



GÜNTHER FÖRG, HAND III, 1994, 70 x 60 x 25 cm / HAND III, 1994, 27½ x 23¾ x 9⅞". (PHOTO: JÜRGEN ZIMMERMANN)

MAX WECHSLER

Günther Förg: INSZENIERUNG ALS METHODE

Ein gewisses Pathos lässt sich dem Unternehmen nicht absprechen, auch wenn es, entgegen dem ersten Anschein, sich am Ende als eher brüchig erweist – wie sollte es anders sein. Jedenfalls behauptet es sich in der souveränen Präsenz des Werks ganz selbstverständlich und mit augenzwinkernder Grandezza. Günther Förg versteht es tatsächlich hervorragend, seine Kunst recht eigentlich in Szene zu setzen und die einzelnen Werke im Rahmen der jeweils gegebenen Räumlichkeiten nach einer die einzelnen Propositionen integrierenden Dramaturgie zur Darstellung zu bringen. Und dieser ausstellungsbezogene, in einigen Fällen schon fast installative Umgang mit dem Bild und dem Raum ist bei Förg über das übliche Mass hinaus bedeutungsvoll, denn er relativiert einerseits die unmittelbare Bedeutung des Einzelwerks, während er gleichzeitig dessen Wirkung im inszenierten Kontext eines

MAX WECHSLER ist Kunstkritiker und lebt in Luzern.

grösseren Sinnzusammenhangs noch steigert. Doch wir wissen längst, dass Mehrdeutigkeiten, nicht zuletzt auch widersprüchlicher Art, den Charakter dieser Kunst ganz wesentlich bestimmen – und Ambiguitäten finden sich nicht nur in der erwähnten Vermittlung des Werks durch den Künstler selbst, sondern auch auf der Ebene der präsentierten Formen und der Motive.

Nicht zuletzt erwächst auch der vielbeschworene melancholische Aspekt von Förgs Arbeiten aus der angedeuteten Spannung zwischen dem scheinbaren Anspruch – der «modernistischen» Anmutung des Werks – und der Wirklichkeit in der Faktizität der Malerei, der Photographie oder der Plastik. Oder anders gesagt, die Spannung entsteht aus der doppelbödigen Realität, die sich zwischen dem offensichtlichen Gehabe und der gleichzeitigen Verweigerung von Repräsentation eröffnet. So signalisiert, um ein Beispiel zu geben, die Grösse und die skulptural anmutende Rahmung der Photographien eine repräsentative Präzision, die bei

näherer Betrachtung von der handwerklichen Qualität der Photographie so gleich in Frage gestellt wird. Es kommt unwillkürlich ein Prozess der Verunsicherung in Gang, in welchem sich ästhetische und über die Motive auch weltanschauliche Fragestellungen gegenseitig hochschaukeln und damit den diesen Bildwerken offensichtlich innewohnenden Aspekt der Dynamik auch auf der Ebene der Wahrnehmung wirksam werden lassen. So spielt Förg ein Stück weit mit der alten und erstaunlicherweise noch immer überraschenden Tatsache, dass sich das Werk in erster Linie durch seine Präsenz und erst in zweiter Linie durch seine Inhalte oder Bedeutungen konstituiert.

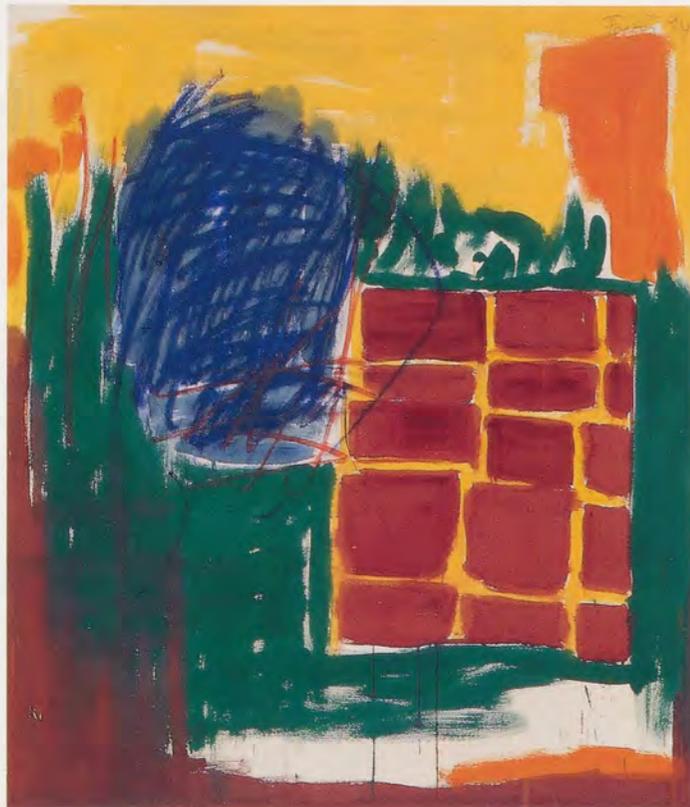
Ich denke, dass das inszenatorische Moment in Günther Förgs Kunst aber nicht nur auf einer formalen Ebene und schon gar nicht im Sinne eines anzustrebenden «Gesamtkunstwerks» funktioniert, sondern mehr als eine umfassendere Methode gesehen werden muss, die sehr direkt auf die Rezeption des Werks in allen seinen Einzelheiten

und Schattierungen einwirkt. Die Theater-Metapher etwas weiterführend, könnte man sogar in Begriffen einer Aufführung sprechen, in der die verschiedenen zum Einsatz kommenden Elemente – auf dem Theater etwa der Text, die Rollen, das Bühnenbild und eventuell auch die Musik oder die Geräusche – gemeinsam an der Darstellung eines übergeordneten Werkganzen teilhaben. Und das Stück, das im Falle von Förg aufgeführt wird, thematisiert offenkundig den wieder und wieder wiedergekäuten und noch immer unverdauten Komplex der «Moderne». Das ist zweifellos ein anspruchsvolles Stück, bei dessen Realisierung nicht gepatzt werden darf. Denn immerhin ist das Phänomen der «Moderne» mittler-

weile ein wichtiger Spiel- und Tummelplatz ernstzunehmender und anderer Theoretiker geworden, nicht zuletzt auch ein Ort weltanschaulicher oder moralischer Auseinandersetzung. Jedenfalls bewegen wir uns da auf sehr spekulativem Parkett.

Es kann selbstverständlich nicht darum gehen, die vom Komplex der «Moderne» aufgeworfenen Fragen richtig oder falsch zu beantworten. Entscheidend ist vielmehr, wie man sie als Fragen überhaupt noch virulent erhalten kann, und das heisst vor allem, wie man sie weiterdenkt, um zu neuen Fragen zu kommen. Das Problem ist ja nicht grundsätzlich neu, denn letztlich geht es darum, den «Manierismus» jeder Übergangszeit – sei es in der

Folge der «Renaissance», sei es in der Folge des «Kubismus» oder eben der «Moderne» – nicht nur zu einem sentimental Abschied, einem Sterben in Schönheit verkommen zu lassen, sondern neue Energien daraus zu gewinnen. Als Günther Förg sich für sein «Thema» entschieden hat, war unter anderem gerade die sogenannte «wilde Malerei» mit ihrem ungebrochenen Vertrauen auf die Wirkung des Mediums im Schwange, in deren Gefolge auch die Kunst als Ware und als Teil der Unterhaltungsindustrie seltene Blüten trieb. Das war damals sicher eine Entscheidung gegen den Strich, in der ich sogar eine Entscheidung für ganz bestimmte und vor allem ungesicherte ideelle Werte zu sehen geneigt bin.



GÜNTHER FÖRG, OHNE TITEL, 1994,
Acryl auf Leinwand, 150 x 130 cm /
UNTITLED, 1994,
acrylic on cotton, 59 x 51 1/8".



GÜNTHER FÖRG, OHNE TITEL, 1994,
Acryl auf Holz, 60 x 50 cm /
UNTITLED, 1994,
acrylic on wood, 23 7/8 x 19 7/8".

Damit kommt aber nicht notwendigerweise eine Ideologie ins Spiel, denn Förg unternimmt nicht mehr und nicht weniger als eine offen angelegte hell-sichtige und leichtsinnige Analyse der gegebenen Situation in der Praxis der Kunst und er stellt sich mit dem gebotenen Ehrgeiz ebenso selbstverständlich dem profanen Wettbewerb des Kunstbetriebs.

Gegen alle Widerstände der Vernunft macht er sich daran, ein neues Kunstwerk zu schaffen, das sich mit der Tradition messen kann. Nicht, dass er diese im eigentlichen Sinne weiterführen möchte, aber so gut wie die Alten möchte er allemal sein. So setzt er sich mit Witz, aber kaum je ironisch relativierend mit der überlieferten

Grammatik und dem Vokabular der Kunst auseinander – und das wird ihm zuzeiten durchaus auch zu einer grüblerischen Angelegenheit. Mit Bedacht wählt er sich seine Vorbilder und Referenzen – und die reichen, um nur eine Schiene zu nennen, von Mies van der Rohe über Piet Mondrian oder Barnett Newman bis zu Blinky Palermo, an deren Leistungen er sich gleichzeitig orientiert und reibt. Und wie es sich für Vaterfiguren gehört, rebelliert er auch gegen sie und macht sich an ihrem sakrosankten Sockel zu schaffen. Wenn er sich schon auf ihre Schultern stellte, auf allzu sicheres Gelände wollte er sich nicht begeben. Doch wie auch immer, Günther Förgs Leistung besteht in erster Linie darin, dass er diese Aus-

einandersetzung im Medium der Kunst unternommen hat und weiter angeht, nämlich auf der Ebene der bildnerischen Fragen. Erst in der Folge dieser notwendigen bildnerischen Auseinandersetzung kommen dann auch die Inhalte und Bedeutungen ins Spiel, die der Vorbilder genauso wie die eigenen. Auf diese Weise gelingt es Förg in oft provokativer Weise, die thematisierten Positionen der Kunstgeschichte als weiterhin beunruhigende zeitgenössische Fragestellungen darzustellen und mit neuem Leben zu erfüllen. Er verleiht dem Blick zurück eine Erregung, die ich durchaus mit der erfrischenden Sicht auf die alten Meister vergleichen möchte, die Picasso mit seinen berühmten Paraphrasen eröffnet.



GÜNTHER FÖRG, KNEE I, 1994 / KNEE I, 1994. (PHOTO: JÜRGEN ZIMMERMANN)



GÜNTHER FÖRG, OHNE TITEL, 1994, Acryl auf Holz, 60 x 50 cm / UNTITLED, 1994, acrylic on wood, 23 $\frac{3}{8}$ x 19 $\frac{7}{8}$ ".

MAX WECHSLER

Günther Förg: SCENARIST BY VOCATION

The enterprise cannot be denied a certain pathos even if, contrary to appearances, it proves to be somewhat fragile—how could it be otherwise. In any case, pathos emerges with an unabashed self-evidence and amused grandezza in the masterful presence of the oeuvre. Günther Förg certainly has an extra-ordinary dramaturgical knack for integrating discrete propositions, thereby setting the stage for his works to exceptional advantage within any given space. This exhibition-oriented and in some cases near installational approach to pictures and space has unusual significance in Förg's art because, while downplaying the immediate and particular meaning of the single work, the artist actually heightens its effect within a scenario of all-embracing meaning. But ambiguities, even mutually contradictory ones, are, as we know, essential to the character of this oeuvre—ambiguities not only in the manner chosen by the artist to present his work, but also on the level of form and motif.

MAX WECHSLER is an art critic who lives in Lucerne.

One source of the much-remarked melancholy of Förg's pieces lies in the implicit tension between their apparent claim—the “modernist” feel to the oeuvre—and the reality of the facticity of the painting, the photograph, the sculpture. To put it differently, the tension is caused by the ambiguous reality that emerges between obvious pose and simultaneous disavowal of representation. The representative precision signaled—to cite an example—by the size and sculpted effect of the frames for Förg's photographs is immediately neutralized on closer inspection by the casual approach to photographic technique. Inevitably an insecurity sets in that leads to mutually escalating questions of aesthetics versus weltanschauung and motif. This in turn brings out the aspect of a dynamics obviously inherent in these works on the level of perception. Förg thus plays with the old but still surprising fact that a work is constituted primarily by its presence and only secondarily by its subject matter or meaning.

It seems to me, however, that the sense of scenario in Günther Förg's art does not function on a formal level and

certainly not on the level of a *gesamtkunstwerk*. Instead it must be interpreted as a more comprehensive method that has a very direct influence on the reception of the work in all its details and shading. To pursue the theater metaphor, one could use the vocabulary of the performance, each of whose components—script, cast, stage design, and possibly music or sound effects—share in the representation of the overarching whole. The play that Förg puts on obviously deals with the endless regurgitation, rumination, rehashing and still undigested complex of “modernism.” It is an undeniably demanding play that cannot afford to be fluffed.

The phenomenon of “modernism” has, after all, become a playground for theoreticians who must be taken seriously, and otherwise; it has even become the site of debate on morals and weltanschauung. Whatever the case, we are venturing into very speculative territory here.

It is obviously not a matter of determining the right or wrong answers to the questions raised by the complex of “modernism.” At stake here

is our ability to sustain the virulence of these questions, which means, above all, keeping them alive enough to yield new questions. The problem is not new, of course, because it ultimately comes down to preventing the “mannerism” that characterizes every age of transition—be it in the wake of the Renaissance, of Cubism, or of modernism—from deteriorating into a sentimental parting, a beautiful death, for only then can we derive new energy from it. Günther Förg decided on his theme at a time when so-called “wild painting” with its unbroken faith in the effect of the medium was in full swing, producing some rather curious products of art as a commodity and as marketable entertainment. His was certainly a decision taken against the flow, in fact, one that I am inclined to see as favoring very specific and above all unsecured values. This does not necessarily bring ideology into play since Förg undertakes nothing more and nothing less than an open, clear-sighted and light-minded analysis of the given situation in the practice of art, while being just as clear-sighted about commanding the necessary ambition to confront the profane competition of the art market.

Despite the opposition of reason, he sets out to create a new work of art that can be measured by traditional standards—not that he actually wants to follow in the footsteps of the “Old Masters,” but he certainly does want to be artistically competitive. To this end he enlists wit, but rarely neutralizing irony, in his confrontation with the traditional grammar and vocabulary of art, over which he does a fair amount of brooding at times. Förg puts a great deal of thought into his choice of mod-

els and references, which range—to mention just one train of thought—from Mies van der Rohe, via Piet Mondrian or Barnett Newman, to Blinky Palermo. Their achievements are a source both of inspiration and friction. And, as is the lot of father figures, he rebels against them, chipping away at their sacrosanct pedestals. He may stand on their shoulders, but he would never want the ground to be all too stable underfoot. No matter, Günther Förg's achievement consists primarily in dealing and continuing to deal with this debate in the medium of art, namely, in terms of pictorial issues. Only as a consequence of this necessary pictorial confrontation do subject matters and meanings come into play as well—those of his models and also his own. In this way Förg manages, often provocatively, to pursue the art-historical debate in terms of disquieting contemporary issues and to breath new life into old positions. He lends the backward gaze an excitement that I do not hesitate to compare with Picasso's refreshing approach to the Old Masters in his famous paraphrases.

(Translation: Catherine Schelbert)



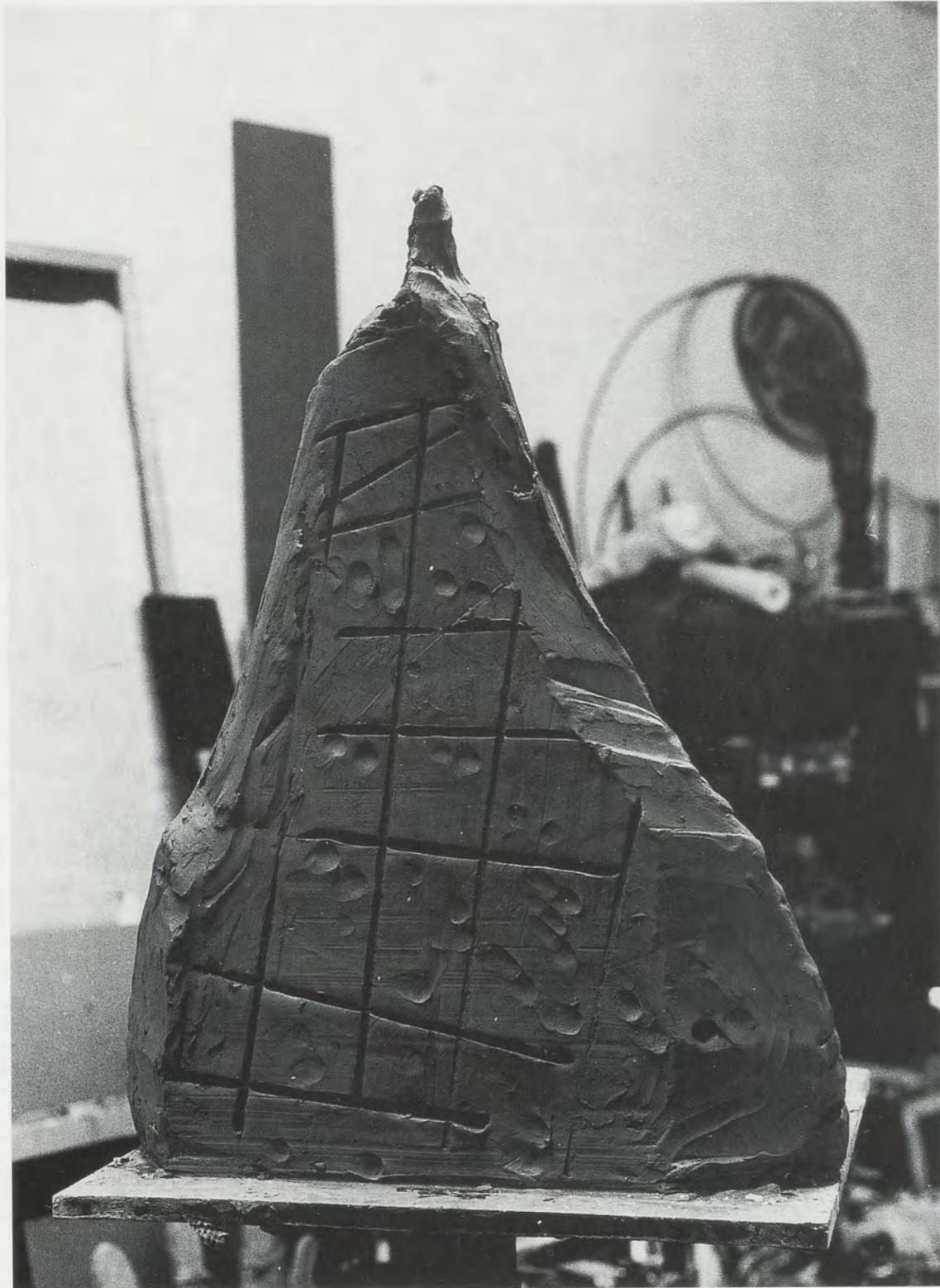
GÜNTHER FÖRG, OHNE TITEL, 1994, Acryl auf Leinwand, 220 x 150 cm /
UNTITLED, 1994, acrylic on cotton, 86 7/8 x 59".



GÜNTHER FÖRG, GROSSER TORSO, 1993, 110 x 47 x 15 cm / BIG TORSO, 1993, 43 $\frac{3}{8}$ x 18 $\frac{1}{2}$ x 6".



GÜNTHER FÖRG, BEIN, 1993, Bronzeguss, 165 x 40 x 30 cm / LEG, 1993, bronze, 64 $\frac{1}{2}$ x 15 $\frac{3}{4}$ x 11 $\frac{7}{8}$ ". (PHOTO: JÜRGEN ZIMMERMANN)



GÜNTHER FÖRG, NASE, 1994, 65 x 50 x 50 cm / NOSE, 1994, 25 7/8 x 19 7/8 x 19 7/8". Links und rechts / left and right. (PHOTO: JÜRGEN ZIMMERMANN)