

## **Ich stelle mir Clement Greenberg vor, wie er etwas nicht versteht**

"Kunstkritik, würde ich sagen, ist in etwa die undankbarste Form des 'gehobenen' Schreibens, die ich kenne. Vielleicht ist sie auch eine der größten Herausforderungen an den Schreiber – und sei es nur, weil so wenige in diesem Feld so gut geschrieben haben, daß man sich ihrer noch erinnert – aber ich weiß nicht, ob sich die Herausforderung lohnt."

Das Geschäft des Kunstkritikers – oder vielleicht besser: des Kunstkommentators, wie neuerdings als sowohl neutralerer wie pragmatischerer Begriff vorgeschlagen wurde – ist auch heute, über ein halbes Jahrhundert nachdem diese Klage geäußert wurde, nicht immer nur angenehm und dankbar, desgleichen sind die erinnerungswürdigen AutorInnen auf diesem Feld leider nach wie vor dünn gesät. Der Verfasser der zitierten Berufsstandsklage gehört jedenfalls ohne Zweifel zu jenen wenigen, an die man sich noch erinnert, wenngleich heute vermutlich mit weniger ungebrochener Zustimmung als vor jenem halben Jahrhundert, zwar sicher noch mit ernstgemeintem Respekt für die sprachliche Brillanz und die Entwicklung eines neuen Vokabulars für eine neue Art von Kunst, aber generell mit inhaltlicher Distanz. Eine Kritikerfigur wie Clement Greenberg, mit dieser sicheren Überzeugung darüber, wo die Kunst hin wolle, was ihre 'eigentliche' Bestimmung sei, wovon sie zu reinigen wäre und worin ihre 'Essenz' beruhe, erscheint uns heute kaum mehr zeitgemäß.

Dennoch denke ich sehr regelmäßig an Greenberg, wenn ich selbst Malerei betrachte, vor allem an die schöne Anekdote, daß sich der Kritikerpapst in späteren Jahren an neue Bilder stets mit geschlossenen Augen heranzuführen ließ, um schließlich – in optimalem Abstand frontal vor dem Bild stehend – erst beim Öffnen der Augen, aber dann mit sicherem Überblick in Sekundenschnelle zu beurteilen, ob es sich um ein gutes oder ein schlechtes Bild handle. (Ich komme nicht umhin, ihn mir in dieser Situation unwillkürlich genauso selbstgefällig-leger vorzustellen wie er in Mark Tanseys Bild "Triumph of the New York school" dargestellt ist, sogar inklusive der Armeeuniform, die er dort trägt). An diese Form gewordene Attitüde, den Habitus des blitzschnell-geschmackssicheren Übercritic, denke ich insbesondere beim Betrachten von Katharina Daxenbergers Bildern gerne, und stelle mir vor, wie der große Meister darauf wohl reagiert hätte, vor allem auf eine typische "Daxenberger-Wand" (diese Bezeichnung wird sich in der Kunstgeschichte unzweifelhaft demnächst einbürgern für eine bestimmte, rhythmisch und spannungsreich gehängte Ansammlung von sehr heterogenen klein- bis mittelformatigen Acrylbildern).

Denn was in dieser Form präsentiert wird, konfrontiert den Betrachter regelmäßig mit einer – zumindest auf diesen ersten Blick – durchaus verwirrenden Vielfalt von Bildfindungen. Das Spektrum Daxenberger'scher Bildproduktion beginnt beim komplett Abstrakten, bzw. Nichtgegenständlichen, bei reinen Studien in Farbe und Form, wahlweise eher analytisch-kühl oder spontan und intuitiv, einfachen, mehr oder weniger scharf gegeneinander abgesetzten Flächen, die in sich wiederum ebenfalls in unterschiedlicher Ausprägung strukturiert sein können (und jederzeit kann diesen noch ein Haus vom Nikolaus im Wortsinne in die Quere kommen). Und es reicht bis zum

tatsächlich Figurativen: immer wieder roh ins Bild gesetzte Berge oder Nadelbäume etwa, oder florale Elemente, hinter denen auch die ungegenständlichen Farbfelder unausweichlich mit Assoziationen ans Landschaftliche sich aufladen. Naiv wirkende, durchaus narrative Motive und Figuren, wie Hasen oder Zwerge, und gelegentlich sogar ganz Naturalistisches, ein beinahe detailliertes Vögelchen etwa, dessen Hintergrund erst an ein biedermeierliches Passepartout erinnert, aber dann doch wieder den Mond und die Nacht bedeuten kann. Auf das Absturzpotehtial, das in solch nonchalanter Realismus-Pose stets liegen kann, verweist Katharina Daxenberger an anderer Stelle selbst: wenn sie eine kleine, realistische, Blumenstudie (die allerdings doch wieder auf einem komplett nichtfigurativem Hintergrund gewissermaßen schwimmt) mit dem trotzig-ironischen Titel "Gibt's in echt" versieht.

Angesichts dieser Vielfalt könnte man sich vorstellen, die Künstlerin beginne jedes Bild an einem gedachten Nullpunkt der Malerei, einem Ort, an dem alles möglich ist, der frei ist von Einschränkungen und Erwartungen und an dem jedes Bild das erste wäre, das überhaupt gemalt wird. Welche Richtung das einzelne Bild dann nimmt, scheint sich jedes mal aufs Neue erst im Lauf des Malens selbst zu ergeben, in Abhängigkeit von einem komplexen Regelkreis aus momentanen Umständen, Assoziationen, Vorwissen, Farben, Materialien usw., der sich mit jeder Entscheidung, jedem Ereignis auf dem Bildträger neu einstellt. In der Betonung des prozessualen Charakters von Malerei kann man Daxenbergers Bilder als geradezu paradigmatisch für jene Autonomisierung der Kunst betrachten, die für die Moderne konstitutiv war. Wie es Heinrich Klotz formulierte, wurde für eine derartige "Malerei an sich" – die von den Fesseln eines mimetischen Verhältnisses zur Natur ebenso befreit war wie von allen anderen Außendeterminationen –, "eine andere Beziehung um so bedeutsamer: die Beziehung zwischen der Leinwand und dem Künstler selbst. Auf den Maler und die leere Fläche vor ihm konzentrierte sich das Spannungsverhältnis der Produktion des autonomen Kunstwerks."

Übrigens war gerade dieses Spannungsverhältnis auch für Clement Greenberg von zentralem Interesse, spätestens seit er die private Manhattaner Kunstschule des immens einflussreichen, aus Deutschland emigrierten Malers Hans Hofmann besucht hatte. "Zwar redete Hans Hofmann auch gerne und viel über das Spirituelle in der Kunst, doch Greenberg interessierte sich nur für seine konkreten Anleitungen zum Prozeß des Malens. Dieser beginnt, wenn der Künstler, der mit seinen Farben vor die leere Leinwand getreten ist, den ersten Pinselstrich setzt. Nun prüft er die Situation die entstanden ist: die innerbildliche Spannung, die dadurch erzeugt wurde, daß eine Markierung von einer bestimmten Größe, Farbe und Form in eine Beziehung zu der Bildfläche mit ihren äußeren Begrenzungen und ihren inneren Maßverhältnissen getreten ist. Dies wiederholt sich bei jedem neuen Pinselstrich. Immer wieder beobachtet der Maler, wie das Bild auf seine Markierungen 'antwortet', um daraufhin neue Markierungen hinzuzufügen oder alte zu beseitigen. Es handelt sich also um einen autonomen, in sich geschlossenen Rückkopplungsprozeß, auf den externe Determinanten keinen Einfluß haben." (Karlheinz Lüdeking)

Insofern hätte Greenberg, den ich mir ja zuletzt verwirrt oder überfordert vor der Daxenberger'schen Wand stehend vorgestellt hatte, zumindest in dieser Hinsicht doch die Möglichkeit gehabt, einen Zugang zur Arbeit zu finden. Indes: die Vielfalt der Bild-

findungen, das abenteuerlich anmutende Blurring of Genres, die signifikante Verspieltheit, all das hätte ihn ohne jeden Zweifel zutiefst angewidert. Denn aus seiner Sicht resultierten aus jener beschriebenen, konstitutiven Auseinandersetzung des Künstlers mit der leeren Leinwand, bei aller Autonomie und Entscheidungsfreiheit, legitimerweise doch immer nur ganz bestimmte visuelle Ergebnisse. Diese mochten natürlich von Epoche zu Epoche und von Künstler zu Künstler variieren, je nachdem ob es sich um beispielsweise Pollock, Rothko oder Newman handelte, aber innerhalb eines bestimmten Oeuvres war die akzeptierbare Variationsbreite sicherlich eine begrenzte. (Der Künstler, den die Moderne sich vorstellte war schließlich nicht anders denkbar, denn als ein starkes, kohärentes und mit sich selbst vollständig identisches Autor-Subjekt). Eine Position wie die von Katharina Daxenberger ist aus diesem Diskurs schlicht nicht vorstellbar. Dabei könnte man hier vielleicht als Eideshelfer sogar das bekannteste Greenberg'sche Diktum heranziehen, nach dem die (moderne) Kunst konsequenterweise und fortschreitend das Unnötige aus sich ausschließt: denn warum sollte die Kunst nicht, nach allem anderen, schließlich auch noch all die Konventionen und Vorannahmen, etwa über das Subjekt und seine möglichen Äußerungen, über personale oder epochenspezifische Stile, oder die vielfältigen an ein Bild herangetragenen Erwartungen – die des Künstlers ebenso wie die des gesamten restlichen künstlerischen Feldes – genau so aus sich ausschließen dürfen?

Zu alledem wird ja im Falle Katharina Daxenbergers die bewußte und offen zur Schau gestellte Heterogenität, die auf den ersten Blick naive Freude an der Farbe und an der Bildfindung, wird all das wieder in der Idee der Serialität aufgefangen, bzw. gelangt dort zu einer sinnvollen und gar nicht mehr naivwirkenden Synthese. Die Arbeiten, die 2006 in der Galerie Royal gezeigt wurden, waren bezeichnenderweise mit dem Sammeltitlel "Das Spiel" überschrieben. Tatsächlich kann man Daxenbergers gesamtes Vorgehen als eine Art Sprachspiel im Vokabular (bzw. den Vokabularen) der Malerei verstehen, und der zentrale Begriff zum Verständnis von Daxenbergers Arbeit ist vielleicht Wittgensteins Begriff der Familienähnlichkeit – die nicht von einem einzigen gemeinsamen und wiedererkennbaren Merkmal ausgeht (wie es die Moderne verlangt hätte), sondern von einem zwischen verschiedenen Spielarten aufgefächerten Netz von sich überschneidenden und kreuzenden Ähnlichkeiten, die nur in der Zusammenschau erkennbar werden: "Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort 'Familienähnlichkeiten'; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. "

Man kann diese bewusste Heterogenität sicher auch begreifen als einen erfrischenden Befreiungsschlag gegen eingefahrene Sehgewohnheiten, gegen journalistische und feuilletonistische Vereinfachungen und vor allem gegen die Regeln des Kunstmarkts, die ja allesamt vor allem eines vom Künstler fordern, nämlich eine gewisse Konstanz und schnelle Wiedererkennbarkeit, eben das, was man gerne den "Stil" eines Künstlers zu nennen pflegt. "Branding" gewissermaßen: der Künstler als Marke. Die Namensnennung soll stets schon ausreichen, um zu wissen, was man zu sehen bekommt. Katharina Daxenberger verweigert sich dem offensichtlich; und setzt dagegen selbstbewusst sich selbst und ihre Setzung der Vielfalt als Einheit. (Sie könnte sich dabei zum Beispiel auf Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, berufen: der pflegte Stilfragen als nebensächliche Petitessen und Scheinprobleme ab-

zutun: denn "Le style c'est l'homme" – in diesem Fall: "Le style, c'est la femme"...).

Man könnte andererseits auch noch einmal an den späten Wittgenstein denken: dieser schien in einem lichten Moment vielleicht schon ein wenig von dem zu ahnen, was Arthur C. Danto später die "Kunst nach dem Ende der Kunst" nennen sollte, nämlich eine Epoche jenseits der verbindlichen Manifeste und einheitlichen Strömungen, in der selbst die Entscheidung für eine Malweise, einen Zugang, eine Idee, eine Technik nur noch ganz allein beim Künstler selbst liegt – mit allen Konsequenzen der Freiheit wie der Unsicherheit. "Vergleiche einen Begriff mit einer Malweise: Ist denn auch nur unsere Malweise willkürlich? Können wir nach Belieben eine wählen? (...) Oder handelt sich's da nur um hübsch und hässlich?"

Und auch um den Preis, ihn bewusst und absichtlich ein wenig mißzuverstehen, kann einem hier auch noch ein letztes Mal Clement Greenberg einfallen, der einmal, in einem selten versöhnlichen Moment, folgendes schrieb: "Im Grunde gibt es nur zwei Arten von Kunst: gute und schlechte. Dieser Unterschied überlagert alle anderen Unterschiede in der Kunst. Und zugleich eint er die gesamte Kunst. (...) Und deswegen ist die unendliche Vielfalt der Kunst – oder vielmehr die unendliche Vielfalt der Künstler und Kunsttraditionen – keine verwirrende Vielfalt. Denn es bedeutet, daß die Erfahrung von Kunst trotz aller Unterschiede zwischen den einzelnen Kunstwerken letzten Endes ihrem Wesen nach immer von gleicher Art ist."

Peter T. Lenhart, 2007