

ISABELLE GRAW, PETER GEIMER

ÜBER MALEREI

Eine Diskussion

Mit einem Vorwort von André Rottmann

August Verlag

INHALT

| | |
|--|----|
| Einführende Überlegungen zur Beharrlichkeit der zeitgenössischen Malerei <i>André Rottmann</i> | 7 |
| Das Versprechen der Malerei. Anmerkungen zu Medienunspecifik, Indexikalität und Wert <i>Isabelle Graw</i> | 15 |
| Diskussion | 39 |
| Malerei und Tiefsinn. Die Tuymans-Methode <i>Peter Geimer</i> | 47 |
| Diskussion | 72 |
| Abbildungsnachweise | 79 |

EINFÜHRENDE ÜBERLEGUNGEN ZUR BEHARRLICHKEIT DER ZEITGENÖSSISCHEN MALEREI

André Rottmann

So lange schon wurden Theorie und Praxis der Malerei durch eine Reihe eng verwandter Antagonismen organisiert, zusammengehalten und vorangetrieben: Farbe und Kontur, Transparenz und Opazität, Geste und Faktur, Illusionismus und Flachheit, Schein und Objekthaftigkeit, Chroma und Kontrast, Zufall und Komposition, Markierung und Monochromie, zur Schau gestellte Virtuosität und anonyme Ausführung, Figuration und Abstraktion, um nur einige zu nennen.¹ Angesichts der zeitgenössischen Fülle der mit diesem komplexen Erbe assoziierten bildnerischen Operationen ist es zunehmend problematisch, wenn nicht unmöglich geworden, Malerei und die unter dieser Rubrik produzierten und ausgestellten selbstbewussten Bilder (Victor I. Stoichita) noch immer in ihrem Verhältnis zu diesen einstmals strukturgebenden Paradigmen zu bestimmen. In den avancierten Diskursen um Malerei erscheinen sie nur mehr als Geister, nur um zum Zwecke der Trauer um einen vermeintlich verlo-

¹ Diese Paradigmen wurden vor allem in den malerischen Praktiken von Gerhard Richter untersucht, kritisch bewertet und aufgehoben, wie die Analyse in den grundlegenden Schriften zu diesem Künstler von Benjamin H. D. Buchloh wiederholt zeigen konnten. Vgl. etwa als neueren Aufsatz: Benjamin H. D. Buchloh, „The Chance Ornament. Aphorisms on Gerhard Richter's Abstractions“, in: *Artforum International*, Bd. 50, Nr. 6, Februar 2012, S. 168–179.

renen Reichtum bis dahin verfügbarer Modelle des Erprobens und Hervorrufens visueller Erfahrung reanimiert, wenn nicht zu neuem Leben erweckt zu werden; oder als Hirngespinnste, die wieder und wieder in den historischen Verkleidungen des naiven Quietismus, der Travestie oder der Farce zeitgenössische Praktiken heimsuchen. Durch die unablässige Ausdehnung und Kritik – die vom Angriff des Kubismus auf den Raum der bildlichen Darstellung bis zu der durch die Pop Art vollzogenen Zusammenführung massenmedialer Bilder mit malerischem Traditionalismus und zu den verschiedenen Strategien des Pastiche nach 1970 reichen –, welche der Malerei im Zusammenspiel mit dem Aufkommen von Medien wie Fotografie, Film und Computertechnologie zugesetzt haben, scheint das einst ehrwürdige Medium schließlich doch erschöpft.²

Obwohl die Malerei, indem sie Leinwand, Farbe und Keilrahmen hinter sich ließ und sich auf eine Verwendung von Ready-Made-Objekten, Druckerzeugnissen, technischen Bildern, Schrift und performativen Elementen hin öffnete, zweifellos (wie auch die Skulptur und zuletzt die analoge Fotografie) an früherer Geschlossenheit eingebüßt hat, hat sie doch eine bemerkenswerte Beharrlichkeit unter Beweis gestellt. Selbst wenn man einmal ihren unverwüstlichen Marktwert außer Acht lässt, muss man zugeben, dass

dieses Medium fortwährend sämtliche Behauptungen seiner Bedeutungslosigkeit im heutigen erweiterten Feld zeitgenössischer Kunst und der umgebenden Ökologie von Medienbildern Lügen straft. Paradoerweise scheint das Medium dabei seine eigene, einst unangefochtene materielle Basis aufgelöst zu haben. Um seines Überlebens willen findet es sich nun, mit anderen Worten, seiner vormaligen Substanz beraubt: Ohne weiter synonym mit einer flachen, an die Wand gehängten Bildebene sein zu müssen, tendiert die Malerei in ihren derzeitigen Inkarnationen vielmehr dazu, den ihr Erscheinen ermöglichenden Apparat und die Verteilungswege ihrer Zirkulation zu betonen; die heute vorherrschenden Displayvorrichtungen treten als feste Bestandteile malerischer Werke in Erscheinung, und hierdurch beziehen sie sich auch immer mehr auf den architektonischen Ort oder den weiter gefassten Kontext einer Ausstellung oder Institution. Ebenso übernehmen neuartige Distributionsmodi die Vorherrschaft gegenüber dem gemalten Bild als diskretem Objekt, gemeint sind die starke Vermehrung von Bildern durch Veröffentlichungs- und Reproduktionsmedien sowie die Kreisläufe und Verlaufswege ihrer Verbreitung und Validierung. Ginge man einmal von dieser versuchsweisen und zugegebenermaßen skizzenhaften Darstellung der jüngsten Neukonfigurationen (oder Wiederbelebungen) dieses Mediums aus, dann könnte man daraus den Schluss ziehen, Malerei bewege sich jenseits der Beschränkungen ihres einst traditionellen, materiellen Trägers, ohne dabei jedoch ihre überlieferte diskursive und instituti-

² Zur unumkehrbaren Entkräftung der Medien Malerei und Skulptur und zur gleichzeitigen Kritik an modernistischen Begriffen von Spezifität im Sinne einer physischen Substanz in den 1970er Jahren vgl. Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge, Mass.: MIT 2011, S. 18f.

onelle Stützstruktur ganz preiszugeben. Die früher einmal als eigentliche Basis malerischer Ausdrucksformen dienenden Paradigmen sind keineswegs ausgelöscht, vielmehr finden sie sich inzwischen weit verstreut über ein erweitertes Feld von Praktiken, Materialien, Medien und Orten.³

Der Kunsthistoriker David Joselit hat einen Versuch unternommen, diesen Stand der Dinge mit einem einzigen und seither vielzitierten Satz auf den Punkt zu bringen: „Painting is beside itself.“⁴ Für Joselit ist die zeitgenössische Malerei eher durch die Vorstellung eines ständigen Übergangs als durch die einer Stauung gekennzeichnet. Statt eigenständige Gebilde zu konstituieren, stellen malerische Werke explizit Beziehungen zu jenen weiter gefassten sozialen, technologischen und ökonomischen Netzwerken her, innerhalb derer sie entstehen und zirkulieren. Mit anderen Worten erleben wir gerade ein weiteres Beispiel für jenen Schritt von der Selbstreferentialität zur Selbstreflexivität, der die Geschichte der Kunst nach 1970 insgesamt kennzeichnet. War es früher einmal das Wesen der materiellen Eigenschaften des Mediums, das es

³ Nach Hal Foster kann man die Behauptung von Pop-Künstlern wie Richard Hamilton, Ed Ruscha und Roy Lichtenstein, sie fingen das moderne Leben der Nachkriegszeit in Figurationen ein, die auf zeitgenössische Medienbilder und Zeichensysteme zurückgriffen, als die historische Schwelle zwischen Malerei als einem klar abgesteckten Kompetenzbereich und der Auflösung dieser Grenzen im Minimalismus und vor allem in der Conceptual Art betrachten. Vgl. Hal Foster, *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 2012.

⁴ David Joselit, „Painting Beside Itself“, in: *October*, Herbst 2009, Heft 130, S. 125–134, hier S. 134.

rekursiv zu erforschen galt, so setzen sich malerische Praktiken heute mit unterschiedlichen Kontexten auseinander, um das in der Schwebe zu halten, was Joselit „the passages internal to a canvas, and those external to it“ (etwa: die einem Leinwandbild innerlichen und äußerlichen Passagen) genannt hat.⁵ Diese Argumentationsweise erinnert an Michel Foucaults Analyse der die Malerei Manets intrinsisch und extrinsisch (buchstäblich wie im übertragenen Sinne) „informierenden“ Faktoren. Doch während Foucault in seiner 1971 in Tunis gehaltenen Vorlesung über den französischen Künstler, den man oft als Ursprung der Moderne benannt hat, noch immer sowohl die Auswirkungen moderner Machtmechanismen als auch bestimmte ästhetische Modi, eben diese herauszufordern, in den materiellen und kompositorischen Eigenschaften der Leinwand lokalisieren konnte – d.h. innerhalb des definitiven Rahmens des „Bild-Objekts“, das er durch seine Handhabung des Illusionsraums der klassischen Repräsentation, der Beleuchtung und der Blickführung geschaffen hat –, kann die Frage, inwieweit sich zeitgenössische Praktiken unseren gegenwärtigen Kontrollregimen und deren Zugriff auf Subjektivität eher entgegenstellen oder fügen, nur von der Diagnose einer mangelnden Medienspezifität der Malerei ihren Ausgang nehmen.⁶

Vor diesem Hintergrund versucht Isabelle Graw in ihrem Beitrag zum vorliegenden Band die Restspezifität der Malerei, statt wie zuvor bei den angeblich die-

⁵ Ebd., S. 129.

⁶ Vgl. Michel Foucault, *Die Malerei von Manet*, Berlin: Merve 1999.

sem Medium allein zu Gebote stehenden materiellen Eigenschaften, in der semiotischen Tätigkeit des „Markierens“ zu verorten. Ausgehend von der Tatsache, dass Malerei traditionellerweise – durch den Bezug zwischen der Gestalt des Betrachters und des von den Grenzen einer Bildebene umrissenen Sehfelds – als Inbegriff ästhetischer Subjektivität angesehen wurde, setzt sich Graw mit dem soziopolitischen Horizont indexikalischer Zeichen innerhalb und jenseits des eigentlichen Bereichs der Malerei auseinander. Angesichts des von Picabia über Warhol bis zu von Heyl und Oehlen weit gefächerten Spektrums malerischer Praktiken, die sich der Vorstellung einer Essenz des Mediums entgegenstellen, und über *close readings* der diese Praktiken umgebenden Diskurse zeigt Graw, dass die Beharrlichkeit der Malerei in ihrem Vermögen gründet, nicht nur körperliche Ähnlichkeit zu evozieren, sondern viel grundsätzlicher in der Andeutung liegt, Kunstwerke könnten einen „quasi-persönlichen“ Status erreichen. Sie treten als selbstständige handlungs- und denkfähige Avatare in Erscheinung – und erzeugen so einen Mehrwert an Reflexivität, der sich innerhalb des bio-ökonomischen Regimes des zeitgenössischen Kunstmarkts und unserer post-fordistischen Gesamtökonomie großer Nachfrage erfreut.

Indem er zu seiner Einschätzung der engen Beziehung, welche die Malerei mit technischen Medien unterhält, auf die Geschichte der Historienmalerei zurückgreift, beschäftigt sich Peter Geimer in seinem Aufsatz sowohl mit den formalen Eigenheiten als auch mit der diskursiven Rahmung der malerischen Werke

von Wilhelm Sasnal und Luc Tuymans. Geimer unterzieht malerische Ausdrucksmittel wie Doppeldeutigkeit, Vagheit und Auslöschung von Details ebenso einer genauen Betrachtung wie die Versuche von Kritiker/innen, Kunsthistoriker/innen und Kurator/innen, für ästhetische Strategien der Ungenauigkeit, der Ambivalenz und des Rückzugs einzutreten. In seiner umfassenden Fallstudie befragt er insbesondere den Ansatz, den der belgische Künstler und seine Kommentatoren zur Geschichte des 20. Jahrhunderts – insbesondere zur Repräsentation (bzw. zu deren kalkulierten Scheitern) von Ereignissen und Orten mit Bezug zum Holocaust und dem Zweiten Weltkrieg – und zu grausamen Medienbildern vertreten. Aufbauend auf einer mit großer Präzision durchgeführten Analyse der von Tuymans strategisch eingesetzten Kluft, die sich zwischen der malerischen Umsetzung von Archiv- oder Pressefotografien und der hochgradig aufgeladenen Thematik auftut, stellt Geimer die Frage nach der Berechtigung erkenntnistheoretischer Ansprüche einer vermeintlich gesteigerten Reflexivität und konzeptuellen Schubkraft der Malerei, die der Malerei gemeinhin aufgrund ihrer angeblichen Distanz von alltäglichen Immersionserfahrungen zugeschrieben werden.

„Thinking through Painting“, der Titel der kleinformatigen Tagung aus Anlass der „abc – art berlin contemporary“, die 2011 das Thema „about painting“ hatte und die in diesem Buch dokumentiert wird, ist hier also im doppelten Sinn zu verstehen: Beide dort gehaltenen Vorträge reflektieren darüber, wie sich sowohl

künstlerische Praktiken als auch kunsthistorische Diskurse Begrifflichkeiten der Selbstreflexivität bei der Auseinandersetzung mit Malerei zunutze machen, ob diese nun „neben sich steht“ oder zutiefst selbstbezüglich bleibt, und so den ästhetischen Artikulationen unserer Gegenwart kritischen, ökonomischen, symbolischen oder erkenntnismäßigen Wert verleihen.

Aus dem Englischen von Clemens Krümmel

DAS VERSPRECHEN DER MALEREI. ANMERKUNGEN ZU MEDIENUNSPECIFIK, INDEXIKALITÄT UND WERT

Isabelle Graw

Einleitung

Mein Text zielt auf die Entwicklung eines medienunspecifischen Malereibegriffs, der zugleich ihre Spezifik, oder besser noch, ihre Rest-Spezifik, in den Blick nimmt. Die Fragestellung, die ihm zugrunde liegt, lautet folgendermaßen: Worin könnte die Spezifik der Malerei angesichts von Veränderungen bestehen, die zu ihrer Entspezifizierung geführt haben? Und inwieweit vermag dieses spezifische Vermögen, das ihr noch als entspezifizierte Praxis zukommt, ihre Wertform zu erklären?

In der kunstwissenschaftlichen Theoriebildung sind eine Reihe von Vorschlägen gemacht worden, um die Entspezifizierung der Kunstformen allgemein mit Begriffen wie „Entgrenzung“, „Intermedialität“ (Dick Higgins) oder „Post-Medium-Condition“ (Rosalind Krauss) zu umschreiben. Während „Entgrenzung“ zumeist die mangelnde Einheit des Kunstwerks sowie seine progressive Öffnung hin zur Nicht-Kunst meint, verweist der Begriff der „Intermedialität“ auf eine Situation, in der sich die medialen Konventionen eines oder mehrerer Medien in einem anderen realisieren. Das von Rosalind Krauss geprägte Schlagwort der „Post-Medium-Condition“ spielt hingegen auf einen

nachmodernistischen Zustand an, bei dem sich die Kunst nicht mehr allein über ihr Medium definiert.¹ Diese Entwicklungen sind natürlich auch an malerischen Praktiken nicht spurlos vorbei gegangen, was sich nicht zuletzt im Prozess ihrer massiven Erweiterung, Ausweitung und Hybridisierung niederschlägt.

So stützen sich Künstlerinnen, die malen, heute auch auf andere Kunstformen und Erkenntnismethoden, oft im Rahmen einer installativen Praxis. Ihren angestammten Platz als Leinwandbild hat die Malerei offenkundig längst verlassen. Dafür greift ihre Rhetorik umso mehr in nicht-malerische Praktiken, etwa die Großfotografie, aus. Die Malerei ist, aus dieser Sicht betrachtet, überall. Entsprechend ist sie von Helmut Draxler mit Foucault als „Dispositiv“ bezeichnet worden, was ihrem Charakter eines Ensembles aus Objekten, Diskursen, Kräften und Subjektpositionen auf den ersten Blick gerecht zu werden scheint.² Nur ist der Nachteil des Dispositivbegriffs speziell für die Malereidiskussion in seiner Unschärfe zu sehen – er macht z.B. keinen Unterschied zwischen Produkten und Personen. So sehr Produkt und Person in der Kunst und in der Malerei im Speziellen auch beständig aufeinander verweisen, fallen sie doch nicht in eins. Dieses dynamische Wechselverhältnis ebnet der Dispositivbegriff ein, obgleich er der Ausweitung der Malereizone durchaus Rechnung zu tragen vermag.

¹ Vgl. Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium-Condition*, London: Thames & Hudson 1999.

² Vgl. Helmut Draxler, „Die Malerei als Dispositiv. Zwölf Thesen“, in: *Texte zur Kunst*, März 2010, Heft 77, S. 39–45, hier S. 43.

Es ist die Rhetorik der Malerei – ihre Verfahren und Strategien –, die längst in jene Bereiche (wie Minimalismus oder die Assemblage) vorgedrungen ist, die sich einst von ihr abgrenzen wollten. Auch für den Befund einer Grenzauflösung zwischen Kunst und Nicht-Kunst lassen sich in der jüngsten Malereigeschichte zahlreiche Indizien finden. Ich möchte an dieser Stelle nur auf jene, von der Conceptual Art inspirierten malerischen Praktiken der 1960er und 1980er Jahre verweisen, die der Malerei ihre Essenz verweigerten, um sie stattdessen für Textbotschaften absichtlich zu instrumentalisieren. In Jörg Immendorffs *Hört auf zu malen* (1966) oder später in Albert Oehlens Zeichnung *Aufforderung* (1984) tritt uns das Bild als eine Art Sprechakt entgegen. Indem es als Vehikel für eine Textbotschaft fungiert, verstößt es gegen den modernistischen Grundsatz, dass die Malerei durch das Wesen ihres Mediums bestimmt sei. Das Andere der Malerei – die sprachliche Mitteilung – wird zu ihrem Eigenen erklärt, wobei sie sich diesem Aspekt der Nicht-Kunst gegenüber nur öffnet, um letztlich über ihn zu triumphieren. Es sind schließlich Malerei oder Zeichnung, die sich bei Immendorff und Oehlen die textuelle Botschaft einverleiben.

Seit den frühen 1990er Jahren wurden aber auch die Lektionen der Institutionskritik von malerischen Praktiken aufgegriffen, so etwa von Martin Kippenberger, der die Abhängigkeit seiner Bildproduktion von einem bestimmten sozialen Universum in ihr selbst offenlegte. Der Kunsthistoriker David Joselit hat für eine solche Malerei, die ihre „Netzwerke“ visualisiert, die treffende

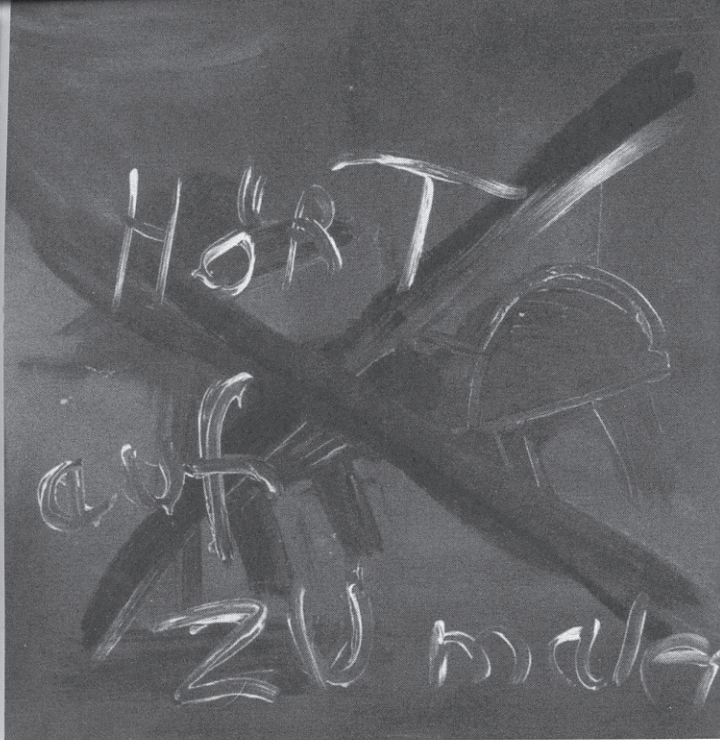


Abb. 1
Jörg Immendorff, *Hört auf zu malen* (1966)

Formel von einer Malerei, die neben sich steht, geprägt („painting beside itself“).³ Für die Arbeiten von Kippenberger oder Jutta Koether konstatierte er entsprechend, dass die Malerei hier „transitiv“ geworden sei, mithin auf soziale Zusammenhänge bezogen.

³ Vgl. David Joselit, „Painting Beside Itself“, in: *October*, Herbst 2009, Heft 130, S. 125–134.

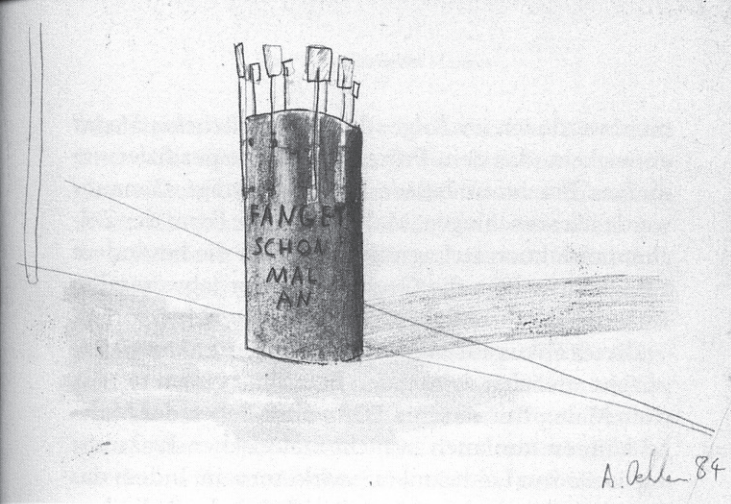


Abb. 2
Albert Oehlen, *Aufforderung* (1984)

Die Grenzen einer solchermaßen „transitiv“ gewordenen Malerei sind offenkundig instabil. Gleichwohl gehen zahlreiche Malereiausstellungen bis heute davon aus, dass die Malerei eine eindeutig abgrenzbare Entität sei. Ich verweise in diesem Zusammenhang nur auf Ausstellungen wie *Der zerbrochene Spiegel* (Hamburg/Wien 1993–1994), *Painting on the Move* (Basel 2002), *Malerei in der Kunsthalle INIT* (1999) oder die zahlreichen Malereikataloge, die bei Phaidon Press (*Painting today*) erschienen sind. Vorausgesetzt wird in all diesen Initiativen, dass wir wissen, was wir meinen, wenn wir „Malerei“ sagen.

Statt jedoch der Malerei einmal mehr einen substanziellen Sinn zu verleihen und sie etwa als Medium, Technik, Genre, Verfahren oder Institution zu bestimm-

men, werde ich im Folgenden ein *semiotisches Modell* entwickeln, das dem Prozess ihrer Entspezifizierung meines Erachtens besser Rechnung trägt. Genauer werde ich vorschlagen, Malerei als eine Form der Zeichenproduktion zu begreifen, die über die besondere Fähigkeit verfügt, die Gegenwart einer (abwesenden Person) – die ihrer Schöpferin – zu *suggestieren*.

Dieser Fokus auf Malerei als *semiotische Aktivität* impliziert zunächst einmal den Bruch mit einem restriktiven Malereiverständnis. Denn die Zeichen der Malerei können nun auch in nicht-malerischen Praktiken – jenseits von Leinwänden – wirksam sein. Indem das Augenmerk jedoch auf den spezifisch indexikalischen Charakter dieser Zeichen gelegt wird, offenbart sich auch ihre besondere Funktionsweise, ihr besonderes Vermögen. Auf den indexikalischen Charakter ihrer Zeichen ist nämlich die Fähigkeit der Malerei zurück zu führen, das in der bildenden Kunst ohnehin recht eng geknüpfte Band zwischen „Person“ und „Produkt“ besonders reißfest zu schnüren. Der Vorschlag lautet, anders formuliert, Malerei als einen Prozess des „Zeichen-Machens“ zu verstehen, der ihrem Produkt subjektvolle Züge, wenn nicht sogar die Züge eines Quasi-Subjekts verleiht. Dass sich diese Subjektformigkeit ihres Produkts positiv auf den Wertbildungsprozess auswirkt, wird das letzte Argument dieses Textes sein.

Zwar wurde die Malerei historisch bereits mehrfach wahlweise für tot, obsolet oder beendet erklärt. Dennoch hat sie ihren Sonderstatus bis heute nicht wirklich eingebüßt, wie an der Tatsache abzulesen ist, dass es immer noch gemalte Bilder sind, die auf den Aukti-

onsmärkten dieser Welt die höchsten Preise erzielen. Zwar wäre es verkürzt, den Grund für diese ungebrochene Attraktion der Malerei allein in dem indexikalischen Charakter ihrer Zeichen sehen zu wollen. Andere Faktoren sorgen für ihre anhaltende Beliebtheit – angefangen von dem „kommoden Format“ (Stefan Germer), das seit dem 15. Jahrhundert auch deshalb so populär wurde, weil es sich in beliebiger Größe transportieren ließ und somit privatisierbar und handelbar war, bis hin zu den vergleichsweise niedrigen Produktionskosten. Hinzu kommt, dass sich das statische Bild, wie Stefan Germer zu Recht bemerkte, traditionell gut zur Aufladung mit Projektionen eignet.⁴

Mein Vorschlag, die Malerei als eine *semiotische Aktivität* aufzufassen, welche Produkt und Person der Künstlerin eng zusammenzieht, zielt jedoch auf ein genaueres Verständnis ihrer Wertform. Die These lautet diesbezüglich, dass die Malerei besonders gut dazu geeignet ist, die mit dem Erwerb eines Kunstwerks grundsätzlich einhergehende Hoffnung zu nähren, dass ein unmittelbarer Zugriff auf die Person und das Leben der Künstlerin auf diese Weise möglich sei. Dieses Begehren scheint bereits in der alltäglichen Personalisierung künstlerischer Objekte auf – man spricht nicht von ungefähr von „einem Koons“ oder „einem Hirst“, wodurch Autor und Werk an dieser Stelle zu Synonymen werden.⁵ Wer Kunstwerke kauft, kauft,

⁴ Vgl. Stefan Germer, „Vorsicht, Frisch Gestrichen. Thesen zu älteren und neueren Medien“, in: *Texte zur Kunst*, September 1998, Heft 31, S. 60–65.

⁵ Karin Gludovatz, *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München: Fink 2011, S. 14.

überspitzt formuliert, Leute. Diesem Begehren nach einem Quasi-Subjekt kommt die Malerei meines Erachtens auf besondere Weise entgegen.

Die nun folgende Untersuchung schreitet in fünf Schritten voran.

1. Für einen erweiterten Begriff von Malerei

Die definitorischen Probleme habe ich bereits erwähnt. Wenn sich künstlerische Praktiken – und nicht nur malerische – massiv ausgeweitet und erweitert haben, fällt die Bestimmung von Malerei nicht leicht. Anlässlich einer Malereiausstellung in Bergen, Norwegen, ist sie entsprechend als „unresolved category“ bezeichnet worden, so als würde die Klärung dieser Kategorie noch ausstehen.⁶ In einem ersten Schritt müsste man meines Erachtens mit einem *erweiterten Begriff von Malerei* arbeiten, was den Bruch mit dem modernistischen Malereiverständnis impliziert. Für den Modernismus ist die Malerei eine durch das Wesen ihres Mediums bestimmte, eindeutig abgrenzbare Kunstform gewesen. Der zentrale Verfechter dieser Idee, dass die modernistische Malerei durch die „essentiellen Normen und Konventionen“ ihres Mediums (wie die plane Oberfläche oder die Eigenschaften ihrer Pigmente) bestimmt sei, war bekanntlich Clement

⁶ Presetext der Ausstellung *Garbaroff, Kriebler, Quaytman, Rayne* der Kunsthall Bergen, November 2010, www.kunsthall.no.

Greenberg.⁷ In seiner Perspektive einer Essentialisierung des Mediums war die Möglichkeit allerdings nicht vorgesehen, dass sich die unterschiedlichen Medien zueinander verhalten, sich dabei neu entwerfen oder gar das andere Medium remodellieren. In der Medientheorie sind solche Prozesse mit dem Begriff der „Remediation“ umschrieben worden.⁸ Remediation findet immer dann statt, wenn die mit dem einen Medium assoziierten Bedingungen, sagen wir die Flächigkeit des Bildträgers oder repräsentative Strategien in der Malerei, von einem anderen Medium, sagen wir die Großfotografie, imitiert, wiederholt und wieder aufgeführt werden. Tatsächlich haben Künstler von Jeff Wall zu Wolfgang Tillmans unermüdlich den Beweis angetreten, dass die Fotografie dazu in der Lage ist, die repräsentativen und narrativen Strategien der Malerei zu übernehmen, dass sie mehr noch Oberflächen zu schaffen vermag, die der Materialität eines gemalten Bildes nachempfunden sind. Von dem modernistischen Ideal einer Kunst, die durch die Essenz ihres Mediums definiert ist, haben sich diese Arbeiten weit entfernt. Einem Medium, das andere Medien aufführt, können schließlich keine Eigenschaften mehr inhärent sein. Es konstituiert sich vielmehr durch solche Bezugnahmen ständig neu.

⁷ Vgl. Clement Greenberg, „Modernist Painting“ (1960), in: John O'Brian (Hg.), *Clement Greenberg. The collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, Chicago: University of Chicago Press 1993, S. 85–93.

⁸ Vgl. Ilka Becker, „Das Bild als Wiedergänger. Retroaktivität und ‚Remediation‘ in den Arbeiten von T. J. Wilcox“, in: *Texte zur Kunst*, Dezember 2009, Heft 76, S. 83–95.

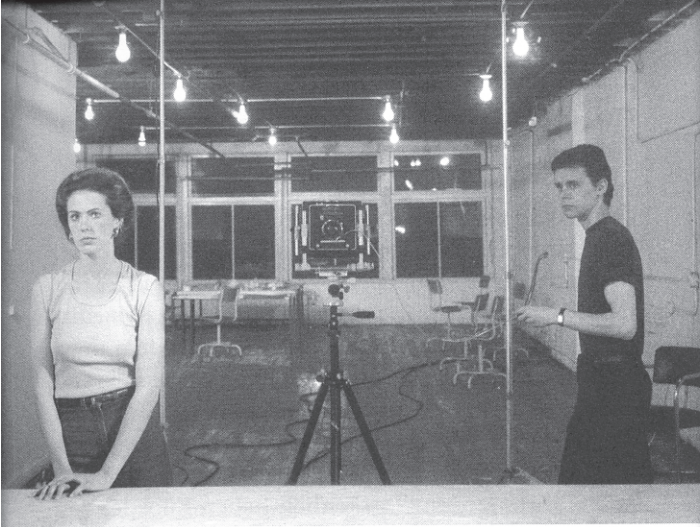


Abb. 3
Jeff Wall, *Picture for Woman* (1979)

2. Abschied von der Medienspezifik?

Greenbergs Privilegierung des als Essenz gedachten Mediums hat sich aber auch im Zuge des Aufkommens der Conceptual Art seit den 1960er Jahren als fragwürdig erwiesen. Es sind schließlich unterschiedliche Technologien, auf die sich diese konzeptuellen Praktiken stützen, wie z.B. Film, Fotografie oder Diagramme.

Der Vorschlag von André Rottmann, diese Kunst eher als generisch denn als medienspezifisch zu diskutieren, scheint in Anbetracht ihres Rekurses auf unter-

schiedliche Technologien durchaus sinnvoll? Ergänzend hinzuzufügen wäre jedoch, dass die Reinheit des Mediums nicht erst seit den 1960er Jahren auf dem Prüfstand steht und dass sie längst auch von malerischen Praktiken angefochten worden war. Als Beispiel für eine Malerei, die der Tradition der ‚reinen Malerei‘ auf doppelte Weise eine Absage erteilt, sei auf Picabias Dada-Bild *Nature Morte* (1920) verwiesen. Nicht nur unterwirft sich die Malerei hier der Logik des Ready-Mades und zwar in Form jenes ausgestopften Affen, der auf der Bildoberfläche angebracht wurde, so als würde er sich „stur an Malerei festhalten“, wie es George Baker einmal treffend formulierte.¹⁰ Mehr noch wird die visuelle Sprache der Malerei von Textelementen überformt und zwar durch die diesem Bild eingeschriebenen Namen ‚großer‘ Künstler wie Cézanne, Rembrandt und Renoir, als deren Portrait der ausgestopfte Affe figuriert. Speziell die Malerei Cézannes, die ja das Ideal der reinen Malerei verkörpert, scheint hier als dumm und tot verlacht zu werden. Stattdessen tritt die Logik der Ware qua Ready-Made in diese Arbeit ebenso ein, wie sie durch textuelle Elemente zum Diskurs erklärt wird. Muss daraus geschlossen werden, dass der Malerei schon zum damaligen Zeitpunkt jede Besonderheit abhanden gekommen ist, dass das Konzept der Medienspezifik mithin nicht zu retten ist?

⁹ André Rottmann, „Netzwerke, Techniken, Institutionen: Kunstgeschichte in offenen Kreisläufen“, in: *Texte zur Kunst*, März 2011, Heft 81, S. 67–71.

¹⁰ George Baker, „The Artwork caught by the tail: Dada Painting“, in: ders., *The Artwork caught by the tail. Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge, Mass.: MIT 2007, S. 95–156, hier S. 101.

Ich würde vorschlagen, an diesem Punkt zu differenzieren. Denn es gibt auch heute noch bildende Künstlerinnen und mehr noch Malerinnen, die im Produktionsprozess auf Probleme stoßen, die sie den Besonderheiten ihres Mediums zuschreiben. Auf dieser Ebene ist das Modell der Medienspezifik durchaus wirksam. Nur würde man eben auch die Ebenen verwechseln, wenn man aus individuellen Produktionserfahrungen mit einem Medium eine allgemeine Norm der Medienspezifik ableitet. Schon in Anbetracht des „ersten medientheoretischen Axioms“, demzufolge es nach Dieter Mersch keine Medien in einem substantiellen und historisch stabilen Sinn geben kann, erscheint Medienspezifik als punktuelles und situatives Phänomen.“

3. Malerei und Indexikalität

Wie lässt sich jedoch eine Malerei bestimmen, die sich mit ursprünglich malereifremden Verfahren wie dem Ready-Made oder der linguistischen Proposition längst assoziiert hat? Wie kann man, anders gefragt, eine malerische Praxis abgrenzen, die die strikte Unterscheidung zwischen ihrem Intrinsischen und ihrem Extrinsischen längst aufgegeben hat und somit verunmöglich?

“ Vgl. Dieter Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg: Junius 2006, S. 10.

Abb. 4
Francis Picabia, *Nature Morte* (1920)



Mein Vorschlag lautet, dass wir den tendenziell substantialistischen Begriff des Mediums hinter uns lassen und Malerei stattdessen als eine Form der Zeichenproduktion begreifen, die als ausgesprochen personalisiert erlebt wird.¹² Es liegt an der Indexikalität ihrer Zeichen, dass sie das Band zwischen dem Produkt und der abwesenden Person der Künstlerin besonders reißfest zu schnüren vermag.

Nach Charles S. Peirce ist die Besonderheit des Indexes darin zu sehen, dass er eine *physische Verbundenheit* zu den Dingen, über die er etwas zeigt, aufweist: „Der Index ist physisch mit seinem Objekt verbunden, sie bilden ein organisches Paar.“¹³ Als Beispiel für diese „Zeichenklasse“ nannte Peirce jedoch unter anderem Fotografien, da diese „Punkt für Punkt dem Original entsprechen“.¹⁴ Einmal abgesehen von der Frage, ob der fotografische Aufzeichnungsmechanismus von Lichtverhältnissen tatsächlich als Spur oder Abdruck zu fassen ist, war Pierces Erwähnung der Fotografie an dieser Stelle ausgesprochen folgenreich. In der Kunstwissenschaft gilt sie seither als die indexikalische Kunstform *par excellence*.¹⁵ Nach meinem Dafürhalten

¹² Noch ein heterogener Medienbegriff, wie ihn Rosalind Krauss vorgelegt hat, arbeitet mit substantialistischen Prämissen wie z.B. der, dass jedes Medium bestimmte Konventionen aufweist. In dem selben Maße, wie Krauss die „internal plurality of any medium“ betont und es mithin heterogenisiert, hält sie an der Vorstellung von substantiellen „conventions layered into a medium“ fest. Vgl. Krauss, *A Voyage on the North Sea*, S. 5–7.

¹³ Charles S. Peirce, „Die Kunst des Raisonnierens“, in: ders., *Semiotische Schriften*, Band 1, hg. v. Christian J.W. Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 191–201, hier S. 199.

¹⁴ Ebd., S. 193.

¹⁵ Vgl. Rosalind Krauss, „Notes on the Index: Seventies Art in America“, in: *October*, Frühjahr 1977, Heft 3, S. 68–81.

ist es jedoch die Malerei, die die von Peirce postulierte „physische Verbindung“ noch in viel stärkerem Maße zu suggerieren vermag. Malerei lebt, anders gesagt, von der Suggestion, dass das abwesende Künstlersubjekt in ihr aufscheint.

Der Maler Frank Stella hat sie bezeichnender Weise einmal als eine „Handschrift“ bezeichnet und dies, obwohl er ihr die Spuren des Persönlichen mit seiner Technik des lapidaren Anstreichens eigentlich austreiben wollte.¹⁶ Nun gehört die Handschrift zweifelsohne zu jenen Spuren, die ihren Urheber massiv ins Spiel bringen. Man könnte zwar an diesem Punkt für eine dekonstruktivistische Auffassung der Spur plädieren und mit Derrida darauf insistieren, dass die Spur doch in erster Linie die „Bedingung der Trennung, Aufteilung und Verschiebung“ adressiert.¹⁷ Doch unabhängig davon, ob man den Akzent bei der Spur auf Ab- oder Anwesenheit legt, ist es doch immer eine *geisterhafte Präsenz*, die sie transportiert. Und je mehr die Künstlerin die eigene Handschrift zu negieren sucht, desto mehr wird diese Negation zu ihrer Handschrift werden.¹⁸ Dies gilt noch für jene anti-subjektiven Praktiken, etwa das Malen mit der Rakel in den abstrakten

¹⁶ Vgl. Bruce Glaser, „Questions to Stella and Judd“, in: Gregory Battcock (Hg.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley: University of California Press 1995, S. 148–164, hier S. 157.

¹⁷ Vgl. Jacques Derrida zitiert nach Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass.: MIT 1993, S. 260.

¹⁸ „Noch ein Medium, das Handschriftlichkeit ausdrücklich negiert, kann Ausdruck der Handschrift eines Künstlers sein.“ Michael Lüthy, Christoph Menke, „Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2005, S. 7–11, hier S. 9.

Bildern von Gerhard Richter, die die Bedeutung der subjektiven Entscheidung (scheinbar) zurücknehmen.

Indem Richter die Rakel über die Leinwand schiebt, hat er zwar die vollständige Kontrolle über das Ergebnis aufgegeben. Gleichwohl schreibt sich seine eigene Körperbewegung wie auch der von ihm ausgeübte Körperdruck in das Bild ein, wodurch es doch wieder einem Abdruck gleicht. Anders gesagt: Die zahlreichen Versuche der Nachkriegszeit, die Autorität des Künstlersubjekts mithilfe vielfältiger anti-subjektiver Verfahren zu unterminieren, lassen das Künstlersubjekt durch die Hintertüre wieder eintreten. Mehr noch: In demselben Maße, wie sich der Künstler selbst auszustreichen sucht, wird seinem Bild Subjektivität zugeschlagen. Es scheint sich wie von selbst gemalt zu haben.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Mit der Einführung von Malerei und Indexikalität soll die Kluft, die zwischen einer künstlerischen Arbeit und dem authentischem Selbst des Künstlers grundsätzlich besteht, keineswegs geleugnet werden. Im Gegenteil: Es ist nicht das authentische Selbst des Künstlers, das sich uns im indexikalischen malerischen Zeichen enthüllt. Als Indexe sind diese Zeichen vielmehr in der Lage, die *Suggestion einer Anwesenheit des abwesenden Künstlers* zu erzeugen. Die Malerei ist, anders gesagt, eine hoch ausdifferenzierte Sprache, die über eine Reihe von rhetorischen Mitteln, genauer Tricks verfügt, mit denen sich dieser Eindruck einer Quasi-Präsenz *als Effekt* produzieren lässt.

Damit dieser indexikalische Effekt eintritt, muss die Künstlerin nicht unbedingt selbst Hand an ihr Bild

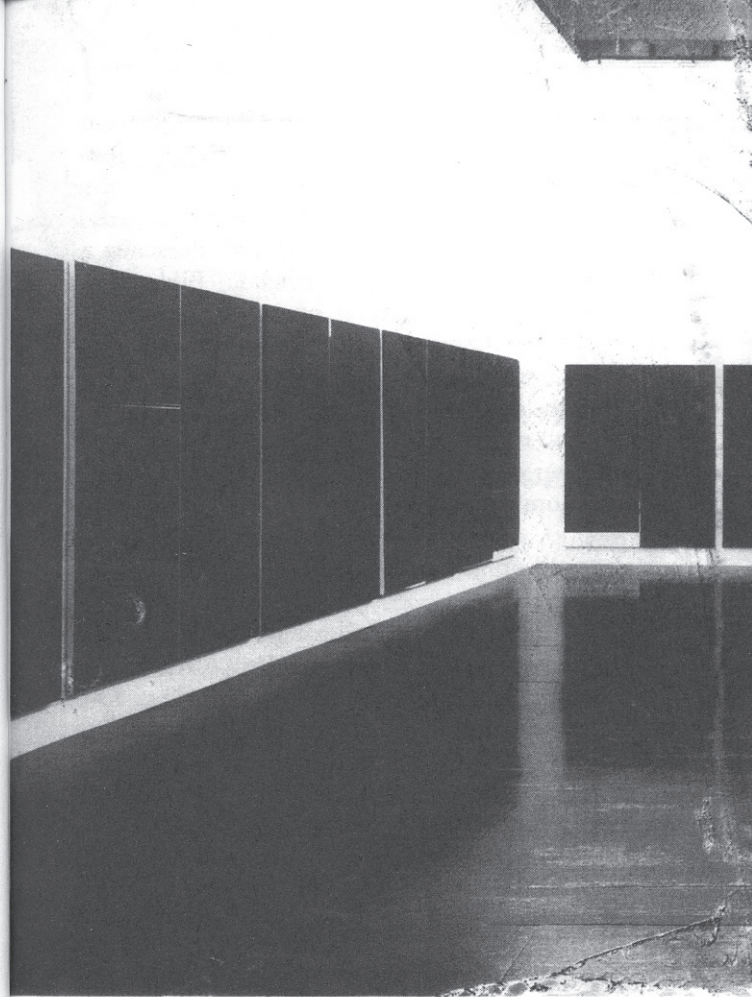


Abb. 5
Wade Guyton, Installationsansicht
Friedrich Petzel Gallery, New York (2007)

gelegt haben. Sie muss keinen Pinsel schwingen und auch keine Farbe auf die Leinwand werfen. Mechanisch hergestellte Siebdruckbilder, etwa von Andy Warhol, der seine Arbeit oft an Assistenten delegierte, können diesen Effekt ebenso erzeugen, wie die schwarzen, mit dem Laserdrucker gedruckten Bilder von Wade Guyton. Auch im Rahmen von mechanisch-seriellen Produktionsweisen treffen wir auf zahlreiche Methoden, die den Eindruck einer latenten Anwesenheit des Künstlers sicher stellen – so z.B. das absichtliche Stehenlassen von Fehlern im Siebdruckprozess, die Selektion von Farbkombinationen oder nachträglich vorgenommene Verbesserungen.

4. Malerei als denkendes Subjekt

Es gibt eine Eigenschaft des indexikalischen Zeichens, die bislang unerwähnt blieb: Nach Peirce verfügt es auch deshalb über Faszinationspotential, weil es von der Kraft seines Objekts affiziert ist.¹⁹ Nun ist an die Stelle dieses Objekts beim malerischen Index ein Subjekt gerückt – das Künstlersubjekt. Die indexikalischen Zeichen der Malerei wären somit von der Kraft des Künstlersubjekts affiziert. Aber gilt dies nicht auch für die Skulptur?

Durchaus – nur blickt allein die Malerei auf eine Fülle von historischen Argumenten zurück, die ihr auf vielfältige Weise eine subjektgleiche Kraft bescheinigt haben, Argumente, die trotz des großen zeitlichen Ab-

¹⁹ Vgl. Peirce, *Semiotische Schriften*, S. 428.

standes in die Gegenwart hineinreichen. Nehmen wir die erste systematische Abhandlung der Neuzeit über die Malerei, Leon Battista Albertis *Della Pittura* (1453). Diese Schrift zielte darauf, den Malern ein höheres Ansehen zu verschaffen und ihre handwerkliche Tätigkeit zu nobilitieren. Seine Bevorzugung des Malers (vor dem Bildhauer) begründete Alberti bezeichnender Weise damit, dass sich ersterer um „schwierigere Dinge“ bemüht.²⁰ Die Malerei wird von ihm aufgrund ihrer Flächigkeit zu einer intellektuell anspruchsvollen Tätigkeit erklärt. Damit ist der Grundstein für das Bemühen um ihre Intellektualisierung gelegt, das bis heute andauert.

Auch Hegel schrieb der Malerei ein besonderes Vermögen zu. In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* hat er sie als eine Form der künstlerischen Darstellungsweise definiert, in die das Prinzip der „endlichen und in sich unendlichen Subjektivität“ eingebrochen sei.²¹ All das, was prinzipiell zu einem Subjekt gehört, würde sich demzufolge in ihr Bahn brechen. Mit Subjektivität ist bei Hegel allerdings *nicht* die des Künstlers, sondern ein allgemeines Vermögen gemeint – „das Prinzip unseres eigenen Daseins und Lebens“.²² Nach Hegel sehen wir in den Gebilden der Malerei „das, was in uns selbst wirkt und tätig ist“.²³ Und eben weil wir ein vertrautes Prinzip in ihr wiederzuerkennen glauben, fühlen wir

²⁰ Vgl. Leon Battista Alberti, *Della Pittura – Über die Malkunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002, S. 109.

²¹ G.W.F. Hegel, „Die romantische Kunstform“, in: ders., *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 17.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. ebd.

uns sogleich „einheimischer“ in ihr. Malerei berührt uns nach Hegel also auch deshalb, weil sie Prinzipien aufruft, die uns bekannt vorkommen und uns ausmachen, wie z.B. die Möglichkeit zur Ausbildung einer persönlichen Eigenart oder Auffassung. Entscheidend ist, dass Hegel die Malerei am Subjekt ausrichtet, indem er ihr eine ausschließlich Subjekten vorbehaltene Fähigkeit – die Fähigkeit zur Herausbildung eines eigenständigen geistigen Lebens – zuschreibt.

Indem Hegel der Malerei ein subjektgleiches Vermögen zugesteht, wird der Boden für das bereitet, was ich als den zentralen Topos der Malereitheorie im 20. Jahrhundert bezeichnen würde. Vor allem in der französischen Malereitheorie ist der Gedanke verbreitet, dass die Malerei „selbst“ zum Denken in der Lage sei. Kunsthistoriker wie Louis Marin und Hubert Damisch haben gemalten Bildern regelmäßig ein Denken unterstellt, dass es ihrer Meinung nach zu Tage zu fördern gilt. Statt Bilder mit Bedeutung zu befrachten oder zu interpretieren, muss es Marin zufolge darum gehen, zum „Diskurs der Malerei selbst“ vorzudringen.²⁴ Wird der Malerei ein eigener Diskurs, ein eigenes Denken attestiert, dann ist der Weg zur Malerei als Quasi-Subjekt nicht mehr weit.

5. Malerei als wertvolles Quasi-Subjekt

Wenn die Malerei über eine subjektgleiche Kraft verfügt, wenn sie sich mehr noch wie ein Quasi-Subjekt

²⁴ Vgl. Louis Marin, *Die Malerei Zerstoren*, Berlin: Diaphanes 2003, S. 30.

geriert, dann stellt sich die Frage, ob dies in einem Zusammenhang mit ihrer Wertform steht. Wobei mit Wert im Folgenden nicht nur der ökonomische Wert, sondern auch die Zuschreibung von künstlerischer Relevanz gemeint ist. Ohne Letzteres kein Wert. Nun ist die Voraussetzung dafür, dass ein Kunstwerk in diesem Sinne als wertvoll erachtet wird, zunächst einmal seine Zuschreibbarkeit auf einen Autor. Im Zuge dieser Attribuierung wird das Kunstwerk aber auch auf eine Intention zurückgeführt und folglich mit Intentionalität aufgeladen. In der Malerei intensiviert sich dieser Vorgang und zwar aufgrund der Indexikalität ihrer Zeichen. Die von ihr suggerierte physische Verbindung zum Künstlersubjekt lässt den Eindruck einer latenten Anwesenheit entstehen, was dem Umkehrschluss Vorschub leistet, dass sie selbst eine Art Quasi-Subjekt sei, das über die vielbeschworene „agency“, also Handlungsfähigkeit, verfügt.

Nun ist der Topos der Malerei als einem Quasi-Subjekt historisch in vielfältigen Gewändern aufgetreten. Da wären zunächst einmal die Malerinnen selbst zu nennen, die mal ernsthaft, wie Francis Bacon oder Charline von Heyl, mal ironisch, wie Albert Oehlen oder Gerhard Richter, in Interviews und diversen Verlautbarungen die Figur einer Malerei heraufbeschwören, die ihnen die Hand führt, sie zur Rechenschaft zieht oder eine ganz eigene Form des Daseins anstrebt.²⁵ Es ist der Glaube an die Selbsttätigkeit der

²⁵ Vgl. David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, München: Prestel 2009, S. 196: „Es hat sich herausgestellt, dass ich, wenn ich allein bin, der Farbe erlauben kann, mir zu diktieren.“ Vgl. auch Charline von Heyl im Interview mit

Malerei, der zumal von Produzentenseite immer wieder befeuert wird. Es handelt sich dabei um einen für die Malerei zentralen Mythos, der – wie jeder Mythos – auch auf konkreten Produktionserfahrungen basiert. Denn es kann einem als Künstler tatsächlich so vorkommen, als machten die Bilder, „was sie wollen“, wie es Gerhard Richter kürzlich in dem Dokumentarfilm *GERHARD RICHTER PAINTING* (2011) formulierte.

Dass zahlreiche französische Kunsthistoriker wie Louis Marin oder Hubert Damisch einen etwas anders gelagerten Topos des „Denkens der Malerei“ stark gemacht haben, wurde bereits erwähnt. Mal wird hier für ein metapiktoriales Denken der Malerei plädiert, dann wieder der Beweis dafür angetreten, dass sie ihren eigenen Diskurs produziert.²⁶ Dass ein Bild seine eigene Interpretation abliefern kann, würde ich gar nicht bezweifeln wollen. Ich halte es trotzdem für wichtig, dass wir uns mit der Stilisierung von Malerei (oder Kunstwerken im Allgemeinen) zu einem Quasi-Subjekt ein wenig zurückhalten. Denn auf diese Weise feuern wir jenen Wertbildungsprozess an, in den wir als Kunstwissenschaftlerinnen ohnehin eingebunden sind.

Modern Painters: „For me, what makes a painting is a mixture of authority and freedom, where it really just wants to be itself, where there is no justification, or explanation, or anything like that. Where it's just what it is for whatever reason.“ (www.artinfo.com/news/story/31577/paintingparadox, letzter Zugriff am 28.3.2011) Siehe ebenfalls das Albert Oehlen-Interview von Eva Karcher, in: *SZ am Wochenende*, 9./10. Oktober 2010, S. V2/8: „Wenn ich zur Tür herein komme, stehe ich vor ihnen, was extrem unangenehm ist. Denn jedes einzelne sieht mich äußerst böse an, so als ob es mir sagen will: du Flasche, du Versager, du wirst es niemals schaffen.“

²⁶ Über Poussins Arkadische Hirten schreibt Marin: „Dieses Gemälde interpretiert sich selbst, denn es stellt den Repräsentationsprozess der Geschichte dar.“ Marin, *Die Malerei zerstören*, S. 30.

Ich möchte an dieser Stelle kurz in Erinnerung rufen, wie Karl Marx den Wert konzeptualisiert hat: Zwar galten seine Reflexionen über den Wert allein der Warenform und es trifft zu, dass er Kunstwerke nicht eigens als Sonderfall der Ware berücksichtigte. Dennoch ist sein Wertbegriff auch für unseren Zusammenhang von großem Nutzen: Denn der Wert einer Sache wird nicht, wie so oft, mit ihrem Preis gleichgesetzt, was uns davor schützt, den Wert eines Kunstwerks mit seinem Marktwert zu verwechseln. Zudem insistierte Marx auf dem relationalen, metonymischen Charakter des Wertes, um wiederholt daran zu erinnern, dass der Wert keine Substanz hat und sich stets woanders befindet.

Nach Marx ist keine Ware an sich wertvoll, weil der Wert ein „rein gesellschaftliches“ Phänomen ist.²⁷ Wertgegenständlichkeit erscheint nach Marx nur im Verhältnis von Ware zu Ware. Dies trifft auch auf Kunstwerke zu – kein Kunstwerk ist an sich wertvoll, vielmehr wird der Wert innerhalb eines kontinuierlichen und nie zum Abschluss kommenden sozialen, institutionellen und kommunikativen Prozesses ausgehandelt.

Marx hat aber auch unausgesetzt darauf verwiesen, dass der Wert „menschliche Arbeit schlechthin, Ver-

²⁷ „Man mag daher eine einzelne Ware drehen und wenden, wie man will, sie bleibt unfassbar als Wertding. Erinnern wir uns jedoch, dass die Waren nur Wertgegenständlichkeit besitzen, sofern sie Ausdrücke derselben gesellschaftlichen Einheit, menschlicher Arbeit sind, dass ihre Wertgegenständlichkeit also rein gesellschaftlich ist, so versteht sich auch von selbst, dass sie nur im gesellschaftlichen Verhältnis von Ware zu Ware erscheinen kann.“ Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Erstes Buch, Band 23, Berlin: Dietz 1984, S. 49–99, hier S. 62.

ausgabung menschlicher Arbeit überhaupt“ darstellt.²⁸ Dies bedeutet, dass der Wert die konkrete menschliche Arbeit grundsätzlich verdeckt und sie mehr noch in ihr Gegenteil verkehrt – in abstrakte menschliche Arbeit.²⁹ Nun bin ich allerdings der Meinung, dass die Malerei einer der letzten Orte ist, wo der Wert, jedenfalls scheinbar, auf konkreter menschlicher Arbeit basiert.

Nicht nur nährt sie die unter Kunstsammlern recht verbreitete Sehnsucht danach, einen Zipfel der lebendigen Arbeit ihres Schöpfers zu fassen zu bekommen. Mehr noch verheißt sie die Existenz eines imaginären Ortes, wo die Arbeit noch weitgehend unentfremdet, privat und konkret bleibt, wobei sich die Spuren dieser Arbeit in der Materialität ihrer Oberflächen abzulagern scheinen. Der Arbeitsprozess wird folglich nicht verdeckt, wie bei der allgemeinen Ware nach Marx, sondern scheinbar exponiert, so als ob die lebendige Arbeit der Künstlerin etwas wäre, dem wir tatsächlich habhaft werden können, so als wäre diese lebendige Arbeit nicht längst schon im Zuge des Tauschprozesses in „vergegenständlichte Arbeit“ (Marx) verwandelt worden.

Es ist die Fähigkeit der Malerei, den Eindruck zu erwecken, dass sie mit der Lebenszeit ihrer Produzentin unmittelbar angereichert sei, die sie zur idealen Kandidatin für die Wertzuschreibung macht. Sie scheint mit

²⁸ „Der Wert der Ware aber stellt menschliche Arbeit schlechthin dar, Verausgabung menschlicher Arbeit überhaupt.“ Ebd., S. 59.

²⁹ „Es ist also eine zweite Eigentümlichkeit der Äquivalentform, dass konkrete Arbeit zur Erscheinungsform ihres Gegenteils, abstrakt menschlicher Arbeit wird.“ Ebd., S. 73.

„Leben“ vollgesogen zu sein und eben das macht sie auch heute noch so unwiderstehlich.

Diskussion

Peter Geimer: Interessant an Deiner These finde ich, dass Du den Begriff der Indexikalität nicht so verwendest, wie er meist verstanden wird, sondern ihn für das genaue Gegenteil mobilisierst. In der Fotografiethorie gelten Index, Spur und Abdruck ja als physische Selbsteinschreibung eines Objekts, die nicht notwendigerweise die Anwesenheit eines Autors voraussetzt und deshalb gerade eine Leerstelle der Subjektivität und Intentionalität anzeigt (wie es etwa Bazin formuliert, wenn er sagt, die Fotografie sei die erste Kunst, die von der Abwesenheit des Menschen lebt). In Deinem Verständnis meint Indexikalität – übertragen auf die Malerei – nun das genaue Gegenteil: das Versprechen von Wert durch die sichtbare oder imaginierte Gegenwart eines Autors. Diese Definition der Malerei als „einer Form der Zeichenproduktion, die als ausgesprochen personalisiert erlebt wird“ verwendest Du anstelle des modernistischen und substantialistischen Malereibegriffs und schlägst sie als alternatives Beschreibungsmerkmal der Malerei vor.

Hier setzen meine beiden Fragen an:

1. Was ist bei dieser Übertragung aus der, in der Peirceschen Definition zentralen Bedingung des physischen Kontakts zwischen Zeichen und Bezeichnetem gewor-

den? Wenn Gemälde längst auch mechanisch hergestellt, gedruckt oder durch Dritte ausgeführt werden können (Deine Beispiele: Warhol, Guyton), fällt das bei Peirce zentrale Motiv der unmittelbaren physischen Berührung ja gerade aus. Auch versteht Peirce das Indexikalische nicht als bloßes Konstrukt, als reine Zuschreibung, Konvention oder Suggestion, sondern als eine real existierende physische Verbindung (in seinen Beispielen etwa zwischen dem Wandern der Sonne und dem analogen Schatten der Sonnenuhr, zwischen der Windrichtung und der analogen Bewegung des Wetterhahns). Was genau gewinnst Du argumentativ, wenn Du Peirces Konzept der Indexikalität übernimmst, dabei zugleich aber eine seiner zentralen Bestimmungen variiert? Ich frage mich auch, ob die in Deinem Sinne verstandene Indexikalität tatsächlich ein Spezifikum der gegenwärtigen Rede über Malerei ist. Warum soll das nicht auch für einen Film oder ein Video gelten, bei dem Kameraführung oder Schnitt als sichtbare Markierungen des Produzenten gelten können? (Und wie Rosalind Krauss in ihrem Aufsatz „Photography's Discursive Spaces“ ja sehr schön gezeigt hat, sind viele Kunsthistoriker seit langem gerade auch im Fall der Fotografie darauf bedacht, auch in diesem Medium eine an der Malerei geschulte Begrifflichkeit von Autorschaft und persönlichen Stil zu etablieren.) Der Wille zum Aufspüren von Subjektivität in der Kunst scheint mir also medienübergreifend, nicht malereispezifisch, wirksam zu sein.

2. Lässt sich die anhaltende Konjunktur der Malerei, wie sie die von Dir genannten Ausstellungen beweisen, tatsächlich umfassend durch ihre Funktion als verdinglichte Arbeitsleistung erklären? „Wer Kunstwerke kauft, kauft, überspitzt formuliert, Leute.“ Aber die meisten Akteure nähern sich der Malerei ja nicht aus der Perspektive potenzieller Käufer, sondern als Galerie- und Museumsbesucher, Kuratoren, Kritiker oder Kunsthistoriker. Würdest Du sagen, dass auch deren Umgang mit Malerei – also letztlich auch unser Gespräch hier – ein Effekt ökonomischer Strukturen ist? (Wäre das aber – anstelle der essentialistischen Auffassung von der Medienspezifität der Kunst – nicht wiederum eine recht deterministische Sichtweise?)

Isabelle Graw: Du hast Recht – es mag auf den ersten Blick verwundern, dass ich mich auf Pierces Definition des Indexes und zwar noch für jene Form von Malerei berufe, die dem für ihn zentralen Gedanken der physischen Verbindung zuwiderläuft, indem sie etwa auf mechanischen Verfahren wie Siebdruck basiert. Wo bei das mechanische Verfahren einen Moment des physischen Kontakts nicht unbedingt ausschließen muss, wie bei Warhol zu sehen, der in seinen Siebdrucken Fehler kultivierte oder nachträgliche Verbesserungen und Übermalungen vornahm. Gleichwohl möchte ich das Piercesche Modell nicht 1:1 übernehmen, sondern abwandeln. Wo Pierce den Akzent auf die faktische physische Verbundenheit des Indexes mit seinem Objekt legt, hebe ich die Fähigkeit des Indexes hervor, diese physische Verbindung zu *evozieren*.

Anders gesagt: Die Fotografie, im Grunde ein chemisches Aufzeichnungsverfahren von Lichtverhältnissen, evoziert oder besser noch, suggeriert meines Erachtens, dass sie die Spur oder der Abdruck eines realen Objekts sei. Sie ist nicht dieser Abdruck, sie suggeriert vielmehr, dass eine solche physische Verbindung vorliegt.

Ein vergleichbares Suggestionpotential schreibe ich nun den indexikalischen Zeichen der Malerei zu, nur dass sie eine physische Verbundenheit mit dem Künstlersubjekt als ihrem Urheber evozieren. Dies gilt meines Erachtens noch für jene malerischen Praktiken, die die Autorität des Künstlersubjekts auf unterschiedliche Weise (etwa durch anti-subjektive Verfahren wie Ready-Made, Aleatorik und das Malen-Lassen) unterminieren. Die Vermeidung von Handschrift wird hier zur Handschrift der Künstlerin.

Was gewinne ich jedoch durch die Übernahme *und* Abwandlung von Peirces Konzept der Indexikalität? Zunächst einmal: Es geht mir nicht darum, die visuelle Sprache der Malerei einmal mehr wie einen Text zu behandeln, was ihre Spezifik verkennt. Gleichwohl setze ich bei dem genuin semiotischen Charakter dieser Kunstform an, an dem wohl kein Zweifel bestehen kann. Der Anthropologe Alfred Gell hatte bereits ein Gespür für die Bedeutung der engen Kopplung zwischen dem Index und seinem Verursacher, indem er Kunstobjekte zu „*indexes of agency*“ erklärte. Mein Rekurs auf Pierces leicht abgewandeltes Indexkonzept zielt auf ein genaueres Verständnis der Beschaffenheit dieses Bandes zwischen Produkt und Person, das spe-

ziell in der Malerei besonders eng geknüpft ist. Zwar lassen sich auch nicht-malerische Praktiken als Spur einer Produzentin lesen – Du verweist zu Recht auf den Schnitt im Film. Nur ist dieses Band zwischen Produkt und Person in der Malerei besonders reißfest, da ihre Zeichen durchweg und nicht nur punktuell (wie beim Film) auf eine Produzentin verweisen. Der Rekurs auf einen semiotischen Ansatz hat den weiteren Vorzug, dass er einem medienunspezifischen Verständnis von Malerei entgegen kommt. Denn sobald ich die Malerei als eine Form der Zeichenproduktion verstehe, kann ich der Gegenwart von malerischen Zeichen auch in nicht-malerischen Praktiken nachgehen oder erweiterte Formen von Malerei berücksichtigen, die den engen Rahmen des Leinwandbildes längst gesprengt haben. Dieser Entspezifizierung trägt mein Modell ebenso Rechnung, wie der Spezifik malerischer Codes.

Der Fokus auf ihre spezifische Indexikalität erlaubt es mir zudem, die Attraktion einer Malerei genauer zu verstehen, die sich – wie die frühen Arbeiten von Gerhard Richter – mit fotografisch-medial vermittelten Bildern auseinandersetzt. Der Grund für die anhaltende Faszination dieser Malerei, an der sich zahlreiche Künstlerinnen abgearbeitet haben, liegt meines Erachtens darin, dass sie zwei Indexikalitäten – die der Malerei und die der Fotografie – miteinander kurzschließt.

Als abgemalte Fotos evozieren diese Bilder den für die Indexikalität der Fotografie charakteristischen Lebensbezug – sie sind gleichsam qua Fotografie mit Lebenswirklichkeit angereichert. Hinzu kommt jedoch

der durch Richters vielbeschworene Blur-Technik betonte malerische Akt, der das Motiv nicht nur abstrahiert, sondern mehr noch die Person des Malers – und zwar trotz der mechanischen Anmutung dieser malerischen Verwischung – ins Spiel bringt. Somit verhilft das Fotografische diesen Bildern zu einem Lebensbezug, der von der Signatur des Malers am Ende doch überformt wird. Man bekommt bei Richter beides – den Verweis auf Lebenswirklichkeit *und* die Suggestion der Anwesenheit des Malers.

Nun trifft es sicherlich zu, dass der Wille zum Aufspüren von Subjektivität nicht nur in der Malerei, sondern in der Kunst generell recht ausgeprägt ist. Doch es ist allein die Malerei, die traditionell in der Ästhetik mit Subjektivität enggeführt würde – man denke in diesem Zusammenhang nur an Hegels Bemerkung, dass sich in der Malerei das „Prinzip der endlichen und in sich unendlichen Subjektivität“ Bahn brechen würde, sodass wir uns „einheimischer“ in ihr fühlen. Einmal abgesehen davon, dass diese Ausrichtung der Malerei an Subjektivität – Subjektivität im Sinne eines allgemeinen Vermögens – auf eine problematische anthropomorphe Projektion hinausläuft, ist es doch wichtig, festzuhalten, dass es die Malerei ist (und nicht die Bildhauerei), die Hegel zum Gegenstand seiner Projektion erklärt. Sie hat ihr folglich den Anlass und somit auch Anhaltspunkte gegeben. Schon die Eigendynamik, die die Farbe auf der Fläche entwickelt, arbeitet meiner Meinung nach der Vorstellung zu, dass wir es hier mit einem Modell von Subjektivität auch im Sinne eines eigenständigen geistigen Lebens zu tun haben.

Zu Deinem letzten Punkt – natürlich nähert sich nicht jeder der Malerei als potenzieller Käufer, aber vielleicht verführt die Malerei – wenn wir sie als eine spezifische Form der Zeichenproduktion verstehen – ihre Rezipientinnen doch auf besonders intensive Weise dazu, ihre Produkte als Synonyme ihrer Produzentin zu lesen. Für ihren Aufstieg zu einem „Erfolgsmedium“ (Luhmann) gibt es natürlich noch andere historische Erklärungen, die ich angeführt habe, wie etwa die Mobilität des Leinwandbildes oder die vergleichsweise niedrigen Produktionskosten. Malerei scheint sich zudem besonders gut zur Fetischisierung und affektiven Besetzung zu eignen, was ihre anhaltende Attraktion auch aus Künstlersicht erklärt.

Dass wir heute beide über Malerei nachgedacht haben, ist zweifellos auch eine Folge der jüngsten – ökonomischen und symbolischen – Malereikonjunktur. Tatsächlich gelten malerische Praktiken seit den späten 1990er Jahren als (scheinbar) unproblematisch – es gibt keinen Rechtfertigungsdruck mehr. Man könnte sagen, dass diese Situation in den frühen 1980er Jahren durch Künstlerinnen wie Albert Oehlen, Jutta Koether oder Martin Kippenberger (unfreiwillig) vorbereitet wurde. Damals galt es als unverzichtbar, die Malerei im Sinne eines fragwürdigen Glaubenssystems auch mit den Mitteln der Malerei anzugreifen und zu entleeren. Heute halten viele Künstlerinnen dieses nachmodernistische Projekt einer ‚Malerei gegen Malerei‘ für abgeschlossen und erledigt. Stattdessen kommt es in zahlreichen Ausstellungen und in den Verlautbarungen der jungen Malerinnen zu einer Revitalisie-

rung des mythischen Glaubens an ‚die Malerei‘ auch im Sinne eines selbsttätigen Wesens. Zwar habe ich mit meiner Arbeit zu dieser Rehabilitierung der Malerei womöglich selbst beigetragen, indem ich etwa auf die Möglichkeit einer institutionskritischen Malerei bei Kippenberger hinwies oder seine expressiven Gesten im Sinne einer konzeptuellen Expression interpretierte. Statt jedoch in der Folge kein Problem mehr mit Malerei zu haben, wollte ich sie mit meiner Untersuchung ihrer spezifischen Indexikalität als „Problemzusammenhang“ (Adorno) diskutieren, mithin als etwas, das auch weiterhin (wie andere Kunstformen auch) per se problematisch und ausgesprochen fragwürdig ist und dies nicht zuletzt aufgrund der ihr gleichsam inhärenten Personalisierung.

MALEREI UND TIEFSINN. DIE TUYMANS-METHODE

Peter Geimer

I.

Vom Ende Muammar al-Gaddafis am 20. Oktober 2011 gibt es nicht nur die bekannten Amateurvideos und Pressebilder, sondern auch zwei Ölgemälde des polnischen Malers Wilhelm Sasnal. Im Unterschied zu den Autoren der Pressebilder war Sasnal am Ort des Geschehens nicht dabei: Die Zeiten, in denen man Zeichner und Maler (wie beispielsweise im Krimkrieg 1863) als Beobachter an die aktuellen Schauplätze des Weltgeschehens schickte, sind längst vorbei. Sasnal nähert sich dem Geschehen dementsprechend nicht als Augenzeuge der Ereignisse vom 20. Oktober, sondern – wie wir anderen Zeitungsleser und Internetnutzer auch – als Rezipient der Bilder, die kurze Zeit nach dem Tod Gaddafis weltweit zirkulierten. Zweimal zeigt Sasnal den Körper des Toten, den man auf dem Boden eines Kühlhauses in einem nahe gelegenen Supermarkt abgelegt hatte. Auf einem der Bilder ist der Leichnam in starker Untersicht zu sehen. Die Beine strecken sich dem Betrachter entgegen, der Oberkörper ist zu einer amorphen Masse zusammengestaucht, das Gesicht ist nicht zu erkennen. Auf *Gaddafi 3* hat Sasnal die Unkenntlichkeit noch weiter getrieben. Die Matratze mit dem Leichnam liegt jetzt in einem leeren Raum, und der Körper ist durch ein abstraktes Gebilde