

Peter Weibel

PENKERS PROJEKT Die unvollendete Malerei

*I think the idea of a »finished« picture is a fiction.
I think a man spends his whole lifetime
painting one picture or working on one piece of sculpture.
Barnett Newman*

Die Geschichte der Malerei hat auch immer die Geschichte ihres Endes enthalten, denn jede Transformation einer historischen Praktik der Malerei hat auch stets das Ende, wenn nicht gar die Zerstörung dieser historischen Position bedeutet. Aber all die Todeserklärungen der Malerei haben bis jetzt nur dazu gedient, die Existenz der Malerei zu verlängern, indem sie die Malerei verändert haben. Die Geschichte der Malerei ist also die Geschichte eines offenen Endes, eines vielleicht sogar unvollendbaren Endes.

Eine Möglichkeit, diese offenen Grenzen der Malerei zu demonstrieren, ist, die räumlichen Grenzen des Tafelbildes selbst auszudehnen, die Dimensionen des Bildes zu expandieren und mit der Farbe den Raum zu erobern (von den großformatigen Flächen der Farbfeldmalerei bis zu den Wandmalereien). Dieser Schritt der Expansion der Farbe setzte aber einen anderen Schritt voraus, nämlich die absolute Reduktion der räumlichen Tiefe der Malerei, die Beseitigung ihrer illusionären Räumlichkeit. »Flachheit, Zweidimensionalität, war die einzige Bedingung, die Malerei mit keiner anderen Kunst teilte, und deswegen orientierte sich modernistische Malerei an Flachheit wie an nichts anderem.« (Clement Greenberg, *Modernist Painting*, 1963).

Ferdinand Penker, geb. 1950, zwischen 1977-87 in den USA, ist einer der wenigen wirklich modernistischen Maler Österreichs. Befreiung der wesentlichen Flachheit des Bildes, Reduktion der Tiefe und der Körperlichkeit ließen in seinen Arbeiten die ästhetische Differenz zwischen Gemälde und bloßem Gegenstand immer kleiner und prekärer werden. Penkers Malerei erfüllt neben der Flachheit noch ein zweites Axiom modernistischer Malerei, nämlich den Minimalismus der Oberflächengestaltung des Gemäldes. »Die wesentlichen Normen oder Bedingungen von Malerei sind auch die Mindestbedingungen, die eine markierte Oberfläche erfüllen muss, um als Gemälde erfahren zu werden. Der Modernismus hat entdeckt, dass diese Mindestbedingungen unendlich zurückgedrängt werden können, bevor ein Gemälde aufhört, ein Gemälde zu sein und zu einem willkürlichen Objekt wird; aber er hat auch entdeckt, dass diese Bedingungen, je weiter sie zurückgedrängt werden, desto expliziter eingehalten werden müssen.« (Greenberg, *Modernist Painting*, 1963).

Eine Malerei als minimal markierte Oberfläche war sehr früh zu einem Markenzeichen Penkers geworden, wie er sie in den 1970er Jahren entwickelte und in den USA entgegen dem Trend der »wilden Malerei« der 80er Jahre weiterverfolgte. Ähnlich wie Brice Marden, Agnes Martin, Robert Ryman hat er versucht, die Markierung der Oberfläche möglichst weit zurückzudrängen, d. h. die Differenz zwischen dem System »Gemälde« und seiner Umgebung »Wand« zu minimalisieren, bzw. die Raumtiefe durch eine minimalisierte Relationalität der visuellen Elemente des Bildes zu ersetzen. Er hat nicht nur die Flachheit vorangetrieben, sondern vor allem auch die Tiefe der Mindestbedingungen. Die offene Grenze der Geschichte der Malerei hat er zur unendlich verschiebbaren Grenze der Differenz erklärt. Die Ultimativität der Grenze bzw. des Endes hat er auf die Markierung gerichtet, auf die Differenz zwischen Gemälde und Nichtgemälde. Die Grenze, wann ein Gemälde aufhört ein Gemälde zu sein, zu verschieben, zu minimalisieren, ist eine andere Form des Expandierens der Dimensionalität, nicht in den Raum, spatial, sondern konstruktiv und formal. Die Unendlichkeit der Minimalisierung der Differenz, der Markierung, der Grenze, korrespondiert mit der Unvollendbarkeit und Unvollständigkeit der Malerei.

Die modernistische Reduktion (der Malerei auf Flachheit, des Bildes auf einen flachen Gegenstand) und Minimalisierung (die Markierung der malerischen Oberfläche) hat aber Bedingungen erzeugt, welche Aporien auf den Plan riefen. Diese Aporien konnten zum Kollaps der ästhetischen Differenz führen, wenn alle Aspekte von Illusionismus und Relationalität ausgetrieben wurden, d. h. zum Ende der modernistischen Malerei. Mehrere Auswege aus dieser Aporie wurden entwickelt, mehrere Dämme gegen den Zusammenbruch der ästhetischen Differenz wurden errichtet. Die Relationalität des Bildes, d. h. die visuellen Beziehungen im Bild-System selbst, konnten verstärkt werden, um das Gemälde in seiner autonomen Visualität stärker von der Umwelt abzuheben.

Relationalität konnte den Illusionismus ersetzen. Colorfield Painting und postpainterly abstraction als reine Malerei, als Form der Noch-Malerei, waren ebenfalls ein Ausweg. Die Eroberung des Raumes durch die Farbe ist ein entscheidender Ausweg, indem das Bild sich auf Boden und Wand ausdehnt, durch die Wahl stets größerer Formate vom Wandbild zur Bildwand wird. Der berühmteste Ausweg ist die Geburt der Minimal Art, nämlich die Flachheit des Bildes so weit voranzutreiben, dass der Unterschied zwischen Gemälde und bloßem Gegenstand fällt. Aus einem Gemälde mit gänzlich unmarkierter Oberfläche wird so ein monochromer Bildgegenstand, eine Skulptur. Das Bild kippt zur Skulptur, die Malerei kippt in den Raum. Die Differenz zwischen Bild und Objekt wird zum Widerspruch zwischen Zwei- und Dreidimensionalität. Die Markierung der Oberfläche des Bildes wird zu einer Raummarkierung. Die in der modernistischen Malerei verborgene Aporie zwischen der zweidimensionalen Flachheit des Bildes und dem dreidimensionalen Gegenstand, also zwischen dem Bild und dem Raum, tritt zutage. Dabei ist die Wahrnehmungsextrane der Malerei in eine Wahrnehmungsskepsis der minimalistischen Skulptur umgekippt. Die Regeln und Zwänge der Konstruktion des Bildes wurden als Konditionen der Wahrnehmung erfasst. Die ästhetische Differenz zwischen Bild und Gegenstand wird ein Problem der Wahrnehmung. »Die Teile einer Gestalt sind derart miteinander verbunden, dass sie der Trennung der Wahrnehmung ein Maximum an Widerstand leisten.« (Robert Morris, Bemerkungen über Skulptur, 1966). Der Raum und die Beziehungen in ihm werden die entscheidenden Momente der Objekte der Minimal Art, also jener Kunstströmung, die u. a. aus jener Malerei entstand, die gerade die räumliche Tiefe verbannt hatte. Gerade in der Transformation minimaler Malerei, die zwischen Flachheit als Leugnung des Raumes und Bildobjekt als Bestätigung des Raumes gestreckt war, in die minimale Skulptur, die von ihren Beziehungen zum Raum lebt, kann der ganze Widerspruch der modernistischen Malerei erkannt werden. »Ganz offensichtlich kann in drei Dimensionen Alles jede nur denkbare Form annehmen - und jede nur denkbare Beziehung zu Wand, Boden, Decke, Raum, Räumen oder Außenwelt ... haben.« (Donald Judd, Spezifische Objekte, 1965). Malerische Oberflächen-Relationalität schlägt in skulpturale Raum-Beziehungen um.

Penker hat im Laufe der Entwicklung seiner modernistischen Malerei selbst einige dieser Auswege benützt bzw. einige neue persönliche Auswege aus diesen Aporien geschaffen. Zuerst wendet er sich in seiner Malerei, mit dem vom Bildrand überschrittenen Fond, dem all-over-Prinzip der amerikanischen Nachkriegsmalerei zu. Dabei wird die Farbe zum Bildgegenstand. Räumlichkeit wird durch übereinandergelagerte Malschichten evoziert. Die Markierung im Bild konstituiert sich aus der durch den Pinselstrich hervorgerufenen Strukturierung. »Fond, Struktur, Zeichen und Farbe« (Arnulf Rohsmann, 1990) sind die wesentlichen Faktoren dieses Bildsystems. Werden in den Arbeiten der 1970er Jahre oft mindestens zwei Farben zur Unterscheidung des Fonds von der Zeichenebenen eingeführt, so ist in den 1980er Jahren die Hinwendung zur Monochrome offensichtlich. In den plastischen Bereich vordringend, gestaltet Penker in dieser Art auch Volumina, die in ihrer Form an architektonische Versatzstücke erinnern.

In der Arbeit »Site Specific« (Ortsspezifität) für das Stiegenhaus der Neuen Galerie entfaltet Penkers mehrjährige Beschäftigung mit der modernistischen Malerei einen reich orchestrierten Höhepunkt, sowohl ihrer Motive wie auch ihrer Aporien. Das Deckenfresko aus dem Jahre 1756 von Philip Carl Laubmann ist ein Musterbeispiel jener traditionellen Aufgabe der Malerei, die Illusion räumlicher Tiefe zu erzeugen. Die perspektivische Scheinarchitektur der Deckengemälde setzt die Architektur von Josef Hueber (ca. 1755) und der üppigen Figuren der Laternenträger von Veit Königer

(1765) fort. Diese Malerei vollendet die Architektur. Gegen diese an die Architektur angepasste Malerei der Raum-Illusionen setzt Penker seine die Raum-Illusion negierende, flache und monochrome modernistische Malerei, die wegen ihrer minimalen Markierung der Oberfläche fast einem Gegenstand gleichkommt. Das riesige Wandbild wird zu einer einzigen Bildwand. Die Farbe erobert den Raum. Das Bild selbst verhält sich, trotz seiner Flachheit, wie ein »spezifisches Objekt« und geht jede denkbare Beziehung zu Boden, Stiege, Decke, Raum und Wänden ein. Deswegen kann aus dem Ganzen (des Bildes) ein (skulpturaler) Teil herausgenommen werden, da die Trennung der Teile in der Wahrnehmung ohnehin schwierig genug ist, und als Ding, als dreidimensionaler Pinsel(strich), an die Bildwand angelehnt werden. Dieses Anlehnen ist ein skulpturaler Akt, keine Skulptur. Der angelehnte abstrahierte Pinsel verstärkt den Malakt. Dadurch wird der prozessuale Charakter der Malerei als »Arbeit in Situ« (Daniel Buren) betont. Die monochromen Pinselstriche als minimale Markierungen der Oberfläche des Gemäldes schlagen um in Raummarkierungen. Die Markierung des Bildes wird zu einer Raummarkierung. Der dreidimensionale Pinsel(strich), der am Gemälde lehnt, als left over mitten im Prozess des Malens, dient als Zeuge einer offenen Grenze, einer Nichtvollendung. Die Raummarkierung bestätigt und verstärkt daher paradoxerweise die Unvollendbarkeit und Unvollständigkeit der modernistischen Malerei. Der Kontrast zwischen der barocken Fülle der Figuren und des illusionistischen Bildraumes einerseits und der monochromen asketischen Flachheit von Penkers Wandbild andererseits, erfährt sowohl eine Verschärfung wie auch eine Milderung durch zwei Spiegelgläser, die an der dem Gemälde gegenüberliegenden Wand befestigt sind, in denen sich je nach Perspektive die modernistische Reduktion oder die barocke Fülle spiegeln. Dieser gleitende Übergang von der Reduktion der räumlichen Illusion in der Malerei Penkers zum Triumph der Raumillusion in der Malerei Laubmanns und zum Wechsel der »Räumlichkeit« im Spiegel, der eine reale Raumillusion schafft, verweist insbesondere auf die verborgene Spatialität und Wahrnehmungsskepsis der minimalistischen Malerei. Die verborgene und verdrängte Räumlichkeit der modernistischen Malerei wird durch den bemalten vertikalen Balken, Index für eine architektonische Säule ohne Sinn wie für einen Pinsel als Teil des Gemäldes, noch zusätzlich wiederholt und betont. »Ein aufrecht stehender Balken ist nicht dasselbe wie derselbe Balken im Liegen.« (R. Morris, Bemerkungen über Skulptur, 1966). Dieser schattierte und graduelle Übergang von barocker Malerei zu modernistischer Malerei, von Oberflächen-Markierungen zu Raum-Markierungen erhellt nicht nur die Aporien der einen malerischen Praktik, sondern auch die der anderen. Penker entwickelt neue Typen von Räumlichkeit, aber innerhalb des Diskurses der Malerei. Penker gibt der Malerei durch den bemalten Balken den Raum zurück, ohne dem Illusionismus zu verfallen. Die gleiche Funktion haben die Spiegel, welche auf die Raumillusion der barocken Gemälde verweisen, aber selbst unbemalte, flache, monochrome Gegenstände sind. Die malerische Relationalität, die niedergeschraubte Markierung der Oberfläche wird durch das Wandbild verstärkt, gleichzeitig aber auch die Vielfalt der skulpturalen Raum-Beziehungen des Bildes. Die Malerei kippt in den Raum, so dringlich und buchstäblich, dass ein Balken dagegengelehnt werden muss. So entsteht eine Balance von Raum- und Bild-Beziehungen. Daraus erwächst das Paradox einer autonomen Visualität im Kontext der Ortsgebundenheit, entsteht eine Versöhnung von minimalistischer Skulptur und Malerei, ausgerechnet im Spiegelkabinett der barocken Malerei. In »Site Specific« geht es also um die ästhetische Kontrolle der Gesamtsituation durch eine modernistische malerische Intervention.

Hat Harold Rosenberg 1952 einen Teil der modernen Malerei definiert als »arena in which to act« ist die Malerei bei Penker eine »arena in which to place«. Was als Aporie in der modernistischen Malerei früher getrennt war, nämlich Attitüde und Objekt, Intention und Wahrnehmung, Metaphysik und Ästhetik, wird bei Penker daher wieder eins. Hat die historische Malerei die Architektur vollendet, unvollendet Penker die Malerei. Er sieht die Aufgabe der modernistischen Malerei darin, die Malerei nicht zu vollenden und die Unvollendbarkeit der Malerei, die Offenheit und Unendlichkeit ihrer Grenzen wie ihrer Bedingungen am Ort des Bildes zu demonstrieren. Indem er eine freie Relationalität im Bildsystem entwickelt, aber gleichzeitig die fehlende Raumtiefe durch ein monochromes Farbobjekt bzw. vertikales Bildobjekt ersetzt, also sich dem Gebot des Minimalismus, Fernhalten und Freibleiben von jeglicher Form des Illusionismus nicht unterwirft, aber mit einem realen Gegenstand wie dem Spiegel wiederum eine illusionistische Raumtiefe erzielt, entfaltet

Penker das unendliche Alphabet der Malerei. In der seit Jahren immer wieder ausdifferenzierten Serie von kaum markierten monochromen Bildern malt Penker immer wieder das gleiche Bild, weil es eben nicht vollendbar ist. Eben weil das Bild nicht vollendbar ist, muss er immer wieder ein neues malen. Mit der Fiktion des fertigen Bildes betreibt Penker sein Spiel und sein Projekt: die Unvollendung der Malerei. Indem er die Grenze der ästhetischen Differenz und der Mindestbedingungen unendlich hinausschiebt, kündigt er vom offenen Ende bzw. von der Endlosigkeit der Malerei gerade in den geschlossenen Räumen eines Treppenhauses. In situ, vor Ort, im Raum demonstriert Penker die Unvollendbarkeit der Malerei.

In: Ausst.Kat. *Ferdinand Penker, Site Specific*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1994, s. p.