

Julia Friedrich

Bild und Gegenbild: Otto Mueller und Peter Nestler im Museum Ludwig

— ※ —

Abstract How to deal with a painting like Otto Mueller’s “Two Gypsy Girls with a Cat” (1927)? How to deal with the antigypsyist tradition this painting stands in, together with all its contradictions? (The Nazis also ostracised Mueller’s art because he felt drawn to ‘Gypsy’ women.) The answer offered by Museum Ludwig in Cologne, whose collection includes the painting, is that it is not Mueller’s gaze that is at issue, but the gaze of the public. In 2018, in the installation “Image and Counterimage”, curator Julia Friedrich juxtaposed the painting with a film: Peter and Zsóka Nestler’s *Zigeuner sein* (1970), a documentary about the persecution and murder of the Sinti and Roma, seen from a post-war perspective. The gaze towards Mueller’s picture was expanded by a second gaze, one which complemented, contradicted and showed the course of historical developments. Instead of enclosing art in social history, the installation sought out the historical dimension in art itself. The conflict of two views was intended to enable a third: the audience’s view of itself, of the assumptions it brings with it and attaches to art.

Zusammenfassung Wie umgehen mit einem Gemälde wie Otto Muellers *Zwei Zigeunerinnen mit Katze* (1927)? Mit der antiziganistischen Tradition, in der es steht, samt ihren Widersprüchen? (Die Nazis verfemten Muellers Kunst auch deshalb, weil er sich zu den „Zigeunerinnen“ hingezogen fühlte.) Die Antwort des Kölner Museum Ludwig, zu dessen Sammlung das Bild gehört: Nicht um Muellers Blick geht es, sondern um den Blick des Publikums. Mit der Installation *Bild und Gegenbild* stellte Kuratorin Julia Friedrich 2018 dem Gemälde einen Film gegenüber: Peter und Zsóka Nestlers *Zigeuner sein* (1970), eine Dokumentation der Verfolgung und Ermordung der Sinti und Roma, gesehen aus der Perspektive der Nachkriegszeit. Zum Blick auf Muellers Bild trat also ein zweiter, der ergänzte, widersprach, den historischen Verlauf aufzeigte. Statt die Kunst sozialgeschichtlich einzuhegen, suchte die Installation

die historische Dimension in der Kunst selbst auf. Der Konflikt zweier Blicke sollte einen dritten ermöglichen: den Blick des Publikums auf sich selbst, auf die Voraussetzungen, die es mitbringt und an die Kunst knüpft.

Ich muss vorausschicken, dass ich in diesem Vortrag keine systematischen Überlegungen vorlege, sondern über einen Fall aus der kuratorischen Praxis berichte, eine Idee, die aus einer praktischen Notwendigkeit entstand, dann Lektüre, Information, Beschäftigung nach sich zog, aber schnell wieder in die Praxis zurückgelenkt wurde. Die Überlegungen oder Ansätze, von denen ich hier berichte, wurden also sofort auf die Probe gestellt, und das sollte auch so sein. Es ging, ganz praktisch, um die Frage: Kann man das so machen? Funktioniert das, ist es angemessen? Ich habe keine abschließende Antwort gefunden, das wäre auch nicht möglich. Aber ich erhoffe mir, dass wir vielleicht gemeinsam etwas weiterkommen.

Das Museum Ludwig werden einige von Ihnen in Köln besucht haben. Es ist eines der bekanntesten Museen für moderne und zeitgenössische Kunst in Deutschland, benannt nach Peter und Irene Ludwig, die der Stadt, beginnend 1976, einen riesigen Bestand von Kunstwerken gestiftet haben, darunter eine bedeutende Picasso-Sammlung und eine der führenden Pop-Art-Sammlungen der Welt. Das Museum Ludwig könnte aber auch Museum Haubrich heißen, denn es war der Sammler Josef Haubrich, der den Kölnerinnen und Kölnern nach 1945, als die von den Nazis verfeimte moderne Kunst wieder gezeigt werden konnte, seine bedeutende Sammlung der Klassischen Moderne überließ: Werke von Barlach, der Künstlergruppe Brücke, Chagall, Modersohn-Becker und vielen weiteren. Andere Städte konnten die Verluste nicht so schnell ersetzen. Man kann deshalb sagen, dass Köln dieser Schenkung seinen Rang als führende Kunstmetropole im Westdeutschland der Nachkriegsjahrzehnte zum großen Teil verdankte.

Dies als Vorgeschichte, um zu erklären, warum in Köln viele Bürger*innen dieser Sammlung verbunden sind und dass es in dieser Bindung, wenigstens bei den älteren Freund*innen des Museums, eine antifaschistische Spur gibt: Diese Werke waren verfeimt, sie wurden rehabilitiert, und dabei hat Köln sich früh hervorgetan. Die Gegner*innen der Nazis hat das gefreut. Doch die Mitläufer*innen und selbst manche Nazis hatten auch etwas davon, denn ein Bekenntnis zu dieser Kunst konnte ihnen helfen, die Seite zu wechseln, sich selbst zu rehabilitieren.

Ich habe die Sammlung seit 2010 betreut und sie untersuchen lassen, insbesondere im Zuge von Provenienzforschungen. Dabei wurde mir klar,

dass Otto Muellers Gemälde *Zwei Zigeunerinnen mit Katze* nicht einfach so an der Wand bleiben konnte. Es hatte da jahrzehntelang gehangen, es war und ist ein beliebtes Werk der Sammlung, und offenbar hatte bislang kaum jemand ein Problem damit. Auch nicht mit dem Titel, der aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Mueller stammt, aber das spielt keine Rolle.

Ich gehe heute nicht ausführlich auf Muellers Gemälde von 1927 selbst ein, nicht auf die Konstruktion von „Zigeunerinnen“ in Muellers Werk in dieser Zeit, auf die Romnja, die er auf seinen Reisen etwa nach Ungarn gesehen, auf das, was er auf das Gesehene projiziert hat. Das ist heute nicht Thema. Und das war auch nicht mein Problem. Ich wusste ja von diesem Konstrukt der „Zigeunerinnen“, seiner Funktion als identitätsstiftendem Gegenentwurf, der dazu beiträgt, das Kollektiv der Mehrheitsgesellschaft zu homogenisieren. Und ich wusste auch, dass innerhalb der Geschichte dieses Konstrukts die künstlerische Bohème noch den besten Teil bildete, weil sie sich mit den „Zigeunern“ identifizierte und Sehnsüchte auf sie projizierte statt Verachtung oder Vernichtungswünsche.

Was mich aber erstaunte, was mein Problem war, das war die schlichte Tatsache, dass wir als Museum diesen sozialen oder sozialpsychologischen Mechanismus offenbar noch immer bedienen. Dass da einfach dieses Bild hing, mit diesem Titel, genauso wie es 1928 in einer Ausstellung hätte hängen können. Dass es sich dem Blick einfach darbot und dass es keine Reflexion oder keine Anregung zur Reflexion darüber gab – wie immer die hätte aussehen können –, dass dieser Blick doch nicht derselbe sein kann wie der Blick vor nun fast 100 Jahren. Das Bild bot sich dem Blick dar, und dabei schien es überhaupt keine Rolle zu spielen, dass wenige Jahre, nachdem Mueller es gemalt hatte, etwas geschehen war, das diesem exotisierenden Blick seine vermeintliche Unschuld hätte nehmen müssen. Auch wenn wir wissen, dass die Überlebenden der Vernichtungspolitik auch in der Nachkriegsgesellschaft exotisiert und unterdrückt worden sind. Eben das, diese bis in die Gegenwart reichende Kontinuität, gehört zum Kern des Problems.

Es ging mir also nicht um den Blick Muellers, um seine vergleichsweise wohlmeinende Konstruktion. Sondern es ging mir um den Blick heutiger Besucher*innen auf das Bild. Es schien mir klar zu sein, dass dieser Blick nicht unschuldig oder naiv sein kann und schon gar nicht derselbe wie ein Blick von 1928. Und das Problem lag darin, dass das Bild, wie es da hing, zu dieser Unschuld nach wie vor geradezu

einzuladen schien. Und dass viele Besucher*innen, so viel war mir im direkten Austausch klar geworden, diese Einladung auch annahmen.

Ich habe mich mit Kolleg*innen im Museum unterhalten und wir haben das Bild erst einmal abgehängt, um zu überlegen, wie wir mit diesem symbolischen Erbe umgehen. Es gibt da verschiedene Möglichkeiten und ein anderer Vortrag könnte davon handeln, wie andere Museen mit vergleichbaren Problemen umgehen: mit Bildern von Bettlern, von Sklavinnen, von rassistisch Markierten, von Menschen, deren Körper von der Norm abweicht. Da geht es um die Bilder, um die Bildtitel auf den Labeln, und inzwischen geht es natürlich auch um den Blick nach oben, der vom verächtlichen oder ausschließenden Blick nach unten nicht zu trennen ist: um Bildnisse von Reichsgründern, Kolonialherren, Generälen, Fabrikanten usw.

Zurück zu unserem Fall. Wir hatten drei Möglichkeiten. Erstens: Das Bild bleibt im Depot. Dann muss man sich natürlich überlegen, was man Besucher*innen sagt, die es vermissen. Oder wir erweitern das Label um einen Text, der Muellers Blick und den Blick auf Muellers Bild thematisiert. Kann man machen, haben wir auch schon gemacht, bei einem Gemälde des glühenden Antisemiten Emil Nolde, das sich als antisemitische Darstellung deuten lässt.

Daran knüpften sich mehrere Probleme. Eine Kollegin war der Auffassung, dass wir auf dem Label Noldes Antisemitismus nicht mit Zitaten belegen sollten, um antisemitischen Formulierungen keine „Sichtbarkeit“ zu geben. Ich teile diese Auffassung nicht. Es kommt doch darauf an, welchen Gebrauch ich von einer Formulierung mache. Wenn ich einen Antisemiten überführe, schlage ich mich damit nicht auf seine Seite. Für gravierender halte ich das Problem, dass solche Erläuterungen das Werk gewissermaßen entkünsteln. Sie schlagen eine Lesart vor, in diesem Fall eine Distanzierung. Das mag die erwünschte oder nach allem Ermessen einzig menschenwürdige Lesart sein, aber es bedeutet, dass sich die Betrachter*innen nicht mehr in ein eigenes Verhältnis zum Werk setzen. Kunst verliert damit ihren Status als etwas prinzipiell Offenes, das das Publikum zum Denken bringt, weil es sich einen Reim darauf macht. Im Grunde lautet die Entscheidung: Wollen wir diesem Werk den Status eines Kunstwerks zuschreiben? Genauer: Wollen wir, dass das Publikum diesem Werk diesen Kunststatus zuschreibt? Dann können wir seine Wirkung, den Gebrauch, den das Publikum von ihm macht, schlecht kontrollieren. Oder wir sagen: Dieses bestimmte Werk ist so eindeutig antisemitisch oder antiziganistisch, rassistisch, chauvinistisch usw., dass es nicht als Kunst aufgefasst werden sollte. Einen

Super-Arier von Arno Breker, eine von Riefenstahl verfilmte Hitlerrede will ich nicht im Kunstmuseum sehen. Die gehören ins Geschichtsmuseum, Abteilung Nationalsozialismus.

Im Fall Nolde haben wir uns für einen Labeltext entschieden, der Noldes Antisemitismus belegt. Aber die Sache hat mich beschäftigt, und deshalb habe ich für Muellers Bild nach einer anderen Lösung gesucht. Dabei spielte keine Rolle, dass Mueller sein Konstrukt von „Zigeunerinnen“ geliebt hat. Oder dass die Nazis, nicht zuletzt wegen dieser Liebe oder Hingezogenheit, Muellers Werk verfehmt haben. Ich suchte nach einer prinzipiell anderen Lösung, die das Werk aus seiner Selbstverständlichkeit reißt und die Rezeption wahrnehmbar macht. Ohne eben dem Werk seinen Status als Kunstwerk abzuspochen oder diesen Status durch Erläuterungen einzuhegen. Das Publikum sollte seinen eigenen Blick bewahren, aber angeregt werden, anderes einzubeziehen, nicht zuletzt sich selbst. Der unschuldige Blick sollte zurückgespiegelt und sich seiner selbst bewusst werden.

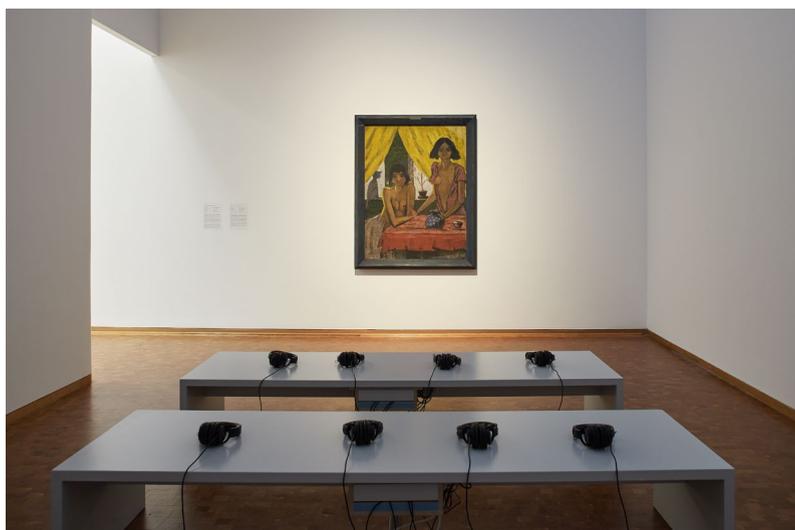
Wir haben unsere Lösung *Bild und Gegenbild* genannt. Einem Werk, in diesem Fall Muellers Gemälde von 1927 (**Abb. 1**), wird ein zweites gegenübergestellt: in diesem Fall der Film *Zigeuner sein*, 1970 gedreht von Peter und Zsóka Nestler (**Abb. 2**). Eine der ersten und bis heute eindrucksvollsten Dokumentationen der Unterdrückung, Verfolgung und Ermordung der deutschen und österreichischen Sinti und Roma, gesehen vor allem aus der Perspektive der Nachkriegszeit: Neben die Schilderung des Genozids treten Berichte der Überlebenden, die zeigen, dass der Verfolgungsdruck bis in die Gegenwart anhält und die Entschädigungen, wenn es sie überhaupt gab, lächerlich gering waren.

Es handelt sich bei *Bild und Gegenbild* also um eine Kontextualisierung, die aber nicht konstellativ Elemente um ein Bild gruppiert, sondern sehr direkt, fast schon konfrontativ angelegt ist. Eben wie ein Spiegel, der etwas zurückwirft. Wobei offen blieb, welches Bild spiegelt und welches gespiegelt wird. Peter und Zsóka Nestlers Film war zwar gegenüber von Muellers Gemälde installiert, als „Gegenbild“, aber der Effekt, dass viele Besucher*innen zunächst den Film wahrnahmen, ihm Zeit widmeten, und als Gegenbild danach das Gemälde, war zwar nicht beabsichtigt, aber hat uns auch nicht überrascht.

Ich will einige Charakteristika dieser Installation durchgehen, als Grundlage für Überlegungen, ob man das so machen kann und ob sich aus diesem Verfahren etwas entwickeln ließe.

Zunächst: Beim Bild wie beim Gegenbild handelt es sich um Kunstwerke. Kunst kommentiert Kunst, aber das ist nicht ganz richtig, denn

Julia Friedrich



1



2

Abb. 1 und 2. Installationsansicht *Bild und Gegenbild* im Museum Ludwig, Köln, 02.11.2019–29.03.2020.

ein Kommentar oder eine Erläuterung ist ja, gerade weil er sich auf ein Werk bezieht, nicht selbst Werk. Jedenfalls in der Regel nicht. Das heißt, wir beziehen hier zwei Werke aufeinander, die jedes für sich betrachtet werden können. Wir stellen eine Verbindung her, die nicht festgezurrert werden kann, weil wir schon bei jedem einzelnen Werk nicht so genau wissen, was die Betrachter*innen damit anfangen.

Worin besteht die Verbindung also? Zunächst natürlich im Sujet. An der einen Wand Otto Muellers Konstruktion oder Projektion, gegenüber projiziert Nestlers Film, und natürlich kann man sagen, dass die Filmbilder oder der Blick auf Nestlers Bilder den Blick auf Muellers Bild korrigieren. Der Blick auf Muellers Bild enthält, weil ein deutsches Museumspublikum seine Prägungen mitbringt und weil zu diesen Prägungen nun einmal ein rassistischer und sexistischer Antiziganismus gehört, selbst antiziganistische Elemente. Das können wir angesichts der Tatsache, dass die Unterdrückung und Diskriminierung nach dem Genozid anhielten und noch heute nicht einfach verschwunden sind, voraussetzen. Nicht bei allen Besucher*innen, aber eben bei einem großen Teil. Es gibt natürlich Leute, die das abstreiten. Das können sie auch, für sich oder für ihre Bekannten, aber die antiziganistischen Einstellungsmuster eines großen Teils der Bevölkerung können sie eben nicht abstreiten. Die sind belegt. Und Nestlers Film korrigiert diesen Blick ganz direkt, indem er nicht nur von der Vernichtungspolitik der Nazis berichtet, sondern eben auch davon, dass mit der antiziganistischen Tradition nicht wirklich gebrochen worden ist. Und indem er den Blick auf die exotisierten und rassifizierten Anderen, die Fremden, Wilden, Gefährlichen, Verführerischen umkehrt, die Perspektive der Verfolgten selbst einnimmt.

Das heißt: Er lässt sie zu Wort kommen, ausführlich und jede*n mit der eigenen Geschichte. Aber es heißt eben auch, dass das Auge, also die Kamera, nichts anderes sieht als diejenigen selbst sehen, deren Berichte wir hören. Das ist ja kein ethnologischer Blick, den der Film einnimmt, und gewiss nicht der Blick irgendwelcher deutscher Behörden oder Polizist*innen oder Boulevard-Reporter*innen, die diese Siedlungen an den Rändern der Städte, neben den Schrottplätzen und Müllhalden, in Augenschein nehmen. Sondern wir sehen, was die Leute sehen, die dort leben, ihre Wege, ihre Behausungen, ihre Räume. Wir sitzen an ihrem Tisch, vor uns steht das Mikrofon, in das sie sprechen, und wir sehen auch den Schatten, in dem die Frau sitzt, die nicht erzählen und nicht gefilmt werden will.

Auch Muellers Gemälde zeigt einen Innenraum, eine Stube, und mich fasziniert, wie gerade dank dieser strukturellen Parallele Differenzen

hervortreten. Frank Reuter, Leiter der Forschungsstelle Antiziganismus, hat mich darauf hingewiesen, wie unwahrscheinlich die gezeigte Szene ist, dass dieses Sich-Entblößen, Sich-dem-Blick-Darbieuten in diesen Gemeinschaften schlicht undenkbar war. Allerdings gab es, worauf der Kunsthistoriker Peter Bell hingewiesen hat, in manchen Gegenden einen regelrechten Künstler-Tourismus, und die Modelle werden sich auf die Nachfrage eingestellt, das Konstrukt nachgebildet haben. Ein deutsches Museumspublikum ist jedenfalls von dieser Überlieferung geprägt, das macht es schwer, die Konstruktion zu erkennen. Doch die nüchternen Interieurs, die der Film zeigt, und Nestlers nüchterner Blick für sie bilden einen krassen Kontrast, der die Projektion, die sozialpsychologische Dynamik der traditionellen Exotisierung wahrnehmbar macht.

Aber, und das ist hier mein Punkt, diese direkte Korrektur ist nicht alles und vielleicht nicht einmal die Hauptsache. Ich komme auf das zurück, was ich vorhin den Status des Künstlerischen genannt habe. Zu diesem gehört eben Offenheit, und das steht nun doch im Widerspruch zur Vorstellung, ein Kunstwerk könne ein anderes korrigieren oder sich jedenfalls in der Funktion dieser Korrektur erschöpfen. Offenheit heißt, das Publikum fängt viel oder wenig, dieses oder jenes mit einem Werk an und vermutlich nicht das, womit wir gerechnet haben. Selbst ein Brechtstück könnte politisch reaktionär, selbst eine Brekerstatue könnte politisch fortschrittlich angeeignet, transformiert, in Gebrauch genommen werden. Auszuschließen ist das nicht. Ich möchte an dieser Stelle auf ein Buch von Stefan Ripplinger hinweisen, *Kommunistische Kunst*, erschienen 2019. Das ist eine Geschichte und eine Theorie des sozialen Gebrauchs von Kunst, aus der ich mich hier bediene.

Was bedeutet es unter dieser Voraussetzung, zwei Werke als „Bild“ und „Gegenbild“ zusammenzubringen? Oder noch einmal die Frage von vorhin: Worin besteht die Verbindung? Nun, es handelt sich einfach um eine Setzung, eine kuratorische Entscheidung, aber eben keine, von der sich sagen ließe, dass hier eine obligatorische Lesart vorgegeben wird, dass die Kunst eingehegt oder gar gecancelt wird. Das wird natürlich trotzdem gesagt, aber es stimmt einfach nicht. Zu meinem eingangs geschilderten Impuls – „dieses Bild kann nicht einfach so hängen bleiben“ – gehörte eben nicht die Vorstellung: Solche Bilder sollte es nicht geben oder sie sollten nicht gezeigt werden. Wie gesagt, mir ging es gar nicht um das Bild, auch nicht um Muellers Blick auf die beiden Frauen. Mir ging es um den Blick auf Muellers Bild. Also um den, und das

scheint mir der Kern zu sein, Gebrauch dieser Kunst, den es ja immer gibt, aber der eben ein unmittelbarer oder ein reflektierter sein kann.

Denn was zeichnet den antiziganistischen Blick aus, den sexistischen, rassistischen Blick, den Blick von oben nach unten, der ja auch denen unten eingepägt wird? Dass es ein unreflektierter Blick ist, ein Blick, der sich für die Wirklichkeit hält und die Wirklichkeit für etwas Festes, Unveränderliches. Es ist ein Blick, der keinen zweiten Blick kennt. So sind sie, die „Zigeunerinnen“, so sind die Frauen, so ist die Ordnung und natürlich auch: So ist die Kunst. Es steht alles schon fest. Und das „Gegenbild“, das ist einfach der zweite Blick, also der praktische Beweis, dass es mindestens zwei Blicke gibt, dass nicht alles schon feststeht, dass ein Bild nicht automatisch die Wirklichkeit zeigt.

Selbstverständlich richtete sich diese Installation *Bild und Gegenbild* gegen den Antiziganismus in der kunsthistorischen Tradition. Aber diese Kritik des Antiziganismus sollte nicht abstrakt vorgegeben, thesenhaft vorgetragen werden, sondern gewissermaßen durchgeführt sein. Die Kritik ist notwendig, die Installation zielte aber auf eine Einsicht in diese Notwendigkeit. Auf eine Erkenntnis, die erarbeitet ist. Zwei Blicke, das führt vor Augen, das beweist, dass es keinen natürlichen Blick gibt. Sondern dass es eine soziale Funktion ist, wie wir auf diese Frauen, auf Juden, auf Notleidende usw. blicken. Das heißt auch, dieser Blick, jeder Blick lässt sich ändern. Er ist produziert worden, er könnte anders sein. Und das führte diese Installation gewissermaßen vor.

Ich wollte damit aber nicht das liberale Denkmuster reproduzieren, dass es immer verschiedene Perspektiven gibt: Bei Mueller sieht man dies, bei Nestler das Gegenteil, wir haben die Wahl. Das wäre schon deshalb falsch, weil Nestlers Film zwar selbst konstruiert, künstlerisch gestaltet, komponiert ist, aber seine Darstellung doch in hohem Maße realistisch und Muellers Darstellung in hohem Maße unrealistisch. Wie gesagt, es stimmt schon, dass Nestlers Film Muellers Gemälde in der Sache korrigiert. Ich halte das nur nicht für die Pointe dieser Installation. Diese Pointe sehe ich in dem, was ich „immanente Kontextualisierung“ nenne, in dem Versuch nämlich, die historische, soziale und politische Dimension der Kunst, die ja meine Irritation ausgelöst hatte, gerade in der Kunst selbst aufzusuchen. Zwei Bilder, das eine vor dem Genozid, das andere danach entstanden, aber zunächst einmal: zwei Bilder. Und ein Blick auf diese zwei Bilder, oder zwei Blicke, die einander unmittelbar folgen. Es wird auf diese Weise, ohne dass etwas erklärt, also den Werken hinzugefügt werden müsste, die historische Dimension sichtbar,

der geschichtliche Verlauf. Der Blick auf das Spätere zeigt die Folgen des Früheren, der Blick auf das Frühere die Vorgeschichte des Späteren.

Das berührt eine wichtige Kategorie in der bürgerlichen Kunstauffassung, die Autonomie. Also die Vorstellung, dass Kunst zweckfrei sei und damit sozialen, politischen, geschäftlichen Einflüssen entzogen. Die Installation unterminiert diese Ideologie. Sie zeigt lediglich Bilder, also angeblich autonome Kunstwerke. Und zwischen beiden Werken entsteht nun ein Feld von Bezügen, ein Raum, in dem eben all das steckt, wovon das autonome Kunstwerk angeblich getrennt ist: Gesellschaft, Geschichte, Politik. Es steckt darin, weil es eben nicht nur die beiden Werke und die beiden Blicke gibt, sondern eine Differenz oder einen Konflikt, der einen dritten Blick ermöglicht: den Blick des Publikums auf sich selbst, auf die sozialen Voraussetzungen, die es mitbringt und an die Kunst knüpft.

Es gefällt mir daran, dass wir die bürgerlich-autonome Tradition nicht einfach brechen, sondern gewissermaßen überlisten, indem wir sagen: Das, was ihr draußen halten wollt, steckt längst drin. Natürlich spielt es eine Rolle, dass Nestlers Film nicht nur Kunstwerk, sondern auch Dokument ist, dass er vom Genozid, seinen Ursachen und Folgen berichtet. Aber installiert ist er eben als Kunstwerk, und der Erkenntniswert der Installation scheint mir eben auch damit zu tun zu haben. Genau das jedenfalls interessiert mich an der Sache. Die Offenheit, die ich vorhin dem Status des Kunstwerks zuschrieb – dass das Publikum das Werk selbst in Gebrauch nimmt statt Vorgaben zu folgen –, diese Offenheit ist ja nicht so weit entfernt von der Autonomie. Ich habe zwar eine Vorstellung, welchen Reim sich das Publikum auf Bild und Gegenbild macht, aber dieser Reim ist dennoch sein eigener, eine selbst erarbeitete Einsicht, die bestimmt nicht genauso ausfällt, wie ich es mir so gedacht habe. Ich hoffe einfach, dass Bild und Gegenbild das Publikum klüger machen.

Vielleicht lässt sich die Installation auch als Übung auffassen, Bilder und Gegenbilder in jedem einzelnen Bild zu sehen. Im Grunde braucht es die Gegenüberstellung nicht, weil doch die Konflikte, die Widersprüche in jedem Werk selbst stecken. Das ist das Soziale an der Kunst. In Muellers Gemälde stecken Philo- und Antiziganismus, das sind schon zwei Bilder oder zwei Blicke. Nehmen wir hinzu, dass Muellers Werk von den Nazis verfeimt wurde. Nehmen wir hinzu, dass in seinem Eskapismus, in der Sehnsucht der künstlerischen Bohème überhaupt, aus den Zwängen der bürgerlichen Ordnung auszubrechen und zu den „Zigeunerinnen“ zu finden, zur Natur, zur Lust, zur Magie

und was dergleichen Vorstellungen sind, doch auch ein begreiflicher Impuls steckt: ein Urteil eben über den bürgerlichen Zwang. Nehmen wir das in engerem Sinne Künstlerische hinzu, den Ausdruckswunsch, die Absicht, Neues zu sagen, Koordinaten zu entwickeln, nach denen die Welt im Bild gestaltet werden kann. Das Soziale steckt doch gerade darin! All das können wir sehen, und zwar gleichzeitig. Und das sind Widersprüche, die produktiv sind, weil sie signalisieren: Es steht nicht alles schon fest. Da ist ein Potenzial. Es liegt an mir, was ich mit diesem Bild anfangen. Wie geht es anderen damit? Vielleicht unterhalten wir uns, vielleicht streiten wir darüber. Ich glaube, dieses Potenzial steckt in jedem Kunstwerk. Den Blick dafür kann man trainieren, und das haben wir mit dieser Installation versucht.

Bildnachweis

Abb. 1 Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln (rba_d052844_01).

Abb. 2 © Peter Nestler, Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln (rba_d052844_02).

Filme

Zigeuner sein, Regie: Peter Nestler, in Zusammenarbeit mit Zsóka Nestler, SE 1970.