"von hier aus"
Psychologische Aspekte einer Ausstellungskonzeption

Vom 29.9.–2.12.1984 fand in der Düsseldorfer Messe die Ausstellung "von hier aus – Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf" statt, ein Ereignis, das schon im August 1983 angekündigt wurde und seitdem ein reichhaltiges (d.h. nicht immer differenziertes) Echo in der Presse fand.

Die Organisation der Ausstellung wurde Kasper KOENIG ("Westkunst") übertragen, die Ausstellungsarchitektur besorgte Hermann CZECH. „Die erklärte Absicht war eine ereignishafte Ausstellung. Statt der Bestätigung uns bekannter Konstellationen sollte sie die geistige Auseinandersetzung mit den neuen Wahrnehmungen in der Kunst und der Wiederkehr der 'neuen' Stille fördern", soweit Kasper KOENIG im Vorwort des Katalogs zur Ausstellung. KOENIG ging es ausdrücklich nicht um eine deutsche Leistungsschau in Sachen Kunst, eine Haltung, die ihm während der Dauer der Ausstellung und auch schon im Vorfeld zum Vorwurf gemacht wurde. Auf der anderen Seite wurde bemängelt, daß die jüngsten Entwicklungen in der deutschen Szene, über deren Qualität sich streiten läßt, nicht berücksichtigt wurden. KOENIG ging es darum, keine Tendenzen festzuschreiben, sondern Positionen anzubieten. Die Offenheit der Ausstellung wurde damit zu einem Problem für einige Besucher, insbesondere für weite Teile der deutschen Presse, die an feste unverrückbare Ordnungen gewöhnt waren, ihr Wissen über Kunst erweitern wollten, eben etwas über den 'Leistungstand' erfahren wollten.

Doch die Offenheit des Angebots war nicht die einzige Beunruhigung, die sich dem Besucher in den Weg stellte. Den Erfordernissen der Messehalle entsprechend mußte eine spezielle Ausstellungsarchitektur entworfen werden. Um nun einen 'genius loci', einen Erinnerungswert zu schaffen, konzipierte Hermann CZECH eine Präsentation, die sich von üblichen musealen Ordnungen deutlich unterschied (Aufgang über eine lange Rampe zu einer Plattform, von der aus das Ganze der Ausstellung zu überblicken war; Aussetzen der der gleichförmigen Geordnetheit [Bauten, Beleuchtung, Formate, Positionen]).

Die Rheinische Post faßte am 26.7.1984 die Ausstellungskonzeption wie folgt zusammen:

„Eine Ausstellung also, bei der man nichts lernen kann, jedenfalls nicht auf dem direkten Weg. Sie will weniger analysieren als 'Erlebnisse' vermitteln. Das paßt gut in eine Zeit, die sich lieber berauscht, als daß sie den Dingen auf den Grund ginge. Das Ungefähre, Mystisch-Verschwommene hat ja schon seit geraumer Zeit Konjunktur."

Was gezeigt werden soll

Es sollen strukturpsychologische Aspekte dieses speziellen Ausstellungsbesuchs aufgezeigt werden, d.h. es geht hier nicht um eine komplette Konstruktionsanalyse, sondern um Möglichkeiten der Annäherung an die spezifische Verfassung des Besuchs der Ausstellung "von hier aus". Besonderes Interesse wird den Rezensionen zu dieser Ausstellung gewidmet. Zu diesem Zweck wurden die Besprechungen in der deutschen Presse bis zum 5.10.84 (ca.200 Artikel) auf durchgängige Züge hin untersucht. In einem zweiten Schritt wurden Ausstellungsbesucher interviewt. Dabei ging es darum, die spezifische Wirkungsstruktur der Einheit Kunst-Architektur in dieser Ausstellung zu untersuchen. Dabei wurde auch gefragt, inwieweit die Ausstellungsarchitektur einen anderen Umgang mit den ausgestellten Werken bedingte.

Presse-Rezensionen

Vorbemerkungen

Bei der Durchsicht der Besprechungen fiel zunächst eine deutliche Undifferenziertheit der Argumentation in weiten Teilen der Presse auf, die mitunter ironisch, polemisch bis arrogant anmutete. Es legt sich hier die Vermutung nahe, daß hier noch andere als die unmittelbare Ausstellungspräsentation betreffende Wirkungseinheiten determinierend wirksam waren (Auseinandersetzung zwischen Düsseldorf und Köln als 'Kunstmetropolen', Kasper KOENIG als Organisator, Entstehungs- und Finanzgeschichten, um nur einige zu nennen). Ich habe der Presse dennoch ein eigenes Kapitel gewidmet, weil trotz dieser Verwicklungen in den Besprechungen durchgängige Züge sichtbar wurden, die sich in das Bild der Konstruktionsprobleme einfügen. Entsprechend dem Untersuchungsgegenstand waren in den Besprechungen nur die Darstellungsformen der Konzeption von Interesse.

Die Konzeption im Spiegel der Presse

Die Ausstellungsarchitektur, die sich auszeichnete durch die „Abweichung von einer als 'normal' betrachteten Konvention; . . . ; das Fragmentarische; eine Kompliziertheit, die als Unübersichtlichkeit erscheinen kann, ungewöhnlich intensive Reaktionen auf den Wechsel der Beleuchtung; Größe, Höhe und Ausdehnung innen wie außen; . . . kommt ohne Bilder so wenig aus, daß man ihre Struktur als dreidimensionalen Bilderrahmen betrachten kann" (HOLLÄNDER – Zur Phantastischen Architektur, in THOMSEN/FISCHER 1980, 419 f.; vgl. a. SALBER 1983).

So machen auch die Journalisten von einer Sprache in Bildern regen Gebrauch, ohne allerdings die Bilder zu zergliedern, sie bleiben als Formalisierungen so stehen. Die Palette der Bilder in den Besprechungen reicht von Akropolis über Rummelplatz zum Disney-Land der Künste, vom Reichsparteitag über Geisterbahn bis hin zur Kunstlandschaft, um nur eine Auswahl zu nennen. Oft wird auch von Labyrinthen gesprochen, „so als ob dies der einfachste Weg sei, eine angemessene Vorstellung von den Schwierigkeiten der Orientierung . . . zu vermitteln" (HOLLÄNDER, a.a.O., 430). Es wurde dann der Verdacht angemeldet, das ganze sei nur „theatralisches Gaukelwerk", ein „Potemkinsches Dorf", ein „Filmatelier".

Reich bebildert wurden auch die einzelnen Bauten der Kunst-Stadt. Auffällig hier eine seltsame Heiligung der Architekturen, so ist in annähernd jeder zweiten Besprechung die Rede von Tempel(chen), Weihebezirken, Kulträumen und Prozessionswegen u.ä., als handele es sich um „Akte musealer Magie" (HOLLÄNDER). Man gewinnt so den Eindruck, als müsse sich hier mit aller Macht gegen das Beunruhigende einer nicht-musealen Ordnung gewehrt werden.

So ist auch der Verdacht der Presse, die Ausstellungsarchitektur werde zum Selbstzweck und beraube die Kunst ihrer Rechte („. . . die Ausstellungsarchitektur schneidet halbe Kunstwerke ab", Die Zeit, 5.10.84) in diesem Sinne als eine Objektivierung der eigenen Unbehaglichkeit zu verstehen. Befürchtet wird hier anscheinend eher die Verwicklung des Besuchers durch die Ausstellungskonzeption. Daß die Kunst durchaus nicht von der Architektur überwältigt wird, zeigen andere Artikel, in denen architektonische Formen von den Anmutungsqualitäten der ausgestellten Werke her benannt werden: Ein Alptraum-Saal für Anselm KIEFER, ein Lustzentrum für SALOMÉ, ein Vorratskeller für Joseph BEUYS, eine Schreckenskammer für Jiri Ge-

org DOKOUPIL, eine Alchimisten-Kammer für Sigmar POLKE (Rheinischer Merkur, 5.10.84). Kunst und Architektur bilden eine Einheit, einzig der Betrachter dreht und windet sich in den wechselnden Übergängen zwischen Verfügbar-Machen und Verwickelt-Werden (Aneignen/Angeeignet-Werden). Die produzierte Spaltung in Kunst hier und Architektur dort wird verständlich als ein der Bewältigung dienende Umgangsform. So läßt sich die Kritik eines überwiegenden Teils der deutschen Presse als eine Verkehrungsform begreifen, die dazu dienen soll, eingeübte (museale) Umgangsformen mit Kunst zu bewahren (vg. SALBER 1977, 63 ff.).

Andere Dimensionen der Wirkungsstruktur werden in den folgenden zwei Presse-Beispielen sichtbar:

„. . . keine Kunstpromenade, sondern Arreal für rastlose Spürnasen . . . ein Sieg der Ausstellungsarchitektur über den Duktus der Aufklärung."
(Handelsblatt, 2.10.84)

„Die Inszenierung – und meist sogar Überinszenierung – ist eben alles. Deswegen werden hier auch Leute ihr Vergnügen finden, die Kunst – und insbesondere die moderne – kalt läßt. Man kann sogar seine Kinder mit dem Hallenplan losschicken und sie die verstreuten zehn Ständer mit Glasplatte suchen lassen, in die George Brecht nur das Wort 'Event' geätzt hat."
(Die Welt, 3.10.84)

Verspürt wird von den Rezensenten etwas Spielerisches, was aber nicht sein darf, da es sich mit einer formalisierenden "Überdistanz", einer das Illusionäre betonenden Betrachtungsweise (s. KRIS 1967, 39 ff.) nicht verträgt.

Auch die 'Langeweile' wird bemüht, um sich die Sachen vom Leib zu halten, so etwa in der NRZ vom 1.10.84: „Ratlosigkeit und Enttäuschung. Man sah allenthalben belämmerte Gesichter. . . . die Hauptfrage, geklagt sei's, lautete: Ist das alles?" Dazu HEUBACH: „Der Versuch einen künstlichen Zwischenzustand zu schaffen, um aus der unerträglich gewordenen Dynamik eines erlebten Widerspruchs herauszuspringen. Von daher erschiene die Langeweile gewissermaßen als eine psychische 'Notwehrreaktion', in der eine 'Reizlosigkeit' inszeniert wird, um die bedrohte psychische Ordnung zu erhalten" (HEUBACH 1974, 77).

Es wird erfahren wie bedrohlich nah die Ausstellungspräsentation rückt und die Distanz zu zerstören droht; ein routinemäßiger Umgang mit den Dingen läßt sich nicht mehr ohne größere Anstrengungen aufrechterhalten. Das Problem der andrängenden Vielfalt stellt sich hier den Rezensenten entgegen, so kommt bei diesen die Seite zum Tragen, „wo das Problem der Mehrdeutigkeit nicht eigentlich erlebt, sondern mit kühler intellektueller Routine klischeehaft abgehandelt wird." (DOMKE 1982, 62; vgl. a. HEUBACH 1974, 67 ff.); wobei hier ausdrücklich betont werden soll, daß es nicht Nicht-Erleben gibt.

Andere Umgangsformen

Prolog: In die Ausstellung

Der Besuch der Ausstellung "von hier aus" wird unterschieden von anderen Museums- und Ausstellungsbesuchen: Irgendwie wird hier ein 'Anderes' thematisiert, das sich von anderen Verfassungen abzuheben scheint. Paratheit, Verfügbarkeit, klare Gliederung als formalen Aneignungsansprüchen stehen Probieren, Verwickelt-Werden, Spielen entgegen.

Diese Grunderfahrung wird schon beim Weg über die langgezogene Rampe, über die man die Ausstellung praktisch 'von oben' betritt,

thematisiert. Man kann das Gefühl gewinnen, dazuzugehören, mit dem ganzen zu verschmelzen („ein erhebendes Gefühl"), das aber unbehaglich wird und Gegenbewegungen herausfordert; das ganze wird dann z.B. als banal von sich gewiesen („das ist wie selbstgebastelt", „isoliert und verloren"); es wird deutlich, daß die Rampe nicht so ein neutrales Drinnen-Draußen-Moment wie beim Betreten eines Museumsfoyers erlaubt, sondern bevor der Besucher überhaupt die Ausstellung betreten hat, wird er schon durch die Rampe be-dingt geschleust. Die dabei entstehenden gemischten bis unangenehmen Anmutungen werden in der Tücke des Objekts gewissermaßen entäußernd objektiviert. Es kommt zu erfundenen Möglichkeiten der Bebilderung dessen, was einem widerfahren kann: „Wenn es regnet, ist die Rampe bestimmt glitschig, und man rutscht aus", „ich habe erst einmal geguckt, ob das überhaupt fest ist", „mit Stöckelschuhen kann man zwischen den Holzplanken steckenbleiben". Weitere Erfahrungen von Entgegenstehendem werden angeführt: „Man kann da nicht locker und leicht rauffedern", „das war irgendwie beschwerlich". Endlich wird nach Formalisierungen gesucht, indem gefragt wird: Wozu haben die das gemacht? und man (er-)findet Pragmatisches: „Besucherströme kanalisieren", „technisch notwendig wegen der Anlieferung der Werke", „Laderampe".

Diese Zwiespältigkeit spitzt sich auf der Plattform zu: Erste Eindrücke von Unübersichtlichkeit und Befürchtungen, weiter verwickelt zu werden, kommen ins Spiel. Gleichzeitig wird das ganze wieder in eine Gegenbewegung gedreht: „Das ist ja gar nicht so viel." Neben dem 'anders' wird die Erwartung eines 'mehr' thematisiert, die in der Ausstellung aufgegriffen wird oder über die Ausstellung hinaus wirksam bleiben kann (s. Epilog). Dann stellt sich die Frage, wie das nun anzupacken sei. Erste Haltepunkte werden ausfindig gemacht: die beiden Cafeterias, der „Kronleuchter" von PAIK, der Ziegelsteinturm von KIRKEBY, das Flugzeug von BAYRLE. So ausgerüstet begibt man sich dann nach unten in die Halle. Erste Richtungsbestimmungen bilden sich aus, Strategien des Vorgehens: „immer linksrum", „rechtsrum und die Sachen, die am Weg liegen", „zu den bunten Lichtern". Damit werden bestimmte Umgangsformen vorgestaltet, die sich durch die Ausstellung hindurch zu erhalten suchen.

Dimensionen des Erlebens

Im folgenden werden typische Formen des Erlebens während des Besuchs der Ausstellung herausgerückt. In den typisierenden Darstellungen werden unter strukturpsychologischen Gesichtspunkten Themen und Tendenzen verhandelt. Dabei wird von der Annahme allgemeiner psychischer Strukturen jenseits des Personalen ausgegangen, die typische Umgangsformen ausbilden; d.h. es lassen sich nicht Personen zu den einzelnen typischen Umgangsformen zuordnen.

Verregelmäßigen

Die Ausstellung wird zunächst gesehen als ein Informationsangebot, man möchte etwas erfahren über Stile, Chronologie, Positionen der Gegenwartskunst. Diese Erwartungen findet man bald enttäuscht, man stößt auf ein Durcheinander, das sich Angehensweisen, wie sie im Museum eingeübt worden sind, widersetzt und dem Besucher als verwirrend erscheint. Um dem Verwickelt-Werden (Angeeignet-Werden) zu entgehen, soll durch die Ausstellung hindurch eine bestimmte Verregelmäßigung beibehalten werden, die sich an gewohnten Erfahrungen orientiert: „immer linksrum", „insgesamt ist das eine Runde". Das wird mitunter ein schwieriges und an-

strengendes Unterfangen, da ständig irgendwelche Architekturen den geraden Weg versperren und es oft mindestens zwei Räume sind, die sich im sich ordnen wollenden Nacheinander gleichzeitig anbieten. Um dennoch dem Verwickelt-Werden zu entgehen („man muß den Sachen nachlaufen"), was einem Verlust der Kontrolle über die Dinge gleichkäme, werden Kompromisse geschlossen: „Weniger, aber dann gründlicher", „die Rosinen rauspicken", wenngleich sie ein Ärgernis darstellen, das der Architektur angelastet wird: „Das ist alles so unübersichtlich, daß man gar nicht weiß, ob man alles gesehen hat."

Neben den Ärger über die Unordnung tritt der Ärger über das Nicht-Verstehen von Kunstwerken, Kunst und Architektur werden zu einer Zumutung (indem die Architektur unübersichtlich ist, ist auch die Kunst unverstehbar). Dann wieder werden die Kunstwerke als beinahe aufdringlich erlebt: „Entweder man findet sie gar nicht, oder man stolpert über sie." Dabei ist den Angeboten der Einheit Kunst-Architektur nicht so einfach zu trauen. Es stellen sich Befürchtungen ein, was wohl passiert, wenn man einmal den Verlockungen nachgibt: „Ob man das wohl anfassen darf?" Fernab von musealen Ordnungen stellen sich Installationen rätselhaft quer in den Weg und fordern einen spielerischen Umgang heraus. Dann stellen sich Fragen ein, ob man so respektlos mit den Sachen umgehen darf. Besonders deutlich wird das an der Arbeit von Thomas HUBER ("Der Besuch im Atelier"), einer Raum-Installation mit begehbarem bemaltem Boden und zu öffnender Tür: „Hoffentlich darf man da drauftreten und wird nicht angezeigt, weil man über ein Kunstwerk gegangen ist." Man wartet lieber, „ob andere da auch reingehen."

Dann wieder werden die architektonischen Formen als eine Steigerung von Museumsverfassung erlebt: „Man ist mit den Kunstwerken ein Stück alleine, nicht so wie in den großen Museumshallen", „eine andere Akustik, man wird nicht so abgelenkt". Es entsteht ein Gefühl wie „die Räume sind ja doch für mich da", womit etwas Bekanntes aufgegriffen werden kann.

Schließlich wird eine Vermittlung hergestellt zwischen dem Verwirrenden der Un-Ordnung und dem Wunsch nach Geordnetheit. Der Charakter der Störung tritt leicht zurück hinter den neuen Möglichkeiten: „Ich muß mich hier nicht so zusammennehmen", „man darf hier auch rauchen", „man kann sich hier freier bewegen". Hinweise auf mögliche Übergänge werden sichtbar, so auch die mögliche Erfahrung, daß eine Verregelmäßigung gar nicht so konsequent durchgehalten werden kann, Abstecher von der geplanten Route werden erlaubt, oder es kommt gar zu einer Auflösung: „Das konsequente Nacheinander hat sich dann im letzten Drittel aufgelöst, dann ging es hin und her." Am Ende bleiben eher gemischte Gefühle, ob man sich nun mehr eine museale Konzeption oder diese wünschen soll.

Spielen

Man geht in die Ausstellung, um etwas zu erleben, Information steht nicht unbedingt obenan, so werden zunächst auch keine großangelegten Pläne entworfen, wie nun das ganze anzufangen sei, sondern man beginnt eher vorsichtig tastend. Man weiß noch nicht so recht, woran man ist, ob man es nicht lieber geordneter hätte. Vorsichtig beginnt man, Möglichkeiten und Grenzen auszuloten.

Es kommt zu Erfahrungen von Eingefangen-Werden, Angesogen-Werden, von Sackgassen, Befürchtungen „selbst ein Kunstwerk zu werden", Mißtrauen gegenüber den Räumen: „Nachher kommt man da nicht mehr raus."

Verspürt wird hier, wie die Kunstwerke durch die räumliche Anordnung stärker werden, die museale Raum-Neutralität beginnt dann zu fehlen. Die Räume werden als extreme Einengungen erfahren, denen die Weite von Straßen und Plätzen entgegengesetzt werden muß. Es geht zunächst darum, Sicherheit zu gewinnen, sich einen Überblick zu verschaffen.

Dann beginnt ein Wechsel, der sich zu steigern beginnt: Einfangen-Lassen und Sich-Befreien, Sich-fallen-Lassen und Sich-Fangen, reingehen und rausgehen, ein ständiges Hin und Her; Versuche, die Orientierung beizubehalten, Suche nach Anhaltspunkten, um dann wieder, unmittelbaren Angeboten folgend, Wege zu verlassen und sich ins Verwinkelte zu stürzen. Wird es dann zu verwirrend, kommt es zu Rückzügen, Möglichkeiten der Einverleibung werden aufgesucht: „Ich merkte mit einem Mal, daß ich mich total verheddert hatte; ich bin dann wieder raus und bin erst einmal etwas trinken gegangen." Man ist dann in der Cafeteria ganz froh, „mal Ruhe zu haben, die Sache auch durch die Gänge verdeckt zu haben". Extreme werden gesucht und gemieden, Verzwicktes steht neben Verfügbarem.

Durch das ungeordnete „Stöbern" werden „Entdeckungen" gemacht: „Man wußte nie, was als nächstes kommt", „man entdeckt hinter jeder Ecke etwas Neues, da ist nichts chronologisch, es war ein Entdeckungsspiel." Es entsteht ein Gefühl der Beherrschbarkeit dessen, dem man anfangs noch mit eher gemischten Gefühlen gegenübergestanden hat: „Anfangs hätte ich das ja lieber geordneter gehabt, aber dann fand ich das ganz gut, man hatte da mehr Möglichkeiten." Es entwickelt sich ein "funktionales Vergnügen" (KRIS 1977, 231, Anm. 2), das aus dem Gefühl der Beherrschbarkeit herrührt (vgl. a. FREUD 1982, 224 ff.). „Ich hatte jetzt eine große Runde gedreht und jetzt das Gefühl, du hast das im Griff, jetzt kannst du anfangen rumzustöbern." Es bilden sich bestimmte Haltepunkte aus, die auf den Entdeckungsreisen immer wieder aufgesucht werden (Cafeteria, Lieblingsplätze, -künstler).

Im Wechsel von Halt-Suchen und Sich-verwickeln-Lassen bildet sich auch ein anderer Umgang mit den Kunstwerken aus; die 'Schwellenangst' verschwindet, und man traut sich jetzt auch einmal über die 'große Kunst' zu witzeln, zu lachen, herumzumäkeln. Über diese spielerischen Umgangsformen gerät man mitunter ins Beschreiben und merkt mit einem Mal, wie das Kunstwerk „einen plötzlich hat", es wird mit einem Mal etwas Vertrautes.

Die Ausstellung wird zu einem Spielplatz, der neue Möglichkeiten des Umgangs mit den Dingen eröffnet. In Bildern wie Räuber und Gendarm, Indianerspielen, Entdeckungsreise, Fête, Disco, Abenteuerspielplatz, Freizeitpark wird die Bewegtheit der wechselnden Übergänge herausgerückt.

Sich-treiben-Lassen

Man läßt sich leiten durch die wechselnden Eindrücke, läßt sich in den Wirbel der Vielfalt ein und genießt „das Lebendige": „Das war wie ganz intensiv zu leben und ausgestiegen zu sein, nicht gerade zu schweben, aber irgendwie weg zu sein. Das war so komisch zwischen Realem und Irrealem." Die Ausstellung wird zu einer Zwischenwelt.

Man läßt sich ein in den Taumel einer Bewegtheit, die bis zur Erschöpfung ausgekostet wird. Dann erst wird der Wirbel angehalten, Pausen werden gemacht, der Wunsch, es bequemer zu haben wird laut. In dieser Unordnung werden 'Kunst' und 'Nicht-Kunst' in-

einander verwandelbar: Man fragt sich, ob PAIKS Videoprojekt immer da hängt, ob KIRKEBYS Ziegelsteinturm dauernder Bestandteil der Halle ist, selbst bei BEUYS' Filz- und Kupfer-Objekt kommen Zweifel auf, „ob das nicht immer da steht". Umgekehrt gewinnen Toiletten-Hinweisschilder, achtlos weggeworfenes Papier, Apfelsinenschalen unter einem Bild den Charakter von Kunst. „Ich wußte wirklich nicht, ob das Papier da nicht liegen mußte."
Das kann so weit gesteigert werden, daß die Cafeteria mit den Besuchern als Happening verdächtigt wird, die Buffet-Theke infolge ihrer Nähe zu BEUYS' "Vorratskeller" mit Grundnahrungsmitteln aus der DDR als eine Verlängerung der BEUYS'schen Arbeit erscheint. Anklänge an eine 'phantastische' Wirklichkeit, in denen alles wandelbar wird, werden sichtbar.

Wird diese Wandelbarkeit zu extrem, so daß die eigene Auflösung befürchtet werden muß, werden Brüche inszeniert, in denen die Verwandlungen gebrochen werden: „Da war so was, da wollte ich mich anlehnen und merkte dann, daß das nur ein gespanntes Tuch war, . . . mit einem Mal merkte ich, daß das eine Messehalle ist." Droht das Sich-fallen-Lassen bodenlos und damit bedrohlich zu werden, werden solche Formen des Halts aufgesucht; man merkt, daß man noch in der Welt ist, um dann alsbald wieder in den Wechsel der Erscheinungen einzutauchen.

Kunst wird so vertraut unvertraut, man weiß nicht, was ist jetzt Kunst und was nicht, alles wird irgendwie bedeutsam, alles banal, man selbst wird zu einem Kunstwerk, indem man Glied des Ganzen wird; man ist ergriffen (im doppelten Sinn), läßt sich mitreißen, muß sich losreißen. Kunsterleben wird im Verlassen der musealen Neutralität in der konzeptionellen Zuspitzung "mehr" und "anders".

Epilog: Aus der Ausstellung

Bemerkungen wie „Das ist ja gar nicht so viel" oder „Man weiß gar nicht, ob man alles gesehen hat" stehen für die Erwartung eines "mehr", das beim Verlassen der Ausstellung nachwirkt. Die Ausstellung wird verlassen „wie man sich von guten Freunden verabschiedet" mit dem Gefühl, „das könnte man nochmal machen" und „das war gar nicht so schlimm". Vergleiche werden angestellt: „Daß ich das noch mal erleben konnte, nach der Westkunst habe ich mit so einer guten Ausstellung nicht mehr gerechnet." Es wird versucht, etwas von dem "mehr" in Form des Katalogs, Plastiktüten mit dem BEUYSschen "von hier aus"-Aufdruck, Aufklebern mitzunehmen, ohne daß dies gelänge. Die Ausstellung als eine „Welt in der Welt" (KOENIG) über Materiales in pars-pro-toto-Form in die Wirklichkeit des Alltags zu transportieren scheitert, weil damit die Wirkungseinheit Ausstellung verlassen worden ist.

Ausblick

„Es geht mir nicht um die Vermittlung von Kunst. Kunst ist nicht zu vermitteln. Ich möchte auch nicht theoretisieren und danach fragen, was Kunst ist. Allerdings möchte ich jeden einzelnen dahin bringen, selbst Fragen an die Kunst zu stellen" (KOENIG in ART 10/1984, 81).

"von hier aus" zeigte Wege auf, die zu anderen Umgehensweisen mit Kunst führten, ein Unternehmen, das in zwei Richtungen weitergeführt werden könnte: So etwa KOENIGS Idee, Kunst und Öffentlichkeit in einem noch offeneren Rahmen zu präsentieren, etwa in einem Park mit Kunst, die nicht auf Sockeln steht. Überlegenswert, aber voraussichtlich an den Kosten der Realisierung scheiternd, scheint mir auch eine Weiterverfolgung der Einheit Kunst-Architektur in einer Zuspitzung, die als

"phantastische Architektur" bezeichnet wird, eine Seelenlandschaft ins Werk setzt und ihre bildnerischen Vorgänger in den Werken PIRANESIS, ESCHERS findet, literarische Form gewonnen hat bei BORGES, POE, LOVECRAFT und deren Realisierung GAUDI und CHEVAL verfolgten. Zu fragen wäre hier, was die Einheit Kunst-Architektur auszuhalten imstande ist.

Literatur

ART, Heft 10/1984

DOMKE, W.: Über das richtige und falsche Seligwerden in der Kunst. In: Zwischenschritte 1/82

FREUD, S.: Jenseits des Lustprinzips. In: Studienausgabe Bd. III: Psychologie des Unbewußten, Frankfurt 1982

HEUBACH, F.: Die Ästhetisierung, Diss. Köln 1974

KOENIG, K. (Hrsg.): von hier aus – Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf, Köln 1984

KRIS, E.: Psychoanalytic Explorations in Art, New York 1967

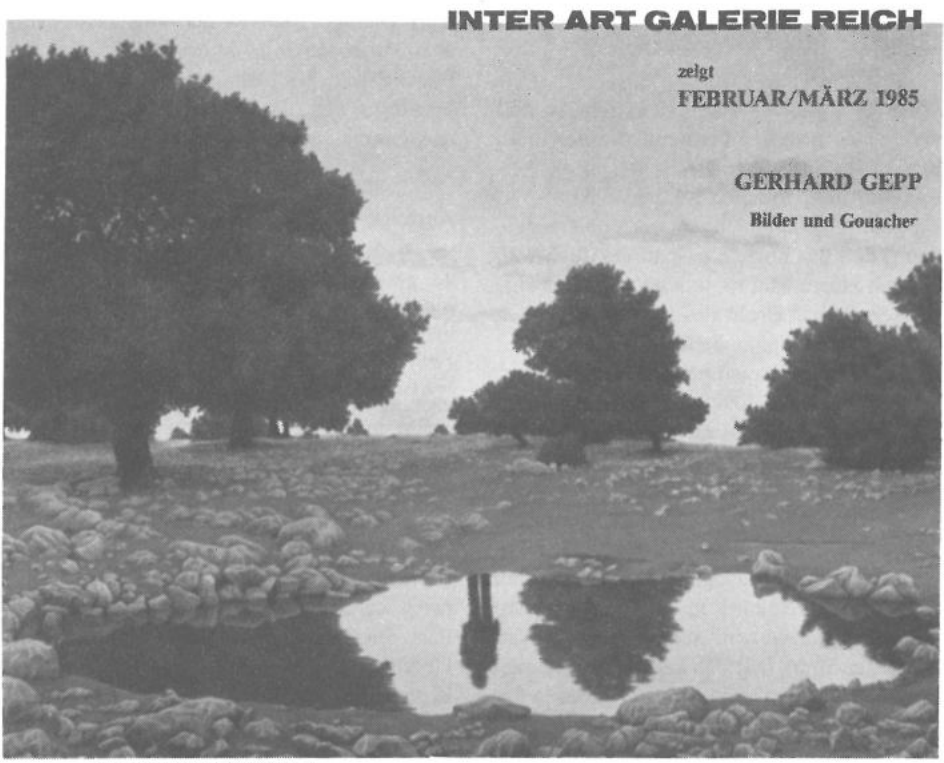
– Die ästhetische Illusion, Frankfurt 1977

SALBER, W.: Kunst-Psychologie-Behandlung, Bonn 1977

– Psychologie in Bildern, Bonn 1983

THOMSEN, Ch.W., FISCHER, J.M. (Hrsg.): Phantastik in Literatur und Kunst, Darmstadt 1980

Dag Kremer-Nehring



Neue Langgasse 2, 5 Köln 1
Tel.: 0221/214370