



Die Abstraktion in der modernen Kunst – Bild- „Motiv“ oder künstlerische Strategie?



MAREK ŚNIECIŃSKI



Die Abstraktion ist aus sprachlicher (etymologischer) Sicht eine Abtrennung. Sie ist ein Abreißen der Verbindung, eine Trennung. Das abstrakte Bild sollte ursprünglich seine Trennung von der mimetischen Konzeption der Kunst demonstrieren, also seine Abtrennung von der Tradition, die besagt, dass Aufgabe der Kunst die Abbildung der Wirklichkeit ist. Die Welt der Kunstwerks sollte von der Wirklichkeit abgetrennt werden, und in dieser Abtrennung sollte sie selbstgenügsam und autonom sein. Zwischen der Wirklichkeit und der „Wirklichkeit“ des Bildes gibt es nur ein Verbindungsglied, und zwar den Autor. Die Abtrennung, die durch die Abstraktion erreicht wird, ist also nicht absolut, sondern ist eher die Schaffung eines Asyls oder einer freien Enklave vom unmittelbaren Bezug zur Wirklichkeit. Obwohl demnach abstrakte Bilder als (mehr oder weniger gelungene) Versuche, das darzustellen, was nicht darstellbar ist, behandelt wurden und weiterhin behandelt werden, lassen sie sich dennoch als Versuche einer Formgebung dessen betrachten, was eine nicht einfache, in der unmittelbaren Perzeption zugängliche Erkenntnis oder Erscheinung ist (Emotion, Intuition, Sensibilität des Künstlers, sein „Inneres“, ebenso aber die verborgenen Rhythmen der Welt, die vom

Künstler erfüllten Codeworte der Erscheinungen). Das abstrakte Bild wird also zu einer spezifischen Translation dieser Phänomene oder Zustände. Auf diese Weise wird es – mittels des Künstlers – mit der Wirklichkeit verknüpft. Das abstrakte Bild sollte (und muss wohl) demnach als eine spezifische Metapher, eine Übertragung angesehen werden, dank derer das, was nicht zu sehen ist, eine bestimmte visuelle Form erhält.

An dieser Stelle ist zu unterstreichen, dass die Verbindung der Abstraktion mit der Wirklichkeit auch noch eine andere Dimension hat. Neben der Abtrennung, neben dem Abreißen der Referenzverbindung stellt die Wirklichkeit (und die sie darstellenden Bilder) dennoch einen wesentlichen Bezugspunkt für die Abstraktion dar. Denn die Wirklichkeit und die sie abbildenden Bilder sind der negative (negierende) Teil ihrer Selbstdefinierung. Der positive (bestätigende) Teil dieser Definierung ist das, was die Abstraktion „zeigt“ oder was sie zumindest zu zeigen versucht.

Abstrakte Bilder haben Teil an der historischen Evolution der Kunst – genauer gesehen – der visuellen Kunst. In den Jahren 1910–15 beginnen viele europäische Künstler, anfangs völlig unabhängig voneinander, in verschiedenen Teilen Europas (München, Moskau, Den Haag, Florenz, Zürich), abstrakte Kunst zu schaffen. Der polnische Ästhetiker Mieczysław Wallis hebt hervor, dass „die nicht gegenständliche Kunst“, die damals entstand, „nicht irgendeine Schule, Strömung oder Richtung in der Malerei ist, sondern ein Gebiet der Malerei, in dessen Umkreis verschiedene Schulen, Strömungen und Richtungen erscheinen, sich entwickeln und verändern.“¹ Wallis ist der Ansicht, dass „die Geburt dieser Malerei keine Sache des Zufalls, einer Laune, einer Spielerei, eines Erbes oder auch schlechthin eine Mystifizierung oder Provokation einer bestimmten Gruppe von Künstlern ist, sondern die letzte Konsequenz langer Prozesse in der Geschichte der europäischen Malerei, von Prozessen, die zumindest bis in die Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückreichen.“² Eine kurze Charakterisierung dieser Prozesse sieht seiner Auffassung nach folgendermaßen aus: „Anfangs erscheint die nicht gegenständliche Malerei als Resultat einer De-semantisierung, genauer einer De-ikonisierung der gegenständlichen Malerei, als Resultat einer immer weiteren Entfernung, eines immer weiteren Abreißen von der Wirklichkeit. Kandinsky kam, wie wir wissen, aus dem Fauvismus, Mondrian aus dem Kubismus. Später wurde das, was Grenzpunkt

war, zum Ausgangspunkt: die Maler komponieren sofort nicht gegenständliche Werke, sie gehen keinen Umweg. Von Anfang an zeichnen sich dabei im Bereich der nicht gegenständlichen Malerei auseinanderstrebende Bemühungen ab.“³

In der „Tribüne der Kunst und Zeit“ wurde 1920 Paul Klees „Schöpferische Konfession“ veröffentlicht, in der sich folgender Gedanke des Künstlers findet: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“⁴ Paul Klees Aussage bezieht sich natürlich nicht nur auf die abstrakte Kunst, sondern auf die Kunst in allen ihren Erscheinungsformen. Man kann sie als lapidaren Kommentar und als Erklärung des Wesens von radikalen, sogar revolutionären Veränderungen betrachten, zu denen es in der europäischen Kunst und Kultur in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gekommen ist; vor allem aber hinterfragt Klee hier alle mimetischen die Kunst betreffenden Konzeptionen. Ein besonderes Gewicht erhält dieser Satz im Zusammenhang mit der abstrakten Kunst, denn er suggeriert, dass die Abstraktion nicht einzig eine Negation des Mimetismus bildet, dass sie nicht nur eine Negierung der figurativen, darstellenden Bilder ist, sondern dass sie ein positives Programm hat, dass sie das sichtbar macht, was die Kunst bisher nicht mit der angemessenen Ausdrücklichkeit veranschaulicht hatte, da sie in die verschiedensten, mit dem Figurativen verbundenen Verpflichtungen eingebunden war. Der aphoristische und daher etwas enigmatische Charakter dieser Aussage bewirkt, dass sie als Motto für sehr verschiedenartige Überlegungen dienen kann. So beruft sich z.B. Gilles Deleuze in seinen der Malerei Francis Bacons gewidmeten Überlegungen auf sie, in denen er seine These begründet: „(...) in der Kunst und in der Malerei wie in der Musik geht es nicht um Reproduktion oder Erfindung von Formen, sondern um das Einfangen von Kräften. Eben dadurch ist keine Kunst figurativ.“⁵

Heute ist die Abstraktion nicht mehr das, was sie in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts sowie in den fünfziger und sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts war – ein Element eines de-konstruktiven Spiels, das die Maler mit ihrem Medium vollführt haben. Heute scheint sie eher etwas in der Art einer privaten ästhetischen Wahl zu sein, in der die wesentlichste Rolle der Wille zu Selbstbefreiung oder auch zur Abstrahierung des geschaffenen Bildes vom Andrang der auf die Darstellungslesbarkeit ausgerichteten visuellen Manipulationen, die uns auf Schritt und Tritt attackieren.

Im Lärm visueller Darstellungen wird die Abstraktion zu einer Enklave der Stille. Wenn wir sie aus dieser Perspektive betrachten, sehen wir, dass die Abstraktion eine Antwort auf das Übermaß der darstellenden, oft sehr „erfolgsorientierten“ Bilder wird.

Zu beachten ist auch die Tatsache, dass zu Anfang des 20. Jahrhunderts die Wahl der Abstraktion in gewissem Sinn eine ideologische Wahl gewesen ist. Die Abstraktion war eines von vielen Projekten (Strategien) des Modernismus des 20. Jahrhunderts, unzweifelhaft eines der wichtigen ideellen Projekten. In jener Zeit waren Bilder das Ziel, die nicht eingebunden waren in Wirklichkeit und die historischen Traditionen der Darstellung, Bilder, dank derer die Geschichte der Malerei von neuem hätte beginnen können. Es ist kein Zufall, dass Malewitsch sein „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ „Null-Form“ oder „falsche Ikone“ nennt. In dieser Ideologie oder auch in der spezifischen Ideologie des Bildes ging es also um das Bild, das nicht vergällt ist von vergangenen Stilikonen und ästhetischen Projekten. Eine solche Einstellung, die bereits einige Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg auf sich aufmerksam machte, verlor später nach und nach ihre Ausdruckskraft, und die Streitgespräche und Debatten um die Abstrakte Malerei herum wurden spürbar stiller. Es scheint so zu sein, dass in der Epoche der Postmoderne die Wahl der Abstraktion keine Wahl einer bestimmten Idee oder Ideologie eines Bildes (oder genauer der Kunst), kein Ausdruck eines künstlerischen Glaubens ist. Das abstrakte Bild ist eine der vielen Möglichkeiten der Wahl, die der Künstler treffen kann. Und eben dieser Künstler kann, und das schon am nächsten Tag, ein figuratives Werk schaffen, ohne das Gefühl zu haben, auf diese Weise irgendwelche künstlerischen Ideale zu verraten. Heute spielt die Tatsache, dass der Raum der Abstraktion dem Autor einen zusätzlichen Bestand an Freiheit anzubieten scheint, dank dessen er selbständig die Spielregeln aufstellen und seine eigene visuelle Welt komponieren kann, eine Schlüsselrolle. Und die Tatsache, dass dies eine etwas anders geartete Freiheit ist als die, die der Künstler nutzt, wenn er darstellende Kunst schafft.

Ein hervorragendes Zeugnis jener Veränderung im Zugang der Künstler zur Abstraktion stellen die sog. „Abstrakten Bilder“ von Gerhard Richter dar. Der deutsche Maler, bekannt durch seine brillante Maltechnik, derer er sich mit beträchtlichem Erfolg bei der Schaffung figurativer bedient, malt auch abstrakte Bilder. Einerseits

ist diese Malerei für ihn, wie er es scherzhaft beschreibt, eine Form der Erholung vom Figurativen. Andererseits aber kann man den Eindruck gewinnen, dass für G. Richter die Abstraktion etwas wie ein weiteres Bild-„Motiv“ geworden ist, das in der Kunst des 20. Jahrhunderts heimisch geworden ist und nach dem der Maler greifen kann, wie er auch nach solch klassischen Motiven wie dem Porträt, dem Akt, der Landschaft, dem Stilleben oder dem Interieur greift. Der Künstler selbst meint, „wenn wir einen Vorgang beschreiben, eine Rechnung aufstellen oder eine Baum fotografieren, schaffen wir Modelle; ohne sie wüssten wir nichts von der Wirklichkeit und wären Tiere. Abstrakte Bilder sind fiktive Modelle, weil sie eine Wirklichkeit veranschaulichen, die wir weder sehen noch beschreiben können, auf deren Existenz wir aber schließen können.“⁶ Das Malen eines abstrakten Bildes ist demnach für Richter die Schaffung eines Modells, dessen Eigenart darauf beruht, dass es keinerlei Fragment der wirklichen Welt sichtbar macht. Außerdem haben für ihn abstrakte Bilder denselben Status wie die figurativen. In Anführungszeichen gesprochen, ist der Künstler in einem wie im anderen Fall nicht an einer Abbildung der Wirklichkeit interessiert. In einem Interview mit Rolf Schön (1972) sagte Richter: „Man möchte das, was man sieht, was überhaupt da ist, begreifen, und versucht, es abzubilden. Später merkt man, dass man die Wirklichkeit gar nicht darstellen kann, dass das, was man macht, immer nur sich selbst darstellt, also selbst Wirklichkeit ist.“⁷ In diesem Zusammenhang ist auch noch eine etwas spätere Aussage des Künstlers zu erwähnen, enthalten in den Notizen aus dem Jahr 1984: „Meine Bilder sind gegenstandslos; wie Gegenstände sind sie selbst Gegenstände. Somit sind sie inhaltslos, bedeutungslos und sinnlos wie Gegenstände oder Bäume, Tiere, Menschen oder Tage, die da sind ohne Zweck und Ziel. Um diese Qualität geht es.“⁸ Gerhard Richters Werk entsteht demnach aus der Überzeugung, dass das Bild nicht so sehr ein Instrument (Vehikel) zum Transportieren von Bedeutungen bedeuten oder sein soll, dass aber das Bild einfach etwas sein möchte, dass es eine Tatsache, ein Ereignis sein möchte, das ebenso ungeschützt und in seinem Wesen unübersetzbar ist wie z.B. ein konkreter Baum, der vor unserem Haus wächst oder der heutige Sonnenuntergang.

Aus den hier angeführten Aussagen geht klar hervor, dass für Gerhard Richter die Beziehungen des Bildes zur Wirklichkeit nur ihr zweitrangiges Kennzeichen sind. Sehr viel wichtiger ist, dass jedes

Bild eine bestimmte reale Tatsache ist, dass – wie der Künstler sagt – das Bild selbst auf unvermeidliche Weise selbst Wirklichkeit wird. Die sog. fotografischen Bilder Richters, deren Ausgangspunkt verschiedene Arten von Fotografie sind (Erinnerungsfotos, Amateurfotos, journalistische oder Werbefotos) entstehen ebenso als Resultat einer spezifischen Abstrahierung des Motivs aus seinem ursprünglichen Kontext. Dies ist eine Malerei, die mit der Tiefenschärfe, der Überbelichtung oder der „Multiexposition“ spielt und demnach aufgebaut ist auf außerhalb der Malerei liegende, mit der Technik der Fotografie verbundene Regeln und Kategorien. Das gemalte Bild trennt sich (abstrahiert sich) von den Kriterien und Qualitäten der Malerei, obwohl es zweifelsohne zu einem Werk der Malerei wird, realisiert durch die ungewöhnlichen „handwerklichen“ Fähigkeiten seines Künstlers. Der Künstler weist so nachdrücklich auf das Problem der Autonomie des Bildes hin, denn wir können seine Bilder nicht analysieren und bewerten, indem wir uns auf Regeln berufen, die einzig in einem dieser bildnerischen Medien verpflichtend sind – sei es in der Malerei oder in der Fotografie. Der Unterschied zwischen dem Malen abstrakter Bilder und figurativer Bilder tritt nicht nur in dessen Endeffekt, den der Maler erreicht, zutage, sondern ist vielmehr mit dem Schaffensprozess verbunden, und vielleicht noch eher mit dem Geisteszustand und dem Bewusstsein des Künstlers im Augenblick kurz vor Arbeitsbeginn. In Gerhard Richters Notizen (1985) finden wir z.B. folgende Fragmente: „Wenn ich ein Abstraktes Bild male, weiß ich weder vorher, wie es aussehen soll, noch während des Malens, wohin ich will, was dafür zu tun wäre. Deshalb ist das Malen ein quasi blindes, verzweifertes Bemühen (...) in der vagen Hoffnung, dass ein richtiges, fachgerechtes Tun letztlich etwas Richtiges, Sinnvolles zustande kommen lässt.“⁹ An anderer Stelle äußert er sich folgendermaßen: „Die Abstrakten Bilder sind nicht weniger beliebig als alle gegenständlichen Darstellungen (die auf einem x-beliebigen Motiv beruhen, das Bild werden soll), sie unterscheiden sich nur insofern, als ihr ‚Motiv‘ erst während des Malens entwickelt wird.“¹⁰ Es geht demnach nicht darum, dass die Abstraktion dem Maler eine größere künstlerische Freiheit zusichert, die manch ein Rezipient mit Beliebigkeit, mit dem Fehlen jeglicher Regeln gleichzusetzen geneigt ist. Das Problem besteht darin (und dies gilt nicht nur für abstrakte Werke), dass heute keine normative Ästhetik existiert, auf die sich der Künstler und danach auch der Rezipient

berufen könnten, dass die Werke, die entstehen, nicht aus zuvor aufgestellten ästhetischen Grundsätzen und Kategorien hervorgehen. Wie Lyotard schreibt, wenn er die Situation des postmodernen Künstlers vorstellt: „(...) diese Regeln und Kategorien sind das, was das Werk oder der Text sucht. Der Künstler und der Autor arbeiten also ohne Regeln und dafür, um Regeln für das aufzustellen, was erst *gemacht wird*. Und eben aus diesem Grund haben das Werk oder der Text die Eigenheit eines Ereignisses.“¹¹

Die Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts hat bewirkt, dass die Abstraktion sich für Künstler wie Gerhard Richter zu etwas wie einem weiterem Bildmotiv umgestaltet hat, zu einem Motiv, das an eine Reihe von anderen, klassischen Motiven anknüpft, die von der Kunst in anderen vergangenen historischen Epochen ausgearbeitet worden sind. Die Wahl irgendeines dieser Motive ist keinerlei ideologisches Bekenntnis, auch bezeugt sie nicht, dass der Autor sich damit einer der künstlerischen Strömungen seiner Zeit zuordnen möchte. Dies betrifft auch die Wahl zwischen der Abstraktion und einem beliebigen figurativen (darstellenden) Motiv. Dies ist eine ebenso einfache und natürliche Tätigkeit wie der Griff nach der Lieblingstasse oder einem Buch, zu dem wir von Zeit zu Zeit gerne zurückkehren. Obwohl wir also in Gerhard Richters Werk einen Bestand von sehr vielen klassischen Bildmotiven vorfinden können, mit denen der Künstler sehr verbunden scheint, scheint doch für ihn etwas anderes zu zählen: „Ich habe kein Motiv, nur eine Motivation. Ich glaube, dass die Motivation das Eigentliche, Naturgemäße ist, dass das Motiv altmodisch, ja reaktionär ist (dumm wie die Frage nach dem Sinn des Lebens).“¹²

Falls die Abstraktion in Bezug auf die Malerei bereits ihre ideologische, de-konstruktive Rolle gespielt hat und schon heute nicht mehr als eine zur Allgemeingültigkeit strebende Idee oder künstlerische Strategie fungiert, scheint die Abstraktion doch in Bezug auf das Medium der Fotografie immer noch diesen spezifischen Charakter zu besitzen. Im Jahr 2000 fand in Bielefeld das 21. Fotosymposium, gewidmet der Abstrakten Fotografie, statt. Die das Symposium eröffnende Äußerung von Prof. Lambert Wiesing (Philosoph und Professor für Vergleichende Bildtheorie) stellt einen Versuch einer theoretischen Ordnung der potentiellen Möglichkeiten, die die Abstrakte Fotografie in sich trägt. Zu Anfang seines Text behauptet Wiesing, dass wir das Problem der Abstraktion in Bezug auf das

Medium der Fotografie besser und tiefer werden verstehen können, dass wir zu ihrem wahren Wesen gelangen, wenn die typische und häufig gestellte Frage >Was ist Abstrakte Fotografie?< durch die Frage ersetzen >Was könnte Abstrakte Fotografie sein?< Die erste dieser Fragen bezieht sich auf konkrete, historisch positionierte Werke und Phänomene (es ist daher die Frage eines Fotografikhistorikers), in der zweiten Frage „geht es nicht mehr um die Beschreibung von empirischen Realitäten, sondern um die Entdeckung denkbarer Möglichkeiten; es geht um den Begriff der Abstrakten Fotografie. Das Problem hat sich verschoben: Nicht was etwas ist, sondern was etwas sein könnte, steht im Vordergrund.“¹³

Der deutsche Wissenschaftler beschäftigt sich nach einer kurzen Analyse der Begriffe „Abstrakt“ und „Fotografie“ in erster Linie mit einer Problematik, die bereits in Analysen zur Fotografikgeschichte bestens bekannt war, und zwar mit den „Abstraktionen im fotografischen Produktionsprozess“.¹⁴ Wiesing weist darauf hin, dass man in diesem Zusammenhang am häufigsten auf folgende Ansichten trifft: „(...) als Abstrakte Fotografie kann eine Fotografie gelten, welche ohne komplette Fotoapparate versucht, Lichteinwirkungen auf lichtempfindlichen Substanzen als sichtbare Spuren zu konservieren. Diese rein formalen Überlegungen zum Begriff der Abstrakten Fotografie decken sich – könnte es anders sein? – mit der Geschichte dieser Fotografikart.“¹⁵ Historische Experimente mit der kameralosen Fotografie sind eine außerordentlich wichtige Erscheinung im Modernismus des 20. Jahrhunderts. Gleich nach Ende des Ersten Weltkriegs griffen die Künstler nach Fotogrammen, um die traditionellen Vorstellungen zum Thema des Bildes, der Technologie seiner Herstellung sowie der ästhetischen Kriterien des Abbildens zu hinterfragen. Floris M. Neusüss, ein großer Liebhaber und Kenner dieser Problematik und zugleich ein Künstler, für den das Fotogramm das grundlegende Ausdrucksmittel ist, meint, „in dieser Zeit gesteigerter Kreativität machten sich die Künstler an die Einführung und Erprobung neuer Materialien, um die tradierten Darstellungsformen der bürgerlichen Kunst verächtlich zu machen und so das überholte Verständnis von Kunst zu irritieren. Für die Dadaisten war das Fotogramm gleichzeitig Anti-Fotografie und Anti-Malerei. Anti-Malerei, weil das Bild automatisch, durch einen gelenkten Naturvorgang entsteht, Anti-Fotografie, weil es die authentischen Abbildungsqualitäten der Fotografie unterläuft.“¹⁶ Hier ist nicht der Ort für eine

Analyse dessen, was die vielen Künstler vollbracht haben, noch für Überlegungen zu technologischen Spezifika der einzelnen Arten der kameralosen Fotografie (lenseless photography), wie etwa cliché verre, echtes Fotogramm, Luminogramm oder Chemigramm. Es ist jedoch zu beachten, wie L. Wiesing das in seinem Text tut, „dass in den Techniken der kameralosen Fotografie eine immanente Hierarchie eingeschrieben ist: von der Abstraktion des Objektivs über die ganze Kamera, über die des Negativs, des den Lichtgang beeinflussenden Gegenstandes hin zur radikalsten Form der Abstrakten Fotografie, die sich der Grenze der Nicht-mehr-Fotografie deutlich annähert: dem Chemigramm.“¹⁷ Er unterstreicht ebenso, dass, obwohl zahlreiche Fotogramme tatsächlich abstrakte Bilder sind, die Begriffe >kameralose Fotografie< und >Abstrakte Fotografie< nicht miteinander gleichzusetzen sind, da „der Produktionsprozess phänomenologisch-werkästhetisch betrachtet unerheblich ist und dass vielmehr auch das Produkt der Abstrakten Fotografie daraufhin untersucht werden muss, was in ihm kontingent und damit abstraktionsfähig sein kann.“¹⁸

An dieser Stelle geht der deutsche Theoretiker zum wichtigsten Teil seiner Überlegungen über und unternimmt den Versuch, die ideellen, intellektuellen Prämissen potentieller Abstraktionen, die sich nicht auf Veranlassung des Abbildungsprozesses offenbaren, sondern sich im fotografischen Produkt selbst manifestieren. Wiesing schreibt: „Das Problem der Abstrakten Fotografie ist bemerkenswerterweise nicht die simple Feststellung, dass diese keinen wiedererkennbaren Gegenstand zeigt, sondern die Begründung, warum und wozu ein abstraktes Foto von der Darstellung eines bekannten Gegenstandes abstrahiert. (...) Jede Abstraktion geschieht, um das Augenmerk auf etwas zu lenken, was als wesentlich beurteilt wird (...). Deshalb führt jede Abstraktion stets zu einem Zurschaustellen des für wesentlich Erachteten; jede abstrahierende Abwendung ist mit einer sichtbar machenden Hinwendung verbunden.“¹⁹ Der Autor formuliert diese These in noch radikalerer Weise, denn er behauptet, dass das Fehlen der Darstellung eines wiedererkennbaren Gegenstandes oder Objekts weder das Wesen noch das eigentliche Ziel der Abstrakten Fotografie ist, sondern lediglich eine Art oder ein bestimmter Weg, um dieses Ziel (oder eher diese Ziele) zu erreichen. Mit anderen Worten, die Wahl der Abstraktion ergibt sich dann aus der Anwendung einer bestimmten künstlerischen Strategie.²⁰ Bei

seiner Analyse der Gründe, die einen Künstler dazu bewegen können, Abstrakte Fotografie zu schaffen, stellt Wiesing fest, dass drei der möglichen Strategien am wesentlichsten erscheinen: „Abstraktion um der Sichtweise willen“, „Abstraktion um der Sichtbarkeit willen“ und endlich „Abstraktion um der Objektkunst willen“. In allen von ihnen spielt die Intention des Künstlers eine Schlüsselrolle, die bestimmte Idee, die ihm vorschwebt und die er mithilfe seines Werks verwirklichen möchte. In dieser Konzeption erscheint die Abstraktion nicht als Resultat spontaner, improvisierter, zufälliger Handlungen, sondern ist ein bewusst angewandtes Werkzeug, mittels dessen der Künstler ein bestimmtes übergeordnetes, strategisches Ziel zu erreichen sucht. Ein solcher Grundsatz schließt natürlich nicht aus, dass der Zufall beim schöpferischen Prozess eingespannt wird, jedoch wird das immer ein „kontrollierter Zufall“ sein, der nur im vom Künstler festgesetzten Rahmen, auf einem präzise umrissenen Feld des künstlerischen Spiels eintritt.

Die erste vom L. Wiesing aufgezeigte Strategie beruht darauf, dass der Künstler demonstrieren will, „dass das Medium der Fotografie auf etwas anderes als nur Gegenstände verwiesen werden kann und dass dies in einem gegenständlichen Bild immer auch geschieht.“²¹ Wir haben hier demnach mit einer Art Autoreflexion innerhalb des Mediums und über das Medium der Fotografie zu tun, denn als Resultat der Handlungen des Künstler entstehen Werke, die vordergründig z.B. die formalen Strukturen des fotografischen Bildes annehmen. Sie sind natürlich in jeder, auch in der einen Gegenstand darstellenden Fotografie anwesend. In figurativen Bildern sind diese Strukturen jedoch mitunter schwer zu erkennen, wir können sie übersehen, denn die Darstellung selbst zieht unsere Aufmerksamkeit auf sich. Unser Schauen auf Bilder (ebenso wie auf die Welt) ist niemals uneigennützig. Wir schauen und machen bewusst oder unwillkürlich Erkenntnis, aber das, was am leichtesten erkennbar ist, also Menschen, Gegenstände, Ausblicke und Situationen wird unser Sehen und insbesondere unsere Perzeption dominieren. Und eben diese Tatsache bewirkt, dass einige Künstler abstrakte Fotos schaffen, in denen „etwas Übersehenes zum Thema wird.“²² Mit einer solchen Art von programmatischer Selbstreflexion über das Medium Fotografie haben wir im Fall der sog. „generativen Fotografie“ zu tun, d.h. in einem seit 1968 in Bielefeld entwickelten künstlerischen Projekt, in dem sich Künstler wie z.B. K. Breier, P. Cordier, H. Gravenhorst und G. Jäger engagiert haben. „Sie

propagieren mit ihren Bildern die Loslösung der Fotografie von der Wirklichkeit und die bewusste und methodische Erzeugung ästhetischer Strukturen mit fotografischen Mitteln und Verfahren.“²³ In späteren Jahren traten ähnliche Ideen häufiger in Erscheinung („fotografische Fotografie“, „elementare Fotografie“), viele Künstler waren an Bildern interessiert, die in sich Elemente der Selbstanalyse einschließen sollten, die eine Art von Metareflexion sein könnten. In dieser Einstellung manifestiert sich einerseits der Wille, die Tradition des Modernismus des 20. Jahrhunderts fortzusetzen, bei einem Spielfeld, das geknüpft ist an ein einziges technisches Medium der Darstellung, also die Fotografie, andererseits kann man diese Handlungen als eine spezifische de-konstruktive Maßnahme ansehen, die gegenüber fotografischen Bildern angewandt wird.

Es ist zu bemerken, dass ähnliche Interessen ebenso im Werk von Fotografen gegenwärtig sind, die darstellende Fotografie schaffen – es seien hier nur die Werke des kanadischen Künstlers Jeff Wall erwähnt, der in seinen großformatigen Diapositiven mit inszenierten Vorstellungen vielfältige kompositorische Schemata und andere Strukturelemente des Bildes analysiert, wie sie in vergangenen Epochen von der Malerei erarbeitet wurden. In vielen Fotografien eines anderen herausragenden zeitgenössischen Künstlers, Andreas Gurskys, wird die Fragestellung nach Strukturen oder einem strukturierten Netzwerk, gegenwärtig im Innern eines Bildes, ebenso zum vorrangigen Thema, so in Arbeiten, die das Innere von Montagehallen in modernen Fabriken zeigen. Es wird aber auch sichtbar in seiner Serie von Arbeiten „Ohne Titel“, die eigentlich eine Zusammenstellung von gänzlich abstrakter Fotografie ist.²⁴ Aus ähnlicher Perspektive lässt sich zweifellos auch auf die darstellenden Bilder polnischer Fotografen blicken, die mit der sog. Kielcer Landschaftsschule verbunden sind. Lambert Wiesing findet eine solche Position auch in Werken, die sich auf Makro- und Mikrostrukturen konzentrieren (z.B. Carl Strüwe)²⁵, die uns jedoch – wie es scheint – vor allem die Gelegenheit geben, Beobachter eines spezifischen Spiels zu werden, das in einem Bild zwischen dem stattfindet, was an ihm Abstraktion ist und dem, was an ihm Dokument ist. Die Abstrakte Fotografie ist demnach nur eine der Möglichkeiten der Realisation von Bildern, die etwas bisher nicht Gesehenes, in ihrer Struktur und Komposition verborgenes zu offenbaren, doch die Abstraktion ist hier nicht die *conditio sine qua non*.

Der zweite Grund für das Erscheinen der Abstraktion im fotografischen Bild könnte der Wunsch des Künstlers sein, etwas Sichtbares zu schaffen: „Abstraktion um der Sichtbarkeit willen.“²⁶ Obwohl eine solche Einstellung im ersten Moment fast identisch erscheint mit der zuvor besprochenen, unterscheidet sich doch diese zweite Strategie von ihr, und der Unterschied besteht hauptsächlich in der stärkeren Radikalisierung dieser Position. Wiesing definiert diese Strategie folgendermaßen: „Man möchte hiermit zeigen, dass Fotografien Bilder sein können, die überhaupt nicht auf irgend etwas verweisen müssen. Diese These kann man auch anders formulieren: Man möchte mit der Abstrakten Fotografie zeigen, dass Fotografien Bilder sein können, die keine Zeichen sind.“²⁷ Überträgt man diese These auf die fotografische Praxis, geht es hier um ein bewusstes und methodisches Ausnutzen des Mediums Fotografie irgendwie entgegen ihrer Natur oder auch entgegen ihrer typischen Anwendung. „Wenn man die Abstrakte Fotografie in diesem Sinne versteht, dann wird das Medium Fotografie nicht dazu verwendet, um etwas abzubilden oder sichtbar zu *reproduzieren*, sondern um etwas zu bilden und sichtbar zu *produzieren*. Das Medium wird zu einem Werkzeug, um einen künstlichen Gegenstand zu generieren.“²⁸

Ziel bei dieser Art der Abstraktion ist demnach die reine Sichtbarkeit – der Künstler schafft ein Bild, dessen Grundzug ist, dass es ein visuelles Phänomen ist. Wiesing ist der Ansicht, diese Art der Abstrakten Fotografie sei vor allem in Luminogrammen zu erreichen²⁹, in Fotogrammen also, die als Resultat von „Malerei mit Licht“ auf lichtempfindlichem Untergrund entstanden sind. Dieser Technik bediente sich vor dem Zweiten Weltkrieg z.B. Lászlo Moholy-Nagy und in der zweiten Hälfte des 20. Jh. u.a. Peter Keetman, ein Künstler, der der Strömung der sog. subjektiven Fotografie angehörte, oder auch Karl Martin Holzhäuser, der mit der generativen Fotografie in Bielefeld in Verbindung stand, sowie eine große Schar anderer Künstler, denn diese Methode wurde mit der Zeit ungeheuer populär.

Eine dritte Strategie, die Abstraktion in der fotografischen Produktion betrifft, beruht nach Lambert Wiesings Ansicht darauf, dass es sich um eine „Abstraktion um der Objektkunst willen“ handeln kann.³⁰ In diesem Fall haben wir es, kurz gefasst, mit einer Situation zu tun, in der Künstler zeigt, dass Fotografien keine Bilder sein müssen, dass man sich Fotografien vorstellen und realisieren kann, die – bei Erhalt ihrer medialen Spezifik – einfach künstlerische Objekte

sind. Der Künstler kann, wenn er ein paar Mittel der fotografischen Praxis nutzt, auf die Produktion von Bildern verzichten und statt eines Bildes einen bestimmten Gegenstand schaffen, der zu einem Werk der Abstrakten Kunst wird. Wiesing schreibt: „Man nutzt dann die Techniken der Fotografie nicht, um Bilder, sondern Gegenstände, Objekte oder Teile von Installationen herzustellen – allerdings geschieht dies wiederum mit der Absicht, auf eine Möglichkeiten des Fotografierens hinzuweisen. In diesem Sinn ist denkbar, dass die Stelle der bildmäßigen Fotografie durch eine kunstmäßige Fotografie ausgefüllt wird.“⁵¹

Die Nutzung von Objekten oder technisch hergestellten Gegenständen hat in der Kunst eine lange und reiche Tradition, die bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zurückreicht. Ein solcher Gegenstand kann auch ein fotografischer Abzug oder Ausdruck sein. Eigentlich offenbarten die Fotografien bereits seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die Menge der Erinnerungsfotos in Fotoalben lawinenartig anzuwachsen begann, zunehmend ihren doppelten Charakter, ihren doppelten Status. Denn sie waren zugleich Bilder, die wegen der auf ihnen abgebildeten Bildnisse oder Darstellungen gesammelt wurden, sowie Gegenstände, die zu verschiedenen Zwecken genutzt werden konnten. Sie wurden zu Gegenständen des „täglichen Gebrauchs“. Auf eben diese Eigenschaft der Fotografie weist in seinen Werken Christian Boltanski hin, der seit Ende der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts Objekte und Rauminstallationen aus verschiedenen Gegenständen des täglichen Gebrauchs schafft, die nun nutzlos, verbraucht und niemand mehr dienlich sind: aus Kleidungsstücken, Süßigkeitsschachteln und auch aus Fotografien. Seine Erzählungen von Identität, Erinnerung, Verlust und Fortdauer konstruiert Boltanski aus Gegenständen, und Gegenstände werden zu deren Baustoff, zugleich aber bedeuten sie Beweis und Zeugnis. Die Fotografie als Gegenstand erscheint in Arbeiten Boltanskis wie „Inventare“, in der Installation „Kinder aus Dijon“ von 1974, in den Arbeiten aus den achtziger Jahren mit dem Titel „Altäre-Reliquiare“, oder schließlich in dem monumentalen Werk „Monumenta“ von 2010, gezeigt in Paris – 140 000 Besucher haben diese Ausstellung gesehen.

L.Wiesing hat, wenn er auf diese dritte Möglichkeit der Abstraktion in der fotografischen Produktion verweist, jedoch eine noch radikalere Situation im Sinn, in der die Fotografie „sich abstrahiert“ vom Bild-Sein und nur noch und ausschließlich Gegenstand (Objekt)

ist, sich zugleich aber – wie dieser Gegenstand – von jeglicher Figurativität, von der Darstellung von irgend etwas „abstrahiert“. Der deutsche Wissenschaftler beruft sich hier auf Gottfried Jägers Arbeit „Graukeil“ von 1983, in der das Objekt aus zur Lichteinwirkung ausgestellten Fotopapier angefertigt wurde. Von dieser Art von Objekten hat Jäger im übrigen sehr viel mehr hergestellt. Nach Meinung Wiesings „findet in dieser Arbeit kein Abbilden statt; es geht nicht um die bildliche Herstellung einer rein bildlichen Sichtbarkeit, sondern einzig um die Nutzung der Fotografie im materiellen Sinne als Teil einer Installation. Das Fotopapier, welches in der gegenständlichen Fotografie zumeist dreidimensionale Dinge zeigt, wird in ‚Graukeil‘ selbst dreidimensional: An die Stelle des bildlich Gezeigten tritt das zeigende Material.“⁵² Wie es scheint, lässt L. Wiesing dennoch ein bestimmtes schwerwiegendes Problem außer acht – ein Gegenstand oder ein Objekt sind, unabhängig davon, woraus sie hergestellt sind, unabhängig davon, wie sie aussehen, wie unsere Perzeption von ihnen ist, niemals „Abstraktum“. „Graukeil“ ist einfach ein Objekt (eine Skulptur), die aus Fotopapier hergestellt wurde und darstellt, worauf der Titel der Arbeit hinweist, also einen dunkelgrauen Keil. Grundsätzlich jedoch ist die von Wiesing aufgezeigte Möglichkeit der Abstrahierung der Fotografie vom „Bild-Sein“ und ihrem Funktionieren in der Rolle eines Objekts vollkommen richtig.

In der modernen Kunst hat die Dichotomie Abstrakte Kunst – Darstellende Kunst ihre frühere Schärfe verloren, und die Grenze zwischen ihnen – alles weist darauf hin – hat aufgehört, eine wichtige Grenze zu sein, wie sie es früher in den Streitigkeiten um Ideen war. Die Künstler überschreiten in großer Freiheit diese Grenze von der einen oder anderen Seite her, niemand macht daran (oder mittels dessen) ihre künstlerische Identität fest. Die Abstraktion, die als identitätsstiftendes Projekt geboren wurde, in dem es um die Umdefinierung des bisherigen Kunstbegriffes ging, wurde zu nur einer von vielen, gleichberechtigten Möglichkeiten. Deshalb ist die Abstraktion für viele Künstler zu etwas in der Art eines gewöhnlichen, gut vertrauten Bild-„Motivs“ geworden, das an eine Reihe von klassischen, traditionellen Bildmotiven angeknüpft. Ein solcher Zugang zur Abstraktion ist ausgezeichnet in Gerhard Richters Werken zu sehen (er offenbart sich ebenso in seinen Äußerungen zur Abstraktion), deren Ausführungen – im Hinblick auf den Rang seiner Kunst sowie auf den Einfluss, den er auch auf andere Künstler ausgeübt

hat – als spezifisches Barometer dieser Veränderung im Verhältnis zur Abstraktion angesehen werden kann.

Sollte irgendwo noch die frühere Einstellung überdauert haben, in der die Abstraktion ein bestimmtes Programm darstellt oder auch aus einer übernommenen künstlerischen Strategie hervorgeht, eine Strategie (samt den dahinterstehenden Ideen), an die der Künstler oder eine Gruppe von Künstlern „glaubt“ und die er umzusetzen versucht, dann ist das wohl nur in bestimmten Richtungen der Fotografie so. L. Wiesing konzentriert sich in seiner Analyse der verschiedenen Möglichkeiten oder eher Prämissen, die die Fotografen zur Beschäftigung mit der Abstraktion bewegen, unter den zeitgenössischen Künstlern (fast ausschließlich) auf Künstler, die aus der Strömung der sog. generativen Fotografie hervorgehen, die programmatisch beschlossen haben, den Versuch zu unternehmen, die Fotografie vom Zwang der Abbildung der Wirklichkeit zu befreien.

- | | |
|---|--|
| <p>1 Mieczysław Wallis, <i>Wybór pism estetycznych</i>/Auswahl ästhetischer Schriften, Krakau 2004, S. 297.</p> <p>2 Ibidem.</p> <p>3 Ibidem.</p> <p>4 Paul Klee, <i>Schöpferische Konfession</i>, "Tribüne der Kunst und Zeit", Bd. XIII, Berlin 1920.</p> <p>5 Gilles Deleuze, <i>Francis Bacon. Logik der Sensation</i>, aus dem Französischen von Joseph Vogel, München 1995, S. 39.</p> <p>6 Gerhard Richter, <i>Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe</i>, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008, Text für Katalog <i>documenta 7</i>, 1982, S. 121.</p> | <p>7 Ibidem, S. 59.</p> <p>8 Ibidem, S. 133.</p> <p>9 Ibidem, S. 142.</p> <p>10 Ibidem, S. 144.</p> <p>11 Jean-Francois Lyotard, <i>Postmodernizm dla dzieci /Postmoderne für Kinder/</i> Warschau 1998, S. 27.</p> <p>12 Gerhard Richter, op. cit., S. 140.</p> <p>13 Lambert Wiesing, <i>Was könnte "Abstrakte Fotografie" sein? Denkmöglichkeiten</i> [in] Martin Roman Deppner, Gottfried Jäger (Hg.), <i>Denkprozesse der Fotografie. Beiträge zur Bildtheorie</i>, Bielefeld 2010, S. 301.</p> <p>14 Ibidem, S. 304.</p> <p>15 Ibidem.</p> <p>16 Floris M. Neusüss, <i>Fotogramme 1918 bis</i></p> |
|---|--|

- heute, Kassel – Köln 1987, S. 2.
- 17** Lambert Wiesing, op. cit., S. 304–305.
- 18** Ibidem, S. 307.
- 19** Ibidem.
- 20** Ibidem, S. 308.
- 21** Ibidem.
- 22** Ibidem, S. 309.
- 23** Willfried Baatz, *Geschichte der Fotografie*, Köln 1997, S. 146.
- 24** Vgl. dazu z.B. Rupert Pfab, *Studien zur Düsseldorfer Photographie*, Weimar 2001, S. 81–84.
- 25** L.Wiesing, op. cit., S. 309.
- 26** Ibidem, S. 310.
- 27** Ibidem.
- 28** Ibidem.
- 29** Ibidem, S. 311.
- 30** Ibidem.
- 31** Ibidem, S. 312.
- 32** Ibidem, S. 313.

Marek Śnieciński

Abstrakcja w sztuce współczesnej – „motyw” obrazu czy strategia artystyczna?

W początkowym okresie XX w. artysta tworzący dzieło abstrakcyjne dokonywał w pewnym sensie wyboru ideologicznego – abstrakcja była jednym z ważnych strategicznych projektów modernizmu. Celem twórców-abstrakcjonistów były obrazy nie uwikłane w historyczne tradycje obrazowania; obrazy, które zarazem poddawały w wątpliwość mimetyczny charakter sztuki. Nastawienie takie, które dawało o sobie znać jeszcze przez parę dziesięcioleci po II wojnie światowej, utraciło później stopniowo swoją wyrazistość, a spory i debaty wokół malarstwa abstrakcyjnego wyraźnie przycichły. Wydaje się, że w epoce postmodernizmu wybór abstrakcji nie jest już wyborem pewnej idei czy ideologii obrazu (czy szerzej sztuki), nie jest wyznaniem artystycznej wiary. Obraz abstrakcyjny jest jednym z wielu możliwych wyborów, jakich może dokonać artysta.

Znakomite świadectwo przemiany w podejściu artystów do abstrakcji stanowią tzw. *Obrazy abstrakcyjne* G. Richtera, wybitnego malarza, tworzącego przede wszystkim dzieła figuratywne. Dla Richtera odniesienia obrazu do rzeczywistości mają drugorzędne znaczenie: *moje obrazy są bez-*

przedmiotowe, jak przedmioty one same są przedmiotami. Z przeprowadzonej analizy jego dzieł oraz wielu wypowiedzi artysty wynika, że nie ma dla niego zasadniczej różnicy między obrazem figuratywnym a abstrakcyjnym. Richter sięga po abstrakcję, jakby sięgał po kolejny „motyw” obrazowy, który zadomowił się już dobrze wśród innych, klasycznych motywów.

O ile w odniesieniu do malarstwa abstrakcja odegrała już swoją ideologiczną, dekonstrukcyjną rolę i nie funkcjonuje dzisiaj jako pretendująca do powszechności uniwersalna idea czy strategia artystyczna, to w odniesieniu do medium fotografii abstrakcja wydaje się wciąż jeszcze posiadać tego rodzaju charakter. Zajmujący się teorią obrazu niemiecki filozof Lambert Wiesing analizuje związane z abstrakcją strategie artystyczne obecne w medium fotografii oraz przedstawia teoretyczne przesłanki, na których owe strategie bazują. Pierwszy obszar, który wyróżnia, to abstrakcje związane bezpośrednio z „fotograficznym procesem produkcyjnym”, która to strategia przynależy już przede wszystkim do historii fotografii (fotogramy). Drugi wskazany przez niego obszar to „abstrakcja w fotograficznym produkcie”. Tutaj Wiesing wskazuje na trzy możliwe (z jego punktu widzenia najistotniejsze) strategie artystyczne, które wciąż zachowują swoją aktualność: abstrakcja ze względu na sposób widzenia, abstrakcja ze względu na widzialność oraz abstrakcja ze względu na sztukę obiektu. We wszystkich z nich kluczową rolę odgrywa intencja artysty, pewna idea, która mu przyświeca i którą chciałby urzeczywistnić za pomocą swojego dzieła.

Marek Śnieciński

Abstraction in Contemporary Art – ‘Motif’ in Picture or Artistic Strategy?

At the beginning of the twentieth century, artists interested in abstract art had to make, in a sense, an ideological choice – abstraction was one of the important strategic projects of modernism. The goal of abstract artists was to produce abstract paintings which were not connected with historic tradition of imaging; i.e. the paintings, which did not match the mimetic nature of art. As the result of their attitudes, which still prevailed in a few decades after World War II, slowly lost its momentum; disputes and debates about abstract painting became less and less loud. In postmodernist era, abstraction was no longer connected with choosing ideas or ideology (or artistic trend); it is not an artistic acknowledgement of faith. Abstract art is one of many possible trends which artists may follow.

A good example of changing attitudes are so called *Abstract paintings* by G. Richter, an eminent painter, who is mostly interested in figurative art. For Richter, the connection between the reality and pictures is of secondary importance. He said: *My paintings include no objects, they themselves are the objects*. The analysis of his works and a number of his statements shows that there is no fundamental difference between the figurative and abstract painting. Richter reaches for abstraction as if reaching for another motif, which is well-established among other classical motifs.

Abstract painting already played its ideological deconstructive role and it doesn't function today as universal idea or artistic strategy; only in connection with the medium of photography, abstraction seems to still play that role. Lambert Wiesing, a German philosopher who writes on the theories of images, analyzes artistic strategies associated with abstraction in photography and theoretical assumptions on which they are based. He writes about abstracts images directly connected with 'photographic production process', which primarily belongs to the history of photography (photograms). Also, he writes about 'abstraction in the pho-

tographic product'. Here, he indicates three possible (and the most important from his point of view) artistic strategies, which still remain valid: abstraction of the way of seeing, abstraction of visibility and abstraction in object's art. He believes that in all the cases artists' intentions play the key role and that artists have certain ideas that guide them, so they want to reveal them in their work.



Andrzej Moczydłowski