

PROBEN AM STÜCK

Ein Gespräch zwischen
Sabeth Buchmann und Heike-Karin Föll

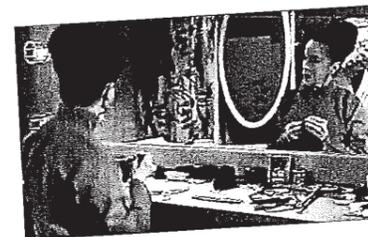
Sabeth Buchmann: Was heißt es für dich, sich einem derart mit Klischees befrachteten Medium wie dem der Malerei wieder zuzuwenden? Zwei konzertierte Großveranstaltungen – die eine in Berlin (*Painting Forever!*), die andere in Wien (*Why Painting Now?*) – ergehen sich entweder in Gratis-Bekanntnissen oder stellen, was die sicherlich weitaus sympathischere Variante ist, ihren Status und Gegenwartscharakter zur Diskussion. Innerhalb einer solchen Situation eine Praxis wiederaufzugreifen, die du, wie so viele andere Künstler/innen nach der Akademie, erst einmal abgehakt hast, scheint eine Stellungnahme zu jenem zirkulären Hype zu provozieren, mit dem die Malerei wieder und wieder zu jener Leitgattung erhoben wird, die ihr angeblich durch die Konzeptkunst streitig gemacht wurde ...

Heike-Karin Föll: Es sammeln sich, wie du beschreibst, unter dem überdeterminierten Begriff „Malerei“ immer schon parallel zueinander existierende, sehr unterschiedliche Diskurse. Allein bei den jährlichen Rundgängen begegnet man Formen und Diskursen der Malerei, die sich zum Teil seit Jahrzehnten nicht geändert zu haben scheinen.

Zu malen habe ich erneut begonnen in der Auseinandersetzung mit alltäglichen digitalen Prozessen und Geschwindigkeiten, deren Effekte z. B. Michael Sanchez in seinem Text *Art and Transmission* diskutiert. Nur beschreibt er die Verhältnisse schneller als sie teilweise sind. Malen, verstanden als Praxis des Probens, geschieht in einem klar vorgegebenen Rahmen. Es gibt routinemäßige Arbeitsabläufe wie das Aufspannen und Grundieren der Leinwand, das

Auswaschen der Pinsel: all das sind einfache technische Aufgaben, die man natürlich mehr oder weniger ernst nehmen kann. Herumhantieren ist jedoch ein wichtiger Teil des Herstellungsprozesses. So nimmt etwa im Moment ein Bild die Maße meiner zu beiden Seiten ausgestreckten Arme auf, sodass ich es mit Leichtigkeit alleine tragen und hängen kann.

Die jeweilige Situation entsteht durch die Bewegungen, die während der Anfertigung stattfinden und sich z. B. in einer Art Randfigur, Kritzeln oder Umranden verlieren. Im Atelier geht es tatsächlich darum, Momenten eine vorübergehende Form zu geben, vermeintliche



Martha Graham, *The Dressing Room is a Special Place*,
in: Martha Graham, *A Dancer's World*, 1957

Festgesetztheiten immer wieder durchzuspielen, um sie irgendwann hinter sich lassen zu können. Mit den Möglichkeiten der Malerei kann ich (formale) Prozesse, Bewegungen, Posen und Gesten proben, die in gewissem Sinne immer auch eine Übersetzung diskursiver Figuren in ästhetische Mittel sind.

Wenn man genau hinsieht, merkt man, dass es ein sehr vielstimmiges Geflecht ist, in dem gewisse Stimmen aus der Vergangenheit wie auch Stimmen aus der Gegenwart mitwirken an dem, was zu Papier oder auf die Leinwand gebracht wird. Beim Malen und Schreiben sind diese Stimmen besonders dominant. Insofern kann eigentlich nur etwas entstehen, indem man auswählt, für welche dieser Stimmen man sich zeitweilig zu einem Transporteur machen soll. Malen ist verknüpft mit dem Bedürfnis, sich zu bewegen, Gesten zu erproben, die eine Spur hinterlassen, insofern ist Malen dem Tanzen verbunden.

Das Wissen über die Historizität der Mittel wird ständig eingefordert; mit jedem Pinselschwung tut sich ein ganzer Saal voller

Schlossgespenster der Malerei auf. Unter anderem interessieren mich momentan noch lange nicht ausgeschöpfte Möglichkeiten der Gesten des Abstrakten Expressionismus, die durch andere Kunstbegriffe aufgegeben worden sind, um mich so auf dem Weg zu etwas „Neuem“ voran zu arbeiten.

Es geht mir dabei weder um Avantgardegedanken noch um Retro-Effekte, sondern um das Durchspielen malerischer Posen und Codes. Wenn ich etwa mit Anleihen des „offenen“ Malstils des Abstrakten Expressionismus oder der reduktiven Gesten Martin Barrés arbeite, gilt es, auch im physischen Sinne malerische Gesten als ernsthaft durchdeklinierte Formen zu proben. Es sind immer wieder die Auseinandersetzung mit einem malerischen Gedächtnis und eine Befragung malerischer Abstraktion auf die Möglichkeit, in der jeweiligen Gegenwart Übersetzungsleistungen vollbringen zu können.

Dies alles geschieht auch unter dem Vorzeichen, dass malerische Produktion spätestens seit und in den 1990er-Jahren von einem Umfeld gerahmt ist, das maßgeblich durch Kontextbezug bestimmt ist und seine Inhalte aus kunstexternen Bereichen bezieht wie Urbanismus, Post-Kolonialismus, Identitätspolitik etc.

Der ungebrochen scheinende Gestus von beispielsweise Willem de Kooning, Helen Frankenthaler, Joan Mitchell oder der frühen Arbeiten von Julian Schnabel ist nicht einfach zurückzugewinnen. Ehe man sich versieht, sieht Malen stattdessen eigentümlich gehetzt und akademisch aus. Ich behandle Malerei als ein Aufzeichnungssystem, eine parallele Struktur zur Welt der Blogs, Datenstreams, Listen, Briefe, Bewerbungen, Aufzeichnungen, Inhaltsverzeichnisse, Flyer, Seminarankündigungen etc.

Die Idee der Probe ermöglicht mir, an Strukturen und Darstellungsweisen zu arbeiten, die als gegeben auftreten, um sich durch ihre Wiederholung im besten Fall davon zu befreien. Dadurch, dass ich kein ständiges Atelier habe, bin ich ohnehin auf ambulante Formen angewiesen, keine zu großen, schweren Dinge herzustellen, vieles wegzurufen.

Es existiert immer eine gewisse Differenz zwischen Absicht und Resultat; das fremde Produkt steht dem Ich gegenüber wie in einer Übungssituation, in der man mit Erstaunen im Spiegel erkennt, dass die Bewegungen, die sich ganz gut angefühlt haben, „von außen“ anders aussehen. Malen entspricht dieser Differenz. Meine Fragestellung gilt dem Status meiner Bilder, Zeichnungen und Texte. Isoliert gezeigt entsteht die Gefahr der Hierarchie, doch entscheidend ist nicht das einzelne Bild oder der einzelne Text. Mich interessiert der so attraktive wie auch fragwürdige Status von Malen, Zeichnen, Schreiben, Arrangieren usw. in scheinbaren „Nebengeräten“ wie der Modezeichnung, -illustration und der Gender-Verbrauch von digitalen Bildern. Insofern ist Malen immer schon eingebunden in Szenarien

konzeptueller Unterbrechung. Das bloße Rekurrenzen auf „Körperlichkeit“ reicht nicht aus. Jede Geste ist hochcodiert, readymade, wie etwa der (überdeterminierte) Einsatz der geschwungenen Linie oder des Spontanität suggerierenden Farbspritzers etc. Zugleich ist sie inexakt und dadurch speziell.

Ich versuche den Modus des Probens auf die Malerei zu übertragen, als Weise des Arbeitens in unterschiedlichen Medien. Malen auf Leinwand hätte dann eher den Stellenwert einer Fußnote, ein Verfahren, Referenzen und Fragen als einen zugleich unabgeschlossenen und unabschließbaren Prozess sichtbar zu machen. Die Leinwände sind Vergrößerungen, weitere Studien in einem Medium, das wiederum seine immanenten Bedingungen und Zwänge mit sich bringt. Ich stelle mir vor, das alles zu erproben wie auf einer Bühne.

Die Bilder wirken skizzenhaft. Sie sind in Eile entstanden. Die Texte/Listen/Indexe/Inhaltsverzeichnisse, die eine andere Struktur bilden, kann man dagegen lesen. Sie dokumentieren ein Bewusstsein für das „Außen“ des ästhetischen Experiments, nicht zuletzt, was die Thematisierung der Subjektposition angeht, die in der Malerei fast wie eine Leerstelle bleiben soll.

SB: Insofern deine Bildentwürfe deine Arbeitsbücher fortzuführen scheinen, die eine Sammlung aus Zeichnungen, Zeitungsausschnitten, Kopien, Notizen etc. darstellen, hat man weniger den Eindruck, dass es sich hierbei um eine „Umsetzung“ oder „Anwendung“, sondern eher um ein Skizzieren und Improvisieren mit anderen Mitteln handelt. Die Entscheidung, (wieder) zu malen, erschiene in diesem Licht betrachtet weniger kategorisch, sondern eher als eine Ausweitung deiner „Methode“ auf ein anderes Format. Dennoch stellt sich die Frage, ob und inwieweit der Vorgang des „Ausprobierens“ von dem je spezifischen Träger (Buch, Zeichenblatt, Kopie, Leinwand etc.) abhängig ist oder ob er sich eher medienunabhängig – im Sinne konzeptueller Verfahren – vollzieht.

HF: Meine gesamte Arbeit ist eine Art von Datenverarbeitung. Daher richtet sich mein Interesse auf einen Begriff von Malerei, der, so David Joselit, transitiv geworden ist, indem Netzwerke und Zusammenhänge thematisiert werden, indem Malerei als Medium verstanden wird, das sich auf andere, auch digitale Medien bezieht.

Malen als „unresolved category“, die durchgespielt wird mit Fragen nach möglichen Arten und Weisen, Themen aller Art zu ordnen und/oder anders zu strukturieren, anders zu verknüpfen, z. B. die Auseinandersetzung mit Autoritäten,

das Verhältnis von Original, Plagiat, Kopie noch einmal ins Auge zu fassen, die Beschäftigung mit der Iterabilität von Schrift, der Wiederholbarkeit und Erkennbarkeit von Zeichen. Bei der Suche nach Möglichkeiten, Dinge und Gedanken anders zu strukturieren, ist jedes Medium, sei es Text, Zeichnung, Buch oder gemaltes Bild, so passend wie zugleich inadäquat. Meine Bildentwürfe sind dann so etwas wie weitere Abstraktionsstufen, die in das Feld der Praxis geraten. Wie die besten Blogs diejenigen sind, die die interessantesten Dinge auswählen und zusammenfügen. Man will im Blog nicht viel lesen. Wer gekonnt auswählt, thematisch organisiert und bündelt, ist der wesentliche Akteur. In diesem Sinne ist es ein stets sich wandelndes Gefüge unter je bestimmten Suchanfragen, bestehend aus thematischen Sammlungen aus Originalzeichnungen, Kopien, Werbung, Bemerkungen, kurzen Texten. Diese orientieren sich an einer kurzen, einer, wenn man so will, „kleinen Form“, nach Deleuze/Guattaris „kleiner Literatur“, die sich einer Kategorisierung entziehen will. Im Kontrast zur historisch beladenen Sprache der Malerei ist meine Praxis die Freude an der Gegenwart und an deren Registratur.

SB: Was hat es mit der Beziehung von Malen und Tanzen im Sinne einer nicht-authentischen Körpertechnik als Grundlage für ein Neudenken des malerischen Mediums auf sich? Handelt es sich um eine Disziplin mit ganz bestimmten Regeln, in denen die physische Arbeit, aber auch die konzeptionelle zur Geltung kommt? Und zwar als eine Form, die Produktion mit dem Produkt nicht kurzzuschließen, sondern ein postdisziplinäres Szenario zu entwerfen? Hierin drückt sich für mich auch die Ambivalenz bzw. das aus gesellschaftlicher Perspektive zu kritisierende Moment der Probe aus: Kann man sie nämlich einerseits im Sinne von klassischer Werkkritik, d. h. einer Negation warenförmiger Objekte lesen, entspricht sie andererseits dem in Deleuzes' *Postskriptum über die Kontrollgesellschaft* monierten lebenslangen Lernen, das keineswegs außerhalb kapitalistischer Wertesysteme liegt.

Hier geht es dann eher um die Aneignung potenziell abrufbarer Kompetenzen: Demnach hängen meine Fähigkeiten vornehmlich von meiner Lernbereitschaft ab, die ich unter den Augen der Öffentlichkeit permanent, durchaus auch ohne Perfektionsanspruch performe. Ich stelle den Aneignungs- und Lernprozess aus und demonstriere auf diese Weise „ehrliche Arbeit“. Verfahren der Probe können dabei auf Sprache und Kommunikationsformen, d. h. auch auf soziale Ordnungen ausgreifen. Aber genau aus diesen Gründen lässt sich die „Probe“ auch als ein analytisch-dialektisches Werkzeug denken, das die Beschränkungen, blinden Flecken und Widersprüche offenlegt, die mit dem zweischneidigen Begehren nach dem Abschöpfen lebendiger Ressourcen einhergehen. Immerhin ist die Probe auch ein Ort, an dem gesell-



Michael Clark, *Hail the New Puritan* (Proben), Charles Atlas, 1984

schaftliche Zumutungen, Körperdiskurse, In-Wert-Setzungs-Mechanismen, die Spannung zwischen individuellen und kollektiven Arbeits-, Sozial- und Solidarstrukturen etc. verhandelt werden können.

HF: Ja. Die Beziehung von Malen und Tanzen lässt sich, so denke ich, als Versuch bezeichnen, über eine Praxis der Aneignung und Enteignung, durch Erproben körperlicher Techniken, Bewegungen, Gesten (z. B. Wisch- und Scroll-Gesten) Bilder zu produzieren. Diese Momente ähneln dem Posing, indem sie von dem Impuls, etwas nicht abzuschließen, ausgehen (strike a pose). Ich denke dabei vor allem an die Idee der queeren Pose, die Craig Owens beschrieben hat. Für ihn ist sie im Zustand einer seltsam ungerichteten Aktivität, durch spontane Entscheidungen für oder gegen ein verfügbares Material konstruiert: Sie setzt keine stabile Identität in Szene. Zwischen Aktivität und Passivität, zwischen Gerichtetheit und Ungerichtetheit verortet, ist für Owens die Pose etwas Mediales, ein Name für etwas, das „sich zeigt“.

SB: Aus deiner Beschreibung leitet sich für mich die Frage ab, inwieweit du deine künstlerische Praxis zu einer alltäglichen Routine aus Beobachten, Entdecken, Sammeln, Sortieren, Formatieren, Strukturieren, Editieren etc. machst, die dann wiederum in deine Bildentwürfe zurückkehrt: so als handele es sich um Loops, die die Vorlieben, Aufmerksamkeiten, Rhythmen, Wechsel zwischen Brotjob, Alltagsorganisation, Leute treffen und künstlerischem Tun, wie sie deinen Tagesablauf bestimmen, in die Malweise zurück übertragen – das Erproben von Malstilen und Motiven wäre somit als eine Übertragung von performativ erfahrenen Verhaltensstrukturen und Handlungsabläufen zu verstehen. Das schließt die Interaktion mit anderen explizit ein. Wie färbt sich das künstlerische oder intellektuelle Tun von Freund/innen im eigenen künstlerischen Denken ab? Inwieweit wirken kollektive Regeln des Kunstdiskurses in die Form der Studiopraxis hinein? Ich stelle diese Frage auch vor dem Hintergrund der Bedeutung, die die Erfindung und Konstruktion von Regeln zu jenem historischen Zeitpunkt, d. h. in den 1960er-Jahren hatte, als ästhetische, an Medien- und Genrespezifik orientierte Normen als orthodox und hinfällig galten.

So haben so genannte postklassische und/oder postmoderne Verfahren wie Serialität und Apropriation, Ortsspezifität und Partizipation, Referenz und Reenactment etc. die Betonung auf die Schnittstellen zwischen künstlerisch-ästhetischen und alltäglich-sozialen Regelwerken gelegt: Hierin klingt die avantgardistische Forderung nach einer Übertragung von Kunst- in Lebenspraxis an, die die voranschreitende Verregelung kreativen und sozi-

alen Tuns einerseits reflektiert und andererseits für überschüssige, transgressive Effekte offenzuhalten sucht.

Aus der Ende der 1960er-Jahre im Rahmen der sozialen Revolten artikulierten High Art- und Autorschaftskritik resultiert in den 1980er und 90er-Jahren das Spiel mit dem (Auto-)Biografischen als Schnittstelle zwischen objektiver Regelmäßigkeit und subjektiver Wahl.

Als ein diesbezügliches Beispiel könnte ein Vergleich von On Kawaras 1966 begonnenen *Date Paintings* mit den ab 1987 entstandenen *Date Line Pieces* von Félix González-Torres dienen, zu denen du ja bereits ausführlich gearbeitet hast.

Bei Kawaras *Today Series* handelt es sich bekanntlich um serielle und akkumulative Verfahren der Zeitaufzeichnung im Rahmen systemischer Darstellungsstandards, deren wechselnde Sprachen auf die je verschiedenen Orte ihrer Herstellung verweisen. Das ge-



On Kawara, *Date Paintings*, 1971

wählte Format, die monochromen Hintergründe und die mit weißer Acrylfarbe aufgetragenen Daten suggerieren ein Höchstmaß an Anonymität und Neutralität. Durchgehend als Querformat angelegt, variieren die *Date Paintings* zwischen acht festgelegten Größen – 20,5 x 25,5 cm und 155 x 226 cm, die jeweils 5 cm tief sind. Am 4. Januar 1966 begonnen, bilden die *Date Paintings* eine zeitlich unbegrenzte Serie, die inzwischen über 2000 Bilder umfasst. Im Geist der damaligen Konzeptkunst sind den *Today Series* Werkregeln beigelegt, deren letzte in der Anweisung besteht, dass ein Bild, welches an dem Tag, dessen Datum es darstellt, nicht fertiggestellt werden kann, zerstört werden muss.

Diese Form der Bindung der Objektproduktion an ein standardisiertes Zeitmaß zielt, wie aus einer Erklärung Kawaras hervorgeht, auf die Relativierung von Autorschaft im Sinne einer Angleichung von Produktions- und Lebensform. Zudem versteht er sein Konzept als „eine Art Meditation, eine Übung, die nützlich ist, um sein Ich zu verlieren“. Was hier also sichtbar wird, ist ein direkter Zusammenhang zwischen Regelmäßigkeit und Probenprozess.

Bei González-Torres' *Datelines* handelt es sich hingegen um nach Zufall geordnete Daten, die auf verschiedene kulturelle, soziale, politische und persönliche Ereignisse und Erfahrungen rekurrieren. In weißer Schrifttype auf schwarzem Fotokopierpapier gedruckt und unter Spiegelglas präsentiert, ist es die buchstäbliche Selbstreflexion des Betrachters, die das abstrahierte Künstler-„Ich“ Kawaras überlagert.

Probe ist also in dem einen Fall ein Modus der Produktion und in dem anderen Fall ein Modus der Rezeption. In beiden Fällen bewirkt sie

eine Abstraktion des Verhältnisses von Werk und Subjekt, das als Effekt eines zugleich auf Gewohnheiten und Kontingenzen beruhenden Regelwerks zutage tritt. Das lässt, wie im Fall Kawaras, die malerische Arbeit einerseits als ein ganz und gar „normales“ und andererseits als ein ad absurdum geführtes Prozedere erscheinen. Dabei geht es um Routinen ebenso wie um immer wieder neu zu fallende Entscheidungen.

HF: Ich werde heute neue Leinwand kaufen und stehe erneut vor Fragen wie: Welche Maße? Spraycaps kaufen? Sprays nach Genzken, Wool, Barré: eine gute Idee? Du fragst, inwieweit ich meine künstlerische Praxis zu einer täglichen Praxis des Strukturierens mache, die dann wiederum Loop-artig in meine Bildentwürfe zurückkehrt. Das Proben von Malstilen wäre somit eine Art der Übertragung performativ erfahrener Verhaltensstrukturen, Handlungsabläufen und des Versuchs, Dinge anders zu strukturieren und zu verstehen. Jedes Ausstellen bringt ohnehin die Frage der Konstellationen erneut mit sich. In den Entscheidungen, auf welche Weise alle Elemente in einem bestimmten Raum miteinander in Beziehung gestellt werden, steht alles jedes Mal erneut zur Disposition.

SB: Was heißt dies hinsichtlich der Beziehung der eigenen Praxis zu bestehenden Machtverhältnissen? Wo ordnest du dich in das für dich relevante Sozialgefüge ein? Und welche Regeln leiten sich hieraus für deine eigene Positionierung ab?

HF: Kybernetisch betrachtet ändern sich Verhältnisse und sind unzuverlässiger zu bestimmen als man meinen sollte.