

Genormte Tage, verschüttete Zeit.¹ Jürgen Noltensmeier 2011

„Der Feind aller Malerei ist das Grau.“² Nicht bei Noltensmeier.

„In Frankreich ist die Bandbreite der Grautöne scheinbar unendlich“³. Bei Noltensmeier auch. Und für Romantik, soviel ist gewiß, stehen die Zeichen schlecht. Als ich per Zufall in der Bielefelder galerie 61 Silvester 2008/09 feierte, erstmals Noltensmeiers Bilder sah und sofort von ihnen angezogen wurde, war mir klar, sie alsbald kommentieren zu wollen. Jetzt ist die Gelegenheit da.

Was ist das für eigentümliche Malerei, die immer und immer wieder das vermeintlich überaus Banale moderner Lebenswelten, nämlich zeitgenössische Ein- und Mehrfamilienhäuser sowie gesichtslose Zweckbauten gestaltet? Die in Spannung von Kolorit und Medium die klassische, für ihre Leuchtkraft gerühmte Ei-Tempera dafür nutzt, in breit gemaltem Valeurismus ausgerechnet das Grau, düstere Nichtfarbe schlechthin, die „alle Farben beschmutzt“⁴, zu variieren? Deren formale Bildsprache beinahe jedes dynamische Element meidet, um doch so etwas wie stille Dramatik zu präsentieren? Alles ruht hier, dräut gar und schaut uns zyklopenhaf an. Manchmal ein Close-up ohne Horizont.

Spannungen allenthalben, doch zunächst müssen wir das Bildobjekt⁵ betasten. Es ist tatsächlich nur eins: das ‚Haus‘. Nun ist Noltensmeier natürlich nicht der erste, der Häuser malt oder an der Umsetzung des vermauerten Steins interessiert ist, aber es fällt schwer, nach konkreten Vorläufern zu fahnden. Sicher, Monets 1894er Serie der Kathedrale von Rouen, aber zu unterschiedlich sind doch, wenn man so sagen darf, Erkenntnisinteresse und -Ertrag des Chef-impressionisten anlässlich der Lichtreue auf dem gotischen Sakralbau und Noltensmeiers Attitüde beim Abkonterfeien von Wohnbehältnissen bundesrepublikanischer Gegenwart. Und freilich: Ausschließlich Häuser zu malen ist, sollte der Begriff aus den Niederungen des Marketing erlaubt sein, Noltensmeiers künstlerisches Alleinstellungsmerkmal, ein direktes Vorbild demnach nicht zu ermitteln.

Dennoch ist Vernetzung geboten. Einer früheren Interpretin schien hier die Tradition des modernen Stillebens, speziell von Giorgio Morandi, greifbar⁶, doch dieser Konnex liegt wohl eher an der mortifizierten Gesamtatmosphäre, die Noltensmeiers Bilder beinahe ausnahmslos verströmen. Systematisch sind sie ohnehin nicht leicht zu fassen: Keine eigentlichen Stadtlandschaften, keine Vedutenmalerei, eher selten sieht man ausschnittshafte urbane Interieurs, etwa in den exzellenten Standardsituationen der jüngsten Zeit (2009). Am ehesten bringe ich Noltensmeier in die Nähe von Maurice Utrillos „weiße Periode“, aber sogleich müssen die Differenzen benannt werden. Von Zinkweiß-Exzessen, die nach eigener Auskunft des Franzosen schrecklichen Durst erzeugten, ist beim nahezu asketischen Noltensmeier sowenig bekannt wie von Sand- oder Gipsbeigaben ins Malmittel, die bei Tempera als Wasser-Öl-Emulsion auch alles andere als empfehlenswert wären. Am wichtigsten jedoch die

¹ Lautet der schöne Titel einer frühen Erzählung von Silvio Blatter, FfM 1976, der auch hier gut paßt. Anspielungen auf die sozial engagierte (Arbeiter-)Literatur der Siebziger sind natürlich nicht intendiert.

² „L’ennemi de toute peinture est le gris“, Eugène Delacroix, Journal 1822-1863, hg. v. Régis Labourdette, Paris 1980, 316 (undat., vermutlich 1852).

³ „In France, the range of greys is seemingly infinite“, Henry Miller, Quiet Days in Clichy (1956), London 1966, 6.

⁴ So Philipp Otto Runge, Brief an Unbekannt, 1807 oder 1808, in: Ders., Schriften, Fragmente/Briefe, hg. v. Ernst Forsthoff, Berlin 1938, 123-134, hier: 127.

⁵ Ich orientiere mich, wie stets, an Husserls Trias von Bildträger (Malgrund) – Bildobjekt (Gegenstand) – Bildsujet (Bedeutung), um Verwechslungen von Motiv und Gehalt zu umsteuern, vgl. ders., „Phantasie und Bildbewußtsein“ (1904/05), in: Ders., Husserliana XXIII: Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung, hg. v. Eduard Marbach, Den Haag 1980, 1-108, hier: 18f.

⁶ Lu Potemka (d.i. Sandra Kühn), „Jürgen Noltensmeier: Häuser wie Kulissen“, www.potemka.de/archiv/09_10_Noltensmeier_Cut.html.

stilistische Differenz – von der im Grunde durchgängig naiven Herangehensweise Utrillos, wie sie im Spätwerk manifest wird, ist bei Noltensmeiers souveränem und durchweg nüchtern-lakonischem Vortrag keine Spur.

Literarisch-philosophisch hat sein Thema hingegen eine große Tradition. Oikos, die altgriechische Lebens- und Wirtschaftsgemeinschaft, „umfaßt eben die Gesamtheit der menschlichen Beziehungen und Tätigkeiten im Haus“⁷, insofern sei die Erinnerung einiger Eckdaten erlaubt. Lesages *Diable boiteux* von 1707 nach spanischer Vorlage, der die Hausdächer von Paris abnimmt, um zu schauen, was die Einwohner so treiben, ist hier ebenso zu nennen wie *Pot-Bouille* von 1882, Zolas Versuch eines polyphonen Romans über die Verstrickungen der Mietparteien, der als Zentrum der Handlungsfäden einen Neubau der Pariser Hausmannisierung, 6, rue de Choiseul erwählte; Paul Nizon hat mit *Im Hause* enden die Geschichten 1971 gezeigt, was noch die imaginative Moderne der Haus-Metapher abzugewinnen vermag.

Gaston Bachelard betonte zu Recht, „das Haus ist unser Winkel der Welt“⁸, denn es ist wahr: „Mit dem Bilde des Hauses halten wir ein wirkliches Prinzip psychologischer Integration in der Hand“⁹, schon deshalb, weil uns das erste, gemeinhin: Elternhaus, lebenslang eingepägt bleibt, mit allem Licht, den Gerüchen, haptischen Texturen, gar Treppenhöhe und Stufenzahl, so daß wir das „Diagramm der Wohnfunktionen“¹⁰ gerade dieses Hauses bleiben. Daher dürfte es kein Zufall sein, daß es eine Serie von Geburtshäusern aus dem Jahr 2009 gibt, bei denen aber allein schon der Plural sicherstellt, daß man Noltensmeier mit autobiografisch en Anersinnen nicht beikommt, obwohl zumindest seiner Heimat eine stoisch-zärtliche Sympathie zu gelten scheint.¹¹ Bei dieser doch beachtlichen Menge an Referenzen und Traditionen böte es sich an, auch exe- getisch gleichsam die Synthese aus Bild und Text zu suchen, damit das Genre der Bilderzählung anzuprobieren, bereits deshalb, weil angesichts von Noltensmeiers Arbeiten sehr zu Recht von einer „kriminalistische[n] Stimmung“¹² gesprochen wurde, die, wie oben angedeutet, in stiller Dramatik terminiert. In der Tat: Hinter den Mauern des Anbaus der alten Volksbank in Schieder (2000/2008) müssen schreckliche Dinge geschehen sein, unwillkürlich denkt man an belgische Kinderfücke r und zahlreiche Leichen, vor Jahren verscharrt im nassen, dunklen Garten hinterm Haus. Da liegen sie nun.

Es gibt aber eine Reihe von Problemen. Zunächst: Bilderzählung impliziert, daß etwas geschehen ist, gehandelt wurde. Handeln jedoch können nur Menschen, und diese sucht man bei Noltensmeier, wie jeder sieht, vergeblich. Außerdem ist nach wie vor völlig unklar, wie – zumal monoszenische – Bilder eigentlich Zeit binden können¹³, die jede Handlung naturgemäß in Anspruch nimmt. Es steht zu vermuten, daß Noltensmeier die Zeitproblematik, wie bewußt auch immer, durchaus umtreibt, dafür spricht die auffällige Bevorzugung von Ausstellungstiteln, die das Temporale oder Konditionale betonen (Kurz danach, Bielefeld 2007; Und wenn schon, ebd. 2010; Was alles anders werden soll, Eschwege 2011 usw.). Dagegen liegt auf der Hand, daß seine Bilder im Vergleich etwa zur Historienmalerei, die bedeutsame Momente ‚einfrieren‘ kann, wegen ihrer Anonymität und baren Zuständlichkeit noch einmal deutlich reduzierte Bildobjekte bringen – die der Assoziativität, wie gleich zu zeigen ist, zugute kommen. Sodann weist das theoretische Modell der Bilderzählung, wie es

⁷ Klassische begriffshistorische Abhandlung von Otto Brunner, „Die alteuropäische ‚Ökonomik‘“, in: *Zeitschrift für Nationalökonomie* 13 (1950/52): 114-139, hier: 116.

⁸ Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, übers. v. Kurt Leonhard, München 1960, 36.

⁹ A.a.O., 30. Vielleicht sollte man besser sagen: kulturell-universales, gerade wenn man Bachelards zuweilen etwas schwieliger Psychologie nicht immer folgen möchte.

¹⁰ A.a.O., 47.

¹¹ So spielt die ‚Geburts‘-Vokabel in ihrer fatalistischen Valenz – daß man sich Ort und Zeit seiner Geburt eben nicht aussuchen kann - bei ihm eine gewisse Rolle, ich erinnere an Noltensmeiers Buch *Geburtenstarke Jahrgänge*, Köln 2002, das eine trotz mancher Eskapaden recht freudlose Jugend in tiefer ostwestfälisch-lippischer Provinz verhandelt, der man Authentizität und Komik dennoch nicht absprechen kann. Im übrigen kommen wir so ziemlich aus derselben Ecke.

¹² So treffend Sandra Kühn, „Malerei als Tautologie. Gedanken zum Werk von Jürgen Noltensmeier“, in: Jürgen Noltensmeier, Steinheim, AK Vasarely Museum Pécs, 2007, unpag. [8-13, hier: 11].

¹³ Dazu Gottfried Boehm, „Bild und Zeit“, in: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, hg. v. Hannelore Paflik-Huber, Weinheim 1987, 1-23, hier: 20f., der als ‚Vollzugsform‘ des Bildes Simultanität und Sukzession vorschlägt.

hierzulande v.a. von Wolfgang Kemp entwickelt wurde, so erfi derisch es ist, deutliche Mängel auf – es bleibt letztlich genauso metaphorisch wie die Rede von der ‚Zeit im Bild‘.¹⁴ Schließlich und simpel: Noltensmeier läßt uns außen vor. Es gibt keinerlei intimen Einblick, eben kein Interieur zu schauen.

Was bleibt da übrig? In Anbetracht der Schwierigkeiten vielleicht nur eine Ermächtigungsurkunde aus der neueren Franzosentheorie, die noch eher somnambul das „Visuelle“¹⁵ umkreist: „So etwas wie eine schwebende Aufmerksamkeit, ein längeres Hinausschieben des Augenblicks, da Schlüsse gezogen werden, damit die Interpretation Zeit genug hätte, um sich über mehrere Dimensionen zu erstrecken, zwischen einem erfaßten Sichtbaren und der auferlegten Prüfung einer Verzichtleistung. [...] [N]icht vom Bild Besitz zu ergreifen, sondern sich vielmehr vom Bild ergreifen zu lassen: also sich sein Wissen über das Bild wegreifen zu lassen. Das Risiko ist natürlich groß. Es ist das schönste Risiko der Fiktion. Wir würden nämlich zulassen, uns den Zufällen einer Phänomenologie des Blicks auszuliefern und ständig mit einer Übertragung [...] oder mit Projektionen zu leben. Wir würden zulassen, zu imaginieren“¹⁶.

Wollen wir? Ich nehme mal Oben (Schwalenberg III) von 2007, ein Noltensmeier-typisch nicht exakt bildmässig gesetztes Close-up von Haustür und Fenster des ersten Stocks, reine orthogonale Bildtektonik, harmonisch-verhaltene Farbgebung von hellgrauem Verputz, Umbratönen des Obergeschosses, leicht ins Grünliche spielende Dachkante, darunter soft konturierter Schlagschatten, einziges Glanzlicht der Türknauf. Nichts rührt sich – und dennoch: Man meint, das Geklaffe des Haushunds zu vernehmen, dazu den Geruch des Sonntagsbratens zu erschnuppern, der sich mit dem des in der Familie gebräuchlichen Waschpulvers überlagert. Schemenhaft durch das Türglas zu erkennende Treppe aus weißem Marmor, sicher nicht aus Carrara, aber trotzdem so kostspielig, daß es weiland böse Auseinandersetzungen um ihre Finanzierung gab. Sie führt in den ersten Stock, zu den Kinderzimmern des allergischen Nachwuchses, der noch zu jung ist, um die – selten gewordenen – Beischlafgeräusche der Eltern nebenan zuordnen oder überhaupt wahrnehmen zu können, aber das wird sich bald ändern, dann muß der Hausherr seinen Hobbyraum aufgeben oder nach unten verlegen, in der Kellerbar sitzt man ohnehin nie, ihre Einrichtung damals war ein Blödsinn. Um vier kommen Tante Lisbeth und Onkel Willi zum Kaffee, wahrscheinlich wird mit letzterem nachher wieder darüber gestritten, wer sich um die jüngst verstorbene Schwiegermutter nicht hinreichend gekümmert hat, während im Nebenhaus (das wir gar nicht sehen, aber nur zu gut imaginieren können) der unscheinbare Herr G., langjähriger Controller in einer ortsansässigen Firma für Gehäusetechnik, seit einigen Tagen in seiner Schlinge unterm Dachfst hängt, weil er die Raten für's Eigenheim schon seit geraumer Weile nicht mehr zahlen konnte. Vorletzte Woche ergriff auch noch das holde Eheweib ob seines Phlegmas die Flucht. Das reicht wohl. „Ja Marie, ich konnte ohne dich nicht leben / Wer kocht mir morgens dann mein Ei?“¹⁷

Deutlich wird, daß das Auge bei der Bildbetrachtung nicht nur „sehr viel freier“¹⁸ denn bei der Textlektüre ist und sein darf, sondern daß es „völlig anderen Regeln, als

¹⁴ Zumal es auf der aus Literaturwissenschaft übernommenen Rezeptionsästhetik, besonders Wolfgang Iser, basiert, die, analog zu dessen „implizitem Leser“, einen „ins Werk einkomponierte[n] Betrachterbezug“ erkennt, vgl. Wolfgang Kemp, Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983, 32. Fraglos: „Durch Perspektive, Komposition und inhaltliche Elemente wie Identifikationsträger nimmt das Kunstwerk den Kontakt zum Betrachter auf“, a.a.O., 34, doch ist es seine kognitive Leistung, mit diesen Kategorien dem Bild zu Leibe rücken zu können, nicht die des Bildes selbst. Für eine Ahnung der Probleme vgl. nur Kemp, „Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung“ (1989), in: Kemp-Reader: Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp, hg. v. Kilian Heck, München/Berlin 2006, 247-266.

¹⁵ George-Didi Huberman, Vor einem Bild, übers. v. Reinold Werner, München 2000, 24.

¹⁶ A.a.O., 23f. Zugleich gilt es, der „Tyrannei des Sichtbaren“, a.a.O., 60, entgegenzuwirken. Das sollte aber tunlichst nicht mit Freud und Lacan („le désir“ usw.) versucht werden, auch nicht mit ikonografisch kanonischen Texten – sonst wäre man wieder bei Panofsky –, sondern mit essentiell literarischen Annäherungen, eigenen oder fremden. Didi-Huberman macht's nicht anders, ders., Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, übers. v. Markus Sedlaczek, München 1999, spricht wenigstens zur Hälfte über Joyce, Baudelaire, Mallarmé, Carl Einstein, Kafka u.a.

¹⁷ Marius-Müller Westernhagen, „Sei stark“, auf: Ders., Stinker, LP, Warner Bros. 962691, 1981.

denjenigen der gesprochenen oder geschriebenen Sprache“¹⁹ folgt, in diesem Fall sogar muß. Gerade weil uns Noltensmeiers anonyme Bildobjekte keine expliziten Aufhänger zur Konstitution einer kohärenten Bilderzählung liefern, ist unsere Phantasietätigkeit in besonderem Maße selbst gefordert.

Noch einen? Diska (2008), aus dem Bereich der Supermarkt-Ansichten, die Noltensmeier schon länger umtreiben. Der Bildaufbau erneut wahrhaft tektonisch und dominant, aber nicht durchweg orthogonal. Jedes dynamische Formelement ist gestrichen. Das Gebäudedach ein stumpfer Winkel, wiederum nicht exakt mittig angeschnitten – Noltensmeier wäre nicht Noltensmeier, böte er uns perfekte anstatt planvoll gestörte Symmetrie –, die Ansicht dazu noch ‚verdorben‘ durch den aufragenden Laternenmast, der doch kein Licht trägt. Nein, das ist keinesfalls ein säkularisiertes Symbol des Sakralen. Das Ganze getragen vom schlierigen Asphaltboden des Parkplatzes, der seine Schübigkeit ganz so ausatmet wie die rückwärtige Fensterfront ihre düstere Leere. Kompaktes und doch reich nuanciertes Grau von Grund, Gebäude und ungesund-beklemmendem Himmel. Meisterhaft realisierte Tür des Hintereingangs, an der man hängenbleibt, ist aber keiner da, alles dicht, der Blick schweift weiter, findet keinen eigentlichen Bildhorizont, ist nämlich verstellt, auch keine echten Fluchtlinien, sondern Ausblick vom Banalen auf Banales, irgendwelche Einfamilienhäuser links im Hintergrund, sieht kryptische Zeichen, unleserlich, weißes P auf blauem Grund, rotes d auf gelbem, vertraut und doch so fremd, als schaute man vom Mars. Bloß weg hier.

Die Supermarkt-Parkplätze; gerade dieses Sujet versinnfälligt, was los ist, hierzulande. Man sage nicht, nichts. Nicht nur „Lost in the Supermarket“²⁰, das kennt man aus der Kindheit, sondern lost in front of it, das ist viel ernster, denn jetzt wartet keiner mehr an der Info, sollten wir uns verlaufen haben. Noltensmeiers empty spaces sind ungleich wahrer, ästhetisch richtiger als Hoppers schon topische Nighthawks und Nightshadows, die neben Noltensmeiers Kommentaren zur ‚Lage der Nation‘ folglich wie eine gefühlige Reminiszenz aus dem Poesiealbum der figurativen Klassischen Moderne wirken.

Das ist sein Beitrag zur narratio, zur Bilderzählung ohne Personal, im planvoll-forcierten Präsentieren von Zuständen bringt er, wie jede Malerei von Erheblichkeit, etwas in Bewegung, die Phantasiearbeit assoziiert Vorgängigkeit, vielleicht sogar Geschichten in die Bilder hinein. Das Tafelbild, nach wie vor eine zweidimensionale Fläche, kein Bild-‚Raum‘, birgt eben doch keine Rezeptionsaufhänger. Alles wird rein malerisch und ganz traditionell über illusionistische Bildobjekte als ästhetische Evidenzbeschaffung erzeugt. Und damit ist ein echtes, nicht nur ‚scheinbares‘ Paradoxon gesetzt: Die über das konkrete Artefakt angeleitete Bildimagination hat breitere ästhetische Lizenzen denn die vom völlig abstrakten Text ausgehende Interpretation – womit auch gesagt ist, daß Bilder keine ‚lesbaren‘ Texte sind, wie uns eine noch immer in Kurs stehende Bildsemiotik weismachen möchte. Das führt zu nichts. Vielmehr kann man hier „zeigen, daß das Haus für die Gedanken, Erinnerungen und Träume des Menschen eine der großen Integrationsmächte ist“²¹, aber um das zu verstehen, brauchen wir eigentlich gar keine neueren Theorien etwa des Bildakts, die das Verhältnis von Artefakt und Betrachter animistisch umkehren²², um die ikonische Differenz; das, was das Bild zum Bilde macht, zu benennen, auch die schon erwähnte (übrigens ziemlich verquaste) „Phänomenologie des Blicks“ französischer Provenienz reformuliert ja bei Licht besehen nur das, was der engagierte Betrachter ohnehin tut: den Blick möglichst vorbehaltlos schweifen zu lassen. Ob man dabei Mordgeschichten im Hinterhof entspinnt oder, beim Betrachten des Flachdachs von 2008, den ersten, zwar noch recht frischen Tag des

¹⁸ So Louis Marin, einer der strukturalistischen Vertreter der Bilderzählung, „Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins ‚Arkadische Hirten‘“, in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hg. v. Wolfgang Kemp, Köln 1985, 110-136, hier: 115.

¹⁹ Gottfried Boehm, „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“, in: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hg. v. dems. u. Helmut Pfotenhauer, München 1995, 23-40, hier: 30.

²⁰ Auf: The Clash, London Calling, DoLP, S CBS Clash3, 1979.

²¹ Bachelard, a.a.O., 38.

²² Dazu Ingo Meyer, „Pikturale Kosmologie. Horst Bredekamps ‚Theorie des Bildakts‘“, in: Merkur 65 (2011): 349-354.

Jahres wieder spürt, der es trotzdem bereits erlaubte, den Wintermantel beiseite zu legen und im bloßen Jackett vor die Tür zu gehen, beides ist valide; das Bild ist Refektor, unser semantischer Resonanzboden,²³ wir beschicken das Artefakt und wenn es gut läuft, gibt es einiges zurück. Immer wieder – und wem zu Noltensmeiers Häusern nichts einfällt, dem ist eh nicht zu helfen.

Weiteres über Farbe und Form. Die von Noltensmeier gewählten Bildausschnitte sind keineswegs, obwohl es gelegentlich scheinen könnte, beliebig gewählt²⁴, die planimetrischen Aufrisse sind vielmehr geschickt kalkuliert, die Bildfüllungen exakt gezirkelt. Daß die tektonische vor der organischen Linie dominiert, ist beim Bildobjekt Haus nur normal, doch tilgt Noltensmeier, wie oben angedeutet, beinahe zur Gänze dynamische Formsignale – gäbe es nicht die zumeist auf verschiedene Höhen herabgelassenen Rouleaus der zyklischen Fenster-Augen. Sie sind das einzige zu den Stein- und Betonmassen in Spannung stehende rhythmische Element, das Noltensmeier analog zum Flaggen-Signalsystem (Semaphore) in beinahe alphabetischer Manier nutzt, um die dargestellte Materialität aufzulockern. Eine pastose Pinselfaktur hingegen verbietet sich ob des Mediums Tempera; Ölfarbe, so war dem Gespräch mit Noltensmeier vom 16. März 2011 zu entnehmen, ist ihm zu zäh, auch rieche sie nicht gut. Die elastischere, doch zickigere (Trockenverhalten!) Tempera scheint seinem Pinselduktus näherzuliegen. Noltensmeier, der zum Teil noch selbst anrührt, hat nach eigener Auskunft weder mit der breiten Malweise, die ihm die valeuristischen Farbmodulationen in diesem Medium erst ermöglicht, noch mit den von manchem für wenig geeignet gehaltenen Bildträgern wie Leinwand und Baumwolle, die er mit Acryl grundiert, Probleme. Die Technik sei „im Grunde kinderleicht zu erlernen“ und tatsächlich geben die Texturen seiner Bilder Auskunft darüber, daß ihm das Ringen mit Bild und Malgrund, womöglich groben Leinwänden, die Widerstand leisten, an denen man sich abarbeiten muß, absolut fern liegt, flüssiger Auftrag und zügiges Durchmalen ist Trumpf. Die neueren Supermärkte zeigen eine noch freiere Faktur, sind also malerischer geworden, und die Kontraste der Rot/Gelb-Tupfer vor den grauen Valeurs bei Diska arbeiten das Letztmögliche an Spannung heraus, was in diesem Farbensemble möglich ist.

Wenn Schwarz Manets Lieblingsfarbe war, warum also sollte Grau nicht aufregend sein können, besonders, wenn Valeurismus exakter verstanden wird als Kolorit einer Dominanz des Lichtwerts der Farbe vor ihrem Buntwert?²⁵ Welche Farbe wäre hierfür besser geeignet denn das ‚unbunte‘ Grau? Man betrachte den Netto-Markt von 2008, um zu sehen, mit welcher sparsamer Palette und wie beiläufig hier notiert und doch maximaler Effekt erzielt wird. Dominant ein reichmoduliertes, doch fahles Graublau, es scheint sehr früher Morgen, diffuses Licht, noch kein Mensch weit und breit. Ein nervöser, mittels weißer, fahriger Schlieren realisierter Himmel über dem breitgelagerten, dräuenden Zweckbau aus dem üblichen Formenrepertoire, stumpfes Dreieck über niedrigem Rechteck, der bedrohliche, sich nach rechts unten verbreiternde Schlagschatten zieht die Masse schwer hinab. Die diagonalen Schlagschatten von kümmerlichem Gewächs und Lichtmast korrespondieren, flüchten aber nicht in Parallelität, drohen daher die Bildarchitektur kippen zu lassen, brächte das Gegengewicht der angeschnittenen Bepflanzungsinsel am rechten unteren Bildrand nicht alles wieder in Balance. Hier ist absolut nichts los – und dennoch alles in Bewegung, nämlich kurz vorm Auseinanderfallen.

So zeigt sich Noltensmeiers malerischer Duktus meilenweit entfernt z.B. vom Stil der Neuen Sachlichkeit, an die man wegen der teils verwandten Motive denken könnte. Diese verzichtete tendentiell sogar auf den Modulationsschatten, den Gombrich in einer seiner letzten Publikationen als spezifisch es Charakteristikum abendländischer Kunst ebenso benannte wie die auffällige Seltenheit des umgesetzten Schlagschattens.²⁶ Anders Noltensmeier, der letzterem besondere Aufmerksamkeit

²³ Hier ist noch kaum Theoriearbeit geleistet. Punktueller Hinweis bei Maurice Merleau-Ponty, *Die Prosa der Welt*, hg. v. Claude Lefort, übers. v. Regula Guilianni, München 1984, 80f.

²⁴ In der Malerei sind sie es nie, auch nicht, wie gerne kolportiert, bei den Impressionisten.

²⁵ Ernst Strauss, „Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe“, in: Ders., *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München 1972, 9-24, hier: 22f.

²⁶ Ernst H. Gombrich, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows*, London 1995, 19, 29. Der Hinweis auf „strenge Schlagschatten“ schon bei Kühn, a.a.O., 11.

widmet, was erneut für Sorgfalt und Geschick seiner Kompositionen spricht – sie reicht bis zur Wiedergabe der Schatten von Ästen selbst nicht im Bildausschnitt befindlicher Bäume, wie bei einigen Varianten der Schwalenberg-Reihe von 2004.

Jedes seiner Bilder ist hochindividualisiert (letztlich eine klassizistische Kategorie!), und das kann ob der Anonymität der Bildobjekte nur am jeweiligen Gesamtkolorit, nicht an einzelnen Bildelementen liegen.²⁷ Gelegentliche Kühnheiten wie der Buchtblick von 2007, wenn man meinen möchte, eine schaurig deformierte Visage blicke uns an, dagegen das luftige, mit orangem Obergeschoß beinahe beschwingte Rotenfels (2004) und das, mit Ernst Strauss gesprochen, geradezu luminaristische Flachdach, daneben die Garage im Haus (2008), eine der seltenen Bildfindungen, die gemäßigt kurvilineare Formen zuläßt; ein einzelnes Fenster (2004) mit zu zwei Dritteln herabgelassenem Rouleau, das geradezu Trauertränen abzusondern scheint (aber es ist natürlich der dünnflüssige Farbauftrag). Nur gelegentlich erlaubt sich Noltensmeier einen gewissen Lyrizismus wie in der kleinformatigen Neubausiedlung von 2007, die mit ihren weichen, fast diffusen Konturübergängen und der friedvollen Atmosphäre an Winterlandschaften von Monet und Sisley aus Argenteuil und besonders Louveciennes der frühen 1870er erinnert. Noltensmeier selbst aber scheint seine Close-ups von reinen Häuserfronten ohne jeden Horizont zu lieben, Bielefeld III von 2004, ein Blick auf drei Etagen Fenster von strenger, beinahe mathematischer Symmetrie, die in seltsamer Spannung zu Modulationen von Grau gegen rare, beinahe ins Rosa stechende Ockertöne steht, gehört, so gestand er mir zur späten Stunde, zu seinen persönlichen Favoriten.

Some more. Panini, Piranesi, Hubert Robert – seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hat das Ruinenmotiv besondere Konjunktur (warum das so ist, tut hier nichts zur Sache). Wie attraktiv der Verfall, die morbidezza sein kann, wissen wir seit Romantik und Ästhetizismus, und manchmal, ganz selten, wird selbst Noltensmeier schwach und malt ein Haus in der Pampa (2009), das auch von 1860 stammen könnte und wohl einen anderen Titel verdient hätte, fortgeschrittene Zerstörung in vollständig tonige Farbharmonie gefaßt, schlicht wunderschön.

Zunächst ist es so ungewöhnlich nicht, daß jemand, den das Malen von Architektur umtreibt, sich auch für den Umkehrungsprozeß ihrer Konstruktion interessiert, dem Umschlag von Ordnung ins Chaos nachspürt. Georg Simmel begriff die Ruine als Mitte zwischen Natur und geistiger Formung, denn es ist „der Reiz der Ruine, daß hier ein Menschenwerk schließlich wie ein Naturprodukt empfunden wird“²⁸, mehr noch, sie „schafft die gegenwärtige Form eines vergangenen Lebens“²⁹ und wir fühlen, „über alles Formal-Ästhetische hinaus, diese Gegensätze in uns selbst nachempfindend“³⁰, zumal wir in der Betrachtung der Ruine „jene beiden Weltpotenzen, das Aufwärtsstreben und das Abwärtssinken, in ihr zu einem ruhenden Bild rein naturhaften Daseins zusammenwirken“³¹. Das waren noch Zeiten, als man dem Verfall metaphysisch nachschmecken konnte. Noltensmeier schlägt härter zu, das großformatige Leipzig I von 2008, brutal weggefetzte Fassade, als hätte eine Bombe eingeschlagen, ein Blick in die Eingeweide, oder das recht kleine Amerika (2007), einfach eingestürzt, plattgedrückt wie ein altes Kissen, als hätte man dem Gebäude die Luft herausgelassen, Ende aller Träume von einer Neuen Welt³²; schwer dann, hier nicht an Poes House of Usher (1839) mit den Zentralbegriffen des Schauders, der Beklommenheit und des Unbestimmten zu denken, an die unheimlich knirschenden und kreischenden Geräusche vor dem Kollaps.

Das Zerstörungs-Thema wird noch gesteigert im ungewöhnlich dramatischen Haus, brennend von 2007, ungewöhnlich grob und skizzenhaft ausgeführt auch,

²⁷ Dazu Strauss, a.a.O., 22.

²⁸ Georg Simmel, „Die Ruine“ (1911), in: Gesamtausgabe, hg. v. Otthein Rammstedt, Bd.14: Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur, hg. v. dems. u. Rüdiger Kramme, FfM 1996, 287-295, hier: 289.

²⁹ A.a.O., 294.

³⁰ A.a.O., 290.

³¹ A.a.O., 292.

³² Amerika ist allerdings ebenso ein Ortsnamen in Mittelsachsen, zwischen Chemnitz und Altenburg, zu 09322 Penig gehörend. Bei Noltensmeier kann man nicht wissen. Dazu, obwohl recht unkomisch: Holger Sudau, „Einfach Irre“, in: Öde Orte. Ausgesuchte Stadtkritiken von Aachen bis Zwickau, hg. v. Jürgen Roth u. Rayk Wieland, Leipzig 1998, 17f.

Kurzschlüsse mit Turner oder Bernd Zimmers frühen Feuerbildern aus dem Kreuzberg der Hausbesetzungen und Straßenkämpfe verkneife ich mir, sie führen ohnehin nicht weit – hier dürfen wir schlicht in actu den Prozeß der Ruinierung betrachten, wieder das Interesse an der Zeitbindung.

Doch vielleicht raffiierter gehen andere Bilder vor, geben sie doch schwer zu denken. Vorab: Noltensmeier zog (über Umwege, die da Studium heißen) aus einer der tiefsten Provinzen Westdeutschlands in die neben der Kapitale größten Stadt Ostdeutschlands – warum sollte sich das nicht auf seine Bildfindung auswirken? Exemplarisch mag Country von 2007 entstehen, ein gemeines Bild. Schon der Titel der programmatisch-großformatigen Arbeit spielt ja mit dem Doppelsinn, Country, das ist auch unser Land, obwohl die Primärbedeutung klar ist, solche Bildobjekte, wahrhaftige Mißgeburten, ein miteinander verbautes Fachwerk- und Einfamilienhaus, jeder ‚schönen‘ Ästhetik hohnsprechend und den Straftatbestand Architekturverbrechen erfüllend, gibt es landauf, landab, in Borgholzhausen, Oebisfelde oder Pinneberg. Schmerzhafter Kontrast von kleinteilig parzellierter Fachwerkfassade mit Diagonalen und Halbrundbogen, links daneben die rein orthogonale Struktur des glattverputzten ‚modernen Hauses‘, beide aber auf schiefer Ebene, nicht einmal die Grundstücksbebauung ist auf Fluchtlinie gesetzt, sondern der Neubau vorgezogen, damit tut selbst die Bildtektonik weh – hier ist zusammengewachsen, was doch nicht zusammengehört, symbolisiert durch die widrige Diagonale, verlängerte Linie dessen, was einmal die linke Dachhälfte des Fachwerkhauses war, fortgesetzt durch den Schlagschatten der Traufe des Neubaus, Vergangenheit und Gegenwart, rechts und links, West und Ost, hübsch und häßlich? Der Betrachter möge entscheiden, welche Gebäudehälfte er allegorisch für die BRD, welche für die DDR nehmen mag.³³ Auch das, lieber Jürgen, kann ein nonverbaler Kommentar zur ‚geistigen Situation der Zeit‘ sein, weshalb zu überlegen wäre, ob solche Artefakte nicht subtiler vorgehen als etwa die didaktische Botschaftsmalerei à la Immendorff.

Dies gilt zumindest partiell auch für seine um 2005/2006 entstandenen Autobahnbilder, die ich persönlich, als großer Liebhaber des Betons, in ihrem stillen, lichten Grau sehr ansprechend finde. Die Erinnerung zieht einen zurück ins Jahr 1973, Ölkrise und Sonntagsfahrverbot, ist ja klar. Aber selbstredend sollte man das Motiv auch symbolisch-repräsentational ausdeuten, nicht zufällig bebilderte man eine Rezension von Niklas Luhmanns damals noch fälschlich als Hauptwerk gewähntem Buch Soziale Systeme u.a. mit einer Fotografie der Highways von Los Angeles, um zu visualisieren, in welcher so komplexer Gesellschaft wir leben.³⁴ Unmöglich, hier nicht ‚Bewegung‘ und ‚Ferne‘ zu assoziieren, Kernaspekte der modernen condition humaine, und dies wiederum in Spannung zum schlechthin immobilen Motiv, den Massen von Stein und Asphalt. Wolfgang Matheuer malte im unfreien Land mit Hinter den sieben Bergen 1973 eine hintergründige Freiheitsallegorie; Emil Schult, der das Bild nicht nicht gekannt haben konnte, gestaltete für Kraftwerks Autobahn-Lp von 1974 aus der offenkundigen Vorlage eine westdeutsch-idyllische, schöne Oberfläche ohne jeden doppelten Boden und es ist denkbar, daß dieses Cover mit seinem Blick hinter dem Lenkrad hervor³⁵ wiederum einige von Noltensmeiers Bildfindungen anregte.

Jetzt aber Schluß. Ich komme zum Gehalt, er lautet, naheliegend: Kritik. Daß da überhaupt gelebt wird, ist wohl der eigentliche Skandal. Der Mensch ist als Bildobjekt zwar überall exkludiert, als Bildsujet aber nur zu präsent, allenthalben sind seine Eingriffe sichtbar. Noltensmeier, der vor Jahren den Schwenk vom akademischen

³³ Zur Allegorie, auch in Adaption für die bildenden Künste, noch immer hilfreich: Gerhard Kurz, Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen ²1988, 40ff. (implikativ/explikativ; initialer und Prätext); ferner K. Ludwig Pfeiffer, „Struktur- und Funktionsprobleme der Allegorie“, in: DVjS 55 (1977): 575-606, hier: 579 (Umformung des logischen Subsumtionsverhältnisses von Theorie und Empirie in eine konfliktuelle Korrespondenzbeziehung). Konzisere Ansätze aus der Kunstwissenschaft sind mir nicht bekannt.

³⁴ Dirk Käsler, „Soziologie: ‚Flug über den Wolken‘“, in: Der Spiegel 50 (1984): 184-190, hier: 188. Wie schwierig die Visualisierung von ‚Gesellschaft‘ ist, untersucht neuerdings Kay Junge, „Jenseits des Sichtbarkeitshorizontes: Die Wahrnehmung der Differenz von Interaktion und Gesellschaft im Spiegel der bildenden Kunst“, Ms. Bielefeld, April 2011.

³⁵ Weniger bekannt ist Annie Leibovitz' On the road. Highway 101, California, 1973.

Thema par excellence, der Aktzeichnung, zum scheinbar Diametralen, dem toten Stein, Petri³⁶ erten vollzog, bleibt sich insofern treu, als er noch immer das Existenziale bearbeitet. Nicht mehr den menschlichen Körper zwar, aber seine Behausungen, und dabei, im Spiel mit An- und Abwesenheit, von Gezeigtem und dadurch Verborgenen, Zuständlichkeit und latenter Dramatik in immer neu ansetzenden Versuchen malerischer Spurensicherung seine aktuelle, spezifisch deutsche Verfaßtheit vermißt. Architektur ist unsere kulturelle Hülle schlechthin³⁶, zudem ein besonders empfindlicher, sprechender Indikator, gerade in ihren nicht-repräsentativen, unspektakulären Manifestationen. So zeigt Noltensmeier keine Heideggerschen ‚Häuser des Seins‘³⁷, sondern für viele Betrachter wohl eher solche des Unwohlseins, gibt, mit Lukács‘ berühmtem Wort, „Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit“³⁸. Es geht aber auch weniger vollmundig. Karl Heinz Bohrer sprach bereits vor über einem Vierteljahrhundert von den für Westdeutschland so überaus bezeichnenden „Zipfelmützenhäusern, die durch veredelte Nadelhölzer und forstgartenartige Holzgitter in ihrer ästhetischen Kategorie vollendet wurden“³⁹ und polemisierte einige Jahre später noch einmal gegen den „kleinbürgerlichen Besitzindividualismus, dessen grauenhafter Ausdruck das westdeutsche Vorort-Einfamilienhaus wurde.“ Nunmehr bestehe „ganz Westdeutschland aus einer Summierung dieser die Landschaft zersiedelnden Einfamilienhäuser“, deren „ästhetische Banausie“ nur Grauen zu erzeugen vermöge.⁴⁰ Noltensmeier selbst ist keineswegs eines hochgezüchteten Intellektualismus verdächtig, doch seine Zurückhaltung und Lakonie sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch er ein recht zuverlässiger Hobbysoziologe ist und die Umwelt, besonders die architektonische, zu deuten weiß, hat er doch in seinem ersten Buch die allgegenwärtigen Jägerzäune als „Wohlstandsbarometer“ erfaßt: „Waren die rautenförmigen Zwischenräume, die die sich kreuzenden Zaunlatten bildeten, höher als breit, war der Hauseigentümer sehr wohlhabend. Waren die Rauten gleich hoch wie breit, war er ein besserer Durchschnittsverdiener. Waren die rautenförmigen Zwischenräume jedoch breiter als hoch, handelte es sich um jemanden, der sich das alles eigentlich gar nicht leisten konnte und deshalb den Zaun, so weit es ging, auseinander gezogen hatte, um ein paar Meter Holz und entsprechend Geld zu sparen. [...] Bei uns in der Straße besaßen alle ihre Häuser, denn besitzen ist besser als mieten.“⁴¹ Als finaler Schlag: Selbst die „Gräber sahen hier aus, wie die Häuser in der Siedlung.“⁴²

Und doch ist das, um im Begriffs- und Gesichtsfeld zu bleiben, nur die halbe Miete. Für bloße Architekturkritik bedürfte es keiner Malerei, die kann man einfacher haben. Daß der Betrachter, um Analoges zu innervieren, letztlich keinerlei Spezialkenntnisse benötigt, allein eine ‚sehende Phantasie‘⁴³, benennt nicht zuletzt die Qualität des Malers Noltensmeier und die Originalität seiner Bildfindung und -Umsetzung, die Kritik wird subkutan-unbegrifflich, eben visuell verabreicht. Zurück deshalb zu den Bildern, in Richtung einer (spannungsreichen) Formel: Präzise Imagination auf der produktionsästhetischen Seite korrespondiert mit freier Assoziation auf rezeptionsästhetischer. Darum wird einem vor Noltensmeiers Bildern auch nicht langweilig. Er exekutiert das Häßlich-Schöne, was immer ästhetische Theoriebildung von diesem Terminus halten mag. Hören wir zum Ende hin ihren wichtigsten Vertreter des 20. Jahrhunderts: „Nichts vermeintlich einfach Häßliches gibt es, das nicht durch seinen Stellenwert im Gebilde, emanzipiert vom Kulinarischen, seine Häßlichkeit

³⁶ Heike Delitz, *Architektursoziologie*, Bielefeld 2009, 79.

³⁷ Frei nach Heidegger, *Über den Humanismus*, FfM 1949, 5, dort natürlich auf die Sprache gemünzt.

³⁸ Georg Lukács, *Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik (1916), München 1994, 32.

³⁹ Karl Heinz Bohrer, „Die Ästhetik des Staates“, in: *Merkur* 38 (1984): 1-15, hier: 4.

⁴⁰ Karl Heinz Bohrer, „Seit '45 ohne Metropole“, in: Ders., *Provinzialismus*. Ein physiognomisches Panorama, München 2000, 81-98, hier: 82.

⁴¹ Noltensmeier, a.a.O., 57.

⁴² A.a.O., 195.

⁴³ Die nicht unumstrittene Formel vom „sehenden Sehen“ prominent bei Max Imdahl, „Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur“ (1979), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Gottfried Boehm, Bd.3: Reflexion – Theorie – Methode, FfM 1996, 424-463, hier: 432.

abwerfen könnte.“⁴⁴ Es ist klar, nicht Noltensmeiers Bilder sind häßlich, vielmehr stets hinreißend gemalt, nur ihre Objekte sind zumindest gewöhnlich, womit ein Stichwort gegeben ist, das sich aufnehmen läßt. Man hat den deutschen Titel von Arthur C. Dantos ästhetischem Hauptwerk, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*⁴⁵, zu Recht moniert, doch eignet er sich trefflich, um das zu benennen, was Noltensmeiers Malerei eigentlich vollzieht. Vielleicht gibt es insofern nicht nur die „lustige Kritik“⁴⁶ der Postmoderne, sondern auch die schöne à la Noltensmeier. Auch wenn es überraschen mag, reiht er sich damit ein in die mittlerweile altehrwürdige Tradition einer Moderne, die die Souveränitätserklärung imaginativer Potenz noch anhand des Banalsten, ja ekelhaftesten Gegenstands durchzuführen in der Lage ist, wie sie von Baudelaires Aas ihren Ausgang nahm. Horst Bredekamp bemerkte jüngst: „Auch die Malerei ist als Symbol einer Kraft zurückgekommen, die erstaunlich ist und die niemand erwartet hätte“⁴⁷, und er meinte damit nicht die zeithistorisch gewordenen und längst nicht mehr Jungen Wilden. Gäbe es mehr Gegenwartskunst von der Delikatesse, Substanz gar Noltensmeiers, es wäre kein Anlaß zur Sorge.

⁴⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, FfM 1973, 76.

⁴⁵ Übersetzt von Max Looser, FfM 1984; im Original: *The Transformation of the Commonplace*, Cambridge MA 1981. Mit Institutionentheorie und dem Dingfetisch der Avantgarde, Duchamps Readymades, hat Noltensmeier naheliegenderweise nichts zu tun.

⁴⁶ Rainald Goetz, *Kronos*, FfM 1993, 396.

⁴⁷ Gespräch mit Horst Bredekamp, in: Hubert Burda, *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*, München 2010, 141-143, hier: 142.