

SELIMA NIGGL

»Der Sieg ist unvermeidlich« Eine Hinführung zu Leben und Werk

Zusammenfassung

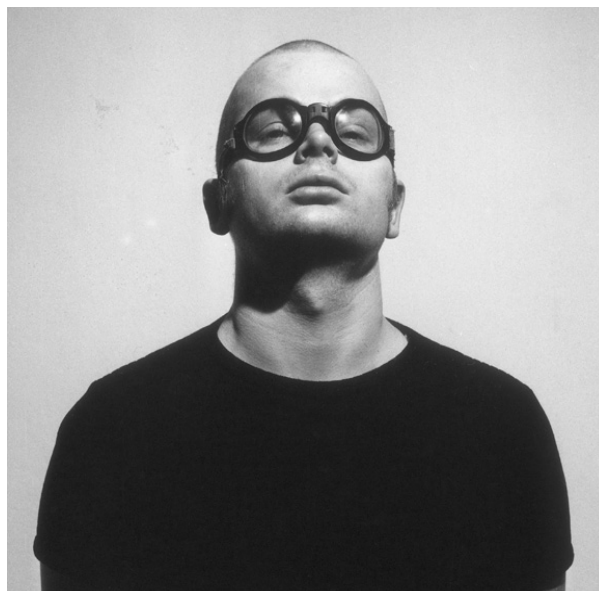
Uwe Lausens Werk zählt zu den wichtigen Positionen der figurativen Malerei der 1960er-Jahre in Deutschland. Innerhalb von nur neun Jahren schuf der mit 29 Jahren verstorbene Autodidakt ein von rasanten Entwicklungssprüngen gekennzeichnetes künstlerisches Werk, das von einer sehr eigenständigen Verarbeitung der ab 1964 in Deutschland präsenten Pop-Art gekennzeichnet ist. Der folgende Text erschien anlässlich der von der Autorin in Zusammenarbeit mit Pia Dornacher kuratierten Retrospektive »Uwe Lausen. Ende schön alles schön« in der Schirn Kunsthalle Frankfurt (3. März bis 13. Juni 2010) und ist im gleichnamigen Ausstellungskatalog, erschienen bei Hachmann Edition (Bremen), abgedruckt. Zur zweiten Station im Museum Villa Stuck, München (24. Juni bis 3. Oktober 2010) erscheint das von der Autorin bearbeitete Werkverzeichnis der Gemälde, auf das die hier im Text angeführten Werkverzeichnis-Nummern (WVZ) verweisen. Ab 22. Oktober 2010 ist die Ausstellung in der Sammlung Falckenberg, Hamburg zu sehen (bis 23. Januar 2011).



Uwe Lausen in seiner Wohnung in München, um 1962/63, Foto: Heide Stolz

<1>

Uwe Lausen ist heute, 40 Jahre nach seinem frühen, selbstbestimmten Tod mit nur 29 Jahren, nicht leichter zu fassen als damals für seine Zeitgenossen. »Zu Lausen brauchst Du nicht fahren, der redet eh nicht mit Dir«,¹ wurde damals dem Bildhauer und Klangkünstler Paul Fuchs beschieden, als er sich für den Maler interessierte und Kontakt knüpfen wollte. Lausen, dem die kleinen Verbindlichkeiten des Zwischenmenschlichen zutiefst zuwider waren, stieß seine Umwelt vor den Kopf, indem er auf Annäherungsversuche oft latent aggressiv, zumindest aber abweisend reagierte. Als wollte er sich nicht festlegen lassen, vermied er bindende Aussagen, verschleierte seine Biografie mit sich widersprechenden Angaben, pflegte einen ausgeprägten Zynismus und negierte in intellektueller Arroganz nicht nur seine Umgebung, sondern auch sich selbst. »Er ist abrupt. Reden fällt ihm sichtlich schwer. Uwe Lausen hat eine Schutzwand um sich gezogen. [...] Immer wieder nimmt er etwas zurück, versucht Worte zu ersetzen durch Gesten«, beschrieb ihn Nina Keller, die Lausen um 1967 in seinem Atelier besuchte.² Der Maler selbst, dessen Neigung zur psychologisch geprägten Selbstanalyse aus Korrespondenz und Texten hervorgeht, bescheinigt sich in einem Brief von 1967 gar ein tyrannisches Bewusstsein, mit dem er »die Wirklichkeit und die Menschen« traktiert habe.³



Uwe Lausen, um 1968, Foto: Heide Stolz

<2>

Die andere Seite Uwe Lausens kennen nur engere Freunde, die ihn trotz der von ihm selbst beschriebenen Abgeschlossenheit immer wieder – wenn auch meist nur kurz und auf bestimmte Lebensphasen begrenzt – begleiteten. Sie wissen von seinen zarten, aber auch

einfachen, fast kindlichen Seiten zu berichten, wenn er Blumen trocknete und sie auf Briefe klebte, wenn er mit Begeisterung nächtelang Billard und Skat spielte oder aber Nudeln mit Tomatensoße zu seinem Lieblingsgericht erklärte.⁴

<3>

Zwischen diesen extremen Polen seiner Persönlichkeit hin- und hergerissen, erarbeitete Uwe Lausen ab 1961/62 innerhalb von nur neun Jahren ein von rasanten Entwicklungssprüngen gekennzeichnetes künstlerisches Werk, das für einen Autodidakten erstaunlich schnell Resonanz fand und die Grundlage zu einer hoffnungsvollen Karriere auf dem Kunstmarkt legte. So wurde Lausen seinerzeit in der Presse als malender Jungstar gefeiert und stellte mit Künstlern wie Gerhard Richter, Sigmar Polke oder Georg Baselitz aus. Seine Werke erwarben öffentliche Institutionen wie die Staatsgalerie Stuttgart oder die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Allein zum Leben reichte es kaum, dafür waren die Verkäufe dann doch zu spärlich und Franz Dahlem, den Lausen noch vor dessen Galeriegründung zusammen mit Heiner Friedrich Anfang der 1960er Jahre in München kennenlernte, erinnert in diesem Zusammenhang an den »Steckerl-Eis«-Erfinder Josef Pankhofer, einen früheren Förderer Lausens, mit dem der Maler eine Siebdruckwerkstatt im Sinne einer warholschen Factory plante. Wäre der Großindustrielle nicht bereits 1963 bei einem Autounfall verunglückt, hätte Lausen laut Dahlem eine andere Entwicklung genommen.⁵

<4>

Welchen Weg der Maler stattdessen ging – sowohl im Hinblick auf sein künstlerisches Werk als auch auf seine nur lückenhaft überlieferte Biografie – soll in der folgenden knappen Einführung an Eckpunkten nachvollzogen werden.

Erste Schritte eines Autodidakten

<5>

»Fremdheit zwischen Vater und Sohn. Papa: Zu engstirnig, konservativ, hochgr[adige] Pedanterie. Sohn: Drang ins Weite. Modern. Freizügig.«⁶ Uwe Lausens Rebellion gegen seine Umwelt begann früh. Zunächst gehörten dazu vor allem die Schule und das liberale Elternhaus im schwäbischen Stuttgart der 1950er Jahre. Doch der Widerstand, der im spurlosen Verschwinden auf der eigenen Abiturfeier kulminierte,⁷ ging über das Normalmaß eines pubertierenden Jugendlichen hinaus. Schon damals verstand es Lausen, der 1960 von seinem Schulfreund, dem späteren Mitbegründer der Subversiven Aktion, Frank Böckelmann, als »Intellektualbestie« charakterisiert wurde, seinen Intellekt als Waffe einzusetzen, sei es bei die Autorität seiner Lehrer untergrabenden Schulaufsätzen oder bei aufrührerischen Bemerkungen innerhalb des Unterrichts.⁸

<6>

Uwe Lausens Ziel war es eigentlich, Schriftsteller zu werden. So unterschrieb er bereits 1957 Briefe in der für ihn typischen Mischung aus Hybris und Wissen um die eigene Begabung mit »Uwe Lausen (der Autor)«⁹. Da fiel die Entscheidung für einen Ortswechsel wohl nicht schwer, als Frank Böckelmann mit der Gründung einer Literaturzeitschrift in München lockte, zumal Lausen nach dem missglückten Ausbruch in die weite Welt sein Philosophiestudium im überschaubaren Tübingen eher widerwillig begonnen hatte.



Uwe Lausen im Atelier mit Arbeiten von 1962, um 1962/63, Foto: Heide Stolz

<7>

Doch schon kurz nach seiner Ankunft – immerhin entstanden noch drei Nummern der Zeitschrift *x* – verlagerte sich Lausens Interesse, sicherlich stark bedingt durch den Kontakt zur Münchner Künstlergruppe SPUR (Lothar Fischer, Heimrad Prem, Helmut Sturm und HP Zimmer sowie zu dieser Zeit auch Dieter Kunzelmann) hin zur Malerei. Weniger als ein halbes Jahr nach dem ersten Aufeinandertreffen mit diesen Künstlern schreibt er an seine Mutter, wieder in der üblichen Selbstgewissheit: »(trotz meiner Genialität) werde ich die erste Ausstellung erst in vielleicht –1 Jahr machen können. [...] in der Ölmalerei hat sich gezeigt, daß ich ein Farbgefühl besitze. Radikaler Unterschied zum zimperlichen Aquarell.«¹⁰ *Jorn, mein Liebhaber* (WVZ 62/9) heißt eines der frühen, heute noch erhaltenen Bilder von 1962, und nicht nur der Titel sagt viel aus über Lausens Orientierung in dieser Zeit: Vermittelt über die SPUR waren es neben deren Malerei insbesondere die ehemaligen CoBrA-Künstler

Karel Appel und Asger Jorn, die dem Anfänger Lausen für seine figurativ-gestischen Formfindungen als Ausgangspunkt dienten. Mit besagtem Titel ging Lausen zugleich selbstkritisch und ironisch auf Distanz zum vermeintlichen Vorbild Jorn, der in der nachfolgenden Literatur gerne – und zum Teil sicher berechtigt – zum »Übervater« der Gruppe SPUR stilisiert wurde.¹¹

<8>

Von dieser »Unabhängigkeit« zeugt auch das Verhalten des jungen Künstlers gegenüber dem Münchner Umfeld. Insbesondere HP Zimmer, in dessen Atelier er 1961 arbeiten durfte, hatte Lausen ja immerhin seinen Einstieg in die Malerei zu verdanken. Dass er dabei in dessen Abwesenheit nicht nur die Farben und Leinwände sowie den Malstil des SPUR-Malers für sich verwendete, sondern sogar dessen Bilder übermalt und Kunstbände zerrissen haben soll, sei hier nur am Rande bemerkt.¹² Gravierender für die Gruppe SPUR war schließlich der von Uwe Lausen mitverantwortete Ausschluss aus der Situationistischen Internationale (S.I.), einer vor allem im europäischen Raum agierenden, in den letzten Jahren zunehmend wiederentdeckten kulturrevolutionären Bewegung, der die Künstler nicht zuletzt viele internationale Kontakte zu anderen Kunstschaaffenden verdankten. Kurz nachdem Lausen über die SPUR Zugang zu der von Guy Debord und Asger Jorn geführten S. I. erhalten hatte, begann er schon gegen die Münchner Gruppe zu intrigieren. So plante er deren »Unterwanderung« und »denunzierte« sie bei der S. I. als konformistisch, sowohl in ihrem Lebensstil als auch in ihrer Kunstauffassung.¹³ Guy Debord wiegelte zunächst noch ab, doch im Februar 1962, als die SPUR mit der siebten Nummer ihrer Zeitschrift klar die Anforderungen der S. I. missachtete, verfasste der Zentralrat, und damit auch Uwe Lausen, das endgültige Ausschlussdokument.

Emanzipation von der Münchner Szene

<9>

Als ein künstlerisches Zeichen der Abgrenzung kann das ebenfalls von einer gewissen Unverfrorenheit zeugende Einbringen von Teilen einer Plastikpuppe in das 1962 entstandene Werk *Mein Leitbild: Gagarin* (1962, WVZ 62/3) verstanden werden.

Im selben Jahr wurde in der Presse zu Lausens erster Ausstellung in der renommierten Berliner Galerie Springer diese Arbeit noch als »Jugendsünde« abgetan.¹⁴ Zu Unrecht, denn die Kombination von sehr gegensätzlichen Zitaten aus dem Werk anderer Künstler – hier die Ölmalerei der Neuen Figuration auf der einen und die surreale Kunst Hans Bellmers auf der anderen Seite – blieb für Lausen ein wichtiges und eigenständiges Gestaltungsprinzip bis 1965.¹⁵ Diese Form von Zwangsvermählung geschah dann zwar nicht mehr mittels Collage, sondern auf malerischem Wege, doch sind die Gestaltungselemente, welche unter anderem

auf Friedensreich Hundertwasser, Francis Bacon, Gerhard Richter und Allen Jones oder auch auf konkrete Kunst oder Farbfeldmalerei verweisen, darum nicht weniger ungeniert gegeneinander ins Bild gesetzt. So bringt Lausen in seinen Körperlandschaften von 1963/64 (WVZ 64/14 ff.) erstmals in Kombination mit gestischen Elementen und ornamentalen Farbschnecken eine surreal anmutende Horizontlinie ins Spiel, zu der Roberto Ohrt im Hinblick auf die in München um 1964 diskutierten Bildfindungen treffend bemerkt: »Andererseits hätte niemand in der damaligen Auseinandersetzung es sich gestattet, den Bildraum so einfach und unbedarft mit einer klaren Horizontlinie zu durchschneiden«. ¹⁶

Ein bis zwei Jahre später dann setzte Lausen – um nur ein Beispiel unter vielen herauszugreifen – Gerhard Richters graumalerische Fotoporträts im Miniaturformat in alle vier Ecken seiner im Oktober 1965 entstandenen Arbeit *Reproduktion* (WVZ 65/30), um innerhalb des Bildes ein eher zeichnerisch aufgefasstes, rotes Schiff in absurder Perspektive auf scharfe, an Hard Edge erinnernde Farbflächen und eine Hutfigur à la Allen Jones treffen zu lassen; dazu Farbkreise, die sowohl an den bereits 1964 mit *Hundertwasser-Schrebergärten* (WVZ 64/33) persiflierten österreichischen Maler als auch an Allen Jones erinnern. ¹⁷ Mit dieser Vorgehensweise lehnte sich Lausen weniger an die durch ihn »verfremdeten« Gestaltungsmittel anderer Künstler an, sondern kommentierte – etwas Neues schaffend – die parallel laufenden Entwicklungen aus einer übergeordneten Position heraus. Da er sich als Mitglied des Zentralrats der S. I. natürlich mit dem theoretischen Gedankengebäude der Bewegung auseinandersetzte, kann dieses Prinzip, auf dem sein Werk – wie bereits erwähnt – zwischen 1962 und 1965 aufbaut, durchaus in Zusammenhang mit dem situationistischen »détournement«, einer Form von Zweckentfremdung, ¹⁸ und in der S. I. gängigen Copyleft-Strategie gesehen werden. Gleichzeitig handelt es sich um Methoden – heute würde man hier vielleicht von Sampling sprechen – , die der Zeit weit voraus waren und mittlerweile für zahlreiche jüngere Künstler zum gängigen Repertoire gehören.

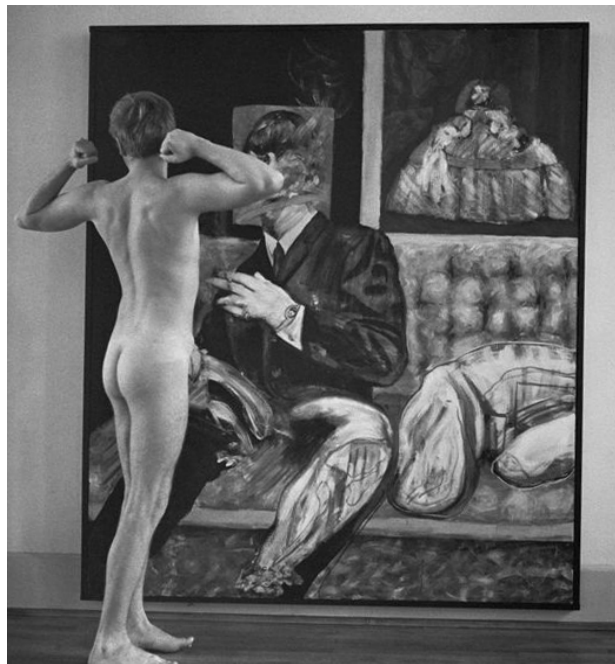
Britische Malerei als Ideenpool

<10>

Dabei zeigte sich Uwe Lausen – obgleich Autodidakt – bestens über das aktuelle internationale Kunstgeschehen informiert. Eine wichtige Rolle in seiner fruchtbaren Auseinandersetzung mit der Kunst seiner Generation spielte die Galerie Friedrich & Dahlem, die seit 1963 in München bestand und dort noch in der ersten Hälfte der 1960er Jahre mit frühen Präsentationen von Walter Stöhrer, Horst Antes, Cy Twombly, Georg Baselitz und Gerhard Richter für Furore sorgte. ¹⁹ Für Lausen war die aus Düsseldorf übernommene Schau *Britische Malerei der Gegenwart* im August 1964 von besonderer Bedeutung. ²⁰ In München könne man nun endlich erfahren, wie Pop-Art in England produziert werde, schrieb Peter M. Bode in diesem Zusammenhang. ²¹ Nicht nur Uwe Lausen sah dort also vermutlich

zum ersten Mal britische Pop-Art im Original, unter anderem von R. B. Kitaj, Peter Blake, David Hockney, besagtem Allen Jones oder Richard Hamilton. Mit Francis Bacon – es wurden nicht ausschließlich Pop-Künstler gezeigt – muss sich Lausen für einen weiteren Maler begeistert haben, ließ er sich doch stundenlang vor dessen Papst-Studien nieder.²² Die Ergebnisse dieser intensiven Auseinandersetzung finden sich zunächst in den brutal verstümmelten »Körperklumpen« von 1964 und 1965 wieder.

Ruft man sich Lausens Körperlandschaften in Erinnerung, werden die ähnlichen Interessen der beiden Maler am Körper als Deformationsmasse deutlich, und es wird klar, was Lausen so faszinierte an Bacon, den er neben Asger Jorn als einziges Vorbild direkt benannte. Noch 1967 hatte er in seinem Kelleratelier in der Sternstraße 15 in München übrigens »Abbildungen der menschlichen Anatomie, Zeichnungen von Muskelsträngen, Adern [und] Sehnen in einem scheußlichen Rot« an die Wand gepinnt.²³ Die Beschäftigung mit dem Thema Fleisch und Körper war für Lausens Werk phasenübergreifend relevant, ebenso wie beispielsweise das Interesse für ornamentale Strukturen, für Gewalt oder für das Wechselspiel zwischen Figuration und Abstraktion. Zurück zu Bacon: 1965 kann man dessen typisch verzerrten Fratzen und das aufgerissene raue, höchst malerisch aufgefasste Inkarnat in einer Vielzahl von Arbeiten Lausens wiedererkennen. Auch hier wird die Anlehnung jedoch gebrochen und reflektiert, wie etwa bei *Ringo* (1965, WVZ 65/22), dem Hauptwerk aus dieser Phase.



Uwe Lausen vor seiner Arbeit *Ringo*, um 1965/66, Foto: Heide Stolz

<11>

So ist die Wahl der porträtierten Persönlichkeit ein für Bacon unmögliches Pop-Motiv, und mit dem Zitat von Diego Velazquez' Porträt der Infantin Margarita lässt Lausen eine historische Komponente einfließen, die wiederum auf Bacons Auseinandersetzung mit dem spanischen Maler anspielt. Ist es Zufall, dass die Entstehung dieses Bildes, welches Ringo Starr – für viele auf den ersten Blick nicht erkennbar – masturbierend zeigt, zeitlich mit der Rückerstattung des berühmt-berüchtigten Masturbationsbilds *Die große Nacht im Eimer* (1962/63) von Georg Baselitz durch die Staatsanwaltschaft zusammenfällt Ein amüsanter Detail ist die Tatsache, dass die Fernsehzeitschrift Hörzu sich nicht scheute, Ringo zusammen mit dem in Anzug und Krawatte posierenden Uwe Lausen und einem kurzen Text abzudrucken. Da scheint der Redakteur wohl nicht genau hingesehen zu haben. Der Skandal – sollte er von Lausen intendiert gewesen sein – blieb jedenfalls aus.²⁴

»übermorgen bin ich tot«



Uwe Lausen mit seinen Töchtern Lea und Jana in Aschhofen, um 1967, Foto: Heide Stolz

<12>

An dieser Stelle tut eine Pause gut, ein Innehalten nach diesem schier atemlosen Ritt durch die Kunstgeschichte der 1960er Jahre, die sich in der rasanten Werkentwicklung Uwe Lausens zu kristallisieren scheint. Als gäbe es kein »Übermorgen«²⁵, hatte der Künstler sein bis 1965 auf circa 130 Gemälde angewachsenes malerisches Werk auf eine im internationalen Vergleich bestehende Qualität vorangetrieben, um – wie nebenbei – in jedem Jahr mehrere Ausstellungen zu bestreiten, zusammen mit seiner Frau, der Fotografin Heide Stolz, eine Familie zu gründen, den eigenen Bauernhof umzubauen und über die rein malerische Produktion auch im erweiterten Sinne künstlerisch aktiv zu sein. Man denke nur

an seine S. I.-Mitgliedschaft, die Texte für mehrere Zeitschriften beziehungsweise die Herausgabe von diesen, die Gründung des Zentrums der Reaktion oder die fotografische Inszenierung seiner Gemälde zu Bildräumen. Wie passt das zusammen mit dem oben kurz skizzierten Persönlichkeitsbild eines sich immer wieder Drogenräuschen und psychischen Tiefs hingebenden, in sich gekehrten Einzelgängers?²⁶ Dies ist eine der vielen Fragen, die bis heute diskutiert wird.

Aufbruch zu einem neuen Realismus



Uwe Lausen vor seiner Arbeit *Geometer*, um 1965/66, Foto: Heide Stolz

<13>

Die große Leinwand *Geometer* (WVZ 65/36) entstand im Dezember 1965 (als wolle sich der Künstler seiner eigenen kunsthistorischen Bedeutung vergewissern, legte er jetzt zunehmend Wert auf eine monatsgenaue Datierung); dieses Werk ist der Vorbote für die nächste große, von Axel Hinrich Murken als »Von der Pop-Art zum kühlen Realismus« bezeichnete Werkphase, in der Lausen – das »détournement« hinter sich lassend – eindeutig Stellung bezog und eine in ihrer malerischen wie gesellschaftlichen Brisanz singuläre Position einnahm.²⁷ Die bereits seit 1963 sukzessive weiterentwickelte, jetzt klar an realen Bedingungen orientierte Raumauffassung setzte sich nun durch. Dabei spielten natürlich die in Deutschland verstärkt rezipierte englische und amerikanische Pop-Art sowie die davon beeinflusste Realismus-Debatte eine Rolle.²⁸ Im Gegensatz jedoch zu anderen Malern, die sich von der Pop-Welle überrollt sahen und ein gespaltenes Verhältnis zu ihr entwickelten – wie beispielsweise die ehemaligen SPUR-Künstler –, konnte der etwas jüngere und in Stilmanövern geübte Lausen selbstbewusst damit umgehen.²⁹ HP Zimmer

nannte ihn in diesem Zusammenhang einen »phantastisch begabten« Maler, der mit seiner »Entdeckung, Licht und Schatten komplementär zu sehen«, in die Pop-Problematik einführen konnte.³⁰

<14>

So kehrte sich die anfängliche Rollenverteilung um und Lausen wurde seinerseits zum Vorbild für Prem, Fischer und Zimmer. 1967 äußert er sich bereits relativ abgeklärt zum Thema Pop-Art: »Sicherlich wurde ich von Pop angeregt, ich habe aber versucht, das zu privatisieren. Heute ist meine Arbeit nur stückweise banal, also das, was ich unter Pop verstehe.«³¹ Damit könnte er auf eine 1966 entstandene Gruppe relativ unkommentierter, den typischen Pop-Themen wie Starkult, Werbung und Fernsehen gewidmeter Arbeiten anspielen.

Gewalt – gegen die Gesellschaft ...

<15>

Bald schon fand der Maler aber zu der für ihn typischen Schärfe und Brutalität zurück. Das deutsche Wohnzimmer in deutschen Neubauwohnungen – immer wieder durch Blümchentapeten, Sitzmöbel und dicke Teppiche angedeutet – bleibt dabei nicht nur verhasstes Substitut für das vor Biederkeit erstarrende Wirtschaftswunder. Spätestens ab 1967 wird es gleichsam Ort des Verbrechens, des Mordes, Selbstmordes und der Vergewaltigung.

In Texten, die in Zusammenhang mit seiner S.I.-Mitgliedschaft stehen, weist Lausen schon in der ersten Hälfte der 1960er Jahre – mit stärkerer Betonung des architektonischen Aspekts – auf dieses Thema hin: »In den Wohlfahrtsstaaten [...] in den Komfortwohnungen steigt die Kurve derer, die aus dem Leben scheiden.«³² Er selbst hingegen versuchte, dem »normierten Leben des Verwaltungsbeamten und der Neubauwohnung«³³ zu entgehen, auch indem er zusammen mit seiner Frau seine Wohnräume in knalligen Farben strich und mit Friesen aus Micky-Maus-Comics oder eigenen Werken gestaltete.³⁴



Heide Stolz vor Uwe Lausens Bild Schlafzimmer (1965) im gemeinsamen Haus in Aschhofen, Foto: Heide Stolz

<16>

Nur wenige Monate bevor Benno Ohnesorg 1967 brutal von einem Polizisten niedergeschossen wurde, arbeitete Lausen an einer, von Murken mit »Soldatenbilder« überschriebenen Serie mit Werken wie *Der deutsche Killer* (1967, WVZ 67/3) und *Jagd auf das letzte Fleisch* (1967, WVZ 67/4).³⁵

Zu sehen sind schwarz-weiß kontrastierte, uniformierte Söldner, die mit Maschinengewehren um sich schießen. »Töte mit ULAU« und »Kill for Fun« heißt es ein Jahr später auf den Buttons, die Lausen zu einer Ausstellung unter anderem mit diesen Bildern druckte. Aus den Gewehrmündungen jedenfalls tritt anstatt scharfer Munition nur Farbe und ein Titel wie *Kill the colour* (WVZ 67/8) oder das scheinbar aus einem Michelangelo-Fresko entstiegene Opfer von *Jagd auf das letzte Fleisch* lassen noch eine kunstimmanente Auslegung des Themas zu. Trotzdem ist der reale Gewaltakt nicht zu übersehen, zumal ein Freund erzählt, es habe tatsächlich makabre Gedankenspiele gegeben, die darauf hinausliefen, mit einer (wirklich vorhandenen) Waffe um sich schießend übers Land zu ziehen.³⁶ Das Thema lag in der Luft, wie anhand von zwei sehr gegensätzlichen Beispielen aufgezeigt werden kann: So ermorden in dem 1968 in München von Rudolf Thome gedrehten Film *Rote Sonne* junge Frauen scheinbar wahl- und emotionslos ihre Liebhaber, und aus dem weiteren Umfeld Lausens stammt eine Widmung in der Bibliothek von Frank Böckelmann, in der es unter dem Vermerk »top secret« schon 1964 heißt: »Nicht der Haß gegen die Gesellschaft hält uns zusammen, nicht die aufgestaute Wut über das, was ist und sein könnte, auch nicht der ungebrochene Wille, emanzipierte Gesellschaft aufzubauen – einzig und allein der geil erwartete Genuß des metaphysisch-exzeptionellen Augenblicks: Unsere Maschinengewehrsalven fegen die überfüllten Boulevards leer!«³⁷

<17>



Aus einer Fotoserie in einer Kiesgrube in der Nähe von Aschhofen, u. a. mit Gottfried Überfeldt (stehend), um 1967, Foto: Heide Stolz

Zahlreiche Fotos von Heide Stolz aus der zweiten Hälfte der 1960er Jahre atmen dieselbe kühle bis coole Gewaltfaszination, die nichtsdestotrotz als scharfe Kritik an und Reaktion auf die bestehenden, von staatlicher Willkür und Repression gekennzeichneten gesellschaftlichen Verhältnisse verstanden werden muss. Uwe Lausen übrigens orientierte sich wiederum – sowohl im Hinblick auf Bildperspektiven als auch auf bestimmte Personentypen – an den Fotos seiner Frau, womit an dieser Stelle ein weiteres wichtiges Beispiel für die »Zusammenarbeit« des Paares genannt sei.



Lea Lausen vor dem Bild *Grandiose Aussichten*, um 1967/68, Foto: Heide Stolz

... und gegen sich selbst

<18>

1967 war zunächst ein sehr produktives Jahr für Uwe Lausen. Nach einer intensiven Arbeitsphase in den ersten acht Monaten des Jahres schien es ihm für einen kurzen Moment besser zu gehen, als er schrieb: »Die letzten Jahre war ich recht verrückt. Erst seit so 3 Monaten fange ich an, etwas zu leben« und: »Irgendwie bin ich froh, daß ich gar nicht mehr so ‚konsequent‘ bin wie früher. Wenn ich mir früher etwas ausdachte, vorstellte, wollte, dann mußte alles so geschehen, wie ich es dachte, und wenn es nicht so ging, bekam ich einen Wutanfall oder Kopfweh. [...] ich möchte jetzt nichts anderes, als meine Eitelkeit und Arroganz, meinen Ehrgeiz und all das auflösen, mich lockern, Wille und Vorstellung aufgeben, lernen, die Dinge zu nehmen wie sie sind.«³⁸

<19>

Wie häufig bei Lausen kam es nach dem aktiven Moment zu einer Arbeitspause. Diesmal jedoch dauerte sie immerhin von August 1967 bis März 1968 und wurde rückblickend vom Künstler selbst kommentiert: »die aggressivität im malen schien mich zu entlasten; aber der druck wurde immer stärker. schließlich wurde mir das malen, das seine damalige bedeutung als entlastungstätigkeit nicht mehr genügend erfüllen konnte, sinnlos.«³⁹ Erst im Frühsommer 1968, als Uwe und Heide Lausen zusammen mit ihren beiden Töchtern aus Aschhofen wieder nach München in die Nordendstraße 12 zogen, entstanden die nächsten Bilder. Bei den Bauern in Aschhofen war die Familie mit ihrer progressiven Lebensform nie akzeptiert worden und Uwe Lausen, der schon 1965 auf das »Kuhgemuhe kotzt[e]«⁴⁰, litt unter dem nach außen hin idyllischen Landleben. In seinem neuen Arbeitsraum in der Münchner

Wohnung entstanden nun die Arbeiten aus der letzten Phase seines künstlerischen Werks (WVZ 68/1 ff.), zu der auch eine Mappe mit elf Siebdrucken und dem bezeichnenden Titel *Stoffwechsel* zählt. Der Maler verabschiedete sich zunehmend von der – bislang stets im Mittelpunkt seines Interesses stehenden – menschlichen Figur.

Stattdessen dominieren Gegenstände wie Tuben, Rohre, Wasserhähne und Stühle das Bildgeschehen, Motive also, die zwar durchaus im Hinblick auf die Pop-Art eines Claes Oldenburg, Tom Wesselmann oder eines Jim Dine betrachtet werden können, die aber – auch vor dem biografischen Hintergrund Lausens – eine andere Dimension aufweisen und einer umfassenderen Interpretation bedürften. »the prison. das gefängnis« ist beispielsweise eine Papierarbeit von 1969 unterschrieben, auf der eine Toilette, ein Waschbecken und der in mehreren Werken zitierte, unmenschlich dimensionierte Hochstuhl zu sehen sind.⁴¹

<20>

In Flachheit und Reduktion künstlerisch scheinbar zu einem Endpunkt gekommen, gab Lausen das Malen spätestens 1969 vollständig auf, um in stundenlangen, teils meditativen Improvisationssessions zusammen mit dem späteren Kinderbuchillustrator und Pianist Hans Poppel Musik zu machen. Doch sein Zustand verschlechterte sich weiter und als ihn seine Frau nach mehreren kürzeren Trennungsphasen endgültig verließ, sahen Freunde den letzten Rettungsanker in dem – letztlich doch abgebrochenen – Auftrag für das Bühnenbild zu Edward Bonds *Early Morning* (1969) am Schauspielhaus Zürich.⁴² Nach rastlosen, von Verfolgungswahn geprägten letzten Monaten, unter anderem in Zürich, Sankt Gallen, München, Frankfurt und Darmstadt, nahm sich Uwe Lausen, der zu diesem Zeitpunkt wegen Drogendelikten polizeilich gesucht wurde, im September 1970 im Haus seiner Eltern in Beilstein bei Stuttgart das Leben. Doch selbst wenn dieser Suizid Folge gesellschaftlicher Defizite und individueller psychischer Probleme inklusive des verstärkten Missbrauchs von Drogen war, so war er doch auch Ausdruck einer uns heute aufgrund ihrer Radikalität faszinierenden geistigen Haltung und wäre vielleicht nicht vollzogen worden, hätte der Künstler ihn nicht schon unzählige Male in Schrift und Bild vorweggenommen:

<21>

»das ende meiner person ist genauso unvermeidlich wie das ende der menschlichen gesellschaft. und so wie die menschheit werde auch ich meine endgültige bestätigung im endgültigen ende finden. [...], der sieg ist unvermeidlich.«⁴³

1 Paul Fuchs im Gespräch mit der Autorin am 16.10.2009.

2 Nina Keller, Report über junge Künstler in München, Icking, München 1968, S.12.

- 3 Uwe Lausen (aus München) in einem undatierten Brief an Adelheid Schubert (in München, Spätsommer 1967), Privatbesitz.
- 4 Vgl. Gespräche der Autorin mit dem Kunsthändler Franz Dahlem am 14.2.2008, mit Heide Lausens Schwester Kunigunde Dinnendahl am 11.12.2008, mit dem mama-Herausgeber Klaus Lea am 6.2.2009 und mit der Freundin Adelheid Zehrer am 18.9.2009.
- 5 Franz Dahlem im Gespräch mit der Autorin am 2.3.2008.
- 6 Uwe Lausen in einem undatierten Mathematikheft, das Lausens Schulfreund Christof Riepl freundlicherweise der Autorin zur Verfügung stellte.
- 7 Lausen brach direkt von der Feier heimlich zu einer eigentlich als Weltreise geplanten Tour auf und ließ seine Eltern dabei bis zu seiner verfrühten Rückkehr nach zwei Monaten im Ungewissen über seinen Verbleib.
- 8 Aufzeichnungen Frank Böckelmanns, März/April 1960, Archiv Frank Böckelmann, München. Entgegen des bisher in der Literatur genannten 1,0-Abiturs hatte Lausen – nach heutigen Kriterien gerechnet – lediglich einen Notendurchschnitt von 2,4, wie aus den Unterlagen des Schularchivs im Dillmann-Gymnasium, Stuttgart hervorgeht.
- 9 Brief von Uwe Lausen aus Chamonix an seine Familie (in Stuttgart) vom 11.8.1957, Archiv Lausen, Aschhofen.
- 10 Uwe Lausen aus München in einer Postkarte an Gerda Lausen in Stuttgart vom 14.3.1961 (Poststempel), Archiv Lausen, Aschhofen. Ab 1962 sind Arbeiten auf Leinwand erhalten. Was mit den nachweislich ab 1961, unter anderem im Atelier von HP Zimmer entstandenen Ölbildern passierte, ist unbekannt.
- 11 Die Arbeit *Jorn, mein Liebhaber* ist möglicherweise auch in Reaktion auf ein konkretes Werk von Asger Jorn entstanden. Dieser stellte 1962 aus Solidarität zu dem im selben Jahr zu einer dreiwöchigen Arreststrafe verurteilten Lausen die Arbeit *A portrait of a young poet in prison* – Uwe Lausen in der New Yorker Galerie Lefebvre aus. Vgl. hierzu Roberto Ohrt, *Töte mit*, in: Uwe Lausen – Daniel Richter, Ausst.-Kat. Contemporary Fine Arts, Berlin, Köln 2006, (S.1–12), S.3.
- 12 Diesen Hinweis verdanke ich Roberto Ohrt, der mir aus dem unveröffentlichten Typoskript seiner Gespräche mit HP Zimmer vorlas.
- 13 Vgl. unveröffentlichten Brief von Guy Debord an Uwe Lausen vom 21.7.1961, Archiv Lausen, Aschhofen, sowie den Bericht zur 5. Konferenz der S. I. in Göteborg (28.–30.8.1961) in: *internationale situationniste*, Nr. 7, April 1962, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale*, Bd. 1, hrsg. von Hanna Mittelstädt, Hamburg 1976, S.283.
- 14 Heinz Ohff, *Schlaraffisches in der Malerei. Uwe Lausen bei Springer*, in: *Der Tagesspiegel*, 28.8.1962. Ohff bezeichnet Lausen in diesem Artikel als »Impulsbegabung« und stellt ihm in Aussicht, »einmal zu den Besten zu gehören«.

- 15 1962 erschien Bellmers berühmtes Buch Die Puppe im Gerhardt Verlag, mit deren Inhaberin Renate Gerhardt Uwe Lausen nachweislich Kontakt hatte. Vgl. Gespräch der Autorin mit Franz Dahlem am 2.3.2009.
- 16 Ohrt 2006 (wie Anm. 11), S. 6.
- 17 Gerhard Richter war 1964 unter anderem in der Galerie Friedrich & Dahlem in einer Gemeinschaftsausstellung mit Peter Klasen zu sehen. Vgl. Gespräch der Autorin mit Franz Dahlem am 9.4.2009. Friedensreich Hundertwasser war bereits ein international ausgestellter Künstler und sollte Mitglied der S. I. werden. Vgl. Gespräch der Autorin mit dem ehem. S.I.-Mitglied, der Malerin Jacqueline de Jong am 29.10.2009.
- 18 »Détournement« wird von der S.I. definiert als »Zweckentfremdung von ästhetischen Fertigteilen. Integration aktueller oder vergangener Kunstproduktionen in eine höhere Konstruktion des Milieus«, vgl. Definitionen, in: internationale situationniste, Nr. 1, Juni 1958, in: Mittelstätt 1976, (wie Anm. 13), S. 19.
- 19 Vgl. maschinenschriftliche Ausstellungsliste Galerie Friedrich & Dahlem, ZADIK, Köln (Bestand: Heiner Friedrich, A 47).
- 20 Vgl. Britische Malerei der Gegenwart, Ausst.-Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, Düsseldorf 1964.
- 21 Vgl. Peter M. Bode, Was in München versäumt wird. Gedanken zur Ausstellung britischer Kunst bei Friedrich & Dahlem, in: Süddeutsche Zeitung, 25.8.1964.
- 22 So Franz Dahlem in einem Gespräch mit der Autorin am 24.10.2006.
- 23 Vgl. Keller 1968 (wie Anm. 2), S.12.
- 24 Vgl. maschinenschriftliche Ausstellungsliste Galerie Friedrich & Dahlem, ZADIK, Köln (Bestand: Heiner Friedrich, A 47). Peter Baum, Internationale Avantgarde hält in Münchens Galerien, undatiertes Bericht [August 1965] aus nicht bezeichneter Quelle, ebd. und Hörzu Nr. 37, 1965, S.75.
- 25 »heute sage ich dies, morgen sage ich das. übermorgen bin ich tot«, vgl. Uwe Lausen, Hier und Jetzt, München 1968, in: Uwe Lausen. Bilder, Zeichnungen, Texte 1960–1970, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, München 1984, (S.27–54), S.36 oder Uwe Lausen. Ende schön alles schön, hrsg. von Selima Niggli u. a., Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., Bremen 2010, S.90.
- 26 »Autopsychotherapie durch psychogene Drogen. Komplexe durchs Vergrößerungsglas. Alles Auskotzen«, Uwe Lausen aus Berlin in einem Brief an Dorette Hildebrand in München vom 19.9.1965 (Poststempel).
- 27 Axel Hinrich Murken, Widerstand und Wahrheit. Uwe Lausen (1941–1970). Ein Maler der sechziger Jahre, in: Ausst.-Kat. München 1984 (wie Anm. 25), (S.9–15), S.10.

- 28 Vgl. Walter Grasskamp, Flamingos, Farbtafeln, Braunwerte. Kapitalistischer Realismus und German Pop, in: Europop, hrsg. von Tobia Bezzola und Franziska Lentzsch, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Köln 2008, (S.190–225), S.195 f. sowie die Bibliografie aus: Pop-Sammlung Beck, hrsg. in der Reihe Kunst und Altertum am Rhein i. A. des Landschaftsverbandes Rheinland, 2. erweiterte Auflage, Düsseldorf 1979, S.207 ff.
- 29 Vgl. Lothar Fischer im SPUR-Gespräch, in: Gruppe SPUR 1958–1965. Eine Dokumentation, Galerie van de Loo, München 1988, (S.16–46), S.38 f.
- 30 Vgl. HP Zimmer im Gespräch mit Roberto Ohrt (wie Anm. 12).
- 31 Zit. n. Keller 1968 (wie Anm. 2), S.12.
- 32 Uwe Lausen, Gut und schön, in: Der deutsche Gedanke, hrsg. vom Zentralkomitee der Situationistischen Internationale, Brüssel (Apr.) 1963, S.13.
- 33 Uwe Lausen, Überschriften, o. O., o. J., in: Ausst.-Kat. München 1984 (wie Anm. 25), S.24.
- 34 Vgl. Fotos von Heide Lausen in: Lausen, Ausst.-Kat. Galerie Friedrich & Dahlem, München, o. S., wiederabgedruckt in: Ausst.-Kat. Berlin 2006 (wie Anm. 11), o. S. sowie Gespräch der Autorin mit dem Nachmieter der Lausens in Aschhofen, Henning von Asmuth, am 3.11.2008.
- 35 Murken 1984 (wie Anm. 27), S.14.
- 36 Gespräch der Autorin mit dem damaligen Mitarbeiter der Galerie Friedrich & Dahlem Gottfried Überfeldt am 29.2.2008.
- 37 Widmung in einem Buch aus der Bibliothek Frank Böckelmanns, Archiv Frank Böckelmann, München.
- 38 Uwe Lausen (aus München) in zwei undatierten Briefen an Adelheid Schubert (in München, Spätsommer 1967), Privatbesitz.
- 39 Lausen 1968 (wie Anm. 25), S.27 oder Ausst.-Kat. Frankfurt 2010, (wie Anm. 25), S.86.
- 40 Uwe Lausen (aus Aschhofen) in einem undatierten Brief an Dorette Hildebrand.
- 41 Uwe Lausen, The Prison, Okt./Nov. 1968, 41 x 60 cm, Privatsammlung.
- 42 Vgl. Wolfgang Christlieb, Geschehen und vorbei ..., in: Abendzeitung (München) vom 26./27.9.1970.
- 43 Lausen o. J. (wie Anm. 33).