

Andreas Steffens

### **Geste und Kontemplation**

Rede zur Eröffnung der Ausstellung: Thomas Kemper, Malerei – Neue Arbeiten,  
Galerie zone B, Berlin, 15.06.2007

Nach dem fotografischen ‚Hauptstrom‘, mit dem die zone B ihre Ausstellungstätigkeit begann, widmet sie ihre zweite Präsentation der Malerei, und zeigt nach vielen Fotografen einen Maler.

Kaum begonnen, schon ein Bruch im Programm? So mag der eine oder andere sich fragen, der die Herkunft und den eigenen künstlerischen Einsatz der Betreiber kennt.

Die Beziehungen zwischen Malerei und Fotografie sind so alt wie die Erfindung der Lichtbildnerei. Und es war durchaus auch von Anfang an keine Beziehung, die auf eine gegenseitig ausschließende Konkurrenz eingeschränkt gewesen wäre. Unter dem Gesichtspunkt der umfassenderen Kategorie des Bildens stehen beide vielmehr in einem spannungsvollen Verhältnis von Ergänzung und gegenseitiger Inspiration. Für die Malerei ist dieses Verhältnis problematischer als für die Fotografie. Denn sie fand sich durch diese in Frage gestellt, während die Fotografie sich bei der Malerei schließlich auf ihrem eigenen Weg zur Kunst ästhetisch bedienen konnte.

An der Lage, wie Jean-Francois Lyotard sie vor nun zwanzig Jahren beschrieb, hat sich seither nichts Wesentliches geändert.

*Mit dem Photo trägt das industrielle ‚ready made‘ den Sieg davon.*

*Duchamp schließt daraus, dass die Zeit zum Malen vorbei ist. Diejenigen, die daran festhalten, haben sich der Herausforderung der Photographie zu*

*stellen. Sie lassen sich ein auf die Dialektik der Avantgarden. Diese negative Dialektik dreht sich um die Frage: Was ist Malerei? Sie wird davon getrieben, sich abzusetzen von dem, was schon dagewesen oder noch da ist; doch selbst das war nicht unbedingt notwendig, um Malerei zu machen. Malerei wird eine philosophische Tätigkeit: die Regeln zur Anfertigung ‚gemalter‘ Bilder sind noch nicht ausgesprochen und können noch nicht angewandt werden. Die Regel der Malerei liegt eher darin, nach jenen Regeln bildnerischer Gestaltung zu suchen, wie auch die Philosophie nach den Regeln philosophischer Sätze zu suchen hat (Lyotard, Darstellung, 210).*

Auch aufgrund dieser Gemeinsamkeit in der Prombleamtik ihrer eigenen Möglichkeit, die Malerei und Philosophie unverändert verbindet, habe ich es gerne übernommen, in diese Ausstellung einzuführen: denn Thomas Kemper hat in einem kontinuierlichen Werkprozeß zu eigenen Regeln der Anfertigung ‚gemalter‘ Bilder gefunden.

Man Ray hat die grundlegende Beziehung zwischen Fotografie und Malerei für sich auf die Formel gebracht: *Was ich nicht malen kann, photographiere ich, und was ich photographieren kann, werde ich nicht malen* (nach: Stelzer, 8).

Dem ließe sich als Variante hinzufügen: Was man nicht fotografieren kann, muß man malen. Dem einen ist aufgegeben, was dem anderen versagt bleibt.

Verwirrenderweise ist es gerade das, was die Fotografie möglich macht, was sich ihrer eigenen Darstellung entzieht, ihr jedenfalls die größten Schwierigkeiten bereitet: das Licht, das das Foto ‚macht‘, läßt sich von ihm nicht bilden. Am ehesten noch in der vertrautesten seiner optischen Wirkungen in der Gegenstandswelt, als Schatten. Der Ursprung des Fotos

verbirgt sich in der Ansichtigkeit dessen, was er wirkt. Im Foto wirkt das Licht, aber es zeigt sich nicht. Kommt so viel Licht ins Bild, dass es sich zeigt, wird das Foto nichts zu sehen geben.

Licht ins Bild zu bringen, und es aus ihm hervortreten zu lassen, ist eine der ältesten und größten Herausforderungen der Malerei, spätestens, seitdem die Impressionisten die Ateliers verließen und sich dem Spiel des Lichts in der Natur unmittelbar aussetzten. Die Malerei wurde zu einer quasiwissenschaftlichen Erforschung des Sehens. So intensiv, dass über der Konzentration auf die Weisen und die Mittel der Darstellung deren Gegenstand schließlich immer bedeutungsloser wurde. Die Farbe löste sich aus ihrer koloristischen Funktion und wurde zum autonomen Zweck einer ‚reinen‘, zuletzt gegenstandsfreien Malerei.

Der eigene Lichtwert gewann dadurch eine derartig hohe Bedeutung, dass Robert Delaunay in ihr geradezu die Bestimmung der Malerei fand: *la peinture est proprement un langage lumineux* (nach Imdahl, Anmkg. 55). Die Farbe in ihrer eigenen Materialität, in ihrem eigenen Wirklichsein zu manifestieren, wurde zum Haupteinsatz der Malerei.

Damit erhob sich - so faßte Max Imdahl das vorläufige Ergebnis dieses Prozesses in seiner inzwischen klassischen Studie >Farbe< zusammen (Imdahl, 152) - *die Frage nach dem Bild als einer Quelle rein visueller Information, nämlich die Frage danach, bis zu welchen Grenzen die Komplexität der Seherfahrung durch eine bildbewirkte Beanspruchung des Auges getrieben werden kann und was sich in bestimmten kalkulierten Reaktionen des Auges auf ein Bild sinnlich offenbaren kann an sonst unsichtbarer Energie.*

Genau in dieser Erkundung besteht der malerische Einsatz von Thomas Kempers neuer Werkgruppe der Farb-Raum-Malereien, die seit zwei Jahren

entsteht. In einem fast rituell vollzogenen Arbeitsprozeß, in dem eine individuelle Lebenshaltung ihre Form gefunden hat, wird die klassische Materie der europäischen Malerei, die Öl-Farbe, auf ihre Fähigkeit hin erkundet, reines Medium des Lichtes und seiner Energie zu sein.

Damit stellt seine Malerei sich in experimenteller Verdichtung einer der Aufgaben, welche die Fotografie der Malerei eröffnete, indem sie ihr die Funktion realistischer Darstellung der Weltgegebenheiten abnahm.

Im Fluchtpunkt dieser Traditionslinie liegt das eine der beiden Grundelemente, die Thomas Kemper miteinander in raumschaffender Installation miteinander in Beziehung setzt: die monochromen Farbkontemplationen. Sie entstehen in klassischer Lasurtechnik, indem jeweils extrem verdünnte Farbschichten übereinander gesetzt werden.

Das andere Grundelement, Bilder einer abstrakt-psychografischen Gestik, zitiert die Bewegung, mit der die Malerei jene vollständige Bildautonomie erreichte, die in ihrer Befreiung von den Erwartungen realistischer Wirklichkeitsrepräsentation durch den Hyperrealismus der Fotografie angelegt gewesen war: das Informel begann genau zu der Zeit seinen Siegeszug um die Welt, als Edward Steichens berühmte Ausstellung für das Museum of Modern Art „The Family of Man“ auf Welttournee war, mit der die objektive Fotografie endgültig weltweit als oberster Maßstab des Mediums durchgesetzt schien (vgl. Stelzer, 152-156).

In beeindruckender Kontinuität und Folgerichtigkeit betreibt Thomas Kemper seine Meditation der Malerei, indem sie sich nun ganz auf die Herausarbeitung der sinnlichen und energetischen Kraft einer einzigen Farbe konzentriert. Damit liegt sein individueller Einsatz in jener historischen Bewegung, die über die Zurückdrängung des Gegenstandes zur Autonomie des Mittels führte, der Farbmaterie.

So streng, beinahe asketisch die Ergebnisse dieses Einsatzes zunächst

wirken, so sinnlich sind sie tatsächlich. Das erschließt sich sehr schnell, wenn man, ihnen nur nahe genug tretend, den bei aller Genauigkeit unregelmäßigen Duktus der Pinselführung wahrnimmt. Der organischen Bewegtheit des Körpers folgend, die sich auf die Hand überträgt, die den Pinsel führt, prägen ihre Spuren sich der Oberfläche der Farbschichten ein. So entsteht eine innere Materialspannung geringster Amplitude, die dennoch groß genug ist, um die Intensität der Monochromie noch zu steigern.

Die kontemplative Haltung des Malers überträgt sich auf den Betrachter seiner Bilder, lässt er sich nur darauf ein, sie über längere Zeit unverwandt zu betrachten.

In seiner Kritik der ersten großen Schau im neu eröffneten Centre Pompidou, der Pollock-Retrospektive von 1982, hat Daniel Buren auf einen paradoxen Nebeneffekt der erreichten Autonomie der Malerei hingewiesen. *Ihr Wunsch nach immer größerer Autonomie hat der Malerei im Grunde eine immer größere Abhängigkeit beschert. Eine Abhängigkeit vom Ort der Präsentation wie auch von der Person, die die Präsentation besorgt. (...). Jedes Kunstwerk liefert sich, wenn es seine Präsentation nicht selber irgendwie mit berücksichtigt, über kurz oder lang immerwährenden Manipulationen aus, die diejenigen an ihm vornehmen, denen es zu Ausstellungszwecken überlassen wird* (Buren, 363 f.; 365).

Dieser heute allgegenwärtigen Falle entgeht Thomas Kemper souverän. Durch die Art, in der er die einzelnen Bildelemente in Beziehung setzt, entsteht ein eigenes System der Selbst-Darstellung seiner Malerei im Raum. Für sie muß kein Raum bereitet werden. Im Gegenteil: sie selbst schafft Raum. Mit einer derartigen ruhigen Energie, die nicht nur den Betrachter in ihren Bann zieht, sondern sich dem Raum, in dem er sich

bewegt, mitteilt, dass der Eindruck einer potentiell unendlichen Ausdehnungsfähigkeit des Eigenraumes dieser Kunst entsteht.

Thomas Kemper nutzt nicht einfach nur eine der Optionen der neueren Kunstgeschichte. Wäre es nur das, seine Arbeit besäße nicht die Kraft, die sie ausstrahlt.

Einer, der, seit er denken kann, nichts anderes wollte als malen, zieht hier eine – vorläufige – Summe seines bisherigen Lebendigseins. Denn sein Lebensentwurf heißt: Malen. Als Maler leben, ist anderes, als zu malen. Wie viele gibt es nicht, die malen können, und es auch tun, und dennoch keine Maler sind. Maler ist erst, wem die Erkundung der Farbe Teil seines eigenen Lebenssinnes ist. Weil in diesem Verständnis die Person in die Arbeit eingeht, besitzt diese Arbeit ihre Kraft. Eine Begabung, die nur ausgeübt wird, ist vergeudet; erst wenn sie auch gelebt wird, kann sie Bedeutung gewinnen, indem ihr Einsatz etwas hervorbringt, was es sonst nicht gäbe.

Die Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben war die Faszination unserer Generation, und eine ihrer großen Enttäuschungen, zu erfahren, wie wenig unsere Gesellschaft verstehen wollte, welcher Mehrwert sich ihr bietet, wenn sie gelingt. Wie in diesem Werk, in dem ein Können Lebensform wurde.

Hier macht einer nicht, was er kann; hier macht einer, was er muß, weil er lebt, was er kann: er ist, was er tut. Thomas Kemper malt nicht; er ist ein Maler. Denn sein Lebenseinsatz besteht darin, indem er malt, herauszubekommen, was Malerei ist, nach all dem, was sie in ihrer langen Geschichte bisher schon alles gewesen ist. Aber Leben heißt auch, seine eigene Geschichte hervorbringen.

Diese Ergebnisse einer Lebensarbeit führen uns vor Augen, dass die Malerei eine der elementaren Befähigungen des Augenwesens Mensch ist,

sein Vermögen der Farbwahrnehmung so zu verfeinern und zu intensivieren, dass daraus eine seinsbildende Kraft entsteht.

#### Literatur

*Buren, Daniel, Die Malerei und ihre Ausstellung oder Ist Malerei ausstellbar?, in: ders., Achtung! Texte 1967-1991, Fundus-Bücher Bd. 129, Dresden-Basel 1995, 349-366*

*Imdahl, Max, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1987*

*Lyotard, Jean-Francois, Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit, in: ders., Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit, dt. von Christine Pries, Wien 1989, 207-222*

*Stelzer, Otto, Kunst und Photographie. Kontakte-Einflüsse-Wirkungen, München 1966*