

Hydranten wie Nägel?

Reflexionen über Kunst und "Markenzeichen" im Allgemeinen
und
Wolfgang Wimhöfers Hydranten-Bilder im Speziellen

Dies ist ein klassischer Essay, der seiner Natur nach immer sozusagen vom Hundertsten ins Tausendste geht – Assoziationsketten um einen Themenkomplex herum. Das Hundertste im Fall der vorliegenden Gedanken sind Wolfgang Wimhöfers Hydranten-Bilder. Günther Uecker hat mehrere tausend Nägel in Klaviere, durch Hausgiebel oder einfach in Holz geschlagen, oder nachgeformt.

Das Erste wie Letzte in diesem Essay ist die Frage nach Kunst und Identität (wozu übrigens Reimer Jochims eine überaus kluge, wenngleich – wie ich – ganz und gar subjektive – Abhandlung geschrieben hat).

Kunstbetrieb funktioniert nach marktwirtschaftlichen Gesetzen. Klar. Der romantische Gedanke Künstler = Genie hat lange ausgedient. Hat doch sogar einer der letzten, die sich selbst noch als Genie bezeichneten, Salvador Dali, seinen Schnurrbart als eigenes Markenzeichen sichtbar im Gesicht getragen. Damit hat der Künstler seine Identität sozusagen in der äußersten Spitze des eigenen Körpers gebündelt – sein Schnurrbart wurde zum Markenzeichen des ganzen Werkes, ohne daß dieses Markenzeichen allerdings eine Auswirkung auf die Entwicklung seines Werkes gehabt hätte: das entwickelte sich völlig unabhängig davon. Und doch hat er mit dieser Gleichung Schnurrbart = Dali einen Sprung gemacht, den bildende Künstler bis dahin noch nicht geschafft haben: sie stellte ihn auf die Ebene mit den körperlichen Ikonen des Musik- und Filmgeschäfts, sein Schnurrbart war wie Jim Morrisons Lederhose, Marushas grüne Augenbrauen. Nur Andy Warhols Perücke ist dem vergleichbar – aber der hatte sich ja bewußt und gleich direkt der Popkultur verschrieben.

Brauchen Künstler also Markenzeichen, um erkennbar zu sein? Dürer beispielsweise muß seine Arbeiten für so unverwechselbar gehalten haben, daß er mit fast schon größenwahnsinniger Untertreibung schlicht "AD" darunter setzte – was prompt zum ersten Plagiats-Prozess in der Kunstgeschichte führte. Initialen alleine reichen also offensichtlich nicht aus, um unverwechselbar zu sein.

Heutzutage empfehlen Wirtschaftstheoretiker dem Künstler den konsequenten Aufbau seiner Identität, neudeutsch: Corporate Identity (CI). Unverwechselbar und jederzeit wiedererkennbar soll er sein. Nicht wie bei Dali durch die Unverkennbarkeit der Person, sondern durch Unverwechselbarkeit der künstlerischen Arbeit. Einer benutzt seine ehemalige Ehefrau, eine Edelnutte, ein anderer immer wieder Nägel, einen anderen erkennt man an Schnitten in der Leinwand. Das ist es, was die Forderung nach CI meint – nicht etwa die Technik: ein bestimmtes Blau, oder beliebige Fundstücke des täglichen Lebens, oder eine von jedem reproduzierbare Drucktechnik. Das Dargestellte soll die Identität bilden, in zahllosen Variationen, und wer immer Ciciolina sieht, weiß sofort: aha, Jeff Koons. Wer einen Nagel sieht: ja sicher, Günther Uecker.

Wer Arbeiten von Wolfgang Wimhöfer sieht. wird immer wieder auf Hydranten stoßen meist auf die gleichen, 101 Jahre alten Überflurhydranten des Düsseldorfer Hafens. Sind also bei Wimhöfer die Hydranten das, was Schnitte bei Fontana und Nägel bei Günther Uecker sind?

Noch einmal zurück. Es geht um Identität und CI, um künstlerische Sujets und künstlerische Technik. Und das Schlüsselwort für all diese Faktoren ist Entwicklung, denn die Entwicklung des

Werkes, der Technik, der Perspektive ist anerkanntermaßen wesentliches Element des künstlerischen Prozesses. Die Identifizierung des Künstlers Dali mit seinem Schnurrbart hatte nie etwas zu tun mit seiner Entwicklung als Künstler. Sicher, es gab Themen, die sich wiederholten. Aber das stand nie im Vordergrund. Die Wiederholung der Fotos von "dem-mit-dem-Schnurrbart" machte ihn identifizierbar, führte aber nicht zu Wiederholungen in seiner Arbeit. Er variierte Techniken und Themen, verwarf, fing wieder neu an – kurz: entwickelte seine Arbeit. Er hatte sich sein Markenzeichen geschaffen, doch es war so gewählt, daß es keinerlei Berührungspunkte mit seiner künstlerischen Arbeit hatte. Das ist, was Identität meint: Übereinstimmung mit sich selbst – das ist die wörtliche Übersetzung. Künstlerische Identität kann dann nur sein: Wiedererkennbarkeit mit der Chance auf sich entwickelnde künstlerische Prozesse. Wiedererkennbar natürlich vor allem für den Betrachter. Und Kunstbetrachter sind nicht blöd. Sie differenzieren auf einer persönlichen Ebene zwischen glaubhafter Wiedererkennbarkeit und Berechnung. Glaubhaft ist die Identität des Künstlers mit seinem Werk, CI gleichbedeutend mit der berechneten Wirkung des Wiedererkennens.

Das Gegenteil von Entwicklung sind Zerstörung oder Stagnation – und, was dargestellte Sujets betrifft, deren Instrumentalisierung. Lucio Fontana schuf seinen Wiedererkennungswert durch Zerstörung: seine berühmten Schnitte in die Leinwand. Man erkennt ihn sofort. Doch was nützt ihm das? Es ist eine Sackgasse. Das erste Mal als noch-nie- gesehen vielleicht noch interessant, die nächsten Male zum Gähnen langweilig.

Günther Uecker erkennt man an den Nägeln. Er stellt keine Nägel dar, er benutzt sie. Nägel sind Ueckers Arbeitsinstrumente bei der Darstellung von – Nägeln. Auch er hat sein Markenzeichen gefunden, aber es lässt ihm keine Distanz zu seiner Arbeit. Und damit auch keine Entwicklungsmöglichkeiten. So ist er zum Sklaven seines Markenzeichens geworden, das sich nicht mehr verändern lässt. Auch die Technik ist durch das Instrument schon festgelegt: einen Nagel kann man nur einschlagen. Man kann ihn anordnen, Formierungen bilden lassen, auch den Lichteinfall variieren, Flächen verändern. Der Nagel aber bleibt immer, was er vorher war: Nagel.

Das ist das Prinzip der CI. Und es ist kein künstlerisches Prinzip. CI braucht Statik, um zu funktionieren. Braucht die bis ins Letzte ausgefeilte Präsentation – das ist das Geschäft der Werber. Manche Firmen mieten ausschließlich Immobilien mit einer ganz bestimmten Anmutung – die sich als Gefühlswert auf das Unternehmen übertragen soll, andere lassen spezielle Schriften für ihre Namenszüge entwickeln und dann ist nicht nur der Namenszug, sondern gleich die ganze Schrift Konzerneigentum. Dieser Entwicklungsprozeß ist natürlich ebenfalls ein künstlerischer Akt. Aber einmal abgeschlossen, ist er zur Statik verdammt. Soll Selbstdarstellung dann für den Betrachter wirksam werden, braucht es Wiederholung und noch einmal Wiederholung.

Wer einen Nagel sieht, weiß: Uecker. Wer einen Hydranten sieht, weiß: Wimhöfer. Das stimmt. Aber es ist auch schon die einzige Gemeinsamkeit. Denn Wimhöfer hat die Hydranten nicht instrumentalisiert: Auf keinem seiner zahlreichen Hydranten-Bilder sieht ein Hydrant aus wie der andere. Seit elf Jahren malt er sie. Er hat damit begonnen, weil er eine Stimmung einfangen wollte: die Stimmung des 101 Jahre alten Düsseldorfer Hafens, die für ihn Reichtum im Sinn von Potenz ausstrahlt: künstlerische Potenz und, wirtschaftlich gesehen, von Reichtum. Die Hydranten sind historische Zeugen dieses Reichtums und seines Verfalls. Keine unpersönlichen Zeugen, sondern beinahe anrührend – durch ihre fast menschliche Gestalt. Sie sind Industrieprodukte wie Nägel. Aber auf keinem von Wimhöfers Hydranten-Bildern glaubt man, industrielle Instrumente zu sehen – man sieht Wassermännchen. Und so unterschiedlich wie Menschen sehen auch seine Hydranten aus. Er umgibt sie mit Eigenschaften – manche sind kühl, manche voller Temperament. Manche lehnen sich gegen den Zerfall ihrer Außenhaut auf, manche leiden stumm.

Jeder Hydrant hat eine eigene Aura - Feuer, Eis, Wasser, Wind. Die Hydranten sind aus Metall. Sie wehren Feuer ab und spenden Wasser. Sie sind in der Erde verankert, stehen gegen den Himmel, bilden Silhouetten gegen das Licht. Das alles sind Themen von Wolfgang Wimhöfer. Das ist, was er darstellen will: Vielfalt, Variation, den wechselnden Blick des Betrachters, die Bewegung durch Licht und Schatten, durch Zerfall, durch Nicht-Beachtung.

Die Hydranten sind Akteure (man könnte sagen: Partner des Malers) in Wimhöfers Werk - wie das auch die Lava von Lanzarote ist, die karge Erde und die ungewöhnlichen Lichtverhältnisse der Insel, dieses speziellen Lichts wie des Lichts, das auf Leinwand trifft, durch bemalte Leinwand hindurchscheint – immer wieder ist Licht in all seinen Erscheinungsformen künstlerische Herausforderung für ihn.

Doch am Licht erkennt man den Maler Wimhöfer nicht so ohne weiteres – Licht ist universell. Seine Hydranten aber sind unverwechselbar Sie werden zu Akteuren innerhalb seines künstlerischen Werkes. Und obwohl es sich dabei immer wieder um die gleichen Industrieprodukte handelt, lassen sie dem künstlerischen Werk dabei doch alle Möglichkeiten der Entwicklung offen. Weil Wimhöfer sie nicht instrumentalisiert hat, haben sie eine eigene Identität entwickelt – und mit ihnen ihr Maler. Dieser Identifikationsansatz ist reziprok und höchst beweglich, schließt auch den Betrachter mit ein: viele, die vorher schon mehrmals im Düsseldorfer Hafen waren, haben die Hydranten erst sehen gelernt, nachdem sie Wimhöfers malerische Darstellungen von ihnen gesehen haben.

Unverwechselbar das dargestellte Objekt. unverwechselbar auch Wimhöfers Vielfalt in der Darstellung seiner Identitäts-Objekte: mit malerischen Mitteln wie dem Einsatz von Farbe und der Darstellung von Licht. mit zeichnerischen Mitteln: der Darlegung von Konstruktions- und Lage-Skizzen, mit Mitteln der Collage: unter Einbeziehung von Zeitungen – bei "ausländischen" Hydranten, um ihre Herkunft zu dokumentieren. Das alles sind höchst künstlerische Prozesse, die gar eine Eigendynamik entwickelt haben – auf die der Maler Wimhöfer am Anfang möglicherweise gar nicht gefaßt war. Indem er die alten Hydranten mit malerischen Mitteln nämlich sozusagen zum Leben erweckt hat, entfalteten sie ein Eigenleben, das den Maler Wimhöfer inzwischen auch zum aktiven Denkmalschützer gemacht hat. Die erste Wirklichkeit der "Wassermännchen" hat er sozusagen erfunden, und es ist ihm durchaus als Verdienst anzurechnen, daß er sich dann vor der daraus resultierenden "echten Wirklichkeit" nicht gescheut hat: er hat erreicht, daß 16 der etwa 30 verbliebenen Hydranten des Düsseldorfer Hafens unter Denkmalschutz gestellt wurden und vermittelt jetzt für die "schutzbedürftigsten" unter ihnen sogar Patenschaften, die Restaurierung und kontinuierliche Pflege garantieren sollen. Indem hier also sogar die Grenze zwischen "erfundener", nämlich künstlerischer Realität und der ersten, der "wahren" Realität überschritten wurde, geht dieser Prozeß noch weit über den von künstlerischer Identität und Entwicklung hinaus: Wimhöfer hat mit Hilfe seiner Partner, der Hydranten, aus malerischer Phantasie einen Prozeß in der "ersten", der handfesten Wirklichkeit initiiert.

An der schwierigen Aufgabe, die Spuren dieses Prozesses darstellen zu wollen, hat sich übrigens schon Jan Hoet, Leiter der documenta IX, 1992 versucht: Kunstwerke als "Bindeglieder zwischen Künstler und realer Welt" zu präsentieren, hatte er sich vorgenommen. In einem Idealfall wie dem der Düsseldorfer Hydranten hat diese Verzahnung von Phantasie und Wirklichkeit fast schon die Züge eines Gesamtkunstwerks. Doch das ist ein anderes Thema.

Und noch etwas: manche der alten Hydranten haben Sollbruchstellen, die bei Rissen in der Außenhülle oder bei völliger Zerstörung von Teilen des Hydranten das ungewollte Ausfließen von

Wasser verhindern sollen. Das allein schon ist ein Indiz für ihre Flexibilität. Ein Nagel hat keine Sollbruchstelle. Und schon aus diesem Grund kann es kein Zufall sein, daß ein Künstler, der so großen Wert auf künstlerische Weiterentwicklung, auf Beweglichkeit, Transparenz und Phantasie legt, sich die Hydranten und nicht etwa Nägel als Identifikationsträger ausgesucht hat.

Düsseldorf, im August 1997

Maria AL-Mana
Journalistin