

Siegfried Gohr: Wie Bilder sprechen... Zur Malerei von Günther Förg, in: Günther Förg. Bilder / Paintings 1973-1990, hrsg. von Thomas Groetz, Berlin: Galerie Max Hetzler / Holzwarth Publication, 2004, S. 33-36.

## Wie Bilder sprechen... Zur Malerei von Günther Förg

In letzter Zeit wurde immer wieder die Meinung geäußert, dass in der heutigen Zeit die kulturellen Aktivitäten hauptsächlich von der Architektur, vom Film und von der Popmusik repräsentiert würden. Als viertes Gebiet könnte wohl ohne großen Widerspruch noch das Design hinzugefügt werden. Offensichtlich sind zwei wesentliche Kräfte der Moderne, nämlich Literatur und Malerei, in diesem Szenario nicht mehr enthalten, obwohl sie enorme produktive kulturelle Energien und Neuerungen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hatten. Lassen wir die Frage nach dem Stand der Literatur an dieser Stelle beiseite, dann bleibt die Frage nach dem Platz der Malerei, oder, wofür diese oft genommen wird, nach dem Platz der Kunst im heutigen kulturellen Spektrum. Es ist seit den sechziger Jahren, oft in Aufnahme einer Hegelschen Formulierung, vom Ende der Kunst die Rede gewesen, wobei in der Nachfolge von Marcel Duchamp dieses fast immer mit der Überwindung der Malerei gleichgesetzt wurde. Diese wiederum stand für den aristokratisch-willkürlichen Gestus des Individuums, also letztlich für eine angeblich unliebsame Herrscherattitüde. Die Malerei stand für Qualitäten der Kunst, die nicht mehr gewollt waren, wie Autorschaft, Werkcharakter, Qualität, genießende ästhetische Erfahrung etc. Wenn nach dem »pictorial turn«, den T. J. Mitchell ausrief, von Bildern die Rede war, ging es nicht mehr um Bilder der Kunst, sondern um die neuen Medien Fotografie, Film, Fernsehen, Internet, Videoclip etc. Lustvoll war von der »Bilderflut« die Rede, welche wortreich beklagt wurde, oder von der »Macht der Bilder«, die euphorisch begrüßt wurde. Diese »Bilder« wurden weder nach ihrem Kunstcharakter, noch nach »high and low« unterschieden. Alle diese oder ähnliche Differenzen wurden für obsolet erklärt. Als eine Folge wurden die formalen Implikationen, welche natürlich jedes Bild aufweist, kaum noch beachtet oder analysiert; seine ästhetische Konstruktion und seine Sichtbarkeit blieben in diesen Diskursen meistens nebensächlich. Paradoxerweise beförderten die Technologien, welche die »Neuen Medien« genannt werden, die »Kunst« zurück ins 19. Jahrhundert, also in jene Epoche, bevor die Moderne ihre selbstreflexive Bewegung aufgenommen hatte. Eines ihrer Hauptmotive war ja die Aufklärung ihrer Mittel und Verfahren gewesen, die in den besten Werken selbst oft freigelegt waren und den prozessualen Charakter des »Werkes« in der Moderne begründeten. Die Moderne wurde also in wesentlichen Bestrebungen rückgängig gemacht, was im Begriff der Postmoderne auch impliziert ist.

Günther Förg hat sein Werk parallel zu den oben geschilderten Entwicklungen während der siebziger Jahre begonnen. Damals malte er eine Reihe von grauen Bildern gleichen Formates; er begab sich zum Nullpunkt von Malerei überhaupt, um ein Werk zu entwickeln, das auch Wandmalerei und Fotografie in der Verbindung mit gemalten Flächen einschloss. Bald kam die Skulptur hinzu; es entstanden großformatige Zeichnungen, Grafik, Illustrationen – also Arbeiten in der gesamten

Bandbreite, welche einem Künstler der Moderne zur Verfügung gestanden hatte. Allerdings blieb bei allen Weiterungen seiner Aktivitäten, die auch erneut figürliche Assoziationen zuließen, z.B. in den ausführlichen Aquarellzyklen zu Munch, die abstrakte Malerei im Mittelpunkt von Förgs Strategien. Im Gegensatz also zum Trend der Kunst der achtziger Jahre hin zu Bildern im Sinne von Motiven, d.h. einer »wilden Malerei«, behielt Förg trotz einiger wohlüberlegter Abweichungen die Abstraktion als Mittelpunkt seiner Konzeption von Kunst bei. Allerdings: Was eigentlich heißt für Förg »abstrakte Malerei«?

Während seines Studiums an der Münchner Akademie in den siebziger Jahren kam er durch seinen Lehrer K. F. Dahmen mit materialbetonter abstrakter Malerei in Kontakt, die repräsentativ war für den Stand einer neuen Abstraktion in Deutschland. Neben dieser akademisch abgesegneten gegenstandslosen, materialhaften Malerei gab es jedoch für die jüngere Generation Anregungen, die aus anderen Quellen gespeist waren, z.B. von Robert Ryman und Cy Twombly, der ja auch bei der Entstehung von Förgs grauen Bildern, die wie Schultafeln aussehen, im Hintergrund gestanden hatte. Drei wichtige Schritte gelangen ihm während der Akademiejahre: die Einbeziehung neuer Materialien wie Blei und Aluminium als Bildträger, die Fortsetzung der Wandmalerei im Sinne Palermos. Nach dessen Tod 1977 und die Anwendung einer monochromen, auch farbigen Malerei als Installation auf den jeweiligen Raum, was zuerst in der Abschlussarbeit für das Studium realisiert wurde. Förg begann also seine Malerei, als für ihn Abstraktion eigentlich nichts mehr mit Abstrahieren zu tun hatte, denn die Stofflichkeit des Materials Farbe, die Materialität der Bildträger oder das Pigment auf einer Wandfläche waren die entscheidenden Wirkungsfaktoren. In gewissem Sinne war abstrakte Malerei »real« geworden, sowohl hinsichtlich ihrer Inkredenzien, wie hinsichtlich ihrer zum Objekt hineinneigende Präsenz. Einschließlich der Generation von Robert Ryman beinhaltete diese Tendenz eine Art von Selbstaufklärung der Malerei, die in den sechziger Jahren eine Reihe von Endpunkten oder sogar Sackgassen markierte. Für Förg barg die Situation jedoch fruchtbare Momente; denn wenn man nicht den Gestus des Endes und den Habitus des Selbstzweifels der Malerei in all ihrer moralischen Dimension akzeptierte, sondern sich an die Ergebnisse hielt, waren interessante Folgerungen wie die oben genannten möglich. Eine sehr produktive Wendung lag in der Auffassung, dass Material der Malerei nicht als den moralischen Offenbarungseid ihres illusionistischen Erbes anzusehen, stattdessen jedoch die Kraft der Stoffe selbst zu befragen. Die formalen Eigenschaften des Bildes oder – jetzt besser gesagt – des Gebildes zu verwenden. Nachdem das moralische Pathos der Moderne und ihre Sucht nach Fortschritt bei formalen Lösungen unglaublich geworden waren, konnte dem abstrakten Bild zu einer neuen Sichtbarkeit verhelfen und dem formalistischen Impuls der klassischen Avantgarde neu, nach-moderne Möglichkeiten eröffnen. Die Attitüde des Malers konnte dann nicht mehr die des Konstrukteurs sein, als den sich abstrakte Künstler immer wieder in Szene gesetzt hatten, sondern musste eine Figur wie diejenige des Flaneurs sein, den die Moderne auch kannte. Förg setzte die Haltung des Vorübergehens in die Mitte der künstlerischen Strategien.

Und aus dieser Perspektive lässt sich auch sein Umgang mit Zitaten oder Werken der Moderne verstehen. Wenn er sich auf Palermo, Barnett Newman, Rodtschenko, Baselitz, Clyfford Still, Lucio Fontana, Edvard Munch, den dänischen Keramiker

Bundesbøll oder Jean-Luc Godard bezog, ging es nicht um die Aneignung eines Werkzusammenhangs, sondern um einen bestimmten Farbklang, um eine bestimmte Flächenstruktur, um einen übersehenen Ausdruck, ja Ausdruck, nicht alleine um das formale Rezept. Hier nähert sich die Betrachtung einem markanten Punkt, der Förgs besondere Stellung inmitten der heutigen Kunstszene betrifft. Denn trotz des scheinbaren Erbes eines abstrakten Modernismus gibt es diese expressiv-subjektiven Momente in seinem Werk, die aus der formalistischen Rechnung herausfallen. Aber gerade diese scheinbar willkürlichen Augenblicke lösen Förgs Werk ganz aus dem Umfeld einer nach wie vor existierenden Abstraktion, die das moralische Erbe der Moderne glaubt verwalten oder verteidigen zu müssen. Eine ungute, meist kitschige Verschwisterung von »Geist« und Abstraktion scheint oft genug noch am Werk zu sein. Für Förg besitzt Abstraktion keinen Wert an sich in der Weise, wie dies in der Moderne und ihrer Nachfolge der Fall gewesen war. Stattdessen ist festzuhalten, dass Förg Elemente der Abstraktion wie aus einem historischen Baukasten auswählt, um ihnen neue Aufgaben zuzuweisen, dann gehen mit diesem Verfahren andere, logische Änderungen des Bilddenkens einher. Dies wird unmittelbar deutlich, wenn man zum Beispiel ein typisches Bild von Mondrian als Vergleich mit einem Förg-Gemälde von 1986 oder 1987 heranzieht. Unter anderem sind es zwei Merkmale von dessen Werken, die über Mondrian hinausgehen; zum einen das Vermeiden oder gar das Desinteresse an »Komposition«. Während bei Mondrian jedes Werk gleichsam das Gleichgewicht der Welt symbolisieren musste, addiert Förg Flächen nach der Maßgabe farbiger Konstellationen, die weder besonders intensiv nach Kontrasten noch nach Harmonien suchen, obwohl beide Möglichkeiten vorkommen. Zum anderen strahlen die Bilder von Förg eine ungebrochene, elementare Frontalität aus, die vielleicht ein amerikanisches Erbe andeutet, aber auch dieses überwindet, da die Betrachterfixierung zum Beispiel eines Bildes von Barnett Newman aufgelöst wird zugunsten einer installationsmäßigen Wirkung des Gemäldes, das dem Betrachter eine große Freiheit lässt. Dieser soll nicht mehr seines tiefen Selbst innewerden, sondern seine flaneurhafte Rezeption genießen. Spiegelflächen, reflektierende Fotografien ergänzen die Malerei-Installationen von Förg, die nicht auf das Selbst und auch nicht auf den narzisstischen Effekt der Betrachterrolle abzielen, sondern nach einer dialogischen Struktur suchen, die auch im Umgang mit den Bruchstücken der Moderne eine Rolle spielte. Und an dieser Stelle lässt sich erinnern an das Ausdrucksmoment der Förg'schen Abstraktion, das ebenfalls aus dem gewünschten Dialog entsteht. Wenn von der Sprache der Bilder die Rede ist, wird meistens ihre Stilistik, Rhetorik oder Ikonographie in den Blick genommen; bei Förg jedoch sprechen die materiellen Elemente der Bilder selbst eine Sprache ohne Wörter: das Blei, das Aluminium, der Nessel, die Leinwand, die Pigmente etc. Es erscheint vielleicht zu gewagt, hierin eine über Palermo vermittelte Fernwirkung der Materialbelebung durch Beuys zu sehen, als Gedankenexperiment sei es für einen Augenblick zugelassen. Denn das Werk von Förg erscheint dann noch einmal in einem anderen Licht. Alles dasjenige, was Beuys zur Aufladung seiner Materialien an Biographischem und Symbolischem aufgeboten hatte, spielt bei Förg keine Rolle. Wie im Hinblick auf die Elemente der abstrakten Moderne gilt auch hier, dass Förg nur die Resultate und den Stand der Materialbehandlung für sich schöpferisch nutzte – und an diesem Punkt entdeckte er eine Abstraktion, die gerade nicht absorbiert, sondern aus der Verbindung mit ihren Materialien heraus – »sprechen« kann; zum

Beispiel von einer Heiterkeit, die Beuys' Werken fremd ist, und die über die Ironie und den pathetischen Witz von Förgs Generationsgenossen hinausgeht. Die Pointe seines »Formalismus« liegt also in einer humanen Dimension, die sich unmittelbar mitteilt als eine dialogische Anforderung, wenn Förg eigene Ausstellungen arrangiert. Auch die gleichsam selbstkuratorische Tätigkeit hängt aufs engste mit der Werkstruktur zusammen und darf nicht als eine aufgesetzte oder erlernte Fähigkeit missgedeutet werden. Der Raum der Malerei wird zu einem Ort von Freundschaft und Zuneigung, was sich von der heutigen Bilderproduktion nur selten sagen lässt, obwohl oft genug menschenfreundliche Absichten die Themen liefern. Ohne die rechte künstlerische Form bleiben solche Bilder dann unterhalb der Möglichkeiten von Kunst.

Siegfried Gohr