**From Disco to Disco**

Als Henning Strassburger ein Kind war, damals in den 1990ern, saß er daheim vor der Glotze. „Ich bin voll die Generation MTV und Viva. Musik und Bild, Musik und Video sind für mich nicht zu trennen,“ sagt der heute 39-Jährige und lacht. Das ist ein Grund, warum er so gerne die Ausstellung im JUBG-Space machen wollte und wenn es heißt, seine Kunst untersuche die Möglichkeiten klassischer /analoger Malerei in einer von digitalen Bildern überfluteten Gesellschaft, dann ist eben nicht nur an Instagram oder Tiktok zu denken, sondern erst einmal an die 100.000 Videos, die sich der Maler in seiner Jugend reingezogen hat. Das *Portrait of the Artist as a Young* Man wäre ein Teenager in Socken. Er sitzt mit aufgewärmten Essen im elterlichen Wohnzimmer und schaut MTV. *Smells Like Teen Spirit*.

Die Selbstportraits als pickeliger Justin Bieber, alternder Las Vegas Star oder Pete Doherty sind ferne Reminiszenzen daran, weil sie zugleich den Abstand verdeutlichen, den die Sachen heute zu ihm haben. Bieber war noch gar nicht auf der Welt, als Strassburger in Meißen Musikvideos guckte. Dafür hat der Popstar in Strassburgers Portrait die Pickel im Gesicht, die der Maler vielleicht früher hatte. Das macht ihn, Bieber, zugleich ein bisschen hässlich, eine kleine Gemeinheit, stutzt ihn auf Normalmaß und nimmt ihm etwas vom Charisma, das alle großen Popstars seit Jesus Christus umweht. Der Held im Verfall.

Verfall ist auch mit das erste, das Strassburger zu Doherty einfiel, als wir sprachen. „Hast du gesehen, wie fett der geworden ist, als er jetzt in Paris seine Bilder ausstellte? Hat auch nur noch drei Zähne im Mund. Alles im Pop hat eben sein Momentum. Wie bei Britney Spears, die reitet seit zwanzig Jahren dieselbe Welle. Aber Dohertys Zeit – die kleine Hochphase um 2000, als ich jung war und er mit Kate Moss zusammen –, die ist vorüber.“ Strassburger setzt diesen Abstand ins Bild, indem er dem Idol von damals sein Gesicht von heute leiht. Sein Doherty ist ein Portrait im Untergang. Eine Ruine oder eine Allegorie, wie Walter Benjamin gesagt hätte: Ein Bild, das auf etwas Verlorenes verweist und diesen Verlust gleichsam ins Bild bringt, etwas zugleich rettet und preisgibt.[[1]](#endnote-1) So eine Melancholie umweht auch sein Selbstportrait als alternder Las Vegas-Star, wobei es die Referenzen noch weiter zurück in die Vergangenheit setzt. Schließlich sind die Zeiten, als Las Vegas Stars machte, die dann alt wurden, lange vorbei, tempi passati. Die Allegorie stellt zwar Vergangenheit dar, aber keine Kontinuität. Ihre Referenzen sind arbiträr.

Diese Willkür in der Verweisung ist wesentlich für den Pop und sein Spiel mit der Mythologie der Gegenwart, in welchem dann freilich locker referenziert werden kann.[[2]](#endnote-2)

Das zeigen auch die Arbeiten ~~des zwanzig Jahre älteren~~ **von** Andy Hope 1930, der mit Strassburger ausstellt, wobei seine Portraits fast ausschließlich nicht-menschliche Wesen zeigen. **Die Serie** *Heedrathrophia*, **aus der** drei Portraits in der Ausstellung versammelt sind, greift ein Monster aus der japanischen Popkultur der 1970er auf und überführt es in die Gegenwart. Im Kinofilm *Godzilla vs. Hedora****h*** (1971) ist Hedora**h** ein winziges Alien, das sich von Abgasen und Schadstoffen ernährt. Es kommt auf die Erde und findet dort so reichlich Nahrung, dass es zu einem riesigen Monster anwächst, das die Menschheit zu vernichten droht. Godzilla kann es jedoch im finalen Kampf besiegen. Andy Hope 1930 portraitiert dieses Alien als vielgestaltiges Umweltmonster – in giftigen Farben, mit sich auflösenden Konturen, schimmernden Flächen und abstrahierten Formen. Die Portraits zeigen nicht nur ein Monster, wie die Schriftstellerin Sarah Khan einmal bemerkt hat, sie sind selbst monströs, indem sie uns mit der schieren, betören- und verstörenden Gewalt der Malerei konfrontieren.

Dem Künstler gelingt das, weil er die Popkultur nicht einfach nachahmt, sondern sie künstlerisch verwandelt, indem er in ihre Darstellung die Formensprache der avantgardistischen Kunst einfließen lässt. Dazu gehören z.B. suprematistische Farbfelder wie im Portrait *Number One* (2019), das mit der Figur des ersten Offiziers der Enterprise als einziges ein menschliches Antlitz zeigt, oder surrealistische Elemente wie in dem Portrait *Dark Times* (2014), das eine Frauenfigur aus verschiedenen Elementen zusammensetzt. Die Haare sind aus einem Underground Comic, vielleicht von Robert Crumb, die Augen sind – wie der Schriftzug auf der Stirn – eine **C**ollage, die Lippen sind wiederum gemalt.

Den Skulpturen entstehen ähnlich. *Two 4000* (2017) ist eine Art Roboter aus Malewitsch-Formen. *The* *Disappeared I* und *The* *Disappeared II* (2018) verwandeln Maschinen, auf die der Künstler in einer Science-Fiction-Geschichte aus den 1960er-Jahren gestoßen ist, in surreale Skulpturen. Sie bewahren dabei jedoch einen Rest von Funktionalität oder besser gesagt, den Anschein davon und könnten vielleicht genauso gut in einem Technik-Museum stehen wie in einer Galerie. Dort würden sie freilich anders angeschaut, nicht primär ästhetisch, sondern teleologisch. Die Frage wäre nicht: Ist das schön? Sondern: Wozu ist das gut? Diese Offenheit der Arbeiten verweist auf die Macht der Institutionen, die sie aufnehmen. Machtverhältnisse offenzulegen, gehört für Andy Hope 1930 zum politischen und kritischen Anspruch seiner Arbeiten. Sie schlagen nicht nur die Brücke zwischen vermeintlich höherer und niederer Kunst, Popkultur und Avantgarde „Cross the Border – Close the Gap.“ – sondern auch zwischen Wissenschaft und Kunst.[[3]](#endnote-3)

So liegen etwa der Skulptur *Squidgy 3-Leg* (2017) naturwissenschaftliche Untersuchungen darüber zu Grunde, wie Leben auf einem Planeten aussehen könnte, der sich von der Erde stark unterscheidet und z.B. eine viel höhere Gravitation besitzt. Die Lebewesen müssten dann viel flacher leben, auch kleiner. Sie hätten vielleicht keinen aufrechten Gang entwickelt und damit auch eine andere geistige und psychische Entwicklung genommen. Vielleicht sähen sie aus, wie *Squidgy 3-Leg.* Vielleicht aber auch nicht – denn Andy Hope 1930 hat eben kein wissenschaftliches Modell gebaut, sondern eine Skulptur geschaffen. Diese Skulptur gibt den von der Wissenschaft berechneten Parametern zwar eine Gestalt – die den ein oder anderen vielleicht sogar an bekanntes erinnert, mich z.B. an die aus Horror- und Science Fiction bekannten Sumpfmonster - sie löst diese Gestalt jedoch wiederum in abstraktere Formen auf. So oszilliert die Plastik zwischen spekulativem wissenschaftlichem Modell und künstlerischer Form.

Der Maler nennt seine Arbeit an Motiven und Figuren der – vorwiegend amerikanischen – Popkultur „amerikanische Abstraktion“.

Sie lassen sich jedoch auch mit dem aus Botanik entliehenen Begriff der Pfropfung beschreiben, den der Philosoph Jacques Derrida für die Künste fruchtbar gemacht hat. In der Botanik meint das ein Verfahren, bei dem der Zweig einer Pflanze auf den Stamm einer anderen Pflanze aufgesetzt, sodass der Stamm den Zweig ernährt und der Zweig den Stamm veredelt. Wenn Worte zitiert und in einem anderen Kontext gesetzt werden, so Derrida, findet eine ähnliche Verwandlung statt wie bei der Pflanze. Denn Das Zitat verändert den Kontext und der Kontext das Zitat.[[4]](#endnote-4) Diese Verwandlung und Öffnung durch Zitate ist in den Künsten äußerst fruchtbar. Andy Hope 1930 geht allerdings noch einen Schritt weiter, indem er Formen und Figuren nicht nur zitiert, sondern wirklich wie Stamm und Zweig zusammenführt. Er pfropft eine Figur der Popkultur auf den Stamm der avantgardistischen Kunst wird oder andersherum: die Formensprache der avantgardistischen Kunst auf den Stamm der amerikanischen Popkultur. Und so, wie in der Botanik nähren und verwandeln sich auch hier beide. Die Popfigur nährt die avantgardistische Form. Die avantgardistische Form verwandelt die Popfigur. Und andersherum: Die avantgardistische Form nährt die Figur, wie bei Heedra**h**trophia, das seine monströse Wirkung insbesondere aus der Malweise gewinnt. Und die Figur verwandelt die Form – wie bei *Number One*, dessen suprematistische Gestaltung erst auf den zweiten Blick sichtbar wird, weil wir zunächst eben keine suprematistischen Formen sehen, sondern ein bestimmtes menschliches Gesicht erkennen.

Die beiden künstlerischen Positionen zeigen komplementäre Formen der Kunst und des Pop und reflektieren damit seine Geschichte. Auf der einen Seite steht ~~der ältere~~ Andy Hope 1930 mit seinen verspielten Arbeiten, ihren labyrinthischen Verweisungen und künstlerischen Verwandlungen, die dem avantgardistischen Prinzip der erschwerten Rezeption folgen und Machtverhältnisse offenlegen. Auf der anderen Seite steht Strassburger, der als Student den älteren Kollegen verehrte, sich nun aber von ihm absetzt, mit seinen leichten, selbstironischen Portraits, die – gleich einem Popsong – darauf zugeschnitten sind, auf den ersten Blick zu gefallen, damit sie, wie der Künstler sagt, reibungslos geteilt und vermarktet werden können. Im Plattenladen stünde ihre Arbeiten in verschiedenen Ecken: Alternative-Rock oder Elektro. Dazu passen die musikalischen Einlagen, die beide Künstler im dritten Raum zum Besten geben: die Mischung aus Delta Blues, Psychedelic Folk und am modernistischen Komponisten Charles Ives geschulten Disharmonien von Andy Hope 1930 und der Discosong *Boi future*, den Strassburger mit Eric **D.** Clark~~e~~ produzierte.

­­­­­­­­Eine wichtige Gemeinsamkeit der künstlerischen Positionen ist ihr Bezug zur Zeit. Er ist nicht nur im Hinblick auf die Arbeiten aufschlussreich, sondern auch darauf, was diese Arbeiten über das Verhältnis von Kunst und Pop verraten. Freilich gestalten beiden Künstler diesen Bezug wiederum je unterschiedlich. Andy Hope 1930 holt z.t halb versunkene Motive der Popkultur in die Gegenwart, in dem er sie verwandelt sie mit künstlerischen Mitteln der Avantgarde verwandelt.

Strassburgers Bilder hingegen fallen aus der Gegenwart in die Vergangenheit zurück, sie sind flüchtig und lösen sich auf in die unzählige Reihe ähnlicher Abbilder vor ihnen. In einem Interview hat der Künstler diese Erfahrung einmal am Beispiel eines Strandes beschrieben, den er nicht mehr ansehen könne, ohne an die unzähligen Strandbilder zu denken, die er schon gesehen habe. Dabei spielen die digitalen Medien eine besondere Rolle, weil sie die Anzahl dieser Bilder unendlich vervielfachen, ihnen eine besondere Form geben und uns angewöhnen, das, was wir sehen, sogleich mit den einschlägigen Hashtags zu versehen und zu kategorisieren. So wie sich das Bild, das wir vor Augen haben, wenn wir einen Strand sehen, in die unendliche Reihe von Strandbildern auflöst, lösen sich Strassburgers Selbstportraits als Popstar in die unendliche Reihe von Starportraits auf, die wir seit MTV kennen. Anders als die Arbeiten von Andy Hope 1930 vergegenwärtigen sie nicht Vergangenes, sondern vergänglichen Gegenwärtiges.

Mit dieser Auflösung gewinnen die Bilder einen rätselhaften Charakter. Ihr Geheimnis entspricht dem Geheimnis des Augenblicks, das eine zentrale Figur des Pop ist und das der Kirchenvater Augustinus, Ahnherr der Debatte, als Geheimnis der Zeit beschrieben hat. Schließlich könne er gar nicht sagen, so Augustinus, was die Zeit sei, weil sie nicht festgehalten werden können, sondern beständig dem Nichtsein zustrebe. Was vergangen ist, ist nicht mehr. Was zukünftig ist, ist noch nicht und was gegenwärtig ist, der Augenblick, verflüchtigt sich – ähnlich wie die Bilder Strassburgers – sogleich wieder, löst sich auf in Vergangenes. Im berühmten elften Buch seiner *Confessiones* heißt es: „Was ist also die Zeit? Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es, wenn ich es aber einem, der mich fragt, erklären sollte, weiß ich es nicht; mit Zuversicht jedoch kann ich wenigstens sagen, daß ich weiß, daß, wenn nichts verginge, es keine vergangene Zeit gäbe, und wenn nichts vorüberginge, es keine zukünftige Zeit gäbe. Jene beiden Zeiten also, Vergangenheit und Zukunft, wie kann man sagen, daß sie sind, wenn die Vergangenheit schon nicht mehr ist und die Zukunft noch nicht ist? Wenn dagegen die Gegenwart immer gegenwärtig wäre und nicht in die Vergangenheit Übergänge, so wäre sie nicht mehr Zeit, sondern Ewigkeit. Wem also die Gegenwart nur darum zur Zeit wird, weil sie in die Vergangenheit übergeht, wie können wir da sagen, daß sie ist und wenn sie deshalb ist, weil sie sofort nicht mehr ist; so daß wir insofern in Wahrheit nur sagen könnten, daß sie eine Zeit ist, weil sie dem Nichtsein zustrebt?“[[5]](#endnote-5)

Dem Nichtsein zustreben – das tun auch Strassburgers Bilder. Und so wie Augustinus von der Gegenwart sagt, dass sie eigentlich keinen Raum habe, ließe sich das auch von Strassburgers Bildern sagen, die sich mit der Auflösung in unser Bildgedächtnis vom physikalischen Raum in den virtuellen verlagern. Zugleich evozieren sie mit dieser unendlichen Reihe von Bildern eine Vorstellung von Ewigkeit, die über die Endlichkeit, in der wir sie anschauen, hinausweist. Daraus erwächst ihnen das, was Walter Benjamin eine Aura genannt hat. Ein Leuchten an den Rändern, das den Anschein einer Transzendenz erweckt.[[6]](#endnote-6)

Auratisch leuchten auch die Arbeiten von Andy Hope 1930. Indem sie die halb versunkenen Figuren der Popkultur dem virtuellen Raum unseres Gedächtnisses entreißen und ihnen mit den Mitteln der Kunst wieder eine physische Realität und Gegenwart geben, ist ihre Aura jedoch nicht die eines unendlichen Vergehens, sondern einer ewigen Gegenwart, in der nichts verschwindet.

Durch ihre Aura unterlaufen die Arbeiten von Strassburger und Andy Hope 1930 die geläufige Unterscheidung von hoher und populärer Kunst und werfen die Frage auf, ob es nicht sein kann, dass der Pop überhaupt auratisch ist. Denn wenn Pop die Kunst der Jetzt-Zeit ist, wie Rolf-Dieter Brinkmann einmal bemerkte, dieses Jetzt sich aber in die unendliche Reihe des Jetzt-nicht-mehr verflüchtigt, wie Augustinus und Strassburger zeigen, dann ist Pop die Kunst einer rätselhaften Gegenwart, die wie die Zeit keinen Raum hat.[[7]](#endnote-7) Auf die Frage, die mich Henning gebeten hat, im Text über die Ausstellung en passant zu antworten, nämlich die, was Pop ist, würde ich jedenfalls dieselbe Antwort geben, die Augustinus auf die Frage nach der Zeit gegeben hat: „Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es, wenn ich es aber einem, der mich fragt, erklären sollte, weiß ich es nicht.“

Björn Vedder

1. Walter Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928, S. 176ff. [↑](#endnote-ref-1)
2. Zum Pop als spiel mit einer Mythologie der Gegenwart vgl. z.B. das Interview mit dem Star-Wars-Regisseur George Lucas in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 3.5.2002. [↑](#endnote-ref-2)
3. Der 1968 in Freiburg gehaltene Vortrag „Cross the Border – Close the Gap!“ von Leslie A. Fiedler erschien zuerst 1969 im Dezemberheft der Zeitschrift *Playboy*. Eine deutsche Übersetzung findet sich etwa unter dem Titel „Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne“, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne*. *Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 57–74. [↑](#endnote-ref-3)
4. Jacques Derrida, „Signatur, Ereignis, Kontext“ in: Ders., *Randgänge der Philosophie*, übers. v. Gerhard Ahrens u. a., Wien 1988, S. 291-314. [↑](#endnote-ref-4)
5. Augustinus, *Bekenntnisse*, Buch XI., Kap. 14, übers. v. Otto F. Lachmann. [↑](#endnote-ref-5)
6. Vgl. zur Aura als Leuchten Benjamins Beispiel aus der Natur: „An einem Sommernachmittag ruhend, einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat − das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“ Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991, S. 435-508, hier: S. 479. [↑](#endnote-ref-6)
7. Rolf Dieter Brinkmann, „Die Lyrik Frank O’Haras“, in: Frank O’Hara, *Lunch Poems und andere Gedichte*, aus dem Amerikanischen übersetzt und mit einem Essay von Rolf Dieter Brinkmann, Köln 1969, S. 62-75, hier: S. 63. [↑](#endnote-ref-7)