

Joachim Penzel

Serielle Malerei

Die Neuformierung der Produktions-, Rezeptions- und Distributionsbedingungen des Tafelbildes*

Gliederung

Der Monet-Effekt (S. 2)

Serielle Malerei als Verfahren zur Entwicklung neuer Bildsprachen (S. 5)

Serielle Malerei als Erkenntnisform (S. 7)

Serielle Malerei als Konstruktionsform visueller Hybridität (S. 10)

Serielle Malerei als spirituelle Lebenspraxis (S. 13)

Serielle Malerei als Distributionskonzept (S. 15)

Serielle Malerei als Prozess, Konzept und Handlung (S. 19)

Literaturnachweis (S. 19)

Gemeinhin gelten Claude Monets Gemäldegruppen der „Heuhaufen“ und der „Ansichten der Kathedrale von Rouen“ als Ouvertüre des seriellen Arbeitens im Bereich der bildenden Kunst. Serielle Gemäldegruppen werden seitdem als ein ästhetisches Phänomen betrachtet, bei dem das einzelne Bild seine Wirkung und seinen Sinn erst im übergeordneten Verbund der Gruppe entfaltet. Serien sind eine Ganzheit aus Teilen. Sie prozessieren ausgehend von formalen Konstanten ein System von Wiederholung und Variation, das offen oder geschlossen, begrenzt oder unbegrenzt angelegt sein kann, so die gängigen Definitionen. Während Gemäldezyklen und Werkgruppen, die man seit der Barockzeit findet, jeweils auf einem Thema gründen, das die einzelnen Bilder trotz ihrer motivischen Unterschiede zu einer übergeordneten Sinngemeinschaft vereint, überwiegen bei Gemäldeserien die Gemeinsamkeiten ihrer Einzelelemente, die bis zur vollständigen Übereinstimmung im Bildformat, im Motiv, in der Technik sowie in der farbigen und formalen Umsetzung zugespitzt werden können. Im Extremfall verkörpern Gemäldeserien die Paradoxie identischer Unikate, erscheinen als Kopien eines ikonischen Prototyps oder als originale Reproduktionen. Mit dieser Bündelung

* Überarbeitete Fassung eines Vortrags im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Vorsicht, frisch gestrichen! Zur Phänomenologie aktueller Malerei“ in den Jahren 2005/06 an der Hochschule für Kunst und Design Halle Burg Giebichenstein. Der Literaturnachweis dieses Aufsatzes erfolgt als Endnote; dort werden für zusammenhängende Textabschnitte Literaturangaben gebündelt. In der angegebenen Literatur finden sich die entsprechenden Referenzabbildungen.

struktureller Indifferenzen hinsichtlich zentraler ästhetischer Bildkategorien, die auf der Doppelidentität von Einzelwerk und Systemzugehörigkeit, von Variation und Wiederholung, von Original und Reproduktion beruhen, stellen Gemäldeserien eine Infragestellung des etablierten kunstgeschichtlichen Werkbegriffs dar, der seit dem 19. Jahrhundert in der Vorstellung des authentischen Meisterwerks wurzelt, das in seiner Originalität den originellen Charakter seines Schöpfers bezeugt und das seit etwa 1900 seinen autonomen Status als Kunstobjekt durch eine isolierte, den unmittelbaren Wahrnehmungskontext neutralisierende Präsentation im White Cube erhält. Kunstgeschichtlich wurde das Aufkommen der Serienmalerei bei Monet gleichermaßen als eines der offenkundigen Symptome für die Krise des Meisterwerks und als erste Reaktion auf diese Krise gedeutet, die zur Begründung eines neuen, die Autorität des autonomen Gemäldes überwindenden Werkbegriffs geführt hat.¹

Begreift man Malerei als ästhetisches System der Hervorbringung einer spezifischen Sichtbarkeit, die über historisch und kulturell geregelte Formen der Produktion, Rezeption und Distribution organisiert wird, erscheint es folgerichtig, das Aufkommen der Serienmalerei nicht auf die Etablierung eines neuen, allein in der Visualität gründenden Werkbegriffs zu beschränken, sondern vielmehr als folgenreichen Umbau der gesamten strukturellen und funktionalen Konstitutionsbedingungen von Malerei zu betrachten. Aus einer systemtheoretischen und funktionssemantischen Perspektive gesehen, stellt sich die Malerei mit dem Phänomen serieller Gemäldereihen in der Ganzheit ihres etablierten ästhetischen Systems in Frage, formiert sich unter dem Einfluss außerkünstlerischer Bilderzeugungs- und Betrachtungsverfahren neu, reagiert auf ihre potentielle historische Obsoleszenz als Medium und Kunstgattung, ringt um die Neubestimmung ihrer gesellschaftlichen Funktion und entwickelt existentielle Überlebensstrategien für die Subjekte ihrer Hervorbringung. Die Serienmalerei des späten 19. und des 20. Jahrhunderts brachte also nicht nur eine neue spezialisierte kunstimmanente Bildkultur hervor, sondern zielte auf eine grundsätzliche Neuorganisation zentraler Bedingungen der Produktion, Rezeption und Distribution von Malerei – und das bereits seit Monets frühen Gemäldeserien.

Der Moneteffekt

Serielle Malerei lässt sich zunächst als eine grundsätzliche Neustrukturierung des künstlerischen Produktionsprozesses begreifen. So machte Monets bis zur Obsession gesteigertes Interesse an der Erscheinung der Dinge im flüchtigen Licht eines Augenblicks erstmals das parallele Malen an mehreren Bildern erforderlich, um

auf den Wandel der Beleuchtungsverhältnisse reagieren zu können. Spätestens mit den Serien der Heuhaufen und der Kathedralenansichten beruhte Monets Malprozess auf einer experimentellen Versuchsanordnung mit systematischem Charakter, denn Bildgröße und Motivausschnitt waren definiert. Dieses den Mess- und Beobachtungsreihen der Naturwissenschaft analoge Vorgehen diente der Erforschung der farbigen Wirkung der Sonneneinstrahlung auf die Landschaft mit ihren statischen Objekten. Der künstlerischen Arbeit lag nun kein primäres Ausdrucksziel mehr zu Grunde sondern die Systematik eines Konzepts, das auf den Prinzipien von Wiederholung und Variation gründete. Dabei dienten die Augen des Malers als hochempfindliche Beobachtungsorgane, die die Präzision jedes damals bekannten optischen Apparats (auch der Fotokamera) noch bei Weitem übertrafen. Der Malprozess musste indes mechanische Züge annehmen, musste in der Rationalität einer kontrollierten, kleinteiligen Strich- und Pünktchenmalerei aufgehen, um überhaupt der Genauigkeit der visuellen Wahrnehmung entsprechen zu können. Unter der selbst auferlegten Disziplin zu Beobachtungsstrenge und Ausführungspräzision wurde Monets Position als Maler zwischen dem Erkenntnisinteresse eines Naturforschers und der Rationalität eines lebenden Bilderautomaten neu bestimmt.

Ähnlich folgenreich erwies sich auch die Wirkung von Monets Gemäldeserien auf die Rezeptionsgewohnheiten des Publikums. In der Galerie von Paul Durand-Ruel wurden 1891 fünfzehn Heuschober und 1895 achtundzwanzig Ansichten des Portals der Kathedrale von Rouen jeweils als Gesamtzusammenhang ausgestellt. Hier versuchten nun keine Einzelwerke mehr den Blick auf sich zu lenken und um die Aufmerksamkeit des Betrachtes zu konkurrieren, vielmehr erschienen die beiden Serien als geschlossene Rezeptionseinheiten, die den Blick von Bild zu Bild leiteten und damit Zeit vorführten. Die Relativierung des einzelnen Bildes im Konzept der Serie verhiess innerhalb der Malerei einen Übergang von der still gestellten zur dynamisch verlaufenden Zeit, so dass im Wandel der festgehaltenen Lichtverhältnisse der universale Rhythmus des Lebens spürbar wurde. Die Kathedralenbilder nannte Monet daher programmatisch einen „Tageszeitenzyklus des Lichts“.

Wiederholung und Variation eines Motivs förderten das sequentielle Betrachten der Bilder und erhoben damit das Sehen als vergleichende, synthetisierende und reflektierende Betrachteraktivität zum Thema des Werkes. Monets Versuch, nicht die Dinge der Wirklichkeit, sondern das von ihrer Oberfläche abgestrahlte Licht darzustellen, löste die bis dahin feste Gegenständlichkeit der Bildwelt in einem Gewebe fein nuancierter, teils unvermischter Farbpartikel auf, die sich entsprechend den Gesetzen der divisionistischen Farbmischung erst im Auge des Betrachters zu einem realitätsähnlichen Eindruck formten. Richtungweisend und – wie Wassily Kandinsky später bemerkte – die Idee des abstrakten Bildes ankündi-

gend wurde in Monets Gemäldeserien die Entmaterialisierung der Bildgegenstände und die Freisetzung der Farbe als autonomer ästhetischer Qualität vorangetrieben, worauf die Untertitel der Kathedralen-Bilder programmatisch hinweisen sollten – „Harmonie in Blau“, „Harmonie in Grau“ oder „Harmonie in Gelb“. Mit den Mitteln der seriellen Malerei begann also die für die klassische Moderne konstitutive Transformation des mimetischen in den abstrakten Bildbegriff.

Monets Gemäldeserien erscheinen aber hinsichtlich geänderter Präsentations- und Distributionsformen von Malerei als richtungweisend. Die Ausstellung der „Heuschaber“ in der Galerie von Durand-Ruel im Jahr 1891 gilt als eine der ersten Personalausstellungen der Kunstgeschichte. Bis dahin waren in der Regel Werke von Ausstellungskooperationen oder Künstlergruppen zu sehen, nicht zu vergessen die viel kritisierten Salons der Pariser Akademie mit ihrer unüberschaubaren Zahl an Werken und Künstlern. Erst der Typ der Personalausstellung bot überhaupt die Möglichkeit der Präsentation einer geschlossenen Werkreihe, mit der ein über das Einzelbild hinausweisendes Thema formuliert und mit dem der Künstler öffentlichkeitswirksam identifiziert werden konnte. Monets Serienmalerei entsprach also auch dem, was man heute als Branding-Strategie bezeichnet. Die Serien seiner Heuhaufen, Kathedralen, später Brücken und Seerosen haben das traditionelle Tafelbild sowohl an die Bedingungen der industriellen Produktion, insbesondere der seriellen Fertigung angepasst, als auch ein neues Distributionskonzept für Malerei begründet – die Gemäldereihe als Sortiment des Kunsthandels. Durch den Verkauf der Einzelbilder wurde die Serie zwar aufgelöst, aber als Pars pro toto verwies jedes Gemälde für seinen Käufer auf den ursprünglichen Zusammenhang als eine nun zwar unsichtbare, aber höhere Sinneinheit, die gleichermaßen als ideale wie als materielle Wertsteigerung verstanden werden konnte.²

Während Monets serielle Gemälde Reihen im ausklingenden 19. Jahrhundert eine solitäre Erscheinung verkörperten und noch keinen grundsätzlichen Wandel des malerischen Bildbegriffs ausgelöst haben, häufen sich serielle Arbeiten in der Malerei seit den 1950er-Jahren, in denen die anhaltende Krise des traditionellen Mediums Malerei verschiedene Strategien seiner Infragestellung, Erneuerung und Wandlung vorangetrieben hat. Den verschiedenen seriellen Arbeitsansätzen in der Malerei lagen dabei allerdings keine gemeinsame Zielrichtung und Methodik zugrunde, vielmehr nutzen die einzelnen Künstler die Möglichkeiten serieller Bildformen, um eine strukturelle Neuorganisation und eine funktionale Neudefinition der Gattung Malerei mit offenem Ausgang voranzutreiben. Wie im Folgenden zu zeigen ist, galten dabei nicht das geschlossene Erscheinungsbild der Serie und damit ein geänderter Werkbegriff als Zielpunkt des Malens, sondern die serielle Gemäldeherstellung besaß einen instrumentellen Charakter. So bedienten sich Künstler beispielsweise seriell strukturierter Produktionsprozesse in der Malerei

zur Entwicklung einer neuen Visualität, zur selbstreflexiven Erkenntnisgewinnung oder zur Konzeption hybrider Bildformen. Genauso steht das serielle Malen mit spezifischen künstlerischen Lebensentwürfen und der Entwicklung alternativer ökonomischer Distributionsformen innerhalb des Kunstbetriebs in einer engen Verbindung. Serielle Gemäldereihen lassen sich also nicht allein auf die Infragestellung und die Neukonzeption des malerischen Werkbegriffs reduzieren, sondern müssen als strategisches Verhalten, als methodisches Vorgehen und als instrumentelle Praktik innerhalb des Systems Malerei verstanden werden. Serien sind nicht etwa Ausdruck einer erneuerten werkorientierten Malerei, vielmehr erscheinen sie als Symptome einer prozess-, konzept- und handlungsorientierten Kunstpraxis, die jeden gültigen Werkbegriff hinter sich gelassen hat.

Serielle Malerei als Verfahren zur Entwicklung neuer Bildsprachen

Der instrumentelle Einsatz serieller Malerei wird am deutlichsten an Gemäldegruppen, die streng genommen keine Serien sind. Während Monet seine Gemäldezyklen als Einheit von Produktions- und Rezeptionsprozess verstand und sein sukzessives Abarbeiten an den wechselnden Lichteindrücken für die Betrachter im Präsentationskonzept eines „Tageszeitenzyklus des Lichts“ nachvollzogen werden konnte, beschränkten anderer Künstler der klassischen Avantgarde die Funktion der Serie ausschließlich auf den Produktionsprozess. Insbesondere Pablo Picasso und George Braque, Robert Delaunay, Piet Mondrian und Wassily Kandinsky diente das Malen in Serien und Produktionsreihen als Operationsmodus der Entwicklung neuer Formensprachen und als Katalysator bei der Herausbildung des ungegenständlichen Bildbegriffs.

Bekanntermaßen entstand die abstrakte Malerei nicht als Effekt willkürlicher Setzungen der einzelnen Maler, sondern als hart errungenes Ergebnis von systematischen Forschungsprozessen, die den tradierten mimetischen Bildbegriff und seine spezifischen Formbedingungen zum Gegenstand hatten. Das Malen in Serien diente diesen neuen Problematikern des Gemäldes als Methode der systematischen Zerlegung, Reduktion und Neukombination der primären Strukturen abbildhafter Bildlichkeit. Mit dem Arbeiten in Gemäldeserien ließ sich kontrolliert ein Prozess der Wiederholung von Bildmotiven und der Variation ihrer formalen Umsetzung vorantreiben, bei der im Gegensatz zu Monets Heuhaufen- und Kathedralenbilder nicht die Gemeinsamkeiten der einzelnen Gemälde, sondern ihre Unterschiede von Interesse waren. Die Kontinuität des Motivs als Invariable des seriell strukturierten Arbeitsprozesses – des Stillebens bei Picasso und Braque, des Baums bei Mondrian, der Berglandschaft bei Kandinsky – rückte die spezifi-

sche Form- und Farbqualität von Malerei ins Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung. Die im Ergebnis offenen Gemäldeserien dieser Künstler glichen wissenschaftlichen Versuchsreihen, in denen in einem bildgenerierenden Prozess, der Methoden kalkulierter Zerstörung, systematischer Reduktion und experimenteller Neukombination der wichtigsten syntaktischen und semantischen Strukturelemente des Tafelbildes umfasste, eine anfangs nicht absehbare Transformation des mimetischen in den abstrakten Bildbegriff vorangetrieben wurde.³

Im Prozess der systematischen Durchdeklinierung der tradierten Bildstrukturen wurden die Grundbausteine der kubistischen und der abstrakten Malerei gefunden, die nun ebenso systematisch wie die vorangegangene Analyse zu eigenständigen Formensprachen mit scheinbar klar geregelter Grammatik ausgebaut wurden. Zwar zeigt sich innerhalb der Organisationsformen der künstlerischen Produktion der hier erwähnten Vertreter der klassischen Avantgarde ein Übergang von der Werk- zur Prozessorientierung der Malerei, diese schlug aber nicht bis in die Rezeption durch. Die generative Geschlossenheit der Bildserien in der Produktionssituation des Ateliers wurde zugunsten der inszenierten Autonomie des Einzelwerkes im Rezeptionskontext aufgegeben. Im Ausstellungsraum sollte die spezifische Formqualität des einzelnen Gemäldes und nicht der mühevollen Prozess seiner Entwicklung ins Auge fallen. Um den autonomen Status abstrakter Gemälde in der Wirklichkeit anschaulich und damit ihre Intelligibilität erlebbar werden zu lassen, schien es unumgänglich, alle äußeren Einflüsse und vorerst auch alle Beziehungen der einzelnen Werke untereinander zu neutralisieren. Mit ihrer Loslösung von der sichtbaren Wirklichkeit und dem damit verbundenen Aufgeben der Referenzialität und Funktionalität spitzte die abstrakte Malerei das aus der Kunst des 19. Jahrhunderts überkommene Prinzip des autonomen Meisterwerks zu und verleugnete dabei die prozessuale Logik, die zu seiner Entstehung geführt hat. Zwar ist die Herausbildung der abstrakten Moderne ohne die in der seriellen Arbeitskonzeption angelegte Verschränkung der Prinzipien Wiederholung und Variation nicht vorstellbar, aber für die Künstler schien eine nachträgliche Verdunkelung des diskontinuierlichen und labyrinthisch verlaufenden Transformationsprozesses notwendig, um die Vorstellung des autonomen Meisterwerks und des mit ihm aufs Engste verbundenen Geniebegriffs aufrechtzuerhalten. Die seriellen und prozessualen Arbeitsformen wurden von Kunsthistorikern erst Jahrzehnte später in mühevoller Rekonstruktionsarbeit wieder offengelegt.

Dem metamorphotischen Charakter des Malprozesses fällt also nicht automatisch ein eigenständiger ästhetischer Wert zu. Solange das einzelne Bild in seiner kompositorischen und farbigen Wirkung Zielpunkt der Malerei bleibt, haben prozessual und seriell strukturierte Arbeitsformen in erster Linie die Aufgabe, die Kontingenz malerischer Produktion aufrecht zu erhalten. Im Dialog von Wiederholung

und Variation von Formelementen, Farbzusammenstellungen und Maltechniken lässt sich nicht nur eine eigenständige Bildsprache hervorbringen, sondern kann – wie der Blick auf die gewaltige Menge abstrakter Gemälde von Gerhard Richter oder die Werkgruppen im Spätwerk von Frank Stella zeigen⁴ – diese individuelle Bildsprache auch weiterhin entwickelt werden. Der seriell generierend organisierte Arbeitsprozess gerät dann zum Instrument der Entwicklung des Œuvres ins Offene und Unbekannte. Da diese Hervorbringung neuer Bildästhetiken heute keine Garantie mehr für das Entdecken neuer malerischer Probleme oder die Erzeugung neuer Möglichkeiten visueller Erfahrungen darstellt, besteht die Gefahr einer Selbstwiederholung im Gewand der Variation, mit der sich allenfalls noch Marktinteressen befriedigen lassen.

Serielle Malerei als Erkenntnisform

Bereits in der ersten Generation abstrakter Malerei war deutlich geworden, dass die Entwicklung einer neuen Bildsprache und das Erkenntnisinteresse an bildimmanenten Strukturproblemen nicht voneinander zu trennen waren, denn Forschen und Entwerfen, Analysieren und Synthetisieren, Dekonstruktion und Konstruktion gingen in der malerischen Praxis nahtlos ineinander über, erschienen als dialektische Operationsmöglichkeiten desselben methodischen Vorgehens. Dennoch gab es auch Künstler wie Alexej Jawlensky und Josef Albers, später Ad Reinhard, Frank Stella und Robert Ryman, bei denen das analytische Erkenntnisinteresse über den Drang zur Form- und Werkentwicklung dominierte. Malerei diente ihnen zur Formulierung eines objektiven bildnerischen Problems, das sich nur im Gemälde und als Gemälde untersuchen ließ. Die damit verbundene Präzisierung der Fragestellungen ging mit einer stärkeren Betonung von konzeptorientierten bei gleichzeitiger Abkehr von werkorientierten Produktionsformen einher und brachte einen konsequenten Einsatz serieller Gemälde-reihen als der wichtigsten Experimental-methode zur Erforschung bild- und rezeptionsästhetischer Probleme mit sich.

Mit Alexej Jawlenskys „Variationen über ein landschaftliches Thema“ (1914 bis 1921), dessen Serie „Abstrakte Köpfe“ (1918 bis 1933) sowie Josef Albers „Homage to the Square“ (1949 bis 1976) wuchsen Gemälde-serien erstmals über den Status begrenzter Werkgruppen hinaus in die Breite eines repräsentativen Œuvreabschnittes, der jeweils mehrere hundert Einzelbilder umfasste. Beide Künstler fassten die serielle Malerei strenger auf, gingen von fest gefügten Bedingungen aus und definierten verschiedene Invariablen, die als eine Art Programmstruktur auf alle einzelnen Gemälde angewendet wurde. Jawlensky arbeitete mit

stereotypen Formaten und gleich bleibenden Kompositionsgefügen einer abstrakten Landschaft, die sich aus Kreis-, Rauten- und Bogenformen zusammensetzte; Albers legte ein quadratisches Bildformat fest, das ineinander gestellte Quadrate zeigte, von denen nur das innerste als ganze Form sichtbar war, während die restlichen als Ringe oder Rahmen erschienen.⁵

Mit der Beschränkung auf Invariablen wurde erstmals seit Monets Heuhafen- und Kathedralenbildern das der Serie eigene Prozedere von Wiederholung und Variation mit äußerster Strenge umgesetzt. Die einzelnen Gemälde einer Serie waren nicht nur durch den übergreifenden Titel und zum Teil durch fortlaufende Nummern sondern auch durch ein gemeinsames Erscheinungsbild miteinander verbunden. Aus der extremen Begrenztheit auf wenige Formparameter wuchs jedoch eine Fülle von Variationsmöglichkeiten im Einsatz der Farbe, der in diesen experimentellen Versuchsreihen systematisch thematisiert wurde. Jawlensky trieb dabei die Analyse der Funktion der Farbe als Kolorit, als Material, als Träger der Geste, als formgebendes Konstituens der Malerei und als kompositorisches System voran. Albers interessierte die von der Farbe ausgelöste optische Bewegung, ihre visuelle Interaktion und Interdependenz, ihre Relativität und Instabilität im Prozess des Sehens und damit der Zusammenhang bzw. der Widerspruch zwischen der physischen Wirklichkeit der Farbe und ihrer physiologischen sowie psychologischen Wirkung auf die Betrachter.

Das systematische Vorgehen von Jawlensky und Albers ermöglichte den weitestgehenden Ausschluss zufälliger Einflussfaktoren auf die Gemäldeherstellung und trug entschieden zur Objektivierung des seriellen Verfahrens als einer Experimentalmethode zur Erforschung der Farbe im Bild und in der Wahrnehmung bei. Das in der Verfahrenslogik des Produktionsprozesses gründende Erkenntnispotential und Erkenntnismaterial wurde nun, anders als bei Picasso und Braque sowie bei Mondrian und Kandinsky, auch den Betrachtern zugänglich gemacht, indem Jawlensky und Albers Teile ihrer Werkkomplexe als serielle Zusammenhänge präsentierten. Neben der intensiven Betrachtung des einzelnen Gemäldes wurde damit das vergleichende und reflektierende Betrachten der Serie und der von ihr aufgeworfenen ästhetischen Probleme gefördert. Mit dieser Reziprozität von Produktionsmethode und Rezeptionskonzept erhoben die Serien von Jawlensky und Albers das Sehen mit seinen farbästhetischen Reizen, seinen wahrnehmungsphysiologischen Bedingungen und psychologischen Effekten selbst zum Thema des Werkes. Dabei war der Begriff „Werk“ nun aber nicht mehr auf das einzelne Gemälde, auch nicht auf die Serie als Ganzes, sondern auf die Prozessualität des Sehens zu beziehen. Genau genommen begann der objektorientierte Werkbegriff sich im zeitlich strukturierten Rezeptionsvorgang aufzulösen und in der neuen

Funktion einer von Wahrnehmungsereignissen anschaulich vermittelten Erkenntnis aufzugehen.

Eine weitere Spezifizierung als methodisches Instrument der Erkenntnisgewinnung und Erkenntnisvermittlung erfuhr das Malen in Serien innerhalb der Bewegung der so genannten „analytischen Malerei“.⁶ Ad Reinhardts hypothetische Frage nach dem „letzten Bild“ und Frank Stellas, Robert Rymans und Imi Knoebels ontologische Frage „Was ist ein Gemälde“ wurden innerhalb von selbstreflexiven, am Material und an irreduziblen Grundstrukturen des Tafelbildes sich abarbeitenden Gemäldegruppen durchgespielt und dabei die methodische Funktion des für die Serie konstitutiven Verhältnisses von Wiederholung und Variation neu bestimmt. Während Jawlensky und Albers die einzelnen Bilder ihrer Serien nacheinander schufen, sich also in schrittweisen Variationen auf dem Weg der Erkenntnis voran bewegten, gingen die analytischen Maler zum parallelen Arbeiten an den Gemälden einer Serie über. Insbesondere Stellas und Rymans Ateliers wandelten sich zu Laboren, in denen die hier aufgebauten Gemäldeserien und Werkgruppen wissenschaftlichen Messreihen glichen, mit denen am konkreten Material einzelne Bildprobleme experimentell untersucht wurden. Der Erkenntnisgewinn ergab sich nicht mehr durch die Variation einzelner bildimmanenter Strukturelemente im Kontext fester Parameter, sondern durch die Wiederholung desselben Verfahrens am gleichen oder ähnlichen Ausgangsmaterial. So fallen etwa in Stellas „Black paintings“ und „Copper series“ nicht so sehr die Unterschiede der einzelnen Gemälde, sondern vor allem ihre Gemeinsamkeiten im Aufbau und in der technischen Umsetzung ins Auge. Jedes einzelne Gemälde bestätigt in seiner individuellen Struktur die im seriellen Zusammenhang formulierte Problematik und scheint den gefundenen Lösungsweg zu verifizieren – beispielsweise in den „Black paintings“ die Reduktion des Begriffs Gemälde auf die Indifferenz von Bild und Objekt, die erzeugt wurde durch eine Beschränkung auf einen geometrisch-dekorativen Prinzipien folgenden Anstrich und damit die Negation von Tiefe und Raum, von Komposition und Farbigkeit sowie die Vermeidung von Referentialität und Immaterialität.⁷

Innerhalb des Produktionsprozesses besitzt das serielle Durcharbeiten eines Bildproblems bei Stella eine Plausibilisierungsfunktion im Sinne eines Experimentalbeweises, der die Faktizität elementarer Konstitutionsbedingungen des Tafelbildes belegt, der beispielsweise die irreduziblen Strukturmerkmale von Gemälden („Black paintings“) oder das für die ästhetische Wahrnehmung konstitutive Verhältnis von Bild und Wand („Copper series“) verdeutlicht. Innerhalb des Ausstellungsraums übernimmt die variierende Wiederholung der Gemäldeserien zusätzlich eine für den Rezeptionsprozess unverzichtbare didaktische Funktion, denn die kalkulierte Tautologie weist eindringlich auf das jeweilige Bildproblem hin. Die

Wiederholung besitzt einen affirmativen und demonstrativen Charakter, indem sie dem vergleichenden Blick des Betrachters gleichsam die Frageperspektive eröffnet, Material und Beweise liefert und die Untersuchungsergebnisse anschaulich vermittelt. Stellas und Rymans Ausstellungen ihrer frühen Serien vereinen Elemente einer simulierten Ateliersituation, einer wissenschaftlicher Präparatsammlung und einer didaktisch konzipierten Bildpräsentation.

Bei Stella und Ryman verdeutlicht das Arbeiten in Serien den Übergang von der Werkorientierung hin zur Konzeptorientierung in der Malerei. Mit jeder neu in Angriff genommenen Serie oder Werkgruppe verschoben sie die Frageperspektive auf den Forschungsgegenstand „Tafelbild“ und drangen sukzessiv zu neuen Bildproblemen vor. Durch die Dialektik von Analyse und Synthese, durch das Umschlagen von Dekonstruktion in Konstruktion sowie durch die unauflösbare Einheit von Forschung und Entwicklung entfaltete jede Gemäldeserie auch ein spezifisches Bildkonzept mit unverwechselbarer Ästhetik und visueller Einzigartigkeit. Der spätestens seit den 1950er-Jahren begonnene systematische Einsatz serieller Gemäldereihen als methodisches Instrument einer kunst- und medienspezifischen Selbstanalyse und damit die Erschließung von Möglichkeiten einer reflexiven Bildästhetik hat sich auch als unverzichtbares Element postmoderner Malerei erwiesen. Das Erkenntnisinteresse wurde nun von produktions- und wahrnehmungsästhetischen Problemen des Tafelbildes hin zu Fragen der institutionellen Kontextualisierung von Malerei verschoben. So untersuchen Allan McCollum und Heimo Zobernig in seriellen strukturierten Gemäldeinstallationen die Beziehung zwischen präsentativen und rezeptiven Bedingungen von Malerei innerhalb von Museums- und Galerieräumen oder Jacqueline Humphries und Wade Guyton dekonstruieren mittels verschiedener Gemäldeserien den Konzeptcharakter und die damit verbundenen Codierungsformen abstrakter Malerei der Moderne. Das Erkenntnispotential dieser institutionskritischen Arbeiten gründete dabei vor allem in der Wiederholungsfunktion der Serie, denn diese ist besonders geeignet, auf die konstanten und invarianten Elemente hinzuweisen, in der die systemspezifische Programmstruktur der Produktion und Rezeption von Malerei beruht.⁸

Serielle Malerei als Konstruktionsform visueller Hybridität

Gemäldeserien wurden von Künstlern im 20. Jahrhundert nicht nur zur Auflösung des am Meisterwerk orientierten Kunstbegriffs zugunsten prozessualer, konzeptueller und institutionskritischer Bildpraktiken eingesetzt, sondern wurden genauso auch zur Schaffung neuer synthetischer Bildformen, insbesondere zur Erzeugung einer hybriden Visualität benutzt. Dazu war es notwendig, die der Serie eigenen

Verfahren von Wiederholung und Variation durch die Prinzipien Akkumulation und Montage zu ergänzen. Die Prozesslogik serieller Produktion richten verschiedene Maler in jüngster Zeit auf einen kontinuierlichen Strukturaufbau aus, bei dem das einzelne Gemälde einem Segment oder Modul eines übergeordneten, meist offen angelegten Systems entspricht. Akkumulation und Montage zielen dabei auf die Emergenz einer neuen Visualität, deren Struktureigenschaften nicht auf bisher bekannte Bildkonzepte zurückgeführt werden können.

Bei der Entfaltung der konstruktiven Möglichkeiten serieller Bildproduktion nutzen die einzelnen Maler drei Verbindungsformen, um die einzelnen Gemälde zu einer neuen materiellen und ikonischen Einheit zusammenzufügen. Mit dem Prinzip der Schichtung unterstreichen Marcel Maeyer und Thomasz Ciecierski den objekthaften Charakter ihrer synthetischen Bildformen, die zwischen Gemäldere relief und Bildinstallation angesiedelt sind. Ausgehend vom Prinzip der linearen Reihung ordnet Tony Clark einzelne Gemälde zu einem Bilderfries, dessen Visualität zwischen Panorama und Fortsetzungsserie changiert. Schließlich nutzten Andreas Schiller, Bernhard Striebel und Marcel Mayer ihre Seriengemälde als Segmente eines modularen Bausatzes, mit dem die Bilder sich der vorgefundenen Raumstruktur anpassen oder eigene architekturanaloge Objekt- und Raumstrukturen aufbauen.⁹ Mit diesen verschiedenen Möglichkeiten einer additiven Strukturgenese werden offensichtlich Elemente der Minimalart aufgegriffen, die bereits in den 1960er-Jahren, ausgehend von seriellen Grundformen, verschiedene Kombinationsmöglichkeiten zur Herstellung komplexer Gegenstands- und Raumordnung durchgespielt hat, um den Zusammenhang von Wahrnehmung und kognitiver Erkenntnis zu untersuchen. Der Bezug auf Minimalart ist jedoch nicht als Zitat mit reflektierender Funktion zu verstehen, sondern entspricht dem Bedürfnis nach Kombination verschiedener Kunstbegriffe und Arbeitsverfahren, darunter Malerei, Serialität, Konstruktion, Installation, Objekt- und Raumbezug, zu einer neuen komplexen Struktur, die eine eigene unvorhersagbare Ästhetik entstehen lässt. Die Resultate derartiger Kreuzungen verschiedener Kunstbegriffe sind hybride Bildformen, die nicht nur Möglichkeiten einer neuen visuellen Erfahrungen bieten, sondern auch vielfältige Deutungsperspektiven eröffnen.

In Form von Gemäldeakkumulationen, die aus unzähligen Landschaftsbildern gleichen Formats bestehen, gelingt es Thomasz Ciecierskis, das künstlerische Scheitern am Ballast der eigenen Tradition zu thematisieren. Angesichts der Vielfalt vorhandener Bildsprachen, vor der unentscheidbaren Wahl zwischen abstrakten, figurativen, expressiven, lyrischen und monochromen Formenrepertoire stehend, scheint es heute unmöglich, eine eigene ästhetische Subjektivität zu erlangen. Malerei gerät zur Retrospektive vorhandener Bildkonzepte und kunstgeschichtlich sanktionierter Stile. Dabei dient der durch Akkumulation serieller Ge-

mälde erzeugte Bildhybrid auch als Archivierungsmedium überholter Ästhetiken, wirkt wie ein gemaltes Gedächtnis für jene im Dunklen der Kunstgeschichte entschwindende Bildlichkeit und formuliert in seiner Monumentalität ein melancholisches Memento mori für die Malerei als einer vom Aussterben bedrohten ästhetischen Spezies. Die Masse der in mehreren Schichten übereinander lagernden Bilder lässt ein Panoptikum der Malerei entstehen, in dem ein Bild das andere verdeckt, in dem der Blick keine Ruhe mehr finden kann und in dem die Betrachter eine Ahnung gewinnen von der in tragischer Obsession aufgegangenen Lebenszeit des Künstlers.

Während Ciecierski in seinen geschichteten Bildobjekten die Unmöglichkeit einer authentischen Malerei in Bildzeugnissen zu beweisen scheint, demonstriert Andreas Schiller in verschiedenen Projekträumen die extreme Wandlungsfähigkeit des traditionellen Mediums Tafelbild. Tausende seriell in altmeisterlicher Lasurtechnik gemalte Apfelbilder werden als Bausatz für Objekt- und Rauminstallationen verwendet, die wie eine exzessive Ansammlung von Bildbegriffen, wie eine Superstruktur der Malereigeschichte wirken. In ihrer unterschiedlichen Funktion als realistische und abstrakte Ikone, als Bildskulptur und als Wandbild, als Panorama und Panoptikum, als institutionskritische Intervention und als museumspädagogisches Lehrmittel sowie als Produktions- und als Distributionskonzept einer spezifischen Visualität hat sich die Malerei eine soziale und historische Resistenz erworben, die mittlerweile einer ästhetischen Unentbehrlichkeit entspricht.

Derartig seriell hergestellte Gemäldehybride, ob in Form von reliefartigen Bildobjekten, wuchernden Bildinstallationen oder kompletten Bildräumen, erscheinen als locker geknüpfte Knotenpunkte verschiedener kunstspezifischer Diskurse.¹⁰ Zugleich verkörpern diese Spielarten der Serienmalerei extreme Möglichkeiten von Bildlichkeit, die das visuelle Angebot bis zur Unrezipierbarkeit steigert, die im simultanen Aufscheinen und Verschwinden singulärer Bildlichkeit die „Ästhetik der Geschwindigkeit“ der Massenmediale Bilderflut aus dem Zeitlichen ins Räumliche überträgt und physisch erlebbar macht. Das der Serie eigene Prozedere der Wiederholung dient nun der Erzeugung einer Bildermasse, die mit einer ikonischen All-Over-Struktur in den realen Raum ausgreift, ihn besetzt und unter der Totalität seiner Bildlichkeit auszulöschen droht. Die Kolonisierung des Realraums durch Gemälde verdeutlicht, dass man Bildern nicht entgehen kann, dass sie alles und nichts bedeuten, dass der suchende Blick keine Orientierung mehr findet, dass die Tradition des Bildes längst in Obsession umgeschlagen ist und dass neue visuelle Erfahrungen im Medium Malerei heute weniger aus der Innovation sondern aus der Wiederholung hervorgehen.

Serielle Malerei als spirituelle Lebenspraxis

Einige Künstler des 20. Jahrhunderts betrieben die Serienmalerei mit einer derartigen Konsequenz, dass Teile des Œuvres oder gar das Œuvre als Ganzes eine serielle Struktur annahm. Im Rhythmus der Wiederholung desselben Bildmotivs verliert das Gesamtwerk seinen dokumentarischen Charakter eines voranschreitenden Lebens, das erst über die Fülle, durch innere Brüche und Widersprüche zur Einheit gelangt, und erscheint stattdessen als Zeugnis eines progressiven Stillstehens, das durch Konzentration und Repetition Zeit als eine kontextlose, abstrakte und universelle Größe erfahrbar macht. Das serielle Malen erhält über seine kunstimmanente Funktion hinaus eine Bedeutung als tragendes Element eines Lebensentwurfs, der durch Wiederholung ein ungewöhnliches Gleichmaß gewinnt und einer Aufkündigung sowohl des Innovationszwangs des Kunstsystems als auch der gesellschaftlichen Ökonomie des Neuen, insbesondere der Gier nach neuen Bilder gleichkommt. Mit diesem selbstbezogenen und sich selbst wiederholenden Malen streben die Künstlern einen Zustand der persönlichen Abgeschlossenheit von der Welt an, der einem sprichwörtlichen Aus-der-Zeit-Fallen ähnelt und programmatische Züge einer traditionsorientierten, geradezu vormodernen Lebensweise trägt. Der repetitive Malprozess erscheint hierbei als eine Art geistiges Exerzitorium und dient als Medium spiritueller Erfahrungen.

Unter den Künstlern, deren Œuvre eine serielle Prägung besitzt, existieren zwei grundsätzliche Arbeitshaltungen – einerseits der Geste des Ikonenmalers, dessen Tätigkeit in der Kopie der Kopie oder der Wiederholung eines Prototyps beruht, andererseits der Geste des Chronisten, der in der Gemäldeserie das Verfließen der Zeit dokumentiert. Zur ersten Gruppe gehört Jawlenskys Serie der „Meditationen“, mit denen nicht nur die Emanzipation der Farbe von der Form als kunstimmanente Frage vorangetrieben wurde, sondern in denen der russische Maler gleichfalls an Bildmotive seiner christlich-orthodoxen Heimat anschloss, um sich mit den Mitteln der Abstraktion zu einer neuen, zeitgemäßen Geistigkeit der Malerei durchzuarbeiten. Daniel Gallmann versteht seine beiden seit Anfang der 1980er-Jahre wachsenden Gemäldeserien „Figuration“ (ein abstraktes Anna-Selbdritt-Schema) und „Landschaft“ (eine abstrahierte Pastorale) als „Suche nach dem nichtdarstellbaren aber erkennbaren Urbild“. Dabei kann das produktive Voranschreiten der Bildserien als ein suchendes Zurückschreiten zu den authentischen Elementar- oder Ursprungsbildern der christlichen und antiken Kultur des Westens mit dem Ziel ihrer spirituellen Durchdringung gedeutet werden. Peter Dreher nimmt mit seiner seit 1974 entstehenden Serie des Porträts eines Wasserglases mit dem Titel „Tag um Tag ist guter Tag“ eine Mittelstellung zwischen dem Typus des Ikonenmalers und Chronisten ein, denn die geistige Undurch-

dringlichkeit des sprichwörtlich transparenten Motivs dient ihm im Sinne einer asymmetrischen Spiegelung für die Erkenntnis der eigenen vielschichtigen und wandelbaren Persönlichkeit. Zugleich sind die mittlerweile 3000 Glas-Bilder als „figuratives Echo der Zeit“, mithin als Dokumente verfließenden Lebens lesbar. Als beharrliche Chronisten der Zeit arbeiten einerseits Roman Opalka mit seinen „Details“ genannten Gemälden, auf denen er seit 1965 in einem feinen linearen Gewebe aus weißer Schrift auf grauen Grund eine progressive Zahlenreihe von Eins bis Unendlich aufschreibt, und andererseits On Kawara mit seiner „Today“-Serie, in der seit 1966 im Format standardisierte Gemälde mit dem aktuellen Datum versehen werden.¹¹

Die Gemäldeserien dieser Maler thematisieren in besonderer Weise Zeit und zwar sowohl innerhalb des durch Wiederholung rhythmisierten und auf Dauer angelegten Produktionsprozesses als auch innerhalb der Rezeption als eine in der Gesamtheit der Gemälde erfahrbare Verbildlichung oder Vergegenständlichung von Zeit. Die von Hand hergestellten Repliken eines Motivs erscheinen als Zeitinseln innerhalb der Dynamik des Lebens, die durch das Auf-der-Stelle-Treten des Motivs bei gleichzeitigem Wachstum der Serien den paradoxen Eindruck stillstehender Zeit erwecken. Zugleich übernehmen sie die dokumentarische Aufgabe von Zeitspeichern, in denen die Arbeits- und Lebenszeit der Künstler eingeschrieben, abgelagert und aufbewahrt wird. Während Digitaluhren und selbst konventionelle Wecker nur die aktuelle Zeit anzeigen und dabei die Dauer der Zeit zum Verschwinden bringen, gelingt es den Gemäldeserien, in der räumlichen Präsenz der mit Beharrlichkeit wiederholten Motive (Gallmann, Dreher) oder in den kontinuierlich wachsenden Zahlenkolonnen (Opalka, Kawara) die der Zeit eigenen Qualitäten der Ausdehnung, Kontinuität und Rhythmik sichtbar zu machen. Das einzelne Gemälde dient dabei als Zeitmaß, das willkürlich vom Künstler festgelegt wird und damit zum Zeichen einer subjektiv gelebten gegenüber einer rational festgelegten Zeit wird.

Derartige Gemäldeserien sind aufs Engste an das Leben der Künstler gebunden. In einer geradezu asketischen Daseinsweise verweigern sie sich jeder Innovation und Entwicklung, entsagen einer thematischen Bindung der Kunst genauso wie der Vielfalt ihrer Formmöglichkeiten. Die rigide Stereotypie ihres Werkes, die programmatischer Ausdruck gleichermaßen von künstlerischer Enthaltbarkeit wie von profaner Weltverneinung ist, ähnelt religiösen Meditationspraktiken, bei denen durch Wiederholung von Gebetsformeln, Gesängen oder Atemübungen Zustände geistiger Entrückung und spiritueller Erkenntnis herbeigeführt werden. In den künstlerischen Exerzitien des seriellen Malens erscheint die Idee der fortschreitenden Zeit aufgehoben und die Erfahrung eines unteilbaren und zeitlosen Seins möglich. Mit ihrem Prozessieren von Wiederholung und Zerstückelung äh-

neln diese seriellen Malpraktiken – wie Hans Zitzko gezeigt hat – rituellen Handlungen, die auf eine moralische Läuterung der als dekadent empfundenen Kultur der Moderne hinauslaufen.¹²

Es erscheint jedoch problematisch, – wie Zitzko – diese Arbeiten auf eine antimoderne Gesinnung zu beschränken und als pathologischen Ausdruck von Zwangsneurosen der Künstler zu bewerten. Denn jenseits dieser psychologischen, nur das schaffende Subjekt berücksichtigenden Deutung des seriellen Malens ist diesem auch eine soziale Dimension eigen, die sich erst in der Rezeption erschließt. Die im White Cube der Kunstmuseen meist sachlich nüchtern präsentierten Serien veranschaulichen eine Akkumulation von Zeiteinheiten oder eine lineare Progression von Zeit, die sich bei den genannten Künstlern zu sinnbildhaften Gesamteindrücken eines Mausoleums oder Observatoriums der Zeit vereinen. Hier wird den Betrachtern eine außerhalb des rasenden Wandels der Alltagswelt liegende Zeiterfahrung vermittelt, die das Innehalten im Sinne eines aktuellen Memento mori und die Reflexion persönlicher Lebenszeit im Verhältnis zum gesellschaftlichen Zeitregime anzuregen vermag. Für eine derartig kritische wie spirituelle Erfahrung bildet auch in der Gegenwart die Rückbesinnung auf traditionelle, im Laufe des 20. Jahrhunderts geradezu tabuisierte Künstlerrollen wie die des sozialen Außenseiters, des Asketen oder des Mönchs die notwendige Voraussetzung. Da eine antimoderne Gesinnung offensichtlich selbst in der fortgeschrittenen Moderne unverzichtbare ästhetischen Beiträge zu leisten vermag, kann sie nicht vorschnell als schierer Konservatismus abgetan, sondern muss in ihrer aktuellen sozialen Funktion begriffen werden.

Serielle Malerei als Distributionskonzept

In der Diskussion um serielle Malerei wurde bisher deren Nähe zu künstlerischen Auflageobjekten ausgeklammert, obwohl der marktmäßige Umgang mit verschiedenen Gemäldeserien denen von Multiples ähnelt und zum Teil programmatisch auf einen Verkauf mit weitem Distributionsradius ausgerichtet ist. Gemälde sind potentiell betrachtbar und daher potentiell verkäuflich. Die Güterhaftigkeit, die Handelbarkeit und die Konsumierbarkeit sind eine wesentliche, von der Kunstgeschichte aber lange Zeit unterschlagene Qualität von Malerei. Gerade der Blick auf Seriengemälde verdeutlicht, wie bereits die Produktion in den Künstlerateliers der Logistik des Vertriebs angepasst und Malerei strategisch auch als Marketingkonzept eingesetzt wird.

Die tendenzielle Ökonomisierbarkeit der Malerei durch serielle Produktionsformen wurde schon zu Monets Lebzeiten von Künstlerkollegen kritisch bemerkt.¹³

In seiner Zeit wirkte Monet gleichsam als neuer Romantiker, der in Gemäldeserien den universellen Rhythmus des Lebens festhielt, und genauso als künstlerischer Akkordarbeiter, der die Malerei der Entwicklung der gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse angepasst hat. Der individuelle Stil und der mit ihm verbundene Künstlername übernahmen nun noch stärker die Funktion eines Labels für ästhetische Markenprodukte, während der Wechsel der Motive (Heuhafen, Seerosen, Kathedralen, Brücken) das regelmäßige Angebot neuer Sortimente ermöglichte. Anders aber als in der industriellen Güterherstellung bedeutet die Serialität für das Tafelbild keine Wertminderung, sondern im Gegenteil eine Wertsteigerung, denn jedes Gemälde verweist auch nach seinem Verkauf und der damit verbundenen Auflösung der Serie auf den übergeordneten Zusammenhang im Sinne eines Pars pro toto. Im Einzelwerk bleibt die Serie also präsent und ist somit auch das Ziel der Rezeption, wie nicht zuletzt die Diskussion der Kunsthistoriker bis heute verdeutlicht. Das einzelne Gemälde, ob aus Monets Kathedralen-Serie, aus Picassos Phase des analytischen Kubismus, Jawlenskys Meditationen oder Stellas Copper-Serie, erscheint als Repräsentant der ursprünglichen Werk- und Sinneinheit, ja mit dem Kauf des Einzelbildes erwirbt der private Sammler oder das öffentliche Museum in ideeller Hinsicht die ganze Serie. In seiner Stellvertreterfunktion veranschaulicht das Einzelbild das der jeweiligen Serie zugrunde liegende ästhetische Problem, das künstlerische Konzept oder das malerische Programm.

In der seriellen Malerei stehen Herstellung, Präsentation und Vertrieb in einem unmittelbaren Wirkungszusammenhang, der der rationalen Logik der Warendekoration ähnelt. Die Produktion einer großen Menge nahezu identischer Objekte ermöglicht eine ästhetisch überzeugende Ausstellung im Sinne eines Gesamtkunstwerks, das auch wie eine verkaufsfördernde dekorative Umrahmung des Einzelwerkes wirkt. Dem ästhetischen Mehrwert der Serie entspricht ein ökonomischer Mehrwert des Einzelbildes. Serienbilder überzeugen durch eine Ästhetik der Wiederholung – sie überwältigen den Blick durch Masse, irritieren durch Multiperspektivität und faszinieren durch das Gleichmaß visueller Rhythmik. Serielle Produktionsformen und serielle Präsentationsformen bilden die gleichermaßen materiellen wie ästhetischen Grundlagen der Ökonomie innerhalb der Industrie-, Konsum- und Informationsgesellschaft des 20. Jahrhunderts. Die von ihr freigesetzte Multiplikation von Zeichen, Bildern und Waren wurde erstmals in vollem Umfang von der Popart ins Bewusstsein gerückt. Insbesondere Andy Warhol hat mit seinen zwischen Original und Reproduktion indifferent bleibenden Serienbildern von Starportraits und Suppendosen die Reflexion des Verhältnisses von Bildern und Waren sowie die Analyse von Formen ihrer gesellschaftlichen Aneignung vorangetrieben und dabei sowohl auf die semantische Entleerung der Bilder

als auch auf die Steigerung ihrer kommunikativen Wirkung durch massenhafte Verbreitung hingewiesen. Jede Gemäldeserie Warhols bleibt jedoch indifferent zwischen einer kritischen, durchaus als aufklärerisches Projekt zu verstehenden Repräsentation der Strukturen der gesellschaftlichen Zeichenzirkulation und einer lustvollen Affirmation ihrer ästhetischen und ökonomischen Mechanismen.¹⁴

Bilder und Darstellungsmotive stehen innerhalb der Mediengesellschaft in einem wechselseitigen Wertsteigerungsverhältnis. So wird die Popularität von Stars erst durch die massenhafte Verbreitung ihrer Images hervorgebracht, während umgekehrt ein öffentliches Bild erst eine soziale Bedeutung durch die Darstellung einer Person, eines Gegenstandes oder Ereignisses mit hohem Aufmerksamkeitswert erhält. Warhols Serienbilder und Gemäldeserien von Stars und Markenprodukten, von Verbrechern und Unfällen wiederholen diesen Wertsteigerungsprozess nicht nur im Sinne einer Tautologie, die auf Erkenntnis zielt, vielmehr setzt die Bildproduktion von Warhols Factory die ästhetische Veredlung mit dem sozialen Prestige der Kunst fort, um damit Maximalprofite zu erzielen. Die Gemälde besitzen nun die gleichermaßen symbolische wie ökonomische Funktion von Wertpapieren, die eine handelbare Repräsentationsform für gesellschaftliche Aufmerksamkeitsgüter verkörpern. Der fabrikmäßig, mit Hilfe der Siebdrucktechnik und eines eingespielten Mitarbeiterstabs organisierten Gemäldeherstellung entspricht also auch das neue Rollenkonzept eines erfolgs- und gewinnorientierten Kulturunternehmers, dem Warhol in der Kunst des 20. Jahrhunderts Popularität und Akzeptanz verschafft.¹⁵

Während Warhol, später Jeff Koons den Typ des Kunsttycoons verkörpern, agieren andere Künstler seit den 1990er-Jahren als malende Kleinunternehmer, deren Bildproduktion vordergründig auf Distribution und Ökonomisierung ausgelegt ist. So stellt Stephen Keene in spektakulären, teils öffentlichen Malaktionen hundertstückweise Gemälde auf Pappe her, die omnipräsente Motive der Weltkunst, wie die Mona Lisa, den Kölner Dom oder den chinesischen Kaiserpalast zeigen, und die zu Billigstpreisen im Straßenverkauf im Sinne touristischer Souvenirs oder ästhetischer Kuriositäten verkauft werden. Andreas Schiller malt seine seriellen Apfelbilder in altmeisterlicher Lasurtechnik ebenfalls auf touristisch bevölkerten Straßen und Plätzen vor den Augen des Publikums, um durch eine Zurschaustellung des Handwerks potentielle Käufer zu animieren. Für diese Freiluftarbeit hat er ein multifunktionales Vehikel konstruiert (MOPDU = Mobil outdoor Production- and Distribution-Unit), das gleichermaßen als Transporter, Staffelei, Ausstellungswand und Werbesäule dient. Seit einigen Jahren betreibt Andrea Hartung ihr Label „Rosecraft“, das auf einer Painting-on-Demand-Konzeption von Rosengemälden mit bewusst kitschigem Erscheinungsbild beruht, und das eine komplette Vermarktung der traditionellen Ikonographie und der sozialen Seman-

tik des Rosenthemas in Form von Postkarten, Stempelbildern und getrockneten Blütenblätter umfasst. Dieser strategischen Vereinigung der Produktions- mit der Distributionslogik der seriellen Malerei entspricht auch ein neues Rollenkonzept der Künstler, nämlich die Doppelfunktion von lebenden Malmaschinen und von Kaufanimateuren.¹⁶

Diese malenden Marketender verleihen aber auch dem Publikum eine Schlüsselposition beim Vollenden der Kunst. In Umkehrung der Ready-Made-Strategie ist es nicht mehr der Künstler, der durch den Akt einer subjektiven Auswahl einen beliebigen Gegenstand als Kunstwerk nobilitiert, sondern sind es die Käufer, die aus dem seriellen Gemäldeangebot das sie ansprechende Stück aussuchen und dem Einzelbild einen intimen Sinnkontext zuweisen. Der Gemäldekauf vollendet die Herstellung eines künstlerischen Originals durch dessen Befreiung aus dem ökonomischen Zusammenhang. Der Akt des Kaufens entspricht der Individualisierung und Privatisierung eines Serienproduktes, ähnlich dem Erwerb eines Kleidungsstückes; er besitzt aber auch die Funktion einer unsichtbaren Gegensignatur des neuen Besitzers, die in Analogie eines Ex-libris-Vermerkes dem einzelnen Bild erst die Autorität eines Originals verleiht.

Diese unverhohlene Ökonomisierung der Malerei stellt den sanktionierten Kunstbegriff mit seinen auf ästhetische Erkenntnisse, auf moralische Läuterung oder auf kritische Aufklärung zielenden Implikationen vehement in Frage, indem der Nebeneffekt der Handelbarkeit und Güterhaftigkeit des Tafelbildes hier zum Hauptzweck erhoben wird. Selbst die Utopie eines gesellschaftlichen Anspruchs einer „Kunst für jedermann“, die Künstler in den 1950er-Jahren mit der Idee des kostengünstigen Multiples entwickelt hatten, nehmen derartigen Ansätzen serieller Malerei allenfalls als Werbestrategie in Anspruch. Malerei dient den genannten Künstlern in erster Linie zur finanziellen Existenzsicherung und bietet die Möglichkeit zur Fortführung traditionalistischer Bildkonzepte und der mit ihnen verbundenen Lebensmodelle unter den Bedingungen einer kulturindustrialisierten Freizeitgesellschaft. Mit Blick auf diese vordergründig ökonomieorientierte Serienmalerei stellt sich nicht so sehr die Frage nach den Grenzen der Kunst, als nach den aktuellen Funktionen, die Malerei innerhalb einer sozialen Gegenwart beanspruchen kann, in der es keinen Lebensbereich gibt, der nicht einer Logik wirtschaftlicher Verwertbarkeit unterworfen ist. Die Entscheidung über die Qualität von Malerei ist längst schon keine rein kunstimmanente Frage mehr, sondern macht sich auch an deren Kommunizierbarkeit und Konsumierbarkeit fest – beispielsweise an der Frage, ob ein Gemälde ein gutes T-Shirt- oder Postkarten-Motiv abgibt. Die radikale Ökonomisierung der Malerei erscheint also in erster Linie als Indiz für die Auflösung der für die Moderne konstitutiven Ausdifferen-

zierung eines autonomen sozialen Teilsystems Kunst; mithin ist sie ein Beleg für das neuerliche Funktional-Werden der Kunst.

Serielle Malerei als Prozess, Konzept und Handlung

Serien sind nicht etwa Ausdruck einer neuen Werkorientierung in der Malerei, bei der die Aufmerksamkeit vom einzelnen Bild auf einen größeren Zusammenhang gelenkt wird, sondern sind deutliche Hinweise auf eine prozess-, konzept- und handlungsorientierte Kunstpraxis, die jeden gültigen Werkbegriff hinter sich gelassen hat. Das Malen von Bildserien muss als strategisches Verhalten, als methodisches Vorgehen und als instrumentelle Praktik innerhalb des Systems Malerei verstanden werden, um in unterschiedlicher Weise und mit wechselnden Gewichtungen eine Neuformierung der Produktions-, Rezeptions- und Distributionsbedingungen der Tafelmalerei voranzutreiben. Serielle Gemäldepraktiken standen im 20. Jahrhundert in engem Zusammenhang mit der Entwicklung neuer Formen malerischer Visualität, etwa kubistischer und abstrakter Bildsprachen oder hybrider Bildformen; sie diente der selbstreferentiellen Erkenntnisgewinnung des Mediums Malerei, die man als grundlegenden Bestandteil einer allgemeinen Ontologie der Kunst betrachten kann. Genauso wurde mit seriell hergestellten Gemälden die Analyse und Kritik der massenmedialen Bildproduktion und der gesellschaftlichen Zeichenzirkulation betrieben, wurden alternative Lebensentwürfe und ökonomische Überlebensmodelle von Malern entwickelt. Diese Funktionalität serieller Malerei korreliert mit spezifischen Rollenkonzepten der einzelnen Künstler, etwa dem Forscher und Konstrukteur, dem in asketischer Weltabgewandtheit lebenden Außenseiter oder der menschlichen Malmaschine, dem geschäftstüchtigen Kulturunternehmer oder dem fliegenden Bilderhändler.¹⁷

Literaturnachweis

¹ Zu Aspekten serieller Kunst: Schmidt, Siegfried J.: Reihung in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des 20. Jahrhunderts, in: Das Prinzip der Reihung in der Architektur. Dortmunder Architekturhefte, Nr. 2, 1977; S. 31-51; Sykora, Katharina: Das Phänomen des Seriellen in der Kunst: Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art, Würzburg 1983 (=SYKORA 1983); Eco, Umberto: Die Innovation im Seriellen, in: Ders.: Über Spiegel und andere Phänomene, München 1988, S. 155-180; Boehm, Gottfried: Die Logik der Verwandlung. Zur Bildgeschichte der Klassischen Moderne, in: Elger, Dietmar: Die Metamorphosen der Bilder, Hannover, 1993, (= ELGER 1993), S. 16-28; Hilmes, Carola und Mathy, Dietrich (Hrsg.): Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung, Opladen 1998 (= HILMES 1998); Meier, Cordula: Die ästhetische Gestalt des Seriellen am Ende des 20. Jahrhunderts, in: Kunstforum international, Bd. 130, Ruppichterorth 1995, S. 144-157; Krahe, Martin: Serie und System, Essen 1999; Penzel, Joachim: Kurze Geschichte serieller Malerei, in: Katalog Andreas Schiller,

Grenchen 2003, S. 7-21 (= PENZEL 2003); Katalog Monets Vermächtnis. Serie und Obsession, Hamburg 2001 (= SERIE 2001)

² Zu Problemen serieller Malerei bei Monet: Heinrich, Christoph: in: SERIE 2001, S. 7-12; Hinrich, Christoph: in: ebenda S. Tucker, Paul Hayes: Von der Gefahr zur Obsession. Bildwiederholung im Werk Monets, van Goghs und Cezannes, in: ELGER 1993, S. 30-65; Sanger-Tüchtling, Katrin: Monet, Köln 1998

³ Zu seriellen und metamorphotischen Arbeitspraktiken bei Picasso und Braque: Rubin, William S.: Picasso und Braque. Die Erfindung des Kubismus, München, 1990; Elger, Dietmar: Pablo Picasso: Die Wahrheit der Bilder, in: ELGER 1993, S. 67-84; Picasso. Las grandes series, Katalog Madrid 2001

Zu seriellen Aspekten bei Piet Mondrian.: SYKORA 1983, S. 68-90; Pflieger, Susanne: Komposition mit Rot, Gelb und Blau, in: ELGER 1993, S. 290-294

Zu seriellen Aspekten bei Delaunay: Albrecht, Hans-Joachim: Farbe als Sprache: Robert Delaunay, Josef Albers, Richard Paul Lohse, Köln 1979, S. 19-58 (=ALBRECHT 1979; Lehmann, Ulrike: Robert Delaunay, in: ELGER 1993, S. 200-222

⁴ Aspekte serieller Reihung im Werk von Gerhard Richter sind erkennbar: Gerhard Richter. Catalogue raisonné, Ostfildern-Ruit 1993; und bei Frank Stella in: Katalog Frank Stella. Black Paintings, Cones and Pillars, Stuttgart 1988

⁵ Überblick zu seriellen Aspekten im Werk von Jawlensky: SYKORA 1983, S. 68-90; Berswordt-Wallrabe, Kornelia von: Farbe ist los. Die Serie als Katalysator reiner Farbigkeit im Werk von Alexej von Jawlensky, in: ELGER 1993, S. 101-113 und 248-276 (= BERSWORDT-WALRABE 1993)

Zu Albers Serie „Homage to the Square“: SYKORA 1983, S. 105-134; ALBRECHT 1979, S. 70-112

⁶ Überblick zur analytischen Malerei: Meinhardt, Johannes: Analytische Malerei, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 11-14; ders.: Malerei am Ende und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern-Ruit 1997. (=MEINHARDT 1997)

⁷ Zum Werk von Frank Stella: Meinhardt, Johannes: Gesperrter Raum. Frank Stella 1958-88, in: Katalog STELLA 1988, S. 49-75; Katalog Frank Stella, München 1996

Zum Werk von Robert Ryman: MEINHARDT 1997, S. 66, Katalog Robert Ryman – Retrospektive, München 2000;

Zum Werk von Ad Reinhardt: Here, Heribert: Ad Reinhardt und die Tradition der Moderne, Frankfurt am Main, 1986

⁸ Dietmar Elger: Allan McCollum: Natural Copies, Ostfildern-Ruit 1996; Katalog Heimo Zobernig, Wien 2003; Katalog Jaqueline Humphries, Bielefeld 2000, Katalog Wayte Gyton, Hamburg 2005

⁹ Serien von Thomasz Cieciersky, Marcel Maeyer und Tony Clark auf der documenta 9, in: Kunstforum Bd. 119, Ruppichterorth 1992; zu Andreas Schiller: Joachim Penzel: Simplizität und Hybridität. Andreas Schillers serielle Malerei als Suche nach dem ultimativen Bild, in: PENZEL 2003, S. 7-21

¹⁰ Zur Diskussion über Hybridität in der Malerei: Jonathan Harris: Critical Perspectives on contemporary Painting. Hybridity, Hegemony, Historicism, Liverpool 2003

¹¹ BERSWORDT-WALRABE 1993; Thomas Knubben: Roman Opalka: Der befreite Sisyphos, Ostfildern-Ruit 1998; Katalog Daniel Gallmann, Siegen 2000; Katalog Peter Dreher, Baden-Baden 1977; René Denizot: On Kawara, Frankfurt a.M. 1991

¹² Zitko, Hans: Der Ritus der Wiederholung. Zur Logik der Serie in der Kunst der Moderne, in: HILMES 1998, S. 159-183

¹³ Zur Kritik Pissarros : Christoph Heinrich : Une série d'effects. Monets « Getreideschober » als Hülle für das Licht, die Zeit, das Universum – und die «märchenhafte Kraft und Pracht der Malerei», in : SERIE 2001, S. 13-21

¹⁴ Zu Aspekten des Seriellen bei Warhol: SYKORA 1983, S. 153-179

¹⁵ Zur Ökonomisierung der Bilder allgemein: Bruhn, Matthias: Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit, Weimar 2003

¹⁶ Zu Schiller: Penzel 2003; zu Keene: Katalog „I love New York. Crossover aktuelle Kunst“, Köln 1999, S. 094-099; zu Sabine Hartung: www.rosecraft.de

¹⁷ In diesem Artikel sind keineswegs alle malerischen Positionen mit seriellen Aspekten vollständig erfasst. Weitere Ansätze serieller Malerei finden sich beispielsweise im Werk von Georg Baselitz, Elsworth Kelly, Gerhard Richter, Peter Krauskopf, Aris Kalaizis, Ute Pleuger u.a.

Lektorat

Manuscript. Lektorat Rainer Rilke (Bleckenstedter Str. 9, 31137 Hildesheim)