

Der Schneemann – Anweisung: „Auffinden und Weißeln“ (H. Zangs)!

Marcel Duchamp hatte bekanntlich die Malerei an den Haken gehängt und stattdessen spontan einen Kleiderhaken oder einen Flaschentrockner zum Kunstwerk erklärt. Letzteres ist so allerdings historisch nicht ganz richtig. Eigentlich hatte er seine objets trouves aus experimentellen Gründen in sein Atelier gebracht, um in kontemplativer Anschauung ihren „Möglichkeitswert“ reflektieren zu können. Es ging ihm um die Frage, was die Dinge außerhalb ihres Nutzwertes noch sein könnten. Am Ende stellte sich heraus, dass eine solche zunächst abwegige Frage nur in einem psychohistorischen Zeitklima, dem frühen 20. Jahrhundert, dämmern konnte. Sie war unbewusster Reflex auf das Fremdwerden der Dingwelt im Strudel des rasanten Fortschritts. Im Zuge der „technokratischen Vernutzung der Welt“ (Beat Wyss) verloren die Gegenstände und die Menschen gleichermaßen ihre Identität. In Duchamps Atelier schlafwandelte der Künstler infolge dessen zwischen Dingen, deren Eigensinn erst wieder entdeckt werden musste.

Das Erbe Duchamps ist ein zerbrochener Kontrakt zwischen den Dingen, den Menschen und der Malerei. So sehr die Dinge den Menschen entfremdet sind, so sehr der Mensch verdinglicht wurde, so sehr hatte die Malerei offenbar die Fähigkeit verloren, die Menschen und die Dinge sinnhaft noch abbilden zu können. In ihren Collagen und Assemblagen nahmen Pioniere der Moderne wie Picasso, Braque oder Schwitters stattdessen die Realgegenstände selbst in ihre Bilder auf, um diese „wahrer“ zu machen. „Wahrer machen“ bedeutete, dem täuschenden Schein des illusionistischen Bildes misstrauend, lieber gleich so viel Realität wie möglich im Werk für sich sprechen zu lassen. Eingeleitet war damit ein Prozess der Dingwerdung des Bildes. In diesem Strang der modernen Kunstgeschichte sah es für die Fortsetzung der Malerei am Ende schlecht aus. Sie wurde zum Auslaufmodell einer Entwicklung, an deren Ende die Künstler in Happenings an einem erweiterten Kunstbegriff feilten und die Gesellschaft als Ganzes zum Gegenstand einer „sozialen Plastik“ machten. Joseph Beuys steht für diese axiomatische Endposition einer Avantgarde, die weder dem Bild noch der Malerei eine wirklich entscheidende Rolle mehr zubilligten.

Zur gleichen Zeit, ebenso wie Beuys in Düsseldorf, arbeitete ein anderer Künstler weniger öffentlichkeitswirksam, aber ebenso zukunftsweisend an der Rettung der Malerei und an der Versöhnung des Bildes mit den Dingen des Alltags. Statt einer Dingwerdung des Bildes geht es in diesem Strang der Erzählung einer kleinen Kunstgeschichte um die Bildwerdung der Dinge und um eine oftmals sogar poetische Versöhnung von Farbe und Dingwelt. Für diese Position kann Herbert Zangs stehen. In den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts beginnt Zangs, seine Welt zu weißeln.

Wie für Beuys gibt es auch für Zangs einen Gründungsmythos seiner Kunst; und wie bei Beuys ist auch bei Zangs weniger wichtig, ob alles so gewesen ist, wie es später erzählt wurde. Die Gründungsmythen eines Kunstschaffens dienen nie der Erklärung der Werke, sondern sind nur die Steigbügel, um auf den Trip des Künstlers zu kommen. Bei Beuys waren es seine Tataren, die ihn 1944 als Bordfunker einer abgeschossenen JU 87 angeblich in Fett und Filz das Leben retteten. Herbert Zangs dagegen hat aus seinen Kriegserlebnissen im II. Weltkrieg kein Inaugurationserlebnis stilisiert. Er konnte zu dieser Zeit auch nicht abstürzen, weil er als junger Infanterist im finnländischen Schnee feststeckte. Allerdings mag es sein, dass auch er in der weiten Schneelandschaft die Eingebungen empfangen haben mag, die dann später nach seiner Zeit an der Düsseldorfer Kunstakademie dazu führten, dass er mit seinen „Verweißlungen“ begann. Der Schnee von Zangs ist ein „Verweißeln“ der Dinge durch ein all over der Farbe. Es holt die Dinge vorsichtig in die Obhut der Malerei zurück. Dies ist mit der Bildwerdung der Dinge gemeint. Wie der Finnländische Schnee in der Kriegslandschaft im Feld, beginnt die weiße Farbe die Oberflächen und Dinge einzuhüllen in einen Schleier des Unkonkreten und Unschuldigen. Das Weißeln markiert die Materialien und Fundstücke, die Zangs auswählt, als „Kunst“. Es wirkt wie eine monochrome Signatur. Aber anders als bei Duchamp findet dabei eine Anverwandlung statt. Der Nutzwert der Dinge wird durch Übermalung ausradiert und der Gegenstand tarnt sich als Malerei. Dadurch überlebt er nicht nur seinen abgeholzten Gebrauchswert, er wird auch als Bild-Ding unter Vergebung aller menschlich-technischer Sünden, die mit ihm begangen wurden, wiedergeboren. Der Überzug des Malerischen ist eine heilsame zweite Entfremdung als

Auferstehung. „Weißeln“ ist ein Heilen der geschundenen Welt; nur dass die Mullbinden, mit denen verbunden wird, nun in Form einer feinen Farbhaut die Oberflächen bandagieren. Durch den aufgetragenen Farbschleier legt sich Ruhe über die kantigen Konturen des Wirklichen, an denen sich der Mensch im täglichen Abnutzungskampf stößt. In gewissem Sinne ist Zangs zu diesem Zeitpunkt, in den 50er Jahren, ein erlösender Maler von Winterlandschaften – allerdings mit zwei gravierenden Unterschieden. Zum einen fährt durch seine Bilder kein Weihnachtsschlitten mehr, vielmehr ist es so, als wäre der Schlitten selbst geweißelt worden. Der Schlitten wäre nur noch Spur für das Gewesene, das nun flüchtig in Weiß umhüllt, auf sich selbst zurückweist. Für die verschlafene Naturlandschaft ist in der rauen Moderne kein Platz mehr. In ihr kämpfen Beuys und die anderen um eine Ästhetisierung der Gesellschaft.

Das führt zum zweiten Unterschied: Herbert Zangs hat meines Wissens nie einen Schlitten geweißelt. Schlitten blieben der Rhetorik und Semantik von Joseph Beuys vorbehalten. Als alternative Fortbewegungsmittel mit Taschenlampe und Schinkenspeck sollten sie aus der zivilisatorischen Ödnis herausführen helfen. Zangs hat dagegen, bewusst gewählt oder intuitiv gewusst, zum Beispiel einen „Hobel“ weiß angestrichen. Der Hobel ist nicht nur ein banaler Gegenstand, der durch das Weiß-Malen zum Vexierbild zwischen pikturaler Bild-Skulptur und Ding wird. Ein Hobel ist die Waffe eines Zimmermanns, mit der das gewachsene Holz durch Abhobeln der feinen Unterschiede in Form gebracht wird. Er ist eines der großen Bilder für den Zivilisationsprozess schlechthin. Zangs erteilt ihm Absolution durch Aufnahme in seinen Kunsthimmel der weißen Neutralität. Er hat den Hobel so aufgestellt, dass man die scharfe Klinge auf seiner Unterseite nicht mehr sieht. Mehr kann man nicht tun. Der Unterschied zu den Malern von Winterlandschaften und zum Heimwerker an der „sozialen Plastik“ ist der, dass Zangs an großer öffentlicher Anerkennung nie wirklich interessiert war. Er weißelte zwar alles, was er finden konnte, aber er hat wohl nie daran geglaubt, mehr als Kunst machen zu können. Aber gerade dies macht ihn für die heutige Diskussion um die Funktion der Kunst extrem aktuell.

PD. Dr. Jürgen Stöhr