

Thomas Kellein

„WESTKUNST. ZEITGENÖSSISCHE KUNST SEIT 1939“

29. 5. - 16. 8. 1981, Köln, Rheinhallen, Messegelände, sowie 20 Kölner Galerien, ein neunteiliges WDR-Filmprojekt ab 22. 6. 1981 und Gegenstimmen.

Bereits durch die Pressekonferenz hatte „Westkunst“ einen spektakulären Auftakt. Während vom Podium herunter eine Stimmungsmache für die Stadt Köln als Kulturzentrum der Bundesrepublik einsetzte, ließ Klaus Staeck unten Werbepackungen der Reemtsma-Marke „West“ (– „Let's go WEST“ –) bis hinauf verteilen, die er durch einen kleinen – „Kunst“ – Aufkleber unter dem Emblem bündig verfremdet hatte, um seinen üblichen Spruch zu gigantischen Ausstellungen seit der letzten Documenta darunterzusetzen:

„Ein Gemeinschaftsprodukt von Bauindustrie, Transportunternehmen, Versicherungswirtschaft und Kunsthandel“.

Doch diese Karikatur findet so recht keine Angriffsfläche als Kosten und Titel der „Westkunst“. Die Aufzählung zum „Gemeinschaftsprodukt“ unterschlägt die Leistungen der Künstler und vor allem eines Organisationsteams mit institutionellem Rückhalt bei allen Kölner Museen. Staecks Vorwurf bestätigt indirekt nur ein Vorurteil, das weismachen will, es könnte irgendeine Kunst geben, die ohne ökonomische, politische und soziale Interessen produzierbar oder ausstellbar wäre, um eine vermeintliche „Freiheit“ von den hiesigen Produktionsverhältnissen als „politische“ Qualität von Kunst zu werten. Der im „Staeckbrief“ Nr. 16a unterstellte „imperiale Anspruch“ der Ausstellungskonzeption wäre zuerst den Kulturdezernenten, Museumsdirektoren und Politikern der Stadt Köln anzutragen und lange danach Kräften aus der Marktwirtschaft.

Ähnlich frontal reagierte Hans Haacke. Sein Rekonstruktionsversuch der unternehmerischen Tätigkeit Peter Ludwigs im Kunst- und Süßwarenereich mündete in sieben Diptychen mit dem Titel: „Der ‚Trumpf‘ Pralinenmeister“ (s. Ausstellung der Galerie Maenz). Auch hier besteht die Gefahr eines additiven, ästhetisch und politisch unstrukturierten Denkens, das Parallelen zwischen „Kunst und Kommerz“ als Skandal verunglimpft, anstatt am Detail aufzuschlüsseln.

Die Form der Diptychen – links ein Ludwig-Porträt mit Text zur Kunstpolitik, rechts ein Foto mit Arbeiterinnen der Monheim AG mit Text zur Unternehmenspolitik – belegt dies eklatant. Die Nahtstelle zwischen Stifterfigur und Konzernverhalten haben Pralinenschachteln (!) zu symbolisieren. Sie sind auf allen vierzehn Siebdrucken anzutreffen. Daß sich Ludwig für seine Sammlertätigkeit mit abgeschöpften Gewinnen aus einem Unternehmen, in dem rund 7.000 Beschäftigte (laut Haacke) selbige erwirtschafteten, ein öffentliches Denkmal setzen läßt – der Kölner Museumsneubau soll zu Ludwigs 60. Geburtstag am 9. 7. 1985 eröffnet werden – darüber und über Analoga sind seit Monaten Tagespresse und öffentliche Medien voll (z.B. FAZ, Nr. 30, 5. 2. 1981, S. 23), und ein Interessenverband „Privatinitiative Kunst“ hat wegen der „Stiftung Ludwig“ inzwischen oftmals getagt.

Mit um so größerer Spannung war die Antwort der Ausstellung auf solche Probleme zu erwarten, zumal ihre Kosten an die sieben Millionen DM betragen. Das Filmkonzept Laszlo Glozers zur Frage: „Wer ‚trägt‘ die zeitgenössische Kunst?“, hatte eine „Darstellung der ‚Kunst-Mafia‘“ erbeten (Kat., S. 503). Doch das Ergebnis enttäuscht außerordentlich, weil der realisierte Film von Bazon Brock wieder einmal dessen alleinige Antwort auf alle Fragen und Probleme künstlerischer Innovationen dieses Jahrhunderts einzupauken versucht:

„Wer trägt also die Avantgarde? Die Tradition! (...) indem sie (die Avantgarde, d.V.) Traditionen aus der jeweiligen Gegenwart nach rückwärts neu schafft.“ (Kat., S. 510). Diese Antwort ist keine Antwort, denn sie schiebt bloß alle Fragen auf die „Tradition“ ab. – ‚Wer trägt also die Tradition?‘, müßte man weiterfragen – wiederum wohl irgendeine Tradition ...usf.

Einen ebenso unbefriedigenden Zirkelschluß vollzieht auch Brocks filmisches Vorgehen. Anstelle geplanter Auftritte und Interviews von Mäzenen, Galeristen und Kritikern u.a. entschied Brock: „Der Glaubwürdigkeit wegen (!) spielt Bazon Brock alle Rollen“ (ebd.) der Interviewpartner selbst. So darf Brock am 26. 8. 1981 im 3. Fernsehsummerprogramm als Schauspieler zum Schmunzeln bitten, ohne irgendeine Frage zu beantworten, und Staeck wird mit seiner Behauptung: „Im Westen nichts Neues. Schade. Let's go WESTKUNST, Nancy!“, im Falle Brock ohne Zweifel recht behalten.

Brocks Versäumnis können dafür andere Filme des WDR-Beiprogramms trotz anderer Themenstellung wettmachen.

B. und W. Heins Porträt: „Die Medien und das Bild. Andy Warhols Kunst.“ (geplant für den 2. 8. 1981), läßt einen Mann zu Wort kommen, der – prototypisch für die gesamte Nachkriegszeit – New Yorker Kunst der frühen sechziger Jahre entdeckte und nach Kräften förderte: Henry Geldzahler. Von diesem Film lernt man mehr über die wirkliche Entstehung und Durchsetzung der Nachkriegsavantgarde, als aus jedem bislang geschriebenen Lehrbuch. Er zeigt indirekt auch, wo die eigentlichen Probleme bei der Aufarbeitung der Gegenwartskunst liegen: In der Auffindung authentischer Quellen, die für Augenblicke die riesige Kluft zwischen den Kunstwerken hier und den großen Medien dort schließen lassen. Geldzahler schildert seinen Umgang

mit Warhol wie etwas Selbstverständliches, ohne einen eingesetzten Filter als den seines persönlichen Erlebnishorizonts. Dadurch gerade wird Warhol einschließlich seiner Kunst endlich einmal fremd, so daß man den Werken ohne die daran genieteten Urteile aus den Medien begegnet, welche diese Bilder seit Jahrzehnten abzuschaffen bemüht waren.

In diesem Sinne argumentiert auch die Ausstellung.

Anstelle einheitsstiftender Holzhammermethoden, die die Verbindlichkeit der Moderne als ihre Geschlossenheit ausgeben, werden sogar Künstlerfreundschaften, Werkgruppen oder Wettbewerbe umfunktioniert. Zwischen den Kunstwerken soll Korrespondenz stattfinden, nicht durch eine summarische Parataxe, sondern durch Konfrontationen selbst noch zwischen gegenüberliegenden Werken an den Eckpunkten eines Ausstellungsraums – durch dokumentarisches Material in Vitrinen in der Mitte des Raumes hindurch.

Giacomettis Plastiken beispielsweise wurden nicht auf einem Haufen, sondern in mehr als vier verschiedenen Zusammenhängen aufgestellt. Newman und Rothko hängen dutzende von Metern voneinander entfernt. Wenn historische Wettbewerbe behandelt werden, wie „Die Versuchung des Heiligen Antonius“ (Kat., S. 380) oder das „Denkmal für den unbekanntem politischen Gefangenen“ (Kat., S. 416 ff.), dann um zu zeigen, daß die ästhetischen Differenzen der Ergebnisse die Gleichzeitigkeit aufsprengen, um selbst im Kleinsten ein dialektisches Spektrum der Nachkriegskunst fürs Heute zu focussieren.

In der Auswahl und Organisation der Exponate steckt eine unschätzbare Arbeitsleistung. Sie verzichtete bewußt auf stilgeschichtliche Paradigmatawechsel ebenso, wie auf monografische Detektivarbeit. Die Liebe gilt dem Einzelwerk. Das zeigen die zahlreichen Rekonstruktionen, beispielsweise von Claes Oldenburgs „Store“. Bacons eklektische Beschädigungen des Individuums werden nicht durch Texttafeln oder Vergleiche mit Vorgaben erwiesen, sondern dadurch, daß nichts als seine van Gogh-Studien (Kat., S. 422 f.) ausgestellt sind. De Koonings Frauenbildnisse sind, mit einer Ausnahme, durch breitspurig gepinselte gelb-grüne Querformate ersetzt, die seine Aktualität als Künstler des Farbauftrags und Farbmaßstabs ganz ungewohnt erkennen lassen. Die Rothko immer wieder unterstellte transzendierende „Vibration“ der Farbvolumina wird durch ausgeprägt solide Erdfarben der Bildbeispiele infragegestellt, die sein Bedürfnis nach Sicherheit – ohne umständliches Zitieren seiner genteilig argumentierenden metaphysischen Theoreme – schlagend offenbaren. Die Auflösung des Tachismus zum „Ausstieg aus dem Bild“ (Kat., S. 448ff.) leisten in der Ausstellung nicht darauf jahrzehntelang stolze Künstlergruppen wie „Zero“, sondern paradigmatisch Asger Jorn mit einer Bildfolge, deren immanente Motiv- und Gestenersetzung nicht mehr überboten werden konnte.

„Westkunst“ steckt voll von Lehrmaterial für jeden, der sie sich genau anzusehen bereit ist. Es gibt kaum einen Quadratmeter Ausstellungsfläche, der der Beliebigkeit anheimgefallen ist. Der Reichtum an Thesen wird offensichtlich, wenn sich der Betrachter zwischenzeitlich umsieht, was auf der anderen Raumseite hängt, wenn er

die Chronologie vorwärts und rückwärts durchläuft, wenn er sich durch Filme aus der konzentrierten Komposition der Exponate herausreißen läßt, um anschließend neue Anknüpfungspunkte zu suchen. Was in Kabinetten gezeigt wird, zum Beispiel Joseph Cornell, Donald Judd, Kinetische Kunst oder eine der besten Arbeiten Nam June Paiks, bestätigt die Didaktik des Gesamtkomplexes. Als Abwege oder Sackgassen präsentieren dortige Werkgruppen Haltepunkte, Ruhestationen für den Besucher, an denen er vorübergehend der elektrischen Spannung der großen Säle ent-rinnen kann, um sie in den Kabinetten zugleich verdichtet noch einmal vorzufinden.

Daß die siebziger Jahre weggefallen sind, stört die Methode der Ausstellung nicht übermäßig, obwohl dies äußerlich einen Verstoß gegen den Untertitel „Zeitgenössische Kunst“ darstellt. Was aber stört, ja beunruhigt, ist das Verfahren mit den späten sechziger Jahren. Hier wurde viel zu dicht gehängt oder gestellt, viel zu wenig strukturiert, und der Betrachter geht buchstäblich im Kreis herum, als gäbe es kein Nach-her, sondern nur den Sprung in eine andere Zeit: Die neue Malerei von heute. Hermann Nitsch und Otto Muehl, Walter de Maria und Robert Smithson beispiels-weise stehen nebeneinander, als wäre es noch heute legitim, vom „Wiener Aktionis-mus“, der „Land Art“ – oder auch von der „Concept Art“ – summarisch zu spre-chen, nachdem die internen Differenzen ein Jahrzehnt lang verschwiegen wurden.

Doch auch in diesem Ausstellungsteil scheinen wegweisende Exempel auf, die die späten sechziger Jahre mit dem angehängten „Heute“-Teil verbinden. Sigmar Polkes nachfolgend zitierte Anekdote auf Leinwand bleibt die einzige Tafel mit einem zu-sammenhängenden Text an den Ausstellungswänden. Dieser wiegt deshalb um so schwerer. Er könnte ein Motto oder einen prägnanten Schlußkommentar unter die Einsichten aus dieser Ausstellung abgeben:

„Ich stand vor der Leinwand und wollte einen Blumenstrauß malen. Da erhielt ich von höheren Wesen den Befehl: Keinen Blumenstrauß! Flamingos malen! Erst wollte ich weiter malen, doch dann wußte ich, daß sie es ernst meinten.“
(Kat., S. 478).

Den Maßstab der „Westkunst“ bildet die Neubestimmung der Subjektivität durch die heutige Malerei in allen westlichen Ländern. Jenseits von den Topoi „Innerlich-keit“ und „Verweigerung“ bezeugen stellvertretend Sandro Chias schillernde, auto-erotische und autosuggestive Pierrot-Figuren, daß der Künstler nach 1939 heute vor-rangig als jemand interessiert, der seine Kräfte und seine Stellungen auszuloten be-reit ist. Von hier aus wird retrospektiert, von einem dezidiert gegenwärtigen Stand-punkt. Die Nachkriegs- und Gegenwartskunst bietet dazu anscheinend fast ebenso-viele Methoden auf, wie Exponate in der „Westkunst“: An die tausend. Trotzdem ist nicht einfach alles erlaubt von der „Westkunst“, sondern im Gegenteil. Unzähli-ges ist verboten.

Allein zu den sechziger Jahren fehlen die Glittersymbole des angeblichen Bauhaus-nachfolgers, der Gruppe „Zero“, fehlt die Neuentstehung verschiedener Formen des

Realismus, fehlt die rasche Realisierung künstlerischer Großprojekte nach 1968 – unabhängig oder in Abhängigkeit von der Architektur –, Ausnahme bleiben einige Zeichnungen zur „Land Art“, zum Beispiel die noch nirgend ausgestellten Studien Walter de Marias zu den „Mile-long Parallel Walls in the Desert“ von 1964. Bildhauer mit großen Namen wie Anthony Caro, Philip King, Isamu Noguchi, George Rickey, Kenneth Snelson oder Tony Smith sind nicht vertreten, ebensowenig wie die mit Aufträgen und Preisen gut versorgten deutschen Künstler Horst Antes, Otto Herbert Hajek, Arnold Hauser, Thomas Lenk und Karl Pfahler. Vasarely und Kricke dürfen nur zierlich tastendes Frühwerk zeigen. Die Kunst als Phrase und als künstlerisches Markenzeichen fehlt allenthalben, nur dort nicht, wo dies zum Bildgegenstand wird, wie bei Warhol und Lichtenstein.

Offensichtlich entsprechen diese Aussparungen programmatischen Antipathien und Desinteressen des Ausstellungsteams. Es wäre insofern verfehlt, von Versäumnissen zu sprechen. Nach den Ursachen und Gründen sollte man sich nicht nur in der Ausstellung fragen. Aus dem Katalogtext (z.B. S. 13) kann man indirekt entnehmen, daß Werke der ausgesparten Künstler an Lebendigkeit für die Organisatoren so stark eingebüßt haben, daß sie augenblicklich keinen zukunftsweisenden Gebrauch zulassen.

Es fällt schwer, all diesen Künstlern etwas Gemeinsames nachzusagen. Vielleicht trifft die Vermutung zu, daß diese Künstler an der Perfektionierung bestimmter Formen, Motive oder Materialien interessiert sind oder waren, ohne weiter ihr Ausgangskonzept zu thematisieren oder gar infragezustellen. Dieses hart durchgreifende Verfahren der „Westkunst“, hauptsächlich Methoden und Konzepte zur Bestimmung von Subjektivität, Individualität und ihrer prospektiven Möglichkeiten zuzulassen, verweist auf die nächste Documenta, die sich mit der „Concept Art“ in weitestem Sinn ihr Thema gestellt hat.

Der Kunst der achtziger Jahre wurde durch „Westkunst“ ein Weg bereitet – aber nicht dadurch, daß ihre ausgewählten Vertreter als Nachklapp die großen Hallen säumen. Sondern durch ein Vorgehen, das die von Staeck angegriffene „konservative Kulturrevolution“ in eine Hoffnung umbiegt: Sie gilt den Künstlern von heute und morgen, deren ästhetische Erfindungen deutlich erkennbar zur Wirklichkeitsbewältigung gebraucht werden.

In diesem Sinne verkörpert die „Westkunst“ eine sehr mutige und sehr zeitgenössische Ausstellung.