

Rainer Metzger

Dimensionen des Zweidimensionalen

Anmerkungen zu den neuen Arbeiten Dieter Kleinpeters

„Die erste Kunst, der Skulptur zunächst stehend, ist die Malerei. Sie gebraucht zum Material für ihren Inhalt und dessen Gestaltung die Sichtbarkeit als solche, insofern sich dieselbe zugleich an ihr selbst partikularisiert, d. h. sich zur Farbe fortbestimmt. ... Die Sichtbarkeit und das Sichtbarmachen der Malerei hat ihre Unterschiede als ideellere, als die Besonderheit der Farben, und befreit die Kunst von der sinnlich-räumlichen Vollständigkeit des Materiellen, indem sie sich auf die Dimension der Fläche beschränkt.“

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik (Einleitung, Kap. IV, Abschnitt 3: Das System der einzelnen Künste)

1. Es gibt nichts besseres, als ein Hegel-Zitat zu bemühen, um Dinge mit Sinn anzufüllen. Alles Fragmentierte, Lose, Individuelle wird mit Weltgeist versehen, mit der Logik des Übergreifenden und der Unerbittlichkeit eines So-und-nicht-Anders. Wenn man also über Dieter Kleinpeter redet sowie über die Tatsache, dass seine Kunst sich in allererster Linie als Malerei artikuliert, und wenn man es gleichzeitig müde ist, diese Arbeit in den diversen Konjunkturen und Obsoletheiten, Renaissancen und Verwerfungen zu verorten, in denen die Malerei dank Diskurs oder Marktchancen befinden mag, dann hilft einem Hegel über die erste Hürde hinweg. Malerei, heißt es da, hat als Material die Sichtbarkeit; ihre Mittel sind jene der Partikularisierung; das Faktum, dass sie der Fläche verpflichtet ist, erscheint gar als Befreiung; Beschränkung ist Emanzipation.

Dass Gemälde flach sind, hat man schlechterdings immer gewußt. Doch es war die Moderne, die daraus eine Philosophie machte. Manche drechselten daraus einen manifesthaften Slogan, Maurice Denis etwa mit seiner berühmt gewordenen Sentenz von 1890: „Man muss sich klar darüber sein, dass ein Bild, bevor es ein Schlachtross, eine nackte Frau oder eine Anekdote ist, eine Oberfläche ist, bedeckt mit Farben, die in einer bestimmten Ordnung gruppiert sind.“ Und manche stilisierten eine Meister-erzählung, die unerhörte Geschichte von einem Lebens- und Weltprojekt, an dem alle teilhatten, wenn sie nur wach genug waren für den Geist der Aufklärung. Der große Epiker dieses Prozesses ist Clement Greenberg.

Künstlerische Moderne, oder wie er es nennt, Modernismus ist nach Greenberg eine Tendenz, die zunehmende, einer Bewegung, einer Linearität und einer Kontinuität unterliegende Konzentration, in der sich ein Medium auf seine unhintergehbaren Eigenschaften hin orientiert. Und was die Malerei angeht, Greenbergs Paradekunst, dreht sich alles um die Tatsache eben der Flachheit, der „Flatness“: Diese Konzentration auf das

Ureigene ist Ergebnis ständiger Hinterfragung, eines „Self-Criticism“, so Greenberg, der einen Status Quo des künstlerisch Erreichten immer schon wieder dementiert und einen Mechanismus in der Veränderung in Gang setzt, der permanent abläuft und der in eine kalkulierte Richtung hin abläuft, denn er setzt am jeweils Erreichten an, um es weiter zu radikalieren. Greenbergs Erfolg war, man weiß es, exorbitant. Die Moderne ist ein unvollendetes Projekt, und der Künstler treibt es voran in die Erfüllung ihres weltgeschichtlichen, geschichtsphilosophischen Plans.

Wo die Erfüllung lag, ließ sich bei Greenberg ebenfalls lesen, und zwar bereits in einem seiner frühesten Texte, „Towards a Newer Laocoon“ von 1940: „Unter dem Einfluß der rechteckigen Form der Leinwand tendieren die Formen zum Geometrischen - und zum Vereinfachten, denn Vereinfachung ist ebenso Teil der instinktiven Anpassung an das Medium. Am wichtigsten aber ist, daß die Bildfläche immer dünner und dünner wird, dass sie sich ausfaltet und die fiktiven Schichten von Tiefe zusammenpresst, bis sie sich als eine einzige auf der wirklichen und materiellen Ebene wiederfinden, die die eigentliche Oberfläche der Leinwand ist.“ Die Tendenz, soviel ist klar, geht in Richtung Abstraktion. Selbstkritik ist Emanzipation von der Figur. Das ist lupenreiner Hegelianismus.

2. Malerei, so sieht es heute, nach dem Ende der großen Erzählungen aus, ist eher mit zuviel denn mit zuwenig Sinn umgeben. Dass Fläche eine Chance ist, dass Formenlosigkeit zur Befreiung führt und dass wer malt am Fortschritt mitschreibt, ist zur Genüge gesagt worden. Teleologien haben wir verinnerlicht. Wie geht es also, und damit tut sich eine andere, womöglich mühevollere Hürde auf, wie geht es also weiter? Fragen wir bei Kleinpeter.

Jedenfalls geht es nicht linear und jedenfalls geht es nicht im Rahmen einer übergreifenden, totalisierenden Konstruktion weiter. Nach Jahren eines informellen, Fragen wie Relationierung, Links-Rechts- oder Oben-Unten-Ponderation, Transparenz oder Opazität von Lagen und Kontrastreichtum oder lasierenden Übergang der Farben umkreisenden Gebrauchs der malerischen Mittel hat sich Kleinpeter in den jüngsten Arbeiten in das konventionellste aller Terrains, jenes der Menschenbilderei und der Stilleben, aufgemacht. Statt Konfigurationen stehen Figurationen im Mittelpunkt, statt Disjunktionen Konjunktionen und statt Transgressionen des Mediums die Traditionen des Metiers.

Nach aller modernistischen Theorie wäre Kleinpeters momentane Praxis ein Hort der Gegenaufklärung, und es ist auch heute noch keineswegs aus der Zeit, in der Rückkehr zu figürlichen Gestaltungen einen Verrat am künstlerischen Fortschritt zu wittern. Und doch gibt hier ein Maler der Beruhigung statt: der Entdynamisierung des Materials; der Statik von Kontur und Kontrast; der Verwiesenheit auf eine Rezeption, die, es ist von Friedrich Piel in einem versponnen-versonnenen Text über Kleinpeter betont worden, viel stärker gefragt ist,

wenn es um Identifikationsleistungen geht, wenn Formen mit konventioneller Bedeutung versehen und Konstellationen im Bild auf solche im Alltag bezogen werden müssen - das Abstrakte ist in der Tat das Konkrete, denn es ist von jeher allein das, was es ist, und also sich selbst. All diese Momente einer Abkopplung von Entwicklung, einer Entprozessualisierung und Entdeckung der Langsamkeit sind Dementis zum Fortschrittselan der vergangenen 200 Jahre.

Es gibt einen markanten Präzedenzfall, einen Klassiker moderner Orthodoxie, der in einem beispielhaften Akt der Retardierung plötzlich an Bildwelten Hand anlegte, die seit Dekaden aus der Mode schienen: Kasimir Malewitsch, und es kommt nicht von ungefähr, dass die monochrom voneinander abgeschotteten großen weiten Farb-flächen, in die er etwa seine „Bauern“ goss, jenen auf den neuen Bildern Kleinpeters durchaus ähneln. Da hat sich jemand durch den Teigberg der Abstraktion gegessen, und im Schlaraffenland macht sich die Erinnerung an die vergangenen Sättigungen und Völlereien noch mit Macht geltend.

Ein Fortschritt, der umgekehrt wird, ist nicht notwendig ein Rückschritt. Was sich dem provisorischen Überblick auf Kleinpeters Oeuvre nunmehr ergibt, ist eher ein Patchwork, ein Nebeneinander von Positionen, die als Möglichkeiten in den Raumgestellt werden. Das große So-und-nicht-Anders der monumentalen Sinnkonstruktionen ist außer Kraft gesetzt zugunsten des Offenen, Kontingenten, wenn man so will Rhizomatischen. Hegelianischer Zeitgeist ist einer nachlinearen Zeitgemäßheit gewichen. Doch das betrifft in erster Linie die Haltung. Reden wir nun über die Bilder.

3. Zwei Argumentationslinien hat die moderne Kunstkritik verfolgt, wenn sie sich vom Allgemeinen einer Ästhetik auf das Besondere des Einzelobjekts vorwagte. Das Individuelle, jenes Spezifische, das Clement Greenberg und die Vertreter einer Geschichtslogik hinter den Bildern nie sonderlich interessierte, wurde zum Generellen vermittelt, indem man es als Spur, Markierung, Abdruck nahm, indem man es, mit einem Wort von Charles Sanders Peirce, als „Index“ verstand. Und das eben in zweierlei Hinsicht. Zum einen, und unter den Texten zu Kleinpeter steht dafür beispielhaft jener von Burghart Schmidt, setzte man es mit Natur ins Benehmen, mit dem Wirken, Schaffen, Tätigsein der organischen und anorganischen Welt, die im Mikrokosmos des Bildes gewissermaßen eine Filiale unterhält. Zum anderen nahm man es als Index des Künstlers, der „Kraft des Subjekts“, wie es in Dietrich Schuberts Beitrag zu Kleinpeter heißt, als Reminiszenz, Relikt, Reliquie einer originären, authentischen oder gar genialischen Instanz des Herstellens.

„Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur“, schreibt Karl Philipp Moritz in wunderbarer Signifikanz der Wortwahl. Bereits im späten 18. Jahrhundert ist damit das Konzept eines Naturbezugs verbindlich gemacht. Dazu gab es von vornherein die

Alternative, und sie hat ebenso beispielhaft Goethe formuliert: „Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist, und doch so wahre große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst... Laßt diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehn, sie wird ohne Gestaltsverhältnis zusammenstimmen; denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen.“ Hier nun ist das schöpferische Subjekt umkreist, dessen „Empfindung“ etwas „Charakteristisches“ formt.

Wenn in den Bildern nichts anderes drin ist als was auf ihnen drauf ist, radikalisiert sich das Problem, das Texte mit ihnen haben. Was soll sich verbalisieren lassen, wenn das in den Bildern Wahrgenommene sich der Form und dabei der Unterscheidbarkeit zu allem anderen, was sie nicht ist, versagt. Abstraktion hat das Problem auf den Punkt gebracht und die Konzentration auf die Natur zum einen, auf das Subjekt zum anderen, die sich angeblich und vorgeblich in den Werken niedergeschlagen haben, forciert.

Die bildnerische Moderne ist so in die Polarität gedrängt worden von zum einen impressiven und zum anderen expressiven Modellen ihrer Erklärung. Eindruck oder Ausdruck, der Weg von Außen nach Innen oder jener von Innen nach Außen, das schienen die beiden Möglichkeiten, die beiden denknötwendig überhaupt zur Verfügung stehenden Erklärungsformen für die Unvermitteltheit, in der Abstraktion die Referenz auf die Welt, auf die Motive und Erscheinungen verweigerte. So ließ sich auch erklären, was Kleinpeter malte, als er die Abstraktion pfegte.

4. Wenn sich, zeichentheoretisch, die Konstruktionen eines Clement Greenberg den Bildern über das Medium nähern und wenn andererseits jene Modelle, die die Bilder als Index verstehen, am Code ansetzen, so ist das, was Kleinpeter in jüngerer Zeit betreibt, eine Arbeit an der Botschaft. Denn natürlich ist ein Mehr an Bedeutungs- haltigkeit im Spiel, wenn Figuren nicht nur vor der Leinwand stehen, als Produzent und Rezipient, sondern auch in ihr, als jene Instanz von ikonografischer Wirkung, die man nicht von ungefähr Personal nennt. Kleinpeter hat sich zur Figuration durchgerungen, und er hat dabei gleich den Fokus schlechthin abendländischen Bildgebrauchs genommen. Der Mensch steht im Mittelpunkt. Das ist das Neue, auch wenn sich die vorangegangene Praxis, die abstrakte, andeutende, informalisierende, auf Medium und Codierung bedachte nach wie vor geltend macht. Dazu im folgenden drei Aspekte.

– Natürlich bleiben die Subjektivität der Geste ebenso wie die Objektivität der materiellen Bedingungen in Geltung. „Es ist schade“, so schob Denis Diderot einst seinem malerischen Favoriten leise Kritik unter, „dass Chardin seine Manier auf alles überträgt und dass sie beim Übergang von einem Gegenstand zum anderen manchmal plump und schwerfällig wird. Sie verträgt sich ausgezeichnet mit dem undurchsichtigen, stumpfen und starren Charakter lebloser Gegenstände; aber sie verträgt sich schlecht mit der Lebendigkeit und

Feinheit von Gegenständen, die Empfindung haben.“– „Er behandelt die Figurenbilder“, sticht Emile Zola in seinem Essay über Edouard Manet von 1867 in die gleiche Kerbe, „wie es an den Schulen nur für Stillebenbilder erlaubt ist; damit will ich sagen, dass er die Figuren vor sich hin platziert, ein wenig nach dem Zufallsprinzip, und sich anschließend nur darum bekümmert, sie auf der Leinwand zu fixieren, wie er sie sieht - mit den lebendigen Gegensätzen, die sich ergeben, wenn sie sich voneinander abheben.“ So gesehen hat Kleinpeters Wahl der höchst traditionellen Sujets subtile Methode: Die je nachdem natürlichen oder künstlichen Bildmotive von Mensch und Nature Morte würden verschiedene malerische Zugangsweisen verlangen, doch der Akt des auf die Leinwand Bringens nivelliert sie. Die Faktur tendiert zu einer Isomorphie, die den Gegenständen widerstrebt. Überzug und Überzogenes arbeiten zusammen zur Behauptung einer abstrakten Qualität gerade in den Fanalen des Figurativen.

– Bei aller Zweidimensionalität der Gesichter und aller buchstäblichen Glatt- und Flachheit ihres Ausdrucks zieht sich, gleichsam als Schleier, ein Aspekt des Physiognomisierenden, Eigenschaften Zuteilenden über die Antlitze. Was die gesamte Moderne hinweg unmöglich war, durch die Charakteristika derjenigen, die Figuren malten, vorzudringen zu einer Art von Charakter derjenigen, die gemalt wurden, lässt sich nunmehr wieder greifen. Das als Index seines Schöpfers verstandene Bild konnte nur Aussagen machen über sich selbst und die Bedingungen des eigenen Entstehens. Das als referentiell, mit bildnerischer Botschaft behaftet verstandene Bild kann auch etwas sagen zu den Menschen in der anderen Welt, die nicht seine eigene ist. Physiognomisierung heißt bei Kleinpeter vor allem Vergrößerung, heißt auch Verhäßlichung, und es ist ein Kommentar zur Verfügbarkeit dieser Menschen. Kleinpeter verwendet fotografische Vorlagen, nicht um dadurch irgendwelcher Porträts habhaft zu werden, sondern um an etwas anzuknüpfen, das nicht bei ihm selbst ist. Der Einsatz des eigenen Mediums, der Leinwand, der Papierbahn, legt sich über das fremde Medium, die Zeitung, die Illustrierte, das Klatschblatt, das die Vorlagen parat hält. Nolens volens wird aus dieser ubiquitären, massenmedialen Existenz, in der die Menschen verharren, ein Charakterzug.

– Schließlich ist augenfällig, dass fotografische Qualitäten zum Zug kommen. Immerhin entstammt das Foto jener Erfindung, die aus dem Prinzip Index eine Technik macht. Gerade dank der lichtsensiblen Schicht der fotografischen Apparatur wird Spur, Markierung, Abdruck automatisch Bild. Und so sind es vor allem zwei fotografische Mechanismen, die Kleinpeter bemüht. Zum einen der Kunstgriff der Vergrößerung, des Blow Up, des Aufblasens zu Überlebensgröße, der den Gesichtern zu einem monströsen Dasein und zu ihrer, wie man es in den Achtzigern nannte, „Hyperrealität“ verhilft. Zum anderen ist es das Spiel mit Schärfe und Unschärfe, ist es die ja nachdem minutiös gezogene und dann wieder verweigernte Kontur, ist es das bisweilen appellative und dann wieder ins Nebulöse

abgewichene Konterfei, in denen fotografische Reminiszenzen spürbar werden. Im Foto kippt das Indexikalische perfekt ins Ikonische um, und es ist gerade dieser Vexiereffekt zwischen technischer, medialer, um Oberflächenbehandlung besorgter Zugangsweise und einer ganz manifesten, motivischen, im Dargestellten selbst liegenden Präsenz, der Kleinpeters neuere Bilder auszeichnet.

5. Das bisher Errungene, die Qualitäten der Abstraktion, und das neu Hinzugekommene, die Einflussnahmen von Figur und Verfahren, fügen sich zusammen. Man könnte an dieser Stelle über das Verhältnis von Opazität und Transparenz reden, in der Kleinpeter diese hybride Begegnung Wirklichkeit werden läßt. Doch kehren wir zum Ausgangspunkt zurück und umkreisen den Hegelianismus aus Beschränkung und Befreiung, Sinnverlust und Sinn Gewinn, der damit verbunden ist.

Was ist das Traditionelle und was das Innovative dabei? Mit Greenberg zu reden betreibt Kleinpeter den fundamentalen Backlash; er hat den Weg des Fortschritts verlassen. Mit der Postmoderne zu reden, die allen Progressionstheorien ihre Absage erteilt, hat er sich auf diesen Weg gerade begeben. Das Repertoire jedenfalls ist vielfältiger geworden, und die Aussagen, die sich den Bildern ablesen lassen, sind komplexer geworden, denn sie gestatten keine einfache, lineare Lektüre mehr. So ist es keine Geschmacksfrage, welche der Facetten in diesem sich mehr und mehr akkumulierenden Oeuvre man bevorzugt. Als Zeitgenossen bleibt uns nichts anderes übrig als Kleinpeters Wendung mit aller Wertschätzung zu begegnen. Der Zug weg vom Zeitgeistigen hin zum Zeitgemäßen, von der Schlichtheit zur Auffächerung ist unübersehbar.

Doch letztlich hat man diese Hybridität und Polyvalenz schon ganz am Beginn der Moderne geschätzt, einige Jahre bevor Hegel und sein Walten des Weltgeistes die Hirne dann auf die Eindeutigkeit des Zielgerichteten eichte. Zitieren wir am besten Friedrich Schlegel und fügen hinzu, dass Kleinpeter zumindest in dieser Hinsicht - ob es noch andere Hinsichten gibt, lassen wir füglich beiseite - ein Romantiker ist. So also schreibt Schlegel, der Paratheatoretiker der Frühromantik, in seinen 1798 erstmals erschienenen Athenäums-Fragmenten: „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entscheiden müssen, beides zu verbinden.“

Ein System und keines zu haben: Kleinpeters Kunst weiß so gesehen perfekt, was sie will.

(erschieden in "Sichtweite-Weitsicht", Bibliothek der Provinz, Weitra 2003)