

# Das Gedächtnis der Bilder

Gleich zweimal in Folge mussten die Besucher der Documenta auf etwas verzichten, was für die meisten noch immer das Herzstück solcher Großausstellungen ist: Weder Catherine David noch Okwui Enwezor hielten es für nötig, dem Publikum die herausragenden Vertreter der zeitgenössischen Malerei zu präsentieren. Enwezor hatte zwar einige Maler eingeladen, doch dürften für deren Auswahl eher inhaltliche - sprich: politisch-programmatische - Gesichtspunkte maßgeblich gewesen sein. David hatte sogar ganz auf die Malerei verzichtet, weil sie der Meinung war, dass das vormalige Leitmedium momentan nichts Relevantes zum Kunstdiskurs beizusteuern hat. Eine Entscheidung, die angesichts der Situation auf dem Kunstmarkt einem Affront gleichkam, die aber nicht überraschen konnte, wenn man die Ereignisse im Vorfeld der Ausstellung verfolgt hatte. Schließlich hatten beide Ausstellungsmacher keinen Zweifel daran gelassen, dass ihre Schau einen thematischen Fokus haben würde, dass sie also quasi als Themenausstellung im Überformat konzipiert war. Modeerscheinungen, Trends oder gar kommerzielle Erfolge sollten bei der Auswahl der Künstler jedenfalls keine Rolle spielen. Dieses Bekenntnis bewahrte sie zwar nicht vor Kritik und Polemik, machte ihre Entscheidung aber bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar. Wer sich vorgenommen hat, das diagnostisch-kritische Potenzial der Kunst herauszuarbeiten, muss die Malerei nicht um jeden Preis mit einbeziehen. Schließlich waren es zuletzt andere Medien - die plastischen Künste vor allem, aber auch Film und Video - die sich in diesem Punkt hervorgetan haben.

Wären die beiden der ursprünglichen Zielsetzung der Documenta gefolgt und hätten versucht, eine Bestandsaufnahme der zeitgenössischen Kunst zu liefern, hätten sie die Malerei allerdings nicht so stiefmütterlich behandeln können. Vielmehr hätten sie anerkennen müssen, dass sie für das Gesamtbild der Kunst nach wie vor eine wichtige Rolle spielt und dass sich die Prophezeiungen, wonach ihr die elektronischen Bildmedien bald den Rang ablaufen werden, keineswegs erfüllt haben. Vermutlich wäre ihnen dann auch nicht entgangen, dass sie selbst bei den jüngeren Künstlern nur wenig von ihrer Anziehungskraft verloren hat. Eine durchaus bemerkenswerte Tatsache, wenn man bedenkt, wie sehr man gerade von dieser Generation erwartet hatte, dass sie sich anderen, zeitgemäßerem Medien zuwendet.

Wer nach einer Erklärung für dieses Phänomen sucht, die über die bekannten Gemeinplätze hinausgeht, braucht sich im Grunde nur an das zu halten, was die Künstler selbst dazu sagen. Dabei wird er feststellen, dass sich die meisten aus vergleichsweise praktischen Gründen für die Malerei entschieden haben. Für sie ist sie schlichtweg das am besten geeignete Medium, wenn es darum geht, sich die Welt auf eine direkte, subjektive Weise anzueignen. In diesem Sinne wird sie ja auch von Neo Rauch verstanden, dem erfolgreichsten Maler der jüngeren Generation, der immer wieder betont, dass es sein ganz persönliches Welterleben ist, was in den Bildern Gestalt annimmt. Manche gehen sogar noch einen Schritt weiter und benutzen sie als eine Art visuelles Tagebuch, in dem sie all das verarbeiten, was ihnen täglich begegnet - die aktuellen Eindrücke genauso wie die eigenen Erinnerungen, das Befremdliche genauso wie das Vertraute. Wieder andere, wie Rauchs Leipziger Kollege Matthias Weischer, schätzen an ihr die Möglichkeit, sich in ein bestimmtes Thema versenken, es mit malerischen Mitteln gleichsam „durcharbeiten“ zu können. Das heißt: Hier ist es gerade der Umstand, dass die Malerei, wenn nötig, auch ein ziemlich langsames Medium sein kann, was sie für diese Aufgabe qualifiziert.

Die Vorstellung, sich der eigenen Erfahrungswirklichkeit mittels Pinsel und Farbe zu nähern, ist natürlich nicht neu und kann als solche auch nicht das anhaltende Interesse an der Malerei erklären. „Wirklichkeit“ beinhaltet heute aber weitaus mehr als nur das, was man leibhaftig erlebt; und schon gar nicht handelt es sich dabei um

die „Natur“ vergangener Epochen. Immer wichtiger wird dagegen das immense Konvolut der Bilder, das der einzelne im Kontakt mit den Medien anhäuft und das er wie ein riesiges, schwer überschaubares Archiv mit sich herumträgt. Neu ist aber auch die Beziehung, die man heute zu diesen Bildern hat: Neben den Künstlern, die sie vor allem als Vorlage für die eigene Bildproduktion benutzen, gibt es mittlerweile auch solche, die sie ausdrücklich zum Thema ihrer Arbeit machen. Das heißt: Für sie ist diese Bilderwelt etwas Opakes, Rätselhaftes, das man sich erst einmal begreiflich machen muss, bevor man es für konkrete Darstellungszwecke benutzt. Dass dieser Blickwechsel den Status der Malerei entscheidend verändert, liegt auf der Hand: Aus dem Darstellungs- und Ausdrucksmedium vergangener Tage wird gewissermaßen ein Instrument der Bildverarbeitung, ein Werkzeug der Recherche, das man heranzieht, um bestimmten Phänomenen der zeitgenössischen Bildkultur auf den Grund zu gehen. Das muss nicht zwangsläufig dazu führen, dass man Bildmuster analysiert oder die Malerei einer kritischen Bestandsaufnahme unterzieht. Vielmehr kann diese Recherche auch darin bestehen, dass man den Motiven nachspürt, die für einen selbst eine besondere Bedeutung besitzen, oder dass man jene zu finden versucht, die sich zu einer kohärenten Deutung der Wirklichkeit zusammenfügen lassen. Denn dass es auch unter Künstlern ein Bedürfnis nach Modellen gibt, mit denen sich die Komplexität unserer Erfahrungswelt reduzieren lässt, versteht sich von selbst.

Im Rahmen der Documenta von 2002 konnte man dieser modellbildenden Funktion der Malerei im Gebäude der ehemaligen Binding-Brauerei begegnen, wo die Werke des Argentiniers Fabian Marcaccio gezeigt wurden. Marcaccio war einmal mehr mit seinen *Paintants* vertreten, jenen raumgreifenden Arbeiten, in denen das gemalte Bild buchstäblich zur Plastik mutiert (*paintant* = *painting-mutant*) und wo es manchmal sogar mit der umgebenden Architektur verschmilzt. Was diese Arbeiten von den bekannten Formen der Malerei unterscheidet, ist aber noch etwas anderes: Es ist die Art und Weise, wie die verschiedenen Motive, die Fotos, Schriftzüge und Symbole mit den plastischen Bausteinen des Bildes verwoben werden. Von piktoralen Readymades Gebrauch zu machen, ist im Zeitalter der digitalen Bildarchive ja nichts Ungewöhnliches mehr, doch so radikal und exzessiv, wie einem dieses Sampling in den *Paintants* begegnet, ist es wohl nirgendwo sonst zu beobachten: Menschenansammlungen, Stadtpläne, Markenzeichen, Geldscheine und Verpackungen gehören genauso zu Marcaccios Bilderwelt wie zerfetzte Eingeweide, Waffen und pornografische Darstellungen. Der Argentinier nimmt die entsprechenden Darstellungen entweder so, wie er sie findet und integriert sie als fertige Bausteine direkt in das Bildrelief, oder er schickt sie durch den Computer, wo sie zu einer Art Bildtapete verarbeitet werden, die ihm als Hintergrund für seine Farb- und Silikontexturen dient. Typisch für seine Art, sich diese Vorlagen anzueignen, ist aber auch, dass dabei nur selten wohlgeordnete „Kompositionen“ entstehen, sondern dass die Motive eher wie Treibholz auf einem reißenden Fluss daherkommen. Das heißt: In Marcaccios Gemälden gibt es keine klare Trennung zwischen den verschiedenen Bildpartien oder zwischen Figur und Bildgrund; vielmehr tauchen die einzelnen Bildelemente scheinbar zufällig nebeneinander auf, überschneiden und überlagern sich und löschen sich in manchen Fällen sogar gegenseitig aus.

Begriffe wie „Bilderstrom“ oder „Bilderfluss“ geben das, was auf diese Weise entsteht, deshalb auch nur unzureichend wieder. Eher schon handelt es sich um einen piktoralen Exzess, um eine Eruption von heterogenen Zeichen, die den Betrachter schnell an die Grenzen seiner Aufnahmefähigkeit führt. Früher hätte man beim Anblick dieser wuchernden Strukturen wahrscheinlich Vergleiche mit dem Straßenverkehr einer Großstadt angestellt; heutzutage denkt man wohl eher an die Überreizung, die die Informationsflut der Medien in unseren Köpfen bewirkt. Eine Assoziation, die Marcaccio indirekt bestätigt, wenn er sagt, dass seine *Paintants* „flach, aber hypertextural“<sup>[1]</sup> seien. Das heißt: Wie beim Dickicht der Medienbotschaften, der Websites, Logos und Werbeanzeigen, das wir tagtäglich durchqueren, muss sich der Betrachter einen Weg durch die unterschiedlichen Zeichengefüge bahnen, die mehr oder weniger gleichzeitig seine Aufmerksamkeit beanspruchen. Und ganz ähnlich wie dort ist die Folge dieser Überreizung, dass sein Blick schweifend wird und dass er sich nur selten länger mit dem Gesehenen befasst. Dennoch hat er prinzipiell die Möglichkeit – denn auch das gehört zum Begriff des Hypertextes – sich mit Hilfe der *Paintants* eine bestimmte Vorstellung von der Welt zu bilden. Ja, diese fordern ihn geradezu auf, Bezüge herzustellen und Kontexte zu suchen, die aus

dem wilden Gemenge aus Zeichen und Bildern eine lesbare Botschaft machen.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Marcaccios Werken und dem Stimmengewirr unseres medialen Alltags bleibt nämlich bestehen: Während die Vielfalt dort mehr oder weniger aus Einzelbotschaften besteht, die sich gegen andere Reizquellen zu behaupten versuchen, ist die Zeichenvielfalt eines *Paintant* letztlich auf ein Gesamtscenario angelegt. Das heißt: So hybrid und chaotisch Marcaccios Bildmontagen auch erscheinen mögen - sie sind Teil eines größeren Ganzen, eines Gesamtbildes. Der Argentinier spricht in diesem Zusammenhang von „geheilter Collage“ und erklärt, dass ihm die Herstellung solcher Ganzheiten weitaus wichtiger sei als jede vordergründige Destruktion.[2] Heute gehe es für den Künstler nicht mehr um die Auflösung der tradierten Bildmuster, sondern vielmehr darum, ihr kognitives Potenzial gegen die allgemeine Erosion unseres Weltbildes zu mobilisieren.

Die Erzeugung solcher Ganzheiten ist aber nur die eine, eher formale Seite von Marcaccios Bildproduktion. Titel wie *Re-Sketching Democracy*, *Economic Concentration Camp* oder *Breakfast in Babylon* lassen keinen Zweifel daran, dass es hier auch eine explizit politische Dimension gibt, ja, sogar so etwas wie eine performative Ebene, die weit über die bekannten Formen der malerischen Darstellung hinausgeht. Marcaccio hat seine Bilder deshalb mit einer „neuen Art von Ethik“ in Verbindung gebracht und sie als „strukturelle Malerei für unseren permanenten Zustand eines Mikro-Bürgerkriegs“ [3] bezeichnet. So, wie sich die Welt im Augenblick präsentiert, will er damit sagen, lässt sie kein abgeschiedenes Arbeiten im Atelier mehr zu, sondern fordert vom Künstler eine aktive Teilnahme am gesellschaftlichen Leben. Für ihn selbst heißt das konkret, dass er eine bildliche Entsprechung für das finden muss, was in der realen Welt an Kontroversen und Kämpfen stattfindet. „Strukturell“ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass er sich intensiv mit Farbe, Zeichnung und den übrigen Bildmitteln beschäftigen muss, um auf diese Weise die geeigneten Ausdrucksmittel zu finden, die es ihm möglich machen, seine Beobachtungen zu visualisieren und sie zu mehr oder weniger kohärenten Darstellungen zu verarbeiten.[4]

Kein geringer Anspruch, doch nur so, meint Marcaccio, kann man heute als Künstler eine bildhafte Entsprechung zur zeitgenössischen Wirklichkeit herstellen. Und für ihn selbst heißt das tatsächlich: Modelle schaffen, die uns die besondere Situation, in der wir heute leben, in ihrer ganzen Komplexität und Widersprüchlichkeit verständlich machen. Eine schlichte Vereinfachung, die diese Komplexität auf wenige Grundelemente reduzieren würde, ist damit allerdings nicht gemeint. Vielmehr setzt diese Aufgabe nach Marcaccios Überzeugung voraus, dass die Bilder selbst hinreichend komplex sind - *hyperkomplex* und in gewisser Weise genauso oberflächlich wie die Medienbilder, mit denen sie im Alltag konkurrieren. Im Idealfall werden solche Wirklichkeitsmodelle auch nicht nachträglich gebildet, sondern funktionieren wie eine Karte, die die Realität quasi in Echtzeit aufzeichnet und mit ihr verschmilzt. Nur dann nämlich, glaubt der Künstler, sind sie in der Lage, mit der allgemeinen Medialisierung der Welt Schritt zu halten und ihr gleichsam einen Spiegel vorzuhalten.

Für Luc Tuymans, den anderen zeitgenössischen Maler, der damals in Kassel gezeigt wurde, ist die Vorstellung, dass uns die Malerei die Welt transparenter machen oder gar die entsprechenden Orientierungshilfen liefern könnte, bloßes Wunschdenken. Gerade bei den komplexeren Sachverhalten, glaubt er, stößt sie schnell an ihre Grenzen und kommt über die Darstellung von Bruchstücken nicht hinaus. Wobei dieses Scheitern für Tuymans aber keine malereispezifische Schwäche ist, sondern sämtliche Repräsentationssysteme betrifft, die er Mensch hervorgebracht hat, einschließlich des Denkens und der Sprache. Wenn es einen Bereich gibt, in dem die Malerei eine Aufklärungs- oder Erkenntnisfunktion übernehmen kann, dann ist dies für ihn der Bereich der inneren Bilder, insbesondere der Gedächtnisbilder, die aufgrund ihrer besonderen Eigenschaften eine Affinität zum gemalten Bild besitzen. Was sie für eine malerische Untersuchung geeignet macht, ist vor allem die Tatsache, dass sie nicht als genaue Abbildungen

funktionieren, sondern durch ganz ähnliche Vereinfachungen bestimmt sind, wie sie der Maler an seinen Motiven vornimmt. Tuymans versteht seine Malerei ausdrücklich als Arbeit an diesen Bildern, sowohl im Sinne einer Rekonstruktion, die sich mit konkreten Fällen der Verbildlichung beschäftigt, als auch im Sinne einer produktiven Erkundung, die auslotet, welche Möglichkeiten das Bild als Form der Erfahrungsverarbeitung heute noch besitzt.

Damit ist bereits gesagt, dass die Malerei für den Belgier vor allem ein Werkzeug ist, mit dem sich bestimmte Motive und Themen bearbeiten lassen und das ihm darüber hinaus die Möglichkeit gibt, die eigenen Gedanken zu klären. Das war sie auch schon, als er seine Karriere als Maler begann und andere noch über das Wesen der Malerei oder ihr baldiges Ende spekulierten. Statt sich an den Selbstbespiegelungen von Radical Painting, Neo-Geo und Kontext-Kunst zu beteiligen, hat Tuymans die Malerei von Anfang an zu einem Medium der Darstellung und Verarbeitung gemacht - zu *seinem* Medium, mit dem sich all das untersuchen ließ, was ihn persönlich bewegt und interessiert hat. Trotzdem ist auch er dabei zu einer Art Medienreflexion gelangt, die in mancher Hinsicht sogar noch radikaler ausfällt als das, was der Malereidiskurs damals an Endzeitszenarien entwickelt hat.

Zunächst einmal sind es aber ganz konkrete Formen der Aneignung, die für Tuymans im Vordergrund stehen. Wie bei den meisten anderen Maler auch, beginnt seine Arbeit mit der Suche nach den geeigneten Motiven, die sich zu einem Gemälde verarbeiten lassen. Tuymans findet sie hauptsächlich in den Bildmedien, mit denen er aufgewachsen ist: in Büchern und Zeitschriften sowie in Filmen und Fernsehsendungen; daneben sind es aber auch solche, die er selber herstellt, indem er Ausstellungsstücke oder Modelle mit seiner Polaroid-Kamera ablichtet. Das verleiht seiner Malerei etwas Nachgeordnetes, Sekundäres, gibt ihm aber auch die Möglichkeit, einen genaueren Blick auf die Bilder zu werfen, die in unserer Kultur zirkulieren. Abgesehen davon trägt er damit dem Sachverhalt Rechnung, dass es heute praktisch keinen Wirklichkeitsbereich mehr gibt, in dem wir etwas unvermittelt wahrnehmen. Nahezu alles, was wir an Sichtbarem in uns aufnehmen, ist bereits durch Abbildungen geprägt, und selbst den Kunstwerken, die uns scheinbar etwas Neues zeigen, liegen in der Regel schon gemalte, fotografierte oder gefilmte Bilder zugrunde. Darauf zielt auch die viel zitierte Bemerkung des Künstlers ab, nach der es sich bei seinen Gemälden um „authentische Fälschungen“ handelt. Authentisch sind sie eben nicht mehr als spontane Schöpfungen oder als direkte Begegnungen mit der Realität, sondern als „getreue“ Reproduktionen eines bereits vorhandenen Bilderbestandes.[5]

Wofür sich Tuymans interessiert, sind allerdings nicht die bekannten, aber doch eher belanglosen Konstellationen - das Mohnfeld, das wir nur noch mit den Augen Monets sehen können oder dergleichen - sondern Motive, in denen das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit bereits traumatische Züge angenommen hat. Das heißt: Bilder, die gar nicht mehr als Repräsentation des Realen funktionieren, weil sie sich auf etwas Tabuisiertes, Verdrängtes beziehen, das nur unvollständig verarbeitet wurde. Dabei greift Tuymans vor allem solche auf, bei denen Schein und Wirklichkeit auseinanderklaffen oder wo sich hinter der Fassade eines harmlos erscheinenden Motivs etwas Schreckliches verbirgt. Darunter auch solche, die zu den dunkelsten Kapiteln der abendländischen Kulturgeschichte gehören: die Gräueltaten des Naziregimes, die Verbrechen der Kolonialzeit oder die, nicht nur in Belgien virulente Realität von Kindesmisshandlung und Kindesmissbrauch. Wichtig ist ihm aber auch, was man als strukturelle Gewalt bezeichnen könnte: die Art und Weise, wie unsere Kultur dem Leben eine bestimmte Ordnung aufzwingt, wie sie uns diszipliniert und unsere Wahrnehmung konditioniert. Exemplarisch wird dies bereits in der Serie *Der diagnostische Blick* (1992) thematisiert, einer Folge von Bildern, deren Vorlagen Tuymans einem medizinischen Lehrbuch entnommen hat. Ursprünglich sollten diese als Illustrationen dienen und dem angehenden Arzt die Symptome unheilbarer Krankheiten vorführen. Wer sich Tuymans Bearbeitung genauer ansieht, wird jedoch feststellen, dass er den Anzeichen der Krankheit keine große Beachtung schenkt - ja, sie im Grunde sogar ausblendet - und uns statt dessen eine bestimmte Art der Vergegenständlichung zeigt: Sämtliche Personen sind so nüchtern und distanziert dargestellt, dass sich beim Betrachten der Bilder gar keine Empathie einstellt. Was sie hervorrufen, ist eher ein Gefühl der Enttäuschung oder Frustration, dass es hier nichts gibt, woran sich unser forschender Blick

betätigen könnte. Das heißt aber, dass sich die Symptomatik, die die Bilderserie verspricht, am Ende gegen uns selbst kehrt, gegen unseren gewohnheitsmäßigen Voyeurismus, der aus dem Gegenüber ein Objekt der Neugier und der Schaulust macht.

Klar ist für Tuymans nämlich, dass die Arbeit an diesen Themen nicht den Bewältigungsroutinen folgen kann, die man in den Medien und den übrigen gesellschaftlichen Instanzen praktiziert. Aus diesem Grund zeigt er uns weder das Grauen, das wir schon tausendfach gesehen haben, noch versucht er, das Ganze in irgendeiner Weise zu kommentieren. Was er uns stattdessen präsentiert, sind die stummen Zeugen dieses Gewaltzusammenhangs: unspektakuläre, alltägliche Gegenstände, in denen die Banalität des Bösen Gestalt angenommen hat - ein Lampenschirm aus dem Museum von Auschwitz, ein leeres Kinderzimmer oder eine Wand mit Ziertellern - aber auch harmlos wirkende Urlaubsmotive von Skifahren und Spaziergängern, die den Protagonisten des Schreckens als Tarnung dienen. Genauso wie er sich nicht das „öffentliche Bewusstsein“ als Zielpunkt wählt, sondern die ganz persönlichen Reaktionen des einzelnen Betrachters. Denn hier, auf der Ebene der Empfindungen und Assoziationen, wo die gemalten Bildzeichen ihre sinnlich-konkrete Wirkung entfalten, findet eine Art der Verarbeitung statt, die letztlich erfolgversprechender ist als jede direkte Konfrontation mit dem Schrecken. Eine, die die Traumatisierung nicht einfach nur wiederholt, sondern sie dem Bewusstsein durch eine gleichsam metonymische Verschiebung wieder ein Stück weit zugänglich macht.

Soweit es die bildliche Seite betrifft, geht es Tuymans deshalb vor allem um jene Eigenschaften des Motivs, die einen Abdruck im Gedächtnis hinterlassen und die damit auch imstande sind, etwas beim Betrachter auszulösen. Dazu gehören bestimmte Formen und Farben, aber auch Ansichten und Anordnungen, die aus unerfindlichen Gründen eine Resonanz bei ihm hervorrufen. Tuymans spricht an dieser Stelle von Bildern, die „archaischer“ sind als andere und meint sogar, „dass es in der Malerei vor allem um diese archaische oder ikonische Art von Bildern geht.“<sup>[6]</sup> Diesen besonderen Merkmalen nachzuspüren und sie, soweit es sinnvoll erscheint, zu rekonstruieren, ist bei ihm die eigentliche Arbeit am Bild, das, was er durch Skizzen, selbstgemachte Fotos und andere Vorstudien zu klären versucht, bevor er das Motiv auf die Leinwand bringt. Manchmal richtet sich diese Arbeit aber auch auf konkrete Gedächtnisbilder, wie bei *G. Dam* (1978), dem Porträt eines verstorbenen Onkels, bei dem er quasi den Akt des Erinnerns gemalt hat, oder bei *Ganzen* (1987), wo er versucht hat, ein verschollenes Bild aus seiner Kinderzeit zu rekonstruieren. Wie es bei solchen Nachschöpfungen aus dem Gedächtnis fast immer der Fall ist, sind es nur Teilaspekte, die sich auf diesem Wege wiedergewinnen lassen - die besondere Anmutung des Bildes oder markante Details, die man aus irgendwelchen Gründen im Gedächtnis behalten hat. Im Falle von *Ganzen* war es besonders das große schwarze Auge des zweiten Vogels, von dem Tuymans berichtet, dass er als Kind fürchtete, von ihm verschluckt zu werden.

Wenn es in diesen Arbeiten etwas Allgemeines gibt, dann eher in dem Sinne, dass sie uns vor Augen führen, welche zwiespältige Rolle Bilder im Haushalt unserer Kultur spielen. In gewisser Weise gehört diese Ambivalenz ja sogar zum Wesen der Darstellung, da jede Repräsentation im Grunde auch eine Selektion ist. Doch verkörpern Bilder allein schon durch die Rahmung, die sie am Kontinuum des Realen vornehmen, die Schwelle zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren auf besonders markante Weise. Dabei können sie wie ein Schirm funktionieren, der unserem Blick Teile der Realität entzieht, indem er ihm nur ganz bestimmte Ansichten präsentiert - solche vor allem, die einem bestimmten Standard entsprechen oder die nur das wiederholen, was wir ohnehin schon wissen. In diesem Fall, der in den modernen Mediengesellschaften zur Normalität geworden ist, stehen sie im Dienste der Macht, wirken sie als Maskierung des Realen. Wo sie die Oberhand gewinnen, wird die Realität „verpasst“, wie Tuymans sagt. Unsere Bilderwelt verwandelt sich in eine Ansammlung von potemkinschen Dörfern, von Bild-Fassaden, die uns die Wirklichkeit eher entziehen als sie uns näher zu bringen.

Bilder können aber auch zu Öffnungen werden, die uns etwas sehen lassen, das uns bisher nicht bewusst war oder zu dem wir bis dato keinen Zugang hatten. Zwar nicht in dem Sinne, dass sie uns die Realität schlagartig

enthüllen, aber doch so, dass sie unsere Vorstellung von ihr soweit „verflüssigen“, dass wir in der Lage sind, sie mit anderen Augen zu betrachten. Damit sie in diesem Sinne wirken können, dürfen sie nach Tuymans aber nicht alles preisgeben, dürfen sie im Grunde nichts ausformulieren, weil sie dann wiederum als Schließung funktionieren. Nur indem sie uns genügend vorenthalten oder sogar eine gewisse Verwirrung stiften, bringen sie uns dazu, die Bilder genauer zu betrachten und uns länger mit den Details und der Darstellungsweise zu beschäftigen. Das heißt aber, dass sie diese Öffnung paradoxerweise nur dadurch erzeugen können, dass sie sich verschließen, dass sie uns die Auskunft verweigern, die wir normalerweise von ihnen erhalten.

Wie aber soll es einem Maler gelingen, die eigenen Bilder zum Verstummen zu bringen, ohne dass sie völlig belanglos werden? Und wie soll er sich damit gegen die Übermacht der anderen, „geschwätzigen“ Bilder behaupten, die ja heute bedrängender ist als je zuvor? Um dieses beredte Schweigen zu erzeugen, bedient sich Tuymans gleich mehrerer Strategien, die aber alle in dieselbe Richtung weisen. Die offenkundigste ist wohl jene, die man als Entleerung des Bildes bezeichnen könnte und die er selbst in seiner lakonischen Art „Wegmalen“ nennt: Es ist das rigorose Vereinfachen der Bildelemente, der Gegenstände genauso wie des Hintergrundes, mit dem sich das Motiv in ein optisches Muster verwandelt, jenen Nachbildern vergleichbar, die entstehen, wenn man zu lange in eine helle Lichtquelle schaut. Bei anderen ist es das Auflösen der Konturen und Kontraste sowie das Ausbleichen der Farbe bis zur völligen Überstrahlung. Eine eher malerische Form der Reduktion, die den Bildern etwas Unwirkliches, Phantomartiges verleiht und die an die Polaroids denken lässt, die Tuymans von seinen Motiven herstellt. Auch hier sieht man das Motiv während der Entwicklung ja in einem Zustand, in dem es etwas Geisterhaft-Unwirkliches hat und sich in seiner Unschärfe den Bildern annähert, die unser Gedächtnis bevölkern.

Dazu gesellt sich besonders bei den frühen Gemälden eine Form der Bildgestaltung, die man normalerweise eher mit dem Film als mit der Malerei verbindet; Tuymans, der zu Beginn der achtziger Jahre selbst eine zeitlang gefilmt hat, zeigt uns die Welt so, als würde er sie durch das Objektiv einer Kamera betrachten und die einzelnen Gegenstände „kadrieren“, das heißt, sie gezielt aus der jeweiligen Umgebung herauslösen. Nicht selten zoomt er sie heran, bis sie durch die Vergrößerung nahezu unkenntlich werden und sich der räumliche Zusammenhang, in dem sie sich befinden, gerade noch erahnen lässt. Was dann vom ursprünglichen Motiv noch übrig bleibt, ist kaum mehr als eine abstrakte Figuration, eine rätselhafte Ansicht, die aber gerade, weil sie so enigmatisch ist, umso länger im Gedächtnis haften bleibt. Ein anderer filmischer Effekt stellt sich ein, wenn mehrere Gemälde zu einer Gruppe zusammengefasst werden oder in einer Ausstellung Seite an Seite hängen: Dann entsteht bisweilen der Eindruck, dass es sich um eine Sequenz handelt, die vom Künstler nach einer bestimmten dramaturgischen Logik zusammengestellt wurde. So ließe sich selbst eine relativ kleine Serie wie „Die Zeit“ (1988) als eine Folge von Einstellungen denken, die wiederum Teil einer Reportage oder längeren Bildergeschichte sein könnten. In diesem konkreten Fall beginnt die Sequenz mit einer Totale - der Darstellung des leeren Platzes - wechselt dann über das Ladenregal zu den beiden Gemüsetabletten, um den Betrachter im vierten Bild - dem übermalten Porträtfoto von Reinhard Heydrich - mit einem überraschenden Gegenschuss zu konfrontieren. Welche Geschichte damit erzählt wird, ist alles andere als klar, entscheidend ist aber, *dass* sie sich erzählen lässt, das heißt, dass die Bilder das nötige semantische Potenzial besitzen, um beim Betrachter einen irgendwie gearteten „Film“ entstehen zu lassen.

Die andere Art von Bildmontage, mit der Tuymans arbeitet und die er ganz gezielt für seine Zwecke einsetzt, ist die Ausstellung. Dass Künstler ihre Ausstellungen selbst einrichten, ist in der modernen Kunstwelt ja längst zur Normalität geworden, doch gibt es nur wenige, die sie in dieser Konsequenz zu einem Darstellungswerkzeug gemacht haben, mit dem sich die besondere Sichtbarkeit, die das einzelne Gemälde erzeugt, um eine „polyphone“ Dimension ergänzen lässt. Von Anfang an sind die Ausstellungen von Tuymans keine bloßen Schaffensbilanzen, sondern präzise konstruierte Konstellationen, aus denen sich, je nach Zusammensetzung, jeweils andere Bedeutungen ergeben. Das heißt: Obwohl es sich dabei fast ausschließlich

um Malerei handelt, könnte man sie auch als Inszenierungen betrachten, da sie die Fähigkeit der Gemälde auszuspielen, miteinander zu kommunizieren und sich zu einer Geschichte zu verbinden.

Dieses Zusammenspiel ist für Tuymans auch deshalb wichtig, weil er vermeiden möchte, dass sich seine Bilder zu „Ikonen“ mit einer klar umrissenen Bedeutung verfestigen. Aus diesem Grund wird die aktuelle Produktion von ihm regelmäßig mit älteren Arbeiten kombiniert - sowohl mit Einzelbildern als auch mit solchen, die bereits Bestandteil einer bestimmten Serie waren. Schließlich bringt jedes der Bilder einen Teil seines ursprünglichen Bedeutungsgehaltes in den neuen Kontext ein und lässt damit automatisch neue Geschichten entstehen. Umgekehrt reichern sich die Bilder dadurch aber auch mit neuen Kontexten an, so dass sie gewissermaßen ihr eigenes Gedächtnis entwickeln, ihre spezifische Bedeutungsgeschichte, die sich über die Jahre hinweg immer weiter fortspinnt.[7]

Wer diesem Ausstellungskonzept gerecht werden will, wird die Exponate daher nicht nur als Einzelwerke betrachten, sondern auch als Teile eines potenziellen Sinnzusammenhangs. Das heißt: Er wird nach visuellen oder inhaltlichen Parallelen Ausschau halten, die über das einzelne Motiv hinaus auf eine mögliche Geschichte verweisen. Nur so wird sich ihm der geradezu forensische Charakter dieser Ausstellungen erschließen, die Tatsache, dass man es bei Tuymans Bildern fast immer auch mit Tatorten zu tun hat. Wie eine solche gedankliche Bewegung aussehen kann, ließ sich in der Düsseldorfer Retrospektive (2004) nachvollziehen, wo die erwähnten Zierteller (*Plates*, 1993), mit der *Gaskammer* (1986) und dem *Spiegel I* (1992), im selben Raum aufgehängt waren. Bilder, die gerade in dieser Konstellation das Schreckliche in eine suggestive Nähe zum Alltäglichen und Banalen rückten, die aber auch dazu geeignet waren, dem Betrachter „Sichtbarkeit“ als ein grundlegendes Problem unseres Wirklichkeitsbezuges bewusst zu machen.

Ein weiterer Aspekt von Tuymans Bildstrategie ist das besondere emotionale Klima, das seine Arbeiten umgibt. Vieles, was die Bilder an Bedeutung transportieren, teilt sich dem Betrachter zunächst einmal nur als diffuses Gefühl mit, als Ahnung, dass sich hinter der Oberfläche der Motive etwas verbergen könnte, das imstande ist, den ersten Eindruck ins Wanken zu bringen. Das heißt: der primäre Affekt ist in diesem Fall weniger das Erschrecken als das unheimliche Gefühl, dass mit der eigenen Wahrnehmung etwas nicht stimmen könnte. Im Grunde ist das Unheimliche sogar dasjenige Gefühlsklima, das sämtliche Gemälde von Tuymans grundiert und sich in den Ausstellungen nochmals in verdichteter Form bemerkbar macht. Freud hat es bekanntlich als ein kulturelles Phänomen beschrieben, das die archaischen Gesellschaften auf signifikante Weise von den zivilisierten unterscheidet. Während es bei den Erstgenannten vor allem aus der Unfähigkeit resultiert, zwischen der belebten und unbelebten Natur zu unterscheiden, ist es bei den Letzteren eher das Resultat einer Verdrängung, die sich sowohl auf der Ebene des individuellen als auch des kollektiven Bewusstseins abspielen kann. Wo bestimmte Erinnerungen nicht vollständig verarbeitet werden, so meinte er, wird sich das Altbekannte, Vertraute irgendwann in etwas Bedrohliches verwandeln, in eine ungewisse Realität, der sich nicht mehr trauen lässt. *Suspended* (1989), *Secrets* (1990), *Silent Music* (1992), *Premonition* (1993), heißen Arbeiten von Tuymans, die bereits durch den Titel diese beiden Spielarten des Unheimlichen heraufbeschwören; *Superstition* war sogar der Name einer ganzen Ausstellung, die im Sommer 1994 in den Räumen des Frankfurter Portikus gezeigt wurde.

Ausstellungen im Kammerspielformat, wie die zuletzt Genannte, mit wenigen Bildern (und ebenso wenigen Besuchern) scheinen dieser Bildstrategie daher auch angemessener zu sein als Retrospektiven oder hektische Megaevents von der Art der Biennalen. Schließlich erlauben sie dem Besucher eine ungestörte Beschäftigung mit den Bildern, bei der sich sein Blick vom einen zum anderen bewegen und sich das Gesehene nach und nach mit bestimmten Vorstellungen aufladen kann. Außerdem sollte man meinen, dass die Werke nur hier die suggestive Wirkung entfalten können, die für ihre besondere Art des Realitätsbezuges wesentlich ist. Doch sind auch größer dimensionierte Ausstellungen von diesen Wirkungsmöglichkeiten nicht grundsätzlich ausgeschlossen, wenngleich sie natürlich eine andere Art von „Drehbuch“ erfordern. Was ihnen diese Wirkung garantiert, sind letztlich die Bilder selbst, oder genauer, ihre besondere Art, sich im Gedächtnis des

Betrachters festzusetzen. Tuymans Arbeiten sind ein „langsam wirkendes Gift“ [8], wie es der belgische Kurator Gerrit Vermeiren treffend formuliert hat. Das heißt: Sie können die erwähnten Prozesse selbst dann noch auslösen, wenn der Betrachter vor Ort gar nicht die Gelegenheit hatte, sich eingehender mit ihnen zu beschäftigen. Ein Sachverhalt, der paradox erscheint, wenn man bedenkt, dass es sich um Bilder, also um etwas eminent Sichtbares handelt, der aber schon etwas plausibler wird, wenn man sich daran erinnert, dass Tuymans Interesse hauptsächlich den Gedächtnisbildern und den unterschwellig wirksamen, „archaischen“ Bildformen gilt. Schließlich wissen wir von anderen Gelegenheiten, dass unser Bewusstsein das Wahrgenommene auch mit einer gewissen Verzögerung verarbeiten kann, insbesondere, wenn es sich um etwas Rätselhaftes und Beunruhigendes handelt.

Es wäre deshalb auch zu einseitig, wenn man die Malerei von Tuymans ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Dekonstruktion oder des Scheiterns betrachten würde. Zwar gibt es genügend Situationen, wo sie uns die Grenzen der Darstellbarkeit vor Augen führt, und sicher hat der Künstler mit seinen Kommentaren selbst dieser eher pessimistischen Lesart Vorschub geleistet. Wenn man sich seine Ausführungen etwas genauer ansieht, wird man jedoch feststellen, dass sich sein Verdikt gegen das gemalte Bild eigentlich nur auf dessen Wahrheitsfunktion bezieht, dass es, mit anderen Worten, ein bestimmter *Bildbegriff* ist, der von ihm infrage gestellt wird. Nämlich jene, immer noch virulente Vorstellung, mittels des Bildes etwas von der Substanz des Realen oder der Wahrheit der Geschichte aufdecken zu können. Davon unberührt bleibt hingegen, was man die interrogative Funktion der Malerei nennen könnte. Das heißt, ihre Fähigkeit, die Motive und Bildmuster über die malerische Bearbeitung soweit aufzuschließen, dass uns deren besondere Wirkung verständlicher wird. Nicht von diesem Verdikt berührt wird darüber hinaus die Möglichkeit, mit einer bestimmten Art von Bildern auf den Betrachter einwirken und seine Vorstellungen und Emotionen beeinflussen zu können. Also genau das, was Tuymans durch seine reduktive Malweise und seine durchkonstruierten Ausstellungen zu erreichen versucht. Gäbe es diese Möglichkeiten nicht, wäre auch nicht verständlich, warum sich ein Maler über Jahrzehnte hinweg mit der Produktion von unzulänglichen Darstellungen abmühen sollte.

Ihre eigentliche Bedeutung erhält die Malerei von Tuymans aber erst vor dem Hintergrund der besonderen kulturellen Konstellation, in der sie entsteht: Darstellbarkeit, Sichtbarkeit, Transparenz sind schließlich keine beliebigen Themen, sondern gewissermaßen Leitbegriffe unserer modernen Kultur, insbesondere aber unserer zeitgenössischen Medienwelt. Wollte man dieser Welt ein kollektives Begehren oder ein allgemeines Interesse unterstellen, könnte man auch von Fetischen sprechen, von nicht hinterfragten Werten, die ihr Handeln unablässig in eine bestimmte Richtung vorantreiben. Was wir heute diesbezüglich erleben, ist ja keine langsame, kontinuierliche Steigerung, sondern hat binnen kurzer Zeit alles in den Schatten gestellt, was die Theoretiker der „Spektakelkultur“ ehemals an Szenarien entwickelt haben: ein geradezu entfesselter Visualismus, der alles der Sichtbarkeit opfert und das einzelne Bild zu etwas Vorläufigem, Flüchtigem macht, das schon bald durch neue Bilder - noch höher aufgelöste, noch sensationellere Bilder - ersetzt werden kann. Was aber wohl noch viel gravierender ist: ein Visualismus, der unsere eigene, innere Bildproduktion zunehmend zum Erliegen bringt, weil er uns zu passiven Empfängern dieser beschleunigten Bildemissionen macht. Nicht nur, indem er unsere Verarbeitungskapazität mit einer Überfülle an neuen Bildern überlastet, sondern indem er uns darüber hinaus auch mit weiteren traumatischen Bildern konfrontiert, gegen die sich unser Bewusstsein immunisieren muss. Dieser neuen Bilderwelt eine andere Art von Bildlichkeit entgegen zu setzen, ist so gesehen auch ein Akt des Widerstandes und hat, so pathetisch dies klingen mag, etwas von einem Rettungsversuch. Unser Bewusstsein braucht diese anderen, rätselhaften und vergleichsweise unvollkommenen Bilder, um sich vor dem Gedächtnisverlust zu schützen, den die Kulturindustrie durch ihre Bildproduktion heraufbeschwört. Genauer gesagt braucht es Bilder, die seine verschiedenen Kapazitäten in Anspruch nehmen - das Denken genauso wie die unterschiedlichen Ebenen des Gefühls - und die ihm darüber hinaus auch genügend Zeit lassen, um seine eigenen Bilder zu entwickeln.

Daneben gibt es für diese Art von Malerei aber noch einen anderen Kontext, der vielleicht nicht ganz so



offensichtlich, in gewisser Weise aber sogar naheliegender ist: Es ist der spezifische Visualismus der Kunstwelt, der unter Künstlern genauso verbreitet ist wie unter denen, die die Kunst kommentieren und sie in Museen und Galerien präsentieren. Jener hartnäckige Glaube, das Kunstwerk könne in jeder Hinsicht für sich selbst sprechen und müsse dies auch tun, um seine besondere kulturelle Funktion erfüllen zu können. Als Feldzug gegen alles, was das vermeintlich reine Kunsterlebnis mit der Sprache und dem Denken kontaminieren könnte, hat er die merkwürdigsten Gedankengebilde hervorgebracht - vom metaphysischen Konstrukt eines „sehenden Sehens“ bis hin zu den Werken, die angeblich klüger sind als ihre Schöpfer. Ein Visualismus, der aber nicht viel mehr ist als ein Irrationalismus, ein unreflektierter Wunsch, die Kunst gegen jede Form von Kontextualisierung abzusichern. Ja, der sie im Grunde sogar degradiert, indem er ihr ein begrenztes Territorium zuweist, auf dem sie den übrigen Bereichen des Lebens nicht ins Gehege kommt. Nichts könnte diese merkwürdige Orthodoxie deshalb mehr provozieren als ein Maler, der nicht müde wird, die Grenzen der Sichtbarkeit zu betonen, und der sich sogar selbst infrage stellt, indem er einräumt, auf andere Formen der Erfahrungsverarbeitung, wie die Sprache und das Denken, angewiesen zu sein.

## 2.1.1. Kassel 2007

Noch einmal nach Kassel, in die Räume der Binding-Brauerei zurückgekehrt, wird uns bewusst, wie groß der Abstand zwischen den beiden dort gezeigten Positionen eigentlich ist. So markant sind die Unterschiede, dass man fast annehmen könnte, die Verantwortlichen hätten dem Publikum zwei Antipoden der politischen Kunst präsentieren wollen oder die Absicht gehabt, die Darstellungsfunktion der Malerei einer grundsätzlichen Befragung zu unterziehen. Wahrscheinlicher ist aber doch, dass sie die Arbeit der beiden Künstler mit bestimmten Inhalten assoziiert haben, mit einer Kritik der westlichen Lebensform, oder, was besonders für Tuymans gilt, mit einer Aufarbeitung der eigenen, kolonialen Vergangenheit. Was Marcaccio angeht, so kann man sagen, dass diese Vorstellung seinen eigenen Intentionen durchaus entsprochen hat: Schließlich hat der Argentinier mit den *Paintants*, die er in Kassel präsentierte und teilweise sogar vor Ort angefertigt, nicht nur ein Bild unserer, von Krisen und Konflikten geschüttelten Welt gezeichnet, sondern auch so etwas wie eine Erklärung dafür geliefert. Genauer gesagt hat er den krisenhaften Zustand dieser Welt durch die Auswahl und Kombination der Bildmotive in eine suggestive Nähe zum Imperialismus des *American Way of Life* gerückt. Eine Kulturkritik, mit der er sich nahtlos in den Grundtenor der Kasseler Kunstschau einfügte oder ihr doch wenigstens nicht widersprach.

Ob die Organisatoren mit dem, was Tuymans nach Kassel mitgebracht hatte, zufrieden waren, muss dagegen offen bleiben. Sicher scheint jedoch, dass sich manche etwas Ähnliches von ihm gewünscht hätten wie das, was ein Jahr zuvor in Venedig zu sehen war. Damals hatte der Belgier fast für einen Eklat gesorgt, als er dem Biennale-Publikum eine Bilderserie präsentierte, die ganz direkt und geradezu schmerzlich genau auf die Verstrickung seines Heimatlandes in die grausame Kolonialgeschichte Afrikas Bezug nahm (*Mwana Kitoko*, 2001). Auch die neuen Bilder besaßen eine kulturkritische Dimension, wenngleich es in diesem Fall eine eher indirekte Kritik war, die sich außerdem nicht auf ein konkretes Land bezog: Tuymans hatte sich Motive aus dem Bildbestand der christlichen Religion gewählt, Todesmotive, aber auch solche, die normalerweise eher ein Gefühl von Geborgenheit und Frieden vermitteln. Und wie bei früheren Gelegenheiten auch, hatte er sie zu Gemälden verarbeitet, die spürbar machten, dass unsere scheinbar so zivilisierte Lebensform etwas Gewalttätiges, Grausames in sich trägt, das jede Art von Idylle trügerisch werden lässt.

Ergänzt wurden sie durch ein Bild, das den Rahmen der Serie in mehr als einer Hinsicht sprengte und das letztlich sogar dafür sorgte, dass sich heute kaum noch jemand an die übrigen Bilder erinnert: ein riesiges Stillleben, in dem der Künstler nach eigenem Bekunden seine persönlichen Gefühle und Gedanken zu den Ereignissen des 11. September verarbeitet hat. Für Tuymans Verhältnisse war es sogar ein gigantisches, überdimensionales Gemälde, das den Betrachter mit seiner Riesenfläche von dreieinhalb mal fünf Metern regelrecht bedrängte, ihm aber nichts zeigte, was seine Vorstellung von dieser Katastrophe bereichert hätte. Wie der Künstler selbst dazu bemerkt hat, war es ein nichtssagendes, banales Bild, geradezu ein Loch in der

Wand, das dem Betrachter keinen Zugang gewährte, obwohl es ihm mit der Karaffe und den Früchten eine durchaus vertraute Ansicht zeigte. Statt jedoch etwas Abstraktes, in die Welt der Dinge zu übersetzen, wie es Stillleben traditionellerweise tun, blieb es ein zerebrales Gebilde, wirkte es eher wie eine Lichtprojektion, die bei den meisten Betrachtern ein Gefühl von Ratlosigkeit hinterließ.

Die Verweigerung, die Tuymans damit praktizierte, war allerdings mehr als nur eine Provokation; eher schon könnte man von einer Radikalisierung seiner bisherigen Praktiken sprechen. Anstatt das Ereignis durch die erwähnte metonymische Verschiebung darzustellen - durch umherfliegende Papierfetzen etwa, durch Trümmerteile oder den alles bedeckenden Staub - hatte sich der Künstler für das Stillleben, die „niedrigste“ Gattung der Malerei und das neutralste aller möglichen Motive entschieden. Tuymans wusste nur zu gut, dass der Versuch, die Katastrophe bildlich darzustellen, gerade in diesem Fall zum Scheitern verurteilt war. Schließlich hatte der Angriff auf die Twin Towers selbst Bilder hervorgebracht, die an Eindringlichkeit kaum zu überbieten waren; ja, deren Schrecken auch darin bestand, dass sie so ästhetisch wirkten. So dass es für einen Künstler nicht nur aussichtslos sondern geradezu zynisch gewesen wäre, das oftmals Gesehene durch eine neuerliche Darstellung wiederholen oder es durch einen moralisierenden Kommentar sogar noch überbieten zu wollen. Schließlich wäre sein ästhetischer Charakter damit besiegelt gewesen und es wäre zu einem Motiv unter vielen anderen geworden.

Eine Geste war Tuymans Entscheidung aber trotz alledem. Das *Stilleben* war von ihm sogar, als „Gegenbild“ gemeint gewesen, wie er in einem Interview erklärt hat. Genauer gesagt war es ein Akt der Selbstbehauptung; sowohl gegen den „Angriff auf die Ästhetik“, der mit der Zerstörung der Twin Towers geführt wurde, als auch gegen eine bestimmte Art von Orthodoxie und die damit verbundene Vorstellung von politischer Kunst. Tuymans wollte auf keinen Fall von dieser neuen Orthodoxie, dieser Diskurshegemonie namens „Postkolonialismus“ vereinnahmt werden; genauso wenig, wie seine Bilder als Illustration anderer Phänomene und Behauptungen dienen sollten.<sup>[9]</sup> Politisch, daran bestand für ihn kein Zweifel, werden Kunstwerke in einer von den Medien beherrschten Welt nicht, indem sie bestimmte Themen aufgreifen oder moralische Urteile abgeben, sondern durch die Art und Weise, wie sie mit dem Problem der Darstellung umgehen. In diesem Sinne war das *Stilleben* sogar eminent politisch und befand sich darüber hinaus auch im Einklang mit den früheren Arbeiten des Künstlers. Wer darin eine Provokation vermutete, lag nicht unbedingt falsch, die eigentliche Pointe des Werkes war ihm jedoch entgangen.

## ANMERKUNGEN

---

[1] In einem Gespräch mit Udo Kittelmann, dem Direktor des Kölnischen Kunstvereins, (Typoskript, o. P.)

[2] „Mir geht es nicht darum, traditionelle Regeln zu brechen oder dergleichen; mich interessiert vielmehr die Kontinuität. Nach zwei Jahrhunderten der Fragmentierung und der Destruktion, der Collage und des Unitarismus, gibt es heute eine neue Möglichkeit zur Integration, wenn wir uns der Komplexität stellen.“ (ebd.) Im selben Gespräch findet sich auch die folgende Beschreibung der *Paintants*: „Sie kommen von der multiplen Heterogenität der Collage, und sie zielen auf eine neue Art von kontinuierlicher, homogener Integration der Medien. Sie basieren auf Abstraktion, aber was sie bieten, sind Erzählungen.“

[3] Ebd. „In der politischen Arena verlieren wir derzeit die Mittelschicht. Wir haben einen permanenten Mikro-Bürgerkrieg zwischen verschiedenen kleinen Gruppen, die um die Macht kämpfen. Auf der anderen Seite haben wir die faschistische Macht von Konzernen, die jede einzelne Bevölkerungsgruppe ins Visier nehmen und versuchen, sie gleichzuschalten. Dagegen müssen wir eine radikale Mittelschicht-Position verteidigen, die in der Lage ist, die wirklichen Differenzen und Komplexitäten kohärent zu verstehen.“ (ebd.).

[4] In seinen „Conjectures for a New Paint Management“ hat Marcaccio diese visuelle Grundlagenforschung dann auch zu einem System - oder sagen wir besser: zu einer Sammlung von Untersuchungen - verdichtet.

Deutlich wird jedenfalls, dass es dem Argentinier angesichts der allgemeinen kulturellen Erosion und Orientierungslosigkeit auch darum geht, einen festen Grund zu finden, auf dem sich die kommunikative Funktion der Kunst wiederbeleben lässt.

[5] „Aufgrund ihrer langen Geschichte ist in der Malerei von Anfang an alles gefälscht, weil bereits alles da ist. Worauf man, vor allem im Bereich der Figuration, zurückgreift, man kann es nur originell interpretieren, aber nie etwas ganz Neues und Singuläres schaffen. Man kann immer nur etwas zurückgeben, aber auch das ist eine Fälschung.“ (Luc Tuymans, „Malerei ist sinnvoll!. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks“, *Kunstforum* Bd. 156 [2001], S. 344.).

[6] Sabine Folie im Gespräch mit Luc Tuymans, in: „*Lieber Maler, male mir...*“ - *Radikaler Realismus nach Picabia*, Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2003, S. 120.

[7] Tuymans hat die Arbeit an seinen Bildern deshalb auch als „never ending story“ beschrieben (Julian Heynen, „Illusion und Realität - Interview von Luc Tuymans, Düsseldorf, 13. Januar 2004“, in: *Luc Tuymans*, Kat. K 21, Ostfildern 2004, S. 8). Weiter heißt es zur Bedeutungsgeschichte der Bilder: [S]o wie sie gemalt sind, sind sie ja nicht wirklich zu Ende gemalt, nicht wirklich abgeschlossen. Auch wenn die Bilder eigentlich traditionell gemalt sind, und Malerei überhaupt anachronistisch ist, war es doch immer mein Ziel, etwas zu machen, das sich in seiner Vieldeutigkeit nicht als Verdinglichung eines Inhalts darstellt. Ich möchte die ständig drohende Fetischisierung abwehren und das Bild immer wieder neu für grundsätzliche Fragen öffnen (ebd., S. 9.).

[8] Gerrit Vermeiren, „Noise“, in: *I don't get it*, Kat. Museum van Hedendagse Kunst, Antwerpen, 2007, S. 27. Vermeiren geht sogar so weit zu behaupten, dass die Gemälde von Tuymans erst dann auf den Betrachter einwirken, wenn sie ihm selbst nicht mehr vor Augen stehen: „It is only in retrospect, when we no longer have the painting before us, that the image resurfaces - in our memory - and begins to interfere with the unclear space-time of our recollections, traumas and histories, not just as a single image, but as an uncoiling and unfolding polyfocal cluster.“ (ebd., S. 19.).

[9] „Auf einer politischen Ebene sind die damals gemalten Bilder natürlich auch die Bestätigung einer kulturellen Identität, der westeuropäischen Identität. Und man darf den Kontext, den Anspruch der damaligen *documenta* nicht vergessen. Ich wollte dem so genannten Diskurs mit meiner Sublimierung durch eine bewusst apolitische Formulierung politisch antworten.“ (Tuymans, in: Heynen, „Illusion und Realität“, S. 13.).