

Kunstkritik unter Artenschutz. KUNST Magazin Berlin, 0909.

Er ließ die Welt einfach ein bisschen schöner erscheinen. Nach 74 Jahren stellt Kodak die Produktion seines legendären Kodachrome-Films ein. Die Welt, 24. Juni 2009.

Im Tabubezirk. Wenn Kunst den Zensor auf den Plan ruft. KUNSTZEITUNG 153 / Mai 2009

„Ich habe mich gelangweilt.“ Klaus Honnef. Der internationale Ausstellungsmacher über die Mechanismen des Marktes und die Fehler der Kasseler Schau. Das Gespräch führten Hans-Joachim Neubauer und Wolf Schön. Rheinischer Merkur, Nr. 25, 21.06.2007.

Präzisionsmalerei. Das Kunstmuseum Bern widmet dem Fotorealisten Franz Gertsch eine prachtvolle Retrospektive. Die Welt, 17. Januar 2006.

Lehrmeister Tod. Sehen lernen im Krieg: Jürgen Schreibers Monographie über den Maler Gerhard Richter. Die Welt. 29. August 2005.

Tausende Zahlen, aber keine Welt. Der Triumph der digitalen Kamera entfremdet die Fotografie von der Wirklichkeit. Die Welt, 22. August 2005.

Sigmar Polke. Immer alles auf Anfang. Zürichs Kunsthaus zeigt das Gesamtwerk des Malers Sigmar Polke. Bis heute ist er vital und originell geliebt. Die Welt, 13. April 2005.

Bloß nichts Bunt! KUNSTZEITUNG, Nr. 101/Januar 2005.

Glaubst Du noch oder siehst du schon? Die Ausstellung „Wirklich wahr“ fragt nach dem Realitätsgehalt von Bildern und stiftet produktive Verwirrung. Die Welt, 12. August 2004.

Die Avantgarde war eine Episode. Zwei Ausstellungen erklären die Fotografie zum trojanischen Pferd für die Tradition. Die Welt, 16. Juni 2004.

Der Erlöser-Präsident und die Fotos aus dem Gefängnis. Die Welt, 13. Mai 2004.

Herold eines postmodernen Biedermeier. Die Fotografie ist auf dem besten Wege, in gefälliger Harmlosigkeit zu versinken. Die Welt, 24. April 2002.

Kunst und Kommerz. Ein Verhältnis und seine Konsequenzen. Haushaltsbericht 2000/2001 der Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken, Januar 2002.

Bernd und Hilla Becher. Bernd und Hilla Becher. Festschrift. Erasmuspreis 2002, Hrsg. von Susanne Lange, Schirmer/Mosel, München 2002.

Wer fürchtet sich vor „DDR“-Kunst? Kulturreport. Vierteljahreshefte des Mitteldeutschen Kulturrats, Bonn, 27.12.2001 (geschrieben).

Für das Schöne in uns. Jürgen Klauke verführt mit Fotos von atemberaubender Präzision. Die Welt, 3. April 2001.

Ein Flug durch die Geschichte der Fotografie. Ein Flug durch die Geschichte der Fotografie, in: Aspekte von der Kunstfotografie der Jahrhundertwende zur subjektiven Fotografie der fünfziger Jahre. Beispiele zu 50 Jahren Fotogeschichte aus der Sammlung Walter G. Müller, Brühler Kunstverein, Mönchengladbach 2001.

Die Kunst verändert ihr Gesicht. Das Documenta-Archiv in Kassel erinnert mit einer Ausstellung an die legendäre Documenta 5 von 1972. Die Welt, 5. Dezember 2001.

Klaus Honnef

Als sich anno 1949 eine Gruppe europäischer Kunstkritiker in Paris zur Association internationale des critiques d'art, kurz AICA, zusammenschloss, näherte sich ihr Metier dem Zenith seiner Macht. Es hatte sich zu einem eigenständigen Beruf entwickelt und begann, massiv seinen Einfluss auf die Wege der zeitgenössischen Kunst auszuüben. Eine Ursache lieferte die Geschichte: Das kunst- und kulturfeindliche Nazi-Regime, das jede Form von Kritik verboten und unterdrückt hatte, war zusammengebrochen. Das besetzte Europa hatte sich aus dessen Zwängen befreit oder – präziser – befreien lassen. Kritik war eine Äußerungsform der wieder gewonnenen Freiheit.

Kunstkritik ist gleichwohl keine neue Disziplin. Ursprünglich waren es Künstler, die sie betrieben. Sie verfassten Traktate zu technischen oder anderen pragmatischen Fragen der Kunst. Die ideologischen Programme schrieben ihnen im Sinne der klerikalen oder säkularen Auftraggeber die Humanisten vor. Im Absolutismus setzten Akademien die ästhetischen Maßstäbe und überwölbten das einstige Handwerk mit einem theoretischen Gerüst. Zwar überlebten die Akademien auch die bürgerliche Revolution. Doch es vergingen Jahrzehnte, bis die klassischen Maßgaben unter dem Druck des bürgerlichen Individualismus zugunsten einer künstlerischen und phasenweise bohémehaft politischen Opposition fielen. So trat die Avantgarde ihr Regime an und berief sich fortan auf eine Art negativer Ästhetik, auf eine Ästhetik, die sich gegen die künstlerische Überlieferung und ihren „falschen Schein“ richtete und diese gleichwohl in der Institution des Museums, wo sie in konkreter Gestalt gesammelt wurde, unfreiwillig, aber umso nachhaltiger bestätigte.

Im Widerstreit der künstlerischen Diskussionen und mit dem Aufkommen der bürgerlichen Presse entfaltete sich der Modus einer von Künstlern und politischen Autoritäten relativ unabhängigen Kunstkritik. Schriftsteller, bisweilen mit philosophischem Hintergrund, übernahmen das Geschäft. Diderot und die Enzyklopädisten eröffneten den Reigen im Lichte der Aufklärung. Baudelaire, die Brüder Goncourt und Zola variierten ihn, und Appollinaire, Max Jacob, André Salmon und Julius Meier-Graefe legten Anfang des 20. Jahrhundert das Fundament, auf dem die Kunstkritik der zweiten Nachkriegszeit ihr Herrschaftsgebäude bauen konnte. Kein Zufall, dass französische Namen in der Liste überwiegen. Von Paris aus liefen auch die Vorbereitungen dazu, eine deutsche Sektion zu gründen; 1951 war es so weit, dass die deutsche AICA Wind unter die Segel bekam. Man begriff sich als Eliteclub. Zwei Drittel der Anwesenden in den Versammlungen mussten zustimmen, um ein neues Mitglied zu wählen. Zu den Zielen des internationalen Verbandes gehörte es, die jüngsten künstlerischen Tendenzen mit Sympathie zu begleiten und die Kritiker untereinander zu vernetzen. Die AICA erreichte allerdings nie dieselbe Machtposition wie manche ihrer Mitglieder. Die maßgeblichen Kunstkritiker warfen sich in die Robe von Anwälten der autonomen Kunst. Deren ästhetisches Prinzip bestand darin, sich jeder politischen oder sonstigen Instrumentalisierung zu verweigern und sich ausschließlich an eigenen Gesetzmäßigkeiten zu orientieren. Die galt es gegen konservativ-reaktionäre Gesinnungen und ein vorwiegend ignorantes Publikum zu verteidigen und gegen die Herausforderungen der industriell-kommerziellen Künste durchzusetzen. Zwischen Scylla und Charybdis navigierte die Kunstkritik die Schaluppe der Kunst in die Bucht der Abstraktion.

Die abstrakte Kunst stieg mit den engagierten Argumenten der Kunstkritik zum Markenzeichen der künstlerischen Freiheit schlechthin auf. Die wichtigsten Vertreter der Branche schrieben in den Feuilletons der überregionalen Zeitungen, den Kunstzeitschriften, veröffentlichten im Rundfunk, verfassten die wenigen Bücher zum Thema und organisierten oder berieten maßgebliche Ausstellungen wie die documenta; mitunter in Personalunion. Kaum vorstellbar, dass die Abstraktion ohne Kritiker wie Will Grohmann, Werner Haftmann, John Anthony Thwaites und Hanns Theodor Flemming in (West-) Deutschland, ohne Clement Greenberg und Robert Rosenblum in den USA zur Erfolgsstory geworden wäre. Ihre Ansichten bestimmen nach wie vor die geschriebene Geschichte der westlichen Nachkriegskunst. Die figurative Kunst dieser Zeit ist deshalb ein vergleichsweise unbekanntes Kapitel. Gemessen daran und auch an der „eivernehmlichen“ Kritik, die den ephemeren Kunstrichtungen, Fluxus, Prozess- und Konzept-Kunst zum Durchbruch verhalf, spielt die Kunstkritik Anfang des 21. Jahrhunderts nur eine randständige Rolle. Die Gründe sind mannigfaltig: Die Kunst der Gegenwart benötigt keine Anwälte. Sie ist weitestgehend akzeptiert und hat den Oppositionsgeist aufgegeben. In einer Konsum- und Mediengesellschaft läuten oppositionelle Gesten ohnehin nur die nächste Modewelle ein. Nie waren die ästhetischen Maßstäbe individualistischer und die Szene pluralistischer. Das unterhaltsame Kunterbunt der Kunstmärkte prägt das Bild der Kunst, und die Museen werden ihnen zunehmend ähnlicher. Es bedarf keines Cicerones, um den Dschungel scheinbarer Unübersichtlichkeit zu bewältigen. Denn der Dschungel ist die Attraktion. Wie einst die Westernfans dank überlegener Seherfahrung als Spezialisten in punkto Kenntnisse die Filmkritiker ausstachen, haben Fernsehen, Computerspiele und Internet die heutigen Kunstkonsumenten zu Experten der visuellen Wahrnehmung gemacht.

Die Kunst Der Vergangenheit Und Die Museen „Alter Schule“ Haben Ihre Frühere Geltung Als Positionslichter Verloren. Mit Einschneidenden Konsequenzen Für Das Selbstverständnis Der Kunst. Es Zählt Die Pure Gegenwart. „Museen Der Gegenwartskunst“ Oder Private Sammlermuseen Liefern Die Foren. Die Kunstkritik Hat Ihre Sachlich-Fachliche Meinungsführerschaft Den Privaten Sammlern Überlassen Müssen. In Direktem Kontakt Mit Den Künstlern Eignen Diese Sich Die Kompetenz An, Um Zum Ästhetischen (Kauf-)Urteil Zu Gelangen. Artenschutz Genießen Die Kunstkritiker Nicht.
© Klaus Honnef – KUNST Magazin Berlin, 0909.

Er ließ die Welt einfach ein bisschen schöner erscheinen

Nach 74 Jahren stellt Kodak die Produktion seines legendären Kodachrome-Films ein.

Klaus Honnef

Wie viele unvergessliche Momente längst vergessener Urlaube hat er nicht festgehalten oder, wie es früher hieß, verewigt? – der Farbfoto-Film mit dem Namen Kodachrome. Unzählige! Mama und Papa in Italien, Else und Ludwig in Ägypten, Onkel Josef ohne Tante Friedchen in Thailand.... Viele werden sich noch mit leichtem Gruseln an die unvergesslichen Abende mit nicht enden wollenden Diaprojektionen erinnern, die Verwandte und Freude in der stillen Hoffnung, etwas Neid zu erregen, den Daheimgebliebenen nach Rückkehr von einer Reise zu bescheren pflegten. Inzwischen verstauben die Dias oder Papierabzüge, soweit sie sich überhaupt erhalten haben, und bleichen aus. Was niemanden daran hindern wird, auch künftig unverdrossen die Kamera zu zücken, um aufzunehmen, was bereits millionenfach aufgenommen worden ist.

Weil die Nachfrage gleichwohl dramatisch nachgelassen hat, der Film Kodachrome also selber allmählich vergessen worden ist, hat Eastman Kodak, einst ein Gigant der fotografischen Industrie, am Wochenbeginn angekündigt, dessen Produktion einzustellen. Damit verschwindet wiederum ein Monument der industriellen Kultur von der Bildfläche, eine „Produkt-Ikone“, wie Mary Hellyar, Präsidentin der fotografischen Aktivitäten des Unternehmens emphatisch erklärte. Times goes by...

Als die amerikanische Firma den Kleinbilddiafilm anno 1935 auf den Markt brachte, galt er als das Non-Plus-Ultra des technischen Fortschritts. Jetzt ist er seinerseits technisch überholt und hat endgültig ausgedient. Nicht nur die fortschreitende Digitalisierung des Mediums hat sein Ende eingeläutet, auch die Entwicklung modernerer analoger Filme. Kein Staat in Sicht, der ihn retten mag. Zuletzt, erklärte Kodak, habe Kodachrome weniger als 1 Prozent der Filmverkäufe ausgemacht.

Schon die Pioniere des Mediums hatten von der Farbfotografie geträumt. Sie galt ihnen als die Vollendung des fotografischen Verfahrens schlechthin. Seit den gelungenen Versuchen der Gebrüder Lumière mit einem aufwändigen additiven Farbverfahren kurz nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert waren farbige fotografische Bilder keine Seltenheit mehr. Doch erst mit der Erfindung des dünnen Mehrschichten-Farbumkehrfilms begann die eigentliche industrielle Phase der Farbfotografie. Zwar hatte nahezu gleichzeitig mit Kodak auch der deutsche Konkurrent Agfa einen ähnlichen Farbfilm auf den Markt gebracht. Doch der amerikanische Konzern bot die leuchtenderen Farben und hatte auf Dauer den längeren Atem. In punkto Farbkontraste, Feinkörnigkeit und Haltbarkeit übertraf der Kodachrome sämtliche Mitbewerber und eroberte sich binnen weniger Jahre ein Massenpublikum. Irgendwie wirkten die fotografischen Bilder von Kodachrome immer ein bisschen schöner als die fotografierte Realität, und letzten Endes überglänzten sie schließlich die persönlichen Erinnerungen, so dass mit einem Mal alles so gewesen ist, wie es die Bilder, zumal als brillant ausgeleuchtete Dias, schilderten. Es war, als hätte immer die Sonne geschienen. Vermutlich hat der Kodachrome-Film auch nachhaltig den verbreiteten Eindruck befördert, dass die Schwarz-Weiß-Fotografie paradoxerweise die „realistischere“ Variante des technischen Mediums sei, weil die Welt für die Meisten gewöhnlich nicht annähernd so schön war wie Welt auf den Kodachrome-Aufnahmen. Dass die Werbung sich die besondere Ausstrahlung des Farbfilms zunutze machte, verwundert deshalb nicht weiter. Noch vor dreißig Jahren notierte ein Lexikon der Fotografie, dass „85 % aller Kamerabesitzer Farbfilme“ verwendeten, davon bestritt Kodachrome den Löwenanteil. Längst aber haben die Chips den Film ersetzt, und das Licht übermittelt die fotografierten Motive nicht mehr unmittelbar auf die empfindliche Schicht eines Films, sondern löst in der Kamera lediglich einen Rechenprozess aus, der ein durch und durch künstliches Bild der fotografierten Realität erzeugt. Auch die große Fotografin Gisèle Freund realisierte Ihre berühmten Porträts der Dichter, Künstler und Musiker im Frankreich der Zeit zwischen zwei Weltkriegen mit dem fabelhaften Kodachrome-Film. Die meisten Ihrer Originalabzüge hatten an Frische und Farbdichte auch über dreißig Jahre nach der jeweiligen Aufnahme nichts eingebüsst. Vereinzelt waren ausgebleichen, obwohl sie unter gleichen Bedingungen gelagert worden sind wie die bestens Konservierten. Vielleicht das schönste Denkmal setzte der französische Künstlerstar Christian

Boltanski dem amerikanischen Farbumkehrfilm. Nach dem Muster der populärsten Bildmotive in Kodachrome, wie sie Kodak häufig auch für die eigene Werbung nutzte, schuf er ein Projekt mit dem bezeichnenden Titel „Modellbilder“. Prachtvolle Sonnenuntergänge, die Freundin auf dem Markusplatz vor dem Campanile, Blumenrabatte die Menge, herrliche Strände, Segelboote auf dem See...., alles was schon in technischer Perfektion überreichlich vorhanden war, sei es von Werbefotografen oder von Amateuren angefertigt, fotografierte er noch einmal getraut nach den populären Vorbildern, und in einer gemeinsamen Ausstellung des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1976 überhöhte Annette Messager das Panoptikum noch, indem sie die unaufhörlich fotografierten Motive mit Farbstiften in Zeichnungen verwandelte. Es war trotz großer Sommerhitze eine ungeheuer erfolgreiche Schau.

Mit einer Träne im Knopfloch sagt ein bekennender Kodachrome-Amateur by, by adieu. Es war zu schön, um wahr zu sein.

© Klaus Honnef – Die Welt, 24. Juni 2009

Im Tabubezirk

Wenn Kunst den Zensor auf den Plan ruft

Klaus Honnef und Gabriele Honnef-Harling

Der Sexualtrieb sei die Triebfeder der Kunst, behauptete der Sammler Eduard Fuchs und illustrierte seine Ansicht in einer dreibändigen „Geschichte der erotischen Kunst“ (1908/23) mit einer schier erdrückenden Fülle von Beispielen. Und in der Tat übertrifft, was den Künstlern der Vergangenheit an erotisch-sexueller Feizügigkeit einfiel, die mechanischen Darstellungen kommerzieller Pornografie im Zeitalter der Massenmedien beträchtlich. Nichts ist den Malern, Bildhauern und Graveuren fremd gewesen.

Dass solche Ausgeburten der erotischen Phantasie häufig, wenn auch nicht zwangsläufig, den Zensor auf den Plan riefen, sobald sie, meist im Medium der Grafik, öffentlich wurden, versteht sich. Die Vernichtungsaktionen von Kunstwerken solcher Beschaffenheit auf Geheiß aufrechter Männer (und seltener Frauen) sind Legion. Auch vor berühmten Künstlernamen machte der Furor der zur Schau getragenen Entrüstung im Interesse einer höheren Moral nicht Halt.

Noch vor fünfzig Jahren schritt im Westen des geteilten Deutschlands regelmäßig der Staatsanwalt ein, wenn in einer Kunstaussstellung etwas sichtbar wurde, das man im Deutschen mit gewohntem Sinn für Feingefühl „Geschlechtswerkzeug“ nannte, vom Zeigen offenkundig sexueller Handlungen ganz zu schweigen. Einen Sekundenbruchteile währenden Blick auf den nackten Busen von Martine Carol im französischen Film war das Äußerste, das die „Freiwillige Selbstkontrolle“ der Kinowirtschaft erlaubte – selbstverständlich erst ab 18 Jahren.

Gemessen daran, herrschen in der westlichen Hemisphäre der Welt am Beginn des 21. Jahrhunderts geradezu libertinäere Verhältnisse. Mit Ausnahme der USA unter dem bigotten Regime des zweiten Bush, wo die Förderung einer repräsentativen Ausstellung der fotografischen Bilder von Robert Mapplethorpe vor einigen Jahren das „National Endowment for the Arts“, eine der raren staatlichen Institutionen zur finanziellen Unterstützung der Kunst, beinahe die Existenz gekostet hätte. Auch der Fotograf Jock Sturges sieht sich – nicht allein jenseits des Atlantiks – mannigfachen Anfeindungen ausgesetzt, weil er vornehmlich weibliche Heranwachsende unbekleidet ablichtet. Mit sichtbarem Einverständnis der Modelle, wohlgemerkt. Dennoch werfen selbsternannte Moralhüter ihn gerne mit den sinistren Herstellern, Händlern und Konsumenten von Kinderpornografie in einen Topf.

In Europa lässt es die Gesetzeshüter gewöhnlich kalt, wenn Künstlerinnen und Künstler im Detail demonstrieren, was sonst unter der Bettdecke bleibt. Problemlos zeigen deutsche Kunstinstitutionen die indiskreten Werke der Fotografen Nobuyoshi Araki oder Terry Richardson. Zumal letzterer lässt anders als der einst von Feministinnen angefeindete Helmut Newton wenig aus, was sich menschliche Phantasie auszumalen vermag. Ohne Umschweife bekannte der Direktor des Museums Kunstpalastes in Düsseldorf, Beat Wismer, laut „stern.de“, dass er die Ausstellung „Diana und Actaeon – Der verbotene Blick auf die Nacktheit“ nicht zuletzt mit Blick auf die Publikumsresonanz veranstaltet habe. Natürlich in kritischer Distanz zum Motto „Sex sells“. Publikumswirksam wies das Museum darauf hin, dass einige der Werke womöglich Anstoß erregen könnten. Und das Publikum dankte es ihm mit langen Schlangen. Die Kunsthalle Wien feierte sogar eine „Porn Identity“.

Nur auf der FIAC 2008 in Paris griff die Polizei einmal wirklich zu und beschlagnahmte auf dem Stand der Moskauer Galerie XL Fotografien des russischen Künstlers Oleg Kulik. Die Bilder sind während einer Performance aufgenommen worden und zeigen Kulik nackt – mit Tieren! Kinder und – bezeichnenderweise – Tiere scheinen, wenn sie als Objekte sexueller oder erotischer Darstellungen aufgeboten werden, in der westlichen Hemisphäre noch einen Tabubezirk zu umreißen, den zu überschreiten die Justiz herausfordert.

Was für die Kunst gilt, trifft für die Massenmedien nicht unbedingt zu, jedenfalls nicht für die offen gehandelten. Acht Seiten der verwischten Porno-Szenen von Thomas Ruff aus dem Netz, die in jeder Kunstaussstellung zum Thema Erotik unvermeidlich sind und kaum mehr Aufmerksamkeit erzielen, musste das deutsche Männer-Magazin „GQ“ in seiner Septemбераusgabe 2002 auf Druck der Großhändler schwärzen, die sich im vorausseilenden Gehorsam übten. Das Buch im Schirmer-Mosel-Verlag mit allen einschlägigen Bildern hingegen war und ist in jeder „guten Buchhandlung“ zu erwerben. Obwohl im Fernsehen wieder BH und Slip angesagt sind, wenn die Akteure Liebe vor der Kamera markieren, die jungen Frauen trotz offenerherzigster sommerlicher Kleidung pröder sind als ihre Eltern, und obwohl die Gegenwartskunst statt sinnlich sprühend und verführerisch eher spröde, zerebral oder belanglos ausfällt – belastbare Indizien für eine Wende in punkto sexueller Freizügigkeit gibt es nicht. Vielmehr erfährt die These Michel Foucaults ihre empirische Bestätigung, dass eine Gesellschaft der Sphäre des Erotischen und Sexuellen umso entfremdeter ist, je ausgiebiger sie sich in Bildern und Reden darüber verbreitet.

© Klaus Honnef, Gabriele Honnef-Harling – KUNSTZEITUNG 153 / Mai 2009

Rheinischer MERKUR, Nr. 27, 21.06.2007

„Ich habe mich gelangweilt“

KLAUS HONNEF Der internationale Ausstellungsmacher über die Mechanismen des Marktes und die Fehler der Kasseler Schau

Rheinischer Merkur: Gefällt Ihnen die Documenta 12?

Klaus Honnef: Das ist die langweiligste Documenta, die ich je gesehen habe, und im ästhetischen wie intellektuellen Anspruch die schlichteste. Es ist mir schleierhaft, wie man so viel schlechte Kunst zusammenbekommen kann. Ich muss die Präsentation und die Kunstwerke in der Neuen Galerie ausnehmen, die haben das desaströse Bild etwas aufgeheitert.

RM: Was ist der Grund für das Debakel?

Honnef: Die Frage nach der Moderne ist immerhin eine künstlerisch-ästhetische Frage. Die Moderne hat mit der Zeit der Avantgarde ja eine spezifische Haltung hervorgebracht. Die hochinteressante Frage aber, ob die Moderne unsere Antike ist, wird überhaupt nicht beantwortet. Wer glaubt, dass das, was hier gezeigt wird, die Moderne sei, muss auf einem anderen Planeten gelebt haben, auf dem er von der Moderne nichts mitbekam. Die Kuratoren hier argumentieren nicht von der Kunst her. Sie haben sich, scheint mir, wieder einmal etwas ausgedacht, um ihre Thesen zu illustrieren.

RM: „Was ist das bloße Leben?“, lautet eine der Documenta-Fragen. Ist das nicht kunstfremd?

Honnef: Die Frage nach dem bloßen Leben finde ich einfach falsch gestellt. Die Kunst ist etwas anderes als das bloße Leben. Auch wenn man sie unter einem historischen Blickwinkel sieht, ist Kunst immer etwas Gesetztes, nie etwas Daseiendes, einfach Vorhandenes.

RM: Mit ihren vielfach unbekanntem Künstlern scheint die Ausstellung gegen den Markt zu protestieren. Welche Rolle spielt das?

Honnef: Das Ganze ist von einer ergreifenden Schlichtheit, denn um antikommerzielle Kunst zu finden, braucht man nur in die Ateliers der lokalen Künstler hier in Kassel oder in jeder anderen Stadt zu gehen. Da findet man unverkäufliche Kunst. Mir ist das alles viel zu simpel.

RM: Kann der Markt nicht auch irren?

Honnef: Im Prinzip hat der Markt noch nie geirrt. Wenn man historisch denkt und auch die Hintergründe betrachtet – etwa die Renaissancekunst oder die Kunst des holländischen Bürgertums und ihre kulturellen und gesellschaftlichen Mechanismen –, hat sich da nicht viel geändert. Geändert hat sich, dass heute eine andere Klientel Kunst kauft, mit einem anderen sozialen Hintergrund, eine Klientel, die sicherlich ungebildeter ist als früher. Geändert hat sich auch, dass Kunst generell nicht mehr die Ansprüche stellt, die, sagen wir, ein Rembrandt oder ein Tizian oder ein Michelangelo gestellt haben. So hat jede Kunst ihre eigene Zeit.

RM: *Welche hat die heutige?*

Honnef: Wir leben in einer hochkapitalistischen Zeit, die von Marktgesetzen bestimmt wird. Da kann man dann, wie es der Kunsthistoriker Erwin Panofsky schon vor Jahrzehnten getan hat, zwischen kommerzieller Kunst und nichtkommerzieller Kunst differenzieren. Auch das hat es immer gegeben, und so ist das heute auch. In Hollywood finden Sie heute genauso eine kritische Kunst wie unerträglich kommerzielles Zeug.

RM: *Einige Räume dieser Documenta sind stark ornamental angelegt – Trend oder ein Zufall?*

Honnef: Das ist kein Zufall. Das hängt auch damit zusammen, dass man die sogenannte „Migration der Formen“ darstellen will, ein hilflos wirkender Versuch, die Kunst anderer Kulturen zu präsentieren! Was andere Kulturen als Kunst betrachten oder nicht, sollte man nicht aus einer kolonialistischen Perspektive betrachten! Wenn man die auf die westlichen Plattformen holen und ihr Wirken hier nachweisen will, kommt man um etwas Ornamentales nicht herum.

RM: *Ist nicht auch unsere Kunst ornamental?*

Honnef: Ganze Kulturen sind ornamental geprägt. Aber auch in Europa ist die ornamentale Kultur nie verschwunden. Der Abstraktionismus, die prononcierteste Haltung in der Moderne, hat ja immer wieder ornamentale Züge. Wenn man die ganze zeitgenössische Kunst etwas böseartig betrachtet, muss man attestieren, dass sie bloße Dekoration ist. Wenn ich mir ein Bild in mein Wohnzimmer hänge, erfüllt es irgendwie auch dekorative Zwecke.

RM: *Die Documenta will ja pädagogisch wirken. Glauben Sie, dass sich das Publikum ästhetisch erziehen lässt?*

Honnef: Ich finde das zynisch, damit will man ja nur sein schlechtes Gewissen entlasten. Man könnte ja als Sozialarbeiter nach Afrika und sonst wo hin gehen, um zu helfen. Wenn man das hier an die Wand hängt und dazu auffordert, die Welt zu verändern, halte ich das für vordergründig. Die Documenta wendet sich ja primär an ein Kunstpublikum. Wer sich nur für Fußball und Kegeln interessiert, wogegen ich gar nichts sagen will, geht nicht auf die Documenta. Das Kunstpublikum liest Zeitung, guckt Fernsehen und ist über die Zustände der Welt mehr oder minder informiert. Es hat offenbar kein großes Interesse daran, die Welt zu verändern. So verpufft dieses Edukative. Für mich ist das eine zynische Haltung, weil das Niveau gesenkt wird; um wirkungsvoll zu agitieren, muss man ein möglichst niedriges Niveau ansprechen. Man hält das Publikum für dumm. Intelligente Leute können nicht so dumm sein, dass sie nicht wissen, dass diese Welt nicht in Ordnung ist. Hinzu kommt: Die Generalsprache ist Englisch, alles ist hochkompliziert formuliert. Und drittens müsste man, um alles zu lesen, tagelang in Kassel bleiben, und das glaubt wohl nicht mal das Werbeamt der Stadt, dass das jemand tut.

RM: *Die Documenta hat ja als Weltausstellung der Besten angefangen, als eine Art Leistungsschau, dann hat sie sich zur Kuratorenselbstdarstellung gewandelt. Jetzt ist sie völlig bewegungsunfähig geworden. Wie kann die Zukunft der Documenta aussehen?*

Honnef: Vielleicht sollte man sich mal wieder um die Kunst kümmern und darum, was die Künstler denken. Die kommerzielle Kunst ist ja auch für Künstler eine Herausforderung. Wenn Sie als junger Künstler sofort entdeckt werden, kommen die Pressionen des Marktes, und Sie werden förmlich ausgelutscht und weggeworfen. Wie viele junge Talente hat es, auch auf der Documenta, gegeben, und niemand erinnert sich heute mehr an ihre Namen! Aber wenn man, was Kuratoren müssen, mit offenen Ohren und Augen durch die Welt reist, gibt es genügend Künstler, die zunächst aus dem Denken der

Kunst nicht die Welt verändern wollen, sondern die Wahrnehmung der Welt. Denn das kann Kunst im besten Falle.

RM: Was kann sie verändern?

Honnef: Die Welt jedenfalls nicht! Wir werden durch Massenmedien mit Bildern zugeschüttet und manipuliert, und da gehört es zu den vornehmsten Zwecken der Kunst, dem etwas entgegenzusetzen, was gleichwohl Aufmerksamkeit erzielt. Man muss die Ansprüche nicht niedriger halten, sondern erhöhen. Kunst ist nicht für alle. Es erfordert Anstrengung, die Dinge aufnehmen zu können, sich irritieren zu lassen. Diese Documenta hat ihren Anspruch nicht annähernd eingelöst.

RM: Der ethnografische Blick spielt ja in Kassel dieses Jahr eine große Rolle: 1001 Chinesen, eine Zoogiraffe, nigerianische Fotografen: Sind das Versuche, auf die Globalisierung zu antworten?

Honnef: Vermutlich. Aber das ist doch hilflos! Die Chinesen sind in einem Aufwind, in einer wirtschaftlichen Vorwärtsbewegung nach westlichem Muster begriffen, dass wir in dreißig Jahren in Kassel, Bonn oder Berlin in der Minderheit sein werden, weil die chinesischen Touristen überwiegen. Ein amerikanischer Kulturkritiker hat für Europa die etwas zynische Prognose gestellt, dass wir das Museum der Welt sein werden; das sollten wir auch pflegen, schreibt er. Wir wären dann ein reales Disneyland! Wir werden uns bestaunen lassen: So haben also die Europäer in der Vormoderne und der Moderne gelebt.

RM: Arbeiten die Schwellenländer nicht alle mit Mitteln der Moderne?

Honnef: Ja. Überall triumphiert die Moderne, in China, in Indien: Das sind ja westliche Kulturtechniken. Die Ideen kommen nicht aus den asiatischen, afrikanischen oder islamischen Kulturen. Selbst die Bomben der Islamisten werden nach westlichem Know-how zusammengebaut, mit Instruktionen der westlichen Kommunikationsmedien, sodass es vielleicht eine hübsche Geste ist, die chinesischen Bauern vor der Zeit nach Europa zu bringen. Aber was bringt das außer dem Staunen? Es wäre Aufgabe der Documenta, bei dem Publikum, an das sie sich adressiert, Staunen zu erregen, es unsicher zu machen – mit den Mitteln der Kunst, nicht mit denen der Zeitung.

RM: Aktuell ist es so, dass das Medium Fotografie die klassischen Kunstmedien förmlich überrollt, nicht nur auf der Documenta. Hier gibt es kaum noch Malerei zu sehen. Ist dieses Vertrauen auf den fotografischen Realismus nicht naiv?

Honnef: Ja! Es ist bizarr, in dem Moment, in dem die Fotografie ihre soziale Bedeutung verliert, wird sie zum Medium der Kunst. Als Informationsmedium hat sie im Vergleich zum Fernsehen kaum noch Bedeutung. Die Bilder versprechen, dass man die Dinge versteht. Den heutigen Documenta- und auch den Biennale-Machern werfe ich vor, dass sie wieder an die Wahrheit der Fotografie glauben. Aber man kann sogar hier erkennen, dass inszeniert wird, auch wenn es sich tatsächlich so zugetragen hat, wie es auf dem Bild erscheint. Das ist nicht die Wahrheit, sondern ihre Wahrnehmung durch den Fotografen. Doch das Problem dieser Kunst ist: Die Realität überholt sie permanent.

.....
Das Gespräch führten Hans-Joachim Neubauer und Wolf Schön.

© Klaus Honnef, Hans-Joachim Neubauer, Wolf Schön – Rheinischer Merkur

Präzisionsmalerei

Das Kunstmuseum Bern widmet dem Fotorealisten Franz Gertsch eine prachtvolle Retrospektive

Klaus Honnef

Eugène Delacroix, der große Maler, hat sich zum künstlerischen Wert der Fotografie eher abwehrend geäußert. Gleichwohl scheute er sich nicht, fotografische Bilder als Vorlagen zu verwenden. Wie er handelten damals viele. Da solches Tun mit dem noch ungebrochenen Image des Genies schwer vereinbar war, machte aber niemand Aufhebens davon. Gegen den künstlerischen Anspruch der Fotografie, focht man sogar Prozesse vor Gericht aus. Das Verhältnis zwischen Kunst und Fotografie war gespannt, ehe es dem technischen Medium gelang, flächendeckend ästhetische Anerkennung zu erlangen. Dabei waren es ausgebildete Künstler wie Daguerre, LeGray, Nadar, Hill oder Fenton gewesen, die schon früh die Seiten wechselten. Doch sie waren Gebrauchs-künstler, denen der Kunstbetrieb ihrer Zeit nur einen niederen Rang in der künstlerischen Hierarchie zubilligte. Es dauerte fast hundert Jahre, bis die Maler das technische Medium nicht mehr als Konkurrenz betrachteten, sondern als mögliches Thema. Allerdings bedachten sie die ästhetisch ambitionierte Fotografie nach wie vor mit Ignoranz oder Verachtung. Die fotografische Reklame dagegen erregte ihr Interesse. In den „angewandten Künsten“ wie Werbung oder Comic groß geworden, entdeckten sie den visuellen „Jargon der Straße“, wie es damals hieß. Unter dem schlagkräftigen Etikett „Pop Art“ revolutionierten sie die Kunst, indem sie das Oben der Bilderwelt nach unten und das Unten nach Oben kehrten. Damit verwischten sie gleichzeitig die zuvor sorgsam abgeschirmten Grenzen zu den kommerziellen Künsten wie Reklame, Kino, Mode, illustrierte Zeitschriften. Der mächtige amerikanische Kritiker Clement Greenberg, Gralshüter eines elitären Kunstbegriffs, hatte diese mit dem deutschen Wort „Kitsch“ gebrandmarkt, und den wohlwollenden Beifall der meisten Sachwalter der Kunst geerntet. Die Fotografie, in bewegter oder nicht-bewegter Form, war das bevorzugte Medium der kommerziellen Künste.

Von den Pop-Malern inspiriert, wandte eine Reihe von kaum jüngeren Künstlern in den USA, und unabhängig in Europa, ihre besondere Aufmerksamkeit nicht seinen Bildern, sondern dem fotografischen Medium selbst zu. Vermutlich in der pragmatischen Einsicht, dass der Markt der populären Bilder bereits aufgeteilt war. Wie ihre Vorläufer suchten sie nach einer Phase der Vorherrschaft abstrakter Tendenzen das namentlich in der Theorie preisgegebene Terrain der sichtbaren Welt für die Kunst zurückzuerobern. Doch sie wussten, dass es weder einen Weg zur akademischen Malerei des 19. Jahrhunderts noch einen zur vermeintlich korrekten, „realistischen“ Abbildung der Alltagsrealität zurück gab. Die veränderten, wissenschaftlich zudem untermauerten Vorstellungen vom Sehen, hatten seit Cézanne und dem Impressionismus auch die Kunst erfasst, und die experimentell bewiesene Subjektivität der menschlichen Wahrnehmung in eine Subjektivität der anschaulichen Wiedergabe überführt. Die weit verbreitete Ansicht, die Fotografie vergegenwärtige das Profil der Realität objektiv, schien sich gegen derlei Erkenntnis allerdings zu sperren. Deshalb galt die Aufmerksamkeit der Maler, die später als Foto- oder Hyperrealisten bekannt wurden, auch den spezifisch medialen Eigenschaften der Fotografie. In ihren großformatigen Gemälden offenbarte sich die Fotografie als eine visuelle Konstruktion der realen Welt. Nach einigen spektakulären Ausstellungen in den USA bot die legendäre documenta 5 anno 1972 in Kassel den fotografischen Versionen der Malerei eine Bühne mit weltweiter Ausstrahlung. Einerseits verzweifelt auf der Spur des Allerneusten in der Kunst, konnte die Superschau die Bilder andererseits als eine Antwort auf „die Befragung der Realität“ präsentieren, die sie laut Untertitel anstellen wollte. Da der ursprüngliche Plan, sämtliche Varianten „realistischer“ Verfahren in der Kunst aufzufächern, an der normativen Kraft des Faktischen scheiterte, schuf Kurator Jean Christophe Ammann ihnen mit Bildern von Johns, Artschwager, Thiebaut, Morley, Baselitz (!) und Richter einen brüchigen Theorierahmen und führte gleich sechs „allgemeinverbindliche“ Kriterien für einen „Fotografischen Realismus“ auf. Darunter die Forderung, dass der „Bildgegenstand (...) entsprechend der Vorlage präzise wiedergegeben“ werde. Doch die Gemälde von Charles (später „Chuc“) Close, Richard Estes, Franz Gertsch, Jean-Olivier Hucleux, Richard McLean, Ben Schonzeit e tutti quanti mit meist banalen Motiven übertrumpften in punkto Farbkraft, Lichtintensität, grafischer Präzision und anonymer Sachlichkeit jede fotografische Aufnahme in allen Belangen. Handgemalt, doch technisch perfekt.

Entsprechend überwältigend war der Erfolg. Während alles, was der documenta 5 am Ende den legendären Ruf bescherte, fast unisono negativ aufgenommen wurde, galt die Sektion „Realismus“ dank der Gemälde im Darstellungsmodus der Fotografie als Glanzstück. Mit der Konsequenz, dass ihre Preise in die Höhe schossen. Der Kunstbetrieb verzeichnete seinen ersten „Hype“. Aber dem rasanten Aufstieg, folgte binnen kurzer Zeit der noch raschere Abstieg. Die meisten Künstlernamen sind vergessen, und ihre Bilder fristen seither fast ausnahmslos ein tristes Dasein in den Magazinen der öffentlichen und privaten Sammler.

Eine prachtvolle Retrospektive des Werkes von Franz Gertsch, vom Kunstmuseum Bern und Museum Franz Gertsch in Burgdorf gemeinsam realisiert, die im Laufe des Jahres auch nach Aachen und

Tübingen zieht, ruft eine Episode der zeitgenössischen Kunst in Erinnerung, deren Bedeutung inzwischen jedoch völlig unterschätzt wird. Zwar hat sich der Schweizer Maler, außer Close und mit Abstrichen Estes, eindrucksvoll zu behaupten vermocht. Seine imposanten Gemälde bezeugen nicht nur künstlerische Souveränität und vollendetes Handwerk. Sie beschwören zugleich den Geist einer Zeit und Kultur, die im Nachhinein auch denen exotisch erscheint, die sie erlebt haben. Aber es war das ästhetische Phänomen des Foto- oder Hyperrealismus insgesamt, das der Fotografie die Tür in die europäischen Kunstmuseen geöffnet hat. Denn die Maler der fotografischen Bilder bereiteten dem technischen Medium erst den Boden, als sie es zum Gegenstand ästhetischer Reflexion erkoren. Nur fünf Jahre nach dem fulminanten Auftritt ersetzte die sogenannte „Medien-documenta“ ihre Bilder sozusagen durch die fotografischen Vorlagen, und lediglich Close blieb übrig. Als dann noch der technische Fortschritt in den 1980er Jahren die Herstellung riesiger Papierformate erlaubte und mit Diasec die geeignete Drucktechnik verfügbar war, feierten viele das riesige fotografische Format als Aufbruch in eine neue ästhetische Dimension der Kunst. Als hätte es die „foto-realistischen“ Gemälde nie gegeben. Deren Raffinesse und handwerklicher Perfektion hatten nicht einmal ihre Verächter die Bewunderung versagt.

© Klaus Honnef – Die Welt, 17. Januar 2006

Lehrmeister Tod

Sehen lernen im Krieg: Jürgen Schreibers Monographie über den Maler Gerhard Richter

Klaus Honnef

Bilder sind vieldeutig. Nicht wenige teilen etwas mit und behaupten zugleich das Gegenteil. Sie können verführen und abschrecken. Sie verändern sich je nach Interesse ihrer Betrachter, auch wenn sie sich äußerlich gleich bleiben. Die Einsicht ist so banal, dass sie sprichwörtlich geworden ist: Ein Bild erzählt mehr als tausend Worte. Als Zeugen taugen sie nur bedingt. Und dennoch traut man ihnen. Bildern gehöre unser Glauben, war der Filmtheoretiker André Bazin überzeugt. Zumal die Fotografie mit ihrem mechanischen Abbildverfahren für scheinbare Objektivität gesorgt hat. Dabei weiß jeder, daß Bilder lügen.

Andererseits haben sie nur für eine kurze Phase ihrer Geschichte den Anspruch erhoben, die Dinge zu zeigen, wie sie angeblich sind, selbst wenn ihr jeweiliger Betrachter nicht existierte. Meist zeigten sie die Dinge, wie sie sein könnten - oder sein würden, falls es diejenigen, an die sie adressiert waren, an nötigem Wohlverhalten fehlen ließen. Bis in die jüngste Zeit standen sie in Diensten höherer Mächte, und die meisten tun es unvermindert noch. Lediglich ein winziger Zweig der massenhaften Produktion von Bildern hat für sich eine gewisse Unabhängigkeit erstritten. Auf sie wendet man den Begriff "Kunst" an. Doch gerade die Bilder der Kunst entpuppen sich häufig als besonders vieldeutig. Es zählt seit jeher zu den reizvollen Aufgaben der Kunstwissenschaft herauszufinden, was dieser oder jener Gegenstand auf der Bildfläche "in Wahrheit" bedeutet. Ist eine brennende Kerze bloß eine brennende Kerze oder das Zeichen für die Endlichkeit allen Lebens? Die Stillleben der Holländer des 17. Jahrhunderts wimmeln von Gegenständen mit schillernder Bedeutung. Auch Gerhard Richter, der bekannteste deutsche Maler der Gegenwart und, wie selten vergessen wird zu erwähnen, der teuerste, hat Kerzen gemalt. Weit über ein Dutzend, in unterschiedlichen Formaten, und eine mit einem Totenschädel kombiniert. Wie im Falle der Holländer sind sich die Fachleute über deren tatsächliche Bedeutung uneins. Angesichts dieser und einer Reihe anderer, unmittelbar Tod und Verderben beschwörender Gemälde aber zu schließen, sein "Oeuvre lässt einen von Besorgnis und Furcht besetzten, früh um Sicherheit betrogenen Sceptiker erahnen", ist zumindest fragwürdig. Gleichwohl gründet der Journalist Jürgen Schreiber in seinem Buch mit dem raunenden und anspielungsreichen Titel "Ein Maler aus Deutschland" und dem sensationsheischenden Zusatz "Gerhard Richter - Das Drama einer Familie" seine These auf der Behauptung, der Krieg sei "Richters Schule des Sehens" und der Tod der geheime Sponsor seines Werkes.

Als Kronzeugen zitiert er zwei Gemälde aus den Anfangsjahren der künstlerischen Karriere des Malers, der kurz zuvor mit seiner Frau Emma aus der DDR in den Westen geflohen war. Das eine heißt "Familie am Meer" (1964), das andere "Tante Marianne" (1965). Auf dem ersten ist zu sehen, was der Titel verheißt: eine Vierergruppe in Badezeug. Das Quartett beugt sich lachend aus dem Rahmen den Betrachtern zu. Offensichtlich gab ein Ferienfoto die Vorlage. Anlage und Farbgebung des Gemäldes betonen die fotografische Herkunft ausdrücklich. Für das zweite Bild gilt das gleiche. Sein Titel indes birgt ein Rätsel: Die angesprochene Tante erweist sich als ein Mädchen.

Mit solchen und ähnlichen Gemälden hat sich Richter einen bald schon über die Grenzen seines Landes hinaus strahlenden Ruf ermailt. Der Kritiker Lawrence Alloway apostrophierte ihn schon damals als "heute Europas größten Maler".

Die ins Auge fallende Belanglosigkeit seiner Bildmotive, gemessen jedenfalls an den Themen der alten Kunst, aufgeklaut aus privaten Fotoalben, Zeitungen, Pornos, sowie die Art und Weise, sie in Malerei zu verwandeln, erregten rasch die Aufmerksamkeit der Insider des Kunstgeschehens, der Kunsthändler und Kritiker. Die Pop Art hatte den Blick geschärft. Auch Richter war davon beeindruckt. Vor allem bestach an seinen Gemälden der scheinbar nonchalante, in Wirklichkeit raffinierte, mal grobe, mal delikate Farbauftrag in allen Nuancen der Unfarbe Grau. Sie adelte er zur Farbe.

Die Frage, ob die benutzten Amateuraufnahmen aus Richters privatem Umkreis stammten oder nicht, interessierte seinerzeit kaum. Der Maler schwieg darüber. "Ich wollte doch, daß man die Bilder sieht und nicht den Maler und seine Verwandten, da wäre ich doch abgestempelt, vorschnell erklärt worden", rechtfertigte er seine Haltung kürzlich in einem Interview mit dem "Spiegel". Zumal seine spezifische Technik dem Wunsch entsprang, die Malerei mit der "Objektivität" auszustatten, die er der Fotografie zubilligte. Was eine Absage an die übersteigerte Subjektivität des künstlerischen Genies einschloss. Wäre bekannt geworden, dass "Tante Marianne", die das Gemälde und seine Vorlage gemeinsam mit der Person des Malers als Säugling vergegenwärtigt, eines der 250 000 Opfer der NS-Euthanasie wurde, und das Oberhaupt der "Familie am Meer", der geachtete Professor Eufinger, tief verwickelt in das Mordprogramm und Richters Schwiegervater war, hätte sich die Sicht auf sein künstlerisches Werk mutmaßlich zugunsten falscher Eindeutigkeit verschoben.

Jürgen Schreiber nun nimmt den in Dresden geborenen Maler wie die Leser seines Buches mit auf eine bedrückende Reise in das Sachsen des Dritten Reiches. Er schlägt das finsterste Kapitel in dessen Geschichte auf. Noch einmal begegnen sich Opfer und Täter. Die Täter: eine Ansammlung unappetitlicher Charaktere, eitler Karreristen, gewissenloser Opportunisten, hier fast ausschließlich Ärzte; Akademiker also, die es besser hätten wissen müssen. Frech gerierten sich die meisten hinterher ihrerseits als Opfer. Gerne führten sie die "humanistische Bildung" spazieren, und ich erinnere mich an den Ekel, den meine Generation gegen jegliche Bildungsbürgerei in der Zeit seines künstlerischen Aufstiegs empfand. Die Opfer: Menschen, die nicht ins Trugbild bürgerlicher "Normalität" passten, sensible, kranke, geistig und körperlich Behinderte, die ihre Ärzte systematisch zu Tode brachten, den sie später als "Erlösung" darstellten.

Die Fakten, die Schreibers Recherche ans Licht förderte, sind grauenvoll. Aber verändern sie wirklich die Sicht auf das Werk des Malers? Ist "Tante Marianne" gar ein Schlüsselbild? In der ersten offiziellen Bildliste, einer Publikation anlässlich einer Ausstellung des Aachener Kunstvereins, die ich dem Künstler 1969 widmete, fehlt das Gemälde. Hat er es übersehen? Erst in einer später revidierten Fassung des Katalogs wird es unter Nummer 87 aufgeführt. Augenscheinlich hat der Maler es nicht für wichtiger gehalten als ein Gemälde mit Sargträgern oder ein Hitler-Porträt, die er zunächst auch nicht berücksichtigte.

Gewiß, sämtliche Bilder Richters besitzen eine inhaltliche Zuspitzung, auch die abstrakten. Doch die zielt auf das Exemplarische eher als auf das Spezifische. Insofern ist Richter nicht nur "ein Maler aus Deutschland", sondern ein deutscher Maler. "Tante Marianne" und "Familie am Meer" oder "Onkel Rudi" in Uniform und "Horst mit Hund" in fortgeschrittener Trunkenheit, letztere direkte und indirekte Opfer des von den Nazis angezettelten Krieges, sind die Namenlosen der Geschichte. Richter hat Tätern und Opfern in seiner charakteristischen Malweise des Verwischens ein Gesicht verliehen, und keinem ist verwehrt, sie im eigenen Umkreis zu suchen. Gleichwohl gilt für seine Gemälde, was Rene Magritte unter die Abbildung einer Pfeife schrieb: Dies ist keine Pfeife! Trotz unbestreitbarer Verdienste des oft unnötig ausschweifenden Buches, das mit dem Werk des Malers nur in geringem Maße zu tun hat: Eine neue Perspektive eröffnet es nicht.

© Klaus Honnef – Die Welt, 29. August 2005

Tausende Zahlen, aber keine Welt

Der Triumph der digitalen Kamera entfremdet die Fotografie von der Wirklichkeit

Klaus Honnef

Agfa und Leica sind klangvolle Namen und bekannte zudem. Sie zählen zu den Markenzeichen deutscher Industrie. Die Fotografie nicht nur in Deutschland verdankt ihnen entscheidende Impulse. Viele Menschen sprechen sie mit Respekt aus. Selbst Menschen, die sich für das Feld der Ökonomie nur aus dem Blickwinkel ihrer Haushaltskasse interessieren. Die Namen stehen für Erfindergeist, technische Präzision und wirtschaftlichen Erfolg. Doch der eine wie der andere drohen zu verschwinden. Agfa befindet sich in Insolvenz, und Leitz, deren stolzestes Produkt die legendäre Leica ist, in schweren Turbulenzen. Sie hätten die technische Entwicklung verschlafen und zu stur am Altbewährten

festgehalten, sagen die Ökonomen. Die nüchterne Feststellung lässt sich schwerlich bestreiten. Dennoch mangelt es ihr am Blick für die tieferen Ursachen.

Die wirklichen Gründe liegen in einer radikalen Veränderung der industriellen Herstellung und Wiedergabe von Bildern. Die Veränderung erstreckt sich auf die Maschinen und die Träger der Bilddaten gleichermaßen. Und sie strahlt über den engeren Bezirk der Technik weit hinaus, weil sie zumindest mittelbar in das fein gewebte Verhältnis der Menschen zu ihrer materiellen Umwelt eingreift und es allmählich, aber nachhaltig verändert.

Der oft strapazierte Begriff der Revolution ist nicht zu hoch gegriffen, um den Tatbestand zu charakterisieren. An Stelle des bislang üblichen Negativfilms, der relativ aufwendig entwickelt werden muß, ehe man zu positiven Bildern gelangt, tritt in immer stärkerem Ausmaß der Computerchip. Doch der Übergang von der analogen zur digitalen Fotografie ist alles andere als ein Übergang in kontinuierlichen Schritten. Dahinter verbirgt sich nichts weniger als ein vollständiger Bruch mit der gewohnten Form von Wahrnehmung und Darstellung der sichtbaren Realität.

Oberflächlich betrachtet, scheint der Wandel geringfügig zu sein. Nach wie vor löst das Licht den fotografischen Prozess aus. Mit dem kleinen Unterschied indes, daß ein Computerchip, versehen mit einer Menge lichtempfindlicher Elemente, die Aufgabe des Empfangs und Festhaltens der Lichtimpulse übernimmt, die das fotografische Motiv zurückwirft, statt der vertraute Silberfilm wie in der analogen Fotografie. Zwar wird mit der neuen Technik auch die Dunkelkammer überflüssig und damit der Ort, der den Gründungsmythos der Fotografie verbürgte. Aber nach wie vor werden Bilder auf Papier abgezogen, sofern sie jemand für aufbewahrenswert erachtet, und nach wie vor bedarf es beträchtlichen Talents und kreativer Phantasie, um hervorstechende Bilder zu verwirklichen.

Doch in dem kleinen Unterschied zwischen Chip und Film steckt des fotografischen Pudels Kern. Denn das winzige Halbleiterplättchen mit seinem verwickelten Innenleben verdichtet das von der Optik der Kamera erfasste Motiv nicht in anschaulich proportionaler Entsprechung wie ein "klassisches" fotografisches Filmbild, sondern es verwandelt die aufgefangenen Daten in ein theoretisch simples, praktisch höchst kompliziertes Zahlensystem, das mit dem von der Kamera anvisierten Motiv gar nichts mehr gemein hat.

Das Moment der zeitlichen und räumlichen Korrespondenz fällt aus. Eine eigenmächtige Rechenoperation ersetzt und simuliert das Ab-Bild des aufgenommenen Motivs. Auf dem fertigen Bild hinterlassen die Gegenstände des fotografischen Interesses in Wahrheit keine einzige Spur. Tante Else und Onkel Otto brauchen nicht mehr eigens nach Pisa zu fahren, um den schiefen Turm zu stützen. Mit einer Software können sie das gewünschte Bild auf dem Bildschirm selber konstruieren. Vergleichbar den Kindern, die "Malen nach Zahlen" betreiben. Die Konsequenzen sind zwar sichtbar, aber einschneidend. So findet der anhaltende Trend, die ganze Welt in eine Arena der Unterhaltung zu verwandeln, mit den digitalen Medien letztlich seinen angemessenen Ausdruck. Sie entwerfen das Bild einer Realität, das so künstlich ist wie das Lachgeräusch beim Durchlauf oder Comedy-Serien im Fernsehen, jedoch der empirischen Realität täuschend ähnlich. Eine Realität des Als-ob entsteht - die Wiedergeburt der ausgestorbenen Dinosaurier eingeschlossen.

Unvermeidlich übt sich durch ausgiebigen Konsum der Kunst-Wirklichkeit ein schleichender Realitätsverlust ein. Kein Bezirk des Daseins bleibt von der Entwicklung unberührt. Wenn im Vorgriff auf die Bundestagswahlen in den Medien häufiger von der Spannung die Rede ist, die das "Rennen" verspreche, als von den politischen Aspekten, bestätigt dieses eher zufällige Indiz, daß die Kategorien der Unterhaltung längst auch in die Politik überlappen. Sicher - schon Fotografie und Film haben den Trend befördert, aber stets bestand die Sicherheit, daß die vorgeführten Dinge mindestens eine Spur des erfahrbar Realen enthielten. Was ihre Bilder zeigen, hat sich tatsächlich vor der Kamera befunden. Eine andere Konsequenz betrifft das in Bildern versammelte Gedächtnis der Menschheit und seine Aufbewahrung. Wer erinnert sich nicht, wie man kurz vor dem Millenniumswechsel verzweifelt nach Fachleuten suchte, die noch die technisch überholten Dateien zu lesen fähig waren, um ihre Umstellung auf die neue Zeitrechnung bewerkstelligen zu können und denkbare Fehlschaltungen mit unübersehbaren Folgen zu verhindern. Auch ein digitalisiertes Foto-Archiv wird irgendwann, allerdings mit unerbittlicher Zwangsläufigkeit unlesbar. Deshalb wird die Industrie nicht müde zu betonen, ausschließlich ein Papierabzug garantiere, dass ein Bild 30 Jahre ohne Qualitätsverlust überstehe. Die problemlose Entsorgung großer Teile des kollektiven Bildgedächtnisses, bei Nichtgefallen oder Geldmangel, erleichtert die digitale Technik dennoch erheblich.

Gleichwohl hält ihr Siegeszug an. Im Jahr 2003 verkaufte die Industrie in Deutschland 4,9 Millionen Digitalapparate, fünf Mal mehr als Spiegelreflexkameras. Das japanische Unternehmen Fuji veranschlagte 2004 über zwei Milliarden Abzüge von Chips-Aufnahmen; Tendenz steigend. Der Gewinneinbruch in diesem Jahr wird auch mit der schwachen Nachfrage nach Filmen erklärt. Auch Eastmann Kodak, Amerikas weitgrößter Hersteller von Foto-Material, verbucht von Jahr zu Jahr wachsende Verluste, weil die Nachfrage nach Filmen rapide sinkt, und sieht sich deshalb veranlasst, seine Belegschaft bis 2007 um 40 Prozent zu verringern. Kodak, Agfa, Leitz verkörpern die Symbole

einer allmählich verblassenden Epoche der Kulturgeschichte. Doch Bilder werden auch künftig in Massen und von Rang gemacht. Es fragt sich nur, von welcher Art.
© Klaus Honnef – Die Welt, 22. August 2005

**Sigmar Polke. Immer alles auf Anfang
Zürichs Kunsthaus zeigt das Gesamtwerk des Malers Sigmar Polke. Bis heute ist er vital und originell geblieben**

Klaus Honnef

Künstlerische Leistungen nach sportlichen Maßstäben zu beurteilen, gilt als unschicklich. Dabei sind die Beziehungen zwischen Kunst und Sport enger, als die meist peinlichen Ausstellungen anlässlich olympischer Spiele ahnen lassen. Und seit die Künstler wichtiger als die Werke sind, spitzt sich der "Paragone", der Wettstreit um den Vorrang nicht mehr auf die "mediale" Frage zu, ob Malerei oder Skulptur den Sieg davon tragen, sondern zeigt sich im Verhältnis der Urheber selber. So verwundert es auch nicht, dass Sigmar Polke den "Aufschlag" des anderen deutschen Weltkünstlers Gerhard Richter, einst Partner und Freund und derzeit mit vier Ausstellungen präsent (s. Welt v. 15. 2.), angenommen und dank eines brillant platzierten "Returns" souverän beantwortet hat. Im einflussreichen Kunsthaus Zürich schlägt das zweite künstlerische Imperium jetzt mit einer umwerfenden und zugleich exklusiven Schau zurück.

Schon ihr Umfang übertrifft den Rahmen, der rasch verglühenden Kometen des Kunstgeschehens gewöhnlich gesetzt wird. Zwar beschränkt er sich mit 1200 Quadratmetern Fläche auf ein kleineres Areal als die Düsseldorfer Kraftprobe des Kontrahenten, dafür enthält die Ausstellung viele brandneue Gemälde von beträchtlichem Format, und sie vereint zum ersten Mal die gemalten und die fotografischen Bilder des Künstlers. Sigmar Polke präsentiert sich hier in Bestform. Obwohl er mit schnellen Schritten auf das offizielle Rentenalter zusteuert, hat seine Kunst nichts von ihrer sprudelnden Vitalität, geistigen Frische, visuellen Phantasie, ästhetischen Provokation und nachhaltigen Wirkung verloren. Von Alterswerk keine Spur.

Unvermindert treibt den blitzgescheiten Künstler die unbezähmbare Neugierde um, gepaart mit höchster Risikobereitschaft. Nicht einmal vor der Gefährdung der eigenen Person macht er halt. Polke geht jedes Risiko ein - intellektuell, ästhetisch, technisch und physisch. Nicht selten hat er Pigmente für seine Gemälde verwendet, deren unkontrollierter Gebrauch - "gehaucht, gepustet, gewischt und poliert", wie es in den Legenden einiger Gemälde heißt - zu gesundheitlichen Schäden führt. Ein Preis, den der Künstler bereitwillig entrichtet, um der Malerei völlig neue farbliche Kraffelder und bis dahin nicht gekannte Ausdrucksmöglichkeiten zu erschließen. Das so ermüdend häufig beschworene Ende der Malerei? Bei Polke steht alles immer auf Anfang.

Kein Zweifel - dieser Maler gehört noch als später Nachfahr einer Generation der großen Entdecker in der Kunst an. "Ich suche nicht, ich finde", hatte Picasso einmal - ich glaube zu Brassai - gesagt. Mit unersättlicher Experimentierlust geht Polke vor, und er scheut sich nicht, höhere Wesen als Inspirationsquelle zu benennen, noch "Tischerücken" (1981) zum Bildmotiv zu erheben; häufig begleitet von ironischem Augenzwinkern, das sich mitunter zu beißender Ironie steigert.

"Financial Freedom While Helping" (2003) ist der Titel eines in Mischtechnik auf Stoff realisierten Gemäldes, auf dem die modernsten Schnellfeuerwaffen, sorgfältig arrangiert für die üblichen Mörderbanden, in grob aufgerasterter Form der Abbildung zum Kauf angeboten werden, überglänzt vom goldenen Schimmer der Farbe mit gelegentlichen Einsprengseln giftigen Grüns und Rosas. Dargestelltes und Darstellung agieren in scharfem Kontrast, und die bodenlose Spannung sorgt wenigstens für einen Anflug von Gänsehaut bei den Betrachtern.

Wie der Künstler mit unverhohlener Leidenschaft sämtliche Himmelsrichtungen des Globus bereist, erkundet er auch das Reich der unterschiedlichsten Bildwelten; und wie er in die Bazare der fremden Länder eintaucht, um bizarre Dekorationsstoffe für den Einsatz in seinen Bildern zu erwerben, setzt er sich über die Grenzen der hierarchischen Grenzen der westlichen Kultur hinweg und verbindet unbekümmert Oben und Unten, das Anspruchsvolle und das Triviale. Nach dem Schema des Goldenen Schnittes der Klassischen Malerei auf der transparenten Leinwand von "Hüter der Schwelle" (2005) nach rechts gerückt, jagt in riesenhaft aufgeblasener fotografischer Abbildung eine weibliche Nackte zwei männliche mit einer Mistgabel lachend auf die Betrachter zu. Unterdes wird hinter der sonst durchsichtigen Bildfläche das Lattengerüst des Gemäldes mitsamt der bloßen Wand sichtbar. Es ist verblüffend, welche Fülle widersprüchlichster Eindrücke sich entfaltet, wenn man sich mit dem Bild im buchstäblichen Sinne des Wortes "aus-einander-setzt", körperlich und geistig, das in der fotografischen Reproduktion nur banal ist.

Das Begriffsbesteck der kunstkritischen Analyse erweist sich angesichts der Bilder Polkes regelmäßig als unbrauchbar. Entsprechend stürzt der Künstler die Besucher seiner Ausstellung in ein phasenweise haarsträubendes Abenteuer mit ungewissem Ausgang. Es sei denn, sie gelangen nach Absolvierung seines Bilderparcours zu der Erkenntnis, dass Sehen keine passive und risikolose Angelegenheit ist. Doch Vorsicht muss beständig üben, wer sich vor den versteckten Bildfallen wappnen will. Nicht von ungefähr markiert ein überdimensionales "Schattenkabinett" (2005) mit Silhouetten von Tiergestalten eines Spielzeugzirkus', die sich auch in anderen Gemälden einfinden, den Auftakt der von Bice Curiger glänzend aufgebauten Hindernisstrecke. Manchmal erscheint die sichtbare Welt wie eine Projektion in Schwarz-Weiß-Malerei. Gleichsam als Wendeboje grüßen "Hütchenspieler" (1998) in Gestalt eines schrecklich schönen Polyester-Harz- und Ölgemäldes ohne Wandbindung, von der Rückseite durch ein Fenster erleuchtet, und warnen, daß nicht alles, was man zu sehen glaubt, auf den Bildern auch tatsächlich vorhanden ist. Eine Art vergrößerter Briefmarke im polketyptischen Rasterstil feiert den Schutzpatron der Alchemisten, "Hermes Trismegistos I" (1995): die offene Hommage des zeitgenössischen Meisters der ästhetischen Tricks an den mittelalterlichen Meister der Lüge, der Subversion und der Tiefsinnigkeit. Mit ungeheuer anspielungsreichen Bildern demonstriert Polke lustvoll die Wahrheit der Kunst als Summe ihrer Lügen. Am Medium Fotografie hat ihn deshalb die chemische Seite und die "Magie" des latenten Bildes bei der Bild-Entwicklung stärker interessiert als seine sonst gerühmte Fähigkeit authentischer Realitätswiedergabe. Auch wenn er sich ihrer einfallsreich zu bedienen weiß, wie es die bestechenden Serien fotografischer Bilder in der Ausstellung und die Aufnahmen eines in den originellen Katalog eingearbeiteten Künstlerbuches schlagend dokumentieren. Fotografie oder Malerei - die Differenz ist für Sigmar Polke nicht der Rede wert.

Nach der grandiosen Schau im Züricher Kunsthaus steht es in der Ideal-Konkurrenz zwischen Sigmar Polke und Gerhard Richter wieder unentschieden. Der Rest ist Geschmackssache.

© Klaus Honnef – Die Welt, 13. April 2005

Bloß nichts Buntess!

Klaus Honnef

Schwarze Fahnen über der Ruhr – Alarmzeichen für Politiker aller Couleur, als Kohle und Stahl noch Stoff und Träger des wirtschaftlichen Wohlergehens waren. Schwarze Fahnen signalisierten Anarchie. Meine früheste Erinnerung an die Farbe. Andererseits steht Schwarz für konservativ im politischen Spektrum, mit klerikalem Bodensatz freilich. Denn einst trugen die Kirchenherren Schwarz, bevor sie, wenigstens im katholischen Beritt, die Leiter der Hierarchie aufstiegen. Schwarz war die Farbe des spanischen Hofes. Schwarz ist eine Modefarbe zeitgenössischer Konsumkultur. Und Schwarz kündigt von Trauer. Doch in Schwarz verbreiteten auch Faschisten und die SS namenlosen Schrecken.

Seit ich Ende der 1950er Jahre zum ersten Mal Paris besucht habe, ist Schwarz trotz allem die bevorzugte Farbe meiner Kleidung. Die letzten Hinterbliebenen des Existentialismus in den Jazzkellern des Quartier Latin gefielen sich und mir in schwarzem Outfit und Gemüt. Sie träumten von Juliette Greco in zu engen Pullovern und zitierten Sartre oder Camus. Die verrauchte Atmosphäre und klagenden Töne der kühlen Musik zogen mich unwiderstehlich an. In den nachtschwarzen Bildern und Plots des „Film Noir“ Hollywoods fand ich die gleiche Stimmung. Schwarz kleidet ungemein. Schwarz gewandet waren einst die männlichen Repräsentanten der bürgerlichen Gesellschaft – und sind nach wie vor die Kellner in den Pariser Bistros. In der westlichen Hemisphäre besitzt die Farbe eine Fülle widersprüchlicher Bedeutungen.

Schwarz ist keine Farbe, hieß es einmal in Kreisen der Kunstkritik. Von Nichtfarbe war die Rede - wie beim Gegenpol Weiß. Schwarz ist eine Farbe, behauptete hingegen der Farbmaler Henri Matisse. Sein Gemälde „Porte-fenetre à Collioure“ (1914) mit dem Blick in eine rabenschwarze Nacht, flankiert vom blau-grau-violetten Fensterglas und Vorhang in Ocker sowie grüner Wand, gehört zu meinen Lieblingsbildern. Als habe der Künstler in die dunkle Zukunft Europas geschaut. Von Beginn der frühen Neuzeit hat Schwarz in der Kunst der westlichen Welt Tradition. Häufig lieferte es den Hintergrund für die eindrucksvollen Porträts derjenigen, die das Recht auf ihr Abbild besaßen. Nicht minder häufig ist es auch die Farbe ihres Gewandes. Die ganz Großen unter den Malern von Hals bis Goya, von Rembrandt bis Velasquez malten Fond und Motiv Schwarz auf Schwarz und dennoch unterschiedlich. So führten sie dank brillanter Technik ihre Meisterschaft vor und warben um Kunden.

Wer Augen hat zu sehen, erkennt schnell, dass Schwarz in der Kunst selten oder nie schwarz ist, vielmehr eine Farbe von Nuancen ohne Zahl. Allein schon die Darstellung der Kleidung: samtschwarz, schwarzer Satin, schwarze Seide, schwarzer Tüll, das schwarze Pelzchen kein Material wie das andere, und die Übergänge... unwillkürlich zuckt es in den Fingern, und ich möchte sanft darüber streichen.

Große Malerei appellierte nicht nur an den Seh-, sondern auch an den Tastsinn. Sie orchestriert die materielle Substanz der Farbe. Im Spiegel der sichernden Glasscheiben in den Museen geht diese Qualität verloren. Max Raphael, der seine Theorien über die Kunst aus der Anschauung entwickelt hat und leider (deshalb?) an die Peripherie des ästhetischen Diskurses gerückt ist, hat der Farbe Schwarz funkelnde Studien gewidmet. Angesichts des Porträts eines spanischen Edelmannes – „Tiburio Perez y Cuervo“ (1820) - aus der Hand Goyas notierte er: „Man könnte vielleicht sagen, dass das Schwarz der Kleidung die Farbe der gelebten Erfahrung ist, das Schwarz des Hintergrundes dagegen die Farbe der noch ungelebten, unbekannt, also auch unbezwungenen Erfahrung.“

In der Kunst der kompromisslosen Avantgarde ist Schwarz (neben Weiß) die Farbe schlechthin. Vom schwarzem Quadrat auf weißem Grund Kasimir Malewitschs über Robert Motherwells spanische Bilder, Mark Rothkos mystischer Kapelle in Houston/Texas, Francis Bacons „letzten Triptychen“ bis zu den „letzten Bildern“ Ad Reinhardts, den schwarzen Gemälden Frank Stellas, Richard Serras düsteren Riesenzeichnungen und Arnulf Rainers Übermalungen. Von Robert Häussers schwarzen Fotografien ganz zu schweigen. Es ist gleichwohl ein anderes Schwarz, das zu uns spricht, als in den Gemälden der Spanier und Holländer sowie ihres künstlerischen Erben Edouard Manet. Die vibrierende Sinnlichkeit fehlt. Eine metaphysische Dimension ist an ihre Stelle getreten. Die Bilder der Kunst haben sich in Gegenstände der Kontemplation verwandelt. Körperlose Körper.

Das schwarze Quadrat von Malevitch schlägt die Brücke zum Reich der Ikonen. Wenn ich mich nicht täusche, ist die Farbe seiner drei Versionen stumpf, ohne Tiefe. Sie schwingt nicht. Man blickt in ein schwarzes Loch quadratischen Formats. Schwarz ist in der Moderne eine düstere Farbe geworden, durchtränkt von Schwermut und Hoffnungslosigkeit. Eine illusionlose Farbe. Mit dem „illusionistischen“ Bild der vor-modernen Malerei scheint auch der Kunst die Freude am Diesseits verloren gegangen zu sein. Erfahrung, die nicht mehr gelebt wird?

© Klaus Honnef – KUNSTZEITUNG, Nr. 101/Januar 2005

Glaubst Du noch oder siehst du schon?

Die Ausstellung „Wirklich wahr“ fragt nach dem Realitätsgehalt von Bildern und stiftet produktive Verwirrung

Klaus Honnef

Essen - Ein potentieller Käufer, von Picasso im Atelier herum geführt, kritisierte dessen gebrochene Darstellung von Menschen und präsentierte, um einen Beweis gebeten, wie diese seiner Meinung nach korrekt ausfallen müsse, das fotografische Porträt seiner Angetrauten. Nach intensiver Musterung des Bildes habe der Maler geantwortet: „Aha, das ist ihre Frau. So klein ist sie. Und so flach!“ Heinz von Foerster überliefert die Anekdote in einem Buch mit dem provokanten Titel „Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners“, und die beiden Kuratoren Sigrid Schneider und Stefanie Grebe zitieren sie genüsslich in der inspirierenden Ausstellung „Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien“ des Ruhrlandmuseums in Essen.

Im Zeichen einer fortgeschrittenen Mediengesellschaft dürfte eigentlich niemand anders als der scheinbar naive Meisterkünstler auf eine fotografische Aufnahme reagieren. Denn die Differenz zwischen Motiv und seinem Abbild springt förmlich in jedes Auge. Gleichwohl galten und gelten Fotografien nach wie vor in besonderem Maße als realitätskonform und wirklichkeitswirksam, und nur gelegentlich erheben sich laute Zweifel, wenn sie als untrügliche Beweise in verschiedenen Prozessen des Daseins aufgeboten werden. Vom Unfall- über das Such- bis zum Gräuelfoto. Das Urlaubsfoto der Touristen dokumentiert nach allgemeiner Ansicht ihre Anwesenheit am Eiffelturm stichhaltiger als der Erwerb einer Postkarte des Monuments. Selbst ein Bundespräsident mischte sich einmal in eine mit allen erdenklichen fotografischen Beweisen ausgestattete Diskussion um ein tatsächliches oder vermeintliches Tor, als die deutsche Fußballnationalmannschaft noch in Endspiele gelangte. Und in Großbritannien war die Öffentlichkeit so erleichtert, dass sich die Bilder folternder britischer Soldaten im Irak rasch als Fälschungen entpuppten, dass die Frage nach möglichen Verstößen auch ihrer Truppe prompt verstummte.

Aus welchen Grund gewähren die Menschen der Fotografie einen solchen Kredit? Ganze Bibliotheken wissenschaftlicher Analysen haben zu erklären versucht, dass die Zeichen, die eine Fotografie von der sichtbaren Welt festhält, kraft ihrer spezifischen Technik nicht willkürlich sondern zwangsläufig, gleichsam physisch mit den abgebildeten Gegenständen verbunden sind. Im Gegensatz zu den handwerklich geschaffenen Vergegenwärtigungen. Doch erklärt dies nur unzureichend, weshalb wir fotografische Bilder für wahrer im Sinne von wirklichkeitsgetreuer halten als gemalte oder gezeichnete. Dabei waren die Gläubigen vormoderner Zeiten in Europa davon überzeugt, in den standardisierten Ikonendarstellungen von Christi und seiner Mutter Maria die Abgebildeten leibhaftig vor sich zu sehen.

Unbeschadet aller kritischen Einwände, schrieb der Filmkritiker André Bazin, bliebe uns nichts weiter übrig, als an die Existenz der im fotografischen Bild „re-präsentierten“ Dinge zu glauben, und Roland Barthes spricht in seinem Buch „Die helle Kammer“ sogar von einem magischen Verhältnis. Gegen Magie und Glauben ist jedoch kein Kraut gewachsen, und darum vermag auch die bestechend intelligente und sorgfältig erarbeitete Ausstellung „Wirklich wahr!“ trotz gut platzierten Gegenzaubers mit trefflichen Beispielen an dem augenscheinlich menschlichen Urbedürfnis nach Illusion nichts zu ändern. Dafür stiftet sie Verwirrung, produktive Verwirrung indes, und nicht zu knapp, indem sie die künstlichen Unterscheidungskriterien der verschiedenen fotografischen Disziplinen als ebenso fragwürdig erscheinen lässt wie das gemeinhin unterstellte „Realitätsversprechen von Fotografien“: Angebliche Reportagebilder vom Krieg sind in Wahrheit Bestandteile einer Werbekampagne, sozialkritische Dokumentaraufnahmen vom Horror des Alltagslebens penibel inszenierte Mode- oder Kunstfotografien, und einfache, „authentische“ Amateuraufnahmen verwandeln sich unversehens in Zeugnisse mutmaßlicher ästhetischer Bestrebungen. Ohne die Hilfe der Bildlegenden würden die Betrachter in die meisten der aufgestellten optischen Bildfallen tappen. Vermitteln die Unterschriften aber die Wahrheit? Nichts desto weniger schickt die erfrischend übersichtliche Schau, die Fotografie in zahlreichen ihrer Anwendungsweisen demonstriert, alle vordergründigen Thesen von der Realitätsnähe und -dichte zeitgenössischer Kunstfotografie, wie sie etwa die gegenwärtig zirkulierende Ausstellung „Cruel and tender“ vertritt, als leere „Realitätsversprechen“ ins Reich der Spekulation. Wahrscheinlich ziehen wir im Endeffekt das Maß an Realitätserfahrung, das wir in die fotografischen Bilder und abhängig von ihrem jeweiligen Kontext projizieren, auch aus ihnen wieder heraus. Noch entspricht das Medium dem kollektiv vorherrschenden Bild der Realität. Nur nach Maßgabe seiner Bilder besitzen dank digitaler Technik aufwändig rekonstruierte Dinosaurier im Kino auch ihre „realistische“ Gestalt. Welches Bild die menschlichen Zeitgenossen in grauer Vorzeit von ihnen hatten, weiß tatsächlich keiner. Wohlweislich spart „Wirklich wahr!“ die Tendenz der Fotografie zur Ikonolatrie aus. Es sind nämlich fotografische und filmische Bilder in ausgepichteter Stilisierung, die Menschen aus der Sphäre der Unterhaltungsindustrie säkulares Verehrungspotential mit hohem Wirkungsgrad verleihen. Von Leinwandgöttern und war einst die Rede. Selbst banale Konsumartikel profitieren gelegentlich von der Aura des Fotografischen. Vielleicht ruft diese Eigenschaft des Mediums das unverminderte Verlangen hervor, fotografiert zu werden oder sich selbst zu fotografieren. Mit dem „klassischen“ Porträt, das vorgab hinter die Fassade der Porträtierten zu leuchten, haben solche Bilder nichts gemein. Das Ergebnis eines Wettbewerbs des Kölner Forums für Fotografie, das dessen ungeachtet nach „dem“ fotografischen Porträt fahndete, demonstriert nachdrücklich, dass sich die Vorstellung vom Bildnis einschneidend gewandelt hat. Es sind kaum unterscheidbare Durchschnittsgesichter, die den Betrachtern begegnen, selten „Charaktere“. Wer indes genauer hinschaut, entdeckt, dass sie ein völlig diffuses Identitätsmuster entfalten, eines, das sich in Nuancen äußert und seine Unverwechselbarkeiten aus fast versteckten Signalen der Gruppenzugehörigkeit, sozialen Schicht, des örtlichen Umfeldes und der Mode, des Films und der Fotografie bezieht. Das „Realitätsversprechen“ der Fotografie verheißt allen, die fotografiert werden, jenen Augenblick, wo sie sich scheinbar über die Zwänge ihrer Alltäglichkeit erheben können.

© Klaus Honnef – Die Welt, 12. August 2004

Die Avantgarde war eine Episode

Zwei Ausstellungen erklären die Fotografie zum trojanischen Pferd für die Tradition

Klaus Honnef

Was Skylla und Charybdis für den listenreichen Odysseus, waren Mode und Museum für die allmählich verdämmern Kunst der Moderne. Drohten dem Sieger über Troja Meerungeheuer und Höllenstrudel zugleich, sah sich die modernistische Kunst gezwungen, zwischen der Doktrin beständiger Erneuerung und dem konträren Verlangen nach ewiger Dauer zu manövrieren. Das spannungsvolle Verhältnis löste sich erst, als das Museum am Ende des vergangenen Jahrhunderts über die Mode triumphierte und sie sich einverleibte. Seither beschränken sich beide Agenten westlicher Kultur im Wesentlichen auf die Variation immer schneller auf- und ablebender Blütenmuster.

Während das Museum of Modern Art in der Berliner Nationalgalerie noch einmal die Fama der heroischen Moderne feiert und im heimischen New York längst deren Revision erprobt, haben sich derweil die meisten Museen Europas von der einseitigen Sicht auf die Kunst aus dem Blickwinkel der Avantgarde mehr oder weniger stillschweigend verabschiedet. In den jüngeren Zeugnissen der Werteskala zeitgenössischer Kunst überschatten Picasso und Matisse wieder Duchamp und Dada sowie die Vertreter abstrakter samt konzeptueller Tendenzen. Figurative Maler wie Bacon, Balthus, Baselitz,

Freud, Fischl und Pearlstein gehören jetzt zum Kernbestand und haben den Ruch der Außenseiter verloren. Neben sie treten mit wachsender Anzahl und wachsendem Gewicht die Namen von Professionellen der einst gering geschätzten technisch-kommerziellen Künste Fotografie und Film wie Bünuel und Hitchcock, Edward Steichen und Helmut Newton, ganz zu schweigen von Modedesignern wie Saint Laurent und Armani.

Im Vollzug des kulturellen Wandels fiel dem Medium Fotografie die Rolle des trojanischen Pferdes zu. Zwar verdankt sie sich anders als die hölzerne Kriegsmaschine nicht dem Einfall eines einzigen Mannes wie dem Helden von der griechischen Insel Ithaka, sondern eher einer besonderen historischen Konstellation, der Erwartungshaltung einer sich entfaltenden Industriegesellschaft. Lediglich der Ruf, ein Instrument der Täuschung zu sein, ist Ross und Medium gemeinsam. Aber im Gegensatz zur Kunst der Avantgarde, die lauthals den Bruch proklamierte, knüpfte die Fotografie unbeschadet ihrer unterschiedlichen Technik in ästhetischer Hinsicht von vorneherein an die Ausdrucksformen der Kunst vor dem Aufbruch der Moderne an und setzte ihre Tradition fort. Eine Kunst um der Kunst willen war die Fotografie – von einigen Ausnahmen abgesehen – nie. Nicht einmal in ihrer kurzen avantgardistischen Phase, deren Bildleistungen ohnehin rasch Beute der Werbung wurden. Vielmehr stets eine Kunst, die in puncto professioneller wie privater Nutzung tief in den gesellschaftlichen Zusammenhang eingebunden ist und deshalb ihren Gegenstand, so Siegfried Kracauer, auch nicht „vollständig verzehrt“. Dementsprechend erschöpfen sich fotografische Bilder nicht in purer Selbstbezüglichkeit. Sie stellen immer etwas dar, das sie nicht selber repräsentierten.

Als vor rund dreißig Jahren die Museen auf breiter Front die Fotografie zur Kunst promovierten, folgten sie einer verbreiteten Ansicht, der gemäß Kunst ein unwandelbarer Begriff ohne Verfallsdatum ist und sich allein aufgrund eigener und im Prinzip unwandelbarer Gesetze legitimiert. In der üblichen Verwechslung von Zweck- und Nutzlosigkeit übersah man, dass die fotografischen Bilder den herrischen Kunstanpruch des Modernismus relativierten. Nicht ästhetische Autonomie verkörperten sie – sie proklamierten unverhohlen einen ästhetischen Revisionismus. Was die Avantgarde auf den Speicher der Geschichte verbannt hatte, bewahrte sich in der Fotografie: die alten Gattungen der Kunst wie Porträt, Landschaft und Stilleben, kurzum, der verpönte Inhalt samt den vielfältigen Facetten der sichtbaren Realität.

Dass die Avantgarde womöglich nur eine unwichtige Episode in der Geschichte der Kunst war, wie der Kunsthistoriker Martin Warnke behauptet, unterstreicht aufs Eindrücklichste die reich bestückte Sommer-Ausstellung „Das Geheimnis der Photographie“ im Alten Rathaus von Ingelheim. Sie ist, nachdem im vorigen Jahr das Porträt zur Debatte stand, dem Thema „Landschaft & Stilleben“ gewidmet. Bemerkenswert ist die Ausstellung nicht allein wegen der Qualität ihrer Bilder, bemerkenswert ist sie deshalb, weil sie die Bildwelt des 19. direkt in die des 21. Jahrhunderts münden lässt. Die Linie der Kontinuität verläuft von Hill/Adamson, Le Gray und Watkins ungebrochen bis Gursky, Hütte, Nieweg und Sasse aus der berühmten „Becher-Schule“. Die fotografische Avantgarde spart die Ausstellung bewusst aus. Dafür nennt der Katalog die profilierten Pioniere der Fotografie ehrfürchtig „Meister“. Gleichwohl fristen sie als Künstler in der geschriebenen Geschichte der Kunst allenfalls eine Fußnotenexistenz. Doch wer käme auf die Idee, Cézanne oder van Gogh als „Meister“ zu apostrophieren? In der Biografie Steichens findet sich denn auch kein Hinweis, dass der ehemalige Chef der Luftaufklärung des amerikanischen Expeditionskorps' anno 1917 später als höchst bezahlter Fotograf seiner Zeit das Geschäft der Modefotografie industriell betrieb.

Den durchschlagenden Erfolg des Mediums krönt die rasant anschwellende Anerkennung der „klassischen“ Fotografie der frühen Jahre. Vor geraumer Zeit kündigte die Messe „Paris Photo“ sie bereits an. Ihre Bedeutung demonstriert eine üppig ausgestattete Ausstellung der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in München mit dem Titel „Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert“. Sie versammelt eine Fülle erstklassiger Bilder von Fotografen, die noch technische Erfinder ihres Metiers waren. Angesichts des Aufgebots an Fotografien verblassen die gezeigten Gemälde und Zeichnungen. Im Vergleich zur Ingelheimer Ausstellung entschied sich Kurator Ulrich Pohlmann indes für eine differenziertere Sicht. Einerseits beschränkte er sich strikt auf die Pionierphase, andererseits dehnte er das Feld der Fotografie über das enge Terrain der Kunst auf ihre Anwendung in Kunst, Wissenschaft und Publikationsmarkt aus, betont mithin ihre gesellschaftliche Dimension. Damit öffnet er – je nach Perspektive – den Blick für das Neue oder das Alte der Fotografie im Rahmen der Kunst. Im Focus einer solchen Optik entpuppt sich die Avantgarde plötzlich als „out of fashion“ und ähnlich antiquiert wie die Mode von gestern, die ebenfalls zum Stoff des Museums geworden ist.

© Klaus Honnef – Die Welt, 16. Juni 2004

Der Erlöser-Präsident und die Fotos aus dem Gefängnis

Von Hieronymus Bosch zu George Bush: Bilder haben eine irrationale Macht. Sie sind stärker als die Rationalität der Sprache

Klaus Honnef

Er kam vom Himmel im modernen Heldendress und verkündete zur besten Fernsehzeit auf einer schwimmenden Festung das Ende der Kämpfe. Seine bildbewussten Helfer inszenierten den amerikanischen Präsidenten als Wiedergänger des Heilands christlicher Mythologie. Ob sie die Kameras der ausgewählten Sender vordergründig nach dem Muster eines Hollywood-Spektakels, Tony Scotts "Top Gun", postierten, ist nebensächlich. In Wahrheit beschworen sie wie der Filmregisseur weit ältere Bilder, Bilder der Kunst, Bilder des Mensch gewordenen Gottessohns, der mit seinem leiblichen Tod die Menschheit erlöst hat, um am jüngsten Tag auf die Erde zurückzukehren und den Gerechten den Weg ins Paradies und den Ungerechten den abschüssigen Grat in die Hölle zu weisen. Kirchenfürsten und Klosterherren hatten sie einst in Auftrag gegeben. Vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne erfüllten sie die Aufgabe, die Heerschar der Gläubigen zu einem ehrbaren und gottesfürchtigen Leben anzuhalten.

Und wie die kundigen Bilderproduzenten im Dienst des angeblich mächtigsten Herrn der materiellen Welt wandten ihre Urheber, die großen Maler ihrer Zeit, alle verfügbaren Kniffe der Bildrhetorik an, die Adressaten der Botschaft ihrer Bilder mit der Macht ihres Bildvortrags zu beeindrucken, zu überreden, gegebenenfalls zu überwältigen, und sie scheuten sich nicht, Furcht und Schrecken zu säen. Gerade einmal ein Jahr nach der Friedensbotschaft hat das Bild des säkularen Heilsbringers empfindliche Risse bekommen. Nicht allein, weil es zu den tatsächlichen Verhältnissen im angeblich befriedeten Land in schreiendem Gegensatz steht. Seine Wirkung haben vielmehr andere Bilder gebrochen, Bilder von Menschen, die ihrer Würde gänzlich beraubt worden sind, und nebenbei den zutiefst blasphemischen Charakter der Bilder des profanen Fliegergottes enthüllen. Niemand bezweifelt, dass die fotografischen Aufnahmen der Folterungen irakischer Soldaten authentisch sind.

Doch es ist weniger ihre Echtheit, die ihnen die ungeheuerere Eindrucksmacht verleiht, sondern die Art der Inszenierung des Entsetzlichen. Dadurch erscheint die Tat doppelt verwerflich. Die Autoren der Bilder haben ihre unbedeutenden Opfer augenscheinlich für die Optik der Kamera zugerichtet, und es ist wohl unzweifelhaft, dass die grausamen Bilder von vornherein zur Veröffentlichung bestimmt waren.

Einige der Fotografen bezeugen ein ebenso profundes Gespür für prägnante Bildwirkungen wie die Regisseure ihres Präsidenten. Auch diese Bilder verdanken sich bezeichnenderweise dem Repertoire der Kunstgeschichte, gleichgültig, ob sie bewusst oder unbewusst in Anspruch genommen wurden, und es ist der bitteren Ironie des Weltgeistes geschuldet, dass sich die Darstellungen der erbarmungswürdigen Wesen in menschlicher Gestalt auf denselben apokalyptischen Bildern befinden, auf denen der Weltenrichter die Guten von den Bösen scheidet.

Als die Verdammten tauchen sie dort auf, teils mit fratzenhaften Köpfen versehen, teils an der Leine geführt wie Hunde, ihre Körper zu Pyramiden gehäuft und meistens nackt. Haben die Fotografen das unvollständige Bild der Regisseure des Präsidenten also letztlich nur im Geiste der apokalyptischen Gemälde von Künstlern wie Stefan Lochner oder Hieronymus Bosch unfreiwillig ergänzt, nicht wissend, dass die Vorstellungen, die sich in ihnen spiegeln, kraft historischen Wandels relativiert worden sind und inzwischen nicht bloß in muslimischen Gesellschaften Wut und Fassungslosigkeit provozieren? In der Logik einer Doktrin, die sich auf die fundamentalistische Idee eines Kreuzzuges gegen "Schurkenstaaten" beruft, wäre die Vermutung nichts desto weniger nahe liegend. Gleichwohl drohen die schrecklichen Bilder der gedemütigten Gefangenen das hehre Bild des Erlöser-Präsidenten allmählich auszulöschen. Dessen clevere Bildstrategen müssten schon erheblich stärkere Bilder mobilisieren, um ihren verheerenden Eindruck noch neutralisieren zu können. Etwa das Bild eines Kniefalls, wie ihn der deutsche Kanzler Willy Brandt in Warschau vollführte, oder Bilder aus der Leidensgeschichte Christi. Woher aber rührt die ungeheuerere Eindrucksmacht der Bilder über die Wahrnehmung der Menschen? Das Zeitalter der Fotografie, des Films und des Fernsehens hat sie, wie mitunter behauptet wird, nicht erfunden, sondern nur in ungeahnter Weise verbreitet und verstärkt. Bereits der erste römische Kaiser vermochte mit Hilfe eines ausgeklügelten Bild-Programms die vorwiegend republikanisch gesonnenen Bürger seines Imperiums zu treuen Anhängern des monarchischen Prinzips zu machen. "Augustus und die Macht der Bilder" lautet der Titel eines aufschlussreichen Buches des Archäologen Paul Zanker, das den Prozess schildert.

Gerade die Bilder mit mythologischem Bodensatz und hoher Symbolkraft, die namentlich amerikanische Quellen gern lancieren, um militärische Siege zu illuminieren, und deren grauenhafte Pendant häufig die Siege in politische Niederlagen verwandeln, sind tiefer im psychischen Haushalt der Menschen verankert als gemeinhin vermutet wird. Bilder wie jenes des weinenden napalmverbrannten nackten Mädchens auf einer Straße in Vietnam standen am Anfang des Rückzugs der amerikanischen Soldaten aus dem südostasiatischen Land, andererseits Bilder der stürzenden Türme des World Trade Centers in New

York, der Türme des modernen Babylons, am Beginn des "Krieges gegen den Terror". Auch inflationärer Gebrauch durch ständige Wiederholung in den Massenmedien mindert ihre Macht nicht. Es scheint im Gegenteil, als ob ständige Wiederholung und Variation sie seit ihrem ersten Aufleuchten in vorhistorischen Epochen den menschlichen Genen eingeschliffen hätten und sie nach entsprechenden Impulsen stets von neuem ihre Gewalt über das Denken entfalten würden. Vor der irrationalen Macht dieser Bilder offenbart die Rationalität der Sprache, lehrte der Kunsthistoriker Ernesto Grassi, regelmäßig ihre Ohnmacht.
© Klaus Honnef – Die Welt, 13. Mai 2004

Herold eines postmodernen Biedermeier Die Fotografie ist auf dem besten Wege, in gefälliger Harmlosigkeit zu versinken

Klaus Honnef

War die Avantgarde nur eine kapriziöse Laune der Kunst? Mit der Absicht, das Publikum zu verlachen? Sind ihre Verächter zu Unrecht als Reaktionäre gebrandmarkt worden? Hat sich ein mafiotisch operierender Kunstbetrieb verschworen, mehr als ein Jahrhundert lang die wahren Kunstwerke zugunsten leichtgewichtiger Kunstmätzchen zu unterdrücken? Wer sich so unbefangen wie überhaupt möglich in der zeitgenössischen Kunstszene umtut, vermag solche oder ähnliche Fragen kaum noch zu verdrängen. An den makellos weißen Wänden vieler privater und öffentlicher Galerien prangen Bilder von Blumen in leuchtenden Farben, atemberaubende Landschaften lassen im Riesenformat grüßen, alltägliche Gegenstände finden sich in bestechenden Arrangements und Menschen in sorgfältig inszenierten Posen. Die traditionellen Gattungen der Kunst, Porträt, Landschaft, Genre und Stilleben, die überlieferten Konventionen der Malerei, triumphierten über Montagen und Installationen. Als hätten Fauvismus, Expressionismus, Kubismus, Dada, Happening und Antikunst sie niemals mit ungeheurer Wucht verformt oder gar zertrümmert. Mit dem Unterschied allerdings, dass die alten Zöpfe im Medium Fotografie ihre Renaissance erleben.

Ausgerechnet in der Fotografie. Deren Kredit und Erfolg speiste sich einmal aus dem Umstand, dass sie die Welt der Bilder unmittelbar mit der sichtbaren Wirklichkeit samt ihren Schattenseiten verknüpfte. Einflussreiche Künstler der Avantgarde waren überzeugt, mit Hilfe fotografischer Technik dem, was man für eine nicht hintergehbare Wahrheit im individuellen und kollektiven Dasein hielt, näher zu kommen als mit den „historisch überholten“ handwerklichen Mitteln der Malerei und wechselten die Seiten. Später entdeckte man umgekehrt in zahlreichen professionellen Fotografen regelrechte Künstler. Augenscheinlich befriedigte die Fotografie den Hunger nach Wirklichkeit, den die Gesellschaft des Industriezeitalters erfüllte, und erweiterte der Spektrum ihrer Wahrnehmung. In fotografischen Bildern entdeckten die meisten US-Amerikaner das eigene Land, mit fotografischen Bildern prangerten engagierte Bildreporter soziale Missstände an und beförderten Maßnahmen zur Abhilfe, fotografische Bilder vom Krieg brannten sich in das allgemeine Bewusstsein und untergruben die Behauptung der Propaganda, dass es süß sei, für das Vaterland zu sterben. Von Fotografie als Waffe im politischen Streit war die Rede, und Siegfried Kracauer, der große Kulturkritiker, meinte, wenn Fotografie überhaupt eine Kunst sei, dann eine, die ihren Stoff im Gegensatz zu einer selbstbezüglichen Kunst nicht völlig verzehre. Seit die Fotografie das Terrain der Malerei, ja der Kunst schlechthin, erobert und sich als neue Königsdisziplin in den Galerien und Museen etabliert hat, erscheint ihr diese Vergangenheit schon beinahe so peinlich wie dem Partygänger der Schmutzfleck auf seinem Smokinghemd. Zugleich schickt sich die Fotografie der Künstler an, sämtliche vorgeschobenen Positionen der zeitgenössischen Kunst rückgängig zu machen - vom Entwurf der abstrakten Malerei bis zur „Ausfransung“ (Theodor W. Adorno) in flüchtige Erscheinungsformen, die nur noch ein zersplittertes Bild der Wirklichkeit übermittelten. Bei genauerer Betrachtung ist die Großbildfotografie der Gegenwartskunst tatsächlich nicht frei von Spuren eines ästhetischen Revisionismus. Nicht nur, dass sie völlig unverfroren die harmlosen Motive vergangener Kunstidyllen wiederbelebt und zu überwältigenden Dimensionen aufbläst. Auch die Sicht auf die abgelichtete Welt ist häufig ebenso wenig von des kritischen Gedankens Blässe angekränkt wie die Art und Weise, in der ihre Gegenstände vergegenwärtigt werden. Während die Dinge ringsum aus dem Ruder laufen und ethische und moralische Grundsätze im Sog kommerzieller Interessen ihren bindenden Charakter verlieren, fotografieren die Stars der deutschen Kunstszene Bäume, Blumen, adrette Straßenpassanten, Häuschen und Lampenschirme, schicke Pornos mit Weichzeichnerlinse und die Lichter der Großstädte aus der Vogelperspektive. Die Welt in diesen fotografischen Bildern ist schön wie auf der Fototapete im nächsten Thai-Restaurant. Der Begriff „Kitsch“ hat seine abschreckende Wirkung eingebüßt, und der eventsüchtige Kunstbetrieb applaudiert erleichtert.

Endlich vorbei die Zeit einer problemorientierten Kunst mit ihren anspruchsvollen und spröden Zeugnissen.

Die Großfotos verkaufen sich blendend. Die Sammler rangeln, wie Kunsthändler auf der letzten Art Cologne berichteten, um die in kleinen Auflagen produzierten Bilder. Selbst die harten Markttests der jüngsten Auktionen in New York und London bestanden sie allen Unkenrufen zum Trotz glanzvoll. Manche mit frischen Rekordpreisen. Die amerikanische Kunstkritik hat eine „Neue Düsseldorfer Schule“ ausgerufen, weil die erfolgreichsten der Fotokünstler an der dortigen Kunstakademie bei Bernd Becher studiert haben, und verleiht in Anspielung auf die Namen ihrer prominentesten Vertreter Andreas Gursky, Thomas Ruff und Thomas Struth der Gruppe spöttisch die Trademark „Strutzkys“. Die deutsche Kunstkritik sieht hingegen einen neuen Akademismus heraufdämmern.

Eine Ausstellung des Düsseldorfer Museums Kunst Palast unter der verkorksten Schlagzeile „heute bis jetzt“ demonstriert nachhaltig, dass sich so etwas wie Wirklichkeit allein in den störenden Reflexen der Betrachter auf den spiegelnden Oberflächen der flächendeckenden Aufnahmen einstellt. Lediglich die Bildern von Hilla und Bernd Becher, Candida Höfer, Ruff und Gursky zeigen den Willen, dem schönen Schein der Bilder einen doppelten Boden einzuziehen. Wo sich das Elend der Kriege in Nah- und Fernost zur erlesenen Dekoration in Schwarz verfeinert, die Straße als Laufsteg entpuppt und das Meer bloß noch an Yves Kleins blaue Gemälde denken lässt, triumphiert die Technik über die Kunst. Die Subjektivität der künstlerischen Identität bleibt auf der Strecke. Während das Museum zum Schaufenster des kommerziellen Handels verkommt, erweist sich die Fotografie als Herold eines postmodernen Biedermeier. Gleichwohl werden die Künstlerfotografen in dieser sterilen Schau unter Wert verhöckert.

© Klaus Honnef – Die Welt, 24. April 2002

Kunst und Kommerz Ein Verhältnis und seine Konsequenzen

Klaus Honnef

Als „durch und durch kommerziell“ beschrieb der Kritiker Eduard Beaucamp den Kunstbetrieb zu Beginn des 21. Jahrhunderts und löste nicht einmal leisen Widerspruch aus, geschweige denn Protest. Entspricht seine Beobachtung den Tatsachen, würden im Kunstbetrieb vornehmlich Gegenstände zirkulieren, deren Warenwert Vorrang vor allen möglichen anderen Werten hat, dem ästhetisch-künstlerischen zum Beispiel. Dem Moment der maximalen Verkäuflichkeit gelte infolgedessen das höchste Interesse (der Künstler wie der Abnehmer). Obwohl der zitierte Kritiker linker Neigungen unverdächtig ist, bestätigte er nur, was antibürgerliche Analysten in den wild bewegten sechziger und siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts der Kunst a la mode bereits damals nachsagten. Nicht allerdings, ohne dass sich massive Ablehnung äußerte.

War denn nicht gerade die Avantgarde unter strikt anti-kommerziellem Vorbehalt angetreten? Theodor W. Adorno pries die Haltung der „Verweigerung“ gegenüber kommerziellen Verlockungen auch als moralische Größe. Selbst die weitgehend amerikanisch inspirierte Konzept-Kunst hatte sich zum Ziel gesetzt, das vertraute Vermittlungssystem der Kunst zu unterminieren, indem sie ungewohnte Vermittlungsträger wie Fotografie, Film und Video zu nutzen versuchte. Spätestens aber seit die früher eher kunstignorante Wirtschaft die Gegenwartskunst als geeignetes Werbemittel und eine wachsende Anzahl von Sammlern auch noch ihr spekulatives Potential entdeckt haben, hat sich der antikommerzielle Supcon der Kunstszene verflüchtigt. Die zeitgenössische Kunst erfreut sich steigender Preise – mit partiellen Einbrüchen in der Wertschöpfung wie die Börse -, und der Kunstbetrieb unterscheidet sich vom Show-Business allenfalls noch durch seine vergleichsweise schlechte Repräsentanz in den Massenmedien. Nicht zufällig haben sich Fotografie, Film und Fernsehen neben – und im musealen Ansehen vor – den herkömmlichen Techniken auch in der Kunst etabliert, niemand bestreitet den technischen und elektronischen Medien mehr ihre Kunstfähigkeit.

In dieser Entwicklung einen Paradigmenwechsel zu erblicken, ist sicherlich nicht falsch. Vor allem haben sich die Parameter der künstlerischen Orientierung verschoben, obwohl das niemand offen eingesteht. In dem Maße, wie die Verkäuflichkeit ein wesentliches Kriterium des künstlerisch-ästhetischen Bestrebens wird, entfernt sich die Kunst von den Kategorien der Moderne, die außer der prinzipiellen Autonomie des Kunstwerks lediglich noch die Verwirklichung der subjektiven künstlerischen Imagination einbegriffen haben. Vom künstlerischen Ich als einem grundsätzlich frei handelnden Subjekt hat sich der Brennpunkt der künstlerischen Praxis auf die mehr oder minder bereitwillige Erfüllung der Erwartungshorizonte von Kunsthändlern, Kritikern, Museumsleuten und Sammlern verlagert. Statt Subversion ist Anpassung angesagt. So trug man in der Malerei der jüngeren Zeit Streifen, mal vertikal, mal horizontal, farbig und schwarz-weiß, und favorisierte in der Fotografie wandfüllende Landschaften oder Blumenstillleben. Trotz

ihrer scheinbaren Motiv- und Ausdrucksvielfalt gab sich die jeweils zeitgenössische Kunst auf den Kunstmärkten der Welt seltsam einheitlich, das Dekorative war Trumpf.

Gleichwohl wäre es in historischer Hinsicht unzulässig, die Wendung der Dinge, welche die Kunst genommen hat, als etwas vollständig Neues auszurufen. Sie belegt vielmehr zunächst nur das Ende eines Kapitels der Kunstgeschichte, eines von vielen, nämlich des Kapitels der Moderne. Bislang hat man die künstlerische Sphäre der Moderne beinahe ausschließlich aus der Perspektive der avancierten Kunst und ihrer blendenden Propaganda betrachtet. Als sie die Kunst der Vergangenheit den gleichen unwandelbaren Prinzipien des ästhetischen Selbstbezugs verpflichtet gewesen wie die Kunst der Moderne, Tizian ein Vorläufer Robert Rymans. Und die Geschichte der Kunst erschien wie selbstverständlich als eine „Erfolgsstory“ der künstlerischen Emanzipation, gipfelnd in der Avantgarde. Die Behauptung des Kunsthistorikers Martin Warnke, nicht die Künstler hätten sich mit dem Aufkommen der Industriellen Revolution und dem Entstehen des kapitalistischen Bürgertums aus der feudalen Fron der Auftragsfesseln befreit, die sie zuvor von der ungehemmten Entfaltung ihrer Vorstellungen abgehalten hätte, sondern die führenden Gesellschaftsschichten hätten sie im Gegenteil aus ihren einstigen Verpflichtung aus Mangel an Bedarf entlassen, ist andererseits keineswegs aus der Luft gegriffen.

In gewisser Weise haben sich die Künstler tatsächlich allein zu sich selbst befreit, und die Aufgaben, die ihnen einst im gesellschaftlichen Verkehr zufielen, gingen an Vertreter weniger prestigegeprägter Professionen wie Marktschreier, Gaukler, Guckkasten- und Dioramenbetreiber über, aus denen dann die Werbefrauentagler, die Fotografen und Filmproduzenten im weitesten Sinne, die Entertainer und die kommerziellen Kommunikationsdesigner wurden. Zwar beäugt der Kunstbetrieb diese nach wie vor noch mit einem leichten Überlegenheitsgefühl, doch die Abwehrfront bröckelt längst, weil sich die Gemeinde der Kunst-Kunst-Anhänger beständig verringert und auch die relativ eingeschränkten Möglichkeiten einer unabhängigen Kunstpraxis aufgrund fehlender gesellschaftlicher Resonanz erschöpfen.

Nicht allein, dass die kommerzielle Sprache der Konsumkultur die Werke der ambitionierten Kunst inspiriert und mit einer Vitalspritze versehen hat – die profiliertesten Repräsentanten der fotografischen und filmischen oder der Zunft der Videoclip-Entwerfer haben sich im Einverständnis mit den kulturellen Eliten bereits weitgehend den Status künstlerischer Legitimation erworben, und es wird kaum noch geraume Zeit dauern, bis auch die erfolgreichsten Werbedesigner sich die Bildwände der Museen erobert haben, wobei sie sich ohnehin schon auf den Spuren der bekanntesten Modedesigner bewegen. Mit der Konsequenz für die zeitgenössische Kunstszene, dass sich der Künstlerberuf tief greifend verändert und das, was an den Kunsthochschulen als „freie Kunst“ gelehrt und in Ehren gehalten wird, sich alsbald in ein Erinnerungsgut der Kunstgeschichte verwandelt. Damit verlöre die „klassische“ Kunstakademie ihre Rechtfertigung. Für die Kunst gleicht sich die Gewinn- und Verlustrechnung indes aus, hier zählen qualitative Maßstäbe, die sich natürlich auch zugleich mit der Umwälzung auskristallisieren, soweit sie nicht beständig seit Urzeiten variieren. Der bedeutende Kunsthistoriker Erwin Panofsky, der Liebhaber und ein außerordentlicher Kenner des Kinos war, charakterisierte den Unterschied zwischen kommerzieller und nicht-kommerzieller Kunst einmal so: „Wenn man indes alle Kunst als kommerziell definiert, die primär nicht den Gestaltungsdrang ihres Schöpfers befriedigen, sondern den Ansprüchen des Auftraggebers oder des Käuferpublikums entsprechen soll, dann muss man sagen, dass nichtkommerzielle Kunst mehr eine Ausnahme als eine Regel ist, und eine ziemlich neue und nicht immer glückliche Ausnahme obendrein. Sicher ist kommerzielle Kunst stets in Gefahr, als Hure zu enden, aber ebenso sicher ist nichtkommerzielle Kunst in Gefahr, als alte Jungfer zu enden.“

© Klaus Honnef – Haushaltsbericht 2000/2001 der Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken, Januar 2002

Bernd und Hilla Becher

Klaus Honnef

Wenn sich angesichts eines Bildes plötzlich die Zwänge lösen, die alle möglichen Erwartungshorizonte ihm vorschreiben, die inneren und die äußeren, und sich gleichsam ein doppelter Boden auftut, blitzt untrüglich künstlerischer Geist auf. Für Skulpturen, Zeichnungen und Bildensembles gilt das Gleiche. Dank dieses – selten gewordenen - Momentes gehören die fotografischen Bilder von Bernd und Hilla Becher zur Domäne der Kunst. Zwar bestreitet niemand (mehr), dass sie künstlerische Ansprüche souverän erfüllen. Aber es hieße doch, einen entscheidenden Punkt im Beitrag des deutschen Fotografen- und Künstlerpaars zu verfehlen, wenn man sich mit einer diesbezüglichen Feststellung begnügt. Wer lediglich die spezifisch künstlerischen Elemente in den fotografischen Aufnahmen, die meist zu Reihen, Sequenzen und Tableaux gefügt werden, hervorhebt, übersieht das genuin fotografische Erbe, das sich optisch und strukturell nicht minder prägnant behauptet. Siegfried Kracauer,

der große Theoretiker der Fotografie, der erst spät als Historiker zum vollen Verständnis des Mediums gelangte, erkannte der Fotografie nicht von ungefähr einen besonderen künstlerischen Status zu: „Gesetzt, Photographie ist eine Kunst, dann eine Kunst, die anders ist: im Gegensatz zu den herkömmlichen Künsten darf sie sich rühmen, ihr Rohmaterial nicht gänzlich zu verzehren.“

Die Gegenstände des Fotografierens spielen in den Bildern von Bernd und Hilla Becher eine beherrschende Rolle. Sie als bloße Vorwände ästhetischer Explorationen zu betrachten, würde bedeuten, die Absichten der beiden Autoren gründlich miss zu verstehen. Die technischen Architekturen, die Wassertürme, Gasbehälter und Hochöfen, die Fördertürme und Fabrikanlagen, denen sie umfangreiche Monografien gewidmet haben, bestimmen maßgeblich die charakteristische Ästhetik ihrer künstlerisch-fotografischen Unternehmungen. Zudem reflektieren sie das technische Medium in zweifachem Sinne: einerseits als industrielle Zeugnisse der gleichen Vorstellungswelt, die auch die Fotografie hervorgebracht hat, andererseits als sozusagen vergegenständlichte Entsprechungen der fotografischen Bildmechanik. Thematischer Vorwurf und Träger der anschaulichen Wiedergabe verschränken sich auf einer kulturellen Ebene.

In der Fotografie hat sich die Wahrnehmung der technisch und industriell geprägten Zivilisation der Moderne objektiviert.

Absolute Präzision in der Wiedergabe, radikaler Verzicht auf schmückende Ornamente, strikt neutrales Licht, das die konstruktiven Details und Zusammenhänge der fotografierten Motive offen legt, und die nüchterne Sachlichkeit in der Wahl des Blickwinkels aus Augenhöhe sind die äußeren Merkmale einer scheinbar kunstlosen, aber eminent fotografischen Ästhetik. Einsicht in das konstruktive Prinzip der fotografierten Gegenstände zu vermitteln, ist erklärtes Ziel der Autoren. In ihrem Werk entfalten sie die ästhetischen Positionen der avancierten Fotografie zur höchsten Perfektion und setzen die Tradition des „Neuen Sehens“, die sich in den Namen von August Sander, Karl Blossfeldt, Werner Mantz und – partiell – Albert Renger-Patzsch verkörpert, konsequent fort - allerdings modifiziert durch den texturalen Strukturalismus eines Walker Evans. Gleichwohl geht die Kunst ihrer Aufnahmen nicht vollständig in der Fotografie auf. Auch sie manifestiert sich unübersehbar als Eigenwert, ohne jedoch die Funktion des Widerparts zu besetzen. Dabei knüpfen die Bilder von Bernd und Hilla Becher nicht – wie Fotografien im allgemeinen – an Prämissen der Malerei an, sondern sie erweitern die Zweidimensionalität bildnerischer Darstellung um eine skulpturale Dimension. Ursprünglich hatten die Fotografen-Künstler die Objekte ihrer fotografischen Darstellung „anonyme Skulpturen“ genannt. Deren plastische Wirkung ist das Ergebnis des angewandten Inszenierungsmodus der einzelnen Bilder zu sorgsam entwickelten Zyklen. Namentlich das Prinzip, die Aufnahmen sowohl nach typologischen als auch nach Gesichtspunkten der greifbaren Erscheinung anzuordnen, relativiert die Abbildeigenschaft des Fotografischen und unterstreicht die Autonomie der vergegenwärtigten Motive. Zeichen und Bezeichnetes fallen zusammen. Bernd und Hilla Becher verwandeln funktionale Industriearchitekturen, die ihre praktische Funktion verloren haben, in Gegenstände der ästhetischen Anschauung. Ihre historische Zeugenschaft büßen diese dennoch nicht ein. Das künstlerische Werk der Bechers siedelt in einer Sphäre der Intermedialität, die es zugleich thematisiert. Es ruht auf fotografischem Fundament. Darüber hinaus vereint es Gegebenheiten der Skulptur, der Architektur, des Films und einer zeichenhaften Körpersprache. Es sprengt die kategorialen Grenzen stilistischer oder sonstiger Bestimmung und eröffnet dem Diskurs über die Welt der Bilder ein noch unerschlossenes Terrain.

© Klaus Honnef – Bernd und Hilla Becher. Festschrift. Erasmuspreis 2002, Hrsg. von Susanne Lange, Schirmer/Mosel, München 2002

Wer fürchtet sich vor „DDR“-Kunst?

Klaus Honnef

Im Westen Deutschlands eher verdrängt als vergessen, im Osten für viele noch immer Gegenstand widerstreitender Empfindungen und Ansichten, ragt die DDR wohlfeilen Dementis zum Trotz wie ein schwarzes Loch ins deutsche Bewusstsein. Und es ist nicht ausgemacht, ob mit sich verstärkender oder abschwächender Energie. Nicht anders ergeht es den Zeugnissen der Kunst, die auf dem Territorium der verblichenen DDR angefertigt wurden, und manchen, keineswegs allen Künstlern, die sie schufen. Nur nicht daran rühren, scheint die Devise des Kunstbetriebs zu sein. Wer es gleichwohl unternimmt, erfährt auf seine Initiative selten eine positive Reaktion, vielmehr ein müdes Achselzucken oder aber die Antwort, dass die in Frage stehenden Gemälde und Skulpturen die Bezeichnung „Kunst“ nicht verdienen, ebenso wenig wie die Machwerke nationalsozialistischer „Kunst“.

Begründet wird die pauschale Ablehnung häufig mit dem Hinweis auf die vermeintlich von jeder äußeren Intervention freie Entwicklung der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der westlichen Hemisphäre, wie sie sich in den repräsentativen privaten und öffentlichen Sammlungen manifestiert. A priori wird unterstellt, dass die Kunst in der DDR beständig außer-künstlerischer, sprich staatlicher Kontrolle unterworfen gewesen sei, wohingegen sich die Künstler im Westen nach eigenem Gusto entfalten konnten. In der abfälligen Bezeichnung „DDR-Kunst“ drückt sich diese Haltung plastisch aus und mischt sich außerdem mit einem verbreiteten Supcon gegen die unterstellte (oder auch erlebte) Provinzialität des angeblichen „Arbeiter-und-Bauern-Staates“. Dabei lässt sich weder das eine noch das andere gänzlich leugnen, aber daraus die Konsequenz zu ziehen, der Kunst der DDR den Kunstcharakter rigoros zu bestreiten, ist zumindest im Licht der Geschichte nicht haltbar und voreilig ohnehin. Es fällt zunächst auf, dass man es bislang vermieden hat, eine gleichermaßen kritische wie nachhaltige Diskussion über die ästhetische Problematik der entsprechenden Werke zu führen. Vereinzelt, mitunter halbherzige Versuche blieben ohne befriedigendes Ergebnis. Denn eine solche Diskussion schließt ein, sowohl den vorherrschenden Kunstbegriff der Moderne, in deren Vokabular, wenn auch nicht Namen man gerne gegen die „DDR-Kunst“ argumentiert, zu hinterleuchten, als auch die mannigfaltigen Abhängigkeiten, denen sich Kunst in einem marktorientierten Gesellschaftssystem konfrontiert sieht, unter die Sonde der Kritik zu stellen. Stattdessen stempeln die Anwälte der „West-Kunst“ – von einer „BRD-Kunst“ war allein im Osten die Rede – den Gemälden und Plastiken der „DDR-Kunst“ das Etikett des „ästhetisch und historisch Überholten“ auf und reklamieren kurzerhand für ihren Klienten den Status der Überzeitlichkeit.

Doch nicht bloß marxistisch munitionierte Analytiker vergangener Zeiten haben auch die Kunst des Westens unter der Lupe eines ideologischen Vorbehalts betrachtet. Die Praxis der Kunstmuseen in den letzten Jahren, namentlich der Institute, die der Kunst der Moderne qua Auftrag verpflichtet sind, liefern reichlich Indizien für einen Veränderungsprozess im künstlerischen Diskurs, der den postulierten Alleinvertretungsanspruch der modernistischen (westlichen) Kunst längst unterhöhlt hat. Den prinzipiellen Paradigmenwechsel zu theoretisieren hat die Kunstwissenschaft, da die Kunstkritik ausfällt, freilich erst begonnen.

Wenn der angesehene Kunsthistoriker Martin Warnke in einem umstrittenen, doch kaum reflektierten Vortrag, der auch in Essayform erschienen ist, die „Erfolgsstory“ der Avantgarde, also der museal inzwischen weithin akzeptierten Kunst beleuchtet, und ihr für die Geschichte der Kunst schlechthin lediglich die Bedeutung zuerkennt, welche die Wasserspeier für die gotischen Kathedralen besessen hätten, übertreibt er zwar in polemischer Absicht. Zugleich aber lenkt er die Aufmerksamkeit auf den „mainstream“ der zeitgenössischen Bilderwelt, der im Gegensatz zur modernistischen Kunst auf die kollektive Wahrnehmung einen prägenden Einfluss ausübt mit allen Folgerungen für das private und öffentliche Handeln, ohne dass man dieser „populären“ Bilderwelt bisher den Nimbus der Kunst verliehen hätte. Gleichwohl hält sie in immer stärkerem Maße Einzug in die Museen. Mit der künstlerischen Travestie der Unterhaltungskunst (Pop Art usw.) fing es an, mit der Fotografie setzte sich die Tendenz ungebrochen fort und mit der Übernahme des Films (Biennale 2001) findet sie ihren vorläufigen Abschluss.

Sicher - der offenkundige Paradigmenwechsel vollzieht sich hinter dem arg rissig gewordenen Vorhang eines nach wie vor von der Avantgarde installierten und proklamierten Kunstbegriffs, dessen prinzipielle Schwäche sich angesichts einer inzwischen schon verinnerlichten gegenteiligen Praxis durch den immensen Aufwand an ästhetischen Leerformeln zur Untermauerung in unlesbaren Texten verrät. Vor dem Hintergrund eines global operierenden Kunstmarktes mit wachsender Macht muss man schon mit Blindheit geschlagen sein, wenn einem entgeht, dass der Kunstbetrieb der Gegenwart „durch und durch kommerziell“ (Eduard Beaucamp) ist, dass die Museen die Funktion übernommen haben, durch Ausstellungen den kommerziellen Wertmesser zu liefern, und dass sich die Künstlerinnen und Künstler den gleichen Herausforderungen und Gefährdungen ihrer Unabhängigkeit gegenüber sehen, wie sie für den gesamten Komplex der kommerziellen Unterhaltungsindustrie gelten, deren Bestandteil der zeitgenössische Kunstbetrieb ist. Neu ist der Zusammenhang keineswegs, doch die dramatischen Veränderungen in Gesellschaft, Wirtschaft, Wissenschaft, Technik und Kultur während der letzten vierzig Jahre haben auch die Fragilität der modernistischen Kunst aufs Tapet gebracht und die Legende zerstört, die so genannte „autonome“ Kunst der Avantgarde sei tatsächlich restlos autonom. Ihre Freiheit war stets Behauptung und nie Realität. Dass unter dem kommerziellen Aspekt die ästhetische Qualität des künstlerischen Zeugnisses nach der These des modernistischen Kunstbegriffs zwingend leide, entbehrt indes jeder Grundlage. Jedenfalls ist der Kunstbegriff, mit dem man die „DDR-Kunst“ denunzierte, obsolet geworden.

Die Kunst der Gegenwart steht an einem Scheideweg: Ein Wegweiser zeigt in Richtung eines vorwiegend kommerziell orientierten Allotrias mit der fortdauernden Ausbeutung eines längst leer gelaufenen Programms, eines gesellschaftlichen Musters ohne Wert, der andere empfiehlt den steinigten Pfad der Anstrengung, die freiwillig aufgegebene Definitionsmacht über die Welt der Bilder, als kritischer und korrigierender Filter der kommerziellen Bilderwelt sozusagen, zurück zu gewinnen, und gerade die

(figurative) Malerei spielt in diesem Zusammenhang aus den verschiedensten Gründen eine große Rolle. Nicht von ungefähr begeistern sich ganz kluge Köpfe mit der Nase im Wind für das provokante Malwerk des betagten Lucian Freud, das sie früher nie eines Blickes gewürdigt hatten, oder das Frank Auerbachs, und es bedarf keiner Prophetengabe, um vorherzusagen, dass der kommerzielle Kunstbetrieb, eben weil er kommerziell ist, auch bald, sogar im Westen, die unverbrauchte Prägung von Bildern entdecken wird, die in der DDR gemalt wurden. Die private Nachfrage ist ohnehin rege, und glücklich die Museen, die dann nur ihr Magazin aufsuchen müssen, um sich in den „neuen“ Trend einklinken zu können. Selbst ohne ästhetischen Diskurs wird's die normative Kraft des Faktischen schon richten.

© Klaus Honnef – Kulturreport. Vierteljahresshefte des Mitteldeutschen Kurtrrats, Bonn 2001

Für das Schöne in uns Jürgen Klauke verführt mit Fotos von atemberaubender Präzision

Klaus Honnef

Immer wieder die gleiche Person, doch nie dieselbe, hundertfach, mal jünger, mal älter, hier ekstatisch bewegt, dort erstarrt, früher in phantastischem Kostüm, später im förmlichen Zweireiher, ein moderner Proteus, und nur im fotografischen Bild gegenwärtig. Jürgen Klauke ist ihr Erfinder, Regisseur und Darsteller, und dennoch hat die Figur Jürgen K. mit der Biografie ihres Urhebers ebenso wenig und soviel zu tun wie die Figur des Josef K. mit dem Schriftsteller Franz Kafka. Mitunter löst sich die Person auf gigantischen Phantombildern auf oder verschwindet, und wenn die Besucher der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, wo das spektakuläre Schauspiel in einer umwerfenden Ausstellung (bis zum 8. Juli) zu sehen ist, den Parcours der zweihundert Bilder und Bildreihen absolviert haben, werden sie vielleicht sich selber entdecken.

„Es sind Bilder für diese oft flüchtigen, unbewussten Begegnungen mit uns selbst bis hin zu den Zulassungen oder Spaltungen – also Bilder für die Schönheit und das Grauen in uns“, versucht der Künstler die Irritationen, die seine Werke auslösen, zu rationalisieren und wirft neue Fragen auf. Es sind fotografische Bilder von bezwingender Gewalt und atemberaubender Präzision zugleich. Ein Rückblick auf mehr als dreißig Jahre künstlerischer Erforschung des Mediums Fotografie, dessen Bedingungen und Möglichkeiten kein anderer Künstler der Gegenwart so umfassend, imaginativ und intelligent ausgelotet hat wie er, und völlig zu Recht widmet die Bundeskunsthalle Jürgen Klauke die dritte ihrer seltenen monografischen Ausstellungen deutscher Künstler nach Gerhard Richter und Sigmar Polke.

Der Auftakt gibt die Leitmelodie an: ein Ensemble von acht mal zwölf fotografischen Bildern identischen Formats mit verummten Gesichtern, wie sie seit dem Anschlag arabischer Terroristen auf die israelische Olympiamannschaft in München durch die Medien geistern. Besondere Kennzeichen keine. Zwei „Porträts“ machen grobe Rasterpunkte unkenntlich, eines könnte das Gesicht des Künstlers sein, der die Gruppe „Antlitze“ nennt und auf die Zeit zwischen 1972 und 2000 datiert. Das Phantasieprodukt eines vertrauten Betrachters? Rechts und links Beispiele aus den Werkgruppen „Pro Securitas“ (1993) und „Formalisierung der Langeweile“ (1980/81), Phantombilder aus einer Durchleuchtungsmaschine und Aufnahmen eines Kopfes, der sich in einem Eimer versteckt. Das fotografische Bild hat die menschliche Identität in eine Vielfalt der Erscheinungen aufgefächert. Lediglich eine Spur bleibt erhalten, und der Körper der Fotografierten als Schattenriss.

„Ich und Ich“ lautet der Titel einer frühen Arbeit. Sie beschloss die Ausstellung „Deutsche Fotografie“ am gleichen Ort, in der sich noch einmal der Glaube manifestiert hatte, das technische Medium Fotografie fixiere die Unverwechselbarkeit von Menschen und Geschehnissen. Nicht von ungefähr hatte sich anno 1839 der Pariser Polizeipräsident für den Ankauf des Patents der fotografischen Pioniere durch den Staat stark gemacht, um es zum allgemeinen Nutzen frei zu geben. Fahndungs- und Passfotos waren die Konsequenz. Mit „Ich und Ich“ aber hat ein neues Kapitel der Fotografie begonnen, das „Ich“ verwandelte sich in ein Bild, in ein Image bestenfalls.

„Mir ging es nie um Fotografie, mir ging es ums Bild“, erläutert der Künstler seine künstlerischen Absichten, und Peter Weibel, wortseliger Coach der imponierenden Soloschau, markiert die Trias von „Körper, Identität und Geschlecht“ als Dreh- und Angelpunkte des Werkes. Natürlich sind das drei Aspekte einer Sache, und Jürgen Klauke ist ihr bis in die feinsten Verästelungen nachgegangen, Körper, Identität und Geschlecht bilden gleichsam das Feld seiner künstlerisch-fotografischen Untersuchungen, das sich, je nach stärkerer oder schwächerer Anziehungskraft des einen oder anderen Magneten, unaufhörlich verändert, wobei die drei Schlagworte lediglich Umrisse liefern und die Bildreihen erst die konkreten, aber variablen Anschauungsmodelle. Sie entwerfen die fragilen Stadien menschlicher Existenz an den Schnittstellen von Realität und Fiktion, Substanz und Medium, Moderne und Postmoderne, eingespannt zwischen Verlangen und Erfüllung, Anwesenheit und Abwesenheit – jede

Fotografie dokumentiert das Sichtbare als unweigerlich abwesend -, Exzess und Leere, Berührung und Einsamkeit, Liebe und Tod, Gottesschöpfung und Ersatzteillager. „Hinsetzen – Aufstehen“, hallen die monotonen Kommandos einer aufgezeichneten Performance durchs Atrium, unterbrochen von einem gehauchten, verfremdeten und zärtlich gesprochenen „Ich liebe Dich“, und tauchen die Bilder an den Wänden in eine Atmosphäre emotionaler Irrungen und Wirrungen. Die Bilder handeln vorwiegend von geschlechtlichen Doppel- und Mehrfachdeutigkeiten, und beim Betrachten erfasst manchen Besucher ein jäher Schwindel.

Überwältigend die Räume mit den großformatigen Sequenzen der Werkgruppen „Formalisierung der Langeweile“ und „Sonntagsneurosen“ (1990/92), schwarz auf tief- oder blauschwarzem Fond die Bilder. Jürgen K. die Person, agiert mit anderen, verschwindet, wird Bestandteil einer weiblichen Figur im langen Kleid und dann ersetzt durch Hüllen und Prothesen, Anzüge, Hüte und Stöcke. Zuvor hatte sie die Bildfolge „Pro Securitas“ (1987) bereits auf den schemenhaften Reflex eines Wesens jenseits der empirischen Welt reduziert. Die geheimnisvollen Objekte um sie herum muten gleichwohl bedrohlicher an als der Umstand der physischen Auslöschung mittels Durchleuchten. Mit der Suite „Desaströses Ich“ (1996/98) treten schließlich eigens engagierte Akteure an ihre Stelle, um sich im Endeffekt als Ornamente in Menschengestalt dieser machtvoll auf Rot abgestimmten Bilder zu erweisen.

Trotz ihres Umfangs überfordert die vom Künstler mit aller Sorgfalt inszenierte und von einem prächtigen Katalog (DM 118,-) begleitete Ausstellung nicht die Aufnahmefähigkeit. Sie verzichtet auf strenge Chronologie schlägt vielmehr spannungsvolle Brücken über die Zeit, und selbst die Spielstätte für die Videoprojektion lässt keine Wünsche offen. Man sieht, wie ein menschlichen Individuum in ein Objekt verwandelt, also objektiviert wird. Das Spektrum der Fotografie - in der Ausstellung „Absolute Windstille“ von Jürgen Klauke wird es wirklich zum Ereignis.

© Klaus Honnef – Die Welt, 3. April 2001

Ein Flug durch die Geschichte der Fotografie

Klaus Honnef

Im Spannungsverhältnis von Kunst und Kommerz hat die Fotografie ihre eigene Ästhetik ausgebildet. Gegen die überhand nehmende Kommerzialisierung der professionellen Fotografie machte schon die piktorialistische Bewegung der Amateure und fotografischen Liebhaber am Ende des 19. Jahrhunderts Front. Mit offensichtlicher Vorliebe für atmosphärische Wirkungen in Anlehnung an die impressionistische und die symbolistische Malerei und einer bewusst unscharfen Linseneinstellung strebten die Fotografinnen und Fotografen des Piktorialismus betont künstlerische Bildlösungen an und scheuten auch manuelle Eingriffe während des Laborprozesses nicht. Der einzelne Abzug wurde als Unikat behandelt. Auf die primär technischen Möglichkeiten des technischen Mediums besannen sich dagegen die Vertreter und Vertreterin der Fotografie eines „Neuen Sehens“ mit der Variante der „Neuen Sachlichkeit“ nach dem Ersten Weltkrieg. Manipulationen am Negativ waren strikt verpönt, daher der amerikanische Begriff „Straight Photography“. Vor allem die moderne Seite der sichtbaren Welt erregte ihre Aufmerksamkeit, die funktionale Architektur und der motorisierte Verkehr, überhaupt das Reich der Maschine, und die Maschine galt vielen als neuer Gott. Entweder standen die Dinge, meist einfache Gebrauchsgegenstände oder alltägliche Gegebenheiten, im Zentrum der fotografischen Aufnahmen, wobei die Form ihrer Darstellung aufs Notwendigste beschränkt wurde, oder das Sehen selbst, und die Bilder wurden als Konstruktionen des Sichtbaren begriffen. Diese Auffassung äußerte sich in extremen Blickwinkeln, Vogel- und Froschperspektive, und in diagonalen Aufrissen sowie poren-scharfen Nahaufnahmen. Außerdem in Montagen, systematischen Reihen und fotografischen Experimenten. Deutlich war die Nähe der Fotografie des „Neuen Sehens“ zur Kunst der Avantgarde, namentlich den Tendenzen des Konstruktivismus, und zunächst ebenso antikommerziell eingestellt wie diese. Gleichwohl feierte sie in der Werbung ihre größten Triumphe, die in den spektakulären Perspektiven und den schnörkellosen Bildern hervorragende Voraussetzungen zur wirksamen Produktreklame erblickte. Nach der Niederlage des nationalsozialistischen Deutschland verbanden sich die persönlichkeitsbetonten Elemente des Piktorialismus und die postulierte Objektivität des fotografischen Funktionalismus in Europa zur „Subjektiven Fotografie“. Auch die Fotografen und Fotografinnen der „Subjektiven Fotografie“ suchten Anschluss an die Bildsprache der avancierten Kunst, etwa den auslaufenden Surrealismus und den abstrakten Strömungen des Informel. Sie hielten aber insofern an wichtigen Kriterien der Fotografie des „Neuen Sehens“ fest, als sie in der Aufnahmetechnik einen dokumentarischen Stil bevorzugten, den sie allerdings häufig atmosphärisch mit harten Kontrasten und tiefen Schatten, wie unter Einfluss existenzialistischer Lebensmodelle, aufluden. Der Verführung der Kommerzialität verweigerte sich die „Subjektive Fotografie“ weitgehend, obwohl sich unter ihnen zahlreiche professionelle Fotografen

befanden, die jedoch die beiden Sphären in ihrer Arbeit deutlich voneinander trennten. In der formalen Unentschiedenheit mancher Fotografen entdeckten Kritiker eine Flucht vor den Herausforderungen einer Realität, die alles Vorstellungsvermögen überstieg. Danach verloren sich die markanten Prägungen in der Fotografie allmählich, analog ging die Entwicklung in der Kunst voran, und die Unterschiede zwischen künstlerisch anspruchsvoller Fotografie und Kunst verschwammen zusehends.

© Klaus Honnef – Ein Flug durch die Geschichte der Fotografie, in: Aspekte von der Kunstfotografie der Jahrhundertwende zur subjektiven Fotografie der fünfziger Jahre. Beispiele zu 50 Jahren Fotogeschichte aus der Sammlung Walter G. Müller, Brühler Kunstverein, Mönchengladbach 2001

Die Kunst verändert ihr Gesicht

Das Documenta-Archiv in Kassel erinnert mit einer Ausstellung an die legendäre Documenta 5 von 1972

Klaus Honnef

Der Katalog ist so unhandlich wie ein Sack Ziegelsteine. Er gemahnt bewusst an einen überbordenden Aktenordner. Auf seiner orangefarbenen Plastikhülle hat der kalifornische Multimediakünstler Ed Ruscha kunstsinnig eine Handvoll Ameisen in Form einer „5“ verstreut. Das monströse Prachtstück begleitete die fünfte Documenta und ist ihr einziges noch existierendes Zeugnis. Tun als ob, war die Sache von Harry Szeemann, Schweizer „Generalsekretär“ der internationalen Kasseler Großveranstaltung anno 1972 nicht, den seine spektakuläre Ausstellung „When Attitudes Become Form“ in Bern für die Documenta empfohlen hatte. Er und seine Mitarbeiter standen auf Substanz. Auch der Doppeltitel „Befragung der Realität – Bildwelten heute“ ließ keinen Zweifel an der angestrebten Ernsthaftigkeit aufkommen. Die kommerzielle „Eventkultur“ hatte die Kunstszene noch nicht vollständig aufgesogen.

Vielleicht gilt deshalb die lapidar als „d 5“ apostrophierte Documenta dreißig Jahre später als das - je nach Einstellung - wichtigste, beste, bedeutendste, zukunftsreichste oder auch schönste sämtliche internationalen Kunstereignisse von Kassel. Ein Mythos ist sie allemal. Von Arnold Bode ins Leben gerufen, um in den Ruinen der örtlichen Museen die Deutschen über die avancierten Wendungen der zeitgenössischen Kunst zu unterrichten, von denen das Naziregime sie abgeschnitten hatte, ist die Documenta nach zehn Neuauflagen trotz heftiger Konkurrenz von Biennalen, Kunstmärkten und sonstigen pompösen Manifestationen der Gegenwartskunst zur unbestritten ersten Adresse im internationalen Kunstbetrieb aufgestiegen. Und die „documenta 5“ hat die Weichen dazu gestellt. Im Rückblick erscheint sie als letztes Leuchtfeuer der Avantgarde, und der ungeschlachte Katalog dient jüngeren Kuratoren längst als unerschöpflicher Steinbruch, aus dem sie sich mit Anregungen und Bausteinen für eigene Projekte versorgen. Einige wie Catherine David, künstlerische Chefin der jüngsten Heerschau der Kunst im Jahre 1997, berief sich ausdrücklich auf die „d 5“ und erweckte geraume Zeit den Eindruck, auch sie habe sie gesehen. Bis sie auf bohrende Nachfragen einräumen musste, dass sie ihre Eindrücke nur vom Hörensagen hatte. Anderen vergoldet die chronologische Distanz die Erinnerung. Die Reaktion der Zeitgenossen auf die fünfte Documenta fiel hingegen herber aus. Die meisten Kunstkritiker hielten mit ihrer Ablehnung nicht hinterm Berg, und die Zahl der Besucher blieb weit unter dem Horizont der Erwartungen. Zu heftig kollidierte das Gezeigte mit den umläufigen Vorstellungen über Kunst. Der von vielen derweil als „genial“ gerühmte Generalsekretär wurde sogar auf finanziellen Regress verklagt. Und erst Hans Eichel, der neue Oberbürgermeister in Kassel und gegenwärtig deutscher Finanzminister, befreite ihn aus der existentiellen Bedrohung.

Was verschafft der „documenta 5“ gleichwohl ihren einzigartigen Nimbus, so dass sie ihre Vorgängerinnen und Nachfolgerinnen überschattet? Das intelligente Konzept, die stupende Qualität der Kunstwerke, die Kühnheit ihres Entwurfs, die klangvollen Namen der Künstler, die einfallreiche Inszenierung?

Ich bin dabei gewesen, als Kurator, und vermag es dennoch nicht zu sagen. Vermutlich war es von allem etwas. Doch namentlich die krude Mischung aus bestechend klaren und ungeheuer verrätselten, aus Werken in vertrauter und solchen in unkonventionell provozierender Manier, aus Kitsch und Kunst, Plakaten und Untergrundfilmen, aus Information und Chaos, aus Protest und Affirmation, aus Rationalität und Unübersichtlichkeit, gekrönt von Szeemanns ingenieurem Einfall das, was sich nicht mehr auf einen Nenner bringen ließ, als „individuelle Mythologien“ auszuflaggen, befeuert den immer noch wachsenden Nachruhm. Die elitären Vertreter der Konzept-Kunst fanden sich unter dem Banner der „parallelen Bildwelten“ (Bazon Brock) unversehens mit dem damals berühmten Werbefotografen Charles Wilp wieder, Joseph Beuys mit dem Plakatkünstler Klaus Staack, die europäischen Selbstdarsteller mit den Fotorealisten aus den USA und die Maler mit Künstlern, die der Malerei das Ende prophezeiten.

Ausschlaggebend ist letzten Endes aber wohl der Umstand, dass das Gros der seinerzeit noch recht unbekanntenen Künstlerinnen und Künstler der „d 5“ inzwischen die Kunstszene repräsentieren. Zusammen mit dem Düsseldorfer Galeristen Konrad Fischer, der als Konrad Lueg mit Gerhard Richter und Sigmar Polke den „Kapitalistischen Realismus“ ausgerufen hatte, zeichnete ich für die Abteilung „Idee und Idee-Licht“ verantwortlich. Szeemann und, an seiner Seite, Jean-Christophe Ammann hatten mir zwar einen selbständigen Beritt angeboten – „Prozess-Kunst“ – , aber nach knapp drei Jahren Ausstellungspraxis zog ich eine Kooperation mit dem erfahrenen Fischer vor, zumal mich die Ideen- oder Konzept-Kunst stärker interessierte als die Arte povera und verwandte Tendenzen. Vier Wochen hat es gedauert, bis wir die vier Räume auf der Beletage des Fridericianums nach unserem Gusto eingerichtet hatten, darunter die wahre „Kathedrale“ der „d 5“ mit einem großen Zirkel aus Natursteinen von Richard Long in der Mitte und den Zeichnungen Hanne Darbovens und Sol LeWitts, den Gemälden von Robert Ryman sowie den Fotoreihen Bernd und Hilla Bechers an den Wänden. Neben Richard Serras grandioser Raum-Installation einen Saal weiter und Panamarenkos riesigem Luftschiff sowie Bruce Naumans beklemmendem Korridor die zentrale Attraktion der wie stets zu umfangreichen Documenta. Unbeschadet der üblichen Hektik und des massiven Drucks, den Kunsthandel und Künstler auf die Organisatoren ausübten, und der Streitereien um die besten Plätze vermochten Szeemann und Ammann eine entspannte und heitere Arbeitsatmosphäre zu entfalten. Jede Entscheidung wurde sorgfältig besprochen, intensiv, auch kontrovers diskutiert, und manchmal schlief ich nachts in Harrys Büro nahe bei der Neuen Galerie im Sessel ein, während er sich auf den Schreibtisch bettete. Jeder von uns war überzeugt, dass wir mit der „d 5“ das Gesicht der Kunst verändern würden. Doch der Gegenwind war scharf. Allein die Säle mit den Bildern der Fotorealisten erfreuten sich verbreiteter Zustimmung, und selbst einen Intellektuellen wie Jürgen Habermas zogen zu meiner nicht geringen Enttäuschung, wie er mir gestand, die großformatigen Foto-Gemälde stärker an als die zerebralen Demonstrationen der Konzept-Artisten, mit denen er nichts anfangen konnte. Der amerikanische Kunsthandel indes zögerte nicht. Leo Castelli sicherte sich die Konzept-Künstler für seine Galerie und Ileana Sonnabend die Bechers und andere für die ihre. Seit der „documenta 5“ sind Texte, Fotografien, Drähte, Filzstoffe, Wackersteine, Asche, absonderliche Gegenstände sowie gewaltige Stahlwände selbstverständliche Werkstoffe der Kunst, nicht weniger als Farbe, Leinwand, Marmor und Holz. Kurzum: die „d 5“ feierte die Apotheose und das Ende der künstlerischen Avantgarde zugleich. Später ist nichts wesentlich Neues mehr in der Kunst passiert.

© Klaus Honnef – Die Welt, 5. Dezember 2001