

Ingo Meyer

Einführung in die Ausstellung Reiner Tintel | Roxy | Galerie GUM | 2013

B-Seiten der Erscheinungswelt. Reiner Tintel vor dem *Roxy*

Ausnahmsweise ein schwiemeliger Einstieg: *Roxy* ist Nicht-Ziel, Utopie im Wortsinn, Imagination aus dem Konkreten heraus ins amorphe Vielleicht, benennt mithin eine Suchbewegung. Aber der Reihe nach.

*Der Künstler und sein Material.* Nein, er ist kein Baudelaireischer Flaneur oder Lumpensammler, derart hochgezogenem Spiritualismus ist Tintel abhold. Erdnäher folgt seine Materialgenese dem in der kulturalistischen Kunstgeschichte jüngst wieder starkgemachten „Gebot, auch das unscheinbarste Gebilde ernst zu nehmen“<sup>1</sup>, er geht offenen Auges durch die Straßen, dennoch heischt etwas eher vorbewußt-subliminal Aufmerksamkeit; ein Farbkontrast, ein typografisches Profil, eine auffällige Figuration, und wird möglichst sofort auf etwaige künftige Verwertung hin, wie Tintel sagt, „gesichert“<sup>2</sup>. – Was gesichert wird, obzwar *Altpapier*, scheint wertvoll zu sein, Tintel mußte sich bereits, das Plakatfragment unterm Arm, lästiger Kinderhorden erwehren, die ihm das Fundstück streitig machen wollten, nur weil es *ihm* interessant war. Es gibt wohlmeinende Zuträger, die ihn gar postalisch mit Ausrissen beglücken, gelegentlich sehen wir ihn in Kneipen windeseilig Illustrierte durchblättern, dem Rohstoff des Alltags nachstellend, der nach Hause getragen wird, gegebenenfalls in Wasserbädern oder über Dampf separiert, mithin pfleglich behandelt und in zahlreiche Kisten nach Material, Farbe und Form sowie Schriftart sortiert wird.

Tintel hat damit eine breite Tradition der Moderne im Rücken, die sich ab ca. 1910 nicht nur anschickte, Materialität selbst wieder sprechen zu lassen,<sup>3</sup> sondern bald auch dazu überging, noch den Müll-Wert in Kunst zu transformieren. Von besonderer Faszination ist ihm, ganz wie einst den Affichisten, Papier mit Gebrauchsspuren, Rauheit und Schrundigkeit zeigend, vom Wettereinfluß zeugend; abgelöst, wie Tintel sagt, von den „B-Seiten“ unserer urbanen Milieus. Indem er den Materialwert exponiert und konfiguriert, dabei stets die „Autorität des Vorhandenen“<sup>4</sup> respektiert, wird der ästhetische Mehrwert erwirtschaftet. Das ist in jeder Hinsicht mehr als Recycling,<sup>5</sup> mündet nämlich in

*Die große Klebearbeit.* Probleme mit der Bildfüllung, wie sie noch der analytische Kubismus, bekanntlich Erfinder der modernen Collage, hatte,<sup>6</sup> sind hier nicht mehr greifbar, Tintels Arbeiten sind dicht. Wurden ‚wacklige‘ Zonen früher gelegentlich noch mit Farbe überbrückt, so operiert er heute nur noch mit Fundsache und Kleisterei. Das hat Konsequenzen, da sich Tintels Arbeitsweise, die den Zufall und die Suchbewegung engführt, ein gutes Stück weit Formentscheidungen durch das Material diktieren läßt, seinem Oktroy folgen muß, er es sich somit, etwa im Vergleich zum dagegen luxuriös freieren Maler und dem Produzenten völlig abstrakter Collagen, künstlich schwermacht. Die größerformatigen Klebearbeiten werden nicht konzeptuell entworfen, sondern verlangen gleichermaßen Vollzugselastizität als auch Struktursensibilität

---

<sup>1</sup> Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010, 305, im Anschluß an das von ihm geteilte Forschungsethos Aby Warburgs.

<sup>2</sup> Ich stütze mich auf Gespräche mit Tintel vom 25. Juli und 4. September 2013.

<sup>3</sup> Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, 15, 24, 235, speziell zur „Multimaterialität“.

<sup>4</sup> So der schöne Titel des Beitrags von Annelie Lütgens, in: *Manifesto Collage. Über den Begriff der Collage im 21. Jahrhundert*, hg. v. Christiane zu Salm u. Uta Grundmann, Nürnberg 2012, 41-48.

<sup>5</sup> Daß Kultur als geschlossenes Ökosystem beschrieben werden sollte, das in einem Nullsummenspiel ohne jede epistemische Akkumulation lediglich ästhetische Positionen umbesetzt, wie von Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, 13f., 37, behauptet, zeugt nur von der endgültigen Erschöpfung postmoderner Theoriebildung, nicht vom impact der Kunst selbst.

<sup>6</sup> Werner Hofmann, *Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen* (1966), Stuttgart<sup>3</sup> 1987, 280.

namentlich des Bildaufbaus, da sich Tintel durch sein Register und die kaum vorhandene Revisionsfähigkeit doppelt beschränkt: Einmal Überklebtes ist definitiv verschwunden, öfters schon waren vollzogene Schritte später zu bedauern.

Statt einiger Bildbeschreibungen, die an dieser Stelle sonst fällig wären, gerade bei (semi-)abstrakten Arbeiten die Unverbindlichkeit freilich nie ganz abstreifen können, seien einige Gedanken grundsätzlicher Art angeschlossen.

*Vom Zeichen.* Seltsam mutet an, daß die generelle semiotische Kontur von Collagen im Anschluß an Nelson Goodman als eigentümlich schwebend zwischen ‚analog‘ und ‚digital‘, syntaktischer und semantischer Dichte, bisher nicht erfaßt wurde. In aller Kürze: Sprache, als Musterfall syntaktischer Dichte, operiert mit disjunkten Elementen (Phonemen, Morphemen, Wörtern) – was für Malerei mit ihren ‚fließenden‘ Übergängen so nicht gilt.<sup>7</sup> Nun *sieht* man aber sofort, daß es bei Tintel weder den Gewebecharakter des gemalten Bildes, noch eine Textur tatsächlich disjunkter, eindeutig zu identifizierender Elemente mehr gibt: Seine Collagen interferieren; sie erzeugen semantische aus syntaktischer Dichte.

*Vom Machen.* Produktionsästhetisch ist hingegen bemerkenswert, daß Tintel im Vollzug der Zerstörung als kreativem Prozeß der Neukonfiguration zeigt, daß es einen schöpferischen Anfang bei Null für uns nicht geben kann, womit er nicht nur diesbezügliche Naivitäten vermeintlicher Originalgenies kritisch relativiert, sondern – interessanter – auch die Schwierigkeiten mit dem Aufhören ins Bewußtsein hebt, dem kaum noch untersuchten Problem der Werkfinalität als Gratwanderung. „Wann ist überhaupt etwas fertig?“ fragt Tintel zu Recht, wann verdürbe es nur durch Weiterarbeit, umschlagend in die gefürchtete Verschlimmbesserung? Jeder Künstler, Autor, Komponist kennt diese Sorge, nur in der Theorie ist das Problem bisher ganz unzureichend reflektiert. Der gehaltvolle Essay hierüber steht noch aus.<sup>8</sup>

*Von Werk und Wirkung.* Schließlich und überraschend, besteht Tintel auf den Werkcharakter seiner großen Klebearbeiten, betont mit Ansprüchen von Atmosphärik und Authentizität genau die Eigenschaften, die Peter Bürger weiland den avantgardistischen Collagen absprach, indem er mit Adorno einer „Negation der Synthesis“ meinte das Wort reden zu können. Weder Konsum- oder Zivilisationskritik, noch das déjà vu ikonischer Versatzstücke ist hier angelegentlich, obwohl es amüsant sein kann, eine Abbildung von David Bowie 1976 oder vielleicht die Sonnenbrille vor dem Gesicht Andreas Baaders wiederzuerkennen. Tintel schert so aus der (angeblich dominanten) politischen Tradition der Collage aus.<sup>9</sup>

*Soft Machine.* Seine großen Arbeiten lassen sich besser mit Max Imdahls „Bild als einem Sehangebot“ annähern.<sup>10</sup> Gewiß, das gilt für jede visuelle Kreation; nichts leichter, als sich abzuwenden, doch gerade die ausgesprochen nicht-plakativen Collagen, die uns *nicht* anspringen, wollen den Betrachter geringstmöglich gängeln und trotzdem in die maximale Bildtiefe holen. Dort mag er sich austoben, über die vermeintliche Unordnung steigen wir in die Ordnung hinein und wieder hinaus, vollziehen so auf engem, weil durch Tintel definierten, nicht aber explizierten Raum,<sup>11</sup> exemplarische Verstehens- oder Semantisierungsbewegung, gehen ‚from noise to or-

<sup>7</sup> Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (1968), übers. v. Bernd Philippi, FfM 1995, 154f., ferner 234. Zur fruchtbaren Rezeption Ingo Meyer, „Notizen zur gegenwärtigen Lage der Ästhetik“, in: *Merkur* 67 (2013): 191-204, hier: 196f. Daß man mit Semiotik allein kein einziges Artefakt erklärt, ist klar.

<sup>8</sup> Der m.W. bisher einzige Hinweis ist Wolfram Högbe, *Beuysianismus. Expressive Strukturen der Moderne*, München 2011, 67. „Schwierigkeiten mit dem Aufhören“ gab bisher nur der Theorieproduzent Luhmann zu Protokoll, in: Ders., *Archimedes und wir. Interviews*, hg. v. Dirk Baecker u. Georg Stanitzek, Berlin 1987, 74-98.

<sup>9</sup> Peter Bürgers vieldikutierte *Theorie der Avantgarde*, FfM 1974, 76ff., 106, schlug bekanntlich ein an Benjamins Allegoriebegriff entwickeltes, nicht-organisches und antisubstantialistisches, dafür politikfähiges Werkkonzept vor, ferner Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970), hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, FfM 1973, 232. „Fast immer politisch“ ist die Gattung noch Thomas Köhler, „Manifesto Collage: Collage in den Künsten und Wissenschaften“, in: *Manifesto Collage*, a.a.O., 7f., hier: 7.

<sup>10</sup> Max Imdahl, „Überlegungen zur Identität des Bildes“ (1979), in: Ders., *Gesammelte Schriften 3: Reflexion – Theorie – Methode*, hg. v. Gottfried Boehm, FfM 1996, 381-423, hier: 381.

<sup>11</sup> Das unterscheidet den Collagisten wohl vom abstrakten Maler, der den definierten Bildraum notwendig auch expliziert, zur Gänze *mal*t.

der‘, ohne daß wir die Bemühungen unserer angreifend-abgleitenden Seharbeit in schreibtafelartigen Sätzen der Form: ‚ich sehe, daß p‘ rubrizieren könnten. Der semiabstrakte Charakter der größeren Formate kommt offenbar der Erkundung einer sprachunabhängigen „Logik des Bildes“<sup>12</sup>, dem großen Thema rezenter Forschung, außerordentlich entgegen.

Tintel versucht allerdings auch eine dezidiert autobiografische Rekonstruktion, obgleich nicht ohne ironischen Wink. Kann man sich schon manch große Collage gut als Plattencover vorstellen, versteht er Rock und Pop nicht nur als Anbahnung und Schrittmacher dessen, was er heute tut, sondern als Hauptmedium seiner Sozialisation. Deshalb ist die schillernde, zum Ausstellungstitel ernannte Vokabel *Roxy* assoziativ-konnotativ zu lesen, wesentlich Evokation, Verheißung des, man mag es kaum noch sagen, ‚ganz Anderen‘,<sup>13</sup> die durch tatsächliche Erfahrung gar nicht gedeckt sein muß – das ist eher schädlich.<sup>14</sup> Dies führt zu den

*Distorted Memories*. Die eigene Vergangenheit entlang des Blätterns im Familienalbum zu imaginieren, ist von Günter Grass‘ *Blechtrommel* bis zu Pink Floyd ein beliebter Modus der Vergewissung.<sup>15</sup> Allein, Tintel substituiert, und zwar in zweifacher Hinsicht: Sein Fundstück, ein betagter Prachtband über Opernstars, schwere Ausführung,<sup>16</sup> wurde entkernt und mit diversen Szenen aus einer Jugend, die Tintels und wiederum nicht Tintels darstellen, gefüllt, gerät so zu einer Art visuellem Palimpsest. Wir sehen die kleinbürgerliche Siedlung, das bescheidene eigene Zimmer des in der Provinz aufwachsenden Teenies mit seinen typischen Requisiten; Leitern zum Dachboden, Türen, Fenster versprechen Öffnung auf eine etwas weitere Welt, bis das Album fiktive Bands Revue passieren läßt, deren ziemlich fratzenhafte Konterfeis technisch durch die mosaikähnlich oftmals kleinteiligste Klebearbeit bedingt sind, dafür aber den heilsamen komischen Effekt gleich mitliefern.

Was soll das? Tintels Collagieren vollzieht hier etwas nur der Kunst Eigentümlich-Paradoxes; er bietet Schauseiten einer individuellen Formalisierung. Mit Georg Simmel: „Der Künstler kann, was der Logiker nicht vermag: einen Begriff an Umfang erweitern, ohne daß er an Inhalt verliert.“<sup>17</sup> Das Material, ein in diesem Fall höchst Allgemeines, (Ab-)Bilder aus zweiter Hand, ist durch das Individuelle, Tintels jeweilige Konfiguration, gegangen, kann dennoch sein Allgemeines nicht abschütteln. Soll es auch nicht. Es ist *unser* Allgemeines, wir sollen an Formen, Typen, Oberflächen angreifen – und wiedererkennen, weitererkennen: ‚Ja, so war’s bei mir auch – und doch ganz anders.‘

Diese Friktion von Allgemeinem und Besonderem treiben die in ausgewählter Serie zu sehenden, seltsam *skelettierten Interieurs* nun auf die Spitze, indem Tintel uns verschiedene Arrangements von tristem, gleichwohl allzu typischem Mobiliar vor vermeintlich neutralem Grund<sup>18</sup> zeigt. Bei näherem Blick erweist sich auch die Wahl des unterlegten Papiers als wohlkalkuliert; es ist gräulich-unbunt, von faseriger Textur, zuweilen löschpapierähnlich, Tintel dünkt es „gelebt“ – und wer genau hinsieht, entdeckt gelegentlich am Material die violett durchschlagende Schrift hekto-

<sup>12</sup> Gottfried Boehms Projekt, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, bes. 124, 127, 209ff.

<sup>13</sup> Clubs und Diskotheken des Namens *Roxy* gab und gibt es viele: in Los Angeles, London, Köln, Mainz, Ulm – und, in Tintels Fall, auch in Detmold. Müßig, an *Roxy Music* und Frank Zappas Live-Album *Roxy and Elsewhere* von 1974 zu erinnern.

<sup>14</sup> Unvergessen der erste, sehnlich erwartete Besuch im Berliner *Sound*, ‚Europas modernster Diskothek‘, das sich als dumpfer Keller voller Junkies erweist, bei Christiane F., *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, aufgez. v. Kai Hermann u. Horst Rieck, Vorw. v. Horst E. Richter, Hamburg 1978, 64.

<sup>15</sup> Günter Grass, *Die Blechtrommel* (1959), Neuwied 251986, 37ff.; Pink Floyd, „Another Brick in the Wall“ pt.1, auf: *The Wall*, Do-Lp, Harvest 1C198-63410A, 1979.

<sup>16</sup> Ich habe ermittelt, daß es sich um Carl-Heinz Mann, *Der goldene Klang berühmter Stimmen*, Lp in Begleitbuch, 15 S. m. Abb., Deutsche Grammophon 9100, 1962, handelt. Tintel hat die noch gut erhaltene Schallplatte nach eigenem Bekunden nie gehört.

<sup>17</sup> Georg Simmel, „Aus dem nachgelassenen Tagebuche“ (1923), in: Ders., *Gesamtausgabe* Bd.20: *Postume Veröffentlichungen. Schulpädagogik*, hg. v. Otthein Rammstedt u. Torge Karlsruhen, FfM 2004, 261-296, hier: 266.

<sup>18</sup> Der rasante bildwissenschaftliche Fortschritt erkundet mittlerweile auch den vermeintlich trivialen ‚Grund‘ des Bildes, Gottfried Boehm, „Der Grund. Über das ikonische Kontinuum“, in: *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, hg. v. dems. u. Matteo Burioni, München 2012, 29-92, hier: 66ff., benennt sechs „Gesichtspunkte“ Tiefe, Formlosigkeit, Differenzgenese, Aspezifik, Dynamik der Emergenz und Lokalität.

grafierter Blätter aus der Vor-Kopiererzeit, deren frisch noch anhaftenden Spritgeruch wir damals, in Grundschule und *Unterstufe*, gierig einsogen.

Damit sind wir wieder bei Stimmung, Atmosphäre und *oh, the memories*. Das ist das, worauf Tintel auf vertrackte Weise hinauswill, genauer: Die aus oftmals schwer aufzuspürenden Versatzstücken – Maßstab und Ansicht müssen ungefähr stimmen – montierten Interieurs, durchweg standardisierte Objekte, sollen den imaginativen Sprung vom Typus ins je Individuelle ermöglichen. Mehr noch, Tintel will vom (Wohn-)Raum, der zum Bildgegenstand planvoll verweigerter Füllung wird, zur schlechterdings unsichtbaren, doch nicht unsinnlichen Musik, Zeitkunst, intendiert demnach den Umschlag einer Gattung in die andere, mit Kant vielleicht sogar der Kategorien a priori (KrV B 42, 45)? Schwierig, aber auf seiner Seite hat Tintel immerhin die Rezeptionstheorie wirkungsästhetischer Ausrichtung, die uns darüber belehrt, daß Textverstehen und Bildwahrnehmung nur über „Leerstellen“ und die Artikulation einer Vorder-Hintergrunddifferenz, der Bereitstellung von Redundanz, möglich ist, an der unsere imaginativen Energien überhaupt erst andocken können.<sup>19</sup> Passend dazu, daß die Interieurs recht eigentlich eine mythisch-zeitlose Muffigkeit und Tristesse variieren, die ausgeschnittenen Elemente zeigen in loser Kopplung Alltagsobjekte von, grob gesprochen, den fünfziger bis siebziger Jahren, Kassettenrekorder, jammervolle Topfplanzen etwa und einen Plattenspieler mit Wechselanlage (bis zu zehn Lps!) vielleicht die bisher unsinnigste Erfindung in High Fidelity. Auffällig allgegenwärtige Gardinen hingegen symbolisieren erneut den noch verhängten Ausblick auf das *wirkliche* Leben.

Zum guten Schluß aber die *devianten Cover*, denn hier sind wir wieder auf der sicheren Seite. Ganz eindeutig appellieren sie, im Gegensatz zu den großen Collagen, die das nicht zwingend beabsichtigen, an unser ikonisches Wissen, also kulturelles Gedächtnis. Nun soll wiedererkannt werden, freilich – und das macht es intrikat – im Modus der Irritation, wofür Tintels Technik der Rekonstruktion aus Fundsachen, die ja prinzipiell nur Annäherungen erlaubt, zwangsläufig sorgt: Richtig ‚passen‘ können seine, wie er sagt, „Cover-Versionen“, natürlich nie. Auch das hat durchaus komische Effekte, doch sei die Anstrengung des Begriffs versucht. Seit Roland Barthes darf man von einer Rhetorik des Bildes sprechen<sup>20</sup> und insofern lassen sich Tintels Nachbauten von Plattenhüllen als Metonymien fassen: Nicht *ersetzen* seine Annäherungen, Abweichungen und ‚Entstellungen‘ metaphorisch das Original – dann könnten wir es, den „Bildempfänger“<sup>21</sup>, nicht mehr hinter der Entstellung erkennen –, sondern beide Artefakte sind *kontig*, sie verbindet ein, salopp gesprochen, Nachbarschaftsverhältnis, umso mehr, als Harald Weinrichs Rehabilitation der Metonymie Wert auf ihre große Rolle in Topik sowie Mnemotechnik legt und Gottfried Boehm unlängst auf das Konstituens Erinnerung für jede Bilderfahrung hingewiesen hat.<sup>22</sup> And that’s it, genau deren Reichweite verhandeln Tintels Cover: Wer erkennt was aufgrund welcher ‚Realbeziehung‘ – wieder? Wie weit lassen sich Nähe und Entfernung treiben? Was ist dem jeweiligen ikonischen Gedächtnis nicht mehr gegenwärtig? Wozu immer dieses kognitive Training führen mag, Spaß macht es allemal.

Verschiebung, Substitution, Palimpsest, Uneigentlichkeit in Annäherung und Abweichung; wären solche Etikettierungen Tintel nicht egal, man merkte, daß hier eigentlich alles nach Postmoderne ruft. Versteht er aber seine Arbeit auch als Metakommentar unseres normalen Scheiterns,

<sup>19</sup> Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970, 13ff.; für die Kunstwissenschaft aufgenommen von Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, 32ff.

<sup>20</sup> Roland Barthes, „Rhetorik des Bildes“ (1964), in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. v. Dieter Hornig, FfM 1990, 28-46.

<sup>21</sup> Dazu, im Anschluß an Harald Weinrich („Semantik der kühnen Metapher“, in: *DVjS* 37 [1963]: 324-344) Gerhard Kurz, *Metapher – Allegorie – Symbol*, Göttingen <sup>2</sup>1988, 22ff.

<sup>22</sup> Harald Weinrich, „Zur Definition der Metonymie und zu ihrer Stellung in der rhetorischen Kunst“, in: *Text-Etymologie. Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt. FS Heinrich Lausberg*, hg. v. Arnold Arens, Wiesbaden/Stuttgart 1987, 105-110, hier: 109f; Gottfried Boehm, „Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens“, in: *Bild/Geschichte. FS Horst Bredekamp*, hg. v. Philine Helas u.a., Berlin 2007, 37-57.

ist damit sympathisch ihr Augenzwinkern weitergeführt, die in ihren besten Momenten dem Bierernst der Moderne ein heilsames Korrektiv entgegensetzte.

Dr. Ingo Meyer, Literaturwissenschaftler