

Josef Kramhüller, „o.T.
(Performance)“, 1999



WELCHE SPUREN BLEIBEN

Magnus Schäfer über Josef Kramhüller in der Kienzle Art Foundation, Berlin

Josef Kramhüller (1968–2000) ist nicht unbedingt ein household name der Kunst der 1990er Jahre. So sensibilisiert der mit Malerei, Zeichnung, Performance und Text arbeitende Künstler offensichtlich für die sozialen Dynamiken des Kunstbereichs und die dazu korrelierenden Formen von Anerkennung und Karriere(-möglichkeiten) war, blieben gerade letztere für ihn weitgehend aus. Nach seinem Tod wurden Kramhüllers Arbeiten vereinzelt in retrospektiven Ausstellungen gezeigt.

Mit „What a Serious Horror Writing a Play“ bot sich nun eine weitere Gelegenheit, eine kompakte, doch relativ breit angelegte Auswahl aus seinem Œuvre zu sehen, ergänzt durch Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern, die seinerzeit gemeinsam mit Kramhüller an der Münchner Akademie der Bildenden Künste Malerei studiert haben; darunter ist auch Franziska Hufnagel, die die Ausstellung zugleich kuratorisch verantwortet.

Es ist wohl bezeichnend, dass Kramhüller – wie die nun ebenfalls in Berlin gezeigten Florian Hüttner, Jochen Klein und Amelie von Wulffen – an der 1994 von Helmut Draxler im

Münchner Kunstverein organisierten Ausstellung „Die Utopie des Designs“ beteiligt war. Bezeichnend, weil diese Ausstellung einen in den frühen 1990er Jahren aktuellen, recherchebasierten, gruppenorientierten und politisch angelegten Arbeitsansatz verfolgte, der kaum vereinbar ist mit konventionellen Vorstellungen von male-rischer Praxis und noch weniger mit der Art subjektivistisch konnotierter Abstraktion, die man in Kramhöllers Arbeiten von 1993/94 findet. Eine kleinformatige, mit Kreide bemalte Leinwand, auf der eine vielleicht als Totenkopf lesbare, gegenständliche Andeutung durch gestisch-bewegte Linien gerahmt wird („Ohne Titel“, 1993), liefert ein Beispiel dafür. Kramhöller zielte mit seiner Praxis auf issues – politische, ökonomische und soziale Implikationen, wie sie Anfang der 1990er Jahre in Ausstellungen wie eben „Die Utopie des Designs“ adressiert wurden –, artikulierte sie allerdings in einer dezidiert auf persönliche Erfahrung bezogenen Form und mitunter auch über entsprechend konnotierte malerische und zeichnerische Verfahren.

Bei den zwei 1994 entstandenen, sogenannten Vaselinebildern zeichnet sich ab, dass Kramhöller malerische Paradigmen wie Monochromie und gestische Abstraktion in einem körperlichen Handlungsraum begriff. Auf die beiden monochrom bemalten Leinwände, eine in einem hellen, eine in einem dunklen Violettton, sind jeweils zwei Reliefpartien aus Vaseline aufgebracht. Kramhöller hat die fettige Substanz offensichtlich mit den Händen appliziert, und die körperliche Präsenz, auf die sein weit ausholender Gestus verweist, ist selbst noch an der mittlerweile gelblich eingetrockneten Paraffinmasse ablesbar. Nur retrospektiv erschließen lässt sich allerdings der erweiterte performative Hinter-

grund. Offensichtlich hielt die Vaseline zunächst so schlecht an dem Bildträger, dass Kramhöller sie während einer Ausstellung immer wieder neu anbringen musste. In der fünfteiligen Fotoserie „Ohne Titel (Fingerabdrücke auf Schaufenstern von Luxusläden)“ von 1995 erscheint das individuelle künstlerische Mark-Making, das auch in den Vaselinebildern ein Moment der Körperlichkeit transportiert, buchstäblich als leibliche Spur im sozial codierten Raum des urbanen Konsumangebots. Während die hell ausgeleuchteten Waren in den Auslagen der Boutiquen im Hintergrund der Aufnahmen nur schemenhaft erkennbar sind, fokussiert die Kamera jeweils auf einen Fingerabdruck auf der Scheibe, der sowohl den physischen Abstand markiert, als auch die Exklusivität dieser von funkelnden Lichtreflexen überzogenen Luxusgüter mit ihrer sozialen Abschlussfunktion zusammenbringt.

Auf Kramhöllers Mitte der 1990er Jahre einsetzende Textproduktion, die hier inhaltlich anschließt, wurde nur am Rande durch die im Büro der Stiftung ausliegenden Exemplare von „Genuss Luxus Stil. sstems – ideological milieu“ verwiesen. Dieser 1999 publizierte Band versammelt Briefe, E-Mails, transkribierte Gespräche und Notizen, in deren zumeist ostentativ privatem und informellem Charakter zugleich Themen wie Urbanismus oder soziale Ein- und Ausschlüsse aufscheinen. Eine vergleichbare Konstellation findet man in einer unbetitelten und undatierten Zeichnung auf liniertem, zerknittertem Papier, die unter einer zielscheibenartigen Form und einigen Aquarellklecksen das mehrfach durchgestrichene Wort „Micropolitik“, darunter den Satz „Menschen organisieren sich hierarchisch und patriarchal [sic]“ zeigt. Das Blatt lässt an während der Lektüre niedergeschriebene Stichpunkte denken,

Josef Kramhöller, „o. T. (Fingerabdruck auf
Schaufensterscheiben von Luxusläden)“, 1995



die weniger Anspruch auf eine abgeschlossene Erkenntnis erheben, als vielmehr ein im Prozess befindliches Denken zu evozieren scheinen. Kramhöllers malerischer und zeichnerischer Duktus ist in den späten wie in den frühen Arbeiten gleichermaßen fahrig und skizzenhaft, so dass die Assoziation mit Notizen, mit einer prozessualen Artikulation naheliegt. Dieses Motiv ist auch in dem großformatigen Ölbild „Ohne Titel (Performance)“, 1999, auszumachen. Der zeitliche Ablauf einer Performance scheint dort in einer Art Simultandarstellung über- und ineinandergeschoben zu sein, gerahmt von zwei Spruchbändern mit den Zeilen „This is the empathy with the

upper class“ und „The universal equivalent“, die an Kramhöllers in den Jahren zuvor in Performances und Publikationen verarbeitete Beschäftigung mit politik- und ökonomietheoretischen Texten denken lassen. So war das Rezitieren von Textcollagen ein wiederkehrendes Element in den Performances, die seit Mitte der 1990er Jahre einen festen Bestandteil von Kramhöllers Praxis ausmachten, in der Ausstellung allerdings ausgeklammert werden.

„What a Serious Horror Writing a Play“ ist mithin zwar retrospektiv angelegt, konzentriert sich jedoch auf Kramhöllers bildnerische Praxis. Es ist allerdings zu fragen, ob eine solche Unter-

scheidung Kramhöllers Arbeitsweise gerecht wird oder ob seine späte Malerei und Zeichnung mit ihrem bewegten Gestus und der wiederkehrenden Andeutung bühnenartiger Raumsituationen nicht vielmehr explizit in Relation zu seinen Performances und Texten zu sehen wäre. Zugleich will die Ausstellung, so der Presstext, Kramhöller in einem Kontext zeigen, in dem die Nähe von ehemaligen Studienkollegen wie Hüttner, Hufnagel, von Wulffen und Andreas Hofer alias Andy Hope 1930 zu ihm und seiner Arbeit sichtbar werden soll; dabei werden zum einen während der Akademiezeit entstandene, zum anderen deutlich jüngere Arbeiten präsentiert.

Wenn der gemeinsame Ausgangspunkt dieser unterschiedlichen künstlerischen Ansätze „eher auf der Ebene der Problemlagen als auf der Ebene der Sichtbarkeit zu finden“ ist, wie Helmut Draxler es in der anlässlich der Ausstellung erschienenen Publikation formuliert, so wird die Möglichkeit einer Kontextualisierung von Kramhöllers Praxis hier nur in Ansätzen realisiert. Die spezifische Produktivität, die sich im München der 1990er Jahre aus der Konstellation von traditionellen malerischen Verfahren und historisch in Opposition dazu verstandenen (post-)konzeptuellen Praktiken entwickeln konnte, wird allenfalls in ihren Konturen greifbar. Die Hängung der Ausstellung vermeidet ausdrücklich eine Ordnung nach Chronologie oder Autorschaft. Zwischen einzelnen Arbeiten aus den frühen 1990er Jahren lassen sich Gemeinsamkeiten im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit älteren Malereitraditionen oder die seinerzeit ausgeprägte Skepsis gegenüber Malerei als Praxisform ausmachen. Die Kontinuität, die durch die Hängung suggeriert wird, erschwert es jedoch, über formale Ähnlichkeiten hinaus Zusammenhänge und indivi-

duelle (Weiter-)Entwicklungen auszumachen, beispielsweise wenn Kramhöllers späte Abstraktionen durch frühe, figurative Arbeiten von Andy Hope 1930 und von Wulffen gerahmt werden. Gerade die aktuellen Arbeiten würden es für sich genommen nahelegen, sie im Sinne der weiteren Ausdifferenzierung einer ohnehin nie homogenen Gruppe zu lesen. Die Nähe zu Kramhöller ist dann eher als Verbundenheit vor dem Hintergrund einer gemeinsamen Vergangenheit zu deuten – sicher nicht zufällig ist in dem Presstext von einer „Gedächtnisausstellung“ die Rede.

„What a Serious Horror Writing a Play“, Kienzle Art Foundation, Berlin, 2. April bis 3. September 2011.