

Geschichte und Dynamik der Malerei

Das Misstrauen gegenüber dem Medium Malerei ist immer dann besonders gerechtfertigt, wenn es implizit oder explizit als Reaktion auf andere künstlerische Praktiken und Programme verstanden wird. Dies ist meistens in Perioden wie der gegenwärtigen der Fall, wenn das Medium in Ausstellungen und am Markt besonders erfolgreich ist. Dann stellt sich dumpfe Reaktion schnell ein und in der Analyse führen jene das Wort, die am liebsten die späte Moderne und die darauf folgenden künstlerischen Programme vergessen machen wollen. Die Glücksgefühle, die sich dann einstellen, sehen die glücklich verehrte Gegenwartsproduktion letztendlich doch nur als Symptom einer vergangenen Kunst und ein derart selektives historisches Bewusstsein führt in letzter Konsequenz zu einer merkwürdigen Art von Geschichtslosigkeit. Auch in der Kunst sind die Abläufe kontinuierliche und verschiedene, distante Momente miteinander in eine Beziehung zu setzen ergibt noch keine Geschichte. Dies kann für gegenständliche genauso wie für ungegenständliche Malerei gelten, im letzteren Fall bedeutet nämlich auch eine Ausblendung einer stattgefundenen Abstraktion, die eine Wiederholung des Prozesses durch die veränderten Vorzeichen ja unmöglich macht, auch einen Verlust der Geschichte. Malerei ist so zu einer Bühne geworden, auf der nicht sonderlich viel Platz ist und auf der man sich nur unter Einbeziehung der analytischen Prozesse, die ihre Geschichte reflektieren, bewegen kann.

Joseph Marsteurer ist sich dieser Problematik der gegenwärtigen Malerei sicherlich bewusst. Oft schon an der Grenze zu einer wissenschaftlichen Versuchsanordnung reflektiert er über das Medium Malerei in einer Art und Weise, die nicht von oberflächlicher Affirmation und auch nicht von salopper Distanz geprägt ist, sondern dem genuinen Interesse entspringt, das Medium zu verstehen und über dieses Verständnis voranzutreiben. Im Unterschied zu anderen Künstlern und Künstlerinnen ist sein Ausgangspunkt dabei nicht ein primär historischer, sondern konzentriert sich zunächst auf die grundlegenden Eigenschaften des Mediums und auf seine Bestandteile wie Leinwand, Farbe, Pinsel, räumlicher Kontext und Bildidee. Diese Gewichtung heißt aber nicht, dass die historische Dimension nicht auch ins Bild rückt, da die Untersuchung der Eigenschaften des Mediums auch immer eine zeitliche Dimension aufzeigt. Zentraler Untersuchungsgegenstand ist etwa die Frage nach der Materialität des Bildes. Diese Frage ist natürlich historisch sehr belastet, da in der Geschichte der modernen Malerei immer wieder ein Zusammenhang zwischen Abstraktion, also Gegenstandslosigkeit und dem reinen Bild, also Materielosigkeit hergestellt wurde. Dieser Ideologie des reinen Bildes, die auch eine grundlegende Grenze zwischen Bild und Skulptur ziehen will, ist schon seit der minimalistischen Malerei immer wieder widersprochen worden, indem die Stofflichkeit der Farbe ins Zentrum gerückt wurde oder das Bild selbst zur Skulptur bzw. zum Teil dieser wurde.

Marsteurer lässt sich hier weder auf die eine noch auf die andere Position ein, da er die Frage gleichsam

aus dem Bild herauslöst. Die Farbe taucht in Form von Pinselstrichen auf transparentem Material auf, datiert, mit einer genauen Beschreibung versehen und vor allem mit einer genauen Größen- und Gewichtsangabe. Hier entsteht ein interessanter Widerspruch: Einerseits ist das Material ja aus dem Bild entfernt und wir können das Bild so gewissermaßen ohne Material denken, andererseits ist aber der Hinweis auf die Materialität überdeutlich, die physikalischen Eigenschaften des Bildes werden auf einer anderen Ebene nochmals dokumentiert. In den Objekten verweist die Transparenz der Folien, auf denen die Pinselstriche aufgetragen sind, auf Materielosigkeit, die Farbe selbst wieder in die andere Richtung. Bild als Idee und Bild als Objekt werden so von Marsteurer in ein im Grunde genommen unauflösliches Verhältnis gesetzt, keine Seite ist auf die andere reduzierbar, es ist die dynamische Relation, die die Eigenschaft von Bildern determiniert. Diese Unauflöslichkeit geht über die Frage der Objekthaftigkeit des Bildes hinaus und kann auch auf das Verhältnis von (konzeptuellem) Inhalt und Form des Kunstwerks ausgedehnt werden. Malerei wird so auch über ihre Grenzen hinaus reflektiert und so entsteht ein Diskurs, der der eingangs erwähnten Ideologie von Malerei als Alternative zu den anderen künstlerischen Praktiken klar widerspricht.

Eine andere Dimension dieser Arbeiten betrifft das Gedächtnis der Malerei: Mit den Arbeiten werden an der Oberfläche keine Bilder archiviert, sondern Fragmente, die ihren Kontext scheinbar verlassen haben. Die Pinselstriche sind Fragmente, die aber immer auf ihre Umgebung verweisen, da die transparenten Folien und die Art der Präsentation nicht genügend Unterlage oder keinen Rahmen für sie bilden. So fängt der Künstler keine spezifischen Bilder ein, sondern löst beim Betrachten dieser Arbeiten eine Menge möglicher Bilder aus, die sich in einem Fluss durch vergangene Eindrücke bewegen. Die Ordnung, die mit dem Modus Bild üblicherweise einhergeht, wird aufgegeben. Letztlich ist dies eine Verfahrensweise, die einen engen Bezug zur minimalistischen Malerei und den mit ihr verbundenen Problematiken aufweist. Wurde dort die Autonomie des Bildes durch den (möglichen) Verweis auf die Inszenierung, den performativen Charakter der mit Fried's Terminus Theatralität gemeint ist, hinterfragt, löst Marsteurer die letztendlich immer vorhandene Bühne des Bildes (ein Stück Leinwand in einer zweidimensionalen Form, auf der sich Farbe oder auch keine befindet) auf. Anstatt eine Bühne um das Bild aufzubauen, werden nicht nur die Bretter demontiert, sondern gleich der Keilrahmen, die Leinwand und die Farbe mit. Das Archiv ist also mehr als bloße Gedächtnisstütze, es macht durch seine Losgelöstheit starre Kontexte auf und weist so wiederum auf ein Grundmotiv des Künstlers, auf die Annäherung an eine Bildbegrifflichkeit, die sich aus einer fließenden Dynamik konstituiert.

Auch die großen Bildinstallationen folgen dieser Logik. Hier geht es um Grenzziehungen: An welchem Punkt entsteht das Bild und an welchem Punkt hört das Bild auf? Wir kennen Arbeiten, in denen es um den Bereich zwischen Bild und Installation geht, in denen also das Bild in seiner räumlichen Verankerung angesprochen wird. Die dort übliche Strategie ist, dass das Bild aus sich herauswächst und so diese

Verankerung verdeutlicht. Bei Marsteurer sind die Strategien etwas komplexer: Der Weg führt nicht nur aus dem Bild heraus, sondern auch ins Bild hinein. Die kubische Struktur aus Holzlatten erweitert den Keilrahmen nicht nur, sie grenzt das Bild auch ein. Die Fragmente auf der Leinwand treiben das Spiel von Erweiterung und Einengung auf der Leinwand nochmals voran. Der Künstler nimmt das Bild im Zentrum nicht als Ausgangspunkt seiner Überlegungen, von allen Seiten und in allen Dimensionen, werden Querverweise erstellt, die eine offene Situation erzeugen, in der nichts an der Wand hängt oder im Raum steht. Was sichtbar ist, ist wiederum ein Prozess, in dem malerische Praxis und der aus ihr entstehende Bildbegriff hinterfragt werden. Bild und Plan des Bildes werden ununterscheidbar. In seiner Grazer Installation hat der Künstler diese Ununterscheidbarkeit noch einen Schritt weiter gebracht, da dort das Bild nur mehr als Illusion im Raum steht, das Medium wird so in einer funktionellen Weise verlassen, da die Inszenierung eher an optische Verfahren und deren Effekte erinnert. Formal verlässt Marsteurer aber die Malerei nie, dies wird vor allem im Spannungsverhältnis zwischen geometrischer Linie, gestischem Pinselstrich und Farbfleck sichtbar. Es werden dabei keine Behauptungen aufgestellt, sondern immer neue Sichtmöglichkeiten vorgeschlagen und so eine doch sehr offene künstlerische Praxis vorgeführt. Wo andere Künstler und Künstlerinnen mit Mitteln der Konzentration und Verdichtung arbeiten, kann man bei Marsteurer eher von Auslagerungen sprechen, wobei es dann die entstandenen leeren Stellen sind, die eine Konzentration im mentalen Sinne zur Folge haben.

In einer sehr direkten Art wird diese künstlerische Strategie in seiner Serie *Abbildungen* verdeutlicht. Das Präfix 'ab-' wird hier in seiner negativen Lesart verstanden und der Künstler entwickelt eine Formensprache, durch die eine porträtierte Person gleichsam aus dem Bild hinausgerechnet wird. Als photographische Vorlage dient ein Profilporträt, das ja im Unterschied zum Viertelprofil oder zum Frontalporträt in erster Linie ‚objektive‘ Identifikationsmerkmale transportiert. Um darin definierte Punkte werden Kreissegmente situiert und so entstehen abstrakt wirkende Zeichnungen, aus denen die porträtierte Person schließlich eine auswählen muss. Es ist also nicht der subjektive Blick des Künstlers, sondern der subjektive Blick der porträtierten Person, der das Bild fertig stellt. Zwischen Inhalt und Auge des Betrachters liegt ein konzeptionelles Verfahren, das eine maschinenhafte Objektivität andeutet, die sich aber letztlich wie jedes technische Medium als Mythos erweist. Die abstrakte Form wird wiederum personifiziert; was aus Erkennungsmerkmalen wie ein Kode errechnet wurde, wird von keiner Maschine, sondern von der Person, die Ausgangspunkt für den Kode war, aufgrund ihrer ästhetischen Präferenzen, also auf einer ganz anderen Ebene der Identifikation, wieder ins Bild gebracht.

Auch in diesen Arbeiten wird klar, wie bewusst Marsteurer mit der Entwicklung und Geschichte der Malerei umgeht. Das spätmittelalterliche Portrait konnte zur Identifikation der abgebildeten Personen gar nicht herangezogen werden, erst die Profildarstellung hat dies verändert und die Abstraktion der Moderne hat die Identifikation nochmals in den Hintergrund gerückt. Die technologischen Medien haben

das Bild schließlich gänzlich überflüssig für die Identifikation gemacht, es geht tatsächlich nur noch um Punkte, das Ganze bleibt im virtuellen Raum. Diese Erkenntnisse werden vom Künstler in eine Entstehungsdynamik eingebracht, in der es aber immer um das Bild und seine Geschichte geht. Das Vorgehen des Künstlers ist hier immer ein sehr behutsames: Die Dinge werden in immer neuen Konstellationen miteinander abgewogen und in Beziehung gesetzt und ohne eine Analyse auf der Seite des Betrachters werden die Bilder erst gar nicht sichtbar. Ist die Arbeit aber dann getan, weiß man, dass Malerei ein sehr lebendiges Medium ist.

Martin Prinzhorn