

Ludger Fischer  
**Spielverderber**

*Stephan Schmidt-Wulffens, Spielregeln, Tendenzen der Gegenwartskunst. Köln 1987.  
268 Seiten, 22,80 DM*

Um nicht erst lange um den heißen Brei herumzureden: Ich habe natürlich *keine* allgemeine Tendenz in der neueren Kunstliteratur entdeckt. Über aktuelle Kunst in ernst zu nehmender Weise zu schreiben, ohne in Klischees zu verfallen oder pseudo-philosophisch Halbgares zu servieren, ist schwierig genug. Das Meiste, was den Kunstgenuß verbal bereichern soll, ist daher sehr schwer verdaulich, bedürfte eigentlich eines weiteren Kommentars, mit dem sich aber keiner den Mund verbrennen will. Jetzt hat sich aber einer aus dem sicheren Dunstkreis der Katalogtexte und Galerieprospekte mit todesmutigem Leichtsinn hervorgewagt. Das war ein Fehler! Die Rezepte, die Stephan Schmidt-Wulffens zum Genuß zeitgenössischer Bildwerke anbietet, verderben jedem einigermaßen sensiblen Leser den Geschmack und jetzt ist Schluß mit den kulinarisch kalauernden Metaphern!

Zur Gestaltung von Prospektmaterial und Katalogen des Kunstmarktes ist eine gewisse Propagandaprosa offensichtlich notwendig. Zumindest setzen sich deren Autoren normalerweise aber nicht der Gefahr aus, daß ihre Texte gelesen werden. Im Gegensatz dazu vermuten besonders hartnäckige Schriftkundige – so auch ich – in Büchern aber nicht nur bunte Bilder, sondern immer noch Erläuterungen zum jeweils behandelten Thema und wenn sie als Ergebnis wissenschaftlicher Forschung angeboten werden, vielleicht sogar einen Hauch objektivierender Distanz.

Besonders gespannt war ich daher auf den Inhalt dieses Buches, dessen Titel allen verwirrten Beobachtern der aktuellen Kunstentwicklungen, zu denen auch ich mich zähle, einen Überblick über die »Tendenzen der Gegenwartskunst« verspricht. Mit der Kunst, gerade der jeweils aktuellen, hat fast jeder mehr oder weniger große Schwierigkeiten. Die auf dem Einband angekündigte Analyse des »ideologischen Überbaus moderner Kunst« ließ daher ebensoviel hoffen, wie die im Vorwort versprochenen Ausführungen zu Begriffen, wie »Verführung«, »Simulation«, »Postmoderne«, »Zitat«, »Schönheit«, zu denen ich, da sie als »griffige Schlagworte« eingeführt wurden, eine ebenso griffige Einschätzung erwartet hatte.

Statt einer Aufklärung über die Verwendung derartiger Worthülsen verlor ich aber völlig den Halt durch deren galaktische Ausweitung. »Kunst machen« erfuhr

ich, sei »ein kosmischer Erfahrungsprozeß« (189). Dabei muß sich der Autor doch im Klaren darüber sein, daß beim »Aufbruch in neue Erkenntnisdimensionen« (12) längst schon keiner mehr danach fragt, was das denn eigentlich bedeute, weil man ja doch ziemlich sicher sein kann, daß im nächsten Moment ein Rasierapparat durchs Weltall gleitet. Der Aufforderung »erkenntnistheoretische Utopien jenseits der traditionellen Denkgewohnheiten aufzuspüren« (12) konnte ich aber auch nicht folgen, weil aus dem Zusammenhang nicht klar wurde, wie eigentlich traditionell gedacht wird. Zumindest dieser begriffslosen »Philosophie« würde es, wie Schmidt-Wulffen es vorschlägt, nicht schaden, künftig mit den Mitteln der Kunst fortgesetzt zu werden. Stattdessen schleicht sich der Autor aber durch den Dienstboteneingang ins Ehrfurcht gebietende Haus der Kunst, um über ihm philosophisch erscheinende Hintertreppen einen Zugang zur aktuellen Kunst zu bekommen. Ich bin ihm trotz der entmutigend globalen Einleitung gefolgt, so, wie ich mich auch manchmal von der Fassade einer Geisterbahn überreden lasse, mitzufahren und regelmäßig enttäuscht bin. Dieses Bild gefällt mir und es paßt auch ganz gut, denn auch bei der Geisterbahn weiß ich im Grunde, was mich erwartet, erschrecke mich aber doch manchmal wegen der unerwartet primitiven Effekte. Als »vordergründig attraktiv und hintergründig belanglos...« hatte ein deutscher Stahlhelmmaler 1984 seine Bilder bezeichnet (94). Erstaunt hat mich aber, daß diese unter Umständen sogar richtig erkannte Tendenz der Gegenwartskunst sich so unmittelbar auf die Kunstkritik übertragen läßt. Vielleicht verhält es sich aber mit den hier zu kommentierenden Spielregeln so, wie mit der angeblich gesellschaftlichen Funktion des l'art pour l'art, die in ihnen beschrieben wird (209): wir werden konfrontiert mit der Notwendigkeit des Überflüssigen. Den »Transzendentalisten des schönen Scheins« (11) verhilft der Autor mit einer scholastischen Argumentation zu höheren Weihen, deren Evidenz selbst Thomas von Aquin begeistert hätte. Ergebnis: »Die Oberfläche, ganz allgemein gesagt, ist paradoxerweise die neue geistige Heimat der Gegenwartskunst...« (75). Ich hab's geahnt.

Nach der »Entdeckung des Scheins in den Niederungen des Trivialen« (144) würde ich eine skeptische Umkehrung der Künstlerparolen immerhin in Erwägung ziehen. Schließlich könnte es ja sein, daß sich die neuen künstlerischen Strategien nicht in der Konventionalität verbergen (151), sondern daß sie Ergebnisse einer sich strategisch gebenden Konventionalität sind. Keinem Künstler ist ein Vorwurf daraus zu machen, wenn er kokett behauptet, seinen Geist verkauft zu haben, wohl aber einem Kunsthistoriker, der diesen Leim, auf den er den Künstlern gegangen ist, breit tritt. Leider beherzigt der Autor nicht die Beschreibung, die ein von ihm ausführlich zitierter Künstler von der Aufgabe der Kunstgeschichte gibt: »Sie lehre die Prinzipien der Maßstababbildung, durch die der Sinn vom Unsinn zu scheiden ist.« (141) In diesem Fall offensichtlich nicht.

Über die vielfach verwünschten Wege der Aufklärung, die den Künstler zu autonomer Kunstproduktion zwingen, braucht eigentlich nichts mehr gesagt zu werden und wenn in Folge des Verlustes von Bedeutungen der Begriff »Bedeutung« selbst zum Synonym für ein geheimnisvoll Höheres wird, dann eben in der Weise, wie auch vor einigen Jahren seine inflationäre Verwendung ohne Angabe von Inhalten den Begriff »Werte« entwertete. Dabei ist die Feststellung nicht neu aber richtig, daß Bedeutung [ich nehme an, die der Bildmotive] nicht mehr den »Fahrplänen der Argumentationen« folge, sondern vagabundiere, der Sinn unnennbar und proviso-

risch sei.« (171) Um so wichtiger ist es, die möglichen Bedeutungen zu erkennen. Ähnlich ergeht es dem »Wesentlichen«. So werden einige Gemälde »zum Medium eines Wesentlichen, das sie nicht benennen, sondern für das sie als Objekte stehen. Die formale und inhaltliche Reduktion geht so weit, daß die Faktizität des Dinges in Transzendenz umschlägt.« (79). Worüber man nicht reden kann, darüber soll man schreiben. Einer seltsam mechanischen Metaphysik zufolge, sei der »Leitstern von Wahrheit und Wahrhaftigkeit im Sinken begriffen« (12). Das »Wahrheitspathos« (218) werde verabschiedet und vom Pathos der Oberfläche ersetzt. Hier werden dann »im Schein des Schönen die Reflexe einer absoluten Wahrheit« (142) entdeckt. Kein Wunder also, daß die Behauptung neue Nahrung erhält, daß der Verzicht auf Vernunft kein übler Brauch sein müsse: »Während die Kunst als Ausdruck ihrer Zeit nie falsch sein kann, kann die Philosophie nie ganz richtig sein.« (12) Der Mythos, der dem Künstler genialische Erkenntnisfähigkeit zumutet, ist offensichtlich noch wirksam. Während dieser also angeblich einen Draht zum Geist der Zeit hat und, sobald er auch nur irgendetwas macht, das Richtige, weil zeigemäße macht, sitzt der Philosoph einfach auf dem falschen Dampfer und sieht nie Land. Da hilft offensichtlich nur eins: aufhören zu philosophieren und sich so richtig künstlerisch inspirieren lassen. Andererseits ist es aber noch sehr zweifelhaft, ob es einen Gewinn für Kunst und Philosophie bedeutet, wenn Künstler Erkenntnis mit Erkenntnistheorie verwechseln und Philosophen den Künstlern ins Handwerk pfuschen. Die pseudophilosophischen Werbetexter stehen jedenfalls schon auf dem Sprung, um die von den Philosophen offen gelassene Marktlücke zu schließen.

Einerseits wird den angeblichen Parasiten der Kunstproduktion, den Interpretationsartisten, nach den Spielregeln Schmidt-Wulffens die rote Karte gezeigt, da Sprache sowieso nicht geeignet sei, das Wesentliche der Werke zu erfassen, andererseits regen dieselben Gegenstände aber den Schiedsrichter und Spielregler selbst in einer schwachen Minute zu ekstatischen verbalen Ergüssen an. Ich muß gestehen, daß es meinem »politisch sensiblen Bewußtsein« (44) durchaus weh tut, zu lesen, wie jemand angesichts von Ackerschollenbildern mit Titeln wie »Unternehmen Barbarossa« (dem deutschen Decknamen der Schlacht um Stalingrad) ins Schwärmen gerät: »Überhaupt, diese Landschaften! Sie lassen an Caspar David Friedrich denken, nicht nur weil sie sich so weit ins Endlose recken, sondern weil sie damit auch eine romantische Gestimmtheit simulieren, die an einsame Größe, stille Sehnsucht gemahnt.« (45)

Gründlicher kann man Caspar David Friedrich nicht mißverstehen. Ich habe mich mittlerweile auch daran gewöhnt, daß Walter Benjamins bekannter Aufsatz über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« häufiger zitiert, als gelesen, geschweige denn verstanden wird. Die subtile Unterscheidung von reproduzierten Kunstwerken und solchen, die auf Reproduzierbarkeit hin angelegt sind, überliest so mancher. Für Stephan Schmidt-Wulffen liegt es aber offensichtlich nahe, Benjamins Kritik des auratischen Kunstgenusses und seine Definition als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« als Anweisung zum Erfassen der »Ausstrahlung« eines Kunstwerks mißzuverstehen. Plötzlich erscheint Benjamin, weil er – um ihre Absurdität zu verdeutlichen – die Aura beschrieb, als ihr Gewährsmann (80). Das, wogegen er polemisierte, wird als wiederentdeckte Qualität der angeblich nicht reproduzierbaren Kunstwerke gepriesen: die auratische Ausstrahlung. Benjamins Polemik zu solcher Rezeption eines »echten Kunstwerks« ent-

stand durchaus nicht *nur*, um einer faschistischen Kulturideologie den Boden zu entziehen. Die Rückkehr der Aura durch pathetische Gesten mit faschistischen Symbolen, die ihre Bedeutung noch nicht verloren haben, macht seine Warnung vor auratischem Kunstgenuß aber wieder aktuell.

Aktueller jedenfalls, als die Modernismus-Kritik Hans Sedlmayrs, der, aus dem Mittelpunkt seines Weltbildes geraten, bei Schmidt-Wulffen »unversehens zu einem der postmodernen Vordenker avanciert« (70), da auch er bereits von jenem »Unaussprechlichen« faselte, von dem sich der Betrachter »ergreifen« lassen müsse. Ich frage mich, ob nur ich so unsensibel bin, oder ob der Autor vielleicht selbst nicht weiß, was die »reinen Intensitäten« sind, von denen er öfters orakelt (189, 196). Um der Anwendung von »Pathosformeln« nachzuforschen (61), können mir auch weder Genuß, noch Faszination Anlaß genug sein, denn »große Gefühle«, stellen sich bei mir nicht ein, wenn der angeblich »vorsichtige Versuch« unternommen wird, »gewisse pathetische Ausdrucksformen wieder in Gebrauch zu nehmen« (63). Schließlich sind es ja gar nicht »Assoziationen mit der Ästhetik des Faschismus« (60), die augenblicklich hoch im Kurs sind und dadurch politische Brisanz besitzen, sondern es ist ganz einfach jene Ästhetik, die, kokett und dreist, mit der Ausrede einer »Befreiung von ideologischen Vorurteilen« (61) präsentiert wird. Das könnte den Bildideologen so passen, jede Kritik und jeden empörten Aufschrei bei aufflackerndem Faschismus mit »in den Wirkungshaushalt dieser Werke« (60) aufzunehmen.

Eine besonders abscheuliche Methode ist es, den Warnern Wahn vorzuwerfen, indem die Brandstifter zu Lichtbringern stilisiert werden. Es ist zwar eine unangenehme Aufgabe, aber was bleibt mir als Theorie-Knecht übrig, als den wieder Ergriffenheit verlangenden Brandstiftern den Gefallen zu tun, ihre Absichten beim Namen zu nennen. Die Streichhölzer reiche ich ihnen nicht. Wer dem Wahn von erhabener Größe Vorschub leistet, muß sich nicht wundern, das heißt, er wundert sich sicher nicht, wenn »Größe« auch in anderen Gesellschaftsbereichen gefordert wird. Ein grundsätzliches Mißverständnis ist es, eine auf Größe und Schrecken beruhende Ästhetik als vom Faschismus »benutzt« und damit diskreditiert zu bezeichnen. Im Hintergrund höre ich schon deutlich, daß ja nicht alles schlecht war, was im sogenannten »Dritten Reich« gemacht wurde. Walter Grasskamp warf polemisch die Behauptung in die Debatte: »was von den Faschisten hatte mißbraucht werden können, konnte daran nicht ganz schuldlos gewesen sein, so wollte es die Logik der Verdrängung« (43). Hier taucht der Satz plötzlich im Zusammenhang mit der Rechtfertigung einer Größenwahnsästhetik wieder auf. Es ist aber durchaus nicht angebracht, den Zusammenhang von Form und Intention großzügig zu verwischen, indem die »Aura« jenseits der sozialen Funktion der Kunst gesucht wird, oder, wie es der so gründlich mißverstandene Walter Benjamin schrieb: »Diese Zusammenhänge zu ihrem Recht kommen zu lassen, ist unerläßlich für eine Betrachtung, die es mit dem Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zu tun hat.« Mit »Spielregeln« lassen sich allerdings weder Zusammenhänge, noch Tendenzen der Gegenwartskunst erklären.