

„ICONIKON“

Von seiner Kavaliertour nach Italien berichtet der französische Historiker und Geograph Charles de Brosses in einem Brief am 07. Juni 1739 über die Begegnung mit einem außergewöhnlichen Gemälde: „Im Hintergrund des Zimmers steht eine Staffelei, auf die man ein noch nicht vollendetes Gemälde gestellt hat, das das Reich der Flora nach einem Original von Poussin darstellt. Die Palette des Malers und seine Pinsel waren neben dem Gemälde liegen geblieben. Oben auf einem Papier die Rötelzeichnung für das Gemälde; daneben eine Landschaft von Le Clerc. Unter der Staffelei hatte man ein kleines Gemälde umgekehrt weggestellt, hinten steckte in seinem Rahmen eine gestochene Landschaft von Perelle. Ich sah das alles, sowohl von Abstand als auch aus der Nähe, ohne etwas zu finden, um dabei zu zögern; aber meine Verwunderung war unbeschreiblich, als ich die Zeichnung in die Hand nehmen wollte und bemerkte, dass alles nicht wirklich war und das Ganze ein einziges Gemälde bildete, ganz in Öl gemalt.“

De Brosses findet für das Gemälde im Weiteren seines Briefes noch eine ganze Reihe von überschwänglichen Adjektiven, bezeichnet es als „bewunderungswürdig“ und „begeisternd“, und hätte „gerne 200 Louis d’or“ dafür gegeben, wenn er es hätte erwerben können. Doch was hat die beschriebene Wirkung des Gemäldes – im Übrigen ein Werk des Venezianers Antonio Fort-Bras von 1686 (heute im Musée Calvet in Avignon) – mit den Arbeiten Jörg Oetkens zu tun, von dem wir heute in der Kunsthalle der Europäischen Kunstakademie eine Ausstellung eröffnen? Eine ganze Menge, wie mir scheint: beide, sowohl die Arbeiten Oetkens als auch die gemalte Staffelei des Venezianers Fort-Bras irritieren ihre Betrachter, täuschen sie in gewissem Maße und machen sie auf etwas aufmerksam, das ihnen meistens entgeht: auf ihre eigene Wahrnehmung und deren Bedingtheiten.

Während Fort-Bras jedoch traditionell mit Pinsel und Palette arbeitete, nutzt Jörg Oetken ganz andere Medien, arbeitet programmatisch mit den Mitteln der Computertechnologie, deren Möglichkeiten er jedoch nicht konsequent – besser müsste man eigentlich sagen: konsequent nicht – ausnutzt.

Alle in den nächsten Wochen in der Kunsthalle der Europäischen Kunstakademie zu sehenden Arbeiten sind *inkprints*, die alle mit einer digitalen Videokamera scheinbar grobpixelig mit 768 x 576 Bildpunkten als Standbilder aufgenommen und sodann mit dem Tintenstrahldrucker, dabei jeden Bildpunkt genau

konturierend und ausfüllend gedruckt, auf MDF aufgezogen und mit einer Schicht transparenten Epoxidharzes beschichtet wurden.

Obwohl sie keine klassischen Tafelbilder sind treten alle diese Bilder als solche auf, erscheinen sorgsam komponiert und an der realistischen Darstellung der auf ihnen wiedergegebenen Gegenstände orientiert – ein Alter Meister, so könnte man meinen. Jedes der Motive, jedes der Arrangements hat Oetken nach seinen Vorlagen sorgfältig und genau aus tatsächlichen Gegenständen nachgebaut und dann gefilmt: egal ob es die toten, am Hals aufgehängten Hühner nach Chaim Soutine sind, oder der tote, auf dem Rücken liegende und von Fliegen umschwirrte Frosch nach Ambrosius Bosschaert d.J.

Soweit diese Bilder Werke der Kunstgeschichte oder der Gegenwartskunst wie Thomas Demands aktuelle Arbeit „GenF“ oder Gerhard Richters Arbeit ‚Skull/Schädel‘ von 1983 – letzterer hinter mir an der Wand – betreffen, sind sie nicht an der analytischen und kopierenden Betrachtung der Originale selbst in Museen oder Ausstellungen orientiert, sondern gehen alle von Reproduktionen aus, die sich in Katalogen oder Kunstbüchern populärer Natur finden. Vom Künstler sind sie nicht systematisch gesucht worden, sondern wurden im eigentlichen Sinne „gefunden“, allerdings mit der bezeugten Absicht, eine Art imaginäres Museum, ein „*musée imaginaire*“ wie es André Malraux bereits 1947 erstmals theoretisch formulierte, zu entwerfen, das als eine Art begehbare Installation gedacht, seine Besucher mit der individuell motivierten, aber ausschließlich an Meisterwerken und damit wieder kanonisierten, quasi überzeitlich ausgerichteten Auswahl des Künstlers konfrontieren sollte. Bemerkenswert ist bei dieser Art Sammlung großer, etablierter und damit auch sanktionierter Kunst, dass Jörg Oetken die Formate der Gemälde, in denen die Werke eigentlich formuliert wurden – und die selbstredend viel zu tun haben mit ihrer Wirkungsmacht und ihrer Ausstrahlung – konsequent ignoriert, ja negiert, und alle seine Arbeiten auf lediglich drei Formate reduziert, meistens jedoch vergrößert. Die bei diesem Prozess der Standardisierung entstehenden Proportionsverzerrungen sind bemerkenswert, haben aber kein eigentliches Potenzial zur Verunsicherung mehr, wie es uns aus der Frühzeit der fotografischen Kunstreproduktion überliefert ist. Dort, in den Kinderzeiten der Fotografie, war eine Änderung des Formates eines Gemäldes ins Riesenhafte jedoch neu, und im Hochsommer 1873, machte ein heute vergessener Kunstwissenschaftler namens Bruno Meyer auf einem der vielen Kongresse, die

anlässlich der damaligen Weltausstellung in Wien stattfanden und von denen einer zum ersten Mal auch die rund 80 Kunsthistoriker, die es in den deutschsprachigen Ländern damals gab, international salonfähig machen sollte, seine schmerzlichen Erfahrungen mit solchen Formatänderungen. Er beabsichtigte nämlich, dort ein optisches Gerät vorzuführen, das die kunstwissenschaftliche Forschung und Lehre schlagartig hätte revolutionieren können. Er hatte bereits eine ganze Reihe von Experimenten mit einem Apparat gemacht, der als *Skioptikon* – der zweite Teil des Kompositums [ikon] verbindet seinen Apparat mit der heutigen Ausstellung – jedem Gebildeten und jedem Kind als *Laterna magica* bekannt war. Meyer zeigte nun eine fotografische Reproduktion von Adam Elsheimers heute in München befindlichem Gemälde der „Flucht nach Ägypten und erntete seitens der Kunstgelehrten nur Unverständnis – allerdings nicht, wie man vermuten könnte, aufgrund einer schlechten Wiedergabequalität, sondern hauptsächlich wegen der durch die Lichtbildpräsentation bewirkten Formatänderung: das recht kleine Gemälde wurde ins Riesenhafte förmlich aufgeblasen.

Heute ist an eine solche grundlegende Irritation nicht mehr zu denken, ist doch die Diaprojektion längst der digitalen gewichen und hat damit der Computerbildschirm weitgehend die Herrschaft über die Wiedergabe von Kunstwerken übernommen, ein Aspekt, den Oetken in seiner Serie der „Stills“, aus denen viele der in Trier gezeigten Arbeiten stammen, offen thematisiert. Formatfragen spielen dabei oftmals keine Rolle mehr – doch dies ist nur scheinbar so, da sie im eigentlichen Sinne nichts von ihrer Bedeutung verloren haben – , ist doch das zu zeigende Bild nicht mehr real, sozusagen materiell vorhanden, sondern nur noch digital kodiert und damit beliebig zu verkleinern oder zu vergrößern. Doch etwas anderes tritt bei Oetken an die Stelle des Formats: es ist die kleinste Einheit der Bildprojektion und –wiedergabe: der Bildpunkt oder – neudeutsch – Pixel. Denn je näher man den Bildern kommt, desto mehr entfernt sich das eigentlich auf ihnen Dargestellte bzw. zumindest das, von dem man annahm, dass es das eigentliche Bildmotiv sei, und je mehr wird die Struktur der Darstellung erfahrbar, der Bildpunkt, der die Reproduktion von Kunstwerken im Bilddruck seit dem Sieg der Fotografie über die mehrheitlich Linien basierte Reproduktionsgraphik bestimmt. Wie der Naturforscher bzw. der Biowissenschaftler, der immer näher an das Objekt seines Interesses herantritt, dabei Strukturen entdeckt und dokumentiert, oftmals aber das Ganze aus dem

Auge verliert, so ergeht es dem näher tretenden Betrachter bei Oetkens Bildern. 2 x 2 mm sind sie groß, die kleinsten Einheiten der Bilder des Künstlers, die bei der Detailschau erfahrbar werden, die aber in ihrem Informationsgehalt nichts mehr außer sich selbst transportieren, nichts mehr als sich selbst bedeuten. Der zuvor wahrzunehmende Zusammenhang zwischen den Bildelementen – etwa ein Kirchturm auf einem der an Paulus Potter gemahnenden Arbeiten mit Kühen – ist nun nur noch eine amorphe, tektonische Aneinanderreihung kleiner Quadrate ohne jeden inhaltlichen Zusammenhang; die Blume, der Schmetterling, alles zerfällt bei näherer Betrachtung in kleinste Elemente ohne das jeweils Verbindende über das zuvor gesehene Motiv beizubehalten.

Zu Zeiten der Künstler, die Jörg Oetken zu so vielen seiner Arbeiten inspiriert haben, beispielsweise zu Zeiten der flämischen, holländischen oder spanischen Stillebenmaler im ausgehenden 16. wie im gesamten 17. Jahrhundert, war jedoch sowohl der Aspekt der Formatgerechtigkeit als auch der der Detailgenauigkeit eine wichtige Grundvoraussetzung ihrer Kunst. Schließlich war es die oberste und damit vornehmste Aufgabe der im akademischen Gattungsdiskurs der Zeit weit unten rangierenden Stillebenmalerei – neben einem möglichen Verweis auf gängige Vergänglichkeitstopoi oder andere moralisierende Gedanken, die sich in den von ihr dargestellten Arrangements unbelebter Dinge sinnbildhaft verklausulieren ließen – den Sehsinn des Betrachters zu reizen, ihn zu täuschen, zu irritieren und ihm die tatsächliche Anwesenheit von Dingen in dem ihn umgebenden Raum vorzugaukeln, die jedoch nur gemalt und somit weitgehend immateriell waren. Es ging also im eigentlichen um das Phänomen der Wahrnehmung und ihre Grenzen. Es ging um die Möglichkeiten der *imitatio naturae*, der Nachahmung der Natur mit Hilfe künstlerischer Mittel.

Bereits die älteste Anekdote bezüglich der Stillebenmalerei, die Geschichte der beiden griechischen Maler Zeuxis und Parrhasius, handelt von der Fähigkeit der Malerei, exerziert am Beispiel der „*nature morte*“, den Betrachter zu täuschen – womit sich der Kreis zum eingangs zitierten Brief des französischen Reisenden Charles de Brosses schließt. So berichtet Plinius im 35. Buch seiner *Historia naturalis*, das der Malerei gewidmet war, dass beide Künstler einen Wettstreit ausgeführt hätten, wer von beiden der größere Künstler sei. Plinius erzählt, dass Zeuxis die später sprichwörtlich gewordenen Trauben so realistisch wiedergab, dass Vögel heran geflogen kamen, um an ihnen zu picken. In allen Finessen

illusionistischer Malerei bewandert, fand dieser Maler aber seinen Meister in seinem Malerkollegen Parrhasius, der ihm in seinem Atelier ein zum Teil von einem Vorhang verdecktes Bild zeigte. Erst als Zeuxis voller Neugier den Vorhang beiseite ziehen wollte, um zu sehen, was sein Kontrahent seinen Trauben entgegensetzen hatte, bemerkte er den gelungenen Täuschungsversuch: es handelte sich nicht um einen realen Vorhang, sondern lediglich um einen gemalten. Voller Bewunderung musste Zeuxis Parrhasius den Sieg zuerkennen. Denn während er selbst nur die Tiere zu täuschen vermochte war es seinem Kollegen gelungen, selbst ihn, den mit den illusionistischen Möglichkeiten der Malerei bestens vertrauten Künstler zu täuschen.

Die vollkommene Täuschung war jedoch nicht die eigentliche Absicht der frühneuzeitlichen Stilllebenmaler – und auch nicht die ihrer bei Plinius dokumentierten antiken Vorläufer. Im Sinne künstlerischer Ironie ist ihre Absicht vielmehr darin zu sehen, mit Hilfe illusionistischer Qualitäten das Interesse des Betrachters zu wecken, ihn aber beim Nähertreten zu ent-täuschen. Denn nur die Ent-Täuschung führt zum ästhetischen Vergnügen. Das *Trompe-l'oeil*, wie man diese besondere Art der Stilllebenmalerei in der Kunstwissenschaft nennt – auch wenn eigentlich alle Stillleben in irgendeiner Weise Augentäuscher sind oder zumindest vorgeben, solche zu sein –, geht in der Nachahmung des Sichtbaren so weit, dass es für einen kurzen Moment scheinbar unmöglich erscheint, die Realität von ihrer gemalten Darstellung und den wirklichen Raum vom dargestellten zu unterscheiden. Stillleben eignen sich also – historisch gesehen – bestens, um über die Möglichkeiten der Kunst, ihre Aufgaben und ihre Grenzen nachzudenken.

Bei der Kunst Jörg Oetkens nun geht es auch um das Phänomen der Täuschung und der Ent-Täuschung. Zwar nicht identisch in dem Sinne, wie bei den Alten Meistern, doch ganz ähnlich in dem einen Punkt, bei dem es um die Thematisierung der alltäglichen Wahrnehmung geht. Führte das klassische *Trompe-l'oeil* den Betrachter hinters Licht, in dem es die ihm eigenen Sehgewohnheiten aufgriff und gegen ihn nutzte, so stellt sich auch die Kunst von Jörg Oetken genau diese Aufgabe. Nur ist es heute nicht mehr die Arbeit mit Pinsel und Farbe, die Weltwahrnehmung reflektiert bzw. darstellt. Vielmehr ist es der Computer bzw. das digitale Ein- und Ausgabegerät, Kamera und Bildschirm respektive Drucker, die uns die Möglichkeit der Weltaneignung geben. Wo sonst kann der heutige Zeitgenosse in Echtzeit Dingen beiwohnen, die sich hunderte

wenn nicht gar tausende von Kilometern weit entfernt von seinem Augeradius ereignen. Wo sonst lassen sich Bildwelten erkunden, die mit den eigenen Augen gar nicht wahrzunehmen sind?

Doch in der Kunst kommen Bilder oftmals von Bildern, wie der bereits zuvor zitierte André Malraux einmal formulierte. Bilder inspirieren andere Künstler, ihrerseits Bilder zu schaffen und mit diesen in einen Dialog mit ihren Vorgängern zu treten. Wenn es sich um echte Kunst handelt, dann entsteht innerhalb dieses Prozesses stets etwas Neues: Rubens hat so gehandelt. Und auch Rembrandt oder Picasso handelten nach den auf der antiken Rhetorik fußenden Grundsätzen der *aemulatio*, der Um- und Überformung von Vorbildern, mit dem Ziel, diese in vielerlei Hinsicht zu übertreffen. Das, was sie in diesen Kontexten schufen, waren jedoch keine Kopien, selbst dort nicht, wo sich Rubens an seinem Vorbild der späten Jahre, an Tizian, quasi abarbeitete. Vielmehr sind es Arbeiten, die Neuformulierungen alter Fragestellungen wagten, alternative Antworten anboten oder das Alte vom Kopf auf die Füße oder umgekehrt stellten. Und oftmals arbeiteten die Alten Meister in diesen Zusammenhängen auch – wie Jörg Oetken es tut – mit Reproduktionen. Rembrandt beispielsweise war nie in Italien. Dennoch verarbeitet er italienische Vorbilder in seiner Kunst, die ihm über die Reproduktionsgraphik vermittelt wurden.

Durch den Prozess der Reproduktion von Kunstwerken entwickelte sich schon früh ein Kanon von Meisterwerken, der das allgemeine Bewusstsein von dem, was die Kunstgeschichte ausmacht, bis heute weitgehend prägt. Es entstanden so schon früh ‚Ikonen‘ der Malereigeschichte, quasi Heiligenbilder der Kunst gemäß der eigentlichen Wortbedeutung des griechischen Begriffes „ikon“, die heute in Büchern massenhaft wiedergegeben sind und die Oetken zu seiner sehr persönlichen Bildauswahl inspirierten. Der Titel der bemerkenswerten Ausstellung, die wir heute eröffnen, „Iconikon“ – spricht man es eigentlich *Iconikon* aus oder müsste es nicht vielmehr Icon-Ikon heißen? – spielt mit diesem Aspekt der Geschichte der Kunstgeschichte, mit dem Aspekt des ‚Machens‘ von Meisterwerken durch deren Reproduktion und ihrer daraus resultierenden massenhaften Verbreitung und Popularisierung: Es sind die Ikonen – in unserem Fall mehrheitlich solche der Stillebenmalerei, aber auch andere, bis hin zur Pressefotografie der Badewanne, die vermutlich jeder von uns hier im Saal mit dem Tod Uwe Barschels im Genfer Hotel „Beau Rivage“ 1987 in Verbindung bringt, auch wenn hier bei Oetken das Badezimmer im Hause seiner

Eltern Modell gestanden hat – die der Künstler für sein imaginäres Museum wählte – jeder von uns meint, sich an die jeweiligen Vorbilder erinnern zu können. Benennen können sie die wenigsten von uns. Oetken schafft also Bilder von Ikonen – *icons of icons*, also: Icon-Ikons –, mithin Reproduktionen von Reproduktionen, die, ihrerseits bereits für den Druck ihrer selbst gerastert von ihm mit Hilfe seiner Videokamera noch einmal gerastert werden. Die Wahrnehmung von Kunst ist also – so stellt man vielleicht erstaunt fest – gesteuert und unterliegt technischen Voraussetzungen und bewussten Setzungen. Wenn Kunst die Augen öffnen kann, wenn sie zum Sehen verleitet und dabei gleichzeitig voller Witz und Esprit daher kommt, dann ist es stets eine Freude mit ihr umzugehen – möge die Ausstellung die Aufmerksamkeit bekommen, die ihr zusteht.

Dr. Stephan Brakensiek, Kustos der Graphischen Sammlung der Universität Trier zur Eröffnung der Ausstellung „ICONIKON“ von Jörg Oetken 2009 in der Kunsthalle Trier