

D A S P O M P E J A N I S C H E Z I M M E R

H e i n z K n o b e l o c b

Wenn ein Maler sich entschließt, seine neuesten Arbeiten in Form eines »Museums« zu präsentieren, so hat er sicher keine der üblichen Bilderschauen im Sinn. Bewußt oder unbewußt begibt er sich damit in die Nähe jener »kontextreflexiven« Kunst, die seit den siebziger Jahren einen beträchtlichen Teil der avancierten Kunstproduktion ausmacht. Immerhin gehört die Kritik des Museums als Ort der Inszenierung und Nobilitierung von Kunstwerken zu den wichtigsten Anliegen dieses Genres. So unterschiedliche Künstler wie Marcel Broodthaers, Louise Lawler oder Guillaume Bijl haben sie zu ihrer Sache gemacht und das Phänomen dabei aus den verschiedensten Blickwinkeln betrachtet. Bei fast allen ist jedoch eines deutlich geworden: daß das Museum nicht nur als Selektions- und Ordnungsinstrument fungiert, sondern auch als Auratisierungsinstanz, als ein Kontext, der die Kunstobjekte in Kultgegenstände verwandelt. Das heißt: Sie haben gezeigt, daß es zur Ökonomie des Begehrens gehört, zu jenem psycho-sozialen Stoffwechsel, in dem sich das Besondere vom Gewöhnlichen trennt.

Um diesen Metabolismus, diesen Übergang vom Ästhetischen ins Kultische geht es auch in Norbert Fleischmanns Arbeiten. Sein Beitrag ist jedoch zugleich allgemeiner und spezifischer als die Museumsanalysen der Kontext-Künstler: allgemeiner, weil er die Thematisierung dieses Kunst-Ortes miteinschließt – also gewissermaßen eine Beobachtung zweiter Ordnung liefert – spezifischer, weil er sich auf eine bestimmte Form des Museums bezieht. Denn wer Fleischmanns »Museum« betritt, begreift sofort, daß nicht die Institution als solche gemeint ist, sondern ein Inszenierungsmodell, das zu den Archetypen des Ausstellungswesens gehört: Es ist jene dekorative Präsentation von Gemälden im »Salonstil«, wie sie in den Museen des neunzehnten Jahrhunderts gang und gäbe war,

deren Wurzeln aber in den Kabinetten der aristokratischen Kunstliebhaber zu finden sind (Nicht umsonst ist »Salon« auch der Name jener jährlichen Kunstausstellung, in der das Frankreich der Belle Époque seine künstlerische Elite präsentiert). Und es ist dieselbe Präsentationsform, die wohl auch Peter Sloterdijk vor Augen hat, wenn er die Kunstsammlung scherhaft-polemisch als »semifeudale Schatzhöhle«¹ bezeichnet. Man mag zu ihr stehen, wie man will, man mag sie belächeln oder auf den Müllhaufen der Geschichte wünschen, Tatsache bleibt, daß sie der Vorläufer der »weißen Zelle« ist, daß sie die Stilisierung des Galerieraums zum Ort eines modernen Bilderkultes vorbereitet.

Fleischmanns »Salon« weist jedoch noch weitere Besonderheiten auf, die ihn vollends von den üblichen Formen der Kontextreflexion entfernen. Zunächst einmal bedient er sich keiner fremden Exponate, sondern präsentiert uns eigens für die Ausstellung gemalte Bilder. Mehr noch: Er zeigt uns ausgesprochen attraktive Arbeiten, veritable Glanzstücke der Malkunst, die durch ihre Rahmung und ihre tiefgründig schillernden Farben an in Gold gefaßte Edelsteine erinnern. Ohnehin fungiert der Rahmen hier nicht mehr als Demarkationslinie, die das Bild von der umgebenden Wand distanziert, sondern ist selbst Bestandteil der Gesamtpräsentation. Das bedeutet, daß man nicht nur einer Reihe von Einzelwerken gegenübersteht, sondern sich in einem räumlichen *Gesamtbild* befindet, einem *Gesamtkunstwerk*, wenn man so will. Umso mehr, als auch die Wände des Museums, gestrichen im seltenen »Pompejanisch Rot«, das ihre dazu beitragen, daß eine Atmosphäre von Kostbarkeit und Feierlichkeit entsteht.

Bemerkenswert ist auch die Zusammenstellung der Bilder: Man begegnet geometrischen Kompositionen genauso wie

monochromen Flächen, ornamentalen Mustern genauso wie illusionistisch gemalten Portraits, ja, selbst eine Landschaft befindet sich unter den Exponaten. Ganz so, als wolle uns der Maler ein Panorama des malerisch Möglichen zeigen, als wolle er die verschiedenen Bildformen Revue passieren lassen, die die Malerei im Laufe ihrer Geschichte hervorgebracht hat. Was diesen disparaten Formen Zusammenhalt verleiht, ist die durchgängig professionelle – man ist geneigt zu sagen: meisterhafte – Ausführung der Bilder. Alle sind im selben, aufwendigen Verfahren der Schichtenmalerei hergestellt, alle lassen dieselbe Präzision in der Behandlung der Details erkennen. Auf diese Weise erhält Fleischmanns »Museum« geradezu manieristische Züge: Die Malerei präsentiert sich selbstbewußt als eine Form von Könnerschaft, indem sie dem Betrachter ihr motivisch-technisches Repertoire zeigt. Aus demselben Grund besitzt es aber auch den melancholischen Beigeschmack, der solchen Retrovisionen anhaftet, und der auch schon in Vasaris *Viten*, dem ersten Dokument des Manierismus, vernehmbar ist. Das heißt: Für den Maler, der die Malerei in dieser Weise vorführt, ist ihre Entwicklung in gewisser Weise bereits abgeschlossen. Sie kann ihm zwar auch weiterhin als Medium der Bildproduktion dienen, sie kann ihm sogar zu ungewöhnlichen Formen und Kompositionen verhelfen, etwas grundsätzlich Neues ist von ihr jedoch nicht mehr zu erwarten. Deshalb ist das Museum der Möglichkeiten auch ein Szenario des Abschlusses – wenn nicht gar des sich abzeichnenden Verfalls. Und so liegt es auch nahe, ein »pompejanisches Zimmer« aus ihm zu machen, jenen »Stimmungsraum«, in dem sich das kunstsinnige Publikum des neunzehnten Jahrhunderts in die vergangene Schönheit der Antike versenkt.²

Trotzdem muß man noch etwas länger bei den Bildern verweilen.

len, um sie nicht auf ihre Rolle als Museumsinventar zu reduzieren. Was sie so bemerkenswert macht, ist nämlich nicht nur ihre offen zur Schau gestellte Kostbarkeit, sondern auch die eigentümliche Intensität, die von ihnen ausgeht. Wer sich den einzelnen Bildern zuwendet, hat es nicht nur mit einem schönen Gegenstand, einer schön gerahmten Ansicht zu tun, sondern fühlt sich in Gesellschaft eines seltsam animierten Gebildes. Es ist dieselbe Präsenzerfahrung, die Walter Benjamin in zahlreichen Texten beschrieben hat, und die er in seinem Baudelaire-Aufsatz mit dem Begriff der »Aura« verbindet. Auf diese Weise versucht er, seine frühere Aura-Definition, die vor allem auf die Einmaligkeit und Echtheit des Kunstwerks gemünzt war, gehaltvoller zu machen, sie um die bewußtseinstheoretischen Aspekte zu ergänzen, die er im Kunstwerk-Aufsatz vernachlässigt hatte. Benjamin war nämlich bewußt geworden, daß es einer inneren Anteilnahme bedarf – einer geradezu animistischen Einstellung zur Welt – um die auratische Wirkung eines Gegenstandes zu vernehmen. Wörtlich schreibt er dazu: »Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen«.³ Was die auratische Erfahrung zu einer solchen macht, ist demnach das Gefühl des Gesehen- bzw. des Erkanntwerdens, wie wir es auch im täglichen Umgang mit anderen Menschen erleben. Insofern beruht sie, wie es im Text weiter heißt, »auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen«.⁴ Diese quasipersönliche Beziehung aber – und das ist das entscheidende Argument des Essays – hat ihren Ursprung in der rätselhaften »Tiefe«, die manche Phänomene auszeichnet, ihrer Fähigkeit, das Bewußtsein in ferne Zeiten zu ziehen, insbesondere: sie mit den Bildern der Vergangenheit kurzzuschließen.

Die Arbeiten, die Norbert Fleischmann in seinem Museum versammelt hat, besitzen etwas von dieser Tiefe, von diesem ästhetisch-semantischen Überschuß, der uns in die Ferne zieht. Nicht nur, weil sie etwas Historisierendes an sich haben und weil sie in maltechnischer Hinsicht das Ergebnis einer Verdichtung sind, sondern, weil es sich bei ihnen um »gesehene« bzw. um »wiedererkannte« Bilder handelt. Das heißt: Was der Künstler in diesen Bildern verarbeitet hat, sind Formen und Motive, die er in seinen alltäglichen Beobachtungen gefunden hat, die *ihn* angesehen haben, weil sie in einer Beziehung zu seiner persönlichen Bilderwelt stehen (Dies erklärt zum Beispiel auch die ungleichmäßige Verteilung der Bildformen, den Überhang abstrakt-geometrischer Motive). Deshalb ist die Haltung, die in Fleischmanns »Museum« zum Ausdruck kommt, auch nicht die des souverän-distanzierten *bricoleurs*, der willkürlich historische Stilformen miteinander vermischt, sondern eher die des Suchenden und Forschenden. Will sagen: Der Maler tritt in diesem Fall als »Betroffener« auf, als jemand, der in bestimmten Motiven etwas von sich selbst entdeckt – ja, der sie aus diesem Grund sogar ausdrücklich sucht.

Indem Fleischmann die Suggestivkräfte des gemalten Bildes in die Waagschale wirft, berührt er den wunden Punkt der herkömmlichen Kontext-Reflexionen; oder vielmehr: macht er ihren blinden Fleck sichtbar, ihre Vorurteile und selbstaufgerlegten Tabus. Denn, so will es die Logik dieser wahrhaft »modernen« Kunstform: Was als Reflexion oder Kritik auftritt, darf nicht mit den Mitteln der Verführung arbeiten; Konzept oder Augenlust, Wahrheit oder Schein, *tertium non datur*. So erklärt sich die merkwürdige Sprödigkeit, der unterschwellige Puritanismus, der so vielen Kontext-Kunstwerken anhaftet. Man betrachtet den sinnlichen Reiz der Kunst als

störendes Element, genauso wie man ihrer Tendenz mißtraut, sich in greifbaren (verkäuflichen) Objekten zu verkörpern. Andererseits hat man nichts dagegen – Allan McCollums »Surrogates« sind das beste Beispiel – wenn die eigenen Enthüllungen selbst Eingang in den Warenkreislauf des Kunst-Systems finden.

Fleischmann begegnet diesen Ungereimtheiten mit einer Doppelperspektive: Er präsentiert dem Betrachter Bilder, die dieser naiv und problemvergessen als schöne Gegenstände goutieren kann, die ihm aber auch zum Anlaß eines Reflexionsprozesses werden können. Beziehungsweise, als dritte Möglichkeit, die sogar noch wahrscheinlicher ist: die ihn zunächst einmal durch ihre Schönheit und ihre gekonnte Ausführung beeindrucken, bevor sie ihn dazu bringen, sich über diese Verführungs kraft Gedanken zu machen. Wie auch immer dieser Prozeß im einzelnen ablaufen mag, ob als dialektisches Hin und Her oder als zeitliches Nacheinander, die »Botschaft« der Bilder ist immer dieselbe: Entscheide selbst, worauf es Dir ankommt, wähle, wie Du dich uns gegenüber verhalten willst.

Abgesehen davon, daß dieses Sowohl-als-auch um einiges großzügiger ist als die Lektionen, die wir von den orthodoxen Formen der Kontextreflexion erhalten, wirft es eine Reihe von grundsätzlichen Fragen auf, die wir uns von Zeit zu Zeit einmal stellen sollten: Welches Interesse haben wir überhaupt an Kunstwerken? Auf welche Qualitäten kommt es uns bei ihnen an? Was erwarten wir von der Malerei als einer spezifischen Form der Bildproduktion? Und, mit Blick auf den aktuellen Trend zum Konzeptuellen: Ist es notwendig, daß die Malerei ihre Grenzen öffnet, daß sie sich mit dem Denken oder den anderen Medien vermischt, um eine legitime, zeitgemäße Kunstpraxis zu sein? Oder, noch kon-

kreter: Ist sie überhaupt in der Lage, überzeugende Mischungen aus dem Sinnlichen und dem Gedanklichen herzustellen, das heißt: eine Synthese, die mehr ist als nur zweitklassige Philosophie?

Norbert Fleischmann beantwortet diese Fragen scheinbar auf konventionelle Weise, als Affirmation von so traditionellen Werten wie handwerklichem Können und künstlerischer Autonomie. Sein »Museum« ist in der Tat ein Plädoyer für eine Malerei, die sich der Produktion des Schönen und Kultivierten verschreibt. Man sollte jedoch nicht übersehen, daß er sein »manieristisches Tableau« mit einer gehörigen Portion Ironie und Selbstdistanz versieht, daß er, mit anderen Worten, weiß, was er tut. Denn als Museum der Artefakte ist es eben doch zu schön, um völlig wörtlich gemeint zu sein, ist es zu stilecht inszeniert, um sich nur an unseren Schönheitssinn zu wenden. Wir wissen, daß es sich bei den roten Wänden, den goldenen Rahmen und den aufwendigen Maltechniken um obsolete Formen handelt, doch gleichzeitig wird uns bewußt, daß wir etwas vor uns haben, was ganz wesentlich für unseren Kunstbegriff ist.

Vielleicht läßt sich Fleischmanns Strategie durch einen Begriff verdeutlichen, der gleichfalls zum Traditionalsbestand des Manierismus gehört: Nach Art eines *Capriccio*, so könnte man sagen, treibt er die auratische Inszenierung des Kunstwerks auf die Spitze und läßt damit hervortreten, was in allen Aktivitäten der Kunstwelt wirksam ist, was aber infolge von Gewöhnung (oder Tarnung) unserer Aufmerksamkeit entgeht: daß die Kunst für uns eine Form der Besonderung ist, daß wir geradezu erwarten, daß sie uns etwas präsentiert, was anders ist als der Rest der Gesellschaft, anders als das alltägliche Leben – anders auch, als das, was sie bisher produziert hat. Vor allem aber erwarten wir, daß sie unser Sinnesvermögen

stimuliert, unsere Fähigkeit etwa, aus visuellen Eindrücken neue Sinnperspektiven zu entwickeln.

Wo sie diesen Erwartungen nicht entspricht, riskiert sie, ihre Identität – und damit auch: ihre Wirkungskraft – zu verlieren. Das heißt: Wo sie versucht, die von ihr selbst getroffenen Unterscheidungen rückgängig zu machen, ist sie dabei, sich in etwas anderes zu verwandeln.

Anmerkungen

1. PETER SLOTERDIJK: Die Kunst faltet sich ein. *Kunstforum International Bd. 104* (1989), S. 181.
2. Das »pompejanische Zimmer« gehört zu den architektonischen Topoi des 18. und 19. Jahrhunderts und ist in dieser Hinsicht vergleichbar mit dem »japanischen oder venezianischen Zimmer«. Das heißt: In zahlreichen Schlössern und Landhäusern, aber auch in manchen großbürgerlichen Villen, gibt es zu dieser Zeit Räume, die einen bestimmten Stil – und die zu ihm gehörige Stimmung – evozieren sollen. Das pompejanische Zimmer ist üblicherweise rot gestrichen oder mit einer roten Tapete ausgekleidet. Das eigentliche Wanddekor besteht vor allem aus Pflanzen- und Tiermotiven, und imitiert damit die spätromischen Wandmalereien, die so typisch für Pompeji sind.
3. WALTER BENJAMIN: Über einige Motive bei Baudelaire, in: ders., *Illuminationen*, Frankfurt 1977, S. 223.
4. Ebd.