

## Der große Graben oder Anachronismus als Chance

Matthias Dornfeld bei Ben Kaufmann, August 2008

Die Debatten um die zeitgenössische Malerei dauern an. Der Graben, der in den Achtziger Jahren zwischen einer im postmodernen Sinne diskursiven Kunst und subjektiv-individualistischen, insbesondere neoexpressiven malerischen Positionen aufgeklafft war,<sup>1</sup> wurde in den Neunziger Jahren vor dem Hintergrund der sog. Neuen Medien nur noch weiter vertieft.<sup>2</sup> Der Antagonismus zwischen einer „guten“, weil aufgeklärten, kontextualisierten und konzeptualisierten Malerei und sich authentisch gerierenden „Bösewichten“ wurde in diesem Zusammenhang ausgebaut, während die Theoriebildung letzteren zumeist hilflos gegenüberstand und diese wahlweise als Retrogradismus, Privatismus oder Ästhetizismus verteufelte. Die heutigen Fronten sind verhärtet und aufgeweicht zugleich. Verhärtet deshalb, weil nach wie vor besonders malerische Positionen mit moralisch aufgeladenen Begriffen wie „Kritik“ vs. „Affirmation“ oder „Kontext“ vs. „Autonomie“ etc. kurzgeschlossen werden. Zuordnungen und Zuweisungen normativer Art in einem Spektrum von „Backlash in expressionistisches Malertum“ bis hin zum „Beitrag zu einer aufgeklärten malerischen Bildpraxis“ dienen dabei der Legitimation oder dem Ausschluss bestimmter künstlerischer Positionen. Nicht zuletzt geht es also um Definitions- und Legitimationshoheiten und insbesondere das Feld der Malerei erweist sich als hart umkämpftes Terrain voller Tretminen und Fallstricke. Aufgeweicht wiederum sind die Fronten deshalb, weil nicht nur der Markt der Malerei einen neuerlichen Boom beschert hat, sondern weil sich auch die einstigen Gralshüter eines aufgeklärt-kritisch-reflektiert und vor allem marktfern verstandenen Kunstverständnisses, wie beispielsweise die Kunstvereine, in der Praxis unterdessen längst der Macht des Faktischen nicht mehr verschließen (können oder wollen) und Positionen über legitimatorische Umwege ins Boot holen, denen sie mitunter selbst lange Zeit eher verhalten gegenüber gestanden waren.<sup>3</sup> Während also die theoretisch geführte Debatte weiterhin von – einseitig – wertenden Gegensatzpaaren wie objektiv/subjektiv, kontextuell/autonom,

---

<sup>1</sup> Vgl. zur Malerei-Debatte der Achtziger: Hans-Jürgen Hafner. Von verschiedenen Seiten her ansehen: The Most Contemporary Picture Show, Actually, in: [Kat. Ausst.] The Most Contemporary Picture Show, Actually, René Daniels. Michael Krebber. Klaus Merkel. Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 2006, S. 26-34.

<sup>2</sup> Stefan Germer beispielsweise nimmt eine aus heutiger Sicht völlig einseitige, aber für die späten Neunziger Jahre durchaus nachvollziehbare Perspektive ein, wenn er meint: „Die neuere Produktion ist antikontemplativ; sie verweigert sich der Versenkung. Wer die neueren Bilder anschaut, wird sich deshalb kaum bei den überkommenen idealistischen Refugien aufhalten können.“ Germer bezweifelt demnach, dass aktuelle Malerei überhaupt ein besonderes widerständiges oder utopisches Potenzial zukomme, und konstatiert eine zunehmende Einschränkung des Autonomie- und Geltungsanspruches von Malerei seit den 1960er Jahren: „Das neue Bild definiert sich nicht im Verhältnis zum Ursprung, sondern im Verhältnis zu Bildern, die vor und neben ihm, in und außerhalb der Kunst existieren.“ So treten lt. Germer an die Stelle von „Innovation“ oder der Suche nach dem Neuen oder Originellen „Appropriation, ironische Verfremdung oder das Zitat“. Malerei verlöre demnach – und das ist für Germer eine durchaus positive Feststellung – an „Gewicht“ und an „existentiellem Pathos“. Siehe: Stefan Germer: Vorsicht, frisch gestrichen. Thesen zu älteren und neueren Medien, Texte zur Kunst, 8. Jg., Heft 31 (9/1998), S. 60-65.

<sup>3</sup> Dabei tappt so mancher – gedrängt durch eine obligatorische „Kritikpflicht“ – in die Legitimationsfalle, auch Positionen ein kritisches Anliegen zu unterstellen, die ein solches – wenn überhaupt – nur sehr eingeschränkt vertreten, was die argwöhnische Kunstkritik wiederum sofort als Augenwischerei entlarvt. So jüngst geschehen im Fall Ulla von Brandenburg, über die Stefanie Kleefeld das Urteil fällt: „ästhetizistisch“. Siehe: Stefanie Kleefeld: Null mit Gürtel. Über Ulla von Brandenburg im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, in: Texte zur Kunst, 18. Jg., Heft 70, (6/2008), S. 257-261.

dekonstruktiv/affirmativ geprägt ist, hat sich in der Praxis ein gewisser Grad von Relativierung eingestellt, der zumindest die Bereitschaft für eine theoretische Öffnung mit sich bringt bzw. ein Bewusstsein dafür, dass hier ein nicht ganz unbeträchtliches theoretisches Vakuum herrscht, aufkeimen lässt. Einen Ausweg aus dieser sich zum solipsistischen Scheingefecht verselbständigten Auseinandersetzung bietet dabei die Nähe zur künstlerischen Produktion selbst. Welche theoretischen An- und Aufschlussmöglichkeiten bestehen, zeigt beispielsweise ein Blick auf die Ausstellung von Matthias Dornfeld bei Ben Kaufmann im Sommer 2008:

Die Ausstellung ist ganz entschieden eine Malerei-Ausstellung. Ölbilder und Zeichnungen, unterschiedliche Formate, gerahmt und ungerahmt. Dabei in Gruppen gehängt; es sind immer wieder die gleichen Motive, die auf den Bildern auftauchen: Gesicht, Gesicht, Gesicht, Kopf, Haus, Blumenstrauß, Figur, Frau, Haus, Blumenstrauß, Riesenrad, Blumenvase, Kaffeekanne, Gesicht, Gesicht, Gesicht. – Es hat daher nur bedingt Sinn, über Motive oder „Inhalte“ zu sprechen, wie sich insgesamt eine rein ikonographische Betrachtung von Malerei längst als Sackgasse erwiesen hat. Motivgeschichtlich wird man bei Dornfeld auf die klassischen Gattungen Stilleben und Portrait zurückgeworfen, was zunächst ebenfalls kaum Erkenntnisgewinn verspricht. Es sei denn, es ginge, was die vordergründig rohe Machart und die kindlich-naive Farbigkeit nahe legen, um eine Art neuen Primitivismus, um den Anschluss an Cézanne, van Gogh, Kirchner oder den Rückgriff auf die Klassische Moderne bzw. an überkommene Ursprungs- und Authentizitätskonzepte, wie z.B. bei Cobra in den 60ern. Es wäre ein Leichtes, Dornfelds Bilder als eine Art Neo-Primitivismus misszuverstehen, der neuralgische Punkt liegt indes woanders. Also – wieder zurück zu den Bildern:

Kopf. Kopf. Gesicht. Gesicht. Gesicht. Frontal, im Profil. Pastoser Farbauftrag, übereinander, bunt, in vielen Schichten. Stellenweise bröckelt die Farbe ab oder ist so dick, dass sie haptische Reliefs ausbildet: hervorquellende Augen, Münder, Haare. Dann wieder flüssige lasierende, rinnende Aufträge, die in Lagen übereinander geschichtet auskristallisieren, ausfransen und aquarellartig mäandrieren. Auch Kugelschreiber, Bleistift, beides flächig und mit Druck ausgeführt, so dass die dünne Haut der schillernden Reflexionen die Oberfläche abzuschließen scheint. Jedes Bild hat eine eigene Textur, deren physische Intensität sich aus der Tiefe speist, hier ist nicht nur Oberfläche oder Schein, sondern die Farbe nimmt eine fast körperliche Präsenz<sup>4</sup> an und unweigerlich denkt man an Merleau-Ponty, der das Opake beschreibt, „als Ort, um andere Werte ins Bild zu setzen als das Durchsichtige der Darstellung“.

Was hier deutlich wird, ist also ein Prozess der Bildwerdung, was mehr heißt, als nur etwas zur Erscheinung zu bringen oder abzubilden, sondern bedeutet, mittels des Materials und dessen spezifischer Behandlung die Bildpräsenz als solche in ihr Recht zu setzen. Das bedeutet auch, Malerei nicht primär als Reminiszenz an irgendetwas anderes, oder als ein Wiederaufgreifen von etwas bereits Bestehendem zu verstehen. Auch nicht als Symptom oder sekundäre Erscheinung, sondern – ganz grundlegend – als etwas, das auf der Leinwand sichtbar wird und nur mit einem ganz spezifischen Wissen, mit einem ganz spezifischen malerischen Können überhaupt

---

<sup>4</sup> Rückgriffe auf mythische Argumentationsweisen, wie wenn Loers in Bezug auf Dornfeld von „Einverleibung“ und „Bildgehirn im Hintergrund“ spricht, haben nur Sinn, wenn man sie historisch kontextualisiert.

generiert werden kann.<sup>5</sup> – Womit wir wieder ganz in der Nähe von der Authentizitätsbehauptung des Bildes und der Kontextlosigkeit der Malerei wären, deshalb, nochmal: Zurück zu den Bildern.

Gesicht, Frau, Haare. Blau, Grün, Rot, Gelb, Violett, viel Schwarz. In aller Direktheit subtil, lyrisch, stellenweise kitschig, – wenn Sterne, Blumen und Luftschlangen ins Spiel kommen. Die abstrakten Elemente wie Spiralen sind dabei gleichwertige Vokabeln zu Gesicht oder Haus. Immer wieder Schnörkel – im Sinne barocker Provokationen, entweder als abstrakte Schleifenformationen oder als konvexe Bauchung einer Kanne, einer Vase, eines Gesichts. Formale Varianz und Offenheit amalgamieren mit einer inhaltlichen Ebene des Privaten und Häuslichen. Haus, Kanne, Blumen. Körper, Kopf, Gesicht, Erinnerung.

Als Annäherung an vergängliche, transitorische Phänomene wirft dies Fragen nach der Verobjektivierbarkeit subjektiver Erfahrung auf; Fragen nach der Erscheinung und des Herstellens eines sich immer wieder überlagernden Bildgefüges, das in sich brüchig ist, Leerstellen aufweist, immer wieder überschrieben wird und sich als prozessuales Gebilde nicht in eine selbstgenügsame Abgeschlossenheit zurückzieht.

Diese Anschaulichkeit des Prozesses wird im Medium des Bildes, mit genuin malerischen Mitteln ansehbar und reflexiv. Die Entscheidung, die Bilder in formal und inhaltlich abgestimmten Gruppen vor violette Wandbespannungen oder furnierte Holz-Wände zu hängen, ist weiteres Kontext-Angebot an den Betrachter, auf gewissermaßen privater Ebene mit den Bildern in Beziehung treten, und sei dies über die Konventionen des Wohnens.<sup>6</sup>

Bei Dornfeld wird weder demonstrativ eine authentische Maler-Geste vorgeführt, noch nimmt er eine Position der ironischen Distanz ein. Seine Annäherung an Kitsch, Kinder-Zeichnung und Maler-Klischee ist vielmehr völlig unironisch, aber nicht humorlos; reflektiert, aber nicht distanziert; physisch, aber nicht anti-intellektuell; anachronistisch auch, aber eben nicht rezessiv. Die Machart seiner Bilder ist unmittelbar, aber nicht ohne Brüche. Seine Malerei ist dem Retrograden und Naiven verschrieben, ohne sich damit aber außerhalb von Gegenwart zu stellen. Und deren scheinbarem Anachronismus man auch nicht über eine der diversen Neo-Kategorien oder der Unterstellung eines gezielten Referenzialismus beikommen kann. Darin liegt nicht nur das Potenzial, „akademisch empfundene Grenzen der Malerei“ (Mampe) in Frage zu stellen, sondern auch den Diskurs, wie er derzeit über Malerei geführt wird, auf die Kerngebiete der Malerei zu lenken.<sup>7</sup>

Daniela Stöppel

---

<sup>5</sup> Die Rede ist von „Basis des Malerei-Diskurses“ (Mampe) oder von „Beschäftigung mit malerischen Fragen“ (Germer). Es gilt, dem auf den Grund zu gehen, was es heißen kann, „als Gemälde bedeutsam zu sein“ (Hafner) oder wie Jörg Heiser es formuliert: „Das Interessante an Malerei bleiben jene ‚neuen‘ Bilder, die nur malerisch und nicht anders haben entstehen können.“ (Texte zur Kunst, 12. Jg., Heft 50 (6/2003), S. 150).

<sup>6</sup> Diese besondere Form der Kontextualisierung haben schon die Expressionisten für sich genutzt, als sie ihre Bilder als integralen Teil des häuslichen Interieurs präsentierten und den Privatraum als Ort der Auseinandersetzung mit Bildern (re-)etablierten.

<sup>7</sup> Im Sinne von Lyotard, der der Kunst zugesteht „ohne den Schutz theoretischer Argumentation“ auskommen zu können, da sie letztlich mit den ihr eigenen Mitteln selbsttätig zur Theoriebildung beiträgt.