

Regine Prange

# „Taufe im *Mainstream*“? – Über die Kunst von Jeff Koons, mit Walter Benjamin betrachtet\*

**Erschienen 2017 auf ART-Dok**

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-52449

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00005244>

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5244>

---

\* Eine Kurzfassung dieses Beitrags erschien in: kunst und kirche. Ökumenische Zeitschrift für zeitgenössische Kunst und Architektur, 80. Jg., Heft 1, 2017: Profanierungen, hg. von Toni Hildebrandt, S. 28–33.



Abb. 1

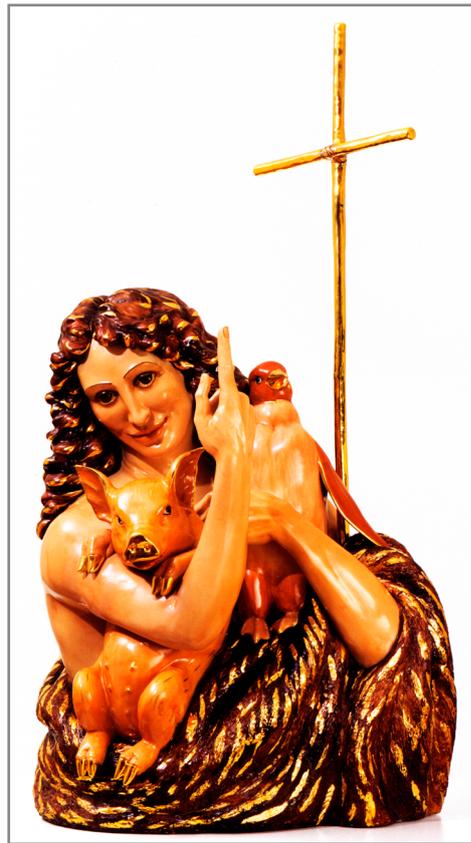


Abb. 2

„Der Kapitalismus ist die Zelebrierung eines Kultes sans rêve et sans merci“, schrieb Walter Benjamin in seinem Fragment *Der Kapitalismus als Religion*.<sup>1</sup> Ein höchst erfolgreicher Priester jenes Kultes scheint heute der amerikanische Künstler Jeff Koons zu sein, der in monumentalen Plastiken und Collage-Malereien eine industrielle Produktpalette aufruft, die vom Staubsauger und aufblasbaren Kinderspielzeug bis zur Nippesfigur und hochkarätigem Schmuck reicht. Aber auch die Kunst selbst wird als beliebig reproduzierbares Konsumgut Thema, in Gestalt von Rokoko-Arabesken, barocken Putten, antiken Venusfiguren und auch Personen der christlichen Heilsgeschichte.

Die lebensgroße farbig gefasste Holzplastik *Buster Keaton* (**Abb. 1**) modellierte Koons nach einem Standbild aus dem Film *Our hospitality* (1923). Sie zitiert mit sarkastischem Witz – der Esel hat Spielzeugformat und bildet mit dem Piepmatz auf der Schulter Keatons eine drollige Gemeinschaft – den in Jerusalem einziehenden Christus. Die ebenfalls aus Holz gearbeitete Figur *John the Baptist* (**Abb. 2**) ist eine stark verfremdete Paraphrase nach Leonardos berühmtem Gemälde des Täufers (1513–16,

1 Walter Benjamin: Kapitalismus als Religion [1921], in: Gesammelte Schriften VI. Fragmente, Autobiographische Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 100–103, hier S. 100.

Paris, Louvre), dem ein Schwein und ein Pinguin beigegeben ist. Koons huldigt, mit besonderer Vorliebe für zärtliche Tier-Mensch-Gemeinschaften, dem Kitsch auf allen Ebenen und macht vor keiner eingetragenen Grenzmarkierung zwischen Hochkultur und Trivialem halt. In Interviews und fotografischen Posen tritt er als smarter Verkäufer seiner Kunst-Ware und als Prediger der Erlösung durch den Massengeschmack auf. Was ihm von seinen Kritikern aber vor allem den Vorwurf einträgt, ein bloßer Apologet kapitalistischer Ökonomie zu sein, verschworen der von Benjamin angeprangerten „Gnadenlosigkeit“ und utopiefernen „Traumlosigkeit“ ihres einzigen Dogmas – des Konsums – ist die Machart seiner Werke. Ihnen fehlt jeder Trash-Charme, durch den ein Andy Warhol Starkult und Warenfetisch sichtbar mit der experimentellen Form der Underground-Kultur liiert hatte. In Koons' Plastiken und Bildern fehlt auch nur der kleinste Hinweis auf eine subjektive oder durch Zufall entstandene Faktur, schafft er doch stets eine perfekte makellose Oberfläche, deren Glanz die Luxus-Aura der ästhetisch aufbereiteten Massenwaren noch übertrifft und somit die dem Konsum assoziierte Glücks-Verheißung lediglich zu verdoppeln scheint.

In der Tat ist kaum zu bestreiten, dass Koons den Konsumartikel als Fetisch inszeniert, doch ist mit dieser Beschreibung noch keineswegs eine Aussage zur künstlerischen Idee und Qualität des Werks getroffen. Welche Perspektive legt Koons seiner künstlerischen Arbeit zugrunde, indem er in so radikaler Weise jeden Standpunkt außerhalb des warenökonomischen Kalküls und seiner pseudodemokratischen Verkaufsideologie, die Kunst und Design für jeden verspricht, zu verweigern scheint, indem er jede Auserwähltheit des künstlerischen Subjekts in der Gewöhnlichkeit seines modischen oder geschäftsmäßigen Outfits dementiert? Sind Avantgarde und Kitsch, aus deren Differenz einst Clement Greenberg den modernistischen Kunstwert ableitete,<sup>2</sup> ununterscheidbar geworden? Wie geht Koons mit den „theologischen Mucken“ um, die Marx in der Ware und ihrem Verlangen, sich im Tauschwert (statt im Gebrauch) zu realisieren, gefunden hat?<sup>3</sup> Diese Frage ist hier in besonderer Weise an Koons' religiöse Ikonografie und Terminologie zu richten, die Benjamins Diagnose explizit aufruft.

---

2 Clement Greenberg: Avantgarde und Kitsch (1939), in: Ders.: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam 1997, S. 29–55.

3 Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, in: Werke, Schriften, hg. von Hans-Joachim Lieber. Mit einem Vorwort von Wolfram Elsner, 6 Bde., Darmstadt 2013, Band VI. Ökonomische Schriften I, Kap. 4 „Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis“, S. 46–63, hier S. 46: „Eine Ware scheint auf den ersten Blick ein selbstverständliches, triviales Ding. Ihre Analyse ergibt, daß sie ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken.“

## Kult versus Utopie. Valenzen des Sakralen

Benjamins Argumentation kann die Frage nach dem kritischen Gehalt von Koons' Werk erschließen helfen, verlangt aber zunächst selbst nach einer Aufklärung über den politischen Stellenwert der hier mitgeteilten polemischen Beobachtung, dass der Kapitalismus eine religiöse Struktur habe. Sich implizit abgrenzend gegen Webers ideengeschichtliche Begründung des Kapitalismus in der protestantischen Ethik kommt Benjamins Argumentation, was in der bisherigen Rezeption seines Fragments unberücksichtigt blieb,<sup>4</sup> dem schon erwähnten Marx'schen Theorem des Fetischcharakters der Ware nahe, dessen Geheimnis diesem zufolge darin zu suchen ist, dass sie die in sie eingegangene gesellschaftliche Arbeit als in ihr selbst dinghaft verkörperten Reichtum widerspiegelt, so dass sich die gesellschaftlichen Beziehungen als phantasmatische Sachbeziehungen darstellen, die in gewisser Weise die sakrale Dingmagie wieder herstellen. Benjamins Aussage, dass im Kapitalismus alles und dies zeitlich unbegrenzt „nur unmittelbar mit Beziehung auf den Kultus Bedeutung [hat]“,<sup>5</sup> antizipiert die in der neoliberalen Postdemokratie heute erreichte warenökonomische Zurichtung potenziell aller Lebensbereiche, die im Sog des Tauschwertes mit der Irrealität von Medienproduktionen zusammenzufließen scheinen. Anvisiert ist die irrationale Rationalität des Tauschwertes, der absolute Autorität beansprucht, alle Gebrauchswerte nur noch als Chimären mit sich schleppend. Hierin liegt für Benjamin „das historisch Unerhörte des Kapitalismus, daß Religion nicht mehr Reform des Seins, sondern dessen Zertrümmerung ist.“<sup>6</sup> Er spricht der Religion des Kapitalismus also jene utopischen Züge ab, die im Glauben an ein Jenseits noch angelegt sind, während nun jener Ausblick auf Heilung abgeschnitten ist durch die Verabsolutierung einer quasikultischen, eben auf Realisierung des Tauschwertes fixierten Praxis. Diese sollten Adorno und Horkheimer als Praxis der restlos aufgeklärten Welt im Sinne eines universalen Verdinglichungs- und Verblendungszusammenhanges anklagen, dessen Motor die Autoren in der Kulturindustrie ausmachen.<sup>7</sup> Nicht außer acht zu lassen ist mithin, dass der Rekurs auf das religiöse als ein implizit utopisches Denken der Kritischen Theorie ebenso wie schon Marx' Religionskritik geläufig ist.

Benjamins *Geschichtsphilosophische Thesen* lassen sich, nun auf Basis einer expliziten Marx-Lektüre, als Weiterführung seines frühen Fragments zum Kapitalismus als Religion verstehen. Der in diesem Fragment beschriebenen versteinerten Kultpraxis,

---

4 Zu Werkkontext und Forschungsdiskussion siehe Uwe Steiner: „Kapitalismus als Religion“, in: Burckhardt Lindner (Hg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2006, S. 167–174. Zuletzt Dirk Baecker (Hg.): Kapitalismus als Religion, Berlin 2009.

5 Benjamin [1921] (wie Anm. 1), S. 100.

6 Ebd., S. 101.

7 Theodor W. Adorno und Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1944]. Gesammelte Schriften Bd. 3, Frankfurt a. M. 1984 (darin: *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*).

die Heilung allein in den Vollzügen ihrer Struktur verspricht und damit tatsächlich abschafft, stellt Benjamin nun, als Metapher für den Historischen Materialismus und sein Konzept einer revolutionären „Jetztzeit“, die jüdische Religion entgegen, da für sie die Gegenwart noch durchtränkt ist mit ihrer Transzendierung: „Denn in ihr war jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte.“<sup>8</sup>



Abb. 3

Versteht man die moderne und zeitgenössische Kunst als eine ihrer eigenen Vergangenheit (auch der im Kult) reflexiv zugewandte, bietet sich Benjamins angesichts des Faschismus radikalisierte Kritik an Historismus und positivistischer Fortschrittsidee als Grundlage für ein Verständnis des avancierten Künstlers als einem historischen Materialisten an, der mit dem Kunstwerk zugleich eine Analyse seiner Geschichte gibt, das heißt die Autonomie des der Kontemplation dargebotenen Artefakts mit der Erinnerung an seine Vorfahren durchkreuzt. In Koons' Werk, so ließe sich thesenhaft formulieren, stehen beide von Benjamin kritisierten Parameter des bürgerlichen Ge-

8 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: Gesammelte Schriften, Bd. I/1. S. 691–704, hier S. 704, Anhang B.

schichtsbegriffs zur Disposition. Erstens geht es um das „Verfahren der Einfühlung“<sup>9</sup> als ästhetischen Kern des Historismus wie des dominanten romantischen Kunstbegriffs, der letztlich im 20. Jahrhundert mit einer konsumistischen Beglückungsphilosophie zusammenfiel<sup>10</sup>. Zum andern widmet sich Koons, wie schon seine erste, vor allem aus Staubsaugern bestehende Werkgruppe *The New* (1986) deutlich macht, der technokratisch-positivistischen Fortschrittslogik, die, wie Benjamin beklagt, auch im Namen einer sozialistischen Utopie vertreten worden war. Koons stellt ihre pervertierte Erfüllung im substanzlosen Raum der Waren-Neuheit dar.

Das im Spätkapitalismus erreichte „gesellschaftliche Regime des ästhetisch Neuen“<sup>11</sup> wird durch die kühle Aura der Dan Flavins minimalistischer Lichtkunst verpflichteten Präsentation der Staubsauger in beleuchteten Plexiglasvitrinen (**Abb. 3**) selbst zum Gegenstand der Ausstellung. Nach eigenem Bekunden verwendete Koons ausschließlich fabrikneue Produkte, so dass der Neuwert, den sie als quasi museale Exponate mit modernistischem Design ausstrahlen, nachdrücklich als eine Sphäre jenseits des Gebrauchs markiert wird, eben als die des der Realisierung harrenden Tauscherts.

## Kritik der Warenästhetik im Medium der Montage

Durch den „Tigersprung ins Vergangene“<sup>12</sup> hier die Evokation des Schreins als Behältnis für die sakrale Heilssubstanz der Reliquie, entsteht ein dialektisches Bild. Ausdrücklich bekennt sich Koons zum Readymade, mit dem Duchamp die radikale Negation der romantischen Kunstreligion und ihres Schöpfungsmythos eingeleitet hatte. Allerdings macht er auch zugleich eine Kehrtwendung, da er nicht den einfachen Gebrauchsgegenstand, sondern seine ästhetisierte Warenform ausstellt, um des spätkapitalistischen Sachverhalts willen, dass in dieser die ästhetische Offenbarung des Absoluten neue Urstände feiert.

Auch Koons' zweite Werkserie *Equilibrium* behandelt, nunmehr am Thema des Sports und an seinem exemplarischen Gegenstand, dem Basketball (**Abb. 4**), die Sehnsucht nach einem Zustand des absoluten Gleichwichts, der, als Schweben visualisiert, visionäre Erscheinungen des christlichen Bilderkreises in Erinnerung ruft, im sportli-

9 Ebd., S. 696.

10 Zum Beitrag der Kunstmoderne zu einer ästhetischen Ökonomie vgl. Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Frankfurt a. M. 42014.

11 Begriff ebd., S. 20.

12 Benjamin, Über den Begriff (wie Anm. 7), S. 701 (XIX): „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. [...] Sie ist der Tigersprung ins Vergangene.“ Koons teilt mit Benjamin im Übrigen das Interesse am Surrealismus, an dem letzterer sein Konzept einer von der religiösen unterschiedenen profanen Erleuchtung entwickelt hat.

chen Spiel freilich auch die Nachfolge des Offenbarungswissens im *homo ludens* aufruft, den Schiller als Ideal einer ganzheitlichen Menschlichkeit dem *homo faber* entgegenhielt. Koons lässt – mithilfe der reinszenierten Nike-Werbeplakate, unter denen eines einen schwarzen Basketballspieler zeigt, der als „Moses Malone“ den Ball ins gelobte Land trägt (Abb. 5) – keinen Zweifel daran aufkommen, dass jene utopischen Potenziale der Religion wie der Kunst nur unter der Flagge eines werbeästhetischen Starkults statthaben, der soziale Aufstiegswünsche bedient und deren Realisierung an den Kauf des Produkts heftet.

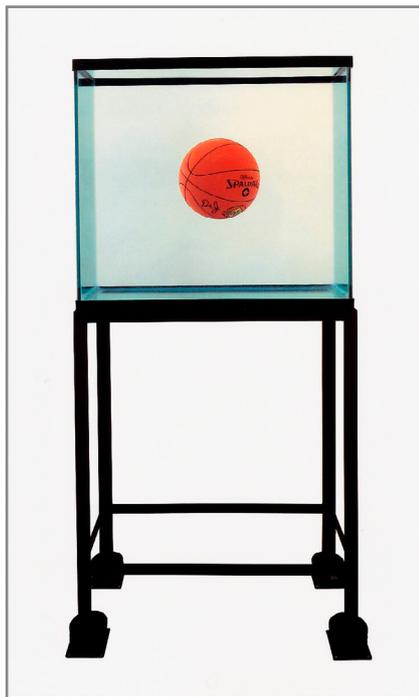


Abb. 4

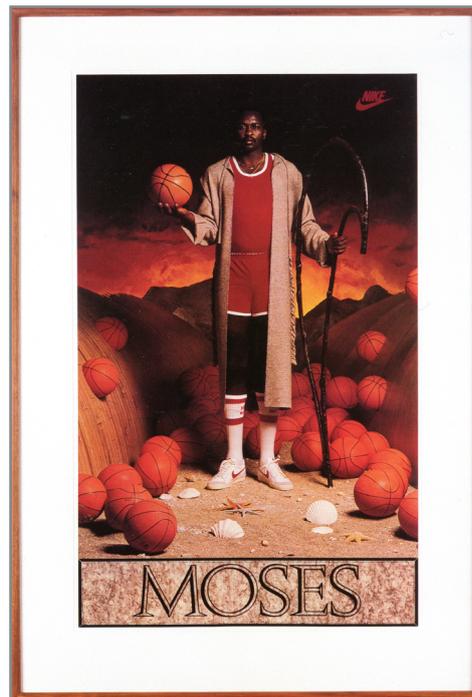


Abb. 5

Koons liiert das *Readymade* mit einer surrealen Montageästhetik, durch die sich die Gegenwart der ästhetisierten Massenware mit der Vergangenheit der Kunst spannungsvoll vermischt. Durch verblüffende Materialillusionen und –transformationen zeigt er die von Benjamin schon 1921 artikulierte universale strukturelle Logik der Nivellierung aller gesellschaftlichen Inhalte unter dem Tauschgesetz. Der Lichtglanz der Oberflächen und die leere Haut der *Inflatables* inszenieren das Geheimnis der Entkörperung des Warenleibs, der, durch eine ästhetische Abstraktion zur bloßen Erscheinung verwandelt, das als Kaufanreiz dienende Gebrauchswertversprechen generiert.<sup>13</sup> Derselbe Lichtglanz wird aber auch als Reflex einer unerlösten Vergangenheit mani-

13 Grundlegend hierzu Wolfgang Fritz Haug: Kritik der Warenästhetik. Überarbeitete Neuauflage. Gefolgt von: Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus, Frankfurt a. M. 2009.

fest, als der des christlichen Feudalzeitalters und der humanistischen Renaissancekultur. Keineswegs lässt sich Koons' Werk, dessen vermeintliche Huldigung an einen protzigen und kindischen Geschmack immer noch die Kritiker provoziert, als „konsumistisches Manifest“<sup>14</sup> verstehen. Seine Kunst preist aber auch keineswegs eine Vereinbarkeit von Sakralität und Kommerz, wie sie Raphael Bouvier in seiner Dissertation



Abb. 6

nahelegt.<sup>15</sup> Eine solche ikonografische Werklektüre muss, obzwar sie die von Koons verhandelte ästhetische Erlösungsrhetorik in ihre christlichen Quellen nachvollziehbar zurückverfolgt, an der spezifisch künstlerischen Reflexivität des Werks vorbeigehen. Denn Koons meint nicht, was er sagt; die Form (der Montage) vielmehr, in der Motive und Aussagen präsentiert werden, ist Medium der künstlerischen Erkenntnisleistung, die dem visuellen Bestand allein nicht abzulesen oder an ihm hermeneutisch

14 Begriff von Norbert Bolz: Das konsumistische Manifest, München 2002.

15 Raphael Bouvier: Jeff Koons – Der Künstler als Täufer, München 2012.

erschlossen werden kann. Vielmehr muss der analytische Gedanke in der als solcher eigenständigen kunsthistorischen Argumentation der Werke erst aufgedeckt werden.

Koons artikuliert polemisch und in ästhetischer Verdichtung, ganz so wie dies Benjamin in seinem philosophisch-literarischen Medium leistet, die operationale Struktur der kapitalistischen Kultgesellschaft. Wichtig ist dabei die Auswahl der Motive und die Sprengung der gegebenen Einteilungen des Warensortiments. In der *Banality*-Serie spezialisiert sich Koons auf Massenprodukte, die allein der Unterhaltung oder der Dekoration dienen, Objekte ästhetischer Erfahrung auf der Ebene von Kitschpostkarten, Kinofilmen, Schmusetieren, religiösem Nippes und Popmusik. Durch Übertragung von Bildvorlagen ins dreidimensionale Großformat, von billigsten Industriematerialien in Holzschnitzerei oder Porzellan wird der Eindruck vulgärer Fetische hervorgerufen, verstärkt wie provozierend durchkreuzt durch ihre Aufstellung auf weißen Sockeln im elitären White Cube des Galerieraums (**Abb. 6**). „Alles hier war Metapher für die kulturelle Schuld und Scham des Betrachters“, kommentierte Koons diese museale Exponierung des Schunds.<sup>16</sup> Auch fühlt er „Gott an [s]einer Seite“ und bekräftigt: „Eben-dieses Glaubensgefühl kommt als Struktur innerhalb der ganzen *Banality*-Ausstellung zum Tragen.“<sup>17</sup> Im Sinne von Benjamins „Tigersprung ins Vergangene“ bringt Koons die Glücksverheißung der Warenästhetik mit ihren historischen Mustern – der Hochkunst und der Religion – zur Kollision. Stets arbeitet er mit Effekten der Überwältigung, Überforderung und Irritation, mit einem Befremden, das den Genuss als leeren Thrill erfahrbar macht, wofür er selbst das Erbrechen eines Kunstkritikers als treffendes Beispiel anführt.<sup>18</sup>

## BAPTISM. Koons' Ikonoklasmus

Koons verbindet mit seinem Oeuvre eine autobiografische Erzählung, die als eine noch rein visuelle mit dem adretten fotografischen Kinderporträt des Künstlers vor seinem geöffneten Kasten mit Wachsmalkreiden anhebt (**Abb. 3**), welcher als Requisit eines Werbeplakats tauglich wäre, so wie das verbindliche Lächeln des gekonnt posierenden Knaben jede Möglichkeit zu authentischem Ausdruck verneint. Der Werdegang des begabten Sohns eines Wohnungseinrichters stellt sich in den Künstlerkommentaren als eine individuelle und zugleich kulturgeschichtlich verallgemeinerbare Vergangenheit dar, nämlich als die der Bildung des Geschmacks durch Warenästhetik. Ihr will er mit Duchamps Strategien begegnen, welche er doch zugleich als einer Vorvergan-

16 Jeff Koons 2002, zit. in: AK Jeff Koons. Fondation Beyeler, Riehen / Basel 2012, Ostfildern 2012, S. 110.

17 Ebd., S. 89.

18 Anne Breucha: Die Kunst der Postproduktion. Jeff Koons in seinen Interviews, Paderborn 2014, S. 169 f.

genheit angehörende erkennt, deren Bohème-Geste längst in jene kleinbürgerliche Dekorationslust eingegangen ist, von der er sich als Künstler zu befreien sucht. Seine Antwort auf diese Erkenntnis kommt einer paradoxen Intervention nahe.

Die für *Artforum* angefertigte Folge von Bild-Text-Collagen mit dem Titel *Baptism* (**Abb. 7 a–f**) tritt als programmatisches Statement auf, eingeleitet durch ein ebenso konventionell-belangloses wie dramatisch ausgeleuchtetes Porträt des Künstlers im grauen Wollpullover (**Abb. 7a**). Die edle Oberflächenbrillanz dieser Aufnahme, die der Fotograf David Bowies angefertigt haben soll, setzt sich in den folgenden Bildern ebenso fort wie ihr widersprüchlicher, nicht fassbarer Ausdruck. Zunächst macht uns Koons mit seinem alter ego Don Quichotte bekannt (**Abb. 7b**), und zwar in Gestalt einer Nippesfigur, die hoch zu Roß offenbar zum Ansturm auf die Windmühlenflügel ansetzt, die der bekanntlich allein aus Romanen seine Kenntnisse beziehende selbsternannte Ritter für Riesen hält. Ist dies ein Bild des antiautoritären, von seiner Einbildungskraft geleiteten Künstlers? Als Ziel der Lanzen-Attacke werden auf den nächsten Seiten Räume, Insignien und Prachtentfaltung kirchlicher und staatlicher Macht (**Abb. 7c–d**) präsentiert und die Bildfolge endet schließlich in einem komplementären destruktiven Akt, einer (fingierten) fotografischen Momentaufnahme, die die Zertrümmerung eines Porzellangefäßes zeigt (**Abb. 7f**). Der Versuch jedoch, Bilder und Texte auf einen in der zerstörerischen Aktion schlüssig mündenden Diskurs zurückzuführen, scheitert, trotz der vermeintlich sich zu einer Aussage zusammenschließenden über die Bilder gelegten Rede: „to BE / FOREVER FREE / in the POWER GLORY SPIRITUALITY and ROMANCE / LIBERATED in the MAINSTREAM / CRITICALITY GONE.“ Während das vorletzte Bild (**Abb. 7e**) das im Text postulierte „Befreit-Sein im Mainstream“ mit der Fotografie des Innenraums der New Yorker St. Paul’s Chapel durch eine einheitliche wenn auch provokative Sinngestalt zu verbinden verspricht – der mit dem Wort „Mainstream“ anvisierte Massengeschmack scheint in eine Korrelation mit den Gesetzentafeln auf dem Altar zu treten, ja sie womöglich als heilswirksameren Text ersetzen zu wollen – steht das letzte Bild in einem eklatanten Widerspruch zu seinem Text. Eine männliche Hand, begrenzt von einem adretten weißen Hemdsärmel, zerschlägt mit einem Hammer ein kostbar anmutendes Rosenbukett aus Porzellan, was der Verkündung eines Endes der Kritik diametral entgegengesetzt scheint. Waren nicht zuvor auf der türkisgrundigen Doppelseite (**Abb. 7d**) holzgeschnitzte Heilige, marmorne Putten, ein Trompete blasender Engel und ein mit goldenen Barockornamenten geschmückter Flügel zu einer Fanfare versammelt worden, die pries, was nun zerschlagen wird? Sollten nicht die aus höfischen Sphären der Macht und des Ruhms sowie religiöser Spiritualität stammenden Gestalten, aus denen sich der moderne, im Terminus „ROMANCE“ evozierte Massengeschmack speist, Anerkennung finden, damit der Weg zur Freiheit, jenseits einer Kultur der Kritik, beschritten werden kann? Auf der vorletzten Seite war dieser Weg in die Freiheit (**Abb. 7c**) mit einer Aufnahme von George Washingtons Kirchenstuhl unter dem Großen Siegel der Vereinigten Staaten von Amerika verknüpft worden, mithin dem Aufbruch der jungen Nation als Vertreterin der ‚freien‘ Welt zu-

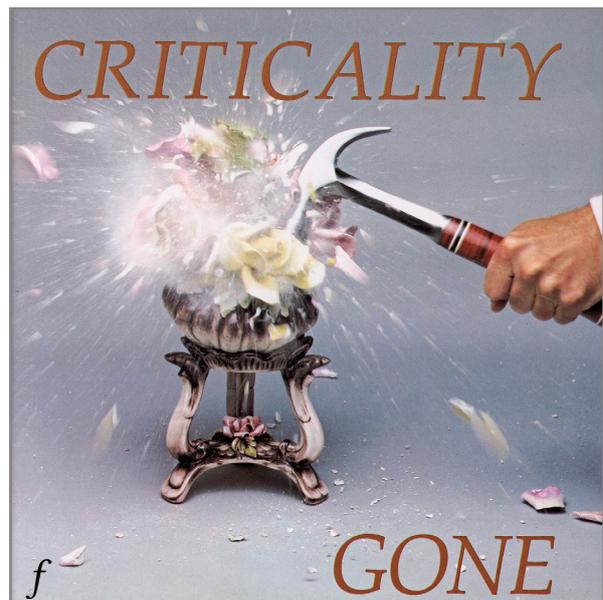
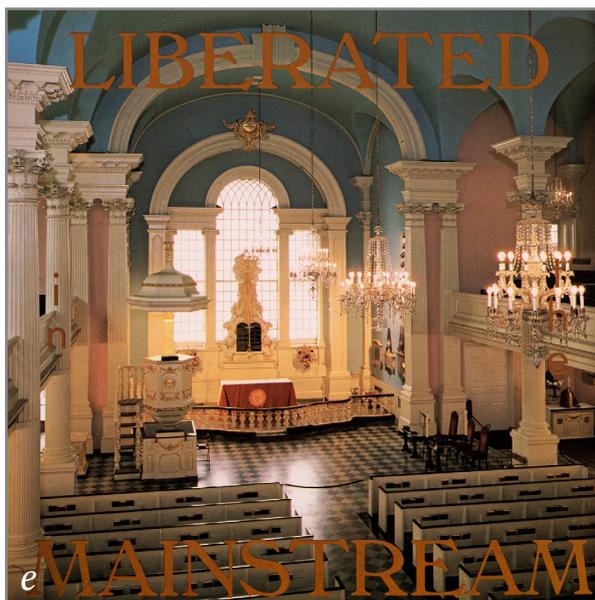
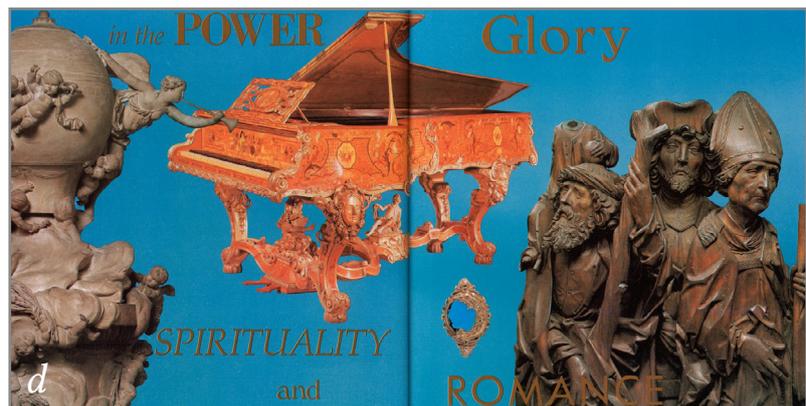
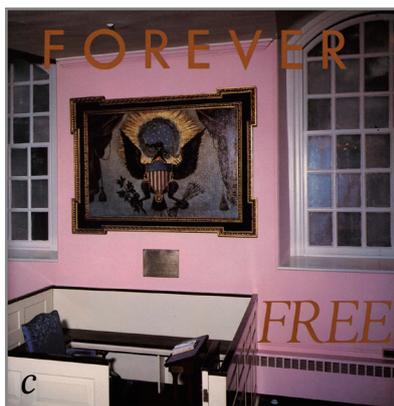
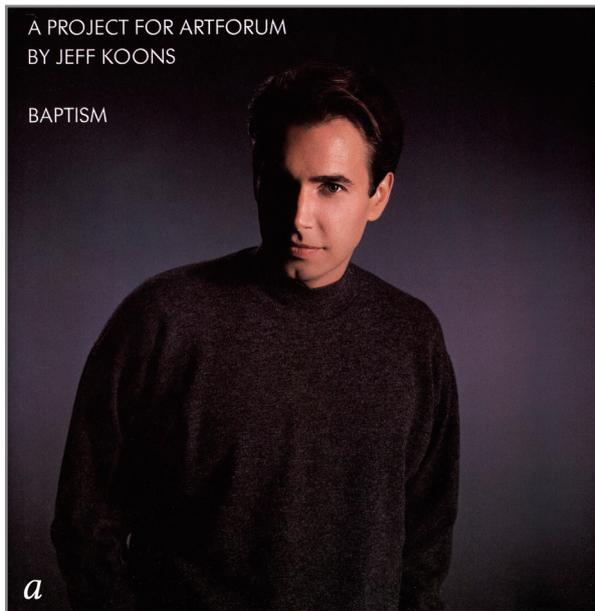


Abb. 7 a-f

geordnet worden, die das allgemeine Recht auf den *pursuit of happiness* verfocht. Doch wem gilt dann Don Quichottes kämpferische Attacke? Auch weckt die Verwendung des Wortes „Criticality“ Zweifel an der Eindeutigkeit der Textaussage. Warum wählt Koons nicht die Termini „Criticalness“, „Criticism“ oder auch „Critique“?

Selbst wenn man diese Fragen und Zweifel zunächst beiseite lässt, wird bei näherer Untersuchung klar, dass die typographisch uneinheitliche, zum Teil reliefartig räumlich inszenierte Schrift keinen Anspruch auf Priorität gegenüber dem Bild erheben kann. *Baptism* ist vielmehr ein konzeptualistisches Kunstwerk, das den Text ebenso wie die Bilder als Montageteile behandelt, aus deren Konfrontation sich eine Dialektik entfaltet, die mit Benjamins Geschichtsphilosophie zu fassen ist. Der zerstörerische Hammerschlag repräsentiert das seit Duchamp manifeste ikonoklastische Selbstverständnis des modernistischen Künstlers, das aber zu einer kristallinen Performance geronnen ist, als solche nicht weniger exquisit als der zerschlagene Gegenstand selbst erscheint, ja die zentrifugal auseinanderstiebenden Bruchstücke zu einer Aureole um das lichterfüllt pastellfarbene Zentrum des Hammerschlags gestaltet. Die den Hammer mit Eleganz führende Hand darf als die des Künstlers verstanden werden, dessen Donquichotterie eher als von „Zuversicht“<sup>19</sup> von der Einsicht in die Bindung seiner Operationsmöglichkeiten an den durch und durch fiktionalisierten Raum der Warenästhetik geprägt ist. Ihm entkommt die Figur des Künstler-Ritters als Nippesfigur ebenso wie seine ikonoklastische Geste nur durch die überzogene Bejahung der verdinglichten Gestalt des Protestes. Von hier aus erschließt sich auch die Entscheidung, den Kirchenraum als menschenleeres Gehäuse zu zeigen, als Readymade in Gestalt eines ästhetisch-touristischen Schauobjekt, dessen abgezielte, gerahmte, auf verschiedenen Höhen angeordnete oder durch Absperrung unbetretbar gemachte Räume schon in sich den Widerspruch zwischen dem quasi kultischen Zwang und dem Erlösungswillen der Gesellschaft artikulieren. Koons beschränkt sich nicht darauf, die Vereinnahmung der avantgardistischen Opposition durch das ästhetische Kalkül des Kapitalismus anzudeuten; er setzt durch die Rätselgestalt seines Werks, die seine glatten Oberflächen dissoziieren lässt, dieser Vereinnahmung ein analytisches Pathos entgegen.

## Banality exploits the masses

Dass Koons durch seine Montagen eine ironische Kontinuität des selbstkritischen Auftrags der Kunst verteidigt, lässt sich auch einer der *Art Magazine Ads* entnehmen, die Koons in der Pose eines jungenhaften, in Jeans, Nietengürtel und Popper-Hemd gekleideten Schullehrers vor seiner Klasse zeigt (**Abb. 8**). Auf der Tafel hinter ihm steht links in Kreideschrift „EXPLOIT THE MASSES“, auf der rechten Seite „BANALITY

<sup>19</sup> Wie Bouvier 2012 (wie Anm. 14), S. 28, meint.

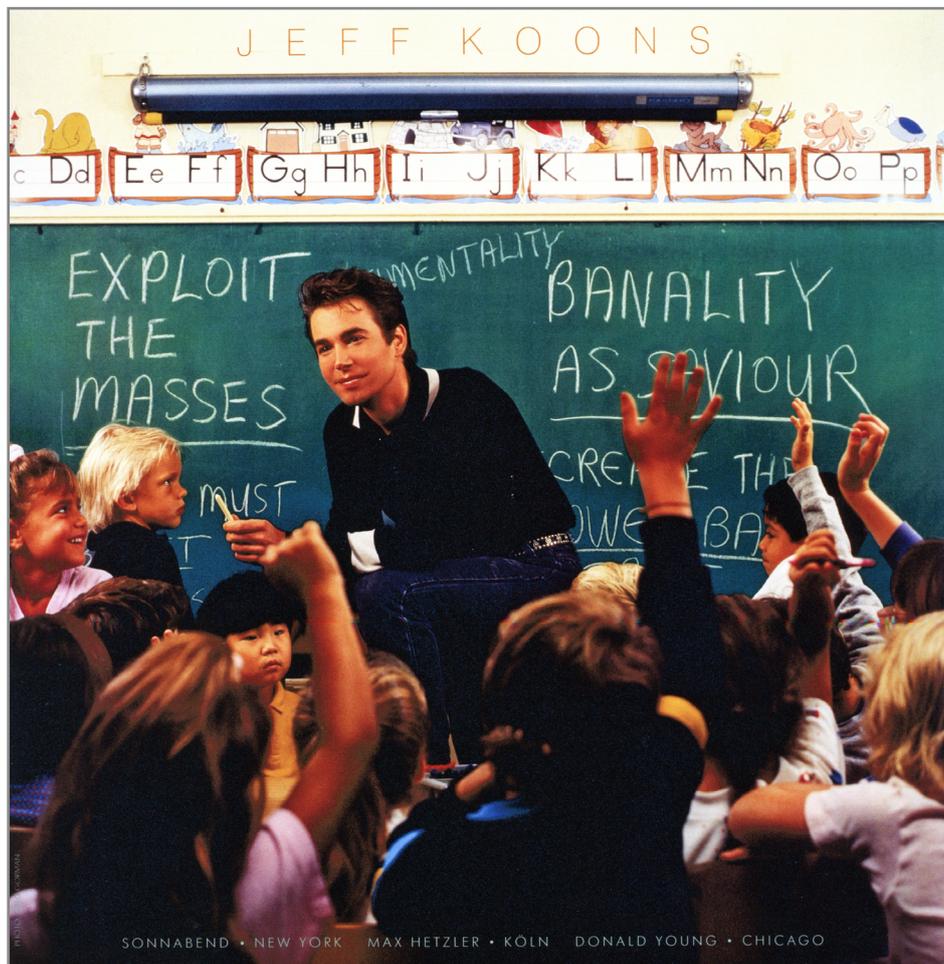


Abb. 8

AS SAVIOUR“. Auch wenn die imperative Form des ersten und die Aussage des zweiten Satzes Adornos Konzept der Kulturindustrie als Massenbetrug pervertieren, sind deren zentrale Argumente doch in aller Klarheit benannt. Aufschlussreich ist überdies die Rolle, die Koons sich selbst als syntaktischer Vermittlung zwischen diesen Sätzen gibt. „MENTALITY“ ist hinter seinem Kopf auf der Tafel zu lesen: Den Bereich zwischen der gesellschaftlichen Wirklichkeit (Ausbeutung) und ihrer Ideologie (Partizipation der Massen an Kultur) nimmt mithin der denkende Künstler ein. Doch „MENTALITY“ ist nur der Teil jenes Worts, das halb vom Kopf des Künstlers verdeckt wird. Man darf ihn wohl durch „SACRA“ ergänzen, so dass sich „MENTALITY“ als Teil des Neologismus „SACRAMENTALITY“ denken lässt, die künstlerische Erkenntnisarbeit also als der sich verselbständigende Teil des religiösen Gnadenmittels auftritt. Auch hier, in diesem Detail, ist eine historisch materialistische Dialektik deutlich. Koons als Messias der Banalität, als Priester der Religion Kapitalismus, rettet doch auch „Men-

tality“, einen Bereich, der sich aus der affirmativen Kultur herauszieht. Jedoch ist dies eben nur in der Maske des Priesters besagter Religion möglich, der den Kult übertreibend vorführt, um ihn durchdringbar zu machen. In das Selbstporträt des Künstlers, der das vermeintlich demokratische Teilhabeversprechen der kapitalistischen Religion hier entsprechend seinem neuen Fokus auf eine kindliche Warenpalette auf Erstklässler ausdehnt, sind feine aber unmissverständliche Brüche eingelassen. Genau besehen führt Koons dadurch, dass er dem Schriftzug auf der rechten Tafelhälfte den Rücken zuwendet und mit der Kreide in der Hand (die Geste aus dem Kinderbild aufnehmend) eine der üblichen entgegengesetzte Lesrichtung nach links anzeigt, die mögliche Neukombination der Sätze ein, die da lautet: „Banality [...] exploit[s] the masses“. Das messianische Telos des Banalen erweist sich in dieser Lesrichtung nicht als Mittel der Demokratisierung des Ästhetischen, sondern als Mittel zur Universalisierung des gesellschaftlichen Zwangs. Und dies ist noch nicht der ganze Text: In der Montage-Logik des Plakats, die auch mit der Kameraperspektive als Stellvertretung unseres Blickes arbeitet, wird die Künstlerhand, die die Schulkreide in Vertretung des Zeichenstifts hält, vom Künstlerkörper optisch getrennt und mit der hochgerekten Hand eines im Vordergrund in Rückansicht aufragenden Mädchens verbunden, das anders als die übrigen ihr Redebedürfnis anmeldenden Kinder die Hand zur geschlossenen Faust ballt, ein unscharfes, aber doch eindeutiges Symbol des Arbeitergrußes, den die Künstlerhand gleichsam fortsetzt. Deutlicher als in dieser Geste könnte die Anspielung auf Benjamins Konzeption des Historischen Materialismus nicht ausfallen, die als „Subjekt historischer Erkenntnis [...] die kämpfende, unterdrückte Klasse selbst“ bestimmt<sup>20</sup>.

## „Kitsch parodiert die Katharsis“<sup>21</sup>: Multiplikation des Künstlergenies

Die Rolle des Künstlers zwischen „Mentality“ und kapitalistischer „Sacramentality“, der, wie nun ersichtlich, um des Reimes willen „Criticality“ zugesellt wird, ortet Koons immer wieder in Selbstdarstellungen, die seinen charismatisch-priesterlichen Auftrag mit dem Feudalen, Kitschigen und Vulgären kreuzen, all jenen Elementen, die der moderne Kunstbegriff als „Giftstoff [...] aus sich auszuschneiden“ bestrebt gewesen war.<sup>22</sup> Die Analyse von *Baptism* und die des Lehrerbildes zeigten, dass Koons „in der Maske übertriebener Bejahung“ des warenästhetischen Scheins<sup>23</sup> durchaus am Pathos dieses Kunstbegriffs festhält. In der scheinbar beliebigen Reproduktion des Künstlersubjekts

20 Benjamin, Über den Begriff (wie Anm. 7), S. 700 (XII).

21 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 2003, S. 355.

22 Ebd.

23 Haug 2006 (wie Anm. 13), S. 347, sieht dieses Prinzip bei Judith Wilske am Werk, verkennt es aber (ebd., S. 32) im Werk von Koons.



Abb. 9



Abb. 10

entkernt er die Kultfigur des Übermenschen, die Benjamin im Zentrum der transzendenten Religion des Kapitalismus ausmachte<sup>24</sup>. Auch kuratorische Inszenierungen, in denen Koons sich explizit historisch positioniert, sind Medien dieses kritischen Subtextes. So stiftete die Ausstellung im Schloß von Versailles eine räumliche Beziehung zwischen *Michael Jackson and Bubbles* und einer Statue des Sonnenkönigs (Abb. 9). Ein aus Kristallen wachsendes marmornes Selbstporträt des Künstlers fand sich als Gegenüber des 1701 entstandenen Gemäldes Hyazinthe Rigauds von Ludwig XIV. im Krönungsornat (Abb. 10). Solche Hinweise auf die feudale Tradition des gleichsam souveränen Künstlers würden freilich ohne die in den Werkkörpern selbst geleistete kritische Arbeit zu Binsenwahrheiten verpuffen. Koons arbeitet in den genannten Objekten heraus, dass das Starwesen, dem auch der Künstler angehört, aus einer Umdeutung des barocken Exzesses resultiert; dass die rhetorisch kodifizierte Ornamentelichkeit des Ancien régime durch die fiktionale Autorität der Natur ersetzt worden ist, die als kristallines oder animalisches Prinzip Hingabe an ein außermenschliches Gesetz generiert.

Die Entscheidung das Eros-Versprechen der Warenästhetik an infantilen Objektbeziehungen, an Affen, Teddiebären und Spielzeug aller Art darzustellen, hat Koons dazu befähigt, den regressiven Charakter jenes Versprechens in aller Schärfe als Groteske der sich selbst feiernden Entfremdung aufzuführen. So erscheint zwar die (verlorene) Beziehung zu einem transzendenten Ziel im unbewegt stoischen Blick Kea-

<sup>24</sup> Benjamin [1921] (wie Anm. 1), S. 101.

tons (**Abb. 1**), der melancholisch in die Ferne gerichtet ist, doch verliert er durch die Kombination mit dem niedlichen tierischen Schnitzwerk seine spezifisch lakonische Komik. Die ebenfalls nach einer fotografischen Vorlage gearbeitete Porzellanfigur *Michael Jackson and Bubbles* (**Abb. 9**), zeigt den wiederum als symbolisches Selbstporträt eingesetzten Sänger in Umarmung mit seinem Schimpansen in einer Anordnung, die ägyptisches Pathos und die Reminiszenz an etruskische Ehepaar-Grabplastiken mit einem aristokratischen Geschmack für exquisiten Porzellan liebt. Das ästhetische Prinzip der Groteske erfüllt auch die Täuferfigur (**Abb. 2**), die mit dem rechten Arm zum Himmel weist, Zeichen der prophetischen Bestimmung, an demselben Arm aber auch ein Schwein mit vergoldeten Pfoten hangeln lässt.

Einzureihen ist hier auch die *Made-in-Heaven*-Serie, die ausgehend von einem fingier-



Abb. 11

ten Kinoplakat den Künstler in fotografischen, plastischen und malerischen Inszenierungen beim Liebespiel mit seiner damaligen Ehefrau Illona Staller, einem italienischen Porno-Star, darstellt. Deren Kostümierung und dekorative Umgebung – gemalte Meereswogen, Schlangenleiber, Schmetterlinge, Blümchen, Schleifchen, Rüschen – betten das Erotische in ein theatrales Bild der Natur, zeigen es als rein ästhetische Beziehung zu Posen und Objekten, somit als Fortsetzung der *Banality*-Serie. In einer der zahlreichen Variationen des Themas spielt Koons den Adam aus Michelangelos Schöpfungsgeschichte der Cappella Sistina (**Abb. 11**). Als neuer Adam will er sich gleichsam verstanden wissen, denn der Sündenfall ist aufgehoben: „[...] es wäre wie bei Adam

und Eva, aber diesmal ohne Vertreibung [...].“<sup>25</sup> Dieser Ausdeutung – einer der vielen Äußerungen von Koons‘ sogenannter Philosophie der Akzeptanz liegt eine originelle Umdeutung christlicher Moral zugrunde, die mit Benjamins Überlegungen kongruent ist. Gerade die von der asketischen Kirchenmoral verdamnte sexuelle Begierde ist in der Tauschwert-Religion des Kapitalismus zu einer Art allgemeinem Äquivalent analog dem Geld avanciert, ist ihre Evokation doch universales Stimulanzmittel der Warenästhetik und damit kultischer Mittelpunkt des Kapitalismus als Religion. So illustriert Koons in seinem Werbeplakat für den fiktiven Film *Made in Heaven*, für den er selbst und „Cicciolina“ als Stars auftreten, die von Haug, in Fortführung von Benjamins Argument, gelieferte Definition: „So entlehnen die Waren ihre ästhetische Sprache beim Liebeswerben der Menschen. Dann kehrt das Verhältnis sich um, und die Menschen entlehnen ihren ästhetischen Ausdruck bei den Waren“.<sup>26</sup>

## Abbildungen

Abb. 1: Buster Keaton, 1988, mehrfarbiges Holz, 167 x 127 x 67,3 cm © Jeff Koons

Abb. 2: St. John the Baptist, 1988, Porzellan, 143,5 x 76,2 x 62,2 cm © Jeff Koons

Abb. 3: New Hoover Convertible, 1980, Staubsauger, Acryl und Leuchtstoffröhren, 142,2 x 57,2 x 57,2 cm © Jeff Koons sowie im Hintergrund: The New Jeff Koons, 1980, Grossformatdia und Leuchtstoffkasten, 106,7 x 81,3 x 20,3 cm © Jeff Koons

Abb. 4: One Ball Total Equilibrium Tank (Spalding Dr. JK 241 Series), 1985, Glas, Eisen, Wasser, Basketball, 164,5 x 78,1 x 33,7 cm © Jeff Koons

Abb. 5: Moses, 1985, Plakat der Firma Nike, gerahmt, 115,6 x 80 cm, Auflage von zwei Exemplaren © Jeff Koons

Abb. 6: Ausstellungsansicht der Serie Banality in der Max Hetzler Galerie, Köln 1988

Abb. 7: Jeff Koons, Baptism: A Project for Artforum, in: Artforum 3/XXVI, November 1987, S. 101–107

Abb. 8: Art Ad, 1988–1989, Lithographie auf Papier, 114,3 x 94,6 cm © Jeff Koons

Abb. 9: Michael Jackson and Bubbles, 1988, Porzellan, 106,7 x 179,1 x 82,6 cm © Jeff Koons Foto: Laurent Lecat

Abb. 10: Self-Portrait, 1991, Marmor, 95,3 x 52,1 x 36,8 cm © Jeff Koons Foto: Laurent Lecat

Abb. 11: Jeff in the Position of Adam, 1990, Öl auf Leinwand, 243,8 x 365,8 cm © Jeff Koons

25 Theodora Vischer: Dialoge der Selbstakzeptanz. Jeff Koons erzählt über sich und sein Werk. Aus Gesprächen mit dem Künstler, New York, Februar 2012, Teil 1, in: AK Basel (wie Anm.16), S. 11–36, hier S. 31.

26 Haug 2006 (wie Anm. 14), S. 33.