

Eine Betrachtung der zeitgenössischen Malerei in Japan und Deutschland

Irene PIEPENBROCK
Freie Universität Berlin

1 Eine Apologie des Mediums „Malerei“ in der Gegenwart

Ein Vergleich zwischen den beiden Nationen Japan und Deutschland auf der Ebene der bildenden Kunst ist ein ebenso reizvolles wie schwieriges Unterfangen.

Zunächst einmal wird man sich fragen, ob es nicht zu willkürlich ist, Werke nach der Nationalität des Kunstschaffenden zu kategorisieren, insbesondere in der Kunst der Gegenwart. Ist es nicht so, dass die Menschen in der globalisierten Welt des letzten Jahrzehnts, den gleichen medialen Einflüssen ausgesetzt und für einen weltumspannenden Markt produzierend, ähnliche Ausdrucksformen oder doch solche ohne Bezug auf ihre nationale Herkunft wählen?

Tatsächlich findet man in internationalen Katalogen für Malerei¹ surrealistische Allegorien sowohl aus der Türkei (z.B. von Murat Sahinler) als auch aus Thailand (Chatchai Puipia), oder dekorativen Minimalismus unter anderem von dem Künstler Yek aus Singapur, von Mona Marzouk aus Ägypten oder aus China von Ding Yi. Zeitgenössische Kunst ist im Wesentlichen eine globale Angelegenheit, in der die Nationalität des Künstlers nur dann von Bedeutung sein sollte, wenn sie in dessen Werk thematisiert wird.

Ist die Malerei etwa ein Anachronismus? Ein Großteil der zeitgenössischen Künstler arbeitet mit Videoaufzeichnungen oder baut Installationen aus den verschiedensten Medien. Digitale Werkzeuge nehmen eine wichtige Funktion im Prozess des Kunstschaffens ein – natürlich, denn die Erweiterung der technischen Mittel kommt dem

¹ Ich beziehe mich hier auf die Publikation „Vitamin P: New Perspectives in Painting,” Phaidon Press, London 2002, die einen guten Überblick zu kommerziell erfolgreichen Malern der letzten Jahre bietet.

grundlegenden Anspruch von Kunst entgegen, Nicht-da-Gewesenes darzustellen.

Die klassische Kunstgattung Malerei ist eine zutiefst kommerzielle Kunstgattung. Immer noch ist es so, dass Malerei auf dem Kunstmarkt höhere Preise erzielt als jede andere Art von Kunstgegenständen. Welche Eigenschaften stehen hinter dem Erfolg der Malerei?

Zunächst einmal ist eine Leinwand transportabel, ebenso wie die Skulptur aus der Gattung der traditionellen bildenden Kunst. Andere zeitgenössische malerische Kunstformen, etwa *site*-spezifische Malerei, ob als Auftragsarbeit im Museum oder Galerie oder als illegale *street art*, verweigern sich der Kommodität, sie stellen sich mittels zeitlicher Begrenztheit und räumlicher Festlegung der Kommerzialisierung entgegen. Digitale Kunst oder Installationen erfordern bestimmte technische Voraussetzungen, man kann sie nicht unmittelbar genießen wie ein Bild.

Weiterhin stellt ein handgefertigtes Gemälde ein Unikat dar. Gerade weil ein Bild fotografisch reproduzierbar ist, wird das Original zum Statussymbol. Die tatsächliche Qualität der Malerei kann man nur vor dem echten Gemälde erfahren.

Ein Gemälde im herkömmlichen Sinne hat also eine gewisse Kontinuität, materiell, aber auch was unser „kulturelles Unterbewusstsein“ angeht. Während die neuen Medien in der Kunst quasi am Anfang des Austestens ihrer Möglichkeiten stehen, durchlief die Malerei eine komplexe Geschichte, die jedem Gemälde als Zitat innewohnt. Im Falle der traditionellen Künste ist es ihre Position als Kondensate der Denk- und Sehweise ihrer Zeit, eben gerade ihre lange Geschichte, die sie zu kulturellen Zeugnissen macht, welche den Vergleich von verschiedenen Epochen erlaubt und uns so unsere Geschichte begreifen lässt.

Der Baseler Kurator Peter Pakesch sagte in einem Interview von 2002: „Malerei wurde schon immer am häufigsten diskutiert und in Frage gestellt. [Malerei bedeutet] eine komplexe Auseinandersetzung mit der Möglichkeit von Bildern. [...] Malerei stand mehr als jedes andere Medium stellvertretend für die Bedeutung von Kunst an sich.“²

² Flash Art Vol. 35 Nr. 227 (2002), S. 61: “Painting has always been discussed and questioned the most. [...] It was a complex discussion about the possibility of images. [...] and it stood for the meaning of art in general much more than other media.” (Übersetzung der Autorin)

Wie sieht es mit der psychologisch-didaktischen Funktion von visuellen Darstellungen aus? Es gibt eine psychologische Definition von ästhetischer Erfahrung, die ich hier kurz vorstellen möchte.

Die Theorie der kognitiven Landkarte besagt, dass die Wahrnehmung des Menschen in jedem Moment eine mentale Repräsentanz des ihn umgebenden Raumes beinhaltet, also eine Abstraktion der vorhandenen Wirklichkeit zu dem Zweck, die eigene Existenz in dieser zu verorten. Abstraktion visueller Eindrücke ist demnach wichtig für die Stabilisierung des Selbst, das Vervollständigen dieser mentalen Landkarte ist essentiell für die geistige Entwicklung. Lernen bedeutet das Lösen von Problemen, nämlich dass miteinander in Konflikt stehende Erfahrungen und Eindrücke zu einem Konzept vereinheitlicht werden müssen. Dieser Lernprozess ist mit zwei Emotionen verbunden: Frustration gegenüber dem gefühlten Konflikt sowie Zufriedenheit angesichts des gelösten Problems.

In der Kindheit bietet die unmittelbare Umgebung ausreichend Fragestellungen, aber nach Meinung der Forscher stellt die Kunst, gleich ob darstellende oder bildende, im Erwachsenenalter eine Quelle für solche Lernprozesse.³ Das Stellen einer solchen Aufgabe, nicht die ästhetische Gefälligkeit, sollte das Qualitätsmerkmal für eine künstlerische Darstellung sein.

2 Die Rezeption von Malerei in Deutschland und Japan

Möchte man einen Vergleich zwischen der Malerei in Deutschland und Japan anstellen, muss man ihre unterschiedliche Geschichte kennen. Japan hat eine eigenständige Moderne im kunsthistorisch-westlichen Sinne durchlaufen, wie man gerade derzeit in der Ausstellung „Berlin-Tokyo – Die Kunst zweier Städte“ in der Neuen Nationalgalerie in Berlin eindrucksvoll nachvollziehen kann.

Europäische Ölmalerei auf Leinwand und ähnliche westliche Techniken verbreiteten sich erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Japan, aus dieser Zeit stammt die japanische Differenzierung zwischen *yōga*, westlicher Malerei und *nihonga*, japanischer Malerei. *Yōga*

³ Margot D. Lasher, John M. Carroll, Thomas G. Bever: “The Cognitive Basis of Aesthetic Experience.” *Leonardo* Vol. 16 No. 3 (1983) S.196–199.

bezeichnet mit pastosen westlichen Farben auf vertikalem Leinwandgrund erstellte Malerei, während *nihonga* auf flach liegender Seide oder Papier mit wasserlöslichen japanischen Mineralfarben gemalt wird. Aus den unterschiedlichen Herangehensweisen entsteht auch ein unterschiedliches Verhältnis zur Perspektivmalerei.

Deutschland hingegen kann auf eine lange westliche Malereitradition zurückblicken. Der Begriff Malerei an sich suggeriert die Techniken und Materialien im europäischen Verständnis, wie sie sich durch die Hegemonie Europas seit der Neuzeit weltweit verbreitet haben. Unser Verständnis von Malerei lässt sich eben auf das zurückführen, was seit Jahrhunderten in unserem Kulturkreis produziert wurde; dessen sollte man sich auch im Rahmen dieses Vergleichs bewusst sein.

In der europäisch-amerikanischen Kunstszene wird häufig von einem konjunkturellen Zyklus der Malerei gesprochen⁴, weil diese etwa alle zehn Jahre einen quantitativen und qualitativen Boom erlebt, an dessen Ende das Medium „für tot erklärt“ wird, nur um einige Jahre später wieder dieselbe Aktualität zu gewinnen. Eine solche Hochkonjunktur der Malerei erlebte Deutschland Anfang der 80er Jahre. Aber auch seit Anfang des derzeitigen Jahrzehnts findet die deutsche Malerei international Beachtung.

Zur Besonderheit der deutschen Malerei schreibt Thomas Krens im Katalog zu der Ausstellung „Refigured Painting“: „Es war die ungewöhnliche Kombination der Geschichte der neuen figürlichen [...] Malerei, ihr Anspruch auf Authentizität, die leidenschaftliche, wenn auch manchmal fehlgeleitete Verteidigung, die sie hervorrief, ihr offensichtliches Historisieren und die Fähigkeit, eine dominierende Präsenz auszuüben, die eine Konfrontation zwischen der Malerei selbst und ihrem theoretischen Rahmenwerk forcierte [...]“⁵

Was demnach von der Malerei in Deutschland erwartet wird, ist, dass sie mehr noch als andere Kunstgattungen die Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Sinn von Kunst an sich leistet – eine Suche, die während der künstlerischen Moderne eine Spirale von immer neuen Stilen auslöste, an deren Ende die viel gescholtene Postmoderne steht – also die Relativierung aller stilistischen Positionen. So erläutert Barry Schwabsky in seinem Artikel „Painting in the

⁴ Z. B. Thierry de Duve: *Painting on the Move*. Basel 2002, S. 29; Douglas Fogle: *Flash Art*, Vol. 35 Nr. 227 (2002), S. 61.

⁵ „Refigured Painting: The German Image 1960 – 88,“ New York, Düsseldorf u. a., 30 Oct 1988 – Nov 1989.

Interrogative Mode“: „Ein Grund, weshalb es derzeit so wenig Widersprüchlichkeit zwischen abstrakter und gegenständlicher Malerei gibt, ist, dass in beiden Fällen das Gemälde nicht da ist, um ein Bild zu übermitteln, sondern das Bild ist da, um ein Gemälde darzustellen (das heißt, das Konzept von Malerei anhand eines Gemäldes).“⁶

Dieser große Diskurs der Moderne, die Suche nach dem universellen Bild wurde im Westen mit großer Ernsthaftigkeit betrieben. Von abstrakter Malerei über Minimalismus bis hin zur Aktionskunst: je abstrakter, je ernsthafter die Kunst desto tendenziell schwieriger wurde es das Publikum zu erreichen – auch wenn beispielsweise Marcel Duchamps oder Yves Kleins Arbeiten aufgrund ihrer Novität und Radikalität im kollektiven Gedächtnis verharren. Die konzeptuelle Kunst hat sich heute in ihre eigene Nische zurückgezogen. Was für die Malerei gewonnen wurde, ist eine neue Freiheit der Darstellung jenseits von Stilgrenzen sowie ein Bedürfnis nach zugänglicher Kunst – das ist die Energie, aus der die Malerei des letzten Jahrzehnts schöpft.

Es ist übrigens ein klarer Generationenwechsel in der Kunst sowohl für Deutschland als auch für Japan auszumachen. Ein Unterschied besteht meiner Meinung nach zwischen der Generation der in der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit, also bis 1960 Geborenen, und der Generation der 60er und 70er Jahre. Im Werk der älteren Generation herrschte eine sehr weit gefasste Perspektive, welche sich mit gesamtgesellschaftlichen Themen wie der Kriegsvergangenheit, der Situation von Minderheiten oder die Suche nach den Möglichkeiten und Aufgaben der Kunst auseinandersetzte. Die Mitglieder der gegenwärtigen Künstlergeneration schlagen zwar auch kritische Töne an, aber sie verleihen diesen aus einer weitaus persönlicheren Perspektive Ausdruck.

3 Zwischen Kommerz und Kritik: Kaikai Kiki und die Neue Leipziger Schule

⁶ Barry Schwabsky: „Painting in Interrogative Mode.“ *Vitamin P: New Perspectives in Painting*. Phaidon Press, London 2002, S. 8.

Ich habe zwei zeitgenössische Künstler ausgewählt, die als exemplarisch für ihre Generation gelten können. Beide schaffen malerische Arbeiten, sie führen prominente Gruppierungen der zeitgenössischen Kunstszene an und sind nicht nur kommerziell erfolgreich sondern gelten auch als innovativ und kritisch: Murakami Takashi, als Gründer der Kaikai Kiki AG und Neo Rauch als Symbolfigur der Neuen Leipziger Schule.

Murakami Takashi, Jahrgang 1962, wird häufig als japanischer Nachfolger Andy Warhols bezeichnet.⁷ Seit 2001 führt Murakami die Firma Kaikai Kiki, welche die Produktion, Präsentation und Vermarktung der von ihm und ausgesuchten Nachwuchskünstlern kreierten Werke durchführt.⁸ Murakami, seit 1995 mit seinen Werken auf dem internationalen Markt vertreten, ist durch seine „Superflat“-Triologie, die sich aus der Publikation „Superflat 2000“, der Ausstellung „Coloriage“ in Tōkyō 2002 sowie der Ausstellung „Little Boy – Japan’s Exploding Subculture“ in New York 2005 zum bekanntesten japanischen Künstler des letzten Jahrzehnts avanciert. Murakami betätigt sich als Künstler in verschiedenen Sparten. Ausgebildet in *nihonga* verlagerte er nach Anfängen in Konzeptkunst sein Schaffen zunächst auf die Malerei, stellte dann dreidimensionale Objekte her und ist heute auch als Designer erfolgreich.

In seiner Schrift „Superflat Manifest“ erhebt der Künstler den Anspruch, dass von Japan die Zukunft der (künstlerischen) Welt ausgehen könnte.⁹ Murakami kritisiert offen die amerikanische Kultur, von der er Japan kolonialisiert sieht und der er eine neue japanische Kunst, die die Elemente der amerikanischen Kultur bis zur Subversivität verinnerlicht hat, entgegenstellen will.

Der Begriff „Superflat“ hat im Hinblick auf Murakami Takashis Stil große Verbreitung gefunden. Superflat bezieht sich auf die glatte Oberfläche, welche in den bildlichen Ausdrucksweisen der japanischen Kultur Tradition hat und die Welt des Grafikdesigns bis heute

⁷ Z. B. Amanda Cruz: „DOB in the Land of Otaku.“ In: Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense in Meaning. New York 1999, S. 14; Michael Darling: „Plumbing the Depths of Superflatness.“ *Art Journal* Vol. 60 No. 3 (2001) S. 77.

⁸ <http://www.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/> (9.7.2006).

⁹ Murakami Takashi: Little Boy – The Arts of Japan’s Exploding Subculture. New York 2005, S. 153: 「日本は世界の未来かもしれない。そして、日本の今はsuper flat。」 (Vielleicht ist Japan die Zukunft, und das heutige Japan ist *super flat*.) – Ich glaube nicht, dass im deutschen Kontext jemand je wieder so etwas zu sagen wagen würde.

weitreichend beeinflusst.¹⁰ Kennzeichen sind der Verzicht auf Plastizität durch klar abgegrenzten Farbflächen und dekorative Stilisierung sowie die Anordnung der Motive auf eine Art und Weise, welche die räumliche Dimension außer Kraft setzt.

Matsui Midori zitiert zur dekorativen grafischen Tradition Nobuo Tsuji: „Dekoration ist sowohl ein Ausdruck des unablässigen Strebens der Japaner nach Freude am Leben, als auch ein Ausdruck von Individualität durch die künstlerische Transformation dessen, was durch die Natur vorgegeben wurde.“¹¹

Murakami Takashi setzt in seinen Werken auf einen grafisch poppigen, leicht wiedererkennbaren Stil. Dieser Wiedererkennungswert wird vor allem durch Murakamis *characters* (Murakami Takashi – DOB) erreicht, welche einerseits als Subversion der Strategien der japanischen Werbeindustrie, die für ihre Marken Identifikationsfiguren entwickelt¹², verstanden werden sollen, aber auch auf die Abhängigkeit der Japaner von Charakteren aus der Welt der Manga und Anime abzielen. Kennzeichen von Murakamis Werk sind also sowohl eine konsumierbare Ästhetik in der Tradition der japanischen Dekorationskunst, als auch Kritik am Zustand der heutigen japanischen Gesellschaft.

Der Begriff „Leipziger Schule“ wird per definitionem für die Absolventen der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst verwendet und geht auf die Zeit der DDR zurück. Besonders während der 70er Jahre standen die Künstler aus Leipzig für progressive Kunst im Rahmen des Sozialismus.¹³ Die Leipziger Schule kennzeichnete ein lokal begrenztes System, das durch die Konzentration der Aktivität

¹⁰ „Superflat“ steht ganz in der Tradition der in Japan entwickelten Konzepte zur Beschreibung von Elementen der japanischen Kultur, welche man sich zwar sehr gut aneignen kann, bei denen aber eine konzise Definition nicht möglich scheint. Beispiele sind Shūzō Kuki's *iki* oder Doi Takeos *amae*.

¹¹ Matsui Midori, op. cit. S. 23 nach Nobuo Tsuji: *Nihon Bijutsu no mikata*. Tōkyō: Iwanami Shoten 1992, S. 24–25: “Decoration is an expression of the Japanese people’s unceasing pursuit of joy in life as well as an assertion of individuality through the artful transformation of what is naturally given.”

¹² Amanda Cruz: “DOB in the Land of Otaku.” In: Murakami Takashi: *The Meaning of the Nonsense in Meaning*. New York 1999. “DOB is a disengaged signifier, an everchanging symbol of all the other artificially constructed characters that sell merchandise.”

¹³ Hoppe, Birgit: *Bilder des sozialistischen Alltags in der DDR: Studien zur Ikonographie und Erberezeption der Leipziger Schule nach 1970. hefte zur ddr-geschichte* 43, Berlin 1997.

auf die Hochschule verursacht wurde. „Abstraktion war verpönt, die menschliche Figur hatte im Mittelpunkt zu stehen, die Bilder sollten Inhalte transportieren, solides Handwerk zählte, nicht das neueste Konzept,“ befindet Tim Sommer.¹⁴

Der Ruf Leipzigs als Stadt der Malerei setzte sich im vereinigten Deutschland fort. Eine neue Generation junger Maler zog an die Leipziger Hochschule, welche die Tradition auf ihre Weise umsetzte und so die Marke „Neue Leipziger Schule“ schuf. Bekannte Namen sind Tim Eitel, David Schnell und Martin Kober.

Neo Rauch gilt als Wegbereiter der neuesten Generation der Leipziger Schule. Rauch, geboren 1960 in Leipzig, ist ein überzeugter Maler. Seine Bilder zeigen figurative Collagen, die Bildelemente erinnern zum Teil an die Ausdrucksweise des sozialistischen Realismus oder aber an amerikanisches Design der 50er Jahre. Während Murakami Takashi um die Welt reist und seine Werke von Assistenten ausführen lässt, zieht Rauch sich lieber in sein Leipziger Atelier zurück, um zu malen. Rauchs Bilder erzielen auf dem Kunstmarkt meist mehr als 100.000 €¹⁵ – das sind Dimensionen, an die unter den deutschen Malern der jetzigen Generation nur Franz Ackermann heranreicht.¹⁶ Im Vergleich dazu erreichen Takashi Murakamis Bilder Auktionspreise von etwa einer halben Million Euro.

Rauchs Bilder tragen die Kennzeichen erfolgreicher zeitgenössischer Malerei aus Deutschland: technische Finesse und gestalterisches Talent in hohem Maße kombiniert mit Inhalten, die die Kraft haben den Betrachter aufzurütteln. Eher als dass er direkte Kritik betreibt, wolle er sich als ein „Filtrationssystem“ für die visuellen Eindrücke unserer Zeit verstanden wissen, so der Künstler.¹⁷ Das ist eine Tendenz, die in der zeitgenössischen deutschen Malerei festzustellen ist: Es geht inhaltlich oft um den Umgang mit neuen Sehgewohnheiten und die Verarbeitung von Einflüssen durch neue Medien. Kunst, die vor allem kritischen Anspruch verfolgt, hat sich mehr auf andere Medien verlagert, auf Videokunst, Aktionskunst oder räumliche Werke, während Malerei in Deutschland mehr als früher Domäne der Ästhetik ist. Dieses würde bedeuten, dass die lähmende Suche nach

¹⁴ Tim Sommer: Die „Leipziger Schule“ – ein ostdeutscher Sonderweg in der Kunst. *Art* 12/2004, S. 44.

¹⁵ Grosenick, Uta (Hrsg.): *Art Now: The New Directory to 136 International Contemporary Artists*. Vol. 2.

¹⁶ Gerhard Richter (*1932) oder Georg Baselitz (*1938) führe ich hier nicht an, da diese der vorhergehenden Generation angehören.

¹⁷ *Flash Art* 35/227 (2001), S. 66.

dem Sinn und der Aufgabe der Malerei nun vorbei ist und die Maler sich wieder dem widmen können, was bereits zu Anfang der künstlerischen Moderne als Qualitätskriterium galt¹⁸: der Visualisierung ihrer Sicht auf die Welt, der Materialisierung ihrer Emotionen mithilfe von Farben und Pinsel.

Zusammenfassend kann man im Vergleich besonders die unterschiedlichen Wertungen des Ausdrucksmittels Malerei herausstellen. Murakami Takashi wird häufig die konsequente Art angelastet, mit der er sein Werk vermarktet. Andererseits pflegt der Künstler einen hohen Anspruch, was die gesellschaftskritischen Elemente seiner Arbeit angeht. Murakami glaubt ganz im Geiste der künstlerischen Moderne an die Macht der Kunst, die Welt zu verändern, aber nicht daran, dass er dieses auch selbst ausdrücken müsste. Neo Rauch hingegen scheint nicht vorzuhaben, mit seinen Bildern die Welt zu verändern: In die geradezu handwerkliche Tradition der deutschen Malerei eingebunden arbeitet er vor allem daran, die eigene Sichtweise auszudrücken.

¹⁸ A. Clutton-Brook: Emotion in painting. *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 12/55 (1907), S. 23–26.