Stephan Berg

**Malerei und die produktive Paradoxie des Randphänomens**

Das Interessanteste an der gegenwärtigen Diskussion über Malerei ist möglicherweise die Tatsache, dass es sie überhaupt (wieder) gibt. Nachdem der theoretische Diskurs das Medium über lange Zeit eher ausgeblendet oder ihm – wie beispielsweise Rosalind Krauss – grundsätzlich die Fähigkeit abgesprochen hatte, auf die heutigen künstlerischen Anforderungen eine zeitgemäße Antwort zu finden, ist die Lust an der diskursiven Auseinandersetzung mit diesem offensichtlich ewig »untoten« Medium (Kolja Reichert) mittlerweile wieder deutlich gewachsen.

Beim Blick auf die wesentlichen Ansätze der aktuellen Theoriebildung fällt allerdings auf, dass sie, so unterschiedlich ihre Stoßrichtung im Einzelnen auch ist, sich in der Mehrheit der Malerei gewissermaßen ex negativo nähern. So betrachtet Yve-Alain Bois in seinem 1990 erschienenen Buch *Painting as Model* die Malerei aus der Perspektive einer Trauerarbeit über ihr stets drohendes und dabei stets aufgeschobenes Ende.[[1]](#endnote-1) Helmut Draxler macht zwar den durchaus wichtigen Unterschied zwischen dem Akt des Malens (den er im Übrigen für potenziell obsolet hält) und der Malerei, der er durchaus eine Zukunft zubilligt, sieht aber die Verdienste des Mediums vor allem in Feldern außerhalb der Malerei.[[2]](#endnote-2) Für David Joselit ist Malerei nur noch denkbar, wenn sie wörtlich wie im übertragenen Sinne neben sich steht. Entscheidend ist dabei nicht mehr das, was das Bild als gemalter Gegenstand enthält, sondern die transitive Leistung, die in ihm angelegt ist, also die Vernetzung mit anderen außerbildlichen Feldern und ihre Einlassung mit den sie konstituierenden Rahmenbedingungen.[[3]](#endnote-3) Isabelle Graw schließlich, die sich in den letzten zehn Jahren systematisch mit dem Medium der Malerei beschäftigt hat, stellt schon in den einleitenden Bemerkungen zu der 2010 erschienenen Ausgabe der *Texte zur Kunst* »Painting is not the Issue« fest: Es geht um die »Erörterung einer malerischen Praxis, für welche die Frage danach, was Malerei als (Leit-)medium der Kunst, spezifische Gattung und symbolische Institution im Kern ausmacht, nicht der springende Punkt ist«.[[4]](#endnote-4)

Gemeinsam ist allen Positionen demnach eine quasi paradoxe Volte, wonach es nur möglich ist, in der Malerei eine Aktualität und Virulenz zu entdecken, wenn man sie gleichzeitig als Medium ausblendet. Einer der wesentlichen Gründe für diese widersprüchliche Exorzierung des Malaktes durch seine Verlagerung auf außerbildliche und außermalerische Felder ist nach wie vor in Clement Greenbergs ebenso radikalem wie problematischem Definitionsversuch der Malerei zu sehen. Demnach besteht die Essenz der Malerei in ihrer Rückführung auf die elementaren Komponenten Farbe auf Leinwand und Keilrahmen und ist folglich ausschließlich aus ihrer medienspezifischen »flatness«, ihrer strukturellen Flachheit heraus zu begreifen.[[5]](#endnote-5)

In der Tat muss aus heutiger Sicht Greenbergs vieldiskutierte These einer in ihrer Selbstthematisierung aufgehenden Malerei als fantasmatische Konstruktion gesehen werden, in der sich zudem vor allem die Hegemonialbehauptung der amerikanischen bzw. New Yorker Abstraktion gegenüber der europäischen bzw. Pariser surreal-figurativen Tradition ausdrückte. Dennoch ist es bemerkenswert, dass die nachvollziehbare Abwehr einer solchermaßen verkürzten essenzialistischen Betrachtungsweise zugleich die Berechtigung einer auch medienspezifischen Betrachtung der Malerei generell in Frage stellt und, wie dies Isabelle Graw tut, die Medienspezifik der Malerei »längst in andere Genres, etwa in die Großfotografie der Becher-Schule abgewandert« sieht.[[6]](#endnote-6) Der Widerwille, spezifische Rahmenbedingungen der Malerei (zumindest auch) innerhalb des Mediums zu diskutieren, artikuliert sich nicht zuletzt auch in den Ausstellungen, die ihr in den letzten Jahren gewidmet wurden. Beginnend mit *deutsche malerei zweitausenddrei* (2003), deren Begründung in nichts weiter als der Malproduktion eines einzigen Jahres lag (man stelle sich vor, man wäre mit Skulptur oder Fotografie so umgegangen), bis hin zu *Painting Forever!* (2013), einem kooperativen Berliner Projekt, bei dem die Kunstwerke Berlin etwa achtzig Malereipositionen dicht an dicht in plakativer Petersburger Hängung vorführten und damit die völlige Unwichtigkeit des Einzelbilds und der jeweiligen malerischen Behauptung gegenüber dem kritisch-kontextuellen »framing« dokumentierten. Selbst *Painting 2.0* (2015) im Münchner Museum Brandhorst, die sicherlich ambitionierteste und reflektierteste Ausstellung zum gegenwärtigen Stand des Mediums, griff über weite Strecken auf die Argumentation einer transitiven Netzwerkstruktur zurück, um ihren Gegenstand zu stärken. Mit Händen zu greifen ist das Misstrauen gegenüber jeglicher immanenten Betrachtung malerischer Handlungen nicht zuletzt in Niklas Maaks Abrechnung mit der figurativen Malerei, deren Adepten er ein »Galapagos-Syndrom« bescheinigt, also den Aufenthalt in einem »Biotop, an dem unberührt vom Stand einer kunstkritischen [...] Debatte um das Medium Malerei wieder Kriterien wie Qualität, Handschrift, Inkarnat oder malerische Virtuosität geltend gemacht werden«.[[7]](#endnote-7)

Dennoch bleibt festzuhalten, dass – so sehr eine Isolierung und Privilegierung des Mediums Malerei abzulehnen ist und der Versuch der Rettung der Malerei durch eine ahistorische, ausschließliche Konzentration auf die ihr immanenten Faktoren zum Scheitern verurteilt ist – das völlige Ausklammern der eigentümlichen Eigenschaften des Bildes und der Malerei eben auch zu keinem besonders erhellenden Ziel führt. Es sei denn – siehe oben –, man betrachte den Zirkelschluss, es gehe in jeglicher zeitgemäßer Malerei an keiner Stelle mehr um das Malen und den Malakt als wichtige bildkonstitutive Handlung.

Wenn man sich beispielsweise Katharina Grosses ambitioniertem malerischen und die Grundlagen und Herausforderungen des Mediums befragenden Werk strukturell nähert, wird schnell deutlich, dass es sehr wohl Möglichkeiten gibt die Spezifität des Mediums zu zeigen, ohne sich in einer romantischen Selbstverklärung des Malaktes einzuigeln. Betrachtet man ihre Malerei als »Bedeckung einer gegebenen Oberfläche mit farbigem Material« (Ulrich Loock)[[8]](#endnote-8), in der potenziell die gesamte Wirklichkeit zum Maluntergrund werden kann, löst ihr Ansatz ebenso ein spezifisches Momentum der Malerei ein, wie er andererseits jegliche rein selbstreflexive Verpanzerung zugunsten einer immer auf Relation, auf Verknüpfung gerichteten Handlung zurückweist.

Auch die Malerei von Albert Oehlen, Christopher Wool oder Charline van Heyl, um drei der im oben erwähnten Diskurs hoch geschätzten Positionen zu nennen, pendelt in vielfachen Ellipsen und Schleifen zwischen Fragestellungen, die sich tatsächlich nur malerisch lösen lassen, und dem Anspruch, daran gleichzeitig metamalerische Fragen anzuknüpfen. Wer behauptet, der Impuls dieser Bilder sei ausschließlich darin zu suchen, dass sie, wie Isabelle Graw vermutet, »Ergebnis einer externen Versuchsanordnung« seien,[[9]](#endnote-9) verkürzt den komplexen und paradox-dialektischen Prozess der Bildgenese auf einen Faktor unter vielen.

Weiter führt hier schon der von Achim Hochdörfer eingeführte Begriff des »mark making“, also das Setzen malerischer Zeichen, der sozusagen eine elementare malerische Praxis benennt, ohne sie zugleich bereits ideologisch oder teleologisch aufzuladen.[[10]](#endnote-10) Eine solche, nicht gleich martialisch aufgerüstete Begrifflichkeit würde es immerhin ermöglichen, wieder vom Vermögen des Pinsels und der Farbe zu sprechen, also das, was auf dem Bildfeld erscheint, einerseits in eine erkennbare Darstellung zu verwandeln und andererseits dabei vollständig abstrakt-autonomer Farbauftrag zu bleiben. Und zwar ohne dass man diese »ikonische Differenz« (Gottfried Boehm) gleich wieder als Zeichen für die mediale Überlegenheit der vermeintlichen und doch schon so oft gestürzten Königsdisziplin Malerei nehmen müsste. Das malerische Zeichen würde hier vielmehr im Sinne einer nicht wertenden Differenzstrategie eingesetzt, als Markierung eines medialen Unterschieds, dessen Bedeutung Bild für Bild neu justiert und bewertet werden muss.

Wenn man schon bereit ist zu konzedieren, dass »kein Medium an sich problematisch sein« könne, wie dies Isabelle Graw in einem Vortrag aus dem Jahr 2011 getan hat,[[11]](#endnote-11) dann muss dies natürlich auch für die Malerei gelten, deren immanente Spezifika wieder mehr Beachtung verdienten. So lässt sich durchaus auch Graws These verstehen, dass die affektive Qualität der Malerei mit der besonderen Materialität ihrer Zeichen zusammenhänge. Diese wiederum fungieren nach ihrem Verständnis als Auslöser dafür, dass sich an der Malerei vitalistische Fantasien entzünden: etwa die Vorstellung, menschliche Eigenschaften ließen sich direkt auf die leblose Materie des Bildes übertragen.[[12]](#endnote-12) Ob diese Perspektivierung dabei hilft, zum Kern des Mediums vorzustoßen, sei dahingestellt, zumal sich diese Form des animistischen Denkens auch auf bestimmte Aspekte der Skulptur übertragen ließe.

Vor diesem Hintergrund erscheint es uns umso dringlicher und angemessener, die Diskussion über Malerei wieder auf das klassische Bildfeld im Sinne des – freilich nicht auf den Träger Leinwand begrenzten – »Tafelbildes« zurückzuführen. Insofern versteht sich der Ansatz unserer Ausstellung denn auch nicht als revanchistischer oder anachronistischer Versuch, das Medium wieder in historisch längst überwunden geglaubte Grenzen zurückzubinden und dort einzuzäunen. Vielmehr geht es, in voller Anerkennung aller Netzwerk- und Entgrenzungsnotwendigkeiten, denen sich das Medium Malerei seit langem zu stellen hat, darum, in einer Art perspektivischen Engführung auf den Ursprung von malerischer Bildlichkeit und auf eine damit verknüpfte Virulenz aufmerksam zu machen, die innerhalb einer Malereidiskussion, die ihren eigenen Gegenstand kaum noch direkt anfassen mag, oft verloren geht.

Es gibt bekanntlich viele Versuche, das gemalte Bild in seiner Eigentlichkeit dingfest zu machen: angefangen vom dialektischen Verhältnis zwischen Fläche und Tiefe, dem Verhältnis zwischen Repräsentation und Präsentation bis hin zu der »Ansichtigkeit des im Bilde zu Sehenden« (Max Imdahl), also der Ungleichzeitigkeit der Sichtbarkeit des Bildes und der zeitlich gestaffelten Entzifferung des Sichtbaren durch den Betrachter. Auch diese, so wird man konstatieren müssen, decken jeweils nur Teilbereiche des Mediums ab. Das gilt ganz sicher auch für das Verhältnis von Bildfeld und Bildrand, welches aber interessanterweise im Gegensatz zu den oben genannten dialektischen Begriffspaaren deutlich weniger Beachtung erfahren hat. Begreift man den Weg der Malerei in den letzten fünf Jahrzehnten als einen Prozess, der von »Combine Painting über Crossover zum Hybridmedium« führt,[[13]](#endnote-13) dann würde daran deutlich, dass ein Großteil der Malereidiskussion stets unter der Signatur der Entgrenzung aus ihrem klassischen Bildfeld geführt wurde und dass das gemalte Bild mehr oder weniger nur als entgrenztes Anspruch darauf haben durfte, als welt- und wirklichkeitshaltig zu gelten.

Unterstellt man weiterhin, dass der gegenwärtige malerische Diskurs ebenso »kontextkritisch wie kontextbejahend« ist,[[14]](#endnote-14) dann stellt sich die Frage, warum die Dialektik zwischen Selbst- und Weltbezug nicht stärker an jener Stelle diskutiert wird, wo sie sich materiell wie metaphorisch am schärfsten zeigt, nämlich an der Grenze, die das Bild vom umgebenden Raum, in dem es sich befindet, einerseits trennt und andererseits auf widersprüchliche Art verbindet. Ist es nicht, so wäre zu fragen, dieser strukturelle und unauflösbare Stresstest, dem jedes Bildgeviert durch seinen Rand ausgeliefert ist, der das Tafelbild als im Wortsinne paradoxes Randphänomen so hochproduktiv macht? Weil es nämlich einerseits damit zum per se virtuellen Medium wird, indem es seine eigene malerische Behauptung in einen Raum stellt, der in der Regel keinerlei Verbindung zur Realität des Bildes aufweist. Und weil ein so definiertes Bildfeld andererseits in seiner paradoxen Verknüpfung von Rand und Inhalt immer schon den eigenen Totalitätsanspruch problematisiert, indem dieser mit den Ansprüchen einer umgebenden räumlichen und damit zugleich gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, politischen Realität strukturell kollidiert. Diese Kollision wäre – so die weitere Behauptung – kategorial anders zu betrachten als bei einem fotografischen oder filmischen Bild, weil die Bildgrenze in Fotografie und Film zwischen der Realität und einem indexikalisch mit dieser verknüpften Bild verläuft. Dagegen entwirft sich die malerische Wirklichkeit, egal wie nah sie mimetisch gesehen der äußeren Realität kommt, stets als kategorial von dieser Realität getrennte Erfindung, was im Fall der Fotografie oder des Films nur dann gelten würde, wenn es sich um ein rein digitales Werk handelte.

Vielleicht sollte man also in diesem »Randphänomen«, wenn man es mal so metaphorisch nennen darf, nicht nur oder vor allem die Problematik eines historisch überholten Malereibegriffs vermuten, sondern gerade diese Form der Begrenztheit des Spielfeldes als eine der zentralen Bedingungen für die nicht unterzukriegende Produktivität und Aktualität des Mediums begreifen. Überprüfen lässt sich die These anhand dieser Ausstellung, die nicht mehr oder weniger erreichen will als die Anerkennung dessen, dass ein Medium nicht deswegen aus dem Spektrum der zeitgemäßen Diskurse auszuschließen ist, weil es sich (auch) auf seine eigenen Grundlagen bezieht und aus diesen seine Kraft schöpft.

1. Yve-Alain Bois, Painting as Model, Cambridge 1990, S. 229–244. [↑](#endnote-ref-1)
2. Helmut Draxler, Malerei als Dispositiv. Zwölf Thesen, in: Texte zur Kunst, H. 77, März 2010, S. 39–45. [↑](#endnote-ref-2)
3. David Joselit, Painting Beside Itself, in: October, Nr. 130, 2009, S. 125–134. [↑](#endnote-ref-3)
4. Isabelle Graw und Andre Rottmann, Vorwort, in: Texte zur Kunst (wie Anm. 2), S. 4. [↑](#endnote-ref-4)
5. Vgl. dazu Clement Greenberg, Modernist Painting, in: Forum Lectures »Voice of America«, Washington D.C. 1960. [↑](#endnote-ref-5)
6. Die Malerei gibt es nicht. Ein Gespräch zwischen Isabelle Graw und Achim Hochdörfer, in: Texte zur Kunst (wie Anm. 2), S. 54. [↑](#endnote-ref-6)
7. Niklas Maak, Manufactum auf Leinwand, in: Texte zur Kunst (wie Anm. 2), S. 59. [↑](#endnote-ref-7)
8. Vgl. Ulrich Loock, Die Malerei von Katharina Grosse, in: Katharina Grosse, hg. von Ulrich Loock, Annika Reich und Katharina Grosse, Köln 2013, S. 18. [↑](#endnote-ref-8)
9. Wie Anm. 5, S. 54. [↑](#endnote-ref-9)
10. Ebd. [↑](#endnote-ref-10)
11. Isabelle Graw, Malerei gegen Malerei? Vom Anti-Essenzialismus zum Subjektbild, in: The Happy Fainting of Painting, hg. von Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski, Köln 2014, S. 34. [↑](#endnote-ref-11)
12. Isabelle Graw, Die Liebe zur Malerei, Zürich 2017, S. 22. [↑](#endnote-ref-12)
13. Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski, Synergieeffekte nach der Moderne?, in: The Happy Fainting of Painting (wie Anm. 11), S. 16. [↑](#endnote-ref-13)
14. Kolja Reichert, Untot, in: The Happy Fainting of Painting (wie Anm. 11), S. 31. [↑](#endnote-ref-14)