

## NOTATIONEN

The word „art,“ etymologically speaking, means to make, simply to make. Now what is making? Making something is choosing a tube of blue, a tube of red, putting some of it on the palette, and always choosing the quality of the blue, the quality of the red, and always choosing the place to put it on the canvas, it's always choosing. So in order to choose, you can use tubes of paint, you can use brushes, but you can also use a ready-made thing, made either mechanically or by the hand of another man, even, if you want, and appropriate it, since it's you who chose it. Choice is the main thing, even in normal painting.

Marcel Duchamp<sup>1</sup>

Es ist nicht klar, nach welchen Kriterien Joseph Marsteurer seine Entscheidungen trifft, welche Farbe er beispielsweise an welchem Tag auswählt, um, wie er sagt, „einfach nur Malerei“ zu betreiben. Das Produkt ist „nicht Bild, keine Emotion, jeden Tag fünf Minuten Malerei, nicht mehr“. Die Wahl, zumal der Tube Farbe oder jedes anderen Mittels, das zum Einsatz kommt, wird getroffen, wenn auch „interesselos“, nicht intentional oder gar als bewusste Entscheidung, keine Wahl treffen zu wollen. Der Künstler beschreibt sein Dilemma folgendermaßen: „Das Entscheiden-Müssen und gleichzeitig Nicht-Entscheiden-Können, das ist für mich ein ästhetischer Zustand.“<sup>2</sup>

Duchamp hatte aus der Unmöglichkeit, eine Wahl treffen zu können, die Entscheidung getroffen, sich aus der Malerei zu verabschieden. Die Entscheidung für das Readymade hat die Kunst zweifellos revolutioniert, denn aufgrund des Einsatzes der Tube Farbe, die ein fertiges Produkt ist, ist selbst ein Readymade nun Malerei geworden, so Duchamps Vorschlag. Er beschreibt diesen Zustand der Unentscheidbarkeit, ob das Readymade nun Malerei sei oder nicht, mit dem Terminus *Infra-ponce*: „Unentscheidbar schwebt das ästhetische Urteil [das interesselos gefällt ist, A. d. A.] zwischen zwei Aussagen: ‚Die ist Malerei.‘/ ‚Dies ist keine Malerei.‘ Dazwischen liegt eine *infra-ponce* Passage, eine indifferente Differenz, etwas, das keinen Namen hat und noch weniger einen Begriff. Die ästhetische Entscheidung ist eine Sache der Erfahrung, die sich jedem begrifflichen Zugriff entzieht.“<sup>3</sup>

Marsteurers Malerei ist in diesem ständigen *Infra-ponce*-Status der Transition und Unentscheidbarkeit von Malerei und Nicht-Malerei. *Infra-ponce* bedeutet der Zwischenraum zwischen der indifferenteren Setzung des Künstlers (so nehmen wir einmal an) und der verzögerten Rezeption durch den Betrachter, es bezeichnet den Intervall zwischen einer Benennung, die aber nicht zum Vorschein kommt, und einer Anwesenheit, die vom Künstler nicht beabsichtigt war, aber dennoch vorhanden ist.

<sup>1</sup> Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge/London, The MIT Press, 1996, S.162/163

<sup>2</sup> Joseph Marsteurer, in: Der Raum des Bildes. Monika Leisch-Kiesl im Gespräch mit Joseph Marsteurer, kunst und kirche, 01/2008

<sup>3</sup> Thierry de Duve, *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp, die Malerei und die Moderne*, München 1987, S. 223

Der Betrachter vervollständigt, aber nach de Duve ist das, was in diesem Dazwischen passiert oder verloren geht, nicht wieder herstellbar.

Selbst wenn also absichtlich keine Entscheidung getroffen wird, gibt es eine bewusste Entscheidung für den Bildträger, die Art des Pinselauftrags, die Technik etc. (auch die Entscheidung für die Art des Readymades ist ästhetischer Natur). Daher will Marsteurer mit seiner Herangehensweise, die man als konzeptionelle Systematik auffassen kann, Kategorien wie Ausdruck oder Gestik entfliehen, indem er das Serielle einführt. Von Bedeutung ist das Moment der Wiederholung, des nahezu rituell, aber automatisch Wiederholten und nicht sosehr das Produkt einer Handlung, das andererseits unmittelbare Folge davon ist. Was damit gemeint ist, kann man den angelegten „Arbeitsprotokollen“ entnehmen oder dem „Archiv“.

Beide erinnern an Verfahrensweisen der Minimal Art und der Konzeptkunst. In den Arbeitsprotokollen wird in einem ganz bestimmten Layout, einer genau definierten Typographie in sachlichem Ton festgehalten, zu welcher Uhrzeit was passiert – amtliches Papier, Tagebuch, technischer Bericht, mathematisch-numerologische Überlegung, Notation in einem. Die bemalten „Bild-Rollen“ haben Zeichencharakter, entgegen Marsteurers Intention: Sie bergen ein Potential, falls sie sich in ihrer Rollbild ähnlichen Verfasstheit quasi offenbaren, entfalten dürfen, kein gehütetes Geheimnis, das traditionellen Rollbildern oder Schriftrollen inhärent wäre, sondern vielmehr die Markierungen und Eintragungen, wann welcher Abschnitt mit dem Einsatz von wie viel und welcher Farbe gemalt wurde: Sie bergen die kühl registrierte Dimension der Zeitlichkeit, um nicht zuzugreifen der Erinnerung, des Gedächtnisses in besonders sinnfälliger Weise in sich.

Das „Archiv“ ist ein Ablagesystem, formal im Geiste Juddscher minimalistischer Skulpturen, worin die Rollen, auf die die Farbe aufgetragen wird – jeden Tag ein vorher genau definierter bestimmter Abschnitt – nach einem Ordnungsprinzip gelagert sind. Diese Pseudoleinwände, abgelöst vom Keilrahmen, für den sie nie gedacht waren, sind jederzeit aktivierbar zum Zwecke einer Form von Action Painting.

Auch hier ist die individuelle Absicht irrelevant, das Thema: die Sprengung des Bildes, des Bildraumes. Pollocks Bild weitet sich in der Imagination aus bis in eine potentielle Unendlichkeit, Marsteurer erweitert den Bildraum tatsächlich, indem er das Bild in einen quasi theatralen Raum ausdehnt, der manchmal auch virtuelle Züge aufweist oder gar anamorphotisch wirkt. Manche seiner Räume haben eine gewisse Affinität zu Bühnenräumen des russischen Konstruktivismus von Meyerhold, Rodtschenko oder zu Raumstudien resp. Ausstellungsräumen wie sie von El Lissitzky (*Raum des Abstrakten*, 1927/1928 im Provinzialmuseum in Hannover), Herbert Bayer oder Thomas M. Messer (*Art of this Century*, Guggenheim, 1942-1947) in der klassischen Moderne angeordnet, konstruiert wurden. Ein weiteres Beispiel wäre Richard Hamilton in seiner „Ausstellung“ in der Hatton Gallery,

Newcastle upon Tyne, 1957: *an Exhibit*. *An Exhibit* ist pures Design. Es entstand mit der Intention, eine Ausstellung ohne Thema, Objekte oder Kunstwerke zu schaffen, eine rein abstrakte Ausstellung, die nur aus dem Design von Wänden und Platten/Tafeln in einem bestimmten Verhältnis, in unterschiedlichen Farben zueinander bestünde – reine Abstraktion.

Marsteurer scheint seine Raumkonstellationen in manchen Arbeiten aus dem dreidimensionalen Raum (markiert durch Holzgerüste) in den zweidimensionalen rückzuübersetzen, indem er das ganze Geschehen auf eine Leinwand bannt und das Gerüst zu riesigen Keilrahmen in Erwartung von Leinwänden „verkommt“. Diese eine überdimensionale Leinwand wird wieder zum nahezu traditionellen abstrakten Bild. Figur und Grund verbinden sich zu einem Illusionsraum. „Die letzten radikalen Gemälde, die sich mit dem Figur-Grund-Problem beschäftigten, waren Nolands Kreise in der Zeit um 1960. Die Maler haben die Teleologie von Distanz und bildlicher Tiefe verworfen, als sie den Hintergrund insgesamt verwarfen und Gemälde insgesamt zu Objekten wurden. Dies geschah einige Zeit bevor sie zu Wandobjekten, Bis-zur-Decke-Objekten und Bis-zum-Boden-Objekten aufgeblasen wurden.“<sup>4</sup>, reagiert Jo Baer auf Judds und Morris' Totsagung der Malerei. In anderen Situationen „übertreibt“ Marsteurer in die andere Richtung: er verlässt den Bildraum und betritt, wie bereits beschrieben, einen Raum konträrer Empfindungen, weil von widersprüchlicher, unlogischer Verfasstheit.

Der Raum wird also zum erweiterten Bildraum, auf den Zeichen eingeschrieben werden, „reine Malerei“ proklamiert der Künstler. Mit der reinen Malerei, wie Michael Fried oder Clement Greenberg sie verstanden wissen haben wollten, hat sie allerdings wenig gemein. Die Bewegung in dem Raum hinein, die performative Züge aufweist, lässt einen genau vermessenen, gut überlegten Raum entstehen, der Virtualität suggeriert. Die Brüche und Imperfektionen darin lassen allerdings Schlüsse auf seine Gewordenheit zu und zwingen die BetrachterInnen damit, ständig zwischen einem illusionistischen Vorstellungsraum und einem realen Raum „umschalten“. Hier beginnt die Irritation, gefolgt von Reflexion. Der Grund, weshalb diese Bruchstelle in der Wahrnehmung bewusst herbeigeführt wird, beschreibt Marsteurer folgendermaßen: „Die Ästhetik braucht den Raum des Logischen insofern, als sie die Reflexion braucht. Der Realraum braucht den ästhetischen Raum, weil meines Erachtens jedes Erkennen oder Begreifen im Ansatz ästhetisch ist.“<sup>5</sup>

Dieser transzendente Ansatz setzt voraus, dass ästhetische Erfahrung Bedingung der Möglichkeit für Erkennen ist. Die ästhetische Erfahrung fordert bei Marsteurer über die reine Wirkung der Farbe hinaus auch eine Denkleistung: wie hängen Raum, Anordnung der Bildträger, von denen es meistens mehrere gibt, zusammen? Im Versuch, einen ästhetischen Totalraum zu schaffen, schleust der

---

<sup>4</sup> Jo Baer, Leserbrief, in: Gregor Stemmrach (Hg.), *Minimal Art*, Dresden/Basel 1995, S. 140, erstmals publiziert in: *Artforum*, Vol. 6, No. 1, Sept. 1967, S. 5 f

<sup>5</sup> Joseph Marsteurer, a.a.O.

Künstler selbst Störmomente ein, die Illusion verweigern und die Elemente, aus denen die monumentale „Bildanordnung“ besteht, fragmentiert und transparent macht. Obwohl die konstruierten Koordinaten die Frage nach Figur und Grund aufgreifen und die Teleologie, von der Baer spricht, wieder aufnehmen, versucht Marsteurer in den räumlichen Anordnungen den „Grund“ als Leerraum vorzuführen, auf den die „Figur“ in kontingenter Weise trifft. Die installative Bildanordnung erhält Objektstatus, wird verräumlicht und unterstreicht, was Michael Fried Donald Judd und seinem Manifest des Minimalismus „Specific Objects“ (1965) vorgeworfen hat: er bringt ein Element in die Kunst ein, das vorher in der „reinen“ Malerei des Abstrakten Expressionismus nicht integraler Bestandteil des Werkes gewesen war, den Betrachter: „Das Eintreten der Literalisten [gemeint sind die Künstler der Minimal Art, A. d. A.] für die Objekthaftigkeit bedeutet nichts anderes als ein Plädoyer für eine neue Art von Theater, und Theater ist heute die Negation von Kunst. Die literalistische Anschauung ist theatralisch zunächst, weil sie die tatsächlichen Umstände berücksichtigt, unter denen der Betrachter literalistischen Arbeiten begegnet.“<sup>6</sup>

Marsteurer bleibt bei der Malerei, er präsentiert uns keine primary structures, aber diese ist nicht zweidimensionale reine, zweckfreie Malerei; sie jongliert zwischen den Erwartungshaltungen an verschiedene Medien aus den Erkenntnissen, die die Avantgarde der Moderne und der Postavantgarde der 1960er und 1970er Jahre gewonnen hatte, hin und her, nur, um sie zu enttäuschen und versucht sich aus der allusiven Bildhaftigkeit zu verabschieden, aber gleichzeitig einen fiktionalen Raum zu generieren. Am genuinsten funktioniert der Bildraum dort, wo die Medien noch nicht in ihre einzelnen Teile, Texturen, archivierten potentiellen Rollbilder zerfallen sind, sondern alle Fragestellungen auf einer Leinwand samt Gerüst darum herum vereinen, wie dies bei *projekt 04/05* der Fall ist.

Eine überaus erfrischende Antwort auf das Bild und das Thema der Autorschaft ist schließlich die *collection physique*: Stofftücher, auf die Farbflecken nach einem ausgeklügelten System des Zufalls gemalt werden. Diese Tücher werden Servietten ähnlich fein säuberlich gefaltet, inventarisiert und mit einer Papierschleife versehen, worauf in eleganter Typographie *collection physique. eine Ansammlung von Farbflecken* zu lesen ist – einsatzbereit für allerlei Situationen des täglichen Lebens: mal hängen sie wie ein Küchentuch an der Wand, mal liegen sie auf einem Tisch, sind zerknäuel in einem Wühlkorb in einem Kaufhaus, dienen als adrette Unterlage für Nippes oder Geschirr oder liegen fein ordentlich im Schrank. Manchmal hängen sie auch wie Bilder an der Wand.

---

<sup>6</sup> Michael Fried, „Kunst und Objekthaftigkeit“ in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art*, Dresden/Basel 1995, S. 342, erstmals publiziert als „Art and Objecthood“, in *Artforum*, Vol. V, No. 10, Summer 1967, S. 12-13