



Vom Kunstzitat zur Metakunst

Christoph Zuschlag

Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert¹

In der Geschichte der Kunstkandale ist ihm ein Kapitel gewiss: **Edouard Manet** (1832–1883). Für den offiziellen Salon des Jahres 1863 reichte er unter anderem ein Bild ein, das unter dem Titel *Le Déjeuner sur l'herbe* (*Das Frühstück im Freien*) bald zu Weltruhm gelangen sollte.² Das über zwei Meter hohe und fast drei Meter breite Ölgemälde (Abb. 1) eröffnet den Blick auf eine Waldlichtung, auf der sich im Vordergrund drei sitzende beziehungsweise lagernde Personen versammelt haben, eine nackte Frau und zwei Männer in zeitgenössischer modischer Kleidung. Im Hintergrund wadet eine mit einem Hemd nur spärlich bekleidete Frau im Wasser eines Bachs oder kleinen Sees, in der Nähe liegt ein Ruderboot. Manets Gemälde wurde von der Jury des *Salon* zurückgewiesen und stattdessen im ersten *Salon des Refusés* ausgestellt. Dort löste es einen Skandal aus. Presse und Publikum empfanden das Bild als künstlerisch misslungen und moralisch anstößig, vor allem die Konfrontation des weiblichen Aktes mit den beiden elegant gekleideten männlichen Figuren rief Missfallen hervor. Manet selbst verwies auf das *Ländliche Konzert* von Tizian (um 1510, Paris, Louvre, damals Giorgione zugeschrieben) als Vorbild, zudem wurde schon bald erkannt, dass sich der Künstler bei der Komposition der Personengruppe eng an den um 1525/1530 entstandenen Kupferstich *Urteil des Paris* von Marcantonio Raimondi angelehnt hatte (der seinerseits auf einen verlorenen Karton Raffaels zurückging, dem wiederum ein Relief eines spätantiken Sarkophags in Rom zugrunde lag). Doch der Verweis auf diese kunsthistorischen Quellen vermochte nicht, die Zeitgenossen von ihrer Ablehnung des Bildes abzubringen, hatte womöglich sogar den gegenteiligen Effekt.

Im 20. Jahrhundert avancierte Manets *Frühstück im Freien* zum Paradigma avantgardistischer, das heißt mit den tradierten Konventionen bewusst brechender und folglich vom Publikum abgelehnter Malerei.³ Manet und sein Bild begründeten so den Mythos der Moderne wesentlich mit. Als der kanadische Künstler Jeff Wall 1986 seine Arbeit *The Storyteller* (*Der Geschichtenerzähler*, Abb. 18) schuf und darin unter anderem das Manet-Gemälde zitierte, war genau dieser Mythos der Moderne sein Thema. Walls bildnerischer Diskurs ist also auf einer übergeordneten Ebene, einer Metaebene angesiedelt, seine Kunst ist, wenn man so will, Metakunst. Hierin äußert sich ein fundamentaler Wandel im Umgang mit Vorbildern aus der Kunstgeschichte. Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, in chronologisch-systematischer Reihenfolge einige signifikante Phänomene der Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert zu erläutern, um so die Entwicklung vom Kunstzitat zur Metakunst exemplarisch aufzuzeigen. Die Architektur bleibt dabei ausgeklammert, da sie einer eigenen Betrachtung bedürfte. Wie niemals zuvor in der Kunstgeschichte ist sich die Kunst im 20. Jahrhundert selbst zum Thema geworden. Dabei fand der klassische Wettstreit der Künste zwischen Malerei und Bildhauerei seine Fortsetzung im Wettstreit zwischen Malerei und Photographie beziehungsweise Film, dann, seit den sechziger Jahren, auch zwischen den alten Gattungen und den neuen Kunstformen Aktions-, Installations-, Objekt-, Konzept- und Medienkunst (Video, Computer, Internet); aber auch im Wettstreit zwischen gegenständlichen und ungegenständlichen Mitteilungsweisen, einem Wettstreit, der das Jahrhundert seit dem um 1910 von Kandinsky, Malewitsch, Mondrian, Delaunay und Kupka vollzogenen Durchbruch zur abstrakten Malerei prägte.

Wettstreit der Künste, Selbstthematisierung der Kunst, Kunst über Kunst — all das hängt eng miteinander zusammen und umfasst eine Fülle unterschiedlichster Phänomene, die hier nur ausschnittsweise und in der gebotenen Kürze behandelt werden können. Im Folgenden soll es um das gehen, was zumeist als Zitat (Kunstzitat, Bildzitat) oder Paraphrase bezeichnet wird, zwei aus Linguistik und Literaturwissenschaft entlehnte Begriffe. Im Kontext der Kunstgeschichte sind damit kritisch reflek-

¹ Dieser Beitrag steht im Zusammenhang mit meiner im Sommer 2001 bei der Philosophisch-Historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eingereichten Habilitationsschrift *Meta-Kunst – Kunst über Kunst seit 1960*, deren Publikation vorgesehen ist.

² Im Folgenden beziehe ich mich vor allem auf Körner 1996, S. 61ff.

³ Vgl. zur Rezeption des Bildes Zänker 1980.



Abb. 1: Edouard Manet, Das Frühstück im Freien, 1863, Paris, Musée d'Orsay.

tierte, also nicht von einem stilistischen Nachahmungsanliegen motivierte, sondern im Bewusstsein der historischen Distanz (und häufig auch der medialen Differenz) erfolgende Rückgriffe auf ein kunstgeschichtliches Vorbild oder mehrere kunstgeschichtliche Vorbilder gemeint. Bei einem Zitat werden einzelne Motive, Details oder Elemente aus der Vorlage herausgelöst und in einen neuen Zusammenhang gestellt. Eine Paraphrase überformt das Vorbild mit einer eigenen Bildidee, sie wandelt die Vorlage ab, verändert und verfremdet sie, liefert eine neue Sichtweise und Interpretation. Zitat und Paraphrase können dabei als Oberbegriffe dienen, unter die sich zahlreiche weitere Formen der Bezugnahme und Verweisung zwischen Kunstwerken subsumieren lassen, etwa Variation, Version, Parodie, Travestie, Persiflage, Pastiche, Allusion und Hommage. Zitat und Paraphrase sind zentrale Charakteristika der Kunst im 20. Jahrhundert, in dessen letztem Drittel der Rekurs auf die Kunstgeschichte geradezu zum Signum der Epoche wird.

Futurismus, Suprematismus, Dadaismus, Surrealismus

Die historischen Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts reklamierten für sich einen programmatisch-ostentativen Bruch mit der Tradition. Von einer vermeintlichen Tabula-rasa-Situation aus sollte dann der Aufbruch zu einer neuen Ästhetik, zu einer Erneuerung der Künste und der Gesellschaft erfolgen. Dies äußert sich zum Beispiel in der traditions- und museumsfeindlichen Tendenz im italienischen Futurismus. Berühmt geworden sind die Worte des italienischen Schriftstellers F. T. Marinetti im ersten futuristischen Manifest, das am 20. Februar 1909 im Pariser *Figaro* erschien. Darin heißt es:

»Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die *Nike von Samothrake*. [...]

Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören [...].

Schon zu lange ist Italien ein Markt von Trödlern. Wir wollen es von den unzähligen Museen befreien, die es wie zahllose Friedhöfe über und über bedecken.

Museen: Friedhöfe! [...] Museen: öffentliche Schlafsäle, in denen man für immer neben verhassten oder unbekanntem Wesen schläft! Museen: absurde Schlachthöfe der Maler und Bildhauer, die sich gegenseitig, wild mit Farben und Linien entlang der umkämpften Ausstellungswände abschlachten!

Einmal im Jahr mögt ihr dahin pilgern, wie man zu Allerseelen auf den Friedhof geht ... das gestatte ich euch. Einmal im Jahr mögt ihr einen Blumenstrauß vor der *Mona Lisa* niederlegen, ... das gestatte ich euch ... Aber ich lasse nicht zu, daß man täglich in den Museen unser kümmerliches Dasein, unseren gebrechlichen Mut und unsere krankhafte Unruhe spazieren führt. Warum will man sich vergiften? Warum will man verfaulen? [...]

Ein altes Bild bewundern, heißt unsere Sensibilität in eine Aschurne schütten, anstatt sie weit und kräftig ausstrahlen zu lassen in Schöpfung und Tat.«⁴

⁴ Zitiert nach dem Wiederabdruck der deutschen Übersetzung von Christa Baumgarth in Asholt/Fähnders 1995, S. 5f.

Die von Marinetti erwähnte *Mona Lisa*, das berühmteste Gemälde der westlichen Welt, war für die künstlerische Avantgarde der Inbegriff bürgerlichen Kunstgeschmacks, der Kult um das Bild und seinen Meister immer wieder Zielscheibe ihres beißenden Spotts. **Kasimir Malewitsch** (1878–1935) schuf 1914 – Anfang dieses Jahres war das 1911 gestohlene Bild von Leonardo unter großer Anteilnahme von Presse und Öffentlichkeit in den Louvre zurückgekehrt — die *Komposition mit Mona Lisa* (Abb. 2).⁵ Auf eine gemalte flächig-kubistische Komposition collagiert der russische Künstler einen Ausschnitt beziehungsweise Ausriss aus einer Reproduktion der *Mona Lisa*, durchkreuzt ihn zweimal mit roter Farbe und überklebt ihn mit einem Zeitungsannoncenschnipsel, auf dem in kyrillischer Schrift »Wohnung zu übergeben« steht. In der neuen Technik der Collage, die zum Leitbild der ästhetischen Moderne schlechthin werden sollte, demonstriert Malewitsch die Überwindung der traditionellen Kunst und Ästhetik, repräsentiert durch die zerschlissene und zerstörte Reproduktion der *Mona Lisa*, durch die von ihm entwickelte gegenstandslose Kunst des Suprematismus.

Auch **Marcel Duchamp** (1887–1968) verfremdet 1919 eine Postkartenreproduktion der *Mona Lisa*. In typisch-provokativer Dada-Geste versieht er sie mit Schnurr- und Kinnbart sowie der obszönen Beschriftung *L.H.O.O.Q.* (Abb. 3).⁶ Der Titel *L.H.O.O.Q.* ist im Französischen gleich lautend mit »Elle a chaud au cul« (»Ihr ist heiß am Arsch«). Mit wenigen Strichen verwandelt Duchamp *Mona Lisa* in einen Mann und spielt damit sowohl auf die Androgynität der Portraitierten als auch auf Leonardos Homosexualität an. Zudem setzt Duchamp seine Signatur auf die (von ihm manipulierte) Reproduktion der *Mona Lisa*, deklariert damit kurzerhand auch die künstlerische Leistung Leonardos zu seiner eigenen und veranschaulicht auf diese Weise sein Konzept des (*assisted*) *Ready-made*. »Wie bereits Malewitsch ein paar Jahre zuvor, wählt also auch Duchamp das Bild der *Mona Lisa*, um den eigenen, gegen die herrschende Auffassung gerichteten Kunstbegriff exemplarisch darzulegen.«⁷

Mit ihren in den Jahren um den Ersten Weltkrieg entstandenen *Mona-Lisa*-Paraphrasen wollten Malewitsch und Duchamp das Publikum bewusst provozieren und zum Widerspruch herausfordern. Gezielt wählten sie die Ikone westlicher Kunsttradition und bürgerlicher Kunstverehrung, um sich mit ikonoklastischer Geste davon abzugrenzen und ihr eigenes, vom Bewusstsein der Avantgarde getragenes Kunstverständnis zu postulieren. Historisch und phänomenologisch gesehen, ist dies eine inhaltlich wie formal neuartige (und im Hinblick auf die weitere Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert wegweisende) Art und Weise des Rekurses auf die Kunstgeschichte. Malewitsch und Duchamp verwendeten billige technische Reproduktionen des Gemäldes, deren massenweise Verbreitung eine Voraussetzung für seinen Kultstatus war. Die Erfindung der Photographie im Jahre 1839 hat also nicht nur ein neues Kapitel in der Geschichte des *Paragone* begründet, sondern darüber hinaus die Rezeptionsgewohnheiten verändert, indem sie die Reproduktion des Kunstwerks als billiges, quasi omnipräsentes Massenmedium möglich machte. Die Beispiele zeigen, wie solche Reproduktionen materialiter Bestandteil (Malewitsch) beziehungsweise Grundlage (Duchamp) künstlerischer Arbeiten wurden. Photographie und Collage haben dem Zitieren und Paraphrasieren kunstgeschichtlicher Vorbilder in technisch-künstlerischer und formal-ästhetischer Hinsicht neue Horizonte eröffnet.



Abb. 2: Kasimir Malewitsch, *Komposition mit Mona Lisa*, 1914, St. Petersburg, Privatbesitz.



Abb. 3: Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, Privatbesitz.

⁵Vgl. zum Folgenden Ausst. Kat. Duisburg 1978; Lüthy 1995, S. 30ff.; Schmidt 2000, S. 47ff. Schmidt untersucht in ihrer Dissertation das provozierende Kunstzitat, also dasjenige Zitat, das den Widerspruch des Betrachters hervorrufen will, im Dadaismus und danach. Hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf die Dissertation von Krausch 1995, dessen Versuch einer Typologisierung des Bildzitats jedoch scheitert, weil es ihm nicht gelingt, eine Systematisierung mittels einheitlicher Kategorien aufzustellen.

⁶Vgl. Schwarz 1997, Bd. 2, Nr. 369; Tomkins 1999, S. 260ff.; Schmidt 2000, S. 65ff.

⁷Lüthy 1995, S. 36.

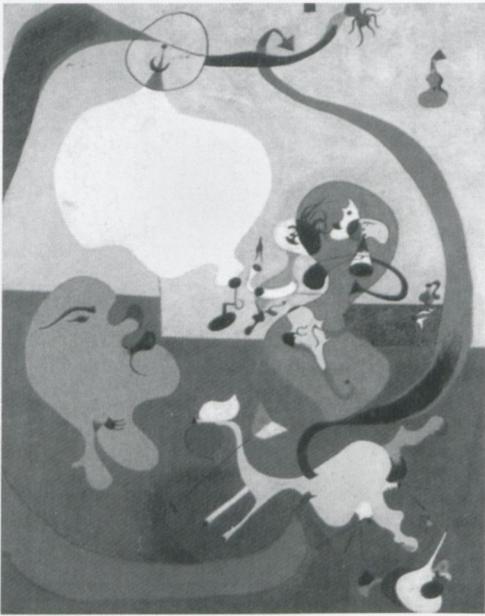
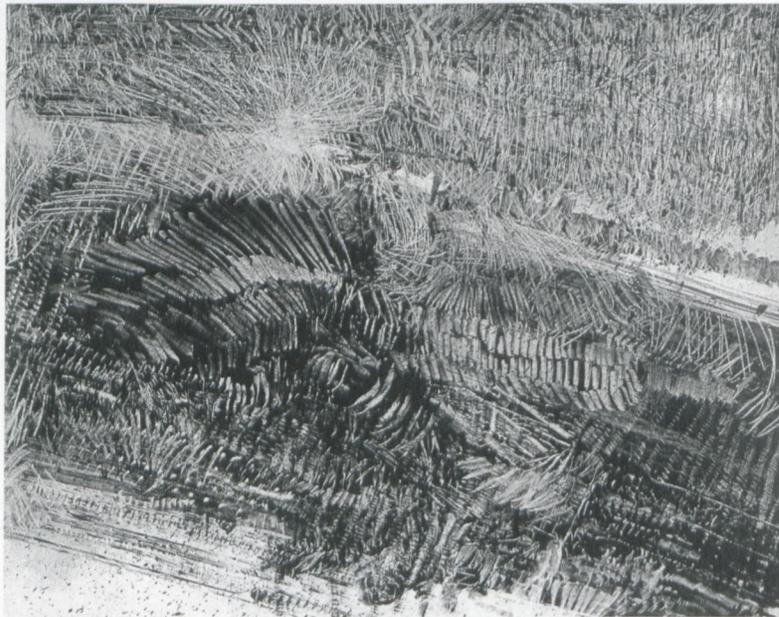


Abb. 4: Joan Miró, Holländisches Interieur II, 1928, Venedig, Peggy Guggenheim Collection.

Abb. 5: K. R. H. Sonderborg, Berlin 14.II.57 (II) 18.26-19.57h (Alexanderschlacht – Altdorfer), 1957, Standort unbekannt.



Aber auch in den traditionellen Gattungen bleibt das Thema aktuell. **Joan Miró** (1893–1983) malt 1928, angeregt durch eine Reise nach Holland, drei *Holländische Interieurs*. Als Vorlagen für seine Paraphrasen dienen dem Spanier in den Museen erworbene Postkartenreproduktionen von Genrebildern des 17. Jahrhunderts. So liegt dem Bild *Holländisches Interieur II* (Abb. 4) Jan Steens *Die Katzentanzstunde* im Rijksmuseum Amsterdam zugrunde. Dieses Gemälde zeigt vier um einen Tisch versammelte Menschen, die eine Katze nach den Klängen einer Flöte tanzen lassen, und im Vordergrund einen bellenden Hund. Miró transponiert das Vorbild in seine ureigene surrealistische Idiomatik. Farbflächen aus Gelb-, Beige- und Brauntönen bilden den Fond, vor dem verschiedenfarbige, ebenfalls ganz flächige, teilweise amöbenhafte, organisch-biomorphe Formen zu schweben scheinen. Auf den ersten Blick wirken Mirós *Holländische Interieurs* wie heiter-phantasievolle Szenen; es zeigt sich indessen, dass der Künstler zu jener Zeit eine emotionale und geistige Krise durchlebt und in den Bildern existentielle Konflikte und Ängste verarbeitet.⁸ In seiner besonderen Lebenssituation müssen Miró die holländischen Genredarstellungen mit ihren zahlreichen erotischen Anspielungen geradezu in ihren Bann gezogen und zur künstlerischen Bearbeitung animiert haben.

Kunstzitat im Informel?

Der Surrealismus war eine der Quellen für das Informel, die zentrale künstlerische Innovation in den fünfziger Jahren. Die Nationalsozialisten hatte die Kunst der Moderne als *entartet* angeprangert und im Bereich der Malerei eine naturalistische, am 19. Jahrhundert orientierte Kunst progagiert.⁹ Nach der so während der NS-Zeit erzwungenen jähren Unterbrechung der künstlerischen Entwicklung fanden die Künstler in Deutschland mit dem Informel wieder Anschluss an die internationale Avantgarde. Dabei bezeichnet der Begriff Informel keinen Stil, sondern charakterisiert eine künstlerische Haltung, die das klassische Form- und Kompositionsprinzip ebenso ablehnt wie die geometrische Abstraktion und stattdessen eine zwar ebenfalls gegenstands-freie, aber offene und prozessuale Bildform anstrebt.¹⁰

Auch im Informel gibt es explizite Rückgriffe auf kunstgeschichtliche Vorbilder. **K. R. H. Sonderborg** (geb. 1923) malt 1957 ein Bild mit dem Titel *Berlin 14.II.57 (II) 18.26 – 19.57 h (Alexanderschlacht – Altdorfer)* (Abb. 5). Der Haupttitel bezeichnet, wie bei Sonderborg damals üblich, präzise Ort, Datum und Zeitspanne der Bildherstellung, der Untertitel verweist auf das 1529 von Albrecht Altdorfer geschaffene Gemälde *Alexanderschlacht* in der Alten Pinakothek, München. Der Kritiker W. Grohmann berichtet, Sonderborg habe kurz zuvor eine Reproduktion der *Alexanderschlacht* bei ihm gesehen.¹¹ Im Gespräch erläutert Sonderborg, Grohmann habe ihm ein »kleines Heftchen« über das Altdorfer-Bild mitgegeben.¹² Angeregt von der Struktur der unteren Bildhälfte mit den unzähligen vertikal, diagonal und horizontal ausgerichteten Lanzen transferiert Sonderborg die Vorlage in eine gegenstandslose, flächenfüllende Komposition aus hellem Cadmiumrot, Schwarz und Braun. Das mit Eitempera auf Photokarton gemalte Bild ist von großer Dynamik, ja Nervosität und Unruhe. Kleinteilige, in schnellen Rhythmen und kurzen Hieben hingeworfene, schwarze, graue und weiße Bildelemente aus dünnen Linien und breiteren Bahnen, kurze, staccatoartige Striche und Punkte bilden ein

⁸ Vgl. Gassner 1994, S. 230ff.; Erben 1961; Weelen 1984, S. 81ff.; Ausst. Kat. New York 1993, S. 162ff., Nr. 77ff.

⁹ Vgl. zu den NS-Ausstellungsstrategien, insbesondere zur Wanderausstellung *Entartete Kunst* und ihren Vorläufern, Zuschlag 1995.

¹⁰ Vgl. zum Informel und seiner Stellung in der Kunst des 20. Jahrhunderts Ausst. Kat. Heidelberg 1998.

¹¹ Vgl. Grohmann 1961, S. 136. Vgl. auch Ausst. Kat. Stuttgart 1993, S. 46f.

¹² Telefonat des Autors mit dem Künstler am 12. Dezember 1999. Dabei muss es sich um die 1956 erschienene Schrift aus der Serie der *Werkmonographien zur Bildenden Kunst* im Reclam-Verlag handeln, zu der Ernst Buchner die Einführung verfasst hatte. In dieser Publikation gibt es nur schwarzweiße Reproduktionen, wodurch die formale Struktur des Altdorfer-Bildes hervorgehoben wird.

dichtes Netz und bedecken, dazwischen den hellen Papiergrund freigebend, die Fläche, ohne dass sie sich, wie bei anderen Werken des Künstlers in dieser Phase, zu einer einheitlich gerichteten Bewegung formen. Sonderborg blendet das von Altdorfer dargestellte historische Geschehen aus und konzentriert sich ausschließlich auf die Art und Weise, wie Altdorfer die Lanzen, die die Dynamik des Schlachtgeschehens bestimmen, als scheinbar chaotisches, dabei jedoch wohl-kalkuliertes, formal-kompositorisches Element einsetzt. Wie energetische Kraftlinien bestimmen die Lanzen den inneren Rhythmus und die Struktur des Altdorfer-Bildes. Genau dies veranschaulicht Sonderborg, indem er seine Vorlage vollständig in Rhythmus und Struktur, in Spuren von Bewegung auflöst und diese sowie den – in der Zeitangabe des Titels gleichsam eingefrorenen – Malakt selbst zu seinem eigentlichen Bildthema erhebt.

Figuration in den fünfziger und sechziger Jahren

In den fünfziger Jahren prägt das Informel die europäische Kunstszene. Zur gleichen Zeit entstehen aber auch einige der bedeutendsten zitierenden und paraphrasierenden Werke des Jahrhunderts aus der Hand figurativ arbeitender Künstler. Zu nennen sind hier René Magritte, Francis Bacon und vor allem **Pablo Picasso** (1881–1973). In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre und in den frühen sechziger Jahren rückt die Beschäftigung mit der Kunstgeschichte in den Mittelpunkt seines Œuvres. Der über 70-jährige Picasso schafft ganze Zyklen von Paraphrasen und Variationen vor allem nach Velázquez, Delacroix, Manet und David.¹³

Zwischen 1959 und 1962 entsteht die Serie *Das Frühstück im Freien* (nach Manet), die mit 27

Ölgemälden, rund 150 Zeichnungen, drei Linolschnitten, 18 Maquetten für Skulpturen (nach denen 1965/1966 fünf monumentale Betonplastiken ausgeführt werden sollten) und mehreren Keramikplatten quantitativ und qualitativ zu den Höhepunkten in Picassos Schaffen zählt.¹⁴ In der Leinwandversion vom 27. Februar 1960 (Abb. 6) nimmt Picasso im Vergleich zum Vorbild (Abb. 1) eine starke Vereinheitlichung von Gesamtkomposition, Einzelformen und Farbgebung bei gleichzeitiger Reduktion der Bildelemente vor. Manets kleinteiliges Stilleben in der unteren linken Bildecke, bestehend aus den abgelegten Kleidern der Frau, einem Korb mit Früchten und Brot, ist bei Picasso vier bildparallel angeordneten Früchten vor hellem Fond gewichen, die sich unmittelbar vor der Frau befinden. Picasso rückt das Geschehen näher an den Betrachter heran, weswegen die Figuren, mit Ausnahme der stark reduzierten linken männlichen Figur, im Verhältnis zum Format des Bildes größer erscheinen, zumal die Bäume verkleinert sind. Der Frauenakt links ist deutlich voluminöser als bei Manet. Die andere, im Wasser wadende Frauenfigur, bei Manet im Hintergrund, ist nun näher an die Hauptgruppe herangerückt. Bei dem männlichen Protagonisten rechts übernimmt Picasso Gestik und Attribute. Die Anzahl der Bäume ist auf drei reduziert, die Farbigkeit des Bildes auf wenige Grundtöne.

Nimmt man die übrigen Werke aus der Serie hinzu, so wird deutlich, dass sich Picasso durch Manet zur Lösung zentraler bildnerischer Probleme und Themen herausfordern lässt, die ihn in seinem Œuvre auch vorher und nachher, etwa in seinen *Maler-und-Modell*-Bildern, beschäftigt haben: Ver-



Abb. 6: Pablo Picasso, *Das Frühstück im Freien* (nach Manet), 27. Februar 1960, Paris, Galerie Louise Leiris.

¹³ Vgl. Galassi 1996.

¹⁴ Vgl. Cooper 1962; Ausst. Kat. Hannover 1992, S. 77f. u. S. 140ff.; Galassi 1996, S. 185ff. Vgl. zu dem im Folgenden besprochenen Bild vom 27. Februar 1960 das Werkverzeichnis von Zervos 1968, Nr. 200.

hältnis von Mann und Frau, weiblicher Akt, vielfigurige Komposition, Figurengruppe in Landschaft. In seinen Zyklen von Paraphrasen nach kunsthistorisch bedeutenden Vorbildern arbeitet sich Picasso regelrecht an diesen ab, spielt, in verschiedenen Medien, systematisch Alternativen im Hinblick auf das Ganze oder Details durch, um sie im nächsten Moment wieder zu revidieren. Dabei spornt ihn der künstlerische Wettstreit mit den Heroen der europäischen Malereigeschichte zweifellos an. Kein Künstler vor oder nach Picasso hat sich in seinem Werk mit solcher Intensität mit der Kunstgeschichte auseinandergesetzt. Kein Künstler vor oder nach ihm hat Werkserie, Motivvariation und Metamorphose in vergleichbarer Weise zum Schaffensprinzip erhoben.

Metakunst seit 1960

Um 1960 erfolgt in der Entwicklung der Künste und des Kunstbegriffs eine tief greifende Zäsur (Belting spricht sogar von einer zweiten »Stunde Null«¹⁵). Es entfaltet sich ein breites Spektrum an postinformellen Richtungen – Pop-, Minimal- und Land-Art sowie Konzept-, Installations- und Aktionskunst –, die die Ästhetik und den Kunstbegriff der Moderne zu überwinden trachten. Neue Kunstformen treten neben die traditionellen, vor allem aber werden das Bild des Künstlers, die Rolle des Betrachters und der Begriff vom Kunstwerk einer radikalen Veränderung unterworfen. Hatte die Moderne das Ideal des autonomen Kunstwerks proklamiert, so geht es nun zunehmend um die Einbeziehungsweise Rückbindung der Kunst in den politischen und gesellschaftlichen Kontext und damit zugleich um einen Versuch, zur Rückgewinnung der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst beizutragen. In dieser Phase verstärkt und verändert sich die Bezugnahme auf kunstgeschichtliche Vorbilder, wie E. Weiss bereits 1971 konstatiert: »Mit der Konsolidierung der amerikanischen Pop-Art in den sechziger Jahren nimmt die Beschäftigung mit den alten Meistern eine neue Wendung.«¹⁶ Schon in den siebziger Jahren spüren mehrere Ausstellungen der aktuellen Kunst-über-Kunst-Thematik nach, und Kunsthistoriker wie H. Belting, U. Kultermann, E. Mai und P. Sager untersuchen den »neuen Historismus«.¹⁷

»Neuer Historismus« ist auch ein Stichwort für den Epochenbegriff Postmoderne, der seit Mitte der siebziger Jahre Furore macht und nach wie vor äußerst umstritten ist.¹⁸ Ursprünglich aus der Literaturkritik stammend und im Laufe der Zeit auf fast alle Bereiche von Wissenschaft und Gesellschaft ausgedehnt, hat der Begriff Postmoderne vor allem im Hinblick auf die Architektur Popularität erlangt. Hier meint er die Abkehr vom bloßen Funktionalismus der Moderne und die Rückwendung zur (Kunst-)Geschichte, die sich in einer Vorliebe für das Zitat äußert.

Diese Vorliebe beschränkt sich freilich nicht auf die Architektur. Vielmehr ist im Hinblick auf die Kunst seit der Pop-Art, vor allem aber im Hinblick auf die Kunst der achtziger und neunziger Jahre festzuhalten: Der Rekurs auf die Kunstgeschichte, das Zitieren, Paraphrasieren und Parodieren älterer Werke sowie die Reflexion kunsthistorischer Topoi, spielt eine zentrale Rolle in allen Gattungen der bildenden Kunst. In anderen kulturellen Bereichen lässt sich dasselbe Phänomen beobachten: So werden in der Literatur aus schon bestehenden Texten Collagen erstellt, Klassiker zitiert und parodiert, im Film folgt ein *Remake* auf das andere, in der Unterhaltungsmusik kommen ständig neue *Cover-Hits* auf den Markt. Die Musikrichtungen HipHop und Techno zeichnen sich durch das Sampeln, das Zusammenmischen von Bruchstücken aus verschiedenen Liedern zu einem neuen Titel, aus. »Appropriation, pastiche, quotation –«, konstatiert der amerikanische Kunstkritiker Douglas Crimp, »these methods extend to virtually every aspect of our culture.«¹⁹ Die Beurteilung dieses Sachverhalts durch Kunstkritik und Kunsthistoriographie fällt zum Teil sehr negativ aus. Da ist vom »Teufelskreis der ewigen Revivals«²⁰ die Rede. Die Zitatfreudigkeit wird als Symptom grassierender Phantasielosigkeit der Künstler, ja als Folge »schöpferische[r] Impotenz«²¹ (miss-)verstanden. Natürlich ist nicht jedes Kunstzitat, nicht jeder Rückgriff auf historisches Material per se originell und interessant. Aber es gibt in der Kunst seit 1960 Kunst über Kunst, die diesem alten Thema tatsächlich Neuland erschließt, die sich kategorial von allem bis dahin Bekannten abhebt, die Metakunst ist.

Unter Metakunst verstehe ich Kunst über Kunst im doppelten Sinne: zum einen Kunst, die sich ex-

¹⁵ Belting 1989, S. 21. Dass die Vorstellung einer »Stunde Null« oder einer »Kunst am Nullpunkt« um 1960 auch im Bewusstsein der Künstler eine Rolle spielte, belegt der Name der internationalen Zero-Bewegung.

¹⁶ Weiss 1971, S. 219.

¹⁷ Genannt seien die Ausstellungen *D'Après – Omagge dissacrazioni nell'arte contemporanea* (Lugano 1971), *Art about Art* (New York, Raleigh, Los Angeles, Portland 1978/1979) und *Nachbilder – Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst* (Hannover 1979). Vgl. die Aufsätze von Sager 1976; Kultermann 1980; Mai 1981; Belting 1982.

¹⁸ Die Literatur zur Postmoderne füllt mittlerweile Bibliotheken. Ich verweise hier nur auf den Band von Bohrer/Scheel 1998.

¹⁹ Crimp 1993, S. 126.

²⁰ Beaucamp 1993.

²¹ Bocola 1994, S. 598.

plizit auf ein bestimmtes Werk, einen Topos oder das institutionelle Umfeld der Kunstgeschichte bezieht und die zum anderen auf einer Metaebene, in einem bildnerischen Diskurs, Kunst thematisiert, sich also selbst reflektiert. Der Unterschied zur Zitatkunst besteht einerseits in einer Erweiterung des Referenzfeldes um die Kategorien Topos und institutionelles Umfeld der Kunstgeschichte, andererseits in der auf grundsätzliche Fragen der Kunst zielenden Selbstreflexion. Eine solche Metakunst gibt es, soweit ich sehe, erst seit etwa 1960. Zugleich ist sie für die Zeit seit 1960 in hohem Maße signifikant, möglicherweise der wichtigste Ausweis der Epoche überhaupt. Die Metaebenen, auf die der Kunst-über-Kunst-Diskurs vielfach abhebt, können mit den Stichworten »Befragungen der Historie«, »Selbstinszenierungen / Rollenspiele«, »Über den Umgang mit Kunst«, »Künstlermythen« und »Kunstmythen« umschrieben werden.

Bevor hierfür Beispiele vorgestellt werden, sei der Begriff »Metakunst« näher erläutert. Das Kompositum Metakunst kommt meines Wissens in der Literatur zur Kunst des 20. Jahrhunderts bislang nicht vor. Es handelt sich um eine Analogiebildung zu etwa in Linguistik, Soziologie, Mathematik und Philosophie eingeführten Termini wie Metasprache, Metakommunikation, Metamathematik und Metakritik. Im Bereich der Kunstgeschichte werden in jüngerer Zeit verstärkt die Begriffe *métapeinture* beziehungsweise *Metamalerei* diskutiert. V. I. Stoichita untersucht in seiner 1993 publizierten Studie *L'instauration du tableau – Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, die 1998 unter dem Titel *Das selbstbewusste Bild – Vom Ursprung der Metamalerei* auf Deutsch erschien, den Status des Gemäldes in Westeuropa zwischen 1522 und 1675.²² Erst nachdem das gemalte Bild aus seinen kultisch-religiösen Funktionen entlassen war, konnte die Malerei, so die These Stoichitas, ein Selbstverständnis und ein Selbstbewusstsein als Malerei entwickeln, ein Prozess, an dessen Ende das neuzeitliche Tableau steht. Metamalerei meint hier Malerei über Malerei, also eine Malerei, die sich selbst thematisiert, die selbstreferentiell ist. Das »anspruchsvolle theoretische Programm des autoreferentiellen Malereidiskurses« entlehnt Stoichita der poststrukturalistischen französischen Literaturtheorie, besonders derjenigen von J. Kristeva und G. Genette, »wo es im Rahmen der Erforschung der Textualität von Texten um die wechselseitige Abhängigkeit von Texten (Intertextualität) und die Selbstreferentialität von Texten (Metatextualität, Metafiktionalität) ging.«²³ Die Metamalerei im Sinne Stoichitas ist historisch und phänomenologisch eine Vorform und Voraussetzung der Metakunst.

Befragungen der Historie

Die Performance- und Photo-Künstlerin **Brigitte Maria Mayer** (geb. 1965) ist durch Neuinszenierungen und Neuinterpretationen von Gemälden alter Meister bekannt geworden.²⁴ Mit Modellen, die sie über Zeitungsannoncen oder auf der Straße sucht, stellt Mayer in dieser Werkserie Bilder aus der Kunstgeschichte nach und transformiert sie zu Metaphern aktueller gesellschaftlicher Probleme und politischer Themen wie Aids, Drogen, Gewalt und Rechtsextremismus. Dabei greift die Künstlerin die kunst- und kulturgeschichtlich weit zurückreichende Tradition der *Tableaux vivants* (*Lebenden Bilder*) auf – eine Tradition, die in der jüngsten Kunst verstärkt rezipiert und wiederbelebt wird.²⁵

Die 1992 entstandene Farbphotographie *Skinheads* (Abb. 7) ist eine Paraphrase des Gemäldes *Der Schwur der Horatier* von Jacques-Louis David (1783–1785, Paris, Louvre). Das großformatige Gemälde stellt eine Sage aus der altrömischen Geschichte dar. Im Krieg zwischen den verfeindeten

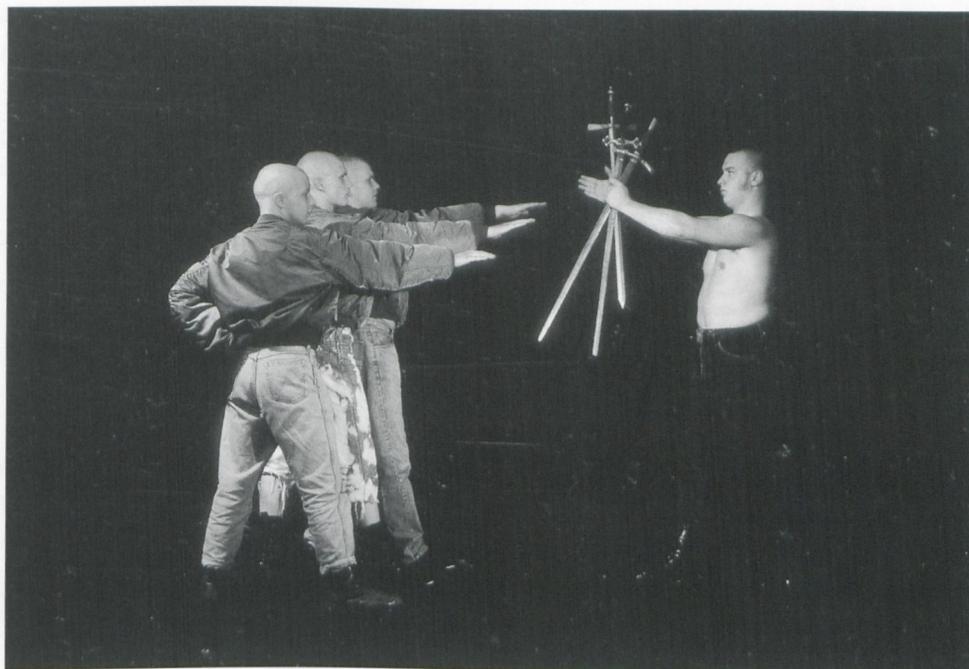


Abb. 7: Brigitte Maria Mayer, *Skinheads*, 1992, Besitz der Künstlerin.

²² Vgl. Stoichita 1998 und die Rezension von Kruse 1999. Vgl. auch Stoichitas Beitrag im vorliegenden Band.

²³ Kruse 1999, S. 587 u. 586.

²⁴ Vgl. Mayer 1993.

²⁵ Vgl. jüngst Jooss 1999, S. 266ff.; Stremmel 2000, S. 142ff. Stremmel behandelt in ihrer Dissertation *Neuere fotografische Repräsentationen von Klassikern der bildenden Kunst*. Vgl. zum Thema *Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke* auch Ausst. Kat. Wien 1993.

²⁶ Vgl. Rosenbach 1982, S. 1ff. Das Kunstmuseum Düsseldorf (heute museum kunst palast) erwarb 1987 eine Kopie des Videobands zusammen mit den Requisiten der Aktion. Vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf 1990, S. 46, Abb. 15 u. S. 188.

²⁷ Ziesche 1995, S. 114.

Königreichen Rom und Alba Longa sollte der Kampf von drei Brüdern aus dem römischen Patriziergeschlecht der Horatier gegen drei Brüder aus dem albanischen Geschlecht der Curatier über den Ausgang entscheiden. David zeigt die heroische Szene, in der die drei Horatier ihrem Vater schwören, den Kampf bis zum Tode zu führen. In der Französischen Revolution erlangte das Bild als *exemplum virtutis*, als Inbegriff der Tugend der Tapferkeit und des Patriotismus, eine besondere Bedeutung.

Bei Mayer haben Skinheads die Rolle der Horatier übernommen. Drei martialisch auftretende, mit Springerstiefeln, Jeans und Bomberjacken bekleidete Jugendliche, die im wirklichen Leben als Arbeitslose in Dessau leben, leisten ihrem nur mit Hose und Stiefeln bekleideten Anführer mit dem Hitlergruß den Treueschwur und bekunden ihre Gewaltbereitschaft. Mayer verlegt die Szene in einen dunklen, undefinierten Raum und konzentriert sich auf die Gegenüberstellung von Dreiergruppe und Anführer, der architektonische Rahmen sowie die Gruppe der klagenden Frauen fallen weg. Die Künstlerin interpretiert das Vorbild vor dem Hintergrund der rechtsextremistischen Gewalttaten gegen Ausländer, die Anfang der neunziger Jahre vor allem in den neuen Bundesländern in dramatischer Weise zunahm. Was bei oberflächlicher Betrachtung als plakative Aneignung des historischen Vorbildes missdeutet werden könnte, erweist sich als komplexe bildnerische Befragung von Geschichte, ihren Kontinuitäten, Brüchen und Wertewandeln. Ihre suggestive Wirkung verdankt Mayers Photographie nicht zuletzt dem Kontrast zwischen den heroisch-pathetischen Gebärden der Protagonisten und deren Jugendlichkeit, zwischen dem Ernst der Szene und dem Anachronismus des Rituals. Indem die Künstlerin das klassizistische Historienbild Davids photographisch neu inszeniert, problematisiert sie das zeitgenössische Historienbild, seine Bedingungen und Möglichkeiten, Formen und Inhalte, darüber hinaus auch die Krise der Abbildung, in welche die Malerei durch die Photographie geriet, und das Konkurrenzverhältnis zwischen Malerei und Photographie.

Selbstinszenierungen / Rollenspiele

Ulrike Rosenbach (geb. 1943) gehört zu den Pionieren der Performance- und Videokunst. 1975 veranstaltet die Künstlerin auf der »Biennale des Jeunes« in Paris die Video-Live-Performance *Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin*.²⁶ Dabei schießt die in ein weißes Trikot gekleidete, an die Jagdgöttin Diana erinnernde Künstlerin 15 Pfeile auf eine zur Zielscheibe vergrößerte Reproduktion von Stefan Lochners Tafelbild *Muttergottes in der Rosenlaube* (um 1450, Köln, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud). Rosenbachs Aktion wird von zwei Videokameras aus verschiedenen Blickwinkeln aufgezeichnet, die eine nimmt das Gesicht Rosenbachs auf, die andere ist auf die Zielscheibe gerichtet. Im Videomonitor (Abb. 8) wird das Gesicht der Künstlerin in das der Madonna geblendet, so dass beide optisch miteinander verschmelzen. Die Pfeile treffen demnach

Opfer und Täter gleichermaßen. Das 15-minütige Videoband machte die Performance rasch bekannt. 1977 wurde es auf der documenta 6, der so genannten »Neuen Medien documenta«, gezeigt.

In *Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin* konfrontiert Rosenbach zwei Klischees von Frauen miteinander, zwei archetypische, antagonistische Frauenbilder, genauer: zwei einander entgegengesetzte Sichtweisen der Frau durch den Mann – die Madonna als die heilige, schöne, asexuelle, ergebene, schwache Mutter und die Amazone als das kämpferische, aggressive, hässliche, wilde Mannweib. Dem stellt die Künstlerin ihre Forderung nach einem neuen Weiblichkeitsverständnis ohne Einschränkungen gegenüber. *Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin* kann als ein künstlerischer Höhepunkt der frühen, feministischen Phase Ulrike Rosenbachs angesehen werden, in der sie »die Selbstfindung, Selbstdefinition und Selbstbefreiung der Frau«²⁷ thematisiert. In einem symbolisch-metaphorischen, ritualhaften Akt löst sich die Künstlerin von den patriarchalischen Frauenklischees und Weiblichkeitsmythen, repräsentiert und perpetuiert in Kunstgeschichte und Massenmedien. Wie bei

Abb. 8: Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin*, 1975, Paris.



Mayer kommt der mediale Aspekt hinzu: Rosenbach reflektiert die normative Funktion der Bilder und setzt der Kunstgeschichte das damals neue, von keiner Tradition vorbelastete Medium Video entgegen.

Sie ist ein Star der internationalen Kunstszene, und ihr Werk hat die unterschiedlichsten Interpretationen auf sich gezogen: **Cindy Sherman** (geb. 1954). Die amerikanische Photo-Künstlerin, die in ihren Werken ihren eigenen Körper inszeniert, schuf in den Jahren 1988 bis 1990 die 35 Arbeiten umfassende Serie der *History Portraits*, in denen sie in die Rolle unterschiedlicher kunsthistorisch geprägter Frauen- und Männerklischees schlüpft – verkleidet, geschminkt und in mit Requisiten theatralisch und verschwenderisch inszeniertem Ambiente.²⁸ In einigen wenigen Fällen stellt Sherman konkrete Vorbilder aus der Kunstgeschichte nach, meist jedoch verweist sie in Habitus und Kostümierung auf allgemeine Topoi und Bildcodes der Portraitmalerei einer bestimmten Zeit, eines Landes oder eines Künstlers. Als Vorlagen benutzte die Künstlerin in erster Linie Reproduktionen in Büchern über französische und italienische Portraits.

In der Photographie *Untitled # 224* (*Ohne Titel, Nr. 224*, Abb. 9) von 1990 stellt Sherman das Bild *Kranker Bacchus* von Caravaggio (um 1593, Rom, Galleria Borghese) in Form eines *Tableau vivant* nach. Die Künstlerin posiert in ihrer Photographie, die etwa doppelt so groß ist wie das Vorbild, in der Rolle des Bacchus. Komposition, Requisiten und Details entsprechen weitgehend der Vorlage (bis hin zu dem dreieckigen Daumnagel), differieren jedoch auch in einigen Einzelheiten. Sherman schlüpft in eine Männerrolle, genauer gesagt in gleich zwei Männerrollen, nämlich die des Gottes Bacchus und die Caravaggios, der sich in dem Bild selbst dargestellt haben soll. Der Bezüge sind aber noch mehr. Caravaggio seinerseits lehnte sich nämlich bei der Bacchus-Pose wahrscheinlich an eine Figur in Raffaels 1510 bis 1511 entstandenem *Parnass*-Fresko in der Stanza della Segnatura im Vatikan an. In dieser Figur wiederum sieht die Forschung ein Bildnis Michelangelos. Es ist anzunehmen, dass Cindy Sherman, die während der Entstehung der *History Portraits* teilweise in Rom lebte, sich der komplexen kunsthistorischen Implikationen des Caravaggio-Bildes nicht nur bewusst war, sondern dass gerade diese auch den Reiz für die Künstlerin ausmachten. Über Caravaggio schlägt sie auf diese Weise den Bogen zurück zu zwei Künstlerhelden der Hochrenaissance und zur mythologischen Gestalt des Bacchus.

Die für Shermans Œuvre charakteristische Reflexion über Identität im Sinne eines Spiels mit variablen Identitäten ist gekoppelt an den Einsatz des Mediums Photographie. Die großformatigen, farbigen, wie Gemälde hinter Plexiglas gerahmten *History Portraits* liefern die perfekte Fiktion von Malerei. Fiktion, Illusion, fake, Simulation – das sind gewiss zentrale Begriffe für das Verständnis von Shermans Kunst. Als Individuum verschwindet sie völlig hinter den wechselnden Selbstinszenierungen, Identität wird als brüchige bildliche Konstruktion, als Maskerade vorgeführt. Indem Sherman Selbstdarstellung als Selbstverhüllung betreibt, indem sie den Betrachter permanent in die Irre leitet, indem sie die Künstlichkeit der bildlichen Repräsentation des Körpers verdeutlicht, indem sie die Geburt des Bildes aus dem Geist der Inszenierung zum Konzept erhebt, umkreist sie letztlich die Frage nach der Authentizität der Bilder. Wie wirklich ist die durch Bilder vermittelte Wirklichkeit? Können wir den (Bild-)Medien überhaupt (noch) trauen? Kann es Identität, Individualität und Authentizität im traditionellen Sinne im Medienzeitalter überhaupt noch geben?

Rosenbach gehört zur ersten Phase des Feminismus der siebziger Jahre, der auf die Entdeckung einer authentischen Weiblichkeit durch Sichtbarmachung von Rollenklischees mit dem Ziel ihrer Über-

Abb. 9: Cindy Sherman, *Untitled # 224*, 1990.



²⁸ Die Serie ist dokumentiert in Danto 1991. Vgl. Bryson 1991; Schneider 1995.

Das Spargel-Stilleben
erworben durch die Initiative des
Vorsitzenden des Wallraf-Richartz-Kuratoriums



Hermann J. Abs

Geboren 1901 in Bonn. – Entammt wohlhabender katholischer Familie. Vater Dr. Josef Abs, Rechtsanwalt und Justizrat, Mitinhaber der Hubertus Braunkohlen AG, Brüggel, Ertl. Mutter Katharina Lückerrath.

Abitur 1919 Realgymnasium Bonn. – Ein Sem. Jurastudium Universität Bonn. – Banklehre im Kölner Bankhaus Delbrück von der Heydt & Co. Erwirbt internationale Bankerfahrung in Amsterdam, London, Paris, USA.

Heiratet 1928 Inez Schnitzler. Ihr Vater mit Georg von Schnitzler vom Vorstand des IG. Farben-Konzerns verwandt. Tante verheiratet mit Baron Alfred Neven du Mont. Schwester verheiratet mit Georg Graf von der Goltz. – Geburt der Kinder Thomas und Marion Abs.

Mitglied der Zentrumspartei. – 1929 Prokura im Bankhaus Delbrück, Schickler & Co., Berlin. 1935-37 einer der 5 Teilhaber der Bank.

1937 im Vorstand und Aufsichtsrat der Deutschen Bank, Berlin. Leiter der Auslandsabteilung. – 1939 von Reichswirtschaftsminister Funk in den Beirat der Deutschen Reichsbank berufen. – Mitglied in Ausschüssen der Reichsbank, Reichsgruppe Industrie, Reichsgruppe Banken, Reichswirtschaftskammer und einem Arbeitskreis im Reichswirtschaftsministerium. – 1944 in über 50 Aufsichts- und Verwaltungsräten großer Unternehmen. Mitgliedschaft in Gesellschaften zur Wahrnehmung deutscher Wirtschaftsinteressen im Ausland.

1946 für 6 Wochen in britischer Haft. – Von der Alliierten Entnazifizierungsbehörde als entlastet (5) eingestuft.

1948 bei der Gründung der Kreditanstalt für Wiederaufbau. Maßgeblich an der Wirtschaftsplanung der Bundesregierung beteiligt. Wirtschaftsberater Konrad Adenauers. – Leiter der deutschen Delegation bei der Londoner Schuldenkonferenz 1951-53. Berater bei den Wiedergutmachungsverhandlungen mit Israel in Den Haag. 1954 Mitglied der CDU.

1952 im Aufsichtsrat der Süddeutschen Bank AG. – 1957-67 Vorstandssprecher der Deutschen Bank AG. Seit 1967 Vorsitzender des Aufsichtsrats.

Ehrenvorsitzender des Aufsichtsrats:

Deutsche Überseeische Bank, Hamburg – Püttler Maschinenfabrik AG, Langen (Hessen)
Vorsitzender des Aufsichtsrats:
Dahlbusch Verwaltungs-AG, Gelsenkirchen – Daimler Benz AG, Stuttgart-Untertürkheim – Deutsche Bank AG, Frankfurt – Deutsche Lufthansa AG, Köln – Philipp Holzmann AG, Frankfurt – Phoenix Gummwerke AG, Hamburg-Harburg – RWE Elektrizitätswerk AG, Essen – Vereinigte Glanzstoff AG, Wuppertal-Elberfeld – Zellstoff-Fabrik Waldhof AG, Mannheim

Ehrenvorsitzender:

Salamander AG, Kornwestheim – Gebr. Stumm GmbH, Brambauer (Westf.) – Süddeutsche Zucker-AG, Mannheim
Stellvertr. Vors. des Aufsichtsrats:
Badische Anilin- und Sodafabrik AG, Ludwigshafen – Siemens AG, Berlin-München

Mitglied des Aufsichtsrats:
Metallgesellschaft AG, Frankfurt

Präsident des Verwaltungsrats:
Kreditanstalt für Wiederaufbau – Deutsche Bundesbahn

Großes Bundesverdienstkreuz mit Stern, Päpstl. Stern zum Komturkreuz, Großkreuz Isabella die Katholische von Spanien, Cruzeiro do Sul von Brasilien. – Ritter des Ordens vom Heiligen Grabe. – Dr. h. c. der Univ. Göttingen, Sofia, Tokio und der Wirtschaftshochschule Mannheim.

Lebt in Kronberg (Taunus) und auf dem Bentgerhof bei Remagen.

Photo aus Current Biography Yearbook 1970 New York

windung und letztlich der Befreiung und Gleichberechtigung der Frau gerichtet war. Sherman hingegen repräsentiert einen Feminismus, den man als postmodern bezeichnen könnte und der auf Dekonstruktion und Überwindung des binären Geschlechterschemas, der Dichotomie von Weiblichkeit und Männlichkeit an sich zielt.²⁹

Über den Umgang mit Kunst

Zur Metakunst gehören auch Werke, die im Zitieren der Kunstgeschichte das räumliche, institutionelle und gesellschaftliche Umfeld von Kunst – also die Bedingungen ihrer Produktion, Distribution, Präsentation und Rezeption – thematisieren. Dabei geht es zum einen um konzeptuelle, institutionenkritische Positionen der späten sechziger und der siebziger Jahre, zum anderen um Phänomene der neunziger Jahre, die an die Positionen der sechziger und siebziger Jahre anknüpfen und als »Institutional Critique« (B. H. D. Buchloh), »Betriebssystem Kunst« (T. Wulffen) und »Kontext Kunst« (P. Weibel) Eingang in die kunstkritischen und kunsttheoretischen Debatten gefunden haben, wo sie bis heute kontrovers diskutiert werden.

Hans Haacke (geb. 1936) hat früh in seiner künstlerischen Laufbahn begonnen, sich kritisch mit der gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Kontextualität von Kunst und Kunstbetrieb zu beschäftigen und dabei immer wieder Skandale wie auch unverdeckte Zensur provoziert. Ende der sechziger Jahre führt der Künstler für sein Werk den Begriff »offene Realzeitsysteme« ein, zunächst im Hinblick auf physikalische, dann auch auf gesellschaftliche, sozio-politische und kulturelle Systeme, die der Künstler seither mit der Akribie des Wissenschaftlers untersucht.

Anlässlich des 150-jährigen Bestehens des Wallraf-Richartz-Museums 1974 veranstaltet das Museum in der Kunsthalle Köln die Ausstellung »PROJEKT '74 – Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre«. Zur Teilnahme an

der Ausstellung eingeladen, unterbreitet Haacke den Plan, die Geschichte von Manets *Spargelstilleben* von 1880 aus der Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums zu untersuchen. Texttafeln sollten »über die soziale und ökonomische Stellung der Personen Auskunft [geben], in deren Besitz sich das Stilleben im Laufe der Jahre befand, und welche Preise für das Bild gezahlt worden sind.«³⁰ Die Arbeit *Manet-PROJEKT '74* wird wie geplant ausgeführt. Auf zehn bedruckten, unter Glas gerahmten Tafeln rekonstruiert Haacke minutiös die Geschichte des Bildes. Eine Tafel ist Manet gewidmet, sodann je eine weitere den sechs späteren Besitzern sowie dem Kuratorium des Wallraf-Richartz-Museums und der Stadt Köln, die das Bild 1968 erwarben und dem Wallraf-Richartz-Museum als Dauerleihgabe übergaben. Die vorletzte Tafel behandelt den Vorsitzenden des Kuratoriums des Wallraf-Richartz-Museums, Hermann Josef Abs (Abb. 10), die letzte Tafel listet die Personen und Firmen auf, deren Stiftungen den Erwerb des Bildes ermöglichten. Die Tafeln enthalten jeweils eine Abbildung der betreffenden Person, Angaben zu familiärer Herkunft, gesellschaftlichem Status, Biographie, beruflichem Werdegang sowie, falls bekannt, zum Kaufpreis, der für das Gemälde entrichtet wurde.

Abb. 10: Hans Haacke, Manet-PROJEKT '74 (eine von zehn Tafeln), 1974, Belgien, Sammlung Roger Matthys Deurle.

²⁹ Hier sei auf die radikale Position der US-amerikanischen Philosophin J. Butler hingewiesen, die die Geschlechtsunterschiede nicht als naturgegeben, also biologisch vorgeprägt, sondern als kulturell, sozial, historisch, medial und sprachlich codiert und performativ konstituiert, also diskursabhängig, ansieht und die Tauglichkeit der Kategorien Frau, Mann und Geschlecht grundsätzlich bestreitet. Vgl. Butler 1995.

³⁰ Haacke, zitiert nach Ausst. Kat. Frankfurt/M. 1976, o. S. Ebd. finden sich auch eine Reproduktion des *Spargelstillebens* und ein Faksimile aller 10 Texttafeln. Zuletzt ist die Arbeit vollständig dokumentiert in Ausst. Kat. Barcelona 1995, S. 78ff.

Das *Manet-PROJEKT* '74 basierte auf akribischen Recherchen, die über kunsthistorische Provenienzforschungen weit hinausgingen und soziologische Dimensionen annahmen. Haacke führt eindringlich vor Augen, dass auch Kunstwerke stets Bestandteil »offener Realzeitsysteme« sind, also fest eingebunden in soziale, ökonomische und politische Prozesse. Seine konzeptuelle Arbeit zielt auf eine grundsätzliche Kritik an Kunstbetrieb und Kunstmarkt. Der Künstler tut nichts anderes, als jedermann zugängliche, in der Fachliteratur und biographischen Lexika nachprüfbare Fakten zusammenzutragen und nüchtern-kommentarlos zu dokumentieren. Entscheidend ist hier freilich die Selektion der Daten, die im Falle der Geschichte von Manets *Spargelstilleben* das Augenmerk des Rezipienten auf die Verbindung von Kunst und Kapital, von Kunst und (Groß-)Bourgeoisie richtet. Trotz – oder gerade wegen – der sachlichen, unpolemischen Methode besitzt Haackes *Manet-PROJEKT* '74 Sprengkraft und »soziale Energie« (Haacke). Das beweist seine Geschichte: Es wurde für die Kölner Ausstellung »PROJEKT '74« von den Veranstaltern abgelehnt – offiziell wegen der Aufzählung der 19 Aufsichtsratsposten von Abs. Die detaillierte Schilderung von dessen beruflicher Karriere in der NS-Zeit dürfte allerdings ebenfalls ins Gewicht gefallen sein. Dennoch wurde die Arbeit 1974 in Köln ausgestellt, und zwar in der Galerie Paul Maenz, wo an die Stelle des eigentlich vorgesehenen Manet-Originals eine Farbphotographie trat. Mehrere Künstler protestierten gegen die Zensur der Arbeit Haackes, was wiederum Gegenreaktionen auslöste. Mittlerweile gilt das *Manet-PROJEKT* '74 als eines der »bahnbrechenden Werke der 70er Jahre.«³¹

Susanne Weirich (geb. 1962) zeigt vom 21. Mai bis 4. Juli 1992 im Lichtschacht der Galerie Vorsetzen in Hamburg die Rauminstallation *Die Sammlung des Parrhasios – Dreißig illusionistische Gemälde mit Draperien – Eine Ausstellung* (Abb. 11), eine imaginäre Sammlung bekannter Gemälde aus der Kunstgeschichte, die eines gemeinsam haben: das Motiv des Trompe-l'œil-Vorhangs.³² In dem Lichtschacht befinden sich 30 vergitterte oder zugemauerte Fenster. Weirich übermalt die Fensterrahmen mit goldener Farbe, so dass sie wie kostbare Bilderrahmen aussehen. Weitere museumstypische Gegenstände kommen hinzu: Beschriftungstäfelchen, Hydrometer, Absperrkordeln, Überwachungskamera, Ausstellungskatalog. Außerdem gibt es festgelegte Führungszeiten; wenn man zu diesen den Raum betritt, hört man eine Führung von einem Recorder. Dem Ausstellungsbesucher bietet sich ein perfekt inszenierter Museumsraum dar, dem nur eines fehlt: die Bilder. Der Hörer des Audioguide beziehungsweise der Leser des Kataloges ist mit ausführlichen kunsthistorischen und sozialgeschichtlichen Würdigungen konkreter Gemälde konfrontiert, doch er sieht im Lichtschacht lediglich die vergitterten beziehungsweise zugemauerten, »gerahmten« Fenster und im Katalog Abbildungen dieser vergitterten beziehungsweise zugemauerten, »gerahmten« Fenster, denen jeweils präzise Bilddaten mit Künstlernamen, Lebensdaten, Titel, Datierung, Bildträger und Maßen zugeordnet sind.

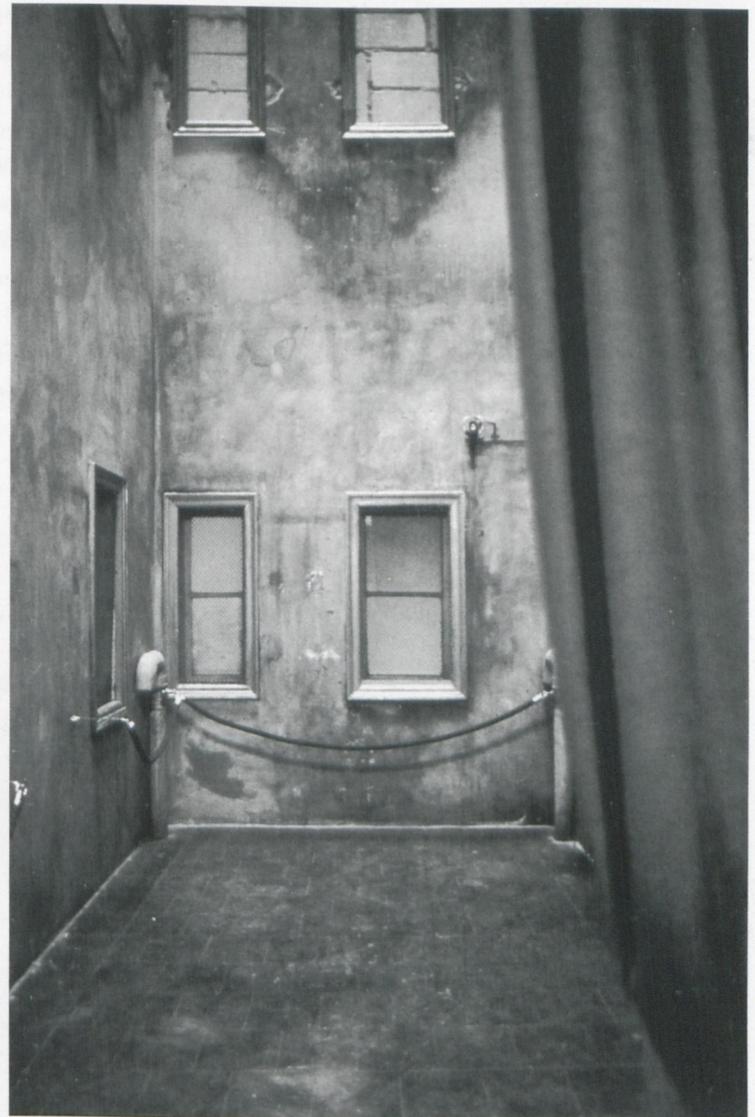
Ausgangspunkt der Installation, der ausgedehnte Literaturrecherchen vorausgingen, war der von Plinius überlieferte Wettstreit zwischen den Malern Zeuxis und Parrhasios um die größere illusionistische Täuschungskraft ihrer Werke. Zeuxis unterlag, und Parrhasios, so Weirichs Fiktion, wurde zum Sammler von Bildern mit Trompe-l'œil-Vorhängen. Die Installation *Die Sammlung des Parrhasios* wurde als erstmalige öffentliche Präsentation dieser Kollektion deklariert – und Susanne Weirich zu ihrer Kustodin.

Susanne Weirichs Installation *Die Sammlung des Parrhasios* ist eine intelligente und hinter sinnige Reflexion über Illusion und Täuschung, Realität und Imagination, innere und äußere Bilder, Anwesenheit und Abwesenheit, Original und Erinnerung sowie, nicht zuletzt, über die eigene Rolle als Künst-

³¹ Grasskamp 1981, S. 152f.

³² Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 1992.

Abb. 11: Susanne Weirich, *Die Sammlung des Parrhasios – 30 illusionistische Gemälde mit Draperien – Eine Ausstellung*, 1992, Hamburg, Installation im Lichtschacht der Galerie Vorsetzen.



³³ Blumenberg 1996, S. 40.

lerin. Sie hinterfragt die Funktionsweisen und Wirkungsmechanismen der Institution Museum und demonstriert die Macht der Inszenierung. Die Künstlerin betreibt ein verwirrendes Spiel mit Realitätsebenen: Indem am Eingang zur Ausstellung ein zur Seite geraffter Vorhang hängt, muss beim Eintretenden Besucher der Eindruck entstehen, er betrete eine solche Bildszenerie wie die der (vermeintlichen) Exponate mit ihren Vorhangsmotiven. Auf diese Weise überführt Weirich das Trügerische der illusionistisch gemalten Vorhänge in den vorgeblich ausgestellten Gemälden in den Raum und in die Wirklichkeit des Betrachters. Die Diskrepanz zwischen dem vor dem inneren, geistigen Auge auftauchenden (Vorstellungs-, Erinnerungs-)Bild der Bilder und der gleichzeitigen faktischen Wahrnehmung der vergitterten beziehungsweise zugemauerten, »gerahmten« Fenster muss irritieren – und einen Reflexionsprozess über die Frage nach der Wirklichkeit und dem Ort des Bildes stimulieren. Bestimmen der Ort des Museums beziehungsweise der Galerie und die mit diesem Ort einhergehende Inszenierung das Bild als Bild? Ist das Museum ein Ort der Fiktion oder gar umgekehrt nur die Fiktion Ort des Museums, eben eines imaginären Museums?

Künstlermythen

Auch Werke, die sich auf allgemeine Topoi der Kunstgeschichte beziehen, zähle ich zur Metakunst. Solche Topoi können zum Beispiel Künstlermythen oder Kunstmythen sein. Mythen sind überlieferte Erzählungen von Göttern und Helden, »Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit.«³³ In Anlehnung an diese Definition verstehe ich unter Künstlermythen überlieferte Erzählungen von Künstlern. Solche Erzählungen im Sinne von Legenden, Anekdoten, Klischees und Stereotypen haben von Anfang an die Künstlerbiographie bestimmt und prägen noch heute, ungeachtet des vielbeschworenen »Endes der großen Meistererzählungen« in der Postmoderne, die allgemeine Vorstellung, das Bild vom Künstler. Dass in der Gegenwart Kunstkritik und Kunstgeschichte sowie teilweise sogar die Künstler selbst nach wie vor Künstlermythen konstruieren und tradieren, verdeutlichen beispielsweise die Topoi Beuys als Schamane und Polke als Alchemist. Wenn Timm Ulrichs auf Leonardo rekurriert und damit einen Künstlermythos thematisiert, dann zielt sein bildnerischer Diskurs auf eine Metaebene.

Am 2. April 1976 wurde im Kunstverein Hannover die Ausstellung *Timm Ulrichs – Retrospektive 1960–1975* eröffnet. Es war die 50. Einzelausstellung von **Timm Ulrichs** (geb. 1940). Deswegen fand am Abend des 9. April 1976 in den Räumen der Ausstellung eine Jubiläums- und nachträgliche Geburtstagsfeier statt. Dabei kam es zu einer Performance, bei welcher Ulrichs zusammen mit einigen

Abb. 12: Timm Ulrichs, Lebendes Bild, im Kunstverein Hannover 9. April 1976, Gelsenkirchen, Kunstverein.



Freunden und Gästen Leonardos *Letztes Abendmahl* in Form eines *Tableau vivant* nachstellte.³⁴ Die Performance ist durch eine Photographie von Ursula Reuther dokumentiert (Abb. 12). Ulrichs nahm in der Mitte die Rolle Jesu ein. Mit weit ausgebreiteten Armen präsentierte er eine Geburtstagstorte in Form eines aufgeschlagenen Buches. Vergleicht man nun Ulrichs' *Lebendes Bild* mit dem Vorbild Leonardos, so fällt auf, dass Anordnung und Gestik der Figuren auf der einen Seite zwar im Großen und Ganzen übereinstimmen, auf der anderen Seite aber auch gravierende Veränderungen festzustellen sind: Timm Ulrichs bittet 13 statt 12 »Jünger« zu Tisch, darunter vier weibliche!

Indem Ulrichs die Rolle Jesu spielt, verweist er explizit auf das »seit der Renaissance ständig wiederkehrende Gleichnis vom Künstler, der seine Werke göttergleich schafft«³⁵ – der Künstler als Demiurg, als *Divino Artista*. So lassen sich in der Kunstgeschichte in Künstlerselbstbildnissen und Künstlerportraits immer wieder Angleichungen an die Konventionen des Christusbildes feststellen; erinnert sei hier nur an das berühmte *Selbstbildnis im Pelzrock* von Albrecht Dürer (1500), dessen gezeichnetes *Selbstbildnis als Schmerzensmann* (1522), das *Selbstbildnis mit Heiligenschein* von Paul Gauguin (1889) sowie im 20. Jahrhundert an die Christusidentifikationen im Werk von Joseph Beuys, Hermann Nitsch und Arnulf Rainer. Ulrichs selbst betont, dass es ihm bei dem *Lebenden Bild* letztlich um »die Gottähnlichkeitstendenz des Künstlers, des sich selbst schaffenden und setzenden Autors, des autonomen Ichs«³⁶ ging. Ein weiterer Aspekt mag mitschwingen, nämlich der Mythos vom Künstler als »der exemplarische Leidende«,³⁷ als Märtyrer, der einsam und auf sich gestellt ist. Leonardo zeigt ja bekanntlich gerade den Moment, in dem die Apostel mit Bestürzung und Entsetzen auf die Worte Jesu reagieren: »Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten« (Matth. 26.21).

Durch die Aufschrift der Torte »Nehmet, Esset; das ist mein Leib. Timm Ulrichs« ersetzt Ulrichs die biblischen sakramentalen Speisen Brot und Wein durch eine Süßspeise und nimmt die Einsetzungsworte (Matth. 26.26) wörtlich: Die Torte wurde im Laufe des Abends verspeist. Er parodiert also das Sakrament der Eucharistie, was wohl durchaus auch als blasphemischer Akt gedacht war. Eine Veröffentlichung der Photographie in der Hannoveraner Tagespresse führte jedenfalls zu entsprechenden Protesten, unter anderem seitens des Hildesheimer Bischofs. Es ist sicher kein Zufall, wenn der alte Topos von der Gottähnlichkeit des Künstlers in der Kunst um 1970 allgemein verstärkt thematisiert wird und zwar meist, wie bei Ulrichs, mit einer dezidiert parodistischen und auch blasphemischen Note. Die 68er-Bewegung mit ihren Angriffen auf die überkommenen Autoritäten und Institutionen und, damit durchaus zusammenhängend, der Infragestellung des Künstlerstatus dürfte hierfür eine wesentliche Ursache sein.

Kunstmythen

Wenn ich oben Künstlermythen als überlieferte Erzählungen von Künstlern definiert habe, so verstehe ich analog dazu unter Kunstmythen Erzählungen von der Kunst – im Sinne von allgemeinen Kategorien, Phänomenen und Topoi. Im Unterschied zu den Künstlermythen, die die Künstlerbiographie von Anfang an bestimmt haben, sind die Kunstmythen, von denen hier die Rede sein soll, ein Phänomen des 20. Jahrhunderts und hier besonders der Kunst nach 1960. Solche Mythen der Kunst sind Avantgarde, Abstraktion, Bild, Original, Meisterwerk und Kunsthistoriographie.³⁸ Exemplarisch werden im Folgenden Werke vorgestellt, die auf einer Metaebene die Kunstmythen Abstraktion, Bild und Avantgarde reflektieren.

Mythos Abstraktion

Es wurde einleitend bereits darauf hingewiesen, dass seit dem Durchbruch zur Abstraktion um 1910 der Wettstreit zwischen gegenständlichen und ungegenständlichen Mitteilungsförmungen die Entwicklung der Künste im 20. Jahrhundert nachhaltig bestimmt hat. Ein Höhepunkt der Auseinandersetzungen um Abstraktion oder Figuration lag zweifellos in den fünfziger Jahren. Oskar Kokoschka (1886–1980) schuf 1959 die Kreidelithographie *The Action Painter* (*Der Action-Painter*, Abb. 13).³⁹ Sie stellt in der rechten Bildhälfte einen an einer Staffelei sitzenden Affen dar. Er befindet sich »in



Abb. 13: Oskar Kokoschka, *The Action Painter*, 1959.

³⁴ Vgl. Ausst. Kat. Lüdenschied 1980, S. 43 u. S. 130, Nr. 55f.; Hüttel 1994, S. 82.

³⁵ Kris/Kurz 1995, S. 84.

³⁶ Ulrichs, zitiert bei Hüttel 1994, S. 82.

³⁷ Sontag 1980. Dort heißt es auf S. 78: »Für das moderne Bewußtsein ist der Künstler (der an die Stelle des Heiligen tritt) der exemplarische Leidende.«

³⁸ Vgl. zum »Mythos Meisterwerk« bzw. zur »Ideengeschichte des Werks« Beltz 1998. Im Zusammenhang mit dem »Mythos Original« wäre die Appropriation Art zu diskutieren. Vgl. hierzu Ausst. Kat. Aachen 1988; Rebellmund 1999; Römer 2001.

³⁹ Vgl. Wingler/Welz 1975, Nr. 212.

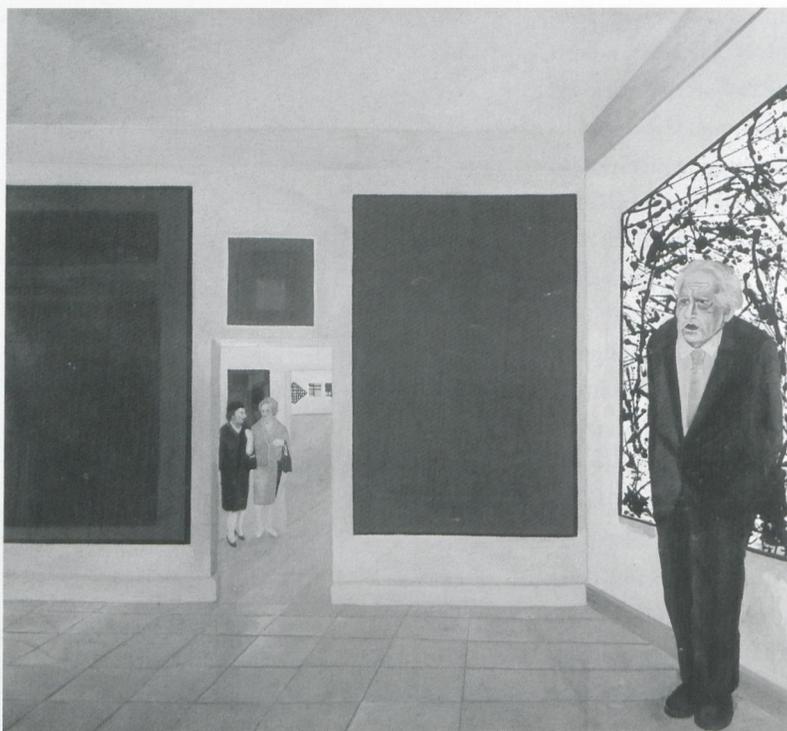


Abb. 14: Tremezza von Brentano, Museum A, 1978, Besitz der Künstlerin.

Aktion«, das heißt im Moment des Malens, in seiner erhobenen Rechten hält er den Pinsel, in seiner Linken die Palette. Der Affe wendet sich nach links einem weiblichen Modell zu, dessen Pose an eine Skulptur erinnert. Das Bild auf der Staffelei zeigt eine abstrakte Komposition.

Kokoschka greift den alten, auf Platons Kritik an der Malerei als einer scheinhaft-trügerischen Nachahmung der Natur zurückgehenden ikonographischen Topos des »Affen als Maler« auf, einen Topos, dem sich im 20. Jahrhundert unter anderem auch Picasso zugewendet hatte.⁴⁰ In *The Action Painter* parodiert Kokoschka die abstrakte Kunst, die damals unter den Begriffen Abstrakter Expressionismus, Action-Painting, Informel, Tachismus etc. weltweit Furore machte. Der Künstler hatte sich um den Jahreswechsel 1957/1958 in New York und Minneapolis aufgehalten und war bei dieser Gelegenheit ohne Zweifel mit den jüngsten Kunsttendenzen in den USA konfrontiert worden. In *The Action Painter* wendet er die Affen-Metapher ins Absurde. Während nämlich mit ihr gewöhnlich die vermeintlich geistlose *Mimesis* verhöhnt wird, malt Kokoschkas Affe eindeutig nicht-mimetisch. Den Künstlern des Informel wurde (und wird nach wie vor) häufig Unfähigkeit vorgeworfen, und dieses weit verbreitete Vorurteil dürfte bei Kokoschka mitschwingen. Sein Maler-Affe befindet sich in einer klassischen Maler- und-Modell-Situation, er scheint die Frauenfigur durchaus auf die Leinwand bannen zu wollen. Allein er kann es nicht.

Kokoschkas Lithographie ist vor dem Hintergrund seiner künstlerischen Position zu sehen. Der Künstler war zeitlebens der Gegenständlichkeit, dabei insbesondere der Menschendarstellung verpflichtet. Ungegenständliche Kunst lehnte Kokoschka generell ab, auf ihren Erfolg als »Weltsprache« in den fünfziger Jahren reagierte er mit *The Action Painter* ebenso wie mit einer Reihe polemischer Schriften und Äußerungen in Briefen. Für die Lithographie gab es zudem einen aktuellen Anlass. 1957 und 1958 waren in London Ausstellungen mit malerischen Produkten von Schimpansen gezeigt worden, die international ebenso großes Aufsehen erregten wie die Bücher des Biologen, Ethnologen und Verhaltensforschers D. Morris, der die Kreativität der Affen erforschte. Die Produkte der Affen waren abstrakt. Dieser Umstand war Wasser auf die Mühlen derer, die die abstrakten Maler des Nichtskönnertums und der Scharlatanerie bezichtigten. Bis dahin war der Affen-Maler ein ikonographischer Topos, eine gemalte Metapher gewesen, von nun an hatte er eine zusätzliche, »konkrete« Bedeutung und wurde als Diffamierungsmittel gegen das Action-Painting eingesetzt. Eine Reihe von Äußerungen Kokoschkas belegen, dass er über die Medien an den Affen-Ausstellungen in England und vergleichbaren Unternehmungen in den USA regen Anteil nahm.

Tremezza von Brentano (geb. 1942), die unter anderem bei K. R. H. Sonderborg (vgl. Abb. 5) studierte, fand 1976 zu ihrer realistischen Bildsprache. Im Mittelpunkt ihres Schaffens steht die Beschäftigung mit dem Menschen, seinem Alltag wie seinen kulturell, historisch und medial geprägten Bild- und Verhaltensmustern. Das Bild *Museum A* aus dem Jahr 1978 (Abb. 14) zeigt das Innere eines Museums. Zu sehen sind drei Besucher und acht Gemälde. Als »Bilder im Bild« zitieren diese den Stil verschiedener bekannter Meister der Abstraktion und repräsentieren somit wichtige Phasen und Erscheinungsformen der abstrakten Malerei des 20. Jahrhunderts, von der frühen geometrisch-konstruktiven Abstraktion Mondrians über das Action-Painting Pollocks, die Monochromie Kleins und die Op-Art Vasarélys bis hin zur Post-Painterly Abstraction Rothkos und Albers'.

Im ersten Raum, am rechten Bildrand vor dem Pollock imitierenden Gemälde, steht ein älterer Mann. Es handelt sich um ein Bildnis des Münchner Künstlers Adolf Hartmann. Er hat beide Hände in den Hosentaschen, wendet sich fragend, ja hilflos von den Bildern ab und starrt ins Leere. Im mittleren Saal sind zwei Frauen ins Gespräch vertieft, sie scheinen die Bilder gar nicht wahrzunehmen. Es sind

⁴⁰ Zu diesem Thema ist nach wie vor grundlegend die Studie von Janson 1952. Vgl. auch Asemissen/Schweikhart 1994, S. 178ff.

die Ratlosigkeit und das Desinteresse der Besucher in diesem imaginären Museum abstrakter Malerei, um die die Bildaussage kreist. Tremezza von Brentano erforscht nach eigenem Bekunden das Thema Kunst und Öffentlichkeit, und sie kommt zu dem Ergebnis, dass hier ein Entfremdungsprozess stattgefunden habe. Diese Entfremdung ist zunächst einmal die der Künstlerin selbst gegenüber der ungegenständlichen Kunst. Adolf Hartmann, wie von Brentano ein realistischer Maler, spielt im Bild die Rolle eines *alter ego* der Künstlerin. Zugleich repräsentiert er, zusammen mit den beiden Frauen, die Öffentlichkeit, die in den Museen der Welt einer Kunst begegnet, mit der sie nichts anzufangen weiß. Doch von Brentano leitet hieraus keineswegs eine prinzipielle Ablehnung, gar eine billige Verhöhnung der Abstraktion ab. Vielmehr bekennt sie: »Das Verständnis der abstrakten Kunst ist [...] unerlässlich. Der moderne Realismus wird ohne Einbringung der an abstrakter Kunst geschulten Sehweise keine glaubwürdigen Bilder unserer Wirklichkeit geben können.«⁴¹

Mythos Bild

In Zeiten von Photographie, Film, Computer und Internet haben sich der Status des Bildes und die Formen seiner Wahrnehmung drastisch gewandelt, mit weit reichenden Folgen für das Fach Kunstgeschichte. In der Kunstgeschichte und in den Nachbardisziplinen hat die Diskussion um einen veränderten, erweiterten Bildbegriff eingesetzt.⁴² Parallel ist die Befragung der Wirklichkeit des Bildes ein Hauptthema in der aktuellen Kunst.

Thirty Are Better Than One (*Dreißig sind besser als eine*, Abb. 15) aus dem Jahre 1963 ist eine der berühmtesten Bildfindungen aus dem Frühwerk von **Andy Warhol** (1928–1987).⁴³ Sie besteht aus fünf Reihen von jeweils sechs identischen *Mona Lisa*-Motiven, die, unmittelbar aneinander grenzend, im Siebdruckverfahren auf die Leinwand gedruckt sind, diese vollständig bedecken und unbegrenzt fortsetzbar erscheinen. Warhol greift nicht wie Duchamp (Abb. 3) verändernd in das Motiv des Vorbilds ein. Allerdings unterstreicht er die Differenz zwischen Original und Reproduktion einerseits durch die Eliminierung der Farbe, andererseits durch die betont grobe, dilettantische, technisch mangelhafte und zudem ungleichmäßige Ausführung der einzelnen Siebdrucke, die der Künstler stets von Hand fertigte. Die malerischen Feinheiten bei Leonardo, seine subtile Licht-Schatten-Modellierung und Farbgebung, gehen in Warhols krassem Hell-Dunkel-Kontrast, der das Vorbild auf eine Schwarz-Weiß-Schablone reduziert und gerade noch seine Wiedererkennbarkeit gewährleistet, komplett verloren.

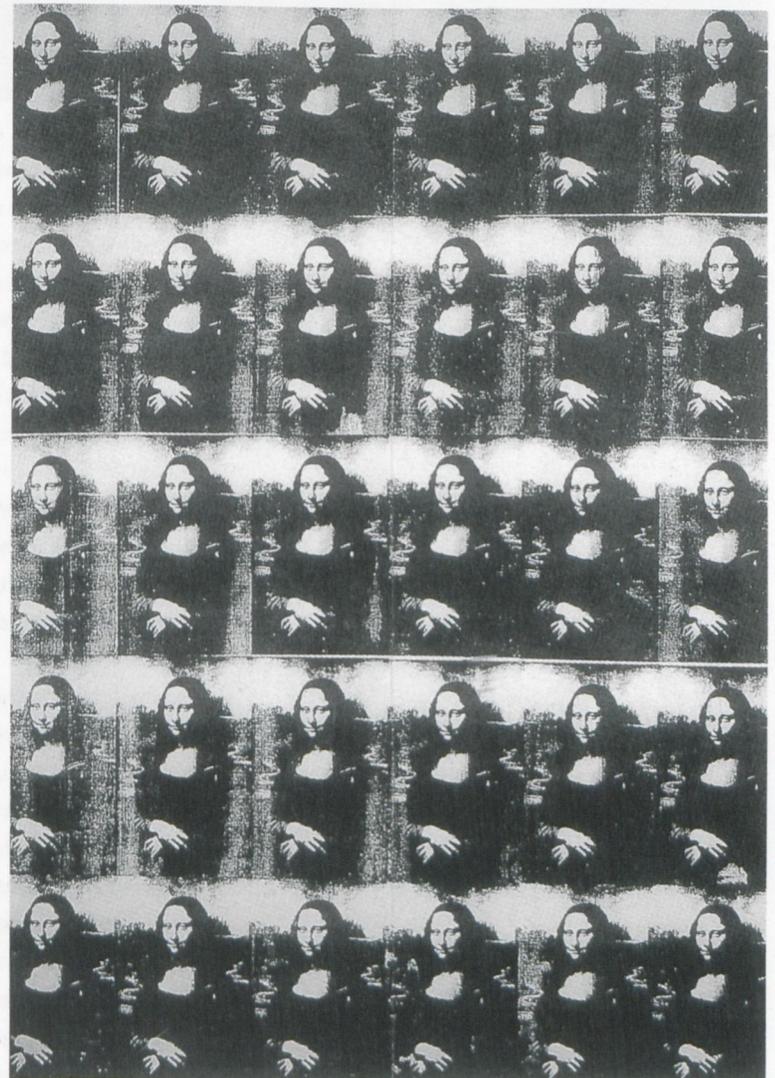
In den fünfziger und sechziger Jahren nahm die Bedeutung der visuellen Massenmedien, der Printmedien ebenso wie des Fernsehers, in den USA und den westlichen Ländern rasant zu. In der Folge entfaltete sich eine medientheoretische Debatte über die Konsequenzen dieser Veränderungen für die Welt- und die Selbstwahrnehmung, das Bewusstsein und Handeln der Menschen. Warhol hätte kein besseres Exempel als das omnipräsente und über den ganzen Globus verbreitete »Image« der *Mona Lisa* finden können, um zu veranschaulichen, dass das Kunstwerk im Medienzeitalter seine Einzigartigkeit, seinen konkreten historischen und kulturellen Ort eingebüßt hat und nunmehr als trivialisiertes Surrogat in der Massenkultur aufgegangen ist. Die Reproduzierbarkeit des Kunstwerks und die daraus resultierende Medialisierung der Kunsterfahrung im 20. Jahrhundert thematisiert Warhol zum einen durch den Siebdruck als reproduktives Bildverfahren, das Reproduktionen der Reproduktion des Originals liefert, und zum anderen durch die innerbildliche Serialisierung des Motivs, die sich auch in dem ironischen Titel spiegelt.

⁴¹ Vortrag von Brentanos am 2. Juni 1986 an der Universität zu Köln, zitiert nach Ausst. Kat. Köln 1986, S. 16ff.

⁴² Vgl. Boehm 1995a; Diers 2001.

⁴³ Vgl. hierzu Lüthy 1995; Scorzin 1997.

Abb. 15: Andy Warhol, *Thirty are better than one*, 1963, USA, Privatsammlung.



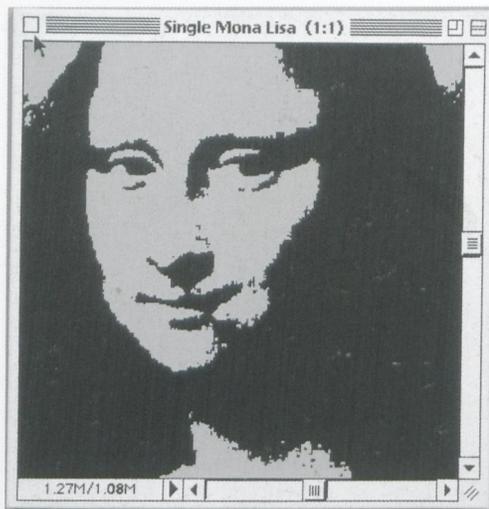


Abb. 16: George Puskoff, Big Single Mona Lisa (Yellow), 1997, Besitz des Künstlers.

Warhol führt in seinen Werken einen bildnerischen Diskurs auf einer Meta-Ebene. »Warhols Bilder sind nie Bilder über Dinge, Menschen, Ereignisse«, so M. Lüthy, »sondern stets Bilder über deren photographisches Bild. Sie sind Meta-Bilder – so wie festgestellt wurde, daß *Thirty Are Better Than One* eine Meta-Paraphrase ist: ein Bild über die Bilder eines Bildes.«⁴⁴

Auch **George Puskoff** (geb. 1953) greift in seinen Kunstgeschichtsparaphrasen mehrfach auf *Mona Lisa* zurück.⁴⁵ *Big Single Mona Lisa (Yellow)* (*Große einzelne Mona Lisa (Gelb)*, Abb. 16) aus dem Jahr 1997 zeigt das im Blow-up-Verfahren vergrößerte, oben vom Bildrand angeschnittene Gesicht der Mona Lisa in den Farben Gelb und Schwarz. Das Bildfeld mit dem Motiv ist an drei Seiten von einem ebenfalls gemalten, innerbildlichen Rahmen in Weiß und Schwarz umgeben. Die schmalen Streifen imitieren die Randleisten eines Computerinterfaces, die so genannten Task-Leisten, mit ihren typischen Symbolen. In der Wahrnehmung des Bildes von Puskoff durch den Betrachter kommt es zu einer irritierenden Vermischung der Realitätsebenen. Das Bild präsentiert sich in seiner Ästhetik als »Computer-Bild«, aber es ist ein »klassisches«, von Hand gemaltes Bild, mit einer Ikone der Malereigeschichte als Sujet.

Puskoff entwickelte 1995 eine ganz eigene Technik, die die traditionelle Malerei mit Pinsel und Farbe mit dem Einsatz der elektronischen Medien kombiniert. Zunächst lud er aus dem Internet von der Website des Louvre eine Reproduktion des Leonardo-Gemäldes auf seinen Computer. In der digitalen Bilddatei übermalte Puskoff einen Ausschnitt des Motivs mit dem elektronischen Pinsel und schickte dann die Datei per E-Mail an eine Spezialfirma, die mittels eines Plotters mehrere eigens präparierte Folien anfertigte. Mit Hilfe dieser Folien übertrug Puskoff schließlich das Bild mit Acrylfarbe auf die Leinwand.

George Puskoff versteht sich als Maler im klassischen Sinne, der die neuen technischen Möglichkeiten und Mittel seiner Zeit nutzt und mit dem traditionellen Handwerkszeug der Maler verbindet. Hinter dem Einsatz des Computers in seiner Malerei steht Puskoffs Überzeugung, dass in den zurückliegenden Jahrzehnten nichts das ökonomische, gesellschaftliche, soziale und kulturelle Leben in unserer Gesellschaft so sehr geprägt und durchdrungen habe wie der Computer. Diese Veränderungen sichtbar zu machen und zu problematisieren, ist das Ziel von Puskoffs Kunst. Wichtigstes Mittel ist dabei der Kontrast zwischen Motiv und malerischem Vortrag, also zwischen den Inkunabeln der älteren und jüngeren Kunstgeschichte, die mittlerweile Allgemeingut sind und folglich auch in verfremdeter beziehungsweise vereinfachter Form vom Betrachter auf Anhieb erkannt werden, und der kühlen, technischen Bildschirmaura. Diese suggeriert Virtualität und Veränderbarkeit, die jedoch im Kontrast zur faktischen Unveränderlichkeit des gemalten Bildes steht. Insofern es um die Medialisierung der Kunsterfahrung und die Allgegenwart der Reproduktion geht, knüpft Puskoff an Warhol an, geht aber über dessen bildnerischen Diskurs hinaus, indem er Computerzeitalter und Kunstgeschichte zusammenbringt.

Andreas M. Kaufmann (geb. 1961) rekurriert in seinen Werken fast immer auf vorhandenes Bildmaterial, insbesondere auf den Fundus der Kunstgeschichte. *Die große Kunstgeschichtsmaschinerie* (Abb. 17) von 1992 ist eine Rauminstallation aus unzählbar vielen Lichtcollagen aus reproduzierten Werken der Malereigeschichte.⁴⁶ In einem Raum sind sieben Diaprojektoren installiert, deren Endlosmagazine jeweils 80, insgesamt also 560 Diapositive enthalten, die aus einem populären Malerilexikon abphotographiert wurden. In jedem Magazin befinden sich zwei identische Sätze à 40 Dias, die Werke von 40 verschiedenen Künstlern – von Giotto bis Kiefer – wiedergeben. Die Diagemazine werden durch Timer in verschiedenen Geschwindigkeiten weitergeschaltet, so dass bei gleichzeitigem Start aller Projektoren mit je einem Werk von Giotto sich eine zunehmende Asynchronität einstellt. Durch die verschiedenen Radien, die die um sich selbst kreisenden Projektoren zur Wand einnehmen, erscheinen die Bilder einmal schnell, dann wieder langsam bewegt. Die Projektionen überlagern sich, um sich gleich wieder zu trennen, sie berühren Boden, Wände, Decke und die im Raum befindlichen Betrachter, sie erscheinen scharf oder bis zur Unkenntlichkeit verzerrt.

Andreas M. Kaufmann setzt die Bilder, den Betrachter und dessen Reflexion in Bewegung. Bewegung

⁴⁴ Lüthy 1995, S. 109.

⁴⁵ Vgl. Ausst. Kat. Mannheim 1998.

⁴⁶ Vgl. Reindl 1994; Ausst. Kat. Wadersloh-Liesborn 1994.

aber ist anschaulich gewordene Zeit, und Zeit konstituiert das, was wir für die Wirklichkeit des Bildes erachten, wesentlich mit. Kaufmanns künstlerischem Konzept liegt die Überzeugung zugrunde, dass eine a priori gegebene, also von äußeren und inneren Gegebenheiten unabhängige, objektive Wirklichkeit des Bildes nicht existiert, sondern sie vielmehr von der subjektiven Wahrnehmung und den Sehgewohnheiten abhängig ist, die ihrerseits von den Faktoren Zeit, Raum, Licht und in der Mediengesellschaft zudem wesentlich von den technischen Medien bestimmt werden. Der Betrachter der Installation *Die große Kunstgeschichtsmaschinerie* erlebt, wie seine Vorstellung der Kunstgeschichte als wohl geordnete, lineare Abfolge fester Größen aus den Fugen und buchstäblich ins Wanken gerät. Er erlebt, wie sich das scheinbar vertraute Bild unter seinen Augen in ein abstraktes Muster verwandelt und nur mehr als Erinnerung zurückbleibt, genauer: als Erinnerungsfragment aus dem Strom der überlieferten Bilderwelt. Kaufmanns Arbeit macht nicht nur deutlich, dass unser Bild der Kunstgeschichte (ebenso wie unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit) medial vermittelt beziehungsweise geprägt ist, sondern ganz generell eine kollektive und individuelle Projektion. Schon Platon arbeitet in seinem Höhlengleichnis mit der Metapher der Projektion: Wir glauben, die Dinge zu sehen und sehen doch nur ihren Schein, ihren Abglanz, ihr Trugbild – in der Terminologie der Postmoderne: ein Simulacrum.

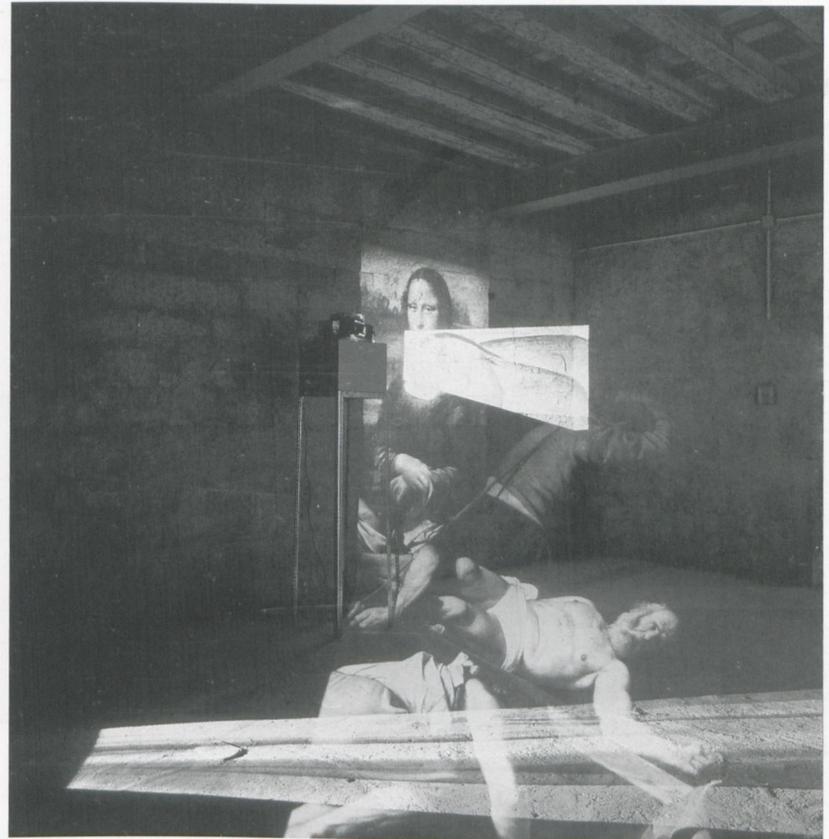


Abb. 17: Andreas M. Kaufmann, *Die große Kunstgeschichtsmaschinerie*, 1992, Neuenstadt/Stein am Kocher, Schloß Presteneck.

Mythos Avantgarde

Jeff Wall (geb. 1946), Künstler und Kunsthistoriker, ist durch seine inszenierten Photographien, die als großformatige Cibachrome-Folien in Leuchtkästen präsentiert werden, international bekannt geworden. Sein Werk *The Storyteller* (*Der Geschichtenerzähler*, Abb. 18) von 1986 wurde ein Jahr später auf der documenta 8 gezeigt und befindet sich heute im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main.⁴⁷ Die über zwei Meter hohe und über vier Meter breite Photographie zeigt eine Wiese, die vom Unterbau einer Autobahn am rechten Bildrand nach links zu einer Baumgruppe abfällt. An drei Stellen befinden sich Menschen. Es sind Indianer, die Szene spielt in Vancouver, einer Stadt mit hohem Indianeranteil. Was auf den ersten Blick wie ein Schnappschuss wirkt, ist in Wirklichkeit hochgradig konstruiert und zentralperspektivisch organisiert, eine perfekt geplante, von Schauspielern bevölkerte Kulisse. Rechts hockt einsam ein Mann. Links am Bildrand befindet sich eine Dreiergruppe um ein fast erloschenes Feuer: Eine junge Frau erzählt mit lebhaften Gebärden zwei Männern eine Geschichte. Etwas oberhalb sehen wir eine Zweiergruppe, einen liegenden Mann und eine sitzende Frau auf Schlafsäcken.

Der Geschichtenerzähler verkörpert für Jeff Wall nach eigener Aussage einen Typus, der in unserer Gesellschaft, die sich andere Formen der Aneignung und Weitergabe von Wissen geschaffen hat, seine Funktion verloren hat und als Relikt nur noch historische Erinnerung verkörpert. In Krisenzeiten wie der Gegenwart gewinne die historische Erinnerung an Virulenz, zumal für Randgruppen, die sich zunehmend ihre eigene Geschichte aneignen. Die eingeborenen Volksstämme Kanadas seien hierfür ein Beispiel. Wall, der sich immer wieder mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit und mit Rassenkonflikten auseinandersetzt, stellt in diesem Werk die soziale Wirklichkeit der Indianer in ihrer gegenwärtigen historischen Krise dar. Ihre Platzierung an der Peripherie des Bildes entspricht ihrem Außenseitertum in der Gesellschaft. Das Zentrum des Bildes hingegen ist menschenleer, vielleicht wird es von den Indianern einmal in dem Maße bevölkert werden, wie sie ihre eigene Vergangenheit im Prozess der historischen Erinnerung neu erfahren.

⁴⁷ Im Folgenden beziehe ich mich auf Ammann 1993, S. 152ff. u. 167ff. Vgl. auch Linsley/Auffermann 1992.



Abb. 18: Jeff Wall,
The Storyteller, 1986,
Frankfurt/M., Museum
für Moderne Kunst.

In *The Storyteller* ruft Wall eine Spielart der klassischen Landschaftsmalerei auf, die Pastorale, die friedliche ländliche Szene, wie wir sie von Giorgione, Tizian (auf den sich Manet berufen hatte) oder Poussin kennen. In den Personen und Personengruppen zitiert Wall drei Gemälde von Manet und Seurat. Die Dreiergruppe paraphrasiert die Personengruppe in Manets *Frühstück im Freien* (Abb. 1). Die Zweiergruppe zitiert Seurats Gemälde *Une Baignade à Asnières* in der National Gallery London, der Einzelne recurriert auf Seurats *Petit paysan assis dans un pré* im Cleveland Museum of Art. Die Manet- und Seurat-Zitate repräsentieren das Moment des Bruchs der Moderne mit den tradierten Konventionen, das von heftigen Abwehrreaktionen durch das Publikum begleitet war: Bei Manet schockierte das Sujet, bei Seurat die pointillistische Malweise. So sieht J.-C. Ammann in den kunsthistorischen Zitaten Kommentare zum Prinzip Avantgarde, deren innovative Schübe immer wieder auf Ablehnung stießen. Wall suche die Avantgarde dialektisch zu überwinden. Über 120 Jahre nach Manets *Frühstück im Freien* geschaffen, erscheint bei Wall das Prinzip Avantgarde als ein abgeschlossenes Kapitel der Kunstgeschichte, als ein Mythos, der zitiert wird, wie ehemals Manet Raimondi und Tizian zitiert hatte.

Resümee

Dieser Abriss der Kunst-über-Kunst-Thematik von den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis in die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts bietet notgedrungen nur einen kleinen Ausschnitt aus einem großen, kaum zu überblickenden Spektrum an Phänomenen. Vieles musste ganz ausgeklammert werden, darunter die Architektur und der Trivialbereich (Werbung). Ein eigenes, ebenso spannendes Thema ist auch das intermediale, also das zwischen den Gattungen angesiedelte Zitat: Wenn sich etwa John Ashbery in seinem Gedicht *Self-Portrait in a Convex Mirror* (*Selbstbildnis im Konvexspiegel*, 1975) auf das Wiener *Selbstportrait* Parmigianinos bezieht oder Peter Handke in *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980) auf Cézanne recurriert; wenn Antonio Tabucchi in der Erzählung *Il gioco del rovescio* (*Das Umkehrspiel*, 1981) auf die Rückseite von Velázquez' *Las Meninas* Bezug nimmt oder Irene Dische in ihrem Roman *Ein fremdes Gefühl* (1993) dem Bauplan von Beethovens *Diabelli-Variationen* folgt; wenn Giseller Klebe eine Komposition *Die Zwitschermaschine – Metamorphosen über das gleichnamige Bild von Paul Klee* (1950) verfasst oder David Alpher *Las Meninas Varia-*

tionen (1985) auf Velázquez und Picasso komponiert; oder wenn Peter Greenaway und Jean-Luc Godard in fast allen ihren Filmen der Malereigeschichte auf vielfältige Weise ihre Reverenz erweisen.⁴⁸

Ziel dieses Beitrags war aufzuzeigen, dass es in den Jahren um 1960 in der Bezugnahme auf kunstgeschichtliche Vorbilder einen qualitativen Sprung gibt, der zu einem Phänomen führt, das sich mit dem Begriff Metakunst umschreiben lässt. Ich habe Metakunst definiert als Kunst, die sich explizit auf ein bestimmtes Werk, einen Topos oder das institutionelle Umfeld der Kunstgeschichte bezieht und die zugleich auf einer Metaebene Kunst thematisiert. Im Vergleich zur früheren zitierenden und paraphrasierenden Kunst erweitern sich also Referenzfeld und Reflexionsebene. Natürlich bedeutet dies nicht, dass jedes nach 1960 entstehende, auf die Kunstgeschichte zurückgreifende Kunstwerk automatisch Metakunst wäre. Die Metakunst löst das »klassische« Kunstzitat nicht ab, sondern sie verleiht ihm zusätzliche Dimensionen.

Dass bereits das »klassische« Kunstzitat dazu dienen kann, sich von der klassischen Tradition abzugrenzen, hat Manet bewiesen. Malewitsch und Duchamp gingen noch radikaler vor, indem sie eine Reproduktion der *Mona Lisa* attackierten, um mit provokativer Geste ihren avantgardistischen Kunstbegriff zu demonstrieren. Der bilderstürmerische Impetus ist einem Miró ebenso fern wie einem Picasso oder einem Sonderborg, aber er tritt erneut in den – nach den Mai-Ereignissen des Jahres 1968 »politisierten« – sechziger und siebziger Jahren hervor. Die vorgestellten Arbeiten von Rosenbach, Haacke und Ulrichs zeigen, wie eine scharfe Kritik an der Kirche, an der patriarchalischen Gesellschaft, an den Kunstinstitutionen (gegen die bereits die Futuristen gewettert hatten) und am Kunstbetrieb im expliziten Rekurs auf die Kunstgeschichte vorgetragen wird. In den achtziger und neunziger Jahren scheint sich das Verhältnis der Künstler zur kunstgeschichtlichen Überlieferung wieder zu wandeln. Sie wird verstärkt als positiver Bezugsrahmen gesucht, um beispielsweise aktuelle gesellschaftliche Probleme zu reflektieren, Fragen der Identität aufzuwerfen, den Umgang mit Kunst oder auch den Bildbegriff zu untersuchen.

Die Medialisierung, die Vermitteltheit der Kunsterfahrung im Zeitalter der technischen und elektronischen Reproduzierbarkeit, im Jahrhundert der Massenmedien und der globalen Kommunikation, hat für die Kunst-über-Kunst-Thematik eine herausragende Bedeutung. Schon Malewitsch und Duchamp genügte eine Postkarte als Ausgangspunkt. »Die zeitgenössischen Künstler interessieren sich nicht mehr für das Original«, konstatierte E. Weiss 1971, »sondern erfahren die Kunst durch die Medien, durch die sie die gesamte Umwelt wahrnehmen.«⁴⁹ Doch nicht nur im Hinblick auf die Vermittlung ist der mediale Aspekt von Bedeutung, er wird selbst auch Gegenstand der bildnerischen Reflexion. Bei vielen Werken geht es, durchaus im Sinne des klassischen *Paragone*, gerade um Fragen der medialen Differenz.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts bewegt sich im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne – was auch immer man unter letzterer verstehen mag. Dabei ist die Art und Weise des Umgangs mit der Tradition der vielleicht aussagekräftigste Indikator für die Kunstentwicklung. In jüngerer Zeit hat die Kunstgeschichtsschreibung verstärkt darauf hingewiesen, dass der Bruch mit der Tradition, den die historischen Avantgardebewegungen für sich reklamierten, eine Selbstmythisierung war, dass es, trotz anders lautender Erklärungen und künstlerischer Attacken auf die Tradition, durchaus starke Verbindungslinien zur Kunst des 19. Jahrhunderts und weiter zurück gab.⁵⁰ Ein ähnlicher Widerspruch begegnet uns in der radikal gegensätzlichen Einschätzung der Postmoderne: Während viele Autoren in ihr eine Fortsetzung, Weiterführung, Transformation und Revision der Moderne sehen, fassen andere sie als Überwindung und Ablösung der Moderne, als Anti-Moderne, auf. Wenn ich die Selbstreflexion als eines von zwei konstitutiven Merkmalen der Metakunst beschrieben habe, so lässt sich darin eine Fortsetzung der Selbstreferentialität und Autonomie des gegenstandslosen Kunstwerks der frühen Moderne sehen. Rückt also die Kunst des 20. Jahrhunderts in der Retrospektive wieder stärker zusammen?

⁴⁸ Vgl. zu den Beziehungen zwischen Literatur und anderen Kunstformen Zinna 1995.

⁴⁹ Weiss 1971, S. 233f.

⁵⁰ Vgl. etwa Ausst. Kat. London 1990; Dziarsk 1995; Stückelberger 1996; Wyss 1996.