

LOIS RENNERS PROJEKT „NOTES IN PROGRESS“ (1997)

Lois Renner malt nicht. Sein Produkt sind nicht Gemälde, sondern Modelle der Produktionsstätte eines Malers, die er fotografiert. Er ist Österreichs modernster Maler. Warum?

I. (Der perspektivische Kastenraum und die vormoderne Malerei)

Ein wesentlicher Aspekt von Lois Renners Projekt bezieht sich explizit auf eine klassische Tradition der Malerei, die 2-dimensionale Konstruktion des 3-dimensionalen Raumes mittels der Perspektive. Insofern sollte in einer ersten Annäherung sein Projekt als Analyse der Malerei betrachtet werden. Die vormoderne Malerei ist in Leon Battista Albertis berühmtem Buch über die Malerei („Della Pittura Libri III“, 1435) begründet. Das Bild erscheint dort bekanntlich als ein Fenster zur natürlichen sichtbaren Welt. Durch die Perspektivkonstruktion (*costruzione legittima*) wird der Betrachter auf einen fiktiv dargestellten Raum, den perspektivischen Kastenraum bezogen, in dem die Verkleinerung der Dinge zur Tiefe hin geometrisch ermittelt wird. Durch die Perspektivkonstruktion wird eine Beziehung zwischen Realraum und Fiktion geschaffen. Von der Vorstellung einer Sehpyramide ausgehend, dessen Spitze im Auge liegt, wird die sichtbare Welt wie ein Bild gesehen, das sich aus der Form, der Farbe und der Lage der Gegenstände auf einer imaginären Schnittfläche zusammensetzt. Diese Schnittfläche, wo die Sehstrahlen sich schneiden, ist das Bild, das Gemälde.¹

Renners Bilder arbeiten ebenfalls mit der Perspektivkonstruktion. Die Form, die Farbe und die Lage verschiedener Gegenstände treffen sich ebenfalls auf einer imaginären Schnittfläche, nur ist diese nicht ein gemaltes Bild, ein Gemälde, sondern ein fotografiertes Bild, eine Fotografie. Das Bild erscheint auch bei ihm als ein Fenster der sichtbaren Welt, aber einer fiktiven, konstruierten Welt, einer Modellwelt. Die Ambivalenz zwischen Realität und Illusion, die in der Malerei durch das Arsenal der malerischen Trompe l'œil-Technologie entstand, wird bei Renner um einige Grade erhöht. In der vormodernen Malerei war nämlich das Bild ein Fenster auf die natürliche Welt, auf den realen Raum. Der perspektivische Kastenraum, von dem Renner Fotografien liefert, ist jedoch von vornherein ein künstlicher Kastenraum, eine Box. War der perspektivische Kastenraum in der Malerei eine 2-dimensionale Illusion, so ist der Kastenraum als Architekturmodell real und 3-dimensional. Die Beziehung zwischen Realraum und Fiktion, die der perspektivischen Konstruktion inhärent ist, wird also benützt, um einen zur Gänze fiktionalen Raum, nämlich das Modell eines realen Raumes, trügerisch in einen Realraum zu verwandeln. Das Foto ist also ein Fenster zu einer künstlich konstruierten Welt. Die Quelle der Täuschung ist also nicht im Auge zu suchen, sondern in der Welt der Phänomene. Gerade weil das Bild, die Fotografie, den Ruf der Gegenstandstreue hat, wird der fiktive Modellraum als Realraum angesehen. Im Gegensatz zur Trompe l'œil-Malerei, wo mit künstlichen malerischen

Mitteln ein natürlicher Realraum simuliert wird, wandelt hier die Fotografie einen künstlichen Raum in einen Realraum. Renner stellt also erneut das Problem der Repräsentation. Anders aber als die Malerei, welche die Frage nach dem Medium vermeidet (bzw. nur indirekt durch die Frage nach dem Einfluß von Licht und Dunst auf die Farbe), stellt Renner bewußt und radikal das Medium als imaginäre Schnittfläche in den Mittelpunkt seiner Kritik der Repräsentation.

II. (Das Ende der wissenschaftlichen Perspektive und die moderne Malerei)

Bereits die Malerei des 19. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch Abbauförmigkeiten der Perspektive. In Cézannes Landschaftsdarstellungen ist die Raumbildung am ehesten von den Gesetzen der Linearperspektive abgewichen. Zusätzlich kommt es durch die Verringerung der Fluchtlinienkonvergenz in seinen Bildern zu einer erzwungenen Frontalität von Gebäuden und Gegenständen, „zu einem ‚In-die-Fläche-Klappen‘ in vertikaler Drehung.“² Gegenstände auf ebenflächig umschlossenen Gebilden, z.B. Äpfel und Gläser auf einem Tisch, scheinen vom Tisch zu rutschen. Das moderne Bild des 20. Jahrhunderts ist also gekennzeichnet durch seine Flachheit, seine Absage an die wissenschaftliche Perspektive. Von Kubismus über Futurismus und Suprematismus bis zum Modernismus³ nimmt das Diktat der flachen Oberfläche als Medium der Malerei zu. Die Malerei definiert sich strikt zweidimensional. Sie verbannt alle Illusionen aus der Malerei: die Scheinarchitektur, die Raumtiefe, die Gegenstände. Die moderne Malerei zieht sich allein auf die Fläche zurück, auf die Eigenwelt von Farbe und Form, ohne Referenz auf die reale Welt. Sie wird konkret in den Mitteln, abstrakt in der Darstellung. Um eben der Illusionsmalerei zu entgehen, entledigt sich die moderne Malerei auch der Repräsentation des Realen. Renner bricht mit diesem modernistischen Diktum durch seine Bezugnahme auf eine vormodernistische Tradition, den perspektivischen Kastenraum, insbesondere durch die Wiederaufnahme skulpturaler Tendenzen in der Malerei. Indem Renner Werk und Atelier, Produkt und Produktionsstätte identifiziert, sucht er einen neuen Weg nach Vormoderne und Moderne, der es ermöglicht, die Realität zu repräsentieren, ohne gleichzeitig dem Illusionismus zu verfallen. Sein Atelier, der perspektivische Kastenraum, ist sein Ausgangspunkt und damit die vormoderne Malerei. Würde er sein Atelier perspektivisch malen, bliebe er vormoderner Maler. So aber fotografiert er es. Der Illusionismus verschwindet nicht, sondern wird als solcher erkennbar, weil durch das Medium Fotografie unvermeidbar. So kann Renner sich auf das Reale beziehen und anti-illusionär bleiben, ohne sich auf „Flachheit“ zurückziehen zu müssen.

III. (Das Studio im Zeitalter von Poststudio-Praktiken)

Die zweite klassische Tradition der Malerei, auf die sich Renners Projekt bezieht, ist die Funktion des

Studios bzw. des Ateliers. Von Rembrandt, Vermeer, C.D. Friedrich, Courbet bis Picasso, Warhol und G. Richter spielen Atelierbildnisse eine große Rolle. In der holländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts wurde das Atelierbild zum Genre und zwar als Kulisse für das Selbstbildnis bzw. für Gruppenbildnisse einer geistigen Künstlergemeinschaft. Atelierbildnisse können auch Programmbilder sein, z.B. Manets Gemälde „Monet in seinem Atelier“ (1874), das Monet im Freien (!) zeigt, und damit Gesellschaftsdeutungen. Der Höhepunkt dieser Gesellschaftsrepräsentation als Genremalerei ist bekanntlich in den „Las Meninas“ (1656) von Velazquez zu sehen.⁴

Renner schreibt sich einerseits in diese Tradition ein, indem er ein Modell seiner Werkstatt abbildet. Andererseits sind in dieser Werkstatt weder der Künstler noch Kollegen zu sehen. Diese Werkstatt ist geprägt durch eine Präsenz der Absenz und erinnert in ihrer physischen Verwüstung eher an den „Destroyed Room“ (1978) von Jeff Wall. Renner zerstört also das klassische Genre des Atelierbildnisses, behält aber gleichzeitig dessen Funktion als Gesellschaftsdeutung bei. Das zerstörte Atelier ohne Menschen zeigt das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft an seiner Wurzel, nämlich am Ort der Produktion von Kunst. Renners Repräsentationskritik ist Gesellschaftskritik und schließt auch die Kunst davon nicht aus. Die Verstörung beginnt bei der Kunst. Auch sie ist keine heile Welt, so wenig wie der Rest der Welt.

IV. (Beobachterketten)

„Las Meninas“ ist, wie uns Foucault in „Les mots et les choses“ (1966, dt. „Die Ordnung der Dinge“, 1971) gezeigt hat, ein Ort der sozialen Repräsentation, ein Abbild von Abhängigkeits- und Beobachterketten. Allerdings nur auf der visuellen Ebene und unter Beibehaltung des perspektivischen illusionären Kastenraums.

Renner dispensiert als Modernist den Illusionismus, aber nicht indem er die Perspektive liquidiert und in die Flachheit des Bildes ausweicht. Er gibt die Beziehung zwischen Malerei und Raum bzw. Skulptur nicht preis, indem er verschiedene reale Modelle (en miniature) seiner künstlerischen Werkstatt baut. Diese Modelle sind angereichert mit vielerlei Verweisen auf die Werkzeuge und die Geschichte der Malerei. Gelegentlich gibt es kleine Hinweise durch Gegenstände in irrealer Größenordnung, daß es sich um Miniaturmodelle handelt. Renner fotografiert diese Modelle in verschiedenen Perspektiven und bläst sie zu Großfotografien auf. Er liefert uns also kein Gemälde der traditionellen Art, nämlich aus Ölfarbe und Leinwand, gefertigt mit Hand und Pinsel. Renner fotografiert auch kein Gemälde, er liefert kein Gemälde von einem Atelier. Renner liefert ein maschinengestützt hergestelltes Bild von der 3-dimensionalen maschinengestützten Simulation eines Raumes, ein Foto von einem Atelier, von dem Ort eben, wo traditionelle Malerei entsteht. Renner fotografiert also mit einem geschichtlich avancierteren Medium einen historischen Ort der Bildproduktion, eine Form von Bildproduktion, welche die Fotografie präzediert hat.

Seine Methode ist der Rückspiegel. Mit pathetischer Trauer und Wut versucht er, das Projekt der Malerei zu erneuern und am Leben zu erhalten, indem er gerade den historischen Produktionsort von Malerei, das Atelier, wenn auch zerstört und typischerweise ohne das Subjekt des Malers – das ist ja die historische Position der Malerei im Zeitalter der mechanischen Reproduktion und elektronischer Produktion – im fortgeschrittenen Medium der Bildproduktion, nämlich der Fotografie, abbildet. Gerade in diesem Mediensprung überwindet Renner den Konflikt zwischen klassischer Malerei und Modernismus. Er handelt die Frage der Beobachtung und der Repräsentation nicht allein auf dem visuellen Plan ab, sondern im Medium und Material selbst.⁵ Nicht Personen fungieren als Beobachter von Personen, sondern ein Medium beobachtet ein anderes Medium. So bleiben Renner und der Betrachter seiner Bilder nicht eingeschlossen im Horizont eines klassischen Mediums wie der Fisch im Aquarium, sondern durch den Medienwechsel werden Renner und Betrachter zum internen und externen „Beobachter“ der Malerei gleichzeitig. Renners Methode nähert sich daher der Quantenphysik, deren zentrales Ergebnis die Unbestimmtheit ist, die durch die Beobachtung der Beobachtung eintritt. Eine vollständige Beschreibung der Welt, das Ideal der klassischen Physik, wird dadurch nicht mehr möglich. Renners Projekt, eine Malerei der n-ten Ordnung, eine Malerei von medialen Beobachterketten, eine Malerei im mediatisierten Kontext, ist die Auflösung des Ideals der klassischen Malerei. Die Malerei wird zu einem unvollständigen, unvollendbaren Projekt.⁶

Anmerkungen:

¹ Götz Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Köln 1986, S. 225.

² Fritz Novotny, Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1938.

³ Clement Greenberg, „Modernist Painting“, in: Arts Yearbook, 1, New York 1961.

⁴ „... an den von Renner besonders verehrten Velazquez. Der spanische Maler hat, wie bereits ausgeführt, mit seinem Gemälde ‚Las Meninas‘ das Verhältnis zwischen Maler, seinem Bildsujet und dem Betrachter auf eine ungeahnt revolutionäre Ebene gehoben, indem er die unterschiedlichen, voneinander abhängigen Möglichkeiten der Wahrnehmung dieser drei Protagonisten geschildert hat. (...) Darüber hinaus verspricht Renner sich von seiner ‚Formforschung‘, wie er seine Arbeitsmethode, insbesondere seine fotografierten Konstruktionen nennt, Duchamp, den ‚Erfinder der Fertigteile‘ (Renner), zu erledigen. Aber letztlich ist sein Arbeiten ohne Duchamp unvorstellbar.“

Für einen Maler seiner Generation ist es unumgänglich, die Veränderungen der Malerei durch die neuen Medien in seine Kalkulation miteinzubeziehen. Renner schafft künstliche Welten, einmal in Gestalt des Modells, zum anderen durch die Fotografie, die das Dreidimensionale – analog zur Tätigkeit eines Malers – wiederum umsetzt in die Zweidimensionalität.“ Renate Puvogl, „Das Atelier als Thema. Das Atelier als Bild und Raum“, in: Artis, Okt./Nov. 1996, S. 50.

⁵ „Renner geht die Problematik des Sehens, der Möglichkeiten und Grenzen von Wahrnehmung nicht theoretisch an, sondern er läßt sie sozusagen Gestalt annehmen im Prozeß seiner Arbeit.“ Renate Puvogl, ebda.

⁶ „Im Gegensatz zu einem Architekturmodell oder auch zu einer Puppenstube ist Renners Konstrukt nicht theoretisch an, sondern zusammensetzbar und so unfertig, offen und veränderbar belassen, daß es von vorne und hinten einzusehen ist und durch unterschiedliche Raumausstattungen ein jeweils ganz spezielles Gesicht erhält.“, Renate Puvogl, a.a.O., S. 49.