

Nur ein bisschen Kunst

**Einfachheit als Strategie
in der Leipziger Malerei
vor und nach 1990**

VORWORT

Dr. Harald Langenfeld, Vorsitzender des Vorstandes

So oft man sich auch umschaute, es bleibt dabei: Heftige Turbulenzen prägen unseren gegenwärtigen Alltag. Rasante Entwicklungen wollen verstanden und so manche Hiobsbotschaft verarbeitet werden. »Finanzkrise« wurde zum Wort des Jahres 2008 gewählt. Mit Vokabeln wie Stress und Hektik sind die Ursachen globaler Zustände schon lange nicht mehr ausreichend zu beschreiben. Nichts scheint sicher. – Wirklich nichts?

Bildende Kunst z. B. kann in schwierigen, verwirrenden Zeiten ein guter Begleiter sein. Sie eröffnet Dimensionen von Wahrnehmung, die Realität weiter fassen und dabei dennoch auf das Wesentliche zurückführen. Dieser Grundidee folgt die aktuelle Ausstellung unter dem Titel »Nur ein bisschen Kunst« in unserer Kunsthalle, in die Sie herzlich eingeladen sind.

Die vielseitige Bildsprache fordert zum Besinnen auf, für diesen Moment inzuhalten und genauer hinzusehen. Jenseits von Opulenz sind es das scheinbar Unscheinbare, die Einzelheiten und die Kleinigkeiten, die einen zweiten Blick verlangen, der zur Auseinandersetzung herausfordert. Die Einkehr stimmt nachdenklich und ringt dem Betrachter unentwegt ab, Bildgeheimnisse zu enträtseln und Erklärungen zu finden. Und gleichzeitig wird er mit einem guten Gefühl von wiedergefundener Klarheit entlassen. Auch insofern entfaltet Kunst hier ihre ganz direkte Wirkung.

Folgen Sie also den Spuren älterer und jüngerer Künstlergenerationen der »Leipziger Schule« und entdecken Sie darin die anderen Zeichen der Zeit, damals wie heute.

Außerdem wird diese Ausstellung weiterhin von verschiedenen Veranstaltungen flankiert. Jeweils Donnerstagabend wird mit Musik, Wort oder Tanz der Brückenschlag zwischen den Künsten unternommen. Die Offerte richtet sich an all Jene, die das Zusammenspiel verschiedener künstlerischer Ausdrucksweisen hautnah erleben möchten und die Kunsthalle als idealen Ort dafür kennenlernen wollen.

Nur ein bisschen Kunst

Meinhard Michael: Einfach ist es nie

Als selbstverständlich gilt, dass Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig und Werner Tübke die bedeutendsten Künstler in der älteren Leipziger Malerei sind. Sie sind die Hauptvertreter der Leipziger Schule. Warum aber diese drei, und nicht Dietrich Burger, Hans-Peter Hund und Heinz Müller? Zwar werden die Werke der letztgenannten ebenfalls von jedermann gewürdigt, doch gleicher Rang zugestanden ist ihnen nicht. Die Erklärung für die ungleiche Behandlung ist einfach, hat aber weit reichende Hintergründe. Die drei Frontfiguren der Leipziger Schule reüssierten mit politisch verankerten Bildern, mit Werken voller Weltgehalt, mit exorbitanter Behauptung. Wer aber fast oder nur Stilleben malt, Stadtansichten, den eigenen Garten, die umgebende Landschaft und die eigene Familie, wurde und wird mit geringerer Wertschätzung bedacht. Zwar sind die Bilder der zuletzt genannten künstlerisch ebenso wertvoll, doch kunsthistorisch sind sie offenbar weniger wert. Bei dieser Unterscheidung wirkt eine alte, ja die klassische Werteordnung der Kunst nach. Die Ausstellung »Nur ein bisschen Kunst« geht dieser Hierarchie aus dem Wege. Sie will keinen Gegenvorschlag machen, der Untertitel »Einfachheit als Strategie in der Leipziger Malerei vor und nach 1990« skizziert die Grundrichtung, wobei von einer einzigen verständlicherweise nicht die Rede sein kann.

Die Ausstellung vereint etwa 50 Bilder, meist aus der Kunstsammlung der Sparkasse, um einige Leihgaben ergänzt. Der Titel ist selbstverständlich ein Understatement. Die Bescheidung »Nur ein bisschen Kunst« fordert auch nachzudenken, weshalb dort nur ein bisschen Kunst angeboten werde – statt mehr davon, statt der höchsten, letztendlich gültigen, statt des best of. Er spielt auf das eingangs erwähnte Verhältnis zwischen sozial und kunstprogrammatisch ambitionierten Werken einerseits und anscheinend nebensächlichen andererseits an. Gemeint ist also eine strategische Limitierung der Mittel durch die Künstler, die alle formalen und inhaltlichen Aspekte der Werke betreffen kann.

Konkret nimmt der Titel einen Gestus des Malers und Grafikers Akos Novaky auf. Wenn der zuweilen ein neues eigenes Bild ankündigt, sagt er gern, es wäre »nur

ein bisschen Kunst darauf«. Es ist herauszuhören, dass der Maler es, selbstverständlich, positiv versteht. Für ihn darf also nicht zu viel Kunst darauf sein. Was heißt das? Was enthielte das Bild außerdem, das dann logischerweise keine Kunst sei könnte? Oder gibt es einerseits Bilder, die voll mit Kunst sind, so dass nichts mehr hineingeht, und andererseits Werke, auf denen »nur ein bisschen Kunst« zu finden ist, die darüber hinaus leer bleiben?

Die Sammlung der Sparkasse besitzt dank der kennerschaftlichen Beratung durch Claus Baumann eine bemerkenswerte Zahl von Werken, die durch nichts anderes betören als ihre einfache Gestalt. Wenn älter, sind sie häufig kleineren Formats, sind Stillleben, Landschaften, Stadtbilder. Wenn jünger, verbirgt ihre »Strategie der Einfachheit« zuweilen komplexe und komplizierte Probleme des Bildes, der Kunst. Der Differenz zwischen den Kunstverhältnissen vor und nach 1990 entspricht ein veränderter Umgang mit Einfachheit. Eine nicht nur physische, sondern ganzheitlich-ästhetische »Zeitmauer« (Heiner Müller) trennte die ostdeutschen Kunstverhältnisse ab. Die Einfachheit in der Kunst vor 1989 muss sich also von der danach unterscheiden. Gleichwohl können Künstler nach 1990 im konkreten Einzelfall den bewährten Prämissen folgen.

Freilich soll und kann keine Definition versucht werden, wie ein einfaches Bild zu sein habe im Unterschied zu schwierigen. Die Grenze dazwischen ist nicht festzulegen, sie ist beweglich. Was »einfach« ist, wird sehr subjektiv empfunden. Am ehesten verdeutlicht, was zu der »Einfachheit als Strategie« zählen kann, sich das Gegenteil vorzustellen. Einfach wäre dann das, was weniger expressive Gesten benutzt, weniger komplexe Zeichnung, was weniger konstruktive Konsequenz offenbart, weniger »Verarbeitung«, weniger sublimale Farborganisation, weniger stilistische Verdichtung. Auch das Gegenteil von groß gemeinten Themen, von ausufernden Sujets, in denen die Jahrhunderte zusammenklumpen und real in kosmische Dimensionen gezielt ist. Grob unterschieden ist vor 1989/90 die formale Einfachheit rar in der Leipziger Kunst. Einfache Sujets entsprechen elementaren künstlerischen Bedürfnissen – jede Künstlerin, jeder Künstler fertigt irgendwann so ein Werk – und folgten, wenn sie bevorzugt wurden, dem Wunsch, Distanz zu wahren. Nach 1990 variiert die Motivation für einfache Bilder erheblich. Die unübersehbare Heterogenität der Ausstellung resultiert nicht zuletzt aus der Kombination der Kunstwerke aus den Jahren vor und nach 1989/90. Sie ist beabsichtigt und wird in Kauf genommen zugunsten der gegenseitigen Schärfung in den je so verschiedenen Kunstverhältnissen.

Um die Erinnerung an die politisch durchgesetzten Kunstverhältnisse zu intensivieren, ist ein Bild von 1960 zur Ausstellung kooptiert worden, das unter dem Titel »Lenin. Revolution. Weltall« (S. 20) im Depot des Stadtgeschichtlichen Museums aufbewahrt wird. Obwohl als zeit- und raumspengende Kompilation alles andere als einfach, scheint der Titel das, was zu sehen ist, noch aufblähen zu sollen. Das Bild dient als irritierender Einstieg und dokumentiert im Hintergrund der Ausstellung das Ausmaß der propagandistischen Ambition sowie die Dimension, die Bildinhalte dabei erreichen konnten. Es ist bekannt, dass es dabei gute und schlechtere Bilder gibt, konforme und widerspenstige, große Deckengemälde vom Lied der Erde und ein 3000-Figuren-Rondell im Thüringischen.

Walter Bodenthal malt wenig später, nachdem der revolutionäre Lenin im Weltall entstand (S. 20), die »alte Schusterbude«. Die ferne Verwandte zum niederländischen Genre, eine heruntergekommene Kate mit Kennzeichen sowohl der Zerstörung als auch der ausgebliebenen Reparatur, zeigt an, wie breit das Spektrum der Kunst dieser Jahre ist. Zeitgeist, soziale Wirklichkeit spiegelt die Schusterbude in erheblichem Maße: Einfachheit als Ernüchterung.

Es ging immer auch ein paar Nummern kleiner. Das früheste Werk der Ausstellung ist ein Stilleben von Manfred Martin (1948, S. 24). In seinem gemäßigten Expressionismus ähnelt es Bildern, wie sie Karl Schmidt-Rottluff damals malte. Trotz vieler individueller Rückgriffe auf klassische Avantgarde konnte sich solche Kunst nicht etablieren. Die politische Doktrin machte andere Vorgaben und setzte sie weitgehend durch. In den Normen der sozialistischen Kunstdoktrin war zunächst für alles, was sich nicht deutlich politisch für Partei und Staat artikulierte, kein Platz. Weil Kunst einen Beitrag leisten sollte zur »Entwicklung des sozialistischen Bewusstseins«, war sie angehalten (und genötigt), entsprechende Themen – aus Geschichte und Alltag – zu referieren. Weil zunächst auch das Bauhaus als bürgerliche Dekadenz verworfen war, fehlte auch diese mögliche Anknüpfung an intendierte Einfachheit. Sogar die kunstvolle Einfachheit in der Ästhetik eines Bertolt Brecht fand keine Adaption in der bildenden Kunst. Stattdessen feierte im Grunde die klassische Hierarchie der Kunstgattungen verspätete Urstände unter sozialistischen Vorzeichen.

Es ist die Verkürzung erlaubt: Je komplexer, desto höher in der Rangfolge der Gattungen war seit dem 17. Jahrhundert das Werk platziert. Stilleben standen folglich ganz unten. Blumen und Früchte zu zeichnen, das galt als Basisfertigkeit,

als Beginn des Studiums, das zu höheren Aufgaben hinzuführen hatte. Eine Landschaft war höher bewertet als ein Stillleben. Nur wer es nicht anders kann, widmet sich ausschließlich den Tieren (und lebende sind besser als tote). Höher darf sich schätzen, wer die Krone der Schöpfung in Bildern verehrt, den Menschen. An dieser Stelle kommt ein Zeitaspekt in die Diskussion: im unbewegten Bild den Menschen bewegt, wie lebend, festzuhalten, gehörte zu den höheren Fähigkeiten. Als vollendet aber konnte nur der Maler gelten, der diese momenthafte Lebendigkeit und Natürlichkeit mit vielen Figuren in einer Komposition entwirft. Gipfel der Kunst ist die vielfigurige Thematisierung der geschichtliche Größe und humanen Substanz – ob christlich oder mythisch. Diese Hierarchie der Kunst, wenngleich seit je unterlaufen und bekämpft, hielt bis ans 20. Jahrhundert. Die Moderne hat sie unterhöhlt, konnte sie, weil auf ganz anderen Kampfplätzen unterwegs, jedoch nicht umwerfen. Die durch politische Maßregeln auf realistische Traditionen getrimmte Ostkunst hat im Grunde – in Leipzig intensiver als in der Berliner oder Dresdner Schule – die klassische Hierarchie modifiziert.

Denn die nun politisch motivierte Bevorzugung der politisch-pädagogischen Themen repliziert das alte System recht genau. Entsprechend sind die großen Kunstaussstellungen besetzt worden. Ruft man sich die Prämissen der Ausbildung an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Erinnerung, findet man die Bestätigung: Diplommaler mussten unter der Ägide von Bernhard Heisig Figuren zeichnen können, sonst bekamen sie diesen Abschluss nicht. Es ist unabdingbar, auch für die Bewertung der kleinen, sogenannten unwichtigen Bilder, der einfachen Themen und Formen, die Umstände von deren Entstehung zu kalkulieren.

Im Verlauf der Jahrzehnte, mit der zunehmenden Individualisierung, wurde den politisch unwichtigen Werken mehr und mehr Raum erkämpft. Themen und Stile emanzipierten sich gleichermaßen. Man darf in den Jahrzehnten bis 1990 von einer Emanzipation der früher niederen Gattungen und der einfachen Formen sprechen, freilich im begrenzten Rahmen der Duldung. Im Jahre 1984 fand anlässlich des Jubiläums der Staatsgründung der DDR mit »Alltag und Epoche« in Berlin eine jener Ausstellungen statt, auf denen die Erfolge der Kunstentwicklung im Sinne des erwünschten politischen Selbstbildes manifestiert werden sollten. Der Katalogtext spiegelt die genannte Emanzipation der Einfachheit. Man muss heute schon genau lesen und die stalinistische Prägung der Zeit davor einkalkulieren, um das Bemühen der Berliner Kunsthistorikerin Helga Möbius zu verstehen, die weniger

politischen, weniger propagandistischen Bilder zu etablieren. Die Bilder »von den einfachen Dingen«, schreibt sie, verhalten sich »wie Rede und Gegenrede zu den Themen der revolutionären Kämpfe in Vergangenheit und Gegenwart« (Katalog, S. 4). Freilich ist eine tatsächliche Gleichsetzung in der Ausstellungspraxis und Auftragsvergabe nie eingetreten. Auch bestimmte formale »Einfachheit« stand bis Ende der 80er-Jahre unter Verdacht der minderen Qualität, wie der beschwerliche Weg eines Dietrich Gnüchtel in Leipzig belegt. Seiner sinnlichen, leicht dadaistischen, materialen Einfachheit mit Packpapieren in ausgerissenen Collagen wurde jahrelang – Kollegen Künstler sind beteiligt – die Aufnahme in den Künstlerverband, also der Berufsstatus, verweigert.

An die Avantgarde knüpfen konsequent und nahe Irmgard Horlbeck-Kappler (S. 11, 38) und Günter Horlbeck (S. 37) an. Auf den Spuren Kandinskis und Willi Baumeisters erkunden sie die konstruktive Basis des Sehens. Auch darin ist – obwohl die Konstruktion bei beiden Künstlern überwiegend aufwendiger wird – ein Moment des Einfachen zu entdecken (zum Beispiel auch bei Paul Zimmermann). Immer wieder erprobt werden die Grundgesetze des Bildnerischen. Doch bleiben sie (mit zum Beispiel Johannes Keller (S. 41) eine Minderheit wie der eine Generation jüngere Gil Schlesinger (S. 43) zunächst eine Ausnahme. Mit ihm und mit dem Künstlerkreis um Günter Huniat (S. 59) erfolgt der Versuch, jenseits der realistisch-klassizistischen Norm anzusetzen. Der abermalige Rückgriff auf archaische Traditionen – primitiv versus kultiviert – wird geklärt zu einer selbstverständlich naiven Form. In der Ausstellung reicht die Linie von Schlesingers kruder Katze bis zu jüngsten Bildern von Andreas Hanske (S. 10, 61) und Harald Bauer. Beide Strategien, die abstrahierende Basisarbeit wie die naive, urwüchsige Gesten verstanden sich als Alternative, die die intellektuelle Schwere als politisch diskreditiert oder/und künstlerisch anachronistisch empfand.

Neben diesen beiden kleinen und losen Gruppen, die das Momentum der Avantgarde aufnahmen, deutet die Ausstellung zwei weitere Tendenzen an, nun inhaltlicher Einfachheit. Sie reflektieren breitere Ströme der Leipziger Kunstentwicklung.

Die erste ist die ältere Tradition. Karl Miersch (S. 25, 26) ist biographisch und sensualistisch ganz und gar der bürgerlichen Tradition Leipzigs zuzurechnen. Sein »Stilleben mit Tonpfeife« nimmt niederländisches Kunstklima und Kolorit auf und reaktiviert die Ikonographie des Genres, das so gern das vergängliche Glück des Lebens thematisiert. Kein Stilleben ist nur ein bisschen Kunst, es kann etwas über

letzte Dinge mitteilen. Was soll einfach daran sein, dürfte jeder Künstler protestieren: es ist das Schwerste. Wie viel sich im anscheinend einfachen Motiv verbirgt, mag Ingolf Schelhorns (S. 51) Versicherung andeuten, er male keine Selbstbilder, denn jedes seiner Gemälde sei ein solches. Seine Praxis der Wiederholung gleicher Sujets in zeitlichen Rhythmen bestätigt, dass diese Versicherung mehr und komplexer zutrifft als bei jedem Maler ohnehin. Die Reduzierung des Motivs im Werk dient also der Intensivierung. Einfach sieht das aus.

Heinz Müller (S. 8, 27, 35, 40) darf man als proletarische Variante der Tradition eines Karl Miersch bezeichnen. Allerdings kultiviert er das einfache Motiv maleisch bis zu höchster Perfektion. Um den Titel der Ausstellung aufzunehmen: da ist jede Menge Kunst drauf. Doch sie verbirgt sich im schlichten Motiv.

Zum Zweiten reflektiert die Ausstellung selbstverständlich die Malerei der Leipziger Schule im Sinne des Aufbruchs seit Mitte der 60er-Jahre. Deren neusachliche Fraktion ist mit einigen Bildern vertreten. Dabei gehört zu Günter Richters (S. 42) präzisiertem, also nüchtern-realistischem Zugriff immer auch eine traumhafte Komponente. Petra Flemming (S. 39) und Gerhard-Kurt Müller (S. 34) komprimieren die Bilder zugunsten einer einfachen, harten Formwirkung, der gleichwohl weder Zeitbezug noch Humor fehlen. Interieurs von Andreas Deckardt (S. 31) und Gudrun Pontius (S. 29) nehmen deutlich Bezug zur Welt außerhalb der dargestellten Innenräume. Das sind keine Bilder, die sich distanzieren, die sich herausnehmen aus den Bilderkämpfen. Doch beides sind einfache Kommentare und insofern im Horizont des Themas. Dagegen stellt Hans Engels' »Stilleben mit Clivia« (S. 33) wiederum ein Gegenbeispiel dar, indem ein einfaches Motiv mit internationaler Politik aufgeladen ist.

Wenn ein Maler seinen »Bildkosmos« reduzierte, so konnte das ganz individuellen Beschränkungen folgen, sogar organisatorisch bedingt sein. Stilleben zu malen gehört zum Handwerk. Gleichzeitig hat sich, wer Stilleben malt, immer auch aus dem gewichtigeren Bilderdiskurs herausgenommen. Zuweilen mit künstlerischen Vorteilen. Leipziger Kunst ist seit Max Klinger thematisch oft überladen. Die argumentative Dichte der Leipziger Schule, die mitunter einen Zug zur zänkischen Enge hat, klingt in dieser Ausstellung allenfalls an.

Nie bleibt sich, um noch einmal zur klassischen Hierarchie zu kommen, alles gleich: Rubens, Rembrandt, Velazquez haben keine Stilleben gemalt, dies blieb den gemeinen Soldaten im Heer der Künstler übrig zu tun, wie es Samuel Hoogstra-

ten ausdrückte. Bernhard Heisig bezeichnete Stillleben als Dinge, die er zur Erholung male, wie nebenbei eben. Er fügte jedoch hinzu, dass man sich auch dabei ordentlich quälen könne. Noch einmal sei betont: schwierige Bilder sind wichtig, sie verankern Kunst viel stärker in den Zeitläuften, sie erfinden Bilder für höchst erwünschte Themen und Werte. Hier wird nicht gegen intellektuell aufwendige, formal ambitionierte Kunst argumentiert, sondern lediglich für einen Moment auf die kleineren Genres geschaut.

Die 1987 als Druckplatte benutzte eigene Türschwelle von Akos Novakys »Plagwitzer Fund« (S. 60) bewahrt die Geste: aus diesen einfachen Gefilden habe die Kunst zu entstehen. Eingeritzt und gedruckt hatte er ein archaisches Motiv. Es sind die Umrisse der eigenen Hände, aber der einen schneidet der Maler wie auf der Höhlenmalerei eines urzeitlichen Kollegen einen Finger ab: geopfert der Malerei. Ersehnt wird ein Urgrund der Kunst, elementare Wahrhaftigkeit. Formuliert ist in apodiktischer, formelhafter Kürze aus dem christlichen Motivraum.

2000 legt Novaky auf diese Platte punktuell Blattgold, adelt die alte Türschwelle gewissermaßen zur Ikone aus Wahrhaftigkeit und Kunst.

Die Ausstellung installiert 1989/1990 als eine deutliche Zäsur. Gleichwohl bricht nichts sofort ab und um. Notierungen der täglichen Umgebung im realistischen Stillleben setzen eine Leipziger Tradition fort. Axel Krause (S. 49) liebt es, in der anscheinend einfachen Oberfläche seiner Sujets untergründige Bedrohung ahnen zu lassen. Gerald Müller-Simon (S. 55), Dietrich Burger (S. 44, 56), Ingolf Schelhorn (S. 51) und Heinz Müller finden in den 90er-Jahren zu neuer Meisterschaft. Dietrich Burger und Michael Schmidt (S. 50) malen mit reduzierten Details sowohl faszinierend genaue Porträts als auch enthobene Architekturen. Mehrere jüngere Künstlerinnen benutzten in den 90er-Jahren sparsame florale Motive, als ob sie sich der Möglichkeit des sogenannten Abbildes neu versichern wollten. Mythologische Ausrüstung hat man die allgemeine Tendenz zur Verkleinerung der inhaltlichen Radian bezeichnet. Auch formal ist eine Tendenz zur Reduktion unübersehbar.

Eine jüngere Generation, überwiegend nach 1990 an der HGB ausgebildet, reagiert sensibler auf die neuen medialen Verhältnisse. In vielen Varianten wird thematisiert, was Bilder können oder sollen. Bei Maix Mayer, Tilo Schulz (S. 71) und Jörg Herold sind einfache Motive andeutende, raunende Details ausufernder Geschichten, die oft komplexe soziale Verhältnisse erörtern. Julia Schmidt (S. 68) malt Reste, Bruchstücke, die Hintergründe, Ausschnitte von Bildern, oder sie vergrößert Details überdimensional. Sie unterläuft die normale, sozial festgelegte Re-

präsentation und kritisiert genau deren ideologischen Charakter. Sie baut darauf, dass sich ihr eigentliches Bild – das Original an Wahrheit übertreffend – über den Umweg herstellt.

Sven Braun (S. 63) malt ein leeres Bild: die Schatten der Rahmen scheinen durch die Leinwand hindurch sichtbar – doch sie sind überraschenderweise auf der Vorderseite gemalt. Erörtert wird das Verhältnis zwischen Bild im visuellen und im physischen Sinne. Umspielt wird die Sehnsucht nach dem wahren Bild, das selbst präsent ist und nicht mehr re-präsentiert. Dieses moderne Trompe l’oeil hat Vorgänger, auch Bilder-Rückseiten, beispielsweise von Cornelius Gijsbrecht, einem dänischen Hofmaler des 17. Jahrhunderts. Dem äußeren Schmuckrahmen ist dann zum Beispiel ein Keilrahmen eingefügt, darin die Leinwand aufgespannt, lediglich ein Nummernzettel scheint angeheftet – wir wissen es und sind doch überrascht und genießen Könnerschaft und Witz: alles nur gemalt, Zettel, Leinwand, Keilrahmen, Schmuckrahmen, die Rückseite des Bildes. Selbstverständlich stellt sich so etwas schon zur Entstehungszeit in die ästhetische Konkurrenz, es ist ein Triumph der Malerei. Sven Braun geht seinerseits an die Rückseite des Problems: Warum kann es den Trompe-l’oeil-Effekt geben: weil etwas Gemaltes vorgibt, real zu sein. Bei Braun ist das Reale das Bild und das Bild das Reale.

Braun, Adrian Sauer (S. 69) und Edgar Leciejewski (S. 72) operieren also mit Fragen nach den Substanzen des Bildes. Sauer legt ein einfaches Motiv ins Foto, das jedoch unmittelbar mit dem Sehen zu tun hat, ja eine Schwäche des Sehens vertritt: eine Brille. Tatsächlich aber sehen wir in dem C-Print kein Foto von einer Brille, sondern eine digitale Neukonstruktion eines solchen Bildes. Edgar Leciejewski hat keine Karikatur oder Wiederaufnahme des klassisch niederländischen Genres im Sinne, wenn er gefundene tote Vögel ins Bild bringt. Er versteht seine Werke als Epitaphien, die durchaus klassisch Gefühle wecken dürfen. Gleichwohl macht auch Leciejewski keine Fotos. Seine Bilder entstehen, in dem er die Vögel scannt. Aus der Kollision zwischen höchstauflösender Technik und stillebenhaftem Motiv entsteht eine merkwürdige Spannung.

War in den Zeiten der älteren Hierarchien das Fixieren von Bewegung im Bild der komplizierteste Zeitaspekt der Malerei, weitet Oliver Kossack (S. 70) die Erörterung von Zeit und Bild in verschiedene Ebenen aus. Sein freches Gemälde »Finger im Astloch« gehört zu einer Serie, in der er Bilder nach Zeit malte – wie lange braucht ein Maler, um ein Produkt zu erstellen? In diesem Falle 33 Minuten. Der Ansatz zielt auf die Sensibilisierung gegenüber den Phänomenen des Marktes –

und spielt selbstverständlich auf die neueren Leipziger Erfolge an. Gleichzeitig riskiert Kossak, die untere Grenze dessen zu bedienen, was als »Bild« im Kontext der Kunst noch akzeptiert wird. Auch diese Frage stellt er: Wie viel Zeit braucht das Bild, im Gegensatz zum Beispiel einer länger andauernden Kontemplation? Eine weitere Dimension, die Bildfähigkeit von Worten, in früheren Jahrzehnten eine Nebenspur (zum Beispiel von Akos Novaky), nutzt Uta Zeidler für den vielvektorigen Imperativ KOMM (S. 57).

Nina K. Jurk (S. 65), Susann Hoch (S. 12, 58) und Christine Ebersbach (S. 54) haben markant einfache Flächenstile für ihre Landschaften und Figurationen entwickelt. Das zur Sammlung der Sparkasse gehörende, kürzlich ausgestelltem Bild »Schwebe« von Susann Hoch wäre im Sinne der hier skizzierten Kriterien als einfach zu klassifizieren. Ihr neuerer »Tagtraum I« dagegen enthält zwar auch Formverknäppungen, doch in der Fülle, der Dichte, mit der mehrstufigen Entstehung aus Schnitt und Malerei und der radikalen Perspektive soll es hier als Beispiel dienen, wo man die Grenze der Einfachheit überschritten sehen kann – ohne Nachteil für das Werk.

Matthias Weischers (S. 19, 66, 67) neue Werke vereinfachen die von ihm mit großem Erfolg gemalten Interieurs radikal. Seit Jahren verfolgt Stefan Stöbel (S. 15, 75) zwei Strategien der Einfachheit. Zum einen horcht er in die profane, alltägliche Symbolik zum Beispiel von Obstkisten und dechiffriert ihre Botschaften. Zum anderen schnürt er mit einem konsequent flächigen Stil alltägliche Ikonographie – Geschirr, Becher, Lampen – in faszinierende Linearbilder. Auch hier ist die Grenze des Bildes thematisiert: es verzichtet auf Raum, auf Perspektive, Details changieren zwischen verschiedenen Identifikationen.

Ähnlich und ganz anders spielt Henriette Grahmert (S. 11, 73) mit den einfachsten Bildern. Sie operiert wie Stefan Stöbel sowohl formal als auch inhaltlich dort, wo Bilder beginnen. Zwei Linien, zwei Flächen und ein Halbrund, mit Klebebändern gefertigt, das kann einen perfekten Sonnenuntergang suggerieren. Für Grahmerts »Sportfreundin« bekommt der Betrachter nur zwei Linien, zwei runde Elemente, und schon ist die Konstruktion allen Bildsehens – und die männliche Konstruktion von Bildgewohnheiten – installiert.

Reduzierung der Bildlichkeit scheint – soweit lässt sich die kurze Review beschließen – eine bemerkenswerte Tendenz und eine wesentliche Strategie der Gegenwart zu sein. Das Werk Neo Rauchs ist allein genügend Indiz für die Tatsache,

dass komplexe künstlerische Strategien und komplizierte Bildorganisation weiterhin aktuell sind. Doch anderen Künstlern ist es angezeigt, der medial gesättigten, sowohl bildlich als auch sprachlich und affektiv übervollen, Gegenwart mit Reduktion zu begegnen. Insofern hat der »Rückzug«, wenn frühere Einfachheit als Strategie diese Motivation hatte, nun einen anderen Rahmen, sein Gestus ist ähnlich. Gleichzeitig ist Einfachheit darin offenbar eine geeignete Methode, der Kunst offensiv Zeitgenossenschaft abzurufen, ihre Chancen und Nöte auszuloten. Diese anscheinend einfachen Bilder sind dann genau bedacht alles andere als einfach – ihre Kontexte sind an Komplexität nicht zu überbieten.

In dieser Ausstellung ergibt die Summe der einfachen Motive und Strategien in der neueren Kunst eine bemerkenswerte Pointe. Wie angedeutet war in der klassischen Hierarchie der Malerei mit der vielfigurigen Historie an der Spitze das Einfache, Nebensächliche am anderen Ende der Wertskala, ganz unten zu finden. Nach 1945 reaktivierte sich unter politischen Vorzeichen das klassische Hierarchieverhältnis. Es nicht zu bedienen, bedeutete, sich herauszunehmen aus den Erwartungen und Zumutungen. In der Gegenwart scheint sich die Hierarchie umgedreht zu haben. Tatsächlich behandeln der Kunstmarkt und ambitionierte Institute solche Werke, die im weiteren Sinne realistisch agieren (so verstanden: naiv-visuell), nachrangig. Als bessere Kunst gilt die, die ihre Konditionen, ihre Gestalt, ihre Medienexistenz analysiert. Insofern hat sich, nicht zuletzt mit Strategien der scheinbaren Einfachheit, eine neue Hierarchie herausgebildet, und wiederum favorisiert sie den intellektuellen Gehalt. »Es ist einfach nicht einfach«, lautet ein jüngerer Bildtitel von Henriette Grahnert.