

# INABSTRAKT vs. ABSTRAKT

oder: Warum der Ausdruck „abstrakte Malerei und Kunst“ für einige zeitgenössische Künstler/innen inadäquat geworden ist und ein anderer adäquat werden könnte.

von Ingo Nussbaumer



**Paul Cézanne** (1839–1906), *Steilhang mit Pinie (Felsen von Bibémus)*, 1895/98, Aquarell über Bleistift, 47,5 x 41,5 cm, Schenkung Woty und Theodor Werner, Staatliche Graphische Sammlung München

Schon sehr bald waren Künstler/innen des frühen 20. Jahrhunderts, welche der abstrakten Malerei zugerechnet wurden, mit dieser Kennzeichnung nicht ganz einverstanden. Der Terminus „abstrakt“ ließ ein Abstrahieren von der Natur und ein Verkürzen von Tatsächlichem und Realem mitschwingen, welches den künstlerischen Anliegen nie ganz angemessen schien. Da Kunst stets auch in einem Auseinandersetzungskontext mit vorangegangener Kunst und Theorie steht, stand die Überformung tradierter und konventioneller Auffassungs- und Zugangsweise mehr im Zentrum. Kunst, die historisch an Bedeutung gewinnt, ist im tatsächlichen Erleben und Leben ihrer Zeit verankert und in diesem Sinne nie abstrakt. Schon gar nicht kamen sich die Künstler/innen der frühen Moderne innerlich verarmt vor und ein „Verlust der Mitte“, der ihnen gelegentlich nachgesagt wurde, war ihnen ebenso fremd von ihrer Einstellung und ihrem Verständnis wie derartiges in Hinblick auf die Entwicklungen der modernen Wissenschaften behauptbar wäre – auch wenn viele Erkenntnisse in ihren praktischen Konsequenzen ganz neue Situationen in die Welt brachten, die nicht immer wünschenswert waren.

So erscheint es naheliegend, nachdem eine vertiefte Auseinandersetzung zu den Anliegen in Gang gebracht wurde, eine gewisse Stufe errungen und eine sprachliche Kennzeichnung gefunden war, dass neue und weiterführende Ausdrücke zur Diskussion sich stellten. In Hinblick auf die abstrakte Kunst war dies beispielsweise gleich zu Beginn die nicht-figurative, die konstruktive, die suprematistische Kunst. Mit den Termini einer gegenstandslosen und ungegenständlichen Malerei (die man nicht in einen Topf werfen sollte) waren terminologisch weitere Schritte gewonnen und als spätestens in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts der Begriff der konkreten Kunst zumindest bei den Fachkundigen den Begriff der abstrakten Malerei allmählich ablöste (Doesburg stellte ihn 1925 bereits zur Diskussion), glaubte man sich eines neuen Abschnitts der Kunst gewiss. Man begann noch viel ausdrücklicher als vorher den Begriff des Bildes von den aufbauenden Elementen her zu fassen und diesen auch eine gewisse Autonomie zuzuschreiben, die vorher noch nicht derart zur Debatte stand.

Allerdings schon viel früher, spätestens mit Cézanne, wurden einige künstlerische Prinzipien und Vorstellungen, wie sie teils aus der älteren Rhetorik in die Kunstlehre übernommen wurde, nicht nur in Frage gestellt, sondern auch auf den Kopf gestellt. Dass auch dies nicht aus heiterem Himmel geschah, sondern sich aus unzähligen Vorereignissen historisch speiste, bedarf wohl keiner besonderen Hervorhebung. Spätestens aber mit Cézanne (und einigen anderen seiner Zeit) werden aber Verständnisweisen zur sogenannten wissenschaftlichen Perspektive (vgl. dazu Fritz Novotny) und zum traditionellen Kolorit (vgl. dazu etwa Max Imdahl „Farbe“) aufgelöst und auf ein anderes Fundament gestellt.

Ohne ins Detail zu gehen, läßt sich hier eine treffende Bemerkung von Picasso zitieren: „*Etwas Großes an der modernen Kunst ist folgendes. Ein Maler wie etwa Tintoretto fängt sein Bild an, dann malt er daran weiter, und am Schluß, wenn er mit seiner Leinwand zu Rande gekommen ist, ist sein Bild fertig. Nimmt man dagegen ein Bild von Cézanne (und noch besser sieht man es bei den Aquarellen): kaum hat er einen Farbfleck gesetzt, ist es schon ein Bild.*“ [Picasso Über Kunst, Seite 58] Dass in einem einzigen Farbfleck sich bereits ein Bild zu offenbaren fähig ist, zeigt an, wie sich das Verständnis eines Bildes zum traditionellen Bild hin gewandelt hat und auch, welche Kraft des Zeigens und Bedeutens einem solchen scheinbar simplen Vorgang oder Farbfleck innewohnt. Berücksichtigt man zudem, dass für Cézanne einer der wichtigsten Begriffe seines künstlerischen Handelns der Terminus „réaliser“ war, d.h.: Vergegenwärtigen und Erfassen eines Zusammenhangs, einer künstlerischen Idee im malerischen Vorgang, dann kann deutlich werden, dass die malerische Tätigkeit eine prozessualisiert erkennende in den Dingen oder in und aus den bildsamen Elementen der Malerei darstellt, die zugleich eine konkret hervorbringende Tätigkeit, eine Poiesis der Kunst ist; nicht abgehoben oder abstrakt, sondern gegenständlich und konkret. Kurz, das gegenständliche Auffassen und Denken und damit auch der Begriff der Realität, hatte sich bereits damals auf eine andere Ebene verschoben, so dass der Ausdruck „abstrakte Malerei“ auch später häufig ein Unbehagen bei den Künstlern und Künstlerinnen, aber nicht immer aus diesem treffenden Grund hinterließ.

Aus diesem Umstand der veränderten Auffassungsweisen mußte der Bildbegriff völlig neu konstituiert und kreiert werden und natürlich auch, sofern Malerei es konkret ja mit Bildern zu tun hat, die Malerei selbst. Aus einer gegenständlichen Malerei wurde eine ungegenständliche, aus einer intentionalen eine gegenstandslose, aus einer figurativen eine abstrakte



**Peter Krawagna**, *Am See II*, 2016, Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm, Foto: Ferdinand Neumüller

Malerei, aus der abstrakten und ungegenständlichen eine konkrete, aus der noch späteren und konzeptuellen eine analytische Malerei (der 70er Jahre) usw. So kam es vereinfacht gesprochen meines Erachtens dazu, dass man bemüht war, beständig neue Begriffe zu finden, welche die Anliegen der Kunst sprachlich geeigneter zu verdeutlichen imstande waren. Dass nicht immer manche historisch glücklich benannt wurden, wie „absolute Malerei“ oder „reine Kunst“, ist ein eigenes Kapitel.

Dass von abstrakter Malerei auch noch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts gesprochen wurde, hat unter anderem auch mit einigen Entwicklungen in der amerikanischen Kunst zu tun. So etwa der Ausdruck „abstrakter Expressionismus“, der von Robert Coates stammt und der diesen, anlässlich einer Ausstellung zu Hans Hofmann 1946 in den Sprachgebrauch einführte. Er stilisierte sich geradezu zu einem Inbegriff nordamerikanischer Kunstströmungen empor, in der dann allerdings weitere wichtige Begriffe zur Malerei (wie etwa das berühmte Dripping, das eigentlich auf Max Ernst zurückgeht) zur Diskussion gebracht wurden. Er umriss bald darauf von der Aktions- bis zur Farbfeldmalerei beinahe alle Varianten und scheint auch unglückliche Manierismen darin aufgefangen zu haben. Heute ist er weit über die amerikanischen Grenzen hinaus als künstlerische Denkungsart im Gebrauch, umgreift durchaus noch zeitgenössische Kunstanliegen, auch wenn diese meines Erachtens in vielen Punkten als überholt gelten dürfen. Aber Traditionen haben unter anderem die Aufgabe, Reibungsflächen für die eigene und weiterführende Auseinandersetzung zu bieten.



**Ellsworth Kelly**, *Méditerranée*, 1952, Öl auf Holz, 150 x 194 x 7 cm, © Tate, London 2018

Clement Greenberg führte 1964 anlässlich einer Ausstellung den Ausdruck „Post-painterly-abstraction“ [Nachmalersche Abstraktion] ein, um eine weitere Strömung innerhalb der abstrakten und nichtfigurativen Malerei geltend zu machen. Er bezog diesen Ausdruck auf Wölfflins Verständnis von „malerisch“, mit der dieser das Lockere, Verschwommene und Gebrochene sowie Undeutliche des Gemalten gegenüber dem scharf Konturierten und Klaren, dem quasi ‚Linearen‘ zu charakterisieren strebte. Für Greenberg war der abstrakte Expressionismus (mit Vertretern etwa von Pollock, Motherwell und Rothko) Ausdruck dieses malerischen Gestus und die nachmalersche Abstraktion – die mit den 50er Jahren in Amerika einsetzte – betonte die Kontur und Klarheit der Farbe auf neue Art und mündete in eine hard-edge Variante. Man könnte den Term „nachmalersche Abstraktion“ als einen Behelfsausdruck bezeichnen, um den Intentionswandel innerhalb der ungegenständlichen oder abstrakten Malerei ein wenig in den Griff zu kriegen.

Deutlicher wird aber das sich verändernde Verständnis in einem Ausdruck, den Donald Judd 1965 in die Kunst einführte. Er spricht vom spezifischen Objekt und macht damit dem tradierten Bildbegriff inklusive dem Bildbegriff der abstrakten Malerei gewaltig Konkurrenz. Seine Behauptung läuft kurz



**Esther Stocker**, Installation, Ausstellung *Abstrakt/Spatial*, Kunsthalle Krems, 2016, Foto: Oliver Ottenschläger

gesagt darauf hinaus, dass auch der Bildraum der abstrakten Malerei dem illusionistischen Bildbegriff frönt, wenngleich auf subtilere Art. Mit ihm rückt das Bild als eine dreidimensionale Entität deutlicher in den Blick, natürlich nicht in dem trivialen Sinne, dass jedes physische Objekt (wie etwa die bemalte Leinwand) letztlich ein dreidimensionales Gebilde ist, sondern als raumbildende oder raumschaffende Entität; desgleichen das Spezifische der Oberfläche eines Objekts, welche allein schon das Material besitzt, aus dem ein Werk geschaffen wird und das es nicht zu verstecken, sondern zu zeigen gilt.

Scharf formuliert: Mit dem Bild als Objekt wird das Bild als Fenster, das Alberti in der Renaissance (1435) als neuen Bildbegriff (als Schnittebene durch die Sehpyramide) in die Kunst einführte, endgültig als veraltet desavouiert. Mit dem Bild als Fenster verknüpft sich der illusionistische Bildraum, ein Hauptfeind der abstrakten und nicht-figurativen Kunst, weil er die Flächenspannung untergräbt und sie auf die sogenannte wissenschaftliche oder geometrische Perspektive und gegenständlich-figurative Darstellungsweise reduziert.

Das Bild als Objekt ist ein so wertvoller Ansatz, dass er gar nicht genug gelobt werden kann. Er führt den Gegenstandsbegriff in der Kunst auf einer höheren Ebene erneut ein. Trotzdem schießt man über ein bestimmtes Ziel hinaus, wenn man jeden Versuch der Malerei, welcher nicht die Regeln dieses reduzierten Ansatzes ernst nimmt oder befolgt, ablehnt oder kritisiert. Tatsächlich erscheint mir wichtig, zwischen einer ganzen Reihe von Raum-begriffen markant zu unterscheiden. Um nur einige zu nennen: Zwischen einem illusionistischen, kubischen, flachen, imaginären. Der kubische Raum (vgl. dazu Daniel-Henry Kahnweiler) öffnet die Fläche nicht nach hinten in einen perspektivischen Raum, sondern zieht den sich öffnenden Raum zur Bildfläche heran, aus der sich das Figurative plastizieren und zugleich von mehreren Ausrichtungen des Sehens im Raum kontrastieren kann. Die Gleichzeitigkeit verschiedenster Blickwinkel im Bild wird geboren aus scheinbarer Deformation. Perspektivischer Raum hebt sich auf in Zeitperspektiven. Er ist der Vorläufer des eigentlichen Flachraums der abstrakten Malerei, in dem der Begriff der Flächenspannung konkretere Gestalt annimmt. Die Spannung der Fläche entsteht erst, indem die Anordnung der Elemente zu einer Art von Gitter verwoben werden, in der sich aus der Gleichwertigkeit heraus Wahrnehmungsdifferenzen aus den Eigenschaften der Elemente selbst zu erkennen geben können, die sozusagen autonom auf die Struktur zu antworten beginnen.

Aus diesem Potential erst öffnet sich der imaginäre Raum des Bildes. Die wahrgenommene Tiefe entledigt sich ihrer tradierten geometrischen Form. Die Tiefe oder der Raum wie er allein schon durch den Auftrag auf die Fläche einer einzigen Farbe entsteht, ist nicht illusionistisch, er ist imaginär. Zugleich rücken der Begriff und das Gestaltungselement des Gitters – weniger im Sinne Rosalind Krauss Interpretation des Rasters – näher in den Blick. Die Felder, die sich in einem solchen Gitter zu verstehen geben,



Thomas Reinhold, *Matrix*, 2017, Öl auf Leinwand 70 x 65 cm

können durch künstlerische Operationen verschoben, verrückt, gestellt, gebogen, verdreht, gewendet usw. werden. Aus einer gewissen Gleichwertigkeit bestimmter Ordnungsstrukturen bahnen sich Differenzierungsleistungen einen neuen Weg. Fragmentieren, Verschieben, Brechen, Fügen, Versetzen, Verqueren etc. als künstlerische Operationen, alle diese schaffen sich Freiräume des Sehens und öffnen das Imaginäre in die Handlungen des Bildes oder in den Raum. Der Bildraum wird selbst zu einem Kreativitätsbegriff und enthebt sich gezielt der bloßen Nachahmung.

Das Imaginäre eines Bildes ist aber ein derart weiter und vielschichtiger Begriff, dass er sich hier bestenfalls nur andeuten lässt. Mit ihm verknüpft sich das Offenbare und Verborgene eines Bildes, das, was etwa über die konkrete Gestaltung eines Bildes hinaus im realen Umgebungsraum sich imaginär verdichten kann. Imaginär beispielsweise ist schon, dass sich eine Linie oder Fläche über den Bildrand und über die Kante des Bildes fortsetzt, obgleich sie sichtbar aufgehört hat zu existieren, um dann aus ihrer richtungsgebenden Eigenschaft neue Bezüge zu Kanten und Fugen, zu Körpern im Raum und dann auch rückbezogen auf das Bild zu konstituieren. Imaginär ist ein Schnittpunkt, der sich durch zwei aufeinander zulaufende Linien außerhalb der Bildgrenze befindet und eine Spannung im Feld des Sehens über den Rand des Bildes hinaus erzeugt, der auf das Innen des Bildes als ein realisiertes Verhältnis rückwirkt. Farbe, die sich scheinbar



Ingo Nussbaumer, *cP 091*, 2017, Alkyd und Öl auf MDF, 64 x 80 x 5 cm

unterbrochen durch reale Schatten an den Kanten des Objekts, die dann mit den gemalten Nuancen im Bild wieder zusammenstoßen, all das bewirkt, dass das Imaginäre des Bildes sich in das Reale seines Feldes einschreibt und das Objekt zum Subjekt und Träger von Eigenschaften erklärt, die sich über das Materielle eines Bildes hinaus als Prozessualisiertes des Bildes zu verstehen geben. Im Vorgang einer Bildproduktion regt das Imaginäre das Reale und das Reale das Imaginäre eines Bildes an. Imaginäres und Reales stehen in einem Wechselbezug oder folgen einem dialogischen Prinzip, wenn man ihnen folgen kann. Andeutungsweise dürfte klar werden, dass der Ausdruck „abstrakte Malerei“ in einem solchen Kontext eines prozessualisierten Bildbegriffs nicht mehr geeignet genug erscheinen kann.

Was also tun, ohne den Sammelbegriff „abstrakte Kunst“, der ja verschiedenste Ansätze in sich vereint, nicht ganz für nichtig zu erklären? Martin Prinzhorn hat zu einer von ihm kuratierten Ausstellung 2013 den durchaus interessanten Ausdruck „additive Abstraktion“ vorgeschlagen, um deutlich zu zeigen, in wie vielfacher Hinsicht und differenziert heute von Abstraktion zu sprechen wäre, jedenfalls nicht im Sinne eines einheitlichen und durchgängigen Programms und bloß beschränkt auf die Malerei (siehe dazu Prinzhorns gleichnamigen Beitrag im Netz). Ich schlage einen anderen vor, der einerseits deutlich macht, dass für viele Bestrebungen zeitgenössischer Kunst der Ausdruck „abstrakt“ oder „Abstraktion“ obsolet geworden ist und



János Megyik, *O.T. (TRN No.1)*, 2017, ELaserschnitt, corten Stahl, 116 x 188 x 6,5 cm, Foto: Dávid Bíró

„abstrakte Kunst oder Malerei“ die Gegenwart nicht mehr trifft. Andererseits kann er meines Erachtens aber ebenso deutlich zeigen, dass all die verschiedensten Bestrebungen ungegenständlicher Kunst auf einer Ebene der Umwandlungen gegenständlich weiter existieren können, ja, dass ihre Voraussetzungen der Zeit sich zwar entsprechend gewandelt haben und ihre Komplexität wie Offenheit gestiegen ist, dass sie aber darüber hinaus ihre konzeptuelle Einseitigkeit oder Beschränkung abgeworfen haben, welche für die Herausbildung der ursprünglichen Richtungen der abstrakten Kunst so bedeutend waren.

Das System der Kunst hat sich nach innen wie außen weiter ausdifferenziert und ist auch bedeutender reflektiert. In diesem Sinne spreche ich von *inabstrakter Kunst*, die eine Negation wie Affirmation der abstrakten und ungegenständlichen Kunst enthalten kann, aber nicht mehr mit ihr gleichzusetzen ist. *Inabstract art* und näher *inabstract painting* kann in diesem Sinne – mit einer Differenz und einer die Begriffe durchdringenden Reflexion gesprochen – abstrakt/konkret, ungegenständlich/gegenständlich, konzeptionell/intentionell, gegenstandslos/intentional, dekonstruktiv/präfigural und noch viele nach innen wie außen reflektierte Varianten sein, um nicht frecherweise zu behaupten, dass wir erst jetzt so mit unserem Projekt der Moderne allmählich ankommen.

27 JUN – 1 SEP 2018

# CAITLIN LONEGAN

Points of View

14 SEP – 13 OKT 2018

# SHEILA HICKS JUDIT REIGL

PANTA RHEI

curated by Julia Garimorth, Paris

curated by viennaline 2018

GALERIE NÄCHST ST. STEPHAN Grünangergasse 1, 1010 Vienna/Austria  
ROSEMARIE SCHWARZWÄLDER galerie@schwarzwaelder.at, www.schwarzwaelder.at