

Konsequenter Streit am Bilderstreit vorbei Bemerkungen zu einer Ausstellung

Die Frage, um die es in der Kölner Groß-Veranstaltung zur aktuellen Kunst zu gehen scheint: Wie läßt es sich mit möglichst großem Aufwand verhindern, daß sich die Leute über Bilder streiten?

Die vordergründig-praktische Antwort: Man nehme etwas über 3 Millionen Mark (man munkelt von fast 5 Millionen), miete die Meschallen, hänge dort die unterschiedlichsten Bilder und Objekte nach einem möglichst undurchsichtigen Konzept nebeneinander, und nenne dies Ganze dann „Bilderstreit“.

Denn das ist das Erste, was beim Kölner Bilderstreit auffällt: Es wurde mit großem Brimborium ein Streit inszeniert, der gar nicht um das geführt wurde, worum es eigentlich gehen sollte. Es wurde über alles mögliche gestritten, nur nicht über die Wirklichkeit der Bilder, die Bilderwirklichkeit.

Künstler versuchten verzweifelt, ihre Werke von der Ausstellung zurückzuziehen, um sie vor dem Strudel der Beliebigkeit zu bewahren (Anselm KIEFER). Andere distanzieren sich öffentlich von der Bilderschau (Gerhard RICHTER, Daniel BUREN, Donald JUDD, Mario MERZ, Giulio PAOLINI, Jannis KOUNELLIS etc.). Da wurde die Kommerzialisierung der Kunst beklagt. Konsequenzen wurden für die zukünftige Ausstellungspolitik gefordert, auf einer Podiumsdiskussion der „Privatinitiative Kunst“ gar das endgültige Aus für kulturelle Groß-Veranstaltungen beschworen. 34 renommierte Galeristen in Köln kündigten in einer dramatischen Resolution dem Museum Ludwig die Freundschaft auf und machten klar, daß sie dem Direktor des Hauses, dem glücklos operierenden Siegfried GOHR, „unter den gegenwärtigen Bedingungen jegliche weitere Zusammenarbeit“ verweigern. Offen wurde

der Kopf des Direktors gefordert, um die Kunstlandschaft in Köln zu retten.

Das sieht alles total verkehrt aus, verschoben, verdreht.

Innen Ruhe, außen Lärm

Kontrovers sollte es zugehen. Die Formulierung von Gegensätzen war das explizite Ausstellungskonzept. Dabei sollte sich „Widerspruch, Einheit und Fragment“ in der Kunst 60er, 70er und 80er Jahre beweisen. Doch nichts von dem kam wirklich rüber. Das fing schon damit an, daß man als Ausstellungsbesucher – auf Streit eingestellt und daher in freudiger Erwartung – in eine gähnende Langeweile eintauchte. Nicht nur, daß sich die wenigen Besucher (knapp 600 pro Tag) auf dem 10.000 qm großen Gelände fast verloren. Auch von einer spannungsreichen Atmosphäre war in den Rheinhallen nichts zu spüren. Tatsächlich wirkte die Ausstellung eher brav, gar bieder.

Gegensätze ja, die gab es zu Hauf. Da hing Akkurat-Abstraktes (etwa von Donald JUDD oder Sol LE WITT) neben Wild-Malerischem (etwa von Markus LÜPERTZ oder A.R. PENCK) – der Ausstellungskatalog bemüht dabei die herzerreißende Polarisierung zwischen den Prinzipien des ‚Rationalen‘ und des ‚Sinnlichen‘, was eher peinlich berührte. Doch es fehlte das Dritte, auf das sich die Gegensätze hätten beziehen können, um zu einer produktiven Kontroverse zu kommen.

Die inszenierte Vielfältigkeit aktueller Kunst schien eher einträchtig nebeneinander zu hängen, so als hätten die Kunstwerke wenig mehr miteinander gemein als die Tatsache, daß sie entweder mit oder ohne Farbe auskommen. Es war so, als sei zur Schlacht trompetet worden, um zu beweisen, daß alles ganz und gar und halb so schlimm ist.

Einzelne Bilder sind mir gut in Erinnerung: Die action paintings von Jackson POLLOCK, eine grob zurechtgehackte Figur von Georg BASELITZ, die Rohrschachs von Andy WARHOL, ein Verwesungsgesicht der Fotografin Cindy SHERMAN, blutig-rote Leinwände von Hermann NITSCH, die Totems von Gaston CHAISSAC und die eingelaste, an die Wand gedrückte BEUYS-Tafel „Dürer, ich persönlich führe Baader + Meinhof durch die documenta V“.

Alles sehr schön und fies und wert, sich mit jedem einzelnen Kunstwerk länger auseinanderzusetzen. Doch die spezifische Verfassung solcher Groß-Veranstaltungen verlangt ja mehr und anderes. Man wird getrieben weiterzugehen, zu vergleichen, Verbindungen zu ziehen, Typisches herauszuarbeiten. Die Ausstellung soll ja insgesamt auch etwas bringen.

Bei dieser Suche fiel dann als anderes auf: die unsägliche Stellwand-Architektur – trist und ohne irritierende Brüche – ohne einen Hauch dessen, was in der vergleichbaren Düsseldorfer Ausstellung „von hier aus“ in Spannung versetzte (Zwischenschritte 1, 1985); außerdem fielen auf: die sogenannten „Räume der Erinnerung“, die völlig beziehungslos in die Präsentation hineingesprenkelt waren; die klappernden Kanaldeckel, auf die man ständig trat; das teure Kölsch (ausgerechnet Dom-Kölsch). Insgesamt wenig Erfreuliches.

Als typisch fällt mir ein: Die „Homage à Copley“. Ein etwas abseits liegender Flur, der alte Man RAY-Fotos zeigt, die mich erfreuen, führt in einen Raum, der mein Herz höher schlagen läßt: Da hängt ein ungewöhnlich bunter Max ERNST, einige verrückte Motive René MAGRITTES, und mein Lieblingsfahrrad von Marcel DUCHAMP. Daneben sieht man Bilder eines mir unbekanntem Menschen namens William N. COPLEY. Sie hängen dort – für mich – ziemlich sinnlos herum. Ich versu-

che eine Verbindung herzustellen mit den Surrealisten, was mir nicht gelingt. Dann sehe ich eine Erklärungstafel: Sie gibt an, bei der Raum-Collage handele es sich um eine Huldigung an COPLEY, der ein wichtiger Sammler gewesen sei und in Beverly Hills eben jene Künstler ausgestellt habe, die ihn nun im Bilderstreit umringen. Na Bravo, ich war bedient.

Konfrontation um jeden Preis und autobiographische Verklammerung, das nutzte sich – einmal bemerkt – schnell ab. Übrig blieb ein merkwürdiges Gefühl der Leere, als sei nur Beliebigkeit in Szene gesetzt worden. Statt Streit – nur Darstellung von Pluralismus. Ein Pluralismus, der ratlos machte – und aggressiv. Aber kann man sich mit einem Schwamm streiten?

Höhere Wesen befahlen mir...

Mitten in diese Bewegung platzte dann ein kleines Kunstwerk, das mich laut auflachen ließ und vieles von dem wieder wett machte, worüber ich mich ärgerte. Ein ganz einfaches Gemälde von Sigmar POLKE, ganz weiß gemalt mit einer kleinen schwarzen Ecke. Und darauf zu lesen stand: „Höhere Wesen befahlen: Obere rechte Ecke schwarz malen.“ Erstaunlich war, daß auch andere Besucher – Zufallsbegegnungen im weiten Areal der Rheinhallen – ganz ‚spontan‘ von dem ‚witzigen‘ Bild mit der schwarzen Ecke erzählten.

Das machte stutzig. Was haben POLKES höhere Wesen mit der Ausstellung zu tun? Bei POLKE werden Berechtigungsprobleme angesprochen. Hier wird reflektiert, was die Ausstellung ausspart und gerade deshalb aktiviert. Ohne die Schrift stände der Besucher ziemlich ratlos vor dem Gemälde, müßte sich fragen: Warum ist die schwarze Ecke gerade rechts oben, warum nicht links unten? Warum überhaupt eine Ecke? Warum nicht ein rundes Ei schräg links neben der geometrischen Mitte?

Die Schrift macht ein Doppeltes: Die religiöse Andeutung gibt einer Sehnsucht nach Lenkung und übergeordneten Maßstäben Ausdruck, jenseits von Herstellungszusammenhängen. Doch gleichzeitig zeigt die unverkennbare Ironie, die sich auch im Auflachen manifestiert, daß es uns schwerfällt, an höhere Wesen zu glauben. Nicht POLKE als angebliches Subjekt (das weist der Künstler mit der Schrift zurück), auch nicht Gott als absoluter Schöpfer alles Seienden (das läßt die Ironie nicht zu), sondern das Bild selbst ist wohl der Grund für Ecke und Schrift. Das Bild selbst ist die einzige Wirklichkeit, auf die man sich beziehen kann.

Das wurde in der Ausstellung, die ja gerade die Beschäftigung mit einer Bilderwirklichkeit versprach, gründlich verfehlt. Der Streit wurde von der Wirklichkeit der Bilder weg in ein anderes Refugium verlagert.

Kampf um Maßstab und Beliebigkeit

Die Feuilletons der überregionalen Zeitungen beschrieben die Ausstellung als einen „wilden Mischmasch“ (Handelsblatt), als einen „kunterbunten Geschichtsverschnitt“ oder „Jahrmärkte der Beliebigkeit“ (FAZ). Die Schau finde „nicht nur in Messehallen“ statt, sondern sei „auch selber eine große, bunte Messe“ (Zeit). Die Presse kritisierte das „Gummikonzept“ (taz), das „verwirrend“ sei und „keinen rechten Ansatz, keine Methode erkennen“ lasse (FAZ). Mancher Kunstjournalist mokierte sich über den Größenwahn der Kölner: „Sie offerierten ein Riesending und realisierten ein Privatissimum“. Das Ergebnis sei ein „Desaster“, „wie es auf dem Feld internationaler Thementausstellungen jahrzehntelang keines gegeben hat“ (art). Man klagte „Orientierungshilfen“ und „auf objektivierbare Tatbestände gegründete Diskussionsgrundlagen“ ein und warf der „Super-Schau“ die „engen geistigen Dimensionen eines Selbstbeispielgaskabinetts“ (art) vor.

Der Künstler Bernhard SCHULTZE erklärte die Ausstellung aus dem dumpfen Konkurrenzkampf zwischen Frankfurt und Köln, der die Kölner „ganz fiebrig“ gemacht und dazu getrieben habe, wie „unter Zwang“ etwas „ganz Großes“ zu planen – egal was und wie und weshalb. Sein Kollege Anselm KIEFER wandte sich „gegen die Ausbeutung von Künstlern... gegen den Mißbrauch unserer Namen im Zusammenhang mit belanglosen Ausstellungen“. Gerhard RICHTER nannte die Bilderschau „unansehnlich, langweilig und erbärmlich dumm installiert“. Daniel BUREN wehrte sich dagegen, daß Kunstwerke „einfach Waren zum Gebrauch zynischer Händler und ihrer Komplizen“ werden. Donald JUDD stritt sich heftig mit dem Zensor GOHR, der einen kritischen Artikel JUDDs trotz Zusage nicht in den Katalog aufnehmen wollte.

Es scheint besonders zu ärgern, daß die Kölner Ausstellungsmacher nicht den geringsten Versuch unternommen haben, ihr Kunstpanoptikum zu legitimieren. Daß sie die Ausstellung als ein „Essay“ beschreiben, „zwischen philosophischer Spekulation und dichterischer Einfühlung“ (GOHR), erscheint schwer erträglich. Immerhin warben die Ausstellungsmacher Siegfried GOHR und Johannes GACHNANG schon zwölf Monate vor der Eröffnung damit, in Köln ein „lebendiges Panorama der Strategien und Positionen der besten und einflußreichsten Projekte des Jahres 1989 für moderne Kunst in Europa“ präsentieren zu wollen. Das fordert entweder einen nachprüfbaren Maßstab oder Vollständigkeit.

Es kann daher nicht verwundern, wenn Kritiker penibel nachwiesen, wieviele Strömungen der modernen Kunst in der Kölner Ausstellung nicht oder nur rudimentär vertreten sind (Video-Kunst, Zero, Happening, Op-Art, kinetische Kunst, Kunst im Ostblock). Da die Ausstellung keinen „neutralen“ Überblick leistete und auch keinen allgemein zugänglichen

Kunst-Maßstab lieferte, suchte man nach einem Dritten, das die zusammengewürfelte Ausstellung hinreichend erklären konnte. Bei dieser Suche fiel dann die „geballte Macht des Kölner Galeristen Michael Werner“ (Deutschlandfunk) auf, der alle seine Hauskünstler beim Bilderstreit unterbrachte.

Seine gekränkten Kollegen – von der Presse schnell zu ‚Rebellen‘ stilisiert – probten den Aufstand gegen den ungeliebten Siegfried GOHR, der ja schon das Museum Ludwig wie ein Warenhaus-Potpourri strukturiert hatte (VOSTELL). Die Galeristen protestierten gegen „die Vermischung marktpolitischer und pseudokunsthistorischer Intentionen“, die „notwendig zu einer Geschichtsklitterung“ führe. Die Ausstellung führe die „verheerende Wirkung der Darstellung der Gegenwartskunst im Museum Ludwig“ fort.

Die Suche nach einem Maßstab machte sich so an angeblich wirklicheren Dingen als der Kunst fest: am Kommerz und an Kontrahenten, die sich Aug in Auge gegenüberstanden.

Demonstration der Subjektivität

Im Mittelpunkt von Angriff und Verteidigung stand dabei das Phantom der ‚Subjektivität‘: Sie war es, die die Ausstellungsmacher durch die bunte Vielfalt der Bilder präsentieren wollten. Sie war es auch, die – laut Katalog – angeblich die Kunst der sechziger und siebziger Jahre auszeichnete. Die sogenannte Subjektivität war es, die die Kritiker in den Feuilletons auf die Palme brachte. Und schließlich war es die ‚Subjektivität‘, mit der die Ausstellungsmacher sich gegen alle Angriffe verteidigten: als unangreifbare Legitimation für alle, was sonst nicht zu erklären war.

Das Ziel der Ausstellung sei es, „Freiheit“ zu verkünden, bekundet der Ausstellungskatalog. Und zwar die Freiheit der Besucher, „selbst frei zu wählen und sich den Weg in das

subjektive Erleben von Kunst aufzuschließen.“ Bei dieser ebenso unbedarften wie falschen Freiheitsdünkelei – jenseits dialektischer Bedenken – wundert dann auch nicht mehr der dreiste Hinweis auf eine sogenannte „Freiheit, die die westliche Gesellschaft heute auszeichnet“ und angeblich „niemandwo unmittelbarer abzulesen“ sei als in den Kunstwerken, die in den letzten Jahrzehnten entstanden sind. Man ist versucht, den toten Salvador DALI zu Hilfe zu rufen: „Vom ästhetischen Standpunkt betrachtet, ist Freiheit Formlosigkeit“.

So stand der Ausstellung das Mißverständnis im Wege, Kunst habe mit Subjektivität und Freiheit zu tun, um sich vor dem vermeintlichen Gegenteil (der ungeliebten Formalisierung) zu drücken. Es kann nicht verwundern, daß gerade Künstler sich erzürnen, wenn die Formlosigkeit der Kölner Ausstellung von den Machern auch noch als neuer Kunst-Umgang (im Sinne von Kunst umgehen) gepriesen wurde. Denn Form „als Bedingung jeglicher Anschauung und als ein Moment ihres Zusammenhangs“ ist für Kunst unabdingbar: Formalisierung ist die „Bedingung jeglichen In-Anschauung-Setzens“ (HEUBACH). Was wirken soll, muß Form gewinnen. D.h.: Man muß wenigstens versuchen, die Vielfalt in eine Ordnung zu bringen, die lebbar ist. Wer das, wie in Köln, versäumt, wird eine Flut anderer Formalisierungen ernten, die nichts mehr mit Kunst, Störungsform oder einem Überschreiten des Alltags zu tun haben. Es braucht schon eine feste Rahmung und klare Anhaltspunkte, damit Alltagsinteresse und Kunstinteresse ineinander übergehen können (SALBER).

Der verdeckte Bilderstreit

Angst vor Durchformung, die mit Konsequenzen verbunden wäre; gleichzeitig der gespürte Zwang zur Legitimation, die auf „objektivierbare Tatbestände“ drängt; die Ausflucht in eine Subjektivität, die sich mit einem

demokratisch daherdümpelnden Freiheitsgeschwafel bemäntelt... das machte den Bilderstreit zu einem Streit gegen die Bilder. Der historische Bilderstreit kam auf diese schräge Weise über die Hintertür ungewollt wieder hinein – gerade weil die Kölner Ausstellungsmacher jede Anknüpfung an den byzantinischen Bilderkrieg zu vermeiden trachteten.

Damals – im 8. Jahrhundert nach Christus – veranstalteten 35000 Mann der Westbyzantinischen Armee und 27000 Mann der Ostbyzantinischen Armee ein blutiges Gemetzel – um Bild oder Nicht-Bild. Der Kampf entbrannte an der umstrittenen Wirklichkeit der Bilder. Sind Abbild und Urbild identisch (eine unzertrennbare Einheit), dann darf kein Bild von Gott hergestellt und angebetet werden.

Sind Abbild und Urbild nicht identisch (ist das eine nur Stellvertreter des anderen), dann darf man ein Abbild Gottes schaffen und auch anbeten. Die Nicht-Identität von Abbild und Urbild – bei gleichzeitiger Annahme einer einzigen Welt – erlaubte es den Theologen, von der Existenz des Abbildes Gottes auf die Existenz Gottes zu schließen. Das wäre unmöglich gewesen, wenn Abbild und Urbild identisch sind: Denn dann wäre Gott ein Produkt der Menschen gewesen.

Zu den Drehungen des Seelischen paßt, daß sich die Bilderfeinde in Wirklichkeit als Bilderfreunde entpuppten: denn sie waren es, die die Wirksamkeit der Bilder anerkannten und gerade darum zum Mittel der Zerstörung griffen. Während die Bilderfreunde eher Bilderfeinde waren, weil sie die Bilder in den Bereich des bloßen Scheins mit Stellvertreterfunktionen abschoben (BROCK).

Beim Bilderstreit geht es um das Verhältnis zwischen Abbildung und Abgebildetem, zwischen Bild und Wirklichkeit, zwischen Simulacrum und Simulacrum. Es geht um die Her-

stellbarkeit von Wirklichkeit und um deren Verfügbar-Machen.

Es ist anscheinend schwer erträglich, daß Bilder die liebgewonnenen Wirklichkeiten auflösen und auf eine andere Wirklichkeit hinweisen. Der Kölner Bilderstreit wirkt wie der Versuch, den Beweis anzutreten, daß hinter den Bildern noch eine wirklichere Wirklichkeit existiere: Der Profit, der Kampf zwischen Galeristen, das Ringen um die wahren Repräsentanten der heutigen Kunst, die Konkurrenz zwischen Frankfurt und Köln, der Postenschacher um Kulturdezernenten und Museumsdirektoren, die kommunale Kulturpolitik etc. – alles selbst Bilder, die um keinen Deut wirklicher sind als POLKES höhere Wesen.

Hier ist wohl auch die penetrante Rede von der ‚Subjektivität‘ und der ‚künstlerischen Freiheit‘ (der Ausstellungsmacher, der Künstler, der Betrachter, der Kritiker) einzuordnen, die sich in Spontaneität, Unberechenbarkeit und Unergründlichkeit ausdrücken, um verehrt zu werden – als Simulate, in denen sich der Protagonist gefällt (HEUBACH). Durch spontan-unsinnige Darbietung der Kunst sollte sich die eigene durch keine Formalisierung eingeschränkte Lebendigkeit beweisen – manifestiert in der völlig gefahrlosen Region des bloßen Meinens. Die ebenso gefahrlos meinenden Angriffe der Kritiker auf die Subjektivität belegen dann anschaulich deren Existenz.

Das Ganze bleibt bewußtlos, wohl weil Bewußtlosigkeit ein Zeichen lebendiger Frische ist.

Anstatt sich den Gesetzen einer Bilderwirklichkeit anzunähern, unternahm die Ausstellung ‚Bilderstreit‘ mithin den Versuch, auf Kosten der Bilder das Bild der Subjektivität als Wirklichkeit zu verkaufen. So erscheint

schon der Ansatz zum Kölner Bilderstreit verkehrt: Der Begriff Bilderstreit wurde verkürzt auf ein werbewirksames Geschenk Gottes (respektive der Werbeagenturen), um möglichst viel Publikum in Kölner Hotel-Betten zu karren. Doch mit der historischen Brisanz wurde auch das Entwicklungsversprechen, das der Titel andeutet, abgeschnitten. Ein verkehrtes Werk. ●

Literatur

- SALBER, W., VOSTELL, W. (1987): Zur Psychologie des modernen Museums. Zwischenschritte 6 (1)
- SALBER, W. (1988): Probleme mit dem Museum – Probleme für das Museum. Zwischenschritte 7 (1)
- HEUBACH, FW. (1984): Zur neuen deutschen Kunst. Positionen eines Gespräches zwischen Oswald Wiener, Gufo Reale und Friedrich Heubach. In: „von hier aus“. Ausstellungskatalog, Köln
- BROCK, B. (1977): „Ein neuer Bilderkrieg“ und „Zur Geschichte des Bilderkrieges um das Realismus-Problem“. In: BROCK, B. (1977): Ästhetik als Vermittlung, Köln
- KREMER-NEHRING, D. (1985): „von hier aus“ – Psychologische Aspekte einer Ausstellungskonzeption. Zwischenschritte 4 (1)
- Außerdem: art, Nr.4, 5, 6, 1989 und diverse Tageszeitungen

Peter Giesers

Mc DONALD'S:

DIE GEPFLEGTE GIER

Eine tiefenpsychologische Analyse
von Axel Dahm

„Sie haben sich einen Vorschub aufs Taschengeld geben lassen und sind damit in die nächste Hamburger-Station gezogen“. – Diese Feststellung traf Wolfram Siebeck, Deutschlands oberster Gourmet, über seine Kinder.

Was veranlaßt nun nicht nur Kinder und Jugendliche, sich in immer stärkerem Maße der Fast-Food-Kultur zuzuwenden? Axel Dahm geht dieser bisher kaum behandelten Frage in einer empirischen Untersuchung aus psychologischer Sicht nach und gelangt zu erstaunlichen Ergebnissen, die nicht nur Psychologen überraschen werden. Der Autor stößt dabei in unbewußte Regionen vor, die den meisten von uns normalerweise verborgen bleiben.

Axel Dahm

Mc Donald's: Die gepflegte Gier

Eine tiefenpsychologische Analyse
112 Seiten, Paperback, DM/SFr 19,80
ISBN 3-89009-073-7

Erhältlich über
den Buchhandel
oder gegen Scheck
direkt vom Verlag
FRIELING & Partner
Liliencronstraße 8
D-1000 Berlin 41
Tel. 0 30 / 7 95 50 75



Frieling