

PETER WEIBEL

Das Bild nach dem letzten Bild (1991) 183-

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres. 213
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe
O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature!

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots . . .
Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!
Stéphane Mallarmé, *Brise marine*, 1866

Leerstellen

Von der leeren Seite des 19. Jahrhunderts bis zur leeren Galerie des 20. Jahrhunderts erstreckt sich ein Kult der Leere, der Reinheit, der Voll-Endung, des Endes, dessen Anspruch auf Absolutheit nicht nur purifizierend und perfektionierend wirkt, sondern Literatur und Malerei auch immer wieder an den Rand der Selbst-Auflösung bringt. Dieser Gefährdung ihrer historischen Identität muß sich die Kunst aber aussetzen, um die Autonomie ihres eigenen Diskurses gegenüber dem Fortschritt der Technik und der Wissenschaften behaupten zu können. Daher das Entstehen der „L'art pour l'art“- , der „Kunst über Kunst“- Bewegungen und der Kunst als „Diskursanalyse“. Die Kunst ist gleichsam wie ein Schiff auf hoher See, das von seiner Mannschaft stets zerlegt werden muß (und daher auch untergehen könnte), um sich vorwärts bewegen zu können.

Mit der Problematisierung der leeren weißen Seite im 19. Jahrhundert begann eine Ästhetik der Absenz und eine

Poesie der Leere, die bis heute anhält.¹ „Das leere Papier, das die Weiße verteidigt“ (Mallarmé) stand am Anfang der weißen Fläche des Bildes und des weißen Würfels der Galerie. Spleen, Ekel, Schweigen, Leere, Wüste, Löcher, leere Seele² begleiten als „le cri sincère et bizarre de la fin“³ – als aufrichtiger und bizarrer Schrei des Endes – die Dichtungen der französischen Symbolisten (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine). Die Vorstellung der Vollendung, etwas sei zu Ende, stand stets schon in Beziehung zu den Begriffen Leere und Reinheit. Sollte die Reinheit das Ende hinauszögern, welches die Leere impliziert? Aber ist Reinheit nicht nur durch Leere erzwingbar?

Diese symbolischen Topoi des 19. Jahrhunderts, von der Leere bis zum Himmel, kehren nach fast 100 Jahren wieder, insbesondere im Werk von Yves Klein, als Auflösung der Malerei in der Immaterialität⁴ (Abb. 13). In der Dichtung *Ein Würfelwurf* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) von Stéphane Mallarmé, 1897 erstmals erschienen, kommen diese Probleme beispielhaft zum Ausdruck. Alles bleibt Zufall, Wüste, Nichts, Nacht, Leere, so die These Mallarmés, außer es kommt zu einer „constellation“, zu einer Ordnung von Zeichen („das in schwarzen Lettern ausgestreute Dunkel“), verstreut auf der weißen Fläche des Papiers wie die weißen Sterne auf dem schwarzen Himmel. Die Zahl allein wäre noch Zufall. Mallarmé gibt sich dem Zufall nicht hin wie 50 Jahre später John Cage. Er setzt gegen die Kontingenz die Komposition, die Konstellation⁵, um Providenz einzulösen. „Ein gewisses Wort, in großen Buchstaben, verlangt das Weiß einer ganzen Seite. Die Konstellation wird, nach genauen Gesetzen und soweit es einem gedruckten Text erlaubt ist, ihm notwendigerweise die Gangart eines Sternbildes aufprägen. Das Schiff gibt die Schräge hinzu, von der Höhe einer Seite bis auf den Grund der nächsten . . .“, schreibt Mallarmé an André Gide.⁶ „Die leeren Stellen“ (les blancs), der weiße Grund übernehmen „in Wirklichkeit das Gewicht wie ein Rahmen aus Schweigen“, schreibt Mallarmé selbst im Vorwort zum *Würfelwurf*. Das Idealgedicht wäre „das schweigende Gedicht, aus lauter Weiß“. Eine Ästhetik der Absenz, des leeren Rahmens, der Immaterialität nimmt hier ihren Ursprung. In den 50er und 60er Jahren des nächsten Jahrhunderts werden von Piero Manzoni und anderen die „schweigenden Gedichte aus lauter Weiß“ gemalt werden (Abb. 14).

EXCEPTÉ
à l'altitude
PEUT-ÊTRE
aussi loin qu'un endroit

fusionne avec au delà
hors l'intérêt
quant à lui signalé
en général
selon telle obliquité par telle décliné
de feux

vers
ce doit être
le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation

veillant
doutant
roulant
brillant et méditant
avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés

Stéphane Mallarmé. Ein Würfelwurf, 1897, 2 Buchseiten der Ausgabe des Walter Verlags, 1966.

Das Fragment *Igitur*, an dem Mallarmé zu verschiedenen Zeiten seines Lebens gearbeitet hat, erst 1925 publiziert, enthält ebenfalls eine Skizze über den *Würfelwurf*, in dem alle Kernbegriffe der Moderne auftauchen: das Absurde, das Unendliche, das Absolute, die Reinheit, die Vernichtung des Wirklichen, die Abstraktion und das Nichts.⁷ Mallarmés ideales Gedicht, das nur noch Schweigen wäre, Nichts, ein leerer Fleck, hat ein Modell der Moderne geschaffen, das durch seine Tilgungs-Zeichen, seine Negation des Seins, seine Zeichenhaftigkeit bis unmittelbar in die Gegenwart wirkt. Pascal Claude, der Freund von Yves Klein, hat 1954 ein wortloses Vorwort zu einer Reihe monochromer Reproduktionen (*Yves Peintures*) geschrieben, das nur aus schwarzen Linien (der Negation) auf weißem Grund besteht (Abb. 15). Marcel Broodthaers verbindet Mallarmé und Claude in einer Appropria-

tion von Mallarmés *Der Würfelwurf* (Abb. 16); ebenso Joseph Kosuth in seinen Schrift-Stücken an der Wand (Abb. 17). Jean Cocteau zeigt in seinem Film *Orphée* (1950) ein Buch des Titels „Nihilismus“, das nur aus leeren Seiten besteht. John Cage's Titel seiner Sammlung von Schriften zur Musik, *Schweigen* (*Silence*, 1961), verdankt der Ästhetik Mallarmés so viel wie sein berühmtes Performance Piece *4' 33"* (4 Min. 33 Sek. langes Schweigen vor einem Klavier). *Erased de Kooning Drawing*, von Robert Rauschenberg (1953), das er selbst ein „monochrome no-image“ nannte, und die Übermalungen von Arnulf Rainer sind ebensolche Tilgungsgesten.

Das Werk *Der Würfelwurf* ist das Fragment jenes legendären totalen, idealen Buches, in dem die Welt aufginge, das Mallarmé plante, aber nie vollendete, „von einer Reinheit(!), die der Mensch nicht erreicht hat und vielleicht nie

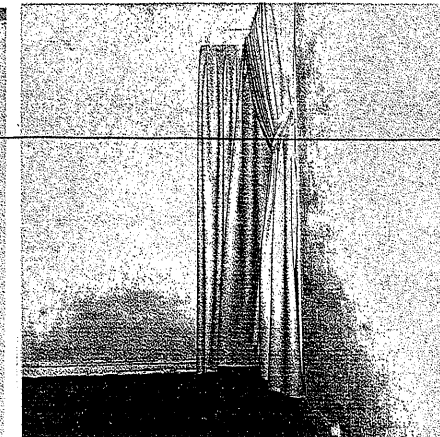
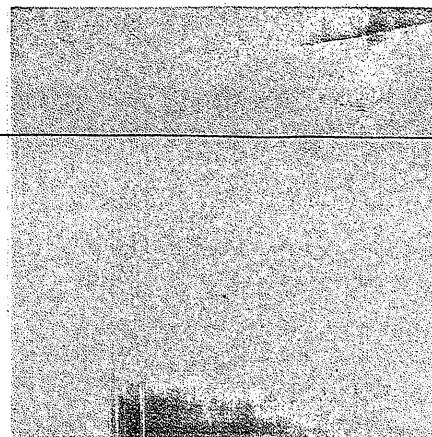
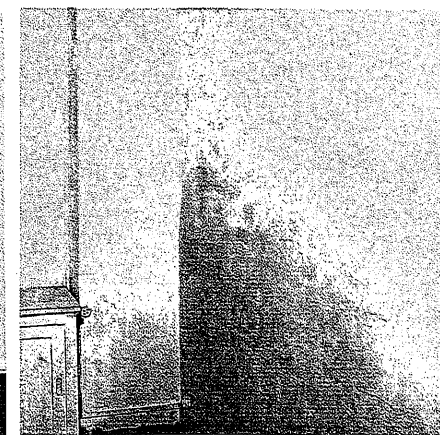
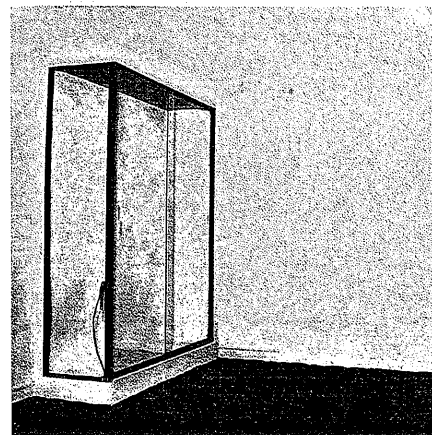


Abb. 13. Yves Klein, Die leere Galerie, Iris Clert, Paris, 1958.

erreichen wird, denn es könnte sein, daß ich das Spielzeug einer Illusion wäre und daß die menschliche Maschine (!) nicht vollkommen (!) genug ist, um zu solchen Resultaten zu gelangen“, schrieb Mallarmé bereits 1867 an seinen Freund Cazalis.⁸ Reinheit, Vollendung, Maschine,

Unerreichbarkeit, Verschwinden fügen sich zu geschichtsmächtigen Signifikanten-Ketten. Dieses Buch wäre „die totale Expansion des Buchstabens“ (Mallarmé). Dieser Expansion auf der Buch-Fläche entspringt die „Freiheit der Lettern“ (F. T. Marinetti, 1919, *Die Wörter in*



Abb. 14. Piero Manzoni, Weißes Bild, 1959, Öl auf Leinwand, Städtisches Museum Leverkusen.

futuristischer Freiheit), die „Flucht der Buchstaben“ (I. Puni, 1919, Abb. 18), der Einbruch der Buchstaben ins Bild (Kubismus, Schwitters u. a.).

Die „Ordnung der Zeichen“ kämpft gegen den Schiffbruch (der Dinge) – das ist der Sinn der Selbstauflösung der Kunst, ihres Vordringens in das Weiß, ihres Kampfes um Autonomie, Reinheit und Vollendung. Die Leere verteidigt die Kunst gegen den Zufall, gegen das Reale. Die Seiten des Himmels (blau, leer, Zeichen weiß auf schwarz) werden vor den Seiten des Meeres, „diesen Gewässern des Ungewissen, in das alle Wirklichkeit aufgeht“ (*Würfelwurf*), durch die Seiten des Buches, durch das aus Zeichen gebaute Schiff, durch eine Konstellation von Zeichen (schwarz auf weiß) gerettet. Der Zufall wäre der Schiffbruch, der Untergang in der Kontingenz des Realen. Der Zufall ist die Wirklichkeit, der Abgrund, das Reale. Vor Zufall, Ungewißheit, blinder Realität rettet das Buch, die Kunst, die Konstellation, denn „der Zufall reißt nicht einen

einigen Vers mit sich fort“ (Mallarmé). Den Sieg des Buches und der Buchstaben antizipiert die futuristische Oper *Sieg über die Sonne* (Petersburg, 1913) von Chlebnikow, Malewitsch, Matjuschin, Krutschonoch. Seit dem semiotologischen Bruch, seit der Verwandlung der Ordnung der Dinge in eine Ordnung der Zeichen durch die industrielle Maschinen-Revolution, dient die Leere dem Zeichenträger als Halt. Die Leere beseitigt das Reale und den Zufall. Die Leere der Medien ist die erste Stufe des Halts vor dem Abgrund: „der Seite entlang Halt suchend im leeren Weiß“ (*Le mystère dans les lettres*, Mallarmé).

Die Konfigurationen und Konstruktionen, nach den Gesetzen des Zufalls geordnet, von Hans Arp und Sophie Täuber, folgen im Spiel mit dem Zufall der Spur Mallarmés (Abb. 19). Arp nennt diese Phase bezeichnenderweise „Kunst der Stille“ und betont an ihr das Unpersönliche, Maschinelle. Arp allerdings fürchtet den Zufall nicht wie Mallarmé, sondern der Zufall wird von ihm begrüßt, geliebt und gesucht. Dementsprechend lehnt er daher auch die logisch komplementären Begriffe wie Reinheit und Vollendung ab: „Welche Anmaßung verbirgt sich in der Vollendung. Wozu sich um Genauigkeit, Reinheit bemühen, da sie doch nie erreicht werden kann. Der Zufall, der gleich nach der Beendigung einer Arbeit einsetzt, wurde nun von mir willkommen geheißen.“⁹ Im gleichen Atemzug spricht Arp vom „Sterben des Bildes“, von „Auflösung“, von „Tod“, den er „in das Bild miteinbezogen“, von der „Feuchtigkeit“, die „Schimmel erzeugt“. Er versteht dies aber als Hingabe an das Leben, so wie dies später auch Dieter Roth tun wird. Die Ästhetik des Unreinen, des Vorläufigen, des Fragments, des Zufalls, des Scheiterns, des Bruchs, des Verwesens ist eine Ästhetik des Lebens: „Ich behaupte, wer dieses Gesetz (des Zufalls) befolge, erschaffe reines Leben“ (Hans Arp). Mit dieser Offenheit dem Zufall gegenüber (und auch wegen seiner Doppelbegabung als Dichter und Maler) vertritt Arp eine linguistische Methode in der bildenden Kunst, die an Problemen des Sinns und Unsinn in der Dichtung ausgebildet wurde, also an der Repräsentations- bzw. Sinn-Krise der Literatur, welche ihn Produktions-Methoden von Richard Artschwager u. a. vorwegnehmen ließ (Abb. 20).

Pascal Claude
Préface

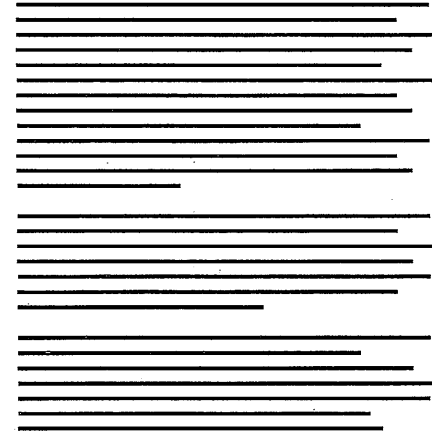
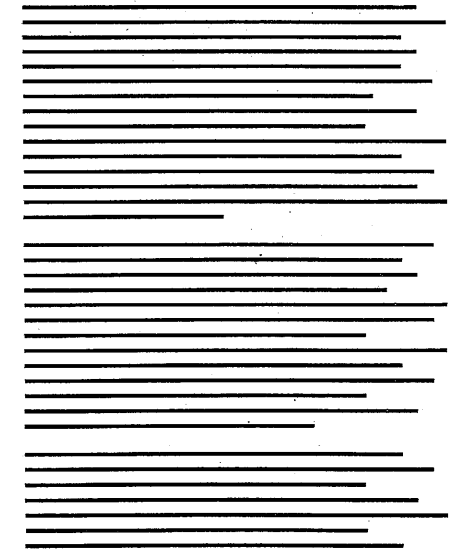


Abb. 15. Pascal Claude, Préface, 1954, Zu den Monochromien von Yves Klein, Katalog Kunsthalle Bern.

Vom Verschwinden des Autors

Das letzte Buch antizipierte also das letzte Bild. Die Krise der Repräsentation in der Malerei wurde durch eine „Krise des Verses“ (Mallarmé) eingeleitet, als der Reim als Zwang zur Ordnung aufgegeben wurde und der „freie Vers“ bzw. die „schönen Freiheiten“ der Buchstaben auf der leeren weißen Seite an seine Stelle traten. Diese Freiheit der Buchstaben wurde allerdings von der daraus entwickelten „konkreten“ bzw. „visuellen Poesie“ des 20. Jahrhunderts und von der Konzept-Kunst auf ein dogmatisches System verkürzt, wobei die eigentlichen Probleme, nämlich der Repräsentation und des semiotischen Bruches, verdrängt und verloren wurden.

Die Befreiung des Buchstaben, eine der ersten von den vielen folgenden Befreiungsbestrebungen, z. B. der Farbe, der Form, der Fläche, befreite nämlich auch den



Die Textlänge entspricht genau der des Originals aus dem Jahre 1954.

Text vom Autor. Durch die neugewonnene Autonomie der Buchstaben und der Seite „wird der Text aus sich selber reden, ohne die Stimme des Autors“, schreibt Mallarmé 1885 an Verlaine.¹⁰ Durch den genügend starken „Eigenwert der Worte“ (Mallarmé) ersetzt die Autonomie des Werkes die Autonomie des Autors. In *Crise de Vers* schreibt Mallarmé: „Das reine Werk impliziert das Verschwinden des Dichters, der sprechend die Initiative den Wörtern überläßt.“¹¹ „Das Gedicht entsteht durch eine Spiegelung der Wörter aus sich selber.“¹² Die Krise des Verses läutete also auch die Krise des Autors ein. Das Verschwinden des Autors, ein zentrales Motiv der Moderne, in dieser Ausstellung beispielhaft dargestellt durch Sherrie Levine's Arbeiten, ist nur der Beginn eines Prozesses, in dessen Entfaltung auch andere historische Kriterien der Kunst verschwinden, z. B. das Handwerk. Spricht Mallarmé bereits von der Maschine Mensch, so ist

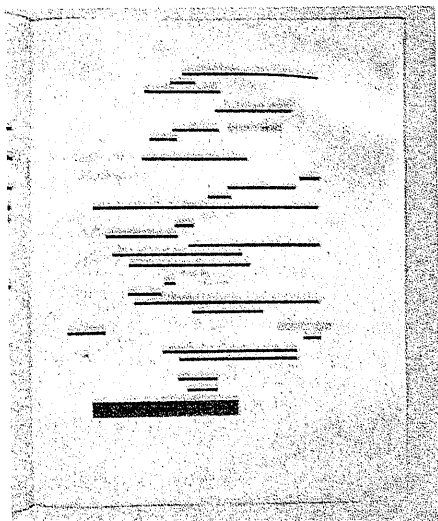


Abb. 16. Marcel Broodthaers, Buchseite von *Un coup de dés: jamais n'abolira le hasard*, 1969, Antwerpen, Köln.

seine ganze Idee des Buches, wo der Zufall „Wort für Wort besiegt“ wird — also durch eine immanente „festgelegte Ordnung, im Keim angeboren und überall vorhanden“, besiegt wird — eigentlich die Vorstellung des Buches als Maschine, wo die Buchstaben und Seiten Faltungen („les plis“) darstellen. Das Buch als Maschine, als kombinatorische Entfaltung von Buchstaben, Zeilen und Seiten hat Raymond Queneau mit seinem Werk *Cent mille milliards de poèmes* (1961) zu einem vorläufigen Höhepunkt gebracht. Jede Zeile der 10 Sonette ist eine „Falte“, ein ausgeschnittener, zerlegbarer Papierstreifen; somit sind alle Zeilen mit allen Zeilen kombinierbar, was 10 hoch 14 verschiedene Sonette ergibt. Die zeitgenössische computer-generierte Literatur vertieft dieses Programm in Projekten der maschinellen Intelligenz und Kreativität.¹³ In dieser mallarméschen Tradition ist auch Oswald Wieners Anwendung des Begriffes „Faltung“ bei seiner Methode der maschinellen Erklärung des Bewußtseins und der Kreativität anzusiedeln.¹⁴

Die Idee des Buches als Maschine wird in der bildenden Kunst zu einem Plädoyer für die Maschinenkunst führen. Anlässlich einer Dadaisten-Ausstellung in Berlin im Juni 1920 zeigten John Heartfield und George Grosz eine Tafel mit der Aufschrift: „Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins.“ Nikolai Tarabukin wird 1923 davon seine Forderung *Von der Staffelei zur Maschine* ableiten.

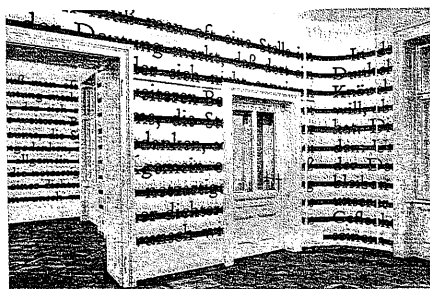
Leere Leinwand

In der *Krise des Verses*, als Krise der Repräsentation interpretiert, finden wir bereits wesentliche Axiome der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, insbesondere der Monochromie der 50er Jahre, vorformuliert: „das geschwiegene Gedicht, ganz in Weiß, nur übersetzt, auf eine Art, durch die in diese weißen Zwischenräume hineingehaltenen bildhaften Blöcke“ der Schrift, (*Krise de vers*, Mallarmé).

„Die intellektuelle Armatur der Dichtung entzieht sich und ist statt dessen — im Raum, der die Strophen trennt, ist das Weiß des Papiers: bedeutsames Schweigen, das zu komponieren nicht weniger schön ist als die Verse“ (Mallarmé in einem Brief an Ch. Morice).¹⁵

Übertragen auf die Malerei bedeutet dies Stufen der Selbstauflösung: Ungrundierte oder weiße Leinwand ist ebenso valid wie mit Farbe bedeckte. Der Bildraum wird immer leerer. Das Weiß des Grundes, die Leere der Leinwand, wird immer dominanter. Zuerst wird ein *Weißes*

Abb. 17. Joseph Kosuth, Sigmund Freud Wohnung, Wien, 1989, Galerie Pakesch, Wien; Tapete: Edition Artelier, Graz.



Quadrat auf weißem Grund gemalt (Malewitsch, 1918), dann bedecken nur mehr die drei Grundfarben die Fläche (Rodschenko, 1921); hierauf folgt die Kette der monochromen Bilder. *White Painting* (1951) von R. Rauschenberg, oder die Bilder werden schwärzer als schwarz (Ad Reinhardt). Die vollkommen leere farblose Leinwand, unbemaltes Leinen, taucht auf (Fontana). Bald wird nur mehr der Rand bemalt (B. Newman, Abb. 21; Jo Baer, S. Francis, R. Humphrey). Schließlich bleibt nur mehr der Rahmen selbst übrig (R. Artschwager, Abb. 22), ohne gespannte Leinwand (G. Herold). Dann kippt das materiale Bild, auch der transzendenten Malerei, um in die reine Immaterialität von projizierten Lichtformen, rein weißes Licht im schwarzen Raum (Zero, Flavin, Turrell, Wheeler, Irwin). Schließlich wird die leere Wand ausgestellt und der leere Raum. Eine Entwicklungsgeschichte der Entleerung.

Das Schweigen, in weiße oder schwarze Malerei übersetzt, die weißen oder schwarzen Zwischenräume und Leerstellen dominieren die radikale Malerei nach dem 2. Weltkrieg, die zwischen Immaterialität und Materialität oszilliert. Von der Buchseite, der Fläche der Buchstaben, zur Seite der Farben, zur *Chromatischen Fläche* des Bildes (so lautet ein Bild von Rainer Jochims, 1981) bis zum weißen Licht des Acid Rock und der Lichtkunst-Formen der 60er und 70er Jahre entfalten sich die reinen Werke der spirituellen Sehnsucht und des Schweigens der Sinne, „wie ein Flug zusammengefaltet, aber bereit zur Entfaltung“ (*Le Livre, instrument spirituel*, Mallarmé). Die Malerei als spirituelles Medium, das *Geistige in der Kunst* (Kandinsky, 1911), folgt auf das Buch als spirituelles Instrument. Mallarmé wollte die Kunst mit dem Universum korrelieren, „sie herausführen aus dem Traum und dem Zufall und sie angliedern der Geistesschöpfung des Universums“¹⁶ durch Konstellation und Konstruktion. Er hat mit dieser „letzten Dichtung“ (André Gide über Mallarmés *Würfelwurf*) versucht, „eine Seite aufzuheben zur Höhe des gestirnten Himmels“ (P. Valéry). Dieser Kosmologie-Koeffizient (die Bindung ans Universum) wird die Versuche der „letzten Kunst“, des „letzten Bildes“ immer wieder begleiten.

Der semiologische Bruch

Was ist im 19. Jahrhundert geschehen, daß die Künstler

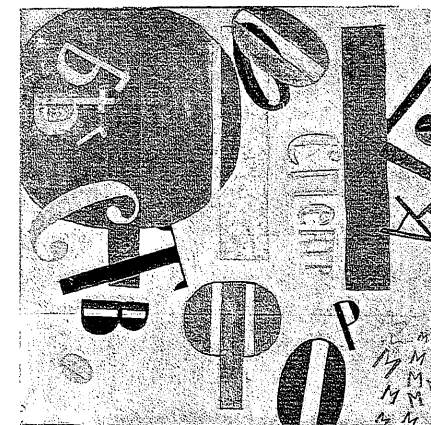


Abb. 18. Iwan Puni, *Flucht der Buchstaben*, 1919, Gouache auf Papier auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York.

erstmalig das Gefühl, das Bewußtsein hatten, alles gesehen und gesehen zu haben, alles geschrieben und gemacht zu haben, so daß das Ende der Kunst nahe sei? Woher kommt dieses Endzeit-Gefühl? Was geriet außer Kontrolle? Wer verlor die Kontrolle bei all den Befreiungen der Buchstaben, Farben und Formen?

Der Lärm der Maschinen der industriellen Revolution — hat er die Malerei zum Schweigen gebracht? Die Verweigerung der Abbildung, das Non Serviam — sind sie Dämme gegen die Sintflut der technischen Bilder, gegen die unendliche Bilderflut der technischen Reproduzierbarkeit?

Balzac's Novelle *Das unbekannte Meisterwerk* (nach der Erzählung *Der Baron von B.* von E. T. A. Hoffmann konzipiert) schildert bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts das Schicksal der Reinheit, der Vollendung: Leere und Nichts. In dieser Novelle präsentiert der Maler Frenhofer zwei Schülern das Porträt *Catherine Lescault*, an dem er Jahre gearbeitet hat:

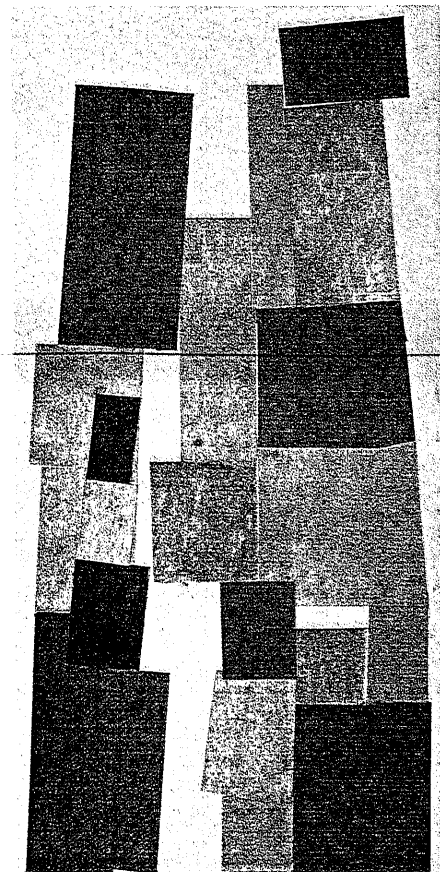
„Aha! Aha!“ rief er aus, „auf so viel Vollkommenheit wart ihr wohl nicht gefaßt! Ihr steht vor einer Frau und sucht doch ein Bild. Es ist so viel Tiefe auf dieser Leinwand, die Luft darauf so wirklich, daß ihr sie nicht mehr unterscheiden könnt von der Luft, die uns umgibt. Wo ist die Kunst?

Verloren, verschwunden!“ „Seht ihr etwas?“ wandte sich Poussin fragend an Porbus. „Nein. Und Ihr?“ „Nichts.“

Das drohende Verschwinden der Kunst wird hier bereits ausgesprochen.

Als sich im 19. Jahrhundert durch die industrielle Revolution jener „semiologische Bruch“¹⁷ vorbereitete, der in

Abb. 19. Hans Arp. Selon les lois du hasard, 1916, Kunstmuseum Basel.



der Malerei eine Krise der Repräsentation auslöste, die zum Aufstand der Abstraktion führte, tauchten in den Gemälden vermehrt leere Stellen auf, von Farben unbedeckte Stellen der Leinwand. Solche akausale Leerstellen findet man bei Manet, beim späten Degas, beim späten Cézanne, bei Gauguin, Derain und sogar Ensor. Diese Leerstellen, bevor sie tatsächlich Stellen waren, wo die leere Leinwand aufblitzte, konnten aber auch Stellen sein, die repräsentativ leer bzw. schwach waren, gleichsam an der Schwelle zur Abstraktion. Solche Leerstellen, wo die Leinwand eines Bildes, grundiert oder ungrundiert, deutlich sichtbar ist, finden wir in James Ensors Bild *Le feu d'artifice* von 1887, wo das Pigment in einem dicken Wachs-Medium aufgetragen ist. Paul Cézannes *Sous-Bois Provençal* (1900–1906) zeigt unbedeckte Stellen weißer Leinwand, weil Cézanne in seiner malerischen Kompositionstechnik nicht mehr den traditionellen Raumeinteilungen, den Hierarchien räumlicher Schichten (wie Vorder-, Mittel- und Hintergrund) folgt (Abb. 23). André Derains *Les Arbres* (ca. 1906) und das von den Regeln des Cloisonnismus der Pont-Aven Gruppe beeinflusste Gemälde *Bois d'Amour* (bzw. *Der Talisman*) 1888 von L. P. H. Sérusier, der 1921 übrigens das Buch *ABC de la peinture* (über Gesetze von Farbe und Zahl) veröffentlichte, und *Der orange Christus* (1889) von M. Denis weisen eine Flachheit der Farbkomposition auf, reine Farbflächen, welche die Farbfeldmalerei antizipieren.

Besonders bei Maurice Denis und André Derain gibt es viele solche repräsentativ leere bzw. aktuell leere Stellen. Denis hat ja auch der Malerei jene berühmte Definition gegeben: „Ein Bild – bevor es ein Schlachtroß, eine nackte Frau oder eine Anekdote ist – ist vor allem eine flache Oberfläche, bedeckt mit Farben, die in einer bestimmten Ordnung versammelt sind“ (*Le Symbolisme*, 1890).¹⁸

Wenn ein Künstler ein Gemälde in die Elemente Fläche, Farbe und in die Operationen „bedeckt, geordnet“ zerlegt, dann liegt es nahe, daß er auch die Möglichkeit ahnt und zu realisieren beginnt, eine Fläche nicht zu ordnen und nicht mit Farbe zu bedecken. Bei Denis sehen wir also schon starke Widerstände gegen den anekdotischen Fliker, der jene retinale Befriedigung verschafft, gegen die sich später vehement Duchamp auflehnen wird. Der Vorläufer von Duchamp, der analytische Kubismus, hat die anekdotische Repräsentation schon direkt angegriffen,

indem er Denis' Definition beim Wort nahm. Fast eine Dekade, nachdem die Arbeit schon geleistet war, sagte Braque 1917: „Das Ziel ist nicht die Rekonstitution eines anekdotischen Faktums, sondern die Konstitution eines piktorialen Faktums.“ Kein Gefühl sollte also mehr ausgedrückt, kein Gegenstand mehr abgebildet werden. Expression und Repräsentation, Emotion und Abbildung wurden verweigert. An ihre Stelle traten die Konstitution bzw. Konstruktion einer autonomen Oberfläche mit den reinen Mitteln der Malerei. Die Autonomie des Bildes und der Bildeoberfläche ergab sich gerade erst durch jene Verweigerung der repräsentativen Funktion. Diesen Anspruch auf Unabhängigkeit und Referenzlosigkeit sind wir von der abstrakten Malerei gewohnt und wegen des Fehlens gegenständlicher Darstellung auch bereit zu akzeptieren. Allerdings sollte man dabei nicht übersehen, daß auch in den Jahrzehnten davor eine flache bemalte Oberfläche, auch wenn sie vage Gegenstände und Landschaften andeutete, sich bereits so sehr auf ihre piktorialen Mittel konzentrieren konnte (siehe z. B. Turner), daß sie ebenfalls Anspruch auf Autonomie erheben durfte.

Von der absoluten Autonomie der Farbe zu ihrer Selbstauflösung

Die Auflösung der repräsentativen Verpflichtung der Malerei beginnt also eigentlich schon im 19. Jahrhundert durch das Abwerfen bestimmter künstlerischer piktorialer Strategien, wie z. B. der Perspektive, und durch die Primat- und Befreiungsversuche der einzelnen malerischen konstitutiven Elemente wie Licht, Farbe, Fläche in der noch repräsentierenden Malerei selbst. Die Befreiung der Farbe bzw. des Lichtes war sicherlich der spektakulärste, auffallendste und dramatischste Moment im 19. Jahrhundert bei der Befreiung des Bildes vom Diktat der Repräsentation. Die Verabsolutierung der Farbe hat als Motor entscheidend die Abstraktion der Malerei vorangetrieben und die Malerei am stärksten dem Diktat des Gegenstandes entzogen.

Die Farbe erst verwandelt das Abbild in ein Bild. Die autonome Farbe machte das Bild erstmals gegenstandsunabhängig. Kandinsky beschreibt am Beispiel eines Heuhaufenbildes von Claude Monet sehr schön, wie die Farbenpracht den Gegenstand verdrängt: „Zur selben Zeit

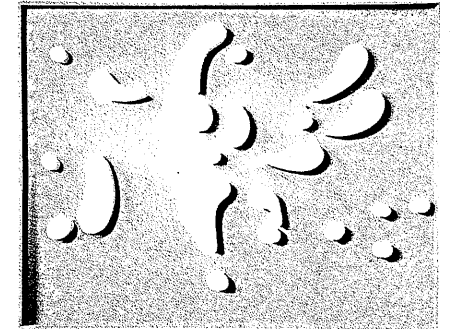


Abb. 20. Hans Arp, Punkte und Kommas, nach dem Gesetz des Zufalls geordnet. Bildet sich eine Blume daraus?, 1943, Kunstmuseum Basel.

(1895) erlebte ich zwei Ereignisse, die einen Stempel auf mein ganzes Leben drückten und mich damals bis in den Grund erschütterten. Das war die französische Ausstellung in Moskau – in erster Linie der *Heuhaufen* von Claude Monet. Vorher kannte ich nur die realistische Kunst . . . und plötzlich zum ersten Mal sah ich ein Bild. Daß das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Ich empfand dumpf, daß der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewußt war aber auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert.¹⁹

Die Auflösung des Gegenstandes, der dreidimensionalen Form, der Linie in der Interaktion kleiner Farbpartikel bei Impressionismus und Pointillismus haben viele beschrieben, z. B. Max Raphael.²⁰ Die malerische Strategie des Impressionismus unterschlägt die Eigenschaften der Gegenstände. „Farbinteraktion verzehrt Dingdistinktion“, schreibt Max Imdahl 1987 in seiner epochalen Studie *Farbe*.²¹ Durch die Farbdominanz werden die Gegenstände zu Farbflächen. Sie werden ununterscheidbar, unwichtig. Die Gegenstände scheinen zu fehlen und verschwinden. Foucault hat in seinem Werk *Les mots et les choses* (1966) die Aufhebung der klassischen Identitäten und Unterscheidungen der Dinge „wilde Ontologie“ genannt. Impressionismus und Momentfotografie, die sich bei impressionistischen Malern großer Beliebtheit erfreuten, verkörpern solch eine „wilde Ontologie“ und sind Sympto-

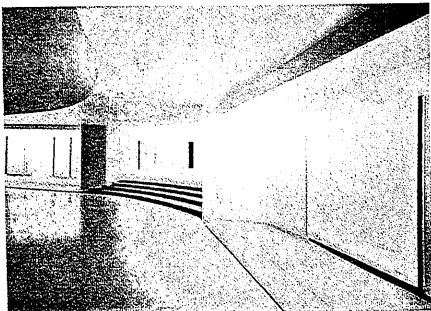


Abb. 21. Barnett Newman, *The Stations of the Cross* (1959–66), Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1966.

me des semiologischen Bruchs. In der flüchtigen Realität einer nur momentanen Identität, wie sie impressionistische Malerei und Momentfotografie thematisieren, werden Objekt und Subjekt ungreifbar. Mit der durch die Farbinteraktion getrübbten Dingdistinktion verschwimmen auch die Grenzen von Objekt und Subjekt. Dies hat auch der zeitgenössische Theoretiker des Impressionismus, der Dichter Jules Laforgue (*L'impressionisme*, 1883) erkannt, dessen Auffassungen für Barnett Newman wichtig wurden. Die „vibrations colorées“ (J. Laforgue), die später die Op-art kennzeichnen werden, bilden die Grundlage des impressionistischen Bildes und verweisen auf eine „optische Sensibilität“ (J. Laforgue), auf die später Yves Klein rekurrieren wird. Je mehr sich die Farbe vom Gegenstand abwendet und je mehr sie sich auf sich selbst bezieht, zur Farbe als Farbe wird (und nicht Gegenstandsfarbe, Lokalfarbe bleibt), desto mehr diskreditiert sie den Gegenstand. Diese Verselbständigung der Farbe („la couleur pour la couleur“) zelebriert auch den reinen Pinselstrich. So wird der verselbständigte Fleck, der Strich sichtbar. Der Begriff „tache“ (Fleck, Strich) taucht in der Kritik impressionistischer Gemälde erstmals auf. Dessen Verabsolutierung wird später eine ganze Bewegung, den Tachismus, ernähren. Man warf den impressionistischen Bildern vor, daß man keine Gegenstände und Personen, sondern nur „taches“ sehe. Angesichts des Bildes *Boulevard des Capucines* (1873) von Claude Monet, das nicht nur bestimmte formale Elemente der Fotografie der

Zeit aufgenommen hatte, sondern sogar vom Atelier des Fotografen Nadar aus gemalt wurde, wo übrigens die erste Impressionisten-Ausstellung stattfand, schrieb 1874 der Kritiker Louis Leroy von den Menschen auf dem Boulevard, sie seien bloß „taches“. ²² Maurice Denis malte 1890 ein Bild mit dem Titel *Taches de soleil sur la terrasse*. Dieses Auftauchen neuer malerischer Merkmale und Kriterien wurde bezeichnenderweise als Verlust empfunden, da ja die alten Merkmale in der Tat verschwanden. Selbst Théophile Gautier monierte: „L'art vit de sacrifice... mais supprimer tout est trop. Se borner à poser des taches, comme on dit aujourd'hui... c'est vraiment trop simplifier la mission de l'artiste.“ ²³ Eugène Delacroix ist von Maxime Du Camp vorgeworfen worden: „Semblable à certains littérateurs qui ont créé l'Art pour l'Art, M. Delacroix a inventé la couleur pour la couleur.“ ²⁴ Cézanne, Vater des Kubismus, hat den Gegenstand zertrümmert, indem er nur der Logik der Farbe und der koloristischen Konstruktion folgte: „Il y a une logique colorée, parleu. Le peintre ne doit obéissance qu' à elle.“ ²⁵ Die Methode seiner Malerei bezeichnete er als „sensations colorantes, nuances, tons, plans, taches qui sont là sous nos yeux.“ ²⁶ Pointillismus, Divisionismus und Cloisonnismus haben die Farbe weiter verabsolutiert: „La couleur pure! Et il faut tout lui sacrifier“, antwortet Gauguin dem Dichter Gautier. ²⁷ Vor allem wurde der Gegenstand der Farbe geopfert. Die Untersuchungen zur Farbe von Michel Eugène Chevreul *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839 erschienen, haben die französischen Maler des 19. Jahrhunderts enorm beeinflusst und neue Begriffe ins Spiel gebracht: Retina, Licht und Simultankontrast. Seurat spricht von der Malerei als Synthese von „phénomènes de la durée de l'impression lumineuse sur la rétine“. ²⁸ Daher Duchamps Kampf gegen die Malerei als retinale Reize. Robert Delaunay, der den Impressionismus würdigte als „la naissance de la lumière en peinture“, hat aus dem Gesetz des Simultan-Kontrastes der Farben die abstrakte gegenstandslose Malerei entwickelt, wo weder (wie bei Cézanne) durch die Farbgebung doch Gegenstände entstanden, noch (wie bei den Impressionisten) Gegenstände gleichsam überspielt wurden. In dem Bild *Die simultanen Fenster auf die Stadt* (1912) von Delaunay äußerte sich erstmals „die Farbe um der Farbe willen“ (Delaunay, Abb. 24). Reine Farbe als Konstruktionsmittel, „synchrome Darstellung“ (Delaunay)

hat eigentlich den Gegenstand schon expediert; er mußte nicht erst perspektivisch zerlegt und zerstört werden wie bei den Kubisten, gegen die sich Delaunay daher wendete.

Delaunay verwarf mit dem Gegenstand aber auch die Form. „Es gibt keine Geometrie in der simultanen Technik... keinen abstrahierten Gegenstand wie im Kubismus“ (Delaunay, 1912). Auf der Suche nach den reinen Mitteln der Malerei endete Delaunay bei der Farbe als alleinigem Darstellungsmittel. Gegenstandslose abstrakte Malerei entstand aus dem Simultankontrast der Farben. Die von der Gegenstandsreferenz befreite, vom Gegenstand entleerte Organisation der Farben, wo „le mouvement synchrone (simultanéité) de la lumière“ die einzige Realität ist (1912), erreichte eine „peinture pure“, eine „reine Kunst“ (G. Apollinaire). ²⁹ Für Delaunay ist eine objektorientierte Kunst die Negation der Kunst selbst. „La peinture est proprement un langage lumineux“ (Delaunay). Die Malerei als Sprache des Lichts, die abstrakte Kunst der reinen Farbe hat also bereits 1912 sowohl den Gegenstand wie die Geometrie verworfen: „La peinture abstraite vivante n'est pas constituée d'éléments géométriques parce que la nouveauté n'est pas dans la distribution des figures géométriques, mais dans la mobilité des éléments constitutifs rythmiquement des éléments colorés de l'oeuvre“ (Delaunay). Das Ende der Malerei war gewissermaßen durch diese ungegenständliche Malerei, wo die Farbe zugleich Form, Fläche und Inhalt ist, erreicht. Mit dem Verlust des Gegenstandes ging — aus historischer Sicht — auch die Malerei verloren. Bilder ohne Gegenstände bildeten die Grundlage für das Gerücht vom „letzten Bild“. Was blieb denn noch übrig zu malen, wenn es nur mehr die Farbe und nichts mehr darzustellen gab? Das Staffeleibild wurde durch die Abstraktion an Grenzen geführt. Was später die monochromen Bilder der 50er Jahre, von Kelly bis Klein, zeigen werden, daß das Bild als reine Farbfläche eigentlich selbst zu einem Gegenstand, zu einem Bildgegenstand geworden ist, wird hier bei Delaunay schon wahrnehmbar: der Übergang von „der Deformation des retinalen Abbilds (Cézanne) zu den ersten Gesetzen, die das Bild in seiner ganzen Struktur umwandeln werden — wo das Bild als es selbst erscheint, als Bildobjekt“ (Delaunay, 1923–24). ³⁰

Das Bild, indem es nicht mehr darstellt, substituiert

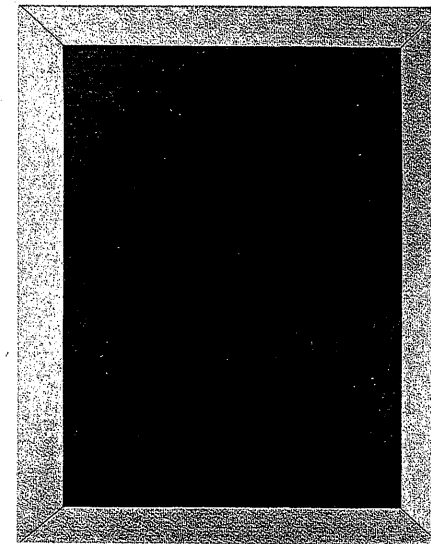


Abb. 22. Richard Artschwager, *Black Beauty*, 1964, Formica auf Holz, Kent Fine Art Inc., New York.

auch nichts mehr. Das Bild, indem es nichts mehr ersetzt, wird es selbst und erhält den gleichen ontologischen Rang wie ein Gegenstand. So wird es zu einer Art Objekt. „Nicht Gegenstände widerzugeben, sondern ein Bild zu machen“, diese selbstgestellte Aufgabe des Kubismus löste K. S. Malewitsch durch die absolute Vertreibung des Gegenstandes aus der Malerei: sein Bild *Schwarzes Quadrat auf Weiß* (ca. 1913–1915), das erste suprematische Bild, löste die wahre Gegenstandslosigkeit ein, denn „Kubismus und Futurismus haben das Bild aus Bruchstücken und Splintern der Gegenstände geschaffen“, also den Gegenstand „zertrümmert“, aber nicht abgeschafft, wie Malewitsch in seinem 1915 veröffentlichten Manifest *Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst. Der neue malerische Realismus* selbst behauptete. Suprematismus bedeutet die Herrschaft der reinen Sensibilität, „die Suprematie der reinen Empfindung in der bildenden Kunst“. „Der Suprematismus hat, wie auch die Malerei, als Ursprung die Farbe.“ ³¹ Er versucht, „aus den Grenzen des



Abb. 23. Paul Cézanne, Sous-Bois Provençal, 1900–1906, Öl auf Leinwand, Art Gallery, Buffalo, New York.

Gegenstandes herauszutreten . . . und offenbart die Gegenstandslosigkeit als das von . . . der Kultur der Vollkommenheit befreite Nichts.“³² „Der Suprematismus als gegenstandslose weiße Gleichheit“ landet in der Mallarméschen „Wüste“³³, im „Nichts, in der Gegenstandslosigkeit“. ³⁴ Die „weiße Welt der suprematistischen Gegenstandslosigkeit“ ist für Malewitsch eine „Manifestation des befreiten Nichts, in dem Alles enthalten ist“ (1922). Aber „der Weg des Menschen muß befreit werden von allem gegenständlichen Gerümpel, das sich in den Jahrhunderten angesammelt hat . . . dann wird der ganze Erdball eingebettet sein . . . in den Rhythmus der kosmischen Unendlichkeit eines dynamischen Schweigens“. ³⁵ Weiße, Schweigen, Wüste, Nichts — dieser Topoi Mallarmés übersetzt Malewitsch in die bildende Kunst und führt sie durch die Verbannung des Gegenstandes erst zu Ende. Die monochromen und minimalen Bilder der 50er und 60er Jahre haben die Malewitsch-Wüste besiedelt und

kultiviert. Die Entthronung des Gegenstandes in der Kunst bedeutet also keine Zersetzung der Kunst, sondern einen neuen Anfang. „Die Lösung, die Gegenstandslosigkeit, wird ein neuer Anfang sein.“³⁶ Bezeichnenderweise wurde dieser neue Anfang massiv in einer Ausstellung gezeigt, welche *Letzte futuristische Ausstellung 0,10* hieß und am 17. 12. 1915 in Petersburg eröffnet wurde. Dort wurden die drei Grundelemente des Suprematismus: Quadrat, Kreis und Kreuz gezeigt. Das Grundquadrat kann gemäß Malewitsch die drei Grundfarben Schwarz, Weiß und Rot durchlaufen, wobei Schwarz für Ökonomie, Rot für Revolution und Weiß für reine Aktion steht. So kommt es zu dem berühmten Bild *Weiβes Quadrat auf weißem Grund* (1918, Abb. 25), das erste letzte Bild, der Beginn der Nullfläche-Bilder, der Zero-Bilder, die später mit den gleichen Farben und Formen immer wieder moduliert werden sollten. In einer einmaligen Begegnung trafen sich 1919 dieses Bild und das Bild *Schwarz auf Schwarz* (1918) von A. Rodtschenko (Abb. 26) auf der *Zehnten Staatlichen Kunstausstellung*.

In seinem Buch *Suprematismus: 34 Zeichnungen, Unowis, Witebsk*, 1920 erschienen, ³⁷ versetzte Malewitsch der Malerei selbst den Todesstoß. Für ihn hat die Malerei ihr Perihel erreicht, einen „einsamen Weg“ eingeschlagen. Die „suprematistische Maschine“, ein neuer Satellit, wird die Malerei ersetzen. Der kritische Punkt dabei ist, daß Malewitsch nicht nur den Gegenstand aus der Malerei vertrieb, sondern in radikaler Konsequenz auch die Farbe: *Weiβes Quadrat auf Weiß* (1918). Auf die Frage, was ist eine suprematistische Leinwand und was ist darauf abgebildet, antwortet Malewitsch: „Eine suprematistische Leinwand ist eine Abbildung des weißen — nicht jedoch blauen — Raumes. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Blau ermöglicht keine tatsächliche Abbildung des Unendlichen. Unendliches suprematistisches Weiß ermöglicht es dem Strahl der Vision, sich ungehindert auszubreiten.“³⁸ Mallarmés mythisches Weiß taucht wieder auf und die Kleinsche Repräsentation des Himmels, des Unendlichen und des Immateriellen durch Blau wird schon vor ihrer Geburt als mimetische Repräsentation abgelehnt. Mallarmé und Malewitsch begründen also den Diskurs des Weiß, die Metaphysik der Farbe Weiß, die in den 50er und 60er Jahren die konkrete Kunst, die Zero-Bewegung und die Monochromie beherrschen werden. Vom

weißen Bild bis zur weißen Wand und zum weißen Galeriewürfel zeichnet sich der Weg ab, den die weiße Seite vorgegeben hat. Die Ordnung der Zeichen, gebaut auf Energie, ersetzt nicht nur die Ordnung der Dinge, sondern auch die Ordnung der Farbe. Die Welt des Weiß löscht alle Farben und damit scheinbar auch die Malerei. Die gegenstandslose Welt des Weiß ist die Wüste, in der die Malerei stirbt. „Es kann gar keine Frage geben, ob die Malerei einen Platz im Suprematismus hat. Die Malerei ist längst überwunden, und der Maler selbst nichts mehr als ein überkommenes Vorurteil“ (Malewitsch, 1920).³⁹ *Weiβ auf Weiß* oder *Schwarz auf Schwarz* gemalt, sind das nicht letzte Bilder, weil damit die Möglichkeit der Malerei ausgeschöpft scheinen? Wenn die Malerei durch die Farbe definiert ist und Form und Gegenstand bereits vertrieben sind, was könnte noch gemalt werden, wenn die Fläche des Bildes nur mehr weiß oder schwarz ist? Insofern handelt es sich in der Tat in einer bestimmten historischen Perspektive, die mit dem Impressionismus startete, um letzte Bilder, um den „Selbstmord des Malers“ (Tarabukin), um das „Ende der Malerei“. Nach *Weiβ auf Weiß* und *Schwarz auf Schwarz* konnte auf diesem Weg, der von der Verabsolutierung der Farbe eingeschlagen wurde, nicht mehr weiter gegangen werden. Es war ein Weg, auf dem die Malerei ein „Vorurteil der Vergangenheit“ (Malewitsch) sehen.

Das letzte Bild — das Ende der Malerei

Der Logik der suprematistischen Malerei folgend, deren Reduktion auf Grundfarben und Grundformen, näherte sich die Malerei der absoluten Wüste, der absoluten Nullfläche, dem Nullpunkt, dem Ende. 1920 publizierte Konstantin Umanskij das Buch *Neue Kunst in Rußland 1914 — 1920*, worin er schreibt, daß der Suprematismus als „konsequente Flächenmalerei . . . den Nullpunkt der Kunst suche“. Der Verzicht auf alle historischen Ausdrucksmittel der Kunst wie Gegenstand, Form und Farbe, die alleinige Existenz der Fläche der Leinwand — damit datiert also vor 70 Jahren die Rhetorik vom letzten Bild, vom Nullpunkt der Kunst.⁴¹ Zu den diesbezüglichen Nachfolgern von Malewitsch zählt Umanskij zurecht Olga Rosanowa, die tragisch früh Verstorbene (1918), Iwan Kijun, Nikolai Punin, Rodtschenko u. a., wobei insbesondere Rosanowas Werke eine erstaunliche Radikalität zeigen. An anderer Stelle

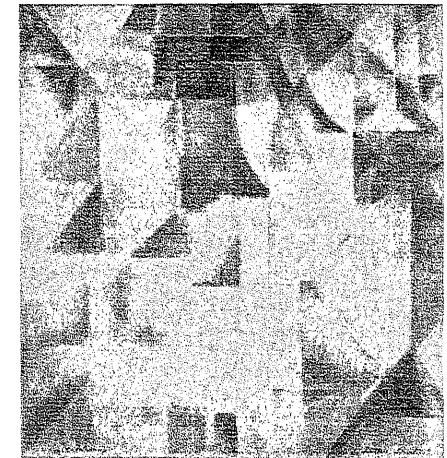


Abb. 24. Robert Delaunay, Die Fenster, 1912, Öl auf Leinwand, Sammlung Morton G. Neumann, Chicago.

schreibt Umanskij auch über Wladimir Tatlin: „Das Bild als solches ist tot, so behauptet der Tatlinismus. Dem Dreidimensionalen ist es zu eng auf der Bildfläche, neue Probleme fordern zu ihrer Lösung reichere technische Mittel, schließlich wird die Notwendigkeit, Bilder, Kunstwerke zu schaffen, die nur den Laien unterhalten — im besseren Falle abstoßen — kritisch bedacht. Und so entsteht (1915) jene Tatlinische Maschinenkunst, deren Vorstufen in Experimenten Picassos und Braques (1913) zu suchen sind. Die Kunst ist tot — es lebe die Kunst, die Kunst der Maschine mit ihrer Konstruktion und Logik, ihrem Rhythmus, ihrem Bestandteil, ihrem Material, ihrem metaphysischen Geist — die Kunst des Contrereliefs.“^{41a}

Diese historische Art Staffelei-Malerei, aber eben nur diese, mußte in der Tat überwunden werden, und eine Möglichkeit war der „Kult der Materialien“ von Wladimir Tatlin.⁴² Tatlin betrachtete seit 1913 die Beschäftigung „mit Materialien“ als seine primäre künstlerische Aufgabe. Siehe seine Bildreliefs und Materialkonstruktion bzw. -kombinate ab 1913/14. 1922/23 gründete er die Abteilung „Materielle Kultur“ des Museums für Künstlerische Kultur in Petersburg.

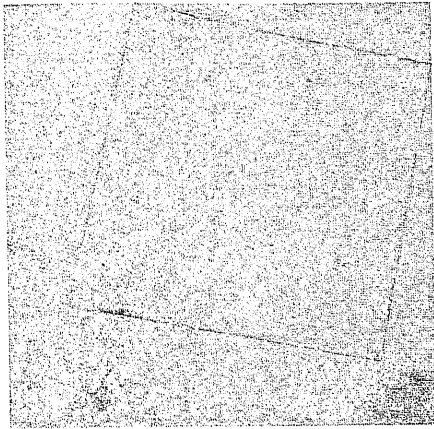


Abb. 25. Kasimir Malewitsch, Weißes Quadrat auf weißem Grund, 1918, Museum of Modern Art, N. Y.

Das Ende der Staffelei-Malerei deklariert auch entschieden Alexander M. Rodtschenko. Im gleiche Jahr wie Malewitsch *Weiß auf Weiß* malte Rodtschenko *Schwarz auf Schwarz*. Rodtschenko unterzeichnete nicht nur 1921 das *Produktivistische Manifest* mit der Aufforderung, die Malerei sei zu Ende, sondern er stellt 1921 in der Ausstellung $5 \times 5 = 25$ die bis zu diesem Augenblick radikalsten, eigentlichen ersten „letzten Bilder“ aus, ohne jede Form, Geometrie und Gegenständlichkeit, nur Farbe und Fläche, die ersten drei Monochrome der Kunstgeschichte in den Primärfarben Rot, Gelb, Blau (Abb. 27). Rodtschenko selbst schreibt über seine drei Bilder *Reine Farbe Rot, reine Farbe Gelb, reine Farbe blau* (1921) im Jahre 1939: „Ich habe die Malerei zu ihrem logischen Ende gebracht und habe drei Bilder ausgestellt: ein rotes, ein blaues und ein gelbes, und dies mit der Feststellung:

Alles ist zu Ende.

Es sind die Grundfarben.

Jede Fläche ist eine Fläche, und es soll keine Darstellung mehr geben. Jede Fläche hat bis an ihre Grenzen eine einzige Farbe.“

Diese Entwicklung des Suprematismus ans Äußerste und Letzte, wo jedwede Form, auch das Quadrat, und

nicht nur der Gegenstand im Bild fehlte, wie einst Kandinsky über Monet notierte, beschrieb Paul Westheim in seinem *Kunstblatt* anlässlich der *Ersten russischen Kunstausstellung* in der Galerie van Diemen in Berlin 1922⁴³, wo Rodtschenkos Faktur-Bilder gezeigt wurden: „Rodtschenko bestreicht ein kleines Viereck — gleichmäßig, handwerklich intelligent — mit einem glänzenden Purpurrot. Eine Aufgabe, wie sie in unseren Gewerbeschulen Anstreicher- und Lackierlehrlingen für die Meisterprüfung gestellt wird. Es handelt sich darum, sich Klarheit zu verschaffen über den Fakturwert solcher Flächen. Eine matte Farbfläche wird gegen eine glänzende, eine glatte gegen eine gerauhte gestellt. Es wird etwa untersucht, wie ein gemaltes Schwarz neben einer aufgeklebten schwarzen Papierfläche steht.“

Das Diktum „keine Darstellung“, die Verweigerung der repräsentativen Funktion hat den Gegenstand um- und die reine Farbe um der Farbe willen hervorgebracht. Mit

Abb. 26. Alexander Rodtschenko, Schwarz auf Schwarz, 1918, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York.

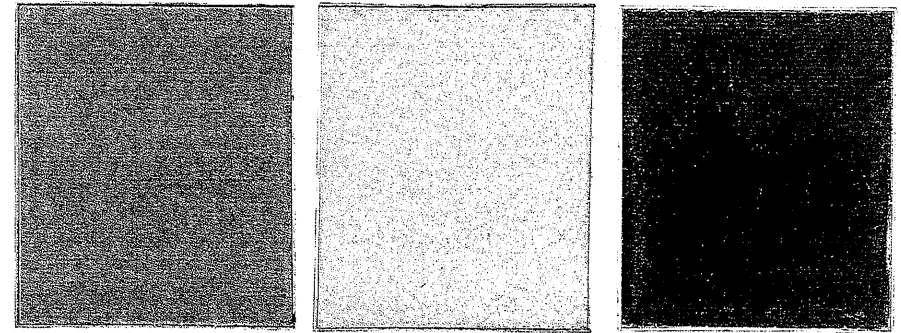
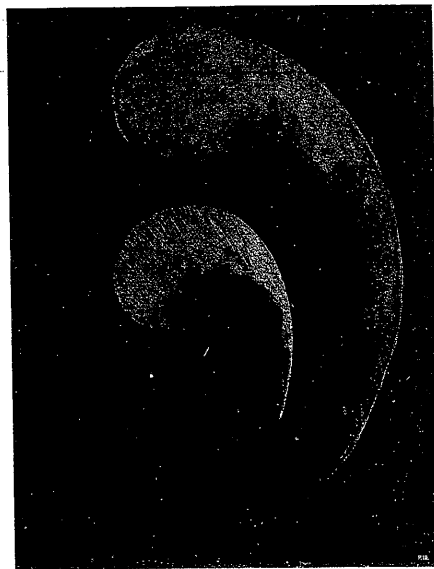


Abb. 27. Alexander Rodtschenko, Reine Farbe rot, reine Farbe gelb, reine Farbe blau, 1921, Rodtschenko-Archiv, Moskau.

der alleinigen Farbe als Thema der Fläche wurden jedoch nicht nur die Grenzen der Fläche, sondern auch der Malerei erreicht.

Radikalisierung der Flächenmalerei und Farbfläche hat die Malerei an den Rand ihrer Möglichkeit getrieben. Sie hat eine Grundstimmung, einen „Generalbaß der Malerei“ (Kandinsky) des 20. Jahrhunderts gelegt, der nach dem 2. Weltkrieg von Stella und Fontana bis Buren und Toroni nur mehr orchestriert werden konnte, wobei Striche als Schlitz- und Farbstreifen bzw. -punkte Motivausführungen darstellen.

Sie hat das Feld abgesteckt und die Konditionen gesetzt, auf dem bzw. unter denen heute Malerei noch möglich ist. Insofern, nachdem das Faktum der letzten Bilder im Bewußtsein und der Geschichte der Malerei existiert, ist alle Malerei heute: Bilder nach dem letzten Bild.

Die Verabsolutierung der Farbe hat nämlich nicht nur den Gegenstand, sondern letztlich sich selbst verabschiedet und damit auch eine Malerei, die nur mehr auf der Farbe aufbaute.

Das absolute Primat der Farbe, im 19. Jahrhundert bereits verkündet, hat zuerst das Ende der Lokalfarbe, der gegenstandsgebundenen Farbe eingeläutet. Damit hat sie in einem nächsten Schritt den Gegenstand selbst „diskreditiert“ (Kandinsky) und schließlich aus der Malerei verbannt. Die neoimpressionistische Zerlegung der Farbe endete bei der kubistischen Zerlegung des Gegenstandes. Ohne Gegenstand war auf die Dauer unter dem Dik-

tat der reinen autonomen Farbe auch der Schatten des Gegenstandes, seine Form, nicht zu halten. Ohne Gegenstand keine Geometrie. Die geometrische Abstraktion verhüllt nur das Fehlen des Gegenstandes. Die geometrischen Formen wurden schließlich selbst zugunsten der reinen Farbfläche aufgegeben. War das Bild nur mehr eine Fläche, mit Farbe bedeckt, ohne Formen, Geometrie und Gegenstand, dann wurde es selbst zum „Bildobjekt“ (Delaunay, 1923–24), weil es ja nichts mehr repräsentierte und substituierte.

Wenn aber das Bild nur mehr Farbfläche war, dann waren auch Bilder ohne Farben denkbar, so wie vorher ohne Gegenstand, Bilder mit nur einer Farbe oder den Nicht-Farben Weiß und Schwarz.

Die Autonomie der Farbe führte zu ihrer Selbstauflösung: Farbflächen ohne Farben oder mit nur einer Farbe. Wenn für eine Kunst das Axiom der Gegenständlichkeit galt, dann bedeutete Gegenstandslosigkeit und Repräsentationsverweigerung für eine historische Sicht: Ende der Kunst, für eine andere: Beginn der Kunst (Negation des Objekts wurde zur Voraussetzung der Kunst von Delaunay und Malewitsch). Folglich: Wenn für eine Kunst das Axiom der Farbe besteht, dann bedeutete aus dieser Sicht Negation der Farbe Ende der Malerei, Ende des Bildes. Der Nullpunkt der Farbe (*Weiß auf Weiß*) wurde somit zum Nullpunkt der Malerei. Die suprematisten wurden daher von ihrer eigenen Logik einge- und überholt und malten zwangsläufig „das letzte Bild“. Der Diskurs der Flächen-

malerei hat die Suprematisten historisiert, einer Geschichte unterworfen, deren Ende sie besiegeln mußten. Sie konnten sich aus dieser Eschatologie nur befreien, indem sie aus der Malerei, aus den historischen Axiomen ihrer Vorstellung von Malerei ausstiegen und sich der plastischen Konstruktion, der malerischen Gegenstandslosigkeit, dem Design, der Fotomontage etc. zuwandten und den Produktivismus begründeten, wo die neue soziale Ordnung den Gebrauch der Gegenstände und die Ordnung der Zeichen legitimierte.

Der Weg von der absoluten Autonomie der Farbe zu ihrer Selbstauflösung hat das Schicksal der Selbstauflösung des Tafelbildes vorexerziert. Denn wenn die Malerei Farbe ist,⁴⁴ ist Malerei ohne Farbe tot. Doch das, was auch historischer Perspektive Verlust bedeutet, kann für eine andere Sicht ein Beginn sein.

Das 1923 in Moskau erschienene Buch *Von der Staffelei zur Maschine* von Nikolai Tarabukin, ein produktivistisches Manifest, erläutert den Problemstand des russischen Konstruktivismus über das Ende der Malerei sehr umfassend und präzise⁴⁵ und lieferte die Theorie der Malerei nach letzten Bild, bei der die Faktur eine Rolle spielt.

Zu Beginn diagnostiziert er in Europa eine „Krise der Kunst“ durch den Verlust der illusionistischen Repräsentation. Gleich aber statuiert er auch die „Krise der reinen Form“ und rechnet mit den „absurden Suprematisten“, „naiven Konstruktivisten“ und „Fakturisten“ ab, weil ihre „Laborversuche auf der Oberfläche der Leinwand“ den nützlichen Endzweck verfehlten, den technische Konstruktionen haben. Er plädiert für die „Aufgabe der Oberflächen-Malerei“, weil die Suprematisten aufgrund ihres Basis-Elementes, der Farbe, sich in Widersprüche verwickelten. Auch die Ersetzung von Farbe durch echte Materialien (Glas, Holz, Metall) wie bei Tatlin akzeptiert er nicht, weil auch dadurch der Künstler nicht den Konventionen der Form und der Komposition echappiert. „Jede piktorale Form ist von Natur aus repräsentativ, denn sie repräsentiert reale Objekte, sei es wie bei den Naturalisten und Impressionisten, sei es ungegenständlich wie bei den Kubisten oder Futuristen.“⁴⁶ Daher wollen die Konstruktivisten der Flächenmalerei wider Willen die Repräsentation bestätigt. „Und jedes Mal, wenn ein Maler sich der Repräsentation wirklich entledigen wollte, konnte er dies nur um den Preis der Destruktion der Malerei und seines

eigenen Selbstmordes als Maler“,⁴⁷ schreibt Tarabukin im Kapitel *Le dernier tableau* (Das letzte Bild) seines Buches, das dem roten monochromen Bild Rodtschenkos von 1921 gewidmet ist. Dieses ist für Tarabukin „der letzte Schritt, der Endschrift, das letzte Wort, nach dem die Malerei schweigen muß, das letzte Bild, das von einem Maler ausgeführt wird.“⁴⁸ Die Malerei als Kunst der Repräsentation ist am Ende des Weges angelangt. „In der alten Kunst war die Repräsentativität der Inhalt. Indem sie aufhörte, repräsentativ zu sein, hat die Malerei ihren inneren Sinn verloren. Die Labor-Arbeit über die nackte und leere Form hat die Kunst in einen engen Kreis eingeschlossen, ihren Fortschritt gehemmt und sie zur Verarmung geführt.“⁴⁹ Allerdings sieht Tarabukin nicht, daß es sich seiner eigenen Logik gemäß nur um das Ende der mimetischen Malerei handelte, aber nicht um das Ende der Malerei selbst. Da wir aber seit Jahrhunderten gewöhnt sind, Malerei mit Repräsentation zu identifizieren, konnte sich dieses ideologische Gefühl weit ausbreiten. In Wirklichkeit wurde durch dieses „Ende“ aber eine neue Konzeption der Malerei und Kunst notwendig. Tarabukin selbst hat als Lösung nach dem Ende der Malerei eine neue Theorie der Malerei entworfen, die erst heute durch die künstlerische Praxis der Gegenwart eingelöst wurde. Weg von der Kunst des Ateliers und des Museums („Die Kunst der Staffelei ist unvermeidbar eine museale Kunst“) hin zu einem authentischen künstlerischen Realismus, dem „Resismus“ (von lat. res. — das Ding). Die Lösung der Krise in der Kunst ist „die Verweigerung der Kunst der Staffelei, eingeschlossen in die Gefängnisse der Museen, und die Orientierung auf die Produktion“, „die Ersetzung der Formen der Kunst durch die Formen des Lebens“. Die Krise der Kunst wird nicht durch den „Tod“ der Kunst gelöst, sondern indem ihr „Aktionsfeld das ganze Leben wird“.⁵⁰

Faktur und Fläche statt Fläche und Farbe

Der Begriff „Faktur“, für die konstruktivistische Flächenmalerei so bedeutsam, wurde 1914 durch das Buch gleichen Titels von Wladimir Markow (Pseudonym für W. Matjew) eingeführt, der tragischerweise ebenfalls sehr früh (1914) verstarb. Mit Faktur betont Markow das Wesen der Fläche, deren materiale Beschaffenheit, ihre Oberflächenstrukturen, ihre Textur. Die Bearbeitung von



Abb. 28. Piero Manzoni, Wattebild (Achrome), 1960, Gallery 44, Kaarst 2 bei Düsseldorf.

Material ist Faktur und liefert die Textur. Jede Bearbeitung ändert die Faktur (Textur) der gegebenen Fläche, sogar ein Strich auf einem Papier. Das „Malerische“ an Stanley Brouwn ist hier zu finden, wenn man es sucht, in dieser Radikalisierung der Frage nach Fläche und (Farbe als) Material. Der Begriff Faktur taucht auf in einem Augenblick (1914), wo die Farbe als Material der Malerei schon obsolet erscheint. Der Begriff der Faktur sprengt also noch viel mehr als die Gegenstandslosigkeit und die Farbe (die Monochromie) das Staffelei-Bild. Gleichzeitig erlöst er die Malerei aus dem Gefängnis der Farbe und eröffnet ihr neue Möglichkeiten der Material- und Methoden-Wahl.⁵¹ Nur wird die Faktur, beginnend mit Tatlins Materialkombinationen von 1914, erst nach dem 2. Weltkrieg, in den Materialbildern (aus Metall, Marmor etc.), zu einem Axiom der Malerei. Die Faktur ersetzt die Farbe als Element der Malerei. Markows Theorie der Faktur betont wie Tatlin die Kultur des Materials als den konstitutiven Faktor des Bildes. Es geht also nicht mehr um „die Konstitution eines piktoralen Faktums“ (Braque) wie beim Kubismus, sondern um die Konstitution eines materialen Faktums. Markow kritisiert daher die „Materialkombinationen“ der Kubisten. Er begrüßt den Strich, den Fleck, der in die Weiße, in die Stille einbricht, der die reine Fläche beschmutzt, der im Schweigen der Seiten und Farbfächen ein „Geräusch“ hervorbringt. „Form“ entsteht durch die Bearbeitung des Materials. Dies ist Faktur. Die Materialien, auf denen, mit denen gearbeitet wird, können einander untergeordnet

werden, und sie können auch verschiedene Arten von Farben und von Flächen beinhalten: statt Leinwand Glas, Wolle und Metall, statt Farben Wachs oder Stahiwolle (P. Manzoni, Abb. 28). Das Instrument, sei es ein Pinsel oder ein Körper, bestimmt, welche Formen dabei erreicht werden. Markow spricht auch schon von „immaterieller Faktur“ im Gegensatz zur „Schwere“, ein weiterer Begriff seiner Theorie. Markows „Liebe zum Material“ statt zur Farbe ist der entscheidende Schritt nach der Farbtheorie. Wie diese im 19. Jahrhundert geboren wurde und die erste Jahrhunderthälfte beherrschte, so wurde die Fakturtheorie an der Schwelle des 20. Jahrhunderts hervorgebracht und beeinflusste die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts als Materialtheorie in erweitertem Sinne. Die Farbe wurde zum letzten Element einer historischen Malerei, die Faktur zum ersten Element einer neuen Malerei. Die Farbe wurde entthront — daher die vielen weißen und grauen Gemälde (der Nichtfarben) in der zweiten Jahrhunderthälfte, z. B. bei G. Richter. Markows Farbtheorie hat auch Malewitsch beeinflusst. Da sein Buch 1914 erschien, war paradoxerweise der Ausweg aus dem „letzten Bild“ schon vorgeschlagen, bevor diese noch gemalt waren (1918–1921), nämlich die Ersetzung der Farbtheorien durch die Fakturtheorien, des Kults der Farbe durch die Kultur des Materials. Im suprematistischen Bild *O. T. (Grüner Streifen)* (1917, Abb. 29) von O. W. Rosanowa ist die Unterscheidung von Form und Grund, die bei Malewitsch noch herrschte, schon aufgehoben. Der grüne Streifen existiert auf derselben Fläche wie das Weiß, das den Streifen an dessen Grenze aufreißt. Dadurch wird die ganze Oberfläche der Leinwand eine flache Juxtaposition von Farbmassen.

In Barnett Newmans paradigmatischem Bild *Onement I* von 1948 (Abb. 30) finden wir ein Echo der Faktur-Theorie. Seine 1958 formulierte, rigide Ablehnung der geometrischen Abstraktion: „Only an art free from any kind of the geometry principles of World War I, only an art of no geometry, can be a new beginning“⁵², reinigt die Fläche von allen Formen. Die Oberflächenbearbeitung durch Farbmassen bleibt allein.

Flächenmalerei und Faktur-Malerei haben nach ihrer politischen Unterdrückung in Rußland zuerst in Polen wieder deutlich die Entwicklung beeinflusst. Henry Berlewski publizierte 1924 im Magazin *Der Sturm* seine Theorie der

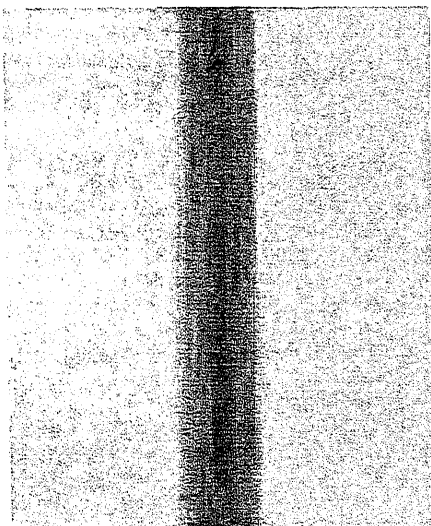


Abb. 29. Olga W. Rosanowa, O. T. (Grüner Streifen), Öl auf Leinwand, 1917. Slg. George Costakis.

„Mechano-Faktur“. In der Warschauer Zeitschrift *Blok* veröffentlichte der gebürtige Russe Wladyslaw Strzeminski 1924 zum ersten Mal die Grundsätze seiner Theorie des „Unismus“, eine Vorwegnahme der Monochromie, der Primärstrukturen und der Zero-Bewegung der 50er und 60er Jahre. 1922 kam Strzeminski mit seiner Frau, der Bildhauerin Katarzyna Kobro, beide Schüler von Malewitsch, nach Polen; sie wurden zu Mitbegründern des polnischen Konstruktivismus. 1929 publizierte er *Unismus in der Malerei* in einem Band der *Bibliothek Praesens*.

„Die gleiche Lichtkraft der Farben verbindet das Bild, bildet seine Einheitlichkeit. Keine Farbe springt von den anderen ab, keine vertieft sich: es bleibt eine einheitliche Formenmasse und Bildoberfläche, die gänzlich mit der Oberfläche des Blendrahmens verbunden ist. Die Farbenlösung macht das Bild einheitlich und verlangt infolgedessen nach keinen Zwangslösungen, die die zerschlagenen Farben binden würden, also das, was nicht zu verbinden ist, was keine anderen Mittel verbinden können. Erst jetzt

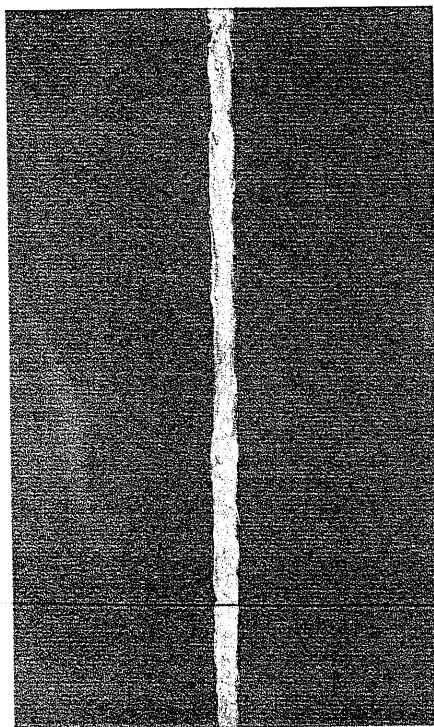


Abb. 30. Barnett Newman, Onement I, Öl auf Leinwand, 1948, Annelee Newman, New York.

kann die Unabhängigkeit der Farbe von der Linie beseitigt werden. Nicht die Linie sollte das ausbessern, was die Farbe zerschlägt, nicht die Linie verbindet das durch die Farbe zerissene Bild, sondern es entsteht ihre harmonische Tätigkeit, mit dem gemeinsamen Ziel, ein einheitliches Bild zu schaffen, das in allen seinen Teilen verbunden ist und aus den angeborenen Eigenschaften herauswächst: aus dem Rechteck und der Flächenhaftigkeit. Das einheitliche Bild bedeutet keinen Formenzusammenstoß, kein Drama, wohl aber wie jeder Organismus eine harmonische Tätigkeit aller seiner Teile, es bedeutet

Gleichsetzung des Linien- und Farbausdrucks. Jedes von den Bauelementen des Bildes: Linie, Farbe, Faktur – streben nach dem gemeinsamen Ziel, aber jedes von diesen Elementen – auf seine ihm gemäße Art und Weise“⁵³ (Abb. 31).

Nach der Emanzipation der Farbe die Emanzipation der Fläche mit Hilfe der Faktur. Sogar eine Überwindung der Fläche wird angestrebt: die Emanzipation der Wand. Die Malewitsch-Doktrin von der Bildfläche als befreites Nichts sollte durch die Reduktion auf eine Farbe die optische Einheit des Bildes erzeugen und somit die Identität des Bildes mit sich selbst (als Gegenstand) garantieren. Danach überträgt Strzeminski die Prinzipien des Unismus mit K. Kobro auf die Skulptur und Architektur. Die *Unistischen Kompositionen*, fast monochromatische Flächen, durch Fakturverfahren differenziert, stellen weitere „letzte Bilder“ dar. 1931 publiziert er in Lodz mit K. Kobro das Buch *Komposition des Raumes. Berechnung des raumzeitlichen Rhythmus* als zweiten Band der neuen *Bibliothek a. r.*, eine Initiative einer neuen Gruppe „revolutionärer Künstler“, die später „a. r.“ bezeichnet wurde. Hier wurden die unistischen Bild- und Raum-Konzepte vertieft und ausformuliert: „... Der Unismus der Malerei strebt nach der flachen optischen Einheit, die in sich geschlossen und gleichzeitig dem-Umfeld-gegenüber-gleichgültig-ist. Die unistische Bildhauerei bezweckt die Einheit der Skulptur mit dem Raum, also die räumliche Einheit. Die allgemeine Voraussetzung des Unismus ist die Einheit des Kunstwerkes mit dem Ort, an dem es entsteht, und mit den natürlichen Bedingungen, die es vor der Entstehung des Kunstwerkes gab. Das Feld, auf dem das Bild entsteht, ist die ebene Fläche der Leinwand und das Viereck des Rahmens. Mit dieser begrenzten, flachen und geschlossenen Ebene, die von der Umgebung isoliert ist, muß man die Formen des Bildes in Übereinstimmung bringen und sie bis zur organischen Einheit fortführen, die die Formen des Bildes mit seiner Fläche und seinen Grenzen verbinden würde. Dadurch bildet man eine ebene optische Einheit, die von der Umgebung durch den Blendrahmen abgegrenzt wird. Die optische Einheit kommt bis zu den Grenzen des Bildes und bricht ab.“⁵⁴

Wie genau aber kann man die Grenze des Bildes bestimmen und die optische Einheit strukturieren? Kann nicht auch die Einheit von Fläche und Farbe noch entleert

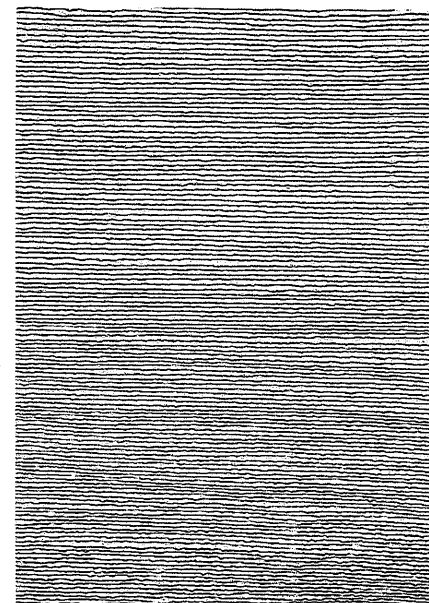


Abb. 31. Wladyslaw Strzeminski, Unistische Komposition 9/1, 1931, Öl auf Leinwand, Museum Sztuki, Łódź.

werden? Diese Frage beantworten Jo Baer (Abb. 32) und andere Maler des Randes und des Rahmens. Das Tafelbild war nämlich durch die Definition der Bildfläche als reine Farbfläche nicht nur metaphorisch an seiner Grenze angelangt, sondern auch buchstäblich. Die Entleerung der Bildfläche, die gegenstandslose nackte Fläche bzw. Leinwand, die totale „Leerstelle“, das Bild als Null und Nichts (in Weiß oder Schwarz), zentrierte bereits früh das Interesse auf den Rand des Bildes, auf den Rand der (monochrom) bemalten Bildfläche. Kandinsky beschreibt 1913 im *Rückblick* die Qualen, ein Bild mit dem Motiv Moskau zu malen. Nach fast fünf Monaten gelingt ihm die Vollendung der Entwürfe, als er „plötzlich vollkommen klar sah, was noch fehlte – das war der weiße Rand... Da dieser weiße Rand die Lösung des Bildes war, so habe ich nach ihm das ganze Bild genannt“⁵⁵: *Das Bild mit dem*

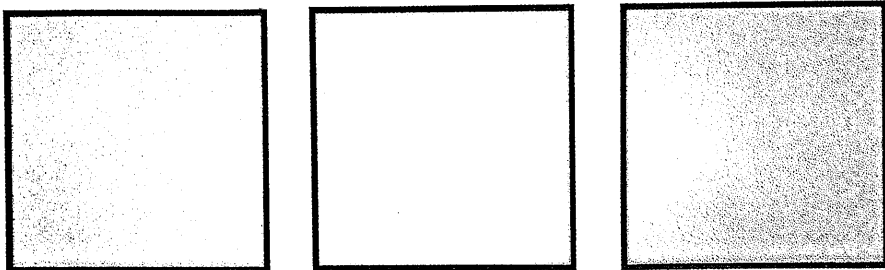


Abb. 32. Jo Baer, Primary Light Group: Red, Green, Blue, 1964–65, Collection Museum of Modern Art, New York.

weißen Rand. Zwischen weißem Bild und weißer Wand gibt es also den weißen Rand. In der einflußreichen Ausstellung *Systemic Painting* (1966 im Guggenheim Museum), wo die minimalistische Malerei vorgestellt wurde, welche in den 60er Jahren (unter dem Einfluß der Konzept-Kunst) die Aktion und die Geste in der abstrakten Malerei durch das System ersetzte, fielen neben den Arbeiten von Agnes Martin, Lary Poons, Robert Mangold, Dorothea Rockburne besonders die Werke von Jo Baer auf. Sie näherten sich den Mallarméschen „Rahmen aus Schweigen“. Um das Bild als Gegenstand zu betonen, erhielten die Gemälde einen relativ dicken dreidimensionalen Rahmen, um den die Leinwand gespannt wurde. Sodann wurde nur an den beiden vertikalen Rändern gemalt, meist Streifen, oder auch um den Rand herum auf den Seitenflächen des Bildes. Im Spiel zwischen Faktur und Farbe, zwischen Physikalität und Illusion, zwischen Objekt und Bild wurde so das Gleichgewicht auf die Seite der „Objecthood“ (Michael Fried)⁵⁶ verschoben. Die Duplizität der reinen Flächenmalerei zwischen Bild und Gegenstand wurde radikalisiert und offengelegt. Die an den Rand getriebene Malerei fand nur mehr am Rand statt und auch dort eher mechanisch als gestisch, eher fabriziert als ausgedrückt. Die Reduktion auf den Rand betonte die Dialektik des Bildobjekts. Die entleerte Wüste der weißen Fläche wurde durch die Randmalerei aufgehoben und gleichzeitig gesteigert. Die Malerei als bloße Rand-Erscheinung macht aus dem Bild ein Double: ein Objekt und seinen Schatten – es ist da und es ist nicht da. Die täuschende und mysteriöse Dimensionalität ihrer Bilder

(schwankend zwischen Zwei- und Dreidimensionalität) erzeugt wie bei Rothko ein atmosphärisches Feld, das jenseits seiner Grenzen noch existiert. Bildfeld und Umfeld konvergieren. Das Bild wird zum Objekt, aber das Objekt ist nicht identisch mit seinen Grenzen: „I have always had the feeling that an object is larger than its outline, that it has a field or force beyond itself“ (Jo Baer in ihrem Katalog des Whitney Museum of American Art, N. Y., 1975). In der Betonung des Randes wächst das Bildobjekt über den Rand hinaus. Das Bild wächst „aus den angebotenen Eigenschaften: Rechteck und Flächenhaftigkeit“ (Unismus) heraus. Die spirituelle Transzendenz des Abstrakten Expressionismus und die „hard-edge“-Formen wissenschaftlicher Gestaltpsychologie erzeugen einen ambivalenten, harten und zugleich sensiblen Raum perzeptueller wie auch metaphysischer Signale: Minimalismus libidonal dekonstruiert bzw. Unismus dezentriert. Oder: „contemplation of nothingness“ (William Seitz, *The Responsive Eye*, MOMA, N. Y.).

Die *Edge Paintings* (1966–1968) von Sam Francis betonen, wie andere informelle Bilder der 50er Jahre, weniger die Objektivität des Bildes oder andere Probleme der abstrakten Flächenmalerei (Strukturbetonung), sondern zerstören die optische Einheit des Bildes eher unter dem Gesichtspunkt der Farb- und Formmalerei (Strukturauflösung).

Die Malaktion von Leszek Brogowski, seit 1981 immer nur an einem Bild Schicht für Schicht einen Rand zu erzeugen, radikalisiert den polnischen Unismus durch die informelle, existenzielle Erfahrung. Brogowski selbst

schreibt: „I consider the overproduction of both objects and ideas, and also a lack of values that stops any selection, a syndrome not only of the present reality but also of the artistic one. I choose one among many possible answers to this state of things: I concentrate on one problem, one idea, and I execute just one object that communicates it, one painting. Since September 1981, I have been making this painting, covering it with successive layers of paint. Each colour surface leaves only a minimal edge visible from underneath“⁵⁷ (Abb. 33).

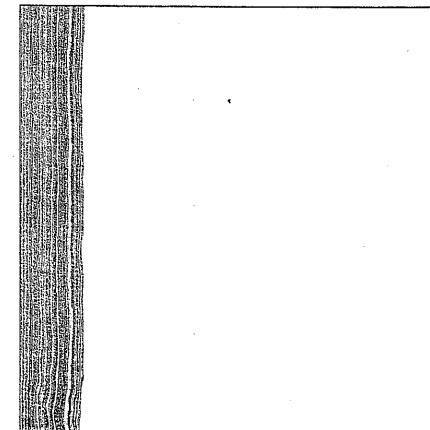
Befreite Fläche – freie Wand

Die Einheit von Fläche und Farbe versus Grenze des Bildes ist auch das künstlerische Problemfeld der Malerei von Robert Ryman (Abb. 34). Die Ambiguität, wo ein Bild endet, überträgt Ryman allerdings vom Bilderrahmen auf die Wand selbst. Die Wand ist der eigentliche Kontext, der eigentliche Bildgrund, ohne den das Bild nicht gesehen werden kann. „... the wall plane is actually part of the painting and it extends out three or four feet. . . . the wall space . . . is essential for that line that develops from the edge of the panel of the painting with the wall . . . if you

were to see any of my paintings off the wall, they would not make any sense at all“ (R. Ryman).⁵⁸ Ryman malt „inside the white cube“, innerhalb des weißen Raumes der Galerie. Dieses Weiß ist sein eigentliches Medium. Durch das Weiß wird das Bild zur Nullfläche.

Daher sind seine Gemälde auch keine monochrome Malerei, obwohl es fast so aussieht, und daher verwendet er auch eigentlich keine weiße Farbe, obwohl diese auf die Leinwand aufgetragen wird, sondern weiße Farbe ist eine Art Oberfläche, Faktur, nur Medium („White paint is my medium“, R. R.). Das Weiß des Bildes bedarf des Weiß der Wand. Das Bild dehnt sich auf die Wand aus. Nur eine schmale Randlinie trennt das Bild noch von der Wand. Textur, Farbe, Oberfläche und Wand tendieren zu einer Einheit. Kontinuität, die nur durch Markierungen von Rändern oder Ecken, Spuren des „painting“, des Malprozesses, unterbrochen wird. Die Wand wird ein Teil des Werkes – „So the wall becomes very much part of the work“ (R. R., 1971). Die Befestigung der Oberfläche (des Bildes) an die Wand mit Klebestreifen (tape), bevor und damit es gemalt werden kann, wird (nach Entfernung der „tapes“) zu einem Bestandteil der Komposition des Bildes. Die Randbetonung und -Komposition des Bildes entsteht also direkt durch seinen prozessualen Bezug zur Wand. Wegen dieser fehlenden Isolation des Bildes von der Wand, des Bildraums vom Wandraum, die für gewöhnlich Bilder auszeichnet, die etwas abbilden, was aber seine „absolute“ Malerei nicht tut, zieht es Ryman vor, seine Arbeiten nicht „pictures“, sondern „paintings“ zu nennen. Die Angleichung Bild und Wand löscht also das Bild, „the painting itself“ wird zum „image“ (R. R.). Wegen der Aufhebung der Grenze von Bild und Wand konnte Ryman 1977 sagen: „I was not painting a picture.“ Ein Gemälde, das kein Bild (in traditionellem Sinn) ist, sich weigert, traditionelle Bildaufgaben zu übernehmen, ist eine weitere Art der Selbstauflösung der Malerei durch ihren Verzicht auf traditionelle Funktion (Repräsentation) und Materialien (Farben). Allerdings tritt dabei das Gemälde, das vom Abbild, vom Bild verdeckt war, erst nach vorne, vor die Wand (Sol LeWitt, Abb. 35). Dieses Bildobjekt, identisch mit sich selbst, bedarf nur der Wand (als Grund) und nicht der Welt (zur Abbildung): „The painting exists only on the wall“ (R. R., 1977). Das Schicksal der Malerei ist nicht mehr an den Gegenstand, die Farbe oder Form gebunden, sondern un-

Abb. 33. Leszek Brogowski, Painting Action, seit 1981, Acryl auf Leinwand, Abb. 1988.



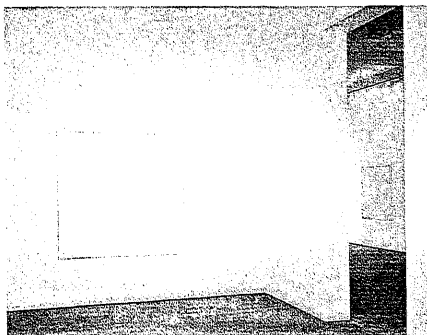


Abb. 34. Robert Ryman, Installation View, Company, 1988, Post, 1991, Dia Art Foundation, New York.

trennbar mit der Wand verbunden. „The painting and the wall became one surface“ (R. R., 1979). Gemälde und Wand werden durch die Gemeinsamkeit der Fläche und der Faktur zu einer einzigen Oberfläche. So verschwindet das Bild, da es zur Nullfläche wird, aber es bleibt als „painting“, als Objekt. Gemälde und Wand emanzipieren sich gegenseitig durch die Nullflächen-Malerei (G. Rockenschau, Abb. 36).

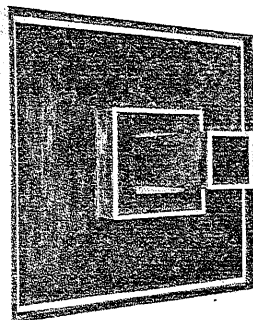
Nicht im Betonen der Fläche (wie Ryman u. a.), sondern im Aufreißen der Fläche (Fontana u. a.) haben viele Maler des letzten Bildes die Malerei bzw. das Tafelbild dem Verschwinden angenähert. Die Problematisierung der Fläche und Indifferenz zur Fläche bewegte seit 1967 auf malerischer Ebene die französische Malergruppe BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni). Die nachfolgende Gruppe „Support/Surfaces“ (Cane, Devade, Viallat, Dolla etc.) betrieb, wie schon ihr Titel besagt, auf materialer Ebene die Auflösung der Fläche. Ende der 60er Jahre löste sich die Malerei durch die Ansprüche der Concept Art auf. Textbilder und Wandmalereien blieben eine letzte Möglichkeit. In den 70er Jahren entwickelte sich aus dem Bildgegenstand die Wand selbst zum Gegenstand des Gemäldes, wurde die Wand selbst zum Bild. Auf die Emanzipation der Fläche, nachdem die Farbe von der Farbfläche abgeworfen wurde, folgte die Emanzipation der Wand. Die befreite Fläche – nach der befreiten Farbe und Form bzw. nach der von Farbe und Form befreiten Fläche –

macht auch die Wand frei (P. Weibel, Abb. 37).

Die „Malerei der reinen Farbe“ (Delaunay) beherrschte als Grundstimmung die abstrakte Kunst der ersten Jahrhunderthälfte. Sie dominierte auf andere Weise auch die expressive Kunst. Die abstrakte Farbmalerie des 20. Jahrhunderts ist also nur der Auslauf eines Begehrens des 19. Jahrhunderts. Denn wenig bedacht wurde, daß die Befreiung der Farbe auch eine Befreiung der Fläche und damit der Wand bedeutete.

Die genannten Mal-Theorien und -Richtungen, die farblosen Flächen von Manzoni (*Achrome*, Abb. 38), die Farbfeld-Malerei der 60er Jahre aber zeigten, daß die Befreiung der Farbe notgedrungen auch die Fläche befreite. Der reinen Farbe antwortete die leere Fläche, der befreiten Farbe folgte die freie Fläche. Dem freien Vers, den Buchstaben in Freiheit, folgten die freie Farbe (die Nullfarbe) und die freie Fläche (die Nullfläche). Wo „nichts“ war, konnte alles geschehen. Eine Zwischenstation, eine Übergangsphase, stellt die Monochromie dar, wenn also nur eine einzige reine Farbe die Fläche bedeckt. Dies war die radikalste Ausformulierung von Denis' Definition. Es wurde die gezähmte „Ordnung der Farbe“ als Ballast abgeworfen. Denn diese Ordnung hatte in Form der geometrischen Sprache, wo die Ordnung der Farbe als Ordnung der Form mißverstanden wurde, lange Zeit, fast ein halbes Jahrhundert, über die reine, freie Farbe triumphiert. Die

Abb. 35. Sol Le Witt, Wall Structure, Black, 1962, Öl auf Leinwand und Holz, John Weber Gallery, New York.



Konstitution der piktorialen Fakten wurde zur Konstruktion im Sinne einer abstrakten platonischen Ordnung, aufbauend auf geometrischen Körpern und Formen. Der Befreiung der Farbe durch die Vertreibung des Gegenstandes folgte nicht sogleich die Befreiung von der Form. Die Vertreibung des Gegenstandes war der erste Schritt der Abstraktion, der die abstrakten Formen schuf, die als geometrische Abstraktion verstanden und verengt wurden. Die Vertreibung der Form, die Aufhebung der Sprache der Geometrie, war der zwingende nächste Schritt, um die ultimative Autonomie des Bildes zu erreichen: die Identität von Farbe und Fläche, den Bildgegenstand. Von Mondrian über die Bewegung „Abstraction – Création“ (1930 gegründet) bis Ad Reinhardt kann man minutiös verfolgen, wie die geometrische Sprache buchstäblich in den Farbgrund versinkt, in den Hintergrund tritt und nur mehr bloß unter besonderen Licht- und Perspektiveverhältnissen nach vorne schimmert. Schließlich versinkt das Bild selbst in den Hintergrund, in den Wandgrund, und die Wand wird zur Bildfläche.

Selbstauflösung und Selbstreferenz der Malerei

Das Verdikt gegen die Rekonstitution und Rekonstruktion anekdotischer Fakten bedeutete ursprünglich keineswegs ein Verbot der Form. Bei der Konstitution piktorialer Fakten griff auch der Kubismus auf die Formen der Gegenstände zurück. Die Verweigerung war also unvollständig. Durch die rein piktorialen Effekte schimmerten immer noch die gegenständlichen, solange es noch Kreise, Quadrate, Linien, Kurven etc. gab. Auch die gelegentlichen „leeren Stellen“ konnten über den anhaltenden retinalen Zauber auch des analytischen Kubismus nicht hinwegtäuschen. Duchamp spürte dieses Ungenügen und machte daher einen totalen Schnitt: er lehnte die Malerei insgesamt als bloß „visuell“ bzw. zu „retinal“ ab. Das Ende der Malerei wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts von ihm explizit proklamiert. Früher haben mit der Ölmalerei rivalisierende Bildtechnologien wie die Camera obscura den Tod der Malerei beschworen – z. B. schrieb Constantijn Huygens 1622 angesichts einer Camera obscura: „toute peinture est morte au prix, car c'est ici la vie meme“; oder der berühmte Ausruf von Paul Delaroche 1839 nach der Erfindung der Daguerreschen Fotografie: „Von heute

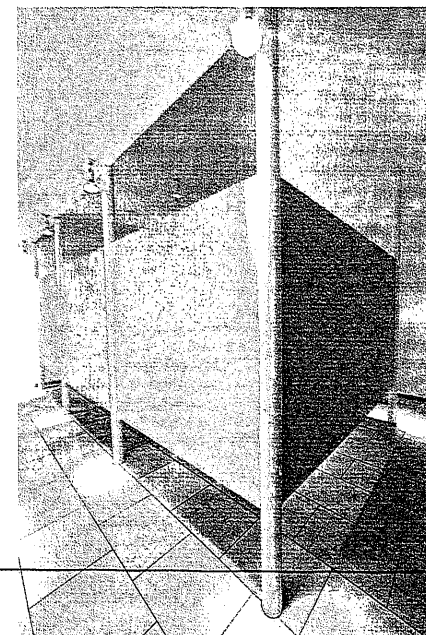


Abb. 36. Gerwald Rockenschau, Installation, Galerie Metropol, Wien, 1991.

an ist die Malerei tot.“ Flaubert hat diese Ansicht zu Recht in seinem *Wörterbuch der Gemeinplätze* aufgenommen. Im Unterschied zu früheren Todesdeklarationen, die aus externen Gründen und Beobachtungen, wie z. B. der Ankunft der Fotografie, entstanden, wurden die Autopsiebefunde von Duchamp, Malewitsch, Rodtschenko aus internen Gründen, gemessen an den Ansprüchen der Malerei selbst, abgegeben. Die Malerei erklärte sich gleichsam selbst für tot. Bezeichnend für diesen „Tod“ von innen ist das Werk von Ad Reinhardt.

Ad Reinhardt folgte ursprünglich auch den „Stimmen der Stille“ (A. Malraux, 1951). 1947 malte er ein Bild nur in Schwarz und Weiß (*Black and White*). 1953 beginnt er die Reihe seiner rein schwarzen Bilder, im „Wissen um das Nichts und die Leere (Abgrund, Nacht, Wüste). Letzte Spuren des Leuchtens“ (A. R.). Die schwarzen Bilder sind

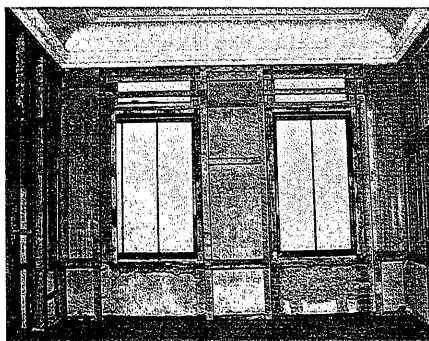


Abb. 37. Peter Weibel, Ausstellungsräume als Readymades, Galerie nächst St. Stefan, Wien, 1971.

schon letzte Bilder. 1957 publizierte Reinhardt seine *Tabula rasa der Malerei, die Zwölf Regeln für eine neue Akademie*. Um die Malerei zur „höchsten und freiesten Kunst“ zu machen, ist ihre erste Regel „ihre Reinheit“. Um sie zu erlangen, erläßt er eine Reihe von (technischen) Verboten, die alles aus der Malerei vertreiben, was im 20. Jahrhundert, auch in der abstrakten Malerei, noch irgend- wie an historischen Malelementen und -spuren vorhanden war. Er fordert: keine Textur, Vertreiben der Farbe, keine Zufälle, keine Pinselführung, keine Signatur, keine Handschrift, Handarbeit und Handzuckungen, keine Linie, keinen Umriß, keine Streifen, keine Formen oder Substanz, keine Gestaltung, keine Farben, kein Weiß, kein Licht, kein Raum („Der Raum soll leer sein . . . der Raum soll isolieren“), keine Zeit („Die Uhrzeit ist belanglos“), kein Format, keine Bewegung, keine Ready-mades. Schon 1944 schrieb er daher: „Die Gemälde in meiner Ausstellung sind keine Bilder . . .“ Die damalige Auflösung von Form und Abbild ebnete ihm in seiner „Liebe zum Nichts“ (Ch. Baudelaire, *Blumen des Bösen*) den Weg zu den schwarzen Bildern. In dieser Litanei von Verneinungen, in dieser radikalen Rhetorik der Negation hat Reinhardt nicht nur historische Avantgarde-Positionen (von Duchamp bis Arp) abgelehnt, sondern sogar schon künftige wie die von Stella und Buren, von Flavin und Klein, von Kawara und Ryman. Freie Farbe, Fläche, Form, Faktur – alle Errungenschaften des Modernismus wurden von

Reinhardt expediert. Nachdem solcherart nichts blieb, bekam er das Gefühl, er „mache gerade die letzten Bilder, die man irgend machen kann“ (A. R., 1966). Reinhardt hat von 1954 bis zu seinem Tode nur schwarze Bilder gemacht (Abb. 39). Die Wiederholung des Schwarz, der Wiederholungszwang der Negation, das perpetuierte letzte Bild bedeutet einen Stillstand der Zeit, des Bildes, auch der Bedeutung. Das Bild weigert sich, weiter über sich zu reflektieren. Es ist daher zu fragen, ob die radikale Rhetorik Reinhardts adäquate radikale Malerei erzeugt hat. Oder ob nicht Reinhardt die Radikalität seiner Rhetorik steigern mußte, je mehr er selbst erkannte, daß das Tafelbild seine absoluten Ansprüche, seine zwölf Regeln nicht erfüllen konnte. Das Ende der Malerei, der Tod des Tafelbildes und der Ausstieg aus dem Bild, die eigentlich der Befolgung seiner zwölf Regeln entsprungen wären und in den 60er und 70er Jahren in der Tat durch Bewegungen wie Happening, Konzeptkunst und Medienkunst erfolgten, konnte er paradoxerweise gerade dadurch sistieren, indem er von ihrem Ende und Tod sprach. Seine Werke sind daher „Ultimate paintings“ (seit 1960), ein letzter Versuch, ein letztes Bild zu malen, sozusagen „0,10“ zur Potenz⁵⁹.

Reinhardts Kritik an der modernen Malerei, auch an ihren formal und material avancierten Positionen, seine Neutralisierung von Farbe, Format, Fläche, Idee, sein Verweis auf Reduktion, sein Verweigern nicht nur der repräsentativen Funktion der Kunst, sondern der Kunst (und auch der Anti-Kunst) überhaupt, sein Löschen der eigenen Aussagen durch Tautologie oder Widerspruch, durch sein ständiges Wechseln der Vorzeichen, hat den Vorteil und das Verdienst die modernistische Ideologie der Autonomie und Unabhängigkeit der Kunst und ihrer konstitutiven Elemente gestoppt, aufgelöst und historisiert zu haben. „Die eine Erklärung aller Hauptbewegungen in der Kunst des 19. Jahrhunderts ist die der ‚Unabhängigkeit der Kunst‘“ (A. R., *Kunst als Kunst*, 1962). Er hat erkannt, daß die Kunst der Moderne, wenn sie ihrer eigenen Logik, der Logik ihrer Immanenz und Ideologie folgt, zu einem „Selbstmord-Variété, käuflich, freundlich, verächtlich, oberflächlich“ wird (zitiert nach *Kunst als Kunst*). Reinhardts Ideen und Kritik am Modernismus haben wichtigen Vertretern neuer Kunstrichtungen jenseits des Tafelbildes wie Joseph Kosuth (Concept Art), Robert Smithson (Land Art) und Carl Andre (Minimal Art) relevante Impulse ge-

geben, und seine Gemälde, „die letzten der ersten abstrakten Bilder oder die letzten der letzten abstrakten Bilder“ (Lucy R. Lippard)⁶⁰, haben zu einer Entmaterialisierung des Kunstobjekts beigetragen.

Ausstieg aus dem Bild und der Geschichte

Das Ende der Malerei, der Tod des Tafelbildes wurden seit Duchamp immer wieder verkündet, weil diese seit dem Aufstand der Abstraktion, seit den Autonomie-Ab-sichten der Malerei und ihrer konstitutiven Elemente, zur inneren Logik der Malerei selbst gehörten. Ursprünglich ein Schock, bedeutete aber die Krise der Repräsentation und das deklarierte Ende der Malerei, eben weil sie aus Befreiungsbewegungen der einzelnen malerischen Elemente (wie Farbe, Fläche, Form) entstanden, für die Kunst des 20. Jahrhunderts insgesamt eine ungeheuerliche Befreiung. Die Kunst des 20. Jahrhunderts mußte sich gleichsam vom Ballast der vorhergehenden Künste befreien, indem sie sich vom Tafelbild befreite. So entstanden Objektkunst, Medienkunst, Ereigniskunst, Raum-

Abb. 38. Piero Manzoni, Achrome, 1960, Filz.

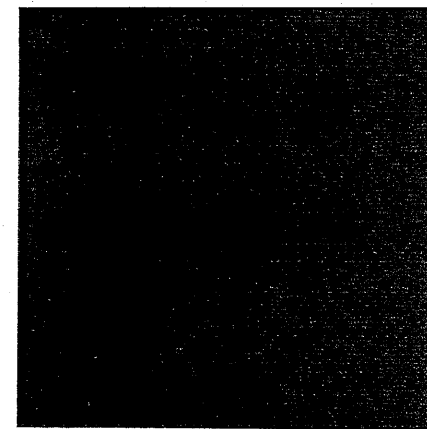
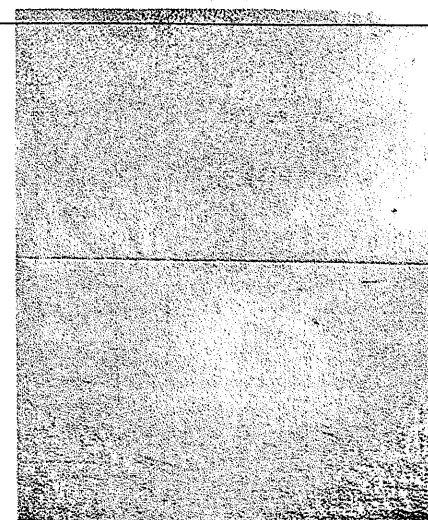


Abb. 39. Ad Reinhardt, Abstract Painting, ca. 1967.

kunst in allen Spielarten als ureigenste Kunstformen des 20. Jahrhunderts.

Das Ende der Kunst, bereits von Hegel definitiv angekündigt, annoncierte sich, als eine bestimmte Weltordnung verschwand, als nämlich durch die industrielle Revolution die Ordnung der Dinge in die Ordnung der Zeichen übergang und dabei zugrunde ging. Dieser semiologische Bruch war eine Art Seinsentzug, welcher auch Krise der Repräsentation genannt werden kann. „Die Kunst des Malers oder des Schauspielers kann als Vorstufe jener Zeit angesehen werden, in der das ganze Sein nur noch Kunst sein wird, eine Kunst, die keine Unterscheidungsgrenzen mehr kennt. Das kann aber nur erreicht werden, wenn die Kunst zu sich selbst findet, wenn sie sich vom Sein nicht auf einen ihr fremden Weg abdrängen läßt. Gelingt es der Kunst nicht, sich von den Erfordernissen des Seins zu lösen, so wird sie weiter verdammt bleiben, reinen Futtertrog-Interessen zu dienen, weil ja das ‚Sein‘ nicht anders verstanden wird als eine Kultur, die aus Nahrungssorgen geboren wurde. Die Kunst hat nur den einen Ausweg – die Gegenstandslosigkeit.“⁶¹

Unter dem Druck der technischen Revolution sind wir gezwungen worden, unsere Vorstellungen und Modelle von den Strukturen und Operationsweisen der Wünsche,

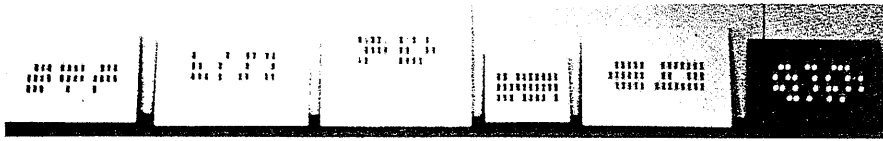


Abb. 40. On Kawara, Paintings of Codes, 1965.

der Zeichen und des Körpers und von den ihnen entsprechenden Dimensionen des Imaginären, Symbolischen und Realen zu verändern. Insbesondere die Umformung des Körperbildes und seine Exterritorialisierung in die technischen Medien, die Auflösung der Materie in Energie-Wellen und materielle Signale ebenso wie die Exteriorisierung der mentalen und psychischen Eigenschaften des Menschen in Maschinen haben auch die Kunst transformiert. Die dabei zur Verfügung stehenden Optionen wie Widerstand gegen die Entmaterialisierung, Insistenz auf dem Körper einerseits, Auflösung in sprachliche Konstruktionen, symbolische Ordnungen, Immaterialisationen andererseits, werden von der Malerei des 20. Jahrhunderts reichhaltig orchestriert. Siehe On Kawaras *Code Paintings* um 1965 (Abb. 40).

Die *Nipkow-Scheibe* (Abb. 41), die aus einer Spirale von Löchern besteht, tastet ein Bild bei einer Drehung vollständig ab, indem es das Bild in eine Folge von Punkten in der Zeit verwandelt. Das Bild, der Raum, wird gleichsam perforiert, so wie die Scheibe schon perforiert ist (L. Fontana, Abb. 42).

Man muß nämlich angesichts des Kulits der Leere schon im 19. Jahrhundert sehen, daß durch die industrielle Revolution, durch die „Telemaschinen“ (Telegraphie, Telefon, Television, Radar) der Raum tatsächlich durchlöchert wurde. Nicht nur der Filmstreifen ist perforiert, auch die gesamte Gesellschaft. Die Zeit als Fließband diktiert eine neue Synchronität und Simultaneität.

Die dematerialisierte, telematische Eigengesetzlichkeit der Zeichen brachte eine Selbstreflexivität, eine Selbstreferenz hervor, wo die Kunst begann, sich ständig zu fragen, wer bin ich, also ihre Identität zu befragen, zu bezweifeln und zu prüfen. Gerade das, wodurch moderne Kunst und Literatur entstanden und existieren, ihre Autonomie begründen, nämlich die Thematisierung ihrer Bedingungen, Methoden, Materialien, Ursprünge, Traditio-

nen, also die Kunst als Objekt der Kunst, bedroht auch die Existenz und Autonomie der modernen Kunst. Michel Foucault schreibt: „Flaubert ist to the library, what Manet is to the museum. They both produced works in a self-conscious relation to earlier paintings or texts — or rather to the aspect in painting or writing that remains indefinitely open. They erect their art within the archive.“⁸² Im Beginn des Modernismus, ausgelöst durch die Krise der Repräsentation, liegt bereits der Keim für das Ende des Modernismus. Die Beispiele Mallarmé und Flaubert, Manet und Malewitsch zeigen diese über sich selbst gebeugte Kurve der Kunst, diesen selbstreflexiven Diskurs der Kunst.

Archiv und Innovation, wobei Innovation eben nur gemessen werden kann an Beispielen des Archivs, Innovation also Archivierung voraussetzt, bestimmen die Dialektik von Moderne und Postmoderne. Die Moderne setzt radikal und absolut auf die Innovation, die Postmoderne auf das Archiv.

Kunst heute hieße freier Zugang zum Archiv und damit auch freie Innovation statt Variation und Wiederholung, wie sie die „moderne Kunst“ durchziehen. Ein befreites Archiv entsteht aber erst durch eine freie Interpretation. Was im Archiv ist und was es bedeutet, muß jedesmal neu definiert werden. Diese unendliche Interpretationsmöglichkeit des Archivs stellt die Weichen für die Innovation und bedeutet eigentlich eine Freiheit ersten Grades, die Fundament für andere Freiheiten ist. Archiv und Innovation bilden also kein Territorium der Seinsgewißheit, sondern der Seinsunsicherheit und der Zeichenfreiheit.

M. M. Bachtins Theorie der unendlichen Kontextualität, welche die literarischen Werke von ihrer formalen Begrenztheit befreit, findet hier ihren Ursprung.⁸³ Gemäß Bachtin ist der Ursprung eines Textes nur ein Glied in einer langen Kette von vorausgehenden Texten und von möglichen Transmissionen. Diese Enthauptung der klassischen Autonomie von Autor und Text rettet aber den Text

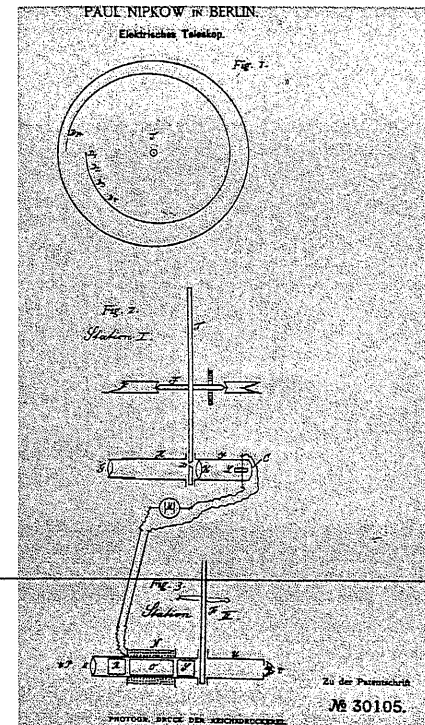


Abb. 41. Paul Nipkow, Nipkow-Scheibe, Elektrisches Teleskop, 1884.

in einen unendlichen Raum der Interpretationen. Das Fallbeil der Moderne, Selbstbeobachtung als Selbstentleerung, Seinsentzug als Sinnentleerung, wird aufgehoben und zur Flugmaschine, die aus dem Labyrinth der Selbstreferenz rettet. Bachtins Theorem, auf die Malerei übertragen, ermöglicht also eine Kontinuität des letzten Bildes. Die monochrome Malerin Marcia Hafif drückt in ihrem Text *Beginning Again* ansatzweise genau diese Theorie aus.

„In the middle '60s some expressed surprise that I was still using a brush. By 1975 Max Kozloff could say, 'for at least five years . . . painting has been dropped gradually from avant-garde writing, without so much as a sign of re-

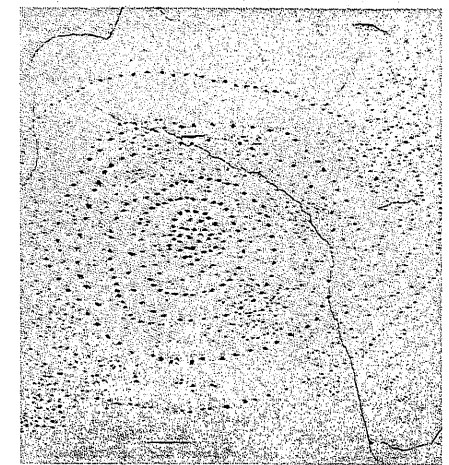


Abb. 42. Lucio Fontana, Concetto spaziale, 1949.

gret' (an odd situation was implied as he went on to admit that there were still plenty of artists painting).

The enterprise of painting was in question, was 'under erasure'. I use this term of Derrida's to denote a state in which painting appeared to be no longer relevant, not quite right, and yet the only possible activity for one who has been or is a painter . . .

It was necessary to turn inward, to the means of art, the materials and techniques with which art is made. Artists still interested in painting began an analysis — or deconstruction — of painting, turning to the basic question of *what painting is*, not so much for the purpose of defining it as to actually be able to vivify it by beginning all over again . . .

The notion that this was the last painting was not difficult to hold. And this greater consciousness could allow parody and the easy summation of painting, including the idea that it was actually possible for its relevance to have expired. Art could merge with other disciplines — science or religion — and cease existing as an independent activity. The idea of the end of painting had been around for a long time, long before Ad Reinhardt talked about the one size, the one color . . .

Much of what I am talking about has had to do with the

emptying of the field of work. A surface apparently without incident reveals to the artist the impossibility of eliminating it altogether and gives to the viewer the experience of seeming emptiness and the option of dealing with her/himself in that emptiness. What is there when we have taken everything away? What happens when we observe in there is very little to see? Painting has long flirted with emptiness. Think of Malevich, Humphrey, Reinhardt, Marden, Ryman. We could not say of any of these painters' work that everything else but one color has been removed. It is not a difficult task to distinguish between these 'empty' paintings. The removal of known subject matter opened the way for other content to enter in. A painting without interior relationships of color and shape is not empty. . .

With the elimination of drawing on the surface, painting is freed from the structural necessity, so strongly felt in the '60s, of relating shapes to the outside edge. The painting is the shape, and the horizontals and verticals on the canvas shape relate to the space it is expected to be seen in; but the surface is, in a sense, free. . .⁶⁴

Der Verabsolutierung von Farbe und Form (bzw. deren Autonomie und Befreiung) folgte diejenige der Fläche. Fast leere, absolut reine Bilder wurden zu Idealen des 20. Jahrhunderts, und natürlich auch das Gegenteil, die schmutzigen, mit Farbe und Gegenständen vollgestopften Gemälde. Auf die fast leere, monochrome Leinwand konnten sich schon wieder Gegenstände setzen, fortsetzen. Eben durch die Autonomie und Absolutheit von Farbe, Form, Fläche, Faktur konnte das Material der Malerei selbst erstmals zum Zuge kommen. Materialbilder und Materialmalerei sollten also die zweite Jahrhunderthälfte ebenso dominieren, wie Farb- und Formbilder die erste. Die zweite Dominante der Malerei, die der Transzendenz, wird zur Immaterialisierung, Dematerialisierung, zu Medien (-Kunst).

Durch die sozialökonomische Begründung des Wiederholungszwangs (Geburt des Stils) in der Kunst ist auch ein Modell gegeben, das erlaubt, die Frage nach der politischen Begründung der Autonomie-Bestrebungen der künstlerischen Elemente zu erheben. Eine mögliche Antwort ist, daß die wechselnden Absolutheitsansprüche der konstitutiven Elemente der Kunst mit den wechselnden Absolutheitsansprüchen der sozialen Klassen korrespondieren. So sind es die sozialen Brüche, welche den semio-

logischen Brüchen, wie sie in der Kunst verzeichnet werden, entsprechen.

Von der Leerstelle zur Leerfläche, von der Leerfläche zum leeren Bild, vom leeren Rahmen zum leeren Raum sind Stufen der Verweigerung der repräsentativen Funktion der Malerei zu beobachten, welche die Malerei in die Nähe der Selbstauflösung bringen, wenn wir sie an ihren historischen Kriterien messen. Diese Selbstauflösung der Malerei kann aber aus zwei Gründen nicht endgültig erfolgen. Aus einem externen und einem internen Grund.

Der externe sind die Kunstinstitutionen. Der interne Grund ist, daß es zur Logik der Malerei gehört, alle ihre konstitutiven Elemente auszudifferenzieren. Die Selbstauflösung der Malerei gehört zur inneren Logik der Malerei selbst. Sie konstituiert ihre Entfaltung. Jedes letzte Bild ist eine Faltung, eine Katastrophe, die das dynamische System der Malerei am Leben erhält. Jedes Bild ist das letzte Bild, aber jedes Bild bedingt auch ein letztes Bild als Vorgänger. Zu jedem letzten Bild kann ich ein letztes Bild machen, wie ich zu jeder Zahl, „1“ addieren kann. Da jedes Bild als Summe seiner Vorgänger definiert werden kann, bildet sich eine Bildreihe, die nicht abschließbar ist. Es gibt kein letztes Bild, wie keine letzte Zahl. Das Verschwinden der Kunst (in ihrer historischen Erscheinungsform) gehört nach dem Verschwinden des Gegenstandes und des Autors zur inneren Logik der Kunst selbst. Die Selbstauflösung ist insofern nichts anderes als nur die Aufgabe eines historischen Selbst, die Aufgabe dessen, was traditionellerweise wesentlich und konstitutiv für die Kunst der Malerei betrachtet wurde. Es werden also nur ererbte historische Mittel und Methoden dispensiert und dafür neue, stärkere eingehandelt. Das letzte Bild ist stets nur das letzte Bild einer historischen Bildauffassung.

Delaunays Theorie der reinen Farbe und Malewitschs Flächenmalerei, der Farbpurismus und die Theorie von der Reinheit der Mittel erzeugten zwar zwangsläufig das „letzte Bild“. Doch auch nach Rodtschenko, Newman, Reinhardt bleibt die Malerei bewohnbar. B. Newmans Frage „Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau?“ (so sein Bildtitel von 1969) ist eigentlich die Frage: „Wer hat Angst vor Rodtschenko?“, bemerkt zurecht Thierry de Duve.⁶⁵ Er habe keine Angst, schreibt er, weil Rodtschenkos Monochromie für ihn nur ein Ende der dogmatischen Moderne und der Ideologie der Autonomie der Malerei be-

deuten. In der Tat, wir brauchen keine Angst zu haben. Denn die Farbe, unter deren Diktatur die „letzten Bilder“ entstanden, hat ihr Primat verloren und ist durch Faktur und Malerei ersetzt worden. Mit dem Ersetzen der Farbe durch die Faktur und nach dem Verschwinden des Gegenstandes ist nicht die Malerei verschwunden, sondern nur eine bestimmte historische Form der Malerei obsolet geworden, an deren Stelle nun neue Formen einer nicht abbildenden „Malerei“ getreten sind. Diese Ausstellung zeigt solche Fluchtpunkte und Eckpunkte einer Malerei nach den letzten Bildern, zeigt die möglichen Bilder nach dem letzten Bild.

1. Nur einige Beispiele seien angeführt.

Peter Brook gab seinen Vorlesungen über das Theater den Titel „The Empty Space“. „Poetry of Emptiness“ nannte Robert Hughes seine Besprechung der projizierten Licht-Bilder von James Turrell im *Time Magazine*, Los Angeles, Jan. 5, 1981, vol. 117, Nr. 1, S. 81. Er beruft sich dabei auch auf die Bilder von Mark Rothko, die einst ebenfalls wegen ihrer „Leere“ angeklagt wurden, ebenso wie die von Barnett Newman.

„Something out of nothing“ lautete eine Besprechung der Arbeiten von J. Turrell in *The Jerusalem Post Magazine*, New York, 8. Okt. 1982, S. 14, von Meir Ronnen.

Einen Essay über die Kunst von Gerwald Rockenschau betitelt Markus Brüderlin „Der Kern der Leere“, in: *Gerwald Rockenschau*, Verlag Munro-Unverzagt, Hamburg, September 1990.

Ein Aufsatz über die Plastiken von Ernst Hermanns trägt eine Kapitelüberschrift „Die weiße Leere“, in: *Kunstforum*, Bd 105, Januar/Februar 1990, S. 222.

Wolfgang Meisenheimer schrieb über „Die weiße Wand“, in: *Daedalus* Nr. 30, Berlin, 1988.

Barbara Rose formulierte 1968 das „imaginäre Museum“ von Malraux (1965) zu einem Konzept „einer Galerie ohne Wände“ um („a gallery in print . . . a gallery of the mind only“), in: *Art in America*, New York, vol. 56, Nr. 2, 1968, S. 60-71, dem elektronischen Klassenzimmer Marshall McLuhans folgend. In seinem *Understanding Media* (1964) hatte das Kapitel über die Photographie die Überschrift „The Brothel without Walls“ (Das Bordell ohne Wände). Malraux' imaginäres Museum (1965) hieß übrigens auf amerikanisch *The Museum without Walls*.

Den paradigmatischen Essay über die axiomatische Wichtigkeit der weißen Wand und des weißen Galerie-Würfels für das Funktionieren der modernen Kunst schrieb Brian O'Doherty: „Inside the White Cube: Notes to the Gallery Space. Part 3, Context as Context“, in: *Artforum*, New York, Nov. 1976.

Jean Baudrillard bezeichnet sich selbst einen „Verwalter der theoretischen Leere“, in: *Der Spiegel*, Hamburg, 6/1991, S. 220.

2. „Un désert stérile de Douleurs . . . Mon âme vide. Où fuir? . . . Les grands trous bleus . . . Le Ciel est mort.“ — „Eine sterile Wüste aus Schmerzen . . . meine leere Seele. Wohin fliehen? . . . Die großen blauen Löcher . . . Der Himmel ist tot.“ Alle Zitate aus „L'Azur“ von Stéphane Mallarmé, 1866.
3. Mallarmé in einem Brief zur Erklärung des Gedichtes „L'Azur“, siehe Henry Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1941, S. 105.
4. Unter dem Titel „La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée“ stellt Yves Klein am 28. April 1958 den „leeren Raum“ in der Galerie Iris Clert, Paris, aus: die weiß bemalte leere Galerie. 1959 hält er an der Pariser Sorbonne Vorlesungen zu den Themen „Die Evolution der Kunst hin zu Immateriellen“ und „Die Architektur der Luft“. 1961 hielt Klein einen Vortrag in New York im Hotel Chelsea, wo er unter anderem sagte: „Als ich fünfzehn Jahre lang Monochrome gemalt habe, als ich entmaterialisierte Malerei geschaffen habe . . . Als ich die Kräfte des leeren Raumes manipuliert habe. Als ich noch ein Junge

war, im Jahre 1946, wollte ich im Laufe einer phantastischen, realistisch-imaginären Reise meinen Namen auf die andere Seite des Himmels schreiben. An diesem Tag — ich lag am Strand von Nizza — empfand ich Haß gegenüber den Vögeln, die in meinem blauen, wolkenlosen Himmel hin- und herflogen, weil sie mein schönstes und größtes Werk durchlöchern wollten.“ Zitiert nach Yves Klein, Kat. Kunsthalle Bern, August 1971, S. 44. Am 27. November 1960 publizierte Yves Klein eine Tageszeitung für einen Tag, deren Titelblatt „den Maler des Raumes“ zeigt, wie er sich „in die Leere wirft“. Der Hauptaufsatz hieß: „Théâtre du vide“ — Theater der Leere.

5. Eugen Gomringer, der wie alle anderen konkreten und visuellen Poeten nach dem 2. Weltkrieg zentral von Mallarmé beeinflusst ist, wird seine konkreten Gedichte „Konstellationen“ (1953) nennen.
6. Stéphane Mallarmé, *Ein Würfelwurf*, übersetzt und erläutert von Marie-Luise Erlenmeyer, Walter Verlag, Olten u. Freiburg, 1968, S. 74.
7. „O Schicksal! die Reinheit kann nicht Wirklichkeit werden . . . Doch die Möbel werden ihre Leere bewahren . . . Und nun herrscht nur noch Dunkel und Schweigen . . . Auf den eingescherten Gestirnen, den Gestirnen seiner Ahnen, lag das beklagenswerte Opfer, das jeden Tropfen des Nichts getrunken hat, den kein Meer birgt . . . Das Nichts ist nicht mehr, es bleibt das Schloß der Reinheit . . . oder die Würfel — aufgehobener Zufall.“ Stéphane Mallarmé, *Sämtliche Gedichte*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, 1957, S. 285.
8. op. cit., S. 74. Rufzeichen in Klammern (!) von Peter Weibel.
9. Hans Arp, *On My Way*, Wittborn Schultz, New York, 1948, S. 118.
10. Stéphane Mallarmé, *Ein Würfelwurf*, S. 98.
11. op. cit., S. 104.
12. op. cit., S. 124.
13. Ted Nelson, *Literary Machines. The report on, and of, project Xanadu, a hypertext*. 3. Auflage, Swarthmore, PA 19081, 1981. William Chamberlain, *The Policeman's Beard is half constructed. Computer prose and poetry by Racter. A bizarre and fantastic journey into the Mind of a Machine. The first book ever written by a Computer*, Warner Books, New York, 1984. „Dichtungsprogramm Poe“ von F. J. Czernin, F. Schmatz, in: *Digitale Träume*, ARS Electronica, Bd. 1, Hrg. G. Hattinger, P. Weibel, Linz 1990. Zur Computer-Belletristik siehe auch die Rubrik von A. K. Dewney in: *Spektrum der Wissenschaft*, Heidelberg, Juni 1989 und November 1990.
14. Oswald Wiener, *Probleme der künstlichen Intelligenz*, Hrg. Peter Weibel, Merve Verlag, Berlin, 1989.
15. Stéphane Mallarmé, *Ein Würfelwurf*, S. 125.
16. op. cit., S. 123.
17. Michael Wetzel, „Verweisungen. Der semiologische Bruch im 19. Jahrhundert“, in: F. A. Kittler, G. Ch. Tholen (Hrg.), *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*, Fink Verlag, München, 1989, S. 71—95.
18. Maurice Denis, *Théories*, Paris, 1912, S. 1.
19. Wassily Kandinsky, „Rückblick 1901—1913“, in: *Sturmbuch*, Berlin, 1913, S. XV.
20. Max Raphael, *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer*

Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei, München, 1919.

21. Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, Fink Verlag, München, 1987, S. 23.
22. Zitiert nach John Rewald, *The History of Impressionism*, New York, 1973, S. 320.
23. Zitiert nach Imdahl, *Farbe*, S. 31.
24. op. cit., S. 31.
25. op. cit., S. 115.
26. op. cit., S. 115.
27. op. cit., S. 124.
28. op. cit., S. 127.
29. Hajo Düchting (Hrg.), *Robert Delaunay, Zur Malerei der reinen Farbe*, Silke Schreiber, München, 1983.
30. op. cit., S. 74.
31. Kasimir Malewitsch, *Suprematismus — Die gegenstandslose Welt*, Dumont, Köln, 1962, S. 90.
32. op. cit., S. 67.
33. op. cit., S. 253.
34. op. cit., S. 278.
35. op. cit., S. 254.
36. op. cit., S. 254.
37. Nachdruck 1990 bei Artists Bookworks mit einem 2. Band von Patricia Railing, *On Suprematism. A little handbook of Suprematism*.
38. op. cit., S. 2.
39. op. cit., S. 3.
40. Konstantin Umanski, *Neue Kunst in Rußland 1914—19*, Kiepenheuer Verlag, Potsdam, 1920.
41. Michael Langer, *Kunst am Nullpunkt*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms, 1984.
- 41 a. *Der Ararat*, Jänner 1920, S. 12—14.
42. Siehe L. A. Shadowa (Hrg.), *Tatlin*, Kunstverlag, Weingarten, 1987.
43. Siehe den Katalog *The First Russian Show. A commemoration of the van Diemen exhibition, Berlin 1922*, Anneli Juda Fine Art, London, 1983.
44. Van Gogh schreibt an seinen Bruder: „Die wahren Maler sind die, welche nicht Lokalfarben machen, das wäre es, was Ch. Blanc und Delacroix eines Tages besprachen.“ Émile Bernard hat eine Malerei erträumt, welche den Gedichten Jean Moréas' oder Mallarmés entsprach.“ Henri Matisse beschreibt ebenfalls die Auflehnung gegen die Lokalfarbe: Dann stieß man auch auf Gauguin und auf van Gogh. Hier sind ursprünglich Ideen: Aufbau mit Farbflächen.“ Alle Zitate nach: *Vom Licht zur Farbe*, Kat. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1977, S. 55, 57, 59.
45. Nikolai Taraboukine, *Le Dernier Tableau. Du Chevalier à la Machine. Pour une théorie de la peinture*, Originalausgabe: Moskau, 1923, Französische Ausgabe durch Andrei B. Navkov: Édition Champ Libre, Paris, 1972.
46. op. cit., S. 41.
47. op. cit., S. 41.
48. op. cit., S. 41.
49. op. cit., S. 43.
50. op. cit., S. 83.
51. Siehe Troels Andersen, „Voraussetzungen des Suprematismus in der russischen Kunsttheorie“, in: *Kunst über Kunst*, Kölnischer Kunstverein, 1974, Dumont, Köln, 1974.

52. Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, Alfred A. Knopf, New York, 1990.

53. Zitiert nach *Wladyslaw Strzeminski*, Kat. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1980, S. 34—35.

54. op. cit., S. 37.

55. Wassily Kandinsky, *Rückblick 1901—1913*, Reprint: Waldemar Klein Verlag, Baden-Baden, 1955, S. 43.

55. Michael Fried, „Art and Objecthood“, in: *Artforum*, New York, vol. V, Nr. 10, Sommer 1967.

57. Leszek Brogowski in: *Leonardo*, vol. 22, Nr. 2, Pergamon Press, Oxford, 1989, S. 196 a.

58. *Robert Ryman*, Kat. Dia Art Foundation, New York, 1989.

59. El Lissitzky, der Schüler von Malewitsch gewesen war, beschreibt das Suprematistische Quadrat als den Nullpunkt einer mathematischen Serie. Die Kunst der Vergangenheit folgte der regressiven Reihe (Unendlichkeit . . . 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0), während die Kunst der Zukunft „auf der anderen Seite des Bildes“ (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6) beginnen sollte. — S. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, Greenwich, Connecticut, 1986, S. 350.

60. Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1984, S. 191.

61. Kasimir Malewitsch, *Suprematismus*, S. 214.

62. Michael Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, Cornell University Press, Ithaca, 1977, S. 92.

63. M. Holquist, V. Liapunov (Hrg.), *Art and Answerability. Essays by M. R. Bakhtin*, University of Texas Press, Austin, 1990. Vgl. auch die Arbeit „Zur Methodologie der Literaturwissenschaft“, in: Michael R. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Hrg. Rainer Gröbel, Suhrkamp, Frankfurt, 1979, S. 349—357.

64. Marcia Hafler, „Beginning Again“, in: *Artforum*, New York, Sept. 1978, nachgedruckt in: Richard Hertz (Hg.), *Theories of Contemporary Art*, Prentice Hall, New Jersey, 1985, S. 10—15.

65. Thierry de Duve, „Qui a peur du rouge, jaune et bleu, in: *Essais datés I*, Éd. de la différence, Paris, 1987, S. 257.