

Nicolas Hepp

DIE DESTRUKTION DER KUNST ALS ELITÄRER AKT.  
Zur Ausstellung ‚Roy Lichtenstein‘ in der Kölner Kunsthalle  
10. 3. – 25. 4. 1982

Köln war die erste außeramerikanische Station einer vom Saint Louis Art Museum organisierten Wanderausstellung, die vor allem mit Roy Lichtensteins Arbeiten aus den siebziger Jahren bekannt machen sollte und in Köln mit frühen Werken aus der Sammlung Ludwig angereichert worden war. Ganz offensichtlich stand bei der Präsentation der Werke nicht die Vermittlung eines künstlerischen Anliegens, sondern eher der ‚Wert‘ von nahezu klassisch-sakrosankten Schöpfungen im Vordergrund. Der Betrachter, der sie dort vor den gediegenen matt-schwarzen Wänden erblickte, hätte sich fast ebensogut im Interieur der Ausstellungs- ‚Sponsoren‘, einem großen amerikanischen Kreditkartenkonzern, wiederfinden können.

Die Art der Präsentation paßte aber letztlich doch recht gut zu der verschmitzten Doppelbödigkeit der Werke, die sich seit den siebziger Jahren nicht mehr auf die Stereotypen der Massenkommunikation (Comics), sondern auf die des Kunstbetriebs beziehen, insbesondere auf die Wahrnehmungsweise von Werken der Klassischen Moderne. Daß der Betrachter zu einer Ehrfurchthalung gegenüber Werken provoziert wurde, die ihm ihrerseits im Gewand nahezu aller ‚Ismen‘ unseres Jahrhunderts begegnen, dabei aber deren inneren Sinn – ganz bewußt – völlig ableugnen und nur wenige Erkennungstereotypen der ‚Ismen‘ verwenden, mußte jeden, der die eigentlichen Beweggründe Lichtensteins erkannte, zu der Frage führen, ob nicht die gesamte Ausstellung mit ihrer Präsentation zugleich eine unbewußte – aber in das Künstlerkonzept passende – Persiflage ihrer selbst betrieb.

Lichtensteins Vorgehensweise ist ein handwerklich sehr geschicktes Spiel mit Grundelementen: so weisen z.B. seine ‚expressionistischen Porträts‘ eine krasse Farbflächigkeit und negroide Gesichtszüge auf, und das reicht schon aus, um uns etwas (nämlich Expressionismus) erkennen zu lassen, was nicht vorhanden ist. Das Faktum der optischen Täuschung, wie es bei den ‚Architekturriesen‘-Bildern in der ersten Hälfte der siebziger Jahre eine Rolle spielte – Negativformen werden dort als Schatten gar nicht vorhandener Positivformen gelesen – hat sich hierbei zu einer ‚geistig-optischen‘ Täuschung erweitert, wenn die Betrachter bereits zuvor den augenfälligen Stilelementen unbewußt Vorrang vor dem inneren Sinn eingeräumt hatten, und sich nun bei ihrem vermeintlichen ‚Erkennen‘ in eine selbst gestellte Falle begeben.

Dennoch bewerkstelligt der Künstler nicht nur einfach ein absichtlich ‚falsches‘ Verstehen früherer Kunstströmungen, sondern solche ‚Mißverständnisse‘ besitzen einen wahren und sogar tragischen Kern, der als Vertiefung eines in der Pop-Art angelegten Grundzugs anzusehen ist, nämlich der Indifferenz, wie sie in der Schlüsselthese Warhols zum Ausdruck kommt: „all is pretty“. Eine solche inhaltliche Leere hat – Lichtenstein zufolge – auch die Kunst selbst erfaßt und der Funktion als Sinnggebungsinstanz beraubt. Sofern die Werke nur noch als Versatzstücke eines kunstgeschichtlichen Kanons verstanden werden, stellt sich die Frage, ob die Kunstgeschichte die Konservierung künstlerischer Absichtserklärungen betreibt, die längst nicht mehr den Bildern selbst entnommen werden.

Es ist daher konsequent, daß die Mischung aus fremden und eigenen Stilelementen bei Lichtenstein eine Ausgrenzung eigener Absichten und Leistungen gar nicht mehr zuläßt, so daß sich zugleich mit einer ‚klassifizierenden‘ Attitüde das hergebrachte Ideal des künstlerischen Genies ins Handwerkliche verflüchtigt. Wenn uns dann vor Augen geführt wird, daß sich ‚Porträts‘ expressionistisch, surrealistisch usw. gestalten lassen, ohne daß der Dargestellte inneren Anteil an der Weise seiner Präsentation hätte, dann werden diese Kunstrichtungen insgesamt ironisiert. Daß hierzu aber wiederum Bilder nötig sind, ist ein Hinweis auf die Unfähigkeit der außerkünstlerischen Welt, einen von der Anschauung losgelösten, kritisch objektivierenden Standpunkt zur Kunst einzunehmen.

Trotz solcher vielfältigen Ebenen der Ironie ist die Haltung Lichtensteins nicht die eines Karikaturisten – selbst die Comic-Vorlagen der sechziger Jahre wurden von ihm nicht karikiert. Vielmehr identifiziert er sich bis zu einem gewissen Grad – vor allem in formaler Hinsicht – mit seinen Vorlagen. Die Verbindungsclammer bildet der Flächenaufbau, der zwar verändert, aber als solcher aufrechterhalten und sogar radikalisiert wird. Statt sie zu karikieren oder zu glorifizieren, werden die kunsthistorischen Vorbilder auf eine bestimmte Art ‚gespiegelt‘. Nicht zufällig waren die ersten Werke der siebziger Jahre seine ‚Spiegel‘-Bilder, die gerade nicht irgendetwas zeigen, das sich spiegelt, denn

dann wäre die Eigenständigkeit der Spiegelfläche – ihre Indifferenz zur Umgebung – nicht mehr sichtbar. Es entstanden vielmehr ovale, runde und rechteckige Bilder, von denen sich nicht sagen läßt, ob sie auf die Darstellung eines Spiegels oder auf einen wirklichen Spiegel verweisen, denn die Leinwände bestehen nur aus einer Fläche mit Spiegelreflexen, die durch Punktraster und gebrochene Linien suggeriert werden. Später entstanden ‚Porträts‘, bei denen der Kopf durch eine Spiegelfläche ersetzt ist. Von dieser radikalen Umdeutung einer ganzen Bildgattung, die seit jeher eine besondere Affinität zum Motiv des Spiegels hatte, ist es nur noch ein Schritt zu den schon erwähnten ‚expressionistischen Porträts‘, die keine tatsächlichen Personen, sondern eine bestimmte Weise der Menschendarstellung ‚spiegeln‘. Diese Spiegelung läßt sich nun gerade nicht zu einem fixierbaren Ausgangspunkt zurückverfolgen, so daß das Spiegelbildliche – und damit die Indifferenz des Spiegels – nicht überwunden werden kann. Zudem spiegelt Lichtenstein mit seinen Werken dasjenige aus der Kunstgeschichte, was dem Betrachter als wesentlich in Erinnerung blieb, aber als reduziertes, äußerliches Bild keine eigene Bedeutung entfaltet, so daß sich schließlich der Betrachter hinsichtlich seines kunsthistorisch geprägten Sehens selbst gespiegelt wiederfindet.

Das Moment des Spiegeln und der Selbstreflexion stellt eine Verbindung mit den gleichzeitig entstandenen konkreten Kunstrichtungen her, kann aber zugleich die Differenzen verdeutlichen. So ergibt sich aus der Unabschließbarkeit der Wahrnehmung von Objekten der Minimal Art – im Kontrast zu deren einfachen Grundformen – als zentraler Bezugspunkt der Selbsterfahrung die eigene physische Anwesenheit. Bei Lichtenstein ist dagegen die historisch eingebundene, an Sehkonventionen gefesselte Daseinsweise nicht aufgrund der Existenz kulturfreier Grundelemente, Materialqualitäten usw. erschüttert, sondern aufgrund kulturinhärenter Widersprüchlichkeiten. Er bringt den Betrachter mit verschiedenen Bedeutungsschichten und Strukturen in Berührung, die trotz scheinbar geordneter Abfolge sich untereinander und mit den an sie herangetragenen Seh- und Denkgewohnheiten verwirren, da das Fundament des Aufbaus, ein ursprünglicher Sinn, fehlt. In der Weise zweier Spiegel, die – korrekt gegenüber gestellt – den Eindruck eines unendlichen, unzugänglichen Raumes erzeugen, werden Werkgenese und Rezeption derart miteinander konfrontiert, daß sie sich jeweils mit ihrem kulturell bedingten Hintergrund auf das stereotypierte kunsthistorische Vorbild, auf die Werke und – gespiegelt – auf sich selbst beziehen. Das Subtile solcher Konstellationen führt aber – obschon es als Vertiefung bestimmter Grundzüge der Pop-Art verstanden werden kann – letztlich von deren Eingängigkeit fort, sofern eine solche nicht überhaupt ein Mißverständnis ist. Wer erkennen soll, wie Lichtensteins ‚Kunstismen‘ gemeint sind, muß bereits in der Kunstgeschichte zu Hause sein und zudem etwas über den Widerspruch zwischen Anspruch und Wirklichkeit solcher Kunstströmungen wissen. Paradoxerweise entpuppt sich Lichtensteins Geste,

die Kunst von ihrem – dem Alltag entfremdeten – Thron zu stoßen, als Inthronisation einer Art Überkunst ohne inneren Widerspruch insofern, als sie eigene inhaltliche Ansprüche gar nicht mehr stellt. Dieser reine l'art-pour-l'art-Standpunkt braucht die Programme früherer Kunstrichtungen als Negativfolie, um durch den Tatbestand ihrer Abwesenheit überhaupt zu einer Aussage zu kommen. Für die Destruktion künstlerischer Illusionen gibt es sicher gute Gründe. Dadurch aber, daß sie letztlich als Ausklammerung des Lebens aus den Werken geschieht, reduziert sie sich gegenüber Betrachter und früheren Künstlern auf einen elitären Akt.