

EINFÜHRUNGSREDE zur Ausstellung: DIERK SCHMIDT, „GEISELN“

3.12.2004

Susanne Leeb

Ich möchte in meiner kurzen Einführung in die Arbeit von Dierk Schmidt mich vor allem auf einen Aspekt begrenzen: das Verhältnis von Bildpolitik zu Dierk Schmidts Malerei. Oder anders gesagt: man kann nicht über Dierk Schmidts Malerei sprechen, ohne zugleich die Frage von Politik und Bildpolitik zu berühren: die Verwendungsweise von Bildern und welche Bilder in welchen Zusammenhängen vorkommen und wie sie eingesetzt werden.

Dierk Schmidts Malerei kreist eigentlich immer um die Frage nach der Darstellbarkeit von politischen Ereignissen, respektive von desaströsen und zu skandalisierenden Ereignissen, die aber gerne übersehen oder verschwiegen werden - nicht zuletzt weil sie durch bestimmte politische Entscheidungen oder Versäumnisse allererst geschehen konnten.

Ein Thema etwa, das Sie in der Ausstellung mit einer Reihe von Bildern behandelt sehen werden, ist der Untergang eines völlig überladenen Schiffs mit Asylsuchenden, die auf dem Weg von Indonesien nach Australien waren. Dieses Schiff war zuvor präpariert worden, so dass es sinken musste. An dem Tod der über 350 Asylsuchenden war die Australische Regierung unter John Howard vermutlich beteiligt. Es wurde bekannt, dass sie die Präparierung von Booten - etwa das Bohren eines Loches - mindestens indirekt begrüßt hatte und dies auch in einem Programm zum Stopp von Asylanten vorgesehen war. Zahlreiche Details wiesen darauf hin, dass die australische Regierung mit dem Untergang dieses Schiffes ein abschreckendes Exempel statuieren wollte.

Gleichzeitig ist mit diesen so genannten „Themen“ noch so gut wie nichts über Dierk Schmidts Herangehensweise respektive über die Bilder gesagt. Diese verlassen sich nicht auf den aufklärerischen Gestus von Informationen; das können sie es auch gar nicht als Malerei. Informationen und Dokumentationen sind vielmehr nur Ausgangspunkt für seine Bilder, die das, was mit Malerei machbar ist, immer befragen. Dazu gehören ihre Grenzen aber auch die Möglichkeiten gerade im Unterschied zu anderen Medien – etwa Zeitung, Fernsehen, Internet.

Zu diesen Grenzen gehört aber auch die eigene ökonomische Situation. Diese hat Dierk Schmidt in einer hier zu sehenden Serie behandelt: die McJob-Serie. Sie sehen das Umrüsten von ausrangierten Bahnwaggons zu Partywägen, eine Arbeit, die zu Billiglöhnen angeboten wird, dabei aber extrem gesundheitsschädlich ist. Dierk Schmidt hatte selbst einen solchen Job angenommen. Er stellt also damit nicht nur aus, was man als Künstler und mit der Kompetenz eines Malers, hier als Bahnanstreichers, alles so in Kauf nehmen muss, um das notwendige Geld herbeizuschaffen, sondern situiert sich damit auch immer gleich in ökonomische Zusammenhänge, die viele Personen betreffen. Er selbst ist damit höchstens ein Beispiel, anhand dessen Jobmachenschaften thematisiert werden.

Wie diese Grenzen die eigenen Darstellungsmöglichkeiten selbst betreffen, das finden Sie in drei Bildern an der linken Wand formuliert. Dierk Schmidt hat hier mit einer aus drei Bildern bestehenden Serie sein Verständnis von Malerei gemalt. Diese drei Bilder und ihren Zusammenhang möchte ich erläutern, denn sie machen sowohl in dem was sie darstellen, als auch in der Form wie sie es darstellen Dierk Schmidts Position sehr gut deutlich.

Diese drei Bilder nehmen auf zwei historische Gemälde und auf zwei aktuelle Situationen Bezug. Bei den historischen Gemälden handelt es sich um das „Floß der Medusa“ von Théodore Géricault aus dem Jahr 1819 sowie die „Freiheit auf den Barrikaden“ von Eugène Delacroix von 1830; bei den aktuellen Bezugnahmen um eben jene genanntes gesunkene Schiff von 2001 und einen Werbespot der Firma NIKE.

In dem mittleren Bild überlagert sich die Präsentation im „Salon“ des Bildes von Géricault von 1819 – DER damalige öffentliche Ort für Kunst in Frankreich - mit einer heutigen Betrachtersituation im Louvre. Beide Bilder hängen jetzt im selben Raum. Geht man durch den Louvre verbleibt es meistens bei einem staunenden „oh ein Delacroix“, „oh ein Géricault“, ohne sich genauer zu überlegen, wie unterschiedlich die beiden Bilder tatsächlich sind. Für Dierk Schmidt aber sind sie exemplarische Werke, die für einen gänzlich anderen Umgang mit Malerei und Darstellungsmöglichkeiten, vor allem aber der jeweiligen Positionierung durch die Wahl einer bestimmten Bildrhetorik wie durch Themenwahl stehen.

Delacroix' Bild ist ein allegorisches Triumphbild. Die „Freiheit auf den Barrikaden“ wird dargestellt als auf die BetrachterInnen zuschreitende Frau, schwingt die Trikolore und steht für ein Bündnis zwischen Bourgeoise und Volk, d.h. für den Triumph der französischen Julirevolution von 1793 über die Bourbonen. 1831 als das Bild ausgestellt wurde, war es allerdings nicht mehr wirklich aktuell, denn Frankreich befand sich in der Phase der erneuten Restauration unter dem so genannten Bürgerkönig Louis Philippe. Das „Volk“ wurde wieder unterdrückt. Die Allianz von Volk und Bourgeoisie, die Delacroix darstellte, war bereits zu diesem Zeitpunkt schon wieder obsolet. Darüber hinaus konnten sich mit dieser allegorischen Darstellung von „Freiheit“ sogar die neuen Machthaber wieder identifizieren und sie sich selbst auf die Fahnen schreiben.

Géricault dagegen malte zunächst eine konkrete historische Situation, wenn sie auch malerisch komprimiert und überhöht wird: ein auf dem Meer treibendes Floß, auf dem sich wenige Überlebende an die paar wenigen Planken klammern. Géricault malte die Opfer eines Schiffbruchs von 1816, respektive die Opfer einer Unterlassungshandlung. 150 Leute wurden damals von einem untergehenden Schiff auf ein Floß gesetzt und trieben tagelang auf dem Wasser. Mitfahrende Regierungsbeamte befanden sich zu dem Zeitpunkt in Beibooten und veranlassten nach ihrer sicheren Landung im Senegal – dem Reiseziel – nichts, um nach dem Floß zu suchen. Am Ende konnten nur noch 14 Personen gerettet werden. Géricaults Bild wurde von den damaligen Machthabern als offene Kritik an der Regierung verstanden, der dieser Tod genauso anzulasten ist, wie der eingangs erwähnte Tod der 350 Asylsuchenden der Australischen Regierung.

Es ist also scheinbar ein schneller Schritt von Géricault zu Schmidt: Sie haben eine ähnliche Situation: Im Stich gelassene Personen, zahlreiche Tote, da die jeweiligen Regierenden Rettungsversuche sabotierten. Auch ähneln sich Vorgehensweisen. Géricault recherchierte sehr lange für das Bild, er interviewte und porträtierte 10 der Überlebenden. Dierk Schmidt führte zwar keine Überlebendeninterviews, allerdings dafür mit dem UNHCR und recherchierte lange genug, um wenigstens ein paar Personen, d.h. ihre Gesichter darstellen zu können und sie so aus der Anonymität des „Asylanten“ zu befreien. Auf einem vorwiegend „schwarzen“ Bild, das zweite dieser Dreierserie am Anfang, werden Sie auch ein paar der Gesichter sehen können, neben anonymen Figuren, über die keinerlei Informationen zu erhalten waren.

Die Parallele Schmidt/Géricault respektive Totenfloß 19. Jh – gesunkenes Flüchtlingsboot 2001 inklusive einer Kritik an den jeweiligen Regierungen ist also schnell gemacht – zu schnell, als dass das schon alles sein könnte.

Denn nur auf eine solche Parallele zu bauen hieße nicht viel mehr als dass es so was eben auch schon gegeben hat und das wäre nicht nur banal, sondern könnte zur Abstumpfung beitragen: nach dem Motto „So war das eben schon immer“. Dies ist so ungefähr das Gegenteil dessen, worum es Dierk Schmidt geht. Die Parallele liegt vor allem in Fragen, auf welcher Seite man sich positioniert. Géricault malte „Opfer“ im weitesten Sinne. Dass dies gerade keine biblische oder sonst wie literarisch bereits verbürgten Opfer, sondern diejenigen eines ganz konkreten historischen Falls waren, war damals ein Novum. Neu war aber auch und vor allem, dass Géricault das Genre des Historienbildes umdefinierte, das zuvor nur Herrschern oder aber eben wie bei Delacroix allegorischen Darstellungen – eben in seinem Fall der „Freiheit“ vorbehalten war. Bei Géricault aber finden sich Imstichgelassene. Dass sich Géricault so unverhohlen auf die andere Seite geschlagen hatte

führte u.a. dazu, dass das Bild im Salon ganz oben hingehängt wurde und schlecht zu sehen war. Auf dem Salon-Louvre-Bild von Dierk Schmidt können sie das sehen.

Géricault konnte damals noch mit einer recht pathetischen Darstellung provozieren. In Zeiten massenhaft verbreiteter Opferdarstellungen, Kriegs- und Leidensfotos ist dieses Format allerdings nicht mehr so einfach zu bedienen, wenn man nicht in ein bildhaftes Pathos verfallen möchte, das im Zweifelsfall den Betrachter nur kurzfristig emotionalisiert. Das war bei Géricault noch möglich, heute weniger. Denn pathetische Opferdarstellungen oder auch bekannte Täterdarstellungen laufen Gefahr, dass man über die Brisanz des historischen Ereignisses, sich die Brisanz der eigenen Arbeit erst mal sichert. Genau das vermeidet Dierk Schmidt explizit. Pathetische Gesten oder Figurationen werden Sie in keinem der Bilder sehen. Vielmehr werden Sie ihnen nicht zuletzt auch aus diesem Grund explizit spröde erscheinen. Damit komme ich zur eingangs erwähnten Frage nach dem Verhältnis von Bildpolitik und der Malerei von Dierk Schmidt: Sie werden in Zeiten der Massenmedien tagtäglich mit solchen Bildern von – explizit ignorant formuliert – „irgendwelchen“ Opfern konfrontiert. Damit wird auch Politik gemacht - im positiven wie negativen Sinne. Sie können an die immer wieder auftauchenden Fotos von Lampedusa denken, jene italienische Insel, an der zahlreiche Schiffe aus Afrika stranden und es immer wieder Tote gibt, deren Bilder nicht zuletzt auch dazu dienen, verschärfte Asylpolitiken einzufordern – nicht zuletzt von Otto Schilly mit seiner Forderung nach Auffanglagern in Lybien, um damit Menschenleben zu retten, ausgerechnet in einem Land, in dem Menschenrechte ein unbekannter Begriff sind – unter zahlreichen anderen Problemen dieser Forderung. Oder denken sie an Bilder zahlloser Flüchtlinge, vor allem Mütter mit ihren Kindern, die der noch nicht vor all zu langer Zeit – sprich 1999 - noch amtierende Bundesverteidigungsminister Rudolf Scharping einsetzte, um eine Mehrheit für den Einsatz der deutschen Bundeswehr im Kosovo zu gewinnen.

Solche Bilder emotionalisieren, sie anonymisieren aber zugleich; die Rede ist dann nur noch abstrakt von Opfern oder von Flüchtlingen. Zugleich werden diese Bilder relativ austauschbar. Es schwimmt vor den eigenen Augen, dass eigentlich jedes „Opfer“ immer eines bestimmter politischer Umstände und Bedingungen ist, seine eigene Geschichte hat etc.

Auf die Malerei von Dierk Schmidt bezogen heißt das, dass sich Malerei, die sich politischer Themen annehmen will, schon immer in medialer Konkurrenz zu solchen Bildern sieht, bzw. sie versucht, genau diese kurzfristige Emotionalisierung wie auch die Anonymisierung sowohl der Opfer wie auch der Verantwortlichen zu unterbinden. Dementsprechend werden Sie bei Dierk Schmidt mehrere Szenen haben; er verlässt sich nicht auf ein tragendes Einzelbild, sondern setzt auf Auffächerung, zeigt die Umstände auf, wie dieses Schiff sinken konnte, wer daran beteiligt war etc.

Dierk Schmidt formuliert in Anspielung an Géricault mit seinen Bildern eine Möglichkeit, wie heute das Format des Historienbildes noch produktiv gemacht und neu definiert werden kann; vielleicht müsste man auch eher sagen: Zeitgeschichtsmalerei. Wenn Sie sich in heutiger Malerei umsehen, werden sie vielen Harmlosigkeiten begegnen. Politisch brisantere Themen sind vielleicht noch dem Journalismus oder Dokumentarfilm überlassen, aber dass Malerei aktuelle Themen aufgreifen könnte, wird ihr selten zugetraut. Dabei geht es bei Dierk Schmidt auch darum, mittels der Langsamkeit der Malerei und auch den „Luxus“ des Nichteingebundenseins an alltägliche massenmediale Bildproduktion deren Grenzen aufzeigen zu können. Wenn Schmidt aber auch die Grenzen massenmedialer Darstellung reflektiert, heißt das auch die Möglichkeiten und Grenzen von „Information“. Das finden Sie im zweiten Bild der Dreierserie. Sie werden ein größtenteils schwarzes Bild sehen, in das teils schemenhaft teils ganz detailgetreu Personen, Gegenstände, Dokumente, etc. eingezeichnet sind. Schwarz ist dabei nicht einfach nur der Bildhintergrund, sondern steht für Nichtinformation. Die Detailgenauigkeit der jeweiligen Bildstellen bemisst sich daran, wie viel Information jeweils überhaupt zu erhalten war: sei es über die Asylsuchenden, über die Grenzbeamten, über die Beteiligung der Australischen Regierung. Sie können also anhand dieses Bildes auch sehen, dass es im Falle des Australischen Schiffs nicht sehr viel nicht zu sehen gab. Fernsehbilder, sofern sie auftauchen, können sich

das gar nicht leisten. Sie können nicht zeigen, dass Information fehlt, da sie ja Informationen vermitteln müssen.

Ein weiteres Beispiel dafür wäre ein kleines Bild, das sich in einem weiteren Werkkomplex von Dierk Schmidt an dieses Schwarze Bild anschließt. Auf dem Bild wird gerade kein „Schiffsuntergang“ gezeigt, sondern allenfalls ein Stück Wasseroberfläche, wo das Schiff gesunken ist. Ein solches Bild wäre viel zu unspektakulär, um irgendwo sonst als in genauen Recherchen oder Untersuchungsberichten aufzutauchen.

Auch spinnt Dierk Schmidt in der an dieses schwarze Bild korrespondierenden Werkserie den Faden weiter, kann sich die Geschichte weiterdenken, auch wenn es Wunschdenken bleiben wird, etwa dann, wenn er etwa in einem Bild seine Vorstellung davon präsentiert, wo er dieses schwarze Bild gerne sehen würde: im australischen Ministerium als Mahnbild. Dementsprechend ist dieses Bild ist auch den 350 Toten gewidmet.

Das dritte Bild der Eingangsserie knüpft wiederum an Delacroix an. Hier wird Ihnen das Gesicht des brasilianischen Fußballstars Ronaldos entgegenschweben. In der Schmidt'schen Verschachtelungs- und gleichzeitig Ausdünnungstechnik finden sie in diesem Bild einen Werbespot der Firma Nike komprimiert. Der Werbespot, auf den sich das Bild bezieht, wurde anlässlich der letzten WM gedreht. Er zeigt die brasilianische Fußballmannschaft auf dem Flughafen, wie sie sich kickend und rennend über die Grenzen und Grenzkontrollen auf dem Flughafen hinwegsetzt. Die Message ist klar: Mit Nike kann man jede Grenze überwinden. Sie haben also auf der einen Seite eine Erzählung von Asylsuchenden, denen gerade das Überschreiten von Grenzen verwehrt wurde. Und auf der anderen Seite eine Fußballmannschaft, der Dank Nike ermöglicht wird, jede Hürde zu nehmen, d.h. eigentlich ermöglicht erst die Ware diesen freien Grenzübertritt, da Waren ohnehin das einzige sind, was ungehindert Grenzen überwinden kann. Der Werbespot ist also ein aktueller „Triumph der Freiheit“, um auf Delacroix anzuspähen. **Nike** ist eigentlich nur der englische Aussprache von **N i k e**, die Göttin des Sieges und schon Delacroix Bild gilt in der Kunsthistorischen Literatur als aktualisierte Fassung der griechischen Siegesgöttin. Im Nikespot ist also Ronaldo respektive NIKE selbst die Nike des Jahre 1999, der Spot die Aktualisierung von Delacroix.

Auch hier haben sie also wieder eine Koppelung von Bildformulierungen, die durch ihre direkte Aneinanderreihung soviel bedeutet wie: die Ästhetik Delacroix lässt sich heute in Werbespots wieder finden. Dierk Schmidt betreibt also neben einem Versuch, das Historienbild wieder produktiv zu machen auch schon fast so etwas wie eine historische Recherche von Darstellungsformen geleitet von der Frage, wo damalige Bildformulierungen heute gelandet sind und wo sie ihre Verwendung finden. Insofern ist der Bezug auf die „Alten Meister“ auch nicht nur ein traditionalistischer Gestus. Im Gegenteil: Es ist der Versuch, die Vorstellung von einem einheitlichen Kunstkontinuum vom 18. Jh. bis ins heute unter dem Begriff „Malerei“ zu durchbrechen und vielmehr nach den Darstellungsformen statt nach dem Medium zu fragen. Schmidt stellt also Géricault und die Folgen gegen Delacroix und die Folgen, um am Ende zu einer aktuellen Form der Kritik im Medium der Malerei zu finden, die sich anderer Darstellungsformen bedienen muss als das von Delacroix formulierte, wenn sie ihre Kritikfähigkeit bewahren will. Sonst landet man eben in der Welt der Werbung und bestätigt das idealistische Bild der „Freiheit“, die die realen Möglichkeiten der Grenzüberschreitung natürlich völlig negieren muss. Daher sind Schmidts Bilder auch explizit „spröde“, da sie sich dieser Emphase „alles ist möglich“, jede Grenze ist überwindbar, „Just do it“ und der damit verbundenen emphatischen Betrachtersprache zum Zweck des Sportschuhverkaufs steht, gerade verweigern. Das werden Sie auch in der Malweise wieder finden. Es sind keine „prallen“ Bilder, sondern sehr dünn gemalt auf Transparentfolie, die gegen den Ewigkeitsanspruch Öl auf Leinwand gestellt sind und damit auch das immer Provisorische der eigenen Herangehensweise und das Prekäre der Möglichkeiten des eigenen Wissens betont. Sie sind fragmentarisiert, lassen Lücken, beharren nicht auf einem vollständigen Wissen, stellen aus, dass das eigene Wissen auf dünnem Boden steht. Insofern sind die Bilder zwar auch konkret als Positionierung gedacht, indem sie überhaupt etwas thematisieren, was sonst nicht vorkommt; im Unterschied aber zu andern Herangehensweisen, etwa zu gutem investigativen Journalismus beispielsweise, können sie

auch zugeben, dass die eigene Position immer ungesichert ist. Die Möglichkeit dies zuzugeben ist vielleicht „Privileg“ von Kunst, resp. dekonstruktivistischer Kunst, die darin dann auch auf die Institution angewiesen bleibt, als Ort, wo so etwas formuliert werden kann. Die dadurch gegebene Möglichkeit, immer auch die Grundlosigkeit des eigenen Handelns mitzubefragen und mitzuthematisieren, also Absolutheitsbehauptungen ebenso zu umgehen wie eine offensichtliche Überzeugungsrhetorik, und gleichzeitig trotzdem etwas zu tun, positioniert sich damit direkt zur Frage, was Kunst respektive Malerei heute sein kann.