

Benjamin Vautier.

Einführung in das Werk  
und Überlegungen zur autothematichen Reflexion  
des künstlerischen Selbstverständnisses.

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät  
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität  
zu Bonn

vorgelegt von  
Barbara Roosen  
aus Bonn

Bonn 2007

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Erstgutachterin: Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet

Zweitgutachter: Prof. Dr. Olaf Peters

Tag der mündlichen Prüfung: 30. August 2007

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn  
[http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss\\_online](http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online) elektronisch publiziert

Meinem Vater,

der mich lehrte, dass man zum Abschluss bringt, was man begonnen hat.

# INHALTSVERZEICHNIS

## A EINLEITUNG

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. Einführung in Thematik und Methodik der Arbeit</b>  | <b>1</b>  |
| <b>1.1 Problemstellung</b>  | <b>1</b>  |
| <b>1.2 Forschungsstand</b>  | <b>3</b>  |
| 1.2.1 Methodische Grundlagen  | 3         |
| 1.2.2 Überblick und Kritik der Literatur zu Vautier   | 5         |
| 1.2.3 Zum Umgang mit der vorhandenen Literatur  | 7         |
| <b>1.3 Konzeption der Arbeit</b>  | <b>9</b>  |
| <b>2. Zur Situation der Kunst im Frankreich des 20. Jahrhunderts</b>                                  | <b>14</b> |
| <b>2.1 Das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts</b>        | <b>14</b> |
| <b>2.2 Der Zweite Weltkrieg und seine Auswirkungen</b>  | <b>18</b> |
| 2.2.1 Künstlerische Tendenzen der 1950er Jahre: Höhepunkt der Abstraktion                             | 18        |
| 2.2.2 Entwicklungen der 1960er Jahre: Erschließung neuer Realitäten und Erweiterung des Kunstbegriffs | 21        |
| 2.2.3 Die Kunstszene in Nizza um 1950   | 24        |

## B BENJAMIN VAUTIER

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. Der Weg zum Künstlertum</b>  | <b>27</b> |
| <b>1.1 Die Eingliederung in die Kunstszene Nizzas</b>                                | <b>27</b> |
| 1.1.1 Die Reisen bis zur Sesshaftigkeit in Nizza                                     | 27        |
| 1.1.2 Die Gründung des „Laboratoire 32“  | 29        |
| 1.1.3 Die Bedeutung des „Laboratoire 32“ für die Niçoiser Kunstszene                 | 31        |
| <b>1.2 Vautiers künstlerische Gedankenwelt und ihre philosophischen Bezugspunkte</b> | <b>35</b> |
| 1.2.1 Die frühen Notizbücher   | 35        |
| 1.2.2 Die Aspekte „Vérité“, „Tout“ und „Nouveau“                                     | 37        |
| 1.2.3 Die Rolle des „Ego“  | 41        |
| <b>1.3 Zwischenergebnis</b>  | <b>45</b> |

## **2. Die Erläuterung des theoretischen Hintergrundes anhand der Betrachtung verschiedener**

|   |            |
|---|------------|
| <b>Werkgruppen</b>  | <b>47</b>  |
| <b>2.1 „Nouveau“ – Die Schrift in der Kunst</b>   | <b>47</b>  |
| 2.1.1 Die Suche nach „ <i>Neuem</i> “   | 47         |
| 2.1.2 Die „ <i>Poèmes très courts</i> “ – Entstehung und Versuche der Veröffentlichung              | 52         |
| 2.1.3 Das Schreiben in der Kunst Vautiers   | 55         |
| 2.1.3.1 Der Einfluss Yves Kleins  | 55         |
| 2.1.3.2 Exkurs zum Hintergrund: Das Verhältnis von Schrift und Bild in der Kunst                    | 57         |
| 2.1.3.3 Die Schriftbilder Vautiers  | 60         |
| 2.1.3.3.1 Technische Besonderheiten   | 60         |
| 2.1.3.3.2 Problematik der Datierung   | 67         |
| 2.1.3.4 Das Schreiben über Kunst: Vautiers Text „ <i>Esthetique</i> “ (1965)                        | 70         |
| <b>2.2 „Vérité“ – Das Einbringen des Alltags in den Kunstkontext</b>                                | <b>74</b>  |
| 2.2.1 Die Suche nach „ <i>Wahrheit</i> “  | 74         |
| 2.2.2 Exkurs zum Hintergrund: Duchamp und die <i>Appropriation Art</i>                              | 77         |
| 2.2.3 Die Aneignung des „ <i>wahren</i> “ Lebens bei Vautier  | 82         |
| 2.2.3.1 Die „ <i>Appropriations</i> “ – Die Transformation vom Gegenstand zum Kunstobjekt           | 82         |
| 2.2.3.1.1 Aneignung durch Montage zum Kunstobjekt   | 84         |
| 2.2.3.1.2 Aneignung durch die Signatur des Künstlers  | 87         |
| 2.2.3.1.3 Aneignung von Immateriellem   | 91         |
| 2.2.3.2 Die „ <i>Gestes</i> “ – Die Transformation von der Handlung zur Kunstaktion                 | 96         |
| 2.2.3.2.1 Verschiedene Kategorien der „ <i>Gestes</i> “   | 98         |
| 2.2.3.2.2 Kunsthistorische Problemstellungen der „ <i>Gestes</i> “                                  | 99         |
| <b>2.3 „Tout“ – Die Verbindung von Kunst und Leben</b>  | <b>102</b> |
| 2.3.1 Die ersten Kontakte zur <i>Fluxus</i> -Bewegung   | 102        |
| 2.3.2 Exkurs zum Hintergrund: <i>Fluxus</i> – Definition und Genese                                 | 103        |
| 2.3.3 Die <i>Fluxus</i> -Aktivitäten Vautiers   | 110        |
| 2.3.3.1 Die „ <i>Misfits Fair</i> “, <i>Gallery One</i> , London, 23.10. - 08.11.1962               | 110        |
| 2.3.3.2 Das erste „ <i>Fluxus-Festival</i> “ in Nizza, <i>Hôtel Scribe</i> , 25.07. - 03.08.1963    | 117        |
| 2.3.3.3 Die Weiterführung der <i>Fluxus</i> -Ideen nach 1963 in Nizza und auf internationaler Ebene | 124        |
| <b>2.4 Zwischenergebnis</b>   | <b>129</b> |

|   |            |
|---|------------|
| <b>3. Die autothematische Reflexion des „Ego“ bis zur Mitte der 1970er Jahre</b>  | <b>132</b> |
| <b>3.1 Die theoretischen Texte</b>  | <b>132</b> |
| 3.1.1 Die frühesten selbstreflexiven Texte:   |            |
| „Premier Manifeste sur l'Art“ (1958) und „Manifeste“ (1960)   | 133        |
| 3.1.2 Die Veränderung des „Ego“ als Möglichkeit der Innovation:   |            |
| „Esthetique“ (1965)   | 135        |
| 3.1.3 Die „postmoderne“ Einsicht in die Unmöglichkeit künstlerischer Innovation:  |            |
| „Pour faire du nouveau après Dada“ (1966) und „Lettre expédiée à 100 artistes ratés“ (1966)   | 139        |
| 3.1.4 Der Ausstieg aus der Kunst:   |            |
| „L'Art est inutile. Plus d'Art“ (1966) und „Ben abandonne l'Art“ (1967)   | 141        |
| 3.1.5 Der Versuch, das „Ego“ zu überwinden:   |            |
| „Tract“ (1967), „Position envers l'Art“ (1968), „Pour changer l'Art il faut détruire le moi“ (1968) und „Mon actuelle position en art“ (1969) | 143        |
| 3.1.6 Die Forderung nach Erneuerung der Kunstgeschichte als Lösung der „Ego“-Problematik:<br>Weitere Texte (1971-73)                          | 147        |
| <b>3.2 Die praktischen Arbeiten</b>   | <b>150</b> |
| 3.2.1 „Ecritures“   | 150        |
| 3.2.1.1 Das „Ego“ in den <i>Ecritures</i> bis etwa 1965   | 151        |
| 3.2.1.2 Die autothematische Reflexion des „Ego“ in den <i>Ecritures</i> ab etwa 1965  | 152        |
| 3.2.2 „Déconstruction (de l'œuvre de l'art)“ (1973)   | 155        |
| 3.2.2.1 Die Entstehung  | 155        |
| 3.2.2.2 „L'Artiste“   | 158        |
| 3.2.2.3 „La Matière“  | 161        |
| 3.2.2.4 „La Réalité extérieure“   | 166        |
| 3.2.2.5 „L'Idéologie“   | 169        |
| 3.2.2.6 Vautiers Schlussfolgerungen   | 174        |
| 3.2.3 „Exercice envers l'Ego“ (1973)  | 177        |
| 3.2.4 „Autocritique“ (1974)   | 179        |
| <b>3.3 Zwischenergebnis</b>   | <b>181</b> |

## **C AUSBLICK UND SCHLUSS: VAUTIERS KÜNSTLERISCHES ARBEITEN NACH DER EINSICHT**

### **IN DAS SCHEITERN DER EIGENEN ANFORDERUNGEN**

**183**

- |  |            |
|--|------------|
| <b>1. Neue Gelassenheit und „<i>Freie Figuration</i>“</b>                    | <b>183</b> |
| <b>2. Die Frage des Kunstmarktes – Vautier als „erfolgreicher“ Künstler?</b> | <b>186</b> |
| <b>3. Vautiers Position heute</b>  | <b>190</b> |

## **D ANHANG**

- 1. Biografischer Überblick**
- 2. Ausstellungsverzeichnis des „*Laboratoire 32*“ (1958-72)**
- 3. Transkription der geführten Interviews**
- 4. Bibliografie**
- 5. Abbildungen**
- 6. Abbildungsnachweis**

### A EINLEITUNG

#### 1. Einführung in Thematik und Methodik der Arbeit

##### *1.1 Problemstellung*

*„Ben dit: ‚Mon travail c’est ce que je pense de l’art‘  
même si parfois sa peinture déborde sa pensée.“<sup>1</sup>*

Mit diesen Worten leitete der Herausgeber Giancarlo Politi im Jahr 1975 eine Sammlung von Texten des Künstlers Benjamin Vautier, genannt „Ben“, ein. Der 1935 in Neapel geborene und heute in Nizza arbeitende Künstler schafft seit dem Ende der 1950er Jahre auf seiner Vision einer „Totalen Kunst“ aufbauend nahezu jeden Tag unzählige intermediale Werke in Form von Gemälden, Schriftbildern, Texten, Plastiken, Objekten, Installationen, Performances, Theaterstücken oder Filmen. Inhaltlich beschäftigen sie sich vor allem mit den Innovationsmöglichkeiten innerhalb der Kunst und der gesellschaftlichen Stellung der eigenen Künstlerperson. Seit dem Ende der 1970er Jahre widmete sich Vautier darüber hinaus auch politischen oder ethnischen Fragestellungen.

Die formal sehr heterogenen Arbeiten werden erst durch das ihnen zugrunde liegende Konzept zu einem schlüssigen Ganzen: jenes der intensiven Auseinandersetzung des Künstlers mit den Zielen von Kunst im Allgemeinen sowie mit seiner eigenen Künstlerpersönlichkeit, seinem „Ego“, im Speziellen. Immer wieder stellt Vautier in seinen Werken die Fragen nach dem Sinn und Zweck zeitgenössischer Kunst sowie dem damit zusammenhängenden Stellenwert des Künstlers in der modernen Gesellschaft.

In Frankreich gehört Vautier bis heute zu den bekanntesten und aktivsten Künstlern seiner Generation, doch ist sein Einfluss auf internationaler Ebene als weniger bedeutsam zu bezeichnen. Auch von der Kunstwissenschaft wurde Vautier bisher kaum beachtet. An R. Nabakowskis Feststellung aus dem Jahr 1971, dass „*der Name Ben Vautier [...] vielen durch seine Zugehörigkeit zur Fluxusbewegung bekannt*“<sup>2</sup> sei, indes „*weitaus unbekannt blieb [...], welche künstlerische Aktivität mit diesem Namen in Verbindung zu bringen*

---

<sup>1</sup> Politi, 1975, S. 9.

<sup>2</sup> Nabakowski, 1971, n.p.

ist“<sup>3</sup>, hat sich nicht viel verändert. Die vorliegende Dissertation setzt sich daher zunächst zum Ziel, die Grundideen des Vautier'schen Werkes aufzuschlüsseln und sie nachvollziehbar zu machen. Die Herausforderung besteht dabei vor allem darin, das umfangreiche Œuvre des Künstlers so vorzustellen, dass ein Eindruck des Gesamtwerkes vermittelt werden kann, ohne sich in der Deutung einzelner Werke zu verlieren.<sup>4</sup>

Obwohl noch kein Werkverzeichnis Vautiers vorliegt, verfolgt die Dissertation aufgrund der immensen Quantität der Arbeiten nicht das Ziel, ein solches zu erstellen. Sie widmet sich vielmehr anhand ausgewählter Werkgruppen den thematischen Schwerpunkten, die im Schaffen Vautiers von grundlegender Bedeutung sind.<sup>5</sup> Es ist vorweg zu nehmen, dass einige Aspekte des Gesamtwerkes bedingt durch diese Vorgehensweise nicht eingehend thematisiert werden können oder nur kurz auf sie verwiesen werden kann, doch steht im Vordergrund der Untersuchung, einen ersten Überblick über Vautiers Œuvre zu ermöglichen.

Von besonderem Interesse ist für die vorliegende Untersuchung der Aspekt der autothematischen Reflexion Vautiers. Durch seine Auseinandersetzung mit bereits vorhandenen künstlerischen Phänomenen und Ideen stehen seine Arbeiten sinnbildlich für die unter dem Begriff der „Postmoderne“<sup>6</sup> subsumierte Kunst seit den 1960er Jahren. Sie lassen die Fragestellungen und das Problembewusstsein der Künstler dieser Zeit am praktischen Beispiel erfahrbar machen. Die Analyse der schriftlichen Zeugnisse des Künstlers wird folglich immer wieder den Kern der Argumentation bilden, wobei stets zu beachten ist, dass die Selbstäußerungen Vautiers kritisch gesehen werden müssen und nicht als alles erklärende

---

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Letzteres entspräche nicht der Denkweise Vautiers, der seine Arbeiten nicht bis ins kleinste Detail durchplant, sondern sie stets aus seinem Gefühl heraus sehr unmittelbar erstellt. Dieser Aspekt von Vautiers Arbeiten erschließt sich vor allem durch den persönlichen Kontakt zum Künstler und durch die Beobachtung seines Schaffensprozesses. Zwar hat Vautier stets eine konkrete Vorstellung von dem Werk, das er zu kreieren im Begriff ist, doch wenn es nach dem häufig sehr kurzen Arbeitsprozess anders aussieht als geplant, so akzeptiert der Künstler dies als naturgegeben und auch richtig.

<sup>5</sup> Diese werden in Kapitel B.1.2 bzw. innerhalb der Analysen der einzelnen Werkgruppen vorgestellt, weshalb auf eine Definition der Arbeitsbegriffe in der Einführung verzichtet wird.

<sup>6</sup> In der Philosophie bezeichnet der Begriff der „Postmoderne“ ganz allgemein die Reflexion über den gegenwärtigen Kulturstand. In der vorliegenden Arbeit wird die „Postmoderne“ speziell auch mit der Einsicht der Unmöglichkeit von „Fortschritt“ in der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg in Zusammenhang gebracht. Neue Erkenntnismodelle können demzufolge lediglich noch über Kombinationen von bereits Bekanntem gewonnen werden. Zur Diskussion des Begriffs vgl. Huyssen/Scherpe, 1986; Conrad/Kessel, 1994; Butler, 2002.

„Wahrheiten“ angenommen werden dürfen. Dies wurde auch bei der Auswertung der von der Autorin mit dem Künstler geführten Interviews berücksichtigt.<sup>7</sup>

### *1.2 Forschungsstand*

#### **1.2.1 Methodische Grundlagen**

Methodisch orientiert sich die vorliegende Arbeit an der Forderung einer soziologisch beeinflussten kunsthistorischen Forschung, wie sie sich spätestens seit Mitte der 1980er Jahre durchgesetzt hat.<sup>8</sup> Demnach wird vorausgesetzt, dass Entstehungszeit und -umfeld sowie die Persönlichkeit des Künstlers in die Untersuchung von Kunstwerken miteinzufließen haben, weil sie für die Kunstproduktion von grundlegender Bedeutung sind. Der Kontextualisierung von Vautiers Arbeiten widmen sich aus diesem Grund einige Exkurse zu Künstlerpersönlichkeiten oder Stilrichtungen, die ihn in seinem Schaffen beeinflusst haben und auf die er sich zum Teil auch dezidiert bezieht.

Entstanden ist diese Prämisse bereits im Zusammenhang mit der Etablierung der Sozialwissenschaften und der Psychoanalyse zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In der Kunstgeschichte erarbeitete Aby Warburg etwa zu dieser Zeit den kulturwissenschaftlich-ikonologischen Ansatz.<sup>9</sup> Warburg wollte unter einem Bild eine Art Auffangorgan verstanden wissen, ein Ventil für menschliche Gefühle, das zu analysieren Kenntnis über den kulturellen Hintergrund des Urhebers notwendig macht.

Den ersten Versuch, die Persönlichkeit eines Künstlers mit in die Analyse von Kunstwerken einzubeziehen und die Entstehung des Mythos um den Beruf des Künstlers zu ergründen, machten Ernst Kris und Otto Kurz 1934 mit ihrem Werk *„Die Legende vom Künstler“*.<sup>10</sup> Es folgten weitere soziologisch beeinflusste Studien,<sup>11</sup> bis die Kunsthistoriker Rudolf und Margot Wittkower 1963 erstmals dezidiert das Bild des Künstlers als eines „Au-

---

<sup>7</sup> Zur Problematik des Künstlerinterviews vgl. Lichtin, 2004; Diers, 2004.

<sup>8</sup> Vgl. Belting, 1983; ders., 1995; Bonnet/Kopp-Schmidt, 1995; Kultermann, 1996, S. 240f.; Beaucamp, 1998, S. 68-72; Ruppert, 1998.

<sup>9</sup> Vgl. Brassat/Kohle, 2003, S. 42.

<sup>10</sup> Kris/Kurz, 1934. Bezeichnend ist die vorsichtige Titelwahl: *„Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch“*.

<sup>11</sup> Vgl. beispielsweise Wackernagel, 1938; Mukařovský, 1944; Antal, 1948; Roh, 1948; Watson, 1951; Hauser, 1953.

„Außenseiters der Gesellschaft“ thematisierten.<sup>12</sup> Ihnen zufolge stimmt die Gesellschaft darin überein, dass Künstler

*„egozentrisch, temperamentvoll, neurotisch, rebellisch, unzuverlässig, ausschweifend, extravagant, von ihrer Arbeit besessen, der bürgerlichen Gesellschaft entfremdet und [...] schwierige Lebensgefährten sind und immer waren“<sup>13</sup>.*

Zwar beschränkten sich die Autoren auf die Untersuchung von Künstlerpersönlichkeiten bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, doch hat das von ihnen entworfene Bild des Künstlers als eines „Außenseiters der Gesellschaft“ bis heute Gültigkeit und ist daher auch für die Analyse des Verhältnisses zwischen „modernem Künstler“<sup>14</sup> und Öffentlichkeit noch immer relevant.<sup>15</sup>

Vorangetrieben durch die 68-er Bewegung mehrten sich im Laufe der 1970er Jahre die soziologisch orientierten Untersuchungen über Künstler und ihr Publikum<sup>16</sup> und in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre setzte sich das Interesse an den gesellschaftlichen Bedingungen des Künstlers infolge des sozialwissenschaftlichen Paradigmas der 1970er Jahre, wie anfangs erwähnt, endgültig durch. So orientiert sich auch die vorliegende Arbeit an dieser bewährten soziologischen Methodik und verknüpft sie mit einem künstlerpsychologischen Ansatz.

---

<sup>12</sup> Vgl. Wittkower, 1965, S. auch Warnke, 1985, S. 11f. und Thurn, 1997, S. 106f. Werner Hofmann prägte in diesem Zusammenhang den Begriff des „entfremdeten Künstlers“ (s. Hofmann, 1979, S. 214-231).

<sup>13</sup> Wittkower, 1965, S. VII. Vgl. Hierzu Stöhr, 1993, S. 142.

<sup>14</sup> Zur Definition des „modernen Künstlers“ vgl. Ruppert, 1998, S. 27f.

<sup>15</sup> Die Frage, ob die Künstler diese Außenseiterstellung möglicherweise bewusst durch ihre Selbstinszenierung hervorrufen, wird bei den Autoren nicht dezidiert diskutiert. Sie schreiben diesen Status wie der englische Titel der Publikation, „Born under Saturn“, bereits verrät vielmehr besonderen Umständen ihrer Lebenssituation zu.

<sup>16</sup> S. beispielsweise Herrmann, 1971; Müller / Bredekamp / Hinz, 1972; Hauser, 1974; Bredekamp, 1975; Mendieta y Nuñez 1977. Die „Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie“ widmete dem Thema 1974 eine Sonderausgabe (s. Silberman/König, 1974).

### 1.2.2 Überblick und Kritik der Literatur zu Vautier

Bezüglich des Forschungsstandes zu Benjamin Vautier ist vor diesem Hintergrund festzustellen, dass bisher keine wissenschaftliche Monografie über den Künstler verfasst wurde, die den Forderungen der gewählten Methodik nachkommt. Generell ist die Zahl der Veröffentlichungen über Vautier sehr überschaubar und besteht neben Ausstellungskatalogen vor allem aus Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln.

Einen ersten visuellen Überblick über Vautiers Œuvre ermöglichen einige wenige Kataloge – darunter die umfassendsten von den Retrospektiven in Marseille 1995 und Nizza 2001. Neben den zahlreichen Abbildungen ermöglichen sie im Textteil jedoch keine objektive, wissenschaftlich fundierte Auseinandersetzung mit dem Künstler und seinem Werk, sondern versammeln im Regelfall lediglich Interviews mit ihm, von Vautier für die Publikation selbst verfasste Texte oder kurze Auszüge aus seinen früheren Schriften.

Hier muss angemerkt werden, dass Vautier äußerst kommunikativ ist, meist bereitwillig für Interviews zur Verfügung steht und seine Meinung auch ungefragt äußert. Bei allen Ausstellungsprojekten um seine Kunst war er daher stark involviert, sodass wiederum davon auszugehen ist, dass seine stark präsente Persönlichkeit auch auf die Artikel der an der jeweiligen Ausstellung beteiligten Autoren einen sehr hohen Einfluss ausgeübt hat. Die Ausstellungskataloge bieten somit mehr aufgrund ihrer starken Bebilderung die Möglichkeit, sich mit Vautiers Œuvre auseinanderzusetzen, als aufgrund ihrer Textbeiträge.

Die Ausstellungskataloge bilden jedoch – zusammen mit Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln von ebenso fraglicher wissenschaftlicher Qualität – einen recht kleinen Teil der vorhandenen Literatur; ihr Großteil besteht vielmehr aus der Primärliteratur, eigenen theoretischen Publikationen und Artikeln Vautiers, die ein reiches Fundament für die Beschäftigung mit seiner Kunst bilden. Häufig lässt sich kaum unterscheiden, ob es sich bei einer Äußerung um einen erläuternden Text oder um ein eigenständiges, poetisches Kunstwerk handelt, da seine Schriften auch einen wichtigen Bestandteil seines bildnerischen Œuvres ausmachen.

Die frühesten als theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst zu verstehenden Texte stammen aus der Mitte der 1950er Jahre; die jüngsten finden sich – in unregelmäßigen

Abständen aktualisiert – auf der Internetseite des Künstlers.<sup>17</sup> Von hier aus versendet er an etwa 10.000 Abonnenten seine „Newsletter“, in denen er seine aktuellen künstlerischen Projekte sowie seine jeweiligen Gemütszustände kommuniziert oder Hinweise auf Ausstellungen gibt, an denen er gerade arbeitet.

Vor allem in den 1960er Jahren veröffentlichte Vautier seine zahlreich geäußerten Meinungen, Gedichte, Ideen etc. in Form eigens herausgegebener Zeitschriften wie „*Ben Dieu*“ oder „*Tout*“. Diese haben auf den ersten Blick einen stark artifiziellen Charakter; sie enthalten nicht nur künstlerisch gestaltete Seiten mit Reproduktionen von Vautiers Werken, sondern häufig auch beigeheftete Originale. Demzufolge wären sie mehr als eigenständige Kunstwerke denn als werkerläuternde Zeitschriften zu beurteilen, doch publizierte Vautier in ihnen auch immer wieder kurze theoretisch-reflexive Texte. Im Jahr 1975 versammelte Vautier zusammen mit dem Verleger Giancarlo Politi einige der seiner damaligen Meinung nach „*most interesting*“ seiner „*statements on art*“<sup>18</sup> unter dem Titel „*Textes théoriques*“<sup>19</sup> in einem kleinen Buchband. Die hier abgedruckten Texte spiegeln einen aufschlussreichen Grundstock der Themen wider, mit denen sich Vautier zu dieser Zeit auseinandersetzte, und bilden einen wichtigen Ansatzpunkt für das Verständnis und die Analyse seiner frühen künstlerischen Position.<sup>20</sup>

Trotz seiner häufig geäußerten Abneigung gegen Autobiografien veröffentlichte Vautier 1997 eine solche unter dem provokanten Titel „*Ma vie, mes conneries*“. Neben der Schilderung seiner Ausstellungen in verschiedenen Galerien und der Zusammenarbeit mit anderen Künstlern finden sich hier auch häufig Hinweise auf die Person bzw. das persönliche Umfeld des Künstlers, wie beispielsweise seinen wachsenden Bauchumfang oder die jeweilige Intensität der Beziehung zu seiner Frau Annie. Auf diese Weise konterkariert Vautier die Gattung der Autobiografie und widersetzt sich ihren Strukturen.

Objektivität und verlässliche Quellentauglichkeit der Autobiografie sind nicht sehr hoch anzusetzen; auch sie ist eher als eigenständiges Kunstwerk zu betrachten, das verdeutlicht, dass Vautier zwischen Kunst und Leben keine Trennung sieht, sondern dass beides eng miteinander verwoben ist.

---

<sup>17</sup> Vgl. [www.ben-vautier.com](http://www.ben-vautier.com). Seit 1996 hat Vautier die Kommunikationsmöglichkeiten des Internets für sich entdeckt und auf dieser Seite eine Art virtuelles Gesamtkunstwerk erschaffen, das nahezu alle Facetten seiner Kunst an eine unüberschaubar große Öffentlichkeit transportiert.

<sup>18</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. xxxi.

<sup>19</sup> Vautier, 1975.

Vautier unternahm auch einige Versuche, sein Schaffen in Form eines Werkverzeichnisses zu ordnen, doch gelang ihm dies aufgrund der Fülle seiner Werke bis heute noch nicht vollständig. Die etwa 200 Seiten starke Publikation „*Tout Ben*“ aus dem Jahr 1974 kommt dem Verständnis eines *Catalogue Raisonné*s am nächsten. In ihr stellte Vautier thematisch und chronologisch gegliedert den Großteil seiner frühen Arbeiten zusammen. Zu jeder „Werkgruppe“ bringt er exemplarisch ein bis mehrere Bildbeispiele und knappe Erläuterungen von ein bis zwei kurzen Sätzen. Auch bei dieser Veröffentlichung muss berücksichtigt werden, dass es sich bei der Werkauswahl um eine vom Künstler selbst getroffene handelt. Aufgrund ihres Umfangs vermittelt sie dennoch einen recht umfassenden Überblick über Vautiers Frühwerk, was ihren großen Nutzen für die vorliegende Untersuchung verdeutlicht.

Eine Fortsetzung dieses Werkverzeichnisses für die Zeit ab 1975 steht noch aus. In „*Ma vie, mes conneries*“ kündigte er beispielsweise ein Erscheinen seines Werkverzeichnisses für 1997 an. Bis heute ist es noch nicht publiziert. Ein Projekt des Künstlers ist vielmehr die Erstellung eines „*Catalogue Irraisonné*“, in dem er seine Werke nicht chronologisch oder thematisch geordnet, sondern nach den Kriterien „gut“ und „schlecht“ klassifizieren möchte.<sup>21</sup> Dieses Vorgehen deutet auf Vautiers Wunsch hin, sich der überlieferten Taxonomie des Kulturbetriebes zu widersetzen.

### 1.2.3 Zum Umgang mit der vorhandenen Literatur

Die vorangegangenen Ausführungen lassen erkennen, dass die zahlreichen „theoretischen“<sup>22</sup> Texte des Künstlers von besonderer Bedeutung für die Frage nach seiner künstlerischen Position sind; vor allem bieten sie reiches Interpretationsmaterial hinsichtlich der Selbstreflexivität seiner Kunst. Trotz des großen Nutzens dieser Selbstäußerungen muss stets beachtet werden, wann, zu wem und aus welchem Anlass sie gemacht wurden sowie wo sie wann und von wem veröffentlicht wurden, da dies alles Teil von Vautiers Selbstinszenierung ist.

---

<sup>20</sup> Die in den „*Textes théoriques*“ veröffentlichten Texte bilden aus diesem Grund die Basis der Textanalysen im Kapitel B.3.1.

<sup>21</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xvi.

<sup>22</sup> Wenn in der vorliegenden Arbeit von den „theoretischen“ Texten oder Schriften des Künstlers geschrieben wird, so sind damit nicht Formulierungen künstlerischer Theorien in engerem Sinn gemeint. Vautier gibt vielmehr Einblick in seine Gedankenwelt, indem er in schriftlicher Form assoziativ festhält, welche Frage-

Keine Äußerung Vautiers über sein Werk kann für sich als Beweis für eine bestimmte These ausgelegt werden. Es gibt zahlreiche Beispiele dafür, dass Vautier völlig unterschiedliche Antworten auf ähnliche Fragen gibt, je nachdem, von wem sie an ihn gerichtet wurden und in welcher Verfassung er sich selbst gerade befand. Es gilt beispielsweise genau zu beachten, ob Vautier sich mit den jeweiligen Aussagen an Freunde richtete, ob sie einem offiziellen Interview oder einem Katalogbeitrag entstammen oder ob sie einem seiner beinahe täglich per Mail versendeten und von großer Schnellebigkeit gekennzeichneten Newsletter entnommen wurden. Dies alles versucht die vorliegende Arbeit bestmöglich zu berücksichtigen.

An dieser Stelle soll bereits darauf hingewiesen werden, dass der Künstler nicht zuletzt aus diesem Grund stets in der Originalsprache zitiert wird. Bereits sehr früh schrieb Vautier seine Texte nicht nur in französischer, sondern auch in englischer, italienischer oder deutscher Sprache. Da er all diese Sprachen recht gut, keine jedoch fehlerfrei beherrscht, finden sich in seinen Schriften viele orthografische Fehler. Im Französischen machen sie sich vor allem im Fehlen von Akzenten und Angleichungen bemerkbar. Ganz bewusst werden diese Fehler in der vorliegenden Untersuchung nicht korrigiert, da sie ein Bild von der Unmittelbarkeit ihrer Äußerung vermitteln und vor Augen halten, dass Vautier den Schwerpunkt auf ihre Inhalte legte. Die fehlerhafte Orthografie wird als Teil von Vautiers Künstlerhabitus betrachtet und daher nicht verändert.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Zahl der Veröffentlichungen über Benjamin Vautier überschaubar und im Allgemeinen durch stark eingeschränkte Wissenschaftlichkeit gekennzeichnet ist; eine kunsthistorisch fundierte Analyse seiner Arbeiten wurde bisher noch nicht erbracht. Diese Tatsache ist erstaunlich; zum einen, weil sich am Beispiel Vautiers die Grundbedingungen und -probleme des „modernen“ Künstlers von den 1960er Jahren bis heute sehr anschaulich nachvollziehen lassen und zum anderen, weil er für die französische Kunstszene der vergangenen vierzig Jahre von beachtlicher Bedeutung war und ist.<sup>23</sup>

---

stellungen ihn beschäftigen. Da er sich häufig mit den selben Problemstellungen befasst, finden sich in den Texten viele Wiederholungen.

<sup>23</sup> An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Vautier an der Erstellung dieser Arbeit sehr wenig Interesse zeigte und den Zugang zu seinem Archiv nur unter der Voraussetzung ermöglichte, dass er hiervon durch die vorgenommene Überprüfung bzw. Neuarchivierung der Akten profitiere. In diesem Sinn ist nicht vom „eigennützigem Interesse“ zu sprechen, das ein Künstler Peter J. Schneemann zufolge an einer wissenschaftlichen Arbeit über sein Werk hat (vgl. Schneemann, 2004). Vautier hat keinen Teil dieser Arbeit gelesen oder ihn durch Auflagen eingeschränkt.

Gründe für die mangelnde Beschäftigung mit dem Künstler sind einerseits sicherlich die Tatsache, dass der Künstler noch äußerst aktiv ist, was eine kritisch-distanzierte Auseinandersetzung mit seinem Werk sehr erschwert, andererseits aber auch die unüberschaubare Vielfalt seines Œuvres, die eine Untersuchung des Gesamtwerks scheinbar unmöglich macht.

Viele Kunstkritiker weigern sich bis heute dezidiert, über Vautier zu schreiben, da er sich ihrer Meinung nach zu stark „einmischt“. Der bedeutende französische Kunsttheoretiker Pierre Restany ließ beispielsweise keinen Zweifel an seiner ablehnenden Haltung Vautier gegenüber, und Catherine Millet, Chef-Redakteurin von *Art Press*, bezeichnete ihn sogar als „*verbomaniaque de l'art du non-sens*“<sup>24</sup>.

Bezüglich der kritischen Auseinandersetzung mit dem Künstler und seinem Werk liegt daher beträchtlicher Forschungsbedarf vor. Aus diesem Grund ist es sowohl der Möglichkeit der Einsichtnahme in die Akten, Notizen und gesammelten Artikel in Vautiers Niçois-er Privatarchiv als auch dem persönlichen Kontakt zum Künstler bzw. dem Miterleben seines Alltags zu verdanken, dass die in der vorliegenden Arbeit formulierten Erkenntnisse gewonnen werden konnten.

### ***1.3 Konzeption der Arbeit***

Zur besseren Einordnung von Vautiers Werk wird zunächst eine Einführung in die für die Mitte des 20. Jahrhunderts in Frankreich vorherrschende Lage der Kunst gegeben (Teil A.2).

Hierbei wird zunächst beleuchtet, welche Probleme und Fragen sich den Künstlern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellten und wie sie von der Gesellschaft wahrgenommen wurden. Im Anschluss wird ein Überblick über die künstlerischen Reaktionen auf diese Situation gegeben, dessen Anfangspunkt das Ende des Zweiten Weltkrieges bildet, das in Europa einen Zeitpunkt des künstlerischen Wandels und einer erneuten Auseinandersetzung mit Vergangenen markiert. Dieser Einschnitt ermöglicht, die unterschiedlichen Arten der Verarbeitung des Geschehenen zu betrachten und anhand dessen verschiedene Kunstrichtungen, die sich ab 1945 entwickelten, zu erläutern.

---

<sup>24</sup> Millet, 1994, S. 181.

Um sich den für Vautiers Frühwerk wichtigsten kreativen Tendenzen näher zu widmen, gilt den für die 1960er Jahre sehr bedeutsamen *Nouveaux Réalistes*, den *Situationisten* und den Künstlern der *Fluxus*-Bewegung besonderes Augenmerk.

Schließlich wird in diesem Einführungskapitel die künstlerische Situation rund um Nizza vorgestellt, damit verdeutlicht werden kann, vor welchem Hintergrund Vautier seine frühen Arbeiten entwickelte.

Im Hauptteil der dreigliedrigen Arbeit (Teil B) steht das künstlerische Œuvre Vautiers im Mittelpunkt der Untersuchung. Zunächst wird beleuchtet, wie sich Vautiers Weg zum Künstlertum vollzog (Teil B.1). Der kurzen Zusammenfassung der frühen Lebensjahre des Künstlers folgt die Erläuterung von Vautiers Versuch, sein Leben in den 1950er Jahren zunächst als Geschäftsmann zu bestreiten. Als Trödelhändler und Schallplattenverkäufer verdiente Vautier in einem selbstgegründeten Geschäft, dem „*Laboratoire 32*“, bis zum Ende der 1960er Jahre mehr, als es ihm als Künstler möglich gewesen wäre. Da das Geschäft nicht nur für Vautiers wirtschaftliche Verhältnisse, sondern auch für die lokale junge Kunstszene von großer Bedeutung war, wird es ausführlicher vorgestellt.

Den Abschluss des Einleitungskapitels in das Vautier'sche Werk bildet der Versuch, seine verschiedenen thematischen Schwerpunkte nicht nur zu erklären, sondern auch die theoretischen Grundlagen hierfür vor Augen zu führen. Vor allem Vautiers Beschäftigung mit philosophischen Positionen stehen hier im Mittelpunkt der Betrachtung.

Das Gesamtwerk Vautiers lässt sich, wie die Herleitung seines theoretischen Hintergrundes zeigen wird, auf drei thematische Schwerpunkte zurückführen: das „Neue“, die „Wahrheit“ und „Alles“. Sie werden im anschließenden Teil der Arbeit (Teil B.2) veranschaulicht.

Anhand der Erläuterung an praktischen Werkbeispielen soll hier verdeutlicht werden, dass Vautier diese Themen von seinen ersten Schaffensjahren an bis heute immer wieder aufgreift. In seinem Œuvre ist demzufolge nicht von einer „Entwicklung“ oder einem „Fortschritt“ einer Werkgruppe im Vergleich zu einer vorherigen zu sprechen; vielmehr sind es verschiedene Interessenschwerpunkte, die Vautier anhand verschiedener Werkgruppen stets gleichzeitig beschäftigen und die auch untereinander verknüpft sind.<sup>25</sup>

Ein viertes, zentrales Thema im Schaffen Vautiers ist der Bereich des „Ego“. Da dieser noch mehr als die drei genannten Aspekte mit jeder einzelnen Arbeit in Zusammenhang steht und somit kaum anhand einiger weniger Werkgruppen beleuchtet werden kann, wird

sich dem „Ego“ erst in Teil B.3 anhand der autothematischen Reflexion Vautiers zugewandt.<sup>26</sup> Die Arbeit richtet sich daher nicht chronologisch aus, sondern widmet sich anhand der eingehenden Betrachtung einiger Werkgruppen den jeweiligen, vom Künstler vorangetriebenen Überlegungen zu den erstgenannten Themenschwerpunkten.

Leitende Kriterien für die Werkauswahl waren zum einen ihre Ergiebigkeit in Hinblick auf die explizite Fragestellung, zum anderen aber auch die Frage, inwiefern die Beispiele als „typisch“ für das Gesamtwerk Vautiers angesehen werden können. Auf diese Weise soll trotz der vorgenommenen Eingrenzung durch die exemplarische Vorgehensweise ein möglichst repräsentatives Bild des künstlerischen Schaffens gezeichnet werden.

Im Bereich „*Nouveau*“ (B.2.1) werden zunächst die frühesten kreativen Versuche Vautiers vorgestellt, in denen er begann, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, was in der Kunst „neu“ sein könnte. Dies tat er am Anfang seiner Arbeit auf der Ebene formaler Experimente. Die hieraus entstandenen Zeichnungen stellen einen ersten Schwerpunkt in der Beleuchtung von Vautiers Werken dar.

Die Besonderheit in Vautiers Kunstauffassung stellt aber sein Drang zur Kommunikation dar, der ihn dazu treibt, seine Gedanken immer auch schriftlich festzuhalten. Hierin besteht das aus heutiger Sicht tatsächlich „Neue“: die Selbstreflexivität seines Werkes. Ebenfalls im Kapitel „*Nouveau*“ wird daher anhand seiner frühen *Schriftbilder* sowie des von ihm verfassten Textes „*Esthétique*“ auf die Rolle und die verschiedenen Formen des Schreibens im Gesamtwerk Vautiers eingegangen.

Das folgende Kapitel (B.2.2) widmet sich Vautiers Forderung nach Wahrheit, nach „*Vérité*“ in der Kunst. Vautier zufolge hat Kunst stets „wahr“ zu sein, und die konsequente Umsetzung dieser Prämisse sieht er in der Vereinigung von Kunst und Leben, da nichts „wahrer“ sein kann als das Leben selbst. Um 1960 begann Vautier daher, sich mit den Möglichkeiten der Aneignung des „wahren“ Lebens für seine Kunst auseinanderzusetzen. Zunächst entstanden in diesem Zusammenhang Vautiers „*Appropriations*“, „Aneignungen“ von bereits vorhandenen, alltäglichen Gegenständen und Objekten, die er auf unterschiedliche Weise zu Kunst transformierte. Dieses Vorgehen spiegelt seine Nähe zu den *Nouveaux Réalistes* wieder und wirft auch die Frage auf, ob Vautiers Arbeiten als Teil der *Appropriation Art* zu verstehen sind. Diesem Problem widmet sich ein eigener Exkurs.

---

<sup>25</sup> Dieses Merkmal ist aus der heutigen historischen Distanz als anti-avantgardistisch zu bewerten und kennzeichnet Vautier nach obiger Definition wiederum als „postmodernen“ Künstler.

<sup>26</sup> Zur allgemeinen Problematik des „Ego“ in der französischen Kunst um 1960 vgl. Wimmer, 2006.

Des Weiteren entwickelte Vautier in den 1960er Jahren seine von ihm so betitelten „*Gestes*“. Im Unterschied zu den Werken Marcel Duchamps, bei denen dieser durch die künstlerische *Geste* einen Gegenstand zum Kunstobjekt deklarierte, stellen die *Gestes* bei Vautier die Weiterführung seiner *Appropriations* dar. In ihnen eignet er sich alltägliche Handlungen als Kunst an. Vautier bestimmt in ihnen beispielsweise das „*faire des grimaces*“ als Kunstwerk und erreicht insofern eine enge Verbindung von Kunst und Leben, weshalb auch diese Werkgruppe unter dem Aspekt „*Vérité*“ vorgestellt wird.

Mit den *Appropriations* und den *Gestes* näherte sich Vautier immer stärker der vollständigen Zusammenführung von Kunst und Leben in seinem Schaffen. Er vertritt die Auffassung, dass „alles“ kunstwürdig ist und es gilt, „alles“ im Kunstkontext zu zeigen. In diesem Sinn sind diese Werke stark mit den Ideen der *Fluxus*-Künstler verwandt, weshalb im Kapitel zu „*Tout*“ die Beziehung Vautiers zur *Fluxus*-Kunst von besonderem Interesse ist (B.2.3). Nach einem Exkurs über die Themen und Inhalte von *Fluxus* wird hier anhand der Aufarbeitung der Londoner „*Misfits Fair*“ von 1962 nachvollzogen, wie Vautier in Kontakt mit *Fluxus* kam. Die Auswirkungen dieses Zusammentreffens auf sein weiteres Arbeiten speziell in Nizza werden im Anschluss aufgezeigt. Zwar stellt die These, dass das Leben selbst Kunst ist, noch heute einen grundlegenden Schwerpunkt im Œuvre Vautiers dar, doch beschränkt sich die Untersuchung hier, bedingt durch den weitreichenden Umfang dieses Aspektes, auf die Analyse der frühen *Fluxus*-Arbeiten des Künstlers.

Die Beschäftigung mit dem Thema „*Tout*“ und sein Anspruch, stets „Neues“ in den Kunstkontext einbringen zu wollen, führten Vautier zur Mitte der 1960er Jahre an einen Punkt in seinem Schaffen, an dem er feststellen musste, dass es zumindest auf formaler Ebene „nichts Neues“ mehr geben konnte, nachdem er bereits „Alles“ zur Kunst erklärt hatte. Er befand sich diesbezüglich in dem Dilemma, das viele „postmoderne“ Künstler vereinte. An diesem Punkt seines Schaffens versuchte Vautier vor allem durch selbstreflexives Vorgehen, durch die Betrachtung seines „Ego“ als Künstler und als Mensch im Allgemeinen, einen Ausweg aus dieser Problemstellung zu finden. Der folgende Teil der vorliegenden Arbeit (Teil B.3) widmet sich daher den selbstreflexiven Aspekten von Vautiers Œuvre. Zunächst werden seine theoretischen Texte im Hinblick auf oben skizzierte Problemstellung analysiert, es folgen die Untersuchungen seiner „*Ecritures*“ und seines bis heute umfangreichsten Werkes, der „*Déconstruction de l'œuvre de l'art*“. Den Abschluss bilden ausblickhaft seine „*Exercice envers l'Ego*“ und seine Arbeit „*Autocritique*“. Bei der Unter-

suchung all dieser Arbeiten soll herausgestellt werden, wie Vautier mit der Krise der Kunst umging und welche Lösungswege aus diesem Konflikt er entwickelt hat.

Mit dem Aufzeigen der vom Künstler gefundenen Strategie, dem Dilemma, stets „neu“ sein zu wollen zu entkommen, endet die Untersuchung von Vautiers Werk. Die Jahre von 1975 bis heute werden nur sehr knapp und ausblickhaft im Schlusskapitel dargelegt (Teil C). Grund hierfür ist vor allem, dass sich die Interessen des Künstlers von diesem Zeitpunkt an eher in Richtung politischer Fragestellungen verlagerten, die in einer eigenen Arbeit gesondert zu untersuchen wären. Anstelle dessen steht am Abschluss die Frage im Mittelpunkt, wie Vautier selbst sein frühes Œuvre bis zur Mitte der 1970er Jahre aus heutiger Sicht beurteilt und welche der genannten Schwerpunkte in seinem Werk noch immer von Bedeutung sind.

## 2. Zur Situation der Kunst im Frankreich des 20. Jahrhunderts

### *2.1 Das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*

Das Verhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist als Resultat im vorherigen Jahrhundert entstandener, allgemein als „Modernisierung“ bezeichneter, gesellschaftlicher Veränderungen wie Industrialisierung, Verstädterung und Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft zu verstehen.<sup>27</sup> Nachdem sich die Künstler im 19. Jahrhundert nach und nach aus der Unfreiheit gegenüber ihren Auftraggebern gelöst hatten, konnten sie nun nach dem Prinzip der „*art pour l'art*“ arbeiten, sahen sich jedoch schon bald mit der neuen ökonomischen Abhängigkeit vom Kunstmarkt konfrontiert. Künstler, die ihre Bilder nicht bei den wichtigen Ausstellungen zeigen konnten, hatten keine Möglichkeit, ihr Schaffen einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren und konnten nicht von ihrer kreativen Tätigkeit leben. Der Preis der sogenannten „Freiheit“ bzw. „Autonomie“ des „modernen Künstlers“ war eine gewisse Entfremdung gegenüber dem Publikum.

Das Bild des Künstlers in der Gesellschaft war besonders in Frankreich das des vergeistigten Außenseiters, des Bohémien, der sich bewusst unkonventionell-antibürgerlich gebend gegen überkommene Moralvorstellungen sowie das Leistungsdenken der Bourgeoisie aussprach.<sup>28</sup> Eine führende Persönlichkeit der Pariser Bohème, Honoré de Balzac, hatte bereits um 1830 in seiner Schrift „*Le chef-d'œuvre inconnu*“ ein Identifikationsmodell für Künstler entworfen, in welchem er Messianismus und Leiden zu Schaffensbedingungen der Kunst deklarierte.<sup>29</sup> Mit der tragischen Geschichte um das unvollendete Meisterwerk des alten Malers Frenhofer, das ihm aus Verzweiflung über das eigene Unvermögen den Tod bringt, zeigte Balzac auf, dass der Künstler den unbedingten, den messianischen Glauben an sich selbst braucht. Er benötigt den Willen, sich durch sein Unglück zum Opfer seiner Kunst zu machen und in diesem Unglück die Bedingung und Gewähr seines künstlerischen Schaffens zu sehen.

Eine wichtige Rolle bei der Ausübung dieser Künstlerrolle sprach Balzac einer auserwählten Anhängerschaft des Künstlers sowie einer unverständigen und ihm gegenüber feindse-

---

<sup>27</sup> Vgl. Ullrich, 2001, S. 603-605.

<sup>28</sup> Vgl. Zimmermann, 2000.

<sup>29</sup> Vgl. Balzac, 1987.

## 2.1 Das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

lig gesonnenen Umgebung zu. Die Künstler wussten um die Ablehnung ihres Publikums und versuchten auch, dieses durch immer offensivere und individuellere Positionen stets aufs Neue herauszufordern. Nicht zuletzt aus diesem Grund entstand vor allem in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine neue Stilvielfalt, die durch die Suche nach der künstlerischen Innovation im Werk und den damit zusammenhängenden Versuch, im Wettstreit der europäischen Avantgarden bestehen zu können, gekennzeichnet war. Es formierten sich kleinere Künstlervereinigungen, die in ihren Positionen stetig offensiver wurden und häufig mehr als Interessengemeinschaften denn als einheitliche „Stilgruppen“ zu verstehen waren. Ein bewusster Umgang mit dem jeweiligen Werk sowie mit der Öffentlichkeit, die das Kunstwerk als visuelles Ereignis zu erschließen versuchte, wurde in den Avantgarden zur grundlegenden Voraussetzung ästhetischer Wahrheit. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts betrachteten die Künstler die bürgerliche Gesellschaft somit bewusst aus der Position des Außenseiters und wendeten sich ausdrücklich gegen sie.

Zentrum der Avantgarde blieb zunächst Paris. Die in der Stadt lebenden Künstler wie Pablo Picasso, Max Ernst, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Joan Miró und viele andere machten sie zum Weltzentrum der Kunst, sodass in Frankreich kaum andere bedeutende Orte für Kunst existierten.<sup>30</sup> Motiviert durch den Ansporn, zur Avantgarde gehören zu wollen, entwickelten sie in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts immer weiterführende Kunsttheorien und erweiterten stetig den Kunstbegriff.<sup>31</sup> Oskar Bätschmann fasste diese Entwicklung als „*Übergang von der Ära des Bildes zum Zeitalter der Kunst*“ zusammen.<sup>32</sup> Sie hatte zur Folge, dass zeitgenössische Kunst für den Großteil der Gesellschaft aufgrund ihres immer komplexeren theoretischen Hintergrundes nun endgültig nicht mehr nachvollziehbar war; sie richtete sich an die Kenner, an das Bildungsbürgertum.<sup>33</sup> Autonomie und Abstraktion, der Primitivismus und der Widerstand gegen herkömmliche Normen, vertieften die bereits im vorangegangenen Jahrhundert aufgerissene Kluft zwischen den Künstlern und dem Publikum.

Das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft lässt sich im Europa der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts somit aufgrund der immer stärker werdenden Entmaterialisierung bzw.

---

<sup>30</sup> S. Jouffroy, 1966, S. 46.

<sup>31</sup> Vgl. Ullrich, 2001, S. 605-609.

<sup>32</sup> Bätschmann, 1993, S. 32. Werner Haftmann beschrieb sie als Entwicklung von einer reproduzierenden zu einer definierenden, evokativen Kunst (Haftmann, 1987, S. 100; ders., 1996, S. 18).

<sup>33</sup> Vgl. Bourdieu, 1997, S. 319.

## 2.1 Das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

---

Konzeptualisierung der Kunst als Entfremdungsprozess beschreiben.<sup>34</sup> Einige Kunstströmungen wie die Vereinigung *De Stijl* oder Künstler des *Bauhauses* in Weimar und Dessau sowie Amédée Ozenfant und Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) in Paris und die Vertreter der *Konkreten Kunst* der 1930er und -40er Jahre bekämpften diese Entwicklung zwar mit ihrer Forderung, die Produktion von Kunst als eine normale Form von Arbeit zu betrachten,<sup>35</sup> doch überwog die fortschreitende künstlerische Vergeistigung, welche die Stellung der Künstler als Außenseiter der Gesellschaft weiter bestätigte. Keine der genannten Positionen konnte demnach eine breitere gesellschaftliche Akzeptanz zeitgenössischer künstlerischer Arbeit erreichen; zu lange hatte sich das Bild des exzentrischen, anderen Werten verhafteten und unerreichbaren künstlerischen Genies in den Köpfen des Publikums festgesetzt.<sup>36</sup>

Abgesehen von der vorherrschenden Geringschätzung „moderner Künstler“ von Seiten des Großteils der Gesellschaft verehrte und verherrlichte der kunstbegeisterte Teil des Pariser Publikums jedoch auch einige zeitgenössische Künstlerpersönlichkeiten.<sup>37</sup> Hier sind vor allem die nach Uwe Schneede „charismatische Verkörperung des modernen Künstlergenies“<sup>38</sup> Pablo Picasso und der im Vergleich dazu eher ruhig-zurückgezogene Ästhet Henri Matisse zu nennen. Aufgrund der Neuerungen, durch die sie die Kunst zu Beginn des Jahrhunderts verändert hatten, wurden sie von der Mehrheit der aufgeschlossenen Pariser Gesellschaft bewundert. Ihr Leben war Teil eines gewissen öffentlichen Interesses, doch muss beachtet werden, dass ihre Kunst von der Mehrheit der Gesellschaft noch immer nicht verstanden wurde.

Neben diesen beiden großen „Künstlerstars“ gab es auch jüngere Künstler, die das Modell des „Stars“ lebten, wie beispielsweise Bernard Buffet oder Georges Mathieu, der in spektakulären öffentlichen Malaktionen sein Publikum schockierte und verwirrte, doch war es für junge, unbekannte Künstler im Allgemeinen sehr schwer, sich in der Kunstszene zu etablieren.<sup>39</sup>

Eine öffentlich weniger präsente, doch für die Untersuchung von Künstlerrollen sehr bedeutsame Künstlerpersönlichkeit war Marcel Duchamp, hatte er doch 1912 beschlossen,

---

<sup>34</sup> Vgl. Hofmann, 1979, S. 214-231; Aulinger, 1992, S. 58-65.

<sup>35</sup> S. Bättschmann, 1993, S. 30.

<sup>36</sup> Es gab aber auch sehr geschätzte Akademiekünstler wie beispielsweise Thomas Couture oder Alexandre Cabanel, die bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts allerdings aufgrund ihres Eklektizismus nicht mehr als bedeutsam angesehen und abschätzig als „*pompier*“ bezeichnet wurden.

<sup>37</sup> Thurn verwies in diesem Zusammenhang auf ähnliche Entwicklungen in den USA, wo es zu „*symbolischen Konstrukten bis hin zum „Star“-Kult à la Andy Warhol*“ kam (s. Thurn, 1997, S. 108).

<sup>38</sup> Schneede, 2001, S. 107.

## 2.1 Das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

---

„damit aufzuhören, ein Maler im professionellen Sinne zu sein“<sup>40</sup>. Mit seinem ersten *Ready-made*, dem „*Porte-bouteilles*“, hatte er im Jahr 1914 als erster Künstler die Rolle des Kunstwerks sowie die sich daraus ergebende Rolle des Künstlers grundsätzlich in Frage gestellt. Nach Duchamp musste ein Künstler somit nicht mehr Bilder malen oder Objekte schaffen, er musste nicht mehr sein handwerkliches Können demonstrieren, sondern es reichte allein die Idee, einen Gegenstand als Kunstwerk zu deklarieren.

Zwar erlagen letztendlich auch Duchamps *Ready-mades* dem Kunstbegriff, als dessen Antithese sie gemeint waren, doch stellte sich für die nachfolgende Künstlergeneration nach seinem konzeptuellen Ansatz die schwere Aufgabe, Duchamps Kunst an Innovation noch zu übertreffen. Für junge, moderne Künstler bestand der avantgardistische Anspruch fort, schon Dagewesenes zu übertreffen, zu erneuern oder auf neue Weise zu beleben. Die Situation im Kunstzentrum Paris war geprägt durch den glamourösen Lebensstil des *Rive Gauche* und durch viele neu entstehende Galerien und Kunst-Salons.<sup>41</sup>

Aus soziologischer Sicht ist festzuhalten, dass der Kunst in Frankreich bis zur Jahrhundertmitte noch immer der Anspruch des Kostbaren, Elitären und Ewigen sowie die Vorstellung vom Kunstwerk als unverwechselbares Einzelstück erhalten geblieben waren. Die bildende Kunst galt als „*Hohe Kultur*“<sup>42</sup>, sich mit ihr befassen zu können war ein Privileg, das den höheren Gesellschaftsschichten vorbehalten war, sodass Besuche einer Galerie oder eines Museums gesellschaftliche Ereignisse darstellten.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Vgl. Händler, 2002, S. 20.

<sup>40</sup> Daniels, 1992, S. 37.

<sup>41</sup> S. Wilson, 2002, S. 247.

<sup>42</sup> Schneede, 2001, S. 191. S. auch Claus, 1965, S. 15f.; Bongard, 1975; AK High and Low, New York 1990.

<sup>43</sup> Vgl. Fraquelli, 2002, S. 106f. Der elitäre Anspruch sollte sich erst mit den Anfängen der *Pop Art* in Großbritannien zu verändern beginnen (vgl. Schneede, 2001, S. 191f).

### *2.2 Der Zweite Weltkrieg und seine Auswirkungen*

#### **2.2.1 Künstlerische Tendenzen der 1950er Jahre: Höhepunkt der Abstraktion**

Einen Einschnitt in die oben beschriebene Situation markiert der Zweite Weltkrieg.<sup>44</sup> Die bis dahin in Frankreich tonangebenden Surrealisten wurden durch Verfolgung und Emigration zerstreut; Künstler wie Max Ernst, André Masson, Joan Miró oder Fernand Léger emigrierten in die USA. Ihre Werke wurden in Deutschland in Ausstellungen wie der „*Entarteten Kunst*“ in verqueren Zusammenhängen verfremdend und abstoßend präsentiert und hier wie auch in den von den Deutschen besetzten Gebieten Europas systematisch der Öffentlichkeit entzogen oder für immer vernichtet. Noch heute sind Großteile der den Museen und Sammlern enteigneten Werke verschollen bzw. dem Publikum aufgrund unklarer Besitzverhältnisse nicht zugänglich. Eine Wiedergutmachung an Verfolgten gab es in Frankreich nicht, aber durchaus ein Unverständnis gegenüber der Abstraktion, die hier nach der angepasst-illustrativen Kunst der 1930er und frühen 1940er Jahre von den Künstlern entwickelt wurde.

Die politische Lage dieser Jahre war von immensen Spannungen geprägt: Im August 1944 wurde Paris von der deutschen Besetzung befreit, im Mai 1945 kapitulierte Deutschland, im August 1945 bombardierten die Vereinigten Staaten Hiroshima und Nagasaki, 1950 begann der Krieg in Korea. Zwischen Ost und West herrschte der *Kalte Krieg*; in Amerika begann die McCarthy-Ära mit der Verfolgung angeblich kommunistischer Künstler und Intellektueller.

Die jungen Künstler reflektierten diese Konflikte sehr stark in ihren Arbeiten. In der ersten Jahrhunderthälfte hatte sich die abstrakte Kunst in Paris nicht behaupten können, da sie als fremd angesehen wurde. Im Krieg waren nun ihre Hauptvertreter wie Kandinsky, Mondrian, Delaunay oder Klee gestorben und ihnen sowie den emigrierten Surrealisten folgte mit Malern wie Jean Dubuffet, Jean Fautrier oder WOLS eine jüngere, von den Kriegs- und Nachkriegsjahren aufgewühlte, dem *Existentialismus* Sartres nahe stehende Künstlergeneration.

Der deutsche Künstler WOLS, der seit 1932 in Paris lebte, begründete hier den *Tachismus*, die bedeutsamste Kunstrichtung unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg. Aus ihr ging um 1950

das *Informel* der „*Ecole de Paris*“ hervor, in der Jean Bazaine, Roger Bissière, Hans Hartung, George Mathieu, Alfred Manessier, Serge Poliakoff und Pierre Soulages zusammenfanden. In diesem Umkreis ist auch das Werk von Fautrier beheimatet. Dubuffet nahm mit seiner von ihm selbst als „*Art Brut*“ bezeichneten Position eine gesonderte Stellung in dieser Struktur ein.

Im Nachkriegs-Paris war somit eine starke Tendenz zur malerischen Abstraktion spürbar, die sich nicht zuletzt darin ablesen lässt, dass der 1946 mit nur 86 Teilnehmern in Paris gegründete, ausschließlich der abstrakten Kunst vorbehaltene „*Salon des réalités nouvelles*“ zwei Jahre später bereits 400 Einsendungen erhielt.<sup>45</sup> Dennoch muss erneut betont werden, dass das Interesse der Kritiker doch noch immer vornehmlich dem Schaffen Pablo Picassos galt und die abstrakten Künstler kaum Beachtung fanden.<sup>46</sup>

Außerhalb Frankreichs forderte die skandinavisch-belgisch-niederländische Gruppe *COBRA* um Asger Jorn, Karel Appel und Constant, der nationalsozialistischen Periode, in der die Kunst *nichts* dargestellt habe, müsse nun eine Periode folgen, in der sie *alles* darstelle.<sup>47</sup> Das ganze Leben unmittelbar, ungehemmt und umfassend ins Bild zu bringen, sollte dazu verhelfen, die Kunst zu einer Angelegenheit des Volkes zu machen. Der eher düster-existentialen Pariser Kunst hielt *COBRA* spontan gemalte, reich kolorierte Kompositionen mit „primitivistischem“, der Ursprünglichkeit künstlerischen Schaffens verpflichtetem Charakter entgegen.

Ihren amerikanischen Gegenpol fanden die Europäer in den sich ebenfalls in Aufbruchsstimmung befindenden, allerdings eher selbstbewusst-optimistisch auftretenden Malern der New York School wie Barnett Newman, Mark Rothko, Jackson Pollock, Clyfford Still oder Franz Kline. Wie die Europäer verdankten auch die Amerikaner ihre Ursprünge, wie beispielsweise die halbautomatischen Bildpraktiken oder die vielfältigen Materialexperimente, der Kunst der Surrealisten. Die europäischen Künstler verarbeiteten diese jedoch aus einer Art subversiven Grundhaltung der Kunst und dem Leben gegenüber heraus auf andere Weise. Sie betrachteten die Zerstörung des Bildes als das eigentliche Bild, das

---

<sup>44</sup> Zur genaueren Auseinandersetzung mit einzelnen Ausstellungen oder einflussreichen Persönlichkeiten der französischen Nachkriegszeit vgl. auch Ragon, 2001, S. 43-51.

<sup>45</sup> Ragon, 2001, S. 51.

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 45.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 181.

„Hässliche“ wurde das neue „Schöne“. <sup>48</sup> Diese Sichtweise bedingte die Charakteristika des „Neubeginns“ <sup>49</sup> im Nachkriegs-Frankreich: das Materialexperiment um den Preis des alten Bildes, die Rücknahme der Farbe ins Düstere, ein oft pessimistisches Menschenbild und heftige Kulturkritik. <sup>50</sup>

In der Nachkriegszeit entwickelte sich hauptsächlich von Paris und New York ausgehend die Bewegung des *Abstrakten Expressionismus* zur am weitesten verbreiteten Kunstrichtung, handelte es sich dabei doch um keinen fest umgrenzten Stilbegriff, sondern eher um eine Plattform für sämtliche nicht-konkreten oder nicht-gegenstandsgebundenen Ausdrucksmöglichkeiten. <sup>51</sup>

In Paris forderte der Künstler Georges Mathieu, der seit 1947 die Führungsrolle in der Etablierung der neuen Form der Abstraktion übernommen hatte, von den Beschränkungen des Gegenständlichen abzulassen und sich um ein „*Maximum an Ausdruck mit einem Minimum an Mitteln*“ <sup>52</sup> zu bemühen. In unmittelbarer Nähe zum *Abstrakten Expressionismus* waren die *Lyrisch-Abstrakten* anzusiedeln, ein wenig distanzierter die *Informellen*, *Tachisten* und *Action Painter*. All diesen Künstlern war jedoch gemein, dass sie von emotionalen Impulsen ausgingen und die intellektuelle Perfektion ablehnten. <sup>53</sup>

Für das Publikum ergab sich ein erster international umfassender Überblick dieser vielfältigen zeitgenössischen Kunsttendenzen erst im Jahr 1959 durch die *II. documenta* in Kassel. Während die erste *documenta* vier Jahre zuvor Kunst der ersten Jahrhunderthälfte gezeigt und sich an dem durch Nationalsozialismus und Krieg entstandenen Nachholbedarf orientiert hatte, widmete sich die zweite *documenta* dezidiert der Gegenwart. Mit 1770 Werken von 326 Künstlern in den Gattungen Malerei, Skulptur und Druckgrafik bot sie ein erstes umfangreiches Resümee zeitgenössischer Kunst, welches erstmals auch amerikanische Künstler umfassend mit einschloss. Zuvor waren die Amerikaner in Europa lediglich

---

<sup>48</sup> Alain Cuffe kritisierte an den französischen Künstlern Ende der 1950er Jahre dabei: „*no one group was able to make a lasting mark on the age*“, bemängelte ihren fehlenden Zusammenhalt und warf ihnen vor, sie hätten „*none of the pragmatism of their American counterparts*“ (Cuffe, 1996, S. 159).

<sup>49</sup> Genaugenommen handelte es sich nicht um einen „Neubeginn“ oder die oft zitierte „Stunde Null“, da die Kunstschaffenden ihre Tätigkeiten während des Krieges nicht völlig ausgesetzt hatten. Neu waren nur die künstlerischen Sichtweisen bereits vorher bestehender Ansätze. Der französische Kunstkritiker Michel Tapié nannte die französische Bewegung „*un art autre*“, was ausdrücken sollte, dass Kunst trotz aller erfahrenen Ungerechtigkeiten noch möglich sei, jedoch eben eine „andere“ Art von Kunst.

<sup>50</sup> Durch erste Besuche deutscher Künstler wie Peter Brünig, Karl Otto Götz oder Gerhard Hoehme in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg, dehnten sich diese tachistischen, informellen Tendenzen auch in die neu gegründete Bundesrepublik aus.

<sup>51</sup> Vgl. Ruhrberg, 2000, S. 238.

<sup>52</sup> Stich, 1994a, S. 30.

<sup>53</sup> S. Richter, 1998, S. 159.

selten, in kleineren Galerie-Ausstellungen zu sehen gewesen, beispielsweise 1951 unter dem Titel *Véhémences Confrontées* in der Pariser *Galerie Nina Dausset*. Eine Ausnahme bildete von 1946-48 die vom amerikanischen Außenministerium als Wanderausstellung konzipierte „*Advancing American Art*“, bei der die Initiatoren sich zum Ziel gesetzt hatten, zeitgenössische amerikanische Malerei als integralen Bestandteil der internationalen Moderne zu präsentieren.<sup>54</sup>

Zum Ende der 1950er Jahre vollzog sich eine grundlegende Umorientierung: Die frappierende Intensität der amerikanischen Malerei, ihr auffälliger Anspruch, die außergewöhnlichen Formate sowie die Konsequenz im Umgang mit der Farbe, der Bildfläche und dem Bildbegriff richteten das Interesse der Kunstwelt zum ersten Mal verstärkt auf Amerika. Nicht mehr Paris, sondern New York avancierte nun zur Weltstadt der Kunst.<sup>55</sup>

### **2.2.2 Entwicklungen der 1960er Jahre: Erschließung neuer Realitäten und Erweiterung des Kunstbegriffs**

Um 1960 wandelte sich die bildende Kunst in Frankreich nicht zuletzt aufgrund der oben skizzierten veränderten Ausgangsbedingungen noch einmal von Grund auf. Neue, offenere Werkbegriffe wurden definiert und in die Tat umgesetzt, die in den fünfziger Jahren noch geltenden Grenzen der Gattungen fielen, die herkömmliche Form des Tafelbildes galt als überholt, das Selbstverständnis der Künstler entfernte sich von der Genievorstellung, und alles Bestreben galt nun der Annäherung von Kunst und Leben. Heute spricht man in diesem Zusammenhang vom Beginn einer Zweiten Moderne, der „Postmoderne“, in der Erneuerungen nicht mehr im Formalen bestehen konnten, sondern durch das unkonventionelle Zitat von bereits Dagewesenem gefunden wurden.

Noch weiter als die englische und die amerikanische *Pop Art* dieser Jahre gingen in ihrem Bruch mit den Konventionen des Werks, der Gattung und des Marktes drei Bewegungen: *Fluxus*, die *Situationisten* und die *Nouveaux Réalistes*.

Letztere waren eine locker verbundene Gruppe französischer Künstler, die in einer Vielzahl verschiedener Medien und Stile arbeiteten, sich aber durch ihre Ablehnung der oberflächlichen Ästhetik der *Lyrisch-Abstrakten* bzw. des *Informel* einten.<sup>56</sup> Ihr offizieller Zu-

---

<sup>54</sup> Vgl. Ruby, 1999, S. 63ff.

<sup>55</sup> Auch London stieg in den folgenden Jahren durch die *Pop-Art*-Künstler zur Kunstmetropole auf.

<sup>56</sup> Vgl. Restany, 1978; Fournet/Restany, 1982; Francblin, 1997.

sammenschluss erfolgte am 27. Oktober 1960 mit der Unterzeichnung eines vom Kunstkritiker und „Spiritus Rector“ der Gruppe Pierre Restany verfassten Manifestes durch Yves Klein, Arman Fernandez, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely und Jacques de la Villeglé in Paris. Später stießen auch die Künstler César und Mimmo Rotella zu der Gruppe.

Alle Künstler hatten bereits vor dem Gruppenzusammenschluss klar definierte eigene Positionen aufgebaut und waren schon längere Jahre künstlerisch tätig. Ihre grundlegende Gemeinsamkeit bestand vor allem in dem Streben nach der Annäherung von Kunst und Leben. Favorisiert wurden Materialien des alltäglichen städtischen Lebens, weggeworfene Konsumartikel, die in gesellschaftskritische Objekte und Assemblagen eingearbeitet wurden, welche sich beispielsweise mit den Themen der Massenproduktion und Verschwendung beschäftigten. In der Objektivität ihrer Arbeiten unterschieden sich die *Nouveaux Réalistes* deutlich von den eher malerisch orientierten *Pop-Art*-Künstlern, wenn auch die theoretischen Ansätze beider Bewegungen zunächst ähnlich erscheinen. Darüber hinaus differenzierten die *Nouveaux Réalistes* in ihren Arbeiten den Realitätsbegriff auf neue Weise, was dazu führte, dass sich die Auffassung der Künstler von dem, was als real und was als abstrakt zu bezeichnen ist, verschob. Mit seinem neuen Sensibilitätsbegriff und der Erschaffung immaterieller Kunstwerke veränderte vor allem Yves Klein auch die Repräsentationsaufgabe von Kunst paradigmatisch. Er erhob die künstlerische Handlung zum eigentlichen Kunstwerk und erschwerte dem Publikum damit die Möglichkeit, seine Werke zu verherrlichen oder zu erwerben.<sup>57</sup>

Zwar löste sich die ohnehin schon lockere Vereinigung der *Nouveaux Réalistes* bereits kurz nach dem frühen Tod der zentralen Figur Yves Klein im Jahr 1962 nach nur wenigen „gemeinsamen“ Jahren wieder auf, doch kann sie als eine der wichtigsten europäischen Künstlergruppen nach 1945 angesehen werden,<sup>58</sup> da sie u.a. maßgeblich dazu beitrug, einen anderen Realitätsbegriff zu eröffnen und einen hohen Stellenwert in der Entwicklung der Objekt- sowie früher Formen der Aktionskunst einnimmt.

Gesellschaftspolitisch betrachtet symbolisierte der *Nouveau Réalisme* in den 1960er Jahren, als die kommunistischen Parteien in Europa noch relativ stark vertreten waren, einen dritten Weg, verstanden sowohl als Alternative zur „freien“ Abstraktion, die mit Amerika in Verbindung gebracht wurde, wie auch zum stalinistisch geprägten sozialistischen Rea-

---

<sup>57</sup> Vgl. hierzu beispielsweise Kleins „*Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle*“, AK Paris 1983, S. 393. Der Einfluss Kleins auf den sieben Jahre jüngeren Vautier ist als sehr bedeutsam einzuordnen (vgl. u.a. Kap. B.2.1.3.1).

<sup>58</sup> Bocola, 1997, S. 464ff.

lismus. Häufig wird der *Nouveau Réalisme* daher als Antwort auf den Aufstieg des nach amerikanischem Vorbild im Nachkriegs-Europa Einzug haltenden Konsumverhaltens gedeutet. Dabei beherrschte die Beziehung zwischen französischen und amerikanischen Künstlern immer eine Rivalität, die nicht zuletzt von der kunstpolitischen Auseinandersetzung um die weltweite kulturelle Vormachtstellung zwischen Paris und New York geprägt war. Beispielsweise wurde Yves Klein in den USA als „Clown“ bezeichnet, in Frankreich jedoch von seinen Anhängern aus dem Bildungsbürgertum als „Genie“ betrachtet.

Als stärker politisch ausgerichtete und im Frankreich der 1960er Jahren sehr präzente Gruppe von Künstlern sind die *Situationisten* um Guy Debord zu nennen.<sup>59</sup> Die Bewegung wird auch als „*Situationistische Internationale*“ bezeichnet, da ihre immer wieder wechselnden Mitglieder aus verschiedenen Ländern Europas stammten.

Die Gruppenmitglieder agierten an der Schnittstelle von Kunst und Politik, Architektur und Wirklichkeit und setzten sich unter anderem für die Abschaffung der Ware, der Arbeit, der Technokratie und der Hierarchien ein. Das Leben selbst sollte in ihren Konzepten zur theoretischen und praktischen Herstellung von „Situationen“ zum Kunstwerk werden. Bereits bei ihrer Gründung im Jahr 1957 forderten sie die praktische Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben. In den Folgejahren organisierten sie regelmäßig internationale Konferenzen, um ihre Theorien herauszubilden, diskutieren und verwirklichen zu können.<sup>60</sup>

Indem sie ästhetische Konzepte auf die Gesellschaft übertrugen, wollten sie unter Kunst Situationen verstanden wissen, in denen sich Menschen unmittelbar frei, kreativ und gleichberechtigt begegnen, sich austauschen, selbst verwalten und keinerlei unnötigen Zwängen mehr unterordnen.

Ähnlich wie die *Situationisten* agierten auch die *Fluxus*-Künstler um den zeitweilig in Deutschland stationierten Amerikaner George Maciunas international. Sie trat gemeinsam zuerst um 1961/62 mit spektakulären Aktionen in New York und Kopenhagen, aber auch in Wuppertal, Düsseldorf und Wiesbaden in Erscheinung.<sup>61</sup> Einige der frühen Teilnehmer waren George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Arthur Köpcke, Nam June Paik, Wolf Vostell sowie Joseph Beuys und wiederum Daniel Spoerri.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Zur detaillierten Auseinandersetzung mit dem *Situationismus* s. Ohrt, 1997 und Ford, 2007 sowie AK Basel 2007.

<sup>60</sup> Vgl. Ohrt, 1995.

<sup>61</sup> Die Vorliebe für *Aktionskunst* ist eine weitere Parallele zur Kunst der *Situationisten*.

<sup>62</sup> Schneede, 1995, S. 5.

Die Werke der *Fluxus*-Künstler zeichneten sich durch eine völlige Auflösung des bis dato existierenden Kunstbegriffs aus. Ihre Aktivitäten schlossen öffentliche Konzerte oder Festivals sowie in innovativem Design gestaltete Anthologien und Publikationen ein. Weitere ungewöhnliche Werkarten waren die Distribution von Objekt-Editionen, Mail Art und konkreter Poesie. Elektronische Musik, theatralische Performances, ephemere Aktionen, Gesten und Events waren stets von der individuellen, jeweilig aktuellen Erfahrung geprägt. Je nach Art der Arbeit bedurfte *Fluxus* des Zuschauers, um komplettiert zu werden. Dieser war mit der von ihm erwarteten Partizipation in den meisten Fällen überfordert und von ihr schockiert. Dieter Daniels bezeichnete Fluxus rückblickend als „*letzte ‚Bewegung‘ der Moderne des 20. Jahrhunderts*“<sup>63</sup>; Uwe Schneede fasste treffend zusammen:

*„Das war wohl der eigentliche Schock durch die Kunst der sechziger Jahre: Die neuen Werke und Werkbegriffe, welche die Unterströme des Jahrhunderts – von Duchamp über Dada bis Fluxus – zum Hauptstrom machten, rissen eine riesige Kluft zwischen der allgemeinen Erwartung an die Kunst und der zeitgenössischen schöpferischen Praxis auf, die am Ende des Jahrhunderts noch längst nicht überbrückt sein sollte. Ein Paradoxon: Die Kunst wollte jetzt zu den Leuten auf die Straße, aber die Leute wollten die Kunst weiterhin hoch über sich.“*<sup>64</sup>

Der letzte Satz dieses Zitates bringt das Verhältnis zwischen Künstlern und Gesellschaft in den 1950er und –60er Jahren auf den Punkt. Schneede beschreibt die Kluft zwischen der mehrheitlich konservativen Erwartungshaltung des Publikums und der Aufbruchsstimmung der neuen Künstlergeneration, in die sich Vautier in den frühen Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit einfügte.

### 2.2.3 Die Kunstszene in Nizza um 1950

Die südfranzösische Stadt Nizza, in der Vautier 1949 mit seiner Mutter zusammen sesshaft wurde, ist zu dieser Zeit vor allem durch eine große ethnische Vielfalt und durch eine lebendige, Neuem gegenüber stets aufgeschlossene Kulturszene zu charakterisieren. Zum Ende der 1950er Jahre hatte sich hier eine starke junge Kunstszene herausgebildet, die am 22. August 1960 von Claude Rivière im Journal *Combat* zum ersten Mal unter dem Termini-

---

<sup>63</sup> Daniels, 1991, S. 100; ders., 1992b, S. 154. Zur Bedeutung von Fluxus auf spätere Generationen vgl. Frank, 1991.

<sup>64</sup> Schneede, 2000, S. 217.

nus „*Ecole de Nice*“ zusammengefasst wurde. Bis heute bezeichnet dieser Begriff die Gesamtheit der sehr heterogenen Kunstwelt Nizzas nach dem Zweiten Weltkrieg.<sup>65</sup>

Den Ursprung der innovativen künstlerischen Tendenzen bildete die Zeit des Zweiten Weltkrieges, als sich viele Maler wie Alberto Magnelli, Nicolas de Stael, Marie Raymond oder Fred Klein nach Cagnes-sur-Mer, dem Zentrum der damals neutralen Zone zwischen Nizza und Cannes, zurückzogen. In Cannet bei Cannes hatte sich zu dieser Zeit bereits Pierre Bonnard niedergelassen; Raoul Dufy und Henri Matisse verbrachten die Winter häufig in Nizza.

Nach dem Ende des Krieges zog es immer mehr bedeutende Künstlerpersönlichkeiten wie Pablo Picasso, Georges Braque, Joan Miró, Alexander Calder, Atlan, Jean Fautrier, Raoul Ubac und Bazaine in das ca. 15 km nordwestlich von Nizza gelegene Städtchen Vence. Um 1950 siedelten schließlich auch Jean Dubuffet und Marc Chagall dorthin über. Grund hierfür war neben dem angenehmen Klima und den pittoresken Landschaften nicht zuletzt auch das hiesige Restaurant „*Colombe d'Or*“, in dem der Wirt Paul Roux Werke der Künstler als Zahlungsmittel entgegennahm, was für einige von ihnen eine große finanzielle Erleichterung bedeutete. Der Einfluss der „*Colombe d'Or*“ wird von André Verdet in seinem Artikel über die Kunstszene der *Côte d'Azur* nach dem Zweiten Weltkrieg als so bedeutend eingeschätzt, dass sie seiner Meinung nach sogar dazu beitrug, dass der Pariser Galerist Aimé Maeght 1961 das Städtchen St.-Paul de Vence zum Standort für seine „*Fondation Maeght*“ wählte.<sup>66</sup> Hier präsentierten er und seine Frau Marguerite ihre Privatsammlung zeitgenössischer Kunst und errichteten mit diesem bis heute zu den bedeutendsten Kunstmuseen der Region zählenden Bau einen weiteren kulturellen Anziehungspunkt für die Region.<sup>67</sup>

Die Mittelmeerregion war zum beliebten Heimat- bzw. Urlaubsort für die in der Hauptstadt tonangebenden Künstler geworden, wodurch sie neben Paris zum zweiten französischen Kulturzentrum avancierte.

---

<sup>65</sup> Vgl. Vautier, 1977 (Les moments de création à Nice), S. 15. Auf die Diskussion der Begrifflichkeit „*Ecole de Nice*“ soll an dieser Stelle lediglich verwiesen werden, da es sich dabei um eine zu einem späteren Zeitpunkt entstandene Umschreibung künstlerischer Aktivitäten um Nizza herum handelt, die für die frühe Arbeit Vautiers nicht von Bedeutung ist. Vgl. AK Saint-Paul de Vence 1967/1987/1997; AK Paris 1977; Fournet, 1989; Alocco, 1995. Eine knappe Charakterisierung findet sich bei Vautier, 1987 (La vérité de A à Z), S. 71.

<sup>66</sup> Vgl. Verdet, 1991, S. 10.

<sup>67</sup> Vgl. Brawne, 1965, S. 100ff.

Beeinflusst und inspiriert durch die „großen Meister“ wie Matisse, Chagall oder Picasso, entwickelten immer mehr auch junge Künstler in der Region ihre Kunstauffassung.<sup>68</sup> Durch das internationale Flair und das aktive Kulturleben Nizzas bildete die Stadt einen Anziehungspunkt vor allem für nach Innovation strebende Künstler, die sich bewusst vom eher konservativen, die großen „Klassiker“ der Moderne Matisse und Picasso feiernden Paris abwandten.

Hierbei sind zunächst Yves Klein, Arman Fernandez und Martial Raysse zu nennen, drei heute namhafte Vertreter des *Nouveau Réalisme*, die allesamt aus Nizza bzw. seiner nahen Umgebung stammten. In den 1950er Jahren arbeiteten sie hier noch sehr aktiv, bevor sie sich um 1960 nach Paris orientierten; wie André Verdet die Ursprünge des *Nouveau Réalisme* zusammenfasst: „*tout ça commençait à bouger à Nice*“<sup>69</sup>.

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel dargelegt wurde, ging es diesen jungen Künstlern vornehmlich darum, einen neuen Blick auf ihre Umwelt zu werfen, die Wahrnehmung zu sensibilisieren. Die Themen des herkömmlichen Tafelbildes empfanden sie als überholt und veraltet. Kreativere Strategien zum Umgang mit Kunst wurden angestrebt, und es galt, möglichst ungewöhnliche Sichtweisen zu eröffnen. So entstanden Objektskulpturen aus Abfällen, abstrakte Objekte oder wie beispielsweise durch Yves Klein auch immaterielle Werke.

Bezeichnend für diese Zeit war, dass sehr viele der jungen Niçoiser Künstler über das eigene und das Kunstschaffen anderer reflektierten – einige von ihnen, wie beispielsweise die Künstler der Gruppe *Support-Surface*, standen somit schon um 1960 den Gedanken der später als *Konzeptkunst* bekannt gewordenen Schaffensrichtung sehr nahe.<sup>70</sup>

In diese Situation, die Vielfalt künstlerischer Tendenzen und die stark ausgeprägte Experimentierfreudigkeit, ist im Folgenden das zu betrachtende Œuvre Vautiers einzuordnen.

---

<sup>68</sup> Vgl. Lepage, 1977, S. 6f.

<sup>69</sup> Verdet, 1991, S. 16.

<sup>70</sup> Vgl. Andral, 1996, S. 144f.; Barilli, 1994, S. 49f. Zur aktuellen Kunstszene in Nizza vgl. Bianchi/Wulffen, 2004, S. 272f.

### **B BENJAMIN VAUTIER**

#### **1. Der Weg zum Künstlertum**

##### ***1.1. Die Eingliederung in die Kunstszene Nizzas***

###### **1.1.1 Die Reisen bis zur Sesshaftigkeit in Nizza**

Die ersten Lebensjahre des am 18. Juli 1935 in Neapel geborenen Benjamin Vautier waren geprägt durch verschiedenste kulturelle Einflüsse: Seine frühe Kindheit verbrachte er mit dem aus einer Schweizer Malerfamilie<sup>71</sup> stammenden Vater Max Ferdinand Vautier und der irischen Mutter Janet Giraud in seinem italienischen Geburtsort.<sup>72</sup>

Bei Kriegsbeginn floh das Ehepaar mit Benjamin und seinem Bruder Christian in die neutrale Schweiz. Dort ließen sich die Eltern scheiden; der Bruder blieb bei seinem Vater, Benjamin reiste mit der Mutter weiter ins türkische Izmir, wo die beiden bei Verwandten der Mutter leben konnten. Nach seiner Muttersprache Italienisch lernte Benjamin hier nun, sich auch auf Türkisch zu verständigen.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zog Janet Giraud mit ihrem Sohn ins ägyptische Alexandria, doch da sie sich auch dort nicht wohl fühlte, kehrte sie bereits nach sechs Monaten mit Benjamin nach Neapel zurück. Auch hier gelang es ihr nicht, Fuß zu fassen, was bereits 1947 zu einem weiteren Umzug nach Lausanne führte.

Obwohl die Girauds eine durchaus wohlhabende Familie waren, hatte Vautiers Mutter in- zwischen kaum noch finanzielle Mittel, und da sie auch nie selbst hatte arbeiten müssen, wuchsen die Schwierigkeiten, ihren Sohn zu ernähren. Dies machte sich im körperlichen Zustand des Jungen bemerkbar. Vautier selbst berichtet, dass er ein schwächtiges, kränkliches Kind war, und eine akute Stirnhautentzündung des Jungen sorgte im Jahr 1949 schließlich dafür, dass seine Mutter mit ihm nach Nizza zu einigen Freunden zog, wo sie dann sesshaft wurde.

Bedingt durch die vielen unterschiedlichen Sprachen und Kulturen, die Vautier in seinen ersten Lebensjahren kennen gelernt hatte, war sein Französisch nicht besonders gut. Seine

---

<sup>71</sup> Der Urgroßvater Vautiers war Marc Louis Benjamin Vautier, ein bedeutender Schweizer Genremaler des 19. Jahrhunderts.

<sup>72</sup> Zur genaueren Herkunft der Familien Vautier und Giraud vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xixf.

häufigen Fehler und sein starker Akzent führten dazu, dass er bereits in Lausanne in der Schule gehänselt wurde und als Außenseiter galt. Auch in Nizza konnte Vautier diese Lage zunächst kaum verbessern. Aufgrund seiner mangelnden Sprachkenntnisse und des starken Akzentes gehörte er zu den schlechtesten Schülern der *Ecole du Parc Imperial* und wechselte zum *Collège Stanislas*. Auch hier verbesserten sich seine Leistungen nicht, und etwa im Jahr 1953 musste er die Schule ohne Abschluss verlassen.<sup>73</sup>

Es ist Vautiers eigenen Schilderungen zu entnehmen, dass er sich aufgrund der vielen Reisen überall fremd fühlte und keinen sozialen Anschluss fand.<sup>74</sup> Die Bindung zur einzigen Person, die diese frühen Jahre stets begleitete, seiner Mutter Janet Giraud, ist aus diesem Grund als sehr eng zu bezeichnen und für Vautiers Œuvre von großer Bedeutung.<sup>75</sup>

Seine Reaktion auf diese frühen Erlebnisse beschreibt Vautier heute wie folgt:

*„maybe the impression that it made on me was, that it made me like a snail, interialised me, or like a turtle. I must have made myself a carapace of my own which was the ‚Outside-Ben‘ and the ‚Inside-Ben‘. And the ‚Inside-Ben‘ would not make too many contacts with the ‚Outside-Ben‘.“<sup>76</sup>*

Vautier sieht sich als Beobachter der Welt, der zwar alles registriert, was um ihn herum geschieht, seine eigene Sichtweise jedoch zunächst für sich behält.

Zudem ist denkbar, dass Vautiers bis heute andauerndes Interesse und Engagement für die Probleme ethnischer Minderheiten und ähnliche politische Themen auch im Kontext seiner künstlerischen Arbeit auf diese frühen Erfahrungen zurückzuführen ist.

Aufgrund seiner zurückgezogenen Lebensweise spielte das Lesen für Vautier in seinen Anfangsjahren in Nizza eine sehr große Rolle; einen für seine Entwicklung noch bedeutenderen Einfluss als das Reisen stellte sein schier grenzenloses Interesse für Literatur jeglicher Art dar. Schon früh beschäftigte er sich mit philosophischen sowie literarischen Schriften. Die Möglichkeit, sich verschiedenen Publikationen zu widmen, bot sich ihm bereits im Jahr 1949, als ihm seine Mutter aufgrund seiner großen schulischen Probleme eine Anstellung als Fensterputzer und Laufbursche im *Nain Bleu*, einer Buchhandlung im Zentrum Nizzas, verschaffte. Auch hier konnte er von seinen Sprachkenntnissen profitieren, da er durch sie bei der Betreuung der vielen fremdsprachigen Besucher behilflich sein

---

<sup>73</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xviii f.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. xviii.

<sup>75</sup> Vgl. Kapitel B.3.3.

<sup>76</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. xviii.

konnte.<sup>77</sup> Nach eigenen Angaben verbrachte Vautier viele Nächte in der Mansarde des Ladens – nicht nur, um von dort aus das Nachtleben der Stadt erkunden zu können, sondern auch, um dort zu lesen.<sup>78</sup> Besonders interessierte er sich für die Kunstmonografien des Ladens und begann, auch selbst künstlerisch tätig zu werden. Es entstanden Skizzen und Zeichnungen, auf die an späterer Stelle genauer eingegangen werden soll.<sup>79</sup>

Durch seine Arbeit in der Buchhandlung eignete sich Vautier ein umfangreiches Literatur- und Philosophiewissen, aber auch politische und wirtschaftliche Kenntnisse an, die ihm wenige Jahre später bei der Eröffnung eines eigenen Geschäftes zugute kommen sollten.

### 1.1.2 Die Gründung des „*Laboratoire 32*“

Um ihm eine Möglichkeit zu bieten, seinen Lebensunterhalt selbst zu erwirtschaften, kaufte Vautiers Mutter ihrem Sohn im Jahr 1958 ein kleines Geschäft in der *Rue Georges Ville*, situiert in einem etwas abgelegenen Viertel Nizzas.

Im Zuge seiner autodidaktischen Literaturstudien im *Nain Bleu* hatte sich Vautier bereits intensiv mit betriebswirtschaftlichen Überlegungen vertraut gemacht. Ein Notizbuch aus dem Jahr 1952 weist unter anderem Einträge zu Rechnungswesen und Buchführung auf (Abb. 1). Andere Aufzeichnungen aus dem Jahr 1957 geben Aufschluss über konkrete Pläne Vautiers, einen Laden für Bücher und Schreibwaren zu eröffnen, wobei die Geschäftsidee vermutlich durch die einschlägigen, im *Nain Bleu* gesammelten Erfahrungen des Künstlers entstand. Vautier überschlug hier unter anderem, wieviel Kapital er zur Eröffnung benötigen würde, wägte die Bandbreite seines Angebotes ab und machte sich Gedanken über mögliche Werbemaßnahmen und die Ausgestaltung des Geschäftes (Abb. 2). Zu Beginn des Jahres 1958 setzte er diese Pläne schließlich in die Tat um und eröffnete in der *Rue Georges Ville* sein erstes Geschäft für Schreibwaren und Bücher. Die Klientel war bedingt durch die Lage des Ladens auf die übliche Laufkundschaft beschränkt, sodass von Vautier im Innern zur Dekoration aufgehängte frühe Zeichnungen keine große Beachtung fanden.

Dies und die Tatsache, dass das Geschäft in einer zu abgelegenen, ruhigen Gegend Nizzas lag, bewegte Vautier bereits im Juni 1958 dazu, den von der Mutter geschenkten Betrieb

---

<sup>77</sup> Vgl. Mille, 1978, S. 52; Transkription der Interviews im Anhang, S. ii und xviii.

<sup>78</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. ii und iv.

<sup>79</sup> Vgl. Kapitel B.2.1.1.

wieder abzustoßen und sich von dem Geld stattdessen ein kleines Ladenlokal in der *Rue Tondutti-de-l'Escarène* (Abb. 3) zu kaufen, einer zentralen, altstadtnahen Straße, in der sich auch die *Ecole Nationale des Arts Décoratifs*, die Kunstakademie der Stadt, befand. Auf nur etwa 15m<sup>2</sup> verkaufte Vautier auch hier zunächst Schreibwaren und Bücher, erweiterte sein Angebot aber schon bald auf Schallplatten aus zweiter Hand und widmete sich schließlich vornehmlich diesen Artikeln, da sich der Schreibwarenverkauf als wirtschaftlich weniger effizient erwies.

Über den Eingang brachte er ein Schild mit der schlichten Aufschrift „*Laboratoire 32*“ an, wobei sich die Ziffer 32 auf die Hausnummer bezog und der Titel *Laboratoire* auf den experimentellen Charakter des Ladens verweisen sollte (Abb. 4). Im örtlichen Handelsregister ließ er sich als „Trödelhändler“ eintragen, was bereits darauf hinweist, dass neben den vornehmlich angebotenen Second-Hand-Schallplatten diverse weitere Gegenstände zum Verkauf standen. Tatsächlich trug Vautier im *Laboratoire 32* sehr bald eine recht umfangreiche Sammlung von gefundenen Gebrauchsgegenständen und anderen Dingen, von denen er sich nicht trennen mochte, zusammen. Der Laden wuchs so schnell zu einer Art *Environment* heran (Abb. 5). Dies ist auch der Beschreibung André Forestiers in der Zeitschrift „*Adam*“ zu entnehmen:

„*Une façade noire, toute noire avec, accrochés, cloués, ficelés, des réveils, poupées, casseroles, boîtes vides et rouillées, moulins à café, chapeaux, chaussures, morceaux de disques, couvercles, photos ...*“<sup>80</sup>

Darüber hinaus nutzte Vautier ein kleines Mittelgeschoss von etwa 10m<sup>2</sup> im Innern des Ladens, um dort seine Zeichnungen, Bilder und Schriften zu lagern. Diese Mansarde besaß nicht einmal Stehhöhe, war nur über eine schmale Holzterasse zu erreichen und wurde von Besuchern als sehr eng, da ständig zugestellt mit Schallplattenkisten und anderen Geschäftsutensilien, beschrieben. Die Unterbringung der Arbeiten erfolgte hier nicht dezidiert zu Präsentationszwecken, sondern vornehmlich zur Lagerung, da Vautiers damalige Wohnung in der *Rue Oscar* nur wenig Platz für solche Zwecke bot.

Um Interesse für sein Geschäft zu wecken, schaltete Vautier von Zeit zu Zeit Anzeigen in lokalen Zeitungen und Zeitschriften (Abb. 6 und 7). Er warb darin vor allem mit der ungewöhnlichen Vielseitigkeit seines Ladens:

---

<sup>80</sup> Forestier, 1968, S. 29.

*„Une librairie pas comme les autres ... Une librairie où vous pourrez boire un ballon, prendre votre petit-déjeuner; écouter de la musique et acheter des disques, [...] dans un décor surréaliste [...]. Vous pourrez aussi y discuter de politique, de poésie, ou encore de problèmes sexuels à l'occasion, avec notre sympathique animateur [...].“<sup>81</sup>*

So beworben und durch seine außergewöhnliche Fassade auch für die vorbeigehenden Passanten von hoher Anziehungskraft, bildete sich Vautiers „*Laboratoire 32*“ bald zu einem wichtigen Treffpunkt junger Leute heraus.

### 1.1.3 Die Bedeutung des „*Laboratoire 32*“ für die Niçoiser Kunstszene

Die ersten Jahre der Geschäftsaufnahme waren zugleich künstlerisch sehr kreativ für Vautier. Den frühen Arbeiten von etwa 1956 an folgten in den kommenden Jahren immer mehr weiterführende Werke wie die heute berühmten *Schriftbilder* oder die den Werken der *Nouveaux Réalistes* nahe stehenden Objektskulpturen. Ein Zeitungsartikel aus dem November des Jahres 1961 schildert das Ambiente des Geschäftes wie folgt:

*„Situé rue Tondutti-de-L'Escarène, ce magasin a pour enseigne „Le Trou“. ... Ce „Trou“ foisonne d'ailleurs d'objets les plus hétéroclites. Si le maître de céans vend des disques d'occasion (il faut bien vivre), il a collé sur les murs d'autres inscriptions encore, dans le style de celles-ci: „Ben porte un slip kangourou, le seul qui fait faire des bonds dans la vie“, „Je ne sais plus quoi écrire depuis que j'ai lu l'A.B.C.“ Partout, les „sculptures“ de ses amis meublent la pièce. Il y a „le mystère en boîte“. Il y a le „Dieu“ contenu dans une bale de ping-pong. Puisque les catholiques disent qu'il est partout. Il y a un socle qui bouge sans raison. Il y a l'étude de l'affreux avec, au fond d'une bassine, deux yeux de poupée au regard de porcelaine. Et puis il y a la foule des „jeunes“ qui viennent écouter le „grand prêtre“.“<sup>82</sup>*

Der kritisch-ironische Unterton des Artikels führt vor Augen, dass das Geschäft von der Öffentlichkeit mit misstrauischem Unverständnis betrachtet wurde. Dennoch hatte Vautier durch die Verlagerung des Ladens ins zentrale Künstlerviertel Nizzas erreicht, dass seine Kundschaft nunmehr vor allem aus Kunstinteressierten bestand. Neben seinem eigenen Bekanntenkreis begannen auch viele Studenten der Kunsthochschule den Laden zu fre-

---

<sup>81</sup> Abb. 8. Unter AV 1958/30 finden sich auch zahlreiche weitere Manuskripte für Werbeanzeigen.

<sup>82</sup> Nora, 1961, S. 5. Der Artikel erschien im November 1961 anlässlich Vautiers Versuch, den Wachmann des Niçoiser Rathauses als „*Sculpture Vivante*“ zu kaufen.

quentieren.<sup>83</sup> Diese im obigen Zeitungsartikel distanziert als „*jeunes*“ bezeichneten Besucher interessierten sich für die Arbeiten des Autodidakten Vautier und diskutierten mit ihm darüber.

In seiner Biografie schreibt Vautier, dass sich der Laden auf diese Weise bereits ab 1959/60 zum „*lieu de rencontre pour tous les jeunes qui font du nouveau*“<sup>84</sup> entwickelte, und im Gespräch führte er aus, dass er sich nach einigen Anfangsschwierigkeiten auch wirtschaftlich durchaus etablieren konnte:

*„ at the beginning I used to sleep on the top, [...] above the door. [...] And then, it started working, because everybody used to come, I used to make of art 20, 40 or 50 Marks a day and then I used to [...] do a little bit more and then people used to come and then we had drinks and artists came and then I met Arman, I met Yves Klein, [...] I met artists who used to come and go and everybody used to come and go. Even Marcel Duchamp came.“<sup>85</sup>*

Diese Aussage vermittelt die Tendenz Vautiers, die frühen Jahre seiner Geschäftstätigkeit aus heutiger Sicht sehr vereinfacht und optimistisch darzustellen. Wenn das Zitat die Entwicklung zum Ende der 1950er Jahre auch sehr knapp zusammenfasst, so entspricht es doch der Wahrheit: Vautiers Laden wurde zu einem Treffpunkt für die junge Kunstszene Nizzas. Wie bereits skizziert, war Nizza neben Paris zu dieser Zeit bereits als zweites wichtiges kulturelles Zentrum Frankreichs zu betrachten. Vautier bot sich somit sowohl die Möglichkeit, sich mit den verschiedensten kreativen Positionen seiner Besucher auseinanderzusetzen und von ihnen zu lernen, als auch seine eigenen Arbeiten mit ihnen zu diskutieren.

In diese lebendige, im Umbruch begriffene Kunstszene gliederte sich Vautier immer aktiver ein. Seine Kontakte nutzte er, indem er im Oktober 1958 im bereits erwähnten engen Mansardengeschoss seines Laboratoires unter dem provokanten Titel „*Scorbut*“ eine kleine Ausstellung mit Werken von Albert Chubac, Jean-Claude Gilli und Martial Raysse organisierte.<sup>86</sup> Verdet beschreibt diese drei Künstler als: „*sans tarder devenir des composants de*

---

<sup>83</sup> Eine sehr detaillierte Beschreibung von Ereignissen und Entwicklungen dieser Jahre findet sich bei Vautier, 1977 (*Les moments de création à Nice*).

<sup>84</sup> Vautier, 1997 (*Ma vie*), S. 15.

<sup>85</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. ii.

<sup>86</sup> Vgl. N.N., 1958 (BEN, *commerçant en papeterie et promoteur de „l'idée-scorbut“*). Einen konkreten Grund für den Ausstellungstitel kann Vautier heute nicht mehr darlegen; es ist daher anzunehmen, dass er mit der ungewöhnlichen Bezeichnung vor allem schockieren wollte, um Aufmerksamkeit zu erregen.

*l'Ecole de Nice en gestation*<sup>87</sup>, und Vautier beansprucht für sich, die drei miteinander bekannt gemacht zu haben.<sup>88</sup>

Dieser ersten Ausstellung ließ der Künstler in den kommenden Jahren noch zahlreiche weitere folgen, unter anderem auch solche seiner eigenen Werke. Der Laden Vautiers war nicht mehr nur Treffpunkt und Ort für Diskussionen für junge Künstler, sondern er bot ihnen auch die Möglichkeit, ihre Werke zu präsentieren.

Die Kunst, die Vautier ausstellte, war für diese Jahre eine sehr ungewöhnliche, häufig auch provozierende Form kreativen Schaffens, sodass der Laden ein Forum für all jene wurde, die von Galerien oder gar Museen abgelehnt wurden. Wenn Verdet über Vautier schreibt:

*„Il allait être bientôt pour les représentants de l'Ecole de Nice, du point de vue militantisme remuant et publicité spectaculaire, l'homme par qui le scandale de l'art arrive avec véhémence“<sup>89</sup>,*

so betont er noch einmal Vautiers Kampfbereitschaft und seinen stetigen, unbedingten Einsatz für junge, neue Kunst. Vor diesem Hintergrund verwundert auch kaum, dass die Professoren der benachbarten *Ecole des Beaux-Arts* ihren Schülern den Besuch des Ladens verboten.<sup>90</sup>

Vautier führte das Geschäft noch sehr erfolgreich bis 1972 weiter fort und verkaufte dort bis zu seiner Schließung weiterhin Schallplatten aus zweiter Hand. War der Laden auch bereits von Beginn an stets ein wichtiger Ort der Begegnung und des Austausches über Kunst in Nizza sowie auch in kleinem Maße Präsentationsrahmen für diese, so blieb er doch bis etwa 1970 vornehmlich Vautiers wirtschaftliche Lebensgrundlage. Da er um diese Zeit aber allmählich von seiner künstlerischen Arbeit leben konnte, schloss Vautier das immer mehr zum eigenständigen Environment-Kunstwerk gewordene Geschäft 1972 und baute seine Fassade ab. Für letztere konstruierte er ein Rahmengerüst, auf welches er sie montierte und im Garten seines Hauses in den Bergen bei Nizza verwahrte.<sup>91</sup> Im Jahr 1974 verkaufte er die Installation an das Pariser *Centre Beaubourg*, das spätere *Centre Georges*

---

<sup>87</sup> Verdet, 1991, S. 16.

<sup>88</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. viii.

<sup>89</sup> Verdet, 1991, S. 16f.

<sup>90</sup> Vgl. Pradel, 2001, S. 27; Transkription der Interviews im Anhang, S. xxiv.

<sup>91</sup> Vgl. Lamarche-Vadel, 1974, S. 4441. Während der Übergangsjahre präsentierte Vautier die Fassade des Ladens bereits bei verschiedenen Ausstellungen, beispielsweise durch die Vermittlung Daniel Templons im Pariser *Musée Galliéra*.

*Pompidou*<sup>92</sup>, in dessen Besitz sie sich noch heute unter dem Titel „*Le Magasin*“ befindet (Abb. 9).

Bei der Eröffnungsausstellung des *Centre Pompidous* erwies sich der Laden als großer „Erfolg“ beim Publikum, und auch Vautier selbst spricht heute kaum mehr vom „*Laboratoire 32*“ als vielmehr vom „*Magasin*“, wenn er über sein früheres Geschäft redet. Die Präsentation des Ladens im Museum beschrieb Catherine Millet im April 1977 wie folgt: „*Le magasin de Ben sur une estrade, dans un renforcement. Ce pourrait être un centre vivant, ce n'est plus qu'un mausolée*“<sup>93</sup>. Vautiers Werk hätte demzufolge die fröhliche Lebendigkeit der Niçaiser Straßen in das Pariser Museum transportieren können, doch Millet wies bereits damals auf die Problematik hin, dass das Museum dem *Magasin* seine Lebendigkeit nahm. Beim Besuch der Präsidentengattin Rosalynn Carter im Januar 1978 beschrieb die Zeitung „*Le Monde*“ ihre Reaktion auf Vautiers *Magasin* lediglich als „*discret étonnement*“<sup>94</sup>, was vor Augen führt, dass der *Laden* im Museum anders wahrgenommen wurde als in den Straßen Nizzas. Hatten hier im *Magasin* heftige Diskussionen, bunte Ausstellungen und enges Gedränge stattgefunden, war es im Museum anfangs nur unter strenger Aufsicht zu betreten und wurde schließlich aus konservatorischen Gründen ganz vom Besucher abgetrennt. Genau diese Entwicklung sah Vautier bereits 1974 voraus:

*„Je suis angoissé [...]. Je connais ce magasin, je connais le choc qu'il produit dans son contexte niçois, c'est une boursoflure dans la rue des Arts-Décos [...]. Maintenant compte tenu du déplacement, j'ai des doutes formels. Est-ce que cela tiendra le coup dans un musée, comme cela tenait le coup formellement dans une rue. Ou est-ce que dans un musée, cela va se transformer? Il va y avoir un jugement historique porté sur la boutique.“*<sup>95</sup>

Die Frage, ob es bessere Präsentationsmöglichkeiten gäbe oder ob es überhaupt sinnvoll erscheint, ein natürlich gewachsenes Geschäft zu transformieren und als Kunstwerk in einem Museum zu präsentieren, ist eine institutionsgeschichtliche, weshalb sie an dieser Stelle lediglich gestellt, jedoch nicht ausführlich über sie reflektiert werden kann.<sup>96</sup> Es ist diesbezüglich auf die aktuelle französische Forschung hinzuweisen, die sich in den letzten

---

<sup>92</sup> Die Akten über den Verkauf befinden sich heute im Archiv des Künstlers (AV 1977/36).

<sup>93</sup> Millet, 1977, S. 3; vgl. auch Schwerfel, 2000, S. 12/17.

<sup>94</sup> N.N., 1978 (*Le Monde*, 06.01.1978).

<sup>95</sup> Lamarche-Vadel, 1974, S. 4442.

<sup>96</sup> Vgl. Zinggl, 1994; Kemp, 1996; Stemmerich, 2003, S. 69f.

Jahren immer mehr mit den Gebieten der Museologie und der Institutionsgeschichte befasst.<sup>97</sup>

Eine Grundmotivation Vautiers in den frühen Jahren seiner kreativen Tätigkeit war, seine Thesen und Überlegungen nicht nur zu formulieren, sondern auch mit anderen Menschen darüber zu kommunizieren. Festzuhalten ist daher, dass das *Magasin* für die Untersuchung von Vautiers Gesamtwerk vor allem im Hinblick auf seinen Präsentations- und Kommunikationscharakter sowie für die Sicherung der materiellen Lebensgrundlage Vautiers eine Rolle spielte. Es steht heute sinnbildlich für die Vautier-typische, untrennbare Verzahnung von Leben und Kunst bzw. Arbeit und für die rege Aktivität der Kunstszene Nizzas. Die Jahre seiner Tätigkeit im *Laboratoire 32* waren die für Vautiers Künstlerkarriere wohl wichtigsten und für die Genese der „*Ecole de Nice*“ von grundlegender Bedeutung.<sup>98</sup>

### **1.2 Vautiers künstlerische Gedankenwelt und ihre philosophischen Bezugspunkte**

#### **1.2.1 Die frühen Notizbücher**

Schon vor und parallel zu seiner Geschäftstätigkeit war Vautier, wie bereits dargelegt, auch selbst stets an kulturellen Phänomenen sehr interessiert. Seine Literaturstudien im *Nain Bleu* spielten folglich nicht nur eine große Rolle für sein Wissen um betriebswirtschaftliche Prozesse, sie waren auch von großem Einfluss auf sein künstlerisches Œuvre.

Im Archiv des Künstlers findet sich heute eine Vielzahl kleiner Notizbücher aus den Jahren 1949 bis 1955, in denen er festgehalten hat, welche Bücher ihn in diesen Jahren interessierten – akribisch sortiert in die Bereiche „*Politics, Philosophy, Religion, Economics (Sociology), Biography, History, Music, Poetry, Peinture, Mythology, Languages, Geography, Science in general, Astronomy, Biology*“ (Abb. 10).<sup>99</sup> Die meisten Eintragungen finden sich in den Rubriken Philosophie (hier v.a. Sören Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre und Albert Camus sowie René Descartes und Arthur Scho-

---

<sup>97</sup> Vgl. Poulot, 1994, S. 155ff.; Galard, 2000.

<sup>98</sup> Bis heute bildet die Künstlerpersönlichkeit Vautiers einen für Nizza wichtigen Angelpunkt (vgl. Pincus-Witten, 1988, S. 63f.). Er fördert noch immer junge Künstler und kämpft für die Aufrechterhaltung der „nissardischen“ Tradition (vgl. Beilage „Culture à Nice“ in: Vautier, 1990 (Pas d'art sans vérité); Bunuti, 1983).

<sup>99</sup> Dass die Kategorisierung hier in englischer Sprache erfolgte, liegt darin begründet, dass Vautier mit seiner irisch-stämmigen Mutter stets Englisch sprach und seine Kenntnisse dieser Sprache somit besser waren als die der Französischen (vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xx).

penhauer), Poesie (André Breton, Louis Aragon, Tristan Tzara, Eugène Ionesco) und Politik (Karl Marx, Adolf Hitler, Jean-Paul Sartre).

Diese Auflistungen sowie die Kategorisierung als solche verdeutlichen die Heterogenität von Vautiers Interesse an sämtlichen gesellschaftlichen Prozessen und Fragestellungen. Vautier selbst betont, dass er sich umfassend auch über das aktuelle Tagesgeschehen informiert, wenn er äußert: „*Je lis beaucoup de journaux – le matin je lis ‚Le Monde‘, ‚Le Patriote‘, ‚Nice Matin‘ – L’après-midi, ‚Le Figaro‘, ‚L’Espoir‘ – une fois par semaine ‚La Tribune des Nations‘, ‚L’Express‘.*“<sup>100</sup> Dass er sich diesen Themengebieten bereits sehr früh widmete, lassen weitere Notizhefte erkennen, in denen er beispielsweise das politische System Frankreichs schematisch dargestellt oder die Theorien Freuds zusammengefasst und für sich bewertet hat. Generell ist zu bemerken, wie wichtig das „Notizen machen“ für Vautier ist, was auch Vautiers Verleger Giancarlo Politi in seiner Beschreibung der Person des Künstlers betont: „*Ben raccoglie e registra tutto.*“<sup>101</sup> Häufig bleiben die Notizen Vautiers allerdings sehr oberflächlich und lassen vermuten, dass er sich nicht immer mit den Originaltexten selbst befasste, sondern mit erklärender Sekundärliteratur.

Bei der Durchsicht der Notizbücher ist zunächst auffällig, dass die Beschäftigung mit der Philosophie die größte Bedeutung für Vautiers breit gefächertes Selbststudium einzunehmen schien. Dem Künstler zufolge ermöglichte ihm das Studium verschiedener philosophischer Texte, Antworten auf Fragen wie: „*‚What is life?‘, ‚Why life?‘, ‚What are we here for?‘, ‚What is love?‘, ‚What is not love?‘*“<sup>102</sup> zu finden. Die Aufzeichnungen hierzu offenbaren einen zwar assoziativ geprägten, dennoch aber logisch schlüssig verlaufenden Gedankenprozess, der durch das Gelesene bei Vautier in Gang gesetzt wurde (Abb. 11). Vautier reflektierte hier über die konkrete Existenz des Individuums und die sich daraus ergebende Problematik von Subjektivität und Seinsweise des Menschen. Er fragte nach der Grundmotivation menschlichen Strebens, nach den Einflussfaktoren, die menschliches Tun bestimmen sowie nach moralischen Konsequenzen dieses Tuns und stand somit zentralen Anliegen des Existentialismus, der im Nachkriegsfrankreich vor allem mit Jean-Paul Sartre einen gesellschaftlich präsenten Denker aufwies, sehr nah.

Wie Vautier selbst es formuliert, ging er bei seiner Beschäftigung mit den einzelnen Publikationen der Philosophen sehr oberflächlich vor: „*I’m always on top of the things and I don’t go deep into them. I don’t know, why it’s like that ... Even now, if I had to write on*

---

<sup>100</sup> Vautier, 1966 (Vers la fin cela devient triste), S. 110.

<sup>101</sup> Politi, 1971, S. 3.

<sup>102</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. xx.

*any of these philosophers, I couldn't, now*<sup>103</sup>. Hieraus erklärt sich, dass Vautier nie detailliert auf die Positionen eines Autors einging, sondern lediglich seine generellen Thesen nachvollzog, die er eher didaktischen Publikationen entnahm:

*„Alain [...] is very well known in France. But he was kind of didactic philosopher, teaching philosophy. He wasn't philosopher [...]. You want to learn about Platon? – You read Alain! You want to learn about Socrate? – You read Alain! You want to learn about Aristoteles? – You read Alain ... So Alain was an explainer.“*<sup>104</sup>

Dies tat er, weil er nach eigener Angabe häufig Schwierigkeiten hatte, den Ausführungen in den Originalquellen zu folgen:

*„Marx and Freud – we passed through them. I bought all the Marx books, but I couldn't understand it. [...] And so I gave up Marx but I used to buy books called ‚La pensée de Marx‘ – small books – or ‚La pensée de Heidegger‘. [...] The explanation! So that interested me! So I bought them ... I was disappointed, when I bought one day ‚L'être et le néant‘ and I read it and I discovered, that I could not understand it. That day was – I was very disappointed. Very complicated! Very complicated book!“*<sup>105</sup>

Aus den von ihm gelesenen Werken der didaktischen, philosophischen, ökonomischen, künstlerischen und psychologischen Literatur und seinen daraus gewonnenen Erkenntnissen entwickelte Vautier in den Jahren von 1949 bis etwa 1955 seine komplexe kunsttheoretische Gedankenwelt. Wie aus seinen Aufzeichnungen deutlich wird, sind die darin immer wieder beleuchteten Aspekte „Vérité“, „Tout“, „Nouveau“ und „Ego“ als Grundfeste seiner Überlegungen zu betrachten. Versuchte Vautier auch nie selbst, seine Gedanken dezidiert zu systematisieren, so erlaubt es die Kenntnis seines Gesamtwerkes doch, die oben erwähnten Begriffe als die wichtigsten Bezugspunkte für sein Œuvre zu begreifen, weshalb sie im Folgenden erläutert werden sollen.

### 1.2.2 Die Aspekte „Vérité“, „Tout“ und „Nouveau“

Ein für Vautier grundlegender Begriff, der in einer Vielzahl seiner Notizen und Überlegungen immer wieder einen Schwerpunkt bildet, ist jener der „Vérité“, der „Wahrheit“. Die Aufzeichnungen des Künstlers aus den Jahren von 1949 bis 1955 geben Aufschluss

---

<sup>103</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. xxi.

<sup>104</sup> Ebd., S. xxv.

<sup>105</sup> Ebd., S. xxi.

über seine diesbezügliche Reflexion, vor allem über die „wahre“ Wertung, die das Subjekt in Bezug auf Kunst vornimmt: Ist Kunst gut? Gibt es auch schlechte Kunst? Was ist „schön“ und was „hässlich“?<sup>106</sup>

Ganz allgemein geht Vautier davon aus, dass gute Kunst „wahr“ sein muss und dass sowohl objektive wie auch subjektive „Wahrheiten“ existieren.<sup>107</sup> Als Beispiel für eine „objektive Wahrheit“ führt er beispielsweise die Regel an:  $1+1=2$ , unter einer „subjektiven Wahrheit“ versteht er dagegen persönlich vorgenommene, individuelle Bewertungen eines Sachverhaltes.<sup>108</sup> Jegliche Wertung eines Kunstwerkes kann für Vautier nur subjektiv sein, da sie nur von einem bestimmten Individuum getroffen werden kann und für dieses dann „wahr“ ist. Daraus schließt Vautier, dass im Grunde „alles“ Kunst ist, da immer ein oder mehrere Individuen irgendeine Form der Kreation ganz subjektiv als „schön“ empfinden. Dies macht die Kreation zu etwas „Wahrem“, was für den Künstler wiederum das Qualitätsmerkmal für gute Kunst ist.

Diese Überlegung stellt nicht nur für Vautiers Œuvre eine Grundfeste dar, sie spielt auch in seinem täglichen Leben eine große Rolle. Er trennt sich bis heute nur selten von Dingen und wirft nichts weg, weil alles „schön“ ist und jedes Ding es verdient hat, respektiert und aufbewahrt zu werden. Hieraus erschließt sich Vautiers These, dass „alles“ kunstwürdig ist.<sup>109</sup>

Der Begriff der „Wahrheit“ bzw. die Unterscheidung von objektiver und subjektiver Reflexion stellt auch eine zentrale Frage der Existenzphilosophie dar.<sup>110</sup> Nach dem Begründer und für Vautier neben Martin Heidegger bedeutendsten Vertreter dieser Richtung, Sören Kierkegaard, ist das höchste Gut des Individuums, des Selbst als „*Verhältnis, das sich zu sich selbst verhält*“<sup>111</sup>, die Erkenntnis seiner eigenen, immer auch einmaligen Bestimmung. Ihm zufolge muss jeder Mensch eine Wahrheit finden, die für ihn selbst wahr ist, jene Idee, für die er zu leben oder zu sterben bereit ist.

Eine weitere zentrale Problemstellung Kierkegaards bildete in diesem Zusammenhang die Frage nach dem Sinn des menschlichen Daseins sowie nach der Moral. Neben der Über-

---

<sup>106</sup> Abb. 12.

<sup>107</sup> Vgl. Lebeer, 1973, S. 10.

<sup>108</sup> Genau genommen stellt diese „objektive Wahrheit“ Vautiers lediglich eine kollektive Vereinbarung dar, doch da im Folgenden die Theorie Vautiers im Mittelpunkt der Untersuchung stehen soll, kann auf solche weiterführenden Überlegungen lediglich verwiesen werden.

<sup>109</sup> Generell sind die Bereiche Kunst und Leben bei Vautier nur schwer voneinander zu trennen (vgl. Fayer, 1976). Auch seine private Umgebung ist im Grunde als Gesamtkunstwerk zu bezeichnen: er lebt in einem Haus in St. Pancrace bei Nizza, das er über und über mit seinen Werken und gesammelten Gegenständen bestückte. Vgl. hierzu Flohic, 1985, S. 3; Bouisset, 1991, S. 37ff. und Kapitel B.2.3.

<sup>110</sup> Vgl. Anzenbacher, 1981, S. 56f.; Heidegger, 1931/1932.

zeugung der existentiellen Wahl ohne Rücksicht auf allgemeine Verhaltensweisen stellte Kierkegaard entgegen der allgemeinen Auffassung, dass die moralische Wahl eine objektive Beurteilung von Gut und Böse beinhalte, fest, dass keine rationale Grundlage für eine moralische Entscheidung besteht. Er forderte, ein Individuum dürfe sich nicht an Verpflichtungen stoßen, sondern solle sein für sich persönlich vertretbares Leben leben. Allerdings legte er nahe, dass der Mensch letztlich selbst bei seiner freien Existenzwahl wieder zu dem absoluten Unbekannten, zu Gott und zum Glauben, der von ihm so genannten Stufe des „*Ethischen*“, zurückfinden solle.<sup>112</sup> In der existentiellen Bindung des Menschen an Gott sah der Philosoph den einzigen Weg, in Anbetracht der völligen Absurdität menschlichen Daseins nicht zu verzweifeln.

Diese noch stark moralisch verpflichtete Auffassung Kierkegaards findet in der Philosophie Friedrich Nietzsches eine radikalere Position.<sup>113</sup> Ebenfalls im 19. Jahrhundert, jedoch ohne Kenntnis der Kierkegaard'schen Theorien, gab er die gottbezogene Ethik auf und verwirklichte „*nur einen Willen: den Willen zur Macht*“<sup>114</sup>. Er behauptete, dass jedes Individuum in einer „*Umwertung aller Werte*“<sup>115</sup> selbst entscheiden müsse, was als sittlich zu gelten habe und lehnte jegliche Moralvorstellung ab.

Diese sehr vereinfachte Sicht Nietzsches entspricht Vautiers Verständnis des Philosophen. Seine Schlussfolgerung aus der Beschäftigung mit den Schriften Nietzsches besteht darin, dass auch für ihn keinerlei übergeordnete moralische Einschränkung im kreativen Schaffen existiert (Abb. 13). In den Vordergrund setzt er vielmehr die Auffassung, dass „alles“ Kunst bzw. kunstwürdig ist. Er stellt lediglich die Forderung nach „Wahrheit“, d.h. Unverfälschtheit und Unmittelbarkeit, der kreativen Äußerung auf. Eine ethische Bindung des Menschen an Gott, wie sie Kierkegaard forderte, war und ist für Vautier nicht relevant. In den 1960er Jahren sollte er sogar so weit gehen, sich selbst als „Schöpfergott“, als „*Ben Dieu*“, zu titulieren und die „Schöpfung“ seiner Werke demzufolge mit der Schöpfung der Welt gleichzusetzen (Abb. 14).

Für Vautiers Werk ist kennzeichnend, dass er sich bestimmten Aspekten immer wieder mit immensem Eifer widmet. Stellt sich ihm ein künstlerisches Problem, so ruht er nicht, bis er eine für sich schlüssige Lösung desselben gefunden hat. Diesen auffallend absoluten An-

---

<sup>111</sup> Kierkegaard, 1997, S. 14.

<sup>112</sup> Vgl. Kramer, 2005.

<sup>113</sup> Vgl. Figal, 1999.

<sup>114</sup> Anzenbacher, 1981, S. 302.

<sup>115</sup> Ebd.

spruch an sein Werk, wie beispielsweise stets „wahr“ zu sein, führt Vautier auf seine Beschäftigung mit den Theorien Martin Heideggers zurück, deren Einfluss auf sein Œuvre er heute als sehr bedeutend einstuft.<sup>116</sup>

Heidegger baute im 20. Jahrhundert auf den Thesen Kierkegaards auf und widersetzte sich insofern dem Versuch, die Philosophie auf eine schlüssige rationale, phänomenologische Grundlage zu beschränken.<sup>117</sup> Er warf der Phänomenologie vor, im Zeichen der objektiven Reflexion zu verharren und deshalb existenzvergessen zu sein. Den Menschen sah er als ein in einer unverständlichen, ihm gleichgültig entgegenstehenden Welt bewegtes und als isoliert stehendes Individuum an, das den Grund seines Daseins, sein „Geworfensein“, nie fassen können wird. Heidegger stellte daher die Forderung, jedes Individuum müsse sein eigenes Ziel suchen und es mit leidenschaftlicher Überzeugung verfolgen, wobei es sich der einzigen Gewissheit, jener des Todes, sowie der generellen Bedeutungslosigkeit des Lebens stets bewusst sein sollte.

Vautier übernahm von Heidegger insbesondere die Forderung der individuellen Zielfindung und deren leidenschaftlicher Verfolgung, sodass wiederum feststellbar ist, dass er sich an der sehr allgemein gehaltenen Kernaussage des Philosophen orientiert. Vautiers primäre Zielsetzung war, wie oben beschrieben, die, in seiner Kunst „wahr“ und unmittelbar zu sein.<sup>118</sup> Auf der Suche nach dem absoluten Ziel, der absoluten „Wahrheit“ des Kunstwerkes, war Vautier um 1955 wie oben erläutert allerdings für sich zu dem Schluss gekommen, dass „Wahrheit“ zwar Voraussetzung für ein gutes Kunstwerk sein muss, sie aber als objektives Bewertungskriterium von Kunst nicht aussagekräftig ist. Ebenso wenig wie das handwerkliche Können, das Duchamp durch seinen konzeptuellen Ansatz ausgehebelt hatte, kann Vautier zufolge durch seine Erkenntnis der unzähligen „subjektiven Wahrheiten“ auch der Grad an „Wahrheit“ im Werk nichts über seine Qualität besagen.

Hieraus ergibt sich das für Vautier einzig verbleibende „neutrale“ Kriterium, nach dem Kunst zu beurteilen ist: der Aspekt des „Neuen“<sup>119</sup>.

Vautier akzeptiert all jene Künstler als Vorbilder, die es geschafft haben, die Kunstwelt mit einem neuen, bisher nicht beachteten oder gekannten Aspekt zu bereichern. Den Innovationsgrad eines Kunstwerkes befindet Vautier in diesem Sinne für nachprüfbar, da es mög-

---

<sup>116</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xxi.

<sup>117</sup> Vgl. Heidegger, 1993.

<sup>118</sup> Vgl. Vautier, 1987 (La vérité de A à Z), S. 179.

<sup>119</sup> Vgl. ebd., S. 130.

lich ist, zu recherchieren, ob ein Künstler nur andere Künstler nachahmt oder ob er tatsächlich eigene, „neue“ Ideen hat und in seiner Arbeit „neue“, noch nicht dagewesene Elemente auszumachen sind. In einer späteren Definition des „Neuen“ verweist Vautier darauf, er hätte auch die Worte „*création ou personnalité*“<sup>120</sup> wählen können, doch habe er das Wort „*nouveau*“ vorgezogen, da es klarer und einfacher zu fassen sei. Er legt den Begriff „neu“ demzufolge stark kunsthistorisch orientiert aus, was dem zur Mitte des 20. Jahrhunderts verbreiteten Avantgarde-Gedanken entspricht (Abb. 12).<sup>121</sup>

Stellte sich Vautier einerseits die Aufgabe, etwas absolut „Neues“ zu finden, neue Formen, Künstlerrollen oder Werkbegriffe, so führt er diese Forderung mit seiner Einsicht, dass „Alles“ Kunst ist, ad absurdum. Diese Verstrickung in seine eigenen Forderungen ist kennzeichnend für Vautiers gesamtes künstlerisches Schaffen.

### 1.2.3 Die Rolle des „Ego“

Lassen sich in Vautiers Aufzeichnungen auch Anknüpfungspunkte an idealistische Philosophie<sup>122</sup> erkennen, so ist es doch die Existenzphilosophie, der er, wie gezeigt, am nächsten stand. Dies scheint nachvollziehbar, führt man sich vor Augen, dass Vautier in Jean-Paul Sartre einen unmittelbaren Zeitgenossen hatte, der nach 1945 zur Leitfigur der französischen existentialistischen Bewegung avanciert war, und nicht zuletzt durch seine Schriften dafür sorgte, dass diese ihren Einfluss auch international geltend machen konnte. Seine Philosophie ist atheistisch und nihilistisch.<sup>123</sup> Er erklärte beispielsweise, dass der Mensch eine rationale Grundlage für sein Leben benötige, diese jedoch nicht erreichen könne, was das Leben zu einer „*aussichtslosen Leidenschaft*“<sup>124</sup> mache. Trotzdem befand Sartre, dass seine Philosophie eine Art des Humanismus ist, und er betonte die Freiheit des Menschen, seine freie Wahl und Verantwortung.<sup>125</sup>

Vautier führte nun Sartres Gedanken mit seinen Schlussfolgerungen aus der Beschäftigung mit den Schriften Nietzsches und Heideggers zusammen und kam für sich zu dem Schluss, dass der Mensch durch den Willen, durch sein „Ego“ bestimmt wird, davon abgesehen

---

<sup>120</sup> Vautier, 1987 (La vérité de A à Z), S. 130. Vgl. auch Blistène, 1987, S. 121.

<sup>121</sup> Vgl. Zutter, 1978, S. 15f.; Millet, 1970 (Ben entre Duchamp et l'art conceptuel), S. 13.

<sup>122</sup> Vautiers Notizen zeigen beispielsweise, dass er sich auch für die Werke Georg Wilhelm Friedrich Hegels und Immanuel Kants interessierte.

<sup>123</sup> Vgl. Sartre, 1993.

<sup>124</sup> Sartre, 1993, S. 43.

aber die Möglichkeit der freien Wahl hat und für sein Tun selbst verantwortlich ist (Abb. 15). Die von Sartre in den Vordergrund gestellte Freiheit des Menschen, die Möglichkeit seiner individuellen Entscheidungsfindung und Handlungsweise ohne moralische Einschränkung, stellt auch für Vautier einen grundlegenden Aspekt seiner Weltanschauung – speziell auch in Bezug auf die kreative Tätigkeit – dar, deren Motor das „Ego“ ist.<sup>126</sup>

Aus seinen Aufzeichnungen ist nicht klar zu erkennen, ob sich diese Ansichten des Künstlers aus seiner Lektüre der philosophischen Texte ergaben, oder ob er in ihnen lediglich eine Bestätigung seiner eigenen, vorher bereits anderweitig ausdifferenzierten Ideen sah. Wie bereits erwähnt ist zu beachten, dass Vautier aus einem intellektuell geprägten Elternhaus stammt und in einer Zeit aufwuchs, zu der es für die junge, gegen alles Konservative antretende Generation üblich war, sich mit den Ansätzen der Existentialisten auseinander zu setzen.

Neben den hier aufgezeigten Bezugspunkten zu philosophischen Positionen waren für Vautier auch wirtschaftsphilosophische Texte von Interesse,<sup>127</sup> ebenso wie die literarischen Schriften Fjodor Dostojewskis, André Gides und Albert Camus' oder die Thesen der Surrealisten um André Breton. Die Heterogenität dieser Literatur und die erfolgte Beleuchtung der philosophischen Hintergründe von Vautiers Werk deuten darauf hin, dass er sich auch diesen Schriften nicht aus explizitem Interesse, sondern aus einem Allgemeinbildungsanspruch heraus widmete. So stellte er in seinem „Katalog“ bedeutsamer Publikationen auch Schriften des Psychoanalytikers Sigmund Freud zusammen, deren Verständnis ihm jedoch nach eigener Aussage schwer fiel:

*„I think, I was very, very mistaking! I made mistakes. Because I used to see something in Freud which is not there. I used to talk about Freud and l'inconsient and le conscient et le souci and Jung et le conscient ... and all that. So I used to talk about it but I think I did not understand it.“<sup>128</sup>*

Gibt Vautier somit zu, die komplexen Theorien des Analytikers nicht vollständig verstanden zu haben, so finden sich in seinem Werk dennoch Vergleichsmomente zu den Theo-

---

<sup>125</sup> Dies deutet bereits der Titel seines Vortrages, „L'existentialisme est un humanisme“, gehalten bei einer Konferenz der Literatenvereinigung *Maintenant* am 29.10.1945, an.

<sup>126</sup> Vgl. Vautier, 1987 (La vérité de A à Z), S. 72f.

<sup>127</sup> Wie Sartre, der den Versuch unternahm, seine existentialistischen Theorien mit einer marxistischen Deutung der Gesellschaft und Geschichte in Einklang zu bringen, beschäftigte sich auch Vautier mit den Schriften von Karl Marx sowie generell mit wirtschafts- und gesellschaftstheoretischen Texten. Er versuchte jedoch nicht direkt, die künstlerisch-philosophische Seite mit der ökonomischen zu verbinden, sondern sah sie vielmehr als getrennt voneinander existierende Motivationen menschlichen Strebens an. Vautier war mehr an der Selbstfindung des Individuums interessiert.

rien Freuds. Dieser hatte aus seinen klinischen Beobachtungen zunächst die Existenz der psychischen Mechanismen der Verdrängung und des Widerstandes erschlossen.<sup>129</sup> Die Verdrängung verstand er als unbewussten Mechanismus, der dem Bewusstsein die Erinnerung an schmerzliche oder bedrohliche Erlebnisse unzugänglich machen sollte. Widerstand deutete er entsprechend als unbewusste, aus Angst motivierte Abwehr gegen das Bewusstwerden der verdrängten Erfahrungen. Auch Vautier greift häufig das Thema „Angst“ in seinem Schaffen auf, doch der konkreten Überlegung, sie könne durch Verdrängung entstanden sein, geht er nicht nach. Vautiers Angst, zu versagen, seine Angst, nicht wahrgenommen zu werden und die Angst, nicht „neu“ zu sein, resultieren vielmehr aus seinem absoluten und ehrgeizigen Streben nach dem Erreichen seiner Ziele.<sup>130</sup>

Ein für Vautier zentraleres Thema, dem sich auch Freud immer wieder widmete, ist jenes des „Ich“. Freud definierte es als den zentralen Bestandteil der Persönlichkeitsstruktur, welcher in Kontakt mit der Realität steht und sozialen Einflüssen unterliegt.<sup>131</sup> Das *Ich* bildet demzufolge gemeinsam mit dem *Es* und dem *Über-Ich* die drei grundlegenden Teile der menschlichen Psyche.<sup>132</sup> Die *Ich*-Bildung beginnt Freud zufolge mit der Geburt, beim ersten Zusammentreffen mit der äußeren Welt. Hierbei übt das *Ich* eine Vermittlerrolle zwischen den unbewussten Impulsen und den sozialen und individuellen Normen aus, die sich das Subjekt im Lauf seiner Entwicklung angeeignet hat.

Für Vautier ist das „Ich“ bzw. seine Befriedigung die Motivation kreativer Tätigkeit.<sup>133</sup> Vautier gibt dem Begriff des „Ich“ in seinen Texten den lateinischen Namen „*Ego*“. Da dieser im Französischen wie auch im Deutschen aber nicht nur eine neutrale Formulierung ist, sondern auch den Bereich der eigenen Persönlichkeitsstärke und ihrer Motivation mit einschließt, ist der Begriff bei Vautier allgemeiner zu verstehen als bei Freud. Er übernimmt nur den Begriff „*Ego*“, ohne auch die komplexen strukturellen Überlegungen Freuds zur Persönlichkeitsstruktur zu übernehmen.

„*Ego*“ beschreibt bei Vautier nicht nur den Teil der Psyche, der eigene Entscheidungen beeinflussen kann, sondern berücksichtigt auch den Ehrgeiz, den unbedingten Willen, den eine Person entwickeln kann, um ihre Ziele zu erreichen. Vautier begreift damit sein „*Ego*“ als zentralen Motor seines Tuns. Er formuliert in seinen Notizen die These, dass er alles,

---

<sup>128</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. xxi.

<sup>129</sup> Vgl. Mackenthun, 1997, S. 23f.

<sup>130</sup> In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Kierkegaard „Angst“ als Grundbestimmung menschlicher Existenz versteht, woraus sich Vautiers Versagensangst als Konsequenz ergibt.

<sup>131</sup> Vgl. Freud, 1992.

<sup>132</sup> Vgl. ebd., S. 47ff.

<sup>133</sup> Vgl. Freud, 1907, S. 38f.

was er tut, nur tut, um Ruhm bzw. „*Gloire*“ zu erlangen und berühmt zu werden.<sup>134</sup> Hieraus resultiert eines seiner grundlegendsten Bedürfnisse: sein Werk mit dem Anderer zu vergleichen, besser zu sein als die anderen und somit das eigene „*Ego*“ zufrieden zu stellen. Wenn er also versucht, der Kunstwelt durch seine Werke „Neues“ zuzuführen, dann nicht nur um des „Neuen“ willen, sondern auch, um dadurch Aufmerksamkeit und „Erfolg“ erlangen zu können.

Die Grundmotivation für den Künstler ist nach Vautiers Auffassung folglich die Befriedigung seines „*Ego*“, die auf „wahre“ Weise nur stattfinden kann, wenn das vom Künstler geschaffene Werk „Neues“ in den Kunstkontext einbringt; es handelt sich somit um eine tautologische Argumentation.

Ist Vautiers theoretischer Hintergrund hiermit weitestgehend umrissen, so ist bereits an dieser Stelle darauf zu verweisen, dass sich der Künstler in Zusammenhang mit der ehrgeizigen Zielsetzung in seinen Überlegungen bereits sehr früh selbst in Frage stellte (Abb. 16). Durch den Anspruch, etwas „Neues“ machen zu müssen, setzte sich Vautier stark unter einen kreativen Druck. Dem nicht standhalten zu können, versetzte ihn schon nach wenigen Jahren künstlerischer Tätigkeit in Angst und ließ ihn an seinem Können zweifeln. Er war neidisch auf diejenigen, die es bereits geschafft hatten, durch ihre Innovationskraft in die Geschichte einzugehen und auf seine Zeitgenossen, die Vautier mit ihren Ideen nur knapp zuvor gekommen waren und ihn nach seiner Definition übertroffen hatten.

Studiert man die frühen Notizen Vautiers, die den so hohen und theoretisch-komplexen Anspruch an das eigene Schaffen offen legen und gleichzeitig auch zeigen, dass der Künstler lediglich sehr oberflächliche Erkenntnisse aus der Literatur gewinnt, so stellt sich die Frage, ob der von ihm gewählte, hier skizzierte Weg von der Theorie in die Praxis die richtige Herangehensweise für einen Künstler sein kann. Im Allgemeinen wird dem Künstler unterstellt, er gebe bei der kreativen Tätigkeit dem Wunsch nach der Befriedigung eines inneren, unmittelbaren und unerklärlichen Schöpfungsdranges nach und nicht dem primären Ziel, sich in der Kunstgeschichte „einen Namen zu machen“.<sup>135</sup> Im Fall Vautiers stellen beide Motivationsgründe wichtige Faktoren dar, denn bei allem Ehrgeiz ist sein innerer Drang nach Kommunikation seiner Gedanken doch ebenso ein bedeutender Grund, sein künstlerisches Arbeiten neben seiner Geschäftstätigkeit weiter fortzuführen.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> AV 1955/6.

<sup>135</sup> Vgl. Kris/Kurz, 1934, S. 113ff.

<sup>136</sup> Spätestens zur Mitte der 1960er Jahre, beispielsweise im Jahr 1962 bei Ausstellung seiner Person in der Gallery One, stellten oben erwähnte Selbstzweifel Vautier jedoch vor die Frage, was er mit seiner Kunst

### *1.3 Zwischenergebnis*

Der erste Teil der Untersuchung hat Vautiers Eingliederung in die lokale Kunstszene Nizzas und seine Entwicklung hin zur eigenen künstlerischen Tätigkeit nachvollzogen und die Hauptaspekte seiner Kunstauffassung dargelegt.

Dabei wurde zunächst verdeutlicht, dass die frühen Kindheitsjahre durch eine Vielzahl kultureller Einflüsse und Eindrücke geprägt waren, die sowohl für Vautiers Lebensgefühl als gesellschaftlicher Außenseiter von Bedeutung waren wie möglicherweise auch für sein heute stark ausgeprägtes Interesse daran, Probleme ethnischer Minderheiten aufzuzeigen.

Im Folgenden wurde die Entstehungsgeschichte von Vautiers „*Laboratoire 32*“ und seine Bedeutung für Vautiers künstlerische Tätigkeit und seine Eingliederung in die Kunstszene Nizzas aufgearbeitet. Indem der Künstler in seinem Geschäft ein Forum zur Präsentation seiner eigenen und der Werke befreundeter Künstler schuf, kreierte er einen für die junge Niçoiser Künstlergeneration wichtigen Treffpunkt, der in den folgenden Jahren auf diese Weise auch zu einem der Niçoiser Foren für zeitgenössische Kunst avancierte.

Den Abschluss der Einleitung in Vautiers Künstlertum bildete schließlich die Analyse seiner künstlerischen Gedankenwelt unter Einbezug seiner autodidaktisch erfolgten Literaturstudien. Es konnte gezeigt werden, dass v.a. die frühe Auseinandersetzung mit existentialistischen Überlegungen bis heute von Bedeutung für das Gesamtwerk Vautiers ist. Auf ihnen fußt Vautiers in den Jahren von 1949 bis 1955 entstandener theoretischer Hintergrund, dessen wichtigste Bezugspunkte die Begriffe „*Vérité*“, „*Tout*“, „*Nouveau*“ und „*E-go*“ bilden: Auf die grundlegende Frage, was ein Kunstwerk gut bzw. in Vautiers Terminologie „schön“ bzw. „wahr“ macht, kam er zur Auffassung, dass es zunächst „Neues“ beinhalten muss, d.h. Dinge oder Aspekte in den Kunstkontext einführen muss, die dieser vorher noch nicht beinhaltet hatte: „*La seule raison pour laquelle X est beau est que X a été pour l'individu chose nouvelle.*“<sup>137</sup>

Darüber hinaus stellt er den Anspruch an ein Kunstwerk, dass es „wahr“ ist, was wiederum bedeutet, dass es möglichst unmittelbar erfahrbar sein soll. Nur wenn ein Kunstwerk „wahr“ ist und zugleich doch auch „Neues“ beinhaltet, kann es Vautiers Auffassung nach „schön“ sein.

---

leisten muss bzw. kann. Im Zusammenhang mit diesen Zweifeln, der künstlerischen „Krise“ Vautiers sei auf die genauere Analyse dieser Aspekte im Kapitel B.3 verwiesen.

<sup>137</sup> Vautier, 1965 (*Esthétique*), S. 26.

Des Weiteren geht Vautier aber auch von der Überlegung aus, dass die Beurteilung eines Kunstwerkes als „schön“ jeweils immer nur eine persönliche Meinung, ein subjektives Urteil sein kann. Da es unendlich viele dieser persönlichen Bewertungen gibt, kommt Vautier zu dem Schluss, dass „Alles“ Kunst ist bzw. sein kann. Voraussetzung dafür ist, dass der Künstler „alles“ in den Kunstkontext einführt, was wiederum für die Forderung nach „Neuem“ als problematisch zu bewerten ist.

Die Motivation, künstlerisch tätig zu sein, führt Vautier schließlich darauf zurück, dass es das „*Ego*“ des Künstlers ist, das seine Bestätigung in der Erstellung einer künstlerischen Arbeit findet, die den oben genannten Ansprüchen stand hält.

Im folgenden Teil der Arbeit soll nun anhand der näheren Betrachtung verschiedener Werkgruppen nachvollzogen werden, wie Vautier in den Folgejahren seine zunächst schriftlich formulierten Ideen in die Realität umsetzte.

## 2. Die Erläuterung des theoretischen Hintergrundes anhand der Betrachtung verschiedener Werkgruppen

### 2.1 „Nouveau“ – Die Schrift in der Kunst

#### 2.1.1 Die Suche nach „Neuem“

Wie die vorangestellte Einleitung bereits gezeigt hat, war es zur Mitte der 1950er Jahre nicht Vautiers vornehmliches Ziel, einmal Künstler zu werden. Sein Interesse an und seine Beschäftigung mit der bildenden Kunst sieht er vielmehr bereits in seinem Elternhaus verwurzelt, wie eine Äußerung aus dem Jahr 2004 bestätigt:

*„I think it [das Interesse an Kunst] was natural because it's a family problem. [...] My mother and my father used to talk about art because [...] my great grandfather was a great Swiss painter, Benjamin Vautier, and my mother used to play piano and my father, he used to play piano, and so it's a family in which they thought, they knew what art was. So they used to talk about art at table.“<sup>138</sup>*

Die Beschäftigung mit den Themen Kunst und Literatur war Vautier demnach seit früherer Kindheit vertraut. Dass in seinem Elternhaus häufig über Kunst gesprochen wurde und der Anspruch bestand, zu wissen, was gute und was schlechte Kunst sei, liegt nicht zuletzt daran, dass Vautiers Urgroßvater Marc Louis Benjamin Vautier im 19. Jahrhundert zu den bekanntesten Schweizer Genremalern zählte und die Familiensituation in Vautiers Kindheit noch stark von dessen „Erfolgen“ geprägt war. Gleichzeitig resultiert hieraus auch der konservativ-bürgerliche Einschlag seiner Familie und die strikte Abneigung gegenüber zeitgenössischer Kunst wie sie ebenfalls in oben zitiertem Gespräch von Vautier geschildert wurde:

*„I mean to say, it's a thing that my mother used to get angry and say: ‚Music stops at Beethoven! Beethoven is the best, after Beethoven it's all shit!‘. My father used to say: ‚Everything stops at Rembrandt! After Rembrandt, everything is shit!‘. And he used to get angry if he talked about Picasso“.<sup>139</sup>*

So ist zwar festzuhalten, dass Vautier bereits in früher Kindheit mit künstlerischen Themen vertraut gemacht wurde, sich der nähere Kontakt zu moderner, zeitgenössischer Kunst jedoch erst ab 1949 durch seine bereits in der Einleitung erwähnte Arbeit im Buchgeschäft

---

<sup>138</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. iv.

<sup>139</sup> Ebd.

*Nain Bleu* ergab. Hier bot sich ihm neben den dargelegten Philosophie- und Literaturstudien auch die Möglichkeit, eine Vielzahl an Monografien zeitgenössischer, „moderner“ Künstler anzuschauen und die Erläuterungen der Werke zu lesen. Entsprechend seiner oben aufgezeigten Kunstauffassung durchsuchte Vautier die Kunstbände nach dem „Neuen“, dem von ihm so genannten „*choc*“<sup>140</sup>, der den jeweiligen Künstler auszeichnete und in die Kunstgeschichte hatte eingehen lassen. Hatte Vautier diesen „Schock“ entdeckt, ging er wie folgt vor:

*„if there was a shock, I used to tear the page, then close it, take the paper in my hand and in my room, I used to put up all the shocks. So I remember, I put up the Picasso shock and I put up the Manet shock. I put up Ingres because I liked the women on it. In the bath! That was interesting, Ingres! And then I put up ... and then, slowly, I started interesting in ‚shock‘, how it goes.“*<sup>141</sup>

Grundlegendes Kriterium für die Auswahl der Seiten, die er aus den Büchern herausriss und in seinem Zimmer aufhängte, war somit der Aspekt, dass die dargestellten Werke ihn „schockiert“ hatten, dass ihr Urheber in ihnen etwas präsentiert hatte, was es zuvor in der Kunstwelt noch nicht gegeben hatte.

Die zunächst von der Mutter aufgezwungene Anstellung im *Nain Bleu* war für Vautier jedoch nicht nur von Bedeutung, weil er dort in Kontakt mit den Büchern über zeitgenössische Kunst kam, sondern auch, weil das Geschäft ein wichtiger Treffpunkt für junge Künstler der Stadt war. Da die Buchhandlung eine bedeutende Anlaufstelle für in Nizza lebende Künstler, Dichter und Philosophen wie Robert Malaval oder François Fontan<sup>142</sup> darstellte, bekam Vautier durch seine Arbeit dort auch die Möglichkeit des persönlichen Kontaktes und Austausches mit im weitesten Sinne „geistig Schaffenden“.

Seine immer enger werdenden Kontakte zur Kunstwelt führten Vautier zur Mitte der fünfziger Jahre dazu, auch selbst bildkünstlerisch zu experimentieren. Elementarstes Kriterium bei seiner Tätigkeit war dabei die Suche nach dem „Neuen“: *„Ma première profession de foi est que l’acte de création est synonyme de Nouveau.“*<sup>143</sup> Er war der Auffassung, dass die „Schocks“, die er bisher gefunden und in sein Zimmer gehängt hatte, noch stärker auszuweiten waren, da alles, was er in den Büchern abgedruckt vorfand – so „schockierend“ wie es einst gewesen sein mochte – mittlerweile akzeptiert und würdig war, in Buchform

---

<sup>140</sup> Vautier, 1997 (*Ma vie*), S. 13.

<sup>141</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. iv.

<sup>142</sup> Die Bekanntschaft mit François Fontan sollte später vor allem für Vautiers Beschäftigung mit ethnischen Minderheiten von Bedeutung werden.

<sup>143</sup> Vautier, 1965 (*Esthétique*), S. 33.

dokumentiert zu werden. Folglich suchte Vautier bereits parallel zur theoretischen Reflexion auch praktisch nach neuen Möglichkeiten der Darstellung.

Zunächst ging Vautier bei seiner Suche nach dem „Neuen“ sehr konservativ, d.h. formalistisch orientiert vor, was eine Reihe von Zeichnungen und Skizzen verdeutlicht, die sich heute im Archiv des Künstlers befinden.<sup>144</sup> Vautier betitelte sie später entsprechend als „*Recherches des Formes*“, was bereits vor Augen führt, dass er hier nach einer neuen Form suchte, die es in der Kunst so noch nicht gegeben hatte.

Vautier verweist darauf, dass seine Formenrecherche vor allem von der Beschäftigung mit Büchern über abstrakte Maler wie Wassily Kandinsky beeinflusst worden seien,<sup>145</sup> was viele Skizzen auch deutlich belegen: wie Kandinsky versuchte auch Vautier hier, Gesehenes in geometrischen Formen abstrahiert zu Papier zu bringen. Die schematische Darstellung eines Gesichtes zeigt beispielsweise die Augen als zwei auf ihrer Hypotenuse liegende Dreiecke, die durch ein weiteres Dreieck mit dem Dreieck der Nase verbunden sind (Abb. 17). Darunter liegt – achsensymmetrisch zur Nase gespiegelt – das Dreieck des Mundes. Die Pupillen werden durch kleine Kreise markiert.

Die Wirkung der Zeichnung ist als recht naiv und nachahmend zu charakterisieren; sie ist als Experiment, als Fingerübung auf eben jener Suche nach einer „neuen“ Form der Darstellung, in diesem Fall menschlicher Züge, zu begreifen.

Das beschriebene Blatt ist mit vielen anderen erhaltenen Skizzen dieser Jahre nah verwandt – mal sind es mehr runde Formen, die Gesichtszüge geometrisch vereinfachen, mal sind es übereinander gelagerte Recht- oder Dreiecke, die den Eindruck einer stehenden menschlichen Gestalt erwecken, doch sie alle beschäftigen sich mit dem Problem der Darstellung von in der Realität Wahrgenommenem durch die Möglichkeit der Abstraktion (Abb. 18 und 19).

Daneben kreierte Vautier Bilder von undefinierbaren, zum Teil vogel- oder fischähnlichen Mischwesen, die in ihrer amorphen Gestaltung an Druckgrafiken Max Ernsts erinnern, sowie grotesk-bedrohlich wirkende Gesichter, die aus vegetabilen Formen zusammengesetzt sind und Rückschlüsse auf die Kenntnis des Œuvres Arcimboldos zulassen (Abb. 20 und 21).

Diese Gruppe von Zeichnungen verbindet, dass es nicht real Existentes ist, das Vautier darzustellen versucht. Auch sie sind aber im Grunde geprägt durch die Technik der Abs-

---

<sup>144</sup> Vgl. Abb. 17-22.

traktion, die hier allerdings nicht „nur“ dazu verwendet wird, einen realen Gegenstand auf die Zweidimensionalität des Papiers zu bannen, sondern ganze Gedankenwelten abzubilden. Sowohl die formale Umsetzung wie auch inhaltliche Themenfindung verweisen somit auf Vautiers Beschäftigung mit der Malerei der Surrealisten; dem Unterbewussten, der Traumwelt entlehene Wesen werden in die Realität des Bildes transponiert.

Eine weitere Gruppe von Zeichnungen stellt verschiedene, häufig unklare Raumsituationen dar. Die Malweise erinnert hier stark an Kinderzeichnungen: auf einem Blatt wird der Raum durch eine horizontale Linie definiert, auf der eine hochrechteckige Form fußt, die als Tür deutbar ist (Abb. 22). Ein Gitternetz von Linien, das durch eine quadratische Form begrenzt wird, soll ein Fenster markieren. Ob sich der Betrachter im Innenraum befindet oder von außen auf ein Haus schaut, bleibt unklar. Diese Frage vermögen auch die nur durch ihre Umrisslinien wiedergegebenen Gegenstände im Bild nicht zu klären: ein Stuhl, ein Vogel und ein Sonnen- bzw. Lampenschirm.

Die Szene ist dementsprechend nicht genau zu situieren, und die Zeichnung erzählt keine Geschichte, sondern versammelt vielmehr assoziativ anmutend verschiedene Formen auf dem Papier. In diesem Punkt ist auch sie mit surrealistischen Bildern in Verbindung zu bringen: das Dargestellte ergibt keinen offensichtlichen Zusammenhang, die Gegenstände stehen isoliert und ohne auf den ersten Blick erkennbaren Sinn versammelt in einem nicht genau auszumachenden Bildraum.

Die Surrealisten kamen zu ähnlichen Bildern, indem sie versuchten, sich von der Erzählstruktur eines Bildes durch das Mittel der so genannten „*halbautomatischen Bildpraxis*“ zu lösen. Der Begriff soll verdeutlichen, dass die Künstler versuchten, ihr Bewusstsein, das die Themenfindung und Ausgestaltung der Werke ihrer Auffassung nach einschränkt, aus dem Entstehungsprozess des Bildes weitestgehend auszuschalten, um lediglich dem Unterbewusstsein eine Ausdrucksmöglichkeit verleihen zu können und insofern an die „wahren“ kreativen Ursprünge des künstlerischen Geistes zu gelangen.

An solch surrealistische Malexperimente erinnern auch weitere Zeichnungen Vautiers, in denen er Linien zu Papier bringt, die nichts Erkennbares mehr abbilden. Sie beginnen an einem beliebigen Punkt des Blattes und ziehen sich häufig in einem Strich mit vielen kleineren Windungen, Schnörkeln und Verschränkungen über die Seite (Abb. 23). Es wirkt, als habe Vautier hier versucht, seine Hand eben nur durch sein Unterbewusstes leiten zu

---

<sup>145</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. v.

lassen und diesen kreativen Prozess nicht durch Abwägungen ästhetischer Art einschränken zu lassen.

Ans Ziel seiner Suche nach einer für die Kunst „neuen“, „schockierenden“ Form kam Vautier schließlich aus eigener Sicht im Jahr 1955, beeinflusst durch den heute unbekanntem Künstler Jean-Michel Atlan<sup>146</sup>. Vautier zufolge inspirierte ihn dieser durch: „*a form that was half abstract, half vegetable*“<sup>147</sup> (Abb. 24). Diese Verbindung von Abstraktion und vegetabiler Figuration war zur Mitte der 1950er Jahre, als die Lyrisch-Abstrakten die Kunstszene dominierten, in Frankreich recht ungewöhnlich und Vautier nutzte diesen Ansatz für sich, indem er seine Form der „*Banane*“<sup>148</sup> kreierte, eine abstrahierte Umrisszeichnung in Form einer beinahe rechtwinklig gekrümmten Banane (Abb. 25). Um sicher zu gehen, dass es diese Form nicht vorher schon gegeben hatte, durchsuchte er erneut alle möglichen Publikationen über Kunst, die ihm zur Verfügung standen. Schließlich überzeugt davon, dass diese Form eine Neuerung für die Kunstwelt darstellte, variierte Vautier die Bananenform auf lauter erdenkliche Möglichkeiten: er malte die Form mit Tusche als für sich stehendes Werk auf neutralen Grund wie Papier oder Holz oder übermalte damit Zeitungsseiten und Veranstaltungsplakate (Abb. 26 und 27). Auf die Tatsache, dass die von ihm so betitelte „*Bananenform*“ stark phallische Anklänge hat, verweist Vautier an keiner Stelle. In seinem Buch „*Tout Ben*“ fasst er 1974 die etwa 1955-58 entstandene Serie seiner „*Bananenbilder*“ wie folgt zusammen:

*„Je recherchais dans le cadre de l’abstraction une forme qui n’aurait pas été faite. Je découvrais la forme de la banane. (J’en fis une série de 40 dessins différents.)“*<sup>149</sup>

In dieser Publikation, die einem Werkverzeichnis nahe kommt, verweist der Künstler 1974 auf die große Bedeutung der *Bananenbilder*, indem er sie als erste Werkgruppe des Verzeichnisses aufführt – seine „*Recherches des Formes*“ bleiben dagegen unberücksichtigt und sind bis heute kaum dokumentiert. Vautier sieht sie nicht als „*Werke*“ an, sondern als „*Recherches*“. Im Katalog seiner Retrospektive in Marseille aus dem Jahr 1995 stellt er seinen Stolz auf die *Bananenbilder* als seine ersten eigenen Schöpfungen heraus:

---

<sup>146</sup> Atlan war im Nachkriegsfrankreich neben WOLS und Nicolas de Stael einer der bekanntesten Maler des Informel. Vgl. hierzu: Ragon, 2001, S. 127-131.

<sup>147</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. v.

<sup>148</sup> Erst viel später sollte die Banane zu einem Markenzeichen Andy Warhols, noch später durch Thomas Baumgärtel zum Kennzeichen für Gebäude mit kulturellem Zweck werden.

<sup>149</sup> Vautier, 1974 (*Tout Ben*), S. 12.

*„Je trouvai ... la forme de la banane et vérifiai fébrilement si elle avait déjà été faite. Ne trouvant rien, je me suis mis à faire des Bananes. ... Aujourd'hui, ce que j'aime dans mes bananes passées, c'était ma volonté, mon côté obstiné de chercher cette forme; et je me souviens du plaisir que j'ai éprouvé le jour où je me suis dit: ah, j'ai enfin trouvé la banane!.“<sup>150</sup>*

Vautier war überzeugt, mit der Bananenform etwas „Neues“ entdeckt zu haben. Mögen die Werke dieser Zeit aus heutiger Sicht auch naiv erscheinen, so war Vautier durch das Finden der Form der Banane nach seiner eigenen Definition zum „erfolgreichen“ Künstler geworden. Somit können die *Bananen-Bilder* durchaus als erster wichtiger Höhepunkt der künstlerischen Laufbahn Vautiers bezeichnet werden. Nach seiner Auffassung hatte er die Kunst erneuert, indem er ihr eine „neue“ Form geschenkt hatte. Wie Marcel Duchamp das *Ready-Made* für die Kunst entdeckt hatte, hatte Vautier die Banane entdeckt.

Es ist festzuhalten, dass alle aufgeführten, skizzenhaften Studien Vautiers Auseinandersetzung mit der Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aber auch mit derjenigen vorangegangener Epochen wie dem Manierismus offenbaren. Er versuchte auf experimentelle Weise, das schon Dagewesene zu übertreffen und etwas Innovatives zu Papier zu bringen. Vautier experimentierte aber nicht nur auf praktische Weise mit den Werken vorangegangener Stilepochen der bildenden Kunst, sondern setzte sich zur gleichen Zeit auch auf literarischer Ebene mit der Kunst auseinander, was im Folgenden genauer aufgezeigt werden soll.

### 2.1.2 Die „*Poèmes très courts*“ – Entstehung und Versuche der Veröffentlichung

Wie bereits nachvollzogen wurde, hielt Vautier seine Gedanken zunächst vor allem durch die Niederschrift derselben fest. Das Schreiben half ihm, seine Gedanken klarer zu formulieren und komplexe Gedankengänge knapp zusammenzufassen. Die heute im Archiv befindlichen zahlreichen Notizbücher aus den Jahren 1949 bis 1955 stellen dabei lediglich einen Bruchteil solcher Denkstützen dar. Nach Aussage des Künstlers hat er im Laufe der Jahre viele vergleichbare Hefte weggeworfen oder auch verloren.

Dennoch verdeutlicht allein die Menge der aufbewahrten Notizen noch heute den schier unermesslichen Schreibdrang Vautiers in diesen frühen Jahren. Neben der Zusammenfas-

---

<sup>150</sup> AK Marseille, 1995, S. 36.

sung von ihm gelesener Texte und Publikationen dienten die Aufzeichnungen ihm wie bereits dargelegt auch dazu, seine persönlichen Rückschlüsse aus dem Gelesenen zu bilden und eigene Forderungen aufzustellen. Es fällt auf, dass sich im Denkprozess Vautiers immer klarere, kürzere Thesen herausbilden. Selten schrieb er ganze Sätze nieder, meist sind es nur wenige Worte, die seine Gedanken auf eine kurze Kernaussage bringen, wie beispielsweise *„Tout est art donc rien est art“* oder *„Le beau est tout – le beau est rien“*<sup>151</sup>.

Vautier füllte ganze Bücher mit unzähligen Fragen an das Leben im Allgemeinen und die Kunst im Speziellen. So absolut wie seine Thesen sind, so weit gefasst und unmittelbar ist der Charakter dieser Gedankenanstöße, was die folgenden Zitate zunächst beispielhaft verdeutlichen sollen:

*„Quel est le sens de la vie“*,  
*„Quel forme aura l'art (peinture sculpture etc.) en 100 ans et 300 ans?“*,  
*„Pourquel raison vivez vous“*<sup>152</sup>.

Vautier befasst sich mit der Suche nach dem absoluten Ziel der Kunst oder dem Sinn des menschlichen Daseins sowie mit allgemeineren Themen wie der Liebe oder der Frage, was die Zukunft bringen wird. Gemeinsam ist ihnen allen trotz oder gerade aufgrund der generellen Einfachheit von Formulierung und Sprache ihre Eindringlichkeit.

Solche Fragestellungen lassen bereits ein poetisches Potenzial bei Vautier erkennen, das sich auch in den in der Zeit um 1955 entstandenen vom Künstler so genannten *„Poèmes très courts“* äußert. Auch diese finden sich zahlreich unter den Aufzeichnungen im Archiv Vautiers. Unter dem Titel *„Poésie en vrac“* hat Vautier hier seine ersten dichterischen Versuche festgehalten. Dabei ist anzumerken, dass es sich nicht um „Gedichte“ in der Tradition klassischer Dichtung handelt, die sich durch Abfassung in verschiedenen Reimformen und Metren auszeichnet, sondern vielmehr um kurze, poetische Gedankenschriften. In ähnlicher Weise wie seine Fragen an das Leben und die Kunst bestechen auch diese von ihm selbst so genannten „Gedichte“ durch ihre knappe Form und den assoziativen Charakter:

*„Me souler la geule“*,  
*„Tout est écrit“*,  
*„Je veux mourir“*,  
*„Tes yeux cheveux corps et le soleil“* (Abb. 28-31).

---

<sup>151</sup> Abb. 12.

Die für Vautier so wichtige Beschäftigung mit der Philosophie wird auch in diesen „Gedichten“ deutlich. Neben leicht melancholischen, aber doch träumerisch-positiven Äußerungen wie *„Tes yeux cheveux corps et le soleil“* schrieb der Künstler ernstere Zeilen wie *„Tout est écrit“*. Gemeinsam ist den Äußerungen Vautiers dabei ihre starke Selbstbezogenheit. Sie alle offenbaren, dass Vautier alle Lebensumstände – auch die Kunst im Allgemeinen – mit der eigenen Existenz verbindet und seine Meinung bzw. seine Gefühle hierzu kund tut.

Die im Archiv des Künstlers noch erhaltene Vielzahl der kurzen Gedichte lässt Rückschlüsse auf ihre große Bedeutung für sein Schaffen zu. Tatsächlich hat sich auch ein Brief aus dem November 1956 erhalten, der beweist, dass Vautier einige seiner Gedichte unter dem Titel *„90 poèmes“* kurz zuvor den *Éditions du Seuil* zur Veröffentlichung angeboten hatte (Abb. 32). Erstaunlicherweise enthält die Antwort des Verlegers Jean Cayrol allerdings eine Ablehnung von Vautiers Schriften mit der Begründung: *„A notre goût nous pensons qu'ils sont trop longs et que vous devriez davantage les resserer“*.

Das Manuskript der eingesandten Gedichte hat sich nicht erhalten, ebenso wenig wie eines der in Frage kommenden *Poèmes*, doch ist kaum anzunehmen, dass die eingesandten Gedichte Vautiers deutlich länger waren, als es die oben beschriebenen aus dieser Zeit sind. Erst aus den 1960er Jahren haben sich einige wenige tatsächlich längere Gedichte erhalten. Vautiers eigener Aussage zufolge handelte es sich bei der Äußerung Cayrols daher vielmehr um eine ironische Anspielung auf eben jene außerordentliche Kürze seiner Texte, die beim Verleger wohl den Eindruck erweckt hatten, es sei Vautier nicht ganz ernst mit seinem Manuskript.

Darüber hinaus hatte Cayrol die Gedichte mit dem Vermerk zurückgeschickt, Vautier solle *„les relire attentivement“*, was darauf hindeutet, dass die Texte einige orthografische Fehler enthalten hatten. Dies ist für Vautiers Schriften bis heute nicht ungewöhnlich und rührt wie bereits dargelegt daher, dass er durch die vielen verschiedenen Sprachen mit denen er als Kind konfrontiert war, das Französische nie wie seine Muttersprache zu beherrschen lernte. Hinzu kommt, dass es ihm unbedeutend erscheint, ob seine Texte Fehler enthalten. Ihre Aussage ist ihm wichtiger als ihre Orthografie, die korrekt umzusetzen Vautier als kleinlich und unbedeutend betrachtet. Wie auch Vautiers frühe Aufzeichnungen zeigen, war sein Schriftbild häufig sehr fehlerhaft und flüchtig, was beim Verleger möglicherweise

---

<sup>152</sup> Abb. 16.

den Eindruck verstärkt haben musste, dass es Vautier mit seinem Manuskript nicht ernst und er kein seriöser Schriftsteller sei.

Offensichtlich hielt die knappe Absage Cayrols Vautier jedoch nicht davon ab, seine Gedichte wenige Monate später erneut an einen anderen Verleger zu schicken. Dieses Mal beinhaltet das erhalten gebliebene Manuskript säuberlich in Großbuchstaben getippte, je auf eine Din-A4-Seite zentrierte kurze Gedichte wie: „*JE VOUDRAI METTRE MA TETE SUR TON EPAULE*“ oder „*JE PENSE A RIRE DANS LE SOLEIL*“ (Abb. 33 und 34). Dass das Manuskript so pedantisch erscheint, entspricht Vautiers Stil dieser Zeit nur wenig, was die Vermutung zulässt, dass er hier Cayrols Empfehlung, die Texte zu korrigieren, nachkam.

Diese neue Zusammenstellung seiner kurzen Texte schickte Vautier nun an die *Éditions Seghers* in Paris. Auch dieses Verlagshaus schickte die Gedichte im Januar 1957 an Vautier zurück, ohne einer Veröffentlichung derselben zuzustimmen, doch im Unterschied zur kategorischen Ablehnung der Texte durch die *Éditions du Seuil* bescheinigte Pierre Seghers: „*vosre poésie n'est pas sans originalité et j'en ai apprécié parfois les thèmes et le langage*“ (Abb. 35). Dass die Gedichte dennoch nicht gedruckt wurden, liegt seinen weiteren Ausführungen zufolge nur daran, dass sein Verlag bereits sehr ausgelastet sei und keine neuen Autoren in sein Programm aufnehmen könne.

### 2.1.3 Das Schreiben in der Kunst Vautiers

#### 2.1.3.1 Der Einfluss Yves Kleins

Seiner eigenen Aussage zufolge schätzt Vautier selbst vornehmlich die Dichter, die nicht „kitschig“, d.h. besonders blumig-ausschweifend und weit ausholend über tiefe Gefühle schreiben, sondern diejenigen, die es verstehen, ihre Aussagen in möglichst knapper Form zu Papier zu bringen.<sup>153</sup> Auch er versuchte daher, sich in seinen Texten so kurz wie möglich zu fassen und fuhr trotz der Absagen der Verleger fort, sich auf die Erstellung seiner „*Poèmes très courts*“ zu konzentrieren. Ab 1956 beschränkte er sich dabei jedoch nicht mehr darauf, diese mit Bleistift oder Feder auf Papier niederzuschreiben, sondern begann, sie auch mit Ölfarben auf Holzbretter oder Leinwände zu bringen. So entstanden etwa

---

<sup>153</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xv.

gleichzeitig mit den *Bananenbildern* auch Vautiers erste „*Schriftbilder*“, die aus heutiger Sicht seine bekannteste Werkgruppe bilden (Abb. 36 und 37). Dass er auch diese großen Bilder zunächst als „*poèmes très courts*“ bezeichnete, verdeutlicht allerdings, dass er die schilderartigen Schriften zu ihrer Entstehungszeit nicht als „Bilder“ verstand. Sie waren für ihn lediglich in allerhöchstens ungewöhnlicher, da überdimensionaler Form niedergeschriebene Gedichte.<sup>154</sup>

Die Tatsache, dass die „*Écritures*“ heute als eine der wichtigsten Werkgruppen im Œuvre Vautiers angesehen werden, ist dem Künstler zufolge einem Besuch Yves Kleins im *Laboratoire 32* zuzuschreiben, bei dem Klein die von Vautier dort aufgehängten *Schriftbilder* zum ersten Mal sah. Legendenhaft rezitiert Vautier dieses Ereignis in seiner Biografie:

*„Un jour, Yves Klein vint dans mon magasin et je lui montrais mes dessins de la Banane. Yves Klein me dira: ‚Les bananes c’est du sous-Kandinsky, expose plutôt tes grands poèmes à l’encre de Chine, c’est plus authentique.‘“<sup>155</sup>*

In nahezu jeder Publikation über den Künstler wird diese Begebenheit ebenso knapp und unkritisch zitiert, wie sie der Autobiografie zu entnehmen ist; etwas genauer erläuterte Vautier die Geschichte im persönlichen Gespräch:

*„it was in 1961 – Arman says it was in 1961, I say it was in 1960, I’m not sure, we don’t agree in dates – but Arman says that if I showed poetry writings [...] Yves Klein said: ‚These writings are better than your bananas!‘. So I said: ‚Why?‘. He said: ‚Because they have ... , they have a meaning. And you use meaning‘.“<sup>156</sup>*

Obwohl Vautier mit diesen Werken nicht vollkommen zufrieden war, weil er fand, jegliches Schreiben in künstlerischer Absicht hieße eine Kopie des zu dieser Zeit in der Kunstszene sehr aktiven Lettristen Isidor Isou<sup>157</sup> zu sein, ließ er sich von Klein überzeugen:

*„he [Yves Klein] said: ‚No! Isidor Isou is only hieroglyphes and decoration. They don’t have any strong meaning. You are very sincere, you are clear. You use pure words and you say, what you have to say.‘. So that is better than being decorative like the hieroglyphs at the time that Isou was doing. So I said: ‚That’s okay!‘, and I went into writings.“<sup>158</sup>*

---

<sup>154</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xv.

<sup>155</sup> Vautier, 1997 (Ma vie), S. 15.

<sup>156</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. iif.

<sup>157</sup> Zum Lettrismus, bzw. zu Isou speziell vgl. Bandini, 1974. S. auch Kapitel B.2.1.3.4.

<sup>158</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. iii.

Durch Kleins Erkenntnis, dass Vautiers „*Poèmes très courts*“ sich durch ihren hintergründigen Sinn auszeichneten, den es so seiner Auffassung nach in der Kunstszene noch nicht gab, führte Vautier seine Arbeiten an den Schriftbildern weiter fort. Seiner Kunstauffassung entsprechend konnte er auf diese Weise „Neues“ in die Kunst einbringen, was für ihn Grund genug war, sich auf ihre Ausführung einzulassen. Aus den kurzen Gedichten Vautiers wurden somit seine für ihn heute typischen und kennzeichnenden *Schriftbilder*, auch „*Écritures*“ genannt.

Bevor im Weiteren näher auf die Fragen der Technik und der Themen von Vautiers *Écritures* eingegangen wird, soll zunächst in einem Exkurs das Zusammenwirken von Wort und Bild in der Kunst näher beleuchtet werden, um im Anschluss daran die Charakteristika von Vautiers Arbeiten klarer herausstellen zu können.

### **2.1.3.2 Exkurs zum Hintergrund: Das Verhältnis von Schrift und Bild in der Kunst**

Die bildnerische Auseinandersetzung mit Sprache ist keine Erfindung des 20. Jahrhunderts: Von den steinzeitlichen Felszeichnungen in Lascaux oder Altamira, der asiatischen Kalligrafie, den altägyptischen oder hethitischen Bilderschriften und den Figurengedichten der Barockliteratur bis zu den Experimenten des Kubismus und Futurismus, des Dadaismus, Surrealismus und Konstruktivismus gibt es in der Kunstgeschichte kaum eine Dekade, in der das ästhetische Potential der Sprache nicht berücksichtigt worden wäre.<sup>159</sup>

Das Verhältnis von Wort und Sprache zur Schrift und von der Schrift zu Bildern hat sich aber im Laufe der Geschichte erheblich verändert und ist auch in verschiedenen Kulturen ganz unterschiedlich ausgeprägt.<sup>160</sup> Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurden Worte und Sprache, Buchstaben und Schrift mit der Veränderung der Abbildhaftigkeit, des Verhältnisses des Bildes zur außerbildlichen Realität und seiner Repräsentation zu einem ganz wesentlichen Bestandteil der bildenden Kunst. Die Kunst selbst wurde zunehmend von Theorien und Manifesten begrifflich vorprogrammiert. Ebenso begannen Wort und Schrift

---

<sup>159</sup> Vgl. Rothenberger, 1995, S. 5; Meseure, 1989, S. 9-17; Kröner, 2003; Stahl, 1990.

<sup>160</sup> So unterscheidet die deutsche Kunsthistorikerin Anna Meseure beispielsweise zwischen Bilderschriften und Buchstabenschriften. Zu ersteren sind die altägyptischen oder hethitischen Hieroglyphen zu zählen, da die Schrift hier selbst aus Bildern besteht, die zeichenhaft verdichtet, typisiert sind. Im Gegensatz hierzu werden in Buchstabenschriften einzelne Laute abstrakt, d.h. losgelöst vom Klang, von Bedeutungen, von Worten und Gedanken, in Symbolen kodifiziert (vgl. Meseure, 1989, S. 10).

in einzelne Bilder einzudringen, sei es aus bloß formalen Anlässen, als abstrakte Zeichen oder als „Textur“.

Pablo Picasso und Georges Braque hatten in einigen frühen kubistischen Werken um 1910 Buchstaben und Worte verwendet und auch ganze Schriftstücke in ihre Bilder collagiert, jedoch geschah dies aus kompositorischen und strukturellen Gründen, als abstrakte Formelemente, allenfalls Schrift als Schrift, ohne inhaltliche Bedeutung.<sup>161</sup> Neben der Veränderung der Bildfläche gelangten die Künstler auf diese Weise zu einer neuen Möglichkeit, Wirklichkeit in ihre Bilder zu integrieren, ohne sie darzustellen.

In den dadaistischen Collagen von Kurt Schwitters oder Hannah Höch wurden einzelne Worte oder Textfragmente, meist gewollt absurd und „unsinnig“, oder Buchstaben in schrillen Lautfolgen als Wirklichkeitsfragmente in die Bilder montiert. „Merz“ als Zufallsfragment aus einem Zeitungsinserat der „Commerzbank“ wurde zu Schwitters programmatischem Markenzeichen, das als Schriftzug immer wieder in seinen Collagen und Materialbildern zu finden ist.<sup>162</sup>

Die „erzählerische“ Kunst der Surrealisten beinhaltete eine neue Konzentration auf das Wort, indem sie Geschichten erzählte oder komplexe Assoziationen und Gedankensprünge thematisierte. Jean Cocteau schrieb beispielsweise verschiedene Texte und Gedichte in die Umrisse seiner Gegenstände umfahrenden Zeilen; er hielt sie in handschriftlichen Kalligrammen fest.

Daneben gab vor allem René Magritte dem Begriff, dem geschriebenen Wort, in seinen Bildern viel Raum und maß ihm einen hohen Stellenwert bei.<sup>163</sup> Er nutzte Wörter nicht mehr in ihrer bezeichnenden Funktion, setzte sie nicht mehr abbildend oder illustrierend ein, sondern verwendete sie, um den Konflikt der Mimesis, der bildlichen oder schauspielerischen Nachahmung, zu thematisieren. In der Gegenüberstellung beliebiger Gegenstände mit willkürlichen Benennungen bzw. der „Illustration“ bestimmter Begriffe mit beliebigen „anderen“ oder „falschen“ Bildern reflektierte er über die unvermittelbare Nichtidentität von Gegenstand und Begriff, von Bild und Abbild, und konfrontierte den Betrachter mit dieser künstlerischen Grundproblematik. In vielen seiner Bilder durchdringen sich Ebenen der nominalistischen Benennung des Gemeinten im geschriebenen Begriff und die der mimetischen Nachahmung im Ab-Bild des jeweils Gemeinten, sei es nun eines Gegenstandes oder auch eines Abstraktums. Indem er 1928/29 das gemalte Bild einer Pfeife mit der

---

<sup>161</sup> Vgl. Elger, 1989, S. 88f.

<sup>162</sup> Vgl. ebd., S. 90f.

<sup>163</sup> Vgl. Schreier, 1985.

Beischrift „*Ceci n'est pas une pipe*“ kommentierte, visualisierte er diese im Grunde ganz abstrakte, letztlich nur diskursiv darstellbare philosophische Problematik. Magrittes In-Schriften sind sichtbare und lesbare, integrale Bestandteile seiner Bilder und keineswegs daraus ablösbar, etwa als gesprochene, kommentierende Sprache. Sie fügen sich auch formal ganz „bildhaft“ in seine Werke ein. Seine In-Schriften leben demnach aus der Dialektik zwischen Wort und Bild und sind selbst doch ganz Bild.

Nach der asketischen, durchaus auch eskapistischen Selbstbeschränkung der Kunst auf rein künstlerische Ausdruckswerte während der fünfziger Jahre entdeckten vor allem auch die Amerikaner in den sechziger Jahren das Wort wieder als bildnerisches Medium.<sup>164</sup> Bereits um 1954 hatte sich Jasper Johns in seinen Gemälden neben Symbolen wie der US-amerikanischen Flagge und der Zielscheibe auch mit Buchstaben und Zahlen beschäftigt. Worte, Sätze und ganze Texte drangen in die Bilder ein oder ersetzten diese bei *Konzept-Künstlern* wie Lawrence Weiner oder On Kawara schließlich sogar gänzlich.

Neben Übernahmen von Sprech- und Denkblasen aus Comic-Streifen und aus der Werbung machte auch der *Pop-Artist* Roy Lichtenstein „Kunst in Worten“, indem er im Jahr 1962 „ART“ in großen Lettern mit Schattenkante monumental auf eine Leinwand malte. Dies geschah als nominalistische Benennung eines Anspruchs, als theoretische Programmatik seiner bildkünstlerischen Praxis, in Malerei in der Form eines „*Schrift-Bildes*“ konkretisiert.

Zur Zeit als Vautier jedoch seine ersten *Schriftbilder* malte, in der Mitte der fünfziger Jahre, stellte die Schrift im Bild in Frankreich noch kein besonders aktuelles Thema für die Künstler dar – es war vielmehr die Debatte um Abstraktion oder Figuration, mit der sich die Künstler in dieser Zeit beschäftigten. Umso erstaunlicher, umso „neuer“ wirkten Vautiers Worte auf Leinwand, seine „*Poèmes très courts*“, daher auf seine Zeitgenossen.

---

<sup>164</sup> Vgl. Meseure, 1989, S. 12.

### 2.1.3.3 Die Schriftbilder Vautiers

#### 2.1.3.3.1 Technische Besonderheiten

Das vorangestellte Kapitel hat gezeigt, dass die Vautier bekannte Schrift in der Kunst wie beispielsweise bei René Magritte höchstens erklärendes Beiwerk war, dass es stets eines „echten“ Bildes bedurfte, um das Werk zu komplettieren. Die *Ecritures* Vautiers setzen sich vor diesem Hintergrund vor allem dadurch von bisher Dagewesenem ab, dass sie tatsächlich nur aus auf die Leinwand gebrachten Worten bestehen.

Da die *Schriftbilder* wie oben aufgezeigt aus den kurzen Gedichten Vautiers entstanden, sind vor allem die frühesten Werke durch die Kürze der formulierten „Botschaft“ charakterisiert. Sie bestehen zum Teil lediglich aus einem Wort wie beispielsweise „ART“ (1958), „Amour“ (1958), „Rouge“ oder „Mais“ (beide 1959), können aber auch kurze Feststellungen wie „Je suis un menteur“ (1959) oder Aufforderungen wie „buvez Coca-Cola frais“ (1960) enthalten (Abb. 38-42). Einige Bilder beschäftigen sich mit den Aufgaben der Kunst oder thematisieren allgemein die Frage nach ihrer „Schönheit“ und Innovation: „apprenez à voir le beau partout dans chaque detail“ (1958) oder „qui vous dit qu’il n’est pas beau ce tableau“ (1961) (Abb. 43 und 44).

Am Inhalt der *Schriftbilder* sind seit Beginn bis heute keine großen Veränderungen auszumachen; die frühen *Ecritures* sind im Vergleich zu den späteren jedoch durch ihre Technik zu unterscheiden: Sie entstanden meist mit Ölfarbe auf Holzgrund, seltener auch auf Leinwand. Darin setzen sie sich von den Arbeiten ab etwa 1961 ab, als Vautier dazu überging, mit Acrylfarbe auf Leinwände zu schreiben.<sup>165</sup>

Der Gebrauch der Ölfarbe und die Nutzung einfacher Holzplatten für die frühen Bilder erklärt sich zum einen dadurch, dass diese Materialien kostengünstiger waren und die Benutzung von Acrylfarben zu dieser Zeit noch recht unüblich war. Darüber hinaus ist zu bedenken, dass die Arbeiten zunächst wie bereits erwähnt noch nicht als Kunstwerke, sondern lediglich als großformatige Gedichte entstanden und nicht der Anspruch bestehen konnte, sie wie Tafelbilder auszuführen.

Dementsprechend sind sie auch in ihrer Farbigkeit von Beginn an sehr reduziert. In den frühen *Ecritures* kommen maximal zwei Farben zum Einsatz: eine für die Grundierung des

---

<sup>165</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. iii und xv.

Hintergrundes, eine für die Schrift. Häufig wird die Schrift auch in weißer Farbe auf den geschwärzten Untergrund gebracht, sodass im eigentlichen Sinne gar nicht vom Einsatz von Farbe zu sprechen ist.<sup>166</sup> Dies bewirkt, dass sie noch weniger wie konventionelle „Bilder“ erscheinen, als dies der Fall wäre, wenn die einzelnen Buchstaben farbig oder in anderer Form künstlerisch ausgestaltet wären. Vautiers *Ecritures* sind demzufolge eher als „Schilder“, als Hinweise, zu klassifizieren, denn als klassische Tafelbilder. Wie es bei einem Hinweisschild beabsichtigt ist, soll die technische Reduziertheit von Vautiers Bildern ebenfalls eine Konzentration auf das Geschriebene bewirken.

Das einzige „Stilmittel“ der *Ecritures* bildet die Tatsache, dass die Texte meist handschriftlich, d.h. in Vautiers kindlich-anmutender Schreibschrift aufgebracht wurden. Die frühesten *Ecritures* sind besonders „krakelig“, teilweise beinahe unleserlich verfasst, was auch darin begründet liegt, dass Vautier als Schreibutensil hierfür einfache Borstenpinsel verwendete (Abb. 42 und 43). Die später in Acrylfarbe entstandenen Arbeiten wirken dagegen flüssiger geschrieben, weil Vautier die Farbe hierbei direkt aus dem Farbbehälter auf die Leinwand fließen lässt (Abb. 45). Zwar bedeutet diese Vorgehensweise, dass er sehr schnell arbeiten muss, doch lässt sich die Acrylfarbe solange sie nicht ausgetrocknet ist problemlos wieder vom Bildgrund entfernen, sodass sich eventuelle Fehler oder Spritzer noch einige Zeit lang korrigieren lassen.<sup>167</sup>

Der Einsatz seiner Handschrift brachte für Vautier einige Probleme mit sich. In einem kurzen Text zu seiner Ausstellung in der Münchner Galerie *Art in Progress* von 1975 über die Rolle der Schrift in der modernen Kunst unterscheidet Vautier zwei Kategorien ihres Einsatzes: die erste bezeichnet er als „*véhicule d'une signification*“, die zweite als „*véhicule d'une forme*“.<sup>168</sup>

Unter dem „*Träger der Bedeutung*“ versteht er all jene Schrift in der Kunst, die ihres Sinnes wegen genutzt wird. Künstler wie George Brecht, Joseph Kosuth oder er selbst nutzen Vautier zufolge in diesem Sinne die Schrift, um einen bestimmten Inhalt durch sie vermitteln zu können.

Dem gegenüber geht es Künstlern wie Cy Twombly oder Hanne Darboven nach Vautiers Ansicht lediglich um die „*Form*“ der Schrift als ästhetisches Element innerhalb eines Wer-

---

<sup>166</sup> Vgl. Puyplat, 1995, S. 21f.

<sup>167</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xv.

<sup>168</sup> Abb. 46a.

kes. Hier sei es nicht die Aussage der Worte, sondern lediglich der Aspekt des Visuellen, der für den Einsatz von Schrift von Bedeutung sei.

Diese beiden Kategorien scheinen auf den ersten Blick völlig voneinander getrennt zu sein. Vautier weist jedoch darauf hin, dass eine Verbindung bestehen kann, wenn er äußert:

*„Il peut y avoir écriture formelle, où seule la forme compte c'est à dire une écriture sans signification (Twombly) aucune lecture mais il ne peut y avoir d'écriture a signification sans que la forme compte. Car il y a toujours obligatoirement choix d'une présentation formelle, y compris chez ceux qui aimeraient être les plus anonymes possibles“<sup>169</sup>.*

Vautier stellt somit fest, dass seine *Schriftbilder* stets eine ästhetische Komponente, einen formalen Aspekt beinhalten müssen, ob er diesen beabsichtigt oder nicht. Würde dieser Aspekt fehlen, wären die Werke im Sinne des französischen Literaturkritiker Roland Barthes, der im Schreiben den „*Tod des Autors*“ sieht, da der Sinn des Geschriebenen erst durch die Deutung des Lesers entsteht; als „unpersönliche“ Kunstwerke einzuordnen.<sup>170</sup> In der Handschrift bietet sich wie gezeigt jedoch die Möglichkeit, die Bilder als „persönliche“ Kunstwerke zu erkennen. Dass dieser Aspekt Vautiers Intention nicht entsprach, verdeutlicht bereits die Überschrift, unter der er die frühen *Schriftbilder* in seinem Werkverzeichnis aufführte. Er nennt sie hier „*Ecritures significations*“, was die von Klein betonte besondere Bedeutung ihrer Inhalte in den Vordergrund stellt. Im Weiteren charakterisiert Vautier sie hier wie folgt:

*„En 1958, les significations étaient des poèmes très courts d'un ou deux mots écrits sur de grandes feuilles de papier à dessin. Avec le temps, le graphisme esthétique des mots prit autant d'importance que leur sens...“<sup>171</sup>*

Es ist aber zu beachten, dass die von Vautier genutzte Handschrift durchaus zur Übermittlung eines Sinngehaltes beiträgt, da sie an die offizielle Schul-Lernschrift Frankreichs angelehnt ist und damit zumindest für die französische Bevölkerung einen belehrenden Effekt beinhaltet. Dialektisch, in einer Muster- bzw. Modellschrift, bringt Vautier somit seine Meinungen und Gedanken zum Ausdruck. Die weiße Farbgebung auf meist schwarzem Bildgrund erinnert in dieser Hinsicht an die Schrift von Kreide auf einer Schultafel, wodurch ebenfalls eine Assoziation des Betrachters mit dem Thema der Belehrung hervor-

---

<sup>169</sup> Abb. 46a.

<sup>170</sup> Vgl. Barthes, 1967.

<sup>171</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 16.

rufen wird. Vautier selbst äußert sich bezüglich dieses Aspektes seiner Handschrift nicht dezidiert; in einer kurzen Notiz aus dem Jahr 1963, die sich heute im Archiv des Künstlers befindet, weist er jedoch darauf hin, dass: *„Ben voudrait que ses toiles ne soient qu’un doigt qui pointe vers quelque chose de vivant. Il s’agit d’un enseignement à voir l’art partout et en Tout“*<sup>172</sup>. Wenn er seine Gedichte somit einem *„enseignement“*, einer *„Belehrung“* gleichsetzt, bestärkt dies die oben aufgezeigten Parallelen zum Schulunterricht.<sup>173</sup>

Der von Vautier beschriebene ästhetische Charakter der Arbeiten missfiel ihm allerdings so sehr, dass er einige Bilder in Druckbuchstaben schrieb. Das unfertig gebliebene Werk *„LE BON LAIT“* von 1958 verdeutlicht seine Vorgehensweise: er malte zunächst die Umrisslinien der Buchstaben vor und malte sie schließlich nur noch aus (Abb. 48). Er wollte auf diese Weise gewährleisten, dass es wirklich der Sinn der Worte war, der die Bilder ausmachte und nicht eine ihnen innewohnende ästhetische Qualität. Diese Intention formulierte er auch in einer Notiz aus dem Jahr 1963, die sich heute im Archiv des Künstlers befindet. Hier schrieb er:

*„La raison d’être des toiles écrites de Ben n’est pas dans l’esthétique de l’écriture mais dans la signification du texte.“*<sup>174</sup>

Diesen Gedanken führte er noch weiter, indem er 1960 sogar beschloss, die Worte nicht mehr selbst zu schreiben, sondern Schilderern diese Arbeit zu überlassen. Aus diesem Grund beauftragte er um 1964 verschiedene Schilderern, seine kurzen, prägnanten Textbotschaften wie *„TOUT DOIT DISPARAITRE“* oder *„REGARDEZ AILLEURS“* in großen Druckbuchstaben mit Ölfarben vornehmlich auf Holzplatten aufzubringen.<sup>175</sup> In Hinsicht auf die oben zitierte Befürchtung Vautiers, er könne für einen Kopisten Isous gehalten werden, lässt sich diese Vorgehensweise auch so auslegen, dass er sich noch klarer gegen den Lettristen abgrenzen konnte – er *ließ* die Werke nun herstellen *„not to have style and not to be decorative“*.<sup>176</sup>

---

<sup>172</sup> Abb. 47.

<sup>173</sup> Es lässt sich darüber hinaus die Frage aufwerfen, warum Vautier vor allem zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit meist mit weißer Farbe auf dunklem Hintergrund arbeitete. Diese Vorgehensweise bedeutet eine Umkehrung des alltäglichen Schreibprozesses, der durch die Nutzung dunkler Farbe auf hellem Untergrund gekennzeichnet ist. Eine umfassende Erklärung hierfür ist aus heutiger Sicht nicht möglich; denkbar wäre aber beispielsweise, dass Vautier seine Schriftbilder auf diese Weise doch von herkömmlichen Schildern o.ä. unterscheidbar und als Kunstwerke erkennbar machen wollte.

<sup>174</sup> Abb. 47.

<sup>175</sup> Vgl. Abb. 46a.

Auf diese Weise entsprach er zugleich der zu dieser Zeit weit verbreiteten Idee des Rückzuges der Künstler aus ihrem Werk. Nicht zuletzt Yves Klein arbeitete um 1960 intensiv daran, seinen künstlerischen Gestus bzw. seine gesamte Künstlerperson aus dem Werk zurückzunehmen, indem er unter anderem von mit Farbe bemalten nackten Frauen, seinen „lebenden Pinseln“, malen ließ und als Künstler selbst lediglich als ihr Choreograph und Dirigent in Aktion trat. Ganz ähnlich ging Vautier vor: von ihm selbst stammte nur die Idee; die Worte, das Kunstwerk selbst, wurden von jemand anderem nach seinen Vorgaben hergestellt.

Ein weiterer Vorteil der gedruckten *Schriftbilder* war für Vautier zudem, dass sie auf den ersten Blick tatsächlich wie öffentlich aufgehängte Hinweis- oder Verbotsschilder aussahen und ihr Inhalt den Betrachter somit noch mehr verblüfft haben musste, als es die handgeschriebenen Gedichte taten. Vautier spielte auf diese Weise mit der Erwartungshaltung ihrer Leser und erreichte sein Ziel, sie auf das aufmerksam werden zu lassen, was sie gerade lasen. Die Aufforderung „*Regardez ailleurs*“ hat beispielsweise genau den entgegengesetzten Effekt als den, ihr nachzukommen.

Dennoch ist zu betonen, dass der primäre Grund, die Arbeit von Schilderern ausführen zu lassen, der war, dass Vautier hoffte, „*de pouvoir souligner ainsi encore plus la signification en éliminant la calligraphie pour la remplacer par le caractère batton plus anonyme*“<sup>177</sup>.

Die Zusammenarbeit mit den Schilderern stellte sich jedoch schnell als sehr kostspielig und aufwändig heraus, weshalb die „gedruckten“ Werke innerhalb der großen Anzahl der *Ecritures* eine Ausnahme bilden. Die meisten Arbeiten dieser Werkgruppe sind vom Künstler selbst und des geringeren Zeitaufwandes wegen auch in seiner Hand-, nicht in Druckschrift auf die Leinwand gebracht.

Aus eben jener stilistisch und in ihrer Fehlerhaftigkeit zunächst an eine Kinderschrift erinnernden Handschrift ergab sich allerdings genau die Konsequenz, die Vautier eigentlich vermeiden wollte: die Handschrift wurde zu seinem Markenzeichen, sie wurde zu seinem „Stil“. Sie besitzt heute einen hohen Wiedererkennungswert und – begründet in ihrer Einzigartigkeit – auch durchaus dekorative Qualitäten. Maja Brackmann stellt in Ihrer

---

<sup>176</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. iii. Ganz ähnliche Bemühungen zur Delegation der Autorschaft und zur künstlerischen Anonymität finden sich etwas später auch bei John Baldessari.

<sup>177</sup> Abb. 46a.

Magisterarbeit über Vautier zwar im Jahr 2000 die These auf, dass durch die häufige Wiederholung der *Schriftbilder* diese ihre Einzigartigkeit verlören und zur anonymen Massenware würden,<sup>178</sup> doch ist einzuwenden, dass die Handschrift des Künstlers jede Arbeit zu einem unverkennbaren, mit ihm in Verbindung zu bringenden Original macht, was ein Scheitern seines frühen Konzeptes bedeutet. Vautiers ständige Versuche, sich kunsthistorischen Rahmenbedingungen wie dem künstlerischen Stil zu widersetzen, indem er seine Bilder von anonymen Schilderern erstellen ließ, erscheinen fehlgelaufen, führt man sich vor Augen, dass jeder „Ben“ als solcher zu erkennen ist und auch als solcher auch auf dem Kunstmarkt gehandelt wird. Im Gespräch betont Vautier heute seine früheren Forderungen widerlegend, dass dies seiner Kunst nicht schade: „... *handwriting wasn't important. Only just to economize money! The idea was important!*“<sup>179</sup>. So kann zwar festgehalten werden, dass die ästhetische Qualität seiner Handschrift Vautier zunächst gestört hat und er sie weitestgehend auszuschalten versuchte, dass es ihm jedoch schließlich wichtiger war, seine Ideen zu verbreiten und seinen großen Drang zur schnellen Kommunikation dabei nicht zu stark durch die Fragen von Technik und Stil beschränken zu lassen. In einer heute im Archiv des Künstlers verwahrten Notiz zu seinen *Ecritures* bemerkte er hierzu:

*„En 1967 je me suis aperçu qu'... on ne peut pas échapper au style et à l'esthétisme. Le caractère d'imprimerie ou celui de la machine à écrire finissait par être un style aussi. On reconnaît aussi facilement un Kosuth qu'un Ben. Donc je revins à un procédé plus naturel qui est l'écriture personnelle lisible“*<sup>180</sup>.

Die Verbreitung seiner Ideen war für Vautier von größerer Bedeutung, als aktuellen „Spielregeln“ der Kunst nachzukommen, da er sie für wichtiger befand, als der Tendenz zu entsprechen, sich als Künstlerpersönlichkeit aus dem Werk zurück zu nehmen. Er betont dies auch wiederum in seinen Notizen: „*L'essentiel de mon travail emploie l'écriture pour transmettre des vérités subjectives et les conclusions théoriques ...*“<sup>181</sup>. Dass dies und nicht die Orientierung am Kunstmarkt im Vordergrund seiner Arbeiten stand, kann damit begründet werden, dass Vautier die *Ecritures* in der frühen Entstehungszeit noch nicht als Kunstwerke betrachtete. Es muss bedacht werden, dass er „hauptberuflich“ Geschäftsmann war und nicht Künstler, der sich an einem Markt ausrichten musste. Durch sein *Laboratoi-*

---

<sup>178</sup> Brackmann, 2000, S. 6: „Bei Ben hat das Wort den Duktus der Handschrift, die signalisiert: dies ist eine ganz persönliche Äußerung. Durch ihre Wiederholung wird sie zur Massenware und damit anonym – ist aber niemals nur eine neutrale Möglichkeit wie bei George Brecht.“

<sup>179</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. 3.

<sup>180</sup> Abb. 46a.

<sup>181</sup> Abb. 46b.

re 32 hatte er sich wirtschaftlich weitgehend abgesichert und sich die Möglichkeit nach kreativer Unabhängigkeit geschaffen. Er war nicht darauf angewiesen, seine Bilder verkaufen zu müssen, sondern konnte sich vollends auf die möglichst konsequente Umsetzung seiner Ideen konzentrieren.

Die Frage der Technik spielt für die Rezeption der *Écritures* Vautier zufolge zusammenfassend nur insofern eine Rolle, als dass sie nicht allzu dekorativ erscheinen sollte. Er bemühte sich aus diesem Grund auch nach den ersten Versuchen nicht mehr, die Texte in ordentlicher Schönschrift auf den Bildträger zu bringen; das Schreiben wirkt nicht geplant und komponiert, sondern unmittelbar und aus dem Moment heraus (Abb. 45).

Dieser flüchtige Charakter seiner Bilder bringt mit sich, dass der Betrachter dem Künstler seine Äußerungen auch kaum übel nehmen kann. Er ist gewillt, vieles zu akzeptieren, da der Eindruck erweckt werden kann, dass ein so schnell erstelltes Bild gerade in einem „schlechten Moment“ entstanden ist.

Obwohl die Handschrift einen anonymisierenden Typus beinhaltet, ist ihr der künstlerische Gestus nicht abzuerkennen, der den Wiedererkennungswert der *Écritures* erhöht, damit möglicherweise von ihren Inhalten ablenkt und sie Gefahr laufen lässt, auf formale Kriterien reduziert zu werden. Dies akzeptiert Vautier, weil er eingesehen hat, dass es im Grunde unmöglich ist, den Aspekt der Technik völlig auszuschalten, wie er es auch in seinem „Manifeste“ von 1960 formulierte: „*ce n’est qu’une querelle de mots, il n’y pas de technique sans œuvre et pas d’œuvre sans technique*“<sup>182</sup>.

Auch die eingangs untersuchten Stilmittel wie Farbigkeit und die verwendeten Materialien bzw. Bildträger der *Écritures* sind für Vautier daraus resultierend nicht von besonderer Signifikanz für die Werke. In der Frühphase der *Schriftbilder* waren vor allem wirtschaftliche Gründe die bestimmenden Faktoren für das Aussehen der Bilder. Vautier nutzte Holzplatten, weil sie leichter und günstiger zu bekommen waren als auf Keilrahmen aufgezeichnete Leinwände. Ölfarben waren bekannter und preisgünstiger als die neuen Acrylfarben. Das Format der Bilder richtete er lediglich danach, wie lang der Text war, den er schreiben wollte.

Dass die Wahl der Farben und der Formate für den Rezipienten dennoch stets eine – wenn auch unbeabsichtigte – Rolle spielt, ist Vautier zwar bewusst, doch variiert er seine Tech-

---

<sup>182</sup> Vautier, 1960 (Manifeste), S. 17.

nik nur in beschränktem Maße. Ein direkter Zusammenhang zwischen der Art der Ausführung eines *Schriftbildes* und seinem Inhalt kann lediglich in sehr viel später entstandenen Werken nachgewiesen werden.<sup>183</sup>

Wie gezeigt wurde, legte Vautier bei den *Ecritures* von Beginn an keinen gesteigerten Wert auf ästhetische Aspekte, sondern stellte ihre Aussage in den Mittelpunkt. Nicht zuletzt auch, weil die dennoch vorhandenen Stilmerkmale nicht oder kaum variieren – was ihre Bedeutung zwar nicht verringert, doch für die Untersuchung weniger ergiebig macht – werden im Folgenden die Inhalte der Werke näher betrachtet und ihre technischen Merkmale weitgehend außer Acht gelassen.

### 2.1.3.3.2 Problematik der Datierung

Versucht man aus heutiger Sicht, die Kunstauffassung Vautiers möglichst knapp und prägnant zusammenzufassen, so bilden die *Ecritures* einen grundlegenden Ansatzpunkt für dieses Experiment, da alle Aspekte von Vautiers Gedankenwelt in ihnen thematisiert werden.

In ihnen offenbart sich zunächst das bis heute grundlegendste Bedürfnis des Künstlers in einfachster Form: die Kommunikation seiner Ideen. Die *Ecritures* boten Vautier seit ihrer „Entdeckung“ die Möglichkeit, ohne komplizierte Materialien und ohne langwieriges Erschließen durch den Betrachter mit diesem zu kommunizieren, d.h. sich als Künstler ausdrücken zu können, Ideen und Ansichten zu vermitteln. Es bedurfte keiner Verleger mehr, die sich bereit erklären mussten, Vautiers Texte zu drucken, sondern er konnte sie selbstständig herstellen. Sie stellen somit eine Schnittstelle zwischen Vautiers Qualitäten als bildender und sich auch vielfach schriftlich äußernder Künstler dar.

Insofern spiegelt sich in den *Schriftbildern* vermeintlich auch wieder, wie sich Vautiers Fragestellungen über die Jahre verlagert haben. So führt der Katalog von Vautiers Marceller Retrospektive 1995 verschiedene „Serien“ von *Ecritures* auf, die sich etwa ab der

---

<sup>183</sup> Es ist darauf hinzuweisen, dass mittlerweile auch andere Überlegungen bei der Gestaltung der *Ecritures* eine Rolle spielen. Vautier gibt beispielsweise an, dass sich bestimmte Standardformate besser verkaufen lassen als sehr große oder „unförmige“ Bilder oder dass einige Auftraggeber Vorlieben in der Farbigkeit der Bilder haben. Diese Tatsachen haben aber für die frühen Werke, als Vautier noch nicht so bekannt war, dass er für einen bestimmten Markt produzierte, noch keinerlei Bedeutung (vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xv).

Mitte der 1960er Jahre immer mehr mit der Person des Künstlers beschäftigen wie beispielsweise die „*écritures sur l'ego, (1966-1995)*“<sup>184</sup>, „*exercices envers l'ego, (1973-1994)*“<sup>185</sup> oder „*autocritique, (1974-1995)*“<sup>186</sup>.

Der verlockend erscheinende Versuch, anhand des Entstehungsverlaufes der *Schriftbilder* auch eine Verlagerung der künstlerischen Schwerpunkte Vautiers offen legen zu können, ist allerdings nicht unproblematisch, da die meisten *Ecritures* nicht datiert sind oder von Vautier sogar nachträglich und nicht selten „vorsätzlich“ falsch datiert wurden. Anhand ihrer Technik lassen sich wie bereits erwähnt zwar die sehr frühen *Schriftbilder* von den ab etwa 1961 entstandenen abgrenzen, doch die seit diesem Jahr entstandenen Werke können nur mit viel zeitlichem Spielraum, beispielsweise anhand von Ausstellungen, bei denen sie präsentiert wurden, ins künstlerische Gesamtwerk eingeordnet werden.

Als Fallbeispiel für das Problem der Datierung der *Schriftbilder* kann das Werk „*JE SIGNE TOUT*“ dienen, das neben diesem Wort auch die Unterschrift „*BEN 1960*“ enthält (Abb. 49). Das Werk ist eines der wenigen erhaltenen Exemplare der von Schilderern hergestellten Bilder. Die Buchstaben sind mit weißer Farbe in Initialen zentriert auf die schwarze Leinwand gebracht. Die Schrifttype ist klar und schmal.

Im Unterschied zur Abbildung im Werkverzeichnis zeigt das Bild aus dem Katalog der Marseiller Retrospektive das gesamte Werk mit breitem Seitenrand um die Schrift und mit einem schmalen, profilierten Rahmen versehen, der wahrscheinlich nachträglich angebracht wurde.<sup>187</sup>

Das Werk wird in der Bildunterschrift der Publikationen auf das Jahr 1965 datiert, was seinem Inhalt widerspricht, der mit „*BEN 1960*“ bereits eine datierte „Signatur“<sup>188</sup> präsentiert und auf das vermeintliche Entstehungsjahr hinweist. Dass Vautier das Werk erst im Jahr 1965 schuf, lässt es als nachträgliche Reflexion seiner Arbeit im Jahr 1960 auslegbar machen. In dieser Zeit stellte der Bereich der *Appropriationskunst* einen wichtigen Aspekt im Schaffen des Künstlers dar.<sup>189</sup> Dass er fünf Jahre nach dieser Idee eine *Ecriture* erstellt,

---

<sup>184</sup> Vautier, 1995 (AK Marseille), S. 103.

<sup>185</sup> Ebd., S. 112.

<sup>186</sup> Ebd., S. 114.

<sup>187</sup> Diese Vermutung liegt darin begründet, dass Vautier seine Werke bis heute nicht selbst rahmt und es ihrem unmittelbaren, ephemeren Charakter auch nicht entspricht, dass sie für die Ewigkeit bewahrt und durch einen Rahmen geschützt werden.

<sup>188</sup> Da auch die „Signatur“ nicht von Vautier selbst, sondern von dem beauftragten Schilderern erstellt wurde, handelt es sich genau genommen nicht um die „Signatur“ Vautiers, sondern um eine vom Schilderern vorgenommene „Bezeichnung“.

<sup>189</sup> Im Jahr 1960 schrieb Vautier: „*La possession de TOUT c'est la possession de la notion de TOUT.*“ (Vautier, 1995 (AK Marseille), S. 42), und dementsprechend signierte Vautier von da an „alles“, was es zu besitzen galt. Zum Begriff und zu den Inhalten der *Appropriation Art* siehe auch Kapitel B.2.2.2.2.

die eben diese Vorgehensweise thematisiert, beweist, dass er sie für einen wichtigen Punkt in seinem Œuvre hält. Die *Écriture* verdeutlicht auf diese Weise, dass Vautier in den *Schriftbildern* häufig autothematisch vorgeht. Er reflektiert hier sein eigenes Vorgehen, seine Kunstauffassung, seine „Erfolge“, aber auch sein Scheitern. „*JE SIGNE TOUT*“ ist somit als nachträgliche Wertschätzung, als kleines „Programm“ seiner Kunst um 1960 zu verstehen. Seine Datierung wäre ohne die Bildunterschrift im Katalog nicht möglich, und auch diese ist nicht völlig verlässlich, da Vautier die Chronologie seiner Werke heute häufig selbst nicht mehr korrekt herzustellen vermag.

Über diese Problematik hinaus muss auch bedacht werden, dass sich ein großer Teil der *Écritures* in Privatbesitz befindet und noch nie publiziert wurde, sodass lediglich ein Bruchteil der Werke bekannt ist. Vor allem die frühen Werke aus der zweiten Hälfte der 1950er Jahre finden sich nur selten in den Veröffentlichungen über bzw. von Vautier. Auch bei den Abbildungen aus den späteren Jahren stellen die ausgewählten Werke jeweils nur stellvertretend eine Position Vautiers aus dieser Zeit dar, neben der immer viele weitere Aspekte für den Künstler von Bedeutung waren.

Anhand der Themen der *Schriftbilder* eine generelle Entwicklung von Vautiers Werk nachvollziehen zu wollen, ließe demzufolge immer großen Spielraum für verschiedene Auslegungsmöglichkeiten und kann daher nicht als wissenschaftlich fundierte Vorgehensweise akzeptiert werden. Es stellt sich darüber hinaus aber auch die grundsätzliche Frage, ob eine solche Untersuchung überhaupt zu einem Ergebnis kommen könnte, da bereits dargelegt wurde, dass die Kunstauffassung des Künstlers schon um 1958 als weitgehend gefestigt angesehen werden kann und sich bis heute nicht grundlegend geändert hat. Vautier widmete sich den verschiedenen Aspekten, wie bereits mehrfach betont, vielmehr stets gleichzeitig. Sie werden in späteren Jahren lediglich durch neue Themengebiete ergänzt, wie beispielsweise durch den ab 1980 für Vautier an Wichtigkeit gewinnenden „*Ethnisme*“.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> Die oben skizzierte, im Marseiller Katalog vorgenommene Gruppierung verschiedener Werke unter einzelne Themengebiete kann folglich lediglich als Versuch einer Klassifizierung des Werkes angesehen werden, wobei das angegebene Anfangsjahr der verschiedenen Themengruppen jedoch als Anhaltspunkt gewertet werden kann, ab wann sich Vautier überhaupt mit der jeweiligen Fragestellung befasste.

#### 2.1.3.4 Das Schreiben über Kunst: Vautiers Text „Esthétique“ (1965)

Neben den Gedichten und den *Schriftbildern* geben vor allem die theoretischen Texte Vautiers Einblick in seine Gedankenwelt. Bezogen auf die Fragestellung des „Neuen“ in der Kunst nimmt sein Text „*Esthétique*“ eine herausragende Position für sich in Anspruch, weshalb ihm im Folgenden ein Exkurs zur näheren Betrachtung gewidmet wird. In diesem Text fasst Vautier seine Meinungen zu den bedeutendsten Innovationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts zusammen. Dabei ist zu beachten, dass die Abhandlung erst 1965 verfasst wurde, als Vautier bereits stark in der international ausgerichteten *Fluxus*-Bewegung aktiv war, und sie daher sehr viel reflektierter und kontextbezogener einzuordnen ist, als es die frühen *Recherches des Formes* und *Ecritures* noch waren.

Mit der Forderung nach „Neuem“ im eigenen Werk stellt Vautier den Anspruch an sich selbst, stets alle kreative Schöpfungen zu kennen, die andere vor ihm bereits hervorgebracht haben, und sich dessen bewusst zu sein. Die Rolle des Künstlers beinhaltet für ihn auch die des Kunsthistorikers, was er auch in einem seiner grundlegendsten Texte über das künstlerische Schaffen mit dem Titel „*Esthétique*“ von 1965 noch einmal verdeutlicht:

*„pour juger l'œuvre d'un créateur il faut comparer cette œuvre à toutes celles qui la précèdent par les différences. ... une telle analyse demande obligatoirement une connaissance historique des créations précédentes.“<sup>191</sup>*

Im Verlauf des Textes führt er all die Künstler und -vereinigungen auf, welche die Kunst seit 1920 seiner Auffassung zufolge erneuert haben. Diese ganz persönliche Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts soll im Folgenden nachvollzogen werden, damit im Anschluss die eigene Positionierung Vautiers in diesem Kunstkontext aus Sicht des Künstlers beleuchtet werden kann.

Zunächst schreibt Vautier in seinen Ausführungen den Dadaisten und dem Künstler Marcel Duchamp die größte künstlerische Revolution abendländischer Kunst des 20. Jahrhunderts zu. Die Dadaisten haben für ihn ganz allgemein aufgezeigt, dass „alles“ als Kunst angesehen werden kann *„et non pas une partie spécifique du tout comme précédemment, et cela dans tous les domaines de l'art, peinture, théâtre, musique, etc.“<sup>192</sup>* Duchamp ist Vautier

---

<sup>191</sup> Vautier, 1965 (*Esthétique*), S. 27.

<sup>192</sup> Ebd., S. 28.

zufolge zu verdanken, dass seit seinen Arbeiten nicht mehr nur das plastische Werk Kunst ist, sondern bereits die Intention, es zu schaffen. Zusammenfassend subsumiert Vautier:

*„la bombe Dada a explosée et les conséquences de la déflagration se font ressentir aujourd’hui car aucun des grands courants nouveaux que je vais citer pour répondre à la question ‚Où en est le nouveau aujourd’hui?‘ ne semble avoir évité son influence.“<sup>193</sup>*

Einer, der eine Antwort auf diese Frage gefunden hat und für Vautier ebenfalls zu den innovativsten Künstlern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zählt, ist nach seiner Auffassung der *„créateur de la musique indéterminée“*<sup>194</sup> und *„père des ‚Happenings‘“*<sup>195</sup> John Cage. Cages musikalischen Verdienst hält Vautier wie folgt fest: *„il ne choisit pas, il laisse faire le hasard, du moins en partie.“*<sup>196</sup> Der Aspekt des Zufalls spielte auch für die ersten, von Cage 1952 am Black Mountain College verwirklichten *„Happenings“* eine große Rolle. Diese zeichneten sich dadurch aus, dass sie in den Grundzügen vom Künstler geplant wurden, aber ansonsten situationsbedingt dem spontanen Verhalten der Akteure und des Publikums sowie ganz generell dem Zufall überlassen waren. Somit entwickelte Cage die noch präziser strukturierten Vorführungen der Dadaisten weiter, indem er der künstlerischen Aktion Raum ließ, sich während ihres Ablaufes noch zu entwickeln und auch das Publikum in diesen *„Gestaltungsprozess“* mit einbezog. Mit dem hohen Stellenwert von *„Zen“*, den er Cages Œuvre einräumt, schreibt Vautier ihm darüber hinaus *„la dépersonnalisation agressive de l’art“*<sup>197</sup> zu.

Im Folgenden führt Vautier Allen Kaprow als wichtigen *„Weiterentwickler“* der *Happenings* auf. Erst ihm schreibt er den Verdienst zu, dass aus den von Cage *„entdeckten“* *Happenings* *„wahre“* theatralische Kunst wurde. Als Gegenpunkt zu Cages *„musique indéterminée“* sieht Vautier La Monte-Young, der mit der *„musique systématique“* *„réussit avec une toute petite chose à en faire une grande.“*<sup>198</sup> Essentiell ist bei La Monte-Young für Vautier die Einfachheit seiner Kompositionen, die beispielsweise lediglich aus der 566-fachen Wiederholung des selben Akkordes bestehen konnten.

Indem er sich im folgenden Abschnitt des Textes dem Stellenwert Yves Kleins widmet, nähert sich Vautier seinem unmittelbaren künstlerischen Umfeld der frühen Jahre. Klein

---

<sup>193</sup> Vautier, 1965 (Esthétique), S. 28.

<sup>194</sup> Ebd.

<sup>195</sup> Ebd. S. 29.

<sup>196</sup> Ebd.

<sup>197</sup> Ebd.

<sup>198</sup> Ebd.

fürhte aus Vautiers Sicht das „*Absolute*“ in die Kunst ein, da er auf formaler Ebene mit seinen Monochromen jegliche weitergehende Abstraktion ausschloss und durch die Inbesitznahme eines leeren Galerieraumes auch die Immaterialität zu seiner Kunst erklärte, womit er den „*esprit total de Dada et de Duchamp*“<sup>199</sup> wieder in die aktuelle Kunst einführte.

Der Aspekt der „Aneignung“ wurde sowohl durch die *Nouveaux Réalistes* und die *Pop-Art*-Künstler sowie auch durch *Zero* nach Vautiers Meinung weiter ausgearbeitet. Dabei stellt er heraus, dass es nicht von Bedeutung sei, ob die Künstler Kenntnis von der Herangehensweise Duchamps, Cages oder Kleins hatten oder nicht, sondern dass es vielmehr ihre jeweilige Herangehensweise an die Aspekte der *Appropriation* und der „*absoluten*“ Kunst sei, die sie für Vautiers persönliche Geschichte der Kunst interessant macht.<sup>200</sup>

Im Weiteren führt Vautier Isidore Isou als wichtigen Erneuerer der zeitgenössischen Kunst um 1965 an. Ihm schreibt er zu, er sei „*créateur parce qu’il veut l’être*“<sup>201</sup>. Vautier betont den starken und absoluten Willen Isous, auf allen Gebieten der Kunst das „Neue“ zu finden, was ihm auf verschiedene Weisen mehr oder weniger „erfolgreich“ gelungen sei:

*„En littérature et en poésie, il apporte le lettrisme dont l’importance est indéniable. C’est une transformation radicale du langage habituel avec la disparition des mots.*

*En théâtre, il apporte la notion de l’implicite. Le dialogue n’est plus nécessaire, il est remplacé par la déclaration de l’acte.*

*En cinéma, il crée le film discrédant. Mais c’est Maurice Lemaître qui en fera le premier chef-d’œuvre [...].*

*Cependant incontestablement l’œuvre la plus absolue d’Isidore Isou est la notion de l’art infinitésimal et de l’art supertemporel.*“<sup>202</sup>

Am Ende seiner Ausführungen zu Isou kommt Vautier zu der Feststellung, dass Klein, Isou und er selbst in den Jahren von 1958 bis 1960 sehr ähnliche Werke schufen, die sich allesamt durch ihren absoluten Anspruch auszeichneten.<sup>203</sup> Diese Einordnung macht deutlich, dass sich Vautier im Vergleich zu oben genannten Künstlern als durchaus gleichwertig betrachtete.

---

<sup>199</sup> Vautier, 1965 (*Esthétique*), S. 30.

<sup>200</sup> Hier findet sich ein Widerspruch innerhalb der Ausführungen, da Vautier eingangs fordert, der Künstler habe stets genaue Kenntnis von den ihm vorausgegangenen künstlerischen Entwicklungen zu haben.

<sup>201</sup> Vautier, 1965 (*Esthétique*), S. 31.

<sup>202</sup> Ebd.

<sup>203</sup> Ebd.

Den Abschluss von Vautiers „Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts“ bildet die Herausstellung der Verdienste der *Fluxus*-Bewegung, die nach seiner Meinung „*le plus grand potentiel de création aujourd’hui*“<sup>204</sup> besaß. Unter *Fluxus* vereinigt er eine Vielzahl kreativer Positionen, deren gemeinsames Kriterium das generelle Fehlen „*d’une œuvre physique, qualitative, quantitative et professionnelle au sens commercial du mot*“<sup>205</sup> sei. Insofern sieht er die *Fluxus*-Künstler als Weiterführung der dadaistischen Idee, dass „Alles“ Kunst sei in eben ihrer Umkehrung, dass im Grunde „Nichts“ Kunst ist.

Einige künstlerische Positionen stellt Vautier in diesem Zusammenhang als besonders bedeutend heraus: George Maciunas sei zu verdanken, dass er einen neuen Status des Künstlers, den des „Anti-Künstlers“, der keiner mehr sein will, zu etablieren versuche. Henry Flynt habe erkannt, dass Kunst Politik sei, weil sie auf dem Kunstmarkt lediglich eine Ware wie alle anderen darstelle, und er fordere daher, alle „*seriöse*“<sup>206</sup> Kunst zu zerstören. Ray Johnson versammelte „*n’importe quoi d’anonyme*“<sup>207</sup> und versendete diese Objekte als seine „*Mail Art*“, und George Brecht ist schließlich zuzuschreiben, dass auch die kleinsten Ereignisse wie das Anheben eines Glases mit Wasser oder das Austrinken desselben als Kunst zu betrachten seien. Letzterer weigerte sich zudem, seine Werke zu signieren oder zu datieren und umging damit die Verwertbarkeitsprädikate seines Werkes, was für Vautier ebenfalls einen bemerkenswerten künstlerischen Beitrag darstellt.<sup>208</sup>

Als Resumée des Textes stellt Vautier seine eigene, sich aus all den genannten Einflussfaktoren zusammensetzende Position der „*Art Total*“ an das Ende der Reflexionen. Dabei waren seine „*influences les plus directes ... les Ready Made de Marcel Duchamp, les Appropriations d’Yves Klein, la Prétention d’Isidore Isou, la simplicité et la notion d’anonymat de George Brecht, et le Non Art de Dada.*“<sup>209</sup>

Fußend auf seiner Suche nach dem „Neuen“ und der damit zusammenhängenden Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte ergab sich für Vautier im Laufe der Jahre bezogen auf sein eigenes Werk eine starke Erweiterung des Werkbegriffs sowie eine Revision der Auffassung der Rolle des Künstlers.

---

<sup>204</sup> Vautier, 1965 (*Esthétique*), S. 32.

<sup>205</sup> Ebd.

<sup>206</sup> Ebd.

<sup>207</sup> Ebd.

<sup>208</sup> Vgl. Ebd.

<sup>209</sup> Ebd., S. 33.

In „*Esthétique*“ betonte Vautier wie gezeigt vor allem die Bedeutung jener künstlerischen Bewegungen, die sich mit der Erweiterung des künstlerischen Werkbegriffs befassten. Er war somit im Jahr 1965 zwar noch immer auf der Suche nach dem „Neuen“, hatte sich aber bereits lange von der konservativen, formalen Vorgehensweise seiner frühen Jahre gelöst. Dennoch konnte anhand der Bananenbilder Vautiers erster, wenn auch noch ganz im überlieferten Werkkonzept stehender, „eigener“ Beitrag für die Kunstwelt vorgestellt werden. Mit der Entdeckung der Bananenform war die Suche nach dem „Neuen“ für den Künstler noch nicht abgeschlossen. In den folgenden Jahren sollte er sich immer wieder „neue“ Bereiche für seine Kunst erschließen, die ihn viel weiter führten als die formalistischen Experimente der späten 1950er Jahre. Er löste sich immer mehr vom konventionellen Werkbegriff, wie er ihn in dieser frühen Zeit noch als gegeben akzeptiert und nicht in Frage gestellt hatte.

Daraus resultierend ergab sich eine Erweiterung auch in den Themen der Kunst. Bis heute versucht er stets, „neue“, noch nicht für die Kunst entdeckte Bereiche wie den *Ethnisme* zu erschließen, um die Kunst zu erneuern bzw. der Kunst einen „neuen“, in diesem Fall politischen, Sinn zu geben, womit deutlich wird, wie grundlegend, aber auch wie problematisch<sup>210</sup> die Forderung nach „Neuem“ für das Verständnis seines Werkes ist.

## 2.2 „Vérité“ – Das Einbringen des Alltags in den Kunstkontext

### 2.2.1 Die Suche nach „Wahrheit“

Neben dem Aspekt des „Neuen“ ist es bereits zu Beginn von Vautiers künstlerischer Karriere auch die Forderung nach „Wahrheit“, die er in den Mittelpunkt seines Schaffens stellt.

Die malerische Abstraktion hatte zum Ende der 1950er Jahre zu einer so weitgehenden Entfremdung zwischen dem Künstler und seinem Publikum geführt, dass sich viele Künstler nun die Annäherung von Kunst und Leben zum Ziel setzten. Bewegungen wie die *Pop Art* in Großbritannien und den USA und der *Nouveau Réalisme* entstanden, weil sie diesem Bedürfnis Folge leisten wollten.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Vgl. Kapitel B.3.

<sup>211</sup> Im Jahr 1972 stellte Harald Szeemann die *documenta 5* als Ergebnis dieser Entwicklungen unter das Motto „Befragung der Realität – Bildwelten heute“ (vgl. AK Kassel 1972).

So ist nicht verwunderlich, dass auch Vautier sich in dieser Zeit bereits damit beschäftigte, was die „neue“ „Wahrheit“, die tatsächliche Realität in der Kunst sein könnte. Ausgehend von existenzphilosophischen Überlegungen Kierkegaards stellt die Erkenntnis der eigenen Existenz das höchste Gut des Menschen dar. Aus diesem Grund muss das Individuum stets eine für sich selbst vertretbare „Wahrheit“ finden, der es zu folgen gilt.

Diese Definition der „Wahrheit“ scheint sehr offen und beliebig. Sie setzt keine moralischen Einschränkungen oder anderweitige gesellschaftliche Grenzen. Im Allgemeinen wird der Begriff der „Wahrheit“ dagegen strenger umrissen:

*„Wahrheit, 1) allgemein die Vollendung des Wissens, die in jeder Erkenntnis angestrebt wird. Eine Aussage, eine Behauptung, ein Bericht sind wahr, wenn sie einem Sachverhalt der Wirklichkeit entsprechen; sie sind falsch, wenn sie willentlich oder unabsichtlich den wirkl. Sachverhalt verfehlen. [...] Die religiöse W. gründet sich auf Offenbarung, Erkenntnis oder myst. Erfahrung. Wie die sittl. und die ästhet. W. schließt sie die je entsprechenden Wertungen ein.“<sup>212</sup>*

Wie bereits anhand seiner frühen theoretischen Notizen dargelegt, zeigt sich bei Vautier, dass er diese beiden Definitionen von „Wahrheit“ miteinander verknüpft, indem er subjektive von objektiven „Wahrheiten“ unterscheidet.<sup>213</sup> Die objektive „Wahrheit“ entspricht obiger Definition nach *„einem Sachverhalt der Wirklichkeit“*<sup>214</sup>. Eine subjektive „Wahrheit“ ist dagegen nach Kierkegaard'schem Verständnis so auszulegen, dass das Individuum selbst entscheidet, wie etwas zu bewerten ist. Da Vautier nun Kunst so definiert, dass all das Kunst ist, was „schön“ ist und was gefällt, und diese Entscheidung dem jeweils damit konfrontierten Individuum überlässt, kann eine Beurteilung derselben nur auf subjektiven „Wahrheiten“ beruhen. Vautier zufolge gibt es eine außerordentliche Vielfalt verschiedener künstlerischer „Wahrheiten“, sodass auch seine eigene diesbezügliche Suche eine sehr persönliche ist.

Dass die Suche nach „Wahrheit“ prinzipiell unendlich bzw. ein stetiger Prozess ist und Vautier in seinem Werk noch bis heute auf dieser Suche ist, verrät der Titel seiner großen Niçoiser Museumsausstellung aus dem Jahr 2001 im *Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain (MAMAC)*: *„Je cherche la vérité“*.

---

<sup>212</sup> Brockhaus, 1974, Bd. 19, S. 789. Bewusst wurde der Begriff hier sehr allgemein definiert; zur kunstspezifischen Definition von „Wahrheit“ vgl. den Beitrag von Burghard Damerau im *Lexikon der ästhetischen Grundbegriffe*, S. 398 (Damerau, 2004).

<sup>213</sup> Vgl. Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 45. S. auch Kap. B.1.2.2.

<sup>214</sup> Ebd.

Der zugehörige Katalog führt als erste Werkgruppe der Vautier'schen „Wahrheitssuche“ die um 1960 entstandenen *Appropriations* des Künstlers auf und stellt dem betreffenden Kapitel folgendes Zitat voran:

*„Vers 1960 j'ai joué au jeu des appropriations. La règle du jeu établie par Yves Klein était des plus simples. Il fallait s'approprier et signer en tant qu'œuvre d'art le monde, c'est-à-dire la réalité physique autour de nous. Le seul interdit: ne pas copier, être le premier, ... En essayant toujours d'aller plus loin, signant art ce qui ne pouvait pas être de l'art.“<sup>215</sup>*

In dieser Beschreibung definiert Vautier die Grundregeln seiner Form der „Aneignung“: Allein mittels seiner Signatur deklariert der Künstler jedweden Gegenstand oder Sachverhalt als (s)ein Werk. Hiermit wird deutlich, dass stets eine Vereinbarung ist, was als Kunst gilt und dass er in seiner Rolle als Künstler durch seine Geste einen Teil des „wahren“ Lebens zum Kunstwerk deklarieren kann.<sup>216</sup> Im Grunde geht sein Vorgehen über eine bloße „Aneignung“ aber hinaus, da er alles, was er sich aneignet, durch seinen Status als Künstler auch zum Kunstwerk transformiert.

Dieser Ansatz ist eng verwandt mit der Theorie und der künstlerischen Vorgehensweise Marcel Duchamps, an dessen Ideen Vautier durch seine Literaturstudien sowie durch seine zu diesem Zeitpunkt gerade entstehenden Kontakte zur jungen Kunstwelt Nizzas herangeführt wurde. Duchamps Werk war in den Künstlerkreisen zum Ende der 1950er Jahre zum wichtigen Diskussionspunkt geworden, nachdem es lange weitgehend unbeachtet geblieben war.<sup>217</sup> Da Vautier in seinem Laden unter anderem auch auf Studenten der Kunsthochschule traf und mit diesen über ihre aktuellen Vorstellungen und Ideen sprach, sind seine Kenntnisse der Duchamp'schen Theorien nicht verwunderlich. Nach eigener Aussage entdeckte Vautier den weitgreifenden Kunstbegriff Duchamps um 1958 für sich und sein Werk: *„Après la Banane je découvrais l'Intention Art. C'est à dire INTENTION précise pouvant être Art.“<sup>218</sup>* Herangeführt an diese Form von „Ideenkunst“ wurde Vautier nicht zuletzt durch seinen Zeitgenossen Yves Klein, der sich selbst mit dem Werk Duchamps auseinandersetzte, indem er beispielsweise in seiner Ausstellung *„Le Vide“* in der Pariser *Galerie Iris Clert* lediglich einen leeren Raum präsentierte, den er durch seine Anwesenheit als Künstler zum Kunstwerk erhob.

---

<sup>215</sup> Vautier, 2001 (AK Nizza), S. 11.

<sup>216</sup> Zur Rolle Marcel Duchamps in diesem Zusammenhang s. Kap. B.2.2.2.

<sup>217</sup> Vgl. S. 80.

<sup>218</sup> Vautier, 2001 (AK Nizza), S. 12.

Da Duchamps Theorien und Ideen für das Werk Vautiers somit als grundlegend betrachtet werden können, sollen jene Aspekte, die für Vautier relevant waren und sind, im Folgenden eingehender beleuchtet werden, um im Anschluss Vautiers Umsetzung eben dieser Aspekte veranschaulichen zu können. Da der Begriff der „*Appropriation*“, der „Aneignung“, im Werk Vautiers darüber hinaus auch die Frage aufwirft, inwiefern Vautier der heute als *Appropriation Art* bezeichneten Bewegung der 1960er und -70er Jahre zuzuordnen ist, werden auch die fundamentalen Kriterien dieser Kunstrichtung zunächst umrissen.

### 2.2.2 Exkurs zum Hintergrund: Duchamp und die *Appropriation Art*

Nachdem er sich mit fauvistischen und kubistischen malerischen Experimenten und mit philosophischer Literatur sowie komplexen mathematischen Theorien befasst hatte,<sup>219</sup> entwickelte Marcel Duchamp die Idee, ein Kunstwerk zu schaffen, das nicht „*retinal*“, d.h. nicht ästhetisch und visuell motiviert sein sollte. Sein Ansatz ist als intellektuell zu charakterisieren; er selbst äußerte sich diesbezüglich: „*Das ist die Richtung, die die Kunst einschlagen sollte: hin zu einem intellektuellen Ausdruck und weniger zu einem animalischen Ausdruck. Ich bin den Ausdruck „bête comme un peintre“ – dumm wie ein Maler – leid.*“<sup>220</sup> Aus diesen Überlegungen resultierend entstand im Jahr 1913 das *Fahrrad-Rad*, eine Assemblage bestehend aus dem Vorderrad eines Fahrrades samt -gabel, montiert auf einen einfachen Holzhocker. Auch wenn Duchamp es zu diesem Zeitpunkt noch nicht als solches bezeichnete, so stellte das *Fahrrad-Rad* doch das erste *Ready-made*<sup>221</sup> dar – einen bereits existenten, industriell gefertigten Gegenstand, der erst durch die Auswahl des Künstlers zum Kunstwerk deklariert wurde.

Das *Ready-made* bedeutete für den bestehenden Begriff des Kunstwerkes die weitestgehende Auflösung und eine radikale Antwort auf die obligatorische Frage des Publikums, was Kunst sei. Nun konnte „alles“ Kunst sein; von bestimmendem Einfluss wurde der Kontext der Präsentation eines Gegenstandes. Es war weniger der Herstellungs- als der Präsentationsprozess, der die Arbeiten Duchamps kennzeichnete. Die Ausstellung des

---

<sup>219</sup> Offensichtlich interessierte er sich auch für das Phänomen der Bewegung, die durch ihre statischen Phasen beschrieben wird. Das Kino und die analytische Zeitfotografie von Marey in Frankreich sowie von Eadweard Muybridge in den Vereinigten Staaten inspirierten ihn (vgl. Mink, 2004).

<sup>220</sup> Zit. n. Mink, 2004, S. 29. Andererseits äußerte er im Gespräch mit Pierre Cabanne, er habe mit der Erstellung seines Fahrrad-Rades keinen Zweck verfolgt und habe nicht die Absicht gehabt „es auszustellen, noch etwas damit darzustellen“ (Cabanne, 1972, S. 47).

„*Fountain*“, eines gewöhnlichen, industriell gefertigten und von Duchamp mit „*R. Mutt*“ signierten Urinals, konnte 1917 in der *Society of Independent Artists, Inc.* in New York beispielsweise nur nach langen Protesten vieler Gesellschaftsmitglieder durchgesetzt werden, und bereits wenige Tage nach der Vernissage verschwand *Fountain* auf ungeklärte Weise.<sup>222</sup> Für gewöhnlich zeigte Duchamp seine *Ready-mades* allerdings nicht in Ausstellungen oder Galerien, sondern in seinem Atelier, seinem Wohn- und Lebensraum, der ihm zugleich Raum für die künstlerische Tätigkeit war. Kunst und Leben verzahnten sich. Das Atelier erschien somit als der Ort der authentischen Wechselwirkung von Kunst und Leben, wohingegen Ausstellungen an traditionellen Orten der Kunst wie dem Museum dazu führten, dass die *Ready-mades* (bzw. ihre Nachbildungen) heute als Kunstwerke ebenso geschätzt werden wie die kubistischen Bilder Picassos.<sup>223</sup>

Wie die formalistisch revolutionären Ideen Picassos oder Matisses waren Duchamps konzeptuell geprägte Ansätze für das Gros des Publikums meist unverständlich. Man wird seinen Arbeiten nicht gerecht, wenn man versucht, sie wie „klassische“ Kunstwerke zu analysieren und zu deuten. Es ist vielmehr der von ihnen verkörperte selbstreflexive Kommentar zur Kunstproduktion, der sie auszeichnet.<sup>224</sup> Damit hatte Duchamp das eigene Tun kritisch in Frage gestellt und auch die Rolle des Künstlers im Allgemeinen ins Wanken gebracht. Bewirkte er also auch keine Annäherung von Künstler und Gesellschaft, so revolutionierte sein Werk doch umso stärker die Arbeit der Kunstschaffenden. Mit dem *Fahrrad-Rad* hatte er aufgezeigt, dass es keiner übermenschlichen, gottgegebenen Schöpferkraft bedarf, um ein bedeutendes Werk zu schaffen, sondern dass es beim künstlerischen Schaffensprozess vor allem um das aufmerksame Beobachten aktueller Tendenzen und eine entsprechende künstlerische Umsetzung geht. Im Gegensatz zur bisherigen Auffassung vom Künstlerstatus konnte nun jeder Mensch ein bestehendes Ding zum Kunstwerk erheben. Dem Künstler wird scheinbar jegliche Legitimation entzogen und sein Tun grundsätzlich in Frage gestellt.<sup>225</sup>

---

<sup>221</sup> Erst später, während seiner Zeit in New York, betitelte Duchamp selbst diese „vorgefertigten Skulpturen“, die zunächst nicht als Kunstwerke intendiert waren, als „Ready-mades“.

<sup>222</sup> Vgl. *Dictionary of Art*, 1996, Bd. 9, S. 357.

<sup>223</sup> Vgl. Bürger, 2001, S. 116. Diese Frage der Kontextualität eines Kunstwerkes umging Duchamp allerdings ebenfalls, indem er einige *Ready-mades* an der Garderobe eines Ausstellungsraumes aufhing, sodass sie von den Besuchern gar nicht als Kunstwerke registriert werden konnten (vgl. Schneede, 2001, S. 83).

<sup>224</sup> Vgl. Bürger, 2001, S. 107f.

<sup>225</sup> Später weitete Joseph Beuys diese Ideen mit seiner Aussage „Jeder Mensch ist ein Künstler“ noch weiter aus.

Duchamps *Ready-mades* legten Oskar Bätschmann zufolge offen, dass die Verwandlung von Objekten in Kunstwerke nicht mehr im Kompetenzbereich des Künstlers lag.<sup>226</sup> Kunst wurde nicht mehr vom Künstler allein geschaffen, sondern durch eine kollektive Aktion. Beteiligt waren die Künstler, die eine Art Vorschlagsrecht besaßen oder beanspruchten, die Gesellschaft und ihre apologetischen Wortführer, die privaten und öffentlichen Institutionen der Präsentation und die Institutionen der Rezeption. Es wurde deutlich, dass es bei Kunst und ihrer Rezeption stets um Vereinbarungen geht und dass es für diese ein komplexes Netzwerk aus Faktoren und Akteuren bedarf. Auch Duchamps Kunst „funktionierte“ nur so lange, bis sie diesem Netzwerk entzogen wurde; so wurde Duchamps erster „*Porte-bouteilles*“ 1916 wie Abfall entsorgt, da er von der Schwester des Künstlers beim Aufräumen des Ateliers fortgeworfen wurde. Bei der Präsentation des *Flaschentrockners* im für Kunstwerke vorgesehenen Ausstellungsraum hatte der Künstler dagegen einen alltäglichen Gegenstand durch seine Geste zu einem solchen erklärt.

Als Ergebnis dieser Bedeutungswandlung erlangten die Objekte, so gewöhnlich sie auch ursprünglich gewesen sein mochten, durch den neuen Kontext einen anderen, höher wertgeschätzten Status. Ihr „Wert“ bemaß sich nun im Konkurrenzkampf um ihrem Besitz. Durch die Präsentation im Ausstellungs- bzw. Museumsraum wurden sie unter anderen Bedingungen wahrgenommen; in ihnen wurde nicht mehr nur der ursprüngliche Gebrauchsgegenstand gesehen, sondern sie wurden als „fetischhaftes“ Kunstwerk betrachtet. Sie wurden mit Verboten umgeben und durch eine Reihe von Maßnahmen geschützt. Die allgemeingültigen Konventionen der Bestimmung dessen, was in der Gesellschaft als „Kunst“ angesehen wurde, hatten sich insofern erweitert, dass der Vereinbarungscharakter offenbar geworden war. Zur Disposition stand im Schaffen Duchamps somit noch eher der Aspekt des Kunst- als der des Werkbegriffs. Die Resultate seiner „Verwandlungsmechanismen“ wurden folglich noch immer als „Kunstwerke“ bezeichnet, und die Reflexion des eigenen künstlerischen Arbeitens fand noch immer wesentlich in den Institutionen der Kunstpräsentation statt.<sup>227</sup>

Es wäre zu vermuten, dass viele Künstler in ihrem Œuvre aufgrund ihrer weitreichenden Konsequenzen sofort zu Duchamps Theorien Stellung bezogen hätten, doch muss angemerkt werden, dass diese – wenn auch aus heutiger Sicht kaum vorstellbar – dem europäi-

---

<sup>226</sup> S. Bätschmann, 1993, S. 25-32.

<sup>227</sup> Relativierend soll hier angemerkt werden, dass sich der beschriebene „*Übergang von der Ära des Bildes zum Zeitalter der Kunst*“ (Bätschmann, 1993, S. 9) nicht mit einem Schritt durch die Positionen Marcel Duchamps vollzog, sondern dass seine Arbeiten nur einen – wenn auch sehr bedeutsamen – Aspekt dieses Prozesses markieren.

schen Kunstpublikum bis in die 1950er Jahre weitgehend unbekannt blieben.<sup>228</sup> Dies erklärt sich mit Duchamps durch den Weltkrieg bedingten Emigration in die USA im Jahr 1915 und auch durch den von ihm selbst gepflegten Mythos der Aufgabe der Kunst zugunsten des Schachspiels um 1912/1920.<sup>229</sup> Hinzu kommt, dass Duchamp nur wenige Werke schuf; sein kleines Œuvre war und ist auf dem Kunstmarkt und im Ausstellungsbetrieb beinahe inexistent.

Erst die Veröffentlichung der ersten Monografie durch Robert Lebel im Jahr 1959 ermöglichte in Europa eine vertiefte Kenntnis von Duchamps Werk. Erste Ausstellungen seiner Arbeiten wie beispielsweise 1960 in Zürich, 1961 in Amsterdam und Stockholm sowie bei seiner ersten großen Retrospektive 1963 in Pasadena verstärkten das Interesse am Werk des Künstlers.<sup>230</sup> So erklärt sich die starke Duchamp-Rezeption der Künstler in den beginnenden 1960er Jahren. Verschiedene Aspekte von Duchamps Werk, der auch gern als „Künstler für Künstler“<sup>231</sup> bezeichnet wird, boten den Künstlern in dieser Zeit neue Ansatzpunkte: Für Jean Tinguely waren es beispielsweise Duchamps optische Experimente, für die *Nouveaux Réalistes* das *Ready-made* und für die *Fluxus*-Künstler der Aspekt des Zufalls. Letztere widmeten sich auch den von Duchamp aufgeworfenen Fragen des Werkbegriffs und der Künstlerrolle besonders intensiv und stellten sich der Aufgabe, sich künstlerisch neu zu definieren.

Nie waren Künstler vorher einer so radikalen Änderung der Selbstwahrnehmung ausgesetzt gewesen. War die Stellung des Künstlers früherer Zeiten auch von unterschiedlichen sozialen Wertschätzungen gekennzeichnet, so waren diese doch zumeist fest vorgegeben und vom Künstler antizipierbar. Duchamp hatte diese Konventionen radikal durchbrochen. Seine Arbeiten markieren den Anfang einer sich fortsetzenden und aus heutiger Sicht für die zweite Jahrhunderthälfte typischen Vervielfältigung der Künstlerrolle und einer immer weiter fortschreitenden „Aufweichung“ des Werkbegriffs.<sup>232</sup>

Bis zum Beginn der sechziger Jahre hatten in der Kunst trotz aller Aufstände der Avantgarden noch grundsätzliche Regeln darüber bestanden, wie diese auszusehen hatte: Kunst wurde mit dem rechteckigen, flachen Bild bzw. der dreidimensionalen Skulptur oder Plas-

---

<sup>228</sup> Vgl. Daniels, 2002, S. 25.

<sup>229</sup> Vgl. Daniels, 1992, S. 49ff.; Bürger, 2001, S. 115f. Allerdings muss hierzu angemerkt werden, dass Duchamp keinesfalls das Schaffen von Kunst ganz generell aufgab; er stellte lediglich das Malen und das Ausstellen auf.

<sup>230</sup> Vgl. ebd., S. 162.

<sup>231</sup> Ebd., S. 161.

<sup>232</sup> Theodor W. Adorno bezeichnete dieses Phänomen als „Verfransung der Gattungen“ (Adorno, 1977, S. 432).

tik identifiziert. Die Gesellschaft vermochte diese Kunst allerdings nicht immer zu verstehen, da sie häufig ohne die Kenntnis des ihr zugrunde liegenden theoretischen Konzeptes kaum mehr zu erschließen war. Die Bestrebungen der Künstler galten daher nun der neuerlichen Heranführung ihrer Kunst an das Publikum. Das Werk sollte dabei nicht mehr illusionistisch oder fiktiv sein, sondern ganz und gar „real“. Es sollte nicht mehr um die artifizielle Herstellung von Objekten gehen, sondern darum, aus der lebensweltlichen Erfahrung, dem kontingentalen Kontext heraus Kunst zu schaffen. Durch die beginnende Kenntnis von Duchamps Werk griffen die Künstler seine Ansätze auf und setzten sie auf ihre Weise weiter um.

Dem Willen der Zusammenführung von Kunst und Leben widersprach allerdings das meist stark konzeptuelle Vorgehen der Künstler, die sich häufig intellektuell komplexer Strategien bedienten. Diese machten es dem Publikum nicht ohne weiteres leicht, die künstlerische Intention unmittelbar zu verstehen. Nicht ohne Grund werden einige Richtungen dieser Bestrebungen heute unter dem Begriff „Konzeptkunst“ zusammengefasst. Stellt der Künstler einen alltäglichen Gegenstand als Kunstwerk dar, so liegt diesem Schaffensprozess Duchamps Gedanke zugrunde, dass die Ausführung des Werkes durch den Künstler von untergeordneter Bedeutung ist und vielmehr seine Idee, sein zugrunde liegendes Konzept im Vordergrund steht.

Besonders diesem Ansatz widmete sich in den 1960er Jahren die von der Kunstkritik ab den 1980er Jahren als *Appropriation Art* zusammengefasste Bewegung von Künstlern, die keine eigenen Werke erschufen, sondern sich bereits vorhandenes Material aneigneten. Im engeren Sinne spricht man heute von *Appropriation Art*, wenn ein Künstler bewusst und mit strategischer Überlegung die Werke anderer Künstler kopiert, wobei der Akt des Kopierens und das Resultat selbst als Kunst verstanden werden sollen.<sup>233</sup> Die verwendeten Techniken sind vielfältig: *Appropriation* wird u.a. mit Malerei, Fotografie, Filmkunst, Skulptur u.v.m. betrieben. Die individuellen Strategien der einzelnen zur *Appropriation Art* gezählten Künstler wie Elaine Sturtevant, Louise Lawler, Rosemarie Trockel oder Mike Bodio differieren dabei so stark, dass ein einheitliches Gesamtprogramm bis auf den Aspekt der Aneignung bereits vorhandenen ästhetischen Materials nicht leicht auszumachen ist.

---

<sup>233</sup> Zur Frage von Original und Kopie innerhalb der *Appropriation Art* vgl. Römer, 2001, S. 91-104.

Ein wichtiger Aspekt der *Appropriation Art* ist aber der Zweck, zu dem sie von Beginn der Bewegung an entstand. Allen Künstlern war nämlich gemein, dass sie ihre Werke mit dem Ziel einer generellen Kritik an grundlegenden Mechanismen des Kunstsystems erstellten. In diesem Sinn beschäftigten sich Arbeiten der *Appropriation Art* meist mit abstrakten Eigenschaften von Kunstwerken und des Kunstmarktes selbst. Sie problematisierten durch den Akt der Aneignung fundamentale Kategorien der Kunstwelt wie Autorschaft, Originalität, Kreativität, Signatur, Marktwert, Museumsraum, Subjekt, Identität und Differenz. Dieser autothematische Aspekt der *Appropriation Art* resultierte aus dem allgemeinen Bewusstsein der Künstler der 1960er Jahre, dass bereits alles gemacht worden und Neues zu schaffen somit unmöglich geworden war. Nur in der Wiederverwendung, im Zitat, der Kopie, dem Recycling und eben der „Aneignung“ konnte noch Neues kreiert werden. Zusammenfassend bilden die autothematische Dimension und die selbstreflexiv geprägte Vorgehensweise die stärksten Kriterien, um die Gemeinsamkeiten der *Appropriation Art*-Künstler aufzuzeigen.

### 2.2.3 Die Aneignung des „wahren“ Lebens bei Vautier

#### 2.2.3.1 Die „Appropriations“ – Die Transformation vom Gegenstand zum Kunstobjekt

Im Gegensatz zur oben dargelegten Definition der *Appropriation Art* ist Vautiers Kunst der Aneignung anders zu verstehen, da seine Intention von derjenigen der *Appropriations*-Künstler divergiert. Es war nicht die Absicht einer Kritik am „Betriebssystem Kunst“<sup>234</sup>, die Vautier zum Ende der 1950er Jahre für die Ideen Duchamps empfänglich machte; ihn beeindruckte vielmehr Duchamps Bruch mit althergebrachten Konventionen. Nach Vautiers Forderung des „Schocks“, den es in der Kunstwelt bedurfte, um den Künstler „erfolgreich“ zu machen, hatte Duchamp durch seine Verlagerung der Perspektive vom Werk hin zum Kontext und den Entstehungsbedingungen des Werkes ermöglicht, Kunst aus einem neuen Blickwinkel wahrzunehmen, was ihn für Vautier zu einem der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts machte. An der später von den Konzeptkünstlern in den Vordergrund gestellten Systemkritik war er folglich weniger interessiert als am Innovationsgrad von Duchamps Arbeiten bezüglich der Verlagerung des Kunstbegriffs.

---

<sup>234</sup> Zur Begriffsgenese und -definition vgl. Wulffen, 1994, S. 50-58 sowie Bonnet, 2004, S. 89ff.

Bei seiner eigenen Suche nach dem „Neuen“ in der Kunst war Vautier auf formaler Ebene bei der Bananenform fündig geworden. Die Feststellung, eine Form in der Kunst gefunden zu haben, die es in diesem Kontext vorher noch nicht gegeben hatte, hatte Vautier zunächst mit seinen Werken zufrieden gestellt, doch die Beschäftigung mit den Arbeiten Duchamps eröffnete ihm eine stark erweiterte Perspektive auf das Kunstschaffen, das nicht mehr nur auf die bisher geltende Vereinbarung dessen, was Kunst sei, beschränkt war.

Gerade in Bezug auf Vautiers Anspruch, dass Kunst nicht nur „neu“, sondern auch „wahr“ sein muss, stellten die Ideen Duchamps einen Ansatzpunkt dar, den Vautier für sich weiterzuführen versuchte. Duchamps Einbringung „wahrer“ Gebrauchsgegenstände in den Kunstkontext sah Vautier als Möglichkeit, eine direkte Verbindung von Kunst und Leben zu erreichen und „wahre“, d.h. lebensnahe Kunst zu erstellen.

Zunächst resümierte er Duchamps Vorgehensweise der *Geste*, indem er in seinen Notizen festhielt, dass ein Kunstwerk vor allem der Signatur des Künstlers bedurfte, um als ein solches er- und anerkannt werden zu können.<sup>235</sup> Durch seine Signatur hatte Duchamp von dem bereits vorhandenen Urinal Besitz ergriffen, es als sein Werk appropriiert und es zugleich auch transponiert. Vautier begann entsprechend, Duchamp nachzuahmen, indem er „alles“ signierte, was er zum Kunstwerk „erheben“ wollte, oder wie er selbst es ausdrückt: „*En vérité à l'époque c'était presque maladif, je signais tout ce qui n'avait pas déjà été signé.*“<sup>236</sup> Diese Aussage betont erneut, dass es Vautier nicht vornehmlich darauf ankam, bereits geschaffene Gegenstände als seine Werke zu deklarieren, um die Frage des eigentlichen Urhebers aufzuwerfen oder sich mit dem Wert des Kunstobjektes auseinander zu setzen, sondern dass es ihm hier darum ging, auszuloten, was Kunst überhaupt ausmachte und wie groß das Potential der Duchamp'schen *Geste* war.

Es war auch seine stetige Suche nach „Neuem“, die ihn motivierte, alles zu signieren, was noch kein anderer signiert hatte. Der Unterschied zu seiner Formensuche in der Mitte der 1950er Jahre war nun eben jene beginnende Selbstreflexion, die Infragestellung des künstlerischen Arbeitens. Im Versuch, sich den Normen der Kunstwelt zu widersetzen, wollte Vautier ein „ehrliches“ und somit „gutes“ Kunstwerk erstellen. Indem er bereits Vorhandenes mit seiner Signatur zu seinem Eigentum bzw. zu seinem Werk erklärte, schuf er Werke, die „wahrer“ nicht sein konnten, da sie bereits vorher existiert hatten. Im Unterschied zu Duchamp verzichtete Vautier darauf, diese „wahren“ Kunstwerke lediglich im Kunstkontext zu präsentieren. War Duchamp noch auf das Museum als Ort der *Geste* an-

---

<sup>235</sup> AV 1956/3.

gewiesen, bedurfte er noch des überlieferten Kunstortes, um das vorgefundene Objekt zum Kunstwerk zu transformieren, so signierte Vautier ohne Rücksicht auf den Ort und machte die Geste des Signierens an sich zum künstlerischen Werk.

Wie bereits angedeutet, beschränkte sich Vautier im Vergleich zu Duchamp auch nicht auf die Signatur von Dingen, sondern ging bei seinen *Appropriations* sehr viel weiter. Die große Zahl unterschiedlicher „Aneignungen“, die Vautier in den Jahren von 1958 bis vor allem 1962 schuf, soll im Folgenden in drei Kategorien unterteilt vorgestellt werden.<sup>237</sup>

### 2.2.3.1.1 Aneignung durch Montage zum Kunstobjekt

Die früheste Gruppe von „Aneignungen“ besteht aus Werken, zu deren Erstellung sich Vautier Materialien aneignete, die in ihrem ursprünglichen Sinn nicht für ästhetische Zwecke bestimmt waren. Vautier nutzte diese Objekte, um daraus sein eigenes Werk herzustellen und arbeitete ähnlich wie der *Pop-Art*-Künstler Robert Rauschenberg und vor allem wie die in Nizza präsenten *Nouveaux Réalistes*. Sinn dieser Vorgehensweise war für Vautier, in der „realen“ Welt, in „allem“ etwas „Schönes“ zu sehen, das einen ästhetischen Wert haben kann und als Kunst betrachtet werden sollte. Er als Künstler hatte durch seine Geste die Macht, auf diesen Aspekt zu verweisen.

Als Beispiel für diese Kategorie von Werken können die von 1958-62 erstellten „*Sculptures d’objets*“ angeführt werden. In seinem Werkverzeichnis beschreibt Vautier die stark an Skulpturen Jean Tinguelys erinnernden Arbeiten wie folgt:

*„Objets quelconques cloués au hasard sur une base (socle, caisse, échelle, etc.). L’objet n’est jamais choisi. Il est pris au hasard, n’importe où et il doit s’insérer dans la sculpture. Je n’ai pas le droit de le rejeter. C’est l’optique totale de l’objet.“*<sup>238</sup>

In einem späteren Text ergänzt er noch: „*L’originalité de ces sculptures existe dans leur processus et l’esprit de fabrication.*“<sup>239</sup> Vautier betont den Aspekt des Zufalls und den Versuch, die eigene Auswahl im Aneignungsprozess möglichst diesem zu überlassen. Es

---

<sup>236</sup> Vautier, 2001 (AK Nizza), S. 11.

<sup>237</sup> Die Kategorisierung erfolgt lediglich der Übersichtlichkeit halber und wurde von der Autorin selbständig vorgenommen. Vautier unterscheidet seine *Appropriations* nicht in dieser Weise.

<sup>238</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 15.

<sup>239</sup> Vautier, 1995 (AK Marseille), S. 37.

handelt sich dabei um eine Dekonstruktion des künstlerischen Wollens, der „klassischen“ Komposition. Vautier bemüht sich, keine „klassisch-ästhetischen“ Ansprüche an die vorgefundenen Materialien zu stellen, sondern lässt die Objekte „selbst sprechen“, indem er wartet, bis sie sich ihm nahezu aufdrängen. Das Objekt „*doit s'insérer dans la sculpture*“, und der Künstler ist ihm erlegen und hat kein Recht, es zurück zu weisen. Diese Äußerung suggeriert die Passivität des Produzenten gegenüber seinem Objekt, die Inversion des üblichen Schaffensprozesses und des Verständnisses vom Künstler als „Kunstmacher“.

Vautiers Aussage wirft die Frage auf, inwiefern ein solch zufälliger Auswahlprozess tatsächlich umsetzbar ist. Jede Auswahl bleibt schließlich eine sehr persönliche, und nach Vautiers Definition von „Wahrheit“ handelt es sich um eine ganz persönliche „Wahrheit“. Dies widerspricht wiederum der oben zitierten Forderung, dass sich das Objekt wie von selbst in das Kunstwerk „einfügen“ müsse und nicht vom Künstler dafür auserwählt wird. Vautier trifft hiermit auf das Dilemma, das bereits von den Surrealisten in der von ihnen angestrebten „*écriture automatique*“ erfasst wurde und das bei jedem Versuch, den Verstand oder den Willen vollständig auszuschalten, auftritt. Es handelt sich um eine bekannte Kontroverse, doch ist wichtig zu betonen, dass Vautier zumindest den Willen hatte, künstlerisches Wollen abzubauen. Dieses Problem führen auch die entstandenen Objekte vor Augen, die in der Zusammenstellung der einzelnen vorgefundenen Dinge durchaus ästhetische Merkmale aufweisen.

So besitzt beispielsweise die nicht näher betitelte „*Sculpture d'objets*“ aus dem Jahr 1958 einen Kern, der aus einer Kiste besteht (Abb. 50). Auf dieser Kiste sind die vorgefundenen, alltäglichen Objekte wie eine Hupe, eine zerdrückte Plastikflasche, der Griff eines Springseiles oder diverse Schrauben und andere kleine metallene Gegenstände mit Nägeln, Klebstoffen und Schrauben in zunächst chaotisch erscheinender Weise aneinander befestigt worden. Versucht man jedoch, das Objekt mit ästhetischen Kriterien zu beschreiben, so ist feststellbar, dass es als Ganzes durchaus als ausgewogene Komposition zu betrachten ist. Die einzelnen Gegenstände sind gleichmäßig über die Seiten der Kiste verteilt und nicht etwa alle nur auf einer Seite oder ein Objekt am anderen angebracht. Alle stehen im Kontakt mit der als „Bildträger“ zu bezeichnenden schwarzen Kiste, die mittels einer Metallkette aufgehängt werden kann, sodass sie von allen Seiten zu betrachten ist.

In der Tat ist allen der heute nicht mehr sehr zahlreich überlieferten „*Sculptures d'objets*“ aus diesen Jahren gemein, dass die Objekte in oben beschriebener Weise auf oder aber in einer Holzkiste befestigt wurden (Abb. 51 und 52). Letztere Werke sind wie ein Guckkasten nur an der Vorderseite dem Blick des Betrachters geöffnet. Im schwarzen Innenraum

der Kiste befinden sich die zufällig ausgewählten Gegenstände in vermeintlicher Unordnung. Der durch den Umraum vorgegebenen tiefenperspektivischen Einordnung können sie sich jedoch nicht entziehen, sodass sich auch bei diesen Werken eine ästhetische Qualität festmachen lässt. Der Betrachter stellt sich unwillkürlich die Frage nach der korrekten Perspektive: Werden die Gegenstände nach hinten kleiner? Was passiert bezüglich der Tiefenwirkung zweier unterschiedlich großer und auf verschiedenen Tiefenebenen angeordneter Objekte? Da auf diese Weise auch der Standpunkt des Betrachters thematisiert wird, verleiht ihm der Künstler eine aktivere Rolle als dies bis dato üblicherweise der Fall war.<sup>240</sup>

Es bleibt festzuhalten, dass Vautier bei der Werkgruppe der Objektskulpturen vornehmlich darauf bedacht war, sich als Künstler weitgehend aus dem Prozess der Werkkreation herauszunehmen. Wie Duchamp mit dem Flaschentrockner oder dem Fahrrad-Rad, so wollte auch Vautier das Feld der Kunst erweitern und neue Territorien aufzeigen, ohne nach ästhetischen Kriterien vorzugehen. Dieser Ansatz blieb aber gerade in Bezug auf die Zusammenstellung der einzelnen vorgefundenen Gegenstände als Gesamtskulptur zunächst schwer durchsetzbar. Das Ausschalten des Bewusstseins wäre für diese Zwecke vonnöten gewesen, doch dies ist dem Menschen unmöglich, was bereits auch Experimente der Surrealisten bewiesen hatten, die selbst nur unter Drogeneinfluss zu weitestgehend unbewusst bzw. vom Verstand unkontrolliert erstellten Werken gefunden hatten.

Eine weitere Gruppe von Werken, die in die oben umrissene Kategorie einzuordnen ist, ist die der „*Objets psycho-tactiles*“ von 1961. Hierzu gibt die Beschreibung im Werkverzeichnis folgende Informationen:

*„En 1961, j'ai créé des sculptures psycho-gestuelles qui appellent par elles-mêmes le geste: un marteau, une poignée d'alarme, un tableau de commande, la tirette d'une chasse d'eau, etc.  
L'originalité de la création est ici dans le devoir et le plaisir qui incombent au spectateur de se servir de l'œuvre.“<sup>241</sup>*

Im genauen Gegensatz zu oben beschriebenen Objektskulpturen setzen die „*Objets psycho-tactiles*“ somit eine spezifische Auswahl durch den Künstler voraus. Ihre Betitelung weist bereits darauf hin, dass Vautier mit ihnen eine Enthierarchisierung der Sinne anstrebt: der Tastsinn soll ebenso oder noch stärker angesprochen werden, als der Sehsinn. In diesem Sinne kann von einem Wettstreit zwischen Anfühlen und Ansehen, einem Paragone zwi-

---

<sup>240</sup> Vgl. Eco, 1962; Bürger, 1974, S. 77.

schen der Bildhauerei und der Malerei gesprochen werden. Vautier spricht mehr die Psyche als den Intellekt des Betrachters an und versucht wiederum, ihn als integralen Bestandteil des Kunstwerkes zu aktivieren, indem er ihn auffordert, einen anderen, bisher als „niederer“ verstandenen Sinn in den Rezeptionsprozess einzubringen.

Beim Auswahlprozess der Alltagsgegenstände geht Vautier hier nun persönlicher vor als bei den oben beschriebenen Objektskulpturen, da er für die Herstellung der Objekte nur jene Dinge auswählt, bei denen es ihm ein persönliches Bedürfnis war, sie anzufassen. Es ist demzufolge eine persönliche „Wahrheit“, welche die *Objets psycho-tactiles* vermitteln.

Im Unterschied zu den Objektskulpturen, die sich durch die Verwendung einer Vielzahl von vorgefundenen Dingen und deren „neuer“ Zusammenstellung auszeichnen, bestehen die „*Objets psycho-tactiles*“ jeweils nur aus einem bestimmten Gegenstand, den anzufassen dem Betrachter ein Bedürfnis sein soll – wie beispielsweise ein WC-Abzugsknopf oder ein Elektroschock-Hebel (Abb. 53). Diese Objekte werden durch Vautiers Auswahl zum Kunstwerk auf andere Art wahrgenommen als im Alltag. Durch die neue Wirkungsabsicht des Künstlers erhalten sie eine neue ästhetische Qualität.

Dass auch diese Arbeiten unter oben genannter Kategorie aufgeführt werden, liegt an der Art und Weise ihrer Präsentation. Vautier macht sie sich nicht durch seine Signatur zu eigen und belässt sie des Weiteren, wie er sie vorgefunden hat, sondern er stellt sie in neuem Zusammenhang aus, indem er sie mit Rahmen oder mit Aufforderungen versieht, sie anzurühren.<sup>242</sup> Er führt damit Veränderungen auf mehreren Ebenen durch: zunächst teilt er den Objekten durch einen Rahmen eine klar definierte, ästhetische Grenze zu und aktiviert den Betrachter dann durch seine direkte Ansprache; das „unantastbare“ Kunstobjekt soll angefasst werden. Ersteres erinnert an die Arbeitsweise Duchamps, da das vorgefundene Objekt wie beispielsweise das Fahrrad-Rad auch hier auf einen Sockel genagelt wurde, um es als Kunstwerk definieren zu können. Ebenso wie Duchamp spielt auch Vautier mit den Strategien der Kunst-Distinktion und dekonstruiert den künstlerischen Schaffensprozess. Das Kunstwerk wird „offen“ und bedarf der Interpretation und Mitwirkung des Betrachters.<sup>243</sup>

### 2.2.3.1.2 Aneignung durch die Signatur des Künstlers

Den Akt der Kunsterstellung reflektierte Vautier bei anderen „Objektaneignungen“ auch durch die Ausschaltung des handwerklichen Schaffensprozesses. Bei dieser Gruppe han-

---

<sup>241</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 40.

<sup>242</sup> Vgl. Abb. 53.

delt es sich um in der Natur oder in seiner weiteren Umgebung vorgefundene Dinge und Gegenstände, die sich Vautier durch seine Signatur zu Eigen machte und sie auf diese Weise zu einem von ihm geschaffenen Kunstwerk deklarierte.

Im Unterschied zur ersten Kategorie griff Vautier hier nicht weiter in die Objekte ein, sondern beließ sie, wie er sie vorgefunden hatte, machte sie sich jedoch durch seine Auswahl zu Eigen. Es handelt sich im Grunde um eine Verabsolutierung der Duchamp'schen *Geste*, der Bestimmungsmacht des Künstlers.

Als bekanntestes Beispiel dieser Werkgruppe sollen im Folgenden die „*Sculptures vivantes*“ der Jahre ab 1959 herangezogen werden, die Vautier auf seiner Suche nach der absoluten „Wahrheit“ für sich fand. Vorweggestellt die Erläuterung Vautiers:

*„Fasciné par la recherche de l'absolu dans le critère de la ressemblance, j'ai pensé tout d'abord mouler mes formes sur le personnage lui-même mais cela était à la fois peu praticable et trop „musée Grévin [bekanntes Pariser Wachsfigurenkabinett]“.*

*J'en vins donc en 1959 à exposer l'individu lui-même car il ne peut y avoir plus de ressemblance à un corps qu'un corps lui-même.“<sup>244</sup>*

Die Bestrebung, seine Kunstwerke so „wahr“ wie möglich zu halten, führte Vautier zu der Überlegung, dass es keine perfekte Abbildung der Natur geben kann und man sie daher selbst zu seinem Werk machen müsse. Zunächst stellte er in seinem *Magasin* einen Spiegel auf, den er mit der Überschrift „*Portrait*“ versah (Abb. 54). Jeder, der sich darin betrachtete, war zum Teil des Kunstwerkes geworden und sah vor sich sein eigenes, „perfektes“ Abbild. Vautier widersetzte sich dem künstlerischen Anspruch der Mimesis und der Repräsentation; er schaltete die primäre Aufgabe des Künstlers, das „Bildermachen“, völlig aus.

Bereits hier eignete sich Vautier den lebenden Menschen als Teil seines Werkes an, doch noch weiter ging er mit der generellen Inbesitznahme des Menschen. Diese „Aneignung“ der lebenden Person ist als Vautiers erste tatsächliche *Appropriation* zu bezeichnen, da er vorher lediglich aus vorgefundenen Dingen „neue“ Werke entstehen ließ, die den Arbeiten der *Nouveaux Réalistes* sehr ähnlich waren. Bei den *Sculptures Vivantes* beließ er das vorgefundene „Material“ dagegen, wie es war. Vautier treibt seinen Anspruch der Aktivierung, der Beteiligung des Rezipienten noch weiter, indem er ihn zum integralen Bestandteil nicht mehr nur des Rezeptionsprozesses, sondern des Kunstwerkes selbst macht.

---

<sup>243</sup> Vgl. hierzu Eco, 1962; Bürger, 1974, S. 77.

<sup>244</sup> Vautier, 1995 (AK Marseille), S. 38.

Die „Aneignung“ der zu lebenden Plastiken erklärten Menschen erfolgte nun nicht durch die direkte Signatur auf dem Körper des Betreffenden, wie dies später der Italiener Piero Manzoni praktizierte, sondern wurde von Vautier vertraglich festgehalten. So findet sich im Archiv Vautiers ein handschriftlicher Text, datiert auf den 3. Juli 1959, den die auserwählte Plastik Jean Claude Orsatti, ein Freund Vautiers, verfasste (Abb. 55). Ihr Wortlaut ist der folgende:

*„Moi, Jean Claude Orsatti, sain de corps (syphilis, petite vérole, plaie visqueuse à un membre inférieur!? blénoragie purulente) et sain d’esprit (folié douce caractérisée obsessions, anxiétés, insomnies, onanisme gagatisme prémature, tremblements intermittents de la moëlle épinière), je legue mon noble crâne dépouille de sa matière vivante à mon cher et grand ami ben.  
J’ai dis!  
Jean Claude Orsatti  
Nice le 3 Juillet 59“<sup>245</sup>.*

Die zugehörige Antwort Vautiers lautete wie folgt:

*„Cher Jean Claude  
Moi Ben Vautier j’accepte volontier ton crâne avec toutes ses idées en tant  
qu’œuvre d’art‘ que je considere mienne  
3 Juillet 1959  
Ben Dieu“ (Abb. 55)*

Die vertraglich festgehaltene Überlassung von Orsattis Kopf, seines „Schädels“ an Vautier, der diesen versehen mit der Unterschrift als schöpferischer „Ben Dieu“ als sein Kunstwerk annahm, verdeutlicht die Inbesitznahme vor allem des Geistes Orsattis. Der Kopf ist als Sitz des Gehirns die „Zentrale“ des menschlichen Körpers. Hier entstehen Gefühle und Gedanken, sodass sich Vautier im Grunde nicht nur den Körper Orsattis aneignete, sondern den ganzen Menschen, den im Unterschied zur körperlichen Hülle eben auch jene Gedanken und Gefühle ausmachen. Erst im Jahr 1961 weitete Vautier die „Aneignung“ Orsattis noch weiter aus, indem er sich nun seinen gesamten Körper aneignete.<sup>246</sup>

Über einen wenige Wochen später erfolgten „Kauf“ einer weiteren lebenden Skulptur für zehn „nouveau Francs“<sup>247</sup> hat sich ebenfalls ein Schriftstück erhalten, das sehr viel offi-

---

<sup>245</sup> Abb. 55.

<sup>246</sup> Obwohl der dahinter stehende künstlerisch Gedanke Vautiers durchaus ernst gemeint war, enthält der Vertrag auch eine ironische Komponente. Wenn Orsatti versichert, körperlich und geistig völlig gesund zu sein, nimmt dies Bezug auf standardisierte Vertragsformulierungen und wenn er die Übergabe bestätigt, indem er schreibt: „J’ai dis!“, konterkariert er den Sinn des schriftlichen Vertrages.

<sup>247</sup> Abb. 56.

zieller wirkt als der oben zitierte Text (Abb. 56). Es ist mit Schreibmaschine getippt und enthält genaue Angaben über den übereigneten Körper wie Geburtsdatum, Nationalität, Größe, Ausweisnummer. Gaston Gabriel Melidonian überschrieb Vautier hier am 18. Juli 1961: „*le droit de considérer mon propre corps comme sculpture vivante, dans tous ses instants, et tous ses gestes*“<sup>248</sup>.

Darüber hinaus wurde festgehalten:

*„cette concession n’entraîne nullement aucune délimitation et empiétement au libertés de mouvement de Mr Melidonian à l’exception de l’obligation morale mais pas obligatoire de se présenter aux expositions de Monsieur VAUTIER porteur d’une pancarte avec l’inscription suivante: SCULPTURE MOBILE ET VIVANTE CREE LE 18 JUILLET 1961 PAR MONSIEUR VAUTIER BENJAMIN.“*<sup>249</sup>

Die Übereignung des lebendigen Körpers vollzog sich somit auf Grundlage von Verträgen, die durch die Unterschriften der Beteiligten besiegelt wurden sowie in manchen Fällen durch die Auszahlung einer Geldsumme an den seines Körpers Enteigneten.

Die Art, wie die Übereignung vollzogen wurde sowie die genau festgehaltenen Umstände der Rechte des Käufers gibt dem kreativen Prozess zunächst eine absurde, vermeintlich scherzhafte Note. Bei genauerer Betrachtung spiegeln aber auch sie wiederum Vautiers Spiel mit kunstspezifischen Mechanismen. Durch die Aneignung eines Körpers in Form eines „Kaufes“ legt Vautier den Warencharakter von Kunst offen. Ebenso wie ein menschlicher Körper keinen tatsächlich definierbaren Wert hat, so ist auch die Bestimmung des Wertes von Kunst im Grunde nicht objektiv möglich.

So erklärt sich der Nachdruck, mit dem Vautier seine *Sculptures Vivantes* betrachtet und sie als ernstzunehmende Kreationen auffasst. Neben den autothemativen Reflexionen, die den Werken innewohnen, war Vautier auf seiner Suche nach einer neuen Form der „Wahrheit“ in der Kunst einen Schritt weiter gekommen. Er hatte das Problem des Abbildens für sich insofern gelöst, dass er sich ihm grundlegend widersetzte. Indem er den an sich bereits absurd erscheinenden Kauf eines Menschen in einem Vertrag detailliert festhielt, verleiht er der künstlerischen Aktion eine Feierlichkeit, die auch an die Übertragungsverträge immaterieller Sensibilität durch Yves Klein erinnert.<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> Abb. 56.

<sup>249</sup> Vautier, 1995 (AK Marseille), S. 39 ; vgl. Abb. 56.

<sup>250</sup> Vgl. AK Paris, 1983 (Yves Klein), S. 383. Auch hier ist auf die pathetische Form und den ironisierenden Inhalt des Vertrages hinzuweisen, der jedoch der Ernsthaftigkeit des künstlerischen Bemühens gegenüber als weniger bedeutsam zu bewerten ist.

Angemerkt sei noch, dass Vautier auch in der Öffentlichkeit mit seinen lebenden Skulpturen für Aufsehen sorgte. Einige Zeitungsartikel berichteten im November 1961 über seinen Versuch, den Pförtner des Niçoiser Rathauses davon zu überzeugen, eine Übereignungsurkunde im oben zitierten Stil zu unterzeichnen. Der Pförtner weigerte sich zwar, doch berichteten die Zeitungen aus diesem Anlass über Vautier und seine Ideen sowie über seinen Laden, was für den Künstler als gelungene Werbemaßnahme und daher gewissermaßen auch als „Erfolg“ zu verbuchen war. Die Provokation und der Skandal sind als grundlegende Strategien der Avantgarde zu bezeichnen, die Vautier für sich anwendete.<sup>251</sup>

Die hier am Beispiel der *Sculptures Vivantes* vorgestellte Gruppe von *Appropriations*<sup>252</sup> ist die umfangreichste im Werk Vautiers. Wie oben zitiert, war es in der Zeit von 1959-62 für ihn fast „manisch“ geworden, „alles“ signieren zu müssen, was noch nicht signiert worden war. Darunter fallen die unterschiedlichsten Kategorien von „Dingen“ wie die „*Boîtes mystères*“ von 1960, ganze Landstriche, „*vrais pastiches et faux*“ (jeweils 1961), horizontale und vertikale Linien sowie Geldscheine, leere Mülleimer, schmutziges Wasser, seine eigenen Haare und Hoden,<sup>253</sup> Bäume oder der Papst in Rom (alle 1962, Abb. 57-61).

Das Prinzip der „Aneignung“ setzte Vautier hierbei jeweils so um, dass er die Dinge entweder signierte oder mit Schildern bzw. Stempeln versah, welche die Aufschrift „*Partie du Tout à Ben*“ enthielten (Abb. 62 und 63). Letztere Bezeichnung verdeutlicht einmal mehr, dass Vautier Dinge in Besitz nahm und nicht etwa „erstellte“, da er nicht schrieb „*Partie du Tout par Ben*“, sondern „*à Ben*“.

### 2.2.3.1.3 Aneignung von Immateriellem

Die dritte Kategorie innerhalb der *Appropriations* Vautiers bilden schließlich „Aneignungen“ von Dingen, die nicht existieren, d.h. von Bezeichnungen oder Begriffen, die Immaterielles umschreiben.

Einen Anfang bildeten bereits im Jahr 1959 in dieser Gruppe die als „*Manque*“ betitelten *Appropriations* Vautiers, zu denen das Werkverzeichnis folgenden „Auslöser“ anführt:

---

<sup>251</sup> Vgl. Bättschmann, 1997, S. 124ff.

<sup>252</sup> Es ist an dieser Stelle nochmals darauf zu verweisen, dass es sich bei dem Begriff der „Aneignung“ um die Bezeichnung Vautiers für diese Werke handelt und dass diese außer Acht lässt, dass sich Vautier Dinge bzw. Menschen nicht nur „aneignet“, sondern sie auch transformiert, indem er sie durch seinen Künstler-Status zu Kunstwerken deklariert.

<sup>253</sup> Auf die Frage, ob es generell überhaupt möglich ist, sich bereits „Eigenes“ anzueignen, geht Vautier dabei nicht näher ein.

*„Les P.T.T. émirent en 1958, un timbre représentant une toile d’Utrillo sur laquelle figurait un château et sa grille; un morceau de l’un des barreaux de la grille manquait, c’est à partir de ce détail qui me fit choc, que je conçus l’Esthétique du Manque.“<sup>254</sup>*

Auf den „Schock“ des „Neuen“, des ungewohnten Blickes auf etwas Vorhandenes, den Utrillo auf der beschriebenen Briefmarke bei Vautier provozierte, indem er einen Turm des Versailler Schlosses auf der Abbildung retouchiert hatte (Abb. 64), reagierte dieser mit seinen eigenen Darstellungen eines „*Fehlens*“. Als einfachstes Beispiel ist hier ein Stuhl zu nennen, dem ein Bein fehlt (Abb. 65). Vautier eignete sich den Stuhl als bestehendes Objekt an, betitelte jedoch nicht diesen selbst als sein Werk, sondern das Fehlen des Stuhlbeines, indem er neben den Stuhl eine von ihm signierte Tafel mit der Aufschrift „*Le Manque*“ hängte. Er ging folglich über die Aneignung von Dingen oder Menschen hinaus, appropriierte neben diesen auch immaterielle Begriffe und widersetzte sich dem allgemeinen Verständnis vom Kunstwerk als tatsächlich vorhandenem „Ding“.<sup>255</sup> Hatte er mit der Aneignung ersterer auch ihre Transformation zum Kunstwerk bewirkt, so ging er nun auch mit „Fehlendem“ so um.

Ein Vorbild in dieser Vorgehensweise war nach Vautiers eigenen Angaben auch die Ausstellung eines leeren Galerieraumes durch Yves Klein im Jahr 1958 in der Pariser *Galerie Iris Clert*. Bei „*Le Vide*“ war es Kleins Absicht, ein von ihm als überholt empfundenenes Kunstverständnis, das die Vergöttlichung des Künstlergenies und die Anbetung seiner künstlerischen Produktion beinhaltete, auf neue Weise zu beleben.<sup>256</sup> Er sah sich nicht als „handwerklichen“ Künstler und in Anlehnung an die Ideen Marcel Duchamps wollte er den Besuchern verdeutlichen, dass es in der Kunst nicht darum gehen könne, ein technisch konstruiertes Abbild der Welt zu liefern, sondern eine tiefe, spirituelle Energie zu verbreiten, mit der er als Künstler den Galerieraum erfüllte. Nach Kleins Überzeugung war die Idee hinter den Werken von Bedeutung, nicht nur ihre Art der Ausführung. Aus diesem Grund zeigte er dem Publikum „*nichts*“, was es hätte verherrlichen können. Im Unterschied zu Duchamp war es bei Klein aber nicht nur das intellektuelle Konzept, das neu war, sondern vor allem auch die geistige, spirituelle Energie, die er als Künstler an den Rezipienten abgab und diesem somit ermöglichte, nicht nur auf der Ebene des Verstandes angesprochen zu werden, sondern auch auf jener der Sinne.

---

<sup>254</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 18.

<sup>255</sup> Vgl. Pudelek, 2004, S. 521ff.; Belting, 1998.

Auch Vautier machte sich durch die Aneignungen von etwas nicht dinghaft Existentem zum Schöpfer einer neuen, geistigen Realität. Im Gegensatz zu Klein war es jedoch nicht Vautiers Ziel, seine künstlerische Energie als sein Werk zu präsentieren, von dem nichts Dingliches mehr ablenken sollte. Ihm ging es vielmehr um den „neuen“ Blick auf die tatsächliche Realität, darum, einer neuen „Wahrheit“ den Weg zu ermöglichen sowie um das Realisieren dessen, was nicht offensichtlich zu sehen ist. Nachdem sich bereits durch Duchamps Konzept des Gestus der Signatur jedem Künstler die Möglichkeit geboten hatte, etwas wahrhaft Vorhandenes zu seinem Werk zu deklarieren, ist Vautiers Überwindung dieser Vorgehensweise in ihrer Erweiterung auf verschiedene Qualitäten des Dinghaften, Materiellen, Psychischen, Physischen und auch auf die Immaterialität zu sehen.

In weiteren Werkgruppen, die zu dieser letzten Umsetzung der Appropriationsstrategie gezählt werden können, finden sich viele ähnliche Beispiele wie die „Aneignung“ des „*Fehlens*“. So kreierte Vautier ebenfalls im Jahr 1959 die Gruppe der „*Ungleichgewichte*“, darunter beispielsweise einen nur mit der Spitze an einem Hocker befestigten Schuh, der bedingt durch die Schwerkraft auf den ersten Blick im nächsten Moment von diesem herunterfallen müsste, aber durch einen Nagel am Hocker fixiert ist (Abb. 66). Auch hier setzte sich Vautier wie in seinen früheren formalen Experimenten das Ziel, den Betrachter des Werkes durch seine „neue“ Sicht auf die Realität und deren Manipulation zu „schockieren“:

*„La loi de la pesanteur ramène tout objet en déséquilibre à un état d'équilibre. On éprouve donc un choc de trouver un verre à trois quarts dans le vide au bord d'une table. C'est ce choc que j'essaie de retrouver et reproduire en créant de toutes pièces des déséquilibres.“<sup>257</sup>*

Des Weiteren „schockierte“ Vautier auch durch die Auswahl der von ihm appropriierten Begriffe. So eignete er sich in den Folgejahren nicht nur „*Maladies et épidémies*“ an, sondern auch den *Tod* (beide 1960), *Unfälle*, *Katastrophen* und *Gott* (1961) sowie schließlich die *Vergewaltigung von Brigitte Bardot* und den *Krieg zwischen den USA und den UdSSR* (1962) (Abb. 67-69). Die „Aneignung“ von „*Gott*“ bezeichnet Vautier als seine „absoluteste“ *Appropriation*, mit der er sogar den Schöpfer der Inbesitznahme des Immateriellen, Yves Klein, übertroffen habe:

---

<sup>256</sup> S. Krystof, 1994, S. 36f.

<sup>257</sup> Vautier, 1995 (AK Marseille), S. 37.

*„... comme Klein avait pris le bleu, l'air, le vide, il fallait que je trouve des absolus plus absolus que les siens.*

*Un jour, je me suis avancé et j'ai dit à Yves: tu as pris le monochrome, tu as pris le feu, mais moi, j'ai quelque chose de plus fort dans ma main.*

*Il m'a demandé quoi et j'ai dit: dans ma main, j'ai une balle de ping-pong et dans cette balle de ping-pong il y a Dieu; tu n'as pas signé Dieu, moi je viens de signer Dieu.“<sup>258</sup>*

Wie aus der Schilderung dieser Begebenheit hervorgeht, bedurfte es für Vautier somit auch der Signatur, um diese „Aneignungen“ formal fixieren zu können und sie nicht nur als un-  
ausgesprochenes Konzept im Raum stehen zu lassen. Diese Problemstellung formulierte Vautier bereits in einem seiner frühen Texte aus dem Jahr 1960: *„... un paysage ne peut être considéré comme œuvre d'art puisqu'il est impossible à l'artiste de la posséder, exception faite s'il est le premier à identifier ce paysage à lui-même.“<sup>259</sup>* Vautier löste diesen Konflikt, indem er beispielsweise die entsprechenden Begriffe im Lexikon bzw. auf Fotografien mit seiner Unterschrift versah, oder sie in der Zeitung annoncierte, wie er es mit der Ankündigung seines geplanten Selbstmordes im Januar 1961 im Journal *„Le Patriote“* tat (Abb. 70 und 71).<sup>260</sup>

Wie die Darstellung der verschiedenen Appropriationskategorien Vautiers gezeigt hat, veranschaulichen sie die Reflexion des für sein Werk so zentralen Begriffs der *„Vérité“* auf unterschiedliche Weise. Zunächst begann der Künstler, seine Werke der Realität durch die Aneignung derselben in Form von realen, „wahren“ Gegenständen zu nähern, die er in seinen Arbeiten verwendete. Im Anschluss ging er dazu über, durch seine Signatur in Besitz genommene Objekte bzw. Menschen allein für sich stehen zu lassen, ohne sie, wie vorher noch geschehen, weiteren Veränderungen wie der Montage zu Objektskulpturen zu unterziehen. Die Einbringung von „Wahrheit“ in die Kunst bestand für Vautier in diesem Zusammenhang zusammengefasst darin, Alltägliches, „Wahres“ zu Kunstwerken zu transformieren.

Über diese Aneignungsstrategie ging er noch hinaus, indem er sich auch nicht existenter, lediglich virtueller, potenzieller Dinge, Begriffe und Umschreibungen wie „Gott“ bemächtigte und auf diese Weise zwei neue Qualitäten der Innovation eröffnet. Hierin liegt eine

---

<sup>258</sup> Vautier, 1973 (Interview avec Irmeline Lebeer), S. 66f. Zum „Ping-Pong-Ball“ vgl. Gassiot-Talabot, 1971, S. 37 ; Obalk, 1988, S. 39.

<sup>259</sup> Vautier, 1960 (Manifeste), S. 16.

<sup>260</sup> Vgl. Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 35.

Überschreitung des Zieles, „Wahres“ in die Kunst zu transformieren, da gerade die „wahre“ Existenz Gottes nicht belegbar ist. Besonders in dieser letzten Kategorie spielt dagegen bereits der Begriff „*Tout*“ eine wichtige Rolle, da sich Vautier mit ihr „alles“ Erdenkliche aneignete. Viele der Signaturen der entsprechenden Begriffe enthalten beispielsweise auch die Formulierung „*Partie du tout à Ben*“ oder „*Je signe tout*“ (Abb. 63 und 49). Indem er sich „alles“ aneignet, widersetzt sich Vautier der Ausdifferenzierung von Absolutheit und der Kategorisierung bzw. Hierarchisierung von Dingen in Kunst und Nichtkunst.

Auch die weniger zentralen, doch immer auch vorhandenen Reflexionen Vautiers über das „Schöne“ bzw. „Hässliche“ in der Kunst spielen in einigen *Appropriations* eine Rolle. So schreibt Vautier zu seiner „Aneignung“ des Todes:

*„Seule la mort contient pour son créateur la réalité d'un absolu esthétique. ... Car en choisissant de créer sa mort l'artiste détruit toute notion de laideur pour lui dans l'avenir.“<sup>261</sup>*

Handelt es sich hierbei auch um eine recht willkürliche, nicht überzeugend logische Behauptung des Künstlers, so soll an dieser Stelle nochmals darauf verwiesen werden, dass es in Vautiers Werk nicht einzelne Werkgruppen gibt, die nur einen Begriff seiner künstlerischen Gedankenwelt beleuchten. Die verschiedenen Werkarten haben alle Anteil am Gesamtkonzept, in dem es keine kategorielle, strukturelle Trennung gibt und in dem alles mit allem verbunden ist. Diese Denkweise unterscheidet sich grundlegend vom klassischen Denken nach Systematiken und erschwert die Vermittlung des Gesamtkonzeptes. Die Untersuchung einzelner Werkgruppen im Hinblick auf bestimmte Grundbegriffe aus Vautiers gesamten künstlerischen Konzept kann deshalb nur schwerpunktartig erfolgen. Vor diesem Hintergrund bieten die *Appropriations* hinsichtlich Vautiers Suche nach „Wahrheit“ im künstlerischen Schaffen auch wegen ihrer frühen Entstehungszeit die Möglichkeit, eine allmähliche Genese im immer stärker selbstreflexiven Gesamtkonzept Vautiers nachvollziehbar machen zu können.

---

<sup>261</sup> Vgl. Vautier, 1974 (*Tout Ben*), S. 35.

### 2.2.3.2 Die „Gestes“ – Die Transformation von der Handlung zur Kunstaktion

Nach der Aussage Vautiers sind seine ab 1958 realisierten „*Gestes*“ – die Versuche, sich nicht mehr nur Dinge oder Begriffe, sondern auch Handlungen für seine Kunst anzueignen – als Teil seiner *Appropriationen* zu verstehen:

„*Mes premiers gestes datent de 1958. Je les avais théorisés dans le cadre des Appropriations: puisque tout était art je m'appropriais la giffle, le coup de pied au cul, etc.*“<sup>262</sup>

Wie das oben angeführte Zitat zeigt, war Vautier an einem Punkt angelangt, an dem er durch die *Appropriations* „alles“ zu seiner Kunst erklärt hatte. Die Weiterführung der „Aneignung“ brachte ihn daher dazu, auch Handlungen, „Gesten“, als seine Kunstwerke zu präsentieren. Diese waren ganz bewusst provokativer und ordinärer, häufig aber auch alltäglicher Art wie beispielsweise seine Arbeiten „*sourire*“, „*faire des grimaces*“, „*marcher*“ oder „*dormir*“ vor Augen führen. Wie die einfachen Titel bereits verdeutlichen, ging Vautier hierbei der jeweiligen „Tätigkeit“ nach und deklarierte diese Handlung als sein Kunstwerk. Um sie später auch als solches dokumentieren zu können, ließ er sich bei seinen Tätigkeiten so häufig wie möglich von seiner Frau oder anderen Bekannten fotografieren. Dabei ging es nicht darum, eine künstlerische Fotografie zu erstellen, sondern die Handlung verbildlichen zu können.

Im Unterschied zu den *Gesten* Marcel Duchamps<sup>263</sup> sind die *Gestes* Vautiers kontextunabhängig zu verstehen. Vielmehr verknüpft Vautier in ihnen die Kunst mit dem „wahren“ Leben, wodurch er die Autonomie der Kunst aufhebt.

Als früheste *Geste* findet sich im Archiv Vautiers die Dokumentation zu „*Vomir*“, hier datiert auf das Jahr 1958. Das inliegende Foto zeigt Vautier, der ein Glasgefäß in der Hand hält, auf dem ein Trichter steckt, in den sich der Künstler erbricht (Abb. 72). Das Gefäß trägt die Aufschrift „*Vomit 8/6/62 Ben*“, auf dem Trichter steht geschrieben „*Vomit 9/9/62*“.

Vautier erklärt mit der Dokumentation des Vorganges in Form der Fotografie seine eigene Handlung zur Kunst. Dass es sich dabei um keine „ästhetische“ Tätigkeit handelt, spielt insofern eine Rolle, als der Künstler bewusst das Mittel der Provokation strategisch einsetzte. Ebenso wichtig ist ihm aber, dass das entstandene Werk „neu“ und „wahr“, d.h. real

---

<sup>262</sup> Vautier, 1995 (AK Marseille), S. 77.

<sup>263</sup> Vgl. Kapitel B.2.2.2.

ist. Die Erklärung einer alltäglichen Handlung zum künstlerischen Werk war für Vautier die „wahrste“ Form von Kunst, die er sich vorstellen konnte, da es seiner Auffassung nach grundsätzlich nichts „wahreres“ geben konnte, als das Leben selbst bzw. wie in diesem Fall auch das Erbrochene als Produkt des Lebens.

Die *Gestes* sind als Werkgruppe als weitere Annäherungsversuche Vautiers an die Wirklichkeit, an das „wahre“ Leben zu verstehen und markieren somit einen wichtigen Aspekt Vautiers künstlerischen Denkens. Die genaue Zahl von *Gestes*, die Vautier verwirklicht hat, lässt sich nicht mehr sicher rekonstruieren; der Katalog der *Gestes*, gedruckt im Jahr 1973 von der *Galerie Bischofberger* in Zürich, führt 70 Dokumentationen dieser Werke an.<sup>264</sup>

Für diese Publikation haben sich im Archiv des Künstlers Notizen und Skizzen über die Art der hier vorgenommenen Präsentation erhalten. Ein Pappkarton zeigt, wie Vautier die hier als „*Geste*“ bezeichnete „Aneignung“ seiner „*Sculptures vivantes*“ vorstellen wollte (Abb. 73): Die ganzseitige Darstellung präsentiert zunächst die Überschrift „*Sculpture vivante*“, die den Titel der *Geste* und die Art der durchgeführten Tätigkeit bezeichnet. Hierunter sah Vautier Platz vor für eine Fotografie Jean Claude Orsattis sowie für ein Bild seiner Tochter Eva, die er auf einem Babyfoto aus dem Jahr 1965 ebenfalls als sein Werk signiert hatte.<sup>265</sup> Den Fotografien folgt eine kurze schriftliche Beschreibung der durchgeführten Aktion:

*„le 3 juillet j'ai acheté la tête vivante de J. C. Orsatti (avec certificat) et en 1961 j'ai acheté son corps.  
J'ai acqui par la suite le corps de Gaston Melidoman, celui de Alice Heyligers et le corps d'Eva Vautier en 1965.“*

Die Fußzeile der Seite bietet schließlich einen kurzen Vermerk auf die Dokumentation der Handlung: „*Ce panneau est la seule représentation du geste réalisé en 1959*“.

Anhand dieses Vorlagenkartons wird deutlich, wie Vautier für die Veröffentlichung seiner *Gestes* im Jahr 1973 versuchte, diese nachträglich zu dokumentieren. Vonnöten waren ein Titel, eine bildliche Dokumentation sowie eine kurze Beschreibung der vorgenommenen *Geste* und ein Verweis auf ihre Realisation bzw. die Umstände der Dokumentation.

---

<sup>264</sup> AK Zürich 1973.

<sup>265</sup> Bei dieser *Appropriation* spielt Vautier noch einmal auf den schöpferischen Aspekt der „*Sculptures vivantes*“ an, indem er seine eigene Tochter, an deren „Erschaffung“ er als Vater tatsächlich maßgeblichen Anteil hat, zum Teil seines künstlerischen Œuvres erklärt.

Der Galeriekatalog bietet insofern die Möglichkeit, einen recht umfassenden Eindruck der künstlerischen *Gesten* Vautiers zu vermitteln, wobei jedoch darauf verwiesen werden muss, dass die hier vorgenommenen Datierungen anzweifelbar sind, da sie häufig im Nachhinein vorgenommen wurden. Dennoch soll anhand der Inhalte der im Katalog gezeigten *Gestes* ein Versuch ihrer Kategorisierung vorgenommen werden, um ihre Gesamtzahl etwas strukturieren zu können.

### 2.2.3.2.1 Verschiedene Kategorien der „*Gestes*“

Die erste zu nennende Gruppe bilden die eingangs bereits beschriebenen *Gestes*, die sich auf alltägliche Handlungen und Tätigkeiten beziehen und von Vautier ohne weitere Vorbereitung jederzeit und überall durchgeführt wurden. Hierunter fallen neben den bereits angeführten unter anderem auch Werke wie „*hurler*“, „*Vomir*“, „*ramasser nimporte-quoi*“ oder „*regarder le ciel*“ (Abb. 74-77).

Die *Geste* „*ne rien faire*“ bildet in dieser Kategorie einen Sonderfall: zwar umschreibt auch sie etwas Alltägliches, das Nichtstun, stellt aber zugleich einen Widerspruch in sich dar, da sie als künstlerische „Aktion“ im Grunde nicht zu verwirklichen ist, da das „Nichtstun“ an sich nicht als Kunstwerk auffallen würde. Lediglich, wenn im Kontext eines Kunstereignisses oder eines institutionellen Rahmens darauf verwiesen wird, dass es sich beim Nichtstun um Kunst handelt, kann dieses als solche aufgefasst werden. Das Foto der *Geste* auf der entsprechenden Katalogseite zeigt allerdings nicht wie anzunehmen ein Foto Vautiers, auf dem er „*nichts*“ tut, sondern lediglich einen undefinierbaren Raum mit „*nichts*“ darin.<sup>266</sup> Wie bei der Appropriationsgruppe von Nicht-Existentem zeigt Vautier auch bei dieser *Geste* eine häufig übersehene, jedoch nicht weniger „wahre“ Realität auf – die des nicht Vorhandenen, des Immateriellen. Ähnlich wie Vautier die immateriellen *Appropriations* verbildlichte, indem er die entsprechenden Begriffe signierte oder fotografierte, so umschreibt er auch bei der *Geste* „*ne rien faire*“ mit Worten und einer Fotografie eines leeren Raumes das nicht zu Fassende und macht es auf diese Weise „dokumentierbar“.

Es bleibt fraglich, warum Vautier bei der Erstellung des *Gestes*-Kataloges 1973 kein Foto von sich selbst beim Nichtstun zur Dokumentation von „*ne rien faire*“ verwendete. Zwar war er bis 1962 noch nicht vertraut mit Aktionskunst, doch existieren aus der Mitte der 1960er Jahre einige Aufnahmen von Vautier, die ihn an der Uferpromenade Nizzas auf einem Stuhl sitzend zeigen (Abb. 78). In seinen Händen hält er ein Schild, auf dem der

Text der Geste zu lesen ist. Diese entsprächen eher dem Verständnis einer Dokumentation des Nichtstuns als es die von Vautier gewählte Fotografie des leeren Raumes tut, doch äußert sich der Künstler hierzu nicht.

Des Weiteren entstanden *Gestes*, die Vautier gezielt unternahm, um sie als Kunstwerke präsentieren zu können und deren Inhalt nicht als alltäglich gelten kann, weil sie diverse Varianten eher unüblichen Verhaltens beinhalten wie beispielsweise „*me battre*“, „*Balayer une place publique*“, „*Rentrer dans l'eau tout habillé avec un parapluie*“ oder „*me cogner la tête contre un mur*“ (Abb. 79-82).

Speziell diese Gruppe verdeutlicht die Idee Vautiers, mit der er seine Werkgruppe der *Gestes* umschreibt: „*ne pas faire comme les autres*“<sup>267</sup>. Bei aller Alltäglichkeit und häufigen Einfachheit der *Gestes* war es Vautier dennoch wichtig, seine künstlerische Arbeit vom alltäglichen Leben abzugrenzen. Dies geschah entweder durch die Ungewöhnlichkeit seiner Handlungen oder durch den „Schock“, sie in ihrer Einfachheit als Kunstwerke zu deklarieren. In diesem Punkt handelt er vermeintlich entgegen seines Konzeptes der „Wahrheit“, da er Kunst und Leben hier in gewisser Weise voneinander separiert, doch bleiben seine Handlungen dennoch „wahr“; sie sind nur nicht alltäglich.

Schließlich subsumiert Vautier unter seine *Gestes* auch Aktionen, die einigen Planungsaufwand erforderten und eher von einmaligem Charakter waren. Hier sind beispielsweise aufzuführen: „*me marier*“, „*Vivre 15 jours dans une vitrine*“ oder „*Descendre le var*“ (Abb. 83-85). Im Unterschied zu den bereits genannten Werkkategorien ist die Zahl dieser *Gestes* allerdings sehr beschränkt und soll hier lediglich der Vollständigkeit halber angeführt werden. Der ihnen zugrunde liegende Gedankengang ist mehr auf Einmaligkeit und Ungewöhnlichkeit der Handlung ausgelegt, sodass sie als eigenständigere Kunstwerke zu betrachten sind als die anderen, leicht wiederholbaren künstlerischen Aktionen der ersten beiden Kategorien.

### 2.2.3.2.2 Kunsthistorische Problemstellungen der „*Gestes*“

Einer speziellen Problemstellung der *Gestes* soll schließlich besonderes Augenmerk gewidmet werden: ein grundlegendes Merkmal der *Gestes* ist, wie aufgezeigt, dass sie als

---

<sup>266</sup> Vgl. AV 1961/51.

<sup>267</sup> Vautier, 1995 (AK Marseille), S. 77.

künstlerische Handlungen nur schwer dokumentierbar sind. Betrachtet man beispielsweise die oben beschriebene *Geste* „*Vomir*“ noch einmal genauer, so wird deutlich, dass die Bezeichnung in der Fotografie, „1962“, von Vautiers Datierung ins Jahr 1958 abweicht (Abb. 72 und 75). Dies hängt damit zusammen, dass die Idee der Realisation bereits aus dem Jahr 1958 stammte, der Wille, sie zu dokumentieren jedoch erst später in die Tat umgesetzt wurde.

Bereits 1958 hatte sich Vautier mit dem Erbrechen auseinandergesetzt, allerdings anfangs zu einem anderen Zweck:

„*En 1958, j'ai vomi sur des toiles vierges; n'ayant pas réussi à les préserver, j'ai par la suite exposé mon vomi en boîte.*“<sup>268</sup>

Das Erbrechen auf der Leinwand offenbart hier zunächst eine Kritik am herkömmlichen Tafelbild und zeigt Vautiers Abwendung von der klassischen Bilderstellung und die Suche nach neuen Materialien für die Kunsterstellung.<sup>269</sup> Dieses Vorgehen ist im Kontext von Vautiers enger Beziehung zu den *Nouveaux Réalistes* zu verstehen, die sich ebenfalls bemühten, auf neuartige Weise Kunstwerke zu erstellen. Da sich Vautiers Bild nicht konservieren ließ, stellte er sein Erbrochenes als eigenes Kunstwerk in einer Kiste aus.<sup>270</sup>

Erst im Rahmen seiner *Gestes* stellte Vautier nun auch den Vorgang des Erbrechens als Kunstwerk vor und datierte diesen auf das Jahr 1958 zurück. Die „frühesten“ *Gestes* sind demzufolge erst in späteren Jahren von Vautier zu solchen erklärt worden. Dennoch ist festzuhalten, dass er sich bereits zum Ende der 1950er Jahre mit der Idee beschäftigte, durch eine wenn auch nicht alltägliche, so doch natürliche und in keiner Weise ästhetisch-künstlerische Handlung wie das Erbrechen ein Kunstwerk zu schaffen. Hatte er sich zunächst für das Experimentieren mit neuen Materialien interessiert, so ging Vautier nun radikaler vor, indem er den gesamten Vorgang des Erbrechens als Kunstwerk verstanden wissen wollte.

Die Datierung der *Gestes* ist folglich stets problematisch: sind sie auf das Jahr der Idee, das der Realisierung oder das der Dokumentation festzulegen? Diese Problemstellung kann und soll an dieser Stelle nicht gelöst, sondern lediglich aufgezeigt werden, da weder zu allen *Gestes* die entsprechenden Daten ermittelbar sind, noch Vautiers heutige Aussagen

---

<sup>268</sup> Vautier, 1974 (*Tout Ben*), S. 14.

<sup>269</sup> Vgl. Wagner, 2001.

<sup>270</sup> Vautier betont in diesem Zusammenhang immer wieder, dass er diese Idee vor dem Italiener Piero Manzoni gehabt habe, der erst ein Jahr später seine „*merde d'artista*“ in Leinwand-Kartons ausstellte (vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. v und x.; Spahn, 1999).

diesbezüglich als stichhaltige Argumente angesehen werden können.<sup>271</sup> Es wird daher nicht der Versuch unternommen, innerhalb der *Gestes* mögliche Entwicklungen von den Anfängen bis zu den späteren Werken belegen zu wollen. Für derartige Konstruktionen ist der Entstehungskontext im Einzelnen zu unklar, sodass die vorgenommene Kategorisierung der *Gestes* auch nicht als chronologische Entwicklung, sondern als Versuch der übersichtlicheren Vermittlung zu verstehen ist.

Die im Kapitel B.2.2 vorgestellten Werkgruppen der *Appropriations* und der *Gestes* haben einen grundlegenden Entwicklungsprozess von Vautiers künstlerischem Arbeiten in den späten 1950er Jahren verdeutlicht: fußend auf seiner Suche nach dem formal „Neuen“ in der Kunst kam Vautier bei seinem Streben nach „Wahrheit“ zu dem Schluss, dass es im Grunde nur das „wahre“ Leben sein kann, was die Kunst so unmittelbar und „wahr“ macht, wie es nur möglich sein kann. War Vautier auf der Suche nach „Wahrheit“ bei seinen *Appropriations* zunächst noch an das reale Objekt gebunden, so löste er sich immer mehr von diesem, indem er dazu überging, sich auch immaterielle „Dinge“ aneignen zu wollen und diese in einen künstlerischen Kontext zu überführen.

Handelte es sich bei dieser Vorgehensweise bereits um eine Weiterführung der Ideen Marcel Duchamps, so „übertraf“ sich Vautier in diesem Feld des „Nicht-Existenten“ noch einmal selbst, indem er erkannte, dass auch eine Handlung, sei sie noch so alltäglich oder auch unästhetisch, als Kunstwerk zu betrachten sei, da sie es ist, die die „wahre“ Realität ausmacht. Vautier weitete sein künstlerisches Arbeitsfeld allmählich so weit aus, dass er „Alles“ als Kunst betrachtete, sowohl einfache Gegenstände als auch nicht fassbare Begriffe und schließlich den Alltag mit seinen Geschehnissen selbst. Dieser Auffassung näherte er sich im Kontext der Aktivitäten der *Nouveaux Réalistes*, in deren Kreis vor allem Yves Klein durch seine Aufsehen erregenden Kunstaktionen in Paris für Vautier eine Inspirationsquelle darstellte.

Vautiers Ideen waren folglich eng verwandt mit jenen internationaler Künstler bzw. Künstlergruppen wie beispielsweise der *Pop-Art*-Künstler. War die Kunstszene Nizzas wie eingangs aufgezeigt auch gekennzeichnet durch ihre Lebendigkeit und ihre Aufgeschlossenheit Neuem gegenüber, so ist doch zu bemerken, dass Vautier hier bis zum Beginn der 1960er Jahre weitgehend abgeschieden von internationalen Bewegungen arbeitete. Dies änderte sich erst, als er Anschluss an die Künstler der Fluxus-Bewegung bekam, die sich

---

<sup>271</sup> Vgl. Pudelek, 2004, S. 521-528.

wie Vautier mit eben jener Suche nach „Wahrheit“ in der Kunst auseinandersetzen, um diese wieder näher an die Öffentlichkeit, an das Publikum heranzubringen und sie von dem intellektuellen Anspruch der abstrakten Malerei fort zu bewegen.

Im Folgenden wird daher anhand der Untersuchung von Vautiers im *Fluxus*-Umfeld entstandenen Arbeiten herausgearbeitet, wie sich seine frühen Experimente mit künstlerischen Handlungen zu Beginn der 1960er Jahre weiter entwickelten.

### 2.3 „Tout“ – Die Verbindung von Kunst und Leben

#### 2.3.1 Die ersten Kontakte zur *Fluxus*-Bewegung

Wie die Analyse der *Gestes* im vorangegangenen Kapitel zeigen konnte, kam Vautier durch seine verschiedenen Experimente auf dem Gebiet der *Appropriationskunst* allmählich dazu, seinen Begriff des Kunstwerkes immer weiter zu fassen. Hatte er zunächst vorgefundene Dinge durch Rahmung oder künstlerische Montage sowie durch seine Signatur zu Kunstwerken transformiert, so war er zu dem Schluss gekommen, dass „alles“ Kunst sein konnte, auch Nicht-Existentes oder Handlungen.<sup>272</sup> Bei letzteren ergab sich allerdings für Vautier das Problem, wie sie in einen künstlerischen Kontext eingeführt werden konnten, um sie als Kunstwerke verstanden zu wissen. Vautier befand, er müsse seine künstlerischen Handlungen öffentlich vollziehen und explizit darauf verweisen, dass es sich bei den Geschehnissen um Kunst handelte.

Vor allem durch seine *Appropriations* lebender Skulpturen erlangte Vautier vor diesem Hintergrund um 1961 in der Öffentlichkeit zum ersten Mal breitere Beachtung.<sup>273</sup> Daneben trug auch die immer weitergehende Entwicklung seines Geschäftes zum wichtigen Treffpunkt für junge Künstler dazu bei, Vautier mit der Zeit zu einem immer populärer werdenden Akteur der jungen Kunstszene Südfrankreichs zu machen.

Nicht zuletzt diese Steigerung der Außenwirkung von Vautiers Schaffen, vor allem aber auch seine Bekanntschaft mit den *Nouveaux Réalistes* führten dazu, dass der Schweizer Künstler Daniel Spoerri mit den Ideen Vautiers vertraut war. Spoerri selbst war im Um-

---

<sup>272</sup> Jean Christophe Ammann weist darauf hin, dass bei Vautiers Art und Weise der „Aneignung“ von „Allem“ nicht nur die Gesamtheit aus Kunst und Leben, sondern auch die Bezeichnung als solches von Bedeutung ist (vgl. Ammann, 1972, n.p.).

<sup>273</sup> Erstmals berichteten aus diesem Anlass lokale Zeitungen über Vautiers künstlerische Aktivitäten.

kreis der *Nouveaux Réalistes* durch seine *Fallenbilder*<sup>274</sup> bereits recht anerkannt und auf internationalen Ausstellungen vertreten. Zu einer 1962 in London unter dem Motto der Verbindung von Kunst und Leben von ihm geplanten Ausstellung lud er nun auch Vautier ein, teilzunehmen. Spoerri war folglich bewusst, dass Vautiers Kunstposition derjenigen der jungen, dort gegen althergebrachte Normen in der Kunst revoltierenden Künstler in weiten Teilen entsprach.

An den internationalen Positionen der zeitgenössischen Kunst sehr interessiert, nahm Vautier Spoerris Einladung an und beschloss, sich selbst während der gesamten Dauer der Londoner Ausstellung im Schaufenster der *Gallery One* als lebende Skulptur auszustellen (Abb. 86).

Die Kontakte, die Vautier bei dieser Ausstellung knüpfte, sollten von großer Bedeutung für sein zukünftiges Werk werden, vor allem, weil er hier neben den anderen Teilnehmern zum ersten Mal auch auf den „Wortführer“ der international agierenden *Fluxus*-Bewegung, George Maciunas, traf. Maciunas machte Vautier mit den Ideen der *Fluxus*-Künstler vertraut und beeinflusste sein Schaffen der kommenden Jahre auf intensive Weise.

Da sich dieser *Fluxus*-Kontext für Vautiers Arbeiten in der Folgezeit als von immenser Bedeutung erwies, wird den Ursprüngen sowie den wichtigsten Vertretern dieser Bewegung im Folgenden ein Exkurs gewidmet. Nur vor diesem Hintergrund lässt sich die weitere Entwicklung des Vautier'schen Œuvres im Anschluss nachvollziehen.

### 2.3.2 Exkurs zum Hintergrund: *Fluxus* – Definition und Genese

Zunächst soll ein Zitat der Kölner Galeristin Christel Schüppenhauer anlässlich der Eröffnung der 1992 von ihr gezeigten Ausstellung „*Fluxus-Virus*“ die kunsthistorische Sicht auf *Fluxus*-Kunst vor Augen führen:

*„Was ist Fluxus? Wer weiß das schon? Die einen meinen, Fluxus, das sind diese vielen kleinen Nonsense-Kästchen; die anderen glauben, es sind diese verrückten Frauen und Männer, die Steine in Klaviere schmeißen oder Flügel zersägen und behaupten, das sei Musik.“*<sup>275</sup>

---

<sup>274</sup> Alltägliche Gegenstände, z.B. die Reste eines Essens, wurden in ihrer zufälligen Anordnung auf ihrer Unterlage befestigt, das Resultat zum Bild erklärt und vertikal an die Wand gehängt.

<sup>275</sup> Schüppenhauer, 1992, S. 11.

Eine Definition des schwer fassbaren Kunstphänomens *Fluxus* vermag wie viele Kunstkritiker und wie die *Fluxus*-Künstler selbst auch die Galeristin nicht zu geben, doch ist dies dem *Fluxus*-Künstler Robert Watts zufolge genau das, was *Fluxus* ausmacht: „Das Wichtigste an *Fluxus* ist, daß niemand weiß, was es ist. Es soll wenigstens etwas geben, was die Experten nicht verstehen.“<sup>276</sup>

Gehört die undefinierbarkeit von *Fluxus* zum künstlerischen Programm, so können doch grundlegende Entwicklungen und Gemeinsamkeiten die Kunstrichtung besser greifbar machen: Der Begriff „*Fluxus*“ geht zurück auf den aus Litauen stammenden und ab 1947 in den USA lebenden Künstler und Musiker George Maciunas. Das erste Mal erschien die aus dem lateinischen „*fluere*“ (=fließen)<sup>277</sup> abgeleitete Bezeichnung im Frühjahr 1961 auf der Einladung der New Yorker *Gallery A/G*, deren Teilhaber Maciunas war. Heute existieren die verschiedensten Deutungen für die Begriffsschaffung Maciunas'. Die naheliegendste ist die, dass das „*Fließen*“ sich auf die schwierige Fassbarkeit der recht unterschiedliche künstlerische Positionen umfassenden Bewegung, die in ihr beabsichtige „*fließende*“ Zusammenführung von Kunst und Leben sowie auf die „*fließende*“ Vergänglichkeit der von ihr hervorgebrachten „Kunstwerke“ in Form von Aktionen, „*Mail-Art*“ u.ä. bezieht.<sup>278</sup>

Maciunas Idee, eine gleichnamige Zeitschrift zu gründen, wurde zwar nie in die Realität umgesetzt, doch verarbeitete er das für dieses Projekt gesammelte Material später in der Publikation *Anthology*<sup>279</sup>, die er 1963 zusammen mit Jackson MacLow und La Monte Young in New York herausgab.<sup>280</sup> Das Buch kann als Sammlung verschiedenster Beiträge aktueller Kunst bezeichnet werden und veranschaulicht, was unter *Fluxus*-Kunst zu verstehen ist: neben formlosen Gedichten und musikalisch-experimentellen Kompositionen finden sich auch kleine eingeklebte Briefumschläge mit notizhaften Papierbögen und kleinen „Kunstwerken“ wie beispielsweise Briefklammern darin. *Anthology* verdeutlicht heute recht anschaulich, was von *Fluxus* geblieben ist: eine bunte Mischung von zu Kunstwerken

---

<sup>276</sup> Zit. n. Wix, 1992, S. 48.

<sup>277</sup> Higgins, 1992, S. 68; Corris, 1996, S. 232.

<sup>278</sup> Wie weit die Deutungsmöglichkeiten allein des Begriffs reichen, macht die Tatsache deutlich, dass es beispielsweise die Theorie gibt, Maciunas habe den Begriff *Fluxus* aus der Medizin übernommen, wo er eine „fließende Darmentleerung“ bezeichnet.

<sup>279</sup> Maciunas, 1970.

<sup>280</sup> In diesem Buch erschienen die Namen maßgeblicher *Fluxus*-Protagonisten wie Dick Higgins, Al Hansen, Yoko Ono, Ray Johnson, Earle Brown, Toshi Ichiyangi, Christian Wolff, Richard Maxfield/Maxwell, Walter de Maria, Robert Morris und Henry Flynt, der wie Johnson bereits in der *A/G Performances* durchgeführt hatte. Allerdings ist nicht mehr feststellbar, welche Teile für die Zeitschrift *Fluxus* vorgesehen waren.

erklärten Alltagsgegenständen, zahlreiche Skizzen und Kompositionen sowie schwer zu deutende Manifeste und andere Schriften, die allesamt das Ziel verfolgen, kunsthistorische Hierarchien und Strukturen aufzubrechen.

Die eigentliche revolutionäre Seite von *Fluxus* war aber in den 1960er Jahren vor allem die Wiederbelebung dadaistischen Gedankengutes in Form von Kunstaktionen.<sup>281</sup> So kann bereits schon vor der Publikation oben beschriebener „*Anthology*“ von einer Etablierung der Formulierung „*Fluxus*“ ausgegangen werden. Bereits vom 1.–23. September 1962 hatte Maciunas nämlich als Organisator des Festivals „*Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*“ in Wiesbaden „*die wilde Anti-Kunst über die Stadt*“<sup>282</sup> hereinbrechen lassen. Künstler wie Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik, Ben Patterson, Wolf Vostell und Emmett Williams führten in Wiesbaden Kunstaktionen auf, deren gemeinsamer Nenner laut Higgins in erster Linie ihr „*Zeitgeist*“<sup>283</sup> war. Die als Theaterstücke angepriesenen Performances zeichneten sich dadurch aus, dass sie mit minimalen Mitteln maximale Aussagen transportieren wollten und häufig schockierten, weil sie mit den herrschenden Auffassungen einer Theateraufführung völlig brachen.<sup>284</sup>

Seit diesem Festival verstand man unter *Fluxus* ein Netzwerk internationaler Künstler, die an verschiedensten Schauplätzen vor allem in New York, Düsseldorf, Wiesbaden und durch Vautier ab 1963 auch in Nizza transmediale Kunstaktionen in den Bereichen Musik, Theater und bildender Kunst veranstalteten. Die heute bekanntesten Künstler, die zwischen 1962 und 1992 an *Fluxusaktionen* und *-events* teilnahmen, waren neben den oben Genannten in Deutschland Joseph Beuys, in Frankreich Robert Filliou, in den USA Geoffrey Hendricks, Joe Jones und Yoko Ono, in Japan Kazuo Katase und Takako Saito, in der Schweiz Dieter Roth und Daniel Spoerri, in Österreich Gerhard Rühm und Oswald Wiener, in der Tschechischen Republik Milan Knizak und Henning Christiansen in Dänemark.

So unterschiedlich wie ihre Herkunftsorte waren auch die Positionen der erwähnten Künstler; „*Fluxus*“ ist demzufolge eher als eine Haltung denn als Stil zu charakterisieren.<sup>285</sup>

---

<sup>281</sup> Zum genaueren Verhältnis von Dada und Fluxus vgl. Ronte, 1992, S. 144-147.

<sup>282</sup> Schwarze, 2002, S. 236.

<sup>283</sup> Higgins, 1998, S. 223. Die vage Formulierung „*Zeitgeist*“ verdeutlicht in diesem Zusammenhang das Fehlen exakter Kriterien für die Gemeinsamkeiten der Künstler.

<sup>284</sup> Vgl. ebd., S. 224f. und 229f.

<sup>285</sup> Vgl. Schilling, 1978, S. 81. Ken Friedman stellte rückblickend zwölf Kernaspekte als Gemeinsamkeiten der *Fluxus*-Künstler heraus: „1 Globalism 2 Unity of art and life 3 Intermedia 4 Experimentalism 5 Chance 6

Dennoch können im Folgenden grundlegende, gemeinsame Ansatzpunkte aufgezeigt werden, da die ideellen Wurzeln der von Maciunas als *Fluxus*-Bewegung zusammengefassten Ideen alle bis in die Kurse für experimentelle Komposition zurückgehen, die John Cage ab 1957 in New York an der *New School for Social Research* gab. Wenn Künstler wie Dick Higgins Cages Einfluss auch später nicht als maßgeblich bezeichneten,<sup>286</sup> fanden dort doch jene Künstler zusammen, die heute zur ersten Generation der *Fluxuskünstler* gezählt werden, neben George Maciunas vor allem George Brecht, Al Hansen, Nam June Paik und Charlotte Moorman.<sup>287</sup>

Cages Auffassung eines Kunstwerks als „*anregendes Vehikel zur Veränderung der geistigen Haltung*“<sup>288</sup> zeigt seine Orientierung an dadaistischem Gedankengut auf, das er in der Forderung nach einer totalen Aufhebung der Kunst, dem Wunsch, „*den Unterschied zwischen Kunst und Leben einfach auszulöschen*“<sup>289</sup>, gipfeln ließ. Er wendete sich gegen die allgemein verbreitete Glorifizierung des Künstlers als überirdisches Genie und die damit verbundene „Anbetung“ seiner kreativen Schöpfungen. Cages Engagement galt in erster Linie dem Versuch, die Augen seiner Schüler für die Realität ihrer Umwelt zu öffnen und auch alltägliche Klänge und Geräusche als kunstvoll wertschätzen zu lernen. Beeinflusst von der Philosophie des Zen-Buddhismus, setzte er häufig sogar die Stille als musikalisch-rhythmisches Element im zeitlichen Wechsel mit Klangsequenzen ein. Auch für den Musikbereich ungewöhnliche Materialien und Apparaturen wie Nägel, Uhren oder Tonbänder wurden „gespielt“, die Grenzen zwischen Musik, Tanz, Literatur und bildender Kunst aufgelöst und enthierarchisiert. Grundlage dieser Arbeitsweise war die intensive Auseinandersetzung mit den Werken Marcel Duchamps, Eric Saties und James Joyces.

Neben der Stille avancierten der Zufall und die Aleatorik<sup>290</sup> zum wichtigen Kompositionsbaustein; er ließ jede Aufführung zum einmaligen Ereignis werden, kaum etwas wurde im Vorhinein geplant, nichts war vorhersehbar. Die Grenzen zwischen Musik, Geräusch und anderen nichtmusikalischen Phänomenen verschwammen. So wird in Cages Klavierwerk *Music of Changes* (1951) die Reihenfolge von Melodiebausteinen ausgelost. In *4'33"* (1952) sitzen die Vortragenden still an ihren Instrumenten – die eigentliche Musik besteht

---

*Playfulness 7 Simplicity 8 Implicativeness 9 Exemplativism 10 Specificity 11 Presence in time 12 Musicality*“ (Friedman, 1998, S. 244).

<sup>286</sup> Higgins, 1998, S. 222.

<sup>287</sup> Auch von Künstlern wie Geoffrey Hendricks oder Alison Knowles wurde Cages Einfluss immer wieder betont (vgl. Kaplan, 2000, S. 10).

<sup>288</sup> Schilling, 1978, S. 79.

<sup>289</sup> Kostelanetz, 1989, S. 135.

aus den unkoordinierten Geräuschen der Umgebung.<sup>291</sup> Dies verdeutlicht ein drittes grundlegendes Element von Cages Kunst: die aktive Einbeziehung des Publikums.

Dieser Aspekt bildet eine der wichtigsten Neuerungen im Bereich der *Fluxus*-Kunst und wurde besonders vom Cage-Schüler Allan Kaprow in den von ihm ab 1959 in New York veranstalteten „*Happenings*“ weiterentwickelt.<sup>292</sup> In diesen künstlerischen Aktionen gab Kaprow den Künstlern lediglich grobe Handlungsanweisungen und verlangte dafür vom Publikum, dass es aktiv am Schauspiel teilhaben müsse. Das für Cage wichtige Element des Zufalls bildete folglich auch für Kaprows Kunstaktionen eine wichtige Grundlage.

*Fluxus* ist demnach durch collageartig komponierte Geschehensabläufe gekennzeichnet, die, obwohl sie grundsätzlich anti-kompositionell vorgingen, häufig auch als „Konzerte“ bezeichnet wurden, weil akustische, choreografische und musikalische Ausdrucksformen in sie einfließen. Aus den oben aufgeführten Aspekten ergab sich bei diesen Konzerten eine völlig neue Künstlerrolle: bei zunächst vergleichbaren künstlerischen Performances dieser Jahre stellt die Betrachtung des Künstlers als schöpferisches, spirituelles Genie noch einen wichtigen Aspekt dar, denkt man beispielsweise an die Anthropometrie-Vorführungen Yves Kleins, bei denen sich dieser als geistiger Mentor seiner „lebenden Pinsel“ in Szene setzte. Die *Fluxus*-Künstler dagegen nahmen Abstand von dieser Verherrlichung des Künstlers als Genie und setzten sich zum Ziel, die Unterschiede zwischen Kunst und Leben möglichst aufzuheben, indem sie das Geschehen durch den Zufall bestimmen ließen und das Publikum mit in die Kunstvorführung einbezogen.

Auch bezüglich des Werkbegriffs stellte *Fluxus* den Kunstmarkt vor eklatante Neuerungen: Viele der „Werke“ bestanden aus einer Flut von Manifesten, Gedichten und Schriften, die zum Teil in dem von Dick Higgins 1974 gegründeten Verlag „*Something Else Press*“ herausgegeben wurden, zum großen Teil aber als ephemere Erzeugnisse dieser offenen Kunstform verschwunden sind.<sup>293</sup>

Cages Rolle ist nun nicht nur von großer Bedeutung, weil er die grundlegenden Theorien dieser neuen Kunst entwickelte, sondern auch, weil er sie als Lehrer seinen Schülern wei-

---

<sup>290</sup> Mit dem ebenfalls durch den Einsatz des Zufalls bestimmten kompositorischen Prinzip der Aleatorik hatte bereits Cages Lehrer Henry Cowell gearbeitet.

<sup>291</sup> Das an der Harvard University uraufgeführte Stück „4'33'“ gilt daher als erste vollkommen offene Form eines Musikstücks in der Definition Umberto Ecos (vgl. Eco, 1962).

<sup>292</sup> Vgl. Sager, 1971a, S. 53.

<sup>293</sup> Vgl. Higgins, 1998, S. 235f., hier speziell zum Problem, diese ephemere Kunst zu vermarkten (s. auch Kaplan, 2000, S. 12f.). Peter Nesweda weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass *Fluxus* „*extrem er-*

tergab. Seine Kurse wurden von Künstlern aus den verschiedensten Ländern und Kontexten besucht, von denen jeder die Ideen des Lehrers auf unterschiedliche Weise umsetzte und weiterführte. Hieraus ergibt sich der heutige Eindruck der Undefinier- und Unüberschaubarkeit von *Fluxus*. Bei näherer Betrachtung können jedoch die Grundelemente der Zusammenführung von Kunst und Leben, der großen Bedeutung des Elementes „Zufall“ und des Publikumseinbezugs in den meisten künstlerischen Positionen nachvollzogen werden. Als gemeinsames Ziel der mit *Fluxus* in Verbindung gebrachten Künstler kann die weitgehende Auflösung jeglicher althergebrachter künstlerischer Konventionen betrachtet werden, wobei im Vordergrund stand, den „Fetischcharakter“<sup>294</sup>, welcher der Kunst beigegeben wurde, auf verschiedene Weise abzuschaffen.

Dass die Künstler nach ihrem Studium bei Cage überhaupt als „Gruppe“ betrachtet werden, liegt wiederum an der Rolle George Maciunas', dessen Ziel die Erstellung eines weltumspannenden Netzwerkes von *Fluxus*-Künstlern war. Indem er bereits 1961 nach Wiesbaden ging und dort Kontakte zum Koreaner Nam June Paik und dem Berliner Wolf Vostell knüpfte, dabei aber seine Bezüge zur New Yorker Szene nicht aufgab, hatte er eine erste „Achse“ zwischen West und Ost geknüpft, die in der Zukunft die Grundlage seiner Welteinteilung in *Fluxus*-Nord, -Ost, -Süd und -West bilden sollte. Zwar wurde seine Utopie einer festen *Fluxus*-Künstlergemeinschaft nie in die Tat umgesetzt, doch waren seine *Fluxus*-Editionen und Multiples von großer Bedeutung für den Vertrieb von *Fluxus*-Kunst und den Zusammenhalt der „Gruppe“. Er gab Kunstobjekte von *Fluxus*-Künstlern in Mappen, Täschchen, Tüten, Koffern, Schachteln und Kästchen heraus, die er selbst vertrieb. Diese zahlreich entstandenen Multiples stehen sinnbildlich für den Willen der *Fluxus*-Künstler, die Kunst zu demokratisieren, indem sie für jedermann erschwinglich wurde. Darüber hinaus dokumentieren sie heute auf eindruckliche Weise das breite Repertoire der *Fluxus*-Kunst der sechziger Jahre.<sup>295</sup>

Bis kurz vor seinem Tod am 9. Mai 1978 in Boston betätigte sich Maciunas immer wieder als Organisator von *Fluxus*-Veranstaltungen und kann als der treibende „Motor“ der Bewegung bezeichnet werden.<sup>296</sup>

---

*folgreich [war], allerdings nicht so sehr gemessen an der Karriere einzelner Künstlerpersönlichkeiten im Kunstmarkt, sondern in seinen Folgewirkungen“* (Nesweda, 1991, S. 258).

<sup>294</sup> Zum Begriff des „Fetischs“ vgl. Adorno, 1969, S. 9-45.

<sup>295</sup> Vgl. Sammlung und Archiv Sohm, heute Staatsgalerie Stuttgart; Sammlung René Block, Berlin; Sammlung Berger, heute als Dauerleihgabe im Hessischen Landesmuseum Wiesbaden.

<sup>296</sup> An dieser Stelle sei wiederum darauf hingewiesen, dass es innerhalb der *Fluxus*-Bewegung auch Künstler gab, die Maciunas' Stellenwert nicht als allzu hoch einstufen (vgl. Higgins, 1998, S. 219; Hansen, 1991, S.

Die nur ausschnitthaft erfolgte Darstellung des breiten Feldes der *Fluxus*-Kunst konnte herausstellen, dass es sich dabei um eine international ausgerichtete Bewegung mit dem Ziel der Gleichsetzung von Kunst und Leben handelte. Gesten, Chiffren, Versatzstücke und Zeichen des Alltages wurden in die Kunst aufgenommen und der Ablauf der Zeit zum künstlerischen Thema erhoben. Handlungen und Geschehnisse fanden in verschiedensten Formen von Performances zwischen Zufall und Planung statt.<sup>297</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es neben der Internationalität die weitgehende Auflösung künstlerischer Konventionen ist, die *Fluxus*-Kunst aus heutiger Sicht auszeichnet. Die entstandenen „Werke“ sind häufig Relikte durchgeführter Aktionen oder setzen sich zusammen aus ungewöhnlichen Arrangements eines bunten Sammelsurium alltäglicher Gegenstände wie Abfall, Werbung und Fundstücke. *Fluxus* kann somit ganz allgemein als eine sehr kreative Mischung aus Verweigerung, Witz und gewollter Konfrontation voneinander abweichender Haltungen und Kunstvorstellungen verstanden werden.<sup>298</sup>

---

121), was aber zumeist in persönlichen Differenzen begründet liegt (vgl. Friedman, 1991, S. 189ff.; Knizak, 1991).

<sup>297</sup> Ausführliche Chronologien der *Fluxus*-Ausstellungen und -Events finden sich bei Friedman, 1998, S. 257-318 und Lewes, 1992.

<sup>298</sup> Auch Vautier definiert *Fluxus* ähnlich „offen“, wenn er seinen Artikel „*Qu'est-ce que Fluxus?*“ mit den Worten beginnt: „*Fluxus est le nom d'un groupe créé en 1963 dont les membres vivent un peu partout dans le monde*“ (Vautier, 1974 (Qu'est-ce que Fluxus?), S. 11. Im weiteren Verlauf des Textes stellt er die Dadaisten, Marcel Duchamp und John Cage als für ihn wichtigste Vorläufer bzw. Einflussgeber der Bewegung heraus.

### 2.3.3 Die *Fluxus*-Aktivitäten Vautiers

#### 2.3.3.1 Die „Misfits Fair“, Gallery One, London, 23.10. - 08.11.1962

Widmet man sich den Arbeiten Vautiers im Hinblick auf ihre Zugehörigkeit zur *Fluxus*-Kunst, so ist festzuhalten, dass im Grunde alle Werke Vautiers als „*Fluxus*“ bezeichnet werden können, da *Fluxus* als grundlegende Haltung und Einstellung zur Kunst begriffen werden muss.<sup>299</sup> Bereits die *Appropriations* und *Gestes* Vautiers entsprechen beispielsweise bezüglich der Forderung nach Zusammenführung von Kunst und Leben, bzw. in Vautiers Terminologie der „*Vérité*“, auch grundlegenden Ideen der *Fluxus*-Bewegung. Die Durchführung der *Gestes* erfolgte zudem häufig auf offener Straße vor dem erstaunten Publikum und es war nie ausgeschlossen, dass dieses in die Aktion eingriff, was die *Gestes* den *Happenings* verwandt macht.

Wie eingangs erwähnt, kam Vautier jedoch erst im Oktober 1962 anlässlich der Londoner „*Misfits Fair*“ in Kontakt mit den Ideen der *Fluxus*-Bewegung, sodass diese Ausstellung als Anfangspunkt von Vautiers „*Fluxus*-Karriere“ betrachtet werden kann. Wie bereits erläutert, war Vautiers Teilnahme an der vom 23.10. bis 08.11.1962 in der *Gallery One* stattfindenden Ausstellung junger Künstler dem sie organisierenden und ebenfalls beteiligten Künstler Daniel Spoerri zu verdanken. Dieser hatte ihn angeregt, an der „Außenseiter-Messe“<sup>300</sup> teilzunehmen, die ihr Programm auf ihrer Einladungskarte wie folgt vorstellte (Abb. 87):

*„We make music which is not Music, poems that are not Poetry, paintings that are not Painting, but music that may fit poetry poetry that may fit paintings paintings that may fit ... something. something which gives us the chance to enjoy a happy, non-specialized fantasy“*<sup>301</sup>

Im Weiteren wird der Besucher aufgefordert, das „*Festival*“ „*auszuprobieren*“ und die teilnehmenden Künstler „vorgestellt“:

*„Robert Filliou, one-eyed good-for-nothing Huguenot*

---

<sup>299</sup> Vgl. Friedman, 1992, S. 12.

<sup>300</sup> Bezeichnend ist bereits die Titelgebung der Ausstellung: die Künstler sahen sich als nicht in die Gesellschaft „passend“ an und betrachteten die Präsentation ihrer Arbeiten in London als „Fair“, d.h. als „Messe“, nicht als „Ausstellung“.

<sup>301</sup> Abb. 87.

*Addi Kocpke, German professional revolutionist*  
*Gustav Metzger, escaped Jew*  
*Robin Page, Yukon lumberjack*  
*Benjamin Patterson, captured alive Negro*  
*Daniel Spoerri, Rumanian adventurer*  
*Per Olaf Ultvedt, the red-faced strongman from Sweden*  
*Ben Vauthier, God's broker*  
*Emmett Williams, the Pole with the elephant memory*<sup>302</sup>

Abgesehen von der Internationalität der Teilnehmer wurde das Londoner Publikum lediglich davon in Kenntnis gesetzt, dass in der Galerie etwas stattfinden würde, das sich als von selbsternannten Außenseitern produzierte Kunst versteht, doch was dies genau sein würde, konnte es sich durch diese Ankündigung noch nicht vorstellen. Die kurzen Umschreibungen der Akteure als „*Gottes Broker*“ oder „*Pole mit dem Elefantengedächtnis*“ verwirrten mehr, als dass sie erklärten. Der kleingedruckte letzte Absatz der Einladung gab zwar einen weiterführenden Hinweis auf eine Begleitveranstaltung, die im Institut für Zeitgenössische Kunst stattfinden sollte, doch stieß auch er wohl eher auf Verwunderung, als dass er einen Eindruck des Geplanten vermitteln konnte:

*„In conjunction with the Festival there will be a special evening at the Institute of Contemporary Arts in Dover Street at 8.15 on Wednesday, 24th October, which will include a 53 kilo poem by Robert Filliou, an Alphabet Symphony by Emmett Williams, a Paper Piece and The Triumph of Egg by Benjamin Patterson and a Do-it-yourself Chorale by Daniel Spoerri.“*<sup>303</sup>

Solche Arten von Gedichten, Symphonien und Stücken waren dem Londoner Publikum keineswegs bekannt. Waren ähnliche Konzerte und Vorführungen in den USA und in Deutschland zu dieser Zeit bereits mehrfach präsentiert worden, so war die Londoner „*Misfits Fair*“ für Großbritannien „*the first important manifestation in this country of the avant-garde „Happenings Movements“, which has swept America*“<sup>304</sup>. Eine Vorankündigung im Daily Express pries die Ausstellung an als „*the first exhibition in Britain of a zany, avant-garde art movement that has already swept America, Germany, and France.*“<sup>305</sup>

Die Beteiligungen der Künstler entsprachen folglich nicht der allgemein herrschenden Vorstellung des britischen Publikums von bildender Kunst: Der Kanadier Robin Page hatte

---

<sup>302</sup> Abb. 87.

<sup>303</sup> Ebd.

<sup>304</sup> Victor Musgrave, als Direktor der *Gallery One* Mitorganisator der *Misfits Fair* in „*Evening News*“, 16.10.1962.

beispielsweise Maschinen gebaut, die kaum definierbare Geräusche von sich gaben, wenn man sie trat; Robert Filliou führte Gedichte auf, bei denen er Fragen stellte und bei jeder Frage einen Stein von einem Koffer in einen anderen warf. Daniel Spoerri hatte einen den allgemein vorherrschenden Vorstellungen des Ausstellungsraumes als *White Cube* entgegengerichteten „*Dark Room*“ eingerichtet, durch den sich der Besucher seinen eigenen Weg durch nasse Schwämme und verdorbenes Gemüse bahnen musste, wenn er es nicht vorzog, gleich wieder rückwärts aus diesem zu fliehen.

Vautiers Beitrag bestand darin, dass er sich selbst als lebende Skulptur präsentierte. An seine Idee der vollkommenen und einzig „wahren“ Skulptur in der bildenden Kunst in Form der *Appropriation* lebender Menschen anschließend, erklärte sich Vautier selbst zum Kunstwerk, das es in der Galerie auszustellen galt. Er hatte beschlossen, die gesamte Dauer der Ausstellung im Schaufenster der Galerie als lebende Skulptur zu verbringen, „*en chair et en os*“<sup>306</sup> (Abb. 88-90). Dabei legte er Wert darauf, die ihm zugewiesenen drei Quadratmeter nicht zu verlassen, „*ni pour dormir, ni pour manger, ni pour quoi que ce soit.*“<sup>307</sup>

In seinem Werkverzeichnis führte Vautier seine Teilnahme an der Londoner Ausstellung unter der Bezeichnung „*Geste*“ auf und beschreibt sie wie folgt:

*„Moi Ben j'ai entièrement vécu 15 nuits et jours dans la vitrine de la Galery One à Londres à l'exposition des Misfits. Cela dans le cadre de Ma prise de conscience et de Ma prise de possession de la notion de Tout en tant qu'œuvre d'art. (1960).  
Je suis sculpture vivante et mobile en tous Mes instants et tous Mes gestes, à vendre: 250£. Tout ce que je touche et regarde est œuvre d'art...  
Je suis jaloux. Je veux faire ce qui n'a pas été fait. J'ai peur d'être un raté. Je veux tout. Je suis le Seul. Je pleure la nuit. Je hais les autres. Je crée tout. Je signe tout. Je suis Dieu créateur.  
Ben (1962).“<sup>308</sup>*

Besonders der letzte Abschnitt dieser Stellungnahme lässt die Radikalität von Vautiers Aktion nachvollziehen. Es handelt sich dabei um eine Mischung aus Größenwahn und der Konzeption des Künstlers als *alter Deus* auf der einen und Verletzbarkeit und Menschlichkeit auf der anderen Seite. Ebenso stilisiert sich Vautier selbst zum Außenseiter der Gesell-

---

<sup>305</sup> N.N., 1962 (The day I stumbled on Neti Neti), (Daily Express, 19.10.1962).

<sup>306</sup> N.N., 1962 (Le Niçois Ben s'est mis en cage à Londres), (AV 1962/62).

<sup>307</sup> Ebd.

<sup>308</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 70.

schaft.<sup>309</sup> Ganz deutlich wird hier die Fixierung Vautiers auf seine eigene Person, auf seine Rolle in der Kunstwelt sowie auf seine Gefühle und Meinungen. Er gibt zwar zu, dass er stets Zweifel an seinem eigenen Tun hat, bezeichnet sich aber schließlich doch provozierend als „Schöpfergott“. Diese Betonung der eigenen Person, seine exponierte Position im Schaufenster der Galerie und seine ständige Anwesenheit dort führten schnell dazu, dass Vautier als der „*most dedicated*“<sup>310</sup> der Künstler im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses stand. Zahlreiche Berichterstatter stellten seinen Beitrag in den Vordergrund ihrer Ausstellungsrezensionen. Im Folgenden können einige Ausschnitte dieser Artikel einen genaueren Eindruck vom Leben Vautiers in der Galerie geben:

*„Ben Vauthier ... has put a bed in the gallery window, and he will live and perhaps die there during the exhibition. This piece of living sculpture has surrounded himself with all manner of junk from the scramble of living rooms...“*<sup>311</sup>

*„I saw Ben Vauthier, who is apparently living in a cage at the gallery. ... With him in the cage were (apart from bed, table, chair and stove) a Teddy bear, a cold hot-water bottle, a bit and brace, a mincer and two glass eyes, both blue.“*<sup>312</sup>

*„In the window – behind a glass front covered with half-meaningful scribbles – one of the nine practitioners ... sits on a divan surrounded by rich bed-sitter bric-a-brac, haranguing the crows on art through a loudspeaker (moral: everything is art, even the artist).“*<sup>313</sup>

*„He is surrounded by a mass of everyday objects – gas cooker, television set, hand-drill – which he has signed and thus, he claims, made artistic.“*<sup>314</sup>

*„Ben said: ‚I shall be selling all sorts of things ... holes, dirty water, documents.‘“*<sup>315</sup>

*„Slightly irreverently, he is for sale, and may be purchased for £250. One isn't actually expected to hang him on the wall; but he does live, by night as well as by day, in the gallery's window. Passers-by may watch him looking at television, or (rarely) creating works of art with pill-induced vomit, or even listen to him lecture spectators on the aesthetics of ,total art.‘“*<sup>316</sup>

---

<sup>309</sup> Vgl. Kapitel A.1.2.1.

<sup>310</sup> N.N., 1962 (‚Misfits‘ Crown Cabbages and Things), (Stars and Stripes, 26.10.1962).

<sup>311</sup> Blakeston, 1962 (Fortnightly, 03.11.1962).

<sup>312</sup> N.N., 1962 (In the cage), (Daily Herald, 24.10.1962).

<sup>313</sup> Gosling, 1962 (The Observer Weekend Review, 28.10.1962).

<sup>314</sup> N.N., 1962 (‚Misfits‘ Crown Cabbages and Things), (Stars and Stripes, 26.10.1962).

<sup>315</sup> N.N., 1962 (The day I stumbled on Neti Neti), (Daily Express, 19.10.1962).

<sup>316</sup> Butcher, 1962 (The Guardian, 31.10.1962).

Die Zitate verdeutlichen, dass Vautier in der Galerie eine Kombination aus Kunst und Leben präsentierte. Auf der einen Seite umgab er sich mit Dingen des alltäglichen Lebens wie einem Bett, Tisch und Stuhl sowie einem Gaskocher und Nahrungsmitteln.<sup>317</sup> Andererseits ging er auf den Kontext, in dem er sich befand – den Galerieraum – ein, indem er per Lautsprecher seine Kunstauffassung erläuterte oder von Zeit zu Zeit Dinge signierte, sie damit zu seinen Werken erklärte und konsequenterweise auch zum Verkauf anbot.

Dass er auch sich selbst mit dem Preis von 250 britischen Pfund auszeichnete, verdeutlicht das allgemeine Verständnis von Kunst zu Beginn der 1960er Jahre. Das Publikum war gewöhnt, das Gesehene Werk auch kaufen zu können, wie auch George Butchers verwundertes Fazit der Ausstellung in seinem Artikel im *Guardian* vor Augen führt: „*An art exhibition with nothing to sell – or at least nothing anyone ever bought as art in the past.*“<sup>318</sup>

Daniel Spoerri erklärt dieses bewusst gegen den Kunstmarkt gerichtete Vorgehen, wenn er beschreibt: „*If you have a Picasso you just hang it on the wall and look at it. But who is Picasso? You don't know him!*“<sup>319</sup> Indem sich Vautier nun selbst zum kaufbaren Objekt machte, führte er den Warencharakter von Kunst vor Augen und zeigte, dass die Preisfindung zum einen eine kaum zu begründende, von vielen historischen, geografischen und soziologischen Umständen abhängige Beurteilung eines Kunstwerkes bedeutet und betonte wiederum, dass es wichtiger sei, das „wahre“ Leben zur Kunst zu erklären und den Kult um Künstler und ihre Objekte nicht weiter fort zu führen.<sup>320</sup>

Bereits die oben ausgewählten Zitate geben einen Eindruck von der Unterschiedlichkeit der öffentlichen Reaktionen. Zeigten sich einige Autoren den Ideen der jungen Künstler gegenüber aufgeschlossen, werteten andere die Ausstellung ab als „*whimsical publicity stunt*“<sup>321</sup>, „*painfully lacking in intellectual bite, clarity and economy. The message is confused and confusing*“<sup>322</sup>.

Ganz allgemein wurden die Künstler meist mit den Wiederbelebungen dadaistischen Gedankengutes in Verbindung gebracht, was wiederum positiv, da mutig und innovativ, oder negativ, da überholt und nicht zeitgemäß, ausgelegt wurde. Lediglich einen Effekt sprachen

---

<sup>317</sup> Eine detailliertere Rekonstruktion der ausgestellten Objekte ist lediglich anhand der wenigen erhaltenen Fotografien des Galerieraumes sowie anhand einer im Archiv des Künstlers befindlichen Skizze möglich (Abb. 91).

<sup>318</sup> Butcher, 1962 (The Guardian, 31.10.1962).

<sup>319</sup> N.N., 1962 (The day I stumbled on Neti Neti), (Daily Express, 19.10.1962).

<sup>320</sup> Ähnliche Ansätze finden sich 1961 bei Claes Oldenburgs „Store“ sowie im Jahr 1963 bei Gerhard Richters und Konrad Luegs Aktion „Leben mit Pop“ im Düsseldorfer Möbelhaus Berges.

<sup>321</sup> Mullins, 1962 (The Sunday Telegraph, 28.10.1962).

<sup>322</sup> Gosling, 1962 (The Observer Weekend Review, 28.10.1962).

chen der *Misfits Fair* allerdings auch die kritischsten Besucher nicht ab: den, dass sie unterhielt:

*„...the neo-Dadaists are abroad. Their first real outing in this country is now visible at Gallery One in a show entitled The Festival of Misfits. The word ‚show‘ is the right one. There are no real exhibits and the atmosphere is more like that of a fun-fair, offering (as a somewhat facetious and misleading handout asserts), the chance to enjoy a happy, non-specialised fantasy.“<sup>323</sup>*

Vautiers eigene Äußerungen bezüglich seiner Aktion führen vor Augen, dass es ihm trotz dieses unterhaltenden Faktors sehr wichtig war, seine Idee der Verschmelzung von Kunst und Leben kommuniziert zu wissen: *„Everything is art‘ he said, sitting on his bed. ‚There is nothing more beautiful than a hand-drill, nothing more pretty than a turning wheel. But people do not notice these things.‘“<sup>324</sup>*

Dass das Publikum diese Auffassung nicht immer teilte, nimmt Vautier hier bereits vorweg. Tatsächlich hielten viele Besucher die Ausstellung lediglich für einen Witz, wogegen Vautier konterte: *„This is a serious thing. It isn’t joke. If people take it as a joke it is their fault, not ours.“<sup>325</sup>* Somit geht er explizit dagegen an, als „Witzfigur“ verstanden zu werden, bleibt in seinem Erklärungsversuch jedoch ebenso knapp wie in vielen seiner Schriften: wer ihn nicht versteht, muss den Fehler bei sich selbst suchen!

Zusammenfassend ist zu betonen, dass sich die Ausstellung in der *Gallery One* das ehrgeizige Ziel gesetzt hatte, die in den USA und in Deutschland bereits bekannteren *Fluxus*-Künstler zu präsentieren und dem britischen Publikum eine neue Sichtweise auf Kunst vorzustellen. Dass sie in der Presse so breites Interesse fand, verdeutlicht, dass die Ideen der Künstler einen Bruch mit vorhandenen Vorstellungen von Kunst bedeuteten. Die *Misfits Fair*, die „Messe der Unpassenden“, ist demnach als sehr bedeutend für die Einführung von *Fluxus*-Gedankengut in Großbritannien zu beurteilen.

Für Vautier ganz persönlich stellte sie den Anfangspunkt seiner explizit im *Fluxus*-Kontext entstandenen Arbeiten dar. Durch sein Leben in der *Gallery One* war er in ständigem Kontakt mit den anderen dort ausstellenden Künstlern, die zum Teil wiederum bereits aktiv in der *Fluxus*-Bewegung in Erscheinung getreten waren. An dieser Stelle ist vor allem Emmett Williams zu nennen, der im September 1962 am bereits erwähnten ersten *Fluxus*-

---

<sup>323</sup> Gosling, 1962 (The Observer Weekend Review, 28.10.1962).

<sup>324</sup> N.N., 1962 (Mayfair’s Misfit Gallery), (Daily Express, 25.10.1962).

<sup>325</sup> N.N., 1962 (In the cage), (Daily Herald, 24.10.1962).

Festival in Wiesbaden teilgenommen hatte und in gutem Kontakt zu La Monte Young und George Maciunas stand. Letzterer hielt sich in dieser Zeit häufig in Europa auf, um hier sein angestrebtes Netzwerk zwischen den *Fluxus*-Künstlern auszubauen und nicht zuletzt auch, um diversen Schuldnern aus seiner amerikanischen Heimat aus dem Weg gehen zu können. Vautier berichtet in seiner Biografie, Maciunas in London getroffen zu haben: „*J’y fais la rencontre de George Maciunas qui me parle de Fluxus et m’invite à rejoindre le groupe.*“<sup>326</sup>

Die Teilnahme an der *Misfits Fair* im Januar 1962 bedeutete für Vautier folglich eine Festigung internationaler Kontakte und eine immens bedeutsame Erweiterung seines künstlerischen Horizontes. Maciunas warb ihn als Mitglied der *Fluxus*-Bewegung und brachte ihn in Kontakt mit Künstlern wie George Brecht, Al Hansen, John Cage u.a.<sup>327</sup>

Überwältigt von diesen vielen neuen Eindrücken und Begegnungen schrieb Vautier noch aus London einen langen Brief an die Redaktion einer Niçois Lokalzeitung, damit diese die Ausstellung auch der Kunstszene in Vautiers Heimatstadt nahe bringen konnte. Der daraus hervorgegangene Artikel beschrieb zum einen so eingehend wie aus der Ferne möglich die Aktion Vautiers und schloss mit dem Fazit: „*Les Anglais, affirme-t-on, s’amusent beaucoup sous leur carapace de flegme, de cette version de l’art selon un néo-réalisme inattendu.*“<sup>328</sup>

Dass Vautier die südfranzösische Presse über die Ausstellung informierte, verdeutlicht wiederum die große Bedeutung, die er ihr sowohl für die Verbreitung der *Fluxus*-Ideen als auch für seine ganz persönliche Position innerhalb dieser Bewegung beimaß. Da über seine ungewöhnliche und spektakuläre künstlerische Aktion in allen namhaften britischen Zeitungen berichtet worden war, hatte es Vautier geschafft, sich bei seiner ersten internationalen Ausstellungsteilnahme bereits einen „Namen“ zu machen. Noch wichtiger war für ihn aber die Erfahrung, im Rahmen der Ausstellung zum ersten Mal auf eine Reihe von Künstlern treffen zu können, deren Ideen den seinen so ähnlich waren, dass ihm zwar einerseits bewusst wurde, dass er mit seiner Position nicht so „neu“ war, wie er es bis dahin vermutet hatte, sich ihm jedoch durch diese Erkenntnis auch gleichzeitig die Möglichkeit eröffnete, die *Fluxus*-Ideen als erster in seine Heimat zu überführen und dort, von Maciunas dazu auserkoren, den Standort für „*Fluxus-Süd*“ zu bilden.

---

<sup>326</sup> Vautier, 1997 (*Ma vie*) S. 17ff.

<sup>327</sup> Auch der Journalist David Briers wurde nach eigener Angabe durch einen der zahlreichen Artikel, die Vautiers Teilnahme an der Ausstellung in den Mittelpunkt stellten, auf das Werk des Künstlers aufmerksam (vgl. Briers, 1972, S. 25).

<sup>328</sup> N.N., 1962 (*Le Niçois Ben s’est mis en cage à Londres*).

Spätestens seit der Teilnahme an der *Misfits Fair* und der Weiterentwicklung seiner dort gewonnenen Erfahrungen kann somit über die Zuordnung Vautiers zu den *Fluxus*-Künstlern allgemeiner Konsens bestehen. Mara Brackmann bezeichnete ihn sogar als „Zentralfigur der zeitgenössischen französischen Kunst sowie der internationalen *Fluxus*-Bewegung“<sup>329</sup>. Dass diese Charakterisierung durchaus gerechtfertigt ist, zeigt sich an der großen Zahl von *Fluxus*-Events und -Festivals, die Vautier ab 1963 organisierte, an denen er selbst maßgeblich teilnahm und von denen die wichtigsten im Folgenden näher zu betrachten sind.

### 2.3.3.2 Das erste „Fluxus-Festival“ in Nizza, Hôtel Scribe, 25.07. - 03.08.1963

Beflügelt von den Eindrücken, die er in London gewonnen hatte, und gewillt, Maciunas' *Fluxus*-Süd-Standort schnellstmöglich auf- und auszubauen, entwickelte Vautier, in seine Heimat zurückgekehrt, bereits im November und Dezember des Jahres 1962 verschiedene Überlegungen für Theaterstücke, die seinen früheren *Gestes* noch sehr nahe stehen, sich jedoch dadurch als erste *Fluxus*-Arbeiten auszeichnen, dass sie primär für eine Aufführung auf einer Bühne gedacht waren und die Reaktionen der Betrachter bedeutsam wurden.

Seine Ideen für Theaterwerke verschickte er in Form von mit Gedichten und Zeichnungen angereicherten kleinen Publikationen an seine Freunde und andere Kunstinteressierte.<sup>330</sup> Zur Aufführung brachte er sie zunächst in kleineren Aktionen auf der *Promenade des Anglais* in Nizza, wo er sich beispielsweise auf einen Stuhl setzte und ein Plakat mit der Aufschrift „*Regardez moi cela suffit*“ auf dem Schoß hielt (Abb. 79). Mit dieser *Geste* manifestierte er seinen Standpunkt der „*Art Total*“, der Idee, dass „Alles“ Kunst sei, auch und vor allem das einfache Leben, die Existenz an sich.<sup>331</sup>

Nicht zuletzt als Forum für diese eigenen Stücke bemühte sich Vautier bereits im Sommer des Folgejahres darum, ein erstes, mehrtägiges *Fluxus*-Festival in Nizza zu organisieren. Seinen Höhepunkt sollte am Abend des 27. Juli eine Aufführung verschiedener Theater- und Musikstücke bilden, die durch vielfältige „*Actions de Rue*“ an den Tagen davor und danach begleitet werden sollte. Diese älteste Form des Theaters, das „Straßentheater“, die

---

<sup>329</sup> Brackmann, 2000, S. 7

<sup>330</sup> Hierbei handelt es sich um die sogenannte „*Mail Art*“, die in *Fluxus*-Kreisen sehr häufig praktiziert wurde.

<sup>331</sup> In einem Interview von 1984/85 bezeichnete Vautier diese Aktion bzw. ihre spätere Wiederaufführung im Rahmen einer Gruppenausstellung als „*magouille*“, da er bereits damals nichts anderes wollte, „*qu'on fasse attention à moi.*“ (Chalumeau, 1984/85, S. 10).

bereits durch das Agitproptheater zur Mitte der 1920er Jahre zu politischen Zwecken wieder belebt worden war, machten sich die Künstler der 1960er Jahre zu Nutze, um mit ihrer Kunst möglichst nah am täglichen Leben ihres Publikums zu sein. Die oben erwähnte *Promenade des Anglais*, die lange, stark frequentierte Uferpromenade Nizzas, bot Vautier hierfür die passende „Bühne“.

Der Autobiografie Vautiers lässt sich eine knappe Rekonstruktion der Vorbereitungen zur Soirée entnehmen:

*„Je désire louer le Casino mais étant donné que j’ai aussi fait courir le bruit d’un dynamitage de piano qui aurait lieu sur scène, la direction refuse à la dernière minute de louer la salle. Alors le concert aura lieu à l’Hôtel Scribe.“*<sup>332</sup>

Aus der Beschreibung sind zwei interessante Aspekte zu ersehen. Zum ersten wendete sich Vautier zunächst an das noble Hotel *Casino* an der *Promenade des Anglais*, einem der wichtigsten Treffpunkte der wohlhabenden Oberschicht an der Côte d’Azur, um dort sein Festival durchführen zu können. Diese Auswahl verdeutlicht Vautiers Absicht, mit den unorthodoxen Kunst-Aktionen besonders die konservativ orientierten Teile der Gesellschaft zu erreichen, welche zu Beginn der 1960er Jahre am stärksten in die Kunstszene involviert waren. Zum anderen führt Vautiers Aussage vor Augen, dass er im Vorfeld der Veranstaltung versuchte, diese intensiv zu bewerben, indem er verbreitete, im Rahmen des Festivals solle ein Klavier zerstört werden.<sup>333</sup> Leider haben sich über die Art der Verbreitung dieser Mitteilung keinerlei konkrete Dokumente in Form von Presseartikeln oder Einladungslisten erhalten, jedoch ergibt sich aus dem hohen Stellenwert, den Vautiers *Laboratoire* 32 mittlerweile in der lokalen Kunstszene erreicht hatte, dass er vor allem hier auf sein Vorhaben aufmerksam gemacht haben muss. So haben sich einige hier aufgehängte Werbeplakate erhalten, denen Hinweise zu entnehmen waren wie:

*„Fluxus – Recherche d’une nouvelle création musicale et théâtrale“* (Abb. 92)

oder:

---

<sup>332</sup> Vautier, 1997 (*Ma vie*), S. 19.

<sup>333</sup> Dass die Künstler ein Klavier zerstören wollten, erklärt sich daraus, dass sie es als ein Symbol bildungsbürgerlicher Kultur verstanden, gegen die sie vorgehen und die sie schockieren wollten.

*„Ben signe Nice œuvre d’art ouverte – Certificats d’Authenticité délivrés durant l’Evènement Mondial au Nouveau Casino le 27 Juillet 1963 et vente de terre Niçoise au Mont-Alban, après le spectacle.“<sup>334</sup> (Abb. 93).*

Neben den Texten fügte Vautier auf einigen Plakaten ein auf dem Kopf stehendes Strichmännchen ein, was – wie die abstrus erscheinende Ankündigung des zuletzt zitierten Plakates – vorwegnehmen sollte, dass das Ereignis die Kunstszene auf den Kopf stellen würde.

Da Vautier auch, wie sein Brief von der Londoner *Misfits Fair* es bereits gezeigt hat, in Kontakt mit der lokalen Presse stand, ist zu vermuten, dass er über die Vorankündigungen in Plakatform hinaus auch diese Möglichkeit der Bewerbung genutzt hat. Anzeigen aus dieser Zeit sind leider nicht erhalten.

Dass der Inhaber des *Casino* von der vorgesehenen Zerstörung eines Klaviers gehört hatte und aufgrund dessen die Reservierung stornierte, offenbart die Situation der lokalen Kunstszene. Die neuen Kunstaktionen, deren spektakulär-revolutionärer Aspekt aus heutiger Sicht eher harmlos und kaum mehr nachvollziehbar erscheint, wurden mit großem Misstrauen beobachtet und die Hotelleitung wollte nicht das Risiko eingehen, mit derlei Veranstaltungen in Verbindung gebracht zu werden. Dass doch offensichtlich blinde Zerstörungswut als Kunst angesehen werden sollte, verstand man als Provokation, und von einer Neugier gegenüber den zeitgenössischen Kunsttendenzen kann nicht gesprochen werden.

Wie der Ausschnitt aus Vautiers Biografie bereits angedeutet hat, erfolgte die Absage des *Casino* erst sehr kurz vor dem Beginn der Veranstaltungen. Dies geht auch aus der Einladung zum Festival hervor, auf der als Veranstaltungsort für den 27. Juli 1963 noch das *Casino* angegeben wurde (Abb. 94). Hierhin wurde für 21h eingeladen:

*„A ASSISTER A L’EVENEMENT MONDIAL [...] DANS LE CADRE DU FESTIVAL D’ART TOTAL et du COMPORTEMENT, ORGANISE PAR BEN, AVEC LA PARTICIPATION de FLUXUS“<sup>335</sup>.*

Die Bezeichnung des Festivals als „*Evenement Mondial*“ sollte zum einen die Aufmerksamkeit und die Neugier der Eingeladenen verstärken, wurde aber vermeintlich auch ge-

---

<sup>334</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 76.

<sup>335</sup> Abb. 94.

rechtfertigt durch die Internationalität der beteiligten Künstler, die im Weiteren mit ihren jeweiligen Beiträgen aufgeführt wurden:

|   |                        |
|---|------------------------|
| „ , <i>LUMIERE</i> ‘ <i>Pièce</i>   | <i>Georges BRECHT</i>  |
| , <i>MUSIQUE EN TRAVAILLANT</i>   | <i>K O P E K E</i>     |
| , <i>PIECE POUR PIANO</i>   | <i>MONTE YOUNG</i>     |
| , <i>BEN SE PEINDRA DE TOUTES LES COULEURS</i>                                    |                        |
| , <i>REVELATIONS SUR L’AFFAIRE PROFUMOS</i>                                       | <i>P I E T R O</i>     |
| , <i>DISTRIBUTION D’OBJETS MOUILLES</i>   |                        |
| <i>PENDANT LA REPRESENTATION.</i>   | <i>B E N</i>           |
| , <i>PIECE POUR PIANO</i>   | <i>M A C I U N A S</i> |
| , <i>PIECE POUR PAPIER</i>  | <i>Ben Patterson</i>   |
| , <i>BAGARRES, INSULTES</i>   | <i>B E N</i>           |
| , <i>POT- POT.</i>  | <i>F I L L I O U</i>   |
| , <i>DEPAQUETAGE</i>  | <i>C H R I S T O</i>   |
| , <i>HOMMAGE à l’ALLEMAGNE</i>  | <i>S P O E R I</i>     |
| , <i>VOMMISSURES</i>  | <i>B E N</i>           |
| <i>Etc.... Etc.....</i>   |                        |
| <i>A la sortie un autocar sera mis à la disposition du public et <u>ARMAN</u></i> |                        |
| <i>présentera un dynamitage et <u>BEN</u> un concert Boeing“<sup>336</sup></i>    |                        |

Vautier wies jedoch nicht darauf hin, dass die Stücke der bekannten *Fluxus*-Künstler lediglich von jungen, unbekannteren Künstlern wie Serge Oldenbourg, Erébo oder ihn selbst interpretiert wurden. Lediglich George Maciunas brachte sein Stück selbst zur Aufführung, und mit ihm war es Vautier gelungen, den wichtigsten Vertreter der *Fluxus*-Bewegung nach Nizza zu bringen.

Der letzte Satz der Anzeige führt vor Augen, dass dem Publikum neben der angekündigten Zerstörung eines Klaviers auch weitere spektakuläre Inszenierungen geboten werden sollten. Hiervon abgesehen war das Programm vor allem bestimmt durch die konsequente Weiterführung von Vautiers Arbeiten vor seiner Begegnung mit *Fluxus* in London in Form seiner *Gestes* wie den „*Vomissures*“ oder den „*Bagarres, insultes*“.

Am Abend des 27. Juli 1963 fand alternativ zum Nobelhotel *Casino* im aufgeschlosseneren *Hôtel Scribe* als Höhepunkt des Festivals eine Aufführung verschiedenster Theater- und Musikstücke statt, die dem Niçoiser Publikum einen ersten repräsentativen Eindruck von der Kunst der zeitgenössischen *Fluxus*-Bewegung vermitteln sollte. Vautier beschreibt das Ziel des Abends in seinem Werkverzeichnis als „*recherche d’un nouveau langage et choc théâtral*“<sup>337</sup>.

---

<sup>336</sup> Abb. 94.

<sup>337</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 76.

Ein Foto aus dem Archiv Vautiers zeigt beispielsweise den Künstler selbst, wie er gerade von George Maciunas von oben bis unten mit Wolle umwickelt wird (Abb. 95). Im Hintergrund erkennt man einige Besucher des Spektakels, die das Geschehen mit verständnisloser Miene verfolgen. Man vermag anhand der Aufnahme nicht mehr zu beurteilen, ob die Aktion „schockierte“ oder belustigte, doch dass sie eher skeptisch betrachtet wurde, wird offensichtlich. Vautier äußert sich heute zu diesen frühen Aktionen kaum noch; er bewertet sie zwar als großen Spaß und gute Kunst, vermag allerdings keinerlei Einzelheiten hinsichtlich der Besucherreaktionen oder des genauen Ablaufs der Veranstaltungen zu geben. Was er betont ist, dass die Besucher für den Abend Eintritt gezahlt hatten und es keine Beschwerden darüber gegeben habe.<sup>338</sup>

Am Abend der Soirée gründete Vautier mit den teilnehmenden Akteuren die Gruppe des „*Théâtre Total*“, die in den Tagen vom 25. Juli bis zum 03. August an verschiedenen Schauplätzen in Nizza ihre Stücke zur Aufführung brachte. Bei diesen Straßenaktionen lassen sich direktere Publikumsreaktionen erkennen.

Am ersten Veranstaltungstag signierte Vautier auf dem Niçoiser Flohmarkt „*tout objet acheté car ‚Ben sous Duchamp‘ égale Duchamp sous Ben.*“<sup>339</sup> Die Besucher des Flohmarktes wurden dazu aufgefordert, Vautier die von ihnen dort erstandenen Objekte zur Signatur vorzulegen, auf dass dieser sie zu Kunstwerken deklarierte. Wie von Vautier selbst so formuliert, handelte es sich bei diesen *Appropriations* vermeintlich um Nachahmungen Duchamps, doch diesen Einwand kehrt Vautier einfach um, indem er sagt, dass gerade diese Einsicht Vautier über Duchamp stelle.

Eine Fotografie der Aktion veranschaulicht die Absurdität der Szene (Abb. 96): Vautier, im vornehmen Jackett, mit Fliege und Hut bekleidet, signiert, an einem eigens aufgebauten Tisch neben diversen chaotisch erscheinenden Flohmarktständen sitzend, einen Gegenstand, den ihm augenscheinlich eine einfach gekleidete, vor Vautiers Pult stehende Frau gereicht hat. Zu erkennen ist auch ein auf dem Tisch liegender Stempel mit zugehörigem Stempelkissen, der auf die Formalität der durchgeführten Aktion schließen lässt, wenn dem Gesicht der auf ihr Kunstwerk wartenden Flohmarktbesucherin auch eine gewisse Belustigung zu entnehmen ist.

Wie anhand der Darstellung seiner Londoner Ausstellungsteilnahme bereits herausgearbeitet wurde, verfolgte Vautier mit den frühen Aktionen stets ein ernsthaftes Ziel und wollte eine bestimmte Botschaft transportieren. Mochte der Rahmen hierfür auch noch so ironisch

---

<sup>338</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xxxiiif.

und lächerlich wirken, so betont Vautier noch heute die Ernsthaftigkeit seiner damaligen Kunstaktionen.<sup>340</sup> Nicht zuletzt handelt es sich bei der Bekleidung Vautiers um eine Ironisierung der Erwartungshaltung, mit der das Publikum an den Künstler herantrat.

An den folgenden Tagen verwirklichte Vautier weitere *Gestes* wie „*Traverser le port de Nice à la nage en tant qu'œuvre d'art*“, er stellte seine lebenden Skulpturen auf der *Promenade des Anglais* aus und eignete sich zusätzlich jeden an, der an seinem „*Centre d'Art Total*“, wie er das *Laboratoire 32* zu dieser Zeit nannte, vorbeiging als seine lebende Skulptur und beschenkte ihn mit einer Flasche *Coca-Cola* und einer Schallplatte.<sup>341</sup>

Die durchgeführten Aktionen nehmen allesamt Bezug auf die Idee Vautiers, dass „*Alles*“ als Kunst zu betrachten sei, auch und vor allem das Leben selbst. Ganz alltägliche Handlungen erklärte er zu Kunstwerken und bemühte sich stets, diese auch als solche zu legitimieren. So verteilte er beispielsweise an die Anwesenden nach seiner Hafendurchschwimmung Zertifikate, dass sie seiner *Geste* beigewohnt hatten.<sup>342</sup> Auch denjenigen, die im Laufe des Festivals zum *Centre d'Art Total* kamen, um Vautier dort als lebendes Kunstwerk, als „*Dieu créateur de Tout*“<sup>343</sup>, zu bewundern, stellte er gegen eine Gebühr von 10 FF Anwesenheitszertifikate aus.

Die Fotografien der verschiedenen Spektakel zeigen stets große Menschenmengen, die sich schaulustig um das Geschehen versammelten. Vautiers Frau Annie zufolge dauerte es meist keine fünf Minuten, bis sich Mensentrauben um die Kunstvorführungen gebildet hatten.<sup>344</sup> Den Gesichtern des Publikums sind Reaktionen zu entnehmen, die von überraschter Ungläubigkeit über neugieriges Interesse bis hin zu offensichtlicher Belustigung reichen. Es wird ganz deutlich, dass die Niçois-Öffentlichkeit durch das *Fluxus*-Festival erstmalig mit Kunstformen konfrontiert wurde, die ihr überaus fremd waren.

---

<sup>339</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 76.

<sup>340</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. viii.

<sup>341</sup> Vgl. Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 76f.

<sup>342</sup> Mit dieser Vorgehensweise erinnert Vautier wiederum an die Kunst Marcel Duchamps sowie an die Zertifizierung der Übergaben von „*zones de sensibilité picturale immatérielle*“ bei Yves Klein.

<sup>343</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 77.

<sup>344</sup> Eine Beschreibung der Publikumsreaktionen einer vergleichbaren Straßenaktion von Vautier in Maubeuge bietet genauere Angaben: „*Un cyclomotoriste qui avait eu le temps de passer, s'était arrêté net. Héberlué! Une voiture arriva, qui stoppa elle aussi et son chauffeur passa aussitôt la tête par la vitre, écarquillant les yeux comme un homme qui sortirait de son lit. Une seconde voiture vint marquer l'arrêt puis une troisième. Dans l'autre sens, d'autres véhicules apparurent en grand nombre. Sur les trottoirs, des piétons s'étaient immobilisés, médusés par l'expérience.*“ Henry, 1964.

Mögen die meisten Vorführungen allenfalls ein verächtliches Lächeln hervorgerufen haben, so ging Vautier doch mit einer Aktion bis an ethische Grenzen heran. Da zum Leben auch der Tod gehört, erklärte Vautier im Vorfeld des Festivals nämlich auch, *„toute personne qui mourra à Nice entre le 27 juillet et le 4 août sera considérée comme créant une œuvre d’art à Ben.“*<sup>345</sup> Auch hierbei ist noch einmal zu betonen, dass es keinesfalls die Absicht Vautiers war, sich über sich selbst, andere oder die zeitgenössische Kunst an sich lustig zu machen, sondern dass es für ihn eine logische Konsequenz seines Anspruches von Totalität in der Kunst und gleichzeitig dem Streben nach „Neuem“ und noch nicht Dagewesenem bedeutete, auch den Tod als Teil des Lebens zum Kunstwerk zu erklären.

Den Abschluss der ersten Niçoiser *Fluxus*-Tage bildete schließlich der Abend des 03. August 1963, an dem sich Vautier und Maciunas in der Bar *„Ballon d’Alsace“* einfanden. Hier erklärte Vautier seine Forderungen der *Art Total* und der *„Art du comportement“*, Maciunas nahm Stellung zu seiner Idee der *„Anti-Art“*. Zwar gab es auch an diesem Abend kurze Musikeinlagen, beispielsweise sang Vautier *„l’Idole des jeunes“*, doch wurde der Schwerpunkt auf die diskursive Erklärung der vorangegangenen Geschehnisse gesetzt, was erneut die ernste Absicht der Künstler verdeutlicht. Nachdem sie die Stadt einige Tage lang in Unruhe versetzt hatten, unternahmen sie abschließend ganz explizit den Versuch, ihre künstlerischen Positionen zu erläutern und ihre Ideen zu vermitteln.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Vautiers Organisation des ersten Niçoiser *Fluxus*-Festivals einen Anfangspunkt der französischen *Fluxus*-Bewegung markiert. Er hatte der Stadt Stücke von Künstlern präsentiert, deren Positionen sie unter anderen Umständen kaum kennen gelernt hätte. Durch seine führende Rolle in der Kunstszene Nizzas setzte Vautier zudem einen bedeutenden Orientierungspunkt für junge Künstler, indem er sie mit den internationalen Ideen zeitgenössischer Kunst vertraut machte. In diesem Zusammenhang verweist auch Marcel Alocco auf die zentrale Stellung, die Vautier spätestens durch die Organisation dieses ersten Niçoiser *Fluxus*-Festivals für die dortige Kunstszene einnahm: *„Le groupe niçois sera presque entièrement tributaire des activités de Ben“*<sup>346</sup>

---

<sup>345</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 77.

<sup>346</sup> Alocco, 1995, S. 21.

### 2.3.3.3 Die Weiterführung der Fluxus-Ideen nach 1963 in Nizza und auf internationaler Ebene

Nach dem *Fluxus*-Festival in Nizza stellte das *Laboratoire 32*, nun unter dem Namen *Centre d'Art Total*, den bedeutendsten Schauplatz für Vautiers weitere künstlerische Aktionen dar. Hier trafen sich die Mitglieder des „*Théâtre Total*“, um neue Stücke zu entwickeln und aufzuführen, und unmittelbar nach dem ersten *Fluxus*-Festival rief Vautier hier seine so genannten „*Crises et Depressions nerveuses*“ aus, Aktionen, bei denen er den Besuchern seine Krise als Künstler vermitteln wollte. Er plakatierte zu diesem Zweck die gesamten Schaufenster des *Magasins* mit Plakaten, die unübersehbar auf die „*crise chez Ben*“ aufmerksam machten (Abb. 97 und 98). Auf diese Weise integrierte Vautier die Schattenseiten des Künstlerdaseins, den stetigen Anspruch der Kreativität und den Innovationsdruck, in sein Kunstschaffen. Diese Vorgehensweise spielt für sein Œuvre ab diesem Zeitpunkt stets eine grundlegende Rolle. Nach heutiger Aussage wollte er damals allerdings lediglich auf seinen Laden aufmerksam machen:

*„[...] my idea was, to mix up art and selling. So I used to announce, that I would do a ‚nervous depression‘, which was false. [...] I was on a bicycle shouting and at the same time we crossed the street under clothes and we did street pieces in front of my shop. And we did that every Saturday or every two or three Saturdays and we enjoyed it, it was funny. [...] We were afraid of the police, but not too much.“<sup>347</sup>*

Stets auf der Suche nach dem „Neuen“ in der Kunst, sah sich Vautier durch die *Art Total* vor eine neue Herausforderung gestellt, da er durch die immer radikalere Erweiterung des Kunstbegriffs das Ende der „klassischen“ Kunstformen Malerei und Plastik bzw. Skulptur voraussah. Da nach Maciunas nun sogar auch das „Nicht-Kunst-Machen“, die „*Anti-Art*“, zum Kunstwerk geworden war, verlagerte Vautier den Schwerpunkt seiner Arbeit in den Folgejahren zunehmend von objekthaften hin zu performativen Kunstformen wie der Musik und dem Theater, da er hier noch das größte Potential von „Neuheit“ sah, und entfernte sich somit immer mehr von seinen ersten noch malerisch orientierten künstlerischen Experimenten.

Seine Aktivität im *Fluxus*-Kreis bedeutete jedoch keineswegs einen völligen Bruch mit seinen früheren Arbeiten, führt man sich vor Augen, dass sie im Grunde nur eine Weiterführung seiner in den *Gestes* aufkeimenden Idee, eine Handlung als Kunst zu deklarieren, bedeutete. Sie führte ihn vielmehr im Sinne Umberto Ecos immer weiter an eine völlige

---

<sup>347</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. xxxiv.

Auflösung von Gattungsgrenzen heran<sup>348</sup> und bot ihm nicht zuletzt die Möglichkeit, seine Position als Künstler in der Öffentlichkeit repräsentativer zu vertreten, als es ohne die *Fluxus*-Kontakte möglich gewesen war.

In den ersten Monaten des Jahres 1964 fanden vor diesem Hintergrund weitere für Vautier wichtige *Fluxus*-Ereignisse statt: In Nizza organisierte er diese unter der Bezeichnung „*Théâtre Total*“ selbst, doch kann ihre öffentliche Bedeutung nicht als so groß betrachtet werden wie die des Juli-Festivals. Die aufgeführten Stücke wurden ebenfalls durch die Ensemblemitglieder des „*Théâtre Total*“, junge Niçois-er Künstler wie Erébo, Serge Oldenbourg (Serge III) oder Pontani, interpretiert.<sup>349</sup> Da Vautier mittlerweile in Nizza für seine unorthodoxen Aktionen bekannt war, stießen seine weiteren Veranstaltungen nicht mehr auf ganz so viel Verwunderung, doch wenn die öffentliche Wirkung auch nicht mehr so intensiv war, beschäftigte die Vorbereitung der *Fluxus*-Konzerte in verschiedenen Niçois-er Theatern Vautier in den Folgejahren immer mehr und stärkte weiterhin seine Rolle als führender Vertreter der *Fluxus*-Ideen in Südfrankreich. Als „*Mail Art*“ verschickte er unzählige Flugblätter, Artikel und Zeitschriften, in denen er seine Überlegungen zur „Totalen Kunst“ verbreitete und seine Meinung zu allem und jedem veröffentlichte (Abb. 99 und 100).<sup>350</sup>

Die Internationalität der Bewegung brachte vor allem mit sich, dass sich Vautier immer häufiger aus seinem Niçois-er Umfeld löste, um auch in anderen Ländern an *Fluxus*-Veranstaltungen teilnehmen zu können. So bildete nach dem *Fluxus*-Festival im Juli 1963 seine Teilnahme am New Yorker „*Festival Fluxus*“ im April 1964 einen weiteren wichtigen Punkt in der Entwicklung seiner künstlerischen Laufbahn.

Mittlerweile ein fester Bestandpunkt der *Fluxus*-Bewegung geworden, wurde Vautier von George Maciunas auch dazu eingeladen, an einigen *Fluxus*-Aufführungen in dessen Heimat New York teilzunehmen. Sein größtes Interesse, dieser Aufforderung nachzukommen, offenbart ein Zitat Vautiers:

*„I met him [Maciunas] in London and there, he talked to me about a person called George Brecht. Because I talked to him about the limits of art and I told him, the limits of art are Yves Klein, the limits of art are Manzoni, the li-*

---

<sup>348</sup> Vgl. Eco, 1962.

<sup>349</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. vi und xxxiv.

<sup>350</sup> Vgl. beispielsweise Vautier, 1963 (Tout); Vautier, 1967 (Fourre Tout); Vautier, 1970 (AA Revue) oder seine in unregelmäßigen Abständen von ihm selbst publizierten und in Nizza verkauften Schriften „J’aime et j’attaque“ (Vautier, 1967. (J’aime et j’attaque)) oder „Ben doute de Tout“ (Vautier, o.J. (Ben doute de tout)).

*mits of art are Duchamp. And he said: ‚No, the limits of art are George Brecht!‘. And I said: ‚But who is George Brecht?‘. He said: ‚He is a man who can drink a glass of water, and says ‚It’s a work of art!‘. So I said: ‚What is that?‘. And he said: ‚That is event!‘. Event! So I wrote down the word ‚event‘ and he said: ‚That is better than happening, because happening is only theatre. And it’s not new, because it is a variation of theatrical mood. When event is a rupture in art. A very limit, exit, entrance, blink, things like that.‘ So I said: ‚That’s very important, I must go to New York to meet George Brecht. To tell him. To do something, because he is too great. For me.‘. And then, I went to New York in ‘64.‘<sup>351</sup>*

Da Vautier bereits seit seiner Begegnung mit Maciunas bei der Londoner *Misfits Fair* sehr daran interessiert war, die Bekanntschaft George Brechts zu machen, der zu dieser Zeit ebenfalls in New York lebte und arbeitete, reiste er im April des Jahres 1964 erstmals in die Vereinigten Staaten.

Die dortige Stimmung war zu dieser Zeit durch die immer größer werdenden Konflikte zwischen den einzelnen *Fluxus*-Künstlern geprägt, die in den starren Auffassungen Maciunas’ begründet lagen. Dick Higgins und Jackson MacLow wandten sich nach einem Konzert des von ihnen hoch geschätzten, von Maciunas aber für zu „imperialistisch-konservativen“ deutschen Komponisten Karl-Heinz Stockhausen am 29.04.1964 in der Judson Hall schließlich ganz von Maciunas ab und spalteten die *Fluxus*-Bewegung in dessen Anhänger (v.a. Henry Flynt und Takako Saito) und seine Gegner.

Als von Maciunas zum „Ko-Vorsitzenden von *Fluxus für Europa*“<sup>352</sup> Auserwählter war Vautiers Position in diesem Konflikt klar auf Seiten des Litauers definiert, doch muss im Folgenden stets bedacht werden, dass Vautier New York zu einer Zeit besuchte, in der die *Fluxus*-Bewegung sich in einer grundlegenden Umbruchsituation befand.

In New York beteiligte sich Vautier an verschiedenen Theater-Abenden, bei denen er seine Stücke „*I am the greatest*“, „*Attachage*“ und „*I did not kill G. Brecht*“ aufführte.<sup>353</sup> Ihr genauer Ablauf ist nicht mehr nachzuvollziehen, generell gibt es kaum Dokumente von Vautiers New-York-Reise, doch handelte es sich dabei Vautier zufolge um für ihn zu die-

---

<sup>351</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. vf. – Brackmann behauptet, es sei Maciunas gewesen, der Vautier nach London einlud: „Auf der Suche nach der extremen Kunst stieß Vautier 1962 auf Fluxus, als er von George Maciunas zum ‚Festival of Misfits‘ in London eingeladen wurde. Dort erklärte Vautier ‚tout est art – alles ist Kunst, Leben ist Kunst, Kunst ist Leben. Da seiner Überzeugung nach, Kunst schon in der Absicht ein Kunstwerk zu schaffen besteht, wollte er sein Leben zu einem Kunstwerk machen.“ (Brackmann, 2000, S. 6f). Vautier bestätigt jedoch, dass es Spoerri gewesen sei (vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xxxiv).

<sup>352</sup> Schillings, 1978, S. 98.

<sup>353</sup> AV 1964/23.

ser Zeit charakteristische Theaterstücke, bei denen er seine eigene Person in den Mittelpunkt stellte. Wie er es beispielsweise bei „*Regardez moi cela suffit*“ auf der *Promenade des Anglais* in Nizza getan hatte, so setzte er sich auch bei „*I am the greatest*“ mit einer eben diese Aufschrift tragenden Papp-Tafel vor sein Publikum und präsentierte sich auf diese Weise als sein eigenes Kunstwerk (Abb. 101).

Neben den Theaterstücken führte Vautier gemeinsam mit Alison Knowles auch einige seiner „*Actions de Rue*“ auf. Hierbei ließ er sich unter anderem von Knowles mit Wolle umwickeln und an den ihn umgebenden Säulen und Treppen fixieren, während er auf einem Stuhl auf dem Bürgersteig der Canal Street saß (Abb. 102). In einer anderen Aktion ließ sich Vautier von Knowles mit verbundenen Augen durch die Straßen führen (Abb. 103). Beide Performances vermitteln das Bild des ausgelieferten Künstlers, der entweder daran gehindert wird, sich zu bewegen oder nichts sehend auf die Hilfe anderer angewiesen ist. Hieraus eine gesellschaftskritische Aussage schließen zu wollen, erscheint für Vautiers frühe Arbeiten zu politisch, ruft man sich vor Augen, dass ihn zu dieser Zeit noch sehr kunstimmanente Diskurse beschäftigten und er sich mehr darauf konzentrierte, „neue“ Sichtweisen auf Kunst im Allgemeinen zu eröffnen.

Des Weiteren assistierte Vautier auch bei einem Musikstück der Künstlerin Knowles, indem er sich, eine kleine Tafel mit der Aufschrift „*Music by Allison*“ haltend, neben ihr postierte, während sie durch die Bewegung von Alltagsgegenständen diverse Geräusche produzierte (Abb. 104).

Das Auffallendste bei den von diesen Aktionen erhalten gebliebenen Fotografien ist wiederum der ernste Gesichtsausdruck der Vorführenden. Von einem Polizisten bei seiner Fesselung misstrauisch angesprochen, ist es Vautiers Mimik zu entnehmen, dass er versucht, das Geschehen ernsthaft zu erklären, um den Uniformierten zu beschwichtigen (Abb. 105). Obwohl er es gewöhnt war, mit seinen Aktionen immer wieder auf Unverständnis zu treffen, überraschte ihn nach eigener Aussage die Heftigkeit der Abneigung, der er sich in den USA ausgesetzt fühlte. Wurde er in Nizza von den Polizisten mehr belächelt als verfolgt, so griff die Polizei in New York härter durch und verbot die Straßenaktionen der Künstler gänzlich.<sup>354</sup>

---

<sup>354</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xxxii.

Abgesehen von seiner aktiven Teilnahme an den diversen *Fluxus*-Vorführungen war für Vautier in New York die Begegnung mit weiteren, die Bewegung dort bestimmenden Künstlern von Bedeutung. So traf er, wie er es erhofft hatte, zum ersten Mal auf Georges Brecht, der ihm seine Theorie des „*Events*“ nun endlich selbst näher bringen konnte. Die Beziehung zu Brecht ist bis heute recht eng, wenn dieser auch sehr zurückgezogen in Köln lebt. Vautiers Bewunderung für die unauffällige Ruhe und Bescheidenheit Brechts, der mit jenen unscheinbaren *Events*, wie ein Glas Wasser zu trinken, vermochte, eine künstlerische Atmosphäre herzustellen, ist noch immer ungebrochen. Die engste Vertrautheit herrschte zwischen den beiden Künstlern während Brechts Aufenthalt in Villefranche-sur-Mer, wo er von 1965 bis 1968 zusammen mit dem Künstler Robert Filliou die kleine Galerie „*La Cédille qui sourit*“ führte.<sup>355</sup>

Darüber hinaus festigte Vautier durch seinen Besuch in den USA seine internationalen Kontakte und machte sich den dort agierenden Künstlern als bedeutendes Mitglied der europäischen *Fluxus*-Bewegung besser vertraut. Auf diese Weise mehrten sich Vautiers Reisen in den Folgejahren stetig. Kurz nach seiner Rückkehr in die französische Heimat lud der Künstler und Ausstellungsmacher Jean-Jacques Lebel Vautier beispielsweise dazu ein, am „*Festival de la Libre Expression*“ in Paris teilzunehmen, bei dem zum ersten Mal in größerem Rahmen *Happenings* in der Hauptstadt aufgeführt werden sollten. Auch seine Teilnahme hier war für Vautier aufgrund der großen Pressewirkung des Festivals von Bedeutung, da sie ihm ermöglichte, seine Kontakte zu französischen Künstlern und Kunsthistorikern bzw. –kritikern zu vertiefen.

Obwohl ihn seine *Fluxus*-Aktivitäten immer öfter auch ins Ausland führten,<sup>356</sup> blieb Vautier weiterhin in Nizza ansässig, wo er sich mit seinem Geschäft finanziell seine Existenz sichern konnte und nach seiner zweiten Heirat im Jahr 1964 auch eine Familie gründete.<sup>357</sup>

---

<sup>355</sup> Vgl. AK Paris 1977 (A propos de Nice), S. 19f.; Vautier / Alocco, 1965.

<sup>356</sup> Über seine Teilnahme an den verschiedensten Festivals in Paris, Céret oder Vence hinaus führten ihn seine *Fluxus*-Beteiligungen unter anderem nach Rotterdam, Prag oder Aachen. Er bereiste Schweden, Dänemark, Deutschland, Belgien und Italien, wo er sowohl an *Gruppenaktionen* Teil hatte als auch eigene kleine Ausstellungen in Galerien verwirklichen konnte.

<sup>357</sup> Im Interview mutmaßte Vautier, dass er heute ein so erfolgreicher und bekannter Künstler wie Bernard Venet oder Arman sein könnte, hätte er sich damals für ein Leben in New York entschieden. Dass er dies nicht getan hat, begründet er mit der einfachen Aussage, dass er es nicht gewollt habe. Ihm sei es wichtiger gewesen, sich auf seine Arbeiten konzentrieren zu können als darauf, sie und sich selbst auf immer wieder neuem gesellschaftlichem Parkett zu präsentieren (vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xxix). Es ist anzunehmen, dass die Entscheidung Vautiers, nicht im neuen Zentrum der Kunst New York zu arbeiten, sondern im weit davon entfernten Nizza zu bleiben, tatsächlich eine große Rolle für sein weiteres Kunstschaffen gespielt hat. Sein heutiges Engagement für die Erhaltung der okzidentalen Kultur wäre unter anderen Voraussetzungen weniger schlüssig. Ob seine Karriere als Künstler in New York wirklich so einfach verlaufen wäre, wie von Vautier angenommen, lässt sich kaum beurteilen, doch ist anzumerken, dass nicht

So erklärt sich, dass ein großer Teil der *Fluxus*-Aktionen von Vautier hier organisiert und durchgeführt wurde. Sie alle im einzelnen aufzuführen, würde den Rahmen der Arbeit sprengen und bedeutete im Grunde auch die Wiederholung von immer gleichen Strukturen: Vautier versammelt verschiedene Künstler der lokalen Kunstszene um sich, macht durch Plakate in seinem Geschäft und in den Straßen Nizzas auf das nächste stattfindende *Fluxus*-Konzert aufmerksam, führt dieses durch und kommuniziert mit seinem Publikum über die Ziele zeitgenössischer Kunst.

Die Bedeutung von *Fluxus* kann für Vautier nicht hoch genug eingeschätzt werden. Die Begegnung mit den in ihrer künstlerischen Haltung „wahlverwandten“, internationalen *Fluxus*-Künstlern, erschloss Vautier ein weiteres öffentliches Forum, was ihm wiederum ermöglichte, fortan von seiner Kunst leben zu können.

### 2.4 Zwischenergebnis

Die erfolgte Analyse der verschiedenen Werkgruppen diente zunächst dem Zweck, die von Vautier in seinen frühen Jahren entwickelte künstlerische Gedankenwelt anhand ihrer drei Grundbegriffe „*Nouveau*“, „*Vérité*“ und „*Tout*“ schwerpunktartig zu vermitteln.

In den vorangegangenen Kapiteln wurde daher zunächst Vautiers grundlegendste Anforderung an seine Arbeit beleuchtet: das Einbringen neuer Aspekte in die Kunst. Wie aufgezeigt wurde, ging Vautier in seinen Anfängen noch konservativ vor und suchte nach einer „neuen“ Form, die es in der Kunst so noch nicht gegeben hatte. Indem er vor diesem Hintergrund die Form der Banane für „neu“ in der Kunst befand, hatten ihn seine *Recherches des Formes* zu einem ersten künstlerischen „Erfolg“ geführt, und der Kontakt mit Künstlern wie Yves Klein hatte ihm zu der Erkenntnis verholfen, dass es vor allem seine *Schriftbilder* waren, die das „Neue“ in seinem Werk ausmachten.

Aus der stetigen Suche nach dem „Neuen“ entwickelte Vautier in den Folgejahren die Forderung nach „Wahrheit“ in der Kunst, da er die akademischen, mehr malerisch orientierten Versuche seiner Zeitgenossen wie den Abstrakten Expressionisten auf diesem Gebiet als zu elitär und gesellschaftsfern empfand. Diese fand er für sich in der immer weitergehen-

---

jeder Künstler, der das Kunstzentrum der Peripherie vorzieht, per se zum „erfolgreichen“ Künstler wird (Zur kritischen Sicht von Vautiers Arbeiten in den USA vgl. Bourdon, 1976; Collins, 1976; Sheffield, 1976).

den Verknüpfung von Kunst und Leben. Angefangen von der Aneignung realer, für Vautier „wahrer“ Gegenstände über die Deklaration von Handlungen zu Kunstwerken in Form seiner *Gestes* gelangte er schließlich zu seiner Auffassung, dass „alles“ als Kunst betrachtet werden kann, vorausgesetzt, die Öffentlichkeit wird auf diesen Umstand durch den Künstler aufmerksam gemacht.

Vautiers Kontakte zur *Fluxus*-Bewegung boten ihm die Möglichkeit, seine Idee der *Totalen Kunst* weiter zu entwickeln und sie öffentlich zu präsentieren. Es konnte gezeigt werden, dass Vautier durch seine in London beginnenden, in Nizza gefestigten und von dort aus stetig auch international vorangetriebenen Kontakte zur *Fluxus*-Bewegung nicht nur seine Arbeiten auf den Aspekt verlagerte, dass „Alles“ Kunst ist, sondern er eröffnete sich hierdurch auch ein breiteres Forum zur Präsentation seiner Ideen. Hatte er vorher lediglich in seiner Heimatstadt Nizza gearbeitet, so hatte ihn *Fluxus* zum international agierenden Künstler werden lassen.

Dass er sich bereits nach wenigen Jahren auch im Rahmen dieser für ihn zunächst als „neu“ und somit zufrieden stellenden *Art Total* zu wiederholen begann, erkannte Vautier selbst allerdings sehr schnell. Dieses Phänomen liegt darin begründet, dass das Erreichen von „Neuem“ sehr ephemer ist und der Innovationsdrang nur kurz befriedigt werden kann. Zwar waren die Abläufe der von ihm besuchten und organisierten *Fluxus*-Festivals jeweils verschieden und durch die Einbeziehung des Publikums auch immer offen und „neu“, doch mit der Zeit verloren die Aufführungen immer mehr ihre anfängliche provokative Wirkung. Das Publikum begann sich daran zu gewöhnen, dass Künstler mit der Auffassung, „Alles“ sei Kunst, an es herantraten und folglich verlor auch *Fluxus* recht bald seine für Vautier so wichtige „schockierende“ Wirkung.<sup>358</sup>

Die von Vautier ausgerufenen *Crises et Depressions Nerveuses* in seinem Geschäft im Spätsommer 1963 bilden bereits einen ersten Anhaltspunkt, dass Vautier das Erreichen seines Zieles der Einbringung „neuer“ Elemente in die Kunst immer mehr dadurch gefährdet sah, dass diese bereits alle Grenzen gesprengt und mit allen Konventionen gebrochen hatte. Er trat zwar weiterhin mit seinen Aktionen an die Öffentlichkeit und präsentierte

---

<sup>358</sup> Der Journalist Stefan Sadkowski beschloss seine Kritik zu Vautiers Ausstellung in der Galerie Bischofberger beispielsweise mit den Worten: „,Leg dich auf den Rücken‘ steht auf einer Tafel. Das ist nicht pornographisch gemeint, das gibt die Möglichkeit, zu Ben hinaufzuschauen und zu dösen.“ (Sadkowski, 1971, S. 21).

seine Theaterstücke bei zahlreichen Anlässen, doch macht sich in seinem Werk zur Mitte der 1960er Jahre immer stärker die Reflexion des Sinnes des eigenen Tuns bemerkbar. Was bot sich ihm noch „Neues“, nachdem er durch seine *Appropriations*, *Gestes* und schließlich die *Fluxus*-Aktionen „alles“ ihm erdenklich „Neue“ bereits in den Kunstkontext eingeführt hatte?

Mit der Frage, wie nach der Erschließung der *Art Total* weiterhin noch „Neues“ in der Kunst zu entdecken war, sah sich Vautier bereits um das Jahr 1963 erstmals dezidiert konfrontiert, doch bildeten auch hierbei Zweifel an seiner Person und seiner Kunst – wie sie bereits seit seinen ersten künstlerischen Überlegungen erkennbar sind – wichtige Punkte im Œuvre des Künstlers. Neben der Möglichkeit, diese Zweifel in seinen bildenden Kunstexperimenten zu thematisieren, bot sich ihm als Mittel der Selbstreflexion von Beginn an auch das Mittel der Schrift. Angefangen von seinen theoretischen Überlegungen hielt er seine Gedanken stets in Schriftform fest. Die autothematische Reflexion Vautiers in Form seiner theoretischen Texte und Manifeste bildet aus diesem Grund einen weiteren Schwerpunkt im Vautier'schen Œuvre.

Im Weiteren soll nun untersucht werden, wie Vautier nach der *Totalen Kunst* mit der Frage nach Erneuerung seiner Kunst umging. Hierfür werden die autothematischen Reflexionen Vautiers in seinen theoretischen Texten vor allem ab 1963 näher beleuchtet.

### 3. Die autothematische Reflexion des „Ego“ bis zur Mitte der 1970er Jahre

#### 3.1 Die theoretischen Texte<sup>359</sup>

Nach der Einführung der *Totalen Kunst*, des *Events* als künstlerischem Ereignis, des einfachen Lebens als Kunstwerk, stellte sich für Vautier zur Mitte der 1960er Jahre noch immer die Frage, was er als nächstes an „Neuem“ in den Kunstkontext einführen könne. Obwohl ihm aussichtslos erschien, eine Lösung für dieses Problem zu finden, wo doch bereits „Alles“ zur Kunst erklärt worden war, hielt Vautier weiterhin an der Überzeugung fest, es bedürfe einer „Neuerung“, einer weiteren Veränderung der Kunst. Da er diese nun endgültig nicht mehr in der Form zu sehen vermochte, musste sie seiner Auffassung nach in der Erschließung neuer Felder und Bereiche der Kunst liegen.

Wie Vautier 1975 in einem Text zu seiner Ausstellung in der Münchner Galerie *Art in Progress* herausstellt, bietet sich für die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tun als einfachste Äußerungsmöglichkeit zunächst das Schreiben an: „*L’art contiendra l’attitude envers l’art [...], et c’est l’écriture qui va en être le véhicule le plus clair, le plus simple et le plus adapté, pour la communication.*“<sup>360</sup> So ist auch feststellbar, dass sich Vautier nach bzw. bereits parallel zu seinen zahlreichen *Fluxus*-Aktivitäten etwa ab dem Ende der 1960er Jahre wieder verstärkt dem Schreiben widmet.<sup>361</sup>

Aus diesem Grund wird im Folgenden zunächst anhand der Analyse einiger seiner selbst-reflexiven Schriften nachvollzogen, wie sich Vautier durch die Beschäftigung mit den eigenen Forderungen immer klarer als Künstler definierte und anstrebte, diese Künstlerrolle zu „erneuern“, um auf diese Weise seinem Werk zu einer Innovation zu verhelfen. Die Untersuchung widmet sich zunächst den frühesten Texten aus der Zeit um 1958, um im Anschluss die Texte aus der Zeit seiner künstlerischen Krise um 1965 näher betrachten zu können.

---

<sup>359</sup> Alle im Folgenden zitierten Texte sind dem Band „*Textes théoriques*“ entnommen, welchen Vautier 1975 zusammen mit dem Verleger Giancarlo Politi publizierte. Es ist aufgrund der Fülle an selbstpublizierten Zeitschriften Vautiers heute nicht mehr exakt zu rekonstruieren, welche Texte der Künstler bereits vorher vollständig oder in Ausschnitten veröffentlicht hatte und welche Texte bis dato unveröffentlicht waren. Die 1975 herausgegebenen Texte lassen erkennen, mit welchen Themen sich der Künstler bis zu diesem Zeitpunkt beschäftigte, bzw. welche seiner Texte er als bedeutsam empfand (vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xxxi). Aus diesem Grund wird darauf verzichtet, aus weiteren im Archiv des Künstlers zahlreich vorhandenen unveröffentlichten Manuskripten zu zitieren. Hieraus ergäben sich lediglich noch mehr Wiederholungen, als sie die gewählte Vorgehensweise bereits mit sich bringt.

<sup>360</sup> Abb. 46a, vgl. Morschel, 1975, S. 35.

<sup>361</sup> Vgl. Costa, 1996, S. 698.

#### 3.1.1 Die frühesten selbstreflexiven Texte: „*Premier Manifeste sur l'Art*“ (1958) und „*Manifeste*“ (1960)

Ab dem Jahr 1958 begann Vautier, sich mit seinen bildnerischen Experimenten allmählich aus „klassischen“ künstlerischen Kontexten zu lösen. In diesem Jahr entstand mit seinem „*Premier Manifeste sur l'Art*“, dessen nie veröffentlichtes Manuskript sich heute noch im Archiv des Künstlers findet, die erste schriftliche Zusammenfassung seiner Gedanken: auf der Suche nach den bestimmenden Kriterien guter Kunst, kommt Vautier über die Frage nach dem Zusammenhang von „Schönheit“ und Kunst zu dem bereits dargelegten Schluss, dass jede Kreation immer subjektiv ist und auch subjektiv als „schön“ oder „hässlich“ bewertet wird (Abb. 106a). Ob Kunst als „schön“ empfunden wird, kann daher kein objektives Kriterium dafür sein, ob sie „gut“ ist, sodass der Aspekt der „Schönheit“ kein befriedigendes Merkmal zur Unterscheidung von „guter“ und „schlechter“ Kunst sein kann. Wie anhand seiner praktischen Versuche bereits veranschaulicht, bedarf es Vautier zufolge des Kriteriums der Innovation, um Kunst objektiv beurteilen zu können. Diese lässt sich nur im Vergleich zu anderen Werken sehen, weshalb es stets der Einordnung einer Kreation in kunsthistorische Zusammenhänge bedarf.

Als Folgeproblem wirft Vautier hier nun die Frage auf, wie eine Kreation überhaupt zu definieren sei und kommt zu dem Schluss, dass „*une création semble pour l'artiste du XXe siècle un apport plus ou moins grand de la personnalité*“<sup>362</sup>. Vautier greift den Gedanken auf, dass Kunst stets subjektiv ist, womit er in Verbindung mit der Innovation der nach Wolfgang Ruppert typischen Forderung des „modernen“ Künstlers nachkommt, „*die subjektive Seite ‚des modernen Menschen‘ zum Ausdruck zu bringen und sinnlich zu veranschaulichen*.“<sup>363</sup> Sollte Roland Barthes wenige Jahre später den „*Tod des Autors*“<sup>364</sup> verkünden, so betont Vautier hier noch den hohen Stellenwert desselben. Da es für Vautier stets der individuelle Drang des Künstlers ist, der diesen zur Kreation treibt, hängt ihre Qualität von der Stärke seiner Persönlichkeit ab bzw. vom Grad der Persönlichkeit, den er der Kreation verleiht. So ist es wiederum der Vergleich der eigenen Person mit anderen Persönlichkeiten, der bei Vautier zum Qualitätsmerkmal einer Kreation wird: „*l'art et dans la conscience des autres en nous [...], un reflet de conscience du beau chez l'autre*.“

---

<sup>362</sup> Abb. 106a.

<sup>363</sup> Ruppert, 1998, S. 581f.

<sup>364</sup> Vgl. Barthes, 1967.

*L'homme seul n'existe pas*<sup>365</sup>. Erneut betont Vautier, dass das Subjekt allein nicht bestehen kann, es definiert sich stets im Vergleich zum Anderen, zum gesellschaftlichen Kontext.

Als Abgrenzung zu seiner Umwelt ist jedoch bereits in seinem ersten Text eine starke Zentrierung des Künstlers auf seine eigene Person feststellbar, die auch seine späteren Arbeiten kennzeichnen wird.

Im Jahr 1960 publizierte Vautier in einer Auflage von 200 Exemplaren die Schrift *„L'Esthétique de Ben“*, in der er unter dem Titel *„Manifeste“* diese grundlegenden Gedanken noch weiter ausführte, indem er ganz grundsätzliche Fragen an die Kunst stellt und ihnen seine Antworten folgen lässt. So fragt er hier unter anderem nach der Motivation, aus der heraus der Mensch überhaupt schöpferisch tätig ist und gibt als Antwort:

*„Il me semble que l'homme a, par essence, des besoins fondamentaux qu'on peut considérer axiomatiques. Ces besoins économiques (manger, dormir etc.) de connaissance, font partie de son Ego qui est un moteur perpétuel d'insatisfaction (voir biologie). L'art se rattache aux besoins amoureux, de connaissances, et économiques.“*<sup>366</sup>.

Die Antriebskraft des Künstlers ist sein *„Ego“*<sup>367</sup>, das dieser durch seine kreative Tätigkeit zu befriedigen versucht. Diesen Gedanken formuliert Vautier an späterer Stelle noch einmal explizit: *„L'art est une activité à la recherche de satisfaction, donc égoïste et de ce fait utile à l'égo“*<sup>368</sup>. Vautier definiert Kunst hier völlig immanent, d.h. selbst- bzw. künstlerbezogen. Die soziale Rolle des Künstlers, seine Beziehung zur Außenwelt, spielt insofern eine Rolle, dass der Künstler sein *„Ego“* nur befriedigen kann, indem er im Vergleich mit anderen Künstlern besser, respektive *„neuer“* ist.

Die frühen autothemativen Reflexionen Vautiers bezüglich seiner Kunstauffassung und seiner Künstlerpersönlichkeit lassen den Schluss zu, dass er Kunst in dieser Zeit als Resultat der Befriedigung des künstlerischen *„Ego“* versteht. Dieses narzistische, autistische Verständnis von Kunst ist vor dem Hintergrund zeitgenössischer Tendenzen ihrer Depersonalisierung als *„Gegenkurs“* zu dieser grundlegenden Auffassung zu bewerten.

---

<sup>365</sup> Abb. 106b.

<sup>366</sup> Vautier, 1960 (Manifeste), S. 11.

<sup>367</sup> Zur Begriffsdefinition des *„Ego“* bei Vautier vgl. Kapitel B.2.2.

<sup>368</sup> Vautier, 1960 (Manifeste), S. 13.

#### 3.1.2 Die Veränderung des „Ego“ als Möglichkeit der Innovation: „*Esthétique*“ (1965)

Nachdem Vautier bis zur Mitte der 1960er Jahre durch seine künstlerischen Arbeiten im Fluxus-Kontext immer wieder neue Blickwinkel auf die Kunst eröffnet hatte, befand er sich ab dieser Zeit in der Situation, dass er bei seiner Suche nach dem „Neuen“ vor dem Problem stand, nichts „Neues“ auf formaler Ebene mehr finden zu können. Dieser Fragestellung nachgehend, stellte Vautier in seinem Text „*Esthétique*“ 1965 zunächst die Überlegung an, dass es „neu“ sein könnte, eben nichts „Neues“ mehr machen zu wollen:

*„En 1965 il faut à l'art toujours du Nouveau.  
Mais comment changer plus radicalement l'art qu'en changeant la valeur même du Nouveau.  
Oui, pourquoi ne serais-je pas le ‚Premier à ne pas faire œuvre nouvelle?‘“<sup>369</sup>*

Vautier schlägt hier eine Umwertung seines Qualitätsmerkmals des „Neuen“ vor, um sich nicht mehr dem Diktat des „Neuen“ ergeben zu müssen. Keine „neuen“ Werke mehr zu machen, wäre demnach „neu“. So findet sich in seinem Archiv auch eine Notiz aus dem Jahr 1965, in der er darüber reflektiert, sich der Erstellung von Portraits zu widmen, auch wenn dies „nichts Neues“, d.h. keine „neue“ Idee wäre.

Da Vautier als Künstler, als „Schöpfer“ eines Portraits, auch seine Persönlichkeit, d.h. seinen Duktus, seinen Stil in das Werk einbrächte, entstünde auf diese Weise ein „neues“ Werk. So beinhaltet diese Forderung einen Widerspruch in sich, und Vautier stellt ihr in *Esthétique* sogleich den Einwand nach: *„En tant que déclaration cela est peut-être neuf mais son contenu ne semble pas ‚réalité‘. Car le but poursuivi est en contradiction avec le but déclaré.“<sup>370</sup>* „Nichts Neues“ mehr machen zu wollen, wäre folglich nicht „wahre“, ehrliche Kreation, da das Ergebnis des Vorsatzes „nichts Neues“ mehr zu machen, etwas „Neues“ wäre und die Kreation eine „Lüge“: *„Si je cherche à ne plus faire du Nouveau pour faire du Nouveau je fais du Nouveau et c'est une déclaration mensongère et hypocrite.“<sup>371</sup>* Die Idee, aus Altem „Neues“ machen zu wollen, konnte aus diesem Grund für Vautier nicht die Lösung seines selbstgestellten Innovations-Problems sein. In diesem Sinn kann daher nicht davon gesprochen werden, dass Vautier eine „postmoderne“ Position einnahm.

---

<sup>369</sup> Vautier, 1965 (*Esthétique*), S. 33.

<sup>370</sup> Ebd.

<sup>371</sup> Ebd., S. 34.

Da er der Auffassung ist, die Motivation des kreativen Schaffens liege im „Ego“ begründet, das wiederum durch seine ihm unausweichlich zugrunde liegende Aggressivität nach Befriedigung im Vergleich mit Anderen strebt, kam Vautier stattdessen zu der Auffassung, dass nur durch die Veränderung des „Ego“ auch eine Veränderung in der Kunst erfolgen könnte:

*„... lorsque j’analyse mon intérêt je constate qu’il n’existe que dans la mesure où à travers elles je satisferai mon agressivité en développant une personnalité supérieure à celle des autres. Si donc, en 1962, après ma rencontre avec Klein, je n’ai pas préconisé l’art anonyme et l’abnégation du moi en contrepied à sa mégalomanie, c’est qu’une telle attitude de ma part aurait été hypocrite. En fait, ma position alors est contradictoire. D’un côté, je soutiens que l’agressivité et le nouveau sont facteurs de progrès, et qu’une société non agressive est une société stagnante. D’un autre côté, je soutiens que parce qu’il faut du Nouveau, si l’Art est agressivité, je suis aussi pour que cela change, donc pas d’agressivité.“<sup>372</sup>*

Vautier sieht sich im Konkurrenzverhältnis zu anderen Künstlern. Sein reaktives Verhalten besteht diesbezüglich im Versuch, sich durch seine Ehrlichkeit, durch seine „Wahrheit“ von ihnen abzusetzen. So zieht er als Konsequenz aus der Kritik an Kleins „mégalomanie“ nicht etwa das Zurücknehmen seiner Künstlerpersönlichkeit, sondern entlarvt dies als Heuchelei. Er deckt in dieser Reflexion das Dilemma seiner Selbstbezogenheit auf. Die Forderung nach Änderung des eigenen Ichs, der eigenen Persönlichkeit, beschäftigt Vautier schon im Jahr 1965, doch sieht er bereits voraus, dass er seine Persönlichkeit kaum zu verändern vermag und widmet sich daher im Weiteren wieder dem Versuch, die Kunst selbst zu verändern.

Er stellt vor diesem Hintergrund die Frage, wie das „Neue“ überhaupt zu definieren sei und kommt zum Schluss, dass es vor allem die Datierung ist, die das Werk als „neu“ auszeichnet. Dem Drang, stets „Neues“ finden zu müssen, könnte sich der Künstler damit entziehen, indem er seine Werke nicht mehr datiert: *„Donc une œuvre sans date est une œuvre dont on ne peut savoir si oui ou non elle est nouvelle.“<sup>373</sup>* Das Fehlen der Datierung bedingt allerdings, dass die Originalität eines Werkes nicht mehr diagnostiziert werden kann. Doch macht den Wert eines Bildes für Vautier nicht nur die Datierung aus, sondern eben auch der Grad an Persönlichkeit. Er bemisst die Originalität somit an dem von ihm vorher kritisierten Künstlerkult, wenn er festhält:

---

<sup>372</sup> Vautier, 1965 (Esthétique), S. 34f.

<sup>373</sup> Ebd., S. 35.

*„Une œuvre est dite nouvelle parce qu'elle est de tel créateur plutôt que de tel autre (pasticheur).*

*Donc une œuvre qui ne serait pas signée ne serait pas nouvelle parce qu'on ne pourrait savoir si elle est d'un créateur ou d'un pasticheur.*

*Une œuvre est dite nouvelle parce qu'elle contient des attributs qui la différencient de celle des autres.*

*Donc une œuvre ne serait pas nouvelle qui ne contiendrait que des attributs que l'on retrouverait chez les autres (la copie).“<sup>374</sup>*

Als Konsequenz hießen diese Gedanken für Vautier, dass er sich dem „Neuen“ auf „neue“ Weise widmen könnte, indem er nicht mehr datiert, nicht mehr signiert und nur noch kopiert. Auch in dieser Vorgehensweise besteht das „Neue“ in der Umdefinierung des Begriffs selbst. Diese Auffassung von „*Non Nouveau*“ nennt Vautier „*Art Anonyme*“ und umreißt sie wie folgt: „... *l'Art Anonyme est un art comme un autre mais un art hypocrite, s'il s'agit d'Art et pas d'Art du tout, s'il s'agit de pas d'Art.*“<sup>375</sup>

Schließlich eröffnet Vautier eine dritte Möglichkeit, „nicht Neu“ zu sein: die des offiziellen Verbotes: „*Il s'agit d'une action destructive envers l'Art, un impérialisme artistique, la volonté de certains d'empêcher d'autres de créer.*“<sup>376</sup> Vautier zieht die Möglichkeit in Betracht, dass es den Künstlern von einer wie auch immer gearteten Kontrollinstitution untersagt werden könnte, „Neues“ zu machen. Auch diesen Gedanken widerlegt er allerdings im Folgenden als nicht brauchbar:

*„Personnellement, je crois qu'un monde contenant une multiplicité de Nouveaux est plus apte à se défendre de la stagnation et de la destruction qu'un monde dans lequel le Nouveau serait endigué et contrôlé.*

*Une action morale et politique ne doit intervenir dans les domaines de la création que si cette création menace directement et sans équivoque la Vie et la poursuite du Nouveau qui est partie de la Réalité Humaine.*

*Il ne s'agit pas là de créer un précédent sur lequel se greffera toute une institution policière artistique mais de rappeler que le Nouveau n'est pas un but en soi mais la recherche du bonheur (satisfaction de l'ego) et que cette recherche, même agressive, doit être intelligente, c'est-à-dire capable d'éviter son autodestruction.“<sup>377</sup>*

In diesem Zusammenhang verweist Vautier im weiteren Verlauf des Textes auf die Möglichkeit, dass die Menschheit gar nicht so weit entfernt von einer Auslöschung jeglicher Neuerung, jeglicher Kreation überhaupt sei, da die technischen Möglichkeiten in Form der

---

<sup>374</sup> Vautier, 1965 (Esthétique), S. 35.

<sup>375</sup> Ebd.

<sup>376</sup> Ebd.

Atombombe dafür bereits gegeben seien und ein atomarer Krieg eine durch die herrschende imperiale Politik nicht auszuschließende Realität werden könnte.

Die politische Dimension dieser Überlegungen verblüfft, konzentriert sich Vautier doch ansonsten so sehr auf seine eigene Person. Es deutet sich an, dass Vautier allmählich beginnt, seine Künstlerrolle neu zu definieren, indem er von der starken Selbstbezogenheit abweicht. Dass Vautier den letzten Abschnitt dieses Textes, der eine seiner grundlegendsten Schriften darstellt, der Forderung nach einer Politik der Toleranz widmet, veranschaulicht, dass er die politische Situation für die Situation der Kunst mitverantwortlich sieht. Als Ausweg dieses Konflikts fordert er

*„un élargissement de la notion de création pour qu'elle puisse contenir toutes les contradictions, affirmations et doutes possibles. Sur le plan artistique, j'opte pour une multiplicité des cultures.*

*Je suis contre la politique extérieure et cosmopolitaine des deux ethnies prépondérantes [die europäische und die nordamerikanische Kultur] qui veulent monopoliser autour de leur culture tout l'art mondial.*

*Je suis pour l'ouverture du plus grand nombre possible de voies contenant du nouveau et appartenant au plus grand nombre d'ethnies différentes, l'ethnie et la langue représentant culturellement une entité réelle qui ne peut disparaître que par la destruction totale ou l'assimilation forcée de la population.“<sup>378</sup>*

Das Ende des Textes klingt wie der Auszug aus einer politischen Kampfrede und könnte vor dem Hintergrund von Vautiers bisheriger Kunstauffassung kaum verblüffender ausfallen. Das beginnende politische Engagement des Künstlers, der Einsatz für die Erhaltung und Pflege einzelner Kulturen und der Kampf für eine Multikulturalität bilden den Kern seiner politischen Position, die ab den 1980er Jahren immer mehr zum Mittelpunkt seiner künstlerischen Arbeit werden sollte. Verglichen mit seinen frühen, beinahe autistischen selbstreflexiven Texten hat Vautier die Dimensionen seiner Überlegungen ausgeweitet. Die Forderung nach „Neuem“ weicht der Forderung nach Einzigartigkeit der Kreation durch die Bewahrung ihrer sozio-kulturell bedingten Eigenart. Bemerkenswert ist, dass Vautier hier bereits vor den Gefahren eurozentristischer Sichtweisen warnt und sich für die Aufrechterhaltung verschiedener Kulturen ausspricht.

---

<sup>377</sup> Vautier, 1965 (Esthétique), S. 35.

<sup>378</sup> Ebd.

#### 3.1.3 Die „postmoderne“ Einsicht in die Unmöglichkeit künstlerischer Innovation: „*Pour faire du nouveau après Dada*“ (1966) und „*Lettre expédiée à 100 artistes ratés*“ (1966)

Hatte Vautier seinen Blickwinkel hinsichtlich der Aufgabe von Kunst in „*Esthétique*“ bereits auf den Einsatz für die Erhaltung eines multikulturellen Erbes erweitert, so beschäftigte ihn seine selbstgestellte Problematik des „Neuen“ noch in zahlreichen Texten der folgenden Jahre immer wieder. In „*Pour faire du nouveau après Dada*“ von 1966, veröffentlicht in seiner selbstpublizierten Zeitschrift „*Tout*“ mit einer 250 Exemplare starken Auflage, fasst er seine gegenwärtige These noch einmal zusammen:

*„L’Art doit être Nouveau et dans le cadre de ce Nouveau:  
Que l’Art ne soit plus Art  
Que l’Art soit de copier  
Que l’Art s’arrête  
Que l’Art soit même Arman  
Que l’Art soit cette protestation  
Que l’Art soit contradiction  
Que l’Art soit tout  
Que l’Art ne soit pas Ben.“*<sup>379</sup>

Obwohl er mit dem, was Kunst ist bzw. sein soll hadert, versucht er weiterhin, das „Neue“ in der Art der Kunsterstellung zu suchen und geht hier erneut seiner Idee nach, Kunst solle nicht mehr Kunst sein, der Künstler solle mit der Kunst aufhören bzw. sie kopieren. Mit dieser Forderung entspricht er dem heute als „postmodern“ bezeichneten Verständnis vom Künstler, der sich bewusst ist, dass bereits „alles“ gemacht wurde und „formale“ Innovation daher nicht mehr das leitende Kriterium für gute Kunst sein kann. Für ihn ist ein möglicher neuer Bereich der Kunst, bereits Dagewesenes in den eigenen Arbeiten zu reflektieren.<sup>380</sup>

Auch in seiner „*Lettre expédiée à 100 artistes ratés*“, die er im selben Jahr an 100 seiner Meinung nach „gescheiterte“ Künstler versendete, verfolgt er die Auffassung seiner oben erläuterten Idee des *Non Nouveau* in der Kunst.<sup>381</sup> Er stellt hier zunächst fest, dass die Empfänger seines Briefes zwar als gescheitert zu bezeichnen seien, da sie in ihrem Werk

---

<sup>379</sup> Vautier, 1966 (*Pour faire du nouveau après Dada*), S. 39

<sup>380</sup> Vgl. von Graevenitz, 1973, S. 21.

<sup>381</sup> Unter den Empfängern befanden sich aus heutiger Sicht ganz unterschiedlich bekannte und auf verschiedene Weise arbeitende Künstler wie Arman, Bernard Venet oder André Verdet. Eine vollständige Liste der Empfänger kann Vautier heute allerdings nicht mehr rekonstruieren. Zum Begriff des „gescheiterten Künstlers“ vgl. auch Bürger, 1974.

noch „nichts Neues“ hervorgebracht haben, er ihr Werk jedoch sehr bewundere. Dies begründet er wie folgt:

*„Vous avez compris qu'on pouvait et devait faire du Nouveau en ne faisant pas de nouveau car faire du Nouveau n'était plus Nouveau. Prise de conscience que vous avez parfaitement réalisée dans votre œuvre qui cache sa réelle originalité et donne toutes les apparences du déjà acquis, construit autour de la Notion aujourd'hui périmée d'Art de qualité, que l'on travaille, que l'on achète, que l'on signe, que l'on vend et qui est beau.“<sup>382</sup>*

Im ersten Satz des Zitates gibt Vautier eine Definition des aus heutiger Sicht „postmodernen“ Künstler-Bewusstseins. Dass die Empfänger verstanden haben, dass es nicht mehr „neu“ ist, wenn man in der Kunst versucht, „Neues“ zu machen, zeichnet sie für Vautier aus. Des Weiteren zieht Vautier neue Kriterien für „gute“, „schöne“ Kunst heran: die Qualität, die Arbeit, den Verkauf, die Signatur und die Schönheit. Das Talent des Künstlers soll somit eine Alternative zur Forderung nach „Neuem“ bilden. Dieses Talent gilt es dem Kunstbetrieb gegenüber geschickt darzustellen, wie Vautier festhält:

*„Mon admiration est plus grande encore lorsque, avec un réalisme extraordinaire, en grand maître du Non Art, vous avez ajouté à cette œuvre physique, une œuvre de comportement par votre attitude d'Artiste de carrière, envers les Marchands, les Galeries et la clientèle dite d'Art.“<sup>383</sup>*

In seinem Brief an die gescheiterten Künstler lobt Vautier diese für ihre Selbstvermarktung als „Karriere-Künstler“ und bescheinigt somit, dass Berufskünstler, die nicht gegen, sondern mit dem *Betriebssystem Kunst* arbeiten, als gescheitert angesehen werden. Er würdigt, dass diese Anpasstheit im Sinne seiner Forderung des *Non Nouveau* ist, stellt jedoch auch fest, dass das Übel an ihrem Werk nun einmal darstelle, dass er, Vautier, der einzige bleiben wird, der ihren „Erfolg“ als solchen zu erkennen imstande ist: *„vous apportez à l'Art le seul élément qui lui manquait, le Nouveau pas Nouveau et mon seul regret est que pour réussir une telle œuvre, le public ne puisse jamais rétablir la vérité.“<sup>384</sup>*

Aus eben diesem Grund bildet der Versuch, „nicht-neue“ Kunst zu machen, für Vautier letztlich auch keine wirkliche Alternative. Sein Bedürfnis, seine ehrgeizige „agressivité“, in der Öffentlichkeit wahrgenommen zu werden und von dieser als „erfolgreicher“ Künstler beurteilt zu werden, ist zu groß, als dass er sich damit zufrieden geben könnte, mit dem *Non Nouveau* von nun an in der Kunstszene keine Rolle mehr zu spielen.

---

<sup>382</sup> Vautier, 1966 (Lettre), S. 39f.

<sup>383</sup> Ebd., S. 40.

<sup>384</sup> Ebd.

#### 3.1.4 Der Ausstieg aus der Kunst: „*L'Art est inutile. Plus d'Art*“ (1966) und „*Ben abandonne l'Art*“ (1967)

Auf obigen Überlegungen fußend, proklamierte Vautier zwar zur Mitte der 1960er Jahre immer häufiger seinen Austritt aus der Kunst und rief auch andere Künstler dazu auf, mit der Kunst zu brechen, doch blieb dies immer auch eine künstlerische Aktion und folglich hörte er nicht auf, künstlerisch tätig zu sein, indem er das Gegenteil behauptete, sondern fiel gerade dadurch wieder auf.

In seiner kurzen Reflexion „*L'Art est inutile. Plus d'Art*“ stellt Vautier zudem fest,

*„que l'Art est synonyme de Moi (Prétention) et que l'œuvre d'Art physique actuelle avec tous ses rites, limite cette prétention.  
En éliminant cette œuvre physique, on libère la Prétention qui peut alors Tout se permettre, entre autre, sa propre transformation.  
Car face à son agressivité l'Artiste prendra conscience de l'universalité et de l'inutilité de celle-ci.“<sup>385</sup>*

Gäbe der Künstler das materiell vorhandene Werk auf, so würde ihm dies endlich die vollständige Befriedigung des „*Ego*“ ermöglichen, das wie bereits erläutert durch die „*rites*“, die Mechanismen des Kunstmarktes und moralische Vorstellungen stets nur eingeschränkt seine „*Aggressivität*“ ausleben kann. Hatte Vautier also bereits mit seinen Aktivitäten im *Fluxus*-Kontext immer wieder proklamiert, „alles“ sei Kunst, so sieht er hier ein, dass dies erst zuträfe, wenn es keine Kunst im bisherigen Sinne der Produktion von Kunstwerken mehr gäbe. Erst dann wäre endlich „alles“ Kunst, da „nichts“ mehr als Kunstwerk ausgewiesen werden würde.

Was ist nun aber darunter vorstellbar, wenn Vautier auf der einen Seite fordert, die Kunst aufzugeben, auf der anderen Seite als Grund für diese Forderung angibt, dass nur das Kunst sein könnte? Auch hier stößt er wiederum auf das Problem, dass er sich wie mit seiner Idee des *Non Nouveau* im Kreis drehen muss: sobald er versucht, „nicht neu“ zu sein, ist das „neu“; sobald er versucht, die Kunst aufzugeben, ist dies Kunst. Entsprechend äußert er: „*l'Art est réellement dans tout y compris: pas d'Art, de copier, la contradiction, de ne plus faire de nouveau par nouveau.“<sup>386</sup>*

Obwohl Vautier demzufolge selbst erkennt, dass das Aufgeben der Suche nach „*Neuem*“ in der Kunst wiederum Kunst wäre und das Ergebnis somit nicht „wahre“ Kreation, son-

---

<sup>385</sup> Vautier, 1966 (*L'art est inutile*), S. 41.

<sup>386</sup> Ebd.

dern nur ein Widerspruch in sich sein kann, fährt er weiter fort, über die Idee des *Non Nouveau* nachzudenken. Zu dem Vorsatz, die Kunst aufzugeben, gibt der Text „*Ben abandonne l'art*“ aus dem Jahr 1967 Aufschluss. Nachdem er hier einmal mehr seine These erläutert, dass im Grunde „alles“ Kunst sein kann, seit Marcel Duchamp das *Ready-made* zum Kunstwerk deklariert hat, wirft er den Künstlern des *Nouveau Réalisme* und der *Pop Art* die „*hédonisation et la vulgarisation du ready made*“<sup>387</sup> vor. Im Gegensatz dazu stellt er im Weiteren vor, was Kunst stattdessen sei:

*„La vie est Art  
La vérité est Art  
Le non Art  
L'Art est prétention  
L'Art est n'importe quoi  
La mort est Art  
L'Art est inutile.“*<sup>388</sup>

Der Versuch, die Problematik vom „Ende der Kunst“, von Nicht-Kunst und vom Ende der Innovation zu lösen, führt Vautier in eine Aporie: In dem Moment, in dem er „alles“ zur Kunst erklärt, hebt er diese Ausweglosigkeit auf und schaltet jegliche Distinktionsmöglichkeit aus. Kunst ist dann nicht mehr eine Haltung oder Stellung zur Welt und ihr wird jegliche spezifische Qualität entzogen. Als Schlussfolgerung seiner Überlegungen zieht Vautier folgendes Fazit:

*„Si Cage dit ‚La vie est Art‘, si Duchamp dit ‚La compétition artistique ne m'intéresse plus‘ si Flynt dit ‚Il faut lutter contre l'Art‘, si je dis l'Art c'est la vérité, toutes ces déclarations et réalisations existent uniquement parce que leurs créateurs (égoïstes comme tous les artistes) cherchent du neuf pour jouer le jeu de l'art. (Etre différents des autres).  
Mais pour trouver du neuf dans les circonstances actuelles où tout est art, ces créateurs remettent en cause la règle du jeu. C'est comme si le jeu de l'art acceptait tous les coups y compris celui de permettre aux joueurs d'essayer d'arrêter le jeu.  
C'est le cas de la vérité est Art, la prétention est Art, le non Art, l'Art anonyme, l'Art est pastiche.  
Mais le suicide de l'art est-il possible? Il y a aussi ceux qui ne font pas de l'art. Mon marchand de vin qui vend des porte-bouteilles, l'épicier qui a marié sa fille, l'agent immobilier du troisième qui est mort.“*<sup>389</sup>

Hiermit endet abrupt Vautiers Text, der bereits in der Überschrift verkündet, der Künstler wolle die Kunst aufgeben. Es ist dem Wortlaut zwar nicht explizit zu entnehmen, doch

---

<sup>387</sup> Vautier, 1967 (*Ben abandonne l'Art*), S. 45.

<sup>388</sup> Ebd., S. 45f.

deutet die Frage, ob ein Selbstmord der Kunst möglich sei, darauf hin, dass Vautier dies als einzige Lösung für die davor beschriebenen Konflikte sieht. Die von ihm aufgestellte Forderung, nicht mehr zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu unterscheiden, bedeutet in letzter Konsequenz auch die Preisgabe des Status „Künstler“. Als Gegenüberlegung stellt Vautier daher fest, dass es auch Leute gebe, die keine Kunst machten, wie sein Weinhändler, etc. Hiermit unterscheidet er schließlich doch wieder zwischen dem, was Kunst ist und was nicht und unterläuft seine eigenen Forderungen. In diesem Punkt widerspricht der Inhalt des Textes seinem Titel.

#### **3.1.5 Der Versuch, das „Ego“ zu überwinden: „Tract“ (1967), „Position envers l’Art“ (1968), „Pour changer l’Art il faut détruire le ,moi“ (1968) und „Mon actuelle position en art“ (1969)**

Die von Vautier stets betonte „Aggressivität“, die er als das Movens des „Ego“ und der Kunst betrachtet, macht sich in den Texten ab der Mitte der 1960er Jahre immer stärker bemerkbar. Sie scheint durch eine generelle Frustration über seine Gedanken begründet zu liegen, die sich stets um seine kreative Tätigkeit im Kreise drehen. So schimpft er in einer kurzen Protestschrift anlässlich der Ausstellung der „Ecole de Nice“ 1967 in der Vencer Galerie de la Salle schließlich auf jegliche Form von Kunst:

*„L’Art est inutile, Rembrandt, Botticelli ou Duchamp, Venet, Viallat, Alocco ou Raysse, Ecole de Nice, Ecole de Paris, Pop Art, ou Op art, c’est toujours la même chose. L’Art ne change pas. Son but est dans la satisfaction du Moi des artistes: leurs œuvres, leurs gestes, leurs paroles découlent du désir d’être importants (que l’on parle d’eux).“<sup>390</sup>*

Zum ersten Mal spricht Vautier in diesem Text selbst Künstlern wie Rembrandt oder Duchamp ihre Wichtigkeit ab, die er bisher stets als große Erneuerer der Kunst verehrt hatte. Indem Vautier der Kunst stets „nur“ die Aufgabe der „Ego“-Befriedigung einräumt und ihr keine anderen Funktionen und Aufgaben zugesteht, vermag er sich nicht aus seinem Dilemma zu lösen. Verächtlich beschließt er seine Kampfansage gegen ausnahmslos alle seine Zeitgenossen, denen er – sich selbst mit einschließend – vorwirft, Kunst nur aus egoistischen Gründen zu schaffen, mit den Worten:

---

<sup>389</sup> Vautier, 1967 (Ben abandonne l’Art), S. 46.

<sup>390</sup> Vautier, 1967 (Tract), S. 47.

*„Pourtant, nouvelle ou non, leur œuvre n’a aucune importance.  
Si l’on doit changer quelque chose ce n’est pas dans la forme mais dans  
l’épine dorsale de l’art, c’est-à-dire le moi.“<sup>391</sup>*

Aus der Überlegung, dass das Werk das „Ego“ nur beschränke und dass es deshalb gälte, das Werk als solches aufzugeben, kommt Vautier hier nun nach seinen diesbezüglich erfolglosen Versuchen zu dem Ergebnis, dass es nicht die Lösung sein könne, die *Form* des Kunstwerkes ändern zu wollen, sondern dass bei „der Wurzel allen Übels“, dem „Ich“ des Künstlers anzusetzen sei. Dabei sieht er Kunst jedoch noch immer als vollkommen künstlerbezogen.

Diese These, die Vautier hier 1967 so eindringlich formuliert hat, spielt für seine Werke in den kommenden Jahren eine große Rolle. Er beginnt mit einer Reihe von Arbeiten, die sich dezidiert mit dem künstlerischen Ich beschäftigen. War das „Ego“ schon früh einer der wichtigsten Begriffe in der Gedankenwelt Vautiers, so widmet er sich ihm zur Mitte der 1960er Jahre so intensiv wie nie zuvor, indem er versucht, sein „Ego“ zu verändern.

In der von ihm verfassten „*Position envers l’Art*“ von 1968, die er in seinem *Magasin* verteilte, umschreibt er diesen Gedanken noch einmal ausführlicher:

*„... l’art est résultat d’Ego. Le créateur contemporain doit donc ou accepter la situation actuelle c’est-à-dire que l’art est ‘art prétention’ et qu’il n’y a aucun moyen ni aucune raison de changer cela, ou, et c’est cette seconde position que je préfère, il envisage froidement tous les moyens qui pourraient transformer du tout au tout l’art (y compris la destruction de l’ego).“<sup>392</sup>*

Das Zitat verdeutlicht Vautiers Ziel, sein „Ego“ zu zerstören, was so zu verstehen ist, dass er es durch eine möglichst weitgehende Analyse zu verstehen lernen will, um es anschließend verändern zu können. Dass dies ein nicht zu unterschätzendes Vorhaben ist, nimmt Vautier gleich vorweg, indem er am Ende des Textes darauf hinweist: „*Je vous prie de croire à la sincérité de ces réflexions même si elles sont aujourd’hui dictées par le désir de gloire de mon Ego que demain j’espère détruire.*“<sup>393</sup> So gibt er zu, dass der Versuch, das eigene „Ego“ zu ändern, um sich von dem Streben nach Ruhm befreien zu können, hier wiederum nur aus der Idee entstand, damit Ruhm zu erreichen.<sup>394</sup> Er kreist demzufolge

---

<sup>391</sup> Vautier, 1967 (Tract), S. 47.

<sup>392</sup> Vautier, 1968 (Ma position envers l’Art), S. 49.

<sup>393</sup> Ebd.

<sup>394</sup> Vgl. Chalumeau, 1985, S. 5.

erneut um die Auffassung, dass es die „Aggressivität“ des „Ego“ ist, die den Künstler zum Schaffen zwingt und die erst im Erreichen von künstlerischem Ruhm ihre Bestätigung erreiche. Folglich muss er auch beim Versuch, das „Ego“ zu ändern, in einer Art „Teufelskreis“<sup>395</sup> enden.

Mit der Idee, sein „Ego“ verändern zu wollen, hat Vautier die Forderung, „nicht neu“ sein zu wollen, aufgegeben. Er widmet sich in den Folgejahren vielmehr ersterer Alternative, indem er sie zunächst wiederholt schriftlich zu formulieren sucht, so beispielsweise in „*Pour changer l'Art il faut détruire le ,moi‘*“ von 1968:

*„Aujourd’hui [...], en 1968, la recherche du nouveau s’attaque à la nature même de l’art c’est-à-dire ,le moi‘. Le créateur contemporain doit donc envisager tous les moyens qui pourraient effectivement et non hypocritement transformer du tout au tout l’art (phénomène créateur-ego) c’est-à-dire tous les moyens qui peuvent changer l’homme.“*<sup>396</sup>

In diesem Text stellt er zum ersten Mal auch konkrete Vorschläge an, auf welche Weise das „Ego“, bzw. die ganze Menschheit, zu ändern seien:

- „1) Une thérapeutique basée sur l’idée que l’agressivité est pas innée ni naturelle à l’homme mais qu’elle lui est imposée par les circonstances politiques économiques ou sexuelles et qu’en y remédiant on peut transformer l’ego.*
- 2) Des expériences biologiques et génétiques de laboratoire en vue de la transformation de l’espèce humaine.*
- 3) La découverte d’une machine à voyager dans le temps qui transformerait la notion de priorité.*
- 4) Etablir des contacts avec une forme de vie supérieure extra-terrestre ou terrestre en vue du remplacement de l’espèce humaine et de sa psychologie basée sur l’Ego.*
- 5) L’acceptation et la réalisation pratique du suicide individuel et collectif à tous les niveaux.*
- 6) Une guerre thermo nucléaire sâle qui engendrerait des mutations psychiques fondamentales parmi les survivants du genre humain.“*<sup>397</sup>

Wie bereits anhand vorangegangener Textanalysen wie beispielsweise der „*Esthétique*“ vor Augen geführt, werden Vautiers Positionen radikaler je unsicherer und verzweifelter er über sein eigenes Werk zu sein scheint. So sind auch die Möglichkeiten, die er zur „Ego“-Veränderung vorschlägt, größtenteils utopisch. In ihnen zeigt sich, wie unbedingt Vautier

---

<sup>395</sup> S. Transkription der Interviews im Anhang, S. xxviii.

<sup>396</sup> Vautier, 1968 (*Pour changer l'Art*), S. 50.

<sup>397</sup> Ebd.

sein Ziel der Veränderung erreichen will, wie wenig realistische Möglichkeiten er jedoch selbst zur Verwirklichung desselben gegeben sieht.<sup>398</sup> Eine Entkoppelung von Kunst, Werk und künstlerischem „Ego“ ist ihm nicht möglich, da er noch immer in dem Gedanken verhaftet ist, dass Kunst lediglich als Resultat der Befriedigung des Künstler-„Ego“ entsteht und er nicht vermag, sich ihrer sozialen oder politischen Dimensionen zuzuwenden.<sup>399</sup>

Neben den oben aufgeführten, bewusst utopischen Vorschlägen zur „Ego“-Veränderung stellt Vautier in „*Mon actuelle position en art*“ von 1969 auch konkretere und realistischere Strategien zur Wahl: „*Mes premières tentatives seront: de changer de nom, de ne pas signer, de montrer la vie, de changer de style, de passer inaperçu etc.*“<sup>400</sup> Er greift Gedanken auf, die er bereits 1965 in seinem Text „*Esthétique*“ vorgebracht hatte: der Künstler solle anonym werden.

In einer eigenen kurzen Darstellung von Möglichkeiten zur Veränderung des „Ego“ nennt Vautier neben den oben genannten weitere Vorschläge:

*„décider ce qui est mauvais et le faire, [...] dire la vérité, [...] copier et pasticher, se suicider, faire tout ce qui est en notre pouvoir pour rendre un autre artiste heureux, perdre complètement la mémoire.“*<sup>401</sup>

All diese von Vautier geplanten Schritte erinnern wiederum an seine Position des *Non Nouveau* bzw. der *Art Anonyme* – mit dem Fehlen von Signatur und Datierung kann der Künstler ein Werk erstellen, ohne es durch die Möglichkeit seiner Einordnung in die Kunstgeschichte dem Druck, „neu“ zu sein, auszusetzen. Geprägt ist diese Argumentationsweise noch immer durch Vautiers ständiges Konkurrenzdenken, durch die Bemühung, im Vergleich mit anderen zu bestehen. Gerade vor diesem Hintergrund ist nachvollziehbar, dass ihn die *Art Anonyme* nicht zum Ziel führen kann, was Vautier auch selbst erkennt und was ihn stark beunruhigt:

*„Ayant donc conclu à l'échec de telles tentatives qui font partie plus que jamais du jeu que je désire changer je suis angoissé, déprimé, et je conclus que mon désir de changer l'homme est peut-être impossible je me retourne alors*

---

<sup>398</sup> Vgl. Lebeer, 1973, S. 11.

<sup>399</sup> Wie anhand von „*Esthétique*“ gezeigt, war die Idee der Aufrechterhaltung von Multikulturalität zwar schon ein Thema für Vautier, doch reichte sein Denken noch nicht so weit, diesen Weg als Ausweg aus seinem selbstgeschaffenen Dilemma wahrzunehmen.

<sup>400</sup> Vautier, 1969 (*Mon actuelle position*), S. 53.

<sup>401</sup> Vautier, 1969 (*Propositions pour changer l'ego*), S. 54.

*naturellement vers des solutions politiques ou psychologiques. Mais surtout la situation est la même qu'en art.* <sup>402</sup>

Es verwundert, dass Vautier hier davon spricht, „den Menschen“ zu verändern, ist er doch ansonsten stets nur auf sich selbst konzentriert. In der Beschäftigung mit Politik oder Psychologie sieht Vautier zwar eventuell „neue“ Möglichkeiten für sein künstlerisches Arbeiten, doch stellt er zugleich fest, dass auch in diesen Gebieten die Lage ähnlich sei wie in der Kunst und er somit auch hier auf die gleichen Probleme treffen müsse wie bei seinen künstlerischen Arbeiten.<sup>403</sup> Wie sich in späteren Werken Vautiers aus den 1980er Jahren zeigt, gewann die politische Dimension für seine Arbeiten doch sehr stark an Bedeutung. Die Problematik des unveränderlichen egozentrischen Kunstverständnisses Vautiers besteht in ihnen zwar noch immer fort, doch legitimiert er seine Kunst, indem er politische Forderungen einbringt.

#### **3.1.6 Die Forderung nach Erneuerung der Kunstgeschichte als Lösung der „Ego“-Problematik: Weitere Texte (1971-73)**

Seine sämtlichen Versuche, gegen die von ihm selbst aufgestellte Forderung nach „Neuem“ in der Kunst anzugehen, musste Vautier letztlich selbst als gescheitert betrachten, da sie nicht vermocht hatten, sich von ihr abzuwenden. Er schreibt hierzu:

*„Au premier abord tous ces concepts sont absurdes, je dirai même ridicules, sinon des non-sens. Un art qui ne veut pas être art, un art qui est contre l'art, ce n'est pas de l'art. Et pourtant après ‚tout est art‘ de Duchamp la création ne peut venir que de ces attitudes.* <sup>404</sup>

Dennoch betrachtet er sich mit seinen Versuchen als Teil der französischen Avantgarde und hält es für besser, sich mit den bestehenden Problemen auseinanderzusetzen, als sie zu ignorieren:

*„En conclusion, je dirai que malgré que la plupart de ces tentatives soient en contradiction avec elles-mêmes et impossibles à réaliser, néanmoins, par rapport au reste (qui n'est que la fabrication c'œuvres sans problème) c'est*

---

<sup>402</sup> Vautier, 1969 (Mon actuelle position), S. 53. .

<sup>403</sup> Auch in einem Text mit dem selben Titel aus dem Jahr 1967 verwies Vautier bereits auf den Umstand, dass: *„Je me retourne alors naturellement vers des solutions politiques ou psychologiques [...] Mais dans ces deux branches la situation est la même qu'en art“* (Vautier, 1971 (Mon actuelle position est), S. 5).

<sup>404</sup> Vautier, 1973 (Non-Art face a peinture), S. 65.

*indiscutablement toutes ces attitudes qui représentent l'avant-garde en France aujourd'hui.*<sup>405</sup>

Befand er sich mit seinem Werk auch in einer persönlichen Krise<sup>406</sup>, so ermöglichten Vautier seine wachsenden „Ausstellungserfolge“ im Jahr 1972, sein *Magasin* zu schließen und sich völlig der Kunst widmen zu können. Er hatte es geschafft, durch seine vielfältigen Aktivitäten einige Galeristen für sich zu interessieren, die sein Werk zu vermitteln suchten. Dennoch konnte ihn auch diese Situation nicht zufrieden stellen:

*„Je confonds actuellement but et moyens. Je mets de l'ordre pour travailler et petit à petit mettre de l'ordre devient mon but. Il faut que je démêle les fils. ... Il faut que j'évite d'être une petite gloire, car les petites gloires ça passe vite. Il faut que j'évite d'être une grande gloire, car les grandes gloires ça passe aussi. Il faut que je m'en foute que ça passe ou que ça passe pas. A chaque exposition j'ai l'impression que c'est la même chose, toujours la même chose. Une astuce de plus pour le même jeu de la gloire. Si seulement on pouvait jouer à autre chose.*<sup>407</sup>

Die Äußerung, dass jede Ausstellung „immer dieselbe Sache“, immer „dasselbe Spiel um Ruhm“ ist, ist als Resignation vor den selbstgestellten künstlerischen Problemen Vautiers zu verstehen. Es war ihm trotz aller Versuche nicht gelungen, seine Idee von der Befriedigung des künstlerischen „Ego“ als Motivationsgrund der Kunsterstellung auszuschalten. Obwohl Vautier forderte, das künstlerische „Ego“ zu verändern, indem der aggressive Trieb des Künstlers unterlaufen werden sollte, blieb er bei seiner Meinung, dass Künstler lediglich kreativ tätig seien, um Ruhm zu erreichen.<sup>408</sup>

Die „andere Sache“, der sich Vautier in den Folgejahren verstärkt widmen wird, ist der bereits mehrfach angesprochene „Ethnisme“, das politische Engagement für die Probleme ethnischer Minderheiten. Hierin liegt für Vautier der Ausweg aus seinem künstlerischen Dilemma, da er in ihrem Zusammenhang auch eine globale Kunstgeschichte fordert, die das Streben nach „Neuem“ Vautier zufolge erheblich relativieren würde.<sup>409</sup> Die Kunstwelt würde so darauf aufmerksam werden, dass vermeintliche Errungenschaften der westlichen Avantgarden in anderen Kulturen möglicherweise bereits viel früher vollzogen wurden bzw. dass dort andere Motive als das der „Neuerung“ die Kunsterstellung bestimmen.

---

<sup>405</sup> Vautier, 1972 (*L'avant-garde en France*), S. 60.

<sup>406</sup> Vgl. Faust, 1979, S. 233.

<sup>407</sup> Vautier, 1973 (*Pour et contre*, No. 1).

<sup>408</sup> Vgl. Allemandi, 1977, S. 51.

<sup>409</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xiv.

Vor diesem Hintergrund wird auch deutlich, dass sich der Protest des Künstlers gegen die Mechanismen des Kunstmarktes und die Denkweise der westlichen Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre immer mehr verstärkt. Seine Forderungen richten sich zunehmend nicht mehr an den Künstler selbst, sondern an das *Betriebssystem Kunst* als Ganzes, welches diesen gefangen hält. Hatte er in seinen ersten *Fluxus*-Jahren noch nach dem Prinzip des „Neuen“, das er als Prinzip der Kunstgeschichte deklariert hatte, gehandelt, so ging er wenige Jahre später dazu über, sich gegen eben diese zu stellen. So forderte er auch 1973 in „*Non-Art face a peinture*“: „*Le seul préalable acceptable serait d’accepter de voir s’enrichir l’espèce humaine dans le cadre d’une libre concurrence dans la liberté de création.*“<sup>410</sup> Im Weiteren erläutert er diese Äußerung noch:

*„Je m’explique: si ceux qui ont cette position avaient abandonné tous les critères d’historicité de l’histoire de l’art bourgeoise pour reconstituer à partir de zéro une autre histoire de l’art, cela aurait été intéressant. Mais en gardant, même à un niveau restreint, le critère création supérieure au pastiche, ils ont laissé ouverte une brèche qui coulera leur bateau.“*<sup>411</sup>

Dass der Aspekt des Kreativ-schöpferischen noch immer über den der Nachahmung gestellt wird, dass das „Neue“ noch immer als Maßstab für „gute“ Kunst herangezogen wird, ist Vautiers Auffassung nach selbstbeschränkend und falsch, da die „westliche“ Kunstgeschichte nicht berücksichtigt, ob Kreationen in anderen Kulturen bereits geschaffen wurden, die in der westlichen Kultur als „neu“ angesehen werden. Seine Feststellung, dass er seiner Forderung nach Innovation nicht mehr gerecht werden kann, führte Vautier somit um 1970 immer mehr zu einer Beschäftigung mit politischen und gesellschaftlichen Themen. Er selbst äußerte im Interview, dass ihn Politik sowie Kunst bereits interessiert haben, solange er zurückdenken könne, doch dass er sich diesen Interessengebieten jeweils getrennt gewidmet habe. Erst um 1970 habe er einen Zusammenhang zwischen diesen beiden hergestellt und seine kreative mit der politischen Tätigkeit verbinden wollen. Zu diesem Zeitpunkt sei er der Meinung gewesen, Kunst sei ebenso einflussreich wie die Politik und könne ebenso viel Veränderung bewirken.<sup>412</sup>

---

<sup>410</sup> Vautier, 1973 (*Non-Art face a peinture*), S. 64.

<sup>411</sup> Ebd., S. 64f.

<sup>412</sup> Heute steht er dieser Auffassung eher kritisch gegenüber. Seiner Meinung nach hätte er Politiker werden müssen, um wirklich gesellschaftliche Veränderungen bewirken zu können. Dies habe ihm aber missfallen, weil es Probleme bedeutet hätte, denen er sich nicht auszusetzen vermochte (vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xxvi). Das politische Engagement des Künstlers ist somit nicht als ihn vollständig zufriedensstellende Lösung seiner Krise zu bewerten.

Bis dieser Teil seiner Arbeit ab dem Beginn der 1970er Jahre jedoch deutlich überwog, blieb Vautier vornehmlich bei der Beschäftigung mit den Problemen des künstlerischen „Ego“, was sich auch anhand der Betrachtung seiner Werke aus diesen Jahren nachvollziehen lässt. Es fällt vor allem auf, dass sich das Thema auch in der bildenden Kunst speziell im sprachlichen Bereich manifestiert, weshalb im Folgenden zunächst die *Ecritures* dieser Jahre veranschaulichen können, wie sich das Thema des „Ego“ im bildnerischen Werk äußert.

### 3.2 Die praktischen Arbeiten

#### 3.2.1 „Ecritures“

Die unter der Bezeichnung „Ecritures“ bekannten *Schriftbilder* Vautiers sind im Vergleich zu seinen theoretischen Texten sehr viel zahlreicher und weniger einfach zu bestimmen. Sie sind häufig nicht zu datieren und können immer nur beispielhaft für die Beschäftigung mit bestimmten Themenbereichen herangezogen werden. Da aber die Entwicklung von Vautiers Forderungen anhand seiner Texte bereits nachvollzogen wurde, können die *Ecritures* diese nun noch einmal praktisch fassbar machen.

Im Katalog zur Marseiller Retrospektive findet sich eine Notiz Vautiers zu seinen „Ecritures sur l'art“, unter die er für die Publikation alle *Schriftbilder* zusammenfasst, die sich mit dem Gebiet der Kunst befassen. Hier schreibt er:

*„Aujourd'hui, comme hier peut-être, pour beaucoup l'art contemporain semble être dans un cul-de-sac et nous sommes nombreux à nous demander chaque matin: que faire? Où va l'avant-garde?  
Mes tableaux écritures tournent autour de plusieurs sujets. En feuilletant la liste de mes textes dans mon catalogue raisonné je me rends compte que presque un quart de ce que j'ai envie de communiquer concerne l'art lui-même. C'est une de mes matières premières, avec l'ego.“<sup>413</sup>*

Vautier betont den großen Stellenwert, den die Beschäftigung mit der Kunst allgemein in seinen *Schriftbildern* einnimmt. Anhand ihrer Betrachtung kann auch der Frage nachgegangen werden, inwieweit Vautier seine theoretischen Forderungen tatsächlich in der Praxis umzusetzen vermochte.

---

<sup>413</sup> AK Marseille, 1995, S. 93.

### 3.2.1.1 Das „Ego“ in den *Ecritures* bis etwa 1965

Vor diesem Hintergrund lässt sich zunächst feststellen, dass die frühesten *Ecritures* ebenso wie die ersten theoretischen Texte Vautiers den Themenbereich des „Ego“ nur in sehr vager Weise berühren. Anhand der in seinem Werkverzeichnis aufgeführten Bilder fällt zunächst ein etwa A4-großes Papier auf, bei dem Vautier lediglich die Abkürzung seines Vornamens, „Ben“, formatfüllend mit Tinte aufbrachte und das Werk unten rechts mit der Datierung auf das Jahr 1958 versah. Erklärend fügte er hinzu: „*ma signature est une oeuvre d'art*“ (Abb. 107).<sup>414</sup> Ein mit Ölfarbe auf Holz geschriebenes *Schriftbild* aus dem Folgejahr enthält lediglich das Wort „*moi*“ (Abb. 108).

Vautier trifft keine Aussagen über seine Person, hält sie aber für wichtig genug, sie auf dem Bildträger zu thematisieren.

In einem Werk aus dem Jahr 1959 schreibt Vautier mit weißer Ölfarbe auf rot grundierte Leinwand „*Je suis un menteur*“, womit er bereits eine Feststellung über sein „Ego“ trifft (Abb. 36). Er bezeichnet sich als Lügner, doch muss sich der Betrachter fragen, ob Vautier mit dieser Behauptung nun die „Wahrheit“ sagt – was dem Geschriebenen widerspräche – und sie deshalb als Lüge auffassen. Tut er dies, macht er Vautier im Umkehrschluss zu jemandem, der die „Wahrheit“ sagt.

Ist das Werk auch eine auf seine Person bezogene Äußerung, so berührt es doch keine grundlegenden persönlichen Fragen, sondern ist vielmehr als spielerisches Experiment mit dem Begriff der „Wahrheit“ zu verstehen.

Viele der frühen *Ecritures* lassen sich mit der Vorangestellten vergleichen. Sie zeichnen sich vornehmlich dadurch aus, dass sie zwar das Personalpronomen „*je*“ beinhalten, sich jedoch auf ganz allgemeine Sachverhalte beziehen. Als Beispiele hierfür können „*Jespere que cette toile ne vivra jamais une guerre atomique*“ (1960) oder „*Je signe tout Ben 1960*“ (1965) herangezogen werden (Abb. 109 und 49). Es handelt sich um Beschreibungen des eigenen Tuns wie die Feststellung, dass er „alles“ signiert, oder um ganz allgemeine Anschauungen wie die Hoffnung, dass die beschriebene Leinwand nie einen Atomkrieg erleben muss. Lediglich vereinzelt, wie mit „*Je pleure pour moi être immense*“ von 1959, scheint Vautier dagegen persönliche Gefühle preis zu geben (Abb. 110).

Eine Besonderheit bereits dieser frühen *Schriftbilder* ist, dass Vautier lediglich mit der Kurzform seines Vornamens als Künstler an sein Publikum tritt. Er signiert seine Werke nicht mit seinem Nach- oder dem vollen Namen, sondern mit seinem Rufnamen. Durch die Kurzform „Ben“ assoziiert der Betrachter zunächst ein kleines Kind, wozu auch der Aspekt beiträgt, dass die Schrift der *Ecritures* der französischen Ausgangsschrift nahe kommt. Vautier vertritt damit eine Künstlerrolle, die sich daran orientiert, der Gesellschaft gegenüber möglichst nah und unmittelbar zu erscheinen.

### 3.2.1.2 Die autothematistische Reflexion des „Ego“ in den *Ecritures* ab etwa 1965

Eine dezidiertere Beschäftigung mit dem eigenen künstlerischen Tun und seiner Aufgabe als Künstler lässt sich in Vautiers *Schriftbildern*, wie auch die im Marseiller Katalog aufgeführten Werkgruppen bereits verdeutlichen, erst etwa zur Mitte der 1960er Jahre feststellen. Zu dieser Zeit war Vautier bei seiner Suche nach dem „Neuen“ an einen Punkt gekommen, an dem es nach der Ausrufung der *Art Total* galt, eine andere Art von Kunst zu finden, um sich weiterentwickeln zu können.<sup>415</sup> Sie lässt sich zunächst daran festmachen, dass sich Vautier in den *Ecritures* dieser Jahre mit generellen Fragen der Kunst befasste. So entstanden Werke wie „*Is this new*“ (1964), „*Toile*“ (1965) oder „*Toile de 45c.m. de long*“ (1966), in denen Vautier das Werk an sich in seiner speziellen Einfachheit thematisiert (Abb. 111-113). Ein *Schriftbild* von 1966 trägt beispielsweise nur die Jahreszahl als weiße Schrift auf schwarzem Grund. Diese verschiedenen Arbeiten verdeutlichen, dass Vautier sich die Frage stellte, was Kunst an sich ausmacht. Eine solch autistische Vorgehensweise erinnert an diejenige von Konzeptkünstlern wie On Kawara oder Joseph Kosuth, die ebenfalls, um nicht-referentiell zu sein, die Bestandteile eines Kunstwerkes sehr strukturell beleuchteten.<sup>416</sup> Vautier lehnt jedoch Vergleiche mit den Konzeptkünstlern ab, da er seinen Angaben nach nicht an ihren Arbeiten interessiert war.<sup>417</sup>

Ebenso wie in seinen Texten beleuchtet er auch in den *Ecritures* die essentiellen Grundbedingungen der Kunst. Seine Forderung nach „Neuem“ greift er in Werken auf wie „*cher-*

---

<sup>414</sup> Bis heute gilt der Spitz- bzw. Rufname „Ben“ als Vautiers „Künstlernamen“. Er signiert damit seine Werke, in Interviews wird er mit dieser Kurzform angesprochen, und selbst in der Literatur wird nicht über „Vautier“, sondern über „Ben“ geschrieben.

<sup>415</sup> Vgl. N.N., 1970 (Le Niçois Ben).

<sup>416</sup> Auch die französischen Dekonstruktivisten um Jacques Derrida oder Jacques Lacan arbeiteten ähnlich, doch auf die Bezüge zur *déconstruction* soll im Kapitel 3.3 näher eingegangen werden.

<sup>417</sup> Es stellt sich die Frage, ob Vautier diesbezüglich aus heutiger Sicht übersieht, dass die Theorien der Konzeptkünstler ihm durch seine Reisen in die USA und durch seine Lektüre verschiedener amerikanischer

*cher une idée, ou une forme n'ayant jamais été réalisée en tant qu'œuvre d'art et l'authentifier comme telle*“ (1966) (Abb. 114). Eine weitere *Ecriture* aus dem Jahr 1966 zur Idee der *Art Total* lautet: *„absolument n'importe quoi est art, y compris l'espace qui se trouve entre vos doigts de pieds*“ (Abb. 115).

Dem Verlauf seiner aufgestellten Forderungen in den analysierten Texten lassen sich auf diese Weise jeweils auch immer wieder passende *Schriftbilder* zuordnen. Liegen verlässliche Datierungen vor, so sind sie meist etwas später anzusiedeln als die entsprechenden Texte. Es lässt sich festhalten, dass Vautier zunächst in schriftlicher Form über sein Tun reflektierte und seine Ergebnisse bzw. auch seine Fragestellungen anschließend bildnerisch umsetzte.

Entwickelte Vautier in seinen Schriften beispielsweise bereits um 1965 die Forderung, dass es gelte, das „Ego“ des Künstlers zu verändern, um Neuerungen in der Kunst zu erreichen, so findet sich die früheste *Ecriture* dazu aus dem Jahr 1968 (Abb. 116). Ihr Text lautet:

*„Pour changer l'Art il faut détruire L'EGO par tous les moyens y compris ① des expériences biologiques de laboratoire ② Une guerre thermo nucléaire sale, qui engendrerait des mutations fondamentales chez les survivants de l'espèce humaine ③ Etablir des contacts avec une forme de vie supérieure pour remplacer l'Espèce humaine. FAUTE DE REALISER LA transformation du MOI l'Art restera toujours une FORME PUERILE de PRETENTION – la preuve → Ben 68“<sup>418</sup>*

Vautier hält hier fest, was er in seinen Texten bereits festgestellt hat: dass es ihm nicht möglich ist, sein „Ego“ zu verändern und er somit zum Scheitern verurteilt ist. Dies erschließt sich durch seine am Ende des *Schriftbildes* angebrachte und als Beweis für seine Idee angeführte Signatur und Datierung hinter eben jener These, dass es eine kindische Form der Selbstgefälligkeit sei, keine Veränderung anzustreben. Indem er sein Werk also signiert und datiert, offenbart sich Vautier als gescheiterter Künstler.<sup>419</sup>

Diese Sicht seines persönlichen Schaffens ist kennzeichnend für seine *Schriftbilder* zum Ende der 1960er Jahre. Er schreibt in dieser Zeit beispielsweise *„L'art est inutile – pas d'art a bas l'art*“ (1968), *„Du nouveau toujours du nouveau mais c'est vieux comme le*

---

Kunstzeitschriften präsent waren und er sie – eventuell auch ohne sich dessen tatsächlich bewusst zu sein – in seinen eigenen Werken reflektierte.

<sup>418</sup> Abb. 116.

<sup>419</sup> Peter Bürger sieht in diesem Sinne alle Avantgarde-Bewegungen als „gescheitert“ an (vgl. Bürger, 1974). Rainer Metzger kritisiert in seiner Revision des Buches allerdings Bürgers Argumentationsweise „mit dem typischen blinden Auge auf die Gegenwart“ (Metzger, 2004, S. 442).

*monde*“ oder „*l’art est une éscroquerie*“ (Abb. 117-119). Dieser generellen Ratlosigkeit gegenüber den Perspektiven der Kunst folgen in den kommenden Jahren zunehmend auch Zweifel an dem eigenen kreativen Arbeiten: „*Je me sens mediocre*“, „*A cause de l’art je dors mal*“ oder „*J’ai honte d’être ici pour me faire voir*“ (alle 1970, Abb. 120-122). Daneben entstehen Werke wie „*Je doute*“ und „*Suis je un artiste dépassé en 1971 – Ben*“ (1971) oder „*J’ai plus d’idées*“ und „*Je me déteste de me répéter*“ (beide 1972, Abb. 123-126). Vautier selbst erklärt diese Verzweiflung wiederum in Werken wie „*Je peut tout me permettre*“ von 1971: es stellt sich ihm das Problem, dass er mit seiner bisherigen Idee des „Schocks“ nach seinem Verständnis nicht mehr „erfolgreich“ sein kann, da er sich eben bereits „alles“ erlauben kann (Abb. 127).

Neben diesen eher durch eine kritische Selbstsicht gekennzeichneten Arbeiten entstanden in diesen Jahren jedoch auch auffallend viele Werke, die sich nüchtern mit den Kriterien von Kunst beschäftigen und diese zu analysieren versuchen. So führt Vautier in einem *Schriftbild* unter der Betitelung „*analyse*“ auf: „*art=ego*“ und fügt dieser einfachen aber doch seine gesamte Gedankenwelt begreifbar machenden Feststellung in einer geschweiften Klammer die Begriffe „*personalite, prétention, jalousie, angoisse*“ bei (Abb. 128). Das Bild verdeutlicht die starke Selbstreflexion Vautiers bezüglich seines eigenen Schaffens: er sieht sich durch seine Persönlichkeit, seinen Geltungsdrang, seine Eifersucht und seine Angst bestimmt. „*L’art c’est les autres*“<sup>420</sup> stellt er immer wieder fest. Demzufolge kann er als Künstler immer nur im Vergleich zu Anderen bestehen; seine Werke werden zukünftig mit denen Anderer verglichen und müssen aus dem Vergleich „siegreich“ hervorgehen.

Dieser ständige Druck, besser als alle anderen Künstler sein zu müssen, ist es, der Vautier zum einen antreibt, ihn sich zum anderen aber auch im Kreise drehen lässt. Beispielsweise schrieb er auf die Einladungskarten der *documenta 5* im Jahr 1972: „*Destroy competition*“ und gleich darunter: „*Ben is the most important artist at Documenta 5*“ (Abb. 129). Er erliegt mit dieser Äußerung wiederum seiner Forderung, das aggressive Streben nach Ruhm durch die Veränderung des „*Ego*“ zu unterlaufen. Vautier hat sich selbst in einem „*Teufelskreis*“ gefangen, in dem er sich um 1970 immer mehr zu drehen scheint. Eine *Écriture* von 1972 drückt die Tendenz Vautiers aus, sich auch immer weiter auf sich selbst zu konzentrieren und um sich selbst zu kreisen: „*Ben est jaloux, Ben est intelligent, Ben est le seul, génie en France, Ben est inquiet, Ben est prétentieux, Ben est sinere*“ (Abb. 130).

Auffällig ist auch die Nennung seiner selbst in der dritten Person Singular, die eine ungewohnt befremdliche Distanz des Künstlers zu sich selbst hervorruft. Mit dieser Form der „Pseudo-Neutralität“ versucht Vautier, einen objektiveren Blickpunkt auf sein Schaffen zu eröffnen.

Die aufgeführten *Schriftbilder* Vautiers können zum einen belegen, wie Vautier seine theoretischen Überlegungen in die Praxis umsetzte und darüber hinaus zeigen, dass er sich in seinem praktischen Werk nicht dazu in der Lage sah, seine theoretischen Forderungen nach einer „Ego“-Veränderung durch Aufgabe des Ruhmstrebens gerecht zu werden. Er verfiel darüber in eine kreative Krise und wandte sich immer mehr gegen die Kunst.

Dieser Schritt entspricht demjenigen, der in der „Postmoderne“ unter der „*Déconstruction*“ verstanden wird: Der Künstler wendet sich mit der Aufschlüsselung seiner eigenen Tätigkeit im Grunde „gegen“ diese und zerlegt sie in ihre Bestandteile, „dekonstruiert“ sie, um als Ergebnis herausfinden zu können, welche Aspekte seinem Werk fehlen oder in welche Richtung er es noch weiterentwickeln kann. Aus dieser Vorgehensweise resultierte eines der umfassendsten Werke Vautiers, die „*Déconstruction de l'œuvre de l'art*“, die im Folgenden im Mittelpunkt der Untersuchung stehen soll.

### 3.2.2 „*Déconstruction (de l'œuvre de l'art)*“ (1973)

#### 3.2.2.1 *Die Entstehung*

Der Titel des im Jahr 1973 erstmals in seiner Pariser *Galerie Daniel Templon* ausgestellten Werkes gibt bereits eine Vorstellung seines Inhaltes: Vautier beschäftigt sich hier mit der Ausdifferenzierung des Begriffs „Kunstwerk“, indem er dessen Eigenheiten und Bestandteile auf dekonstruktivistische Weise hinterfragt. Dies bedeutet, dass er nach den Ursprüngen, den Grundlagen und den Grenzen des Kunstwerkes forscht und diese in ihrer Zusammensetzung vollständig offen zu legen sucht. Vautier beschreibt dieses Vorhaben in seinem Werkverzeichnis folgendermaßen: „*J'ai voulu avec cette œuvre, déconstruire l'art, c'est-à-dire l'ouvrir comme on démonte un puzzle.*“<sup>420</sup> Das Anliegen Vautiers war somit, das Kunstwerk in seine einzelnen Bestandteile zu zerlegen. Die Idee zu dieser Vorgehens-

---

<sup>420</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 49. Zur Nähe des Titel zu Sartres berühmtem Stück „*L'enfer c'est les autres*“ äußert sich Vautier nicht, doch ist die Ähnlichkeit so groß, dass es sich kaum um einen Zufall handeln kann.

<sup>421</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 182.

weise kam dem Künstler nach eigener Aussage im Gespräch mit einigen Freunden und Kollegen:

*„[...] it started in a discussion we had on the street, in a coffeehouse, with Viallat and with another artist or two. And they said, they were deconstructing art. So I said: ‚How are you deconstructing art?‘ and they said: ‚[...] in a painting there is a ‚toile‘, a ‚wood‘, the ‚canvas‘ and there is also the ‚paint‘ and there is also the ‚dripping‘ .‘. So I said: ‚There’s not only that! There is also that and that ...‘. So I started my déconstruction.“<sup>422</sup>*

Vautier hatte sich zum Ziel gesetzt, nicht nur die ästhetischen Bestandteile des Kunstwerkes vor Augen zu führen, sondern auch andere Gesichtspunkte zu berücksichtigen, die bei der Rezeption des Werkes eine Rolle spielen, wie beispielsweise der Betrachter oder der Rezeptionskontext. Das Resultat dieser nach Vautiers Angaben über fünf Jahre<sup>423</sup> geführten Analyse ist ein etwa 169 Tafeln von je 50 x 50 cm Größe umfassendes Werk, dessen Aufbewahrungsort dem Künstler nicht mehr bekannt ist (Abb. 131).<sup>424</sup> Nach Vautiers Aussage ist es nicht durch die Kenntnis der französischen *Déconstructions*-Bewegung dieser Zeit um Jacques Derrida zu verstehen. Zwar kannte er nach eigenen Angaben die Theorien Derridas, doch waren sie ihm zu intellektuell geprägt. Sein Vorgehen vollzog sich mehr auf praktisch-experimenteller Ebene:

*„I took into consideration only the painters, not the thinkers. But I could have taken that into, Foucault and Derrida and all them who you call the post- ... structuralism. I could have taken the deconstructionalism into consideration, but I did not, because in an other work, I would have been interested in doing. One day, I maybe would have asked: ‚What is write?‘, ‚Why do I write?‘, ‚What is writing?‘, ‚What does language contain?‘ and all that. For that, I was only influenced once by Claude Lévi-Strauss, not by Derrida, not by Deleuze, not by all those. [...] My déconstruction was only an aesthetical problem for a work of art which was to answer the question: ‚What does art contain?‘.“<sup>425</sup>*

---

<sup>422</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. xxvii. Zu den Treffpunkten der jungen niçoisers Künstler vgl. AK Paris 1977 (A propos de Nice), S. 9f. sowie Alocco, 1995, S. 19.

<sup>423</sup> Vgl. Transkription der Interviews im Anhang, S. xxv. In einem anderen Gespräch bestritt Vautier jedoch die lange Arbeitsphase an der *Déconstruction* und gab an, sie innerhalb weniger Wochen gefertigt zu haben (vgl. ebd., S. xxvii). Da sein Werk jedoch wie gezeigt bereits weit vor dem Jahr 1973 dekonstruktivistische Ansätze erkennen lässt, kann eher davon ausgegangen werden, dass der Gedankenprozess sich über mehrere Jahre erstreckte und dass es die eigentliche Anfertigung der einzelnen Werktafeln ist, die Vautier innerhalb der kürzeren Zeitspanne bewältigte.

<sup>424</sup> Vgl. ebd., S. xxviii. Als letzten Eigentümer gibt Vautier hier Pierre Nahon an, der das Werk als Ganzes gekauft hatte, jedoch beabsichtigte, es in vier Teile aufzuteilen. Deren genauer Verbleib kann nicht mehr nachvollzogen werden; sicher ist lediglich, dass sich die einzelnen Teile nicht in einer öffentlichen Sammlung befinden. Die Angaben zur Anzahl der Tafeln der „*Déconstruction*“ schwanken von 167 bis 190; die Zahl 169 orientiert sich an den Werken, die Vautier in seinem Werkverzeichnis *Tout Ben* aufführte.

<sup>425</sup> Ebd., S. xxvii.

Auch mögliche Anknüpfungspunkte zu Künstlern der *Minimal Art*, des *Colourfield Painting*, von *Shaped Canvas* oder *Concept Art* weist Vautier von sich. Zwar waren ihm die Arbeiten dieser Künstler bekannt – in seinem Archiv befinden sich noch heute eine Vielzahl von internationalen Kunstzeitschriften der Zeit und durch sein *Fluxus*-Engagement war Vautier in den 1960er Jahren auch weit gereist –, doch beschäftigte er sich nie detailliert mit ihren Theorien und Ideen.

Viele der entstandenen Bilder sind reine *Ecritures*, doch gibt es auch *Ecritures* mit eingearbeiteten Fotografien oder lediglich mit einer *Ecriture* versehene Objekte wie Kunstzeitschriften oder eine Sonderausgabe von „*Le Monde*“.

Die einzelnen Tafeln sind als Einheit zu verstehen und voneinander nicht zu trennen, wie Vautier auch kurz nach der Fertigstellung betont:

*„La déconstruction‘ est une et indivisible. En aucune manière elle ne peut être exposée en panneaux séparés sans perdre tout son sens, et elle n’est plus alors considérée par moi comme une œuvre d’art.“*<sup>426</sup>

Trotz dieser hier so heftig geäußerten, expliziten Stellungnahme für den Fortbestand der Tafeln als einheitliches Ganzes, musste Vautier später einsehen, dass das Werk für den Markt schlicht zu groß war, und so teilte er es schließlich in mehrere Teile auf:

*„La Déconstruction a été vendue par Templon à Cavellini qui l’a donnée à son fils qui lui l’a revendue à Pierre Nahon. Pierre Nahon la trouvant trop grande m’a demandé de la diviser en 4 chapitres ce que j’ai fait.“*<sup>427</sup>

Die Aufteilung des Werkes in vier „Kapitel“ lässt sich bereits aus Vautiers Umschreibung des Werkes in seinem Werkverzeichnis erschließen. Hier beschreibt er den Inhalt der Tafeln bzw. deren Aufhängung im Galerieraum bei Templon wie folgt:

*„Sur un mur, il y avait un tableau, une œuvre d’art personnelle choisie au hasard. Sur les trois autres murs tout le contenu de celle-ci, c’est-à-dire au niveau de la matière, la toile, le châssis, les clous, la couleur, etc. Au niveau de l’artiste, ma personne, mes ambitions, mes jalousies, mon agressivité, ma mère, mes influences, la signature et la date. Au niveau de la réalité extérieure, sans laquelle l’œuvre non plus, ne serait pas là ou ce qu’elle est, le temps, la température, le lieu, etc. Au niveau de l’idéologie, l’histoire de l’art, la politique, la philosophie, les marchands, la cote, etc.“*<sup>428</sup>

---

<sup>426</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 182.

<sup>427</sup> Vautier, 1995 (AK Marseille), S. 110.

Die Positionierung der einzelnen Werke in der ursprünglichen Präsentation bei Templon ist nicht mehr genau zu rekonstruieren. Es ist allerdings feststellbar, dass ihre Anordnung im Vergleich zu späteren Ausstellungen immer wieder stark variiert wurde. Dies lässt darauf schließen, dass die Hängung sich vor allem an den grundlegenden vier Bereichen „Material“, „Künstler“, „externe Realität“ und „Ideologie“ orientiert.

Bei genauerer Betrachtung lassen sich alle Tafeln auch recht eindeutig in diese Kategorien einordnen, was durch die einzige annähernd vollständige Abbildung des Gesamtwerkes in Vautiers Werkverzeichnis untermauert wird: die 169 hier gezeigten Tafeln beginnen mit der Beschäftigung mit dem Künstler selbst, worauf die Auseinandersetzung mit den formalen Gegebenheiten des Kunstwerkes, dem Material, folgt.<sup>429</sup> Im Folgenden thematisiert Vautier die „externen Realitäten“ des Werkes und schließlich seine Bezüge zum Kunstmarkt, zur Politik und zur Kunstgeschichte, von Vautier unter dem Begriff „Ideologie“ zusammengefasst.

### 3.2.2.2 „L’Artiste“

In den Bereich „Künstler“ entfallen etwa 33 der im Werkverzeichnis abgebildeten Tafeln. Sie zeigen zum einen sehr persönliche Fotos von Vautier selbst, seiner Familie, seiner Mutter oder seines Ateliers und geben einen Einblick in das private, persönliche Leben des Künstlers (Abb. 132a-c).

Daneben gibt Vautier in einer Tafel in Form eines Fragebogens formelle Angaben zu seiner Person wie Name, Vorname, Geburtsdatum, Geschlecht, Größe, etc. (Abb. 132a). Weitere „Angaben“ zu seinem Äußeren macht Vautier auf einer Tafel, auf der er nacheinander seine Haare, sein Hemd, sein Blut, seine Zähne u.e.m. auflistet und die Begriffe jeweils mit einem Pfeil auf einen freigelassenen Platz versieht, an dem diese scheinbar angebracht werden sollten, jedoch fehlen (Abb. 132a).

Seine inneren Werte legt eine Tafel offen, auf der in Tabellenform zuerst Vautier selbst und dann seine Frau Annie Punkte für Vautiers Eigenschaften wie Kreativität, Charme, Männlichkeit etc. vergeben haben (Abb. 132b). Eine dritte, noch freie Spalte fordert den Betrachter auf, sich sein eigenes Urteil zu bilden.

---

<sup>428</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 182.

<sup>429</sup> Vgl. Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 182-201.

All die genannten Tafeln beschäftigen sich vornehmlich mit Vautier als privater Person und verdeutlichen bereits, dass es sich bei dem Gesamtwerk um eine sehr persönliche Analyse des Kunstwerkes handelt.

Der weitaus größere Teil der Tafeln bezieht sich aber auf Vautiers Rolle als Künstler. So nennt Vautier auf einem Bild unter der Überschrift „*mes influences*“ seine Einflussfaktoren als Künstler (Abb. 132b). In verschieden große Kreissegmente unterteilt schreibt er die Namen von Künstlern wie Marcel Duchamp, John Cage, George Brecht, Yves Klein u.a., wobei die Größe des Segmentes die jeweilige Wichtigkeit der Person für Vautier darstellt. Duchamp erhält das größte Segment, das zweitgrößte teilt Vautier seiner Mutter zu, die ihn demzufolge ebenfalls stark in seinen künstlerischen Positionen beeinflusste, was vornehmlich dadurch zu erklären ist, dass sie während der Reisen seiner Kindheit die einzige ihm vertraute Bezugsperson darstellte.<sup>430</sup> Dass Vautier seine Mutter auf eine Ebene mit Künstlern wie Duchamp oder Klein stellt, verleiht der Arbeit für den konservativen Betrachter etwas Provokatives.

Entsprechend seiner „*Ego*“-Überlegungen thematisiert Vautier seinen Geltungsdrang in vielen der Tafeln. Im Vergleich seiner Kunst zu derjenigen Anderer, betont er, dass er einige Ideen vor diesen hatte. So schreibt er auf einem Bild: „*Kosuth a fait ses définitions six ans après moi*“ und „*Manzoni a fait ses sculptures vivantes six mois après moi*“<sup>431</sup>. Ein weiteres Werk zeigt eine Fotografie einer leeren Vitrine und eine seiner auf 1965 datierten *Ecriture* „*L'art est prétention*“. Darüber merkt Vautier an: „*la preuve que je l'ai fait avant les autres*“<sup>432</sup>. Hier bringt Vautier seine Anforderung an sich selbst zum Ausdruck, stets der Erste zu sein, der bestimmte Ideen in den Kunstkontext einführt, was für ihn im Streben nach Ruhm begründet liegt. Auf einer Tafel bemerkt er: „*chaque fois qu'on parle d'un autre je suis jaloux*“<sup>433</sup>.

Seine persönliche Ambition legt er offen, wenn er auf einer Tafel der Reihe nach vier Künstlernamen aufführt: „*Malevitch, Matisse, Duchamp, Ben Vautier*“<sup>434</sup>. Er will zu den bekanntesten und geschätztesten Künstlern des 20. Jahrhunderts gehören, was er ebenfalls auf einer *Ecriture* festhält: „*si tout le monde voulait admettre que je suis l'artiste le plus*

---

<sup>430</sup> Wie bereits in Kapitel B.1.1.1 dargelegt wurde, war die Bindung Vautiers zu seiner Mutter sehr eng.

<sup>431</sup> Abb. 132a.

<sup>432</sup> Ebd.

<sup>433</sup> Ebd.

<sup>434</sup> Abb. 132b.

*important je m'arrêtera de peindre*<sup>435</sup>. Dieses Ziel bringt er auch auf der Tafel unter der Überschrift *„mes espoirs“* zum Ausdruck. Hier schreibt er:

*„passés: Je voulais être général. Je voulais que toutes les femmes m'aiment. Je voulais...  
présents: J'aimerais pouvoir me considérer et être considéré un grand artiste.“*<sup>436</sup>

Hierbei fällt auf, dass es ihm nicht genügt, von anderen als großer Künstler geschätzt zu werden, sondern dass er auch Wert darauf legt, diese Sicht vor sich selbst gerechtfertigt zu wissen. Einen interessanten Hinweis auf Vautiers Selbsteinschätzung bietet diesbezüglich eine Tafel mit einem Diagramm, das den Verlauf seines *„Ruhmes“*, seiner *„Verkäufe“*, seiner *„Liebe“* und seines *„Selbstbewusstseins“* von 1969-73 jeweils kurvenförmig beschreibt (Abb. 132b). Bis zur Mitte des Jahres 1970 steigen alle Kurven recht gleichmäßig; über allen anderen verläuft die des Selbstbewusstseins. Diese beschreibt jedoch etwa im letzten Drittel des Jahres 1970 einen starken Einbruch und fällt von da an stetig ab. Im Jahr 1973 tendiert sie gegen Null und liegt damit unter allen anderen Kurven, die nach kurzen Einbrüchen in den Jahren 1971 und 1972 im Jahr 1973 wieder steigen bzw. im Fall der Verkäufe seit Anfang 1972 stagnieren.

Das Werk steht sinnbildlich für die in den vorangegangenen Teilen der Untersuchung herausgestellten Ergebnisse: Vautier fand seit Beginn seines künstlerischen Schaffens bis zur Mitte der 1960er Jahre stets Wege, seiner Forderung nach Innovation gerecht zu werden und sein Werk stetig zu erneuern und zu erweitern. Die zweite Hälfte der 1960er Jahre war dagegen eher durch die Tendenz zur Wiederholung und die zunehmende Konzentration auf sich selbst gekennzeichnet; die Kurven stagnieren. Hieraus resultierend brach Vautiers (künstlerisches) Selbstbewusstsein immer mehr ein, was zu einer verstärkt wahrnehmbaren Verzweiflung in seinen theoretischen wie praktischen Werken führte.

Aufgrund seines Strebens nach *„Wahrheit“* und Ehrlichkeit griff Vautier auch sein eigenes Scheitern in der *Déconstruction* auf und schrieb auf eine Tafel lediglich: *„la peur d'être dépassé“*<sup>437</sup> oder stellte auf einer anderen unter einigen Fotografien seiner Ausstellung in Anvers fest: *„l'échec: à Anvers ma déconstruction fut un échec, il n'y eut aucune réaction*

---

<sup>435</sup> Abb. 132b.

<sup>436</sup> Ebd.

<sup>437</sup> Ebd.

*ni pour ni contre*<sup>438</sup>. Auf einer Tafel forderte er unter dem Titel „*la vérité*“: „*j’ai besoin d’argent achetez un Ben.*“<sup>439</sup>

Die Gesamtheit der *Déconstructions*-Tafeln, die sich auf den Themenbereich des Künstlers beziehen, lassen augenscheinlich werden, dass Vautier sich selbst in dieser Zeit als zwar ehrgeizigen, aber unfähigen und gescheiterten Künstler betrachtete und sich auch als solchen inszenierte. Sein Streben war noch immer, als Künstler zu Ruhm zu gelangen, doch hatte er den Glauben und die Zuversicht verloren, dass er dies erreichen könnte.

Dass dieser Einbruch gerade dann auftrat, als sich Vautiers „Erfolg“ auf dem Kunstmarkt ab 1970 durch eine Ausstellung in der Vencer *Galerie de la Salle* plötzlich einstellte, mag verwundern, doch bietet eine letzte *Ecriture* aus dem Bereich der „Künstler-Tafeln“ eine mögliche Erklärung für diese Situation. Vautier schreibt hier: „*le style c’est la répétition et la répétition c’est une honte*“<sup>440</sup> und bringt sein Problem als auf dem Markt „erfolgreicher“ Künstler auf den Punkt, denn hier kann nur derjenige „Erfolg“ haben, der durch einen persönlichen Stil eine Art Wiedererkennungswert erreicht hat, der den Wert seiner Werke mit bestimmt. Vautier hält einen Stil allerdings für eine Wiederholung und Wiederholung für eine Schande und so bedeutet der „Markterfolg“ für ihn ein Scheitern seiner Motive und Ziele. Er befindet sich in einem Dilemma, da er keine anderen Kriterien für „Erfolg“ gelten lässt. Diese Argumentation widerspricht Vautiers Streben nach Anerkennung, der Befriedigung seines künstlerischen „Ego“ und ist daher als Teil seiner Inszenierung als gescheiterter Künstler zu bewerten.

### 3.2.2.3 „La Matière“

Der zweite Komplex von Arbeiten innerhalb der *Déconstruction* widmet sich den materiellen Beschaffenheiten des Kunstwerkes (Abb. 132d-i). Dieser Bereich stellt mit etwa 55 Werken den umfangreichsten der *Déconstruction* dar, und auch in ihm lassen sich verschiedene Schwerpunkte ausmachen.

Zunächst finden sich auch hier, wie beim Gebiet des Künstlers bereits dargelegt, Tafeln, die sich mit den primären Gegebenheiten eines Werkes, d.h. im wörtlichen Sinn mit seiner Materie, auseinandersetzen: auf eine Tafel schreibt Vautier beispielsweise das Wort „*bois*“, womit er auf das Material des Bildträgers verweist (Abb. 132f). Neben dem Holz-

---

<sup>438</sup> Abb. 132b.

<sup>439</sup> Abb. 132c.

bildträger widmet sich Vautier in einigen Arbeiten auch der Leinwand. Hierzu gehören Werke wie ein mit der Unterschrift „*détoilé*“ versehenes, vom Rahmen genommenes Stück Leinwand, eine aufgezugene Leinwand, die von der Rückseite gezeigt wird und die Unterschrift trägt „*la toile retournée*“ oder auch ein leerer Keilrahmen, dem die Leinwand fehlt (Abb. 132f und 132g). Letzterer kann zugleich als Thematisierung des Rahmens verstanden werden, der das Kunstwerk als solches zu erkennen macht. Noch expliziter geschieht dies auf einer weißen Tafel, auf die ein reich verzierter, breiter vergoldeter Rahmen befestigt ist unter dem zu lesen ist: „*les cadres*“ (Abb. 132g). Der Rahmen ist ein wichtiger Teil eines Kunstwerkes, da er die ästhetische Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst umreißt. Wird einem Alltagsobjekt ein Rahmen zugeordnet, so ist dies als Teil der Legitimation des Objektes als Kunstwerk zu verstehen. Vautiers Forderung der Aufhebung dieser ästhetischen Grenzen zufolge lehnt er die Rahmung seiner Werke ab.

Neben dem Material analysiert Vautier auch die Fläche des Bildes. Eine *Ecriture* zeigt in der linken Bildhälfte den Begriff „*gauche*“, in der rechten konsequenterweise „*droite*“, eine weitere *Ecriture* verfährt entsprechend mit den Begriffen „*haut*“ und „*bas*“ (Abb. 132h). Die beiden *Schriftbilder* legen die Begrifflichkeiten der „klassischen“ Komposition und der Bildbetrachtung offen.

Ein Bild erklärt seine Dimension, indem in seinem Zentrum zu lesen ist: „*50 cm*“ und von dieser Angabe jeweils ein Pfeil zum linken und einer zum rechten Bildrand weisen (Abb. 132h). Dieser eindimensionalen Beschreibung fügt Vautier auf einer weiteren *Ecriture* noch die zweite Dimension hinzu: „*la surface – hauteur 50 cm – largeur 50 cm – surface 2500 cm<sup>2</sup>*“<sup>441</sup>. Die dritte Dimension verdeutlicht er mit einer *Ecriture*, die unter der Überschrift „*l'espace*“ verschiedene Raumsituationen nacheinander aufführt: „*① celui si – ② le mur sur lequel il est accroché – ③ entre Sirius le soleil et la terre*“<sup>442</sup>. Schließlich thematisiert Vautier auch das Gewicht des Kunstwerkes durch die *Ecriture* „*1,185 kg*“ (Abb. 132h).

Im Französischen steht „*matière*“ nicht nur für das deutsche Wort „Material“, sondern kann auch als „*Thema*“ oder „*Gegenstand*“ übersetzt werden. Neben den aufgeführten, allesamt die äußere Form des Kunstwerkes näher analysierenden Werken, gehören zur

---

<sup>440</sup> Abb. 132a.

<sup>441</sup> Abb. 132i.

<sup>442</sup> Ebd.

Gruppe der „*matière*“ daher auch jene Tafeln, die sich dem Inhalt und dem Dargestellten des Werkes widmen.

Unter diese Kategorie sind jene Werke zu fassen, die sich mit der Technik des Kunstwerkes auseinandersetzen. Beispielsweise schreibt Vautier mit roter Farbe auf eine Tafel lediglich „*rouge*“ und weist die Farbe als wichtiges Element eines Kunstwerkes aus (Abb. 132g). Ihr widmen sich mehrere andere Tafeln, darunter die *Ecritures* „*les nuances*“ und „*couleur, capilarite, odeur*“ sowie eine Fotografie eines Jungen, der seine Hände in verschiedene Farbtöpfe tunkt und auf die Vautier geschrieben hat: „*le plaisir de la couleur*“<sup>443</sup>. Auf einer Tafel appropriiert Vautier „*toutes les couleurs*“, indem er diese Worte unter eine Abbildung des Farbspektrums schreibt, auf eine weitere befestigt er einen leeren Farbkanister und schreibt darunter „*la peinture*“<sup>444</sup>.

Wie die Farbe auf den Bildträger aufgebracht wird, führt Vautier auf einer Tafel vor Augen, auf der er mit offensichtlich verschiedenen Hilfsmitteln fünf vertikale Linien parallel zueinander gemalt hat und unter jeder einzelnen vermerkt, wie sie entstand: „*avec le tube – avec mon doigt – avec ↑ – avec mon nez – avec un pinceau*“<sup>445</sup>.

Darüber hinaus sind an dieser Stelle jene Tafeln zu nennen, die sich mit dem Begriff der Form auseinandersetzen. Auf einfachste Weise tut dies die *Ecriture* „*la forme*“, auf der, abgesehen von dem geschriebenen Begriff, nichts weiter auf eine tatsächliche Form hinweist (Abb. 132i). Dies geschieht dagegenin drei anderen Werken, die mit schwarzer Farbe auf weißem Hintergrund die verschiedenen geometrischen Grundformen zeigen: ein Quadrat, einen Kreis und ein Dreieck (Abb. 132h). Die „*Form*“ wird zum einen durch das Wort umschrieben und zum anderen abgebildet.

Ähnlich wie sich Vautier durch die Darstellung eines Farbspektrums alle Farben „aneignet“, verfährt er auf einer weiteren Tafel auch mit den Formen (Abb. 132i). Hier fehlt allerdings jegliche Abbildung einer Form; Vautier nimmt vielmehr damit vorlieb, nur mit Worten alle erdenklichen Formen und deren Kombinationen zu umschreiben: „*toutes les formes et tous les mélanges et combinaisons possibles de formes*“<sup>446</sup>. Anstatt – abgesehen von den erwähnten Tafeln, auf denen er die Grundformen Quadrat, Kreis und Dreieck darstellt – viele Werke mit den einzelnen Formen zu füllen, vereinfacht Vautier seine Analyse, indem er diese in Worte fasst.

---

<sup>443</sup> Abb. 132g, 132f und 132g.

<sup>444</sup> Abb. 132g und 132f.

<sup>445</sup> Abb. 132e.

<sup>446</sup> Abb. 132i.

Das künstlerische Problem der Mimesis war für die Künstler in Frankreich zu Beginn der 1970er Jahre kein besonders aktuelles Thema. Dennoch widmete sich Vautier ihm in seiner „*Déconstruction*“ auf verschiedene Arten.<sup>447</sup> Als Grund hierfür ist anzuführen, dass er aus einem sehr konservativen Elternhaus stammt, dessen Kunstauffassung noch sehr auf das handwerkliche Können des Künstlers ausgerichtet war, sodass das Thema der realistischen Darstellungsweise Vautier durchaus beschäftigte. Auf eine schwarze Tafel schreibt er die Begriffe „*grand*“ und „*petit*“ – entsprechend ihrer Bedeutung den einen in höheren und breiteren Buchstaben als den anderen (Abb. 132i). Neben die Wörter malt er vertikal verlaufende Ausdehnungspfeile, die zusätzlich auf die unterschiedliche Größe des Geschriebenen aufmerksam machen sollen. Durch die Größe des Dargestellten wird im Kunstwerk für das menschliche Auge der Eindruck erweckt, der größere Gegenstand (bzw. das größere Wort) befinde sich weiter im Vordergrund als der kleinere, und es wird der Eindruck einer nicht vorhandenen Tiefenräumlichkeit erzeugt.

Vautier verdeutlicht dieses Thema der Perspektive auf einer weiteren Tafel, auf der jeweils eine weiße Linie auf schwarzem Grund von den unteren Bildecken zur oberen Mitte des Bildes hin verlaufen; ihr Schnittpunkt liegt etwa 10 cm oberhalb des oberen Bildrandes (Abb. 132i). Zwischen diese als Fluchtlinien zu verstehenden Striche schreibt Vautier am unteren Bildrand „*LA PERSPECTIVE*“. Darüber malt er mittig ein Strichmännchen, dem weiter oben ein kleineres folgt. Durch die zentralperspektivisch verlaufenden Fluchtlinien und die zwischen ihnen aufbrachten Figuren entsteht der Eindruck, das größere Männchen befinde sich näher am Betrachter als das kleinere Ausgeführte.

Die für sein Werk konsequenteste Lösung des Mimesis-Problems, die einfachste Form der Reduzierung realer, dreidimensionaler Formen in die Zweidimensionalität eines Bildes, sieht Vautier in der Aneignung realer Formen mittels ihrer Fotografie. Er zieht daher ein Foto einer verfallenen Hausfront auf eine Tafel auf und umkreist darin verschiedene Fenster- und Türformen (Abb. 132i). Daneben schreibt er: „*la réalité – formes*“.

Die bisher vorgestellten Arbeiten unter dem Oberbegriff „*matière*“ beschäftigten sich mit den verschiedenen Elementen des tatsächlich vorhandenen und zu betrachtenden Kunst-

---

<sup>447</sup> Photorealisten wie die Amerikaner Chuck Close, Richard Estes oder der deutsche Franz Gertsch widmeten sich diesem Problem zwar etwa ab der Mitte der 1960er Jahre wieder, doch waren diese künstlerischen Positionen in Frankreich wenig präsent. Es ist vielmehr der Aspekt, dass die Mimesis über lange Zeit ein künstlerisches Grundproblem darstellte, der Vautier dazu bewog, sie zu thematisieren.

werkes. Für Vautier gehören darüber hinaus auch die Themenfindung sowie der Prozess der Erstellung des Werkes in diesen Bereich.

Am Anfang dieses Prozesses steht für Vautier die Ideenfindung, die er auf einigen Tafeln zu veranschaulichen versucht. Eine Tafel zeigt beispielsweise ein kreisförmiges Schema bei dem ausgehend vom inneren Begriff „*pensée*“ ein Pfeil zum Wort „*langage*“ geht, von dort wiederum zu einem zweiten Schriftzug „*pensée*“, der erneut durch einen Pfeil mit dem geschriebenen Wort „*langage*“ verbunden wird (Abb. 132d). In der Mitte der Pfeile umkreist Vautier diese und weist diese Punkte als „*art*“ aus. So verdeutlicht er, dass Kunst seiner Auffassung nach dann entsteht, wenn Gedachtes in Sprache umgesetzt wird und über diese wiederum nachgedacht wird, diese Gedanken wieder geäußert werden etc. Die Idee bzw. die Sprache ist somit als ein Schnittpunkt zwischen dem Künstler und seiner Umwelt zu verstehen.

Die Umrisszeichnung eines Kopfes offenbart genauer, wie die Idee im Künstler, bzw. wie die Bildunterschrift präzisiert, in dessen „*cerveau*“ entsteht (Abb. 132d). Vautier zeichnet in die Kopfform vage die Umrisse des Gehirns und unterteilt dieses in vier unterschiedlich große Partien, die er jeweils mit der hier durchgeführten Tätigkeit bezeichnet: „*vision*“, „*sensations corporelles*“, „*activite motrice*“ und „*langage*“. Alle Bereiche, also auch der des Haptischen, des Gefühles, stellt Vautier als für den Künstler wichtig heraus, doch lokalisiert er die Bereiche der Sprache und der Vision in seiner Zeichnung am präzisesten, was veranschaulicht, dass sie für Vautier von großer Bedeutung bei der Ideenfindung sind. Die Sprache spielt, wie die bisherige Untersuchung bereits gezeigt hat, gerade für ihn eine wichtige Rolle, da er seine Ideen häufig zunächst schriftlich umreißt, bevor er sie umsetzt. Für Vautier gewährleistet die Sprache den unmittelbarsten Transport seiner künstlerischen Botschaft, was auch auf einer schwarzen Tafel zum Ausdruck kommt, auf die der Künstler lediglich an den unteren Bildrand schreibt: „*la perception du sens*“<sup>448</sup>. Nah verwandt mit der Aussage dieses Bildes sind die *Ecritures* „*écrit*“, „*l'idée*“, „*des mots*“ oder „*le langage*“ (Abb. 132d und 132e). Unter ein Foto seines halb geöffneten Mundes schreibt Vautier auf einer weiteren Tafel: „*la parole*“ und thematisiert die Bedeutung des Wortes, der Sprache für seine Arbeiten (Abb. 132e).

Die Idee ist für Vautier stark mit der Sprache verbunden, und die Vielzahl der Tafeln zur Ideenfindung bzw. zum Bereich der Sprache innerhalb der *Déconstruction* verdeutlicht ihren großen Stellenwert für die Kunstauffassung Vautiers.

---

<sup>448</sup> Abb. 132d.

Um die gefundene Idee in ein Werk zu fassen, muss ihr ein weiterer Schritt folgen, den Vautier als „*geste*“ umschreibt. Er veranschaulicht ihn auf einer Tafel, die zwei Fotografien zeigt: auf der ersten ist eine Hand zu sehen, die nach einem noch nicht genau bestimmbar, vom unteren Bildrand abgeschnittenen Gegenstand greift (Abb. 132e). Auf der zweiten Abbildung hat die Hand sich um den Gegenstand geschlossen und ihn ein Stück weit angehoben, sodass sich dieser nun in der Bildmitte befindet und als Stiel eines breiten Pinsels erkennbar ist. Über die Fotografien schreibt Vautier: „*le geste*“, darunter: „*de prendre le pinceau*“. Das Ergreifen des Pinsels weist Vautier damit als Teil der Erstellung des Kunstwerkes aus. Die oben erfolgte Analyse seiner *Gestes* hat darüber hinaus bereits gezeigt, dass es bei diesen darauf ankommt, eine Handlung als Kunstform auszuweisen, wonach für Vautier bereits der Griff zum Pinsel einen Teil des Kunstwerkes, wenn nicht sogar ein eigenes Kunstwerk darstellt.

Nicht zuletzt spielt auch der Zufall im Entstehungsprozess des Werkes eine Rolle, da der Künstler nicht immer beeinflussen kann, wie es letztlich aussieht oder was mit ihm geschieht. Vautier veranschaulicht diesen Aspekt des Anti-Kompositionellen, indem er einige Flecken auf einer Holztafel umkreist und sie mit den Worten „*le hasard*“ versieht (Abb. 132i).

Ein letztes Werk soll in diesem Bereich noch angesprochen werden: es befasst sich mit der zeitlichen Dimension des Kunstwerkes. Die entsprechende helle Holztafel zeigt nichts bis auf eine schräg im Bild liegende, hellere Rechteckform (Abb. 132e). Darunter steht in Vautiers Handschrift: „*l’idée + le temps + le soleil*“. Nur durch diese Unterschrift erschließt sich die „Geschichte“ des Bildes: Vautier hat hier den äußeren Bildbereich abgedeckt und die Platte über einige Zeit der Sonnenstrahlung ausgesetzt. Die ausgesparte Fläche blich auf diese Weise langsam aus und wurde heller. Die Tafel veranschaulicht auf ganz simple Weise die rein physikalische Bedeutung der Zeit für das Kunstwerk – in ihrem Ablauf verwandelt es sich, seine Beschaffenheit unterliegt Veränderungen, die bei seiner Analyse zu berücksichtigen sind. Auf diese Weise spielt Vautier nicht nur auf die reine Geschichtlichkeit, sondern auch auf die Vergänglichkeit des Werkes an. Er lässt dabei offen, ob er sich auf diese Weise gegen den ewig währenden Wert des Kunstwerkes ausspricht, oder ob er ihn lediglich als Bestandteil des Werkes sieht.

### 3.2.2.4 „*La Réalité extérieure*“

Der Aspekt der Zeit wird auch im Bereich der von Vautier so bezeichneten „*externen Realitäten*“ wieder aufgenommen, hier allerdings im Zusammenhang mit dem speziellen Zeitpunkt der Werkbetrachtung (Abb. 132j-l). Neben der Zeit fallen in diese Gruppe von Werken Vautier zufolge auch Gesichtspunkte wie „*la température*“ und „*le lieu*“<sup>449</sup>, was bereits verdeutlicht, dass sich Vautier mit den Tafeln dieser Kategorie den Rezeptionsbedingungen des Kunstwerkes widmet.

Ist das Kunstwerk zwar vollendet, wenn der Künstler es dafür erklärt, bedarf es doch auch immer der Rezeption durch einen Betrachter und einen Kontext, in dem es präsentiert werden kann, um seine zu transportierende Botschaft vermitteln zu können. Aus diesem Grund widmet Vautier der Umgebung des Werkes etwa 20 weitere Tafeln der *Déconstruction*.

Zunächst thematisiert er den Präsentationskontext des Kunstwerkes, spezieller: die Aufhängungssituation. Auf eine Tafel befestigt er zu diesem Zweck eine etwa 10 x 18 cm große *Ecriture* mit den Worten „*le mur*“; eine ähnliche Tafel zeigt einen in sie eingeschlagenen Nagel und darüber die *Ecriture* „*le clou*“ (Abb. 132j). Diese Werke verdeutlichen ganz allgemein den Umstand, dass das Kunstwerk üblicherweise an der Wand befestigt wird.

Den Aspekt der Ausrichtung des Werkes veranschaulichen zum einen die *Ecriture* „*le sol*“, auf der neben den geschriebenen Worten ein Pfeil nach unten weist, sowie zum anderen eine Tafel, auf der unter der Überschrift „*LE NORD*“ ein Kompass angebracht ist (Abb. 132j und 132k).

Das Werk befindet sich aber nicht nur an einer Wand, sondern auch in einem Umraum; Vautier beschreibt diesen Gesichtspunkt als Ganzes mit seiner *Ecriture* „*ce qu'il y a autour*“<sup>450</sup>. Ganz allgemein kann man darunter das Leben als Gesamtes verstehen. Dass dieses ebenfalls Bestandteil eines jeden Kunstwerkes sein muss, thematisiert Vautier, indem er ihm zwei der Tafeln widmet: eine *Ecriture* „*la vie*“ und eine Arbeit, die eine *Appropriation* des Lebens durch den Künstler darstellt (Abb. 132l). In ihr heftet er einen Artikel über „*Les Enveloppes de la Vie*“ und einen mit dem Titel „*La Naissance d'un Enfant*“ auf eine weiß grundierte Tafel, umkreist die beiden Schriftstücke und fügt ihnen die Unterschrift „*la vie*“ hinzu.

Neben dem allgemeinen Verständnis der *Ecriture* „*ce qu'il y a autour*“ als Leben an sich, kann auch ein Bezug zur speziellen Situation des Werkes hergestellt werden. Um das

---

<sup>449</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 182.

<sup>450</sup> Abb. 132j.

Kunstwerk herum befindet sich demnach ein Raum, der es nicht zuletzt erst als solches ausweist, was Vautier ausdrückt, indem er eine Zigarettenkippe auf einer Tafel anbringt und daneben schreibt: „*la difference entre ce megot et n'importe quel megot parterre*“<sup>451</sup>. Auf den Bildträger aufgebracht, ist der Zigarettenrest zum Kunstwerk geworden, läge er auf dem Boden, so würde er als Abfall betrachtet.

Subtil behandelt Vautier den Aspekt des Umraumes, wenn er eine verschwommene Fotografie eines Galerieraumes mit der Unterschrift „*la réalité*“ versieht (Abb. 132k). Der Umraum bildet für das Werk die jeweilige Rezeptionsbedingung; er konfrontiert es mit der „Realität“ der hier diffus dargestellten Kunstwelt und dem Betrachter. Letzterer ist für das Werk von immenser Bedeutung, da das Kunstwerk sich für Vautier dadurch definiert, dass es mit dem Betrachter kommuniziert.

Verschiedene Tafeln widmen sich daher dem Aspekt des „Sehens“, wie beispielsweise die *Ecriture* „*voir*“ oder ein formatfüllendes Gemälde eines Auges mit der Unterschrift „*l'oeil*“ (Abb. 132k und 132l). Eine weitere Tafel zeigt eine Fotografie des Künstlers selbst, der sich mit einer Hand ein Auge zudeckt (Abb. 132l). An den unteren Bildrand schreibt Vautier: „*la vision*“ und verknüpft mehrere Gesichtspunkte: zunächst hat der Künstler eine „Vision“, wenn er sein Werk erstellt. Darüber hinaus „schaut“ der Betrachter das Kunstwerk an; er bildet sich eine „Anschauung“ davon.

Dies vollzieht der Betrachter einer weiteren *Ecriture* zufolge in einer ganz bestimmten Situation. Das betreffende Werk führt unter der Überschrift „*vous*“ nachfolgend auf: „*1. présent – 2. debout – 3. en train de lire*“<sup>452</sup>. Der Betrachter wird in seiner ganz persönlichen körperlichen Befindlichkeit angesprochen und wird sich seiner bewusst. Da Vautier die Rezeptionssituation eines Kunstwerkes wiederum im Rahmen eines Kunstwerkes vollzieht, findet sich der Betrachter der *Déconstruction* direkt in ihm wieder.

Einen ähnlichen, für den Betrachter körperlich spürbaren Effekt hat eine Tafel, auf der Vautier an einem kleinen Haken ein Thermometer befestigt hat (Abb. 132k). Scheint der Aspekt der Temperatur innerhalb der *Déconstruction* zunächst etwas oberflächlich, so entsteht doch auch durch ihn wiederum eine Wechselwirkung zwischen der *Déconstruction* als vom Betrachter getrenntes, theoretisches Werk und seiner praktischen Auswirkung auf ihn. Erst durch die Verdeutlichung des Aspektes der Temperatur widmet der Betrachter ihr seine Aufmerksamkeit und horcht in sich hinein, ob sie ihm als angenehm, zu kalt oder zu warm erscheint. Hängt Vautier auf eine Tafel eine auf 12.17h stehende Uhr, so kann dies

---

<sup>451</sup> Abb. 132j.

auf ähnliche Weise dazu führen, dass der Betrachter sich fragt, wie spät es tatsächlich gerade ist (Abb. 132j).

Der Bereich der externen Realität analysiert folglich nicht nur auf dekonstruktivistische Weise die physikalische Rezeptionssituation eines Kunstwerkes, sondern führt auch beim Betrachter dazu, dass er sich seiner Rolle in diesem Prozess bewusst wird. Der Bereich ist kaum als Institutionskritik Vautiers zu betrachten – generell ist zu bedenken, dass es dem Künstler bei seinem Werk mehr um die Offenlegung aller Bestandteile eines Kunstwerkes geht als darum, ihren Sinn oder ihre Notwendigkeit zu bewerten.

### 3.2.2.5 „L’Idéologie“

Einen mit etwa 44 Werken recht umfangreichen Bereich der *Déconstruction* widmet Vautier dem Überbegriff der „*idéologie*“ (Abb. 132l-q). Im deutschen Sprachgebrauch steht der Begriff „Ideologie“ für das gesamte Denk-, Wertungs- und Normensystem einer Gesellschaftsgruppe, besonders aber in pejorativem Sinne für weltfremde Dogmatismen und starre, einseitige, interessenverzerrte Weltkonzepte, die (gesellschaftliche) Probleme auf sehr wenige oder gar eine einzige Ursache zurückführen und für deren Lösung den richtigen Weg zu wissen vorgeben. Vautier speziell fasst unter diesen Begriff: „*l’histoire de l’art, la politique, la philosophie, les marchands, la cote, etc.*“<sup>453</sup> und thematisiert damit die bestimmenden Faktoren des *Betriebssystem Kunst*.

Demzufolge widmet er sich dem Stellenwert des Kunstmarktes und legt die Bedeutung von Kunstgeschichte, Politik und Philosophie für das Verständnis des Kunstwerkes offen. Die Beziehung des Werkes zur Realität, zum Leben, wird auf für Vautier alle erdenklichen Weisen beleuchtet.

Der im Deutschen unter „Ideologie“ verstandene Inhalt kommt lediglich in wenigen Werken zum Ausdruck und kann eher unter den Begriff „Kunstmarkt“ im weiteren Sinne gefasst werden. Dieser ist es, der dem Künstler Vautier zufolge vorschreibt, was er zu liefern hat und eine bestimmte Ideologie vorgibt.

Vautiers Kritik am Diktat bestimmter Meinungen wird in diesem Sinne auf einer Tafel deutlich, die unter Vautiers Überschrift „*l’ordre chronologique*“ eine Aufstellung wichti-

---

<sup>452</sup> Abb. 132j.

<sup>453</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 182.

ger Mäzene des Mittelalters aufführt (Abb. 132o). Vautier erkennt, dass seit vielen Jahrhunderten die Auftraggeber und Kunstförderer einen maßgeblichen Anteil an der Entstehung und der Aussage eines Werkes hatten. Dass sich die Künstler aus dieser Abhängigkeit zum Ende des 18. Jahrhunderts befreien konnten, bedeutete jedoch keine wirkliche Freiheit für sie.<sup>454</sup> Nach und nach bildete sich eine neue Abhängigkeit heraus – diesmal die vom Kunstmarkt. Das Prinzip der „*l'art pour l'art*“ konnte sich nicht auszahlen; da der Künstler nun darauf angewiesen war, von seiner Kunst leben zu können, wollte er sich ihr vornehmlich widmen.

Diesen Umstand spricht Vautier in verschiedenen Arbeiten an: Auf einer *Ecriture* rekonstruiert er beispielsweise einen typischen Gesprächsverlauf zwischen ihm und einem Bekannten:

„- *Salut Ben ça va?*  
- *oui et toi ça va?*  
- *ça va dis à propos je sais Ben que tu as beaucoup d'influence sur le groupe tel quel tu es toujours fourré rue Jacob... J'ai un bouquin que j'aimerais sortir chez eux mais ils l'ont mis aux oubliette, ne pourrais tu pas rien faire pour...*  
- *d'accord te fais pas de souci je téléphonerai demain matin à ... Marcelin il arrangera cela*“<sup>455</sup>.

Vautier weist mit dieser Arbeit auf die große Bedeutung persönlicher Beziehungen innerhalb der Kunstszene hin. Ohne ein dichtes Netzwerk von Kontaktpersonen stellt es sich sehr schwierig dar, mit dem künstlerischen Œuvre von der Gesellschaft wahrgenommen zu werden. Zunächst sind in dieser Hinsicht für den Künstler die Händler wichtig, weshalb Vautier einige Fotos seiner Galeristen auf einer Tafel anbringt und darunter lediglich erklärt: „*les marchands*“ (Abb. 132o).

Die Aufgabe des Galeristen ist es, das Kunstwerk in der Öffentlichkeit zu präsentieren und ein möglichst großes Forum zu erreichen. Vautier führt zur Verdeutlichung dieses Aspektes eine Tafel mit der Aufschrift „*les vernissages*“ an, auf der er mehrere Fotografien befestigt, die verschiedene seiner eigenen Vernissagen zeigen (Abb. 132n). Demnach ist es zunächst die Ausstellung, die das Kunstwerk mit der Gesellschaft konfrontiert.

Zwei weitere Arbeiten der *Déconstruction* weisen darüber hinaus darauf hin, dass auch Kataloge und Werbung eine wichtige Rolle für die Vermarktung des Werkes darstellen. Beide Tafeln zeigen jeweils eine *Ecriture* („*les catalogues*“ bzw. „*la publicité*“) und ein

---

<sup>454</sup> Vgl. Bocola, 1997, S. 69ff.

<sup>455</sup> Abb. 132n.

zugehöriges Beispiel für das Geschriebene (einen Katalog Vautiers bzw. eine Anzeigenseite einer Kunstzeitschrift) (Abb. 132n).

Hat das Kunstwerk ein gewisses öffentliches Interesse erreicht, so beginnt der tatsächliche Handel. Vautier thematisiert diesen Aspekt auf einer Tafel, auf der er fünf verschiedene Geldscheine befestigt und darunter festhält: „*l'argent*“ (Abb. 132o). Eine *Ecriture* nimmt den Aspekt des Preises in sehr wörtlicher Weise auf. Ihr ist zu entnehmen: „*PRIX 3000F*“ (Abb. 132n). Die „3000“ ist jedoch mit roter Farbe durchgestrichen, was auf die Veränderlichkeit eines festgesetzten Preises für ein Kunstwerk verweist. Je nach der momentanen Marktlage kann ein Werk das Vielfache bzw. einen Bruchteil seines ursprünglichen Preises wert sein. Dies greift Vautier auch in einer anderen Tafel auf. Hier klebt er eine Seite einer Kunstzeitschrift auf, die eine Auflistung der aktuell teuersten Künstler mitsamt ihrer Wertsteigerung bzw. ihres Wertverlustes enthält (Abb. 132n). Diese Liste versieht Vautier mit einem Kreis und schreibt daneben: „*la cote*“.

Die Frage, wie teuer die Werke eines bestimmten Künstlers sind, ist wiederum eine ideologische, was deutlich wird, wenn Vautier auf ein Werbeplakat für „*Coca-Cola*“ schreibt „*l'ideologie...*“ (Abb. 132o). So wie der Gesellschaft die Handelsmarke *Coca-Cola* durch die Werbung präsent ist, so ist es auch das Kunstwerk desjenigen Künstlers, der sich am geschicktesten zu vermarkten versteht, das den größten Bekanntheitsgrad erreicht, dadurch zur „Marke“, zum „Stil“, und somit teuer wird.

Schließlich landet das Kunstwerk nach dem Erwerb in den Händen der Sammler, die Vautier auf einer *Ecriture* als von verschiedenen Motiven beeinflusst beschreibt:

„*a) leur desir de posseder b) leurs vanités c) leurs jalousies d) leurs murs e) leurs femmes f) leurs sous g) leurs amis haut placé h) quand ils pensent ,c'est moi qui est la plus belle piece de Ben'.*“<sup>456</sup>

Neben diesen Beweggründen, sich für den Erwerb eines Kunstwerkes zu entscheiden, spielt aber auch das ästhetische Empfinden eine Rolle. Hierzu hält Vautier auf einer *Ecriture* fest: „*l'esthétique: quelques uns de ces panneaux écrits sur fond rouge sont dite esthétiques*“<sup>457</sup>. Ob etwas ästhetisch ist oder nicht, hängt wiederum vom Betrachter ab, womit seine Bedeutung für das Kunstwerk erneut vor Augen geführt wird.

---

<sup>456</sup> Abb. 132n.

<sup>457</sup> Abb. 132o.

Mit den beschriebenen Arbeiten spricht Vautier alle für ihn von Bedeutung erscheinenden Einflussfaktoren des Kunstmarktes für das Kunstwerk an und verweist auf ihre Wichtigkeit nicht zuletzt für die Rezeption des Werkes, da angenommen werden muss, dass seine „Vermarktbarkeit“ im Schaffensprozess vom Künstler mit berücksichtigt wurde.

Diese Orientierung am Kunstmarkt entspricht zumindest zu dieser Zeit jedoch noch nicht der Vorgehensweise Vautiers. Das für ihn grundlegende Motiv, ein Werk zu erstellen, bildet vielmehr sein Wille, damit zu Ruhm zu gelangen und dies nicht, indem er die Bedürfnisse des Marktes befriedigt, sondern gegen sie revoltiert, was als typische Strategie der Avantgarde zu bewerten ist.

Seiner Kunstauffassung entsprechend ist es der „aggressive“ Drang des Künstlers, der diesen zum Schaffen drängt, und aus diesem Grund widmet er auch einige Tafeln den Trieben des Künstlers, wie beispielsweise die *Ecriture* „*la pulsion*“, auf der von den Worten ausgehend vier Pfeile zu den Ecken des Werkes auf die „Außenwelt“ hin weisen (Abb. 132m). In Anknüpfung an Freuds Theorie der Sublimation der Triebstruktur kann der aggressive Trieb des Künstlers auch als zurückgedrängte sexuelle Lust verstanden werden.<sup>458</sup> Dies vermittelt Vautier in der *Ecriture*: „*L’art c’est du sexe refoulé*“ (Abb. 132m). Zudem bringt er auf einer anderen Tafel ein Bild einer nackten Frau an und schreibt darunter: „*le plaisir; cette image a fait jouir*“ (Abb. 132m).

Dass das von ihm so bezeichnete „*Vergnügen*“ aber auch im künstlerischen Arbeitsprozess befriedigt werden kann, zeigt er anhand einer weiteren Tafel, auf die er mehrere Schichten verschiedener Farben übereinander aufträgt und darunter festhält: „*pour le plaisir de barbouiller avec les mains*“<sup>459</sup>. Diese Arbeit erinnert an die Freude eines Kindes, das mit den Händen im Dreck herumwühlt und dies als sinnliche Erfahrung genießt. Auch die Assoziation mit „primitivistischer“ Kunst liegt nahe: Vautier fordert, dem ursprünglichen Gefühl nachzuspüren und stellt eine anti-zivilisatorische Form von Kunst zur Disposition.

Die künstlerische Aggressivität kann Vautier zufolge nur dann kanalisiert werden, wenn sie zum „Erfolg“ führt, der wiederum nur gewährleistet werden kann, wenn der Künstler im Vergleich zu anderen bestehen kann. Diesen für Künstler und Kunstwerk so bedeutsamen Konkurrenzkampf verdeutlicht Vautier auf einer Tafel, auf die er unter der Überschrift „*l’agressivité*“ aufführt: „*ce que pense Buren de Cane – ce que pense Cane de Bu-*

---

<sup>458</sup> Vgl. Freud, 1930. S. auch Bocola, 1997, S. 213-230.

<sup>459</sup> Abb. 132m.

ren“<sup>460</sup>. Auf einer *Ecriture* bemerkt er zu diesem Thema: „*le jour ou l'on s'aura aimer il n'y aura plus besoin d'art*“<sup>461</sup>.

Mit diesen Arbeiten, die das Verhältnis des Künstlers zu Anderen beschreiben, leitet Vautier seine *Déconstruction* in den Bereich über, der die Bedeutung der Kunstgeschichte für das Kunstwerk fokussiert.

Für Vautier gilt seit Beginn seines Schaffens der Anspruch, „Neues“ in den Kunstkontext einzubringen, was er auf einer *Ecriture* festhält: „*nouveau → personnalité → style → apport → creation*“<sup>462</sup>. In einem Schema stellt er den Konflikt dar, der sich aus dieser Forderung ergibt. Beginnend vom sich im Bildzentrum befindenden Begriff „*creation*“ zieht Vautier hier eine spiralförmige Linie um diesen herum, in der sich jeweils die Worte „*imitation*“ und „*creation*“ abwechseln (Abb. 132l). Demzufolge ist jedes Kunstwerk von der vor ihm entstandenen Kreation abhängig und lediglich eine Imitation derselben. Das Kunstwerk entsteht innerhalb eines kunsthistorischen Zeitkontextes, von dem es nicht zu trennen ist. Dieses Aspektes muss sich der Künstler stets bewusst sein, was Vautier zum Ausdruck bringen will, indem er auf einer Tafel den ersten, dicken Band eines Kunstgeschichtslexikons befestigt (Abb. 132q).

Einige Arbeiten der *Déconstruction* befassen sich in diesem Zusammenhang mit dem Begriff der Kopie; hierunter beispielsweise eine Tafel, auf der die Abbildung einer im Profil gemalten Frauengestalt in der linken Bildhälfte angebracht ist und der grobe, mit Grafit ausgeführte Versuch einer Kopie des Bildes in der rechten Hälfte (Abb. 132l). Darüber ist zu lesen „*la copie*“. Mit diesem Werk thematisiert Vautier das „postmoderne“ Originalitätsproblem<sup>463</sup> und verweist vor dem Hintergrund seiner Idee des *Non Nouveau* auf den Umstand, dass das Kunstwerk auch eine Kopie des bereits Dagewesenen darstellen kann. Auszuschließen ist dies allein dadurch nicht, dass es dem Künstler nie möglich sein kann, tatsächlich alle bereits bestehenden Kreationen zu kennen. Eine *Ecriture* gibt hierfür eine Erklärung:

„- *l'Histoire de l'art*  
- *laquelle?*“

---

<sup>460</sup> Abb. 132o.

<sup>461</sup> Abb. 132n.

<sup>462</sup> Abb. 132m.

<sup>463</sup> Hierunter ist das Dilemma des Avantgarde-Künstlers zu verstehen, der nach der Erkenntnis, dass „alles“ bereits gemacht wurde, zu der Einsicht kommen muss, dass es das „originale“ Kunstwerk nicht mehr geben kann, sondern dass jegliche Form von Kunst eine Form der Kopie sein muss.

- *ça se complique*
- *l'histoire de l'art change*
- *il est 18h*<sup>464</sup>

Das Werk enthält zwei für Vautier wichtige Aspekte der Kunstgeschichte. Zunächst stellt er fest, dass sie ein Konstrukt ist, das nur einen kleinen Teil der tatsächlich vorhandenen Kreationen berücksichtigt. Mit der Frage „- *l'Histoire de l'art – laquelle?*“ verweist Vautier darauf, dass es im Grunde mehrere, in den Grundzügen kontinental separierte, parallel verlaufende Kunstgeschichten gibt.

Des Weiteren thematisiert Vautier den Umstand, dass sich die Kunstgeschichte ständig verändert, wodurch nie gewährleistet werden kann, dass nicht ein Künstler lediglich kurz vor einem anderen ein der „aktuellen“ Kunstgeschichte noch nicht bekanntes Werk geschaffen hat, das letzterer gerade im Begriff ist, zu entwickeln. Kunstgeschichte ist „Geschichte“ und nicht „Politik“ – welche Werke in sie eingehen, entscheidet letztlich die Zeit, und sie kann somit kaum Anspruch auf objektive Vollständigkeit erheben.<sup>465</sup>

Mit diesem Gedanken schließt sich wiederum der Kreis zum Bereich des Kunstmarktes. Die Abhängigkeit des Künstlers von seiner Vermarktung widerlegt in diesem Sinne Vautiers *Ecriture* „*la liberté (faire ce qui na pas ete fait suppose la liberte de le faire)*“ (Abb. 132p). Der idealistische Gedanke, ein Künstler könne „alles“ machen, was noch nicht gemacht wurde, gesteht diesem eine Freiheit zu, die er nicht hat, wenn er auf dem Markt „erfolgreich“ sein möchte. Hierfür muss er sich vielmehr einen Stil aneignen, der dem Markt gefällt und der ihn davon abhält, mit seinen Arbeiten allzu sehr von seiner persönlichen Linie abzuweichen, um eventuell „Neues“ zu entdecken. Eine *Ecriture* Vautiers verdeutlicht dies auf frappant einfache Weise: auf ihr ist zweifach das Wort „*anonyme*“ zu lesen; das erste Mal in Druckbuchstaben, das zweite Mal in Vautiers Handschrift, seinem Stil (Abb. 132p).<sup>466</sup> Die Handschrift widerlegt die Bedeutung des Wortes – Vautier ist nicht mehr anonym, er hat seinen Stil gefunden, bzw. der Markt sieht ihn in seinen Werken.

### 3.2.2.6 Vautiers Schlussfolgerungen

---

<sup>464</sup> Abb. 132q.

<sup>465</sup> Diese Definition der Kunstgeschichte setzt voraus, dass man sie getrennt vom Markt betrachtet, dass man sie als Wissenschaft versteht. Andernfalls können Kunsthistoriker beispielsweise durch ihre Arbeit in Galerien o.ä. durchaus Einfluss auf kunstpolitische Entwicklungen nehmen.

<sup>466</sup> Vgl. hierzu Kapitel B.2.1.3.3.

Die letzten Tafeln der *Déconstruction* befassen sich mit Vautiers eigener Beurteilung dieser Arbeit bzw. mit der Frage, ob er durch sie sein „Ego“ verändern konnte, was sein ursprüngliches Ziel bei der Auseinanderlegung der für das Kunstwerk bedeutsamen Einflussfaktoren darstellte (Abb. 132p-r).

Mehrere *Ecritures* rekonstruieren zunächst diesen Status Quo zu Beginn seiner Arbeit an der *Déconstruction*: „*l'art c'est l'épuisement de toutes les possibilites*“<sup>467</sup> oder „*pour changer l'art il faut changer l'homme*“<sup>468</sup>. Letztere These erklärt Vautier ausführlicher in der *Ecriture* „*le champ spécifique*“:

*„en art le seul champ c'est l'art lui-même donc la transformation de l'art (qui est son seul but) peut provenir aussi de la transformation d'un de ses attributs et non pas seulement de son contenu formel.“*<sup>469</sup>

Das Werk enthält Vautiers Überlegung, dass es gilt, das aggressive, nach Ruhm strebende „Ego“ des Künstlers zu ändern, um in der Kunst eine Änderung bewirken zu können. Eine als „*la critique*“ überschriebene Tafel macht deutlich, dass Vautier sich in diesem Punkt wie bereits bei seinen vorherigen Änderungsversuchen abermals als gescheitert betrachtet:

*„- cest de la récupération  
- c'est Ben qui se met a la page  
- c'est mecaniste et basique  
- c'est digne d'un instituteur  
- ça manque de pulsion  
- c'est toujours du sous Duchamp  
- c'est un boulot qui mène nulle part  
- c'est regressif et idealiste  
- ça fait pas bander  
- c'est du deja vu Ben se rëpete; c est plein de fautes d'orthographe“*<sup>470</sup>

Die *Déconstruction* des Kunstwerkes hat ihn lediglich wieder in die Situation gebracht, dass er das, was er tut, um der Kunst „auf die Schliche zu kommen“, um sie zu begreifen und ändern zu können, als Kunstwerk betrachtet. Dies thematisiert er im Werk selbst mehrfach: „*le probleme de l'art est art*“<sup>471</sup> oder: „*j'ai honte parceque je me contredis d'une part j'amonce quil faut changer l Ego, ne plus continuer a faire du style – et de l'autre j'en fais de cela du style*“<sup>472</sup>.

---

<sup>467</sup> Abb. 132q.

<sup>468</sup> Ebd.

<sup>469</sup> Ebd.

<sup>470</sup> Abb. 132p.

<sup>471</sup> Abb. 132q.

<sup>472</sup> Abb. 132r.

Ebenso ist die Tafel zu verstehen, auf der er vermerkt: *„la déconstruction de l'œuvre d'art – 1973 (septembre) – Ben – œuvre composée de 167 éléments“*<sup>473</sup>. Indem er den Titel des Werkes in das Werk integriert, thematisiert er eben jenes Problem bzw. Dilemma, dass er wiederum mit der *„Déconstruction“* des Kunstwerkes ein solches geschaffen hat.

Einige Tafeln der *Déconstruction* weisen darauf hin, dass Vautier das Werk nicht als vollständige Analyse der Bedeutungszusammenhänge des Kunstwerkes sieht. So schreibt er beispielsweise auf eine Tafel *„autre chose“*, auf eine andere *„etc.“* und bringt zum Ausdruck, dass er seine Arbeit an der *Déconstruction* noch weiter fortführen könnte (Abb. 132r und 132s). Dass er jedoch auch damit keine künstlerische Neuerung erreichen könnte, legt er in einer *Ecriture* offen: *„Je pourrais continuer comme ça longtemps à aligner des évidences cela ne changera pas grand'chose à l'art et moi j'aurais tant voulu tout changer.“*<sup>474</sup>

Der letzte Teil der Äußerung impliziert eine Resignation, wie sie auch die Texte Vautiers aus den späten 1960er Jahren aufzeigen. Vautiers Versuch, seine Krise mit der Kunst durch deren *„déconstruction“* zu lösen, ist nach seiner eigenen Auffassung nicht geglückt. Dies formuliert er explizit in einer Notiz aus dem Jahr 1974 an seinen Galeristen Cavellini in Brescia (Abb. 133):

*„... j'ai réalisé la „Deconstruction de l'œuvre d'Art“ pour savoir:  
- Pourquoi l'art existe?  
- Comment changer l'Art?  
- qu'est ce que l'Art?  
- Pourquoi je fais de l'Art?  
- Pourquoi Cavellini et Ben veulent ils tout la gloire  
- faut il que j'abandonne l'art?  
Helas la Deconstruction ma apporté aucune de ces reponses elle nest en faite qu'une œuvre d'Art de plus d'un artiste egoiste de plus qui a eu peur de changer quoique ce sont de fundamental a l'art de peur de perdre son Ego.“*<sup>475</sup>

Das Resultat der *Déconstruction* für den Künstler ist vielmehr eine Verstärkung seiner Verzweiflung, wie er sie auch in mehreren Tafeln der Arbeit zugibt: *„cette déconstruction ma donnè beaucoup de soucis“*<sup>476</sup> oder *„je suis angoissé“*<sup>477</sup>. Das Kreisen um sein künstle-

---

<sup>473</sup> Abb. 132r.

<sup>474</sup> Abb. 132q.

<sup>475</sup> Abb. 133.

<sup>476</sup> Abb. 132r.

<sup>477</sup> Ebd.

risches „Ego“ hat ihn von einem selbstbewussten zu einem zweifelnden, unsicheren Künstler gemacht.<sup>478</sup>

Nach fünf Jahren Arbeit an der *Déconstruction* bleibt ihm wiederum nur die Forderung an sich selbst, sein „Ego“ zu verändern, was er zunächst in einem weiteren Komplex von *Écritures* dezidiert zu erreichen versucht, die im Folgenden näher beleuchtet werden sollen.

### 3.2.3 „Exercice envers l’Ego“ (1973)

Im Archiv Vautiers befindet sich eine etwa Din-A2-große, vom Künstler beschriebene Pappe, auf der er noch einmal das Ergebnis seiner Arbeit an der *Déconstruction* festgehalten hat (Abb. 134):

*„La déconstruction amène une conclusion la voici:  
- Parceque l art est changement  
- Parceque l’art (a partir du ready made) a périmé toutes les formes en les acceptant d’avance (le tout possible) (voir la 8eme Bienale)  
- L’art est aujourd’hui devant l obligation (parceque il doit continuer a être transformation) de prendre l Ego (le MOI) de l artiste comme matière à transformation  
- Sinon il me semble que lart restera toujours la même chose une histoire d’Ego, de date de Signature, une suite chronologique de formes accepté d’avance.  
→ („Suite“ de cette Expo donc) à Cologne le 1er  
(30 Exercices proposées pour changer – l Homme)“<sup>479</sup>*

Wie im vorangegangenen Kapitel herausgestellt, sieht Vautier seinen Versuch, sein künstlerisches „Ego“ durch die Arbeit an der *Déconstruction* zu verändern, als misslungen an und widmet sich diesem Vorhaben daher bereits kurz nach der ersten Ausstellung des Werkes im September 1973 bei Daniel Templon in einem weiteren Komplex von *Écritures*. Diesen stellt er unter dem Titel „*Exercice envers l’Ego*“ im Oktober des selben Jahres in der Kölner *Galerie Zwirner* aus.

In seinem Werkverzeichnis erklärt er seine Motivation für diese Arbeit mit den folgenden Worten:

*„Mon travail sur la déconstruction m’a confirmé que l’art est un problème de changement et que la seule transformation fondamentale possible à l’art au-*

---

<sup>478</sup> Vgl. Millet, 1976, S. 35.

<sup>479</sup> Abb. 134.

*jourd'hui ne peut provenir que de la transformation de l'Ego de l'artiste, d'où mes 30 propositions pour changer l'artiste.*<sup>480</sup>

Das Werk besteht aus insgesamt 30 quadratischen weißen Leinwänden mit kurzen, von Vautier handschriftlich in schwarz aufgetragenen Anregungen, wie das „Ego“ zu verändern sei, wie sie Vautier bereits in seinen theoretischen Texten zum Ende der 1960er Jahre formuliert hat. Besteht das Werk auch aus 30 Tafeln, so zeigt Vautier in seinem Werkverzeichnis nur zehn der *Schriftbilder*, die er – eigens für diese Publikation – mit kurzen Erläuterungen versehen hat (Abb. 135). Die Tafeln handeln von seinen Reflexionen zum Thema der *Art Anonyme* bzw. des *Non Nouveau*, d.h. der Forderung, dass die Forderung nach „Neuem“ zu umlaufen sei, indem der Künstler u.a. darauf verzichtet, sein Werk zu signieren und zu datieren. Die später hinzugefügten Erläuterungen legen dagegen offen, dass die meisten der in den *Schriftbildern* gesteckten Ziele kaum realisierbar oder für die Kunstwelt uninteressant sind.

Dementsprechend lauten die Empfehlungen Vautiers wie folgt: „*anti-dater*“, „*devenir anonyme*“, „*être un raté*“ oder: „*ne plus faire d'art*“. Die zugehörigen Erläuterungen führen vor Augen, dass „*anti-dater*“ ebenfalls eine datierbare Aktion oder dass „*ne plus faire d'art*“ wiederum eine künstlerische Position sei. Der *Ecriture* „*devenir anonyme*“ fügte Vautier hinzu: „*J'ai écrit, il y a quelques temps: Moi Ben je veux être le plus grand artiste anonyme. Cul-de-sac.*“<sup>481</sup>. Er gibt zu, dass es nicht möglich ist, anonym zu sein, um damit Ruhm zu erreichen. Ebenso stellte er der *Ecriture* „*ne pas parler d'art*“ nach: „*J'ai une fois essayé pendant quelque temps de ne pas parler d'art. Mais je passais mon temps à penser: Ah, je dois faire attention de ne pas parler d'art*“<sup>482</sup>. Auch in diesem Nachsatz erkennt Vautier seine eigene Forderung als unrealistisch bzw. nicht durchführbar.

Dem Ratschlag, die Kunst ganz aufzugeben, fügt Vautier Handlungsalternativen hinzu wie „*tomber amoureux*“ oder „*être naturel*“. Der Künstler soll sich dem Leben widmen und die Kunst aufgeben. Hält er weiterhin an seiner Auffassung fest, dass der Künstler keine Kunst mehr machen solle, macht er diese Aufforderung doch wiederum zum selbständigen Kunstwerk. Der „*Teufelskreis*“, der Vautiers Gedankenwelt innewohnt, wird hier erneut offensichtlich. Die Umsetzung seiner theoretisch formulierten Überlegungen hat ihn ein weiteres Mal an einen Punkt geführt, an dem er sich im Kreis drehen muss und keinen Ausweg hin zu einer wahren Lösung des Problems, seine Kunst zu erneuern, finden kann.

---

<sup>480</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 206.

<sup>481</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 207.

Dass Vautier seine Arbeiten im kurz nach ihrer Erstellung von ihm veröffentlichten Werkverzeichnis als widersprüchlich offen legt, verdeutlicht, dass er sich dieses Umstandes bereits während des Schaffensprozesses bewusst ist, seine Gedanken jedoch trotzdem ausführt, um sie als Problemstellung kommunizieren zu können. Es ist nicht zwingendes Ziel seiner Arbeiten, Lösungen für bestimmte künstlerische Konflikte vorzustellen, sondern sie zunächst überhaupt zu thematisieren. Dies legt ein autothematisches Problembewusstsein offen, wie es für „postmoderne“ Künstler als „typisch“ bezeichnet werden kann.

Nachdem er über mehrere Jahre versucht hat, aus dem Dilemma herauszufinden, in das ihn seine *Art Total* geführt hatte, kommt Vautier immer wieder zu dem Ergebnis, dass er mit der Konzentration auf das „Ego“ nicht zur Lösung des Problems kommen kann. Ihm bleiben demnach zwei Handlungsalternativen: entweder muss er sich tatsächlich aus der Kunst zurückziehen oder er muss sich einem „neuen“ Themengebiet widmen, um sich aus dem Kreisen um sein eigenes „Ego“ lösen zu können. Für welche Möglichkeit sich Vautier entscheiden sollte, offenbart sich bereits in den im Werkverzeichnis unter den „*Exercice envers l'Ego*“ angebrachten Stellungnahmen und manifestiert sich endgültig in der Ausstellung „*Autocritique*“ im Jahr 1974.

### 3.2.4 „*Autocritique*“ (1974)

Zu Beginn des Jahres 1974 zeigte Vautier bei der Gruppenausstellung „*incontri*“ im Palazzo Taverna in Rom, organisiert vom Centro d'Informazione Alternativa, eine Reihe von *Ecritures*, die er unter dem Titel „*Autocritique*“ zusammenfasste.<sup>483</sup> Sie beinhalten, wie ihr Name vermuten lässt, eine umfassende, kritische Reflexion von Vautiers bisherigen Forderungen und Zielen.

Den ihm zugedachten, etwa quadratischen Ausstellungsraum lässt er bis auf einige Deckenspots unbeleuchtet (Abb. 136). Die Lichtquellen erhellen eine überdimensionale, den Ausstellungstitel tragende Banderole an der Stirnseite des Raumes sowie die an den Seitenwänden aufgehängten *Schriftbilder*. Im Unterschied zu früheren Ausstellungen Vautiers, bei denen er in einer Art „horror vacui“ jeden freien Platz an der Wand mit seinen

---

<sup>482</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 206.

<sup>483</sup> Vgl. AV 1973/27.

Arbeiten füllte, beschränkt er sich für „*Autocritique*“ ausschließlich auf die weitläufige Präsentation von etwa 16-20<sup>484</sup> seiner *Ecritures* in gleichem Format.

Die rechte Seitenwand trägt *Schriftbilder*, die verschiedene Eigenschaften Vautiers in formal völlig einheitlicher Weise vermitteln, wie beispielsweise:

„*Je suis humain*“  
„*Je suis ambitieux*“  
„*Je suis un égoïste*“  
„*Je suis un idéaliste*“  
„*Je suis pas heureux*“<sup>485</sup>.

An der gegenüberliegenden Wand zeigt Vautier seine eigentliche „*Autocritique*“ – etwas großformatigere *Ecritures*, auf denen er das Scheitern seiner künstlerischen Versuche eingesteht:

„*J'ai voulu abandonner l'art mais j'en ai fait de l'art*“  
„*J'ai voulu tout aimer mais je n'ai aimé que moi*“  
„*Je voulais être important et il n'y a pas d'importance*“  
„*Je voulais faire du nouveau et j'ai fait comme les autres*“<sup>486</sup>  
„*Je voulais dire la vérité et j'en ai fait un mensonge*“.<sup>487</sup>

Die Formulierung der Arbeiten gleicht einem Schuldeingeständnis – Vautier versucht zu verdeutlichen, dass er „mit den besten Absichten“ daran gearbeitet hat, sein „*Ego*“ zu verändern, dass er es jedoch allen Anstrengungen und Bemühungen zum Trotz nicht geschafft hat. Nachdem er beinahe acht Jahre immer wieder an der Veränderung seines künstlerischen „*Ego*“ gearbeitet hat, zieht er hier einen Schlussstrich unter seine Versuche, indem er zugibt, dass er mit all seinen Beiträgen zu diesem Thema nicht „erfolgreich“ war.

Betrachtet man Vautiers Reflexionen bzw. Arbeiten aus den späten 1960er und frühen 1970er Jahren, so offenbart sich, dass der in den Anfangsjahren so aufgeschlossene und ideenreiche Künstler sich in seinen eigenen Forderungen verfangen hat. Aus dem selbstbewussten „*Ben Dieu*“ von 1962 ist ein an seinen Fähigkeiten zweifelnder, sich selbst als „gescheitert“ betrachtender Künstler geworden.

---

<sup>484</sup> Die genaue Anzahl der Werke lässt sich nicht mehr exakt rekonstruieren, da heute lediglich noch Fotografien des Ausstellungsraumes vorliegen, keine Werklisten. Vautier führt in seinen Katalogen noch andere als die im Folgenden benannten Arbeiten auf (vgl. Vautier, 1995 (AK Marseille), S. 114; Vautier, 2001 (AK Nizza), S. 98).

<sup>485</sup> Abb. 136.

<sup>486</sup> Abb. 137-40.

Die gesamte Atmosphäre der Ausstellung hat nichts mehr gemein mit Vautiers früheren Präsentationen, bei denen er die Räumlichkeiten mit bunten Alltagsgegenständen anfüllte und den Besuchern meist auch selbstbewusst gegenüber trat, um mit ihnen zu kommunizieren. Zeigen Fotografien seiner früheren Vernissagen stets eine große Menge von Besuchern, dicht gedrängt in kleinen, vollgestellten Ausstellungsräumen, so lässt Vautier den Präsentationsraum in Rom bewusst in seiner Weitläufigkeit und ohne Besucher dokumentieren. Waren erstere von dem Miteinander von Künstler und Betrachter geprägt, durch die Vereinigung von Kunst und Leben an teilweise auch für den Kunstkontext unüblichen öffentlichen Orten, so scheint sich Vautier mit der *Autocritique* aus der Öffentlichkeit in den Kunstkontext zurückzuziehen.

Der Betrachter sieht sich hier erstmals mit einer Ausstellungsteilnahme Vautiers konfrontiert, deren Präsentation sich für seine Verhältnisse ungewöhnlich konventionell darstellt. Der Künstler provoziert nicht mehr; er scheint sich seinem Scheitern vielmehr zu ergeben und sich damit abgefunden zu haben. Zwar wird die Arbeit allein durch die Größenverhältnisse des Ausstellungsraumes sehr monumental präsentiert, doch erscheint ihre Aussage vor dem Hintergrund von Vautiers Ansprüchen eher kraftlos.

Die Ausstellung markiert in diesem Sinne auch einen Wandel in seinem Arbeiten. In den Folgejahren beschäftigte er sich zwar weiterhin mit seinen Forderungen des „Neuen“, des „Ego“ und der „Wahrheit“ in der Kunst, doch scheinen ihm seine Unmittelbarkeit und seine Unbefangenheit verloren gegangen zu sein. Blieben seine Themen die gleichen und fügt sich Vautier auch noch immer nicht den Erwartungen, die das Publikum oder seine Galeristen an ihn haben mögen, so manifestiert sich in seinen Werken doch allmählich eine Stagnation, eine Wiederholung, die Vautier zwar selbst immer wieder erkennt und kritisiert, an deren Auflösung er jedoch nicht mehr interessiert scheint, da sie seiner Auffassung nach ohnehin zum Scheitern verurteilt wäre.

### 3.3 Zwischenergebnis

Anhand der Untersuchung von Vautiers frühen Schriften wurde zunächst verdeutlicht, dass das „Ego“ als grundlegendes Movens von Vautiers Kunst aufzufassen ist. Im Gegensatz zu

---

<sup>487</sup> Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 208.

seinen anderen Schwerpunkten lässt sich der des „Ego“ in den frühen praktischen Werken kaum festmachen, sondern wird vom Künstler in den theoretischen Texten thematisiert.

Da ein Künstler sein „Ego“ Vautier zufolge nur befriedigen kann, wenn er seinen Ansprüchen der Erstellung von „neuer“, „wahrer“ Kunst genügt, war für ihn mit der *Totalen Kunst* bereits nach wenigen Jahren kreativer Tätigkeit ein Punkt erreicht, an dem er nach seiner eigenen Auffassung begann, sich im Kreis zu drehen. Dies führte ihn zu der Idee, dass es nicht das Kunstwerk selbst mehr sein konnte, was es zu verändern galt, sondern dass die Veränderung in der Person des Künstlers selbst zu suchen sei.

Nach einer Reihe von theoretischen Versuchen, sein „Ego“ zu ändern, indem er beispielsweise forderte, nicht mehr zu signieren bzw. zu datieren oder gar keine Kunst mehr zu erstellen, sah er aber auch hierbei einen Punkt, an welchem er sich fragen musste, ob das „Ego“ tatsächlich veränderbar ist und wenn ja, auf welche Weise. Mit seinen bisherigen Versuchen nicht zufrieden, widmete er sich in dem großen Werkkomplex der *Déconstruction de l'œuvre de l'art* der Frage, welche Elemente ein Kunstwerk ausmachen, um anschließend denjenigen Punkt verändern zu können, der das Werk „neu“ machen könne.

Das Ergebnis der *Déconstruction* bestand nun allerdings in der Einsicht, dass man ein Kunstwerk im Grunde niemals ändern können wird, da alle seine Bestandteile für seine Existenz stets von Bedeutung sind und man – ließe man einen dieser Bestandteile außen vor – kein „wahres“ Werk mehr erstellen könne.

Das Scheitern seiner bisherigen Forderungen und Versuche gestand Vautier schließlich in seiner „*Autocritique*“ ein. Das letzte Kapitel der Untersuchung von Vautiers Œuvre beschäftigt sich im Folgenden daher mit der Frage, wie der Künstler nach der Einsicht, dass seine Gedanken ihn stets im Kreisen um dasselbe Thema, jenes des „Ego“, gefangen hielten, versuchte, mit dieser umzugehen.

**C AUSBLICK UND SCHLUSS: VAUTIERS KÜNSTLERISCHES ARBEITEN NACH DER  
EINSICHT IN DAS SCHEITERN DER EIGENEN ANFORDERUNGEN**

**1. Neue Gelassenheit und „Freie Figuration“**

Zunächst ist festzuhalten, dass Vautier zur Mitte der 1970er Jahre einsehen musste, dass: *„newness cannot be found, because it is always the same man and the same ego who is discovering the same newness“*<sup>488</sup>. Diese Situation beschreibt er aus heutiger Sicht als: *„like a mathematical situation, blocked“*<sup>489</sup> oder als *„stalemate! Which is in chess, when nobody can win. When both are blocked. So the déconstruction is a kind of a stalemate in art.“*<sup>490</sup> Eine Lösung aus diesem Konflikt kann es für den Künstler nicht geben, doch stellt sich ihm die Frage, wie er weiter vorgehen sollte. Sollte er die Kunst aufgeben und sich wieder seiner Arbeit als Geschäftsmann widmen? Sollte er versuchen, die Nachfrage des Kunstmarktes zu befriedigen, um sich von dem Geld, was er auf diese Weise verdienen könnte, ein angenehmes Leben zu machen? Sollte er versuchen, weiterhin mit seinen Arbeiten zu provozieren, um sich auf diese Weise zumindest die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit sichern zu können?

Die von Vautier gefundene Lösung aus dieser kritischen Situation in seiner Karriere bestand darin, im Anschluss an die *Déconstruction* keine „neue“ Richtung in der Kunst mehr einzuschlagen, sondern in der Weiterführung seiner Überlegungen und Untersuchungen „gelassener“ vorzugehen. Er beschreibt seine Gedanken nach der *Déconstruction* wie folgt:

*„I came out of it with a kind of philosophy which is: ‚Wait and see!‘. Or: ‚Don’t worry!‘, ‚Why bother?‘. So I mean, if I’m getting anguished biting my tail, it’s not good, so I continue biting my tail, but not to bite it with anguish. So I just wait and see!“*<sup>491</sup>

Im Laufe der folgenden Jahre beschäftigte sich Vautier folglich weiterhin mit den Fragen, die seine Kunst seit den Anfangsjahren bestimmten: die nach dem „Neuen“, nach der „Wahrheit“ und dem „Allmöglichen“ in der Kunst. Das Problem der Wiederholung versuchte er dabei dadurch zu umgehen, dass er anstrebte, von seiner ständigen Selbstbetrach-

---

<sup>488</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. xxviii.

<sup>489</sup> Ebd.

<sup>490</sup> Ebd. Zu diesem Konflikt des „postmodernen“ Künstlers vgl. auch Bürger, 2001, S. 176ff.

<sup>491</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. xxviii.

tung abzurücken, sich neuen Themengebieten zuzuwenden und diese in seiner speziellen, dekonstruktivistisch verhafteten Vorgehensweise auch durch die Nutzung neuer Medien zu untersuchen.<sup>492</sup>

Seiner Auffassung, dass das künstlerische „Ego“ der motivierende Grund jeglicher Kunst-erstellung sei, blieb er ebenfalls treu, doch musste er akzeptieren, dass er in diesem Feld an die Grenzen seiner Möglichkeiten gestoßen war, da es ihm nicht gelungen war, sein „Ego“ als Künstler zu verändern.

Im Zusammenhang mit seiner Auffassung, er könne sein bisheriges künstlerisches Themenspektrum noch erweitern, kam Vautier noch in den 1970er Jahren zu dem Schluss, dass er sich bei seiner langjährigen Forcierung auf den Punkt des „Neuen“ mit der Zeit viele Themen „verboten“ hatte, da sie nicht „neu“ waren, wie etwa *„les portraits, les paysages, les bateaux, les femmes nues, etc.“*<sup>493</sup> Die oben erwähnte neue Gelassenheit im Umgang mit seinem eigenen Werk erlaubte Vautier die Erkenntnis, dass er sich mit diesen Anforderungen selbst beschränkte und seine künstlerische Freiheit beschnitt: *„Je n'étais donc plus libre, ce qui veut dire que je n'étais plus nouveau.“*<sup>494</sup> Etwa ab dem Ende der 1970er Jahre entstanden als Konsequenz dieser Überlegung für Vautier ungewohnt male-risch-figurative Arbeiten, die sich vor allem mit den Fragen von „schön“ und „hässlich“ und dem Thema der Sexualität beschäftigten (Abb. 141-144).

Ein nicht zu unterschätzender Einflussfaktor war in dieser Hinsicht Vautiers Stipendium des *Deutschen Akademischen Austauschdienstes*, das ihn 1979 für ein knappes Jahr nach Berlin führte. Hier traf er auf die Maler, die um 1980 als *Junge Wilde* bekannt werden sollten, und die in ihrer kraftvollen Malerei und ihrer betonten Vitalität auf den deutschen Expressionismus zurückgriffen. Zu dieser Berliner Künstler-Bewegung gehörten Helmut Middendorf, Rainer Fetting, Salomé und Bernd Zimmer, deren neue Figuration Uwe Schneede zufolge als Gegenreaktion auf die Abstraktion, welche die Maler für die Ver-

---

<sup>492</sup> So zeigte Vautier beispielsweise im Herbst 2005 in der Kölner *Galerie Schüppenhauer* eine Ausstellung unter dem Titel *„Der Zufall“*, bei der er zum einen bereits aus den 1960er Jahren vorhandene Werke ausstellte, die unter diesen Oberbegriff zusammengefasst werden konnten, daneben jedoch auch etwa 30 neue Werke, die er eigens für diese Präsentation kreiert hatte und die seine aktuellen Gedanken zu diesem Thema widerspiegeln. Seine aktuellen Arbeiten bestehen folglich meist aus einer Symbiose von Altem und Neuem. Bei der Ausstellung war es nun nicht Vautiers Anliegen, eine Entwicklung seiner Sichtweise des Zufall-Diskurses aufzuzeigen; die neu erstellten Werke unterschieden sich von den älteren vor allem durch die Nutzung neuer Techniken. So nutzt der Künstler heute beispielsweise häufig das Medium des Videos, um seine Botschaften zu transportieren; dieses stand ihm in den 1960er Jahren noch nicht zur Verfügung.

<sup>493</sup> Vautier, 1995 (AK Marseille), S. 124.

<sup>494</sup> Ebd.

drängung der nationalsozialistischen Geschehnisse verantwortlich machten, zu verstehen ist.<sup>495</sup>

Konfrontiert mit den für ihn völlig ungewohnten Werken dieser neuen „Maler“-Generation beschäftigte sich auch Vautier ab 1980 erstmals mit dem Thema der Malerei und fand hier eine „neue“ Richtung, der er den Namen „*Figuration Libre*“<sup>496</sup> gab und die er bis heute weiterführt.<sup>497</sup> Sie ist gekennzeichnet durch in Primärfarben gehaltene Bilder, die stets mit handschriftlichen Notizen versehen werden und nicht zuletzt dadurch an Comicstrips erinnern. Vautier selbst verglich sie bezüglich ihres „Malstils“ in einem Interview mit den Arbeiten Keith Harings, verwies aber gleichzeitig darauf, seine Werke seien kein „*papier tapisserie*“<sup>498</sup> wie die des Amerikaners.

„Neu“ ist hierbei für Vautier, dass die Schrift zwar noch den Inhalt transportiert, sie aber durch abbildhafte Zeichnungen illustriert wird und häufig als ein wenig kindlich, aufgrund ihrer Themen jedoch auch als provokativ einzustufen ist. Neben der „neuen Figuration“ der Werke ist es in dieser Hinsicht vor allem der Begriff der „Freiheit“, den Vautier als bedeutsam für sein weiteres Kunstschaffen (und Leben) hervorhebt:

*„Libre de faire laid. Libre de faire sale. Libre de préférer les graffitti du métro de New York aux tableaux du Guggenheim. Libre d’avoir une indigestion de support-surface. Libre de dire „l’histoire de l’art de Ben, rien à foutre!“ Libre de préférer passer la nuit dans une boîte de nuit que d’écouter Sollers. Libre d’avoir envie de refaire du Matisse, du Picasso, du Bonnard. Libre de s’en foutre si on vous dit: tu copies. Libre de dire: Carpaccio, connais pas! Libre de vendre pour le fric, libre de peindre sa bite en action. Libre de peindre sur n’importe quoi.“*<sup>499</sup>

Diese Aussage des Künstlers verdeutlicht, wie Vautier bis heute arbeitet: er will frei sein, sich durch nichts und niemanden beschränken lassen. Stets betont er, die Dinge, die er tut, aus eigenem Willen und zu der Zeit zu tun, die ihm die geeignetste scheint. Die Arbeit „*Il y a les jours où...*“ aus dem Jahr 1984 verdeutlicht diese Einstellung auf einfachste Weise (s. Abb. 144). Sie zeigt eine Vielzahl kurzer schriftlicher Aussagen, die jeweils mit den Worten des Arbeitstitels beginnen und von denen zehn durch comicartig gezeichnete Köpfe, teilweise mit zugehörigen Armen und Händen, illustriert werden. Die Äußerungen geben beispielsweise die Auskunft, dass:

---

<sup>495</sup> Vgl. Schneede, 2000, S. 268.

<sup>496</sup> Vgl. Pradel, 1997, S. 76. Mit dieser Namensgebung verwies Vautier auf die neue „Freiheit“, die er sich selbst eröffnete, indem er eingesehen hatte, dass auch figuratives Arbeiten gute Kunst sein kann und dieses nicht mehr per se als „bereits Dagewesenes“ ablehnte.

<sup>497</sup> Vgl. Chalumeau, 1984/85, S. 8.

<sup>498</sup> Blistène, 1987, S. 120.

## 2. Die Frage des Kunstmarktes – Vautier als „erfolgreicher“ Künstler?

---

„Il y a des jours je fais un pied de nez à l’art“  
„Il y a des jours où je veux mourir“  
„Il y a des jours où je dis la vérité“  
„Il y a des jours où j’ai mal à la tête et où je dors mal la nuit“  
„Il y a des jours où je suis le plus fort“<sup>500</sup> etc.

Das Werk offenbart, dass sich Vautier seinen momentanen Stimmungen hingibt und sie als Teil seines künstlerischen „Ego“ noch immer in seinem Werk thematisiert. Kunst und Leben sind bei Vautier nicht voneinander trennbar – sowohl seine Melancholie als auch seine Wut oder sein Humor fließen in seine Kreationen mit ein. Sein Anspruch, frei zu sein, manifestiert sich hier in uneingeschränkter Weise. Dass er auch auf gesellschaftspolitischer Ebene mit seiner Forderung nach freier Entfaltung bzw. Aufrechterhaltung aller Völkergruppen häufig provokativ vorgeht, entspricht dem Leitbild, das „Ego“ vollständig auszu-  
leben.

### 2. Die Frage des Kunstmarktes – Vautier als „erfolgreicher“ Künstler?

Nach eigener Aussage war es die Ausstellung seiner *Schriftbilder* in der *Galerie de la Salle* im Jahr 1970, bei der Vautier zum ersten Mal alle seiner Werke verkaufen konnte, weshalb sie als Anfangspunkt seines „Markterfolges“ bezeichnet werden kann. Zu dieser Zeit lebte er hauptsächlich vom Ertrag seines *Laboratoire 32*, und der Journalist Henry Martin beschrieb Vautiers damalige Situation als sehr bescheiden:

„I first met Ben in Nice in 1967 when it would have been difficult for him to have been further underground without having the sense of having been buried. He kept himself alive by selling old phonograph record“.<sup>501</sup>

Warum seine Werke sich bei *de la Salle* so gut verkauften, vermag Vautier aus heutiger Sicht nicht mehr zu begründen. Martin beschreibt die Entwicklung als sehr plötzlich:

„And then, one day, all of a sudden, Ben was famous – famous, a little strident, and ever so competitive. His megalomania stopped being symbolic and poetic, and was suddenly far too real“.<sup>502</sup>

---

<sup>499</sup> Vautier, 1995 (AK Marseille), S. 124.

<sup>500</sup> Abb. 144.

<sup>501</sup> Martin, 1974, S. 1.

<sup>502</sup> Ebd., S. 2; vgl. auch Millet, 1972, n.p.

Auch Bernard Borgeaud äußert sich zu dieser Fragestellung nicht, sondern stellt in seinem Artikel in *Pariscope* 1972 lediglich fest: „Après avoir été longtemps considéré comme un artiste mineur, Ben s’est enfin imposé comme l’un des artistes clés des ces dix dernières années.“<sup>503</sup> Fest steht, dass Vautier noch im Oktober 1970 seine erste Einzelausstellung in der Pariser *Galerie Daniel Templon* verwirklichen konnte, die von Catherine Millet in *Flash Art* als „première exposition individuelle importante“<sup>504</sup> bezeichnet wurde.

Etwa ab dieser Zeit mehrten sich die Berichterstattungen von Vautiers Werk in internationalen Kunstzeitschriften. Besonderes Interesse fand dabei die Ausstellung seiner „*Déconstruction*“ im Jahr 1973 bei Templon.<sup>505</sup> Im Gegensatz zu vielen anderen Arbeiten Vautiers, die sich dem Betrachter erst durch die Kenntnis seiner Gedankenwelt erschlossen und den Kritikern häufig uninteressant erschienen sein mögen, ließ sich anhand der „*Déconstruction*“ die Denkweise des Künstlers recht einfach nachvollziehen.<sup>506</sup> Sie entsprach den Vorlieben des Pariser Publikums eher als die provokativen Fluxus-Aktionen Vautiers, sodass sein Œuvre nicht mehr nur als „lächerlich“ abgetan wurde.

Noch im selben Jahr wurde Vautier vom Amsterdamer *Stedelijk Museum* eine erste große Retrospektive gewidmet, deren breite Pressereaktionen ebenfalls für vermehrte Wahrnehmung von Vautiers Kunst in der Öffentlichkeit sorgten.<sup>507</sup>

Es wäre vorstellbar gewesen, dass sich Vautier nach der Schließung seines Ladens im Jahr 1972 aufgrund seiner ersten „Verkaufserfolge“ verstärkt darauf konzentriert hätte, seine Stellung auf dem Kunstmarkt zu sichern, damit er nicht Gefahr lief, in der Gunst der Kritiker und Galeristen durch seine provozierenden Arbeiten zu sinken und eines Tages ohne finanzielle Mittel als verarmter Künstler zu enden. Wie Vautier in der *Déconstruction* erkannt hatte, ist der Künstler schließlich stets stark vom Kunstmarkt abhängig, wenn er von seiner Kunst leben können will. Hatte Vautier durch sein *Laboratoire 32* stets eine finanzielle Absicherung gehabt, die ihm erlaubte, seine Gedanken in künstlerischer Form zu äußern, ohne dass er sich fragen musste, ob er die entstehenden Werke auch würde verkaufen können, so war er nun darauf angewiesen, von der Vermarktung seiner Kunst zu leben. Allerdings stand er dem Kunstmarkt kritisch gegenüber, was er ganz konkret in einer Äußerung im Interview mit dem Journalisten Bengt Adlers formulierte:

---

<sup>503</sup> Borgeaud, 1972, S. 52.

<sup>504</sup> Millet, 1970 (Ben), S. 2.

<sup>505</sup> Vgl. Palazzoli, 1973; Trini, 1973.

<sup>506</sup> Vgl. Millet, 1970 (Ben: la vérité changera l’Art), S. 28.

<sup>507</sup> Vgl. von Graevenitz, 1973; Lebeer, 1973.

## 2. Die Frage des Kunstmarktes – Vautier als „erfolgreicher“ Künstler?

---

*„Money and Art are uncomfortable situations when in relationship. Art would like to be pure but it is not and art-value kind of knocks things and Idealism down to reality.“<sup>508</sup>*

Zu dieser Ansicht kommt als erschwerender Umstand hinzu, dass Vautiers Kunst, da er zum Ende der 1960er Jahre vor allem als *Fluxus*-Künstler agierte, aufgrund ihres häufig ephemeren Charakters kaum verkäuflich waren.<sup>509</sup> Obwohl er bereits seit über zehn Jahren künstlerisch tätig war, stellte der Kunstkritiker und Verleger Giancarlo Politi noch im April 1971 die Unbekanntheit Vautiers fest: *„E’ quasi sconosciuto nel circuito artistico. E’ stimato solo da una ristretta cerchia di persone e di amici.“<sup>510</sup>*; verweist aber des Weiteren darauf, dass es sich bei Vautier um einen Künstler handle, *„che considero certamente uno tra i più importanti ed originali del dopoguerra europeo.“<sup>511</sup>* In der Tat waren es vor allem Vautiers *Ecritures*, die ihm erste „Verkaufserfolge“ einbrachten, nicht sein *Fluxus*-Engagement. Im Gegensatz zu den vielen Arbeiten Vautiers, die ephemeren Aktionscharakter hatten, entstanden mit den *Ecritures* fassbare „Werke“, die auf dem Kunstmarkt gehandelt werden konnten.

Dass Vautier auf dem Kunstmarkt „erfolgreich“ sei, bestreitet er selbst aber bis heute heftig: *„I’m more important than people think and I’m cheaper than what I should be! I’m very too cheap“<sup>512</sup>*. Er vertritt diese Ansicht, weil seiner Meinung nach „unbedeutendere“ Künstler wie der Amerikaner Jeff Koons oder die Niçoisers Bernar Venet und Arman ihre Werke für ein Vielfaches der Preise verkaufen können, die er zu erzielen vermag.

Auf die Frage, warum dies so sei, antwortete Vautier:

*„Because, that’s what I want! Because, if you always get what you want ... If I was only interested in having power and earning money, I would have gone in that direction. And I did not work in that direction.“<sup>513</sup>*

Diese Erklärung könnte für einen Künstler mit weniger großem monetären „Erfolg“ wie eine Entschuldigung für sein „Versagen“ klingen. Führt man sich jedoch Vautiers starken Ehrgeiz und seinen Einsatz für eine „wahre“ und ehrliche Kunst vor Augen, so wird die Äußerung glaubwürdig. Wie Vautier selbst häufig äußert, wollte er sich der Abhängigkeit vom Kunstmarkt nie fügen, was dazu führen musste, dass er seine Werke nicht so teuer

---

<sup>508</sup> Adlers, 1978, S. 4f. Zu Vautiers Kritik an der Macht des Kunstmarktes vgl. auch Pluchart, 1972.

<sup>509</sup> Zur Problematik der Vermarktbarkeit von Aktionskunst vgl. Pudelek, 2004.

<sup>510</sup> Politi, 1971, S. 3.

<sup>511</sup> Ebd.

<sup>512</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. xxix.

verkaufen konnte wie viele seiner Kollegen. Dass sein Vorsatz nicht immer einfach einzuhalten war, verdeutlicht die folgende Beschreibung des Künstlers:

*„It was very difficult. I was very afraid of that art wouldn't work. And if art wouldn't work and I've shut the shop – that's bad news. So I had to have enough money to buy an other shop if art wouldn't work. And I always had enough money to buy an other shop or to open a bistro, a restaurant, something like that. Even today in 2006, I have always this plan in my head: ‚If art doesn't work, I could always sell Coca-Cola outside, where they come to look at my house!‘. I would put: ‚Coca-Cola 1 Euro‘.“<sup>514</sup>*

Vautier schaffte sich Rücklagen und hielt sich immer eine Ausweichmöglichkeit auf andere Tätigkeit als die künstlerische in der Hinterhand. Auf diese Weise konnte er weiterhin so frei arbeiten, wie er es von sich selbst erwartete, um weiterhin Kunst machen zu können, die er als „wahr“ begreifen konnte und nicht lediglich als den Wünschen des Marktes entsprechend. Er ist sogar in der Lage, sich diesen dezidiert zu widersetzen, wenn er beispielsweise im Katalog seiner Retrospektive anmerkt:

*„En 1987 j'ai commencé à penser que les expositions d'avant-garde devenaient non seulement élitiques mais ennuyeuses. Des expositions genre ‚m'astu vu?‘ et ‚je viens de faire un trait au crayon sur le mur‘ m'énervaient fortement. Je trouvais cela inutilement prétentieux. J'ai décidé alors de faire dans toutes mes expos un coin avec des œuvres divertissantes au moins pour les enfants et que j'aimerais faire rire ou sourire.“<sup>515</sup>*

Eine solch bewusste Einbringung des Humors und der Ironie in die ernste Avantgarde-Szene ist als Vorgehen zu verstehen, das dem Künstler zum einen den Stellenwert des unangepassten Provokateurs verlieh, ihn zum anderen aber auch als sehr publikumsnah und unmittelbar erscheinen lässt. Diesem Umstand ist es bis heute zu verdanken, dass Vautier seiner Kunstauffassung stets treu geblieben ist und bis auf wenige Ausnahmen auch zu seinen Werken steht und stolz auf sie ist.<sup>516</sup> In diesem Zusammenhang ist es auch als anerkennendes Kompliment zu verstehen, wenn der französische Museumsdirektor Bernard Blistène Vautier als *„parasite nécessaire à la culture moderne“*<sup>517</sup> bezeichnet.

---

<sup>513</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. xxix.

<sup>514</sup> Ebd., S. xxx.

<sup>515</sup> Vautier, 1995 (AK Marseille), S. 116.

<sup>516</sup> Eine Ausnahme bildet beispielsweise ein im Haus des Künstlers gedrehter Werbespot für eine Nudelmarke, dessen Zusage er im Nachhinein als falsch einstuft, da er sie lediglich des Geldes wegen gemacht habe und sie künstlerisch nicht vertretbar sei. (Zu seiner Freude lief der Spot jedoch nur wenige Wochen im Fernsehen, da er zu sehr „Ben“ gewesen und die Nudelfirma kaum wahrgenommen worden sei.)

<sup>517</sup> Blistène, 1987, S. 121.

### 3. Vautiers Position heute

---

Heute lebt der Künstler recht gut vom Verkauf seiner Kunst sowie der vielen Merchandise-Artikel wie Kalender, Schreibutensilien oder Bekleidungsartikel<sup>518</sup>, doch hätte er als geschickter Stratege im Umgang mit Menschen möglicherweise eine der Öffentlichkeit stärker präsen- te und Aufsehen erregendere Karriere für sich arrangieren können. Abgesehen von seinem künstlerischen „Wahrheitsanspruch“ war es nicht zuletzt auch seine enge Verbindung zu seiner Heimatstadt Nizza, die ihm eine internationale Karriere erschwerte. Dass er im Süden Frankreichs blieb und sich nicht an den Kunstzentren Paris oder New York orientierte, kann allerdings auch als Ergebnis einer strategischen Überlegung verstanden werden. Vautier formuliert es wie folgt:

*„C’est notre éloignement de la capitale qui nous sert. Puisque on est trop loin ce n’est pas la peine d’y aller. Fabriquer nous mêmes notre Pôle. [...] si Nice veut s’épanouir au point de vue culturel il faut qu’elle assume sa différence qui est d’être d’une autre culture que la culture Française du nord.“<sup>519</sup>*

Die Entfernung von der Hauptstadt verhalf Vautier dazu, seine Arbeiten weitgehend abge- schieben von den Vorgaben und Anforderungen des Kunstmarktes zu verwirklichen, wenn auch angemerkt werden muss, dass der Aspekt der Kontextualisierung seiner Kunst als schwierig zu bewerten ist, da er sich selbst als Künstler definiert, der zwar sehr informiert ist, sich aber fernab der künstlerischen „Moden“ bewegt.

### 3. Vautiers Position heute

Abschließend ist festzuhalten, dass es heute wohl Vautiers Suche nach der „Wahrheit“ ist, die seine Arbeiten am stärksten beeinflusst.<sup>520</sup> Nicht zuletzt trug seine letzte große Retro- spektive im Niçois-er *Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain* aus dem Jahr 2001 den Titel *„Je cherche la vérité“*. Hatte er einsehen müssen, dass ihn seine Suche nach dem „Neuen“, die Entdeckung der *Totalen Kunst* und seine Versuche, mit dem künstlerischen „Ego“ zu brechen allesamt an die Grenzen der Kunst geführt haben, so versucht er noch heute, das wirklich „wahre“ Kunstwerk zu finden.

---

<sup>518</sup> Diese erstellt Vautier in enger Abstimmung mit der Firma „*Quo vadis*“ bzw. mit verschiedenen Textilun- ternehmen.

<sup>519</sup> Vautier, 1980 (*Mon point de vue*), S. 11.

<sup>520</sup> Vgl. Blistène, 1987, S. 122.

Auf die Frage, auf welche seiner Werke er aus heutiger Sicht besonders stolz sei, weicht Vautier aus, indem er antwortet:

*„I don't know, I haven't got an idea, which was my best piece. Maybe the most truthful! But that is very difficult to find, because, I'm always looking for the truth and I wrote a painting called: ‚Le jour où je m'arrêterai de mentir, je ne ferai plus d'art‘ – ‚The day I will stop telling lies, I won't do any more art‘. That bothered me a lot, because I don't think, I tell lies. But I think, if I don't do art, that is maybe the truth. So it's complicated.“<sup>521</sup>*

Noch heute sieht er sich in der Situation, stets etwas zu versuchen, was ihm kaum gelingen kann. Wie er selbst es ausdrückt: *„lies is natural to everybody“*<sup>522</sup>. Dennoch ist er bemüht, in seinen Arbeiten so „wahr“ als möglich zu sein. War es in der *Déconstruction* sein Ziel, diese „ehrlich“, d.h. vollständig durchzuführen, den Kunstmarkt, das „Ego“ und die Politik ebenso zu berücksichtigen wie das materielle Werk, so ist die Suche nach „Wahrheit“ auch der Grund für sein heutiges politisches Engagement, dessen Grundmotivation immer im Bestreben nach Gerechtigkeit besteht.<sup>523</sup>

Zur Vermittlung seiner Themen nutzt Vautier noch immer vor allem das Mittel der künstlerischen Aktion. Bei Vernissagen oder anderen Kunstveranstaltungen tritt er häufig mit seinen Fragestellungen in Dialog mit den Anwesenden, doch muss berücksichtigt werden, dass er sich hierbei innerhalb eines engen Kunstkontextes bewegt. Die Möglichkeit, seine Forderungen an eine größere Öffentlichkeit zu transportieren, bieten ihm seine in unregelmäßigen Abständen versandten Online-Newsletter. Allerdings stellt sich auch hierbei die Frage, an welche Adressaten sich Vautier richtet.<sup>524</sup> Auch als Lehrer tritt Vautier mit seinem Publikum in Kontakt, indem er beispielsweise Vorträge an Schulen und Universitäten hält.<sup>525</sup>

Seine Kritik am Kunstmarkt und dem gesamten *Betriebssystem Kunst* führt Vautier vor dem Hintergrund der Forderung nach „Wahrheit“ bis heute fort.<sup>526</sup> Beispielsweise führte er noch lange Zeit nach dem Verkauf seines *„Laboratoire 32“* an das *Centre Georges Pompi-*

---

<sup>521</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. xxxf.

<sup>522</sup> Ebd., S. xxxi.

<sup>523</sup> Unter anderem setzt sich Vautier in diesem Zusammenhang dafür ein, dass alle Ethnien der Welt die gleichen Voraussetzungen und Chancen erhalten sollen. Beispielsweise fordert er eine universelle Kunstgeschichte, die nicht mehr nur die okzidentale Sichtweise von Stilen und Entwicklungen berücksichtigen soll.

<sup>524</sup> Die etwa 1.000 Abonnenten des Newsletters hat Vautier nach verschiedenen Themengruppen unterteilt: wenn er die Adresse des betreffenden Empfängers beispielsweise über seine Fluxus-Aktivitäten bekommen hat, so erhält der Empfänger auch vornehmlich Informationen über Vautiers aktuellste Ideen und Vorhaben in diesem Bereich. Interessiert sich jemand für Poesie, schickt ihm Vautier eher seine neuesten Gedichte.

<sup>525</sup> Vgl. Zutter, 1978, S. 21; N.N., 2001 (Le professeur Ben ...), (Nice Matin, 24.11.2001).

*dou* Verhandlungen mit den Museumsdirektoren über die Art seiner Ausstellung. Er empfand die Präsentationsweise seines ehemals so lebendigen Geschäftes im Museum als „totes Exponat“ als falsch. Der Ort, an dem sich in Nizza die Kunstszene der 1960er Jahre getroffen hatte und in Dialog getreten war, war zum „Kunstwerk“ deklariert worden, das von den Betrachtern mit eben jener ehrfurchtsvollen Distanz betrachtet wurde, gegen die Vautier stets angekämpft hatte. So bemühte sich der Künstler hartnäckig, das „*Magasin*“ im Museum wieder begeh- und erlebbar zu machen, doch gingen die Kuratoren aus konservatorischen Gründen nicht auf diese Forderung ein.<sup>527</sup>

Die Geschichte des „*Magasin*“ illustriert exemplarisch das Problem des Kontrollverlustes des Künstlers über sein Werk, sobald es in den Kreislauf öffentlicher Ver- und Bewahrungsinstitutionen aufgenommen wird. Die Deutungs- und Nutzungshoheit werden ihm entzogen.

Seinen Auffassungen treu geblieben, jedoch weniger aggressiv in deren Verfolgung geworden, lässt sich Vautiers heutige Einstellung zur Kunst abschließend durch ein Zitat des Künstlers aus einem Interview im Mai 2006 noch einmal zusammenfassen:

*„I'm interested in the game, always interested in what's happening. [...] I still believe in 2006, that we can ask the question which is: 'What are the limits of art?'. Or: 'Can art stop?'. Or: 'How can we change art?'. These problems are always there and I think, they are always actual. [...] But I'm not interested in wanting to change the game. Because I think, you cannot change the game.“*<sup>528</sup>

Das Interesse für die genannten Fragen ist bei Vautier bis heute vorhanden, was seine noch immer rege künstlerische Tätigkeit erklärt, doch der rebellische Kampfgeist, der seinen früheren Arbeiten innewohnte, wandelte sich im Lauf der 1970er Jahre immer mehr zu jener beinahe verbittert erscheinenden, aus obigem Zitat sprechenden Resignation. Vautier musste einsehen, dass es für seine Forderungen keine adäquaten Lösungswege mehr geben konnte, dass er sich aus dem selbst geschaffenen Dilemma des avantgardistischen Anspruches an sein Werk nicht lösen konnte. Seine konsequent kritische Haltung gegenüber dem *Betriebssystem Kunst* führt paradigmatisch die Aporie bzw. das Dilemma aller Avantgardepositionen vor Augen, von einem System abhängig zu sein, das man im Grunde ab-

---

<sup>526</sup> Vgl. Palazzoli, 1973.

<sup>527</sup> In diesem Zusammenhang kann man die Problematik des ausgestellten Geschäftes mit dem Werdegang Vautiers vergleichen: sobald die Provokation und die Lebendigkeit des künstlerischen Konzeptes bzw. der Künstlerrolle nicht mehr erlebbar bzw. aktuell und provokativ sind, schwindet die Intensität der Position.

<sup>528</sup> Transkription der Interviews im Anhang, S. xxviii.

lehnt. Auch die selbstzerstörerische Tendenz, das eigene „Ego“, die eigene Persönlichkeit als Künstler verändern zu wollen, musste Vautier als gescheitert erkennen. Aus dem permanenten Kreisen um sich gegenseitig aufhebende Aussagen und Überlegungen, um sich widersprechende Forderungen und Ziele, hat er sich gelöst; seinen Absolutheitsanspruch hat er zugunsten einer gelasseneren Einstellung seiner kreativen Tätigkeit gegenüber zurückgestellt.

In diesem Sinne ist auch die Äußerung Rainer Unruhs zu verstehen, der in seiner Kritik zu Vautiers Schweriner Ausstellung „Ist das Nichts wichtig?“ im Jahr 2001 anmerkte:

*„Das persönliche Glück, daran hat Vautier nie Zweifel aufkommen lassen, sei wichtiger als die Kunst. Nur für ihn gibt es, auch daran dürfte kein Zweifel möglich sein, kein Glück ohne Kunst.“<sup>529</sup>*

---

<sup>529</sup> Unruh, 2001, S. 292.

## D ANHANG

### 1. Biografischer Überblick

| <u>Jahr</u> | <u>Biografische und künstlerische Entwicklungen Vautiers</u>   | <u>Einzelausstellungen (Auswahl)</u> | <u>Gruppenausstellungen (Auswahl)</u> |
|-------------|--|--------------------------------------|---------------------------------------|
| 1935-39     | Benjamin Vautier wird am 18. Juli in Neapel als Sohn der irisch-stämmigen Janet Giraud aus Antibes und dem aus einer Schweizer Malerfamilie stammenden Max Ferdinand Vautier geboren.  |                                      |                                       |
| 1939-41     | Scheidung der Eltern, Vautiers Bruder Christian bleibt beim Vater, er selbst lebt mit der Mutter in der Schweiz.   |                                      |                                       |
| 1941-45     | Vautier und seine Mutter ziehen nach Izmir, wo Vautier am <i>Collège Saint Joseph</i> Türkisch lernt.  |                                      |                                       |
| 1945        | Nach Kriegsende fährt Vautier mit seiner Mutter ins ägyptische Alexandria.   |                                      |                                       |
| 1946        | Da sich die Mutter in Alexandria nicht wohl fühlt, ziehen Vautier und seine Mutter nach Neapel zu seinem Onkel.  |                                      |                                       |
| 1947-49     | Vautier und seine Mutter leben in der Schweiz, Vautier besucht in Lausanne das <i>Collège Scientifique</i> .   |                                      |                                       |
| 1949-53     | Aus Geldmangel müssen Vautier und seine Mutter die Schweiz verlassen und ziehen nach Nizza zu Freunden der Mutter; hier gehört Vautier wegen seiner schlechten Sprachkenntnisse zu den schlechtesten Schülern und wechselt mehrmals die Schule; durch die Lektüre vielfältiger Publikationen aus den Themenschwerpunkten Philosophie, Kunst und Literatur bildet sich Vautier mit der Zeit eine eigene Kunsttheorie, in der er herausstellt, dass alles als Kunst betrachtet werden kann, dass gute Kunst „neu“ und „wahr“ sein müsse und dass das „Ego“ des Künstlers im Streben nach Ruhm verantwortlich für die kreative Tätigkeit sei. |                                      |                                       |
| 1953-55     | Vautier muss die Schule ohne Abschluss verlassen; seine Mutter verschafft ihm einen Arbeitsplatz als Laufbursche und Fensterputzer im Buchladen <i>Le Nain Bleu</i> ; Vautier erkundet das Nachtleben Nizzas, eröffnet mit seinem Freund Robert Malaval eine Nachtbar und knüpft erste Kontakte zu jungen Literaten und Künstlern wie François Fontan.   |                                      |                                       |

| <u>Jahr</u>    | <u>Biografische und künstlerische Entwicklungen Vautiers</u>   | <u>Einzelausstellungen (Auswahl)</u> | <u>Gruppenausstellungen (Auswahl)</u> |
|----------------|--|--------------------------------------|---------------------------------------|
| <b>1955-58</b> | Vautiers Mutter schenkt ihm ein kleines Geschäft in der <i>Rue Georges Ville</i> , in dem er Schreibwaren verkauft; wegen des mangelnden Publikumsverkehrs verkauft er den Laden recht schnell wieder und eröffnet stattdessen das „ <i>Laboratoire 32</i> “ in der <i>Rue Tondutti-de-l'Escarène</i> , wo er hauptsächlich gebrauchte Schallplatten verkauft; um Interesse zu wecken, dekoriert er die Fassade des Geschäftes mit verschiedensten Objekten; auf der Suche nach einer neuen Form in der Kunst, nach dem „Schock“, kommt Vautier über die „ <i>Recherches des Formes</i> “ zur Form der Banane. |                                      |                                       |
| <b>1959/60</b> | Heirat mit Jacqueline Robert; durch die Kontakte zu Studenten der nahegelegenen <i>Ecole des Beaux Arts</i> wird Vautiers Laden zum Treffpunkt für junge Leute, die Neues hervorbringen; Vautier wird von Jacques Lepage eingeladen, im <i>Club des Jeunes</i> einen Vortrag über „ <i>Alles und Nichts</i> “ zu halten und formuliert sein „ <i>1er Manifeste sur l'art</i> “.  |                                      |                                       |
| <b>1960/61</b> | Yves Klein sieht die Bananenbilder Vautiers in dessen Geschäft und tut diese als Nachahmungen Kandinskys ab; ihn interessieren mehr die von Vautier als Gedichte auf große Bildträger geschriebenen <i>Schriftbilder</i> , da sie einen „Inhalt besaßen“ und als Kunstwerke einen „neuen“ Blick auf die Realität, eine „neue“ Wahrnehmungsmöglichkeit, eröffneten.   |                                      |                                       |
| <b>1960-62</b> | Kunst der <i>Appropriation</i> : Vautier strebt danach, alles in den Kunstkontext einzubringen und deklariert in diesem Sinne einfache Handlungen, „Gesten“, zu Kunstwerken.   |                                      |                                       |
| <b>1962</b>    | Durch die Einladung Daniel Spoerri zur „ <i>Misfits Fair</i> “ in London trifft Vautier zum ersten Mal auf George Maciunas und die Ideen von <i>Fluxus</i> ; Maciunas erwählt Vautier zum Vertreter für „ <i>Fluxus-Süd</i> “; Vautier sucht nach den Grenzen der Kunst und findet sie in George Brechts „ <i>Events</i> “.  |                                      | London - Gallery One (Misfits Fair)   |

| <b>Jahr</b> | <b>Biografische und künstlerische Entwicklungen Vautiers</b>   | <b>Einzelausstellungen (Auswahl)</b>                | <b>Gruppenausstellungen (Auswahl)</b>   |
|-------------|--|---|---|
| <b>1963</b> | Vautier organisiert das erste „ <i>Festival Fluxus</i> “ in Nizza, zu dem auch George Maciunas erscheint; Gründung des „ <i>Théâtre Total</i> “ durch Vautier und die Mitwirkenden, die bis etwa 1965 häufig Straßenaktionen in Nizza präsentieren; Vautier erstellt viele eigene Publikationen, in denen sich seine Theorien, Poesie, Aneignungen und sein Größenwahn vermischen und verschickt sie per „ <i>Mail Art</i> “ an (Kunst-)Freunde. |   | Nizza - Hôtel Scribe (Festival Fluxus)  |
| <b>1964</b> | Reise nach New York, wo Vautier George Brecht kennenlernt und an <i>Happenings</i> teilnimmt; auf Einladung des Organisers Jean Jacques Lebel nimmt Vautier zusammen mit Serge III am „ <i>Festival de la Libre Expression</i> “, der ersten Aufführung von <i>Happenings</i> in Paris, teil; nach der Scheidung von Jacqueline heiratet Vautier seine heutige Frau Annie Baricalla.   | Amsterdam - Galerie Amstel 47 (Ben)                 | Céret - Musée de Céret (Impact); New York - Canal Street (Fluxus Happenings); Nizza - Artistique u.a. (Concerts Fluxus); Paris - Centre américain (Libre Expression); Paris - Grand Palais (Biennale de la jeune peinture)                                    |
| <b>1965</b> | Brecht und Filliou eröffnen 1965 in Villefranche ihre Galerie „ <i>La cédille qui sourit</i> “, die sie bis 1968 aufrecht erhalten; Geburt der Tochter Eva-Cunégonde am 11. Mai.   |   | Paris - Straßenaktionen (Publik)  |
| <b>1966</b> | Vautier publiziert weiterhin viel und führt Straßenaktionen vor seinem Laden auf; seine Maxime besteht darin, auf alles zu reagieren, für oder gegen alles Stellung zu nehmen, was ihm in der Kunst begegnet; starke Beschäftigung mit dem Thema Kunst bzw. der Künstlerrolle.   | Villefrance - Galerie "La Cédille qui sourit" (Ben) | Monaco - Salle de Congrès (Monaco l'ans 2000); Prag - Diverse Galerien (Concert Fluxus)   |
| <b>1967</b> | Zahlreiche Ausstellungen junger Künstler in der „ <i>Galerie Ben doute de Tout</i> “ (u.a. Biga, Alocco, Filliou, Johnson, Viallat).   |   | Lund - Diverse Galerien (Concert Fluxus); Paris - Galerie J. Ranson (La cédille qui sourit à Paris); Saint-Paul de Vence - Galerie de la Salle (Ecole de Nice); Saint-Tropez - Centre américain (Libre Expression); Turin - Diverse Galerien (Concert Fluxus) |
| <b>1968</b> | In den Straßencafés Nizzas treffen sich Künstler wie Vautier, Farhi, Viallat, Arman, Chubat, Venet u.a., um über die Grenzen und den Nutzen von Kunst zu diskutieren.  |   | Lignano (Biennale); Lyon - Appartement de Guillaumon et Guinochet (Ben, Dietman, Filliou, G.Brecht à Lyon)  |
| <b>1969</b> | Vautier beschäftigt immer mehr die Fragestellung: "Was tun nach Duchamp?"; er fordert, Kunst solle abgeschafft werden, organisiert das erste „ <i>Internationale Festival of Non-Art / Anti-Art</i> “ und bezweifelt, dass er gemäß seiner Kriterien ein guter Künstler sein könne; aufgrund seiner zahlreichen Publikationen wird er auch außerhalb Frankreichs, v.a. in Italien und Deutschland, bekannter.                                    |   | Antwerpen - AA Galerie (Concert Fluxus); Bordeaux - Sygma Festival (Concert Fluxus); Nizza - Diverse Galerien (Festival Non Art); Paris - Centre américain (Work in Progress); Paris (Salon de Mai)   |

| <b>Jahr</b> | <b>Biografische und künstlerische Entwicklungen Vautiers</b>   | <b>Einzelausstellungen (Auswahl)</b>  | <b>Gruppenausstellungen (Auswahl)</b>   |
|-------------|--|---|---|
| <b>1970</b> | Jahr der ersten großen Einzelausstellungen und erneut zahlreiche Präsentationen in der „Galerie Ben doute de Tout“ (u.a. Alocco, Buren, Dezeuze, Oldenbourg, Boltanski); Geburt des Sohnes Francois-Malabar am 8. März.  | Brüssel - Galerie Yellow (Ben); Düsseldorf, Galerie Hans Mayer (Gestes); Paris - Galerie Daniel Templon (Tout et Rien); Saint Paul de Vence - Galerie de la Salle (Quelques idées et gestes de Ben)                     | Düsseldorf - Eat-Art-Galerie (Concert Fluxus); Köln - Diverse Galerien (Concert Fluxus); Montpellier - Musée de Montpellier (100 Artistes dans la ville)  |
| <b>1971</b> | Dank <i>Fluxus</i> und seiner „Mail Art“ hat Vautier ein dichtes Netzwerk internationaler Kontakte aufgebaut und reist viel zu Ausstellungen und Festivals; innerhalb Nizzas fühlt er sich als „catalyseur et informateur de tout ce qui se passe dans le monde“ (Vautier, 1997 (Ma vie), S. 41).  | Berlin - Galerie René Block (Gestes et Objets); Macerata - Galerie Artestudio (Gestes); Paris - Galerie Daniel Templon (Ecritures de 1958 à 1966); Turin - Galerie Il Punto (Ben); Zürich - Galerie Bischofberger (Ben) | Stuttgart - Diverse Galerien (Concert Fluxus)   |
| <b>1972</b> | Da sein Laden zu klein wird, mietet Vautier diesem gegenüber eine Erdgeschoss-Wohnung, die er „La Fenêtre“ nennt und wo er Nizzas Avantgarde ausstellt; da er durch gute Verkäufe ab 1970 mittlerweile von seiner Kunst leben kann und sich voll auf diese konzentrieren möchte, schließt er seinen Laden.   | Hamburg - Galerie Gunther Sachs (Ben); Köln - Galerie Zwirner (Exercice sur l'Ego); Neapel - Galerie Lia Rumma (Ben); Paris - Galerie Daniel Templon (Les Gestes)   | Amsterdam - Stedelijk Museum (Concert Fluxus); Antwerpen - I.C.C. (Concert Fluxus); Kassel - documenta 5; Krakau (Grafik-Biennale); Luzern - Museum Luzern (Ben, Boltanski, Le Gac, Fernie); Nizza - Galerie Ferréro (Ecole de Nice); Paris - Grand Palais (Art contemporain en Suisse) |
| <b>1973</b> | Vautier stellt seine „Déconstruction de l'oeuvre d'art“ fertig, ein Werk aus etwa 169 Tafeln, die alle Themenbereiche ansprechen, die ein Kunstwerk in sich birgt bzw. die Vautier für relevant hielt; erste Retrospektive Vautiers in Amsterdam.  | Amsterdam - Stedelijk Museum (Art = Ben); Mailand - Galerie La Bertesca (Ben); Paris - Galerie Daniel Templon (La déconstruction)   | New York - Guggenheim Museum (Art Français); Rom (Incontri)   |
| <b>1974</b> | Die kritischen Reflexionen des „Ego“ gipfeln in den <i>Schriftbildern</i> der „Exercices sur l'Ego“ und der „Autocritique“; Selbstherausgabe des Werkverzeichnisses „Tout Ben“; in seinem Garten organisiert Vautier Diskussionsabende, die er „pour ou contre“ tauft und bei denen alle Anwesenden ((Kunst-)Freunde Vautiers) ihre Meinungen zu unterschiedlichsten Themen äußern sollen. | Brescia - Galerie Nuovo Instrumenti (La déconstruction de l'art); Warschau - Galerie Foksal (Ben)   | Paris (Festival d'Automne)  |
| <b>1975</b> | Das <i>Centre Beaubourg</i> (heutiges <i>Centre Georges Pompidou</i> ) kauft Vautiers Laden, der bis dato auf dem Grundstück des Künstlers aufgebaut war bzw. bei verschiedenen Ausstellungen gezeigt wurde; bei Giancarlo Politi erscheint eine Sammlung von Vautiers „Textes théoriques“.  | München - Galerie Art in Progress (Ben); New York - Galerie Gibson (Ben); Paris - Galerie Baudoin Lebon (Ben); Zürich - Galerie Bischofberger (Ben)   | Brüssel - Europalia (Le Magasin et la Déconstruction); Saint-Paul de Vence - Fondation Maeght (Daily Bull à la FM)  |

| <b>Jahr</b>    | <b>Biografische und künstlerische Entwicklungen Vautiers</b>  | <b>Einzelausstellungen (Auswahl)</b>  | <b>Gruppenausstellungen (Auswahl)</b>   |
|----------------|---|---|---|
| <b>1976</b>    | Bei seinen Kunstaktionen liefert sich Vautier immer mehr dem Publikum aus: bei der Vernissage in der <i>Galerie Templon</i> stellt er sich auf Hocker, legt sich einen Strick um den Hals und hält ein Schild mit der Aufschrift: „ <i>Que celui qui ne m'aime pas donne un coup de pied dans le tabouret</i> “; dass seine Ideen immer subtiler werden, schreibt Vautier dem Einfluss Cages zu (vgl. Vautier, 1997 (Ma vie), S. 51). | Bremen - Kunstverein (Ben); Paris - Galerie Daniel Templon (Ben); Saint Paul de Vence - Galerie de la Salle (Ben)   | Tokio - Galerie Mitsubishi (Les niçois au Japon)  |
| <b>1977</b>    | Vautier organisiert die Ausstellung „ <i>A propos de Nice</i> “ im <i>Centre Georges Pompidou</i> um aufzuzeigen, dass Nizza imstande ist, einen kulturellen Gegenpol zu Paris zu bilden; verstärktes Interesse für die Aufrechterhaltung ethnischer Minderheiten.  | Brescia - Galerie L'uomo et l'arte (Incontro con Ben)   | Paris - Centre Georges Pompidou (A propos de Nice)  |
| <b>1978</b>    | Um der festgefahrenen Kunstszene in Nizza zu entkommen, nimmt Vautier ein Stipendium des DAAD-Künstlerprogrammes in Berlin an, wo er bis 1980 unter dem Einfluss der „ <i>Jungen Wilden</i> “ eine neue Form von Figuration für sich entdeckt, die „ <i>Figuration Libre</i> “.   | Kopenhagen - Galerie Svend Hansen (Ben); Paris - Galerie Daniel Templon (Ben); Saint-Paul de Vence - Galerie Catherine Issert (Ben)   | Saint-Etienne - Musée d'Art et d'Industrie (Impact 3)   |
| <b>1979/80</b> | Mehr und mehr verlagert sich Vautiers Interesse auf politische Themen; Beginn des „ <i>Ethnisme</i> “ mit der Arbeit an einem Buch über ethnische Gruppen; es handelt sich um ein Frage-und-Antwort-Buch, das den Leser überzeugen will, dass die Zukunft der Welt multikulturell sein wird.  | Berlin - DAAD (Ben); Malmö - Galerie Leger (Ben) / Genf - Galerie Ecart (Rencontre avec Ben); Paris - Galerie Daniel Templon (Ben)  | Sydney (Biennale) / Berlin - DAAD (Nice à Berlin)   |
| <b>1981</b>    |   | Saint-Etienne - Musée d'art et d'industrie (Ben libre et fou); Saint-Paul de Vence - Galerie Catherine Issert (Ben)   |   |
| <b>1982</b>    | Vautier engagiert sich für die junge Kunstszene Nizzas und beginnt, junge Künstler jeweils für einige Tage als seine Assistenten einzustellen; einige von ihnen orientieren sich stilistisch an Vautiers „ <i>Figuration Libre</i> “; durch seine guten Kontakte zur lokalen Kunstszene verhilft Vautier ihnen zur Präsentation ihrer Werke.  | New York - Castelli Graphics (Ben)  | Amsterdam - Stedelijk Museum (Art vivant)   |
| <b>1983</b>    |   | Paris - Galerie Avant-Première (Figuration Libre); Paris - Galerie Daniel Templon (Les Ecritures); Paris - Galerie Donguy (Conférence sur les ethnies); Paris - Galerie Mollet Viéville (Théorie); Saint-Paul de Vence - Galerie Catherine Issert (Ben) | Nizza - Gare du Sud (Figuration Libre à la GdS); Saint-Etienne - Musée de Saint-Etienne (L'art en France) |
| <b>1984</b>    |   | Köln - Galerie Jöllenbeck (Ben); Nizza - Villa Arson (Ben)  |   |

| <b>Jahr</b> | <b>Biografische und künstlerische Entwicklungen Vautiers</b>  | <b>Einzelausstellungen (Auswahl)</b>  | <b>Gruppenausstellungen (Auswahl)</b>   |
|-------------|---|---|---|
| <b>1985</b> | Vautiers Unzufriedenheit mit seiner Kunst setzt sich fort; er sieht <i>Fluxus</i> mittlerweile als zu „angepasst“ an und spricht immer wieder davon, mit der Kunst aufzuhören, obwohl er gleichzeitig viele Projekte neu entwickelt; er ist inzwischen bekannter und aktiver, aber kein erfolgreicher Künstler nach den Kriterien des Kunstmarktes. | Erlangen - Städtische Galerie (Zu viel Kunst); Nizza - Acropolis (Ben); Saint-Paul de Vence - Fondation Maeght (Ben)  |   |
| <b>1986</b> |   | Genf - Galerie Pierre Huber (Ben); Paris - Galerie Daniel Templon (Ben); Valencia - Musée de Valence (Ben)  |   |
| <b>1987</b> | Vautier gibt das kleine Wörterbuch „ <i>La vérité de A à Z</i> “ heraus, das Erklärungen bzw. Werkbeispiele zu etwa 1.000 Stichwörtern bietet.  | Antwerpen - Mukha (Ben); Céret - Musée de Céret (Ben); Essen - Galerie Schüppenhauer (Ben)  |   |
| <b>1988</b> |   | Paris - Galerie Daniel Templon (Ben); Saint Paul de Vence - Galerie Catherine Issert (Ben)  | Nizza - Villa Arson (Sous le soleil actement)   |
| <b>1989</b> | Tod von Vautiers Mutter, die ihm sehr nahe stand und der er seine an Fanatismus grenzende Suche nach „Wahrheit“ zuschreibt .  | New York - Galerie Emily Harvey (Ben); Paris - Galerie Baudoin Lebon (Ben)  | Bochum - Museum Bochum (WortLaut); Marseille - Musée de Marseille (Dimension jouets)  |
| <b>1990</b> |   | Köln - Galerie Schüppenhauer (Ben)  | Fréjus - Fondation Templon (Fluxus, L'art en France); Venedig (Biennale)  |
| <b>1991</b> | Das <i>Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain (MAMAC)</i> in Nizza erwirbt Vautiers Rauminstallation „ <i>Cambra</i> “; Vautier publiziert „ <i>L'ethnisme de A à Z</i> “.   | Paris - Galerie Daniel Templon (Ben); Paris - Galerie Mariane und Pierre Nahon (Ben)  | Basel - Galerie Littmann (L'art en train); Prag - Vaclava Spala Galleria (WortLaut)   |
| <b>1992</b> | <i>Fluxus</i> lebt wieder auf; Vautier nimmt zwar an einigen Ausstellungen teil, steht der "Gesellschaftsfähigkeit", die <i>Fluxus</i> mittlerweile erreicht hat, jedoch kritisch gegenüber.  | Amsterdam - Galerie Reflex (Ben); Köln - Galerie Schüppenhauer (Ben); Montbéliard - Centre d'Art et de Plaisanterie (Ben)   | Köln/München - Parkhaus Köln/Praterinsel München (Fluxus-Virus 1962-1992)   |
| <b>1993</b> | Vautier nimmt zum ersten Mal mit eigenem Festwagen am Karneval in Nizza teil, um die okzitanische Kultur zu verteidigen.  | Lissabon - Galerie 1991 (Ben)   | Marseille - Musée de Marseille (Poésure et peinture); Minneapolis - Walker Art Museum (In the spirit of Fluxus)   |
| <b>1994</b> | Vautier entwirft verschiedene Textiltücher für humanitäre und politische Zwecke, so z.B. für <i>Amnesty International</i> und für die <i>AIDS-Hilfe</i> .   | Beirut - MAC (Ben); Bonn - Artothek/Kunstverein (Ben); Hong Kong - Musée d'Art Hong Kong (Ben); Paris, Galerie Daniel Templon (Ben); Saint-Paul de Vence - Galerie Catherine Issert (Ben) | Erfurt - Galerie am Fischmarkt (Fluxus Virus); Istanbul (Biennale internationale); Johannesburg (Biennale); Paris - Centre Georges Pompidou (Hors Limites); St. Petersburg - Smolny Kathedrale (Fluxus Virus) |
| <b>1995</b> | Das Marseiller <i>Musée d'Art Contemporain (MAC)</i> ; zeigt die erste große Retrospektive des Künstlers unter dem Titel „ <i>Pour ou contre?</i> “; Arbeit an einem Werkverzeichnis, in dem zwar über 3000 Werke eingetragen sind, das aber trotzdem nicht vollständig ist und es auch bis heute nicht werden wird.                                | Bern - Galerie Martin Krebs (Ben); Marseille - MAC (Pour ou contre); Prag - Galerie Nadine Gandy (Ben)  |   |

| <b>Jahr</b> | <b>Biografische und künstlerische Entwicklungen Vautiers</b>   | <b>Einzelausstellungen (Auswahl)</b>  | <b>Gruppenausstellungen (Auswahl)</b>  |
|-------------|--|---|--|
| <b>1996</b> | Kreation der eigenen Internet-Seite (www.ben-vautier.com).   | Köln - Galerie Schüppenhauer (Ben); Paris - Galerie Lara Vincy (Ben); Saint-Paul de Vence - Galerie Catherine Issert (Ben); Solothurn - Musée de Solothurn (Ben)          |  |
| <b>1997</b> | Herausgabe der Autobiografie „ <i>Ma vie, mes conneries</i> “; kritisiert die „ <i>désinformation</i> “, welche die modernen Medien wie Fernsehen und Internet verbreiten.                                 | Tokio - Galerie Gan (Ben)   | Gwangju (Biennale Gwangju); Paris - Centre Georges Pompidou (1977-1997)                              |
| <b>1998</b> | Eröffnung des „ <i>Centre du Monde</i> “ in der <i>Rue du Lycée</i> in Nizza; hier will Vautier wie bei „ <i>pour ou contre</i> “ einmal wöchentlich mit den Passanten über aktuelle Themen kommunizieren. | Lecco - Galerie Melesi (Ben); New York - Galerie John Gibson (Ben)  |  |
| <b>1999</b> |  | Genf - Galerie Charlotte Moser (Ben)  | Los Angeles - MOCA (Out of actions); Lyon (Biennale); Wien - MAK (Entre deux guerres, Ben et Combas) |
| <b>2000</b> |  | Köln - Galerie Schüppenhauer (Ben)  |  |
| <b>2001</b> | Zur großen retrospektiv angelegten Einzelausstellung „ <i>Je cherche la vérité</i> “ im MAMAC Nizza erscheint der gleichnamige Katalog.  | Nizza - MAMAC (Je cherche la vérité); Schwerin - Staatliches Museum (Ist das Nichts wichtig?)   |  |
| <b>2002</b> |  | Koblenz - Ludwig Museum im Deutschherrenhaus (Ist das Nichts wichtig?)  | Frankfurt/Main - Schirn Kunsthalle (Shopping); Wiesbaden - Kunstsommer (Fluxus und die Folgen)       |
| <b>2003</b> |  | Blois - Musée de l'objet (Ben prend la parole); Montpellier - Galerie Alma (J'ai quelque chose à dire); Paris - Galerie Daniel Templon (Le baz'art de Ben)                | Venedig - Galerie Emily Harvey (Life never stops)  |
| <b>2004</b> |  | Metz - Chapelle des Templiers (Le monde change); Saint-Paul de Vence - Galerie Catherine Issert (La partie immergée de l'iceberg)   | Linz - OK Centrum für Gegenwartskunst (Staatsaffäre); Nizza - Villa Arson (Shake)                    |
| <b>2005</b> |  | Köln - Galerie Schüppenhauer (Chance does not exist); Malakow - Maison des Arts (La paix ou je crie!); Perpignan - Galerie "A 100 m du centre du monde" (La fin du monde) | Marseille - Galerie de l'esbam (Marseille/Europe: Italie)  |
| <b>2006</b> |  | Genua - Galeria Unimediomodern (Le hasard est part-out); Mougins - Musée de la Photo de Mougins (Les limites de la photo)   | Madrid - Galeria Grafica (La caja negra); Paris - Diverse Galerien (Le tas d'esprit)                 |
| <b>2007</b> |  | Monaco - Marlborough Galerie (Les autres); Marseille - Espace Culturel Suisse (Ben exagère)   |  |

## 2. Ausstellungsverzeichnis des „Laboratoire 32“ (1958-72)

| <u>Jahr</u> | <u>Daten</u>    | <u>Ausstellungstitel</u>   | <u>Beteiligte Künstler</u>  |
|-------------|-----------------|--|---|
| 1958        | Oktober         | Scorbut  | Raysse, Chubac, Gilli   |
| 1960        | November        | Rien et Tout   | Vautier, Alocco, Serge III, Poinot                                    |
| 1962        | 26.10.-08.11.   | Absolument n'importe quoi est art  | Vautier u.a.  |
| 1963        | August          | Crises et depressions  | Vautier u.a.  |
| 1967        | Juli            | Films Fluxus / Art pas art / Halle de la remise en question / Happenings     | Vautier u.a.  |
| 1967        | 18.08.-31.08.   | Le tiroir aux vieilleries  | Alocco  |
| 1967        | September       | Sculpture invisible / Le petit livre rouge / Ben serà à Tokyo / Vrai et faux | Baker / Erebo / Vautier u.a.  |
| 1967        | 29.09.-06.10.   | Disques et electrophones   | Vautier u.a.  |
| 1967        | 06.10.-20.10.   | Une idée neuve vaut 1000 vieilles  | Vautier u.a.  |
| 1967        | 27.10.-09.11.   | Daniel Biga  | Biga  |
| 1967        | 11.11.-17.11.   | Tableaux vivants: Guillaumon et Guinochet                                    | Guillaumon, Guinochet   |
| 1967        | 17.11.-30.11.   | La bouteille et l'assiette   | Alocco, Annie, Vautier, Roth, Filliou, Johnson, Saytour, Viallat u.a. |
| 1967        | 07.12.-13.12.   | Pots de fleurs   | Baricalla   |
| 1967        | 14.12.-01.01.   | DA/AU/DELA   | Simonetti, Daniela  |
| 1968        | 08.03.-30.03.   | Correspondance = Art = Idée  | Vautier u.a.  |
| 1969        | Juni            | Objets impossible  | Flexner   |
| 1969        | 03.08.          | Voir la nuit   | Merino  |
| 1969        | August          | Festival non Art   | Vautier u.a.  |
| 1970        | 10.01.          | IGLO   | Masse, Oldenbourg, Vautier, Pedro                                     |
| 1970        | 27.02.-12.03.   | De l'unité à la détérioration  | Alocco, Buren, Cane, Dezeuze, Dolla, Mosset, Viallat                  |
| 1970        | 27.03.-02.04.   | Faites-vous faire votre portrait par: Flexner, Erébo, Ben                    | Flexner, Erébo, Vautier   |
| 1970        | 10.04.          | Film: Ceux qui sont venus le vendredi 10 Avril 1970                          | Vautier u.a.  |
| 1970        | 23.05.-30.05.   | Marines  | Oldenbourg  |
| 1970        | 05.06.-10.06.   | W.L. Soerensen   | Soerensen   |
| 1970        | 10.06.-20.06.   | Jochen Gerz  | Gerz  |
| 1970        | 21.06.-30.06.   | J. Charlier  | Charlier  |
| 1970        | 23.10.-14.11.   | Boltanski  | Boltanski   |
| 1970        | November        | Vivien Isnard, Louis Chacallis / Objet encombrant                            | Isnard, Chacallis / Vautier u.a.                                      |
| 1971        | 13.03.-27.03.   | Serge Maccaferi  | Maccaferi   |
| 1971        | 10.04.-16.04.   | Sarkis   | Sarkis  |
| 1971        | 23.04. / 08.05. | Gesten, Point noir et bras de fer  | Vautier, Alocco, Serge III, Poinot                                    |
| 1971        | 26.04.-30.04.   | La Monte Young   | La Monte Young  |
| 1972        | 12.07.-19.07.   | Maurice Roquet   | Roquet  |

### 3. Transkription der geführten Interviews

(Auslassungszeichen dokumentieren längere Gesprächsunterbrechungen. Zur Erleichterung des Leseflusses wurde darauf verzichtet, alle Sprechpausen in der Transkription kenntlich zu machen. Bis auf diese Ausnahme wurde nach genauem Wortlaut, sprachliche Fehler eingeschlossen, transkribiert.)

|  |       |
|--|-------|
| Interview I, Montag, 20.09.2004, 10-13h, Anwesen des Künstlers bei Nizza     | i     |
| Interview II, Donnerstag, 08.09.2005, 19-20h, Bar in Vieux Nice              | xv    |
| Interview III, Dienstag, 11.04.2006, 17-19h, Anwesen des Künstlers bei Nizza | xvii  |
| Interview IV, Dienstag, 02.05.2006, 15-18h, Anwesen des Künstlers bei Nizza  | xxvii |

#### **Interview I, Montag, 20.09.2004, 10-13h, Anwesen des Künstlers bei Nizza**

- BR: „First, I would like to ask you some questions on your biographical context, even though I know, that biographies annoy you. Nevertheless I think, some aspects might be important for your career so let's start with the fact that you travelled a lot when you were young ...“
- BV: „I don't like travelling!“
- BR: „Yes, but do you think it made an impact on ...“
- BV: „It became natural! It becomes natural. If I cannot ... I don't like travelling.“
- BR: „Aha. ... Also today not?“
- BV: „No, also today not!“
- BR: „But you have to travel a lot, don't you?“
- BV: „But – yes – no, not so much – I'm not going to the United States, I'm not going to Germany, no any more, I don't go to Switzerland because of the *Zoll*, I don't go to the United States because there is the President Bush, I don't go to Germany because Mrs. Schüppenbauer goes on my nerves. I don't go to Turkey because I went and saw *Midnight Express* and I'm afraid they would go and put me into jail. I'm not going to other countries because I'm afraid they could keep me for an American. I go to Japan.“
- BR: „You do?“
- BV: „I went once to Japan. I'm accepting Japan.“
- BR: „Well, there must be some countries left you *would* like to visit?“
- BV: „Ja! I'd like to go to Iceland, I'd like to go to Greenland, I'd like to go to ... I'd like to go to Siberia, but only ... no, I wouldn't like to go to Siberia because I'm afraid I could be kidnapped!“
- BR: „Hm, you're a bit, ehm, ...“
- BV: „Paranoia!“
- BR: „... paranoia! Yes!“
- BV: „Yes, I am!“
- BR: „You really are, or you're just pretending?“
- BV: „No, I really *am* paranoia! I really believe you're a spy! But you know: I only give my secrets to the spy on bed, in bed! Like Mata Hari! Mata Hari, she used to sleep with everybody and give all the secrets. So...“
- BR: „I see ... Well, what about your first jobs in the 1950s in Nice? You used to work in a small library called the „*Nain Bleu*“ – what did you do there?“
- BV: „I used to wash, wash windows.“

BR: „Just for getting money and ...“

BV: „No, at the beginning I washed the windows and ... because I spoke English, and English clients came in and then I ... because I knew a lot about art – because my mother uses to talk about art – they put me into the art section. So it was a big library, washing the windows, looking after the postcards, changing the postcards, when people take them, told people to buy postcards, then selling English books when there were an English client and talking about art and selling art books because nobody knew who was van Gogh, so I used to say: ‚*Van Gogh is this ...*‘ or: ‚*Manet is this ...*‘ and things like that. So I was ... Then, then I left there and my mother bought me a little library.“

BR: „Why did she do that?“

BV: „Because I used to ... if not, I would suicide. No, I ...“

BR: „You told her that?“

BV: „Yeah! No, I mean, I tell you, I wasn’t good at school, I came out of school, I went to this library to earn my living, and I didn’t want to earn my living all my life doing nothing. So my mother was a ... from a good *Bourgeoisie* so she bought me a little library and I used to sell post... äh, not postcards, newspapers! A newspaper shop. From that newspaper shop I used to sell my records, from the record shop, I sold the shop and I bought another one where ... it became very well known, because I became exhibitionist and I ... and that was bought by Beaubourg. Later on. Twenty years later. It started in 1958 and 1972 I sold it to Beaubourg. Because that shop I used to live in ... at the beginning I used to sleep on the top, on, on, above the door. I put above the door a thing, I used to sleep in it. At the beginning. And then, it started working, because everybody used to come, I used to make of art 20, 40 or 50 Marks a day and then I used to ... I used to .. do a little bit more and then people used to come and then we had drinks and artists came and then I met Arman, I met Yves Klein, I met, I met artists who used to come and go and everybody used to come and go. Even Marcel Duchamp came.“

BR: „Really? You knew him personally?“

BV: „No, Marc... One day, Marcel Duchamp was in Arman’s car and Arman said: ‚*Come and look at who I have in my car!*‘ and I looked and I saw Marcel Duchamp and I said: ‚*Ah, that’s a fake, you found a clochard and he thinks he’s Marcel Duchamp!*‘ Yeah, but I met him again, later on ...“

BR: „And the story, that Yves Klein came into your shop is really true?“

BV: „Ja, Yves Klein came twice or three times to my shop and ... and once I showed him my works and my works was .. I had done *bananas* ... I had done abstract paintings. Abstract paintings like *bananas*. Like, ...“ [blättert in *Publikation Tout Ben*]

BR: „Yes, I know them!“

BV: „My *bananas* were like this, when ...“

BR: „You wanted to shock people with this abstract form, didn’t you?“

BV: „No, no, not shock people, not at all! Because it was just a abstract form. A abstract form I had discovered and I thought it was new. So I was very pleased with this and Yves Klein told me this was finished.“

BR: „This was Kandinsky?“

BV: „This ... It belongs to Kandinsky variation. And he did the *monochromes* and I said: ‚*What can I do?*‘. Then I gave that up and I went into, into signing things with this idea that I could sign holes, anything, *Partie de tout à Ben* or this and I used to put this sign anywhere to be part of my art. And writings! But the writings, it was really my ... it was really Yves Klein who told me. It was not easy, because it was in 1961 – Arman says it was in 1961, I say it was in 1960, I’m not sure, we don’t agree in dates – but Arman says that if I showed poetry writings I was writing to my girl friend *I love you tonight* and *I want you in bed!* and Yves Klein said: ‚*These writings are better than your bananas!*‘. So

I said: ‚Why?‘. He said: ‚Because they have ... , they have a meaning. And you use meaning.‘. So, I said: ‚Okay, if I use meaning ...‘. It’s interesting. But I thought, writing was copying Isidor Isou. It was copying already people. And I did not want to do writing. But he said: ‚No! Isidor Isou is only hieroglyphs and decoration. They don’t have any strong meaning. You are very sincere, you are clear. You use pure words and you say, what you have to say.‘. So that is better than being decorative like the hieroglyphs at the time that Isou was doing. So I said: ‚That’s okay!‘, and I went into writings.“

BR: „But your *écritures* are also decorative, aren’t they?“

BV: „Yes, but ...“

BR: „They became your style.“

BV: „Everything is decorative, you cannot ... if you put this [*nimmt einen Stift zur Hand*] on a wall it becomes decorative. Everything becomes style. But I was clever. I’m clever, because I always asked myself questions: ‚How can I get out of style to have style?‘, ‚How can I, how can I ... not be an artist, wanting to be an artist?‘, ‚How can I do a sign, everything I use is to be nothing?‘. I always asked the question of the contradiction and I used to say: ‚Go to the limits‘. And I thought, I thought at the time, I would do writings like this [*zeigt in Tout Ben „gedruckte“ Ecriture*]. I wanted to do my writings like this! Done by somebody else. Not to have style and not to be decorative. And very soon everybody started saying: ‚Oh, that’s your new style!‘. So I said: ‚Even if you don’t have a style, they call it your new style.‘. As long as ... [*betrachtet die in Druckbuchstaben verfasste Ecriture in Tout Ben*] and this, I didn’t write with my handwriting on purpose, not to make it look like „Ben“. You see? Just to make it look like a little bit ...“

BR: „Done by somebody else?“

BV: „Not somebody else, but it could have been done by anonymous people. Anybody. And then – it was too expensive. Because these people, they – to do this writing, they take you 20 Francs if you go to do it. Äh, a *Schreiber*.“

BR: „Imprimeur?“

BV: „A printer, no, a *Schreiber*, who will do it on a painting. I did some other things, I don’t know, where they are ...“ [*blättert in Tout Ben*]

BR: „So they weren’t printed, your first writings, they were written by other people?“

BV: „This was done by someone else, ... sometimes this *idée* ... this, too, ... that, I’ve written it and I gave it to somebody and he wrote it down.“

BR: „But this one is written, it’s not printed?“

BV: „It’s written, it’s painted!“

BR: „Ah ja, you can’t see it in the catalogue.“

BV: „Yes, it’s painted! I used to take my canvas to somebody and I tell him: ‚Please write Tout droit disparaître!‘. And he used to account me the litter, they account me 50 Marks for this. And that was too expensive and I came back with my canvas. It was the money. This was painted by a fellow called ‚Mr. Raphael‘, he used to live in Nice. This is painted.“

BR: „But this is always your handwriting?“

BV: „This is handwriting.“

BR: „Yes, but is it always yours?“

BV: „My handwriting! But, I, it wasn’t so interesting ... for me, painting wasn’t, handwriting wasn’t important. Only just to economize money! The idea was important! But then of course, people started asking me for my handwriting ...“

BR: „And for you signature ...“

BV: „Yes, and for graffiti. So I said: ‚Okay, I do it!‘.“

BR: „Okay. You also had a night club with Malaval?“

- BV: „Yes, when I was very, very young, I used to run after girls. Because my biggest interest in life was, were girls. So, how can I run after girls? That was important – night and day: How can I find a girl! So I used to look for them everywhere, in the streets, and I thought the one way to find girls was to open a night club with Malaval and say: *„Okay, ladies and gentlemen, girls, come in! Well, you have free drinks!“* – Free drinks for the girls!“
- BR: „And did it work out?“
- BV: „It worked very well, I had a nice suit. But you know, I used to talk too much with the girls and never did anything else. Only talking! I always do too much talking!“ [...]
- BR: „And at what time ... was there a kind of „trigger point“, when you said: *„I want to become an artist!“* or was it ... kind of ... by chance?“
- BV: „I think it was the *bananas* but it was natural, because it ... äh, it becomes natural ... I think it was natural because it's a family problem.“
- BR: „But it isn't a problem!?“
- BV: „My mother, my mother used to think, she ... My mother and my father used to talk about art because my father – my great grandfather was a great Swiss painter, Benjamin Vautier, and my mother used to play piano and my father, he used to play piano, and so it's a family in which they thought, they knew what art was. So they used to talk about art at table. I mean to say, it's a thing that my mother used to get angry and say: *„Music stops at Beethoven! Beethoven is the best, after Beethoven it's all shit!“*. My father used to say: *„Everything stops at Rembrandt! After Rembrandt, everything is shit!“*. And he used to get angry if he talked about Picasso. So that's why I was always in a, in a kind of a family in which they thought they knew what was beautiful and that all the other people, they don't know anything! So it was a kind of behind, behind the way ‚cultural‘ people. So of course, of course I was interested in art very easily. I could say – when I was young, I could say: *„Michelangelo“*. I could see: *„Raphael“*; I mean, I knew about art, a little bit.“
- BR: „But not about modern, that means contemporary art?“
- BV: „Not about modern art! That's why I started getting interested in modern art in the shop where there was, where I was the washer, the cleaner. And, and how I got interested in art was very simple: it was, ... I had the art books. And every time, I used to look for a shock! That is to say, I used to go through a book, a artist book, and if there was a shock, I used to tear the page, then close it, take the paper in my hand and in my room, I used to put up all the shocks. So I remember, I put up the Picasso shock and I put up the Manet shock. I put up Ingres because I liked the women on it. In the bath! That was interesting, Ingres! And then I put up ... and then, slowly, I started interesting in ‚shock‘, how it goes. But I remember: I never, at all, arranged the things of Duchamp, but I thought he was not art ... Until Yves Klein, later on in '61, told me, that it's been Duchamp and New Realism, I mean to say, they opened up. Then, I put in Duchamp. But if not, I would have not thought, that was art. When – in '56, '57 ...“
- BR: „... then, you accepted Duchamp as an artist?“
- BV: „It was all ... in '56, I was working in the shop, I thought, Duchamp wasn't art, I thought, art would have stopped at Picasso.“
- BR: „But Picasso was already art?“
- BV: „Yes, I kept Picasso, because I thought, he was good shock! I still remember, what I put on the wall – the biggest shock was, I think, Picasso. Even though Manet, Monet, even the Impressionists was a shock for me. Because my mother was always in Rembrandt, you must remember. In Rembrandt, and always in, ... in representation, good representation of the human being. That is to say: *„very well drawn“*, *„very well painted“*, *„very well looking-like“*!“

BR: „Yes, like: *He knew painting!*“

BV: „Exactly! And Picasso was very bad! Picasso – I never liked Juan Gris, I never liked Braque. Never liked Braque.“

BR: „What about Matisse?“

BV: „Matisse, Matisse gave me a shock, but, ... I put him on the wall, but I did not like him. That is to say, I put him on the wall as a possibility. But then, I had the big Kandinsky shock. That was very important, Kandinsky, because when I put up Kandinsky, I started putting up all the abstract painters. And I bought a dictionary which I still have, I don't know the date, well: *Dictionnaire de la peinture abstraite*. In this you have Mathieu, but you have also others, all these abstract painters. Bissière, all these ... and I started thinking: *Everyone of them has a style and I must find my style*. So I looked at Bissière and all these people and I thought, the only one who interested me was a name called Athlan. You don't know Athlan?“

BR: „No.“

BV: „Athlan, because he had a form that was half abstract, half vegetable. And then I thought of my *bananas*. And I started my *bananas*, I started doing the *bananas* as an abstract form. And I did the *taches*, the *stains*. The *stains*, I did only ten, *bananas* I did at least a hundred. A hundred *bananas*.“

BR: „You told me about Kandinsky and Yves Klein – would you say, they were your ... kind of idols?“

BV: „Well, I think Kandinsky ... no, not idols. I was always looking for newness. I was always looking for newness. So, new was Kandinsky at one time and then, the next new was Duchamp and in Duchamp was Klein. Klein wasn't a self-rupture for me. Klein was a variation of the possibility of Duchamp. Which is not a good thing – he was a rupture in painting but there was already the group *Gutai* and there was ... many groups which interested me. I was very interested in anybody who did new, something new. And new was Isou, Isidore Isou and the *letterists*, there was Yves Klein, there was *Gutai*, there was Manzoni – no, Manzoni came after me! Manzoni came after me! And there was people telling me from journeys, because it was in 1959/1960, coming from New York and saying: *You know, in New York, there are people, who are doing Happenings!*. 1960! *Happenings!* I said: *What are Happenings?* – *Ja, John Cage!* – I said: *What is John Cage?* – *John Cage is somebody, who does Happenings!*. And we did not know, what *Happenings* were. So it was Arman who was the big teacher for me! It was Arman who used to journey a lot. He came back from New York and talked to me about Andy Warhol. He came back from New York and talked to me about, about John Cage maybe. But then, I did not know them – Spoerri, Daniel Spoerri, he not only talked to me about these things, but very little, he said: *Come! I'll show you!*. And he invited me to London ...“

BR: „That was in 1962?“

BV: „In 1962! And in 1962, in London, I met George Maciunas ...“

BR: „Only there? I thought, you knew him before?“

BV: „No, I knew him before by talking and listening to and hearing about him but in 1962, I met George Maciunas! In '62, in January. And then, I ... because I had been invited to this party, I had received the invitation, but as I had my shop, I had to keep my shop and could not go to this party. So I met him in London and there, he talked to me about a person called George Brecht. Because I talked to him about the limits of art and I told him, the limits of art are Yves Klein, the limits of art are Manzoni, the limits of art are Duchamp. And he said: *No, the limits of art are George Brecht!*. And I said: *But who is George Brecht?*. He said: *He is a man who can drink a glass of water, and says 'It's a work of art!'*. So I said: *What is that?*. And he said: *That is event!*. Event! So I wro-

te down the word ‚event‘ and he said: ‚*That is better than happening, because happening is only theatre. And it’s not new, because it is a variation of theatrical mood. When event is a rupture in art. A very limit, exit, entrance, blink, things like that.*‘ So I said: ‚*That’s very important, I must go to New York to meet George Brecht. To tell him. To do something, because he is too great. For me.*‘. And then, I went to New York in ‘64. Because I couldn’t go in ‘63. Because in ‘63, Maciunas came to Nice and he stayed in my house for 20 days and we did the festival, the *Fluxus* festival of Nice which is ...“

BR: „It was the first *Fluxus* festival in Nice?“

BV: „Yeah, we did the *Fluxus* festival in Nice and then he left, but I had already a group here, of people working. Who were very interesting and very strong. It was Erébo and Bozzi, who were very strong. But none of them stayed in *Fluxus*. They changed – Erébo, I met him the other day, he is a homosexual who does homosexual drawings. But he was very strong in the ideas he had. And Bozzi, too. And so we had, ... we gave concerts and we did shows – all in the *Fluxus* idea. In competition with people who were doing Ionesco, Beckett and, and normal theatre. Molière, that was one side and the others were doing Beckett and Ionesco and ... and they thought, they were very new. And we told them: ‚*You are not new! We are new!*‘.“

BR: „Aha. But did you read pieces by Beckett or Sartre? What were you interested in at that time?“

BV: „I used to read ... I don’t say Beckett, I ... I’m not a good reader. I start a book and I try to understand it very quickly. If I don’t understand it very quickly, I loose my – because I, when I was very, very young, up to now, I have never had any memory. Because when I was very, very young, I could never learn a, a ... for school, a poem. Never once. So that was my worst note: zero in recitation. So I never could *do* theatre, because I could never learn a text. Never! Even today, I could not learn a text. But what happened is, that I used to read philosophy. But ... not Beckett. So I read Sartre, I did not read others, I did not read ... I had all these books, but I couldn’t read them. I had, ah, ... I don’t even remember the names now. Well, all the French ones, I had the books, Camus and all these things, but I didn’t like them. I read only Sartre, because I thought, Sartre had something which interested me, that was talking about the ‚others‘. ‚*L’art, c’est les autres*‘. Not, ... I wouldn’t say that, but he said: ‚*L’enfer c’est les autres!*‘ and he did *Huit clos* and he did, ... some theatre works, in which it was very interesting – the *ego*-problem. And that became for me a very important, a very important, ...“

BR: „... topic?“

BV: „Topic! Ego, opening up ego, and opening up truth. Truth was important! ‚*Why do I paint?*‘, ‚*Why do others paint?*‘, ‚*Why does Spoerri paint?*‘, ‚*Why does Rembrandt paint?*‘ – That was in question! If you cannot answer, I won’t paint!“

BR: „So why do you paint?“

BV: „I think I paint because I’m egoist! They are all stinking egoists! And all jealous! So they paint because they are jealous!“

BR: „They want to have glory and ...“

BV: „They want to have glory but because they are *jealous* of the others! They want to be better than the others. So the problem of the others is competition. And ego, competition, jumble, art – that became a focus to me. And I worked on that problem. So that was always behind, in my thoughts: Tell the truth, ego, competition – not competition, ego, tell the truth ...“

BR: „Jealousy, ...“

- BV: „Jealousy, why, understanding, what makes people work and, and, and trying to, to uncover this, to open it up like an illness. Like somebody who has got a fever or something you un..., to undo the fever, you must show his ego.“
- BR: „And were you the only one who worked on that ego-problem or were there others who had quite the same attempts?“
- BV: „No, if you read the big philosophers, if you read Freud, you find out about the *sur-moi* and the *moi*, the *petit-moi* and the *non-moi*. And if you read, you find out about all this stuff. So I did not – I was very bad at school, I had left school at 14, 15, kept out of school – so I hadn’t done these courses ...“
- BR: „But were there other *artists* who worked on the ego? What do you think?“
- BV: „Today, if you tell me today, I think it is becoming a problem which artists are noticing. But in the 1960s, in 1959, 1960, nobody was interested in the ego-problem but they were all *super-ego*! That is to say, Isidor Isou wrote a book about: *I am the messiah – I am afraid to create, because if I create, I will leave nothing for the others, I am so big!*‘ He was a megalomaniac! He says not, but he wasn’t interested in ego. He *really* thought he was the messiah and was going to eat up all the creation in the world and leave us nothing at all! So he was so megalomania! I was interested in studying Isou for he was megalomania. So I met Isou, I said: *You are the greatest artist, because you’re the greatest megalomania!*‘. He got so angry with me and he said: *No! It is because my work is interesting!*‘. And I said: *Your work is shit! – Very bad shit! It’s nothing, it’s bad drawing, it’s nothing new, everybody has done that before but what nobody has done: you’re a big megalomania!*‘.“
- BR: „So it was his personality?“
- BV: „Yes, he was different, because he was megalomania. And that you can find ... I started being interested in megalomania in artists. In Beuys, in Vostell, in, in ... Let’s say, if you see Vostell: Vostell is [*mit tiefer Stimme und vorgeschobenem Kinn*]: *Ich, Vostell, habe alläs gämacht! Ich, Vostell! Ich, Vostell!*‘. It was only Vostell! And you had: *Ich-Vostell*‘ who was eifersüchtig on *Ich-Beuys*! *Ich-Beuys*‘ was [*mit hoher Fistelstimme und entschuldigend hochgezogenen Schultern*]: *Ich bin nicht Beuys, ist doch egal!*‘. But Beuys was *super-ego*! So we have somebody like Beuys, who said, he was no wichtig and was only interested in the people, in direct democracy, but who was only super-ego, and we have Vostell, only interested in, in himself. So it was very interesting looking at all those egos.“
- BR: „It was an interesting time!“
- BV: „*Yes!* I mean, it was interesting to, to ... I suppose, it must have existed also, because I’ve learned that Michelangelo and Raphael were so. But they all – everybody – had to produce a work. So Beuys would have used a margarine work and butter and, and Vostell produced, *environments*, but I produced ego! Ego-problems! So I was mournful. Because I was above the situation. I was mournful because I looked into the problem.“
- BR: „Talking about the ego – was there also a problem for you to become known?“
- BV: „Yeah, I was jealous, ... it was because ... I, I looked into myself and if you look into yourself and you say: *What are you doing this for?*‘, just so, that people can look at you. It started in the night club which was for the girls. To have the girls and meet. Then it was also for the girls but to have success. To have success to exist. To be there. So, there are many different ways of wanting to exist. That I have only noticed now. That is to say, that you can exist by not-existing. Like Filliou tried to do. You can exist by saying: *I don’t want to be the first but I want to be the eighteenth!*‘. Because the eighteenth is more lively than being the seventeenth and the nineteenth and the first. That is George Brecht. You can also exist by walking on snow with your shoes and not leaving any trace. The only man who can do that is George Brecht. He can walk on snow and not leave

any traces. How does he do that? – I don't know! But he – that is – we have the image of George Brecht as a man who can walk on snow and don't keep any trace. Because he leaves a – If you come and drink a glass of water, put your coat on the rack and disappear – nobody notices. Nobody notices. Twenty years after, they say: *George Brecht was in that show and all he did was: he walked in, drank a glass of water, put his coat on that piece and walked away!*“

BR: „And they said something like: *Was that a work of art?*“

BV: „Yes! *Was that a work of art?*“ – I did not even notice it! It's like walking on snow and not leaving a trace. You see, that's important. But I don't have that courage! I have the courage to [*laut und wild gestikulierend*]: *Hey, notice!! I'm gonna walk on the snow, I'm gonna leave no trace! If everybody looks at me: I drink a glass of water! Now, I'm putting my coat on the rack!! Please, take a photo! Aah, you take a photo, thank you very much!! This was my show!! Bye, bye!!*“. This is so silly, they would put me into a jacket ... You know, the key word is the word *I!* I always use the word *I!*“

BR: „Yes, that's what I also thought.“

BV: „Ja, that's true! But at least, I noticed it.“

BR: „Yes, but that's also a problem in *Fluxus*. It's hard to become known, I think. I mean, you cannot exhibit *Fluxus* events, you cannot sell them ... So, at that time, were there any galleries who were interested in *Fluxus*? Was there a market for *Fluxus*?“

BV: „Well, you're jumping dates. Because, in 1962, there was the beginning of *New Realism*. *New Realism*, there was Arman, Yves Klein, there were galleries like *Iris Clert* in Paris who were not interested in me. Not at all interested in me. There were galleries like the *Gallery One* who was only interested in having a funny show once a year but they did not believe in my art. There was – in America – interest in *Pop Art*. And I'm talking of the 1960s. Not even Leo Castelli. Because, when it became *Pop Art*, it just becomes for me decoration. Just another ego-decoration: Lichtenstein, Claes Oldenburg, even Andy Warhol, are decorators. Wall-decorators. Andy Warhol has got one thing: he's got attitude. If not ... even the others didn't have attitude, they're just wall-decorators. Decorators of: *I do this, I do that, I do this green, I do that before you!*“. But in France, there was no ... in *Nice* there was no gallery, there was *my* gallery. I had a small gallery in which I wanted to show new things. So I ... my wife wanted to show plants and things like that, but it did not sell and there were no clients, absolutely no clients. Then, *New Realism* came up in '67 - '66, '67 – and George Brecht came to live in Villefranche. Then there was, then they went bankrupt, because there were no clients. Then in '67, ... you had, you had art market for *New Realism*. *New Realism*, which was César, Arman, Martial Raysse – and all these people asked to sell some questions, but not many questions. They were all looking for a trick to put into the art world, where they could be recognized as *Mr. So-and-so*, *Mr. Plastic* or *Mr. Compression* or *Mr. Facing-up-objects*, which was very naturally, even today.“

BR: „But there was a difference between Paris and Nice, wasn't there?“

BV: „Ah yes, yes, yes! There was a ... it was ... that is to say, ... There was a good part in *Nice*, which was that Arman held a shop, Martial Raysse ..., I presented Martial Raysse to Arman and Yves Klein, I was the connector. Then, the younger sisters like Bernard Venet, I presented them to Martial and gave them assistance. Because my shop – they used to come to my shop and there I met them. But I didn't make too much of Euro. Arman and Yves Klein were *bosses*. And they met with Claude Pascal – Claude Pascal, Arman and so – that's the whole story of *New Realism*. They met in *Nice* and they decided – they looked at the sky and each one took something ... so that ... breaking up with the world. And *then* came Restany who built up focus ...“

BR: „Then, Yves Klein died very early ...“

BV: „He died of ego and jealousy. Everybody knows that. He went to see this film in which he thought that everybody was going to say: *„Bravo! Yves Klein is the best!“*. And when the film came – he thought, the film was very against him and so he came back home and he had a heart attack and died.“

BR: „You really think, it was because of the film?“

BV: „Everybody knows: it was the film. Yeah, it was the film. He died just after seeing the film.“

BR: „But there was also the theory, that the colours, the materials he used, were not good for his health ...“

BV: „Oh no, no. That was nothing with that. That was a shape which can prepare you. Prepare you, but they have nothing to do with that. He had a real, real, real, real jealousy attack. He went to see the film – I mean, there are different versions. He went to see the film, two days after, one day after he died at an heart attack. He died. It gave him a shock! Because he told all his friends to come to see the film: *„It’s a film on my glory!“*. And the film was a, a ...“

BR: „A disgrace?“

BV: „Yeah, I mean, it was a good film! It wasn’t such a bad film! I really say, I would have been proud, if they had done the same thing on me!“

BR: „Yes, you would have said: *„Great! They filmed me!“*.“

BV: „Yes! But, it’s my vision. There are many popular visions who are kept. That’s okay.“

BR: „And you accept all other versions?“

BV: „Yes!“

BR: „You even accept versions of other people concerning you works?“

BV: „Sometimes, I think: *„Well, he could have asked me!“*. Or: *„Well, he could have written my point of view down!“*. But I don’t worry so much! Not as much, as I, as ... I worried the other day, because the coffee house, where I go to drink – and I go every night there, all artists go there, you can go there tonight – there, somebody wrote on the pavement: *„Ben Vautier – stinker!“* – *„enculé“*, which is worse than *„stinker!“* *„Enculé“* – very bad! And I was very upset. And I wanted to go to the waiter and say: *„Go and get it away, go and get it away, why don’t you take it away?“*.“

BR: „And they didn’t?“

BV: „They didn’t! They left it for two or three days ...“

BR: „They took it for a work of art!“

BV: „Maybe they did! But I was upset when I looked at that!“

BR: „So are you still going there?“

BV: „I go there, yes. I went to the owner and said: *„I don’t mind now!“*.“

BR: „Like: *„I’m above it!“*.“

BV: „Above it, yeah! Who cares about the pavement where I sit and drink my coffee?“

BR: „So, there is also the problem of reception: what does the public think of your work, what do art historians think of it, what did they think of it in the past? You told me already, that in ’72, there was *Beaubourg* which bought your shop, so at that time your art seems to have been accepted ...“

BV: „That was ... I don’t know exactly, you know, I doubt a lot about myself, so there is a go and come-back in my vision of others on me ... In the visions of others on me. That is to say, I thought, in 1962, that I should have been put in the *New Realist* group! Because I played the game very correctly. The game was: you take something from the world and bring it into art. That was the game written down by Restany. So I said, Christo took emballage and was a new one and was put into the art with the emballage; César did compressions and was put into the art with compressions; Arman took an object, broke it, cut it up, burnt it, put it into the art ... Yves Klein was above them, he signed fire, air,

monochrome and gold and put it into art. My friend ... not my friend ... the one I presented to them ... to enter the game, came and said: *„I do plastics, objects and plastics!“*, and went into a shop, bought plastics, objects, and he was taken in, into art. Then I said: *„If that is the game, I come in with holes, God, hairs“* ... And I brought them 200 things but they said: *„No, that’s not ...“*. They ceased! So I was ... I did, I did always try to get into art ... here ... [zeigt in Tout Ben]: with scripture and *eat art*, before *le manque, la mort*, it means, I believed, ... I did *everything* thinking they would accept me!“

BR: „Yes, but why *didn’t* they?“

BV: „I think it was Arman and Yves Klein, they didn’t want me in. They said: *„Okay ...“* – they didn’t say, I’m too young – they thought, I didn’t have a *work* of art. They – maybe – I would have liked that to be the truth, but maybe it was not true, maybe I was just bad. But maybe if not, if I was not just bad, maybe it was, that they were professionals. That is to say, they didn’t do *one* emballage, they *worked* on emballage for hundreds of emballages. So they became *„Mr. Emballage“*, so they became *„Mr. Object“* and they became *„Mr. Monochrome“*, and they had the courage to put this into art. And I was trying to piss on everything. I was saying: *„Oh! Nobody did shoes – I do shoes! I’m the one with the shoes! Nobody did it – I do that!“*. So it was, that I signed everything, I signed everything, the dictionnaires and everything, but it got on their nerves. So that is *one* explanation – could be an other one.“

BR: „So, you ... you weren’t precise enough maybe? For them?“

BV: „Maybe I wasn’t! I was a bit too different, maybe! Because at the same time, I was interested in, ... in truth. I was interested in writings. And my writings were not acc..., I could have been accepted as a writing man, but there was Raymond Hains and Villeglé, Rotella, who came into the *New Realism* ... from that part. It was Spoerri who came in with the objects, and I, I did not know, what to do, I came in with doubt, doubt and, and questions and myself and enthusiasm and ... And I wasn’t really ... like Bernar Venet. When Bernar Venet came in, he wanted to be *„Mr. Carton“*. Then after *„Mr. Carton“*, he wanted to be *„Mr. Mathématique“*. Then after *„Mr. Mathématique“*, he wanted to be ... he had, he had his line already to ... And I was ...“

BR: „Like: *„I could do this, I could do that?““*“

BV: „Ja! Maybe I was ... I didn’t know, what to do ... And I was also interested in understanding art, so I was interested in 197... Then one day, Arman came to see me and told me: *„Take care, Ben, there’s somebody who is copying you!“*. And I said: *„Who?“*. And he said: *„It’s Manzoni!“*. Because I had written: *„I want to do human sculptures.“*. And I *bought* human sculptures, my first human sculpture [blättert in Tout Ben] ... my first human sculpture was .... I did *vomit!* I did *vomit*, but I didn’t do ... *he did shit! I did vomit* in 1958!“

BR: „And he did *shit* in ‘60, I think?“

BV: „He did *shit* in ‘60, 1960 ... And then, I did *missing things*. Then I did also human sculpture, in 1959. And *he* did human sculpture in 1961. So anyway, he stole my idea. But he stole them *much* better than me.“

BR: „He found his line maybe?“

BV: „Yes ... no, he’s done it very well! I did one or two, and then I didn’t care. That is to say, then, I was looking for an other idea, for an other girl. But it was, ... it was, ... well, he did 20 boxes and a show, he did sculptures on which he stood and make photos and I didn’t do anything like that. I just did this stupid paper! See, this is a super face, I’ll buy ... Or Satie signing: *„I do ...“*. Or: *„Moi, j’ai signé à Ben Vautier...“*. *„I’ll sell my corps, I’ll sell my body to Ben Vautier as a sculpture“*. Or that’s Kiki, I used to buy, something like that ... But I didn’t do it well!“ [...]

- BR: „You told me about Manzoni who stole your ideas, you told about the *New Realists* who didn't want you in their group – so, you found friends in the *Fluxus* movement? Which *Fluxus* artists were close to you? Whose ideas were close to yours? Were it Maciunas', Brecht's, Filliou's or anybody else's?“
- BV: Well, I don't know ... Filliou – I wasn't so close, because ... I knew him very more than the others, but I wasn't so close with his ideas. George Brecht – I'm very close to the ideas. Maciunas – I was interested in his, in his ... analysis. I'm every time interested in way of think and I like having drinks with him, I mean, to talk with him and have a laugh with him. Philip Corner – we don't agree, get on together. Yoko Ono – I don't speak to so much, it's just: ‚*Good morning – Good bye!*‘. And I don't know ... you can tell me the other ones ... I like very much Eric Anderson, because he is a, he is a ... I ... he's got humour and I like humour and we can put jokes ... We're both just fond of art and *Fluxus*, so Eric Anderson is ok. Alison Knowles – yes, I'm very polite, she's very polite and every time we see, we say nice things and stop there and ... Jackson MacLow – I don't know very well at all. John Cage of course is my master in a way, because I like ... I read his book, and his book is enough. *Silence* is a very good book. It's a very important book. You must read it. If you can do it. It's a kind of brick stone on which *Fluxus* exists.“
- BR: „Okay, ... do you see a problem in doing *Fluxus* and on the other hand wanting to have glory and to become known?“
- BV: „No, no problem at all, because, no problem at all, this is a false contradiction! Because *Fluxus* is a failure. Because *Fluxus*, like some other movements, like *Barhouse*, like *Support-Surface*, which you know, thought they could do *Non-Art*, *Anti-Art*, and, and ... and *Not-Selling-Art* and do *Mess-Art*. I can, ... Maciunas wanted to do ... and to *attack* professional art, but in fact, it is a failure, because it has become expensive, it's become pure art, it's become one ‚art‘ more and it's been ... it's been included into the artness. So it's, it's a failure and ... I mean to say, you can have glory with *Fluxus* even if it's non-glory, and you can make money with *Fluxus*, even if it's non-money, anti-money-movement. And you can become a good bourgeois with it even if it is a revolutionary movement. So it's full of contradictions.“
- BR: „Yes. So originally, it was against the art market and museums.“
- BV: „Absolutely! One of the big statements of Maciunas was against art market, mass-art, against elitism, against artists considering themselves superior to others and it's become the contrary, because Beuys considered ... tried to do *Direct Democracy* and ... but all he was doing was ‚*Beuys, Beuys, Beuys, Beuys, Beuys*‘ and things like that! So, that's where I think, I am important, because I ... at least, I'm the artist, who ... who said and noticed it. But everybody noticed it but nobody says it.“
- BR: „But also *your* work is shown in museums today ...“
- BV: „Of course! I hope so! It should become more museums, not enough museums! More museums should buy it. I should become a very great artist! And, and .. and all the girls should be in love with me and love me for my work and go to sleep with me just to get information!“ [...]
- BR: „Okay ... but I don't know – on the one hand, there's the idea, that *Fluxus* is against the art market and museums and everything and on the other hand, ...“
- BV: „No! *Fluxus* is ... got a statement which was: *Anti-Art*, *Non-Art*, *Attitude-Art*, ... Art is life, art is ... Where life comes, art disappears, art must ... Life must replace art in a way after Sir Débord, so all the statements were strong but they all became art! Because it was new – in *art*. So – new in art, and it became art. So, it was a ... it was a failure, it was a fiasco. Fiasco is a big word, but it's a *good* fiasco, because at least, a fiasco is a tentative it is a, ... a trying to do a new situation which you cannot succeed, because ego is always there behind. If you don't get out of ego, you can't get rid of ... of ... you can't

change art. You can't change man, so art will be a problem of ego and always be a problem of ... of ... of reality and showing and being a thing, if you don't change man. But you *can't* change man. Art would, *Fluxus* would have worked better if it had become Buddhist. And even then, I think it has a lot to do with ego, too."

- BR: „Aha. So, if you like your work to be shown in museums, is that why you also do postcards and other marketings like T-Shirts and diaries and things like that?“
- BV: „No! Not museums! Why ... I like communicating, that's all. I like communicating! Let's say, I have an idea and ... I have an idea ... of a sentence which would be ... a simple idea of a sentence which could be: *„Don't look at me!“*, or, or .., or, ... – for a painting – and if I think that's good, so why not put it on a T-Shirt? And a girl who wears that T-Shirt with on: *„Don't look at me“* ...“
- BR: „Everybody will look at her!“
- BV: „Everybody will look at her! So, the message, the idea passes. *„Don't look at me“* – why not look at me? It puts up questions. I can do a painting and I can do it on a T-Shirt and do it maybe on a ... on something else. And I write: *„Don't look at me“*. So it becomes something important.“
- BR: „So there's not the work first and somebody sees it and says: *„Ah, why don't we put that on a T-Shirt?“*, but you yourself think of doing so already if you get an idea?“
- BV: „Yes, it could be my idea, because if I, ... if I do it on a postcard, or I can do it something ... on, on ... on something which *I* like. I like communicating and I don't go doing just one painting in ... in a room or in one house and nobody knows it. So if, ... if it's a good idea, why not communicate?“
- BR: „Yes. And if you see some girl in the city, wearing your T-Shirt, you ...“
- BV: „Ah, then I think: *„Did I get my ten per cent?“*!“
- BR: „I think, your merchandises are only distributed in France, weren't they?“
- BV: „Yes! I'd like it to be distributed in Germany, maybe you could see for that? We should ... my daughter wants to make a thing and we, we find distributors for museums and for the ... we do it in German, too! *„Warum Kunst“* is a good one! Or: *„Zuviel Kunst!“* is a good one, or *„Ist alles Kunst?“* is simple! *„We need Kunst?“*. *„Ist das Nichts wichtig?“* – *„Ist das wichtig?“* – all very easy, we can do them very quick! We'll do it, chérie, and earn a lot of money!“ [...]
- BR: „So, there's no reason that they aren't distributed in Germany except practical ones?“
- BV: „No, no! No contradiction in my spirit. *„I am a pure artist and I don't do communication“*, or: *„I communicate because I am a bad artist!“*. No, it's simple: I want to communicate! Communicate – and if I communicate and can get known and make money – even better! And If I can get known and sleep with a girl who is good-looking – even better!“ [...]
- BR: „So, today you are working on ethnics very much ...“
- BV: „Very much! I'm interested in ethnics!“
- BR: „Why did that come?“
- BV: „Because I believe, the world is pluricultural and the world is rich, it's a rich world, we have many things on the table. A pure world would be only one language, one song, one music. So we have many musics, many foods, many, many ... many cooking, many things – it's better!“
- BR: „So you don't think that globalisation or smaller steps like one European currency will work out?“
- BV: „Well, after all, I think the Euro is not so bad. You know why, because it will help ... I don't want wars, I don't want wars and wars come from, from ... nations wanting to be stronger than the other ones and, and ... possessing more than the other one or taking

something from the other one and so that makes conflict. Conflicts come from, from ... nations saying: ‚*L’Alsace belongs to me!*‘ – ‚*No, L’Alsace belongs to you!*‘. I mean, that could be a cause of a nation fight. So everything which stops that, interests me. That is to say, if we have the same money, if we have a way of journeying ... but then, I don’t want one ... I don’t want this, ... this European situation to *destroy* countries. Because let’s say, if we let in everybody anywhere we can have a Corsican island where tomorrow – because of this Europe – 20.000 or only 3.000 Germans are going to live and we call Corsica Germany. That, I don’t want! That would be too much! I want Corsica to remain Corsican and to receive the Germans and show them how the cooking is good and the people are good, but *not* to become German. And I don’t want either, parts of Germany to become Czech or Romanian.“

BR: „That’s always the war-problem.“

BV: „That’s the war-problem. But I don’t want to keep them out but I want to be clear. Situations must be clear. Identities have a right to ... they have a right to sing *Heilige Nacht* on sun... on, on ...“

BR: „On Christmas Eve?“

BV: „On Christmas Eve! Without coming somebody and singing an other song louder!“

BR: „But there come more and more English songs to Germany!“

BV: „Well, if slowly, Germany wants to assimilate to Anglo-Saxony – she can! Assimilation is ... must be voluntary. It must come voluntary. Let’s say, you and I speak English now – we’re both speaking English – I’m not Pro-English and you’re also not Pro-English, a hundred per cent, you would like it in German, I would like it in French but we do it in English. But that doesn’t mean, you’re loosing your, your ...“

BR: „Identity.“

BV: „Your identity! And I’m not loosing mine! I hope so!“

BR: „Yes, we come together in this international language.“

BV: „Aha. But that could be an answer, I’m not sure if that’s a good one!“

BR: „Alright, so ethnics was a topic for you from about 1980 on?“

BV: „No! This is *not* 1980! This is 1960, *but* it becomes art in 1975.“

BR: „Why did it become art then? What happened then?“

BV: „Because in 1960 to 1975 I only ... I did ‚*Ben – politics*‘ and ‚*Ben – art*‘, so art was one thing and politics was an other. This is what you see [*malt Schema auf ein Blatt Papier*]. And in 1970 to 1975 you have – I joined them together. And I make a pluricultural stand-word. In 1979, for instance, in 1979, I did at the DAAD in Berlin a little book, called *Theories* and there is all my political stand in it. It’s a German catalogue, the DAAD.“

BR: „Okay. And your topics like ‚*repetition*‘ or ‚*self-criticism*‘, they weren’t finished in ‘69, but they were always there, weren’t they?“

BV: „No, you know I did ... ‚*Self-criticism*‘, ‚*self-criticism*‘ was always, always, always, all the time! ‚*Doubt*‘ – was always, but I made a series of paintings called ‚*Auto-critiques*‘ and I made paintings called ... it’s in that book ... called ‚*Introspection*‘. I did them as a series – that’s correct ... As works of art. But: always ‚*doubt*‘ and always ‚*self-criticism*‘, ‚*introspection*‘, ‚*introspection*‘ and ‚*autocritique*‘ were there. I did two shows, ... two shows ... *on* the subject. When I do a show *on* the subject, ... when I do a show *on* the subject, it becomes official. The work. For instance ... [*blättert in Tout Ben*] ... This is the best book, I did until now! ... There was a chapter ... it must have disappeared ... curious ... On the documenta 1972, I did: ‚*Kunst ist überflüssig*‘.“

BR: „Yes, I like it! That means, I can stop my studies now! ... What do you think of art historians? Are they necessary, are they important to you?“

- BV: „I think ... I'm interested in art history, because I think, art history ... I started thinking about art history. I did a lot of thinking about art history ... Art history is this: you have art historians who say: *„Time is this and you go from Renaissance to Ingres to Cubism, Dadaism, to New Realism, Pop Art, Attitude Art, ...“*. And then, they will say: *„There we have Greek Art, ... this and this...“*. So they give you time ... and it goes like this [*zeichnet senkrechten Zeitstrahl aufs Papier*] and when this comes here, no one does, what has been done, so we have a kind of criterion which is *newness*. Which is: *„you don't repeat what has already been done“* – If you repeat, you're called a *„post-renaissance“* or *„pre-renaissance“* and it's a repetition. So, art history is like this. Now – you can build art history differently. You can build art history like this [*zeichnet Kreis mit verschiedenen Zeitstrahlen*] ... I mean to say, like this ...“
- BR: „So that you have one topic and many people working on it?“
- BV: „No, no, art history begins with ... let's say Lascaux and the African but here come into European art history, here comes Chinese art history, here comes Inuit art history, here comes Japanese art history and here comes other art history. And so, here we are in 2003, 2004 ... So in 2004, I come here and I find about here: Andy Warhol, Ben Vautier. But then I don't look at ... at all at ... the Inuit or the Comanche art history. These – I don't even *look* at them. Because this [*schreibt: „Europe“*] are the people who have the power – economical, military, political power in the world. So only their art history counts! And art history is ... should recognize, that every people who live in 2004 have their *newness* and have their ... have their thing. So we have a kind of a ... a bios art history. In which Beuys is interesting. But if you look at the world, and you look at what others are doing, they have their Beuys, too. And all believe the work of the other and the work of Beuys are very close to each other. But *one* comes from this line and *one* comes from this line. So I went to say, already, I ... I don't accept art history, who ... who are Inter-European. Inter-Europeans are ... it should be called ... *„Inter-European art history“* and not *„art history“*. Or *„German art history“* and not *„art history“*. Cause if you call it *„art history“*, then you must accept, that ... people who ... living in 2004 ... has as many years behind him ... as many as a German! He has 20.000.000 years behind him and the German has 20.000.000 years behind him. So he's just as contemporary as a German! And he ... is ... in his own culture maybe a superrevolutionary *newness* ... which we don't even want to recognize. We don't even see. Which has turned them to *Dahlem* and to tell them to the museum of *Dahlem* in the ethnological corner. So that's not correct! So that's already kind of ... in one way saying *„No“* to art history. Which means the inter-European way of this history.“
- BR: „Okay, but in general – do you think there has to be art history or would we be better off without it?“
- BV: „You can't help it! It's people who ... art history has to do with memory ... and it's the questions of the souvenirs. It's a souvenir – I remember my mother eating like this or I remember this – so it's all working on souvenirs. Mankind has souvenirs, memories of his past and his past and his own work.“
- BR: „Aha. But it's also important for the future – to know, what happened in the past!“
- BV: „That is Mao Tse Tung who says that past comes out ..., new..., *newness* emerges from the past. So if you don't know your past, you can't emerge your *newness*. Anything that's new comes from the past ... That is to say, you build *on* something, and the Romans built on this [*zeichnet einen Rundbogen*], the Gothics built on this [*zeichnet einen Spitzbogen*], the Tibetans built on this [*zeichnet eine Tannenbaumform*], the Chinese built on this [*zeichnet ein Viereck mit horizontalen, vertikalen und diagonalen Unterteilungen*]!“

## Interview II, Donnerstag, 08.09.2005, 19-20h, Bar in Vieux Nice

- BR: „First, I would like to ask you some details concerning the process of production of your *écritures*. Do you make notes or plans, before you write an *écriture* or does the idea come over you spontaneously? How was that in the beginnings and how is it now – are there differences?“
- BV: „Yes, it’s different! In ancient times, I used to write what I felt, I had a feeling and I thought, I should write that down. I never liked poetry which was hard and sad and all that. I liked it more clear, so I just put down what I felt. Today, there is always pressure. Pressure from people, pressure from gallerists, pressure from exhibitions ...“
- BR: „And which one is the better way?“
- BV: „I don’t know ... I feel, that I make better works when I feel them, I think they are more true ... But on the other hand I *need* pressure. I make pressure myself, creative pressure!“
- BR: „Do you get concrete orders from your customers?“
- BV: „Yes, sometimes yes! For example, today I did some works on the Thema ‚Zufall‘, because my gallerist in Cologne, Mrs. Schüppenhauer, asked me to do a show on ‚Zufall‘. So I did some works on that topic, I have orders.“
- BR: „And do you also get orders concerning size and colours of the work?“
- BV: „I don’t know, no, not really. But it’s easier to do smaller works, because Mrs. Schüppenhauer can sell them easier. If you do too big works, nobody will buy them, because nobody has the space to put them on the wall. So I do big ones only for the museums, smaller ones for the galleries. And in Germany, I do them in German but also in English, because everybody will understand them in English. So if Mrs. Schüppenhauer won’t sell all works, I can give them to an other show and sell them there. The works in German – I can only sell them in Germany, the works in French – I can only sell them in France, the works in Italian – I can only sell them in Italy; but the works in English – I can sell them everywhere!“
- BR: „But French is the language from the country you live in, so they seem the most ‚original‘ ones, as if they were the closest to you, weren’t they?“
- BV: „Yes, people think the French works are more original, so I can sell French works a bit better than German works, but not as good as English works.“
- BR: „Ok, so what about the material in the beginning and today? Which materials did you use for writing and on which materials did you write?“
- BV: „In the beginning, I used to write on paper with a pencil or a pen or anything. I used to write everything down. Today, I take acrylic paint because it’s easier to write with acrylic paint. You can do corrections ... as long as the paint remains wet you can correct ... So I can correct afterwards if I don’t like something in the writing.“
- BR: „And did you consider the *écritures* as ‚art‘ already in the beginning?“
- BV: „No. First, I wrote them just for fun. I don’t know why, it was just natural. But in 1960 – Arman says it was in 1960, I say it was in 1961, I’m not sure – when Yves Klein came to my shop and told me that the *écritures* were important because they were new, I thought, they were art.“ [...]
- BR: „You mentioned your shop – it was very important for you at that time because there, you were able to earn enough money to live from, didn’t you?“
- BV: „Of course! I had about 500 Francs a day, that was not much, but it was ok. It was enough to live a good life and to have some drinks in the bars and to have some women and to give drinks to them and all this!“
- BR: „In your shop, you sold discs but later on you also started to do some art shows there. Since when did your art activities start to bring you more money than your discs? Did you continue selling them even when you concentrated on being an artist?“

BV: „Yes! I sold discs until the day I closed my shop in 1972! I had discs everywhere! Even on the street I sold them, I had about 2.000 discs in my shop! I think only from 1970, 1969, 1971 on, I earned more money from my art than from my discs. I became more and more known and I used to live from my art. So I closed the shop to have more time for exhibitions and making art and this and this. But even today there are people in Nice, old people, who see me in the street, where my shop was, it was *Rue Tondutti de l'Escarène*, and say: ‚Hey, you are the one with this old disc shop, I know you, you have still some of my discs, give them back, you never paid for them!‘. That was because everybody knew my shop, because I did very much *actions* on the street and I used to sit in the bars in the street and talk with people about art.“

BR: „When you say, you did many *actions* on the street and I know that there are many, many *écritures*, sculptures, pictures and other works of art you did – do you have any idea how many works you created until today? In your biography, you wrote something about a *catalogue raisonné* – do you still work on it?“

BV: „No, I don't want a *catalogue raisonné* any more. I can't count my works and I have no idea where they are today, I don't know! But what I would like to publish is a *catalogue irraisonné*! I will separate all my works into ‚good works‘ and ‚bad works‘, that will be good! I will explain why the good works are good works and why the bad works are bad works. The good works are good, because I felt them. I did them, because I felt, ... I had to do them. But the bad works, I did them only, because I had to do them. Because there was somebody who told me: ‚Ben, please give me some of your *écritures*, I love them!‘ or: ‚Ben, you have to give me some of your paintings for my exhibition, I need them today!‘. So that is why I don't want a *catalogue raisonné* any more. Because there are too many works I don't want to have them all in it!“

### Interview III, Dienstag, 11.04.2006, 17-19h, Anwesen des Künstlers bei Nizza

- BV: „Alors, nous faisons ton interview en français, en allemand, en anglais – comme tu veux!“
- BR: „Je crois, que l’anglais sera le plus agréable pour nous deux?“
- BV: „Nous pouvons commencer en allemand, si tu veux! Ich werde versuchen!“
- BR: „Wie Du meinst – fangen wir mal mit einer einfachen deutschen Frage an und gehen dann über ins Englische: wie war der Vorname Deiner Mutter?“
- BV: „Janet!“
- BR: „Ok, I found different names, so I just wanted to make sure. Please tell me about your childhood – what do you remember?“
- BV: „I forgot a lot, but I remember Turkey, a little bit. I look at a photo, and when I look at a photo of my childhood, I think, I remember my childhood, but I think, it’s only the photo. I have a picture on my mind of me as a baby on a roof and I know that we lived in a roof in Naples. Then I have a picture of me in a garden in Turkey, because I know, I used to live in a house with a garden in Turkey, and one in Alexandria, but I know I used to live there. But if I don’t see the picture, I don’t think, I would have remembered the place.“
- BR: „When you were a child, you moved a lot?“
- BV: „When I was very young, I moved a lot!“
- BR: „Yes, and why? Was it because of the war?“
- BV: „Yes, because of war. Mummy – she had love affairs or she divorced from one and married another. She was getting bored and she did not know what to do in Turkey. So she left Turkey. Why did she leave Turkey? I don’t know, I don’t remember. After the war, she left Turkey. But, she didn’t tell me – or I forgot – stories of the family. I think there was a very rich part of the family, very, very rich – and she was in the poor part of the family. There were four brothers, her father was one of them. He was rich, but he did not work. The other brothers worked and they became very ... [*zeichnet Schema auf ein Blatt Papier*]. Factories, factories, factories and importation and villages and towns and things like that. This brother did not work, he was just living, he was just rich. He married a woman called Sarah but she was Irish and had nine children and my mother was one of the nine children. And so, at one time, the children left Turkey because ... some went to England. So she left and married a Dutch man, and then she married a Swiss man and that was my father and then she had two children. Then, when war came, she went back to Turkey, because she had left Turkey before, to get married once, she had married twice, so when war came, with me, I was born in Naples, she went back to Turkey, lived there for the time of the war and then left Turkey. I think, to find my father back again and give me to him, so that he could put me up, but he did not want to. So I do not know what happened ...“
- BR: „But they were already divorced ...“
- BV: „They were already divorced! They divorced in 1939 before the war started. It didn’t work ...“
- BR: „But your brother, he was with your father?“
- BV: „My brother was with my father and I was with my mother.“
- BR: „They were in Switzerland?“
- BV: „The were in Switzerland and he was in a boarding house and when they divorced, one went with the father, one went with the mother.“
- BR: „So you lived from the money of your mother’s family in these years? She never worked?“
- BV: „She never worked, but I think, once she must have worked as a *dame de compagnie*, because she only frequented rich people and once when she needed ... She had rich

friends, and I think the rich friends, when she was really in necessity, helped her. But if not, she was very independent. She never worked because she hasn't learned to work. But the money she received to live was either money, that was in bank and lost all their value, because it was in actions on the Suez-Canal and the Suez-Canal did not work any more. So they took over the Suez-Canal and nationalized the Cotton, all her money which was in her first husband's part, she lost, and she lost another part of her money. Maybe she always had kind of 2.000 Euros or 3.000 Euros coming in every month from little parts. But she was very poor at the end. At the end she was very poor. But she had spent all her money and she also used to go to the Casino when she had some money.“

BR: „Do you think, these early years made an impression on you or were they of no importance?“

BV: „I think, it must have made an impression on me, but maybe the impression that it made on me was, that it made me like a snail, interialised me, or like a turtle. I must have made myself a *carapace* of my own which was the ‚*Outside-Ben*‘ and the ‚*Inside-Ben*‘. And the ‚*Inside-Ben*‘ would not make too many contacts with the ‚*Outside-Ben*‘.“

BR: „Because it's difficult when you are a stranger, always in other countries and you did not speak the language and things like that!“

BV: „When I came to Switzerland, it did not work very well, because I was late at school, I did not work very well, and I worked it out alone and so, it wasn't so easy with my mother. No, I don't think, it was easy, but I did not think, life was easy, so I just think, it was normal.“

BR: „It was the post-war-period!“

BV: „After the war, for everybody, it was difficult. So I think also for me, after the war, it was difficult. My mother must have thought about that, too. Because after the war, people had no more money, people had lost money, people had won money and ...“

BR: „They had to rebuild everything!“

BV: „Yes, they had to rebuild everything. Next question!“

BR: „When did you leave school?“

BV: „When did I leave school? I was in school in Turkey, then I was in school in Alexandria, then I was in school in Lausanne, then I was in school in Nice, then I was in school in Nice ... Izmir: *S. Joseph, S. Marc* in Alexandria, then *Collège Scientifique* in Lausanne, then *Parc Imperial* in Nice, *Stanislas* in Nice, and after *Stanislas*: end. Then I went to – no art school, I went to work in a library, that was the *Nain Bleu*. It was a big shop here and I had two works at the beginning: I had to make sure that nobody stole postcards so I used to sit there and look at the postcards and then I used to wash the windows. Then of course, because I spoke English and there were English books and when there were English clients, I served the English books. And then there was also an art section. And I was interested in the art books. And then I used to live upstairs on the fifth floor in the mansarde. And there I ... because my mother didn't want me to stay with her, because I think she had her friends and she could make a new life without me.“

BR: „What year was that?“

BV: „1949 we arrived in Nice, ... I don't know ... 1955, '56, '58, '60, '62 were dates which counted in Nice. I opened up a club with friends, at the same time I was in *Stanislas* and *Parc Imperial*, I used to go to the street and used to do *happenings, street happenings*, I still have photos of the *street happenings* – it was not called *happenings*, it was called *monocle*, carnival. Then in 1956, I think I was in the *Nain Bleu*, because I have a card that says that in 1956, I worked at the *Nain Bleu*. But at the same time, I met a girl, and we married and that was Jacqueline, my first wife. And I lived in *Boulevard Saint Rousseau*. Then, in 1962, always in *Boulevard Saint Rousseau*, I met Spoerri because I did a

table and he came to my house, 1960 or whatever so. So I think it was *Saint Rousseau*. So in 1958 ... I don't remember the dates ... in 1958, I left school."

BR: „But I think it must have been earlier ...“

BV: „Well, I was born in 1935, so I left school at the age of 16, 17 – what does that make?“

BR: „That makes '51!“

BV: „So it must have been '53, '53 I think ... Well, I found the other day the paper of the *Nain Bleu*, because they used to give me money for my work. And I think, I saw 1953 or '54 on it. Then in 1956 I was still there because I had a photographer who came there and made photos in my atelier of the *Nain Bleu*. Michel Moch. With the *recherches des formes*. That was in 1956 with the *bananas* and the *recherches des formes*, 1956. 1960 that was 1959, 1960, 1958 I got into the art, because at the same time when I left the *Nain Bleu* and opened my first library, I had art interest. Because the shock in 1958, now I remember! I opened with a show called *Scorbut*, it was 1958, the show. I did a show with Martial Raysse, Chubac and Gilli. They were very young.“

BR: „Can you say a point when your interest in art started? You told me once, it was already in the family ...“

BV: „It was already in the family, because there are some families who don't speak about art and there are families who speak about art. In *my* family, they used to speak about art. Because my great-grandfather was a very important artist. I even think, he was very German. Because there is a street for him in Düsseldorf and a street for him in Berlin ... There is a German book on him. Two German books! I have them here. Books on my great-grandfather, he was Swiss-French, became Swiss-German and then I think he became very, very German. But it was before the war. And he was very German. And there was a street for him in Düsseldorf ... But that was my father's side. But I did not know much about him! They were quite important in Germany and they were quite important in Switzerland. And then they went to Japan. They spent a long time in Japan. I have photos of my father as a baby in Japan. I don't know if he was born in Japan, ... He was not born in Japan ... and they used to work in Japan with the Germans. And then they came back. But it was a funny family, but I don't know much about this family, because I lived with the family of my mother.“

BR: „So it was just natural for you to think about art and also to think about philosophy?“

BV: „Yes, I think, it was natural, because it was in the family. You know, it was a cultural family, both sides ... They were snobs also. My mother was ... not so much of a snob, but kind of an unconscious snob. She used to say: *'We are not superior, but we are cultured, and we know ... and the other people don't know ... and the poor people in the street don't know.'* So there was this superiority complex. My father used to play Beethoven, he liked to talk about Wagner and Rembrandt, things like that. I know, that my mother said, that my father would get very angry at table if you used to talk about Picasso, because he could not accept. They used to discuss a lot about Picasso, but he could not ... it would be a discussion.“

BR: „So, I told you once, that I think, that reading was very important for you ...“

BV: „I think at one time, reading was important, thanks to my mother, because my mother gave me my first books which were ... two or three books, I read ten times or five times. One was about people discovering the world and one was this and one was that. So these books helped me to think and when I used to think, I used to write. Not always, but even today, think and write – they used to go together. I'm not sure, but ... most likely ... not exaggerate, I think I ... not exaggerate, but reading ... I couldn't remember. I used to get books and make as if I could read them, or I would make as if they were interesting but maybe I was not so interested in them. Sometimes I was interested in books, but I think

it was snobbish. With philosophy ... I still have books of that time, because I never throw anything away. Also in poetry I was interested, but I don't know, when. I think in poetry, I was interested in '63, '64. I don't know. In '62, when I was in London, I went to a poetry reading which was beatnik and it interested me. I also was once in ... I used to read English poetry a lot. At the time, I read more English than French.“

BR: „Why that?“

BV: „Because my mother only spoke to me in English! My mother was complicated! There was a family Giraud which left L'Occitanie when there was a revolution in 1879 and they went on a boat to Smyrna, where they became commercants. And they married into a very rich family, which was the English family Whittall ... and they also married with Persia ... and they built a trailroad, that goes from Smyrna to Ankara. And also they bought ground, land and things. But then, they were a French family which married into an English family, and they had their children which were brought up by nurses, who came from England. So they spoke English – the language for teaching the children was English. But there was no English school in Turkey so we went to the French school. So it was French and English. And at home, mother used to speak English. Because her mother was Irish, half-Irish and she married Edgar Giraud, but the other Girauds were married with the Whittalls, the English, and they were the rich, the rich were Bournabas ... But she was Irish, but I don't know if she was Irish or English-Irish. Because her name was Persian and she had lots of freckles, my grandmother, the mother of my mother, and she came from Ireland. And she married Edgar, one of the four brothers, five or four brothers. But that is also in the book. There is a book on the family of the Giraud family. And if you look now in the Internet at Giraud, Bournaba, or Smyrna and you find, that they still have factories and villages and things of their own there. So they were an important family. But my mother told me and talked to me in English. So that's why I learned English when I was small and we talked English.“

BR: „And you read English ...“

BV: „And I read English before reading French, or I read them both, but I used to read just as well English as I used to read French. And Turkish, too, and Greek, but I did not like books in them. Books, I read only in English and French. But English was, what interested me the most. Because the poets I read were in English. And the book on the discovery of the world was in English. Even the Science Fiction I read – I think they were in French ... Asimov and van Vaught was in French. Aldous Huxley was in English.“

BR: „Ok, but there was also philosophy. But, you don't remember so much or ...“

BV: „I don't remember so much. I had a small blue book, I don't remember the title, on philosophy, and what was interesting in philosophy was just asking oneself questions.“

BR: „So asking questions comes from philosophy, you think?“

BV: „Yeah, that comes from philosophy: ‚*What is life?*‘, ‚*Why life?*‘, ‚*What are we here for?*‘, ‚*What is love?*‘, ‚*What is not love?*‘, ‚*What is this?*‘, ‚*What is that?*‘ ...“

BR: „Like: ‚*What is the sense of this all?*‘?“

BV: „Yes! ‚*What is the sense of this?*‘, all these questions come from philosophy.“

BR: „And do you think there were special philosophers who made an impact on you or interested you more than others?“

BV: „I went from Schopenhauer to Nietzsche, a little bit, passed by Sartre. Before that: Alain and Alain was Platon ...“

BR: „Alain – je ne le connais pas.“

BV: „Alain was a – I still have the book, we can look on the date of the book. He is very well known in France. But he was kind of didactic philosopher, teaching philosophy. He wasn't philosopher, he ... You want to learn about Platon? – You read Alain! You want

to learn about Socrate? – You read Alain! You want to learn about Aristoteles? – You read Alain ... So Alain was an explainer. So I – Alain, then Sartre, but I think it was a bit snobbish, because we had a period, when we all were Sartrian, then there was a period when we used to be for Schopenhauer, Camus ... In France, the discussions were always on *Les autres*, *L'être et le néant*, that were the things – I still have these books in a corner downstairs ... I must have them somewhere. You have to read them ... As I don't throw things away, unless they stole them or loose them, they are still there, I must have them. But one day, I threw away a lot with my mother, because I did not have any space.“

BR: „Did you ever read Kierkegaard?“

BV: „Yes! Kierkegaard! Of course I read Kierkegaard.“

BR: „And Heidegger?“

BV: „Heidegger! Of course. Heidegger and Kierkegaard – more than Nietzsche! But Heidegger and Kierkegaard, I read both.“

BR: „What about Hegel?“

BV: „Hegel – I had it, but I didn't understand Hegel so well, I could not ... I had Kant and Hegel, but I preferred reading Heidegger, because ... he had a thing about life and death which interested me. And Kierkegaard, too. But you know at one time, you go from one book to another book and from one book to another book and you ruminate a bit.“

BR: „And Marx and Freud?“

BV: „Marx and Freud – we passed through them. I bought all the Marx books, but I couldn't understand it. Because I couldn't understand what he meant with the plus value. And so I gave up Marx but I used to buy books called *La pensée de Marx* – small books – or *La pensée de Heidegger* ...“

BR: „Where they were explained!“

BV: „The explanation! So that interested me! So I bought them ... I was disappointed, when I bought one day *L'être et le néant* and I read it and I discovered, that I could not understand it. That day was – I was very disappointed. Very complicated! Very complicated book!“

BR: „And psychology? Because of Freud? I think at that time, he was very popular, wasn't he?“

BV: „Yes, but even now, if I think of that period of time, I think, I was very, very mistaking! I made mistakes. Because I used to see something in Freud which is not there. I used to talk about Freud and *l'inconscient* and *le conscient et le souci* and Jung et *le conscient* ... and all that. So I used to talk about it but I think I did not understand it.“

BR: „So what did you misunderstand? Can you explain that?“

BV: „I can't tell you ... I didn't ... I think, I'm always on top of the things and I don't go deep into them. I don't know, why it's like that ... Even now, if I had to write on any of these philosophers, I couldn't, now. Unless I have forgotten. But I couldn't say to you: *I'll explain you Heidegger!*, or: *I'll explain you Schopenhauer!* ... I could invent some things, like I know, that Heidegger was afraid of the grip, because I knew stories about them, but I couldn't tell you ... I read recently, that people say, that if you study his works, they were more nationalist-socialist than you think, but I wouldn't have been able to say it myself at the time. At least, I could say, he is a pessimist and he is an optimist – that I could say. I could discover a difference, between an optimist and a pessimist ...“

BR: „Yeah, but you read so many different things, I think it's normal, that you couldn't go into it so profoundly ...“

BV: „What I have now, today, in 2006, what I remember is not the philosophers, but the science fiction-theories. More than the philosophers. I can tell you about the book I read which was *Le non-humain*, by Heinlein, I can tell you about the books of Asimov which is *Foundation One, Two and Three* and I can talk to you about a book of van

Vaught which is, ... not *Les plus communs*, ... a book in which a man tries to be a non-egoist, which interested me a lot. And I could talk about these books now, because I can remember the content, the philosophical content, because they had philosophy in each one of them! I can remember them more than the pure philosophers.“

BR: „Because they had these stories which you can remember better ...“

BV: „Yes! In Asimov, you have a little planet and a big empire, and the big empire captivates the existence of the planet, because the big empire is going to burst. And when it bursts, it's going into a 20.000.000 years of darkness. And to survive these millions of years of darkness, the people ... So, when that empire bursts, these thousands and thousands of planets, they gonna hide in this little planet something, which is going to be able, it's going ... And the little planet have one little place, where there are the psychologes and the philosophers. It's a great book! It's an explanation of the world which I love. You must read *Foundation One*, *Foundation Two*, *Foundation Three* ... But it's complicated, you must buy it in German! *Foundation One*, *Foundation Two*, and the *Three* is not so good.. But another important book, which counted for me a lot which is van Vaught, I think it's called *Les plus communs* or maybe ... another name. Because there is the non-art. And I was more interested into that. Because, when I started reading books, I was reading Science Fiction. Science Ficiton interested me a lot. I was not interested in police books and in love books, love stories, not police stories and never in western stories, no, I was only interested in Science Fiction.“ [...]

BR: „Ok, so, maybe we can come to the *magasin*?“

BV: „The *magasin* was to eat! Because my mother – I don't know, why she had the money –, but at one time, when I was out of school – school did not work – I had worked at the shop, so my mother decided with very little money, to buy me a shop, where I would sell newspapers, it was *Rue Georges Ville*. A very, very small shop, half this kitchen, in which I used to sleep behind and I used to sell newspapers. But the newspaper problem was a quite difficult, because you had to get the newspapers in the morning and sell it in the evening and fill them up and give them back. So I started to sell my records and papetery for the children going to school. And then, because of that, the corner, where I used to sell my records, I got more money – let's say 20 French Francs out of this and only ten French Francs out of the rest. So I thought, that was working better and when I bought the second shop in *Rue de l'Escarène*, I stopped the rest.“

BR: „And why did you move to *Rue de l'Escarène*?“

BV: „Why did I move to *Rue de l'Escarène*? I sold the shop ... it was not in the town, nobody was there. And I knew, that with the money of this shop, I could buy another one, a better one.“

BR: „With more people coming ...“

BV: „With more people, yes, a better road. The first was very bad, this was much better, a little bit bigger, and I was more free to do, what I wanted. And also ...“

BR: „And there was an art school!“

BV: „There was an art school, a little higher up. And they used to come in front, and we used to discuss and then the shop started working good enough to eat. So I used to make, let's say 50 or 100 Marks a day, I don't know. Enough, to give a drink to everybody and to be myself, so in 1958 at the age of 23, I opened that shop there.“

BR: „What kind of people did come to the shop? Were it only students or ...“

BV: „The shop, no, I was survivor man. So the shop would open and I used to put outside on the street boxes with records. And everybody passing by would look in and see records at let's say two or one Euro. And they would say: *I want this record*, and I would say: *You buy this record and you give me two records and I give it to you!*. They could either change two against one or either pay. And if they paid for it, I would buy the next

one. So I had this system: I used to buy a record, which costs ten Francs at the shop. I used to sell it five Francs and sell it two Francs, so I used to win three Francs. But if you had bought a record in a shop, you did not want to keep, you used to bring me two records you did not want and you used to get one record, you want. So two against one. So my shop used to go very quick. So I had a very big stock, let's say 2.000 records in the shop. All Nice used to come to the shop and buy records at the half-price. They bought half-price records. What was very interesting, were the people in radios, who get the records free. They used to come to me and sell me the records. So I could buy them for two Francs, records they got free, and I could sell them new at five Francs. So that was good business. So everybody used to come. Except Saturday night, when young people used to come and of that, I was a bit afraid.“

BR: „You were afraid of young people?“

BV: „No, but, ten used to come at one time, I used to close the door.“

BR: „Ah, because they could steal or damage something?“

BV: „They stole! Everybody used to steal. So they searched people at the end. Because sometimes the shop was *full!* 30, 40 people in the shop, you couldn't move in the shop because it was so full of objects and so on! But then, I wanted publicity and the publicity I wanted was, that when somebody passed by in car, they would look at it and would think: *„What is this?“* ...“

BR: „And make an accident, have to stop and look at the shop?“

BV: „No! They had to come back. So they all used to see this crazy shop ... And I used to make it move and sound and everything ... and the facade and everything. And of course, they had lots of trouble! Once they told me to put everything down, but then they thought, that I would be an artist and so I could keep it. So I even had the major, not the major, the person who had to see it ... He told me to clean it up, because they did not like my political positions and did not like my art. But I did not take it down and there was a petition of 500 people in town who did sign it, that I should not take the shop down. So then they stopped. But even if I hadn't done the petition, they would have shut it down.“

BR: „And do you remember the year of the petition?“

BV: „The petition, just must ask Annie, it was when ... The Petition, I started it without believing in it and then, a good critique, Jacques Lepage, said: *„Ok, I sign it and we fight for it!“*. And then, when they saw the name of Jacques Lepage and the other art critics coming in, even Arman and things like that ... I thought at the time, it was even a little bit before, it was 1960 the petition ... But the thing was, I did not do it for art, I knew about art, I was interested in art, but I did it and when they thought it was art, I thought it's ok, and then people used to come and at the top ... My shop was very ... was only four metres high, and I made a little mezzanin, and they could get upstairs there ... not even stand, and here we did an art gallery. Because if I would have left records here, they would have stolen everything!“

BR: „But that was not the reason to open up a gallery in the shop?!“

BV: „No, that wasn't the reason, but we made an art gallery and we did shows in the art gallery upstairs there. And the discussions were on the street.“

BR: „But why did you do the art gallery? Just for fun?“

BV: „Well, because I was more interested in art than in records and that started interesting me. Because you had to go into the coffeehouse ... [*zeichnet einen Plan der Rue de l'Escarène*]. Here was my shop and there was the *Café Vedel* and other coffeehouses, and people used to talk about art. And I talked about art, too. I've decided on my theory of *shock* and my theory of *newness*. So I used to say: *„I show what is new! – This is new, this is not new ...“*. And so, there were discussions in front of my shop on what is new and what is not new. And a very interesting thing, which I did not know at the time but

knew later and even didn't believe it: the director of the art school had forbidden officially all his students to go to my shop. Any student seen in my shop would have been kicked out. And Viallat, who was professor, said it. And he said: *„We were forbidden to go into your discussions about art!“*

BR: „But you think, that was a good sign?“

BV: „Yes, it was a good sign!“

BR: „Because you were important, and I think, if something's forbidden, everybody wants to do it and come to your shop?“

BV: „Yes, so they were forbidden to come to my shop and talk about art from the art school. But I was very naive, I thought they would say: *„Ok, we'll come to discuss!“*. But they stopped discussions there, they did not want discussions. It was Langlon and Vigny – not Vigny, Langlon, I think. But then in Nice, it was quite interesting, what was happening over the time, because there was a bunch of artists who came from the art school which were Palissard and Vigny, and there was the bunch of the *New Realists*, who were Arman and Yves Klein and Martial Raysse, who said: *„These are crazy people, they are bad and old!“* and things like that. And there was another bunch ... And so things were happening in Nice. In a way, we used to come to coffeehouses and we used to discuss in coffeehouses. I think, it's a bit like in Düsseldorf with Beuys, who was getting kicked out of the school, because he did this and that ... And we were thinking at that time: *„Oh, Beuys is director of a school!“*. He was *not* director of the school, he was being kicked out of a school! We did not know that!“

BR: „But if you are kicked out, it's always good, because people talk about you?“

BV: „It's not only that, it's not good if you get kicked out because you steal somebody's things, I don't think that's good. But if you are just kicked out because of your ideas, that's good!“

BR: „Ja, that's what I meant! And so, it was easy to get in contact with Arman and Yves Klein? They went to your shop or how did you know them?“

BV: „Well, I think Nice is so small. One day, I don't remember the date, I think it was 1960, maybe it was before, in 1959, I met a girl in a car and she took me to her house and her house was Arman's house and she was Arman's wife, but we did not know it. And when we came to his house, there was Arman and Yves Klein there. They did not know Martial Raysse yet, so it must have been 1960. That's where I met him, I talked a lot, stupidly, and when we walked away, the girl told us: *„You know, Yves Klein wanted to break your head, because you were young, stupid people!“*. So then, when I opened my shop ... It must have been 1958, because I didn't have the shop ... Yes, I had the shop ... No, ... I'm not sure. Because then, one day, Arman passed by the shop ... Or I knew him from other things ... I went once or twice to see him as an assistant. He was very intelligent! He used to speak a lot and teach us a lot. I think, he must have taught me a lot about what was happening in the art world. He put me very quickly on a level, because he used to give information. Maybe, I had already known Duchamp in my mind, as Dada, Arman put me immediately into contact with the reality of the *ready-made* and things like that. I think, it came Arman. Then I went to his atelier, he had an atelier in *Rue Paul Déroulede*, then we met at an atelier near *Rue Notre Dame*, then I went to an atelier there, and we used to discuss at one day, the other day in a coffeehouse, the third day at the coffeehouse again. It was natural. Nothing's really special ... what happened. The most, I remember, was meeting people naturally.“

BR: „Yeah, but Arman, he was in Nice at the time? He wasn't already in Paris, was he?“

BV: „He was always looking for Paris, because I think, they did a show in 1960, I think, with the manifest, and they went to *Iris Clert Gallery* in Paris, that was the *New Realism*, but they had met in Nice, Arman, Yves Klein, Martial Raysse. I presented Martial Raysse to

Arman, that I'm very sure of. I presented Bernar Venet to Arman, and Arman immediately worked better with them than with me. With me ... he kicked me out. They went straight away, they made up the group and things like that. But I was always put outside. But I did the presentations and I had my shop and sometimes, not very often, he used to pass by the shop. But there was in Nice a kind of a excitement between four groups ... In theatre also, later on in '64. But in art, there was a group lead by Vigny, and Vigny used to ... Everybody would say: *'Vigny, he is a great painter!'*. He used to paint like Rembrandt, with colour, and he used to go to bars, drink and had his squad with him. And then, there was another bunch, the *New Realists* with Arman, Klein, who did not go to my coffeehouse. Then there was a coffeehouse called the *Provence*, where we used to go, also to wait for the bus and things like that and that was, where we used to meet. But when there was good weather and there was sun and the tables were outside, everybody used to sit outside. So I remember very well [*zeichnet eine Art Lageplan*]: there were the tables here and there was Arman, Farhi, Ben here, and there were Viallat, Dezeuze, and so on. And I was the man who used to get up and say: *'Viallat thinks, that you are stupid and you think that we are 20 years late!'* and Viallat used to get angry ... But you forget, there was Matisse and things like that. And this was the group *Support-Surface*, and this was the *New Realism*, and I tried to make confrontation, communication, to get them to give their points, why they did not like the other one. It was very rarely, it happened two or three times in a year, or four or five times, but it was good for the atmosphere."

BR: „So there was a very creative scene, art scene!“

BV: „Yes, but at that time, there were Picasso, there was Matisse, there was Chagall and all those artists here in Nice and everybody used to love them and everybody bought their works. But nobody dared to criticise them. They stood very high ... above all the younger artists like Arman, Yves Klein, Ben!“

BR: „I would like to come to one of your works, called the *'Déconstruction'*. Do you think, this was an important work?“

BV: „Yes, it was very important at that time. I worked on it for five years, it's a very big piece!“

BR: „Was there any other work like the *déconstruction* afterwards? Anything that made an impact on your role as an artist?“

BV: „I don't know.“

BR: „I consider your *déconstruction* as one of your most important works, so I take into consideration to analyse it and finish my dissertation at the point of time, when you found out, that you cannot change your ego as an artist. Would you support that idea or do you think, I would be missing the point?“

BV: „No, if you think, that the *déconstruction* would be a good point to end, that's fine. Write that down! Even if you think, everything after the *déconstruction* is only shit, you can write that down. I think, it's good! After that, I didn't find out anything new, I only repeated and repeated and repeated myself. Even today, I repeat myself, I cannot stop! So, if you think, I should commit suicide, write that down!“

BR: „I think, after the *déconstruction*, your situation changed a bit. You didn't have your shop anymore and you had more and more success as an artist, so I think, you concentrated on doing exhibitions and things like that. And in your art, you began working more and more about ethnics.“

BV: „Well, that might be true ... You are right, I didn't work on the ego-problem so much after that time. I concentrated more on politics and ethnics, that's what seemed more interesting to me. More true! ... There was a time, when I thought, that art was as mighty as politics. I was always interested in politics, but only in 1970 or 1975, I don't know ... I began to bring my interest in art together with my interest in politics ... Maybe I should

have become a politician, but I did not dare. Because that would have become dangerous. I had a family, so I was too anxious to become a politician also to protect my family. That's why I stayed in art."

## Interview IV, Dienstag, 02.05.2006, 15-18h, Anwesen des Künstlers bei Nizza

- BR: „As we finished with this topic the other day, I think we should continue today with the end of my examination on your work, which will be the *déconstruction* ...“
- BV: „The *déconstruction* was a very important work for me, because at one time, I thought: ‚*What is art and what does art contain?*‘. So I took a piece of art – any piece of art – and I thought: ‚*What is it?*‘ – It’s got ‚*matter*‘ – so I put ‚*matter*‘ here [*beginnt, ein Schema aufzuschreiben, dass er im Weiteren fortführt*]; it’s got ‚*mind*‘ – so I put ‚*mind*‘ here. In ‚*mind*‘, it’s got ‚*jealousy*‘ – so I put ‚*jealousy*‘ here; in ‚*mind*‘, it contains ‚*intention*‘, so I put ‚*intention*‘, in ‚*mind*‘, it contains ‚*knowing what others have done*‘, ‚*knowledge*‘ – so I put ‚*knowledge*‘. In ‚*matter*‘, it contains ‚*wood*‘ – so I put ‚*wood*‘; in ‚*matter*‘, it contains ‚*colour*‘ – so I put ‚*colour*‘; in ‚*matter*‘, it contains this and this. And that was my operation of deconstruction, to find out what one simple work of art could contain. And I did that work in ... I don’t remember, and it had about 176 pieces, because it contained ‚*my mother*‘ also, because if my mother hadn’t influenced me, I wouldn’t have done this work of art. It contains ‚*Stalin*‘, because Stalin changed the mind of my mother; so everything was interacted. So I found out, that if you deconstruct art, you find thousands and thousands of things which are in that same piece and if one of them did not exist, that piece would not have existed.“
- BR: „Or it would have been different?“
- BV: „Or it would have been different, of course. It would have been maybe red or blue or green or something else – different! That’s why I say, that it’s very important.“
- BR: „Yes, I see what you mean, but ...“
- BV: „It contains ‚*sex*‘, too! If sex wouldn’t have been there, nobody would have been born, there would not have been that painting!“ [...]
- BR: „So you worked on that piece for five years, you told me once?“
- BV: „No! I don’t think so. I used to write it down in notes, so I didn’t work so long on that piece. I don’t remember ... I can’t remember. I did that piece, because it started in a discussion we had on the street, in a coffeehouse, with Viallat and with another artist or two. And they said, they were deconstructing art. So I said: ‚*How are you deconstructing art?*‘ and they said: ‚*We are taking ... in a painting there is a ‚toile‘, a ‚wood‘, the ‚canvas‘ and there is also the ‚paint‘ and there is also the ‚dripping‘ .‘*. So I said: ‚*There’s not only that! There is also that and that ...‘*. So I started my *déconstruction*. That must have been in 1974 or ‘75, I don’t know.“
- BR: „No, it was earlier, because in 1973, you already showed it at *Daniel Templon* in Paris!“
- BV: „So it was in ‘73. That was ‚*La Déconstruction*‘, yeah.“
- BR: „And did you know about the French deconstruction movement at that time? Derrida and Lacan and so on?“
- BV: „Yes, I did, but I didn’t take them into consideration. I took into consideration only the painters, not the thinkers. But I could have taken that into, Foucault and Derrida and all them who you call the post- ... structuralism. I could have taken the *deconstructionalism* into consideration, but I did not, because in an other work, I would have been interested in doing. One day, I maybe would have asked: ‚*What is write?*‘, ‚*Why do I write?*‘, ‚*What is writing?*‘, ‚*What does language contain?*‘ and all that. For that, I was only influenced once by Claude Lévi-Strauss, not by Derrida, not by Deleuze, not by all those. Lacan – a little bit, I knew them, but it was just that sometimes, Lacan asked a question I asked myself, too, but that doesn’t mean, I would have gone into becoming a Lacanian. But I was interested in reading, but not working on that. My *déconstruction* was only an aesthetical problem for a work of art which was to answer the question: ‚*What does art contain?*‘.“
- BR: „And: ‚*How can I change art?*‘ – That was also the question, wasn’t it?“

- BV: „Well, yes, at the time, I used to have all these rules, so I took them to find a new question. It was a big piece, 176 pieces!“
- BR: „And you did them all for this work of art or were there some already existing before?“
- BV: „No, I did them all for this work of art, but some were existing before, for instance the word ‚art‘ on wood already existed before. But I re-did it for this piece. So that’s why I was very worried, that somebody would sell up every piece separated. And when the fellow who bought the piece said, that he would separate it into chapters, because he could not sell it in one peace. He said: ‚I would make a chapter ‚Ego‘, a chapter ‚Matter‘, a chapter ‚Glory‘!‘ ... Chapters of it, and that, I was very much against, but you cannot change it. It belongs to him and he does what he wants.“
- BR: „So, where is it today?“
- BV: „I don’t know! I think the last time, it was at Nahon and he was trying to sell it by chapters. That was the *déconstruction*.“
- BR: „That was the *déconstruction*! And the conclusion was, that if you want to change art, you have to change man and to change ego?“
- BV: „Yes, and you cannot change ego, so that was an old idea, which was always coming back recurrent. It’s like an iceberg. I’m always coming back to this idea, that if you want to change art, you have to change ego. And newness cannot be found, because it is always the same man and the same ego who is discovering the same newness. So in principal, it’s like a mathematical situation, blocked.“
- BR: „You know the German word ‚Teufelskreis‘?“
- BV: „Yes, Teufelskreis! You turn around and around! Yes!“
- BR: „And that’s also my problem with the examination of your work – that I don’t know how you came out of it!“
- BV: „I haven’t come out of it! Because I came out of it with a kind of philosophy which is: ‚Wait and see!‘. Or: ‚Don’t worry!‘, ‚Why bother?‘. So I mean, if I’m getting anguished biting my tail, it’s not good, so I continue biting my tail, but not to bite it with anguish. So I just wait and see, I’m interested in the game, always interested in what’s happening. But I’m not interested in wanting to change the game. Because I think, you cannot change the game.“
- BR: „Yeah. But I think, this opinion came only after the *déconstruction*, didn’t it? Because before, you always were trying to look for something new and you tried to change and so on.“
- BV: „Before, I thought, I could find something new. And then, when you do the *déconstruction*, you find out that you are in a kind of a ... not mess, but a stalemate! Which is in chess, when nobody can win. When both are blocked. So the *déconstruction* is a kind of a stalemate in art. But I still believe in 2006, that we can ask the question which is: ‚What are the limits of art?‘. Or: ‚Can art stop?‘. Or: ‚How can we change art?‘. These problems are always there and I think, they are always actual. So I have the energy still in 2006, to do a festival which is called the ‚*Tas d’esprit*‘. The question mark: ‚What are the limits of art?‘. And if the limits of art are *No-Art*, *Anti-Art* and *Non-Art*, so how can we really get into *No-Art*, *Anti-Art* and *Non-Art* without being in art? So that’s going to be an interesting game.“
- BR: „Do you remember your piece ‚*Autocritique*‘?“
- BV: „Yes, I did a piece which consisted of six or seven pieces. I did two times the *Autocritique*. I did it once with red letters and once with white. The white ones, I wrote sentences like: ‚*Il voulait faire du nouveau, et il a fait comme les autres*‘ – ‚*He wanted to something new and he did like the others*‘. Those were the texts. I don’t remember the date, but it was a series, called ‚*Autocritique*‘. Then I did a series called ‚*Introspection*‘,

which were the red ones in which I said: ‚*What is in me when I paint?*‘. And I found: ‚*Mon désir de ne pas laisser indifférent*‘ – ‚*My desire not to leave indifferent*‘. And: ‚*Mon envie de ...*‘. I wrote down all, that was subjectively in me while I was doing one painting. When I did something – why did I do it? Because of: ‚*My desire not to leave indifferent*‘, ‚*Mon envie d’être vu*‘ and this and this ... But I put seven or eight of them down in red block letters on black canvas. And those are called the *Introspection*. And I did the *Autocritique*. Now we’ve talked about the *Autocritique*, the *Introspection* and the *Déconstruction*. But we haven’t talked about sex.“

BR: „Yes, we have, but we didn’t get into it.“

BV: „But why don’t you get into it? You’re beauty, I’m so lonely!“ [...]

BR: „So – what do you think – are you satisfied with your *Déconstruction*?“

BV: „Oh that was long ago, I don’t remember, I don’t think so. I continue on ... When I do a show today, I ask for a Thema. I find the Thema ‚Zufall‘ and I do a show on ‚Zufall‘ for Schüppenhauer. And now, I have a Thema on something else. So I always try to find a Thema which interests me to think of. Because if not, I feel that I repeat myself too much.“

BR: „And you search for this theme by asking others or asking yourself?“

BV: „No, I think of it myself. But I make as if I get it from the dealer. Because once, I had dinner with Marlborough and Marlborough asked: ‚*What can we do?*‘. And I say: ‚*Ok, let’s do* ‚The others‘!‘. So she asked what that is, ‚*The others*‘. So I say: ‚The others‘ are ‚The others‘ *in me! I’m afraid of* ‚The others‘, ‚The others‘ *should look at this piece*‘. ‚*The others*‘ are always very interesting: The other man, the other person, the other looker. So I thought, it was interesting. So I’m working now on a theme called ‚*Les autres*‘ for Marlborough. For Peters, I’m going to work on ... I can’t remember, I forget.“

BR: „So there’s also the side of the market, the art market. So, what I found confusing was that by the time, you did your *déconstruction*, you started to become more successful on the art market.“

BV: „Oh, I am *not* successful on the art market! I’m the cheapest ... I’m more important than people think and I’m cheaper than what I should be! I’m very too cheap. I am successful as something you can put on the wall as something for 4.000, 6.000 Euros. I’m not successful as somebody who can sell as if Jeff Koons for 1.000.000 Dollars or 100.000 Dollars or 200.000 Dollars. Even artists which I don’t consider as very much important, like Bernar Venet, is ten times more expensive than me, a hundred times more expensive than me! Arman, who died doing very decorative accumulations, is much more expensive than me. And I, who worry a lot to have an idea every time, I’m very cheap! I’m 4.000 Euros only!“

BR: „And why is it like that?“

BV: „Because, that’s what I want! Because, if you always get what you want ... If I was only interested in having power and earning money, I would have gone in that direction. And I did not work in that direction. I worked in the direction to fuck the little girl who comes from Bremen to see me.“

BR: „I’m not from Bremen – So I’m lucky!“

BV: „You’ve got a nice perfume!“

BR: „The same as your wife – she told me!“

BV: „I bought it for her to make her smell like you!“

BR: „Sure!“

BV: „You have a beautiful body!“

BR: „But first, you were holding your shop and by that time, you did already art, but you told me, you were a commercial man at that time.“

- BV: „No, I was trying to earn my living. That’s important. Commercial means to have at the end of the day 20 Marks or 30 Marks to eat something.“
- BR: „Yes, that’s what I meant. And why did you change the situation? Why didn’t you continue with your shop and your art at the same time?“
- BV: „Well, because I think, it was more funny, more interesting, to meet artists than people who come on Saturday only to find the new record of the latest stupid singer. So it was more interesting to discuss. I’m more intend on ... to trying to find out what’s new and what’s not new than to find out ... to get 40 Marks ... The 20 Marks were very good to eat, they were necessary, because if not, I would have been coupable, not be able to feed my family and not to be able to feed myself. And I don’t like charity! I never one day went for chômage. There are people who live on chômage, I can’t understand how they do it! If you spend your time trying to get money from this one and from that one, from others, with subvention ... I don’t understand how you can ... Unless it’s exceptional! Unless you broke your arm or your leg and you can’t work, that’s something, but in the world, you must always try to find a way to earn your living! Sell what you have and do something! Maybe I’m not very good at it, but that’s how I used to think. I never went one day to chômage in my whole life. And even now, I do a show in Paris and everybody tells me: *„You must ask the government for 15.000 Euros to help you, because you’re going to get artists to come!“* and things like that. And everybody thinks it’s normal, but I don’t think it’s normal. But I will do it, I mean, I will send a letter saying, that I will do this festival and: *„If you want this artist to come to Paris, pay them the journey and the hotel room. If not, I can’t pay for all the journeys and all the hotel rooms!“*. That I’m not going to do! But it would be a good festival if we could do it. So that is something, which I ask for money, to do that. But I’m not going to ask for myself.“
- BR: „Ok, but – to come back to your shop – when you shut it down, you were able to live from the money you earned with your art?“
- BV: „Yes, that’s why I shut it down. It was very difficult. I was very afraid of that art wouldn’t work. And if art wouldn’t work and I’ve shut the shop – that’s bad news. So I had to have enough money to buy an other shop if art wouldn’t work. And I always had enough money to buy an other shop or to open a bistro, a restaurant, something like that. Even today in 2006, I have always this plan in my head: *„If art doesn’t work, I could always sell Coca-Cola outside, where they come to look at my house!“*. I would put: *„Coca-Cola 1 Euro“*. Then of course, the government would come and say: *„You haven’t got the license, the permission!“*. That would be the fault of the government, because I would do my best to live without asking for money from everybody.“
- BR: „So you had always enough money on the side to be able to restart an other career.“
- BV: „Yes, that’s why, for years and years, I kept a *„licence of brocanteur“* on behind. You know what that means? That means, that I could go on the market and open a stand and sell at six o’clock in the mornings anything in this shop. And for that, I always kept the licence, but now it’s finished, because it was only worth ten years.“
- BR: „Oh, oh, so if art wouldn’t work any more, you would go down!“
- BV: „I would have to ask for a new one. But it’s very difficult nowadays, because you have to get up at six o’clock in the morning to have the place. Then you come with your box and put them outside on the street and then people come to buy and sell.“
- BR: „Well, yes, it’s normal! What pieces are you very proud of in your career?“
- BV: „Ah, the best piece is *„Barbara Roosen one night we stay together“* – I’m very proud of that! And she said: *„Ben, you are a very nice boy“* – this is my best piece!“
- BR: „Well, you think, that *would* be your best piece, but I asked you which in fact *was* your best piece!“
- BV: „I don’t know, I haven’t got an idea, which was my best piece. Maybe the most truthful! But that is very difficult to find, because, I’m always looking for the truth and I wrote a

painting called: *„Le jour où je m'arrêterai de mentir, je ne ferai plus d'art“* – *„The day I will stop telling lies, I won't do any more art“*. That bothered me a lot, because I don't think, I tell lies. But I think, if I don't do art, that is maybe the truth. So it's complicated.“

BR: „So it's something like your piece: *„Je suis un menteur“*?“

BV: „Ja, *„Je suis un menteur“* but *„Le jour où je n'arriverai plus à faire de l'art, ...“*, *„Le jour où j'arrêterai de faire de l'art, je ne ferai plus, ...“*, *„... je m'arrêterai de mentir“*, that means, I will stop telling lies. Because I think lies is natural to everybody.“ [...]

BR: „Let's see, I think, I forgot to ask you something concerning the *déconstruction*: it's the title. How did you find the title? Was it because of the *déconstructionalism*?“

BV: „No, it wasn't because of the *déconstructionalism*, neither because of Derrida. It was just a conversation with a friend of mine called Viallat. And Viallat told me that the work at the time in *Support-Surface* was deconstruction. That was in 1966/67, they told me they were working on deconstruction. And I said: *„Deconstruction of what?“*, and they said: *„Deconstruction of a painting in matter!“*. It was a fellow called Dezeuze, he was the thinker of the group *Support-Surface*, and he had done the *chassis*, and Viallat had done the *toile* and Seytour had done the *pli*. And so, I was a little bit jealous and my thoughts were, that that deconstruction was incomplete and I said: *„I'm gonna do a complete deconstruction, because you are only in ,matter‘, you forget the ,mind‘, you forget ,ego‘, you forget the ,gallery‘, you forget the ,sociological scene‘, you forget ,politics‘, you forget everything which is also in what you call the ,Deconstruction of a work of art‘! If you deconstruct a work of art and you forget 90% of it and only deconstruct the piece of wood you have in front of you, that's not enough!“*. So I did it bigger. So they, when they saw my work, they considered it not to be good. Because they were interested in aesthetical results of their work. And that was not my line. I was only interested in the analytical or theoretical deconstruction of art. I wasn't interested in ... Let's say, if I put a blue canvas and I say: *„The blue is in the canvas“*... I wasn't interested in: *„The blue should be like the ocean ...“*. So I would have said: *„Beauty is in the canvas“*. And I would have put *„beauty“*, or *„aesthetic“*. I would have put that in also, but I would not want to have it as the *„epine dorsale“*, the *„back bone“*.“

BR: „So, we can come to your texts, your theoretical texts which you put ...“

BV: „I put them in a little book, which was called *„Theories“* and I sent them to *Press Art*. Not to *Press Art*, to Giancarlo Politi. And I think, those texts were very good.“

BR: „So did you think these were the best or the most important ones?“

BV: „No, I just put down what I found. As I'm an archivist, I put down what I found I had written already on art. Some of them I did not like at all. But I left them all just the same as they were. Some, I think, were childish, I said: *„This is a little bit childish, but I will leave it in“*.“

BR: „Can you say what was childish about them?“

BV: „I don't remember.“

BR: „And did Politi ask you to do them or did you ask Politi if he would publish them?“

BV: „I asked Politi, because I thought it was interesting to put down my statements on art. And I wanted him to do them all, so I put down my statements of art in this little book. And I think today, if I had done it, I would have not done it exactly the same way, because I think, two or three repeat themselves, but I would have done something more clear, more thoughtful. But then, at the time, it was natural for me to do it like that.“

BR: „Yes, and it's important if it repeats itself, because it shows that you concentrated on this topic or on that one ...“

- BV: „They all finish up with ego, ego, ego ... I always found out, that ego is the big thing, you cannot pass. Lots of people don't see ego anywhere, and I see ego everywhere. I see ego in John Cage, I see ego in Marcel Duchamp, where nobody sees ego in Marcel Duchamp, because he was very non-ego. But I see ego in him all the same. I see ego also in you.“
- BR: „There *is* ego in me, that's normal. So, we can come to *Fluxus*. Which are the most important events you joined in *Fluxus*? There was London in '62, where you met Spoerri, ... No! Him, you knew him before?“
- BV: „Yes, I knew him before. I met George Maciunas in '62 and Addi Koepke, I don't remember ... Filliou, I knew him before. But I met Maciunas, who talked to me about George Brecht and George Brecht was my biggest interrogation point and I went to New York in '64 just to meet George Brecht, because I thought, he was the limit of art.“
- BR: „And in New York – what did you do there? There was also a festival there?“
- BV: „A folk's festival. I mean, it was just friends meeting, it was nothing important but the people hated us. But it was very interesting, because there was Lichtenstein and Andy Warhol and people like that, who used to come to this little backroom where we were twelve people sitting and doing works. But it was interesting, because I thought, and I think still today, that the statements put on the table were important. George Brecht put on a statement which was the *event*, Maciunas put on a statement which was *mass-art* and *amusement in art*. And Robert Watts – I did not like his statement, it bored me. He had a little bit that sexual thing but it wasn't even clear sex. That were the only two statements that were interesting. Henry Flynt was the third most important: destroy humanity and: ‚*To change man, destroy humanity!*‘. So those three statements were very important for me.“
- BR: „And you met all the three of them in New York?“
- BV: „I met them all, I had discussions with them all. A lot with Maciunas, a little less with George Brecht, but all the same. And quite a few discussions with Henry Flynt.“
- BR: „What did you think of Dick Higgins?“
- BV: „Dick Higgins bored me. Stupid visual poetrist, but don't say it! Don't write it. Stupid visual poetrist full of ego but only about: ‚*I do this!*‘ and: ‚*I do that!*‘ and: ‚*I know everything!*‘. But what is work in Dick Higgins? Nothing! There's nothing in it. I mean to say, you can't say that Dick Higgins brought in *event*, no! You can't say that he brought in *happening* – *happening* was brought in by Allan Kaprow. *Indeterminacy*, that was brought by John Cage. He just brought *visual poetry* but he was a nice fellow like Bob Watts. They had the good feeling – they were in the bunch, but they did not bring ruptures. Even Nam June Paik was more important, because Nam June Paik brought the limit of art to I would say *actionism*. A kind of *Fluxus-expressionism* with: ‚*BAMM-tack-Shock!*‘. But it was a kind of *event*.“
- BR: „So what did you bring into *Fluxus*?“
- BV: „I didn't bring in anything. I was just worse than Dick Higgins. I was just curious. I just brought in my theory which was ... I was interested in looking at them and trying to find out ... I did not bring *event*, I did not .. I brought the *gestes*, not interesting, anybody could have done *gestures*, *stupid ideas*, not interesting, were copying George Brecht and *sex maniac* was impossible, there were only men there.“
- BR: „Alison Knowles?“
- BV: „Unfuckable! Don't say it, don't write it down, unfuckable! Too big! She's too big, I couldn't sleep with her. I would have liked to have done a work on sex. I would have liked to say: ‚*I bring ,sex' into art!*‘, but it's not true, it doesn't work. Even if I tried to do it, it would have looked like porno, like cheap porno. But I couldn't even bring love into art, because I don't know about love so much.“

BR: „It would be superficial.“

BV: „Yes, superficial. We must try it one night, maybe we find out. Yes, we find out. We must try. You’re just beautiful.“

BR: „So in New York, you did theatre, and you also did shows on the street?“

BV: „Yes, shows on the street, because Maciunas wanted to do shows on the street so I was ready to do shows on the street very easily, because the street was very nice. *Canal Street* was very nice and – no, it was even stupid, I tell you the truth! Because in Nice it was even better than in New York. Why? Because in Nice, we didn’t do it for the photographers. In New York, we did it, because we knew, that there was Peter Moore downstairs, going to take photos of it. So we did it in the street and we knew, we were photographed and so we had a trace. But in Nice we did it to astonish the people in the street.“

BR: „But you had also a camera in Nice?“

BV: „Yes, but this camera, we did it for ourselves, because we were proud of it. But we did it for the people in the street, not for documentation. There, the idea was more ... I’m not sure, I don’t know, what I’m talking about. Maybe they did many things for themselves in the street, I don’t see. But Allan Kaprow did a *happening* in a swimming pool with Vostell, and it was more theatre than anything else. And I was against theatre. Can you open this button?“

BR: „No.“

BV: „Just one button, and we can continue talking. Just for my mind!“

BR: „One button for every answer? No! You did *street happenings* on the promenade in Nice ...“

BV: „I did more than three, we did at least ten or twenty, ...“

BR: „No, I didn’t say ‚three‘, I said ‚street‘ *happenings*!“

BV: „Ah, *street happenings*, yes. On the promenade des Anglais, that was easy ...“

BR: „It was shocking for the people at that time?“

BV: „Yes, it was shocking. At that time! Today, it wouldn’t shock anybody. But at that time, it was very astonishing.“

BR: „So you did it to shock people or just to have fun?“

BV: „No, not to shock, it was to give something astonishing: ‚*What is happening?*‘ – ‚*This man all tied up going into the water!*‘ – ‚*Just look at him!*‘. People just liked it, because they were clear for nothing, looking at anything and we were thinking of theatre, how to get people look at that, as something else than the usual poetry or the usual ... I mean to say, *street art* is a very classical art. The people are doing *street art* all the time. Even today, the people stand like a statue and you put a little money ... We didn’t do that. We did things that were different. We tried to do things that were different.“

BR: „And this was in the context of the *Fluxus Festival* in Nice?“

BV: „That was the *Fluxus Festival* in Nice: pieces in the street, pieces in the sea, pieces everywhere. And then, ’64, we did more and ... yeah, that was *street happenings*.“

BR: „And you did it also on the stage?“

BV: „In ’63, we did once on the stage, at *Hotel Scribe* and then we also had a theatre which we rented, which was called the ‚*Artistique*‘. I can’t tell you how many times, because I don’t remember. But maybe every 15 days we did a show.“

BR: „And people had to pay?“

BV: „They paid!“

BR: „And how did they react? For example if they came and paid to see only you sitting at a table and doing nothing?“

BV: „Oh, it was a shock. Not shock, but we worked to give them something which they hadn’t seen before. So some people called us ‚*fumistes*‘, which means ‚*cheaters*‘, because they thought, we didn’t do theatre, we did not learn no piece by heart. So that was already for the theatre people a sacrilege.“

- BR: „So you came into conversation with the people?“
- BV: „It’s a very complicated story, Annie will tell you, I can also tell you: there were five or six theatre groups in Nice. One of them defended Beckett, the other one defended Ionesco, the other one defended Molière. And when we came, we defended *happening*. *Happening*, *Event*, *Fluxus*. We played the game as if to say: ‚*You have your Saturday-Molière, your Saturday-Ionesco – come and see Saturday-Ben-Vautiers Total-art-theatre!*‘. ‚*Art-Total-Théâtre*‘. And they came and then the curtain would open and then they would see, instead of seeing somebody talking and things like that, they saw people doing pieces, which was *Fluxus*-pieces. And *Fluxus*-pieces were very good. We had a very, very good boy called Erébo. And Erébo was very strong, better than me.“
- BR: „So he was the inventor?“
- BV: „Not the inventor, *I* was the inventor. I was always taking ideas from New York, from other people, scores, transforming them a little bit so that they could be played. So I used to play La Monte-Young. La Monte-Young never plays a piece less than four hours, two hours. I played them in a few minutes. But I didn’t care. But I’m getting bored now. What time is it? Where are you? How many questions have you left?“
- BR: „Not many, not many.“
- BV: „Two or three – then we can do it another time. You can come back another time, because I have work to do. I told you, you have one hour. I’m getting this sex-feeling with you.“
- BR: „Well, we should go on: There was London ‘62, and there was Nice ‘63 and there were your ‚*crises et depressions*‘.“
- BV: „Yes, that was in the shop. That was very interesting, because we had the shop – people used to come to the shop on Saturday and many days. So my idea was, to mix up art and selling. So I used to announce, that I would do a ‚*nervous depression*‘, which was false. I mean to say ... And I was on a bicycle shouting and at the same time we crossed the street under clothes and we did *street pieces* in front of my shop. And we did that every Saturday or every two or three Saturdays and we enjoyed it, it was funny. But the police sometimes used to ... We were afraid of the police, but not too much.“
- BR: „But was that also in the *Fluxus* context?“
- BV: „At the time, we had all our egos. Vostell didn’t want to call his work *Fluxus*, he called it ‚*Décollage*‘. Dick Higgins called his work ‚*Something else press*‘. Spoerri didn’t want to call ... never did any *Fluxus*. Filliou and George Brecht called it ‚*Non-art*‘ or something else. So I, at the time, called my work ‚*Art Total*‘ – ‚*Total Art*‘. So sometimes it was *Fluxus*, sometimes it was ‚*Art Total*‘. I only really recognised the importance of *Fluxus* after ‘64 with George Brecht and Maciunas, and I said: ‚*Ok, when I do pieces that look very much like those, I call them ‚Fluxus‘, but if I do a piece that looks very much like my own work, I’ll call it ‚Art Total‘, ‚Ben Vautier*‘.‘. And I think, Beuys should have done the same thing. Because when Beuys does his work which is 100% Beuys with Margarine and his drawings and his *democratie directe*, he should call that ‚*Beuys*‘ and when he does: ‚*Ja, ja, nee, nee, ja, ja, nee, nee*‘, he can call that ‚*Fluxus*‘. That would be honest.“
- BR: „But he didn’t?“
- BV: „Not always, sometimes he mixed them both up, because he didn’t care. I cared a little bit more than him.“
- BR: „So, I have to come back to London, once again ... It was Spoerri who invited you to join the fair?“

- BV: „Yes, it was Daniel Spoerri who invited me to join the *Misfits Fair* and thanks to him ... I am very, very generous to him, because he took me out of Nice and permitted me to go to London, where I met people who met people and so on. And so, I got into kind of a mixture. I should have continued, but I always came back to Nice. If I had continued, I would have come to live in New York and from New York I would have lived in Boston, then there ... and become a very international artist. But instead, I always came back to Nice, because I am a regionalist!“
- BR: „So you’re a regional artist, that’s not a bad thing! But how could it come, that Spoerri invited you? I think he wasn’t the organiser of the fair?“
- BV: „I think it was him! The *Misfits Fair* was organised by Spoerri! Spoerri was the ‚*Tête pensante*‘. The fellow was called Musgrave, but Spoerri, with Filliou, decided to put in ‚*Misfits*‘. The gallerist did every year something. And this year, he asked Spoerri and Spoerri decided on the *Misfit*.“
- BR: „And he saw in your works something like *Fluxus*?“
- BV: „Spoerri didn’t like *Fluxus* so much. Spoerri was a *New Realist*. So he was doing energy in *New Realism*. Spoerri took me in, because I was a limit in *New Realism*, I was signing everything and I decided to live in the window! And he was a little bit jealous of that, but at the same time he liked it, because it was what *he* wanted to do! He blocked situations. Table and things, so that interested him a lot. And he told me to stay in the window, so I lived in the window.“
- BR: „So it was his idea?“
- BV: „No, it was *my* idea! 100% *my* idea! But it was *his* idea, that I should come and when I was there, he asked me: ‚*What do you do, Ben?*‘. And I said: ‚*I will do this and this ...*‘. And he said: ‚*Ok, I’ll give you only one space – the window! Do what you want in the window!*‘. So I said: ‚*Ok, I’ll live in the window!*‘. So I put my bed there and lived for 15 days in the window!“
- BR: „And what did people think of that? Did they like it?“
- BV: „It was a great performance, they liked it! But it was *my* idea to live in the window while it was *his* idea that I should only present works of art in the window.“
- BR: „And people passing by the gallery – they liked it?“
- BV: „Yes! It was a very ... I was the biggest success in this show!“
- BR: „Yes, that’s what I thought when I read the newspaper articles of that time. It’s always you!“
- BV: „Yes, it was always me, because I was in the window. I was the biggest success. But Spoerri told me: ‚*Stay in the window – put your works in the window!*‘. He wanted all the rest of the room! And the cellar and everything.“
- BR: „And then you came back to Nice and went on with performing like that?“
- BV: „Yes, but I don’t remember – it was also before. Because in ‘62 we were already doing things here. We were doing many things without knowing too much. Also Arman. Because before Spoerri, it was Arman who told me about art, about Duchamp, *Gutai* and things like that. At the time, ‘61, ‘62, ‘63, it wasn’t even new! Because the newness was already in ‘56, ‘57, ‘58!“
- BR: „In America?“
- BV: „No, even Yves Klein! He and Arman were thinking of newness even from ‘56 on! ‚*Le vide*‘ and all that. So, when we came in ‘62, one or one and a half years later, with our ‚*Je signe tout*‘, ‚*Je signe ceci*‘, they had done it before, they were better. But we were quicker!“
- BR: „Well, it was a different thing – you did *actions*!“
- BV: „Yes, absolutely! They didn’t do *actions*! It wasn’t the same public!“

- BR: „So, what do you think – which were your most important *Fluxus* shows? There was London, then Nice ...“
- BV: „*Sleeping with Barbara Roosen*!“
- BR: „No, ... and New York ‘64. But can you tell me – were there other Festivals which were important? Maybe the *Festival de la Libre Expression*‘ in Paris?“
- BV: „Yes, that was very important to me, too, because it was the first time I went to Paris and I did a piece called *Publik*‘ where I showed the public alone. I was very alone, and they paid to enter, that was very strong. And we did *Fluxus* pieces ... But Jean-Jacques Lebel and me – we didn’t agree. Because he was *Surrealist* and I was *Dadaist, Fluxus-Dada*. And he was *Surrealism*, and *Expressionism*. And I was *Event, Fluxus*. So, we didn’t agree. But he was very clever, he took it in and he was bright! He was wrong in his works, because his works weren’t good. They were always symbolic. And I was against symbolism. I was more clear. I was thinking: *‘If you want to break a chair, break a chair and don’t make as if you are God coming down on earth to break chairs!’*. And: *‘If you make love together, make love together, don’t make as if you are ...’*.“
- BR: „Don’t talk about it too much!“
- BV: „Don’t talk about it too much, just tell her, that you like her. You have beautiful eyes!“
- BR: „Maybe – what do you think what would have happened to you if *Fluxus* wouldn’t have come into your life?“
- BV: „Oh, I would have gone into *Dada* and I would have maybe ... Now I regret, that I did not inform myself enough about *Situationism*. Because *Situationism* was very Parisian and we were in Nice here. And we had the impression that the *Situationsists* and the *Lettrists* were some kind of: *‘We know everything, we know everything, we know everything ...’*.“
- BR: „Quite sophisticated?“
- BV: „Sophisticated! But I think, the statement today, I got from the *Situationism*, is very important. More important I thought it was at the time. Maybe if I would not have gone into *Fluxus*, I would have gone straight into *Situationism*. Because I think *Situationism* is taking also into consideration: *‘Where are the limits of art?’*. And the *spectacle*, and that’s interesting. That’s why I want to do the Festival in Paris.“

#### 4. Bibliografie

(Abkürzungen: AK = Ausstellungskatalog, AV = Archiv Vautier (weitere Kennzeichnung der Akten hier: Jahreszahl/Archivakte bzw. „Art.“ für „Artikelsammlung“), VI = Video)

- Adlers, Bengt: Interviews of internews / Intervjuver om internavyer. Kristianstad 1978.
- Adorno, Theodor W.: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen 1969.
- Adorno, Theodor W.: Ohne Leitbild. Parva Aestetica. Gesammelte Schriften, Bd. 10.1. Frankfurt/Main 1977.
- AK Antwerpen 1972: Ben. akties. Idee:en, handeligen, fluxusconcert. Katalog zur Ausstellung des ICC Internationaal Cultureel Centrum vom 26.09.1972. Hrsg.: Flor Bex.
- AK Basel 1994: Fluxus. Katalog zur Ausstellung der Kunsthalle Basel vom 21.08. bis 31.10.1994. Hrsg.: Thomas Kellein.
- AK Basel 2002: Marcel Duchamp. Katalog zur Ausstellung des Museum Jean Tinguely Basel vom 20.03. bis 30.06.2002. Hrsg.: Annja Müller-Alsbach / Heinz Stahlhut / Harald Szeemann.
- AK Basel 2007: The Situationist International (1957-1972). Katalog zur Ausstellung des Museum Jean Tinguely Basel vom 04.04. bis 05.08.2007. Hrsg.: Heinz Stahlhut / Juri Steiner / Stefan Zweifel.
- AK Belfort 1993: Itinéraires. Katalog zur Ausstellung des Musée d'Art et d'Histoire de Belfort 1993. Hrsg.: Claude Fournet / Pierre Chaigneau / Christoph Cousin.
- AK Berlin 1979: Ben Vautier. Berlin Inventory. Berlin Inventar. Katalog zur Ausstellung des Berliner Kunstprogrammes des DAAD vom 28.10. bis 25.11.1979. Hrsg.: Wieland Schmied.
- AK Berlin 1980a: Zehn Jahre Edition Hundertmark 1970-1980. Berlin-Köln. Katalog zur Ausstellung der DAAD-Galerie Berlin vom 12.03. bis 13.04.1980. Hrsg.: Wieland Schmied.
- AK Berlin 1980b: Nice à Berlin. Nizza in Berlin. Katalog zur Ausstellung des Berliner Künstlerprogrammes des DAAD und der Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice, I. Idee, Konzept und Objekt: 16.05. bis 08.06.1980, II. Malerei – Abstraktion und Farbe: 20.06. bis 13.07.1980. Hrsg.: Wieland Schmied.
- AK Bern 1978: Jenseits von Ereignissen. Texte zu einer Heterospektive von George Brecht. Katalog zur Ausstellung der Kunsthalle Berlin vom 19.08. bis 24.09.1978. Hrsg.: Martin Henry.
- AK Bologna 1994: Arte in Francia 1970/1993 Art en France. Katalog zur Ausstellung der Galleria d'Arte Moderna Bologna vom 26.02. bis 17.04.1994. Hrsg.: Paolo Fabbri.
- AK Bremen 1998: Ben Vautier. Bücher-Zeitschriften-Einladungen-Plakate. Katalog zur Ausstellung des Neuen Museum Weserburg Bremen vom 27.02. bis 02.08.1998. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen.
- AK Bremen 2002: Fluxus und Freunde. Die Sammlung Maria und Walter Schnepel. Katalog zur Ausstellung des Neuen Museum Weserburg Bremen vom 18.06. bis 30.08.2002. Hrsg.: Walter Schnepel / Catherine Dünser.
- AK Calais 1987: Ben. Acquisitions du Frac Nord-Pas-de-Calais et Appropriations. Katalog zur Ausstellung des Musée des Beaux-Arts de Calais vom 25.05. bis 30.06.1987. Hrsg.: Patrick Le Nouëne / Annette Haudiquet.
- AK Céret 1987: Ben à Céret. Katalog zur Ausstellung des Musée d'Art Moderne Céret vom 03.07. bis 15.09.1987. Hrsg.: Musée d'Art Moderne Céret.

- AK Dortmund 1989: In other words. Wort und Schrift in Bildern. Katalog zur Ausstellung des Museum am Ostwall Dortmund vom 10.09. bis 15.10.1989. Hrsg.: Anna Me-seure.
- AK Düsseldorf 1990: Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft. Katalog zur Ausstellung der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf vom 27.05. bis 08.07.1990. Hrsg.: Marie-Luise Syring.
- AK Erlangen 1985/87: Ben Vautier. Zu viel Kunst. Katalog zur Ausstellung der Städtischen Galerie Erlangen 1985/87. Hrsg.: Karl Manfred Fischer / Lisa Puyplat.
- AK Hamburg 1995: Fluxus und Nouveaux Réalistes. Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle. Katalog zur Ausstellung der Hamburger Kunsthalle vom 05.05. bis 16.07.1995. Hrsg.: Annelie Lütgens.
- AK Hannover 1984: Robert Filliou. Das immerwährende Ereignis zeigt Robert Filliou. Ka-talog zur Ausstellung des Sprengel Museum Hannover vom 13.07. bis 02.09.1984. Hrsg.: Michael Erlhoff.
- AK Houston, Texas 1989: Marcel Duchamp. Fountain. Katalog zur Ausstellung der Menil Collection vom 23.12.1987 bis 02.10.1988. Hrsg.: William Arnett Camfield.
- AK Kassel 1972: documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute. Katalog zur Ausstellung der documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH Kassel vom 30.06. bis 08.10.1972. Hrsg.: documenta-Büro.
- AK Köln 1970: happening & fluxus. Katalog zur Ausstellung des Kölnischen Kunstvereins vom 06.11.1970 bis 06.01.1971. Hrsg.: Hanns Sohm.
- AK Köln 1988: Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950. Katalog zur Ausstellung des Museum Ludwig Köln vom 15.01. bis 06.03.1988. Hrsg.: Alfred M. Fischer / Dieter Daniels.
- AK Köln 1989: Wortlaut. Joseph Beuys u.a. Katalog zur Ausstellung der Galerie Schüppenhauer Köln von 1989. Hrsg. Christel Schüppenhauer.
- AK Köln 1992: Fluxus Virus. 1962-1992. Katalog zur Ausstellung der Galerie Schüppenhauer Köln vom 01. bis 27.09.1992. Hrsg.: Christel Schüppenhauer.
- AK Köln 2000. Ben. Katalog zur Ausstellung der Galerie Schüppenhauer Köln von 2000. Hrsg.: Christel Schüppenhauer.
- AK Liechtenstein 2005: Faites vos jeux! Katalog zur Ausstellung des Kunstmuseum Liech-tenstein vom 10.06. bis 23.10.2005. Hrsg.: Nike Bätzner.
- AK London 2002: Paris – Metropole der Kunst 1900-1968. Katalog zur Ausstellung der Royal Academy of Arts London vom 26.01. bis 19.04.2002. Hrsg.: Sarah Wilson.
- AK Luzern 1972: Ben Vautier, Christian Boltanski, Jean le Gac, John C. Fernie. Katalog zur Ausstellung des Kunstmuseum Luzern vom 26.03. bis 30.04.1972. Hrsg.: Jean Christophe Ammann / Marianne Eigenheer.
- AK Marseille 1995: Ben, pour ou contre. Une Rétrospective. Katalog zur Ausstellung des MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille vom 14.07. bis 01.10.1995. Hrsg.: Bernard Blistène.
- AK Minneapolis 1993: In the Spirit of Fluxus. Katalog zur Ausstellung des Walker Center for the Arts vom 14.02. bis 06.06.1993. Hrsg.: Elizabeth Armstrong / Joan Roth-fuss.
- AK Nizza 1969: Festival non Art – Anti Art – La verite est art – Comment changer l’art et l’homme. Katalog zum Festival vom 01. bis 15.06.1969. Hrsg.: Ben Vautier.
- AK Nizza 1979: Fluxus International & Co. Katalog zur Ausstellung der Galerie d’Art Con-temporain des Musées de Nice vom 05.07. bis 23.09.1979. Hrsg.: Ben Vautier.
- AK Nizza 1985: Ben. Tout Ben. Katalog zur Ausstellung der Galérie d’Art Contemporain des Musées de Nice von 1985. Hrsg.: Galérie d’Art Contemporain des Musées de Nice.

- AK Nizza 1988: Ecole de Nice. Serge III. Katalog zur Ausstellung der Galerie d'Art contemporain des Musées de Nice vom 19.03. bis 24.04.1988. Hrsg.: Galerie d'Art contemporain des Musées de Nice.
- AK Nizza 1991: Chroniques niçoises. Genèse d'un musée. Tome 1: 1945-1972. Katalog zur Ausstellung des Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain Nice von 1991. Hrsg.: Daniel Biga / Claude Fournet.
- AK Nizza 2001: Je cherche la vérité. Katalog zur Ausstellung des Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain Nice vom 17.02. bis 27.05.2001. Hrsg.: Cathérine Laulhère-Vigneau.
- AK Paris 1966: Ben. écritures de 1958 à 1966. Katalog zur Ausstellung der Galerie Daniel Templon von 1966. Hrsg.: Galerie Daniel Templon.
- AK Paris 1977: A propos de Nice. Katalog zur Ausstellung des Musée d'Art Moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou vom 31.01. bis 11.04.1977. Hrsg.: Ben Vautier / Maurice Eschapasse.
- AK Paris 1983: Yves Klein. Katalog zur Ausstellung des Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne vom 03.03. bis 23.05.1983. Hrsg.: Pontus Hulten.
- AK Paris 1986: 1960. Les Nouveaux Réalistes. Katalog zur Ausstellung des Musée d'Art Moderne Paris vom 15.05. bis 07.09.1986. Hrsg.: Manfred Fath.
- AK Paris 1991: Robert Filliou: Das immerwährende Ereignis. Katalog zur Ausstellung des Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne Galeries Contemporaines vom 10.07. bis 15.09.1991. Hrsg.: Centre Georges Pompidou.
- AK Paris 1994: Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994. Katalog zur Ausstellung des Centre national d'art et de culture Georges Pompidou vom 09.11.1994 bis 23.01.1995. Hrsg.: Jean de Loisy.
- AK Paris 1996: L'informe – mode d'emploi. Katalog zur Ausstellung des Centre national d'art et de culture Georges Pompidou vom 22.05. bis 26.08.1996. Hrsg.: Rosalind E. Kraus / Yve Alain Bois.
- AK Paris 1997: Ben. Katalog zur Ausstellung des Palais de Congrès de Paris vom 29.09. bis 07.12.1997. Hrsg.: Palais de Congrès de Paris.
- AK Saint-Etienne 1981: Ben libre. Katalog zur Ausstellung des Musée d'art et d'industrie Saint-Etienne vom 04.05. bis 03.06.1981. Hrsg.: Musée d'art et d'industrie Saint-Etienne.
- AK Saint-Paul de Vence 1967: Ecole de Nice? Katalog zur Ausstellung der Galerie de la Salle, Saint-Paul de Vence vom 18.03. bis 18.04.1967. Hrsg.: Galerie de la Salle, Saint-Paul de Vence.
- AK Saint-Paul de Vence 1987: Ecole de Nice: 20 ans. Katalog zur Ausstellung der Galerie de la Salle, Saint-Paul de Vence vom 08.08. bis 06.09.1987. Hrsg.: Pierre Restany / René Chaigneau / Marcel Allocco.
- AK Saint-Paul de Vence 1997: Ecole de Nice 1967-1997. Katalog zur Ausstellung der Galerie de la Salle, Saint-Paul de Vence vom 29.08. bis 15.10.1997. Hrsg.: Galerie de la Salle, Saint-Paul de Vence.
- AK Schwerin 2001: Ben Vautier. Ist das Nichts wichtig? Katalog zur Ausstellung des Staatlichen Museum Schwerin vom 21.09. bis 25.11.2001. Hrsg.: Kornelia von Berswordt-Wallrabe.
- AK Stuttgart 1995a: Fluxus. Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994. Katalog zur Wanderausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart 1995. Band 1. Hrsg.: René Block / Gabriele Knapstein.
- AK Stuttgart 1995b: Fluxus. Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994. Katalog zur Wanderausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart 1995. Band 2: Texte. Hrsg.: René Block / Gabriele Knapstein.

- AK Stuttgart 1997: Art Games. Die Schachteln der Fluxuskünstler. Katalog zur Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart vom 12.06. bis 05.10.1997. Hrsg.: Ina Conzen.
- AK Vallauris 2003: Frédéric Altmann. Le monde des artistes. Katalog zur Ausstellung der International Academy of Arts de Vallauris 03.02. bis 14.03.2003. Hrsg.: Frédéric Altmann.
- AK Wien 1990: Fluxus subjektiv. Katalog zur Ausstellung der Galerie Krinzinger Wien vom 21.09. bis 03.11.1990. Hrsg.: Ursula Krinzinger.
- AK Wien 1998a: Bilder, Skulpturen, Installationen. Katalog zur Ausstellung des Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien vom 31.01. bis 15.03.1998. Hrsg.: Jean-Jacques Lebel.
- AK Wien 1998b: Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979. Katalog zur Ausstellung des MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst vom 17.06. bis 06.09.1998. Hrsg.: Peter Noever.
- AK Wiesbaden 2002: 40 Jahre: Fluxus und die Folgen. Katalog zur Ausstellung des Kunstsommer Wiesbaden vom 01.09. bis 13.10.2002. Hrsg.: René Block / Regina Bärthel.
- AK Winterthur 1991: Was ist Fluxus? Katalog zur Ausstellung des Kunstmuseum Winterthur von 1991. Hrsg.: Dieter Schwarz.
- AK Wuppertal 1982: Fluxus. Aspekte eines Phänomens. Katalog zur Ausstellung des Kunst- und Museumsverein Wuppertal vom 15.12.1981 bis 31.01.1982. Hrsg.: Ursula Peters / Georg F. Schwarzbauer.
- AK Zürich 1973: Ben. „Gestes“. Katalog zur Ausstellung der Galerie Bischofberger Zürich von 1973. Hrsg. Benjamin Vautier / Galerie Bischofberger Zürich.
- Allemandi, Umberto: Volevo „Ben“ dire. In: Bolaffiarte, Nr. 67, Vol. 8, Feb.-Mär. 1977, S. 48-53, 104.
- Alocco, Marcel: L'école de Nice. Nizza 1995.
- Ammann, Jean Christophe: Zur Ausstellung. In: AK Luzern 1972, n.p.
- Andral, Jean-Louis (Hrsg.): Art contemporain en France. Paris 1996.
- Andral, Jean-Louis: All the Plurals of Nothingness and Singularity. In: Andral, 1996, S. 135-152.
- Angliviel de la Beaumelle, Agnes u.a. (Hrsg.): La collection du musée d'art moderne. Paris 1987.
- Antal, Frederick: Florentine Painting and its Social Background. O.O. 1948.
- Anzenbacher, Arno: Einführung in die Philosophie. Wien 1981.
- Archer, Michael: Art since 1960. London 1977.
- Arnaud, Jean Robert: Künstler in der Gesellschaft. In: Cimaise, 7. Jg., 49, 1960, S. 59-81.
- Aulinger, Barbara: Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung. Berlin 1992.
- Balzac, Honoré de: Das unbekannte Meisterwerk (1831/37). Frankfurt/Main 1987 (12. Auflage).
- Bandini, Mirella: Intorno ad un saggio di Isidore Isou: De l'impression au lettrisme. In: Data, IV, No. 13, 1974, S. 83-86.
- Barck, Karlheinz / Fontius, Martin / Schlenstedt, Dieter / Steinwachs, Burkhard / Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart 2000-2005.
- Barilli, Renato: Paradigmes français pour un syntagme commun. In: AK Bologna 1994, S. 41-67.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors (1967). In: Jannidis/Lauer/Martinez/Winko, 2003, S. 185-193.
- Bättschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln 1997.

- Bättschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Zu einer Geschichte des modernen Künstlers. In: Groblewski/Bättschmann 1993, S. 1-35.
- Beaucamp, Edouard: Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde. Köln 1998.
- Becker, Jürgen / Vostell, Wolf (Hrsg.): Happening, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation. Reinbek 1965.
- Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte? München/Berlin 1983.
- Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995.
- Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München 1998.
- Bianchi, Paolo / Wulffen, Thomas: Re:Location Shake. Linz, Nizza, Bukarest, Trnava, Danzig, Luxemburg, Lüneburg. In: Kunstforum, 173, Nov.-Dez. 2004, S. 266-291.
- Blakeston, Oswald: The only man out of hep. In: Fortnightly, 03.11.-17.11.1962.
- Blistène, Bernard: Ben Vautier. In: Flash Art, 132, Feb.-Mär. 1987, S. 120-122.
- Blistène, Bernard: Le grand jeu de l'Ego. In: AK Marseille 1995, S. 8-10.
- Blistène, Bernard: Une histoire de l'art du Xxe siècle 18: le réel en question. „pop art, nouveau réalisme, Fluxus et happenings“. In: Beaux Arts Magazine, Nr. 185, Okt. 1999, S. 102-112.
- Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys. München/New York 1997.
- Bonnefoi, Françoise / Clément, Sarah / Zumbiehl, Juliette: Le Nouveau Réalisme. Colloque organisé à l'initiative de Daniel Abadie, dans le cadre de la rétrospective „Arman“, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume vom 27.01. bis 12.04.1998. Paris 1999.
- Bonnet, Anne-Marie: Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance. Köln 2004.
- Bonnet, Anne-Marie / Kopp-Schmidt, Gabriele (Hrsg.): Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute. München 1995.
- Bordaz, Robert (Hrsg.): Le centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Paris 1977.
- Borgeaud, Bernard: L'activité parisienne. In: Pariscope, No. 167, 07.07.1971, S. 52.
- Bouisset, Maiten: C'est encore du Ben. Visite privée par Maiten Bouisset. In: Beaux Arts, 86, Jan. 1991, S. 36-41.
- Bourdieu, Pierre: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. In: Gerhards, 1997, S. 307-337.
- Bourdon, David: Ben Vautier at John Gibson. In: Art in America, vol. 64, 1, Jan.-Feb. 1976, S. 102f.
- Bourriaud, Nicolas: Principes, méthodes et rapports de production dans l'œuvre d'un artiste niçois de la fin du vingtième siècle. In: AK Marseille 1995, S. 154-160.
- Brackmann, Mara: Le magasin. Der Laden von Ben Vautier und die Entwicklung von Fluxus in Frankreich. Bonn 2000 (Magisterarbeit).
- Brackmann, Mara: Je – ich – I – ego moi, J'ai raison, – Ich habe recht – I am right. In: AK Köln 2000. S. 5-7.
- Brackmann, Mara: Ben doute de tout. In: AK Schwerin 2001, S. 39-42.
- Brassat, Wolfgang / Kohle, Hubertus (Hrsg.): Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft. Köln 2003.
- Brawne, Michael: Neue Museen. Planung und Einrichtung. Stuttgart 1965.
- Brecht, George / Filliou, Robert (Hrsg.): Games at the Cédille or the Cedilla takes of. New York 1967.
- Bredekamp, Horst: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Frankfurt/Main 1975.

- Briers, David: Ben: doute de tout. David Briers looks at the career of Ben Vautier. In: Arts and Artists, Mär.-Apr. 1972, S. 24-27.
- Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden. 17. völlig neubearb. Auflage des Großen Brockhaus. Wiesbaden 1974.
- Bunuti, Jean-Marie: Ben, tel quel. AV Art. 1983.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main 1974.
- Bürger, Peter: Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst. Frankfurt/Main 2001.
- Bußmann, Klaus (Hrsg.): Symposium `public space – public art`: Schnittstelle Museum. Veranstaltung der Landesinitiative StadtBauKultur NRW und des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Münster 2003.
- Butcher, George: Festival of Misfits. In: The Guardian, 31.10.1962.
- Butler, Christopher: Postmodernism. A very short introduction. Oxford 2002.
- Cabanne, Pierre: Gespräche mit Marcel Duchamp. Köln 1972.
- Chalumeau, Jean-Luc: Dossier propos d'Artistes: Ben. In: Opus International, 96, 1984/85, S. 8-10.
- Chalumeau, Jean-Luc: Ben. In: Eighty, 8, 1985, S. 3-32.
- Chollet, Denis: Fluxus à Nice. Nizza 1989.
- Cladders, Johannes / Knapstein, Gabriele: jede kommunikation ist eine collage. Johannes Cladders erinnert sich an frühen Fluxus im Gespräch mit Gabriele Knapstein am 07. November 1994 in Krefeld. In: AK Stuttgart 1995b, Band 2, S. 4-17.
- Claus, Jürgen: Kunst heute. Reinbek 1965.
- Collins, Tara: Ben Vautier. John Gibson Gallery. In: Arts magazine, vol. 50, 5, Jan. 1976, S. 10.
- Conrad, Christoph / Kessel, Martina (Hrsg.): Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion. Stuttgart 1994.
- Conzen, Ina: Ben Vautier. In: AK Stuttgart 1997. S. 141-145.
- Corris, Michael: Fluxus. In: Dictionary of Art, 1996, Bd. 11, S. 231f.
- Costa, Vanina: Ben. In: Dictionary of Art, 1996, Bd. 3, S. 698f.
- Crow, Thomas: Die Kunst der sechziger Jahre. Von der Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys. Köln 1997.
- Cueff, Alain: French Art After America. A partial view of the French exception. In: Andral 1996, S. 153-174.
- Damerau, Burghard: Wahrheit/Wahrscheinlichkeit. In: Barck/Fontius/Schlenstedt/Steinwachs/Wolfzettel, 2005, Bd. 6 (2004), S. 398-436.
- Damus, Martin: Kunst in der BRD. 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft. Hamburg 1995.
- Daniels, Dieter (Hrsg.): Fluxus. Ein Nachruf zu Lebzeiten. Ruppichterorth 1991.
- Daniels, Dieter: Fluxus – ein Nachruf zu Lebzeiten. In: Kunstforum, 115, Sep.-Okt. 1991, S. 100-111.
- Daniels, Dieter: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln 1992a.
- Daniels, Dieter: Die Geburt der elektronischen Kunst aus dem Geist der Musik. In: AK Köln 1992b, S. 154-158.
- Daniels, Dieter: Marcel Duchamp – der einflussreichste Künstler des 20. Jahrhunderts? In: AK Basel 2002, S. 25-35.
- Diers, Michael: Infinite conversation – Kunstgeschichte als Gespräch und Interview. In: Gelshorn, 2004, S. 107-125.
- Draguet, Michel: Chronologie de l'art du Xxème siècle. Paris 2003.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk (1962). Frankfurt/Main 1977 (2. Auflage).

- Elger, Dietmar: „Die Wörter und die Bilder“. Beispiele der Integration von Schrift in die bildende Kunst. In: AK Dortmund 1989, S. 88-93.
- Engelmann, Peter (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart 1990.
- Faust, Wolfgang Max: Ben Vautier: Berlin Inventory – Berlin Inventar. DAAD Galerie, Berlin. In: Kunstforum, 36, Nov.-Dez. 1979, S. 232f.
- Fayer, Carlo: Il gesto come opera d'arte. In: La Provincia, 04.09.1976, S. 3.
- Figal, Günter: Nietzsche. Eine philosophische Einführung. Stuttgart 1999.
- Fleckner, Uwe (Hrsg.): Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag. Publikation des Deutschen Forum für Kunstgeschichte (Paris), des Kunsthistorischen Instituts des FU Berlin und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte (München). 3 Bde. Köln 2000.
- Flohic, Catherine: Biographie. In: Chalumeau, 1985, S. 3.
- Ford, Simon: Die Situationistische Internationale. Eine Gebrauchsanleitung. Hamburg 2007.
- Forestier, André: Les grands voyous de l'art total. In: Adam, No. 25, Sep. 1968, S. 28-31.
- Fournet, Claude: Ecole de Nice. In: Connaissance des Arts, 316, 1978, S. 78-84.
- Fournet, Claude / Restany, Pierre: Les Nouveaux Réalistes. Nizza 1982.
- Fournet, Claude / Hunter, Sam: Ecole de Nice et ses mouvements. Nizza 1989.
- Francblin, Catherine: Les Citations. Forum des questions de Ben. Musée National d'Art Moderne Paris 1991.
- Francblin, Catherine: Les Nouveaux Réalistes. Paris 1997.
- Frank, Peter: Kunst um des Lebens willen: Der Einfluß von Fluxus auf die zeitgenössische Kultur. In: Kunstforum, 115, Sep.-Okt. 1991, S. 216-224.
- Frank, Peter: Fluxus: Eine teleskopische Geschichte. In: AK Köln 1992, S. 16-23.
- Fraquelli, Simonetta: Montparnasse und das rechte Ufer: Mythos und Realität. In: AK London 2002, S. 106-118.
- Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren (1907). In: Jannidis/Lauer/Martinez Winko, 2003, S. 35-45.
- Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur (1930). In: Freud, 1994, S. 11-41.
- Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt/Main 1992 (11. Auflage).
- Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften. Frankfurt/Main 1994 (9. Auflage).
- Friedman, Ken: Wer ist Fluxus? In: Kunstforum, 115, Sep.-Okt. 1991, S. 189-195.
- Friedman, Ken: A transformative View of Fluxus. In: AK Köln 1992, S. 12f.
- Friedman, Ken: Fluxus and company. In: Friedman, 1998, S. 237-253.
- Friedman, Ken: The Fluxus Reader. Fluxus Chronology. Key moments and events. Chichester 1998.
- Galard, Jean (Hrsg.): Le regard instruit. Action éducative et action culturelle dans les musées. Dokumentation der Tagung im Musée du Louvre vom 16.04.1999. Paris 2000.
- Gassiot-Talabot, Gerald: Ben. Opus International, 22, Jan. 1971, S. 36-40.
- Gelshorn, Julia (Hrsg.): Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst. Bern 2004.
- Gerhards, Jürgen (Hrsg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten. Opladen 1997.
- Giroud, Michel: Ben. In: Chroniques de l'art vivant, 55, Feb. 1975, S. 55.
- Glasmeier, Michael: Unter der Maske des Künstlers. In: AK Liechtenstein 2005, S. 129-136.
- Gleizal, Jean-Jaques: Ben. In: Galeries Magazines, 47, 1992, S. 121ff.

- Gosling, Nigel: Enter the demolition men. In: The Observer Weekend Review, 28.10.1962.
- Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit. München 1983.
- Graulich, Gerhard: Ist das Nichts wichtig? Ein Gespräch zwischen Ben Vautier und Gerhard Graulich. In: AK Schwerin 2001, S. 7-10.
- Groblewski, Michael / Bättschmann, Oskar (Hrsg.): Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst. Berlin 1993.
- Grohmann, Will (Hrsg.): Kunst unserer Zeit. Köln 1966.
- Händler, Ruth: Bernard Buffet: Comeback des Pariser Bohème-Malers. In: art – Das Kunstmagazin 5, 2002, S. 18-23.
- Hansen, Al: How we met. In: Kunstforum, 115, Sep.-Okt. 1991, S. 120-123.
- Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1953.
- Hauser, Arnold: Soziologie der Kunst. München 1974.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit (1927). Tübingen 1993 (18. Auflage).
- Heidegger, Martin: Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theater (1931/1932). Frankfurt/Main 1997 (8. ergänzte Auflage).
- Hendricks, Jon: Fluxus Codex. With an introduction by Robert Pincus-Witten. Detroit, Michigan 1988.
- Henri, Adrian: Environments and Happenings. London 1974.
- Henry, Pierre: Un avant-gardiste se livre sur la chaussée à une expérience dénuée de sens! (Erscheinungsort und -datum unbekannt; Artikelkopie s. AV 1964/30).
- Herrmann, Rolf-Dieter: Der Künstler in der modernen Gesellschaft. Frankfurt/Main 1971.
- Higgins, Dick: Fluxus: Theory and reception. In: Friedman, 1998, S. 217-236.
- Higgins, Hannah B.: Veränderung benennen und Benennungen verändern: Fluxus als Eigenname. In: AK Köln 1992, S. 68-72.
- Hofmann, Werner: Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts. München 1979.
- Hofmann, Werner: Die Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart 1987.
- Huysen, Andreas / Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek 1986.
- Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez, Matias / Winko, Simone (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2003.
- Jouffroy, Alain: Die internationale Avantgarde von Paris. In: Grohmann, 1966, S. 46-78.
- Kaplan, Janet A.: Flux Generations. Janet A. Kaplan with Bracken Hendricks, Geoffrey Hendricks, Hannah Higgins and Alison Knowles. In: Art Journal, 59, Nr. 2, 2000, S. 6-17.
- Kaprow, Allan: Assemblage, Environments and Happening. With a selection of scenarios by: 9 Japanese of the Gutai Group, Jean-Jacques Lebel, Wolf Vostell, George Brecht, Kenneth Dewey, Milan Knizak, Allan Kaprow. New York 1966.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Brian O'Doherty: In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Berlin 1996.
- Kierkegaard, Sören: Die Krankheit zum Tode (1848/49). Stuttgart 1997 (2. Auflage).
- Kneubühler, Theo: Rückblicke: Happening und Nouveau Réalisme. In: Kunst Nachrichten, Heft 6/7, 1971, n.p.
- Knizak, Milan: George THE Maciunas. In: Kunstforum, 115, Sep.-Okt. 1991, S. 112-119.
- Kostelanetz, Richard: John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit. Köln 1989.
- Kramer, Beate: Zum theoretischen und praktischen Zusammenhang des Begriffs Subjektivität im philosophischen Horizont Kierkegaards. Braunschweig 2005.
- Kris, Ernst / Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Wien 1934.
- Kröner, Magdalena: Talking Pieces. Text und Bild in der neuen Kunst. In: Kunstforum, 1964, Mär.-Mai 2003, S. 321-323.

- Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft. Wien/Düsseldorf 1960. Überarb. u. erw. Neuauflage München 1996.
- Lamarche-Vadel, Bernard: La boutique de Ben: un laboratoire de l'avant-garde. In: G. M. de France, Bd. 81, No. 32, 18.10.1974, S. 4441-4444.
- Lamarche-Vadel, Bernard: Ben excessif. In: Artistes, 11, 1982, S. 20-24.
- le Pilloüer, Pierre: Ben en tout ou partie? In: AK Marseille 1995, S. 162f.
- Lebeer, Irmeline: Art=Ben. Entretien avec Ben Vautier après sa rétrospective au Stedelijk Museum d'Amsterdam. In: Chroniques de l'art vivant, 42, Aug.-Sep. 1973, S. 7-11.
- Lebel, Robert: Duchamp. Von der Erscheinung zur Konzeption. Köln 1959 (2. erw. Auflage 1972).
- Lepage, Jacques: Nice/Côte d'Azur: Etat des lieux. Points de vue. In: AK Berlin 1980b, S. 6-9.
- Lepage, Jacques: Ben. In: Artstudio, 15, 1989, S. 86-93.
- Lewes, James: Chronology. In: AK Köln 1992, S. 333-355.
- Lichtin, Christoph: Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts. Bern 2004.
- Lucie-Smith, Edward: Kunstrichtungen seit 1945. Wien/München/Zürich 1970.
- Lütgens, Annelie: Abenteuer Alltag. Kunst um 1960 in der Sammlung Cremer. In: AK Hamburg 1995, S. 7-49.
- Mabin, Yves (Hrsg.): Art contemporain en France. Publikation des Ministère des Affaires étrangères. Paris 1996.
- Maciunas, George (Hrsg.): An Anthology. New York 1963.
- Mackenthun, Gerald: Widerstand und Verdrängung. Ursprung, Bedeutung und Wandlung zweier Schlüsselbegriffe der Tiefenpsychologie. Berlin 1997.
- Maldonado, Guitemie: Ben: tout ou rien. In: L'oeil, 524, Mär. 2001, S. 104.
- Martin, Henry: Wintertime Milan. Manuskript für Art International, Feb. 1974, AV Art. 1974.
- Martin, Henry: An Introduction to George Brecht's Book of the tumbler on the fire. With an anthology of texts by George Brecht. Mailand 1978.
- Martin, Henry: Ben. Selbst-Widerspruch und darüber hinaus. In: AK Erlangen 1985/87, S. 3-6.
- Marty, Eric (Hrsg.): Roland Barthes. Oeuvres complètes. 3 Bde. Paris 1994.
- Mendieta y Nuñez, Lucio: Soziologie der Kunst. Stuttgart 1997.
- Meneguzzo, Marco: Fluxus. Un'antologia di operazioni casuali. Genua 1987.
- Meseure, Anna: in other Words. Wort und Schrift in Bildern. In: AK Dortmund 1989, S. 9-17.
- Metzger, Rainer: Relektüren: Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. In: Kunstforum, 172, Sep.-Okt. 2004, S. 442f.
- Mille, Raoul: Et Ben devint Ben. AV Art. 1978.
- Millet, Catherine: Ben entre Duchamp et l'art conceptuel. In: Chroniques de l'art vivant, 14, Okt. 1970, S. 13.
- Millet, Catherine: Ben: la vérité changera l'Art. In: Lettres françaises, 07.10.1970, S. 28.
- Millet, Catherine: Ben. In: Flash Art, Nov.-Dez. 1970, S. 2.
- Millet, Catherine: Circonscription de l'art de l'attitude. In: AK Luzern 1972, n.p.
- Millet, Catherine: Textes sur L'Art Conceptuel. Paris 1972.
- Millet, Catherine: Ben pour, contre. Ben bouge par Catherine Millet ce qui me préoccupe par Ben pour ou contre Ben par Jean-Christophe Ammann, Pierre Restany, Harald Szeemann. In: Art Press International, 1, 1976, S. 34-36.
- Millet, Catherine: Première Promenade A Beaubourg. In: Art Press International, 6, Apr. 1977, S. 3.
- Millet, Catherine: Ben et les autres. Interview par Catherine Millet. In: Art Press International, No. 12, Nov. 1977, S. 33.

- Millet, Catherine: L'art contemporain en France. Paris 1994.
- Minière, Claude: L'art en France. 1960-1995. Paris 1995.
- Mink, Janis: Duchamp. Kunst als Gegenkunst. Köln u.a. 2004.
- Morschel, Jürgen: Wortbilder und Metamorphosen. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 273, 27.11.1975, S. 35.
- Mukařovský, Jan: Die Persönlichkeit in der Kunst (1944). In: Jannidis/Lauer/Martinez/Winko, 2003, S. 65-79.
- Mulders, Wim van: Exercices sur l'Ego. In: Arte Factum 24, 1988, S. 22-27.
- Müller, Michael / Bredekamp, Horst / Hinz, Berthold: Autonomie der Kunst. Frankfurt/Main 1972.
- Mullins, Edwin: Flint without sparks. In: The Sunday Telegraph, 28.10.1962.
- Naumann, Francis M.: Duchamp. In: Dictionary of Art, 1996, Bd. 9, S. 354-360.
- N.N.: BEN, commerçant en papeterie et promoteur de „l'idée-scorbut“. (Erschienen in Niçois Regionalzeitung, Okt. 1958; Artikelkopie s. AV 1958/32).
- N.N.: In the cage. In: Daily Herald, 24.10.1962.
- N.N.: Jahrbuch '95. Jahrbuch des Instituts für moderne Kunst Nürnberg. Nürnberg 1995.
- N.N.: Le Niçois Ben ... (Erschienen in *Le Monde*, 1970; Artikelkopie s. AV 1970/26).
- N.N.: Le Niçois Ben s'est mis en cage à Londres. (Erschienen in Niçois Regionalzeitung, Nov. 1962; Artikelkopie s. AV 1962/62).
- N.N.: Le professeur Ben ... Leçon d'art complètement décalée pour les lycéens, conquis, d'Estienne-d'Orves. In: Nice Matin, 24.11.2001.
- N.N.: Mayfair's Misfit Gallery. In: Daily Express, 25.10.1962.
- N.N.: ‚Misfits‘ Crown Cabbages and Things. In: Stars and Stripes, 26.10.1962.
- N.N.: Mme Carter à Beaubourg. In: Le Monde, 06.01.1978, S. 4.
- N.N.: The day I stumbled on Neti Neti. Not to mention a kicking machine. In: Daily Express, 19.10.1962.
- Nabakowski, R.: Zu den Arbeiten von Ben Vautier: „To change art – destroy ego“. In: Kunst Nachrichten, 8, Apr. 1971, n.p.
- Nesweda, Peter: Fluxus Subjektiv. In: Kunstforum, 115, Sep.-Okt. 1991, S. 257-265.
- Nora, Louis: Pour devenir sculpture vivante un homme avait vendu son corps. (Erschienen in Niçois Regionalzeitung, Nov. 1961, S. 1,5; Artikelkopie s. AV 1959/34).
- Obalk, Hector: La partie pour le tout. In: Art Press, Nr. 123, Mär. 1988, S. 38f.
- Obalk, Hector: Ben: le compliment d'Obalk. In: AK Marseille 1995, S. 144f.
- Ohrt, Roberto (Hrsg.): Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. Hamburg 1995.
- Ohrt, Roberto: Phantom Avantgarde. Hamburg 1997.
- Oldenburg, Claes / Williams, Emmett: Store Days. New York 1967.
- Palazzoli, Daniela: Ben et la Déconstruction. In: Domus, 528, Nov. 1973.
- Patton, Phil: Ben Vautier. John Gibson Gallery. In: Artforum, Bd. 14, Nr. 5, Jan. 1976, S. 65ff.
- Piguet, Philippe: Art contemporain en France. Situations et réseaux. Paris 1998.
- Pincus-Witten, Robert: Entries: Nice again. In: Arts magazine, Vol. 63, 4, Dez. 1988, S. 60-65.
- Pineau, Jacques / Pineau, Catherine: L'art comme enseignement. Ou voyage dans les vacances de l'art de Bordeaux à Nice. In: Adhoc, 4, 1980, S. 6-13.
- Pluchart, François: Censure pour les artistes. Julio Le Parc, Olivier Mosset, Gina Pane, Ben Vautier et Hervé Télémaque (par son silence) jugent l'exposition du Grand Palais. In: Artitudes, 1972, S. 5-7.
- Politi, Giancarlo (Hrsg.): Special issue on Ben. Sonderausgabe Flash Art, 23.04.1971.
- Politi, Giancarlo: Ben Vautier. In: Politi, 1971, S. 3.
- Politi, Giancarlo (Hrsg.): Ben Vautier. Textes theoriques. Tracts. 1960-1974. Mailand 1975.
- Politi, Giancarlo: Vorwort. In: Politi, 1975, S. 9.

- Poulot, Dominique: Bibliographie de l'histoire des musées de France. Paris 1994.
- Pradel, Jean-Louis: L'art contemporain. Depuis 1945. Paris 1997.
- Pradel, Jean-Louis: Ben Vautier. Artiste du mois. In: Beauy Arts magazine, 203, Apr. 2001, S. 27.
- Pudelek, Jan-Peter: Werk. In: Barck/Fontius/Schlenstedt/Steinwachs/Wolfzettel, 2005, Bd. 6 (2004), S. 520-588.
- Puyplat, Lisa: Ben Vautier. Die Wahrheit wird die Kunst ändern. In: N.N., 1995 (Jahrbuch), S. 20-31.
- Ragon, Michel: 50 ans d'art vivant. Chronique vécue de la peinture et de la sculpture 1950-2000. Poitiers 2001.
- Reifenscheid, Beate: Ben Vautier – intermedial. In: AK Schwerin 2001, S. 52-58.
- Restany, Pierre: 1960. Les Nouveaux Réalistes. Paris 1968.
- Restany, Pierre: Le Nouveau Réalisme. Paris 1978.
- Restany, Pierre: Art en France 1970-1993. In: AK Bologna 1994, S. 11-13.
- Richter, Hans: DADA. Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1964.
- Richter, Horst: Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert. Stile und Künstler. Köln 1998.
- Römer, Stefan: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung. Köln 2001.
- Roh, Franz: Der verkannte Künstler. München 1948.
- Romanski, Julia-Kornelia. Biographie. In: AK Schwerin 2001, S. 61-67.
- Ronte, Dieter: Dada/Fluxus. In: AK Köln 1992, S. 144-147.
- Rothenberger, Manfred: Editorial. In: N.N., 1995 (Jahrbuch), S. 5.
- Ruby, Sigrid: „Have we an American Art?“. Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit. Weimar 1999.
- Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt/Main 1998.
- Sadkowski, Stefan: Wer ist Ben? In: Tages-Anzeiger, 17.09.1971, S. 21.
- Sager, Peter: Interview mit Allan Kaprow (während der Kölner Ausstellung „happening & fluxus“). In: Das Kunstwerk, XXIV, 1, 1971a, S. 53.
- Sager, Peter: Interview mit Ben Vautier (während der Kölner Ausstellung „happening & fluxus“). In: Das Kunstwerk, XXIV, 1, 1971b, S. 53f.
- Sartre, Jean-Paul: Das Sein und das Nichts (1935). Reinbek 1993 (10. Auflage).
- Sauerbier, Samson Dietrich: Revue Rendez-vous. Oder: Vom Knoten knüpfen. Eine Kooperation von 18 Aktionskünstlern. In: AK Stuttgart 1995b, Band 2, S. 38-49.
- Schilling, Jürgen: Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Luzern/Frankfurt/ Main 1978.
- Schimmel, Paul: Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt. In: AK Wien 1998b, S. 17-21.
- Schmitt, Evmarie: Abstrakte Dada-Kunst. Versuch einer Begriffserklärung und Untersuchung der Beziehungen zur künstlerischen Avantgarde. Münster/Hamburg 1992.
- Schneede, Uwe M.: Vorwort. In: AK Hamburg 1995, S. 5.
- Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart. München 2001.
- Schneemann, Peter J.: Eigennutz – Das Interesse vom Künstler am Werkkatalog. In: Gels-horn, 2004, S. 205-221.
- Schorr, Dieter: Papier-Orgien im Stuttgarter Kunstverein: Publikum wurde verprügelt. In: Stuttgarter Nachrichten Nr. 42, 1971.
- Schraenen, Guy: Pour une approche des espaces alternatifs (4). Espace sonore, imprimé, physique. In: Arte Factum, 11, 1985, S. 52-54.

- Schraenen, Guy: Ben. Pour ou contre la peinture. Lui Ben, et les autres. In: +/o, 53, 1989, S. 24-27.
- Schraenen, Guy: Theorie als Werk. In: AK Antwerpen 1998, n.p.
- Schreier, Christophe: René Magritte. Sprachbilder 1927-30. Hildesheim 1985 (zugl. Dissertation Bochum 1982).
- Schröder, Johannes Lothar: Identität. Überschreitung/Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern. Kunstgeschichte: Form und Interesse; Bd. 19. Münster 1990.
- Schüppenhauer, Christel: Vorwort. In: AK Köln 1992, S. 11.
- Schwabsky, Barry: Ben Vautier. Zabriskie Gallery. In: Artforum, Bd. 37, Nr. 6, Feb. 1999, S. 98.
- Schwarze, Dirk: Von den Chaoten zu den Poeten. René Block präsentiert in Wiesbaden an mehreren Schauplätzen die Ausstellung „Fluxus und die Folgen“. In: Hessische Allgemeine, 10.09.2002, S. 24.
- Schwerfel, Heinz-Peter: Zurück zur Utopie: Paris 2000. In: Art, 1, 2000, S. 8-18.
- Sheffield, Margaret: Ben Vautier. John Gibson Gallery, 25 October – 12 November. In: Studio International, Vol. 191, Nr. 979, Jan.-Feb. 1976, S. 70-73.
- Silberman, Alphons / König, René (Hrsg.): Künstler und Gesellschaft. Sonderheft 17 der Kölner Zeitschrift für Soziologie. Opladen 1974.
- Smith, Owen F.: Spielen mit Unterschied: Fluxus als Weltanschauung. In: AK Köln 1992, S. 110-115.
- Soyer, Carine: Ben en toutes lettres. In: Créations, 12, 1998, S. 4-13.
- Spahn, Barbara: Piero Manzoni (1933-1963). Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben. München 1999 (zugl. Dissertation München 1996).
- Stahl, Johannes (Hrsg.): An der Wand. Graffiti zwischen Anarchie und Galerie. Köln 1989.
- Stahl, Johannes: Worte über Bilder mit Worten. In: Das Kunstwerk, XLIII, 1, 1990, S. 5-39.
- Stemmrich, Gregor: Das Kunstmuseum und der/als Kunstkontext. In: Bußmann, 2003, S. 65-75.
- Stiles, Kristine: Between Water and Stone: Fluxus Performance: A Metaphysics of Acts. In: AK Minneapolis 1993, S. 67.
- Syring, Marie Luise: Kunst in Frankreich seit 1966. Zerborstene Sprache, zersprengte Form. Köln 1987.
- Thurn, Hans-Peter: Kunst als Beruf. In: Gerhards, 1997, S. 103-125.
- Tomkins, Calvin: Marcel Duchamp. Eine Biographie. München/Wien. 1999.
- Trichon-Milsani, Eurydice: Au Musée National d'Art Moderne. Paris 1983.
- Trini, Tommaso: Nyapasléon Benàpart. Ben Vautier. La de-costruzione dell'opera d'arte. In: Date, Vol. III, Nr. 10, 1973, S. 102-105.
- Turner, Jane (Hrsg.): The Dictionary of Art. O.O. 1996.
- Ullrich, Wolfgang: Kunst/Künste/System der Künste. In: Barck/Fontius/Schlenstedt/Steinwachs/Wolfzettel, 2005, Bd. 3 (2001), S. 556-616.
- Unruh, Rainer: Ben Vautier ... ist das Nichts wichtig? In: Kunstforum 157, Nov.-Dez. 2001, S. 290-292.
- Valabrègue, Frédéric: Frédéric Valabrègue et Ben. Conversation 1995. In: AK Marseille 1995, S. 52-63.
- Valdman, Edouard. Le roman de l'Ecole de Nice. Paris 1991.
- van Bruggen, Coosje: Claes Oldenburg. Multiples in Retrospect 1964-1990. New York 1991.
- Vautier, Benjamin (1960): Manifeste. In: Politi, 1975, S. 11-20.
- Vautier, Benjamin (1963): Tout, No. 2, 1963.
- Vautier, Benjamin (1965): Esthetique. In: Politi, 1975, S. 26-36.
- Vautier, Benjamin (1965): Question sur l'art. In: Politi, 1975, S. 25.

- Vautier, Benjamin (1965): Tract. In: Politi, 1975, S. 25.
- Vautier, Benjamin (1966): Happening et Event. In: Politi, 1975, S. 41f.
- Vautier, Benjamin (1966): L'art est inutile. Plus d'art. In: Politi, 1975, S. 41.
- Vautier, Benjamin (1966): Lettre expédiée à 100 artistes ratés. In: Politi, 1975, S. 39f.
- Vautier, Benjamin (1966): Vers la fin cela devient triste. (Titre d'Annie). In: Vautier, 1974 (Tout Ben), S. 110-114.
- Vautier, Benjamin (1967): Ben abandonne l'art. In: Politi, 1975, S. 45f.
- Vautier, Benjamin (1967): Fourre Tout, No. 2, Mai 1967.
- Vautier, Benjamin (1967): J'aime et j'attaque, No. 2, 1967.
- Vautier, Benjamin (1967): Tract. In: Politi, 1975, S. 47.
- Vautier, Benjamin (1968): Ma position envers l'art. In: Politi, 1975, S. 49.
- Vautier, Benjamin (1968): Pour une politique de la créativité. In: Politi, 1975, S. 49.
- Vautier, Benjamin (1969): Mon actuelle position en art. In: Politi, 1975, S. 53.
- Vautier, Benjamin (1969): Pour changer l'art il faut détruire le „Moi“. In: Politi, 1975, S. 50.
- Vautier, Benjamin (1969): Propositions pour changer l'Ego. In: Politi, 1975, S. 54.
- Vautier, Benjamin (1970): AA Revue. Centre d'Orientation et d'Informations Théâtrales. No. 15, Apr. 1970.
- Vautier, Benjamin (1971): Mon actuelle position est. In: Politi, 1971, S. 5.
- Vautier, Benjamin (1971): Notes pour un art subjectif. In: Politi, 1975, S. 57.
- Vautier, Benjamin (1972): L'avant-garde en France. In: Politi, 1975, S. 59f.
- Vautier, Benjamin (1973): Interview avec Annie. In: Politi, 1975, S. 72f.
- Vautier, Benjamin (1973): Interview avec Irmeline Lebeer. In: Politi, 1975, S. 66-71.
- Vautier, Benjamin (1973): Non-Art face à peinture. In: Politi, 1975, S. 64f.
- Vautier, Benjamin (1973): Position et programme pour une galerie. In: Politi, 1975, S. 63.
- Vautier, Benjamin (1973): Pour et contre 1. Nizza 1973 (AV 1973/5).
- Vautier, Benjamin (1974): Ben contre la peinture. In: Politi, 1975, S. 75f.
- Vautier, Benjamin (1974): Poésies. O.O. 1974.
- Vautier, Benjamin (1974): Qu'est-ce que Fluxus? par Ben. In: Art Press, 13, Sep.-Okt. 1974, S. 11-13.
- Vautier, Benjamin (1974): Tout Ben. Paris 1974.
- Vautier, Benjamin (1974): Trois fenêtres de Ben. In: OPUS International, Nr. 49, Mär. 1974, S. 90.
- Vautier, Benjamin (1977): Les moments de création à Nice. In: AK Paris 1977, S. 12-35.
- Vautier, Benjamin (1979): A letter from Berlin. No. 1-7. Berlin 1979.
- Vautier, Benjamin (1980): L'empêcheur de tourner en rond. In: Kanal Magazine, 40/41, 1980, S. 23ff.
- Vautier, Benjamin (1980): Mon point de vue ou Conversation avec Ben a propos de thé, de Nice, de l'art de Berlin et de l'Occitanie. In: AK Berlin 1980b, S. 10-14.
- Vautier, Benjamin (1983): Ben has been. In: Art and Artists, 16, 1983, S. 135-139.
- Vautier, Benjamin (1984): Fluxus et art d'attitude. In: Artistes, 19, 1984, S. 68-76.
- Vautier, Benjamin (1984): Le vrai visage de la culture à Nice. In: Kanal Magazine, 5, Sep. 1984, S. 2.
- Vautier, Benjamin (1985): Ben über Ben. In: AK Erlangen 1985/87, S. 7-35.
- Vautier, Benjamin (1986): Zu seinem 100sten: Duchamp aus der Sicht von Ben. In: AK Köln 1988, S. 302f.
- Vautier, Benjamin (1987): ik Ben signeer de Tijd (eeuwigdurende Kalender). Antwerpen 1987.
- Vautier, Benjamin (1987): La vérité de A à Z. Toulouse 1987.
- Vautier, Benjamin (1990): Ben répond aux questions de Friedmann Malsch. In: Vautier, 1990 (Pas d'art sans vérité), S. 5f.

- Vautier, Benjamin (1990): Ben sur Ben. In: Adhoc, 4, 1990, S. 48-53.
- Vautier, Benjamin (1990): Pas d'art sans vérité: Graffitis et écritures murales 1990-1960. Nizza 1990.
- Vautier, Benjamin (1991): Réédition des bag'arts de Ben. (1979-1988). 2 Bände. Mailand 1991.
- Vautier, Benjamin (1995): L'histoire de ma vie. In: AK Marseille 1995, S. 12-33.
- Vautier, Benjamin (1995): Post-face. In: AK Marseille 1995, S. 178f.
- Vautier, Benjamin (1997): Ben sur Ben. Poésie, prose et ruminations. Nizza 1997.
- Vautier, Benjamin (1997): les litanies de Ben. Fontenay-sous-Bois. 1997.
- Vautier, Benjamin (1997): Ma vie, mes conneries. (1935-1997). Nizza 1997.
- Vautier, Benjamin (1997): Pour un autre son de cloche. La Désinformation. Nizza 1997.
- Vautier, Benjamin (2000): Who is Ben. In: AK Köln 2000, S. 3.
- Vautier, Benjamin (2001): Boîte aux lettres. Nizza, No. 8, Juli 2001.
- Vautier, Benjamin (2001): Desinformation 1992-2000. In: AK Schwerin 2001, S. 18.
- Vautier, Benjamin (2001): Ecrit pour la gloire a force de tourner en rond et d'être jaloux (entre 1960 et 1970). Nizza 2001.
- Vautier, Benjamin (2001): Wer ist Ben? In: AK Schwerin 2001, S. 34.
- Vautier, Benjamin (2003): fluxus continue. Nice 1963-2003. O.O. 2003.
- Vautier, Benjamin (o.J.): Ben doute de Tout. Zahlreiche Manuskripte im Archiv des Künstlers, veröffentlicht u.a. auf: [www.ben-vautier.com](http://www.ben-vautier.com).
- Vautier, Benjamin / Alocco, Marcel: A Conversation about Something Else: an Interview with George Brecht by Ben Vautier and Marcel Alocco. In: Identités, No. 11-12, 1965. S. 67-73.
- Verdet, André: Naguère, sur la Côte d'Azur, entre 1946 et 1960. In: Cimaïse, Jg. 38, 212-213, Jun.-Aug. 1991, S. 9-17.
- Vergne, Philippe: Je vous assure que je voulais rire. In: AK Marseille 1995, S. 80-83.
- VI 1978: Scandelari, Jacques / Bonneau, Jean-Pierre / Carzou, Jean-Marie (Realis.): Chroniques de France (52 Min., 43 Sek.). Paris 1978.
- VI 1984a: le Clair, Frédéric / Nuridsany, Michel / Fleischer, A. (Realis.): Des arts: magazine international d'art actuel. No 1, Février 1984 (60 Min.). Paris 1984.
- VI 1984b: Predal, René (Regie): Ben (57 Min., 16 Sek.). Nizza 1984.
- VI 1986: Costelle, Daniel (Regie) / Aron, Jean-Paul (Drehbuch): Les Modernes (46 Min., 20 Sek.). Paris 1986.
- VI 1991: Bouteloup, Hubert (Regie): Ben et Fluxus Nice (45 Min.). Rouen 1991.
- VI 1996a: Anssens, Muriel (Regie) / Reut, Tita (Drehbuch): Chimériques polymères: entretien avec Ben (17 Min., 30 Sek.). Nizza 1999.
- VI 1996b: Boulloud, Sylvie (Regie) / Brach, Philippe (Drehbuch): Ben sur Ben. Voici une cassette dans laquelle Ben parle sans s'arrêter (36 Min., 30 Sek.). O.O. 1996.
- VI 1998: Paik, Nam June / Higgins, Dick / Maciunas, George (Realis.): Fluxfilm anthology (120 Min.). Paris 1998.
- Vincent, Christian: „L'art total c'est moi... ..et je suis le plus grand“. Ainsi parle „Ben“... (Erschienen in: Le Provençal; Artikelkopie s. AV 1963/65).
- von Berswordt-Wallrabe, Kornelia / Reifenscheid, Beate: Vorwort. In: AK Schwerin 2001, S. 5.
- von Graevenitz, Antje: Ben – eine Bezeichnung für Kunst? In: Süddeutsche Zeitung, 08.05.1973, S. 21.
- Wackernagel, Martin: Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Leipzig 1938.
- Wagner, Monika: Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München 2001.

- Walther, Ingo F. (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei, Skulpturen und Objekte, Neue Medien, Fotografie. Köln 2000.
- Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985.
- Watson, Bruce A.: Kunst, Künstler und soziale Kontrolle. Kunst und Kommunikation, Bd. 3. Köln/Opladen 1951.
- Wayser, Claudine: La côte des peintres. L'école de Nice. In: Art Press International, 6, Apr. 1977, S. 38f.
- Weber, Jürgen: Entmündigung der Künstler. Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen. München 1979.
- Wetzel, Michael: Künstlertypen. In: Texte zur Kunst, 9, Jun. 1999, S. 120-125.
- Wilson, Sarah: Saint-Germain-des-Prés: Antifaschismus, Besatzung und Nachkriegszeit. In: AK London 2002, S. 236-250.
- Wimmer, Dorothee: Das Verschwinden des Ichs. Das Menschenbild in der französischen Kunst, Literatur und Philosophie um 1960. Berlin 2006.
- Wittkower, Rudolf / Wittkower, Margot: Künstler. Außenseiter der Gesellschaft. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965.
- Wix, Gabriele: Die Kunst der einfachen Geste. In: art, 11, 1992, S. 38-49.
- Wulffen, Thomas: Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive. In: Kunstforum international, 125, Jan.-Feb. 1994, S. 50-58.
- Zimmermann, Michael F.: Kunst der Nationen. In: Fleckner, 2000, Bd. 2, S. 9-43.
- Zinggl, Wolfgang: Kurzer Blick zurück zum reinen Raum. Kunst und Institutionen nach O'Doherty's „The white cube“. In: Kunstforum International, 125, Jan.-Feb. 1994, S. 59-62.
- Zutter, Jörg: „Les autres sont la confirmation de moi-même“. Interview de Ben Vautier par Jörg Zutter. In: Kunst-Bulletin, 7/8, Jul.-Aug. 1978, S. 15-22

## 5. Abbildungen

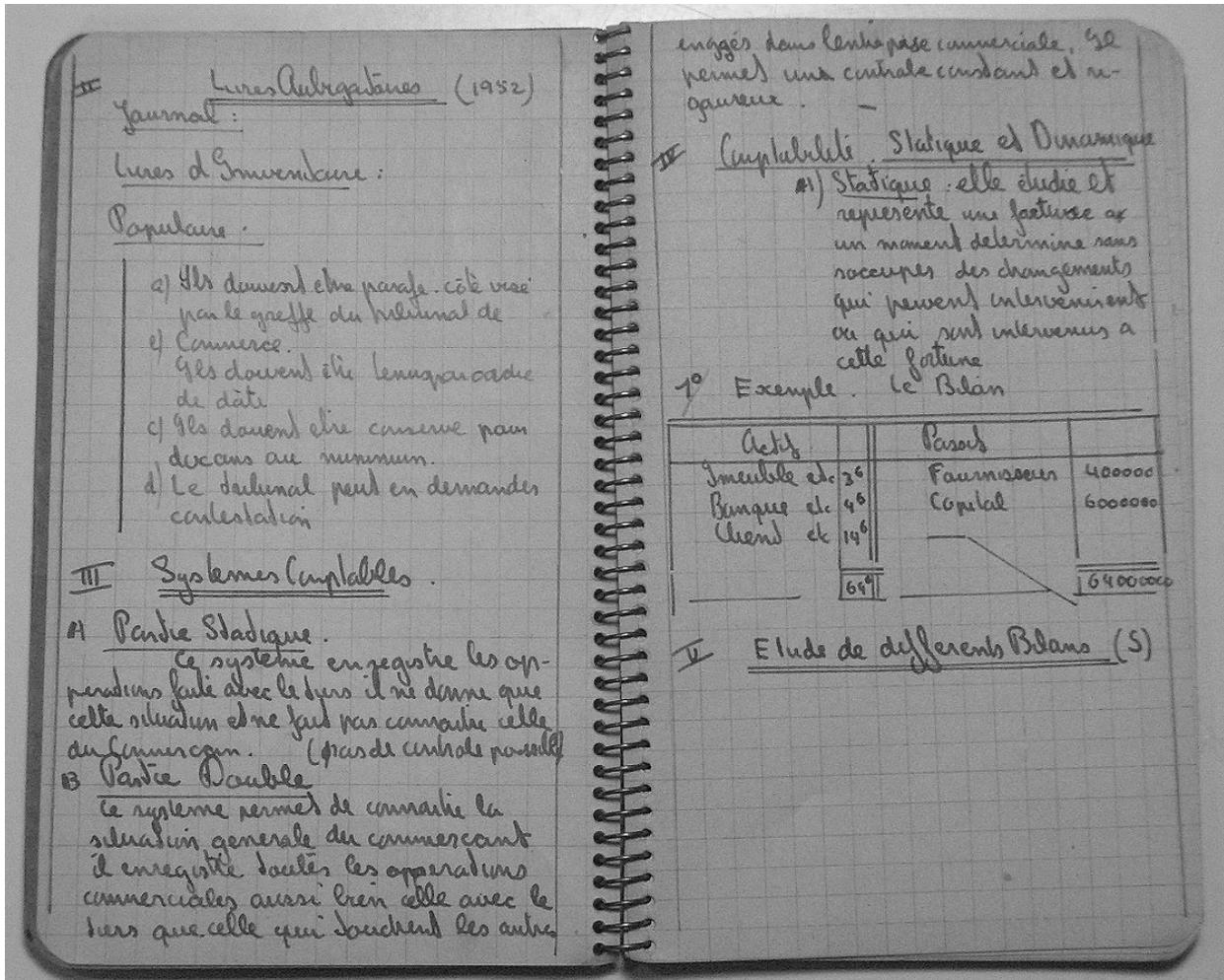


Abb. 1

Doppelseite aus Vautiers Notizbuch mit dem Titel „Comptabilité“ mit Aufzeichnungen zu Rechnungswesen und Buchführung, um 1956, Tinte auf Papier, 10,6 x 13,5 cm, AV 1956/4.

① Voie <sup>Gare des Autobus</sup> (Haini) 2<sup>e</sup> étage

a) Je voudrais savoir si on methe quelques  
cassés de livres d'occasion  
dans la rue de Belgique ? cela depend

b) Je voudrais savoir -  
si je pourrais avec la permission des  
propriétaires de cette rue peindre la rue  
jusqu'à la hauteur de 2 m - des deux  
côtés - ? cela depend

c) Je voudrais savoir  
quelle sera la rue pour cette plus grande ?

d) Je voudrais savoir le prix  
et tarif - en regard dans la  
rue de Belgique pour un étalage ?

e) Je voudrais savoir si je peut  
exposer des Tableaux dans cette rue  
est-ce que en fait une petite galerie  
avec ou possible parvenir  
tout ça plume ? cela depend

Abb. 2

Aufstellung von Fragen zur Eröffnung eines Geschäftes aus der Aktensammlung „Projet pour un magasin“, um 1957, Kugelschreiber, Filz- und Bleistift auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV



**Abb. 3**

Fassade der *Rue Tondutti de l'Escarène* Nr. 32 zum Zeitpunkt des Grundstückserwerbs durch Vautier, um 1958, Fotografie, ca. 8 x 10 cm, AV 1957/18.



**Abb. 4**

Außenansicht des „*Laboratoire 32*“ nach der Umgestaltung durch Vautier, um 1959/60, Fotografie, ca. 11 x 8 cm, AV 1958/30.



**Abb. 5**

Innenraum des „*Laboratoire 32*“, um 1963, Fotografie, ca. 8 x 10 cm, AV 1958/30.

**NOUVEAU** A Laboratoire 32 vend, achète et échange tous les DISQUES d'occasion classiques ou modernes 32, rue Tondutti de l'Escarène

**NOUVEAU** B Achat Vente échange disques d'occasion état neuf Laboratoire 32 32, rue Tondutti de l'Escarène

**NOUVEAU** C Galerie de l'Art Fantastique et de Science Fiction *littérature* 32, rue Tondutti de l'Escarène Laboratoire 32

LI-BRE.RI 2 SIANSE FIK-ÇION TRANT 2 RU TONDUTI DE L'ES KAR RENE NEECE Laboratoire 32 Code à déchiffrer et traduire en polonais

LABORATOIRE 32 32, rue Tondutti de l'Escarène. Bibliothèque circulante - Disques d'Occasion Travaux dactylographiques - Science Fiction - Papeterie - Librairie.

Si vous voulez décorer, embellir ou enlaidir, transformer votre magasin ou appartement; Si vous voulez doubler votre chiffre d'affaires grâce à une affreuse publicité, les meilleurs talents des Arts Décoratifs sont à votre disposition pour vous faire un devis gratuit et informez-vous au Laboratoire 32 32, rue Tondutti de l'Escarène

N'oubliez pas que j'achète et vends des disques d'occasion Je vends des livres d'occasion Je vends la papeterie scolaire et de bureau Je me charge de travaux dactylographiques et de traductions (anglais, allemand) Je préfère la création à la copie. Je préfère la connaissance à l'ignorance

Je possède une bibliothèque que j'ai achetée très jeune Laboratoire 32 32 rue Tondutti de l'Escarène

Ben vous invite à venir si vous ne le voulez pas au vernissage des tableaux les plus affreux et du plus mauvais goût au Laboratoire 32 32 rue Tondutti de l'Escarène à partir du

Manifeste Laboratoire 32

- 1) L'Art est subjectif sans absolu
- 2) ~~Tout est beau, tout est laid - rien n'est beau, rien n'est laid~~
- 3) Le beau est dans le nouveau
- 4) On ne peut avoir connaissance d'une valeur sans avoir connaissance de sa valeur contraire etc...

Le texte intégral de 68 articles du Manifeste qui se veut ~~une conception complète de l'art~~ est constamment affiché au Laboratoire 32, 32, rue Tondutti de l'Escarène. Il se veut sérieux et logique et son auteur est toujours heureux de le défendre avec de la logique.

- 5) ~~Il est dans la case~~ des autres en nous
- 6) Il n'y a pas de valeur dans les valeurs dans il y a une forme statique
- 7) L'aval garde est un produit de la culture avant quelle ne soit créée par la mort
- 8) L'art est un produit déterminé
- 9) L'art fait partie de la culture et n'est pas le résultat d'un acte

Abb. 6

Sammlung von Anzeigen, die Vautier zur Bewerbung seines Geschäftes in der Presse oder in Form von Handzetteln nutzte, um 1962, Schreibmaschine, Kugelschreiber und Bleistift auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1958/30.

LABORATOIRE 32 vend tous les  
**DISQUES** moitié prix du neuf  
 32, RUE TONDUTI-DE-L'ESCARÈNE, 32  
 78, 45, 33, 16 et 1339,17 Tours.

| ACHAT                                      | VENTE  | ECHANGE  |
|--|--|--|
| A PARTIR DU<br>QUART DU<br>PRIX DU<br>NEUF | MOINS QUE<br>LA MOITIÉ<br>DU PRIX<br>DU NEUF | TROIS CONTRE DEUX<br>OU AVEC LEGER<br>SUPPLEMENT<br>UN CONTRE UN |

**SATISFAIT ou REMBOURSÉ EN 24 Heures**

DISQUES de JAZZ, OPÉRA, MUSETTE,  
 CLASSIQUE, RARES, etc. 1/2 PRIX  
 PHONOS - TIMBRES - DESTRUCTION  
 MUSICALE - RECHERCHE D'IDÉES NOU-  
 VELLES - OBJETS RIDICULES 1900  
**CULTURE** D'INSOLITES - CAFARDS  
 SAUVAGES - TABLEAUX VOMIS  
 RATS ROUGES INQUIETS - MUSIQUE MAL-  
 ADE - SCIENCE FICTION. ET CÆTERA...

**LABORATOIRE 32**  
 32, RUE TONDUTI-DE-L'ESCARÈNE, 32

**Abb. 7**  
 Handzettel mit Werbung für den Verkauf  
 von gebrauchten Schallplatten im „Labora-  
 toire 32“, um 1960, Siebdruck auf Papier, 28  
 x 20 cm, AV 1958/30.

TELADOIRE

**ON SIGNALE**

Une librairie pas comme les autres... Une librairie où vous  
 pourrez boire un ballon, prendre votre petit-déjeuner ; écou-  
 ter de la musique et acheter des disques, admirer une véritable  
 galerie de tableaux, dans un décor surréaliste, mais aussi, pour-  
 quoi pas, acheter des livres ou en louer à la bibliothèque  
 circulante, depuis Sayre et Bakounine jusqu'à Maigret, en pas-  
 sant par Rimbaud et Breton... Vous pourrez aussi y discuter  
 de politique, de poésie, ou encore de problèmes sexuels à  
 l'occasion, avec notre sympathique animateur F.F.

Vous l'avez reconnu, il s'agit en effet du LABORA-  
 TOIRE 32 (à côté de la Bibliothèque Municipale).

Vous êtes d'accord, vous venez ; parfait ; et merci.

Fait 10 % aux U.N.E.F.

**Abb. 8**  
 Zeitungsanzeige zur Bewerbung des „Laboratoire 32“ als „une librairie pas  
 comme les autres“, um 1960, Siebdruck und Filzstift auf Papier, ca. 5,5 x 8  
 cm, AV 1958/30.



**Abb. 9**

Präsentation des ehemaligen „Laboratoire 32“ als „Magasin de Ben“ im Kontext der Ausstellung „Hors Limites“ im Centre Georges Pompidou, 1994, Fotografie, 13 x 9,5 cm, AV 1994/1887.

|                       |    |
|-----------------------|----|
| Politics              | 1  |
| Philosophy            | 2  |
| Religion              | 3  |
| Economics (Sociology) | 4  |
| Biography             | 5  |
| History               | 6  |
| Musique               | 7  |
| Poetry                | 8  |
| Peinture              | 9  |
| Mythology             | 10 |
| Languages             | 11 |
| Geography             | 12 |
| Science in general    | 13 |
| Astronomy             | 14 |
| Biology               | 15 |

**Abb. 10**  
Inhaltsübersicht von Vautiers Verzeichnis der für ihn wichtigsten Literatur, um 1949, Tinte auf Papier, 10,6 x 6,7 cm, AV 1956/4.

la mort est elle incoscience - ?  
l'incoscience est il le silence - ?

Il faut que la mort est le contraire de la Vie.  
est le Vie est conscience - la mort = incoscience

Vie = Desir = Mouvement = Satisfaction  
Conscience = chose =

Mort = Pas de Desir Pas de Mouvement = pas de changement.

**Abb. 11**  
Formulierung philosophischer Fragestellungen, um 1950, Tinte auf Papier, 22 x 17 cm, AV 1956/5.

Je ~~me suis~~ <sup>me suis</sup> ~~convenu~~ <sup>convenu</sup> à cette conclusion -  
qu'un nouveau monde existait.  
car elle tend du Neant -

(Celle conclusion) ne plait ni au l'Artiste  
ni à l'Esthéticien <sup>depuis hier</sup> - car tout est nouveau à  
la Voce <sup>l'artiste</sup> qu'à l'Esthéticien -

**TOUT EST ART.**

**DONC RIEN N'EST ART.**

**LE BEAU EST TOUT**

**LE BEAU EST RIEN.**

Pour le moment c'est conclusion atout sans art.  
car le Beau est ce que est Beau.  
Pendant je vois perfectionnel est sur tout  
vers le jour où - ~~de~~ <sup>de</sup> ce changement  
cultural de l'art, dans sa forme, style etc.

Tout aura été essayé - dans le domaine d'Art et d'Alibi  
Représentatif, Objectif, Expressif - **ABSTRACT**  
etc.

Expliquons un peu ce qu'est cette  
expérience de nouveauté avec l'être qui est -

Pour connaître un état il faut pouvoir  
le comparer à un autre -

On a un être -  
On est dans cet être -

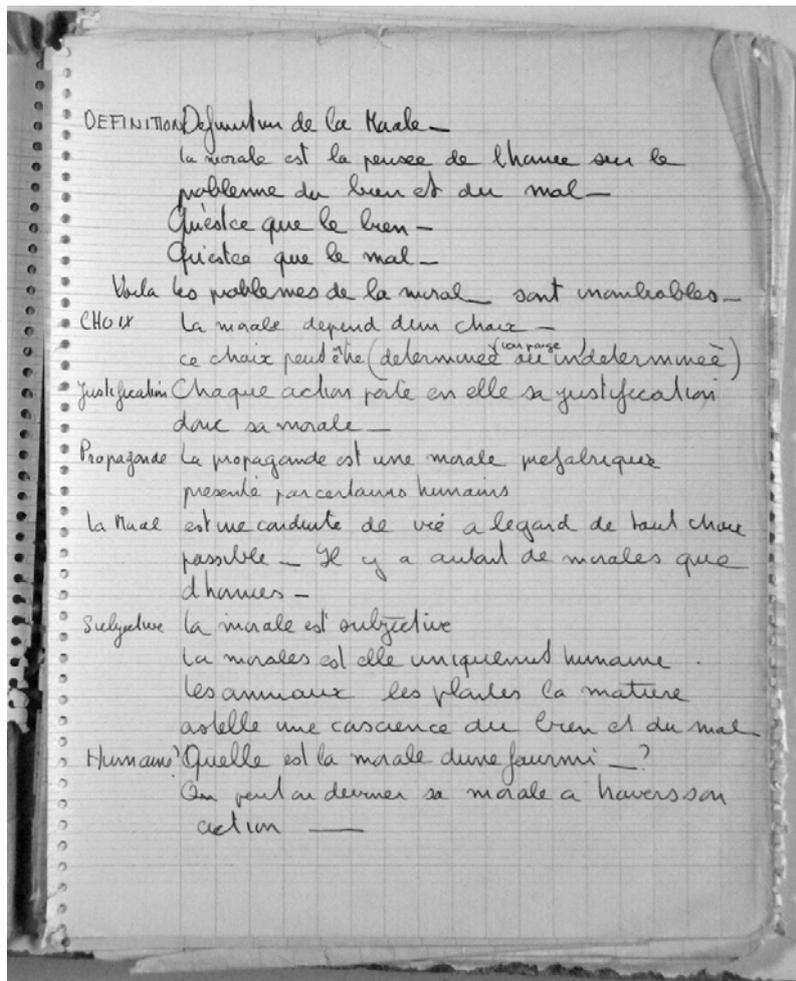
Pendant on ne le compare pas -  
Car pour connaître il faut comparer.  
Et pour comparer il faut 2. (Deux)

Ex: Pour connaître le Bien  
Il faut avoir connu le Mal  
Pour avoir chaud.  
Il faut avoir eu froid -

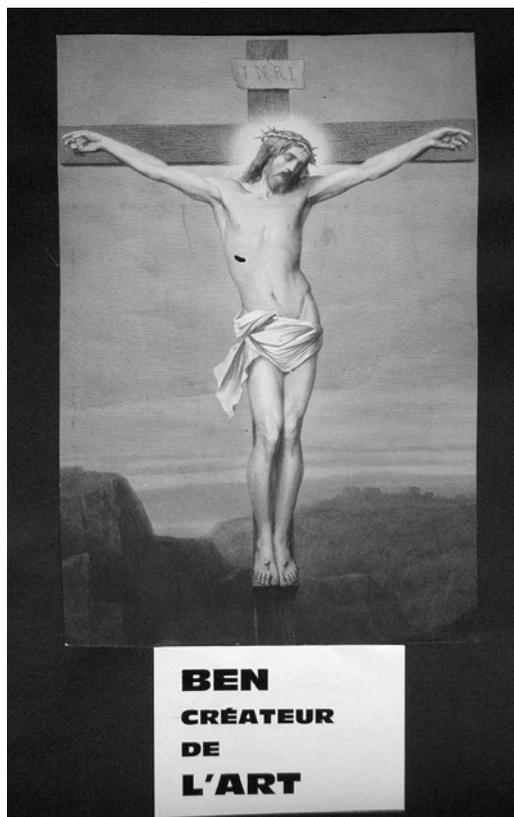
Donc ma Nature qui est une d'inertie  
peut pour se comprendre agir avec l'Autre

En relisant ces trois dernières pages. J'apprends  
un deuxième détail introductif - qui se fait  
de l'histoire -

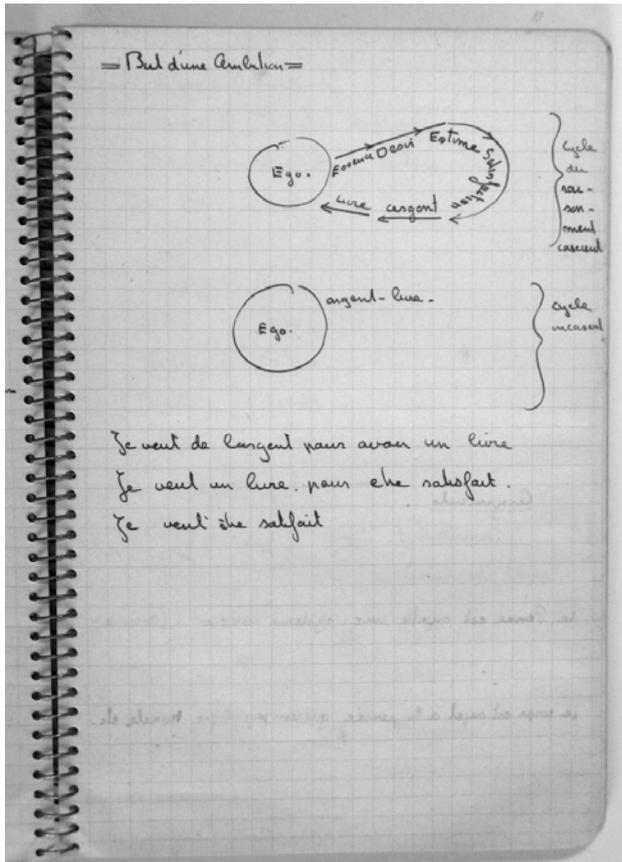
**Abb. 12**  
Reflexionen über die Fragen, was Kunst ist und was Kunst gut bzw. schön macht, um 1950, Tinte auf Papier, 10,6 x 13,5 cm, AV 1956/2.



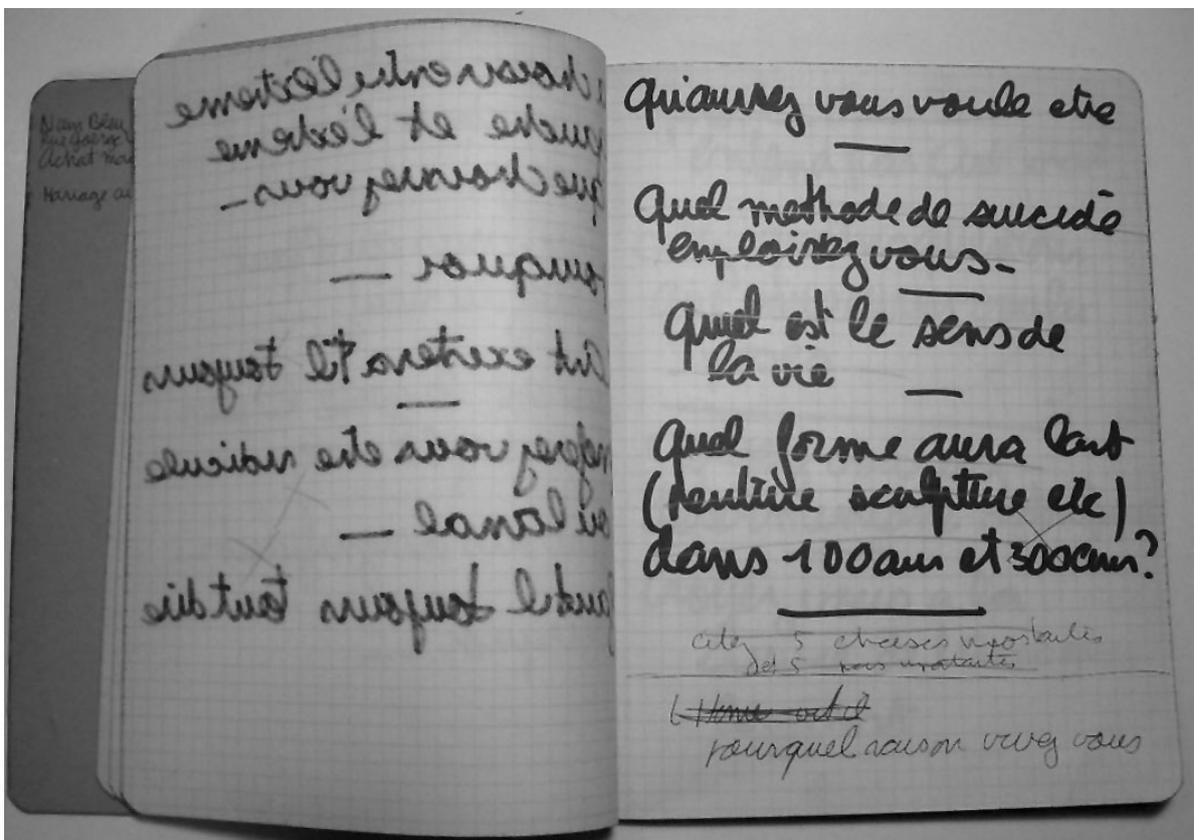
**Abb. 13**  
 Reflexionen zum Thema Moral,  
 um 1950/55, Tinte auf Papier, 22  
 x 17 cm, AV 1956/6.



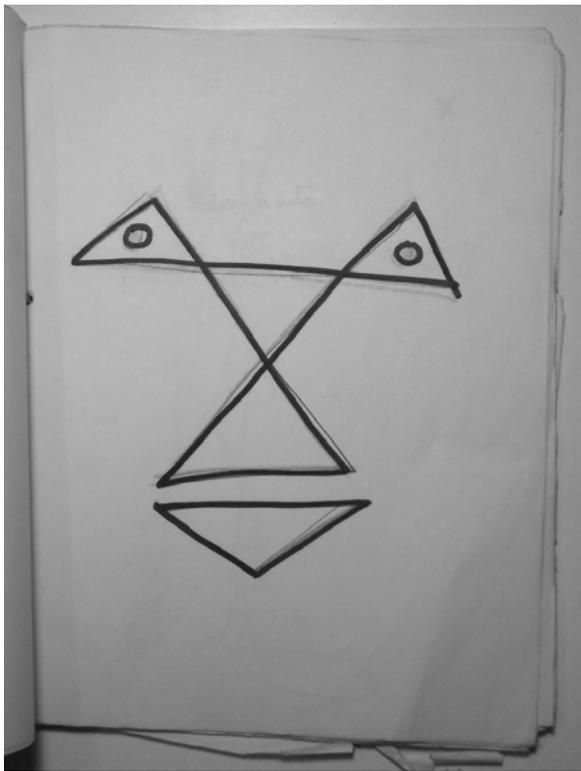
**Abb. 14**  
 BEN CRÉATEUR DE L'ART, 1962, Siebdruck auf Pa-  
 pier und Fotografie auf Karton, 28 x 20 cm, AV  
 1962/81.



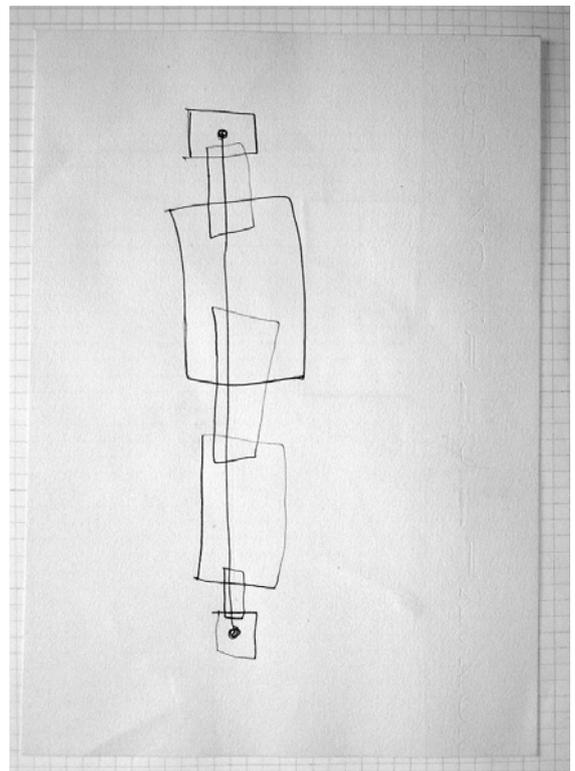
**Abb. 15**  
 Aufzeichnung zur Bedeutung des „Ego“ für die Befriedigung des Ehrgeizes, um 1950/55, Tinte auf Papier, 10,6 x 6,7 cm, AV 1956/3.



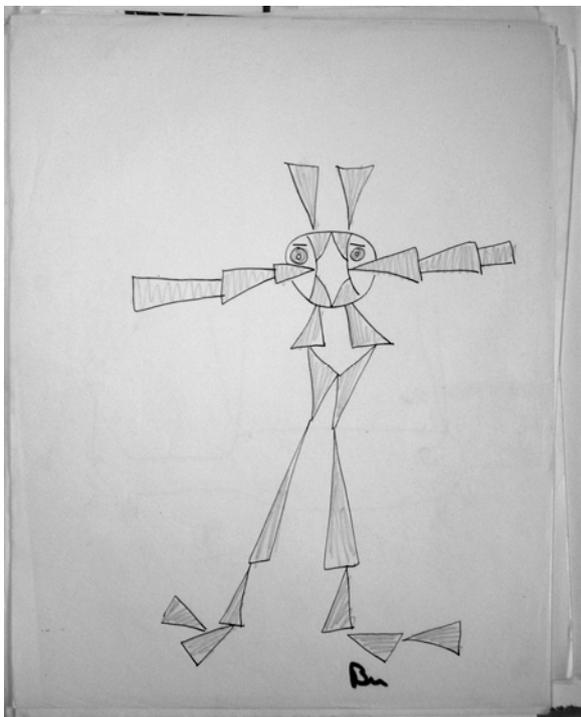
**Abb. 16**  
 Fragen nach dem Sinn des Lebens und der Zukunft der Kunst, um 1958, Tinte, Filz- und Bleistift auf Papier, ca. 23 x 35 cm, AV 1956/2.



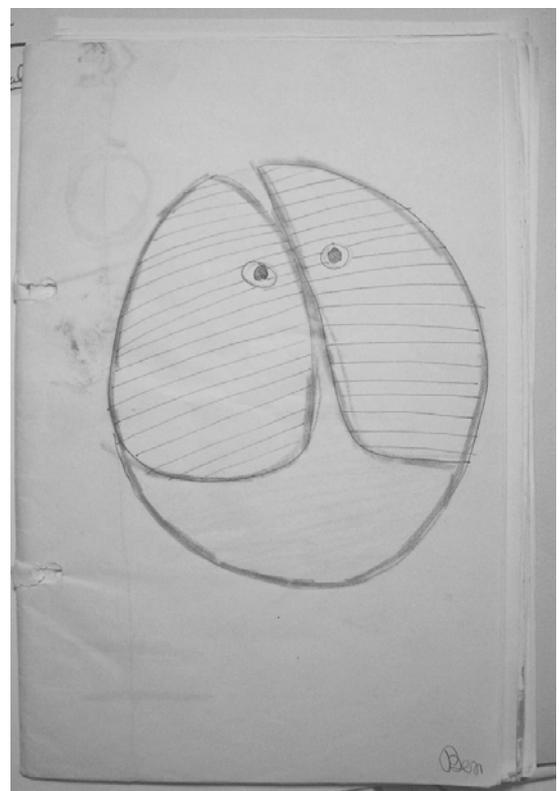
**Abb. 17**  
Blatt aus den „*Recherches des Formes*“, um 1950/55, Filz- und Bleistift auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1950-55/12.



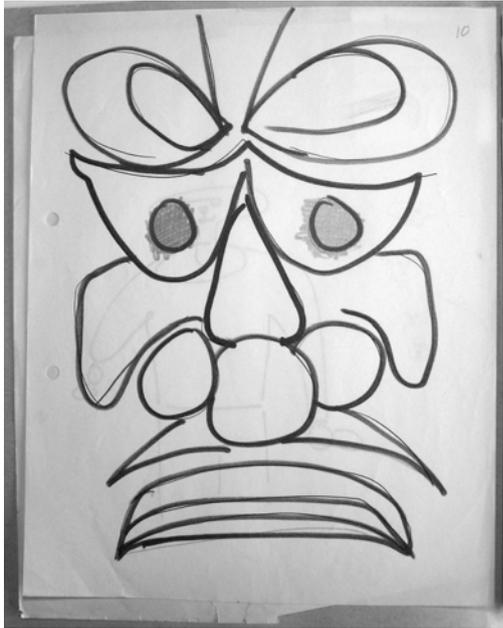
**Abb. 18**  
Blatt aus den „*Recherches des Formes*“, um 1950/55, Filzstift auf Papier, ca. 27 x 16 cm, AV 1950-55/14.



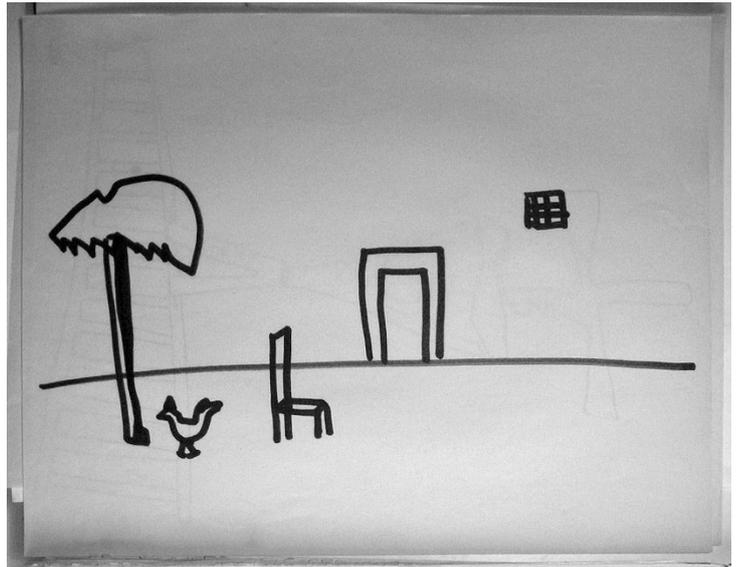
**Abb. 19**  
Blatt aus den „*Recherches des Formes*“, um 1950/55, Filz- und Bleistift auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1950-55/12.



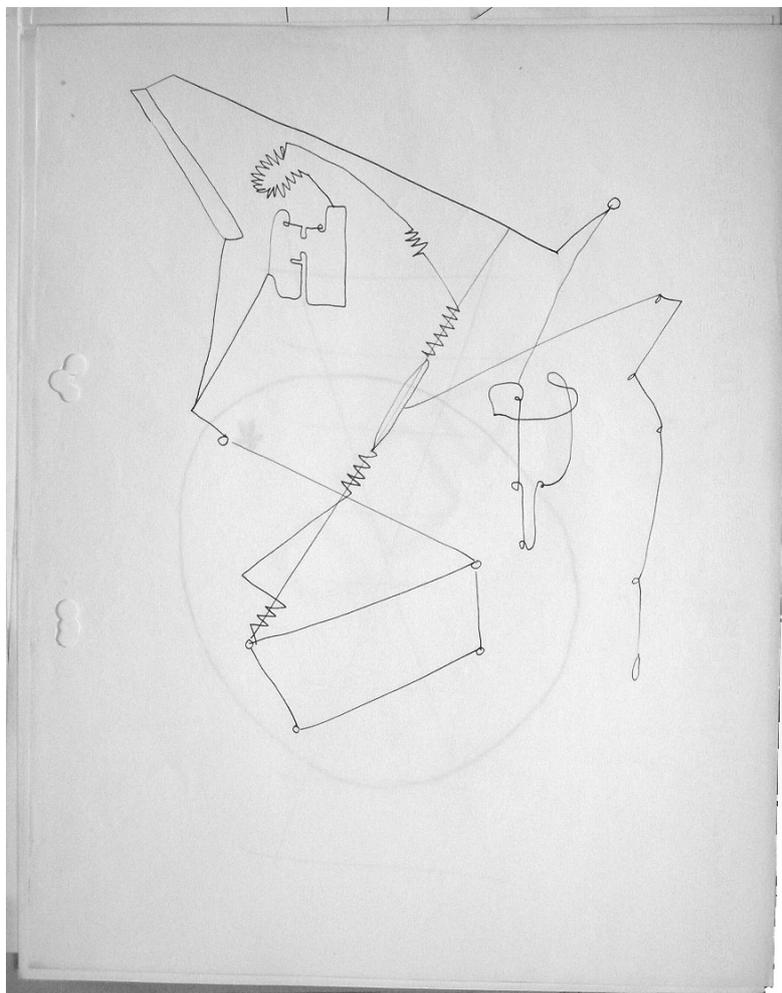
**Abb. 20**  
Blatt aus den „*Recherches des Formes*“, um 1950/55, Blei- und Buntstift auf Papier, ca. 29,7 x 20 cm, AV 1950-55/12.



**Abb. 21**  
Blatt aus den „*Recherches des Formes*“, um 1950/55, Filz- und Bleistift auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1950-55/14.



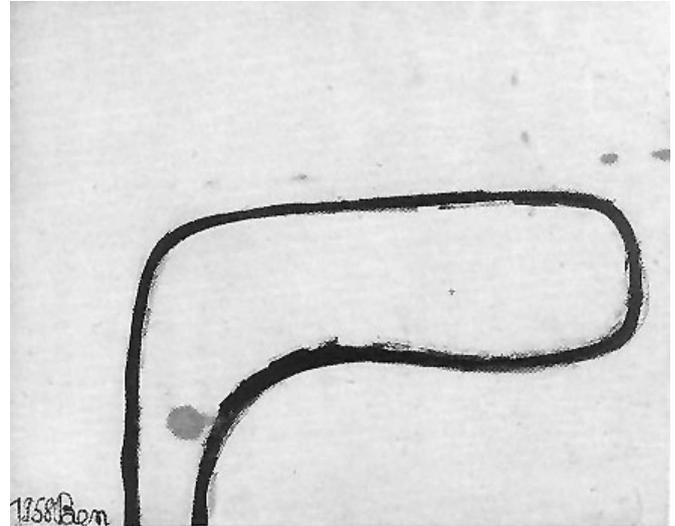
**Abb. 22**  
Blatt aus den „*Recherches des Formes*“, um 1950/55, Filzstift auf Papier, 21 x 29,7 cm, AV 1950-55/12.



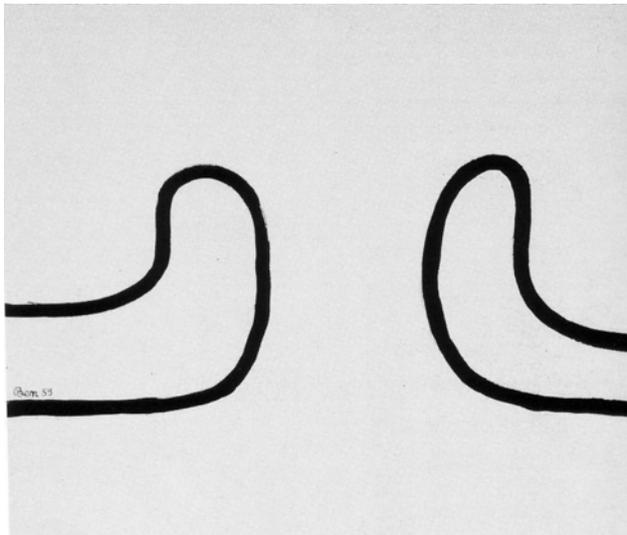
**Abb. 23**  
Blatt aus den „*Recherches des Formes*“, um 1950/55, Tinte auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1950-55/13.



**Abb. 24**  
Jean-Michel Atlan, *Kriegerischer Baal*, 1953, Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm, Tate Gallery, London.



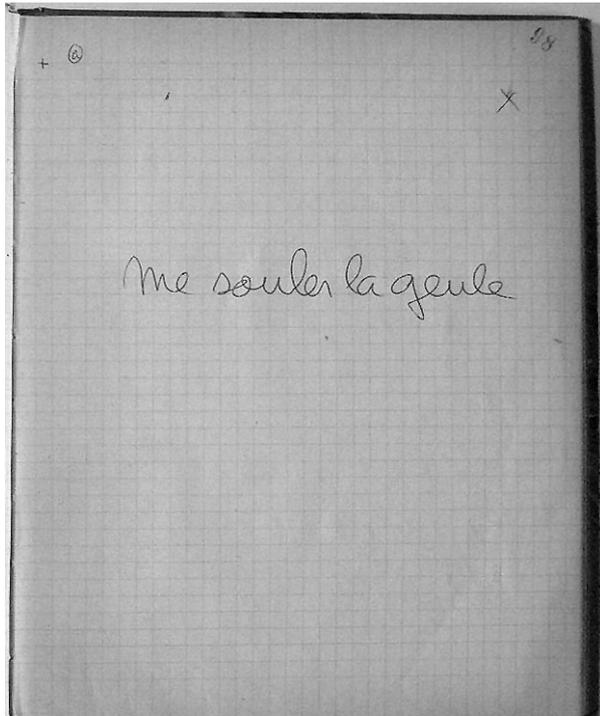
**Abb. 25**  
*Banane*, 1958, Tinte auf Papier, 21 x 29,7 cm, AV 1958/25.



**Abb. 26**  
*Bananes*, 1959, Tinte auf Papier, 21 x 29,7 cm, AV 1958/25.



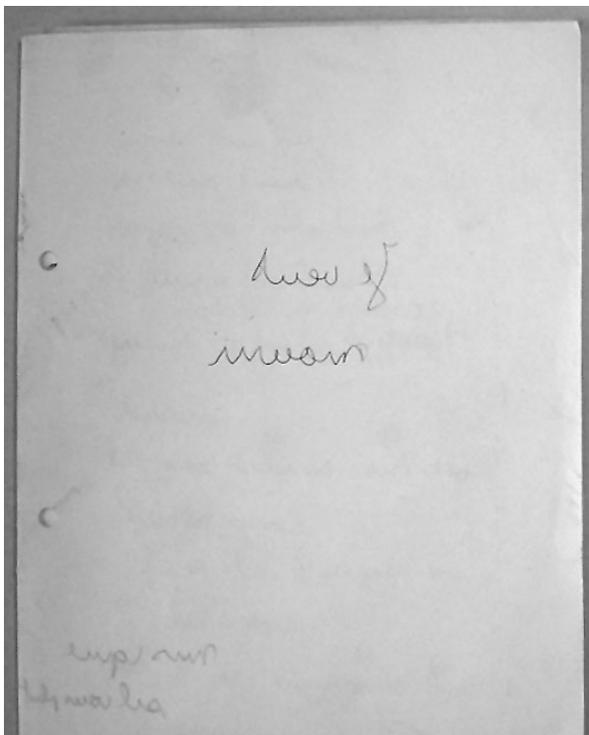
**Abb. 27**  
*Banane*, um 1958, Tinte auf Fotografie, ca. 9,5 x 9 cm, AV 1958/25.



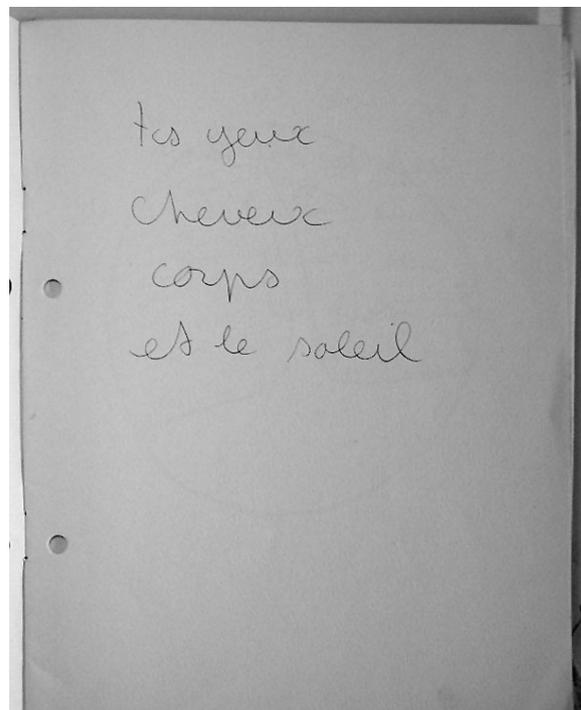
**Abb. 28**  
*Me souler la geule*, um 1955, Tinte auf Papier, 23 x 17 cm, AV 1956/9.



**Abb. 29**  
*Tout est écrit*, um 1955, Tinte auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1957/19.



**Abb. 30**  
*Je veut mourir (nus que sil vous plait)*, um 1955, Tinte und Bleistift auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1957/19.



**Abb. 31**  
*tes yeux cheveux corps et le soleil*, um 1955, Tinte auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1957/16.

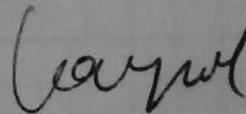
# ÉDITIONS DU SEUIL

27, RUE JACOB, PARIS-VI\* - DAN. 84-60, 61, 62

Paris le 20 novembre 1956

Monsieur,

Nous avons bien reçu "90 poèmes". A notre goût nous pensons qu'ils sont trop longs et que vous devriez davantage les resserrer. Aussi pour que vous puissiez les relire attentivement nous vous les retournons et nous vous prions de croire, Monsieur, à l'assurance de nos sentiments les meilleurs.

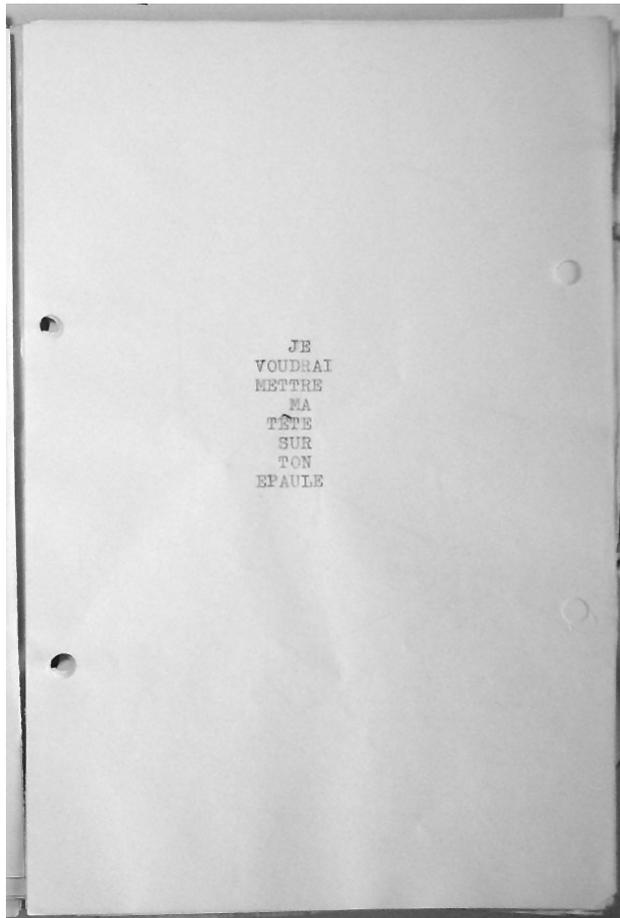


Jean Cayrol

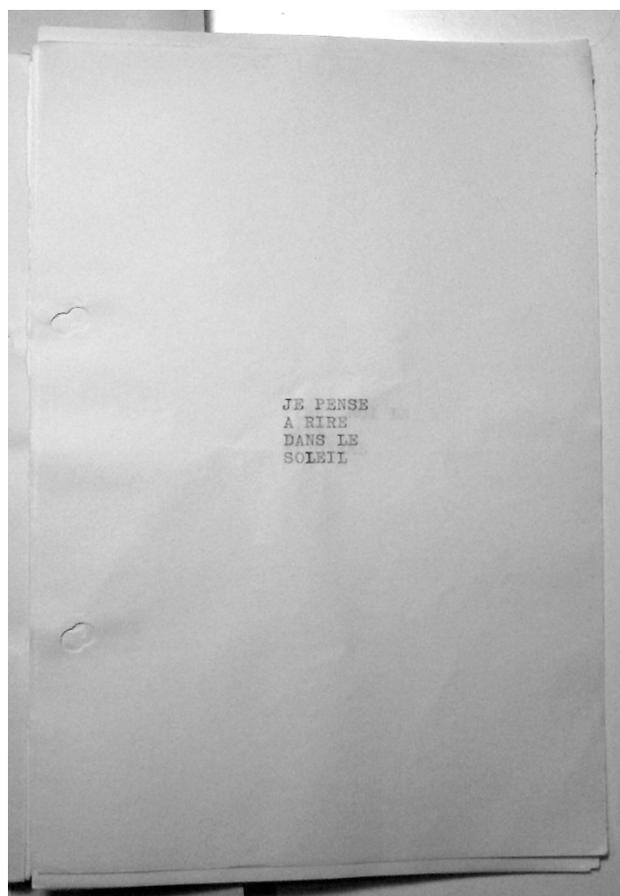
Monsieur B. VAULIER  
Libraire  
3 rue George Ville  
NICE  
A.M.

## Abb. 32

Ablehnung der *Poèmes très courts* durch die *Éditions du Seuil*, 20.11.1956, Schreibmaschine und Tinte auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1957/16.



**Abb. 33**  
*JE VOUDRAI METTRE MA TÊTE SUR TON EPAULE*, um 1956, Schreibmaschine auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1957/16.



**Abb. 34**  
*JE PENSE A RIRE DANS LE SOLEIL*, um 1956, Schreibmaschine auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1957/16.

ÉDITIONS  SEGHERS

228, BOULEVARD RASPAIL, PARIS XIV<sup>e</sup> \* TÉLÉPH. : ODÉON 50-41 \* C. CH. POSTAL : PARIS 1268-69

Paris, le 29 Janvier 1957

PS/MFE-

Monsieur BEN VAUTIER  
3, Rue George ville  
NICE  
(A.M.)

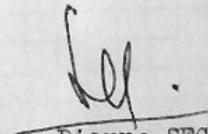
Cher Monsieur,

J'ai lu les poèmes que vous m'avez adressés.  
Votre poésie n'est pas sans originalité et j'en ai apprécié  
parfois les thèmes et le langage.

Hélas, le programme de mes Editions est trop  
chargé pour que je puisse envisager de nouveaux engagements.

Croyez que je suis désolé de ne pouvoir donner  
une suite positive à votre envoi.

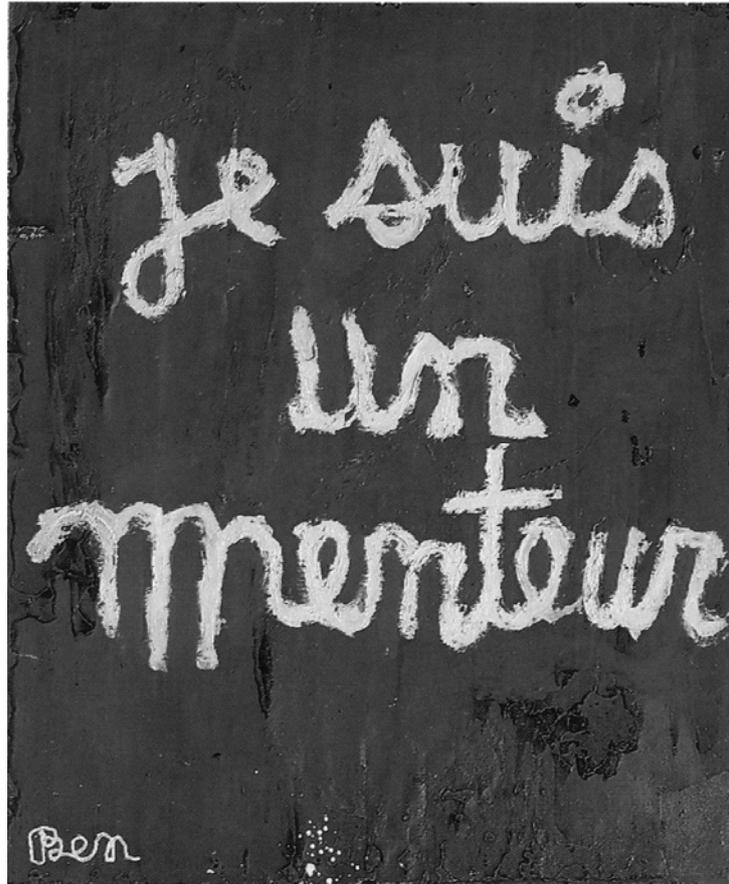
Je vous prie de croire, cher Monsieur, à  
l'assurance de mes meilleurs sentiments.

  
Pierre SEGHERS.

Les manuscrits sont à la disposition des auteurs, à nos  
bureaux, dans le mois suivant l'envoi de la lettre.  
Toute demande de renseignements doit être accompagnée de la somme  
de 100 francs, en espèces, par chèque ou mandat.  
Prenez un mois, sans responsabilité pour  
les manuscrits non retenus.

**Abb. 35**

Ablehnung der *Poèmes très courts* durch die *Éditions Seghers*, 29.01.1957, Schreibmaschine auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1957/16.



**Abb. 36**

*Je suis un menteur*, 1959, Öl auf Leinwand, 70 x 58 cm,  
Galerie Bischofberger, Zürich.

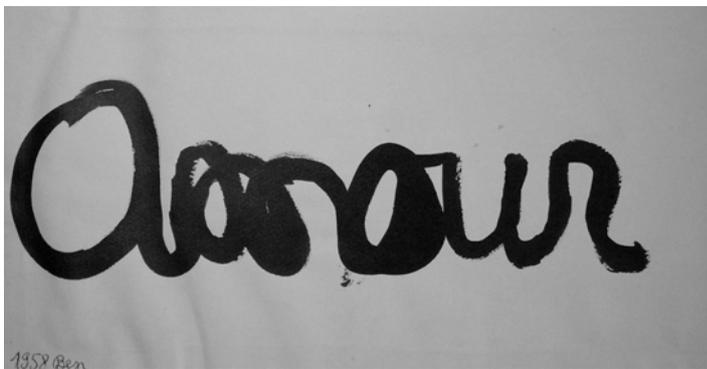


**Abb. 37**

*Je suis noir et beau*, 1959, Öl auf Leinwand, 46 x 61 cm,  
Galerie Bischofberger, Zürich.



**Abb. 38**  
*ART*, 1958, Öl auf Holz, 36 x 47,5 cm, Privatbesitz.



**Abb. 39**  
*Amour*, 1958, Tinte auf Papier, ca. 16 x 29 cm, AV 1958/21.



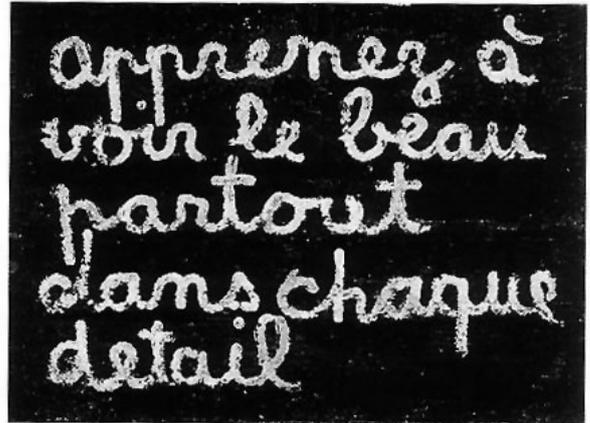
**Abb. 40**  
*rouge*, 1959, Öl auf Holz, 46 x 138 cm, Privatbesitz.



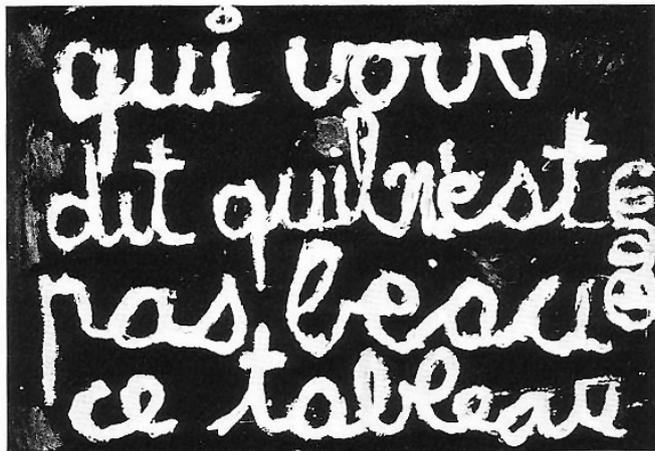
**Abb. 41**  
*mais*, 1959, Öl auf Leinwand, 52 x 76 cm, Privatbesitz.



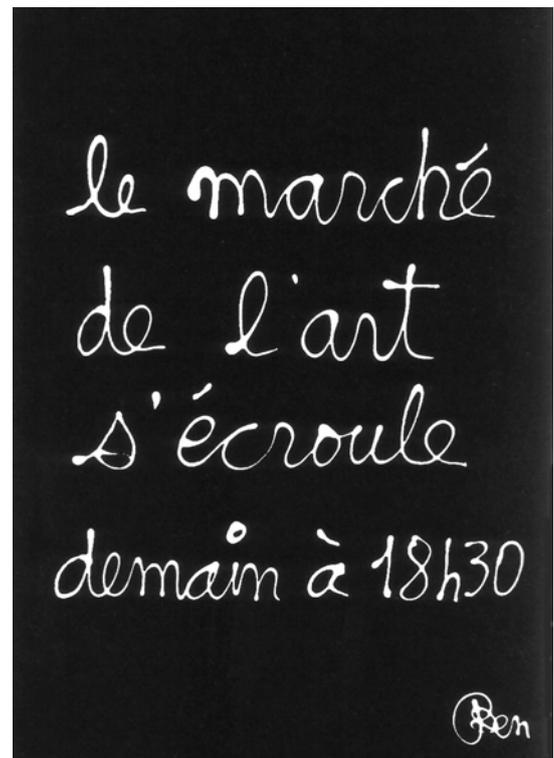
**Abb. 42**  
*buvez Coca-Cola frais*, 1960, Öl auf Leinwand, 40,5 x 50 cm, Galerie Bischofberger, Zürich.



**Abb. 43**  
*apprenez à voir le beau partout dans chaque detail*, 1958, Öl auf Holz, 36 x 47 cm, Sammlung Francisco Merino.



**Abb. 44**  
*qui vous dit quil n'est pas beau ce tableau*, 1961, Öl auf Leinwand, 40,5 x 60 cm, Privatbesitz.



**Abb. 45**  
*le marché de l'art s'écroule demain à 18h30*, 1990, Acryl auf Leinwand, 160 x 130 cm, Privatsammlung.

Qu'est-ce-qu'une situation Post-Duchamp ? Pour moi l'arrivée du porte-bouteilles de Duchamp sur la scène de l'art réalise une coupure fondamentale. Comme toute création dès qu'il apparaît il crée une situation de connaissance qui va modifier le champ des possibilités postérieures. Tout d'abord en bloquant tout un champ de variations possibles par rapport à lui même et ensuite en portant la création à un niveau duquel elle ne doit plus redescendre.

C'est à dire que d'après moi le "Tout est Art" de Marcel Duchamp acceptant d'avance la possibilité de toutes les formes, dans le contexte de l'histoire de la peinture, va les désamorcer, les périmer, les rendre inutilisables pour l'avenir. Se rendre compte de cette situation est ce que j'appelle être post-Duchamp.

L'artiste post-Duchamp sera alors porté à s'intéresser non plus au contenu formel de l'art (l'oeuvre) mais à la nature même de l'art, de l'artiste; L'art contiendra l'attitude envers l'art, le Non Art, la Vérité est Art, l'Art anonyme, et c'est l'écriture qui va en être le véhicule le plus clair, le plus simple et le plus adapté, pour la communication.

L'écriture en soi n'est pas une situation post-Duchamp mais une situation Duchamp, c'est à dire que c'est un ready made.

C'est l'opération de prendre une réalité extérieure et la considérer comme oeuvre d'art (c'est ce qu'ont fait Jasper Jones, Indiana etc.)

L'emploi de l'écriture dans l'art moderne se divise en deux : d'une part elle est véhicule d'une signification (George Brecht, Kosuth, moi même où c'est le sens qui compte)  
d'autre part elle est véhicule d'une forme (Twombly, Anne Darboven)

Il peut y avoir écriture formelle, où seule la forme compte c'est à dire une écriture sans signification (Twombly) aucune lecture mais il ne peut y avoir d'écriture a signification sans que la forme compte. Car il y a toujours obligatoirement choix d'une présentation formelle, Y compris chez ceux qui aimeraient être les plus anonymes possible.

(Personel) Mon attitude envers l'esthétisme formel de mon écriture a changé deux fois

- 1) en 1964 j'adoptais le caractère batton et je faisais faire une série de mes tableaux par des peintres en lettres. Je croyais pouvoir souligner ainsi encore plus la signification en éliminant la calligraphie pour la remplacer par le caractère batton plus anonyme.
- 2) En 1967 je me suis aperçu que cela était un leurre et que de toute façon on ne peut pas échapper au style et à l'esthétisme. Le caractère d'imprimerie ou celui de la machine à écrire finissait par être un style aussi. On reconnaît aussi facilement un Kosuth qu'un Ben.

Donc je revins à un procédé plus naturel qui est l'écriture personnelle lisible.

#### Abb. 46a

Zweiseitiges Manuskript Vautiers zur Bedeutung von Schrift in der Kunst, verfasst für die Einladung zur Ausstellung in der Münchner Galerie „Art in Progress“, Seite 1, 1975, Schreibmaschine und Tinte auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1975/16.

Une partie de mon travail <sup>est</sup> ~~contient~~ une certaine réflexion sur le problème de l'écriture lui-même, (~~de~~ déconstruction de l'écriture). Mais ~~elle~~ ~~se~~ ~~trouve~~ n'est pas l'essentiel dans mon travail. L'essentiel de mon travail emploie l'écriture pour transmettre des vérités subjectives et les conclusions théoriques ~~par rapport à~~ une situation post-Duchamp.  
*Cela recherche*

La déconstruction de l'écriture est un ~~processus~~ <sup>inévitable</sup> nécessaire, car il suppose la connaissance de l'outil avec lequel on travaille pour amener une situation post-Duchamp. Et cette même déconstruction de l'écriture peut devenir à un moment donné une situation post-Duchamp lorsque par exemple en s'interrogeant : qu'est-ce que l'écriture ? on retrouve l'homme ~~de~~, sa pensée, son langage, son écriture, son ego.  
*et que l'on ne peut séparer l'homme de son écriture*

La déconstruction de l'écriture nous enlève une illusion de plus : celle que l'écriture allait ouvrir l'art au "Tout" possible. Cela est faux car l'écriture n'est pas tout elle a ses limites. Par exemple l'expérience. L'écriture n'est pas une expérience, j'aurais beau écrire "Jetez-vous par la fenêtre" cela ne remplace pas le geste. L'écriture alors n'est qu'un miroir aux alouettes. Elle n'est ni vie ni peinture mais transmission d'un message codé et c'est tout.

80 % des artistes qui emploient l'écriture aujourd'hui font des astuces dans le cadre du "Tout est Art" de Duchamp. *Y compris moi-même assez souvent*

La déconstruction de l'écriture c'est l'analyser, la définir, cerner ses réalités, établir ses limites, etc.

Dans la mesure ~~ou~~ après Duchamp la peinture doit se penser pour être l'écriture est nécessaire pour transmettre cette pensée contenant la nouvelle situation.

Il n'y a pas de champ spécifique à l'art autre que le nouveau qui le transforme et qui le change. C'est pour cela que la peinture peut être écriture, mais c'est aussi pour cela qu'il ne faut pas ~~reconstruire une clôture à l'idée qui serait écriture ou photo. C'est à dire~~ re-enfermer l'art dans un champ spécifique. L'écriture est donc pour moi un problème secondaire quant à sa forme il doit être un moyen et non une fin.

#### Abb. 46b

Zweiseitiges Manuskript Vautiers zur Bedeutung von Schrift in der Kunst, verfasst für die Einladung zur Ausstellung in der Münchner Galerie „Art in Progress“, Seite 2, 1975, Schreibmaschine und Tinte auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1975/16.

IMPORTANT

La raison d'être des toiles écrites de Ben n'est pas dans l'esthétique de l'écriture mais dans la signification du texte. C'est-à-dire par exemple, la toile " Mangez " entend que le fait de manger est oeuvre d'art.

La toile " Regardez ailleurs " entend que tout ce qui est en dehors de la toile est oeuvre d'art.

Ben voudrait que ses toiles ne soient qu'un doigt qui pointe vers quelque chose de vivant.

Il s'agit d'un enseignement à voir l'art partout en en Tout

Ben 1963

**Abb. 47**

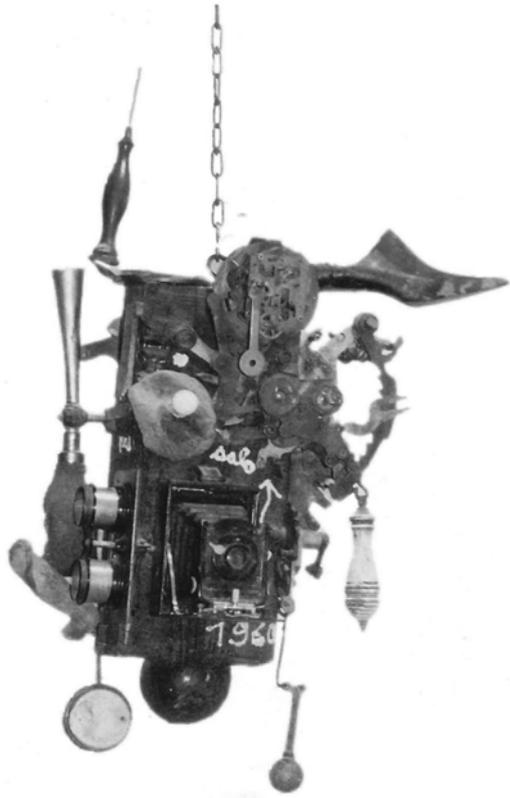
Erklärung Vautiers zur Bedeutung der Schrift in seinen Werken, 1963, Schreibmaschine und Buntstift auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1957/19.



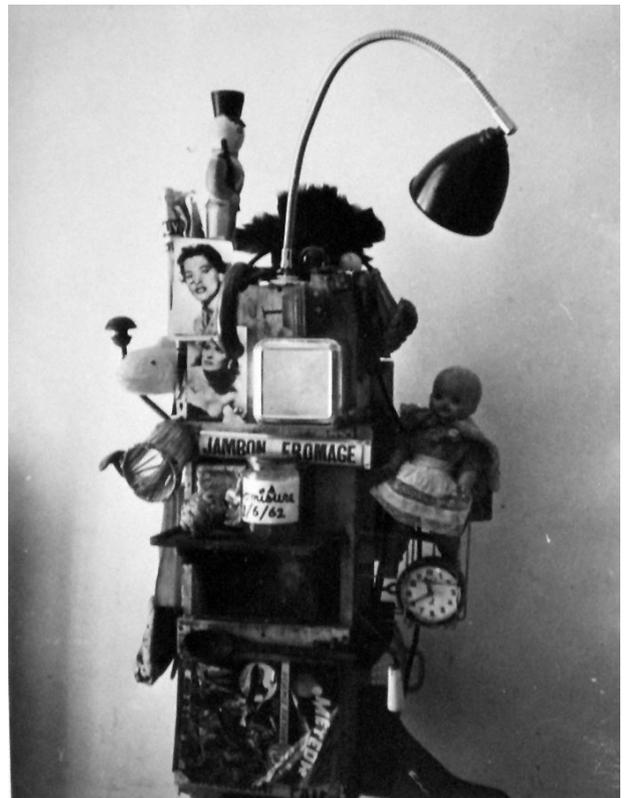
**Abb. 48**  
*LE BON LAIT*, 1958, Öl auf Leinwand, 37 x 50 cm, Privatbesitz.



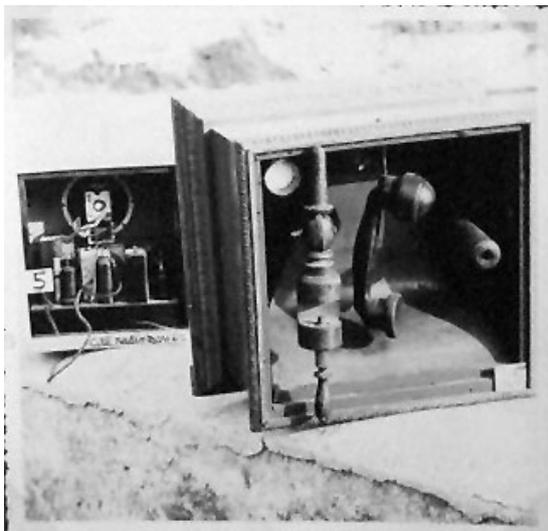
**Abb. 49**  
*JE SIGNE TOUT BEN 1960*, 1965, Öl auf Holz, 58 x 65 cm, Galerie Bischofberger, Zürich.



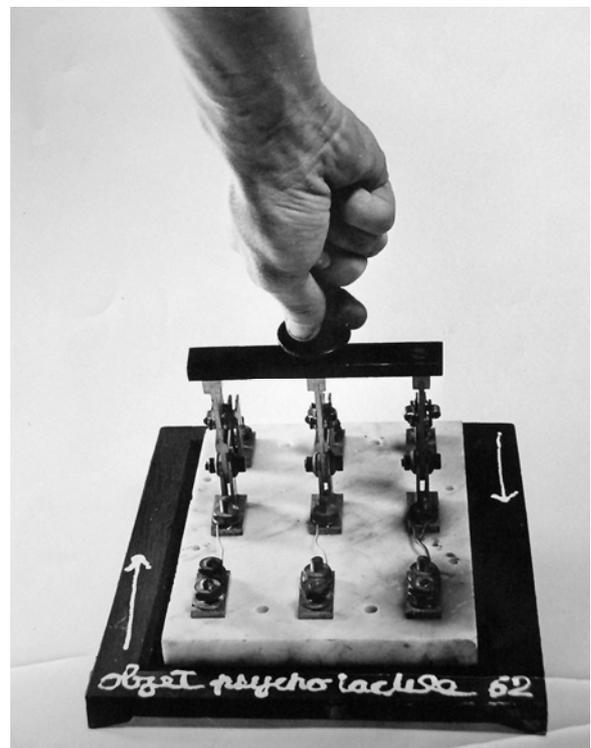
**Abb. 50**  
*Sculpture d'objets*, 1958, verschiedene Materialien auf Holzkern, ca. 70 x 50 x 40 cm, Privatbesitz.



**Abb. 51**  
*Sculpture d'objets*, 1958/59 und 1962, verschiedene Materialien auf Holzkern, ca. 80 x 40 x 30 cm, Privatbesitz.



**Abb. 52**  
*Sculpture d'objets*, 1958/59, verschiedene Objekte in Holzrahmen, ca. 35 x 35 x 25 cm, Privatbesitz.



**Abb. 53**  
*Objet psychotactile*, 1962, Elektroschockhebel auf Holzplatte mit Acryl, ca. 32 x 23 x 20 cm, Privatbesitz.



**Abb. 54**  
*miroir portrait*, 1961, Spiegel und  
 Acryl auf Holzplatte, ca. 120 x 40 x  
 5 cm, Privatbesitz.

Moi, Jean Claude Orsatti, Sain de corps  
 (syphilis, petite vérole, plaie visqueuse à  
 un membre inférieur, hémorragie purulente)  
 et Sain d'esprit (folie douce caractérisée,  
 obsessions, anxiétés, insomnies, onanisme  
 gogatisme précoce, tremblements  
 intermittents de la moëlle épinière)  
 Je lègue mon noble crâne dépouillé de  
 sa matière vivante à mon cher et  
 grand ami Ben.

J'ai dit ! Jean Claude Orsatti

Nice le 3 juillet 59

cher Jean Claude  
 moi Ben Vautier  
 J'accepte volontier  
 ton crâne avec toutes  
 ses idées en tant  
 qu'œuvre d'art que  
 je considère  
 même  
 3 juillet 1959 Ben Vautier

doublé  
 à Paris Orsatti  
 15 rue  
 de la  
 nuit

**Abb. 55**  
 Vertrag über Jean Claude Orsattis Übereignung seines Gehirns an Vau-  
 tier und über dessen Annahme „avec toutes ses idées en tant qu'œuvre  
 d'art“ durch Vautier, 03.07.1959, Tinte auf Papier, ca. 20 x 20 cm, AV  
 1959/34.

LP 97902



Nice, le 18 juillet 1961  
(date du N° 81<sup>me</sup> anniversaire  
de BEN) 244x190

Je soussigné MELIDONIAN Gaston  
Gabriel (sans despoit et  
de corps du moins je  
le pense.) Admettant

Je soussigné MELIDONIAN Gaston Gabriel  
né le 25 mars 1940, à Cholet Maine et Loire,  
de nationalité Française et d'origine  
arménienne, taille 1m76, Carte identité  
Nationale n° 5242655 n° GT 95282 délivré le  
12 avril 1958, affirme avoir vendu à Monsieur  
Benjamin Vautier, deumeurant 32, rue Tonduti  
de l'Escarène, à Nice, le droit de considérer  
mon propre corps comme sculpture vivante,  
dans tous ses instants, et tous ses gestes;  
il s'agit de la prise de conscience de  
Monsieur VAUTIER Ben de la valeur de création  
dans l'idée d'exposer et de posséder un  
corps vivant et libre en temps que sculpture  
mobile. La présente vente est faite moyennant  
la somme de DIX NOUVEAUX FRANCS.

que mon corps est en effet  
une sculpture perpétuellement  
en action telle que me  
la fait entendre BEN  
je déclare la voir rendue  
pour la somme  
SYMBOLIQUE  
de 10 NF à Monsieur  
BEN.



Le prix convenu est payé comptant soit  
deux billets de cinq nouveaux francs.

Par ailleurs, il est bien entendu et  
spécifié que cette concession n'entraîne  
nullement aucune délimitation et empiétement  
au libertés de mouvement de Mr Melidonian  
à l'exception de l'obligation morale mais  
pas obligatoire de se présenter aux expositions  
de Monsieur VAUTIER porteur d'une pancarte  
avec l'inscription suivante :

SCULPTURE MOBILE ET VIVANTE CREE  
LE 18 JUILLET 1961 PAR MONSIEUR VAUTIER  
BENJAMIN

Monsieur Vautier peut revendre cette  
acte de vente à qui bon lui semblera, car elle  
représente et donne droit à la sculpture  
Lu et approuvé et certifié sincère  
signature du vendeur signature de l'acheteur

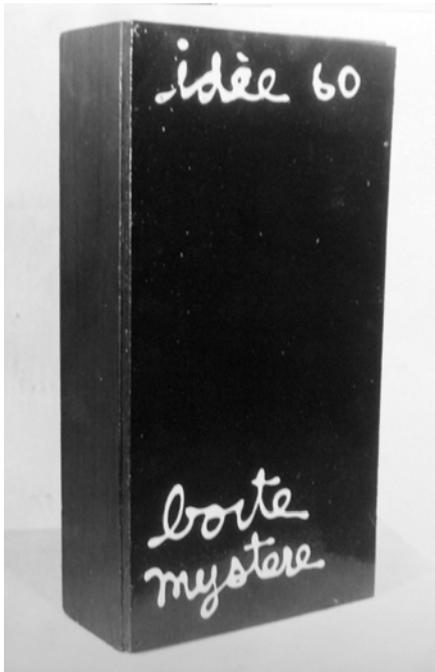


Lu et approuvé  
Melidonian

Lu et approuvé  
Benjamin Vautier

Abb. 56

Vertrag zwischen Gaston Gabriel Melidonian und Vautier über die Übereignung seines Körpers als „sculpture vivante“, 18.07.1961, Schreibmaschine, Kugelschreiber und Tinte auf Papier, 25 x 19,5 cm, AV 1959/34.



**Abb. 57**  
*boite mystere*, 1960, Acryl auf  
 Holzkiste, 40 x 20 x 10 cm, Pri-  
 vatbesitz.



**Abb. 58**  
*Terrain vague*, 1961, Acryl auf Holzschild an Holz-  
 pfahl, ca. 40 x 70 x 10 cm, Privatbesitz.



**Abb. 59**  
*faux billet de 100 F realise par Ben (vendu 200 F)*, 1962, Banknote und Tinte auf Papier  
 in Holzrahmen, ca. 10 x 13 cm, Privatbesitz.



**Abb. 60**  
*eau sale*, 1962, Metallbehälter mit schmutzi-  
 gem Wasser und Zeitungspapier, ca. 40 x 40 x  
 40 cm, Privatbesitz.

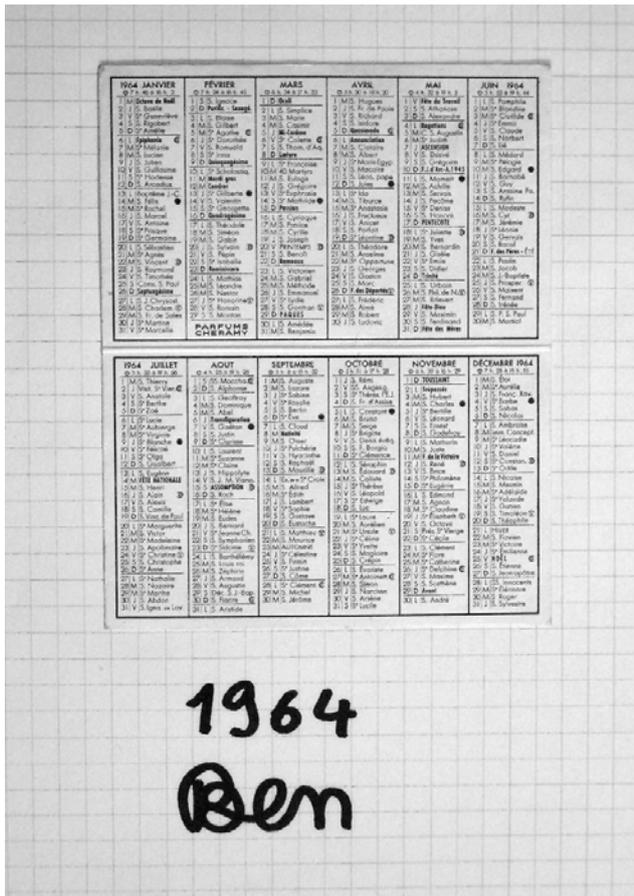


Abb. 61  
*Le temps*, 1964, Papier und Filzstift auf Papier,  
 26 x 18 cm, AV 1961/53.

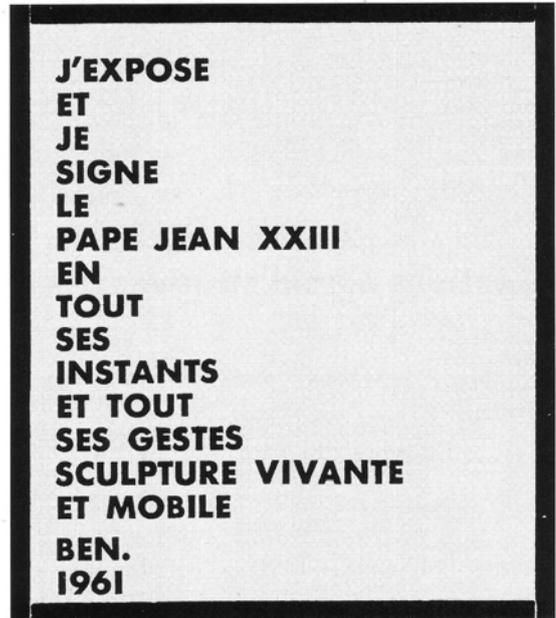


Abb. 62  
*Le pape de Rome*, 1962, Siebdruck auf  
 Papier, ca. 70 x 80 cm, Privatbesitz.



Abb. 63  
*PARTIE DU TOUT A BEN*, um 1960, Acryl auf  
 Pappe, ca. 30 x 30 cm, Privatbesitz.



Abb. 64  
 Maurice Utrillo, *Entrée de Versailles*, vor  
 1955, Briefmarke der P.T.T. (Postes, Télé-  
 graphes et Téléphones), ca. 2 x 4,5 cm,  
 AV 1959/35.



**Abb. 65**  
*LE MANQUE* (1959), 1959, Holzstuhl mit drei Beinen auf Gipssockel und Acryl auf Holztafel, ca. 90 x 70 x 70 bzw. 20 x 30. cm, Privatbesitz.



**Abb. 66**  
*choc du déséquilibre*, 1962, Lederschuh an Holz-hocker mit Acryl, ca. 70 x 70 x 40 cm, Privatbesitz.



**Abb. 67**  
*BEN EST MORT*, 1960, Siebdruck auf Papier, ca. 6 x 4,5 cm, AV 1960/43.



**Abb. 68**  
*Accidents et catastrophes*, 1961, Zeitungsanzeige auf Papier, 12 x 9 cm, AV 1961/58.



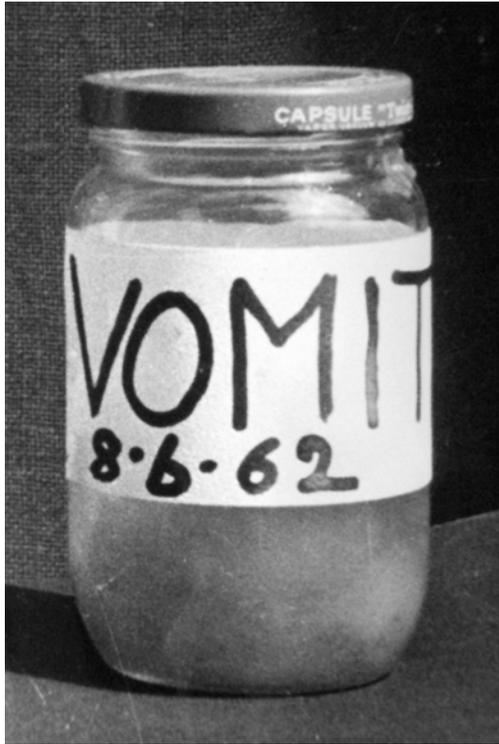
Abb. 69  
*Dieu*, 1962, Öl auf Holzkiste, 80 x 100 x 40 cm,  
 Privatbesitz.



Abb. 70  
*Le vocabulaire*, 1960, Filzstift auf Lexikonseite, 23 x  
 17 cm, AV 1958/29.

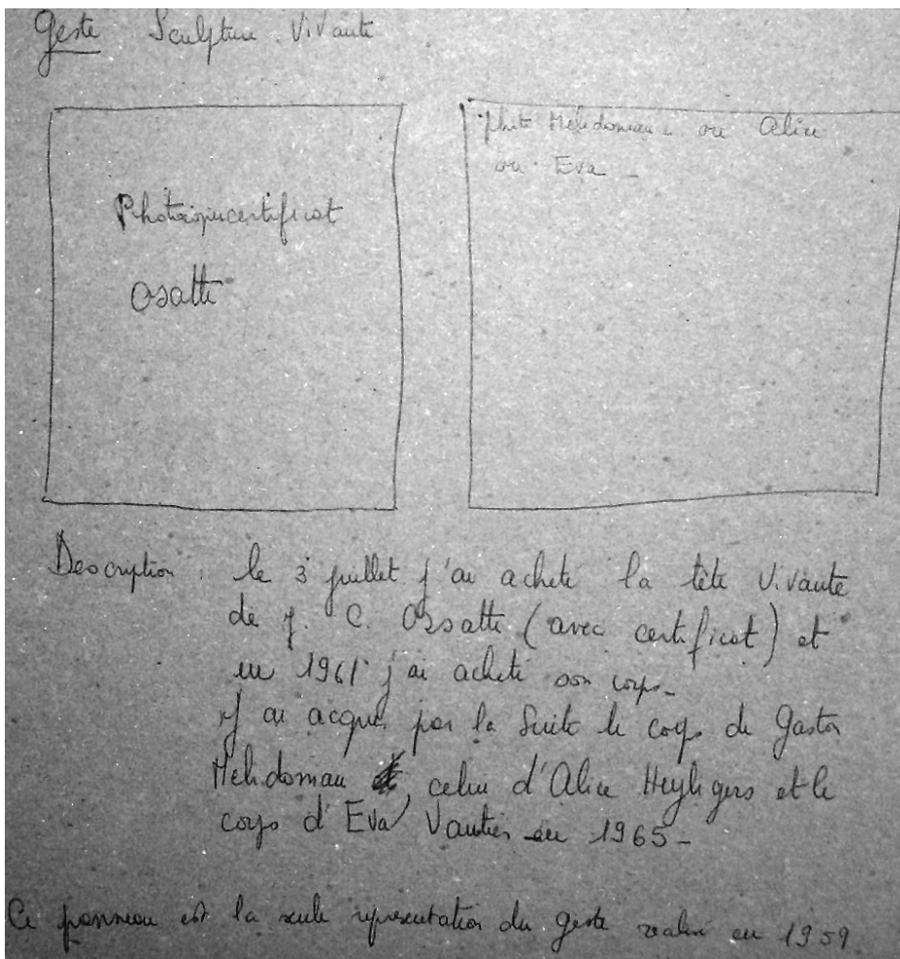


Abb. 71  
*LA FIN DU FIN*, 1960, Zeitungs-  
 anzeige, 6,5 x 3 cm, AV 1960/43.



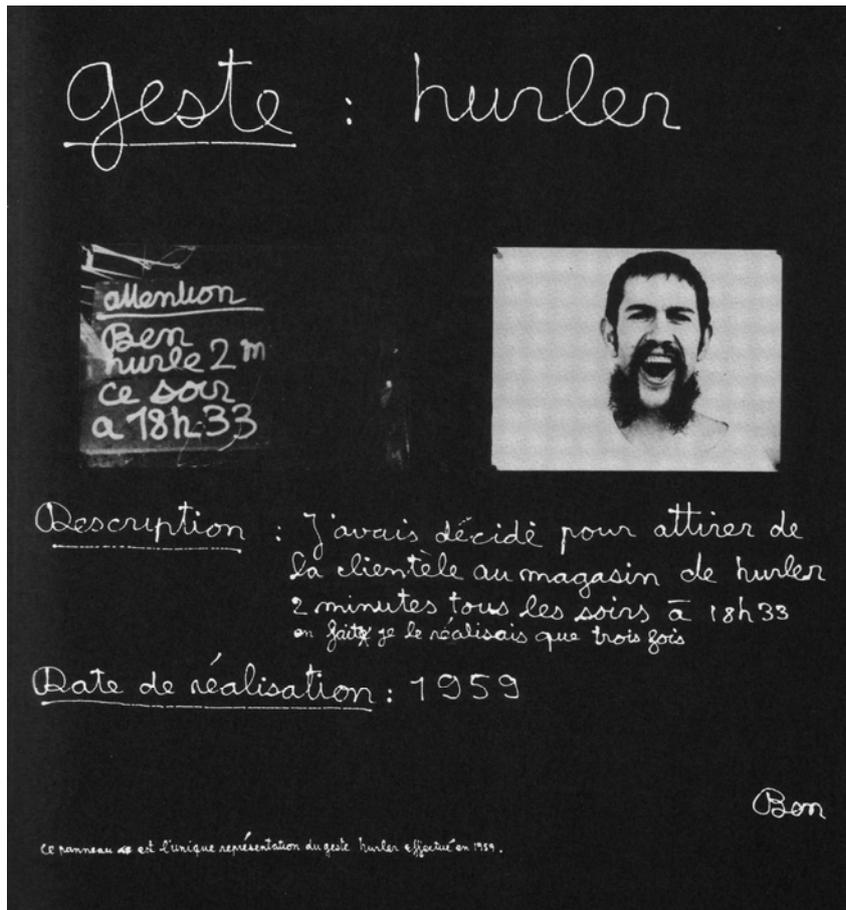
**Abb. 72**

VOMIT, 08.06.1062, Erbrochenes in Glas und Filzstift auf Papier, ca. 10 x 5 cm, Privatbesitz.

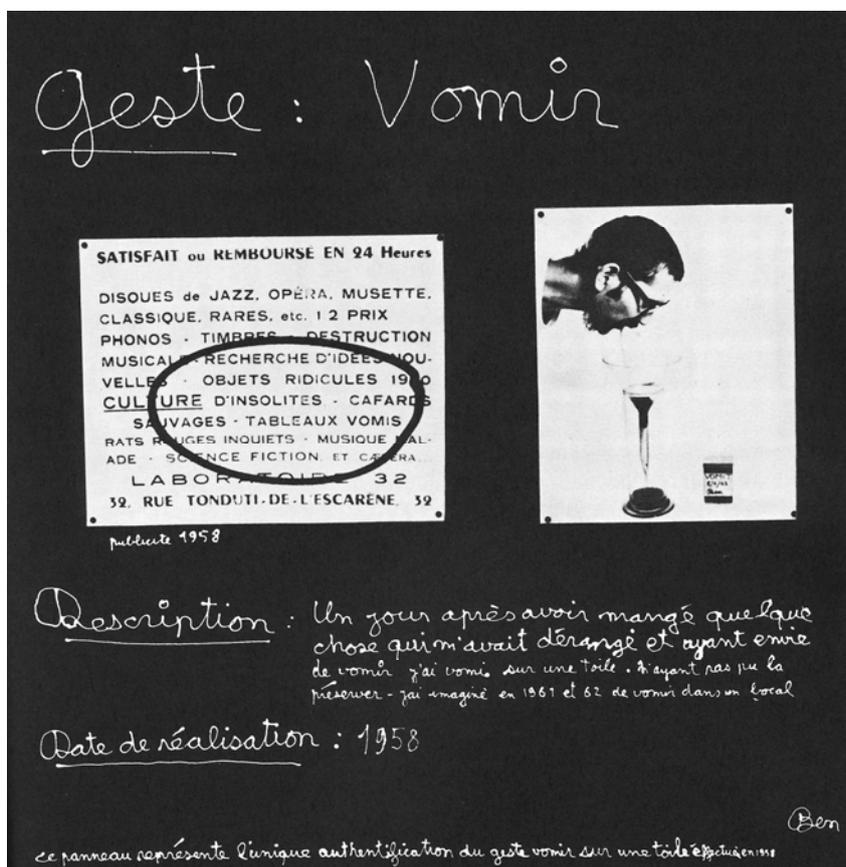


**Abb. 73**

Entwurfskarton für die Publikation „BEN <<GESTES>>“, um 1973, Tinte auf Pappkarton, 21 x 21 cm, AV 1959/34.



**Abb. 74**  
 hurler, 1959 (1973), Acryl und Fotografien auf Holz, 76 x 76 cm, Privatbesitz.



**Abb. 75**  
 vomir, 1958/62 (1973), Acryl, Filzstift und Fotografien auf Holz, 76 x 76 cm, Privatbesitz.

geste : ramasser n'importe -  
quoi

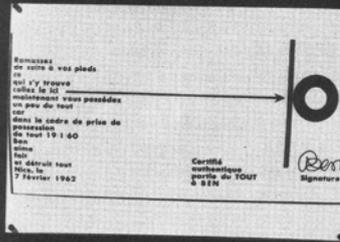


photo 70

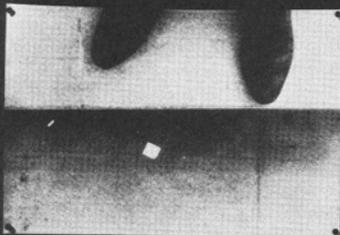


photo 61



photo 63

Description : J'ai ramassé absolument n'importe quoi qui se trouvait à mes pieds que je considérais comme oeuvre d'art.

Date de réalisation : 7 février 1962

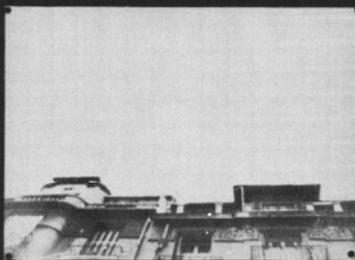
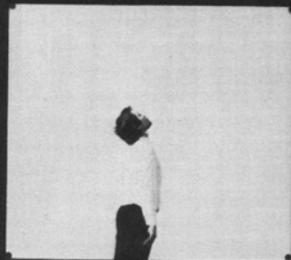
ce panneau est l'unique représentation du geste : ramasser n'importe quoi.

Ben

**Abb. 76**

ramasser n'importe-quoi, 1962 (1973), Acryl und Fotografien auf Holz, 76 x 76 cm, Privatbesitz.

geste : regarder le ciel



Description : j'ai regardé le ciel 11 minutes devant mon magasin à nice

Date de réalisation : 1963 (dans le cadre de mon tableau de composition)

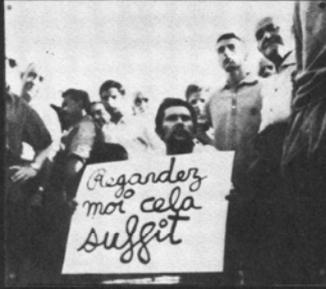
ce panneau est l'unique représentation du geste regarder le ciel fait en 1963 à nice

Ben

**Abb. 77**

regarder le ciel, 1963 (1973), Acryl und Fotografien auf Holz, 76 x 76 cm, Privatbesitz.

## Geste : Regardez moi cela suffit



photos 1963

Description . Ayant écrit sur un panneau "regardez moi cela suffit" je me suis assis au milieu de la promenade des anglais à Nice et je suis resté ainsi durant une heure .

Date de réalisation . 1963 . Nice

ce panneau représente le geste réalisé en 1963 à Nice et est aussi le geste refait pour la télé en 1965 (photogramme)

Bern

**Abb. 78**

Regardez moi cela suffit, 1963 (1973), Acryl und Fotografien auf Holz, 76 x 76 cm, Privatbesitz.

## Geste : me battre

Description : j'annonce une action ; je regarde le public en silence 2 minutes ; j'enlève ma veste ; je retrousse mes manches ; et accompagne<sup>de</sup> la musique du Western "Ringo" ou "Pour quelques dollars de plus" Je me jette sur le public que je frappe très fort

Date de réalisation : Nice 1969



ce panneau est l'unique représentation du geste réalisé à la galerie Bischofberger (1973)

**Abb. 79**

me battre, 1969 (1973), Acryl und Fotografien auf Holz, 76 x 76 cm, Privatbesitz.

Geste : Balayer une place publique



Description : Lors de la manifestation des 100 artistes dans la ville de Montpellier. J'ai balayé consciencieusement une place publique.

Date de réalisation : 1970

ce panneau est l'unique représentation de ce geste réalisé à Montpellier en 1970

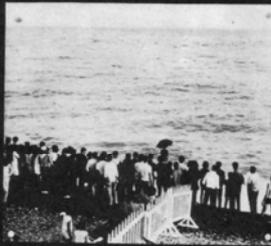
**Abb. 80**

*Balayer une place publique, 1970 (1973), Acryl und Fotografien auf Holz, 76 x 76 cm, Privatbesitz.*

Geste : Rentrer dans l'eau tout habillé avec un parapluie

Description : me faire ficeller avec du fil de coton et pénétrer à petits pas dans l'eau.

Date de réalisation : Nice 1964



ce panneau est l'unique représentation du geste réalisé à Nice 1964

**Abb. 81**

*Rentrer dans l'eau tout habillé avec un parapluie, 1964 (1973), Acryl und Fotografien auf Holz, 76 x 76 cm, Privatbesitz.*

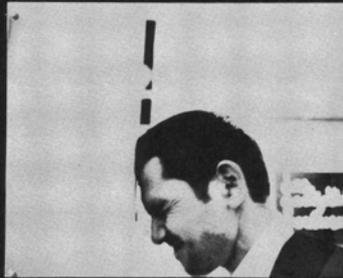
## Geste : me cogner la tête contre un mur

Description : je me suis placé devant un mur et j'ai cogné ma tête jusqu'à ce que le sang coule de mon front



photos du geste réalisées galerie Bischofberger

Date de 1<sup>re</sup> réalisation : Nice 1969



ce panneau représente le geste réalisé à la galerie Bischofberger Zürich 1971

**Abb. 82**

me cogner la tête contre un mur, 1969 (1973), Acryl und Fotografien auf Holz, 76 x 76 cm, Privatbesitz.

## Geste : me marier



Description : faire les formalités - aller à la mairie - écouter l'adjoint au maire - se lever - s'asseoir - dire oui - sourire

Date de réalisation : le 12/12/1964 Bern et amie

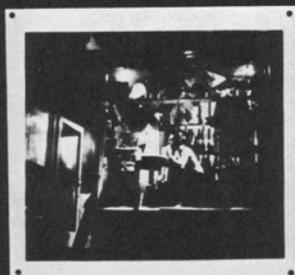
ce panneau est l'unique représentation artistique de ce geste qui eu lieu à Nice

Bern et amie

**Abb. 83**

me marier, 1964 (1973), Acryl und Fotografien auf Holz, 76 x 76 cm, Privatbesitz.

Geste : Vivre 15 jours dans une vitrine



Description : J'ai vécu 15 jours dans une vitrine à Londres, en tant que jeune d'art (Mobile fair)

Date de réalisation . 1962

ce panneau est l'unique représentation de ce geste (Londres 62)

Ben

**Abb. 84**

Vivre 15 jours dans une vitrine, 1962 (1973), Acryl und Fotografien auf Holz, 76 x 76 cm, Privatbesitz.

Geste : Descendre le var.



Description : Après l'avoir annoncé, nous avons, en une journée, descendu le "var" fleuve qui se trouve dans les Alpes maritimes, jusqu'à la mer

Date de réalisation . 1969

ce panneau représente le geste réalisé en 1969 avec christhellen et Annie

Ben

**Abb. 85**

Descendre le var, 1969 (1973), Acryl und Fotografien auf Holz, 76 x 76 cm, Privatbesitz.



**Abb. 86**  
 Von Vautier gestaltetes Schaufenster der *gallery one* in London während der „*Misfits Fair*“, 1962, Fotografie, ca. 9 x 10,5 cm, AV 1962/62.

**GALLERY ONE 16 NORTH AUDLEY STREET GROSVENOR SQUARE LONDON W1 HYDe Park 5880**

If you are too successful, and have nostalgia for the days when you were not,  
 if you are unsuccessful, and hope some day success will knock at your door,  
 if you are too beautiful, and find men in the street are bothersome,  
 if you are ugly, madame, and wish you were beautiful,  
 if you sleep profoundly at night, and feel that it is a waste of time,  
 if you suffer from insomnia, and have time on your hands,  
 if you have teeth, and no meat,  
 if you have meat, and no teeth,  
 if you belong to the weaker sex, and wish you were of the stronger,  
 if you're in love and it makes you suffer,  
 if you're loved and it bores you,  
 if you're rich, and envy the simple happiness of the poor,  
 if you're poor, and long for la Dolce Vita,  
 if you're afraid to die, or find no point in living,  
 if you're a drunkard or a teetotaler,  
 if you believe in heaven or believe in hell,  
 if you're satisfied with the colour of your skin, or would rather change it,  
 if you believe in yourself and are pleased with what you do,  
 or don't believe in yourself, and wonder what you are doing, and why

**then come to see the  
 FESTIVAL OF MISFITS**

built by people who sometimes sleep soundly, sometimes don't; sometimes are hungry, sometimes overfed; sometimes feel young, rich and handsome, sometimes old, ugly and poor; sometimes

believe in themselves, sometimes don't; sometimes are artists, sometimes not.  
 We make music which is not Music, poems that are not Poetry, paintings that are not Painting, but  
 music that may fit poetry  
 poetry that may fit paintings  
 paintings that may fit . . . something,  
 something which gives us the chance to enjoy a happy, non-specialized fantasy.

**Try it  
 THE FESTIVAL OF MISFITS**

Robert Filliou, one-eyed good-for-nothing Huguenot  
 Addi Kocpke, German professional revolutionist  
 Gustav Metzger, escaped Jew  
 Robin Page, Yukon lumberjack  
 Benjamin Patterson, captured alive Negro  
 Daniel Spoerri, Rumanian adventurer  
 Per Olof Ultvedt, the red-faced strongman from Sweden  
 Ben Vautier, God's broker  
 Emmett Williams, the Pole with the elephant memory

You are invited to the opening between 10 a.m. and 6 p.m. on 23rd October. The Festival will continue until Thursday 8th November. Admission 2s. 6d.

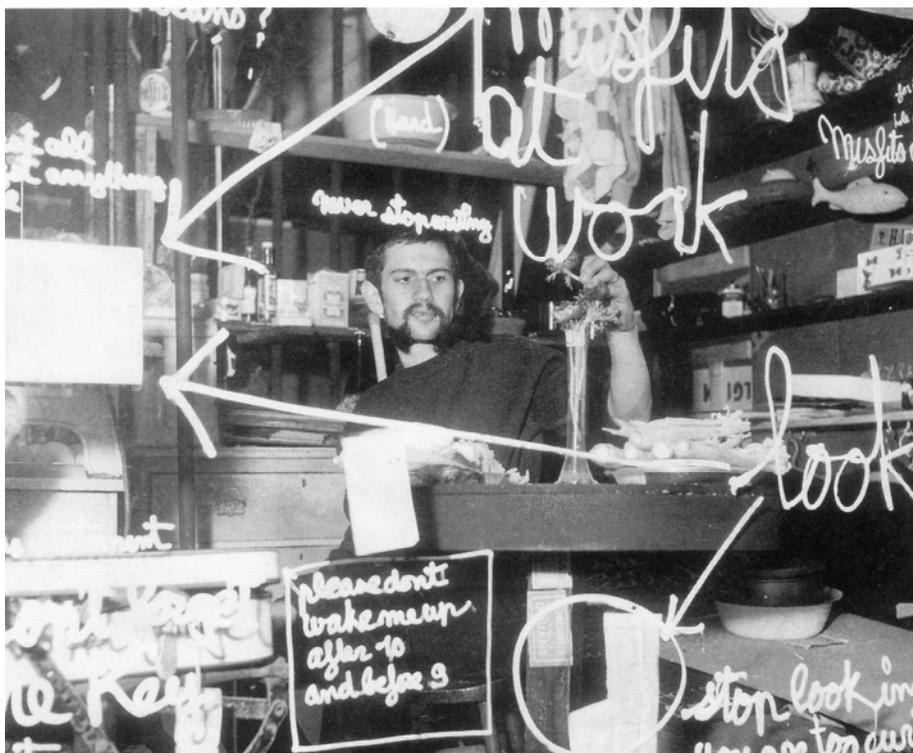
In conjunction with the Festival there will be a special evening at the Institute of Contemporary Arts in Dover Street at 8.15 on Wednesday, 24th October, which will include a 53 kilo poem by Robert Filliou, an Alphabet Symphony by Emmett Williams, a Paper Piece and The Triumph of Egg by Benjamin Patterson and a Do-it-yourself Chorale by Daniel Spoerri.

**Abb. 87**  
 Einladungskarte zum „*Festival of Misfits*“, 1962, Flugblatt, ca. 11 x 16 cm, AV 1962/62.



**Abb. 88**

Passant vor dem Schau-  
fenster der *gallery one*  
während der „*Misfits*  
*Fair*“, 1962, Fotografie,  
ca. 13 x 13 cm, AV  
1962/62.



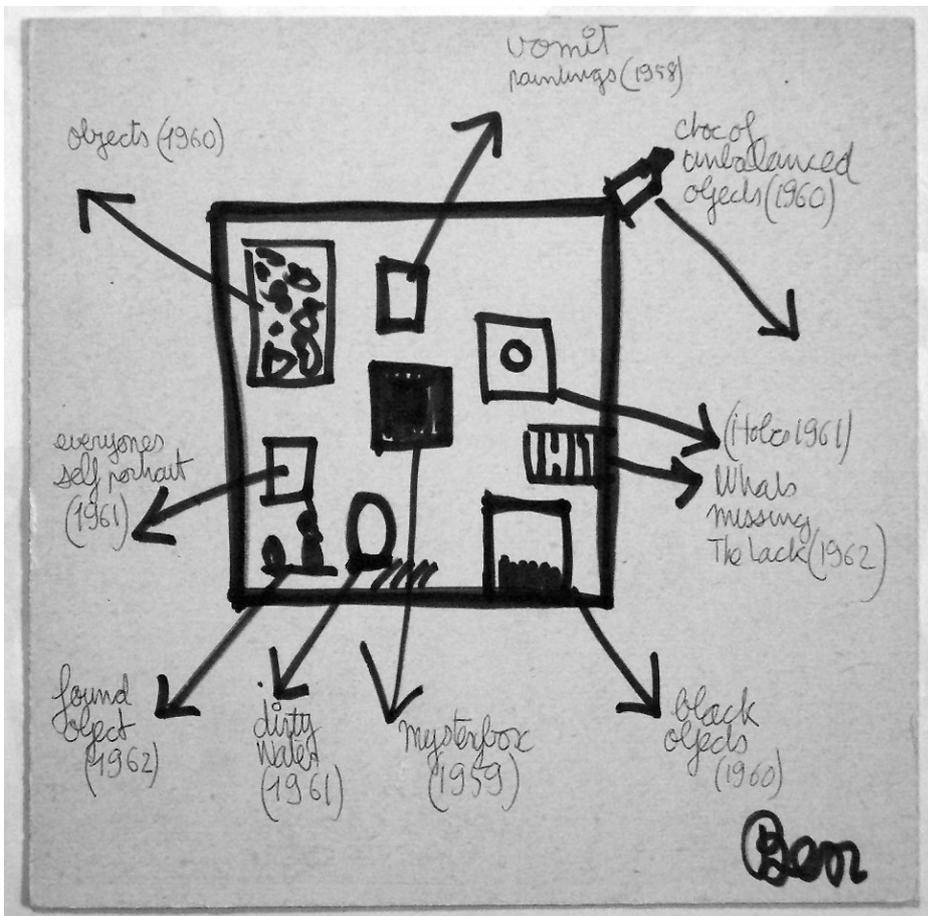
**Abb. 89**

Vautier als „*sculpture*  
*vivante*“ in der *gallery*  
*one* während der „*Mis-*  
*fits Fair*“, 1962, Foto-  
grafie, ca. 9 x 11 cm,  
AV 1962/62.



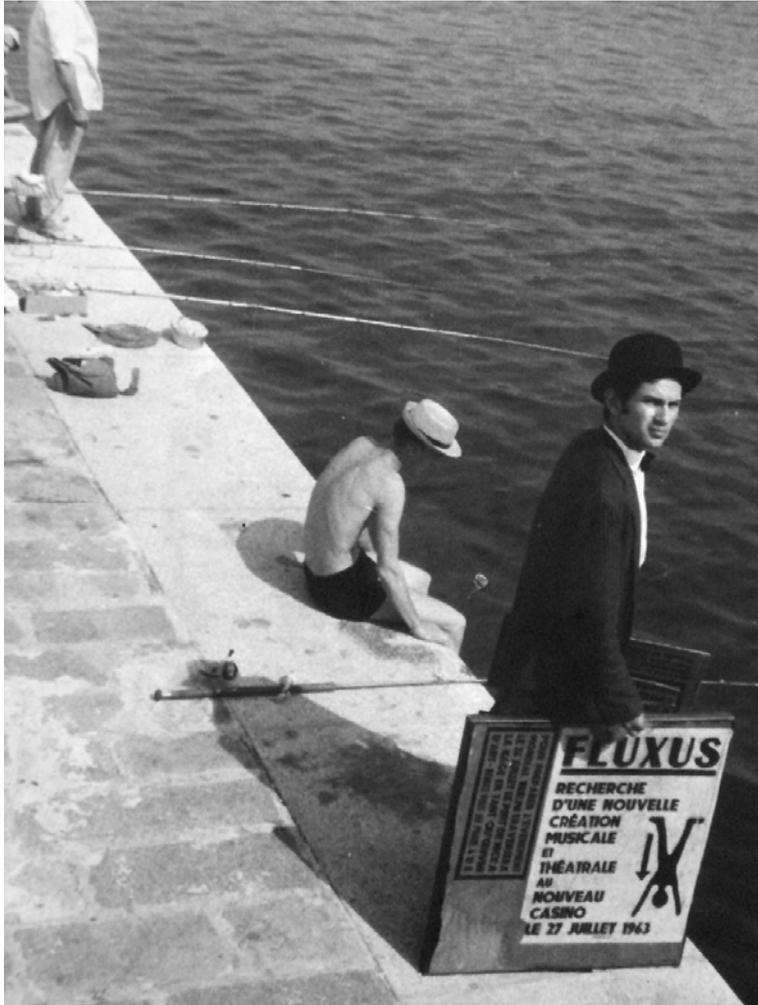
**Abb. 90**

Vautier als „*sculpture vivante*“ in der *gallery one* während der „*Misfits Fair*“, 1962, Fotografie, ca. 13 x 13 cm, AV 1962/62.



**Abb. 91**

Skizze zur Gestaltung des Galerieschaufeners für die „*Misfits Fair*“, 1962, Filzstift und Tinte auf Karton, 18 x 18 cm, AV 1962/62.



**Abb. 92**

Vautier mit einem Werbeplakat für das erste „*Festival Fluxus*“ in Nizza an der *Promenade des Anglais*, 1963, Fotografie, ca. 11 x 8,5 cm, AV 1963/8.



**Abb. 93**

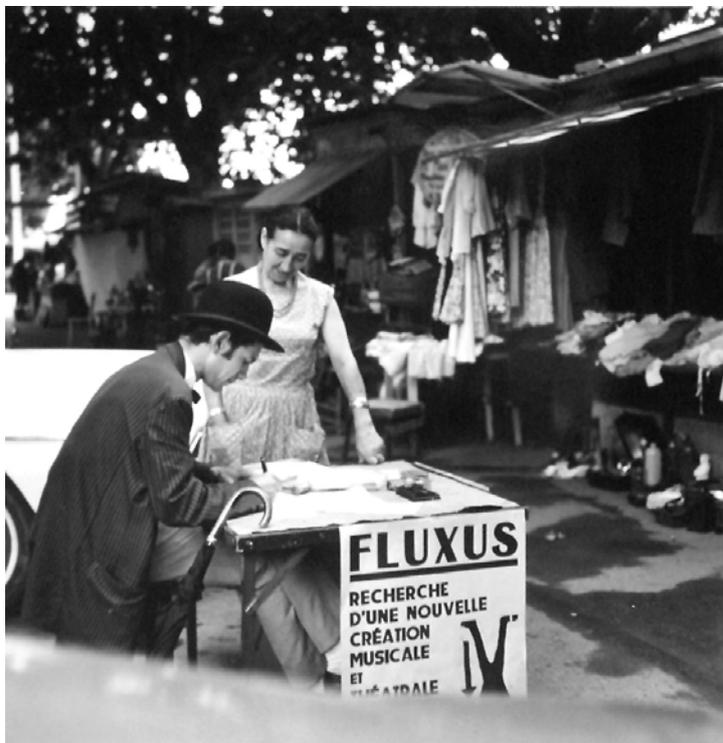
Werbeplakat zu Vautiers Kunstaktion *BEN SIGNE NICE*, 1963, Siebdruck auf Papier, ca. 60 x 40 cm, AV 1963/8.





**Abb. 95**

George Maciunas umwickelt Vautier mit Wolle, Kunstaktion während des „Festival Fluxus“ in Nizza, 1963, Fotografie, ca. 9 x 13 cm, AV 1963/8.



**Abb. 96**

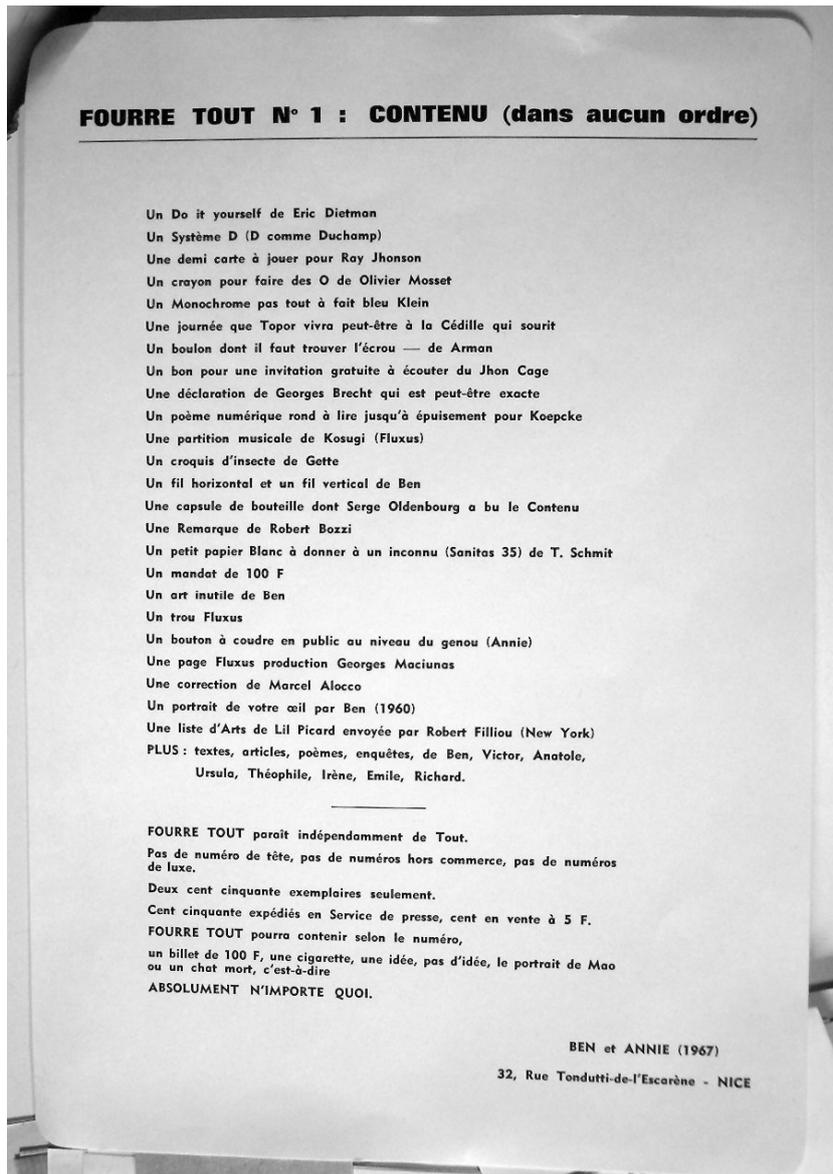
Vautier signiert ihm von den Besuchern des Niçoiser Flohmarktes vorgelegte Gegenstände, Kunstaktion während des „Festival Fluxus“ in Nizza, 1963, Fotografie, ca. 13 x 13 cm, AV 1963/8.



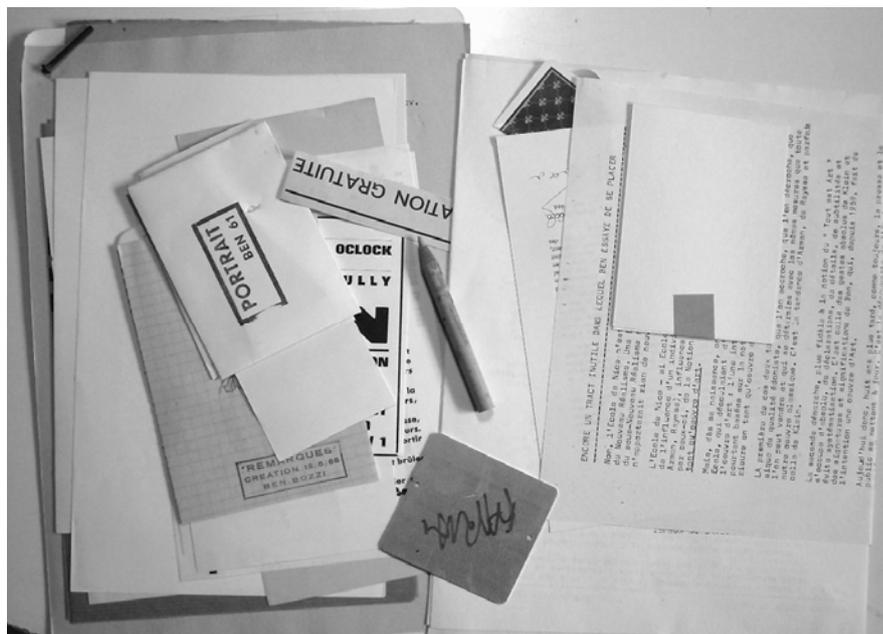
**Abb. 97**  
Schaufenster des „Laboratoire 32“ während der „Crise chez Ben“, 1963, Fotografie, ca. 13 x 10 cm, AV 1963/2.



**Abb. 98**  
Trottoir vor dem „Laboratoire 32“ während der „Crise chez Ben“, 1963, Fotografie, ca. 13 x 10 cm, AV 1963/2.



**Abb. 99**  
 Inhaltsübersicht von *FOURRE TOUT N° 1*, 1967, Siebdruck auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1967/2.



**Abb. 100**  
 Inhalt von *FOURRE TOUT N° 1*, 1967, Papier, Fotografien, Buntstift, etc., AV 1967/2.



**Abb. 101**

*I am the greatest*, Straßenaktion in New York, 1964, Fotografie, ca. 13 x 9 cm, AV 1964/23.



**Abb. 102**

*Fluxus Street Theatre* mit Alison Knowles in New York, 1964, Fotografie, ca. 13 x 12 cm, AV 1964/23.



**Abb. 103**

Straßenaktion mit Alison Knowles in New York, 1964, Fotografie, ca. 13 x 10 cm, AV 1964/23.



**Abb. 104**

Alison Knowles, *Music by Alison*, Straßenaktion in New York, 1964, Fotografie, ca. 13 x 13 cm, AV 1964/23.



**Abb. 105**

*Fluxus Street Theatre* mit Alison Knowles in New York, 1964, Fotografie, ca. 13 x 12 cm, AV 1964/23.

**32 Bouillon - de 1<sup>er</sup> Manifeste**

*en trois parties*

Quelques réflexions méli-mélo sur l'art et le beau.

Le beau existe par comparaison. *car il lui faut un laid pour être beau*

*Bref* - Je ne conçois l'art absolu que comme un vide absolu contenant tout au fond quelque chose d'inconcevable.

L'art est humain ! il appartient à l'homme.

La <sup>sept</sup>conception du beau est subjective, elle est individuelle.

La seule valeur objective dans l'art <sup>(est)</sup> simple, est le degré de créativité par rapport à l'histoire de l'art créateur qui précède, ~~ne sera~~ valable que la création, ~~mais~~ qu'est-ce qu'une création ?

Une création semble pour l'artiste du XX<sup>e</sup> siècle un apport plus ou moins grand de <sup>son</sup> personnalité. Nous arrivons donc à l'équation, ~~est~~ justifiée ou pas ? Je ne sais pas.

~~et la question~~ *est* la question : **CREATION = PERSONNALITE**

*Non personnalité égale - la différence*

**PERSONNALITE - différence** ..... fondamentale entre nous (~~artistes~~) et les autres. C'est-à-dire ~~la nouveauté~~ *la nouveauté*

Ainsi la ~~preuve~~ *preuve* que seule la nouveauté est, et que la seule valeur constante dans l'histoire de l'art et que dans cette même histoire jamais deux créateurs ne se ~~ressemble~~ *ressemble* vint ~~mais~~ jusqu'à maintenant dans toute les écoles d'esprit ou scolaire ont voulu ~~amener~~ *amener* la notion d'art à celui de faire quelque chose de déjà fait.

*en lui dictant une conduite déjà pratiquée* - Page II

*auto* ~~Un clou~~ *pointant !! même si le formalisme est pas agité*

*copies comment prouver que dans cette histoire de l'art*

*le sous-produit le plagiat d'un artiste*

*l'œuvre n'a jamais été copiée*

*mis en place - et même si cela*

*statuerait pourquoi - a des questions ??*

*je regarderais plutôt*

*et même si cela est mauvais*

*pourquoi la copie n'aurait pas*

*droit de cité puisque le résultat*

*est le même que la copie*

*et qu'il a valeur artistique et esthétique*

*est identique à celle l'œuvre pour ces*

*contenu dans l'objet dans le cadre de l'histoire de l'art*



**Abb. 106a**  
 1er Manifeste sur l'art, Seite 1, 1958, Schreibmaschine, Tinte und Bleistift auf Papier, 24,3 x 19,8 cm, AV 1958/28.

~~Travaux~~

Vous me direz, si vous leur dite de ne pas faire quelque chose de déjà fait  
~~Le conformiste devient~~ *il ne faut jamais faire de déjà fait et de hauteurs faire du jamais fait*  
 c'est que le non conformiste devient le conformiste *avec ce bagage vous ser en fait des conformistes et on revient cela même point nonconformiste*

L'art contemporain sans technique *comme moi que la valeur de la destruction*

- L'art et dans la conscience des autres en nous *tout par des valeurs nouvelles*
- La conscience du beau est une chose l'homme un reflet de conscience du beau chez l'autre. *preuve l'homme seul n'existe pas. il s'agit de du système*

*Cela est la conscience que l'homme a de la destruction de la conscience de l'homme*

- L'art est absolument déterminé par la société dans le temps. L'art du point de vue objectif et absolument déterminé par la société dans le temps.
- L'art en tant qu'activité humaine fait partie de la vie et est résultat *de la vie*
- L'art est toujours pour l'homme mais quand il est pour l'art mais l'enfant garde doit avoir l'opinion de beauté afin quel ne soit beauté pour les autres.

Revenons au thème personnalité nécessaire pour qu'il y est création *valable*  
 cette personnalité peut-être inconsciente comme dans le cas du naïf *qu'il y a*  
 mais l'art met s'oppose une personnalité découvrant, c'est-à-dire, quelqu'un qui en prend conscience de la valeur esthétique créative de l'œuvre du naïf. *le naïf devient alors une création de la valeur*  
*comme une personne qui découvre*

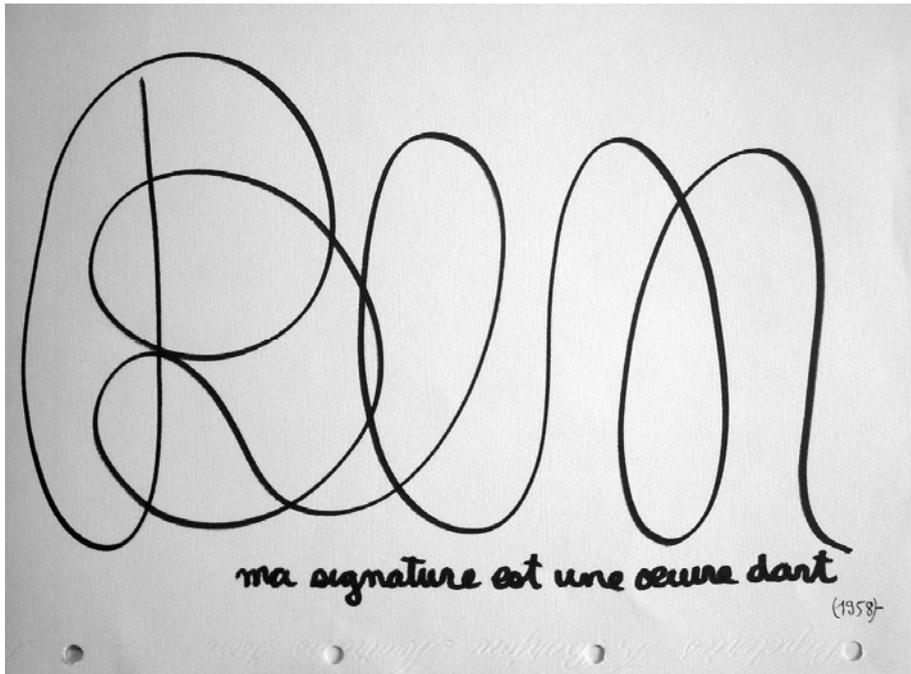
Toute création est forme nouvelle, mais toute création n'est pas objective *résultat*  
 de recherche de forme nouvelle. Il peut y avoir création inconsciente du à une personnalité innée. *à développer) créations vales au second degré*

Le nouveau dans l'Histoire mondiale de l'art ( je ne sais pas encore *à*  
 recher si c'est vrai que les japonais on fait de copie une base fondamentale dans l'art *Tel devrais être le titre d'une vrai Histoire de l'art*

  
 Histoire de l'art  
 a ce que le tout des  
 nouveaux

Abb. 106b

1er Manifeste sur l'art, Seite 2, 1958, Schreibmaschine, Tinte und Bleistift auf Papier, 24,3 x 19,8 cm, AV 1958/28.



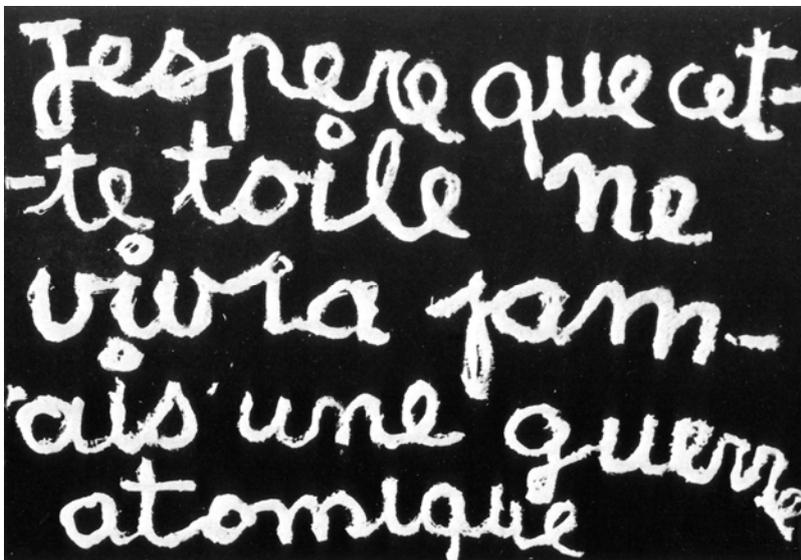
**Abb. 107**

*Ben, ma signature est une œuvre d'art*, 1958, Filzstift auf Papier, 21 x 29,7 cm, AV 1962/74.



**Abb. 108**

*moi*, 1959, Öl auf Holz, 29 x 31 cm, Privatbesitz.



**Abb. 109**

*J'espere que cette toile ne vivra jamais une guerre atomique*, 1960, Öl auf Leinwand, 33 x 46 cm, Privatbesitz.



**Abb. 110**

*Je pleure pour moi être immense*, 1959, Öl auf Holz, 46 x 51 cm, Galerie Bischofberger Zürich.



**Abb. 111**

*is this new*, 1964, Filzstift auf Leinwand, ca. 35 x 40 cm, Privatbesitz.



**Abb. 112**

*toile*, 1965, Öl auf Leinwand, 30 x 40 cm, Privatbesitz.



**Abb. 113**  
*TOILE DE 45c.m. DE LONG*, 1966,  
 Acryl auf Leinwand, 38 x 45 cm,  
 Privatbesitz.

**CHERCHER UNE IDÉE, OU UNE  
 FORME N'AYANT JAMAIS ÉTÉ  
 RÉALISÉE EN TANT QU'ŒUVRE D'ART  
 ET L'AUTHENTIFIER COMME TELLE**

Ben 1966

**Abb. 114**  
*CHERCHER UNE IDÉE ...*, 1966, Acryl auf Holz, 44  
 x 62 cm, Privatbesitz.

absolument  
 n'importe quoi  
 est art, y com-  
 pris l'espace  
 qui se trouve  
 entre vos  
 doigts de pieds.

Ben 1966

**Abb. 115**  
*absolument n'importe quoi ...*, 1966,  
 Acryl auf Leinwand, 146 x 115 cm,  
 Privatbesitz.

Pour changer l'Art il faut  
 détruire l'ÉGO par tous les moy-  
 ens y compris ① des exper-  
 -iences biologiques de laboratoire  
 ② Une guerre thermo nucléaire  
 sale qui engendrerait des muta-  
 tions fondamentales chez les  
 survivants de l'espèce humaine  
 ③ Établir des contacts avec une  
 forme de vie supérieure pour rem-  
 placer l'Espèce humaine. FAUTE  
 DE REALISER LA transformation  
 du MOI l'Art restera toujours une  
 FORME PUERILE de PRETENTION  
 la preuve → Ben 68

**Abb. 116**  
*Pour changer l'art ...*, 1968, Acryl auf Leinwand,  
 146 x 115 cm, Privatbesitz.

**L'ART EST  
INUTILE  
PAS D'ART  
A BAS L'ART**

**Abb. 117**  
*L'ART EST INUTILE ...*, 1968,  
ca. 70 x 58 cm, Siebdruck, Pri-  
vatbesitz.

**DU NOUVEAU  
TOUJOURS DU NOUVEAU  
MAIS C'EST VIEUX  
COMME LE MONDE**

**Abb. 118**  
*DU NOUVEAU TOUJOURS DU NOUVEAU ...*, 1969, ca.  
45 x 105 cm, Siebdruck, Privatbesitz.

*l'art est  
une  
éscroquerie  
(Ben 69)*

**Abb. 119**  
*l'art est une éscroquerie*, 1969, Acryl  
auf Leinwand, ca. 34 x 42 cm, Privat-  
besitz.

**JE ME SENS MEDIOCRE**

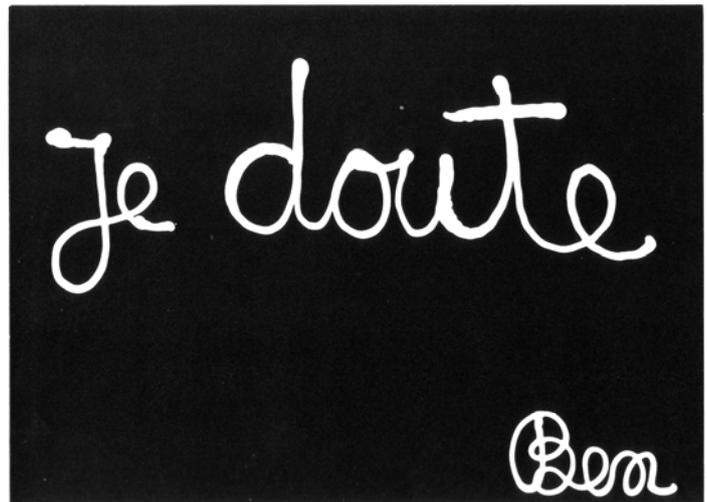
**Abb. 120**  
*JE ME SENS MEDIO-  
CRE*, 1970, Siebdruck, ca.  
14 x 52 cm, Privatbesitz.

**A CAUSE DE L'ART JE DORS MAL**

**Abb. 121**  
*A CAUSE DE L'ART ...*,  
1970, Siebdruck, ca. 14  
x 76 cm, Privatbesitz.



**Abb. 122**  
*J'AI HONTE ...*, 1970, Acryl auf Leinwand, 146 x 114 cm, Sammlung Daniel Templon.



**Abb. 123**  
*Je doute*, 1971, Acryl auf Leinwand, 114 x 146 cm, Privatsammlung.



**Abb. 124**  
*suis je un artiste dépassé en 1971*, 1971, Acryl auf Leinwand, 146 x 114 cm, Sammlung Daniel Templon.



**Abb. 125**  
*J'AI PLUS D'IDÉES*, 1972, Siebdruck, ca. 14 x 36 cm, Privatbesitz.

# JE ME DÉTESTE DE ME RÉPÉTER

*JE ME DÉTESTE DE ME RÉPÉTER*, 1972, Siebdruck, ca. 14 x 56 cm, Privatbesitz.



Abb. 127

*Je peut tout me permettre*, 1971, Acryl auf Leinwand, 89 x 116 cm, Privatbesitz.

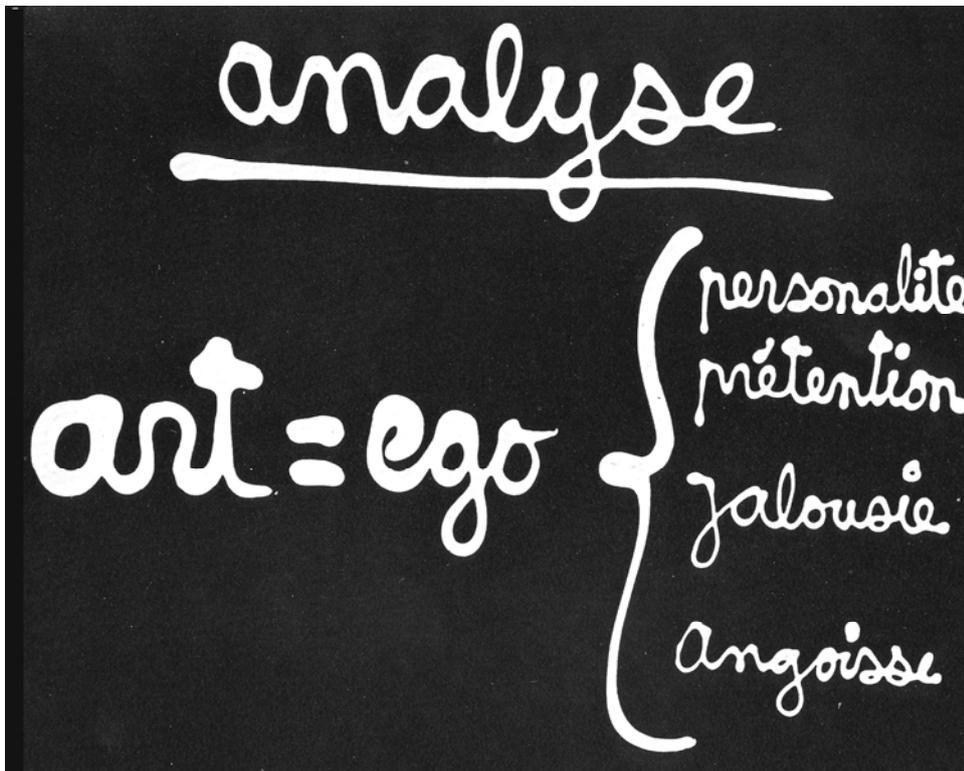
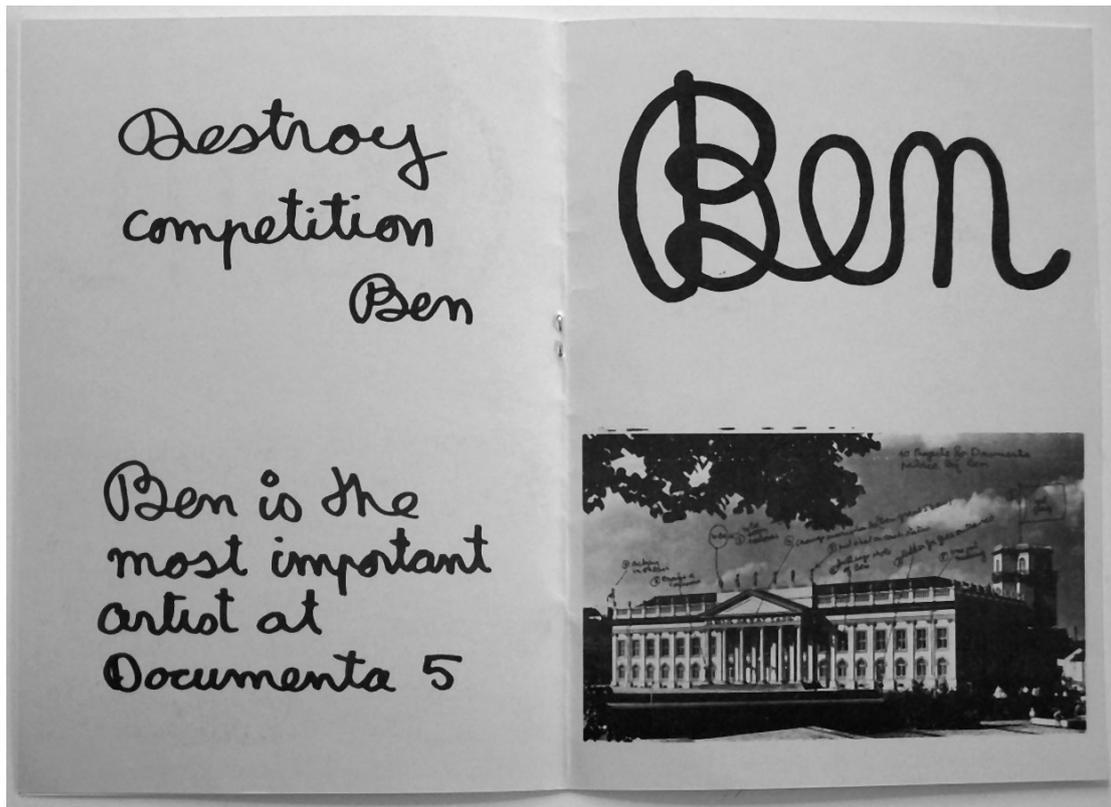


Abb. 128

*analyse*, 1971, Acryl auf Leinwand, ca. 68 x 84 cm, Privatbesitz.



**Abb. 129**

Projekt für Postkarte zur *documenta V*, 1972, Siebdruck und Filzstift auf Papier, ca. 21 x 29,7 cm, AV 1972/26.



**Abb. 130**

*Ben est jaloux ...*, 1972, Acryl auf Leinwand, ca. 63 x 126 cm, Privatbesitz.



Abb. 131

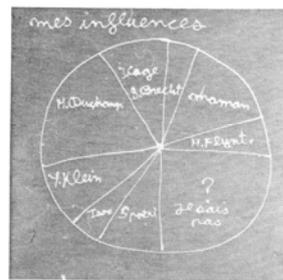
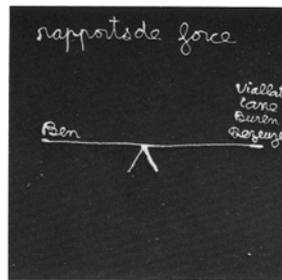
Raumansicht der Ausstellung „La déconstruction de l'œuvre de l'art“ in der Galerie Daniel Templon Paris, 1973, Fotografie, 15 x 22 cm, AV 1972/2.



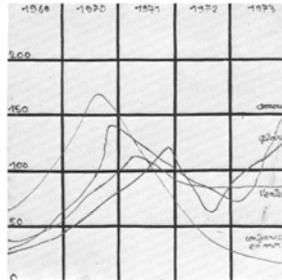
Abb. 132a

La déconstruction de l'œuvre de l'art, Ausschnitt, 1973, Mischtechnik, 15 Tafeln à 50 x 50 cm, Privatbesitz.

malevitch  
matisse  
Duchamp  
Ben Vautier  
mon ambition



l'échec : à l'envers ma déconstruction fut un échec, il n'y eut aucune réaction ni pour ni contre



Ben jugé par : (Ben) (Annus) (Vous)

|              |   |   |
|--------------|---|---|
| Franchise    | 7 | 6 |
| sex appeal   | 4 | 7 |
| créativité   | 6 | 8 |
| charme       | 8 | 8 |
| volonté      | 3 | 2 |
| bonté        | 4 | 8 |
| vieillesse   | 4 | 8 |
| générosité   | 4 | 2 |
| intelligence | 4 | 0 |
| mémoire      | 1 | 0 |

la peur  
d'être  
dépassé

mes espoirs

Passés: je voulais être général, je voulais que toutes les formes m'aient aimé... je voulais...

présents: j'aimerais pouvoir me considérer et être considéré un grand artiste

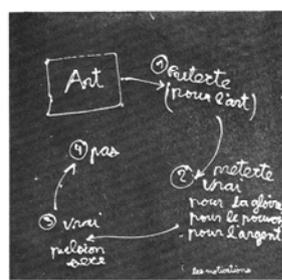
si tout le monde  
voulait admettre  
que je suis l'artiste  
le plus important  
Je m'arrêterais de  
peindre  
(la prétention)

**Abb. 132b**  
La déconstruction de l'œuvre de l'art, Auschnitt, 1973, Mischtechnik, 9 Tafeln à 50 x 50 cm, Privatbesitz.

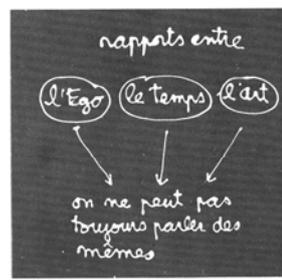


Je veux  
la gloire

le pouvoir  
avec de l'argent  
et de la gloire  
Je pourrai faire  
la loi autour de moi



la vérité  
j'ai besoin  
d'argent  
achetez un  
Ben



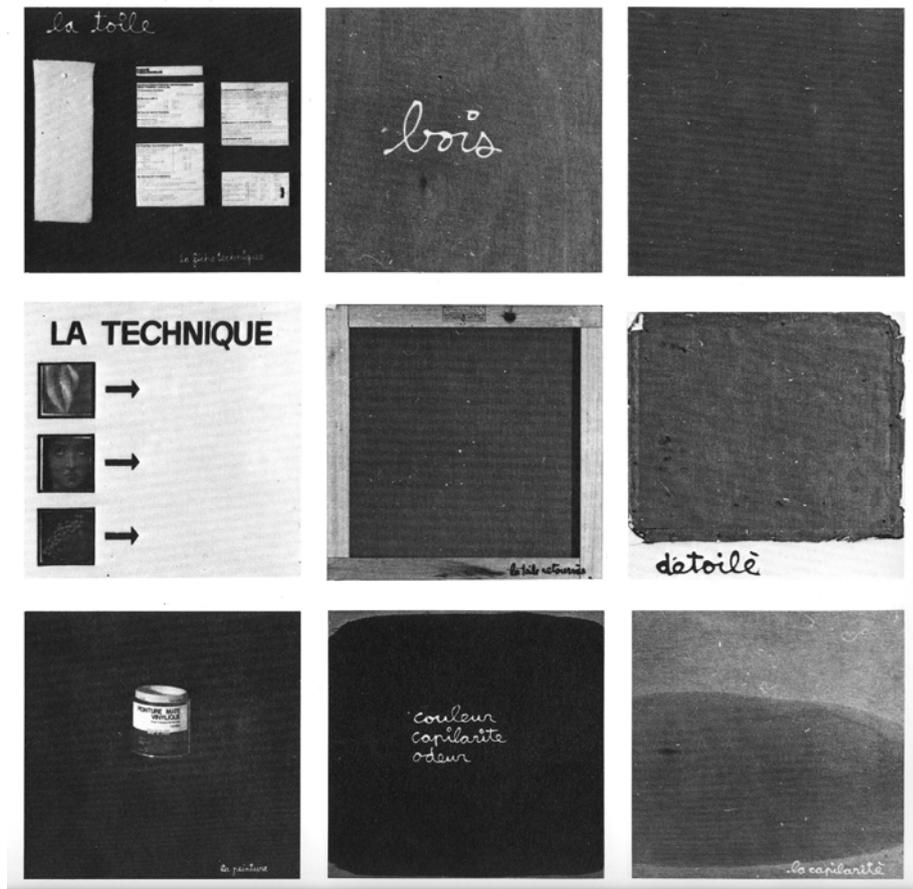
**Abb. 132c**  
La déconstruction de l'œuvre de l'art, Auschnitt, 1973, Mischtechnik, 9 Tafeln à 50 x 50 cm, Privatbesitz.



**Abb. 132d**  
*La déconstruction de l'œuvre de l'art, Ausschnitt, 1973, Mischtechnik, 9 Tafeln à 50 x 50 cm, Privatbesitz.*



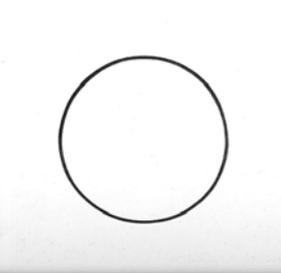
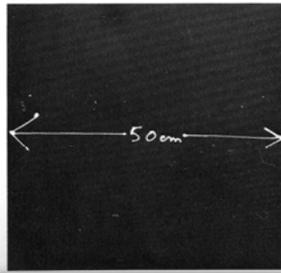
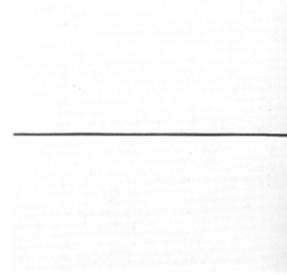
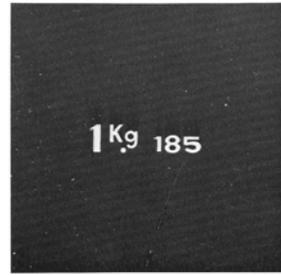
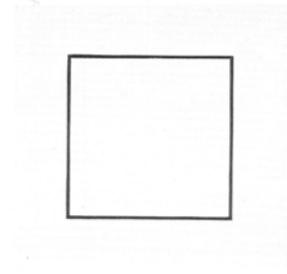
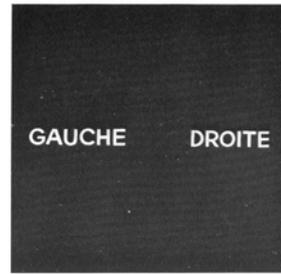
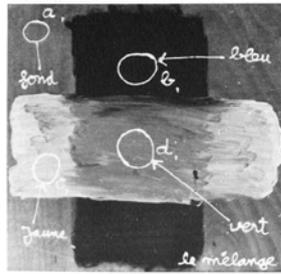
**Abb. 132e**  
*La déconstruction de l'œuvre de l'art, Ausschnitt, 1973, Mischtechnik, 9 Tafeln à 50 x 50 cm, Privatbesitz.*



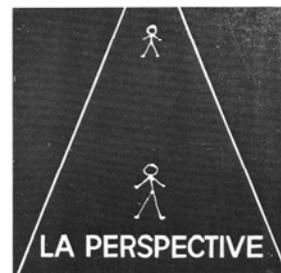
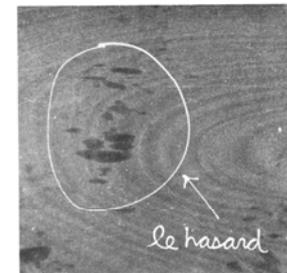
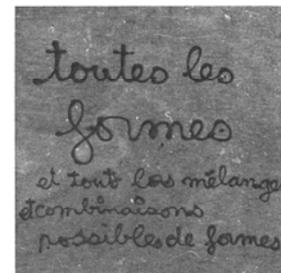
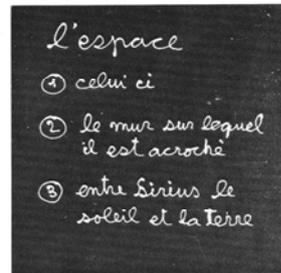
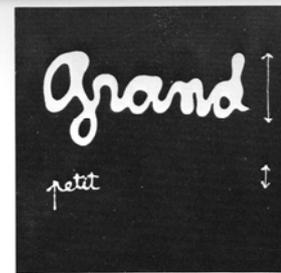
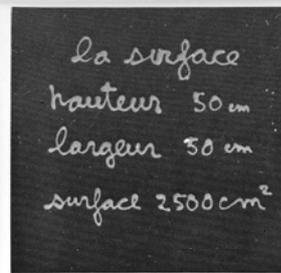
**Abb. 132f**  
*La déconstruction de l'œuvre de l'art*, Ausschnitt, 1973, Mischtechnik, 9 Tafeln à 50 x 50 cm, Privatbesitz.



**Abb. 132g**  
*La déconstruction de l'œuvre de l'art*, Ausschnitt, 1973, Mischtechnik, 9 Tafeln à 50 x 50 cm, Privatbesitz.



**Abb. 132h**  
*La déconstruction de l'œuvre de l'art, Ausschnitt, 1973, Mischtechnik, 9 Tafeln à 50 x 50 cm, Privatbesitz.*



**Abb. 132i**  
*La déconstruction de l'œuvre de l'art, Ausschnitt, 1973, Mischtechnik, 9 Tafeln à 50 x 50 cm, Privatbesitz.*

ce que  
j'ai  
oublié.

ce qu'il  
y a au-  
-tour.

le clou

la différence entre  
ce magot → 1  
et n'importe quel  
magot partant

vous.

1. présent
2. debout
3. entraîné de lire

le  
sol ↓

LE DÉTAIL



le mur

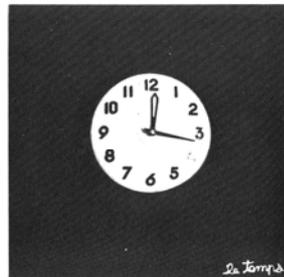
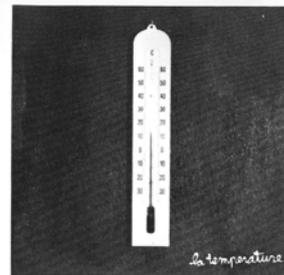


Abb. 132j

La déconstruction de  
l'œuvre de l'art, Aus-  
schnitt, 1973, Misch-  
technik, 9 Tafeln à 50  
x 50 cm, Privatbesitz.



1+1=2

LA PESANTEUR



présent.

LE NORD



voir

Abb. 132k

La déconstruction de  
l'œuvre de l'art, Aus-  
schnitt, 1973, Misch-  
technik, 8 Tafeln à 50  
x 50 cm, Privatbesitz.



**Abb. 132l**  
 La déconstruction de l'œuvre de l'art, Ausschnitt, 1973, Mischtechnik, 9 Tafeln à 50 x 50 cm, Privatbesitz.



**Abb. 132m**  
 La déconstruction de l'œuvre de l'art, Ausschnitt, 1973, Mischtechnik, 9 Tafeln à 50 x 50 cm, Privatbesitz.



l'appropriation  
tout en art est  
appropriation  
(la déconstruction  
est l'appropriation  
d'une suite d'appropriation)

la politique



la liberté  
(faire ce qui n'a pas été fait  
suppose la liberté de le faire)

la postérité.  
(en l'an 1990)  
(en l'an 2310)  
(en l'an 2360)

**ANONYME**  
*anonyme.*

la critique  
C'est de la récupération  
C'est bon qui se met à la page  
C'est mécanique et binaire  
C'est signé d'un instituteur  
C'est toujours de sous Auzan  
C'est un boulot qui même  
nulle part  
C'est régressif et idéaliste  
C'est fait pas travailler  
C'est du dogme en fait  
C'est de la copie de toutes  
d'ailleurs

l'Idéalisme  
C'est de dire des choses sans de questions et de ré-  
ponses qui sont plus que, mais il n'y a pas de  
sujets  
C'est de dire des choses sans de questions et de ré-  
ponses qui sont plus que, mais il n'y a pas de  
sujets  
C'est de dire des choses sans de questions et de ré-  
ponses qui sont plus que, mais il n'y a pas de  
sujets  
C'est de dire des choses sans de questions et de ré-  
ponses qui sont plus que, mais il n'y a pas de  
sujets

le sens de la propriété  
du collectionneur envers sa  
collection  
du critique envers ses arts  
(ses découvertes)  
de l'artiste envers ses  
travaux  
du marchand envers son  
marché  
du pays envers ses génies

le génie

Abb. 132p  
La déconstruction de  
l'œuvre de l'art, Aus-  
schnitt, 1973, Misch-  
technik, 9 Tafeln à 50  
x 50 cm, Privatbesitz.

l'art c'est  
l'épuisement  
de toutes les  
possibilités

le problème  
de l'art  
est art



l'Histoire de l'art  
- laquelle ?  
- ça se complique  
- l'histoire de l'art  
change  
- il est 18 h

le champ spécifique  
en art le seul champ  
c'est l'art lui-même  
donc la transformation  
de l'art (qui est son seul  
but) peut provenir aussi  
de la transformation d'un  
de ses attributs et non  
seulement de son contenu  
formel.

pour changer  
l'art il faut  
changer l'homme

la critique :  
la couleur :  
ne marche pas  
pour ce qui fait  
courir les autres  
m. Auzan

**Conclusion**

je pourrais continuer  
comme ça longtemps  
à aligner des évidences  
celle-ci changera pas grand-chose  
à l'art et moi j'aurais tout  
voulu tout changer.

Abb. 132q  
La déconstruction de  
l'œuvre de l'art, Aus-  
schnitt, 1973, Misch-  
technik, 9 Tafeln à 50  
x 50 cm, Privatbesitz.

Autocritique  
 Je m'en veux de continuer à faire de petites astuces, et de repousser le vrai problème de l'art parce que il m'oblige à tout remettre en cause et que cela est difficile (argent, gloire etc)

cette décon-  
 struction: ma  
 donne beaucoup  
 de soucis

Je suis  
 angoissé



la règle du jeu  
 ① apporter du Nouveau  
 ② tous les coups sont permis

et le  
 bonheur?  
 P.S. (le but?)

la déconstruction  
 de l'œuvre d'art  
 1973 (septembre)  
 Ben  
 œuvre composée de 167 éléments



la honte  
 j'ai honte parce que  
 je me contredis  
 d'une part j'annonce qu'il  
 faut changer l'Ego, ne  
 plus continuer à faire  
 du style - et de l'autre  
 j'en fais de cela du  
 style

voilà  
 réaction  
 ou ce  
 que je  
 n'ai pas  
 compris  
 ou ce  
 qui  
 manque  
 ou ...

**Abb. 132r**  
 La déconstruction de l'œuvre de l'art, Auschnitt, 1973, Mischtechnik, 10 Tafeln à 50 x 50 cm, Privatbesitz.

Nice le 19/Sept/1974

Cher Cavellini  
 j'ai réalisé la "Déconstruction de l'œuvre d'art" pour savoir

- Pourquoi l'art existe ?
- Comment changer l'art ?
- qu'est ce que l'art ?
- Pourquoi je fais de l'art ?
- Pourquoi Cavellini et Ben veulent tous deux la gloire
- faut il que j'abandonne l'art ?

Malgré la Déconstruction moi-même aucune de ces réponses elle n'est en fait qu'une œuvre d'art de plus d'un artiste égoïste de plus qui a ce tour de changer quelque chose de fondamental à l'art de peur de perdre son Ego

Je vendrai à Brescia quelques autocritiques  
 Ben

Nuovi Strumenti - Brescia - Italia - 8 ottobre 1974

**Abb. 133**  
 Brief an den Galeristen Piero Cavellini, in dem Vautier die Ergebnisse seiner „Déconstruction de l'œuvre de l'art“ zusammenfasst, 19.09.1974, Tinte auf Papier, 29,7 x 21 cm, AV 1974/12.

La déconstruction amène une conclusion  
la voici :

- Parceque l'art est changement
- Parceque l'art (à partir du ready made) a périmé toutes les formes en les acceptant d'avance (le tout possible) (voir la Biennale)
- L'art est aujourd'hui devant l'obligation (parceque il doit continuer à être transformation) de prendre l'Ego (le MOI) de l'artiste comme matière à transformation
- Si on il me semble que l'art restera toujours la même chose une histoire d'Ego, de date de Signature, une suite chronologique de formes acceptées d'avance.

→ (Suite de cette Exto donc) à Colocque le 1<sup>er</sup> (30 Exercices proposés pour changer - l'Homme)

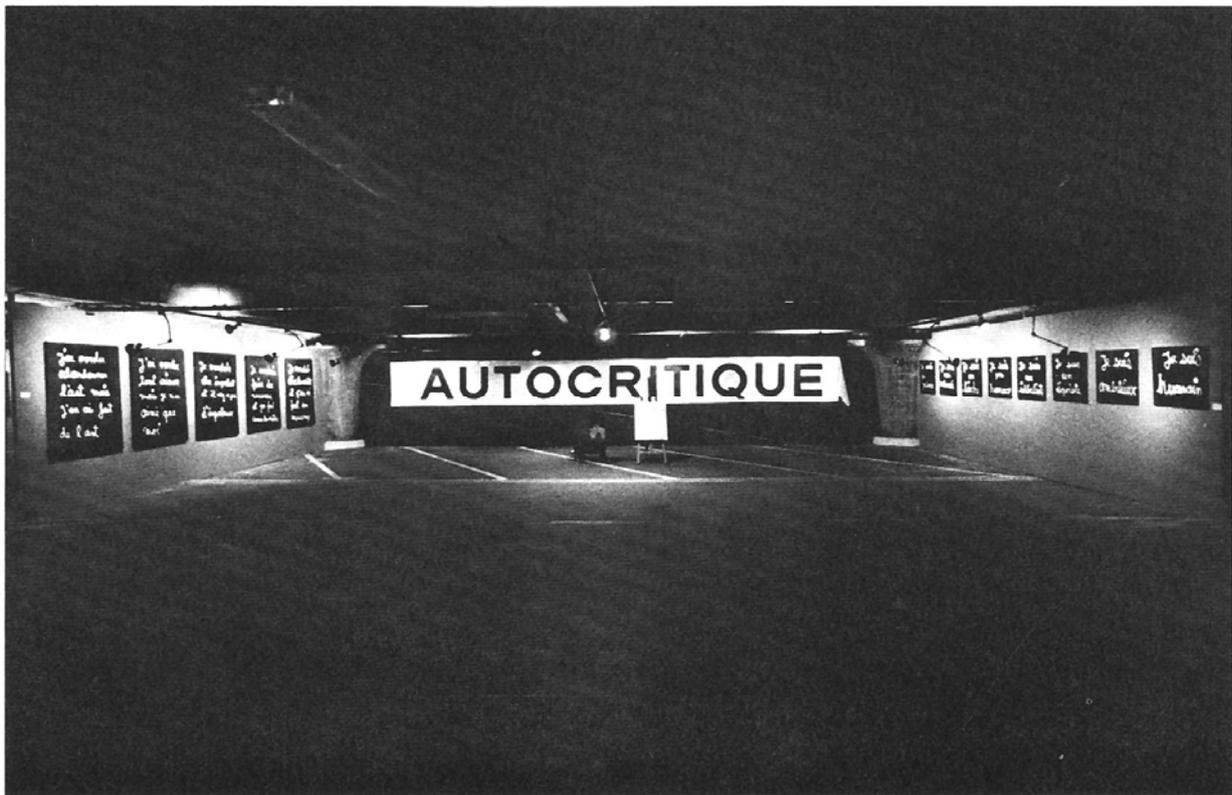
**Abb. 134**

Zusammenfassung der Ergebnisse der „Déconstruction de l'œuvre de l'art“, 1972, Filzstift auf Papier, ca. 60 x 44 cm, AV 1972/2.

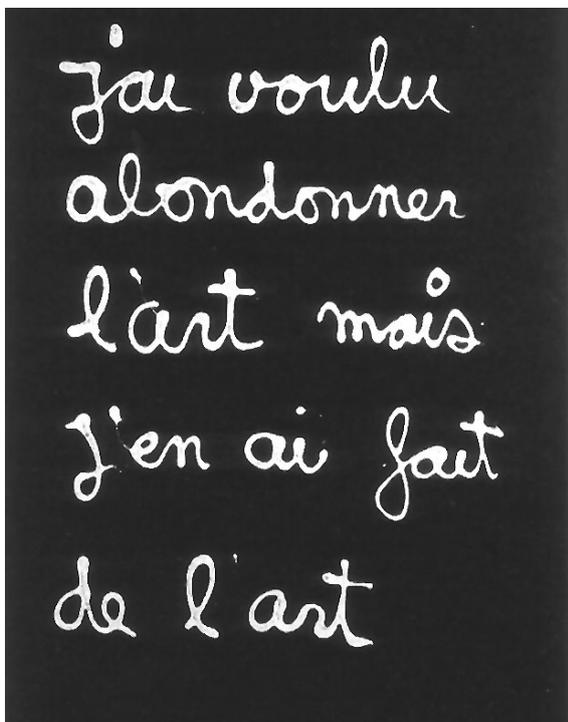
|   |  |   |   |  |
|---|--|---|---|--|
| ne pas juger  | ne pas parler d'art  | devenir anonyme   | anti-dater  | ne plus faire d'art  |
| tomber amoureux   | copier   | être naturel  | être un raté  | avoir honte d'être un artiste  |
| Je ne pas juger, mais on se juge supérieur à ne pas juger et en cela on juge.   | J'ai une fois essayé pendant quelque temps de ne pas parler d'art. Mais je passais mon temps à penser: Ah, je dois faire attention de ne pas parler d'art. | J'ai écrit, il y a quelques temps: Moi Ben je veux être le plus grand artiste anonyme. Cui-de-sac.      | Antidater<br>La date permet à l'artiste de dire «je l'ai fait avant toi». On pourrait donc espérer que si on antidatait il y aurait de la confusion. Cela est faux car l'action d'antidater serait datée. | Il est presque impossible d'abandonner l'art à partir d'une réflexion anti-art ou non-art sans faire de cela un art. |
| Je connais un artiste qui est tombé amoureux d'une fille. Ça lui a tellement occupé l'esprit qu'il en a oublié l'art. | Si on copie pour être original, on ne copie plus, on est personnel. Copier sans savoir qu'on copie cela ne change rien.                                    | Être naturel, et si «ne pas être naturel» était naturel, essayer d'être naturel serait-il plus naturel? | Être un raté exprès c'est tricher. Être un raté sans faire exprès n'est pas intéressant.  | Un artiste qui a honte d'être un artiste joue une comédie de plus, fait son numéro, cela ne change rien.             |

**Abb. 135**

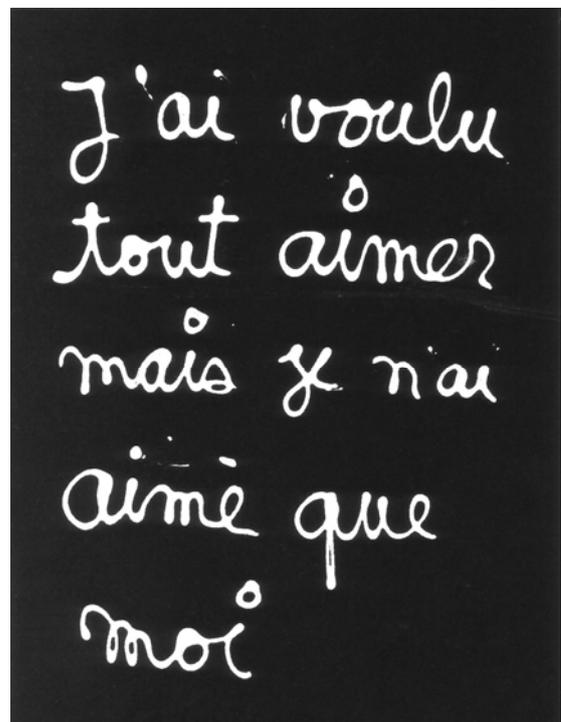
Exercice envers l'Ego, 10 Ecritures mit von Vautier im Werkverzeichnis *Tout Ben* hinzugefügten Erläuterungen, 1973, Acryl auf Leinwand, 10 Tafeln à 50 x 50 cm, Privatbesitz.



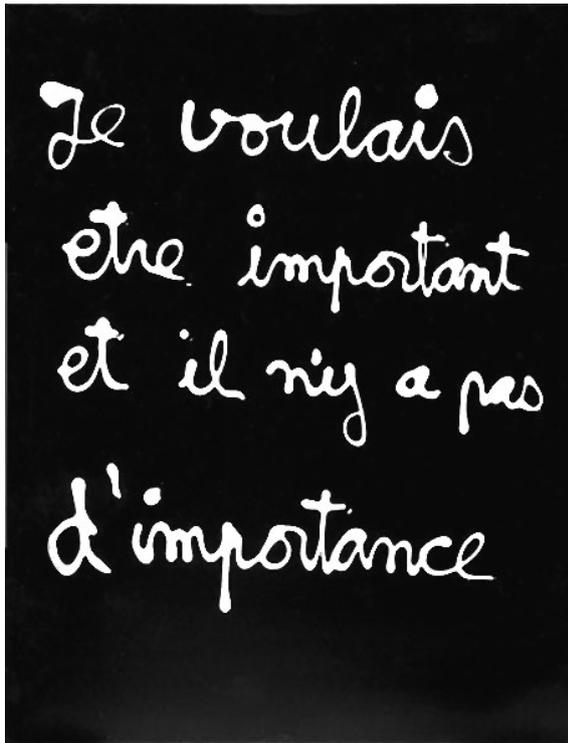
**Abb. 136**  
Raumgestaltung der „Autocritique“ bei der Ausstellung „incontri“ im Palazzo Taverna in Rom, 1974, Fotografie, 15 x 22 cm, AV 1972/2.



**Abb. 137**  
*J'ai voulu abandonner l'art ...*, 1973, Acryl auf Leinwand, 146 x 114 cm, Privatsammlung.



**Abb. 138**  
*J'ai voulu tout aimer ...*, 1973, Acryl auf Leinwand, 146 x 114 cm, Privatsammlung.



**Abb. 139**  
*Je voulais être important ...*, 1973, Acryl auf Leinwand, 146 x 114 cm, Fondation Mudima, Mailand.



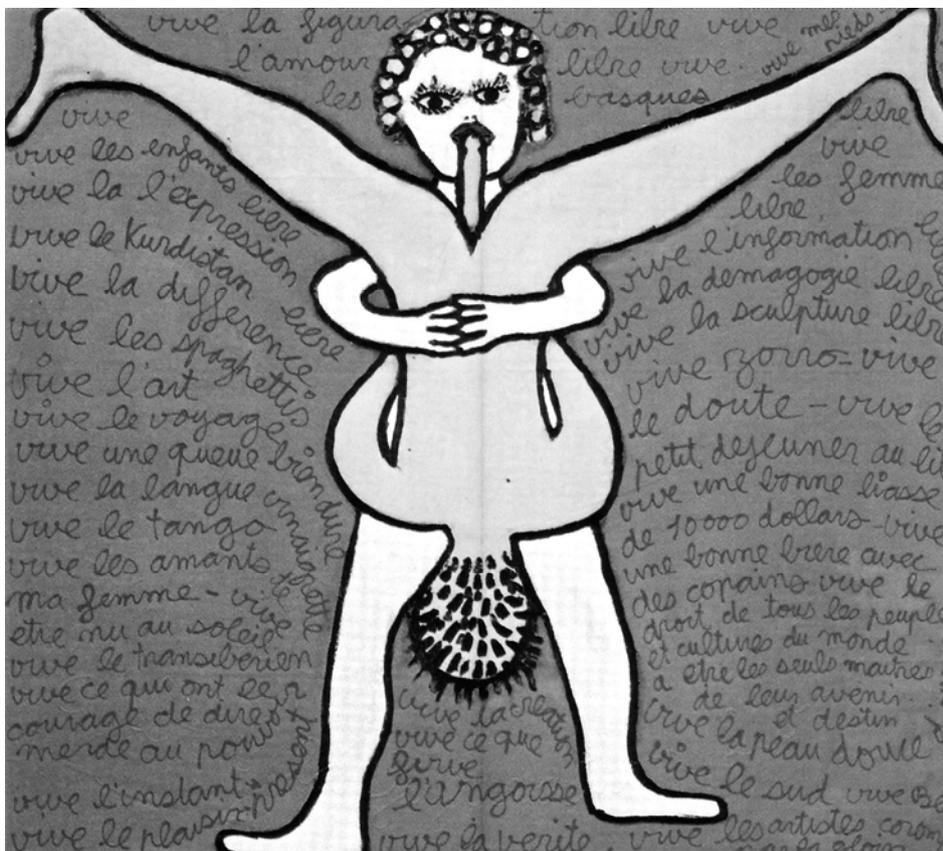
**Abb. 140**  
*Je voulais faire du nouveau ...*, 1973, Acryl auf Leinwand, 146 x 114 cm, Fondation Mudima, Mailand.



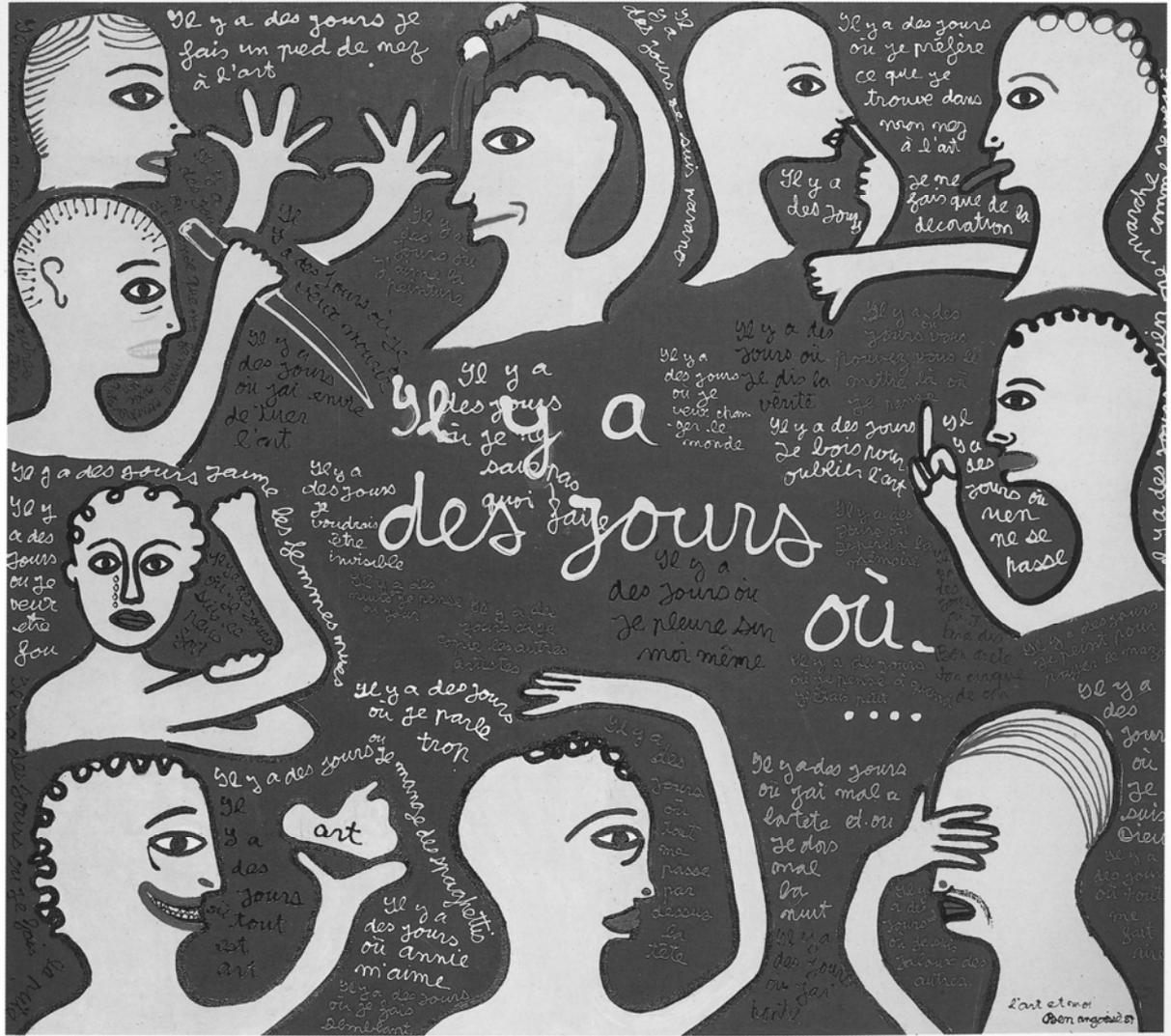
**Abb. 141**  
*C'est pas beau*, 1985, Acryl auf Leinwand, 153 x 210 cm, Privatsammlung.



**Abb. 142**  
*bruta bestia!*, 1984, Acryl auf Leinwand, 140 x 180 cm, Sammlung Fonds national d'Art contemporain.



**Abb. 143**  
*Homme et Femme*, 1984, Acryl auf Leinwand, 180 x 200 cm, Sammlung Galerie St. Etienne.



**Abb. 144**

*Il y a des jours ...*, 1984, Acryl auf Leinwand, 180 x 200 cm, Sammlung Dagny und Jan Runnquist Genf.

## 6. Abbildungsnachweis

*(Hinweis: Die Fotografien der Aktionen wurden lediglich zur Möglichkeit ihrer Dokumentation abgedruckt; sie stellen keine eigenständigen Kunstwerke dar. Bis auf die Aufnahmen der Straßenaktionen in New York 1964 (Abb. 101-105) handelt es sich um Privataufnahmen aus dem Umfeld Vautiers.)*

### **AK Marseille 1995:**

**Abb. 3** (S. 88), **9** (S. 89), **25** (S. 36), **26** (S. 36), **27** (S. 36), **36** (S. 85), **42** (S. 87), **43** (S. 84), **45** (S. 138), **48** (S. 86), **49** (S. 43), **50** (S. 37), **56** (S. 39), **57** (S. 41), **59** (S. 50), **61** (S. 49), **67** (S. 40), **86** (S. 65), **89** (S. 65), **97** (S. 88), **110** (S. 85), **122** (S. 104), **124** (S. 104), **137** (S. 114), **138** (S. 114), **139** (S. 114), **140** (S. 114), **141** (S. 124), **142** (S. 122), **143** (S. 122), **144** (S. 129).

### **AK Nizza 2001:**

**Abb. 63** (S. 21).

### **AV (Eigene Reproduktionen der Archivakten):**

**Abb. 1** (1956/4), **2** (1957/18), **4** (1958/30), **5** (1958/30), **6** (1958/30), **7** (1958/30), **8** (1958/30), **10** (1956/4), **11** (1956/5), **12** (1956/2), **13** (1956/6), **14** (1962/81), **15** (1956/3), **16** (1956/2), **17** (1950-55/12), **18** (1950-55/14), **19** (1950-55/12), **20** (1950-55/12), **21** (1950-55/14), **22** (1950-55/12), **23** (1950-55/13), **28** (1956/9), **29** (1957/19), **30** (1957/19), **31** (1957/16), **32** (1957/16), **33** (1957/16), **34** (1957/16), **35** (1957/16), **39** (1958/21), **46** (1975/16), **47** (1957/19), **51** (1959/23), **52** (1959/23), **54** (1962/85), **60** (1962/72), **62** (1961/53), **65** (1959/35), **68** (1961/58), **69** (1962/81), **70** (1958/29), **72** (1962/82), **73** (1959/34), **87** (1962/62), **91** (1962/62), **94** (1963/8), **95** (1963/8), **96** (1963/8), **99** (1967/2), **100** (1967/2), **101** (1964/23), **102** (1964/23), **103** (1964/23), **104** (1964/23), **105** (1964/23), **106** (1958/28), **107** (1962/74), **129** (1972/26), **131** (1972/2), **133** (1974/12), **134** (1972/2).

### **Vautier, 1974 (Tout Ben):**

**Abb. 37** (S. 24), **38** (S. 16), **40** (S. 22/23), **41** (S. 25), **44** (S. 51), **53** (S. 40), **55** (S. 20), **58** (S. 38), **64** (S. 18), **66** (S. 19), **71** (S. 35), **88** (S. 70), **90** (S. 71), **92** (S. 77), **93** (S. 76), **98** (S. 82), **108** (S. 22), **109** (S. 36), **111** (S. 91), **112** (S. 104), **113** (S. 120), **114** (S. 120), **115** (S. 121), **116** (S. 135), **117** (S. 129), **118** (S. 138), **119** (S. 139), **120** (S. 147), **121** (S. 147), **123** (S. 155), **125** (S. 173), **126** (S. 173), **127** (S. 156), **128** (S. 157), **130** (S. 175), **132** (S. 182-201), **135** (S. 206/207), **136** (S. 208).

### **Vautier, 1975 (Gestes):**

**Abb. 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85** (n.p.).

### **Walther, 2000:**

**Abb. 24** (S. 242).