

Was kann, soll Malerei heute? Was ist ein gutes, ein interessantes Bild, und warum? Ein paar Fragen anlässlich der neuen Bilder von Daniel Richter, die ab kommender Woche in der Schirn Frankfurt zu sehen sind

Über den Künstler Daniel Richter wird immer dasselbe geschrieben: Dass er einmal ein Punk und „im linksautonomen Milieu der Hamburger Hafenstraße unterwegs“ war. Dass er Inhaber des Plattenlabels Buback ist. Dass er früher Plattencover für die Punkband Die Goldenen Zitronen entworfen hat und erst spät anfang, Kunst zu studieren, wobei er zunächst „abstrakt-ornamental und dann großformatige, figurative Bilder der gesellschaftspolitischen Wirklichkeit“ malte und auf die „aktuelle massenmediale Bildproduktion“ zurückgreift.

Oder wie es abkürzend im Magazin der Schirn Kunsthalle heißt, die ab dem kommenden Freitag Richters neue Werke ausstellt: „Er ist der Punk unter den Malern und nimmt kein Blatt vor den Mund.“ Das ist das Gefängnis, das man Daniel Richter in der deutschen Kunstwelt erbaut hat: Die Rolle des lauten, alles in Grund und Boden diskutierenden Malerpunkfürsten, der mit verzischenden, schrillen, tränengasgetränkten Farben Straßenkampffrontmalerei macht. Tatsächlich gibt es solche Gemälde wie „Horde“ von 2007, auf denen man die titelgebende ungemütliche Horde sieht, eigenartig durchleuchtet wirkende Gestalten, es ist, als schäue man auf ein buntes Infrarotbild, was damals alle, die darüber schreiben mussten, erfreute: Punk mit Hausbesetzervergangenheit malt Bilder von Konflikten – und überführt die Ästhetik der Überwachungsbilder in die Malerei.

Damit war eine gewisse gesellschaftliche Relevanz sichergestellt, Biographie und Stil des Künstlers schienen sich gegenseitig zu bestätigen, und man konnte dem Maler nicht mehr ganz so einfach vorwerfen, dass seine Bilder eskapistisch-reaktionär wären oder allzu bereitwillig den Geschmack eines neokonservativen Bürgertums mit Ölschinken für die Wohnküche bedienten (wobei sich dieses Bürgertum, wo es tatsächlich einmal auftrat, natürlich nichts mehr als gemalte Randalie ins pastellig-matte, klavierabendumklimperte Dekor seiner Altbauwohnungen hineinwünschte): Dass Malerei genau dies tue, ist ein Generalverdacht, den es spätestens seit der großen Ausstellung „A New Spirit in Painting“ gibt, die 1981 in London stattfand und den Markterfolg von Malern wie Georg Baselitz, Markus Lüpertz und Anselm Kiefer international noch beschleunigte. Die schärfste Kritik kam damals von dem Kunsthistoriker Benjamin Buchloh, der den neoexpressionistischen Malern mit ihrem ungebrochen essentialistischen Malerpathos vorwarf, sie profitierten „von der Ignoranz und Arroganz einer Bande von kulturellen Parvenüs, die es als ihre Aufgabe ansehen, einen neuen, rigiden Konservativismus kulturell zu legitimieren“.

Das saß. Denn das hieß: Das Pathos der Mythenbeschwörungen von Kiefer und Co. ging einher mit der Entpolitisierung der Gesellschaften im Zeitalter von Thatcherism, Verkohlung und Reaganomics. So wie das marktliberale System als alternativlos und quasi naturgesetzlich etabliert werden sollte, meinte Buchloh, so widmete sich die Kunst verstärkt dem als unabänderlich verkauften Bild einer eher düsteren „Conditio humana“ und weniger der Frage politischer Veränderbarkeit oder utopischer Gegenwelten. Gegen das dunkel raunende Mythosmalerbild setzte eine Generation jüngerer Maler wie Martin Kippenberger oder Albert Oehlen Klamauk als Entgiftung – und wenn Oehlen noch seine jüngste Ausstellung „An Old Painting in Spirit“ („Ein altes Bild in Spiritus“) nannte, dann war das auch ein offensichtlicher und später Witz auf Kosten des „New Spirit in Painting“, wie Philip Ursprung in einem klugen Text in der aktuellen Ausgabe der „Texte zur Kunst“ zeigt.

Daniel Richter, einst Assistent von Oehlen, hat diese Strategien der Distanzierung übernommen: Durch seine expressiven Bilder und ihre Titel tobten immer kleine oder größere Störgeister, die eine Hingabe ans erhabene Kunstwerk unmöglich machten.

Und nun? Die neuen Bilder haben mit den alten auf den ersten wie auf den zweiten und auch auf den dritten Blick nicht viel zu tun. Auf manchen sind ineinander geschwungene Körperteile zu erkennen, auf den anderen Formen und Farbflächen, die an überhaupt nichts Gegenständliches erinnern, was gerade in Deutschland einen großen Teil jener Kunstkritik, die sich überhaupt noch ernsthaft mit Malerei befassen mag und sie nicht gleich als eine Art Manufactum-Abteilung der Gegenwartskunst abtut, immer etwas unwirsch stimmt. Was vielleicht daran liegt, dass die führenden Kunstkritiker der siebziger und achtziger Jahre in Deutschland allesamt ausgebildete Literaturwissenschaftler waren und der gegenständlichen Malerei den Vorzug gaben, weil sie darin besser narrative Strukturen und Abbildungen gesellschaftlich relevanter Themen (Nazi-Vergangenheit, Wiedervereinigung et cetera) beschreiben konnten.

Vielleicht liegt es aber auch daran, dass man sich als Kritiker leichter aus dem Staub machen kann, wenn man beschreiben darf, was man auf einem gegenständlichen Gemälde sieht, und dann dekretiert, es sei dies eine Art neuer Surrealismus, der unsere Gegenwart kritisch spiegle – und fertig. Als Kunsthistoriker bekommt man dazu schon an der Universität zwei Strategien beigebracht, um ästhetische Neuerscheinungen auf direktem Weg in die Kunstgeschichte einzusortieren und sich selbst aus dem Tal ratlosen Staunens herauszuleiten. Erstens: Man baut Brücken zu einigen schon als wertvolle Kunst anerkannten Werken – etwa zu Asger Jorn und Francis Bacon, an den auch Richters Titel „Francis, der Fröhliche“ denken lässt –, und ist da nicht die Bewegung der Körper aus Rubens’ „Raub der Töchter des Leukippos“?

Man unternimmt, zweitens, bei gegenständlichen Bildern eine kleine ikonographische Bohrung, stellt bei den neuen Richter-Werken fest, dass hier Pornobilder aus dem Internet als Vorlage dienten – und schleicht mit dieser Information auch schnell wieder vom Bild fort, um sich seine eigenen Gedanken zur Netz-Erotik, ihrer Beziehung zu traditioneller erotischer Malerei und den Effekt der malerischen Rückkopplung bei Richter zu machen. Bei nichtgegenständlichen Bildern zerrt man einfach die seltsam offenen Formen ins Gegenständliche, indem man behauptet, sie *erinnern an*: Krebszangen / Fühler / Landkarten, um dann die Bilder mit ihren diffus flirrenden, ausgefransten Kanten zwischen den aufeinanderkrachenden Farbfeldern wahlweise als Reflexion über heutige Territorialkämpfe oder über bedeutsame konzeptuell-kartographische Kunst wie die von Öyvind Fahlström anzupreisen.

All das vereindeutigt die Gemälde und führt zu öden Auslegungen. Was bei der Konzentration auf das, was „auf dem Bild zu sehen ist“, immer vergessen wird, ist die Art, *wie* ein Bild gemalt ist – und was diese Art des Malens bedeutet. Malerei ist jenseits dessen, was sie darstellt, erst einmal eine formale Sprache, eine, wie Daniel Richter selbst immer betont, „Form des Denkens“ nicht in Begriffen, sondern in Farben, Formen, Proportionen, Ebenen. Wie also malt Richter?

Man kann in seinen Bildern drei Ebenen ausmachen: eine erste, unterste, aquarellwässrige und durchscheinende Schicht, die teilweise mit einem breiten Pinsel, teilweise in der Art klassischer Action Paintings mit Händen aufgebracht, gekratzt und gekleckert wurde. Dieses Action Painting wird dann übermalt mit einer pastosen Farbe, die mit deckendem Weiß vermischt wurde und mit dem Spachtel aufs Bild kommt; schließlich werden die flirrenden und diffusen Farbflächen mit einem Pigmentstift überzeichnet, so als wolle der Maler den

Weg von der Skizze zum deckenden Ölgemälde umkehren: Hier skizziert einer mit hohem Risiko ins fast fertige Gemälde hinein, auf die Gefahr hin, dass ein falscher Strich das ganze Bild zerstört.

Der Stift – in Fett gebundene Ölfarbe – wird hauptsächlich von Hobbymalern verwandt. Dass Richter den heroischen malerfürstenhaften Expressionismus oder das an Whistler oder Gainsborough erinnernde „glazing“ der unteren Schicht dann mit einer malermeisterartigen, wandfarbenhaft pastosen Schicht überdeckt und das Ganze schließlich mit einem Hobbykünstlerstift überzieht, ergibt ein interessantes malereihistorisches Palimpsest, eine Überzeichnung verschiedener Malarten aus verschiedenen Bereichen – und ist allein schon ein kluger Kommentar zu Fragen von Könnerschaft und Amateurtum. Der Pigmentstift bindet wie ein schwarzes Seil Flächen zusammen, verheddert sich, definiert, überlagert oder verwirrt Formgrenzen. Die Zerlegung der Leinwand in drei Segmente verhindert dazu ein einfaches, organisch durchgehendes All-over der Formen; in der Tiefe wie auf der Fläche sind diese Bilder mehrfach gebrochen. Aber warum? Und warum die eigenartig aufeinanderstoßenden Flächen, die verdrehten Körperformen?

John Berger hat einmal über Francis Bacon geschrieben, die Windungen seiner sich im Farbstrudel fast auflösenden Körper, deren Konturen sie gerade noch als Körper identifizierbar machen, seien eben keine simple Abbildung von Zerrissenheit, sondern ein Versuch, „die Farbe direkt zum Nervensystem kommen zu lassen“, denn für Bacon sei „das Nervensystem des Betrachters unabhängig vom Gehirn“. Das Ideal wäre hier eine Sprache – die Malerei –, die durch ihre Form und Textur unmittelbare physische Reaktionen hervorruft, eine direkte Kommunikation zwischen Körper und Kunstwerk am Gehirn vorbei.

Interessant sind die neuen, formal erst einmal befremdlichen Werke von Richter vor allem dort, wo sie etwas sichtbar machen, was sprachlich nicht vorstellbar ist. Die Bilder wirken räumlich, obwohl sie keine Perspektive haben und man nicht sagen kann, was vorn und hinten ist, was zu welchem Körper gehört. Diese über die Art, wie das Bild gemalt ist, erreichte ästhetische Offenheit der Formen, die Tatsache, dass man etwas zu sehen bekommt, was nicht einfach denkbar ist (dass aus vielen Körpern ein großer werden kann; dass es einen ständig kippenden Raum gibt, in dem es keinen Vordergrund und keinen Hintergrund, keine räumlichen Hierarchien gibt, aber trotzdem eine Tiefe), macht diese Malerei als Möglichkeitsbild vielleicht sogar politischer als eine gutgemeinte Kunst, die Bilder von Elend und politischen Konflikten einfach dokumentarisch abbildet oder malerisch verhübscht.

NIKLAS MAAK unter dem Titel "Wie man sieht" im Feuilleton der Frankfurter Sonntagszeitung vom 4. Oktober 2015