

# M a l e r e i   a l s   T a g e b u c h

Anmerkungen zur aktuellen Diskussion  
über Malerei und Vorschläge zur Beant-  
wortung daraus resultierender Fragestel-  
lungen

Theoretische Diplomarbeit

## Inhaltsverzeichnis

1. Was zu tun ist .....	2
2. Beobachtung der Beobachtung .....	5
3. Malerei als .....	11
3.1. Malerei als letzte Ausfahrt .....	13
3.2. Malerei als Trauerarbeit.....	15
3.3. Malerei als Netzwerk .....	18
3.4. Malerei als Dispositiv.....	20
3.5. Malerei als indexikalisches Medium .....	23
4. Problem- und Fragestellungen .....	26
4.1. Kunst und Theorie .....	29
4.2. Kunst und Gegenwart.....	31
4.3. Kunst und Markt .....	33
4.4. Kunst und Malerei .....	35
5. Alltag beobachten und Tagebuch schreiben .....	37
5.1. Tagebuch 1946-1949.....	39
5.2. Abfall für Alle.....	41
5.3. Text.....	43
6. Malerei als Tagebuch.....	46
7. Zukunft ist das, wohin die Gründe nicht reichen .....	50
8. Anhang .....	52
8.1. Literaturverzeichnis .....	52
8.2. Selbstständigkeitserklärung.....	<b>Fehler! Textmarke nicht definiert.</b>
8.3. Danksagung .....	<b>Fehler! Textmarke nicht definiert.</b>

## 1. Was zu tun ist

In der vorliegenden Arbeit möchte ich versuchen, verschiedene Texte und Ansätze zu untersuchen und zusammenzufassen, die ich in den letzten Jahren als einen möglichen Kanon der Texte über Malerei wahrgenommen habe. Grundlegend ist dabei die Beobachtung, dass sich Autorinnen dem Thema Malerei immer wieder unter Zuhilfenahme der Konjunktion *als* nähern.<sup>1</sup> Die meisten der daraufhin in Betracht gezogenen und im folgenden beschriebenen Texte benutzen diese Konstruktion schon in ihrem Titel, andere in ihrer Kernaussage. Viele weitere Texte würden ihre Hauptgedanken leicht mit einer *als*-Konstruktion umschreiben lassen. Dass diese Zuhilfenahme Notwendigkeit hat, zeugt zum einen davon, dass die Theorien und Auffassungen, was Malerei ist, stark divergieren, zum anderen, dass sich Malerei als ständig verändernder Gegenstand einer präzisen Fassung des Begriffs widersetzt.<sup>2</sup> An diesem Punkt möchte ich ansetzen und (essayhaft) versuchen, diese Beobachtungen zu präzisieren und einen Erkenntnisgewinn zu entwickeln, der gleichzeitig Vorschläge zur Beantwortung aktueller Fragestellungen von Malerei mit sich bringt. Da schon zu Beginn die Vermutung nahe liegt, dass die Frage, was Malerei sei, hier und von mir nicht abschließend beantwortet werden kann, würde sich die Fragestellung des folgenden Textes als *Was warum tun?* grob umschreiben lassen. Dabei soll auch in der Beantwortung das *Was?* so weit offen wie möglich gehalten, das *Warum?* genau beschrieben und das *tun* als Malerei definiert werden. Es ließe sich so die – gleichzeitig aber doch zu eingeschränkte – Frage *Was müssten junge, zeitgenössische Malerinnen jetzt über Malerei gelesen haben und wissen, damit sie beruhigt und offen ihrer künstlerischeren Tätigkeit nachgehen können?* entwickeln.

Eine mögliche Perspektive für diesen Versuch der Bildung einer Basis für aktuelle künstlerische Tätigkeit bietet die Konstruktion einer Analogie zwischen Malerei und der Textform des Tagebuchs.<sup>3</sup> Das Paradigma *Malerei als Tagebuch* ent-

---

<sup>1</sup> Eine Auswahl folgt im 3. Kapitel. Für den Moment kann ich z.B. Jürgen Claus, *Malerei als Aktion*, Frankfurt am Main/Berlin 1986 und Yves-Alain Bois, *Malerei als Trauerarbeit*, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 40–45 angeben

<sup>2</sup> Vgl. Hans-Jürgen Hafner/Helmut Draxler, *Das unreine Sehen und die Diskursivierung der Malerei*, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S.168

<sup>3</sup> Zum Essay als Versuch vgl. Georg Stantitzek, *Essay – BRD*, Berlin 2011, S. 26

stand zwar aus meinem eigenen Alltag sowie meiner künstlerischen Praxis, die natürlich auch in einem engen Verhältnis stehen, viel stärker ist es jedoch geprägt durch die parallele Lektüre von publizierten Tagebüchern und zeitgenössischen Texten zur Kunsttheorie und -philosophie, wie auch spezifischer Texte zur Malereitheorie. Besonders auffällig war die Nähe zwischen Theorie, Tagebuch und Malerei beim Nachvollziehen der Gedanken der Tagebücher/Notizen von Gerhard Richter aus den 1980er Jahren in Verbindung mit Niklas Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft*.<sup>4</sup>

Richter ist für meine Ausführungen aufgrund seiner primären Tätigkeit als Hersteller von Malerei von besonderer Relevanz, doch können die beiden zusätzlich ausgewählten Tagebuchprojekte, Max Frischs *Tagebuch 1946–1949* und Rainald Goetz' *Abfall für alle*, aufgrund ihrer häufigen Reflexion der jeweils eigenen künstlerischen Praxis in Verknüpfung mit gesellschaftlichen Zusammenhängen, unter Zuhilfenahme kleinerer gedanklicher Transferleistungen, zu gleichermaßen produktiver Verwendung führen.<sup>5</sup>

Die herangezogenen Theorie- und Philosophietexte versuchen das abzubilden, was mir in fünf Jahren Malerei-Studium an zwei verschiedenen Institutionen, in Seminaren, Gesprächen, Lektüreempfehlungen und Selbststudium, als kanonische Texte angezeigt wurde. Die Plausibilität dieser Auswahl wird durch den 2014 erschienenen Reader *The Happy Fainting of Painting* gestützt, der viele dieser Texte in übersetzter oder aktualisierter Version zusammenfasste.<sup>6</sup>

Zusätzlich sollen einige aktuellere und erweiternde Texte besprochen werden. Dass ich aufgrund des angestrebten Umfangs des folgenden Textes eine Auswahl treffen musste und dass diese dann nur mit Verweis auf persönliche Erfahrungen begründet werden kann, sollte als grundlegende Einschränkung bzw. Schwachstelle des vorliegenden Versuchs angesehen werden. Dies wird bestehen bleiben, auch wenn es durch das Bemühen um eine differenzierte Sprache, eine Orientierung an klaren und trennscharfen Definitionen und durch die Entwicklung eines transparent hergeleiteten Denkens ein wenig ausgeglichen werden soll.

---

<sup>4</sup> Gerhard Richter/Dietmar Elger (Hg.), *Text*, Köln 2008 und Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997

<sup>5</sup> Rainald Goetz, *Abfall für Alle*. Roman eines Jahres, Frankfurt am Main 2003 und Max Frisch, *Tagebuch 1946–1949*, Frankfurt am Main 1985

<sup>6</sup> Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014

So kann das jetzt anschließende Vorgehen – Aneignung der Beschreibungsperspektive Luhmanns, Darstellung der ausgewählten *Malerei-als* Texte, Entwicklung der darauf aufbauenden aktuellen Fragestellungen, Einführung der Tagebücher/Aufzeichnungen Frischs/Goetz'/Richters, Erarbeitung der möglichen Antworten zu diesen Fragestellungen in Bezug auf das Konzept *Malerei als Tagebuch* – im schlechtesten Fall als eklektizistisch bezeichnet werden, bestenfalls als ein auf einer gelungenen Auswahl aus einem nahezu unüberschaubaren Konvolut an Texten beruhender Versuch der Handhabung des Materials zur Erreichung einer im Text zu erarbeitenden Zielstellung.<sup>7</sup>

Dies ließe sich als prekäre Methode bezeichnen, es entspricht dabei aber genau dem, was von der Kunsttheorie und -philosophie, von Tagebuch und Malerei in diesem Text verlangt werden soll: Eine möglichst präzise formulierte Beobachtung der Gegebenheiten und Veränderlichkeiten des eigenen Objekts/Subjekts und des Beobachteten.

## 2 . B e o b a c h t u n g   d e r   B e o b a c h t u n g

Kurzweiligkeit scheint den meisten der *Malerei-als* Texten gemein zu sein. In der Form des Essays widmen sie sich ausgewählten Aspekten, oftmals unter Bezugnahme auf Beispiele von Künstlerinnen der jeweils als relevant eingeschätzten Malerei-Szene.<sup>8</sup> Doch die angestrebten Vorteile dieser Textform lassen sich nicht nur auf die erleichterte Konsumierbarkeit reduzieren. Die Vermischung von wissenschaftlichen Forschungsständen und Erkenntnissen mit persönlichen Einschätzungen sowie mit markierten subjektiven Haltungen und Vorlieben zu einer pointierten Darstellung in kurzer bis mittlerer Textlänge, führt sowohl zu spezifischem Erkenntnisgewinn, wie auch zu eindeutiger Trennbarkeit untereinander und damit zu Texten, die eine populäre Diskursfähigkeit fördern.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Problematisch hierbei ist auch, dass sich Luhmann der kritischen Position verschließt und ihr die beobachtende Position, die der Selbstbeschreibung, entgegensetzt. Mein Ansatz wird es sein, der Beschreibung Kritik folgen zu lassen. Vgl. Niklas Luhmann, „Was ist der Fall?“ und „Was steckt dahinter?“ Die zwei Soziologien und die Gesellschaftstheorie, in: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 22, Heft 4, August 1993, S. 250f.

<sup>8</sup> Auffällig (und Anlass zu weiteren Spekulationen bietend) sind dabei die Häufungen der besprochenen Künstlerinnen, wie Glenn Brown, John Currin, Wade Guyton, Jutta Koether oder Michael Krebber, im vorliegenden Versuch will ich auch deshalb von der Nennung einzelner künstlerischer Positionen und deren Namen absehen

<sup>9</sup> Essays wären „subjektiv, debattentauglich, publikumsfreundlich, thesenförmig bis ins Drastische“, und hätten einen „polemogene[n], autoritär-agonale[n]“ Charakter, vgl. Stantitzek, 2011, S. 22f.

Grundlegende und allgemeinere Annahmen – die jeweiligen theoretischen Paradigmen der Autorinnen – werden dabei in diesen Texten nur selten formuliert und daher oftmals höchsten durch Kontexte erschließbar. Doch gerade hinsichtlich eines möglichst objektiven Vergleiches der Texte, einer Erarbeitung der oben genannten Fragestellungen und der Formulierung eines eigenen *Malerei-als* Konzeptes ist es notwendig, die Definitionen der großen Begriffe zu klären. Während in den *Malerei-als* Texten das „Wesen“ von Kunst bzw. von Malerei, ihre Funktionen und Aufgaben, selten und wenn dann nie ausführlich beschrieben werden und dabei dennoch ein Einverständnis zwischen Autorinnen und Rezipientinnen zu diesen Begriffen als voraussetzbar angenommen wird, muss es im vorliegenden Text also zunächst um diese Klärung gehen.

Dafür ist eine umfassendere Theorie nötig. Aufgrund ihrer methodischen und disziplinären Distanz zu den Texten, ihrer umfassenden Ausarbeitung und ihrer unaufgeregten Präzision bieten sich die systemtheoretischen Untersuchungen von Niklas Luhmanns *Kunst der Gesellschaft* als Grundlage für diese Begriffsklärung an.<sup>10</sup> Zwar muss angenommen werden, dass der radikale Konstruktivismus, dem Luhmanns Theorie zugerechnet werden kann, hinsichtlich später zu Erarbeitendem wenig Spielraum bietet – dafür würde zum Beispiel das Denken des spekulativen Realismus zur Verfügung stehen. Aber als Basis für eine transparente und trennscharfe Darstellung eignet sich die Konzeption der autonomen autopoetischen Systeme sehr.<sup>11</sup> Außerdem ist es, wie bereits erwähnt, nicht zuletzt die Nähe zu den Tagebuchnotizen Gerhard Richters, die diese Auswahl begründet.

So stellen sich nun zum eigentlichen Beginn meines Versuchs *Malerei als Tagebuch* die Fragen, was Kunst, was ihre Funktion und Aufgabe in der modernen Gesellschaft sind.<sup>12</sup> Mit Luhmann möchte ich für die Beantwortung dieser Fra-

---

<sup>10</sup> Stantitzek, der Luhmanns Schreiben als lakonisch bezeichnet, weist ebenso darauf hin, dass die Kombination von Essayforschung und Systemtheorie aufschlussreich sein kann, vgl. Stantitzek, 2011, S. 17 u. S. 19

<sup>11</sup> Vgl. Hans-Christian Dany, Morgen werde ich Maler, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014 S. 160; in Vertretung für den spekulativen Realismus werde ich im Folgenden Ludger Schwarte, *Notate für eine künftige Kunst*, Berlin 2016 einbeziehen; zum radikalen Konstruktivismus vgl. Luhmann, 1993, S. 251

<sup>12</sup> Hier und im Folgenden bezeichne ich mit Luhmann den gegenwärtigen Zeitabschnitt als Moderne, in denen Avantgarde, künstlerische Moderne, Postmoderne und Posthistoire Abschnitte bzw. kleinere Konstruktionen benennen, diese Einschätzung bzw. die Kritik an o.g. Konstruktionen wird auch in der Kunstwissenschaft vorgenommen, z.B. explizit bei Lina Launhardt, Im

gen zunächst basale Konzepte, wie die Frage nach dem Verständnis von Wahrnehmung, klären. Dabei kann die vorgenommene Zusammenfassung von Luhmanns Theorie aufgrund der enormen Reduzierung ihrer Komplexität nur ein wackliges und eingeschränkt gültiges Gerüst bilden.<sup>13</sup> Doch auch mit einem solchen lässt sich die Arbeit beginnen.

Luhmann geht von einer Priorität der Wahrnehmung im Vergleich zum Denken aus, da zunächst „das Lebewesen mit Zentralnervensystem ... die Externalisierung und Konstruktion einer Außenwelt leisten“ muss, bevor es basierend auf dieser „Wahrnehmung des eigenen Leibes und aufgrund von Problemen mit der Außenwelt Selbstreferenz artikulieren“ kann.<sup>14</sup> An dieser Stelle setzt dann das Bewusstsein an, dessen Leistung nur zu geringen Teilen „introspektiv kontrolliert“ werden kann, das „größtenteils irreflexiv“ ist, das aber nur in diesem geringen Anteil als Denken bezeichnet wird.<sup>15</sup>

Die Trennung von Innen und Außen sowie Selbst- und Fremdreferenz ist somit eine allgemeine Grundvoraussetzung: Nur dadurch, dass ein anderes besteht, wird etwas beobachtbar. Erst durch Sprache, die das „Bewusstsein dazu [zwingt], bezeichnendes und bezeichnetes, und in diesem Sinne: Selbstreferenz und Fremdreferenz, kontinuierlich auseinanderzuhalten und trotzdem gemeinsam zu prozessieren“ wird diese Trennung durch Kopplung überwunden.<sup>16</sup> Sprache muss hier als spezifisches Funktionsäquivalent zu Kommunikation verstanden werden. Für Luhmann sind alle modernen ausdifferenzierten Systeme wie das Kunstsystem (das Rechtssystem, die Ökonomie, die Wissenschaft, die Pädagogik etc.) Kommunikationssysteme. Dass Kunst für ihn daher schon jetzt „als Kommunikation, obwohl, ja weil sie durch Worte (von Begriffen ganz zu schweigen), nicht adäquat wiedergegeben werden kann“ funktioniert, wird verständlich, wenn erkennbar wird, dass diese Grundsätze immer wieder Analogien in der Theorie Luhmanns bilden.<sup>17</sup>

---

Schatten des Postmodernismus, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, 159f.

<sup>13</sup> Diese Reduktion führt zu einer hohen Dichte von Belegen und Verweisen im folgenden Textabschnitt, auch weil die Formulierungen Luhmanns oftmals durch eine hohe Prägnanz ausgezeichnet sind

<sup>14</sup> Luhmann, 1997, S. 13; Auf Kunstwerke bezogen explizit vgl. ebd., S. 202

<sup>15</sup> Ebd., S. 15

<sup>16</sup> Ebd., S. 19; vgl. S. 206

<sup>17</sup> Ebd., S. 36

Für die Kunst der Gesellschaft, für das Funktionssystem Kunst, ist die Form ein entscheidender Begriff. Form kann dabei nicht wie im üblichen Sprachgebrauch verstanden werden, sondern ist als Konstruktion, die – in Analogie zur Unterscheidung von Innen und Außen – als „Gebrauch einer Unterscheidung zum Zweck der Bezeichnung einer (und nicht der anderen) Seite“ definiert ist.<sup>18</sup> Mit dem „allgemeine[n] Muster: Dies-und-nicht-etwas-anderes; dies-und-nicht-das“ wird die Zwei-Seiten-Form als grundlegende Möglichmachung von Unterscheidungen eingeführt, deren spezifische Verwendung Kunst bestimmt.<sup>19</sup>

Denn die Beobachtung dieser Unterscheidungsmöglichkeiten in ihrer möglichen Abfolge ist laut Luhmann das, was die Entstehung eines Kunstwerkes lenkt: Nach außen wird das Werk von der Welt abgeschlossen, innen führt jede Formsetzung dazu, dass sich die weiteren möglichen Formsetzungen beschränken.<sup>20</sup> „Das Kunstwerk macht sich (...) beobachtbar als eine Serie von ineinander verschlungenen Unterscheidungen, wobei die jeweils andere Seite der Unterscheidung zu weiteren Unterscheidungen auffordert“.<sup>21</sup>

Beobachtung und Form sind hier in ihrer gegenseitigen Bezugnahme konstituierend für Kunst.<sup>22</sup> Denn „alles künstlich hergestellte provoziert den, der es wahrnimmt, zu der Frage, warum es hergestellt wurde.“<sup>23</sup> Die Differenz von Information und Mitteilung bildet dabei den Ausgangspunkt, an den weitere Kommunika-

---

<sup>18</sup> Ebd., S. 99

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Vgl. „Zu den Besonderheiten einer Formfestlegung, die den Anspruch verfolgt, ein Kunstwerk zu erzeugen, scheint es zu gehören, das von Anfang an eine „doppelte Schließung“ angestrebt wird: eine äußere und eine innere. Nach außen muss das Kunstwerk von anderen Dingen oder Ereignissen unterscheidbar sein, es darf sich nicht in die Welt verlieren. Nach innen schließt sich das Werk dadurch, dass jede Formsetzung einschränkt, was an weiteren Möglichkeiten übrigbleibt. Im Effekt ist dann die innere Schließung die äußere Schließung, sie hält sich an den Rahmen, der als unüberschreitbar mitproduziert wird. (...) Besonders evident wird dieser Übergang vom *unmarked* zum *marked state*, wenn die vom Künstler gewählte Form neu ist“ ebd., S. 53-55; außerdem vgl. S. 190f.

<sup>21</sup> Ebd., S. 123

<sup>22</sup> Weiterführend gilt: „Beim Beobachten (im Unterschied zum einfachen Operieren) werden unterscheiden und bezeichnen zugleich (und nicht nacheinander im Sinne von: Erst Wahl einer Unterscheidung, dann Bezeichnung) durchgeführt. Die Operation Beobachtung realisiert mithin die Einheit der Unterscheidung von Unterscheidung und Bezeichnung, das ist ihre Spezialität. (...) Von Beobachtungen [kann nur gesprochen werden], wenn die Bezeichnung einer Seite eine Unterscheidung durch rekursive Vernetzungen motiviert ist, durch Gedächtnis und Anschlussfähigkeit“, ebd., S. 100

<sup>23</sup> Ebd., S. 42



tion anschließen will. Diese Kommunikation ist aber nur durch das Nachvollziehen der getroffenen Unterscheidungen hinsichtlich der Entstehung dieser Differenz möglich, also durch die Beobachtung von (Zwei-Seiten-)Formen.<sup>24</sup>

Das gilt nicht nur für die Betrachterinnen, denn auch die Herstellerinnen sind, sobald die erste Unterscheidung getroffen wurde, an diese Abfolge von durch (Zwei-Seiten-)Formen bedingten Unterscheidungen gebunden.<sup>25</sup> Dadurch wird nicht nur die Rollendifferenz von Herstellerinnen und Betrachterinnen obsolet,<sup>26</sup> es kann sich darauf aufbauend auch die für die Moderne einzigartige Beobachtungsposition der Beobachtung zweiter Ordnung entwickeln: Herstellerinnen müssen sich selbst bzw. die zu antizipierenden Betrachterinnen während der Beobachtungen, die sich hinsichtlich der Fortführung der Möglichkeiten weiterer Unterscheidungen auf Grund der bereits getroffenen Unterscheidungen ergeben haben, beobachten. Und Betrachterinnen müssen auf gleiche Weise die Beobachtungen beobachten, die zu der jeweiligen Abfolge von Unterscheidungen geführt haben, die also zum Werk geworden sind.<sup>27</sup>

Während Beobachterinnen erster Ordnung sich noch darauf konzentrierten, was sie beobachten können und damit „in eine[m] Horizont relativ geringer Informationen“ handelten, beobachten Beobachterinnen zweiter Ordnung, wie beobachtet wird.<sup>28</sup> Dabei sehen die Beobachterinnen zweiter Ordnung die „Unwahrscheinlichkeit des Beobachtens erster Ordnung. Jeder Handgriff, der getan, jeder Satz, der gesprochen wird, ist extrem unwahrscheinlich, wenn er als Auswahl aus allen anderen Möglichkeiten betrachtet wird“.<sup>29</sup>

Luhmann schlussfolgert hieraus, dass „die Herstellung eines Kunstwerks (...), unter diesen historischen-gesellschaftlichen Bedingungen [der Moderne], den Sinn [hat,] spezifische Formen für ein Beobachten von Beobachtungen in die Welt zu setzen“ und dass „nur dafür (...) das Werk hergestellt [wird]“, dabei

---

<sup>24</sup> Luhmann, 1997, S. 70

<sup>25</sup> Und diese erste Unterscheidung entsteht durch das „Beobachten wollen“, denn dazu ist eine Unterscheidung notwendig, vgl. ebd., S. 72

<sup>26</sup> Ebd., S. 68f.

<sup>27</sup> Vgl. „Betrachteten gelingt nur, wenn der Betrachter die Unterscheidungsstruktur des Werkes entschlüsselt und daran erkennt, dass so etwas nicht von selbst entstanden sein kann, sondern sich einer Absicht auf Informationen verdankt“, ebd. S. 70; und auch S.120ff.

<sup>28</sup> Ebd., S. 103

<sup>29</sup> Ebd.

„[leistet] das Kunstwerk selbst (...) die strukturelle Kopplung des Beobachtens erster und zweiter Ordnung für den Bereich der Kunst“.<sup>30</sup>

Damit wird die oben erwähnte durch Künstlichkeit des Hergestellten „provozierte Sinnsuche“ zunächst beantwortet.<sup>31</sup> (Gelungene) Kunst offenbart Weltverhältnis, in dem sie ausgehend von Wahrnehmung Kontingenzen offenlegt, in dem sie der Unwahrscheinlichkeit des Zustandbringens einer Ordnung von Elementen einzigartige, aber mögliche Abfolgen von Unterscheidungen, die durch Beobachtungen geleitet werden, entgegensetzt.<sup>32</sup> Dadurch wird nicht nur die Unbeobachtbarkeit der Welt reproduziert („Denn wollte man die Welt als Objekt beobachten, müsste man sie im Unterschied zu etwas anderem bezeichnen, also eine Überwelt voraussetzen, die die Welt und ihr Anderes enthält“), sowie eine erkenntnistheoretische Paradoxie in für Gesellschaft zugängliche Kommunikation überführt.<sup>33</sup>

Da in der modernen Welt laut Luhmann weder Konsens noch Authentizität erreicht werden können, da Welt und der Zugang zu ihr individuell bleiben, ist diese Funktion von hoher Bedeutung.<sup>34</sup> Durch die Beteiligung an Kunst erhalten Individuen die Gelegenheit, sich als Beobachterinnen zu beobachten und sich hierdurch als Individuen zu erfahren – durch die Wahrnehmung von Unwahrscheinlichem besteht bei Kunst(-kommunikation) mehr als bei sprachlicher Kommunikation die Chance der Selbstbeobachtung im Beobachten. Der Rückbezug dessen, was betrachtet wird, auf diejenigen die es sehen, führt zu einem Verständnis davon, „dass und wie jeder Ansatz zur Willkür vernichtet wird.“<sup>35</sup>

Dass die Beobachtung zweiter Ordnung und die Ermöglichung von Kontingenzbewusstsein in der Kunst (bzw. dem Kunstsystem) im Bereich des wahrnehmba-

---

<sup>30</sup> Ebd., S. 115

<sup>31</sup> Ebd., S. 45; Luhmann merkt im Folgenden an, dass Kunstwerke auch keinen weiteren externen Nutzen haben, und falls sie ihn haben sollten, dass das eben gerade dazu führen würde, dass sie nicht als Werke der Kunst ausgezeichnet wären, vgl. ebd., S. 77, sowie Kapitel 4.–6. dieser Arbeit.

<sup>32</sup> Luhmann bezeichnet das als „unwahrscheinliche Evidenz“, ebd., S. 191 sowie 204f.

<sup>33</sup> Ebd., S. 74, S. 93 und S. 175f., auch ausgeführt als: „Das Kunstsystem ist ein Sondersystem gesellschaftlicher Kommunikation mit je eigenen Selbst- und Fremdreferenzen, welche Formen bezeichnen, die es nur in einem kunsteigenen Medium gibt. Dies Medium aber ist die dem gesellschaftlichen Alltag abgetrotzte Unwahrscheinlichkeit des kombinatorischen Formgefüges der Kunst, die den Beobachter an den Beobachter verweist“, ebd., S. 207

<sup>34</sup> Ebd., S. 151

<sup>35</sup> Ebd., S. 153

ren hergestellt wird, ist laut Luhmann eine einzigartige Eigenschaft dieses ausdifferenzierten Funktionssystems und wird dadurch zum Abgrenzungsmerkmal: Befreit von Konsensbezug, werden liberalisierte Urteile möglich, die den "verbreiteten Vorstellungen über die Bedingungen gesellschaftlicher Kommunikation widersprechen."<sup>36</sup> Das Kunstsystem nach Luhmann ist somit autonom, autopoetisch und ausdifferenziert, seine spezifische Funktion kann in keinem anderen Funktionssystem der Gesellschaft hergestellt werden.<sup>37</sup>

Diese sehr viel umspannende Definition lässt sich nicht dafür anwenden zu entscheiden, was im Einzelfall der Verhandlung im Kunstsystem als gelungene Kunst angesehen werden kann. Das wirkt zunächst tragisch, weil es gerade der Mangel an „allgemein präsenten Kriterien“ zu sein scheint, dem in der zeitgenössischen Malerei „angesichts einer überbordenden Bandbreite von Manierismen und millimeterartigen Ausdifferenzierungen, die sich leicht in Redundanz verlieren“ entgegengetreten werden müsste – und der vorliegende Text soll sich ja mit dieser Malerei beschäftigen.<sup>38</sup> Gelöst wird dieses Problem (zumindest teilweise) dadurch, dass die Funktionsbeschreibung Luhmanns dabei helfen kann, die vielfach gegebenen Kriterien zu ordnen und zu bewerten.<sup>39</sup>

### 3. Malerei als

Dass Malerei-Theorie sich selbst reflektieren muss, ist nicht nur in den Anforderungen, die sie durch Kommunikation mit dem Kunstsystem bekommt, sondern schon in ihrer eigenen Autopoiesis als Teil des Wissenschaftssystems der modernen Gesellschaft begründet.<sup>40</sup> Ein weiteres Indiz für die Notwendigkeit der kritischen Auseinandersetzung der Theorie mit dem eigenen Gegenstand ist zum Beispiel die anhaltende Diskussion über das Konzept der Postmoderne, das stark vereinfacht ausgedrückt unter Verschiebung der Bewertungen von

---

<sup>36</sup> Luhmann, 1997, S. 124

<sup>37</sup> Dass auf den Begriff der Autopoiesis und damit auch dem des Neuen nicht weiter eingegangen werden kann, muss ich durch die Länge der vorliegenden Arbeit begründen, beide Aspekte könnten die folgende Argumentation aber eher stützen als ihr gegenläufig sein. Vgl. u.a. zur Autopoiesis (und Autonomie) ebd., S. 84f., S. 132, S. 377ff., S. 458f., S. 472f. und zum Neuen (und zur Imitationsgeschichte) ebd. S. 55ff., S. 122f., S. 323ff.

<sup>38</sup> Hafner/Reski, 2014, S. 16

<sup>39</sup> Auf die (problematische) Verkürzung der Gleichsetzung von Kunst und Malerei werde ich genauer im 4. Kapitel, besonders unter Abschnitt 4.4. eingehen

<sup>40</sup> Luhmann, 1997, S. 105

Original und Kopie versucht, einen neuen Epochenbegriff zu etablieren.<sup>41</sup> Hier besteht aber der Vorwurf, dass diese Konstruktion aufgrund der mangelnden Distanz zum Gegenentwurf Moderne sich nicht von diesem abtrennen, sondern es unter Verwendung von Verschiebungen und Einbezügen aus anderen modernen Funktionssystemen lediglich zu einer Überlagerung zwischen diesen und zu einer Perpetuierung der Moderne kommen könne. Daher kann behauptet werden, dass mit Fortschreiten der Moderne die Distanz zu Ihren Ursprüngen größer wird und aufgrund von Neubewertungen auch die aufbauenden Gegenbewegungen neu bewertet werden müssten.<sup>42</sup> Das ist für den vorliegenden Versuch interessant, da die wichtigsten *Malerei-als* Texte ihre Basis in den 1980er Jahren haben, in denen auch der Anfang der Diskussion um die Postmoderne verortet ist. Auch beginnt der Reader *The Happy Fainting of Painting* mit der gerade genannten Beschwerde über die Unordnung der Bewertungskriterien und klagt an, dass „Beliebigkeit und Zeitlosigkeit (...) [als] Schwachmomente bis Kapitalverbrechen der PoMo-Ära“ eingeschätzt werden könnten und „verheerende“ Auswirkungen haben würden.<sup>43</sup>

Diesem Verweis auf die fortlaufende Krise „der Malerei“ und ihres Bedeutungsverlusts folgend ist hinzuzufügen, dass mindesten seit dem Einsetzen dieser Entwicklung, also in den 1960er Jahren, *Malerei-als* Texte zu finden sind.<sup>44</sup> Als Beispiel kann hier der Text von Emilio Vedova *Malerei und Leben* gelten.<sup>45</sup> Dieses, die eigene Arbeit beschreibende, Manifest für die Vereinigung von Kunst und Leben und das Einfließen externen Materials jeglicher Art zur Erzeugung devianter Menschen und Kunst, wird in die Textsammlung *Malerei als Aktion* von Jürgen Claus aufgenommen und erlangte so in den 1960er Jahren und in der Neuauflage der 1980er Jahre große Verbreitung.<sup>46</sup>

Die Vermutung, dass auf den Angriff auf „die Malerei“ eine (gewisse) Menge von Verteidigungen mit (textlichen) *Malerei-als* Konstruktionen erscheinen, erfährt in

---

<sup>41</sup> Vgl. Launhardt, 2014, S. 159 und „Eben das ist die Bestimmung unserer Postmoderne, dass dem Kommentar eine schier unendliche Karriere eröffnet wird“, Jean-François Lyotard, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986, S. 70

<sup>42</sup> Vgl. Launhardt, 2014, S. 151f.

<sup>43</sup> Hafner/Reski, 2014, S. 15

<sup>44</sup> Dass dies mit einer bestimmten Entwicklung – Subjektivierung? – des Begriffes Malerei einhergeht, werde ich in Abschnitt 3.4. u. 3.5. ansprechen

<sup>45</sup> Wieland Schmied (Hg.), Emilio Vedova und Salzburg, Salzburg 1988, S. 49

<sup>46</sup> Claus, 1986

den 80er Jahren mit Texten wie *Malerei als letzte Ausfahrt* Bestätigung – wahrscheinlich sind die vorliegenden Ausführungen nichts anderes als eine Art der Fortführung dieser Bewegung und Gegenbewegung.<sup>47</sup> Denn auch derzeit ist „die Malerei“ Gegenstand verschiedener „Angriffe und Verteidigungsbewegungen“. Dass das genau die Diskurse sind, welche Malerei „lebendig“ halten, da sie sowohl die Autopoiesis der Theorie (des Wissenschaftssystems) wie auch der Kunst (die auf Aktualisierung von Informationen des Systems ebenso angewiesen ist) ermöglichen und dass es keinesfalls zur Unterbindung dieser Prozesse kommen darf, muss ich in Abgrenzung zu anderen Entwürfen betonen. Nur wer Malerei als „handwerkliche Tätigkeit“ und „Diskurs als irgendwie normative, bevormundende und besserwisserische Disziplin“ versteht, könnte diese als „strikte Gegensätze“ verstehen.<sup>48</sup> Malerei entsteht, wird besprochen, verändert sich und das eben aufgrund der Kommunikation der einzelnen modernen Funktionssysteme untereinander, im Besonderen dem der Wissenschaft mit dem der Kunst. Und genau dort ist der Ort, an dem *Malerei-als* Texte ihren Beitrag leisten.<sup>49</sup>

### 3 . 1 . M a l e r e i a l s l e t z t e A u s f a h r t

Mit dem schauerlichen Bild einer Bestandsaufnahme der Entscheidungsmöglichkeiten für „junge Künstler“ der 1980er Jahre beginnt Thomas Lawson sein Essay und erklärt dabei, dass alle verfügbaren Richtungen von Malerei unmöglich zu sein scheinen und sogar der Minimalismus und Konzeptualismus als kompromittiert gelten müssen, „in der Vorhersehbarkeit ihrer Konventionen feststecken und einem Akademismus und einer Sentimentalität unterworfen sind“.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Thomas Lawson, *Letzte Ausfahrt: Malerei*, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 148–154; Immerhin wurde in dieser Zeit „die Malerei“ durch Douglas Crimp nicht nur angegriffen, sondern für beendet erklärt, vgl. Douglas Crimp, *The End of Painting*, Boston 1981; für eine kurze Zusammenfassung der betreffenden Entwicklungen 1960 bis 2000 siehe Magnus Schäfer, *Malerei nach dem Modernismus. Kanonische Historiographie und rekursive Ausdifferenzierung*, in: *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 85, März 2012, <https://www.textezurkunst.de/85/malerei-nach-dem-modernismus/> (zuletzt abgerufen am 7.4.2019 13:47 Uhr)

<sup>48</sup> Das würde zu „kruden Vorurteilen zurückführ[en]“, Hafner/Draxler, 2014, S. 167

<sup>49</sup> Das Essay als „Kippfigur zwischen ausdifferenzierten Diskursen moralischer, professioneller oder kultureller Provenienz sowie insbesondere als Kippfigur zwischen den Sozialsystemen in Literatur und Kunst, Wissenschaft, Politik, Erziehung (...) Das heißt, als der soziale Ort des Essays wäre im genauen systemtheoretischen Sinn des Begriffs die Gesellschaft anzunehmen“, Stantitzek, 2011, S. 19

<sup>50</sup> Lawson, 2014, S. 148; der Text ist im Original im *Artforum* 20 Nr. 2, Oktober 1981 erschienen

Pessimistisch macht er weiterhin aus, dass Anspruch mit mangelndem Spaß gleichgesetzt werden und dass sowohl „Ästheten“ wie auch „Moralisten“ Kunst nur für „Selbst- oder Theoriedarstellung“ nutzen würden, da allgemein Konsens wäre, „dass es keinen Zweck habe, weiterhin Kunst zu machen, da sie nur als von der wirklichen Welt isoliert oder als verantwortungslose Spielerei existieren kann.“<sup>51</sup>

Lawson fordert dazu auf, dass erneut eine modernistische „programmatische, feindliche Stellung gegenüber der herrschenden Kultur“ einzunehmen sei, da die gegenwärtige Kunst die ursprünglichen Ideen der Moderne zu Endpunkten geführt hätte, wobei die einstmals „radikal individualistischen Künstler“ zu „furchtsamen Apologeten des Systems“ geworden seien.<sup>52</sup> Besonders wird im Folgenden die neoexpressive Malerei der 1980er Jahre angegriffen. Es ist bezeichnend, dass sowohl dieses spezielle Feindbild wie auch die damit einhergehenden Befunde – der Modernismus (und in diesem speziellen Fall eigentlich die Malerei der 1980er Jahre, in der die Überschneidung von Malerei und Ökonomie zu ersten Höhepunkten getragen wurde) sei zu „einem schieren Signum der persönlichen Freiheit des Unternehmertums“ geworden, problemlos vierzig Jahre später in die Gegenwart übernommen werden können.<sup>53</sup>

Die Lösung dieser Probleme erscheint jedoch wenig zeitgenössisch, Lawson installiert den Begriff des Glaubens, „denn [die] Frage des Glaubens ist zentral“, und verweist auf Malerei als Medium, „das das größte Quantum an Glauben erfordert“: „Radikale Künstler stehen heute vor einer Wahl – Verzweiflung, oder die letzte Ausfahrt: Malerei. Die Diskursivität der Malerei ist von überzeugender Praktikabilität aufgrund ihrer Eigenschaft, ein nie endendes Netz von Repräsentationen zu sein.“<sup>54</sup>

Mag der Begriff des Glaubens in einer säkularisierten Welt mindestens eine schwache Argumentationsgrundlage sein, so ist die Einführung der Betonung der Diskursivität von Malerei dennoch in diesem Bereich der Theorie ein Vorgriff auf Ideen, die erst in der 2000er Jahren ausformuliert und die dann auch in der heutigen Theoriebildung grundlegend sein werden. Lawson behandelte somit noch immer aktuelle Fragestellungen in seiner kurzen Geschichtsschrei-

---

<sup>51</sup> Ebd., S. 149

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Ebd., S. 150

<sup>54</sup> Ebd.

bung und Diagnose der Moderne und zeichnet als ausdrücklicher Fürsprecher für Malerei ein negatives Bild der Übergriffe des Funktionssystems der Ökonomie auf das der Kunst, welche für ihn nur durch Sentimentalität und Anlehnungen an transzendente Methoden überwunden werden können.

Natürlich entsprechen seine Begriffe nicht den Definitionen von Luhmann – im Gegenteil, besonders der Bezug von Kunst zu Welt ist ein gänzlich anderer. Dennoch scheint aber in der Verschränkung der einzelnen Funktionssysteme und der Ausweitung der Kunst auf alle Bereiche und umgekehrt (so als wäre Kunst für Marktlogik verantwortlich zu machen) die Ursache zu liegen, den Begriff Glaube installieren zu müssen.

### 3 . 2 . M a l e r e i a l s T r a u e r a r b e i t

Auch der Begriff „Trauerarbeit“ lässt Rückschlüsse auf Sentimentalität und transzendente Methoden zu, jedoch entfernt sich Yve-Alain Bois in seinem stärker kanonisierten Essay *Malerei als Trauerarbeit* von diesen Konzepten und versucht Trauerarbeit als einen reflexiven und produktiven Begriff zu benutzen, der zum Beispiel aus der kognitiven Verhaltenstherapie entlehnt sein könnte.<sup>55</sup> Allerdings wird auch diesem Essay in der gegenwärtigen Literatur vorgeworfen, Aporien zu erzeugen, denen dann lediglich mit Metaphern und Direktiven begegnet werden kann.<sup>56</sup> Dabei bleibt Bois Fürsprache für Malerei, die zu Beginn der 1990er Jahre als Beispiel für den mit der Postmoderne vermeintlich überwundenen Modernismus gleichbedeutend mit dogmatisch, einschüchternd, expansiv, maskulin gesehen wurde, ein wichtiger Bestandteil der aktuellen Diskurse um Malerei.<sup>57</sup>

Zunächst fragt Bois, was der Anlass für das derzeitige, aber auch ständige, Verkünden des Todes der Malerei sein könne und begründet dies damit, dass die Geschichte der abstrakten Malerei als ein Verlangen nach dem Tod gelesen werden kann.<sup>58</sup> Abstrakte Malerei sei als Vertreterin des Essenzialismus (der Vorstellung, es existiere „eine gleichsam verschleierte und ihrer Enthüllung harrende Essenz der Malerei“) auf der Suche nach ihrer eigenen Entschlüsselung

<sup>55</sup> Bois, 2014, S. 40f.

<sup>56</sup> Kolja Reichert, Untot, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 30

<sup>57</sup> Manfred Hermes, Zwei abstrakte Bilder beschreiben, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 51

<sup>58</sup> Bois, 2014, S. 40

und damit nach ihrem Ende.<sup>59</sup> Anhand einer Geschichte von Malerei der Moderne über Duchamp, Rodtschenko und Mondrian, die jeweils selbst immer das Ende „der Malerei“ in ihren Arbeiten oder ihren Aussagen über Malerei proklamiert hätten, wird dargestellt, dass Kunstwerke als Fetischobjekte zu sehen sind, deren Aufgabe es wäre, „sich durch das Ende der Malerei hindurchzuarbeiten“.<sup>60</sup> Dabei kommt Bois Luhmanns Theorie insofern nahe, als dass auch hier verstanden werden könnte, dass künstlerische Werke dazu da sind, ihre eigenen unwahrscheinlichen Entstehungsunterscheidungen zu kommunizieren. Ein deutlicher Unterschied der Auffassungen tritt dann aber auf, wenn Bois (ähnlich wie schon Lawson) die „Kunstwelt“ neben „Authentizität und Einmaligkeiten“ (und so wohl auch Neuheit) durch das „Gesetz von Angebot und Nachfrage“ bestimmt sieht.<sup>61</sup> So kann Bois schlussfolgern, dass Kunstwerke zu „absolute[n] Fetische[n] ohne Gebrauchs-, aber auch ohne Tauschwert, die die Sammlerphantasie von einem rein symbolischen oder ideellen Wert vollständig erfüllen und damit als Seelenersatz fungieren“, geworden sein könnten.<sup>62</sup> Es ist also auch hier die Vermischung ökonomischer Funktionen und Medien mit denen der Kunst, die zur größten Problemstellungen führt. Dabei verwendet Bois weder bei Duchamp noch Rodtschenko oder Mondrian die ökonomischen Begriffe, die er gleichzeitig bei zeitgenössischer Kunst benutzt.<sup>63</sup>

In Bezug auf Jean Baudrilliards Konzept des Simulakrums (einer vom Kapital erzeugten abstrakten Simulation, die Bezugnahme auf gesellschaftliche Realität und somit Anteilnahme verhindere) wirft Bois den zeitgenössischen Malerinnen eine pathologische Trauerarbeit vor, nämlich eine manische, die „völlig austauschbare Artefakte, geschaffen von austauschbaren Produzenten“ hervorbrin-

---

<sup>59</sup> Ebd., S. 41; Abstrakte Malerei wird hier als exemplarische Erscheinung der Moderne gesehen

<sup>60</sup> Ebd., S. 45

<sup>61</sup> Ebd., S. 44

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Hierzu möchte ich nochmals anmerken, dass die Bezeichnung von etwas als Kunst voraussetzt, dass es sich unterscheidet von etwas, welches „offenkundig alle Lebensbereiche durchdrungen [hat] und (...) zu unserer „natürlichen“ Welt geworden [ist]“. Das bedeutet auch: Wenn Malerei von Ökonomie subsumiert wurde, dann wäre ihr Ende Tatsache, wenn nicht, dann müssen unterschiedliche Funktionen und Medien unterschieden werden, auch wenn sie unter gleichen Bezeichnungen (oder Benennungen) in beiden Funktionssystemen auftreten, ebd., S. 46



gen würde.<sup>64</sup> Neben der ebenfalls vorhandenen melancholischen (wie bei Lawson?) Trauerarbeit versucht Bois gegen Ende seiner Ausführungen die nicht-pathologische Trauerarbeit einzuführen. Ende bedeutet dann, in Anlehnung an eine von Bois gewählte Schachanalogie (*Malerei als Schach*), nur das Ende einer spezifischen Partie Malerei und nicht das des Spiels Malerei. Dazu wäre es notwendig, die „geschichtliche Handlungsfähigkeit“ anzuerkennen und das „Ende [der Malerei] durch zu arbeiten, anstelle ihm mittels immer aufwendiger Abwehrmechanismen auszuweichen“.<sup>65</sup> So ließe sich zwar wieder eine oben genannte Nähe zu Luhmann konstruieren, das zuvor ausgemachte Problem der Subsumierungsbewegungen der Kunst unter die Ökonomie wird davon jedoch nicht berührt, wenn Bois abschließt: „Sagen wir einfach, das auch heute noch ein Verlangen nach Malereigeschichte besteht und dass der Markt dieses Verlangen noch nicht vollständig programmiert bzw. unter sich subsumiert hat. Dieses Verlangen ist der einzige Faktor einer künftigen Möglichkeit der Malerei“.<sup>66</sup> Ob und wie diese Subsumierungsvorgänge gelöst werden können, soll in den nächsten Jahrzehnten weiterhin thematisiert werden, auch weil der Kunstmarkt (der Teil der Ökonomie, der als Kunst bezeichnete Artefakte als seinen Gegenstand hat) sich in Marktvolumen und Umsatzstärke messbar ausgedehnt hat. Die nicht-pathologische Trauerarbeit wird jedoch zunächst nicht stattfinden, die Funktionsbeschränkung auf die Kommunikation des Trauerns wird nicht durchgeführt. Das Trauern kann hier verstanden werden als Entstehen eines Werkes mit dem Ziel, die jeweils zuvor getroffenen Unterscheidungen bis zu einem emphatischen Ende dieses Prozesses zu führen.

Mit Blick auf die historische Entwicklung bis zum nächsten zu besprechenden Text scheint es eher so, dass die manische Trauerarbeit, und damit auch die Ökonomisierung, vorangetrieben wird.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Ebd., S. 45f., deutlich wurde das Konzept Simulakrum bei Baudrillard für mich im Vergleich Schrift/Text zu Graffiti und Ausstellung/Museum zum Centre Georges Pompidou, vgl. Jean Baudrillard, *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978, S. 19–48 sowie S. 59–82

<sup>65</sup> Bois, 2014, S. 40

<sup>66</sup> Bois, 2014, S. 45

<sup>67</sup> Ob es mit dem Entstehen des Konzepts der Posthistoire, der Durchsetzung des Kapitalismus in weiten Teilen der Welt oder dem Zustandekommen der Globalisierung im Zusammenhang steht, in der Zeit nach dem Zusammenbruch des Ostblocks bis in die 2000er Jahre hinein scheint es um „die Malerei“ nicht schlecht gestellt: Sie verkauft sich gut, ist in Institutionen angesehen, Galerien entstehen, Studentinnen begeistern sich für sie, das Feuilleton beschäftigt sich mit ihr, und zwischen den anderen Medien der Kunst scheint sie ihren (hier noch zu klä-

### 3 . 3 . Malerei als Netzwerk

Dass es zwischen 1990 und 2009 dennoch einiges zu besprechen gibt, lässt sich nicht nur darin erkennen, dass die „manische Trauerarbeit“ nicht überwunden und dass das Problem der Ökonomisierung nicht gelöst werden konnte. Deshalb kann Davids Joselits Essay *Painting beside itself* Anfang der 1990er Jahre mit einer Anekdote eines Malers über Spaghetti beginnen – und die Frage dieses Essays, inwiefern Malerei das Netzwerk der Bedingungen unter denen sie entsteht, betrachtet und gehandelt wird, abbilden muss, führt unweigerlich wieder zur Frage der Überschneidungen zwischen Kunstsystem und Ökonomiesystem (und auch nach den Spaghetti, die die Künstlerin isst).<sup>68</sup>

Bevor sich Joselit aber diesem Problem zuwendet, führt er den Begriff der Transitivität ein, um den gesellschaftlichen Veränderungen der zwei letzten Jahrzehnte Rechnung zu tragen. Da das Internet Vernetzung viel deutlicher in den Alltag der es nutzenden Menschen gerückt hat und somit – zum Beispiel in sozialen Netzwerken – auch höhere Relevanz für Kennzeichnungen von Strukturen von Beziehungen gegeben ist, fordert Joselit, dass „Malerei auf der Höhe der Zeit aus ihrer Vernetztheit, ihrer Eingelassenheit in sie konfigurierende Rahmenbedingungen nicht nur keinen Hehl“ macht, sondern sie diese auch „thematisiert“ und „als Zeugin der sie kennzeichnenden Transitivität in Erscheinung“ tritt, um dann als Malerei „neben sich“ zu stehen“.<sup>69</sup> Malerei ist so „ganz real Produzentin und Produkt ihrer Produktionsverhältnisse“ und „ist dabei sie selbst“, so eben ließe sich Malerei als Netzwerk verstehen.<sup>70</sup>

Durch Transitivität wird Malerei zu einem Konzept der Entgrenzung, das nicht nur Mediumsgrenzen überwindet, sondern verschiedene historische Zeitpunkte in sich aufnimmt und vereint. (Kunst-)Objekte werden in ihren freien Zirkulati-

---

renden) Platz gefunden zu haben. Vgl. Hafner/Reski, 2014, S. 9f. sowie Isabelle Graw, Das Versprechen der Malerei. Anmerkungen zu Medienunspezifität, Indexikalität und Wert, in: Isabelle Graw/Peter Geimer, Über Malerei. Eine Diskussion, Berlin 2012, S. 42; Auch Richters Tagebucheinträge und Goetz' Konfrontationen mit *Malerei in Abfall für Alle* begründen diese Aussage, siehe Abschnitt 5.2. und 5.3.

<sup>68</sup> David Joselit, Die Malerei neben sich, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 59; der Text erschien im Original 2009, in *October*, No. 130, 2009, S. 125–134

<sup>69</sup> Christian Janecke, Selbstkuratierung, Ausstattungsverhältnisse, bei-sich-bleiben. Über einige in Vergessenheit geratene und einige neuerliche Gepflogenheiten der Malerei, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 68

<sup>70</sup> Hafner/Reski, 2014, S. 12

onsbewegungen und jeweiligen veränderten Kontexten gesehen.<sup>71</sup> Deutlich wird das an Joselits positiver Besprechung einer zeitgenössischen Arbeit, die Malerei, Installation und Performance verschmelzen lässt. Eine bestimmte Art von Pinselstrichen führten zu einer Bezugnahme auf ein Gemälde des 16. Jahrhunderts. Gemälde insgesamt würden als kulturelle Artefakte gezeigt werden, da das ausgestellte Werk in seiner räumlichen Positionierung einen Schritt auf eine Bühne andeutet. Performances der Künstlerin gehören zum Werk und erweitern es dadurch (räumlich, zeitlich, personell) erheblich.<sup>72</sup> Durch diese Verschiebung vom Sein zum Übergang könne Joselit zufolge der hartnäckigsten Sackgasse der Kritiker von Malerei entkommen werden: der „Verdinglichungsfall“.<sup>73</sup> Dass Malerei als Medium „Maximum an Prestige mit einem Maximum an Bequemlichkeit des Ausstellens“ verbindet und daher „aufgrund seiner engen Beziehung zur Kommerzialisierung verurteilt“ wird, sei im „dauerhaften Stillstand“ begründet, der ein „bestimmtes gesellschaftliches Verhältnis dauerhaft kristallisiert.“<sup>74</sup> Transitives Arbeiten (denn warum würde dieses dann noch auf den Begriff Malerei beschränkt sein?) hingegen entwickle „Formen und Strukturen, die aufweisen sollen, dass ein Objekt, sobald es einem Netzwerk angehört, niemals völlig zum Stillstand gebracht werden kann, sondern lediglich verschiedenen materiellen Zuständen und Zirkulationsgeschwindigkeiten (...) unterworfen ist.“<sup>75</sup>

Die Resonanz auf diesen Ansatz ist vielfältig, die zweifelnde Bewertung und harte Kritik scheinen sich in den letzten Jahren zu häufen. Wenn Joselit seine Konzeption von der „institutionskritischen“ Malerei der 1990er Jahre und von „der modernistischen Falle der Negation, (...) wo Werke auf Leinwand immer wieder auf einen absoluten Nullpunkt reduziert werden und doch zugleich (...) einzigartige Objekte [der] Kontemplation und Marktspekulation“ bleiben, abzugrenzen versucht, liegt es nahe, ihn wiederum als manisch Trauernden im Sinne Bois zu sehen.<sup>76</sup>

Denn während Luhmann davon ausging, dass, sobald erkannt wurde, „dass ein Arrangement vorliegt, das so, wie es vorliegt, für einen Beobachter produziert ist, auch ein Sozialmedium entstanden [ist] – gleichgültig, ob das im Kunstwerk

---

<sup>71</sup> Joselit, 2014, S. 160

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Ebd., S. 61

<sup>74</sup> Ebd.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Ebd., S. 60

mitgeteilt wird oder nicht“<sup>77</sup>, führt die Betonung des Netzwerkaspektes nicht wie David Joselit hoffte zu einer Aufhebung der Problematik der Ökonomisierung, sondern im Gegenteil eher zu ihrer Verstärkung, wie Barbara Buchmaier darstellt.<sup>78</sup> Und auch nach Kolja Reichert ist es bemerkenswert, dass diese „transitive Malerei“, die „knapp Rechenschaft über die diskursiven, sozialen und ökonomischen Zirkulationen“ ablegt, in denen sie steht, derzeit durch jüngere Malerinnen „zu ganz neuer Harmonie“ mit den Zirkulationen findet, die eigentlich eher Vertriebswege genannt werden müssten.<sup>79</sup> Nicht von ungefähr hat David Singerman den Eindruck, dass die Bilder eines zeitgenössischen Malers für ihn bzw. für seine „Zielgruppe – für jemanden, der das weiß, was [er] weiß“ produziert wurden.<sup>80</sup> Während Singermann sich freut, dass er „reingelegt“ wurde, stellt sich für den vorliegenden Versuch die Frage, ob denn der kritisierten Einflussnahme der Ökonomie auf die Kunst etwas entgegen gesetzt werden kann und ob Kriterien für *Malerei-als* gefunden werden können, die von dieser Einflussnahme bzw. Subsumierung unabhängig sind.<sup>81</sup> Die Theorie von *Malerei als Netzwerk* jedenfalls konnte sie nicht bieten, auch wenn sie ein erneutes starkes Entgegen gegen den vermeintlichen Untergang der Malerei darstellte.

### 3 . 4 . M a l e r e i a l s D i s p o s i t i v

Die Diskussion darüber, was Malerei ist und was die zum gewählten Konzept gehörenden Problemstellungen sein könnten, wurde also seit den 1990er Jah-

---

<sup>77</sup> Luhmann, 1997, S. 188

<sup>78</sup> Vgl. „[Wenn diese] Malerei am Ende nur (...) Anstecknadel oder eine Art Eintrittskarte zu bestimmten Zirkeln, Beweis für die eigene Eingebundenheit oder sogar praktikables Tool, die das Navigieren im Kunstbetrieb überhaupt erst ermöglich[t], ist“, so könne es zur Arbeit werden, detektivisch herauszufinden, „warum die Künstlerin (...) ausgerechnet an diesem Ort eine Ausstellung [hat], warum sie genauso und nicht anders [malt], warum auch der in dieser Gruppenausstellung auf[taucht] oder wieso sie von jener Galerie vertreten [werden] (...) Die Frage ob man die Produkte einer solchen Netzwerkarbeit dann überhaupt noch als Kunst interessant findet, tritt dabei (...) manchmal in den Hintergrund“, Barbara Buchmaier, *Background As Foreground As Currency. Beobachtungen und Mutmaßungen zur sogenannten Netzwerkmalerei*, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 81f.

<sup>79</sup> Reichert fasst polemisch weiterhin zusammen: „junge, mit dem Eindruck von Virilität hantierende Trickster, wie (...) der ebenfalls komplett lächerliche Bilder machende Christian Rosa, [können] offenbar vorgebliche Reduktion betreiben, ohne sich noch irgendwie vor der Geschichte verantworten zu müssen. Jenseits jeder künstlerischen Forschung erfüllen diese Maler eine wachsende Nachfrage, stellen Zertifikate für Kaufkraft aus“, Reichert, 2014, S. 31

<sup>80</sup> Howard Singermann, *I Like Wade Guyton*, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 93

<sup>81</sup> Ebd.

ren durch Verschiebungsbewegungen bereichert und spätestens durch diese Erweiterungen wird „die Malerei“ in einer subjektivierten Form als ein von Malerei und von der Tätigkeit des Malens trennbarer Gegenstand erkennbar. Aufbauend auf Yve-Alain Bois und David Joselit leistet Helmut Draxler in *Malerei als Dispositiv* entscheidende Arbeit für die Beschreibung beider Vorgänge.<sup>82</sup>

Sein Text wird dabei mit der Bemerkung eingeleitet, dass Malerei schon immer neben sich stand, da sie immer „mehr als die materielle Summe dessen was im Atelier mittels Leinwänden, Farbe und Keilrahmen entsteht“, war.<sup>83</sup> Draxler weist auf die historische Entwicklung von Malerei als dem Medium hin, welches besprochen wird, wenn theoretische und philosophische Auseinandersetzungen mit Ästhetik vorgenommen werden sollen.<sup>84</sup> Malerei kann daher nicht erst seit der Moderne darauf reduziert werden, dass ein Bild mit malerischen Mitteln hinsichtlich eines „gewissen Kunstanspruchs“ hergestellt wird, sondern sie wird stark mit dem Begriff der Kunst identifiziert – auch die „neuen Genres“ beziehen sich durch den Versuch ihrer Überwindung auf sie.<sup>85</sup> In der Entstehung und Definition des Tableaus (hier: eines transportfähigen, reproduzierbaren Objekts, dass aufgrund seines Status des „Gegenübers“ als Subjekt wahrnehmbar wäre), der Perspektive (hier: den Ordnungsmöglichkeiten und Vorgaben des Blickes, die implizieren, wie Menschen Welt wahrnehmen und auf sie eingehen können) und des Genres (hier: den moralischen/philosophischen Entscheidungen darüber, was wie dargestellt werden kann/darf/soll) sieht Draxler dabei die Konstanten, mit denen sich bis heute in der Kunst auseinander gesetzt wird.<sup>86</sup> So konnte Malerei zu einem Dispositiv werden, einer „Praxis spezifisch ästhetischer Verhältnisformen zwischen Tableau, Perspektive, und Genre“, welches sich in das

---

<sup>82</sup> Helmut Draxler, *Malerei als Dispositiv. Zwölf Thesen*, in: *Texte zur Kunst*, Heft 77, März 2010, S. 39–45

<sup>83</sup> Draxler, 2010, S. 39

<sup>84</sup> Ebd., 39f., ausführlich beschreibt Luhmann diesen Vorgang: vgl. Luhmann, 1997, S. 267– 288

<sup>85</sup> Die Tätigkeit des Malens könne dann unterschiedlich bewertet werden, z.B. „als historisch obsoleter Produktionsform in der avantgardistischen Kritik, als anthropologische Konstante im Neokonservatismus oder als exemplarisch autonome Tätigkeit im Diskurs des Modernismus“, vgl. Draxler, 2010, S. 40; im vorliegenden Text wird wohl deutlich, dass ich die Tätigkeit des Malens zwischen letzteren beiden Beispielen ansiedeln würde und versuche, diese Verständnis gleichzeitig zu festigen und zu überwinden

<sup>86</sup> Ebd. S. 41f., dabei beschreibt Draxler nicht genauer, ob sich diese Konstanten nur auf die bildende Kunst beziehen, oder ob sie z.B. in gleicher Qualität für darstellende Kunst und Literatur zu sehen wären. Dass diese Überschneidungen groß sind, stellt z.B. Luhmann im gerade genannten Abschnitt dar, siehe. a.a.O., Anm. 84

„Dispositiv der Kunst (...) transformiert (...), indem es die eigenen Werthorizonte übermittelt, denen die Malerei dann plötzlich selbst nicht mehr zu genügen scheint“.<sup>87</sup>

Dieser Eindruck des selbst-nicht-mehr-genügens könne aber nur entstehen, wenn das „konkrete Malen“ aus Malerei „heraus isoliert“ wird, da Malerei als Dispositiv sich „endlich von aller Handwerklichkeit befreit“ und sich im Rahmen aller ihrer „diskursiven Möglichkeitsformen“ bewegen würde.<sup>88</sup> So sei sie nicht nur ihrer Medienspezifität gänzlich entkommen und lässt sich in allen Medien wiederfinden, ihr Ende wäre auch – wie schon bei Yve-Alain Bois' Schachspiel – verhindert, da sie sich eben in den Begriff der Kunst transformiert habe, wobei zur Differenzierung zwischen Kunst und Malerei dennoch immer wieder „Rückgriffe auf ihr traditionelles Verständnis notwendig sind“.<sup>89</sup>

Während Draxler anmerkt, dass Malerei gleichwohl konkret als Malerei erkennbar sein könne, sie aber, um sich von der Tätigkeit des Malens abzugrenzen, immer ihre „Diskursivierung reflektieren und bearbeiten“ müsse, beschreibt er implizit einen Grund für das Verständnis, mit dem Malerei als Subjekt, als „die Malerei“ wahrgenommen werden kann.<sup>90</sup> Denn durch die vielfältigen Aufgaben, die dem Dispositiv Malerei eingeschrieben sind, scheint es so, dass es einen subjektförmigen Agenten geben müsse, der sich dieser Aufgaben annimmt, sie bearbeitet und sich selbst dabei immer wieder zur Schau stellt.<sup>91</sup> Da Draxler Malerei nicht als Medium versteht, kann für ihn die Überlagerung von ökonomischen Faktoren auf Malerei nur eingeschränkt als Problem wahrgenommen werden. Da er Malerei als in alle Medien derivierte Rahmenbedingung ansieht und ein Ende von Malerei somit nicht konstruierbar erscheint, kann Malerei auch nicht im bisher hier dargestellten Sinne angegriffen oder verteidigt werden. Dass aber eigentlich nach einem Konzept der Entsprechung zur Subjektivierung gesucht wird, und „die prinzipielle unbestrittene Derivierbarkeit eines Potentials „der Malerei“ in andere Medien“ das kaum leisten kann, da sie wenig darüber

---

<sup>87</sup> Draxler, 2010, S. 42

<sup>88</sup> Ebd. S. 43

<sup>89</sup> Hafner/Draxler, 2014, S. 168

<sup>90</sup> Diese Reflexion müsste geleistet werden „in Hinsicht auf die Geschichte ihrer eigenen „Überwindung“ im Readymade und in der Konzeptkunst ebenso wie auf ihre technische bzw. funktionale Überholtheit (...), das heißt im Verhältnis zu den vielfältigen medialen, kulturellen und politischen Bedingungen heutiger Bildproduktion“, vgl. ebd.

<sup>91</sup> Für Luhmann wäre das Kommunikation und kein Subjekt, dazu siehe Kapitel 6. und 7.

aussagt, wie das „eigentliche Pfund „der Malerei“ weitaus überwiegend noch immer in konkreter Praxis des Malens sich unter Beweis stellt“, wird in der Kritik an Draxler und in den folgenden *Malerei-als* Texten deutlich.<sup>92</sup> Malerei muss doch spezifischer fassbar sein, als das, was allen Medien der bildenden Kunst derzeit zugrunde liegt.

### 3 . 5 . M a l e r e i a l s i n d e x i k a l i s c h e s M e d i u m

Wie das Entstehen eines Subjekts „der Malerei“ hat sich auch die Gefahr der Subsumierung des Funktionssystems der Kunst unter dem der Ökonomie als durchgängiges Thema der *Malerei-als* Texte erwiesen. In der fortwährenden Theoriebildung Isabelle Graws, die zuletzt in dem Buch *Die Liebe zur Malerei* und in der Ausstellung *The Vitalist Economy of Painting* artikuliert wurde, werden diese Aspekte miteinander in Verhältnis gesetzt.<sup>93</sup>

Vom „Mythos der Subjektivierung“ ausgehend, der als Restspezifik des Mediums ausgemacht wird, untersucht Graw die verschiedenen Ursachen des Subjektbezugs von Malerei und dessen Bezug zur Ökonomie.<sup>94</sup> Denn da „der Fetischcharakter des Kunstwerks im Falle der Malerei besonders ausgeprägt zu sein [scheint], was an der Art und Weise liegt, wie sie Arbeit speichert und verdichtet“, falle in Malerei Produktion und Institution augenscheinlich zusammen.<sup>95</sup> Während Draxlers Dispositivbegriff aufgrund der fehlenden Trennung zwischen „Produkten und Personen“ als unscharf anzusehen sei, muss somit genau dieses Verhältnis besonders beachtet werden.<sup>96</sup> Und letztlich lege ja die allen bekannte Produktionserfahrung, wonach sich ein Text oder ein Bild mitunter selbst vorantreiben, nahe, dass eine Trennung nötig ist, an der anknüpfend die Pro-

---

<sup>92</sup> Janecke, 2014, S. 69

<sup>93</sup> Den Titel dieses Abschnitts habe ich einem älteren Beitrag Graws Beschäftigung entnommen: Isabelle Graw, Der Wert des Lebendigen - Malerei als indexikalisches Medium i.d. neuen Ökonomie, <https://www.youtube.com/watch?v=AcJoOvWd8RI> (zuletzt abgerufen am 3.4.2019 8:47); vgl. außerdem Graw, 2017 und die Erklärung zur Ausstellung Isabelle Graw, *Vitalist Economy of Painting*, Berlin 2019

<sup>94</sup> Dass sie dabei von einer Restspezifik sprechen kann, beruht auf den zuvor dargestellten Konzepten der Entgrenzung, aber auch der „Intermedialität (Dick Higgins)“ und der „Post-Medium-Condition (Rosalind Kraus)“, vgl. Graw, 2012, S. 15, beides Theorien, die für einen umfassenderen Blick als die vorliegende Arbeit ihn leisten kann, mit einbezogen werden müssten.

<sup>95</sup> Isabelle Graw, Malerei gegen Malerei? Vom Anti-Essenzialismus zum Subjekt-Bild, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 33

<sup>96</sup> Graw 2012, S. 16

duktionserfahrung von späterem Produkt und Warenförmigkeit gesondert behandelt werden kann.<sup>97</sup>

Graw geht zum einen davon aus, dass Malerei „durch ihre Materialität eine besondere Nähe zum Leben unterstellt“ wird, zum anderen, dass durch ihre „spezifische Indexikalität“ eine „geisterhafte Präsenz der Malerin“ suggeriert wird und damit die „(fiktive) Möglichkeit einer Annäherung an ihr Leben und ihre Lebenszeit“ in Aussicht gestellt wäre.<sup>98</sup> Das Konzept der Indexikalität, also der Theorie, dass Malerei im semiotischen Sinn ein Prozess des „Zeichen-Machens“ darstelle, ist dabei die Besonderheit ihres Ansatzes.<sup>99</sup> Der eigentlich im Bereich der bildenden Kunst eher in der Fotografie zu verortende Begriff der Indexikalität bezeichnet die direkte, physische Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Graw übersetzt ihn so, dass diese direkte und physische Beziehung von Betrachterinnen angenommen wird, egal ob die Einschreibung tatsächlich besteht, „trickreich vorgetäuscht“, virtualisiert, suggeriert oder negiert wurde.<sup>100</sup> Dass dieses „vitalistische Potential“ bei Malerei besteht – auch wenn mit Luhmann davon ausgegangen werden muss, dass andere bildende Kunst, aber auch Literatur wie gerade der Roman oder das Tagebuch ähnliche virtuelle Indexikalität mit sich tragen müssen und wollen – wird nicht nur durch die zuvor dargestellten *Malerei-als* Texte deutlich, die kaum ohne Subjektivierung des Gegenstands auskamen, sondern auch durch die umfassende historische Herleitung und beispielreiche Schilderung Graws.<sup>101</sup>

Interessant für die vorliegende Arbeit ist, dass Graw davon ausgeht, dass besonders die Subjektförmigkeit sich „positiv auf den Wertbildungsprozess auswirkt“, da sich mit dem Kauf von Malerei die Hoffnung ergeben kann, „unmittelbar“ am Leben der Künstlerinnen teilzuhaben.<sup>102</sup> Mit Marx' ökonomischer Theo-

---

<sup>97</sup> Isabelle Graw, Das Wissen der Malerei. Anmerkungen zu denkenden Bildern und der Person im Produkt, in: Texte zur Kunst, Heft Nr. 82, Juni 2011, S. 121

<sup>98</sup> Graw, 2012, S. 28f.

<sup>99</sup> Ebd. S. 19

<sup>100</sup> So kann Graw auch bei Malerinnen der 1980er und 1990er von einer konzeptuellen Expression ausgehen, die sie als „Expression zweiter Ordnung“ bezeichnet und die Expression vor-täuscht, um eben jene Indexikalität zu virtualisieren und zu dekonstruieren, vgl. Graw, 2014, S. 115; Außerdem merkt Graw an, dass „je mehr die Künstlerinnen die eigene Handschrift zu negieren such[en], desto mehr wird diese Negation zu ihrer Handschrift werden“, vgl. Graw 2012, S. 19

<sup>101</sup> Graw, 2017, S. 9–31

<sup>102</sup> Graw, 2012, S. 19f



rie und der Festlegung, dass keine Ware an sich wertvoll ist, da Wert gänzlich der gesellschaftlichen Verhandlung unterliegt, führt Graw über entfremdete Arbeit aus, dass „der Wert die konkrete menschliche Arbeit grundsätzlich verdeckt“ und sie in „ihr Gegenteil (...), in abstrakte menschliche Arbeit“ verkehrt.<sup>103</sup> Malerei aber könne laut Graw als eine der letzten Orte gesehen werden, an dem „der Wert, jedenfalls scheinbar, auf konkreter menschlicher Arbeit basiert“, da sich die Spuren dieser Arbeit in der Materialität der Oberflächen abzulagern scheinen“.<sup>104</sup>

Dabei würde sich diese Arbeit – wahrscheinlich wegen der gleichzeitig mitgedachten Autonomie des Kunstsystems – gegen kapitalistische „Anpassungszwänge, Konformitätsdruck und Unterordnung unter gesellschaftliche Mächte“ wenden.<sup>105</sup> Da diese zu wünschende, aber eben wohl nur vorgebliche Arbeit exponiert wird, scheine Malerei mit autonomem „Leben vollgesogen zu sein“, woraus sich wiederum der hohe (laut Graw nicht nur ökonomische) Wert ergebe – so als würden (nicht kapitalistische) Subjekte gekauft werden.<sup>106</sup>

Dass auch dieses *Malerei-als* Konzept verschiedene Lücken aufweist, und es das Problem der Ökonomisierung zwar genauer betrachtet, dennoch aber keine distanzierte Position einnehmen oder Lösungen bereithalten kann, wird an der oben genannten Ausstellung von Graw deutlich. Dort wird zwar die gerade dargestellte Theorie nachvollziehbar illustriert, aber es bleibt auch unverkennbar, dass es nicht die gemeinsame (wenn auch unbewusste) Beschäftigung mit Indexikalität sein kann, die zur Entstehung und wiederholten Rezeption der gezeigten Werke führten.<sup>107</sup> Dass Autorenschaft hinterfragt wird und deren Darstellung selbst Möglichkeiten von Formunterscheidungen bietet und dass damit die Indexikalität eines Mediums beeinflusst wird, ist eben kein spezieller Vorgang der zeitgenössischen Kunst, sondern kann schon in den Herstellungsunterscheidungen der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts gefunden werden.<sup>108</sup>

<sup>103</sup> Ebd. S. 37f.; vgl. außerdem Graw 2017, S. 26f., 28f, 327f.

<sup>104</sup> Graw, 2012, S. 38f.

<sup>105</sup> Graw, 2019 sowie Graw, 2017, 327f., 340f

<sup>106</sup> Graw, 2012, S. 38

<sup>107</sup> z.B. wären laut Janecke im Bezug auf Graw folgende (konservativere) *Malerei-als* Konzepte zu nennen: „Malerei als sukzessiv sich anreicherndes (bereits darin den Subjektabbruck gleichsam retrospektiv sublimierendes!) Sinngefüge; Malerei als eine (auch Bildlichkeit genannte) Spannung von Flächigkeit zu illusionierter (farblich intonierter) Raumentiefe; (...)“, vgl. Janecke, 2014, S. 69

<sup>108</sup> Vgl. Luhmann, 1997, S. 230

Auch Christian Janecke merkt an, dass Graws Konzept gegenüber der „verengte[n], auf Selbstthematization malerischer Mittel versierte[n] Medienspezifität“ Greenbergs vorzuziehen sei, aber dass eben „gewisse Effekte von Malerei außerhalb dieses Mediums überdauern, gar weiterentwickelt werden konnten“.<sup>109</sup>

Die Herausarbeitung einer spezifischen Indexikalität der Malerei, die von der Indexikalität anderer Medien unterschieden werden kann, muss unter systemtheoretischen Vorzeichen gerade bei der Virtualisierung (oder eben Vortäuschung, Negierung, etc.) von Indexikalität dazu führen, dass erwidert wird, dass das Annehmen eines anderen Subjekts, also das einer anderen Beobachterin, eine Grundvoraussetzung für die Ausdifferenzierung der modernen Kunst gewesen ist. Nur durch die Kenntlichmachung einer Beobachterin im Werk – und wenn Indexikalität so weit wie bei Graw gefasst wird, dann sind die Möglichkeiten des vermeintlichen physischen Abdrucks von Arbeit der Autorinnen eben nahezu unbegrenzt – ist eine Beobachtung zweiter Ordnung möglich. Und Isabelle Graw bemerkt selbst, dass „immer wieder in Vergessenheit gerät: es sind die ‚handlungsstiftenden Aktivitäten der Betrachter‘ (Horst Bredekamp), die ein Bild subjektförmig erscheinen lassen“.<sup>110</sup>

Daher wären es die eingangs erwähnten Produktionserfahrungen, wonach sich das Werk selbst vorantreibt, mit denen sich wieder zu Luhmann zurückkehren ließe. Denn genau diese Erfahrungen, dass die möglichen Unterscheidungen sich aufgrund der Beobachtung der zuvor getroffenen Unterscheidungen zu einer minimalen Menge verdichten, so dass die Beobachterinnen zweiter Ordnung scheinbar gezwungen sind, bestimmte Unterscheidungen vorzunehmen, ist in Luhmanns Theorie die Funktion der Kunst und damit das, was durch Kunst immer gezeigt wird bzw. werden muss. Es ist der „Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen“.<sup>111</sup>

#### 4 . P r o b l e m - u n d F r a g e s t e l l u n g e n

Als was Malerei nun verstanden werden kann, hat sich im vorliegenden Versuch bis jetzt allerhöchstens eingrenzen lassen – vielleicht wurde der Blick geschärft. Es wurden Fragen – im Besonderen hinsichtlich der Medienspezifität und Ökonomisierung – aufgeworfen, die weiterer Klärung bedürfen. Was sich festhalten

---

<sup>109</sup> Janecke, 2014, S. 69

<sup>110</sup> Graw, 2011, S. 119

<sup>111</sup> Luhmann, 1997, S. 238

lässt ist, dass Malerei ein Medium bezeichnen kann, welches sich aufgrund seiner historisch gewachsenen gesellschaftlichen Bedeutung, die großenteils außerhalb des Kunstsystems, vorrangig in der Wissenschaft (Malereitheorie und -philosophie) und Ökonomie (spezifische Wertbildung der Malerei), zu verorten ist, in andere Medien verflechten und dort installieren konnte, so dass Malerei mehr als ein Medium geworden zu sein scheint. Malerei, ob als Subjekt, als Dispositiv oder (wie in den neuesten Ausführungen Isabelle Graws) als Formation, würde meines Verständnisses nach so nicht ein, sondern mehrere Medien verschiedener Funktionssysteme bezeichnen und gleichzeitig ein Kommunikationsmedium zwischen diesen darstellen.<sup>112</sup>

Diese Annahme würde auch begründen, warum Malerei dann alle gesellschaftlichen Problemstellungen in sich – wie an den gerade vorgestellten Texten ersichtlich – aufnehmen muss: Wie beim Essay ist ihr Ort im systemtheoretischen Sinne in der Gesellschaft anzunehmen.<sup>113</sup> Darin gleichen sich Malerei und *Malerei-als*.

Das bedeutet aber nicht, dass Malerei weniger Legitimationsdruck hätte, weniger Krisen zu erwarten wären, weniger Problemstellungen zu finden sind. Im Gegenteil, genau aus dieser Idee heraus müsste jede einzelne Malerei getrennt betrachtet und für den heutigen Zeitpunkt beschrieben werden, um sagen zu können, was Malerei bis jetzt war und was sie zu bearbeiten hätte.

Auch mein weiteres Vorgehen, das neuerliche Ausformulieren von Problem- und Fragestellungen, wird daher zunächst wenig Ordnung bringen können. Aber da andere Fragen zu anderen Antworten führen und diese dann vielleicht fruchtbar für die eigentlichen Fragen (Was warum tun?) sein können, soll jetzt die Diskussion nochmals weiter geöffnet werden. Denn eins ist bei alledem klar: Egal wie viele Probleme in den *Malerei-als* Texten benannt wurden, gegen was immer sich „die Malerei“ qua der jeweiligen Autorinnen verteidigte, es gibt noch viel mehr Probleme, über die gesprochen werden müsste. Die Gesellschaft, und damit die Kunst der Gesellschaft, müssen kritisiert werden, sei es um ihres Selbsterhalts willen.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Dass ich den Formationsbegriff bisher unterschlagen habe, liegt am m.E. fehlenden Wert für die vorliegenden Ausführungen

<sup>113</sup> Vgl. a.a.O, Anm. 49;

<sup>114</sup> Einen guten Überblick über dieses Verhältnis findet sich z.B. bei Marcus Quent, *Absolute Gegenwart. Die Vereinheitlichung der Zeit*, in: Marcus Quent (Hg.), *Absolute Gegenwart*, Berlin 2016, S. 28–48

Dabei kann es nicht um die leidlich fortbestehende Front zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion gehen, und auch nicht darum, dass „vieles was in progressivem, konzeptuellem, oder ironischem Gewand daherkommt“ trotz „deskilling und reskilling“ allerhöchstens das „Prädikat angewandt oder akademisch (...) verdien[en]“ kann, auch wenn in dieser Diagnose eine ursprüngliche Motivation des vorliegenden Versuchs liegen mag.<sup>115</sup> Denn bevor interne Probleme der Malerei bearbeitet werden können, müssen diejenigen des Kunstsystems besprochen und muss das aufgearbeitet werden, was die Konzentration darauf verhindert: Einflüsse der anderen Systeme, Überlagerungs- und Subsumierungsvorgänge, welche die ursächliche Funktion des Systems aufheben, anstatt mit ihr in Kommunikation zu treten.

Dass das zunächst eher konservativ statt progressiv anmutet, entspringt aus der spezifischen Sorge um die Autonomie und Autopoiesis des Kunstsystems, einer Sorge, die tatsächlich einen bewahrenden Charakter in sich trägt. Inwiefern jedoch das Konzept eines zu bejahenden Regresses nicht doch als progressiv angesehen werden muss (an dieser Stelle könnte ich auf den derzeit sehr umtriebigen Begriff der Suffizienz verweisen), soll hier nicht geklärt werden. Deutlich jedenfalls ist anhand der *Malerei-als* Texte geworden, dass Kunst unter systemtheoretischem Blick sich im Verhältnis zur Wissenschaft, zur Politik und zur Ökonomie abgrenzen muss, wenn sie weiterhin als „Manifestationen des intensiven, überschüssigen, überfließenden Lebens“ (gelesen als Metapher für die oben genannte systemtheoretische Funktion der Kunst) gelten soll, das so sonst nirgends vorkommt und ihr Alleinstellungsmerkmal ist.<sup>116</sup> Dass (und ob) sich Malerei von Kunst abgrenzen muss, wäre daran anschließend zu klären. Zunächst öffne ich Malerei und Kunst nun in ihre Umwelt, in ausgewählte Teile der Probleme der Gesellschaft.

---

<sup>115</sup> Hafner/Reski, 2014, S. 8ff.; vgl. zur Diskussion Graw 2017, S. 118

<sup>116</sup> Byung-Chul Han, *Müdigkeitsgesellschaft* *Burnoutgesellschaft* *Hoch-Zeit*, Berlin 2016, S. 101; sowie Luhmann, 1997, S. 157: „Die moderne Kunst ist weder als Stütze der normativen Präntentionen von Religion oder politischer Herrschaft zureichend beschrieben; noch ist sie durch laufende Kritik an sich selbst auf dem Weg zu immer besseren Werken. Sie macht Ordnungsmöglichkeiten sichtbar, die andernfalls unsichtbar blieben. Sie verändert die Sichtbarkeit-/Unsichtbarkeitsbedingungen der Welt, indem sie Unsichtbarkeit konstant hält und Sichtbarkeit variiert (...) sie schafft Formen, die es andernfalls nicht geben würde. Die Frage, ob das ihre Existenz rechtfertigt, braucht man gar nicht zu stellen. Für Soziologen zumindest kann schon die Feststellung genügen, dass dies hier und nirgendwo sonst geschieht.“

#### 4 . 1 . K u n s t u n d T h e o r i e

Wenn die als Kunstphilosophie und -theorie bezeichneten Teile des Wissenschaftssystems „als Reflexion der Grundlagen und Voraussetzungen des Werdens von Kunst, ihrer historischen und zukünftigen Bedingungen und Möglichkeiten“ gesehen werden und Kunst sich nicht zuletzt in Kommunikation mit diesen entwickelt, dann liegt es nahe, Kunsttheorie die Aufgabe zu geben, „dem Werden einer neuen Kunst den Boden zu bereiten“.<sup>117</sup> Dass diese Aufgabe jedoch nur bedingt erfüllt wird, mindestens aber mehr als die oftmals angewandte Sensibilität benötigt, lässt sich hinsichtlich von Malerei nicht nur an den größeren Malerei-Ausstellungen der letzten Jahre sehen, in denen häufig nicht der Malerei, „sondern einer performativen und reich ausgebreiteten Situation der Verständigung über Malerei“ Raum gegeben wurde.<sup>118</sup> Wenn hier Kunst und Kunst im Wissenschaftssystem gleichgesetzt werden, geht verloren, was das eine, und was das andere aufgrund der Systemzugehörigkeit für Funktionen hat: Während Malerei im Wissenschaftssystem sich mit der Binärität wahr/unwahr beschäftigen muss, hätte Malerei im Kunstsystem über möglich/unmöglich die Aufgabe, Formen zu erzeugen.

Interessant für die vorliegende Arbeit ist, dass – jedenfalls in Deutschland – die oben dargestellten Diskussionen über Malerei zeitlich mit diesen Überlagerungsbewegungen der Wissenschaft einhergehen. Denn zum Beispiel bemerkt Phillip Felsch, dass „in den 80er Jahren die Theorie in [den] White Cube der Galerien [abwanderte], wo sie sich bis heute am wohlsten fühlt“.<sup>119</sup> Dieser Prozess der Übernahme eines Ortes der Kunst durch die Wissenschaft wird mit Felsch als „Ästhetisierung der Wahrheit“ beschrieben. Die darauf einsetzende, umgekehrte Bewegung, in welcher Orte der Wissenschaft durch die Kunst besetzt werden, möchte ich als die *Wertung des Möglichen* bezeichnen.<sup>120</sup> Denn auch wenn beide Konstruktionen paradox klingen mögen, soll mit ihnen nicht bezweifelt werden, dass Kommunikation zwischen Kunst und Wissenschaft (bzw. Theorie/Philosophie) vollzogen werden muss. Sie zeigen aber, welche Probleme bei Überlagerung auftreten können und dass mangelnde Unterscheidung der Kom-

---

<sup>117</sup> Schwarte, 2016, S. 7

<sup>118</sup> Janecke, 2014, S. 71

<sup>119</sup> Phillip Felsch, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*, Frankfurt am Main, 2016, S. 198

<sup>120</sup> Ebd.

munikationspartnerinnen häufig zu einer offensichtlichen großen „Fallhöhe zwischen „hoher“ Theorie und ihrer oft trivialen Aneignung im Kunstfeld“ – und umgekehrt – führt.<sup>121</sup> Denn, wie Helmut Draxler bemerkt, ist auch „Theorie (...) selbst ganz schön trivial, (...) was ihre eigene Praxis, ihren oft ungebrochenen Akademismus, ihre Autoritätshörigkeit und ihre meist nur allzu wenig reflektierten Machteffekte [betrifft]“. Auch diese Probleme werden dann auf Kunst übertragen – und letztlich fehlt allem die Sensibilität des Inneren, dort wo es die außenstehende Position einnimmt und umgekehrt. Externe Beobachtung muss durchgeführt werden, dass Innere muss dennoch als das akzeptiert werden, was es ist.<sup>122</sup>

Diese Trennung zwischen Innen und Außen kann auch nicht durch sprachliche Kommunikation zwischen Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen durchbrochen werden.<sup>123</sup> Und die Problematik der Kommunikation zwischen Kunst und Theorie wird weiterhin offensichtlich, wenn Georg Stantitzek bemerkt, dass „der Rekurs auf den kommentierenden Essay (...) einen eigenen Weg zum Text zu suchen und zu finden [erspart]“ und dass „einerseits der Rückgriff auf eine solche autorisierte Interpretation das Lesen ungemein [erleichtert], es sich aber andererseits [fragt], ob es [diesen] Namen noch verdient.“<sup>124</sup> Überträgt man dies auf das Verhältnis Essay (als dem Medium, in dem die untersuchte Kunsttheorie stattfindet) zu Malerei, wird deutlich: Hier ist die Autopoiesis des Funktionssystems der Kunst bedroht.

Denn wenn die „ursprüngliche Einheit von Kunst und Wissenschaft“ dem Essay zugrunde liege, und „es eine Brücke zwischen Wissenschaft und Poesie [spannt], beide auf eine dritte gemeinsame Ebene [hebt], die den Forderungen wissenschaftlicher Klarheit und künstlerischer Intuition gleichermaßen genügen soll“, widerspräche das der in der modernen Gesellschaft vorgenommenen Ausdifferenzierung der Funktionssysteme.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Hafner/Draxler, 2014, S. 167

<sup>122</sup> Ebd., S. 167

<sup>123</sup> Auch wenn Isabelle Graw auf die Fruchtbarkeit und Tradition dieser Gespräche hinweist. Vgl. Graw, 2017 S. 19; Außerdem: Wenn eine Person beides betreiben würde, also Künstlerin und Wissenschaftlerin sein würde (was eben nicht in der Ausprägung, als wenn die Konzentration auf eines vorläge, möglich ist, da Lebenszeit und menschliche Kapazität begrenzt sind), müsste sie dauernd Grenzen zwischen Innen und Außen überwinden und zusätzlich würde dies nichts an der Unkommunizierbarkeit von Wahrnehmung ändern.

<sup>124</sup> Stantitzek, 2011, S. 15

<sup>125</sup> Ebd. S. 34

Und in dieser Vorstellung wird der Essay wie hier herausgearbeitet „dann performativ zu einer Art Prosopopöie des Gegenstands“ und so versucht *Malerei-als* zu leisten, was Malerei zu leisten hätte: Die Bewältigung von Formproblemen.<sup>126</sup> Dass dies zu produktionsästhetischen Hinweisen und Anleitungen verkehrt wird und zum Beispiel das Konzept der Postmoderne als Erlaubnis für Wiederholung und damit die Imitation der klassischen Moderne, oder Transitivitytät als Basis zur Bejahung von Übergriffen durch kunstexterne Institutionen und durch Ökonomie genutzt werden kann, scheint ein erhebliches derzeitiges Problem der Kunst zu sein. Denn die Formprobleme des Mediums Malerei können unter systemtheoretischer Sicht nur im Medium Malerei behandelt werden, selbst wenn sie auf Umwelt und Kommunikation sowohl in Entstehung als auch Lösung angewiesen sind.

Doch inwieweit ließe sich dahin zurückkehren, dass „der Essay immer von etwas bereits Geformtem [spricht]“ und dass Wissenschaft, um die Autopoiesis des beobachteten Gegenstands nicht zu gefährden, sich nicht in Kunst erweitert?<sup>127</sup>

#### 4 . 2 . K u n s t u n d G e g e n w a r t

Gegenwartskritik befasst sich derzeit oftmals mit Expansion, nicht nur die der Theorie über die Kunst (oder umgekehrt): Der Mensch dehnt sich über die Umwelt aus (Umweltkrise), die Ökonomie in das Soziale (Wohnungskrise), die Kreativität in die Arbeit (Burnout, Selbstoptimierung und Depression), und die Gegenwart in die Vergangenheit und insbesondere in die Zukunft (Orientierungskrise).<sup>128</sup>

Wenn dies Themen für Kunst sind, dann betrifft es ihre Kommunikation mit Politik, dort wo diese mit Luhmann als das verstanden wird, was „über kollektiv bindende Entscheidungen sicherstell[t], dass auch andere an [diese] Entscheidungen gebunden sind, selbst wenn sie nicht zugestimmt haben oder ihre Zustimmung widerrufen können.“<sup>129</sup> Wesentlich ist dabei die zeitliche Perspektive, die auch der Wissenschaft und der Wirtschaft eigen wäre: Zukunft muss hier einbe-

---

<sup>126</sup> Ebd.

<sup>127</sup> Ebd., 2011, S. 15

<sup>128</sup> Vgl. u.a. Graw, 2017, S. 336; sowie Han 2016, S. 81f.

<sup>129</sup> Luhmann, 1997, S. 226

zogen werden, ein Bedürfnis ihrer Antizipation entsteht.<sup>130</sup> Und es ist die an dieser Stelle eintretende Entgrenzung der Gegenwart in die Zukunft, die in der Gesellschaftstheorie des im vorliegenden Versuchs betrachteten Zeitraums – spätestens als Antwort auf den Club of Rome oder das Posthistoire – als Grundlage für viele gesellschaftliche Probleme gilt.<sup>131</sup> Ob „absolute Gegenwart“ oder „rasender Stillstand“, die Unüberwindbarkeit der Gegenwart und der einhergehende Mangel an Alternativen wird kritisiert, da die bisherige Haltung, „wenn schon alles vorbei geht, dann soll der letzte Tag ewig dauern“ sich deutlich verbraucht hat.<sup>132</sup>

Für den Bereich der Kunst hat Ludger Schwarte diese Problemstellung in der „Contemporary Art“ festgemacht, welche „die Unbeendbarkeit der Vergangenheit und die Unüberwindbarkeit der Gegenwart (...) behaupt[e],“ und so ein „Instrument der Globalisierung“ darstelle, „weil sie das Als-ob kultureller Gleichzeitigkeit fingiert und die Erwartungshorizonte rekonfiguriert“. <sup>133</sup> Dass „stoische Wiederholungen“, Prognosen und „leichte Variationen“, die „ständig den nächsten Moment vorwegnehmen“, also antizipierte Zukunft, tatsächlich ein Problem darstellen, ist an den besprochenen Texten, besonders bei *Malerei als Netzwerk*, deutlich geworden.<sup>134</sup> Hier drücken sich Subsumierungsvorgänge aus, in denen die von Jacques Rancière angenommene Potenzialität der Kunst negiert wird: Während für Rancière „nicht die Kunst politisch [ist], sondern (...) mögliche Einsatzräume des politischen hervor [treibt]“ und so „neue Erfahrungsräume, welche bestehende Objektivierungen auflösen, [eröffnet]“ wird hier auch Kunst (derzeit) eine Verhandlung über das anzustrebende zu Erwartende, das berechenbar Kommende eingeschrieben.<sup>135</sup> Dadurch verheddert sich die Kunst gleichwohl in den Fragen nach den Unmöglichkeiten und Möglichkeiten der Überwindung der Gegenwart.

---

<sup>130</sup> Vgl. ebd., S. 225f; Die im Herstellungsprozess von Kunstwerken von Beobachterinnen zweiter Ordnung angenommen weiteren Beobachterinnen sind dabei m.E. (bestenfalls) keine Antizipation von Zukunft, sondern Annahme von gleichzeitiger Möglichkeit, siehe 2. Kapitel dieses Textes und vgl. Luhmann 1997, S. 147

<sup>131</sup> Vgl. Dany, 2014, S. 170

<sup>132</sup> Quent, 2016 und Han, 2016, S. 91

<sup>133</sup> Schwarte, 2016, S. 17 u. S. 70

<sup>134</sup> Dany, 2014, S. 171

<sup>135</sup> Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008, S. 107



Es wäre laut Schwarte „die Aufgabe künftiger Kunst, der anarchischen Kraft der Zukunft erneute Geltung zu verschaffen“ – während für den vorliegenden Versuch mindestens die Frage zu stellen ist, wie und ob es möglich sein kann, dass Kunst sich von der gegenwärtigen Funktionszuschreibung entfernt, antizipierte Zukunft nicht behandelt, um sich ihren eigenen und nur ihr zugeschrieben Funktionen zuzuwenden.<sup>136</sup> Und um dann erst im nächsten (sehr kurz darauffolgenden/gleichzeitig stattfindenden) Schritt in Kommunikation mit Gegenwart, also auch mit Politik, treten zu können. Denn die Zukunft, die Schwarte fordert, ist nicht diejenige, welche Planbarkeit annimmt und nach kollektiven Bindungen fragt, aber sie ist mit Rancière die, die das Gegenwartsproblem angehen könnte.

#### 4 . 3 . K u n s t u n d M a r k t

Das Problem der entgrenzten Gegenwart wird, wie gerade an Ludger Schwarte gezeigt, oftmals in Verbindung mit Praktiken der Ökonomie gebracht. Die Logik dabei lautet: Wie die Wahrscheinlichkeit der Entwicklung eines Börsenkurses aufgrund seiner historischen Analysen berechnet wird, so wird Zukunft auch in anderen Bereichen der Gesellschaft aufgrund des angestrebten Ziels prognostiziert und damit vorweggenommen.

Dass die Ökonomie sich in der Kunst weit ausgebreitet hat, ist an den hier besprochenen Texten – mit Ausnahme von *Malerei als Dispositiv* – ersichtlich geworden: Die Verbindung von Kunst und Markt wird seit den 1980er Jahren stark kritisiert.<sup>137</sup> Passend merkt Kolja Reichert unter der Bezeichnung *Malerei als Asset und Selfie* an, dass zur Zeit die „Aura nicht mehr vorrangig aus dem Werk rührt, sondern aus dessen in der Zirkulation erzielten Kurswert an Aufmerksamkeit und Preis“.<sup>138</sup>

Um festzustellen, dass schon die gängige Konstruktion „künstlerische Arbeit“ fragwürdig bis abwegig ist, benötigt es eigentlich nicht mehr als Alltagswissen.

---

<sup>136</sup> Schwarte, 2016, S. 73

<sup>137</sup> Dabei ist diese Verbindung natürlich schon vorher kritisch gesehen worden, die 1980er nenne ich hier wegen ihrer Nähe zur Jetztzeit, vgl. auch Ludger Schwartes Einschätzung: „Die Entstehung der zeitgenössischen Kunst korrelierte mit dem Übergang von der fordistischen zur postfordistischen Produktionsweise. Die Materialität der Künste hat sich vom seltenen, wertvollen Stoff über das beliebig reproduzierbare Wertäquivalent hin zum Kredit, zur bloßen Option oder zum zukünftigen Terminkontrakt gewandelt“, Schwarte, 2016, S. 112

<sup>138</sup> Reichert, 2014, S. 31

Der schleichende Abschied der Unterscheidung zwischen Tätigkeit und Arbeit im künstlerischen Feld scheint als allgemeinverständliches Zeichen des Übergriffs der Ökonomie auf die Kunst stehen zu können. Und so wird auch in populären Debatten unter anderem für eine Trennung von Markt- und freier Kunst oder zwischen Oligarchen- und Kuratorinnenkunst plädiert.<sup>139</sup> Diese Vorstöße zeigen letztlich Ohnmacht: Es scheint, dass kaum ein Gegenentwurf zur Identität bestimmenden Kraft der Ökonomie gegeben werden kann – als bestehe „die Genialität der kommunikativen kapitalistischen Vereinnahmung (...) eben darin, dass sie dem konkreten Inhalt gegenüber indifferent ist.“, als wäre es „ihr egal, wie viele antikapitalistische Mitteilungen sie transportieren möge, [denn] es geht nur darum, dass die Mitteilungen weiter unaufhörlich zirkulieren.“<sup>140</sup>

Auch in diesem Bereich sind die spezifischen Funktionszuweisungen der Kunst im Sinne Luhmanns durch Überlagerung in den Hintergrund getreten, wenn gesellschaftlich Kunst verhandelt wird. Das aber genau in ihrer distinktiven Spezifik die Potenzialität der Kunst läge, wird nach Ludger Schwarte mit Christoph Menke durch deren Abnahme doch spürbar: Kunst „büßt diese Kraft ein in dem Maße, wie sie ein gesellschaftliches Vermögen wird“.<sup>141</sup> Während sie als Kraft aus ihrem Unvermögen – weil sie sich eben der Logik der Gegenwart und den Praktiken der Ökonomie entzogen hat – schöpfen konnte, hat sich Kunst im Derzeitigen wieder „dem Vermögen“ angenähert.<sup>142</sup>

Wie oben beschrieben, folgt aus der Nähe zur Ökonomie, neben dem Paradigma der Effizienz und Effektivität, der Logik der Umsatzsteigerung, der Übernahme des Mediums Geld als Medium ins eigene System, auch die Praxis der Bestimmung der Zukunft auf Grundlage der Vergangenheit. Diese Praxis lässt sich als Basis der hier viel kritisierten, weil zunehmend auftretenden, Vorhersehbarkeiten und Wiederholungszwänge im System der Kunst sehen.<sup>143</sup> Wenn Kunst ein anderes „Wahrnehmungs-, Affekt- und Denkmuster präg[en]“ soll, müsste dieser Vorgang also durchbrochen werden, da sich aus "erfolgreichen Kunst-

---

<sup>139</sup> Vgl. z.B. Wolfgang Ullrich, Zwischen Deko und Diskurs. Zur näheren Zukunft der Kunstakademien, [https://www.deutschlandfunk.de/zwischen-deko-und-diskurs-zur-naeheren-zukunft-der.1184.de.html?dram:article\\_id=394483](https://www.deutschlandfunk.de/zwischen-deko-und-diskurs-zur-naeheren-zukunft-der.1184.de.html?dram:article_id=394483), zuletzt abgerufen am 7.4.2019 13:47 Uhr)

<sup>140</sup> Mark Fischer, Touchscreen Capture. Kommunikativer Kapitalismus und Pseudo-Gegenwart in: Marcus Quent (Hg.), Absolute Gegenwart, Berlin, 2016, S. 57

<sup>141</sup> Schwarte, 2016, S. 105

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Ebd., S 86

werken" kein wegweisender Kunstbegriff herausdestillieren lässt.<sup>144</sup> Weil „die Kommunikationskomponente Informationen Überraschung voraus [setzt] und bei einer Wiederholung verloren [geht]“ muss stattdessen, auch nach Luhmann, „etwas Anderes, etwas Neues angeschlossen werden,“ wenn Kunst als eigenes autopoetisches und ausdifferenziertes System aufrechterhalten werden will, „anderenfalls würde ihre Kommunikation zusammenbrechen bzw. in allgemeine gesellschaftliche Kommunikation über Qualitäten, über Preise, über das Privatleben der Künstler, über Erfolge und Misserfolge übergehen“.<sup>145</sup>

Die Frage, wie das geleistet werden kann, wird noch weiter verschärft, wenn Isabelle Graws Konzeption zur Verschränkung des Subjekts der Malerei mit der „neue[n] Form des Kapitalismus (...), die es bekanntlich massiv auf die Einbindung von Persönlichkeit, Effekten und sozialen Beziehungen abgesehen hat“, mitgedacht wird.<sup>146</sup> Wenn aber mit Kunst „nicht nur der ökonomische Wert, sondern auch die Zuschreibung von künstlerischer Relevanz gemeint ist“, wie Graw ebenfalls insistiert, dann muss auch das Subjekt der Malerei Antworten darauf finden, wie es sich der Ökonomie sowie deren Logik und Praktiken entziehen kann.<sup>147</sup>

#### 4 . 4 . K u n s t u n d M a l e r e i

Fließende Übergänge der Begriffe Kunst und Malerei stehen im bisherigen Text meiner eingangs formulierten Bemühung um trennscharfe Definitionen gegenüber. Dass sich vieles von einem ins andere übertragen lässt, dass Malerei sogar wesentlich zur Ausdifferenzierung des Kunstsystems beigetragen hat, ist wohl spätestens mit *Malerei als Dispositiv* deutlich geworden. Dass es jedoch in anderen Medien anders aussieht, besonders was die Problematik des Marktes, aber auch was Zeitkonzepte und deren Bezug zur Wissenschaft angeht, wird zum Beispiel im Gesprächsband *On Value*, der sich mit Problemen der zeitgenössischen Performance beschäftigt, deutlich.<sup>148</sup> Wo muss also wie unterschieden werden?

---

<sup>144</sup> Ebd., 2016, S. 9f.

<sup>145</sup> Luhmann, 1997, S. 85

<sup>146</sup> Graw, 2011, S. 123; vgl. außerdem Graw 2017, S. 327f.

<sup>147</sup> Graw, 2012, S. 35

<sup>148</sup> Ralph Lemon /Tripple Canopy, *On Value*, New York 2017 kann als Stellvertreter genannt werden, da die beteiligten Akteure und Institutionen maßgebliche Relevanz für das Feld der zeitgenössischen zeitbasierten Künste haben

Luhmann bemerkt dazu, dass auch abgrenzbare Gattungen „keine eigenen autopoetischen Systeme [bilden]“. <sup>149</sup> Dennoch „erleichtern [sie] die Autopoiesis der Kunst, indem sie limitiertes und trainiertes Beobachten, einschließlich des Erkennens überraschender, aber einleuchtender Abweichungen von Formenvorgaben ermöglichen“, auch wenn sie aufgrund der Entgrenzungs- und Intermedialitätsansätze problematisch geworden sein mögen. <sup>150</sup> Produktiv ist die Unterscheidung von Kunst zu Malerei somit dann, wenn sie dazu beiträgt, die Sensibilität der Wahrnehmung zu steigern – oder wie Stantitzek in Analogie anmerkt: „Genres enables criticism to begin“. <sup>151</sup> Dabei muss Medienspezifik aber immer als ein „punktuell und situatives Phänomen“ verstanden werden. Und daher müssen auch die Unterscheidungen als Operationen angesehen werden, die auf den jeweiligen zu beobachtenden Gegenstand abgestimmt sind. <sup>152</sup>

Deutlich ist auch geworden, dass übungsbasierte und auf Handwerk verweisende Kriterien allerhöchstens zur Einschätzung der jeweiligen konkreten Tätigkeiten (also Malen, Tanzen, Bildhauen etc.) genutzt werden könnten, Malen und Kunst aber insofern getrennt werden müssen, als dass Kunst „nie Aktualisierung einer Vorlage“ unter „Bedienung von Adäquatheitskriterien“ sein kann. <sup>153</sup>

Umgedreht kann eine Gleichsetzung zwischen beiden Begriffen produktiv erscheinen, wenn Malerei als ein Medium des Funktionssystems Kunst verstanden wird, das – wie im 2. Kapitel dargestellt – von diesem wesentliche Merkmale übernimmt. Die Vergleichbarkeit mit anderen Medien erlaubt so zum Beispiel Betrachtungen zur Kenntlichmachung von Beobachterinnen zweiter Ordnung. Peter Geimers Kritik an *Malerei als indexikalisches Medium*, derzufolge „der Wille zum Aufspüren von Subjektivität in der Kunst (...) medienübergreifend, nicht

---

<sup>149</sup> Luhmann, 1997, S. 90; Da in der Systemtheorie der Begriff Medium anders verstanden wird, verwendet Luhmann an dieser Stelle den Begriff Gattungen, die Inhalte können aber auf die vorliegende Aussage übertragen werden

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Stantitzek, 2011, S. 11

<sup>152</sup> Graw, 2012, S. 20

<sup>153</sup> Schwarte, 2016, S. 48; In Ariane Müller, I Need A Smoke, David Hockney Said. And Out He Went, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 124, wird eine pointierte Darstellung der auf Handwerk basierten „Eitelkeit der Malerei“ geliefert, die mit der Aussage endet: „Aber um jemanden als Künstler oder Künstlerinnen ernst zu nehmen, wünschte man sich doch mehr als eine Versöhnung zwischen eigener Abbildungsfähigkeit und Welt.“

malereispezifisch, wirksam zu sein“ scheint, kann daher als berechtigt erscheinen.<sup>154</sup>

Malerei, deren Bedeutung sich zeitgleich zum Umbruch des Feudalismus zur Neuzeit entwickelte und mit der Moderne zugenommen hat, war immer schon enger mit ökonomischen Interessen verbunden als andere Medien der Kunst. Auch wenn die Kommunikation zwischen Kunst und Ökonomie im Allgemeinen natürlich vorhanden sein muss, stellt sie dahingehend einen Spezialfall dar. Dieses Verhältnis von Kunst und Malerei ließe sich vielleicht gut mit der Vorstellung umschreiben, dass, wenn Ökonomie weniger gesellschaftliche Relevanz besäße, die Kunst im Gegenzug mehr, es dann sicher weniger Malerei geben würde. Mit diesem freudigen Gedanken, dass dann mehr Menschen singen, tanzen, bildhauen oder schauspielern würden, wären der Frage nach der produktiven definitorischen Trennung von Malerei und Kunst wohl genug Anhaltspunkte gegeben, sie vorerst, für den vorliegenden Text, beantworten zu können.

## 5. Alltag beobachten und Tagebuch schreiben

Wenn jetzt einige Fragen hervorgehoben wurden, mit deren Bearbeitung sich auch der Beantwortung der Eingangsfragen genähert werden kann, möchte ich nochmals darauf hinweisen, dass sich auch viele andere Problem- und Fragestellungen hätten finden lassen können. In der Reflexion der eingenommenen Perspektive und getroffenen Auswahl wird mir deutlich, dass es Alltäglichkeit ist, die sich durch die gerade vorgenommene Öffnung der Frage- und Problemstellung in die vorliegende Argumentation eingeschrieben hat.

Das geht glücklicherweise einher mit dem nun Darzustellenden: Text über die Fragen des Alltags zu erzeugen, bedeutet den Alltag zu beobachten. Diesen Text zu lesen und zu bearbeiten, bedeutet sich selbst zu beobachten und die Möglichkeit zu erlangen, Ordnungen in das Beobachtete zu bringen. Angelangt beim Tagebuchschreiben entsteht so die Möglichkeit, die eben erarbeiteten Fragen des Alltags – Umgang mit Selbst- und Fremdreflexion, Zeit, Politik und Ökonomie – anzugehen. Dass dieses Tagebuchschreiben auch in anderen Genres des Textes, wie im Roman und im Stück (oder im Essay?), stattfinden kann, soll nun deutlich werden. Die Behauptung, dass das Tagebuchschreiben auch in

---

<sup>154</sup> Graw, 2012, S. 40

andere Medien und Gattungen übertragbar ist, bildet anschließend die Grundlage für das Konzept *Malerei als Tagebuch*.

Zuvor möchte ich das Tagebuch noch näher charakterisieren. Ich verstehe es als etwas, das einer Kontemplation und einer Beobachtung der Beobachtung nahekommt. Es ist nachdenken: Die Kommunikation von Wahrgenommenem und Bewusstsein wird in einem Medium festgehalten. Dass dabei schon Selbstwahrnehmung mitkommuniziert wird, betont nur, dass durch diese fixierte Kommunikation eine neue Art der Selbstwahrnehmung entsteht. Denn durch die Auslagerung der Fixierung der Kommunikation ergibt sich als Beobachtungsposition ein Außen der Selbstbeobachtung, das das Innen, das Korrelat aus bewusster Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung, erst ermöglicht.<sup>155</sup> Durch das Schreiben eines Tagebuchs, dem Zuwenden zum bereits Wahrgenommenen, kann auf diesem Weg Kontemplation, Beruhigung, „tiefe Langeweile“ entstehen: Neues ist nicht mehr an sich neu, sondern nur in der Beobachtung der Beobachtung neu.<sup>156</sup>

Diese aus Abwesenheit des Neuen entstandene „tiefe Langeweile, die nicht unwichtig wäre für einen kreativen Prozess“, entzieht sich der sonstigen Aufmerksamkeitsökonomie, dem „rasenden Stillstand“ und bietet so unter anderem die Möglichkeit, dem gegenwärtigen Leistungsprinzip, dass sich viele Anleihen aus dem Bereich der Ökonomie genommen hat, etwas entgegen zu setzen.<sup>157</sup> Auch die allgemeine Privatheit des Tagebuchs dockt hier an und eröffnet Räume, sich den Übergriffen der Logik und Praktiken der Ökonomie zu entziehen.

Die oben kritisierte Wiederholung ließe sich im Tagebuch wohl ebenfalls umgehen. In einem Tagebuch würden Wiederholungen nur notiert werden, wenn sie als solche für die Notierenden ersichtlich wären und gleichzeitig Relevanz für das jeweilige Tagebuchprojekt ausdrücken würden.<sup>158</sup> Was das jeweilige Tagebuchprojekt ist, entsteht in der Praxis des Tagebuchschreibens, als Beobachtung der Beobachtung. Es verhält sich hier wie bei der Herstellung eines Kunstwerks, bei der „Beobachtung nur einmal erfolgen, während Beobachten beim

---

<sup>155</sup> Vgl. a.a.O., Anm. 14

<sup>156</sup> Vgl. Han, 2016, S. 28f., 81

<sup>157</sup> Ebd.

<sup>158</sup> Dass es auch produktive Wiederholung gibt, und was Textproduktion alles mit Wiederholung gemein haben kann, hat z.B. Kenny Goldsmith eindrucksvoll deutlich gemacht. Vgl.: Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter*, Berlin 2017

Betrachten wiederholt werden kann.“<sup>159</sup> So kann mit Luhmann verstanden werden, dass „Wiederholung immer [bedeutet]: Wiederholung unter anderen Umständen und streng genommen: Wiederholung als ein anderer“, und dass das oben kritisierte eher Imitation und/oder Redundanz entspräche.<sup>160</sup> Und Redundanz in ein Tagebuch zu überführen wäre nur produktiv, wenn diese Redundanz als Redundanz selbst Informationswert hätte.

Spätestens an dieser Stelle muss angemerkt werden, dass das Beobachten zweiter Ordnung in seiner Wirkung „toxische Qualität“ besitzt.<sup>161</sup> In der Veränderung des unmittelbaren Weltkontakts, „durchsetzt [es] die Lebenswelt (...) mit einem Verdacht gegen sich selbst,“ der die Beobachtung erster Ordnung negiert.<sup>162</sup> Wer sich erst einmal diesen Weltzugang angeeignet hat, wer also über Beobachtung von Beobachtung zu diesem spezifischen Verständnis von Wahrnehmung, Bewusstsein und Kontingenz gekommen ist, kann nicht mehr, oder zumindest nur über Verlust dieses Zugangs, zur authentischen Welt der Beobachtung erster Ordnung zurückkehren. In der Beobachtung zweiter Ordnung „verspricht nichts mehr Dauer und Bestand“ und „angesichts dieses Mangels (...) entstehen Nervositäten und Unruhen“.<sup>163</sup> Genau hier setzt das Tagebuch an: Entweder geben sich Menschen diesen Gegebenheiten hin und perpetuieren sie, oder sie aktivieren die Beobachtung der Beobachtung als ein Instrument der Ordnungs- und Verschiebungsmöglichkeiten zum zuvor Beobachteten.<sup>164</sup>

## 5 . 1 . T a g e b u c h 1 9 4 6 - 1 9 4 9

Wie unterschiedlich das dann aussehen kann, lässt sich anhand der drei folgenden Beispiele vermuten. Dass Tagebuchschieben zeigt, wie veränderlich die eigenen Gedanken sind, und dass sich in dieser Dokumentation Vergangenheit,

---

<sup>159</sup> Luhmann, 1997, S. 69

<sup>160</sup> Ebd.; Der Wiederholungsbegriff ist wesentlich breiter angelegt, als hier dargestellt wurde. Oben nutzte ich allgemeine, alltägliche Verwendungen, hier wäre eine erste Unterscheidung gegeben, die für den vorliegenden Text ausreichen soll

<sup>161</sup> Ebd., S. 156, dort ebenfalls: „Toxisch ist auch, dass der Beobachter zweiter Ordnung die „Sinnfrage“ stellt – nur um schließlich auch dies noch als Spezialität einer bestimmten Epoche beobachten zu müssen“, vgl. außerdem die Unmöglichkeit der Rückkehr zum „Paradies der Authentizität“ 1997, S.147

<sup>162</sup> Ebd.

<sup>163</sup> Han, 2016, S. 35

<sup>164</sup> Dass Tagebuchschieben auch als Werkzeug zum Krisenmanagement eingesetzt wird, passt hierzu, wenn angenommen wird, dass sich die Moderne, wenn nicht in der dauerhaften Krise, dann in der dauerhaften Kritik befinden muss

Gegenwart und (nicht antizipierte) Zukunft eröffnen, wird unter anderem bei Max Frisch ersichtlich.<sup>165</sup> Sein Tagebuch aus den Nachkriegsjahren muss dies aber auch leisten, setzt es seine Betrachtungen doch in der sogenannten „Stunde Null“ an.<sup>166</sup> Als aus der neutralen Schweiz kommender Außenstehender, der dadurch nicht nur eine gewisse Unversehrtheit mit sich trägt, sondern auch eine externe Beobachtungsposition einnehmen kann, beschreibt Frisch die von ihm bereisten europäischen Städte und deren Zustände.<sup>167</sup> Nur in Breslau führt er dabei vom 25.8. bis zum 3.9.1948 ein tatsächliches Tagebuch, alle anderen Einträge sind unregelmäßiger verfasst und beschreiben meist längere Zeitabschnitte, geschrieben in Cafés, am Schreibtisch, in ruhigen Momenten der Reisen. So kommt auch ein wichtiger weiterer Bestandteil dieses Tagebuchs zusammen, die Skizzen und Entwürfe, die zum Teil Anlagen erkennen lassen, die später zu Werken wie *Andorra* und *Stiller* geführt haben.<sup>168</sup>

Bedeutend ist das Tagebuch daher nicht nur als Zeitdokument, sondern als Hinweis zu produktionsästhetischen Verfahren. Die Darlegung des Unterscheidungsprozesses der Beobachtungen ist eine wertvolle Besonderheit von Tagebüchern künstlerisch tätiger Menschen – diese Texte können dahingehend (die Metapher sei ausnahmsweise erlaubt) Schatzkisten voller (Aussage-)Kleinode darstellen und so vielleicht sogar eher das leisten, was Isabelle Graw in Künstlerinnengesprächen zu finden meint.<sup>169</sup> Dies trifft besonders zu, wenn im Tage-

---

<sup>165</sup> Vgl. Max Frisch, *Tagebuch 1946 – 1949*, Frankfurt am Main, 1985, S. 63: „Es genügte, wenn man den Mut hätte, jene Art von Hoffnung abzuwerfen, die nur Aufschub bedeutet, Ausrede gegenüber jeder Gegenwart, die verfängliche Hoffnung auf den Feierabend und das Wochenende, die lebenslängliche Hoffnung auf das nächste Mal, auf das Jenseits – es genügte den Hunderttausend versklavter Seelen, die jetzt an ihren Pültchen hocken, diese Art von Hoffnung auszublasen: groß wäre das Entsetzen, groß und wirklich die Verwandlung.“

<sup>166</sup> „Im Grunde ist alles, was wir in diesen Tagen aufschreiben, nichts als eine verzweifelte Notwehr, die immerfort auf Kosten der Wahrhaftigkeit geht, unweigerlich; denn wer im letzten Grunde wahrhaftig bliebe, käme nicht mehr zurück, wenn er das Chaos betritt – oder er müsste es verwandelt haben. Dazwischen gibt es nur das Unwahrhaftige“, vgl. ebd., S. 34

<sup>167</sup> Nach einer kurzen Sichtung ließe sich das so zusammenfassen: Zürich durchgängig, München S. 25, Frankfurt am Main S. 32, S. 181, S. 124, S. 284, Mailand S. 110, Genua S. 125, Davos S. 138, Prag S. 140, S. 210, S. 258, Nürnberg S. 29, S. 148, S. 293, Florenz S. 170, Berlin S. 184, S. 234, Wien S. 205, Paris S. 239, Breslau S. 259, Hamburg S. 286, S. 369, Basel S. 301, Stuttgart S. 301, Arles S. 377

<sup>168</sup> Skizzierte Werke: *Marion und die Marionetten* ab S. 10, *der andorranische Jude (Andorra)* S. 30, *der Graf von Öderland (Stiller)* S. 64–101, *Kalendergeschichte (Reise nach Prag)* S. 111–125, *Entwurf eines Briefes* S. 127–133, *Autobiographie* S. 241–248, *der Harlekin – Entwurf zu einem Film* S. 306–351, *Skizze (in den Wald gehen, Stiller)* S. 381 – 407

<sup>169</sup> a.a.O., Anm. 123



buch dezidiert künstlerische Tätigkeit reflektiert wird. Frisch bespricht so Schriftstellerei, Theater oder Architektur und kommt in den durchdachten Formulierungen seiner Beobachtungen zu Aussagen, die in ihrer anhaltenden Relevanz und Beständigkeit ihre Autonomie zeigen.

Nächst einigem Privaten stellt Frisch sein eigenes Denken immer wieder zur Schau und überprüft es. Es werden moralische Fragen – die in der Nachkriegszeit natürlich besondere Emergenz besaßen – und Kapazitäten der Wahrnehmung und des Bewusstseins verhandelt.<sup>170</sup> Leserinnen können so nicht nur einen Einblick in den Status Quo des damaligen Denkens erhalten, sondern ihr eigenes Denken hinsichtlich des Geschilderten beobachten und so zu emanzipierteren Weltverhältnissen gelangen.

## 5 . 2 . A b f a l l f ü r A l l e

Ausführlich beschreibt Rainald Goetz in *Abfall für alle* sein spezifisches Weltverhältnis, in dem er ein Jahr zum Teil minütlich seine Aktivitäten protokolliert. Zwar sind die 860 Seiten füllenden Aufzeichnungen als Roman kategorisiert, dieser entspricht aber aufgrund der Engmaschigkeit der Notationen sogar eher der allgemeinen Vorstellung eines Tagebuchs, als Max Frischs Text.

Goetz' Schreibweise steht im Gegensatz zu den offensichtlich mit Bedacht gewählten Formulierungen Frischs. Zwar ist seine Sprache nicht weniger ausgearbeitet, ihre Schnelligkeit und Sprunghaftigkeit, ihr Versuchscharakter, die „Wirrheit“ sowie das dauernde Einstreuen von Fremdmaterial aus Fernsehen, Musik, Journalistik und Belletristik erzeugen einen enormen Eindruck der Direktheit.<sup>171</sup> Hinsichtlich des vitalistischen Potenzials von anderen Medien als Malerei ist dieses direkte Erscheinen von Goetz in seinem Werk – welches vor Veröffentlichung zeitgleich zur Entstehung und allen Änderungen des Projekts im Internet als Blog verfolgt werden konnte – ein deutliches Beispiel: Jede Bewegung, die zur Entstehung des Werkes geführt hat, jeder Zweifel, jede Hoffnung, jede Unterscheidung scheint sich im Werk abgebildet zu haben.<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> Vgl. Frisch, 1985, S. 19 „Indem man es nicht verschweigt, sondern aufschreibt, bekennt man sich zu seinem Denken, das bestenfalls für den Augenblick und für den Standort stimmt, da es sich erzeugt. Man rechnet nicht mit der Hoffnung, dass man übermorgen, wenn man das Gegenteil denkt, klüger sei. Man ist, was man ist.“

<sup>171</sup> Goetz bezeichnet sich immer wieder als „wirr“, vgl. z.B. Goetz, 2003, S. 229

<sup>172</sup> Dass das Erzählsujet im ständigen Gespräch mit der Leserin steht und dass dieses Gespräch (umso länger es geht, exemplarisch ließe sich an Ulysses denken) auch als indexikali-

Dieses Prinzip der Einschreibung der Autorinnen in das Werk durch die Schilderung eines emphatischen JETZT, dass auch in anderen Texten Goetz' wirksam angewandt wurde, ist in der Entstehungszeit von *Abfall für alle* ein verbreitetes Mittel der Textproduktion: Es ist eines der wichtigsten Merkmale der (deutschen) Pop-Literatur.<sup>173</sup> Und nicht nur darin läuft *Abfall für alle* mit dem hier Besprochenen zusammen, das Erzählsujet des Textes (das wohl trotz aller Vorsicht mit Goetz gleichgesetzt werden kann) liest und referiert auf Luhmann, auch im Besonderen auf die *Kunst der Gesellschaft*, schreibt einen Nachruf auf den gerade verstorbenen Luhmann und lässt sich in seinem Denken oftmals kaum von (einem sicherlich aufgekratzten) Luhmann unterscheiden.<sup>174</sup>

Der schon bei Frisch eingetretene Vorgang der Beobachtung der Beobachtung durch die Leserinnen kann hier durch die Verstricktheit des Erzählsujekts in den Alltag noch viel stärker stattfinden. Es scheint nichts zu geben im Jahr 1998, zu dem sich Goetz durch *Abfall für alle* nicht äußert, der Selbstbeobachtung der Beobachterinnen qua des Beobachteten ist daher ständig Anlass gegeben. Die Ausführlichkeit und Eigenartigkeit der Schilderung Goetz' tragen weiterhin dazu bei, dass diese Selbstbeobachtung begünstigt wird: Die Unterscheidung zwischen Zustimmung und Ablehnung wird ständig provoziert.

Wie zuvor bei Frisch ist es in *Abfall für alle* des Weiteren möglich, Schreiben über das Schreiben und Denken über künstlerische Tätigkeit nachzuvollziehen. Goetz publiziert nicht nur die von ihm gehaltenen Frankfurter Poetikvorlesungen des Sommersemesters 1998 in seinem Tagebuchprojekt, auch die Konzeption,

---

scher Abdruck von Arbeit gesehen werden kann (der Autorinnen oder des Erzählsujekts, jedenfalls ist es z.B. die Arbeit, die geleistet wird, wenn ein Protokoll abgegeben wird, bei einem Verhör, bei der Polizei, in einer Therapie, in Darlegung von Entscheidungen in Organisationen etc.)

<sup>173</sup> Vgl. Lorenz Schröter, Die absolute Gegenwart. Eine Reise zu den Helden der deutschen Popliteratur, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-absolute-gegenwart-eine-reise-zu-den-helden-der.media.a9e48b18c8f7d91339a628d60292b467.pdf> (zuletzt abgerufen am 12.4.2019 17:16 Uhr); und letztlich ist dieses JETZT ein Teil der Haltung, die in Abschnitt 4.2. kritisiert wurde – nur damals war sie scheinbar noch produktiv

<sup>174</sup> Vgl. für die gedankliche Nähe z.B. „Die gegenteiligen Wege von Politik und Kunst zum Gemeinsamen: die Kunst geht über die Freisetzung des einzelnen, der sich von der Individualität des Kunstwerks zurückgestoßen, auf sich geworfen sieht, über auf die Art massenhaft erzeugte Differenz. Und Politik läuft über den Appell, zuzustimmen und einzustimmen und mitzumachen, über das Interesse, andere vom Eigenen, dem Richtigen zu überzeugen, über Konsenserzeugung bei möglichst vielen“, Goetz, 2003, S. 569; außerdem wären u.a. folgenden Seiten mit direkter Erwähnung Luhmanns zu nennen: S. 148, S. 393, S. 725, S. 802, S. 824.

Entstehung, Kritik, Veröffentlichung und Beendigung verschiedener weiterer Texte (darunter auch Hauptwerke) wird begleitet.<sup>175</sup>

Außerdem werden Musik und bildende Kunst durchgängig in *Abfall für alle* verhandelt.<sup>176</sup> Es lässt sich daran nicht nur oben behauptete Legitimation von Malerei Ende der 1990er Jahre verifizieren, sondern auch einiges über künstlerischen gattungsübergreifenden Austausch verstehen. Dass hier ein Denken über Verstrickung von künstlerischer Tätigkeit im Alltag kreist und so Potential für jegliche Kommunikation mit anderen Systemen angelegt wird, kann an der Frage „wozu Kunst eigentlich da [ist]“ und ihrer Beantwortung „Dass wir die Welt besser verstehen (...), die Antwort kommt mir selber bisschen komisch vor, aber ich glaube, das ist der Spaß, der für mich von Kunst ausgeht“, abgelesen werden.<sup>177</sup> Wer das Erzählsubjekt durch alle Höhen und Tiefen der Rezeption und Produktion von Kunst und bei den damit verbundenen Tätigkeiten begleitet, kommt den Potenzialen von *Malerei als Tagebuch* und meinen Vorstellungen dazu nahe.

### 5 . 3 . T e x t

Die Nähe zwischen Tagebuch und Malerei – und wie in der Einleitung beschrieben, auch Theorie – wird in Gerhard Richters *Text* wiederum offenbar. In der umfassenden Sammlung von Texten Richters von 1961 bis 2007 befindet sich neben Interviews und Briefen eine Sammlung von Notizen, die deutlichen Tagebuchcharakter haben und die Richters Malerei begleiten. Zwar stehen sie nur selten in direktem bzw. explizitem Zusammenhang zu den Bildern Richters, aber in ihrer Reflexion der Produktionsbedingungen, der Umwelt und der eigenen Beobachtungen (auch hier liegen damit offensichtliche Beobachtungen der Beobachtungen vor) begleiten sie dessen künstlerische Tätigkeit stetig. Wie schon zuvor bei Frisch und Goetz entstehen hierdurch Aussagen, die in ihrer andauernden Relevanz ihre autonome Beobachtungsposition behaupten. Und wie bei

---

<sup>175</sup> Vgl. zu den Frankfurter Poetikvorlesungen: Praxis I Form(-phantasie) S. 229–238, Praxis II Thema S. 252–275, Praxis III Welt S. 287–309, Praxis IV Text S. 320–340, Praxis V Kritik S. 351–377; Behandelt werden u.a. Mix, Cuts & Scratches, Rave, Jeff Koons, Dekonspiratione und Celebration.

<sup>176</sup> Musik wird tatsächlich durchgängig und oftmals nebenher besprochen, Malerei z.B. auf den Seiten 32, 165, 169, 219, 247, 415, 467, 455, 526, 547, 573, 609, 613, 626, 643, 713, 715, 716, 727, 733, 745, 750, 762, 791, 824, 850 und 860

<sup>177</sup> Ebd., S. 816

Goetz ist eine Nähe zum radikalen Konstruktivismus und somit zu Luhmann immer wieder, und besonders in den 1980er Jahren, erkennbar.

Zwar bezieht sich Richter im Gegenteil zu Goetz nie direkt auf Luhmann – diese Art von Theorie-Referenz scheint ihm auch fern zu liegen – aber schon die Konzeptionen von Wahrnehmung und Bewusstsein, wie sie hier kurz im 2. Kapitel skizziert wurden, ähneln sich deutlich.<sup>178</sup> Dass das Herstellen von Kunst als das Ordnen von Formen anzusehen ist, die bei Richter wie bei Luhmann als Zwei-Seiten-Formen zu verstehen sind, wird in vielen Notizen deutlich.<sup>179</sup> Ein damit einhergehendes Kontingenzverständnis liegt bei Richter vor – wenn es auch (leider) zum Beispiel durch die Farbtafeln in die Nähe des Zufalls gerückt wird. Ähnlich wie bei Luhmann wird die Gleichstellung der Herstellerinnen zu den Betrachterinnen konstruiert, und auch Richter beschreibt Kunst (bzw. seine Malerei) als Kommunikation. Dass das bei ihm nicht sprachlich stattfindet, aber eben dennoch in der Lage ist, Welt zu konstruieren, und dies für gelungene Werke auch tun muss, bringt ihn weiterhin sehr nahe an den Kunstbegriff Luhmanns.<sup>180</sup>

Durchgängiges Thema der Notizen und Interviews ist die Veränderlichkeit Richters künstlerischer Praxis, die vermeintliche Stilllosigkeit. Von außen wird diese Veränderlichkeit, die Umbrüche im Werk und die Gleichzeitigkeit von konkreten, abstrakten und figürlichen Gemälden als „Malerei über Malerei“ gelesen. Richter wehrt sich gegen diese Zuschreibung – während er in den 70er Jahren noch ablehnend bis polemisch erwiderte, wird er später ein selbstsicherer, mitreflektierender und offenerer (Selbst-)Gesprächspartner, so dass seine Aussagen und Begründungen hierzu glaubwürdiger erscheinen. An dieser Stelle kann wieder das Potenzial des Konzepts *Malerei als Tagebuch* gesehen werden, diesmal aber direkt auf eine malerische Position angewandt.

So wie das Tagebuch als Möglichkeit die Darstellung der Veränderung der Selbstbeobachtung bietet, versucht Richter immer wieder auf die Gegebenheiten der von ihm wahrgenommenen Welt einzugehen.<sup>181</sup> In seiner Kommunikationsart entstehen jedoch keine Texte, sondern über Notizen durch Fotos und im

---

<sup>178</sup> Vgl. Richter/Elger, 2008, u.a. S. 60f u S. 62

<sup>179</sup> Vgl. Ebd., S. 161, S. 201, S. 252, S. 280, S. 302, S. 470

<sup>180</sup> „Indem man mit der Sprache etwas vermittelt, verändert man es. Man konstruiert solche Eigenschaften, die gesprochen werden können, und unterschlägt die, die nicht ausgesprochen werden können, die aber immer die wichtigsten sind“, ebd., S. 35; vgl. S. 70, S. 162, S. 280

<sup>181</sup> Ebd., S. 514f.

Archiv „Atlas“ vorbereitete, über Malerei kommunizierende Weltkonstruktionen. Dass Richter ein Beobachter der aktuellen Kunstentwicklung ist, wird durchgängig in *Text* deutlich. Dass diese Beobachtungen die Basis seiner künstlerischen Tätigkeit bilden, wird durch die Betrachtung der in *Text* beschriebenen Gemälde oder schon durch einen kurzen, nach Parallelen forschenden Blick in den Werkkatalog unverkennbar. Richter schreibt somit nicht nur Tagebuch, wie es in *Text* als Notizen veröffentlicht wurde, es ließe sich behaupten, dass auch seine künstlerische Tätigkeit im Allgemeinen als Tagebuchschreiben angesehen werden kann: Die Beobachtung des Alltags und die Beobachtung dieser Beobachtung konvergieren in Gemälden, die dezidiert wieder als Beobachtung von Beobachtungen hinsichtlich der zuvor getroffenen Beobachtungen und Unterscheidungen gesehen werden müssen. Richter ist daher nicht stilllos oder willkürlich veränderlich, sondern als Tagebuchschreiber in der Welt an die Besonderheit der Notation des beobachteten „Augenblicks“ gebunden.<sup>182</sup>

Einzelne und genauere Werkanalysen wären für die Stützung dieser These wohl von Nöten, für den vorliegenden Versuch soll diese Formulierung aber auch dahingehend ausreichend sein, als dass die Arbeit an Einzelbildern den Abstraktionsgrad senken würde. Dass das Konzept *Malerei als Tagebuch* aber einen hohen Abstraktionsgrad für seine Anwendbarkeit benötigt, dürfte deutlich geworden sein.

Bevor jetzt die neuerliche *Malerei-als* Argumentation beginnen kann, soll für das Verhältnis von Luhmann und Richter noch gesagt werden, dass beide eine Ablehnung jeglicher Ideologie, insbesondere des (Real-)Sozialismus/Marxismus gemein haben.<sup>183</sup> In der Kritik der Kritik, in einer durchgängigen Ablehnung jeglicher Ideologie, die auch dazu führt, dass Politik als eine Kommunikationspartnerin anstatt gegenstandsinhärent angesehen wird, ähneln sich Richter und Luhmann. Beide wählen statt des Standpunktes des Kritikers den des Beobachters der Beobachtungen, um so über die Konstruktion von Realität in der Realität sich mit Realität zu beschäftigen, sie beschreiben zu können.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> Vgl. zur Besonderheit eines „Augenblicks“ z.B. ebd., S. 309

<sup>183</sup> Vgl. ebd., S. S. 66 und S. 103 sowie S. 60 und S. 221, Luhmann, 1993, S. 247ff.

<sup>184</sup> „Später merkt man dann, dass man die Wirklichkeit gar nicht darstellen kann, dass das, was man macht, immer nur sich selbst darstellt, also selbst Wirklichkeit ist.“ Richter/Elger, 2008, S. 59, vgl. außerdem S. 121, 162; Vgl. Luhmann, 1993, S. 256

## 6. Malerei als Tagebuch

Alltagsbeobachtung und die darauffolgende Beschreibung muss nicht zwangsläufig kritisch sein. Wenn Luhmann in der Selbstbeschreibung ein ausreichendes Moment für gesellschaftliche Veränderung sieht und Kritik (nebst Besserwisserei) als unmöglich – denn „in einer funktional differenzierten Gesellschaft“ fehle es an der „Autorität einer Metaposition“ – bezeichnet, kann darin nicht nur ein Grund ausfindig gemacht werden, warum die Resonanz von *Kunst der Gesellschaft* in der Kunsttheorie (die sich mitunter ja auch als *Kunstkritik* versteht) nicht ihrem Umfang entsprechend ausgefallen ist.<sup>185</sup> Es zeigt auch, wie weit sich der vorliegende Versuch von Luhmann entfernen musste, um nun ein kritisches, und sicherlich auch ideologisch geprägtes Konzept von *Malerei als Tagebuch* ausarbeiten zu können. Wie Eingangs dargestellt, bin ich an der Entwicklung eines bestimmten Erkenntnisgewinns interessiert, der sich durch den Erarbeitungsprozess dieses Textes definierte und kann mich nur geringfügig aus den gängigen Mustern der Maleritheorie lösen.<sup>186</sup> Wenn bei Luhmann die Beobachtung und die Einführung der Beobachtung zweiter Ordnung, die Ersetzung struktureller durch operative Latenz usw. der Zweck ist, ist diese Beobachtung zweiter Ordnung in meinem vorliegenden Versuch lediglich Grundlage, um dann wieder, aber anders, tätig zu werden.<sup>187</sup> Dabei kann die nun folgende Darstellung von *Malerei als Tagebuch* nicht unter Zuhilfenahme von Beispielen der bildenden Kunst erfolgen, da Leserinnen selbst die Übertragungsleistung Text zu Bild vollziehen müssen, um die zuvor dargestellten Kommunikationsprozesse zwischen Wissenschaft und Kunst zu vollziehen.

Nun, „Wie wäre es also, die Trauerarbeit der Malerei zu beenden?“<sup>188</sup> *Malerei als Tagebuch*, als Verhandlungsort der Gesellschaft, und dabei geht es, wie im Abschnitt 3.3.–3.5. dargestellt natürlich nicht nur um Gemälde in Öl auf Leinwand, würde nur die Trauerarbeit und Angst vor dem Ende beinhalten, die die Gesellschaft für die jeweiligen Beobachterinnen bereithielte.<sup>189</sup> Es reicht also natürlich nicht auf diese Weise Autonomie zu behaupten, die bedeuten würde,

---

<sup>185</sup> Luhmann, 1993, S. 256

<sup>186</sup> Die oben dargestellte Kunsttheorie konnte eben nicht die Dialektik und das Subjekt als Agens der Erkenntnis, wie von Luhmann für die Soziologie gefordert, überwinden. Vielleicht ist der vorliegende Text ein Versuch in diese Richtung, vgl. ebd., S. 252f.

<sup>187</sup> Vgl. ebd., S. 255f.

<sup>188</sup> Launhardt, 2014, S. 164

<sup>189</sup> Vgl. a.a.O, Anm. 49

Malerei hätte nichts mit der Welt zu tun (was wohl auch eher einer Autarkie entsprechen würde). Vielmehr geht es darum, Autonomie zu bezeichnen, die aber über Kommunikation Bezug zur Umwelt, über die der Welt entspringenden Formen in direktem Kontakt mit ihr steht. Malerei als Möglichkeit der gesellschaftlichen Kommunikation, die in ihrer Notation der Gesellschaft sich mit Beobachtung von Beobachtungen und aufbauend darauf mit neuen Formen beschäftigen würde, *Malerei als Tagebuch* also, könnte dies leisten. *Malerei als Tagebuch* bedeutete in diesem Sinne: Markierung der alltäglichen Beobachtung zweiter Ordnung, um für Beobachterinnen Selbstbeobachtung in der Beobachtung zu ermöglichen und so Kommunikationsmöglichkeiten zwischen allen Funktionssystemen der Gesellschaft anzubieten.

Was das für das konkrete Material und den Ort von Malerei bedeutet, soll dabei hier nicht geklärt werden, denn wie im 3. Kapitel deutlich geworden ist, kann mit zunehmendem Abstraktionsgrad die Bezeichnung Malerei produktiv auf künstlerische Tätigkeiten im nahezu Allgemeinen angewendet werden.<sup>190</sup> Nur die Einschränkung, dass malerische Kommunikation keine sprachliche Kommunikation ist, soll getroffen werden.<sup>191</sup> Das ist notwendig, um die Trennung zwischen dem Funktionssystem der Wissenschaft und dem der Kunst deutlich zu machen. Denn „es gibt (...) allgemeine Zusammenhänge zwischen funktionaler Differenzierung des Gesellschaftssystems, Ausdifferenzierung einzelner Funktionssysteme mit den Merkmalen autopoetischer Reproduktionen und operativer Schließung sowie Selbstorganisation auf der Ebene der Beobachtungen zweiter Ordnung“ und „diese Zusammenhänge (...) verleihen auch [dem Kunstsystem] die spezifische Natur der Modernität“ samt der Möglichkeit, über „die Stabilisierung von Objekten viel mehr zur Festigung sozialer Beziehungen bei[zutragen], als der berühmte Gesellschaftsvertrag.“<sup>192</sup>

Für Politik in der Kunst bedeutet dieser gleiche Trennungsgedanke, dass nicht das Kunstwerk politisch wäre, sondern wie mit Rancière gesprochen, Räume

---

<sup>190</sup> Gegenstand eines nächsten Versuchs könnte es sein, zu zeigen, dass Malerei als eine spezifische Bandbreite von Widerständen des Materials angesehen werden könnte. Bietet das Material (auch konzeptuell) weniger Widerstand, wird Etwas z.B. zur Illustration, bietet es mehr, dann wäre Bildhauerei eine Bezeichnung, dabei wären die Neuen Medien oftmals in der Nähe des spezifischen Widerstands der Malerei angesiedelt

<sup>191</sup> Wobei im systemtheoretischen Sinne auch Literatur keine sprachliche Kommunikation ist, deutlich z.B. an der Poesie, vgl. Luhmann, 1997, S. 45

<sup>192</sup> Ebd., S. 115

eröffnen muss, in denen sich Politik abspielen kann. Da „die oft unternommen Versuche, die Kunst aufgrund ihrer politischen Bedeutung zu legitimieren, den genauen Blick auf ihre Autonomie [verstellen]“,<sup>193</sup> muss sich auf kommunizierende Autonomie der Kunst berufen werden, um so eine politische Wirkung dennoch erwarten zu können. Und „dabei geht es nicht darum, Sprache und Denken hinter sich zu lassen, sondern sich bewusst zu werden, dass außerhalb ihres Erkenntnishorizonts etwas existiert, was als undenkbar“ angesehen, und nicht gedacht, aber erst erzeugt werden kann.<sup>194</sup>

*Malerei als Tagebuch* könnte so die im 4. Kapitel besprochenen Probleme angehen. Sie wäre über die Beobachtung des Alltäglichen, welches dann dem Gesellschaftlichen entspräche, in der Lage, das Alltägliche zu ordnen und durch die Beobachtung der Beobachtungen des Alltäglichen hinsichtlich der entstandenen Ordnungen dieses zugänglich für Kommunikation zu machen. Die Erzeugung von neuen Unterscheidungen zur Verdeutlichung von Selbstbeschreibung und Kontingenz als Weltzugang, führte auch über die damit behauptete (kommunikative) Autonomie zu Räumen für andere gesellschaftliche Funktionssysteme. In der Erzeugung von neuen Formen wiederum würde so die Art von Weltverständnis gegeben sein, die es schafft, die „absolute Gegenwart“ zu durchbrechen.

Die Behauptung von Autonomie und die Schaffung von neuen Formen aufgrund von Unterscheidungen würde der Wissenschaft die Beschreibung des Gewordenen überlassen. Auch um den Selbsterhalt des Wissenschaftssystems willen wäre diese *Entästhetisierung der Wahrheit* und *Freistellung des Möglichen* angebracht. Wissenschaft würde so „die Experimente analysieren, indem sie ihrerseits reflexive Experimente macht“ – denn es geht hier nicht nur um Strenge der Definitionen, sondern die Ermöglichung von Kommunikation zwischen Kommunikationspartnerinnen.<sup>195</sup>

In der Stärkung der Kommunikationspartnerin Kunst durch Zuwendung zum vermeintlichen Selbstzweck, zu rein kunstsysteminhärenten Problemen der Formerzeugung, würde sich *Malerei als Tagebuch* wieder stärker der ökonomischen Zirkulation entziehen können. Für *Malerei als Tagebuch* wären Wiederholungen nur dort relevant, wo sie für die Beobachtung der Beobachtung des All-

---

<sup>193</sup> Schwarte, 2016, S. 90

<sup>194</sup> Dany, 2014, S. 172

<sup>195</sup> Lyotard, 1986, S. 76



täglichen Relevanz besitzen. Dies würde einen starken Einschnitt in die Subsumierungsvorgänge der Ökonomie auf die Kunst darstellen.<sup>196</sup> Für *Experimente* zahlt niemand Geld, für Warenförmiges eher. Dass die Reflexion der notwendigen Kommunikation mit anderen Funktionssystemen auch für *Malerei als Tagebuch* ständig zu beachten ist, also auch im Speziellen an Geld und an Ökonomie im Allgemeineren gedacht werden muss, ist dabei selbstverständlich. Bezahlt werden müsste aber eben nicht das imitierbare Produkt, sondern die Möglichkeit der Beobachtung des Alltags und die der Formunterscheidungen, sowie die dadurch entstehende Erzeugung von Ordnungen. Beides, Bezahlung von Warenförmigem und Unterstützung von Lebensentwürfen, die sich außerhalb der Erwerbsarbeit bewegen, wären aber nicht Fragestellungen der Kunst, sondern ihrer Kommunikationspartnerinnen. Auch Galerien sind nicht vorrangig Institutionen der Kunst, sondern des Marktes, so wie Verlage und Buchhandel nur wenig, eben in Kommunikation der Funktionssysteme, mit der Herstellung von Literatur zu tun haben.

Es ist klar, dass „Kunst nicht nur Machen, Fühlen, Erfahren, sondern auch Denken und Demonstrieren [ist]“, und „dass [sie] sich selbst, [ihre] eigene Gegenwart (...), ergänzt durch die Demonstration einer Reflexion auf denkbare Futurität“ begreifen muss.<sup>197</sup> *Malerei als Tagebuch* behauptet, durch Zurückweisung der (im 4. Kapitel dargestellten) Übergriffe auf ihre systemtheoretische Funktion genau diese Reflexion durchführen zu können. Aus der Beobachtung der Beobachtung des Alltags würde so eine Tätigkeit konstruiert werden, die wie Rancière für Kunst fordert, den „passive[n] Widerstand des Steins“, nämlich in der Behauptung der eigenen Geschlossenheit des Kunstsystems, und die „aktive Opposition des Menschen“, im Ausdruck des (kritischen) Verhältnisses zum Alltag der Beobachterin, für gesellschaftliche Kommunikation zugänglich machen würde.<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> Auf den Bezug von Gegenwartsproblemen und Wiederholung (im Sinn von Redundanz und Imitation) geht Byung-Chul Han ein, vgl. Han, 2016, S. 43

<sup>197</sup> Schwarte, 2016, S. 45

<sup>198</sup> Rancière, 2008, S. 7

## 7. Zukunft ist das, wohin die Gründe nicht reichen

Warum über die Beobachtung der Beobachtung hinausgegangen werden sollte, lässt sich im angespannten Verhältnis zwischen Aktivität und Passivität sehen: Aufbauend auf die Beobachtung zweiter Ordnung Tätigkeiten auszuführen ist das gesellschaftliche Moment von *Malerei als Tagebuch*. Es betrifft dabei die Politik, die Wissenschaft und die Ökonomie. Dieses Moment entsteht aus der einzufordernden grundlegenden Haltung, dem „entschiedenen Willen nicht regiert zu werden, jenem entschiedenen Willen (...) einer individuellen und zugleich kollektiven Haltung, aus (...) Unmündigkeit herauszutreten“ und führt so von der selbstbeschreibenden Beobachtung zur tätigen Kritik.<sup>199</sup> Diese kann dann aber nicht mehr im Tagebuch, nicht in der Malerei geschehen. So kann Malerei die notwendige „unaufgelöste Spannung zwischen zwei Widerständen sein“, in dem sie Beobachtung zweiter Ordnung durchführt, Kritik (als Kommunikation mit anderen Funktionssystemen) ermöglicht, aber die nächste Beobachtung damit nicht vorwegnimmt.<sup>200</sup> Auf diese Weise wird es möglich, dass in der modernen Kunst „schon längst Einsichten über die moderne Gesellschaft gewonnen wurden, die in der Soziologie nachgebaut werden könnten“.<sup>201</sup>

In dieser Offenheit gegenüber dem Kommenden wäre die Manie der Trauerarbeit überwunden. Ich habe im vorliegenden Text versucht darzustellen, dass über die primäre Wahrnehmung Beobachtungen ermöglicht werden, die in ihrer zweiten Ordnung im Bereich der Kunst zu nicht sprachlicher Kommunikation führen. Kunst zu machen wäre „spüren und schon im Spüren unbewusst differenzieren können, auf welche Unterscheidungen es ankommt“.<sup>202</sup> Es wäre „technische[s] Wissen (...) erforderlich, aber nicht hinreichend“ und dann würde „wer Kunst studiert, (...) keine seriellen Herstellungsprozesse“ lernen, denn „Auge und Ohr können (...) nur noch kontrollieren, was geschehen ist, und eventuell zu Korrekturen motivieren“, doch Wahrnehmung käme zuerst.<sup>203</sup>

---

<sup>199</sup> Michel Foucault, Was ist Kritik?, Berlin 1992, S. 41

<sup>200</sup> Rancière, 2008, S. 34; anders formuliert: „was wir tun können ist, uns unter allen Umständen damit zu beschäftigen, die Kontingenz der Notwendigkeit sowie die Fähigkeit der „Unfähigen“ geltend zu machen. Wir wissen nicht, was dabei herauskommen kann. Aber wir wissen, dass nur so eine Zukunft entstehen kann, die der Mühe wert ist“, ebd. S. 90

<sup>201</sup> Luhmann, 1993, S. 258

<sup>202</sup> Schwarte, 2016, S. 40

<sup>203</sup> Luhmann, 1997, S. 68 und Schwarte, 2016, S. 40

Kommunikation träte danach als Anschlussstelle für alles was da folgen möge ein. Diese Kommunikation, sprachliche und eben auch besonders nichtsprachliche, wäre so Basis für Kritik und darüber für Gesellschaft.<sup>204</sup>

Vielleicht ist dieser Text schon aufgrund seiner (prekären) Methode gescheitert, und der Versuch der Versöhnung der Vielstimmigkeit einiger Kunst- und Malereidiskurse kann in dieser Art nicht stattfinden. Wenn aber auch die Ausarbeitung des Konzepts *Malerei als Tagebuch* nichts überwinden konnte, sie mitunter rekursiv oder konservativ erschien, wird sie wohl Annäherungen der Verschieden Theorien und Anschauungen, was Malerei sei, ermöglicht haben. Mit dem Verweis auf allgemeine, menschheitliche Kapazitäten und die Hoffnung auf die Diskurse der Suffizienz schließt sich die Argumentation auch insofern, als dass hier vielleicht nicht mehr getan werden sollte, als durch (Selbst-)Beobachtung versöhnliche Ordnung zu erzeugen, um so Zukunft zu ermöglichen: Vielleicht ist schon alles da, was gebraucht wird, es müsste sich nur damit zufriedengegeben werden und über Kommunikation Annäherungen von diesem stattfinden.

Denn „Zukunft ist das, wohin die Gründe nicht reichen“.<sup>205</sup> Und damit wäre die Frage, *was warum tun?* wieder aufgeworfen: Wenn sich zeitgenössische Malerinnen der eigenen Kapazitäten und Grenzen bewusstgemacht haben, müssen diese durch Kommunikation verschoben, verändert, entwickelt werden. Durch Selbstbeobachtung kann Ordnung in das Gegebene gebracht werden. Dabei ermöglicht Kontingenzverständnis nicht nur diese nötigen Beobachtungen zweiter Ordnung, sondern auch das Verständnis über das Werden von Gegebenheiten. In diesem (Selbst-)Verständnis ist dann erstens (nicht vorher antizipierte) Zukunft möglich und zweitens die Entstehung von Kunst in ihrem ausdifferenzierten modernen Sinn, als Beobachtung von dem, was weder notwendig noch unmöglich ist. Für den nun abgeschlossenen Versuch bedeutet das: Wie das Kommende wird, weiß ich nicht; ich werde nicht versuchen es zu wissen, doch wenn ich geordnet habe, was war, kann Zukunft besser gelingen.

---

<sup>204</sup> Das wäre ein Anknüpfungspunkt, Subjekte durch Kommunikation zu ersetzen, um sich tatsächlich dem radikalen Konstruktivismus zu nähern

<sup>205</sup> Schwarte, 2016, S. 94

## 8 . A n h a n g

### 8 . 1 . L i t e r a t u r v e r z e i c h n i s

Jean Baudrillard, Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978

Yves-Alain Bois, Malerei als Trauerarbeit, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), The Happy Fainting of Painting, Köln 2014, S. 40–45

Barbara Buchmaier, Background As Foreground As Currency. Beobachtungen und Mutmaßungen zur sogenannten Netzwerkmalerei, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), The Happy Fainting of Painting, Köln 2014, S. 80–86

Jürgen Claus, Malerei als Aktion, Frankfurt am Main/Berlin 1986

Douglas Crimp, The End of Painting, Boston 1981

Hans-Christian Dany, Morgen werde ich Maler, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), The Happy Fainting of Painting, Köln 2014, S.169–174

Helmut Draxler, Malerei als Dispositiv. Zwölf Thesen, in: Texte zur Kunst, Heft 77, März 2010, S. 39–45

Hans-Jürgen Hafner/Helmut Draxler, Das unreine Sehen und die Diskursivierung der Malerei, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), The Happy Fainting of Painting, Köln 2014, S. 166–168

Byung-Chul Han, Müdigkeitsgesellschaft Burnoutgesellschaft Hoch-Zeit, Berlin 2016

Phillip Felsch, Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990, Frankfurt am Main, 2016

Mark Fischer, Touchscreen Capture. Kommunikativer Kapitalismus und Pseudo-Gegenwart in: Marcus Quent (Hg.), Absolute Gegenwart, Berlin, 2016, S. 54–73

Max Frisch, Tagebuch 1946–1949, Frankfurt am Main 1985

Michel Foucault, Was ist Kritik?, Berlin 1992

Isabelle Graw, Das Wissen der Malerei. Anmerkungen zu denkenden Bildern und der Person im Produkt, in: Texte zur Kunst, Heft Nr. 82, Juni 2011, S. 115–125

Isabelle Graw, Das Versprechen der Malerei. Anmerkungen zu Medienunspezifika, Indexikalität und Wert, in: Isabelle Graw/Peter Geimer, Über Malerei. Eine Diskussion, Berlin 2012

Isabelle Graw, Der Wert des Lebendigen - Malerei als indexikalisches Medium i.d. neuen Ökonomie, <https://www.youtube.com/watch?v=AcJoOvWd8RI> (zuletzt abgerufen am 3.4.2019 8:47)

Isabelle Graw, Malerei gegen Malerei? Vom Anti-Essenzialismus zum Subjekt-Bild, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), The Happy Fainting of Painting, Köln 2014, S. 32–34

Isabelle Graw, Die Liebe zur Malerei, Zürich 2017

Isabelle Graw, Vitalist Economy of Painting, Berlin 2019

Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter*, Berlin 2017

Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014

Manfred Hermes, Zwei abstrakte Bilder beschreiben, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 48–51

David Joselit, Die Malerei neben sich, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 59–61

Christian Janecke, Selbstkuratierung, Ausstattungverhältnisse, bei-sich-bleiben. Über einige in Vergessenheit geratene und einige neuerliche Gepflogenheiten der Malerei, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 68–72

Lina Launhardt, Im Schatten des Postmodernismus, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 159–164

Thomas Lawson, Letzte Ausfahrt: Malerei, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 148–154

Ralph Lemon/Triple Canopy, *On Value*, New York 2017

Niklas Luhmann, „Was ist der Fall?“ und „Was steckt dahinter?“ Die zwei Soziologien und die Gesellschaftstheorie, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 22, Heft 4, August 1993, S. 246–260

Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997

Jean-François Lyotard, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986

Marcus Quent, Absolute Gegenwart. Die Vereinheitlichung der Zeit, in: Marcus Quent (Hg.), *Absolute Gegenwart*, Berlin 2016, S. 28–48

Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008

Kolja Reichert, Untot, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 29–32

Gerhard Richter/Dietmar Elger (Hg.), *Text*, Köln 2008

Magnus Schäfer, Malerei nach dem Modernismus. Kanonische Historiographie und rekursive Ausdifferenzierung, in: *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 85, März 2012, <https://www.textezurkunst.de/85/malerei-nach-dem-modernismus/> (zuletzt abgerufen am 7.4.2019 13:47 Uhr)

Wieland Schmied (Hg.), *Emilio Vedova und Salzburg*, Salzburg 1988

Lorenz Schröter, Die absolute Gegenwart. Eine Reise zu den Helden der deutschen Popliteratur, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-absolute-gegenwart-eine-reise-zu-den-helden-der.media.a9e48b18c8f7d91339a628d60292b467.pdf> (zuletzt abgerufen am 12.4.2019 17:16 Uhr)

Ludger Schwarte, *Notate für eine künftige Kunst*, Berlin 2016

Howard Singermann, I Like Wade Guyton, in: Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2014, S. 91–32

Georg Stantitzek, Essay – BRD, Berlin 2011

Wolfgang Ullrich, Zwischen Deko und Diskurs. Zur näheren Zukunft der Kunstakademien, [https://www.deutschlandfunk.de/zwischen-deko-und-diskurs-zur-naeheren-zukunft-der-1184.de.html?dram:article\\_id=394483](https://www.deutschlandfunk.de/zwischen-deko-und-diskurs-zur-naeheren-zukunft-der-1184.de.html?dram:article_id=394483) (zuletzt abgerufen am 7.4.2019 13:47 Uhr)