

Recht. Pittura Immedia. Malerei in den 90er Jahren:
P. Weibel (Hrsg.), Klagenfurt

Peter Weibel

PITTURA/IMMEDIA

Die Malerei in den 90er Jahren
zwischen mediatisierter Visualität und Visualität im Kontext

(1995)

S. 13-26

I (Wege und Probleme der Abstraktion)

Die erste Phase der abstrakten Kunst, der sogenannte Aufstand der Abstrakten, begann um 1910, also in und nach dem Ersten Weltkrieg, und zwar in Europa. Durch die Vertreibung der Vernunft im Zeitalter des Faschismus ereignete sich die zweite Phase der Abstraktion in und nach dem Zweiten Weltkrieg hauptsächlich in Amerika. Da die Geschichte der Formen nicht frei zu sehen ist von der Geschichte der Ideologien, auch wenn es sich um scheinbar freie Formen, um von Dingbeziehungen befreite Formen handelt, ist auf diesen historischen Kontext hinzuweisen. Das Leben der Formen und die Lebensformen sind in der Kette der kulturellen und sozialen Signifikanten miteinander verknüpft.

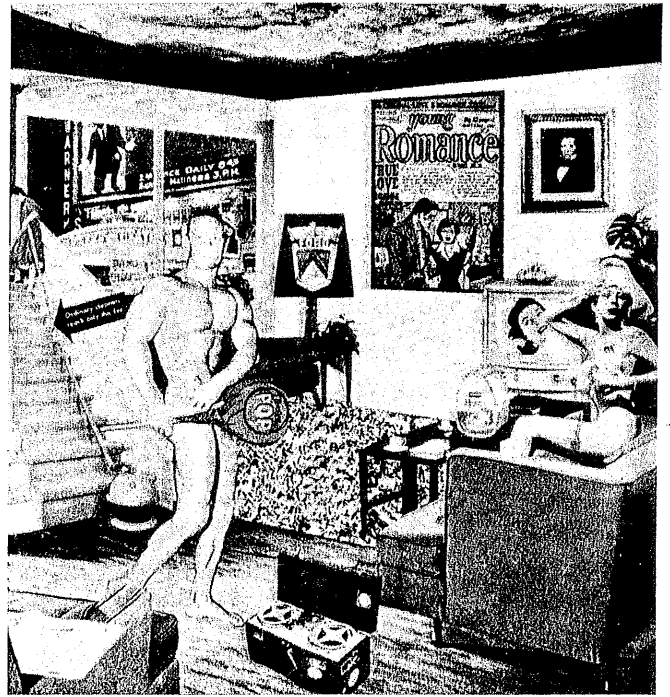
In der ersten Phase der Abstraktion wurde die Beziehung zum Gegenstand gekappt. In einer Reihe von Unabhängigkeits-erklärungen wurde die formale Autonomie der Farbe, der Form und der Fläche errungen. Die Suche nach den rein malerischen Formen entstand damals aus einer Mischung von Rationalität und Emotion. Kandinsky wollte vor allem Formen gebrauchen, die rein gefühlsmäßig in ihm entstanden. Die russischen Formalisten und Konstruktivisten hingegen strebten nach einer rationalen und analytischen Methode, Kunstformen zu erzeugen.

Ob rational oder irrational, ob analytisch oder synthetisch gefunden, die malerischen Formen, welche auf der Leinwand dominierten, waren in beiden Fällen hauptsächlich geometrischer Natur (Quadrate, Kreise, Linien, Rechtecke, Spiralen, Fünfecke, Stäbe, Kreissegmente, Dreiecke). Ornamentale und geometrische Formen, zumindest abgeschwächte Formen der Geometrie und Ornamentik, gehörten also zu den ästhetischen Mitteln der ersten Phase der Abstraktion (1910–1930).

In der zweiten Phase (1930–1960) hingegen dominierten amorphe, organische, ja sogar „formlose“ Formen. Aber die Konversion vom geometrischen zum informellen Abstraktionismus war bereits in der ersten Phase formal angelegt, nämlich in der Kandinskyschen Frage: Was soll den Gegenstand ersetzen? Denn es wurde zwar der Gegenstand ersetzt, aber die Referenz der Formen auf der Leinwand zu Formen außerhalb der Leinwand wurde nicht wirklich aufgelöst. In der zweiten Phase wurde statt der Beziehung der Formen zur Außenwelt (Gegenstandswelt) eine Beziehung der Formen zur Innenwelt (Seele) hergestellt. Der Gegenstand wurde also durch die Seele ersetzt. Die repräsentative und referentielle Funktion der Malerei blieb konstant. Nachdem der Gegenstand aus der Malerei gestrichen war, mußten die malerischen Striche sich auf ein inneres Erleben berufen, um sich legitimieren zu können. In diesem Raum, wo die Form nicht mehr dem Diktat der Gegenstände folgte, wurde die äußere Referenz durch die innere Referenz ersetzt. „Das ist schön, was

einer inneren seelischen Notwendigkeit entspricht“ (Kandinsky). Die naheliegende Versuchung ist also, Bilder als Seelenlandschaften, als farbige Empfindungsreisen zu beschreiben, wo die Farbe ein psychisches Äquivalent ist. Irgendeine Referenz mußte also immer noch erhalten, um den Formen, seien es auch „formlose“ Formen, ihre Berechtigung zu verleihen. 1929 trug daher George Bataille die Idee der „informe“ vor, um aus der Referenz aussteigen zu können. Daraus entwickelte sich seit 1940 das Informel.

Man kann also sagen, in der ersten Phase der Abstraktion wurde die Referenz zum Gegenstand gebrochen. In der zweiten Phase wurde die Leerstelle dieser Referentialität, die bis-



Richard Hamilton
Just What is it that Makes Today's Home so Different, so Appealing?, 1956

her vom Gegenstand besetzt war, durch die Psyche ersetzt. Die Referentialität der Formen selbst wurde in beiden Fällen allerdings wenig in Frage gestellt. Innerhalb der Entwicklung dieser beiden Phasen hat sich aber die Kluft zwischen den beiden Lösungen des abstrakten Problems ungeheuer erweitert, ja bis zu Antagonismen gesteigert (man denke etwa an die konträren Positionen von Lohses geometrischer Farbflächenabstraktion und Twomblys lyrischer Strichabstraktion).

Um der Konstanz der Referentialität der Formen zu entgehen, hat „De Stijl“ überhaupt das Formproblem aufgegeben und statt dessen ein universales Programm des neoplastischen



Raymond Hains
Avec le grand concours de l'humanité et de la nation française, 1956

Gestaltens vorgeschlagen. Gestaltprobleme ersetzen Formprobleme. Damit wurde schon ein früher Ausweg aus der Krise der Abstraktion gewiesen, auf den in der dritten postmodernen Phase der Abstraktion allzu gerne zurückgegriffen wurde.

In der dritten, neomodernen Phase der Abstraktion (ab 1960) können wir den Pluralismus des Anything goes finden. Alle Formen, ob geometrisch oder informell, werden möglich. Die Methodenreinheit der ersten beiden Phasen ist nicht mehr ausschlaggebend. Ähnlich wie der Streit der logisch-mathematischen Grundlagenforschung der Jahre 1900 bis 1930 und ihrer divergierenden Schulen (Logizismus, Formalismus, Intuitionismus) in einem bloß technischen Fortschritt endete, können wir auch in der abstrakten Malerei die Bewegung von der Grundlagenforschung zur Technologie beobachten, das heißt zur Finalisierung aller vorhandenen ästhetischen Effekte und Techniken der Abstraktion. Dieser Ansatz ist schon in der zweiten Phase zu finden, nämlich die Referentialität selbst aufzuheben. Im Ausleben der malerischen Eigenschaften versuchte man, die Referenz der Formen in einer Malerei zu umgehen, wo nur die Phänomene des Materials zählen. Es handelt sich bei dieser abstrakten Malerei um eine metasprachliche Malerei, deren Referentiale die historische abstrakte Malerei selbst ist.

Gegenwärtige neo-abstrakte Malerei bezieht sich oft auf die ästhetischen Strategien der abstrakten Malerei als Objektsprache. Die abstrakte Malerei ist eine Metasprache geworden, die an die Stelle des Gegenstandes und der Psyche die historischen Stile der abstrakten Malerei selbst einsetzt, seien es konstruktive oder informelle, und diese ausdifferenziert. Durch diese metasprachliche Codierung wird die neuere abstrakte Malerei zur bloßen Zeichenrealität, wo die Signifikanten der Abstraktion gleichsam wie Firmenzeichen (Logos) frei flottieren, mit ihrem polyphonen Bezug auf die Geschichte der Malerei und der Moderne selbst. Die Malerei kann sich

im freien Spiel der malerischen Signifikanten entfalten. Diese dritte Phase ist also dadurch gekennzeichnet, daß aus Form- und Gestaltproblemen Codeprobleme geworden sind. Das Prinzip der Codes durchdringt die neue abstrakte Malerei.

In den 60er und 70er Jahren wurden von Konzeptkunst bis Land Art, von Avantgardefilm bis Video ästhetische Praktiken entwickelt, die so radikal neu waren, daß sie eine irreversible Veränderung der Bedingungen der Kunstproduktion und -rezeption bewirkten, die vor allem die traditionellen Begriffe des Visuellen und des Bildes in Frage stellten. Die Erweiterung der Materialien, Methoden und Medien der Kunstproduktion einerseits, die Analyse der Repräsentationsstrategien innerhalb der kulturellen Institutionen der Moderne andererseits, haben Ästhetiken wie die unkonditionierte Autonomie des Bildes, das absolute Spiel von Farbe, Form, Fläche als reiner Ausdruck des Abstrakten zu historischen Positionen und konservativen Ideologien gemacht.

Eine Rückkehr zu traditionellen Positionen vor dieser Wende, z.B. zu Kubismus oder Expressionismus oder gar zur Prämódeme, ist zwar in den 80er Jahren in der Malerei erfolgt, aber sie entbehrt jeder Logik und ist als eine Rückkehr zur Naivität, Prätentiosität, oder historischen Konventionalität daher nicht weiter verfolgbar.

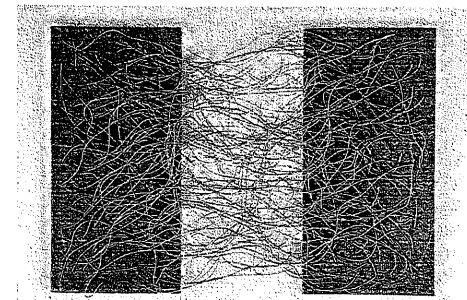
Wie soll nun Malerei in den 90er Jahren operieren, ohne einerseits in Positionen vor dem irreversiblen Wandel der Bildkonzeption (in den 60er und 70er Jahren) zurückzufallen und ohne andererseits in die Verfahren der Neomodern einzuschwenken, die letztlich eine Selbstauflösung des Bildes implizieren? Wie wäre das operative Rationale eines dritten Weges? Zwei Optionen bieten sich unter anderem an, die selbstverständlich ihre Wurzeln gerade in den Provokationen der 60er Jahre haben, nämlich eine mediatisierte Visualität und eine Visualität im Kontext.

Mediatisierte Visualität bedeutet, die Frage nach der Natur des Visuellen neu zu stellen (z.B. warum muß visuelle Kunst

visuell sein und darf nicht textuell sein, warum muß visuell Farbe, Form, Fläche bedeuten und nicht auch Text, Form, Fläche) und diese Frage in Bezug auf die ubiquitären visuellen technischen Medien zu beantworten. Wir begegnen heute dem Visuellen nicht mehr rein, unschuldig, primär, sondern vermittelt. Das Visuelle wird täglich vermittelt nicht nur durch die Massenmedien wie Plakate, Zeitungen, Fernsehen, Kino, sondern auch durch die Abbildungen der Kunstgeschichte in Büchern und Magazinen, als kultureller Code. Wir leben in einem Meer mediatisierter Visualität.

Visualität im Kontext bedeutet, daß die Kunst Orte und Medien des Visuellen konstruiert hat. Ein Ort des Visuellen ist das Bild im Museum. Ein anderer Ort des Visuellen ist das Foto in der Tageszeitung. Das Bild ist ein soziales Konstrukt, von Konventionen, ästhetischen Regeln etc. definiert. Es gibt einen sozialen Konsens, was Kunst sei, was ein Bild sei, was Malerei sei. Dieser soziale Kontext bzw. Konsens bestimmt das Visuelle. Der Referenzrahmen der Institutionen der Kunst steht nämlich auch in Wechselbeziehung zum kulturellen Code der Medien. Mediatisierung und Kontextualisierung bedingen sich gegenseitig und prägen also in den 90er Jahren das Bild der Malerei. Diese neue Malerei stellt sich dem Meer der mediatisierten Visualität und durchdenkt das Visuelle neu im Kontext der technischen Bilder.

Nach der Krise der Abstraktion, welche in den 80er Jahren durch eine Rückkehr zur konventionellen Paint Software umgangen wurde, gibt es in den 90er Jahren neue Ansätze der Abstraktion. Diese neue Malerei der Abstraktion versteht Malerei als Modell und Symptom. Sie stellt sich nämlich mit Hubert Damisch (Fenetre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture, Paris 1984) die Frage, was bedeutet es für einen Maler zu denken? Vor allem wird die Idee des Piktoriales neu durchdacht. Indem die materielle Unterseite der Malerei besonders betont wird, nämlich die Spuren, die Tropfen, die Farbgradation, die Leinwandgröße, die Textur, Faktur, der Farbauftrag, die Pinseltechnologie, die Punktfarben, die Farbflächen etc. wird eine Malerei als Produktion von Modellen entworfen, Modelle der Malerei wie der Welt. Jede Malerei ist ein Modell. Jede Malerei ist zuerst einmal ein Modell der Malerei. Dann ist die Malerei ein Modell des Lebens. Malerei



Eva Hesse
Metronomic Irregularity, 1966



Mimmo Rotella
Marilyn Monroe, 1962

wird zu einer theoretischen Operation. Der universalistische Anspruch der geometrischen Abstraktion wird partikularisiert.

Dabei kommen Methoden der Fuzzy Logik zur Anwendung, jener Logik der Vielwertigkeit statt Zweiwertigkeit, wo es statt klaren „Ja“- oder „Nein“-Entscheidungen viele Abstufungen und unscharfe Grenzen gibt. So entstehen malerische Unschärfen zwischen Grund und Figur, zwischen Farbschichten und Formen, zwischen Form und Inform, zwischen Gestalten und Codes. „Chaos can be structured as non chaos“, sagte Eva Hesse 1970.

Eine Malerei als Symptom entspringt der Visualität im technischen Kontext. Im Symptom persistiert ein Kern des Genießens, der jeder Analyse widersteht und auch nicht auf das Reale reduzierbar ist, also ein unvermeidliches Element des Scheins, des Symbolischen, Imaginären ist. Malerei als Symptom bedeutet also Persistenz des Genießens, das der Realität widersteht, bedeutet also Genießen als das Reale.

Eine Pittura immedia ist eine Malerei, die als Symptom genießt, was nicht auf technische Medialität reduzierbar ist, trotz aller Auslieferung und Analyse. Sie ist Ausdruck des absoluten Genießens jener Reste des Malerischen, die der Mediatisierung widerstehen.



Wolf Vostell
Ihr Kandidat, 1961

II (Vom Wandel des Visuellen)

Der primäre Ort des Visuellen ist die sichtbare Natur. In der natürlichen Welt des Sichtbaren ist das Visuelle universal, ist das Visuelle auch scheinbar ohne Trägermedium. Erst die Entwicklung der Abbildungskünste hat das Visuelle lokalisiert und kontextualisiert und an Träger-Medien gebunden. Da wir im Tafelbild das erste und das prominenteste Abbildungs-system gefunden haben, wenn wir andere Vorformen des Bildes vernachlässigen, haben wir uns fälschlicherweise daran gewöhnt, die Idee des Visuellen mit der Idee des Tafelbildes gleichzusetzen. Wenn Leute sagen, das Bild bleibt Bild, denken sie immer an ein Ölbild als das Visuelle. In Wirklichkeit, wie schon erwähnt, ist das eigentliche primäre Visuelle die sichtbare Welt und das Tafelbild ist schon mediatisiert, nämlich durch ein Trägermedium als auch durch eine Technik, Pinsel, Ölfarbe, etc. Aber wir haben in der Geschichte unserer Kultur dieses Tafelbild als zweite Natur akzeptiert und so es mit dem Visuellen verbunden. Je mehr aber seit dem Auftreten der Fotografie (um 1840) und der neuen technischen Bildmedien Film, Video, Computer das Visuelle von Bildmedium zu Bildmedien gewandert ist, je mehr sich also die Idee des Bildes von einem exklusiven Bildmedium getrennt hat, umso mehr ist auch klar geworden, daß das Visuelle nicht an die Idee des Tafelbildes gebunden ist. Es ist klar geworden, daß schon im Tafelbild das Visuelle nur ein Passagier, ein vorläufiger Gast gewesen ist.

Ein Bewußtsein von dieser komplexen Beziehung zwischen Bild und Visualität können wir schon aus Riegls berühmter Einteilung der drei Zwecke der Kunst erkennen, nämlich erstens die Natur zu verschönern, zweitens die Natur zu vergeistigen, drittens als Rivale der Natur aufzutreten. Das Bild sollte das vorgegebene Visuelle der Natur verschönern. Das Tafelbild sollte noch schöner sein als das Visuelle der Natur. Insofern hat sich die Kluft zwischen Bild und Visualität verstärkt. Das Visuelle (der Natur) wurde zu etwas Gewöhnlichem in dem Maße wie es den Bildern gelang die Natur zu verschönern. Als im 18. Jhd. die Ästhetik entstand, die Theorie des Schönen, wurden das Visuelle und das Bild bereits getrennt. Das Visuelle wurde etwas Gewöhnliches und das Bild, das Kunstschöne, zum eigentlichen Ort des Schönen. Die

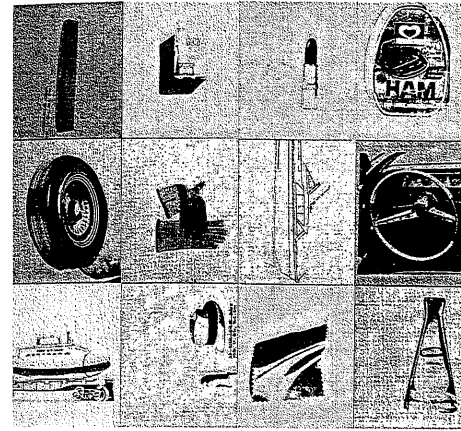
Spiritualisierung der Natur hat ebenfalls zu einer Aufladung des Bildes geführt und den Triumph des Bildes über das Visuelle weiter vorangetrieben. Im Augenblick der Rivalität zwischen Natur und Bild, der Rivalität zwischen Visuellem und Bild ist ein entscheidender Bruch eingetreten. In dieser Funktion der Rivalität von Kunst und Natur, von Bild und Visualität ist der Aufbruch zur Abstraktion begründet, eben von der Spiritualisierung bereits angetrieben und von der Rivalisierung zu Ende gebracht.

Endgültig getrennt haben sich das Visuelle und das Tafelbild klarerweise beim Auftauchen der Fotografie, von Film, von Video und computererzeugten Bildern. Diese neuen Trägermedien des Bildes, diese neuen Bildformen waren zum Teil so neu, daß bei Fotografie, Film, Video, etc. von den audiovisuellen Medien gesprochen wurde und ihnen anfangs jeweils die Funktion der Bildkunst verweigert wurde. Das Visuelle als Gewöhnliches blieb den Medien überlassen. Das Bild blieb der Malerei vorbehalten. Abgesehen vom reaktionären Obskurantismus dieser Einwände hat dieses Wandern des Bildes durch diverse Bildmedien bzw. dieses Wandern des Visuellen die Fragen nur verschärft, die durch die erwähnte Spiritualisierung schon aufgetaucht sind.

Der französische Filmtheoretiker Serge Daney hat 1983 in „La Rampe“ bei der Untersuchung der Funktionen des kinematografischen Bildes ähnlich wie Riegl eine Dreier-Periodisierung des Kinos vorgeschlagen. Der ersten Phase (der Verschönerung der Natur) entspricht die Frage: was gibt es hinter dem Bild zu sehen. Man möchte mehr sehen, man begehrt mehr



Andy Warhol
Do it yourself (Landscape), 1962

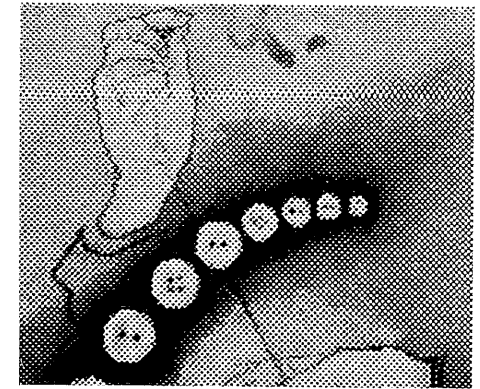


Andy Warhol
o.T., 1961, courtesy Galerie Metropol, Wien

zu sehen, man begehrt dahinter sehen zu wollen. Aus diesem Ursprung des Mehrsehenswillens entspringt die erste große Phase des Kinos, die Kunst der Montage. Für uns ist die Kunst der Montage im Film sehr wichtig, weil die Montagetechnik der 20er Jahre in der bildenden Kunst, d. h. im klassischen Bildmedium, von historischer Bedeutung sein wird für unsere Problematik der Pittura-Immedia. Nach dem Krieg gab es gemäß Daney eine zweite Funktion des Filmbildes, die sich in der Frage ausdrückte: was gibt es überhaupt zu sehen auf einem Bild? Nicht mehr, was gibt es hinter dem Bild zu sehen, sondern vielmehr, was kann ich im Blick von einem Bild aufbewahren, zurückhalten, was entwickelt sich in einer Einstellung. Die Idee der Montage wurde sekundär und es entwickelte sich nicht nur die berühmte Plansequenz im Kino, sondern was sich entwickelte vor allem waren in Fläche arrangierte Bilder, eine Oberfläche ohne Tiefe. Diese Oberfläche ohne Tiefe hat vom Kino später auch übergeschlagen auf die bildende Kunst und die „flat canvas“ der 50er und 60er Jahre mitzubegründen geholfen. Diese Form des Kinos hat nicht mehr die Natur durch die Montage verschönern wollen, sondern hat die Wirklichkeit intellektualisieren, eben mit einem höheren Grad der Intensität versehen wollen, und wurde immer mehr von der Frage gequält, was ist es, was ich auf dem Bild sehe. Es entstand ein gewisser Zweifel am Bild. Was ist es im Bild oder auf dem Bild, das meinen Blick gefangen hält? Besonders bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die Filme von Alfred Hitchcock, die genau die Fragen nach dem Blick im Bild stellen, und daher erklärt sich auch sein Einfluß auf die gegenwärtigen Formen der Malerei, z. B. bei David Reed. Die erste Phase des Kinos wurde beendet durch den Faschismus. Die zweite Phase des Kinos wurde beendet in der Nachkriegszeit durch das, was Burroughs die Kontrolle, die Überwachung genannt hat. Die dritte Phase, die Rivalität des Bildes mit der Natur, kann man in einer dritten Funktion des Bildes, bzw. in

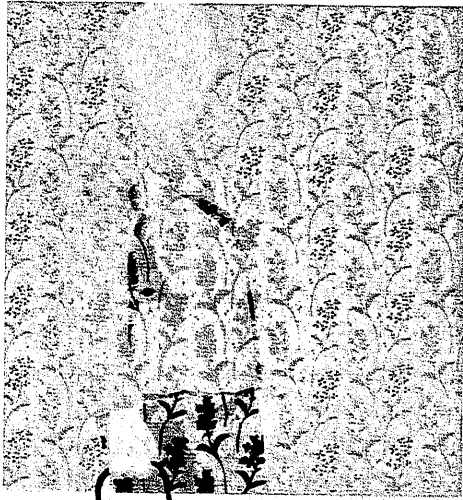
einer Frage benennen: wie hineintauchen ins Bild, da doch alle Bilder auf anderen Bildern gleiten? Nicht also, was gibt es hinter dem Bild zu sehen, nicht also, wie sehen wir das Bild selbst, was ist das Bild, sondern drittens, das ist die Frage von heute, wie gleiten wir in das Bild hinein. Diese Frage des Gleitens in das Bild ist nicht nur eine technische, wie sie in den interaktiven Computerinstallationen gemacht wird, sondern diese Frage des Gleitens in Bildern rührt daher, daß die Bilder insgesamt schon seit langem von einem in das andere gleiten. Diese Frage basiert nämlich auf der Entdeckung, daß der Grund eines Bildes bereits selbst ein Bild ist. Wir bewegen uns schon lange jenseits des natürlichen Horizonts des Visuellen, und das Visuelle heute ist schon immer geprägt durch eine Mediatisierung. Das hat einerseits dazu geführt, diesen Grund zu tilgen, den Grund zu entleeren, eben bei der Abstraktion ein leeres Bild zu machen, ein weißes monochromes Bild, um diese furchtbare Entdeckung zu verhindern, oder sie hat dazu geführt, eben den Bildgedanken selbst umzuformulieren.

Die Möglichkeiten der Reaktion auf diese Entdeckung habe ich bisher in zwei Ausstellungen thematisiert. Einmal in der Ausstellung „Das Bild nach dem letzten Bild“ (gemeinsam mit Kasper König und der Galerie Metropol in Wien, 1991). Hier habe ich die Entwicklung dieser ständigen Entleerung des Bildes untersucht. Die ersten absolut monochromen Bilder von Alexander Rodtschenko aus dem Jahr 1921 „Reine Farbe rot, reine Farbe gelb, reine Farbe blau“ (Rodtschenko Archiv, Moskau) waren so leer, daß der Maler selbst gesagt hat, es sind die letzten Bilder. Das sind auch tatsächlich die letzten Bilder einer bestimmten Bildauffassung. Daraus ergeben sich zwei Konsequenzen. Es gibt seitdem in der Malerei nur mehr Bilder nach dem letzten Bild und diese Bilder nach dem letzten Bild können nicht von der Illusion leben, es gäbe keine Bilder vor ihnen, es gäbe keine Bilder ohne Ursprung, ohne Grund, ohne Geschichte. Die zweite Reaktion bestand in der Umformung der Bilddefinition. Diesen zweiten Prozeß habe ich in der Ausstellung „Bildlicht“ (gemeinsam mit Wolfgang



Sigmar Polke
Knöpfe, 1965

Drechsler, Wiener Festwochen 1991) beschrieben, und zwar als Drei-Schritt. In dem Augenblick, wo eben das historische Bild seine Funktion verloren hat, es in der Tat eben letzte Bilder gibt, gibt es als Reaktion darauf drei Schritte der Weiterentwicklung, nämlich erstens die Akzentverschiebung z.B. von der Perspektive zur Farbe, zweitens die Verabsolutierung, d.h. eben nur mehr eine Farbe auf einer Fläche, und drittens das Austauschen und Substituieren von historischen Elementen. Die beiden erste Verfahren beschreiben die klassische Moderne, das zweite die Gegenwart: das Weglassen von historischen Elementen (Autolack statt Farbe, Beton und Holz statt Leinwand, etc).



Konrad Lueg
Frau mit Tasche, 1965

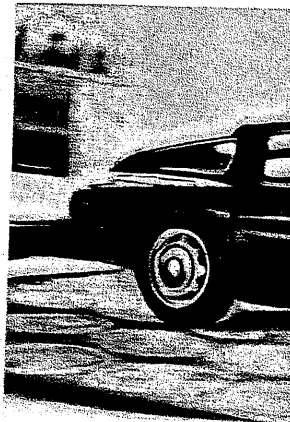
Die Malerei der Gegenwart entstammt dieser dritten Umbauphase in der Geschichte des Bildes, die insgeheim von zwei Begriffen gesteuert wird, dem Begriff des Ursprungs und dem Begriff des Visuellen. Beide gehören zusammen. Wenn ich weiß, daß das Visuelle vom Tafelbild getrennt ist und weiter gewandert ist ins Kino, ins Fernsehen, ins Video, dann weiß ich gleichzeitig, daß es Bilder ohne Ursprung nicht mehr gibt, wie Daney gesagt hat. Wir können also sagen, der eigentliche Bruch der modernen Malerei ist nicht nur zu finden in der Gegenstandslosigkeit, sondern in der Rücknahme der Ursprungslosigkeit. Dieser zweite Bruch bricht auch mit den Illu-

sionen der modernen Malerei selbst und definiert daher eine radikale postmoderne Malerei. Diese entstammt einer grausamen Entdeckung: Am Grunde des Bildes ist bereits ein Bild. Das heißt, wir bewegen uns in einem aufgefächerten, aber geschlossenen Unisermum des Visuellen. Es umgibt uns eine Vielzahl von visuellen Kontexten: die sichtbare Welt der Dinge, die Welt der Medien, der Plakate, der Filme, der Zeitungen und auch die Welt des Tafelbildes. In dieser universal kontextualisierten Visualität ist eine Form der Kontextualisierung, nämlich die Spatialisierung, plötzlich wiederum ein vogue geworden, malerisches chromatisches Wandgestalten. Wenn wir also in einer universalen Kontextualisierung des Visuellen leben, ist es klar, daß darin die eigentliche Ursache der erschreckenden Aussage liegt, daß jedes Bild einen Ursprung hat. Der Ursprung ist aber nicht die Natur, sondern ein anderes Bild. Diese Diagnose, vielleicht neu für die Malerei, ist zum Teil in der Filmtheorie schon vorgeführt worden, wie durch

sein Vor-
ni Stelle er ge-
at die Zeichen
bis 1500 ccm
esenkt, dabei
auf 12 Monate

n 1100 D der
England und
inliter-Wagen
Cardinal, Mor-
M) begegnen.
für die Neu-
iat hat allen
7 ausgereiftes,
laren zur Zu-
ufendes Auto-

generellen Ex-
rgesehen und
Gerhard Richter
Alpha Romeo, 1965

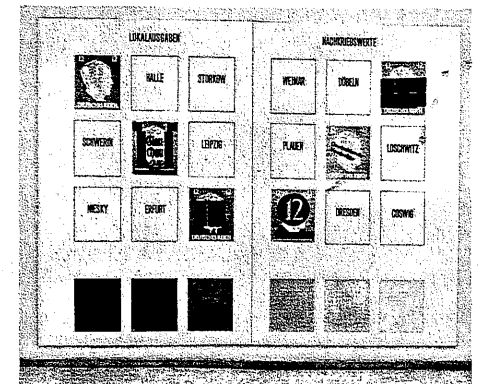


Serge Daney, oder auch durch Pier Paolo Pasolini in seinen theoretischen Arbeiten zum Film. Pier Paolo Pasolinis Denken kreist ständig um den Begriff des Codes. Unermüdlich wiederholt er, daß das Kino die geschriebene Sprache der Realität ist, daß der Code des Kinos selbst nur der Code der Realität ist. Er dreht quasi den Nominalismus um. Statt zu sagen „nomina sunt res“ sagt er „res sunt nomina“. Dieses Kreisen des Codes der Realität und des Codes des Kinos, dieses Kreisen der Codes um die Codes, wie es in einem Aufsatz von Pier Paolo Pasolini mit dem Titel „Le Code des Codes“ beschrieben wird, hat mittlerweile nicht nur das Kino, sondern vor allem auch die Malerei erreicht. Die Malerei hat ein Bewußtsein erlangt, daß es sich bei ihren Operationen um ein Kreisen von Codes handelt und in den besten Fällen wird versucht, der Kontrolle dieser Codes zu entkommen.

Dieses Kreisen der Bilder um die Bilder bedeutet keinen Verlust der Welt, sondern daß die Rivalität zwischen den künstlich für den Menschen geschaffenen Bildwelten und den Bildwelten der natürlichen sichtbaren Welt einen Höhepunkt erreicht hat. Daß am Grunde eines Bildes bereits ein Bild ist, ist nichts anderes als der Ausdruck dafür, daß wir eben den Höhepunkt in der Rivalität zwischen Kunst und Natur, zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen Code der Kunst und zwischen Code der Realität erreicht haben. Eben weil die Kunst die Natur nicht mehr verschönert, die Natur nicht mehr vergeistigt, sondern mit der Natur auf gleicher Höhe ist, kann am Ende die Kunst die Natur nicht als Voraussetzung nehmen, sondern als Voraussetzung nur sich selbst und ihre eigenen Bilder nehmen. Die Montage-Künstler der Fotografie in den 20er Jahren waren das erste große Signal für dieses Bewußtsein. Die Kunst der Montage von John Heartfield bis Hanna Höch war der Beginn nicht nur dessen, was man in den 80er Jahren Appropriationskunst genannt hat, sondern ein Signal für den Beginn des Bewußtseins der Abhängigkeit von Bildern. Dies ist der Beginn eines Bewußtseins der Abhängigkeit von einer Quelle, von einem Ursprung.

Im gleichen Augenblick, wo die letzten Bilder der Kunstgeschichte gemalt worden seien, wie von Rodtschenko behauptet wurde, hat sich die Frage nicht mehr nur nach dem Ende gerichtet, sondern die Frage nach dem Ursprung. Im Augenblick, wo in der Geschichte die Idee des Endes aufgetaucht ist, die Idee der letzten Bilder, die Idee der Bilder nach den Bildern, ist aber auch, wie das Wort „die Bilder nach den letzten Bildern“ selbst schon sagt, das Problem des Ursprungs aufgetaucht. Da bisher die Malerei in der Verdrängung der Problematik der Visualität naiverweise von der Idee ausgegangen ist, es gäbe eine primordiale Malerei ohne Geschichte, eine Malerei, die ursprünglich ist, aber ursprünglich im Sinne von „ohne Vermittlung“, „ohne Kontext“, „pur“, hat sie immer von der Fiktion der leeren Leinwand gelebt. Das Wort ursprünglich ist aber zumindest zweideutig. Wenn jemand ursprünglich malt, meint die Gemeinde, er malt eben ohne Vorbild, nahe seinen Gefühlen und Absichten. Die Quelle ist das Ich selbst, nichts anderes, unabgeleitet. Ursprünglich hieße „nahe der Quelle“ und weil eben der Maler die Quelle ist, verbürgt dies Authentizität und Überzeugung. Es wird im allgemeinen also gemeint, ursprünglich hat die Bedeutung wie ohne Voraussetzung. Ursprünglich ist eben ohne Ableitung, ohne Modell, ohne Vorbilder. Das Gerade von der Ursprünglichkeit verdrängt also in Wirklichkeit die Idee des Ursprungs, der Herkunft. Wir verstehen aber Ursprung im Sinne von Geschichte. Die Malerei, von der wir reden, ist aufgetaucht mit dem Gedanken des Endes, mit dem Ende einer bestimmten Auffassung der Malerei. Aber dieses Ende ist als Ursprung genommen worden. Die Geschichte der Malerei, die Geschichte der Visualität ist selbst zum Ursprung der neuen Malerei geworden. KünstlerInnen haben klarerweise das Recht, sich nur auf die Geschichte der Malerei als Ursprung zu beziehen, aber genauso haben andere das Recht, sich auf die Geschichte der

Visualität insgesamt zu beziehen, nicht nur auf die Geschichte des Bildes in der Malerei, sondern auf die gesamte Geschichte der Visualität in allen möglichen technischen Bildmedien. Die Malerei der 90er Jahre ist gezeichnet nicht von Aura, sondern von Ursprung im Sinne der Geschichte. Sie verleugnet nicht, daß jedes Werk einen Ursprung hat, wie jedes Bild ein anderes Bild als Voraussetzung hat. Jeder malerische Text steht eben auch in einem Kontext. Insofern können wir sagen, daß in der Malerei des Ursprungs die Visualität im Kontext steht. Wenn es sich um eine technische Umarbeitung oder Aufarbeitung von anderen Bildträgern für die Malerei handelt, könnte ich von einer mediatisierten Visualität sprechen. Es gibt Maler, die Fotokopien übermalen (Rap-penecker) oder vorgegebene Bilder mit Plastilin zudecken (Arienti). Hier ist es angebracht, von einer Malerei der mediatisierten Visualität zu sprechen, wenn eben ein auf ein vorhandenes visuelles Trägermedium nochmals technisch, industriell, mechanisch oder digital gearbeitet wird. Das Ergebnis ist allenfalls immer noch Malerei. Der Begriff der Visualität im Kontext kann sich auf Arbeiten beziehen wie eben die avancierten Fotografien des Malerestudio-Modells von Lois Renner oder auf das Umkippen des vertikalen Bildes in die Horizontale wie bei Adrian Schiess.



KP Brehmer
Beispiel der Bewältigung der Vergangenheit, 1967-69

Entscheidend ist aber bei all diesen Malern, ob sie nun der mediatisierten Visualität oder der Visualität im Kontext nahe stehen, daß sie eben Malerei betreiben, die sich der Geschichte bewußt ist, die sich auf einen Ursprung beruft, auf einen Ort, ein Medium. Ursprung oder Code kann sein die Geschichte des gemalten Bildes, aber auch die allgemeine Geschichte des Bildes, wie sie durch alle Trägermedien von der Fotografie bis zum Computer verlaufen ist. Oehlen beruft sich auf Computer als Hilfsmittel, Reed beruft sich auf Filme. Das heißt, der Ursprung, auf den diese Malerei sich beruft, ist eben die Geschichte und der Kontext der Visualität selbst.

III (Der Ursprung der Malerei in der Geschichte)

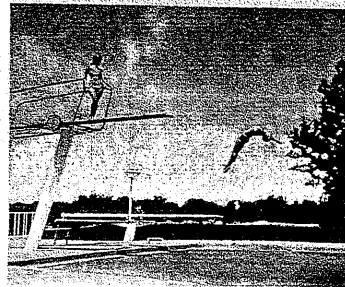
Wenn wir eine Liste aufstellen, was ein historisches Tafelbild ausmacht, so besteht sie aus: Leinwand, Keilrahmen, Pinsel, Ölfarbe, eine bestimmte Produktionsweise, nämlich die Hand des Malers, mit der er auf eine leere Leinwand malt, vertikale Hängung, etc. Wir können nun sehen, daß ein Maler, der all diese Elemente in dieser Reihenfolge, in dieser Art und Weise verwenden sollte, eigentlich nicht in diese Ausstellung passen würde. Die Künstlerinnen oder Künstler dieser Ausstellung lassen zumindest eine, wenn nicht sogar mehrere oder fast alle diese kommerziellen Elemente, Codes und Regeln aus. Da ist dann z. B. keine Ölfarbe, sondern Industrielack. Da ist dann keine vertikale Position des Bildes, sondern eine horizontale Position. Da wird dann genäht statt gemalt. Da ist dann nicht Farbe, sondern eben Polyester, das in einer flachen Wanne liegt, auf die die Leinwand daraufgeklebt wird, wie bei Hamak. Die ganze Turbulenz von Regelverletzungen entsteht aus dieser experimentellen Untersuchung der Malerei zur Veränderung des Visuellen in der heutigen Gesellschaft. Diese visu-



Richard Artschwager
o.T., 1966

elle Abänderung geschieht nun allerdings nicht im Rahmen der Medien, wohin das Visuelle überwiegend abgewandert ist, sondern diese Prüfung geschieht im Rahmen des Malerischen selbst, das heißt daß doch einige Elemente wiederum behalten werden müssen. Diese Rückkehr zum Tafelbild geschieht erst, nachdem es nicht-traditionelle, nicht-klassische Produktionsweisen durchwandert hat und dabei traditionelle Produktionsmittel abgeworfen und neue aufgegriffen und erworben hat. Diese neuen visuellen Produktionsmittel und -operationen führten zu neuen Formen des Bildes, denen dann deutlich ihre Geschichtlichkeit, ihr Ursprung, nämlich die Geschichte der Visualität, anzumerken ist.

Nach dem Beginn dieser Sichtweise durch die Montage-Kunst in der Fotografie waren die Ersten, die das Gesetz, am Grund jedes Bildes steht schon ein Bild, beachteten, jene Künstler, welche den Code der Kunst im Code des Lebens gesehen haben. Künstler in den 50er Jahren, die Decollagisten und Dechiragisten wie Vostell, Rotella, Hains, haben von Plakatwänden, auf denen Bilder übereinandergeklebt waren, wiederum Bilder abgerissen, wodurch neue Bilder entstanden. Sie haben gesehen, es gibt schon Bilder vor Bildern, man muß nur subtrahieren. Hier ist der Ort, wo man sagen kann, wenn bei der historischen Malerei Addition Tradition ist, kann man feststellen, daß es in der Malerei der 90er Jahre im wesentlichen um Subtraktion geht, um das Subtrahieren historischer Gleichungen oder historischer Elemente oder bestimmter Praktiken, bestimmter Variablen. Die Subtraktionsverfahren haben schon die Decollagisten und Dechiragisten angewendet, indem sie von den öffentlichen Plakatwänden Plakate abrisen, eben aus den Bildschichten überlagerter Bilder den Fond freilegen. In der nächsten Phase waren es die Vertreter der Pop-Art (Rauschenberg, Warhol), die sich eben auf die öffentlichen Bilder bezogen, das heißt auf die Visualität in den Massenmedien, die sie rückinkorporierten in die Malerei. KP Brehmer, Sigmar Polke und Gerhard Richter haben sich explizit in ihren Arbeiten auf die Visualität der Massenmedien



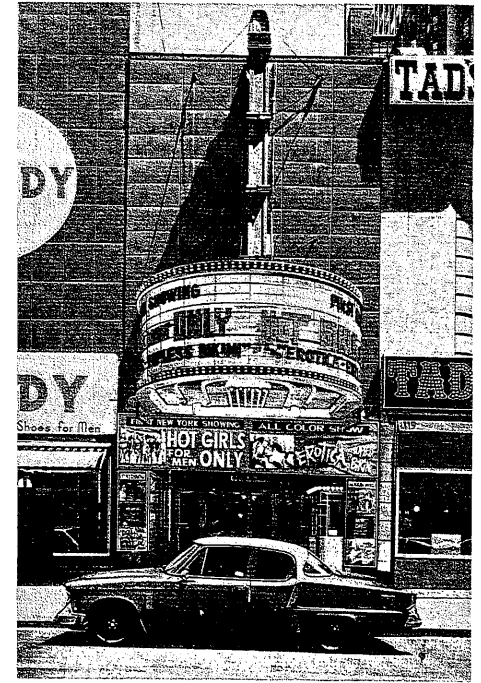
Malcolm Morley
Diving Champion, 1967

GOOD YEAR



Malcolm Morley
American's Queen of Opera, 1971

bezogen, indem sie einfach Zeitungsausschnitte (ein Bild und einen Text) abmalten oder eben die Rastertechnik der Drucktechnik der Massenmagazine übernahmen und vergrößert einsetzten. Es sind nach diesen Errungenschaften der 60er Jahre, insbesondere auch der Malerei der Konzeptkunst, vereinzelte Künstler dazu übergegangen, mit vorhandenen Bildern zu arbeiten, darunter auch der Österreicher Amulf Rainer, der eben schon immer Übermalungen gemacht hat und schon immer vorhandene Bilder übermalt hat. Aber sein Gestus war nicht so sehr bezogen auf das Vorhandensein der Bilder in der Geschichte der Visualität, sondern sein Gestus war eher der Versuch der Verneinung des Vorhandenen, der Verneinung des Ursprungs. Seine Übermalungen, sei es von Fotografien, sei es von Gemälden, machen den Ursprung nicht frei, sondern malen ihn zu. Rainer hat erkannt, daß die Malerei der Gegenwart ein Problem des Ursprungs hat, aber er möchte es verschweigen und den Ursprung wieder tilgen, also übermalen. Insoferne ist Rainer nicht Teil der Ausstellung, weil seine Sicht der Problematik mit der Problematik der hier vortragenen malerischen Positionen nur verwandt ist. Überraschenderweise ist aber Günter Brus aufgenommen, erstens, weil dessen gewichtiger Beitrag zur Renaissance der Malerei gewohnheitsmäßig oft vergessen wird und zweitens, weil Günter Brus schon seit mehr als 10 Jahren tausende Blätter hergestellt hat, die eben im Sinne unserer Theorie des Ursprungs aus der Überarbeitung von Bildern entstehen. Er nimmt sich Bilder aus der Geschichte der allgemeinen Visualität vor, sei es aus Erziehungsblättern, sei es aus der Kunstge-



Richard Estes
Hot Girls, 1969

sichte, und macht daraus neue Bilder. Insoferne gehören die Arbeiten von Brus in diese Problematik, weil es sich dabei deutlich um eine mediatisierte Visualität im Kontext handelt. Ich selbst habe 1979 gemeinsam mit Loys Egg hunderte gleiche Kataloge visuell immer anders überarbeitet und als „peinture parole“ bezeichnet.

Was Vorläufer betrifft, habe ich mich auf die KünstlerInnen konzentriert, die in den 80er Jahren neu aufgetaucht sind und einen fundamentalen Beitrag zur Bewegung der Malerei der 90er Jahre geleistet haben. Viele der Maler wie Richard Prince, wie Christopher Wool, die in der Malerei der 80er Jahre marginal erschienen, haben in einem avancierten Problembewußtsein, wie sich heute zeigt, Positionen eingenommen, die zum Kern einer Bewegung geworden sind. Insoferne gibt es eine Art Klassiker der 80er Jahre. Ansonsten habe ich mich bemüht, neue Namen zum neuen Thema der „immediatisierten Malerei“ vorzustellen. Nachdem es über 80 KünstlerInnen sind, glaube ich den Beweis erbracht zu haben, daß diese Thematik der Überwindung der Medien (Immedien) mit Mitteln der Malerei eine allgemeine Thematik darstellt und hier ein neues Denken des Pikturalen jenseits des Bildes, aber im Horizont des Visuellen gefunden worden ist.

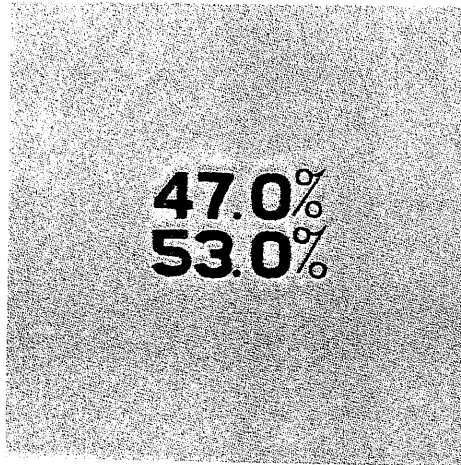


Diter Roth
Giant Picadilly, 1969-73

IV (Malerei, Medien, Immedien)

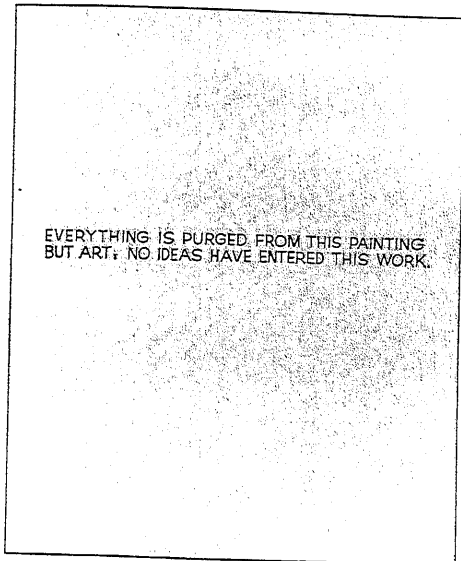
Klassische Malerei-Vorstellungen gehen von einer direkten Beziehung zwischen Farbe und Leinwand und der künstlerischen Subjektivität als einzigem Vermittler aus. Der Zugriff des Künstlers auf die Leinwand ist direkt, die Konstituenten der Malerei sind unmittelbar gegeben, im Sinne von Henri Bergsons „Essai sur les données immédiates de la conscience“, 1889. Gegenüber dieser Malerei als unmittelbare Gegebenheit, ohne Ursprung, ohne Geschichte, die auch die 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts bis hinein ins Informel der 50er Jahre beherrschte, entwickelten sich aber seit den 60er Jahren Ansätze einer immediatisierten Malerei, die einen Ursprung

voraussetzte, sei es die Bildwelt der Massenmedien oder der Kunstgeschichte. Diese Reaktion der Malerei auf die Medienwelt, von der Fotografie (im 19. Jahrhundert) bis zu Video (im 20. Jahrhundert), geschah aber immer noch im Horizont der Repräsentation. Der Ausbruch der wilden, gestischen, heftigen Malerei der 80er Jahre, der Transavantgarde und der Neo-Expressiven war eine Regression in die Illusion der Unmittelbarkeit, zurück hinter das bereits erreichte Niveau der modernen und modernistischen Malerei. In den 90er Jahren wird wieder, auch in der Malerei, am bereits erreichten Stand der Komplexität angeknüpft und dabei versucht, den Horizont



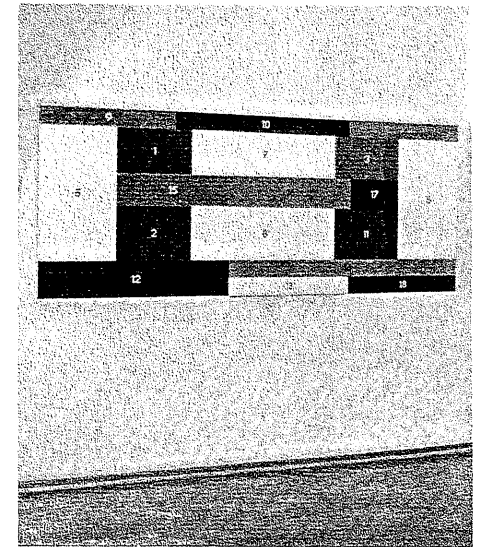
Art & Language
100 % Abstract, 1967/68

der Repräsentation selbst kritisch-experimentell zu untersuchen. Diese Malerei reagiert also nicht nur auf das Vorhandensein der Bildwelten der technischen Medien und der durch sie vermittelten Kunstgeschichte (z. B. in den Printmedien), sondern versucht bereits deren Effekte auf die Malerei vorzusetzen und malerisch zu überwinden. Diese Malerei betreibt also nicht mehr Naturstudien wie im 19. Jahrhundert, sondern Studien einer mediatisierten Welt. Sie reflektiert eine techno-transformierte Welt, die von abstrakten Codes und Effekten der Medien dominiert wird. Sie setzt die technischen Bildwelten als 2. Natur voraus und behauptet die Malerei weiterhin als überzeugende individuelle Praxis inmitten der öffentlichen anonymen Bildwelten, gerade indem sie sich darauf einläßt, indem sie diese nicht zurückweist oder negiert. Da die technischen Medien in ihrer Speicherfunktion auch die Geschichte der Kunst allgegenwärtig und ständig präsent machen, wird natürlich auch die Kunstgeschichte selbst zu einer Art zweiter Natur, in der Malerei sich kontextualisiert. Die neue Malerei der 90er Jahre ist also das Ergebnis einer Dialektik. Auf die Phase der Unmittelbarkeit folgen die Phase der Mediatisierung und schließlich die Phase der Entmediatisierung.



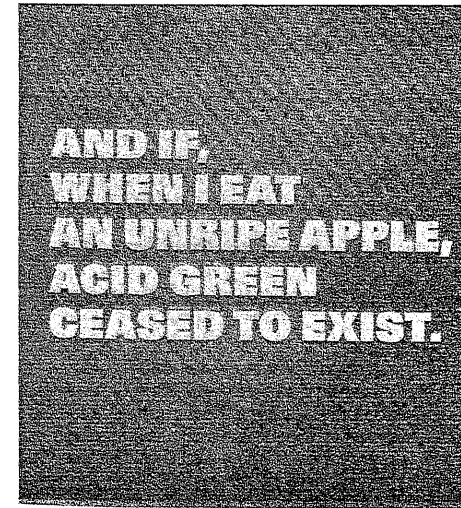
John Baldessari
Everything is Purged ..., 1966/68

Immediatisierung. Im Begriff „Immedia“ soll die Ambivalenz gegenwärtiger postmedialer Malerei zwischen historischer Unmittelbarkeit (immediate) und Nicht-Medien (Im-Medien) ausgedrückt werden. Immediatisierung nenne ich jenen Prozeß des Durchlaufens verschiedener Medien, wenn er in einem „Gemälde“ endet, das die Frage des visuellen neu stellt. Malerei nicht als Unterbietung der Medien, sondern als Überbietung und Überschreitung der Medien. Diese postmediale Malerei, welche eine Reflexion der kunsthistorisch und technisch mediatisierten Malerei darstellt, errichtet eine transformierte Unmittelbarkeit zweiter Ordnung. Sie reagiert direkt auf die Medien. Dies entspricht dem kybernetischen und systemtheoretischen Modell der Beobachtung zweiter Ordnung, welche eine Beobachtung des Beobachters ist. Diese Malerei zweiter Ordnung beobachtet also die Veränderung der Malerei durch die Medien und deren Folgewirkungen. Sie bildet keine naive Gegenwelt zu den Medien, sondern als malerische Immedia eine malerische Transformation der Medienwelt. Keine ontologische Malerei umkreist eine unmittelbare oder auratische Dingwelt. Sondern eine Malerei zweiter Ordnung durchdringt und durchforscht malerisch die medialen Multi-Welten der Surrogate, Substitute, Simulationen, welche eine Ontologie zweiter Ordnung bilden. Die malerische Mediatisierung ist daher umfangreich zu interpretieren. Sie kann technisch sein oder konzeptionell, semantisch oder pragmatisch. Es geht nicht um formale Konventionen, also nicht um den Gegensatz von abstrakt oder realistisch, sondern um Malerei als Ensemble von Prozeduren und Praktiken, die von kulturellen und technischen Prozessen abgeleitet sind, die in den elektronischen Medien, in der mechanischen



Thomas Locher
1-18, 1988
Instalationsansicht Neue Galerie Graz
Leihgabe Dr. Ploil, Wien

Produktion und Reproduktion und in der industriellen Welt insgesamt angewendet werden. Es geht also um eine Malerei, die von der technischen und medialen Welt affiziert ist. Zu dieser medialen Welt gehört aber die Kunstgeschichte selbst, da sie medial in Reproduktionen vermittelt wird. Die Kunstgeschichte bildet also eine Art Ready-Made von Codes, die neu interpretiert werden können. Die Ready-Made Malerei der 90er Jahre bezieht sich also nicht nur auf die technischen Ready-Mades der Medienwelt, sondern auch auf die Ready-Mades der geistigen Welt. Die indexikalische Natur der Fotografie übernahm dabei eine große Funktion. Indexikalität spielt daher in der



Rémy Zaugg
AND IF, WHEN I EAT AN UNRIPE APPLE, ACID GREEN CEASED TO EXIST., 1978-91
Foto: Rudolf Nagel, Frankfurt



Art & Language
Index: Incident in a Museum XXI, 1987

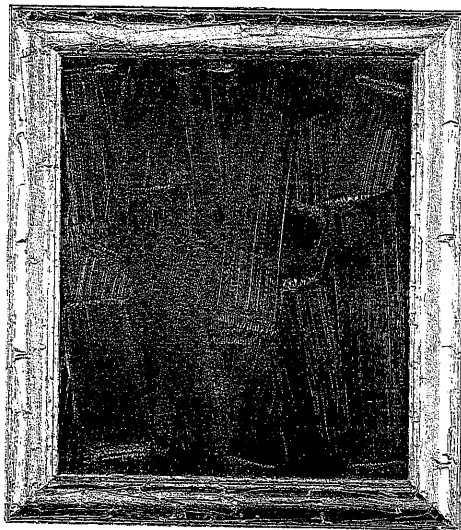
postmodernen Malerei eine große Rolle (von Art & Language bis Donegan).

Die Frage der Repräsentation wird auf neue Weise gelöst. Statt Krise der Repräsentation gibt es das Problem der Mediatization. Die Malerei stellt keine Beziehung zur unmittelbaren Wirklichkeit, sondern zu den vermittelnden Medien her. Es gilt nicht mehr, das Band zur Wirklichkeit zu durchschneiden wie bei den Abstrakten, sondern das Band zu den Medien. Der Ausgangspunkt ist nicht die Beobachtung der subjektiven Empfindung einer sinnlichen Realität, sondern die Beobachtung der kulturellen Produktion, der Artefakte, also einer bereits vermittelten simulierten Realität, Surrogat-Realität. Die Repräsentation des Realen wird zur Surrogat-Form der Repräsentation. Daraus entwickelt sich zwangsläufig eine Surrogat-Form der Malerei. Eine soziale und philosophische Selbstreflexion der Malerei drückt sich in technischen, materialen und formalen Manipulationen bzw. Experimenten aus. Die Separation zwischen Code der Botschaft und Körper des Boten, von Bildidee und Trägermedium, die seit der Erfindung der Telegrafie eingeleitet wurde, hat bewirkt, daß neben dem Tafelbild auch die Bildschirme von Maschinen als materielles Trägermedium von Bildern zugelassen werden. Die Malerei der 90er Jahre zeigt, daß dieses Wissen von der Separation zwischen Bote und Botschaft, zwischen Trägermedium und Code, auch die Malerei selbst erreicht hat. Die Malerei hat die



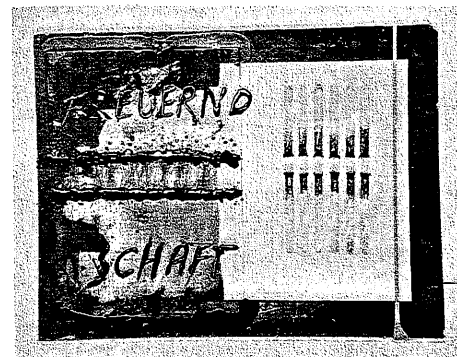
Arnulf Rainer
Christusbild, 1982-84

Unschuld der Unmittelbarkeit verloren. Sie ist zu einem Subjekt geworden, dem Wissen unterstellt wird. Eine wissende Malerei weiß um ihre Geschichte wie um ihre künstliche Umwelt. Der Wandel der Codes erreicht auch sie. Die Malerei codiert sich im Augenblick um. Die Idee des Bildes ist gewandert, vom Tafelbild über das Foto und die Filmscreen zum Bildschirm der TV-Apparate und Computer. Diese Wanderungen durch diverse materiale Trägermedien haben auch die Idee des Bildes selbst gewandelt. Die verwandelte Bildidee kehrt nun an ihren Ausgangspunkt zurück. Es ist die Rückkehr der medial befreiten Bilder zum Tafelbild, aber ohne die Spuren ihres Exodus zu leugnen. Dies erlaubt nicht nur ein Wandern der Bilder von einem Medium zum andern, zwischen Ölbild und Fotografie, sondern auch ein freieres Spiel zwischen den Medien und den Codes. Dadurch entstehen neue Beeinflussungen und Transformationen, sodaß das gemalte Bild nicht mehr allein aus der Tradition der Malerei



Bertrand Lavier
Champort, 1992

stammt, sondern auch aus der Geschichte der technischen Bildmedien. Der abstrakte Code der Malerei wird freischwebend, spielerisch zur Verfügung, losgelöst von jeglicher Referenz. Er wird zum Differenzierungsspiel innerhalb eines formalen Systems, das dadurch seine Innovations- und Experimentierfähigkeit steigert. Die neue Malerei bezeugt ein Bewußtsein vom Wandel des Bildes zwischen den historischen und gegenwärtigen Trägermedien, vom Ort der Visualität in einem variablen Kontext. Gerhard Richter (1966): „Alle Maler und überhaupt alle sollten Fotos abmalen“. David Reed: „We see paintings in a different way now because of film and video“. Der Ort des Visuellen ist frei geworden,

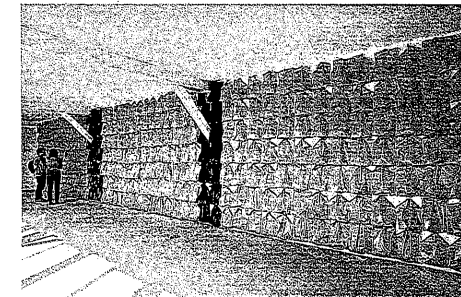


Loys Egg/Peter Weibel
Freundschaft, 1979

variabel. Der Ort des Visuellen kann sich verschieben. Das Visuelle hat neue Kontexte, neue materielle, technische, urbane, kognitive Kontexte erobert.

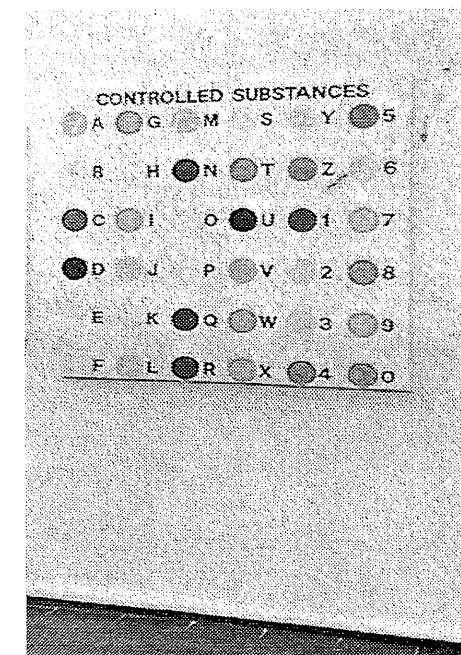
Die dialogische Struktur zwischen Bild und Bild hat also die Malerei in ein offenes Spiel ihrer konstitutiven Elemente verwandelt, in ein „Sprachspiel“. Wie Wittgenstein schon betont, zum Sprachspiel gehört aber nicht nur die Sprache, d.h. die Malerei, sondern auch der Kontext. Daher dieses Drängen des Bildes in die räumliche Umgebung und in die Objektwelt. Die abstrakte Malerei versichert sich nicht nur auf abstrakte Weise ihrer Umgebung, sondern auf sehr konkrete Weise ihres realen Kontextes, ihres Lebenszusammenhangs. Der spatiale und objektuale Kontext ihrer Malerei bedeutet also nicht eine beliebige Erweiterung, sondern eine Vernetzung mit der Lebensform. Die Variabilität der Visibilität, der Orte des Visuellen, korrespondiert mit der Variabilität der Spielregeln und der kulturellen Kontexte. Denn wie Wittgenstein selbst bemerkte, „verschiedene Zeiten haben ganz und gar verschiedene Spiele“. Die Malerei im erweiterten Feld errichtet also einen offenen Dialog zwischen den diversen Spielen und in zweiter Ebene auch zwischen den verschiedenen Lebensformen und Kulturen, zwischen vielfältigen Implementierungen des Visuellen. Dieser Zusammenhang zwischen formaler Grammatik und realer Lebensäußerung, den das „Sprachspiel“ stiftet, ist genau die Vernetzung von Kunst und Wirklichkeit, von Illusion und Leben, wie sie traditionellerweise von guter Kunst eingefordert wird.

So kann also die Position der neuen Malerei in den 90er Jahren als eine Position zwischen mediatisierter Visualität und Visualität im Kontext beschrieben werden. Die Entwicklung der Malerei zu Ende des 20. Jahrhunderts verspricht gerade in der Begegnung mit den Medien, in der Entwicklung neuer malerischer Immedien eine ungeheuer offene Zukunft. Auf die Untersuchung der Entwicklung der Malerei im 20. Jahrhundert zwischen Materialität und Immaterialität (Bildlicht, Wiener Festwochen 1991), zwischen Ursprung und Finalität (Das

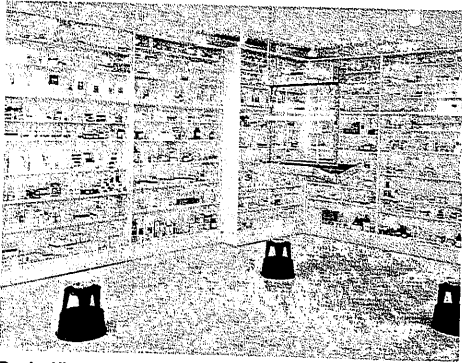


Gert Rappenecker
Ohne Titel, 1994
Installation Résidence Secondaire, Paris

Bild nach dem letzten Bild, Galerie Metropol, Wien 1991) folgt nun eine Bestandsaufnahme der Gegenwart und eine Prognose für die Malerei des 21. Jahrhunderts. Der Wechsel vom Diskurs der Gegenständlichkeit und der Repräsentation, bestimmend für die Malerei der ersten Jahrdertehälfte und im Antagonismus abstrakt und gegenständlich ausdiskutiert, zu einem Diskurs der Immaterialität und der



Damien Hirst
Controlled Substances, 1993



Damien Hirst
Pharmacy, 1992

Materialität, bestimmend für die Malerei der zweiten Jahrhunderthälfte, wie er in den beiden vorangegangenen Ausstellungen als Kennzeichen der Entwicklung analysiert wurde, wird auch in dieser Ausstellung weiter untersucht und verifiziert. Die Gegensatzpaare abstrakt und gegenständlich, immateriell und materiell werden in dieser Analyse von medial und immedial abgelöst. Der Diskurs zwischen Medien und Immedial wird die alten Gegensatzpaare ergänzen bzw. historisieren.² Die Krise der Repräsentation in der Kunst zu Beginn dieses Jahrhunderts wird am Ende dieses Jahrhunderts zu einer Krise des Visuellen.

¹ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique, cinéma*, Payot, Paris, 1976, Seite 134–142.

² In diesem Zusammenhang wäre auch das malerische Werk von David Salle, Jack Goldstein (siehe den Aufsatz von David Salle „Jack Goldstein: Distance Equal Control“, *Hallwalls*, Buffalo, NY, Nov. 3–26, 1978), Troy Brauntuch, Robert Longo, Peter Nagy, Ian McKeever, Fausto Bertasa, Mitchell Syrop, Franz Gertsch, Walter Robinson, etc., neu zu evaluieren. Darüber hinaus möchte ich auf drei Bücher hinweisen, die für unser Thema relevant sind: John A. Walker, *Art in the Age of Mass Media*, Pluto Press, London, 1983. *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Institute of Contemporary Art, Boston, 1986. Ann Goldstein, Mary Jane Jacob (Hrsg.), *A Forest of Signs. Art in the Crisis of Representation*, M.I.T. Press, Cambridge, 1989.

Thomas Dreher

Antiquiertheit der Malerei?

Der New Yorker Philosoph und Kunstkritiker von „The Nation“ Arthur C. Danto erläutert in „Art after The End of Art“ und im Katalog „New York Painters“ der Münchner Sammlung Ingvild Goetz' die Situation, mit der Künstler sich heute auf der Suche nach Konzepten für „das Bild nach dem letzten Bild“¹² konfrontiert sehen. Der Konflikt zwischen einer politische Liberalität, künstlerische Autonomie und Abstraktion gleichsetzenden „Westkunst“ und einem sozialkritischen Realismus wurde seiner Ansicht nach abgelöst von Differenzen zwischen Malern aller Richtungen und Intermedia-Künstlern, die Präsentationsformen wie Installation und Performance klassischen Kunstgattungen vorziehen: „... die Malerei, sei sie nun gegenständlich oder abstrakt, ist selbst in die Defensive geraten.“¹³

„Art after The End of Art“

Nach Danto ist die zeitgenössische Kunstproduktion als „posthistorisch“ beziehungsweise „postphilosophisch“ zu bezeichnen, da sie kein „Zeitalter der Kunst“ präsentiere und die Zeit kunsttheoretischer und künstlerischer Fortschritte vergangen sei.⁴ Danto sieht eher die Philosophie künstlerisch bzw. literarisch werden, als eine Annäherung der Kunst an die klassische Auffassung der Philosophie als Bestimmung der Differenz Sein-Seiendes (Ontologie) und Erkenntnistheorie (Epistemologie). Die Philosophie habe, so Danto, die Kunst „als eine Art ontologischen Ferienort“¹⁵ an die Peripherie ihrer zentralen Fragen gedrängt. „Postphilosophisch“ ist nach Danto eine Kunst, die sich ihre eigene Philosophie im „Schnittpunkt von Stil, Ausdruck und Rhetorik“ jenseits der philosophischen Welt- und Selbstbefragung schafft.⁶ Danto verweist auf die Oeuvres von Malern wie Sigmar Polke oder Gerhard Richter, die ihm vielgestaltig, mehrere Individualstile enthaltend, erscheinen: „Man kann ... jetzt am Morgen ein abstrakter Maler sein, am Nachmittag ein Photorealismus, und am Abend ein minimaler Minimalist.“¹⁷

Differenz Medium/Form

Neue darstellende Bildmedien wie Fotografie und Film provozieren nach Danto die Künstler zu einer Abkehr von Fremdbezügen. Die Kunstmedien Skulptur und Malerei werden seit Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts als selbstbezügliche Formenwelt thematisiert. Mit der Entwicklung zur Autonomie hat die Kunstentwicklung für Danto ihr Ziel erreicht. Danach wird sie zum pluralistischen, unterhaltenden Spiel.⁸ Als die autonom gewordene Kunst ihre Medien durch die Reduktion von Medienexternem gefunden hat, wurde sie nach Danto frei zu ihrer „Botschaft“, zum Spiel mit Aspekten des „Ausdrucks“. Danto mißachtet den Entwicklungsstand der künstlerischen Bildmedien zur Zeit ihrer Autonomisierung um

1900, wenn er die künstlerischen Arbeitsmöglichkeiten auf die klassischen Kunstmedien auch für spätere Zeiten festschreibt. Intermedia wie Performance kann er als Künste nur durch einen Trick in sein System integrieren. Er interpretiert sie als Rückwende zu noch nicht autonomen Kunstformen. Aus seiner Sicht schliessen sie über theatralische Formen an Rituale vor der Abgrenzung der Kunst von Magie an.⁹ Inter- und Multimedia kann Danto in seiner Kunsttheorie nicht als Überschreitung der tradierten Kunstmedien erkennen.

Danto postuliert: „Das Medium ist nicht die Botschaft, sondern die Form, in der die Botschaft überreicht wird.“¹⁰ Diese Trennung von Medienform und Botschaft ist konträr zu den Konsequenzen, die sich aus Niklas Luhmanns Konzept von Form als Unterschied gleichzeitig zu sich selbst und Anderem, als „Zwei-Seiten-Form“, ergeben.¹¹ Die Unterscheidung zwischen Form und Botschaft ist selbst Resultat der Form, ihres doppelten Bezugs auf sich selbst und Anderes. Der Selbstbezug durch Differenzsetzung setzt Fremdbezug voraus: „Am Anfang steht also nicht Identität, sondern Differenz.“¹² Nach Luhmann entsteht „Sinn“ aus Differenzen wie System und Umwelt, System und Medium, Medium und Form, Form und Inhalt. „Insgesamt ist Sinn ... ein Prozessieren nach Maßgabe von Differenzen, und zwar von Differenzen, die ... ihre operative Verwendbarkeit ... allein aus der Sinnhaftigkeit selbst gewinnen.“¹³ Dantos Satz muß mit Luhmann rekonstruiert werden: Die „Botschaft“ bzw. der „Sinn“ des Werkes ergibt sich aus den Differenzen Medium/Form und Form/Inhalt sowie Kontext/Medium bzw. Präsentationsumstände/Präsentationsmedien.

Die „Leitdifferenz“ System/Umwelt¹⁴ wiederholt medien- bzw. systemimmanent Differenzen zwischen Form des Mediums und Form in der Form. Im Rekurs von Formfragen auf Medienfragen (Kunst-als-Kunst) und von Medien- auf Kontext- bzw. Umweltfragen (Kunst-über-den-Kunstbetrieb) haben konzeptuelle Künstler ihre Produktion von der Arbeit in einem etablierten Medium auf die Ebene der Investigation von Relationen der Relationen, der Exemplifikation und der Explikation von ineinander verschachtelten Differenzen angehoben.

Differenz Kunstkontext/Umwelt

Ready-Mades werden von Danto in die Kunsttheorie als Objekte mit einer zweifachen Semantik in und außerhalb der Kunstwelt integriert: Simultan sind zwei verschiedene Identifikationen ‚B‘ und ‚C‘ desselben materialen ‚Objekts a‘ möglich.¹⁵ Danto stellt Ready-Mades als „Frage-Objekt[e]“¹⁶ an der Kunstkontextgrenze vor, die auf die beiden Seiten der Grenze zwar verweisen, doch den in- und exkludierenden Mechanismus des Kunstbetriebs, die in ihm etablierten Kontextregeln, nicht infrage stellen. Im Rahmen seiner Identifikation von Kunst als „Stil, Ausdruck und Metapher“ kann sich Danto Rea-