



Painting Forever!

HINTERGRUNDTEXT

BubeDameKönigAss

Martin Eder, Michael Kunze, Anselm Reyle, Thomas Scheibitz

Erster Ausgangspunkt der Ausstellung *BubeDameKönigAss*. Martin Eder, Michael Kunze, Anselm Reyle, Thomas Scheibitz ist das tiefgreifende Interesse an den Produktionsbedingungen von Malerei als zeitgenössischer künstlerischer Praxis sowie deren Rolle als Medium im gegenwärtigen Kunstbetrieb. Für den Beitrag der Nationalgalerie als Teil des Gemeinschaftsprojekts *Painting Forever!* erschien es dabei sinnvoll und angemessen, diesen Gegenstand anhand der Gegenüberstellung von vier bedeutenden malerischen Positionen aus Deutschland zu untersuchen, die kontroverse künstlerische Ansätze und Rezeptionsgeschichten mit sich bringen.

Mit *Painting Forever!* stellen wir eine bewusst ambivalente Behauptung auf, die durch alle teilnehmenden Institutionen mit verschiedenen Ansatzpunkten aus unterschiedlichen Perspektiven erörtert wird. Unter welchen Bedingungen und Vorsätzen diese Behauptung eines Ewigkeitsanspruchs der Malerei möglich ist, wird in vier individuellen Ausstellungsprojekten formuliert. Dabei werden Zweifel gehegt und offen zur Diskussion gestellt, es werden Konflikte und Widersprüche auf Ausstellungsebene ausgetragen, wodurch mögliche Wege der Auseinandersetzung mit Malerei im zeitgenössischen Kontext skizziert und neue Denkanstöße gegeben werden.

Für immer Malerei! – dabei handelt es sich um eine Aussage, die, ausgehend von einer Momentaufnahme, sowohl in die Zukunft als auch in die Vergangenheit blickt. Zum einen nimmt sie konkreten Bezug auf die mehrfache *Totsagung* des Mediums im Laufe des 20. Jahrhunderts bis heute. Als wichtigste Einschnitte sind hier die Avantgarden der 1920er-Jahre zu nennen, die frühen Formen der Konzeptkunst der 1960er-Jahre sowie die Debatten um die Bedeutung der Postmoderne für die bildende Kunst in den frühen 1980er-Jahren. Gleichzeitig verweist das Postulat des Immerwährenden nach unserem Verständnis auch auf den *ewigen* und somit aus der Vergangenheit in die Zukunft wirkenden »impliziten Horizont«ⁱ der Malerei. Demnach bildet Malerei ein Fundament voller Referenzpunkte für jede Form von künstlerischer Praxis mit den ihr jeweils innewohnenden medienspezifischen ästhetischen Mitteln.

Dieses Verständnis von Malerei als allen Ausdrucksformen der bildenden Kunst implizites *Urmedium* zeigt sich jedoch nicht nur medien- und gattungsübergreifend auf verschiedenste Art, sondern manifestiert sich ebenso auf unterschiedlichen Ebenen innerhalb malerischer Prozesse. Insbesondere nachdem die Malerei des Modernismus in Kunst und Kritik scheinbar von der Konzeptkunst abgelöst wurde, entstehen in malerischen Praktiken seit den 1970er-Jahren unablässig formale und programmatische Neukopplungen in einem freien »Spiel von Referenzen«.ⁱⁱ Die sich daraus entwickelnden Werkkonstitutionen seit der Postmoderne münden bis heute in vielseitige und oftmals kontroverse Nebenläufigkeiten, die sich keinen klar abgrenzbaren Begriffsmodellen unterordnen lassen. Malerei kann sich demnach nicht mehr auf einer primär ideologischen oder institutionellen Ebene verorten, sondern artikuliert sich im zeitgenössischen Kontext als experimentelle Praxis, die verschiedenste Felder und Medien in der Kunst besetzen kann.

Dem Werk von Martin Eder, Michael Kunze, Anselm Reyle und Thomas Scheibitz wird durch diese Ausstellung – jedem für sich – eine *offene Wertschätzung* entgegengebracht, die als weiterer Aus-

gangspunkt des vorliegenden Ausstellungsprojekts verstanden werden muss. Diese Wertschätzung lässt sich nicht aus diskursorientierten Logiken ableiten, auch liegt ihr nicht bloß ein persönlicher Geschmack zugrunde (der anhand der Diversität der vier Positionen auch nur schwer zu skizzieren wäre). Vielmehr gehen wir von der These aus, dass ein künstlerischer Wert niemals unparteiisch oder unpersönlich sein kann, sondern eine persönliche Beziehung zwischen Werk und Betrachter voraussetzt.ⁱⁱⁱ Welche ästhetische Wirkung es haben kann, scheinbar völlig Unterschiedliches nebeneinander stehen zu lassen, ist ebenso ein leitendes Interesse dieser Ausstellung wie die Frage, ob die Konfrontation mit dem Widersprüchlichen in der Kunst das Potenzial in sich birgt, aus der »Nicht-Übereinstimmung einer besonderen Art der Wahrheit [im Sinne der Betrachtung] zur Vorstellung zu verhelfen«^{iv}.

Auch die Arbeiten von Martin Eder, Michael Kunze, Anselm Reyle und Thomas Scheibitz sind als vertikal entspringende Parallelprozesse auf der Basis eines gemeinsamen Horizonts lesbar. Die vier einer Generation angehörenden und in Berlin arbeitenden Künstler haben auf sehr unterschiedliche Weise, wenn auch oftmals von ähnlichen Einflüssen und Kontexten geprägt, sehr stringente, aber gleichermaßen gegensätzlich wirkende Werkkörper geschaffen. Betrachtet man die parallel verlaufende Genese der Arbeiten seit den späten 1990er-Jahren bis heute, entstehen starke Kontraste in Form, Farbgebung und Motiv sowie den prozessimmanenten Zeitlichkeiten, die den Arbeiten innewohnen. Die individuelle Auslegung des Mediums der Malerei spiegelt sich im Werk der vier Künstler in zahlreichen programmatischen und formalen Fragestellungen wider.

Abstraktion und Figürlichkeit, Realität und Imagination, Utopie und Alltag, Präzision und Unvollendetheit, Narration und Materialität, Kitsch und Ordnung, Strategie und Zufall – die hier entstehenden Spannungsverhältnisse werden, sowohl im Verhältnis zueinander als auch innerhalb der Arbeiten selbst, auf jeweils eigene Weise verhandelt. Durch malerische Mittel erfolgt somit eine aktuelle Revision zentraler, durch die bildende Kunst seit Ende des 19. Jahrhunderts immer wieder deklinierter Dualismen sowie der dadurch etablierten Dichotomien und Kategorisierungen. Es entstehen verschiedenartige Modelle einer möglichen Sicht auf die Welt, die ihren Ursprung in ähnlichen kulturellen und kulturgeschichtlichen Vorzeichen nehmen und dabei den gleichen Zeitgeist repräsentieren.

Auf den ersten Blick zeigt sich eine klare Gliederung der vier Positionen. Die Arbeiten von Eder und Kunze sind klar als figurativ einzuordnen und scheinen einer narrativen Logik zu folgen, Reyle und Scheibitz hingegen konstruieren geometrisch anmutende Bildräume in vorrangig abstrakter Formensprache.

Wenn wir nun von einem anderen Schlüsselbegriff ausgehen und versuchen, die Werke aus ihrer künstlerischen Haltung heraus zu lesen, ergeben sich nicht nur andere Kategorien, die sich den jeweiligen Positionen zuordnen lassen. Vielmehr werden neue Analogien geknüpft und Kombinationsmöglichkeiten offengelegt, die sich nicht mehr in erster Linie an der klaren Aufteilung zwischen Figuration und Abstraktion und der sich daraus ergebenden Frage nach legitimen Formen der Repräsentation orientieren.

Thomas Scheibitz verfolgt in seinen Bildern eine formale Interpretation des Sichtbaren durch die Übersetzung in ein subjektives Formenvokabular, welches er in akribisch durchdachten Kombinationen zu undurchdringlichen Kompositionen verdichtet. Dabei suggerieren seine Arbeiten immer eine latente Ähnlichkeit mit alltäglichen Objekten oder Kulissen, die meistens unerfüllt bleibt.

Michael Kunze kreiert Metawelten auf der Basis von vielschichtigen kulturhistorischen Referenzsystemen und einer spezifischen symbolischen Sprache, die zwar narrativen Charakter hat, jedoch keine eindeutige Bedeutungszuschreibung zulässt. Beide entwickeln in ihren Werken komplexe Systeme der Decodierung von faktischen Zuständen und Zusammenhängen, um diese in eine neue, syntaktisch wirkende Ordnung visuellen Denkens umzuwandeln.

Martin Eder hebt durch surreale Bildkombinationen zwischen mimetischer Abbildung und Fiktion herkömmliche Geschmacksgrenzen aus und konfrontiert den Betrachter in technisch herausragender Manier mit alptraumhaften Szenarien utopischer Welten. Das Material für die erzählerisch-poetischen Konstellationen in seinen Bildern speist sich dabei jedoch aus Zusammenhängen gegenwärtiger Alltagskultur und aktuellen Lebensformen.

Auch in Anselm Reyles Arbeiten werden die Grenzen des Geschmacks ad absurdum geführt und kunsthistorische Klischees bezüglich abstrakter Formensprache und Materialität mittels Übersteigerung entkräftet. Einerseits führen die Arbeiten durch strenge Kompositionen und den mechanisch wirkenden, seriellen Charakter zu einer entfremdenden Distanz des Betrachters; andererseits erinnern die metallisch glänzenden Oberflächen in überreizenden Farben sowie scheinbar übertriebene Muster und

Formgebungen an die uns täglich umgebenden, konsumorientierten Alltagsästhetiken. In beiden Fällen steht der Betrachter vor der provozierenden Herausforderung, die Spiegelung realer Extreme eigener Lebenswelten nicht in versöhnlichen Bildern wiederzufinden, sondern in irritierenden Bildwelten voller Obsessionen.

Es wird deutlich, dass der Arbeitsweise der vier Künstler ein Verständnis von Malerei zugrunde liegt, nach dem der Entstehungsprozess der Werke als ein durchweg konzeptueller Vorgang zu begreifen ist. Anhand unterschiedlicher künstlerischer Verfahren (nicht zwingend sind diese rein malerisch) erfolgt eine bewusst konstruierte Transformation von Wirklichkeit, die in den zutiefst subjektiven Darstellungen möglicher Formen von Zeitgenossenschaft resultiert. Die hierbei stattfindende künstlerische Überprüfung vermeintlich feststehender medien spezifischer Parameter dient als ein Katalog von Antworten auf die Frage, welches die eigenen Bedingungen sind, unter denen Malerei in einem gegenwärtigen Kunstkontext bestehen kann. Die Vielfältigkeit der in den Werken formulierten Antworten verdeutlicht neben dem Prinzip der Differenz auch die Zwecklosigkeit, eine klare Deutung oder Festlegung der jeweiligen Standpunkte zu suggerieren. Einer definierten Ergebnisorientierung entgegengesetzt, sprechen die Arbeiten in ihren ambivalenten Formen von Realität von einer programmatischen Ergebnisoffenheit.

Diese Ergebnisoffenheit findet sich auch in der Metapher des Kartenspiels wieder, die im Titel der Ausstellung zum Tragen kommt. Sie ist als ein Versuch zu verstehen, die vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten künstlerischer Arbeiten im Kontext von zeitgenössischer Malerei in den Raum zu stellen, um am Ende das *stärkste Blatt* unserer Überlegungen offenzulegen – Bube, Dame, König, Ass. Dieser spielerische Ansatz, die Präsentation in der Neuen Nationalgalerie unter einem Titel zusammenzufassen, steht nicht für eine bestimmte Hierarchie oder eine gezielte Charakterisierung der einzelnen gezeigten Positionen. Zentral ist hierbei der Gedanke, dass ein Nebeneinander der Arbeiten dieser vier Künstler ein großes Vermögen beinhaltet, andere, weniger auf festgeschriebene Weise artikulierte Sichtweisen auf die Malerei der Gegenwart zu erschließen.

Es sind vor allem Analogien auf programmatischer Ebene und Fragestellungen an das Kunstschaffen selbst, die Verbindungen zwischen den Werken von Martin Eder, Michael Kunze, Anselm Reyle und Thomas Scheibitz schaffen. Dass bei der Gegenüberstellung dieser Positionen auch unerwartete formale Synergien durchaus wahrnehmbar sind, unterstreicht die Notwendigkeit nach einem offenen Gegenüberstreiten zwischen Werk und Betrachter und der Anerkennung eigener, neuer Voraussetzungen für Malerei als zeitgenössischer Kunstform.

Dieser Punkt führt zu dem Begriff der *Haltung* zurück. Wenn wir über die Bedeutung der Haltung im Zusammenhang mit der Frage nach legitimen Formen von Kunst sprechen, scheint es hier eine enge Verbindung zu der ebenfalls bereits angesprochenen Frage nach *Wertschätzung* zu geben. Insbesondere wenn wir über die Legitimation von Malerei am Beispiel der gemeinsamen Präsentation dieser Künstler sprechen, folgt der kausalen Kette ziemlich unmittelbar die Frage nach *Anerkennung*. Oder besser gesagt, steht der Akt der gegenseitigen Anerkennung scheinbar allen weiteren Schritten vorweg.

Von der grundlegenden These ausgehend, dass bei dem Zusammenspiel von Produktion und Rezeption von jeglicher Form von Kunst ein »Band der Reziprozität« entsteht, impliziert dieser Zusammenhang folgende Grundannahme: Beide Seiten, Betrachter und Kunstwerk, müssen für diese Art von wechselseitiger Verbindung »die Bedeutung des anderen Standpunktes anerkennen«^v. Nur wenn der beidseitige Versuch unternommen wird, die Bedeutung des jeweils anderen Standpunktes zu erkennen, sich diesen *auszumalen*, sind die Grundvoraussetzungen für das Verständnis eines Werks gegeben und ist der Kunstcharakter eines solchen durch den Betrachter *legitimiert*.

Diese Ausstellung ist in diesem Sinne als eine Aufforderung zu verstehen, eine bewusste, durchaus subjektive Haltung gegenüber den präsentierten Arbeiten einzunehmen und sie somit in ihrem Kunstcharakter ernst zu nehmen. Also bei der Betrachtung zu untersuchen, ob es eine Verstrickung geben kann, die eine persönliche Beziehung zu den Werken zulässt – vier völlig unterschiedliche vermutlich –, ohne sich dabei einer bereits festgelegten Form oder festgelegten Parametern von Wertschätzung unterordnen zu müssen.

Der experimentelle Charakter dieser Ausstellung schließt bewusst an die Grundidee an, das Projekt als eine Versuchsanordnung zu betrachten, um über Malerei der Gegenwart nachzudenken und vielleicht auch einen Beitrag zur institutionellen Forschung zu leisten, der eine alternative Sichtweise auf den in den letzten zehn Jahren immer virulenter werdenden theoretischen Diskurs um die Malerei als Medium

in der zeitgenössischen Kunst erlaubt. Die Entscheidung, die Ausstellung in der oberen Halle der Neuen Nationalgalerie zu zeigen, ist nicht bloß als scheinbares Zeichen institutioneller Anerkennung und Wertschätzung des Werks von Martin Eder, Michael Kunze, Anselm Reyle und Thomas Scheibitz zu verstehen. Sie ist Teil eines experimentellen Ansatzes, die Institution Museum – hier stark definiert über die modernistische Architektur von Mies van der Rohe – und ihre Handlungsformen selbstkritisch zu hinterfragen. Mit der hier beschriebenen Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit als unbedingte Faktoren gegenwärtiger Malerei setzen wir einen starken Kontrast zu den glorifizierten Dogmen der Malerei und Architektur der Moderne. Die zugrundeliegenden Paradigmen und Ideologien einer dem Purismus und der Rationalität verschriebenen Moderne sowie den sich darin widerspiegelnden Demokratieansprüchen an die Kunst wird hier eine Neuformulierung entgegengesetzt, die ein oszillierendes Spannungsfeld bildet, auf formaler wie diskursiver Ebene. Die Verbindung dieser Ausstellung mit einem der bedeutendsten Wahrzeichen modernistischer Architektur sowie dem Sammlungsschwerpunkt der Moderne in der Sammlung der Nationalgalerie kann folglich gleichzeitig als eine Methode der Annäherung und des Aufbrechens verstanden werden, um das Selbstverständnis und Wechselverhältnis von Malerei und Institution neu zu denken.

Udo Kittelmann und Melanie Roumiguière

ⁱ Avigail Moss und Kerstin Stakemeier, »ImplicitHorizon«, in: dies. (Hg.), *Painting – The ImplicitHorizon*, Publikation zum gleichnamigen Symposium, das 2010 an der Jan van Eyck Academie stattgefunden hat, Maastricht 2013.

ⁱⁱ Jonathan Harris, »›Contemporary‹, ›Common‹, ›Context‹, ›Criticism‹: Painting after the End of Postmodernism«, in: Mikkel-Bogh et al. (Hg.), *Contemporary Painting in Context*, Kopenhagen 2010, S. 33.

ⁱⁱⁱ Vgl. hierzu Flint Schiers Aufsatz »Malerei nach der Kunst? Kommentar zu Wollheim«, 1987/1991, in: Charles Harrison und Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, Ostfildern-Ruit 2003, S. 1385f. Original erschienen in: *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Cambridge: Polity Press, 1991, S. 151–157.

^{iv} August Hekscher, »The Public Happiness«, 1962, S. 102, in: *Robert Venturi. Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, hg. von Heinrich Klotz, Braunschweig 1978.

^v Flint Schier, »Malerei nach der Kunst? Kommentar zu Wollheim«, in: Harrison und Wood 2003 (wie Anm. 2), S. 1384.