

Worte in Bilder kleiden : zur Mitteilbarkeit zeitgenössischer Malerei

Autor(en): **Gelshorn, Julia**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **11-12 (2004-2005)**

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720116>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

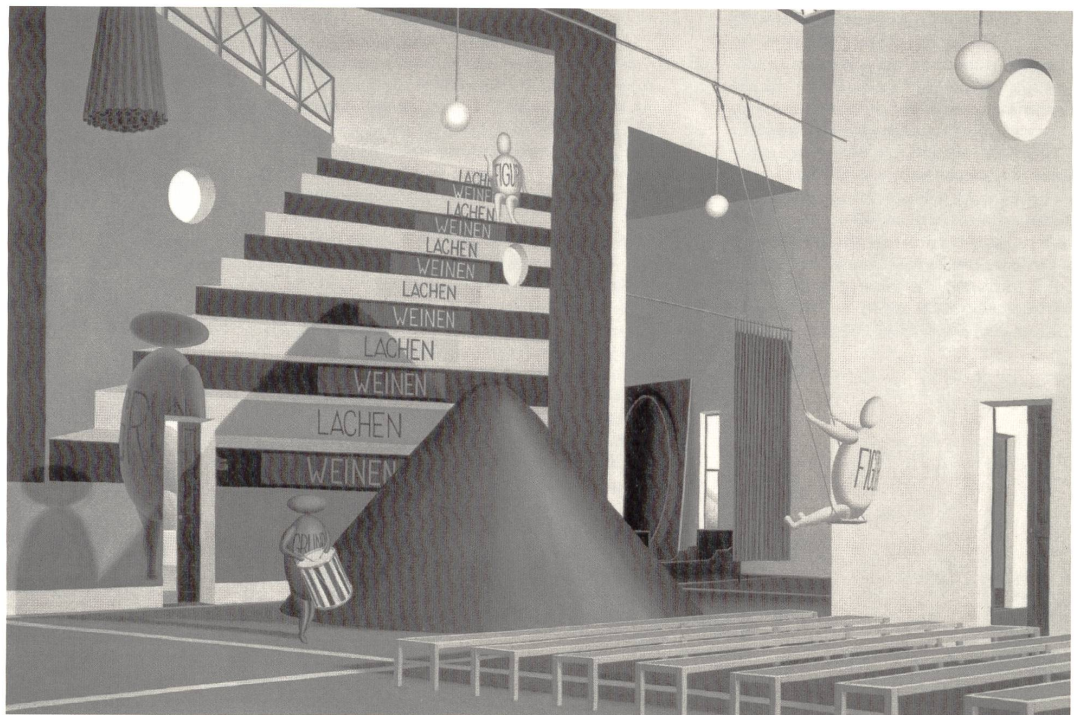
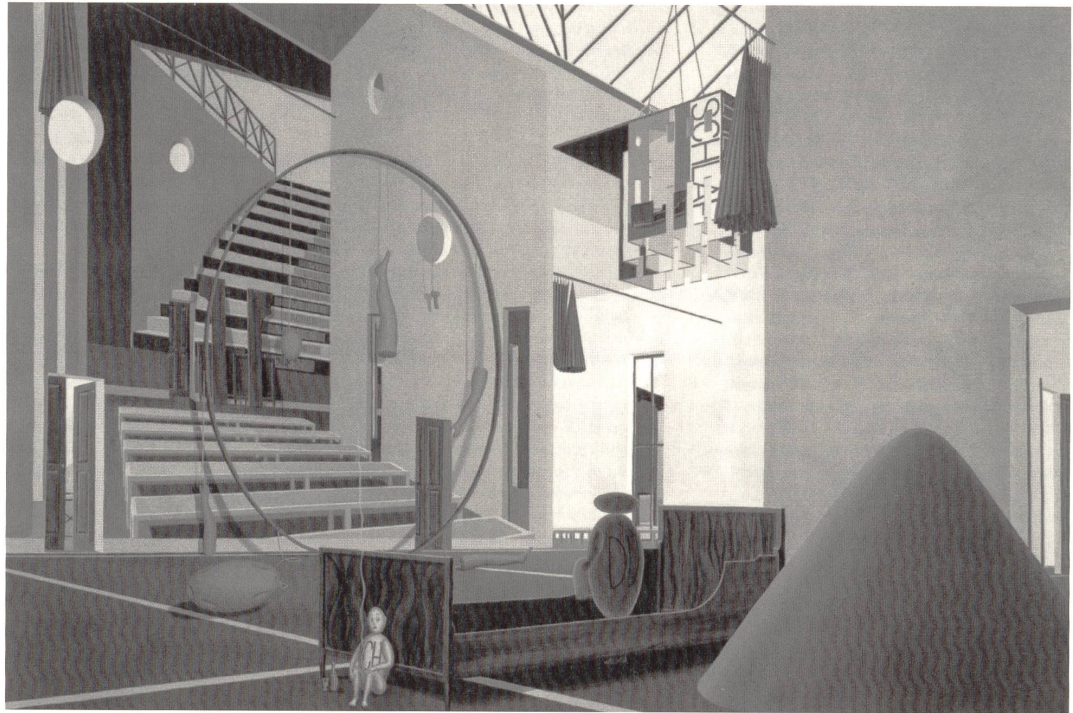


Abb. 1: Thomas Huber, «Jakobs Traum I», 1997,
Öl auf Leinwand, 200 × 300 cm, Utrecht,
Centraalmuseum.

Abb. 2: Thomas Huber, «Jakobs Traum II», 1997,
Öl auf Leinwand, 200 × 300 cm, Lausanne,
Musée cantonal des Beaux-Arts.

Worte in Bilder kleiden

Zur Mitteilbarkeit zeitgenössischer Malerei

Der Bilddiskurs als »Ehestreit«

Anlässlich der Erstpräsentation von Thomas Hubers zweiteiligem Werk »Jakobs Traum« in der Amsterdamer Galerie Akinci 1997 wurden die Ausstellungsbesuchenden Zeugen eines wahrhaft »sprechenden Bildes«. »Jakobs Traum I« (Abb. 1), das erste der beiden Gemälde Hubers, war mit einem kleinen Tonband bestückt, über das man die im Bildvordergrund dargestellte gelbe Figur mit der Aufschrift »ICH« scheinbar sprechen hören konnte: »Hörst Du?«, vernahm man ihre imaginäre Stimme. »Ich frage Dich, ob Du mir überhaupt zuhörst? [...] Ich rede und Du schweigst, schweigst und schaust das Bild an. – Seit ich hier sitze, sitze und rede, stehst Du da und schaust das Bild an.« Einerseits musste der vor dem Bild stehende Ausstellungsbesucher die Worte der Figur auf sich selbst beziehen, andererseits erblickte er zugleich jedoch im Gemälde eine weitere Figur in blauer Farbe mit der Aufschrift »DU«, die seine eigene Pose als realer Bildbetrachter zu wiederholen schien und in den Bildraum hinein auf ein Wandgemälde schaute. Die gelbe Figur sprach damit zugleich ihren blauen Gegenpart »Du« an: »Hör mir zu und schau nicht dauernd auf das Bild. Mich macht es nervös, wenn jemand lange ein Bild anschaut, versunken ein Bild anschaut. [...] Hörst Du. Ich bin gegen die Versunkenheit in die Bildbetrachtung.«¹

Hubers Gemälde zeigt die sitzende, gegen einen Betrachter gelehnte gelbe Figur, wie sie eine Zigarette rauchend aus dem Bild in den Betrachtungsraum blickt. Ihr Gegenpart steht innerhalb des Betrachtens und blickt in den Hintergrund des Bildes, wo auf einer Wand mit einer halb geöffneten Tür ein Wandgemälde zu erkennen ist, das einen weiteren Raum darstellt. In diesem Raum stehen Bänke aufgereiht, die wiederum auf eine Wand im Bild ausgerichtet sind, durch die eine Tür führt und an der ein auseinander gebauter

Bettrahmen lehnt. Auch diese Wand suggeriert durch ein Wandbild einen angrenzenden Raum, in dem eine lange Treppe in den Himmel führt. Es öffnen sich somit vor dem realen Bildbetrachter drei hintereinander gestaffelte, gemalte Bildräume, wobei derjenige im Vordergrund den Schauplatz für den Monolog der gelben Figur darstellt. Dieser Schauplatz, der sich rechts über Eck in eine Raumflucht öffnet, ist mit weiteren Gegenständen bestückt: einem kegelförmigen Erdhaufen vor dem Bett, einem riesigen Reifen, der an das Wandbild gelehnt ist und an dem Körperteile einer Figur hängen, dem architektonischen Modell eines Gebäudes, das von der Decke hängt und mit der Aufschrift »SCHLAF« versehen ist, sowie kunstvoll zurückgezogenen Vorhängen vor den verschiedenen Raumfluchten.

Hubers Figuren und Gegenstände sind in ihren Perspektivräumen so modellhaft dargestellt und der Pinselduktus erscheint derart »geglättet«, dass Reproduktionen des Gemäldes den Eindruck eines digitalen Bildes vermitteln.² Funktion und Sinn der enigmatischen, manchmal surrealistisch anmutenden Darstellungen scheinen sich erst über den Text der »Ich«-Figur zu erschliessen. Zwar handelt es sich dabei um einen Monolog, doch ihre Vorwürfe an das Gegenüber suggerieren ein Streitgespräch: »Eigentlich kannst Du nur zuhören, vorausgesetzt, Du pennst nicht. Bildlich gesehen bist Du immer der Angeschauten. Du bist immer der andere. Der Fremde. Jawohl, immer wolltest Du der Fremde bleiben, hast die Nähe zwischen uns ausgeschlossen, darum hat das mit unserer Beziehung nicht geklappt.«³ Das zweite Gemälde, »Jakobs Traum II« (Abb. 2), verdeutlicht diese Beziehung von »Ich« und »Du« auf einer anderen Ebene. Hier ist man in den Raum des dargestellten Wandgemäldes eingetreten, wobei sich die beiden Figuren einerseits hinter den Bankreihen befinden und andererseits noch einmal im dahinter liegenden, zweiten Wandgemälde auf der Treppe und am Fusse der-

selben dargestellt sind. In diesem zweiten Gemälde ist das gelbe »Ich« mit dem Wort »FIGUR« beschriftet, während es sich bei der blauen Figur um den »GRUND« handelt. Der Monolog, der aus dem Gemälde klingt, übermittelt demnach eine Reflexion der Figur über ihr Verhältnis zum Grund, dem Bildgrund, und ihrer beider Funktion im Bild: »Wir waren ein erfolgreiches Paar, Du und Ich. Figur und Grund. Das war noch eine schöne Zeit. [...] Und heute. Heute sind wir nur noch ein Problem: Das Figur-Grundproblem, seien wir, sagst Du. [...] Wir haben uns auseinander gelebt. Heute störe ich Dich nur noch. Weil Du mich nicht mehr liebst, sehe ich so schlecht aus. Ich mache eine schlechte Figur, weil Du mich nicht mehr liebst.«⁴

Die Auszüge aus dem Monolog belegen bereits, dass es hier um mehr geht als um einen fingierten Ehestreit. Thomas Huber bringt sein Gemälde buchstäblich zum Sprechen, um quasi »aus dem Bild heraus« über das Medium, seine Funktion, seine Tradition und seine Bedingungen zu reflektieren, versucht dies aber zugleich mit sozialen und kulturellen Konstellationen und Konzepten zu verbinden. Den Zusammenschluss von »Figur« und »Grund« für die Bildwerdung setzt Huber einem ehelichen Bündnis gleich, in dem die traditionell widerstreitenden Konzepte von Bildtiefe versus Fläche, von stummer Betrachtung versus Sprechen oder von Bildinhalt versus Gegenstandslosigkeit als voneinander abhängige und doch unvereinbare Positionen vertreten werden. Im Monolog der Figur werden somit sämtliche Topoi des Bildes, wie etwa Fragen der Repräsentation, der Raumdarstellung und der Illusion, der Komposition, des Betrachterstandpunkts und der Bildermacht angesprochen und durch die Übertragung in einen Ehestreit und die entsprechende Rhetorik verzerrt und ironisch kommentiert. Mit der demonstrativen Ausweglosigkeit des Ehe-Problems stellt der Künstler demnach auch die traditionelle Bildproblematik als unlösbar dar.

Huber zeigt das Bild als einen »öffentlichen Repräsentationsraum«: Der dargestellte Schauplatz im Gemälde erscheint mit seinen Wandkulissen und Requisiten wie eine Bühne, auf der sich das halb komische, halb tragische Theater des Ehestreits abspielt.⁵ Die Klagen der FIGUR bestätigen diesen Eindruck und weisen darauf hin, dass die Bild-Bühne wie das Theater zwei Seiten hat: »Bekanntermaßen hätte ein Bild ja zwei Seiten. Wir befinden uns nach Deinen Angaben also im rückwärtigen Teil des Bildes und blicken durch die Kulissen hindurch, von hinten sozusagen, auf die Bühne, auf den eigentlichen Ort der Repräsentation. [...] Du bist natürlich durch den Künstlereingang ins Bild gekommen, ist ja klar und ich hätte hier überhaupt nichts verloren. [...] Wir haben uns dann darauf geeinigt, dass meine Seite da drüben ist. Bei den Bänken, das wäre die offizielle Seite des Bildes. Die öffentlich zugelassene Perspektive aufs Bild. Dein Platz hingegen wäre hier hinten. [...] Hier aus Deinem Hinterstübchen, aus dem Bildhintergrund heraus, stellst Du Dir vor, was Du für ein Bild abgeben könntest.«⁶ »Jakobs Traum« erlaubt somit Einblick in Hubers Konzeption des Bildes: Nicht Leon Battista Albertis Fenster, sondern die Türe ist Hubers Gleichnis für das Bild.⁷ Im Gegensatz zum Fenster, das eine einseitige Blickrichtung von innen nach aussen vorgibt, ermöglicht die Tür wechselseitige Bewegungen und Blickrichtungen.⁸ Huber zeigt demnach nicht nur die Schauseite des Bildes, sondern legt Regionen bloss, die dem Betrachter sonst verborgen bleiben, wo die »Requisiten« für das zu spielende Stück, also die Repräsentation, bereit stehen.

Doch das biblische »Stück« vom Israeliten Jakob, der im Traum eine Leiter zum Himmel erblickt, auf der Gottesboten auf- und absteigen und an deren Spitze Gott ihm verkündet, das Land, auf dem er liege, sei für ihn und seine Nachkommen bestimmt und stünde unter seinem Schutz, kommt nicht zur Umsetzung: »Du kannst mich noch so oft diese Treppe hochjagen, ich werde Deinen Standpunkt nie einnehmen können«, schimpft die FIGUR, »Ich will da nicht rauf, da hast Du Dir ein falsches Bild von mir gemacht, ich will da auch schon nicht rauf, weil ich weiß, was mich oben erwartet. Ich habe keine Lust, dass mir dort die Führerschaft angetragen wird. Der Vater eines ganzen Volkes soll ich da oben werden.«⁹ Die Unfähigkeit und Weigerung der FIGUR, die Führung in der Bildwerdung entsprechend ihrer künstlerischen »Verheissung« zu übernehmen und im Bild etwas »geschehen« zu lassen,¹⁰ bestätigt somit auch am Ende des Monologs die Unlösbarkeit der Bilderfrage. Es ist folglich auch die Figur, deren Existenzberechtigung im Bild immer wieder in Zweifel gezogen wird. Darauf deutet der grosse Reifen mit den Körperteilen hin, der im Bild an der Wand lehnt: »Meinst Du, ich hätte nicht gemerkt, was Du Dir dahinten vorstellst? [...] Das ist doch wieder ein Anschlag auf mich. Jawohl, ein Mordanschlag ist das auf mich. Töten willst Du mich. Oder hast Du da nicht etwa mich auf's Rad geflochten?«¹¹ Mit den Angriffen auf die Figur paraphrasiert Huber in seinem Ehestreit den »Bilderstreit« der modernen Kunst und deren Absage an die »Gegenständlichkeit«.¹² Angesichts dieser modernistischen Forderung nach Innovation bleibt der FIGUR daher im Ringen um ihre Legitimation im Bild nur noch Trotz: »Erst gestern kam wieder jemand vorbei, schaut hier rein und fragt: Gibt's was Neues? [...] Diese Frage ist eine Beleidigung, eine Beleidigung meiner Person ist diese Frage[...] – Ich bin das Neue! [...] Im Bild bin ich das Neue.«¹³

Gesprächigkeit und Vermittlung

Hubers Metapher vom Bild als Bühne wird nicht nur »von innen« aus dem Bildraum heraus gezeigt, sondern auch als an der Decke hängendes, architektonisches Modell des Theatergebäudes dargestellt. Dieses Modell vom Theater als öffentlichem Bildraum, das auch den Mittelpunkt von Hubers Stadtpanorama »Huberville« bildet und dabei als Institution kulturellen und sozialen Lebens befragt wird, ist mit der Aufschrift »SCHLAF« versehen und weist auf die nach Huber »epochale Verfasstheit« der Bilder hin.¹⁴ Der Schlaf der Bilder, der in »Jakobs Traum« auch durch die Requisite des Bettrahmens als »angemessener Rahmen« für die Bildwerdung repräsentiert ist, steht für die grundsätzliche Unzugänglichkeit und Verschlussenheit der Bilder, aus der Huber sie durch die Sprache zu erwecken versucht. In Amsterdam wurden die Bilder mithilfe eines Tonbandes zur Sprache gebracht gemacht; heute befindet sich »Jakobs Traum I« jedoch ohne Tonband im Centraal Museum Utrecht, während der Text der Figur in einem der zahlreichen Bücher Hubers abgedruckt ist.¹⁵ Die Verbindung von Bild und dialogischer Erzählung wird in diesem Fall nur noch über einen der Vorträge hergestellt, die Huber gelegentlich hält, um den Bildern eine Stimme zu verleihen, oder aber dadurch, dass der Kunstkonsument sich mit den Schriften Hubers auseinandersetzt. Andere Werke von Huber

integrieren den Text direkt als Schrifttext in die bildliche Darstellung. So hat er die Erzählung »Jakobs Traum« auch fragmentarisch für Wandbilder aufgegriffen, in denen die Figur sich dem Betrachter direkt in schriftlicher Form erklärt.¹⁶ In einem solchen Fall wird das Bild allerdings selbst zum lesbaren Text, während die Figur nur noch als »Sprecher« illustrierend davor steht; Huber nennt diese Werke entsprechend »Textbilder«.¹⁷

Die Gemälde »Jakobs Traum« präsentieren sich hingegen eher hermetisch. In ihrer sehr eigentümlichen, individuell geprägten Ikonografie fordern sie als gemalte Bühnenräume mit Requisiten den Betrachter zwar auf, Inhalte in sie »hineinzulesen«, geben aber keine kohärente Erzählung preis. Der Diskurs, den der Künstler in seinen ausufernden Monologen führt, ist den Gemälden selbst nicht zu entnehmen. Sie ermöglichen vielmehr – in Analogie zum Text – einen »anderen« Blick auf die Konstruktion »Bild«: So scheitert der Entschlüsselungsversuch des Betrachters immer wieder an Verdoppelungen von Räumen und Bildebenen, an Darstellungselementen, die ihm entzogen werden und im Verborgenen bleiben, während andere, die im Bild nichts zu suchen hätten – wie zum Beispiel der Betrachter selbst – gezeigt werden.

Im Gemälde »Der Bildaushub« von 2003 (Abb. 3) werden diese bildlichen Irritationen mit dem Text zusammengeführt: Dargestellt ist eine Person, die mit zur Seite geneigtem Kopf ein an die Wand gelehntes Bild anschaut, aus dem ihr eine Kegelform entgegen zu treten scheint. Die Form ist identisch mit der des »Erdhaufens« in »Jakobs Traum« und wird durch die vertikale Beschriftung am rechten Bildrand als »Bildaushub« und »Negativ der Bildtiefe« identifiziert. Die Aufschrift weist darauf hin, dass man dies ohne den schriftlichen Hinweis nicht erkennen könne, da das Bild um 90 Grad gedreht sei. Erst durch die Kopfneigung des realen Betrachters beim Lesen dieser vertikalen Bildlegende wird deutlich, dass das »Bild im Bild« in der Tat gedreht ist und eigentlich eine im Raum liegende Kegelform illusionistisch darstellt. In diesem Werk Hubers sind Text und Bild nicht unabhängig voneinander denkbar: Der Betrachter im Bild führt die Kopfneigung vor, die auch der reale Betrachter leisten muss, um die Schrift lesen zu können. Erst durch diese Bewegung ist auch das im Gemälde dargestellte Bild richtig erkennbar: Der Kegel, der dreidimensional aus dem Bild zu treten scheint, verwandelt sich bei dieser Änderung des Blickwinkels schlicht in die perspektivische Darstellung von Dreidimensionalität innerhalb eines Bildes im Bild. Mit der optischen Täuschung und der Verdoppelung von Bildräumen, Betrachtern und Kopfbewegungen werden somit gezielt die Funktionsweisen einer Repräsentation und das Sehen des Betrachters, also sein aktiver Blick, zum Thema erhoben. Dass es sich bei dem kegelförmigen Haufen um den »Bildaushub« handelt, wird nicht nur schriftlich erklärt, sondern durch das gemalte schwarze Loch im Bild sichtbar gemacht. Huber präsentiert somit das Bild als einen »Ort«, dessen illusionistische »Tiefe« einem realen Aushub auf einer Baustelle gleichgesetzt wird.¹⁸ Die traditionelle Bilddefinition wird hier performativ erfahrbar, indem die Wahrnehmung der Raumillusion erst durch die zweidimensionale Bildlegende innerhalb des Gemäldes möglich gemacht wird. Damit greift sie das Bild-Paradox auf, dass für die illusionistische Wahrnehmung des gemalten Bildes die Zweidimensionalität als Negation Bedingung ist.

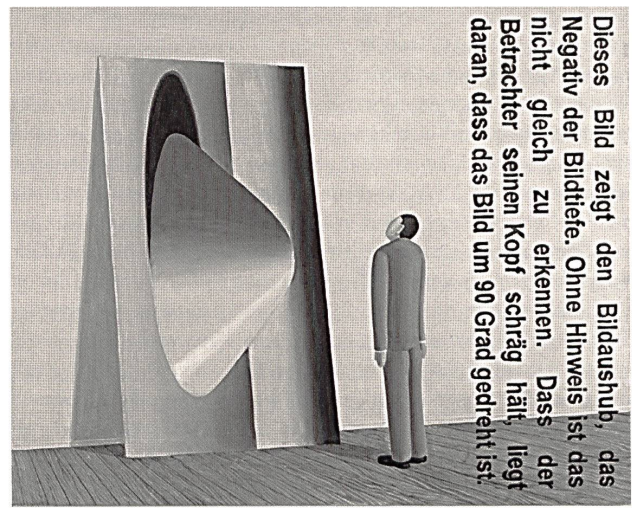


Abb. 3: Thomas Huber, »Der Bildaushub«, 2003, Öl auf Leinwand, 80 × 100 cm, Besitz des Künstlers.

Hubers Bildproduktion funktioniert in »Der Bildaushub« wie auch in »Jakobs Traum« durch eine Allegorisierung der klassischen Bildelemente und ihrer sprachlichen Bezeichnungen: Beschreibungsgrößen wie »Grund«, »Figur«, »Bildtiefe«, »Bildraum«, »Rahmung« und kunsthistorische Modelle wie die »Beziehung« einzelner Formen oder die »Reinheit« des Bildes werden wörtlich genommen und aus der Sprache in bildliche Personifikationen oder Sinnbilder rückübersetzt. Dabei reflektiert Huber zugleich das semiotische Verhältnis von Darstellungsformen und ihren sprachlichen Benennungen, sowie die Frage, ob das Bild dem Wort vorausgehe oder umgekehrt.¹⁹ Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang das mit der Beschriftung gelieferte Eingeständnis, dass die Identifikation des Kegels als »Bildaushub« ohne Hinweis nicht gleich zu erkennen sei. Der Topos der »Lesbarkeit« des Bildes wird somit raffiniert »schriftlich« reflektiert.

Auch »Jakobs Traum« greift die Frage des stummen oder sprechenden Bildes sowie generell das Verhältnis von Bild und Sprache im Monolog der Figur direkt auf: »Ich habe immer schon gesagt, dass Bilder die Sprache regelrecht herausfordern. [...] Ich habe immer gesprochen, wenn ich ein Bild angeschaut habe, aus Notwehr habe ich gesprochen, wenn ich ein Bild angeschaut habe, aus Notwehr habe ich gesprochen, um der Unsäglichkeit der Bilder etwas entgegenzustellen, um mich von der Sprachlosigkeit der Bilder nicht ganz gefangen nehmen zu lassen, habe ich vor Bildern immer gesprochen.«²⁰ Aus den Vorwürfen der FIGUR wird deutlich, dass ihr Gegenpart GRUND eine formalistische Position vertritt, die für die »Unsäglichkeit« des Bildes plädiert: »Und dann Deine Putzsucht. Dein übertriebener Reinlichkeitswahn. Die Reinheit des Bildraumes, ich kann es nicht mehr hören. [...] Wenn ich mit Reden anfangen, lässt Du hier alles hinter den Vorhängen verschwinden. [...] Wenn ich mal

sage, was Sache ist, wenn ich die Dinge beim Namen nennen will, dann rennst Du zu Deinen Vorhängen. Hier soll alles unaussprechbar bleiben. Unsagbar, sagst Du.«²¹ Das Lamento der FIGUR ermöglicht es Huber, das modernistische Diktum von der hermetischen Abgeschlossenheit und »Reinheit« des Bildes ins Lächerliche zu wenden. Während die durch den GRUND zugezogenen Vorhänge mit den monochromen Farbfeldern der modernen Malerei und ihrer »reinen Visualität« gleichzusetzen sind, moniert die geschwätzig FIGUR gerade die Unabgeschlossenheit des Bildraumes nach »vorne« und ihr Ausgeliefertsein gegenüber dem Betrachter.

Huber setzt dem modernistischen Schweigen und »reinen Sehen« somit seine eigene Gesprächigkeit in Form von Text entgegen. Die Sekundärliteratur zu Huber reagiert darauf häufig mit der Bemerkung, er habe in seinen Texten »schon alles gesagt«.²² Huber sagt in der Tat sehr viel, und die Aufgabe des Publikums scheint zunächst nur noch im Entziffern der Metaphern und im Verstehen der Anspielungen zu liegen. In diesem Fall würden jedoch die Bilder als pure Illustrationen oder die Texte nur als Werkkommentare verstanden. Vielmehr wird bei Huber – wie etwa auch im Falle von Ilya Kabakov – der vermittelnde Diskurs zum integrativen, expliziten und reflektierten Bestandteil des Werks, der genauso gedeutet und analysiert werden muss, wie die Bilder selbst.²³ Bild und Text fungieren bei Huber analog zueinander – beide ergründen mit ihren jeweiligen medialen Mitteln die Frage nach dem Bild als einem »kulturellen Ort«. Die Systeme der visuellen Erfahrung und der Sprache treten dabei nicht nur in ein Wechselspiel, sondern erheben ihre traditionelle Konfrontation zum eigentlichen Thema.²⁴

Eingeschriebene Diskurse — Der Kontext ist im Bild

Hubers Gemälde »Der Bildaushub« kann als Inbegriff dessen verstanden werden, was W. J. Thomas Mitchell in seiner »Picture Theory« als »Metabild« bezeichnet: »[...] a picture about itself, a picture that refers to its own making, yet one that dissolves the boundary between inside and outside, first- and second-order representation, on which the metapictorial structure depends.«²⁵ Nicht nur die »Bild-im-Bild-Struktur« macht Hubers Gemälde zu einem klassischen Metabild, sondern vor allem der selbstreferentielle Zirkel der Darstellung, der den Bildinhalt so mit seiner Wahrnehmung durch den Betrachter verknüpft, dass das Bild nicht ohne die Bedingungen seiner Konzeption und Rezeption gedacht werden kann. Die von Mitchell beschriebene Auflösung der Grenze zwischen »innen« und »ausen« wird bei Huber mit der Verdoppelung des Betrachters geradezu wörtlich genommen. Zudem aktiviert er im Rückgriff auf die Sprache eine »double relation between language and visual experience«, wie sie Mitchell dem »sprechenden« Metabild zuschreibt.²⁶ Als Beispiel für eine derartige Bildstrategie führte er René Magrittes »Les trahison des images« von 1929 an, das diese Relation geradezu didaktisch erörtert. Während Magritte jedoch das Abbild der Pfeife und die sprachliche Benennung des realen Gegenstandes in einer »negativen Lektion« (»Ceci n'est pas une pipe«) miteinander konfrontiert, lässt Huber sein Bild gerade in der Koppelung der Systeme von Bild und Schrift erfahrbar werden.²⁷

Mitchell stellt fest, die metapikturale Selbstbezüglichkeit von Bildern sei eine zentrale Eigenschaft moderner Ästhetik und ihrer verschiedenen »postmodernen« Revisionen.²⁸ Es muss jedoch klar unterschieden werden zwischen einer Selbstbezüglichkeit, wie sie etwa der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg der modernen Malerei im Sinne einer Selbstreduktion auf das »Optische«, also auf Fläche und Farbe, attestierte, und einer Selbstreferentialität, die das Medium und vor allem auch seine kontextuellen Bedingungen diskursiv zum Thema erhebt.²⁹ Im Bekenntnis zum sprachlichen Diskurs offenbart sich gerade eine antiformalistische Position, die sich von der modernistischen Forderung nach »reiner Visualität« gezielt abwendet und stattdessen dem Kunstwerk ein (selbst)kritisches Potential zuspricht. So schrieb Joseph Kosuth 1969 in seiner Essayfolge »Kunst nach der Philosophie«: »Mit dem unbearbeiteten Ready-made änderte die Kunst ihre Ausrichtung: von der Form der Sprache auf das Gesagte. Das bedeutet, dass es das Wesen von Kunst aus einer Morphologiefrage in eine Funktionsfrage umwandelte. Dieser Wandel – von der ›Erscheinungsform‹ zur ›Konzeption‹ – war der Beginn der ›modernen‹ Kunst und der Beginn der ›konzeptuellen‹ Kunst.«³⁰ Sol LeWitt resümierte diese Wende 1974 in seinen »Paragraphen über konzeptuelle Kunst« mit dem einfachen Programm: »Konzeptuelle Kunst soll eher den Verstand des Betrachters als sein Auge oder sein Gefühl ansprechen und beschäftigen[...] Wenn Wörter benutzt werden, und sie aus Gedanken über Kunst hervorgehen, dann sind sie Kunst und nicht Literatur[...]«³¹ Das Werk interessierte die Konzeptkünstler nicht als Objekt, sondern als intellektuelle und somit buchstäblich »lesbare« Erfahrung. Im Gegensatz zum legendären »Willen zum Schweigen« der abstrakten Kunst der Moderne und ihrer »Feindseligkeit gegenüber der Literatur, dem Erzählen, dem Diskurs«³² zeigte die konzeptuelle Kunst grosses Interesse an der Linguistik, der Sprachphilosophie und der Semiotik.³³ Die Gründung der britischen Künstlergruppe Art & Language im Jahr 1968, der auch Kosuth eine Zeit lang als Mitherausgeber des Magazins »Art–Language« angehörte, kann als plakativster Ausdruck dieses künstlerischen Selbstverständnisses gewertet werden.³⁴

Diese von Craig Owens als »eruption of language into the aesthetic field in the 1960s« betitelte Wendung³⁵ untersuchte Wolfgang Max Faust in seiner Studie »Bilder werden Worte« unter dem Begriff der »Lingualisierung«.³⁶ Faust ging von Werken der 1960er- und 1970er-Jahre aus, betrachtete diese aber als Kulminationspunkt eines Prozesses, dessen Beginn er bereits in das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts datierte. So untersuchte er vom Kubismus über den Futurismus bis zum Dadaismus die »unterschiedlichen Möglichkeiten einer Verbindung der bildenden Kunst mit der Sprache: ihre Einbeziehung ins Kunstwerk, ihre Verwendung als Medium der bildenden Kunst, ihre Benutzung neben dem Werk.«³⁷ Die Auflösung des tradierten Kunstbegriffs hin zu Bildern, die »Worte werden«, war für ihn demnach die logische Folge aus der Entwicklung bis zum Ready-made, auch wenn er diese Sicht im Nachwort zur zweiten Auflage von 1987 insofern korrigierte, als er bereits Mitte der 70er-Jahre wieder eine »massive Rückkehr zur Malerei« als Gegenbewegung zur »Gehirn-orientierung der visuell-verbalen Kunstformen« konstatierte.³⁸

In der Tat ist die Durchdringung von Bild und Sprache sowohl in der Kunst als auch in der Literatur des gesamten 20. Jahrhunderts

von Bedeutung und wurde dementsprechend immer wieder als »Jahrhundertthema« untersucht.³⁹ Dass aber um 1960 das Sprechen und Schreiben zu einem wesentlichen künstlerischen Ausdrucksmittel wurde, belegt die rasante Zunahme von Künstlertexten, -büchern, -dokumentationen und -interviews, sowie von Kunstwerken, die sich fast ausschliesslich im Medium der Schrift oder Sprache artikulieren.⁴⁰ Sprache und Schrift werden dabei nicht nur als anti-ästhetisches Mittel eingesetzt, sondern vor allem aufgrund ihrer Fähigkeit, komplexe Inhalte übermitteln zu können. Der kanadisch-irische Künstler Les Levine, der seit Anfang der 1980er-Jahre in verschiedenen Metropolen grosse Plakatkampagnen mit subversiven Botschaften realisierte, antwortete auf die Frage, warum bildende Künstler mit Sprache arbeiten, schlicht: »Weil sie etwas zu sagen haben.«⁴¹ Dieser künstlerische Anspruch, sich an eine Öffentlichkeit wenden und etwas »sagen« zu wollen, wurde mit dem Titel der Ausstellung »Modes of Address: Language in Art Since 1960« des Whitney Museum of American Art 1988 ebenso aufgegriffen wie in der Leverkusener Ausstellung »Talking Pieces. Text und Bild in der neuen Kunst« von 2002.⁴² Die in der Moderne so typische Selbstbezüglichkeit der Kunst erweiterte sich in diesen Werken von einer rein medialen Selbstanalyse oft auf historiografische, rezeptions-ästhetische oder institutionelle Aspekte und schliesslich auch auf die Reflexion sozialer, politischer und ökonomischer Kontexte. Derart kritische Interventionen im Kunstbetrieb sind mittlerweile zu einem massgeblichen Bestandteil künstlerischer Arbeiten geworden, die Peter Weibel mit dem Begriff der »Kontextkunst« zu fassen versucht hat.⁴³ Sprache und Schrift fungieren dabei längst nicht als das einzige Mittel, den Kontext ins Werk zu integrieren, sind aber für viele der bei Weibel beispielhaft beschriebenen Positionen von Marcel Broodthaers über Louise Lawler bis Thomas Locher charakteristischer Bestandteil des Werks.

Wenn hier der Begriff der »Mitteilbarkeit« eingeführt wird, so um das uferlose Thema der »Wörter in der Malerei«⁴⁴ auf die Frage nach einer spezifischen Funktion der Verwendung von Sprache in der bildenden Kunst der Gegenwart einzugrenzen. Nicht grundsätzliche Fragen zum Verhältnis von Bild und Text, wie sie etwa Mitchell in »Iconology« stellt, sind hier von vorrangigem Interesse, sondern vielmehr die verschiedenen kommunikativen Strukturen jener zeitgenössischen Malerei, die sich der Sprache in Form von Text bedient, um ihre Botschaften zu verdeutlichen.⁴⁵ Russell Bowman hat 1985 versucht, Kategorien zu bilden, denen er den jeweiligen Gebrauch von Wörtern in der amerikanischen Gegenwartskunst zuordnen wollte: »The use of language in recent American art can be divided into six basic categories of intention: words as formal devices, words as signs, words employed as juxtapositions or association, narrative, exploration of language structure, and, finally, language as direct sociopolitical commentary.«⁴⁶ Bowman vermengte allerdings bei seinem Versuch der Systematisierung formale, inhaltliche und funktionale Kategorien, die sich gegenseitig nicht ausschliessen müssten. So wurde zum Beispiel der Gebrauch von Worten und Wortfragmenten in Picassos kubistischen Collagen bereits sowohl »formal« als Betonung der Zweidimensionalität und Flächigkeit, wie »inhaltlich« als Ausdruck eines »Realismus« der Modernen Welt, und schliesslich »funktional« als Reflexion über das semiotische Zeichensystem einer Repräsentation gedeutet.⁴⁷ Dass

auch die weitgehend funktional ausgerichteten, von Schrift beherrschten Gemälde John Baldessaris, On Kawaras oder der Gruppe Art&Language sich einer formalen Wirkung nicht gänzlich entziehen, sondern in ihrer Reduktion auf typographische Zeichen vor monochromem Grund und oftmals noch in ihrer Reihung besonders ästhetisch wirken, zeigt, wie problematisch es ist, den künstlerischen Gebrauch von Sprache auf eine einzige Funktion oder eine Bedeutung zu reduzieren.

Insofern wird mit dem Begriff der »Mitteilbarkeit« der Werke hier nur ein bestimmter künstlerischer Ansatz untersucht, der dem Konzept des »offenen Bildes« entgegenzuwirken scheint.⁴⁸ Umberto Eco hatte 1966 in seiner Studie zur Poetik des »offenen Kunstwerks« die unbestimmte und gezielt offene, in »Bewegung« begriffene Struktur von Werken der Literatur, Musik und Kunst untersucht und als Bezüge auf vergleichbare Tendenzen und Überzeugungen der modernen Wissenschaft gedeutet. Für die visuellen Künste sah Eco die »informelle Malerei« mit ihren zufälligen, uneindeutigen, strukturellen Relationen als Paradigma für einen künstlerischen Ansatz, der nur ein »Feld interpretativer Möglichkeiten« für eine »Reihe stets veränderlicher Lektüren« vorschlägt und die Wirkung der künstlerischen Arbeit dem »freien Anschauen« des Betrachters überlasse.⁴⁹ Die Bilder, denen hier im Gegensatz dazu eine »Mitteilbarkeit« zugeschrieben wird, scheinen jedoch ihre Inhalte gerade nicht einer reinen Anschauung des Betrachters überlassen zu wollen. Sie greifen vielmehr selbst lenkend in den Prozess der Rezeption ein, indem sie sich ihre Diskurse selbst einschreiben. Die Verwendung der Sprache dient dabei der gezielten Übermittlung von Sachverhalten, Fragestellungen oder ironischen Kommentaren, die die jeweilige »Botschaft« des Bildes präzisieren.⁵⁰

Das für diesen Ansatz beispielhafte Werk Thomas Hubers macht jedoch deutlich, dass dabei die von den Konzeptkünstlern propagierte Abwendung von einer »visuellen Kultur« durch eine möglichst »prosaische« Form ihrer Werke⁵¹ nicht mehr gültig ist. Huber reaktiviert, wie viele seiner Zeitgenossen, die Aussagekraft des Bildes, das nicht nur als Dokumentation oder Illustration der Sprache gegenübergestellt wird, sondern im gleichberechtigten Wechselspiel erfahrbar ist.⁵² Dabei ist eine Rückkehr der Ikonografie erkennbar, die in Verbindung mit Sprache und Text geradezu »erzählerisch« eingesetzt wird. Thomas Hubers Verknüpfung von derart erzählerischer Malerei mit einem Diskurs, den er seiner gesprochenen »Figur« in »Jakobs Traum« direkt »in den Mund legt«, stellt vielleicht eine der ausgeprägtesten Formen dar, künstlerische Mitteilungen »in Bilder zu kleiden«. Im Folgenden sollen daher weitere Formen der Mitteilbarkeit von Malerei im Medium der Sprache einander gegenübergestellt und auf ihre jeweiligen Funktionsweisen und »Botschaften« untersucht werden.

Bildtitel als Kommentare

Gerhard Richter beschrieb in einem Interview zu seinem Künstlerbuch »War Cut« von 2004, das Ausschnitte eines abstrakten Gemäldes mit Zeitungsartikeln zum Irakkrieg konfrontiert, sein Verfahren der Zuordnung von Textflächen und Bildern. Darin behauptete er, »dass sich Texte und Bilder gegenseitig beeinflussen, ihren Sinn



Abb. 4: Martin Kippenberger, »Sie sucht nach Farben, er sucht nach Formen, sie finden beides«, 1984, Öl und Silikon auf Leinwand, 150 × 180 cm, Privatsammlung, Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

ändern, wobei sich die Bilder, weil sie ja viel offener und vieldeutiger als konkrete Texte sind, ungleich stärker verändern als Texte.« Dies gelte auch für abstrakte Bilder: »[...] wenn da ein Titel darunter steht, weiß man sofort, was gemeint ist.«⁵³

Der Bildtitel ist die traditionellste Art, den mehrdeutigen Informationsgehalt des Bildes durch Sprache einzuschränken oder auch zu erweitern und so die Rezeption zu lenken und eine »Botschaft« zu präzisieren. John C. Welchman hat in seiner umfangreichen Studie zur Geschichte des Bildtitels untersucht, inwiefern der »Name« eines Objekts einen »Leitbegriff« im Sinne einer Beschreibung oder Kontextualisierung zur Verfügung stellt und somit dessen Fähigkeit zur Bedeutung verstärkt.⁵⁴ Welchman konstatierte für die Moderne höchst unterschiedliche Strategien der Betitelung, von der eindeutigen Bezeichnung über die assoziative Zuordnung bis hin zur demonstrativen Unbestimmtheit durch einen »Nicht-Titel«.⁵⁵ Für die Kunst nach 1960 stellte Welchman fest, dass sämtliche dieser modernen Formen und Strukturen der Betitelung wiederkehren, dabei aber strategisch eingesetzt werden, um neue kritische, historische oder soziale Kontexte zu eröffnen. Zudem müsse die Titelgebung hier als Spezialfall vor dem Hintergrund einer zunehmenden Konfrontation von Visualität und Textualität diskutiert werden, die auch hier bereits angesprochen wurde.⁵⁶

Was bei Welchmans Kategorisierung so genannt postmoderner Bildtitel allerdings zu kurz kommt, ist die gezielte Analyse der strukturellen Verknüpfung des visuellen Bildes mit seiner Bezeich-

nung via Titel und insbesondere die Frage, inwiefern dem Werk durch den Titel etwas hinzugefügt wird, was es selbst nicht leistet. Eben diese Problematik wurde 1986 ironisch von Martin Kippenberger aufgegriffen, indem er »241 Bildtitel zum Ausleihen« für Künstler publizierte und damit provokativ den Zusammenhang von Bild und Betitelung zum Thema machte.⁵⁷ Statt aber seine eigenen Werke auf die Idee des Bezeichnens selbst zu reduzieren, nutzte Kippenberger für seine Gemälde gerade die Diskrepanz zwischen Bild und Benennung, um den Werken eine zusätzliche, oft auch widersinnige Ebene zu verleihen. In diesem Zusammenhang ist Stephen Banns Feststellung zuzustimmen, dass im 20. Jahrhundert und vor allem in der so genannten Postmoderne der »Name« des Werks zum wichtigsten »Aufhänger« für das Sujet werde.⁵⁸

Kippenberger beschrieb etwa 1984 mit dem Titel »Sie sucht nach Farben, er sucht nach Formen, sie finden beides« eine Handlung, die im dazugehörigen Gemälde keine visuelle Entsprechung findet (Abb. 4). Zu sehen sind im Anklang an die Malerei des »sozialistischen Realismus« zwei Feldarbeiter beim Sensen und Bündeln von Getreide, die zwar den im Titel benannten Geschlechtern entsprechen, jedoch nicht als »Suchende« identifiziert werden können. Die Figuren sind, ebenso wie ein Stilllebenmotiv im Bildvordergrund, in groben schwarzen Umrissen gegeben und nur ansatzweise farblich gestaltet. Ihre Formen liegen jedoch über unbestimmten Farbflecken und -flächen, deren Zusammenhang mit dem Motiv nicht klar ersichtlich wird. Mit den im Titel genannten kunstanaly-

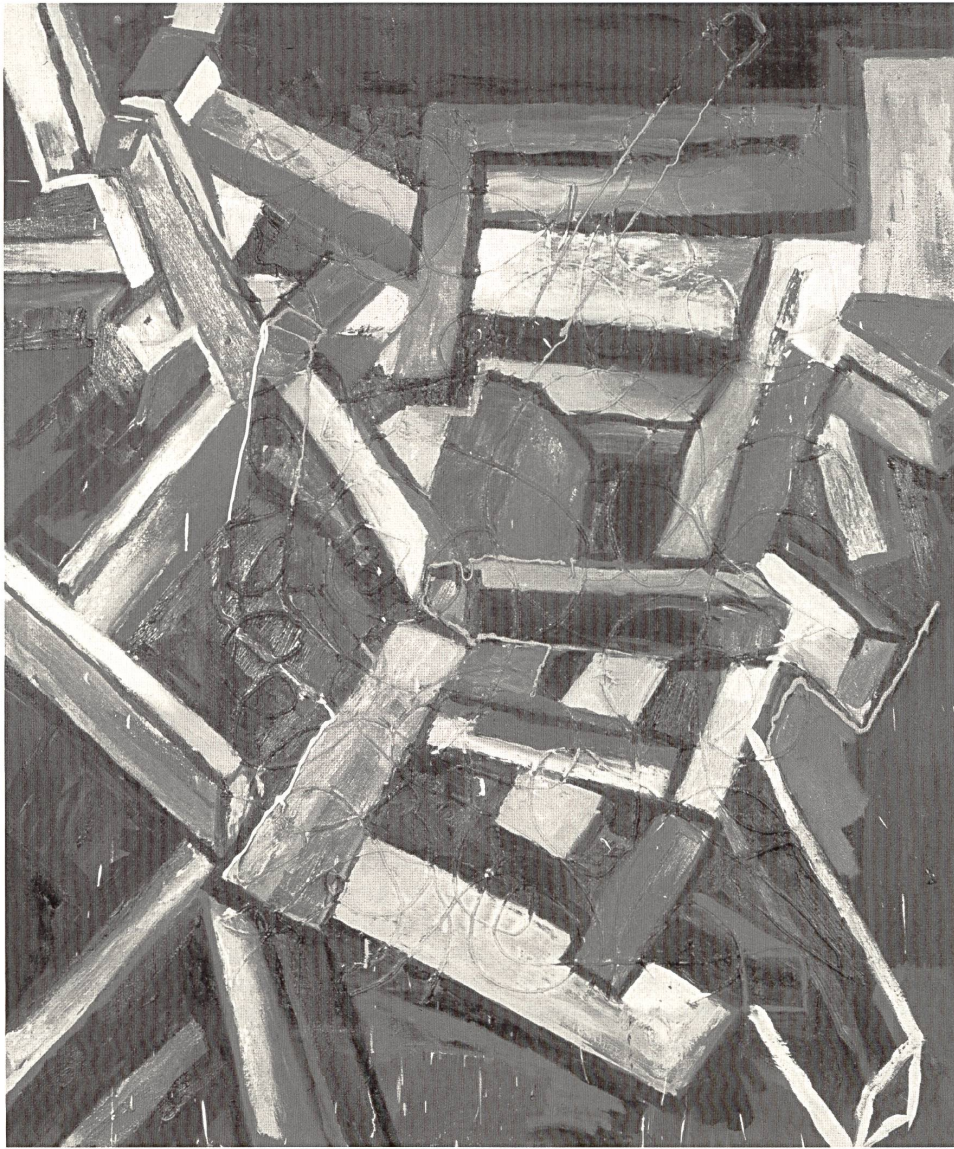


Abb. 5: Martin Kippenberger, »Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken«, 1984, 160 × 133 cm, Öl, Silikon auf Leinwand, Berlin, Friedrich Christian Flick Collection, Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

tischen Beschreibungselementen »Form« und »Farbe« greift Kippenberger somit die beiden im Bild getrennten Momente auf und verweist damit auf die klassischen Begriffe der Malerei. Die im Titel beschriebene Suche nach den genannten Farben und Formen scheint jedoch eher auf die Tätigkeit des Betrachters zu verweisen, wobei die gezielt dilettantische Malweise des Gemäldes eine derart formalistische Erwartungshaltung ebenso unterläuft, wie das »sozialistisch-realistisch« anmutende Motiv. Roland Schappert sieht in der »absichtsvoll inszenierten« Verschiebung der Bezugsebenen die eigene Bildrealität zum Vorschein kommen, wodurch eine hermeneutische Interpretationsweise erschwert oder letztendlich blockiert

werde.⁵⁹ Der Titel scheint sich damit zunächst seiner Funktion zu verweigern, den Informationsgehalt des Bildes einzuschränken oder zu verdeutlichen, eröffnet jedoch andererseits in seiner Diskrepanz eine Reflexion über das Verhältnis von Darstellung, Darstellungsbezeichnung und Darstellungrezeption. Ohne den Titel liesse sich Kippenbergers Gemälde lediglich als gezielt dilettantische »Arbeiter und Bauernstaat«-Impression verstehen, wie sie bei ihm und seinen Malerkollegen Albert Oehlen und Werner Büttner in den frühen 80er-Jahren häufiger zu finden sind.⁶⁰ Die zunächst sinnlose Bezeichnung macht jedoch gerade die Diskrepanz zwischen einem vermeintlich gewichtigen, gesellschaftlichen Motiv und rein malerischen

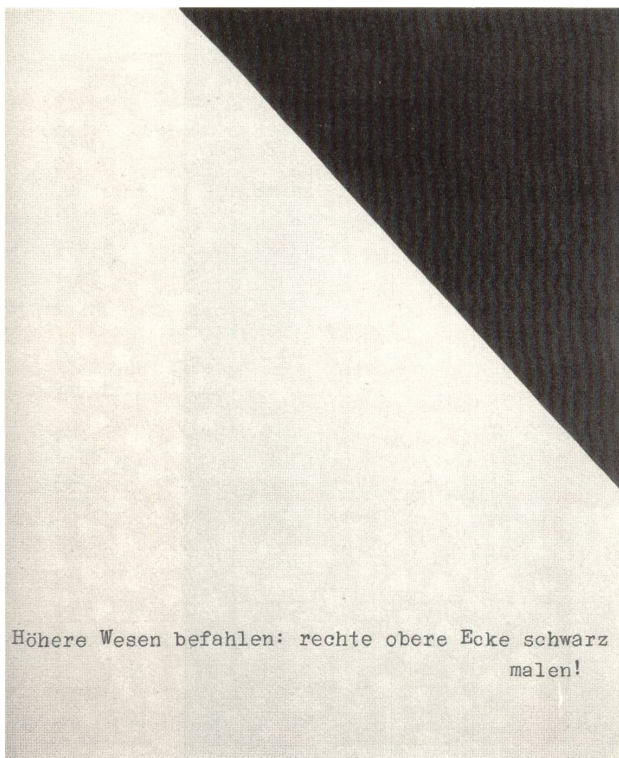


Abb. 6: Sigmar Polke, »Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!«, 1965, Lack auf Leinwand, 150 × 125,5 cm, Stuttgart, Sammlung Froehlich.

Problemen der Form- und Farbgebung zum Thema, die Kippenberger und seine Kollegen in diversen Texten und Kunstwerken jener Zeit immer wieder ironisch aufzuzeigen suchten. So erklärte Albert Oehlen 1991 im Interview mit Wilfried Dickhoff und Martin Prinzhorn: »Wenn es [das Gemälde] formal zu gewichtig ist, dann lenkt es ab von dem, was du inhaltlich sagst [...]. Wir haben damals immer künstlerische Ansprüche mit politischen Begriffen versetzt.«⁶¹

Diese Absicht spiegelt sich noch deutlicher in Kippenbergers »Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz erkennen« (Abb. 5) aus dem gleichen Jahr. Auch hier spielt er auf das Problem der Lesbarkeit des Bildes an, greift jedoch auf ein noch assoziationsreicherer Motiv zurück, um dem Gemälde eine brisante politische Dimension zu verleihen. Dabei wählt er eine malerische Darstellungsform, deren Struktur mit Eco als eher »offen« beschrieben werden könnte: Zwar sind die farbigen Kuben und Winkel im Gegensatz zur »informellen Malerei« im weitesten Sinne konstruiert und komponiert, es lassen sich jedoch in den kubistisch anmutenden Formen keine Gegenstände und entsprechende Inhalte erkennen. Während Kippenberger in »Sie sucht nach Farben, er sucht nach Formen« die formalistische Betrachtung eines gegenständlichen und scheinbar »sozialistisch-realistischen« Bildmotivs ironisch kommentiert, entlarvt er mit der Redewendung »Ich kann beim besten Willen kein ... erkennen« die schon mustergültige Re-

aktion auf so genannt abstrakte Malerei. Zugleich regt der Titel beim Betrachter überhaupt erst einen spezifischen Suchvorgang an: Das der Betitelung nach nicht erkennbare Hakenkreuz ist nämlich tatsächlich nicht als solches zu erkennen, auch wenn sich die einzelnen Winkel und Formen durchaus entsprechend zusammensetzen liessen.⁶² Das Reizwort »Hakenkreuz« lässt dabei die harmlose Frage nach der Lesbarkeit eines »abstrakten« Bildes in eine politische Provokation umschlagen.

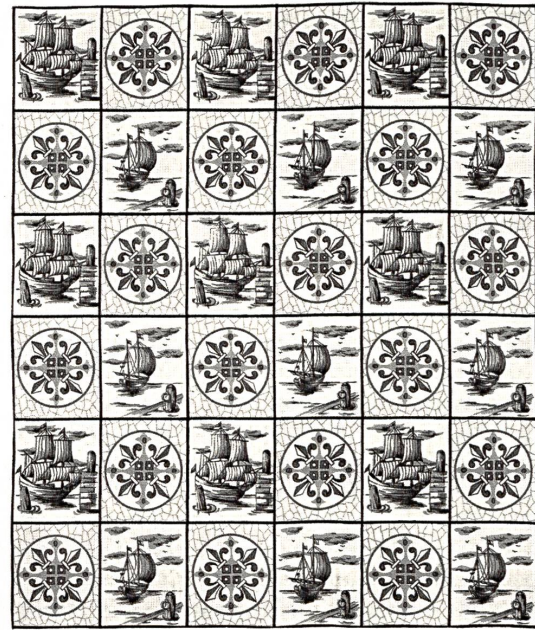
Die Kritik warf Kippenberger allerdings vor, er beziehe in seiner aufreizenden Anspielung keine ernsthafte Position und bleibe auf unangemessene Weise diffus.⁶³ Von anderer Seite wurde der Künstler wiederum in Schutz genommen und sein Gemälde vielmehr als ernsthafte Kritik an der offiziellen Verdrängung der deutschen Geschichte und als Anspielung auf »faschistoide deutsche Hinterstübchen« gedeutet.⁶⁴ Trotz dieser Interpretationsversuche erlaubt Kippenbergers Gemälde keine sicheren Rückschlüsse auf seine Haltung. Nach Schappert kann das Bild seinen gesellschaftspolitischen Bezug nicht einlösen, weil die Formelemente ihre malerische Eigenständigkeit behalten, ohne für eine bestimmte Semantik des Bildes dienstbar gemacht werden zu können. Der von Kippenberger gewählte Titel ist demnach als konzeptioneller Bestandteil des Bildes anzusehen und lässt sich als »geschickt gelegte Finte« in Form eines Schocks oder Schlüsselreizes beschreiben, der letztlich in einer inszenierten Überforderung der Semantik endet.⁶⁵ Die Tatsache, dass Kippenberger zur angesprochenen Problematik nicht eindeutig Stellung bezieht, schränkt die »Mitteilbarkeit« seines Werks zwar ein, die ausgelösten Debatten machen jedoch deutlich, dass die Einschreibung des Diskurses als Strategie aufgegangen ist: So sehr sich auch die Darstellungsform einer präzisen Lesart verschliesst: Angesichts des Titels ist es unmöglich, das Gemälde als »reine« Malerei zu rezipieren. Der sprachliche Kommentar greift demnach deutlich in die Rezeption ein und eröffnet einen ganz bestimmten Diskurs, enthält sich jedoch in zynischer Distanz zur Darstellungsform des Bildes jeglicher weiteren Steuerung.⁶⁶

Bildwitz

Kippenbergers Inszenierung eines Bruchs zwischen dem im Bildtitel formulierten Anspruch und der Art der Darstellung scheint Ansätze früher Gemälde Sigmar Polkes fortzuführen, in denen die Bildtitel den Gemälden direkt eingeschrieben sind. Während Kippenbergers Betitelungsstrategie aber die Semantik der Werke zum Scheitern bringt und sich dadurch einer eindeutigen Stellungnahme entzieht, ist Polkes Vorgehen als persiflierende Kommentierung zu bezeichnen: Im Gemälde »Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!« (Abb. 6) von 1965 ironisiert Polke gezielt Stilrichtungen wie den Suprematismus, den Abstrakten Expressionismus oder die Hard-Edge-Malerei eines Ellsworth Kelly, indem er deren Anspruch auf einen transzendenten Ursprung der Bilder karikiert.⁶⁷ Das schwarze Dreieck der rechten oberen Ecke auf weißem Grund ist hier ein überspitzter Verweis auf die Farbfeldmalerei, lässt den Betrachter aber über genaue Vorlagen im Unklaren. Der integrierte Bildtitel ermöglicht es Polke,

nicht nur sich von den nachgeahmten Darstellungsmitteln zu distanzieren, sondern gleichzeitig deren Ideologie zu »untergraben«. Die gleiche Funktion übernimmt der Titel »Carl André in Delft«, der in vergrößerter Schreibmaschinentype auf eine gemalte Umrandung in das Gemälde von 1968 eingefügt ist (Abb. 7). Statt den zitierten Stil überspitzt nachzuahmen, verwendet Polke hier eine parallele Struktur, die stilistisch gesehen das Gegenstück zur Kunst des Minimal-Art-Vertreter Carl André darstellt. Polke hatte im Oktober 1967 bei der Eröffnung der Galerie von Konrad Fischer in Düsseldorf erstmals Gelegenheit gehabt, Werke von André zu sehen. Eines der ausgestellten Werke war das »5 × 20 Altstadt Rectangle«, eine Boden-Installation aus gleich grossen quadratischen Stahlplatten ohne künstlerische Bearbeitung des Materials.⁶⁸ Wie André bediente sich auch Polke eines vorgefertigten Produkts, indem er einen Dekorationsstoff mit dem Imitat von Delfter Kacheln zugleich als Grundlage und Bildmotiv wählte. Die Entsprechung zu Andrés Arbeit liegt einzig in der Quadratform in alternierendem Muster begründet,⁶⁹ der Illusionismus der Delfter Kacheln, die ihrerseits noch auf einem Musterstoff abgebildet sind, steht jedoch in krassem Widerspruch zu der reduzierten Form Andrés, die alles andere will als abbilden oder dekorieren.⁷⁰ Wie in seiner Gemäldeserie zur »Modernen Kunst« bringt Polke hier auf ironische, ja fast böswillige Weise die Ernsthaftigkeit eines modernistischen Vorgehens ins Wanken. Indem er im schriftlichen Kommentar scheinbare Parallelen zwischen zwei Werken aufzeigt, steigert er nur ihre Diskrepanz und kehrt so Sinn in Unsinn.

In »Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!« wird der Topos vom abstrakten Bild als Ausdruck höherer Inspiration des genialen Künstlers mit dem Mittel der Schrift direkt ins Bild übertragen. Indem der sprachlich kommunizierte Inhalt aber der visuellen Darstellung und damit der zitierten Tradition gerade widerspricht, wird Polkes Haltung im ironischen Bruch lesbar. Das Bild ist somit einer Karikatur oder einer bestimmten Form des Bildwitzes vergleichbar, in der die Bildunterschrift die Pointe enthält.⁷¹ Die Komik wird, wie auch in »Carl André in Delft«, durch die absurde Kombination von Bild und sprachlichem Kommentar erzeugt, wobei sich Polke gerade die Hintergründigkeit des Witzes zunutze machen kann. Die aufgemalten Bildtitel werden zu einem zwingenden Bestandteil des Bildgefüges, indem sie den von der visuellen Darstellung gegebenen Bezugsrahmen durchbrechen und durch Umwertung einzelner Einheiten einen weniger nahe liegenden, neuen Rahmen herstellen:⁷² die Delfter Kacheln werden mit Andrés Stahlplatten parallelisiert und die abstrakten Farbfelder auf die göttliche Inspiration zurückgeführt. Damit entspricht die kommunikative Struktur der Gemälde Polkes dem klassischen Modell des Witzes, der durch die Durchbrechung eines Bezugsrahmens oder, wie Sigmund Freud es formuliert hat, durch indirekte Darstellung mit einer Anspielung auf Zusammengehöriges zur Pointe gelangt.⁷³ Polke setzt diese Pointe als Persiflage auf die zitierte Darstellungstradition um, was jedoch nicht bedeutet, dass das Gemälde als Bildwitz weniger ernst genommen werden muss: Die auf den ersten Blick komischen Kommentare sind nicht nur provokativ, sondern offenbaren eine durchaus ernsthafte Auseinandersetzung mit den Ansprüchen an die Kunst.



CARL ANDRÉ IN DELFT

Abb. 7: Sigmar Polke, »Carl André in Delft«, 1968, Acryl auf Dekostoff, 80 × 75 cm, Köln, Sammlung Speck.

Kollision von Stil und Erzählung — Kommunikation in Sprechblasen

Das Künstlerduo Christiane Dellbrügge und Ralf de Moll inszeniert in seinem Gemäldezyklus »Konsumenten Profile« von 1992 bis 1995 ebenfalls einen solchen Bruch zwischen der bildlichen und der textlichen Ebene. Die Bilder kommunizieren sich hier jedoch in Anlehnung an die Ästhetik von Comicstrips durch Sprechblasen, die den dargestellten Personen zugeordnet sind. Diese Personen entstammen, ähnlich wie in Kippenbergers »Sie sucht nach Farben, er sucht nach Formen«, hauptsächlich der sozialistischen Arbeitswelt. Die Motive von Arbeitern auf Feldern, in Fabriken oder Laboren sind fast alle sozialistischer Propagandaliteratur entnommen, die nach der Wende wertlos geworden und auf Trödelmärkten zu kaufen war.⁷⁴ Die Abbildungen aus diesen Vorlagen sind von den Künstlern eigenhändig mit Acrylfarbe in Grisailletechnik auf Leinwand übertragen. Dabei werden den Helden der Arbeit zusätzlich in einem deutlichen Stilbruch Sprechblasen zugeordnet, in denen sie sich zu Fragen des Kunstbetriebs äussern. Im Gemälde »Schneckenburger 8« (Abb. 8), dessen Abbildung dem 1979 in Dresden publizierten Buch »Kämpfendes Afrika: Begegnungen der Freundschaft und Solidarität« entstammt,⁷⁵ erklärt ein Bauer im Kolchosehemd

einem neben ihm auf dem Motorrad sitzenden Genossen, während sie gemeinsam auf ein sich bis zum Horizont erstreckendes, gepflügte Feld blicken: »Ich habe in den letzten 5 Jahren etwas aus den Sparten Gemälde, Zeichnung, Fotografie und Skulptur erworben.«⁷⁶ Auf anderen Gemälden behauptet etwa eine Arbeiterin einer Grossbäckerei, während sie sich über die Backwaren beugt, sie besuche Galerien nicht unbedingt mit einer festen Kaufabsicht; ein Arbeiter aus der Schwerindustrie verkündet während eines Manövers, er verlange kein Echtheitszertifikat, wenn er Kunst kaufe; und eine Feinmechanikerin denkt in ihre Arbeit versunken darüber nach, dass Kunst sie vom Alltag ablenke.

Die beiden Systeme von Bild und Sprache vertreten hier zwei gegensätzliche ideologische und ökonomische Systeme, die geradezu plakativ miteinander konfrontiert werden: Während die visuelle Darstellung meist die zu jener Zeit im Umbruch befindliche Arbeitswelt des Kommunismus zeigt, entstammen die Äusserungen in den Sprechblasen einer kapitalistisch orientierten Kunstwelt, die mit den sozialistischen Klischees nicht in Übereinstimmung zu bringen sind und deren Propaganda ersetzen. Zunächst scheint es demnach um die Konfrontation und Relativierung zweier Ideologien zu gehen, indem die arbeitende Bevölkerung als vermeintliche Käuferschaft von Kunstwerken ausgegeben und damit der Kunstbetrieb als kapitalistisches und auch elitäres System befragt wird. Die Tatsache, dass die Aussagen in den Sprechblasen keine Erfindungen des Künstlerpaars sind, sondern dokumentierte Äusserungen von Protagonisten der Kunstszene wie Manfred Schneckenburger, Kaspar König oder Harald Szeemann zitieren, spitzt diese Fragestellung weiter zu. Dellbrügge/deMoll hatten Fragebogen über den »Konsum« von Kunst an die jeweiligen Vertreter des Kunstbetriebs versandt und übertrugen deren Antworten anschliessend in die Sprechblasen ihrer Gemälde, wobei jedem der Befragten eine bestimmte Vorlagenquelle zugedacht wurde. Wie in ihrer vorhergehenden Arbeit »Schreiben über Kunst« von 1991, in der sie Sätze aus Texten zu ihren eigenen Werken auf je einer Buchseite isoliert abdruckten,⁷⁷ erscheinen auch in »Konsumenten Profile« die Kunstkommentare in ihrer Dekontextualisierung wie hohle Parolen. Indem diese Parolen Personen in den Mund gelegt werden, denen ein derartiger Jargon eher fremd sein dürfte, scheint zudem die Frage gestellt zu werden, wen Kunst eigentlich betrifft und wie sie kommuniziert und rezipiert werden kann. Das »Schreiben über Kunst« wird hier, wie auch das »Sprechen über Kunst«⁷⁸ als autonomes Produktionsfeld dargestellt, das der ökonomischen Produktion der Maschinenbauer, Erdölbohrer und Textilarbeiter wie ein Fremdkörper gegenübergestellt wird.

Diese Abgeschlossenheit des Kunstdiskurses haben die Künstler auch 1995 noch einmal thematisiert, als sie für das Kunstprojekt »vor Ort« in Hannover-Langenhagen einen »white cube« ohne Fenster und Türen auf dem Marktplatz aufstellten, der mit der Aufschrift »Der Diskurs findet hier statt« versehen war. Der Diskurs indes war für das Publikum nur durch ein unverständliches Gemurmel einer Vielzahl von Stimmen über eine Audio-CD präsent, blieb dem Marktbesucher jedoch ebenso verschlossen wie der weisse Kubus selbst.⁷⁹ Die Konfrontation der klassischen Raumform des Kubus – die für eine abgeschlossene, reine Kunstrezeption steht – mit dem öffentlichen Raum des Marktplatzes führte somit eindrück-



Abb. 8: Dellbrügge/deMoll, »Schneckenburger 8«, 1992, Acryl auf Leinwand, 50 x 40 cm, Besitz der Künstler.

lich die hermetische Situation von Kunst und Kunstdiskurs vor Augen.⁸⁰ Dellbrügge/deMoll scheinen demnach auch in »Konsumenten Profile« die Vermittlung der Kunst und ihre Zugänglichkeit und »Konsumierbarkeit« für den »Laien« in Frage zu stellen. Die komplexen Kommunikationsstrukturen der Kunst werden dabei nicht nur inhaltlich in den Textfragmenten angedeutet, sondern in den Gemälden durch die Konfrontation bildlicher und sprachlicher Medien dem Betrachter direkt vor Augen geführt und erfahrbar gemacht.⁸¹ Thomas Wulffen sieht in der Tatsache, dass es sich um »Ölgemälde« in Grisailletechnik handelt, einen Hinweis darauf, dass die Antworten aus der Kunstszene sich auf ein altes System bezögen, das überwunden werden müsse.⁸² Dabei übersieht er allerdings, dass es sich um »Acryl auf Leinwand«, also eine zeitgenössische und eher »wertlose« Technik handelt, die als Grisaille den »Zitatcharakter« der Bilder zu betonen scheint. Erst die plakative Diskrepanz zwischen dem anachronistischen Zitat eines sozialistisch-realistischen Propagandastils und den dekontextualisierten Aussagen des Kunstbetriebs eröffnet dem Betrachter eine Reflexion über Wertproduktion einerseits und Werkproduktion andererseits. Der Widerspruch zwischen dem Bild und dem in Sprechblasen kommunizierten Inhalt ist dabei der Motor einer Dialektik, deren Synthese vom Betrachter selbst zu leisten ist.

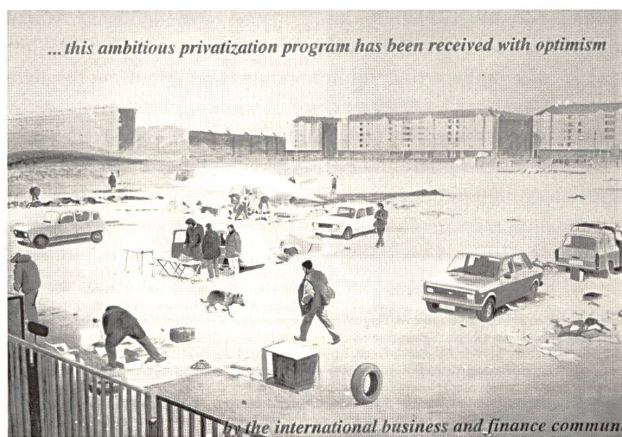


Abb. 9: Johanna Kandler, »Ohne Titel«, 2001, Eitempera auf Holz, 250 x 170 cm, Wien, Arbeiterkammer und Courtesy Galerie Christine König.

Sprache als Agitation – Mitteilsamkeit als Selbstentblössung

In fast allen hier besprochenen Positionen wird der kritische Impetus nicht nur sprachlich geäußert, sondern zudem mit einem malerischen »Realismus« konfrontiert, der häufig mit dem »sozialistischen Realismus« in Verbindung gebracht werden kann. Dies lässt sich einerseits auf das provokative Potential eines ideologisch behafteten, politisch mehrfach vereinnahmten Stils zurückführen, erklärt sich aber andererseits durch das wiedererwachte Interesse der Künstler an bildlichen »Erzählungen«.

Diese Rückwendung zu einem Realismus ist auch in den Gemälden der österreichischen Künstlerin Johanna Kandler zentral und kann hier – in Kombination mit schriftlichen Zitaten – als Ausdruck eines gesellschaftlichen Engagements der Künstlerin verstanden werden. Ihre Themen sind Märkte, Kleinhandel, Tauschgeschäfte und Konsum in städtischen Siedlungen oder dörflichen Orten der so genannten Ostblockstaaten oder auch in ihrer Heimatstadt Wien. Den Ausgangspunkt von Kandls Malerei bilden dabei die gesellschaftlichen Umstrukturierungen durch den Zerfall des Ostblocks und den Bürgerkrieg in Jugoslawien. Auf Reisen und längeren Aufenthalten im ehemaligen Jugoslawien, in Russland, in der Ukraine, in Aserbaidschan, Rumänien, Polen, Georgien und Litauen macht die Künstlerin Recherchen und liefert mit absichtlich unprofessionellen Fotografien Augenzeugenberichte, die ihren westlichen Blick auf den Osten thematisieren. Die Eitemperamalerei auf Holz, in die Kandler nachträglich die fotografischen Vorlagen umsetzt, greift deren Schnappschussästhetik durch scheinbar zufällige Bildausschnitte und angeschnittene Randfiguren auf, schematisiert die Szenen jedoch durch einen eher grossförmigen Realismus in unnatürlichen Farben.

Das Gemälde »Ohne Titel« von 2001 (Abb. 9) zeigt eine grosse unbebaute Fläche am Rande einer tristen Vorstadt, wo Männer und Frauen zwischen Abfall und Unrat auf kleinen Klappstischen oder Tüchern mit Kleinwaren handeln. Die Szene erscheint zwar melancholisch, aber unspektakulär und ohne Pathos, kein besonderer Moment ist eingefangen. Sowohl die Kulisse der Plattenbauten im Hintergrund, als auch die Autos, Gesichter und Kleider der Menschen lassen auf eine Stadt in den Ostblockländern schliessen, der Ort wird jedoch nicht näher definiert. Stattdessen ist in schwarzen Lettern die Aufschrift »... this ambitious privatization program has been received with optimism by the international business and finance communities« zu lesen. Der Ausspruch ist, wie alle Aufschriften auf Kandls Gemälden, Wirtschaftsmagazinen, Managementhandbüchern und Stellenanzeigen entnommen und lässt, wie in Dellbrügge/deMolls »Konsumenten Profile«, zwei weit auseinander liegende ökonomische Welten aufeinander prallen. Business-Slogans wie »Your access to success«, »you will manage teams and portfolios around the globe« oder »consumerism has become the driving force of the culture itself« repräsentieren ein ökonomistisches Weltbild, während die visuelle Darstellung eine aus dieser Weltsicht ausgeschlossene Wirklichkeit zeigt.⁸³ Diese Wirklichkeit einer privaten Elementarwirtschaft beschreibt Christian Kravagna als ökonomische »Ur-Szenen«, die die ihnen zugeordneten Managerphrasen absurd erscheinen lassen.⁸⁴

Die Ebene der Texte funktioniert dabei weder interpretierend noch ergänzend.⁸⁵ Sie wendet sich gerade gegen einen Konsens und weist somit gezielt auf die Trennung zwischen den beiden Welten hin. Die propagandaartigen Parolen wirken in ihrem regelmässigen Schriftbild wie gedruckt, sind dabei jedoch nicht als »reisserische« Schlagzeilen formuliert, sondern signalisieren häufig durch den kleinen Anfangsbuchstaben, dass es sich nur um Fragmente von Texten handelt. Der gesellschaftskritische Impetus entsteht aus der sachlich vorgetragenen Differenz zweier Wirklichkeiten und wird gerade nicht als propagandistischer Aufruf vorgetragen, wie dies etwa aus den Gemälden Jörg Immendorffs aus den 70er-Jahren bekannt ist. Im Gegensatz zu Kandler hat bei Immendorff nicht nur die sprachliche Rhetorik häufig einen agitatorischen Charakter, sondern auch die Gestik und Mimik der gemalten Figuren sind darauf angelegt, die Betrachterinnen und Betrachter aufzurütteln und ins Bildgeschehen zu involvieren.⁸⁶ Während Immendorffs Gemälde in ihrer expressiven malerischen Ästhetik und den handschriftlich aufgemalten Parolen an Transparente für Demonstrationen erinnern, lassen Johanna Kandls Eitemperagemälde in ihrer reduzierten und schematisierten Malweise mit den aufgemalten Druckbuchstaben eher an Plakate denken. Diese Annäherung an eine Ästhetik, derer sich auch zahlreiche andere Künstler bedient haben,⁸⁷ ist bei Kandler jedoch nur angedeutet, insofern, als in ihren Gemälden die visuelle Darstellung weit weniger hinter den Slogans zurücktritt als zum Beispiel bei Les Levine oder Barbara Kruger. Zudem beharren ihre Bilder auf einem malerischen Stil, obwohl die Ähnlichkeit zu Plakaten den Anspruch verdeutlicht, in ein gesellschaftspolitisches Feld eingreifen und eine Öffentlichkeit erreichen zu wollen. Mit ihrem spannungsreichen Wechselspiel von Schrift und Malerei nehmen die Bilder demnach teil an einem aktuellen Diskurs über die ge-

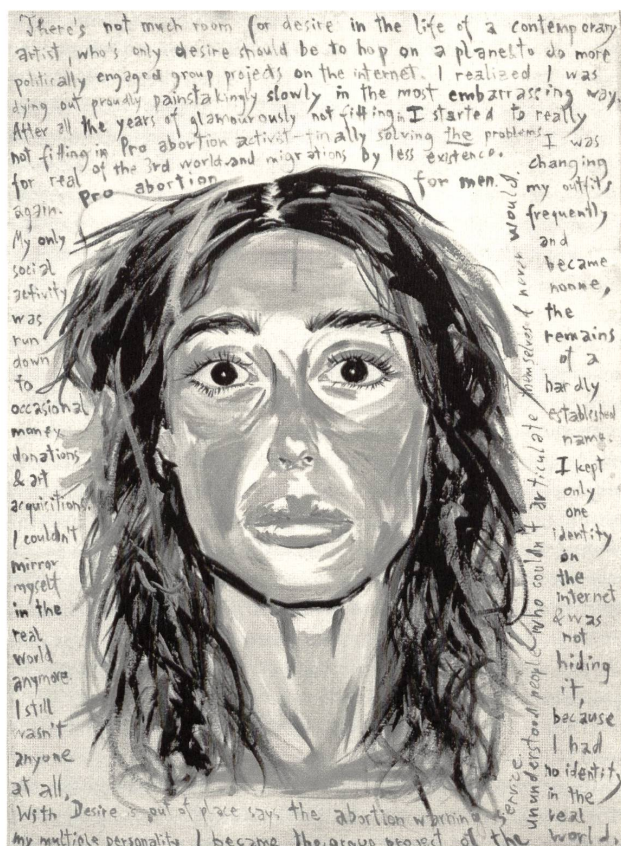


Abb. 10: Elke Krystufek, »The Group Project of the Ununderstood«, 2002, Acryl auf Leinwand, 75 × 55 cm, Wien, Courtesy Georg Kargl.

sellschaftskritische Funktion von Kunst und unterlaufen auf diese Weise eine harmlos illustrative Lesart ihrer Arbeiten.

Dabei werden jedoch nicht nur die Widersprüche zwischen den durch Text und Bild vertretenen Wirtschaftswelten, sondern auch ihre gegenseitigen Abhängigkeiten gezeigt und damit nicht nur die Perspektive von West nach Ost, sondern auch der östliche Blick auf den Westen.⁸⁸ Kravagna bemerkte zurecht, dass die unheroische Monumentalität des Kandl'schen Realismus am ehesten an amerikanische Realismen der Zwischenkriegszeit erinnere und in dieser zeitlosen Rückständigkeit eher wie eine »Maskerade« wirke, die kein direkteres Verhältnis zur Wirklichkeit beanspruche als die Worthülsen der Business-Slogans.⁸⁹ Ein bestimmtes Detail zeugt aber dennoch von Kandls Anspruch auf Authentizität und auf eine sehr subjektiv geprägte Chronik der gesellschaftlichen Lage: In zahlreichen Gemälden liefert sie in einfacher kleiner Druckschrift am Bildrand Informationen wie »Am Grenzübergang Hate/Kleinhaußsdorf, auf der tschechischen Seite, am 5. Juli 2001« oder »Tbilisi, September 1999«, die bezeugen, dass es sich um persönlich erlebte Szenen handelt. Oft dokumentiert sie in der gleichen Ästhetik auch ihre direkten Begegnungen mit den Menschen östlicher Kulturen und ersetzt die Managersprüche durch tagebuchartige Beschrei-

bungen. Somit erhält bei ihr das Politische zugleich etwas Privates und das Private etwas Politisches.

Dass eine derart persönlich geprägte Sicht auf gesellschaftliche Zustände auch geradezu exzessiv auf die künstlerische Autorin konzentriert werden kann, zeigt sich in den Werken einer Elke Krystufek, einer weiteren Wienerin, die in unsystematischen Überlagerungen und Collagen von Text und Bild ihren agitatorischen Anspruch als ständige Provokation formuliert. Dabei lässt sich die Künstlerin nicht auf eine Textsorte festlegen, sondern vermengt kulturtheoretische Aussagen mit tagebuchartigen Aussprüchen und Versatzstücken aus der Werbung. Sämtliche Gemälde, wie auch »The Group Project of the Ununderstood« von 2002 (Abb. 10), stellen die Künstlerin selbst ins Zentrum und provozieren nicht nur durch deren ungenierte Selbstdarstellung in allen Posen, Maskierungen und intimen Lebenslagen, sondern auch durch scheinbar abgeklärte textliche Aussprüche über die gesellschaftliche Rolle der Frau, die Mechanismen des Kunstmarktes und ihre persönlichen Strategien, sich in dieser Welt zu behaupten. Während in den Werken Kandls Text und Bild in ihrer Beschreibung zweier gegensätzlicher, aber doch aufeinander bezogener Welten in einem klaren Verhältnis zueinander erfahren werden, erscheint dieser Zusammenhang bei Krystufek eher ambivalent. Rachel Mader hat gezeigt, dass die Diskurse um Geschlecht, Identität, Sexualität, Begehren und Kunstkritik, auf die Krystufek mannigfaltig anspielt, ihr lediglich als Material dienen, mit Hilfe dessen sie sich in der Kunstszene als eine Künstlerin präsentiert, die geschickt auf gesellschaftliche Topoi und auf den Kunstmarkt zu reagieren vermag.⁹⁰ Diese professionelle Selbstinszenierung wird formal durch verschiedene Medien kommuniziert: Während die Versatzstücke aus der Kunstkritik oder Werbung meist in gedruckter Schrift in die Bilder collagiert werden und somit als das objektive »Aussen« erscheinen, sind die ausführlichen Kommentare der Künstlerin handschriftlich um die zahlreichen gemalten Selbstporträts gruppiert. Diese strategische Re-Aktivierung der künstlerischen Handschrift als scheinbar authentische »Spur« ihrer Persönlichkeit im Bild hat sich nicht zufällig in wiederkehrenden Authentizitäts- und Unmittelbarkeitsrhetoriken der kunstkritischen Rezeption Krystufeks niedergeschlagen, die Christian Kravagna zurecht in Frage stellte.⁹¹ Während die Konzeptkünstler mit gedruckten Typographien ihre Anonymität inszenierten, stellt sich Krystufek mit ihren handschriftlichen Texten in Selbstporträts absichtlich als Autorin und Persönlichkeit ins Zentrum ihrer Arbeit.⁹² Damit ist die Rezeption, die die Künstlerin hauptsächlich im Spannungsfeld von Exhibitionismus und öffentlichem Frauenbild verstanden hat,⁹³ wohl nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass hier die Mitteilbarkeit der Bilder geradezu in eine künstlerische Selbstentblössung ausartet. Was sich in den zuvor besprochenen Positionen bereits angedeutet hat, wird somit von Elke Krystufek auf die Spitze getrieben: Künstlerinnen und Künstler ergreifen selbst das Wort, um den Diskurs zu lenken und damit die Lesart ihrer Werke zu autorisieren – ob es sich dabei um die medialen und kunsttheoretischen Kommentare von Thomas Huber handelt, um die gesellschaftskritischen und politischen Ansätze einer Johanna Kandl oder um eine Vermengung dieser beiden Reflexionsebenen bei Martin Kippenberger, Dellbrügge/de Moll oder Elke Krystufek.

Krystufek vertritt dabei, ebenso wie Huber, eine Extremposition: Ihre Werke liefern nicht nur sprachliche Schlüsselbegriffe oder Slogans wie Kippenberger oder Kandl, sondern übermitteln einen vielschichtigen Diskurs. Während Huber diesen Diskurs, geradezu kunsthistorisch argumentativ, parallel zu seinen Bildern in Texten und Vorträgen entwickelt, integriert Krystufek ihn schriftlich in ihre Gemälde und unterscheidet dabei zwischen ihrer »eigenen« Sprache in Handschrift und »fremder« Sprache in collagierten Zitaten. In diesen Extrempositionen scheint sich auch eine demonstrative Rückkehr zur längst verabschiedeten Autorschaft anzudeuten, die sich vor allem in den unterschiedlichen sprachlichen und schriftlichen Erweiterungen des Bildes niederschlägt. Die visuelle Darstellung wird dabei jedoch keineswegs entwertet. Während Otto Karl Werckmeister kritisierte, dass in der zeitgenössischen Kunst die ästhetische Distanz zur visuellen Medienumwelt lediglich noch darin bestehe, dass sie die kritische Reflexion auf sich selbst in ihre Darbietungen einbeziehe und durch sprachliche Kommentare ergänze,⁹⁴ zeigen die vorgestellten Beispiele, dass die Malerei sich die Medienumwelt aus Plakaten, Comics und digitalen Bildern zwar aneignet, diese dabei aber transformiert, manipuliert und umwertet. Die Beispiele von Huber, Kandl oder Dellbrügge/de Moll machen deutlich, dass diese Umwertung gerade durch die in den Gemälden sichtbar gemachte Dialektik von Bild und Text geschieht: Die strukturelle Verknüpfung von ikonografischer Erzählung, stilistischer Aneignung und schriftlichen Inhalten setzt dem »offenen Bild« eine auktoriale Mitteilbarkeit entgegen und eröffnet komplexe kunsthistorische, sozialkritische und politische Kontexte. Die Sprache übernimmt dabei in Form von Schrift im Bild oder in Ergänzung zum Bild eine argumentative, vermittelnde, ironisierende oder agitatorische Funktion. Dem radikalen Bekenntnis zur Sprache durch die Konzeptkünstler setzt die zeitgenössische Malerei jedoch die Evokationsmacht des Bildes entgegen. Erst durch den semantischen Bruch, der sich zwischen bildlicher und schriftlicher Information in Form von Titeln, Slogans oder Texten bildet, entsteht für den Betrachter eine Mitteilung. Damit machen die Werke selbstreferentiell deutlich, dass ohne ihre bildliche Botschaft, die schriftliche paradoxerweise nicht lesbar wäre.

Mehrfach zitierte Literatur

- Ausst.-Kat. Brüssel/Zürich/Wolfsburg 2000
Glockenläuten – Sonnez les matines – The Peal of the Bells, hrsg. von Thomas Huber, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts Brüssel, Helmhaus Zürich, Städtische Galerie Wolfsburg, Brüssel 2000.
- Ausst.-Kat. Ulm 1998
 Huber, Thomas, *Schauplatz*, hrsg. von Raimund Stecker, Ausst.-Kat. Kunstverein der Rheinlande und Westfalen, Stadthaus Ulm, Düsseldorf 1998.
- Eco 1998
 Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, übers. von Günter Memmert, Frankfurt a. M. 1998.
- Faust 1977
 Faust, Wolfgang Max, *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, hrsg. von Walter Höllerer, München 1977.
- Greenberg 1997
 Greenberg, Clement, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. von Karlheinz Lüdeking (Fundus-Bücher, Bd. 133), Dresden 1997.
- Huber 1992
 Huber, Thomas, *Das Bild. Texte 1980–1992*, Hannover 1992.
- Huber 1998a
 Huber, Thomas, *Jakobs Traum*, in: Huber, Thomas, *Bilder schlafen*, hrsg. von der Galerie Philomene Magers, Köln 1998, S. 57–71.
- Huber 1998b
 Huber, Thomas, *Bilder schlafen*, in: Thomas Huber, *Bilder schlafen*, hrsg. von der Galerie Philomene Magers, Köln 1998, S. 9–28.
- Mitchell 1994
 Mitchell, W. J. Thomas, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/London 1994.
- Vries 1974
 Vries, Gerd de (Hrsg.), *Über Kunst – On Art. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974.
- Welchman 1997
 Welchman, John C., *Invisible Colors. A Visual History of Titles*, New Haven/London 1997.

Ich danke Tristan Weddigen für die kritische Lektüre.

- 1 Huber 1998a, hier S. 57.
- 2 Konsequenterweise hat Thomas Huber in den letzten Jahren auch damit begonnen, seine Gemälde für das Projekt seiner digitalen Stadt Huberville digital umzusetzen. Siehe etwa Ausst.-Kat. Ulm 1998 und Ausst.-Kat. Brüssel/Zürich/Wolfsburg 2000, sowie <<http://www.huberville.de>>. – Marie-Louise Lienhard beobachtet in den Gemälden Hubers die »konventionellen [...] verständlichen Repräsentationsstrategien« und verweist damit auf Perspektive, Lokalkolorit und Schattierung (Lienhard, Marie-Louise, *Meine Damen und Herren*, in: Ausst.-Kat. Brüssel/Zürich/Wolfsburg 2000, lo. Sl).
- 3 Huber 1998a, S. 66.
- 4 Ebd., S. 63.
- 5 Entsprechend sind die Stufen der Treppe in beiden Gemälden wie Werbeflächen in der U-Bahn mit den Ausdrücken »WEINEN« und »LACHEN« beschriftet. Die »Figur« betrachtet ihre Rolle selbst als tragisch, vermittelt aber durch den Blick »hinter die Kulissen« und den dort stattfindenden Monolog eher Komik. Vgl. Ausst.-Kat. Ulm 1998, S. 102.
- 6 Huber 1998a, S. 66; siehe auch Ausst.-Kat. Brüssel/Zürich/Wolfsburg 2000, S. 55–64.
- 7 Huber, Thomas, *Der Besuch im Atelier*, in: Huber 1992, S. 105f.; vgl. auch *Zögern Sie nicht, hereinzukommen*..., hrsg. von Philippe Cuenat, Ausst.-Kat. Fonds régional d'art contemporain de Franche-Comté, Dole 2002. – Vgl. zu Albertis Metapher des Fensters Bättschmann, Oskar/Schäublin, Christoph (Hrsg.), *Leon Battista Alberti, De Statua, De Pictura, Elementa Picturae/Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, Darmstadt 2000, S. 224f.
- 8 Vgl. dazu Simmel, Georg, *Brücke und Tür*, in: Der Tag. Moderne illustrierte Zeitung, Nr. 683, Morgenblatt vom 15. September 1909, Illustrierter Teil Nr. 216, S. 1–3, wieder abgedruckt in: ders., Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Band I, Gesamtausgabe Bd. 12, Frankfurt a. M. 2001, S. 55–61.
- 9 Huber 1998a, S. 69.
- 10 Zum »Ereignischarakter« des Bildes, welches nicht »ist«, sondern »geschieht«, vgl. Huber 1998b, hier S. 10.
- 11 Huber 1998a, S. 63f.
- 12 In seinen Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Sprache macht Huber deutlich, dass mit der Absage an die Gegenständlichkeit in der Moderne auch die Absage an das Wort und die Benennbarkeit der Dinge im Bild einherging (Huber, Thomas, *Das Versprechen. Eine Idee zum Verhältnis von Bild und Sprache*, in: Huber 1992, S. 203–209, hier S. 208).
- 13 Huber 1998a, S. 62.
- 14 Siehe Huber 1998b; zu Huberville als Panorama der kulturellen Zivilisation siehe Anm. 2.
- 15 »Jakobs Traum II« gehört heute zur Sammlung des Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne.
- 16 Vgl. etwa »Ich gehe weg ...«, 1998, Wandbild, 330 × 580 cm, Berlin, Galerie Gebauer und »Ich habe immer geredet«, 1998, Wandbild, 514 × 623 cm, Kunsthalle zu Kiel; beide abgebildet in Ausst.-Kat. Brüssel/Zürich/Wolfsburg 2000, S. 37 und 42.
- 17 Ebd., S. 58.
- 18 Vgl. auch Hubers Projekt »Bauvorhaben« und die zugehörigen Werke unter dem Titel »Baustelle« in ebd., S. 80–89, und in Ausst.-Kat. Ulm 1998, S. 56–58.
- 19 Vgl. auch Hubers Kommentar zur abendländischen Bildauffassung: »Das Bild ist ein vom Wort initiiertes, vom Wort freigestelltes. Diese Bildauffassung beruft sich in Nachfolge auf die christliche Offenbarungslehre: Der Gott der Christenheit offenbart sich im Wort und nicht im Bild. Das Verhältnis des Abendlandes zur sinnlichen Erscheinung der Welt ist durch diese Offenbarungslehre bestimmt«. Aufgrund der angenommenen hybriden Analogie zwischen göttlicher Schöpfung und künstlerischem Schaffensakt sieht Huber schließlich auch das Werk des Künstlers als ein »aus dem Wort entlassenes« (Huber 1992, S. 204).
- 20 Huber 1998a, S. 58. Vgl. auch den »Sprachraum« als »Ort für Bilder« in Hubers Projekt »Die Bibliothek«; Huber, Thomas, *Die Bibliothek*, München 1990, S. 54f.
- 21 Huber 1998a, S. 61.
- 22 Lienhard 2000 (wie Anm. 2); Koller, Maria, *Nachwort*, in: Huber 1992, S. 315–320, hier S. 315.
- 23 Vgl. zu diesem Phänomen bei Kabakov etwa Trottenberg, Dorothea, *Vom Bildelement zum Metatext. Die Rolle von Text im Werk von Ilya Kabakov*, in: Artis 47/10, 1995/1996, S. 28–31; Groys, Boris, *Das Theater der Autorschaft*, in: Ilya Kabakov. Installationen 1983–2000. Werkverzeichnis, hrsg. von Toni Stooss und Kunstmuseum Bern, Düsseldorf 2003, S. 33–44.
- 24 Zur Konfrontation von Sehen und Sprechen und der Auswirkung dieser Differenz auf Erkenntnis und Wissen vgl. Bättschmann, Oskar, *Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des Parler Peinture*, Bern 1977. – Vgl. zum Verhältnis von »Sichtbarem« und »Sagbarem« auch Deleuze, Gilles, *Foucault*, übers. von Hermann Kocyba, Frankfurt am Main 1992, S. 69–98.
- 25 Mitchell 1994, S. 42.
- 26 Mitchell 1994, S. 68.
- 27 Solange die Sprache eine »benennende« Funktion besitzt, schließt sie das Bild für Huber nicht aus. In seinem Text über das Verhältnis von Bild und Sprache führt er aus: »Die Sprache, die Bilder zulässt, ist eine nennende Sprache. Sie sagt die Namen. Sie sagt Baum, sagt Rose. Im Namen verantwortet die Sprache die Freiheit des Genannten. Das ist der Abstand zum Begriff, der vereinnahmen will, der keine Bilder kennt, nur Zeichen« (Huber 1992, S. 203f.).
- 28 Mitchell 1994, S. 35. – Zur Tradition einer Selbstbezüglichkeit in der Kunst seit der frühen Neuzeit vgl. etwa Stoichita, Victor I., *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris 1993; Krüger, Klaus, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001. – Mitchell selbst bezieht sich auf Thierry de Duves Hypothese, das Kunstwerk sei selbstanalytisch. Dass es de Duve allerdings um die spezifische Untersuchung einer Parallelität zwischen moderner Kunst (am Beispiel der Malerei Duchamps) und Freuds Psychoanalyse geht, die eine Selbstanalyse der Kunst zwar hypothetisch zugrunde legt, aber nicht wissenschaftlich beweisen will, wird bei Mitchell nicht thematisiert; Vgl. Duve, Thierry de, *Pikturaler Nominalismus: Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne*, übers. von Urs-Beat Frei, München 1987, siehe insbesondere S. 83–95.

- 29 Greenberg, Clement, *Avantgarde und Kitsch*, in: Greenberg 1997, S. 29–55, insbesondere S. 33; Greenberg, Clement, *Modernistische Malerei*, in: Ebd., S. 265–278, siehe besonders S. 274; Greenberg, Clement, *Art and Culture*, Boston 1961, S. 6. — Wolfgang Max Faust unterscheidet beide Ansätze der Selbstreferentialität insofern, als die Moderne sich mit den Grenzen der Gattung innerhalb der eigenen medialen Möglichkeiten auseinandersetze, während die Kunst nach 1960 gerade die mediale Grenzüberschreitung anstrebe (Faust 1977, S. 14f.).
- 30 Kosuth, Joseph, *Kunst nach der Philosophie — Art after Philosophy*, in: Vries 1974, S. 137–175, hier S. 147.
- 31 LeWitt, Sol, *Paragraphe über konzeptuelle Kunst*, in: Ebd., S. 177–185, hier S. 183 und 189.
- 32 Krauss, Rosalind, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, übersetzt von Jörg Heiniger (Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 2), Dresden 2000, S. 51. — Zum »Schweigen der Bilder« vgl. auch Wieczorek, Uwe, *Über das Schweigen in der Kunst. Neuzeitliche Beispiele unter besonderer Berücksichtigung des 20. Jahrhunderts*, in: Festschrift für Hartmut Biermann, hrsg. von Christoph Andreas, Maraike Bückling und Roland Dorn, Weinheim 1990, S. 251–274 und zur Angst der abstrakten Malerei vor »textueller Verunreinigung« siehe Morris, Robert, *Words and Images in Modernism and Postmodernism*, in: Critical Inquiry 15, 1988/1989, S. 337–347, insbesondere S. 341f. Morris beobachtet allerdings paradoxerweise zugleich eine verstärkte Theoriebildung angesichts der abstrakten Kunst, die auch stark von Künstlern wie Kandinsky, Malewitsch oder Mondrian ausgegangen sei. — Vgl. in Bezug auf die Abstrakten Expressionisten auch Schneemann, Peter J., *Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus*, Berlin 2003.
- 33 Vgl. Bracht, Christian, *Kunstkommentare der sechziger Jahre*, Weimar 2003, S. 248–269, insbesondere S. 253.
- 34 Zu Art & Language, vgl. vor allem Harrison, Charles, *Essays on Art & Language*, Cambridge, Mass./London 1991 und ders., *Conceptual Art and Painting. Further Essays on Art & Language*, Cambridge, Mass./London 2001.
- 35 Owens, Craig, *Earthwords*, in: Owens, Craig, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, hrsg. von Scott Bryson u. a., Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992, S. 40–51, hier S. 45.
- 36 Faust 1977, S. 15.
- 37 Ebd., S. 15.
- 38 Ebd., S. 228; vgl. auch Faust, Wolfgang Max/Vries, Gerd de, *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1982.
- 39 Vgl. neben der Studie von Faust etwa Gombrich, Ernst H., *Image and Word in Twentieth Century Art*, in: Word & Image. A Journal of verbal, visual inquiry 1/3, Juli–September 1985, S. 213–241; *De woorden en de beelden*, hrsg. von Jan Brand, Ausst.-Kat. Centraal Museum, Utrecht 1991; *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stooss, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, Ostfildern-Ruit 1993; *Die Lesbarkeit der Kunst. Bücher — Manifeste — Dokumente*, hrsg. von Bernd Evers, Ausst.-Kat. Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 1999; Morley, Simon, *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*, London 2003.
- 40 Vgl. zur Zunahme von Künstlertexten und Interviews und deren Anteil an der Theoriebildung: Vries 1974; Szczesny, Stefan (Hrsg.), *Maler über Malerei: Einblicke — Ausblicke. Künstlerschriften zur Malerei der Gegenwart*, Köln 1989; Stiles, Kristine/Selz, Peter (Hrsg.), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley/Los Angeles 1996; Ausst.-Kat. Berlin 1999 (wie Anm. 39), S. 145–273; Obrist, Hans-Ulrich, *Interviews*, Mailand 2003. — Eine Analyse der Künstleräusserungen in Interviews findet sich bei Lichtin, Christoph, *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*, Bern 2004. — Zur Verwendung von Sprache in der Kunst seit 1960 siehe Bowman, Russell, *Words and Images: A Persistent Paradox*, in: Art Journal 45/4, 1985, S. 335–343; *Modes of Address: Language in Art Since 1960*, Ausst.-Kat. The Whitney Museum of American Art, New York 1988; *Wortwechsel*, Ausst.-Kat. Künstlerwerkstatt München, Nürnberg 1997; *Talking pieces: Text und Bild in der neuen Kunst*, hrsg. von Gerhard Finckh, Ute Riese und Michael Vignold, Ausst.-Kat. Museum Morsbroich, Leverkusen 2002.
- 41 Levine, Les, *Post-larmoyante Kunst*, in: Ausst.-Kat. Wien/Ostfildern-Ruit 1993 (wie Anm. 39), S. 311–318, hier S. 311. — Zu Levines Plakatkampagnen vgl. *Public mind: Les Levine's Media Sculpture and Mass Ad Campaigns 1969–1990*, hrsg. von Dominique Nahas, Ausst.-Kat. Everson Museum of Art, Syracuse NY 1990; *Art can see. Les Levine: Medienskulptur*, hrsg. von Johann-Karl Schmidt, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1997.
- 42 Ausst.-Kat. New York 1988 (wie Anm. 40); Ausst.-Kat. Leverkusen 2002 (wie Anm. 40).
- 43 *Kontext Kunst*, hrsg. von Peter Weibel, Ausst.-Kat. Trigon, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Köln 1994.
- 44 Butor, Michael, *Die Wörter in der Malerei*, Frankfurt am Main 1992. — Michel Butors essayistischer Text deckt das ganze Spektrum von gesprochenen »Wörtern« der Kunstkritik, der Führungen und Audioguides in Museen über geschriebene »Wörter« in Bildtiteln, Inschriften, Signaturen, Widmungen bis hin zu nachgeahmten oder erfundenen Schriften ab und umfasst dabei die gesamte abendländische Malerei vom Mittelalter bis in die klassische Moderne.
- 45 Mitchell, W. J. Thomas, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago/London 1986. — Um das Material einzugrenzen, beschränkt sich die Auswahl der Beispiele hier auf die Malerei, obwohl entsprechende Kommunikationsstrukturen ebenso in anderen zeitgenössischen Medien zu beobachten sind.
- 46 Bowman 1985 (wie Anm. 40), S. 336.
- 47 Greenberg, Clement, *The Pasted Paper Revolution*, in: Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, hrsg. von John O'Brian, Chicago/London 1993, Bd. 4, S. 62; Butor 1992 (wie Anm. 44), S. 121–125; Rosenblum, Robert, *Picasso and the Typography of Cubism*, in: Picasso in Retrospect, hrsg. von Roland Penrose und John Golding, New York 1973, S. 49–75; Morley 2003 (wie Anm. 39), S. 37–45; Krauss 2000 (wie Anm. 32), S. 77–86; vgl. auch Daix, Pierre, *Picasso: The Cubist Years 1907–1916*, New York 1980.
- 48 Vgl. zum Konzept des »offenen Bildes« den Ausstellungskatalog *Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945*, hrsg. von Erich Franz, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster und Museum der bildenden Künste Leipzig, Ostfildern-Ruit 1992, der auf Umberto Eco's Untersuchung zum »offenen Werk« referiert (Eco 1998). — Ähnlich ausgerichtet war die Wiener Ausstellung »Das Bild nach dem letzten Bild«, in der statt vom »offenen Bild« von »Leerstellen«, vom »Verschwinden des Autors« und von der »befreiten Fläche« die Rede ist: *Das Bild nach dem letzten Bild — The Picture After the Last Picture*, hrsg. von Peter Weibel und Christian Meyer, Ausst.-Kat. Galerie Metropoli Wien, Köln 1991, darin besonders Weibels gleichnamigen Aufsatz S. 183–211.
- 49 Eco 1998, S. 154–185, insbesondere S. 154 u. 167. — Dabei räumt Eco jedoch selbst ein, dass grundsätzlich eine ästhetische Form gerade insofern gültig sei, »als sie unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefasst werden kann und dabei eine Vielfalt von Aspekten und Resonanzen manifestiert.« (Ebd., S. 30). — Ebenso ist die Bedeutung des subjektiven Anteils bei der Rezeption eines Kunstwerks für ihn eine Eigenschaft, die nicht allein das »offene Kunstwerk« auszeichne (ebd., S. 32).
- 50 Vgl. Eco's Ausführungen zur Informationstheorie, in denen er unterscheidet zwischen »Bedeutung« und »Information«: Während sich die Bedeutung einer kommunikativen Botschaft proportional zur Ordnung und Redundanz einer Struktur vermitteln lässt, nehme umgekehrt die Information zu, je unwahrscheinlicher, unvorhersehbarer und ungeordneter die Struktur angelegt sei. Dem »offenen Kunstwerk« spricht Eco demnach ein Mehr an Information und eine Deformation der Wahrscheinlichkeitsgesetze, also der Bedeutung, zu (Eco 1998, S. 168–178, auch S. 90–120). — Vgl. zur präzisierenden Funktion der Sprache Gombrich 1985 (wie Anm. 39), S. 220–222.

- 51 Crow, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven/London 1996, S. 212–242, (Kapitel II: Unwritten Histories of Conceptual Art: Against Visual Culture) hier S. 214.
- 52 Hierzu passt die von Wolfgang Max Faust gemachte Beobachtung eines »Hungers nach Bildern«: Faust/Vries 1982 (wie Anm. 38).
- 53 Thorn-Prikker, Jan, »Je dramatischer die Ereignisse sind, desto wichtiger ist die Form.« Ein Gespräch mit dem Künstler Gerhard Richter über seine Arbeit »WAR CUT«, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 123, 29./30. 5. 2004, S. 61.
- 54 Welchman 1997, – Dass diese Bedeutungsverengung für die Künstler zugleich ein Dilemma mit sich bringt, hat Peter J. Schneemann am Beispiel der Abstrakten Expressionisten gezeigt (Schneemann 2003 [wie Anm. 32], S. 121–136).
- 55 Welchman 1997, insbesondere S. 8. – Ähnliche Unterscheidungen versucht Stephen Bann in seiner Untersuchung zum Bildtitel in der modernen und postmodernen Kunst mit einem etwas problematischen Bezug auf den semiotischen Ansatz von Charles Sanders Peirce zu treffen. Bann trennt den Bildtitel als »indexical legisign«, der Hinweise zum Bildinhalt liefere, vom Titel als »sinsign«, der in einer parallelen Ebene zum Bild dessen Identität erfasse und daher von diesem nicht losgelöst denkbar sei (Bann, Stephen. *The Mythical Conception Is the Name: Titles and Names in Modern and Post-Modern Painting*, in: Word & Image. A Journal of verbal, visual inquiry 1/2, 1985, S. 176–190).
- 56 Welchman 1997, S. 328; eben diese Diskussion fällt dann jedoch in seiner Darstellung äusserst knapp und fragmentarisch aus.
- 57 Kippenberger, Martin, *241 Bildtitel zum Ausleihen für Künstler*, Köln 1986. Ein Jahr später griff auch Hans Hollein das Thema in seinem Beitrag zur documenta VIII spielerisch auf, indem er das Verhältnis von Bild und Bildlegende umkehrte und Legenden in Gemäldeformat in Begleitung kleiner Schilder mit den Gemälden präsentierte. Siehe *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, hrsg. von Ulrike Lehmann und Peter Weibel, München/Berlin 1994, S. 63. – Ähnliches thematisiert auch die »Titelkiste« des deutschen Künstlers Wolfgang Betke von 1989. Siehe Stahl, Johannes, *Worte über Bilder mit Worten*, in: Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst 43/1, März 1990, S. 5–39, hier S. 8 u. 17.
- 58 Dagegen gilt seine These, in der Betitelung postmoderner Werke zeige sich ein stilistischer Bruch, indem der Titel nun als Verkörperung der »mythical conception« des Bildes auftrete, nur für eine sehr spezifische Auswahl von Werken und ist keineswegs zu verallgemeinern (Bann 1985 [wie Anm. 55], insbesondere S. 185f.).
- 59 Schappert, Roland, *Martin Kippenberger. Die Organisation des Scheiterns* (Kunstwissenschaftliche Bibliothek 7), Köln 1998, S. 19. – Martin Prinzhorn bezeichnet dieses Verfahren als »produktives Missverständnis«, das die grundlegende Quelle für Kippenbergers Kunst sei (Prinzhorn, Martin, *Wegweiser/Signposts*, in: Nach Kippenberger /After Kippenberger, hrsg. von Eva Meyer-Hermann und Susanne Neuburger, Ausst.-Kat. MUMOK – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Van Abbemuseum Eindhoven, Wien 2003, S. 240–251, hier S. 244).
- 60 Siehe dazu: *Wahrheit ist Arbeit*. Werner Büttner, Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen 1984.
- 61 Dickhoff, Wilfried/Prinzhorn, Martin (Hrsg.), *Albert Oehlen im Gespräch mit Wilfried Dickhoff und Martin Prinzhorn* (Kunst heute 7), Köln 1991, S. 57 u. 59f.
- 62 Manfred Hermes möchte auf dem Gemälde die Zerlegung des Hakenkreuzes in »schwarz-rot-gelb-weiße Stangen« erkennen, wobei sich anmerken liesse, dass diese Anspielung auf die deutsche Flagge oder gar die NS-Flagge auch »beim besten Willen« nicht zu erkennen ist, da die Farbtöne nicht der deutschen Flagge entsprechen und zusätzlich von einem bei Hermes nicht erwähnten Taubenblau dominiert werden (Hermes, Manfred, *Bilder/Painings 1984*, in: Ausst.-Kat. Wien 2003 [wie Anm. 59], S. 74–77, S. 74).
- 63 Zur kritischen Rezeption des Werks, vgl. Schappert 1998 (wie Anm. 59), S. 77–82.
- 64 Graw, Isabelle, *Reworking History. It is not enough to »re-live« Germany's past*, in: Flash Art 149, November/Dezember 1989, S. 107–111, S. 109; Hermes 2003 (wie Anm. 62), S. 74.
- 65 Schappert 1998 (wie Anm. 59), S. 79.
- 66 Ein ähnliches Verfahren der Betitelung lässt sich bei Kippenbergers Malerkollegen Albert Oehlen und Werner Büttner beobachten; vgl. Faust 1977, S. 229.
- 67 Vgl. Campbell, David, *Plotting Polke*, in: Sigmar Polke. Back to Postmodernity (Polke Critical Forum), hrsg. von David Thistlewood, Liverpool 1996, S. 19–39, hier S. 22, und Power, Kevin, *Polke's Postmodern Play*, in: Ebd., S. 101–117, hier S. 102.
- 68 Vgl. Hentschel, Martin, *Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986*, Köln 1991, S. 306; ders., *Solve et Coagula. Zum Werk Sigmar Polkes*, in: Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malelei, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin, Ostfildern-Ruit 1997, S. 41–95, hier S. 69. – David Campbell erwähnt, dass die Kunsthalle Düsseldorf im Januar 1968 die Ausstellung »Minimal Art« eröffnete, bei der auch eine Installation von 6 x 6 Stahlplatten zu sehen war, die Polke gesehen haben dürfte (Campbell 1996 [wie Anm. 67], S. 37).
- 69 Martin Hentschel weist allerdings darauf hin, dass Polke damit in gewisser Weise André's eigener Arbeit vorgreife, da André erst nach 1969 mit zwei und mehreren Materialien arbeitet und das alternierende Muster benutzt. Siehe Hentschel 1991 (wie Anm. 68), S. 307–308.
- 70 Hentschel räumt ein, dass immerhin sowohl die Stahlplatte als auch die Kachel jegliche persönliche Handschrift leugnen und somit auch im Gegensatz eine Gemeinsamkeit liege. Siehe Hentschel 1997 (wie Anm. 68), S. 70.
- 71 Vgl. Röhrich, Stefan, *Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen*, Stuttgart 1977, S. 292–294.
- 72 Vgl. Wenzel, Peter, *Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kurzgeschichte*, Heidelberg 1989, S. 129–135.
- 73 Zu dieser Struktur des Witzes siehe ebd., S. 33–40; Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (Sigmund Freud, Gesammelte Schriften, Bd. 6), Frankfurt a. M. 1999, S. 79–87.
- 74 Da es den Künstlern grundsätzlich um die Darstellung von Arbeit ging, wurde auch ein Jahrbuch des Siemens-Konzerns als Vorlage verwendet. Im Gegensatz zu den sozialistischen Arbeitern, die jede Schwerstarbeit mit freudigen Gesichtern auf sich nehmen, sind die Arbeiter des kapitalistischen Betriebs hochkonzentriert und introvertiert dargestellt (E-Mail von Dellbrügge/de Moll an die Autorin vom 30. Juni 2004).
- 75 *Kämpfendes Afrika: Begegnungen der Freundschaft und Solidarität. Offizielle Freundschaftsbesuche einer Partei- und Staatsdelegation der Deutschen Demokratischen Republik unter Leitung des Generalsekretärs des SK der SED und Vorsitzenden Staatsrates der DDR, Erich Honecker, in der Sozialistischen Lybischen Arabischen Volksjamaahiriya, in der Volksrepublik Angola, in der Republik Sambia und in der Volksrepublik Mocambique*, Dresden 1979.
- 76 Dellbrügge, Christiane/de Moll, Ralf, *Konsumentenprofile*, hrsg. von Kathrin Becker, Ausst.-Kat. Contemporary Art Center Moscow, Moskau/Berlin 1994; vgl. auch Dellbrügge, Christiane/de Moll, Ralf, *Konsumentenprofile*, in: Kritische Berichte 3/1993, S. 81–84, hier S. 83.
- 77 Dellbrügge, Christiane/de Moll, Ralf, *Schreiben über Kunst. Texte aus Publikationen zu dellbrügge/de moll*, Saarbrücken 1991.
- 78 In der Arbeit konfrontiert Dellbrügge/de Moll Zitate aus dem Kunstbetrieb mit Zeichen aus der Taubstummensprache und fragten sowohl nach der Verdrängung des Bildes durch den Text, als auch nach der Verständlichkeit von Kommunikationsstrukturen des Kunstbetriebs; Vgl. Buchhart, Dieter, *Überlegungen zur Kommentarbedürftigkeit zeitgenössischer Kunst. Dis-positiv/Richard Jochum*, in: Kunstforum international 158, Januar/März 2002, hier S. 438.
- 79 Vgl. zu sämtlichen hier erwähnten Werken auch die Website der Künstler unter: <www.demodell.de>.

- 80 Büttner, Claudia, *Öffentlichkeitsstrategien aktueller Kunst*, in: Neue bildende Kunst: Zeitschrift für Kunst und Kritik 2, 1997, S. 20–27, hier S. 23.
- 81 Zur Auseinandersetzung mit den Kommunikationsstrukturen auch in anderen Werken des Künstlerduos, vgl. Schulz, Bernd, *Von innen betrachtet/Vu de l'intérieur*, in: Dellbrügge/de Moll, Ausst.-Kat. Stadtgalerie, Saarbrücken 1991, S. 14–23, insbesondere S. 22.
- 82 Wulffen, Thomas, *Dellbrügge/de Moll*, in: Kunstforum international 125, Januar/Februar 1994, S. 95–99, hier S. 99.
- 83 Die genannten Werke sind abgebildet in: Kandl, Johanna, *Johanna Kandl: 3. 12. 1999–16. 1. 2000*, Ausst.-Kat. Secession, Wien 1999.
- 84 Kravagna, Christian, *Johanna Kandl*, in: Springerin. Hefte für Gegenwartskunst 6/1, 1999, S. 71.
- 85 Vgl. Probst, Ursula Maria, *Johanna Kandl. Eine Kämpferin fürs Glück*, in: Kunstforum international 164, März/Mai 2003, S. 248–257, hier S. 255.
- 86 So etwa die Gemälde »Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege?«, 1973; »Eine Kunstaktion ·Halt mall!«, 1973; »Liebe Kollegen«, 1974; »Brecht Serie – alle zehn Jahre ein grosser Mann. Wer bezahlt die Spesen?«, 1976; alle in *Immendorff*, hrsg. von Rudi Fuchs u. a., Ausst.-Kat. Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, Haags Gemeentemuseum, Rotterdam/Den Haag 1992, S. 206–213.
- 87 Vgl. Mittmannsgruber, Otto/Strauss, Martin (Hrsg.), *Plakat. Kunst. Über die Verwendung eines Massenmediums durch die Kunst*, Wien/New York 2000.
- 88 Siehe Steiner, Barbara, *Cultural Territories. A new concept of Nation*, in: Flash Art 34/224, Mai/Juni 2002, S. 100–102, S. 102.
- 89 Kravagna 1999 (wie Anm. 84).
- 90 Mader, Rachel, *Star der Oberfläche – Selbstinszenierung in der Gegenwart*, in: Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst, Kongressakten. Winterthur, Tagung der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz »Kunstgeschichte der Gegenwart schreiben«, 2003, hrsg. von Julia Gelschorn, Bern 2005, S. 61–84.
- 91 Kravagna, Christian, *Ich möchte funktionieren, nicht perfekt, aber doch*, in: Texte zur Kunst 22, 1996, S. 43–50, hier S. 46.
- 92 Zum Zusammenhang von weiblicher Autorschaft und Handschrift, siehe Cherry, Deborah, *Autorschaft und Signatur. Feministische Leseweisen der Handschrift von Frauen*, in: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, hrsg. von Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk, Marburg 1997, S. 44–57.
- 93 Vgl. etwa Gorsen, Peter, *I AM YOUR MIRROR. Die Konstruktion des Selbstporträts*, in: Krystufek, Elke, Nackt & Mobil – Elke Krystufek, Ausst.-Kat. Kunst der Gegenwart, Sammlung Essl, Klosterneuburg 2003, S. 37–48.
- 94 Werckmeister, Otto K., *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*, in: Kunstchronik 51/1, 1998, S. 1–9.

Fotonachweis

Adriani Götz (Hg.), *Sigmar Polke. Werke aus der Sammlung Froehlich*, Ausst.-Kat. Museum für neue Kunst, zkm, Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 2000, S. 55: 6; Ausst.-Kat. Klosterneuburg 2003 (wie Anm. 93), S. 32: 10; Besitz des Künstlers: 3; Dellbrügge/de Moll 1993 (wie Anm. 76), S. 83: 8; Fischer, Alfred M./Thiemann, Barbara M. (Hg.), *Sammlung Speck*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln 1996, S. 81: 7; Galerie Gisela Capitain, Cologne: 4, 5; Kunstforum international 64/2003, S. 252: 9; Wismer, Beat, *Thomas Huber. Das Kabinett der Bilder*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus, Aarau, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Kaiser Wilhelm Museum und Haus Lange, Krefeld, Baden 2004, S. 168, 169: 1, 2.