

Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Positionen der 1960er Jahre. Farbe – Form – Zeichen“ in der Galerie Schlichtenmaier in Stuttgart am 27. Januar 2011.  
Text und Vortrag: Corinna Steimel M.A.

## **Positionen der 1960er Jahre. Farbe – Form – Zeichen**

**Dauer der Ausstellung: 28. Januar bis 19. März 2011**

Die aktuelle Präsentation ist als Gruppenausstellung konzipiert und widmet sich den 1960er Jahren, zweifellos eine Zeit, in der ein äußerst spannendes und aufregendes Kapitel der Kunstgeschichte Deutschlands geschrieben wurde.

An herausragenden Werken von insgesamt elf ausgewählten Künstlern, darunter bemerkenswerte Maler und Bildhauer, wird exemplarisch gezeigt wie sich in der jungen Bundesrepublik kreative Kräfte sammeln konnten, die von hoher Wichtigkeit für innovative Impulse und die weitere künstlerische Entwicklung sowohl im gesamten bundesdeutschen Bereich als auch über die nationalen Grenzen hinaus wurden.

Mit den verheerenden Erfahrungen aus dem Dritten Reich, in dem die Kunst zu einem Macht-Instrument umfunktioniert wurde, dem alle Kunstschaffenden Rechenschaft abzulegen hatten, setzte die deutsche Politik seit Mitte des 20. Jahrhunderts auf eine föderalistische und liberal geführte Kulturhoheit. Als Folge bildete sich kein einzelnes dominierendes Kunstzentrum aus, sodass sich Stuttgart, neben den anderen wichtigen Städten Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe und München, damals zu einer der wichtigsten Kunstmetropolen positionieren konnte.

Dreh- und Angelpunkte für das Entstehen eines liberalen künstlerischen Klimas und freier Kunstproduktion in Baden-Württemberg sind die Kunstakademien in Stuttgart und Karlsruhe.

Im 1. Weltkrieg noch an der Front eingesetzt, war der ehemalige Schüler Adolf Hölzels, Willi Baumeister, als dessen würdiger Nachfolger ab 1946 bis 1955 an der Stuttgarter Akademie tätig. Unter ihm und seinen fortschrittlichen Lehren konnte sich eine neue Generation von Künstlern gruppieren.

Eingebettet in diesen gemeinsamen Zeitkontext, der in besonderem Maße vom Geist des Um- und Aufbruchs geprägt war, entwickelten die Künstler in dieser Ausstellung

Arbeitsmethoden und Formensprachen, die trotz individueller Entwicklungen dennoch gemeinsame Berührungspunkte aufweisen:

Wie unser Untertitel zur gegenwärtigen Ausstellung „**Farbe – Form – Zeichen**“ andeutet, sind dies die drei wichtigen Stichpunkte bezüglich der künstlerischen Bestrebungen und Anliegen der hier versammelten Künstler. Experimentelles Erkunden und komplexe Fragestellungen sind für sie von gesteigertem Interesse. Inwieweit funktioniert das Zusammenspiel von Farbe und Form auf Basis geometrisierender Elemente? Was können elementare Farbformen für den bildnerischen Kontext in ihrer flächigen Wucht und ihrer raumschaffenden Funktion bedeuten? Hinzu kommt die künstlerische Herausforderung, durch den Einsatz dieser bildnerischen Mittel (Farbe und Form) eine Bedeutung zu transportieren, die als abstrahiertes allgemeingültiges Zeichen im Sinne einer Signalwirkung im Kunstwerk sichtbar wird.

Nach der nationalen Isolation und der allgemein herrschenden Verunsicherung im Kunstgeschehen nach Ende des Krieges, verwundert es nicht, dass die deutschen Künstler ihre wieder gewonnene Freiheit nutzen wollen. Zu ihrer Orientierung und Inspiration richteten sie den Blick auf internationale Entwicklungen, über die geografischen Grenzen hinaus, zunächst in Richtung der Noch-Kunstmropole Paris, die sich seit den vierziger Jahren unter dominierendem Einfluss der informellen Strömung befand. Mit der bewegungsimmanenten, lockeren Arbeitsweise und der freien Entscheidung für die Gegenstandslosigkeit assoziierten sie alles Ungezwungene, Unabhängige und Unbelastete.

Ab Ende der 1950er Jahre schwappen neben dem Abstrakten Expressionismus weitere verschiedene Strömungen über den großen Teich nach Deutschland. New York hatte Paris mittlerweile als führende Kunsthauptstadt abgelöst und sich zur neuen Kunstszene etabliert. Pop Art, Minimal Art mit ihrer Distanzierung vom Malprozess, Colourfield Painting, Hard-Edge, Concept Art oder Optical Art waren die neuen Ansätze in der Kunst, die von den Künstlern hierzulande bewusst wahrgenommen wurden.

Künstlerische Reaktionen und Gegenreaktionen auf diese Einflüsse sind in der Folge natürlich vorprogrammiert. Die Frühwerke der meisten hier vorgestellten Künstler weisen daher noch Arbeiten im informellen Stil auf. Jedoch gab es kein bloßes Imitieren oder Kopieren, da tatsächlich das Gegenteil der Fall war: Die nachrückende Generation deutete die neuen Tendenzen, integrierte diese, um sich gleich darauf wieder zu emanzipieren und am Ende etwas spezifisch Eigenständiges zu schaffen.

Als eine der konträren Positionen gilt in den beginnenden 60er Jahren der **Konstruktivismus**, d. h. der Bild-Kompositionen aus zusammengefügt geometrischen Formelementen. Diese auf einem klaren, rational nachvollziehbaren Fundament stehende Kunstauffassung ist mit der Tradition der **Konkreten Kunst** (1930 Manifest), deren erklärtes Ziel es war, der Form, Farbe und Bildgestaltung weitgehend Autonomie vom Gegenständlichen zuzugestehen, eng verwandt.

Ein besonders erwähnenswerter Bruch mit dem gestisch-informellen Stil hat **Peter Brüning**, der zwischen 1950 und 1952 Schüler von Willi Baumeister war, durchlebt. Im Jahre 1964 wendet dieser sich komplett von seinen ausdrucksstarken „brennenden Linien“ (Zitat von Manfred de la Motte) ab, um sich seiner eigenen, auf der Symbolsprache von Land- oder Straßenkarten fußenden Zeichensprache mit einer vereinfachenden Formgebung und einer an die Pop Art erinnernde Farbwahl zuzuwenden. Flächigkeit wird in den Werken durch die schablonenartig wirkenden Zeichen zwar thematisiert, jedoch von malerischen Elementen angereichert, sodass das illusionistische Räumlichkeitsempfinden nicht vollends aufgegeben wird. Unser Titelbild der Einladung zeigt, wie versiert Brüning bereits bekannte Symbolik mit eigenen Erfindungen anreichert, wodurch er eine stimmige Bildkomposition schafft. Kurze Zeit später lässt er einzelne Auskoppelungen seiner Gemälde, beispielsweise die Rheinkrümmung, als dreidimensionale Objekte entstehen, womit er vollständig aus den Begrenzungen seiner Leinwände ausbricht.

1955 noch Mitbegründer der **Gruppe 11**, der Kerngruppe des Informel in Stuttgart, beginnt ein weiterer ehemalige Schüler von Willi Baumeister, **Georg Karl Pfahler**, bereits Ende der 50er Jahre mit seinen blockhaft-formativen Arbeiten, die sich im Laufe des Jahrzehntes immer mehr geometrisieren, so dass er später als einziger deutscher Vertreter des deutschen Hard-Edge, oder der „Malerei der harten Kanten“, in die Kunstgeschichtsbücher Eingang findet. Die Zeugnisse dieser Phase können Sie direkt hinter mir und vorne entdecken. Der große Wiedererkennungswert dieser in Signalfarben gehaltener Gemälde basiert auf Pfahlers singulärem Konzept der „Farbformmalerei“. Ab etwa 1965 baut er es zu den Farb-Raum-Objekten aus, von dem eines im Stuttgarter Schlossgarten verwirklicht wurde. Die Plastik wird begebar, erobert sich den sie umgebenden Raum und wird selbst Raum und Architektur zugleich.

Ebenso hat **Lothar Quinte**, der schon mit seinen Schleierbildern aus dem Schatten des alles vereinnahmenden informellen Stils herausgetreten war, einen fortführenden Schritt unternommen, der ihn in den 70er Jahren dann zu seinen einprägsamen „Fächerbilder“ im Breitformat führen wird. Wenige Jahre zuvor entstehen seine bekannten „Schlitzbilder“. Der Kunsthistoriker HANS H. HOFSTÄTTER sprach in deren Zusammenhang einmal von der Inspiration, die Quinte wohl durch die damals publik gemachte Technik des Laserstrahles erhielt. Und tatsächlich bahnt sich in Quintes Schlitzbildern eine dünne Farblinie horizontal und kerzengerade ihren Weg über die Leinwand, um links und rechts davon aufgefächerte, feinste, in den Augen des Betrachters vibrierende Farbnuancierungen zu hinterlassen. In dieser Hinsicht sind Überlagerungen zur Op Art erkennbar.

Ein weiterer wesentlicher Anteil am Anschluss der Kunstlandschaft Südwestdeutschlands an die internationale Kunstszene ist, abgesehen von den Akademien, dem Stuttgarter Galeristen Hans-Jürgen Müller zuzuschreiben, der mit Mut, Weitsicht und Geschick vielversprechende deutsche Künstler für sein Programm auswählte, darunter Lenk, Pfahler, Reich, Quinte und Hauser. Durch den regelmäßigen ausstellungstechnischen Austausch mit amerikanischen Künstlern wie Frank Stella oder Robert Rauschenberg (Morris

Louis, Cy Twombly) konnte sich die Galerie Müller innerhalb weniger Jahre zum kulturellen Brenn- und Treffpunkt der Stuttgarter Avantgarde etablieren.

In der Malerei ist naheliegenderweise die Grundsubstanz die Farbe und diese wird damals durch das Erkunden ihrer Gesetzmäßigkeiten zum primären Inhalt der Bilder. Dabei unterscheiden sich jedoch die individuellen Arbeitsmethoden jedes Künstlers, diese Farbmaterie auf die Leinwand zu bannen.

Die Maler werden in diesem bestimmten Jahrzehnt zu regelrechten Regisseuren der Farbe wie es **Gotthard Graubner** auf seiner lebenslangen Suche nach dem Eigenleben dieses Materials wohl am konsequentesten betrieben hat. Von den ersten Farb-Abklatsch-Bildern geht seine konsequente Entwicklung über zu seinen bekannten „Kissenbildern“ bis hin zu den ab 1968 entstehenden Environments der „Nebelräumen“, in denen er die Pigmente in Reinform auflöst und diese kleinsten Teilchen als „körperlose Verdichtung von Farbe“ ganze Räume wortwörtlich durchfluten. Beim Betrachten des Werkes „Mit roten Randzonen“ von 1966/67 wird deutlich erkennbar, wie Graubner den Eigenwert der Farbe zelebriert und durch ihre feinen Farbabstufungen erlebbar macht. Durch die Zuhilfenahme von einer Perlongaze, die über einem mit Farbe getränkten Wattebausch gespannt wird, schließt er jegliche Art von Pinselspuren aus. Es entsteht ein kissenartig gewölbtes Gebilde, das den Bildraum subtil um eine weitere Ebene erweitert und die Flächigkeit des traditionellen Tafelbildes auf schwerelose Weise überwindet.

Auch bei dem ursprünglich als Architekt ausgebildeten **Rupprecht Geiger** wird der Pinsel als Malwerkzeug durch eine neue Technik ersetzt. In den häufig großformatigen Gemälden, wie dem umgangssprachlich als „Sonne“ betitelten Werk, zieht Geiger als einer der ersten die Spritzpistole als Malutensil heran, um, ohne von jeglichem Pinselduktus gestört zu werden, freiere Farbentfaltung zu garantieren sowie einen eindringlichere, geradezu plakathafte Wirkung zu ermöglichen. Sein großes Verdienst ist es, durch die reduzierte Verwendung von Grundfarben sowie Grundformen die Farbe aus der Form herauszulösen und somit deren geistige Kraft zum Ausdruck zu bringen. Indem

der Betrachter, nicht zuletzt durch die farbliche Spannung zwischen dem ungebrochenen Gelb und dem reinen Weiß zur sinnlichen Kontemplation eingeladen wird, ist das Werk der Farbfeldmalerei eines Marc Rothkos verwandt. Geiger, der bereits 1949 u. a. zusammen mit Willi Baumeister, Rolf Cavael und Fritz Winter die Künstlergruppe „Gegenstandslose“ gegründet hatte, die im darauf folgenden Jahr unter dem Namen „ZEN 49“ erstmals ausstellte, wird in den 70ern und 80ern durch seine überdimensional großen Skulpturen aus bemaltem Aluminium (vgl. Gasteig, München) oder den vorwiegend in Rot gehaltenen Planen seiner „Farb-Zelte“ für weiteres Aufsehen sorgen. In Geigers umfangreichem Oeuvre finden Skulptur, Architektur und die Malerei auf faszinierende Art zusammen.

**Rolf-Gunter Dienst**, auch als Verfasser wichtiger Publikationen zur Kunst bekannt, bedient sich der Farbe in Verbindung mit skripturalen Formelementen, um den Bildträger zu beleben und Rhythmik und Vibration zu suggerieren. Seine „Momentetagebücher“, die in der Zeit zwischen 1964 und 1969 entstanden, könnte man auch „geschriebene Gemälde“ nennen. Aus der Distanz betrachtet sehen sie aus wie überdimensionale, bunte Bänder in leuchtenden Farben und mutigen Farbkombinationen. Erst bei nahem betrachtet erkennt man die kleinen Linienbündel, welche wie fernöstliche Schriftzeichen anmuten und die in einem fortlaufenden Schreibprozess in unzähligen Variationen und Reihungen durch unregelmäßige, locker gesetzte Pinselstriche entstehen. Diese Arbeiten entstanden zu der Zeit, als Dienst sich der offenen Künstlergruppe „SYN“ in Baden-Baden angeschlossen hatte, deren selbst auferlegte Pflicht es war, ihre Werke lediglich auf bildnerischen Prinzipien aufzubauen und den reinen Form- und Farbmitteln zu huldigen – oder wie Dienst es einmal selbst besser ausdrückte: „die Farbe als Ereignis“ zu zelebrieren.

Wie durch den Blick durchs Mikroskop entdeckt der Betrachter stark vergrößerte Strukturen, die sich durch den Farb- und Formenreichtum vom bloßen Ornamentcharakter lösen und stattdessen gesteigerte Signalwirkung hervorrufen. Was aber nicht darüber hinwegtäuschen soll, wie es ihm in diesen Arbeiten eindrucksvoll gelingt, eine gleichmäßig pulsierende Oberfläche zu schaffen, in der eine Kommunikation

zwischen den oft gegensätzlichen Farbtönen und Farbfeldern zustande kommt. Die einzelnen Farbfelder können als Körper oder als Fläche, als das Bild zusammensetzendes oder als ein größeres Bildfeld unterteilendes Element wahrgenommen werden. Das höchst variable Verhältnis von Muster zum Grund ist zum Verständnis dieser Werke von entscheidender Wichtigkeit.

Im Bereich der **Bildhauerei** konnte sich Stuttgart ebenso überzeugend am Puls der Zeit positionieren. Den Bildhauer Thomas Lenk zog es aus Berlin hier her, Paul Reich, ein gebürtiger Sachse, der aus der ehemaligen DDR geflüchtet war, schlug in der Gegend seine Zelte auf und auch Otto Herbert Hajek, geboren im Sudetenland, bekannte sich zu Stuttgart. Neben den Lokalgrößen Erich Hauser und Gerlinde Beck, die hier bereits früh große Erfolge feierten, waren es diese zugewanderten Künstler, die Stuttgarts Ruf als zweites führendes Zentrum der Plastik (neben Berlin) in den 60er Jahren absicherten. Bei den nicht mehr dem Gegenstand verpflichteten Bildhauern rücken – analog zu den Entwicklungen in der Malerei – das Material und seine Bearbeitung in den Vordergrund des Interesses. Traditionelle Steinbildhauerei spielt so gut wie keine Rolle. Die Künstler versuchen sich lieber im Umgang mit neuartigen Materialien, wie dem Acryl- oder Plexiglas und dem Stahl. Dabei werden diverse gestalterische Problemstellungen, der Raum und die Bewegung wichtig. Auch die Eigengesetzlichkeit von Plastik oder deren integrierende Raumwirkung rücken ins künstlerische Bewusstsein. Der Einsatz von Farben nimmt in dieser Zeit drastisch zu. Bemalte Teile und Materialästhetik schließen sich nicht mehr aus, sondern ergänzen sich zu etwas Einzigartigem.

Wie die Arbeiten von **Otto Herbert Hajek** und von **Thomas Lenk** vortrefflich zeigen, entstehen Skulpturen, die nach streng tektonischen Prinzipien funktionieren, wobei beide Bildhauer ebenfalls ihre Wurzeln in der informellen Formensprache hatten.

Der junge Hajek gestaltete zerklüftete, zugewachsene Knoten aus Bronze, in denen sein Empfinden für Räumlichkeit schon zum Tragen kommt. Seine „Raumknoten“ und die späteren „Raumschichtungen“ werden allseitig vom Raum durchströmt und reagieren auf ihren Umraum, indem sie sich ihren eigenen Raum erobern und simultan Raum schaffen.

In seinem 1967 entstandenen „Farbweg“ ist das Formenrepertoire reduzierter und klarer. Es ziehen sich königsblaue Farbbänder, die man erst beim schrägen Blick auf die von vorn in kühlem Silber erstrahlende Aluminiumplastik entdeckt, über die architektonischen Elemente. Diese Farbakzentuierung setzt Hajek bewusst ein, um die Teile der Plastik schlüssig zu verbinden und gleichzeitig mit dem Umraum zu verknüpfen. Hajeks Skulpturen werden zu aussagkräftigen Zeichen mit unübersehbarem Signalcharakter. Seine späteren Arbeiten im öffentlichen Raum stehen als ausdrucksstark farbenfrohe Stadtzeichen am Straßenrand, wie seine Großplastik an der Theodor-Heuss Straße beweist.

Die Verteilung der Einzelfiguren im Verhältnis zur gesamten Fläche wird unter optischen Gesichtspunkten relevant. Grenzverwischungen zwischen Architektur und Skulptur existieren immer dort, wo durch die bestimmte Gestaltung einer Skulptur verändernd in den umgebenden Raum eingegriffen wird, wie **Thomas Lenks** „Schichtungs-Relief 16“ aus dem Jahre 1965 deutlich vor Augen führt. Die reliefartige Plastik bedient sich hier einem aus der Malerei stammenden Kunstgriff, da sie die Perspektive und Distanzerfahrung zum eigentlichen Thema erhebt. Lenk erteilt dem idealen Standpunkt für den Betrachter eine totale Absage. Das durchgängige Motiv dieser, ab 1964 ausgeführten, und ihn unmittelbar berühmt machenden Werkgruppe der „Schichtungen“ ist zum einen eine übergreifende, vom Rechteck bestimmte Gestalt, verbunden mit flach hintereinander gestaffelten Scheiben gleicher Form und gleichen Ausmaßes. (runde, dreieckige oder viereckige). Eine absichtliche Störung wird durch den Einsatz von Leuchtfarben wie Silber oder Neonfarben auf den Frontplatten des Reliefs erreicht. Diese klar gegliederten Gestaltungsprinzipien, die serielle Anordnung und die mit Vorliebe verwendeten Materialien Holz, Plexiglas, Stahl und Aluminium lassen Lenks Anregung durch die Minimal Art vermuten. Jedoch muss ausdrücklich gesagt werden, dass er mit seinen Schichtungen ein revolutionäres bildhauerisches Konzept entwickelt, mit dem er eine international beachtete Position bezieht, die sich deutlich von seinen amerikanischen und englischen Kollegen Donald Judd oder William Turnbull, (Philip King oder Tony Smith) unterscheidet.



In der Architektur schon damals erfolgreich erprobt, kommt bei **Paul Reich** erstmals Acrylglas als Gestaltungsmittel zum Einsatz. Reich, dessen frühe Arbeiten dem informellen Frühwerk Hajeks ähneln, ist der erste Bildhauer, der geradezu exzessiv mit diesem Medium arbeitet und mit den im Grunde unvereinbaren Werkstoffen Bronze und Stein kombiniert. In seiner Lichtplastik „kö I“, aus dem Jahr 1961, geht ein Kern aus schlackigem Stein ohne klar erkennbare Grenze in Bronze über, die sich wie Schmelzformen ausbreitet, verästelt und ihrerseits wieder eingeschmolzen und als tentakelhafte Arme geformt durch die fünffach hintereinander gereihten Acrylglasscheiben durchstoßen. Die Verwendung der heterogenen Stoffe gerät völlig in Vergessenheit obwohl die Plastik architektonisch richtigen Prinzipien gehorcht, indem das Lasten dem Stein, das Tragen dem Metall und das Schweben dem Glas zugeordnet wird. Durch die Verwendung von Glas und dessen visuelle Raumhaltigkeit thematisiert Reich die Lichtdurchlässigkeit und erreicht eine Verzahnung mit dem Raum. Kurt Leonhard brachte es einmal mit dem folgenden Satz auf den Punkt: „Die Luft schien nun auch für die Plastik darstellbar geworden.“ Je nachdem, wie viele Glasscheiben hintereinander gestaffelt angebracht sind, ob sie getrübt, von Hitze und Ruß bräunlich oder sogar schwarz getönt sind, verändert sich demzufolge die Qualität des Raumes. Die Rußverfärbungen wirken dabei wie malerische Elemente und ersetzen einen Farbauftrag auf ausgeklügelte Weise.

Wenn man lediglich über den Herstellungsprozess der Arbeiten von **Erich Hauser** hören oder lesen würde, könnte man eventuell in Versuchung geraten ihn, aufgrund der verwendeten Stahlplatten, die er durch partielles Erhitzen biegsam macht und nach dem Prinzip der Montage zusammenschweißt, mit dem amerikanischen Minimalismus-Strömung in Verbindung zu bringen. Jedoch nimmt er mit seinem bildhauerischen Schaffen definitiv eine Sonderstellung ein. Was ihn sein ganzes Schaffen hindurch fasziniert, ist die energetische Entfaltung seiner Plastiken in den Raum und die Dynamik, die sich von alleine aus der Gestaltung her ableitete. Im gleichzeitigen Besitzergreifen des Raumvolumens seiner Plastiken werden regelrechte Raumumspannungen gebildet.

Während die Arbeit „Stahl 3/66“ im Eingangsbereich noch deutliche Bearbeitungsspuren aufweist, hat die drei Jahre später entstandene Skulptur weiter hinten eine polierte, makellose Außenhaut. In den Folgejahren orientiert sich Hauser überwiegend an der geometrischen Form der Säule als sein Grundmotiv. Die „Doppelsäule“ von 1969 macht Hausers künstlerische Entwicklung weg von der kristallinen-organischen, hin zu einer geometrischeren Formensprache gut nachvollziehbar. Jedoch werden diese Säulen im Hauserschen Kunstverständnis nicht statisch verstanden, sondern: Durch den Knick in einer der beiden Säulen gelingt es ihm vorzüglich einen Moment der Bewegung einzufrieren. Ein schönes Beispiel für Hausers späte Phase der 80er Jahre ist auf dem Kernerplatz in Stuttgart–Mitte platziert. Inmitten des dortigen Kreisverkehrs thront die Stahlplastik majestätisch und erhebt sich mit voller Kraft, die Grenze zur Aggressivität nicht überschreitend, in die Senkrechte empor.

Die gebürtige Schwäbin **Gerlinde Beck** nimmt dahingehend eine spezielle Position ein, da sie in der Gestaltung ihrer Skulpturen immer von der menschlichen Figur ausgeht. Mit ihren Variationen zur Stele, versucht sie eine abstrahierende gestalterische Interpretation des Menschen. Diese Stelen aus Stahl, in denen verstärkt der Konstruktionsgehalt betont wird, zeigen sich als kühne Bauten aus aufeinander gesetzten größeren und kleineren Quaderblöcken. Der kleinste Block bildet dabei den Fuß. Zusammen mit teilweise bedenklich aussehenden Schrägstellungen wird genau der Moment beschworen, in dem die Figur gerade noch genug Halt hat, um nicht einzustürzen. Zeitlebens waren der ebenfalls ehemaligen Schülerin von Willi Baumeister, Raum und Bewegung wesentliche Ausdrucksmomente ihrer Plastiken. Ab 1967 widmet sie sich dem Thema der Röhre, bei denen sie Inneres und Äußeres dadurch verbindet, dass sie wie in einem Querschnitt einen verschachtelten Einblick in das Innenleben der Röhren gibt, das zusätzlich durch Farbe aktiviert wird. Innenraum und Außenraum werden wiederum miteinander in Beziehung gesetzt. Die Signalfarbe Orange scheint ihr dabei besonders geeignet gewesen zu sein und wird zu ihrem Markenzeichen.

Im 20. Jahrhundert, mit seinen diversen parallel existierenden Strömungen und Kunstismen (Kubismus, Dadaismus, Surrealismus, Expressionismus, Symbolismus, Futurismus etc.) nehmen die 1960er Jahre eine Schlüsselstellung ein. Die aufkeimende neue Freiheit nach den Kriegswirren war der perfekte Nährboden für innovative Impulse und provokante Ideengebäude. Es stellte sich als ein Aufbegehren einer ganzen Generation heraus.

Die Künstler damals verbanden mit der notwendigen Erneuerung der Kunst eine gesellschaftsverändernde Macht, die herrschende Verhältnisse untergraben konnte. Sie beabsichtigten gleichzeitig, die Kunst als einen wesentlichen Bestandteil der Gesellschaft zu etablieren. Daher kamen ihnen die modernen Versprechungen der Großstadt entgegen, die für sie mit all ihren neu entstandenen Bauten, blinkenden Lichtern und grellfarbigen Leuchtreklamen die absolute Weltoffenheit verkörperte. Folglich machten sie den Stadtraum zu ihrem neuen Aktionsfeld. So gehen die Errungenschaften der 60er mit den ihnen innewohnenden Tendenzen zu Grenzüberschreitungen in den Gattungen der Malerei, Bildhauerei und Architektur, nahtlos in die Konzeption von Großplastiken und Architekturprojekte im öffentlichen Raum über, die in den 70ern und 80ern realisiert werden und heute das Stadtbild Stuttgarts prägen. Als abschließende Beispiele sollen stellvertretend die von Thomas Lenk gestaltete U-Bahn Station Friedrichsbau (Börse) und die von Gerlinde Beck ausgeführte Wasserskulptur am Rotebühlplatz, welche die verschiedenen Ebenen des Zugangs zur Stadtbahn-Haltestelle miteinander verbindet, erwähnt werden. Diese und die heute hier gezeigten Werke mit ihren formal verschlüsselten Bildinhalten strahlen bis in unsere Zeit hinein eine ungebrochene Aktualität und Modernität aus.