

## Auszug aus **Risse** bei **Context XXI**

(<http://contextxxi.org/das-ende-der-malerei.html>)

erstellt am: 25. Februar 2024

Datum dieses Beitrags: Oktober 2002

# Das Ende der Malerei?

## Zur Ausstellung «Painting on the move» in Basel

In der Geschichte der modernen Malerei war immer viel von ihrem Ende die Rede. Sogenannte «letzte Bilder» gehören zu ihrem festen Inventar. Wenn aber die zeitgenössischen MalerInnen meinen, endlich dem verkündeten Ende ihrer Kunst entkommen zu können, besiegeln sie es gerade damit tatsächlich. Einige Überlegungen zur Ausstellung «painting on the move» in Basel.

■ LUKAS GERMANN

Die abstrakte Malerei in ihrem radikalen Sinn, wie sie sich in den Jahren zwischen 1913 und 1917 ausbildete, war ein eigentlicher Bruch im Selbstverständnis der Malerei. Ihre bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts kaum bestrittene Aufgabe, nämlich die empirische Realität abzubilden, konnte plötzlich die Photographie viel besser, genauer und schneller bewerkstelligen. Das Zusammenwirken von solchen äusseren Faktoren und den aus der einsetzenden Selbst-reflexion der Malerei sich ergebenden Fragen und Forderungen führten zur Lösung vom Anspruch, sich referentiell auf die empirische Welt beziehen zu müssen. Bekräftigt wurde dadurch der Autonomieanspruch der Kunst, die Ab-sage an alles ihr von «aussen» Angetragene, Zufällige, nicht aus ihrem eigenen Gang und den sich aus ihm ergebenden Notwendigkeiten Entsprungene. Die abstrakte Malerei funktionierte reflexiv und selbstaufklärerisch. Dadurch vermochte sie grundsätzlich Möglichkeiten und auch

Grenzen der Bildlichkeit und des künstlerischen Ausdrucks überhaupt zu erforschen und aufzuzeigen und gerade in ihrer einseitigen Zurückweisung der empirischen Welt, in der Besinnung auf die eigenen Mittel – ob sie das nun wollte oder nicht – entscheidende Impulse für die Auseinandersetzung der Kunst mit der «äusseren» Realität, deren Teil sie ja immer und notwendig ist, mit dem historisch-ge-sellschaftlichen Stand der Geschichte und dem immer prekären Verhältnis von Individuum und Gesellschaft zu geben.

### Umschlag in der Abstraktion

Das Ausloten der grundsätzlichen Bedingungen der Malerei, ja der Bildform allgemein, das Bestreben nichts Kontingentes mehr zuzulassen, führten zur Reduktion auf einfachste Formen und Farbkombinationen. So entstanden bald einmal so genannte «letzte Bilder», die scheinbar kein Weitergehen mehr zuliessen. Das früheste und vielleicht bekannteste Beispiel ist das «Schwarze Suprematistische Quadrat» des russischen Malers Kasimir Malewitsch von 1914/15.

Die Gefahr für eine derart selbst-bezügliche Kunst liegt eigentlich auf der Hand: Die aus Reflexion gewonnenen Reduktionen lassen sich nur noch wiederholen, die für alle Kunstwerke von Kandinsky geforderte «innere Notwendigkeit» geht verloren und wird zur Beliebigkeit und Gleichgültigkeit; die durch eine durchaus begründete Skepsis und Ablehnung allem positiven empirischen Inhalt gegenüber entstan-

dene inhaltliche Negativität wird in die falsche Positivität des Irrationalismus und Mystizismus aufgehoben; die Gesellschaft rächt sich für den nicht erfüllbaren totalen Autonomieanspruch der Kunst mit der Erniedrigung gerade der autonomen zum neu entdeckten Gebrauchsgegenstand, zum Design. Autonomie schlägt um in totale Heteronomie. Eine Entwicklung wie sie sich vom russischen Konstruktivismus bis hin zur Minimal Art in den 60ern und Teilen der Videokunst in den 90ern immer wieder ähnlich ereignete.

### Malerei nach der Shoa?

Nach dem Zweiten Weltkrieg und der Shoa wurden ganz anders begründete Forderungen nach einem Ende aller, oder zumindest aller bisherigen Malerei erhoben. Die bisherige, sich rein selbst-bezüglich gebende Abstraktion war fast ebenso unmöglich geworden, wie Versuche das Grauen mit einem Zurück zu figürlicher, realistischer Malerei abzubilden. Die Frage nach dem Ende der Malerei oder sogar dem der Kunst allgemein hat sich radikalisiert und ist gleichzeitig zu einer eminent gesellschaftlichen Frage geworden. Die Fragen nach Leben und Utopie nach der und in Erinnerung an die Katastrophe sind auch für die Kunst ein Zentrum geworden, aus dem sich ihre Fragen und ihre Problematik ergeben. Die so der Kunst zufallende Aufgabe formulierte Adorno in seiner «Ästhetischen Theorie»: «So wenig wie Theorie vermag Kunst Utopie zu konkretisieren; nicht einmal negativ. Das Neue als Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unausprechliche aus,

die Utopie. (...) Durch unversöhnliche Absage an den Schein von Versöhnung hält sie diese fest inmitten des Unversöhnlichen (...).» (Ästhetische Theorie, S. 55) Eine solche Kunst ist eine, die das Prinzip der Negativität, des Grauens, der Zerstörung und Gewalt bewusst in sich enthält. Sie ist eine «von der Grundfarbe Schwarz» (Ästhetische Theorie, S. 65). In den Werken von Jean Dubuffet, Wols, Fautrier oder Alberto Giacometti wird dies nach und sogar noch während des Krieges unmittelbar und bewusst manifest, doch Negativität als einzige Möglichkeit authentischen Ausdrucks bleibt – den KünstlerInnen zum Teil mehr, zum Teil auch nur wenig bewusst – etwas, an deren Problematik keine Kunst mehr vorbeikommt. Auch alle Abstraktion erhält nach der totalen geschichtlichen Katastrophe einen anderen Sinn: das rein Selbstbezügliche und Spielerische ist verloren; Abstraktion heute heisst immer auch Verweigerung, Erinnerung am Rande der Ausdruckslosigkeit und deren Grenzen: Negation. Dies wird in den besten Werken des abstrakten Expressionismus (Newman, Rothko, Franz Kline, etc.) bis hin zu den monochrom schwarzen Bildern von Ad Reinhardt, die so entstehen, dass die drei Grundfarben Rot, Blau und Gelb so übereinander aufgetragen werden, dass sie schliesslich ein Schwarz ergeben, deutlich. Vielleicht am radikalsten kommt dieser Zug aber in den schwarzen Übermalungen von Arnulf Rainer, die schon in ihrem Gestus die Zerstörung und Verneinung der Malerei malend aufnehmen, zum Ausdruck. Die Frage, ob damit die Malerei nicht wirklich an ein Ende gekommen ist, scheint zumindest nicht so leicht abweisbar.

## Rückblick und Ausblick

Den Fragen nach der Malerei vor, in und nach der wiederkehrenden Verkündigung ihres Endes, also der Frage nach Malerei im 20. Jahrhundert überhaupt nach, geht die Ausstellung «Painting on the Move», die momentan über drei verschiedene Basler Museen verteilt zu sehen ist. Der im Kunstmuseum Basel gezeigte Teil heisst «Ein Jahrhundert Malerei der Gegenwart (1900–2000)». In 16 Räumen werden chronologisch geordnet, aber ohne Anspruch auf Vollständigkeit wichtige Positionen und Strömungen der Malerei

des 20. Jahrhunderts anhand von einzelnen Werken verschiedenster KünstlerInnen verdeutlicht. Ergänzt wird dieser Überblick durch die mehr thematisch ausgerichtete Ausstellung «Es gibt kein letztes Bild – Malerei nach 1968», die gegen alle Thesen vom Ende der Malerei angehen will, im Museum für Gegenwartskunst und einer Präsentation von neorealistischen Werken – «Nach der Wirklichkeit – Realismus und aktuelle Malerei» – in der Kunsthalle.

Wie der Titel der zweiten Ausstellung schon verdeutlicht, beziehen die AusstellungsmacherInnen in der Auseinandersetzung um die Frage nach dem Ende der Malerei kritisch, aber doch deutlich Stellung für die Malerei und ihre Möglichkeiten auch in der Gegenwart. «Die Malerei hat eine schöne Zukunft vor sich, aber die Maler werden es nicht leicht haben», meint der Historiker und Kunsthistoriker Thierry de Duve im Ausstellungskatalog zusammenfassend. Doch abgesehen davon, dass einem die Prophezeiung einer «schönen» Zukunft schon genug skeptisch macht, hinterlässt das Gesehene bei dem/der BetrachterIn, was obige Frage angeht, einen ambivalenten Eindruck. Oder vielmehr: gerade diese Ambivalenz und ihre Unlösbarkeit werden zu einer zentralen Kategorie aller zeitgenössischen Malerei (und Kunst?) überhaupt: Nur wo Malerei mit ihrer eigenen Unmöglichkeit, mit ihrem Ende spielt und doch weitermalt, ist sie noch möglich, ja notwendig. Gerade dort aber, wo KünstlerInnen ihre Werke aus dieser Am-

bivalenz zu lösen suchen und «be-freit» malen wollen, drängt sich die Wahrheit der These vom Ende der Malerei in den Vordergrund. Die eindrucklichsten Gemälde der Ausstellung sind die, welche diese Ambivalenz, die eigene grundsätzliche Problematik nicht zu lösen suchen, sondern gerade aus dieser Spannung ihren Gehalt und ihre Authentizität beziehen.

Das schlicht «Peinture» genannte Bild von Wols aus den Jahren 1947/48 ist da zu nennen, in dem eine graue Fläche gewaltsam zerrissen wird durch eine wundenartige rot-schwarze Öffnung in der Mitte, wobei Tubenabdrücke und wilde Kratzspuren den Malprozess selbst als gewaltsamen hervortreten

lassen. «Gris avec graphismes noirs» heisst das vom Spanier Antoni Tàpies zu sehende Gemälde. Tàpies hat es wie vielleicht kein Zweiter im 20. Jahrhundert verstanden, aus Materialien wie Sand oder Teer neuartige collagenhafte «dunkle» Bilder und Skulpturen zu schaffen, in denen Hoffnung negativ durch Schmutz, Verzweiflung und Ohnmacht hindurch ungewiss erhalten ist, ohne je zum falschen Trost zu werden. Lucio Fontana schliesslich reduziert seine Bilder auf Schnitte, die er einer weiss grundierten Leinwand zufügt und erreicht damit einen Ausdruck von Verletzung und Schmerz, ohne ins Metaphernhafte abzudriften, indem die schlichte Materialität der aufgeschlitzten Leinwand objektiv die Zerstörung enthält, die sie thematisiert. Daneben finden sich auch Werke von Mark Rothko, Franz Kline oder Barnett Newman, welche die expressionistische Abstraktion auf ihrem Höhepunkt zeigen.

## Beliebigkeit und Gleichgültigkeit

Schwieriger und problematischer wird die Beurteilung der gezeigten Gemälde, die nach 1970 entstanden sind. Es ist natürlich immer einfacher, Werke mit einigem Abstand zu beurteilen, Werke, die in gewissem Sinne schon wieder klassisch genannt werden können. Trotzdem ist es wohl nicht zu voreilig, von einer Krise der unmittelbar zeitgenössischen Malerei zu sprechen.

Dies hat auch seine Gründe: Die Malerei des 20. Jahrhunderts hat sich immer am Rande ihrer eigenen Unmöglichkeit, dem zur Verweigerung gesteigerten Widerspruch auch gegen sich selbst bewegt. So sind Werke entstanden, bei denen jede Entwicklung über sie hinaus zu einem eigentlichen Zurück zu werden droht. Die Selbstkritik, die die Kunst des 20. Jahrhunderts immer wieder betrieben hat und aus der sie viel von ihrem Gehalt und Ausdruck gezogen, die aber gerade die Malerei auch einer strengen Selbstdisziplin unterworfen hat, kippt in die Forderung nach einer falschen Freiheit, die in Beliebigkeit umschlagen muss. Die Einsicht in die eigene Ohnmacht und Unzulänglichkeit des künstlerischen Schaffens, die berechtigten Zweifel über die Funktion der Kunst und des Kunstbetriebs in der modernen

Gesellschaft, die bekannte Mangelhaftigkeit aller Kunst, die im noch so starken Ausdruck und gerade in ihm immer nur Kunst, Schein bleiben kann – all diese Probleme, die die Kunst seit sie ihren Anspruch auf Autonomie erhoben hatte, immer beschäftigt haben, können umschlagen ins blosse Gelächter übers eigene notwendige Versagen, in welchem, weil nichts mehr wirklich ernst ist, auch alles wieder möglich sein soll. Damit aber wird Kunst zum Witz über sich selbst – ein Charakterzug, der ihr wohl noch nie ganz fremd war –, zur mehr oder weniger frechen Unterhaltung einer Gesellschaft, die sich nun mal gern unterhält. Wirklich kritisch ist sie somit nur noch gegen sich selbst und auch das verliert sich, je mehr sich alle daran gewöhnt haben. Offen und daher immerhin konsequent tritt diese Tendenz in Richard Prince' Witzbild – das einfach einen auf olivfarbener Grundierung geschriebenen (schlechten) Witz zeigt – auf.

Lachen kann befreiend sein, auch in der Kunst. Die Befreiung wird aber dort zur falschen Ideologie, wo sie real alles beim Alten lässt und nur das Bewusstsein davon verschleiert. Der Leichtigkeit, mit der in der zeitgenössischen Malerei zum Teil Stile, Malweisen und Inhalte von KünstlerInnen und solchen, die es gerne sein möchten, gewechselt werden, liegt aber genau ein solches Moment nicht unwesentlich zu Grunde. Die Malerei droht ihren eigenen Aussagegehalt zu verlieren. So verkommt sie zur blossen Illustration von mehr und oft auch weniger originellen Ideen und Gedanken oder versucht sich durch einen meist unreflektiert von aussen herangetragenem «kritischen» Inhalt eine Wichtigkeit zu geben, die sie gerade so nicht hat. Die oberflächlich politische oder gesellschaftskritische Kunst ist es oft

weniger als alle rein selbstbezügliche oder abstrakte. Der ohnmächtige Schrei der Kunst wird nicht mächtiger, indem er sich geflissentlich praktisch gibt, im Gegenteil.

Vor der Entwicklung hin zu schlechter Freiheit und Beliebigkeit scheint heute kaum jemand gefeit. Auch (und gerade) die «grossen» wie Gerhard Richter und Sigmar Polke nicht, welche mit ihrer unbestrittenen Begabung scheinbar mühelos und oft ironisch zwischen verschiedenen formalen und inhaltlichen Ebenen hin und her springen und trotz einiger gelungener Werke, nie ganz den Eindruck des bloss Zufälligen abwehren können oder wollen.

Nicht zufällig sind es in dieser Situation Werke eines Künstlers wie Robert Rymann – der in seinen Bildern von der eigenen Intention her nichts anderes macht als äusserst genau und konsequent die Möglichkeiten des Malprozesses und die Präsentation seiner Ergebnisse streng immanent zu reflektieren, indem er weisse Farbe immer wieder auf unterschiedliche Weise auf verschiedene Oberflächen aufträgt – die so gleich wieder gehaltvoll und notwendig erscheinen. Es spricht für die Dialektik des malerischen Fortschritts, dass so die Malerei gerade durch eine Anknüpfung an Fragen, die sie ganz aus sich selbst zieht, wieder einen über sie hinausweisenden Gehalt erhalten könnte.

Die Malerei will weiter sein, als sie es aus sich heraus sein kann. Sie will sich befreien aus einem Widerspruch, der ihr Wesentliches berührt und den sie nicht aus sich selbst lösen kann. Malerei und Kunst überhaupt können die Möglichkeit der Versöhnung, ihre Dringlichkeit negativ antizipieren, doch Versöhnung kann nicht in der Kunst geschehen. Ihr bleibt das Beharren auf der Negativität – das Geheimnis ihres expressiven Gehalts, auch dort, wo sie

nicht expressiv sein will – und die Notwendigkeit dieses immer neu, unter sich verändernden inneren und äusseren Umständen und Fragestellungen festzuhalten. Wo sie dies nicht macht, wo sie vermeint, weiter aus sich und ihrer Ambivalenz hinaus zu können, sind ihre Hoffnung und ihr Fortschritt bloss leerer Schein. Der Versuch, ihrer grundsätzlichen Problematik durch radikale Selbstbezüglichkeit begegnen zu können, führt sie schliesslich in die totale Abhängigkeit zurück. Der Versuch aber, sich offensiv weltlich zu geben, sich so eine falsche Wichtigkeit zu geben, führt nur ihre Ohnmacht vor, in der sie noch im vollkommensten Ausdruck befangen ist, und gibt damit auch das Moment der Wahrheit, das in ihren grossen Werken liegt, der Lächerlichkeit preis. Nur wo die Malerei die Dialektik ihres Scheiterns und sich Verwirklichens aushält und in sich integriert, hat dieses Moment der Wahrheit seinen Platz. Die Werke, die auf das Ende der Malerei zu steuern oder zumindest selbiges als mögliche Option enthalten, die Ausdruck und Verstummen zusammen zu denken vermögen, zeugen weiterhin für die Wichtigkeit der Malerei.

Die Ausstellung «Painting on the Move» ist noch bis zum 9. September in Basel über das Kunstmuseum, das Museum für Gegenwartskunst und die Kunsthalle verteilt zu sehen.

Ausstellungskatalog: «Painting on the Move»; Schwabe Verlag; Basel 2002; ca. 60.- SFr

Lizenz dieses Beitrags  
Copyright  
© Copyright liegt beim Autor / bei der Autorin des Artikels