

KÖRPERLOSE
ELEGANZ

gegen

KÖRPERLICHE
PENETRANZ

MALEREI DER ENTSCHEIDUNGEN

EINE SÉANCE NEUER ARTEN, ZU SEHEN.....

MALEREI IST ZEITGEMÄSS, MALEREI IST RELEVANT. UM ES GLEICH EINMAL GESAGT ZU HABEN. Und sie ist es nicht, weil sie zuweilen präsentiert und verkauft wird wie eine Bentley-Limousine oder eine Uhr von Patek Philippe, mit der gleichen diskreten Suggestion von Erlauchtheit, Konsens und Bewunderung, unterlegt allenfalls von ein paar »Aahs« und »Oohs«. Es gibt bekanntlich nicht gerade einen Mangel an Bildern: im Internet, auf Flachbildschirmen, auf hauswandgroßen Plakaten, in Handys genauso wie in den unzähligen Bildbänden im Bücherkaufhaus. Malerei steht zu diesem massenmedialen Bilderpool in Konkurrenz, egal ob sie sich aktiv darauf bezieht oder nicht. Gleichzeitig steht sie in Konkurrenz zu sich selbst, zu ihrer Geschichte, die ja wiederum Teil dieses Bilderpools ist. Darf denn Malerei nicht unschuldig tun, so als wäre sie gerade erst neu entdeckt worden – als originelle Art und Weise, buntes feuchtes Zeug auf einer Fläche aufzubringen und dann trocknen zu lassen? Doch, darf sie. Aber sie muss dann damit rechnen, als Dekoration, Flachware oder Sonntagmalertum wahrgenommen zu werden – übrigens drei Eigenschaften, denen sich intelligente Malerei annehmen kann, aber eben nicht unfreiwillig.

Malerei hat einen Sättigungsgrad erreicht: Was gibt es noch, was nicht längst schon gesehen wurde? Vielleicht ist das die Herausforderung an Malerei – genau das sichtbar zu machen, was sich dem Sichtbarwerden entzieht: die Entscheidungsprozesse, die Effekte von Macht und Ohnmacht, die das gesellschaftliche Zusammenleben durchziehen und in den feinsten Körperempfindungen jedes Einzelnen widerklingen. Das also, was in den massenmedialen Bildern allenfalls als Symptom lesbar wird, aber ihre Platzierung und Inszenierung bestimmt. Wäre das eine Aufgabe für die Malerei, der sie sich noch bewusster zuwenden könnte: diese Mikromechanik der Entscheidungen auf dem Terrain der Leinwand und des Farbauftrags durchzuspielen, vielleicht sogar die Vision möglicher

neuer Entscheidungen? Hier treffen die Handlungen, die zu einem Bildmotiv führen, unmittelbar auf jene, die das Bild als Material betreffen. Das heißt, seinen Bearbeitungsprozess bestimmen. Malerei als eine Art einsame Séance möglicher, vielleicht sogar neuer Arten, zu sehen und zu agieren.

Vielleicht macht es Sinn, zwei Pole zu benennen, zwischen denen sich zeitgenössische Malerei entfaltet. Der eine heißt hier Gerhard Richter, der andere Maria Lassnig. Diese Festlegung ist so begründbar wie willkürlich. Man könnte auch andere historische Markierungen benennen, die bis in die Gegenwart reichen – Jasper Johns auf der einen, Willem de Kooning auf der anderen Seite. In jedem Fall geht es darum, im Bildergebnis den Prozess der Entstehung zu erkennen und als entscheidend zu begreifen. Zu verstehen, warum die klassischen Probleme der Malerei in der Moderne – Abstraktion versus Figuration, Reproduktion versus Einmaligkeit – nur zwei der möglichen Widersprüche sind, die in einem Gemälde Platz haben. Warum es lange möglich war und vielleicht immer noch ist, interessante Malerei zu machen, die nichts als banale Vorlagen aus der Welt isoliert und wiederholt, womöglich noch diese Wiederholung delegiert an andere Maler oder Maschinen. Warum es genauso gut lange möglich war und vielleicht immer noch ist, interessante Malerei zu machen, die gerade *nicht* alle möglichen Vorlagen aus der Welt isoliert und wiederholt, sondern sich konzentriert auf jene eine »Vorlage«, die bloß vor der Leinwand anwesende und doch so schwer fassbare des eigenen Körpers. Wie kann ich dem eigenen Auge beim Sehen zusehen, wie den übrigen Wahrnehmungen malerisch gerecht werden?

Das sind also die beiden Extreme: entweder der Banalität der objektivierten Welt eine Art abgründige Eleganz abzuringen oder der eigenen plumpen und zugleich ungreifbaren Anwesenheit etwas wie Würde und Witz. Das eine spielt in der zweidimensionalen Welt unendlich oft kopierbarer Bilder und Formen, zeigt Ausschnitte und Bearbeitungen, Vereinfachungen, Kommentare; das andere bringt

die Drei- bis Vierdimensionalität, die physische Anwesenheit im Hier und Jetzt wieder ins Spiel. Beides besiegelt letztlich den langen Abschied von der Renaissance-Idee der Zentralperspektive, jenes Bildraums, der nur von einem Betrachterstandpunkt aus harmonisch-schön und unverzerrt zu sehen ist. Doch dieser Idee von Harmonie und Schönheit in einem streng geregelten Raum lässt sich nicht einfach ein »Alles ist möglich ...« entgegensetzen, mit dem unweigerlich bitteren Nachsatz »... und nichts zählt«. Zeitgenössische Malerei bleibt interessant, wo sie sich zwischen den beschriebenen Polen bewegt, ohne sie zu versöhnen; Sigmar Polke hat es seit den Sechzigern vorgemacht.

Die konkreten Fragestellungen lauten daher: Was könnte an Malerei, wenn es gerade einmal nicht um ihren bloßen Marktwert geht, interessant sein, was sind die Baustellen der Malerei als Tätigkeit und als etwas, dem ich in Ausstellungen gegenüberstehe? Zuvor muss aber noch etwas Diskursgeröll aus dem Weg geräumt werden, das viel mit dem Markt und seinen Konjunktugesetzen zu tun hat. Zwei hartnäckige Behauptungen nämlich, groß und schwer wie Felsbrocken, versperren die Sicht: dass es ein »Ende der Malerei« gebe; und dass es, wenn sich dieses dann doch nicht einstellt, ein »Endlich darf wieder ...« der Malerei gebe.

SCHEINGEFECHE IM SALON TABU –

NEO RAUCH, UWE HENNEKEN

(DOUGLAS CRIMP/YVES-ALAIN BOIS).....

IM JAHR 2003 GEISTERTE PLÖTZLICH DIE FORMEL »ENDLICH DARF WIEDER ...« DURCH ZAHLREICHE KÖPFE. Es

häuften sich Gruppenausstellungen zeitgenössischer Malerei. Leute, die eigentlich beruflich mit Kunst viel zu tun haben, in den zehn Jahren zuvor aber offenbar in keiner Galerie und auf keiner Kunstmesse waren, fühlten sich animiert zu Elogen auf den endlich wieder ins Recht gesetzten Pinsel. Wie zum Beweis gab es entsprechende Trend-Etiketten wie »Neue Leipziger Schule« oder »New German Painting«.

Nicolaus Schafhausen, seinerzeit Kurator im Frankfurter Kunstverein, lieferte süffisant den pawlowschen Reiz zum großen Bohei: Seine Überblicksausstellung nannte er »deutschemalerei2003«. Allein an den drei Elementen dieses Titels – Nation, Medium und Zeitpunkt – ließ sich ein ganzer Schwall von Diskussionen festmachen, der völlig unerheblich machte, was konkret ausgestellt war. Es fehlte eigentlich nur noch eine Ausstellung mit dem Titel »Malerei von Männern mit großen Füßen«, damit auch diese Zukurzgekommenen *endlich* wieder zu ihrem Recht kämen.

Das Absurde ist nur: Mindestens seit Mitte der Neunziger war Malerei gar nicht verboten. Zuletzt nach dem Zusammenbruch des Kunstmarkts um 1988 schien sich Malerei vorübergehend in Inflationierung und Verblödung erschöpft zu haben, denn was seit den frühen Achtzigern unter den Stichworten »Hunger nach Bildern« und »Intensität« verhandelt wurde, war schneller satt und unintensiv geworden, als manchen lieb war. Für eine kurze Zeit, bis circa 1995, konnte bei oberflächlicher Betrachtung der Eindruck entstehen, dass eher ein Hunger nach Analysieren und Reden über die Bedingungen des Kunstbetriebs und des Sozialen herrschte, der nebenbei auch am Nimbus von Öl auf Leinwand kratzte. Zeitgleich wurde aber, auch in unmittelbarer Nähe dieser neo-konzeptuellen und institutionskritischen Entwicklung, munter weiter Malerei produziert und verkauft. Video hin, Installation her, nicht nur Geld, sondern auch kunstkritische Anerkennung ließ sich nach 1993 mit Malerei bestens verdienen. Und das mit zunehmendem Relevanzanspruch als Reflexionsmedium der visuellen Kultur und der Kunstgeschichte zugleich.

Es werden also Tabus behauptet, die keine sind. Das fällt gerade dann auf, wenn Gemälde in Großausstellungen zur Abwechslung einmal fehlen – eine defensive bis aggressive Reaktion auf die ungebrochene Dominanz der Malerei. Wer sich für die Relevanz von Malerei stark macht, führt längst Scheingefechte – oder bedient vergrößertes Grenzwächtertum, demzufolge wahre Kunst nur auf Lein-

wand und Sockel stattfindet. Das auftrumpfende »Endlich darf wieder ...« des Jahres 2003 war also der Versuch, so zu tun, als gebe es noch Bildtabus, denen man sich zu widersetzen habe.

Auch Neo Rauch inszeniert sich in Interviews gerne einmal als Rächer der Enterbten, der die gegenständliche Malerei gegen ihre verkopften Feinde wieder ins Recht setzt. Dabei hätte er das nicht nötig. Wenn denn jemandes Bilder beim Stichwort »Neue Leipziger Schule« – ob gemocht oder nicht – ernst zu nehmen sind als Beitrag zur zeitgenössischen Malereidiskussion, dann sind das seine (und die Matthias Weischers, der mit seinen hermetischen, bühnenartig verschachtelten Interieurs eine andere Baustelle bearbeitet). Rauchs Bilder sind die Neunziger hindurch bevölkert von den Kulissen und Statisten des Gedächtnisreservoirs der Industriegesellschaften – und das ist interessant daran – beiderseits des Eisernen Vorhangs. Tankstellen und Hafenkranen, Trafostationen und Lebensmittelwaagen, Mähdrescher und Staudämme, Lagerhallen und Baugerüste, all das in den gekalkten Farben einer wie auf grauer Pappe entworfenen Grundversorgungswelt. Da hantieren Typen mit ausrasiertem Façonsschnitt und Damen mit Betondauerwelle mysteriös herum, als hätten sich die Spießgesellen der McCarthy-Ära und des Stalinismus in einem David-Lynch-Film getroffen. Willkommen im Potjemkinschen Dorf – als amerikanischem Gewerbegebiet. Rauch schaffte es, sich vom öden realistischen Akademismus seiner beiden Lehrer, Arno Rink und Bernhard Heisig, gerade so viel mitzunehmen, wie man für diesen Pop-Surrealismus gebrauchen konnte: ein Interesse für die Organisation des Bildraums als gestaffelte Bühne mit Personal, Kenntnis der Malereigeschichte und der Maltechniken; eine über die Jahre erarbeitete Feinarbeit an der Verzahnung der Bildebenen und Farbflächen, dazu ein Bewusstsein um die Geschichte der Darstellung der Industrialisierung und ihrer Arbeitswelten. Es gibt eine Lithographie des französischen Illustrators Louis Charles Bompied, die die Entstehung eines riesigen Panoramabildes für die Pariser Weltausstellung von 1900 detailgetreu darstellt und eine erstaunliche Ähnlichkeit mit

Rauchs Bildwelt aufweist (abgesehen von den Bärten und Hüten): Auch dort werden die Illusions- und Realitätsebenen ineinander verkeilt, zwischen Gerüsten, Böllerofen und Kulissenmalerei.

In den letzten Jahren allerdings hielt Rauch einerseits stur an seinen formalen Prinzipien der Bildorganisation fest, andererseits aber verschob er seinen ideologischen Bild- und Formfundus aus dem Gravitationszentrum des Kalten Krieges und seiner lokalen Nestwärmeeffekte weiter zurück gen 19. Jahrhundert. Es überrascht nicht wirklich, dass Rauch verschiedentlich Ernst Jünger als Inspirationsquelle genannt hat. Hinzu kommt 2006 auch die Zusammenarbeit mit Botho Strauß (Kreidezeichnungen für einen Band mit Kalendergeschichten), einem weiteren, neueren Vertreter altheroischer Sprachkatharsis. Rauch geht zwar dessen polterndes Pathos ab, aber es gibt eine Nähe zu Strauß' lichten, humoresken Momenten und auch insgesamt eine Ähnlichkeit zwischen Rauchs Bildfindungen und Strauß' manieristischem Allegoriengeschraube: fein zisierte, ratternde Spieluhren mit blechernem Klang. Entsprechend übt sich Rauch in Äußerungen zu seinem Werk – halb kokettierend, halb ernst – in Soldatenrhetorik. So habe er sich, gibt er in einem *Spiegel*-Interview zu Protokoll, »die alte Schützengrabmontur« wieder anziehen müssen, um sich der Kritik seitens abstrakter Maler zu erwehren. Das findet seinen Nachklang in den Bildern der jüngsten Zeit: Statt landwirtschaftlichen Geräts tauchen Panzer und Panzerfäuste auf, die Köpfe sind im Verhältnis zum Körper kleiner, die Farben kräftiger, greller, die Kostüme noch absurder. Im Zusammenspiel der Äußerungen und dieser Bilder beschleicht einen das Gefühl, hier habe einer mit sich zu kämpfen, Kritik nicht als Majestätsbeleidigung zu empfinden.

Die Bilder scheinen voll mit verschlüsselten Platzhaltern für Diskursgefächte: Bei dem monumental großen *Der Vorträger* (2006) liest ein Geselle aus einem Buch vor, auf einer Bühne alleine stehend mit Hand in der Hosentasche, umgeben von Leere-Sprechblasen-Grafitti. Ihm direkt gegenüber ein Schützenpanzer mit Girlande, darauf

ein Typ, behangen mit Granaten, der gerade seiner grellroten Genossin aus der Luke hinaushilft. Am Bühnenrand ein blau-gelber, keifender Dämon im orangefarbenen Strickjäckchen, der dem Vorlesenden anklagend ein schwarz-weißes Leporello entgegenstreckt. Ob das Monster ein Kritiker ist, das Leporello womöglich sein Ideal von Konzeptkunst? Das bleibt Spekulation, Rauch lässt sich nicht in die Tarot-Karten blicken.

Verglichen mit anderen Vertretern neuer romantischer Imaginationsflüge ist Neo Rauch allerdings beinahe schon ein unmysteriöser Klarheitsfanatiker. Romantik scheint immer wieder schwammig beschworen in Werken, die sich im Revival romantischer Motive erschöpfen: Caspar David Friedrich als Überdaddy einer von einsamen Menschen jüngeren und mittleren Alters bevölkerten Welt, im Wald oder am See. Die schlechteren Galerien sind voll von diesem Zeug. Dabei war der Romantik als Bewegung des frühen 19. Jahrhunderts Kritik an der instrumentellen Vernunft und ihren falschen Eindeutigkeiten; Novalis und Friedrich Schlegel, Fragment und Offenheit, das Progressive und das Rückwärtsgewandte, das Ambivalente und das Schwärmerische, die Natur und das Innerliche. Davon bleibt als Methode in diesen Bildern herzlich wenig übrig. Auf den Bildern des Schotten Christopher Orr – altväterliche Pinsel-Preziosen im Märklinformat – stehen Protagonisten verloren in dunstigen Nebelschluchten herum. Uwe Henneken ist ein Gegenbeispiel. Bei ihm tauchen zwar romantische Motive (aufgewühlter Wolkensturm, ausgebrannte Eiche) auf, aber er überdreht sie in der Farbigkeit und zapft sie nicht als einzigen Bilderfundus des Verschrobene an. Etwaige Spitzweghaftigkeit kontert er mit der nötigen Portion kräftigem Humor. Es gibt ein Bild von ihm, *Fliegenfänger* (2006), das sogar einem dieser typischen Spitzweg-Bilder im Hochformat entsprungen scheint. Der charakteristisch gebeugte bürgerliche Herr aus den biedermeierlichen Idyllen taucht jedoch nur als Schatten auf, der sich wie im bösen Traum von seinem Träger gelöst hat, nun allerdings von einer sehr real ins Bild gesetzten Schmeißfliege belästigt wird.

Henneken arbeitet mit der Tradition, aber er macht es sich nicht bequem in ihr. Die Schönredner einer Malerei hingegen, die ihre einzige Legitimation in regressivem Trotz findet, modulieren die Argumentationsmelodie vom Ende der Malerei als ein »Endlich darf wieder ...«, also ins Positive gewendet. Irgendwann einmal, vielleicht schon bei Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (entstanden um 1914/15), sei man an die Grenze eines »letzten möglichen Bildes« gestoßen. Nach dem Motto, abstrakter geht's nicht, damit ist alles gesagt. Alle weiteren malerischen Bildfindungen sind so nur noch Variationen von Erreichtem. Während die Schlussfolgerung daraus lautet, Malerei sei obsolet, drehen die Revisionisten diese Wertung einfach um und sagen: Ist das letzte Bild erst mal gemalt, malt's sich fortan völlig ungeniert.

Die Annahme, Malerei sei ein Medium mit Verfallsdatum, hatte stets eine stark polemische Funktion innerhalb der Debatte um die gesellschaftliche Rolle von Kunst. Der einflussreiche Kritiker Douglas Crimp schrieb Anfang der Achtziger mit seinen Essays »Das Ende der Malerei« und »Die fotografische Aktivität der Postmoderne« vor allem an gegen eine Vorstellung von Malerei als expressiver Spur. Sie geisterte zu jener Zeit in Gestalt des sogenannten Neo-Expressionismus wieder verstärkt durch die Galerien. Nur die schwarzen Bilder Ad Reinhardts, die Streifenbilder Daniel Burens und die weißen Leinwände Robert Rymans – alles malerische Verneinungen dieses Gedankens einer expressiven malerischen Geste – schienen Crimp als würdige Endpunkte zugelassen. Den Funken zu dieser Attacke lieferte mit Spätzündung Walter Benjamins 1935/36 entstandener Aufsatz zum »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. Heute ist allein schon der Titel dieses Textes zu Tode reproduziert, aber Anfang der Achtziger waren das frische Ideen für eine immer alltäglichere Gegenwart der vierfarbigen Reproduktion von Bildern.

Benjamins These, dass das Kunstwerk durch die technische Vielfältigkeit sein authentisches Hier und Jetzt und damit seine

»Aura« verliere, wird uminterpretiert. Aus dem »Verfall der Aura« wird bei Crimp eine Befreiung von den »idiotischen« Präntionen handwerklich-manueller Ausführung – während die »Aura« tatsächlich gerade durch die Abwesenheit und Ungreifbarkeit eines Originals auferstehe in den künstlerisch-fotografischen Aneignungen eines Richard Prince, der gefundene Werbefotos abfotografierte, oder einer Cindy Sherman, die sich in weiblichen Rollenmodellen als Standbilder nie gedrehter Filme inszenierte. Es ist die geisterhafte Erscheinung all der kulturell verfestigten Stereotypen und Posen von Frauen und Männern, Yuppies und Proleten, die uns isoliert von einem angeblichen authentischen Ursprung gegenüberreten.

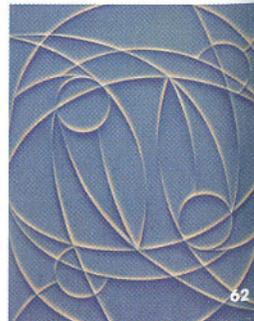
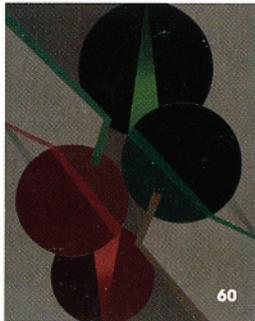
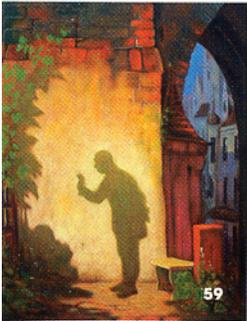
Einen etwas anderen Akzent setzte 1986 der Kunsthistoriker Yves-Alain Bois mit seinem Text »Malerei – die Aufgabe des Trauerns«. Wieder ist Robert Ryman vorbildhaft, und der Avantgarde-Maler gerät zum letzten Mohikaner eines Widerstands gegen die kapitalistische Kolonisierung der Lebenswelt, die auch die Kunst zum bloßen Warenfetisch habe werden lassen – als rette ausgerechnet einsame Heldenhaftigkeit vor den Profanierungen der Kunst. Dabei wird doch auch damit eine mögliche Strategie des Kapitalismus reproduziert, nämlich die bedeutende Marktnische des luxuriös Verfeinerten, des künstlich Verknappten (und wie der blühende Reliquienhandel des Mittelalters kennt auch die moderne Kunst ihre wundersamen Vervielfältigungen). Den Malern, die in den achtziger Jahren die modernistische Abstraktion mit ironischem Unterton simulieren und subvertieren, wie etwa Peter Halley, wirft Bois vor, lediglich die Erhabenheit der Klassiker zu kannibalisieren. Sie seien, mit einem Begriff des Philosophen Jean Baudrillard, »manisch Trauernde«. Die wahre Aufgabe zeitgenössischer Malerei könne nur darin bestehen, das Erbe der Malerei weiter »trauernd« durchzuarbeiten.

Ob nun manisch oder nicht, Trauer, verstanden als Erinnerungsfähigkeit, ist Selbstvergessenheit jederzeit vorzuziehen. Man würde sich wünschen, dass Maler, die ihren figurativen Bildern durch massenmediale Signale von Banalität oder Glamour oder beidem –

Waffen, Lolita-Sex, aufgespritzte Lippen, Rockstars – Wirkung zuschaukeln, darüber nachdenken, dass das emsig getreue Abpinseln von Bildvorlagen gegenüber einer rein maschinellen Reproduktion dieser Vorlage oft nur noch eine einzige Behauptung aufstellt: »Schau, ich habe mich der Mühe unterworfen, das zu malen, es muss also als Beobachtung und Bild dadurch geadelt sein.« Doch die Beobachtung wurde oft schon längst gemacht, bleibt also nur das Adeln. Das vermeintlich so hausaufgabenhafte Mitdenken von Kunstkontext wird ersetzt durch tatsächlich streberhafte Fleißarbeit. Warhols Malen-nach-Zahlen-Bilder von 1962 waren ein frühes, intelligentes Statement genau dazu. Und bei John Baldessaris *Auftragsbildern* von 1969 (von Hobbymalern ausgeführt) und Martin Kippenbergers Serie *Lieber Maler, male mir* (die ein professioneller Plakatsmaler anfertigte) ging es nicht bloß um die Wiederaufführung der malerischen Mimese banaler oder glamouröser Motive, sondern um das demonstrative Delegieren malerischer Fleißarbeit.

Gestisch wilde und motivisch surreale oder »primitive« Malerei, die sich in den letzten Jahren mal wieder heroisch gegen dieses Paradigma der fleißig-braven Abpinsler stemmt, ist leider oft genauso geschichtsvergessen wie diese. Als hätte Punk nie stattgefunden, als hätte Pollock nie stattgefunden, werden die gedachten oder physisch vorhandenen Hoden wieder durch die Farbtöpfe geschleift, wird der wilde Mann markiert. Egal ob hingerotzt oder peinlich sauber wie bei den Schwundstufen des Abpinselns, verschenkt ist dann genau die eigentlich ja interessante materielle Widerspenstigkeit, das zuweilen Mühsame des altmodischen Spiels von Farbe auf Träger.

Das Interessante an Malerei bleiben jene neuen Bilder, die nur malerisch und nicht anders haben entstehen können. Das »Neue« gibt es nicht als blitzblankes Etwas aus Nichts, sondern als den Dreck, der sich in den Spiralen der Geschichte einnistet (Spirale als Modell von Entwicklung, die weder linear noch zyklisch verläuft; Dreck als das, was erst bloß übrig zu sein scheint, aber dann doch noch einmal Bedeutung annimmt). Natürlich sind die modernistischen Träume



58 NEO RAUCH Der Vorträger, 2006 _ 59 UWE HENNEKEN Fliegenfänger, 2006
TOMMA ABTS: 60 Ewo, 2006 _ 61 Ehme, 2002 _ 62 Meko, 2006

von Tabula rasa, universalem Geltungsanspruch und radikaler Neuerfindung passé – aber genauso natürlich darf man von Malerei weiterhin erwarten, dass sie sich nicht mit bravem Könnertum oder verpennter Konvention begnügt.

Wer sich dieser Tage, sei es in New York oder Berlin oder anderswo, wahllos durch die zahlreicher gewordenen Galerien und die diversen Groß- und Kleinmessen zeitgenössischer Kunst treiben lässt, sieht sich einer ziemlich heftigen Schwemme schlechter »Bilder im Stile von« gegenüber, die sich – offenbar recht erfolgreich – wie hungrige Geister an die armen Seelen junger aspirierender Sammler heften, die nicht wissen, was sie tun. Ob es nun eifriges Mali-Mali in der Nachfolge der Leipziger oder andere Pretiosen sind (niedlicher Porno-Hochglanz und neoromantischer Retro-Look bleiben beliebte Ansätze): Diese Bilder werden wahrscheinlich gekauft wie schlecht sitzende Kleider von jemandem, dem es unangenehm ist, nach zwei-stündiger Anprobe ohne Kauf aus dem Laden zu gehen. Wenn es einen Zug von Avantgarde zu retten gilt, dann den des unnachgiebigen Rüttelns am längst Durchgesetzten. Weder die tautologische Reflexion auf die Welt der Malerei selbst, noch der bloße Rekurs auf die fotografierte und gefilmte Wirklichkeit können das auch nur ansatzweise ersetzen.

REPRODUKTION VERSUS EINMALIGKEIT I: GERHARD RICHTER, GLENN BROWN

(FEAT. TOMMA ABTS).....

WERDE ICH – SO FRAGT SICH ALL JENE MALEREI, DIE TROTZ REGER NACHFRAGE NOCH EINEN FUNKEN SELBSTZWEIFEL HAT – WIRKLICH GEBRAUCHT? Nehmen

wir für den Moment einmal an, dass Malerei all ihre Legitimationsprobleme nicht hat. Was den bewussten Umgang sowohl mit der Konkurrenz technisch reproduzierter Bilder als auch mit dem Gedächtnis der Malerei selbst angeht, brauchen wir uns weder bei Gerhard Richter noch bei Glenn Brown große Sorgen machen. Wenn

es aber darum geht, das Produktive am Selbstzweifel bei ihnen herauszuarbeiten, stellt sich eine andere Frage: Wie hängen die Handlungen und Entscheidungen, die ein Gemälde bestimmen, mit Handlungen und Entscheidungen zusammen, die Menschen als körperliche und soziale Wesen betreffen? Gemeint ist nicht ein direktes, lineares Verhältnis zwischen der Biografie und Psychologie eines Malers und der Art und Weise, wie er malt. Es geht auch nicht um die spätestens seit dem Impressionismus existierende Idee einer sozusagen »wörtlichen Übersetzung« feinsten Wahrnehmungsnuancen in malerischen Strich.

Die abstrakte Malerei von Tomma Abts ist ein guter Ausgangspunkt, um diese Frage genauer zu umreißen. Wie schon der Kritiker Jan Verwoert in einem Text zu Abts festgestellt hat, kann die Frage nach dem Entscheidungsprozess in der Malerei weder mit dem Verweis auf rationale Intention noch irrationale Intuition des Malers befriedigend beantwortet werden. Bei beiden Varianten wird eine falsche Deckungsgleichheit zwischen Ausgangspunkt, Entstehung und Ergebnis von Bildern suggeriert. Malerei produziere vielmehr, so Verwoert, »aufgrund ihrer irreduziblen inneren Differenziertheit eine eigene Form der Rationalität«. Das klingt abstrakter, als es beim Anblick eines abstrakten Gemäldes von Abts ist: Sofort hat man konkret vor Augen, wie es einer eigenen Gesetzlichkeit zu unterliegen scheint, einer Abfolge von Entscheidungsfreiheiten. Ausgangspunkt ist immer das gleiche Format, ein klassisches Porträtformat, hochkant, 48 x 38 cm. Es kommen zwar klar definierte Formen dabei heraus – eher fraktal komplex denn geometrisch streng und einfach. Was wie ein zweidimensionales Origami oder psychedelisches Tapetenmuster aussieht, entpuppt sich bei näherem Hinsehen eher als ein ins Flache gedrückter, polygonaler Körper, als hätte eine kosmische Dampfwalze wildkreisende Planetenkonstellationen säuberlich geplättet (Abts malt das Bild am Tisch, horizontal). Doch diese Konstellationen sind nicht geplant, Abts beginnt ohne Vorlage oder Skizze, ja ohne eine Vorstellung vom Ergebnis zu

haben. Während des Entstehungsprozesses arbeitet sie durch Übermalen Formen aus einer Fläche heraus oder legt sie umgekehrt an abgeklebter Stelle frei. Irgendwann im Verlauf dieses oft langwierigen Vorgangs erwacht das Bild zum Leben, es nimmt etwas vibrierend Wesenhaftes an, die Formen bilden eine Art von zwingender Kongruenz – das ist die Schlussentscheidung, das einzelne Bild betreffend, diesen Moment zu erkennen (gefolgt von weiteren Entscheidungen, etwa wie es auszustellen ist). Es ist ein Spiel mit Eigendynamik, mit der Widerspenstigkeit des Vorgangs gegenüber einer kompletten willentlichen Durchdringung. Etwas Außersubjektives tritt also hinzu: etwas, das zum einen der Eigengesetzlichkeit des malerischen Prozesses geschuldet ist – und zum anderen aber auch allem, was nicht Malerei ist.

Die einsamen Entscheidungen der Malerei kann man verstehen als *habituell analog*, also von ihren Verhaltenskonventionen her vergleichbar mit Entscheidungen in der sozialen Welt. Ist nicht die Art und Weise, in der ein Bild entsteht, auch so etwas wie eine Internalisierung oder Sublimierung der Art und Weise, wie soziale Beziehungen verlaufen? Malerische Handlungen als rituelle Mimese möglicher sozialer Handlungen? Systematisches, konsequentes, selbstsicheres, zuweilen gar starsinniges Weiterführen; oder aber taktisch lavierendes Abwandeln, Überarbeiten, Vertuschen von Handlungen, die man einmal ausgeführt, oder von Entscheidungen, die man einmal getroffen hat, dann wieder deren Erinnern und Hervorholen. Die Leinwand als eine Art zweidimensionale Voodoo-Puppe des Geflechts von Entscheidungen und den Reaktionen auf sie, die aber auch diese Stellvertreterfunktion gerade wieder zurückweist und – so wie das Künstlerindividuum auch – auf Eigensinnigkeit beharrt.

Mit seinen nach Fotovorlagen erstellten Bildern hat Gerhard Richter eine »manuell-maschinelle« Arbeitsweise entwickelt, mit der – ist einmal die Entscheidung für das Bildmotiv und dessen Farblichkeit avisiert – eine launische, spontane, skeptische Beein-

flussung des Malprozesses zumindest stark kontrolliert, wenn nicht gar ausgeschlossen wird. Die Aneignung von existierenden Bildquellen ist nicht wie noch bei Dada montierend-collagierend, sondern einfach kopierend wie in der Pop Art. Das Befreiende an diesem in den mittleren Sechzigern entstandenen Ansatz war, dass er das Malersubjekt Gerhard Richters zum Verschwinden bringt im einzelnen Bild (der Künstler äußert sich nicht mehr durch kommentierende Eingriffe in die Vorlage), es aber umso mehr unterstreicht im Zusammenhang der Serien und Vorgehensweisen (als Arrangeur, Sehender, exemplarisch-professioneller Bildbetrachter). Das Krisenhafte des malerischen Prozesses ist »geregelt« zwischen anfänglicher Motivwahl und abschließender »Vermalung« durch Verwischtechniken – also durch jenes von Richter perfektionierte malerische Pendant zur verschwommen oder verwackelt-verwischt aufgenommenen beziehungsweise entwickelten Fotografie. Die Einzelheiten dieser Motivwahl wie die Komposition sind in der Vorlage längst entschieden und vom Künstler mit seiner Auswahl als solche akzeptiert; allerdings kann er durch die Wahl des Bildausschnitts und feine Abänderungen in der Perspektive noch einen entscheidenden Akzent setzen, der großen Einfluss auf die Bildwirkung hat. Im berühmten »RAF-Zyklus« beispielsweise verändert er im Vergleich zur Vorlage des Bildes, das den erschossenen Andreas Baader zeigt, den Ausschnitt so, dass man einmal seine Hand sieht am Ende eines dünnen Arms (*Erschossener 1*, 1988), beim anderen Mal dagegen nicht, was den Eindruck verstärkt, der tote Körper schwebt (*Erschossener 2*, 1988). Zwischen Ausgangspunkt und Ergebnis aber gibt es keine Manierismen, keine Launen, nur stoisches Realisieren.

Trotzdem kann innerhalb der streng gesetzten Regeln etwas Unberechenbares geschehen. Gerhard Richter notiert 1985 im Hinblick auf seine abstrakten Bilder, das Malen sei ein »blindes, verzweifeltes Bemühen wie das eines mittellosen, in völlig unverständlicher Umgebung Ausgesetzten«. Er wisse weder vorher, wie das Bild aussehen solle, noch währenddessen, wohin er wolle. Den Unterschied

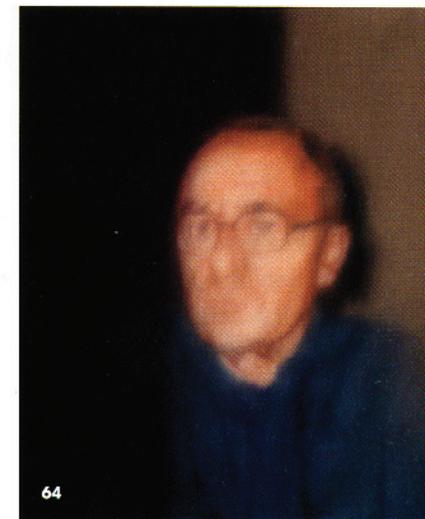
zwischen den ungegenständlichen und den nach fotografiertem Vorlage gemalten Bildern spielt Richter zugleich herunter, in Klammern setzt er hinzu, bei den »anderen« – also nicht abstrakten – Bildern sei »die Problematik nicht unähnlich«. Das allerdings ist die Frage: Ist die »Umgebung« für den »Ausgesetzten« wirklich so unverständlich, wenn er nach Fotovorlage arbeitet?

Selbst da, wo Impulsivität dann doch als Ausnahme der Regel aufzutauchen scheint – und eine Art von Kommentar exemplifiziert –, wirkt sie dem Programm unterworfen: im frühen Bild *Party* von 1962 ebenso wie im deutlich späteren Zyklus der Bilder von 1995, auf denen Richter seine dritte Frau Sabine Moritz und den gerade geborenen Sohn Moritz porträtiert. Bei *Party* – gemalt ein Jahr nachdem Richter aus dem Osten Deutschlands in den Westen ausgereist war – sitzen vier herausgeputzte Damen in Partylaune nebeneinander, die Beine übereinandergeschlagen, einen Hahn im Korb bzw. Smoking in ihre Mitte nehmend, der wie sie ein Bowle-Tässchen hochhält zum fröhlichen Anstoßen für den schwarz-weißen Schnapsschuss. Doch aus des Mannes Mund läuft Blut, hinein in seine Tasse, und auch die Damen sind übersät mit Rissen – Messerstiche, die der Leinwand zugefügt wurden, wie Platzwunden notdürftig genäht mit blutrotem Faden. Die Vorlage zum Bild ist in Richters Atlas enthalten, seinem 1962 begonnenen Bildvorlagen-Kompendium, das bis heute fortgesetzt wird und aus über 4000 Ausschnitten, Fotos und Skizzen, geordnet in über 600 Bildtafeln, besteht. Dort entpuppt sich der Mann im Bild als die Schlagerikone Vico Torriani, der mit Hits wie »Ananas aus Caracas« und »Kalkutta liegt am Ganges« zum Inbegriff des Schlager singenden Saubermanns wurde, zudem noch aus der neutralen Schweiz, Star einer sich in Reise- und Feierfreudigkeit stürzenden, hübsch verdrängenden westdeutschen Nachkriegswelt der fünfziger und frühen sechziger Jahre. Der Entlarvungsgestus ist offensichtlich: Mithilfe des krude zitierten Leinwandschnitts à la Lucio Fontana soll buchstäblich durch die Haut dieser hübschen Partylaune gestoßen werden; allzu simpel noch die-

ses Vorgehen, als ließe sich Verdrängung oder Verlogenheit so einfach durch Einreißen einer »Oberfläche« markieren. Richter weiß das schnell selbst und verzichtet im Anschluss auf solche demonstrativen Eingriffe.

1995 malt Richter die acht Bilder der Serie *S. mit Kind*. Diese Serie sticht nicht so sehr heraus, weil sie schon in der selbst angefertigten Fotovorlage unverblümt auf eine weit zurückreichende Ikonographie der Mariendarstellung mit Christuskind rekurriert oder weil es gegen Richters eigenen Grundsatz verstieße, seine Bildproduktion auf eine dahinter verborgene biografische Wahrheit reduzieren zu lassen. Sondern sie sticht heraus, weil die »Zugeständnisse« an ein konservatives Bildverständnis – feste Verankerung in der Kunstgeschichte, Preisgabe des Intimen als heroischer künstlerischer Akt, Darstellung der Frau in traditionell zugewiesener Rolle – bei sechs Bildern demonstrativ gekontert werden vom Zugeständnis an die moderne Distanzierung davon: durch geradezu brutale Eingriffe mit Malmesser oder Spatel, die quer oder längs über die Farbfläche kratzen wie verdreckte Abroller in der Fotoentwicklungsmaschine. Im Gegensatz zum sanfteren Verwischen, das nicht nur eine technische Uniformität der Oberfläche herstellt, sondern auch eine imaginative Licht- und Erinnerungsaura, suggerieren die Messerschlieren nagend impulsiven Zweifel, der sich als vandalistische Attacke gegen das gerade erst produzierte Bild äußert.

Doch das Austarieren von konservativer Selbstinszenierung mit ikonoklastischem Zweifel wirkt kalkuliert, eben gerade nicht zweifelnd. Denn inszeniert wird hier vor allem das Selbst des reifen Malers, der nach der Scheidung von Isa Genzken, die er 1982 geheiratet hatte, als sie längst selbst eine bekannte Bildhauerin war, nun die junge Mutter, die bei ihm Studentin der Malerei war, mit seinem Erstgeborenen darstellt und dabei selbst, als der Vater, die abwesende Instanz bleibt, die doch ganz anwesend alles dirigiert – die Blickrichtungen, die Ausschnitte, die Rollenverteilung, die Andeutungen von Nähe und Distanz. Richter demonstriert mit den Messer-



GERHARD RICHTER: 63 *S. mit Kind*, 1995 _ 64 Selbstportrait, 1996 _ 65 *Erschossener 2*, 1988

schlieren einem weiteren kunstinteressierten Publikum, dass er weiß, dass er nicht ungebrochen eine Madonna malen kann, will er nicht sein eigenes Projekt ad absurdum führen; zugleich aber signalisiert er einer »engeren« Kunstszene mit ihren kolportierten Vorstellungen über die Wechselbeziehung zwischen seiner Malerei und seinem Privatleben, dass er sich dessen Auslegung und Inszenierung selbst vorbehält. Vielleicht hat Richter gespürt, dass er sich dennoch in dieser Rolle eines Josef, der Gott spielt – denn wer sonst sollte dieser Vater sein, der Mutter und Sohn wie Maria und Jesus darstellt? –, in eine Sackgasse manövriert. 1996 entstehen zwei Selbstporträts, die einzigen »fotorealistischen« überhaupt (ein früheres Bild, *Ohne Titel (Selbstportrait)*, von 1971 ist abstrakt vermalt): Richter einmal in hartem Frontallicht vor dunklem Schatten, an der Kamera vorbei ins Leere blickend, in blauem Hemd mit Schal, verletzlich und müde wirkend; das zweite Bild zeigt ihn, diesmal mit dickerem, schwärzerem Brillengestell und Krawatte, Stil Yves Saint Laurent, den Blick zu Boden gerichtet wie zur Konzentration, das Porträt vermalt wie hinter Milchglas, unnahbar.

Doch um es noch einmal zu betonen: Es geht nicht um Spekulationen darüber, welche privaten Motivationen »hinter« Wahl und Behandlung der Fotovorlagen stehen. Denn gerade auch an den abstrakten Bildern zeigt sich bei Richter die Bedeutung der malerischen Methodik für ein mögliches Verständnis davon, wie der Maler sich zu seinem eigenen Handeln verhält. Auch bei einer umfangreichen Gruppe seiner rein abstrakten Kompositionen – darunter Bilder, die im Jahr 1995 unmittelbar vor und nach der Mutter-Kind-Serie entstehen – überlässt Richter, soweit es geht, die Bildentstehung einer besonders zugespitzt manuell-maschinellen Arbeitsweise. Er führt einen großen lattenförmigen Spatel in einem einzigen Durchgang über den Bildträger. Sowohl Verwisch- als auch Spateltechnik verhält sich analog nicht zu »biomorpher« Bewegung, sondern zu industriell-technischer: zur Unschärfe einer fotografischen Aufzeichnung einerseits und zur flächigen Farbverteilung beim

Siebdruck andererseits. Den Abschluss bilden also für den menschlichen Körper eher untypische Mikrobewegungen (das Verwedeln mit weicher Bürste) oder Makrobewegungen (der große Spatel). Es gibt auch solche abstrakten Kompositionen, etwa die Vermalungen der Siebziger, bei denen Richter offensichtlich auf gestische Prozessualität abzielt. Es ist, als würde er das gestenreiche Spiel von Informel bis abstraktem Expressionismus willentlich in die Entropie treiben, das heißt, er bildet nicht kompositorische Freistellen oder ein dynamisches Allover (also ein die ganze Leinwand bedeckendes Gewebe an Farbspuren), sondern führt gekonnt eine Art Versumpfung des Bildgrundes in Farbe und Verteilung herbei, so als wäre das Gestische zum roboterhaften Selbstläufer ins Leere geworden.

Auf den ersten Blick könnte man nun meinen, dass Richter gerade das Entscheiden skeptizistisch zurückweist, ist der malerische Prozess einmal in Gang gesetzt. Dass also »Entscheidung« – ähnlich wie bei vielen Beispielen aus der Konzeptkunst – nur bei der Ausgangsidee und bei einem zu präsentierenden Abschluss anzusiedeln ist, während dazwischen eine Art automatischer Vorgang abläuft. Nicht zuletzt deshalb wird sein Name auch immer wieder mit Konzeptualität in Verbindung gebracht. Tatsächlich ist es ja auch so, dass er den Akzent der künstlerischen Entscheidung auf eine *strukturelle* Ebene der Organisation eines inventarischen Bildersystems – Stichwort *Atlas* – oder aber auf ein systematisch durchgespieltes Inventar malerischer Abstraktionstechniken verschiebt, ohne jedoch, und das ist in diesem Zusammenhang entscheidend, auf die manuelle Realisierung der Bilder zu verzichten (mit einer Ausnahme: bei der Realisierung der *Farbtafeln* der frühen Siebziger waren teilweise Assistenten involviert). In diesem Sinne also gerade nicht Konzeptualität.

Warum ließ Richter seine Gemälde nie – wie etwa Baldessari und Kippenberger – von gut geschulten Gebrauchsmalern ausführen? Die gängigen Antworten lauten: weil er eine spezifische handwerk-

liche Technik einsetzt, die nur er selbst in Vollendung beherrscht; weil er eine spezifische affektive Aufladung in das Bildmotiv investiert, die eine sozusagen rituelle Einfühlung im Malakt selbst bedingt. Beides ist natürlich nicht falsch, aber es verfehlt die Frage der Entscheidung und der durch sie bedingten Handlungen. Der Maler installiert ein Spiel, bei dem es darauf ankommt, dass er sich der Ausführung der Aufgaben, die er sich selbst stellt, *unterwirft*, und zwar in voller Konsequenz.

Richters Heureka Mitte der Sechziger, dass eine banale Fotografie aus der Wirklichkeit zu einem Gemälde führen kann, zielt darauf, dass eine radikale Freiheit der Entscheidung für oder gegen mögliche Bildmotive eintritt: Hirsche, Flugzeuge, Könige, Sekretärinnen. Diese radikale Freiheit macht aber nur Sinn, wenn sie eine radikale Unterwerfung seiner selbst als Ausführender bedingt. Er ist sein eigener Herr in der Entscheidung für Motiv und Ausschnitt, aber auch sein eigener Knecht in deren Handlungsfolge, der Übertragung auf Leinwand. Gesellschaftliche Machtverhältnisse werden in das Verhältnis des Malers zu sich selbst verlagert: die totale Freiheit der geschmacklichen Wahl, aber die ebenso totale Unterwerfung unter die Folgen dieser Wahl als »Erfüllungsgehilfe« der einmal getroffenen Entscheidung.

Der englische Maler Glenn Brown arbeitet grundsätzlich nach Vorlagen aus der Malerei, allerdings in reproduzierter Form. In Browns Pantheon der Maler, auf die er sich bezieht, sind die beiden Enden eines Spektrums von möglichen Verhältnissen zwischen malerischer und sozialer Handlung weit aufgespannt. Das eine Ende ist sehr klar definiert von Gerhard Richter, der für Browns Herangehensweise eine große Rolle spielt, meines Wissens aber nie direkt als Bildvorlage herangezogen wurde; das andere Ende von Frank Auerbach, dem in Deutschland geborenen englischen Expressionisten, der zuerst in den Fünfzigern ausstellte. Dessen Arbeitsweise ist der Browns diametral entgegengesetzt, er diente aber umso ausgiebiger als Vorlage. Zwischen diesen Polen oszilliert

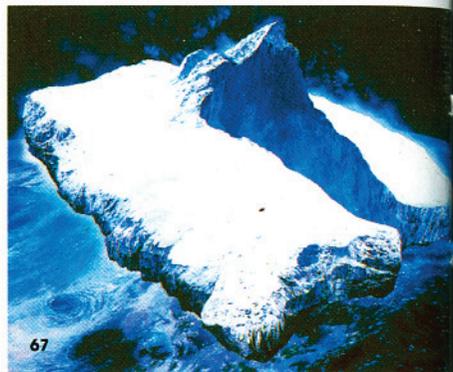
in der Bilderwelt Browns eine schillernde Palette von überdrehten Surrealisten und unterlaufenen Expressionisten.

Bei Frank Auerbach und der Arbeitsweise, die er ähnlich unbeirrbar wie Richter über ein halbes Jahrhundert verfolgt hat, ist es ganz anders mit dem Verhältnis von Herr und Knecht und der Frage der Entscheidung, die damit verbunden ist. Seine charakteristische Konzentration auf lebend zum Porträt Sitzende erinnert an das Verhältnis von Analytiker und Analysand. Einmal wöchentlich zur festen Stunde wird die Geschichte, die der Patient erzählt, neu überschrieben (übermalt). Wo bei Richter die Krise strukturell kontrolliert wird, wird sie bei Auerbach emphatisch entfesselt. Im Verlauf der Entstehung eines Bildes verbleibt die Frage, wer im Verhältnis von Maler und Modell Herr und Knecht ist, in einer prekären Spannung – psychoanalytisch ausgedrückt – zwischen Übertragung und Gegenübertragung. Und wie beim Verhältnis von Analysand und Analytiker muss das auch etwas mit einer Art von sexueller Anziehung zu tun haben. Darin liegt ein Problem. Denn mit Auerbachs charakteristisch pastosem Farbauftrag – manchmal wirken die Bildoberflächen modelliert, nicht gemalt – wird eine direkte Parallele zwischen der Tiefe der Farbschicht und der Tiefe sensueller Berührtheit suggeriert.

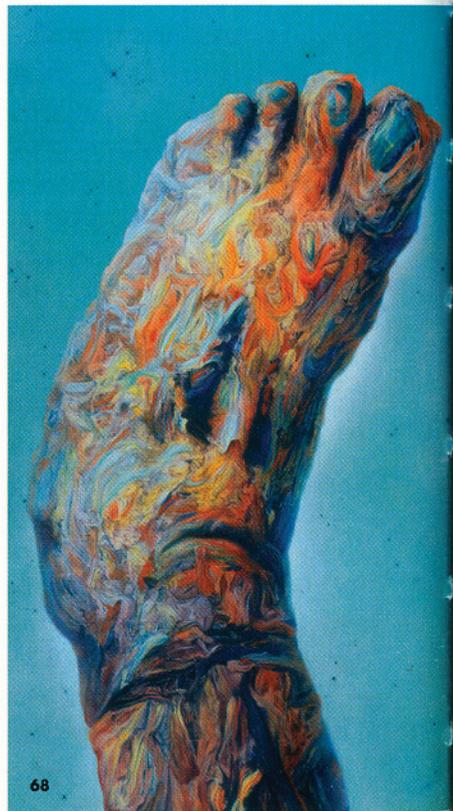
Es ist deshalb nicht nur ironisch zu verstehen, dass Glenn Brown mehrfach die eigene Arbeitsweise – besonders im Hinblick auf die Porträts – als »voyeuristisch« bezeichnet hat. Der Voyeur greift in die Handlung strikt nicht ein. Die Tiefe seiner »sensuellen Berührtheit« ist jedoch, als imaginative Handlung, im unendlichen imaginativen Raum angesiedelt. Zum einen bezieht sich das darauf, dass Brown grundsätzlich nur nach reproduzierter malerischer Vorlage arbeitet (bei Richter kommt dies selten vor, etwa wenn er eigene abstrakte Kompositionen im Ausschnitt malerisch wiederholt oder Tizians *Verkündigung* kopiert und »vermalt«). Zum anderen bezieht es sich aber auch auf den Malakt selbst. Es sind bei Glenn Brown, ähnlich wie bei Richters Arbeiten nach Fotovorlage, mikro-motorische Bewegungen, die im Vordergrund stehen, »körperlose« Bewe-



66



67



68

GLENN BROWN: 66 Three Wise Virgins, 2004 _ 67 Exercise One (For Ian Curtis)
After Chris Foss, 1995_ 68 The Osmond Family, 2003

gungen in dem Sinne, dass sie ähnlich wie beim Schreiben alles jenseits der Hand in Ruhe zwingen.

Brown ist also wie Richter Herr der Entscheidung über Motiv, Ausschnitt, Dimension (wobei ihn von Richter unterscheidet, dass er nicht selten mehrere Vorlagen kombiniert und damit näher ist an der »schmutzigen«, aus Sicht eines Richters sicher vulgär manipulativen Arbeitsweise Salvador Dalís). Wie Richter ist er aber auch sein eigener Knecht in deren Übertragung auf Leinwand. Frank Auerbach bot Brown einen befreienden Ausweg aus dem Endgame, das diese Arbeitsweise zu bedeuten schien: Indem er in seiner zwischen 1998 und 2000 entstandenen Serie nach Auerbach-Porträts dessen gestischen Farbauftrag nach lebender Vorlage wie eine gedruckte Hochglanzversion malte und also völlig ihrer Körperlichkeit, ihrer physischen Fülle beraubte. Das Gleiche mit Georg Baselitz' Füßen: Aus den kruden Porträts der Füße des deutschen Malers, die dieser seit 1963 in Vorwegnahme des späteren Auf-den-Kopf-Stellens mit den Zehen gen Himmel weisend darstellt, wird bei Brown eine delikat verfäult schillernde, jedoch völlig glatt-makellose Oberfläche, so glatt und makellos wie *The Osmond Family*, jene Familienpopband der Siebziger, nach der Browns Bild von 2003 benannt ist.

Doch die »Verflachung« ist bei Brown nicht nur ironisch. Sie ist eine Aussage über Körperlichkeit selbst und das Verhältnis zur Welt. Um es mit einer Aussage des Kritikers und Kurators Robert Storr über Richter zu beschreiben, die auch auf Brown zunächst zutrifft: Richter »entledigte sich des Körpers als Agens der Psyche oder der Seele«. Zugleich ist hier der Punkt, an dem sich Brown grundsätzlich von Richter unterscheidet: Wo bei diesem die Entkörperlichung über die Jahrzehnte zunehmend darauf zielt, eine Art von säkularer – und zuweilen durchaus religiöser – Erhabenheit zu erreichen, die zwischen Grausamkeit und Gnade schwankt, ist bei Glenn Brown das »Gift« der körperlichen Verunreinigung zugegen, kurz gesagt: das Peinliche. Richter hat noch da, wo er rhetorisch Zweifel und Scheitern als Teil seiner Arbeit zulässt, das Unberechenbare aus den bild-

nerischen Ergebnissen mehr und mehr verbannt (das erklärt vielleicht auch die im gleichen Maße gestiegene Humorlosigkeit seiner Bilderwelt). »Zu einem gewissen Grad ist jedes Bild ein kontrolliertes Scheitern«, hat Brown einmal gesagt und damit den Pfad gelegt zum Verständnis der Funktion von Peinlichkeit in seinem Werk. Peinlichkeit ist ja nichts anderes als schiefgegangene Erhabenheit. Die wie von Bugs Bunnys Planierraupe platt gewalzten Baselitz-Füße und Auerbach-Köpfe sind dafür die beinahe banale Chiffre.

Handlung und Entscheidung ist in den Bildern Browns das sprunghafte Pendeln zwischen dem absurd übersteigerten Pathos des ultimativen einsamen Akts, des Selbstmords, und der ernüchternd realistischen Peinlichkeit der erotischen Handlung, etwa eines missglückten Annäherungsversuchs. Dieses Spektrum lässt sich an zwei dafür beispielhaften Arbeiten erläutern: einem Bild aus der Serie, die nach Vorlagen des Science-Fiction-Malers Chris Foss entstanden und Ian Curtis gewidmet ist, *Exercise One (For Ian Curtis) After Chris Foss* (1995); und an einer seiner Ölfarbe-Skulpturen, *Three Wise Virgins* (2004). Ian Curtis, legendärer Sänger der nihilistisch-romantischen Punkband Joy Division, erhängte sich und seine Katze im Jahr 1980. Er habe sich »von der Welt abgelöst«, um diese Bilder zu malen, beschreibt Brown das damit verbundene Gefühl langer, später Stunden im Atelier. Im Bild eines verloren im Weltraum schwebenden Felsens schwingt die hoffnungslos traurige Lächerlichkeit mit, die dem Akt des Selbstmords anhaftet und um die Curtis selbst wusste (er soll in jener Nacht »The Idiot« von Iggy Pop gehört haben). *Exercise One* ist vielleicht der eindrücklichste Verweis darauf, denn hier ist der poppige Surrealismus von Raumstationen im kosmischen Nebel, der andere Bilder der Serie dominiert, herausgenommen: Ein vereister Fels, der aussieht, als habe eine monströse Kraft das Matterhorn ins All geschleudert, ist im Orbit eines großen kalten Planeten gefangen.

Three Wise Virgins ist ein skulpturales Objekt aus Ölfarbe, klumpenhaft polymorph steht es da im White Cube, dem standardisiert

neutralisierten Ausstellungsraum. Gegenüber den imaginativen Bildräumen ist das die schiere Ernüchterung herunterziehender Schwerkraft, die der Skulptur spätestens seit den Tagen Baudelaires immer wieder Spott eingebracht hat. Der Titel verweist auf die drei weisen Jungfrauen, die in jener im Mittelalter so beliebten biblischen Parabel im Gegensatz zu ihren dummen Kolleginnen Reserveöl für ihre Lampen zur Hochzeitsfeier mitgebracht hatten, um nicht die Ehre der nächtlichen Begegnung mit dem Bräutigam zu verpassen. Es geht also um weise Voraussicht, um Handlungen, die mittels Öl die Kontrolle zukünftiger Ereignisse erlauben. Doch bei Brown sind die drei weisen Jungfrauen selbst die Dummen. Drei rote Bälle ragen wie Clownsnasen aus dem Wust ungeordneter, nicht gerade jungfräulich wirkender Körperlichkeit. Planbarkeit – sei es die Verwaltung des Sozialen oder die Kontrolle des künstlerischen Prozesses – wird Slapstick, das Entgleiten von Anmut wird zum letzten großen Akt.

REPRODUKTION VERSUS EINMALIGKEIT II: MARIA LASSNIG, DANA SCHUTZ

WO RICHTER SICH STRIKT DAFÜR ENTSCHIED, NUR FOTOGRAFISCHE VORLAGEN ODER REINE ABSTRAKTION ZUZULASSEN, MACHTE MARIA LASSNIG SCHON IN DEN FÜNFZIGER JAHREN DAS KOMPLETTE GEGENTEIL: Es sollte um nichts gehen als die bewusste Wahrnehmung ihres eigenen Körpers, abzüglich – soweit das überhaupt möglich ist – des in Spiegeln und Fotos Gesehenen. Es ging jedoch nicht um das Unbewusste – jedenfalls nicht im surrealistischen Sinne. Lassnig hatte zwar – 1919 geboren, aufgewachsen in Kärnten, während der Kriegszeit Studium in Wien – Anfang der Fünfziger in Paris die letzten Ausläufer des Surrealismus miterlebt, über Vermittlung von Paul Celan André Breton getroffen und Benjamin Péret dafür gewonnen, zu ihrer Zeichenmappe (die tatsächlich noch surrealistisch geprägt war) einen Prosatext zu verfassen. Doch die *écriture automatique*

interessierte sie nicht so sehr als Methode, der Psyche dichterisch oder zeichnerisch »unmittelbaren« Ausdruck zu verleihen, sondern vielmehr als Ausgangspunkt für eine Methode des eher bewussten Übertragens aus dem Körperempfinden. Anders gesagt, sie ist zu jener Zeit der französischen Phänomenologie eines Maurice Merleau-Ponty, seinem Begriff von Leiblichkeit – ohne sich allerdings mit ihm tatsächlich beschäftigt zu haben – viel näher als der Freud'schen Schule. Merleau-Ponty spricht von der Erfahrung der Ambiguität, wenn sich die beiden eigenen Hände berühren (die unentscheidbare Überlagerung der Empfindung von »außen« oder »innen«). Subjekt und Objekt fallen für Momente in eins. Die malerische Entsprechung dazu ist unaufgeregt, eher gespannt als überspannt. Nichts von Jackson Pollocks farbtropfendem Tanz über dem Bild, aus dem weniger eine Introspektion des Körperempfindens als dessen ekstatische Entäußerung spricht. Noch viel weniger vom theatralischen Schnellpinseln eines Georges Mathieu, jene Übersetzung des Pollock'schen Tanzes in eine Realsatire vor Publikum: 1956 tritt Mathieu in einem Pariser Theater vor 2000 Menschen auf, malt ein riesiges Bild mit hunderten Tuben innerhalb einer halben Stunde; die Ergebnisse sind stets, offenbar aufgrund von Mathieus Orientierung an Kalligraphie, erstaunlich dekorativ.

In allen Leibern, vor allem den männlichen, steckte noch das soldatische Weltkriegserlebnis, gefolgt von der Ordnungsanstrengung des beginnenden Kalten Krieges. Es ist dies, was in den weniger gelungenen Momenten des Tachismus oder des Informel – der europäischen Spielarten des Abstrakt-Expressionistischen – als eine Art Fuchteln vor der Leinwand spürbar zu werden scheint, als gestische Übersprungshandlung aus erstarrter Körperlichkeit heraus. Motorik ist bei Lassnig jedoch nicht das emphatische, demonstrative Element. So setzt sie all dem großen männlichen Gestentheater »statische Meditationen« genannte Bilder entgegen, die die Begrenzung des Körpers zum umgebenden Raum einkreisen wie eine Abfolge von gezielt geworfenen Lassos, als klare dunkle Linien auf weißem

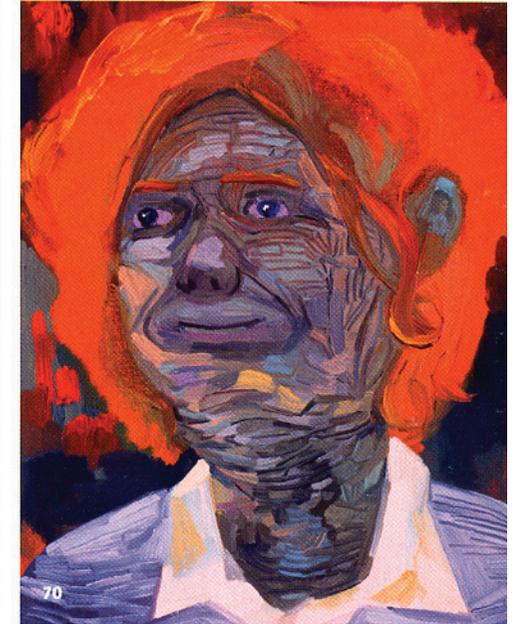
Grund. Diese verdichten sich schnell zu dem, was Lassnig »Knödel« nennt, eine Bezeichnung, die, unnachahmlich auf den Punkt gebracht, die Despektierlichkeiten vorwegnimmt, die eine Malerei treffen müssen, die sich nicht um große Gesten schert: Der Knödel sitzt auf dem Teller, ein runder Gegenstand, der dampft. So verhält es sich mit der Malerei des Körperbewusstseins: Sie ist lapidar alltäglich, geradezu provozierend untheatralisch – aber ja nicht zu unterschätzen!

Nicht gefühlig-spirituell, sondern mit einer unnachgiebigen Wachheit und Anwesenheit kommt einem die malerische Idee der Körperbewusstseinsbilder entgegen. In Lassnigs Tagebüchern findet sich, 1980, eine Stelle, an der sie den Vorgang der Introspektion des Körperempfindens, aus der die meisten ihrer Bilder entstehen, genau beschreibt: »Ich zeichne und male ein Bild in einer bestimmten Körperlage: z. B. sitzend, aufgestützt, auf einem Arm fühlt man das Schulterblatt, vom Arm selbst nur den oberen Teil, die Handteller wie die Stützen eines Invalidenstocks. Ich fühle die Druckstellen des Gesäßes auf dem Divan, den Bauch, weil er gefüllt ist wie ein Sack, der Kopf ist eingesunken in den Pappkarton der Schulterblätter, die Gehirnschale ist nach hinten offen, im Gesicht spüre ich nur die Nasenöffnungen, groß wie die eines Schweins, und rundherum die Haut brennen, die wird rot gemalt.«

Die Vergleiche mit Prothesen, simplen Behältnissen (Sack, Karton) und dem bodennahen, schlammverliebten Schwein – sie sind sprachlicher Behelf für das, was in den Bildern evident wird, bis in die Gegenwart, etwa in jenem mit dem Titel *3 Arten zu sein* von 2004: das aufgefaltete Selbstporträt einer 85-Jährigen, als drei Mal sich selbst in anderen Seinsweisen affektiv Aufspürende – das exakte Gegenteil jener drei Affen, die nichts hören, sehen und sagen. Links hockend und sich aufbäumend zwischen Schweinchenrosa und Pistaziengrün, stellenweise hitzig übergehend in Lavendel-Blau-Knallrot, zum Torso verkürzt, mit zyklisch aufragender Gesichtsphysiognomie, der Hinterkopf wie zum Helm oder zweiten Gesicht aufgespreizt.

In der Mitte ein scharlachrotes zusammengesacktes Dasitzen, mit Schweinsnase und Teufelsschwänzchen; rechts schließlich das ruhige Echo des linken Selbstbildes, aber zurückgelehnter, entspannter, auf die Hand aufgestützt ein sinnierendes Gesicht mit hervorstechenden Wangen, mit wenigen Strichen (Orange und Gelb kommen hinzu) ist die weiße Leinwandgrundierung zur Körperfarbe gemacht. Schließlich all das umgeben von einem relativ desinteressiert verteilten Knallgelb. »Hintergrund schafft Stimmung und Atmosphäre und die brauche ich nicht«, sagt Lassnig, im hohen Alter immer noch malend mit dem Selbstbewusstsein einer Erfahrenen, die wenig Geduld und Verständnis aufbringt für braves Auspinseln eines romantischen oder surrealistischen Seelenlandschafts-Gezaubers. Es bleibt die schiere Anwesenheit des Körpers, verstanden nicht als emphatische Präsenz, sondern als etwas schwer Greifbares. Als etwas, das alles andere als identisch ist mit dem schon objektivierten Bild im Spiegel oder in der Kamera, als etwas, das sich über die malerische Imagination zu vermitteln sucht als bildliche Annäherung in immer wieder neuen Variationen. Es ist dennoch jene Bodenschwere des Körperlichen, die die Malerei so lange verbannt wissen wollte in die Bildhauerei, wenn nicht ganz hinaushaben wollte aus der Kunst.

Das erste mögliche Missverständnis ist also, bei Lassnig eine Art postsurrealistische Expression der Psyche am Werk zu sehen. Das zweite Missverständnis ist noch gravierender: zu glauben, es handele sich bei Lassnigs Körperbewusstseinsbildern lediglich um Karikaturen oder Grottesken. Trotzdem spielen auch in einem Bild wie dem gerade beschriebenen Humor und Verzerrung eine Rolle, ebenjener Humor, der ohne Exaltierung auskommt und eher mit dem stoischen Prinzip des *deadpan* arbeitet. Es ist, wie wenn man plötzlich herzhaft lachen muss, weil jemand einfach nur die Wahrheit über eine bestimmte Situation ausspricht, die allen Anwesenden latent bewusst ist. Es ist nicht Körperdarstellung wie in einem Zerrspiegel zur Belustigung, sondern ein Versuch, gerade das Nicht-Spiegelbare zu



69 MARIA LASSNIG: o. T. (diagonal auf zwei Krücken), 2005 _ 70 DANA SCHUTZ Selbstporträt als Dickhäuterin, 2005 _ MARIA LASSNIG: 71 Untitled, 2002 _ 72 Statische Meditationen, 1951-52

visualisieren. Nur das allein bedingt die »Verzerrung« – wenn man nur wüsste, von wo aus hier etwas wohin verzerrt wird.

Als Lassnig Ende der Sechziger nach New York geht, macht sie ein *Selbstporträt als Astronautin* (1968/69) – es sind die Jahre der Apollo-Missionen –, frei schwebend von oben gesehen, der Kopf wie die Öffnungsklappe eines großen gelben Tornisters, der zugleich ihr Torso ist, so als sei sie zum Cyborg mutiert, eins geworden mit den Apparaturen, die das Leben im luftleeren Raum ermöglichen. Der Kanadier Marshall McLuhan, der Medien und Maschinen als Erweiterungen des Körpers begriff, hätte das Bild sofort verstanden. Doch Lassnigs *Body Awareness Paintings*, wie sie es selbst übersetzt, treffen auf wenig Verständnis in den USA; man glaubt, es mit grotesken, wenn nicht krankhaften Fantasiegebilden zu tun zu haben. Es ergeht ihr ein wenig wie Philip Guston, der sich um die gleiche Zeit vom abstrakten Expressionismus zugunsten eines »unsauberen« Malens figurativer Cartoon-Szenen verabschiedet und dafür Hohn und Hass erntet. Der Vorwurf lautete, Lassnig könne nicht malen, nicht so jedenfalls wie die amerikanischen Protagonisten des damals gerade wieder virulent werdenden figurativen Realismus, etwa wie Alice Neel, die 1970 ihr berühmtes Porträt Andy Warhols malt, das ihn mit geschlossenen Augen zeigt und mit nacktem Oberkörper, auf dem die Operationsnarben nach dem Attentat auf ihn zu sehen sind; oder wie Philip Pearlstein mit seinen Frauen- und Männerakten, peinlich genau gemalt, oft lebensgroß und bohemische Freisinnigkeit signalisierend, jedoch in engem, bürgerlich-häuslichem Ausschnitt. Eigentlich ist Lassnigs Körper-selbsterkundung im Verhältnis zur Abbildbarkeit und Nicht-Abbildbarkeit näher an dem, was Leute wie Vito Acconci, Bruce Nauman oder Dan Graham mit Performance und Video tun.

Doch Lassnig ist nun einmal Malerin und so wendet sie sich für eine Zeit der »realistischen« Malweise zu, ist also stärker am Augenschein als am Körperempfinden orientiert. *Selbstporträt mit Gurkenglas* (1971) ist so ein giftgrünes Exerzium dieser Phase, Selbstdarstellung nackt und das Gurkenglas vor dem Bauch haltend, der

Blick über den Betrachter hinausgehend mit einer Anmutung trotziger Entrücktheit. Ausgerechnet in jener Zeit entdeckt Lassnig den Philosophen und Physiker Ernst Mach für sich, namentlich seine berühmte Zeichnung, die er 1886 seinen *Beiträgen zur Analyse der Empfindungen* vorangestellt hat: Hierauf sieht man gewissermaßen aus seinem linken Auge heraus, wie er auf einer Liege ruht, über seinen Schnurrbart hinweg. Lassnig macht 1972 eine Zeichnung, die ein wenig daran erinnert, *Die Verankerung*: der untere Teil des Körpers liegend wie vom Kopf aus gesehen, jedoch der Oberkörper auf- und weggerollt wie mit dem Öffner einer Sardinenbüchse.

Wenn Lassnig doch zu Beginn ihres Schaffens entschieden hatte, bei der Darstellung des »Figürlichen« auf eine gesehene Vorlage zu verzichten, war dann ihre zeitweilige Hinwendung zum sogenannten »Realismus« ein fauler Kompromiss? Oder lediglich ein Ankommen in der Unabdingbarkeit der fotografisch erfassten Wirklichkeit? Denn, so könnte der Einwurf lauten, Fotografie zu ignorieren, das Gesehene aus der Wahrnehmung auszuschließen, und sei es nur für den Moment, ist sowieso gar nicht möglich; die Bildmedien sind doch längst Teil der alltäglichen Körperwahrnehmung, am augenfälligsten bei den Posen, den Arten, zu gehen: Laufstegposen wie aus der *Vogue*, Tanzbewegungen wie im Fernsehen gesehen. Wie soll da eine »Körperempfindung« von aller »äußerlichen« Visualisierung trennbar sein? Die Pointe ist bei Lassnig aber, im Bewusstsein um diese Schwierigkeit eine Trennung nicht nur als dezidierte künstlerische Entscheidung zu behaupten, sondern sie einzuführen. »Ich kann und will das wirklich«, sagt sie heute, immer noch, aber auch: »Natürlich kann man es nicht ganz. Das gebe ich zu. Man kann es nicht ganz.«

Etwas sichtbar zu machen, was eigentlich nicht sichtbar oder darstellbar ist, zumindest nicht durch die Bearbeitung einer Reproduktion, ist zwangsläufig nicht unbedingt anschmiegsam. In der Gegenwart reicht es vielen Malern viel zu schnell, ein paar mehr oder weniger geschickt gewählte Bildquellen adrett zu vermischen. Lassnig ist das Gegengift dazu, Penetranz statt Eleganz.

Bei der jungen New Yorker Malerin Dana Schutz eröffnet sich die Möglichkeit, Lassnigs Ansatz in eine Gegenwart weiterzutragen, in der der Versuch der Trennung zwischen Körper- und Medienwahrnehmung endgültig unmöglich geworden ist – ohne dass Widersprüche sich einfach aufgelöst hätten. Dana Schutz arbeitet ähnlich wie Lassnig keineswegs nur nach Vorlagen. Viele ihrer Bilder zeigen etwas, das man sich nur ziemlich mühsam überhaupt ausmalen kann. Jemanden, der sein eigenes Gesicht verspeist, zum Beispiel: Die Augen schweben wie Murmeln in der hohlen Mundgrotte zwischen Zahnreihen und phallischer Zunge; die Nase fehlt (*Face Eater*, 2004). Als Schutz um 2003 herum auf die Idee kam, Bilder von Leuten zu machen, die sich selbst auffressen, zielte sie dabei auf malerische Abstraktion ab, die man beim »figurativen« Arbeiten mitdenken müsste. Der Gegensatz zwischen Abstraktion und Figuration mag zwar reichlich abgenutzt erscheinen, aber Schutz' Figuren haben offensichtlich etwas damit zu tun. Sie stellen eine Allegorie der sich selbst auffressenden Malereigeschichte dar, der teleologischen Abfolge einer immer ausgebuffteren Emanzipation von der Repräsentation erst sakraler, dann säkularer Wirklichkeit. Wir sehen einen am Boden liegenden Mann, der sein Bein krümmt, um seinen Fuß besser verspeisen zu können (wobei sein Mund gen Himmel sich öffnet wie bei einem von Picassos *Guernica*-Opfern), und so bildet er ein absurdes Rechteck, das das Rechteck der Leinwand wie einen geschmacklosen Witz über Selbstbezüglichkeit noch einmal wiederholt (*Self Eater 2*, 2003). Zugleich wird er zur Allegorie der Malerei als eines Systems, das darauf angewiesen ist, sich mittels dieser Geschichte kennernerhafter Ausdifferenzierung und Variation zu legitimieren gegenüber ihrem Umfeld zeitgenössischer Bildproduktion, einer digitalisierten visuellen Kultur, die sich insofern selbst konsumiert, als sie zwar eine Explosion an Versionen und Kopien von allem nur Vorstellbaren herstellt – jedoch nicht unbedingt vom Unvorstellbaren.

Interessante Malerei zu produzieren, heißt, sich der geschichtli-

chen Amnesie und visuellen Entropie des digitalen Bilderpools zu stellen. Selbst wenn ihr Zeug sich verkauft, sind Maler in dieser Hinsicht keineswegs privilegiert; sofortiger Erfolg am Kunstmarkt schlägt schnell um in zähe Verabscheuung durch die Kritik. Im weiteren Feld der Kultur bleibt Malerei quixotisch. So liegt es an einer Malerin wie Dana Schutz, mit Selbstvertrauen und Skepsis zugleich an die Sache heranzugehen. Ihre Leinwände sind »zu groß«, so wie protzige Goldketten zu groß sind, aber sie sind auch skeptisch und bisweilen schlecht gelaunt, so wie intelligente Teenager mit bleichen Gesichtern es sind, die einen allzu anbiedernden Ästhetizismus und einen allzu sexy auftrumpfenden Pop-Modernismus verabscheuen. Die Bilder von Schutz bevorzugen eine sorgsam gewählte Palette von Kotze über Schimmel bis Fäulnis, zwischen Pink und Purpur, Türkis und Olive, Ocker und Kacke. Sie galoppieren geradewegs ins männlich dominierte Feld einer Malerei, die auf selbstbewusste Art unpassend ist, eine unsaubere Negation des Feierlichen ebenso wie des politischen Opportunismus darstellt. Der übliche Ausdruck für eine solche Malerei wäre wohl Groteske, klänge das nicht zu sehr nach Clownerie und würde es nicht die leiseren Töne des Unpassenden verfehlen. Haut ist eins von Schutz' Lieblingsthemen – nicht nur im Sinne farblicher Abtönung, sondern auch als skulpturale Textur: vielleicht am deutlichsten mit dem *Selbstporträt als Dickhäuterin* (2005). Es zeigt die Künstlerin mit Prozac-Lächeln und Augen, die so versonnen wie zgedröhnt in die Ferne schauen und deren Weiß nicht weiß, sondern lila ist. Ihr Kopf wird von einem leuchtend orangefarbenen Haarschopf umspielt und ihre nashorndicke Haut tritt aus der Bildfläche hervor wie Geschwülste. Es ist, als würde sie sich inmitten des Hypes um ihre junge Karriere (Schutz ist 1976 geboren, malt, seit sie fünfzehn ist, und hatte 2002 ihre erste Einzelausstellung) als weiblicher Yoda vorstellen, der kleine grüne Yedi-Meister, als Malerin, die ihr vorgeblich fragiles Selbst mit *der Macht* stabilisiert.

Ähnlich ambivalent ist das Porträt einer Wasserstoffblonden am

Strand von Florida (*Daytona*, 2005). Ihre Augen sind bescheuerte grüne Murmeln, ihr Lächeln wirkt dämlich, ihre Haut wie die eines gegrillten Hühnchens. Und doch ist da eine tiefe Empathie, die die Lächerlichkeit untergräbt, die man einer alternden Strandnixe zuschreibt, die zu vergessen versucht, dass sie verrottet – denn sie bewohnt ihr Biotop sichtlich mit der selbstgenügsamen Zufriedenheit einer Mona Lisa. Selbstvertrauen und Skeptizismus, Empathie und Parodie heben sich nicht gegenseitig auf oder werden harmonisiert, sondern bringen durch Reibungshitze interessante Malerei hervor.

Wenn man die bis hierhin an den Beispielen Richter und Brown, Lassnig und Schutz beschriebene Konstellation in Gegensätzen ausdrückt, überlagert sich die klassisch modernistische Frage von Abstraktion versus Figuration mit der Benjamin'schen von Reproduktion versus Original. Richter nimmt das Gegensatzpaar Abstraktion/Figuration unter dem Vorzeichen von Reproduktion auf, während Lassnig dies unter dem Vorzeichen des Originals tut («Original» verstanden als ein Moment des Einzigartigen im Verhältnis zwischen Maler und Gemälde). Nicht dass Richter keine »Originale« machen würde, aber seine Bilder sind Ergebnis der Strukturierung reproduzierter Fotovorlagen, selbst die rein abstrakten Bilder exorzieren das »Original« mit anonymisierender Bearbeitung durch manuell-mechanische Techniken. Bei ihm gilt die radikale Freiheit der Motivwahl, die in seinem Bildsystem nur Sinn macht, wenn ihr eine ebenso radikale Unterwerfung unter die malerischen Erfordernisse der Transformation zum Gemälde folgt. Sein Ziel bleibt Eleganz. Bei Lassnig ist es genau umgekehrt: Sie unterwirft sich radikal der Selbstbeschränkung, indem sie nur das eigene Körperbewusstsein als Ausgangspunkt nimmt. Sie ist aber relativ frei in der Umsetzung, braucht sich nicht zu scheeren um »braves« Ausmalen und Kopieren. Ihr vorsätzliches Ziel bleibt Penetranz.

Bei Brown lässt sich beobachten, wie er dem Gegensatz zwischen Eleganz und Penetranz, von Richter ausgehend, nachspürt (wobei Auerbach bei ihm die Rolle Lassnigs einnimmt). Er treibt das »brave«

Ausmalen auf die Spitze des Haarpinsels, um dann im Kontrast zu Sujet und Bildtitel einen humoristischen Ausweg aus dem Gefängnis einer sich unangreifbar machenden Malerei zu finden, die sich einpanzert in die getreulich reproduzierten Virtuositäten. Peinlichkeit und Penetranz, die entsorgt schienen, haben ein unerwartetes und herzlich gewolltes Comeback.

Dana Schutz, die in Sachen Maltechnik so gut wie nichts gemein hat mit Brown, kommt ihm dabei diametral entgegen, aus Lassnigs Richtung: Bei ihr ist der Körper nicht mehr letzter Ort des authentischen Affekts, der sich hinwegsetzt über all das, was ihm Peinlichkeit und Penetranz zuschreiben, sondern er ist Austragungsort der visuellen Vorlagen, der Schönheits- und Machtideale, der Rollen- und Sehnsuchtsmodelle, die ihn formen und durchdringen. Wo Brown Auerbachs pastose Malweise in flache Täuschung übersetzt, macht Schutz beim Selbstporträt und der *Daytona-Beach-Lady* dickste Farbaufwürmungen, die jedoch nicht Spontaneität der Geste vermitteln sollen, sondern eine Art Erhärten in gegebtem Dickhäutertum.

Vor die Wahl zwischen Abstraktion und Figuration gestellt, die die Propheten der letzten Bilder gefordert hatten, oder vor die Wahl zwischen Reproduktion und Original gestellt, die die Verfechter künstlerischer Fotografie beschworen hatten, entscheidet sich der interessantere Teil zeitgenössischer Malerei dafür, zu sagen: Ich wähle die Wahl ab. Beide Wahlangebote haben gemein, dass sie im Dienste eines Fortschritts- und Emanzipationsgedankens eindeutig den jeweils ersten Vorschlag favorisieren und dadurch allzu kalkuliert den Aufschrei derer provozieren, die sie damit als überholt und veraltet verwerfen. Beide haben darüber hinaus gemeinsam, eine bestimmte Handlungsweise als überflüssig zu konzederen, im ersten Fall die manuelle malerische Nachahmung der Realität (oder der Surrealität), im zweiten das manuell Malerische überhaupt.

Die Ironie ist, dass die Strategie, eine ganze Kulturtechnik für obsolet zu erklären, unweigerlich deren Behauptungspotenzial herausfordert. Beide Seiten graben sich institutionell ein und können so auf

Dauer wunderbar voneinander leben. Die eine Seite verdächtigt das Manuelle am Malen, im Dienste einer esoterischen Mythologie vom übersinnlich inspirierten Malerkörper zu stehen. Die Gegenseite wiederum unterstellt dieser Kritik ein pathologisches, puritanisches Verdrängen des Körperlichen. Die Existenz einer solchen Frontstellung einfach zu ignorieren, genügt nicht; ich kann ja von der dogmatischen Zuspitzung schon etwas lernen. Aber wirklich weiter komme ich so natürlich nicht. Wie könnte es also weitergehen, wohlgemerkt nicht im Sinne eines futuristischen Weiter, sondern im Sinne einer Herausarbeitung dessen, was eh schon da ist, eine Genealogie hat, und sei sie auch noch so verschüttet?

Ein Strang, der sich in der Doppelkonstellation Richter/Brown und Lassnig/Schutz angedeutet hat, war, ob ich das manuell Malerische vielleicht nicht nur, wie vor allem Douglas Crimp das tut, im Hinblick darauf betrachten muss, ob es womöglich eine verdächtige gestische Präsenz behauptet und deshalb ersetzt werden muss durch Reproduktionstechniken wie Fotografie. Sondern auch, ob das manuell Malerische nicht selbst ein beispielhaftes Handeln und Entscheiden darstellt zwischen selbst auferlegten Aufgaben und deren Ausführung, in diesem Sinne also so wenig obsolet sein kann wie Handeln und Entscheiden selbst. Denn in der Crimp'schen Denkweise steckt der unausgegorene Widerspruch, dass es entweder *gar nicht* oder überhaupt *nur* um die spezifischen Bedingungen und Mythen eines Mediums geht. Die visuelle Idee ist einerseits nicht mehr auf das Medium Malerei angewiesen, andererseits soll sie aber einzig und allein dem Medium Fotografie ihr Fortleben verdanken. Duchamp war da schon weiter: Sonst wäre er, der einst die Malerei ad acta legte, einfach zum Fotografieren übergegangen, was er ja eben gerade *nicht* tat.

SIGMAR POLKE – HANDICAP ALS HEBEL

DAS BUCH DES ENGLISCHEN LANDGEISTLICHEN LAURENCE STERNE, LEBEN UND ANSICHTEN VON TRISTRAM SHANDY, GENTLEMAN, VOR KNAPP 250 JAHREN SCHON EIN BESTSELLER, BEGINNT MIT FOLGENDEM SATZ: »Ich wünschte, entweder mein Vater oder meine Mutter, oder fürwahr alle beide, denn von Rechts wegen oblag die Pflicht ihnen beiden zu gleichen Teilen, hätten bedacht, was sie taten, als sie mich zeugten.« So wie es einen gewissen Freigeist ver- rät, wenn ein Priester im ersten Satz seines Buches vom Sex der Eltern spricht, so ist auch bei dem Maler Sigmar Polke ein gerüttelt Maß Mut im Spiel, wenn er gleich am Anfang eines biografischen Essays, sprechend durch die Worte Friedrich Wolfram Heubachs und veröffentlicht 1976 im Katalog zur großen Ausstellung in Tübingen, Düsseldorf und Eindhoven, bekennt: »Die Tatsache meiner Geburt wäre ansonsten unerheblich für mein weiteres Schaffen, wenn ich nicht seither eine Sehschwäche besäße.« Es gehöre zu seinen leidvollsten Kindheitserinnerungen, dass sich in der Nachkriegszeit die Familie über ein druckfrisches Exemplar des Bäckerinnungsorgans *Bäckerblume* gebeugt habe, um sich an den Abbildungen von leckeren Hörnchen und Brötchen zu ergötzen, während ihm beim Versuch, die Nase besonders nah an das Abgebildete zu bringen, um überhaupt etwas zu erkennen, am Ende nur »viele kleine tote schwarze Punkte« vor den Augen tanzten. Einzig wegen dieses für einen angehenden Künstler ja nicht unerheblichen Handicaps, so wollen uns die Ausführungen sagen, stieß also der später so erfolgreiche Maler auf seine seit den frühen Sechzigern verfolgte Technik der manuellen Übertragung druckmaschineller Rasterpunkte auf Leinwand.

Das ironisch beschworene Handicap ist der Hebel, um die Frontstellung zwischen Reproduzierbarkeit und Originalität, die noch viele Jahre später die Diskussionen bestimmt, zu unterlaufen. Polke ist nicht der erste, der im Einflusskreis der Pop Art mit Rasterpunkten

arbeitet. Roy Lichtenstein macht es vor ihm, mit säuberlichster Technik. Bei Polke sind die Punkte dagegen freihändig gesetzt, teils mit blanker Frechheit zu fiesen Flecken ausgeweitet, als wäre ihm immerfort die Tinte zu weit verlaufen: *Berliner* von 1965 zeigt im Vordergrund das bekannte Spritzgebäck gleichen Namens, im Hintergrund einen lachenden Bäckermeister, direkt geklaut vom Logo der *Bäckerblume*. Das saubere Handwerk jedoch ist bekleckert mit den Rasterflecken eines unsäuberlichen Kopisten, überall schwarze Kleckse wie Fliegendreck. Wer hier den implizierten Impuls nur gegen die kleinbürgerliche Fressidylle gerichtet sieht, sitzt eigenen bildungsbürgerlichen Projektionen auf. Vielmehr spürt man bei Polke über die Jahre immer eine zärtliche Zuneigung zum Kitsch, zum Dekorationsbedürfnis, zur Geschmacksunsicherheit. Sein humoristischer Scharfsinn richtet sich eher gegen die Versuche der Künstlerkollegen und Kritiker, selbst noch im Zitat des Populärkulturellen die eisernen Regeln einer heroischen Kunstdoktrin fortzuschreiben, die sich von den Niederungen des Banalen enthoben glaubt. Anders gesagt, wir befinden uns längst mitten im Einzugsbereich der Slapstick-Methode, der Polke ja in vielerlei Form zugearbeitet hat. Aber das schließt natürlich nicht eine engere Lesart aus im Zusammenhang von Malereidiskussionen und dem, was sie vielleicht für die sogenannte wirkliche Welt bedeuten könnten. Denn wo es beim Slapstick-Komplex um die Desavouierung hohl behaupteter Autorität geht, ist ja die Frage der künstlerischen Entscheidung und Handlung schon impliziert, die sich auf dem Feld der Malerei besonders exemplarisch noch einmal stellt. Hierfür ist Polkes 1966er-Ausstellung des *Vitrinenstücks* ein Schlüsselmoment.

Die Installation besteht aus drei frei stehenden Stellwänden, wie man sie aus Behörden oder thematischen Ausstellungen kennt. Sie umstellen über Eck eine Vitrine. Auf der rechten Stellwand steht in Versalien ein Text gesetzt in jener weißen Typographie auf schwarzem Grund, die oft als Setzkastensystem für Beschilderungen und Bekanntmachungen benutzt wird. »Ich stand vor der Leinwand und

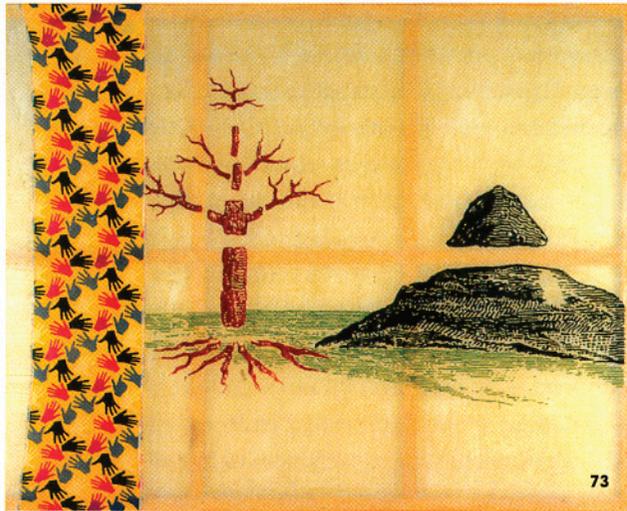
wollte einen Blumenstrauß malen, da erhielt ich von höheren Wesen den Befehl: Keinen Blumenstrauß! Flamingos malen! Erst wollte ich weitermalen: Doch dann wusste ich, dass sie es ernst meinten.« Auf der mittleren Stellwand ist das Ergebnis der Zwangsbeglückung zu sehen: zwei Flamingos in weißem Strich auf schwarzem Grund, im Stil zeittypischer Wohnzimmerausstattungen hingestrichelt, dekorativen Kitsch ganz unverstellt zitierend; darüber steht noch einmal: *Das Bild, das auf Befehl höherer Wesen gemalt wurde*. Die linke Stellwand schließlich versammelt unter der Überschrift *Notizen* mit Schreibmaschine protokollierte wirre Aufzeichnungen über die höheren Befehle, die dem Künstler von Außerirdischen diktiert wurden, die sich unter anderem als fliegende Erbsen in seinem Zimmer bemerkbar machten. »Sie werden uns alle beherrschen, wir werden ihre Knechte sein. Sie wollen ihre Kultur verbreiten, ihre Religion und Sprache ... sie wollen uns helfen ... uns den richtigen Weg zeigen ... wir müssen tun, was sie uns sagen, sonst würden wir uns vernichten«, schreibt der Künstler, daneben ein Foto, wie er feierlich jene Untertassen an die Ohren hält, mittels derer die höheren Wesen mit ihm kommuniziert haben. In der Vitrine sind schließlich die Objekte der Begebenheit dokumentiert (die Untertassen, die Erbsen) und Zeugnisse weiterer Befehle (Streichhölzer mit entfernten Zündkuppen, das Fragment eines auf höheren Befehl zerstörten Rasterbildes), vor allem aber liegt da auch der aufgeschlagene Dokumenta-Katalog 1955. Das Foto einer Jurysitzung der Künstlerbundausstellung in Köln von 1952 ist zu sehen, darauf so bekannte Künstler wie die *Brücke*-Mitglieder Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel, ernst dreinblickende Veteranen einer in Deutschland bis weit in die Sechziger dominanten Kunstauffassung des Expressiven und »Informellen«. Nun wird klar, dass hier zweierlei humoristisch ausgehöhlt wird, das die Malerei ganz zentral betrifft: zum einen die Verfestigungen in Kulturbürokratie und Jurywesen, die aus künstlerischen Strömungen schnell Doktrinen werden lassen, zum anderen die Vorstellung einer Malerei, die nach alter Tradition den Künstler

als Medium immanenter schöpferischer Eingebung begreift. 1966, das Jahr der Entstehung dieser Arbeit, ist das Jahr, in dem die Fernsehserie *Raumpatrouille Orion* auf Sendung geht. 1961 schon startet die deutsche Science-Fiction-Heftchenserie »Perry Rhodan«, die Polke und sein seinerzeit enger Freund Gerhard Richter in einer Textcollage zitieren, in der es um einen Entscheidungskonflikt des Weltraumhelden geht und damit allegorisch um die Entscheidungskonflikte der Malerei. Science-Fiction wird endgültig Teil der deutschen Alltagsgegenwart. Polke koppelt Weltraum-Mythologie humoristisch mit Kunst-Machtgefüge. Die Malerei wird zum Schlachtfeld einer Herr-Knecht-Theatralik, der nur mit Albernheit beizukommen ist. Der Entscheidungseingung durch eingerostete Dogmen wird die endlose Weite des Weltraums als endlose Weite der künstlerischen Möglichkeiten entgegengesetzt.

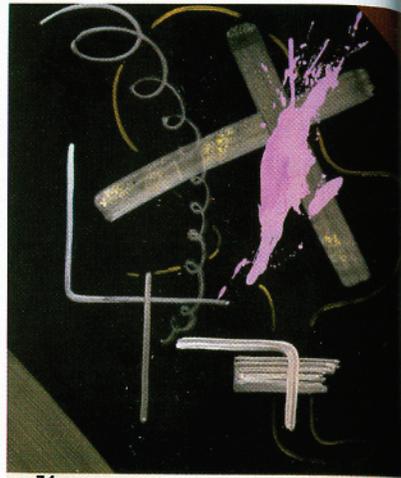
Besonders deutlich zeigt sich das bei drei Bildern, die alle 1968 entstehen: Polke malt (im gleichen Jahr wie Maria Lassnig ihr *Selbstporträt als Astronautin*) *Polke als Astronaut* – ein grauer Luftballon mit Smiley-Gesicht, gemalt direkt auf modisches Textil, das bedruckt ist mit dem Muster eines Astronauten beim Weltraumspaziergang. *Moderne Kunst* ist eine Karikatur, die sich nach dem Lesen selbst zerstört: Auf schwarzem Grund sind verschiedene Zitate modernistischer Malweisen – Konstruktivisten-Kreuzungen, Mondrian-Winkel, Pollock-Klekse, Kandinsky-Kurven – verteilt wie Weltraumschrott, darunter in Kursivschrift »Moderne Kunst«, wie eine Bildunterschrift in einer Boulevardzeitung. Ähnlich bei *Akt mit Geige*, das ebenfalls den Titel am weißen unteren Rand als Bildelement enthält: darüber auf schwarzem Grund nichts von Akt und nichts von Geige, stattdessen Zahnräder, ein Auge, behaarte Cartoon-Füße, die gen Himmel ragen (Anspielung auf Baselitz?), ein Sammelsurium im Sinn-Vakuum. Wie bei der bekannten Darstellungskonvention in Comics ist es so, als ob diverse Beteiligte in eine wilde Schlägerei verwickelt sind und man nur hier mal einen Fuß und dort ein Auge im Gewusel erkennt. Polke nimmt alle denkbaren Klischees modernistischer Komposition und Abstraktion

auf und spielt so auf zwei Ebenen gleichzeitig, ganz wie einst Duchamp im Fall der Kubisten und ihrer populären Kritik: Er parodiert spießbürgerliche Ressentiments (das ist doch Kindergekitzel) und das kunstkonservative Festhalten an eben dieser Formsprache. Parodie als Programm – das ist die Befreiung von längst aufeinander angewiesenen Konstellationen (Klassische-Moderne-Hasser versus klassische Modernisten).

Aber Polke verabschiedet sich nicht einfach mit ein paar amüsanten Volten aus der sogenannten »ernsthaften« Malereidiskussion, vielmehr arbeitet er sich ernsthaft an ihren zentralen Widersprüchen ab. Das ist der Gegensatz von Reproduzierbarkeit und Originalität, der spätestens seit der Pop Art nicht mehr deckungsgleich ist mit dem Gegensatz von Banalisierung und Verfeinerung. Und das ist, als direkte Schlussfolgerung, der Gegensatz zwischen Oberfläche und Tiefe, zwischen der zweidimensional flachen Welt der Bildfläche und der Dreidimensionalität des Raums, in der Malerei sich sowohl wörtlich (als Objekt im Raum) als auch im übertragenen Sinne (als Licht- und Farbspiel) bewegt. Das ist bei der Cartoon-Malerei von 1968 noch zart angedacht als zweidimensionale, piktogrammartige Elemente, die in einem schwarzen endlosen Raum herumschwirren wie in der fünften Dimension. In den siebziger und achtziger Jahren entwickelt sich bei Polke daraus eine vielgestaltige Bildsprache. Er experimentiert mit chemischen Reaktionen der verwendeten Materialien (Gebrauch von Silberoxyd oder feuchtigkeitsempfindlichen Farben) und mit Oberflächenbeschaffenheiten (Lackglanz, Mattschliff, durchsichtige Harze etc.). Er treibt die Nicht-Reproduzierbarkeit der Malerei auf die Spitze – nicht in Abbildungen, nur im direkten Augenschein werden all diese Ebenen in ihrer Variationsbreite sichtbar. Zugleich aber gibt er auch das Zweidimensionale – das platte Stoffmuster, die cartoon-artige Andeutung – nicht auf. Traditionelle räumliche Perspektive wird von Polke immer wieder auf cartooneske Zweidimensionalität heruntergeplättet – oder auf spiritistische fünfte und sechste Dimensionen hochgejazzt.

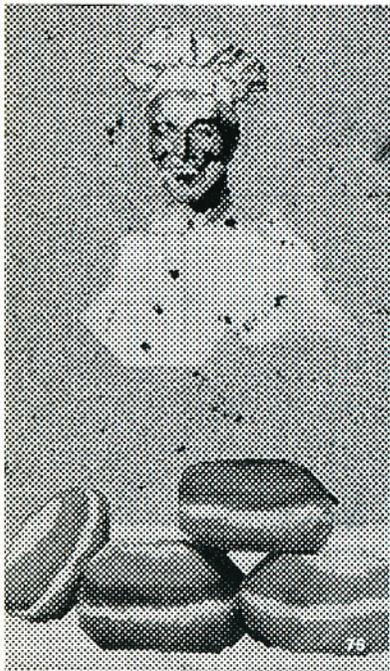


73

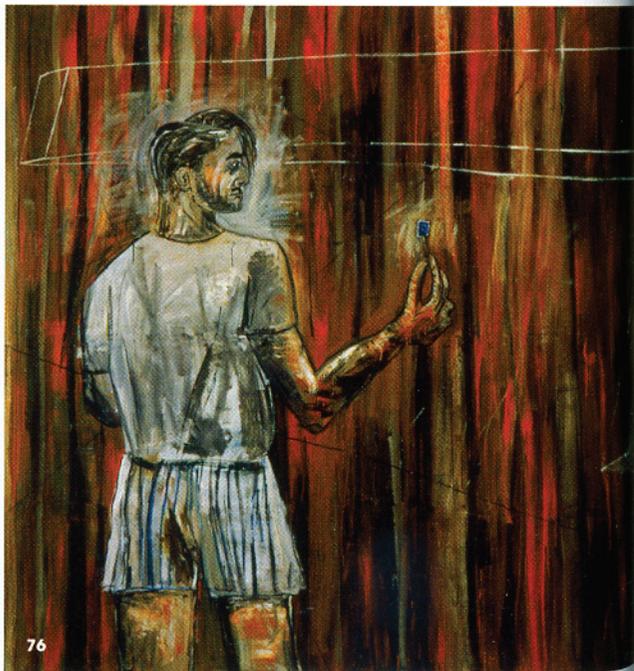


74

Moderne Kunst



75



76

SIGMAR POLKE: 73 Die drei Lügen der Malerei, 1994 _ 74 Moderne Kunst, 1968
75 Berliner, 1965 _ 76 ALBERT OEHLLEN Selbstporträt mit verschissener Unterhose und
blauer Mauritius, 1984

Ein großes Bild von 1994 versammelt all diese Aspekte noch einmal als sphinxartige Äußerung zum eigenen Vorgehen: *Die drei Lügen der Malerei* ist eines jener Bilder, bei dem Polke ein semitransparentes Polyestergewebe verwendet, aufgespannt auf einen Keilrahmen, der so ins Bild hindurchscheint. Unterbrochen wird der Polyester jedoch vertikal von einem langen gelben Stoffstreifen, den ein aufgedrucktes Modemuster farbiger Handabdrücke ziert. Wie eine Radierung im Stil alter Lexika-Illustrationen sind rechts daneben ein Baum und ein Berg in Strichelungen abgebildet, verbunden durch eine kahle wüstenartige Ebene; dass es sich nicht um Druckgrafik handelt, sondern um freihändig Gemaltes, lässt Polke unmissverständlich deutlich werden durch herabtriebende Farbnasen. Der Baum ist, ohne Blattwerk, wie in einer biologischen Darstellung zerlegt in Wurzelwerk, Stamm, Krone, Äste und Zweige. Der Gipfel des Berges ist abgetrennt, geköpft wie ein Frühstücksei, und die Trennungslinie wird genau vom Querholz des durchscheinenden Rahmens gebildet. So sind die drei Lügen alle hübsch ordentlich versammelt. Die erste Lüge der illusionär-räumlichen Perspektive bekommt mit dem mitten durchs Bild hindurchscheinenden Querbalken ein materiell unübersehbar anwesendes Brett vor den Kopf geknallt. Die zweite Lüge ist die der Komposition. Der goldene Schnitt und die ausgewogene Verteilung der Landschaftselemente (Berg, Baum, Ebene mit Horizont) werden durch die hinzugerückte Stoffbahn in den Hintergrund gedrängt – wo sie wiederum bedrängt werden vom durchschimmernden Keilrahmen, der durch drei vertikale Balken weiter unterteilt und gerastert ist. Die dritte Lüge ist die der Material- und Methodentreue. Die wie gemalt wirkenden Hände sind gedruckt, die wie gedruckt wirkende Landschaft ist gemalt. Doch nicht einmal das Wort von den »drei Lügen« ist die Wahrheit, denn die größte Lüge ist die vierte: nämlich die Lüge der völligen Transparenz, der Aufschlüsselung der »drei Lügen«, des unverstellten Einblicks in die Mechanismen der malerischen Methode – angedeutet durch den Witz eines Berges, der wie der Baum »analytisch«

zerlegt ist, als würden wir auch nur irgendetwas über den Berg erfahren, wenn sein Gipfel abgetrennt dargestellt ist. Oder über die Malerei, wenn sie ihre Ingredienzen offenbart. Hilflos zurückbleiben jene langweiligen Routinen der Kunstinterpretation, die entweder das Bild oder das Objekt, die Idee oder das Material, die Oberfläche oder die Tiefe, die Reproduktion oder das Original, den aufgeblasenen Ernst oder den platten Witz favorisieren wollen. Angekommen in der Wirklichkeit der Kunst: endlose Experimentierfreude.

ALBERT OEHLER, CHARLINE VON HEYL,
DANIEL RICHTER: DEM UNSAUBEREN
SCHÖNHEIT ABRINGEN.....

BEI ALBERT OEHLER, DER ENDE DER SIEBZIGER BEI POLKE IN HAMBURG STUDIERT HAT, GEHT ES SEIT INZWISCHEN AUCH SCHON WIEDER MEHR ALS 25 JAHREN MUNTER WEITER IN DIESE RICHTUNG UND DARÜBER HINAUS. Dabei durchläuft sein Werk von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer je einen entscheidenden Schritt. Der Anfang in den frühen Achtzigern ist geteilt mit dem befreundeten Martin Kippenberger, Werner Büttner und Bruder Markus Oehlen. Das Profanieren der Malereikunst zum Punk-Gestus: Falscher Perfektion entledigt man sich durch richtige Pointe. Um dabei keine Missverständnisse aufkommen zu lassen, ist der Malende selbst zuerst der Depp, wenn es darum geht, das Kostbare neben das Entwertete zu stellen. Wie anders wäre ein Bild zu verstehen wie das sprechend betitelte *Selbstporträt mit verschissener Unterhose und blauer Mauritius* (1984). Der Dargestellte steht da mit schnittiger Frisur, den Rücken zum Betrachter gekehrt, und hält das seltene Stück mit Pinzette empor, aber seine Kennerschaft ist kompromittiert durch unübersehbares Missgeschick.

Mehr als andere Maler in seinem Umfeld taucht Oehlen ein in die Gesetzlichkeit der Malerei, unterwirft sich selbst gestellten Auf-

gaben, die er mit Hartnäckigkeit durchspielt: ganze Serien mit Sauriern, jenen bemitleidenswerten Wesen einer untergegangenen Epoche, der doch auch die Malerei angehören soll, oder mit aufgeklebten Spiegeln, dem vorsätzlich dummlichen Signal für einen Betrachter, der sich im Bild erkennt. Zielsicher sucht Oehlen immer das endgültig Abgelegte auf, um es doch wieder einzusetzen und sich und anderen ein Staunen darüber abringen zu können. Voraussetzung dafür ist die Bereitschaft, im Zweifelsfall eine »unsaubere« künstlerische Notwendigkeit jederzeit den blutleeren Stilübungen ästhetischer Verfeinerung vorzuziehen. Was bei Oehlen um 1989 die Notwendigkeit bedingte, sich von der routiniert gewordenen Bildfindungsschnelligkeit der Achtziger-Jahre-Malerei erst einmal wieder zu verabschieden. Stattdessen beginnt er, das gemalte Bild gnadenlos zu überladen mit den Abstraktionsgraden eines sich immer wieder überschreibenden Farbauftrags, sich und das Bild tage- und wochenlang während des Entstehungsprozesses überfordernd, bis das Bild wie durch Zufall oder Zauberhand einen Aggregatzustand erreicht, mit dem es und der Künstler zufrieden sind – abgerungene Schönheit. Er überfüttert, wie der Autor Jörg-Uwe Albig treffend formulierte, »die Malerei nun nicht mehr mit unpässlichen Inhalten, sondern mit der Malerei selbst«. Oehlen hat auch gleich einen albernen Titel für die neue Vorgehensweise parat: »postgegenständliche Malerei«. Mit dem Schritt von der Gegenständlichkeit zur Abstraktion, macht Oehlen in einem Interview von 2004 klar, wählte er sich keineswegs auf neuem Terrain, vielmehr habe er »eine Entwicklung der Moderne nachgestellt«, aber eben unter neuen Bedingungen. Das »Nachstellen« ist zwar Rekonstruieren und Parodieren zugleich, aber es ist keineswegs Methode, die, einmal ausgedacht, nur noch stur durchgezogen werden muss. Im Gegenteil bleibt jedes Bild ein Gang in unbekanntes Gelände, mit der Gefahr verbunden, dass Farbe und Form unter der Hand unterschiedslos versumpfen.

Aber selbst diese frei abstrahierende Vorgehensweise, findet Oehlen heraus, kann zur Routine werden, die sich enthoben wähnt

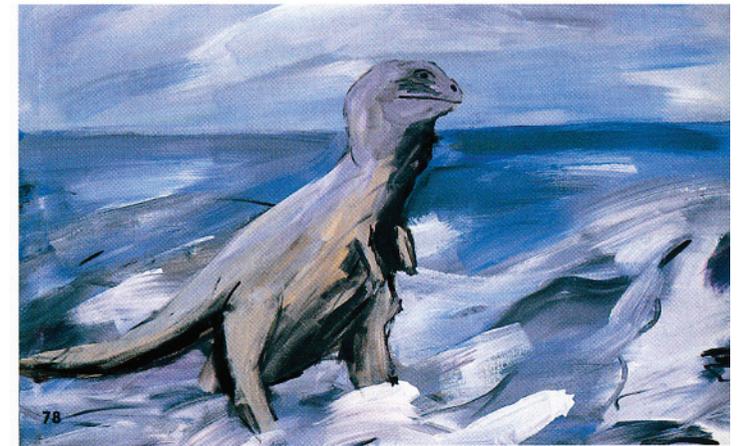
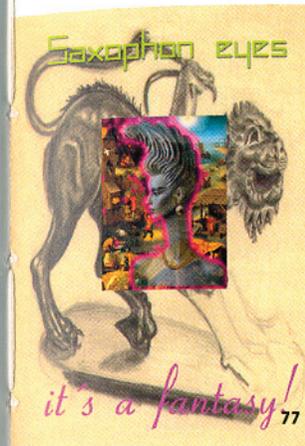
von den Unwägbarkeiten des inhaltlichen Absturzes. Das *Wie* der Malerei kann sich nur erproben am *Was*, oder anders gesagt: Ohne deutliche Weltbezüge geht es auf Dauer eben nicht, will man sich nicht in den Stilübungen verlieren. Ab Mitte der Neunziger bricht die Gegenständlichkeit wieder ein in das eh schon vollgestopfte Abstraktionsarsenal, diesmal als verkorkste Bildkombinationsflut unter digitalen Vorzeichen. Die seitdem entstehenden Computer-Collagen-Poster sind mit gängigen Desktop-Programmen erstellt und verwenden Stilelemente, wie sie auch Kleinunternehmer zum Beispiel in Imbiss-Menü-Designs benutzen. Dabei entstehen wüste Kombinationen aus Schattenschriften und 3D-Darstellungen, eine Art Desktop-Surrealismus mit Vorliebe für ästhetische Auffahrunfälle: *Saxophon Eyes* steht in pistaziengrünen Technolettern am oberen Bildrand, »it's a fantasy!« in lila Schreibschrift am unteren; dazwischen eine New-Wave-Schaufensterpuppe mit haushoch getürmtem Schopf, von rosafarbenem Graffito-Strich umrissen, darunter eine Hieronymus-Bosch-Szene, darunter wiederum die Skizzenzeichnung eines Wasser speienden Raubtiers. Durchgängig bleibt die Überforderung. Der Surrealismus mit seinen angehäuften Traumdetails ist keine zufällige Referenz, Oehlen verehrt Dalis unverfrorene Manipulation des illusionären Bildraums ebenso wie die obskuren Arbeiten des amerikanischen Künstlers John Graham, der in den Zwanzigern und Dreißigern als Impresario berühmter New Yorker Künstlerfreunde wirkt sowie als früher Entdecker Jackson Pollocks gilt, und dessen Leinwände vor allem dadurch auffielen, dass die Protagonisten stets schielend dargestellt wurden.

Die Überforderung, die Oehlen sich, den Bildern und der Malereigeschichte zumutet, bleibt ziemlich unheroisch. Sie zeigt Bewusstsein um das Gegenproblem zur sogenannten »ungenierten« figurativen Abpinselei banaler oder glamouröser Motive. Wo Letztere in eine dümmliche Sorglosigkeit verfällt, droht Erstere zunehmend in selbst auferlegten Zweifeln und Abgrenzungsmanövern zu erstarren. Das fortwährende Aufrufen und Wieder-

Durchstreichen malereigeschichtlicher Bezüge und zeitgenössischer Verweise, das »Nachstellen« der Abstraktions-Figurations-Wechsel in der Moderne geraten zum Dauerkrampf. Das ist der Gang in die Referenzhöhle. Michael Krebber, der frühere Assistent Kippenbergers, ist wohl der malerisch eloquenteste Vertreter dieser Schule der Selbstverhinderung; er gewinnt ihr, nicht zuletzt als guter Lehrer an der Städelschule in Frankfurt, Würde ab. Um die These einer Korrespondenz zwischen malerischem und gesellschaftlichem Handeln noch einmal ins Spiel zu bringen: Malerei als Referenzhöhle bildet die soziale Enge und gegenseitige Kontrolle im Kunstmilieu ab. Bei Charline von Heyl und Daniel Richter lassen sich in der Entwicklung der Arbeit, aus einem von Oehlen beeinflussten Ansatz kommend, je unterschiedliche Auswege aus der Sackgasse erkennen.

Von Heyls Bilder der frühen Neunziger waren, ähnlich wie Oehlers Abstraktionen dieser Zeit, angefüllt mit bewussten Zitaten und gekonnten Techniken (batikartige Verwischungen ebenso wie dicht gearbeitetes Öl), ein fortwährendes Vexieren zwischen Hinter- und Vordergrund, zwischen abstrakten Plastizitäten und figurativen Andeutungen (wenn's sein musste mit ironischen Anspielungen auf Nudelholz und Eierstock, Wappenschild und Brezel). Erkennbar in vielen Schritten und Schichten gearbeitet, hatten sie dabei etwas Brütendes, Vehementes, als warteten sie darauf, sich in zig weitere Bildebenen aufzugliedern. Seit den späten Neunzigern werden die Bilder zusehends klarer und frischer, ohne auch nur ein bisschen malerische Eloquenz dafür aufzugeben. Im Nachhinein ist es – um den Vergleich zu Sprache und Philosophie zu wählen –, als hätte jemand zunächst gelehrig komplexe Theoreme verhandelt und zitiert, um dann irgendwann selbst zu philosophieren auf eine Art, die die Theorien der anderen im Hinterkopf behält, ohne sie ständig nachplappern zu müssen. An die Stelle von »Aussage«, und sei sie noch so sublimiert oder codiert, tritt eine Leerstelle, die beim Betrachter im schönsten Fall eine »erstaunte Aufmerksamkeit« (von

Heyl) aktiviert und ihm damit das »Aussagen« über diese Wahrnehmungserfahrung überantwortet. Dass diese Entwicklung mit Charline von Heyls Übersiedlung von Düsseldorf nach New York zusammenfällt, ist vielleicht kein Zufall; eine Ungebundenheit gegenüber früheren Zwängen scheint hier durch, ein Aufatmen im neuen Terrain. *Boogey* (2004) signalisiert so etwas mit deutlicher Farbwahl: Ein zentraler roter Bausch – teils wie Flammen verwischt, teils in verknäulten Linien auslaufend und durchsetzt von dünnen schwarzen Schatten – scheint vor einem kadmiumgelben Hintergrund auf, der sich an anderen Stellen als eigentlich im Vordergrund gemalt entpuppt; Anfang und Ende des Malvorgangs streben wie die Farben selbst gegeneinander und durcheinander hindurch, das Bild flackert im Wackelkontakt zwischen Positiv und Negativ. Auch in anderen Bildern der jüngeren Zeit ist es zuweilen, als habe jemand die Plakatabrisse der französischen Neuen Realisten aus den frühen Sechzigern in eine polyphone Maltechnik übersetzt (oft nicht mit dem Pinsel, sondern mit Schwamm oder anderen Utensilien ausgeführt), ohne dabei auf figurative Eyecatcher angewiesen zu sein. Ein Titel wie *Big Joy* (2004) führt diese lässige Unruhe geradezu programmatisch weiter und fährt sie zugleich zurück, denn das Bild kommt ohne knallige Farbkontraste und den Zusammenklang vieler Bildebenen aus. Auf zwei mal zwei Meter steigt ein braungrauer Nebel auf, der sich wie in Sekundenschnelle auf zwei Dritteln einer ansonsten hellen Leinwand ausgebreitet zu haben scheint; er ist durchzogen von fein ziselierten schwarzen Linien und Flecken, die die minutiöse Arbeitsweise verraten. Das Bild erscheint so erfüllt von einem unwirklichen Leuchten, einem *Big Joy* der Auflösung. Längst ist das abstrakte Arbeiten nicht mehr demonstrativ, es erlaubt sich Freistellen und Einfachheiten und ist doch überall durchgearbeitet. Viele Bilder atmen eine libertäre Lust, die völlig ohne erotomanisch Demonstratives auskommt – etwa im Gegensatz zur englischen, ebenfalls in New York lebenden Malerin Cecily Brown, deren Bilder oft suggerieren, dass sie nichts anderes seien als die ins Abstrakt-



ALBERT OEHLLEN: 77 Ohne Titel, 1999 _ 78 Schauen nur Schauen, 1980
79 CHARLINE VON HEYL Big Joy, 2004 -

Expressive gesteigerte Spur sich ineinander verschlingender und auflösender Körper.

Bei Daniel Richter war die Ausgangslage ähnlich wie bei Charline von Heyl. Als Späteinsteiger in die Malerei und zeitweiliger Assistent Oehlens begann er in den frühen Neunzigern; auf mittelgroßen Formaten komprimierte er die Variationsbreite malerischer Gesten des Farbauftrags bis an den Rand der Implosion. Es war, als hätte jemand ein halbes Dutzend abstrakte Expressionisten in ein Atelier eingesperrt und sie gezwungen, einander auf derselben Leinwand zu übermalen. Das Ergebnis war die visuelle Entsprechung zum elektroakustischen Feedback, ein sonores Klingeln und Verzerrern, das jeden einzelnen dicken Strich oder dünnen Farbverlauf widerhallen ließ mit der Geschichte abstrakter Malerei. Das Problem dabei war eine fast buchstäbliche Schwerfälligkeit, die absichtsvolle Hässlichkeit von Farben und Formen, die sich im Schwitzkasten halten. Die Kritik flüchtete entsprechend gerne in die begleitenden biografischen Daten zu Richter, seiner Vergangenheit als wortgewandter Typ aus dem Punk- und Autonomenmilieu Hamburgs. 1996 sagte er in einem Interview, dass er Abstraktionen male, weil die Kunst so viele »pathetische, idiotische Pseudo-Proteste« hervorgebracht habe, dass einem davon nur schlecht werden könne. Drei Jahre später will Richter es doch wissen und beginnt, monumentale Szenen gesellschaftlichen Kampfes zu malen, eine Art postsozialistische, spätkapitalistische Historienmalerei, wobei er jedoch die Dichte und Variationsbreite an Malweisen kaum zurückschraubt. Ziemlich selbstbewusst jongliert er mit sich widerstrebenden malerischen Ansätzen: von der konfliktgeladenen, dissonanten Dringlichkeit des frühen Baselitz über Gerhard Richters kühle Verarbeitung der medialen Bilderkultur zu Jörg Immendorffs großem Leinwandtheater politischer Rhetorik. Das Vereinfachen kunsthistorischer Vorlagen zu zielsicher gewählten Sehnsuchtsmotiven, wie es der befreundete englische Zeitgenosse Peter Doig wie im Schlaf beherrscht, spielt auch eine Rolle. Dazu schließlich ein gehö-

riger Schuss Übergeschnapptheit, ein bekloppt clownesker Edvard Munch.

Gesellschaftliche Wirklichkeit zeigt sich so in erster Linie als Albtraum, dessen Absurdität jedoch real ist, und wenn einem davon schon nicht schlecht wird, so doch schwindlig bis unheimlich: Dämonenhafte Fratzen gestalten mit leuchtenden Knopfaugen wie Lemuren bevölkern Fußgängerzonen und nächtliche Szenen. Grinsende Männer mit Holzknüppeln verprügeln ein *Guernica*-Pferd im winterlichen Wald, darum herum verteilt leere Aktenkisten (*Das Recht*, 2001). Figuren drängen sich im Schlauchboot auf schwarzer See, ihre Körper wie von Computertomographie in Farbspektren seziiert, umtost von weiß gesprenkelter Farbgischt. Dramatisch rattern in Kunsthistorikerköpfen die Flöße und Schiffbrüchigen der Malerei durch, aber der Titel des Bildes, *Tarifa* (2001) – der Name der südlichsten Grenzstation Spaniens –, transportiert in die Gegenwart. Dies sind jene Menschen, die in der Meerenge zwischen Afrika und Europa das Loch im Netz des Schengener Abkommens suchen – vergeblich, der technische Blick hat sie schon erfasst. Bei *Gedion* (2002) startt eine Gruppe von Menschen gen Himmel auf etwas außerhalb des Bildes, einen namenlosen Schrecken, der ihre Gesichter in weiße Masken verwandelt hat. Sie stehen vor einer modernistischen Kassettenfassade, wie man sie von Kaufhof oder Horten kennt. Das Horten-Logo ist jedoch abgewandelt zu »ört a_f« und man ergänzt sofort: Hört auf. Das kann nur ein Verweis auf Immendorffs berühmtes Gemälde von 1966 sein, in dem ein blaues Tier auf rotem Grund mit großer Geste durchgekreuzt ist, darüber hingemalt der Slogan: »Hört auf zu malen«. Immendorff hatte ihn seinerzeit weniger als kunstimmanenten Beitrag zum Diskurs vom Tod der Malerei verstanden, sondern als eine Aufforderung, sich wenn, dann nur einer Malerei mit politischer Stoßrichtung zu widmen. Bei Richter schwebt neben dem fragmentierten Slogan ein nacktes Männlein mit Napoleonhut, und zwischen die furchterstarrten Menschen mit den weißen Gesichtern hat sich ein kleines

Mädchen im roten Kleidchen geschlichen – beides direkte Zitate aus Werken Vasily Surikovs, des russischen Malers des 19. Jahrhunderts, der Genre- und Historienmalerei zu vermischen versuchte, um vom »einfachen Volk« verstanden zu werden. Immendorffs Aufforderung, politisch zu malen, erscheint so als immer noch berechtigte Forderung, aber sie ist brüchig geworden, relativiert von Paranoia und Paralyse.

Das Mörderische in Grazie zu verwandeln, sei die Aufgabe der Kunst, sagte Hubert Fichte einmal, ein Autor, auf den Richter mehrfach Bezug genommen hat. Vor so einer beinahe unmöglichen Aufgabe stockt das Spiel der Referenz und absichtsvollen Resonanzen, denn sie stellen nur eine Scheinlösung dar. Die Herr-Knecht-Dynamik, die Malerei als Terrain von selbst gestellten Aufgaben und deren Erfüllung (oder Nicht-Erfüllung) bestimmt, erscheint so auch ganz direkt als die Frage, wie man sich als sprechendes und körperliches Subjekt politisch verhält. Daniel Richters Bilder treten einem da manchmal gegenüber wie ein geübter Redner, der einen eigentlich schon überzeugt hat, aber dann überdreht, weil er alle möglichen Anwürfe vorwegnehmen will mit lauter, wortreicher Stimme. Das ist die eine Seite; die andere ist, dass Richters Bilder weiterhin in ihren besten Momenten das ganze Schlamassel möglichen Verheddorns offenlegen, den Widerstreit zwischen formaler Abstraktion und sozialer Konkretion, den Wechsel zwischen Sich-Entziehen und Sich-Exponieren. Den »engagierten Maler« zu markieren, hätte in sich etwas dämlich Anmaßendes, aber brav aufs Altenteil der Kulturproduktion will man sich auch nicht zurückziehen – bleibt nur, mit dem Irrsinn und der Peinlichkeit der Widersprüche zu leben: *Das erstaunliche Comeback des Dr. Freud* (2004) zeigt uns den Vater der Psychoanalyse als grinsende Pappmaske, getragen von einer nackten blonden Lady in roten Stöckelschuhen wie aus einem Woody-Allen-Albtraum, inmitten eines heillos verstrickten Dschungelgewirrs.

DAS SUPERFLACHE UND DIE IKONISCHE ABSTRAKTION: TAKASHI MURAKAMI, RAFAL BUJNOWSKI, WILHELM SASNAL.....

VON POLKES PIONIERTATEN ZWISCHEN ALBERNEM HUMOR UND HEILIGEM ERNST LASSEN SICH VERSCHIEDENE LINIEN ZIEHEN; eine davon war die gerade beschriebene

zu Albert Oehlen, Charline von Heyl, Daniel Richter, die an sein virtuosos Spiel der ständigen Überforderung der Bildebenen und Maltechniken anknüpfen. Aber da ist noch der andere Strang, der der vorsätzlichen Unterforderung, des Sich-blöd-Stellens, der Zweidimensionalität. Der in den Fünfzigern und Sechzigern so einflussreiche Kritiker Clement Greenberg propagierte eine sukzessive Besinnung der Malerei auf ihren entscheidenden Unterschied zu anderen Medien: Ihre essenzielle Qualität (Qualität im Doppelsinn von hochwertig und distinkt) sei ihre genuine Zweidimensionalität, ihre *flatness*. Er spitzte diesen Ansatz zu, indem er eine Linie von Manet über Cézanne bis Pollock zog, die historisch den Weg aus dem illusionären perspektivischen Bildraum hin zu zweidimensionaler Verdichtung gedeutet hätten, einer abstrakten Anordnung von Feldern solider Farbe: *Color Field Painting*. Philip Guston gehörte nicht zu der kleinen Gruppe von Malern der sechziger Jahre, die Greenberg unter diesem Begriff favorisierte, aber er hatte zu diesem Zeitpunkt ebenfalls schon seit langem an einer Idee der puren Abstraktion geforscht, auch wenn bereits Andeutungen von Figuration wieder auftauchten, wenige Farbcluster wie Augen und Mund oder Fenster. Unter dem Eindruck des Civil Rights Movement und des Vietnamkrieges jedoch konnte Guston nicht weiter in seinem Atelier ein »Rot auf ein Blau« abstimmen, wie er sagte, sondern wollte seine Malerei fruchtbar machen für die Dinge, die ihn tagtäglich politisch beschäftigten, Cartoon-Strategien der Vereinfachung aufnehmend. Denn das Cartoon widerlegte die säuberliche Trennung von Zweidimensionalität und Figuration.

Sein Gemälde *Flatlands* von 1971 ist ein Höhepunkt dieser Ent-

wicklung. Es stellt die Verkommenheit der amerikanischen Machtelite als eine platt gewalzte Landschaft von Ku-Klux-Klan-Mützen und abgeschlagenen Körperteilen dar. Im Titel *Flatlands* wird vieles angedeutet: Die »flatlands« sind die weiten, savannenartigen Ebenen des amerikanischen Mittleren Westens, wo das kalte Herz des weißen, reaktionären Amerikas schlägt. Es sind aber auch die »flatlands« der Großstädte, die urbanen Zonen der Verwüstung durch Verstumung. Schließlich ist vielleicht aber auch die ideologische Verdummung gemeint, die in Edwin A. Abbotts viktorianischer Satire *Flatland* die Bewohner einer zweidimensionalen Welt daran hindert, die Dreidimensionalität und damit ihre Verbohrtheit zu erkennen.

Das zeitgenössische Manifest zur unbedingten cartoonesken Zweidimensionalität stammt vom Japaner Takashi Murakami. Es schillert in den Farben und Widersprüchen einer auf globale Verbreitung und zugleich auf Verankerung in der Kunsttradition dringenden Comic-Kultur. Murakami hat mit Polke oder Guston wenig gemeinsam – außer eben die Lust daran, sich mit den Echos der Comic- und Cartoon-Kultur gegen die Seriositätsansprüche einer puristischen modernistischen Malerei zu wappnen. Murakamis Manifest, veröffentlicht im Jahr 2000, trägt den programmatischen Titel *Superflat*. Das Superflache versteht Murakami als eine spezifisch japanische Bildsprache, deren Ursprünge er zum einen in *Mangas* und *Anime* sieht, der japanischen Comic- und Zeichentrickkultur, zum anderen aber im japanischen Manierismus der Edo-Periode des 18. Jahrhunderts. Die *Anime* erwachsen aus der Imitation der amerikanischen Disney-Cartoon-Tradition, entwickelten aber schnell eine eigene Bildsprache der ikonischen Abstraktion – sie verstärkten vor allem die im US-Comic angelegte Reduktion der Gestalt und des Gesichts der »Helden« zu einfachen Linien und der Hintergründe, vor denen sie sich bewegen, zu flachen Farbfeldern. Diese Reduktion dezentriert sich im Stil des legendären *Anime*-Pioniers Yoshinori Kanada, der in den späten Siebzigern mit seinen Science-Fiction-Animationen für das japani-

sche Fernsehen den Akzent auf intergalaktische Schlachtszenen und Explosionen gelegt hat, die die Raum- und Zeitvorstellung fragmentierten und verformten wie einen Kaugummi. »Anstatt eine Ausgewogenheit zur Bildmitte hin herzustellen«, so Murakami, arbeiten die »exzentrischen« *Anime*-Künstler in der Nachfolge Kanadas »mit einer minimalen Balance, die zu jeder der vier Ecken des Rechtecks hinstrebt«. Murakami macht darin die entscheidende Parallele zu den Künstlern der Edo-Periode aus, deren Werke er als Student klassischer japanischer Kunst studiert hatte. Diese arbeiteten mit einem nahezu zweidimensionalen Bildraum, wobei sie diesen Effekt nicht nur durch den Verzicht auf zentralperspektivische Darstellung und die entsprechenden Größenunterschiede erzielten, sondern durch die gesteigerte Detaillierung aller Bildelemente und deren dezentrierte Verteilung. Die Parallelen zu dekorativen Kunstformen (Stickereien, Teppiche, Schmucktapeten) sind offensichtlich und nicht unerwünscht, zumal die Arbeiten, auf die Murakami sich bezieht, meist auf den Strukturelementen japanischer Wohnkultur (Schiebetüren, Paravents) ausgeführt wurden. Der entscheidende Aspekt ist jedoch die »exzentrische« Diffusion der Elemente – Blüten, Steine, Tiere etc. –, die ein anregend ruheloses Hin- und Hergleiten des Schauens bedingt. In diesem Sinne handelt es sich auch gerade nicht um Piktogramme. Für diese ist eine Bildzentrierung aufgrund der Notwendigkeit schneller Erkennbarkeit ja unverzichtbar.

In seinem Buch *Comics richtig lesen* (zuerst 1993 erschienen) legt Scott McCloud – in Form eines Comics – unter anderem seine Theorie der ikonischen Abstraktion dar. Warum genügen ein paar Punkte und Linien zur Leser-Identifikation? Warum genügen zwei kleine schwarze Kreise, die auf einem großen schwarzen Kreis sitzen, um sofort Mickey Mouse ins Gedächtnis zu rufen? McCloud beschreibt die zugrunde liegende Wahrnehmungspsychologie so: Wenn zwei Menschen sozial interagieren, tut das jeder von ihnen aus einem Selbstbild heraus, das skizzenhafter und zugleich idealisierter ist als

das Bild, das sie von ihrem Gegenüber haben. Während man sich also von einem selbst eine ikonische Abstraktion (ob positiv oder negativ besetzt) vorstellt, erfährt man den anderen in vollem »realistischen« Detail. Im Comic wurde diese Spaltung zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung eingesetzt, um eine Identifikation des Lesers zu erlauben, den sogenannten »Masken-Effekt«: Die Charaktere sind ikonisch abstrahiert, während die Hintergründe, durch die sie sich bewegen, oft ganz realistisch dargestellt sind (besonders auffällig zum Beispiel bei Hergés *Tim und Struppi*). »Diese Kombination«, so McCloud, »erlaubt es den Lesern, sich mit einem Charakter zu *maskieren* und gefahrlos in eine sinnlich stimulierende Welt einzutreten.« Anders gesagt, Realismus objektiviert, während ikonische Abstraktion subjektiviert. In Mangas sind die Hauptcharaktere oft stark vereinfacht, während andere Charaktere – besonders die von Gegenspielern – realistischer dargestellt sind, um »ihr Anderssein gegenüber dem Leser zu betonen«. Die ikonische Abstraktion markiert den Riss zwischen sinnlicher Erscheinung und Bedeutung, zwischen Form und Idee. Wenn der Leser sich mit einem Protagonisten identifiziert, bedeutet das nichts anderes als die temporäre Schließung dieses Risses. Bei der Ästhetik des *Superflat* ist aber der Riss längst geschlossen, bevor wir überhaupt hinzutreten, die »objektivierten«, das heißt realistischen Elemente sind komplett aus dieser Sphäre verbannt, und zurückbleibt nichts als eine zusammengepresste und zugleich in alle Richtungen auseinandergesprenzte Sphäre subjektiver Fantasie *an sich*. In diesem Sinne sind sie kein Fetischobjekt, sondern selbst »Fetischsubjekt«, das heißt: Sie sind nicht so sehr Objekt, an das sich Fantasien heften, sondern Verkörperung dieses Vorgangs selbst. Genau dadurch, dass sich diese Bilder auch noch komplett dem Realismus verwehren, ohne gänzlich abstrakt zu werden, markieren sie den Unterschied zur umgebenden Wirklichkeit noch schärfer.

Bei Gerhard Richter und Glenn Brown schwingt noch in der kontrolliertesten Malbewegung das Beharren mit, sie unbedingt selbst

ausführen zu müssen, und sei es nur als symbolische Handlung (so wie man ja auch nicht andere für sich Hände schütteln lässt, obwohl das praktisch gesehen vielleicht möglich wäre). Bei Murakami dagegen ist diese Handlung entweder delegiert – er arbeitet wie ein *Anime*-Büro mit zwei Dutzend Assistenten – oder aber, im Sinne eines eigenen Ausführens von Details, betont pragmatisch im Sinne einer Warenkontrolle oder eines Gütesiegels (letzter Feinschliff vom Leiter eines mittelständischen Unternehmens). Während darin noch ein Rest Handlung als Teil eines Produktionsablaufs enthalten ist, so ist diese aus der Perspektive des Betrachters völlig ins Reich der Imagination übergegangen: Es sind keine Spuren individueller künstlerischer Bearbeitung erkennbar.

Die Körperlichkeit derjenigen, die das Bild hervorbringen, verschwindet hinter dem Produktionsablauf; die Körperlichkeit der dargestellten Comic-Charaktere ist plattgewalzt, schattierungslos, ohne Farbstrich. Körpersäfte tauchen dennoch auf als intergalaktische Protuberanzen im Stil Yoshinori Kanadas: Ein von Murakami entworfener japanischer Mickey-Mouse-Cousin namens DOB mit roter Fliege und Riesenzähnen wird von einem milchig weißen Strahl in eine makellos rote Sphäre geschossen, wobei noch die Farbtropfen peinlich genaue runde Punkte abgeben, wie von einer Hochgeschwindigkeitskamera eingefroren (*Zuzazazazaza*, 1994). Dabei weiß DOB gar nicht, wie ihm geschieht, denn, so Murakami, »DOB ist süß, aber er hat keine Bedeutung und keine Ahnung von Leben, Sex oder Realität«. Murakami umarmt damit die Kultur der *Otaku*, der von Technik- und Popkultur besessenen Fans, die die exzentrische Sichtweise der Fantasie mit besonderem Nachdruck zu ihrer Wirklichkeit machen. Ihnen scheint Murakami mit *Kawaii! Vacances d'été* von 2002 ein monumentales Historienbild von drei Meter Höhe und neun Meter Länge zu widmen: Stilisierte Pril-Blümchen mit Lachmund und Knopfaugen wachsen kerzengerade in einen quietschblauen Himmel, wattiert von bauschigen Comic-Wolken, und vom Stiel abgetrennte Blüten fliegen wie Schmetterlinge umher, von unsichtbarem Windhauch exzentrisch

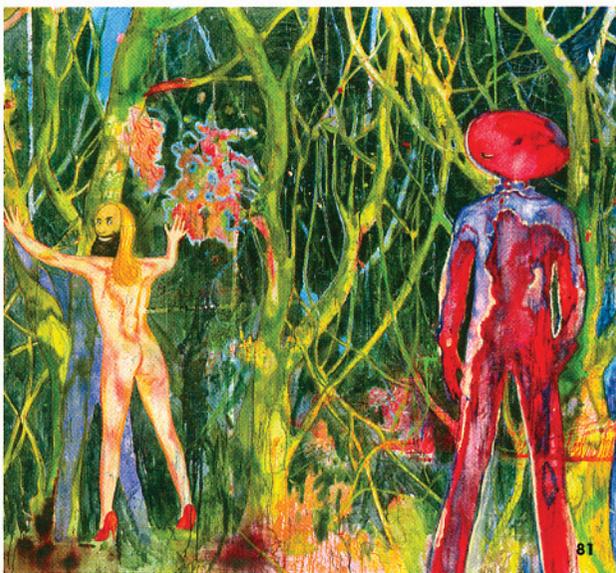
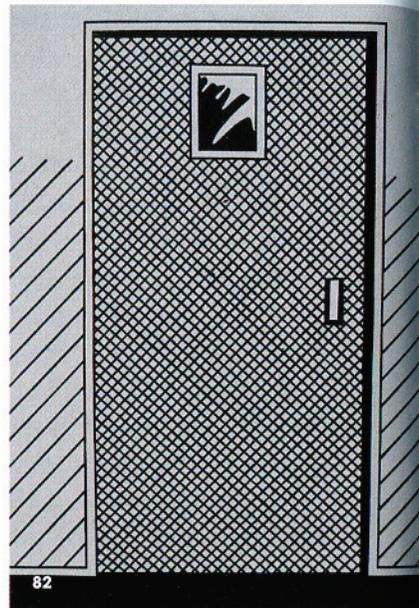
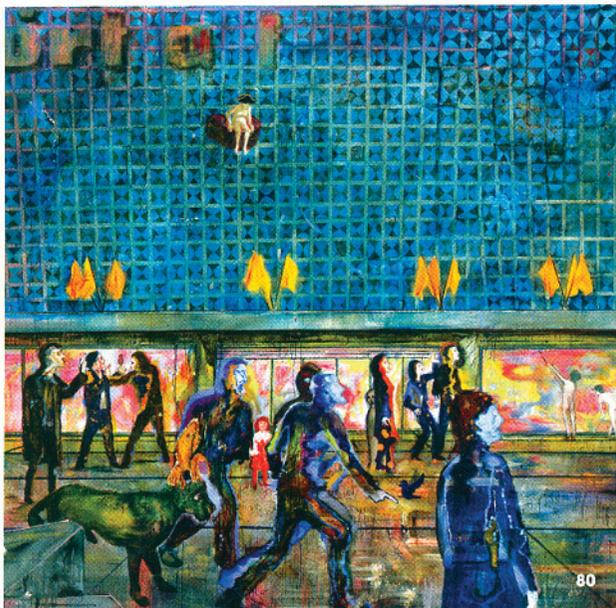
verwirbelt. Nicht alle Blüten lachen, manche lächeln nur und ein paar verdrücken sogar ein Tränchen. Es sind die letzten Sommerferien vor der dunklen Wolke Pubertät, die unwirkliche Schönheit einer trotz aller Rängeleien noch relativ sorglosen Gemeinschaftlichkeit, die nur im Nachhinein, im Wissen um das Folgende, überhaupt so ungetrübt wirkt (man muss nicht eine japanische Schule besucht haben; um das zu verstehen).

Murakamis Gespür für treffende ikonische Abstraktion schmälert nicht seinen konkreten Geschäftssinn. Seine Mitarbeiter lässt er nach dem Vorbild von Bill Gates tägliche E-Mail-Arbeitsreporte abliefern. Unumwunden provozierend sagt er, dass es bei ihm mehr »um die Erzeugung und den Verkauf von Gütern geht als um Ausstellungen«. Murakamis ideologischer Kurzschluss zwischen Künstlermanufaktur und Entertainment-Produktionsfirma scheint dabei gestützt von einer japanischen Popkultur, in der die Rolle des zeitgenössischen Künstlers nahtlos aufgeht in einer Produktion von abstrahierten Imaginationsbildern, von Avataren und Comic-Helden für Fernsehen, Kino, Comic, Internet und Videospiele. *Superflat* ist der Versuch, all dem einen Namen und eine betont künstlerische Programmatik zu geben. Allerdings ist die De-Hierarchisierung bei Murakami ad absurdum geführt, wenn er nicht nur Plastikspielzeug für drei Dollar pro Stück produziert, sondern auch Louis-Vuitton-Taschen à 5000 Dollar, mit der japanischen Süße von Kirschblüten designt. An dieser Stelle wird *Superflat* schlicht superhohl: Die libidinöse Aufladung der Oberfläche, die bei Murakamis Objekten und Bildern noch an die ikonische Abstraktion von frohen Kindheits- und feuchten Jugendträumen gebunden bleibt, läuft vollends im Leerlauf von Ich-hab-was-was-du-nicht-Hast – mit der ironischen Nachnote, dass die zahllosen Billignachahmungen der Handtaschen wieder albernes Schnäppchenjägertum in die Sphären des vermeintlich so Exklusiven einimpfen.

Bei der Diskussion um »Reproduzierbarkeit« in der Kunst wird die bloße technisch-maschinelle Seite des Herstellungsprozesses

überbewertet. Ob bei Murakami oder anderen die Bilder nun – ist ihre Herstellung erst einmal delegiert – rein technisch oder »manuell-technisch« entstehen, ob sie (Foto-)Druck oder Malerei sind, ist relativ unerheblich für ihre weitere Vervielfältigung und Reproduktion. Diese Vervielfältigung blieb bislang relativ »dumm«, sie multiplizierte und verteilte nur stoisch das einmal Erzeugte. In der digitalisierten Bildertausch- und Ordnungskultur des Internets jedoch – von Google Image Search bis zum von Millionen Zuträgern ermöglichten Video-Jahrmarkt YouTube.com – ändert sich daran etwas. Denn nun ist die Art und Weise, wie Bilder gesucht, gefunden und gezeigt werden, selbst schon latent »intelligent«, zumindest im Sinne einer strukturellen Vernetzung und Verfeinerung der Art und Weise, wie sie *automatisch* zirkulieren und sich jeden Augenblick zu neuen Ordnungen und Gruppen, an die sich wiederum Interessen heften, formieren können. Endgültig verloren Geglaubtes ist mit einem Schlag wieder zugänglich, Unwichtiges und Wichtiges tauschen ruck, zuck die Plätze. Die konsequent zweidimensionale ikonische Abstraktion, die nicht bildzentriert, sondern exzentrisch ist, wird zur emblematischen Visualisierung dieser Entwicklung.

Beim polnischen Maler Wilhelm Sasnal könnte man zunächst glauben, das ikonisch abstrahierte Motiv werde über das meist relativ kleine Format, das er wählt, zwangsläufig zentriert. Oder anders gesagt: Hier scheint es sich zuallererst um malerische Piktogramme zu handeln, ausgeführt mit schnellem, aber exaktem Strich. Doch das täuscht ein wenig. 1996 gründeten er und vier weitere Studenten der Krakauer Akademie – Rafal Bujnowski, Marcin Maciejowski, Marek Firek und Józef Tomczyk – die *Grupa Ladnie* (»ladnie« heißt hübsch, nett), die unter diesem Namen bis 2000 ausstellte. »Hübsch« und »nett« war natürlich eine sarkastische Vorwegnahme des Vorwurfs der Harmlosigkeit an eine Malerei, die sich im kleinen Format mit reduzierendem Malstrich den »kleinen« Dingen des neuen pubertär-kapitalistischen polnischen Alltags widmete, von



DANIEL RICHTER: 80 Gedion, 2002 _ 81 Das erstaunliche Comeback des Dr. Freud, 2004
 WILHELM SASNAL: 82 Maus 1, 2001 _ 83 Maus 4, 2001

Wohnblocks über Handys bis Schallplatten. Dieser unaufgeregte Miniatur-Pop ist jedoch grundlegend verbunden mit der Vorstellung, dass die Bilder in Reihen, als »Petersburger Hängung« oder gleich in Stapeln wahrgenommen werden. In diesem Sinne also ähnlich wie bei Murakami dezentriert, exzentrisch, einen suchend unruhigen Blick hervorruhend – doch ist die zugrunde liegende Sicht eher lakonische Profanität gegenüber der gesellschaftlichen Entwicklung, die deren banale Oberfläche nach Markierungen und Standards absucht.

Rafal Bujnowski hat diesen Ansatz konsequent weiterentwickelt. Er ging so weit, für *Obrazy do mieskania* (Bilder für die Wohnung, 2002) fünf verschiedene Motive bis zu fünfzig Mal auf kleinen Leinwänden auszuführen, die dann in der Ausstellung am Boden an der Wand lehnen, darüber das Bild des standardisierten Grundrisses einer kleinen Wohnung, auf dem die gleichen Motive den verschiedenen Zimmern zugeordnet werden, damit sich die zukünftigen Käufer auch nicht vertun: das Hochzeitspaar ins Schlafzimmer, ein Glas Saft und das Bild mit den vier Zitronen in die Küche, ein Bauarbeiter in Unterhose für den Flur, ein Kind im Sandkasten ins Wohnzimmer. Im postsozialistischen Polen geht ein ziemlich rabiater Kapitalismus mit einem bigotten Katholizismus seltsame Aggregatzustände ein – die Multiplizierung der Piktogrammbilder wirkt entsprechend wie eine Zustandsbeschreibung dieser flachen Welt der großen Schweinereien und des kleinen Glücks.

Deutlicher noch als bei Bujnowski schält sich bei Wilhelm Sasnal eine weitergehende Erforschung der Möglichkeit heraus, an beobachteten Dingen genau das malerisch herauszufiltern – egal ob aus eigenen oder gefundenen Vorlagen –, was sie zu erinnerungswürdigen Bildern macht; also zu mehr als »nur« Piktogrammen: ein Silberpfeil-Rennauto von oben gesehen, wie das Maul eines Hais ins Bild ragend (1939, 2002); das über die Sofalehne hängende Knie der früh verstorbenen Künstlerlegende Robert Smithson (*Untitled* (Smithson), 2002).

Es ist die deutliche Parallele in der Initialmethode, die Sasnal verschiedentlich den Vergleich mit dem Belgier Luc Tuymans eingebracht hat (Tuymans ist Jahrgang 1958, Sasnal 1972). Tuymans ist zweifellos zuzusprechen, dass seine Methode für viele junger Maler ein ebensolcher Einfluss wurde wie zuvor der Gerhard Richters. Tuymans arbeitet mit schnellem, reduktivem Farbauftrag, nach fotografischer Vorlage mit Gespür für den richtigen Ausschnitt. Seine Palette reicht von Mottenkugelgrau über Urinfleckengelb bis Brackwassergrün (zum Ausgleich aufgefrischt mit gelegentlichen Ausflügen in Zitrone, Aprikose, Lavendel). Ob er Himmler porträtiert (1998) als im Schatten bleibende Gestalt ohne Gesicht oder Condoleezza Rice im Gegenteil nur im stark angeschnittenen Ausschnitt auf Augen und Mund (*The Secretary of State*, 2005), das Bild bleibt gefangen zwischen Bannen und Beschwören geschichtlicher Schwere – der Maler dazwischen als Held des Zweifels und des Schocks.

Nichts läge Sasnal, bei allen Parallelen in der methodischen Herangehensweise, ferner als diese Haltung. Er arbeitet zwar auch mit der ikonischen Abstraktion nach fotografiertem Vorlage als einer Art Sedimentierungsvorgang. Aber er spekuliert nicht auf ein lauerndes Dunkel, das ihm Bedeutung, Brisanz und Pathos leiht. Wie um dies zu unterstreichen, gibt es bei Sasnal einen sehr subtilen Verweis auf die malerische Unmöglichkeit der Abbildung des Holocaust. Tuymans hatte sich dieser provokativ widersetzt mit der leeren, im kleinen Format hingestrichelten *Gaskammer* (1986). Sasnal wendet sich stattdessen einem der wenigen Werke – wenn nicht *dem* Werk – zeichnerisch-bildnerischer Erzählung zu, das den richtigen Ton findet angesichts des Grauens: Art Spiegelmans *Maus* (1989–1991). Spiegelman nutzt den Maskeneffekt der ikonischen Abstraktion des Comics und knüpft dabei an die klassische Form der Tierfabel an – die Nazis als Katzen, die Juden als Mäuse, die polnischen Helfer als Schweine. So eröffnet er die Möglichkeit erzählerischer Einfühlung, ohne die Distanz zu übertünchen und damit eine falsche sentimentale Identifikation mit den Opfern zuzulassen.

Sasnals *Maus* (2001), ein Ölbild mittleren Formats, geht noch einen Schritt zurück, nimmt das Erzählerische komplett heraus und verweist nur noch darauf durch den Titel und das malerische Zitat des schwarz-weißen Tusche-Comicstrichs: grob gezimmerte Stockbetten, darüber ein Rautenmuster als Indikator des Schattens, der über die Szene fällt, das ist alles. Im Comic stößt man auf eine entsprechende Bilderfolge, in der ein polnischer Kapo mit Knüppel die leeren Betten nach einer jungen Frau absucht, deren Mann ihr gerade ein Essenspaket über den Lagerzaun zugeworfen hatte. Folgt man also Sasnals Hinweis, ist man konfrontiert mit der Darstellung polnischer Mittäterschaft und dem berührenden Bild einer Liebe, die sich inmitten der Vernichtung als Akt verzweifelter Überlebenshilfe manifestiert. Zeigen, ohne zu zeigen; in Sasnals Bild wird die durch die Betten angedeutete räumliche Perspektive im überlagerten Rautenmuster nahezu völlig ins Zweidimensionale gezwungen, es führt kein Weg heraus. Das Bild sagt: In Spiegelmans *Maus* steckt alles schon drin, ich kann nur noch darauf zeigen, alles andere wäre Anmaßung. Ikonische Abstraktion und Zweidimensionalität als ein Weg aus der Erschöpfung der Malerei zwischen esoterischer Abstraktion und geschichtspathetischer Figürlichkeit.

MALEREI ALS MODULARES SYSTEM IM RAUM:
 DANIEL BUREN/ROBERT BARRY, KAI ALTHOFF,
 LUKAS DUWENHÖGGER, JESSICA STOCKHOLDER,
 THOMAS SCHEIBITZ, TAL R, LAURA OWENS,
 GILLIAN CARNEGIE.....
 1967 BEMALT ROBERT BARRY – WENIGE JAHRE SPÄTER
 WIRD MAN IHN NUR NOCH ALS LUPENREINEN KON-
 ZEPTUALISTEN WAHRNEHMEN – VIER KLEINE LEIN-
 WÄNDE IN MONOCHROMEM ROT, JEDE DAVON UNGE-
 FÄHR SO GROß WIE EINE VINYL-SINGLE. Malerei am Tief-
 punkt: Wen soll das bitte interessieren? Wohnzimmerausstattung?
 Falsche Bescheidenheit? So schnell kann einem entgehen, wenn je-

mand etwas wirklich Erstaunliches, geradezu Revolutionäres macht. Die vier kleinen Leinwände werden nämlich nicht über die Heizung oder das Sofa gehängt, sondern im gemessenen Abstand in die vier Ecken einer möglichst ebenmäßigen, ansonsten frei bleibenden Ausstellungswand. Plötzlich sind die kleinen Dinger zu Markierungen der großen weißen Fläche zwischen ihnen geworden, aus vier kleinen Bildern werden vier kleine Objekte – zugleich aber ein großes Bild, dessen Ecken sie bilden. Man sieht die Wand selbst als Bild. *Four Squares* betont diesen Umkehreffekt noch dadurch, dass die jeweils außen liegende Ecke der vier kleinen Leinwände abgerundet ist, sodass man automatisch an einen riesigen Monitor denkt (bei dem ja auch meist die Ecken abgerundet sind).

Im selben Jahr machen vier Typen im Pariser *Salon de Jeune Peinture* mächtig Wind. »Buren, Mosset, Parmentier, Toroni« steht in großen Lettern über der ihnen zugewiesenen Ecke in der Ausstellung. Jeder der vier hat sich ein Markenzeichen zurechtgelegt und führt es vor Ort aus: Daniel Buren bespannt den Keilrahmen mit handelsüblichem, vertikal gestreiftem Stoff, wie er in Frankreich oft für Marquisen verwendet wird, und moduliert mit weißer Acrylfarbe dieses vorgegebene Längsstreifenmuster. Olivier Mosset malt einfach einen schwarzen Kreis auf weißen Grund. Michel Parmentier probiert es mit breiten grauen und weißen Querstreifen. Niele Toroni schließlich setzt mit dem Pinsel quadratische Abdrücke in regelmäßigem Abstand auf die Leinwand. Das war's. Beziehungsweise noch nicht. Am Ende des Tages ziehen sie ihre Bilder zurück, nur ein Hinweis, dass sie nicht ausstellen, bleibt vor Ort. Dazu ein Flugblatt: Weil Malerei ein Spiel sei, weil Malerei die Anwendung von Kompositionsregeln sei, weil sie den Moment einfriert, weil sie Objekte abbildet, weil sie ein »Sprungbrett der Imagination« sei, weil sie spirituelle Illustration sei, weil sie Rechtfertigung sei, weil sie einem Zweck diene, weil sie »Blumen, Frauen, Erotik, Alltag, Kunst, Dadaismus, Psychoanalyse und dem Krieg in Vietnam« ästhetischen Wert gebe, aus all diesen Gründen, so die vier Maler, »sind wir

keine Maler«. Der Ikonoklasmus ist perfekt. Doch das spektakulär Inszenierte überdeckt das, was an der Aktion eigentlich interessant ist: dass Malerei eben doch stattfindet. Als eine Markierung des Ortes – in dem Fall der Malereiausstellung – wird sie an eben diesem Ort ausgeführt, dann vor Ort entzogen. Was auch nicht zu übersehen ist: Entgegen der Erklärung behält sich das Ganze doch etwas Spielerisches vor. Und es dient einem Zweck, und sei es dem, neue ästhetische Maßstäbe zu schaffen.

Von den vieren baut Buren dieses Geben-und-nehmen-Spiel am erfolgreichsten aus. Über lange Zeit bleibt er seinem Marquisenmotiv treu und variiert es geschickt als Markierung der Grenzen nicht nur des Ausstellungsraums, sondern der Museen und Kunsthallen überhaupt, hinausgehend in den öffentlichen Raum (Längsstreifen als Banner quer über die Straße, auf Werbeplakataflächen etc.). Leider wurde über die Jahrzehnte aus der Kritik der Bedingungen, unter denen Kunst in den Institutionen gezeigt wird, eine von eben diesen Institutionen herzlich willkommen geheiβene Leerformel. Was noch den Pathos der Kritik zu hauchen schien, war längst nichts anderes mehr als eine Art Kunst-Äquivalent der Adidasstreifen – etwa bei der Architekturbienale 2006 in Venedig, wo Buren den französischen Pavillon aufhübschte mit großen, mit Streifenstoff bespannten Reifen, die zwischen die Portikussäulen gehängt wurden. Das schmälert nicht sein Anfangsverdienst. Denn wie Barry hat Buren erst die Augen geöffnet dafür, dass Malerei nicht nur innerhalb des Rahmens stattfindet, sondern den sie umgebenden Raum mitdenken kann.

Moment, Moment: Ist das nicht die Aufgabe der Malerei seit jeher? Ist nicht jede Darstellung der vierzehn Kreuzwegstationen Christi schon ein »Mitdenken« des Raumes, ganz zu schweigen von der Einführung der Zentralperspektive in der Renaissance? Was ist mit den Panoramabildern des 19. Jahrhunderts, Malerei in monumentaler 360°-Größe zur Nachahmung ganzer Naturszenen, Stadtlandschaften oder Schlachtszenen? Was ist mit den mexikanischen

Muralisten der 1920er Jahre mit ihren großen Wandmalereien im Außenraum? Und dann die Konstruktivisten – machte nicht El Lissitzky schon 1923 seinen *Prounen*-Raum, eine Art begehbare 3-D-Version seiner konstruktivistischen Bildsprache? Die De-Stijl-Künstler – man denke an Mondrians Entwurf für einen *Salon de Madam B.* von 1926, der seine Bildästhetik beinahe eins zu eins übersetzt in Architektur? Was ist schließlich mit Hélio Oiticica, dem brasilianischen Künstler, der um 1960 begann, frei im Raum aufgehängte Objekte zu konstruieren aus monochrom bemalten Holzplatten? Alles schon richtig. Malerei, die begrenzt auf rechteckige Flachware bleibt, ist im Grunde ein historischer – wenn auch sehr erfolgreicher – Sonderfall: ein mobiles, flexibles Format, gut zu bearbeiten, zu lagern, zu transportieren, zu zeigen und natürlich zu verkaufen. Doch wenn Buren und Barry aus den Grenzen dieses Sonderfalls wieder heraustreten, sollte man im Neuen nicht immer nur versuchen, das Frühere zu sehen. Denn interessant ist, dass sie dabei das rechteckig begrenzte Bild nicht einfach wieder verlassen. Sie geben nicht die banale Voraussetzung einer rechteckigen bemalten Fläche auf zugunsten einer irgendwie räumlich angewandten Malerei. Sondern sie nehmen diese rechteckige bemalte Fläche *selbst* zum Ausgangspunkt eines *modularen Systems*. Ihre Bilder werden zu einer variablen räumlichen Demarkation. Sie sind nach konzeptuellen Kriterien angeordnet, zueinander und zum Raum in Beziehung gesetzt und sie werden in dieser Hinsicht erst sichtbar durch die Seh- und Denkleistung ihrer Betrachter. Sie müssen als Kunst erst noch erkannt werden.

Bei Barry und Buren war es Mitte der Sechziger noch so, dass die räumlich organisierte Malerei ausdrücklich verbunden war mit der Zurückweisung anderer malerischer Ausdrucksweisen als eben dieser kargen monochromen oder gestreiften Markierung einer Fläche und des Raumes drum herum. Alles andere hätte abgelenkt. Man hätte die räumliche Dimension zu leicht übersehen, wäre noch weiterer »Inhalt« im Weg gewesen. Es war nur denkbar im Nachklang des

Endspiels der minimalistischen Malerei, wie sie beispielsweise Ad Reinhardt betrieben hatte. Das ist heute nicht mehr so. Es gibt zahlreiche Malerinnen und Maler, die ihre Tätigkeit stets aus dem Zusammenspiel mit räumlich-installativen Vorgehensweisen verstehen, ohne dass sich daraus eine Einschränkung der Facetten ergäbe – einige Beispiele.

Kai Althoffs figurative Gemälde strahlen eine melancholische Eigensinnigkeit ab, sie sind wie patiniert von der Geschichte der Künstler- und Bohème-Milieus der Moderne, der Spannung zwischen Liebe und Ehrgeiz, Freundschaft und Konkurrenz, die diese antrieb; aber auch von der Illustrationskunst der Fünfziger und Sechziger oder Größen wie Beatles-Filmzeichner Heinz Edelmann oder Tomi Ungerer – als führten zunächst harmlos scheinende Kinderbuchzeichnungen in den Bildern Althoff sein intellektuelles Nachleben. All das überführt Althoff immer wieder überzeugend in installative Environments, bei denen die Bilder wie Schallplatten an der Wand über Eck aufgereiht sind oder wie aufgeschlagene Modemagazine in einer Wohnsituation am Boden verstreut. Durch dieses Umfunktionieren von Bildern wird der ultimative Fetisch des Kunstmarkts als gewöhnliches, gleichwohl mit Sehnsüchten und Hedonismen aufgeladenes Gebrauchsobjekt gezeigt.

Auf Lukas Duwenhöggers Gemälden sind oft Szenen codierter Anspielung, ausgetauschter Blicke und Signale zwischen schwulen Männern zu sehen. Sie sind gemalt in einem historistischen Stil dandyesker Sophistikation, der zugleich bewusst gegen etwaige Geschmackszähmungen verstößt, etwa in der Wahl von zuckersüßen Farbkombinationen. Die Bilder werden Teil von Installationen, in denen sie gemeinsam mit Dekorelementen (Vorhänge oder Möbelstücke) arrangiert werden. So wird die Malerei Angelpunkt in einer Vexierbewegung zwischen öffentlichen Kunsträumen und privaten Interieurs, zugleich zwischen Zwangseffekten öffentlicher Moral und privater Lust an den Codes.

Jessica Stockholder malt abstrakte Farbfelder im Dreidimen-

sionalen, wobei das »abstrakt« dadurch relativiert wird, dass sie sowohl klassisch malerischen Farbauftrag einsetzt als auch farbige gefundene Gegenstände (oft Plastikgegenstände aus den bunten Haushaltsabteilungen dieser Welt). Es entstehen dabei räumlich exakt konzipierte Installationen. Bei Thomas Scheibitz bleiben im Gegensatz zu Stockholder Gemälde und Skulptur getrennt, aber nur physisch; so wie er seine Gemälde in einer Verzahnung von zerklüfteten Feldern und Linien aufbaut (darunter Andeutungen von Buchstaben, Entchen oder Strichmännchen), baut er auch bemalte Skulpturen, die aus der Malerei herauspurzeln, als wären humoristische Kulissenschieber zugegangen.

Die Arbeit *House of Prince* (2004) des dänischen Künstlers Tal R besteht aus zweihundert Bildern, die alle nach einem ähnlichen Aufbauprinzip gemacht sind: ein breiter Streifen am unteren Bildrand, ein dünner Streifen am oberen, die dazwischen befindliche Fläche an jeder Ecke wie von überdimensionierten Fotoecken begrenzt; in der Mitte bleibt also ein achteckiges Feld. Innerhalb dieser Grenzen entfesselt Tal R alle nur denkbaren Farb- und Materialkombinationen, von Andeutungen einfacher Piktogramme über real aufgeklebte Kronkorken bis hin zu bunten, leuchtenden Glühbirnen in unregelmäßiger Verteilung. Es sind Embleme und haptische Objekte zugleich, und wie ein Gesellschaftsspiel, ein Satz Karten oder eine Handvoll Würfel okkupieren und variieren sie den Ausstellungsraum.

Jüngere Künstlerinnen wie die Amerikanerin Laura Owens und die Engländerin Gillian Carnegie malen teils abstrakte, teils figurative Bilder, zu deren bloßer Erkennung noch der abgeschmackteste Sinn für das sogenannte Kunstschöne ausreicht. Allerdings läuft man so Gefahr, sie damit in letzter Konsequenz gerade wieder nicht zu erkennen. Denn Owens wie Carnegie knüpfen wenn nicht an Buren, so doch sicher an Barry an: hinsichtlich der Art und Weise, wie sie ihre eigenen Bilder in Ausstellungsräumen auf eine konzeptuelle Weise in Beziehung zueinander treten lassen. Bei beiden

scheint das nicht bloß eine Frage der Umsetzung, der Hängung, die dem Bildermachen zeitlich nachgeordnet ist, zu sein, sondern ist selbst schon Teil des Malprozesses. Das Museum und die Tradition sind dabei nicht negiert, sondern mit beiläufiger Kritik an deren Umgang mit der Geschichte behaftet: Warum verschwinden diese oder jene Maler im Depot, während andere in den Himmel gehoben werden? Nach welchen Kriterien werden Bilder zueinander in Beziehung gesetzt oder gerade nicht?

Laura Owens hantiert nicht nur, aber oft mit abgenutzten Signalen von Niedlichkeit und Harmlosigkeit – flatternde Vögelchen im Käfig, Bienen, die um den Bienenstock schwirren, Häschen, Schmetterlinge, Blümchen. Genauso eklektizistisch eignet sie sich Mal- und Darstellungsstile an, die im Ruch stehen, nur dekorativ zu sein: sanftere, exzentrischere Spielarten der Farbfeldmalerei und des abstrakten Expressionismus; traditionelle asiatische Stile; Folklore und Hobbymalerei, Teppiche, Stickereien, Textildekoration für Sofas und Tapeten. All dies aber verwickelt sie in eine eloquente Auseinandersetzung mit malerischen Techniken des Farbauftrags und der Komposition: pastos, beinahe wie Relief oder Mosaik, dann wieder glatt und geschmeidig, betont mit Räumlichkeitseffekten, dann wieder zweidimensional. Manchmal wie aus Versehen verfeinert und virtuos, dann wieder vorsätzlich tollpatschig wie Folklorekunst. Mit eingebauten Regelverstößen und mit Sinn für Lockerheit und Beiläufigkeit entheroisiert Owens die zugrunde liegende Ernsthaftigkeit des eigenen malerischen Arbeitens. Sie folgt damit der Idealvorstellung eines ihrer kalifornischen Lehrer, des Konzeptualisten John Baldessari: dass Kunst auf vielen verschiedenen Rezeptionsebenen gleichzeitig spielt, also sowohl eine »oberflächliche« Lesart entlang dem offensichtlichen Bildgehalt willkommen heißt wie eine tiefer gehende, die die Methoden und strukturellen Eingriffe beobachtet. Da gibt es ein unbetitelttes Bild von 1998 (alle Bilder von Owens sind unbetitelt), auf dem im denkbar unscheinbarsten Stil eines Textildesigns für Badezimmer dünne Linien und Farbkleckse im

Spektrum von Lavendel und Rosa verteilt sind; in den amöbenhaften Formen und verspielten Linien lässt sich mit etwas Fantasie ein Verweis auf Werke von Juan Miró oder Arshile Gorky erkennen. Dann aber gibt es noch eine absurde Wendung: Das monumentale Hochkantformat ist mit »L. Owens« signiert – kopfüber an der oberen linken Ecke. So geht's also schon mal los: dass ich im Unsicheren darüber gelassen werde, ob ein Kurator womöglich einen Fehler gemacht hat und das Bild falsch herum aufgehängt ist (nein, nicht der Fall). Dann stehe ich also davor und verrenke den Kopf, um die Schrift zu entziffern, die sich weit über Augenhöhe befindet.

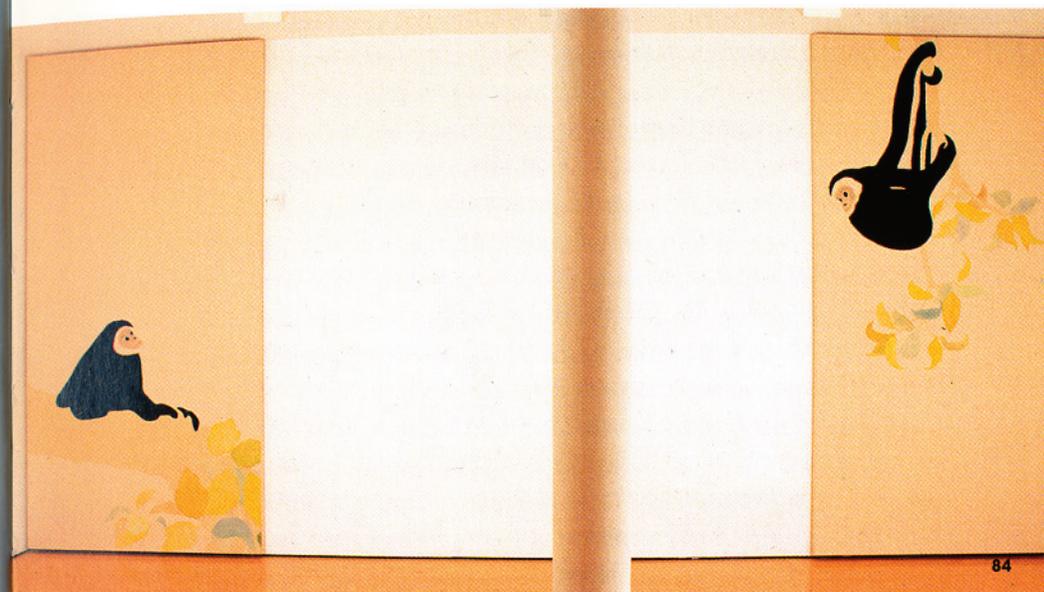
Mitte der Neunziger entstehen Bilder von Ausstellungsräumen, in denen wiederum Gemälde hängen, Owens' eigene. Diese Selbstbespiegelung ist Einstimmung auf das, was sie in den folgenden Jahren macht: nämlich den Raum, der die Leinwand umgibt, erobert. Auf dem ersten von zwei zusammengehörenden großformatigen Bildern von 1999 sind Zahlen direkt aus der Tube aufgebracht, wie zum Rechnenlernen für Schulanfänger; das zweite Bild zeigt die gleichen Zahlen an der gleichen Stelle, aber exakt seitenverkehrt. An zwei gegenüberliegenden Wänden aufgehängt, stellt sich ein seltsamer Effekt ein. Man hat das Gefühl, zwischen zwei Komikern geraten zu sein, die sich Kalauer erzählen, wobei der eine die Pointe des anderen rückwärts aufsagt. Ein anderes zweiteiliges Werk aus demselben Jahr, zuerst ausgestellt in der Londoner Galerie Sadie Coles, zeigt im unteren Drittel des linken Bildes einen Klammeraffen, der auf einem Ast hockt; im oberen Drittel des rechten Bildes lässt sich ein weiterer Klammeraffe von einem Ast hinunterhängen und schießt zu seinem Artgenossen hinüber. Die zwei tauschen ihren Blick über die nackte Wand hinweg aus, der Abstand ist noch einmal so groß wie beide Leinwände zusammen. Diese sind zudem exakt eingepasst in die Wandhöhe der Galerie, so als seien sie ein Dekorationselement. Dazwischen stehe ich als Besucher und bekomme das Gefühl, dass Robert Barrys Idee, die nackte Wand durch die Platzierung der Leinwände zum Teil des Bildes zu machen, eine

neue Bedeutung erhält: zum einen, weil der Affenblick die freigelassene Lücke überspringt, und zum anderen, weil damit zugleich ich zu demjenigen werde, der ein Rendezvous stört und den freien Raum der Möglichkeiten (also die nackte Wand) mit seinem Schatten verdunkelt. Das konzeptuelle Primat der Befragung des Verhältnisses von Kunstwerk und Raum wird überfordert mit den Affigkeiten des Zusammentreffens von Primaten.

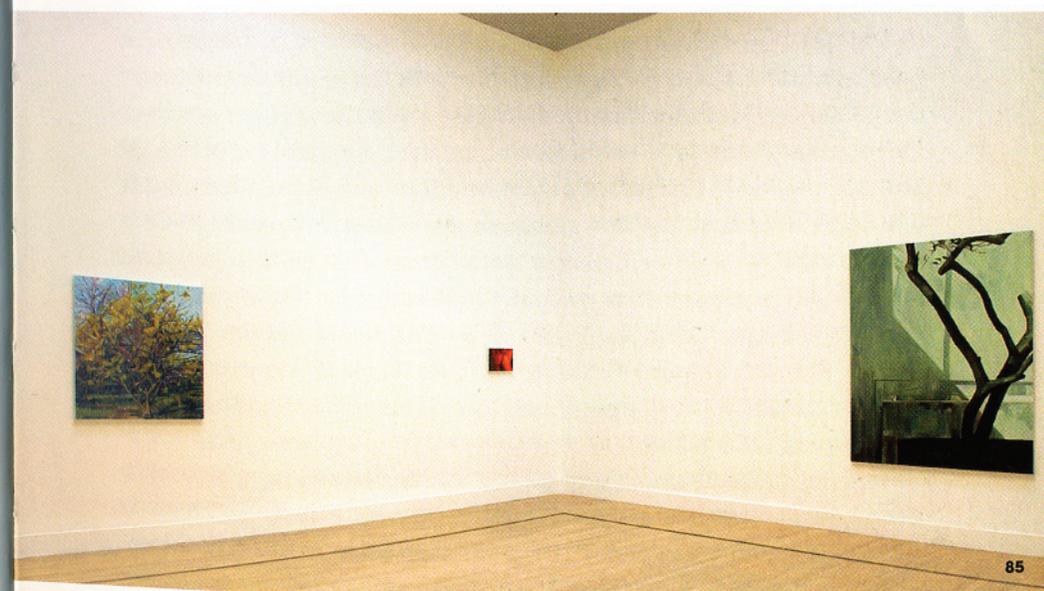
Bei Owens funktioniert das amüsant Hübsche als konzeptuelle Camouflage des unentwegten Weitertreibens malerischer Intelligenz. Bei Gillian Carnegie wird diese Funktion von einem vordergründig betrachtet konservativen Malstil erfüllt, der bis hin zur Vorliebe für altmeisterliche Farbtöne geht – und von einer fortlaufenden Serie kleinformatiger Porträts ihres eigenen Hinterns. »Bevor man noch der Künstlerin im ziemlich buchstäblichen Sinn vorwerfen kann, sie verkaufe ihren Arsch«, so die englische Kritikerin Polly Staple, »nimmt sie die Möglichkeit schon vorweg, kontrolliert so die Betrachterposition und streicht die Erotik des Warenfetischismus heraus.« Das traditionelle Verhältnis von männlichem Maler und weiblichem Modell, das uns durch unzählige Aktdarstellungen der Malereigeschichte mit einem penetranten Subtext sexueller Ausbeutung begleitet, wird hier von leuchtenden Pobacken ausgelöscht. Nun könnte man unterstellen, Carnegie spekuliere nur auf die voyeuristische Wirkung eines »Sieh an, der Knackarsch der Künstlerin!« Aber warum sollte sie dann immer wieder Varianten dieses einen Motivs malen, darunter auch eine Reihe, die nicht wirklich erotisch wirkt? Hinzu kommt, dass Carnegie durch Wiederholung und Variation nicht nur das traditionelle Malerigenere des Aktes entleert und wieder auflädt. Ganz ähnlich systematisch verfährt sie auch – in dieser Hinsicht in der Nachfolge Gerhard Richters – mit weiteren traditionellen Genres der Malerei: Es gibt Serien von Stilleben, Landschaften, Monochrome.

Welche Wirkung sie mit so einer zunächst banal wirkenden Vorgehensweise erzielen kann, buchstabierte Carnegie ziemlich bril-

lant aus in ihrer Beteiligung an der Ausstellung zum Turner Prize 2005 in London. Ein länglicher Raum mit einer frei stehenden Trennwand in der Mitte; einige Motive tauchen mehrfach auf, variiert. Das Laub und Astwerk eines Herbstbaumes ist mit scharfen, chaotischen Strichen gesetzt, aus der Nahaussicht aggressiv, aber ein paar Schritte zurück setzt es sich wieder lieblich zusammen. So weit ist das die längst tausendfach durchgespielte modernistische Konvention. Das gleiche Motiv aber ist an der gegenüberliegenden Wand noch einmal in kleinerem Format zu sehen – und wieder sind die scheinbar so chaotischen Farbschlieren auf die fast gleiche Weise ausgeführt, mit den gleichen beiden fetten vertikalen Strichen im Zentrum, die für sich weder Ast noch Laub bedeuten, sondern einfach Strich. Der Unterschied zwischen Kopie und Variation verwischt beinahe im wörtlichen Sinn. Die beiden in der Ausstellung vertretenen Hinternbilder bildeten dagegen einen hübschen Kontrast. Zum einen ein ziemlich aggressiv rotes mit scharfen Schatten; zum anderen direkt gegenüber, jedoch weit entfernt am anderen Ende der Galerie, sichtbar im Durchgang an der frei stehenden Wand vorbei, eine in weiches Licht getauchte Variante. Dann zwei großformatige schwarze Monochrome: *Black Square* zitiert schon im Titel Malewitschs *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund*. Auf den ersten Blick ist es auch nichts anderes als ein schwarzes Quadrat, aber ähnlich wie bei Ad Reinhardts schwarzen Bildern fördert der Lichteinfall Schattierungen zutage, in diesem Fall erzeugt durch pastose Farbe, die regelrecht reliefartig bearbeitet ist – und so verwandelt sich das schwarze Quadrat zur nächtlichen Waldszene mit massiven Stammstrünken und laubbedecktem Boden. Das konzeptuelle Denken, das in diese Bilder eingeht, ist nicht trennbar von der Art und Weise, wie das Material bearbeitet wird. Nicht dass die Hinternbilder und die Schwarz-in-Schwarz-Bilder nicht auch jeweils für sich bestehen könnten; aber die Intelligenz, die sich darin zeigt, wie sie zueinander im Raum platziert werden, wie zwischen Kontrast und Kopie in voller Fahrt umgeschaltet wird, bringt sie erst richtig zur Geltung.



84



85

84 LAURA OWENS Untitled, 1999 _ 85 GILLIAN CARNEGIE Turner Prize 2005, Installationsansicht

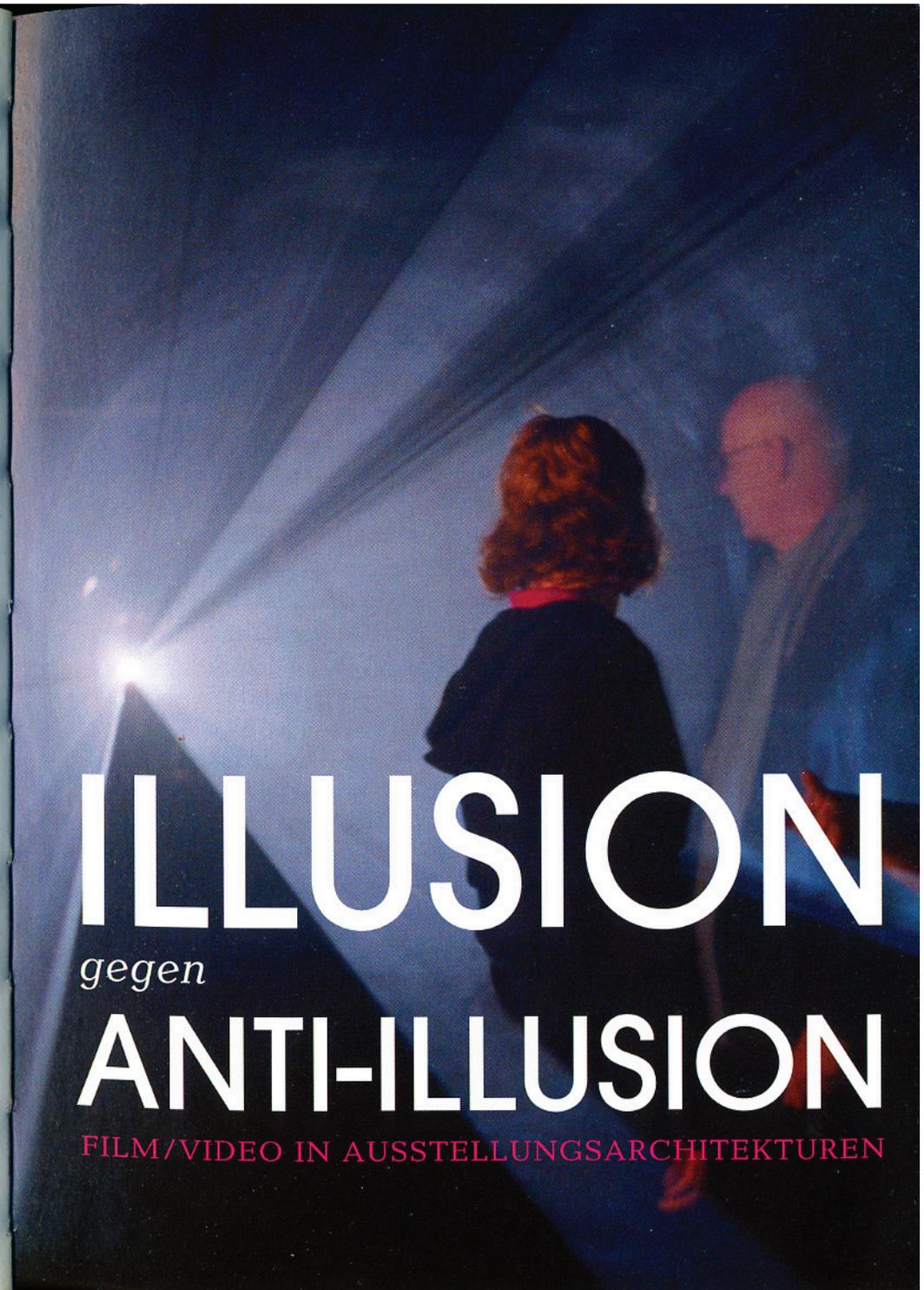
Aus dem routinierten Reproduzieren lang eingespielter Maleritraditionen wird ein modulares System, das sich im Raum eloquent entfaltet. Carnegies Verdienst liegt vielleicht nicht so sehr in der Verwischung der Grenze zwischen Figuration und Abstraktion, das haben viele andere auch gemacht (auch wenn Carnegie es mit dem *Black Square* mustergültig vorführt). Es geht auch nicht nur um die Verwischung der Grenze zwischen Reproduktion und Originalität (auch wenn sie nach Fotos malt und sich selbst kopiert). Ja nicht einmal die Verwischung der Grenze zwischen Konzeptualität und Materialität erscheint zentral (auch wenn die konzeptuelle Bedeutung und die malerische Beschaffenheit jedes ihrer Bilder immer wieder unter Spannung stehen). All das spielt mit; aber was einen glauben lässt, dass Gillian Carnegie das Zeug für Jahrzehnte hat, ist, wie sie den sich bewegenden, körperlich anwesenden, denkfähigen Bildbetrachter regelrecht fordert. Bis hin zur eleganten Art und Weise, wie sie das kurze Feature unterläuft, das der Fernsehsender Channel 4 zu jedem der vier nominierten Künstler des Turner Prize machte und das in der Ausstellung gezeigt wurde. Normalerweise gibt es ein paar Minuten im Atelier zu sehen, ein paar Sätze aus dem Munde des Künstlers, Werkansichten mit erklärendem Kommentar aus dem Off. Carnegie handelte stattdessen aus, dass sie nicht zu sehen ist und auch keine Erklärungen abgibt, sondern selbst den Kommentar aus dem Off spricht, der aus nichts als aus Passagen besteht, die sie dem kunsthistorisch beflissenen Katalogtext entnommen hat und die sie mit leierndem Ton vorliest, unterlegt vom leisen, aber bedrohlich enervierenden Sound der Band Throbbing Gristle. Windelweiche Fernseh-Feature-Ästhetik und altväterliche Museumspädagogik – beides fährt Carnegie mit der Präzision eines Stuntmans frontal gegen die Wand.

Gillian Carnegie und Laura Owens dabei zuzusehen, wie sie ihre Arbeit weiterentwickeln und vermitteln, ist so visuell kulinarisch wie intellektuell anregend. Aber den Ernst sollte man nicht unterschätzen, mit dem beide eine simple, aber keineswegs immer mitge-

dachte Dimension des Zeigens von Malerei behandeln: Wie ich mich nämlich als körperlich Anwesender zwischen Bildern und an Bildern vorbeibewege. Was genau passiert da mit mir: Fühle ich mich wie ein König, der die Gemächer seines Schlosses abschreitet? Wie ein Pilger, der von Kreuzwegstation zu Kreuzwegstation wandelt? Wie ein Pathologe, der die Präparate inspiziert? Oder wie ein Höhlenforscher, der mit der Fackel in der Hand sich ins surreale Dunkel vorantastet, um nicht unverhofft auf den Schwanz eines Säbelzähntigers zu treten? Oder bin ich einfach nur ein gewöhnlicher Gesellschaftsteilnehmer, der im Idealfall umsonst hereingekommen ist und nun gemächlichen Schrittes umherwandelt mit offenen Augen und mit hoffentlich einigermaßen wachem Hirn? Welche Antwort auch zutrifft, es geht nicht nur darum, wie ich mich bewege, sondern auch, wie die Kunst das vorwegnimmt und nachvollzieht. Unter strikter Vermeidung von erhabenheitsheischenden Einschüchterungen und beleidigend pädagogischen Unterforderungen. Es geht also darum, prinzipiell zu unterstellen, dass jeder Betrachter das *Potenzial* hat, sich einen Zugang zum Verständnis des Kunstwerks zu verschaffen, soweit dieses das überhaupt zulässt. Einschließlich des Vermögens, zu erkennen, was Bluff ist und was wirkliche Brillanz.

Mehr als je zuvor hat die Malerei gelernt, so etwas wie »syntaktische Hängung« zu betreiben, also mit Bildern im Raum Sätze zu bilden. Natürlich ist das in gewisser Weise eine Rückkehr zu den Ursprüngen der Malerei, aber eben auch gerade nicht. Denn es geht zwar wieder verstärkt um Räume, aber weder um neue Höhlen noch um neue Kapellen der Malerei. Kunst als Ursprungsesoterik oder Religion wäre purer Hohn angesichts ihrer zwiespältigen gesellschaftlichen Rolle: einerseits Statussymbol der Mächtigen, andererseits Reflexionsmedium des profanen Bilderalltags. Es geht deshalb nicht um ein harmonisches Ganzes, sondern um eine synkopisch zersplitterte Rhythmik, die variabel bleibt – eine Eigenschaft, die uns bei den Video- und Filminstallationen im folgenden Kapitel noch einmal eingehender beschäftigt wird.

Gute Malerei streckt sich und zieht sich zusammen zwischen Zweidimensionalität und Vierdimensionalität, um wenigstens für Momente ihrem Schicksal als umhergeschickte JPEG-Datei für feucht platzende Anlageträume zu entgehen. Wir haben Malweisen betrachtet, in denen sich die Malenden in der Ausführung ihren methodischen Entscheidungen mechanisch unterwerfen, und andere Malweisen, in denen die Ausführung überhaupt erst zu diesen Entscheidungen führt. Im Ausstellungs-Display aber – vor mir als Betrachter – versammeln sich diese Bilder zu neuen, stummen Übereinkünften, Sturheiten, erstaunten Momenten des Stockens. Die Malerei der Entscheidungen nimmt mir nichts ab.



ILLUSION

gegen

ANTI-ILLUSION

FILM/VIDEO IN AUSSTELLUNGSARCHITEKTUREN