

KUNST

Malerei hoch zwei

Die Frankfurter Ausstellung „Deutschemalereizweitausenddreißig“ markiert einen Wendepunkt: 61 meist junge Künstler zeigen, dass sie keine Scheu davor haben, die Realität mit malerischen Mitteln darzustellen – und ironisieren zugleich die neue Popularität des Genres. *Von Florian Illies*

Illies, 31, veröffentlichte zuletzt das Buch „Anleitung zum Unschuldigsein“ (Argon). Er lebt in Berlin.

Von wegen Abitur in zwölf Jahren. Die deutsche Nation saß fünf Jahrzehnte lang brav im Kunstunterricht der Frankfurter Schule und lernte, dass Realismus das Gegenteil von Moderne ist und Weitermalen eher böse. Jetzt endlich, am Dienstag dieser Woche, nimmt hoffentlich eine neue nationale Bildungsanstalt ihre Arbeit auf: die Frankfurter Schule des Sehens.

„Deutschemalereizweitausenddreißig“ ist der ambitionierte Titel der Überblickschau im Frankfurter Kunstverein. Sie präsentiert 61 meist junge Künstler und ihre Berichte zur Lage der Leinwand.

Weil man in deutschen Landen ästhetische Neubewertungen bis heute erst dann besonders ernst nimmt, wenn sie der alliierte Kontrollrat abnickt, beginnt glücklicherweise parallel zur Ausstellung im Kunstverein direkt gegenüber, in der Schirn Kunsthalle, die zuerst in Paris zeigte, von angloamerikanischen Künstlern bestimmte Schau „Lieber Maler, male mir“ (SPIEGEL 25/2002).

Die Arbeiten der internationalen malerischen Schwergewichte Peter Doig, Alex Katz, Elizabeth Peyton und Luc Tuymans zeigen, wie sehr die Malerei in der zeitgenössischen Kunst zu einer Gattung geworden ist, die im Malen permanent über sich selbst nachdenkt und zugleich immer wieder verwirrt (und beglückt) feststellen muss: Der Maler denkt, der Pinsel lenkt. Hinzu kommt, was der Leipziger Künstler Neo Rauch, der die deutschen Farben in der Schirn-Ausstellung beeindruckend vertritt, im Katalog so beschreibt: „Es geht mir in meiner Malerei um jene halb wachen Momente, in denen sich das Treibgut der Wirklichkeit in meinen Schleusenammern verfängt und zu neuen Ordnungen fügt.“

Im Frankfurter Kunstverein zeigen jetzt die noch jüngeren Vertreter der Zunft, die meist zwischen 1965 und 1975 geborenen Künstler, ihre persönlichen malerischen Ordnungen und Unordnungen der Realität. Doch auch das klingt in unseren Ohren noch viel zu sehr nach siebziger Jahren oder der Diskursmaschine der jüngsten Documenta: Allzu lange dröhnte den Be-



Wasmuht-Gemälde „Gate 11“: Farbkleckse und Farbblitze keimen in der Flughafenhalle auf

suchern das hämische Hahaha der Künstler in den Ohren, wenn sie mal wieder naiverweise geglaubt hatten, Kunst bedeute auch heute noch, dass es etwas zu Sehen gibt.

Natürlich haben auch die Künstler der Ausstellung „Deutschemalereizweitausenddreißig“ dieses Prinzip des „Ich sehe was, was du nicht siehst“ theoretisch drauf. Doch es ist nicht mehr Selbstzweck, sondern wird zum Bestandteil ihrer komplexen Auseinandersetzung mit Bildwirklichkeit und der Funktion der Malerei. Auf Deutsch: Es gibt im Kunstverein Gemälde zu sehen, nur Gemälde, auf Leinwand und als Wand-

malerei. Selbst im Katalog wird auf die sonst übliche bedeutungshuberische Einordnung verzichtet. Nach der Theorie – nun also die theoretische Praxis. Malerei hoch zwei.

Nicolaus Schafhausen, der Direktor des Frankfurter Kunstvereins, ist ein Mann, dem man ansieht, dass er gern bei einer Tasse schwarzen Kaffees über die Zukunft der Moderne nachdenkt. Aber Schafhausen, unter dessen Leitung der Kunstverein bislang kaum Malerei gezeigt hat, sieht man auch an, wie er sich jetzt begeistert die Augen reibt, während in den verzeigten Ausstellungsräumen am Dom ein

Gemälde ums andere aus den knackenden Plastikfolien gezogen wird.

Im letzten Jahr reisten er und sein Assistent René Zechlin durch die Galerien und besuchten Künstler, um die zeitgenössische deutsche Malerei in ihrer ganzen Bandbreite dokumentieren zu können. So begann schon vor Monaten in den Ateliers der Republik der intensive Diskurs über das Konzept, unterstützt von einer steigenden Zahl von Gruppenausstellungen zur Malerei, von der Basler Kunsthalle bis hin zu den Berliner Galerien Neu und grie-

vor der Vernissage, in Frankfurt zum stimmungsvollen Gruppenbild: Voilà, das ist die Deutschemalereizweitausenddreier.

Natürlich ist auch interessant, wer nicht darauf zu sehen sein wird – etwa Magnus von Plessen, Daniel Richter oder Norbert Bisky, drei Maler, die im letzten Jahr maßgeblich die Diskussion über die junge Malerei dominiert haben. Das kann man, vor allem im Falle der exzellenten neuesten Gemälde Plessens, die zurzeit im K21 in Düsseldorf zu sehen sind, bedauern. Aber natürlich ist eine Auswahl wie diese im-

geschrieben, „Farbe“, „Gefühl“ und „sehen“.

Bevor man also anfängt, Kunst oder Farbe zu sehen oder gar ein Gefühl zu spüren, lehrt einen der Lehrer Matthies, dass alles Sehen und Fühlen längst zur Floskel geworden ist. Es geht also schon mal gut los. Dann, nach der letzten Treppenstufe, ist man mitten drin in der Malerei über Malerei. Links hängt Kai Althoff, frontal blickt man auf das riesige „Gate 11“ von Corinne Wasmuht und um die Ecke lugt der Heckenschütze von Eberhard Havekost,



wie eine Saat des Abstrakten

COURTESY GALERIE MARTIN JANDA, WIEN



Havekost-Gemälde „Sniper“: Bedrohliche Realitätsnähe

SAMWLUNG SUSAN UND MICHAEL HORT, N.Y.



Künstler Havekost, Wasmuht: Der Maler denkt, der Pinsel lenkt



FOTOS: NORBERT MICHALKE

dervonputtkamer. Die britische Zeitschrift „Modern Painters“ widmete ihre letzte Ausgabe dem Thema „Germany now“, und die wichtigsten New Yorker und Londoner Galerien überboten sich seit zwei Jahren fast gegenseitig darin, junge Qualität aus deutschen Landen auszustellen.

Die Ausstellung im Frankfurter Kunstverein könnte also durchaus historisch werden. „Bestandsaufnahme“, sagt Schafhausen, klinge ihm aber zu anmaßend, er wolle nur „ein Stimmungsbild der mittleren Generation“ zeichnen. Für alle Fälle (also: für die Kunstgeschichtsbücher) treffen sich deshalb die Künstler am Dienstag, kurz

mer – und notwendigerweise – anmaßend und ungerecht.

Der Vorteil des Kunstvereins ist, dass er tatsächlich aussieht wie eine reformierte Oberstufe aus den kältesten Zeiten der Bundesarchitekturgeschichte. Wenn man also die Treppen hinaufsteigt zur Frankfurter Schule des neuen Sehens, blickt man als Erstes, wie es sich für ein ordentliches Schulgebäude gehört, auf die Kritzeleien an der Treppenhaut – doch statt der Namen von englischen Bands, der Lösungsansätze für die Mathearbeit und der Mädchennamen in Wölkchenschrift hat Rupprecht Matthies „Kunst“ an die Wand

der sein Gewehr bereits auf den Betrachter angelegt hat. Drei Künstler, 1966, 1964 und 1967 geboren, die sofort das ganze reiche Repertoire der jungen deutschen Malerei entfalten.

Althoff entwirft seit Jahren einen faszinierenden verschlungenen Bilderkosmos, eine entrückte Privatmythologie, ganz ähnlich dem fünf Jahre jüngeren Jonathan Meese, der im hintersten Raum des Kunstvereins mit „Bienen-Nabob im Tränental des Bienenkatzenz“ sein furioses, pinselschlagendes Tiefseetauchen in den Abgründen des letzten Jahrhunderts fortsetzt. Der Kölner Kai Althoff hingegen unter-

wirft sich, im eher spartanischen Dauertremolo des Bildtitels „Ohne Titel“ und in den Formaten einer größeren Disziplin. Aber nur, um sich dann mit der Malerei genauso tief vorzuwagen zu den, zumindest vorläufig, letzten Fragen der Kunst.

Althoffs Gemälde erzählen Geschichten, die keine Scheu haben vor der Ernsthaftigkeit der Goldgrundmalerei und vor einer modernen Darstellung der Wehmut, die in dieser Generation auch eine Wehmut ist über die Errungenschaften der Moderne. Seine Figuren, die obenrum wirken wie aus Alptraumzeiten des Bauernkriegs und untenrum wie aus Glanzzeiten des 1. FC Köln, scheinen während des Laufens über die Leinwand die ganze Kunstgeschichte abzuschreiten.

Gefahr droht da sowohl vom fallenden Egon Schiele oben links als auch vom forschenden Zeitgenossen rechts, der dieselbe modische Herrenstrickjacke trägt wie die jungen Assistenten im Frankfurter Kunstverein – und wie die anderen Vertreter der Generation Golf, die sich darin ab Dienstag wie im Spiegel erkennen können. Oder, wie Schafhausen sagt, es stelle sich die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Malerei und bestimmten „restaurativen Tendenzen der Berliner Republik, nicht nur auf Seiten der Produzenten, sondern vor allem auch auf Seiten der Rezipienten“.

Man muss also immer aufpassen, dass man nicht beim falschen, zu restaurativen Gucken erwischt wird.

Wie das restaurative Potenzial von Malerei in die verschiedenen Bildstrategien integriert wird, zeigt dann Corinne Wasmuhts raumfüllendes Gemälde gegenüber, das den Betrachter hineinzieht in einen Strudel aus Farbkleckschen und Farbblitzen, die wie eine abstrakte Saat aufkeimen im realistischen Fond einer Flughafenabflughalle.

„Gate 11“ wird zu einem Symbolbild, weil es zeigt, dass auch die Abstraktion keine Fluchtmöglichkeit mehr ist, um aus der Gegenwart in die Zukunft zu fliegen, sondern eine recht beliebte Destination mit breiter Landebahn, die man zwar anfliegen kann – aber nur noch wissend um die falschen Träume, die man im Gepäck hat, und wissend um die zahllosen Passagiere, die schon längst dort waren.

Von der Moderne solchermaßen zum Abschluss freigegeben, läuft man direkt Eberhard Havekosts „Sniper“ vor die Flinte und scheint sich imaginär wegzuducken vor so viel kühner bildlicher Zudringlichkeit. Doch dann, auf den zweiten Blick, spürt man, wie viele Ebenen Havekosts malerische Untersuchungen über das Sehen haben. So sind seine – lange vor der Zeit des Washingtoner Snipers gemalten – Nahaufnahmen eines Schützen subtile



Bauer-Bild „Publikum“: Individuelle Verzückung im Kollektiv

Spiele mit den verschiedenen Bedrohungsstufen von Bildwirklichkeiten in Zeiten der medialen Reizüberflutung.

Diese Bilder sind keine Bedrohung. Es sind Bilder einer Schreckensvorstellung von Bedrohung. Doch Havekost gelingt es, dass wir sie, für Sekunden, für Realität halten. Und das freut ihn. Sein Mann mit Fernglas vor ausbrechendem Vulkan macht am präzisesten klar, dass es dem in Dresden geborenen, in Berlin arbeitenden Künstler in seinen Gemälden vor allem um eine Differenzierung unserer Wahrnehmung geht. Der weltfremde Mann mit Fernglas, hinter dem die Welt unterzugehen scheint, steht symbolisch für unsere Blicke und für die Raster, mit denen wir wahrnehmen und mit denen wir auswählen, was wir für Realität halten.

„Meine Malerei“, sagt Havekost, „soll unsere Filter dechiffrieren.“ Die Grundlagen für die Werke Havekosts sind immer Fotografien – indem er mit der Malerei aber die Distanz noch einmal vergrößert,



Althoff-Bild „Ohne Titel“
Moderne Variationen der Wehmut

zeigt er, dass der entscheidende Schritt weg von der bedrohlichen Wirklichkeit bereits in dem Moment gegangen worden ist, als er – scheinbar dokumentarisch – zu einem fotografischen Bild wurde.

Mit dieser Frage nach der Funktion der Malerei in Zeiten ihrer Funktionslosigkeit stimmt Havekost den Ton an, der dann durch alle Säle des verwinkelten Gebäudes klingt. Egal ob im klaustrophobischen Raum Antje Majewskis, die mit ihrem Zyklus „Aus einem Moskauer Gefängnis“ ebenso die Herausforderungen der Fotografie kontert wie Johannes Kahrs in seinen me-

lancholischen fotorealistischen Gemälden über die Unmöglichkeit von Melancholie – oder Bernhard Martin in seinen malerischen Analysen der Geschlechterrollen in Zeiten des expressionistischen Wischmopps. Dabei geht es immer auch um das, was durch das offensive Zeigen verborgen wird – also etwa um die individuelle Verzückung inmitten der Kollektive im „Publikum“ betitelten Gemälde Frank Bauers.

Die Bandbreite der Ausdrucksformen in Frankfurt ist berauschend. Die Auseinandersetzung über die Frage „Was ist ein Bild?“ wird nicht länger nur in theoretischen Sammelbänden verhandelt, sondern mit bildnerischen Mitteln: Es ist, als würde im Haus der deutschen Kunst endlich wieder gut durchgelüftet. Dabei hat Malerei, die beste zumal, egal ob bei Caravaggio oder Vermeer, Velázquez oder Menzel, natürlich immer ihre eigene Problematik der Abbildbarkeit von Wirklichkeit mitgemalt.

Derjenige, der sich im Deutschland der achtziger und neunziger Jahre dieser Frage vielleicht am eindrucklichsten gewidmet hat, der früh verstorbene Martin Kippenberger, ist denn auch, nicht nur dank seiner Präsenz in der Ausstellung „Lieber Maler, male mir“, als einer der zentralen Bezugspunkte der jüngeren Malergeneration ständig präsent. Er delegierte das Malen zeitweilig an eine Werbeagentur, daher auch der Titel „Lieber Maler, male mir“ – und rückte natürlich genau durch diesen Akt die Frage nach dem romantischen deutschen Künstlerbegriff in den Mittelpunkt.

Im Frankfurter Kunstverein ironisiert Stephan Melzl ganz direkt ein Selbstbildnis Kippenbergers von 1988 aus der Schirnausstellung: Wo das Idol noch, nur mit unförmiger Unterhose bekleidet, sich ungeschickt mit zwei Luftballons hantierend zeigte, hat Melzl einen halb nackten Mann gemalt, der die Luftballons lässig am Gemächt festgemacht hat. Die Ballons hängen ihm vor dem Gesicht, so sieht man nur einen Kopf, und zwar den Ché Guevaras, der auf dem T-Shirt prangt.

Ein kleiner subtiler Seitenhieb auf das lateinamerikanische Machoideal der 68er



Frankfurter Kunstverein: *Durchaus historische Bestandsaufnahme*

Generation – und eine Beherzigung von Kippenbergers Gebot, man müsse die „Regeln des Vergessens“ sehr genau beherrschen.

Auch die Arbeit „Bauhaus“ der 1978 geborenen Yesim Akdeniz Graf dokumentiert, wie die jungen Künstler es bereits gleich zum Thema machen, dass ihnen gern von den Älteren ihre Ideologiefreiheit vorgeworfen wird. So läuft in diesem Gemälde über eines der weißen Dessauer Meisterhäuser ein Sowjet-

sitzen glaubte: die alleinige Deutungsmacht.

Ähnlich radikal verwandelt Sergej Jensen das Wahlplakat der Republikaner zum dekorativen Ornament, auf einer leeren Leinwand finden sich auf den ersten Blick scheinbar nur drei grünlich schimmernde Rauten, und doch spürt man beim Lesen des Titels „I love the Rights“, dass der Künstler unser Erschrecken über die verlorene Unschuld der Raute längst in seine Malerei eingebaut hat.

stern hinweg, wie auf Zehenspitzen, als wollte er den Schlaf der aufrechten Moderne nicht stören. Und zugleich wirkt der Stern mit seinen schrillen Farben, als wollte er das Bauhaus, diesen für die 68er zentralen Grundpfeiler des zukunfts zugewandten Deutschland, perfiderweise zu Trash erklären – und damit der älteren Generation mit Ironie das nehmen, was sie, auch in dieser Diskussion über Malerei, immer zu be-

So denkt die zeitgenössische deutsche Malerei nicht nur über Bildinterpretation und Bilderfindung im Zeitalter der neuen Medien nach. Sie scheint sich auch schon wissend zu wundern, dass Malerei wieder populär ist. Fast alle der ausstellenden Künstler präsentieren in ihren Bildern zugleich ihre Strategien, dieser Popularität zu begegnen.

So sind die „Nachbilder“ der 1966 geborenen Eva Schwab ein besonders eindrucksvolles Zeugnis für diese Bemühungen, weil sie sich das populärste Bildgenre unserer Gesellschaft ausgesucht hat: das private Fotoalbum, den familiären Bilderspeicher der Entzückungen und Absonderlichkeiten, der festhalten will und doch nur das Vergehen dokumentiert.

Schwab zeigt Bilder ihrer selbst, immer zweifach, als Aquarelle auf wachsdurchtränkter Leinwand und als Erinnerungsbilder – an den Nachmittagstee, den Familienausflug, die Kommunion. Schwab versucht wie Kai Althoff und viele andere Künstler ihrer Generation in der eigenen Kindheit bildnerische Archetypen zu finden, um in der Retrospektive nach den verloren gegangenen Bedingungen für Sicherheit zu suchen.

Sie alle entdecken dafür die Malerei als das geeignete Genre – weil die Gattung Malerei selbst auf derselben aufregenden Suche ist.