Die großen Drei
von Christoph Tannert

2015, Öl auf Leinwand, 30 x 72 cm (Sammlung Martin)

Drei lose Tafeln, optisch verbunden durch eine gelbe Einrahmung. Ein kleiner Bilderverbund von faszinierender archaischer Wucht. Der in Nürnberg lebende Maler Sebastian Tröger (*1986) denkt ganz aus der Farbe heraus, die er in burschikosem Zugriff nutzt, um seinen Werken einen expressiven, urwüchsig Ausdruck zu verleihen, den man auch als unverfeinert, roh und authentisch charakterisieren könnte, vielleicht im Sinne des „richtigen guten schlechten Geschmacks“ Martin Kippenbergers.
Auf jeder Bildtafel ist ein Kopf zu sehen. Im Wesentlichen wird Farbe für die Darstellung von Haaren und Bart sowie die Andeutung von Kleidung dick und ungemischt aufgetragen, so, wie sie aus der Tube kommt. Lediglich die Wiedergabe der Binnenstruktur der Gesichtspartien erfolgt durch Farbmischung, um durch Licht- und Schattenzonen den Eindruck von Räumlichkeit zu vermitteln. Die rechte Figur zeigt eine gewisse Nähe zu den bei Tröger ebenfalls zu findenden Figuren des „Wilden“ oder des „Wilderers“.
Wenn man das Dreitafelbild erzählen, der visuellen Erscheinung also eine außerbildliche Referenz unterlegen würde, könnte eine Möglichkeit, die nahe liegt, uns in Richtung der christlichen Tradition, mithin an die „Heiligen Drei Könige“ denken lassen. Wobei bei Tröger, dem oftmals der Schalk im Nacken sitzt, von einer traditionskonformen Darstellungsweise eher nicht auszugehen ist. Immerhin sehen wir in der Dreitafel-Komposition zwei Bärtige (davon einen mit dunklem Vollbart) und einen Bartlosen. Die linke Figur trägt eine Krone, die mittlere ein Kopftuch, das von einem Kopfring gehalten wird, so wie aus der arabischen Welt bekannt. Es könnten die bekannten Caspar, Melchior und Balthasar sein. Aber ob es sich um Sterndeuter, Philosophen, Magier, kurz „Weise aus dem Morgenland“, wie sie Martin Luther bezeichnet, handelt, kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Von der Kleidung sieht man nicht viel. In einer Überlieferung von Beda Venerabilis (oder dessen Nachfolger) um 730 heißt es: „Aber alle deren Kleider sind wie die der Syrer“ (Omnia autem vestimenta eorum Syriaca sunt).
Sebastian Tröger ist ein wissender und heiter agierender, Provokationen nicht ausschließender Künstler, der daran interessiert ist, zu überraschen und überkommene Wertmaßstäbe zu brechen, um über eine gesteigerte Aufmerksamkeit für das Banale, Niedrige und letztendlich Ausgestoßene und Fremde zu tieferer Wahrheit zu finden.

Quelle: de.wikipedia.org/wiki/Heilige_Drei_Könige

Einführung zur Ausstellung
Sebastian Tröger – I can't feel your pain, but you can see my painting
Eröffnung am 16.1. 2016, Oechsner Galerie, Nürnberg

von Christian Orendt

Guten Abend,
viele von Ihnen bzw Euch werden mich hier in Nürnberg eher in einer meiner anderen Ausstellungseröffnungs-Paraderollen kennen, etwa als sehr tüchtigen Häppchenverzehrer oder hartnäckigen Kunstbenöhler.
Heute wurde ich aber als exegesebevollmächtigtes Mitglied der Deutungsstaffel"1 engagiert. Meinen mit dieser Rolle einhergehenden exegetischen Obliegenheiten will ich nun durch die Verlesung eines vorgefertigten kleinen Textstellen-und-Bonmot-Sampling- Capriccios mit milde erhöhtem Reflexionsgehalt nachkommen, dem ich den Titel "Selbst als der Mann mit den 40 Talenten"2 gegeben habe.
Diese Bezeichnung möchte ich natürlich nicht mir selbst, sondern dem lieben Sebastian zuschreiben, der in der heute Abend über die Bühne gehenden commedia dell'arte seinerseits die Rolle des Künstlers einnehmen wird.
Jetzt könnte man freilich fragen: 40 Talente, ist das nicht sogar in Anbetracht des im Eröffnungsredengenre ja durchaus üblichen hohen Maßes an Lobhudelei etwas übertrieben? Keineswegs, denn erstens wird jeder, der ihn kennt, Ihnen sagen, dass Sebastian wirklich über zahlreiche Talente verfügt, zweitens lassen sich diese bei Bedarf so lange in Subtalente aufspalten, bis man die 40 voll hat, und drittens sollte man sich überhaupt erst einmal gründlich Gedanken über den Begriff des Talents machen, bevor man sich traut, solche Fragen zu stellen.
Das werde werde ich später dann auch noch einmal tun. Jetzt muss ich zunächst ein paar Worte

zur Person des Künstlers verlieren, die ich mir allerdings nicht ausgedacht, sondern größtenteils selbst bloß gefunden habe, nachdem sie jemand anders schon vor geraumer Zeit und in einem völlig anderen Zusammenhang verloren hat:

„Zu Zeiten von König [...][Fußball] lebte in Babylon ein Jüngling namens […] [Tröger], dessen angeborene reiche Begabungen durch seine Erziehung gestärkt und günstig weiterentwickelt wurden. Obgleich er reich und noch jung war, wußte er seine Leidenschaften zu zügeln. Er tat sich niemals hervor, war nicht rechthaberisch und nahm Rücksicht auf die Schwächen seiner Mitmenschen. Mit Erstaunen gewahrte man, dass dieser geistreiche Jüngling niemals das sinnlose prahlerische Gerede, die frechen Verleumdungen, die törichten Urteile, die groben Unflätigkeiten und den ganzen eitlen Wortschwall, den man in Babylon als Unterhaltung bezeichnete, mit seinem Spott geißelte.“3
Da es sich bei dieser Beschreibung wie gesagt um eine Fundsache handelt, kann man nicht erwarten, dass sie auf den hier anwesenden Sebastian ebenso präzise zutrifft wie auf den Mann mit den 40 Talenten. Auf beide gleichermaßen trifft hingegen der folgende Abschnitt zu, der sich damit auseinandersetzt, wie unser Protagonist seine zahlreichen charakterlichen Vorzüge und Begabungen zu nutzen pflegte:

Er schlug die Laute und strich das Theremin aufs Lieblichste, er erdichtete erbauliche Dialogstücke und erbaute gar zierliche Gebilde aus Zahnstochern, Dachlatten und KAPAfix-Platten. Vor allem aber warf er sich mit Macht auf die Malerei, da es sich erwies, dass diese der besonderen Wesensart des Jünglings ganz vortrefflich entsprach. Dabei tummelte er sich in allen Genres. Er zog keine Stilrichtung der anderen vor, er liebte die Abstraktion ebenso wie die abbildende Darstellung, kurz gesagt, er schiss auf die Konventionen der Alten, oder, schöner gesagt, er spielte mit ihnen, als seien sie nichts als ein Haufen bunter Holzbausteine. Wo es ihm gefiel, ahmte er die Stile seiner Standesgenossen nach und wenn er gerade Lust dazu hatte, malte er diese gleich selbst mit in seine Bilder hinein. Aber auch antike, mythische und biblische Stoffe zogen ihn unwiderstehlich an – wovon Sie sich in dieser Ausstellung voller Werke mit Titeln wie „Pegasus“, „Der Stein der Weisen“ oder „Das nächste Abendmahl“ überzeugen können.
Bei seiner Arbeit vergeudete Tröger derweil keine Zeit mit der Zurschaustellung technischer Virtuosität, die bei aller vordergründigen Rohheit seiner Hervorbringungen doch ein ums andere Mal unversehens zutage trat. Egal, schnell musste es vor allem gehen, denn Tröger hatte noch viel vor, und so presste er die Farbe häufig direkt aus der Tube auf den Bildträger. Wenn er einen Pinsel verwendete, neigte er nicht dazu, damit den Malgrund zu streicheln, nein, er führte ihn hart und brutal wie ein ehernes Schwert.

Wie kam es aber, dass sich diese grobe Machart nicht auf die Anmutung der Werke dieses Künstlers übertrug? Dass sie dennoch eine wahrhaft cherubinische Heiterkeit ausstrahlten? Dass sie durchgehend leicht und schwungvoll wirkten, auch wenn sie schwer an wuchtigen Titeln wie „Die große Angst“ zu tragen hatten?

Eine Voraussetzung hierfür ist möglicherweise, dass es sich bei den Trögerschen Schöpfungen – aller Zitierfreude zum Trotz – eben um Schöpfungen im Sinne eigenständiger Erfindungen handelt. Der große und weise Philosoph Karl Popper, der zweifellos alles über alles wusste, auch wenn er behauptete, nichts zu wissen, war jedenfalls der Meinung, dass dieses Kriterium unabdingbar sei für ein gelungenes Kunstwerk. Postmodernegeplagt und etwas altersgnazig stellte er 1987 während eines Interviewgesprächs fest:
„Es muss halt eine Schöpfung sein, und nicht der Ausdruck der Ambition, neu zu sein.“4 Allen Arbeiten Sebastians, auch seinen ausgefeilten Soundinstallationen, merkt man deutlich an, dass

sie nicht entstanden sind, um die contemporariness ihres Schöpfers unter Beweis zu stellen, sondern um einem regen Schaffensdrang genüge zu tun.
Das allein wäre aber noch nicht zwangsläufig interessant. Entscheidend ist auch, dass es Sebastians „Schöpfungen“ nicht an einer spezifischen Mischung von Witz und Klugheit fehlt, die Voltaire „Esprit“ nannte. Voltaires „Lettre sur l’esprit”5 von 1744 zufolge zeigt sie sich etwa in „originellen Analogien“, „feinsinnigen Anspielungen“ oder dem „Aufdecken verborgener Eigenschaften von Objekten“, aber auch darin, gezielt „nur die Hälfte seiner Gedanken offenzulegen, um sein Gegenüber die andere Hälfte erraten zu lassen“. Voltaire fand diese Momente von Esprit vornehmlich in mündlichen oder schriftlichen Äußerungen, sie lassen sich aber meines Erachtens ohne Weiteres auch in Sebastians Bildern und Objekten entdecken, zumal diese in ihren Titeln auch immer einen elementaren sprachlichen Anteil besitzen.
Wie sieht es nun aber mit den 40 Talenten aus? Hat all das, wovon ich bisher gesprochen habe, etwas mit Talent oder gar 40 Talenten zu tun? Um das herauszufinden bringt es leider nicht besonders viel, sich mit den Überlegungen all der Psychologen, Genetiker und Sozialwissenschaftler auseinanderzusetzen, die sich berufshalber mit dem Begriff des Talents beschäftigen. Meistens forschen sie an Leistungssportlern oder Geigenvirtuosen, da man deren Leistungen so schön quantifizieren kann.

Aber welcher genaue Anteil welcher kognitiven, motorischen, emotionalen und sozialen Fähigkeiten ist nötig, um sich gegenwärtig im Kunstbetrieb zu etablieren und damit offiziell als begabter Künstler zu gelten? Und liegt nicht eigentlich ein Zirkelschluss vor, wenn man besondere Leistungen durch den Besitz bestimmter Talente erklären will, die man aber wiederum nur anhand der Beobachtung der besonderen Leistungen erkennen zu können glaubt?
Sie sehen schon: Es ist kompliziert mit der Begabungsforschung. Einfacher ist es da, sich auf den etymologischen Ursprung des Wortes „Talent“ zu besinnen. Es kommt vom griechischen Tálanton, und das bedeutet „Gewicht“, beziehungsweise die einem bestimmten Gewicht entsprechende Geldsumme. So entsprach im antiken Babylon ein Talent dem Gegenwert von rund 30 Kilo Silber. Damit konnte man seinerzeit ein Segelschiff kaufen, oder, je nach Qualität, etwa 20 Sklaven.6 Heute wäre ein Talent beim derzeitigen Silberkurs von 409,60 Euro pro Kilo ungefähr 12300 Euro wert.7 Als der Mann mit den 40 Talenten verfügt Sebastian also immerhin über knapp eine halbe Million Euro. Ich habe keine Ahnung, wie genau seine finanzielle Lage „als „Wirtschaftswald“ oder gar als „Wirtschaftsflüchtling“ aussieht (vergleiche die so betitelten Bilder in der vorliegenden Ausstellung), aber ich denke, er kommt in der ihm von mir zugeschriebenen Rolle vergleichsweise gut davon.
Aber eigentlich würde heute, anders als im alten Babylon, selbstverständlich niemand außer mir mehr auf die Idee verfallen, den Wert und die Bedeutung eines Menschen in Silber aufzuwiegen. Seit Voltaires Zeiten hat sich die Aufklärung prächtig entwickelt, die Erde ist bis in den letzen Winkel von deren grellem Flutlicht ausgeleuchtet und bietet derzeit alles in allem ein herrliches Bild des Friedens und der Güte.
Genau davon zeugen, besser als meine Worte, auch die neuesten Arbeiten Sebastian Trögers. Deshalb werde ich Sie nun nicht länger davon abhalten, sich diesen Arbeiten zu widmen.

1 Vgl.: Kapielski, Thomas: Sozialmanierismen, p. 198. 2003 erweiterte Fassung, Zweitausendeins
2 Angelehnt an den Titel der Erzählung „L'Homme aux quarante écus“ von Voltaire, [fr. EA 1768], deutsch:
„Der Mann mit den 40 Talern“ in Voltaire. Sämtliche Romane und Erzählungen, 1976, Insel
3 Frei nach: Voltaire: Zadig oder das Schicksal [fr. EA 1748], erstes Kapitel. Zitierte Ausgabe: Voltaire.

Sämtliche Romane und Erzählungen, 1976, Insel
4 Vgl.: Popper, Karl Raimund: Man soll nicht glauben, daß man ohne Risiko leben kann. Gespräch mit Volker Friedrich am 4. Juli 1987. Auf: Kiesewetter, Hubert (Hg.): Karl Popper – Kritik und Vernunft. Von der Unendlichkeit des Nichtwissens. Reden und Gespräche. 2002, DHV – Der Hörverlag
5 Vgl.: Fletcher, John: Voltaire, l'esprit, and irony. Auf: abgerufen am 11.1.2016
6 Vgl.: https://de.wikipedia.org/wiki/Talent_(Einheit%29), abgerufen am 11.1.2016
7 Vgl.: http://www.silberpreis.de abgerufen am 10.1.2016

Die große Angst
von Jacob Birken, 2016

300cm x 900cm, Öl und Acryl Leinwand, 2016

Sebastian Tröger ist ein Künstler-Künstler: In seinen Arbeiten bespielt er das weite Verweissystem der Kunstgeschichte, und legt zugleich offen, wie seine eigene Position als Künstler in diese kunsthistorischen Erzählungen verstrickt ist. Malerische Gesten, Motive und Titel beziehen sich auf die ehrwürdigen Vorbilder der hohen Kunst, aber ebenso auf den Alltag des Künstlers zwischen ‚emerging artist' und bundesdeutschem Mitbürger. Das geschieht oft mit einigem Witz, der wie im klassischen Slapstick nicht nur das Ehrwürdige auf die Schippe nimmt, sondern auch melancholisch bezeugt, dass es weder vor dem Alltag noch der Kunstgeschichte ein Entrinnen gibt.
In seinem neuen Gemälde Die große Angst tritt dieses Melancholische bildgewaltig in den Vordergrund. Die kunsthistorischen Bezüge sind offenkundig: bereits das Format und die monochrome Farbfindung verweisen auf Picassos Guernica; beim Floß, das eher bedrohlich als rettend auf die Bildmitte zutreibt können wir kaum anders als an Géricaults Floß der Medusa denken. Auch Immendorfs Zyklus Café Deutschland ist für Tröger ein wesentlicher Bezug. Hier geht es aber nicht um Bildzitate. Ob Picasso, Géricault oder Immendorf: Die heute historischen Gemälde waren zu ihrer Zeit ein künstlerischer Umgang mit der aktuellen gesellschaftlichen Krise, der Versuch, eben als Maler mit den eigenen Mitteln auf den empfundenen Zusammenbruch der Zivilisation zu reagieren – der Zivilisation, die nicht nur wehrlos gegen von außen auf sie hineinbrechende Katastrophen scheint, sondern sich zur Genüge selbst welche schafft.
Zeitgenössisch zu malen heißt also nicht nur, die heutigen Krisen bildnerisch zu fassen, sondern im Bewusstsein zu malen, dass trotz Picassos Guernica auch heute noch Gewalt als Lösung verstanden und – gerade im heutigen Deutschland – sogar gefordert wird. Die große Angst ist in diesem Sinne eine doppelte Aktualisierung: Sie zeigt nicht nur die aktuellen Angstvorstellungen – Tröger hat sich hier, ganz modern, von den Statistiken zu den ‚Ängsten der Deutschen' inspirieren lassen – sondern auch die zwiespältige Sorge und Hoffnung von uns Kulturmenschen, ob oder dass die Kunst (selbst)zerstörerischer Gewalt entgegenwirken kann.

Den Tröger vor lauter Bäumen nicht
von Jacob Birken, 2016

Das Gemälde hat es in der Gegenwart nicht einfach. Wen, was kann es noch guten Gewissens repräsentieren? Ein bekannter Cartoon des abstrakten Expressionisten Ad Reinhardt zeigt das ganze Dilemma. Im ersten Bild lacht ein ahnungsloser Polemiker noch angesichts eines abstrakten Gemäldes – „Ha ha, was soll das darstellen?“; im zweiten deutet das Gemälde, dessen gegenstandslose Linienzeichnung sich zu einem recht wütenden Gesicht umgeformt hat, auf den Mann zurück und stellt die Gegenfrage: „Was sollst Du darstellen?“ Das ist, was die Idee gegenstandsloser Kunst angeht, gute Didaktik, aber aus heutiger Perspektive eher tragikomisch. Das hat mir der nicht ganz einfachen Doppelbedeutung des Begriffs ‚Repräsentation‘ als einerseits Darstellung und andererseits politische Stellvertretung zu tun. Die Kunsttheorie der klassischen Moderne hatte beide Bedeutungen noch mühelos verschränkt und als Fortschritt begriffen, dass das Gemälde nicht mehr eine herrschende Ideologie und ihr Personal abbilden muss, um seinen Platz an einer Wand zu finden und Malerin oder Maler zu ernähren: Es konnte also ganz Farbe auf Leinwand sein, ohne noch für etwas anderes einstehen zu müssen. Auch für sich selbst nicht, könnte man angesichts von Ad Reinhardts Cartoon annehmen, denn der Künstler musste es erst menschenähnlich re-arrangieren, damit es sein gegenstandsloses Anliegen vortragen konnte.

Die zweite Hälfte des Dilemmas liegt darin, dass das wütende Gemälde natürlich Recht hat, denn der moderne Mensch stellt im Alltag nicht nur nichts dar, sondern tut sich auch mit seiner eigenen politischen Vertretung schwer. Das macht es für das Gemälde nicht leichter: Während der Kaiser seinerzeit noch das Volk, der Papst die Kirche verkörperte, sind die politischen Figuren heute ja bereits als Vertreter und Vertreterinnen gewählt; sie dann noch in Öl auf Leinwand abzubilden wäre nur noch die Repräsentation einer Repräsentation und nicht gerade dringlich. Und diejenigen abzubilden, die zu Unrecht in unserer Gesellschaft nicht vertreten werden, die von der Demokratie übergangen werden, obwohl das Prinzip der Demokratie doch ist, niemandem die Stimme zu

verwehren? Das ist auch eher schwierig, da übergriffig – es hieße, für jemanden zu sprechen, der oder die dann doch wieder nichts sagen könnte, und wer gibt uns dazu überhaupt das Recht? If I can't feel your pain, wie sollte ich den Schmerz dann noch abbilden können?
Die hier unter dem Autorennamen „Sebastian Tröger" versammelte Werkgruppe zeigt exemplarisch den Kampf der Gemälde mit diesen Problemen. Zwei Arbeiten zum Beispiel – Selbst als Wirtschaftsflüchtling und Selbst als Wirtschaftswald – sind inmitten des Spannungsfelds von Identität und Ökonomie im modernen Nationalstaat verortet. Aber wer kann sich hier mit wem identifizieren? Der ‚Wirtschaftsflüchtling' ist zumeist doch nichts weiter als eine polemisch gebrauchte Vergleichsfigur, ein doppelt prekäres Subjekt – jemand, der es ‚nur' besser haben möchte und argumentativ gegen den wirklich Bedürftigen in Stellung gebracht wird; je mehr Menschen daher als Wirtschaftsflüchtlinge identifiziert werden, desto weniger muss geholfen werden. Somit ist der ideale Wirtschaftsflüchtling derjenige, der sich nur durch seine hier unpassende Staatsbürgerschaft vom guten deutschen Bürger unterscheidet (der es schließlich auch besser haben möchte) und darüber hinaus keine ernsthaften Probleme mit sich bringt. Dass so wenig am Wirtschaftsflüchtling festgelegt werden kann, macht es schließlich möglich, dass sein Abbild zum Beispiel mit einem Abbild des Künstlers Sebastian Tröger übereinstimmen kann. Offen bleibt, ob ein ‚Selbst als Wirtschaftsflüchtling' möglich ist; würde sich ein Wirtschaftsflüchtling als Wirtschaftsflüchtling sehen?
Während Selbst als Wirtschaftsflüchtling als Bild durchaus ein Subjekt – ein menschliches Gesicht – darstellt, stellt uns die Identifikation mit dem Wirtschaftswald vor komplexere Fragen. Der Mythos der modernistischen Kunstgeschichte erzählt, dass das Landschaftsbild gewissermaßen der erste Schritt zur gegenstandslosen Malerei war, da hier ein Bild ohne die Repräsentation eines menschlichen Subjekts auskam. Historiker wie W.J.T. Mitchell haben erfolgreich nachgewiesen, dass dieser Mythos Unsinn ist, denn zum einen hätte dazu im Landschaftsbild bereits der Wille vorhanden sein müssen, irgendwann zum gegenstandslosen Bild zu werden, und zum anderen ist die Landschaft durchaus repräsentativ für ihren gesellschaftspolitischen Kontext – sei es die Vorstellung des ländlichen Idylls als Gegenpol zur Verstädterung, oder die schönen Äcker als Sinnbild produktiver Naturbeherrschung. Auch der Wirtschaftswald repräsentiert also. Er tut dies aber wieder in der etwas gebrochenen Stimmung unserer Gegenwart; wenn ihn irgendjemand als Deutsch identifizieren und dann vielleicht noch sich selbst damit, dann nicht unbedingt als Stätte Friedrichscher Erhabenheit, sondern eben als Ort effizienten und nachhaltigen Wirtschaftens, in dem eventuelle Problembären von den zuständigen Behörden abgewickelt werden. Das macht ihn allerdings nicht weniger zu einer sinnlichen Erfahrung, nicht weniger zu etwas Malerischem.
In vielen der hier gezeigten Arbeiten entfaltet sich dieses Spiel der Darstellungen und (Selbst-)Vertretungen. Heute sind wir bei einem Kunstverständnis angelangt, in dem eine malerische Technik nicht nur dazu dient, etwas auf gewisse Weise darzustellen – sie ruft zugleich den breiten historischen Kontext auf, zu diesem diese Technik gehört. So lässt das Gemälde Der Wilde in mir entsprechend vielfältige Identifikationen zu. Der ‚Wilde', der hier zum Ausdruck kommt, kann eine kunsthistorische Figur sein, deren malerischen Stil der Künstler nicht länger unterdrücken kann oder will (dann können wir weiterfragen: Wie ist der ‚Wilde' in den Künstler hineingelangt; ist es ein bestimmter, welcher der ‚Wilden' …?); er kann auch die Projektion einer Sehnsucht sein, aus der bürgerlich-akademischen Welt zu entfliehen, selbst wenn man dann doch wieder nur im Wirtschaftswald landet. Nichts spricht dagegen, dass beides zutrifft. Nicht spricht umgekehrt dafür, dass sich dies hier eindeutig auflösen ließe. Wir können noch nach dem Verhältnis fragen, in dem der Wilde im Bild – falls es sich bei der Meeseartigen Figur um den „Wilden" des Titels handelt – zur Wildnis um sich herum steht (wäre diese dann der Ort, der durch das „in" des Titels bezeichnet wird?); wir können auch fragen, ob nun diese Wildnis mitsamt Kanu und geometrisch ansatzweise zur Ordnung gerufenen Fauna nicht wilder ist als der

weißgekleidete Passant mit seinem Beutel, der sich wie einst Henri Rousseau aus unbekannten Gründen in den Dschungel seiner Bildräume verirrt hatte. Auch seinen Schmerz können wir nicht spüren.

Ebenso wie bei den Selbst-Bildern haben wir es hier letztlich mit einem unklaren Subjekt zu tun: Was lässt uns darauf schließen, dass dieses ‚Selbst' dasjenige des Künstlers sein sollte, unter dessen Autorschaft diese Bilder alle stehen – und nicht das Selbst der Bilder, die hier eine eigene Welt der Subjekte eröffnen? Die einzige Evidenz besteht hier schließlich in den Gemälden, wie wir sie sehen. Was oder wen wir dabei spüren, spüren wir nur selbst.

“Déformation Professionnelle”
Zur Ausstellung von Daniel Kiss und Sebastian Tröger im Kunstraum: Morgenstraße
2010

„Archäologie“ ist ein schönes Modewort; es wird gerne ausgegraben, wenn in den Geisteswissenschaften davon gesprochen werden soll, dass etwas Vergangenes ans Licht kommt – und da sich die Geisteswissenschaften wie auch die Kunst heute aus ihrer Selbstreflexion speisen, bedeutet dies auch eine Auseinandersetzung mit den Umständen, unter denen Dinge ans Licht gebracht werden. „Archäologie“ in ihrer metaphorischen Verwendung ist nicht nur das Finden, sondern auch das Was, Warum und Wie dieses Findens – neben dem Gefundenen oder zu Findenden schließt es die Analyse derjenigen ein, die sich auf die Suche gemacht haben. Es ist eine Analyse ihrer Methoden und vor allem ihrer Motivation; insbesondere, da das Finden der Archäologie von einer gewissen Ambivalenz ist: die Suche entspringt in diesem Fall nicht dem vorangegangenen Verlust eines Objekts, sondern einer Ahnung, dass hier oder da etwas zu finden sei, und der damit korrespondierenden Ahnung, dass unser Wissen nicht vollständig ist und so lange nicht vollständig sein wird, bis das erahnte Relikt ausgegraben und Teil der Erzählung über unsere Vergangenheit geworden ist.

Archäologie ergänzt und produziert somit Wissen, und daraus folgt, dass dieses Wissen auf die eine oder andere Weise weitergegeben werden soll; es muss beschrieben oder gezeigt werden, zu einer Erzählung oder eben Ausstellung werden. Diese Vorgänge provozieren eine bedrohliche Vorstellung, denn mit ihnen versucht die Vergangenheit, die Gegenwart zu überschreiben – nicht

ideologisch, sondern rein faktisch, denn das Erzählen der Vergangenheit nimmt Zeit ein, und deren Objekte Raum. Die Archäologie ist also das Anliegen, für die Vergangenheit Raum und Zeit im hier und jetzt zu reservieren – aber auch in der Zukunft, denn die Ahnung der Archäologie, dass an einem Ort noch etwas von Bedeutung zu finden sei, schließt selbstverständlich auch das Gegenwärtige aus der Perspektive des Kommenden ein; so geht der Gedanke der Archäologie in denjenigen des Konservatorischen über und zwingt uns, unser Umfeld als etwas zu begreifen, das für unsere Nachfolgegenerationen von eminentem historischen Wert sein könnte. Nun ist es ein gewaltiges und unlösbares logistisches Unterfangen, innerhalb der Gegenwart nicht nur diese selbst stattfinden zu lassen, sondern auch den Ansprüchen von Vergangenheit und Zukunft Platz einzuräumen; ideal wäre ein System von Parallelwelten, in denen an jedem Ort die Urhütte und der Wolkenkratzer zugleich und in alle Ewigkeit bestehen könnten. Fraglich wäre aber, ob diese Welten noch bewohnbar wären, oder ob dazu zusätzlich noch eine weitere Parallelwelt geschaffen werden müsste, die diejenigen beherbergt, die sich um die Verwaltung des Ganzen kümmern. So muss die Archäologie in ihrer Praxis letzten Endes eingedämmt werden, bevor sie unsere gesamte Welt überflutet und unbewohnbar macht – bevor sie alles Sein in einer allumfassenden Institution einschließt und sich fürderhin der Aufgabe widmet, es in seiner gesamten Komplexität präsentierbar zu halten.

Natürlich habe ich von der Archäologie gerade in einem metaphorischen Sinne gesprochen, der kaum die eigentliche Disziplin angreift; letzten Ende betrifft das Gesagte jede Art von Umgang mit der Geschichte, der historische Objekte in ihren Zusammenhängen interpretieren, ordnen und präsentationsfähig machen soll. Dies gilt selbstverständlich auch für die Kunst, und darin nicht allein für die klassische Kunstgeschichte: Wir dürfen hier ruhig an die Mühen denken, im Feuilleton oder bei Einführungsreden zeitgenössische Kunst in ihren historischen Kontext zu setzen, und ebenso an die Versuche, in thematischen und monographischen Ausstellungen neue Zusammenhänge zu konstruieren und mit etwas Glück die Geschichte der zeitgenössischen Kunst neu zu schreiben, indem beispielsweise vergessene Protagonistinnen und Protagonisten einer Kunstszene wieder ins Licht gerückt werden. Dies müssen wir als aufklärerischen Akt verstehen, wenn dadurch Herrschaftswissen zertrümmert und eine adäquatere Darstellung der Welt erreicht wird; wenn Geschichte also nicht länger eine Erzählung über tote weiße Männer ist. Wir können es ebenso als Akt ökonomischer Wertschöpfung verstehen – und kritisieren –, wenn Archive und Dachböden nach dem neusten vergessenen Beitrag zur Genealogie der Kunst durchforstet werden. So oder so muss also gefragt werden, wer die Ausgrabung vornimmt, und welche Ahnung, welche Vision einer vollständigen Erzählung über die Kunst die Grabenden antreibt.

Zu unserer Genugtuung aber kann die zeitgenössische Kunst etwas, das antiken Ruinen verwehrt bleibt: Sie kann ihr eigenes System thematisieren, und somit auch die Weisen, auf die mit ihrer Geschichte umgegangen wird. Daher können wir uns die Allegorie der Ausgrabungsstätte selbst vor Augen führen, wenn wir im Kunstraum: Morgenstraße die Ausstellung „Déformation Professionnelle“ von Daniel Kiss und Sebastian Tröger betreten – genauer gesagt, wenn wir in die gleichnamige Installation eintreten, die selbst als Analyse des Dispositivs der „Kunstausstellung“ verstanden werden kann. Dieses Dispositiv geht über die in einer Ausstellung gezeigten Objekte in ihrer räumlichen Anordnung hinaus; es schließt auch die beteiligten Personen und darin das Publikum ein, es schließt die Weisen ein, auf die über diese Ausstellung gesprochen wird und die Art, auf welche die damit verbrachte Zeit ins Verhältnis gesetzt wird zu anderen Möglichkeiten und Zwängen, Zeit zu verbringen. Nicht zuletzt schließt es die Argumente ein, die wir verwenden – und die wir erwarten –, wenn es darum geht, die Objekte im Ausstellungsraum als Kunst zu klassifizieren. Kiss und Tröger setzen an genau dieser Stelle an, und es wird nicht zufällig sein,

dass gerade die antike Säule – das Symbol schlechthin für das Historische und die ihm zugehörigen Kulturtechniken – direkt in der Installation aufgegriffen wird. Wir sehen sie als Bild auf einer Materialkollage an der Wand; hier bereits reproduziert und möglicherweise einer kunstfernen Vorlage entnommen, somit dokumentarisch, archivarisch oder schlichtweg museal. Wir sehen sie im Raum selbst als Objekt, dessen Bezug zum Ort, zu den anderen Objekten und zum eigenen Ausgestelltwerden in der Schwebe bleibt: Im Gegensatz zu den Bildern, die als – um einen schönen Branchenbegriff zu benutzen – Flachware an der Wand angebracht sind, verkleidet sie als künstlerisch gestaltetes Produkt schließlich die bereits im Raum vorhandene Säule und wäre somit eventuell nicht Ausstellungsstück, sondern Raumverkleidung; doch worin unterscheidet sie sich darin von den Arbeiten an der Wand? Und wäre es notwendig, den letzteren ihren unverhohlen dekorativen Aspekt abzuerkennen, um eine solche Unterscheidung aufrechtzuerhalten?

Das Zitathafte der Form, das Aufgreifen sowohl historischer Bildvorlagen und ganz pragmatischer räumlicher Vorgaben trägt zu der epistemologischen Verunsicherung bei, die wir angesichts dieser Dinge im Kunstraum erfahren; die mögliche historische Referenz ist ebenso flüchtig wie die Funktion der Objekte als Exponate, als Raumdekoration oder als Nutzgegenstände, die zur Produktion der Ausstellung herangezogen wurden – die einzige Sicherheit, die uns zur Interpretation bleibt, ist, dass wir in einem Raum stehen, der in der uns vorliegenden Weise durch Daniel Kiss und Sebastian Tröger eingerichtet wurde. Alles darüber Hinausgehende ist Mutmaßung; zwischen der individuellen Inspiration der Künstler und der individuellen Interpretation der Betrachtenden liegt eine uneinsehbare Zone von technischen Zwängen, Konventionen und dem Wunsch, den eigenen Erwartungen oder den Erwartungen der anderen zu entsprechen – und dies betrifft selbstverständlich auch die Betrachtenden, die die Ausstellung mit einem kritischen Blick würdigen wollen, der sie selbst als ernstzunehmende Mitglieder der Kunstszene auszeichnet; sie, kurzum, erst zu dem macht, was vom Kunstpublikum erwartet wird. „Das Wahnsystem vermag das Wahnsystem, den Schleier der gesellschaftlichen Totalität, nicht zu durchschauen“, stellt Adorno in einer Kritik des kapitalistischen Kultus fest; es liegt nicht fern, eine vergleichbare Unmöglichkeit der analytischen Durchdringung auch der Kunstszene zu attestieren. Schön ist aber, dass die Kunst Modi der Selbstreflexion bietet, die – wie in dieser Installation – für diese Unmöglichkeit einen Raum schaffen, die das Wahnsystem vielleicht nicht durchsichtig machen, aber allemal sichtbar.

Jacob Birken

Kleiner Bergmann mit Landart-Dekor
Öl und Acryl auf Kappa-Karton, Steine
60 x 40 cm
2014

Sebastian Tröger (*1986, Erlangen; lebt in Nürnberg) setzt sich in seinen Arbeiten meist ironisch mit dem System Kunst sowie mit dem eigenen Selbstverständnis als Künstler auseinander. Dabei zitiert er Stilrichtungen und Epochen der Malerei und lässt seine Bilder zu Bühnen für die unterschiedlichsten Akteure der Kunstwelt werden. Trögers Stil zeichnet sich durch einen pastosen Farbauftrag, eine schnelle, flüchtige Malweise und eine Unbekümmertheit im Umgang mit verschiedensten Motiven aus. Eine besondere Bedeutung kommt dabei den Bildtiteln zu: Mal banal, mal kritisch, offenbaren sie einen subtilen Humor, der sich auch in den skulpturalen Installationen und Soundarbeiten des Künstlers finden lässt

Die Arbeit, die Sebastian Tröger für die Jahresgabenausstellung ausgesucht hat, ist in diesem Jahr nach seinem Abschluss als Meisterschüler an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg bei Prof. Michael Munding entstanden. Sie trägt den Titel Kleiner Bergmann mit Landart-Dekor und nimmt sowohl auf Land-Art-Arbeiten von Künstlern wie Andy Goldsworthy Bezug als auch auf die archaische Form des Wegweisers, der insbesondere in unwegsamem Gelände wie im Gebirge die Orientierung erleichtern soll. Der kleine Bergmann kokettiert darüber hinaus mit einer körperbezogenen Situationskomik, die sinnbildlich auf die Erfahrungen des Künstlerseins zurückweist. Mit der Werkgruppe Die nächste Generation (I-V) werden auch gemalte Bilder des Künstlers in der Jahresgabenausstellung zu sehen sein. Die kauzig und zugleich charmant wirkenden Figuren hat er mit Attributen ausgestattet, die an zeitgenössische Künstlerikonen wie Jonathan Meese oder Georg Baselitz erinnern.

Judith Grobe