Als Günther C. Kirchberger 2010 in Göppingen stirbt, wissen nur wenige, dass dieser stille, bescheidene alte Herr in den 1950er und 1960er Jahren zu den umtriebigsten und international bestvernetzten deutschen Künstlern gehörte und dass mit seinem Tod ein Kapitel der süddeutschen Kunstgeschichte zu Ende geht. Sein Werk umspannt die Zeit von den Gründungsjahren der Bundesrepublik bis ins erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts und hat – vom Informel über Hard Edge bis hin zu konzeptuellen Ansätzen – zahlreiche maßgebliche Strömungen der europäischen Nachkriegs-Avantgarde berührt und zum Teil sogar mit geprägt.

Heft 5 der Schriftenreihe des Archivs G. C. Kirchberger beschäftigt sich mit dem künstlerischen Werk von Mitte der 1960er bis in die frühen 1970er Jahre, der Zeit, in in der erstmals Computer, damals noch Denkmaschinen genannt, in die bildende Kunst Einzug hielten. Was viele nicht wissen, die Verbindung von Computer und Kunst, die Idee, dass Programme Kunstwerke erschaffen, ist eng mit der damaligen Stuttgart Szene um den Philosophen Max Bense verbunden.

Diese Publikation versucht einen kleinen Beitrag zur Aufarbeitung der vielfältigen Querverbindungen innerhalb dieser Szene zu leisten. Sie untersucht den Einfluss, den der Philosoph und Zeichentheoretiker Max Bense auf das Schaffen und Denken des Avantgarde-Künstlers und Hard Edge-Pioniers Günther C. Kirchberger gehabt hat, und beleuchtet dabei zugleich die außergewöhnliche Konstellation im Stuttgart der 1960er Jahre.

Schutzgebühr 5 Euro

ISBN 978-3-9819931-4-1

Schloss Filseck
Stiftung der Kreissparkasse Göppingen

Heft 5

Schriftenreihe des Archivs G. C. Kirchberger

Stephan Geiger

Bilder, Texte und Computer – Günther C. Kirchberger und der Kreis um Max Bense

Archiv G. C. Kirchberger
Schloss Filseck

Stephan Geiger

Bilder, Texte und Computer – Günther C. Kirchberger und der Kreis um Max Bense

Archiv
G. C. Kirchberger
Schloss Filseck

Impressum

Schriftenreihe des Archivs G. C. Kirchberger

Heft 5
Stephan Geiger
Bilder, Texte und Computer
- Günther C. Kirchberger
und der Kreis um Max Bense

Aufgelegt anlässlich der gleichnamigen Ausstellungen
vom 4. Mai bis 7.Juli 2024
in der Galerie im Ostflügel, Schloss Filseck

Herausgeber:
Schloss-Filseck-Stiftung
der Kreissparkasse Göppingen
Marktstraße 2
73033 Göppingen
www.schloss-filseck.de

Texte: Stephan Geiger, Konstanz
Fotos: Archiv G. C. Kirchberger
Stephan Geiger, Konstanz
Martin Paule, Rechberghausen
Adobe Stock
Gestaltung/Satz: Knut Deeg
Druck: Bechtel-Druck, Ebersbach/Fils

Gesamtauflage:
300 Exemplare, März 2024

© Archiv G. C. Kirchberger und der Autor

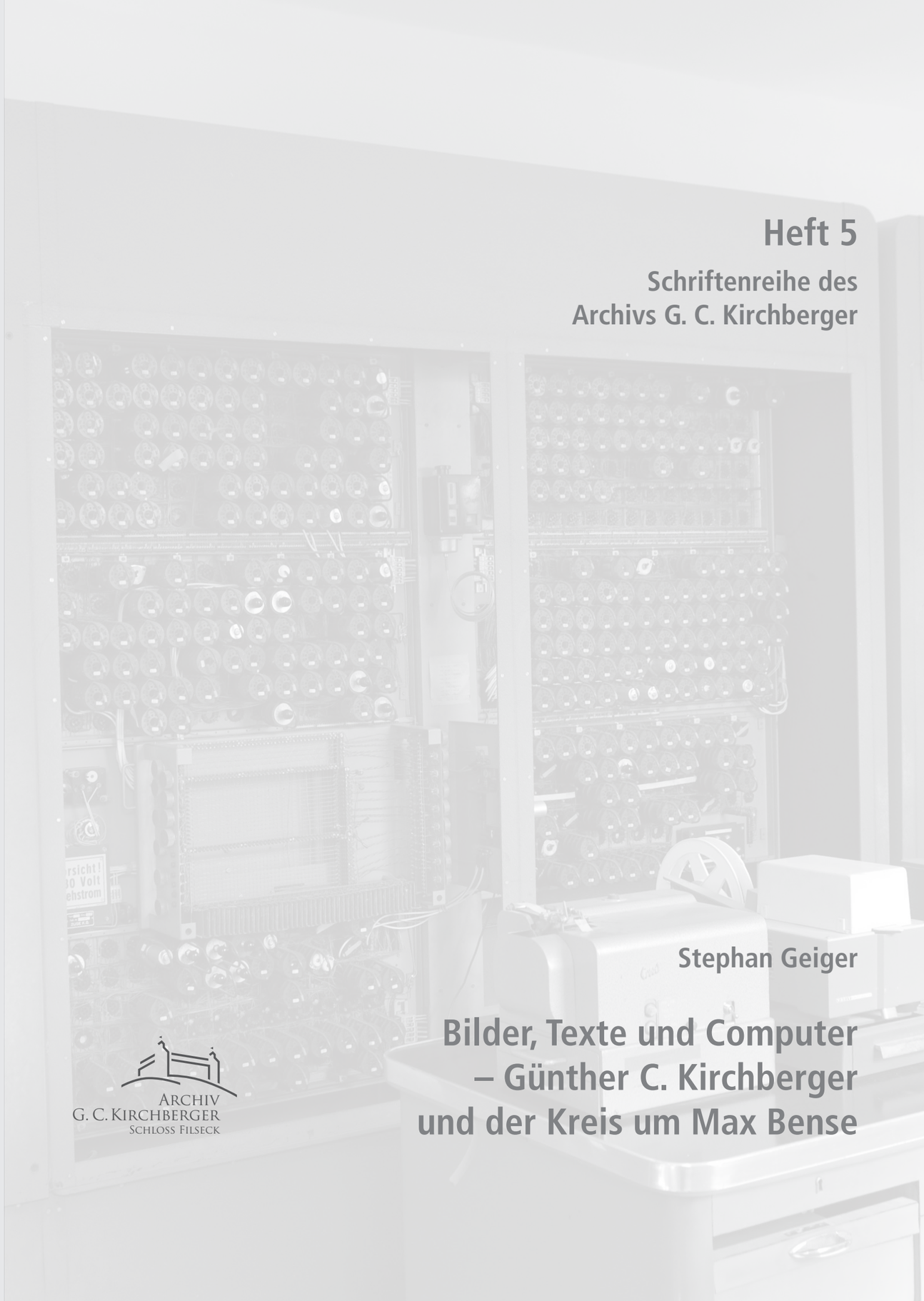
Abbildung Titelseite:
Text-Bild-Integration von Kirchberger und Döhl,
Mischtechnik auf Papier, 1962, 70 x 50 cm (Ausschnitt)

Schutzgebühr 5 Euro

ISBN 978-3-9819931-4-1

Mit freundlicher Unterstützung

Kreissparkasse
Göppingen



Heft 5

Schriftenreihe des Archivs G. C. Kirchberger

Archiv
G. C. Kirchberger
Schloss Filseck

Stephan Geiger

Bilder, Texte und Computer – Günther C. Kirchberger und der Kreis um Max Bense

Vorbemerkung:
Wo unsere digitale Zukunft ihren Anfang genommen hat

Die Welt erlebt aktuell eine der größten Veränderungen in der Geschichte der Menschheit. Computer und Künstliche Intelligenz lenken immer mehr unsere Geschicke – und das oft ohne, dass wir es wirklich mitbekommen. Kaum eine unserer Bewegungen im Internet oder in den Sozialen Medien bleibt dieser unheimlichen Macht verborgen und vielen Produkt-Empfehlungen oder Web-Inhalte bekommen wir nur deshalb zu Gesicht, weil sie es so für uns entscheidet. Selbst die kreativen Bereiche des Lebens, das Schreiben von Texten, die Erschaffung von Bildern und Kompositionen, also all das, worauf wir als Menschen immer ganz besonders stolz waren, werden zunehmend von selbstlernenden Netzwerken übernommen. Seit Anwendungen wie ChatGPT, LaMDA und DALL_E ihren Weg in die Öffentlichkeit fanden und damit die neue Macht der KI plötzlich für alle sichtbar wurde, überschlagen sich die Medien mit Superlativen und Spekulationen: Die *FAZ* befürchtet das „Ende der Hausarbeit" an Schulen und Universitäten, *DIE ZEIT* fragt auf ihrer Titelseite „Haben Maschinen eine Seele?" und *DER SPIEGEL* titelt „Die neue Weltmacht. Wie ChatGPT und Co. unser Leben verändern".[1] Die Kommentatoren schwanken zwischen ehrfürchtiger Faszination, vorsichtigem Optimismus und nackter Existenzangst, aber alle sind sich einig, dass plötzlich alles anders werden könnte, und dass dies auch die kreativen Felder unseres Daseins (Literatur, Bildende Kunst, Musik- und Filmproduktion) nicht unberührt lassen wird.[2]

Dabei ist die Verbindung von Computer und Kunst, ist die Idee, dass Programme Kunstwerke schaffen können, schon über 60 Jahre alt. Und was kaum jemand weiß, diese Idee ist eng mit der Stuttgarter Kunstszene der frühen 1960er Jahre verbunden, einem Umfeld, in dem sich auch Günther C. Kirchberger bewegt hat: dem Kreis um den Stuttgarter Philosophen und Zeichentheoretiker Max Bense.

Benses besondere Bedeutung, man könnte auch sagen, seine einzigartige, katalytische Wirkung für viele wegweisenden Innovationen, die sich damals im „Energiefeld" dieses Stuttgarter Hochschullehrers vollzogen haben, wurde bis heute nur punktuell von der Forschung aufgearbeitet. Seit den 2000er Jahren gab es zwar einige beachtenswerte Vorstöße, wie die 2004 anlässlich eines Symposiums von Barbara Büscher, Hans-Christian von Herrmann und Christoph Hoffmann herausgegebene Publikation *Ästhetik als Programm. Max Bense/ Daten und Streuungen*[3] sowie der Sammelband *Max Bense. Werk – Kontext – Wirkung*, der 2019 erschienen ist.[4] Aber das Gesamtspektrum des Einflusses von Max Bense ist immer noch nicht vollständig ausgeleuchtet. Das liegt sicherlich auch daran, dass Benses Aktivitäten gleich mehrere Disziplinen (Philosophie, Germanistik, Kunstgeschichte, Informatik und Mediengeschichte, um nur die wichtigsten zu nennen) tangieren, und wie so oft in solchen Fällen, fühlt sich dann keine dieser Disziplinen wirklich zuständig.

Diese Publikation versucht hier einen kleinen Beitrag zur weiteren Aufarbeitung der vielfältigen Querverbindungen zu leisten. Sie möchte den Einfluss, den Max Bense auf das Schaffen und Denken des Avantgarde-Künstlers und Hard Edge-Pioniers Günther C. Kirchberger gehabt hat, einmal genauer untersuchen und dabei zugleich die außergewöhnliche Konstellation im Stuttgart der 1960er Jahre näher beleuchten.

1 Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21. Dezember 2022, DIE ZEIT vom 12. Januar 2023. DER SPIEGEL, Nr. 10, vom 4. März 2023. Und auch der Deutsche Ethikrat hat dazu in einer im März 2023 erschienenen Publikation mit dem Titel Mensch und Maschine – Herausforderung durch Künstliche Intelligenz Stellung genommen. Viele der mit KI verbundenen aktuellen Problemfelder werden dort skizziert und diskutiert, insbesondere S. 78-84.

2 Und immer mehr konzentriert sich die Debatte auf die Frage, wann die Stufe einer Allgemeinen Künstlichen Intelligenz (Artificial General Intelligence, kurz: AGI) erreicht werde, vgl.: Ulrich Schnabel: „War's das mit meiner Intelligenz?" in: DIE ZEIT vom 7. Dezember 2023.

3 Dieser Forschungsband, der anlässlich des an der Akademie Schloß Solitude abgehaltenen Symposiums Stuttgart 1960. Computer in Theorie und Kunst erschienen ist, versucht unter anderem die Rolle Max Benses im Kontext der Geschichte des Computers genauer zu bestimmen. Die in ihm enthaltenen Aufsätze sowie die in ihm wiederabgedruckten frühen Bense-Texte lieferten dem Autor wichtige Impulse für dieses Kapitel.

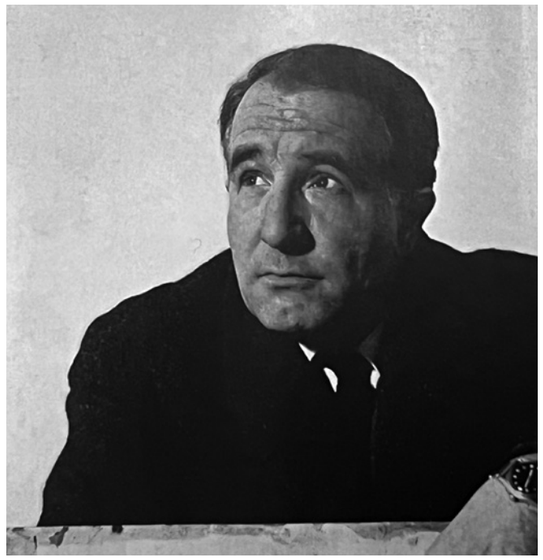
4 Der 2019 von Andrea Albrecht, Masetto Bonitz, Alexandra Skowronski und Claus Zittel herausgegebene Band Max Bense. Werk – Kontext – Wirkung ist der Versuch, Bense in einen größeren Zeitzusammenhang zu stellen.

Max Bense: Hochschullehrer, Technikphilosoph, Zeichentheoretiker, Literat und Provokateur

Max Bense wurde 1910 in Straßburg geboren. Nach Ende des ersten Weltkrieges musste die Familie ins Rheinland übersiedeln. Der rheinischen wie der französischen Kulturlandschaft blieb Bense im Geiste zeitlebens verbunden und die heitere rheinische Mentalität hat er sich stets bewahrt.[5] Ab 1930 studierte Bense Physik, Chemie, Mathematik sowie Philosophie an der Universität Bonn. Dort wurde er 1937 bei dem Philosophen Oskar Becker mit einer Dissertation über *Quantenmechanik und Daseinsrelativität* promoviert, ein Titel, der bereits auf das weitgespannte Spektrum seiner Interessen hinweist. Während der 1930er Jahre publizierte er zahlreiche Texte, in denen eine kritische Distanz zur NS-Ideologie unverkennbar war. Da er sich weigerte eine Ordensburg zu besuchen, wurde ihm die Möglichkeit einer Habilitation verwehrt.[6]

Zu Kriegsbeginn absolvierte Bense eine Ausbildung als Meteorologe bei der Luftwaffe, bevor er im November 1941 ins Labor für Hochfrequenzphysik von Hans Erich Hollmann kommt. In diesem Labor in Berlin-Lichterfelde werden hochspezielle technische Detailfragen erforscht, die indirekt auch mit einem großen, kriegswichtigen Thema der Zeit, der Radarforschung, zusammenhängen. Hans-Christian von Herrmann und Christoph Hoffmann haben darauf hingewiesen, dass Max Bense hier, in einem durch und durch praxisorientierten Umfeld, eine weitreichende Neuorientierung seiner intellektuellen Interessen erfährt.

Noch Anfang der 1940er Jahre war Benses Position primär die eines mathematisch-logischen Metaphysikers. Bense „beruft sich auf Descartes, Pascal und Leibniz, die der mathematischen Naturwissenschaft zur ontologischen Herrschaft verholfen haben, indem sie der Wahrheit die >Form des überprüfbaren Wissens< verliehen".[7] Die höchste Steigerungsform dieser mathematischen Herrschaft ist die Idee des „Laplaceschen Dämons", einer vollkommenen Intelligenz, die jeden vergangenen oder zukünftigen Zustand der Welt berechnen kann.[8] Die Idee des Laplaceschen Dämons hatte Bense bereits in seiner Schrift *Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik* thematisiert, die erst nach Kriegsende erschienen ist, deren Vorarbeiten aber bis in die frühen Kriegsjahre zurückreichen.



Max Bense in den 1950er Jahren, Fotograf unbekannt

Seine Arbeit im Labor für Hochfrequenzphysik „zwingt Bense, den anfangs verachteten >Ingenieurskram< mit neuen Augen zu sehen".[9] In seinem programmatischen Aufsatz *Der geistige Mensch und die Technik,* der im Frühjahr 1946 erscheint, nimmt Max Bense eine signifikante Neubewertung des Verhältnisses von Mathematik, Metaphysik und Technik vor. Dort heißt es: „Mit dem Jahr 1750 geht das Zeitalter der Mathesis universalis zu Ende. Ein neues Zeitalter erscheint, das sich am besten als Zeitalter der angewandten Mathematik, der mathematischen oder theoretischen Naturbeherrschung beschreiben lässt".[10]

Für Bense markieren die Schriften Jean-Jacques Rousseaus sowie die ab 1751 von Jean-Baptiste d'Alembert und Denis Diderot herausgegebene *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métier*s diesen historischen Umbruch. Mit der Aufklärung wird auch erstmals das Thema der Technik im allgemeinen Kontext der Geistes- und Kulturentwicklung betrachtet. Und gerade die *Encyclopédie* rückt die Welt der Maschinen in ein ganz neues Licht. Diderot studiert diese ganz genau und beschreibt sie mit einer bisher noch nie dagewesenen Präzision. Mit den Worten Max Bense: „Auf diese Weise lernt Diderot, der mit dem Blick des Arztes das klassische Zeitalter der Mathematik und der Philosophie der Mathematik studiert hatte, die Heraufkunft einer sich immer mehr perfektionierenden Welt der Maschinen kennen".[11] Bense ist es wichtig festzuhalten, dass dieser tiefgreifende Wandel mit der Gründung der École polytechnique auch im wissenschaftlichen Ausbildungsbetrieb seinen Niederschlag gefunden hat.[12] Diese 1794 geschaffene Bildungseinrichtung, die als Kind der Aufklärung und der Französischen Revolution gelten kann, hat wiederum als Vorbild für die Technischen Hochschulen in Deutschland gedient. Vor diesem Hintergrund erscheint es wie eine Art stimmige Fügung, dass Max Bense selbst (nach Stationen in Jena und Boppard) 1950 zum außerordentlichen Professor für Philosophie und Wissenschaftstheorie an der Technischen Hochschule in Stuttgart berufen wurde.

In diese Zeit fällt auch der Beginn seiner Auseinandersetzung mit einer damals ganz neuen Disziplin, die Benses Denken, wie auch die Wahrnehmung unserer technischen Lebensrealität nachhaltig verändern wird: der Kybernetik. Im Sommer 1949 erhält Bense einen Brief von seinem ehemaligen Laborchef Hans Erich Hollmann. Hollmann, der sich mittlerweile in Kalifornien aufhält, empfiehlt Bense darin die Lektüre von Norbert Wieners Buch *Cybernetics – or control and communication in the animal and in the machine*, das wenige Monate zuvor in Amerika erschienen war und schon bald ein ganzes Bündel neuer Wissenschaftszweige begründen sollte. Hans-Christian von Herrmann betont, „daß die Lektüre von Wieners *Cybernetics* für Bense so etwas wie die Antwort auf die von ihm seit einigen Jahren aufgeworfenen Fragen nach einer philosophischen Deutung der Technik war".[13]

Die Wiener-Lektüre wird für ihn „zur Passage ins technische Stadium der Information".[14] Im Gegensatz zu Wiener interessiert sich Bense jedoch weniger für Fragen der elektronischen Steuerung, sondern vielmehr für den „grundlagenwissenschaftlichen Anspruch der Kybernetik".[15] Neugierig verfolgt er fortan die Entwicklungen auf diesem Gebiet. Der gut informierte Hollmann berichtet im November 1950 in einem Brief an Bense, dass „die Computer, wie ENIAC, MARK und BESSIE das Feld (beherrschen), von denen manche glauben, daß sie Rechenaufgaben zu lösen vermögen, die weit über menschliche Fähigkeiten hinausgehen".[16] Hier wurzelt Bense Faszination für die neue Welt der Computer oder „Denkmaschinen", wie sie damals oft genannt wurden, und zugleich wurde ihm bewusst, dass die Information die geistige Währung der Zukunft sein würde.

5 Der Autor hatte das Glück, Max Bense und seine langjährige Partnerin und spätere Frau Elisabeth Walther schon als Kind persönlich kennengelernt zu haben. Nach dem Abitur durfte er die beiden im Sommer 1987 auf einer mehrmonatigen Forschungsreise durch die USA begleiten. Eine Reihe der im Reisetagebuch des Autors festgehaltenen persönlichen Erinnerungen und Statements Max Benses sind in diesen Text eingeflossen.

6 Elisabeth Walther im Interview in: Ästhetik als Programm. Max Bense. Daten und Streuungen, Berlin 2004, S. 14.

7 Hans-Christian von Herrmann und Christoph Hoffmann: „>Der geistige Mensch und die Technik< - Max Bense im Labor für Hochfrequenzphysik (1941-1945)" in: Ästhetik als Programm. Max Bense. Daten und Streuungen, Berlin 2004, S. 26.

8 Diese Idee wurde von dem berühmten französischen Mathematiker Pierre-Simon Laplace 1814 erstmals formuliert und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein von Naturwissenschaftlern und Philosophen leidenschaftlich diskutiert. Angesichts der Relativitäts- und Quantentheorie sowie den Erkenntnissen der Chaosforschung gilt ein solch strenger Determinismus heute als nicht mehr haltbar.

9 Hans-Christian von Herrmann und Christoph Hoffmann: „>Der geistige Mensch und die Technik< - Max Bense im Labor für Hochfrequenzphysik (1941-1945)" in: Ästhetik als Programm. Max Bense. Daten und Streuungen, Berlin 2004, S. 28.

10 Max Bense: Der geistige Mensch und die Technik, 1946, zitiert nach dem Wiederabdruck in: Ästhetik als Programm. Max Bense. Daten und Streuungen, Berlin 2004, S. 37.

11 Ebenda, S. 38.

12 Ebenda, S. 38.

13 Hans-Christian Herrmann: „Metatechnik" in: Ästhetik als Programm. Max Bense. Daten und Streuungen, Berlin 2004, S. 47.

14 Ebenda, S. 47.

15 Ebenda, S. 48.

16 Ebenda, S. 47.

Bereits im März 1951 publiziert er in der Zeitschrift *MERKUR* einen Artikel mit dem Titel *Kybernetik oder die Metatechnik einer Maschine,* in dem er auf das Eindringen der Technik in die „Feinstrukturen der Welt" hinweist.[17] Und Bense weiter: „Technik kann in keiner Weise mehr isoliert (objektiviert) betrachtet werden vom Weltprozeß und seinen soziologischen, ideologischen und vitalen Phasen. Sie bezieht alles ein, sie hat einen verstärkten konsumierenden Charakter angenommen".[18]

1955 verfasst Max Bense dann das Vorwort zur deutschen Übersetzung von Louis Couffignals vielbeachtetem Buch Denkmaschinen[19]. Es beginnt mit den bemerkenswerten Worten: „Nicht die Erfindung der Atombombe ist das entscheidende technische Ereignis unserer Epoche, sondern die Konstruktion der großen mathematischen Maschinen, die man, vielleicht mit einiger Übertreibung, gelegentlich auch Denkmaschinen genannt hat. (…) Tiefer als bisher ist damit die Technik in unser soziales und geistiges Leben eingebrochen. Wir können durchaus von einer neuen Stufe der Technischen Welt oder der Technischen Zivilisation sprechen".[20] Die soziologischen Konsequenzen, die Bense bereits 1955 damit verbindet, beweisen seinen Weitblick und wirken vor dem Hintergrund der heutigen Diskussion um die KI geradezu prophetisch:

„Die allgemeine geistige Unruhe, die jene Erfindung verbreitet, hängt mit dem Umstand zusammen, daß man die geistige Arbeit gewöhnlich als ein Vorrecht des Menschen ansieht (…) Dieses Vorrecht sieht man geschmälert, diese Würde sieht man angetastet durch die Existenz von Maschinen, die mit einigem Recht den Namen Denkmaschinen verdienen".[21]

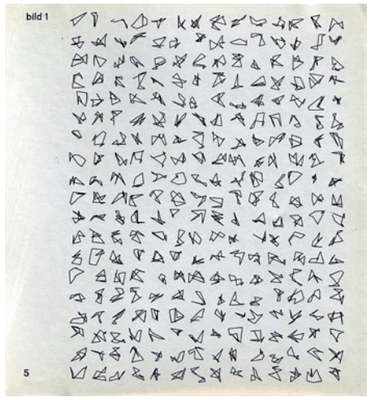
Als Lösung für den geistigen Menschen im Umgang mit der Technik sieht Bense nur einen wirklich gangbaren Weg „man muss sich entschließen, von der Sache Kenntnis zu nehmen".[22] Dieses ganz bewusste Annehmen und Zugehen auf die Technik, gerade auch auf die neue Computertechnik, kann als eine Art Leitfaden für Benses eigenen Umgang mit technischen Neuerungen als Mensch, Philosoph und kreativer Geist verstanden werden. 1955 lud Max Bense Norbert Wiener zu einem Vortrag an die TH Stuttgart ein, die in den Folgejahren immer mehr zu einem Zentrum innovativer Experimente wurde. Rul Gunzenhäuser, der bei Bense mit einer Arbeit über *Ästhetisches Maß und ästhetische Information* promoviert hatte, wirkte an der TH später als Informatiker und verfasste eine Publikation über Mathematik und Dichtung. 1959 programmiert hier der Bense-Schüler Theo Lutz, auf dem hochschuleigenen Rechner, einem Zuse Z 22, Texte maschineller Poesie.[23] Diese sogenannte „Stochastischen Texte", die weltweit zu den ersten auf einer Rechenmaschine erzeugten Texten zählen, wurden von Bense noch im Herbst 1959 in seiner Zeitschrift *augenblick* publiziert.

Zuse Z22 im Technik-Museum in Berlin,
Foto Wikipedia Commons, JürgenG

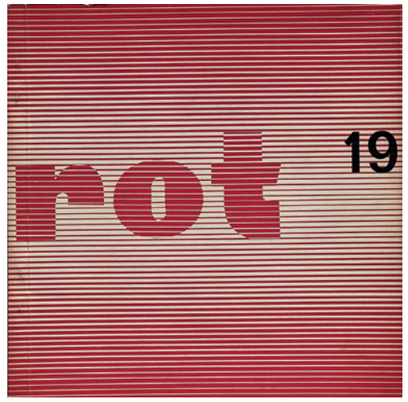
17 Max Bense: „Kybernetik oder die Metatechnik einer Maschine" in: MERKUR, V. Jahrgang, 3. Heft, März 1951, S. 209.
18 Ebenda, S. 209.
19 Die Übersetzung des 1952 im Original auf Französisch erschienenen Buches hatte Max Benses Schülerin, und spätere Partnerin, Elisabeth Walther – unter Mithilfe Benses – vorgenommen.
20 Max Bense: „Vorwort" in: Louis Couffignal: Denkmaschinen, Stuttgart 1955, S. 7. Was der 1990 verstorbene Bense zur heutigen Allgegenwart des Internets, den sogenannten „Sozialen Medien" und ihren zunehmenden Einfluss auf die Meinungsbildung in der Gesellschaft gesagt hätte, ist eine spannende Frage; zumal der Stuttgarter Philosoph ja einer der ersten war, der die totale technische Vernetzung der Welt vorausgeahnt hat.
21 Ebenda, S. 8.
22 Ebenda, S. 8.
23 Toni Bernhart und Sandra Richter: „Maschinen können Gedichte schreiben", in: Süddeutsche Zeitung vom 22. Oktober 2019.

Auch in der damals neu aufkommenden Gattung der Computerkunst war Stuttgart führend. Am 4. Februar 1965 fand in der von Max Bense geleiteten Studiengalerie der TH (in der 8. Etage des Hahn-Hochhauses) die weltweit erste Ausstellung mit Computerkunst statt. Gezeigt wurden ca. 10 Werke, die Georg Nees, der bei Siemens in Erlangen arbeitete, mit Hilfe eines Computers generiert hatte. Dass diese Ausstellung tatsächlich eine Weltpremiere darstellte, war keinem den Anwesenden wirklich klar, wie sich der Computerkünstler Frieder Nake viele Jahre später im Interview erinnert.[24] Erst zwei Monate später folgte New York, wo Michael Noll am 8. April 1965 in der Howard Wise Gallery eine Ausstellung computergenerierter Werke zeigte, die von der *New York Times* – in Unkenntnis der Stuttgarter Ausstellung – als „world premiere of computer art" bezeichnet wurde.[25] Im November 1965 war es dann abermals Stuttgart, wo mit einer weiteren wichtigen Ausstellung die Geschichte der jungen Computerkunst weitergeschrieben wurde.

In der Buchhandlung Wendelin Niedlich, die zu den bevorzugten Aktionszentren von Bense und seinem Kreis gehörte, wurden Computerkunst-Werke von Frieder Nake und Georg Nees gezeigt. Auch war es Max Bense, der schon während der Vernissage in der Studiengalerie von „künstlicher Kunst" gesprochen und den dazu erschienenen Text in *rot 19* mit „Projekte generativer Ästhetik" betitelt hat.[26] Damit war auch das für die Zukunft grundlegendes Vokabular geprägt. Die Idee einer generativen Ästhetik, die Einbeziehung von abstrakten Programmen und Prozessualität hat der Kunst ganz neue Horizonte eröffnet. Oder, um es mit den Worten von Frieder Nake zu sagen, „der Einbruch des algorithmischen Prinzips in die Kunst" war vollzogen.[27]

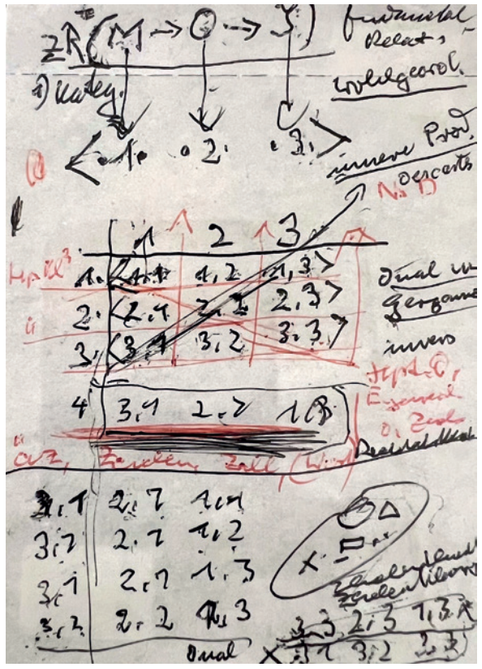


Computerkunstwerk von Georg Nees veröffentlicht
in *rot 19*



24 [Begleitbüro SOUP] Stuttgart als Zusammensetzspiel #6: Frieder Nake – Weltpremiere der Computerkunst, Interview auf YouTube mit Frieder Nake: https://www.youtube.com/watch?v=H7l6pTzRbWY (abgerufen am 30.10. 2023)
25 Review von Stuart Preston in: The New York Times vom 18. April 1965. Die Howard Wise Gallery hatte sich in den 1960er Jahren international den Ruf einer sehr avantgardistischen Galerie erworben. So wurden hier auch die ersten großen New Yorker Ausstellungen der ZERO-Künstler Heinz Mack und Günther Uecker (1966) präsentiert.
26 Die von Bense herausgegebene Zeitschrift rot widmete der Computerkunst im Februar 1965 die Ausgabe 19, die somit als eine Art Katalog oder Kommentar zur Ausstellung in der Studiengalerie gelten kann.
27 Vgl. Anm. 24.

Den theoretischen Hintergrund bildete für Bense die aus der neuen Informationstheorie von Claude E. Shannon übernommene Idee,[28] dass man den Informationsgehalt einer Nachricht – ähnlich wie die Prozesse der Thermodynamik – anhand seines Entropiegrades bestimmen könne. Demnach entspricht der künstlerische Ausdruck einem höheren Maß an Ordnung, er ist informationsästhetisch gesprochen unwahrscheinlicher. Unordnung geht in Ordnung über, ein Prozess, der mit den Mitteln der Wahrscheinlichkeitsrechnung bestimmt werden kann.



Skizze von Bense zur Erklärung der triadischen Zeichenrelation, Archiv Stephan Geiger

Auch hier kommt – wie so oft in der analytisch-rationalen Kunsttheorie von Max Bense – wieder die Mathematik ins Spiel, und das gleich in mehrfacher Hinsicht. Denn die formale Sprache, in der Bense die Kunst fortan bevorzugt beschreibt, ist die einer sehr abstrakten, mathematisch-logisch operierenden Zeichentheorie. Max Bense hatte diese mathematische Semiotik unter Heranziehung der triadischen Zeichenlehre (Objekt, Zeichen, Interpretant) des amerikanischen Mathematikers und Philosophen Charles Sanders Peirce im Laufe der 1950er entwickelt und dann immer weiter ausgebaut.

Für Bense selbst war die Entwicklung dieser grundlegenden, universellen Zeichentheorie sein bedeutendster wissenschaftlicher Beitrag überhaupt.[29] Im neuen Feld der generativen Kunst und der mittels Computer erzeugten Texte fand der innovationsfreudige Stuttgarter Vordenker ein überaus passendes Anwendungsfeld für seine mathematische Semiotik. Gleichzeitig führte sie ihn dazu, sich immer intensiver mit zeitgenössischer Kunst, aber vor allem mit neuer, experimenteller Literatur zu beschäftigen. Hier sollten insbesondere der Konkreten Kunst und der Konkreten Poesie eine Schlüsselrolle zukommen. Durch seine von 1953 bis 1958 wahrgenommene Gastprofessur an der Ulmer Hochschule für Gestaltung (HfG) war er mit konkreten Künstlern wie Max Bill, Almir Mavignier und schließlich auch Anton Stankowski in Kontakt gekommen.[30] In Ulm lernte er auch den damals als Sekretär für Max Bill arbeitenden Schriftsteller Eugen Gomringer kennen, der kurz zuvor – zusammen mit Diter Roth und Marcel Wyss – die Avantgarde-Zeitschrift *Spirale* gegründet hatte und schon bald zum *Spiritus rector* und Protagonisten der Konkreten Poesie wurde.

28 Max Bense: Aesthetica II. Aesthetische Information, Krefeld und Baden-Baden 1956, S. 9 und S. 48-51.
29 Max Bense im Gespräch mit dem Autor am 5.6.1987 in Bloomington, wo er von der Semiotik sogar als der „Retterin der Mathematik" sprach. Seine alljährlichen Rundreisen durch die Vereinigten Staaten sollten dazu beitragen, sich mit Gefolgsleuten und Gleichgesinnten zu treffen und das Forschungsnetz werk dieser neuen semiotischen Lehre zu pflegen. Auch den Autor selbst versuchte Bense als Schüler seiner mathematischen Semiotik zu gewinnen und war anschließend etwas enttäuscht, als dessen Studienwahl auf die vergleichsweise traditionelle Kombination von Kunstgeschichte und Philosophie – und nicht etwa auf Mathematik – fiel.
30 Harry Walter: Max Bense in Stuttgart, Marbach am Neckar 1994, S. 12-15.

Eine geistige Nähe zur modernen, zeitgenössischen Literatur und ihren Protagonisten hat Max Bense schon in den 1930er Jahren ausgezeichnet, wie sich bereits an der Liste seiner Zeitungsartikel und Besprechungen ablesen lässt. Insbesondere mit einem gewichtigen Autor der Moderne stand Bense seit 1933 in direktem Austausch: Gottfried Benn. Gregor Streim, der dem Verhältnis von Bense und Benn einen eigenen Artikel gewidmet hat, spricht sogar davon, dass Benn „zu den künstlerisch-intellektuellen Leitsternen Max Benses" gehörte.[31] Dabei ist es zunächst der junge Bense, der den Kontakt zu dem eine Generation älteren und bereits international gefeierten Lyriker sucht. Benn seinerseits schätzt den aufstrebenden Autor als einen „Mann der Zukunft haben kann".[32]

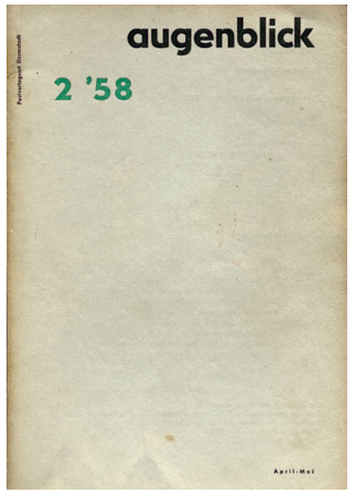
Er empfiehlt den jungen Mann weiter und schreibt ihm einige Zeilen, die Bense als Referenz bei Verlagen verwenden wird.[33] Als es kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges zur Wiederaufnahme ihrer Verbindung kommt, wiederholte sich das Verhältnis „mit vertauschten Rollen".[34] Nun ist es Max Bense, der mit zwei positiven Besprechungen mithilft, dem aufgrund seiner zeitweiligen Nähe zum Nationalsozialismus moralisch geschmähten Dichter den Weg zurück in den westdeutschen Literaturbetrieb zu bahnen.[35]

Auf Vorschlag von Benns Verleger schreibt Bense dann 1950 auch die (40seitige!) Einleitung zu dessen Sammelband *Frühe Prosa und Reden*. Dadurch ergab sich, wie Gregor Streim pointiert schreibt, für beide Autoren eine Win-win-Situation: „Benn fand in Bense einen theoretisch-avancierten Interpreten, der seine Texte im Horizont aktueller philosophisch-wissenschaftlicher Theorien deutete (…). Umgekehrt diente Bense der Name Benns in seiner Nachkriegspublizistik – wie bereits in seinem ersten Buch – als literarische Referenz zur Bestätigung seiner eigenen kulturtheoretischen Thesen".[36]

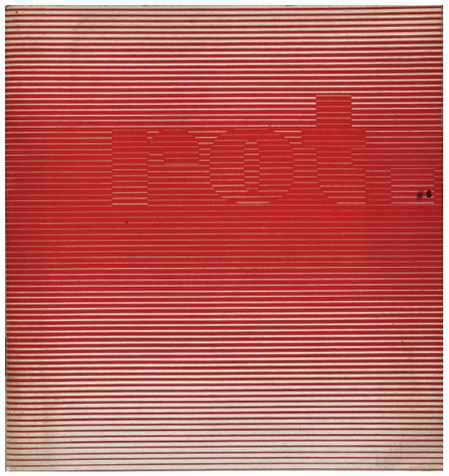
31 Gregor Streim: „PHASE II. Max Bense, Gottfried Benn und das Programm einer nach-humanistischen Moderne" in: Max Bense. Werk – Kontext -Wirkung. Berlin 2019, S. 113.
32 Benn in einem Brief an seinen Vertrauten Friedrich Wilhelm Oelze vom 4. Juni 1935, zitiert nach ebenda; S. 117.
33 Ebenda, S. 114.
34 Ebenda, S. 118.
35 Anfang der 1950er Jahre hatte sich Bense in der intellektuellen Welt bereits einen Namen gemacht. So wird der gerade einmal 42jährige Stuttgarter Professor in der 1952 erschienenen 16. Auflage des Großen Brockhaus bereits mit einem eigenen Eintrag geführt; Der Große Brockhaus, Bd. 1, A-Beo, S. 750.
36 Gregor Streim: „PHASE II. Max Bense, Gottfried Benn und das Programm einer nach-humanistischen Moderne" in: Max Bense. Werk – Kontext -Wirkung. Berlin 2019, S. 122.

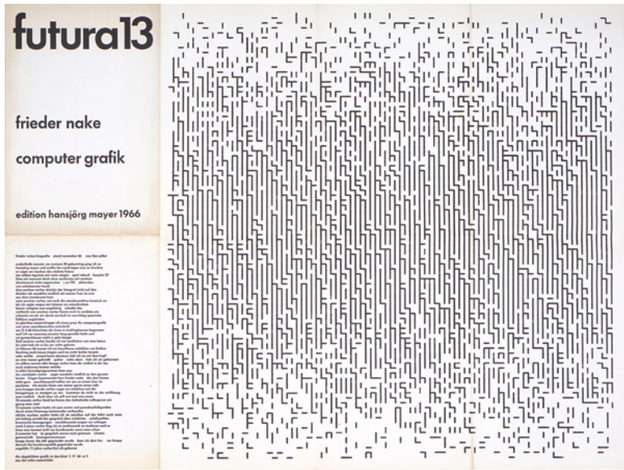
Dass Max Benses Theorien dem Dichter selbst stets etwas „fremd blieben“, dass Benn mit leicht ironischem Unterton dazu bemerkte, er habe den Eindruck, dass „hier etwas Grossartiges vorliegt, dem er erkenntnismäßig nicht gewachsen“ sei, ist ein anderes Thema.[37] Für Streim steht jedenfalls fest, dass Bense „die Begegnung mit Benns Prosa (…) einen entscheidenden Anstoß dazu gab, sich theoretisch mit avantgardistischer Literatur und Ästhetik zu beschäftigen“.[38]

Anfang der 1950er Jahre rückte die Beschäftigung mit der jungen, experimentellen Literatur aus dem In- und Ausland dann immer mehr ins Zentrum von Benses Interesse als Semiotiker, als Publizist und – nicht zuletzt – als Herausgeber. Ab 1955 gibt er die im Agis-Verlag erscheinende Zeitschrift *augenblick* heraus, die den sprechenden Untertitel *aesthetica, philosophica, polemica* trägt.[39] Ab dem dritten Jahrgang wird der Untertitel in – nicht minder aussagekräftig – *zeitschrift für tendenz und experiment* abgeändert. Bereits die erste Nummer, die 1955 erscheint, enthielt neben zwei Aufsätzen von Max Bense selbst auch Texte von Arno Schmidt, Martin Walser, Eugen Gomringer und Francis Ponge. In den weiteren Heften kommen auch Jean Genet, Jean-Paul Sartre, Helmut Heißenbüttel, Ludwig Harig und Hans Magnus Enzensberger teils mehrfach zu Wort, bevor die Zeitschrift 1961 eingestellt wird.



Als eine Art Nachfolgeprojekt steht aber bereits die *edition rot* in den Startlöchern. Die seit Sommer 1960 erscheinenden kleinen Bändchen, die sich durch ihr auffällig rot gestreiftes Cover und ihr quadratisches Format auszeichnen werden von Max Bense und Elisabeth Walther selbst verlegt. In der für die *edition rot* typischen Mischung aus theoretischen Texten, künstlerischen Gestaltungen und literarischen Exempeln finden sich Namen wie Abraham Moles, Haroldo de Campos, Charles S. Peirce, Reinhard Döhl, Klaus Burkhardt, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Franz Mon, Diter Roth, Gerhard Rühm, Emmett Williams und Hansjörg Mayer versammelt.





Hansjörg Mayer gab ab 1965 seinerseits die in 26 Ausgaben erschiene Edition *futura* heraus, eine als großformatige Bogen im Mehrfachfalz abgedruckte Reihe sehr experimenteller Texte, die zahlreiche Vertreter der Konkreten Poesie sowie deren Theoretiker versammelte und auch eine Ausgabe mit einer Computergrafik von Frieder Nake enthielt.

Viele der in der Zeitschrift *augenblick* sowie der *edition rot* publizierten Autoren und Texte galten in der Öffentlichkeit als umstritten, was Bense nicht störte, im Gegenteil. Es gehörte zu Max Benses spezifischer intellektueller Signatur, die Nähe zu provokanten Positionen zu suchen und mitunter auch selbst wortgewaltig zu provozieren. Insbesondere mit seiner Kritik an autoritären Institutionen wie der katholischen Kirche hielt der streitbare Atheist Bense nicht hinter dem Berg. Im politisch angespannten Klima des Jahres 1970 beschäftigte der provokative Philosophie-Professor sogar Ministerpräsidenten, Fraktionsvorsitzende und Staatsanwälte, als er in einem Interview kundtat, dass er den Papst-Attentäter von Manila verteidigen würde, weil auch er „zu jeder Zeit gegen Heuchelei und Aberglaube“ kämpfe.[40]

Der Spiegel zitiert den sich als radikal-rationalen Aufklärer verteidigenden Bense damals mit den Worten „Ich schreibe gegen die Kirche, wo ich nur kann“, und auch später kokettierte der rebellische Philosoph gerne damit, dass er jederzeit bereit sei, mit dem Papst in den Boxring zu steigen,[41] ähnlich wie Joseph Beuys (ein künstlerisch-intellektueller Lieblingskontrahent von Max Bense) 1972 während der documenta 5 für „direkte Demokratie“ in den Ring gestiegen war.

In der Bundesrepublik der 1950er und 1960er Jahren stand der Name Max Bense für intellektuelle Radikalität und künstlerische Avantgarde. Dass er dabei international in ganz Europa, aber auch Nord- und Südamerika gut vernetzt war und sich technisch stets auf der Höhe der Zeit bewegte, stärkte die Faszination, die von dem agilen Professor ausging und unzählige Studenten in seinen Bann zog. Ebenso wie ganz gewöhnliche Stuttgarter Bürger, die in großer Zahl seine Vorlesungen im Studium Generale besuchten – auch wenn nur wenige wirklich verstanden, was ihnen der mathematische Semiotiker Bense über den redundanten Informationsgehalt und die Bedeutung triadischer Zeichenrelationen zu sagen hatte.

Will man zusammenfassend beschreiben, was die besondere Stellung und einzigartige Bedeutung von Max Bense in Stuttgart damals ausgemacht hat, so kann man auf ein sehr pointiertes Zitat von Harry Walter verweisen: „Man ging zu Bense wohl nicht zuletzt deshalb, um, inmitten einer Stadt, die bis heute gegen das Vorurteil geistiger Provinzialität anzukämpfen hat, auf ein authentisches Stück Urbanität zu stoßen. Bense vermittelte seinen Zuhörern das Gefühl, in einer Großstadt zu leben“.[42]

37 Ebenda, S. 122.
38 Ebenda, S. 122.
39 Der Titel ist eine direkte Anspielung auf die kirchenkritischen Zeitschrift Der Augenblick, die der von Bense geschätzte Philosoph Søren Kierkegaard genau 100 Jahre zuvor publiziert hatte

40 Zitiert nach: „Sinn für Artistik“ in: Der Spiegel vom 24.1.1971.
41 Und wer ihn näher kannte, weiß, dass dies nicht nur rein metaphorisch gemeint war.
42 Harry Walter: Max Bense in Stuttgart, Marbach am Neckar 1994, S. 1.

Günther C. Kirchbergers vielfältige Verbindungen mit dem Kreis um Max Bense

1950, also in jenem Jahr, in dem Max Bense seine außerordentliche Professur für Philosophie und Wissenschaftstheorie an der TH Stuttgart bekommt, beginnt Günther C. Kirchberger sein Studium an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart. Wie erwähnt, entwickelt sich Bense rasch zu einer festen Größe im geistigen Leben der Landeshauptstadt und es ist davon auszugehen, dass auch Kirchberger schon während seiner Zeit an der Kunstakademie (1950-1954) die eine oder andere Veranstaltung Max Benses besucht haben wird. Zu einem engeren Kontakt mit Bense kommt es, nach Kirchbergers eigener Aussage,[43] jedoch erst im Jahr 1956, und zwar durch die Vermittlung von Kirchbergers Künstlerkollege Attila Biró (oder „Atila" wie er sich später nannte).

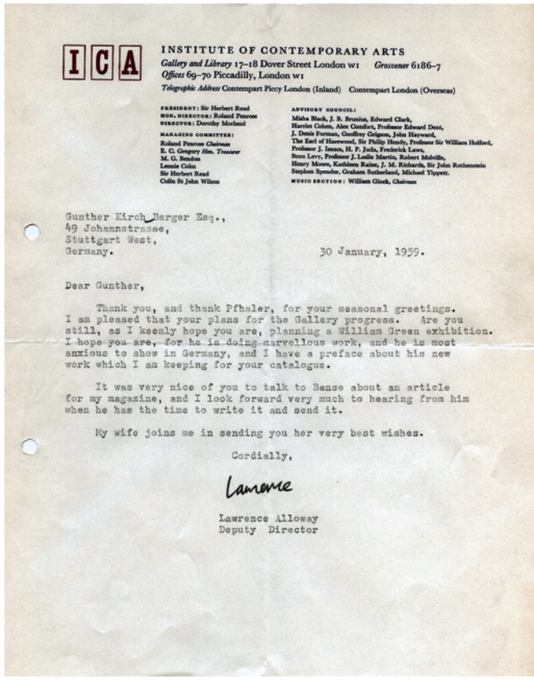
Max Bense (li.) und Atila in den 1970er Jahren diskutierend bei einer Atila-Vernissage in der Galerie Geiger, Fotograf unbekannt

Der Sohn eines ungarischen Architekten hatte 1951/52 an der Ecole des Beaux-Arts in Paris Architektur studiert, bevor er 1952 an die Technische Hochschule nach Stuttgart wechselte. Da sich Atila damals zunehmend für Malerei und Philosophie zu interessieren begann, besuchte er neben seinem Architekturstudium auch die Freie Korrektur von Willi Baumeister sowie Seminaren von Max Bense – zu den Themen Ästhetik, Logik, Ontologie und Metaphysik.[44]

Im Sommer 1953 nahm Atila an einer mehrwöchigen Frankreich-Reise des von Max Bense und Elisabeth Walther gegründeten Arbeitskreises „Geistiges Frankreich" teil. Seit jener denkwürdigen Rundreise durch Südfrankreich, bei der Atila sich einige charmant-chaotische Auftritte leistete, an die sich Max Bense noch Jahrzehnte später eindrücklich erinnern sollte,[45] gehörte der junge Architekt zum engeren Kreis um den Philosophen. Bei der Freien Korrektur von Baumeister lernte Atila, wohl im Jahr 1954, den Künstler Georg Karl Pfahler und über diesen dann schließlich auch Günther C. Kirchberger kennen. Als Günther C. Kirchberger, Friedrich Sieber und Georg Karl Pfahler Ende 1956 die gruppe 11 gründen, die als erste informelle Künstlergruppe Süddeutschlands in die Kunstgeschichte eingeht, wird Atila das vierte Gruppenmitglied. [46]

43 Günther C. Kirchberger im Gespräch mit dem Autor am 28. März 2008 in Bad Boll.
44 Die Angabe zu den besuchten Seminaren bei Bense stammt aus einem von Atila 1957 abgefassten Lebenslauf, den dieser Kirchberger als biographisches Material für Kataloge die gruppe 11-Ausstellungen zukommen ließ; der mit handschriftlichen Korrekturen versehene Lebenslauf befindet sich heute im Archiv G. C. Kirchberger.
45 Max Bense: „Entwürfe Atilas", in Atila. Ausst.-Kat. Galerie Geiger, Kornwestheim, 1988, S. 6-8.
46 Stephan Geiger: G. C. Kirchberger und die gruppe 11 – Der Aufbruch ins Internationale. Heft 2 der Schriftenreihen des Archives G. C. Kirchberger. Göppingen 2019, S. 16-18.

Spätesten seit dieser Zeit scheint auch Kirchberger einen direkten Kontakt zu Max Bense gehabt zu haben, eine wichtige Verbindung, die sich in der Folge immer mehr intensivieren sollte. In einem Brief an seinen Londoner Freund Denis Bowen vom März 1957, in dem es um die Planung der ersten gruppe 11-Ausstellung in der New Vision Centre Gallery geht, schlägt Kirchberger vor, dass man Max Bense fragen könnte, ob dieser einen Text zur Ausstellung schreiben wolle.[47] Und im Herbst 1958 fragt dann der berühmte Londoner ICA-Kurator Lawrence Alloway bei seinem Stuttgarter Freund Günther C. Kirchberger an, ob dieser Max Bense um einen Text für seine Zeitschrift bitten könne, was wiederum nahe legt, dass Kirchberger schon damals in einem so engen Kontakt mit Bense stand, dass er einen solchen Wunsch erfolgversprechend weiterleiten konnte.



ICA INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS
Gallery and Library 17–18 Dover Street London W1 *Grosvenor* 6186–7
Offices 69–70 Piccadilly, London W1
Telegraphic Address Contempart Piccy London (Inland) Contempart London (Overseas)

PRESIDENT: Sir Herbert Read
HON. DIRECTOR: Roland Penrose
DIRECTOR: Dorothy Morland

MANAGING COMMITTEE:
Roland Penrose *Chairman*
E. C. Gregory Esq. *Treasurer*
M. G. Boulton
Leonie Cohn
Sir Herbert Read
Colin St John Wilson

ADVISORY COUNCIL:
Máte Bloch, J. B. Bunting, Edward Clark,
Harriet Cohen, Alex Comfort, Professor Edward Dent,
J. Denis Forman, Geoffrey Grigson, John Hayward,
The Earl of Harewood, Sir Philip Hendy, Professor Sir William Holford,
Professor J. Jessop, H. P. Joda, Frederick Laws,
Sven Levy, Professor J. Leslie Martin, Robert Melville,
Henry Moore, Kathleen Raine, J. M. Richards, Sir John Rothenstein
Stephen Spender, Graham Sutherland, Michael Tippett.
MUSIC SECTION: William Glock, *Chairman*

Gunther Kirchberger Esq.,
49 Johannstrasse,
Stuttgart West,
Germany.

30 January, 1959.

Dear Gunther,

Thank you, and thank Pfhaler, for your seasonal greetings. I am pleased that your plans for the Gallery progress. Are you still, as I keenly hope you are, planning a William Green exhibition. I hope you are, for he is doing marvellous work, and he is most anxious to show in Germany, and I have a preface about his new work which I am keeping for your catalogue.

It was very nice of you to talk to Bense about an article for my magazine, and I look forward very much to hearing from him when he has the time to write it and send it.

My wife joins me in sending you her very best wishes.

Cordially,

Lawrence

Lawrence Alloway
Deputy Director

Das ist nicht weiter verwunderlich, denn auch über einige andere Freunde war Kirchberger mit Max Bense und seinem Kreis verbunden. Da war zum Beispiel Klaus J. Fischer, informeller Maler und Chefredakteur der einflussreichen Zeitschrift *Das Kunstwerk*, den Kirchberger – nicht ohne Hintergedanken – als Gastkünstler zur Londoner gruppe 11-Ausstellung eingeladen hatte. Fischer stand seit seiner Stuttgarter Studienzeit mit Bense in engem Kontakt und war bereits 1955 als Redakteur und Mitautor von dessen Zeitschrift *augenblick* in Erscheinung getreten.

Da war Ernst Knepper, ein anderer enthusiastischer Schüler Benses, der sehr „präzise" und mit „großartigen Monologen" über Kunst zu sprechen verstand.[48] Als Hans-Jürgen Müller Anfang 1959 die Galerie Rauls (später Galerie Müller) gründet, die in ihren Anfängen maßgeblich von den internationalen Künstlerkontakten Kirchbergers und Pfahlers geprägt war,[49] wird Knepper ihr *Spiritus rector*.

47 Brief von Kirchberger an Denis Bowen vom 24. März 1957, der Durchschlag des Briefes befindet sich heute im Archiv G. C. Kirchberger
48 Hans-Jürgen Müller: Kunst kommt nicht von Können, Stuttgart 1976, S. 18.
49 Vgl. dazu: Stephan Geiger: G. C. Kirchberger und die gruppe 11 – Der Aufbruch ins Internationale. Heft 2 der Schriftenreihen des Archives G. C. Kirchberger, Göppingen 2019, S. 36/37.

In dieser Rolle feuerte Knepper – darin seinem Vorbild Bense folgend – einen regelrechten „intellektuellen Dauerbeschuss auf schwäbische Kunstseelen“ ab, was sich kaufmännisch als wenig vorteilhaft erwies, da es manchen überforderten Besucher zur schlagartigen „Flucht“ aus der Galerie veranlasste.[50]

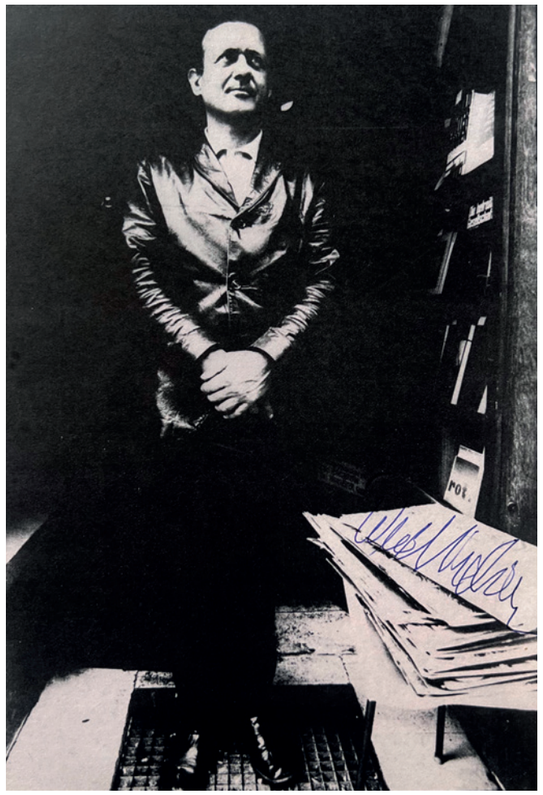
Die Künstler mit ihren Galeristen 1959 in der Galerie Rauls v.l.n.r.: Friedrich Sieber, Ernst Knepper, Günther C. Kirchberger, Hans-Jürgen Müller, Atila, Johanna Pfahler und Georg Karl Pfahler

Und auch der Schriftsteller und Rundfunkredakteur Helmut Heißenbüttel, der mit Kirchberger seit Ende der 1950er Jahre befreundet war und 1961 den ersten größeren Katalogtext über den Künstler verfasst, gehörte ebenfalls schon viele Jahre zum inneren Kreis von Max Bense und hatte seit 1955 ein halbes Dutzend Beiträge in dessen Zeitschrift *augenblick* publiziert.

Eine Gelegenheit, den persönlichen Kontakt zu Max Bense zu vertiefen, ergab sich zudem bei den Ausstellungen der Studiengalerie, die Kirchberger und seine Freunde regelmäßig besuchten. 1957 hatte Bense diese ungewöhnliche Einrichtung an der TH im Rahmen des Studium Generale etabliert. Es war „die erste Galerie an einer deutschen Universität überhaupt“[51] und Bense präsentierte dort ein breites Spektrum an experimenteller Kunst, bei der die bereits erwähnte erste Ausstellung von Computerkunst im Februar 1965 sicherlich einen Höhepunkt darstellte.

Ein weiterer Ort an dem Max Bense häufig anzutreffen war und der geradezu als Kristallisationspunkt der literarischen Szene seines Kreises gelten kann, war die bereits im Zusammenhang mit der Computerkunst erwähnte kleine Buchhandlung von Wendelin Niedlich in der Schmalen Strasse 9 im Zentrum von Stuttgart.[52] Ab 1960 traf sich hier bei Lesungen und Ausstellungen regelmäßig die junge, progressive Szene sowie – oft auf Initiative von Bense – zahlreiche illustre Köpfe aus dem In- und Ausland. Und so trug dieser kleine, mit Bücherstapeln vollgestopfte Laden, der weit mehr als nur ein Ort zum Kauf von Büchern war, maßgeblich dazu bei, jenes einzigarte Klima von Weltoffenheit und progressiver Grenzüberschreitung zu erzeugen, das Max Bense und seinen Kreis kennzeichnete.

Von Günther C. Kirchberger 1962 übermalter Werbeflyer der Buchhandlung Niedlich mit Textelementen und Brandbearbeitung



Wendelin Niedlich im Eingang seines Buchladens, Foto auf dem Cover der Festschrift *Niedlich 10 Jahre über Wasser*

50 Hans-Jürgen Müller: Kunst kommt nicht von Können. Stuttgart 1976, S. 19.
51 Harry Walter: Max Bense in Stuttgart, Marbach am Neckar 1994, S. 11.
52 Zu Wendelin Niedlich und seiner Bedeutung für die Kulturszene in Stuttgart vgl.: Sein Jubiläumsmotto heisst: Niedlich 10 Jahre über Wasser. Stuttgart 1970 sowie Otto Marchi: „Wendelin Niedlich. Die Ruinösen Vorlieben eines standhaften Überlebenskünstlers“ in: DU. Die Zeitschrift der Kultur, Heft Nr. 2, Februar 1995, S. 44-47.

Günther C. Kirchberger und seine Zusammenarbeit mit Reinhard Döhl

In diesem sehr dynamischen, energiegeladenen Umfeld lernt Günther C. Kirchberger 1960 den jungen Schriftsteller Reinhard Döhl kennen.[53] Nach Kirchbergers eigener Erinnerung kam die Verbindung durch Döhls spätere Frau zustande, die damals am Lehrstuhl von Max Bense arbeitete und mit dem Ehepaar Kirchberger schon länger befreundet war.[54] Döhl hatte seit 1957 in Göttingen Germanistik, Philosophie und Geschichte studiert, war aber wegen der Publikation seines formal und inhaltlich sehr gewagten Gedichtes *missa profana*, das im Juni 1959 in der Studentenzeitschrift *prisma* erschienen war, dort in Misskredit geraten. Weniger die Universitätsleitung als vielmehr einige strenggläubige Kommilitonen erhoben den Vorwurf der Gotteslästerung, was zu einer Anzeige bei der Staatsanwaltschaft Göttingen und schließlich sogar zur Verurteilung des Autors in erster Instanz führte.[55]

Reinhard Döhl Mitte der 1970er Jahre in der Galerie Geiger

Da es um nicht weniger als die Frage nach der Freiheit der Kunst ging, schlug der Vorgang bundesweit große Wellen und sogar *DER SPIEGEL* berichtet mehrfach darüber.[56] Döhl, der nach dem Göttinger Urteil in Revision gegangen war, wurde schließlich am 23. Juni 1961 vom Bundesgerichtshof freigesprochen. In der Begründung des BGH, die für die Kunstfreiheit grundsätzlichen Charakter haben sollte, hieß es dazu wörtlich: „Die vom Grundgesetz gewährleistete Freiheit der Kunst erfordert ... daß bei der strafrechtlichen Beurteilung eines Kunstwerks das Wesen der zeitgenössischen Kunst mit berücksichtigt wird, auch wenn es nicht ganz leicht verständlich ist".[57] Doch bereits lange vor der Urteilsverkündung des BGH hatte Reinhard Döhl die Konsequenzen aus den unerwartet spießigen Reaktionen seiner Göttinger Kommilitonen gezogen. Er folgte einer Einladung von Max Bense nach Stuttgart an die TH, wo er auf ein aufgeschlosseneres Umfeld hoffte. Dass auch Stuttgart – zumindest außerhalb des Wirkungskreises von Max Bense – nicht wirklich offen für radikal Neues war, konnte Döhl zu diesem Zeitpunkt noch nicht ahnen. Ganz anders Kirchberger, der zusammen mit Pfahler und den anderen gruppe 11-Künstlern schon am eigenen Leib erfahren hatte, wie geschockt und verständnislos das Stuttgarter Publikum auf ihre mutigen Vorstöße in die Welt des Abstrakten Expressionismus und der internationalen Avantgarde reagiert hatte.

53 Leider finden sich im Nachlass von Kirchberger keine Unterlagen (Briefe, Notizen etc.), die den Austausch zwischen Kirchberger und Döhl in dieser Zeit en détail erhellen könnten. Mitte der 1990er Jahre war es zwischen den beiden zum persönlichen Bruch gekommen. Der Auslöser dafür war, dass Döhl Kirchberger, ohne dessen Zustimmung, in seine neue Künstlergruppe „Das Schwarze Loch" aufgenommen hatte. Es ist deshalb davon auszugehen, dass viele Dokumente dieser langjährigen Künstlerfreundschaft von Kirchberger anlässlich seines Umzuges von Stuttgart nach Bad Boll 1996 bewusst „entsorgt" wurden.

54 Vgl. dazu: Stephan Geiger: „Der Kühne Vorstoß ins Internationale – Zum Werk des Stuttgarter Avantgardisten Günther C. Kirchberger" in: freie geste – strenge form. Günther C. Kirchberger zum 80. Geburtstag, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Singen, 2008, S. 24.

55 Im biographischen Geleittext zur Buchausgabe der missa profana von 1962 berichtet Döhl selbst, nicht ohne eine gewisse Genugtuung, über die Anklage und seinen letztendlichen Freispruch durch den BGH.

56 „Die Avantgarde" in: DER SPIEGEL vom 4. August 1959.

57 Zitiert nach: „Heiliger Bimbam", in: DER SPIEGEL vom 22. August 1961.

58 Von denselben beiden Lithosteinen wurde, mit jeweils anderen Farben, auch das Plakat für Kirchbergers Einzelausstellung in der drian gallery 1959 in London gedruckt.

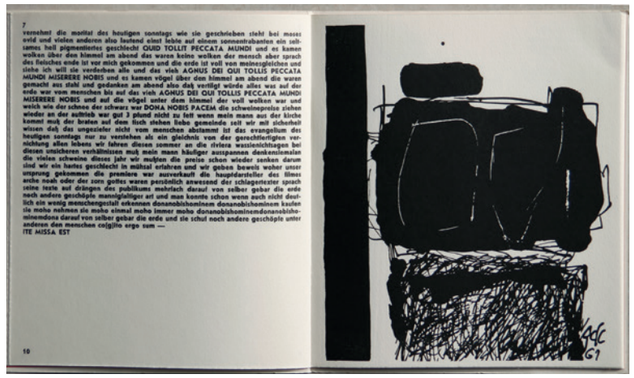
Bereits vor der Begegnung mit Döhl findet sich in Kirchbergers Werk ab 1959 vereinzelt die Verwendung von Buchstaben und Textfragmenten. So hatte der Künstler in einem Plakat für die zimmergalerie in Frankfurt mit großer Geste die Initialen seines Namens eingefügt.[58] Ein markantes gck steht dort in leuchtendem Pink über einem kleinteiligen, dynamisch bewegten Liniengewirr, das in seinem skripturalen Duktus bereits seinerseits an eine abstrakte Handschrift erinnert. In einem anderen Werk aus dem selben Jahr verwendet er – als pointiert gesetztes Collagefragment – Schriftfetzen eines Plakates, das offenbar für die Schottischen Boxmeisterschaften geworben hatte

Ausstellungsplakat der Zimmergalerie, Farbvariante in magenta

Ohne Titel, Gouache und Collage, 1959, 61 x 43 cm, Privatsammlung Konstanz

Die Verwendung von Plakatfragmenten und anderen realen Alltagsmaterialien als Erweiterung der klassischen Mittel der Malerei ist in der Avantgardekunst Ende der 1950er Jahre durchaus zeittypisch[59] und findet sich ab 1959 auch bei Kirchbergers ehemaligen gruppe 11-Kollegen Georg Karl Pfahler.[60] Bei beiden Künstlern kann dies als ein Reflex auf die frühe englische Pop Art gedeutet werden, deren legendäre Protagonisten Kirchberger und Pfahler bei ihren London-Aufenthalten durch den ICA-Kurator Lawrence Alloway kennengelernt hatten.

Durch den persönlichen Kontakt zu Reinhard Döhl bekommt die Beschäftigung mit Text und Textelementen nun eine ganz neue Gewichtung und künstlerische Dynamik. Es ist für die Zusammenarbeit der beiden avantgardistischen Kunst-Erweiterer bezeichnend, dass ihr erstes gemeinsames Projekt ausgerechnet die Buchausgabe der skandalträchtigen *missa profana* ist, die 1962 erscheint und für die Kirchberger mit zwei der für ihn damals typischen formativen Schwarz-Weiß-Lithographien „illustriert". Während diese erste Zusammenarbeit der beiden noch in vergleichsweise traditionellen Bahnen verlief (hier literarischer Text, dort abstrakte Illustration, werden die weiteren gemeinsamen Werke immer experimenteller und stellen die klassischen Gattungsgrenzen von Malerei und Dichtung zunehmend in Frage.

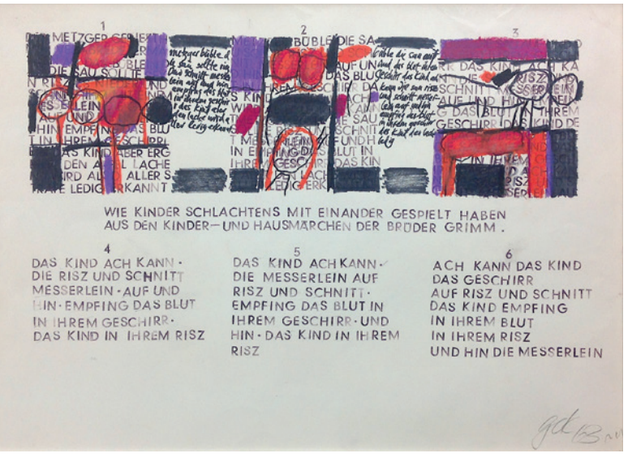


Ab 1962 entstehen ihre sogenannten *Text-Bild-Integrationen,* bei denen der Literat und der Maler zusammen auf einem einzigen Blatt arbeiten, was bereits auf der rein visuellen Ebene eine geheimnisvoll verwobene Mischung von handschriftlichem Text und gestischer Malerei erzeugt. Die überwiegend kleinformatigen Papierarbeiten sind gekennzeichnet von dicht geschriebenen Textpassagen in der Handschrift von Döhl, über die sich mächtige schwarze und rote Farb-Formen von Kirchberger legen. Diese optisch dominanten Farb-Körper sind für Kirchbergers Schaffen zwischen 1959 und 1963 sehr typisch. Sie markieren – wie auch bei seinem Künstlerfreund Pfahler – den kunsthistorisch spannenden Übergang vom Informel zur nachmalerischen Abstraktion und werden schließlich, ab 1964, in eine reine Hard Edge-Malerei einmünden.[61]

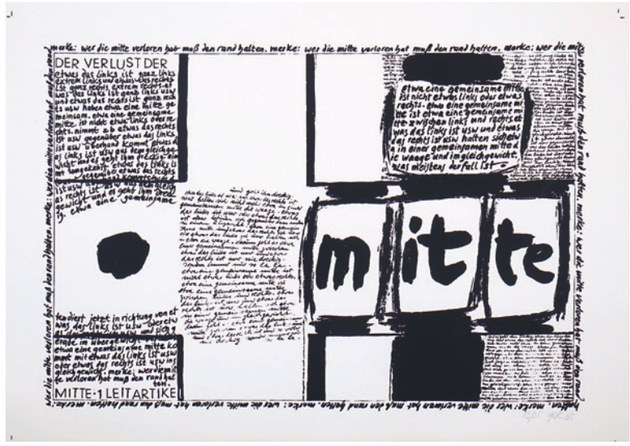
Text-Bild-Integration von Kirchberger und Döhl, Mischtechnik auf Papier, 1962, 31 x 23 cm

Durch diesen finalen Schritt setzen sich Kirchberger und Pfahler Mitte der 1960er Jahre an die Spitze dieser neuen Kunstrichtung in Deutschland. Mit ihren großformatigen, raumgreifenden Werken schaffen sie es schließlich sogar zu den frühen amerikanischen Hard Edge-Pionieren aufzuschließen und diese Kunstrichtung mitzuprägen. In jener Zeit, in der die meisten *Text-Bild-Integrationen* entstehen, also in den Jahren 1962 und 1963, lassen sich aber durchaus noch eindeutig malerische Elemente bei Kirchberger finden, kleinteiliges Gekräusel, gestische Setzungen und wilde Linien, deren handschriftlicher Schwung visuell zu den Textpassagen Döhls überleitet. Es passt zum transitorischen Moment dieser Werke, dass sie auch hinsichtlich ihrer Gattungszuordnung (Malerei – Literatur) einen fließenden Übergang darstellen.[62] Sind sie noch experimentelle Malerei? Oder doch schon eine Spielart der visuellen Poesie? Und haben diese traditionellen Abgrenzungen Anfang der 1960er Jahre überhaupt noch irgendeine Relevanz?

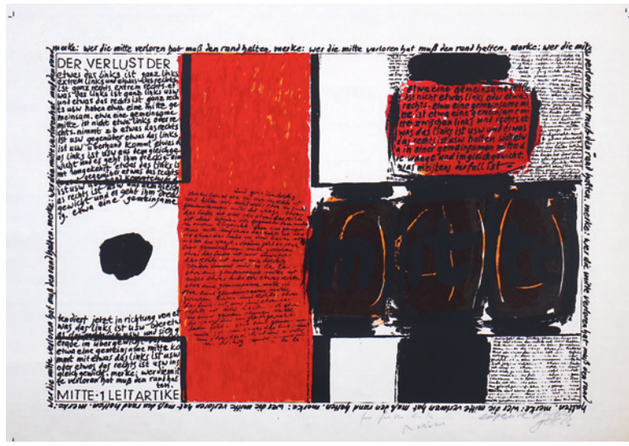
59 Vgl. dazu: Stephan Geiger: >The Art of Assemblage<. The Museum of Modern Art, 1961. Die neue Realität der Kunst in den frühen sechziger Jahren. (Diss. Bonn 2005), München 2008, S. 34-41.
60 Bei Pfahler entsteht ab 1959 eine ganze Werkgruppe mittelformatiger Collage-Mischtechniken auf Papier, die für seinen Übergang zur formativen Phase eine nicht unwichtige Rolle spielte.
61 Vgl. dazu: Stephan Geiger: „Günther C. Kirchberger und die Anfänge der Hard Edge-Malerei in Deutschland" in: Günther C. Kirchberger. Hard Edge, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Siegburg 2021, zugleich Heft 4 der Schriftenreihe des Archivs G. C. Kirchberger, S. 14ff.
62 Traugott Schneider (d.i. Reinhard Döhl selbst) schreibt 1992 dazu im Katalog Das Schwarze Loch: „Es ist kaum übertrieben, zu sagen, daß Kirchberger damals zum konkreten Dichter und Döhl zum Maler wurde" Das Schwarze Loch, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Böblingen 1992, S. 108.



Nicht immer lassen sich die integrierten Texte gut lesen oder ihr Inhalt genau bestimmen. Bei manchen der Blätter wirkt die gemeinsame Arbeit, spontan und spielerisch, bei anderen folgt sie strengen Regeln, die an das Konzept einer generativen Ästhetik bei Max Bense erinnern. Gut abzulesen ist dies auf einer Arbeit von 1963 bei der neben handschriftlichem Text und Malerei auch noch gestempelte Wörter zum Einsatz kommen. Der verwendete Grundtext „Wie Kinder Schlachtens miteinander gespielt haben" stammt aus dem Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, wurde aber wegen seiner Grausamkeit in späteren Ausgaben der Grimmschen Märchen weggelassen. Die von den beiden Künstlern sich selbst auferlegte Regel ist dabei, dass jene Wörter, die Kirchberger übermalt, von Döhl im nächsten Textabsatz nicht mehr verwendet werden dürfen. So kommt es zum visuellen und inhaltlichen Wechselspiel, bei dem der an sich schon wüste Text immer mehr fragmentiert und neu zusammengesetzt wird.



Dass konkrete inhaltliche Aspekte bei diesen Werken durchaus eine Rolle gespielt haben, zeigt das Beispiel des Lithographie-Blattes *VERLUST DER MITTE*, ebenfalls von 1963. Es zeigt links einen schwarzen Punkt sowie rechts ganz groß das Wort „mitte", das von dunklen Linienelementen sowie dichten Textblöcken eingerahmt wird. Der gesamte Text dreht sich, sprachlich repetitiv, um das politische links und rechts und die Mitte. Die Arbeit, deren vollständiger Titel *VERLUST DER MITTE. 1 LEITARTIKEL* ist, spielt auf das 1948 erschienene Buch Verlust der Mitte des Kunsthistorikers Hans Sedlmayr an. Sedlmayr, der damals als eine Art intellektueller Gegenspieler des abstrakten Kunstpioniers Willi Baumeister galt, hatte darin eine von konservativen Ideen geleitete Kulturkritik entwickelt, die bei progressiven Geistern auf heftige Ablehnung stieß.



Vor diesem Hintergrund bekommt diese Gemeinschaftsarbeit – und insbesondere der um den äußeren Rand umlaufende Text: „merke: wer die mitte verloren hat muß den rand halten" – eine freche Doppeldeutigkeit. Dass von diesem Lithographie-Blatt eine farbige Variante beziehungsweise Weiterentwicklung besteht, bei dem die Mitte einfach „übermalt" wurde ist eine zusätzliche Pointe.

Bei anderen dieser *Text-Bild-Integrationen* scheint Döhl die Farb-Formen Kirchbergers durch die Anordnung seiner Worte optisch nachzubilden. Der Literat nimmt hier die Buchstaben als visuellen Eigenwert, schafft mit ihrer Anordnung erkennbare Gestalten ganz im Sinne einer Textformung der visuellen Dichtung. Und vermutlich ist es kein Zufall, dass Reinhard Döhls bekanntestes Poem, sein berühmtes *apfel*-Gedicht genau im Anschluss an die Zeit der *Text-Bild-Integrationen* mit Kirchberger entstand. Bei dieser Inkunabel der Visuellen Poesie, die längst Eingang in zahllose Anthologien, Lexikonartikel und Schulbücher gefunden hat, bilden dutzende Wiederholungen des Wortes „Apfel" die Form eines Apfels nach, die an einer Stelle von dem Wort „Wurm" frech unterbrochen wird.

Text-Bild-Integration von Kirchberger und Döhl, Mischtechnik auf Papier, 1962, 15,5 x 30,5 cm

Einen anderen Fall von kreativer Grenzüberschreitung bilden die sogenannten *Do-It-Yourself-Bilder*, die ab Ende 1964 entstehen. Kirchberger schafft diese Leinwandarbeiten ohne direkte Beteiligung von Reinhard Döhl. Dennoch wären diese Werke ohne Döhl, ohne Kirchbergers Kenntnis der Konkreten Poesie und ohne das einzigartige, kreative Milieu um Max Bense sicher nicht entstanden – ein sehr aufschlussreiches Beispiel für die wechselseitige Beeinflussung von Theorie, experimenteller Literatur und Bildender Kunst in der damaligen Zeit.

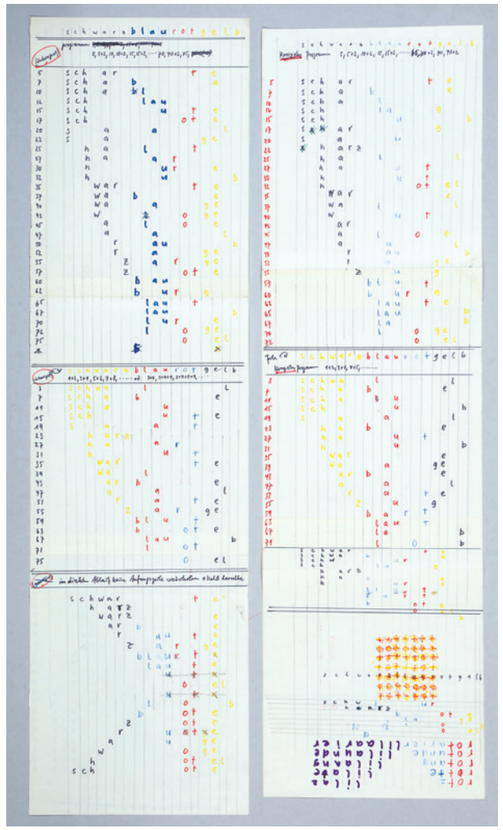
fosca („Do-It-Yourself-Bild"), 1965, Öl auf Leinwand, 100 x 121 cm, Privatsammlung Konstanz

Insgesamt sind es nur ein gutes Dutzend Leinwände, die sich an der Schwelle von Bildender Kunst und experimenteller Literatur bewegen und in dieser Form wohl weltweit einzigartig sind. Konzepte aus der Konkreten Poesie verbinden sich hier mit dem Versuch, das Verhältnis von Form, Farbe und Bedeutung in der Malerei kritisch zu hinterfragen. Dieser Vorstoß Kirchbergers ist intellektuell und künstlerisch äußerst innovativ und zeigt wie mächtig der Impuls von Max Bense für die Künstler in seinem Stuttgarter Umfeld war. Es ist nicht weniger als eine neuartige, analytische, beziehungsweise selbstreflexive Malerei, die Kirchberger hier – Ende des Jahres 1964 – entwickelt. Ziel ist es, das Verhältnis von Bild und Betrachter, von Bild-Schöpfer und Bild-Rezipient, radikal neu zu bestimmen, durchaus im Sinne eines informationstheoretischen Ansatzes. Statt eine Fläche einfach auszumalen, setzt Kirchberger an die Stelle der Farbe das Wort, das diese Farbe bezeichnet, also anstelle einer blauen Fläche die Worte „BLAU, BLAU, BLAU", an Stelle einer schwarzen Fläche die Worte "SCHWARZ, SCHWARZ, SCHWARZ" usw.

Eine jahrhundertealte Konvention der Malerei, die Vorstellung, dass ein blauer Pinselstrich ein blaues Bild-Objekt repräsentiert, wird dabei endgültig durchbrochen, ein Bruch, der sogar noch über die Ideen der Konkreten Kunst hinausgeht. Die Schriftzeichen im Werk sind die Träger genau bestimmbarer Informationen, die Rezeption des Kunstwerkes verschiebt sich von einer primär sinnlichen hin zu einer primär intellektuellen Leistung. Die typographischen Schriftzeichen ersetzen den Malakt und die Materialität der Farbe, ein Verweis darauf, dass ein Bild vor allem im Kopf des Betrachters entsteht. Lediglich die Farbe der Schriftzeichen ist noch mit dem Farbton, den sie repräsentieren, identisch und erleichtert somit die Lesbarkeit des Bildes (ein letztes Zugeständnis an Sehkonvention und Betrachter, das Kirchberger später im *programm typografie 2* auch noch aufgeben wird).

Hatten die Dichter der Konkreten Poesie den formalen Eigenwert der Buchstaben als visuelle Textsubstanz entdeckt, so führt Kirchberger nun umgekehrt den Sinngehalt der Zeichenfolgen als geistiges Substitut der realen Farbe ein.[63] Durch eine kleine Pointe steigerte Kirchberger dieses intellektuelle Spiel sogar noch, indem er den Werken anfangs noch eine Farbtube und einen Pinsel beifügte, sodass der Betrachter (oder besser gesagt, der zukünftige Besitzer) den Malvorgang tatsächlich vollenden könnte, wenn er wollte.[64] Wobei diese Beifügung von Farbe und Pinsel weniger eine konkrete Handlungsaufforderung, als vielmehr eine kleine intellektuelle Koketterie darstellt.

In dieser Zeit, also Mitte der 1960er Jahre, stößt dann noch der Typograph Hansjörg Mayer, der damals auch die *Futura*-Folge in seiner Edition verlegt, zu dem kreativen Duo Kirchberger und Döhl hinzu. Zusammen entstehen zwei experimentelle Druckprojekte, die schon im Titel ganz demonstrativ das Wort „Programm" führen und die in ihrer Ausrichtung und Anlage stark an algorithmisch strukturierte Handlungsanweisungen, sprich Computer programme, erinnern.



Programmblatt, Handlungsanweisung für Programm Mappe Typogtafie 2

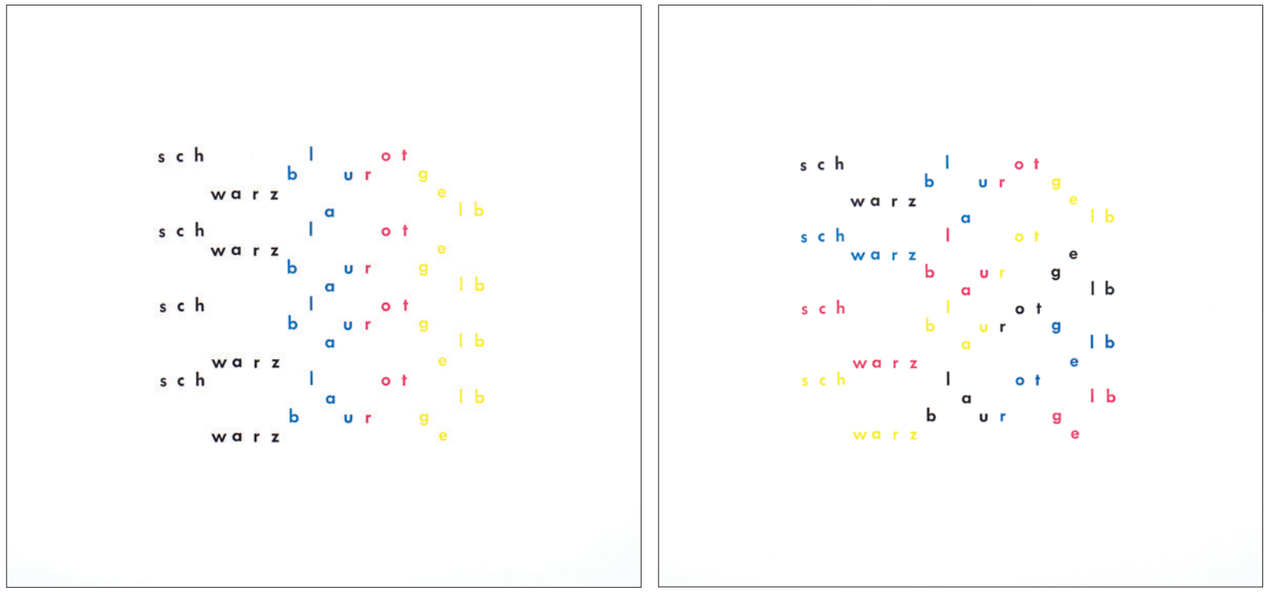
63 Dieser informationstheoretische Hintergrund und rezeptionsästhetische Bewusstheit unterscheidet die Do-It-Yourself-Bilder von Kirchberger auch fundamental von den Do It Yourself-Werken Andy Warhols, die lediglich mit einer aus der Hobbykunst stammenden Bildformel, dem Malen-nach-Zahlen-Prinzip, spielen.

64 Diese Information verdankt der Autor Gesprächen mit dem Künstler und seiner Frau im Jahr 2008; bei keinem der noch greifbaren Arbeiten aus dieser Werkgruppe hat sich diese Beigabe erhalten.

65 Das Zitat folgt der originalen Orthographie des Mappentextes, der auf Satzzeichen verzichtet und statt dessen zwei Leerzeichen in den Text einschiebt.

Im Begleittext zur Mappe *programm typografie 2* von 1967 heißt es dazu: „es scheint für die situation der gegenwärtigen kunst symptomatisch dass (…) die vorstellung des originals der traditionelle originalbegriff sich verschoben haben".[65] Gleichzeitig schenke man „der erfindung also dem was vor der herstellung des kunstwerks liegt um so grössere beachtung". Als Konsequenz daraus „wurden 1966 mehrere programme für die herstellung von bildern von zweckfreier typografie und von literarischen texten jeweils vom spezialisten aufgestellt und von allen dreien durchgeführt". Im Nachlass von Günther C. Kirchberger haben sich einige konzeptionelle Vorarbeiten erhalten, die in ihrer strengen, tabellarischen Form einen Eindruck davon vermitteln können, was mit diesen „Programmen" gemeint ist.

Den finalen Output dieses Prozesses bilden im Falle von Kirchberger vier Blätter, welche die vier Worte „schwarz", „blau", „rot" und „gelb", jeweils nach jenem Programm variiert, in eben diesen vier Farben zeigen. Der Maler Kirchberger wird dabei nicht nur zum Programm-Spezialisten, sondern tangiert mit diesen experimentellen Setzungen gleichsam die Schwelle zu einer rein konzeptuellen Kunst, ein zerebrales Moment, das auch schon in den *Do-It-Yourself-Bildern* als letzte gedankliche Konsequenz angeklungen war.

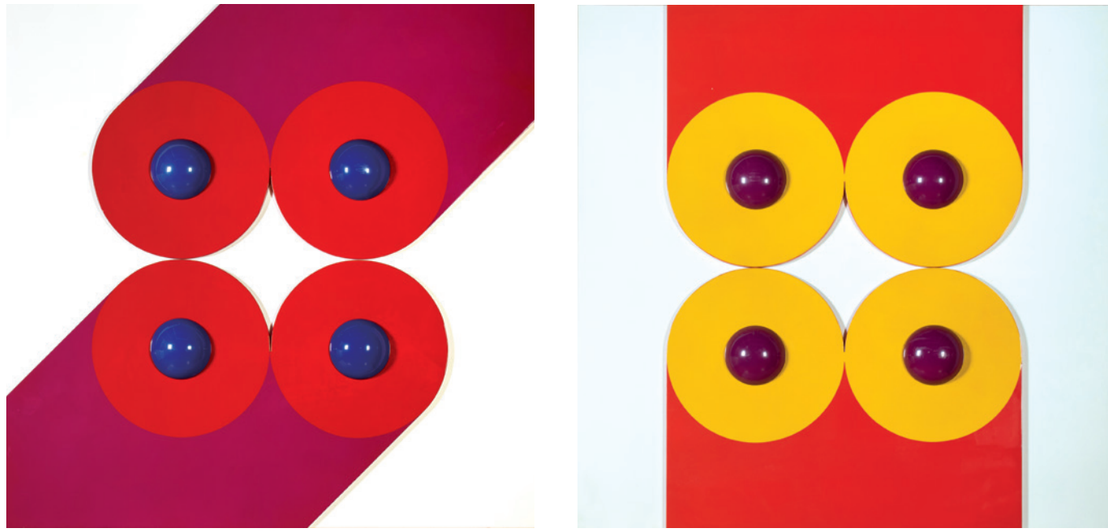


Aus dem Mappenwerk programm typografie 2, 1967, Buchdruck auf Papier, 48 x 48 cm

Es wäre spannend gewesen zu sehen, wohin der gemeinsame Weg diese drei Grenzerkunder noch geführt hätte. Aber obwohl – wie anhand von Materialien im Nachlass von Kirchberger abzulesen ist – noch weitere Programm-Projekte geplant waren, kommt es letztlich nicht mehr zu deren Umsetzung. Das liegt wohl hauptsächlich an der zunehmenden räumlichen Distanz zwischen den drei Partnern. Kirchberger, der seit Frühjahr 1964 eine Dozentenstelle an der Werkkunstschule in Krefeld hatte und seitdem zwischen dem Niederrhein und seiner schwäbischen Heimat pendelte, ist zeitlich immer weniger für gemeinsame Projekte verfügbar.

Hansjörg Mayer, dessen verlegerische Ambitionen schon früh über Süddeutschland hinauswiesen, war seit 1965 Dozent an der Bath Academy of Art und verlagerte 1967 schließlich seinen Wohnsitz und seine Aktivitäten ganz nach England. In der Folge zieht sich auch der in Stuttgart verbliebene Reinhard Döhl mehr und mehr aus dem Kunst- und Literaturbetrieb zurück und widmet sich fortan der akademischen Lehre.

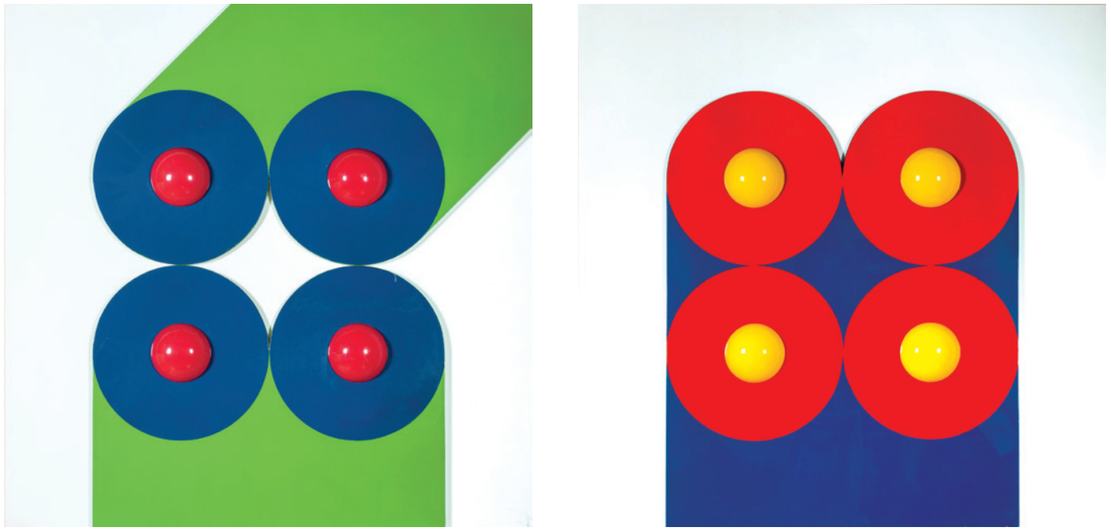
Diesen Rückzug in die Lehrtätigkeit lässt sich Anfang der 1970er Jahre auch bei Kirchberger feststellen. Nachdem ihm die Anstellung als Dozent in Krefeld zunächst finanzielle Sicherheit gegeben und ihn sogar zu einigen seiner experimentellsten Werkgruppen angeregt hatte, wie den ab 1965 entstehenden *Spielbildern*, konzentriert er sich ab 1970 zunehmend auf die Lehre.[66]



Spielobjekte mit variabel anschraubbaren Elementen, 1967, Lack auf Holz, je 90 x 90 x 6 cm

Er nimmt seine akademischen Verpflichtungen ernst, ist viel für die Studierenden da und gilt allgemein als sehr beliebter Professor. Doch seine eigene Ausstellungsaktivität geht mehr und mehr zurück, von 17 – größtenteils internationalen! – Ausstellungsbeteiligungen 1964 auf nur noch zwei regionale Ausstellungen im Jahr 1974. Der intensive geistige Austausch mit dem Kreis um Max Bense reißt ebenso ab, wie der Kontakt zur Londoner Kunstszene und seinem Freund Lawrence Alloway.[67] Die in seinem Werk Mitte der 1960er Jahre angelegten experimentellen Ansätze werden nicht weiter verfolgt.

Kirchberger im Kreis seiner Studierenden auf der Einladung zur Ausstellung „Anstoß und Wirkung", 1978 in den Räumen der Rheinischen Post



66 Vgl. dazu: Stephan Geiger: „Günther C. Kirchberger und die Anfänge der Hard Edge-Malerei in Deutschland" in: Günther C. Kirchberger. Hard Edge, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Siegburg 2021, zugleich Heft 4 der Schriftenreihe des Archivs G. C. Kirchberger, S. 30-33.

67 Der Verlust des Kontaktes zu Alloway wiegt doppelt schwer, da dieser mittlerweile in der Kunstwelt Karriere gemacht hat und nun international gefeierter Kurator am Solomon R. Guggenheim Museum in New York ist, wo er maßgeblich an der Etablierung der amerikanischen Pop Art beteiligt ist. Mit Bense und Döhl stand Kirchberger immerhin noch in gelegentlichem Kontakt, allerdings ohne größere Konsequenzen für sein Schaffen.

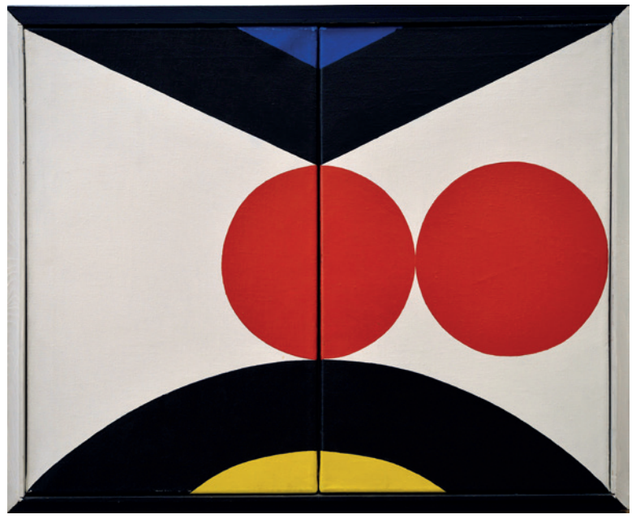
Die Bedeutung Max Benses für das Werk von Günther C. Kirchberger

Betrachtet man die Entwicklung von Kirchbergers Werk ab 1957 als Ganzes, so lassen sich vor allem zwei bedeutende Einflüsse feststellen, die sein Schaffen nachhaltig geprägt und ihn in den 1960er Jahren zu einem der spannendsten und innovativsten Künstler im Südwesten gemacht haben. Da ist zum einen das befreiende Erlebnis von London und der Anschluss an die internationale Kunstszene, den Kirchberger und seine gruppe 11-Freunde 1957 dort finden

(Kirchbergers Londoner Kontakte und die Gründung der gruppe 11 wurden im Heft 2 der Schriftenreihe des Archivs G. C. Kirchberger ausführlich behandelt). Insbesondere die Freundschaft mit dem gut informierten Kritiker und Kurator Lawrence Alloway wird dem jungen Stuttgarter Künstler neue Horizonte eröffnen und ihm in letzter Konsequenz den Weg zu einem deutschen Protagonisten der Hard Edge-Malerei ebnen (das 2021 erschienene Heft 4 der Schriftenreihe hat sich diesem Thema ausführlich gewidmet).

Da ist zum anderen Max Bense und sein Kreis, der, wie wir gesehen haben, ab Ende der 1950er Jahre maßgebliche Impulse für Kirchbergers Schaffen, vor allem für die zunehmende Intellektualisierung seiner Arbeit, geliefert hat. Bense hat dabei gleich in mehrfacher Weise auf das Arbeiten und Denken Kirchbergers eingewirkt. Sein gesamtes Auftreten in Stuttgart hat dazu beigetragen, eingefahrene Traditionen und alte Denkstrukturen aufzubrechen und junge Menschen dazu ermutigt, neue Denk- und Arbeitsweisen zu erproben. Vor allem Benses offensives Eintreten für die neuen Möglichkeiten der Technik hat zahlreiche junge Kreative in seinem Umfeld zu Experimenten mit Computern, Programmen und seriellem Arbeiten ermutigt. Kirchbergers *Do-It-Yourself-Bilder* und ein Mappenwerk wie *programm typografie 2* wären wohl schwerlich ohne Max Bense und die von ihm ausgehenden Impulse entstanden.

Wie stark Kirchberger auch in sprachlicher Hinsicht durch seine engen Kontakte zu Döhl und Bense geprägt wurde, zeigt ein kleiner Text, der 1965 entstanden ist. Die im deutschsprachigen Raum sehr einflussreiche Zeitschrift *Das Kunstwerk* hat im Frühjahr 1965 ein großes Sonderheft mit dem Titel *Neue Abstraktion – New Abstraction* herausgebracht. Das ambitionierte Ziel war, einen internationalen Querschnitt abstrakter Tendenzen zu liefern, wobei sehr bewusst amerikanische und europäische Avantgardekünstler Seite an Seite präsentiert wurden.

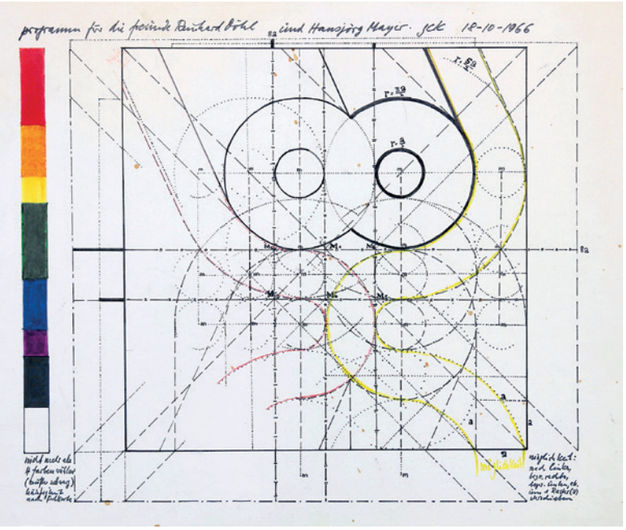


Spielbild Giovanni I, 1965, Öl auf Leinwand, zwei Teile je 61 x 38 cm
Galerie Geiger, Konstanz

Auch Günther C. Kirchberger ist in dieser Best-of-Our-Time-Auswahl mit dem Hard Edge-Spielbild *Giovanni I* dabei, das im Abbildungsteil einer formal ähnlichen Arbeit von Al Held gegenübergestellt wird.[68]

Neben einer Kurzbiographie gibt das Heft jedem beteiligten Künstler auch die Möglichkeit zu einem kurzen Statement, in dem dieser die Eigenart seiner abstrakten Arbeiten selbst beschreiben soll. In einer Sprache, die deutlich an die Informations- und Zeichentheorie Max Benses angelehnt ist (und Döhl sogar wörtlich zitiert), heißt es dazu bei Kirchberger: „Meine Bilder bedeuten nichts außer sich selbst. Sie sollen direkt mitteilbar sein, deshalb versachliche ich sie. Deshalb beschränke ich mich auf einfache banale Formen (Kreis, Halbkreis, Balken, Bogen, Band, Rechteck, Dreieck usf.). Die auf diesen Banalformen aufbauende Syntax führt zu völlig wertfreien Zeichen. Diese >Zeichen bedeuten eine künstlerische Tatsache< (Döhl). Die Farbe steht unter dem Primat der Form: die Form determiniert die Farbe".[69] Und der Text endet mit den bemerkenswerten Worten: „Für mich ist malen denken mit sichtbaren Formen. Für mich ist Malerei Kalkül".[70]

68 Das Kunstwerk, XVIII, April-Juni 1965, S. 58/59.
69 Ebenda, S. 116.
70 Ebenda, S. 116.



Malerei als Kalkül, das klingt sehr nach Bense und das sind erstaunlich konzeptuell wirkende Wort aus dem Mund eines Malers, der noch sechs Jahre zuvor seine ersten internationalen Erfolge mit einer wilden, abstrakt-expressiven Malweise gefeiert hat. Diese Worte zeigen aber nicht nur den mächtigen Einfluss Max Benses, sondern auch, welch weiten Weg der Künstler zwischen 1959 und 1965 zurückgelegt hat. Vor den letzten Konsequenzen dieses Weges (der vollständigen Konzeptualisierung der Kunst) wird Kirchberger, dann doch zurückschrecken, er wird – trotz aller Experimente und konzeptuellen Grenzerkundigungen – letztlich immer „Maler“ bleiben.

Im Jahr 1972 ist ein *Do-It-Yourself-Bild* Kirchbergers in einer Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart mit dem ebenso langen wie denkwürdigen Titel *Grenzgebiete der Bildenden Kunst. Konkrete Poesie – Bild Text Textbilder – Computerkunst – Musikalische Graphik zu sehen*.

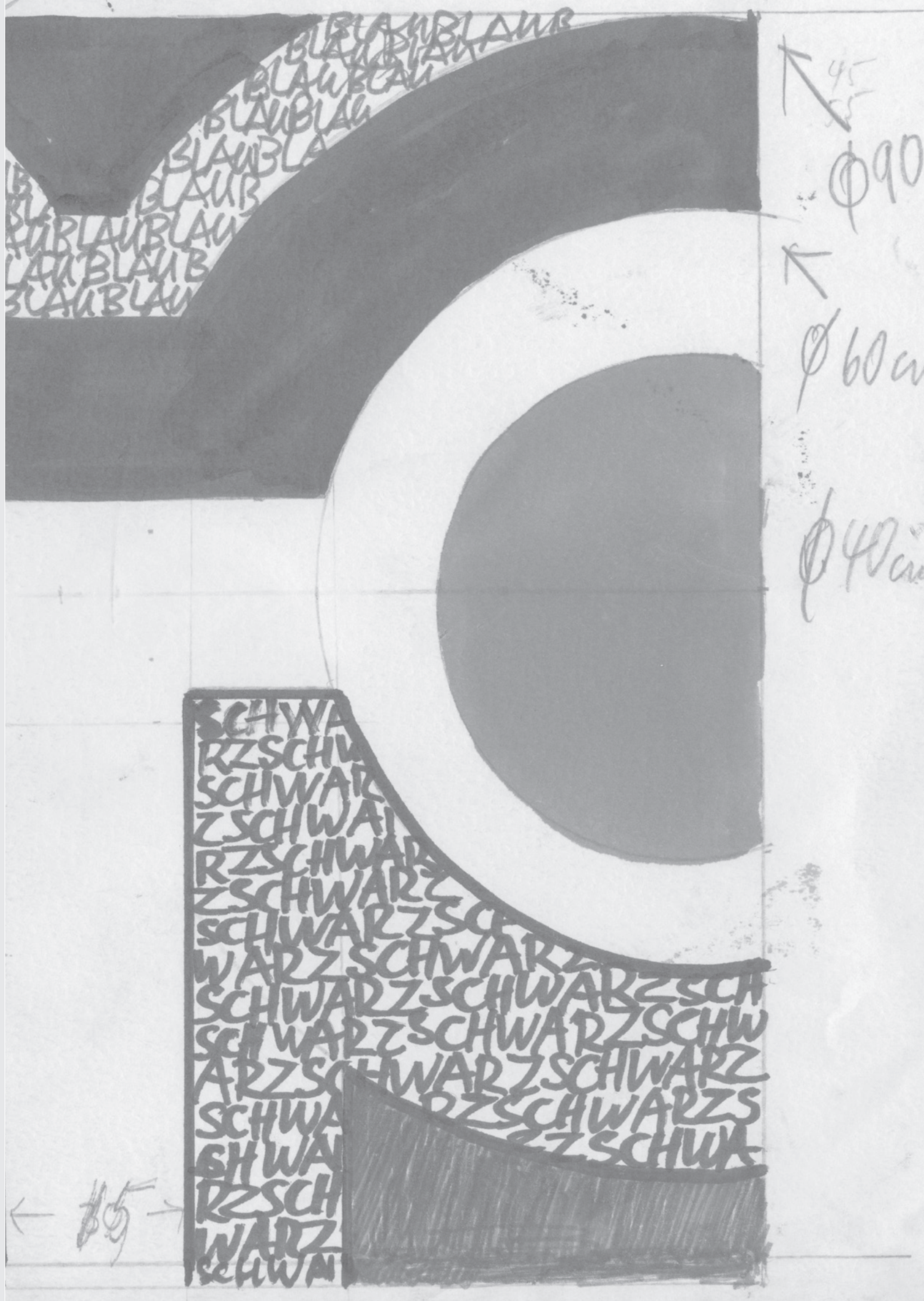
Diese Ausstellung, die 1972/73 durch mehrere, süddeutsche Städte tourt, ist ohne Max Bense und seinen Kreis kaum zu denken. Sie bildet so etwas wie den musealen Schlussstein einer außergewöhnlichen historischen Konstellation im Stuttgart der 1960er Jahre, einer vielleicht sogar weltweit einmaligen Situation, in der sich Kunsttheorie und Kunstpraxis, Literatur und Bildende Kunst, kreative Neugier und modernste Computer-Technologie so nahe kamen wie nie mehr vorher und nachher. Die spezifische semiotische Theorie Max Benses, auf die er selbst zeitlebens so stolz war, ist heute nahezu in Vergessenheit geraten. Dafür hat sein Eintreten für die neue Realität der Technik, für die neuen Möglichkeiten der Computer-(Kunst) und die Bedeutung kybernetischer Ansätze gerade heute – im Zeitalter von KI und globaler Vernetzung – eine geradezu atemberaubende Aktualität und Relevanz.[71]

Wie weit Max Bense dabei seiner Zeit voraus war, zeigt eine kleine Passage aus seinem berühmten Essay *Der geistige Mensch und die Technik* von 1946, die unsere heutige Situation erstaunlich treffend antizipiert: “Schließlich werden wir in einem Lebensraum existieren, der perfektes technisches Sein ist, und es ist freilich selbstverständlich, daß diese Existenz genau so ihre Aporien hat wie das Sein in der Natur oder das Sein in der Kultur“.[72]

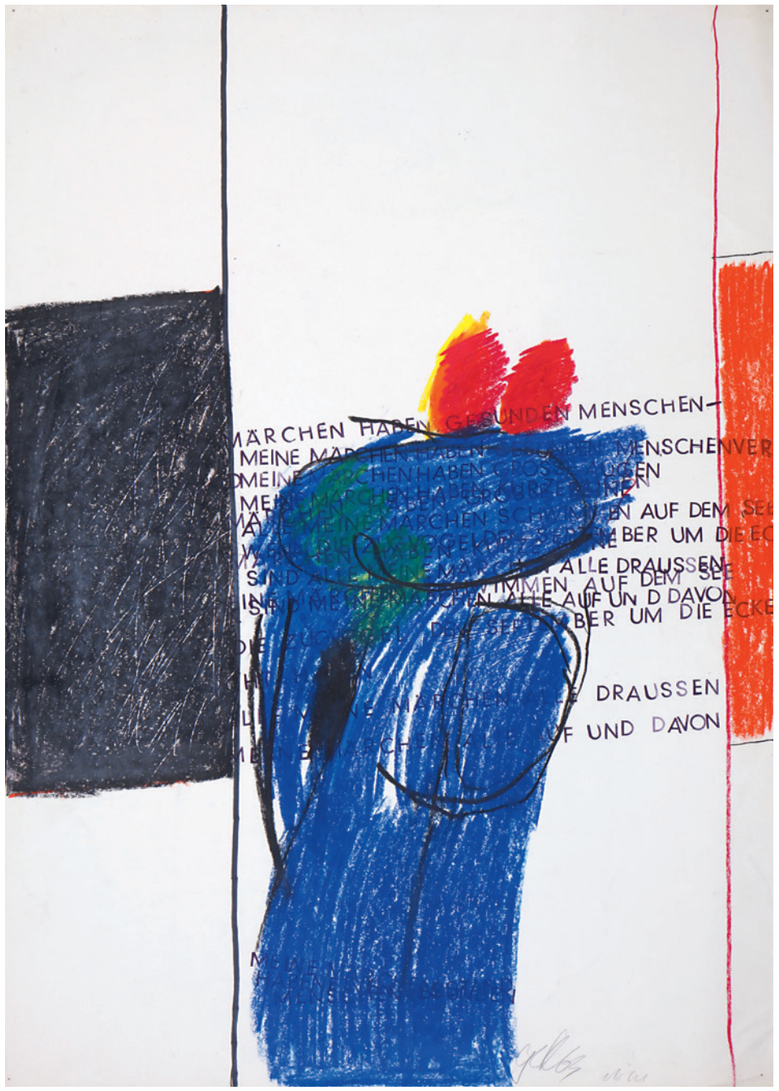
Elisabeth Walther und Max Bense 1987 auf dem Dach des World Trade Center in New York, Foto: Stephan Geiger

71 Dazu passt, dass Max Bense seit einigen Jahren in die „Wall of Fame“ der Pioniere der digitalen Welt des Heinz Nixdorf MuseumsForums aufgenommen wurde, verbunden mit dem Hinweis „Computerphilosoph“. Und die Universität Stuttgart würdigte ihren ehemaligen Professor durch die Einrichtung einer Max-Bense-Forschungsstelle, die als Kooperation mit dem DLA in Marbach und dem ZKM in Karlsruhe angelegt ist. Wie aktiv diese Forschungsstelle aktuell ist, lässt sich allerdings nicht sagen. Mehrere Anfragen des Autors blieben mehr als ein Jahr lang unbeantwortet.

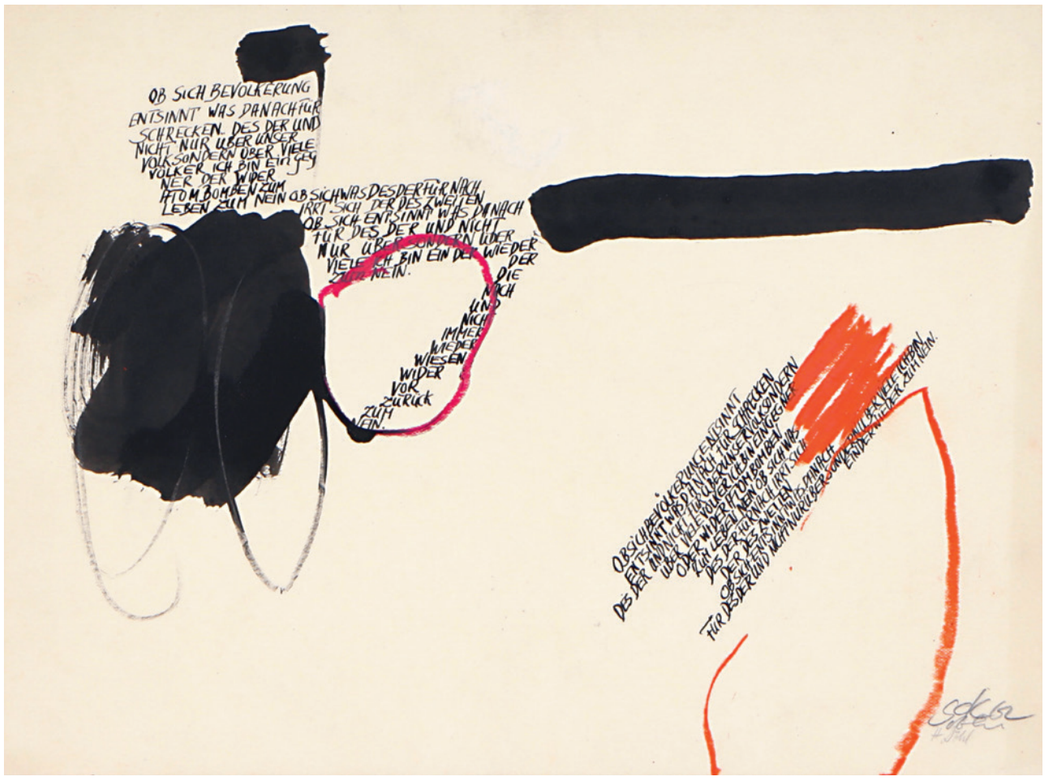
72 Max Bense: Der geistige Mensch und die Technik, 1946, zitiert nach dem Wiederabdruck in: Ästhetik als Programm. Max Bense. Daten und Streuungen, Berlin 2004, S. 39.


BLAUBLAUB
BLAUBLAU
BLAUBLAU
BLAUBLA
BLAUB
BLAUBLAU
BLAUBLAUB
BLAUBLAU
SCHWA
RZSCHW
SCHWARZ
ZSCHWA
RZSCHWARZ
ZSCHWARZSC
SCHWARZSCH
WARZSCHWARZ
SCHWARZSCHWARZSCH
SCHWARZSCHWARZSCHW
ARZSCHWARZSCHWARZ
SCHWARZSCHWARZS
SCHWA
SCHWA
RZSCH
WARZ
SCHWA
45
Ø90
Ø60cm
Ø40cm
85

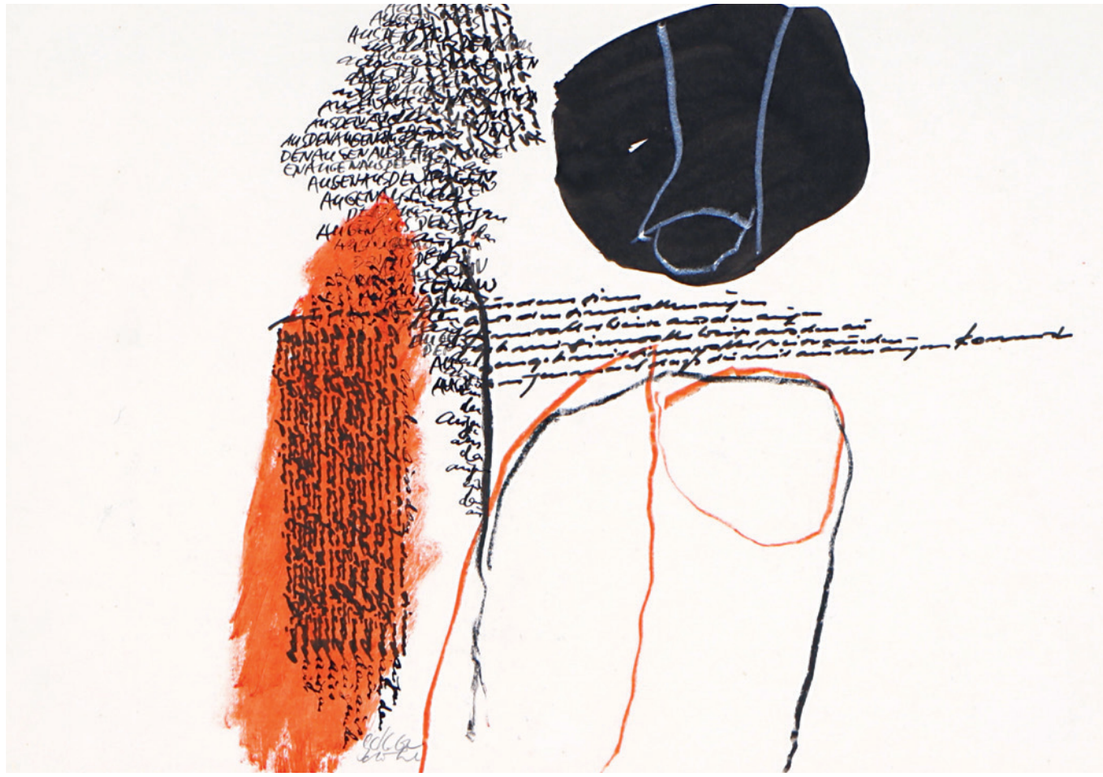
Text-Bild-Integration von Kirchberger und Döhl,
Mischtechnik auf Papier, 1962, 70 x 50 cm



Text-Bild-Integration von Kirchberger und Döhl,
Mischtechnik auf Papier, 1962, 70 x 50 cm



Text-Bild-Integration von Kirchberger und Döhl,
Mischtechnik auf Papier, 1962, 23 x 31 cm



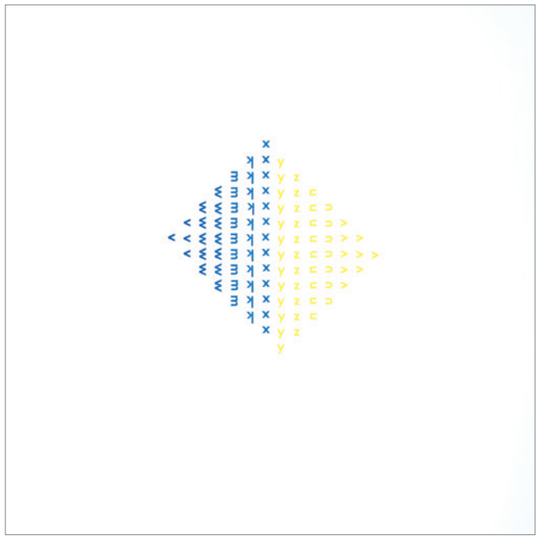
Text-Bild-Integration von Kirchberger und Döhl,
Mischtechnik auf Papier, 1962, 21,5 x 30,5 cm

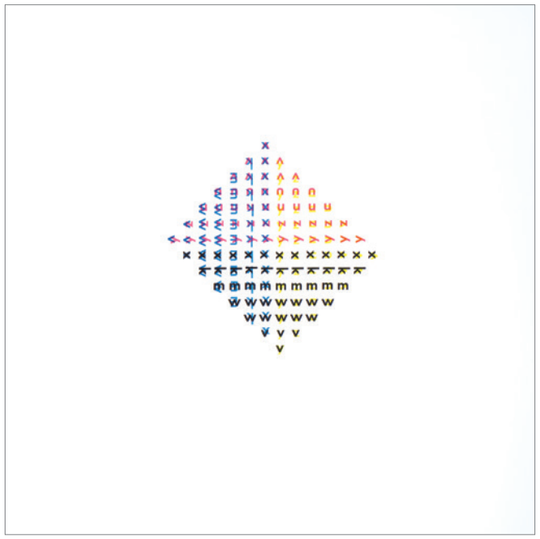
Text-Bild-Integration von Kirchberger und Döhl,
Mischtechnik auf Papier, 1962, 31 x 23 cm

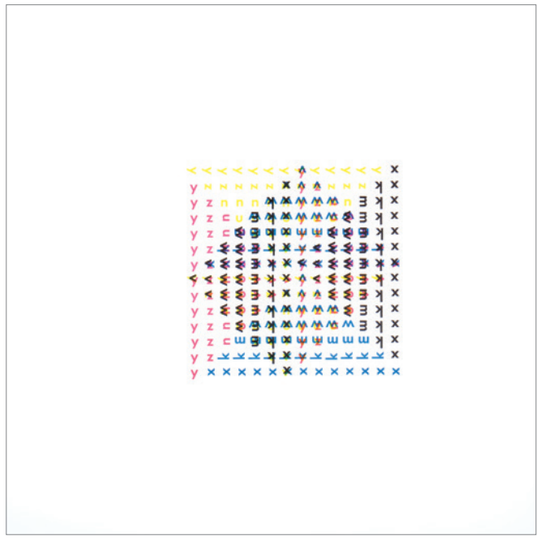
Text-Bild-Integration von Kirchberger und Döhl,
Mischtechnik auf Papier, 1962, 23 x 23 cm

Text-Bild-Integration von Kirchberger und Döhl,
Mischtechnik auf Papier, 1962, 30,5 x 21,5 cm

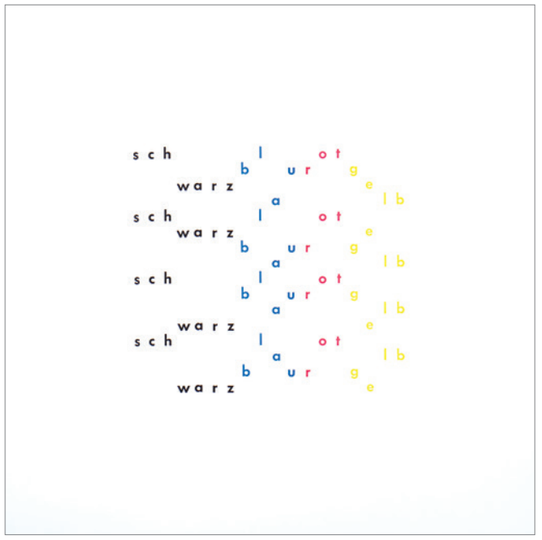
Text-Bild-Integration von Kirchberger und Döhl,
Mischtechnik auf Papier, 1962, 8 x 70,5 cm

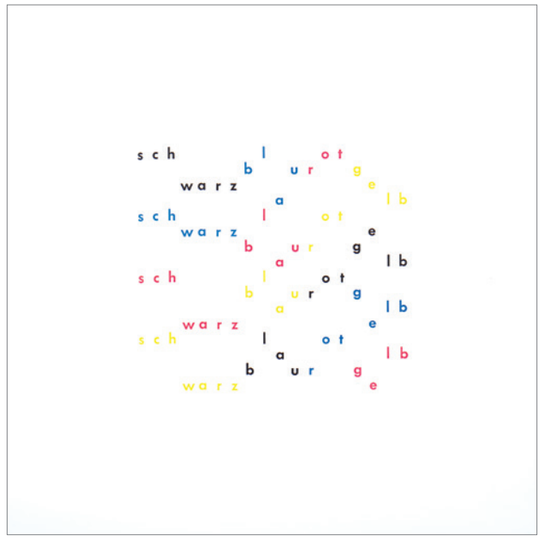


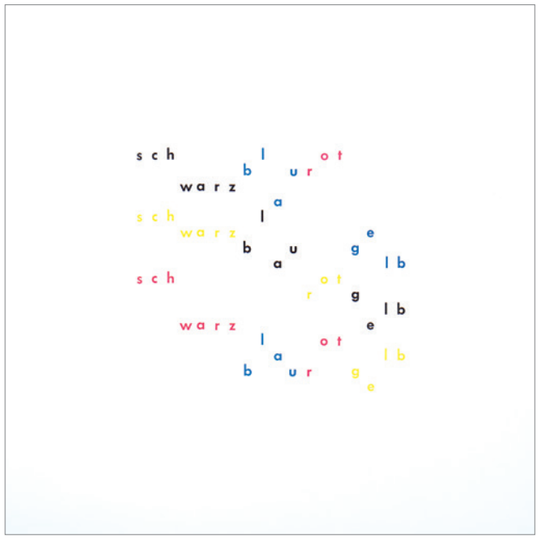


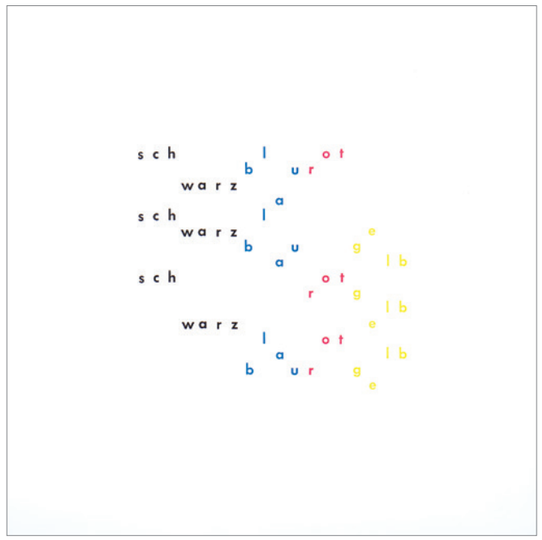


Aus dem Mappenwerk programm typografie 2, Arbeiten von Reinhard Döhl,
1967, Buchdruck auf Papier 48 x 48 cm









Aus dem Mappenwerk programm typografie 2, Arbeiten von Günther C. Kirchberger,
1967, Buchdruck auf Papier 48 x 48 cm

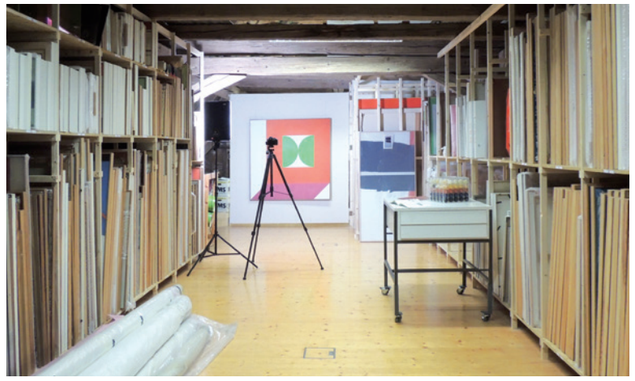
Das Archiv G. C. Kirchberger

Als Günther C. Kirchberger 2010 in Göppingen stirbt, geht ein wichtiges Kapitel der süddeutschen Kunstgeschichte zu Ende. Wie nur wenige Künstler hat Kirchberger die maßgeblichen Strömungen der europäischen Nachkriegs-Avantgarde – vom Informel über Hard Edge bis hin zu konzeptuellen Ansätzen – durchlaufen und zum Teil sogar mit geprägt. Seine enorme Bedeutung für die Stuttgarter Avantgarde-Szene der 1960er Jahre wird gerade erst von der Forschung entdeckt.

Ausstellung Günther C. Kirchberger - Die Jahre in Bad Boll, 2020, Galerie im Ostflügel

Der 1928 geborene Künstler lebte seit 1996 in Bad Boll und war in seinen letzten Jahren eng mit der Region Göppingen verbunden. Aufgrund dieser Verbundenheit hat der kinderlos gebliebene Künstler 1999 verfügt, dass sein künstlerischer Nachlass in die Obhut der Schloss-Filseck-Stiftung der Kreissparkasse Göppingen gehen soll. Mit dem Tod seiner Witwe im Dezember 2016 wurde dieses Vermächtnis rechtswirksam. Die Schloss-Filseck-Stiftung hat es sich seitdem zur Aufgabe gemacht, das vielschichtige Werk dieses süddeutschen Avantgardisten wissenschaftlich zu erfassen und in regelmäßigen Ausstellungen der Öffentlichkeit vorzustellen.

Zu diesem Zweck wurde von der Schloss-Filseck-Stiftung der Kreissparkasse Göppingen das Archiv G. C. Kirchberger auf Schloss Filseck eingerichtet. Das Archiv ist Ansprechpartner für Museen und Kuratoren, die Werke von Günther C. Kirchberger für Ausstellungen benötigen. Darüber hinaus unterstützt es den internationalen Kunsthandel und Auktionshäuser bei allen Fragen der Authentifizierung von Werken des Künstlers. Eine weitere Aufgabe des Archivs ist, dass Forscher bei wissenschaftlichem Interesse hier Einsicht in Materialien zu Kirchberger und seinem kunsthistorischen Umfeld nehmen können.



Blick in die Depot-Räume des Archivs G. C. Kirchberger

Günther C. Kirchberger

1928 am 22. August in Kornwestheim geboren.

1950-54 Studium an der Akademie in Stuttgart.
Mit Erich Mönch zusammen druckt er Lithografien für Willi Baumeister.

1956 Besuch der London School of English and Foreign Languages.
Freundschaft mit dem ICA-Kurator Lawrence Alloway.

1956 Gründung der gruppe 11 in Stuttgart (zusammen mit Attila Biró, Georg Karl Pfahler und Friedrich Sieber).
Erste informelle Arbeiten entstehen.

1957-58 Ausstellungen der gruppe 11 in München, Brüssel, Rom und London.
Kontakte zur englischen Pop Art-Szene.

1959 Im Frühjahr Auflösung der gruppe 11.
Einzelausstellung in der legendären zimmergalerie franck in Frankfurt.
Übergang vom Informel zu fest gefügten Farbformen.

1961 Einzelausstellung in der Galerie Müller in Stuttgart, deren Entstehung eng mit Kirchbergers London-Kontakten verknüpft ist.
Erster Katalog mit einem Text von Helmut Heißenbüttel.

1962 Zusammen mit Reinhard Döhl entstehen experimentelle *Text-Bild-Integrationen*.
Enge Verbindung zum Künstler- und Literatenkreis um Max Bense.

1964 Dozent an der Werkkunstschule Krefeld.

1964 Beginn einer Serie von sog. *Do-It-Yourself-Bildern*, bei der Farbflächen nur noch durch Worte markiert werden.
Teilnahme an vielen wichtigen Ausstellungen u.a.: *Deutsche Malerei heute* (Kopenhagen, Aalborg, Helsinki, Münster u.a.), *l'art jeune contemporain en allemagne* (Paris).

1967 Höhepunkt der *Hard Edge*-Phase.
Teilnahme an der Ausstellung *Text-Bild-Schrift* in Madrid und Barcelona.

1972 Teilnahme an der Ausstellung *Grenzgebiete der bildenden Kunst* in der Staatsgalerie Stuttgart.

1973 Ernennung zum Professor.

1976 Beginn der Zusammenarbeit mit dem Galeristen Roland Geiger.
Serie der *Doppelform-Bilder*, die von der Galerie Geiger 1976 auf der Art Basel gezeigt werden.

1979/80 Erste Studienreisen nach Ägypten.
Als Folge davon kehren handschriftliche Züge in sein Schaffen zurück.

1984 Einzelausstellung in der Galerie der Stadt Stuttgart mit Arbeiten der Ägypten-Serie.
Synthese aus geometrisch strengem Bildaufbau und gestisch freien Elementen.

1993 Die Galerie der Stadt Kornwestheim und die Galerie Geiger zeigen eine Retrospektiven zum 65. Geburtstag.

2008 Das Städtische Kunstmuseum Singen und die Kreissparkasse Göppingen präsentieren eine umfassende Retrospektive zum 80. Geburtstag.

2010 Am 5. April stirbt GCK in Göppingen

2017 Beginn der Aufarbeitung des künstlerischen Nachlasses durch die Schloss-Filseck-Stiftung der Kreissparkasse Göppingen im Archiv G. C. Kirchberger auf Schloss-Filseck

Ausführliche Biografie und Verzeichnis der Einzel- und Gruppenausstellungen:
https://www.schloss-filseck.de/stiftung/archiv-g.-c.-kirchberger/

Bisher erschienene Publikationen in der Schriftenreihe des Archivs Günther C. Kirchberger

Heft 1
Stephan Geiger
Günther C. Kirchberger –
Eine Schlüsselfigur der Stuttgarter Avantgarde

Aufgelegt anlässlich der gleichnamigen Ausstellung
vom 9. Juni bis 16. September 2018
in der Galerie im Ostflügel, Schloss Filseck

ISBN 978-3-9819931-0-3

Heft 2
Stephan Geiger
G. C. Kirchberger und die gruppe 11 –
Der Aufbruch ins Internationale

Aufgelegt anlässlich der gleichnamigen Ausstellung
vom 6. April bis 30. Juni 2019
in der Galerie im Ostflügel, Schloss Filseck

ISBN 978-3-9819931-1-0

Heft 3
Stephan Geiger
Günther C. Kirchberger –
Die Jahre in Bad Boll

Aufgelegt anlässlich der gleichnamigen Ausstellungen
vom 27. Juni bis 13. September 2020
in der Galerie im Ostflügel, Schloss Filseck
und der Evangelischen Akademie Bad Boll
vom 28. Juni bis 13. September 2020

ISBN 978-3-9819931-2-7

Katalog (als „Heft 4")
Stephan Geiger
Günther C. Kirchberger – Hard Edge

Aufgelegt anlässlich den gleichnamigen Ausstellungen:
31. Oktober bis 05. Dezember 2021
im Stadtmuseum Siegburg
14. Mai bis 31. August 2022
in der Galerie im Ostflügel auf Schloss Filseck

Kurator: Stephan Geiger

ISBN 978-3-9819931-3-4

Alle Publikationen der Schriftenreihe sind erhältlich über das Archiv G. C. Kirchberger bei der Schloss-Filseck-Stiftung der Kreissparkasse Göppingen

Kontakt:
Schloss-Filseck-Stiftung der
Kreissparkasse Göppingen
Marktstraße 2, 73033 Göppingen
Tel: 0 71 61 / 98 33 28-0
E-mail: info@schloss-filseck.de
www.schloss-filseck.de

Mit freundlicher Unterstützung

Kreissparkasse
Göppingen