

Eroten ein beliebtes Einzelmotiv kaiserzeitlich-römischer Kunst und sind in Zweiergruppe sowohl im Sepulkralbereich als auch als Zierelement architektonisch-plastischer Anlagen zu finden. Erheblich seltener aber sind Girlandensarkophage mit auf jeder Längsseite fünf schreitenden und tänzelnden nackten Knäbchen, wobei die äußersten um die Ecken herumgeführt werden. Ein Sarkophag dieses Typus aus dem 2. Jh. wurde kürzlich im englischen Kunsthandel angeboten (Abb. 4), und die verblüffenden Übereinstimmungen legen die Vermutung nahe, daß Quercia einen ganz bestimmten Sarkophag dieses Typus vor Augen hatte. Die in die Zwischenräume der Girlanden eingefügten Jagdszenen des antiken Sarkophages ersetzte er durch die Flügel der Putten, die mit den Festons zusammen – kaum zufällig – herzförmige Gebilde ergeben. Das Herz als Liebesymbol ist in dieser Zeit in Italien und Frankreich wohl bekannt, und die Fruchtbarkeitssymbolik der Festons könnte ein Hinweis darauf sein, daß Ilaria die Mutter seines einzigen Sohnes Ladislao war.

Ich habe diese Bemerkungen in die Rezension eingefügt, um noch einmal darauf aufmerksam zu machen, daß die Rekonstruktion des Grabmals der sog. Ilaria del Carretto äußerst kompliziert und kontrovers ist, und daß die immer wieder präsentierte Patentlösung: Platte und Tumba gehören zusammen, so einfach nun doch wieder nicht ist. Zu welchen Ergebnissen man auch immer kommen wird, dieses „puzzle of Quercia“ ist noch nicht gelöst.

Claudia List-Freytag

JEFF KOONS

JEFF KOONS. Ausstellung in Amsterdam, Stedelijk Museum, 28. November 1992 – 3. Januar 1993; Aarhus, Kunstmuseum, Mitte Januar – 28. Februar 1993; Stuttgart, Staatsgalerie, 13. März – 18. April 1993. Katalog mit Texten von GUDRUN INBODEN und PETER SCHJEDAHL. Amsterdam 1992. 104 Seiten, 57 farbige Abb. DM 40,-.

JEFF KOONS. Ausstellung in San Francisco, Museum of Modern Art, 10. Dezember 1992 – 7. Februar 1993; Minneapolis, Walker Art Center, 10. Juli – 3. Oktober 1993. Katalog mit Texten von JOHN CALDWELL, JIM LEWIS, DANIELA SALVIONI und BRIAN WALLIS. San Francisco 1992. 132 Seiten, 80 farbige Abb. Ca. DM 68,-.

Das Jeff Koons Handbuch. Mit einer Einleitung von ROBERT ROSENBLUM. Herausgegeben von Anthony d'Offay Gallery London. München, Paris, London, Schirmer/Mosel Verlag 1992. 176 Seiten, 55 farbige Abb. DM 28,-.

Jeff Koons. Mit einer Einleitung von JEAN-CHRISTOPHE AMMANN und einem Interview mit Jeff Koons von ANTHONY HADEN-GUEST. Hrsg. von ANGELIKA MUTHESIUS. Köln, Benedikt Taschen Verlag 1992. 176 Seiten, 170 farbige Abb. DM 29,95.

Der US-amerikanische Gegenwartskünstler Jeff Koons gilt als das *enfant terrible* der aktuellen Kunstszene. Wie kaum ein anderer Kunstproduzent polarisiert er mit seinem Werk die Meinungen der Ausstellungsmacher und der Kunstkritik in eine überzeugte Anhängerschaft auf der einen und totale Ablehnung auf der anderen Seite. Zugleich ist Koons heute eine öffentliche Person, die in der Boulevardpresse ebenso präsent ist wie in den diversen Feuilletons und Kunstzeitschriften. Episoden seines „Privatlebens“, etwa seine Hochzeit mit der italienischen Pornodarstellerin und Parlamentsabgeordneten des „Partito Radicale“ Ilona Staller, die Geburt ihres gemeinsamen Sohnes Ludwig Maximilian oder die kurz darauf erfolgte Trennung von „Cicciolina“, sorgten regelmäßig für Schlagzeilen in der Sensationspresse. Jeff Koons ist im Bewußtsein der breiten Öffentlichkeit längst eine Art Medienstar wie Madonna oder Michael Jackson; sein künstlerisches Schaffen ist diesem Publikum jedoch weitgehend unbekannt geblieben, obwohl es gleichzeitig und fast selbstverständlich mit dem Stigma der „Scharlatanerie“ behaftet ist. Als rezeptionssoziologisches Phänomen betrachtet, ist Koons zumindest in dieser Hinsicht gleichsam in die Fußstapfen eines Pablo Picasso oder Joseph Beuys getreten.

Doch trotz des relativ hohen Bekanntheitsgrades seiner Person und der fast schon zu einem Ritual erstarrten kunstkritischen Auseinandersetzung über sein Werk gab es bis vor kurzem keine zusammenfassende Darstellung der Entwicklung des Schaffens von Jeff Koons. Nun sind allerdings gleich vier monographische Publikationen annähernd gleichzeitig auf den Markt gekommen, die retrospektiv zusammenfassend eine Art Bilanz seiner bisherigen künstlerischen Arbeit zu ziehen versuchen. Bei zweien von ihnen handelt es sich um Ausstellungskataloge, die die beiden ersten umfassenden Retrospektiven seines Schaffens begleiten: In Europa waren das Stedelijk Museum Amsterdam, das Kunstmuseum Aarhus und die Staatsgalerie Stuttgart die Orte einer nach chronologischen Gesichtspunkten angeordneten Übersichtspräsentation, in den USA das Museum of Modern Art in San Francisco und das Walker Art Center in Minneapolis. Eine weitgehend identische Gliederung zeigen auch die beiden unabhängig von einer Ausstellung erschienenen Bücher über sein Werk, die als *Jeff Koons Handbuch* von der Anthony d'Offay Gallery London und als ein auf den Massenmarkt ausgerichtetes populäres Bilderbuch vom Kölner Taschen-Verlag herausgegeben worden sind.

Daß der Künstler selbst alle vier Präsentationen bzw. Darstellungen seines Schaffens in entscheidender Weise mitgeprägt hat, ist offensichtlich. Sie strukturieren das bisherige Werk des Amerikaners in eine gleichsam kanonische Abfolge: Im Werkverzeichnis (1979-1992) der Publikation des Taschen-Verlages wie des Handbuches markieren so die „Inflatables“, die meist mit einem Spiegel konfrontierten aufblasbaren Plastikblumen von 1979, den Beginn der künstlerischen Karriere von Jeff Koons. Ihnen folgt die Werkgruppe „The Pre-New“ (1979), eine Reihe von manipulierten bzw. verfremdeten Alltagsgegenständen in skulpturaler Präsentation, die der Künstler aus heutiger Sicht folgendermaßen kommentiert: „In ‚Pre-New‘ habe ich Objekte manipuliert. Ich habe die Integrität der Ob-

jekte nicht bewahrt. Ich habe eine Teekanne an Plastikleuchtröhren geklebt oder einen Bolzen durch die Rückseite einer Kaffeemaschine geschraubt. Wichtig an diesen Arbeiten ist, daß sie mich aus meiner subjektiven Sexualität befreit haben. Ich verlegte mein Werk in den Bereich des Objektiven. Ich distanzierte mich von meiner Sexualität (*Handbuch*, S. 42). Das unmittelbare Nebeneinander von Abbildungen dieser Werkgruppe und einem aus der Rückschau formulierten persönlichen Kommentar des Künstlers bildet das gleichbleibende Grundmuster der gesamten weiteren Werkchronologie. Mit „The New“ beginnt 1980 die Folge der Staubsaugerpräsentationen, der (Über-)Inszenierungen eines banalen Alltagsgegenstandes, der als solcher nicht mehr verändert oder verfremdet wurde, sondern vielmehr durch die Art der hervorgehobenen Zurschaustellung „unsterblich“ – so Koons – gemacht werden sollte. Dieses letztlich an Duchamp anknüpfende Prinzip des ready-mades prägt auch die folgende Arbeitsreihe „Equilibrium“ (1985), in der Koons sich inhaltlich mit dem Basketball-Sport auseinandergesetzt hat. Einzelne in Wassertanks gleichsam in einen Schwebезustand versetzte Basketballbälle werden mit Nike-Werbeplakaten, aber zugleich auch mit Tauch- bzw. Wassersportutensilien konfrontiert. Bei letzteren handelt es sich jedoch um Bronzeabgüsse: Die Geräte sind in ein künstliches Medium transformiert, das ihnen ihre ursprüngliche Funktion und vor allem jegliche Benutzbarkeit nimmt. Sie sind gleichsam zum Fetisch erstarrt. Nobilitierung des Banalen durch Transformation in ein edleres Material ist auch das Grundprinzip der folgenden Werkgruppe „Luxury and Degradation“ (1986): „Die ‚Luxury and Degradation‘-Objekte sind mit einem künstlichen Luxus, einem künstlichen Wert ausgestattet; sie werden dadurch vollkommen transformiert; ihre Funktion verändert sich, und in gewissem Maße sind sie jenseits von Gut und Böse. Meine Oberfläche ist eigentlich nur eine falsche Fassade für Zerfall und Erniedrigung.“ (*Koons*, Taschen-Verlag, S. 74). Luxus wird dort vorgetäuscht, in der Werbung für und im Konsum des Alkohols, wo er in Wirklichkeit im Keim die Erniedrigung des Menschen in sich birgt. Die chronologisch sich anschließenden Werkkomplexe „Statuary“ (1986) und „Banality“ (1988) setzen ebenso wie der „Kiepenkerl“ (1987) für Münster die Transformationsstrategien des Künstlers fort. Alltagskitsch wird durch edleres Material nobilitiert, „wertvoll“ gemacht und zugleich durch die Überführung in den Kunstdiskurs seines ursprünglichen Funktionszusammenhanges beraubt. Koons entwirft eigene Werbeanzeigen, seine „Art Magazine Ads“ (1988/89), die zunächst in Kunstzeitschriften gedruckt und später als Großfotos in den Ausstellungen präsentiert werden. Sein Ausgangsmaterial scheint willkürlich zu werden: Kunstgewerbliches im dekorativen Rokoko-Stil dient ihm ebenso als Vorlage wie die populären „Ikonen“ eines Bob Hope oder Michael Jackson oder ganz einfach trivialer Plastikkitsch. In seiner bisher radikalsten Werkgruppe „Made in Heaven“ (ab 1989) nimmt Koons schließlich seine eigene Person und Biographie mit in das Werk auf. Mit den Mitteln der Porno-Ästhetik zelebriert er seine Beziehung zu Iona Staller in fotorealistischen Leinwandphantasien, Kleinskulptur aus Murano-Glas, riesenhaften Holzsulpturen – begleitet von Blumensträußen und niedlichen Hündchen. Kommentar des Künstlers: „Ich hatte moralische Skrupel und

konnte während der Vorbereitungen zu meinen neuen Arbeiten kaum schlafen. Ich mußte die Tiefen meiner Sexualität erforschen, um mich von Angst, Schuld und Scham zu befreien. All das wurde auch für den Betrachter befreit. Wenn er vor meinen Arbeiten steht, nimmt das Herz Jesu von ihm Besitz“ (Koons, Taschen-Verlag, S. 136). Der kalkulierte Exhibitionismus wird so zur Selbsttherapie stilisiert, die gleichsam messianisch auf den Betrachter überspringen soll.

Werkchronologie und Selbstzeugnisse des Künstlers sind allerdings nur die eine Seite der beiden Ausstellungen und der vier Monographien über Jeff Koons. Wesentlich weniger homogen präsentieren sich dagegen die verschiedenen Versuche der Einordnung, Wertung und Interpretation seines Schaffens. Der kunsthistorische Ort der Arbeiten scheint zunächst klar: Koons steht am (vorläufigen) Ende einer imaginären Entwicklungslinie der Kunst des 20. Jahrhundert, die mit den ready-mades eines Marcel Duchamp beginnt und über amerikanische Pop-Art-Künstler à la Claes Oldenburg oder Andy Warhol in die achtziger Jahre führt. Offensichtlich ist auch das Reagieren auf oder die bewußte Auseinandersetzung mit Erscheinungen der Alltagskultur der Gegenwart. Aus „Low Culture“ wird „High Culture“, um hier einen berühmt gewordenen Ausstellungstitel des Museum of Modern Art in New York zu paraphrasieren (*High and Low. Modern Art and Popular Culture*, 1991). Formal wie strategisch erinnert das auch an Arbeiten der siebziger Jahre von Hans-Peter Feldmann, etwa an seine „Pornofotos“ von 1975, an die „Spielzeugausstellung“ in der Galerie Paul Maenz im selben Jahr oder an den 1977 in Essen präsentierten „Bilderfundus“. Doch die Frage nach Sinn und Motiv der künstlerischen Strategien bleibt unbeantwortet. Ist Jeff Koons nun ein zeit- und kulturkritischer Künstler, der die Trivialitäten unserer westlichen Zivilisation bloßzulegen versucht? Oder handelt es sich bei seinen Werken nicht vielmehr um eine reine Affirmation des Gegebenen? Sein Geschick als Vermarktungsstrategie jedenfalls ist offensichtlich; der Vorwurf des Plagiates, eines bloßen Epigonenstums steht im Raum.

Erstaunlich ist jedenfalls die Tatsache, wie sehr seine Arbeiten noch immer heftige Reaktionen provozieren. Gerade in den USA wirken sie als Tabuverletzungen, verstoßen sie nicht nur gegen bürgerliche Moralvorstellungen an sich, sondern vor allem gegen das Prinzip der „political correctness“. Bezeichnend in diesem Zusammenhang sind die bissigen Kommentare von feministischer Seite: „I smell shit“, heißt es in einer karikierenden Darstellung von Koons und Ilona Staller aus der Hand der amerikanischen Malerin Sue Williams; und Adrian Piper kommt in ihrer Auseinandersetzung mit Koons zu dem einfachen Fazit: „I felt physical disgust“ (Kat. Ausst. San Francisco, S. 28). Vor allem die Beiträge im Katalog zur Ausstellung in San Francisco belegen anschaulich, daß die Rezeption seiner Arbeiten in den USA und in Europa letztlich völlig unterschiedlich verläuft. Während von europäischer Seite besonders das (angebliche) kulturkritische Element seiner Strategien betont wird (vgl. dazu etwa den Essay von Gudrun Inboden im Amsterdamer Katalog), stellt sich in Amerika vielmehr die Frage nach dem konkreten sozialen Kontext. Robert Rosenblums Verweis auf die gleichzeitig mit „Made in Heaven“ entstandenen neueren, ebenfalls mit den Feti-

schen der Pornoästhetik spielenden Fotoin szenierungen von Cindy Sherman (*Handbuch*, S. 27) deutet ein aktuelles Umfeld an, das etwa auch in Mike Kelleys Installation „The Uncanny“ für Soonsbeek 93 im Arnheimer Gemeentemuseum sichtbar wurde. Gerade in der Thematisierung von Sexualität, ihrer Vermarktung als „Hochglanzerotik“ oder fetischisierte Ware erhält das öffentlich zur Schau gestellte „Privatparadies“ von Jeff und Ilona eine emotionale Brisanz, die plötzlich den Abgrund eines durchaus schmerzlichen Verlustes aufscheinen läßt. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Jeff Koons und seiner künstlerischen Strategie steht jedenfalls erst am Anfang, doch nun ist zumindest das Material hierzu in übersichtlicher Weise zugänglich gemacht worden.

Helmut Kronthaler

Sammlungen

KÖLNER MUSEUMSROCHADE? DILEMMA EINER KUNSTSTADT

Die deutsche Museumslandschaft gerät zunehmend unter Druck durch Politik und Verwaltung. Schlimmer als die rezessionsbedingten, oft schon einschneidenden Schmälerungen am Etat wirken strukturelle Umschichtungen von Verantwortung und Zuständigkeiten. Proben dafür boten in letzter Zeit mancherlei Fälle von unerträglich lang hingezogenen und entwürdigenden Verfahren bei Stellenausschreibungen und Besetzung von Direktorenposten, skandalös unzureichender Sanierungs- und Baupolitik und einer aus dem Lot geratenen Sammlungspolitik und Sammlungspflege, die einseitig auf Tageserfolge zu setzen scheint. Ausgerechnet auf dem Gebiet der Kultur, zu deren Voraussetzungen historische Besinnung und Langzeitdenken zählen, kommen hektische Mißbräuche in Schwang, die ihre Herkunft aus dem politischen Alltag - wo sie bereits genug Unheil gestiftet und Mitverantwortungsgefühl abgestumpft haben - nicht verbergen. Es besteht Gefahr, daß sich die Schere zwischen politischer Verwaltung und Fachkompetenz immer weiter öffnet, daß die Konservatoren zum aus Steuermitteln teuer bezahlten Alibi entmündigt werden. Jüngstes Beispiel, das Helmut Börsch-Supans (*Kunstmuseen in der Krise*, München 1993) ungemütliche Wirklichkeitsbeschreibung bestätigt: Köln.

Nach dem durch die Maulkorbpolitik der verantwortlichen Generaldirektion zusätzlich bedrückenden (keineswegs beendeten) Berliner Museumsstreit zeichnet sich in der Rheinstadt Vergleichbares ab, vorerst im unterschiedlich trüben Medium von Zeitungsmeldungen. Der Aachener Sammler Peter Ludwig hat die von ihm schon des öfteren bedachte und zugleich schwer in die Pflicht genommene Stadt Köln mit einer neuerlichen Offerte überrascht. Das Wort ‚Überraschung‘ gilt allerdings hauptsächlich für die