

Wolfgang Ullrich

Nirgendwo zu Hause

„Die Moderne war in zu vielen Dingen mit dem Tod verbündet.“
(Ludger Gerdes)

Alle größeren Kataloge über Ludger Gerdes enthalten umfangreiche Texte von ihm selbst. In ihnen geht es nur zum kleineren Teil um seine Arbeiten, vielmehr entwickelt er vor allem kunsttheoretische Gedanken: über die Entwicklung der Kunstgeschichte, die Rolle der Kunst in der Gesellschaft, den Unterschied von Kunst und Wissenschaft, einen gemäßen Umgang mit Kunstwerken. Es sind Texte, deren Autor zwar nie verhehlt, sich als Künstler zu Wort zu melden, die aber dennoch nur bedingt als Künstlertexte zu qualifizieren sind. In Aufbau, Argumentation und Wortwahl ähneln sie nämlich kunstphilosophischen und ideengeschichtlichen Abhandlungen. Statt also etwa die Manifeste von Künstlerkollegen der Avantgarde als Vorbild zu nehmen, sind es Autoren wie Jürgen Habermas, Rüdiger Bubner oder Christoph Menke, die Gerdes nicht nur gerne zitiert, sondern auf deren Begriffe und Diskurse er sich versiert eingelassen hat. Neben seinen Zeitgenossen verhandelt er aber genauso lebhaft und belesen Klassiker von Karl Philipp Moritz bis Ernst Ludwig Kirchner, von Immanuel Kant bis Alois Riegl, von Friedrich Nietzsche bis Paul Cézanne und Ludwig Mies van der Rohe.

Wer Ludger Gerdes persönlich kannte, weiß, dass er bei jedem Wiedersehen von neuen Büchern erzählte, die ihn gerade beschäftigten. Und wenn man sich wunderte, warum er sich für Autoren wie Hilary Putnam, Niklas Luhmann oder Donald Davidson interessierte, stellte man oft schon bald darauf fest, wie selbstverständlich er ihre Gedanken auf die Kunst zu beziehen vermochte. Tatsächlich schienen ihm Philosophen, deren Arbeitsschwerpunkte in anderen Bereichen als der Ästhetik oder Kunst lagen, meist sogar mehr zu geben als die genuinen Kunsttheoretiker. Vielleicht war es befriedigender für Gerdes, Gedankengänge erst eigens in die Sphäre der Kunst zu übertragen, als sie dort schon vorzufinden; vielleicht stellte sich auch die Frage der Konkurrenz viel weniger, wenn ein Autor nicht selbst intensiv über Kunst nachdachte und schrieb.

Man kann darüber spekulieren, ob und wie Ludger Gerdes im Gedächtnis geblieben wäre, gäbe es nur seine Texte: Aufsätze, Vorträge, Interviews. Ist seine kunsttheoretische Position unverwechselbar genug, um in Resümees der Debatten der 1980er und 90er Jahre einen Platz beanspruchen zu können? Haben seine Texte weitergewirkt und dem Diskurs noch Impulse verliehen? Oder macht es doch nur Sinn, den Theoretiker Gerdes in enger Verbindung zum Künstler Gerdes zu sehen? Bewähren sich die Texte gar erst dann, wenn man sie zur Interpretation seiner Werke heranzieht? Dann aber stellte sich umgekehrt die Frage, ob und wie Ludger Gerdes im Gedächtnis geblieben wäre, gäbe es nur seine Bilder, Fotos, Skulpturen, Neon-Stücke und Arbeiten im öffentlichen Raum und nicht zugleich die Texte.

Es ist weit verbreitet, einem Künstler, der viel schreibt, zu unterstellen, er misstrauere seinem eigenen Medium, sei von Selbstzweifeln geplagt und habe offenbar das Gefühl, seine künstlerische Arbeit immer noch rechtfertigen und erklären zu müssen. Auf Ludger Gerdes dürfte das tatsächlich zutreffen, ist aber mehr als nur Ausdruck einer generell skeptischen Welthaltung. Im Rückblick ist vielmehr offensichtlich, wie sehr er exponierter Vertreter einer Übergangszeit war, deren Eigentümlichkeit darin bestand, dass man zwar ziemlich genau wusste, wovon man weg wollte, aber weniger klar bestimmen konnte, wohin es gehen sollte. Statt von einem neuen verführerischen Ideal angezogen zu werden und darin aufzugehen, war der Hauptimpuls einer der Distanzierung.

Nirgendwo hat Ludger Gerdes das so anschaulich zu formulieren vermocht wie in einem 1990 publizierten Text. Ihm liegt ein Vortrag zugrunde, den er ein Jahr zuvor an der Münchner Kunstakademie gehalten hatte, und er findet sich unter dem Titel „Autonomie, Formalismus & moderne Kunst“ innerhalb des Katalogs zu einer Doppelausstellung seiner Werke im Kunstverein sowie im Kunstraum München. In einer zentralen Passage des Textes heißt es:

„Viele Künstler der Moderne – vor und nach Cézanne – begriffen sich als eine Art Super-Realisten: die nicht die mehr oder weniger zufällige optische Beschaffenheit der Welt wiedergaben, sondern die ihr eigentliches Inneres, ihr eigentliches Wesen wiedergaben. Ihrer Meinung nach, der Meinung vieler Menschen nach, war die Kunst eine ganz besondere und ausgezeichnete Disziplin, weil sie viel tiefer als etwa die Wissenschaften, vergleichbar vielleicht nur der Religion, eine Art Sonderwissen, ein ganz besonders tiefes Wissen über die eigentliche Beschaffenheit der Welt erbrachte. Ich habe mit dieser Auffassung von Kunst – die letztlich eben auch eine Auffassung von einem autonomen, besonderen Status der Kunst ist – große Schwierigkeiten. Daher versuche ich, eine andere Formulierung der Autonomie der Kunst zu entwickeln.“¹

So wenig Gerdes von Super-Realisten und Sonderwissen hält, ja so sehr er allen essentialistischen Ambitionen und Erleuchtungsphantasien innerhalb der Kunst misstraut, so wichtig erscheint es ihm dennoch, einen strengen Begriff von Autonomie hochzuhalten. Nur weil er von den Ideen (und Ideologien) der Moderne Abschied nehmen will, möchte er noch lange nicht auf deren Errungenschaften und eine herausgehobene Stellung für die Kunst verzichten, das Kind also nicht mit dem Bad ausschütten. Doch ist das Autonomie-Ideal nicht so eng mit dem Geist der Moderne verbunden, dass eine Abgrenzung von dieser zwangsläufig auch sein Ende bedeutet? Oder wie sollte eine „andere Formulierung der Autonomie“ aussehen?

Als „Domäne“ einer Kunst, die Autonomie für sich beanspruchen darf, benennt Gerdes die Sinnlichkeit. In ihrer „Spezialisierung auf das Wahrnehmbare“ unterscheidet sie sich von allem anderen, folge somit eigenen Regeln: „Eine ganz streng autonom verfaßte Kunst ist also auf das konzentriert, was farbig im Raum erscheint, auf FORMEN.“² Damit ist sie, anders als viele Vertreter der Moderne es gerne gehabt hätten, nicht auf Wahrheit und Erkenntnis gepolt, vielmehr gehe es bei ihr um „eine *Erfahrung* des Sinnlichen, nur zur Steigerung und Bereicherung ihrer selbst“, um eine spezifische „Aufmerksamkeit gegenüber der Welt, die losgelöst ist von sonst vollzogenem praktischen, instrumentellen Umgang mit Welt“.³ Gerdes paraphrasiert diese Losgelöstheit ästhetischer Erfahrung auch mit der Vokabel ‚interesselos‘ und bezieht sich damit auf Immanuel Kant, der es in der „Kritik der Urteilskraft“ (1790) als das besondere Vermögen des Schönen in Kunst und Natur ausweist, alle Fixierung auf Interessen und Zwecke zu transzendieren und die Erkenntniskräfte in ein freies Spiel zu versetzen. Das wird als belebend erfahren, ja verleiht ein Gefühl von Potenz und Optionsvielfalt. So geht es in der Kunst statt um Wahrheit viel eher um Befreiung; ihre besondere – autonome – Leistung besteht darin, dem Menschen das Glück zu schenken, sich als Wesen mit einem offenen und lebendigen Geist, disponiert zu einer Pluralität an Einstellungen, erfahren zu können.

¹ Ludger Gerdes: „Autonomie, Formalismus & moderne Kunst“, in: *Ludger Gerdes*, Ausst.-Kat. Kunstraum München und Kunstverein München 1990, S. 89 – 102, hier S. 94.

² Ebd., S. 92.

³ Ebd., S. 95.

Bezeichnet Gerdes Kants „Kritik der Urteilskraft“ an anderer Stelle als „eine der besten Abhandlungen zur Ästhetik [...], die je geschrieben wurden“,⁴ so lässt sich umgekehrt bemerken, dass er einer der besten Leser und Interpreten gewesen sein dürfte, die dieser Text der Kunstphilosophie je gefunden hat. Er verstand es auf beeindruckende Weise, Kants Gedanken und Begriffe zu aktualisieren und auf die zeitgenössische Kunst zu beziehen, gerade wenn er aus der These, im Umgang mit Kunst seien alle lebensweltlichen Interessen – Fragen des Erkennens und Bewertens – suspendiert, den Schluss zog, es komme primär auf Formen an. Die Autonomie der Kunst besteht für Gerdes also darin, dass ihre Werke „ohne Rückgriff auf eine Abbildfunktion, ohne Rückgriff auf Inhalte“ legitimiert sind.⁵

Seine häufigen Bezugnahmen auf Kant lassen sich auch als Indiz dafür deuten, dass Gerdes die essentialistische Moderne nicht unbedingt nur nach vorwärts, sondern vielleicht sogar eher nach rückwärts zu überwinden suchte. Tatsächlich finden sich bei ihm, selbst wenn er Autoren wie Paul Feyerabend und Richard Rorty immer wieder zustimmend heranzog, mehrfach kritische Anmerkungen zur Postmoderne. So sehr deren Vertreter ebenfalls daran arbeiteten, den Glauben an einen Singular der Wahrheit aufzugeben und dafür eine Pluralität an Methoden – an Möglichkeiten des Umgangs mit Welt – gutzuheißen, so hartnäckig verdächtigte Gerdes sie bloßer Beliebigkeit, gar einer Verachtung der Vernunft als einem aus seiner Sicht nicht verhandelbaren Maßstab für Humanität. Dagegen berief er sich erstaunlicherweise gerne auf einen Theoretiker wie Hans Sedlmayr, der der Moderne eine Preisgabe des menschlichen Maßes vorhielt und sie daher ausdrücklich zugunsten der Restitution eines katholisch-adligen Ständestaats rückabwickeln wollte. Ferner argumentierte Gerdes mit Richard Sennett, der für das 19. und 20. Jahrhundert „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“ konstatierte und dafür die „Tyrannei der Intimität“ verantwortlich machte – dies aus Gerdes' Sicht ein „Kult der Authentizität“, der seinerseits dem typisch modernen Essentialismus entsprang.⁶ Und dass Sennett das alte höfische Leben mit seiner Lust an Inszenierung und Zur-Schau-Stellung jenem bürgerlich-modernen Intimitätskult entgegenstellte, wurde für Gerdes zur Rechtfertigung, im Repertoire vormoderner aristokratischer Kultur nach Mustern für seine eigene künstlerische Arbeit zu suchen.

Schon bei seiner ersten Einzelausstellung – 1982 in der Düsseldorfer Galerie von Konrad Fischer – zeigte er eine tuskische Säulenordnung in Form einer Wandmalerei. An einem „für die Präsentation von moderner Kunst“ gedachten Ort tauchte also plötzlich, so seine eigene Aussage, eine „vor-moderne Architektur“ auf.⁷ Im weiteren waren es Plätze und Gärten und damit viel ältere Orte für Kunst als das moderne Museum, wofür Gerdes sich am meisten einsetzte, gerade weil er diesbezüglich einen Niedergang zu verspüren glaubte. Seien Gärten „wie ein erotischer Zustand zwischen Kultur und Natur“, so habe „die Kunst des 20. Jahrhunderts [...] kaum mehr Gärten geschaffen“, sondern sei „vielleicht [...] autoerotisch“ geworden.⁸ Ebenso beklagte er einen Verlust urbaner Sensibilität, beschäftigte sich intensiv mit der Geschichte der Stadtplanung und unternahm im Jahr 1995 zahlreiche Fahrten durch Deutschland, um für ein Buchprojekt die schönsten und markantesten Plätze zu fotografieren – dies, von wenigen Ausnahmen abgesehen, alles Plätze, die schon vor Jahrhunderten errichtet wurden.⁹

Doch so entschieden Gerdes dem Habitus der Moderne widersprach, so wenig darf man ihn zum Antimodernisten abstempeln. Als Hof- und Auftragskünstler hätte er sich sicher

⁴ Ders. / Antonio Guzman: „Questions to a reasonable Modernist“, in: *Skulpturen für Krefeld 2. Ein Projekt der Krefelder Kunstmuseen*, Ausst.-Kat. Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld 1991, S. 22 – 26, hier S. 26.

⁵ Ders., a.a.O. (Anm. 1), S. 96.

⁶ Ders.: „Teile einer Selbstbeschreibung beziehungsweise einer Kunstbeschreibung. Ein anderer Versuch über Form, die Modelle macht“, in: Ders.: *Relation*, Köln 1992, S. 7 – 34, hier S. 14.

⁷ Ebd., S. 8.

⁸ Ders.: „Anmerkungen“, in: Ausst.-Kat. Skulptur Projekte in Münster 1987, hg. v. Klaus Bußmann und Kasper König, Köln 1987, S. 98 – 104, hier S. 103.

⁹ Vgl. Ders.: „Platz – Raum“, in: Hans Wielens (Hg.): *Projekt Platzgestaltung*, Münster 1996, S. 21 – 125.

nicht wohlgeföhlt; einen Obrigkeitsstaat, in dem jedem Bürger eine klare Position zugewiesen ist, hätte er sogar aktiv bekämpft. Dass er den Blick zurück hinter die Moderne warf, war bei ihm somit auch weniger Ausdruck eines sentimental, gar reaktionären Gemüts als vielmehr Indiz dafür, wie stark die Moderne mit ihrem Fortschrittsdenken und ihrer Herkunftsverleugnung an Attraktivität verloren hatte. Das wiederum verband Gerdes mit der Postmoderne, in der alle Stile und Zeiten als grundsätzlich gleichberechtigt angesehen wurden. Dass das moderne Subjekt in einem seiner Neon-Stücke zur Vielzahl an ICHS wurde und dass er Pluralität in mehreren Arbeiten feierte, indem er sämtliche Modalverben in Szene setzte, lässt ihn erst recht als Zeitgenossen der Postmoderne erscheinen, selbst wenn er dieser gegenüber die Moderne verteidigte.

So ergibt sich in der Summe der merkwürdige Befund, dass bei Ludger Gerdes Motive der Vormoderne, der Moderne und der Postmoderne nebeneinander auftreten. Dies verdankt sich jedoch nicht dem Wunsch, ihnen allen Gemeinsames zusammenzudenken, sondern ist dem Umstand geschuldet, dass er sich letztlich zu keinem dieser Epochenprogramme bekennen konnte. Vielmehr kam er dem einen oder anderen nur nah, weil ihn ein anderes abstieß.

Bestimmte Novalis Philosophie als Heimweh: als den Trieb, überall zu Hause zu sein, so entstand Gerdes' künstlerisches wie theoretisches Werk im Gegenteil aus dem Trieb, sich von allem zu distanzieren und damit nirgendwo zu Hause zu sein. Das war auch der Grund dafür, dass dieses Werk so vielfältig ist und immer wieder unvorhersehbare, überraschende Wendungen nahm. Die theoretisch proklamierte Pluralität manifestierte sich in der praktischen Arbeit, ja Gerdes gehörte zu den ersten, relativ wenigen Künstlern seiner Generation, die sich nicht über eine einzelne Gattung, ein spezielles Thema, einen unverwechselbaren Stil definierten. Mittlerweile ist das für viele Künstler selbstverständlich, kann aber auch nicht länger als Zeichen von Heimatlosigkeit gelten, sondern zeugt viel eher von einem Professionalitätsehrgeiz, der an alte Konzepte von Virtuosität oder Sprezzatura erinnert: Man will auf alles reagieren können und situationsspezifisch (,site specific') unterschiedlichen Anforderungen entsprechen. Dafür gibt man aber auch einen strengen Begriff von Autonomie auf. Vielmehr ist die Wandlungsfähigkeit heutiger Künstler Folge davon, dass sie sich Verschiedenem anpassen und daher in der Lage sind, bestenfalls überall zu Hause zu sein.

Dass die Identität von Ludger Gerdes im Unterschied dazu viel stärker von dem, was ihn abstieß, als von dem, was ihn anzog, konstituiert wurde, machte es weder für ihn noch für diejenigen, die mit ihm zu tun hatten, einfach. Wer im Modus der Distanzierung lebt, irritiert viele Menschen, denen Sicherheit und Kontinuität wichtig sind. Sie empfinden es als anstrengend, nicht bei einer einmal erarbeiteten Position bleiben zu können, und erst recht stört es sie, die Leerräume zu spüren, die entstehen, wenn jemand zu allem Abstand sucht. – Ich selbst habe Ludger Gerdes als unruhigen, gar rastlosen Menschen erlebt. Als einen, dem das Wegfahren wichtiger als das Ankommen war. Als einen, der immer unterwegs war, nur um kein Ziel erreichen zu müssen – und auf diese Weise autonom sein zu können.