

## **INHALT**

### **RACHE AM BANALEN**

WALTER SMERLING

PETER WEIBEL

8

### **»KUNST, DIE IM WEGE STEHT«**

GÖTZ ADRIANI

16

### **MALEREI IN DER MANIER VON MARKUS LÜPERTZ ODER DER DANDYISMUS DER EXISTENZ**

PETER WEIBEL

54

### **BIOGRAFIE**

116

### **AUSSTELLUNGEN**

118

### **BIBLIOGRAFIE**

119

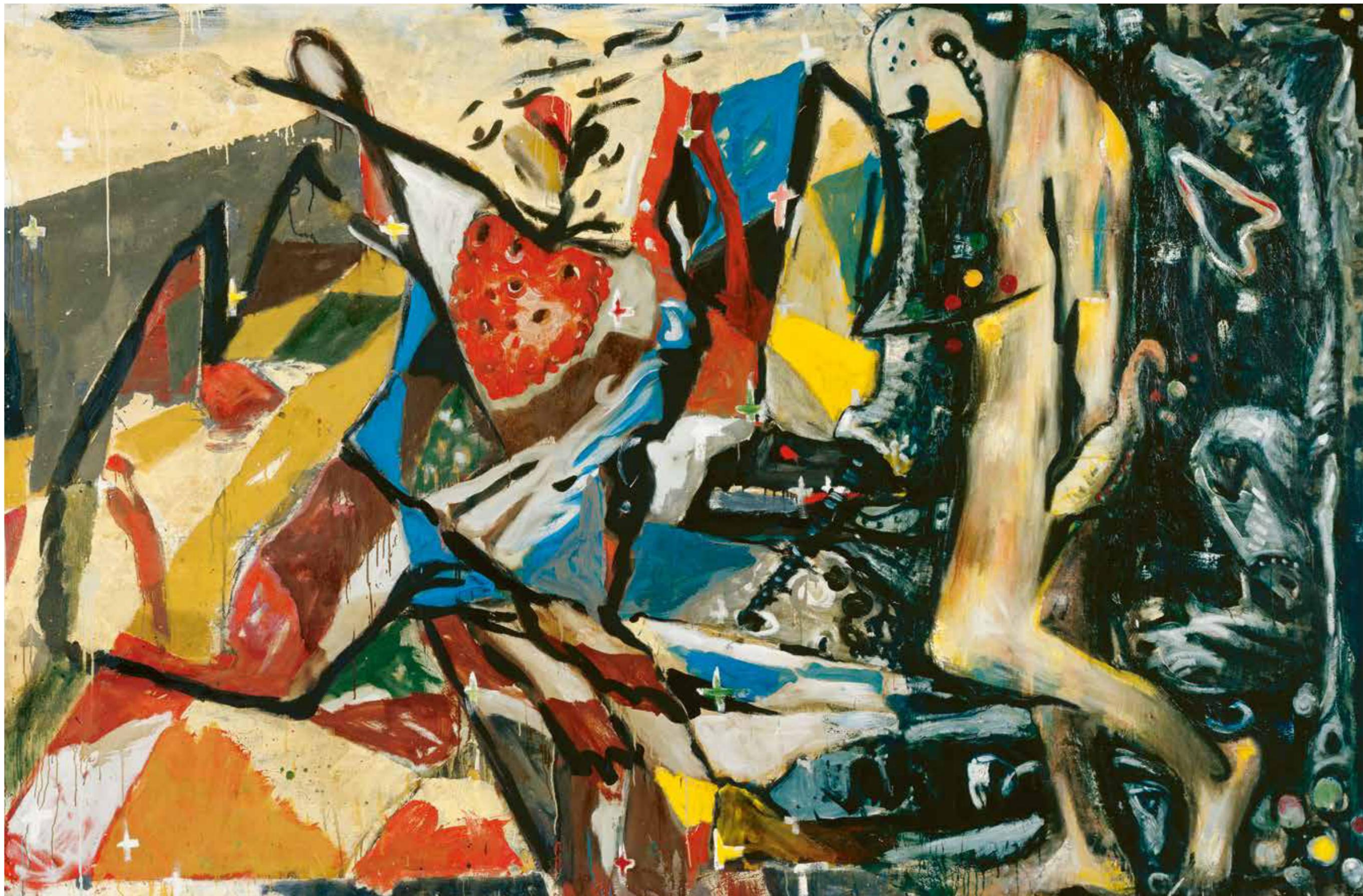


**Tod und Maler I – dithyrambisch**  
1973 • Leimfarbe auf Leinwand  
214 x 180 cm



**Tod und Maler I – dithyrambisch**  
1973 • Gouache auf Papier  
217 x 188,5 cm (gerahmt)

**Das Ende des Orpheus**  
1984 • Öl auf Leinwand  
180 x 270 cm



## PETER WEIBEL

### MALEREI IN DER MANIER VON MARKUS LÜPERTZ ODER DER DANDYISMUS DER EXISTENZ

**Was ist und was soll die Malerei?** Eine der wirkmächtigsten Antworten auf diese Frage stammt von einem der größten Meister der Malerei selbst, von Leonardo da Vinci. In seiner Schrift *Trattato della pittura* (um 1490) hat er den aus heutiger Sicht merkwürdigen Satz geschrieben, mit dem das Traktat beginnt: »Se la pittura è scienza o no.«<sup>1</sup> Im Verlauf dieser Abhandlung hebt er die Unterschiede der Malerei zur Musik, Bildhauerei, Architektur und Poesie hervor und setzt schlussendlich die Malerei im Vergleich der Künste an erste Stelle. Mit der Begründung: Malerei sei nicht *téchne*, sei nicht Handwerk, sondern eine Wissenschaft und wie ebendiese ein »discorso mentale«.<sup>2</sup> Malerei ist also gemäß Leonardo eine intellektuelle Tätigkeit. Die Unterscheidung zwischen *epistéme* und *téchne* geht auf die Griechen zurück. Die höheren Formen des Wissens waren für sie sprachbasiert, nämlich die *epistéme*, bestehend aus Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Musiktheorie, Astronomie (auch bezeichnet als *septem artes liberales* – die sieben freien Künste). Die niederen Formen des Wissens waren demgegenüber handbasiert, nämlich *téchne*: Agrikultur, Architektur, Musikpraxis, Malerei etc. (*artes mechanicae*). Leonardo hatte die Malerei nun jedoch zur Wissenschaft erklärt, um sie von den handwerklichen Künsten wie der Bildhauerei, der Musik und der Architektur zu lösen. Den Aufstieg der Malerei in der Hierarchie des Wissens – von der *téchne* zur *epistéme* – konnte er nur begründen, indem er die Malerei als geistige Tätigkeit definierte und strikt von den handwerklichen Künsten trennte. In Anlehnung an die Schriften Euklids zur Geometrie benennt er diese Prinzipien der Malerei: »Del primo principio della scienza della pittura: Il principio della scienza della pittura è il punto, il secondo è la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il corpo che si veste di tal superficie; e questo è quanto a quello che si finge, cioè esso corpo, che si finge, perché invero la pittura non si estende piú oltre che la superficie, per la quale si finge il corpo figura di qualunque cosa evidente.«<sup>3</sup>

Mit dieser axiomatischen Definition hatte Leonardo jenes Repräsentationsprogramm der Malerei formuliert, das von der Renaissance bis zum Beginn der Moderne gültig bleiben sollte. Seinen Höhepunkt erreichte es im sogenannten goldenen Zeitalter der Malerei, dem 17. Jahrhundert, in Werken von Diego Velázquez (etwa *Las Meninas*, 1656) bis Jan Vermeer (etwa *Die Malkunst*, um 1664).

Der beschriebene Wettstreit der Künste wurde in der Renaissance als *paragone delle arti* bezeichnet. Es wurde damit versucht, die mechanischen (bildenden) Künste rhetorisch als *artes liberales* (als System der *epistéme*) zu nobilitieren. Der Streit um die Rangfolge und um die Stellung der Künste war dabei Vehikel der Selbstdefinition, was Malerei im Vergleich zu anderen Wissensformen ist und zu leisten vermag.

Es gab also seit der Antike einen Wettstreit der Wissensformen. Die Unterscheidung zwischen *téchne* und *epistéme* setzte sich fort in der Unterscheidung zwischen *artes mechanicae* und *artes liberales*. *Epistéme* und *artes liberales* standen dabei in der Hierarchie der Wissensbäume immer an höchster Stelle. Lange Zeit dominierten die sprachbasierten Wissensformen von der Philosophie bis zur Theologie. Aber seit Mitte des 18. Jahrhunderts, mit dem Erscheinen der Schriften der Enzyklopädisten, wurden auch die handwerklichen und werkzeuggestützten Wissensformen, die *téchne* und *artes mechanicae* emanzipiert. Der Anspruch war, dass Wissenschaft, Kunst und Handwerk gleichberechtigt nebeneinander existieren.

Im Laufe der Jahrhunderte differenzierte sich allerdings der Wettstreit zwischen den Künsten zu einem Wettstreit zwischen den Künsten und den Wissenschaften, zwischen den Geisteswissenschaften und den Naturwissenschaften aus. Eines der Kriterien dabei war, welche Wissensform die Welt besser beschreiben und erklären und schließlich verändern könne. Es ging also um Wahrheits- und Wirklichkeitsansprüche.

<sup>1</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura (Condotta sul Cod. Vaticano Urbinate 1270)*, TEA, Mailand 1995, S. 1. Deutsch: Ist die Malerei eine Wissenschaft oder nicht?

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Deutsch: »Vom ersten Anfang der Wissenschaft der Malerei: Der Anfang der [Wissenschaft der] Malerei ist der Punkt, dann folgt die Linie, das Dritte ist die Fläche, das Vierte der Körper, der sich in diese Oberfläche kleidet, und zwar gilt dies von demjenigen, welches vorgestellt wird, das heißt vom nachgeahmten Körper selbst; denn die Malerei geht in Wahrheit nicht weiter, als bis zur Fläche [oder Oberfläche], bei und vermöge deren der Körper dargestellt wird, als Figur jeglicher sichtbaren Sache«, in: Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus 1270*, übers. von Heinrich Ludwig, Bd. 1: *Text und Übersetzung des 1.–4. Theiles*, Wien 1882.

Die sprachbasierten »Wissenschaften«, etwa die Philosophie, verwehrten jahrtausendlang den Künsten – von der Malerei bis zur Poesie – diesen Anspruch. Schon in Platons Staat der Philosophenherrscher waren Dichter und Maler als nachahmende Künstler verbannt. In Platons Ideenlehre haben Sinnesobjekte Urbilder: die Ideen. Ideen seien das eigentlich Wirkliche und wahre Seiende als vollkommene, unvergängliche, geistige Muster. Es gibt die Idee des Tisches und des Stuhls etc., das sind die Urbilder. Maler und Dichter allerdings orientieren sich nicht an der Idee eines Stuhls, sondern am konkreten, physischen Stuhl, also bereits am Abbild. Sie erzeugen damit ein Abbild des Abbilds. Dieses Abbild ist zwangsläufig unvollkommener als die Idee. Das zweidimensionale Gemälde kann folglich nur das Erscheinungsbild, die schwache Nachahmung des Originals, der Idee, sein. Die darstellenden Künste können das, was sie schildern, sei es verbal oder visuell, weder erklären noch vollbringen. Sie erzeugen keine Wirklichkeiten, sondern liefern nur Darstellungen von Wirklichkeiten, die andere erschaffen haben. Georg Wilhelm Friedrich Hegel hat Jahrhunderte später in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–1838) als Reaktion auf die Kunst der Romantik ebenfalls die Ansprüche der Kunst auf Wahrheit und Wirklichkeit relativiert: »Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.«<sup>4</sup> – »Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein.«<sup>5</sup> – »In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.«<sup>6</sup> Hegel hatte also das Ende der Kunst erklärt und reklamiert, nach Religion und Kunst sei die Philosophie jene Disziplin, welche das Absolute am besten verkörpere.

Der Philosoph Martin Heidegger fügte den traditionellen Hierarchien des Wissens und dem Wettstreit der Künste und Wissenschaften eine neue Note hinzu. Zuerst brachte er dabei die Philosophie in Stellung zur Wissenschaft mit der Behauptung, dass »die Wissenschaft nicht *denken* kann« – »denken nämlich nach der Weise der Denker«.<sup>7</sup> In seinem lebenslangen Kampf gegen Jahrtausende von Metaphysik geht der Begründer der Ontologie, der Lehre des Seins, des Daseins und der Existenz, schließlich so weit, nicht nur die Metaphysik, sondern sogar die Physik zu attackieren. In seiner Gegnerschaft zu Platon hatte Heidegger in seinem Buch *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935) immerhin die Begriffe »Kunst« und »Wahrheit« wieder aneinander angenähert. »Die Wahrheit ist die Unverborgenheit des Seienden als des Seienden. Die Wahrheit ist die Wahrheit des Seins. [...] Wenn die Wahrheit sich in das Werk setzt, erscheint sie. Das Erscheinen ist [...] die Schönheit. So gehört das Schöne in das Sichereignen der Wahrheit. [...] In der Weise, wie für die abendländisch bestimmte Welt das Seiende als das Wirkliche ist, verbirgt sich ein eigentümliches Zusammengehen der Schönheit mit der Wahrheit. Dem Wesenswandel der Wahrheit entspricht die Wesensgeschichte der abendländischen Kunst.«<sup>8</sup>

Malerei als darstellende Form der Kunst ist also gemäß Heidegger nicht nur das Erscheinen der Schönheit, sondern zugleich das Ereignis der Wahrheit und damit des Seins. Kunst sei eine ontologische Operation, eine Seinsform, ein Modus der Existenz. In seinen Ausführungen bezieht sich Heidegger klarerweise auf die vormoderne Kunst. Im Folgenden nun werde ich versuchen, zu zeigen, dass Markus Lüpertz als Maler der Moderne die Wirklichkeits- und Wahrheitsansprüche der Vormoderne reaktiviert.

**Malerei der Moderne** Die Malerei hat bis zum Beginn der Moderne im Rahmen der Dispute zwischen Philosophie, Wissenschaft und Kunst um Wahrheit und Wirklichkeit eine gewisse Rolle gespielt. Dies verdankte sie dem eingangs erwähnten Programm Leonardos, der erstens verkündet hatte, dass Malerei eine Wissenschaft sei, und zweitens diesen Anspruch damit legitimierte, dass der Maler mit den Mitteln Punkt, Linie, Fläche und Volumen die sichtbare Form der Dinge wiedergebe. Diese visuelle, mithin wirklichkeitsgetreue Abbildung der Realität nannte man das Repräsen-

<sup>4</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, zit. nach: Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* [1935], Stuttgart 1960, S. 84.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Ebd.

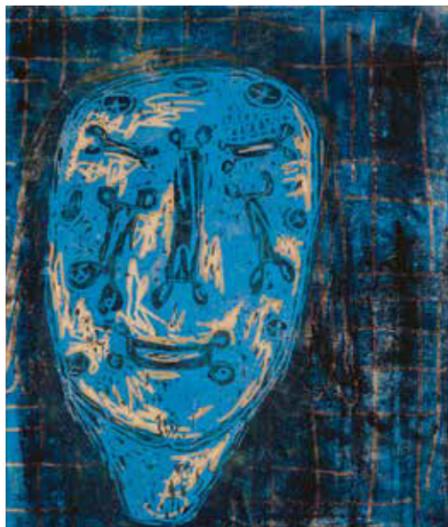
<sup>7</sup> Martin Heidegger, »Was heißt Denken?« [1953], in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7: *Vorträge und Aufsätze*, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 2000, S. 127–143, hier S. 133.

<sup>8</sup> Ders., *Der Ursprung des Kunstwerkes* [1935], Stuttgart 1960, S. 85.





**Der Krieger**  
1993 • Bronze, bemalt  
120 x 300 x 200 cm



**Männer ohne Frauen (Parsifal)**  
1994 • Holzschnitt, Öl auf Packpapier, Probedruck  
6-teilig • je 182 x 156 cm (gerahmt)

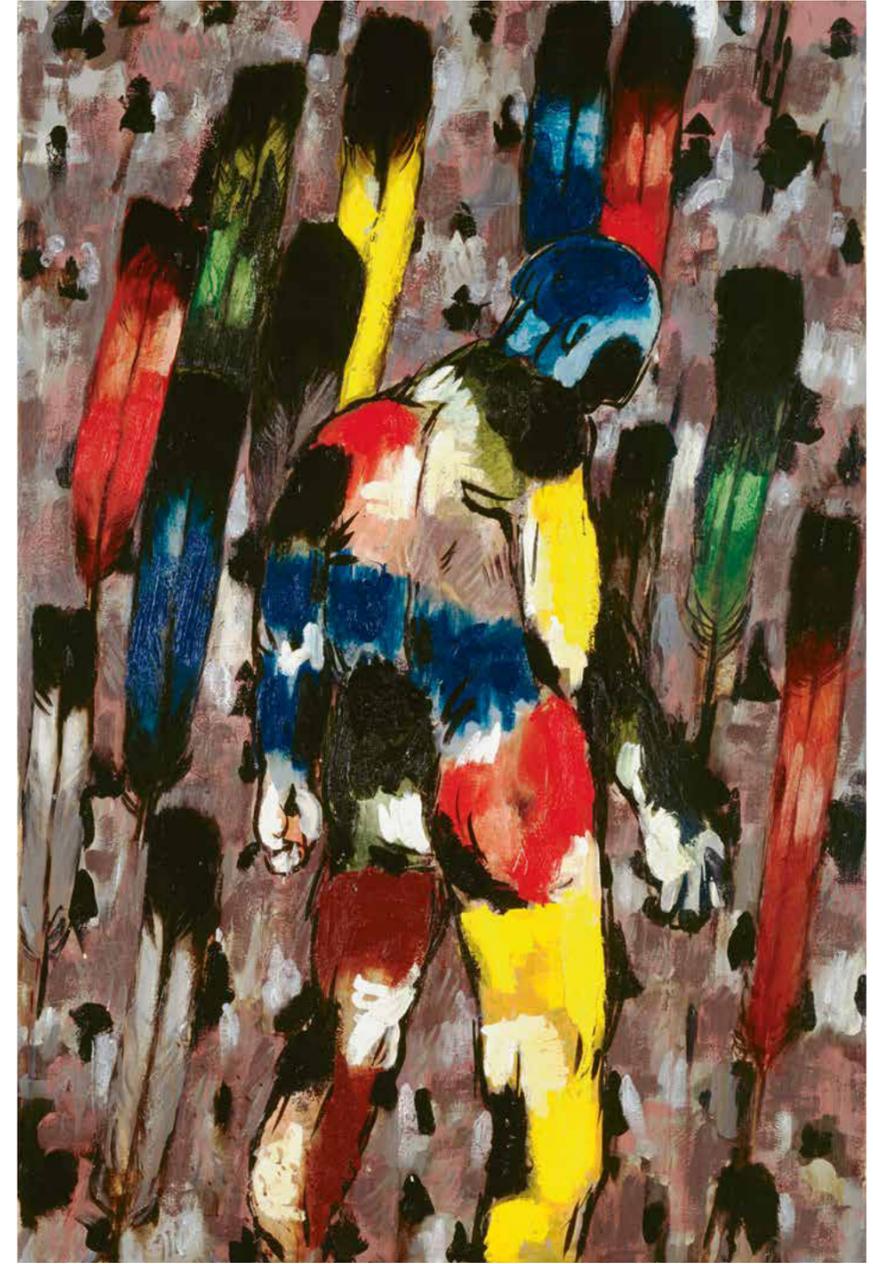
**Männer ohne Frauen (Parsifal)**  
1994 • Bronzeguss  
6-teilig • je 173,5 x 173,5 x 6 cm



**Landschaft**  
1997 • Öl auf Leinwand • 80 x 100 cm



**o.T. (Interiör)**  
1998 • Öl auf Leinwand • 210 x 170 cm





**Die Toten Tanz-Reliefs**  
1989/90 • 5 Terrakotta-Reliefs, je 3-teilig  
je ca. 208 x 113 x 30 cm