

das kunstwerk

zeitschrift
für moderne kunst

4 XLII 1989
dezember



verlag
w. kohlhammer
stuttgart
berlin köln

selbe Problem wie die Montage, daß jedes Teil sein eigenes Spannungsfeld einbringen kann, doch können in der Montage, im Unterschied zu der Kompositionsweise von Scully, die vorgefundenen Bildelemente nicht nur nach visuellen und syntaktischen, sondern auch nach semantischen Kriterien miteinander kombiniert werden. Scully vergleicht seine Kompositionsart zwar mit der Vorgehensweise dadaistischer Collagen, doch verweist dieser Vergleich zugleich auf die Beschränktheit seiner Vorgehensweise im Medium abstrakter Malerei. Scully nimmt dem Medium Montage den ‚Stachel‘, den es für eine sich mit der Beziehung von Kunst und Leben auseinandersetzen Avangarde hatte.

Indem er der Montage diesen ‚Stachel‘ nimmt, kann er einen ‚Individualstil‘ konstituieren. Scullys Entwicklung von 1982 bis 1988 läßt sich unschwer als ‚Fortschritt‘ zu einem immer idealeren Umgang mit dem einmal gewählten Vokabular beschreiben – als träte der in diesem Vokabular schon vorgezeichnete Individualstil zunehmend deutlicher hervor. Gleichzeitig erschöpft sich aber auch die Variationsbreite. Scully hat mit dem Gegensatz von variierbarer ‚Manier‘ und hohem ‚Stil‘ (als konsequentes, einmal ideal realisierbares Bildkonzept) im Umgang mit strikt begrenztem Formenvokabular sich ähnlich auseinanderzusetzen, wie dies schon Jackson Pollock oder Frank Stella zu tun hatten. Dieser Dichotomie von ‚Manier‘ und ‚Stil‘ wissen Europäer wie Imi Knoebel oder Helmut Federle, die in der kompositionellen Offenheit an Palermo erinnern, zu entgehen. Scullys Œuvre erscheint regressiv durch die Angst vor kompositioneller Offenheit und durch die Einseitigkeit, alternativenlos nur eine Ordnung zu verfolgen (vgl. dagegen Sol LeWitt oder Gerhard Richter). Scully führt ein Ringen um neue Variationsmöglichkeiten des Vokabulars von abstrakter Malerei vor. Dieses Ringen wirkt verquält. Warum versucht Scully nicht, durch montageartige Brüche die Grenzen abstrakter Malerei, die mit dem Parallelband-Thema beispielhaft vorgeführt werden können, zu sprengen? Warum zerreißt er die Parallelbandfelder nicht, sondern führt lediglich ein braves Arbeitsprogramm der bestmöglichen Reihung und Einblendung solcher Felder vor? Warum sprengt er die Grenzen einer autonomen und ausschließlich an visuellen Phänomenen orientierten Malerei nicht, sondern verdeutlicht diese Grenzen nur noch durch das Einbringen genau des Teils von Montage-Verfahren, der sich in eine formalistische Vorgehensweise integrieren läßt? Warum vollzieht er die Re-Integration von Arbeiten, die mit Kunstgrenzen sprengenden Verfahrensweisen erstellt worden sind, in das Verteiler- und Ausstellernetz der Institution Kunst durch Formalisierung noch einmal nach?

Offensichtlich versucht auch Scully – darin Mel Bochner oder Brice Marden verwandt – zu zeigen, daß es auch innerhalb einer Postavangarde noch eine Richtung geben soll, die weiterhin mit den formalen Errungenschaften der abstrakten Moderne arbeitet, auch wenn abstrakte Malerei nicht mehr als Statthalter einer besseren Umweltgestal-

tung dient: „Die postavangardistische Kunst ... ist charakterisiert durch die merkwürdige Gleichzeitigkeit von realistischen und politisch engagierten Richtungen mit den authentischen Fortsetzungen der klassischen Moderne, die den Eigensinn des Ästhetischen herauspräpariert hatte“ (Habermas 1981). Scully zeigt allerdings auch durch das, was er nicht tut – siehe die nicht integrierten Charakteristika der Montage –, daß ein Teil der Avantgarde sich ihrem Wiederaufleben in der Postavangarde sperrt. Die in die Postavangarde ‚gerettete‘ abstrakte Moderne ist – jedenfalls bei Scully – bloß ein Fragment. (Katalog mit einem Text von Carter Ratcliff, 45 Farb- und 19 S/W-Abbildungen, 76 S., 30,-) *Thomas Dreher*

Gerhard Richter

Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen

Städtische Galerie im Lenbachhaus,
München
(2. August–22. Oktober 1989)

Museum Ludwig, Köln
(14. Februar–16. April 1990)

Im Unterschied zu einem zwar pluralen, aber jedes Konzept strikt realisierenden Vorgehen gibt es in Richters Œuvre Zwischenstadien: Die Photobilder erscheinen zugleich realistisch-darstellend wie durch Verwischungen der Ölfarbe als abstrakte Oberflächen. Die abstrakten Bilder wiederum konstituieren durch Farbform-Wechsel fiktive Raumbtiefe, als wären sie Vorstufen eines mit narrativen Elementen besetzbaren Bildraums. Richter stellt nicht Stilkonzepte – wie Kandinsky „die große Realistik“ gegen „die große Abstraktion“ – hart nebeneinander, sondern läßt sie ineinander übergehen. Das Transitorische, nicht das letzte Gemälde als idealste Realisation eines Stilkonzepts, wird bevorzugt.

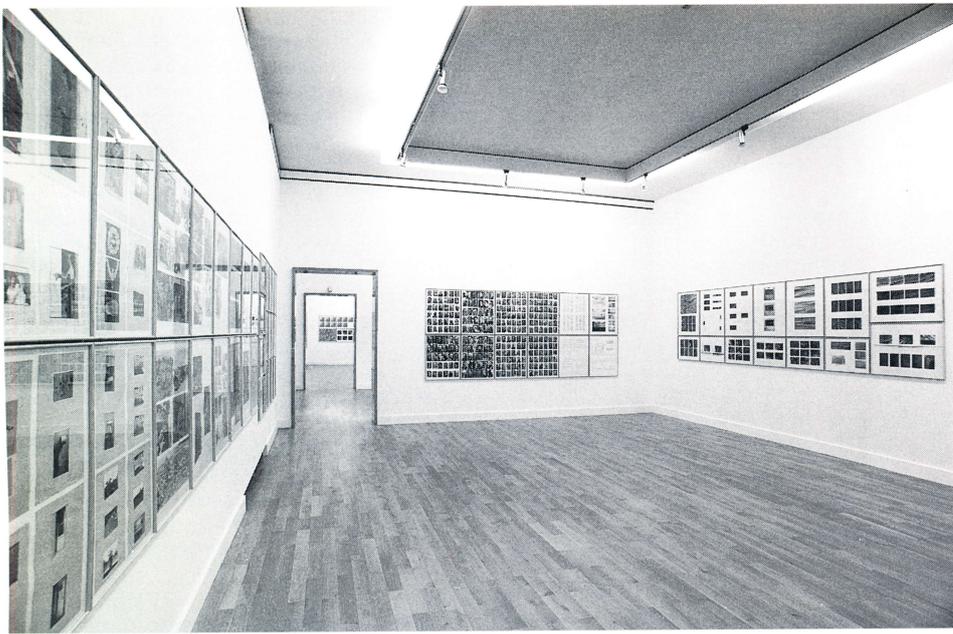
Dieses Transitorische gewinnt Richter mittels malerischer Vorgehensweisen, die sich nicht oder nur bedingt auf ein systematisch durchgeführtes Konzept zurückführen lassen. Der Eindruck wird provoziert, daß die Botschaft des Mediums vor der Botschaft des Künstlers, der in diesem Medium arbeitet, rangiert: „Das Medium entfaltet sich und schiebt sich vor. Ich habe es gemacht.“ Ohne ein ausführendes Subjekt können die Möglichkeiten des Mediums zwar nicht aktualisiert werden, Richters Werke lassen aber die künstlerische Subjektivität für Rezipienten im unbestimmten. Richters Bilder aktualisieren positive Eigenschaften des Mediums Malerei und verweisen negativ auf ihren Autor. Nicht die postmoderne Dissoziation des Künstler-Subjektes ist Richters Thema, sondern eine negative Dialektik, in der der Künstler gerade in seinem Verschwinden im Medium in Erscheinung tritt. Richter verhält sich in seiner Arbeitsweise ironisch zur Vorstellung des heldenhaften Autors, der dem Fortschritt der Kunst durch ein neues und verbessertes Konzept dient. Richter verdrängt nicht, daß auch seine Dekonstruktion

des künstlerischen Helden nur eine unter anderen Konstruktionsmöglichkeiten ist: Es handelt sich um eine Dialektik von (revidierter) Moderne im Konstruieren und Postmoderne im Dekonstruieren eher als um eine Ablösung der Moderne durch eine Postmoderne.

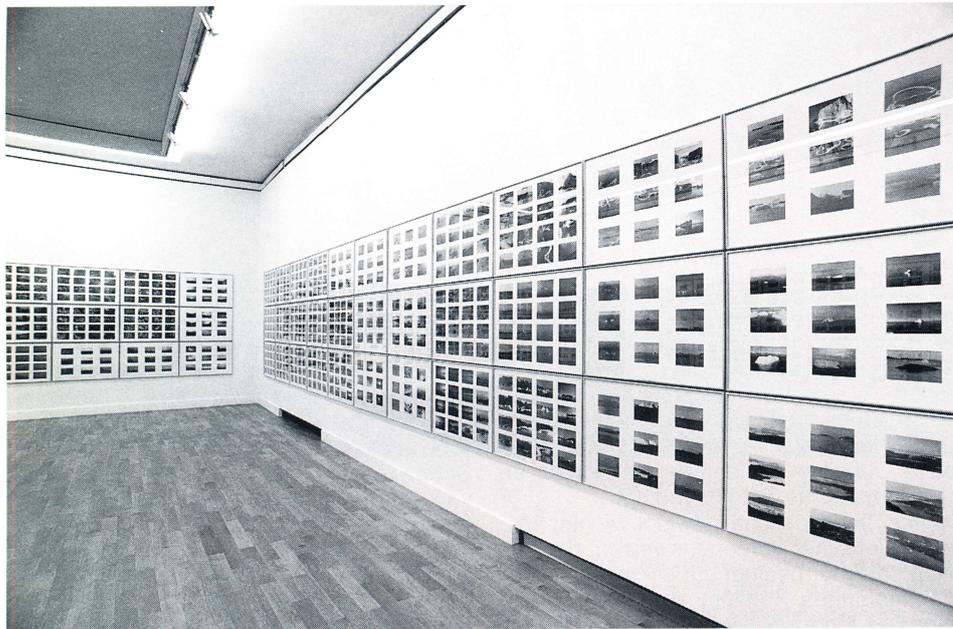
Der „Atlas“ ist zugleich Abfallprodukt aus Arbeitsmaterialien und Werk aller Werke oder ‚Meta-Werk‘, das den dialektischen Zusammenhang von Fragment und Totalität, Diskontinuität und Kontinuität in Richters Œuvre thematisiert. Aus der gegenüber der Gemäldeproduktion sekundär erscheinenden Tätigkeit des Sichtens, Ordnen und Überarbeitens von Arbeitsmaterial – überwiegend Fotos, aber auch Skizzen und Collagen – entsteht keine endgültige Präsentationsform für das ‚Meta-Werk‘. Der „Atlas“ erscheint als geordnetes Archiv ebenso wie als willkürliches Sammelsurium: Für letzteres ist er zu geordnet, für ersteres zu unsystematisch. Es gibt im „Atlas“ so wenig wie in den Gemälden eine ‚letzte Form‘.

Der „Atlas“ wird von Richter laufend erweitert und rückwirkend verändert. Die Ordnung folgt nur ungefähr der Chronologie. Für Gemälde verwendete und nicht verwandte Fotos sind ununterschieden in Reihen geordnet. Andere, verwendete Fotos mit Malspuren sind auf Einzelblätter oder in großem Abstand von anderen Fotos aufgeklebt. Der „Atlas“ neutralisiert ebenso die Funktion der Fotos, wie er sie hervorhebt. Das Material wird nach Themengruppen sortiert, in Reihenordnungen kombiniert, auf Kartons aufgeklebt und gerahmt. Gruppen von Rahmen mit Themenschwerpunkten bilden eine Wand und das viele Wände beanspruchende Werk fügt sich zu einer über mehrere Räume erstreckenden Installation. Die Fotoreihen des „Atlas“ sind Rechteckreihen in Rechteckrahmen auf Wandrechtecken. Zwischen diesen nebeneinander angeordneten und ineinander verschachtelten Rechtecken gerät der Blick ins Schweifen. Es gibt keine ‚narrative‘ Folge von Themenschwerpunkten, keine Bestimmung von Anfang und Ende, sondern nur Wege und Wandlungen von Schwerpunkt zu Schwerpunkt, wobei gewisse Schwerpunkte – Landschaftsfotos und Vorarbeiten für abstrakte Bilder – an verschiedenen Stellen in Variationen wiederkehren. Richter läßt die Bildreihe ohne Anfang und Ende in der räumlichen Präsentation zur architektonischen Form werden.

Bei Reihen mit einem Themenschwerpunkt fällt zuerst die formale Wiederkehr Desselben oder Ähnlichen auf: Es gibt eine bestimmte Formen- und Farbvariationsbreite, die innerhalb eines Themenschwerpunkts nicht überschritten wird. Bei der Überschau ist ein Ordnen nach formalen Kriterien schneller möglich als nach inhaltlichen. Sind die Inhalte besonders auffallend oder bekannt und damit schnell dechiffrierbar – zum Beispiel bei den Fotos von KZ-Insassen –, dann treten sie vor die Wahrnehmung der formalen Verwandtschaften. Der Bezug zwischen Form und Inhalt wird fließend: Sind es die Inhalte als Foto-Motive – Wolken, Eisberge etc. –, aus denen sich Formmöglichkeiten ergeben, oder Form-Ereignisse, die



Gerhard Richter
Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen
Foto: Simone Gänshaimer



Gerhard Richter
Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen
Foto: Simone Gänshaimer

zu bestimmten Inhalten führen? Es gibt im „Atlas“ nur eine Verweigerung der Antwort: An Stelle eines Entweder-Oder, eines Entscheidungszwangs für das Primat von Form oder Inhalt werden graduelle, beliebig fortsetzbare Differenzierungen geboten. Der zwischen den Rahmen über die Wände schweifende Blick kann von den formalen Charakteristika der Bilderreihen eines Themenschwerpunktes im Fernblick zum Nahblick übergehen, um in jedem Einzelbild das Abgebildete erfassen zu können, und immer wieder zurückgehen auf eine indifferent-distanzierte Fernposition. Einerseits wird der Blick durch das wechselseitige Verhältnis zwischen Einzelbildern gebannt, andererseits wird er durch die Gesamtanordnung von den Einzelbildern distanziert.

Der „Atlas“ provoziert zu einer Position gegenüber dem Dargestellten, die sich weder distanziert-unengagiert noch engagiert verhält und doch beidem zugleich entspricht. Es ist eine ironische Haltung, die ‚weder-noch‘ und ‚sowohl-als-auch‘ kurzschließt. Bei politisch brisanten Themen – wie den unscharfen Reproduktionen von Polizeifotos zum „18. Oktober 1977“ – wird diese Haltung problematisch: Ironie ist nicht selbst politisch, kann aber – und dies tut Richter – so eingesetzt werden, daß in der Abwesenheit sozialer Engagements ex negativo auf Politisches verwiesen wird. Dabei ist aber kein Hinweis auf die jeweils erforderliche politische Praxis möglich. Die Rolle eines dem Sozialen entrückten Künstlers verläßt Richter zwar nicht, verzichtet aber auch

nicht darauf, das Zwanghaft-Begrenzte dieser Rolle aufzuzeigen.

Als Werk über Werke beansprucht der „Atlas“ keinen anderen Status als die Werke, von deren Entstehungsprozeß und Präsentationsproblemen er Zeugnisse enthält. Dem entspricht die Annahme, daß es keine Meta-Ebene gibt, die einen endgültigeren Anspruch erheben könnte, als die Ebene, von der sie handelt. Dies ist dann der Fall, wenn nie gewiß sein kann, daß nicht eine Meta-Meta-Ebene erforderlich ist usw. ad infinitum. Eine Meta-Ebene soll dazu verhelfen, alle Rationalisierungsmöglichkeiten durch Ableitungen plausibler und irreduzierbarer Axiome auszuschöpfen. Wenn sich aber die Meta-Ebenen unendlich vervielfältigen lassen, dann kann es auch kein letztes, nicht mehr kritisierbares Axiom geben. So wäre das Transitorische im „Atlas“ und in den Gemälden begründbar mit der Unmöglichkeit von Finalität.

Im Unterschied zu Duchamps defatistischer Welteinstellung führt Richters Indifferenz nur im Bereich der Kunst als legitime Haltung vor. Richter stellt die Frage, ob wertneutralisierende Indifferenz nur in der Kunst anzustreben ist – und läßt alle Antworten offen.

Richter führt zwei Aspekte zu einer Frage zusammen: Zerbricht mit der Kunst als Möglichkeit zur Artikulation von Wertdifferenzierungen auch die Möglichkeit für künstlerisches Engagement? Das Transitorische in Richters Werken kann nur für die Möglichkeit von Kritik an erstarrten Positionen stehen. Die Konkretion dieser Kritik ist anderswo zu leisten. (Katalog mit Text von Armin Zweite und Abbildungen aller Tafeln, 22 Seiten Farb- und 187 Seiten S/W-Abb., 232 S., 38,- DM)

Thomas Dreher

Russische Malerei im 19. Jahrhundert

Städtische Galerie, Rosenheim
(18. August–22. Oktober 1989)

1972 zierte der monumentale Kopf des russischen Studenten von Jaroschenko mit dem tief ins Gesicht gezogenen Hut und dem fragenden Gesichtsausdruck den Umschlag des schönen Kataloges der ersten Vorstellung der „Wanderer-Künstler“ in der Bundesrepublik in der Kunsthalle Baden-Baden. Gewissermaßen in Anlehnung an dieses Dreiviertelporträt „Der Student“ von 1881 begann Klaus Gallwitz seinen Einleitungstext mit dem Hinweis auf den berühmten Roman „Was tun?“ (nach 1862) von Tschernyschewsky, den Lenin in seiner programmatischen Schrift von 1902 wieder aufgenommen hat.

17 Jahre später war dieses Bild zusammen mit 70 anderen Gemälden aus der Tretjakow-Galerie in Moskau der Stolz einer Stadt, die sich in den letzten Wahlen als eine der Hochburgen der „Republikaner“ herausgestellt hat. Betritt man die in ihrer Eingangsarchitektur deutlich vom Geist der Nazizeit geprägte Rosenheimer Kunsthalle, so öffnet sich eine in zehn verschiedenen große Säle gegliederte Oberlichtgalerie, die in ihrer jetzt behutsam renovierten und ausstel-