

Wolfgang Ullrich

**Ludger Gerdes: „Was keinen Erfolg hat, taugt auch nix“**

Auf einem großen Gemälde von Ludger Gerdes aus dem Jahr 2000 steht zentral der Satz „WAS KEINEN ERFOLG HAT, TAUGT AUCH NIX“. [Abb.] Die Schreibweise von ‚nix‘ verleiht dem Satz einen mündlich-saloppen Charakter. Das überrascht für ein Werk mit Kunstanspruch, das sicher mehr bieten will als etwas locker Dahingesagtes. Daher erscheint die Formulierung auch wie ein Zitat: Der Künstler ruft einen Satz auf – äfft ihn nach –, den er in Varianten vermutlich oft gehört hat, ja der überhaupt ziemlich gängig ist. In der Sammlung von *Truisms*, die Jenny Holzer ab 1978 angelegt hat, würde er sich gut machen; fraglos gehört er zum Arsenal der Binsenweisheiten.

Dass Gerdes sich diesem Satz gewidmet hat, mag biografische Gründe haben. So hatte er selbst stärker als viele andere Künstler\*innen das Wechselspiel von Erfolg und Misserfolg erlebt. 1982 wurde er mit erst 28 Jahren *documenta*-Teilnehmer, fünf Jahre später lieferte er mit dem „Schiff für Münster“ einen der stärksten Beiträge der zweiten *Skulptur Projekte*, der auch bis heute erhalten geblieben ist. [Abb.] Doch 1994 geriet Gerdes in eine Krise, nachdem eine Einzelausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf, von der er sich den endgültigen Durchbruch erhofft hatte, nur wenig und nicht unbedingt positive Resonanz fand. Statt als Maler und Konzeptkünstler eigenen Rangs wurde er danach von vielen – vor allem wegen seiner Diptychen – eher als Schüler Gerhard Richters, von manchen gar als bloßer Epigone wahrgenommen.

[Abb.]

Dass Gerdes die Binsenweisheit über Erfolg gerade auf eine Leinwand gemalt hat, auf der mehrere Himmelsbilder miteinander kombiniert sind und die daher eine ähnliche Motivik und Komposition wie einige jener Diptychen aufweist, lässt sie deshalb auch als eine verbitterte Reaktion auf die Kritik und

den Karriereknick deuten, von dem er sich bis zu seinem Unfalltod im Jahr 2008 nie mehr ganz erholt hat. [Abb.] Dabei könnte es sogar von Defätismus zeugen, dass Gerdes den Satz über sein Bild schreibt und somit zur Hauptsache erhebt, während die verschiedenen Himmelsfelder bloß noch als Hinter- und Untergrund, als atmosphärische Elemente erscheinen. Sosehr ihre Betrachtung Räume öffnen und Freiheitsgefühle erzeugen mag, so sehr wird das durch die lakonische Härte des Satzes, der mehr von Misserfolg als von Erfolg handelt, durchkreuzt. Poesie wird vom Künstler selbst durch Prosa überschrieben. Macht Gerdes sich den Satz also zu eigen, äußert er Zweifel über sein eigenes Werk? Wer ihn etwas besser kannte, weiß, dass er tatsächlich unerbittlich streng gegen sich sein konnte.

Doch unabhängig von Ludger Gerdes' eigener Erfolgs- und Misserfolgsgeschichte verhält es sich mit jenem Satz komplizierter, als es sonst für Binsenweisheiten üblich ist. Denn so selbstverständlich er für viele Bereiche sein mag, so problematisch ist sein Stellenwert für die Kunst. Und so könnte Gerdes ihn auch gewählt haben, um ihn in all seiner Fragwürdigkeit zu exponieren. Vielleicht sollte mit diesem Gemälde deutlich werden, dass die Gewissheit, mit der dieser Satz formuliert wird, ziemlich unsensibel ist und im Fall von Kunst sogar eine aggressive und ikonoklastische Dimension besitzt, zumindest aber eine gewisse Ignoranz verrät. Und dann wäre das Gemälde als Versuch des Künstlers zu deuten, den eigenen Misserfolg zu verarbeiten, vielleicht sogar zu überhöhen.

Hört man den Satz im Modus der Distanzierung, wird schnell bewusst, dass er bezogen auf Kunst nicht nur Zweifelhafte aussagt, sondern dass seinem Gegenteil wohl häufiger zugestimmt wird. Tatsächlich ist es eine verbreitete Ansicht, dass gerade gegenüber einer Kunst, die Erfolg hat, Misstrauen angesagt sei, sie eigentlich nicht viel taugen könne. Denn erfolgreich könne nur etwas sein, ja breiten Beifall könne nur

etwas finden, das gefällig sei - und damit nicht sehr originell, nicht sehr provokant, nicht sehr radikal, nicht sehr mutig. Also verfüge es nicht über die Eigenschaften, die von Kunst erwartet würden. Höchstens mit einiger Zeitverzögerung könne auch gute Kunst erfolgreich sein: nachdem sich durch sie Geschmack und Bewusstsein geändert hätten und man sich an das zuerst noch Neue, Unverständliche und Provokante gewöhnt habe. Ohne anfängliche Erfolglosigkeit habe Kunst also keinen Erfolg verdient, und wenn sie ihn schnell und unumstritten habe, dann werde sie auf längere Sicht erfolglos und wenig geachtet sein - dann taue sie gerade nichts.

Allerdings gilt für Kunst nicht pauschal das Gegenteil von anderen Bereichen. Ob man Erfolg für gut oder für schlecht hält, hängt vielmehr davon ab, was man als Kriterium für ihn ansieht. Geht es um Sport, um Wirtschaft und selbst um Liebe, ist ziemlich eindeutig und kaum umstritten, was es heißt, erfolgreich zu sein. Erfolgreich ist, wer in einem Wettbewerb gewinnt, wer besonders viel Gewinn macht, wem es leichtfällt, andere Menschen für sich zu interessieren. Oder generell formuliert: Erfolgreich ist, was sich gemäß eines objektiven oder zumindest allgemein - von allen Beteiligten - anerkannten Maßstabs bewährt. In der Kunst existierten zu früheren Zeiten ebenfalls klare Kriterien, ein Werk galt etwa als erfolgreich, wenn es schulbildend wirkte, wenn es von Reproduktionsgrafikern aufgegriffen und vervielfältigt wurde oder wenn es seinem Urheber neue Aufträge einbrachte.

Aber in der Moderne änderte sich das. Seit ein starkes Ideal von Autonomie aufkam, Kunst also möglichst unabhängig von externen Interessen und Ansprüchen entstehen und beurteilt werden sollte, verloren auch und gerade allgemeinverbindliche Kriterien an Bedeutung. Zumindest die Künstler\*innen selbst wollten sich nicht länger Maßstäben unterwerfen, über die sie nicht selbst mitbestimmen konnten. Den Erfolg von Kunst daran festzumachen, wie gut sie sich verkauft, hieße aber etwa

gerade, sie wie beliebig anderes als Ware zu beurteilen – und das auszublenden, was sie spezifisch als Kunst auszeichnet. Es hieße, sie daran zu messen, wie viel Geld jemand für sie auszugeben bereit ist, wie viel Nachfrage sie überhaupt findet, wie sie im Verhältnis zu anderer Kunst auf dem Markt ankommt. Und das sind alle Faktoren, auf die Künstler\*innen wenig Einfluss haben – und wenn, dann nur, sofern sie zugleich über eine Affinität zu Marketing verfügen. Doch auch wenn man die Urteile der Kunstkritik oder die Resonanz bei Kurator\*innen zum Erfolgskriterium erklärte, ließe sich der Verdacht nicht ausräumen, es spielten jeweils ganz andere Gründe eine Rolle fürs Gut- oder Schlecht-Finden als nur diejenigen, die der Logik des jeweiligen Werks selbst entstammen.

Dass Erfolg letztlich immer von anderen Akteur\*innen abhängt, untergräbt seine Aussagekraft, wenn und solange Kunst einem Ideal der Autonomie verpflichtet ist. Tauglichkeit wird dann nur – so der Einwand – anhand vergleichsweise kontingenter Faktoren gemessen und nicht daran, ob ein Werk den in ihm selbst formulierten Ansprüchen gerecht wird. In der Moderne als dem Zeitalter autonomer Kunst kam es also dazu, dass ‚Erfolg‘ und ‚Tauglichkeit‘ nicht mehr identisch waren, Kunst vielmehr auf zwei unterschiedliche und unvereinbare Weisen beurteilt wurde.

Das sorgte für mehr Möglichkeiten, als Künstler\*in halbwegs zufrieden leben zu können, denn wer wenig Erfolg hatte, musste nicht zwangsläufig an der Qualität der eigenen Arbeit zweifeln, und wer viel gute Resonanz bekam, konnte die Befürchtung verdrängen, vielleicht nur Mittelmaß zu produzieren. Andererseits konnten die meisten auch wirklich höchstens halbwegs zufrieden leben, denn letztlich mussten sie ja beiden Maßstäben genügen, um von allen Sorgen hinsichtlich der Bedeutung ihrer Arbeit befreit zu sein. Und sie mussten immer neu für sich entscheiden, wie wichtig sie den einen Maßstab im Verhältnis zum anderen einschätzten, ob sie äußerem

Erfolg vielleicht doch mehr Aussagekraft zubilligen wollten, ohne die Idee von Autonomie deshalb gleich preiszugeben.

Mit dem Erfolg ähnlich zu hadern wie mit dem Misserfolg, beide in ihrem Stellenwert nie genau einschätzen zu können, ja beidem gegenüber misstrauisch zu sein – das wurden in der Moderne typische Erfahrungen von Künstler\*innen. Es waren anstrengende Erfahrungen, die zudem dadurch verschärft wurden, dass Kunst mehr als vielem anderen ein Exzellenz-Imperativ eingeschrieben ist. Kunst soll großartig, überwältigend, phantastisch sein. Wenn sie es nicht ist, hat sie gemäß einer gerne vertretenen Ansicht sogar das Recht verwirkt, als Kunst gelten zu dürfen. ‚Schlechte Kunst‘ ist dann ein Widerspruch in sich, zugleich wird mit Künstler\*innen viel eher als mit Vertreter\*innen vieler anderer Berufe Berühmtheit assoziiert. Damit aber herrscht – zumindest unausgesprochen – auch die Erwartung, wahre Kunst müsse in möglichst vielen Belangen herausragend sein. Es genügt nicht, dass sie ihren eigenen Ansprüchen nach gelungen ist, vielmehr sollte sie zugleich große Außenwirkung haben, also erfolgreich sein.

Die typisch moderne Double-Bind-Situation, die darin besteht, dass Künstler\*innen die gegensätzlichen Aussagen ‚zu guter Kunst gehört Erfolg‘ und ‚Erfolg hat nur schlechte Kunst‘ gleichermaßen ernst nehmen und nie ganz ausblenden können, empfand Ludger Gerdes vermutlich besonders heftig. Und das nicht nur, weil er Erfolg und Misserfolg selbst so direkt erlebte, sondern weil er in seinem Werk auch sehr viel über die Idee der Autonomie, über das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, über Maßstäbe der Beurteilung nachdachte. Es war für ihn ein wichtiges Thema, was oder wem gegenüber er sich in einer künstlerischen Verantwortung sah.

Das zeigt sich auch bei dem Gemälde mit dem Satz „WAS KEINEN ERFOLG HAT, TAUGT AUCH NIX“. So findet sich auf ihm noch eine weitere Schriftzeile mit den Worten „SICH GESELLEN SCHAFFEN“. Diese Zeile ist kleiner geschrieben und sorgfältig zwischen zwei hochkante Himmelsflächen platziert, weshalb sie

im Unterschied zu dem anderen Satz nicht als Überschreibung, also auch nicht als aggressiv-ikonoklastisch wahrgenommen wird. Und während Gerdes hinter den ersten Satz einen Punkt gesetzt hat, was ihm umso mehr eine apodiktische Konnotation verleiht (so als sei Widerspruch oder auch nur weitere Diskussion nicht vorgesehen), verzichtet er darauf in der zweiten Zeile. Die Aussage bleibt damit offen, gesteigert dadurch, dass das Verb im Infinitiv steht. Das „SICH GESELLEN SCHAFFEN“ erhebt gerade keinen Anspruch, eine Wahrheit oder Weisheit zu sein, vielmehr sollen die Worte genauso wie die Himmelsteile einen Raum für Gedanken eröffnen: etwas freisetzen und nicht festlegen. Die zweite Zeile gehört also zur poetischen Dimension des Gemäldes, sie reagiert auf den prosaischen Angriff des groß geschriebenen Satzes, kann ihn sicher nicht gänzlich auffangen, aber zumindest relativieren.

„SICH GESELLEN SCHAFFEN“ – das kann man als Appell verstehen, nach Verbündeten oder Unterstützern, ja nach Menschen zu suchen, mit denen man gesellig, also gerne und einvernehmlich zusammen ist, man kann sich aber auch stärker vom Klang leiten lassen und aus „GESELLEN SCHAFFEN“ ‚Gesellschaft‘ heraushören. Weiter lässt sich dann bewusstmachen, dass ‚Gesellschaft‘ etymologisch gesehen auf ‚Gesellen‘ beruht, in einer Gesellschaft also ein Austausch unter Gleichgesinnten, zumindest aber unter Menschen stattfindet, die sich wechselseitig verstehen und anerkennen. Wem es gelingt, sich Gesellen zu schaffen oder Teil einer Gesellschaft zu sein, wird sich im eigenen Tun nicht fremdbestimmt, keinen ungemäßen Maßstäben unterworfen erfahren. Vielmehr stehen die eigenen Maßstäbe denen der anderen – den gesamtgesellschaftlichen Maßstäben – nahe, bestimmen sich wechselseitig. Und damit fällt es leichter, sich mit den Kriterien für Erfolg zu versöhnen, ja sie bestenfalls sogar aktiv zu vertreten und mitzugestalten.

Auf seinem Bild bietet Ludger Gerdes somit einen Ausweg daraus an, dass autonome Kunst den allgemeinen

Erfolgsmaßstäben entfremdet ist, Werke also gerade dann, wenn in ihnen konsequent eigene Kriterien verfolgt werden, von Erfolglosigkeit bedroht sind und als schlecht - untauglich - beurteilt werden. Statt sich als Künstler\*in nur elfenbeinturmmäßig um die Kunst zu kümmern, soll man gemäß Gerdes immer auch das soziale Umfeld, ja die gesamte Gesellschaft so zu verändern versuchen, dass das eigene Werk die Chance auf Resonanz und Anerkennung hat. Dass Gerdes als letztes Wort auf dem Gemälde ‚schaffen‘ setzt, ist ein Signal dafür, dass er die Orientierung hin auf das Gesellschaftliche selbst als gestalterische, gar als künstlerische Aufgabe begreift. Fast ließe sich hier an Joseph Beuys' ‚soziale Plastik‘ denken, vor allem aber klingen Formeln der Avantgarden nach, die sich um eine Versöhnung von Kunst und Leben bemühten und ihrerseits den Anspruch hatten, die Gesellschaft zu verändern - sie aber gerade mit den Mitteln der Kunst, mit ihren Werken zu prägen. Statt diese den Maßstäben der bereits bestehenden Gesellschaftsordnung anzupassen, bestand das Ziel umgekehrt darin, mit den - in ihrer Radikalität zuerst erfolglosen - Werken neue Verbündete zu gewinnen und nach und nach größere Gemeinschaften zu konstituieren, in denen die Menschen einander tatsächlich Gesellen sind und sich mehr als nur funktional-institutionell miteinander verbunden erleben.

Beschwört Gerdes also die großen Visionen, ja die Weltveränderungsutopien der Avantgarden? Und lädt er sich damit nicht eine noch größere Last auf? Nicht erfolgreich zu sein, hieße dann ja, dass der eigene Werk- und Weltentwurf zu schwach war, um die allgemeinen Maßstäbe verändern zu können. Damit würde der Satz „WAS KEINEN ERFOLG HAT, TAUGT AUCH NIX“ doch wieder stimmen - und der Punkt, mit dem er endet, wäre wie ein letztinstanzliches Urteil.

Allerdings spricht wenig dafür, dass Gerdes den Avantgarden nacheiferte. Vielmehr war ihm die absolutistische Radikalität, ja der Machtanspruch von Suprematismus und

Konstruktivismus, von Bewegungen wie *De Stijl* oder *Bauhaus* fremd; dafür aber hatte er viel Sinn für Pluralitäten, ein starkes Bedürfnis nach Dialog und Dialektik, also danach, jeden Standpunkt jeweils durch einen anderen zu relativieren. Das Programm eines ‚herrschaftsfreien Diskurses‘ war ihm nicht zuletzt auch deshalb vertraut, weil er mit Jürgen Habermas persönlich befreundet war. Und, wie schon angedeutet, Gerdes hatte ein Talent zum Zweifeln: an sich, seinem Werk, der Kunst und der Welt insgesamt. Zweifeln meint aber, im Zwiespalt, hin- und hergerissen, in einem Zustand des Dialogs mit sich selbst zu sein.

Auf seinem Gemälde macht Gerdes einen solchen – sonst innerlich und still geführten – Dialog sichtbar. Er zeigt, wie ein von außen an ihn und die Kunst herangetragenem Satz in ihm spukt, ihn zu einer Gegenrede reizt, die utopisch-vermessen wirken mag, zugleich aber in unbestimmt-verhaltenem Tonfall vorgetragen wird. Damit redet die eine – poetisch-leise – Seite an der anderen – polternd-selbstbewussten – auch vorbei. Und indem weniger ein Schlagabtausch als ein Perspektivwechsel stattfindet, gelangt der Dialog – der Zweifel – zu keinem Abschluss. Er bleibt offen, was wiederum zweierlei meint: Er schafft Raum für weitere Überlegungen, für ein freies Assoziieren, bleibt aber zugleich vage, unfasslich, kann nicht wirklich wirksam werden.

Indem Ludger Gerdes die eigene Wankelmütigkeit so anschaulich in Szene setzt, geht es auf seinem Gemälde nicht nur ganz wörtlich um das Thema ‚Erfolg‘, sondern als Rezipient\*in kann man auch an den inneren Kämpfen und Konflikten teilhaben, die die Erfahrungen rund um Erfolg und Misserfolg bei ihm – und sicher ganz ähnlich bei vielen anderen Künstler\*innen nicht nur seiner Generation – ausgelöst haben. Auf einmal ist man in Fragen wie die nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft oder die nach den Grenzen der Autonomie verwickelt; man nimmt die Unsicherheiten des Künstlers wahr, aufgrund derer sein Werk zu einem



Selbstgespräch, zu einer ausdifferenzierten Form der Selbstreflexion wird.

Gerdes' Gemälde stellt dabei auch keinen Sonderfall dar; vielmehr sind viele seiner Werke nicht nur ähnlich dialogisch aufgebaut, sondern vor allem auf ähnliche Weise Manifestationen künstlerischen Zweifels und Selbstzweifels - und damit Dokumente eines Künstlers, der mehr als andere keinem Erfolg getraut hat, aber auch keinen Misserfolg ausblenden konnte und wollte. **[Abb.]**

An einer seiner Neon-Arbeiten für den öffentlichen Raum sei das exemplarisch gezeigt. So installierte er 1999 im Elbuenpark in Magdeburg in Großbuchstaben von 1,5 m Höhe die Worte „DAS, WAS NIE SEIN WIRD“, darunter kann man, in etwas kleinerer Schreibrift, die Worte „tatenlos zusehen“ lesen. Und wie sie sich in der Schrifttype unterscheiden, sind die beiden Aussagen auch inhaltlich (wiederum) nicht zusammengehörig. Dennoch kann man sie in Verbindung zueinander bringen und in beiden Anspielungen auf wichtige Kunstdiskurse erkennen. So bezieht sich das „tatenlos zusehen“ auf die Idee einer ‚vita contemplativa‘, ja auf eine Haltung freien, ungezielten Betrachtens und Rezipierens, wie sie gerade gegenüber autonomer Kunst immer wieder eingefordert wurde. Nur wenn die Rezipient\*innen keine eigenen Interessen mitbringen, ja eigene Ambitionen ausschalten, können sie die Eigengesetzlichkeit des Werks erfassen und sich davon prägen und verändern lassen. Wer tatenlos zusieht - mit Kant gesprochen im Modus der Interesslosigkeit ist -, bringt die Kunst also am besten zur Geltung, erlaubt ihr, ihre Möglichkeiten zu entfalten, also auch ihr Spiel mit Fiktionalem, ihren Hang zu Utopischem zuzulassen. Dass Kunst Überraschendes und bisher Unbekanntes - Zukunft - in Aussicht zu stellen vermag, bringt Gerdes aber in der Wendung „DAS, WAS NIE SEIN WIRD“ zur Sprache. Allerdings steckt darin genauso die Einsicht, dass das in einem Werk entwickelte Als-Ob nie zur Realität wird, sondern Utopie bleibt. Damit verweisen die Worte auf die grundlegende Differenz

von Kunst und Wirklichkeit – und auf die Begrenztheit der Wirkräume von Werken. Was die Betrachter\*innen von Kunst beim ‚tatenlosen Zusehen‘ an Offenheit und Freiheit erfahren, lässt sich unter dem Druck der Realität nicht festhalten.

In der Anerkennung der Differenz von Kunst und Wirklichkeit schwingt auch eine gewisse Trauer, ein Hadern, gar Resignation mit. Gerdes scheint der Überzeugung, dass man als Künstler\*in zwar alternative und vielfältige Welten imaginieren, die Realität letztlich aber doch nicht ändern kann. Damit gibt es jedoch auch keine Versöhnung mit den allgemein geltenden Kriterien für Erfolg; sie bleiben fremd und bedrohlich.

Gibt man der Resignation nach, bekommt das „tatenlos zusehen“ aber noch eine zweite Bedeutung: Es wird daraus die Kapitulation vor der Macht des Faktischen, die Worte zeugen dann eher von Mutlosigkeit als von Feinsinnigkeit. Mit der Wendung „tatenlos zusehen“ ist tatsächlich oft der Vorwurf mangelnder Zivilcourage verbunden – etwa wenn Asylbewerberheime überfallen werden oder wenn jemand in aller Öffentlichkeit belästigt wird und niemand eingreift. Und weil so viele tatenlos zusehen, wird nie wirklich werden können, was möglich wäre, werden die Utopien erst recht Utopien bleiben. Auf einmal erscheint das ‚NIE SEIN‘, von dem Gerdes spricht, also in ganz anderer Weise als eine Folge des „tatenlos zusehen“: Es steht nicht für das Potenzial der Fiktion, sondern für die Erfolglosigkeit einer Kunst, deren Ansprüche unerfüllbar hoch sind. **[Abb.]**

Auch Gerdes' „Schiff für Münster“ von 1987 lässt sich als eine Arbeit interpretieren, in der sowohl die Ideale als auch die Grenzen der Kunst erörtert werden. Dass er auf einer in Schiffsform angelegten künstlichen Insel zwei Pappeln pflanzen ließ, soll an die Pappelinsel im Garten von Ermenonville erinnern, auf der der 1778 verstorbene Philosoph Jean-Jacques Rousseau begraben wurde. **[Abb.]** Verstärkt wird diese Assoziation durch eine Hütte auf Gerdes' Insel, die in ihrer Form an Vitruvs Urhütte angelehnt ist. **[Abb.]** Diese wurde ebenfalls bereits im Park von Ermenonville nachgebaut, hatte

Rousseau doch Vitruvs Überzeugung, der Ursprung der Architektur liege in der Natur, aufgegriffen und verallgemeinert. Für ihn stand fest, dass Kunst allein da gelingen kann, wo sie nah an der Natur bleibt. An der Natur schätzte er dabei vor allem, dass sie keine Ansprüche an ihre Betrachter\*innen stellt, sie nicht mit bestimmten Bedeutungen und Behauptungen konfrontiert, man ihr gegenüber also frei ist und sich in seinen Gedanken und Empfindungen treiben lassen kann. Für den Zivilisationsskeptiker Rousseau war die Natur damit das Gegenstück zur reglementierten Welt des Alltags, der Arbeit, der sozialen Hierarchien; sie war der Ort, an dem der von Entfremdung bedrohte Mensch durch Reflexion zu sich finden konnte.

Wie schon deutlich wurde, spielte für Gerdes die Möglichkeit freier Kontemplation ebenfalls eine wichtige Rolle. In der Tradition Rousseaus erwartete er von der Kunst, dass sie ähnlich wie Natur Räume für Gedankenspiele und Neubestimmungen eröffnete. Nicht nur in seinen bildnerischen Werken, sondern auch in seinen Texten ist das ein fortwährendes Thema und Anliegen. So heißt es – um wenigstens ein Zitat des in seiner Spannweite wie seiner begrifflichen Sorgfalt beeindruckenden Theoretikers Gerdes zu bringen – in einem Aufsatz aus dem Jahr 1990 **[Abb.]**: „Die gelungene [...] Kunst leitet den menschlichen Geist weg von sonst ständig vollzogenen Handlungs-Formen: dem Nachvollzug, dem Nachdenken funktionaler, instrumenteller und damit auch semantischer oder symbolischer Arrangements. Sie erlaubt ihm, in einen Zustand einzutreten, in dem er seine eigenen Fähigkeiten selbst erleben und ausbauen kann.“<sup>1</sup>

Das klingt optimistisch, und in vielen seiner Werke hat Ludger Gerdes sich auch um eine in Analogie zur Natur gedachte Kunst bemüht. Nicht zuletzt sollen die Gemälde mit den

---

<sup>1</sup> Ludger Gerdes: „Autonomie, Formalismus und moderne Kunst“, in: Katalog Kunstverein München 1990, S. 97.

Himmelsfeldern Angebote an die Rezipient\*innen sein, die sonst in der Natur erfahrene Freiheit besonders intensiv dadurch zu erleben, dass die eingesetzten formalen Mittel stimulierend auf das Assoziieren und Reflektieren wirken. [Abb.]

Bestenfalls, so die Überzeugung, kann Kunst die Natur also noch überbieten. Doch statt einer derart idealistischen Haltung einfach Ausdruck zu geben und an den Erfolg der Kunst zu glauben, verwandelt sich bei Gerdes die Kraft der Fiktion immer in die Ohnmacht der Illusion. So auch beim „Schiff für Münster“. [Abb.] Es referiert auf eine Grabstätte, also einen Ort des Todes und des Endes jeglicher Freiheit und aller Möglichkeiten. Außerdem erweist sich das Schiff, das Aufbruch und Bewegung verheißt, als völlig immobil. All die Gedankenreisen, zu denen Natur oder Kunst veranlassen, bleiben im Kopf und werden nicht wirklich etwas ändern.

Im „Schiff für Münster“ fand Gerdes' resignativer Idealismus eine besonders anschauliche Form. Er selbst war auf diese Arbeit stolzer als auf vieles sonst – dies allerdings vielleicht auch, weil sie erfolgreicher war als anderes aus seinem Œuvre. Dass sie in etlichen Rezensionen der *Skulptur Projekte* eigens gewürdigt wurde, dass die Stadt sich schnell dazu entschloss, sie bewahren und die Erhaltungskosten übernehmen zu wollen, und dass sich im Gefolge der *Skulptur Projekte* wertvolle Kontakte zu Galerien und anderen Künstlern für Gerdes ergaben, gehörte zu diesem Erfolg. Es war ein Erfolg in dem für die Moderne ambivalenten Sinne, dass er nicht an Kriterien gemessen wurde, die spezifisch für diese Kunst, sondern die allgemein verbindlich waren: Kriterien, die vom Markt, von der Politik, von der Kunstkritik festgelegt und vertreten wurden.

Aber Gerdes verweigerte sich dem von außen kommenden Erfolg in diesem Fall zumindest nicht. Dass er ihn sogar genoss, dürfte ihn jedoch zugleich in seinem Misstrauen bestärkt haben, zumal er dadurch noch in eine weitere Problematik verwickelt wurde, die mit dem Erfolg verbunden

ist. So ist er gerade für bildende Künstler\*innen auch deshalb eine zweischneidige Sache, weil dadurch der Druck auf sie wächst, das Erfolgreiche – das, was so gut ankommt – möglichst zu wiederholen. Vertreter\*innen anderer Sparten machen diese Erfahrung viel weniger. Sind etwa Schriftsteller\*innen erfolgreich, werden ihre Texte in höherer Auflage gedruckt oder stehen beliebig oft zum Herunterladen bereit. Bildende Kunst hingegen besteht aus Unikaten oder relativ kleinen, begrenzten Auflagen. Das Erfolgreiche ist also schnell vergriffen, es reicht nicht für alle, die sich gerne damit beschäftigen, es um sich haben wollen. Die Kunstgeschichte ist daher voll von Repliken und Varianten von Werken, von den Künstler\*innen selbst produziert, um der Nachfrage nachzukommen. Manche hätten lebenslang dasselbe Werk noch und nochmal wiederholen können, und Kunst, die heute unter Vorzeichen der Globalisierung erfolgreich ist, ist von vornherein seriell angelegt, also auf Wiederholbarkeit hin ausgerichtet.

Ein Werktypus wird damit zum Markenzeichen, ein besonders erfolgreiches Motiv kann den Charakter eines Logos annehmen. Das ist auch bei Ludger Gerdes zu beobachten. So tauchte sein „Schiff für Münster“ ab 1987 wiederholt in seinem Werk auf, wie ein Signal des großen Erfolgs. **[Abb.]** Eine für den Verein *Griffelkunst* aufgelegte Grafik zeigt das Motiv genauso wie eine Foto-Edition für *ars viva*, aber auch auf Gemälden zitiert er sein Schiff. **[Abb.]** Erst recht bildete er es in fast allen späteren Katalogen wieder ab.

Doch je mehr Künstler\*innen sich oder Teile ihres Werks wiederholen, desto eher drohen sie den Anspruch zu verletzen, originell zu sein: sich als unerschöpfliche Quelle für immer neue Ideen, Motive oder formale Mittel darzustellen. Somit laufen sie Gefahr, nach und nach als einfalllos, erschöpft, ausgebrannt, als berechenbar und berechnend wahrgenommen zu werden – und gerade das nicht mehr zu erfüllen, was man von ihnen als Künstler\*innen erwartet. Erfolg kann sie also zu

einer Dynamik verführen, mit der sie den Ast ansägen, auf dem sie sitzen.

Allerdings dürfte das vor zwei, drei Jahrzehnten - zur Zeit von Ludger Gerdes - noch ein brisanteres Problem gewesen sein als heute. Da Kunst heute den Standards des globalisierten Kunstmarkts zu entsprechen hat und da sie insgesamt vermehrt - und mit viel weniger Berührungsängsten - der Logik von Labels und Marken folgt, kann es vielleicht sogar umgekehrt sein: Wiederholung signalisiert Erfolg und erzeugt neuen Erfolg. Zugleich scheint die Autonomie-Idee müde geworden zu sein. Verheißungsvoller ist es für viele, Kunst mit anderen Bereichen - bei weitem nicht nur mit der Markenkultur - engzuführen und kurzzuschließen, Kräfte verschiedener Sparten zu bündeln. Damit aber schwindet auch der Sonderfall-Charakter, den Kunst in der Moderne für sich in Anspruch nehmen konnte und wollte. Und so gibt es keinen Grund mehr, Erfolg nicht auch in ihrem Fall wieder an den sonst üblichen, ja an allgemeinverbindlichen Kriterien zu messen. Erfolgreich ist heute - egal ob als Künstler\*in, als Modedesigner\*in, als Aktivist\*in oder als NGO -, wer viele Follower auf sich versammeln kann, wer in möglichst vielen und unterschiedlichen Communities eine Rolle spielt, wer innerhalb der Ökonomie der Aufmerksamkeit bedeutend ist. **[Abb.]**

Das Gemälde von Ludger Gerdes, das vom Erfolg und Misserfolg handelt, erscheint daher in all den Zweifeln und Sorgen, die darin artikuliert sind, schon geradezu historisch. Es ist zum Dokument einer Haltung, ja einer Phase der Kunstgeschichte geworden, die heutzutage verblasst wirkt. Aber damit ist es umso wichtiger. Denn wenn etwas einfach verblasst - wie etwa die Idee der Autonomie -, droht es ohne eigene Debatte letztlich zu verschwinden, bevor man sich klar darüber werden konnte, was genau da verschwindet und ob man wirklich will, dass es verschwindet. Das Werk von Ludger Gerdes ist daher ein Ansporn, doch noch einmal neu nachzudenken über den besonderen Status der Kunst in der Moderne, über Möglichkeiten

und Grenzen von Autonomie, über die Frage, was künstlerischer Erfolg zu verschiedenen Zeiten bedeutet hat.