

---

# Frankfurter Allgemeine

---

Seite I

Bilder und Zeiten

## Kunst unter Tränen

**Warum die Malerei wieder wichtig werden wird: Sie verteidigt das Körpergedächtnis des Menschen gegen die globale Medialisierung · Von Jean-Christophe Ammann**

Letztlich ist die Form-Idee-Problematik bei den schier unendlichen Möglichkeiten von Einsätzen, die Künstler mit verschiedensten Medien praktizieren, ausschlaggebend. Die Philosophie hat, mit Hegel und Gadamer, aus der Kongruenz und der Transparenz von Form und Idee den Begriff der Schönheit, des Schönen in der Kunst abgeleitet. Zwei Aspekte sind hier aber zu berücksichtigen. Zunächst: Inwiefern ist die Idee in bezug auf die Form, und inwiefern ist die Form in bezug auf die Idee gegenwärtig? Damit ist jene Gegenwart angesprochen, mit welcher der Künstler als Mensch hic et nunc konfrontiert ist, unmittelbar. Das ist nicht ungefährlich; denn je stärker der Künstler in der Gegenwart lebt, denkt und handelt, desto massiver kann der Zeitgeist, können Lifestyle und Trends von ihm Besitz ergreifen. Umgekehrt läßt sich sagen: Je stärker er sich die Gegenwart vom Leibe hält, desto deutlicher läuft er Gefahr, die Impulse auszublenden, die von ihr ausgehen.

Der zweite Aspekt betrifft die Transformation, die Idee und Form unter dem Gesichtspunkt eines gegenwärtigen Bewußtseins erfahren. Alle sind sich einig, daß es heutzutage keine Hierarchie in der Verwendung von Medien gibt - seien es Fotografie, Video oder digitale Techniken, seien es Öl auf Leinwand, Bleistift auf Papier, Installationen oder Skulpturen. Die Frage ist nur, ob die Abwesenheit von Hierarchie auch in der Praxis gilt.

Seit dem Ende der historischen Avantgarden vor rund fünfundzwanzig Jahren haben sich mehr und mehr Trends herausgebildet, die in einem Konkurrenzkampf stehen und sich Marktanteile zu sichern suchen. Selbstverständlich sind die elektronischen Medien trendbestimmend; eine ganze Generation jüngerer Künstler ist mit Fernsehen,

Video und digitalen Techniken aufgewachsen und macht sich diese Techniken zu eigen, wie es die Generation davor mit der Fotografie tat. Der zweite, trendbestimmende Aspekt gründet in einer künstlerischen und gesellschaftspolitischen Haltung, die der Ironie und Doppelbödigkeit Vorschub leistet. Diedrich Diederichsen hat in dieser Zeitung das Phänomen, auf der politischen Ebene, treffend beschrieben (F.A.Z. vom 13. Oktober 2000). Er unterscheidet drei Typen von Ironie: Der erste Typus besteht darin, das Gegenteil von dem zu sagen, was man meint. Der zweite basiert darauf, niemals vollständig an ein gerade benutztes Vokabular zu glauben, weder in der "Erklärungsmacht einer Redeweise" noch im "Aufgehen eines Typus von Argumenten". Als dritten Typus von Ironie bezeichnet Diederichsen den landläufigen, der darin bestehe, "schon genau das zu meinen, was man sagt, aber nicht ganz so ernst".

Ich glaube, daß dem Schaffen des Künstlers prinzipiell Ironie zugrunde liegt - allein deshalb, weil er, was ihn bewegt, einem transformatorischen Prozeß unterwirft. Ironie schafft jene Distanz, die das Werk befähigt, dem Zeitgeist zu entfliehen: Wenn sich Gilbert & George seit dem Ende der Sechzigerjahre als "Lebende Skulpturen" (Living Sculptures) bezeichnen und verstehen, so ist ihre Bildsprache - ihre "Rede" im Sinne von Bertolt Brecht - ironisch pointiert: Im Vorspann zu "Mutter Courage" hält Brecht fest, daß der Zuschauer mehr wisse als die Protagonisten auf der Bühne. Ganz entsprechend ist es Gilbert & George, vornehmlich in ihrem früheren Schaffen, gelungen, total ironisch, total authentisch, total exzentrisch und total künstlerisch zu sein - ein Ausnahmefall.

Auf das Schaffen vieler Künstler heute freilich trifft der dritte Typus von Ironie zu: Ironie wird taktisch eingesetzt; Diederichsen formuliert das

so: "Authentisch darf man nur sein, wenn man eben nur das sein will, was sowieso alle sind, nur eben ein bißchen anders." Diese Haltung hat sich spätestens herausgebildet, als die - zu Zeiten der Stile in den klassischen Avantgarden - herrschende Verausgabung (zum Beispiel eines Jackson Pollock) kein Thema mehr war: Zu dem Zeitpunkt also, als jeder aufgefordert war, Inhalte und Bildsprache selbst zu bestimmen; als der chronologisch angelegte Werkbegriff einem situativen Platz machte dahingehend, daß die Situation immer wieder neu einzuschätzen und auf die gegebenen Umstände entsprechend zu reagieren war.

An sich ist dies eine positive Ausgangssituation, weil sie vom Künstler ein hohes Maß an Disponibilität und Kreativität erfordert. Es geht schließlich nicht darum, dem Opportunismus zu frönen, sondern die Gratwanderung zwischen externen und internen Einflüssen produktiv umzusetzen. So lassen sich die vielen Brüche im Werk von Gerhard Richter auch als eine Absage an die Ideologie des Stils lesen; denn die Stile der Avantgarden schlossen mehr aus als ein. Sie entwickelten, formal gesehen, eine Eigendynamik, die eine inhaltliche Neuorientierung in der Folge kaum zuließ. Ein Problem stellt sich, wenn die erwähnte Gratwanderung in eine Flexibilisierung taktischer Natur mutiert. Eine Inflation von Opportunismen macht sich breit. "Versuch und Irrtum" paart sich mit "Jeder-kann-mitmachen".

Wie schon zu Zeiten der Avantgarden gibt es die Mitläufer. Aber in einer Zeit der flächendeckenden kulturellen Ausweitung wird es immer schwieriger, die Piloten ausfindig zu machen - vor allem dann, wenn die Mitläufer die Ideen der Piloten besser zu verwerten wissen als die Piloten selbst. Deshalb plädiere ich für eine antizyklische Kunst, genauer: für eine Kunst, der das Antizyklische inhärent ist. Ein Handeln, das sich folglich nicht allein aus dem flexiblen Reagieren, sondern aus den Bedingungen der anthropologischen Konstante ableitet.

Künstler mit Augen

wie Saugnäpfe

Die anthropologische Konstante meint eine Versinnlichung der Wahrnehmung, welche die

Partikularisierung emotionalisierter Signale wieder einer Ganzheitlichkeit zuführt. Ein Beispiel: Wenn wir im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt kürzlich das Werk des 1922 in Berlin geborenen Lucian Freud gezeigt haben, so nicht nur deshalb, weil Lucian Freud einer der größten Maler der Gegenwart ist, sondern weil er - wie kein anderer - den realen Raum der Wahrnehmung zu seinem Blickfeld macht. Kontinuierlich hat er seit 1948 an dieser Wahrnehmung gearbeitet, hat wie Alberto Giacometti es einmal gesagt hat, den Raum zwischen sich und dem Modell erforscht: Die Figur wird zum Raum und der Raum zur Figur. Nehmen wir zum Vergleich einen Künstler, der ein Porträt nach einem Foto malt. Er malt einen zweidimensionalen Raum, der einen dreidimensionalen virtuell enthält. Er malt letztlich eine Fläche, in der Licht und Schatten fixiert sind, und übersetzt diese ins Dreidimensionale. Bin ich dagegen mit einem Modell unmittelbar im Raum konfrontiert, so habe ich es mit einem Antlitz, einem Körper zu tun, dessen Bild - und nicht dessen Abbild - Realität werden will: Genau dies verbindet Giacometti und Lucian Freud. Deshalb arbeitet Freud stets mit ihm vertrauten, allein für ihn posierenden Modellen. Seine Augen sind wie Saugnäpfe, die einen Körper über einen langen Zeitraum als koloristische Plastizität räumlich erfassen.

Eine ganze Generation von Menschen und somit von Künstlern wächst mit einer medialisierten, einer zweidimensionalen Bildschirm-Wahrnehmung auf, die sie in den realen, gesellschaftlichen Umraum transportiert. Demzufolge verwischen sich die Realitätsebenen. Reagiert wird auf medialisierte Wirklichkeitsebenen, die sich in der Folge als reale manifestieren, als solche ausgegeben werden und die in der Tat konkrete Konsequenzen bewirken, ohne einen realen Gehalt zu besitzen. Als antizyklisch arbeitend bezeichne ich jene Künstler, die sich aus den Bedingungen und der Vereinnahmung einer medialisierten Wahrnehmung den realen Raum anthropologisch und phänomenologisch wieder aneignen. Kommt nun jemand und sagt "Das ist doch nichts Neues" - recht hat er; denn das Neue gibt es nicht. Neu kann nur die Sicht sein, mit der jede Generation Welt konstituiert.

Das Beispiel Lucian Freud ist überdies

aufschlußreich, weil dieser Maler einem fundamentalen Bedürfnis entspricht, dem "kulturellen Raum" - und eben nicht dem "globalisierten Raum" eine Identität zu verleihen. Tatsächlich vermag nur derjenige, der eine kulturelle Identität besitzt, diese auch zu entgrenzen und kann sie somit neu definieren. Anders muß derjenige, dem die kulturelle Identität abhanden gekommen ist, der sie nur in Bruchstücken antagonistisch zwischen überkommener Tradition und Moderne in sich trägt, sie als schmerzhaften Prozeß in sich selbst herausbilden, möglicherweise als Erdung in einem Niemandsland. Aber diese Erdung ist nie und nimmer globalisierbar; denn auch das Niemandsland ist ein Resonanzraum der Sehnsüchte, der Zerrissenheit, des Zuhause-seins in der "Heimatlosigkeit". Ich denke hier an jene Künstler, die in der westlichen Zivilisation leben, arbeiten, aufwachsen, deren kollektives Gedächtnis jedoch mit einem anderen kulturellen Erbe, mit anderen Familientraditionen, anderen gesellschaftlichen Strukturen und religiösen Vorgaben konnotiert ist.

Mit dem realen Raum befaßt sich auch Jeremy Rifkin in seinem Buch "Access": "In einer Ära, die sich zunehmend den losen kurzfristigen Verbindungen, virtuellen Realitäten und warenartigen Erfahrungen verschrieben hat, kann der Sammlungsruf der Gegenbewegung nur sein: der Raum zählt!" Diesen Raum definiert Rifkin nicht näher. Jedoch erschließt er sich aus dem Zusammenhang seiner Überlegungen. "Wenn das kapitalistische System weiterhin große Bereiche der Kultur in seine Sphäre saugt", so Rifkin, "indem es aus diesen warenhaltigen Produkte, Produktionsweisen und Erfahrungen macht, besteht die Gefahr, daß das kulturelle Leben soweit verkümmert, daß es nicht mehr genug soziales Kapital hervorbringen und somit auch das wirtschaftliche Leben nicht mehr stützen kann." Und weiter: "Kulturelle Identität hat im tiefsten Sinn mit immanenten Werten zu tun. Die gemeinsame Kultur ist niemals ein Mittel, sondern ein Ziel. Kulturelle Ressourcen, Rituale und Handlungen werden in und an sich selbst gemessen. Sie sind keine Dinge, die auf quantifizierbare Standards reduziert und auf dem Markt gekauft und verkauft werden können. Wenn die Kultur ihre Verankerung in

der Gemeinschaft verliert und auf kommerzielle Unterhaltung reduziert wird, dann ,versiegt' der immanente Wert. Auf dem Markt regiert der Nutzen." Ohne Zweifel hat Rifkin da recht. Aber er geht in seinen Ausführungen immer noch vom Antagonismus "Kultur und Kommerz" aus.

Die Ökonomie interessiert

sich neuerdings für Kunst

Ich glaube, daß dieser Antagonismus überholt ist - wenn wir die Prämisse akzeptieren, daß wir uns von einem postindustriellen Zeitalter in ein kulturelles bewegen. Kultur ist heute schier alles, von der "Event-Kultur" bis zur "Kunst-Kultur-Karstadt". In dem Moment, in dem Kultur zum flächendeckenden, verallgemeinernden Phänomen wird, interessiert sich die Ökonomie nachhaltig für die dieser Kultur zugrunde liegende Ästhetisierung von Alltag, Umwelt, Gesten, Verhaltensweisen und Lebensgefühlen. Wir sprechen von Unterhaltungsliteratur, von Unterhaltungsmusik. Ich denke, wir können heute auch - in Anbetracht dessen, daß sich die Zahl der bildenden Künstler in Deutschland zwischen 1992 und 1999 auf 42 000 verdoppelt hat - von einer Unterhaltungskunst und somit von Unterhaltungskunst-Kuratoren im bildnerischen Bereich sprechen.

All dies hat es immer gegeben. Neu ist die flächendeckende Ausdehnung und Artikulierung dieses Phänomens unter ökonomischen Gesichtspunkten. Der Antagonismus von "Kunst und Kommerz" müßte also lauten: Kunst versus Kultur. Wobei unter Kultur nur noch die ökonomisierte Variante des klassischen Kulturbegriffes zu verstehen ist. Diese Kultur ist ein spannendes Feld da, wo sie der Kunst kontinuierlich das Wasser abgräbt. Zum Beispiel ist Werbung keine Kunst; aber sie ist, in den besten Fällen, in einem Maße künstlerisch, daß Künstler vor Neid erblassen können. Ich denke da an einige der von Oliviero Toscani geschaffenen Plakatserien für Benetton.

Die Antwort auf die Frage, weshalb denn die Werbung keine Kunst sei, ist einfach: Die Ausgangslagen sind völlig verschiedene. Der Werber schafft situationsbedingt ein Produkt, das flächendeckend erfolgreich sein muß. Dies

ist sein Auftrag. Der Künstler ist - im besten Fall - ein Forscher, der über ein bildnerisches Denken eine bildnerische Sprache entwickelt. Sein Produkt erfordert nicht die Einlösbarkeit im Sinne einer größtmöglichen Akzeptanz. Werber schaffen heute aber Produkte, die einen derartigen künstlerischen Stellenwert haben, daß sie auch der Kunst zugeordnet werden können.

Zum einen liebe ich diese Vermischung. Zum anderen ist mir klar, daß die Abgrenzung für die Künstler immer schwieriger wird. Häufig äußert sich dies in Form von anarchischer Verweigerung. Aber ich sehe diese Verweigerung eher als Reaktion, als eine ironische Unterwanderung des Ist-Zustands von Bildwelten allgemein mit den Mitteln - der Sprache, dem Duktus, den Bildern - dieses Ist-Zustands selbst.

Der 1965 geborene Johannes Hüppi malt Bilder, deren Wahrheit und Intimität einen Galeristen zu der Aussage bewegten: "Ich schätze deine Bilder, ich erwerbe sie. Aber ausstellen kann ich sie nicht; denn sie sind zu wenig ironisch und doppelbödig." Um was geht es hier? Die gegenwärtige Orientierungslosigkeit bewirkt einerseits ein Taktieren und führt andererseits zu regressiven Verhaltensmustern. Deshalb sind wir aufgefordert, einen Weg zu finden, der verhindert, daß die grenzüberschreitende Medialisierung uns die eigenen Bilder raubt. Was die eigenen Bilder sind und sein können, steht mit dem Körpergedächtnis in Verbindung. Es ist ein genetisches Gedächtnis, ein biographisches, ein sich erinnerndes und ein kulturelles. Die Fähigkeit, die eigenen Bilder zu generieren, hat mit Phantasie, Kreativität, Kommunikation und Handeln zu tun. Wer es verlernt, die eigenen Bilder zu generieren, kann auch sein Begehren nicht mehr generieren.

In den späten sechziger Jahren fokussierte sich die Kritik an der Konsumgesellschaft im Begriff der "Entfremdung". Kommunitaristisch-utopische Gemeinschaften bildeten sich, die auf gesellschaftspolitischer Ebene eine nicht unbeträchtliche und nachhaltige Brisanz entwickelten. Stellvertretend für die Kunst nenne ich hier Joseph Beuys, dessen ganzheitliches Denken sich erst Jahre später in Umrissen abzeichnete.

Die Konsumgesellschaft war ebensowenig aufzuhalten wie die herausragenden Entwicklungen im Bereich der Informations- und Kommunikations-, der Bio- und Gentechnologie. Weil sich die Neugier und der Wissensdrang der Menschen nicht eingrenzen lassen, ist es so wichtig, der anthropologischen Konstante Gehör zu verschaffen: deren Kraftlinien aufzuspüren im Beobachten, Erfühlen, im Erfassen und Gestalten. Es geht darum, in all den Veränderungen und Umwälzungen die Konstanten wiederzuentdecken. Dazu gehört das insistierende Schauen, ein wahrnehmendes, umfangendes Schauen, ein Verweilen im Schauen.

Die medialisierte Wahrnehmung prägt in einem Maße unser Bewußtsein, daß wir die Dreidimensionalität unseres Lebensraums, die Realität von Zeit und Raum, die Realität von Empfindungen, Vernunft, Rationalität und Entscheidungen nur noch über eine medialisierte Dreidimensionalität erfassen. Deshalb glaube ich, daß die Malerei wieder wichtig werden wird. Nicht im Sinne einer gegen Fotografie und elektronische Medien gerichteten Ausschließlichkeit. Die Malerei, die ich meine, ist vom Menschenbild nicht zu trennen; denn über Malerei schaffe ich einen Raum: die Intimität eines gegenwartsbezogenen Raums als Resonanzraum meiner eigenen Dreidimensionalität.

Der isländische Künstler Hreinn Fridfinnsson hat in den frühen siebziger Jahren ein Werk mit einer einzigen Textzeile geschaffen: "I have looked at the sea through my tears". Der gedruckte Schriftzug läuft in einer einfachen, unauffälligen Typografie durch ein weißes, 38 mal 54 Zentimeter großes Stück Papier. Anlaß hierzu war folgender Umstand: Am 14. Dezember 1973 stand er am Strand von Zandfoort. Der Wind blies ihm heftig ins Angesicht. Er schaute und schaute auf den weiten Horizont des Meeres, erschaute die Farben des Himmels und der aufgewühlten See - bis seine Augen tränkten. Und er verharrte im Schauen durch den Schleier seiner Tränen.

Bildunterschrift:

Wer als lebende Skulptur auftritt, hat besser

seinen todschicken Blazer an: "We Step Into the Responsibility Suits of Our Art" von Gilbert & George, 1971.

Foto Axel Schneider

Copyright Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt am Main. Alle Rechte vorbehalten.