

The Happy Fainting of Painting #2

Hans-Jürgen Hafner & Gunter Reski

Das Motto *image/reads/text* nehmen wir zum Anlass um fünf neue – oder andere – Kapitel von *The Happy Fainting of Painting* aufzuschlagen: ein Projekt, das wir vor fünf bzw. drei Jahren als Ausstellung bzw. in Buchform verfolgt haben. Trotz der berechtigten Kritik am modernistischen Konzept der Medienspezifität und gegen den sowohl seitens Kunsttheorie wie vom Kunstmarkt beflügelten Trend einer neben sich stehenden, ‚transitiven‘ Malerei, möchten wir Malerei als einen zwischen Theorien und Praktiken vermittelnden Diskurs sichtbar werden lassen und nicht als einen, der definitorisch über sie (hinweg) geht. Zu sehr ist die Rede von ‚der‘ Malerei zur Konvention geworden, die sich nicht nur vor die Bilder drängt sondern auch jenseits des als Kunst Möglichen bleibt. Als Bild/Text-Layout mit Hang zum Didaktischen baut *The Happy Fainting of Painting #2* auf das *grid* als das moderne Ordnungs- und Nivellierungsmuster *par excellence*. Die Präsentation kalkuliert damit, dass Machen und Denken sich in Raster und Kategorien fügen wollen oder auch nicht.

Malerei und ihre Bilder konnten sich (auf ihrem Weg von der Technik zur Kunst) von außen an sie herangetragene neue Künste/technische Ressourcen bisher stets im produktiven Sinne einverleiben bzw. diesen wieder etwas Neues abgewinnen. Das betrifft ihre – als Malerei, Bild und Kunst ja auch immer spezifisch zu betrachtenden – Produktions- und Verwendungsweisen, alternative Bildtechnologien und visuelle Industrien, ihre Geschichte als Medium oder Sammlungstool von Bildern und Wissen im Hinblick auf ein mögliches kollektives Gedächtnis. Egal ob als historische Metaebene oder traditionelles Bildmedium kann sie nach wie vor selbst dominante visuelle Kulturen wie etwa die Werbung, die techno-statistische Hegemonie der Fotografischen kritisch reflektieren und mitunter transzendieren. Vor der zeitgenössischen war Kunst modern und dennoch war moderne Kunst nie identisch mit der Gesamtheit der ‚Kunst‘, einer Zeit. Sehr viel Malerei, die nicht ‚modern‘ genug war, um von einer progressiven Kunst- als Überbietungsgeschichte erinnert zu werden, hat in der Welt des Films, im Kino überdauert. Jeder prognostizierte Tod der Malerei hat sich bisher, und sei es nur zeitweilig, als Frischzellenkur erwiesen. Wenn es ein Medium gibt, das sich durch Krisen jeder Art am Leben erhält, ist das Malerei.

Entsprechend hat sie sich durch die neuen, digitalen Technologien und deren Verwendung in der Kunst keineswegs ‚erübrigt‘, wie die Ausstellung *Painting 2.0 – Malerei im Informationszeitalter* (Museum Brandhorst, München/MU-MOK, Wien 2015/16) gezeigt hat. Der mit dieser Ausstellung verbundene Kanonisierungsschub verdient allerdings eine kritische Revision und dringend Fortschreibung einer letztlich verengten Perspektive auf Malerei und Kunstbetrieb, der zwar zu Recht ein Thema der Kunst ist aber nicht ihr einziges.

Bilder sind etwas, was nicht ist, und das kann zum Beispiel gemalt sein. Sie sind visuell-kognitive Potentiale, die innerhalb der Kunst und/oder im gesellschaftlichen Rahmen Wirkung zeigen. Auch in diesem Sinne sind die fünf Kategorien zu verstehen, die „The Happy Fainting of Painting“ als Arbeitshypothesen einführt, um Kunst-, Malerei- und Bilddiskurse aus der aktuellen malerischen Produktion heraus anzustoßen. Die Kapitel „The Painted Word/Das Wort ‚Malerei‘“, „Nach der Abstraktion der Abstraktion“, „Postironie“, „Combine Painting / Anything goes anything“ und „Realismen/Dokumentarmalerei“ füllen sich ohne Anspruch auf Themenerfüllung gleichwertig mit künstlerischen und theoretischen Beiträgen von Künstler_innen, Theoretiker_innen und Interessierten dieser medial/diskursiven Sachlage. Die Ausstellung, so sehr sie in den Einzelfall von Bild und Meinung zerfallen mag, ergibt ein vielstimmiges Schaubild der wechselseitigen und neuen Bezüge.

Die Großwetterlage nicht nur für Malerei sondern für die Kunst insgesamt hat sich in den Jahren seit der Buchveröffentlichung geändert. Unsere damalige Diagnose einer verbesserten, damals allzu guten Konjunktur vor allem für ungegenständlich Gemaltes/Verkauftes wurde überholt von der flächendeckenden Institutionalisierung ‚der Malerei‘ insgesamt. Symptomatisch war hierfür die Ausstellung *Painting 2.0* mit ihrem Fokus auf Malerei aus den letzten 50 Jahren Informationszeitalter. Praktischerweise war die gezeigte Kunst bzw. ‚die‘ Malerei von kaum mehr als einem Dutzend Programm- und Großgalerien vertreten – wobei letztere allesamt mit Hipness-Garantie ausgestattet sind. *Painting 2.0* entwickelte ein ebenso breit aufgefächertes wie theorieschweres ‚kritisches‘ Diskursangebot, das für unseren Geschmack allerdings ein wenig zu sehr ‚über‘ Malerei und speziell über das, was bessere Malerei gern mal erzielt, nämlich als Bild und Kunst interessante Bilder zu wirken (?), arg grob hinwegscherte. Dass Malerei als Malerei nur in Wechselwirkung mit Bild und Kunst interessant wird, geriet angesichts der anspruchsvollen Theorien leider aus dem Blickfeld, die ‚die Malerei‘ als Hauptdarstellerin vor allem deshalb (ver)brauchen, um als Theorie über sie zu funktionieren.

War die Kritik in *Painting 2.0* gleich schon eine institutionalisierte/ institutionell sanktionierte, hat sich die prekäre Lage der Kunstkritik – auch das hatten wir im Buch diagnostiziert – nur nochmals verschärft. Der Kunstbetrieb – sogar das bisschen, das wir konkret davon erleben, ohne von der einen Biennale zur nächsten Messe zu hoppen und nach wie vor nur wenigen Freunden, die auch als Model arbeiten(?) – baut mehr denn je auf eine Kultur des unausgesprochenen Konsenses bzw. rudelmäßigen Dissings anstelle eines kritischen Diskurses. Entsprechend cooler/hysterischer wird der Ton – und wir haben noch gar nicht über Hannah Blacks Forderung nach der Zerstörung eines Gemäldes von Dana Schutz gesprochen. Dies immerhin zeigt: Bilder, auch gemalte, können mehr und anderes als Malerei oder (Zeichen für) Kunst bedeuten.

[*The Painted Word / Das Wort ‚Malerei‘*]

Das Kapitel *The Painted Word/Das Wort ‚Malerei‘* fungiert einerseits als historischer Hintergrund, was das Verhältnis von Kritik und Kunst betrifft und zielt auf aktuelle Perspektiven für die Wechselwirkungen zwischen Text, Bild und Kunst zu einem Zeitpunkt, da letztere alles in allem postkonzeptuell geworden und wie alles andere auch den Herausforderungen der Digitalisierung unterworfen ist. Schrift und Bild wie Schauen und Verstehen scheinen im Sinne digitaler Kommunikation zumindest mehr und mehr zu konvergieren. Emotion ist Icon gewordene Abstraktion und vice versa. Die umfassende Emojisierung der Verständigung hat gerade erst begonnen. Malerei funktioniert dabei – mit Blick auf ihre Funktion im praxis- und diskursorientierten Teil des Kunstbetriebs – immer noch bemerkenswert als ‚sie selbst‘, während sie speziell als ‚gegenstandlose‘ in seiner kommerzielleren Etage zur reinen Währung/Wette wurde. Währungsgleich immer ‚etwas anderes‘ zu sein – was früher Job von Bildern war. Wie wörtlich wäre Malerei als Technik zu nehmen, wie malerisch ließe sich ihr Begriff auslegen, wenn Malerei als Musterfall der Materialisierung/Verdinglichung künstlerischen Wollens als materiell-semiotischer Komplex (die Hintertür in jedem Bild) realisiert wird? Bzw. wann ist Kunst als Malerei interessant und wie sieht sie dann aus?

[*Postironie*]

Über Ironie lachen wir schon länger nicht mehr, wohingegen uns oft nichts anderes übrigbleibt als ironisch dann doch speziell wieder darüber zu lachen, wie sich Ironie als rhetorische Figur/Sprecherposition in der Malerei seit Kippenberger und den Neunzigern selbst verunmöglicht oder wenigstens abgewirtschaftet hat. Auch, weil das bei aller Proklamation eines Postironizäns (?) irgendwie nicht so einfach aufhören will mit malerisch/künstlerisch/institutionellen Bezügen darauf. Nicht selten kippt der Pragmatismus mit Ironieanschluss ins Akademisch/Dumme und/oder Erfolgreich/Zynische. Einst bezog Ironie ihre Brisanz außerdem daraus, dass sie traditionell – und neben wie im Bild – mit der Frage des Könnens/Nichtkönnens gekoppelt war. Zumindest lässt sich konstatieren: Können muss, wer Kunst machen will, heute wahrlich nicht mehr viel.

In nachfaktischen Informationswelten fehlt der Ironie die eine vermeintlich wahrhaftige/ ausschließliche Tatsachenlage in der Weltberichterstattung, an der sie sich belustigt/despektierlich oder *nonsense-like* abarbeiten könnte. (Ironie funktioniert immer nur mit diesem einen Bezugspunkt, woraus sich eben eine recht limitierte rhetorische Reichweite ergibt.) Auch diese eine Art Humor aus einem distanzierten Besserwisser-Überbau heraus erscheint oft monokausal. Das Kichern der Bilder funktioniert eher über redundante Indifferenzen oder über *special-interest*-Verschwörungsbande. Und nochmal trotzdem, es bleiben beachtenswerte Positionen im Spiel, die versiert im Sinne von mehrfach gebrochener, indifferenter Belustigung und irrlichternder Groteske operieren. Hier machen erstaunlicherweise Bilder wieder mehr was Bilder machen sollen siehe Bildimmanenz/Gelingen, und kommen eher ohne die viel besprochene soziale Bühne als Verstärker aus.

[*Realismen / Dokumentarmalerei*]

Weniges erscheint derzeit weniger virulent/relevant als das **malerische** Anschließen an einen zeitgenössischen **Realismus**, wie er im dokumentarischen Film oder an der Grenze von Aktivismus, Performance und Theater erprobt wird. Nicht, dass Realismus als Anspruch oder Konzept seinerseits unproblematisch wäre. Nicht, dass nicht in verstärktem Maße wieder ‚gegenständlich‘ gemalt würde – siehe das Kapitel ‚Postironie‘ – aber ohne das Pathos/den Kitsch wie noch im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends. Die schiere Menge der oft reichlich originell und, ähm, humorvoll ‚gegenständlich‘ gemalten Bildern – solche mit Figuren, Szenen, Sinnbildern drauf – ist fast schon inflationär geworden und entsprechend vielleicht allzu leicht zu haben.

Wir würden probenhalber gern den Begriff der **Dokumentarmalerei** ins Spiel bringen, hatte das Kino doch einst vom Bildgedächtnis und kompositorischen Können der Malerei profitiert, die Kunst die Ästhetik der Administration und die Ethik engagierten Journalismus in sich aufgesogen und produktive gemacht. Realismus unter digitalen Bedingungen muss sich dem Wo und Wie der Suggestion, einer Ästhetik des Affekts aussetzen. Das funktioniert anders als der einstige analoge Hyperrealismus, der vereinzelt/singulär per Hyperkönnen Beachtung fand. Entsprechungen im digital-malerischen Feld – siehe Gursky, Ruff oder Ikea-Katalog – sind von einem Bemühen nach einem maximal authentischen Wirklichkeitsabdruck geprägt, dessen Plausibilität auf Simulation basiert: *make believe* statt *making of*. Eine (In-)Transparenzebene im Bild, die Zustandekommen und Herstellungsweise nachvollziehbar machen könnte, wird hier komplett vermieden, ja regelrecht ausgeschlossen. Dieser asoziale Realismus schwitzt digitalen Schweiß. Und auch so wirklich/echte Realismen, die sich im – konstruiert – realen Raum des Performativen austragen, setzten auf Schweißverlagerung wie im Falle Tino Sehgal's und Anne Imhofs. Frei nach Duchamp sind es immer die anderen, die riechen.

Realpolitische Realisierungen erkannte Catrin Lorch auf der diesjährigen Documenta und in der Tat ist – mit Blick auf Renzo Martins Interventionen, das Projekt von Forensic Architecture – frischer Wind da zu verzeichnen, wo Kunst Faktizität und wird und sich in die Verhältnisse verwickelt. Entweder ‚Aktion‘ oder ‚Kunst‘ war wahrscheinlich immer schon die falsche Alternative. Bilder von Zusammenhängen herzustellen und in Umlauf zu bringen, wäre stattdessen, was wir uns von einer Dokumentarmalerei wünschen, die sich realistisch zu den Verhältnissen stellt.

[*Combine Painting / Anything goes Anything*]

Richtete sich das **Combine Painting** US-amerikanischer Provenienz einmal gegen die reduktionistische Auffassung von Malerei als Praxis- und Wissensfeld, die Clement Greenbergs Konzept von Modernismus, seine wirkungsmächtige Behauptung von Medienspezifität etablierte, wurde es im zweiten Schritt zur Wunderwaffe postmodernen „*anything goes*“: die Stilmelange aus Zitaten und ursprünglich konträren Stilpositionen in unmittelbarer Bildnachbarschaft. Mittlerweile, auch dank der ambivalenten Errungenschaften künstlerischer Aneignungsverfahren speziell, was die Kunst-konstitutive Originalität betrifft, *goes anything* immer wieder, immer noch.

Kunstkritiker_innen mögen sich auch nach gut fünfzig Jahren dieser postmodernen Maxime fragen, wie sich solche Stilsynergien im Detail gegenseitig tatsächlich im Sinne von künstlerischem Neuland (ohne innovativen Duktus/Anspruch) auf die Sprünge helfen und ob hier ein Mehrwert dieser Stil/Positionskontroversen tatsächlich stattgefunden hat. Real bestimmt das *combine/re-combine* weit über den Problembereich *painting* hinaus die Produktion von Kunsthaftem und vor allem von Künstlertum. *Anything goes*, Hauptsache, ich mach's und Du kaufst's. *We don't buy it.*

[*Nach der Abstraktion der Abstraktion*]

Premieren sind in der Kunst selten geworden. Kein Wunder eigentlich in einer Zeit, in der das Derivat so große Aufmerksamkeit genießt. Abstraktion, ihrerseits zu verschiedensten Genres ausdifferenziert und in Motivbaukästen und Stilsteinbrüchen aber auch als Textur und Narrativ verfügbar gemacht, stößt in mittlerweile generationsübergreifenden Wiederholungsmomenten rituelle Handlungen an oder wird gar insgesamt zur Repertoirekultur. *A steal*, heißt es nicht erst beim Shoppen sondern schon im Studio. Gut hundert Jahre Abstraktion haben ikonographisch und konzeptuell betrachtet, letztlich ein – selbst unter mittlerweile globalisierten Vorzeichen – recht überschaubares Bild- und Bildverwendungsarsenal zu Tage gebracht. Das inspirierte Sendungsbewusstsein der Frühmoderne – als es bei aller „-istischer“ Lust am Ausstechen konsensuell nie anders als vorwärts und für Überholtes nicht weiter ging – ist einer omnipräsenten visuellen Muzak gewichen und ist somit allzu erfolgreich ‚gegenstandslos‘ geworden.

Nach der Abstraktion der Abstraktion ließen sich Textur und Narrativ andererseits als ziemlich handlungsfähige Figuren im Stück ‚Abstraktion‘ so besetzen, dass sie die Leinwand nicht nur formal füllen, sondern sich methodisch/methodologisch auf die Bühne stellen. Gemälde waren seit der Renaissance immer auch ‚Schau‘-Bühnen und – siehe Joselit – mit der Leinwand nicht zu Ende.

Gleichzeitig ist die materiell-physische Präsenz eines Bildes als kleines Gegenüber zur omnipräsenten Digitalität punktuell in den Vordergrund gerückt. In diesem Feld lässt sich ein verstärktes Interesse an Bildhaptik und *edginess* oder gar gemalter cross-medialer Materialalchemie beobachten. Hier scheint eine vielleicht noch renitentere Ausdifferenzierung der (Re-)Moderne, ein Neuaufschließen ihrer Ausschlüsse am ehesten lohnenswert.

[Postironie]

Mein Beitrag zur Malerei liegt weit zu zurück

Hans-Christian Dany

Stilmäßig gefiel mir von meinen Lehrern nur Herr Krüger. Er trug ein Jackett zu einer Frisur, mit der er in einem Gefängnis nicht weiter aufgefallen wäre. Er tat nicht auf Ausbruch, sondern gab sich als Gefangener zu erkennen. Besonders faszinierte mich ein kleiner Mercedes-Stern, den er als Anstecknadel am Revers trug, so wie die Rotarier ihre Mitgliedschaft zur Schau stellen. Im Unterschied zu seinen leutseligen Achtundsechziger-Kollegen, redete er kaum mit uns, sondern verschwand meist schnell in seinem Hinterzimmer. Es ging das Gerücht um, er schlief dort. Ich hatte bei Herrn Krüger eine Fünf in Kunst, was schon eine Leistung war. Dabei habe ich von dem U-Bahn fahrenden Lehrer mit dem Mercedes-Stern viel gelernt und versuchte in der siebten Klasse, was ich für seine Lektion hielt, umzusetzen. Eigentlich hatte ich zuerst über seine Nadel nachgedacht und war zu Einsichten gekommen. Statt mich um einen freien Ausdruck zu bemühen, versuchte ich in der Konsequenz mit dem Lineal stumpfe, gefangen wirkende, gräuliche Tuschzeichnungen anzufertigen, in denen ich mich so eng und verblödet ausdrückte, wie mir die Verhältnisse erschienen, in denen ich gehalten wurde. In jugendlichem Übermut, setzte ich die Krüger-Lektion heimlich außerhalb des Unterrichts fort, beim Hofgang sozusagen. Systematisch, begann ich, wo ich mich unbeobachtet glaubte, Hakenkreuze hin zu malen. Ich fühlte mich von Nazis umgeben und dachte, ich mach das jetzt sichtbar indem ich schmiere, was die nicht tun, um verdeckt zu bleiben. Im Eifer, die Wahrheit ans Licht zu bringen, überzog ich die dunkleren Ecken der Schule mit einem Ornament aus Hakenkreuzen. Irgendwann wurde mir die Sache aber zu heiß, da die Empörung der Lehrer überkochte. Angesichts der neonazistischen Bedrohung organisierten sie Putztruppen, um mit den Strebern die Schandflecken weg zu schrubben. Die Jagd nach den Tätern steigerte sich ins Hysterische. Ich hörte auf. Zumindest hatte ich erreicht, das unsere Schule 1979 für ein Sammelbecken von Neonazis gehalten wurde.

Herr Krüger schwieg zu all dem. Er wirkte mit anderem beschäftigt und einfach zu lethargisch oder depressiv, wie es mir schien. Mir kam noch nicht in den Sinn, er könnte verkatert gewesen sein. Es ist aber zu vermuten. Damals wusste ich nichts darüber, was er außerhalb der Schule tat. Und ich fand ihn gerade gut, weil ich nicht gewagt hätte, ihn zu fragen, was er da tat, so wie man die anderen fragen konnte. Erst viel später erfuhr ich, daß Herr Krüger nach der Schule mit einem gewissen Martin Kippenberger abhing. Ich vermute heute, die beiden haben viel getrunken und mein Kunstlehrer wirkte deshalb am Morgen oft am Boden zerstört. Etwas ist sicher auch dran an dem Gerücht, Jochen Krüger hätte wesentlich zur Entwicklung der Kunst Martin Kippenbergers beigetragen. Das Gerücht ging soweit, zu behaupten, Kippenberger habe seinen Humor von Krüger geklaut. Wie man Humor klaut, weiß ich nicht. Aber es war wohl einfach der Anfang dessen, was später zu Kippenbergers Methode wurde, die Eingliederung der guten Ideen anderer in sein Werk. Offiziell tuschte Krüger nur den traurigen Clown auf einem von Kippenbergers schönsten Plakaten *Einer von Euch, unter Euch, mit Euch* und hatte in Kippenbergers Büro eine Ausstellung mit dem *Leute beeilt euch! Um zwölf kommt der Beton*. Aber schon an Krügers Titel, lässt sich leicht erkennen, da ging wohl viel mehr vom einen zum anderen. Ich habe keine Ahnung, doch hoffe ich, es geht Herrn Krüger heute gut. Zumindest verkauften sich seine Eingaben früher Kippenberger Gemälde, wie *fickn* (1975) aus der Sammlung Krüger vor einigen Jahren in Auktionshäusern zu sechsstelligen Preisen. Hingegen kaum bekannt ist, dass Krüger Kippenberger die Idee zu der Malerei *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz erkennen* flüsterte. Wobei der Inhalt, das brauche ich jetzt eigentlich nicht mehr zu betonen, ursprünglich auf mich zurückgeht.

Disruption

Fabian Ginsberg

Artikulation 1

Eine Kritikerin zum Beispiel, die die Kritik zu ihrem eigenen Problem machte, nicht zu einem persönlichen, sondern zu einem Formproblem, zu dem sie sagen könnte, dies bin ich, ich bin Autorin dieses Problems. Oder ein Kritiker, dessen Einfluss auf ein Feld so groß ist, dass er mitbestimmen kann, was überhaupt als Gegenstand seiner Kritik hergestellt wird. Solche Kritik schafft den Raum ihrer Möglichkeit selbst, als eigenes Werk oder als dominiertes Feld. Sie kreiert eine autonome Vermittlungsebene zwischen Allgemeinem und Besonderem, die den Austausch regelt, sodass gewonnene Erkenntnisse wieder in den eigenen Kreislauf eingespeist werden können und das System wächst.

Einer Kritik, die ideologisch und rhetorisch mit ihrem Gegenstand konkurriert, die also weder formale noch inhaltliche Maßstäbe mit ihm teilt, allerdings auch kein eigenes System entwickelt, sondern analysierend der Entwicklung des kritisierten Gegenstandes folgt, fehlt die Möglichkeit von Scheitern und Gelingen. Entweder liegt die Subjektposition ihrer Artikulation hauptsächlich in einem anderen Feld und sie speist dort einen Diskurs, der den kritisierten Diskurs nur abschöpft. Dann bleibt sie ihm äußerlich, sie benutzt seine Entwicklung zur Stabilisierung der zu schwachen, eigenen Systematik. Oder sie wird selbst von ihrem kritisierten Gegenstand als Ressource benutzt und abgeschöpft, sie optimiert analysierend seine Systematik.

Kritikformen, die anerkennen, dass sie Teil des kritisierten Bereichs sind, lassen sich zwischen einem reaktionären und einem utopischen Pol verorten. Einerseits rhetorisch innovative und ideologisch redundante Kritik. Andererseits rhetorisch redundante und ideologisch innovative Kritik. Weil es keinen Standpunkt außerhalb der Diskurse gibt, folgt die Zuschreibung, was innovativ oder redundant sei, aus der Setzung was rhetorisch und was ideologisch ist, und dies ist nur die mittlere Sequenz einer Äquivalenzkette an deren entscheidenden Enden zwei Fiktionen, nämlich einerseits der als relevant selektierte Diskurs und andererseits das vorgefundene Ich stehen: Es ist meine Perspektive, meine Meinung, das Ich als Algorithmus. Diese Kritikformen fördern den Wettbewerb unter den Diskursen. Sie sind entweder Teil einer reduktionistischen oder einer emergenten Dynamik. Eine Kritik, die rhetorisch und ideologisch innovativ ist, wäre revolutionär, oder irrelevant.

Artikulation 2

Solange der Status einer Person in einer Gruppe nicht etabliert ist, hat es für sie keinen Sinn, über Dinge zu sprechen, die den Horizont ihrer Gesprächspartner übersteigen. Sie würden unzufrieden sein und die Neue für einen Troll oder Dummkopf halten, mindestens würden sie sagen: wir verstehen dich nicht, und es als Vorwurf meinen. Besser ist es, sie erzählt den anderen Neuigkeiten von dort, wo sie herkommen, so erkennen sie ihren Rang.

Malerei im Raum

Converse zum Beispiel, oder Adidas, neu und unbenutzt. Die Schuhe werden langsam mit Pudding beträufelt. Der Pudding wird über den Schuhen ausgegossen. Er tropft überall auf die Schuhe, und in die Schuhe hinein, er läuft an ihnen herunter. Die Schuhe werden bestrichen. Eventuell danach auch an- und ausgezogen, sodass der Pudding geräuschvoll hervorquillt. Die beschmutzten Schuhe werden danach weggeworfen, oder weiter zerstört. Jedenfalls wird das Video hochgeladen und kommentiert.

Der Käufer spürt die Ware am meisten im Moment des Kaufs. Das Geld, das er bezahlen muss, hat etwas mit seinem Körper zu tun. Es hat etwas mit dem Verhältnis zwischen seinem Körper und seinem Bewusstsein zu tun. Nach dem Kauf ist die Ware bereits entwertet, ein bloßes Ding. Man sieht ihr entweder den Wert oder den Körper nicht mehr an. Man müsste sie gleich wieder verkaufen, aber dann fehlte sie. Es hilft, dass andere die Ware ebenfalls kaufen.

Dadurch steigt sie eine gewisse Zeit im Wert.

Als die Verkörperung des Geldes und Vergeistigung seines Körpers wird die Ware im Kauf vom Käufer körperlich erfahren. Nach der kurzen Präsenzerfahrung dieses Übergangs sind beide wieder leer. Ware und Käufer müssen jetzt immer wieder neu identifizierend ineinander übergehen. Denn es reicht nicht, dass das Wort einmal Fleisch geworden ist, es soll dann auch sprechen.

Das Zeichen ist der Riss, man erfährt ihn im Sprung. Und nur im Sprung, denn Einheit ist unmöglich, die Vermittlung negativ. Zwischen Körper und Geist, zwischen Signifikant und Signifikat will ich die Verkörperung des Risses, will ich der Übergang, will ich Geld werden. Ich muss dauernd von der Sprache gesprochen werden, mich verkörpern und vergeistigen. Dazu gibt es das Leben, man kann es selbst herstellen, oder dazukaufen, was aufs Gleiche hinausläuft. Das Leben ist die nachwachsende Vermittlung, die Verbundenheit mit den anderen, der Austausch, Kontingenz – das, was man dauernd in den unendlichen Riss des Zeichens werfen muss. Dieser herrliche Riss, dessen reinste Idee das Geld ist. Oder Gott. Aber auch Kunst. Wenn die Ware, also ich als Zeichen, nicht dauernd weiter angeeignet, also produziert wird, ist sie tot und der Geist ist fort.

Zugleich bleibt die Verkörperung immer aufgeschoben. Ein gutes Produkt bietet sich als Projektionsfläche für den dauernden Kreislauf von Projektion und Rezeption an. Es ist nie ganz fertig, sondern offen für die Benutzung – work in progress – das Ineingreifen von Produktion und Konsumtion. Das Produkt zeigt keinen komplexen inneren Aufbau, sondern eine Benutzeroberfläche. Die Konsumtion soll die Produktion spiegeln, aber nicht die materielle, sondern die ideologische, nicht die Arbeitsbedingungen, sondern die Werbung: Eine von tatsächlichen Bedingungen losgelöste Ästhetik, die den Käufer als Nutzer des Zeichens vorsieht. Es werden nicht Formbegriffe, sondern Verhältnisformen entwickelt; nicht Hierarchie, sondern Transversalität. Das gute Produkt ist ein virales Event. Man schaut es in einer Weise an und teilt es als Bild, die zu seiner Benutzung in mitgelieferten Bildern als vorgesehen angeboten ist, denn andernfalls verfehlte man das spezifische Erlebnis, um dessen Herstellung Nutzer und Werber harmonisch konkurrieren. Aber als Erlebnis kann das Produkt nicht besessen werden, es muss in dauernder Identifikation hergestellt, geteilt, gedeutet, collagiert, montiert, beschmutzt, gehackt, und immer wieder neu angeeignet werden. Denn wurde es erst einmal in der vorgesehenen Art erlebt, lässt sich die Bedeutung zwar nicht sezieren, aber aufstocken. Eine Unterscheidung von Protest, Fetisch und affirmierender Innovation wird sinnlos. Das Produkt hat keine Grenzen, nur Verknüpfungen. Es bietet der einzelnen erodierten Subjektformation ein Muster für ihre Differenzen, eine Anordnungsweise. Das Subjekt schüttet sich in das Zeichen und erfährt eine Formung. Das gute Produkt erfordert also Subjekte, die von ihrer Subjektivität nur noch die Einzelheit, Knappheit und Diversität haben, die also weder eine eigene Gliederung sie verknüpfender Äquivalenzketten aufweisen, noch als individuelle Subjekte völlig aufgelöst, also in fremde Äquivalenzketten eingebunden sind. So können gute Produkte Subjektformationen für die losgelösten Elemente der Menge an Subjektivität einer Person bilden.

Solche Personen sind gute Produkte in Äquivalenzketten, die, obwohl kurz gehalten, dank der zwar dysfunktionalen, aber als Menge von abschöpfbaren Elementen erhaltenen, alten Äquivalenzebenen, eine enorme Dynamik asymmetrischer Verteilung entwickeln.

Ästhetischer Protest besteht darin: man findet das Kaputte am Kapitalismus so geil und identifiziert sich konsumierend damit. Der Konsum gibt ein Passionsbild der Entfremdung ab, ist Protest, der wieder konsumiert und reproduziert wird. Gleichzeitig ist der Protest in der Ausweglosigkeit des Ästhetischen immer schon Konsum und also Produktion. Protest ist die Ware, das Produkt bleibt aufgeschoben wie die Revolution. So ist Protest das Paradigma der Warenformigkeit in Zeiten – keiner Krise, sondern – der Konkursverschleppung.

Das ästhetische Objekt gibt es nicht mehr als Ding oder Werk, also mit vermittelnden Formbegriffen, die es strukturieren. Durch eine artikulierende Einschreibung in sie und deren autonome Prozesse, konnte Kunst angerufen werden. Denn Kunst war nicht direkt erreichbar, ist es nie. Gegen die Macht dieses historischen Blocks „Kunst“, wurden seine inneren Formbegriffe, seine Äquivalenzketten, seine Autonomie angegriffen, sodass sein Kunstbegriff unerreichbar wurde. Aber der Herrscher war bereits ausgezogen. Die Gefahr von Befreiungskämpfen ist, dass sie, scheinbar siegreich, mit der Unterdrückung nur die eigene Organisation auflösen und Ausbeutung in eine schwerer darstellbare Vermittlungsebene ausweicht. Der ästhetischen Form als glatter Verhältnisform von Projektion und Rezeption fehlen komplex strukturierte, autonome Vermittlungsebenen zwischen dem Nutzer und einer Totalität der Marke, des Kampfes, oder der Kunst. Ebenen für den Tausch von angebotener und aneignender Benutzung, die Rückkopplungen in der streuenden Vermittlung ermöglichen. Es fehlen unabhängige Organisationen zwischen Produzent und Produziertem. Wenn in der gliederungslosen Verallgemeinerung des Ästhetischen die Kritik das Produkt ist, kann die Weiterentwicklung ästhetischer Formen nicht kritisch sein. Denn die glatte Verhältnisform bietet für den Produzenten keine Autonomie, er kann also den Mehrwert nicht selbst wieder einspeisen, weil er nur eine Sequenz innerhalb einer ihn überschreitenden Äquivalenzkette ist. Dann muss aber auch niemand mehr immer weiter aus der Kunst hinaustreten in einen wahren Kampf, oder ein Leben. Ein Außen könnte nur innen hergestellt werden, indem man sich teilt. Indem die Geteilte ihre Verteilung – organisierte.

Re: Kunst

Kunst kann entweder eine Artikulation sein oder ein Diskurs. Die differentiellen Positionen der Artikulation, ihre Elemente, gewinnen ihre Identität nur in ihrer Relation zum Diskurs. Die differentiellen Positionen des Diskurses, seine Momente, gewinnen eine Einheit durch die Regelmäßigkeit ihrer Verteilung. Identität der Elemente und Totalität des Diskurses sind ausgeschlossen, wenn Artikulation möglich ist. Totalität konstituiert sich dauernd und wird gespeist von Kontingenz, die die völlige Determinierung verhindert und damit den Prozess der dauernden Konstitution, also der auf Determinierung zulaufenden Ausschließung von Kontingenz, dauernd weiter ermöglicht.

Die Totalität eines Gesamtdiskurses über den Diskursen ist eine Fiktion. Der universelle Begriff ist ein leerer Signifikant – er bleibt, als letztes Glied der Äquivalenzkette über dem nach Totalität strebenden Diskurs, immer aufgeschoben. Er wird er zum universellen Äquivalent eines Diskurses: zu Geld. Es gibt das Geld immer nur in Währungen mit unterschiedlichem Wert, Stellvertreter auch hier. Das universelle Äquivalent wird in der Regel ausgegeben vom hegemonialen Diskurs. Er verkörpert sich darin als Fiktion der Totalität. Aber die leitende Idee eines abstrakten Maßstabs kann auch wieder gegen ihn gewendet werden. Das ist entscheidend für jede Artikulation. So kann die immer aufgeschobene, nie greifbare, aber konkret als herrschend erfahrene Totalität eines Diskurses konfrontiert werden mit der Möglichkeit ihrer Alternative: Ihr seid nicht Gott, ihr seid die Kirche. Die wahre Kunst ist nicht die hegemoniale Kunst, die Redundanzkunst, die Salon- und Biennalekunst, die Kunstweltkunst, und auch nicht die Substanzkunst, die Geld und Währung identifiziert. Den wahren universellen Äquivalenten muss man anrufen, wenn die Währung inflationär und schlecht verteilt ist. Kunst kann also entweder eine Artikulation sein oder ein Diskurs oder ein universelles Äquivalent.

Momente sind differentielle Positionen in Bezug zum System, sie sind nicht einheitlich, in sich identisch oder dem System vorgängig. Es gibt keine kleinsten Einheiten. Die differentiellen Positionen der Artikulation, ihre Elemente, sind in sich different und können nicht als ganze Elemente zu Momenten eines Systems werden. Sie sind

immer durchquert von verschiedenen Diskursen.

Eine Artikulation ist beschreibbar als rhetorisch und ideologisch und sie kann innovativ oder redundant sein. Sie kann darüber hinaus von einer Subjektposition ausgehen, die von verschiedenen Diskursen, oder von einem Diskurs und einem unspezifischen Feld der Diskursivität durchquert wird. Eine Subjektposition ist beschreibbar mit Artikulationen und Diskursen; ihre Konzeption ist aber notwendig, weil es keinen objektiven Rahmen gibt. Sie führt Verortung und Perspektivität ein. Eine Artikulation, die nicht teilweise außerhalb des Diskurses steht, in den sie sich artikulierend einfügt, und außerhalb ihrer Subjektposition, wäre eine ursprüngliche und in sich nicht differente Identität. Das ist unmöglich. Gott kann nicht sprechen.

Eine Artikulation, die teilweise außerhalb der Subjektposition steht, die den Diskurs vertritt, in den sie sich artikulierend einschreibt und die ideologisch und rhetorisch redundant ist, ginge ganz im Diskurs auf, wäre also keine Artikulation, sondern eine Vermittlung. Eine Artikulation, die rhetorisch oder ideologisch innovativ ist, erneuert den Diskurs und fügt sich, ihn modifizierend, als Moment in seine Regelmäßigkeit ein. Eine Artikulation, die rhetorisch und ideologisch innovativ ist, läuft Gefahr, wegen zu schwacher Redundanz nicht verstanden zu werden, also als Vermittlung zwischen Allgemeinem und Besonderem zu scheitern. Ihre Elemente würden dann nicht als Momente des wachsenden Systems des Diskurses bestätigt. Sie löst sich auf.

Äquivalenzen sind Vermittlungsebenen; als Äquivalenzketten sind sie Systeme innerhalb des Systems eines Diskurses. Nur Vermittlungsebenen können systemisch sein, da, wie wir gesehen haben, Totalität und Identität immer nur erstrebt, aber nie erreicht werden. Es gibt kein allumfassendes oder basal ursprüngliches System. Innerhalb einer Äquivalenz sind die differentiellen Positionen gleichwertig in Bezug auf einen allgemeinen Wert. Sie differieren untereinander, indem sie als Elemente Teil unterschiedlicher anderer Äquivalenzen sind und bilden eine Einheit nur als Momente dieser Äquivalenz, die so ein offenes Inneres und ein abgrenzbares Außen schafft. Von Außen, also als Qualität, ist die Äquivalenz wiederum eine Differenz unter anderen differentiellen Positionen in weiteren Äquivalenzen. So entstehen Äquivalenzketten, Prozesse des Tauschs von Unterschiedlichkeit und Gleichwertigkeit. Insofern die Übergänge in Kreislaufprozesse von Wiedereinspeisung der Differenz übergreifender Äquivalenzen münden, entstehen systemische Äquivalenzketten. Sie gewinnen eine relative Stabilität durch die selbständige Herstellung eines Raums ihrer Möglichkeit, also Autonomie.

Eine Artikulation als eine Menge differentieller Positionen steht mit einem bestimmten Verhältnis von Redundanz und Innovation in Bezug zu einer Äquivalenzkette eines Systems, so dass bestimmte Elemente systematisch von Redundanzen abweichen. Die Artikulation bildet durch ihr inneres Differenzverhältnis von Innovation und Redundanz eine Äquivalenz von Differenzen, die die bestehenden Äquivalenzketten ergänzt und verlängert.

Bei der Eingliederung einer Artikulation in die Äquivalenzketten eines Systems wird das System modifiziert. Durch die Modifikation des Systems verschwindet die innere Differenz der Artikulation, ihre Elemente werden glatt, bloße Momente des Systems. So stabilisiert sich das System und gewinnt gleichzeitig die Möglichkeit emergent neue Ebenen auszubilden. Ohne Artikulationen wäre es eine geschlossene deterministische Maschine, ohne Entwicklung, sogar ohne Zeit. Artikulationen versorgen also das System mit Kontingenz, verhindern seine Schließung und ermöglichen im Austausch mit dem System Emergenz. Gleichzeitig versorgt ein System die Artikulation mit der Redundanz, vor der sich ihre Innovation abheben kann. Der dauernde Tausch von Äquivalenz und Differenz im Austausch von Artikulationen und Systemen schafft durch emergente Verwandlung das Neue.

Ein kritischer Zustand tritt ein, wenn ein System sich verfestigt und die emergente Dynamik abnimmt. Artikulation wird zunehmend redundant und findet kaum mehr Möglichkeiten, die Äquivalenzketten innovativ zu differenzieren, während gleichzeitig das System kaum mehr Abweichung zulässt. Dieser Zustand kann stabilisiert werden und sehr lange anhalten, denn ein System ist nicht auf Wachstum und Verwandlungsfähigkeit angewiesen. Es kann sich auch darauf beschränken, Veränderung seiner Umgebung zu kompensieren. Es braucht dann eine starke Identifikation des universellen Äquivalenten mit der fiktiven Totalität und eine feste hierarchische Gliederung der Äquivalenzketten, die einen geregelten Austausch von Differenzen im Inneren ermöglicht, die außen hergestellt werden, zum Beispiel durch geteilte Subjektpositionen, also durch konkurrierende Systeme. Das System stellt ein exklusives Weltmodell dar und schließt deshalb große Teile von Welt, nämlich konkurrierende Weltmodelle aus. Das System bleibt stabil über der Verwandlung von ihm äußerlichen Äquivalenzen in Differenzen fester eigener Äquivalenzketten. Innovative Artikulation tritt zugunsten von optimierender Vermittlung zurück. Dagegen wird ein System, das darauf angelegt ist, neue Äquivalenz als Differenz herzustellen, also integrierend zu expandieren und innerhalb einer Welt zu hegemonisieren, sich selbst als Außengrenze verlorengelassen. Es wird sich immer mehr in Diversität vereinheitlichen und seine Äquivalenzketten und damit sich selbst letztlich auflösen. Solange es hegemonisierte, konnte es auch Systeme als Differenzen integrieren, die es bekämpfte. Setzt es sich als globale Totalität, die alle Unterschiedlichkeit integriert, durch, zerfällt es. Es ist nicht mehr die wahre Welt, sondern es ist alle Welt und alle Welt ist Teil von ihm, so unterscheidet es sich von aller Welt nur negativ, indem es nicht alle Welt ist. Als in sich einheitliche Negation kann es keinen Maßstab mehr bilden und die von ihm hegemonisierten Systeme treten aus seinen zerfallenen Äquivalenzketten, seine systemischen Momente werden zu Elementen einer Menge. Der Gegner eines Systems, der vermeiden will, dass seine Opposition als innovative Differenz ins gegnerische System eingespeist wird, muss versuchen, für dessen Äquivalenzkette eine einzige disruptive, vereinheitlichende und nicht vorgesehene Äquivalenz zu entwerfen. Gelingt dies, könnte er die Momente als freigewordene Elemente aus dem organischen Zusammenhang herauslösen und sämtlich in die eigene Äquivalenzkette übernehmen, um das andere System zu ersetzen. Dann hätte er aber durch eine Abkürzung eine komplexe durch eine einfache Äquivalenzkette ersetzt. Es besteht die Gefahr, dass das neue System selbst eine Vereinheitlichung erfährt und Beute eines weiteren Systems wird.

Deshalb muss in der neuen, kurzen Äquivalenzkette eine Asymmetrie zwischen den von der Abkürzung eingeschlossenen Differenzen und dem vereinheitlichenden Zugang eingebaut sein. Das Beste ist, das ersetzte System als kommensurable Menge der frei schwirrenden Differenzen zu erhalten, während das eigene System, darauf aufbauend, einseitig Zugang herstellt. Das zur Menge gewordene System scheint seine konstitutive Grenze gegenüber äußerer Differenz zu bewahren, obwohl es innerlich keine Äquivalenz mehr entwickelt, also nicht mehr den eigenen Maßstab des Tauschs bestimmt. Die Grenze der Menge wird nicht mehr autonom, sondern von der einseitig abgegrenzten Äquivalenzebene hergestellt, die die Menge der Differenzen abschöpft. Auf der einen Seite entsteht dann ein reduktionistisches Netzwerk, wo Artikulationen freiwillig an der ausdifferenzierenden Vermehrung losgelöster Differenzen arbeiten, eine *res extensa*. Auf der anderen Seite der Hohlraum der *res cogitans*, wo der Mehrwert abgeschöpft wird. Wer nicht weiß, auf welcher Seite er steht, kann nachsehen, ob er auch eine innere, oder nur eine äußere Grenze hat. Ein autonomes System stellt sich als identisch her durch den geregelten Austausch zwischen inneren und äußeren konstitutiven Grenzen. Gewiss wäre es wünschenswert, wenn Menschen in geschlossenen Kreisläufen kooperierten. Aufgrund von Machtvakuen sind aber die Asymmetrien der Ausbeutung von Konkurrenz der Fall. Je kürzer die Äquivalenzketten und je geringer die Komplexität des Systems, umso einheitlicher die Ausbeutung des Systems. Ungewiss ist der Moment der Singularität. Dagegen könnte eine Aufgabe sein: Verkörperung des Netzwerks, Positivität der Vermittlung, innere Gliederung als vertikale Integration. Man müsste Scheide werden.

Dana Schutz war sich der Risiken durchaus bewusst, die sie mit ihrem Gemälde „Open Casket“ (2016) einging. Noch bevor sie sich daranmachte, dieses inzwischen zu allgemeiner Berühmtheit gelangte Bild auszuführen, hatte sie größere Zweifel gehegt. Zweifel, die sie jedoch (wie sie gegenüber dem New Yorker und diversen anderen Medien bekundete) nicht davon abhielten, dennoch Hand anzulegen an eine sensible Materie, die ihr im Zuge anhaltender rassistischer Polizeigewalt in den USA nicht mehr aus dem Kopf gehen wollte. Waren doch, so Schutz' durchaus adäquate Eingebung, Fotografien des 1955 brutalst getötenen 14-jährigen Afroamerikaners Emmett Till, allem voran das monströs entstellte Gesicht des im offenen Sarg aufgebarten Leichnams, gleichsam zu Gründungsdokumenten der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung geworden. Dies via Transmutation des im öffentlichen Gedächtnis haften gebliebenen Fotos in eine neo-expressive Malerei auf die Gegenwart umzulegen, schien ihr ebenso verlockend wie zugegeben riskant.

„It's a real event, and it's violence. But it has to be tender, and also about how it's been for his mother“, meinte Schutz, noch bevor das Gemälde Form annahm. Und, mit wachsender Skepsis: „How do you make a painting about this and not have it just be about the grotesque?“ Die Groteske, die sie meinte, betraf nicht zuletzt die in den letzten Jahren beständig eintrudelnden Bilder und Berichte von rassistisch motivierter Gewalt, eigentlich unvorstellbar mehr als ein halbes Jahrhundert nach Vorfällen wie jenem um Emmett Till. Das Groteske ihres Ansinnens, eine politisch aufgeladene Historienmalerei auf der Basis von Ereignissen, die ihr selbst im Prinzip fremd waren, zu produzieren, war ebenso evident: „It's evidence of something that really happened. I wasn't alive then, and it wasn't taught in our history classes.“ Ein Reales, das sich ihr (so wie vielen anderen) unweigerlich entzog, sie aber dennoch nicht „losließ“.

Schutz' Ausflucht – worauf sie sich noch mehrfach berufen sollte, nachdem die Kontroverse um das Bild voll entbrannt war – bestand darin, auf den allgemeinen Wert von Einfühlung und Empathie zu setzen. Wie es für die Mutter gewesen sein muss – dieser 60 Jahre später kaum noch „faktisch“ eruierbaren Gefühlslage Ausdruck und Form zu geben, wurde fortan zur Gestaltungs- (und Verteidigungs-)Linie, mit der Schutz ihr Werk durchfocht. „Emmett was Mamie Till's only son. The thought of anything happening to your child is beyond comprehension. Their pain is your pain. My engagement with this image was through empathy with his mother“, so Schutz, als die Kontroverse bereits tobte, gegenüber der New York Times.

Zärtlichkeit, emotionale Wärme, Wehmut und Trauer – all das, was man in dem Gemälde trotz der widersprüchlichen Projektionen der Malerin auf ihre Materie zweifellos erblicken kann, all das war es genau nicht, was der Proteststurm, den das Bild auslöste, anerkennen konnte und wollte. Diesem ging es, angeführt von KünstlerInnen wie Hannah Black oder Parker Bright, primär um das Moment der unrechtmäßigen Aneignung und Spektakularisierung partikularer und dementsprechend auch nicht universalisierbarer Leidens- und Schreckenserfahrungen. „The subject matter is not Schutz's“, so Black in ihrem Proteststatement, das gleich auch die Forderung nach Entfernung und Zerstörung des Bildes enthielt.

(Das Gemälde blieb, mit einem die Kontroverse umreißen Kommentar versehen, bis zum Ende der Ausstellung in der Whitney Biennale 2017 vertreten. Zuvor war es im Herbst 2016 bei Contemporary Fine Arts in Berlin ausgestellt worden, ohne dass jemand größer davon Notiz genommen hätte.)

Während der ersten Tage der Whitney Biennale hatte sich der Performancekünstler Parker Bright gemeinsam mit KollegInnen immer wieder stundenlang vor das Bild gestellt, um seine Art der Protestnote – mit der Aufschrift „Black Death Spectacle“ auf dem Rücken seines T-Shirts – gleich in situ zu performen.

„I believe that this piece is an injustice to the black community“,

so Bright, und: „nobody should be making money off of a black dead body.“ Eine Forderung, der Schutz insofern nachkam, als sie das Bild in Folge für unverkäuflich erklärte. Auch wenn der aus Positiv- und Negativaffekten sowie der fortwährenden Thematisierung in diversen Medien kumulierende Symbolwert, den die Künstlerin nolens volens anhäuften, recht verquer in Bezug auf diese Unveräußerlichkeit wirkt.

Was ging hier ab? Oder anders gefragt: Was geht, wenn etwas aus (partikularer) identitätspolitischer Sicht eigentlich gar nicht geht, auf universalistischem Umweg begründet dann aber doch wieder gehen soll – und letztlich, vielleicht auch aus Diskurserschöpfung, ungelöst so stehen bleibt? Beginnen hier Grenzüberschreitung und neue Grenzziehungen in sich selber zu implodieren? Fängt das außerhalb des Mediums Liegende an, dieses von seinem Innersten her aufzusprengen? Findet gar eine komplette Umstülpung statt, sodass Pinselstrich und Sujetwahl plötzlich ganz weit draußen, politische Projektionen dafür ganz weit drinnen liegen (vorausgesetzt, es lässt sich hier überhaupt noch sinnvoll von Zuordnungen wie innen und außen sprechen)? Oder ist überhaupt alles zusammen längst in ein wild durchmischtes Jenseits gedriftet, wo nichts mehr und zugleich alles wieder möglich scheint?

„Open Casket“ lässt sich jedenfalls als Paradebeispiel einer neueren Malerei sehen, die eine höchst widersprüchliche, ja explosive Gemengelage in sich vereinigt. Einer Kunst, die – man denke an die erwählten, bewusst in Kauf genommenen Risiken – ein Maß an Kontroverse und unversöhnlichem Dissens in sich aufzusaugen versteht, die damit zu ihrer eigentlichen Materie werden. Eigentumsansprüche auf bestimmte Themen lassen sich (wie Klaus Speidel in einem lesenswerten Kommentar dargelegt hat) nur bedingt als produktives Kriterium für die Art von „Post-Anything-Malerei“ heranziehen, der Schutz' Kunst zweifellos zuzurechnen ist. Wie sonst könnte je so etwas wie Solidarität mit dem, was man selber nicht ist, aufkommen? Zugleich bleibt das altbekannte Problem, inadäquat über und für andere zu sprechen – auch in einem Medium, das längst kein spezifisches mehr ist, sondern sich bis zum Überdruß selbst-entgrenzt hat – umso hartnäckiger bestehen.

Demgegenüber müsste einer profunden Kritik, die über das „Post-Anything“-Syndrom der gegenwärtigen Malerei hinausgehen will, stärker am je spezifischen Übersetzungsakt gelegen sein: an jener Transformation, die beispielsweise von Gehalt, Form und Kontext des als Vorlage verwendeten historischen Dokuments hin zu (Wieder-)Erkennbarkeit, Neuformierung und (rekombinierter) Kontextualität in der Gegenwart stattfindet. Gleichwohl offenbart, wie das Beispiel zeigt, jede auch noch so gut gemeinte Kontextüberschreitung einen tiefen, letztlich nicht zu kittenden Riss: „There was so much uncertainty with this painting“, so Schutz, „you think maybe it's off limits, and then extra off limits. But I really feel any subject is O.K., it's just how it's done. You never know how something is going to be until it's done.“

Links:

<https://www.nytimes.com/2017/03/21/arts/design/painting-of-emmett-till-at-whitney-biennial-draws-protests.html>
https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2017/03/23/dana-schutz-responds-to-outcry-over-her-controversial-emmett-till-painting/?utm_term=.e6b2284d0275
<https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-responds-to-the-uproar-over-her-emmett-till-painting-900674>
<http://www.newyorker.com/magazine/2017/04/10/why-dana-schutz-painted-emmett-till>
<http://www.spikeartmagazine.com/en/articles/dana-schutzs-open-casket-controversy-around-painting-symptom-art-world-malady>

I thought, why not use more technology?! Warum nicht mehr Technologie verwenden!!, but I had immediate doubts, since I reminded myself that I tend to use this word against its proper sense. But popularly so, I think, most of us do. It literally just means how something is used, or, following Karl Marx, and roughly translated, technology unveils „the active engagement of men towards nature, the immediate production process of their live, and hence their social living conditions and the ideas stemming from them.“ I instead was thinking of instruments, machines, ufos, networks, transmitters, abstractions through planes of squares as in pixels or arrows as in vectors, neurosynthesis, neuroplastic, planifications, telekinesis, temperature to produce images, thinking of why we (I and others) cling to this translation from brain to hand by attaching color to surface. But since I thought the phrase before noticing my own misunderstanding, I now want to explain it to me, as if it had come up from somewhere outside myself.

Since painting is an old technique I see its technologies, alas the way how painting was used, as quite varied, and when literature produced the writer as profession in the 18th century, claiming it from the field where people who had something to say wrote, and became authors without a profession attached to this, one of the first who grew up within this new, vague job description, traveled to Italy to meet with people, and vaguely thinking of becoming one of them. I mean Goethe, and the others were painters. Painting had already then existed as profession for a long time, but writing as profession didn't. Klopstock is said to have been the first to claim to live as a writer and it resulted in a petrification of him being the symbol for this profession, a monolith, described as bitter and restrained by his contemporaries. I always wondered what had already been discovered in painting, which multiple technologies in short it was, while the societies were not using writing and making music as specialized fields, with their own discourses and professions, but people were writing alongside their proper profession, in the village, at court, in the church and abbeys, in the theatre. Daniel Defoe was a tradesman, Dante a member of the Apothecary guild.

Painting had long before them established itself as a profession, and it had already created the painter. A big advantage time-wise. It has consequently managed to establish itself as the main visual art form, and in this course has managed to overshadow other old art forms, e.g. party decoration (and so most people know Leonardo da Vinci as a painter). I think mainly because of

its easy transportability, hide-ability and steal-ability in hard times. And while the in comparison very new and nearly baby-ish concept of the writer-author, musician-author or artist-author still today struggles with authorship within the in principle copyfree gesture of placing words after words and notes after notes, and the endless reproducibilities of this gesture are still subject to fierce law suits, not many of us are painting a Nicole Eisenman painting again to hang it in their living room. Or have it done, and claim to have a real Eisenman. They did something along this line, but this was so roughly three hundred years ago. Galeria Doria Pamphili is filled with these Caravaggios where the guides murmur, „but this is the copy“ – still they, in the logic of their time, bear his name. The technology of painting as reproducing detailed but still varying copies has nearly ceased to exist. A newer technology is to copy as authors, the copiers name attached to the copy, Picasso wrote „Picasso“ on Velazquez. This is (again roughly) two hundred years of advance in technology compared to other art forms. But this leads too far, and imagining that painting has also brought the only images of the horrors of battles back to people who had lost their children in them or had been banned because it transcended words to describe the godlike nature of the world, I can get a glimpse what its technologies were, while I hold a brush in my hand. Makes one feel free, and nobody will challenge the act of painting another flower – because this is what Breughel has done–, but if someone stuffs a giraffe, there will always be the stale feeling that there is Ayşe Erkmen's name attached to that approach. Having all of this big advantage out of its longer history against other art forms this question that came to my mind seems to hints to using more social ideas of which painting could be a technology. Something that unveils the engagement of men towards nature, the immediate production process of their life, ...

Here could be a list of what painting was a technique: e.g. The concept of mountains, of popular culture, the concept of the bourgeoisie, psychoanalysis, gardening, the interior, different forms of sex, socialism, and could go on for some time, but what interested me most lately was Henrik Olesen's approach to paint like animals paint, and this wonderfully now seems to capture what technology means.

Wörter in Bildern sind mediale Kollisionen, die das Feld der Malerei angesichts der diskursiven Herausforderungen ihrer jeweiligen Gegenwart zu erweitern suchen. Mittelalterliche Altarbilder, in denen den Heiligen Spruchbänder aus den Mündern quellen, weil sich noch keine allgemein lesbare Ikonografie zur Illustration biblischer Schlüsselszenen etabliert hat (die Verkündigung an Maria ist ein Austin'scher Sprechakt par excellence); in kubistisch zersplitterte Stillleben eingeklebte Zeitungsausschnitte, die illustrieren wollen, warum die Zentralperspektive im aufkommenden Informationszeitalter kein adäquater Ausdruck moderner Wirklichkeitsinterpretation ist; oder – frei gewähltes Beispiel – Marcel Broodthaers' Wörter in Bildern, die Malerei mit konzeptueller Distanz noch einmal als Meisterdisziplin zitieren, um dann technischen Reproduktionsmedien endgültig die Staffel zu übergeben: Texte in Gemälden sind (auch) Auseinandersetzungen mit veränderten Aufschreibetechniken, im Zuge derer die Auseinandersetzung mit der Wiedergabe einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit neue Formen annimmt, damit das Bild als Bild relevant bleiben kann und nicht bloß als Subspezies visueller Kommunikation.

In der Begegnung der Malerei mit Bild gewordener Schrift durchkreuzen sich zwei offenkundig unterschiedliche Systeme. Als Bildmedium möchte die Malerei zunächst vermutlich gar nicht so eindeutig etwas sagen oder sich einschreiben lassen. Nimmt sie Buchstaben oder Wörter in sich auf, erhält sie jedoch eine neue Bedeutungsebene im doppelten Sinne von Inhalt und Relevanz. Das Bild wird dann selbst zu einer besonderen Form des Zeichens, das Sprache als materiellen Signifikanten zur Schau stellt. Dieser lässt sich lesen, aber in seiner exponierten Sichtbarkeit scheint auch eine neue Form der Abstraktion auf: Wenn der Bedeutungsträger zu sehr mit erkennbarer Bedeutung aufgeladen ist, funktioniert das Alphabet schlichtweg nicht mehr ausschließlich als Träger von Sinn.

In diesem Spannungsfeld von sprachlicher Repräsentation und optischer Präsenz werden Wörter zu abstrakten Bildräumen, Buchstaben zu *objects trouvés* und Texte zum Zitat. Einen Text zu zitieren, bedeutet seinen Zusammenhang zu unterbrechen, denn er ist eine nicht-authentische, entlehnte Redeweise, die wiederholt, was an anderer Stelle bereits gesagt worden ist. Indem sie Bestehendes in einen anderen Kontext implementiert, verändert sie dessen Wahrnehmung: als Wort, als Zeichen, als Chiffre, als Element der Malerei.

So wie die Schrift eine Abstraktion der Sprache ist, sind gemalte Buchstaben eine Abstraktion jener Wörter, die sie darstellen, und des Alphabets, dessen Teil sie sind. Wenn die Malerei auf sie zugreift, kommt es manchmal allerdings zu einer Verschiebung, die das Bild auf seinen Bildcharakter verweist und in erster Linie der poetologischen Verräumlichung der Schrift Ausdruck verleiht. Obschon lesbar, werden die Wörter dann rätselhafte, opake Zeichen, künden von typografischer Widerständigkeit oder zerbröseln, bis nur noch scheinbar arbiträre syntaktische Strukturen übrig bleiben. Im Wiederfinden dieses quasi Naturzustandes des Buchstabens liegt, hat Roland Barthes einmal geschrieben, allerdings die eigentliche Macht des Alphabets: „Der allein stehende Buchstabe ist unschuldig: Die Schuld, die Vergehen beginnen, sobald man Buchstaben aneinanderreicht, um Wörter aus ihnen zu machen.“ Die Buchstaben, die ein Wort bilden, suchen deshalb ständig nach ihrer Freiheit, die darin besteht, jederzeit auch etwas anderes zu bedeuten und als Bestandteil eines ABC unabhängig zu bleiben.

Mit dem Emojij, dieser Hieroglyphe oder Stenografie der Gegenwart, der visuellen Abkürzung schriftsprachlicher Kommunikation, die nicht mehr Buchstabe ist, sondern Bild, öffnet sich insofern eine neue Freiheit auch der Wörter in der Malerei: als Bilder im Bild, die Zeichensysteme jetzt endlich als gleichwertig ineinander verschachtelte Strukturen neu denken können.

Es gibt nicht viele Künstler, an deren Werk sich noch ein halbes Jahrhundert nach ihrem Tod erinnerungs-politische Debatten entzünden. Bei Käthe Kollwitz war das der Fall. 1993 hatte der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl per Verwaltungsakt die vierfach vergrößerte Bronze-Kopie der Kleinplastik „Mutter mit totem Sohn“ in Schinkels Neuer Wache Unter den Linden in Berlin aufstellen lassen. Der neue deutsche Gedenkplatz, gewidmet „den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft“, löste kurz nach der Wiedervereinigung heftige Diskussionen aus, die sich auch um die Wahl des Kunstwerks drehten.

Mit dem Pieta-Coup gelang es Kohl, der Linken eine ihrer Identifikationsfiguren streitig zu machen.

Im Westen gehörten Kollwitz-Plakate mit dem berühmten „Nie wieder Krieg“-Motiv aus den Zwanzigern jahrzehntelang zur Demo-Folklore der Friedensbewegung. In der DDR wiederum wurde die Künstlerin, die im April 1945 wenige Tage vor Kriegsende im sächsischen Moritzburg starb, wie eine Nationalheilige benutzt. Da halfen auch die wiederholten Hinweise auf ihre Tagebücher nichts, in denen sie sich auf die politische Unabhängigkeit der Kunst beruft.

Bereits 1967, anlässlich des 100. Geburtstages der Künstlerin, brachte der Kritiker Gottfried Sello in der Zeit diese widersprüchliche Qualität auf den Punkt: „Die Kollwitz ist trotz progressiver Ideen eine erzkonservative Künstlerin.“ Die einer realistischen Ästhetik verpflichteten Zeichnungen, Radierungen, Lithografien, Holzschnitte und Skulpturen sind in ihrer komplexen Verschraubung von Epoche, Ästhetik und Politik mittlerweile zu ganz unterschiedlichen, vielleicht sogar gegenläufigen Lesarten anschlussfähig.

Kollwitz, geboren am 8. Juli 1867 in Königsberg (heute Kaliningrad), studierte Kunst, als Frauen der Zugang zu den Kunstakademien noch verwehrt wurde. Sie besuchte stattdessen Kurse an den Künstlerinnen-Schulen in Berlin und München. 1898 wurde sie mit der Veröffentlichung des Grafikzyklus „Ein Weberaufstand“ aus sechs Blättern nach Gerhart Hauptmanns Stück „Die Weber“ schlagartig bekannt. Beinahe wäre sie auf der Großen Berliner Kunstausstellung von der Jury ausgezeichnet worden. Doch Kaiser Wilhelm II. legte sein Veto ein.

Aufgehalten hat sie das nicht: Im Januar 1919 wurde sie Professorin und als erste wirkliche Künstlerin in die Preußische Akademie der Künste gewählt. Da war sie, die 1914 ihren Sohn Peter im Ersten Weltkrieg verloren hatte, schon eine öffentliche Figur. Sie suchte mit ihrer politischen Kunst, vielfach in Zeitungen und auf Plakaten verbreitet, ein großes Publikum und fand es auch. 1933 wurde sie von den Nationalsozialisten zum Austritt aus der Akademie gezwungen und faktisch mit Ausstellungsverbot belegt. Doch schon eine Dekade nach ihrem Tod galt ihre sozialengagierte Kunst in der Kunstwelt nicht mehr viel. Das Verschwinden vom Radar hat die amerikanische Kunsttheoretikerin Lucy Lippard einmal mit Kollwitz' Lebensnähe erklärt, die nicht zu den Künstlerklischees der Nachkriegszeit passte. Sie inszenierte sich weder als abgehobenes Genie noch als Außenseiterin. Sondern sie arbeitete an Themen wie Armut, Hunger, Mutterschaft, Tod oder Verlust der Söhne.

Heute wirken ihr Pathos und Realismus anziehend und abstoßend zugleich. „Ihre Kunst ist so beglückend, auch wenn sie nur das bitterste Elend zeigt“¹, schreibt etwa der junge Einar Schleaf (später Autor, Regisseur und Maler) im März 1963 in sein Tagebuch. „Es ist schön, sie zeigt die Schönheit, auch das Bitterste und Elendste ist schön und darstellungswürdig. Ja, ihre Kunst hat einen Zweck, wie sie selbst schreibt, deshalb finde ich ihre Kunst gut, die bedeutsam, einsam dasteht, einsam auf einer kaum erreichbaren Höhe.“ Für die Künstlerin Lucy McKenzie, die Reproduktionen von Kollwitz-Kunst im Winter 2004 in eine Ausstellung² in der Kölner Galerie Daniel Buchholz integriert, steht Kollwitz „symbolisch für jemanden, der nicht mittels Ironie transformiert werden kann.“³ (Presseinfo) Das Kollwitz Pathos sei „unempfindlich gegenüber der Subversion.“

An Kunsthochschulen, das berichten hingegen die Autoren Yury und Sonya Winterberg in einer 2015 erschienenen Kollwitz-Biografie, kursiere seit Jahrzehnten der Slogan „Nie wieder Krieg, nie wieder Kollwitz!“. Der Pathos und die Ergriffenheit vom proletarischen Elend passen scheinbar nicht zum hedonistisch-ironischen Selbstbild vieler Künstler. Das illustriert womöglich auch eine Serie von Gemälden, die Martin Kippenberger Mitte der Achtziger produzierte und in den Neunzigern noch einmal aufgriff. In verschiedenen Varianten malte (oder ließ malen) Kippenberger einen Weihnachtsmann und ein durchgestrichenes Kanonenboot. Der Titel: „Krieg böse“. Womöglich machte er sich über das Pathos von Anselm Kiefer lustig. Vielleicht aber auch über Kollwitz' berühmtes Anti-Kriegs-Plakat. In den Straßen von New York brachten ungefähr zeitgleich die Guerrilla Girls mit der kunstfeministischen Action-Figur „Kathe Kollwitz“ ihre Wertschätzung zum Ausdruck. Auch wenn heute intensiv wie lange nicht mehr diskutiert wird, ob die Kunst als Protest und Widerstandsform taugt: Das Werk von Kollwitz erscheint bislang davon seltsam unberührt. Selbst in post-ironischen Zeiten findet die Kunst nicht mehr zum Pathos zurück.

1 Einar Schleaf, Tagebuch 1953-1963 Sangerhausen. Hrsg. von Winfried Menninghaus, Wolfgang Rath und Johannes Windrich. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2004, S.287

2 <http://www.galeriebuchholz.de/exhibitions/kulaks/>

3 „As a contentious and successful public artist, McKenzie uses Kollwitz symbolically as someone who cannot be transformed by irony; her pathos is impervious to subversion.“ Aus der Presseinformation der genannten Ausstellung

Karte

Berthold Reiß

„Was dem Raume Wirklichkeit verleiht, ist der organische Prozess der Natur, was der Zeit Wirklichkeit verleiht, ist die Fülle der Geschichte.“ Der Satz steht in einer Anmerkung, also nicht ganz im Text. 1841 hat Sören Kierkegaard diesen Text *Über den Begriff der Ironie* mit ständiger Rücksicht auf Sokrates als Dissertation verfasst. Die Rede vom Raum und von der Zeit, vom organischen Prozess, der aber sichtbar ist und von der Geschichte, die nicht nur Härte, sondern auch Fülle verspricht, scheint arabesque, indem sie Feld und Folge als solche zu zeigen versucht. Sie erläutert eine Synthese, die in Platons Dialogen nicht als Schluss, sondern als Mythos oder als Bild erscheint. Die Synthese ist gültig vertreten, „wenn dann zuletzt das Bild einen derartigen Umfang gewinnt, dass das gesamte Dasein darinnen sichtbar wird“.

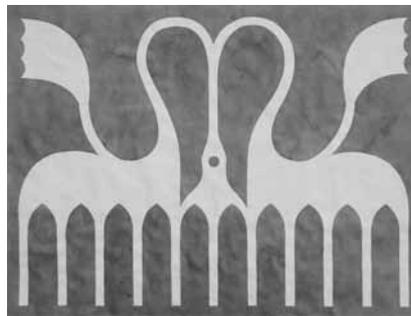
Kierkegaard findet die gleiche Synthese gemeint im Ding an sich. Und er findet sie anders vertreten, wenn Kant versucht, dieses in seine Hand zu bekommen. Er kann es wirklich greifen als ein Tabu, im Bild des radikal Bösen. Und er kann es ironisch fahren lassen: „Da es eine Unmöglichkeit war, es zu greifen, hatte er natürlich den großen Vorteil, das freilich einigermaßen ironische Glück, immerdar zu hoffen.“ Der apokalyptische Terror ist ernst, die Hoffnung dagegen ironisch. Die Karte ist eine Form, in der dieses Verhältnis nicht psychologisch, sondern kontingent und zugleich geometrisch erscheint. Und es ist Zufall, aber auch notwendig, dass diese Form so verschieden sein kann, dass eine Karte vom gleichen das Gegenteil einer anderen zeigt.

Die Neuzeit legt immer noch nahe, dass überall auf der Welt der gleiche Anfang zu machen ist. 1781 verwendet Immanuel Kant in Königsberg für die Kritik der reinen Vernunft den gleichen Vorspruch wie Francis Bacon in London für seine *Instauratio Magna* von 1620. Darin steht, dass man „unsere *Instauratio* nicht als etwas vorstellen und empfinden soll, was endlos und über das Sterbliche hinaus ist, da sie doch in Wahrheit eines endlosen Irrtums Ende und rechtmäßiger Schluss ist.“ Scheinbar geht es um ein gemeinsames Projekt. Die Menschen sollen „ihrem eigenen Vorteil angemessen gemeinsam zu Rate gehen und selbst Anteil nehmen.“

Erst ein Bild, das Kant nur in Worten aufnimmt, offenbart, dass der eine Schluss neben dem anderen nicht immer rechtmäßig ist. *Instauratio Magna* heißt die große Erneuerung oder Wiederholung. Auf dem Frontispiz sehen wir Schiffe vor einem Horizont sich bewegen und die ganze Aussicht links und rechts von mächtigen Säulen gerahmt. Diese Säulen sind in der Kritik der reinen Vernunft benannt, wenn von einer „Grenzbestimmung“ der Vernunft die Rede ist, „welche ihr nihil ulterius (nichts darüber hinaus) mit größter Zuverlässigkeit an die herkulischen Säulen heftet, die die Natur selbst aufgestellt hat“. Das Bild, das bei Bacon in Kupfer, bei Kant in Worten erscheint, ist weniger künstlerisch als mythisch. Für Kierkegaard besteht das Mythische darin, dass es den, der es einsetzt, auch überwältigt. Daher können die Säulen des Herkules Bacon und Kant in gegensätzliche Richtungen lenken. Bacon schreibt unter das Bild: „Viele werden hinübergehen, und die Wissenschaft wird wachsen.“

Ausblick und Ausfahrt sind so wie ein Ausgriff. Dieser gilt dem, was auf der antiken Karte außerhalb lag, beschrieben mit *Hic sunt leones, Hic sunt dracones* (Hier sind Löwen, Hier sind Drachen). Dagegen besteht der Mythos der Kritik der reinen Vernunft wohl darin, den vollständigen Anblick der Welt wiederherzustellen: Der rechtmäßige Schluss soll auch zu sehen sein.

Die Säulen des Herkules, die die antike Phantasie an der Enge von Gibraltar links und rechts angebracht hat, bezeichnen die Grenze der Welt. In dem, was Platon Idee nennt, ist deren Anblick zugleich ein Blick. „Wisdom is Power“, der Satz, der von Francis Bacon berühmt ist, scheint dagegen hinter den Horizont zu führen wie hinter das Licht. Aber sieht Kant nur die Grenzen des Wachstums? Ist die Wissenschaft böse? Die Einsicht, dass Wissen Macht ist, wird vertieft und erweitert, wenn die Idee als Prototyp wiederkehrt.



Drachen, Entwurf für ein Wandbild
Aquarell auf Papier, 47 x 62 cm, 2017
Courtesy Galerie Rupert Pfab, Düsseldorf



Kant spricht davon, dass „die Vernunft der an sich gesetzlosen Freiheit Schranken setzt“. Es ist zu vermuten, dass dieser Akt der Vernunft einer Regel folgt. Es ist aber gewiss, dass er diese Regel erst setzt, ja entdeckt. Wenn die Sonne für die Idee des Guten steht, dann kann dieses Bild Blick und Anblick besser verbinden, als Regel und Tun. Diese gehören eher zur Technik oder zur Politik. Es fällt aber auf, dass Kant sie geografisch beschreibt. Man weiß, dass Kant Vorlesungen über Geografie gehalten hat. Aber Kant hat ebenso ein „Land des reinen Verstandes“ vor Augen. Er sagt, er habe dieses Land „nicht allein durchreiset, und jeden Teil davon sorgfältig in Augenschein genommen, sondern es auch durchmessen, und jedem Dinge auf demselben seine Stelle bestimmt.“ Und dann findet Kant nicht nur ein Land, sondern ein Bild: „Dieses Land aber ist eine Insel, und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit (ein reizender Name), umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane, dem eigentlichen Sitze des Scheins, wo manche Nebelbank und manches bald wegschmelzende Eis neue Länder lügt, und indem es den auf Entdeckungen herumschwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit neuen Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflechtet, von denen er niemals ablassen, und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann.“

Wenn die Vernunft Grenzen setzt wie die Natur, dann ist das kein Abschluss, sondern ein Prototyp, ein zugleich technischer, moralischer und symbolischer Anfang. Ein erstes Gerät, ein freies Beginnen und ein erster

Anblick erscheinen im gleichen Licht. Die Karte, in der cartesische Koordinaten durch Linien aus der Landschaft ergänzt sind, steht für diese Analogie. Und Kant findet nicht nur Land oder Meer, sondern herkulische Säulen. Es ist zu erwarten, dass Handlung und Darstellung aus dem Konstrukt wieder hervortreten.