

Dankrede

Es ist nicht ohne Ironie, dass ich [diesen Preis](#) in einem Museum entgegennehme, das nach dem Sammler Peter Ludwig benannt ist. Um das zu verstehen, muss ich Sie, meine Damen und Herren, auf eine kurze Reise mitnehmen, die genau fünfzig Jahre zurückgeht – in das Jahr 1969, als im Wallraf-Richartz-Museum zum ersten Mal die Pop-Art-Sammlung von Peter Ludwig zu bestaunen war. Man kann sich heute nicht mehr vorstellen, was für eine ungeheure Wirkung diese Präsentation hatte, verstärkt durch den großartigen Katalog von Wolf Vostell: Die angelsächsischen Importe figurativer Pop-Malerei waren ein kompletter Bruch mit der Wiedergutmachungskunst der westdeutschen Nachkriegszeit, der Abstraktion.

Für meine Generation war die neue Kunst aus London und New York einfach unwiderstehlich. Das wurde durch den Erfolg der Popmusik und ihrer Ikonografie flankiert – und es machte uns glauben, die Pop Art sei eigens für unsere Generation gemacht und drücke unser Lebensgefühl aus. Und das stimmte insofern, als es das Lebensgefühl einer beginnenden Wohlstands- und Konsumgesellschaft war, in der wir bald gefragte Kunden für die Pop-Kulturindustrie werden sollten. Ich war damals neunzehn Jahre alt, und so wurde ich in den beiden Widersprüchen meiner Generation groß: Wir wurden sowohl von der Konsumkultur des Pop geprägt wie von der konsumkritischen Studentenbewegung. Und während wir die USA für ihre Popkultur beneideten, von der ich nicht genug bekommen konnte, waren sie wegen des Vietnamkriegs unsere Gegner.

Mit der Pop Art wurde ich bald auch für die gesamte zeitgenössische Kunst gewonnen, nicht zuletzt in der Düsseldorfer Kunsthalle, die der souveräne Karl Ruhrberg leitete. Zwar wechselte ich bald zum Studium von Köln nach Konstanz. Aber da meine Freundin und spätere – und auch heutige – Frau ihr Studium in Köln begann, blieb das Rheinland weiterhin ein Schauplatz meiner kulturellen Menschwerdung. 1971 zogen wir dann, weil 600 Kilometer zwischen uns einfach zu weit waren, zusammen nach Aachen. Und wieder standen wir im Bann der Sammlung Ludwig. Denn am Unternehmenssitz Aachen war die Neue Galerie-Sammlung Ludwig ein Informationszentrum für die aktuellen Tendenzen auf dem transatlantischen Kunstmarkt, die dort ständig als Neuankäufe eintrafen. Außerdem lag Köln nun wieder in der Nähe.

Und hier traf ich vor 45 Jahren, im Sommer 1974, auf ein Kunstwerk, das für mein Leben besonders wichtig werden sollte. Das Werk fiel mir zunächst nur deswegen auf, weil es nicht zu sehen war: Es hätte in der Ausstellung „Projekt '74“ der Kölner Kunsthalle präsent sein sollen, war es aber nicht. Stattdessen erschien es in einer Art kommentierter Abwesenheit, denn vereinzelt aufgehängte Fotokopien des Werkes wiesen auf sein Fehlen hin. Man musste sich sogar beeilen, diese Kopien anzusehen, weil sie sofort wieder entfernt wurden, obwohl sie von Daniel Buren stammten, dessen eigenen Werke ansonsten unbehelligt in der Ausstellung zu sehen waren.

Das fehlende Werk, das Buren fotokopiert hatte, stammte von Hans Haacke, dessen Namen ich bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal hörte. Der Spiegel berichtete, dass der Ausstellungsbeitrag mit Rücksicht auf den mächtigen Chef der Deutschen Bank, Hermann-Josef Abs, zensiert worden war. Asyl fand er in der Galerie von Paul Maenz. Damals war ich mit dem Kunstbetrieb aber noch so wenig vertraut, dass ich die Spur in diese Galerie in der Lindenstrasse nicht aufnahm. Ich hatte gerade erst mein Staatsexamen in Deutsch und Philosophie abgelegt und bereitete mich auf die Referendarzeit im Gymnasium Alsdorf vor. Nichts sah danach aus, dass ich eines Tages mein Geld mit Schreiben über Kunst verdienen sollte.

Aber die Sache ließ mich nicht los. Und so kaufte ich mir die Werkmonografie von Hans Haacke, die zwei Jahre zuvor im Kölner DuMont Verlag erschienen war. Darüber lernte ich einen Künstler kennen, der völlig neue Perspektiven eröffnete: Es war möglich, politische Kunst anders als mit plakativen Mitteln zu machen, vielmehr auf der Höhe der aktuellen Konzeptkunst.

Einige Zeit später sollte ich dann auch brauchbare Abbildungen von Haackes „Manet Projekt '74“ zu sehen bekommen – so hieß die zensierte Arbeit. Dabei handelt es sich um zehn Tafeln, welche die Tradierungsgeschichte eines Spargelstilllebens von Manet anhand der Biografien seiner Besitzer dokumentierte. Die Bestandsaufnahme schloss mit dem Ankauf des Manet-Bildes für das Wallraf-Richartz-Museum durch ein Kuratorium unter dem Vorsitz von Hermann-Josef Abs. So war auch dessen Biografie zu lesen, und damit ein Verzeichnis der Führungspositionen, die er in der deutschen Wirtschaft innegehabt hatte. Beiläufig erfuhr man, wie nahtlos sich diese Karriere vom „Dritten Reich“ in die Bundesrepublik fortgesetzt hatte. Das geschah ohne künstlerischen Zeigefinger, so dass ich diese Details vermutlich übersehen hätte, wäre die Arbeit von Haacke in der Ausstellung zu sehen gewesen: Wie so oft, sorgte erst die Zensur dafür, dass man auf ein interessantes Detail aufmerksam wurde, hier auf die Kontinuität nationalsozialistischer Eliten im Nachkriegsdeutschland.

Haackes „Manet-Projekt '74“ hatte noch eine weitere Pointe: Die Vorbesitzer des Spargelstilllebens von Manet waren durchweg jüdische Privatsammler gewesen. Der Spender Abs hingegen war Wirtschaftsführer in einem System der Judenverfolgung und Zwangsarbeit gewesen, um das wenigste zu sagen. Im „Manet Projekt '74“ ging es also um eine frühe Provenienzforschung, auch wenn deren Anlass keine Rückgabeforderung war.

Vor allem handelte es vom wachsenden Misstrauen des Künstlers Haacke gegenüber der angeblichen Autonomie der Kunst und der Unabhängigkeit der Kulturinstitutionen. Die Ausstellung „Projekt '74“ trug nämlich den Untertitel „Kunst bleibt Kunst“: Genau dieser Sofakissenspruch hatte Haacke zur Überprüfung herausgefordert: Kunst bleibt nämlich nie Kunst, denn sie geht durch viele Hände, sie dient dabei verschiedenen Interessen, sie ändert ihren Kurswert auf dem Markt, sie kann völlig aus dem Kanon fallen und eines Tages wieder darin aufgenommen werden – aber wem erzähle ich das!

Persönlich sollte ich Hans Haacke, den ich für seine neuartige politische Kunst sehr bewunderte, erst ein paar Jahre später kennen lernen, und das kam so: 1976 war mir, nach der erfolgreich überlebten Referendarzeit von zwei Jahren, klar geworden, dass meine Zukunft nicht im Lehrerberuf lag. Vielmehr begann ich selber Ausstellungen zu machen, darunter „Das Neue Kolonialmuseum“, das 1977 im Kunstverein Münster gezeigt wurde. Ich besorgte mir die New Yorker Adresse des bewunderten Vorbildes Haacke und schickte ihm den Katalog meines „Neuen Kolonialmuseums“. Die Folge war, dass er mich 1980 in Aachen besuchte, weil er ein neues Werk vorbereitete: Es ging um den Kunstsammler Peter Ludwig.

Dessen kulturpolitischer Einfluss war zwischenzeitlich enorm gewachsen: Mit seiner druckvollen Leihgabenpolitik war Ludwig in ein politisches Vakuum vorgestoßen, das er machtbewusst zu füllen verstand: Die Bonner Bundesrepublik hatte keinen Kultusminister. Kunst und Kultur waren vielmehr die Angelegenheiten der Länder und Kommunen. Aber auch dort spielte Kultur eine eher untergeordnete Rolle, weil sie – anders als die Wirtschaftspolitik in der CDU oder die Sozialpolitik in der SPD – keine große Parteikarrieren versprach. Peter Ludwig wuchs also wie der Geist aus der Flasche zu einer mächtigen Instanz, gegen die sogar mancher Museumsdirektor opponierte, vor allem der gleichermaßen machtbewusste Werner Schmalenbach in Düsseldorf. Haackes Aachener Recherchen galten nun den Hintergründen des Wirtschaftsimperiums, das es Ludwig erlaubte, als Kunstsammler so mächtig zu werden. Dabei konnte ich ein wenig behilflich sein. Das Ergebnis ist bekannt: Das Werk mit dem Titel „Der Pralinenmeister“ wurde 1982 auf der documenta 7 gezeigt.

Die Begegnung mit Haacke hatte zwei Folgen, deren erste das Gefühl einer gewissen Ambivalenz war: Einerseits war die Kritik, die Haacke im „Pralinenmeister“ an Peter Ludwig artikulierte, ebenso scharf wie einleuchtend. Andererseits hatte ich selber über Jahre hinweg prägende Anregungen aus der öffentlichen Privatsammlung von Ludwig erfahren dürfen – und allen Grund, dafür dankbar zu sein. Haacke und ich trafen uns jedoch in der Einschätzung, dass der nationalpolitische Ehrgeiz dieses Sammlers zwischenzeitlich so groß geworden war, dass man ihm etwas entgegensetzen musste.

Wie problematisch das politische Sendungsbewusstsein des Sammlers tatsächlich war, das wurde vielen erst später klar, als Peter Ludwig 1986 Portraits von sich und seiner Frau durch den ehemaligen Nazikünstler Arno Breker anfertigen ließ, nicht zuletzt, um diesen demonstrativ zu rehabilitieren. Das war eine in jeder Hinsicht unverzeihliche Geschmacklosigkeit, um das wenigste zu sagen. Klaus Staeck organisierte damals vorsorglich den Protest vieler Künstler und Publizisten gegen eine Aufstellung der Büsten in einem zugänglichen Museumsraum, an dem ich mich beteiligt habe. Als ich vor sechs Jahren mit dem damaligen Direktor Kasper König das Depot des Ludwig-Museums besichtigte, sah ich die dorthin entsorgten Breker-Büsten zum ersten Mal im Original. Ich fand es erstaunlich, dass ihre künstlerische Qualität noch viel schlechter war, als Fotografien das hatten einfangen können. Sie waren geradezu in Quark gemeißelt.

Zum Konflikt führte damals auch, dass Ludwig als Privatsammler die fehlenden politischen Kontakte zwischen der Bundesrepublik und der DDR im Alleingang kompensieren wollte: In großem Maßstab kaufte er Ende der 1970er Jahre über den „Staatlichen Kunsthandel der DDR“ ein, wobei zwangsläufig die offiziellen DDR-Künstler bevorzugt wurden. Bei der ersten Ausstellung seiner Einkäufe von offizieller DDR-Kunst in der Aachener Neuen Galerie-Sammlung Ludwig wurden dafür aus der ständigen Sammlung alle Gemälde des DDR-Dissidenten Penck abgehängt – das versprach keine echte Wiedervereinigung.

Auch dieses Thema sollte Haacke wenige Jahre später aufgreifen, als er 1984 zu einer Ausstellung in der Berliner Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst eingeladen war. Dafür malte er den Mäzen aus dem Westen in der Manier offizieller Maler aus dem Osten und brachte damit das kulturpolitische Dilemma auf den Punkt. Im gleichen Jahr übernahm Kasper König dieses Gemälde für den Katalog seiner Düsseldorfer Ausstellung „von hier aus“, und für den Katalogbeitrag wurde ich angefragt. Und damit komme ich zur zweiten Folge, welche die Begegnung mit Haacke für mich hatte: Ich war inzwischen so etwas wie sein Hausautor geworden. Der Status als Hausautor gilt für Kritiker eigentlich als kritisch, weil sie damit die Unabhängigkeit ihres Urteils vergeben. Kritisch sollte das für mich aber auf eine ganz andere Weise werden: Das zuständige

Druckhaus, der Kölner DuMont Verlag, weigerte sich rundheraus, meinen Katalogbeitrag auch abzdrukken. Ausgerechnet der Verlag, der zwölf Jahre zuvor Haackes Werkmonografie gedruckt hatte, wollte meinen Katalogbeitrag nun nicht drucken.

Die Zensur war Chefsache, wobei sich der Verlagschef, wie üblich, verleugnen ließ. Und natürlich hatte man mich erst im letzten Moment verständigt. Meine Bereitschaft, in einem Gespräch die strittige Punkte zu klären und gegebenenfalls auszuräumen, blieb unerwidert, während die Drucklegung eilig zu werden begann. Ich wurde einfach nur vorgeführt, was eine ebenso interessante wie demütigende Erfahrung war: Ich hatte die Kehrseite des Kölner Klüngels gesehen.

Mich traf das auf dem falschen Fuß. Ich war bereits Vater und das nächste Kind war unterwegs, während ich beruflich in einer sehr schwierigen Phase steckte. Daher war ich überhaupt nicht daran interessiert, diese Zensur zu skandalisieren, wofür sich schon einige Magazinkollegen interessierten. Ich wollte mir das aber auch nicht bieten lassen. Und so verbrachte ich mit Kasper König zwei Nachmittage bei angesehenen Rechtsanwälten in Köln und Düsseldorf. Ich rechne es Kasper König bis heute hoch an, dass er sich dafür die Zeit nahm, während der Aufbau der Ausstellung „von hier aus“ schon seine ständige Anwesenheit erforderte. Erst Wochen später wurde, auf anhaltende Intervention von Kasper König, mein Text in die 2. Auflage des Kataloges aufgenommen, ohne dass ich je erfahren hätte, warum das nun plötzlich möglich war.

Die Grenzen der Kunstkritik hat man allerdings verstanden, wenn man merkt, dass einem das Papier nicht gehört, auf dem man gedruckt wird.

Und jetzt verstehen Sie auch, warum der Ort dieser Preisübergabe für mich so gemischte Erinnerungen wachruft, auch wenn sich das heute eher nostalgisch anhören mag: Ich bekomme ihn in einem Haus verliehen, dessen Namenspatron mein Leben auf zwei sehr unterschiedliche Weisen geprägt hat. Und Sie verstehen jetzt auch, warum ich bei dieser Dankesrede viel über Hans Haacke geredet habe, denn von ihm habe ich gelernt, ortsspezifisch und anlassbezogen zu denken. Im Rückblick betrachtet, war er eine Art Mentor, der mich als Kunstkritiker vor allem dadurch prägte, dass ich zum Institutionskritiker wurde: Neben den Einzelwerken interessierten mich zunehmend die Rahmenbedingungen der Kunst.

Kann man nun also heute sagen: Ende gut, alles gut? In gewisser Weise ja, denn das „Manet Projekt ’74“ gehört heute zur Sammlung des Ludwig-Museums, ebenso wie „Der Pralinenmeister“. Das Kölner Ludwig-Museum hat dadurch eine sozusagen dialektische Sammlung, die ja immer noch die besten sind. In der momentanen Hängung sind die beiden Arbeiten zwar nicht

zu sehen, aber Der Pralinenmeister ist in einer Art re-enactment präsent: In der laufenden Ausstellung „Transcorporealities“ hat Oscar Murillo – dessen Eltern in einer kolumbianischen Süßwarenfabrik gearbeitet haben – in seiner Installation „Human Resources“ die Tafeln auf Sitzkissen reproduziert.

Ende gut, alles gut, das könnte ich auch für mich sagen, weil mir diese ärgerliche Zensurgeschichte langfristig nicht geschadet hat. Im Verhältnis zu dem, was in anderen Ländern geschah und geschieht, nimmt sie sich ohnehin wie ein Luxusproblem aus. Und für die Zensur gilt generell, dass nicht die letzte von Bedeutung ist, sondern stets die nächste.