

Aus: Texte zur Kunst, Nr.77, 2012  
(THE NOT PAINTING ISSUE)



Antonio Fort-Bras, „Die  
Staffelei des Malers“, 1686

HELMUT DRAXLER

## MALEREI ALS DISPOSITIV

### Zwölf Thesen

Immer schon war Malerei mehr als die materielle Summe dessen, was im Atelier mittels Leinwänden, Farbe und Keilrahmen entsteht. Mit dem Aufkommen des mobilen Tafelbildes ist Malerei zwar noch nicht gleich Kunst, zunehmend aber eine symbolische Institution und bevorzugtes Medium der ästhetischen Reflexion. Auch nach mehr als einem Jahrhundert avantgardistischer Kritik am Tafelbild und dessen epistemologischen und ideologischen Ansprüchen gilt es zu bedenken, dass ästhetische Fragestellungen sich in und an der Malerei entzünden. In diesem Sinne stand die Malerei also immer schon neben sich.

Selbst wenn avancierte künstlerische Praktiken sich heute oftmals in dezidiertem Distanz zur Malerei bewegen, verbleiben sie sowohl in theoretischer als auch historischer Hinsicht in deren Bannkreis. Warum das kein bedauernswerter Zustand ist, sondern ein immenses Potenzial bereithält, erläutert Helmut Draxler in nicht mehr und nicht weniger als zwölf Thesen.

1.  
Zweifelloso hat sich die einst heftig geführte Auseinandersetzung um Malerei in den letzten Jahren etwas entspannt. Dennoch haben wir es im kunstkritischen Universum weiterhin mit wirkmächtigen Hintergrundannahmen zu tun, die die Frage nach der Malerei alles andere als einfach erscheinen lassen. Diese Annahmen betreffen einerseits die starke Identifikation von Kunst und Malerei, andererseits die exemplarische Verwerfung der Gattung im Namen eines „Endes der Malerei“, zu dem es spätestens in den 1960er Jahren gekommen sein soll. Identifiziert werden Kunst und Malerei dort, wo Malerei als die „eigentliche“ Kunst begriffen wird, in Abgrenzung zu den Neuen Medien, der Konzept- oder Performancekunst und der politischen Kunst. Diese Bereiche (*New Genres*) verstehen sich selbst wiederum gerne als historische Überwindung der Malerei, mit der sie nichts mehr zu tun haben möchten. Es geht daher um die Rekonstruktion der Frage, die die Malerei als Kunst aufwirft und auf die Modernismus wie Avantgarde die Antwort sein wollten.

2.  
Sowohl die exemplarische Verwerfung der Malerei als auch ihre identifikatorische Affirmation als Kunst zeichnen jedoch ein stark vereinfachtes Bild von Malerei. Beide Argumentationsweisen konvergieren darin, sie mit jenen Objekten zu identifizieren, die heute als Malerei ge- und verhandelt werden. Damit verstehen sie Malerei im Wesentlichen als den Akt der Herstellung eines Bildes mit einem gewissen Kunstanspruch, nur wird dieser Akt, das





Malen also, unterschiedlich bewertet: als historisch obsolete Produktionsform in der avantgardistischen Kritik, als anthropologische Konstante hingegen im Neokonservatismus oder als exemplarisch autonome Tätigkeit im Diskurs des Modernismus.

### 3.

Der eng verschränkte Komplex von Bild, Malen und Kunst in eben jenem Sinne, dass Bilder gemalt werden müssen und die gut gemalten dann Kunst seien, kennzeichnet jedoch ein typisch vormodernes, handwerkliches Kunst- und Malereiverständnis. Kontinuierlich seit dem 15. Jahrhundert gerät dieser Komplex unter Druck. Es entstehen, lange vor Fotografie, Film und Neuen Medien, eine Bildproduktion, die unabhängig von Malerei ist, und ein Kunstverständnis, das nicht mehr an der handwerklichen Qualität, sondern an autonomen, ästhetisch-existenziellen Ansprüchen orientiert ist. Wir haben es zwar nicht mit einem eindimensionalen Übergang von einem Zeitalter des Bildes in ein Zeitalter der Kunst (wie Hans Belting in „Bild und Kult“ behauptet hat) zu tun; allerdings lösen sich Bild, Malen und Kunst zunehmend voneinander, und die Malerei im modernen Sinne etabliert sich genau im Spannungsfeld dazwischen. Sie entwirft sich als diskursiv aufgeladene Praxis, um die vielfältigen Verhältnisformen zwischen Bild, malerischer Tätigkeit und Kunstanspruch zu artikulieren und zu reflektieren.

Renée Green,  
„Idyll Pursuits“, Museum  
of Contemporary Art,  
Los Angeles, 1993,  
Installationsansicht

### 4.

Das Malen und die Malerei müssen daher kategorisch voneinander unterschieden werden. Das Malen mag als historische Produktionsform angesichts einer überbordenden medialen Bildkultur tatsächlich obsolet sein, die Malerei bestimmt jedoch nach wie vor auf markante Weise, wie wir überhaupt Kunst erfahren und darüber nachdenken, egal ob wir zeitgenössische Malerei ablehnen oder bewundern. Als Leitmedium der Autonomisierung und Substanzialisierung von Kunst im Sinne des ästhetisch-existenziellen Anspruchs bestimmt die Malerei die ästhetischen Auseinandersetzungen auch dort, wo sie selbst scheinbar gar nicht mehr zur Diskussion steht. Diese besondere historische Wirkmächtigkeit konnte sich entfalten, indem in ihrem Namen ein jeweils sehr spezifisches Verständnis von Bild, künstlerischer Methodik und Kunstanspruch entwickelt wurde: in Form des Tableaus, der Perspektive und des Genres.

### 5.

Das Tableau verkörpert, indem es als transportables Objekt seit dem 15. Jahrhundert auftritt, die frühkapitalistische Warenform der Malerei. Gleichzeitig stellt es jedoch ein symbolisch höchst aufgeladenes „figuratives Objekt“ dar,<sup>1</sup> dessen Logik durch die hermetische Abgrenzung nach außen und die unbedingte Relationalität all ihrer inneren Elemente wie Linie und Farbe, Fläche und Raum, Licht und Schatten bestimmt ist. Als derart imaginierte Ganzheitlichkeit grenzt es sich von den reinen Simulationsstrategien der architekturbezogenen Dekorationsmodelle ab und inauguriert die Repräsentation als modellhafte Verkörperung von Wirklichkeit.<sup>2</sup> Im „metapikturalen Diskurs“ (Stoichita) der frühen Neuzeit wird sich das Tableau seiner selbst bewusst und treibt damit die Substanzialisierung der Malerei ebenso voran, wie es den besonderen Subjektivierungsmodus des Künstlers spiegelt.

<sup>1</sup> Vgl. Victor I. Stoichita Studie: Das selbstbewusste Bild, München 1998.

<sup>2</sup> Vgl. zur Unterscheidung von Simulation und Repräsentation: Lev Manovich, The Language of New Media, Cambridge, Mass./London 2000.

### 6.

Die Perspektive ist, wie Hubert Damisch schreibt,<sup>1</sup> „weit mehr als ein bloßes technisches Hilfsmittel des Malens, das die Renaissance erfunden hat. Sie ist ein Denkmodell mit weitreichenden Konsequenzen“ nicht nur hinsichtlich der Vorstellungen einer räumlichen Ordnung, sondern ebenso hinsichtlich der Verteilung der Positionen von Subjekten und Objekten der Wahrnehmung. Auf ihr beruht das wissenschaftliche Prestige der Malerei; gleichzeitig wurde die Perspektive schon früh zu Zwecken gebraucht, die jeder einfachen Identifikation von Objekten, rein illusionistischen Zielen und einer klaren Subjekt-Objekt-Orientierung widersprachen. Schon Erwin Panofsky nennt in seinem Aufsatz „Die Perspektive als symbolische Form“ (1927) neben den irritierenden Kurvenperspektiven solche Formen,

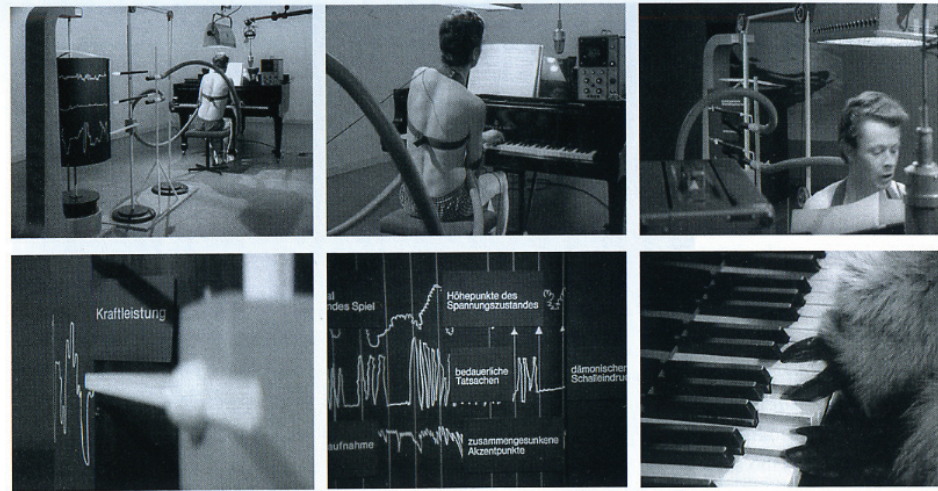


die ihren Fluchtpunkt außerhalb des Bildes haben und damit Unsicherheit erzeugen oder mehr am Subjekt denn am Objekt ausgerichtet sind. Keineswegs ist die Perspektive mit der abstrakten Malerei auch aus den Künsten verschwunden und ein neues „aperspektivisches“ Zeitalter<sup>2</sup> eingetreten. Vielmehr sind die grundlegenden Fragen nach den gesellschaftlichen Ordnungsstrukturen, die die Perspektive mit hervorgebracht hat, virulenter denn je: Liegt uns die Welt wie im Blick aus dem Fenster zu Füßen? Sind wir die „Herren“ des Blicks, der uns die Welt untertan macht? Wie könnten Darstellungsformen eines weniger einseitigen, zentralperspektivischen „Blickregimes“ aussehen?

- 1 Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*, Berlin/Zürich 2009.
- 2 Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart. Die Fundamente der aperspektivischen Welt*, München 1949.

7. Parallel zu Tableau und Perspektive kommt es zu einer Ausdifferenzierung und Hierarchisierung der Bildgegenstände als Landschaften, Porträts, Stilleben, Genre- (im engen Sinn) und Historienbilder. Diese Genres (im weiteren Sinn) repräsentieren eine Ordnung der Bildtypen, die in ihren Abgrenzungs- und Selbstbehauptungskämpfen zentrale Kategorien der modernen ästhetischen Diskurse generieren. Wie kann das banale Sujet eines Stillebens Kunst sein? Und was macht das heroische Beispiel der Tugendhaftigkeit eines Historienbildes unter Umständen zum großen „Schinken“? Im Abwägen des Wie und des Was der Malerei lassen sich zunehmend ästhetische und moralische Kriterien differenzieren und mit- wie gegeneinander in Stellung bringen. Gleichzeitig erlaubt der intensiv geführte Diskurs eines „Wettstreits der Künste“ (Paragone), die einzelnen Disziplinen in ihren Besonderheiten genauer zu fassen und voneinander abzugrenzen.

8. Im Miteinander von Tableau, Perspektive und Genre/Paragone konstituiert sich die Malerei zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert als eine in sich strukturierte, nach außen hin abgegrenzte ästhetische Gattung. In diesem Geflecht aufeinander bezogener Verhältnisformen entsteht ein neuer Begriff des Ästhetischen, der eben nicht das reine Wohlgefallen meint, sondern eine grundlegende Bezüglichkeit von Erfahrung und Reflexion, von symbolischen und sozialen Kodierungen sowohl auf Seiten der Produktion wie der Rezeption. Dieser Begriff des Ästhetischen wird zur Grundlage moderner Vorstellungen von Kunst im Allgemeinen, in der die Malerei als historisches Dispositiv seit dem 18. Jahrhundert zunehmend aufgeht. Das Dispositiv der Malerei, also die Art und Weise, wie sie sich als Praxis spezifisch ästhetischer Verhältnisformen zwischen Tableau, Perspektive und Genre etabliert hat, verschwindet jedoch nicht im Dispositiv der Kunst. Vielmehr transformiert es sich in dieses, indem es die eigenen Werthorizonte übermittelt, denen die Malerei selbst dann plötzlich selbst nicht mehr zu genügen scheint.



Mauricio Kagel, „Ludwig van“, 1969, Filmstills

9. Wenn also Modernismus und Avantgarde versuchen, dieses Dispositiv im Namen einer neuen Unmittelbarkeit als Kunst (oder Antikunst) zu zerstören, so verkennen sie dabei ihre eigenen Grundlagen. Indem sie das konkrete Malen aus dem Dispositiv heraus isolieren und entweder essenzialistisch aufladen oder eben verwerfen, konnten sie sich zwar mit dem Pathos geschichtsphilosophischer Notwendigkeit ausstatten, produzierten damit aber auch gleichzeitig jene modernen Mythen vom „Ende der Malerei“ (als Idee eines „letzten Bildes“ im Modernismus oder als „Ausstieg aus dem Bild“ innerhalb der Avantgarde), vom „Ende der wissenschaftlichen Perspektive“<sup>4</sup> oder von der „Abstraktion als Weltsprache“, in der sich die alten Genres auflösen sollten. Was in diesen Mythen ausgeblendet wird, betrifft in erster Linie die tatsächliche Ausbreitung des Dispositivs der Malerei gerade in jenen Bereichen von moderner Kunst, die sich von ihr möglichst kategorisch abgrenzen wollten, sowohl hinsichtlich des unmittelbaren Fortlebens des Tableaus etwa im Screen oder der Perspektive in der „produktiven Kamera“<sup>2</sup> des Films als auch bezüglich der Bedeutung der grundsätzlichen Denkformen, wie sie aus dem Dispositiv der Malerei hervorgegangen sind und das politische wie ästhetische Denken bis heute prägen: Das betrifft Fragen der aus den Genrediskussionen ableitbaren Verhältnisformen zwischen Ästhetik und Moral, den Perspektivismus der Aussage- wie der Rezeptionspositionen, also die soziale Verortung jeder kulturellen Artikulation, sowie den Stellenwert von symbolischer Repräsentation generell und die exemplarische Bedeutung, die dem Tableau als „Formgelegenheit“ einer solchen Repräsentation immer noch zukommen könnte. Auch die Frage des Bildes, die Modernismus wie Avantgarde aus ihren Selbstbegründungen im Namen einer „Spezifik“ des malerischen Mediums bzw. einer Unmittelbarkeit des Lebens ausgeschieden hatten, wäre aus dieser Sichtweise nicht





mehr im Gegensatz von Bild und Kunst zu verorten, sondern darin, wie sich die Repräsentations-, Perspektive- und Genrefragen in beiden Bereichen darstellen.

<sup>1</sup> Fritz Novotny, Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1936.

<sup>2</sup> Siehe Béla Balázs, Der Geist des Films, Berlin 1930.

#### 10.

Die List der Malerei besteht also darin, dass sie gerade in ihrer scheinbaren Überwindung eine ihrer zunehmend diskursiven Möglichkeitsformen realisiert. Im „Ende der Malerei“ erfüllt sich gewissermaßen ihre Kunst- und Substanzwerdung. Hier ist sie endlich von aller Handwerklichkeit „befreit“. Das handwerkliche Kunstverständnis ist jedoch nicht verschwunden, sondern vollkommen an jene Bildkultur delegiert, die scheinbar gar nichts mehr mit Malerei zu tun hat. Ob diese Bildkultur nun tatsächlich eigene Methoden jenseits des Horizonts von Kunst und Malerei zu ihrer Analyse benötigt, ist die Frage. Denn die List der Malerei ließe sich auch als Chance begreifen, die spezifisch moderne und als solche kategorische Spaltung zwischen Kunst und Bildkultur zu unterlaufen, nicht indem Malerei mit

versöhnendem Anspruch aufträte, sondern als historische Dimension eines Dispositivs, das sich auf Vermittlungs-, Vernetzungs- und Verhältnisformen gegründet hatte.

#### 11.

Für einen postavantgardistischen kunstkritischen Ansatz geht es deshalb vor allem darum, die Logiken der spezifisch modernen Aufspaltungen zwischen hoher und niederer Kunst, zwischen Aufbruchsgesten und Untergangsrhetoriken, zwischen universeller Zuständigkeit und stets partikularem Auftreten sichtbar zu machen und dabei die Malerei als symbolische Formation zu rekonstruieren, die sowohl diese Aufspaltungen verstehen lässt als auch ein anderes Modell von Beziehung anbietet: im Modus eines spezifischen Denkens, der vielschichtigen Verknüpfungen von Diskurs und Praxis oder der Artikulationen der verschiedenen Verhältnisformen zwischen Bild, Kunst und Produktion. Statt der direkten Verkörperungslogiken von emphatischem Leben, heroischem Universalismus oder auch von Pop und Trash, wie sie die unterschiedlichen modernistischen und avantgardistischen Strategien kennzeichneten, bietet die Malerei einen Beziehungsmodus, der die Ausdifferenzierung ihrer einzelnen Elemente voraussetzt und sie gerade deshalb wieder in Zusammenhang bringen kann. Allerdings stellt die Malerei heute keine klar abgegrenzte ästhetische Gattung mehr dar, auf die man ungehindert zugreifen könnte, sondern ein offenes kulturelles Feld zwischen real existierender Malerei, den New Genres und der medialen Popkultur, über das sich die Elemente ihres Dispositivs weitgehend zerstückelt und verstreut finden lassen. Das heißt, ihre losen Fäden müssen in allen diesen Bereichen erst aufgespürt, die Zusammenhänge gestiftet und die ästhetischen Ereignisse in ein historisches Verständnis eingeschrieben werden, das keineswegs reduktionistisch alles Neue auf ein Altes zurückführt. Vielmehr kann dieses Neue weniger in seinen mythologisierten Formen als in seiner historischen Transformationsgrammatik begriffen werden, an der die Prozesse der Ausdifferenzierung der Diskurse untereinander, von Diskurs und Praxis, Intention und Effekt sichtbar gehalten werden können.

#### 12.

Statt im Für und Wider die Malerei voneinander in immer weiteren Differenzierungen abzugrenzen, kommt es darauf an, diese Akte der Abgrenzung als „strategische Modelle“ der Malerei selbst zu begreifen und als instituierende Momente jedweder Praxis zwischen Politik, Medien und Popkultur produktiv zu machen.

<sup>1</sup> Yve-Alain Bois, Painting as Model, Cambridge, Mass./London 1990.