

DIALEKTIK DES GLANZES

Über Jeff Koons in der Schirn Kunsthalle und in der Liebieghaus Skulpturensammlung, beide Frankfurt/M.

Die Frankfurter Doppelausstellung von Jeff Koons hat in diesem Sommer Reaktionen schizophrener Erregung hervorgerufen. In der Kritik an der allzu „sinn-freien Kunst“ mischte sich hochkultureller Grimm mit ein wenig Herablassung, und doch blitzte zwischen den Zeilen hin und wieder auch eine seltsame Sympathie für die pralle Ladung Kitsch, Sex und Metallglanz hervor.

Dass es Koons gelingt, mit seiner Oberflächen-ästhetik sowohl die konsumgewohnten Besucher/innen zu verführen als auch wertsteigernde Anschlüsse an die Kunstgeschichte sicherzustellen, verdankt sich dabei auch der Denkarbeit sowohl seiner Befürworter/innen als auch seiner Kritiker/innen, die die notwendige theoretische Einbettung bereitstellen.

Auch 100 Jahre nach Marcel Duchamps Umwidmung eines Urinals zu einem Werk mit dem Titel „Fountain“ und rund 50 Jahre nach Andy Warhols provokanter Campbell-Soup-Serie kann Kunst Anstoß erregen. Jeff Koons gelingt es ähnlich wie einst Duchamp und dem amerikanischen Neodadaismus, den bürgerlichen Kunstbegriff gegen sich zu mobilisieren und dadurch in seinen eskapistischen Dimensionen wahrnehmbar zu machen. Weniger die Ausstellung der Gemälde in der Schirn Kunsthalle als vielmehr die Darbietung seiner Plastiken inmitten der Skulpturen des Liebieghauses stieß, inmitten der Anerkennung, durchaus auch auf Unmut. Dass Koons sich „mit den alten Meistern messen“ wolle, zeige nichts als die „Macht des Geldes“ und sei nur „hohle Hybris“, befand unverhohlen Kia Vahland von der *Süddeutschen Zeitung* (am 24. Juli 2012). Eleganter, ironischer und kunsthistorisch fundierter kam Niklas Maak in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (am 19. Juni 2012) am Ende seiner Werkschau zu einem ähnlichen Ergebnis. Seine Sorge gilt der „Verwandlung des Museums von einem Ort, an dem das Bürgertum seine Ästhetik immer wieder neu verhandelt, zu einem Ort, an dem

man die kunsthistorische Veredelung des schrillen Geschmacks einer ökonomischen Super-Elite betreibt“.

In zentraler Hinsicht schert Koons aus dem Kanon der zeitgenössischen Avantgarden aus. Der technologische Aufwand bei der Herstellung seiner Werke, kulminierend in den im Liebieghaus erstmals ausgestellten monumentalen, mit transparenter Farbglasur versehenen Edelstahlskulpturen „Balloon Venus (Magenta)“ (2008–2012) und „Metallic Venus“ (2008–2012), bezieht Kunst wieder auf „Können“. Die quasiindustrielle Produktionsweise scheint dem Massenprodukt einen auratischen Kunstcharakter zurückzugeben, wenn etwa aufblasbare Gummitiere oder -figuren wie Hulk in einem langwierigen Prozess in Bronze oder Aluminium nachgebildet und derart bemalt werden, dass optisch kein Unterschied zum „originalen“ Billigprodukt festzustellen ist. Der Trompe-l’Œil weist auf barocke Täuschungsmanöver zurück. Koons’ überdimensionale Nippesfiguren haben keinen „Trash“-Charme, der Zufall bleibt ausgeschlossen; die Oberflächen sind stets vollendet gestaltet und lassen keinerlei Handschrift sichtbar werden. Bis hin zu den Glanzlichtern in den Augen der grotesk vergrößerten „niedlichen“ Engelfiguren und Tiere der „Banality“-Serie reicht dieser Illusionismus. Geschnittene Oberflächen, etwa Faltenwurf und Haarlocken der Skulptur „Ushering in Banality“ (1988), riefen zum Vergleich mit den umstehenden Schönen Madonnen des Mittelalters auf. Die Wahrnehmung, dass das triviale Kunstgewerbe, das Koons hier nachahmt, überlieferte künstlerische Techniken fortsetzt, kontrastierte freilich mit dem Schock der Entfremdung, dem Entzug eines idealen Gegenübers. Den zur kontemplativen Identifikation einladenden Göttern und



Jeff Koons, „The Painter“, Schirn Kunsthalle, Frankfurt/M., 2012, Ausstellungsansicht

Heiligen einer religiös kodierten Kulturtradition wurden Kultfiguren der Gegenwart, etwa „Michael Jackson and Bubbles“ (1988) oder „Popeye“ (2009–2011), gegenübergestellt, die einzig und allein wiedererkannt und in ihrer spektakulären, auf den ersten Blick nicht erkennbaren Machart und Materialität gewürdigt werden wollen. Auch der dezentere handwerkliche Aufwand zur Differenzierung und Kontrastierung glattpolierter und stumpfer Oberflächen bei den aus Edelstahl gefertigten Figuren der „Statuary“-Serie (z.B. „Louis XIV“, 1986) mündet lediglich in die Wahrnehmung eines detaillierten, aber eben unechten Remakes.

Koons' Hyperrealismus gipfelt 1989–91 in der plastischen und malerischen Selbstinszenierung beim Liebesakt mit seiner damaligen Ehefrau, der italienischen Pornodarstellerin und Politikerin Ilona Staller, in der „Made-in-Heaven“-Serie. Die drastische Sichtbarkeit aller Oberflächen adressiert offenkundig, explizit wie implizit, das Sichtbarkeitsverbot der Genitalien, das gewöhnlich nur im gesellschaftlich eingezäunten Bereich der pornografischen Bilderindustrie ausgesetzt wird. Koons generalisiert das Pornografische geradezu,

er weigert sich, jene Grenzzäune anzuerkennen. Ist er somit, wie der Kurator des Liebieghauses, Vinzenz Brinkmann, meint, „frei von jeder moralischen und ideologischen gesellschaftlichen Konvention“?¹ Koons' Verfahren gleicht eher einer Durcharbeitung und Wiederaufführung von künstlerischen und massenkulturellen Schemata, deren konventionelle, triebmodellierende Natur ins Gigantische vergrößert und dadurch „entblößt“ wird. Die Venus von Willendorf ist Modell der gigantischen pinkfarbenen „Balloon Venus“; die antike Aphrodite figuriert als Vorläuferin einer schwarzhhaarigen Dessousträgerin, die auf einem Delphin reitet („Antiquity 1“, 2009–2012). Der Künstler selbst posiert als Michelangelesker Adam („Jeff in the Position of Adam“, 1990). Eines der „im Grünen“ stattfindenden Liebesspielbilder nennt er „Manet“ (1991). Durch die gnadenlose Vergrößerung des Kuschtiers und diverser Mensch-Tier-Symbiosen wird eine schlechthin abjekte Macht des Triebs beschworen. Das Thema Sexualität ist im drastischen Oberflächenrealismus wie auch in chiffrierter Form allgegenwärtig. Die Bilder der neuen „Antiquity“-Serie werden durchweg mit einem Graffito gewissermaßen



„beschmiert“, das einem Segelschiff ähnelt, aber auch als Vagina gelesen werden kann. Die Assemblage aus Engelsköpfen, Teddy, Schleifen und Blüten in Koons' „Cherubs“ (1991) zeigt auf erschreckende Weise, zumal sie als Ziel der Anbetung eines Rokoko-Engels von Franz Ignaz Günther platziert ist, wie religiöse Ikonografie, Infantilisierung und Sexualisierung miteinander korrelieren.

Koons selbst gibt an, dass die einzige ihn interessierende Wahrheit die der „biologischen Erzählung“ der Menschheit sei. Von einer postmodernen „Criticality“ nimmt er Abstand zugunsten seiner Philosophie der „Akzeptanz“. Zu Recht vermissen seine Kritiker also jene exklusive Spezifität der ästhetischen Erkenntnis, die Kunstkritik und Kunstgeschichte angestellt sind zu verwalten. Dem Thema Sexualität kommt bei Koons keinerlei antikatholische Protesthaltung (wie im Surrealismus) und auch keine queere Subversion zu. Er unterläuft auch noch jene Möglichkeit der Distinktion, die der Postmodernismus im anarchischen Selbstbehauptungspotenzial unterdrückter Minderheiten wie der Homo-, Bi- oder Transsexuellen ausmachte. Jeff Koons gibt allen recht, er bekennt sich zum Mainstream, was, genau besehen, doch wieder eine Differenzaussage impliziert, nämlich die gegen

den modernistischen und postmodernistischen Utopie- und Alternativgedanken. Seine Attitüde ist die eines Entertainers oder Fernsehpredigers; er liebt das Reisen (besonders nach Bayern) und ist passionierter Kunstsammler; sein Sohn verehrt Quentin Massys. Für die Fotografen wirft er sich in ausgeklügelte Posen und performiert so nochmals den effektheischenden, gerne mit aggressiver Frontalität auftretenden Gestus seiner Kunst, welchen er, frei nach Alberti oder Diderot, auf die Intention zurückführt, die Menschen „bewegen“ zu wollen.

Angesichts der bedingungslosen Hingabe an den inhaltsentleerten sinnlichen Affekt scheint weniger die von Einzelnen geäußerte Kritik als vielmehr die breite Anerkennung des Werks, von der die beiden Frankfurter Ausstellungen und der mit zahlreichen hochintellektuellen Aufsätzen ausgestattete zweibändige Katalog Zeugnis ablegen, erklärungsbedürftig. Es gibt offensichtlich einen Bedingungsrahmen für Koons' institutionelle Anerkennung, und diesen wahrzunehmen ist ebenso notwendig wie die Analyse des Werks und seiner Kommentare.

Obwohl Koons' reduktive Argumentation dies erschwert, wird seine Anerkennung als Künstler nicht selten erkaufte durch eine (z.B. Luhmann'sche) philosophische Beglaubigung der

Jeff Koons, „The Sculptor“,
 Liebieghaus Skulpturen-
 sammlung, Frankfurt/M., 2012,
 Ausstellungsansichten



Künstlerlehre und ihres Akzeptanzbegriffs, der sich doch auf den (als solchen zu würdigenden!) Allgemeinplatz verengen lässt, dass die Kunst in der jeweils individuellen Wahrnehmung des Betrachters/der Betrachterin stattfindet, sodass übergreifende kritische Ansprüche obsolet seien. Im Gegensatz zur Ausstellung in der Fondation Beyeler in Basel, die sich ganz im Horizont der Künstlerphilosophie bewegte (und das Anstößige mied), sind im Frankfurter Ausstellungskatalog allerdings auch solche Überlegungen abgedruckt, die Koons' neoliberalistischer Phraseologie widersprechen (wie die Argumente von Isabelle Graw) oder die Äußerungen des Künstlers mit differierenden historischen Überlegungen konfrontieren (wie die von Monika Wagner).

Eine weitere Strategie, Koons mit den Weihen der Hochkunst auszustatten, besteht in der Auslassung. Die erotischen Gemälde aus der „Made-in-Heaven“-Serie waren aus Jugendschutzgründen vom übrigen Ausstellungsraum der Schirn Kunsthalle abgeteilt. Auch im Katalog sind die besonders freizügigen Bilder der Serie (u.a. „Hand on Breast“, 1990; „Glass Dildo“, 1991; „Manet“, 1991) nur beschnitten (!) abgebildet. Abgesehen davon, dass dadurch besondere Aufmerksamkeit für die apotropäisch gespreizten Schenkel im Hintergrund von „Silvershoes“ (1990) geweckt wird, ist

diese Zensurmaßnahme der beste Beweis für den rein ideologischen Charakter der „Akzeptanz“. Während Courbets „Ursprung der Welt“ (1866) und Marcel Duchamps „Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage“ (1946–1966) heute ohne Weiteres reproduzierbar sind, die Grenze zur Pornografie also für heutige Sehweisen nicht überschreiten, muss diese Grenze bei Koons' Werken ausstellungs- und reproduktionstechnisch im Nachhinein bekräftigt werden, was freilich die Reflexion über diese Grenzen erst anregt. Warum ist Detailgenauigkeit pornografisch und muss versteckt werden, während das in Glas gegossene Werk „Couch (Kama Sutra)“ von 1991 im Liebieghaus schutzlos (wenn auch dezent in einer Ecke) präsentiert werden konnte?

Generell evozierte die Frankfurter Doppelausstellung die Frage nach der Kohärenz eines künstlerischen Werks, das einerseits das Ready-made und die Fragmentierungstechniken der Avantgarden beerbt, andererseits nach der perfekten und nicht selten monumentalen Gestalt strebt. Diese ins Extrem getriebene Spannung zwischen Montage und Fiktionalität, zwischen Dissoziation und Kontinuum lässt sich in jedem einzelnen Werk auffinden und macht dann doch die originäre Handschrift eines Koons aus; sie ist die kritische, radikal ikonoklastische Form auch

seiner Malerei, deren umfassende Präsentation zu Unrecht weniger Aufmerksamkeit gefunden hat als die des skulpturalen Werks. Die Aufteilung der Gattungen hatte den Nachteil, dass Koons' simultanes Arbeiten in beiden Medien bzw. seine permanente „Übersetzung“ des einen ins andere nicht direkt ins Blickfeld geriet. Auch in seiner Malerei bearbeitet Koons das Readymade-Prinzip, was die ausgestellten frühen Werke aus der Serie „Luxury & Degradation“ – in Öldruckfarbe auf Leinwand reproduzierte Werbeplakate für Spirituosen (z.B. „Stay in Tonight“, 1986) – deutlich machten. Durch die detailrealistische Aneignung der warenästhetisch aufbereiteten Fotografie beginnt Koons deren sinnliche Gewalt freizusetzen, wobei seine höchst subtile Strategie der Affirmation potenziell das Bewusstsein dafür schafft, wie die Lust am Bild mit dem Alkoholrausch und seinem erotisch-narzisstischen „Gebrauchswert“ in eine funktionale, dem Kaufakt dienende Übereinstimmung gebracht wird. Obwohl die neueren Gemälde, ausgehend von der „Easyfun-Serie“ (z.B. „Cut-Out“, 1999), eine immer komplexere Collagestruktur aufweisen, hat Koons den „Thrill“ des Werbeplakats konsequent weiterentfaltet, auf die Spielzeug- und Comicwelt der Hulks, Monkeys und Titis erweitert sowie, dem Erbe Roy Lichtensteins und Tom Wesselmanns verpflichtet, auf grundsätzlich alle Stadien der Hochkunst ausgeweitet. Scott Rothkopf hat für Koons' Verwandlung der Collagetraditionen auf der Basis des Photoshop-Programms und des Tintenstrahldruckers den treffenden Begriff „Printer Realism“ gefunden.²

Koons' Ausgangspunkt ist die surrealistische Collage, die die Nähte zwischen den *détails réels* verschleierte und damit eine neue irrealer Raumtotalität begründete. Seine Ölgemälde nach

digital komponierten Vorlagen knüpfen an René Magrittes und Salvador Dalís Metamorphosen und generell an das biomorphe Formprinzip der Surrealisten an; sie verarbeiten darüber hinaus aber auch Jackson Pollocks, Cy Twomblys oder Gerhard Richters abstrakte malerische Gestik, zitieren Pollocks und Andy Warhols Silberfarbe und Roy Lichtensteins Rasterpunkte; und ganz besonders beerben sie James Rosenquists monumentale Collagierung von Lebensmitteln und Körpern. Dabei regiert die (in Öl nachgeahmte) HD-Brillanz der heutigen digitalen Fotografie. Sie verschweißt gleichsam die aus unterschiedlichsten Quellen stammenden, auch abstrakte grafische und malerische Motive einbeziehenden, stets scharf aneinandergrenzenden Bildelemente, vereint sie zu skandalösen Pasticcis, die den Sehtakt grundsätzlich überfordern. Denn die Einladung zur Identifikation der oft vielfach räumlich gestaffelten Bildfragmente führt den Blick durch Rahmenformationen (gerne aus Bikinis, Cerealien, Netzstrümpfen, Frisuren, Ketten, Gittern, Pinselstrichen) von Schicht zu Schicht, ohne dass dieser Prozess je abschließbar im Sinne einer semantischen oder kompositorischen Ordnung wäre. Insbesondere schafft die reflektierende Silberfarbe, z.B. in „Hulk Elvis Monkey Train Swish (Blue)“ (2008), je nach Blickwinkel unterschiedliche Eindrücke, zudem wird trotz der enormen Verräumlichung der Collageästhetik, die auf heutige Drei-D-Techniken verweist, immer der haptische Flächengrund, und damit die Produziertheit der medialen Oberfläche, herausgearbeitet. Andererseits scheinen die Szenen mit Ilona, und daraus rührt wohl ihr Skandal, jede Verfremdung und Zerstückelung zu meiden und den perspektivischen Raum und die szenisch-narrative Ganzheit wieder einzusetzen. Tatsächlich sind

die spektakulären Paarbilder wie auch die frühen Werbebilder als theatralische Darbietungen ebenso versatzstückhaft wie die hochkünstlerischen Ansprüchen vermeintlich eher gemäßen Collagen. In all seinen Gemälden stellt Koons die Produktion von Wirklichkeit durch die gesellschaftlichen Bildmaschinen aus; er thematisiert keine Inhalte, sondern deren Instrument – die lusterzeugende Raumsimulation selbst.

Die Renaissancemalerei hat jene Vortäuschung eines leeren homogenen Raums einst hervor gebracht, der noch die Grundlage der Kinoerzählung wie ihrer elektronischen und digitalen Nachfolgemedien abgibt. Koons verweist demonstrativ auf diese historische Genese, indem er die neuzeitliche Rhetorik des Lichtglanzes entlarvt, mit deren Hilfe die Form plastisch modelliert wurde, und die doch zugleich, indem sie eine immaterielle Ganzheit des ästhetischen Raums verbürgte, die Form negieren musste.³ Koons' Edelstahlskulpturen „demokratisieren“ den elitären Glanz und radikalisieren zugleich seinen formkritischen Aspekt, denn die extrem spiegelnden Oberflächen zersetzen den ganzheitlichen Formcharakter. In gemalter wie plastischer Form kommt auch der faltigen Kunststoffoberfläche der „Inflatables“ Schlüsselcharakter im Rahmen jener Dialektik des Glanzes zu. Der goldene flüssige Käse aus der Tube, z.B. „Hair with Cheese“ (2000) aus der Serie „Easyfun-Ethereal“, bespielt dasselbe Thema einer immer nur transitorischen Form, mit anderen Worten: der Unmöglichkeit' ein Bild zu schaffen.

Wenn der Künstler all seine Bemühung um die perfekte Oberfläche auf den Wunsch zurückführt, eine möglichst große Zahl von Betrachtern/Betrachterinnen zu erfreuen, so beschreibt er in äußerster Verdichtung die dem malerischen

Helldunkel implizite und von narrativen Inhalten unabhängige Intention der erotischen Verführung durch das Bild, und sei dieses auch nur als Spiegelung des Ausstellungsraums auf dem rostfreien Edelstahleimer aus der Serie „Luxury & Degradation“ („The Pail“, 1986) existent, im Liebieghaus sinnigerweise vor einer antiken Venusstatue, im Katalog neben einem antiken schwarzfigurigen Wassergefäß platziert. Programmatisch wird dadurch der Kunst die Bedeutung eines leeren Behälters und Spiegels zugewiesen. Anstelle eines mythischen Innen gibt es nur noch das unendlich potenzierte Außen. In der gleichsam zerfließenden Silhouette der neuen „Metallic Venus“ mit welkendem Blumenstrauß ist das Gesetz des Morphings monumental vergegenwärtigt. Bei aller Geschlossenheit des Volumens gibt es keine feste Form, löst sich die Figur in spiegelnde deformierte Momentaufnahmen ihrer Betrachter/innen auf.

REGINE PRANGE

„Jeff Koons – The Sculptor“, Liebieghaus, Skulpturensammlung, Frankfurt/M., und „Jeff Koons – The Painter“, Schirn Kunsthalle, Frankfurt/M., 20. Juni bis 23. September 2012.

Anmerkungen

- 1 Vinzenz Brinkmann, „Göttlicher Sex“, in: Jeff Koons. The Sculptor, Ausst.-Kat., hg. von Vinzenz Brinkmann/Matthias Ulrich/Joachim Pissarro/Max Hollein, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt/M., 2012, S. 70–80, hier: S. 75.
- 2 Vgl. Scott Rothkopf, „Drucker-Realismus“, in: Jeff Koons. The Painter, Ausst.-Kat., hg. von Vinzenz Brinkmann/Matthias Ulrich/Joachim Pissarro/Max Hollein, Schirn Kunsthalle, Frankfurt/M., 2012, S. 18–24.
- 3 Zum Thema Glanz vgl. auch Monika Wagner, „Polierter Edelstahl – Das ‚Gold des Kleinen Mannes‘. Jeff Koons' Materialesemantik“, in: Jeff Koons. The Sculptor, a. a. O., S. 26–30, und Walter Grasskamp, „Versuch über den Glanz“, in: ebd., S. 38–42.