

Ortlose Kunst werde zum Abklatsch, zum Zombie: Diese Auffassung teilen zwei Künstler aus ganz verschiedenen Epochen. Nur am Ursprungsort seien ihre Werke sinnvoll

Dass zwischen Friedrich Overbeck und Daniel Buren – dem Nazarener und dem Konzeptkünstler – größere Gemeinsamkeiten bestehen, ist ihren Werken nicht ohne Weiteres anzusehen. Tatsächlich aber teilen beide wichtige Überzeugungen miteinander. Vor allem misstrauen sie jeweils dem Atelier – genauer: einer Kunst, die in einem Atelier entsteht und daher erst in ein Museum, in eine Ausstellung oder auf eine Messe gebracht werden muss, um sichtbar zu werden. Dahinter steht bei Overbeck wie Buren die Befürchtung, dass Werke auf dem Transport vom Atelier zu einem Ausstellungsort an Wirksamkeit verlieren. Entfernen sie sich von ihrem Ursprungsort, droht ihnen Unverbindlichkeit; sie werden den Regeln des Orts ihrer Präsentation unterworfen und dadurch mehr oder weniger entfremdet.

In einem Briefentwurf aus dem Jahr 1844 fand Overbeck eine anschauliche Formel für diesen Verlust. Auf die Frage, ob er ein Gemälde mit einem religiösen Sujet zu einer Ausstellung schicken könne, äußert er, es werde sich dort »wie etwa ein Psalm in einem Almanach« ausnehmen. Eigentlich gehört der Psalm in die Bibel, sodass man ihm auch besondere Qualitäten oder sogar eine Heilswirkung zutraut. Diese aber gehen verloren, wenn der Psalm an einem anderen Ort – in einer Sammlung diverser Texte – auftaucht. Dann wird er höchstens noch aufgrund seines Stils oder seiner Metaphern geschätzt, hat aber seine höhere Geltung eingebüßt. Ähnlich gilt gemäß Overbeck für das Kunstwerk, dass es in einer Ausstellung zwar noch ästhetischen Genuss bereiten, aber keine läuternde, befreiende oder bildende Kraft entfalten kann. Jenseits eines Bestimmungsorts ist

ein Kunstwerk vielmehr nur noch ein Abklatsch seiner selbst. Es ist ein Zombie.

Die Nazarener zogen schon früh Konsequenzen aus ihrem Misstrauen gegenüber dem Transportieren und Ausstellen von Atelierkunst. So bemühten sie sich um eine Wiederbelebung der Fresko-Malerei, also um eine ortsfeste Kunst. 1814 sprach Peter Cornelius davon, Fresken gehörten »in geistig und körperlicher Hinsicht [...] demjenigen Flecklein der Erde, wo sie entstehen, so eigentlich an«; »kein gebildeter Barbar« könne sie wegführen, um damit ein Museum zu bestücken oder Handel zu treiben.

1816/17 malten die Nazarener die Casa Bartholdy in Rom mit Szenen aus der Josephsgeschichte des Alten Testaments aus. Die Themenwahl spiegelte ihr Selbstbild wieder. So identifizierten sie sich mit Joseph, denn wie er von seinen Brüdern verkauft und von den Herrschenden gedemütigt wurde, bis er dank seiner seherischen Fähigkeiten die Träume des Pharaos zu deuten vermochte, so wollten auch die Nazarener nach einer Zeit, in der sie Unverständnis, gar Spott erlebten, als Heilsbringer verehrt und mit ihrer Kunst weithin wirksam werden. Besonders aufschlussreich ist Friedrich Overbecks Darstellung vom Verkauf Josephs. Niedergeschlagen, frierend und schutzlos wird er von dem Ismaeliter weggeführt, an den ihn seine Brüder gerade verkauft haben. Ein prall gefülltes Säckchen findet ihre gesamte Aufmerksamkeit und lässt sie ihren Bruder sogleich vergessen. Diese nicht zuletzt antisemitisch konnotierte Szenerie soll demonstrieren, dass der Handel alle natürlichen Bindungen zunichtemacht; was ihm zuliebe zur Ware gemacht wird, wird verschoben und entsprechend ortlos, bezugslos, heimatlos. Die Figur des Joseph ist daher – demonstrativ auf einem Fresko! – eine Metapher für sämtliche zwangsmobilisierte Kunst.

In einem Aufsatz Burens über »Die Funktion des Ateliers« von 1970/71 heißt es ganz ähnlich wie bei den Nazarenern, dass »das Wesentliche des Werkes sich irgendwo zwischen dem Ort seiner Produktion (dem Atelier) und dem seiner Konsumtion (der Ausstellung) verliert«. Infolge seiner »Ortsveränderung« – vom Atelier in die Ausstellung – werde das Werk »in seiner eigenen Wirklichkeit und bis in seine Wurzeln geschwächt«, dies sei ein Einschnitt, »von dem es sich niemals erholt«. Vielmehr, so Buren weiter, verlören die Werke, »ihrer Umgebung entrissen, [...] Bedeutung und Leben«. Sie sind also auch für ihn nur noch Zombies.

Als einzigen Ausweg, die »Kluft« zwischen Atelier und Ausstellung zu überwinden und diese »schreckliche Erfahrung« zu vermeiden, sieht auch Buren ortsfeste Kunst an. So entwickelte er für die SKULPTUR-Projekte Münster 1987 vier Tore, die an Durchgängen zwischen dem Paulusdom und der Innenstadt platziert wurden. Sie sollen den Domplatz markieren und es zum Schwellenerlebnis machen, ihn zu betreten oder zu verlassen. Die jahrhundertelange institutionelle Trennung von Dom und Stadt wird dadurch neu vergegenwärtigt, mit neuen Mitteln restituieren. Sosehr sich Burens Tore formal auf Errungenschaften der Kunst des 20. Jahrhunderts beziehen, so wenig unterscheidet sich der Impetus seiner Arbeit also von Bemühungen, die schon die Nazarener verfolgt hatten. Kunst konstituiert den Ort, für den sie bestimmt ist, überhaupt erst eigens, macht ihn zu etwas Einmaligem. Damit aber soll sie selbst einmalig, stark und verbindlich, lebendig und bedeutsam werden. //



WOLFGANG ULLRICH ist Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie und Autor zahlreicher Bücher. In ART analysiert er jeden Monat aktuelle Bilder.



<
Der verkaufte Joseph
spiegelt das Schicksal
des von Ortlosigkeit
bedrohten Kunstwerks

FRIEDRICH OVERBECK:
JOSEPH WIRD VON SEINEN
BRÜDERN VERKAUFT, 1816/17,
FRESKO, 246 X 331 CM

v
Die alte Trennung zwischen
Dom(platz) und Stadt
wird neu vergegenwärtigt

DANIEL BUREN: 4 TORE,
1987, MÜNSTER, DOMGASSE,
441 X 441 X 11 CM

