

AVANTGARDEN UND ARSCHLÖCHER

VON DER SPRACHLOSIGKEIT DER
KUNSTKRITIK UND DER ENTSTEHUNG DES
PSEUDOKYNISMUS

Vielleicht ist es notwendig, den Leser nach einer solchen Überschrift erst einmal zu versöhnen. Die beiden als Zitat zu verstehenden Begriffe fanden ursprünglich in durchaus wohlwollender Weise Anwendung bei der verbalen Verarbeitung zweier Etappen der neueren Kunstentwicklung.

Der Mangel an Kriterien für die Bewertung zeitgenössischer Kunst machte sich in den Jahren der für überwunden gehaltenen faschistischen Kunstideologie immer schmerzlicher bemerkbar. Die einstmals als „entartet“ eingestuft Produkte der Bildschaffenden mußten rehabilitiert, die aktuellen Bilder als inhaltlich wie formal konsequente Anknüpfungen an die vorfaschistische Ära präsentiert werden. Als Kodewort für politisch wie ästhetisch unbedenkliche Kunstäußerungen wurde der Begriff „Avantgarde“ vereinbart. Er signalisierte gleichzeitig demokratische Gesinnung und künstlerische Qualität. Der „Tod der Avantgarde“ wurde spätestens seit dem von Richard Chase 1957 in der „Partisan Review“ veröffentlichten Artikel „It is the costum nowadays to pronounce the avant-garde dead“ zum festen Topos jeder Kunstdiskussion.

Mittlerweile ist auch der letzte Tänzer dieses werbewirksamen fröhlichen Leichenzugs ermüdet und hat sich im Parkett niedergelassen, um von dort aus jenen Tänzer auf der Bühne zu verfolgen, der die Vokabeln zur Beschreibung einer Kunst liefert, die sich nun partout nicht als „avantgardistisch“ bezeichnen lassen will. Peter Sloterdijk stellte 1983 in seiner „Kritik der zynischen Vernunft“ ein Begriffssystem zur Verfügung, das der zeitgenössischen Kunst wesentlich angemessener schien, als die militärischen Formulierungen sich gegenseitig ausrottender Avantgarden. „Auf der Suche nach der verlorenen Frechheit“ war Sloterdijk unter anderem bei den Künsten auf einen „kynischen Impuls“ gestoßen, ein Wiederaufleben des antiken Kynis-

mus in einer „Neokynismus“ benannten Haltung. Seit dem Erscheinen dieses Buches wird in zahlreichen Beschreibungen und Theorien zur zeitgenössischen Kunst ausdrücklich auf Sloterdijk verwiesen. Der von ihm beschriebene Kyniker, der sich mit der sinnlichen Verkörperung seiner Vorstellungen vom Leben dem Kampf mit dem „schizoiden Gehirntier“, genannt Philosoph nicht stellt, scheint im Künstler der 80er Jahre neue Gestalt angenommen zu haben.

Einen Verdacht auf kynisches Verhalten äußerte z.B. der ehemals in Essen tätige Ausstellungsmacher Zdenek Felix, der die Philosophie Sloterdijks 1984 im Zusammenhang mit neuen geistigen Ansätzen im Film (Syberberg), in der Literaturkritik (Bohrer), oder im Theater (Pina Bausch) als einen charakteristischen Ausdruck am Ende einer kulturgeschichtlichen Ära betrachtet.^{1.)} 1982 sprach Felix von einer „hinterlistigen Ironie“ mit der „10 junge Künstler aus Deutschland“ – so lautete der Titel einer Ausstellung im Museum Folkwang im Februar/März des gleichen Jahres – aufwarten. Mit einer kynisch-ironischen Grundhaltung, wie sie etwa von Marcel Duchamp verwirklicht worden ist, waren die Bildwitze der dort vorgestellten Maler aber nicht zu vergleichen. Duchamps Bilder sollten über den bloßen Augenreiz hinaus Denkanstöße, Denkbilder sein. Sie bekamen in Opposition zu den für einige kubistische Bilder eingeführte Bezeichnung „ohne Titel“ ausschweifende literarische Titel, die oft Wortspiele beinhalten. Das macht das Kynische dieser Werke Duchamps ab 1913 aus, daß sie, als sinnliche Verkörperung eines Gedankens, sowohl der reinen Philosophie als auch der reinen Philosophie widersprechen. Die pseudowissenschaftlichen und gleichzeitig meditativen „Ready-mades“ waren geeignet, das Vertrauen in die wissenschaftliche Realitätserkenntnis zu erschüttern. Die wissenschaftskritischen Andeutungen in der „neuen Malerei“ haben dagegen eher den Charakter von Illustrationen als den eigenständiger philosophischer Reflexion. Textstellen über eine „allgemeine Vergrauung des Lebens“, die Sloterdijk infolge des rationalistischen Weltbildes konstatiert, sind es, die zur verbalen Grundierung der bunten Bilder herangezogen werden. Mit den Bildern, die „aus einem Drängen nach sinnlichen, greifbaren und erlebbaren Bildnissen ihrer Innenwelt“ gemalt wurden, sei es den jungen Künstlern gelungen, auf die „Unsinnlichkeit unserer zum großen Teil verstäderten, von Trugbildern erfüllten Welt“ zu antworten.^{2.)} Wieso bestand aber die Reaktion auf die angebliche äußere Unsinnlichkeit in einer Versinnbildlichung der Innenwelt, und nicht - wie es kynische Art gewesen wäre – in einer Versinnlichung der Außenwelt? Wie sollte sich außerdem die Innenwelt der Maler durch eine „Malerei als Ausdrucksmittel der verinnerlichten Sprache“ ausdrücken? Wenn die „aus dem Innern des Ich kommenden Botschaften“ wichtiger sind als die Form des Ausdrucks, in der keine Meisterschaft angestrebt werde, wenn die malerischen Verfahren „bewußt großen Belastungsproben ausgesetzt“ werden sollen? „Der Inhalt ist die Botschaft, nicht die Malerei“ schreibt Zdenek Felix, und nähert

sich mit diesem substanzlosen Urteil der zuvor so vehement abgelehnten Inhaltslosigkeit.

Als weniger inhalts-, denn gebärdenreich charakterisiert auch Gabriele Honnef-Harling die Fähigkeiten der „neuen“ Maler: „Sie haben die Fähigkeit zur richtigen Wut zur richtigen Zeit, die Fähigkeit zum Ausdruck, die Fähigkeit, das Sorgenklima aufzusprengen, die Fähigkeit zur Feier, die Fähigkeit zur Hingabe, und auch die Fähigkeit zum Trauern.“^(3.) In der Zurückeroberung des Sinnlichen, Leidenschaftlichen, Witzigen, Bildhaften und Irrationalen liege deren besonderes Verdienst. Die anti-intellektualistische Argumentation Sloterdijks erscheint in diesem Zusammenhang wie ein Manifest der neuen Malerei. Der besonders beim Intellektuellen von Sloterdijk diagnostizierten „merkwürdigen Augenstumpfheit“ werde in und mit diesen Bildern begegnet. „Der zynische Blick läßt die Dinge wissen, daß sie für ihn nicht real existieren, sondern nur als Phänomene und Information. Er sieht sie an, als wären sie schon Vergangenheit. Er erfaßt sie, registriert sie und sinnt auf Selbsterhaltung. Es kränkt ihn freilich, daß die Dinge diesen Blick erwidern.“^(4.) Wenn die Dinge diesen Blick erwidern, so wird aus diesen Sätzen zur „Kritik der zynischen Vernunft“ gefolgert, dann erst recht die „neuen Bilder“: „So kalt, wie sie angeschaut werden, sehen sie zurück. Sie können sich nicht erwärmen, bevor das Eis in den Augen derer schmilzt, die glauben, sie seien berufen, die Welt zu verwerten, zu verwalten – zu verwüsten.“^(5.)

Zweifel an einer wirklich kynischen, also von Witz und Reflexion bestimmten Haltung hinter der „neuen Malerei“ erwecken aber die Kommentare der Maler und ihrer Interpretatoren selbst. Nicht nur wird „Theorie“ als überflüssig und belastend empfunden, sondern das Denken selbst. „Denken ist Last“ bemerkt Wolfgang Max Faust in einem Katalogartikel zu Jiri Georg Dokoupil, der diese Last in einem Selbstportrait als Gehirn auf dem Kopf veranschaulicht.^(6.) Im Denken versucht Faust, diese Aussage relativierend, auch eine Chance zu entdecken, diese stecke aber hier, und das ist bezeichnend, ausschließlich im Erinnern und in Anspielungen, unter anderem sogar auf surrealistische Maschinen von Duchamp, Ernst und Dali, nicht aber in einer produktiven Verknüpfung, die ja gerade den Inhalt der Werke dieser Künstler ausmacht. Sie werden auf diese Weise nicht etwa als kynisch sich äußernde „Künstler“ verstanden, sondern als Teil des Repertoires, bei dem man sich mit formalen Bruchstücken bedient. In der Konsequenz dieses Denkens ist es dann auch nicht verwunderlich, daß Duchamp als Vorläufer der Concept-Art gesehen wird und so als Gegenpol zu den vorgeblich kynisch-konkreten Werken der „neuen Wilden“ dient. In der Concept-Art hatte sich der Künstler – vom Materiellen gänzlich befreit – zum Philosophen gewandelt; eine Entwicklung, die die Maler der neuen Generation wieder rückgängig zu machen versuchen. Vermutlich in totaler Unkenntnis Duchamps erkennt Klaus Honnef in dessen Kunst eine Vorstufe der Concept-Art, die ihrerseits von den jungen Malern überwunden worden sei: „Nicht Picasso, nicht Matisse,

nicht Picabia ‚verkörpert‘, als radikale Phase in der Entwicklung der Kunst zur völligen Autonomie begann, die avancierten Positionen der Kunst, sondern Duchamp, Kandinsky und Mondrian. Daß der intellektuellste unter ihnen auch der mittelmäßigste Maler war, mag lediglich ein Zufall sein. Kein Zufall ist es indes, daß er den symptomatischen Vergleich anstellte: Dumm wie ein Maler. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, daß es über ein halbes Jahrhundert später ausgerechnet Maler waren, die Duchamp vom Olymp der Kunst holten.“^(7.)

Man darf wohl ergänzen: . . . um selbst dort Platz zu nehmen. Es entbehrt aber nicht eines gewissen Unverständes, ausgerechnet Duchamp in olympischen Gefilden zu vermuten. In den „Narreteien am Abgrund“ der neuen deutschen Malerei erkennt Honnef eine Tendenz zu physischer Direktheit. In diesen Gemälden spiegele sich die von Sloterdijk beschriebene Ausdrucksweise des Kynikers: „Namentlich die Bilder und Zeichnungen der ersten Jahre starren geradezu von physischer Direktheit. Eine orgiastische Körperlichkeit entfaltete sich. Es wurde kopuliert, onaniert, geschissen und gekotzt, gewürgt und geschlagen, gequält und guillotiniert.“^(8.) Sofern der Abgrund hier nicht schon längst überschritten wurde, läßt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit der Ausdrucksweise Sloterdijks nicht verleugnen, die dann verständlich wird, wenn man bemerkt, daß sich Honnef mit seinen verbalen Ergüssen ausdrücklich auf Passagen aus der „Kritik der zynischen Vernunft“ bezieht. Bei Sloterdijks fulminanter Abwehr des idealistischen Weltbildes fallen sogar für den Kunstkritiker ein paar drastische Vokabeln ab: „Wie kann sich die lebende Materie gegen die Herabstufung wehren? Vom akademischen Dialog ist sie ja ausgeschlossen, bleibt nur als Thema, nicht als Existenz zugelassen. Was ist zu tun? Das Materielle, der wache Körper, tritt aktiv seinen Souveränitätsbeweis an. Das ausgeschlossene Niedere geht auf den Marktplatz und fordert das Höhere demonstrativ heraus. Fäkalie, Urin, Sperma! ‚Vegetieren‘ wie ein Hund, aber leben, lachen und für den Eindruck sorgen, daß hinter all dem nicht Verwirrung steht, sondern helle Reflexion.“^(9.) Gerade letzteres erweist sich aber bei den Malern der neuen Drastischkeit als besonders schwierig. Es läßt sich wohl schwerlich ein Bezug zwischen dem von Sloterdijk beschriebenen Verhalten des antiken Tonnen-Philosophen Diogenes von Sinope und den von der „neuen Malerei“ aufgegriffenen Bildthemen herstellen. Dem Kritiker gelten diese jedoch schon als Manifestation des Kynismus. Hier werden aber gerade nicht unmittelbar, sondern mit Hilfe von Bildern und Symbolen Aussagen vermittelt. Auf der Grundlage dieses Mißverständnisses verwandelt sich die „Kritik der zynischen Vernunft“ in eine „Theorie der neuen Malerei“. Mit den dort geborgten Begriffen läßt sich die in den entsprechenden Bildern enthaltene Ironie trefflich beschreiben, „wenn man – um Sloterdijk zu paraphrasieren – berücksichtigt, daß sich die Ironie in den Werken der bildenden Kunst vornehmlich in ‚kynischer‘ Wendung veranschaulicht. Das heißt: In einem figürli-

chen Gebaren, das der Ironie zu- und gleichzeitig untergeordnet ist, nämlich in Gestalt der Groteske, der Parodie, der Karikatur, der Graffitis, der Verulking, der Augusterei, der Clownerie. In den Manifestationen der bildenden Kunst schlägt die Ironie gewissermaßen eine doppelte Kapriole (und das muß sie wohl, um noch ins Konzept zu passen, L.F.), indem sie die Ausdrucksformen des Niederen und Gemeinen in den Bereich der ‚hohen‘ Kunst vermittelt.“^{10.)}

Gebendet durch das Aufblitzen von Tabu- und Kraftausdrücken, vor denen weder Sloterdijk, noch die Maler der neuen Sinnlichkeit zurückschrecken, sieht der Kunstkritiker Patrick Frey einen Zusammenhang zwischen der provokativ-drastischen Formulierung des Malers Werner Büttner und der inhaltlich fundierten Verwendung desselben Wortes „Arsch“ bei Sloterdijk: „Zeitgefühl ist überhaupt eine ihrer besonderen Stärken, denn Ärsche entwickeln von früh auf ein Gefühl für das, was sofort sein muß, für das, was sich aufschieben läßt, und das, was man mit geduldigem Sitzfleisch bis zum jüngsten Tag warten lassen kann.“^{11.)} Was hier noch als durchaus adäquater drastischer Ausdruck erscheint, gerät im Mund des Malers zu unflätiger Effekthascherei: „Und so kann man zufrieden sein, wenn von seinen Bildern wie eine jauchzende Offenbarung der Satz emporsteigt: Ich bin ein Arschloch, aber ihr seid auch Arschlöcher.“^{12.)} Die Elemente „aggressiver Lust, abgründiger Skepsis und kynischer Energie“ die der Kritiker in der Biographie Büttners glaubt erkennen zu können, können ihren höhnenden und damit zynischen Kern jedoch nicht verbergen. So „entschuldigen sich die Maler Büttner, Kippenberger und Öhlen in ihrem Katalogbuch „Wahrheit ist Arbeit“ bei allen, denen sie mit ihren Frechheiten zu nahe getreten sind: „Wir bedauern, daß wir durch unpräzise Ausdrucksweise den Eindruck von Angeberei vermitteln.... Unsere Einstellung ‚lieber einen guten Freund verlieren, als eine Pointe unterdrücken‘, ist sicherlich falsch.“^{13.)} Die Auflistung von vierzig solcher, anscheinend ernsthafter Entschuldigungen kippt durch ihre große Zahl um und wird zu einem weiteren zynischen Witz, den die Verfasser nicht zurückhalten können und wollen, denn in Wirklichkeit empfinden sie: „Der Feind als Gewissensbiß, der von außen kommt, ist eine ganz unerfreuliche Erscheinung.“^{14.)}

Als typischer Vertreter der als Ausdruck des Kynismus verstandenen Malerei gilt der Maler Jiri Georg Dokoupil. An seinem Werk lassen sich Bejahungsironie, bewußter Stilbruch und Theoriefeindlichkeit gut erläutern. „Bildnis eines toten jungen Wissenschaftlers“ heißt ein 1982 gemaltes Bild, auf dem ein die Zähne fletschender Totenschädel von einer Axt mit brennendem Griff in zwei Hälften gespalten wird. Den Griff ins Formen- und Symbolrepertoire der Kunstgeschichte interpretiert Sabine Schütz als kritischen Kommentar zur (Natur-)Wissenschaft: „Der verknöcherte, zynisch grinsende Tod verkörpert eine morbide Wissenschaft, die ihrerseits dem Tod geweiht ist.“^{15.)} Ähnlich ergeht es der Philosophie. Das 1981 von Dokoupil gemalte Bild „Philosoph“ kommentiert Sabine Schütz: „Ein

schwarzes Wesen mit überdimensionalem Kugelkopf und verborgenen Extremitäten (...). Den Kugelkopf hat es in nachdenklicher Pose in die Hand gestützt – Rodin läßt grüßen. Ein Brett vor dem Kopf versperrt ihm die Aussicht auf ein buntes Durcheinander abstrakter Formen, die über die rechte Bildhälfte wirbeln. Tanguy oder Miro mögen Pate gestanden haben für diese phantastischen Gebilde, die der Philosoph nicht sieht – vielleicht, weil in seinem theoretischen Gedankengebäude kein Platz ist für diese Phantasie. In diesem Bild ist das Stilzitat ein effektvolles Vehikel für das Thema der mit Blindheit geschlagenen Theorie.“^{16.)} Angesichts der – wenn auch bewußt eingesetzten – Einfachstzitate (Brett vor dem Kopf!), scheint es sich hier aber weniger um eine kynisch-helle Reflexion, als um den Abklatsch eines populären Klischees vom Philosophen zu handeln. Der Anschein des Kynischen schwindet aber immer mehr, wenn nur die Tatsache, daß sie Affirmation einer sinn-losen Zeit sind, die Bilder Dokoupils vor dem Vorwurf des Zynismus schützt: „Vielleicht aber“, schreibt Sabine Schütz, „hat die Umwertung aller Werte längst stattgefunden, sind Schnellebigkeit, Sprunghaftigkeit und Sinnlosigkeit, die allzuoft beklagten negativen Phänomene unserer Zeit, in Wirklichkeit längst zu den eigentlichen „Werten“ umgemünzt? Dann allerdings wären Dokoupils Bilder in der Tat moderne Ikonen, die man noch nicht einmal mehr zynisch nennen könnte.“^{17.)} Kynisch wären sie damit noch lange nicht.

Wenn den Bildern der „neuen Malerei“ aufgrund ihrer Inhalte, wie auch ihrer formalen Ausführung die unterschiedlichsten Attribute beigelegt werden können, so doch nicht – das hoffe ich ist mittlerweile klar geworden – das des Kynismus.

Anmerkungen:

- 1.) Z. Felix, Beginn der achtziger Jahre, oder die Rückkehr zum Bild, in: Ausst.-Kat. „Sammlung Metzger, Zeitgenössische Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland“, Tampere und Essen 1984, S. 13.
- 2.) Z. Felix, 7 junge Künstler, Edition 1982 Kunstring Folkwang, Essen 1982, S.3.
- 3.) G. Honnef-Harling, Zwischenbilanz der Merkwürdigkeiten, in: Kunstforum Bd. 68, Dezember 1983, S. 57.
- 4.) P. Sloterdijk 1983, S. 280.
- 5.) G Honnef-Harling, wie Anm. 3.
- 6.) W. M. Faust, J. G. Dokoupil, in: Ausst.-Kat. „von hier aus“, Köln 1984, S. 201.
- 7.) K. Honnef, „Narreteien“ am Abgrund, in: Kunstforum, Bd. 68, Dezember 1983, S. 32.
- 8.) Ebd., S. 30.
- 9.) P. Sloterdijk 1983, S. 210.
- 10.) K. Honnef, wie Anm. 7, S. 35.
- 11.) P. Sloterdijk 1983, S. 285.
- 12.) W. Büttner, Von der Methode, zit.n. P. Frey, Ein Licht speist das andere, Fremde und eigene Gedanken zu Werner Büttner und seinem Buch „Die Schrecken der Demokratie“, in: Parkett Nr. 3, 1984, S. 26.
- 13.) Büttner, Kippenberger, Öhlen, „Wahrheit ist Arbeit“, zit.n. Frey, wie Anm. 12, S. 27.
- 14.) Ebd.
- 15.) S. Schütz, Georg Jiri Dokoupil, in: Kunstforum, Bd. 86, Dezember 1983, S. 132.
- 16.) Ebd.
- 17.) Ebd., S. 134