

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

---

46. Jahrgang

April 1993

Heft 4

---

## Ausstellungen

„ENDSTATION SEHNSUCHT?“ – DIE SUCHE NACH DEM MYTHOS

*Ausstellungen zum Rhein in Ludwigshafen, Bonn und Koblenz*

MYTHOS RHEIN vom 12. Juni-16. August 1992 in Ludwigshafen: Im Wilhelm-Hack-Museum, Kat. Band I: *Mythos Rhein. Ein Fluß – Bild und Bedeutung*, 365 S., DM 40,-; im Kunstverein, Kat. Band II: *Mythos Rhein. Ein Fluß ohne künstlerische Gegenwart?* 100 S., DM 20,-; in der Scharpf-Galerie des Wilhelm Hack-Museums, Kat. Band III: *Mythos Rhein – Ein Fluß im Fokus der Kamera*, 128 S., DM 20,-; im Stadtmuseum, Kat. Band IV: *Mythos Rhein. Ein Fluß in Kitsch und Kommerz*, 100 S., DM 20,-; alle Bde. hrsg. von Richard W. Gassen und Bernhard Holeczek; mit zahlr. farbigen und s/w Abb. Alle Kataloge bei Edition Braus, Heidelberg, auch zusammen im Schubert erhältlich für DM 90,-. – VOM ZAUBER DES RHEINS ERGRIFFEN... ZUR ENTDECKUNG DER RHEINLANDSCHAFT VOM 17. BIS 19. JAHRHUNDERT im Rheinischen Landesmuseum Bonn vom 11. September-29. November 1992 sowie im Mittelrhein-Museum Koblenz vom 10. September-25. Oktober 1992. Veranstaltet von der Nordrhein-Westfalen Stiftung, dem British Council, dem Landschaftsverband Rheinland und der Stadt Koblenz. Gemeinsamer Kat., hrsg. von Klaus Honnef, Klaus Weschenfelder, Irene Haberland, Klinkhardt & Biermann, München, 376 S., zahlr. farbige und s/w Abb., DM 98,-

In den leider voreilig als gefährdet angesehenen Zeiten der flachen Unterhaltung (vgl. H. Kurzke, Nichts dahinter. Aus deutschen Zeitschriften: Ansichten zur bildenden Kunst. In: *FAZ* 29.9.92, S. 29) mag es selten Kunstaussstellungen geben, wo der Betrachter neue Einsichten oder Präsentationsformen wie einen



„Pfiff um die Ecke“ (Walter Serner) erwarten oder gar befürchten darf – vorausgesetzt, er will mehr als kurzweilige Zerstreung oder entsagt dem Sernerschen Prinzip, daß jegliches menschliches Handeln aus der Langeweile resultiere.

Auch mit dem Blick auf höhere Besucherzahlen bemühen sich Ausstellungsmacher um Aktualität, um den Anschluß an den Zeitgeist und neuerdings besonders im musealen Ballungsgebiet zwischen Düsseldorf und Bonn um das interessantere Konzept. Überschaute man die 1992 in Ludwigshafen, Bonn und Koblenz veranstalteten Ausstellungen zum „Rhein“, dann glaubt man auf den ersten Blick kaum etwas von Konkurrenz zu verspüren. Denn das Repertoire aus Kunst, Kultur, Geschichte und Wirtschaft dieses supranationalen Themas erschien so umfangreich, daß man – wie in Bonn und Koblenz geschehen – eher an eine Kooperation bei der Sichtbarmachung des komplexen Ausstellungsgegenstandes dachte.

Und in der Tat, Berührungspunkte sind auch zwischen dem ambitionierten Ludwigshafener Ausstellungsreigen und dem Plan einer monumentalen Rheinausstellung in Düsseldorf festzustellen, der 1978 ins Werk gesetzt, anläßlich des 700jährigen Stadtjubiläums 1988 realisiert werden sollte. Für den „europäischen Charakter“ der Schau hatten ausländische Städte ihre Unterstützung und der Bundespräsident seine Schirmherrschaft zugesagt. Dennoch fiel dieses gigantische, auf mindestens 13,5 Millionen DM veranschlagte Projekt nicht zuletzt wegen parteipolitischer Querelen ins Wasser des Rheins. Zustande kam lediglich eine Publikation *Der Rhein. Mythos und Realität eines europäischen Stroms* (hrsg. von H. Boldt, P. Hüttenberger u.a.), Köln 1988, die das Konzept und sein Scheitern dokumentiert. Um die dort (S. 272) in tröstende Aussicht gestellte Wiederaufnahme des Ausstellungsprojekts bei besserer Finanzlage braucht sich der Stadtrat angesichts der 1992 andernorts realisierten Ausstellungen allerdings nicht mehr zu sorgen.

Während es in Bonn zu einer auf den Mittelrhein konzentrierten, auch der „Europa-Müdigkeit“ entgegenwirkenden (Kat., S. 12) Darbietung kam, profitierten die Ludwigshafener bei der Wahl der Exponate ganz offensichtlich von der im Textbuch aufzufindenden, kostenintensiven Vorarbeit der Düsseldorfer. Und noch ein Umstand, der die dortigen Anstrengungen zunichte machte (Boldt u.a., S. 271), spielte in Ludwigshafen keine Rolle. Hatte die 1987 durch den Baseler Chemieunfall der Firma Sandoz ausgelöste Schärfung des ökologischen Bewußtseins die Menschen am Rhein gegen die Düsseldorfer Ausstellung eingenommen, so war zu Beginn der neunziger Jahre die künstlerische Verarbeitung des Problems der dramatischen Wasserverschmutzung als markanter Teilaspekt ausstellbar geworden. Kein Zweifel, was die thematische Ausdeutung und die Präsentationsform betrifft, war die Ludwigshafener Ausstellung die ehrgeizigste der jüngsten Rhein-Expositionen. Anders als in Düsseldorf wurde rechtzeitig zum „Rheinland-Pfalz-Tag“, an dem der Ministerpräsident sich und seinen Mitbürgern einen Radler-Tag auf autofreier Straße am Rhein entlang spendierte, ein großes Ausstellungsvorhaben verwirklicht. Gleich auf vier Kunstinstitutionen verteilt, wurde bei dieser Gelegenheit nicht der „Tigersprung in die Geschichte“ (W. Benjamin), sondern der in den Mythos getan.



Worauf hatten sich nun die Ausstellungsmacher bei der als dringlich empfundenen Aktualität des Mythos (vgl. Kat. Bd. I, S. 13-17) eingelassen und worauf hatte sich der Besucher einzustellen? Letzterer mußte nicht nur gut zu Fuß sein, damit er die im Hack-Museum, in der Scharpf-Galerie, im Stadtmuseum und im Kunstverein zu sehenden Aspekte des Rhein-Mythos erwandern konnte. Er mußte auch – wenn er nicht auf dem neuesten Stand der Ästhetik-Diskussion war – seine der hermeneutischen Kultur verpflichteten Sehgewohnheiten vergessen, deren Ziel darin besteht, „in jedem Text einen letzten, zugrundeliegenden Sinn zu vermuten und diesen formulieren zu wollen« (Peter Engelmann, *Postmoderne und Dekonstruktion*, Stuttgart 1990, S. 31). Das zeigte sich exemplarisch im *Hack-Museum* und in der Idee, den Flußlauf des Rheins zu einem „Rheinstraße“ genannten, mit anderen insularen „Raumsituationen“ labyrinthisch verflochtenen Präsentationsweg der Exponate auszurichten. Auf derlei Weise sammelten sich mehrere thematische Blöcke zum mythischen Angebot an den Betrachter, wobei die Themeninsel „Zwischen Abbild und Zeichen. Der Rhein in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ (S. 115-167), lediglich aus Platzgründen räumlich abgehoben, eine wohlthuende Geschlossenheit bot.

Nun läßt sich – so könnte man behaupten – mit einer derartig verschlungenen Präsentationsstruktur nahezu alles vereinnahmen, aber das Bemühen, einer postmodernen Beliebigkeit zu entgehen, die sich der belanglos-feuilletonistisch schönen Inszenierung für konsumistische Vertreter des „eleganten Urbanismus“ (Charles Jencks) verschreibt, war m.E. ebenso unverkennbar wie die Nähe zur dekonstruktivistischen Postmoderne französischer Prägung (Lyotard, Derrida), die den Kontext als vielschichtiges Gebilde ernst nimmt und nicht nach Art der Hermeneutik repressive Ausgrenzung betreibt. Und wie in der dekonstruktivistischen Auffassung Derridas (vgl. F. Rötzer, Im Sog der turbulenten Leere. Bemerkungen zur dekonstruktivistischen Ästhetik. In: *Kunstforum* 109, 1990, S. 185-209) erwiesen sich die verschlungenen Gänge durch die Ausstellung nicht als allgemeiner Schlüssel für das Verstehen der bruchstückhaften Vielfalt des Gezeigten, das sich als Gemeinsames nicht einmal in seiner gedanklichen Umkreisung fassen ließ. Mehr noch, die Fülle der Exponate griff weit über die Präsentation im Hack-Museum hinaus und gab den dort vorgestellten thematischen Aspekten an anderen Ausstellungsorten erneut Raum. Schließlich wurde in einer abendlichen Diaschau (von Andreas Kauffmann) die Personifikation des „Vater Rhein“ nach der im Hack-Museum ausgestellten Vorzeichnung (Kat. 112) des ebenfalls gezeigten Gemäldes von Moritz von Schwind „Der Rhein mit seinen Nebenflüssen“ (1847/48, Kat. Nr. 110) an eine der Ludwigshafener Rheinseite gegenüberliegenden Häuserwand der Firma Rhenus weithin sichtbar projiziert. Hierdurch entstand die Erweiterung einer Exposition mit einem – dekonstruktivistisch gesprochen – diffus konturierten emblematischen Passepartout und einem in sich gebrochenen Tableau der Spuren zum Mythos Rhein. Auf jene wurden die Besucher gesetzt, die ein hohes Maß an Interpretationsarbeit zu leisten hatten, um die Hinweiszeichen der musealen Gestaltung zu einem größeren oder reduzierteren Bedeutungszusammenhang zu montieren.



So deuteten die vor dem Eingang zur „Rheinstraße“ in die Breite gelagerten Exponate die thematische Auffächerung der Ausstellung im Hack-Museum nur an, um in den dahinter folgenden Sinninseln und Gängen vergleichbar umfangreicher Software auf der Festplatte eines PCs dekomprimiert zu werden. Max Ernsts „Vater Rhein“ von 1953 (Kat. 113) und Bernhard Schultzes „Vater Rhein-umweltverschmutzt“ von 1971 (Kat. 114) dienten dabei nicht nur als vage Wegweiser in die Abteilung der Moderne. Ihre Gruppierung um Schwinds Personifikation des Rheins mit seinen Nebenflüssen, der seinerseits als topographischer Hinweis auf die räumlich verzweigte Ausstellungsstruktur fungierte und an einen Zugang zur „Wacht am Rhein“, den „Rheintöchtern“ und zum „Rheingold“ gehängt war, aktualisierten zudem die häufig dominierende Personifizierung des Themas.

Unmittelbar vor dem Eingang zur „Rheinstraße“ forderte Klaus Jungs plastische, mehrfach deutbare Arbeit des „Binger Lochs“ von 1985 (Kat. 90) den Besucher zur programmatischen und zugleich assoziativen Interpretation des Ausstellungsbesuchs auf. Seitlich davon in Vitrinen gezeigte Buchillustrationen, Leporellos und Ölgemälde von H. Saftleven (Kat. 21) und Ch. G. Schütz d. Ä. (Kat. 23) dokumentierten derweil die Anfänge der bedeutsamen künstlerischen Einvernahme des Rheins und des Reisens (Grand Tour) am Fluß. Derart vorinformiert bog man schließlich in die „Rheinstraße“ ein, wo Exponate der romantischen Malerei vor einem lieblos-weißen Hintergrund dicht gehängt weder einen stimmungsvollen Eindruck der Rheinromantik aufkommen ließen noch in ihrem künstlerischen Wert betont wurden. Auf die „fotografische“ Bildinformation einer vergangenen Zeit reduziert, mußten Werke deutscher Romantiker, aber auch die B. C. Koekoeks (Kat. 58), Turners (Aquarelle, Kat. 32-34) oder die des zu impressionistischen Tendenzen neigenden H. Liesegang (Kat. 66) in aufgelockelter Reihenfolge dazu herhalten, die Wegstrecke vom Hochrhein bis zum Niederrhein zu veranschaulichen.

Hatte man dabei aus „dem Vollen“ des Bildlich-Deskriptiven geschöpft, so schloß sich die aktuelle Kunst in assoziativ-zeichenhafter Vermittlung an. Mit der Thematisierung des Rheinwassers als „Sinnbild für Leben – Metapher für Tod“ (S. 171-205) wurden die Gefahren der Umweltverschmutzung von Haus-Rucker-Co, Günther Uecker, Joseph Beuys, Mario Reis, Anatol und Ulf Rungenhagen bis zu Dorothee von Windheim und Sigmar Polke (Kat. 92-99) aufgezeigt und in ein *memento mori*, eine Reflexion menschlichen Lebens (Monika Baumgartl) und eine mythische Lebensreise (Hansjörg Voth) transformiert (Kat. 100-105). Doch dann verwischte die abschließende Zurückführung der künstlerischen Thematisierung „lebensspendender und bedrohlicher Urgewalt“ (S. 278), die an der immer noch attraktiven „Loreley“ (Kat. 100-105) exemplifiziert wurde, den kritisch-reflektiven Ansatz in verspielte Unschärfe. Und dies folgerichtig, da die Betonung des Assoziativen zeitgenössischer Kunst, die Besetzbarkeit der Zeichen mit vielfachen Bedeutungsmöglichkeiten und deren Wandel im Vordergrund des Ausstellungenskonzepts standen (S. 205-220).

Der Betrachter verließ diese Abteilung durch einen kleinen Ausgang, in dessen Laibungen ihm die ambivalente Bedeutungshaftigkeit von Klaus Rinkes Pho-



tographien „Rechtsrheinisch-linksrheinisch / Linksrheinisch-rechtsrheinisch“ (Kat. 109) mit auf den Weg gegeben wurde. Danach kreuzte er nochmals die „Rheinstraße“ und gelangte in eine räumlich abgegrenzte Kojе. Sie stellte das „Rheinland“ als „Weinland“ (S. 331-349) vor, wobei die Verquickung sakraler Intentionen mit dem Wein durch skulpturale Patroninnen (Traubenmadonnen, Kat. 147-149) und männliche Amtskollegen (Hl. Urban, Kat. 150) aus dem 15.-18. Jh. veranschaulicht wurde. Die hinzugefügten (spät-)biedermeierlich beschwingten idyllischen Gemälde C. J. N. Scheurens (Kat. 151), E. Boettchers (Kat. 152-39) und Th. Mintrops „Verherrlichung des Maiweins“, 1869 (Kat. 154) hingegen repräsentierten den Wandel in der thematischen Auffassung und wiesen auf das Vorurteil vom fröhlichen, leichtlebigen Rheinländer hin (S. 338).

Im darauffolgenden Abschnitt der Ausstellung „Die Wacht am Rhein“ vermischten sich politische und künstlerische Involvierungen. Ereignisse, Stimmungslagen, schwerblütiges Sentiment und Nationalbewußtsein sollten als Zustand des Zeitkontinuums zwischen dem frühen 19. und 20. Jh. sichtbar gemacht werden. Wie gehabt, allerdings mit verhaltener Kritik, deren schärfere Formulierung dem Betrachter anheimgestellt wurde. Äußerst gelungen dagegen erschien die unmittelbare Gegenüberstellung von HA Schuldts „Der Koblenzer Friedensaltar“, 1990 (Kat. 145) und E. Hundriesers „Kopf (Vorderteil) vom Kaiser-Wilhelm-Denkmal am Deutschen Eck in Koblenz“, 1897. Dies sollte die Aktualität eines lange Zeit überwunden geglaubten historistischen Denkens veranschaulichen, denkmalpflegerische Aspekte und neue Konzepte im Umgang mit lokaler, nationaler und europäischer Geschichte ins Bewußtsein der Betrachter bringen. Natürlich hatte man beim Motto der „Wacht am Rhein“ auch nicht darauf verzichtet, den „Fluß als Politikum“ (S. 297-320), als ehemaligen „Grenzfall“ zwischen Deutschland und Frankreich u.a. mit W. Camphausens „Blüchers Übergang über den Rhein bei Kaub in der Neujahrsnacht 1814“ (Kat. 139) darzubieten und dem „Koblenzer Friedensaltar“ in beziehungsreicher Wechselwirkung gegenüberzustellen, was wegen des unterschiedlichen Bodenniveaus der Räumlichkeiten technisch jedoch nicht so recht gelang.

Als abschließenden Höhepunkt nahm man sich – auf mehrere Kojen verteilt – der künstlerisch äußerst komplex ausgeformten Mythenbildung um den Rhein als Ort des versunkenen Nibelungenhortes an (S. 243-246). Die Ausstellungsmacher gingen mit der aktuellen Sicht der Literaturgeschichte konform und stellten die ästhetisch-mythologische Traditionslinie des Nibelungenliedes in den Vordergrund. Dies indes so stark, daß im Gegensatz zur Nachbardisziplin die politisch-ideologische Traditionslinie übertüncht wurde, zumal das Ausstellungsthema eine ausschnittshafte Konzentration des Nibelungenliedes auf die „Rheintöchter“ und das „Rheingold“ nahelegte. Mit J. Schnorr von Carolsfeld (Kat. 115) und P. Cornelius (Kat. 116) wurden nazarenische Illustrationen des versunkenen Nibelungenhortes vorgestellt. Den Löwenanteil jedoch beanspruchten die Reaktionen der bildenden Kunst auf Richard Wagner wie die von H. Fantin-Latour (Kat. 119-122), wobei Salomé (Kat. 127) und E. Kienholz (Kat. 126) die Interpretationen der Rheintöchter und des Rheingoldes aus den letzten beiden Jahrzehnten zeigten



und der Kulminationspunkt in einer 3 Sat-TV-Übertragung von Wagners „Rheingold“ aus der New Yorker Met. von 1990 bestand.

Mögen also zumindest arrivierte Künstler noch vom Mythos des Nibelungenhortes angeregt werden, die Frage des Ausstellungstitels im *Kunstverein*, ob der Fluß „ohne künstlerische Gegenwart“ sei, richtete sich an die Künstler selbst. Deren Antwort kam der unbestimmbaren Sinnsetzung des gesamten Ausstellungsprojektes entgegen, indem sie auf eine im Persönlichen wurzelnde Neu-Mythisierung des Flusses hinarbeiteten, weil sich Fluß und Mythos heute nicht mehr selbst erklären könnten. Vierzehn Künstler unterzogen sich dieser Aufgabe in mehr oder weniger engem Anschluß an die schon im Hack-Museum gezeigten Werke von Uecker, Beuys oder Rinke, aber es gelang auch die Wiedergeburt des mythischen Sinns im Wellenschiff von Anke Schulte-Steinbergs Lichtinstallation von 1992.

Und die beiden anderen, um das Hackmuseum arrangierten Satellitenausstellungen? Im *Stadtmuseum* waren die „Devotionalien“ aus den Andenkenläden rund um den rheinischen Rummelplatz Mythos versammelt, wobei man auch hier den Flußlauf wie bei der „Rheinstraße“ im Hack-Museum als topographische Präsentationsstruktur eines Altars der Geschmacklosigkeiten aufnahm. Dieser ästhetischen wie inhaltlichen Banalisierung „deutscher Gemütsstiefe“ und nationalem Pathos, die sich seit dem späteren 19. Jh. mit dem Rhein verknüpft, setzte man in der *Scharpf-Galerie* wiederum hoffnungsfrohere Ansätze der Remythisierung entgegen, die dem „Fluß im Fokus der Kamera“ gewidmet waren. Eine sachliche photographische Sicht des Rheins regte dort die nüchterne Involvierung des Betrachters an, um ihn gleichsam in einen aufgeklärten „postrationalistischen“ Mythos (Nipperdey) hineinzuziehen. Der klare Blickpunkt dreizehn verschiedener Photographen-Persönlichkeiten konzentrierte den „Anteil des Betrachters“ auf sich, ließ ihn nicht in eine überbordende, althergebrachte Symbolfülle abdriften, sondern positionierte ihn zwischen dem gegenwärtig beliebten Gegensatzpaar von Mythos und Realität.

Hatten sich die Ludwigshafener mit dem Wagnis einer Ausstellbarkeit des Mythos Rhein in die Nähe eines nervösen, unüberschaubaren Infernos der Inszenierungen gerückt, so war die Bonner Ausstellung thematisch und räumlich geschlossen. Und dies, obwohl sie im größeren Kontext mit der Koblenzer Exposition „in Szene gesetzt“ (Kat. S. 11) worden war, was ganz nebenbei zu einem übersichtlichen, lesbaren und ansprechend ausgestatteten Gemeinschaftskatalog führte. Während im *Bonner Rheinischen Landesmuseum* „Romantik angesagt“ war und die Besucher mit leicht ironischem Augenzwinkern auf eine unterhaltsame Vergnügensreise in die Vergangenheit geschickt wurden, präsentierten sich die niederländischen Rheinansichten des 17. Jh.s im *Koblenzer Mittelrhein-Museum* in einer puristischen sehberuhigten Schau. Sie war von keinem reizüberflutenden Experiment getrübt und hob den künstlerischen Wert der Exponate hervor.

Mochte auch das Bonner Konzept die Leichtigkeit des touristischen Seins zur Zeit der Romantik unter britischem Vorzeichen betonen, Rheinansichten, Reise-



vehikel wie Segler, oder – dem Wandel des technischen Fortschritts gerecht werdend – Dampfschiffe sowie Postkutschen für Landausflüge im Modell vorstellen, Reisezubehör wie Picknickkörbe, Ferngläser oder Ähnliches zeigen, oder an den Rheinbesuch der Queen Victoria erinnern, um dadurch die Stofflichkeit kulturhistorischer Nähe zu erzeugen, so sollte doch ebenso verdeutlicht werden, „wie sehr sich Wahrnehmungen im Laufe der Zeit verselbständigen und eine künstlerische Gattung wie die der Flußlandschaft nachhaltig prägen können“ (S. 11). Gerade diese Abgehobenheit von den Mängeln der Wirklichkeit im Kunst- und Landschaftserleben verdeutlichte die Ausstellung äußerst konsequent. Da konnten selbst Souvenirs aus frühen Reisejahren wie Tassen mit Rheinansichten weit vor dem stark einsetzenden Touristenrummel nobilitiert werden.

Doch nicht nur das ästhetisch geglättete Bildgedächtnis entlang der Rheinstrecke von Köln bis Mainz mit Exkursionen an Mosel und Lahn sollte wiederbelebt werden. Auch künstlerische Entwicklungen, die das romantische Erinnerungsbild erst möglich machten, wurden durch die Verbindung beider Ausstellungsorte gewährleistet. Während in Bonn die romantische Rheinansicht als „Erfindung der Engländer“ vorgestellt worden war, wurden in Koblenz die niederländischen Rheinansichten des 17. Jh.s als Vorläufer und entscheidende Vorbilder britischer Rheinbilder aufgeboten. Damit konnte gewiß keine neue These aufgestellt, wohl aber weiterführende Zusammenhänge im Katalog erarbeitet werden, obschon dies auf Kosten einer breiteren Darstellung niederländischer und deutscher Künstlertouristen im 19. Jh. ging, die gleichwohl hinter den innovativen Briten zurückstehend, dennoch vieles über die kunsthistorische Entwicklung der romantischen, realistischen und impressionistischen Landschaftserfassung preisgegeben hätten.

Künstlerisch vermittelte Nostalgie als Publikumsmagnet zu nutzen und mit einer wissenschaftlichen Vertiefung der Landschaftsmalerei am Beispiel des Rheins zu kombinieren, ist eine Sache, die Suche nach dem Mythos eine andere. Sie paßt in den derzeitigen Trend des Kulturbetriebs, der Ausstellungen wie *Streik – Realität und Mythos* (DHM, Berlin 1992) oder *Der Westwall – Realität und Mythos* (NGBK, Berlin 1992) hervorbringt, um günstigstenfalls Geschichte anders nutzbar zu machen, anders zu verstehen und der erlebbaren Wirklichkeit neue Impulse zu verleihen. Daß jedoch die aktuelle Konfrontation von Mythos und Wirklichkeit lediglich der schnell welkenden modischen Konjunktur unterliegt, könnte wahrscheinlicher sein, als daß sie zum fruchtbaren Ausgang einer neuen Anschauung in unserer ratlosen Gegenwart wird. Von der Ludwigshafener Ausstellung bleibt das ungute Gefühl einer allzu ungestümen, diffus konturierenden Konstruktionsfreude zurück. Sie beeinträchtigte die herzustellenden synthetischen Konstitutionen des Mythos und seiner Ausstellbarkeit und ließ die Ausstellungsmacher wie postmoderne Künstler „nur noch in mehrfach vermittelten Prozessen auf ihre Gegenstände referieren“ (Th. Scheer, *Postmoderne als kritisches Konzept*, München 1992, S. 171), so daß Zeichen nur auf andere Zeichen verwiesen und der unmittelbare Zugang zur Welt verstellt wurde.

Heinz-Toni Wappenschmidt