schwarz angepinselt und vorerst aufgehört zu malen.⁶ Mühlbauer setzt kurze Zeit später ihre gegenständliche Malerei fort und scheint sich somit dem hauptsächlich von ihren männlichen Kollegen auferlegten Malverbot nicht zu unterwerfen, was als ein emanzipatorischer Akt betrachtet werden kann. Eines von Langers letzten Bildern gehört zur Reihe der stark abstrahierten, quadratischen Sprühbilder. Den Hintergrund des letzten Bildes besprüht Langer nicht wie gewohnt mit dunkelblauem, sondern mit schwarzem Sprühlack [WV 69/4], was einen ähnlich symbolhaften Abschluss seiner Malerei verdeutlicht.

Die ehemaligen Kunststudenten der Münchner Akademie rekonstruieren die Situation um 1968 als das kollektive Bestreben, Kunst und Gesellschaft miteinander zu verbinden. Das, was die Gruppe SPUR schon 1958 in ihrem ersten Manifest artikulierte und die FMDK e.V. seit 1961 mit ihren jährlichen Herbstsalon-Ausstellungen im Haus der Kunst anstrebte, scheint gegen Ende des Jahrzehnts in der festen Überzeugung zu kulminieren, dass Kunst zu einem öffentlichen Gut gemacht werden und allezeit zugänglich sein muss. Kunst soll raus aus den Museen, rein in den öffentlichen Raum und politisch relevant sein. Dieses Bestreben zeigt sich am deutlichsten an der Münchner Kunstakademie. Dort veranstalteten die Studenten öffentliche Konzerte der Krautrock-Bands Amon Düül,

³ Frank von Sicard, in: Beyer 2018, S. 11.

⁴ Ebd.

⁵ Alfred Lachauer, in: ebd., S. 10.

⁶ Rita Mühlbauer, in: ebd., S. 11.

Popol Vuh und Embryo. Rainer Werner Fassbinder bespielte die Räume der Akademie zeitweise mit den Stücken seines 1968 gegründeten „anti-theaters“ und auch das New Yorker *Bread and Puppet Theatre* gab Vorstellungen in der Aula der Akademie.⁷ Während der Diskussion um die Notstandsgesetzgebung entwickelt sich die Akademie zunehmend zum Zentrum der Studentenprotestbewegung. Am 16. Mai 1968 erfolgten ein von der Studentenverwaltung (AStA) organisiertes Notstandshappening, Teach-Ins sowie eine gemeinschaftliche Malaktion, in der große Papierbahnen mit Parolen wie „Kein 1933“ beschriftet und aus den Fenstern gehängt wurden [Abb. 56]. Vier Tage später startete vom Vorplatz der Akademie eine großangelegte Demonstration gegen den Erlass der Notstandsgesetze, bei der die Studenten mit dem Präsidenten und einigen Professoren der Kunstakademie in der ersten Reihe mitliefen.⁸

Nur einen Monat später, im Juni 1968 traf das Establishment der deutschen Kunstszene im Haus der Kunst zur jährlichen *Großen Kunstausstellung* zusammen. Völlig unbeirrt wurden „Idyllen, schöne Ausblicke, Oasen der Ruhe und Beschaulichkeit neben phantastischen Szenerien und gewagten Konstruktionen von Geist und Technik“⁹ gezeigt: Stillleben von Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff, unverbindliche Abstraktionen von Karl Otto Götz oder sechs Skulpturen des 80-jährigen Münchner Bildhauers Toni Stadler.¹⁰ Dass von den ausgestellten 995 Kunstwerken der 601 Künstler*innen 188 unter 35 Jahre alt waren und man sich somit der Jugend öffnen würde, hebt Hermann Schütz in seiner Rezension lobend hervor.¹¹ Widersprüchlich dazu erscheint Karl Stankiewicz' Rückblick auf dieselbe Ausstellung mit der Angabe, dass nur 188 Künstler*innen unter 65 Jahren alt gewesen seien und somit in der Schau noch immer das Werk einer überwiegend alten Künstlergeneration gezeigt würde.¹² Sicher ist, dass die Werkauswahl einen für die gesellschaftspolitischen Umstände in diesem Jahr reaktionären Zustand widerspiegelt, der sich ähnlich in den obsoleten Strukturen innerhalb der Akademie zeigt.

Schon als Langer 1949 in die Akademie eintrat, war diese von Spannungen und massiven Differenzen innerhalb des Kollegiums geprägt. Im Laufe der nächsten zwei Jahrzehnte scheint sich das Verhältnis zwischen den Professoren und Studenten verhärtet zu haben. Die Abneigung der angehenden Künstlerschaft richtete sich gegen die reaktionären Struk-

⁷ Frank von Sicard, in: ebd., S. 9.

⁸ Ebd., S. 4.

⁹ Schütz 1968, S. 387.

¹⁰ Vgl. Große Kunstausstellung, Kat. Ausst. Haus der Kunst, München 1968.

¹¹ Schütz 1968, S. 389.

¹² Stankiewicz 2013, S. 94.

turen in der Berufungspolitik, das distanzierte Verhältnis der Professoren zu den Studenten und die oft semesterlange Abwesenheit der Professoren. Der damalige Student Wolfgang Schikora beschreibt seine Erlebnisse: „Der Professor kam einmal die Woche vorbei und hat sich die Sachen, die da gemacht wurden, so von oben herunter kurz angeschaut, hat ein paar Bemerkungen gemacht und ist dann wieder gegangen. Da ging’s absolut feudal zu. Da war ein Herrscher, der hat gesagt: so wird’s gemacht und ihr habt Euch dem anzupassen.“¹³ Für Frank von Sicard war die Kunst, die ihre Professoren machten, altmodisch und traditionell. Die ganze Professorenschaft war mehrheitlich über 60 Jahre alt.¹⁴ Der 1966 als Professor für Kunsterziehung an die Akademie berufene Thomas Zacharias war mit 36 Jahren das jüngste Mitglied des Kollegiums. Er stellte damals verwundert fest, dass die Professoren ihre Privataufträge in den Werkstätten der Akademie anfertigen ließen, diese teilweise monatelang besetzten und immer Vortritt vor den Studenten beanspruchten.¹⁵ Auch die verschwiegene NS-Vergangenheit mancher Professoren provozierte die Studentenschaft. So etwa von Harro Ernst und Hermann Kaspar, die bereits während Langers Studienzeit für Aufruhr unter den Studierenden und manchen Professoren sorgten. Am 2. Juli 1968 organisierte der AStA eine Ausstellung, in der sie einen Briefwechsel zwischen Kaspar und dem Rüstungsminister Albert Speer aus den 1940er Jahren einrahmten und in der Aula der Akademie aufhängten. Ein Flugblatt mit durchgestrichenem Hakenkreuz warb für die Ausstellung *Der Fall Hermann Kaspar*. Infolgedessen kam der Vorsitzende des AStA Wieland Sternagl aufgrund der „Verbreitung nationalsozialistischer Embleme“ kurzzeitig in Untersuchungshaft.¹⁶

Wie aus den Erfahrungsberichten der ehemaligen Studenten hervorgeht, verhärteten sich die angespannten Verhältnisse an der Münchner Kunstakademie zunehmend und formierten sich zu Beginn des Jahres 1969 zum Auftakt einer Revolte. Zacharias hält für die umfangreiche Publikation zur 200-jährigen Geschichte der Münchner Akademie die Ereignisse 2008 in einem umfangreichen Bericht fest: Neben kleineren Aktionen im Februar 1969, wie etwa die parodistische Immatrikulationsfeier für neue Studenten und der „Tag des Zweirads“, an dem sie mit Motorrädern durch die Akademie fuhren, bemalten die Studenten die Wände der Akademie mit provokanten Parolen. Neben Forderungen wie „Macht aus der braunen Akademie die rote Akademie“ und „Die bürgerliche Kunst ist ein Furz des Kapitalismus“ [Abb. 57] sorgten Parolen wie „Haut den Huber in den Zuber“

¹³ Wolfgang Schikora, in: Beyer 2018, S. 4.

¹⁴ Frank von Sicard, in: ebd., S. 5.

¹⁵ Thomas Zacharias, in: ebd.

¹⁶ Ebd., S. 7.

für Aufruhr. Damit protestierten die Studenten gegen ein Relegationsgesetz von Kultusminister Ludwig Huber. Er veranlasste am 20. Februar 1969 zum ersten Mal die Schließung der Akademie.¹⁷ Die die linke Bewegung diffamierende *Bild-Zeitung* titelt am Tag nach der Schließung: „Münchens Akademie in einen Schweinestall verwandelt!“¹⁸ Mit dem Beschluss zur Schließung ereignete sich noch am selben Tag ein Sturm auf die Akademie. Im Hörsaal 101 der benachbarten Universität versammelten sich etwa 300 junge Menschen und stürmten geschlossen die Akademie. Die Polizei war auf solche Gegenmaßnahmen der Studenten vorbereitet und marschierte kurz darauf mit 200 vollausgerüsteten Beamten in die Akademie. 123 Studenten wurden verhaftet. Nach einer Klage des AStA-Vorsitzenden Wieland Sternagls wurde die Schließung der Akademie zum 25. Februar als „unverhältnismäßig“ wieder aufgehoben. Es folgten daraufhin weitere, noch aggressivere Bemalungen der Wände, Kunstbarrikaden im Verwaltungstrakt und Aktionen gegen die Professoren Ernst und Kaspar, den Akademiepräsidenten Paolo Nestler und Kultusminister Huber. Am 7. Juli wurde vom Ministerium ein Ordnungskatalog verfügt, der Ausweiskontrollen am Eingang, Hausverbote und die Schließung bei Dunkelheit und am Wochenende veranlasste. Vier Tage später trat Nestler als Präsident zurück und am 19. Juli 1969 wurde die Akademie durch einen Beschluss des Landtags für mehrere Monate geschlossen, um diese zu renovieren und die Wände zu weißeln. Zur Wiedereröffnung der Akademie im Wintersemester 1969/70 wurde erstmals ein Präsidialkollegium unter dem Vorsitz von Franz Nagl ins Leben gerufen.¹⁹

Neben dem staatlichen Kunstbetrieb und den obsoleten Zuständen innerhalb der Akademie, richtet sich der Protest der jungen Künstlerschaft auch gegen den seit 1967 in Westdeutschland aufstrebenden Kunstmarkt. Die Mechanismen des Kunsthandels sind rückblickend ebenfalls als ein Katalysator für die künstlerischen Umbrüche von 1968 zu begreifen und ein großes Diskussionsthema unter den Künstler*innen. So fragt Langer seinen Freund Heimrad Prem schon 1964: „Wie würdest du malen, wenn es keinen Kunstmarkt gäbe?“²⁰ Und von Sicard stellt 1968 die These auf: „Kunst ist der Zuckerguss auf dem Scheißhaufen des Kapitalismus.“²¹

¹⁷ Zacharias 2008, S. 116f.

¹⁸ O. V.: Münchner Akademie in einen Schweinestall verwandelt, in: *Bild-Zeitung*, 21.2.1969.

¹⁹ Vgl. Zacharias 2008, S. 116ff.; Chronik der Akademie der Bildenden Künste, Archiv, www.adbk.de/de/akademie/archiv-historisches/chronik.html.

²⁰ Tagebuchnotizen, 1.8.1964, in: Prem 2013, S. 139.

²¹ Frank von Sicard, in: Beyer 2018, S. 10.

Die Entwicklung der Pop Art belegt exemplarisch, welche Auswirkungen der Kunstmarkt auf die Kunstsituation Ende der 1960er Jahre ausübt. Ihr schneller Aufstieg auf dem internationalen Kunstmarkt und die daraus resultierenden hohen Summen der Werke scheinen dem ursprünglichen Bestreben der Pop Art als radikaler Gegenentwurf zur Abstraktion und Ausdruck einer neuen Avantgarde entgegenzuwirken. Pop wird zum Mainstream, einem Objekt für wohlhabende Kunstsammler und ist nicht mehr Ausdruck einer jungen Künstlerschaft, die sich nach einer Verbindung von Kunst und Realität sehnte. Doris Schmidt schreibt im Juni 1968 in der *Süddeutschen Zeitung*, dass Pop Art schick und elegant sei und niemanden mehr beunruhigen würde.²² Aus der einst progressiven Kunstform, die mit den bestehenden Kunstauffassungen gebrochen hatte, scheint ein Klassiker geworden zu sein. Dieser schnelle Wandel in der Rezeption der Pop Art ist beispielhaft für die überstürzte Abfolge der Avantgardismen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Stets löst ein innovativer Kunststil den nächsten ab, schnell wird aus einem modernen Stil ein postmoderner.²³ Die rasche Ablehnung der Pop Art unter den jungen Künstler*innen um 1970 mag auch daher rühren, dass die Faszination des *American Way of Life* mit dem politischen Eingreifen Amerikas in den Vietnamkrieg starke Risse erhielt. Wie Catherine Dossin feststellt, zweifelte die westdeutsche Gesellschaft an ihrer hohen Meinung von den USA und wollte sich daraufhin lieber der Weiterentwicklung der deutschen Kultur widmen.²⁴ Auch bei den jungen Münchner Kunstschaaffenden hinterlässt die Abfolge der Avantgardismen einen tiefen Eindruck. So beginnt Nina Keller ihren Report über die Münchner Kunstszene 1968 mit den Worten: „Informel, Tachismus, Action Painting, Konstruktivismus, Kinetik, Op Art, Pop Art, Neuer Realismus, Minimum Art, Environment... -Ismen die kommen und gehen. Sind sie ein Anliegen?“²⁵

Als Reaktion auf den schnellen Aufstieg der einst avantgardistischen Pop-Kunst auf dem internationalen Kunstmarkt sowie auf die aktuellen gesellschaftlichen Umstände erfolgt gegen Ende der 1960er Jahre ein weiterer Paradigmenwechsel im internationalen Kunstgeschehen. Es werden neue Anforderungen an die Kunst gestellt, in denen die bestehenden Kunstinstitutionen, der Kunstmarkt, die Rolle des*r Künstlers*in in der Gesellschaft und die Funktion des Kunstwerkes hinterfragt werden. Der Kunstkritiker László Glózer bezeichnet die Entwicklungen als „Ausstieg aus dem Bild“ – eine Metapher, die

²² Schmidt 1968, S. 12 (BHS).

²³ Vgl. Jean-François Lyotard: Beantwortung der Frage: „Was ist postmodern?“, in: Tumult, Nr. 4 (1982), S. 131–142, zit. nach: ders.: Postmoderne für Kinder, Wien 1987, S. 26.

²⁴ Vgl. Dossin 2011.

²⁵ Keller 1968, S. 7.

für ihn den Prozess der Auflösung des traditionellen zweidimensionalen Tafelbildes und die Hinwendung zu alternativen Ausdrucksmitteln seit den späten 1950er Jahren charakterisiert.²⁶ In einem gleichnamigen Sammelband schreibt Uwe M. Schneede, dass sich damit die folgenreichste Veränderung in der Kunst seit Kriegsende ereignet hätte. Der „Ausstieg aus dem Bild“ habe seiner Meinung nach dem traditionellen Staffeleibild zwar keine endgültige Absage erteilt, er definiere dennoch mit Performances und Konzepten eine völlig neue Vorstellung von zeitgenössischer Kunst.²⁷ Happening und Fluxus, Minimal Art, Land Art, Konzeptkunst und multimediale Kunstformen wie Fotografie, Film und Video rücken in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Mit der Konzeptkunst geht nach Lucy Lippard die „Entmaterialisierung des Kunstobjektes“ einher:

[...] as the object becomes merely the end product, a number of artists are losing interest in the physical evolution of the work of art. Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art, especially of art as object, and if it continues to prevail, it may result in the object's becoming wholly obsolete.²⁸

In ihrer Publikation *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* beschreibt Lippard die Ereignisse innerhalb ihres eigenen künstlerischen Umfeldes in New York. Künstler*innen begannen zunehmend Aktionen durchzuführen, die ohne Material im traditionellen Sinne stattfanden. Statt Leinwand und Farbe wurde – insbesondere in den feministischen Praktiken – der Körper eingesetzt. An die Stelle von konkret fassbarem Material trat das Konzept und die Idee. Beigefügte Texte oder Fotografien geben den Betrachtenden zwar Denkanstöße, das Kunstwerk nimmt jedoch allein durch assoziative Gedankenprozesse im Kopf der Betrachtenden Gestalt an. Die neuen Kunstformen wollen sich so weit wie möglich vom traditionellen Kunst- und Objektbegriff entfernen. Gleichermäßen verändert sich nach Stephan Schmidt-Wulffen auch das Künstlerbild ab den 1960er Jahren. Der*die Künstler*in repräsentiere zunehmend die Idee und das Material zugleich. Er*Sie wird zum gestaltenden Subjekt und zum geformten Objekt. Künstlerische Produktion wird zunehmend zur gesellschaftlichen Praxis und führt auch zu einer Neubewertung der Beziehung vom Kunstschaffenden zu den Betrachtenden. Sie werden nun in die künstlerische Praxis einbezogen und zu Beteiligten des Kunstwerkes.²⁹

²⁶ Vgl. Lázló Glózer: Ausstieg aus dem Bild, in: Westkunst, Kat. Ausst. Köln 1981, S. 234–238.

²⁷ Schneede 1996, S. 7.

²⁸ Lippard 1973, S. vii.

²⁹ Vgl. Stephan Schmidt-Wulffen: Subjekt–Objekt. Zur Veränderung des Künstlerbildes in den sechziger Jahren. Das Subjekt in der Produktionsästhetik der Moderne, in: Schneede 1996, S. 27–41.

Frank von Sicard erinnert sich, dass damals viele Münchner Maler*innen unter den neuen Anforderungen an die Kunstpraxis wie dem „Malverbot“ an der Akademie gelitten haben.³⁰ Auch bei Kunstschaaffenden in Langers Umfeld lässt sich eine Verweigerungshaltung gegenüber der Malerei feststellen. So etwa bei den ehemaligen Künstlern der Gruppe SPUR, bei denen sich in den späten 1960er Jahren bis auf Lothar Fischer ausnahmslos ein Wendepunkt im Kunstschaffen beobachten lässt. Juliane Roh schreibt, dass die schnelle Weiterentwicklung der Kunst der 1960er Jahre die Künstler der SPUR „am Überleben der Kunst zutiefst zweifeln“ hat lassen.³¹ Damit bestätigt sie die Vermutung, dass die schnelle Abfolge der Ismen seit Kriegsende und damit die Entwicklung der Pop Art von einer radikalen künstlerischen Innovation zu einem „Klassiker“³² der Kunstgeschichte, große Unsicherheit unter den Kunstschaaffenden auslöste. Prem äußert in seinen Tagebuchnotizen, dass ihm der ständige Wandel, dem er seine Malerei unterzieht, erschöpfe und er ständig auf der Suche nach einer neuen – der richtigen – Kunstform sei.³³ 1971 war Prem aufgrund eines Suizidversuchs längere Zeit im Krankenhaus. Als Folge von übermäßigem Drogenkonsum und psychischen Problemen nahm er sich schließlich im Februar 1978 in München das Leben. Sein Gruppenkollege Helmut Sturm hört 1968 auf zu malen, schreibt mit Hans M. Bachmayer kritische Texte und engagiert sich in der Hochschulgruppe Sozialistischer Kunststudenten an der Akademie. 1970 gründet er zusammen mit Otto van de Loo das Kinderforum als Ort einer repressionsfreien Kunsterziehung.³⁴

Uwe Lausen legt im August 1967 nach einem sehr produktiven Jahr den Pinsel zur Seite. Im Frühjahr 1968 zog er mit seiner Frau Heide Stolz und seinen beiden Töchtern von Aschhofen zurück nach München in die Nordendstraße 12 und nahm die Malerei wieder auf. Bald scheint ihm jedoch in der Flächigkeit und Reduktion seiner Malerei zu einem Endpunkt gekommen zu sein und er gibt das Malen wie Langer spätestens 1969 vollständig auf. Er widmet sich daraufhin zusammen mit dem Pianisten Hans Poppel der Improvisationsmusik.³⁵ Rückblickend begründet Lausen das Ende seiner Malerei: „Beim Malen verwandelte sich meine Depression in Aggression, nur so konnte sie sich äußern; [...] Die Aggressivität im Malen schien mich zu entlasten; aber der Druck wurde immer

³⁰ Frank von Sicard, in: Beyer 2018, S. 11.

³¹ Juliane Roh: Die Gruppe SPUR, in: Aufbrüche 1984, S. 130–133, hier S. 133.

³² Ingelore Kuhner: Ausstellung Sammlung Ströher 1968, München, in: Die Welt, 17.7.1968, S. 9.

³³ Tagebuchnotizen, 11.12.1964, in: Prem 2013, S. 179.

³⁴ Loo 1995, S. 14.

³⁵ Uwe Lausen: Hier und Jetzt, Text, 15.12.1968, in: Lausen 2010, S. 14.

stärker. Schließlich wurde mir das Malen, das seine damalige Bedeutung als Entlastungstätigkeit nicht mehr genügend erfüllen konnte, sinnlos.“³⁶ Ein Jahr darauf nahm sich Lausen das Leben.³⁷ Sein Freitod war, wie Selima Niggl erklärt, neben dem Drogenmissbrauch auch Ausdruck einer radikalen geistigen Haltung, die er in unzähligen Schriften und Bildern vorweggenommen hatte: „Das Ende meiner Person ist genauso unvermeidlich wie das Ende der menschlichen Gesellschaft. Und so wie die Menschheit werde auch ich meine endgültige Bestätigung im endgültigen Ende finden [...], der Sieg ist unvermeidlich.“³⁸

Wie die Untersuchung zur Situation der Münchner Kunstszene um 1968 zeigt, bewegt sich Michael Langer in einem Umfeld, in dem ein kollektives Bewusstsein über das Ende der Malerei sowie über neue Anforderungen an die Kunst bestand. Dieses Bewusstsein ist allgemein verbreitet: Jörg Immendorff malt 1966 sein Bild *Hört auf zu malen!* und setzt ein großes schwarzes Kreuz auf die Leinwand. Mit seinem Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie, Joseph Beuys, teilt er die Hinwendung zur politischen Relevanz der künstlerischen Arbeit. Neben der zeitweiligen Realisierung von künstlerischen Aktionen bleibt Immendorff der Malpraxis jedoch verbunden. Sein programmatisches Bild von 1966 ist für ihn, wie er 2003 in einem Interview mit Pamela Kort erzählt, nicht die Absage an die Malerei, sondern vielmehr die Negierung vergangener Formen der Malerei und die Bekräftigung einer neuen, von Grund auf anderen Malpraxis.³⁹ Diese findet er in einem konkreten politischen Realismus, der ihm die Möglichkeit gibt, sich trotz der vermeintlich unzeitgemäßen Malerei intensiv mit dem westdeutschen Zeitgeschehen zu befassen.

Der Berliner Maler Eugen Schönebeck setzt sich in den 1960er Jahren in seiner Porträtmalerei intensiv mit dem Menschen auseinander und malt häufig bekannte Personen des aktuellen politischen Zeitgeschehens. Er verwirklicht eine realistische Figuration, deren Formen geometrisch strukturiert sind und die aufgrund der glatten und leuchtenden Farbf Flächen Anklänge an die Pop Art assoziieren lässt. 1967 beendet auch er plötzlich seine Malerei.⁴⁰ Sie war für ihn ursprünglich Ausdruck eines Aufbruchs in einen neuen Realismus. Allmählich verstärkt jedoch der ausbleibende Erfolg Schönebecks Wut auf das Kunstsystem. Kein Mensch interessierte sich in Berlin damals für zeitgenössische, und

³⁶ Ebd., S. 86.

³⁷ Anlässlich seines 50. Todestages findet in der Staatsgalerie Stuttgart die Ausstellung *Du lebst nur keimmal* vom 18.6. bis 18.10.2020 statt, die von Selima Niggl kuratiert wird.

³⁸ Uwe Lausen: Überschriften, in: Lausen 1984, S. 24.

³⁹ „Jörg Immendorff talks to Pamela Kort“, in: Artforum, März (2003), S. 222, zit. nach: Pamela Kort: Immendorff: The Lowdown on the Renegade, in: dies./Robert Storr (Hg.): Jörg Immendorff. I wanted to become an artist, Köln 2004, S. 34.

⁴⁰ Thomas Hirsch: Eugen Schönebeck, München 2014, S. 14.

erst recht nicht für figürliche Kunst, erzählt er.⁴¹ In einem Interview mit der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* begründet Schönebeck 2011 seinen Ausstieg aus der Malerei damit, dass er nicht länger Maler sein wolle, sondern Künstler.⁴²

Langers Umfeld um 1968/69 definiert sich durch die Auffassung, dass der politische Aktivismus wichtiger sei als die Kunst und dass die Malerei als reaktionär gelte. Es erfolgt ein internationaler Paradigmenwechsel in der Kunst, der eine Entmaterialisierung des Kunstobjektes fordert. Für Langer lag die logische Konsequenz vor allem in der Beendigung der Malpraxis, nicht aber in der Aufgabe jeglicher künstlerischen Tätigkeit. So macht er sich 1969 auf die Suche nach neuen Ausdrucksformen, um sein Konzept des „absurden Realismus“ fortführen zu können.

⁴¹ Hanno Rauterberg, in: Zeit Online, 10.2.2011, www.zeit.de/2011/07/Schoenebeck.

⁴² Swantje Karich, in: FAZ Online, 23.2.2011, www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/eugen-schoenebeck-in-frankfurt-er-kam-revolutionierte-die-kunst-und-verschwand-1595555-p2.html.

4.2. Langers Experimentalfilme 1969–72: Zwischen Illusion und Realität

Ich wollte einen Sexfilm drehen [...], der sich von den üblichen pornografischen Filmen dadurch abgrenzt, dass er das Dargestellte ständig veränderte, mystifizierte, verärselte, um dadurch der Trivialität zu entgehen.⁴³

Laute Trommelmusik ertönt, ein schwarz-weiß gestreiftes Muster erscheint auf der Bildfläche. Die Zebrastrifen verzerren und bewegen sich fließend im Rhythmus der Trommelschläge. Aus einem Punkt in der Mitte des Bildes erwächst das Gesicht einer Frau. Es wird gummiartig in die Breite gezogen und führt zu einer grotesken Doppelansicht. Weitere Formen erwachsen aus der Bildmitte, spiegeln sich selbst und verschwinden gleich wieder, um neuen Formen Platz zu machen. Ein Bett, überzogen mit glänzender weißer Lackfolie, wird zur Bühne. Darauf wälzt sich ein nackter Frauenkörper. Ihre eingeeölte Haut greift die akzentuierten, weißen Lichtreflexe der Lackfolie auf. Brüste, Hintern und Hände sind ausschnitthaft zu sehen und werden symmetrisch gespiegelt. So kommt etwa eine längliche Form mit Händen an beiden Enden aus der Mitte des Bildes hervor und krabbelt das weiße Kunststoffbettlaken entlang. Eine weibliche Brust entsteht aus dem Nichts, wird stetig größer, teilt sich in zwei Brüste auf und verschwindet sogleich wieder [Abb. 58]. Im rhythmischen Tempo der Musik sind dynamische Formveränderungen zu sehen, die fließend in- und auseinandergehen und symmetrisch gespiegelte Körperteile offenbaren.

Seinen ersten Experimentalfilm von 1969 nennt Langer *Yin* (16mm, Magnetton, 11:38 Min.) – ein aus der chinesischen Philosophie stammender Begriff für die Bezeichnung des kosmologischen weiblichen Prinzips. Er impliziert Ruhe, Weichheit, Dunkelheit und Passivität. Ohne das entgegengesetzte Yang (als männliches, hartes und aktives Prinzip) kann das Yin nicht bestehen. In ihrer Zusammensetzung bilden sie die Grundkraft des Lebens. Ist das Yin durch die weibliche Hauptdarstellerin optisch repräsentiert, kann das männliche Prinzip durch die harte Schlagzeugmusik akustisch dargestellt werden.⁴⁴

1971 und 1972 entstehen zwei weitere Experimentalfilme: *Sigma* und *Mutationen*. Alle Filme wurden auf einem 16 Millimeterband von Knut Nielsen gefilmt und vom Münchner Galeristen Ernst Kirchhoff finanziert und produziert. Er zeigte 1969 Langers Film *Yin* erstmals in seiner Avant Art Galerie Casa in der Ludwigstraße 19 unter dem Ausstellungstitel *Plastik-Frauen*. Nur einen Monat zuvor hatte Heimrad Prem mit seinen *Plastikpuppen* und der *Plastic Couture Show 68* in denselben Räumen Furore gemacht.

⁴³ Michael Langer, Capriccio-Kulturmagazin, BR, 2005 (AML).

⁴⁴ Berg 1963.

Langer hat in seinem Film *Yin* das Formprinzip des „absurden Realismus“ übernommen hatte. Das in seinen Theorien und Gemälden formulierte Konzept einer Synthese zwischen Konkretion und Abstraktion, zwischen direkter Visualisierung des Menschen und dessen absurder Verzerrung wurde nun filmisch übersetzt. Jede Form, so schreibt Langer 1966, soll die veränderte Form eines Gegenstandes sein. Diese Veränderung soll absurd sein und resultiert notgedrungen im Unkenntlichwerden des Gegenstandes beziehungsweise des Menschen.⁴⁵ In *Yin* wird der Körper der Frau nur ausschnitthaft und nie im Ganzen gezeigt. Das Gesicht ist verzerrt und lässt die Darstellerin – gleichermaßen wie die Frauen in seinen Gemälden – als anonymisierte Figuren erscheinen. Die physiognomische Verzerrung ist in Langers späteren Werken seit 1967 ausschlaggebend für die Absurdität. Sie führt in Werken wie *o. T.* [WV 68/5] zu einer den filmischen Gesichtsverzerrungen entsprechenden absoluten Unkenntlichkeit. Exemplarisch wird die Annäherung von malerischer und filmischer Umsetzung in der Gegenüberstellung des Werkes *o. T.* [WV 67/20] mit einer Szene aus *Yin* [Abb. 59]. Die Frau im Gemälde und die Protagonistin im Film werden physiognomisch in die Breite verzerrt und stark verfremdet. Als einziges konkretes Detail bietet Langer den Betrachtenden die auffälligen weißen Perlenohrringe am jeweils rechten Ohr der Frau. Auch das Prinzip der Doppelansicht lässt sich im malerischen wie filmischen Werk wiederfinden. Durch die fließenden Veränderungen der Körperformen im Film entsteht häufig eine Doppel- oder sogar Mehrfachansicht [Abb. 60]. Mit diesem Prinzip arbeitet Langer bereits 1966 im Gemälde *Großmutter* [WV 66/38]. Hier setzt sich die Gestalt der Frau durch eine Frontal- und eine Profilansicht zusammen.

Neben dem inszenierten Geschlechtsakt in Langers Experimentalfilm weist auch der Titel *Yin* auf eine Auseinandersetzung mit der weiblichen und männlichen Symbolik hin. Die Gegenüberstellung des Weiblichen mit dem Männlichen – die visuelle Darstellung des weiblichen Aktes im Kontrast zur harten Schlagzeugbegleitung – bildet das Hauptthema des Filmes und wird auch in den folgenden filmischen Experimenten *Sigma* und *Mutationen* fortgeführt. Während des fließenden Wachsens und Schwindens von Körperteilen formieren sich immer wieder geschlechtsspezifische Symbole wie der Phallus, Dreiecke und die Vulva, die abwechselnd gegenübergestellt werden [Abb. 61–62]. Das Experimentieren mit weiblichen und männlichen Zeichen kann als die Fortsetzung seiner Bilder von

⁴⁵ Michael Langer: Theorie, 8.1.1966 (AML).

1964 verstanden werden, in denen er vor allem umgedrehte Dreiecksformen als Verbildlichung des weiblichen Schambereichs dem männlichen Phallussymbol gegenüberstellt [WV 64/17].

Transportierte Langer 1969 seine „absurde“ Formsprache vom malerischen auf das filmische Bild, gleicht sie sich vollkommen 1971 in seinem zweiten Experimentalfilm *Sigma* (16mm, Magnetton, 17:37 Min.) an. Der in Farbe produzierte Film übernimmt nun auch die leuchtende Farbigkeit aus Langers Gemälden. *Sigma* führt das in *Yin* aufgenommene Bestreben, einen pornografischen Film zu drehen, dessen Inhalt und Handlung durch Verzerrungen rätselhaft bleibt, fort. Verändert hat sich in seinem zweiten Filmexperiment neben der Farbgebung die Anzahl der Darsteller. Mindestens eine Frau und zwei Männer bewegen sich abwechselnd vor der Kamera. Die in *Yin* monochrom gehaltene Szenerie mit dem weißen Bettlaken ändert sich in *Sigma* durch ein Bett mit knallrotem Lackbezug und einem roten Vorhang im Hintergrund. Teils wird die rote Szenerie durch bewegte blaue Farben und gelb-rote Streifenmuster abgelöst, die durch ihre dynamische Wellenstruktur eine ähnliche optische Stimulanz erzeugen wie die psychedelische Kunst [Abb. 63]. Die rote Farbigkeit des Hintergrundes, das rote Laken, die rosafarbene und dunkle, eingeölte nackte Haut verstärken die Fleischlichkeit der Darstellung und erzeugen eine starke Erotik [Abb. 64–67]. Dagegen wirkt die Aktdarstellung in *Yin* durch die monochrome Farbigkeit noch „klassisch streng“.⁴⁶ Die akzentuierten Lichtreflexe, die sich auf der Haut der Darsteller und dem roten Kunststofflaken abzeichnen, gleichen der Pop-Stilistik in Langers späten Werken. Dort sind die glatten und leuchtenden Farbflächen ebenfalls durch harte Glanzlichter unterbrochen, die als autonome und gleichwertige Farbflächen visualisiert werden und eine der Pop Art entsprechende grafische Ästhetik erzeugen. Eine weitere Analogie des filmischen Experiments zu Langers Gemälden ist im Aspekt der Fetischisierung und der voyeuristischen Betrachtung zu finden. Wie oben untersucht worden ist, schafft Langer durch die Anonymisierung der Frau und gleichzeitig die Hervorhebung sexuell konnotierter Körperteile oder Attribute wie High-Heels und halterloser Strümpfe eine Objektivierung und Fetischisierung des weiblichen Körpers. Ähnlich wird in den Filmen der Fokus der Kamera auf nackte Körperteile wie den Hintern oder die weibliche Brust gerichtet. Auch fetischisierte Attribute wie die Netzstrumpfhose sind visuell hervorgehoben [Abb. 68]. Hier kann erneut auf Laura Mulveys

⁴⁶ Längsfeld 1969, S. 15 (BHS).

Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) zur männlichen Schaulust herangezogen werden. Nach Mulvey wird die männliche Lust am Schauen durch den wie in Langers „absurden Realismus“ malerisch wie filmisch erzeugten voyeuristischen Blick auf die dargestellte Frau hervorgerufen. Dieser Blick wiederum wurzelt in der anonymen Darstellung der Frau und Fetischisierung ihres Körpers.⁴⁷ Doch wie in seiner Malerei reduzieren auch die filmischen Verzerrungs- und Spiegelungsprinzipien den voyeuristischen Blick. So wie Langers malerische Deformierung des weiblichen Körpers als Infra-gestaltung der von Vertretern der Pop Art unternommenen Sexualisierung und Idealisierung von Frauenbildern verstanden werden kann, erscheinen seine Experimentalfilme als Kritik an der pornografischen Filmindustrie und ihrer sexuellen Objektivierung der Frau.

Alle Filme sind von einer harten Schlagzeugmusik begleitet, die sich wiederholt in psychedelisch verzerrten Klängen auflöst, bevor sie dann wieder an Schnelligkeit aufnimmt. Ein Wechsel der Musik tritt meist zusammen mit einem Szenenwechsel ein. Es erfolgt ein neuer Blickwinkel auf das Bett, die Konstellation der Darsteller ändert sich oder die Szenerie verschwimmt völlig in abstrakten Mustern. Das Verzerren der gesamten Szene evoziert den Eindruck eines gestischen Gemäldes [Abb. 69]. Das rhythmische Trommeln sowie die knarrenden und verzerrten Töne greifen eindeutig die den sexuellen Akt andeutenden Bewegungen im Film auf. Der Film gab Langer nicht nur die Möglichkeit, die malerische Bildsprache auf das bewegte Bild zu übertragen, sondern auch auf die Ebene der Audiospur. Ursprünglich sollte Uwe Lausen die Vertonung von Langers Filmen übernehmen, sprang jedoch kurzfristig ab.⁴⁸

Wie auch den „absurden Realismus“ konzeptualisiert Langer seine Experimentalfilme in mehreren Skizzen und protokolliert den Dreh in mehreren Notizen [Abb. 70]. In einem Manuskript dokumentiert Langer die verschiedenen Positionen von Kamera und Spiegelblech zum Bett und hält rückblickend den genauen Vorgang des Filmes *Sigma* fest:

Im größten Zimmer meiner Wohnung stellten wir auf zwei einfachen Gestellen zwei Matratzen nebeneinander. Sie bildeten unsere „Bühne“. [...] Seitlich vor ihr stand eine Staffelei, auf der wir eine spiegelnde Blechpalette veränderbar gebogen so befestigten, daß sie die Bühne mit ihren Gegenständen und Menschen spiegelte. Neben dieser Staffelei stand oder saß der Kameramann. [...] Wir filmten die sich abwechselnden Freundinnen und Freunde auf der Bühne, die sich auf der sich biegender Blechpalette spiegelten und dadurch verzerrten. Im Film schienen sich die gespiegelten Menschenformen zu bewegen. Das entsprach nicht der Wirklichkeit, sondern war Schein, der

⁴⁷³ Mulvey 2016, S. 55.

⁴⁸ Niggel 2014, S. 188.

dadurch entstand, daß wir mit der laufenden Kamera in der Hand unseren Standpunkt veränderten, weshalb sich auch der Winkel der Kamera zur Spiegelung änderte.⁴⁹

Aus diesem Protokoll des Drehs geht hervor, dass sich die Menschen in Langers pornografischen Filmen nicht wirklich rhythmisch bewegten. Der Koitus ist eine Illusion, die allein durch das Biegen des Spiegelblechs und die Bewegung der Kamera erzeugt wird. Langer schafft es in seinen Experimentalfilmen, trotz der Verschlüsselung und dem bloßen Andeuten des sexuellen Aktes durch Bewegungsmuster, rhythmische Musik und aufblitzende, nackte und glänzende Körperteile eine starke Erotik der Darstellung zu erzeugen. Er überträgt die in seiner Malerei gesuchte Gratwanderung zwischen Realität und Illusion auf das Medium Film. Aus diesem Grund sind Langers Experimentalfilme nicht als ein „Ausstieg aus dem Bild“ und isoliert von seinem bildkünstlerischen Werk zu verstehen. Sie können vielmehr als eine auf das filmische Medium angewandte Transformation der Bildtheorie betrachtet werden.

Die Pop Art fungiert als Spiegel einer von Werbe- und Pressebildern durchtränkten sozialen Wirklichkeit. Somit werden auch die massenmedialen Verfahren – Drucktechnik, Fotografie und Film – zu künstlerischen Instrumenten, um die gegenwärtigen sozialen Realitäten widerzuspiegeln. Besonders durch den Experimentalfilm können viele Künstler*innen der Pop Art ihre Ideen vom statischen Bildraum auf bewegte Bilder übertragen. Konzentrierte sich die kunsthistorische Forschung bislang hauptsächlich auf die bildkünstlerischen Ausdrucksformen der Pop Art, untersucht Stefanie Stallschus in ihrer Publikation *Im Zwischenraum der Bilder. Der Film als Experimentalfeld in der Pop-Art* (2010) erstmals das Phänomen Film. Für Stallschus zeichnen sich die Pop-Künstler insbesondere dadurch aus, dass sie ein theoretisches Bewusstsein für die Übersetzung von Bildern der unmittelbaren Massen- und Populärkultur entwickelten. In Bezug auf William Mitchells *Pictorial Turn* (1992) ist für sie die „Komplexität der Reflexion auf die dispositive Einbettung“ von populären Bildwelten eines der Hauptmerkmale der Pop Art.⁵⁰ Stallschus untersucht anhand von sechs Beispielen, wie diese sozialen Wirklichkeiten prozessual durch das Medium Film verarbeitet werden. Die Filmproduktion ist für die Pop-Künstler nicht etwa ein randständiges Experiment, sondern immer in engem Bezug zum restlichen malerischen, plastischen oder grafischen Werk steht. Sie benutzen den Film „wie ein Metamedium [...], in dem sich Relationen von Bildern, Medien und

⁴⁹ Michael Langer: undatiertes Manuskript (vermutlich 1971) (AML).

⁵⁰ W. J. T. Mitchell: *The Pictorial Turn*, in: *Artforum*, Vol. 30, Nr. 7, März (1992), S. 89–94, zit. nach: Stallschus 2016, S. 43.

Dispositiven darstellen ließen“.⁵¹ Für Andy Warhol war die Produktion von Filmen ein gesellschaftliches Experiment, in dem die alternativen Lebensweisen – der „soziale Raum“ – der New Yorker Subkultur und insbesondere der *Factory* – Warhols Studio und Treffpunkt der New Yorker Kunst- und Musikszene – dokumentiert werden.⁵² Warhols frühe Filme sind sehr eng mit seinen Siebdrucken verbunden und übernehmen bildnerische Gestaltungsmittel wie die Wiederholung und das Bildrauschen.⁵³ Der Film als soziales und kollaboratives Experiment sowie der konsequente Transfer der bildkünstlerischen Arbeit auf das filmische Medium entsprechen Langers Filmexperimenten: Die enge Zusammenarbeit zwischen den vermeintlich miteinander sexuell agierenden Darsteller*innen, dem Kameramann und dem Arrangeur des Spiegelblechs kommt einem zwischenmenschlichen Experiment gleich. Vermutlich beabsichtigte Langer außerdem, die gesellschaftliche Akzeptanz einer solchen erotischen Darstellung, dessen Inhalt nicht real, sondern rein illusorisch ist, auszuloten. Langers Experimentalfilme wurden damals auf den Internationalen Kurzfilmtagen in Oberhausen gezeigt und *Yin* mit dem Prädikat „wertvoll“ ausgezeichnet.⁵⁴

Als Langer 1972 einsieht, dass ihm auch der Film keine Perspektive mehr bietet, den „absurden Realismus“ fortzuführen, beendet er dieses kurzzeitige Experiment. Er entschließt sich zur endgültigen Einstellung seiner künstlerischen Tätigkeit und widmet sich in den Folgejahren zunächst ausschließlich seiner Arbeit als Kunsterzieher, bevor er 1980 mit dem Verfassen kunsttheoretischer Texte beginnt.

⁵¹ Ebd., S. 225.

⁵² Ebd., S. 180f.

⁵³ Ebd., S. 186.

⁵⁴ Gespräch mit Alina Dobrzecki-Langer, 2.3.2016 (ALS).

4.3. Die Retrospektive: Langers kunsttheoretische Texte als Spiegel seiner eigenen Malpraxis

Von 1975–92 war Michael Langer am Institut für Kunstpädagogik der Ludwig-Maximilians-Universität als Dozent tätig. Am selben Institut lehrte Hans Daucher (1924–2013) als Professor. Der 2011 mit dem Ehrenpreis des Schwabinger Kunstpreis ausgezeichnete Daucher hatte ab 1949 zusammen mit Langer Malerei bei Xaver Fuhr an der Akademie studiert. Er war damals maßgeblich für die Eingliederung des Fachs Kunstpädagogik von der Pädagogischen Hochschule München-Pasing in die Fakultät für Kunstwissenschaften an der Münchner Universität verantwortlich.⁵⁵ Unter der Leitung und Herausgeberschaft Dauchers verfasst Langer zuerst *Ästhetik des Sichtbaren. Grundlegung in 21 Aufsätzen*, die 1980 veröffentlicht wurde. In den nächsten drei Jahren erschienen zwei kunstpädagogische Lehrbücher zusammen mit Klaus Eid und Hakon Ruprecht – ebenfalls Dozenten für Kunsterziehung an der Universität München: *Grundlagen des Kunstunterrichts: Eine Einführung in die kunstdidaktische Theorie und Praxis* (1980) sowie *Kinderkunst* (1983). In den Folgejahren widmet sich Langer dem Schreiben eigenständiger kunsttheoretischer Texte. So erschien 1984 *Kunst am Nullpunkt. Eine Analyse der Avantgarde im 20. Jahrhundert* und 1989 das Buch *Innovation und Kunstqualität. Die Kategorien des Neuen in der Kunst*. 1990 trägt Langer mit dem Aufsatz *Der Zugriff der Dummheit: Banalität* zu seiner ersten Monografie bei, die von der Galerie Klewan unter dem Titel *Michael Langer. Sprechblasen- und Zerrbilder* publiziert wurde.⁵⁶ Zwischen 1984 und 1988 verfasst er das unveröffentlichte Manuskript *Kunst und Natur. Naturanaloge Tendenzen der Kunst des 20. Jahrhundert*. In der eingehenden Beschäftigung mit seinen kunsttheoretischen Büchern lassen sich enge Verbindungen zu seinem malerischen Werk feststellen. Mit einem zeitlichen Abstand von 10 bis 20 Jahren kann Langer auf sein Werk und die Umstände, die ihn sowohl zur Konzipierung als auch zur Auflösung des „absurden Realismus“ führten, zurückblicken. Daneben hat er in seinen auf Zeichenpapier notierten theoretischen Überlegungen aus den 1960er Jahren teilweise zusammenhangslose Gedankengänge und spontane Ideen aufgezeichnet.

⁵⁵ Institut für Kunstpädagogik, Ludwig-Maximilians-Universität München, Archiv, 17.3.2011: www.kunstpaedagogik.uni-muenchen.de/meldungen/archiv_veranstaltungen/archiv_veranstaltungen_2011/ehrenpreis_daucher/index.html.

⁵⁶ Vgl. Klewan 1990.

Das Lehrbuch *Grundlagen des Kunstunterrichts* bietet Lehrern und Studenten grundlegende didaktische Strategien und einen historischen Kontext der Kunsterziehung. Ziel ist es, wie die Autoren im Vorwort erklären, „den Kunstunterricht in seiner komplexen Struktur zu sehen. [Denn] kaum ein anderes Unterrichtsfach hat neben den objektiven Inhalten einen so hohen Anteil an subjektiver Meinung und kreativem Handlungsspielraum“. Die Autoren sehen im Kunstunterricht die Möglichkeit, das selbstbestimmte, kritische wie auch tolerante Verhalten des Menschen zu fördern.⁵⁷

Die *Ästhetik des Sichtbaren* ist hingegen eine reine Ästhetik-Theorie. Sie entsteht aus Langers Überzeugung, dass sowohl die ästhetische Produktion als auch deren Reflexion dringend einer weiterführenden kritischen Betrachtung bedürfen. In den Beiträgen soll die Natur als grundlegender ästhetischer Inhalt vermittelt werden. Langer behauptet, dass die vom Menschen unberührte Natur positive ästhetische Qualitäten besäße. Das wiederum führt zu seiner These, dass der Mensch als Teil der Natur „naturhafte Energie“ habe, die seine Kunstproduktion beeinflusse und die Kunst zur „zweiten Natur“ mache. Mit dem Bezug auf Kants Auffassung vom Künstler als Genie, durch das „die Natur der Kunst die Regel gibt“, kommt Langer zu der Feststellung, dass jedes menschliche Produkt, dessen Aussehen die naturhafte Qualität des menschlichen Ausdrucks besitzt, als ästhetisch bezeichnet werden müsse. Er schließt daraus, dass die Malerei von Kindern und Laien ästhetisch wertvoll sei.⁵⁸ In diesem Buch legitimiert Langer verstärkt die hohe ästhetische Qualität, die er in der Kindermalerei und in primitiver Kunst sieht. Auch das Buch *Kinderkunst* widmet sich eingehend diesem Thema. Hierin untersuchen die Autoren nicht nur die ästhetische Qualität von Kinderkunst, sondern auch ihre Adaption von professionellen Künstlern. Langer resümiert, dass die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert zu vielen Berührungspunkten mit der Kinderkunst kam und bezieht sich dabei exemplarisch auf die Kunst des Blauen Reiters, auf Jean Dubuffet, Cy Twombly, Joan Miró, und Paul Klee. Diese Künstler erwähnt er schon in seinen Theorien aus den 1960er Jahren. Sie haben Langers Prozess der menschlichen Formfindung wesentlich geprägt. Die Berührungspunkte zwischen kindlichem und professionellem Kunstschaffen werden in der Publikation anhand exemplarisch gegenübergestellter Zeichnungen verdeutlicht. Der grundlegende Anspruch dieses Buches ist, wie Langer zu Beginn proklamiert: „Kinderkunst ist Kunst!“⁵⁹ Die während seiner Zeit als Kunsterzieher entwickelten Schriften sind eine deutliche Reflexion seiner Malerei von 1964, in der er sich den Gestaltungsmethoden

⁵⁷ Langer u. a. 1980, S. 9f.

⁵⁸ Langer 1980, S. 3f.

⁵⁹ Langer u. a. 1983, S. 6.

von Kindern angenähert hatte. Für Langer und die Maler der SPUR erscheint zu Beginn der 1960er Jahre der Weg über primitive Formprinzipien als wesentlich, um den eigenen künstlerischen Ursprung zu erforschen und von einer informellen Malweise zur Wiederentdeckung der Figuration zu gelangen.

In dem vier Jahre darauf erschienenen Band *Kunst am Nullpunkt. Eine Analyse der Avantgarde im 20. Jahrhundert* erörtert Langer anhand von zehn Beispielen, wie die Kunst des 20. Jahrhunderts an die Grenzen des Kunstbereichs gelangte.⁶⁰ Da sich die Kunst der Avantgarde den Grenzen von Natur, Wissenschaft und Technik stark annähert, reduziert sie nach Langers Auffassung dadurch ihre Kunstqualität auf einen minimalen Anteil.⁶¹ Wie er zu Beginn klarstellt, wolle er sich hierin entschieden von Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte* (1948) und dessen diffamierender Auffassung von moderner, insbesondere gegenstandsloser Kunst distanzieren. Für Langer sind die avantgardistischen Tendenzen der Kunst und ihre Annäherung an den „Nullpunkt“ eine unausweichliche Antwort auf gesellschaftliche Umschwünge und den wachsenden Einfluss der Technik im 20. Jahrhundert. Dennoch lässt sich in seiner Studie keine allzu enthusiastische Haltung zur endlosen Abfolge der Ismen und der gleichzeitig stetigen Ausdehnung des Kunstbegriffs herauslesen: „Im erweiterten Kunstbereich [...] haben ästhetische Kriterien keine Geltung. Kunst, die dem erweiterten Kunstbegriff genügt, beabsichtigt lediglich möglichst große Prägnanz der visuellen Darstellung eines Inhalts. Künstler, die im erweiterten Kunstbereich arbeiten, bedienen sich unbekümmert eines von anderen entwickelten ästhetischen Formenrepertoires.“⁶² Somit war das Innovationsrepertoire der Kunst nach Langer erschöpft und setzte sich als „Postmoderne“ fort.⁶³

An diesen Punkt schließt Langers nachfolgende Publikation *Innovation und Kunstqualität* an. Langer kritisiert, dass in der Kunst des 20. Jahrhunderts der Wert eines Kunstwerkes primär von dessen Innovationspotenzial und sekundär von dessen Qualität abhängig sei. Er bemerkt, dass die Innovation den finanziellen Wert eines Kunstwerkes bestimme und daher über die Qualität des Werkes entscheide. Für Langer ist die künstlerische Innovation aber keine Qualität des Werkes an sich, sondern ein Zeugnis der Sensibilität eines

⁶⁰ Er bezieht sich in seiner Analyse der Entwicklungen zum künstlerischen Grenzbereich auf den architektonischen Übergang von der Baukunst zur Bautechnik, auf Duchamp, Malewitsch und Mondrian, Barnett Newman, die Minimal Art, die Formensprache des Kindes, die informelle Malerei und Skulptur, den radikalen Realismus, die Konzeptkunst und auf das Werk von Joseph Beuys als „Grenzüberschreitung“.

⁶¹ Langer 1984, S. 7.

⁶² Ebd., S. 179.

⁶³ Ebd.

Künstlers für neue Weltauffassungstendenzen.⁶⁴ Dieser kritischen Argumentation ist ein Verweis auf den schnellen wirtschaftlichen Erfolg der Pop Art trotz ihrer vermeintlich „banalen“ Kunstqualitäten deutlich zu entnehmen.

Langer hebt in dieser Publikation die Nachkriegskünstler der 1960er Jahre hervor, die entgegen der Überzeugung, die ästhetische Kunst liege im Sterben, mit traditionellen künstlerischen Methoden um eine größtmögliche Kunstqualität bemüht waren. Künstler wie Arshile Gorky, Sam Francis, Claes Oldenburg, Francis Bacon, Georg Baselitz, Gerhard Richter oder die Vertreter der sogenannten Transavantgarde vermieden es, in künstlerischen Grenzsituationen nahe des „Nullpunktes“ zu arbeiten. Sie waren, wie Langer feststellt, „um eine Innovation der Kunst*qualität* und nicht um eine Demonstration des [...] Endes der Kunstproduktion bemüht.“ Sie hielten an den Prinzipien der Kunst*tradition* fest und demonstrierten damit ihre Hoffnung darauf, dass sich die Kunst fortsetzen würde.⁶⁵ Zweifellos zählt sich Langer selbst zu diesen Künstlern. Er strebt in seinem „absurden Realismus“ gleichermaßen die Verbindung von künstlerischem Fortschritt und tradierter Kunst an. Dies drückt sich durch seinen radikalen Bruch mit den informellen Malprinzipien und der Adaption von Elementen der Pop Art aus, während er zugleich auf tradierte expressionistische Malprinzipien zurückgreift.

In den 1970er und 80er Jahren wurden, wie Langer rückblickend feststellt, die Folgen der von Avantgardismen durchzogenen Moderne sichtbar. Viele Künstler, die im Jahrzehnt zuvor noch gegen das Ende der Kunst kämpften, werden sich bewusst, einer postmodernen Zeit anzugehören und fürchten, das Innovationspotenzial von Kunst sei vollends ausgeschöpft.⁶⁶ Hier ist eine Reflektion Langers über seinen persönlichen Kampf gegen das Ende der 1960er Jahre proklamierte „Ende der Kunst“ sowie letztendlich seine Kapitulation, die 1972 mit seinem letzten Experimentalfilm gezeichnet werden kann, nicht zu überlesen.

1990 wurde Langers 30-seitiger Essay *Der Zugriff der Dummheit: Banalität* veröffentlicht. Darin untersucht er die Entwicklung und Bedeutung von Banalität, die für die Entwicklung seines „absurden Realismus“ eine wesentliche Rolle spielt. Zunächst unterscheidet Langer zwischen Banalität als einer prinzipiell ästhetischen Eigenschaft des oberflächlich Vereinfachten und Trivialität als eine „nicht ästhetische Alltäglichkeit“.⁶⁷

⁶⁴ Langer 1989, S. 7ff, 138.

⁶⁵ Ebd., S. 158f.

⁶⁶ Ebd., S. 169.

⁶⁷ Langer 1990, S. 71.

Banalität werde überwiegend von Menschen, denen es an der Fähigkeit zur differenzier-
ten Analyse mangelt, positiv erlebt. So findet banale Kunst – unter der Langer die reine
Illusion von Realität verstand – weniger bei einer intellektuellen Gesellschaftsschicht An-
klang als insbesondere bei den Massen Zustimmung. Er schließt daraus, dass Massen-
kunst mit Banalität gleichzusetzen sei.⁶⁸

Mit einem missbilligenden Unterton konstatiert Langer, dass seit Beginn des 20. Jahr-
hunderts die Expressionisten und Abstrakten gegen die wachsende Banalität in der Kunst
ankämpften, während in den 1960er Jahren erstmals Künstler der Pop Art wie Warhol
und Lichtenstein bewusst „gegen die Ablehnung des banalen Formrepertoires“ arbei-
teten.⁶⁹ Jeff Koons nahm in den 1980er Jahren sogar die radikale Banalität des Kitsches
auf und habe zusammen mit Lichtenstein wesentlich dazu beigetragen, der zeitgenössi-
schen Kunst einen „in der Banalität lebenden und nach Banalität verlangenden Käufer-
kreis zu erschließen“.⁷⁰ Zum Schluss betont Langer seine Ablehnung gegen die banalen
Qualitäten von Kunst, weil deren Sieg dem Ende der modernen Kunst gleichkomme. „Er
würde die Entwicklung der Moderne, die sich von Anfang an gegen die Oberflächlichkeit
[...] wandte, verhöhnen. Eine Kunstszene, die das Banale akzeptiert, würde endgültig zu
einem Feld unnötigen Amusements verkommen.“⁷¹ Den Sieg der Banalität scheint Lan-
ger 1969 vorausszusehen, als er die Malerei aufgibt und seine künstlerische Tätigkeit 1972
vorerst beendet.

Langers kunsttheoretische Texte können zweifellos auf seine eigene Malpraxis angewen-
det werden. Die am Institut für Kunstpädagogik entstandenen Bücher befassen sich mit
der für sein Frühwerk bedeutenden ästhetischen Qualität von Kindermalerei. *Kunst am
Nullpunkt* und *Innovation und Kunstqualität* behandeln hingegen die Avantgardismen
und die Erweiterung des Kunstbegriffs im 20. Jahrhundert, an dessen Ende die antiästhe-
tische Kunst wartet. Er beschreibt hierin den äußeren Kontext, in dem er seinen „absurden
Realismus“ als Gratwanderung zwischen künstlerischem Fortschritt und tradierter Ma-
lerei sowie als Protest gegen das proklamierte „Ende der Kunst“ entwickelt. In seinem
Aufsatz von 1990 reflektiert er schließlich die Umstände des Scheiterns seines künstle-
rischen Protestes – dem „absurden Realismus“ –, die er in dem Sieg des Banalen sah.

⁶⁸ Ebd., S. 72f.

⁶⁹ Ebd., S. 82f.

⁷⁰ Ebd., S. 86f.

⁷¹ Ebd., S. 88.

Die zu Beginn des Kapitels gestellte Frage, ob der „absurde Realismus“ ein missglücktes Experiment gewesen sei, lässt sich folglich auf zweierlei Arten beantworten: In Hinblick auf Langers Experimentalfilme, die zweifellos als seine Reaktion auf das in der Münchner Kunstszenen 1968 proklamierte „Malverbot“ und die allgemeine Negierung des traditionellen Kunstobjektes gesehen werden können, konnte sein Konzept des „absurden Realismus“ gerettet werden. Langer übersetzt seine Bildsprache der Malerei nahezu identisch auf das filmische Medium. Seine Filme repräsentieren das in der Malerei gesuchte Spannungsfeld zwischen Illusion und Realität – zwischen der Direktheit der Darstellung und ihrer abstrahierenden Verzerrung. Somit sind Langers Filme als Fortführung der Bildtheorie des „absurden Realismus“ zu betrachten.

In Anbetracht der Tatsache, dass Langer 1972 seine filmischen Experimente beendet und rückblickend über die Erschöpfung des Innovationspotenzials sowie über den „Sieg der banalen Tendenzen“ in der Kunst seit den 1970er Jahren schreibt, muss sein „absurder Realismus“ letztendlich als gescheitert erklärt werden. Dieses Resümee erfolgt sowohl aus einer Bewusstwerdung des Künstlers als auch aus der Beobachtung seiner Werkentwicklung. Langer scheint von der zunehmenden Dominanz des Kunstmarktes – auf dem Lichtensteins Comic-Strips sowie später Jeff Koons' seriell produzierte Hummelfiguren mit dem Titel *Banality* für mehrere Millionen US-Dollar versteigert werden⁷² – enttäuscht und in seinem Glauben an die traditionellen Werte der Malerei erschüttert. In einer vom Kunstmarkt beherrschten Kunstwelt und unter dem Ausmaß der damaligen politischen Realitäten weigerte sich Langer, seinen „absurden Realismus“ weiterzuentwickeln.

Aus dem Scheitern des „absurden Realismus“ lassen sich folgende Schlussfolgerungen gewinnen: Langers Bildsprache von 1965–69 sowie seine Experimentalfilme von 1969–72 basieren auf einem starken theoretischen Fundament. Die Einsicht Langers, dass der „absurde Realismus“ unter den gegebenen äußeren Umständen nicht mehr weiterzuführen ist, unterstreicht die identitätsstiftende Bedeutung, die sein Konzept für ihn als Künstler hatte, sowie den hohen Stellenwert der Malerei. Das Scheitern verdeutlicht außerdem, wie gewaltig sich die gesellschaftspolitischen Entwicklungen um 1968 auch in München auf das Kunstschaffen des Einzelnen ausgewirkt hatten.

⁷² Jeff Koons produzierte 1988 eine Serie kitschiger Hummelfiguren, die Themen der Populärkultur aufgreifen, und betitelte diese Serie ironischerweise mit *Banality*. Wie der Titel signalisiert, zelebrierte Koons in diesen Werken den Triumph der Populärkultur und des „Banalen“ in der Kunst. Die Figuren wurden auf dem internationalen Kunstmarkt für bis zu 16,8 Mio. US-Dollar versteigert. (Vgl. Jeff Koons: *Banality, Decadence and Easyfun*, in: www.tate.org.uk/art/artists/jeff-koons-2368/jeff-koons-banality-decadence-and-easyfun).

5. 50 Jahre später – Rückblick und Ausblick

Diese Dissertation hat den Anspruch, anhand der Rekonstruktion und Analyse von Michael Langers Kunstschaffen neue Erkenntnisse über die Münchner Kunstgeschichte der 1960er Jahre vor dem Hintergrund der Entwicklung der amerikanischen Pop Art zu gewinnen. Nachfolgend sollen die Untersuchungsergebnisse zusammengefasst, Besonderheiten der Forschungsarbeit rückblickend hervorgehoben und auf ihre heutige Aktualität überprüft werden.

Anfang der 1960er Jahre – im Zuge einer allgemeinen Aufbruchsstimmung unter jungen Münchner Künstler*innen – strebt Langer den Bruch mit der gegenstandslosen Malerei der Nachkriegszeit an. Seine Suche sowohl nach einer individuellen Bildsprache als auch nach einer neuen Figuration äußert sich zuerst durch seine Kinderkunst-Experimente von 1964. Als die amerikanische Pop Art als innovative Kunstform Mitte der 1960er Jahre auch die Münchner Kunstwelt erreichte, scheint Langer von ihrer radikalen Gegenständlichkeit beeindruckt und erkennt ihre Möglichkeiten, durch die Wahl alltäglicher Themen, populärkultureller Bildelemente und der sexualisierten Aktdarstellung der Unverbindlichkeit der Abstraktion zu entkommen. Gleichzeitig kann er mittels einer grellen Farbigkeit und glatten grafischen Ästhetik, die bisweilen auch reproduzierende Techniken imitiert, Aufmerksamkeit erregen. Dies alles soll jedoch nicht zulasten des traditionellen Tafelbildes und der rätselhaften Illusion geschehen. Denn wie Langer später schreibt, käme für ihn die Anerkennung „banaler Tendenzen“ in der Kunst – die er auch in den Bildlösungen der amerikanischen Pop Art wie bei Lichtenstein sah – „dem Ende der modernen Kunst gleich“.¹

Um den vermeintlich banalen und überdeutlichen Charakter der Pop Art zu legitimieren, verbindet Langer die direkte Realitätsabbildung mit einer absurden Verzerrung des Menschen. Seine neue Bildsprache bezeichnet er als „absurden Realismus“. Er kann als ein bildkünstlerisches Spannungsfeld zwischen der innovativen Pop Art und der tradierten Malerei, zwischen Warhol und Picasso, zwischen Rationalität und Expressivität, zwischen Reproduktion und Originalität, zwischen Konkretion und Abstraktion sowie zwischen Realität und Illusion betrachtet werden.

Ende der 1960er Jahre scheint Langer seinen Kampf gegen die Banalisierung von Kunst als verloren zu sehen: Die Pop Art erreichte zu diesem Zeitpunkt die höchsten Preise auf

¹ Langer 1990, S. 88.

dem internationalen Kunstmarkt, die für zeitgenössische Kunst jemals gezahlt wurden.² Zudem wurde die Proklamation des „Ausstiegs aus dem Bild“ und einer Dematerialisierung des traditionellen Kunstobjektes im Rahmen der weltweiten Politisierung von Kunst und Gesellschaft zunehmend lauter.

Langer beendet seine Malerei, der eine intensive Beschäftigung mit der Übersetzung seiner Bildsprache des „absurden Realismus“ auf das Medium Film folgt, bevor er 1972 seine künstlerische Betätigung vorerst vollständig aufgibt. In Langers später entstandenen theoretischen Schriften finden sich Motivations- und Beweggründe für sein künstlerisches Schaffen und das vorläufige Ende seiner Malerei.

Langers „absurder Realismus“ erscheint als Spiegel der Münchner Kunstszenen der 1960er Jahre, die sich gleichermaßen zwischen *American Pop* und der tradierten Malerei zu polarisieren scheint: Private Galerien wie Friedrich & Dahlem, die Galerie van de Loo oder die Avant Art Galerie Casa kämpften für eine Verbreitung zeitgenössischer und progressiver Kunstformen wie etwa der Pop Art. Währenddessen hielten die von einer konservativen und älteren Generation geführten staatlichen Ausstellungshäuser und Institutionen an tradierten Kunstformen und der Klassischen Moderne fest. Dies äußerte sich insbesondere durch ihre traditionsverhaftete Ausstellungs- und Ankaufspolitik.

Auch die Maler aus Langers unmittelbarem Umfeld – so etwa die Künstler der Gruppen SPUR und WIR – standen der Pop Art zwiespältig gegenüber. Einerseits zeigten sie sich von der radikalen Absage an die Abstraktion und ihrem Protestcharakter gegen konservative Strukturen in der Kunstpolitik beeindruckt und angezogen. Andererseits rief ihre Infragestellung der tradierten Malerei große Unsicherheit hervor. Die künstlerische Zerrissenheit kommt in ihren Notizen und Tagebucheinträgen deutlich zum Ausdruck. Ebenso spiegelt sich diese ambivalente Haltung in ihren Werken wider, die keine direkten Adaptionen der amerikanischen Pop Art sind, sondern oftmals kurzzeitige Experimente oder Mischformen mit der eigenen malerischen Tradition. Hier muss Uwe Lausens Werk ausgenommen werden. Er geht von allen Münchner Maler*innen mit Abstand am radikalsten und entschiedensten mit der Pop-Ästhetik um. Er setzt zeitgenössische politische Themen und eine grafische Pop-Stilistik unmittelbar in seinen Arbeiten um, ohne an tradierten Kunstformen festzuhalten.

² 1968 wurde Warhols *Campbell's Soup Can With Peeling Label* (1962) im New Yorker Auktionshaus Parke-Bernet für 60 000 US-Dollar versteigert. Der „Weltrekordpreis“ wurde wenige Monate später im gleichen Auktionshaus für Lichtensteins *Big Painting No. 6* übertroffen. (Vgl. Link 2000, S. 260f.).

Zur selben Zeit, als Langer die Malerei 1969 einstellte, ist eine allgemeine Verweigerungshaltung unter Münchner Maler*innen festzustellen. Wie Langer scheinen viele davon überzeugt gewesen zu sein, dass das „Innovationspotenzial“³ von Kunst nun erschöpft sei und ein inoffizielles „Malverbot“ ausgerufen werden müsse. Viele der Münchner Maler*innen engagierten sich sozial und politisch, setzten sich für eine antiautoritäre Kunsterziehung ein oder beendeten ihr Kunstschaffen ganz. Der damalige Akademiestudent Wolfgang Schikora erinnert, dass die Autonomie des Künstlers um 1968 nicht in der Kunstproduktion zu finden gewesen sei. Seiner Meinung nach lag sie eben darin, diese Kunstproduktion eine Weile aufzugeben und etwas Anderes zu machen. So habe man dahinterkommen können, was die autonome Seite der künstlerischen Produktivität eigentlich gewesen sei.⁴

Im Rückblick haben meine Forschungserkenntnisse die zu Beginn aufgestellte These, dass das gesellschaftskulturelle Spannungsfeld der Stadt München in den 1960er Jahren analog zur Situation der Kunst und Künstler in München sowie zu Langers Bildlösungen des „absurden Realismus“ stehe, zum Großteil bestätigt. Auch der zeitliche Rahmen, in dem der „absurde Realismus“ 1965–69 entstand, entspricht genau den Eckdaten, die mit einer Münchner Pop Art in Verbindung gebracht werden.⁵ Die kurze, aber spannungsgeladene und experimentierfreudige Zeitspanne des *Munich Pop* kann als eine Momentaufnahme in der Münchner Nachkriegskunstgeschichte betrachtet werden.

Die Erkenntnisse können außerdem zu einer Erweiterung des Begriffs „Pop Art“ beitragen. Sie veranschaulicht, dass sich die Münchner Pop Art durch eine fragmentarische Zusammensetzung von Elementen der amerikanischen Version und der expressiven Malerei, die sich aus den Bildlösungen der französischen Moderne und des Blauen Reiters ableitete, auszeichnet. Wie Langers theoretische Aufzeichnungen und die Aussagen der Münchner SPUR-Maler demonstrieren, war die Überzeugung von der Verwurzelung in der tradierten Malerei zu groß, um sich völlig der plakativen Repräsentation der Pop Art zu widmen: „Das abstrakte Denken in München ist übermächtig“,⁶ sagt HP Zimmer im April 1965. Und Langer verdeutlicht 1966: „Nur was Malerei ist, ist.“⁷

³ Langer 1989, S. 169.

⁴ Wolfgang Schikora, in: Beyer 2018, S. 26.

⁵ Vgl. Niggel 2014, S. 184–191.

⁶ Zit. nach: HP Zimmer. Bilder, Objekte, Räume, Kat. Ausst. Kunstverein Wolfsburg 1984, München 1984, S. 31.

⁷ Michael Langer: Theorie, 8.1.1966 (AML).

Weiter hat die Forschung zu diesem Thema gezeigt, wie eng die Münchner Maler*innen in den 1960er Jahren in ihrem künstlerischen Wirken miteinander verflochten waren. In der vergleichenden Betrachtung ihrer Kunstproduktion seit den frühen 1960er Jahren lässt sich bei Langer, Ludi Armbruster und den Künstlern von SPUR und WIR eine synonyme Entwicklung feststellen. Sie alle brechen zunächst aus der von Werner Haftmann formulierten Überzeugung von einer „Abstraktion als Weltsprache“⁸ aus und suchen über die Kinderkunst ihren Weg zu einer neuen Figuration. Um 1964/65 lassen sie sich von der Pop-Welle mitreißen und experimentieren mit den Möglichkeiten der innovativen amerikanischen Kunstform, bevor sie Ende der 1960er Jahre völlig neue Wege einschlagen oder sich ganz von der Kunstproduktion entfernen. Aussagen von Heino Naujoks bestätigen die enge Zusammenarbeit unter den Künstlern sowie ähnliche Beweggründe für deren Werkentwicklung.⁹ Auch Christine Raums Berichte von Künstlerfesten und Atelierbesuchen auf dem Land lassen enge private Verbindungen unter den Münchner Künstler*innen erkennen.¹⁰

Angesichts bereits bestehender Untersuchungen zu Langers Werk – etwa von Cornelia Stabenow, die seine Bilder vielmehr mit einer neuen Figuration in der Tradition von Asger Jorn in Verbindung bringt¹¹ – ergibt die Analyse seines „absurden Realismus“ weitaus stärkere Parallelen zu den Bildlösungen amerikanischer Pop Art-Künstler als erwartet. Da Langer in seinen theoretischen Überlegungen den Begriff „Pop Art“ kaum benutzt, ist zum einen davon auszugehen, dass das Etikett „Pop Art“ zunächst nicht klar umrissen war. Zum anderen wollte er scheinbar eine stärkere Distanz zur Amerikanisierung seiner Kunst aufbauen, als es ihm letztendlich gelingt. Deformation und partielle Pinselspuren reduzieren zwar die *coolness* der direkten Realitätsabbildung, die Bezüge zur amerikanischen Pop Art können dadurch jedoch nicht „übermalt“ werden.

Die Forschungsarbeit offenbarte zudem eine große Lücke in der kunstwissenschaftlichen Forschung zu den Künstlerinnen der 1960er Jahre, insbesondere zu Pop-Künstlerinnen. Ein Blick auf das Jahrzehnt zeigt, dass weibliche Positionen damals kaum in Ausstellungen gezeigt und in Publikationen erwähnt werden: Am 20. November 1964 wurde in der Berliner Akademie der Künste die Wanderausstellung *Neue Realisten & Pop Art* als erste große Pop Art-Ausstellung in Deutschland eröffnet. Von den insgesamt 120 ausgestellten

⁸ Vgl. Haftmann 1954, S. 478ff.

⁹ Gespräch mit Heino Naujoks, 15.11.2016 (ALS).

¹⁰ Gespräch mit Christine Raum, München, 3.2.2017 (ALS).

¹¹ Stabenow 1990, S. 6.

Werken der 81 Künstler, ist lediglich eine einzige Frau, und zwar Marisol Escobar mit ihrer Arbeit *Dinner Date* (1963) vertreten.¹² In Nina Kellers *Report über junge Künstler in München* von 1968 ist Ludi Armbruster als einzige bildende Künstlerin unter 23 Künstlern und drei rein männlichen Künstlerkollektiven umfassend vorgestellt. Auch in den nachfolgenden Untersuchungen bleiben die Lücken bestehen: Hans Kießlings Buch *Malerei der Münchner Kunstszene: 1955–1980* von 1980 (2. Aufl. 1982) erwähnt in einer Übersicht von 128 Maler*innen lediglich 20 weibliche Positionen. Selbst in der jüngsten Vorstellung der deutschen Pop-Art – die *German Pop* Ausstellung 2014 – werden nur drei weibliche Positionen unter etlichen männlichen Kollegen gezeigt. Die Kunsthistoriker*innen Sid Sachs und Kalliopi Minioudaki versuchen 2010 in ihrer Publikation *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958–1968* genau diesen Missstand zu beheben. Sie kommen zu der Erkenntnis, dass sich Pop-Künstlerinnen weniger mit den direkten Klischees der Werbe- und Warenwelt beschäftigen, sondern vielmehr versuchen, der sexuell-stereotypen Objektivierung der Frau entgegenzuwirken.¹³

In weiterführenden Arbeiten sollte geklärt werden, ob diese Forschungslücken repräsentativ für das Fehlen von Frauen im öffentlichen Kunstleben der 1960er Jahre sind oder ob die weiblichen künstlerischen Positionen zwar existierten, jedoch unterschlagen wurden, wie Armbruster 1968 ernüchternd feststellt.¹⁴ Zudem sollte untersucht werden, welche Professionalisierungsbedingungen zu diesem Missstand führten. Fragen zum Frauenanteil an den Kunstakademien und den Wegen, die sich nach Abschluss den Künstlerinnen ermöglichten, sollten behandelt werden. Welchen Zugang hatten Frauen zu Galerien und staatlichen Ausstellungshäusern, zu Materialien und Ateliers? Übten Frauen dem damaligen Konsens gemäß die Kunst lediglich als Freizeitbeschäftigung aus? Im Hinblick auf die obersten Positionen im Kunstbetrieb, die von einer konservativen und rein männlichen Gesellschaftsschicht belegt waren, scheint es den Frauen kaum möglich gewesen zu sein, sich als Kunstschafter*innen professionell zu etablieren. Dieser Zustand war mit Sicherheit ein weiterer Motor der Emanzipationsbewegung, die sich auf alle Bereiche, auch auf den Kunstbereich übertrug.

Weiter stellen sich in der vorliegenden Arbeit Fragen zur Kanonbildung in der deutschen Kunstgeschichte der 1960er Jahre. Uwe Lausen ist der einzige Münchner Pop-Künstler, dessen Werke – *Geometer* (1965) und die Gipsplastik *Pilot* (1966) – 2015 in der Londoner

¹² Vgl. Neue Realisten & Pop Art, Kat. Ausst. Akademie der Künste, Berlin 1964.

¹³ Vgl. Sachs/Minioudaki 2010.

¹⁴ „Als Frau hat man mit den Galerien nur Schwierigkeiten. Sie nehmen einen einfach nicht Ernst.“ (Ludi Armbruster, in: Keller 1968, S. 23).

Tate Modern im Rahmen der Ausstellung *The World Goes Pop* gezeigt werden. Neben den beiden Frankfurter Künstlern Thomas Bayrle und Peter Roehr gehörte er sogar zu den drei einzigen Pop-Künstlern aus Deutschland in dieser Ausstellung.¹⁵ Auch 1967 ist Lausen der einzige Münchner Künstler, der in Gunter Sachs' erster Ausstellung im Modern Art Museum e.V. gezeigt wurde. Die Skulptur *Pilot* (1966) bleibt sogar Teil von Sachs' privater Kunstsammlung. Warum erhalten die Pop-Adaptionen von Lausen damals und heute mehr Aufmerksamkeit, als die von Prem, Fischer und Langer, obwohl sie Mitte der 1960er Jahre doch ähnliche Ziele verfolgen? Möglicherweise liegt es daran, dass in den Werken Langers und der SPUR- und WIR-Künstler stets eine künstlerische Unentschlossenheit und eine Zwiespältigkeit gegen die Pop Art spürbar ist. Dahingegen adaptiert Lausen die Pop Art direkt und entschlossen.

In der vergleichenden Betrachtung von Langers Kunstwerken und der gesellschaftspolitischen Umstände ihrer Entstehung wird deutlich, dass seiner Malerei ein konsequenter Protestcharakter zugrunde liegt. Langers experimentelle Kinderkunstphase von 1964 gilt als Reaktion auf den Konformismus der informellen Malerei. Die Bildsprache des „absurden Realismus“ entsteht 1965 wiederum als eine Form des Protestes gegen die – wie Langer befürchtet – durch die Pop Art verstärkte Banalisierung von Kunst sowie aufkommende Missstände in Politik und Gesellschaft. Denn wie Langer betont, war die Verzerung als künstlerisches Stilmittel für ihn auch ein Weg, um sein Unbehagen gegenüber äußeren Konflikte auszudrücken.¹⁶ Visuell niedergeschlagen hat sich der Protestcharakter im „absurden Realismus“ insbesondere durch das häufig auftretende Motiv der geballten Faust. Seine Verweigerungshaltung von 1969 kann letztlich ebenfalls als Widerstand gegen den mutmaßlichen Sieg banaler Tendenzen verstanden werden.

Die kunstpolitischen Intentionen von Langer und den Maler*innen seines unmittelbaren Umfeldes aus den 1960er Jahren haben bis heute Bestand und an Relevanz nichts verloren. So feiert die Freie Münchner und Deutsche Künstlerschaft e. V., die 1959 als Protest gegen konservative und hierarchische Zustände in der Münchner Kunstpolitik gegründet wurde und mit ihrem jährlichen Herbstsalon einen festen Platz im Haus der Kunst ergatterte, im November 2019 ihr 60-jähriges Bestehen. „Zeitgenössisches Kunstschaffen

¹⁵ Vgl. *The EY exhibition – the world goes pop*, Kat. Ausst. Tate Modern, London 2015, S. 258.

¹⁶ Michael Langer, *Capriccio-Kulturmagazin*, BR, 2005 (ALM).

aus dem Blickwinkel der Aktiven zeigen“,¹⁷ sei damals die grundlegende Zielsetzung gewesen und ist auch 60 Jahre später noch immer der Anspruch des Vereins, der als Künstlerselbstverwaltung auftritt und in dem junge, progressive Künstler*innen einander unterstützen.

Das absurde Verzerrungsprinzip, das Michael Langer Mitte der 1960er Jahre entwickelte, erwies sich für ihn als weiterhin bedeutend. Trotz seiner 20-jährigen Schaffenspause und Verweigerungshaltung gegenüber der Malerei greift er seit den 1990er Jahren die spannungsgeladene Bildsprache seines „absurden Realismus“ zwischen der direkten Gegenstandsabbildung und der expressiven Malerei erneut auf. Einzig die Sujets wie erotisierte Frauen und triviale Anzugmänner sowie die grelle Plakativität, die in den 1960er Jahren die allgegenwärtige Pop Art repräsentiert, fehlen. Seine neuen Bilder enthalten eine durchweg gedämpftere Farbigkeit. Dennoch kann Langer in seinen neuen Gemälden nicht nur weiterhin „verzerrte“ Realitäten wiedergeben. Durch das erneute Anknüpfen an seinen „absurden Realismus“ zeigt Langer vor allem, welche starke Wirkungskraft und Bedeutung die Malerei, die seit Beginn seiner künstlerischen Arbeit das Kernstück seiner Kunst ausmacht, noch immer besitzt. Sie ist für ihn von bleibender Gültigkeit.

¹⁷ FMDK (Freie Münchner und Deutsche Künsterschaft e.V., URL.

6. Anhang

6.1. Literatur- und Quellenverzeichnis

11 Pop Artists 1966

11 Pop Artists, Kat. Ausst. Galerie Friedrich & Dahlem, München 1966.

200 Jahre 2008

200 Jahre Akademie der bildenden Künste München, Kat. Ausst. Haus der Kunst, München 2008.

Albers 1963

Josef Albers: Interaction of Color, New Haven/CT 1963; dt. Köln 1970.

Andresen 1987

Wibke Andresen: Die Darstellung des städtischen Lebens in der deutschen Malerei des späten 19. Jahrhunderts, München 1987.

Aufbrüche 1984

Aufbrüche: Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1984, Köln 1984.

Barsalou 2000

David Barsalou: Deconstructing Lichtenstein, 2000, davidbarsalou.homestead.com/LICHTENSTEINPROJECT.html.

Berger 1972

John Berger: Ways of Seeing, London 1972 (BBC-Fernsehserie).

Beyer 2015

Friedemann Beyer: Wilde Meile. Die Leopoldstraße in den 60ern, Bayerisches Feuilleton, Bayern 2, Erstausstrahlung 28.11.2015, 55 Min., Manuskript (ALS).
<https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/bayerisches-feuilleton/leopoldstrasse-in-den-sechziger-jahren-beyer-136.html>

Beyer 2018

Ders.: Die '68er – Revolte an der Münchner Kunstakademie, Bayerisches Feuilleton, Bayern 2, Erstausstrahlung 14.4.2018, 53 Min., Manuskript (ALS).

[Troisième] Biennale de Paris 1963

Troisième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Kat. Ausst. Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1963.

Biennale Venedig 1964

XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1964, Kat. Ausst. Stati Uniti d'America, Venedig 1964, New York 1964.

Blauer Reiter 1962

Vor 50 Jahren: Neue Künstlervereinigung Der Blaue Reiter, Kat. Ausst. Galerie Otto Stangl, München 1962.

Birnie Danzker/Dornacher 2006

Jo-Anne Birnie Danzker /Pia Dornacher (Hg.), Gruppe SPUR, Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, München 2006 [Museum Lothar Fischer, Neumarkt i. d. Opf. 2006–07/Kunsthalle St. Annen, Lübeck 2007], Ostfildern 2006.

Britische Malerei 1964

Britische Malerei der Gegenwart, Kat. Ausst. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1964 [Internationales Kultur- und Austauschzentrum, Frankfurt 1964/Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1964/Haus am Waldsee, Berlin 1964], Düsseldorf 1964.

Camus 1950

Albert Camus: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde, Bad Salzig/Düsseldorf 1950 (frz. 1942).

Carrier 2000

David Carrier: The Aesthetics of Comics, University Park/PA 2000.

Dahlem 2000

Franz Dahlem im Gespräch mit Jochen Link, 11.3.1998, in: Link 2000, S. 122f.; 166ff.; 174.

Damus 1995

Martin Damus: Kunst in der BRD. 1945–1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft, Hamburg 1995.

Deregowski 1984

Jan B. Deregowski: Distortion in art: the eye and mind, London u. a. 1984.

Dienst 1964

Rolf-Gunter Dienst: Englische Kunst der Gegenwart, in: das kunstwerk, Nr. 1– 3, Juli–

Sept. (1964), S. 135f.

Dornacher 1995

Pia Dornacher: Heimrad Prem. Retrospektive und Werkverzeichnis, München 1995.

Dornacher 1999

Dies.: Helmut Sturm: Arbeiten von 1957 bis 1999, Köln 1999.

Dossin 2011

Catherine Dossin: Pop begeistert. American Pop and the German People, in: American Art, Vol. 25, Nr. 3, Sept. (2011), S. 100–111.

Dossin 2015

Dies.: The rise and fall of American art, 1940s –1980s, Farnham u. a. 2015.

École de Paris 1957

École de Paris, Kat. Ausst. Galerie Charpentier, Paris 1957.

École de Paris 1958

École de Paris. Französische Malerei der Gegenwart, Kat. Ausst. Kunsthalle Mannheim 1958.

Europop 2008

Tobia Bezzola/Franziska Lentzsch (Hg.), Europop, Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 2008.

FMDK URL

FMDK (Freie Münchner und Deutsche Künstlerschaft) e.V., http://www.fmdk.de/ueberuns_verein.html [15.10.2019].

Francis 1984

Richard Francis: Jasper Johns, New York 1984.

Freitag 1993

Richard Freitag: Die amerikanische Pop Art: ihre Entstehungsgeschichte im Spiegel der amerikanischen Kunsttradition und Kunstöffentlichkeit [Diss. Universität München 1991], München 1993.

Fricke 2018

Florian Fricke: München rockt. Die wilden 60er Jahre an der Isar, Bayerischer Rundfunk Feuilleton, Hörspiel, 28.7.2018, Manuskript (ALS); <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/bayerisches-feuilleton/muenchen-rockt-fricke-100.html>.

Fürmetz 2006

Gerhard Fürmetz (Hg.): „Schwabinger Krawalle“: Protest, Polizei und Öffentlichkeit zu

Beginn der 60er Jahre, Essen 2006.

Gaul 1963

Winfried Gaul: Bericht über neue Kunstentwicklungen in New York, in: das kunstwerk, Nr. 9, März (1963), S. 2–13.

German Pop 2014

German Pop, Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 2014–2015, Köln 2014.

Greenberg 1961

Clement Greenberg: „Modernist Painting“, in: Arts Yearbook, Nr. 4 (1961), S. 109–116.

Große Kunstaussstellung 1968

Große Kunstaussstellung, Kat. Ausst. Haus der Kunst, München 1968.

Grunenberg/Harris 2005

Christoph Grunenberg /Jonathan Harris (Hrsg.): Summer of Love. Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s, Liverpool 2005.

Gruppe Geflecht 2007

Gruppe Geflecht: Arbeiten von 1965–1968, Kat. Ausst. Rathausgalerie der Landeshauptstadt München 2007, München 2007.

Haenlein 2001

Carl Haenlein (Hrsg.): Obsession. Sammlung Klewan, Kestner-Gesellschaft, Hannover 2001.

Haftmann 1954

Werner Haftmann: Die Malerei des 20. Jahrhunderts, München 1954.

Hamilton 1965

Richard Hamilton: Notizen zu meiner Arbeit, in: das kunstwerk, Nr. 7, Jan. (1965), S. 13

Hartmann 1974

Richard P. Hartmann: Malerei aus Bereichen des Unbewussten. Künstler experimentieren unter LSD, Köln 1974.

Hemler 2006

Stefan Hemler: Aufbegehren einer Jugendszene, in: Fürmetz 2006, S. 25–57.

Herbstsalon

Herbstsalon, Kat. Ausst. Haus der Kunst, München 1962–1966.

Hermant 2005

Jost Hermand: Resisting Boogie-Woogie Culture, Abstract Expressionism, and Pop Art: German Highbrow Objections to the Import of „American“ Forms of Culture, 1945–1965, in: Alexander Stephan (Hg.): Americanization and Anti-Americanism. The German encounter with American Culture after 1945, New York 2005, S. 67–77.

Herzog 2015

Günter Herzog: Wie die Pop Art nach Deutschland kam, in: Wie die Pop Art nach Deutschland kam, Kat. Ausst. Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e. V., Köln 2015, Wien 2015, S. 9–13.

Heusinger 2011

Lutz Heusinger: Faust, in: Uwe Fleckner/Martin Warnke /Hendrik Ziegler (Hg.): Handbuch der politischen Ikonografie, München 2011, S. 293–299.

Hiepe 1961

Richard Hiepe: Vorwort, in: Gruppe Neuer Realismus, Kat. Ausst. Pavillon im Alten Botanischen Garten, München 1961, S. 3.

Hiepe 1973

Ders.: Die Kunst der Neuen Klasse, München/Wien 1973.

Hurrle 2018

adieu tristesse... Neue Figurationen 1953–1968, Kat. Ausst. Museum für Aktuelle Kunst, Sammlung Hurrle, Durbach b. Offenburg 2018.

Hüsch 2013

Anette Hüsch (Hg.): Dritte Welle. Die Gruppe SPUR, der Pop und die Politik, Köln 2013.

Ionesco 1962

Ionesco, Eugene: Notes et contre-notes, Paris 1962.

Jappe 1986

Georg Jappe, in: Wulf Herzogenrath/Gabriele Lueg (Hg.): Die sechziger Jahre, Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt, Köln 1986, S. 572.

Joos 2007

Birgit Joos: Das Ringen um die Moderne in München, in: Loo 2007, S. 8–31.

Kandinsky 1979

Wassily Kandinsky: Über die Formfrage, in: ders./Franz Marc (Hg.): Der Blaue Reiter, München 1979, S. 73–102.

Keller 1968

Nina Keller: Report über junge Künstler in München, München 1968.

Klewan 1990

Helmut Klewan (Hg.): Michael Langer. Sprechblasen- und Zerrbilder 1965– 68, München 1990.

Klewan 2015

Leporello 12, Sammlung Klewan, München 2015.

Köck 1992

Wolfram Karl Köck: das Absurde, in: Wolfhart Henckmann /Konrad Lotter (Hg.): Lexikon der Ästhetik, München 1992, S. 11.

Kozloff 1966

Max Kozloff: Vorwort, in: 11 Pop Artists 1966, o. S.

Kraushaar 1998

Wolfgang Kraushaar: 1968. Das Jahr das alles verändert hat, München 1998.

Krauss 1985

Marita Krauss: Nachkriegskultur in München. Münchner städtische Kulturpolitik 1945– 54, München 1985.

Kunst des Westens 1996

Kunst des Westens. Deutsche Kunst 1945–1960, Kat. Kunstaussstellung der Ruhrfestspiele Recklinghausen 1996, Köln 1996.

Kunstschaffen in Deutschland 1949

Kunstschaffen in Deutschland, Kat. Ausst. Central Art Collecting Point, München 1949.

Kunzle 1973

David Kunzle, David: The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825, History of the Comic Strip, 1. Bd., Berkeley/CA u. a. 1973.

Lander 2012

Tobias Lander: Die Dingwelt der Pop-Art: Coca-Cola und Co. und die Möglichkeiten der ikonologischen Interpretation [Diss. Universität Freiburg i. Br. 2009], Petersberg 2012.

Langer 1980

Michael Langer: Ästhetik des Sichtbaren. Grundlegung in 21 Aufsätzen, Mittenwald 1980.

Langer 1984

Ders.: Kunst am Nullpunkt. Eine Analyse der Avantgarde im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1984.

Langer 1989 (1)

Ders.: Innovation und Kunstqualität, Worms 1989.

Langer 1989 (2)

Michael Langer. Bilder 1966–1969, Kat. Ausst. Otto-Galerie, München 1989.

Langer 1990

Ders.: Zugriff der Dummheit: Banalität, in: Klewan 1990, S. 68–98.

Langer u. a. 1980

Ders./Klaus Eid/Hakon Ruprecht: Grundlagen des Kunstunterrichts, Paderborn u. a. 1980.

Langer u. a. 1983

Ders./Klaus Eid/Hakon Ruprecht: Kinderkunst, München 1983.

Lausen 1984

Uwe Lausen. Bilder, Zeichnungen, Texte 1960–1970, Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1984.

Lausen 2010

Uwe Lausen. Ende Schön, Alles Schön, Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 2010 [Museum Villa Stuck, München 2010/Sammlung Falckenberg, Hamburg 2010–11], Bremen 2010.

Letze/Buhrs 2012

Otto Letze/Michael Buhrs (Hg.): Die Sammlung Gunter Sachs, Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, München u. a., München 2012.

Leuthäuser 2018

Franziska Leuthäuser: Café Deutschland. Im Gespräch mit der ersten Kunstszenen der BRD, 2 Bde., Heidelberg/Berlin 2018; <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de>.

Lindemann 1990

Inge Lindemann: Künstlergruppen in München. Spur, Wir, Geflecht, Kollektiv Herzogstraße, in: Weltkunst, Nr. 11, Juni (1990), S. 1702–05.

Link 2000

Jochen Link: Pop Art in Deutschland, [Diss. Universität Stuttgart 2000], Stuttgart 2000.

Lippard 1969

Lucy R. Lippard (Hg.): Pop-Art, München 1969 (engl. 1966).

Lippard 1973

Dies.: Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972,

Berkeley/CA 1973.

Loo 1995

Otto van de Loo (Hg.): *Kinder. Leben. Kunst.* Das Kinderforum, München 1995.

Loo 2007

Marie-José van de Loo/Selima Niggel (Hg.): *Aufbrüche.* Galerie van de Loo. Die ersten Jahre 1957–1966, München 2007.

Lotter 1992

Konrad Lotter: Realismus, in: Wolfhart Henckmann/ders. (Hg.): *Lexikon der Ästhetik*, München 1992, S. 198f.

Lueg 1985

Gabriele Lueg: Im Spiegel der Presse. Die Kunstkritik in der Nachkriegszeit, in: *Kat. Ausst. Aus den Trümmern. Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945–1952. Neubeginn und Kontinuität*, Rheinisches Landesmuseum Bonn 1985, Köln 1985, S. 443–449.

Madoff 1997

Steven Henry Madoff (Hg.): *Pop Art, A Critical History*, Berkeley/CA 1997.

Maihofer 1995

Andrea Maihofer: *Geschlecht als Existenzweise*, Frankfurt a. M. 1995.

Mahon 2005

Alyce Mahon: *Eroticism & Art*, Oxford 2005.

Mulvey 2016

Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino (engl. 1975), in: Kathrin Peters / Andrea Seier (Hg.): *Gender- und Medienreader*, Zürich/Berlin 2016, S. 45–60.

Niggel 2010

Selima Niggel: “Der Sieg ist unvermeidlich“, in: Lausen 2010, S. 182–191.

Niggel 2014

Dies.: *Bavarian Way of Pop. Ein „produktives Missverständnis?“*, in: *German Pop 2014*, S. 182–191.

Nouveaux Réalistes 1963

Les Nouveaux Réalistes, *Kat. Ausst.* Neue Galerie im Künstlerhaus, München 1963.

Oldenburg/Williams 1967

Claes Oldenburg/ Emmett Williams: *Store Days. Documents from The Store (1961) and*

Ray Gun Theatre (1962), New York 1967.

Ott 1949

Richard Ott (Hg.): Urbild der Seele: Malereien von Kindern, Bergen 1949.

Pfeiffer 2011

Zara S. Pfeiffer (Hg.): Auf den Barrikaden. Proteste in München seit 1945, München 2011.

Phillips 1982

Retrovision Peter Phillips, Kat. Ausst. Walker Art Gallery, Liverpool 1982, Liverpool 1982.

Platscheck 1973

Hans Platscheck: „Die Kunst der neuen Klasse“. Roter und rosaroter Realismus, in: Der Spiegel, Nr. 31 (1973), S. 91.

Plitsch-Kußmaul 1995

Kirsten Plitsch-Kußmaul: Die Entstehung und Ausprägung der Mediensysteme in Japan und der Bundesrepublik Deutschland. Ein Strukturvergleich 1945–1990, Neuried 1995.

Prem 2013

Monika Prem (Hg.): Heimrad Prem, Tagebuchnotizen 1963–1967, München 2013.

Rochard 1994

Patricia Rochard: Eugène Ionesco. Die kahle Sängerin und der Feuerwehrmann, in: dies. (Hg.): Paris. Die 50er Jahre. Kunst und Kultur, Mainz 1994, S. 56–61.

Roh 1964 (1)

Juliane Roh: Kunstbrief aus München, in: das kunstwerk, Nr. 8, Feb. (1964), S. 38f.

Roh 1964 (2)

Dies.: Kunstbrief aus München, das kunstwerk, Nr. 5, Nov. (1964), S. 45.

Roh 1965

Dies.: Kunstbrief aus München, in: das kunstwerk, Vol. 19, Nr. 5–6, Okt.–Nov. (1965), S. 86ff.

Roh 1968

Dies.: Kunst Pop- und Sub-art in München, in: das kunstwerk, Nr. 11–12, Aug.–Sept. (1968), S. 81f.

Roh 1968-69

Dies.: o. T., in: das kunstwerk, Nr. 3–4, Dez.–Jan (1968–69), S. 39f.

Röhrl 2013

Boris Röhl: Realismus in der bildenden Kunst. Europa und Nordamerika 1830–2000, Berlin 2013.

Rosenberg 1966

Harold Rosenberg: Anxious Object: Art Today and its Audience, New York 1966.

Rosenberg 1969

Ders.: Art and its Double, Artworks and Packages, New York 1969.

Rudd 2003

Natalie Rudd: Peter Blake, London 2003.

Sachs/Minioudaki 2010

Sid Sachs/ Kalliopi Minioudaki (Hg.): Seductive Subversion: WomenPop Artists 1958–1968, Philadelphia/New York 2010.

Sager 1973

Peter Sager: Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973.

Sammlung Ströher 1968

Sammlung 1968 Karl Ströher, Kat. Ausst. Galerieverein im Haus der Kunst, München 1968 [Kunstverein, Hamburg 1968], München 1968.

Schieder/Kitschen 2011

Martin Schieder / Friederike Kitschen (Hg.): Art Vivant. Quellen und Kommentare zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1960, Berlin 2011.

Schneede 1996

Uwe M. Schneede (Hg.): Ausstieg aus dem Bild, Jahrbuch Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1996.

Schübbe 1991

Christa Schübbe: Gruppe SPUR, Düsseldorf 1991.

Schulz-Hoffmann 2005

Carla Schulz-Hoffmann: Leidenschaft für die Kunst. Otto van de Loo und seine Galerie, München 2005.

Schütz 1968

Hermann Schütz: Die Große Kunstaussstellung in München, in: Die Kunst und das schöne Heim, Vol. 80, Nr. 66 (1968), S. 386–391.

Schweicher 1960

Curt Schweicher: Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst, Krefeld 1960.

Slevin 2015

Tom Slevin: Visions of the Human. Art, World War II and the Modernist Subject, London 2015.

Stabenow 1990

Cornelia Stabenow: Theoreme des Absurden, in: Klewan 1990, S. 5–12.

Stallschus 2016

Stefanie Stallschus: Im Zwischenraum der Bilder. Der Film als Experimentalfeld in der Pop-Art, [Diss. Freie Universität Berlin 2010], München 2016.

Stankiewicz 2013

Frank Stankiewicz: Die befreite Muse. Münchner Kunstszenen ab 1945, München 2013.

Steinberg 1972

Leo Steinberg: Jasper Johns: The first seven years of his Art, in: ders. (Hg.): Other Criteria. Confrontations with Twentieth century art, New York 1972, S. 17–54.

Stöver 1990

Jutta Stöver: Dieter Stöver, 1922–1984. Bilder und Zeichnungen, [zugleich Kat. Ausst. Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg], Oldenburg 1990.

Summer of Love 2005

Summer of Love. Psychedelische Kunst der 60er Jahre, Kat. Ausst. Tate Liverpool 2005 [Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2005–06/Kunsthalle Wien 2006], Liverpool 2005.

Swenson 1963

G. R. Swenson: What is Pop Art?, Teil I, in: ARTnews, Vol. 62, Nr. 7, Nov. (1963).

Swenson 1964

Ders.: What is Pop Art?, Teil II, in: ARTnews, Vol. 62, Nr. 10, Feb. (1964).

Sylvester 1975

David Sylvester: Interviews with Francis Bacon, London 1975.

Thomas 2002

Karin Thomas: Kunst in Deutschland seit 1945, Köln 2002.

Trebeß 2006

Achim Trebeß (Hg.): Metzler Lexikon der Ästhetik, Stuttgart 2006.

Tucker 2011

Paul Hayes Tucker: American Art for the Atomic Age: Decoding Kenneth Noland's early Work, in: Kenneth Noland, Kat. Ausst. Mitchell-Innes & Nash, New York 2011, S. 5–28.

Wedewer 1996

Rolf Wedewer: Informel, in: Kunst des Westens 1996, S. 85–88.

Weihrauch/Kellner 1979

Jürgen Weihrauch / Margret Kellner (Hg): Gruppe SPUR 1958–1965. Eine Dokumentation, Galerie van de Loo, München 1979.

Weinhardt 1990

Carl J. Jr. Weinhardt (Hg.), Robert Indiana, New York 1990.

Wiesing 2008

Lambert Wiesing: Die Sprechblase. Reale Schrift im Bild, in: Alexandra Kleihues (Hg.): Realitätseffekte, München 2008, S. 25–46.

Zacharias 2008

Thomas Zacharias: Zwischen Ende der Nachkriegszeit und Anfang der Altbausanierung: die Akademie von 1968 bis 1989, in: 200 Jahre 2008, S. 112–121.

Zerbst/Kafka 2010

Marion Zerbst / Werner Kafka: Seemanns Lexikon der Symbole, Leipzig 2010.

Zienicke 1984

Axel Hubertus Zienicke: Xaver Fuhr 1898–1973. Gemälde und Aquarelle, Recklinghausen 1984.

Zimmer/Diederichsen 1991

HP Zimmer im Interview mit Diedrich Diederichsen, in: Schübbe 1991, S. 53–74.

Archive/Quellen

ABK Akademie der Bildenden Künste München
Registratur, Studentenakte von Michael Langer.

ALS Archiv der Autorin

Gespräch mit Heino Naujoks, 15.11.2016

Gespräch mit Alina Langer, 2.3.2016 Gespräch mit Alina Dobrzecki-Langer, 2.3.2016

Gespräch mit Christine Raum, München, 3.2.2017

AML Archiv Michael Langer

Rede, Ausstellungseröffnung, Galerie im Taubenturm, Diessen 2005 (1-seitiges Manuskript, handschriftlich)

Interview, Capriccio-Kulturmagazin, Bayerischer Rundfunk, 2005. [Das genaue Datum der Ausstrahlung war, trotz der Anfrage an das Archiv des BR, leider nicht festzustellen]. Mitschnitt auf VHS-Kassette.

Text als Begleitung zu einer Tuschezeichnung, die einen BH und eine Hand kombiniert (1-seitig, handschriftlich, 3.6.1966)

Text als Begleitung einer Farbgouache (1-seitig, handschriftlich, 4.12.1965)

Manuskript zum Film Sigma, undatiert (1-seitig, handschriftlich, farbige Ölskizzen, vermutlich 1971).

BHS Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Presseauschnittsammlungen:

BayHStA StK 21570 (1960); BayHStA, StK 21781 (1962); BayHStA StK 22353 (1964); BayHStA, StK 22473 (1965); BayHStA, StK, 22578 (1966)

Belting 1991

Hans Belting: Weltsprache und Nationalcharakter, in: FAZ, 2.11.1991, Ressort Bilder und Zeiten, S. 2.

Berg 1963

Robert von Berg: Pop Art in New York, in: Süddeutsche Zeitung, 24.7.1963, S. 12

Bode 1964

SZ, 25.8.1964, S. 12: Peter M. Bode: Was in München versäumt wird. Gedanken zur Ausstellung britischer Kunst bei Friedrich & Dahlem.

Gaul 1963

Die Welt, 18.1.1963, S. 7/19.1.1963, S. 5: Winfred Gaul: Bericht über neue Kunstentwicklungen in New York.

Göpel 1960

Erhard Göpel: Sammeln unsere Museen richtig? Die neuen Ankäufe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, in: Süddeutsche Zeitung, 9.6.1960, S. 12.

Längsfeld 1969

SZ, 24.7.1969, 15: Wolfgang Längsfeld: Plastik-Frauen. Michael Langers Film „Yin“ in der Galerie Casa.

Längsfeld 1970

SZ, 27.1.1970, S. 12: Wolfgang Längsfeld: Diskussion über Ankauf der Sammlung Scull für München.

Schmidt 1968

SZ, 28.6.1968, S. 12: Doris Schmidt: Documenta IV.

Schmidt 1970

SZ, 17./18.1.1970, S. 12: Doris Schmidt: Diskussion über Ankauf der Sammlung Scull für München.

Strelow 1968

Hans Strelow: Ströher erwirbt Sammlung Kraushar, in: FAZ, 5.3.1968, S. 22.

6.2. Interviews

- **Gespräch mit Dr. Alina Dobrzecki-Langer**, der Ehefrau von Michael Langer, am 2. März 2016 in der gemeinsamen Wohnung und Langers Atelier in München-Schwabing:

L. S.: Wissen Sie, wie und wann Michael Langer nach München kam?

A. L.: Michael stammt aus Zittau und zum Kriegsende, als die Russen 1945 dort auf Vormarsch waren, ist er mit seiner Schwester zu Fuß und mit dem Fahrrad nach Coburg geflohen, weil der Vater dort eine neue Frau, die aus Coburg stammte, hatte. Und die Familie hatte ausgemacht, dass sie sich in Coburg treffen. Michael war also erst 15, als er *alleine* bei Kriegsende nach Coburg mit seiner Schwester floh. Dort war er auf dem Gymnasium nach dem Krieg und hat die Schule mit dem Abitur beendet. Dann ist er nach Hamburg an die Kunstgewerbeschule gegangen und dann nach München, um dort ab 1949 die Akademie der Bildenden Künste zu besuchen und in der Malereiklasse von Xaver Fuhr zu studieren. Xaver Fuhr galt als einer der moderneren und progressiveren Akademielehrer dieser Zeit. Es gab auch andere, z. B. Hermann Kaspar, der war Lehrer für Wandmalerei. Er hatte noch viele Aufträge ausgeführt, wie zum Beispiel an der Residenz, und dagegen gab es dann massive Proteste von den Studenten. Grund dafür war, dass er maßgeblicher Dekorateur der Nazizeit gewesen war. Er hat zum Beispiel den Umzug zur Eröffnung des Hauses Deutscher Kunst 1937 organisiert und gestaltet. Man hat also nicht nur an der Kunstakademie, sondern in vielen anderen Institutionen auch alte Nazis wieder in Amt und Würde gesetzt. Auch in den Pinakotheken, Ernst Buchner¹⁸ hieß er. Es wurde da auch lange Zeit nichts drüber gesagt, leider.

L. S.: Warum wechselte Michael Langer 1952 von der freien Malerei zum Studium der Kunstpädagogik an der Akademie?

A. L.: Michaels Vater, Werner Langer, war Oberbürgermeister von Coburg, Mitglied der FDP und Rechtsanwalt, sehr hohes Tier. Seine Biografie können sie im Internet nachlesen. Und er hat Michael ein Ultimatum gesetzt. Hat ihm gesagt, er zahlt ihm ein

¹⁸ Ernst Buchner (1892–1962), Kunsthistoriker; ab 1928 Direktor der Wallraf-Richartz-Museum, Köln; seit 1940 Professor an der Universität München; 1933–45 und 1953–57 Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Bei der Entnazifizierung als Mitläufer eingestuft.

Jahr Paris, „ und wenn du danach kein erfolgreicher Künstler bist, dann wirst du Kunsterzieher“. Und nachdem er in seinen Augen nicht erfolgreich genug war, hat Michael eben Kunsterziehung studiert an der Münchner Kunstakademie. Er hat dann ein Referendariat gemacht in einem Internat in Würzburg 1954 und ist dann an verschiedenen Münchner Schulen gewesen, zuletzt am Hasenberg, der einzigen Gesamtschule Bayerns, einem Pilotprojekt der SPD, bevor er an die Uni berufen wurde. Da hat er aber die ganze Zeit nebenher gemalt, bis 1969, denn da hat er sich scheiden lassen und eben die verschiedenen Projekte gemacht. Er muss wahnsinnig viel gearbeitet haben, er war unglaublich vital. Er hat in München hier gewohnt. Die Wohnung hat er von den Eltern der Ursula, seiner zweiten Ehefrau, übernommen. Sie war die Tochter von Hanns Hubmann, das war ein bekannter Fotograf und u. a. ein Mitbegründer der Zeitschrift *Quick*.

L. S.: Was hat ihm die Kunsterziehung bedeutet? Hat ihm die Arbeit als Kunsterzieher Spaß gemacht?

A. L.: Eigentlich nein, nicht besonders. An der Universität war es okay. Der Lehrstuhlinhaber und einzige Professor hieß [Hans] Daucher, sie hatten nur eine einzige Dozentin, die anderen Dozenten waren männlich. Früher war das die Pädagogische Hochschule in Pasing und dann gehörte sie zur LMU. Er kam mit männlichen Studenten, obwohl er privat Frauen sehr mochte, viel besser klar – anders als sein Freund Hannes Strauch – und hat sie sehr unterstützt. Er hat ihnen die Arbeiten korrigiert, die kamen teilweise zu uns nach Hause. Also, da hat er sich schon sehr für sie eingesetzt. Er war sowieso ein sehr hilfsbereiter Mensch gewesen. [...]

Michael suchte schon nach einer Innovation in der Kunsterziehung. Er hat darüber auch geschrieben. Er hat auch viel über Kunst geschrieben, zum Beispiel das Buch *Innovation und Kunstqualität*.¹⁹ Also hat er sich schon auch theoretisch damit auseinandergesetzt. Auch mit dem, was in der Schule gemacht wurde. Michael hatte ein sehr gutes räumliches Sehvermögen und konnte nach den Schilderungen seiner Schwester schon ungewöhnlich früh perspektivisch zeichnen. Er hat zum Beispiel ein Seminar Puppenspiel geleitet, wo Handpuppen angefertigt wurden, mit denen dann Theaterstücke aufgeführt wurden. Langer hat auch viele Tonplastiken und Tongefäße gemacht mit den Studenten. Er hat auch selbst sehr viele tolle Ton-Skulpturen gemacht, die teilweise noch im Keller stehen. Nur noch eine, andere sind beim Sammler.

¹⁹ Vgl. Langer 1989 (1).

L. S.: Also neben seiner Tätigkeit als Kunsterzieher hat Ihr Mann seit Ende der 1950er Jahre privat immer weiter gemalt, richtig?

A. L.: Ja, anfangs entstanden bei Michael Materialbilder, dann von Art Brut, Volkskunst und Kinderkunst beeinflusste Werke, von naiver Kunst inspirierte Bilder und Skulpturen, die an archaische Plastik und frühzeitliche Idole erinnern. Sie war auch eine Ikone der Künstler zu dieser Zeit, die archaische Plastik. Michael hat viele seiner Skulpturen vernichtet, als er aus dem Dachboden raus musste. Eine steht noch im Keller. Ein Drama, weil er einen ganzen Verschlag, ein ganzes Abteil hier oben im Dachboden hatte (wir waren die letzten). Er hatte den Dachboden mitgemietet und hatte dort auch die ganzen Bilder. Und als dann der Investor, die Stilhaus Projektentwicklungs GmbH, die Häuser hier gekauft hat, hat sie den Dachboden verkauft, der dann zu Wohnungen ausgebaut wurde. Daher musste Michael den Dachboden räumen und die ganzen Bilder kamen dann in die Wohnung und in den Keller.

L. S.: Hat Ihr Mann Ihnen von der Münchner Kunstszene der 1960er Jahre erzählt? Wie war er dort integriert?

A. L.: 1960 war Michael Gründungsmitglied der „Freien und Deutschen Künstlerschaft e.V.“, um als vierter Verein im Haus der Kunst präsent zu sein. Neben diesem Verein waren auch die Gruppen Spur, Geflecht, Wir, Gruppe K, Gruppe 7 und so weiter. Sie stellten jedes Jahr im Herbstsalon aus. Michael war jedes Jahr dabei, wobei der erste Herbstsalon noch im Münchner Kunstverein war. Michael kannte die Mitglieder der Gruppen gut, er selbst stellte mal mit Gruppe K, mal mit Gruppe 7 aus – wollte aber immer eigenständig sein. Er war Einzelgänger und wollte das auch so. Er wollte seinen Weg gehen und unabhängig sein. In diesen Künstlerkollektiven war es damals ja auch so, dass die sich immer zerstritten haben und dann wieder zusammenkamen. Er hatte seinen eigenen Weg verfolgt, wie Uwe Lausen.

Das war ja damals so, dass man Gruppen gebildet hat, um eine bessere Position zu haben. Und eben auch in diesem Herbstsalon wie in der Großen Kunstausstellung [...], die teilen sich die Stellwände und darum musste man damals zu einer Künstlervereinigung gehören, um auszustellen. Man hatte in den Gruppen einfach einen besseren Stand. Und da [im Herbstsalon 1962] hat Michael auch mal einen Preis gekriegt. Große Unterstützung bekam er immer von [Ernst] Kirchhoff. Das war der Besitzer von Casa, der auch öfter Ausstellungen zu Michael gemacht hat.

L. S.: Wissen Sie, mit welchen Künstlern er in 1960er Jahren viel zusammen war?

A. L.: Ich weiß noch, mit Hannes Strauch war er lange Jahre befreundet, der war auch Dozent und hat ihn an die Uni geholt. Seine Frau Gabriele Lokstedt-Strauch malt auch. Hannes Strauch ist aber auch in dem Buch von Nina Keller von 1968 zu finden. Er war auch mit Walter Raum befreundet, er war mit Uwe Lausen befreundet, beispielsweise hat Michael ihm seine Kamera geliehen. Uwe Lausen war ein sehr wilder Typ, mit dem hat er auch mal LSD genommen. Rudi Tröger war ihm zu konservativ, kannte ihn aber gut, Michaels Söhne kommen teilweise in Trögers Werken vor. Christine Raum, die Frau vom Walter, und der Tröger kannten ihn damals sehr gut. Die haben ihn damals auch in Schrosslach [bei Allerhausen] besucht, dort hatte Michael ja ein Atelier. Da waren immer mehrere, wie ein wilder Haufen. Das war 1965 bis 1968, aber das weiß Frau Raum besser. Mit [Jutta und Dieter] Stövers war er gut befreundet. Mit Cornelia Stabenow war er lange Jahre zusammen – allerdings erst frühestens seit Ende der 60er, vielleicht erst Anfang der 70er Jahre. Sie war damals noch sehr jung [geb. 1950]. Sie war später Kunsthistorikerin und hat sehr gut geschrieben. Michael kannte hier in München natürlich Ludi Armbruster, auch die SPUR Leute – man kannte sich in der Szene eben. Mit Helmut Rieger und Lothar Fischer hatte er einiges zu tun, aber wie gut sie befreundet waren, weiß ich nicht. Es war in München damals doch ein relativ kleiner Kreis an Avantgarde-Künstlern, die auch alle von ähnlichen Voraussetzungen ausgegangen sind. Die waren ja nach dem Krieg hier ziemlich ohne Unterstützung. Junge Künstler waren in Paris, man orientierte sich also wahnsinnig an Paris. Es war erst später Amerika. Deshalb ist Michael auch nach Paris gegangen. Paris war eben der Traum, immer noch. Obwohl die deutschen Studenten und Künstler es so bald nach dem Zweiten Weltkrieg schwer hatten in Paris. Sie wurden sehr angefeindet. Michael war damals in Paris in der Radierklasse der [École des] Beaux-Arts. Die dort entstandenen Radierungen hat er später fast alle verbrannt hat. Michael hat sich in Paris mit einem Österreicher deutsch unterhalten, wogegen andere Studenten protestierten. Die Münchner Künstler hatten also alle mehr oder weniger Wurzeln im Tachismus und im Informel. Der Stöver und Hannes Strauch sind dabei geblieben und haben sich nicht von der Pop-Art beeinflussen lassen. Dubuffet und die Materialkunst, Kinderkunst, Art Brut, primitive Kunst und *haptische* Kunst waren so die Wurzeln. Dieter Stöver hat beispielsweise die Materialkunst in Landschaftsbilder transformiert.

L. S.: Vom Informel ausgehend, fand Michael Langer dann aber immer mehr zu einer figurativen Bildsprache?

A. L.: Michael hat seine Materialbilder schon sehr bald mit figurativen Elementen versehen. Die allgemeinen Einflüsse, die für junge Avantgardenkünstler gegolten haben – die SPUR war sehr von der COBRA beeinflusst gewesen. Asger Jorn war ja in München zu der Zeit. Dann ging Michaels Werk weiter in die figurativen Sachen. Ab 1963 ging es von der abstrakten Farbflächenmalerei und Materialkunst immer stärker in das Figurative. Dabei waren die Figuren anfangs noch sehr klein und zeichenhaft. Sie wurden dann immer größer und farbiger und teilweise ganze Flächen einnehmend. 1964 war dann diese Phase, wo diese Figuren immer wieder ähnlich vorkommen, zusammen mit Schrift. Da sieht man dann deutlich Einflüsse der Art Brut und Kinderkunst. Die Entwicklung seines Stils ist sehr interessant, es ist auch immer eine große Kontinuität zu sehen. Die Bilder werden immer farbiger, die Flächen werden immer mehr ausgemalt, bis es nicht mehr so eine zeichenhafte Geschichte auf weißem Untergrund ist. Diese Entwicklung kann man auch an einigen anderen Künstlern sehen. Damals fand Michael, dass er wenig eigenständig war, er wollte viele frühe Sachen gar nicht zeigen, obwohl schon eine eigene Zeichensprache erkennbar ist. Dann wird es eher comicartig – die hat alle [Helmut] Klewan. Die kontinuierliche Entwicklung zur Pop-Art beginnt mit den frühen 1960er Jahren und ist für das Werkverzeichnis sehr interessant. Michael war einer der wenigen, neben Uwe Lausen, die wirklich konsequent die Einflüsse aus Amerika angenommen und in Verbindung mit der malerischen Tradition umgesetzt haben.

L. S.: Und dann fand er Mitte der 1960er Jahre zu einer Bildsprache, die er den „absurden Realismus“ nannte.

A. L.: Michael hat immer das Absurde gesucht. Er war begeistert von Ionesco, dem absurden Theater zum Beispiel. Dazu hat er auch Texte geschrieben, die müsste Klewan haben. Die Absurdität der Wirklichkeit, ihr Zerrspiegel haben ihn sehr fasziniert. Für die Figuration und Zerstückelung war der Kubismus sehr wichtig. Auch Francis Bacon war eine große Inspiration. Es ging um Formfindung, Formvariationen, Fragmentierungen und weniger um Inhalt. Der menschliche Körper, Sexualität (sexuelle Revolution, Provokation und Angriff auf spießbürgerliche Moral) spielen eine große Rolle. Der deutsche Expressionismus und der Manierismus hatten auch schon diese Art der Deformierung und können so sicher auch als Inspirationsquellen gesehen werden. Die Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg suchte einfach auch immer nach einem Affront gegen die deutsche Spießigkeit. Das war beim frühen Baselitz genauso wie bei anderen – sie rebellierten gegen die Zeit.

L. S.: Warum hat Ihr Mann Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre aufgehört zu malen?

A. L.: Es gab viele Gründe. Zum einen war es eine Zeit, 1968, in der viele Maler zum Teil ganz oder eine Zeit lang aufgehört haben zu malen, zum Beispiel Eugen Schönbeck, [Hans Matthäus] Bachmayer oder [Helmut] Sturm. Michael war schon politisch, aber nicht so extrem engagiert wie andere. Es war einfach eine Zeit, in der gesagt wurde, Malerei sei am Ende, Malerei schmücke bürgerliche Wohnzimmer, es sei schon alles gemacht worden. Alle Richtungen seien durchexerziert worden. Man ging dann in die Performance und die Installationskunst. Dann kam natürlich auch bald Minimal Art und Videokunst. Die Verunsicherung durch die Pop-Art war natürlich auch schon da, ganz besonders in Europa mit der ganzen malerischen Tradition. Es war eine Zeit, in der die Malerei totgesagt war. Und andererseits, wenn man sich die Entwicklung in Michaels Werk anschaut, bis zu diesen Sprühbildern – dann ist schon eine gewisse Konsequenz da. Aber irgendwie konnte man sich nicht vorstellen, dass es so weitergegangen wäre. Da hätte er sich wirklich was Neues einfallen lassen müssen. Da seine Bilder ja sehr bewegt und verzerrt waren, hat er dann dieses Absurde und Verzernte der Körper in seinen Werken tatsächlich in die Bewegung umgesetzt. Das war die logische Konsequenz, diese Bewegung dann tatsächlich auch zu bringen. Und nachdem Video noch nicht so vertreten war in Deutschland mit kleinen Kameras, waren die Filme sehr teuer. Herr Kirchhoff von der Galerie Casa hat ihn damals sehr unterstützt finanziell. Und da entstanden dann diese 16mm-Filme. Die liefen in Oberhausen auf den Internationalen Kurzfilmtagen und auf Experimentalfilmfestivals als Vorfilme. *Yin* wurde dann auch mit dem Prädikat „wertvoll“ ausgezeichnet.

Es war für ihn also eine logische Konsequenz, er hat einfach für sich in der Malerei keine Zukunft gesehen. Er hat dann natürlich schon mit den Studenten auf Ausflügen oder so ‚nach der Natur‘ gemalt – was er eigentlich abgelehnt hat früher. Er hat ja mehr konzeptuell gearbeitet. Dann hat er eben diese Filme gemacht. Diese Kunstfilme konnte er leider nicht weitermachen, da es finanziell nicht ging. Es war zu der Zeit einfach zu teuer. Außerdem war da auch eine gewisse Erschöpfung.

L. S.: Die Kunsterziehung hat er dennoch weitergeführt? Wie ging es in den 1970er Jahren weiter?

A. L.: Während seiner ganzen Künstlerkarriere hat er immer als Kunsterzieher gearbeitet. Als ich ihn kennengelernt hatte, stand Michael aber nicht mehr dazu und hat angefangen zu schreiben. Da habe ich ja dann auch mitgearbeitet an den Büchern. Er hat auch noch

ein ganzes Manuskript geschrieben, das nicht veröffentlicht wurde, weil der Verlag nicht mehr wollte. Aus dem Grund, weil er auf dem Cover seines Buches eine Collage hatte, die eine Abbildung von Beuys' Capri-Batterie zeigte. Sie wurde nämlich kurz vorher im Lenbachhaus ausgestellt und Michael hat ein Foto davon ausgeschnitten und es in die Collage eingefügt. Und das lag im Schaufenster einer Buchhandlung, wo es der Fotograf, der dieses Foto für das Ausstellungsplakat im Lenbachhaus gemacht hat, gesehen und geklagt hat. Er hat gleich einen Anwalt genommen und gegen den Verlag geklagt, der einige Tausende Euro zahlen musste. Der Verlag wollte daraufhin eben kein weiteres Buch von Michael publizieren. Ich meinte aber eh, dass er kein Theoretiker war. Ich und ein anderer Freund haben ihn dazu überredet, wieder anzufangen zu malen. Karl Siegfried Büchner war dann ein sehr guter Freund, der hat ihn ermutigt, das Malen wieder aufzunehmen. Er kam aus Bierdorf am Ammersee, also in der Nähe davon, wo wir das Ferienhaus haben. Der malte auch und hat zu ihm gesagt: „Du musst malen, du musst malen, du musst malen!“ Sie haben dann auch Ausstellungen zusammen gemacht. Büchner ist dann nach Lindau gezogen und dort auch gestorben. Seine Frau macht manchmal noch Ausstellungen, so hier in der Kurfürstenstraße.

Als Michael dann wieder angefangen hat, Kunst zu machen Anfang der Neunziger, hat er zunächst eine ganze Reihe wunderbarer Zeichnungen gemacht, die schon so bildmäßig ausgeführt wurden. Es war sehr interessant, schon innerhalb des Rahmens kaum radiert, immer nur Bleistift und Kugelschreiber oder Feder. Es war immer alles sehr exakt und alles hat genau gestimmt. Es waren in diesem Sinne auch keine Skizzen. Man sieht, dass er wirklich konzeptuell gearbeitet hat. Dann hat er langsam angefangen, die kleinen Bilder zu malen, dann wurden die Bilder langsam auch wieder größer und mutiger, farbiger.

L. S.: Hat er seine Bilder in den 1990er Jahren dann auch wieder ausgestellt?

A. L.: In den späten 1980er Jahren habe ich zum ersten Mal seine Bilder gesehen. Habe ihn gefragt, was er mit seinen tollen Bildern machen will? Ich meinte zu ihm, er solle sie doch ausstellen. Er hat dann Willi Bleicher von der Otto-Galerie angerufen. Willi Bleicher spielte in der Nachkriegszeit eine sehr wichtige Rolle für die Münchner Künstler, ist aber leider sehr in Vergessenheit geraten. Darüber können Sie mit Frau Dr. Sonja von Baranow, der jetzigen Leiterin der Otto-Galerie, sprechen. Die hatte damals die alte Kunst betreut, während Bleicher die moderne, zeitgenössische Kunst machte. Die Ausstellung in der Otto-Galerie war dann 1989 zum 60. Geburtstag von Michael. Unsere Tochter war damals 3 Jahre alt. Im zugehörigen Katalog ist die Biografie authentisch

geschrieben.²⁰ Im Katalog ist jedoch das Bild *Oberkörper mit Armen* 1986 datiert. Michael hat das Bild dann nachträglich signiert mit 1968.

Auf diese seit Jahrzehnten erste Ausstellung hin wurde dann Herr Klewan durch diese Verwechslungsgeschichte mit Maria Lassnig auf Michael aufmerksam. Klewan sammelte Maria Lassnig und hat in Paris auf einer Ausstellung Bilder mit einer ML-Signatur gesehen und sie aufgekauft, weil er dachte, sie seien von Maria Lassnig. Dann hat Isolde Neumann von Neumeister Klewan gesagt, dass die Bilder nicht von M Lassnig, sondern von M Langer stammen. Das Witzige war ja, dass Klewan ein Bild von Michael der Maria Lassnig gezeigt hatte und sie sich selbst nicht mal sicher war, ob das Bild von ihr ist. Dann hat sie Klewan eine Karte geschickt, dass „das Bild wohl doch nicht von ihr stammt“.

L. S.: Wie haben sich die neuen Bilder von den früheren Werken aus den 1960er Jahren unterschieden?

A. L.: Also, bei den neuen Bildern waren die Verzerrungen wieder da. Die Farbigkeit war anders, aber die verzerrten Personen blieben bestehen. Er hat dort neu angefangen, wo er aufgehört hatte. Neue Motive wie Autos und Türme kamen hinzu.

L. S.: malt er immer noch? Wie hat sich sein Werk nach Ausbruch der Krankheit verändert?

A. L.: Nein, er kann jetzt nicht mehr malen. Er macht ab und zu abstrakte Zeichnungen, hat noch 2015 in Italien das Haus, das wir gemietet hatten, gezeichnet. Er baut aber langsam immer mehr ab. Er hat dann noch Übermalungen von alten Bildern gemacht. Eine, die wirklich beachtenswert ist, habe ich in der Otto-Galerie ausgestellt. 2013 ist er ja gestürzt. Nach der Hüftoperation ist die Krankheit ausgebrochen und ab dann hat er noch vier Bilder, die er vorher angefangen hatte, fertig gestellt und Übermalungen von Bildern aus den späten 1960er Jahren angefertigt.

²⁰ Vgl. Langer 1989 (2).

- **Gespräch mit Heino Naujoks**, ehemaliges Mitglied der Münchner Künstlergruppe WIR (1959–65), am 15. November 2016 in seiner Münchner Wohnung:

L. S.: Sie kennen Michael Langer seit den 1960er Jahren, richtig?

H. N.: Ich habe die beiden [Michael und Alina Langer] das letzte Mal in Frankfurt gesehen, zu der Ausstellungseröffnung von *German Pop*.²¹ Aber ja, kennen tun wir uns seit den späten 1950er Jahren, vor allem durch die Freie Münchner und deutsche Künstlerschaft e.V. Die wurde gegründet 1960 in der damaligen Gaststätte Lohengrin in der Türkenstraße. Deren Anliegen war, in das Haus der Kunst hineinzukommen. Das war wirklich eine wichtige Sache, weil die Künstlergruppen Neue Gruppe, Sezession und Münchner Künstlergenossenschaft, die bildeten nach dem Krieg im Haus der Kunst die Großen Münchner Kunstaustellungen. Und da reinzukommen, war nicht leicht, wegen der Anforderungen, die es da noch gab. Darum gründeten wir offensiv die Freie Münchner und deutsche Künstlerschaft e.V. Ja, das war ganz lustig.

Und 1961, das war auch eine Zeit, in der innerhalb der Akademie sich auf einmal verschiedene Künstler zusammengetan haben, so – komm, lass' uns eine Gruppe sein, komm, lass uns das zusammen machen. Die einzigen Ausnahmen waren die Gruppen SPUR und WIR. Weil das eine gewisse Intention hatte, eine Entwicklung, die auch weiterlief. Die Sache, dass man kleine Gruppen gründete, die dann zusammen als Aussteller auftraten im Herbstsalon, das war schon sehr wichtig. Mir ist gestern aufgefallen, dass der Michael Langer auch mal in so einer Gruppierung dabei war.

L. S.: Wie würden Sie Michael Langers Position innerhalb der Münchner Kunstszene von damals beschreiben?

H. N.: Also, für uns Künstler der Gruppe WIR war Langer immer präsent, auch wenn er hier in den Katalogen [des Herbstsalons] nicht immer vorkommt. Im Münchner Herbstsalon wurde von Dr. Franz Burda immer ein Preis verliehen, 1962 hat ihn Michael Langer gewonnen. Das war auch der erste Herbstsalon im Haus der Kunst.

Die Ausstellungsleiter vom Haus der Kunst haben uns die Möglichkeit gegeben, einen eigenen Salon zu machen, weil wir im Sommer ja nicht ausstellen durften. Als die große Sommerausstellung vorbei war, zogen wir für vier Wochen ein, hatten ein eigenes

²¹ Schirn Kunsthalle, 2014–15; vgl. Niggel 2014.

Gremium mit den verantwortlichen Leuten, die dafür da waren und den Künstlern. Und da taucht 1962 das erste Mal Michael Langer auf. Also, wir kannten uns natürlich untereinander schon und die Bilder vom Langer haben uns auch sehr gut gefallen – es hatte etwas Eigenes und sehr Expressives. Mit [Dieter] Strauch hatte er hinterher auch zusammen ausgestellt. Auch Künstler aus dem Ausland haben beim Herbstsalon mitgemacht; wir haben als Gruppierung uns natürlich auch verpflichtet gefühlt, den alten Forderungen etwas entgegenzusetzen.

Wichtig war natürlich der Künstlerfasching im Regina Palast Hotel, die haben auch immer annonciert [im Katalog]. Das war dann sozusagen der Wintersalon, nur natürlich nicht so groß und nicht so offiziell wie der Herbstsalon. Die Jury haben wir aber selbst zusammengestellt, da war von jedem einer drin, das hat die Freie Münchner und Deutsche Künstlerschaft e. V. gemacht. Wir (WIR) sind damals schon als Gruppe aufgetreten.

[Beim Blättern in den Herbstsalon-Katalogen]: Herbstsalon 1963 – immer derselbe Termin im November – Michael Langer war wieder dabei. Man kannte sich natürlich von der Ausstellung, hat sich begrüßt und sowas. Und da gab es eine Mannschaft zusammen mit Strauch, Langer, Hühnerfaut, Dieter Stöver und Walter Raum. Die haben allerdings nicht so eng als Gruppe wie WIR zusammen ausgestellt.

L. S.: Stand es mal zur Debatte, dass Michael Langer einer Gruppe fest beitrifft?

H. N.: Ich glaube nicht, Michael Langer war schon ein Einzelgänger. Und ihn hatte ja auch – das muss ich gestehen – die Sache, dass die Gruppe WIR mit der Gruppe SPUR zusammengekommen ist, das hat ihn schon getroffen. Er war dann auch ein Zyniker, begegnete uns devot, hat uns die Hand geküsst. Zwar aus Gaudi, aber vielleicht hätte er es auch schön gefunden, mal enger mit anderen zusammenzuarbeiten, das weiß ich nicht. Aber er hat gerne auch alleine gearbeitet und war auch stark genug mit seinem Gehabe uns gegenüber. Er war sehr intelligent und konnte wirklich sehr zynisch sein, was sehr schön war. [Uwe] Lausen war auch ein Einzelgänger und ein außerordentlich komplizierter Typ. Ich musste mal mit ihm zu einem Münchner Siebdruckladen, da mussten immer zwei eine Farbdruckskala teilen, damit das nicht zu viel wird. Und da musste ich zum Lausen fahren und sagen, wir haben das und das vor. Und das war so unbefriedigend! Der Lausen meinte dann – kein Interesse. Aber es war schon eine magische Situation, bei ihm zu sein. Ich weiß nicht, ob Michael Langer mit ihm viel zu tun hatte. Einer, der sehr nett und liberal war, Lothar Fischer, mit dem hatte er vielleicht noch mehr zu tun.

Ich entsinne mich 1965, im Regina Palast Hotel, hatten wir an Fasching einen Tisch zusammen – Gruppe WIR, SPUR und Michael Langer – da gibt es eine Aufnahme, die sehr charakteristisch ist: Da saß ganz außen Lothar Fischer und Michael Langer, verkleidet mit Zylinder, kniete nieder und küsste ihm [Fischer] die Hand.

Er war immer dabei und vielleicht wollte er auch mal was Anderes machen, aber er hat das, was wir gemacht haben, verstanden und es hat ihn schon auch getroffen, dass wir mit der SPUR zusammengingen. Aber er hat immer seine eigenen Sachen gemacht. Also, er ist uns immer aufgefallen, er und seine Sachen. Auch wenn es etwas anders war, als das, was mich interessiert hat als Maler.

L. S.: Ab 1965/66 entstanden dann ja die stark poppigen Zerrbilder ...

H. N.: ... das war natürlich eine wichtige Sache! Aber es waren ja nicht nur die Zerrbilder, sondern vor allem auch der Film, mit dem er zu tun hatte. Das fand ich sehr interessant, aber er war ja nicht alleine damit. Uwe Lausen, der hatte das ja auch drauf. Das war eine Welt zwischen Pop-Art und einer durch den Film evozierten Haltung, die eine irre Spannung macht, ähnlich wie diese Spiegel auf dem Oktoberfest, das fand ich schon sehr interessant. Das trennte uns dann aber schon formal.

Wir waren damals bei demselben Galeristen, dem Casa-Besitzer Ernst Kirchhoff. Der war für Langer sehr wichtig. Wir, die Gruppe WIR hatten 1965 eine Ausstellung dort in der Galerie Casa. Kirchhoff hatte diesen Möbelladen (damals Ecke Theresien-/Ludwigstraße) und hat da Ausstellungen gemacht. 1965 hatte der Langer diese Sachen [Zerrbilder] schon gemacht, die wurden dort auch gezeigt.

Es war auf jeden Fall etwas Neues damals. Und es war vor allem – als Maler, der vom Abstrakten Expressionismus herkam – eine plötzlich Pop-Art-Sache, die ähnlich wie bei Lausen, ein neues Moment brachte, das man noch nicht gesehen hatte. Und ich weiß nur, wir haben uns dann nicht mehr viel unterhalten, dass er dann anfing, sehr viel zu schreiben. Es muss eine Unmenge an Texten geben von ihm. Er war dann aber auch eigentlich getrennt von der Szene, den Münchner Malern, das heißt, er war getrennt deswegen.

L. S.: War Michael Langer politisch engagiert? Hatten die gesellschaftspolitischen Entwicklungen der späten 1960er Jahren einen Einfluss auf das künstlerische Schaffen in München?

H. N.: Es ist schwer zu sagen. Ich kenne mein politisches Engagement genau, wir [WIR] waren eine sehr anarchistische Fraktion, haben die Malerei aufgegeben, haben dann

Straßen-Happenings gemacht und so weiter. Aus dieser Zeit kenne ich einige Maler, die auch von der Akademie waren, die jünger waren als wir, die auch dann in diese allgemeine Verunsicherung, in diese Situation hineinkamen. Also, auch wenn man seine eigene Malerei lieb hatte und gerne weitermachen wollte, einfach so verunsichert wurde, dass man raus musste – man konnte das [die Malerei] nicht mehr machen. Man konnte heimlich zuhause malen, aber das war natürlich unbefriedigend, wenn man das dann nicht ausstellte.

Bei Michael weiß ich das wirklich, er war bei diesen engen Politgruppen, die dann in der Schleißheimerstraße in einem Fundbüro sich jeden Dienstag trafen und Adorno-Texte studierten, da war er nie dabei. Wir waren dann auch draußen in Milbertshofen, da hatte der SDS [Sozialistischer Deutscher Studentenbund] Räumlichkeiten, da gab es ständig irgendwelche Meetings. Und da waren wir Hörer und Seher und hatten damals 1964/65 auch ein von [Otto] van de Loo bezahltes Experimentierzentrum in der Herzogstraße – also ein Atelier, das finanziert wurde.

Die Politisierung war zu der Zeit dann so stark geworden, dass wir in diesem Atelier gar keine Kunst mehr gemacht haben, sondern wir haben Meetings gemacht mit Leuten, die von der Kunst kamen, aber auch vom Film. Mit denen trafen wir uns und haben diskutiert. Die Gruppe WIR brach dann auch auseinander, [Hans Matthäus] Bachmayer studierte Soziologie und machte seinen Doktor. Bei diesen Meetings der „entwurzelten Künstler“ war Herr Langer für mich nie dabei. Meiner Meinung nach hat er in dieser Zeit geschrieben, denn diese Zeit war für ihn ja so einschneidend wie für uns alle. Das müsste ja vielleicht aus seinen Schriften hervorgehen. Die Politisierung war damals wirklich ein radikaler Einschnitt für uns alle. Bei uns war die Sache so, dass wir aus den Fugen gerissen wurden und erst ganz langsam wieder zur Malerei zurückgefunden hatten. Manche, wie Bachmayer, haben jahrelang dafür gebraucht, Sturm hat gesagt, ich arbeite nicht mehr – es war für uns alle eine existenzielle Situation.

Und ich nehme an, dass so etwas bei Michael Langer auch der Fall war – diese Zeit der Malerei, die er ja auch mit Erfolg betrieben hat. Dann ist er ja reingekommen in diese Pop-Sache, dann in die Film-Sache, dann habe ich nichts mehr gehört von ihm. Bis er dann wieder in den 1990er Jahren mit den gegenständlichen Bildern kam. Ein bisschen schwierig waren die Arbeiten.

L. S.: In Langers Bildern aus den späten 1960er Jahren ist die Aneignung von Motiven und Stilmitteln der amerikanischen Pop-Art unübersehbar. Bei der Ausstellung *German Pop* 2014 waren Sie beide vertreten, oder?

H. N.: Ja, zu Recht. Denn auch wir, die Gruppe WIR, hatten eine kurze Pop-Phase, bei mir von genau einem Jahr, 1968. Bei manchen ist die Pop-Art schnell angekommen. Ja, bei denen, die selbst produktiv waren in dieser Richtung, wie zum Beispiel Uwe Lausen. Und er war nicht einer wie diese platten amerikanischen Pop-Leute. Das war für uns eher eine Sache von Designern und Leuten, die mit einer Spritzpistole umgehen konnten. Die Ausstellung *documenta* in Kassel 1964, das war schon sehr beeindruckend, als man das sah, vor allem die Bilder von Rauschenberg. Aber bei manchen konnte man sagen: Das war völlig gleichgültig, was die Amis da machen! Das sind alles Grafikdesigner, die spritzen mit der Pistole, die haben keine Tradition in einer vorherigen Kunst.

Also fasziniert hat die Pop-Art uns schon – ordentlich durcheinandergebracht, ähnlich wie die politische Situation, hat einen die Pop-Art ordentlich durchgerüttelt. Die Pop-Art, die ohnehin schon verunsichernd wirkte auf unser Metier, und dann auch noch die ganze Politik. Aber faszinierend waren die Sachen von Rauschenberg schon.

L. S.: Um 1968/69 hat Michael Langer aufgehört zu malen und, wie ich aus meinen bisherigen Recherchen sehe, war er damit ja nicht der Einzige.

H. N.: Nein! Ich habe 1968 aufgehört zu malen, habe zwar immer etwas gemacht, aber es schien mir alles nicht mehr so wahnsinnig wichtig zu sein und hab dann erst in den 1970er Jahren [1974] angefangen, eine Beziehung zu kriegen zu mir als Maler aus der Zeit zwischen 1957 bis 1967. Und auf einmal konnte ich mich fragen, was hast du denn eigentlich gemacht da? Und dann hatte ich in meinem Metier wieder freie Fahrt aufs Meer sozusagen.

[...] Schade, dass Michael Langer Ihnen gar nichts mehr sagen kann. Er war ein Mann, der für uns als Kollegen sehr interessant war, sehr selbständig auch, er hätte gerne auch engere Gruppensachen gehabt, war intellektuell absolut geeignet dafür. Er hat sehr viel gedacht. Ich war mal bei einer Lesung von ihm, in den 1980er Jahren, da hat er einen Text von sich vorgelesen. Das fand ich sehr schwierig, das war intellektuell auf einem sehr hohen Niveau. Es gab einen Mann, Willi Bleicher, der war sehr wichtig für Michael, der hat ihn wieder hervorgeholt und neu rausgebracht damals.

- **Gespräch mit Christine Raum**, Witwe des Münchner Malers und engem Freund Michael Langers, Walter Raum, am 3. Februar 2017 in München:

L. S.: Wie haben Sie Michael Langer damals kennengelernt?

C. R.: Wir haben ihn 1962 kennengelernt. Mein Mann hatte ein Atelier in der Wilhelmstraße 17 und da standen dann drei Männer vor der Tür. Das waren Dieter Stöver, Hannes Strauch und Michael Langer und haben geklopft. Michael Langer hat immer gesagt, die drei hatten richtig „Angst vor dem Meister“, denn sie waren ja damals alle Kunsterzieher und sind zu einem freischaffenden, mutigen Künstler gekommen. Und da waren sie dann sehr begeistert und das war der Grundstein für unsere Freundschaft. [...] Aber dann hatten wir wieder engen Kontakt, dann gab es ja die Scheidung zwischen denen [Michael und Isolde, 1963].

L. S.: Wie haben Sie das Aufkommen der Pop-Art in der Münchner Kunstszene ab Mitte der 1960er Jahre erlebt?

C. R.: Ja, da kam dann die ganze Pop-Art nach München. Michael hat zu der Zeit unglaublich viel gemalt, da haben wir uns gar nicht mehr so viel gesehen. Die erste Ausstellung war in Holland im Stedelijk Museum, das war im Jahr 1964,²² da haben wir die Ausstellung besucht und die erste Pop-Art gesehen. Leider ohne die Langers. Aber dann kam die [Pop-Art] ja hier runter und hat derart eingeschlagen und leider auch die anderen Strömungen kaputt gemacht. Denn es gab ja auch in Deutschland fantastisch gute Maler. Ich hatte immer das Gefühl, sie kam in so Wellen und hat alles überschwemmt. Es war irgendwie so doktrinär. Jedenfalls ist sie sehr gut angekommen und da hat Michael natürlich in den Farben gewütet. Und die Frauen, die großformatigen Frauen – für ihn war es immer sehr wichtig, dass die Frauen großen Busen hatten.

[...] Aber die [Michael Langer und seine zweite Ehefrau Ursula] haben wunderschöne Feste gegeben. Also, es gab mal ein Fest in Schrosslach, da musste jeder verkleidet kommen. Die hatten so einen Landsitz dort gemietet. Und da haben sie immer viele Feste gemacht. Michael war immer total schockiert, wie laut es auf dem Land war – da sind Traktoren gefahren und Flugzeuge geflogen und so –, da hat er geschimpft wie ein Rohrspatz. Aber das war eh so Michaels Art, er war eigentlich der gutmütigste Mann der Welt, der dann aber auch über alles schimpft, es aber eigentlich gar nicht so meint. Also

²² *American Pop Art*, Stedelijk Museum Amsterdam, 22.6.–26.6.1964.

er hat dann auch schlimme Sachen gesagt: Ich komme ja aus einem sehr guten Elternhaus, und als wir geheiratet haben, sagte Michael, jetzt ist die Schaffenskraft deines Mannes vorbei, er wird sich jetzt auf die bürgerliche Seite stellen und du hast alles kaputt gemacht. Später hat er davon nichts mehr gewusst, ich hatte ihn mal darauf angesprochen. Er wollte ein Aufschrecken aus Harmonie. Ursula [...] wollte sich dann auch einer Kommune anschließen, mit der wir befreundet waren. Das kann man sich heute gar nicht mehr vorstellen – rechtschaffene Leute, das sind wir gewesen und neben uns war eine Kommune, da waren zum Beispiel auch die Söhne von Rupprecht Geiger²³ drin, Lenz und Florian, und sie sind dann alle nach Frankreich gegangen und konnten sich da ein sehr schönes Grundstück kaufen. Und dieser Kommune wollte sich Ursula anschließen. [...]

L. S.: Während Michael Langer in den späten 1960er Jahren ja sehr in der Pop-Art war, blieb Ihr Mann konsequent bei der informellen Malerei?

C. R.: Ja, 1965 oder 1966 gab es die Gründung von Gruppe K, um sich sogar gegen die Pop-Art zu stellen und die abstrakte Malerei zu verteidigen. Es gab eine gemeinsame Mappe, da haben sie bei uns im Garten – mein Mann hatte eine Radierpresse –, da haben sie die Steine im Bach gewaschen und jeder hat eine Mappe zusammengestellt mit Arbeiten, die dann zum Verkauf angeboten wurde. Ging aber nicht gut, München war ein bisschen abgeschnitten vom Rest Deutschlands. In München haben sie sich nur noch um die Kunst aus Amerika gekümmert. Also, da wurden deutsche Maler, [Ernst Wilhelm] Nay oder so, überhaupt nicht mehr gezeigt. 1964 gab es in Paris einen Salon Comparison, in dem Raum und Stöver dabei waren, aber Langer war noch nicht dabei.

Mein Mann war sehr begeistert von den Pop-Bildern vom Michael. Auch mein Mann war ein bisschen von der neuen Gegenständlichkeit, die mit der Pop-Art kam, beeinflusst. Aber das Eigentliche meines Mannes war es nicht. Michael hatte sich so an der Pop-Art begeistert, da seiner Meinung nach die alten Werte nichts mehr waren und mit dem Pop war alles frisch. Und er hat ja viel Erfahrung mit den bösen Frauen gemacht und die leuchtenden Farben, das hat ihm sehr gut gefallen.

L. S.: Können Sie sich erinnern, wo Michael Langer in den 1960er Jahren seine Werke ausgestellt hat?

²³ 1908–2009; Architekt, Bildhauer und Maler; Professor für Malerei an der Kunstakademie Düsseldorf; Teilnehmer der *documenta II, III, IV* und 6.

C. R.: Michael hat überhaupt nicht ausgestellt. Gut, dass da mal im Haus der Kunst [Herbstsalon] was dabei war, aber sonst nicht. Doch, beim Ernst Kirchhoff! Das war auch so eine schwierige Geschichte, der hatte eine Frau, eine sehr schöne, jedoch biedere Geschäftsfrau, die alles wunderbar machte. Herr Kirchhoff, der eine Behinderung am Auge hatte, hat auch rebelliert. Also, in der schönen Galerie Casa fanden die Ausstellungen statt. Da standen Eames und die tollsten Designermöbel und da durften die Leute ihre Asche ablassen und es wurde auch viel geklaut, schöne Aschenbecher und so. Er meinte immer, das ist doch gar nicht schlimm und seine Frau lief immer hinten rum und hat geschimpft. Und da hat auch der Prem ausgestellt.

Langer hat ja auch mal in der Galerie Thomas ausgestellt, da war die noch in der Maximilianstraße. Ich weiß noch, dass mein Mann sehr begeistert war. Aber das war wahrscheinlich später. Bei [Galerie] Rutzmoser hat, glaube ich, nur der Stöver ausgestellt. Der Gerd Stöver war ja ein sehr angesehener Mitarbeiter in der Galerie Thomas. Er war der Bruder vom Dieter Stöver. Der wohnte später dann in der Wohnung vom Dieter Stöver, die waren dann alle eng befreundet. Und Dieter Stöver war der Große, der die Kunst an Thomas vermitteln konnte, Thomas war ein Geschäftsmann, kühn, und der Gerd konnte das den Leuten beibringen und sie für die Kunst begeistern.

Ich kenne noch eine Freundin, Esther Arndt, die könnte ich auch mal anrufen. Sie war auch immer dabei, bei den Festen. Es war damals schon eine lebendige Zeit in den 1960er Jahren, aber wie gesagt, die Pop-Art hat dann alles zugedeckt. Christel Fischer [Ehefrau von Lothar Fischer] und Ludi Armbruster, das waren auch sehr nette Frauen.

L. S.: Wie sah es denn eigentlich mit weiblichen Positionen in der Münchner Kunstszene damals aus?

C. R.: Die hatten nicht so viel zu melden wie die Männer. Aber es gab sie schon. Irma Hühnerfaut war eine intrigante Frau. Und die hat gelogen, was das Zeug hielt. Ludi nicht, die war reizend.

L. S.: Wissen Sie, zu welchen Künstlern Michael Langer noch engen Kontakt damals hatte?

C. R.: Uwe Lausen war auch immer dabei, aber zu einer Zeit, als ich nicht mehr so viel dabei war. Da gab es ja auch diesen Kunsthistoriker, Franz Roh, und er hat uns dann immer erzählt, dass es da einen wunderbaren Maler gibt. Aber dass der auch selbstmordgefährdet ist und auch schon Selbstmord unternommen hätte, der dann nicht geglückt ist. Er war ein wunderbarer Maler, ganz toll. Er war ja noch so jung. Jedenfalls

erinnere ich mich an seine Gestalt, wie er da kam, in einem ganz eleganten Mantel. Aber ich hatte nicht Kontakt mit ihm, habe ihn nur gesehen.

Dann hatte Michael Langer auch einen engen Kontakt zum Heimrad Prem gehabt. Den hat er, glaube ich, sehr verehrt und bewundert. Und Heimrad war ja auch ein fantastischer Maler, der wollte mal meine Schwester als Modell gewinnen für seine Kleider. Er hat mal Kleider [für seine Plastikpuppen] entworfen. Und Prem hatte ja auch engen Kontakt zur S. I. [Situationistischen Internationale] und zu Asger Jorn.

Sie haben ja auch oft Drogen genommen und gemalt. Also, mein Mann nie, beim Michael bin ich mir recht sicher – und der Heimrad sowieso. Michael hat ja auch Partys gemacht, da war ich auch dabei, und da wurden Drogen herumgereicht. Ich als Apothekerin nehme ja nichts, mein Mann auch nicht. Und die Frau vom Stöver, Jutta, die hat so entsetzliche Zustände bekommen, die wollte sich aus dem Fenster stürzen. Das waren dann auch so Partys, aber das war mir zu fremd, ich hatte zu viele Verpflichtungen zuhause. Wir hatten einfach das große Glück, dass wir da einer Meinung waren und das nicht aushalten können, mein Mann und ich. Und es ging ja auch alles schief, alle Ehen waren kaputt, es war schrecklich.

Cornelia Stabenow, die kam dann später. Cornelia war blitzgescheit, war für die damaligen Verhältnisse auch sehr originell angezogen. Und wenn sie den Mund aufgemacht hat, das war schon beachtlich. Die wusste Bescheid. Das hat den Michael sehr getroffen, als sie ihn verlassen hat wegen dem Ringo.²⁴ Das ist der damalige Freund von der Cornelia gewesen und ein absolut unmöglicher Typ. Er ist einmal im Jahr in München beim Schichtl und macht da die Enthauptungen beim Oktoberfest. Das ist sein fester Job. Er hat auch Kunst gemacht und hatte mal einen Käfig, in den hat er eine lebende Maus gesetzt – es war dann ausgestellt bei Klaus Lea. Und er hat die Cornelia auch [um Geld] angepumpt und sie hat sich dann nicht mehr zu helfen gewusst vor lauter Schulden. Sie war dem irgendwo verfallen. Die Beerdigung von der Cornelia war grauslich. Mein Mann und ich kamen in angemessener Kleidung, ich meine, wir sind ja auch keine angepassten Leute gewesen. Und dann saß da der Ringo mit einem Sommerhut wie der Maurice Chevalier und auch Michael – in Christuslatschen! –, das hat mir so leid getan für sie. Die hat sich einfach nicht mehr zurechtgefunden und hat damals oben bei denen [Langers] geläutet. Und weil niemand da war, hat sie einfach das Fenster aufgemacht und ist heruntergesprungen. Aber sie waren doch da! Denn der Michael

²⁴ Eigentlich Hjalmar Praetorius; <https://www.muenchen.de/veranstaltungen/oktoberfest/oktoberfestnews/2019/150-jahre-schichtl-das-kult-variete-feiert-geburtstag.html>.

wurde geholt und musste sie da unten identifizieren. Sie war ein ganz reizendes, nettes Ding und so gescheit. Sie war eng befreundet mit Carla Schultz-Hoffmann.²⁵ Und da hat Michael auch sehr gelitten unter dem Tod der Cornelia. [...].

²⁵ Geb. 1946; Kunsthistorikerin; 1991–2011 stellvertretende Generaldirektorin der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen.

6.3. Biografie des Künstlers

- 24. 8. 1929** geboren in Zittau als Sohn von Dr. jur. Julius Walter Langer und seiner Frau Auguste Louise Margarethe Langer, geb. Arnold
- 1945–47** Coburg, Gymnasium (Abitur)
- 1948–49** Hamburg, Landeskunstschule (Ausbildung in Grafik und Zeichnung bei Prof. Alfred Mahlau)
- 1949–52** München, Akademie der Bildenden Künste (Studium der Malerei bei Prof. Xaver Fuhr; 1950 Ernennung zum Meisterschüler)
- 1952** Paris, École des Supérieure Beaux Arts (Studium der Lithografie bei René Jaudon)
- 1953–55** München, Akademie der Bildenden Künste (Studium der Kunstpädagogik bei Anton Marxmüller; Staatsexamen Juli 1955)
- 1954** Referendariat in Kunsterziehung an Würzburger Internatsschule
- 1957–75** Lehrer für technisches Zeichnen und Kunsterziehung an verschiedenen Münchner Schulen und Hochschulen
- 1960–63** Heirat mit Isolde Küffner
- 1962** Kunstpreis des Münchner Herbstsalons
- 1964–69** Heirat mit Ursula Elisabeth Hubmann
- 1965** Geburt der Söhne Ludwig und Philipp Langer
- 1975–92** Dozent für Kunsterziehung am Institut für Kunstpädagogik, Ludwig-Maximilians-Universität München (früher: Pädagogische Hochschule München-Pasing)
- 1986** Heirat mit Dr. Alina Dobrzecki
- 1987** Geburt der Tochter Nina Esther Langer
- seit 1990** Wiederaufnahme der künstlerischen Tätigkeit

Michael Langer lebt in München-Schwabing.

6.4. Ausstellungsverzeichnis

Einzelausstellungen

1960er

Galerie Oswald Malura, München

1964

Galerie du Fleuve, Paris: *LANGER*

1968

Avant Art Galerie Casa, München: *Plastik-Frauen*

1989

Otto-Galerie, München: *Michael Langer. Bilder 1966 bis 1969*

1989

Galerie Klewan, München: *Michael Langer. Bilder der sechziger Jahre*

1990

Galerie Klewan, München: *Sprechblasenbilder 1965/66*

1993

Galerie Klewan, München: *Michael Langer: Bilder, Gouachen, Zeichnungen, Fotos und Filme*

1995

Kleiner Kunstpalast, Meran: *Michael Langer, Quadri – Bilder*

1996

Galerie Klewan, München: *Michael Langer, Arbeiten auf Papier und Fotografien*

1998

Galerie am Steinweg, Passau: *Michael Langer*

1998

Kunstverein, Meran: *Michael Langer. Bilder, Fotos, Zeichnungen*

1998

Universitätsgalerie, Innsbruck: *Michael Langer*

1999

Kulturwerk, Augsburg: *Michael Langer. Bilder – Film Stills*

2001

Mohr-Villa, München-Freimann: *Michael Langer. Innovation in der Tradition: Bilder, Zeichnungen, Film Stills*

2005

Galerie im Taubenturm, Dießen: *Michael Langer: Autobilder*

2005

Rathausgalerie, München: *Michael Langer. Bilder, Zeichnungen, Filme 1962–2005*

2006

Galerie und Werkraum Katharina Mooseder: *Michael Langer. Autobilder*

2008

Orplid, München-Solln: *Michael Langer. Bilder 1965–2007*

2009

Galerie im Prediger, Schwäbisch Gmünd: *Zerrbilder 1965–1968*

2011

Galerie Christian Pixis, München: *Michael Langer*

2012

Karl & Faber, München: *Michael Langer. Malerei 1965–2000*

2012

Galerie Klaus Gerrit Frieze, Stuttgart: *Michael Langer. Sprechblasen und Zerrbilder*

2014

Otto-Galerie, München: *Michael Langer. Ein Rückblick zum 85.*

2014

Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe: *Michael Langer. Zerrbilder 1965–1969 und 1990–2006*

2015

Galerie Hammer, Regensburg: *Michael Langer. Sprechblasen und Zerrbilder 1965–1968*

2016-17

Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe: *Michael Langer. Anamorphosen. Bilder der 60er Jahre*

2018

8. Salon, Hamburg: *Michael Langer. Anna Blume, Ludwig Erhard und Willy Brandt. 12 Bilder aus den 60er Jahren.*

2020

Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe: *Michael Langer*

Gruppenausstellungen

1961

Kunstverein, München: *Freie Münchner und deutsche Künstlerschaft e.V.*

1962–66

Haus der Kunst, München: *Herbstsalon*

1963

Kunstverein, München: *Gesellschaft der Freunde junger Kunst zeigt: Malerei und Grafik aus dem süddeutschen Raum*

1964

Kunstverein, München: *Gesellschaft der Freunde junger Kunst zeigt: Neue Malerei und Grafik aus München und Umgebung*

1964

Avant Art Galerie Casa: *10 Künstler in München*

1965

Kunstverein, München: *Neue Malerei und Grafik aus München: Sommerausstellung*

1995

Galerie Klewan, München: *Langer – Lassnig – Lausen. Aspekte der sechziger Jahre*

1997

Kunstverein, Halle (Saale): *Grenzfälle. Malerei und Plastik aus Süddeutschland*

2001

Kestner-Gesellschaft, Hannover: *Obsession: Die Sammlung Klewan*

2002

Provisorium, Friedberg: *Karl Siegfried Büchner und Michael Langer: Malerei*

2003

Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz: *Deutschland fliegt zum Mond.*
Junge westdeutsche Kunst Ende der 60er Jahre

2006

Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin: *Andy Warhol & Michael Langer. Pop art*

2009

Galerie Marie-José van de Loo, München: *Bavarian Way of Pop Art – Momentaufnahmen aus den 60er Jahren*

2011

Galerie Klaus Gerrit Frieze, Stuttgart: *Grün I*

2012

Karl & Faber, München: *Malerei 1965-2000* (Nr. 1/Nr. 2)

2012

ZKM Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe (2013 Deichtorhallen, Sammlung Falkenberg, Hamburg): *The Name is BURROUGHS*

2013

Museum für Aktuelle Kunst, Sammlung Hurre, Durbach: *Vagabundierende Unruhe – Gruppe SPUR*

2014–15

Schirn Kunsthalle, Frankfurt: *German Pop*

2015

Kunstverein „Talstrasse“ e.V., Halle (Saale): *WAHN-SINN. Jean Dubuffet & Art Brut*

2016–17

Schaezler Palais, Augsburg: *Rendezvous der Künstler. Meisterwerke aus der Sammlung Klewan*

2017

MKV Kunstverein, Mannheim: *Die Neue Figuration 1950 – 1970*
Sammlung Hurrle-Malerei, Plastik

2017

Unteres Belvedere, Wien: *Sammlung Klewan. Porträt(s) der Moderne*

2018

Museum für Aktuelle Kunst, Sammlung Hurrle, Durbach: *adieu tristesse... Neue Figurationen. 1953–1968*

2020

Galerie Michael Haas: *Abstand*

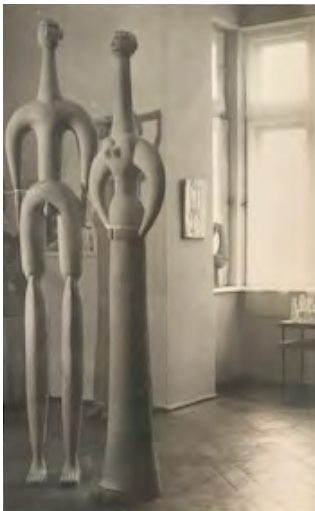
6.5. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1



Michael Langer, Skulptur, Gips, Ausstellung Galerie Oswald Malura München, 1958.

Abb. 2



Michael Langer, Skulpturen, Gips, Ausstellung Galerie Oswald Malura München, 1958.

Abb. 3



Michael Langer, Skulptur, Gips/Wandrelief, Blech, Ausstellung Galerie Oswald Malura München, 1958.

Abb. 4



Michael Langer, *Die Negerin*, vor 1960, Öl/Rupfen, 80 x 60 cm, Werkbestand d. Künstlers.

Abb. 5



Michael Langer, *o. T.*, 1952, Öl/Leinwand, 95 x 80 cm, Werkbestand d. Künstlers.

Abb. 6



Michael Langer, *o. T.*, vor 1955, Lithografie, 11.7 x 16.5 cm, Werkbestand d. Künstlers.

Abb. 7



Michael Langer, *o. T.*, 1962, Öl/Rupfen, 140 x 115 cm, Werkbestand d. Künstlers.

Abb. 8



Michael Langer, *o. T.*, 1963, Öl/Leinwand, 130 x 90 cm, Werkbestand d. Künstlers.

Abb. 9



Michael Langer, *o. T.*, 1962, Öl/Leinwand, 115 x 140 cm, Werkbestand d. Künstlers.

Abb. 10



Michael Langer, *o. T.*, 1962, Öl/Rupfen, 115 x 140 cm, Werkbestand d. Künstlers.

Abb. 11



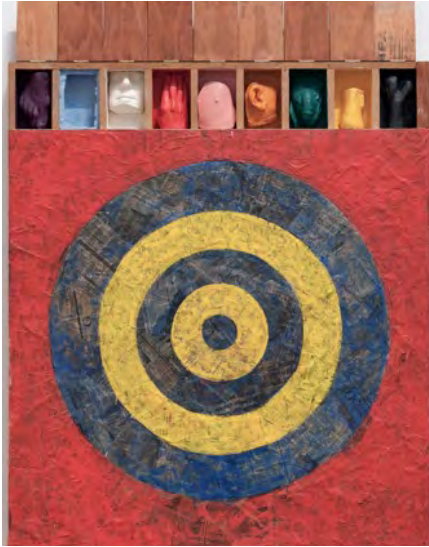
Franz Marc, *Die Kleinen Gelben Pferde*, 1912, Öl/Leinwand, 66 x 104 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

Abb. 12



Jasper Johns, *Target with four faces*, 1955, Enkaustik, Zeitungspapier, Stoff/Leinwand, 85.3 x 66 x 7.6 cm, Museum of Modern Art, New York.

Abb. 13



Jasper Johns, *Target with Plaster Casts*, 1955, Enkaustik, Zeitungspapier/Leinwand, 129.5 x 111.8 x 8.8 cm, Sammlung David Geffen, Los Angeles.

Abb. 14



Peter Phillips, *Purple Flag*, 1960, Öl, Wachs/Leinwand, 213 x 184 cm, Privatsammlung.

Abb. 15



Peter Blake, *The first real target*, 1961, Lack/Leinwand, Papier/Holzplatte, 53.7 x 49.3 cm, Tate Collection, London.

Abb. 16–17



Tide Logo, 1946.



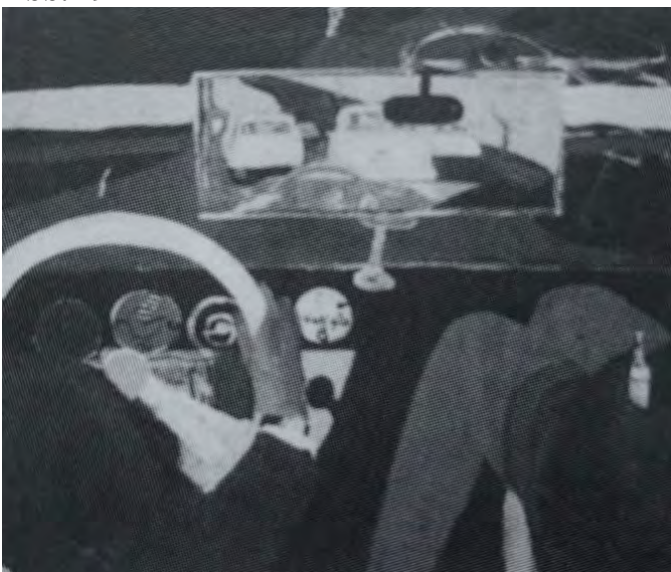
Lucky Strike Logo, 1940.

Abb. 18



Robert Indiana, *The Confederacy*, 1965–66, *Mississippi*, 1965, Öl/Leinwand, 177.8 x 152.4 cm, Sammlung Mayer, Chicago.

Abb. 19



Heimrad Prem, *o. T.*, Öl/Leinwand, 95 x 135 cm, Privatbesitz, Köln.

Abb. 20



Heimrad Prem, *Ich zog mir einen Falken*, 1969, Acryl/Leinwand, 90 x 90 cm, Privatbesitz, New York.

Abb. 21



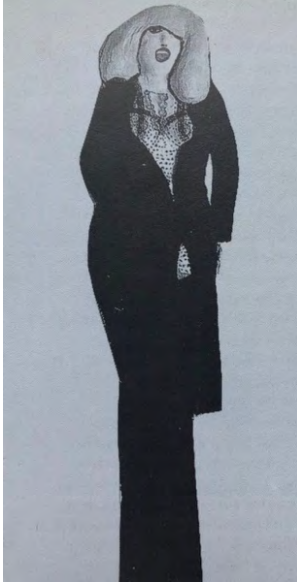
Heimrad Prem, *Paolo Marinotti und Ira von Fürstenberg*, 1967, Polsterbild, Öl, Lack, Material/Leinwand, 180 x 120 cm, Sammlung Niggli, Feldafing.

Abb. 22



Heimrad Prem, *Im Badezimmer*, 1967, Polsterbild, Öl, Lack, Material, Kapok/Leinwand, 81 x 116 cm, Galerie van de Loo, München.

Abb. 23



Heimrad Prem, o. T. (*Porträt der Frau des Architekten*), 1968, Plastikpuppe, Plastikform bemalt und mit Material beklebt, 160 x 41 x 9 cm, Privatbesitz, Dänemark.

Abb. 24



Lothar Fischer, *Große Tube*, 1968, Ton, lackiert und bemalt, 60 x 130 x 45 cm.

Abb. 25



Claes Oldenburg, *Giant Toothpaste Tube*, 1964, Vinyl, Kapok/Leinwand, Holz, Metall, Lackfarbe, 64.8 x 167.6 x 43.2 cm, Privatbesitz.

Abb. 26



Geflecht, *Antiobjekte, o. T.*, 1965, Holz bemalt, 120 x 160 x 43 cm, Privatbesitz.

Abb. 27



John Chamberlain, *Bags Down*, 1964, Stahl, verchromt und bemalt, 94 x 73.5 x 73.5 cm, Privatbesitz.

Abb. 28



Helmut Sturm, *o. T.*, 1965, Öl/Papier, 54 x 61 cm.

Abb. 29



Heino Naujoks, *Bong*, 1967/68, Acryl, Dispersion, Collage, Silberbronze/Nessel, 115 x 120 cm.

Abb. 30



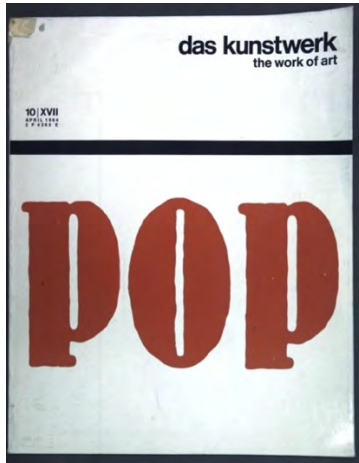
Uwe Lausen, *Der weinende General*, 1967, Mischtechnik/Leinwand, 79.2 x 69.3 cm, Privatbesitz.

Abb. 31



Ludi Armbruster, *o. T.*, 1966, Kreide, Dispersion/Leinwand, 125 x 125 cm.

Abb. 32



das kunstwerk, Nr. 10, April (1964).

Abb. 33



Ausstellungsplakat *10 Künstler in München*, Avant Art Galerie Casa, München (Nov.–Dez. 1964).

Abb. 34



Heimrad Prem, Polsterbild und Mannequin auf der Plastic Couture Show 68, o. T., 1968, Öl, Material, Vinyl, Kapok/Leinwand. Polsterbild zerstört.

Abb. 35



Ausstellungsansicht *Emanationen* von Lothar Fischer, Avant Art Galerie Casa, München (30.10.–15.12.1968).

Abb. 36



Michael Langer, o. T., 1963, Öl/Leinwand, 115 x 140 cm, Werkbestand d. Künstlers.

Abb. 37



Michael Langer, o. T., Öl, Zeitungspapier/Leinwand, 140 x 95 cm, Werkbestand d. Künstlers.

Abb. 38



Roy Lichtenstein, *Look Mickey!*, 1961, Öl/Leinwand, 121.9 x 175.3 cm, National Gallery of Art, Washington/DC

Abb. 39



Mel Ramos, *The Flash #2*, 1962, Öl/Leinwand, 76.8 x 48.2 cm, Sammlung Skot and Angela Ramos.

Abb. 40



Andy Warhol, *Superman*, 1961, Kasein, Wachsmalstift/Leinwand, 170.2 × 132.1 cm, Privatsammlung.

Abb. 41



Francis Bacon, *Study after Velázquez Portrait of Pope Innocent X.*, 1953, Öl/Leinwand, 152.1 × 117.8 cm, Des Moines Art Center, Iowa.

Abb. 42



Francis Bacon, *Portrait of a Man*, 1953, Öl/Leinwand, 151 x 116 cm, Privatsammlung.

Abb. 43



Peter Blake, *Children Reading Comics*, 1954, Öl/Hartfaser, 36.9 x 47 cm, Tullie House Museum and Art Gallery, Carlisle.

Abb. 44



Andy Warhol, *Double Torso*, 1967, Fotografie unter UV-Licht, Kunstharzfarbe/Leinwand, 111.1 x 203.2 cm, Sammlung Playboy Enterprises, Inc. (Entwurf für Playboy, Januar 1967).

Abb. 45



Tom Wesselmann, *Great American Nude #12*, 1961, Mischtechnik, Collage/Karton, 121.9 x 121.9 cm, Nachlass d. Künstlers.

Abb. 46



Ausstellungsplakat der Galerie Heiner Friedrich, *Andy Warhol/Marilyn Monroe*, 1968, 57.5 x 57.5 cm.

Abb. 47



Mel Ramos, *Chic*, 1964, Siebdruck, 61 x 51 cm.

Abb. 48



Mel Ramos, *Durham Doll*, 1964, Siebdruck, 76 x 61 cm.

Abb. 49



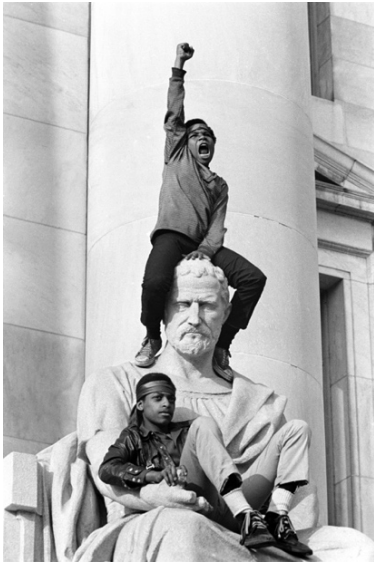
Claes Oldenburg, Installationsansicht *Bedroom Ensemble* (1/3), Teil der *Homes*-Serie, 1963, 303 x 512 x 648 cm, Holz, Vinyl, Metall, Kunstfell, Musselin, Dacron, Lack, Stoff, Schaumgummi und Papier, National Gallery of Canada, Ottawa.

Abb. 50



Robert Koehler, *Der Sozialist*, 1885, Öl/Holz, 39.7 x 31 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

Abb. 51



Stephen Shames, *Black Panther Party at California State Capitol in Sacramento*, undat. Fotografie.

Abb. 52



John Dominis, Tommie Smith und John Carlos protestieren während der XIX. Olympischen Spiele in Mexiko-Stadt gegen die Diskriminierung von Schwarzen, 1968, Fotografie.

Abb. 53



Jungsozialisten (Jusos) Logo.

Abb. 54



Andy Warhol, *Do-it-Yourself (Flowers)*, 1962, Acryl, Bleistift/Leinwand, 175.3 x 149.9 cm, Daros Sammlung, Schweiz.

Abb. 55



Wes Wilson, *Presented in San Francisco by Bill Graham Byrds, Moby Grape, Andrew Staples, Winterland, San Francisco, 1967*, 56.5 x 34.9 cm, Wolfgangsvault.com, San Francisco.

Abb. 56



Münchener Kunstakademie, Demonstration gegen die Notstandsgesetze, 1968, Fotografie.

Abb. 57



Münchener Kunstakademie, Flur mit Graffiti, 1968, Fotografie.

Abb. 58



Yin (03:55)

Abb. 59



Yin (02:12)

Abb. 60



Yin (05:06)

Abb. 61



Yin (05:37)

Abb. 62



Yin (04:43)

Abb. 63



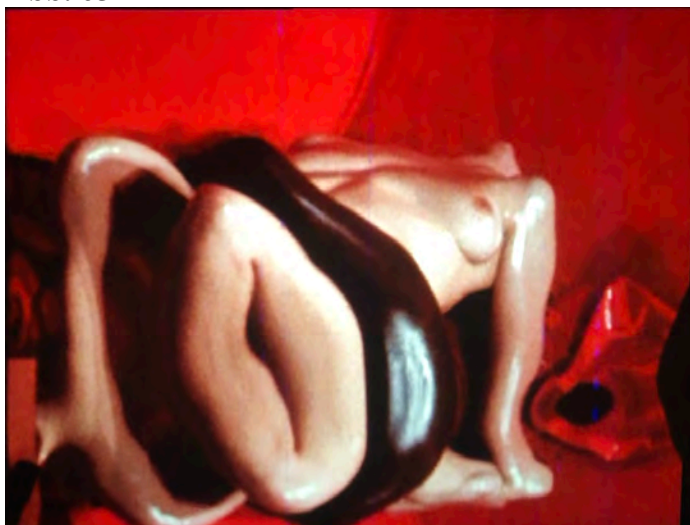
Sigma (00:52)

Abb. 64



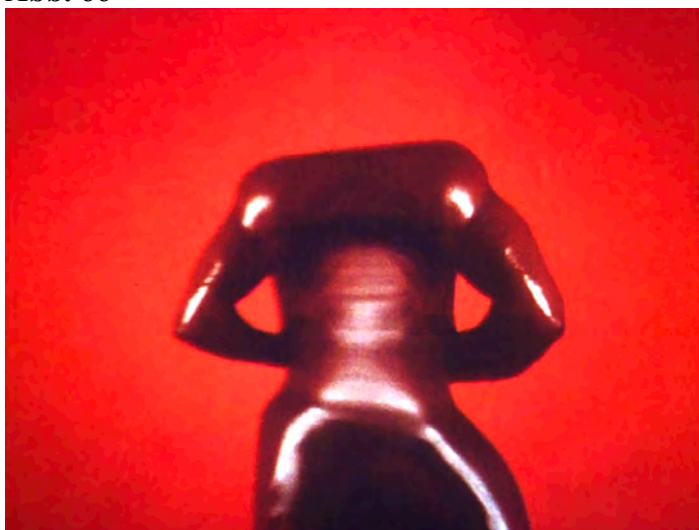
Sigma (12:43)

Abb. 65



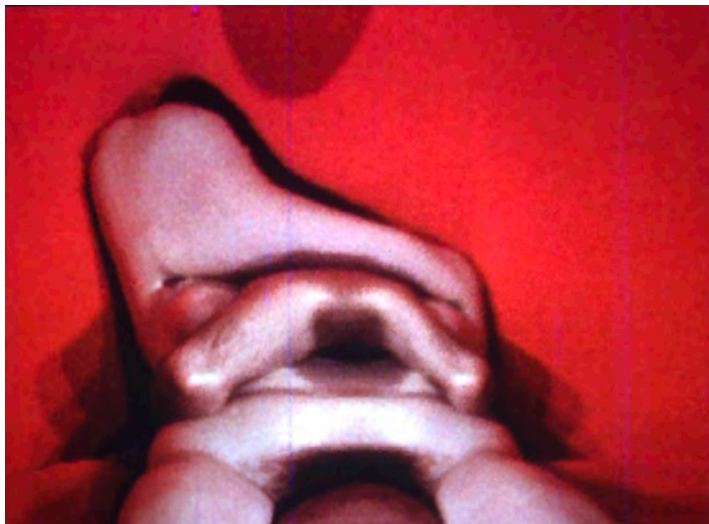
Sigma (16:55)

Abb. 66



Sigma (05:05)

Abb. 67



Sigma (09:48)

Abb. 68



Sigma (03:02)

Abb. 69



Sigma (16:04)

Abb. 70



Bildnachweis

© Michael Langer

alle Werke: Werkbestand d. Künstlers, alle Fotos: Autorin

- 1, 2** o. T., o. J., Gips, Ausstellungsansicht Galerie Oswald Malura München, 1958,
- 3** o. T., o. J., Gips/Wandrelief, Blech, Ausstellungsansicht Galerie Oswald Malura München, 1958
- 4** *Die Negerin*, vor 1960, Öl/Rupfen, 80 x 60 cm
- 5** o. T., 1952, Öl/Leinwand, 95 x 80 cm
- 6** o. T., vor 1955, Lithografie, 11,7 x 16,5 cm
- 7** o. T., 1962, Öl/Rupfen, 140 x 115 cm
- 8** o. T., 1963, Öl/Leinwand, 130 x 90 cm
- 9** o. T., 1962, Öl/Leinwand, 115 x 140 cm
- 10** o. T., 1962, Öl/Rupfen, 115 x 140 cm
- 36** o. T., 1963, Öl/Leinwand, 115 x 140 cm
- 37** o. T., Öl, Zeitungspapier/Leinwand, 140 x 95 cm
- 58–62** *Yin*, 1969, 16mm, Magnetton, 11:38 Min., Filmstills
- 63–69** *Sigma*, 1971, 16mm, Magnetton, 17:37 Min., Filmstills
- 70** Notizen (Storyboard) zum Film *Mutationen* (1972)

alle anderen Abbildungen, wenn nicht anders angegeben © bei den Künstler*innen und/oder deren Nachlass, Museen, Sammlungen, Verlagen und Fotografen:

11 Franz Marc, *Die Kleinen Gelben Pferde*, 1912, Öl/Leinwand, 66 x 104 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. 2519, Abb. in: <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/FC253C354022E920FA4EFCB94200A46C.html>

© Heimrad Prem

- 19** o. T., Öl/Leinwand, 95 x 135 cm, Privatbesitz, Köln, Abb. in: Dornacher 1995, S. 115
- 20** *Ich zog mir einen Falken*, 1969, Acryl/Leinwand, 90 x 90 cm, Privatbesitz, New York, Abb. in: Dornacher 1995, S. 228
- 21** *Paolo Marinotti und Ira von Fürstenberg*, 1967, Polsterbild, Öl, Lack, Material/Leinwand, 180 x 120 cm, Sammlung Niggli, Feldafing, Abb. in: Dornacher 1995, S. 121

22 *Im Badezimmer*, 1967, Polsterbild, Öl, Lack, Material, Kapok/Leinwand, 81 x 116 cm, Galerie van de Loo, München, Abb. in: Dornacher 1995, S. 119

23 *o. T. (Porträt der Frau des Architekten)*, 1968, Plastikpuppe, Plastikform bemalt und mit Material beklebt, 160 x 41 x 9 cm, Privatbesitz, Dänemark, Abb. in: Dornacher 1995, S. 21, 224ff.

34 *o. T.*, 1968, Öl, Material, Vinyl, Kapok/Leinwand (zerstört), Ausstellungsansicht mit Mannequin auf der Plastic Couture Show 68, Abb. in: Dornacher 1995, S. 20

Jasper Johns © 2020 Jasper Johns / Licensed by VAGA, New York, NY

12 *Target with four faces*, 1955, Enkaustik, Zeitungspapier, Stoff/Leinwand, 85,3 x 66 x 7,6 cm, Museum of Modern Art, New York, Object Number 8.1958, Abb. in: <https://www.moma.org/collection/works/78393>

13 Jasper Johns, *Target with Plaster Casts*, 1955, Enkaustik, Zeitungspapier/Leinwand, 129,5 x 111,8 x 8,8 cm, Sammlung David Geffen, Los Angeles, Abb. in: <http://www.artchive.com/artchive/J/johns/targcast.jpg.html>

Oder Jasper Johns: something resembling truth, Kat. Ausst. Royal Academy of Arts, London 2017–18, London 2017

14 Peter Phillips, *Purple Flag*, 1960, Öl, Wachs/Leinwand, 213 x 184 cm, Privatsammlung, Abb. in: Phillips 1982, S. 5 oder <https://www.peterphillips.com/works-1950s-1960s/>

Peter Blake © Peter Blake 2020. All rights reserved, DACS

15 *The first real target*, 1961, Lack/Leinwand, Papier/Holzplatte, 53,7 x 49,3 cm, © Tate Collection, London, Abb. in: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-first-real-target-t03419>

43 *Children Reading Comics*, 1954, Öl/Hartfaser, 36,9 x 47 cm, © Tullie House Museum and Art Gallery, Carlisle, Abb. in: <https://artuk.org/discover/artworks/children-reading-comics-144164>

16 © Tide Logo, 1946.

17 © Lucky Strike Logo, 1940.

18 Robert Indiana, *The Confederacy, 1965–66, Mississippi*, 1965, Öl/Leinwand, 177,8 x 152,4 cm, Sammlung Mayer, Chicago ©2019 Morgan Art Foundation/Artists Rights Society (ARS), NY, Abb. in: <http://robertindiana.com/works/the-confederacy-mississippi/>

© Lothar Fischer

24 *Große Tube*, 1968, Ton, lackiert und bemalt, 60 x 130 x 45 cm, Abb. in: German Pop 2014, S. 174

35 *Lothar Fischer. Emanationen*, Ausstellungsansicht Avant Art Galerie Casa, München (30.10.–15.12.1968), Abb. in: *das kunstwerk*, Nr. 3–4, Dez.–Jan (1968–1969), S. 73

© Claes Oldenburg

25 *Giant Toothpaste Tube*, 1964, Vinyl, Kapok/Leinwand, Holz, Metall, Lackfarbe, 64,8 x 167,6 x 43,2 cm, Privatbesitz, Abb. in: Claes Oldenburg: Eine Anthologie, Kat. Ausst. National Gallery of Art, Washington/DC 1995 [The Museum of Contemporary Art, Los Angeles/CA 1995/Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1995–96/ Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1996/ Hayward Gallery, London 1996], Ostfildern u. a. 1995, S. 193

49 *Bedroom Ensemble (1/3)*, Installationsansicht, Teil der *Homes*-Serie, 1963, 303 x 512 x 648 cm, Holz, Vinyl, Metall, Kunstfell, Musselin, Dacron, Lack, Stoff, Schaumgummi und Papier, National Gallery of Canada, Ottawa, Abb. in: Mahon 2005, S. 184

26 *Geflecht, Antiobjekte, o. T.*, 1965, Holz bemalt, 120 x 160 x 43 cm, Privatbesitz, Abb. in: Gruppe Geflecht 2007, S. 62

27 John Chamberlain, *Bags Down*, 1964, Stahl, verchromt und bemalt, 94 x 73.5 x 73.5 cm, Privatbesitz, Abb. in: Biennale Venedig 1964, o. S.

28 Helmut Sturm, *o. T.*, 1965, Öl/Papier, 54 x 61 cm, Abb. in: German Pop 2014, S. 177

29 Heino Naujoks, *Bong*, 1967/68, Acryl, Dispersion, Collage, Silberbronze/Nessel, 115 x 120 cm, Abb. in: German Pop 2014, S. 197

30 Uwe Lausen, *Der weinende General*, 1967, Mischtechnik/Leinwand, 81 x 72 cm, Privatsammlung, Abb. in: German Pop 2014, S. 207

31 Ludi Armbruster, *o. T.*, 1966, Kreide, Dispersion/Leinwand, 125 x 125 cm, Abb. in: German Pop 2014, S. 168

32 *das kunstwerk*, Nr. 10, April (1964), Umschlag, Foto: Autorin

33 Ausstellungsplakat *10 Künstler in München*, Avant Art Galerie Casa, München (Nov.–Dez. 1964), Foto: Autorin

38 Roy Lichtenstein, *Look Mickey!*, 1961, Öl/Leinwand, 121,9 x 175,3 cm, National Gallery of Art, Washington/DC, © Roy Lichtenstein Foundation, NY, Abb. in: <http://www.lichtensteinfoundation.org/0057.htm>

© Mel Ramos

39 *The Flash #2*, 1962, Öl/Leinwand, 76.8 x 48.2 cm, Sammlung Skot and Angela Ramos, Abb. in: Thomas Levy (Hg.): Mel Ramos. Catalogue Raisonné der Bilder 1953–2015, Bielefeld 2016, S. 38

47 *Chic*, 1964, Siebdruck, 61 x 51 cm, Abb. in: 11 Pop Artists 1966, o. S.

48 *Durham Doll*, 1964, Siebdruck, 76 x 61 cm, Abb. in: 11 Pop Artists 1966, o. S.

Andy Warhol © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS) New York

40 *Superman*, 1961, Kasein, Wachsmalstift/Leinwand, 170,2 x 132,1 cm, Whitney Museum of American Art, New York, Abb. in: <https://www.artsy.net/artwork/andy-warhol-superman-24>

44 *Double Torso*, 1967, Fotografie unter UV-Licht, Kunstharzfarbe/Leinwand, 111,1 x 203,2 cm, Sammlung Playboy Enterprises, Inc. (Entwurf für Playboy, Januar 1967), Abb. in: <http://pictures.playboy.com/assets/misc/migration/PlayboyArtGallery/AndyWarhol/warhol-two-torsos.html>

46 *Andy Warhol/Marilyn Monroe*, 1968, Ausstellungsplakat der Galerie Heiner Friedrich, 57,5 x 57,5 cm, Abb. in: Andy Warhol. The original Silkscreens, Kat. Ausst. Städtische Galerie Rosenheim 2015–16, Traunreut 2015, S. 11

54 *Do-it-Yourself (Flowers)*, 1962, Acryl, Bleistift/Leinwand, 175,3 x 149,9 cm, Daros Sammlung, Schweiz, Abb. in: Andy Warhol. The early Sixties. Gemälde und Zeichnungen 1961–64, Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel 2010–11, Ostfildern 2010, S. 91

Francis Bacon © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2018

41 *Study after Velázquez Portrait of Pope Innocent X.*, 1953, Öl/Leinwand, 152,1 x 117,8 cm, Des Moines Art Center, Iowa, Abb. in: Chiappini 2008, S. 35.

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bacon/innocent.jpg>

42 *Portrait of a Man*, 1953, Öl/Leinwand, 152,5 x 117 cm, Privatsammlung, Abb. in: Chiappini 2008, S. 101 oder <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/portrait-man>

45 Tom Wesselmann, *Great American Nude #12*, 1961, Mischtechnik, Collage/Karton, 121,9 x 121,9 cm, Nachlass d. Künstlers, Abb. in: Thomas Buchsteiner/Otto Letze (Hg.), Tom Wesselmann 1959–1993, Ostfildern 1994, o. S.

50 Robert Koehler, *Der Sozialist*, 1885, Öl/Holz, 39,7 x 31 cm, © Deutsches Historisches Museum, Berlin, Inv.-Nr. 1989/1144, Abb. in: <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/robert-koehler-der-sozialist-1885.html>

51 Stephen Shames, *Black Panther Party at California State Capitol in Sacramento*, o. J., Schwarz-Weißfotografie, © Stephen Shames, Steven Kasher Gallery.

52 John Dominis, Tommie Smith und John Carlos protestieren während der XIX. Olympischen Spiele in Mexiko-Stadt gegen die Diskriminierung von Schwarzen, 1968, Schwarz-Weißfotografie, © Getty/The LIFE Picture Collection, Abb. in: <https://nmaahc.si.edu/whats-missing-john-carlos-statue> oder <https://attropin.tumblr.com/post/179528453461/american-olympians-tommie-smith-center-and-john-c>

53 Jungsozialisten in der SPD, Foto: Promo, in: Der Tagesspiegel Online, 29.9.2015: <https://www.tagesspiegel.de/politik/die-jusos-und-die-spd-jung-sozialistisch-bedeutungslos/12379764.html>.

55 Wes Wilson, *Byrds, Moby Grape, Andrew Staples at the Winterland, San Francisco*, 1967, Poster, 56,5 x 34,9 cm, Abb. in: Summer of Love 2005, S. 126 oder <https://historicaldesign.com/wp-content/uploads/2014/09/X13.jpg>

56 Demonstration gegen die Notstandsgesetze, Münchner Kunstakademie, 1968, Schwarz-Weißfotografie, Foto: © Fritz Neuwirth, Süddeutsche Zeitung

57 Münchner Kunstakademie, Flur mit Graffiti, 1968, Fotografie, Abb. in: Branko Senjor: 60er Jahre – Umbruchsjahre. Fotografien aus der Münchner Kunstakademie, München 2006, o. S.

TEIL II.: WERKVERZEICHNIS

Anmerkungen

Das vorliegende Werkverzeichnis umfasst die Gemälde von Michael Langer aus dem Zeitraum von 1963 bis 1969. Mit insgesamt 185 Einträgen wurde versucht, sein malerisches Hauptwerk in chronologischer Abfolge möglichst vollständig zu erfassen. Nicht im Werkkatalog enthalten sind seine frühen Gemälde von 1949 bis 1963 sowie sein Spätwerk von 1989 bis 2013. Langers Gouachen auf Papier, Tusche- und Bleistiftzeichnungen sowie die um 1970 bereits zerstörten Skulpturen und Wandreliefs aus den 1950er Jahren wurden ebenfalls nicht katalogisiert.

Die Grundlage zur Erstellung des Verzeichnisses bildet der private Werkbestand des Künstlers sowie das umfangreiche Werkkonvolut, das im Besitz des Sammlers Helmut Klewan ist. Anhand von Ausstellungskatalogen und -flyern, den An- und Verkaufslisten von Galerien in München, Karlsruhe, Berlin und Stuttgart sowie privater Notizen von Langers Ehefrau und Prof. Axel Heil konnte die Provenienz der meisten Werke vollständig erfasst werden. Um Informationen über möglicherweise bislang unbekannte Werke zu erhalten, wurden zu Beginn der Recherchen alle deutschen Museen und Auktionshäuser angeschrieben. Von Langer selbst existieren leider keine Aufzeichnungen über die Anzahl, Verkäufe und Standorte seiner Gemälde.

Hilfreich für die Einordnung der Arbeiten war Langers überwiegende Datierung und Signierung. Ansonsten erfolgte die Katalogisierung anhand stilistischer Merkmale, dem Vergleich ähnlicher datierter Werke, mithilfe der Erwerbsdaten von Galeristen und Händlern, Angaben in Ausstellungskatalogen und -dokumentationen sowie weiterer, teilweise auf der Rückseite der Bilder anhängender Notizen.

Von einigen Arbeiten gibt es bereits qualitativ hochwertige Fotografien, die etwa für die Ausstellungs- und Bestandskataloge oder die Onlinepräsenz der Galerien angefertigt wurden. Der Großteil der Gemälde wurde jedoch für diese Publikation erstmals fotografisch erfasst.

Leider war die Provenienz weniger Arbeiten nicht mehr verfolgbar und somit eine reproduktionsfähige Abbildung sowie die genauen Daten nicht zugänglich.

WV: Die Nummerierung der Gemälde bezieht sich auf das Jahr der Entstehung und eine chronologisch bestimmte Abfolge.

Titel: Langer belässt seine Gemälde in der Regel unbetitelt. Die meisten hier aufgeführten Werk-titel sind nachträglich eingetragene Nenntitel von Langer, den Werkbesitzern oder Galeristen und meist objektive Beschreibungen des Bildinhaltes. Die Titel sollen zur Wiedererkennbarkeit der Bilder beitragen. Diese Nenntitel sind im Werkverzeichnis in Klammern gesetzt.

Datierung/Signaturen: Die meisten Werke sind auf der Leinwand datiert und signiert oder mono-

grammiert. Arbeiten der frühen 1960er Jahre wurden mit „Langer“ und dem jeweiligen Jahr signiert. In einigen Werken experimentiert Langer mit einer spiegelverkehrten Signatur oder setzt diese in Notenlinien bzw. Liniaturen, wie sie für Schreibanfänger vorgesehen sind. Ende 1966 ändert er seine Signatur in das Monogramm „ML“. Die Bezeichnung setzt er meist an den unteren linken oder rechten Bildrand. Seine vorerst letzten Bilder von 1968 und 1969 signierte Langer nicht mehr. Die genannten Signaturen und Datierungen dieser Bilder sind von Langer nachträglich hinzugefügt worden.

Technik: Die Arbeiten von 1965 bis 1968 sind ausnahmslos mit „Öl/Lw.“ (Ölfarbe auf Leinwand) bezeichnet, obwohl es sich materialtechnisch um Nessel – ein Baumwollgewebe in Leinwandbindung handelt. Seine figurativen Experimente davor sind in einer Mischtechnik aus Öl-, Wasserfarbe und Gرافit auf Nessel oder Rupfen – ein grobes, lockeres und naturfarbenes Gewebe – entstanden. Oftmals beklebt er Teile der Leinwand mit Zeitungs- oder Papierausschnitten oder trägt Gips auf und übermalt diese Partien anschließend. Ab 1968 beginnt Langer neben Ölfarbe auch mit Sprühlack (Dispersion) zu arbeiten.

Maße: Nur selten messen Langers Leinwände eine Größe von weniger als 1 Meter Höhe und Breite. Das kleinste hier dokumentierte Format ist 60 x 50 cm, das größte 190 x 120 cm. Tendenziell entstehen von 1964 bis 1968 mehr Hoch- als Querformate. Ab 1968 nutzt Langer quadratische Leinwände. Fast alle Werke sind von dünnen Holzleisten umfasst. Die Messungen erfolgten jedoch ohne Rahmen.

Provenienz/Standort: Die Provenienz der einzelnen Werke war in wenigen Fällen aufgrund lückenhafter Erfassungen in den Datenbanken von Sammlungen und Museen sowie nicht sorgfältig dokumentierter privater Verkäufe nicht durchgängig verfolgbar. Ist das genaue Datum eines Weiterverkaufes unbekannt, wurde das Jahr mit „ca.“ gekennzeichnet. Manche Werke befinden sich momentan in Kommission einer Galerie und sind mit „i. K.“ gekennzeichnet. Da diese Werke jedoch noch im Besitz des Künstlers sind, unterscheiden sich der Werkstandort und die letzte Provenienzanzeige.

Ausstellungen: Die Ausstellungshistorie der einzelnen Bilder ist mit Jahr, Ort und Institution gekennzeichnet. Ist das Bild in dem jeweiligen Ausstellungskatalog abgebildet, ist dies mit der Seitenzahl angegeben. Die Teilnahme an Kunstmessen wurden nicht notiert.

Literatur: Hier sind Text und Abbildungen von Langers Werken in Ausstellungskatalogen und -faltblättern, Auktionskatalogen, Magazinen und monografischen Publikationen erfasst. Schwarz-weiß-Reproduktionen sind mit „s/w-Abb.“ aufgenommen. Alle anderen sind Farbabbildungen. Abbildungen im Internet wurden mit der jeweiligen URL angegeben und zuletzt am 26.07.2020 überprüft.

Informationen: Zusätzliche Informationen zum Bild werden als letztes aufgeführt. Hierzu zählen neben Notizen auf der Bildrückseite auch Hinweise auf repräsentierte Gegenstände, Personen oder Bezeichnungen im Bild sowie Anmerkungen zum Zustand des Werkes.

Bildbeschreibungen: Jeder Werkgruppe ist eine knappe Beschreibung vorangestellt. Darin werden das Repräsentierte beschrieben, etwaige inhaltliche und stilistische Besonderheiten aufgeführt und Umbrüche in der Werkentwicklung erläutert. Die Werkbeschreibungen sollen den Leser*innen und Betrachter*innen ein tieferes Verständnis für Langers Arbeiten ermöglichen und Rätselhaftes aufdecken.

Abkürzungen:

A = Ausstellung (für genauere Angaben siehe das Ausstellungsverzeichnis)

Abb. = Farabbildung

bez. = bezeichnet

ca. = circa

d. = des/der

dat. = datiert

Ges. = Gesellschaft

H. = Hälfte

i. K. = in Kommission

Kat. = Katalog

KH = Kunsthalle

KV = Kunstverein

l. = links

L = Literaturverzeichnis

Lw. = Leinwand

m. = mittig

ML = Michael Langer

monogr. = monogrammiert

Nr. = Nummer

o. = oben

o. T. = ohne Titel

o. S. = ohne Seitenangabe

P = Provenienz

r. = rechts

recto = auf der Vorderseite des Werkes

S. = Seite

s/w-Abb. = schwarz-weiße Abbildung

sign. = signiert

u. = unten/und

u. a. = unter anderem

u. d. T. = unter dem Titel

unbek. = unbekannt

verso = auf der Rückseite des Werkes

WV = Werkverzeichnis

z. B. = zum Beispiel

Michael Langer

Gemälde von 1964–69

WERKVERZEICHNIS



Die Hintergrundbeschaffenheit der Werke WV 64/1 bis WV 64/19 bleibt durchgehend gleich: Eine weiß grundierte Fläche dehnt sich, bis auf einen schmalen Streifen am oberen wie am unteren Bildrand, auf die gesamte Leinwandfläche aus. Sie wird partiell durch den Einsatz hellgrauer Farbe verschleiert. Die weiße Grundierung dient als Arbeitsfläche, auf der Langer verschiedene Formen, Symbole und Wörter in Öl, mit Farb- oder Bleistift ausbreitet. Dreiecke, (Halb-) Kreise, Ellipsen, Kreuze und Pfeile sowie schematisierte menschliche Attribute sind während dieser Werkphase in nahezu allen Bildern wiederzufinden. Sie sind exemplarisch für das Formenrepertoire von Kindern und in einer universalen Zeichensprache verwurzelt. Die von Langer verwendeten Zeichen bestehen in der indigenen ozeanischen, nord- und südamerikanischen Kunst, in fern- und nahöstlicher Kultur sowie in europäischen Werken des Mittelalters bis zur Frühen Neuzeit. Auch die Tatsache, dass Langer seine Formen und Figuren oft direkt bis an den Bildrand und oft darüber hinaus malt, ist charakteristisch für die Kinderzeichnung. Der Repräsentation des umgekehrten Dreiecks, das in vielen Kulturen als Symbol des weiblichen Prinzips gilt, ist oft das Phallussymbol – Sinnbild des männlichen und göttlich-schöpferischen Prinzips – entgegengesetzt. Diese Zusammensetzung verweist auf Langers Auseinandersetzung mit dem männlichen und weiblichen Körper. Pfeillinien, mathematische Symbole und Ziffern lassen die Bilder wie analytische Zeichnungen und physikalische Experimente erscheinen. In den ersten Bildern dieser Phase der experimentellen Umorientierung verdichten sich die rein informellen Flächen zu konturierten geometrischen Farbfeldern. Diese behalten zunächst die dunkle und gedämpfte Tönung des Informel bei. Später kommen starke Rot- und Blautöne, Gelb und Ocker hinzu. Anhand dieser Bilder kann Langers Werkgenese von einer rein gestischen Malerei zu einer bewussten Formfindung und Figuration beobachtet werden. Mittels intuitiver Form- und Farbexperimente, einer universalen Symbolik und Zeichensprache sowie der analytischen Ergründung von Gegenständen und Figuren versuchte sich Langer der Realität zu nähern. Seine Kompositionen sind das Ergebnis einer Analyse der Realität und der erste Schritt zum „absurden Realismus“.

64/1



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
95 x 135 cm
sign./dat. u. r.: Langer 64
Werkbestand d. Künstlers

A: 2005 München, Rathausgalerie.

Über mit Blei- und Buntstift ausgeführte Kritzeleien setzte Langer zwei schwarze, langgezogene Formen. Das obere Oval läuft links spitz zu und enthält am rechten Ende eine Tier-schwanz-ähnliche sowie am unteren Ende zwei Pfoten-ähnliche Ausformungen. Aus der schmalen Halbkreisform darunter kommen zwei senkrecht nach unten zeigende Pfeile zum Vorschein – eine Formation, die in nachfolgenden Werken häufig auftritt. Die untere Halbkreisform gleicht dem Schema eines Auges, was durch die in roter Farbe hineingemalte menschliche Iris verstärkt wird.

64/2



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
140 x 95 cm
sign./dat. u. r.: Langer 64
Werkbestand d. Künstlers

Die Dreiecksform im oberen Bildbereich wurde mit schwarzer Farbe lasiert. Das untere Dreieck ist dunkelviolettl ausgemalt und zeigt mit der Spitze nach unten. Auf dessen oberer, waagerechter Linie treten zwei Brüste mit Brustwarzen hervor. Zwischen den beiden Dreiecken ist ein waagerechter schwarzer Pfeil, der von links nach rechts zeigt, zu sehen. Darauf ist ein Notenschlüssel platziert, den Langer als Gerüst für semantische Experimente benutzte. Die skizzenhaften Formstudien in Blei- und Buntstift scheinen partiell durch die in Ölfarbe ausgemalten Formen hindurch.

64/3



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
130 x 95 cm
sign./dat. u. r.: Langer 64
Werkbestand d. Künstlers

In der Bildecke oben links sowie oberhalb der schwarzen Halbkreisform wurden rechteckige Papierausschnitte auf die Leinwand geklebt und übermalt. Die Oberflächenbeschaffenheit weist dort eine haptische Textur auf.

64/4



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
130 x 95 cm
sign./dat. u. r. (Notenschlüssel): Michael Langer
64
Werkbestand d. Künstlers

Die dunklen Farbflächen der vorherigen Bilder lösen sich allmählich auf und weichen rein skizzenhaften Formen. Am oberen Bildrand sind eine ockerfarbene auf- oder untergehende Sonne und ein gelber Halbmond zu sehen – Symbole, die sich zyklisch durch Langers weitere Werke ziehen. Im Zentrum ist eine von zwei ineinanderliegenden orangenen Dreiecken umrahmte amorphe Kreisform zu sehen. Der Zwischenraum der beiden Dreiecke wird durch orthogonale Parallellinien aufgespannt und wirkt, im Vergleich zu den sie umgebenden schwebenden Formen, wie eine statische Konstruktion.

64/5



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
95 x 120 cm
sign./dat. u. l.: Langer 64
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 2015 an Sammlung Klewan, München.

A: 2015 Halle (Saale), KV (Abb. in Kat., S. 26).

Hier ist ein in roter Ölfarbe skizziertes Formgebilde zu sehen, das an eine animalische Figur mit Hinterbeinen, Schwanz und runden Ohren erinnert. Auf einer waagerechten schwarzen Linie in der oberen Bildhälfte ist mitunter ein Notenschlüssel mit darin eingesetzten Fantasiewörtern zu sehen.

64/6



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
90 x 120 cm
sign./dat. u. r.: 64 Langer
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 2015 an Sammlung Klewan, München.

A: 2015 Halle (Saale), KV (Abb. in Kat., S. 27).

Auf der Bildfläche verteilen sich mehrere große, schwarz konturierte Formen. Darunter sind ein Dreieck, das verschiedene kleine Kritzelein umrahmt, eine Galgen-ähnliche Konstruktion, ein großes Phallussymbol und richtungsweisende Pfeile. In der Bildecke unten rechts ist ein aufgeklebter und übermalter Zeitungsausschnitt zu erkennen, der dem Bild eine collagierte Ästhetik verleiht.

64/7



o. T. (Écriture Solaire)
1964
Mischtechnik/Lw.
140 x 115 cm
sign./dat. u. r.: 64 Langer
Werkbestand d. Künstlers

A: 1964 Paris, Galerie du Fleuve (s/w-Abb. in Ausstellungsflyer).

Die Bildfläche ist am oberen Bildrand durch eine waagerechte schwarze Horizontlinie mit einer auf- oder untergehenden roten Sonne sowie eine mittig platzierte, senkrechte Linie unterteilt. Letztere besitzt an beiden Enden eine Pfeilspitze, die symbolisch für den Verlauf der Sonne stehen könnte. Auch der restliche Bildraum ist durch feine waagerechte Bleistiftlinien unterteilt. Die Form- und Schriftstudien sind in Öl und Bleistift zwischen den Linien angesetzt. Der Titel nennt die Komposition übersetzt „die Schrift der Sonne“.

64/8



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
135 x 95 cm
sign./dat. u. r.: 64 Langer
Werkbestand d. Künstlers

Das animalische Wesen in der unteren Bildhälfte, dessen Umriss aus breit aufgetragener roter Farbe bestehen, erinnert an einen Dinosaurier. Zwei Spitzen deuten ein aufgerissenes Maul an, ein langer breiter Hals geht in einen runden Körper über, aus dessen unteren Ende zwei Beine herausragen. Rechts neben dem Wesen ist eine zweite Gestalt zu sehen, die aus verschiedenen geometrischen Formen zusammengesetzt ebenfalls einem kreatürlichen Wesen mit langem Hals und maulartig ausgeprägten Kopf ähnelt. Links oben ist eine gebogene Kindereisenbahn zu sehen.

64/9



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
130 x 90 cm
sign./dat. u. r.: Langer 64
Werkbestand d. Künstlers

Das periodisch erscheinende Motiv der auf- oder untergehenden Sonne nimmt in diesem Bild eine ausgeprägtere Form an: Der Strahlenkranz wird nun schwarz umrandet und zu einer Art Kopfschmuck verwandelt. Dieser erinnert die an den griechischen Sonnengott Helios sowie an die Inka-Mondgöttin Mama Quilla und den Inka-Sonnengott Tayta Inti. Die darunter in einem Rechteck eingerahmten Zeichen und Kritzeleien assoziieren indigene Inschriften von Göttertafeln und Grabsteinen.

64/10



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
140 x 115 cm
sign./dat. u. r.: Langer 64
Werkbestand d. Künstlers

Ein schwarz konturiertes Dreieck umfasst verschiedene Formen und Symbole, deren Farbigkeit nun deutlich stärker und deckender aufgetragen ist als zuvor. In die Bildecke rechts oben setzt Langer einen schwarzen Kreis, aus dem strahlenartige Pfeile nach außen streben. Links unten erkennt man eine Irritation der Oberflächenbeschaffenheit, was auf den Einsatz von Papiermaterial hinweist.

64/11



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
125 x 90 cm
sign./dat. u. r.: 64 Langer
Werkbestand d. Künstlers

Neben einer leuchtend orangenen, spitzen Dreiecksfläche mit konturierten Brüsten ist rechts oben ein Andreaskreuz platziert: Ein universelles Symbol für die Verbindung von entgegengesetzten Punkten und Extremen (auch weiblich und männlich), Sinnbild für die vier Himmelsrichtungen, die Verbindung von Erde und Himmel und somit auch Zeichen für die Erde selbst.

64/12



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
95 x 125 cm
sign./dat. u. l.: Langer 64
Werkbestand d. Künstlers

Das Bild zeigt mit leuchtenden Farben wie Rosa und Jadegrün eine deutlich veränderte Farbpalette. Die Formen wirken durch ihre organische Kontur und die unterhalb zum Vorschein kommenden Füße wie zwei Tierwesen, die sich auf und unter einer das Bild durchziehenden Linie befinden. Möglicherweise sind hier Land- und Wassertier repräsentiert.

64/13



o. T. (Rote Sonne, Paris)
1964
Mischtechnik/Lw.
115 x 90 cm
sign./dat. u. r.: Langer 64
Sammlung Thimme

P: vom Künstler 2015 an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe.

Den Fokus macht in dieser Arbeit ein rot-blaues Formgebilde aus, das aufgrund der Zusammensetzung einzelner Formen einem Wesen mit Hut, Gesicht, einer lilafarbenen Nase und orangenen Beinen gleicht. Um das Formgebilde herum verteilen sich bunte Zeichen und Geometrien, die zeichenhaft und in dicker Ölfarbe ausgeführt wurden.

64/14



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
140 x 115 cm
sign./dat. u. r.: Langer 64
Werkbestand d. Künstlers

Die organische, phallusähnliche Form besteht aus einer dunkelblauen Grundfläche und orangenen Konturlinien. Stellvertretend für die Augen sind zwei Kreise mit Pfeilen zu sehen. Am unteren Ende sind zwei Füße angefügt. Auf der Bildfläche sind reliefartig vom Leinwandgrund hervorkommende Linien erkennbar, die z. B. am Bildrand links oben eine halbe Sonne formen.

64/15



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
120 x 95 cm
sign./dat. u. l.: Langer 64
Werkbestand d. Künstlers

A: 2014 München, Otto-Galerie; 2015 Halle (Saale), KV.

Langer malt eine nahezu identische Figur wie im vorherigen Bild. Das Wesen scheint auf einem Hügel zu stehen, den eine gebogene Konturlinie am unteren Bildrand andeutet. Rechts von ihr ist eine aus früheren Werken bekannte Dreiecksform zu sehen. Aus dem oberen Bildrand ragt eine große, schwarz lasierte phallusförmige Fläche in das Bild.

64/16



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
125 x 90 cm
sign./dat. u. l.: Langer 64
Werkbestand d. Künstlers

P: vom Künstler 2015 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe.

A: 2015 Halle (Saale), KV; 2016/17 Karlsruhe, Galerie Clemens Thimme.

Die rot konturierte, blaue Form im Mittelpunkt wird durch zwei Arme und Beine in ein anthropomorphes Wesen verwandelt. Im Inneren ist ein gelber Halbmond mit Stern zu sehen. Zwei schwarze, spitz zulaufende Linien im oberen Teil der Form deuten Brüste an. Im unteren Bereich ist ein weiteres menschenähnliches Formgebilde zu erkennen. Das rot-blaue Wesen ist womöglich als Frau zu verstehen, in deren Bauch ein Kind heranwächst. Als Gegenstück zur weiblichen Figur stehen ihre eigene phallusförmige Gestalt und ein rot eingerahmtes Phallussymbol darüber.

64/17



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
90 x 130 cm
sign./dat. u. r.: Langer 64
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 2015 an Sammlung Klewan, München.

A: 2015 Halle (Saale), KV.

Den Fokus der Arbeit bildet ein umgedrehtes rotes Dreieck. Auf der waagerechten oberen Linie steht ein animalisch anmutendes Wesen. Links und rechts neben der Dreiecksform schweben zwei dunkelblaue Phallusformen. Aus ihnen kommen jeweils zwei Arme und Beine hervor. Das obere Ende wurde durch einen Strahlenkranz zum Kopf gestaltet. Hier wird das Zusammenspiel von weiblichem und männlichem Prinzip deutlich. Beide Symbole sind in der jeweils konventionellen geschlechtsspezifischen Farbe (rot = weiblich; blau = männlich) gemalt.

64/18



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
140 x 95 cm
sign./dat. u. l. (spiegelverkehrt): Langer 64
Werkbestand d. Künstlers

In diesem Bild vereinen sich die „weibliche“ rote Form und die „männlichen“ blauen Formen der vorherigen Arbeit zu einem symmetrisch-anthropomorphen Gebilde. Darin sind menschliche und geschlechtsspezifische Zeichen und Symbole eingesetzt oder angefügt. Sie verdichten sich nun zu konkret definierbaren Körperteilen und -formen. Das Wort „Rätsel“ ist zweimal – davon einmal, wie die Signatur, in Spiegelschrift – auf die Leinwand gemalt.

64/19



o. T. (Tableau en question)
1964
Mischtechnik/Lw.
130 x 95 cm
sign./dat. u. l. (spiegelverkehrt): Langer 64
Museum für Aktuelle Kunst, Sammlung Hurre, Durbach

P: vom Künstler 2014 an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe; 2015/16 an Museum für Aktuelle Kunst, Sammlung Hurre, Durbach b. Offenburg.

A: 1964 Paris, Galerie du Fleuve; 2018 Durbach b. Offenburg, Museum für Aktuelle Kunst, Sammlung Hurre (Abb. in Kat., S. 59).

Das Zentrum der Arbeit macht eine menschlich anmutende, ockerfarbene Gestalt mit einem halb-kreisförmigen Kopf aus. In der ovalen Körperform ist mittig ein rosafarbenes Herz zu erkennen, das über einem schematischen Mutterleib mit Kind schwebt. Darunter ist das weibliche Geschlechtssymbol gesetzt. Die Elemente im Hintergrund erinnern an anatomische und organische Formen. Seine Signatur und weitere Wörter setzt Langer spiegelverkehrt auf die Leinwand.

Nachdem Langer in den vorherigen Werken mit einem infantilen und schematisierten Formvokabular sowie mit der Konstruktion einer weiblichen und männlichen Symbolik experimentiert hat und sich erste animalische wie anthropomorphe Wesen zusammengesetzt haben, wird nun die farbige Fläche immer präsenter.

Die weiß grundierte Arbeitsfläche übermalt Langer in leuchtenden Farben, wobei er – ähnlich zur Schablonenmalerei – konturierte Flächen auspart. Dort kommen die Umrisszeichnungen menschlicher Figuren wie Negative vom weißen Untergrund hervor. Die zum Teil auch farblich ausgemalten, zweidimensionalen Figuren liegen häufig, wie in einem morbiden Massengrab geschichtet, horizontal übereinander. Sie ähneln den perspektivischen Repräsentationsprinzipien pharaonischer Götterbilder.

Im folgenden Werkabschnitt Langers bleiben die mit Pinsel oder Bleistift ausgeführten Kritzeleien, die Abbildungen von Symbolen und Zeichen sowie das Zusammenspiel geometrischer Grundformen bestehen. Ihre Zusammensetzung bringt nun jedoch konkrete weibliche Körperformen zum Vorschein.

64/20



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
110 x 90 cm
sign./dat. u. r.: Langer 64
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Ernst Kirchoff, Avant Art Galerie Casa, München; 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie.

Die linke weiße Negativform dient als Arbeitsfläche für Zahlen- und Schriftexperimente, die Langer auf waagerechte Linien setzt. Dort ist beispielsweise die Zahlenkombination 7215 zu erkennen. In die rechte, ebenfalls rechteckige Negativform setzt er die weichen Umrisslinien und Merkmale einer nackten Frau. Die Gegenüberstellung von Figur und „Liste“ assoziiert einen Charakter- oder Personalbogen.

64/21



o. T.
1964
Öl/Lw.
140 x 115 cm
unsigniert
Privatbesitz

P: vom Künstler ca. 2005 an privat.

A: 2005 München, Rathausgalerie.

Der Hintergrund ist in geometrische Farbflächen unterteilt. Es treten schematische, weiße Gesichts- und Körperprofile hervor. In diese setzt Langer Pfeile, Formen und beliebige Zahlen ein, die sich zu Gesichtszügen zusammensetzen. In der Mitte des Bildes ist eine mandelförmige, rot lasierte Negativform, in der eine weiße herzförmige Fläche ausgespart ist, zu sehen. Auf die rote Fläche setzt Langer verschiedene, an menschliche Körperteile erinnernde Formen. So beispielsweise zwei verschränkte Arme an der unteren Spitze.

64/22



o. T.
1964
Öl/Lw.
90 x 125 cm
unsigniert
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Ernst Kirchoff, Avant Art Galerie Casa, München; 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie.

Auf einem leuchtend dunkelgrünen Hintergrund erscheint das Schema einer roten Figur. Die beiden roten Beine mit weißen Stöckelschuhen ragen aus den Ecken links oben sowie rechts unten in den Bildraum. Sie umrahmen den Torso und Kopf der – vermutlich weiblichen – Figur. Zwei weiße Kreise in der oberen Ausprägung der Gestalt repräsentieren das Augenpaar (oder die Brustwarzen).

64/23



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
100 x 140 cm
sign./dat. u. r.: Langer 64
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an privat; 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Frieze.

I: verso bez.: „Langer, Agnesstr. 57, München“; Aufkleber der Galerie Klewan.

Anthropomorphe Gestalten liegen als weiß oder gelb ausgemalte Negative auf dem roten Hintergrund übereinander. Die zweidimensionalen Figuren verfügen über stark verfremdete menschliche Attribute. Teilweise ist ein Auge, der weibliche Schambereich, Augen oder Brüste angedeutet.

64/24



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
90 x 110 cm
sign./dat. u. l.: Langer 64
Sammlung Klewan

P: vom Künstler ca. 1968 an Ernst Kirchoff, Avant Art Galerie Casa, München; 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie.

Das Bild besteht aus einer radikalen Anordnung gelber und roter horizontaler Linien und Flächen sowie darin verborgener anthropomorpher Formkritzeleien. Ergänzt wird die unruhige Bildfläche durch skizzenhafte grüne Pinselstriche.

64/25



o. T.
1964
Mischtechnik/Lw.
140 x 110 cm
sign./dat. o. l.: Langer 64
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie.

Das Bild besteht aus sechs verschiedenfarbigen horizontalen Flächen, in die schematisierte, zweidimensionale Körper- und Gesichtsprofile eingesetzt sind. Innerhalb der Körperformen setzt Langer zusammenhangslose Symbole, Körperteile, Wörter und Zahlen ein. Der Name „Anna Jutta“ ist in diesem Werk viermal zu sehen. In der mittigen, gelben Fläche ist eine rote Gestalt, die an einen ägyptischen Sarkophag erinnert, sowie eine mit Silberpapier ausgefüllte Fläche platziert. In der Bildecke unten links steht „München!“ geschrieben. Aus derselben Ecke zieht sich ein unter der roten Farbschicht erkennbarer, brauner Klebestreifen diagonal ins Bild.

64/26



o. T.
1964
Öl/Lw.
110 x 90 cm
sign./dat. o. r./m.: 64 Langer
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Ernst Kirchoff, Avant Art Galerie Casa, München; 1989 an Sammlung Klewan, München.

I: Aufkleber verso: „Thema Frauen III, 1964, Öl/Leinwand“.

In dieser, ähnlich wie die vorherigen Bilder aufgebauten Arbeit beschränken sich die waagerechten Flächen und die Figurenschemata auf die Farben Grün, Gelb und Rot. In der obersten roten Farbfläche liegt eine Alien-ähnliche, grüne Gestalt mit einem roten Auge, in der „Hannelore“ geschrieben steht.

64/27



o. T. (Rote Formen)
1964
Öl/Lw.
130 x 100 cm
sign./dat. u. r.: 29.12. Langer 64
Privatbesitz

I: Aufkleber verso: „Für Alina! M. L. 21.11. 2009“.

In die roten Formkomplexe setzt Langer in Tusche ausgeführte Formen und Zeichen. Um den mittigen Halbkreis schreibt Langer eine Abfolge unverständlicher Wörter und Sätze. Die Datierung (29.12.) weist darauf hin, dass diese womöglich eine der letzten im Jahr 1964 geschaffenen Arbeiten ist.

65/1



o. T.
1965
Öl/Lw.
90 x 120 cm
sign./dat. u. l.: Langer 65
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Ernst Kirchoff, Avant Art Galerie Casa, München; 1989 an Sammlung Klewan, München.

Der rote Hintergrund ist mit Linien durchzogen, die eine räumliche Perspektive schaffen. Die Andeutung eines grünen Hockers und eines pink-grünen Tisches, auf dem eine abstrahierte gelbe Gestalt mit ausgestreckten Stummelarmen und angezogenen Beinen liegt, verstärkt eine erstmals aufkommende Dreidimensionalität. Durch die Aneinanderreihung von fünf spitzen weiblichen Brüsten, die an die vielbusigen Statuen der Diane von Ephesus erinnern, das fehlende Gesicht und die verkehrten Größenverhältnisse, erscheint die liegende Figur grotesk und monsterhaft.

65/2



o. T.
1965
Öl/Lw.
120 x 90 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Ernst Kirchoff, Avant Art Galerie Casa, München; 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie.

I: Aufkleber verso: „Thema Frauen II, 1965, Öl/Leinwand“.

Die in rote Farbabschnitte unterteilte Bildfläche zeigt waagrecht liegende Figuren und eine Aneinanderreihung von wolkenähnlicher weißer Fläche (mit unleserlichen Wörtern) und abstraktem Gesichts- oder Körperteil. Bis auf eine große knallgelbe Gestalt in der Mitte, beschränkt sich die Farbigkeit auf Rot und Rosa mit weißen Farbbeimischungen. Die Figurenumrisse sind von akkuraten Parallellinien durchzogen.

65/3



o. T.
1965
Öl/Lw.
85 x 55 cm
monogr./dat. u. r.: ML 65
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Ernst Kirchoff, Avant Art Galerie Casa, München; 1989 an Sammlung Helmut Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie.

Der Bildraum ist in horizontale Flächen mit jeweils waagrecht positionierten Figuren unterteilt. Die oberen beiden Gestalten tragen eine Art Kopfschmuck, der an die ikonischen Abbilder griechischer oder südamerikanischer Sonnengötter sowie an den Federschmuck indianischer Häuptlinge erinnert. Die Figuren scheinen auf einer Tischplatte zu liegen, die durch eine perspektivische Visualisierung der Tischbeine angedeutet wird. Darunter kommt ein Boden in Holzoptik zum Vorschein.

65/4



o. T.
1965
Öl/Lw.
130 x 100 cm
sign./dat. u. r.: 65 Langer
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Friese.

Verschiedene zweidimensionale Figuren und bunte Gesichtsprofile verteilen sich symmetrisch um den Bildmittelpunkt: ein rotes, phallusförmiges Gebilde mit angewinkelten gelben Beinen. Zwischen den Beinen sind kleine Figuren in sternförmigen Blitzwolken zu sehen. Die dicken, schwarzen Umrisslinien und die glatt aufgetragene Farbe erwecken eine zeichenhafte Ästhetik.

65/5



Kleines Fegefeuer
1965
Öl/Lw.
140 x 90 cm
sign./dat. u. l.: Langer 65
Werkbestand d. Künstlers

P: vom Künstler 2016/17 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe.

A: 2012 München, Karl & Faber; 2014 München, Otto-Galerie.

In drei Farbflächen unterteilt, befindet sich in jedem dieser Abschnitte eine farblich kontrastierende Ellipsenform. In die Bildmitte ist eine schwarze Fläche gemalt, aus der ein menschliches Gesicht bis zur Nase zum Vorschein kommt. Oberhalb des hervorstechenden Gesichts macht sich ein gelb-rot lodernes Feuer auf. Aus dem unteren Ende der schwarzen Fläche kommt eine rote Nierenform hervor. Auf der unteren Bildkante liegt eine waagerechte Figur.

65/6



Verschlüssert
1965
Öl/Lw.
140 x 105 cm
sign./dat. u. l.: Langer 65
Werkbestand d. Künstlers

A: 1965 München, Ges. Freunde Junger Kunst.

Die Ausführung der hier zusammengesetzten geometrischen Formen ist nun deutlich präziser. Der Farbauftrag ist – bis auf die orange-weiße Fläche – gleichmäßig, die verschiedenen Farbfächen grenzen sich als autonome Bildelemente klar voneinander ab. Im roten Halbkreis liegt eine Roboter-ähnliche Gestalt, deren Körper Langer in einzelne reduzierte Formen fragmentiert. Sie besitzt vier untereinander angesetzte Augen, einen rechteckig geöffneten Mund mit Zähnen, einen Kreis als Torso und einen Sockel, der die Form weiblicher Brüste besitzt.

65/7



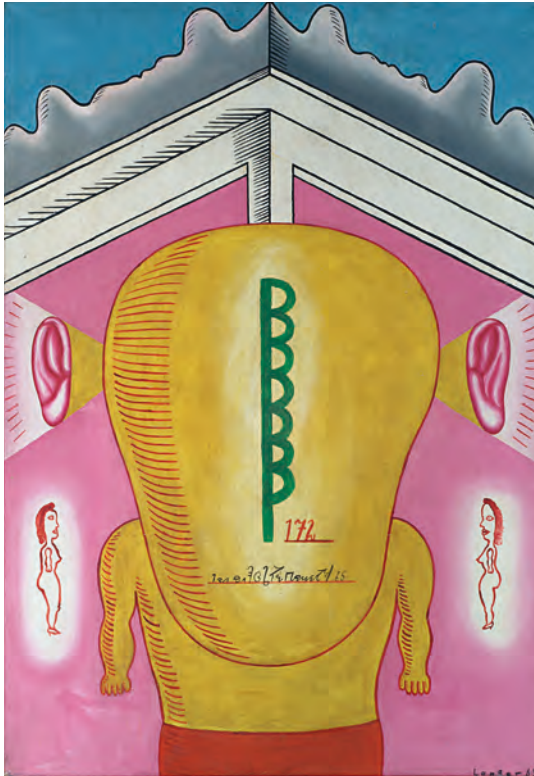
Dreiauge
1965
Öl/Lw.
130 x 105 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Werkbestand d. Künstlers

A: 1965 München, Ges. Freunde Junger Kunst;
2005 München, Rathausgalerie.

I: Text von Langer auf der Rückseite einer fotografischen Reproduktion: „Dieses Bild ist ein Frauenbild! Denn es zeigt vor allem Frauen, und zwar große oder kleine oder Rote oder Rosarose. Auch die überwiegend rötlichen Frauen weisen durch die Farben auf Frauenbilder hin.“

Wie ein leuchtendes Farbprisma bilden aneinander gereihte diagonale Farbstreifen den Hintergrund. Während die auf wenige klare Linien reduzierte Profilansicht eines weiblichen Aktes im weißen Oval eine starke grafische Ästhetik besitzt, rufen die Weißbeimischungen in den großen Körperansichten einen malerisch-realistischen Eindruck.

65/8



o. T.
1965
Öl/Lw.
115 x 80 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Ernst Kirchhoff, Avant Art Galerie Casa, München; 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 1968 München, Avant Art Galerie Casa; 2005 München, Rathausgalerie.

Klar konturierte Flächen, eine monochrome Farbgebung sowie eine akkurate schwarze Linien-schraffur stellen in diesem symmetrisch angelegten Werk starke Assoziationen zur zeichenhaften Ästhetik des Comics her. Aus den Ohren der mittig platzierten Kopfform strömen gerade Schalllinien nach außen. Oberhalb der Figur ist perspektivisch die Kante eines weißen Tisches oder die Deckenleiste eines Raums zu sehen. Darüber zieht sich vor einem blauen Hintergrund eine wellige graue Fläche mit weiß gefärbten Spitzen. Sie erinnert an eine Gebirgslandschaft vor blauem Himmel.

65/9



Der gelbe Körper (Gelber Akt)
1965
Öl/Lw.
140 x 105 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Werkbestand d. Künstlers

A: 1965 München, Ges. Freunde Junger Kunst.

Das symmetrisch aufgebaute Bild zeigt einen mittig positionierten weiblichen Torso. Auf Höhe des Bauchnabels befindet sich ein schwarz umrissener, weiß leuchtender Kreis. Anstelle des Schambereichs ist ein rot-weißer Mund zu sehen. Im Brustbereich macht sich eine schwarze Kluft auf. Diese geht zwischen den Schultern in ein nierenförmiges Gebilde über, das den Kopf der Figur ersetzt. Aus den oberen Bildecken lugt je eine Gesichtshälfte hervor. Langer setzt sich hier mit der Fragmentierung und Spiegelung des weiblichen Körpers auseinander.

65/10



o. T.
1965
Öl/Lw.
140 x 110 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Werkbestand d. Künstlers

Das in mehrere Elemente unterteilte Bild repräsentiert in seiner Zusammensetzung ein groteskes Gesicht. In der mittleren Fläche ist der Ausschnitt eines orangefarbenen Kopfes zu sehen. Ein weißer, auseinandergezogener Kreis zieht sich wie eine Augenbinde über das Gesicht. Anstelle der Nase setzt Langer eine überzeichnete und nackte weibliche Rückenansicht ins Bild. Den Mund ersetzt eine dunkelrote Nierenform. Über dem Gesicht prangt ein halber zentrisch angelegter Farbkreis. In der Bildecke unten rechts experimentiert Langer mit einer perspektivischen Linienschraffur.

65/11



o. T. (3 Zonen)
1965
Öl/Lw.
135 x 105 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Werkbestand d. Künstlers

P: vom Künstler 2015 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe.

A: 2012 München, Karl & Faber; 2015 Karlsruhe, Galerie Clemens Thimme.

Die oberen beiden Ebenen der dreigeteilten Bildfläche sind bis auf eine unterschiedliche Farbgebung beinahe identisch. Es ist jeweils eine menschliche Körperform zu sehen, aus dessen Mitte ein halber Kopf mit drei Augenpaaren hervorkommt. Perspektivisch könnte man frontal auf einen bauchwärts liegenden nackten Frauenkörper blicken, der die Wölbungen des Hinterns und der gespreizten Oberschenkel, die Brüste und den linken Arm offenbart. Die unterste Ebene zeigt eine schwarz-weiß konturierte perspektivische Tischkante – möglicherweise der Untergrund auf dem die Frau(en) liegen.

65/12



o. T.
1965
Öl/Lw.
140 x 110 cm
sign./dat. u. l.: Langer 65
Werkbestand d. Künstlers

Die Bildfläche ist in drei Teile gegliedert. Die Farbgebung – Rot, Gelb, Grün – gleicht den panafrikanischen Farben. Sie ist in vielen afrikanischen Nationalflaggen wiederzufinden und symbolisiert den Zusammenhalt der afrikanischen Nationen. Auf diesem farblich stark konnotierten Hintergrund ist in lasierter Farbe und mit weißen Konturlinien erstmals das fragmentierte Halbbildnis eines Mannes in Anzug und Krawatte gezeigt.

In den folgenden Arbeiten experimentiert Langer weiter mit den Möglichkeiten der absurden Gesichts- und Körperrepräsentation. Das kongruent angelegte Gesicht eines Mannes im Anzug bildet in diesen Werken das Hauptmotiv. Unterschiede sind in der grotesken Gesichtsformierung zu sehen. Diese verfügt mal über eine Zielscheibe als Mund oder besitzt anstelle einer Nase ein aufgerissenes Maul mit Zähnen und Frauenbeinen. Der Hintergrund dieser Bilder bleibt größtenteils einheitlich. Die dominierenden Farben sind leuchtende Rot- und Pink- sowie Gelbtöne.

65/13



Rotes Jackett (Eieruhr)
1965
Öl/Lw.
140 x 105 cm
unsigniert
Werkbestand d. Künstlers

I: Auf der Rückseite einer fotografischen Reproduktion hat Langer dieses Werk nachträglich mit M. L. 66 bezeichnet. Der Vergleich zu stilistisch und motivisch ähnlichen Werken, die mit 1965 datiert sind, deutet auf eine Unstimmigkeit dieser nachträglichen Bezeichnung.

65/14



o. T. (Vexierbild mit Zähnen: „Aus dem
weiß-blauen Tagebuch 18.7.65)
1965
Öl/Lw.
145 x 105 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Privatbesitz

P: vom Künstler 2015 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe; von dort an privat.

A: 2015 Karlsruhe, Galerie Clemens Thimme.

Die aus dem Mund herkommende Sprechblase zeigt den Körper einer Frau. Rechts des roten Kopfes steht geschrieben: „Aus dem weiß-blauen Tagebuch 18.7.65“. Womöglich ist damit der Rückbezug auf eine dem Gemälde vorausgegangene Zeichnung oder ein Text gemeint.

65/15



o. T.
1965
Öl/Lw.
monogr./dat. u. r.: ML 65
Standort unbekannt

Schwarze Konturlinien umranden den Anzug und die Krawatte und wecken starke Bezüge zur zeichenhaften Comicästhetik. Der Mund des Gesichtes ist durch eine Zielscheibe ersetzt..

65/16



o. T. (SPD/CSU)
1965
Öl/Lw.
150 x 110 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Privatbesitz

P: vom Künstler 2015 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe; von dort 2015 an privat.

A: 2018 Hamburg, 8. Salon (Motiv d. Einladungskarte).

An die Stelle, wo ein Mund zu vermuten wäre, platziert Langer ein rechteckiges Plakat, das diagonal in zwei Bereiche unterteilt ist. Im oberen Teil sind Fragmente des Schriftzugs SPD, im unteren Teil von CSU zu erkennen. Die beiden Teile verschmelzen zu einem Parteilogo. Aus dem Kopf des Mannes, dessen Arme gestikulierend in die Luft ragen, treten drei Sprechblasen hervor. In diesen stehen die Namen „Ludwig!“, „Willy!“ und „Anna!“. Die Experimente mit Sprache, Wörtern und Stenografie ist seit etwa 1963 fester Bestandteil Langers künstlerischer Arbeit. Nun werden die Wörter in eine populärkulturelle Bildsprache eingebunden.

65/17



Ja und Nein
1965
Öl/Lw.
105 x 150 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

A: 1965 München, Haus der Kunst (s/w-Abb. in Kat, o. S.)

L: Klewan 1990, S. 45 (Abb.)

Die gestische Malweise löst die grafische Ästhetik der vorherigen Arbeiten auf. Die Bildfläche ist in zwei rechteckige Formate unterteilt. Es ist jeweils ein Mann im Anzug mit einem, durch die ineinander verschwimmenden Farbflächen unkenntlichen Kopf abgebildet. Langer setzt auf beide Gesichter einen schwarz konturierten weißen Kreis sowie eine Sprechblase mit den Ausrufen „ja!“ und „nein!“ – Die letzten lesbaren Ausrufe, bevor er sich einer verschlüsselten Inschrift zuwendet.

65/18



Aussprache
1965
Öl/Lw.
96 x 120 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

A: 2003 Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum (Abb. in Kat., S. 53); 2005 München, Rathausgalerie; 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger.

L: Klewan 1990, S. 47 (Abb.)

I: Aufkleber verso mit Bilddaten; Stempel der Sammlung Klewan; bez. 9/18 Plattner.

Das Bild erhält durch den Malgestus, die gestikulierende Haltung und die angedeuteten offenen Münder der beiden Personen einen bewegten Charakter. Eine große Sprechblase in der Bildmitte ist durch eine das Bild unterteilende Linie unterbrochen. Auf Augenhöhe besitzt die linke Figur einen schwarz umrissenen Kreis, der wie ein Monokel erscheint.

Langer hat von einer in geometrische Formen unterteilten, grotesken Figuration zu einem konkreten Menschenbild gefunden. Im folgenden Werkabschnitt wird in verschiedenen Positionen ein Mann im Anzug oder einer Uniform, häufig gestikulierend und in Verbindung mit einer Sprechblase, vor meist monochromen Hintergrund gezeigt. Die Männer besitzen eine gelbe Hautfarbe, oft mit roten und grünen Farbbeimischungen. Die Köpfe sind als solche kaum zu erkennen und verfügen stattdessen über eine unförmige Farbfläche. Darin werden mittels einem dynamischen Malgestus jegliche Gesichtszüge unkenntlich gemacht. Die stets fehlende Augenpartie verstärkt die Anonymität der abgebildeten Personen. Die einzelnen Körperteile sind in unterschiedlichen Größenverhältnissen gemalt. Die expressive Malweise gibt den Figuren einen bewegten Charakter. Ein ästhetisches Gegengewicht dazu bilden die konkretisierten Bildelemente wie etwa die Sprechblasen, die weißen Kreise oder Gegenstände wie eine Armbanduhr, eine Wandleiste oder ein Tisch im Hintergrund. Hier wird der Spannungszustand zwischen einem formlosen Malgestus und einer zeichenhaften Konkretisierung einzelner Gegenstände deutlich.

65/19



Mann mit Hund
1965
Öl/Lw.
140 x 100 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Friese.

L: Klewan 1990, S. 37 (Abb.)

65/20



Der Einwand
1965
Öl/Lw.
140 x 105 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Privatbesitz

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München; von dort an privat.

L: Klewan 1990, S. 35 (Abb.)

Die rechte Hand des Mannes ragt winzig wie eine Kinderhand nach oben. Die linke Hand ist extrem vergrößert. Sie scheint frontal aus dem Bild zu streben. Die Form des Kopfes, der mit feinen roten und grünen Linien durchzogen ist und dessen rechtes Ohr beinahe so groß wie die Gesichtsfäche selbst ist, lässt Assoziationen zu Edvard Munchs *Schrei* wecken.

65/21



General
1965
Öl/Lw.
115 x 86 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Privatbesitz

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München; 2008 von dort an privat.

A: 2008 München/Solln, Orplid.

L: Klewan 1990, S. 31 (Abb.)

Der kegelförmige Kopf des Generals, der hier in Militäruniform mit Abzeichen und Schleppe repräsentiert ist, besteht aus mehreren Farbstreifen. Auf einem der gelben Farbfelder steht die rätselhafte Inschrift: „372 – München 97, 34“. Auf der Uniform ist eine große 7 abgebildet. Die zwei Krawatten und drei Arme des Generals scheinen diesen von von zwei unterschiedlichen Blickwinkeln zu zeigen und unterstreichen seine dynamische Haltung.

65/22



Verbundene Augen

1965

Öl/Lw.

150 x 110 cm

sign./dat. u. r.: Langer 65

Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

A: 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Friese.

L: Klewan 1990, S. 27 (Abb.)

Der Mann trägt einen grünen Anzug mit Krawatte. Er hält in scheinbarem Kampfgebrüll die rechte Faust senkrecht in die Luft und stützt sich mit seinem linken Arm auf einer roten Fläche ab. Auf der Kopfform ist ein kreisrundes schwarz-grünes Abzeichen zu sehen, das ein gelbes Kreuz oder einen gelben Stern in seiner Mitte trägt. Es ähnelt dem deutschen Bundeswehr-Abzeichen der sogenannten Jägergruppe. Um das Gesicht des Mannes windet sich eine rot-gelb-gestreifte Augenbinde. Der bewegte Hintergrund aus blau-violetten, diagonal aufgetragenen Pinselstrichen betont den wilden Kampfcharakter des Bildes.

65/23



Dialog

1965

Öl/Lw.

140 x 105 cm

sign./dat. u. l.: 65 Langer

Privatbesitz

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München; von dort an privat.

L: Klewan 1990, S. 21 (Abb.)

An dem schwarz umrissenen, roten Rundtisch sitzen zwei Gestalten. Ihre Präsenz ist allein durch stark verschwommene Farbflächen, die den Figuren eine geisterhafte Erscheinung verleihen, zu erkennen. Die sich den Betrachtenden zugewandte Person offenbart grobe Gesichtszüge. Die Sprechblasen weisen auf eine Konversation hin.

65/24



Streifenkopf
1965
Öl/Lw.
160 x 109 cm
sign./dat. u. l.: Langer 65
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

A: 1965 München, Haus der Kunst; 2005 München, Rathausgalerie.

L: Klewan 1990, S. 39 (Abb.); Leporello 2, Sammlung Klewan, München 2002 (Abb.)

I: verso zwei Aufkleber mit Bilddaten.

Der gelbe, rüsselförmige Kopf ist durch viele rote und grüne, ungleichmäßig aufgetragene Pinselstriche durchsetzt. In der nach unten fließenden Form sind keinerlei Gesichtszüge zu erkennen. Lediglich die Ausprägung eines großen Ohres, einer Sprechblase und eines Monokel-ähnlichen weißen Kreises stechen heraus. Rechts von der Figur ist eine gelbe Form zu sehen – eine Draufsicht auf ein schreitendes Raubkatzen-ähnliches Tier.

65/25



Viererbild
1965
Öl/Lw.
170 x 120 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Sammlung Klewan

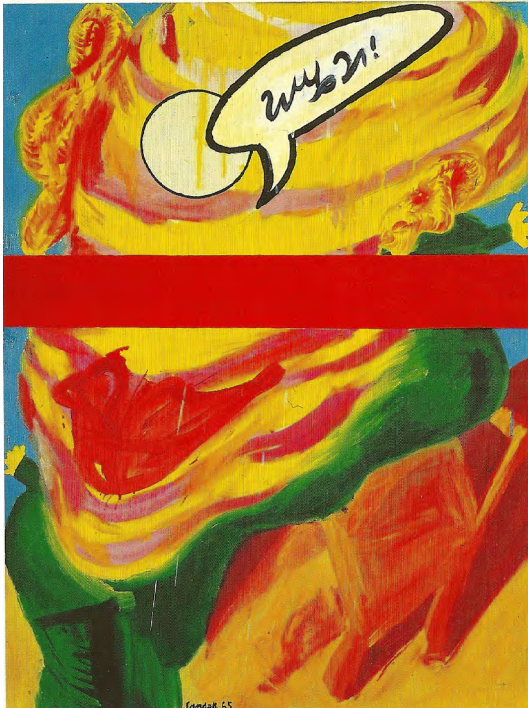
P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Friese.

L: Klewan 1990, S. 51 (Abb.)

Die Unterteilung der Bildfläche in vier Einzelbilder entspricht der Erzählform eines Comic-Strips. Durch seine abstrakte Formsprache verschlüsselte Langer jedoch den Inhalt der Bilder, was eine Narration unmöglich macht. Die Teilbilder erinnern an vorherige Werke Langers, so beispielsweise das Bild unten rechts an die Arbeit *General* [WV65/21].

65/26



Querbalken
1965
Öl/Lw.
145 x 105 cm
sign./dat. u. l./m.: Langer 65
Privatbesitz

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München; von dort an privat.

A: 2005 München, Rathausgalerie.

L: Klewan 1990, S. 29 (Abb.)

65/27



Krawattenträger
1965
Öl/Lw.
130 x 100 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie.

L: Klewan 1990, S. 33 (Abb.)

65/28



Militär
1965
Öl/Lw.
150 x 110 cm
sign./dat. u. r.: Langer 65
Museum für Aktuelle Kunst, Sammlung Hurre, Durbach

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München; seit 2011/12 Museum für Aktuelle Kunst, Sammlung Hurre, Durbach b. Offenbach.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2011 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Frieze (Abb. Ausstellungsansicht, Homepage d. Galerie); 2013 Durbach b. Offenbach, Museum für Aktuelle Kunst, Sammlung Hurre (Abb. in Kat., S. 99).

L: Klewan 1990, S. 25 (Abb.); Heil 2018, Nr. 083 (Abb.)

Bildelemente wie das Gewehr rechts oben und das kreisrunde Abzeichen auf der grünen Kleidung verweisen auf einen militärischen Bildinhalt. Durch die Unbestimmtheit der Komposition und die Deformation des Körpers ist ein oben und unten nicht auszumachen. Dies verstärkt, zusammen mit dem dynamischen Malgestus, den kriegerischen und chaotischen Charakter des Bildes. Der rot-gelb-gestreifte Kranz in der Bildmitte ist als Knall des Gewehrschusses zu deuten. Darüber ist ein Phallus deutlich zu erkennen.

65/29



Zerfließende Figur
1965
Öl/Lw.
125 x 90 cm
sign./dat. u. l./m.: 65 Langer
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Frieze.

L: Klewan 1990, S. 43 (Abb.)

Hinter einem roten Halbkreis im Bildvordergrund erscheint die undefinierbare Gestalt einer rosafarbenen Figur. Über ihr schwebt eine Sprechblase, die vom oberen Bildrand abgeschnitten ist. Weder Gesichtszüge noch Körperpartien sind hier deutlich erkennbar. Die Sprechblase dient den Betrachtenden als Ankerpunkt und steht in Kontrast zu den abstrakten und ineinander verlaufenden Farbflächen.

65/30



Großer Mund
1965
Öl/Lw.
170 x 120 cm
sign./dat. u. l.: Langer 65
Sammlung Klewan

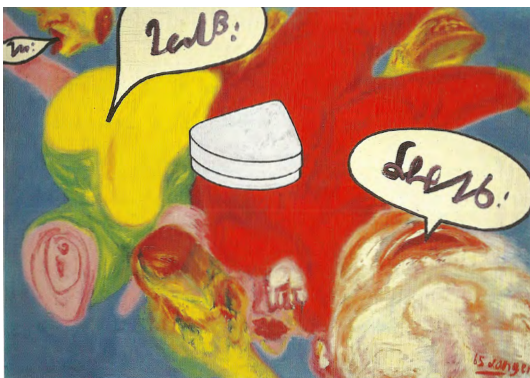
P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Frieze.

L: Klewan 1990, S. 41 (Abb.)

Der Hintergrund setzt sich aus verschiedenen Farbflächen zusammen. Davor erscheint das fleischige, in sich zusammengefaltete Gesicht eines Menschen, das oberhalb der Nase vom oberen Bildrand abgeschnitten ist und dessen roter, herzförmiger Mund die gesamte Bildmitte ausfüllt.

65/31



Der Traum vom Fliegen
1965
Öl/Lw.
120 x 170 cm
sign./dat. u. r.: 65 Langer
Sammlung Klewan

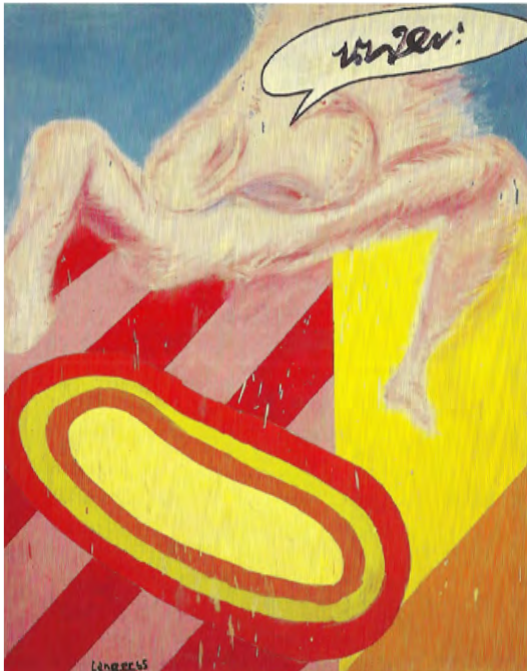
P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2001 Hannover, Kestner-Ges. (Abb. in Kat., S. 101); 2005 München, Rathausgalerie; 2017 Wien, Unteres Belvedere (Abb. in Kat., S. 95)

L: Klewan 1990, S. 19 (Abb.); Leporello 1, Sammlung Klewan, München 2001 (Abb.); Haenlein 2001, S. 101 (Abb.)

Vor einem blauen Hintergrund ist eine über Kopf schwebende Figur zu sehen. Sie besitzt einen roten Körper und ein weißes Gesicht, aus dessen Mund eine Sprechblase hervorkommt. Hinter der Gestalt wird ein weiteres Wesen erkennbar: seine Zusammensetzung aus verschiedenen gestischen Farbverläufen lässt das Wesen animalisch und surreal wirken. Sowohl aus der kreatürlichen Gestalt als auch aus einem winzigen gelb-roten Wesen in der Bildecke oben links kommen Sprechblasen zum Vorschein. Den Mittel- und zugleich Blickpunkt des Bildes macht ein undefinierbarer schwarz-weißer Gegenstand aus.

65/32



Die große Nase
1965
Öl/Lw.
170 x 120 cm
sign. u. l./m.: Langer 65
Werkbestand d. Künstlers

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München; 1990 erneut in Werkbestand d. Künstlers.

L: Klewan 1990, S. 23 (Abb.)

Der Hintergrund setzt sich aus geometrischen Farbflächen zusammen. Den Fokus bildet die Konstellation einer großen menschlichen Nase, die inmitten von gespreizten Beinen positioniert ist, und aus der eine Sprechblase mit verschlüsselter Inschrift hervorkommt.

Ehestreit
1965
Öl/Lw.
95 x 135 cm
sign./dat. l. H. u. r.: Langer 65
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger.

L: Klewan 1990, S. 49 (Abb.); Leporello 2, Sammlung Klewan, München 2002 (Abb.)

I: verso Aufkleber mit Bilddaten.

Die zweiteilige Bildsequenz zeigt den Streit zwischen Mann und Frau. Beide Figuren besitzen einen aufgerissenen Mund, der mittels gestischer Pinselstriche visualisiert ist. Aus ihren Mündern erscheint jeweils eine Sprechblase. Die Ausrufezeichen verstärken den angedeuteten Konflikt. Während der Mann im linken Teilbild in schwarzer Bekleidung zu sehen ist und sich von der Frau abwendet, ist diese nackt abgebildet und scheint dem Mann hinterher zu rufen. Möglicherweise steht die Frau hinter einem Fensterladen oder einem Paravent.

65/33



In den folgenden Werken ändert sich das Kolorit und die Stimmung grundlegend. Eine Beschränkung auf die Farben Rot (für den Hintergrund), Gelb (als Farbe der Körperbekleidung) und Rosa (als Hautfarbe) ist festzustellen. Die Farbgebung verleiht dem Gezeigten eine aggressive Stimmung. Die Personen werden weiterhin als anonyme Individuen präsentiert. So wird etwa in *Depression II* die Augenpartie der Person mit schroffen Pinselstrichen übermalt. Durch den gestischen Malduktus schafft es Langer, den Menschen einen leidenden Gesichtsausdruck zu verleihen. Dieser wird oftmals durch einen weit aufgerissenen, zum Schrei geformten Mund ergänzt. Die Körper in *Depression I* und *Depression II* sind bizarr deformiert. Zusätzlich wirkt die innerräumliche Umgebung durch die verkehrte Anordnung der Perspektivlinien beklemmend und alptraumhaft.

65/34



Depression I
1965
Öl/Lw.
125 x 95 cm
sign./dat. u. l./m.: 65 Langer
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

A: 2001 Hannover, Kestner-Ges. (Abb. in Kat., S. 101); 2005 München, Rathausgalerie; 2016/17 Augsburg, Schaezlerpalais; 2017 Wien, Unteres Belvedere (Abb. in Kat., S. 95).

L: Klewan 1990, S. 53 (Abb.); Leporello 1, Sammlung Klewan, München 2001 (Abb.); Haenlein 2001, S. 101 (Abb.)

65/35



Depression II
1965
Öl/Lw.
130 x 95 cm
sign./dat. u. r./m.: Langer 65
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2016/17 Augsburg, Schaezlerpalais; 2017 Wien, Unteres Bellevue (Abb. in Kat., S. 95).

L: Klewan 1990, S. 55 (Abb.)

66/1



Gelbes Kleid
1966
Öl/Lw.
140 x 105 cm
sign./dat. u. l.: Langer 66
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

L: Klewan 1990, S. 57 (Abb.)

I: verso Aufkleber mit abweichenden Bilddaten: „Michael Langer, Ohnmacht, 1966, Öl/Leinwand, 140 x 115 cm“ sowie Stempel der Sammlung Klewan.

66/2



Die Numerierten
1966
Öl/Lw.
95 x 120 cm
sign./dat. u. r.: Langer 66
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger.

L: Klewan 1990, S. 63 (Abb.)

I: verso Aufkleber mit Bilddaten.

In dem zweigeteilten Bild ist jeweils eine nahezu identische Gestalt im schwarzen Anzug mit weißen Hemdsärmeln zu sehen. Anstelle eines Kopfes besitzt die Figur eine unförmige rosa-schattierte Fläche. Darin sind ein Auge und ein Ohr angedeutet. Die Männer tragen eine Nummerierung im Gesicht (links 9725, rechts 8932) und scheinen sich in einem Innenraum zu befinden. Der Raum wird durch eine rote Wand mit heller Leiste und einem gelben Holzparkettboden angedeutet.

66/3



Die Medizin
ca. 1966
Öl/Lw.
170 x 119 cm
unsigniert
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Friese.

L: Klewan 1990, S. 65 (Abb.)

Die beiden in vier Panels unterteilten Arbeiten *Die Medizin* und *Erotische Sequenz* [WV 66/4] vermitteln eine narrative Bildästhetik. Der abstrahierte Bildinhalt erschwert jedoch eine Lesbarkeit. Die Betrachtenden werden dennoch nicht völlig ihrer Illusion überlassen und erhalten einzelne Anhaltspunkte. So beispielsweise konkrete Gegenstände wie einen mit Teller, Schale und Flasche gedeckten Tisch in *Die Medizin* oder fassbare Körperteile wie weiße Stöckelschuhe oder einen rot konturierten, weißen Arm, der in der *Erotischen Sequenz* vom äußeren Bildrand hineinragt. Langer schafft hier eine spannungsvolle Gratwanderung zwischen Konkretion und Abstraktion sowie zwischen Narration und Rätselhaftigkeit.

66/4



Erotische Sequenz
ca. 1966
Öl/Lw.
125 x 90 cm
unsigniert
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie.

L: Klewan 1990, S. 67 (Abb.)

66/5



o. T.
1966
Öl/Lw.
170 x 120 cm
sign./dat. o. l.: Langer 66
Werkbestand d. Künstlers

Die abgebildete Figur im roten Anzug erscheint wie ein Ungeheuer. Anstelle eines Kopfes verfügt sie über eine langgezogene fleischfarbene Form, aus dessen Spitze frontal ein großer, aufgerissener Mund mit angedeuteten spitzen Zähnen hervorkommt. Über dem Mund ragt eine langgezogene Nase und verleiht ihm ein absurdes animalisches Aussehen, ähnlich etwa zum Nasen- oder Ameisenbär. Auf der Gesichtsform ist kaum erkennbar ein Auge und in weißer Farbe die Ziffer 7, 5 gesetzt.

66/6



o. T.
1966
Öl/Lw.
135 x 105 cm
sign./dat. u. l.: Langer 66
Werkbestand d. Künstlers

Der nackte Frauenkörper findet erneut Zugang in Langers gegenständliches Repertoire und verdrängt vorerst den Mann im Anzug. In dieser Arbeit fällt insbesondere der Gegensatz zwischen der stark vergrößerten Brust und der Hand im Bildvordergrund sowie der kleinen, schlauchartigen Brust und dem kurzen Arm im Hintergrund auf. Die übertriebenen Größenverhältnisse und der über der rosa Fleischmasse nach hinten geworfene Kopf mit dem weit aufgerissenen Mund evozieren ein verstörendes Bild. Die Frau scheint auf einem orangenen Stuhl zu sitzen, der auf einem roten Teppichboden in Zebrawuster steht.

66/7



5 Körperteile
1966
Öl/Lw.
140 x 110 cm
sign./dat. u. l.: Langer 66
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

L: Klewan 1990, S. 61 (Abb.)

Aus dynamischen runden Pinselstrichen formt sich der gelbe Körper einer nackten Frau, der ohne klare Umrisse mit der roten Hintergrundfläche verschmilzt. Ähnlich wie im vorherigen Werk wirft die Frau ihren Kopf mit verzerrten Gesichtszügen nach hinten. Die einzelnen, unterschiedlich großen Körperteile werden von Langer mit den roten Ziffern 1–5 durchnummeriert. Die verschwommene Figur steht in Kontrast zum Hintergrund, der mit einer klar konturierten Wandleiste und einer glatten, monochromen Wandfarbe einen Raum andeutet.

Im folgenden Abschnitt Langers Œuvre klingt die Phase der Sprechblasen und Comic-Sequenzen aus. Das männliche Sujet weicht nun zugunsten einer Motivik, die sich rein mit der Repräsentation und Dekonstruktion des weiblichen Körpers beschäftigt. Langer vermeidet eine detaillierte Physiognomie und setzt den Kopf, sofern er nicht vom Bildrand abgeschnitten ist, stark verkleinert und anonymisiert in eine Bildecke.

Der expressive Malgestus weicht einer bewussteren Pinselführung, die sich in klaren Konturen, glatten Farbflächen und einer bunten, die Werbeästhetik der Pop-Art evozierenden Farbigkeit ausdrückt. Der Hintergrund setzt sich aus leuchtenden Farbflächen zusammen, die durch hervorgehobene perspektivische Linien auf einen innerräumlichen Kontext hinweisen. Dieser wird immer klarer und teils durch Möbelstücke angedeutet. Zum Teil bilden sogar abstrakte Häuser oder Landschaften den Hintergrund. Die Körperfarbe der Frauen bleibt weiterhin entweder gelb oder rosa.

In einer Tuschezeichnung vom 3.6.1966 bezeichnet Langer diese neue figurative Bildsprache erstmalig als „absurden Realismus“ und sucht in ihr die Gratwanderung zwischen tradierter Malerei und neuem Pop-Realismus.

66/8



Gelbe Frau
1966
Öl/Lw.
140 x 100 cm
sign./dat. u. r.: 66 Langer
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

A: 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Friese.

L: Klewan 1990, S. 59 (Abb.)

Fluchtartig dehnt sich der gelbe Frauenakt von einem winzigen, unkenntlichen Gesicht in der oberen Bildecke diagonal in den Bildraum aus, wo den Betrachtenden die übergroße rechte Brust und die rechte Hand entgegenkommen. Schlauchartig deformiert und stark verkleinert sind die linke Brust und der linke Arm im Bild oben rechts zu sehen. Die Frau scheint auf einem gelben Hocker zu sitzen, der durch ein geschwungenes dekoratives Bein unter ihrem Körper angedeutet ist. Im Hintergrund weisen klar konturierte Holzleisten und farbige Wandflächen auf einen innerräumlichen Kontext hin.

66/9



o. T.
1966
Öl/Lw.
135 x 110 cm
sign./dat. u. r.: Langer 66
Werkbestand d. Künstlers

A: 2008 München/Solln, Orplid.

Der Bildhintergrund zeigt einen Innenraum mit einer pinken und einer gelben Wand sowie einem orangefarbenen Teppichboden in Tierfelloptik. Aus der Bildecke oben rechts ragt ein verzerrter weiblicher Körper in den Bildraum. Die Frau trägt ein gelbes trägerloses Kleid mit einer, dem Teppichboden ähnelnden grünen Musterung. Das Kleid lässt ihre rosafarbenen Brüste, von denen die rechte perspektivisch stark vergrößert ist, beinahe zum Vorschein kommen.

66/10



o. T. (Die große Hand)
1966
Öl/Lw.
140 x 105 cm
sign./dat. u. l./m.: Langer 66
Werkbestand d. Künstlers

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2008 München/Solln, Orplid.

Unter dem gelb-rot gestreiften Schleifenkleid der Frau ist – um 180° verdreht – das entblößte Hinterteil, der Schambereich und die beiden Beine in gelben halterlosen Strümpfen und einem Stöckelschuh abgebildet. In der Bildecke oben links ist ein winziger Teil des Gesichts zu erkennen, der ein breites Lächeln offenbart. Hier wird die direkt zur Schau gestellte Erotik durch Bildelemente wie das brave Mädchenkleid und einen Hintergrund, der an übereinandergestapelte bunte Bauklötze erinnert, sowie durch die körperliche Dekonstruktion reduziert.

66/11



o. T. (Auf der Straße)
1966
Öl/Lw.
170 x 120 cm
sign./dat. u. l.: Langer 66
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München; von dort an Sammlung Klaus Gerrit Friese; 26.6.2014 Auktion Hugo Ruef, München; von dort zurück an Sammlung Klewan.

A: 1966 München, Haus der Kunst (s/w-Abb., o. S.); 2011 München, Galerie Christian Pixis.

L: Klewan 1990, S. 115 (Abb.); Auktionskatalog Peege Frank, Freiburg im Breisgau 2005, S. 258; Auktionskatalog Hugo Ruef, München 2014, S. 145.

Vor einer gelb-roten Straßenszenerie ist die extrem verzerrte Gestalt einer Frau zu sehen. Die einzigen definierbaren Körperteile sind ihre Hand, ein Bein mit weißem Stöckelschuh und eine grün-weiß-gestreifte Bluse, die sich über den riesigen Busen spannt.

Gelbes Licht
1966
Öl/Lw.
120 x 171 cm
sign./dat. u. r.: 66 Langer
Sammlung Klewan

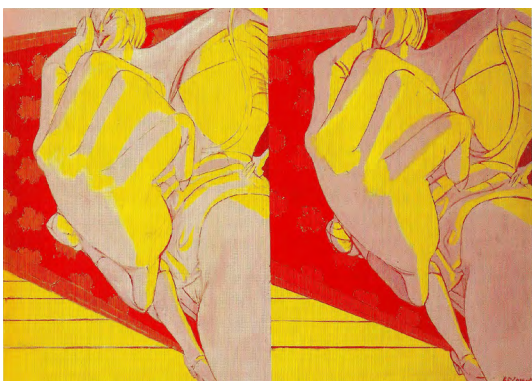
P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger.

L: Klewan 1990, S. 91 (Abb.)

Der rot konturierte, rosafarbene Körper in den beiden Teilbildern wird durch eine unbekannte Lichtquelle von rechts gelb angestrahlt. Hinter der Frau wirft der Lichteinfall einen leuchtenden roten Schatten auf den gelben (Holz-)Boden. Während die Haltung der Frau in beiden Bildern gleich bleibt, weist lediglich das fein konturierte Gesicht eine Veränderung auf: In der linken Bildhälfte hat sie die Augen geöffnet und wirft einen wütenden Blick in Richtung der Lichtquelle. Im rechten Teilbild schließt sie die Augen, scheinbar vom Licht geblendet. Der rechte Zeigefinger der großen Hand scheint in beiden Bildern das rechte Auge zuzudrücken.

66/12



66/13



o. T.
1966
Öl/Lw.
sign./dat. u. r.: Langer 66
Werkbestand d. Künstlers

P: vom Künstler 2015 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe.

Mit Negligé und Pumps bekleidet befindet sich die Frau in einem Innenraum mit geblümter roter Tapete und rotem Holzboden. Das Bild kennzeichnet eine der wenigen Arbeiten Langers, die Gesicht und Haarschnitt durch prägnante Konturen erkennbar und zentral im Bild zeigt. Den verzerrten Frauenkörper gibt Langer hier in einem glatt und monochrom aufgetragenen Gelb wieder, in dem keinerlei Farbabstufungen oder Irritationen vorzufinden sind. Das Rot des Hintergrunds zieht sich in Form von Konturlinien durch den gelben Frauenkörper hindurch.

66/14



o. T.
1966
Öl/Lw.
130 x 115 cm
sign./dat. u. l.: Langer 66
Werkbestand d. Künstlers

I: auf altem Dia u. d. T. *Geteiltes Bild* bez.

Der Bildraum ist in drei Bereiche unterteilt, in denen sich jeweils ein abgeschnittenes und isoliertes Körperteil befindet. Das Bild zeigt weniger eine Verzerrung des Frauenkörpers, als dessen Dekonstruktion und anschließende Montage. Ähnlich einer zerschnittenen Fotografie, dessen Fragmente als Collage neu zusammengesetzt werden. Der Hintergrund des obersten Bildteils zeigt eine rote Tapete mit weißen Blumen. Die beiden dreieckigen Bildflächen darunter repräsentieren möglicherweise einen mittig zerteilten gelb-grünen Rundteppich, auf dem die Frau mit einem Bein steht.

66/15



Ohnmacht
1966
Öl/Lw.
140 x 115 cm
unsigned
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

L: Klewan 1990, S. 97 (Abb.)

Der gelbe Körper einer Frau ist vor einer roten Blumentapete abgebildet. Sie trägt weiße Unterwäsche, die mit grünen Konturlinien durchzogen ist. Der zurückgeworfene Kopf und die krampfhaft angespannte Hand im Bildvordergrund indizieren den Moment der Ohnmacht.

66/16



Alpenbild I
1966
Öl/Lw.
131 x 100 cm
sign./dat. u. r.: Langer 66
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Friese.

L: Klewan 1990, S. 99 (Abb.)

Die Frau nimmt eine nahezu identische Haltung wie im vorherigen Bild ein. Den winzigen Kopf nach hinten geworfen, füllt ihr restlicher Körper – insbesondere die linke Brust und linke Hand – den größten Teil des Bildraumes aus. Die mit einem gerüshten Negligé bekleidete Frau befindet sich womöglich in liegender Position. Darauf lässt die rosafarbene Konstruktion unter ihr schließen. Der in pinke Leisten unterteilte Hintergrund suggeriert einen Innenraum. Durch ein Fenster wird eine dunkelblaue Bergkette mit weißen Spitzen in der Bildecke oben recht sichtbar. Langer arbeitet hier mit einem lockeren Pinselstrich, der seine Spuren partiell hinterlässt.

66/17



o. T. (Frauenkörper in rosa und gelb vor rotem Hintergrund)

1966

Öl/Lw.

115 x 140 cm

sign./dat. u. r.: Langer 66

Werkbestand d. Künstlers

A: 1989 München, Otto-Galerie (Abb. in Kat., S. 3); 2005 München, Rathausgalerie.

Vor einem leuchtend roten Hintergrund breitet sich das rosarote, in sich verschlungene und verformte Gebilde, das den Körper einer Frau sowie einen darunter zum Vorschein kommenden Tisch zeigt, aus. Feine dunkelrote Konturlinien und gelbe Glanzlichter durchziehen die kaum identifizierbare Gestalt.

66/18



Abendkleid I

1966

Öl/Lw.

170 x 120 cm

monogr./dat. u. l.: ML 66

Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

L: Klewan 1990, S. 105 (Abb.)

In den Werken *Abendkleid I* und *Abendkleid II* [WV 66/19] ist jeweils eine Frau im schwarzen Kleid gezeigt. Den Blick direkt auf die Betrachtenden gerichtet, ist ihr Gesicht senkrecht in zwei Hälften unterteilt. Die rechte Hälfte ist stark vergrößert, die linke Seite deutlich verkleinert wiedergegeben. Das Vergrößerungsprinzip lässt sich auf die ganze rechte Körperseite übertragen. *Abendkleid II* besitzt deutlich ausformuliertere Umrisslinien und sattere Farbflächen. Vermutlich ist *Abendkleid I* mit seiner transparenteren Farbigkeit und dem lockeren Pinselstrich eine Vorstudie.

66/19



Abendkleid II
1966
Öl/Lw.
130 x 105 cm
sign./dat. o. l.: Langer 66
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger; 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Friese.

L: Klewan 1990, S. 107 (Abb.)

66/20



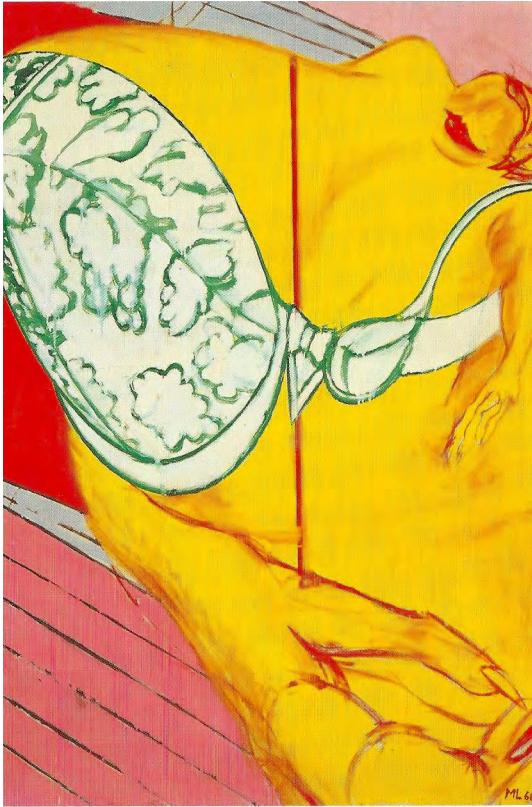
Sitzende
1966
Öl/Lw.
170 x 120 cm
monogr./dat. u. r.: 66 ML
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

L: Klewan 1990, S. 103 (Abb.)

Der in Gelb- und Orangetöne unterteilte Hintergrund zeigt verschneite Bergspitzen und weist Ähnlichkeit zum *Alpenbild* auf. Die auf einem gelben Hocker sitzende Frau trägt ein schwarzes Kleid und gleicht den Protagonistinnen der Bilder *Abendkleid I* und *Abendkleid II*.

66/21



o. T. (Frau Diagonal / Der schöne BH)

1966

Öl/Lw.

151 x 100 cm

monogr./dat. u. r.: ML 66

Sammlung Klewan

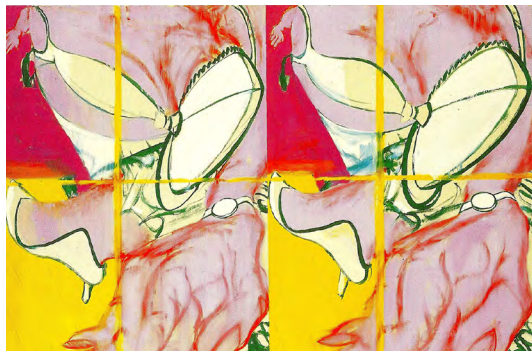
P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 1966 München, Haus der Kunst; 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Frieze.

L: Klewan 1990, S. 95 (Abb.)

Den Bildmittelpunkt bildet ein weißer BH mit grünem dekorativen Muster und Schleife. Das rechte Körbchen ist stark vergrößert, das linke stark verkleinert präsentiert. Dahinter kommt der aufgeblasene gelbe Körper der Frau zum Vorschein. Ihre langgezogene rechte Hand dehnt sich im Bildvordergrund aus und zeigt einen spitzen, krallenartigen Daumennagel.

66/22



Der grüngerandete BH

1966

Öl/Lw.

120 x 170 cm

monogr./dat. u. r.: ML 66

Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 1989 München, Otto-Galerie (Abb. in Kat., S. 2); 2005 München, Rathausgalerie; 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger.

L: Klewan 1990, S. 89 (Abb.)

In doppelter Ausführung ist eine Konstellation fragmentierter weiblicher Körperteile zu sehen. Den Blick der Betrachtenden ziehen die beiden weißen, grün umrandeten Bildelemente BH und Absatzschuh auf sich. Die große wulstige Hand im Vordergrund fügt sich eher unauffällig in die Komposition ein. Die Bildfläche wird durch drei gelbe Linien durchzogen, die diese in acht quadratische Zonen unterteilen und den fragmentarischen Charakter des Bildinhaltes verstärken. Es wirkt wie der voyeuristische Blick durch ein Sprossenfenster.

66/23



o. T.
1966
Öl/Lw.
120 x 90 cm
unsigniert
Privatbesitz

P: vom Künstler an Sonja von Baranow, Otto-Galerie, München.

A: 2011 München, Galerie Christian Pixis; 2014 München, Otto-Galerie (Motiv auf Einladungskarte).

I: verso nachträglich dat. und bez.: „ML 1966“. Eine Gouache des Bildes ist seit 2014 ebenfalls im Besitz von Sonja von Baranow.

Vor einem dunkelgrünen Hintergrund, der durch rosafarbene Perspektivlinien unterteilt ist, wird der rosafarbene Frauenakt völlig deformiert. Eine waagrecht das Bild in zwei Hälften unterteilende Linie gliedert den Körper nochmals. Aus der rechten Bildhälfte kommt eine rot konturierte, weiße Hand ins Bild und scheint nach dem linken Strumpf der Frau zu fassen. Vom winzigen Kopf der Frau dehnt sich eine gelbe Fläche aus, die durch rote Diagonallinien unterteilt ist und eine abstrakte Haarmähne repräsentiert.

66/24



o. T. (Korsett)
1966
Öl/Lw.
130 x 100 cm
monogr./dat. u. r.: ML 66
Werkbestand d. Künstlers

A: 1989 München, Otto-Galerie (Abb. in Kat., S. 1); 2008 München/Solln, Orplid.

Vor einem dem vorherigen Bild ähnlichen Hintergrund steht die rote Gestalt einer nackten Frau. Sie trägt gelbe halterlose Strümpfe mit weißen Pumps. Um ihre Körpermitte breitet sich eine gelbe Fläche mit diagonalen roten Linien aus. Die Frau scheint ihren Schuh auf einer gelb-rot gestreiften Unterlage abzustellen. Die Bildelemente werden hier nicht durch klare Konturlinien umrissen. Sie fügen sich locker aneinander und offenbaren zum Teil das durchscheinende Weiß der Leinwand.

66/25



o. T. (Große Hand I.)
1966
Öl/Lw.
140 x 105 cm
monogr./dat. u. r.: ML 66
Werkbestand d. Künstlers

A: 2006 Berlin, Fischer Kunsthandel & Edition
(Abb. in Kat., o. S.); 2008 München/Solln, Orplid; 2014 Karlsruhe, Galerie Clemens Thimme.

Die Hälfte der Bildfläche nimmt eine vergrößerte Hand ein. Sie ist locker zu einer Faust gekrümmt und scheint etwas aufzuheben. Die Hand ist durch die exakte Wiedergabe und naturgemäße Farbgebung naturalistisch gemalt. Als Gegenstück zur Hand ist der Miniaturkopf am oberen Bildrand positioniert. In diesem Bild wird die Übertreibung der Größenverhältnisse stark ausgereizt.

66/26



o. T.
1966
Öl/Lw.
170 x 120 cm
monogr./dat. u. l./m.: ML 66
Werkbestand d. Künstlers

Die linke Brust des Frauenaktes, ihr rechter Daumen und der spitz zulaufende Nagel bilden die größten Bildelemente. Es entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen dem spitzen Nagel und dem balloonartigen Busen, der möglicherweise zum Zerplatzen gebracht wird. Unter dem Bauchnabel zeichnet sich der behaarte Schambereich ab. Der Kopf und der linke Arm ragen aus dem oberen Bildraum hinaus. Während der Körper einen bewegten Pinselduktus offenbart, besteht der Hintergrund aus glatten und monochromen Flächen. Die linierte pinke Fläche weckt Assoziationen an die Silhouette eines Großstadtpanoramas vor einem dunkelblauen Nachthimmel.

66/27



Im Atelier
1966
Öl/Lw.
170 x 120 cm
monogr./dat. u. r.: ML 66
Museum für Aktuelle Kunst, Sammlung Hurrle,
Durbach

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan,
München; seit 2011/12 Museum für Aktuelle
Kunst, Sammlung Hurrle, Durbach b. Offenburg.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2009
Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger; 2012
Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Friese.

L: Klewan 1990, S. 93 (Abb.)

Hier verfestigt sich die im vorherigen Bild an-
gedeutete Silhouette zu einer deutlich erkennba-
ren Skyline, auf die man aus einem Fenster mit
schwarzem Rahmen hinausblickt. Im Vorder-
grund ist auf einem gelben (Parkett-) Boden die
völlig dekonstruierte Gestalt einer Frau zu sehen.
Die Unterwäsche setzt sich durch ihre starke Kon-
turierung von der blassen Farbigkeit des Körpers
ab.

66/28



o. T. (Große Hand II.)
1966
Öl/Lw.
140 x 90 cm
monogr./dat. u. l.: ML 66
Werkbestand d. Künstlers

A: 2008 München/Solln, Orplid; 2014 München,
Otto-Galerie.

Die zentral im Bildvordergrund platzierte ge-
krümmte Hand ist um 180° verdreht. In Verbin-
dung mit der Fehlstellung des Beines und der
übersteigerten Größenverhältnisse wird der Frau
ein grotesker Anblick verliehen. Die Frau trägt
gelbe Unterwäsche, die ihre großen Brüste zum
Vorschein kommen lässt. Der leuchtende Far-
bauftrag offenbart einen gestischen Pinselduktus.
Weißbeimischungen geben der Figur eine höhere
Plastizität. Im Hintergrund sind dekorative Wan-
delemente sowie ein dunkelroter Parkettboden zu
sehen.

66/29



o. T. (Gelbes Korsett)
1966
Öl/Lw.
135 x 95 cm
monogr./dat. u. r.: ML 66
Privatbesitz

P: vom Künstler 2019 an privat.

A: 2006 Berlin, Fischer Kunsthandel & Edition (Abb. in Kat., o. S.); 2011 München, Galerie Christian Pixis; 2014 München, Otto-Galerie.

Der Hintergrund besteht aus einer bunten Wandvertäfelung mit volutenförmigem Stuck sowie einem verschnörkelten Tisch auf einem roten Holzboden. Im Vordergrund ist ein rosafarbener Körperkomplex aus einzelnen, isolierten und verdrehten Körperteilen zu sehen. Der Hintergrund und die gelbe Unterwäsche der Frau weisen starke Ähnlichkeiten zum vorherigen Bild auf.

66/30



Sitzender Mann im grauen Anzug
1966
Öl/Lw.
140 x 105 cm
monogr./dat. u. r.: ML 66
Privatsammlung

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München; von dort an Sammlung Georg Wagemüller, Erding.

A: 1989 München, Otto-Galerie (Abb. in Kat., S. 4)

L: Klewan 1990, S. 119 (Abb.)

Der Mann sitzt in einem orangefarbenen Innenraum auf einem Stuhl. Feine Umrisslinien, ein lockerer Pinselduktus und weiß hervorgehobene Lichtpunkte erhöhen seine dreidimensionale und dynamische Erscheinung. Das Gesicht lässt geschlossene Augen und einen nach unten verzogenen Mund erkennen. Die rechte Hand ist verdreht und leicht zur Faust gekrümmt. Die kleinere, linke Hand ist auf einer weißen Tischplatte platziert. Die Raumkonturen fluchten perspektivisch in das Zentrum.

66/31



Alpenbild II
1966
Öl/Lw.
140 x 115 cm
monogr./dat. u. r.: ML 66
Sammlung Klewan

P: von Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie.

L: Klewan 1990, S. 101 (Abb.)

I: verso Aufkleber mit Bilddaten.

Es ist eine ähnliche Bergkettenkomposition wie im *Alpenbild I* abgebildet. Der grün-rot gestreifte Hintergrund assoziiert Wiesen- und Ackerfelder. Im Vordergrund ist ein gelbes Formgebilde zu sehen, dessen Konturlinien einen weiblichen Oberkörper mit BH, einen Fuß im Stöckelschuh und vier isolierte und kantig verformte Finger zeigen. Letztere ziehen sich ungewöhnlich breit in die Länge und imitieren die hügelige Bergkette darüber. Ein senkrechter roter Pinselstrich durchteilt den Oberkörper der Frau in zwei Hälften.

66/32



o. T. (Doppelbildnis: Mann und Frau)
1966
Öl/Lw.
80 x 120 cm
monogr./dat. l. H. u. r.: ML 66
Privatbesitz

P: vom Künstler an Otto-Galerie, München; von dort 2012 an Wolfgang Neumann, Weiltingen.

A: 1989 München, Otto-Galerie (Abb. in Kat., S. 7); 2012 Stuttgart, Klaus Gerrit Frieze.

L: Klewan 1990, S. 119 (Abb.)

Das zweigeteilte Bild zeigt im linken Panel die verzerrte Gestalt eines Mannes im roten Anzug, der sich in einem Innenraum zu befinden scheint. Das rechte Teilbild zeigt das Abbild einer mit einem Hemdsärmel halbbekleideten Frau. Sie kniet mit gespreizten Beinen auf einer Chaiselongue, die mit grünen Dekorationselementen versehen ist, und gibt den Blick auf ihren Schambereich frei. In beiden Bildhälften besteht eine Umkehrung der leuchtend gelb-roten Farbverhältnisse.



o. T.
1966
Öl/Lw.
170 x 120 cm
monogr./dat. u. r.: ML 66
Werkbestand d. Künstlers

Das gelbe Formgebilde in der Bildmitte zeigt das deformierte Abbild eines Soldaten mit Stahlhelm, Uniform mit Abzeichen (z. B. dem Eisernen Kreuz der deutschen Bundeswehr), einer Hose und Militärstiefeln. In der vergrößerten und kantig verformten Hand hält er ein schwarz konturiertes Gewehr. Der Soldat scheint sich auf einer grünen Wiese zu befinden. Hinter ihm visualisiert die gelb-rote Farbfläche eine laute Explosion. Im unteren Bildbereich sieht man das abgebrochene Stück einer Holzlatte, was auf die Wucht der Explosion verweist. Auf der Horizontlinie ist die Silhouette eines großen (Fabrik-)Gebäudes zu erkennen.

In den folgenden Werken verändert sich Langers Bildästhetik: Die Farbflächen werden zunehmend glatter und akzentuierter, der Farbauftrag lässt Pinselspuren nur noch selten erkennen. Schatten und Textilfalten werden als autonome Farbflächen hervorgehoben. Gesichtszüge sind zum Teil detailliert, dennoch verzerrt visualisiert. In vielen Bildern lassen sich in den beiden Gesichtshälften völlig unterschiedliche Züge und Stimmungen erkennen. Es wirkt, als seien zwei verschiedene Personen repräsentiert.

66/34



Die Verwandlung

1966

Öl/Lw.

150 x 115 cm

monogr./dat. u. l. (senkrecht): ML 66

Privatbesitz

P: vom Künstler 2012 an Karl & Faber, München; von dort an Prof. Axel Heil, Karlsruhe.

A: 1989 München, Otto-Galerie; 1995 Meran, Kleiner Kunstpalast; 1997 Halle (Saale), KV (s/w-Abb. auf Ausstellungsflyer); 2005 München Rathausgalerie; 2008 München/Solln, Orplid; 2011 München, Galerie Christian Pixis; 2012 München, Karl & Faber.

L: Klewan 1990, S. 125 (Abb.)

Im linken Bildraum ist eine in gerüschter Unterwäsche bekleidete Frau gezeigt. Die angewinkelten Beine indizieren eine hockende Haltung. Von ihrer Brust aufwärts entwächst das Gesicht eines Mannes samt Anzugkragen und zur Faust geballter Hand, die vergrößert nach vorne strebt. Die kleinere Gesichtshälfte lässt detaillierte Gesichtszüge erkennen, während sich diese in der vergrößerten Hälfte auseinanderziehen. Im rosafarbenen Hintergrund weisen klare Linien auf industriell wirkende Raumelemente hin. Der Titel indiziert die Verwandlung von Mann zu Frau – oder umgekehrt.

66/35



o. T.

1966

Öl/Lw.

monogr./dat. u. r.: ML 66

Standort unbekannt

I: dazugehörige Federzeichnung in Privatbesitz, München.

Das gewellte Gesicht des Mannes offenbart konkrete Gesichtszüge, die auf die Stimmung des Mannes hinweisen. Durch die Ausdehnung der Gesichtsform ziehen sich Augen und Brauen missbilligend nach oben, während ein grimmig nach unten gezogener Mund den negativen Gesichtsausdruck verstärkt.

66/36



Sitzender

1966

Öl/Lw.

140 x 100 cm

monogr./dat. u. r.: ML 66

Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Galerie Lahumiére, Paris;
1984 Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie.

L: Klewan 1990, S. 4; Leporello 12, Sammlung
Klewan, München 2015, o. S.

Die Haltung des Mannes evoziert einen aggressiven Ausdruck. Er sitzt auf einem stufenähnlichen Untergrund und hat die Beine überschlagen. Seine rechte Faust hebt er drohend den Betrachtenden entgegen. Der kleinere linke Arm ist angewinkelt und die Hand ebenfalls zur Faust geballt. Seine rechte Gesichtshälfte lässt einen Schnurrbart erkennen.

66/37



o. T. (Mann mit Hand)

ca. 1966

Öl/Lw.

140 x 105 cm

unsigned

Privatbesitz

P: vom Künstler an privat.

Das Bild zeigt einen Mann im braunen Anzug. Sein suchend in die Ferne gerichtetes Gesicht wird durch den Hut überschattet und weist keinerlei Züge auf. Es verleiht dem Mann ein spionagehaftes, anonymes Auftreten. Von seinem vergrößerten Oberkörper geht der rechte Arm verkleinert und eng angewinkelt hervor, während die linke Hand den Betrachtenden im Bildvordergrund entgegen kommt. Das Bildnis und der Hintergrund, der einen Garten andeutet, setzen sich aus monochromen und autonomen Farbflächen zusammen. Die sonst extreme physiognomische Deformation ist hier nicht auszumachen.

66/38



Großmutter
1966
Öl/Lw.
140 x 105 cm
monogr./dat. u. l.: ML 66
Privatbesitz

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München; von dort an Sammlung Georg Wagemüller, Erding.

L: Klewan 1990, S. 121 (Abb.)

Die grauhaarige Frau sitzt auf einem Balkon mit weißer Balustrade aus kegelförmigen Balustern und aus Terrakotta gefliestem Boden. Ihr Gesicht ist in eine kleine und eine sich ausdehnende Hälfte unterteilt. Die Frau wurde nicht nur mit zwei unterschiedlich verzerrten Körperhälften, sondern auch aus zwei verschiedenen Perspektiven präsentiert. Langer verwickelt die Betrachtenden in ein optisches Rätselspiel, denn die Doppelperspektivität wird erst bei genauerem Hinsehen und dem Abdecken einer der Körperhälften deutlich.

66/39



Die Lesende
1966
Öl/Lw.
171 x 119 cm
monogr./dat. u. r.: ML 66
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München; von dort an Andreas Fritz, München; 26.6.2014 Auktion Hugo Ruef, zurück an Sammlung Klewan, München.

L: Klewan 1990, S. 117 (Abb.); Auktionskatalog Peege Frank, Freiburg im Breisgau 2005, S. 258; Auktionskatalog Hugo Ruef, München 2014, S. 144.

In der Bildecke oben links ist das winzige Gesicht der Frau zu sehen, dessen eine Hälfte im Schatten verborgen liegt. Sie stützt ihren Kopf auf die rechte Hand. Von dort dehnt sich das geometrisch gemusterte Kleid aus und verschwindet aus dem unteren Bildraum. In der zentral in der Bildmitte positionierten Hand hält sie ein aufgeschlagenes gelbes Buch. Der weiße Ring am mittleren Finger sowie die hellen Lichtpunkte auf den Nägeln und dem Handrücken setzen sich leuchtend vom dunkelroten Schatten der Hand ab.

66/40



Das gemusterte Kleid

1966

Öl/Lw.

140 x 105 cm

monogr./dat. u. r./m.: ML 66

Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 1989 München, Otto-Galerie (Abb. in Kat., S. 6)

L: Klewan 1990, S. 113 (Abb.)

Das Kleid der im grünen Gras liegenden Frau, die pinke Decke und das gewellte, blaue Wasser im Hintergrund, sind von verschiedenen Mustern und Farben durchzogen. Die Frau scheint auf der rechten Seite zu liegen und das Gesicht auf den Ellbogen aufzustützen. Aus dem rechten Bildrand ragen zwei riesige, merkwürdig gekrümmte Finger in den Bildraum. Die Musterung des Kleides ähnelt typisch afrikanischer oder südamerikanischer Textilkunst, die besonders in den 1960er Jahren während der Hippiebewegung verbreitet war.

66/41



Der Anführer

1966

Öl/Lw.

168 x 118 cm

monogr./dat. u. r.: ML 66

Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger.

L: Keller 1968, S. 40 (s/w-Abb.; Fotografie von Langers Atelier); Klewan 1990, S. 123 (Abb.)

Die Arbeit zeigt einen uniformierten Mann mit Breeches und rosafarbenen Schafstiefeln. Sein Arm weitet sich perspektivisch in den unteren Bildraum aus, die rechte Hand bildet das größte Element. Die kantigen und kontrastreichen Schattierungen der Hände und des Anzuges lassen sich in der gemusterten Unterteilung des Hintergrundes wiederfinden. Sie assoziieren kubistische Geometrisierungs- und Fragmentierungsprinzipien.

66/42



Starlet

1966

Öl/Lw.

140 x 115 cm

monogr./dat. u. r.: ML 66

Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie.

L: Klewan 1990, S. 127 (Abb.)

Das konturierte weibliche Gesicht, die roten Lippen und weißen Zähne, die blonde Kurzhaarfrisur und das geraffte Kleid mit dem tiefen Ausschnitt, der den großen Busen zum Vorschein bringt, verleihen der Frau den Charakter einer Femme Fatale oder eines Hollywood Filmstars. Auch hier teilt sich das Gesicht in zwei unterschiedlich ausgeprägte Hälften und zeigt die Frau aus unterschiedlichen Perspektiven.

66/43



o. T.

1966

Öl/Lw.

190 x 120 cm

monogr./dat. u. r. (senkrecht): ML 66

Werkbestand d. Künstlers

Der Blick der Frau richtet sich mit argwöhnisch verdrehten Augen zur linken Bildhälfte. Details wie die Perlenkette und die weißen Pumps sind deutlich zu erkennen. Die Textur und der Faltenwurf des rosafarbenen Kleides wurden durch kontrastreiche Farbabstufungen und Weißbeimischungen verbildlicht. Die Frau ist völlig aus ihrem Kontext gelöst und schwebt vor einem monochromen gelben Hintergrund.



o. T. (Bikini 2)
1966
Öl/Lw.
140 x 110 cm
monogr./dat. u. r.: ML 66
Werkbestand d. Künstlers

P: vom Künstler 2015 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe.

A: 2008 München/Solln, Orplid; 2016/17 Karlsruhe, Galerie Clemens Thimme.

Der Kopf der Frau ragt aus dem oberen Bildrand hinaus. Den gesamten Körper durchziehen harte Schattenkontraste, die die Muskeln des rechten, sehr schmalen Arms definieren. Der bewegte Pinselduktus und die Weißbeimischungen reduzieren die grafische Ästhetik vorheriger Bilder. Der Hintergrund lässt grüne Wiesen und einen blauen Himmel erkennen.

In den folgenden sechs Arbeiten zeigt Langer Frauen am Meer oder auf einer grünen Wiese. Während er den weiblichen Körper in *Sonnenbad* merkwürdig verrenkt repräsentiert, werden in den nachfolgenden Werken nicht mehr vornehmlich die Hände, sondern jeweils die rechte Brust stark vergrößert in den Bildvordergrund gesetzt. Der Kopf ist weiterhin nicht erkennbar und verschmilzt zu einer undefinierbaren schmalen Masse am oberen Bildrand. Die Arbeiten weisen eine außergewöhnlich grelle und differenzierte Farbigkeit auf. Neue Farbkombinationen wie Türkis, Blau und Pink ersetzen das prädominierende Gelb und Rot vorheriger Arbeiten. Der glatte und monochrome Farbauftrag evoziert eine plakative Ästhetik. In weißer Farbe werden Spitzlichter hervorgehoben, die sich auf Körper und Kleider der Frauen absetzen. Die hellen Lichtreflexe geben der Szenerie den Anschein, als würden die Frauen im Scheinwerferlicht stehen. Die Lichtreflexe des bewegten Meeres und der Gischt evozieren einen realistischen Eindruck. Der Hintergrund besteht aus weich verschwommenen Farbverläufen und hebt die weibliche Figur durch ihre grelle und klar definierte Erscheinung stilistisch hervor.

66/45



Sonnenbad
1966
Öl/Lw.
140 x 110 cm
monogr./dat. u. r.: ML 66
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger.

L: Klewan 1990, S. 111 (Abb.)

66/46



Frau am Meer
1966
Öl/Lw.
140 x 110 cm
monogr./dat. u. l.: ML 66
Privatbesitz

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München; von dort 1990 an privat.

A: 1989 München, Otto-Galerie (Abb. in Kat., S. 5); 1989, '90 München, Galerie Klewan.

L: Klewan 1990, S. 109 (Abb.)

67/1



o. T. (Bikini I.)
1967
Öl/Lw.
140 x 110 cm
monogr./dat. u. r./m.: ML 67
Privatbesitz

P: vom Künstler 2016 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe; 2017 von dort an privat.

A: 2016/17 Karlsruhe, Galerie Clemens Thimme (Motiv d. Ausstellungsflyers).

67/2



o. T. (Bikini II.)
1967
Öl/Lw.
140 x 110 cm
monogr./dat. u. l.: ML 67
Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2006 Berlin, Fischer Kunsthandel & Edition (Abb. in Kat., o. S.)

67/3



Große Badende
1967
Öl/Lw.
140 x 110 cm
monogr./dat. u. r.: 67 ML
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

A: 1989 München, Otto-Galerie (Abb. in Kat., S. 11); 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Frieze.

L: Klewan 1990, S. 133 (Abb.)

67/4



o. T. (Bikini 1)
1967
Öl/Lw.
140 x 100 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Galerie Michael Haas, Berlin

P: vom Künstler 2015 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2006 Berlin, Fischer Kunsthandel & Edition (Abb. in Kat., o. S.); 2014–15 Frankfurt a. M., Schirn KH (Abb. in Kat., S. 199); 2016–17 Karlsruhe, Galerie Clemens Thimme.

67/5



o. T.
1967
Öl/Lw.
60 x 85 cm
monogr./dat. u. m.: ML 67
Privatbesitz

P: vom Künstler an Ernst Kirchoff, Avant Art Galerie Casa, München; von dort an privat.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2006 Berlin, Fischer Kunsthandel & Edition (Abb. in Kat., o. S.)

Auf einem monochromen gelben Hintergrund schwebt ein verformter, halb sitzender – halb stehender Frauenakt. Ihre geöffnete linke Hand ragt vergrößert in den Bildvordergrund und macht, zusammen mit der rechten Brust, die größten Bildelemente aus. Weiße Farbflächen heben grelle Lichtreflexe auf dem Körper optisch hervor.

67/6



Grünes Haar
1967
Öl/Lw.
130 x 90 cm
monogr./dat. u. l.: ML 67
Privatbesitz

P: vom Künstlers 1989 an Sammlung Klewan; 1995 von dort an privat.

A: 1995 Meran, Kleiner Kunstpalast; 2005 München, Rathausgalerie (Motiv d. Ausstellungsflyers).

L: Klewan 1990, S. 131 (Abb.)

Das grüne Haar der seitlich auf einem gelben Boden sitzenden Frau bildet als Komplementärfarbe einen starken Kontrast zum roten Hintergrund und roten Körper, den weiße Glanzlichter durchziehen.

67/7



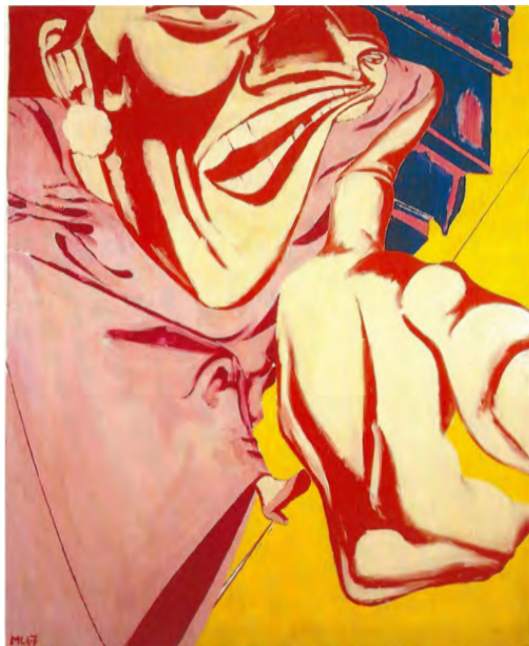
o. T. (Drei in Eins)
1967
Öl/Lw.
80 x 95 cm
monogr./dat. u. l.: ML 67
Privatbesitz

P: vom Künstler i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe; von dort an privat.

A: 2009 München, Galerie Marie-José van de Loo; 2011 München, Galerie Christian Pixis; 2016–17 Karlsruhe, Galerie Clemens Thimme.

Eine senkrechte Linie unterteilt die Leinwand in zwei Flächen, von denen die rechte wiederum in zwei quadratische Bilder unterteilt ist. In allen drei Teilen ist ein Gewirr verschiedener Körperelemente und leuchtender Farbflächen zu sehen. Während in den rechten Bildern eine weibliche nackte Brust und Beine in halterlosen Strümpfen und Pumps zu sehen sind, ist in der linken Bildhälfte außerdem ein blankes gelbes Gesicht und ein grünes Jackett repräsentiert. Der zwischen Abstraktion und Konkrektion pendelnde Pinselduktus lässt die narrative Sequenz verwirrend und rätselhaft werden.

67/8



In Aktion
1967
Öl/Lw.
140 x 115 cm
monogr./dat. u. l.: ML 67
Privatbesitz

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München; von dort an Sammlung Klaus Gerrit Friese, Stuttgart.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger; 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Friese.

L: Klewan 1990, S. 129 (Abb.)

Die harten, maskulinen Gesichtszüge der gezeigten Person stehen weiblichen Attributen wie Ohrring, Kleid und Absatzschuh gegenüber. Das Gesicht weitet sich von rechts nach links auf. Ein aufgerissener Mund offenbart die Zähne. Der reduzierte Pinselduktus, die glatten und leuchtenden Farbflächen reduzieren den malerischen Charakter.

67/9



Die große Hand
1967
Öl/Lw.
140 x 115 cm
monogr./dat. u. l.: ML 67
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie.

L: Klewan 1990, S. 135 (Abb.)

Die Hand ist als zentrales und vergrößertes Bildelement präsentiert. Die glatte Farbgebung aus leuchtendem Signalgelb und Knallrot zieht sich gleichermaßen durch den Hintergrund und die linienförmige, gestreifte Musterung der Kleidung. Dies macht eine Differenzierung von Figur und Hintergrund unmöglich. Die Hand ist konkret erkennbar, die restlichen Bildelemente bleiben rätselhaft.

67/10



Doppelbild mit gestreiftem Kleid
1967
Öl/Lw.
120 x 150 cm
monogr./dat. u. r.: 67 ML
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger.

L: Klewan 1990, S. 137 (Abb.)

Die zweigeteilte Arbeit zieht durch die Wiederholung des exakt gleichen Motivs in beiden Bildhälften eine Referenz zur Technik des Siebdrucks. Das genaue Betrachten weist leichte Abweichungen in der Pinselführung auf und offenbart somit die malerische Technik.

67/11



o. T. (Sitzende Frau)
1967
Öl/Lw.
170 x 120 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Privatbesitz

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan;
1990 von dort an privat.

A: 1989 München, Otto-Galerie (Abb. in Kat., S. 9); 1989, '90 München, Galerie Klewan.

L: Klewan 1990, S. 143 (Abb.)

Hinter der geballten Hand in der Bildmitte ist ein deformierter Körper mit einer kleinen, wulstigen Hand und einem verzerrten Gesicht zu erkennen. Während Langer im Bildraum unten links eine beinahe impressionistische Punkt- und Tupftechnik anwendet, visualisiert er andere Bereiche, wie beispielsweise den Körper und die Kleidung der Person, in einer glatten und monochromen Malweise.

Die zur Faust geballte, den Betrachtenden frontal entgegengestreckte Hand bleibt in den folgenden Arbeiten das zentrale Bildelement. Dennoch verändert sich das Verzerrungsprinzip: Statt der perspektivischen Vergrößerung bestimmter Körperteile sowie dem Verkleinern oder gar Weglassen des Kopfes, drängt das Gesicht nun immer mehr in den Bildvordergrund. Es bildet zusammen mit der Hand die zentralen Bildelemente. Die Körper werden nun in eine liquide Masse verwandelt, was insbesondere die Gesichtszüge verschmelzen lässt. Sie werden aus- und ineinander gezogen, und lassen die Personen völlig anonym werden.

67/12



Stehender, dunkelhaariger Mann
1967
Öl/Lw.
140 x 110 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Privatbesitz

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München; 2011 von dort an privat.

A: 1989 München, Otto-Galerie (Abb. in Kat., S. 8); 2005 München, Rathausgalerie; 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger.

L: Klewan 1990, S. 145 (Abb.)

67/13



Der neue Anzug
1967
Öl/Lw.
140 x 110 cm
monogr./dat. o. l.: ML 67
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger.

L: Klewan 1990, S. 157 (Abb.)

I: verso Aufkleber mit Bilddaten und Stempel der Sammlung Klewan.

67/14



Gelbrote Faust
1967
Öl/Lw.
136 x 100 cm
monogr./dat. u. l.: ML 67
Privatbesitz

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan;
2010 von dort an privat.

A: 2003 Linz, Oberösterreichisches Landes-
museum (Abb. in Kat., S. 51); 2005 München,
Rathausgalerie.

L: Klewan 1990, S. 147 (Abb. u. Buchcover)

67/15



o. T. (Fußballfan)
1967
Öl/Lw.
100 x 135 cm
monogr./dat. u. m.: ML 67
Privatbesitz

P: vom Künstler 2014 i. K. an Galerie Clemens
Thimme, Karlsruhe; von dort an privat.

A: 2006 Berlin, Fischer Kunsthandel & Edition
(Abb. in Kat., o. S.); 2014 Karlsruhe, Galerie
Clemens Thimme; 2014/15 Frankfurt am Main
Schirn KH (Abb. in Kat., S. 198)

Langer malt ein, die Nationalfarben der Bundes-
republik Deutschland aufgreifendes Werk. Vor
neutralem Hintergrund ist eine Figur zu sehen,
die wellenartig und waagrecht verzogen ist. Der
lilafarbene Absatzschuh und die lilafarbenen Haa-
re, die unweigerlich das äußere Erscheinungsbild
der DDR-Politikerin Margot Honecker aufrufen,
bilden einen Kontrast zum Trikot-ähnlichen Out-
fit aus weißem Oberteil und schwarzer Hose. Das
größte Bildelement macht der Daumen der rech-
ten Hand aus, der von links in den Bildraum ragt
und dessen großer Nagel gelb lackiert ist.

67/16



o. T. (Rote Wand)
1967
Öl/Lw.
110 x 140 cm
monogr./dat. u. l.: ML 67
Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin

P: vom Künstler an Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin.

A: 2006 Berlin, Fischer Kunsthandel & Edition (Abb. in Kat., o. S.)

L: Keller 1968, S. 40 (s/w-Abb.; Fotografie von Langers Atelier)

Vor einer roten Lamellenwand ist die waagrecht auseinandergezogene Gestalt eines Mannes in einem grauen Anzug zu sehen. Während seine linke Gesichtshälfte noch proportional stimmig scheint, dehnt sich die andere Hälfte wie eine Kaugummimasse nach rechts unten aus. Langers Farbauftrag ist glatt und klar konturiert, Schatten und Lichtreflexe sind eigenständige und den anderen Bildelementen gleichwertige Farbflächen.

67/17



Triptychon I
1967
Öl/Lw.
110 x 135 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Privatbesitz

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München; 1990 von dort an privat.

A: 1989, '90 München, Galerie Klewan.

L: Klewan 1990, S. 139 (Abb.)

In allen drei Bildteilen ist ein Mannes mit scharlachrotem Gardebaret abgebildet. Er hebt seinen linken Arm in die Luft und den rechten Arm gebeugt vor seine Körper. Die Haltung und der Gesichtsausdruck, der geschlossene Augen und ein Lächeln andeutet, könnten den Mann beim Tanzen zeigen. Im Hintergrund sind übereinanderliegende schillernde Glanzlichter zu erkennen, die an unscharfe fotografische Nachtaufnahmen erinnern.

67/18



Triptychon II.
1967
Öl/Lw.
115 x 150 cm
monogr./dat. o. r.: ML 67
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger; 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Frieze.

L: Klewan 1990, S. 141 (Abb.)

Das Bild ist in drei unterschiedlich große Bildflächen unterteilt, wobei die kleinste unten rechts kaum mehr erkennbar ist. In den Bildteilen ist das verzerrte Gesicht einer Frau zu sehen. Das Gesicht füllt die unterschiedlichen Bildformate stets aus und passt sich ihrem Rahmen an. Die helle Gesichtsfarbe, das klaffende rote Nasenloch, die roten Lippen und Augen verleihen ihr eine monströse und schaurige Erscheinung. Die vom Kopf ausgehende rot-weiß-gestreifte Musterung repräsentiert eine Kopfbedeckung.

67/19

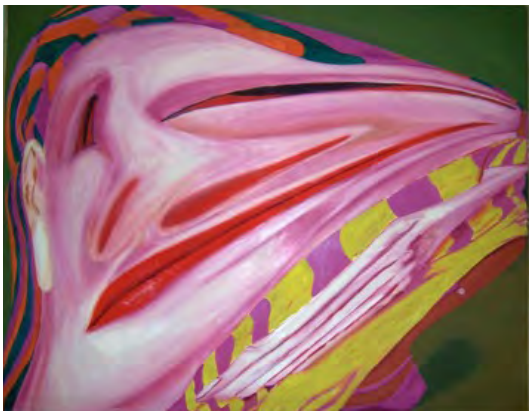


o. T. (Zweimal Grinsen)
1967
Öl/Lw.
170 x 120 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Werkbestand d. Künstlers

Die Bildfläche ist in zwei Formate unterteilt, die jeweils eine weibliche Figur zeigen. Die Frau ist den Betrachtenden frontal zugewandt. Sie trägt ein grünes Kleid und eine rote Schleife im dunkelblonden Haar. Sie hat die nackten Beine überschlagen. Das Gesicht ist seitlich gedreht und dehnt sich von dort in den rechten Bildraum aus. Das Gesicht offenbart einen unheimlichen Ausdruck: Ihre Augen bestehen aus einem blutroten Adamsapfel und schwarzen Pupillen. Darüber ziehen sich schmale rote Augenbrauen böse nach unten. Der furchterregende Gesichtsausdruck der Frau steht in starkem Gegensatz zu ihrer biederem Kleidung und Körperhaltung. Das Porträt der Frau passt sich auch hier dem Bildformat an und ist im unteren Teilbild stark in die Breite gezerrt.

Die folgenden Werke WV 67/20 bis WV 67/28 zeichnen sich durch eine extreme Verzerrung der Gesichter aus. Weder Gesichtszüge noch sonstige Körperteile sind mehr deutlich zu erkennen. Die Verzerrung dehnt sich von einem zentrierten Punkt in den restlichen Bildraum aus. Es wird der Eindruck erweckt, als blickten die Personen in einen Spiegel, der an einer Stelle eingeknickt oder gebogen ist. Die Bilder erinnern an Anamorphosen – Werke, dessen Inhalt nur mittels eines speziell geformten Spiegels oder aus einem bestimmten Blickwinkel zu identifizieren ist. Die Figuren und Hintergründe erscheinen in leuchtenden Farben. In WV 67/23 und WV 67/24 ist das Gesicht erstmalig auch in schwarzer Farbe gemalt. Die Arbeiten verfügen über einen glatten Farbauftrag, über klar konturierte Farbflächen und eine anti-malerische Ästhetik. Obwohl die bis zur Unkenntlichkeit verzerrten Gesichter den Bildinhalt verschlüsseln, ist die Faust als vordergründiges Bildelement weiterhin zu entdecken. Es scheint, als habe Langer seine vorherigen Bildlösungen unverändert durch einen Zerrspiegel gezogen und lediglich den gewohnten Blick auf die Bilder entstellt.

67/20



o. T.
1967
Öl/Lw.
140 x 110 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Standort unbekannt

P: vom Künstler an unbekannt.

67/21



Sitzender Mann
1967
Öl/Lw.
140 x 115 cm
monogr./dat. u. l.: ML 67
Privatbesitz

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München; 1990 von dort an privat.

A: 1989 München, Otto-Galerie (Abb. in Kat., S. 10); 1990 München, Galerie Klewan (Motiv d. Ausstellungsflyers).

L: Klewan 1990, S. 149 (Abb.)

67/22



o. T.
1967
Öl/Lw.
160 x 115 cm
monogr./dat. u. l.: ML 67
Standort unbekannt.

P: vom Künstler an unbekannt.

A: 1989 München, Otto-Galerie; 2011 München, Galerie Christian Pixis.

L: Keller 1968, S. 40 (s/w-Abb.; Fotografie von Langers Atelier).

67/23



o. T. (Im Gegenlicht / Der dunkle Körper im
weißen Licht)

1967

Öl/Lw.

140 x 110

monogr./dat. u. r.: ML 67

Werkbestand d. Künstlers

A: 1989 München, Otto-Galerie; 2008 München/
Solln, Orplid; 2011 München, Galerie Christian
Pixis.

67/24



o. T.

1967

Öl/Lw.

115 x 150 cm

monogr./dat. u. r.: ML 67

Werkbestand d. Künstlers

P: vom Künstler 2016 i. K. an Galerie Clemens
Thimme, Karlsruhe.

A: 2016/17 Karlsruhe, Galerie Clemens Thimme.

67/25



Mann beim Essen

1967

Öl/Lw.

110 x 142 cm

monogr./dat. u. r.: ML 67

Museum für Aktuelle Kunst, Sammlung Hurrle, Durbach

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München; 2011/12 an Museum für Aktuelle Kunst, Sammlung Hurrle, Durbach b. Offenburg.

A: 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger; 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Friese.

L: Klewan 1990, S. 151 (Abb.)

67/26



o. T. (Rotes Barrett)

1967

Öl/Lw.

140 x 100 cm

monogr./dat. u. l.: ML 67

Galerie Michael Haas, Berlin

P: vom Künstler 2016 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe; von dort an Galerie Michael Haas, Berlin.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2006 Berlin, Fischer Kunsthandel & Edition (Abb. in Kat., o. S.); 2008 München/Solln, Orplid; 2012 Karl & Faber, München.

67/27



o. T.
1967
Öl/Lw.
130 x 100 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Werkbestand d. Künstlers

A: 1998 Innsbruck, Universitätsgalerie.

L: Keller 1968, S. 40 (s/w-Abb.; Fotografie von Langers Atelier).

67/28



o. T.
1967
Öl/Lw.
170 x 120 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Werkbestand d. Künstlers

Die verzerrten Gesichts- und Körperformen werden nun weicher und runder. Das Gesicht steht nicht mehr allein im Vordergrund, sondern vermengt sich mit dem ganzen Körper. Die Körperteile verschmelzen zu einer einzigen fließenden Masse, aus der keine Extremitäten mehr hervortreten. Die Farbigkeit ändert sich zu rosigen und beigen Tönen, die einen organischen und fleischigen Eindruck verstärken. Der Farbauftrag erfolgt präzise und bringt konturierte und glatte Farbflächen hervor.

67/29



o. T.
1967
Öl/Lw.
170 x 120 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Werkbestand d. Künstlers

Trotz der physischen Verzerrung der Person, die ihre Körperteile weich verschmelzen lässt, ist ein lächelndes Gesicht zu erkennen. Der positive Gesichtsausdruck wird durch die leuchtend bunte Farbigkeit verstärkt.

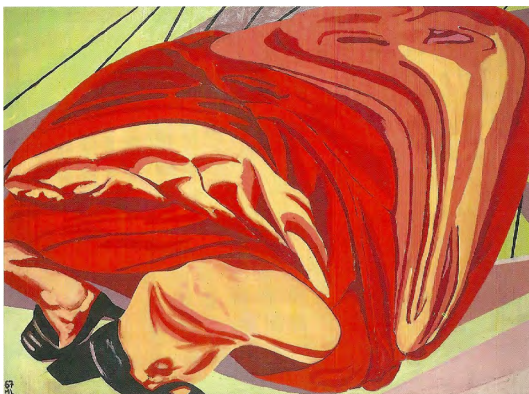
67/30



o. T.
1967
Öl/Lw.
140 x 105 cm
monogr./dat. u. l.: ML 67
Werkbestand d. Künstlers

Alle Körperformen verbinden sich zu einer runden rosaroten Masse, aus der eine große weibliche Brust als zentrales Bildelement hervorgeht.

67/31



Der rote Rock
1967
Öl/Lw.
102 x 135 cm
monogr./dat. u. l. (senkrecht): 67 ML
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

A: 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger; 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Friese.

L: Klewan 1990, S. 155 (Abb.)

67/32



Mann im Morgenrock

1967

Öl/Lw.

100 x 136 cm

monogr./dat. u. r.: ML 67

Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

A: 2009 Schwäbisch Gmünd, Galerie im Prediger; 2012 Stuttgart, Galerie Klaus Gerrit Friese.

L: Klewan 1990, S. 153 (Abb.)

67/33



o. T.

1967

Öl/Lw.

125 x 90 cm

monogr./dat. u. r.: ML 67

Werkbestand d. Künstlers

A: 2014 München, Otto-Galerie.

67/34



o. T.
1967
Öl/Lw.
120 x 90 cm
monogr./dat. u. l.: ML 67
Werkbestand d. Künstlers

P: vom Künstler 2016 i. K. an Galerie Clemens
Thimme, Karlsruhe.

A: 2005 München Rathausgalerie.

67/35



o. T.
1967
Öl/Lw.
170 x 125 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Werkbestand d. Künstlers

Die absurde Verzerrung der Figuren offenbart den Betrachtenden teils völlig neuartige Bildinhalte. Hier ähnelt das linke Körbchen des BHs, in Verbindung mit dem Auge in der Bildecke oben rechts, dem Maul eines Frosches oder einer Ente. Der in die Breite gezogene Körper verstärkt diese Illusion.

67/36



o. T. (Kleid mit gelbem BH)
1967
Öl/Lw.
140 x 115 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Werkbestand d. Künstlers

P: vom Künstler 2015 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe.

A: 2005 München Rathausgalerie.

67/37



o. T. (Der große Kopf II.)
1967
Öl/Lw.
120 x 90 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Werkbestand d. Künstlers

P: vom Künstler 2015 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2011 München, Galerie Christian Pixis; 2014 München, Otto-Galerie; 2015/16 Karlsruhe, Galerie Clemens Thimme.

L: und. *Das Münchner Kunstjournal*, Nr. 25, Winter (2005–06), S. 4 u. Coverbild.

67/38



o. T. (Nackte Frau mit Schuhen und Strümpfen)
1967
Öl/Lw.
125 x 90 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Privatbesitz

P: vom Künstler 2005 an privat.

A: 2005 München Rathausgalerie.

67/39



o. T. (Frau im gelben Rock)
1967
Öl/Lw.
141 x 110 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

L: Klewan 1990, S. 159 (Abb.)

67/40



o. T. (Rot-gelb gestreift)
1967
Öl/Lw.
140 x 115 cm
monogr./dat. u. l.: ML 67
Privatbesitz

P: vom Künstler ca. 2006 an privat.

A: 1996 Innsbruck, Universitäts-galerie; 2005 München, Rathausgalerie.

I: Langer hat das Bild 2006 nochmals gemalt, bevor er das Originalbild verkauft hat. Diese Reproduktion zeigt das Originalgemälde von 1967.

67/41



o. T. (Frau auf blauem Grund)
1967
Öl/Lw.
80 x 50 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Sammlung Klewan

P: vom Künstler an Sammlung Klewan, München.

A: 2005 München Rathausgalerie.

67/42



o. T. (Rotweißgelber Kopf)
1967
Öl/Lw.
95 x 75 cm
monogr./dat. u. l.: ML 67
Werkbestand d. Künstlers

P: vom Künstler 2015 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe.

A: 1995 Meran, Kleiner Kunstpalast; 2005 München Rathausgalerie.

67/43



o. T. (Großkopf)
1967
Öl/Lw.
135 x 105 cm
monogr./dat. u. l.: ML 67
Werkbestand d. Künstlers

A: 1995 Meran, Kleiner Kunstpalast; 2005 München Rathausgalerie.

I: verso Aufkleber mit Bilddaten.

67/44



o. T. (Rot-gelbe Figur)
1967
Öl/Lw.
130 x 100 cm
monogr./dat. u. r.: ML 67
Standort unbekannt

P: vom Künstler an unbekannt.

A: 1989 München, Otto-Galerie (Abb. in Kat., S. 12).

68/1



o. T. (Nackte Frau in Rot)
1968
Öl/Lw.
125 x 90 cm
monogr./dat. u. r.: ML 68
Sammlung Klewan

P: vom Künstler 1989 an Sammlung Klewan, München.

L: Klewan 1990, S. 161 (Abb.)

68/2



o. T.
1968
Öl/Lw.
130 x 100 cm
monogr./dat. u. r.: ML 68
Werkbestand d. Künstlers

Der gelb-rote Frauenakt kniet auf einer rosafarbenen Chaiselongue. Zwischen den angewinkelten Beinen in lilafarbenen halterlosen Strümpfen kommt ihr Schambereich zum Vorschein. Die gesamte rechte Körperhälfte ist in die Breite gezogen, während ihre linke Hälfte schmal verdichtet und kaum erkennbar ist. Die Repräsentation von sexualisierten Körperteilen, konkreten Raumelementen und das Zurückdrängen des Kopfes ist für diese Werkphase untypisch.

68/3



o. T. (Grünes Kleid)
1968
Öl/Lw.
140 x 95 cm
monogr./dat. u. r.: ML 68
Werkbestand d. Künstlers

P: vom Künstler 2016 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe.

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2006 Berlin, Fischer Kunsthandel & Edition (Abb. in Kat., o. S.); 2011 München, Galerie Christian Pixis; 2014 München, Otto-Galerie.

68/4



o. T. (Gelber Kopf)
1968
Öl/Lw.
115 x 90 cm
monogr./dat. u. l.: ML 68
Privatbesitz

P: vom Künstler 2015 an Sammlung Thimme;
von dort an privat.

68/5



o. T.
1968
Öl/Lw.
81 x 60 cm
monogr./dat. u. l.: ML 68
Fischer Kunsthandel & Edition

P: vom Künstler 2007 an Werner Fischer, Galerie
Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin.

Hier nähert sich Langer einer neuen grafischen
Ästhetik an, indem er mit leuchtenden und reinen
Farben arbeitet, die sich klar voneinander
abgrenzen. Es ist eine völlige Auflösung des Pin-
selstrichs zu erkennen.

68/6



o. T.
ca. 1968
Öl/Lw.
Maße unbekannt
monogr./dat. u. r.: ML 68
Privatbesitz

P: vom Künstler 1995 an privat.

A: 1995 Meran, Kleiner Kunstpalast.

68/7



o. T.
1968
Öl/Lw.
80 x 60 cm
monogr./dat. u. r.: ML 68
Privatbesitz

P: vom Künstler 1989 an privat.

A: 1989 München, Otto-Galerie.

68/8



o. T. (schwarz-weiß)

1968

Öl/Lw.

95 x 80 cm

monogr./dat. u. r.: ML 68

Werkbestand d. Künstlers

A: 1995 Meran, Kleiner Kunstpalast; 1998 Innsbruck, Universitätsgalerie.

68/9



o. T. (Zerrbild)

1968

Öl/Lw.

90 x 65 cm

monogr./dat. u. l.: ML 68

Werkbestand d. Künstlers

A: 2005 München, Rathausgalerie; 2014 München, Otto-Galerie.

L: Auktionskatalog Bassenge, Berlin 2011, S. 114.

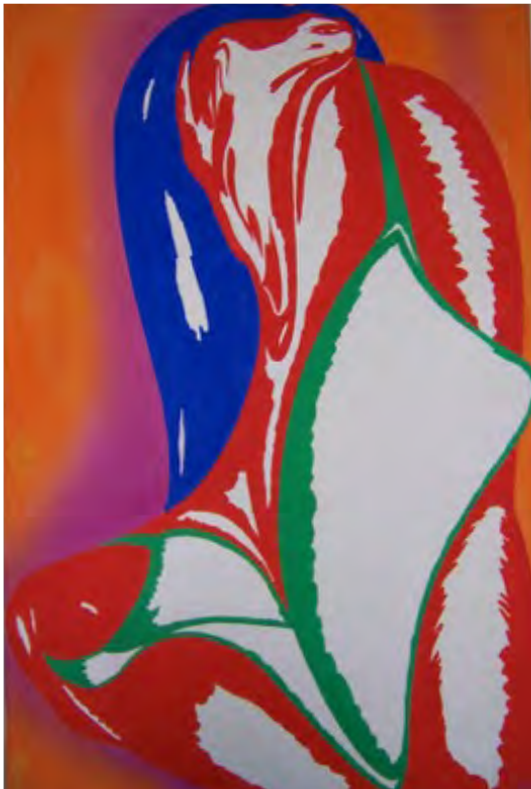
68/10



o. T.
1968
Sprühlack, Öl/Lw.
80 x 60 cm
monogr./dat. u. r./m.: ML 68
Werkbestand d. Künstlers

Langer verwendet hier erstmals Dispersionsfarbe (Sprühlack), die den Pinsel teilweise völlig ersetzt. Auch in den Bereichen, in denen er mit dem Pinsel arbeitet, wird der malerische Ausdruck zugunsten von monochromen und glatten Farbflächen zurückgedrängt.

68/11



o. T. (Sitzende Frau mit Blauem Haar)
1968
Sprühlack, Öl/Lw.
90 x 60 cm
monogr./dat. u. r.: ML 68
Werkbestand d. Künstlers

P: vom Künstler 2014 i. K. an Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe.

A: 1989 München, Otto-Galerie (Abb. in Kat., S. 13); 1995 Meran, Kleiner Kunstpalast; 2005 München, Rathausgalerie; 2014 Karlsruhe, Galerie Clemens Thimme.

68/12

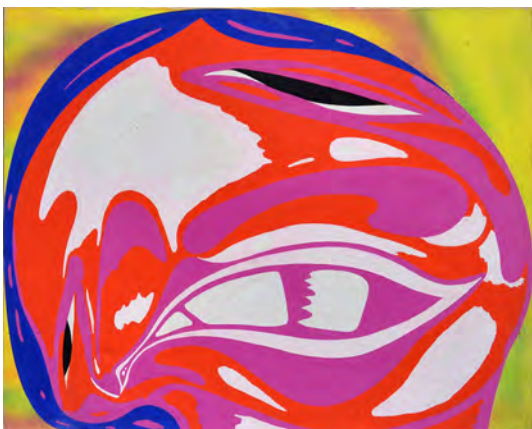


o. T. (Oberkörper mit Arm und Hand)
1968
Sprühlack, Öl/Lw.
80 x 60 cm
monogr./dat. u. l.: ML 68
Werkbestand d. Künstlers

A: 1989 München, Otto-Galerie (Abb. in Kat., S. 14)

Die Figuren werden immer abstrakter und schweben in einem sich auflösenden Raum. Hier evokiert der mit Dispersionsfarbe behandelte Hintergrund bunte Nebelschwaden.

68/13



o. T.
ca. 1968
Sprühlack, Öl/Lw.
100 x 130 cm
unsigned
Werkbestand d. Künstlers

Den Hintergrund der folgenden Bilder bearbeitet Langer in blauer und schwarzer Dispersionsfarbe. Die Formgebilde im Vordergrund weisen eine starke grafische Ästhetik auf und schweben als vollkommen abstrahierte Körper frei im Raum herum. Es scheint, als sei Langer in der absurden Verzerrung seiner Figuren zu einem Endpunkt gelangt. Seine letzte Bilderserie besitzt ein quadratisches Format und eine gleichbleibende Farbzusammensetzung. Diese letzten Arbeiten sind nicht mehr signiert und datiert. Alle folgenden Monogramme wurden später (vermutlich in den 1990er Jahren) hinzugefügt.

68/14



o. T.
ca. 1968
Sprühlack, Öl/Lw.
115 x 115 cm
monogr./dat. u. l.: ML 68
Werkbestand d. Künstlers

A: 1968 München, Avant Art Galerie Casa
(Motiv d. Einladungskarte); 2001 München-Freimann, Mohr-Villa.

I: Als Ankündigung für die Ausstellung wurden 1968 kleinformatige Reproduktionen d. Gemäldes als Multiples in hoher Auflage in München verteilt.

68/15



o. T.
ca. 1968
Sprühlack, Öl/Lw.
115 x 115 cm
unsigniert
Werkbestand d. Künstlers

A: 2001 München-Freimann, Mohr-Villa.

68/16



o. T.
1968
Sprühlack, Öl/Lw.
115 x 115 cm
monogr./dat. u. l.: ML 68
Werkbestand d. Künstlers

A: 2001 München-Freimann, Mohr-Villa.

68/17



o. T.
ca. 1968
Sprühlack, Öl/Lw.
115 x 115 cm
unsigniert
Werkbestand d. Künstlers

A: 2001 München-Freimann, Mohr-Villa.

68/18



o. T.
ca. 1968
Sprühlack, Öl/Lw.
115 x 115 cm
monogr. o. l.: ML
Werkbestand d. Künstlers

A: 2014 München, Otto-Galerie.

68/19



o. T.
1968
Sprühlack, Öl/Lw.
115 x 115 cm
monogr./dat. u. l.: ML 68
Werkbestand d. Künstlers

A: 2001 München-Freimann, Mohr-Villa.

68/20



o. T.
1968 (2014)
Sprühlack, Öl/Lw.
115 x 115 cm
monogr./dat. o. l.: ML 68
Werkbestand d. Künstlers

A: 2001 München-Freimann, Mohr-Villa.

I: Der Künstler hat das Bild 2014 übermalt und
neu bez.: ML 14.

68/21



o. T.
ca. 1968
Sprühlack, Öl/Lw.
115 x 115 cm
unsigniert
Werkbestand d. Künstlers

A: 2001 München-Freimann, Mohr-Villa.

I: verso bez. „Plattner“.

68/22



o. T. (Kopf II)
ca. 1968
Sprühlack, Öl/Lw.
115 x 115 cm
unsigniert
Werkbestand d. Künstlers

68/23



o. T.
ca. 1968
Sprühlack, Öl/Lw.
115 x 115 cm
unsigniert
Werkbestand d. Künstlers

A: 2001 München-Freimann, Mohr-Villa.

68/24



o. T. (Gelber Akt)
ca. 1968/1969
Sprühlack, Öl/Lw.
115 x 115 cm
monogr. o. r.: ML
Werkbestand d. Künstlers

A: 1969 Hannover, Deutscher Künstlerbund, 17.
A.; 2014 München, Otto-Galerie.

I: verso Aufkleber: Deutscher Künstlerbund, 17.
A. Hannover 1969, Michael Langer – Gelber
Akt.

69/1



o. T.
1969
Sprühlack, Öl/Lw.
100 x 130 cm
monogr./dat. u. r.: ML 69
Standort unbekannt

69/2



o. T.
ca. 1969
Sprühlack, Öl/Lw.
115 x 115 cm
unsigniert
Werkbestand d. Künstlers

A: 2001 München-Freimann, Mohr-Villa.

69/3



o. T. (Bikini)
ca. 1969
Sprühlack, Öl/Lw.
115 x 115 cm
unsigniert
Werkbestand d. Künstlers

69/4



o. T. (Bikini)
ca. 1969
Sprühlack, Öl/Lw.
120 x 120 cm
unsigniert
Werkbestand d. Künstlers

A: 1969 Hannover, Deutscher Künstlerbund, 17.
A.

I: verso Aufkleber: Deutscher Künstlerbund, 17.
A. Hannover 1969.

69/5



o. T.
ca. 1967/1969
wahrsch. Öl/Lw.
unsigniert
Standort unbekannt

Danksagung

Ohne die hilfreiche Unterstützung zahlreicher Personen hätte diese Dissertation nicht realisiert werden können. Für die vielfältig erfahrene Hilfe möchte ich mich an dieser Stelle sehr herzlich bei allen bedanken, die mich während der Bearbeitung dieser Arbeit unterstützt haben und ohne die diese Dissertation nicht möglich gewesen wäre.

Zunächst gilt mein ganz besonderer und großer Dank Frau Prof. Dr. Burcu Dogramaci, die meine Arbeit mit wegweisenden Hilfestellungen und viel Verständnis betreut hat sowie mit konstruktiven Anregungen zur Seite stand. Ihr Doktorandenkolloquium als Ort des Austausches und der gegenseitigen inhaltlichen wie persönlichen Unterstützung war wertvoll und unerlässlich für die Entwicklung meiner Doktorarbeit.

Ebenso danke ich sehr herzlich meinem Zweitbetreuer Herrn Prof. Dr. Andreas Kühne für sein großes Engagement, seine wertvollen fachlichen Hinweise und die wichtige Unterstützung, sowie das Interesse an meiner Arbeit.

Weiter danke ich Dr. Alina Dobrzecki-Langer ausdrücklich für ihr Vertrauen, mir private Dokumente sowie den Werkbestand ihres Mannes, Michael Langer, für meine Recherchearbeit zur Verfügung zu stellen.

Mein großer Dank gilt außerdem Helmut Klewan, Heino Naujoks, Christine Raum, Prof. Axel Heil, Clemens Thimme, Rudi Tröger, Wolfgang Längsfeld, Dr. Caroline Sternberg, Selima Niggel, Werner Fischer, Klaus Gerrit Friese, Dr. Pia Dornacher und Philipp Langer. Sie waren mir bei der Anfertigung der Dissertation und des Werkverzeichnisses mit vielfältigen Informationen, maßgeblichen Fakten sowie ausführlichen Gesprächen eine sehr große Hilfe.