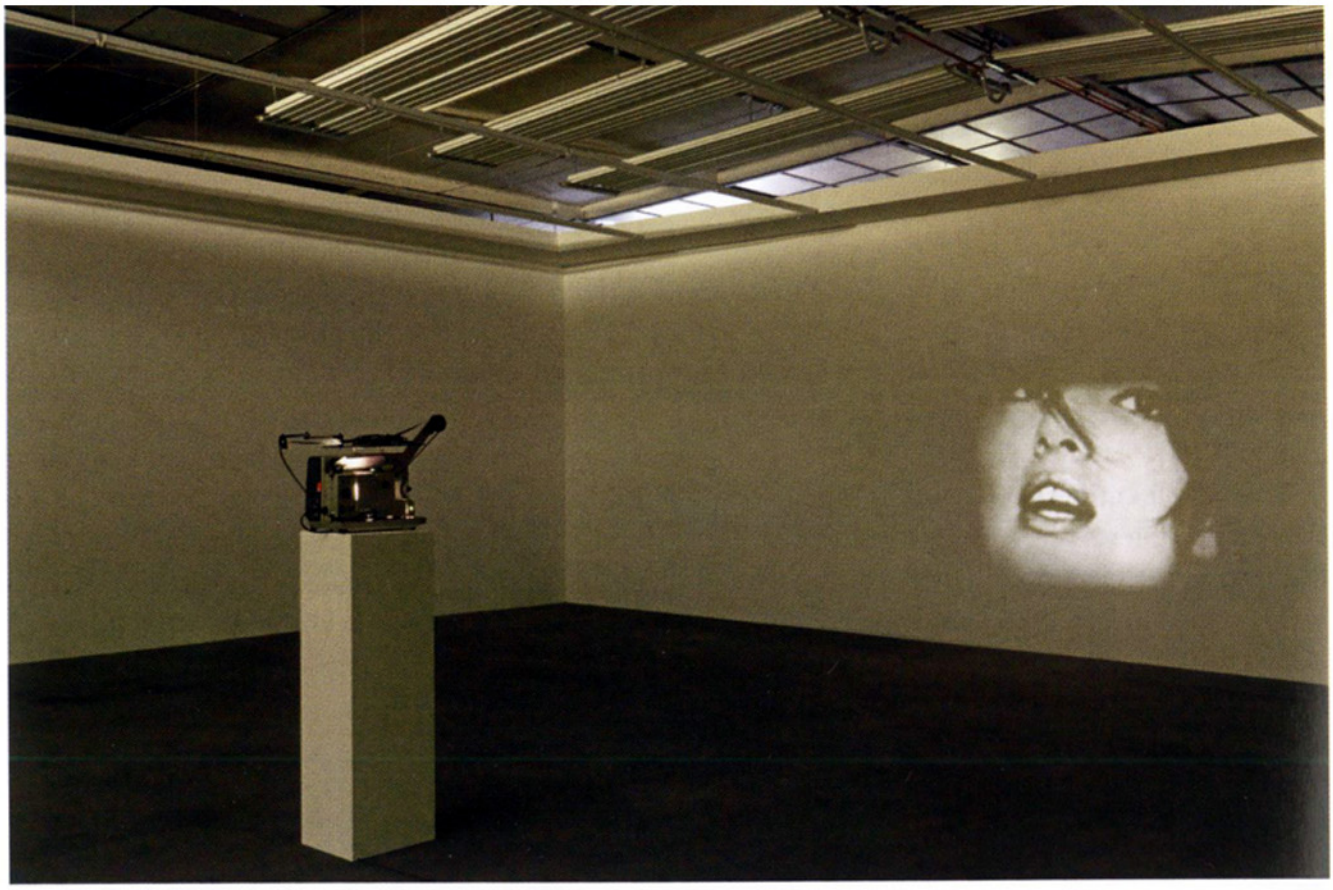
Kassandra Nakas, Den Kapitalismus zum flackern bringen. Texte zur kunst, March 2011.



DEN KAPITALISMUS ZUM FLACKERN BRINGEN

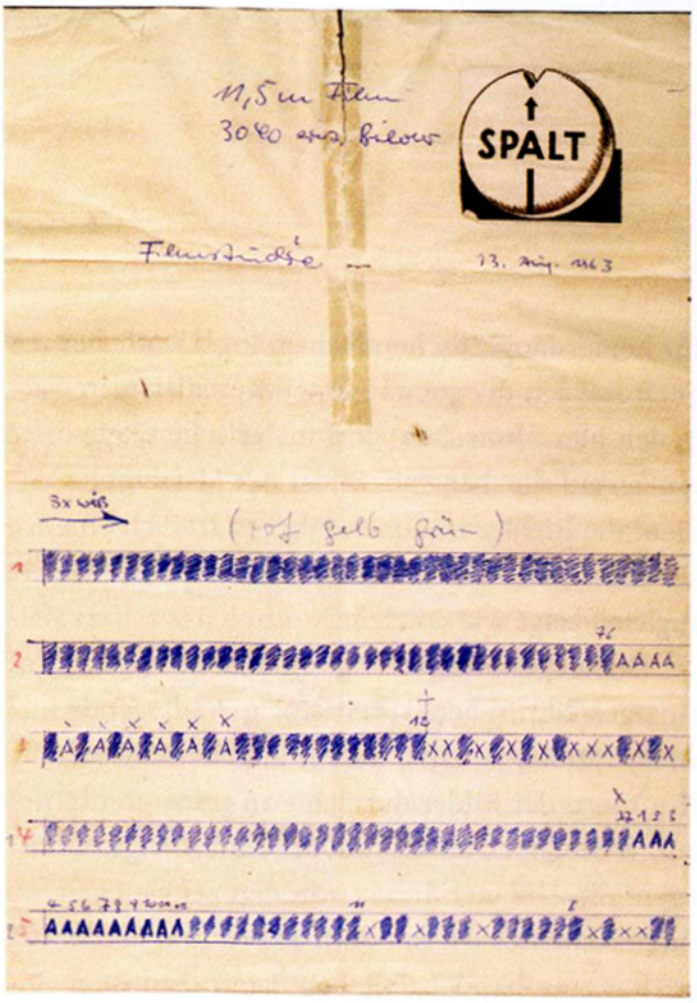
Kassandra Nakas über Manfred Kuttner in der Galerie Johann König, Berlin

Die eigenwillige, zwischen Pop- und Op-Art schwankende Malerei des 2007 verstorbenen Künstlers Manfred Kuttner lässt sich so recht in keine Schublade einordnen. Fluoreszierende Leuchtfarben und serielle Ordnungen prägen viele seiner etwa drei Dutzend hinterlassenen Gemälde aus den 1960er Jahren, die großteils 2005 und 2008 in der Berliner Galerie Johann König ausgestellt wurden. Kuttners experimentelle Ästhetik zwischen Rupprecht Geiger und ZERO erwies sich dabei als anschlussfähig an jüngere abstrakte Positionen wie Anselm Reyle und Thomas Scheibitz, wie 2007 die gemeinsame Gruppenschau „The Artist's Dining Room" in der Tate Modern bewies.

Vielfach ist in den Besprechungen zu diesen Ausstellungen auf das jähe Ende hingewiesen worden, das Kuttners künstlerische Anfänge von 1965, ein Jahr nach dem Studienende an der Düsseldorfer Akademie, schon wieder beschloss. Nach ersten gemeinsamen Ausstellungen mit Gerhard Richter, Sigmar Polke und Konrad Lueg wandte er sich von der freien Kunst ab und wurde Grafiker in einer Lackfarbenfabrik – ein Entschluss, der wohl seiner wirtschaftlichen Situation als Familienvater ebenso geschuldet war wie den gruppeninternen Konkurrenzkämpfen, die ihn den ehemaligen Studienkollegen zunehmend entfremdeten.

Angesichts dieser überaus kurzen künstlerischen Vita mag die jüngste, erneute Präsentation von Kuttners 1963 gedrehtem Experimentalfilm „A–Z", der bereits 2008 in der letzten Überblicksschau bei König zu sehen war, zunächst etwas redundant anmuten. Jedoch machte der Besuch der Ausstellung, die sich auf die konzentrierte Präsentation dieses Films[1] und, erstmalig, des ihm zugrunde liegenden Skripts beschränkte, schnell deutlich, dass hier kein marginales Nebenprodukt von Kuttners Malerei zu besichtigen war, sondern ein für die Geschichte des künstlerischen Films wiederzuentdeckendes Werk.

Manfred Kuttner,
1 „A–Z", Johann König, Berlin, 2010, Installationsansicht
2 „A–Z" (Filmskript), 1963



Als Solitär stand der Filmprojektor auf einem Sockel im großen Hauptraum, während das handgeschriebene, ausgerollte Filmskript – betitelt „Filmstudie" und datiert auf den 13. August 1963 – in einer Vitrine im hinteren Nebenraum gezeigt wurde. Die minimalistische kuratorische Entscheidung fand ihre Rechtfertigung in der außerordentlichen visuellen Wirkung des Films: „A–Z" ist eine furiose, optisch überwältigende filmische Passage sowohl durch das Düsseldorf des Jahres 1963 als auch durch die massenmediale Bilderwelt seiner Zeit.

In atemberaubend schnellem Schnitt sind auf einer Länge von etwa dreieinhalb Minuten Hunderte von Bildern (das Filmskript verzeichnet exakt 3040) aneinandermontiert, die durch Doppelbelichtung, Verfärbung und Umkehrung verfremdet erscheinen und nur gelegentlich durch etwas längere Einstellungen oder un- bzw. überbelichtete, monochrome, per Hand nachkolorierte Sequenzen unterbrochen werden. In rasendem Rhythmus flackern Szenen von vorbeifahrenden Autos, gesichtslosen Passanten, Baustellen, Verkehrsschildern und Werbemotiven auf. Ein tonloser Bilderstrudel, aus dem die Zeichen der Vergangenheit auf den Betrachter hereinbrechen, während sich das Rattern des Projektors in seinem Ohr zum lauten Rauschen steigert.

Betrachtet man danach das Filmskript, tritt hinter dem chaotischen Bilderstrom eine überraschend klare Struktur zutage. Denn bevor Kuttner mit dem Skript in der Tasche zu drehen begann, legte er vorab Frame für Frame jede Einstellung präzise fest. Die Bilder nahm er nicht mit wie üblich fortlaufendem Filmstreifen, sondern mithilfe einer Einzelbildschaltung auf, also jede einzelne Einstellung quasi-fotografisch mit einem „Schuss". Tatsächlich handelt es sich bei den zahlreichen Manipulationen daher nicht etwa um direkte Bearbeitungen belichteter Frames, sondern die Effekte ergeben sich erst durch die schnelle Abfolge der Bilder bei ihrer Projektion.

Im durcheinandergewirbelten Alphabet der Zeichen markieren die von Leinwänden abgefilmten Buchstaben A und Z Filmanfang und -ende, während einige längere Einstellungen die schnelle Bilderfolge immer wieder unterbrechen. Es sind vor allem ebenfalls abgefilmte ‚öffentliche' Bilder der Zeit, wie Aufnahmen des an Pfingsten 1963 verstorbenen Papstes Johannes XXIII. oder des britischen Callgirls Christine Keeler – der „Profumo-Skandal" beherrschte die Medien. Gerhard Richters Gemälde „Nase" (1962) im Stil eines Filmplakats wird wiederholt eingeblendet. Richter war ein Jahr nach Kuttner von Dresden ins westdeutsche Wirtschaftswunderland übergesiedelt, und die vielen Baustellen und überquellenden Kaufhausschaufenster, die beide während des Filmdrehs sahen (Richter ist in einigen Straßenszenen des Films zu sehen), stehen als Insignien des Wohlstands auch

für beider biografischen Neuanfang. Deutlicher noch werden die gemeinsamen Künstlerinteressen in den hier filmischen, dort malerischen Referenzen auf die ‚banalen' Bilder der Massenmedien, die Richter in seinen Werken freilich einem Unschärfeeffekt unterwirft und damit seine Motive zugleich zeigt wie entzieht.[2]

Demgegenüber verfolgte Kuttner in seiner einzigen filmischen Arbeit eine grundlegend andere Strategie, eine, die im blickheischenden Flimmern der Bilder durchaus an seine grellbunten, wenngleich abstrakten Leuchtfarbengemälde anknüpft. Unbeeindruckt von den zeitgleichen Fluxus-Abenteuern mit Fernsehern und Elektronik griff er zum handelsüblichen 8-mm-Familienfilm, dessen forcierte formale Behandlung jedoch spätere strukturalistische Experimente vorwegnimmt; einem ähnlich nervösen Flackern der Projektionen begegnet man erst wieder bei Tony Conrads „The Flicker" (1966).

Im beschleunigten Spiel mit Bildern und Buchstaben, mit Ikonen der Wohlstandsgesellschaft und der Massenmedien behauptet sich gleichwohl Kuttners Faszination für das filmische Bild als Abbild der Realität, und darin liegt nicht nur der zentrale Unterschied zum abstrahierenden strukturalistischen Formwillen, sondern die genuine Qualität von „A–Z": Aus dem komprimierten Bilderchaos im Geiste des wirtschaftlichen Aufbruchs und der massenmedialen Reizüberflutung tritt das Bewusstsein für die Ökonomien der Aufmerksamkeit und die falschen Versprechen des Kapitalismus offen zutage.

Der „kapitalistische Realismus" wurde bekanntlich von Kuttner, Richter, Polke und Lueg 1963 anlässlich ihrer Ausstellung in einem angemieteten, leerstehenden Laden in der Düsseldorfer Kaiserstraße 31a proklamiert – neben vielen anderen Ismen und Etiketten wie „imperialistischer Kapitalismus", „Common Object Painting", „Vulgarismus" und dem „Know-Nothing-Genre", die auf der Einladungskarte allesamt mit Fragezeichen versehen auf den Prüfstand gestellt sind. Dass sich der Terminus als diskursiv brauchbarster erwies, erscheint nur folgerichtig, stand der „kapitalistische Realismus" doch von Beginn an nicht nur für eine ironische Kritik am realen Kapitalismus wie auch der ästhetischen Doktrin des Sozialistischen Realismus des Ostblocks, sondern auch für eine zweckmäßige Marketingidee. Während sich Polke und Richter unter solch ‚kritischen' Vorzeichen und dem Signum (vermeintlicher) künstlerischer Autonomie die ubiquitäre Bilderwelt immer erfolgreicher aneigneten und Lueg unter seinem bürgerlichen Namen Konrad Fischer schließlich Galerist wurde, stieg Kuttner aus dem sich abzeichnenden künstlerisch-ökonomischen Verwertungskreislauf aus. „A–Z" kann insofern nicht nur als filmische Inkunabel des „kapitalistischen Realismus" gelesen werden, sondern auch als hellsichtiges Vermächtnis eines Künstlers, für den sich hinter den Versprechungen des Wirtschaftswunders die Mechanismen des im Entstehen begriffenen westdeutschen Kunstmarktes abzeichneten.

Dank an Tobias Kuttner, Berlin, für Informationen zur Entstehung des Films.

Manfred Kuttner, „A–Z", Galerie Johann König, Berlin, 30. Oktober bis 18. Dezember 2010.

Anmerkungen

1 Vom 8-mm-Originalfilm wurde in der Galerie eine 16-mm-Ausstellungskopie gezeigt.

2 Entsprechend operiert auch Richters einzige realisierte Filmarbeit, „Volker Bradke" (1966), fast durchgehend mit dem Unschärfeeffekt; vgl. hierzu Hubertus Butin, Gerhard Richters Film „Volker Bradke" und das Prinzip der Unschärfe, Köln 2010.