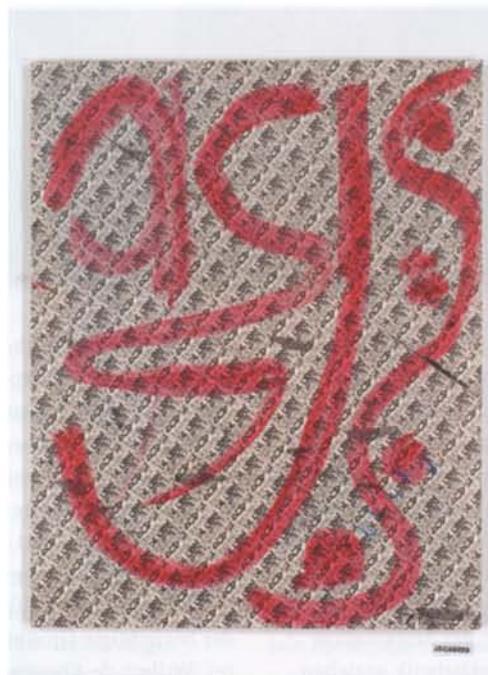




DE KOONING AM FLACHBETT

Über Josh Smith in der Galerie Eva Presenhuber, Zürich
und im MUMOK, Wien



Josh Smith, „Untitled“, 2008

Das Werk des in den USA seit einiger Zeit gefeierten jungen Maler-Stars Josh Smith lässt sich als eine artmanische Arbeit am Bild beschreiben. Die mit Schriftzügen und Farbflächen bemalten Leinwände, die Collagen und Poster-Serien wirken selbst auf Reproduktionen so dynamisch und lebendig, dass sie förmlich die Grenzen des Bildträgers zu sprengen scheinen.

Dieses distanzlose und expressive Spiel mit dem Akt des Malens konnte man diesen Herbst in gleich zwei Einzelausstellungen in Wien und Zürich betrachten – und dabei in den scheinbar „dahingeworfenen“ Bildkonzeptionen eine Vielzahl an Referenzen und Informationen finden, die nicht zuletzt das Medium der Malerei humorvoll reflektieren.

Josh Smith hat sich mit Gemälden einen Namen gemacht, die eben nichts zeigen als seinen mit freier Hand gezogenen Namen. Die so genannten „Name Paintings“ knüpfen ganz offensichtlich an die Malereikritik der Neo-Avantgarden an und repetieren Einsichten, mit denen wir wohl vertraut sind: dass auch die Pinselschreibe, wie idiosynkratisch ihr Duktus auch sein mag, der Logik der Schrift untersteht und einen Text zu lesen gibt, in welchem der Kunsthandel immer nur den Namen einer weiteren Marke gelesen haben wird. Aber ebenso offensichtlich ist es Smith darum zu tun, an das primäre Objekt dieser Kritik, die gestische Abstraktion der New

Josh Smith, „Zürich
Abstraction“, Galerie Eva
Presenhuber, Zürich, 2008,
Ausstellungsansicht



Josh Smith, „Hidden Darts“,
MUMOK, Wien, 2008,
Ausstellungsansicht



York School, erneut anzuschließen. Das ist freilich ein riskantes Unterfangen. Auf die spontanen Malgesten des Abstrakten Expressionismus kann man nicht wie auf ein neutrales künstlerisches Mittel zurückgreifen. Eine lange und komplexe Rezeptionsgeschichte hat sie zu einem hoch aufgeladenen pikturalen Signifikanten gemacht, der für nichts so sehr wie für ein expressionistisches und authentizistisches Kunstwollen steht. Wer hier anschließt, läuft Gefahr, der Restauration einer überkommenen Malereiästhetik geziehen zu werden. Dessen ist Smith sich wohl bewusst.¹ Und so kann man den Eindruck gewinnen, er versuchte einer solchen Kritik gleich *a limine* den Weg zu verbauen, indem er seine frenetische Produktion mit dem Bollwerk einer malereikritischen Rahmenkonzeption umgibt. Wenn das der Fall sein sollte, stellt sich natürlich umso mehr die Frage, ob sich innerhalb dieser Befestigungsanlagen etwas Bemerkenswertes ereignet.

Nun boten gleich zwei Ausstellungen in Zürich und Wien Gelegenheit, dieser Frage nachzugehen. Unter dem Titel „Zürich Abstraction“ präsentierte Josh Smith in der Galerie Eva Presenhuber zwanzig Arbeiten – alle ohne Titel, alle in Öl und Acryl auf Holz, alle 152 auf 122 cm. Diese mit viel Elan und zur Schau gestellter Eile und Nachlässigkeit hingeworfenen Kompositi-

onen generierte Smith sämtlich aus einem eng beschränkten Formrepertoire: Gerade, Bogen, Winkel, Spiral-, Schlangen- und Zickzack-Linie und deren Kombinationen definieren die Bahnen, denen seine mit breitem Pinsel aufgetragenen „Gesten“ folgen. Diese Formen sind aus den Buchstaben der – stets in Kapitalen gesetzten – Künstlersignatur abgeleitet. Es ist eine ähnliche Konversion von Schrift- in Bildzeichen, wie sie der berühmte Großmeister der gestischen Malerei, Willem de Kooning, immer wieder erprobt hatte – unter anderem im Fall einer berühmten „Abstraktion“ aus dem Jahr 1947, die – sollte es ein Zufall sein? – den Titel „Zürich“ trägt. Die Transformation wird dabei freilich in umgekehrter Richtung durchlaufen: War sie bei de Kooning eine Überschreitung der Schrift und wesentlich als Öffnung auf eine Sinnfülle jenseits der Sprache hin gemeint, ist sie hier wohl als Rückführung dieses vermeintlichen semantischen Überschusses auf die Tautologie der immer gleichen Buchstaben zu verstehen.

Soweit, um mit Roland Barthes zu sprechen, das *studium* dieser Malerei. Gab es aber auch so etwas wie ein *punctum*?² Nicht unbedingt im Sinne Barthes', doch stachen mir die Gemälde, bevor ich noch dazu kam, sie in dieser Weise zu dechiffrieren, gleich beim Eintreten in den mit Neonlicht

durchfluteten Presenhuber'schen „White Cube“ unangenehm in die Augen. Die „Abstraktionen“ erzeugten eine beinahe schrille Kontrastwirkung, denn der Maler ließ um seine dunkelfarbigen Kompositionen jeweils einen unbemalten Streifen der weiß grundierten Holztafeln bzw. einer darunter liegenden, durchscheinenden Malschicht stehen. Dass diese mit stark verdünnter, grüner Acrylfarbe und jene in Öl ausgeführt waren, verstärkte diesen Effekt nur. Im Detail zeigte Smiths Faktur, dem distanzierenden *conceit* der Serie zum Trotz, mitunter ein ausgesprochen de Kooning'sches Gepräge. Wenn die breiten Pinselstriche von ferne besehen und dem *studium* der Serie gemäß abstrakte Malgesten (in quasi skripturaler Kodierung) nur beschreiben, so verschlangen sie sich im Nahblick, Naß-in-Naß aufgetragen, in einem Zug durch mehrere Farbtöne modulierend, zu einem dichten Geflecht, das die Performanz der „direkten Malerei“ nicht bloß signifizierte, sondern aktualisierte – und zwar in ihren desorientierendsten Momenten: Bei genauerem Hinsehen konnte man nämlich entdecken, dass Smith, wie der späte de Kooning, die Orientierung seiner Bilder, während sie in Arbeit waren, mehrmals verändert haben muss. Rinnspuren, die nach unten wie nach links, nach rechts wie nach oben führen, sind hierfür

untrüglige Zeugen. Es kommt diesen Gemälden also keineswegs von vornherein zu, dem Betrachter als vertikale Rechtecke gegenüberzutreten. Und was von der untersten Farbschicht zu sehen war, konnte diesen Eindruck nur bestärken. Die Acrylfarbe trocknete in Pfützen auf dem Bildträger ein. Manchmal hat Smith ihm auch den Abdruck seiner Turnschuhe und Hände aufgeprägt. Die Bildoberfläche bestimmte sich hier als horizontale Ebene, die drucktechnisch bearbeitet wurde – nicht nur mit Händen und Füßen, sondern in einem Fall auch mit einer Siebdruckschablone, die Smith für das (wie immer von ihm selbst gestaltete) Ausstellungsplakat verwendet hatte. De Kooning auf Leo Steinbergs „flatbed picture plane“?³

Die untergründige Dynamik, die Smiths Gemälde ins Wanken bringt und aus der lotrechten Achse kippt, wurde dem Besucher der Ausstellung „Hidden Darts“ im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien in emblemhafter Verkörperung vor Augen geführt. Dort schien sie nämlich auch eine Figurengruppe aus der Sammlung des Hauses erfasst zu haben, die Smith inmitten des ringsum dicht behängten Saales, der ihm im Kellergeschoss des Museums zugewiesen wurde, platzierte: Duan Hansons Skulptur „Football Vignette“ (1969), die zwei Football-Spieler

vorstellt, die gerade daran sind, einen Gegner zu Boden zu strecken.⁴ In der Wiener Präsentation waren neben einigen Gemälden, die den Zürcher „Abstraktionen“ sehr nahe stehen, in der Hauptsache „Collagen“ zu sehen.

Die gattungsmäßige Unterscheidung, die Smith zwischen Gemälden und Collagen macht, erwies sich hier aber als eine nur graduelle. Denn die Wiener Collagen fertigte er wie die Zürcher Gemälde auf Holzplatten, zum Teil im gleichen, zum Teil in einem größeren Format, wobei er sie mancherorts beinahe flächendeckend mit denselben „abstrakten“ Markierungen, die auch in seiner Malerei auftauchen, bemalte. Als Untergrund dient hier jeweils eine rasterartige Anordnung von Bierdeckeln, die Smith bereits für die Biennale von Lyon 2007 entworfen hat.⁵ Darauf findet alles Mögliche Platz: Fotokopien eigener Zeichnungen, Siebdrucke, Werbematerial für seine Ausstellungen, aber auch für andere Veranstaltungen sowie Drucksachen unterschiedlichster Art. Augenscheinlich wurden die Collagen, auf einem Tisch liegend, von allen Seiten her bearbeitet. Kaum eine Zeile lässt sich bequem lesen. Das Material ist in alle denkbaren Richtungen hin ausgerichtet, es scheint in einen Schwindel erregenden Wirbel geraten zu sein, in welchen jeder Leser unweigerlich hineingezogen werden wird. Aber auch die malerischen Markierungen bewegen sich in dieser rotierenden Räumlichkeit. So purzelt etwa das leitmotivische „J“ durch die Bilder: mal aufrecht, mal schief, mal gespiegelt, mal auf den Kopf gestellt.

Um die vielfältigen Bewegungen, die Smiths Arbeiten aufweisen, zu verstehen, muss man sie auf den operationalen Raum des Druckhandwerks beziehen: Die horizontale Arbeitsfläche, um die man herum schreiten kann, spielt eine

entscheidende Rolle, aber auch das Drehen und Wenden der Matrizen, die Seitenverkehrungen in bestimmten Druckprozessen und ebenso eine Bewegung, die Druckstücke vollführen, wenn sie vom „Flachbett“ gehoben und zum Trocknen aufgehängt werden. So wandern die Formen unter ständiger Reorientierung von der Staffelei aufs Zeichenblatt, wechseln in die Druckgrafik und Collage über, um schlussendlich wieder in die emphatische Vertikalität der Malerei gewendet zu werden. Smiths Malerei bestreitet, dass es ein notwendiges Schicksal des modernistischen Gemäldes gewesen ist, in die Horizontale gestürzt zu werden, um im „realen Raum“, jenseits des Bildlichen, als reine Materie, aber in einer endgültigen und stabilen Lage – als (post)minimalistische Bodenskulptur zum Beispiel – zu liegen zu kommen. Vielmehr versucht sie zu jenen desorientierenden Momenten – die sich zwischen dem Abstrakten Expressionismus und Jasper Johns gehäuft haben – zurückzufinden, in denen sich das Gemälde aus der frontoparallelen Geometrie des Gesichtsfeldes zu lösen und in einen ebenso paradoxen wie inkonsistenten, instabilen wie virtuellen, aber doch von konkreten handwerklichen Operationen erschlossenen Raum, den man als „glatten“, taktilen oder topologischen Raum⁶ verstehen könnte, zu neigen begann.

Josh Smith ist ein manisch produzierender Maler wie Willem de Kooning. Anders als dieser ist er jedoch kein Virtuose des Pinsels, dem man bei allen seinen Verrichtungen über die Schulter schauen müsste. Dass man das aber *literaler* tun kann, da Smith seinen gesamten Output in den Ausstellungsbetrieb und sogar ins Netz einspeist, ist eine der konzeptuellen Prämissen seines Werks. Wenn man das auf dieser Ebene angesie-

delte *studium* seiner Kunst interessiert zur Kenntnis nimmt, so ist es ihre *manuelle Intelligenz*, die zu bestechen vermag. Es ist die Intelligenz eines ausgebildeten Druckgrafikers, der die Handgriffe des Malens in den operationalen Raum seines Handwerks überführt und so in der Malgeste der *New York School* ein Drehmoment (wieder)entdeckt, das die Kraft entfalten kann, die Verankerung des Bildfeldes im cartesianischen Raum von innen her aufzusprennen. Dieses Malen und Collagieren bringt Bildoberflächen hervor, die zur selben Zeit als lotrechte wie waagerechte Ebenen aufgefasst werden können, und auf denen sich ein Oben als ein Unten, ein Links als ein Rechts und *vice versa* herausstellen kann. Obwohl in seinen intermediären künstlerischen Verfahren von Anbeginn angelegt, hat sich diese Dynamik in den neuesten Arbeiten, in denen seine Medien (Malerei, Collage, Druckgrafik und Zeichnung) gegeneinander immer durchlässiger geworden sind, in signifikanter Weise intensiviert.

STEFAN NEUNER

Josh Smith, „Hidden Darts“, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 25. Juli bis 21. September 2008.

Josh Smith, „Zürich Abstraction“, Galerie Eva Presenhuber, Zürich, 30. August bis 11. Oktober 2008.

Anmerkungen

- 1 Entsprechend heftig distanziert sich Smith vom „Expressionismus“: Josh Smith/Achim Hochdörfer, „Interview“, in: *Hidden Darts*, Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien (14.7.–21.9.2008), Köln 2008, S. 32.
- 2 Der Titel der Wiener Ausstellung, „Hidden Darts“, legt tatsächlich nahe, an diese Termini zu denken. Achim Hochdörfer, Kurator dieser Präsentation, hat Josh Smith dazu befragt: vgl. ebd., S. 18f.
- 3 Vgl. Leo Steinberg, „Other Criteria“ (1972), in: ders., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London [u.a.] 1975, S. 84.

4 In dieser kunsthistorischen Selbstkontextualisierung steckt viel Ironie: In einer paradoxen dialektischen Rückkopplung scheint Smith just von einem angestaubten Werk des Hyperrealismus, das einen Moment aus dem amerikanischen Alltagsleben in eine skulpturale Gestalt einfriert, jene Lebenskraft borgen zu wollen, die seine eigene Kunst zu verlieren droht, wo sie in der tiefsten Etage eines in schwarzem Basalt aufgeführten Museumsbaus angekommen ist....

5 Smith brachte sich in Lyon ausschließlich als Grafik-Designer ein: Neben Bierdeckeln gestaltete er ein Plakat und auch die Fassade des Hauptspielorts der Biennale, einem ehemaligen Lagerhaus im Hafengebiet der Stadt. Diese beklebte er mit Plakaten und brachte darauf einmal mehr seinen Namen in riesenhaften Lettern an.

6 So ähnlich würde ich die – wahrscheinlich den meisten Lesern rätselhafte – Skizze einer topologischen Bildtheorie, die Wolfram Pichler für den Ausstellungskatalog verfasst hat, auf Josh Smith beziehen, vgl. Wolfram Pichler, „Bilder sind“, in: *Hidden Darts* (wie Anm. 1), S. 45–46. Zum „glatten Raum“ vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. v. Gabriele Ricke/Roland Voullié, Berlin 1992, Kap. 14 „1440 – Das Glatte und das Gekerbte“, S. 657–693.

7 Siehe <http://www.smithjosh.com/>.