

a. v. jpenck

Auf der Suche nach einer neuen Sprache: A.R.Penck

Für die inzwischen berühmte politische Graphik der französischen Studentenbewegung der späten 1960er Jahre war der Siebdruck ein willkommenes Mittel, Forderungen, Parolen aber auch einfache Bilddrucke schnell zu reproduzieren und als Plakate bei Demonstrationen mit sich zu führen. Es mussten leicht zu verstehende, lesbare Chiffren oder Zeichen zu politischer Wirksamkeit gebracht werden. Sie sollten das politische Gedächtnis trainieren. Das bekannteste Revolutionssymbol war ein im Siebdruck massenhaft verbreitetes Idealbildnis von Che Guevara, das nicht nur zum Zeichen für das Abenteuer Weltrevolution avancierte, sondern auch die seit Stalin gesichtslose Elite des Sozialismus personell attraktiver machte. Ursprünglich ist der Siebdruck in den USA als ideale Drucktechnik für die flexiblen Erfordernisse der Reklame entwickelt worden. Diese Herkunft aus der merkantilen Welt teilte er mit der Lithographie, die zunächst nur für Erleichterungen im Geschäftsleben gedacht war, ehe sie in der freien Kunst zu hohem Ansehen gelangte. Der Siebdruck hat wohl die schwerfälligere Technik der Lithographie abgelöst und blieb wesentlich länger der Gebrauchswelt verbunden, ehe auch er von der freien Grafik entdeckt wurde. Obwohl seine künstlerische Geschichte mit dem 20. Jahrhundert verbunden ist, sind Siebdrucke etwa von Picasso kaum vorstellbar. Erst spätere Generationen, allen voran Andy Warhol, der seine ersten Erfolge als Werbezeichner feierte, haben den Siebdruck als künstlerisches Mittel etabliert. Für Warhol war das mechanische und augenscheinlich subjektlose des Verfahrens, die Glätte der Farbflächen äußerst willkommen. Warhol bediente sich zunächst des durch

seine hohe Verbreitung konditionierten Zeichensystems von Pressefotografien oder signalhafter Gegenstände aus der Warenwelt. Seinem Versuch, diese allgemeinverständliche Bildsprache in Kunst zu übertragen, kam die Technik des Siebdrucks in idealer Weise entgegen. Die in der Werbung erprobte Signalwirkung unterstützte die unabgelenkte Klarheit des Bildes, die sich nicht mehr an subjektiven Erfindungen aufhielt, sondern vorgefundene „Zeichen“ lediglich territorial verschob. Spektakuläre Pressebilder wurden mittels Siebdruck gleichsam in das komplizierte Bildsystem Kunst einmontiert. Der Wechsel des Territoriums war in gewisser Hinsicht schockierend, weil er die unerlaubte Verlagerung von massenkulturellen Phänomenen in die Hochkultur vollzog. Das Territorium Kunst lebte bis dahin von hermetischen, subjektiv geschaffenen Kodierungen, die sich erst in der Deutung eine Sprache verschafften, sich selbst aber jenseits der Sprache begriffen.

Was an den Strategien der sogenannten Pop-Kunst für unser Thema interessiert, ist nicht an erster Stelle die Technik des Siebdrucks, der sich A.R. Penck erst nach seiner Übersiedelung in die Bundesrepublik durch die Anregung von Clemens Fahnemann in den 1980er Jahren widmete, sondern sein Interesse an Zeichensystemen im Zusammenhang mit der Herausbildung einer von der Kunst kommenden neuen Sprache. Als Penck Ende der 1960er Jahre sein Konzept *Standard* entwickelte, führte es ihn neben Carl Friedrich Claus nicht nur als Einzigen aus dem in seiner gesellschaftlichen Umgebung herrschenden Kunstdiktat in einen Diskurs hinein, den Künstler wie Andy Warhol, Joseph Beuys, John Cage oder Marcel Broodthaers auf ganz unterschiedliche Weise initiiert hatten, sondern er befand sich mit seinem unter diktatorischen Bedingungen erarbeiteten Kunstbegriff auf der Höhe der durch diese

Namen ausgezeichneten Linie. Ihnen allen gemeinsam war die Suche nach einem Ausweg aus dem eklanten Verlust einer kommunikativen Form, den die Kunst zunehmend zu verzeichnen hatte. Die sogenannten Avantgarde-Künstler waren seit langem in den *closed circuit* der Kunst eingeschlossen. Die Frage nach der Rückgewinnung von sozialer Relevanz war nicht nur ein Thema des Sozialismus und seines Realismusverdikts. Warhol und Beuys beispielsweise arbeiteten zwar an gegensätzlichen Strategien, beide versuchten aber nichts weniger als aus der industriekapitalistischen Kultur auszubrechen. Warhol popularisierte seine Bildsprache durch die scheinbar affirmative Übernahme von etablierten Zeichen der kapitalisierten Warenwelt, gleichzeitig verweigerte er sich aber konsequent jeder ideologischen Indienstnahme. Beuys hingegen schuf ein selbstreferentielles, hermetisches Bildprogramm, das er in Begriffsdiskussionen um seinen *Erweiterter Kunstbegriff* und der daraus hervorgegangenen Utopie einer *Sozialen Plastik* permanent politisierte. Während Warhol den Autor um der Sprache willen auszublenden versuchte, erhob Beuys das künstlerische Subjekt zum eigentlichen Sprecher, durch den Sprache im spirituellen Sinne erst erfahrbar werden sollte. In der Philosophie, besonders im französischen Poststrukturalismus wurde ausgehend von Levi-Strauss anhaltend über die Rolle der Sprache als Zeichensystem gehandelt. Eine der wichtigsten Anregungen für den philosophischen Strukturalismus war die grundlegende sprachwissenschaftliche Untersuchung von Ferdinand de Saussure *Cours de linguistique générale* von 1916, in er auf eine zukünftige Semeologie als „eine Wissenschaft, welche das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht...“ hingewiesen hatte.

Penck entwickelte unter dem Einfluss von W. Ross

Ashby und der allgemeinen Kybernetik mit seinen Welt- und Systembildern, besonders aber mit *Standart* ein Zeichensystem, das sich aus verschiedenen Quellen speiste, aber auch mit sprachwissenschaftlichen Fragen des Strukturalismus in Verbindung stand. Die Assoziation von Figurationen, die in vor- und frühgeschichtlichen Gesellschaften als Schriftsprache (Höhlenmalereien) fungierten und eine weitgehende Identität von Zeichen und Bezeichneten darstellten und noch nicht in der Arbitrarität sprachlicher Zeichen gleichsam chiffriert waren, kam der utopischen Sprache von Pencks *Standart* in idealer Weise entgegen. Ihre „primitive“ Ebene einfacher Figurationen war der Versuch, an den Ursprung des Sprachlichen, also in gewisser Weise an das Vorsprachliche dort anzuknüpfen, wo Sprachzeichen und Bild noch identisch waren, um daraus für die Gegenwart eine Zeichensprache oder Zeichen zu entwickeln, die allgemein verständlich wirkten und die abstrakte Ebene der Worte in den assoziativen Bildraum der Kunst hinein erweiterten. Penck sprach von einem „operationellen Zugriff hinsichtlich der tatsächlichen Perzeption“ als Kennzeichen von Standard. Das Hauptmerkmal von Standard war seine soziale und politische Intention, die sich prähistorischer und anderer Bildzeichen konzeptuell bediente, um die primär repräsentative Rolle von Kunst im Sinne einer kollektiven Imitationsmöglichkeit zu dekonstruieren. Pencks *Standart* ist darüber hinaus ein wesentlicher Forschungsbeitrag zu den Grundfragen kommunikativer Techniken oder des Verstehens überhaupt, den er in seinem 1980 vollzogenen Übergang in den Westen unter anderen Bedingungen fortführte. Seine Bildsprache gewann nun - befreit vom engen Korsett ideologischer Verkettung - bei gleichbleibender Syntax die Qualität einer Weltsprache. Im Grunde ging es immer noch um die Lösung der bereits in der Gene-

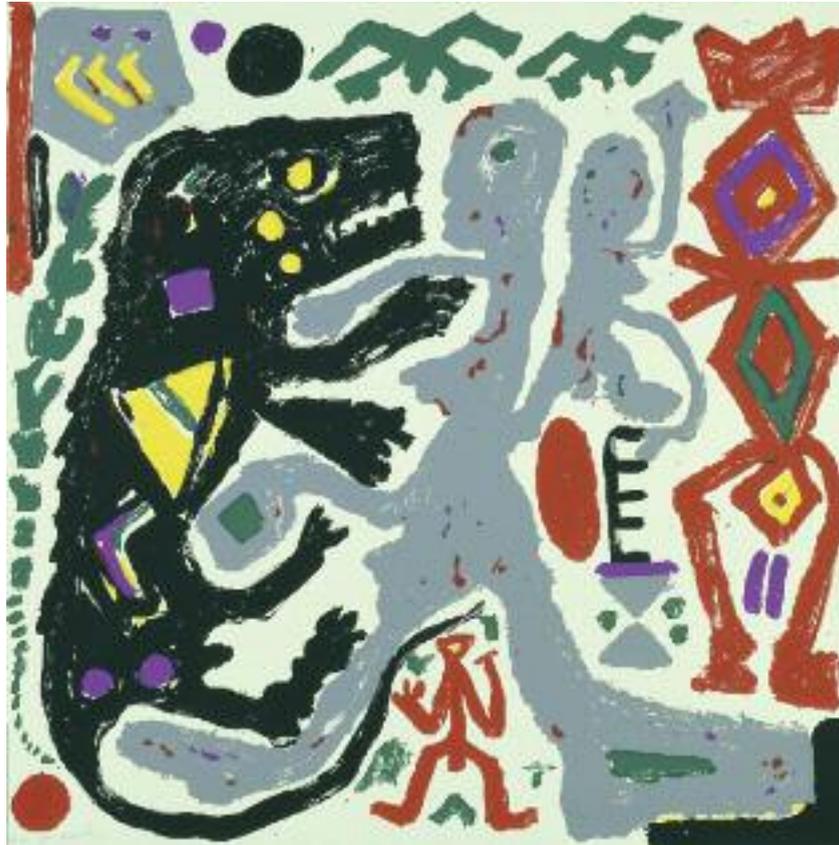
sis 2,19 gestellten Frage, ob der Mensch den Dingen in seinen Sprachen eine logische oder beliebige Bezeichnung gegeben hatte: „Gott der Herr bildete noch aus dem Erdboden alle Tiere des Feldes und alle Vögel des Himmels, und er führte sie zum Menschen, um zu sehen, wie er sie benennen würde: so wie der Mensch sie benennen würde, sollte ihr Name sein.“ Diese linguistische Aufgabe führte weit über die Tiere hinaus etwa zu psychophysikalischen Fragen wie: „Was ist Gravitation?“ (von 1984). Was heißt Anziehungskraft und Gleichgewicht für die Gestirne und für den Menschen, der sich in Mann und Frau teilt? Pencks Siebdrucke behandeln in virtuoser Beherrschung der Technik alle seine Grundfragen, die vom ewigen Geschlechterkampf bis hin zu welthistorischen Erscheinungen reichen, wie sich etwa in der Person Gorbatschows („Gorbatschow spaltet die Partei“, 1987) nichts weniger als das ungeahnte Ende der Sowjetmacht zeigte. Zwei Jahre später, 1989, folgte nach der sich abzeichnenden Aufhebung der bipolaren Teilung der Bildkommentar zu den „Gegenwärtigen Verhältnissen.“ In seinem Bild zum Mauerfall treten noch einmal die Figuren auf, die in Pencks frühen Systembildern das martialische Gegeneinander der Deutschen symbolisierten und allgemein als dogmatische Missionszeichen seine Bilder ruhelos durchziehen. Löwen, Skorpione, Adler verweisen auf die kosmische Bestimmung der Existenz und auf ihre mythologische Ausdeutung im großen Kreisen der Planeten. Die Zeichenfelder öffnen den Blick für elementare Wahrnehmungsphänomene, auf die Problematik der eingeschränkten Erkenntnisfähigkeit des Menschen, der seine Umwelt in Chiffren registriert und in assoziierbaren Zeichen abspeichert. Pencks ornamentale Zeichenteppiche verweisen vor allem auf die Frage nach dem Bewusstsein und Bewusstwerden dessen, was

wir allgemein Wirklichkeit nennen. Sein Beitrag zu einer neuen Sprache ist nicht als linguistisches Experiment zu verstehen, sondern als eine Untersuchung des Bildes im Hinblick auf seine „semeologischen“ Fähigkeiten. Seine „Sprache“ ist das Ergebnis seiner Bildforschung und in ihrer Eigenart der konsequenteste Beitrag zu einem der wesentlichen Themen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, der Idee den Primat vor allen ästhetischen Fragen einzuräumen. Denn im Anfang war das Wort, was nicht anderes bedeutet als dass der Logos der Schöpfung ihre Vielgestaltigkeit verliehen hatte und es Sache der Menschen war, das Verborgene zu entbergen. Dafür führte Gott die Dinge vor die Menschen, um zu sehen, ob sie die Zeichen zu deuten verstehen. Das *bildnerische Denken* (Paul Klee) scheint unter allen Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns dafür besonders prädestiniert, weil es universal angelegt ist. A.R. Pencks Bildzeichenwelt ist gleichsam eine essentielle Übersetzung von Denkprozessen in ein lesbares Zeichensystem, das sich aber gleichwohl aller ästhetischen Bildgesetze bedient, deren Hermetik eingeschlossen. Die hier vorgestellte abgeschlossene Werkgruppe von Siebdrucken, ist nur eine unter den vielen Möglichkeiten im Oeuvre von A.R. Penck, seine originäre Bildsprache unter den jeweils anderen Bedingungen eines Mediums zu variieren.

Eugen Blume



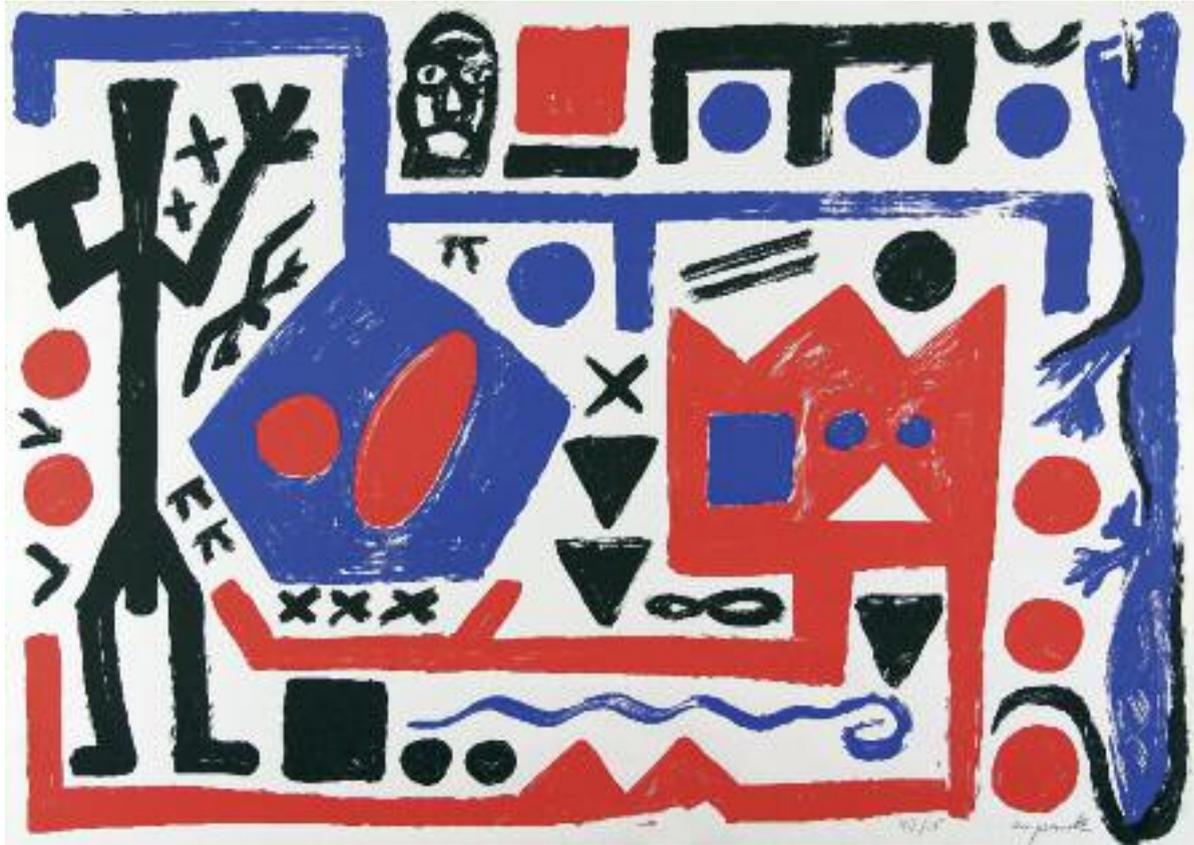




Ohne Titel • 1985 • Siebdruck • 6 Farben • *silk screen print (6colours)* 88 x 88 cm • Auflage/*edition*: 55

Ohne Titel • 1986 • Siebdruck • 9 Farben *silkscreen print (9 colours)* • 100 x 100 cm • Auflage/*edition*: 60











Ohne Titel (kämpfende Scorpione) • 1987 • Siedbruck • 5 Farben *silkscreen print 5 colours* • 93,5 x 138 cm • Auflage/*edition*: 55









9. November • 1990 • Siebdruck • 3 Farben *silk screen print 3 colours* • 86 x 122 cm • Auflage/edition: 55





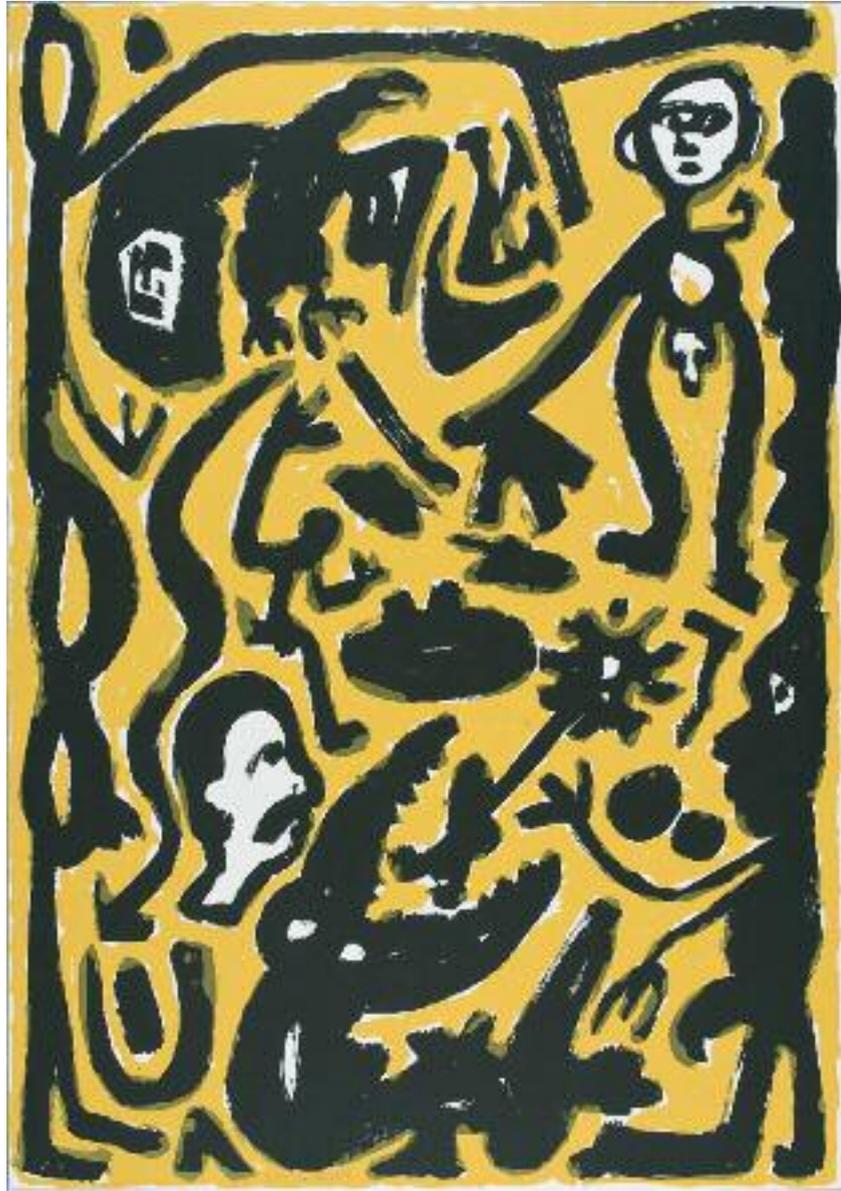
Schatten • 1990 • Siebdruck • 5 Farben *silk screen print 5 colours* • 86,5 x 107 cm • Auflage/*edition*: 55



Debatten • 1990 • Siebdruck • 5 Farben *silkscreen print 3 colours* • 86,5 x 107 cm • Auflage / *edition*: 55



Daten • 1990 • Siebdruck • 5 Farben • *silk screen print 5 colours* 86,5 x 107 cm • Auflage/*edition*: 55

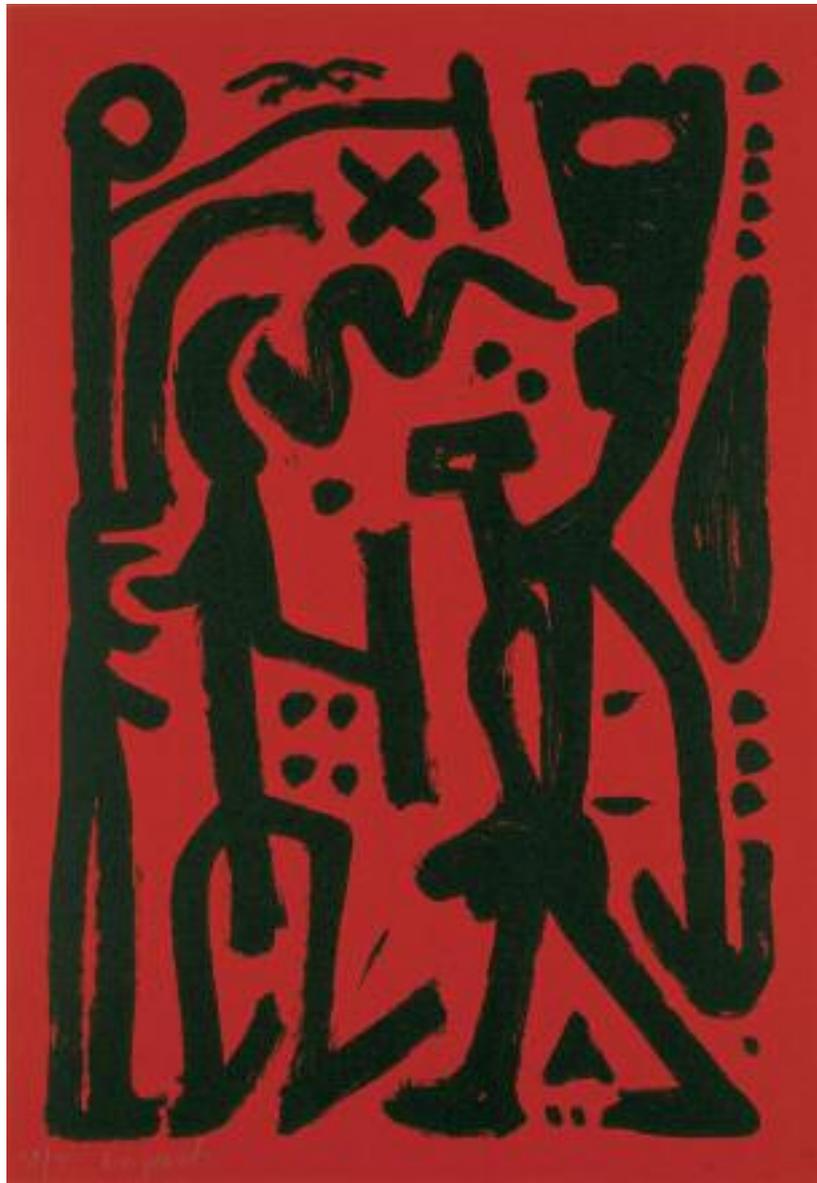




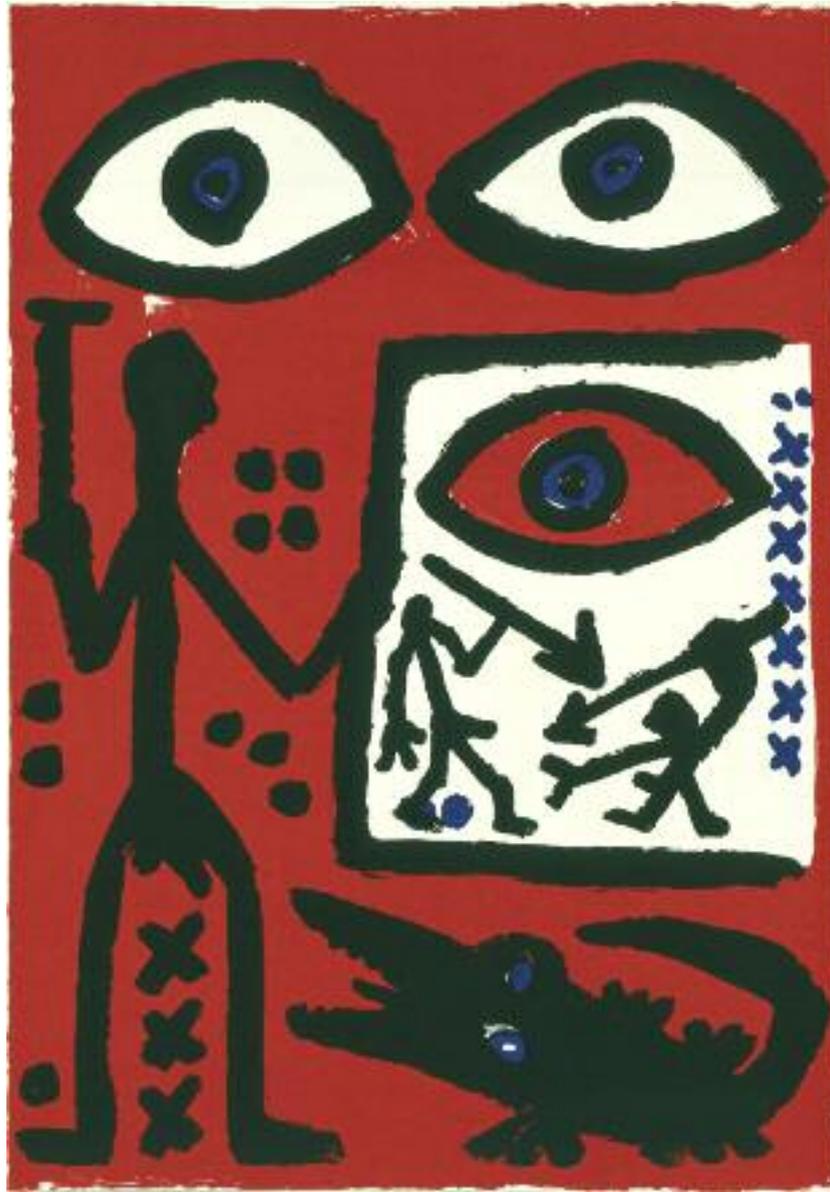




Erichis Ende • 1989 • Siebdruck • 4 Farben *silk screen print 4 colours* • 125 x 85 cm • Auflage/*edition*: 55

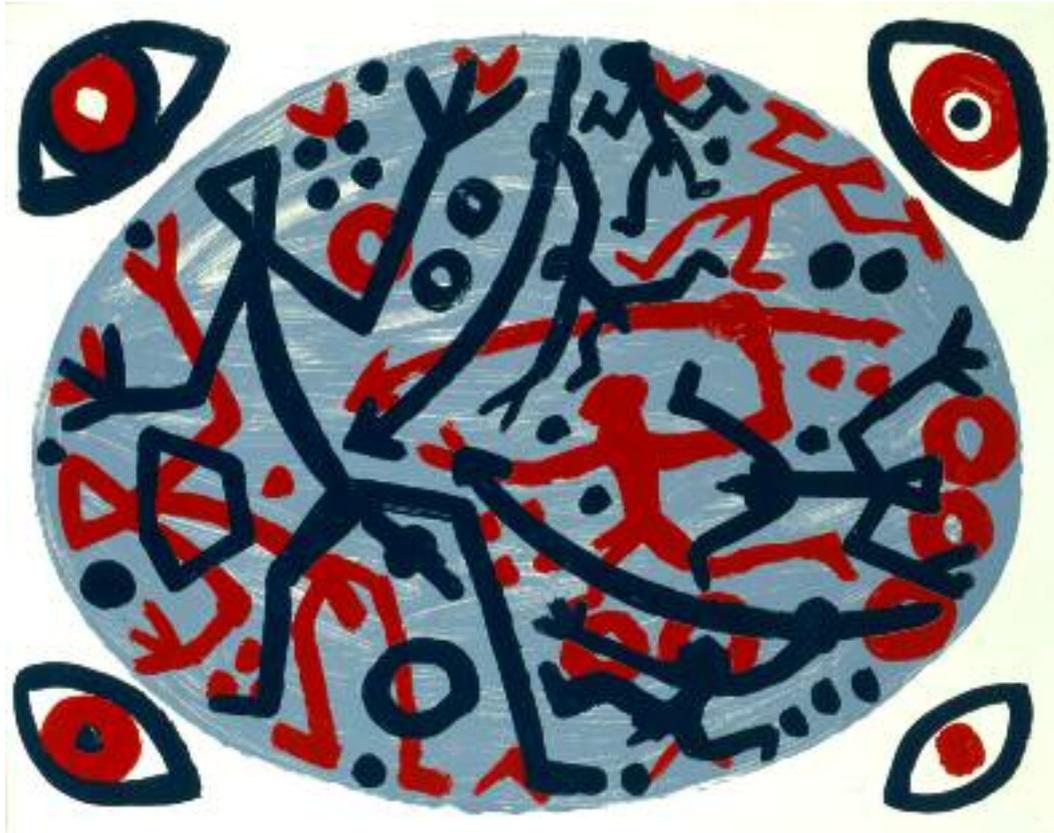


Musica • 1990 • Siebdruck • 2 Farben *silk screen print 2 colours* • 122 x 86 cm • Auflage/*edition*: 55



Ohne Titel • 1991 • Siebdruck • 3 Farben *silkscreen print 3 colours* • 122 x 86 cm • Auflage/*edition*: 55





Impressum

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
„A.R. Penck - Grafiken, die von der Galerie Fahneemann verlegt worden sind“
8.2. - 12.3.2011

The catalogue is published on the occasion of the participation of Galerie Fahneemann/

Galerie Fahneemann
Fasanenstrasse 61 • 10719 Berlin
T +49 - (0)30 - 883 98 97
F +49 - (0)30 - 882 45 72
info@galerie-fahneemann.de
www.galerie-fahneemann.de

Herausgeber *published:* Galerie Fahneemann
Gestaltung *design:* Clemens Fahneemann, Silva Agostini
Copyright: Galerie Fahneemann und A.R. Penck

Druck: Spree Druck Berlin

Besondere Dank:
A.R. Penck

und Dank an:
Dr. Alexander Dücker
..... Sticht
Hans und Uschi Welle