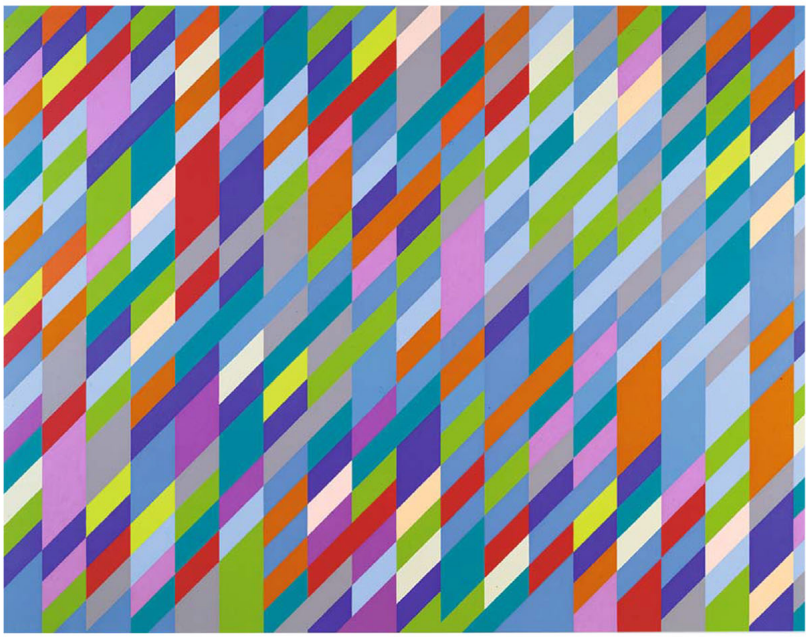
Die Zeit
Gohlke, Gerrit: Mit Pfeilen auf unser Gesicht
03.03.2011





Bridget Rileys »Between« von 1989

# Mit Pfeilen auf unser Gesicht

## Eine Galerie wird zum Museum: Die Malerin Bridget Riley bei Max Hetzler

VON GERRIT GOHLKE

Vielleicht hätte man am Eingang eine Hinweistafel anbringen sollen: Vorsicht, Revolution! Dann würden die Besucher sich suchend nach dem Aufruhr umschauen, aus dem diese Malerei einmal hervorgegangen war. Bridget Rileys späte Op-Art-Bilder werden derzeit in der Berliner Galerie Max Hetzler mit der ganzen Wucht und dem Pathos eines Museums präsentiert. Mächtige Einbauten, sparsam behängte Kabinette, ein eigens montiertes Beleuchtungssystem – alles hat man getan, um diesem Werk eine maßgeschneiderte Umgebung zu schaffen. Doch gerade deshalb wirkt es seltsam überzeitlich und ruhig gestellt: Die Geschichte scheint ebenso ausgeblendet wie jeder zu offensichtliche Gedanke an Markt und Handel.

Dem Verkaufserfolg tut das offenbar gut. Nach gut zehn Ausstellungstagen meldet die Galerie sechs von elf angebotenen Gemälden und die meisten Grafiken als verkauft. Solche Erfolgsmeldungen gehören zum Geschäft, doch die Botschaft ist auch ohne sie klar: Rileys Bilder sind in den Kanon der Kunstgeschichte aufgenommen, auch wenn von den Vorläufern und Wegbereitern geometrischer Experimente hier nur selten die Rede ist. Riley soll nicht mit den Pionieren abstrakter Malerei verglichen werden. Sie wird so ikonenhaft präsentiert wie der späte Matisse, dem sie sich vor allem am Anfang ihrer Ausbildung so verwandt gefühlt hat. Die physiologischen und psychologischen Mechanismen, die in dieser überaus planvollen, durchrecherchierten Malerei einmal analysiert werden sollten, der wütende, aus Verzweiflung geborene Bruch mit kunsthistorischen Traditionen haben sich ganz von selbst in erhabene Dekorationsstücke verwandelt und sind für den Kunstmarkt so über die Jahre zu einem immer verlockenderen Angebot geworden.

Das Abenteuer optischer Verunsicherung, die Schaffenskrise, aus der Riley sich Anfang der 1960er Jahre mit dem Einsatz gerader Linien als »einer der fundamentalsten Formen überhaupt« gerettet hatte, appellieren nun komfortabel an die Emotionen des Publikums, das an Wochenenden in die Galerieräume strömt, als habe im sozial umkämpften Wedding eine Kunsthalle eröffnet.

Wer ursprünglich den größeren Anteil an dieser Musealisierung hatte, die Künstlerin oder ihre Händler, lässt sich heute kaum noch sagen. Dabei war anfangs niemand marktkritischer als die Künstlerin, als sie in den sechziger Jahren entdecken musste, dass ihre geometrischen Muster mehr und mehr zu Gebrauchsformen der Populärkultur wurden. Riley kämpfte notfalls auch mit Urheberrechtsanwälten um die Autonomie ihrer Werke und gegen die Kopie ihrer formalen Erfindungen. Sie verstand ihre Arbeit als Attacke auf das Publikum, dessen Unwohlbefinden sie nicht nur in Kauf nahm, sondern provozierte. Sie wollte wie mit Pfeilen auf das Gesicht des Betrachters zielen, wie sie einmal sagte, und stritt zugleich gegen ein überkommenes Künstlerselbstverständnis, das noch immer die Zufälle künstlerischer Handschrift als Ausdruck genialer Freiheit verstand. Weder Popkultur noch Romantik wollte sie schaffen, sondern eine Art Grundlagenforscherin der Primärwahrnehmung sein.

Je methodischer sie dabei wurde, desto mehr ging dem Werk alles Überraschende verloren. Bis heute inszeniert diese Malerin in ihren Bildern die ausgestandenen Kämpfe der Moderne. Die Riley-Fabrik macht einfach keine Pause, auch wenn die Rebellion, die diese Unternehmung in die Welt tragen sollte, keine Opponenten mehr hat.

Ihre Marktposition hat von dieser Arbeitsweise profitiert. Lange schon zieht sie es vor, die Malarbeit an Assistenten zu delegieren. So sollte Emphase vermieden werden, und so konnten Bearbeitungsspuren gar nicht erst entstehen. Riley war immer Riley. Während der Kunstbetrieb bis heute Mühe hat, Pioniere der Abstraktion wie František Kupka einzuordnen und zu schätzen, entwickelte sich die Britin zur Altmeisterin der »reinen, ungehinderten Wahrnehmung«, der ungehinderten Unmittelbarkeit zwischen Bild und Betrachter und hat mit diesem Markenzeichen auf den Auktionen längst die Millionengrenze durchbrochen. Ihr stattliches *Persephone 1* von 1969 erzielte gerade erst vor ein paar Tagen bei Sotheby's umgerechnet 1 033 361 Euro. Riley ist der Star der Streifen und Rauten.

Und so lässt sich die Berliner Ausstellung am ehesten als anatomisches Modell einer Erfolgsgeschichte genießen. Wie immer bei Rileys größeren Projekten hat der Architekt Paul Williams den Raum so umgestaltet, dass jedes Einzelwerk eine möglichst ungestörte Wirkung auf den Betrachter entfaltet. Williams, ein Psychologe der Raumgestaltung, schwärmt von der subtilen Mischung aus Leuchtstoffröhren und Strahlern, die ein jahreszeitlich ideales Licht über die Leinwände fluten. Ein Tross von Helfern und Dienstleistern hat der Künstlerin ihre Wunschumgebung geschaffen. Dabei hat die Galerie ganz nebenbei auch sechs Leihgaben aus privaten Sammlungen aufgehängt, allen voran die fast 17 Meter lange *Composition with Circles,* die nun das Leitmotiv des Raumes bildet, eine Art Super-Riley, modern und leer, rhythmisch und anschlussfähig. Die Galerie schafft sich das imaginäre Museum, in dem es nur noch Klassiker gibt. Der kaufinteressierte Sammler soll begreifen, dass ihm die einmalige Chance geboten wird, aus dem musealen Kanon zu schöpfen.

Dass sich dieses Werk in den vergangenen Jahrzehnten immer neue formale Mittel erschlossen hat, ohne je die Fragestellung zu verändern, wird dabei zweitrangig. Und geht es überhaupt um die zum Verkauf angebotenen elf Werke? Oder soll die Ausstellung das Umfeld schaffen, in dem sich Rileys Werk reibungsloser in den euphorisierten Auktionsmarkt einschleusen lässt? Geht es in Paul Williams eleganter Parzellenarchitektur auch um den Schlussverkauf eines Lebenswerkes? Soll hier der Kunsthandel am Ende Gewinne erlösen, die sich auf dem Galerieparkett allein nicht mehr verdienen lassen?

Doch das ist so spekulativ wie der boomende Markt selbst. Was bleibt, sind Streifen, Kurven und Rauten, Bögen und geometrische Schnitte und zuletzt eine sanfte Reform der übermächtigen Vertikalen in Rileys Werk. Die Altmeisterin ist elastischer geworden. Sie hat die Zahl der Farben verringert und erklärt entspannt, sich noch einmal selbst infrage stellen zu wollen. Gut möglich allerdings, dass diese Experimentierlust in all der eleganten Inszenierung unsichtbar wird. Ein bisschen geht es hier zu wie an Revolutionsjahrestagen. Die Erinnerung ist so schön, weil sie uns nicht mehr verunsichern kann. Im Falle Rileys ist das für Sammler derzeit ein überaus verlockendes Argument.

Abb.: courtesy the artist and Galerie Max Hetzler, Berlin