

# Aussage gegen Aussage

## Was war die postironische Kunst?

Sebastian Berlich

Im März 2018 ist auf *Deutschlandfunk Kultur* nochmal von der Postironie die Rede.<sup>1</sup> Ausgang bildet eine These aus dem digitalen Alltag: In den Sozialen Medien zersetzt Ironie mehr und mehr den politischen Diskurs. Statt sich produktiv mit der komplexen Gegenwart auseinanderzusetzen, dient Ironie als rhetorisches Relaxans, als angenehmer Weichzeichner, der Distanz garantiert, wo es Position bräuchte. So zumindest die fordernde Frage nach dem redaktionellen Aufschlag des Features: Es braucht eine Haltung, die die Ironie ablöst, doch wie könnte diese aussehen? Es folgt ein Gespräch mit Johannes M. Hedinger; der bildende Künstler und Kunsthistoriker hat sich durch sein gemeinsam mit Marcus Gossolt als Com&Com verfasstes *first post-ironic manifesto* zum Fixpunkt im Diskurs um einen Zustand nach der Ironie entwickelt.<sup>2</sup>

Dementsprechend äußert er sich weniger zu individuellem Verhalten in den Sozialen Medien, sondern zu der damals jüngst erkundeten Grauzone zwischen politischer Aktion und Aktionskunst: Im Dezember 2017 bauen Mitglieder der Identitären Bewegung vor dem Brandenburger Tor eine Formation aus fünf Betonblöcken auf, die das unweit gelegene *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* zitiert, über eine Inschrift den »Opfern des Islamistischen Terrors« gewidmet ist und später auf Facebook durch die Verantwortlichen als »europäisches Denkmal für die Opfer von Multikulti und islamistischen [sic!] Terrorismus« klassifiziert wird.<sup>3</sup> Einen Monat zuvor baut das Zentrum für Politische Schönheit vor dem Haus des AFD-Politikers Björn Höcke 24 Betonstelen

- 1 Vgl. Richter, Marcus/Sickert, Teresa: »Ironie-Fälle – wenn Spaß nicht einfach so beiseite geht«. Auf: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-kulturtechnik-des-pseudo-engagements-ironie-falle-wenn-100.html> (letzter Abruf 31.01.2022).
- 2 Selbst wo international ausgerichtete Literaturwissenschaft betrieben wird, ist der Text einschlägig; vgl. Hoffmann, Lukas: Postirony. The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: transcript 2016, S. 37-39.
- 3 dpa/bb: »Identitäre Bewegung«: Gedenksteine vor Brandenburger Tor«. Auf: <https://www.sueddeutsche.de/politik/extremismus-berlin-identitaere-bewegung-gedenksteine-vor-brandenburger-tor-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-171219-99-344016> (letzter Abruf 31.01.2022).

auf, die Aktion läuft unter dem Titel *Das Holocaust-Mahnmal vor Höckes Haus*; die formale Referenz ist also ebenfalls eindeutig.<sup>4</sup> Die politischen Implikationen divergieren, der Kunststatus ist diskutabel,<sup>5</sup> ebenso wie die Frage nach der politischen Konnotation einzelner Kunstformen – fraglos nehmen diese Arbeiten jedoch an einem gemeinsamen Diskurs teil.

Auf diesem Feld agieren sie mit Mitteln der Ironie, des Zitats, ohne dabei eine politische Position zu vermeiden. Hedinger findet, gerade bei den Identitären, Motive der Postironie wieder, grenzt sich jedoch von ihnen ab, denn »die meinen das ja auch so«<sup>6</sup>. Zwar spricht Hedinger auch über Milo Rau und seine Arbeit *Das Kongo Tribunal*, schreibt ihm zu, eher Re- statt Dekonstruktion zu betreiben, verweigert ihm aber ebenfalls das Etikett »postironisch«.<sup>7</sup> Postironie kann Hedinger im Grunde nur als Entscheidung in seiner eigenen Biografie verorten, und zwar in jenem Narrativ, das sich als zweiter Teil des einschlägigen Aufsatzes *Postironie. Geschichte, Theorie und Praxis einer Kunst nach der Ironie (Eine Betrachtung aus zwei Perspektiven)*<sup>8</sup> entfaltet: des ironischen Modus ihrer frühen Arbeit müde geworden, formulieren Com&Com in ihrem Manifest diese Vision einer neuen Kunst, in der sie sich wünschen »unverstellt, nah, direkt an die Dinge heranzugehen«<sup>9</sup>. Doch was das nun konkret ist, Postironie oder auch nur postironische Kunst, das kann auch das Gespräch mit Hedinger nicht klären. Dennoch flottiert der Begriff weiterhin und bietet (auch ob seiner Vagheit) Anschlussmöglichkeiten.

Problematisch ist, dass der Bezug auf Hedinger in Forschung und Journalismus meist rein theoretisch erfolgt, ohne zu reflektieren, dass der Begriff »Postironie« in ein spezifisches ästhetisches Projekt integriert ist und dort gerade von einer Unschärfe profitiert, die ihn für die Wissenschaft wiederum nicht ohne Weiteres adaptierbar macht. Dieser These folgt mein Aufsatz mit dem Versuch, den Begriff diskursensibel zu klären. Dazu muss »Postironie« aus dem ästhetischen Schaffen Com&Coms heraus begriffen werden; erst so spannen sich Diskursfäden in verschiedenste Richtungen und laufen in der (explizit) postironischen Phase von Com&Com zusammen. Nach einem erneuten Close Reading des Manifests sowie Hedingers Essays möchte ich also auch die postironischen Arbeiten von Com&Com beleuchten, im Sinn der Logik, die Hedinger im

4 Frank, Arno: »Ein Holocaust-Mahnmal – bei Björn Höcke vor der Haustür«. Auf: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/zentrum-fuer-politische-schoenheit-bjoern-hoecke-und-das-denkmal-de-r-schande-a-1179515.html> (letzter Abruf 31.01.2022).

5 Vgl. Trebing, Saskia: »Verwechslung erwünscht«. Auf: <https://www.monopol-magazin.de/identitaere-bewegung-kunst> (letzter Abruf 31.01.2022). Ein Differenzkriterium ist sicher auch der Zugriff auf die stets latent konservative Form Denkmal.

6 Richter/Sickert: »Ironie-Falle«, 08:24–08:26.

7 Auch in einem gemeinsam mit Basil Rogger verfassten und ebenfalls 2018 veröffentlichten Beitrag zum Verhältnis von Provokation, Protest und Kunst schlägt Hedinger eine politisch engagierte Gegenwartskunst nicht der Postironie zu. Vgl. Rogger, Basil/Hedinger, Johannes M.: »Provokation – Protest – Kunst. Eine Ménage à trois«. In: Basil Rogger/Jonas Voegeli/Ruedi Widmer/Museum für Gestaltung Zürich (Hg.): *Protest. Eine Zukunftspraxis*. Zürich: Lars Müller Publishers 2018, S. 118–121.

8 Hedinger, Johannes M.: »Postironie. Geschichte, Theorie und Praxis einer Kunst nach der Ironie (Eine Betrachtung aus zwei Perspektiven)«. In: *Kunstforum International* 40 (1/2012), S. 112–125.

9 Richter/Sickert: »Ironie-Falle«, 07:44–07:48.

Gespräch selbst entwirft: »Das ist zuerst natürlich mal eine Behauptung und in die muss man dann reinwachsen und die muss man erfüllen und beweisen.«<sup>10</sup>

Von den Arbeiten ausgehend wage ich die These, dass sich bei Com&Com 2009 weniger die Methode als das Referenzfeld ändert – und eröffne eben dieses Feld zumindest versuchsweise. Etwas knapper folgt darauf eine Betrachtung der zweiten bedeutenden Spule, an der sich der postironische Kunstdiskurs aufrollen lässt: die zwischen November 2010 und Februar 2011 im Museum Morsbroich gezeigte Ausstellung *Neues Rheinland. Die postironische Generation*. Auf dem Prüfstand steht dabei der Nutzen des Begriffs »Postironie«, der in seinem Schillern erfasst werden muss – und so einen weiteren Zugang zur bildenden Kunst des 21. Jahrhunderts öffnet.

## Erstmal eine Behauptung: Das postironische Manifest

Am 8. Januar 2009 wird das *first post-ironic manifesto by Com&Com* auf der Webseite *post-irony.com* gepostet, datiert ist es in der Signatur auf das Jahr 2008.<sup>11</sup> Es erscheint hier in zehn Punkten, englischer Sprache und bereits jenem Schriftbild, das es auch in den folgenden Jahren als Wandtattoo in Ausstellungen tragen wird: Gestaltet in serifenlosen Versalien, die teils kursiviert sind, sich teils überlagern, vor allem aber in einem Regenbogen-Farbverlauf schimmern. Umbrüche folgen nicht hinter jedem Punkt, so dass das Manifest trotz Flattersatz als Block erscheint. Appellativ ist es nur bedingt, viel eher werden Deklarativsätze aneinandergereiht, vereinzelt in Schlussfolgerungen verkettet und im Sinn einer nicht genau definierten ersten Person Plural getroffen. Paraphrasieren lässt sich das etwa so:

Com&Com diagnostizieren ein postironisches Zeitalter und sehen ironischen Zweifel im Verfall begriffen (1), woraufhin sie ankündigen, »das Verfahren des Zweifeln an-zuzweifeln«<sup>12</sup> (2). Das ist die Prämisse, von der aus einige Thesen über große Kategorien folgen: Wahrheiten<sup>13</sup> sind nun situativ, zweckgebunden (3), die »Welt ist mehr als sie ist« (4), das Alltagsleben »dient als Versuchsgelände für den menschlichen Geist« (5) und sowieso ist alles »erfüllt von Zauber und Schönheit« (6). Daraus leiten sich mehrere Potenziale ab: »Schönheit kann uns dazu anregen, bessere Menschen zu werden« (7), aus ihr kann Liebe (8) und aus Liebe wiederum Wahrheiten hervorgehen (9). Unter den so skizzierten Voraussetzungen stehen wir »an der Schwelle [...] der Wiedergeburt unserer Selbsterschaffung«. Daran schließt eine Definition an: »Postironie meint völlige Vorstellungs- und Gestaltungsfreiheit« (10).

Mehreres ist dazu anzumerken: Zunächst ist das hier entfaltete Ästhetikverständnis idealistisch gefärbt, setzt einerseits auf eine Freiheit des Ästhetischen, zugleich aber auf den didaktischen Wert des Schönen und damit einen Zweck. Normative, hochgradig aufgeladene Begriffe (Schönheit, Wahrheit, Zauber) werden dabei aufgerufen, aber

10 Richter/Sickert: ebd., 06:34-06:43.

11 Com&Com: »first post-ironic manifesto by Com&Com«. Auf: <http://postirony.com/blog/?p=7> (letzter Abruf 31.01.2022).

12 Übersetzung in diesem Abschnitt zitiert nach: Hedinger: »Postironie«, S. 120.

13 Auffallend: Im Englischen steht hier der Singular »TRUTH«.

nicht erläutert. Einher geht das mit einem Einwand gegen den Zweifel, der hier paradigmatisch für postmoderne Modi und Verfahren (etwa: Ironie, Dekonstruktion) einsteht. Ambivalent flackert vor diesem Hintergrund die in Punkt 3 proklamierte Kontinuität von Wahrheiten, zu denen die Punkte 8 und 9 dann ja doch einen privilegierten Zugang entwerfen – irgendwie scheint es hier mit der Postmoderne gegen die Postmoderne, mit dem Zweifel gegen den Zweifel zu gehen, um am Ende zu einem frühmodernen Kunstverständnis zu gelangen. Ziel ist, die ›Restriktionen‹ des Zweifels zu verlassen und so zu einer Freiheit nicht nur der Ästhetik, sondern auch des Geistes zu gelangen.

Dazu braucht es ein Subjekt, und das liegt in der bereits erwähnten ersten Person Plural. Im ersten Punkt mutet dieses Subjekt generationell an – ein postironischer Zustand scheint hier, ähnlich wie die Postmoderne für Fredric Jameson, als kulturelle Dominante zu fungieren, zu der sich jede Kunst (und im Grunde jede Person) nun verhalten muss.<sup>14</sup> Das ›Wir‹ im zweiten Punkt ist hingegen aktiv und könnte damit eher die Unterzeichner dieses Manifests umfassen – während der Plural in den Punkten 6 und 10 zumindest potenziell wieder eine größere Gruppe anspricht. Auflösen lässt sich das Subjekt nicht, so wie auch die doppelte Geburtsmetapher am Ende kryptisch bleibt. Neben den Ambiguitäten und Dissonanzen bleibt ohnehin fraglich, was hier eigentlich entworfen ist: ein ästhetisches Konzept, oder eine Lebensweise?

Vorerst möchte ich das Manifest als poetologischen Text begreifen. Vornehmlich geht es dann darum, sich eine neue Position im Diskurs zu erschreiben. Die Definition am Ende öffnet einen Raum, in dem eine Ästhetik jenseits der explizit ironischen, an Kulturindustrie und Aktionskunst geschulten Ästhetik entstehen kann, die Com&Com in ihrer ersten Dekade geprägt hat. Genauer markiert Hedinger diesen Zusammenhang in seinem Aufsatz *Postironie. Geschichte, Theorie und Praxis einer Kunst nach der Ironie (Eine Betrachtung aus zwei Perspektiven)*, in dem er zunächst die Perspektive des Kunsthistorikers und dann, in einem zweiten Teil, die des Künstlers einnimmt. Was er vermeidet: Im ersten Teil zu bekennen, dass er selbst Teil des Duos Com&Com ist, dem er hier entgegen aller von nicht näher definierten Anderen hervorgebrachten Zweifel bescheinigt, es wirklich ernst zu meinen mit ihrer neuen Kunst. Die leitet er als notwendige Konsequenz aus Allgemeinplätzen über das Ende der Ironie ebenso wie einer kondensierten Lektüre von David Foster Wallace, Jedediah Purdy, Alex Shakar und Wikipedia ab – und kritisiert zugleich den Entwurf einer postironischen Kunst, den *Neues Rheinland* ausstellt. Kurzum: Er legitimiert die eigene Position kunsthistorisch, setzt sich dann in dieser Position dominant gegenüber der Konkurrenz und leistet das scheinbar objektiv als Kunsthistoriker.

Aus der zweiten Perspektive erzählt er die Biografie von Com&Com zwischen Marketingsprech und Genieerfahrung. Geschildert wird die ›ironische Phase‹ als faustischer Pakt: die ironische Kunst beschert ihnen zwar Erfolg, der wiederum hält sie jedoch in einer geschlossenen, uneigentlichen Welt gefangen, in der sie sich endlos um Zitate drehen. Um sich frei entfalten zu können, muss eigentlich ein Neuanfang her, doch:

14 Jameson, Frederic: *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press 1991, S. 3.

»[W]ir entschieden uns letztendlich gegen den schnellen Labeltod und wählten den steinigen Weg des Re-Brandings«<sup>15</sup>. Ausgerechnet am Stephanstag notieren sie dann ihr neues Kunstverständnis, das als kindliche Zeichnung in diesem Essay abgedruckt ist und wie folgt erklärt wird:

»Ein Pilz (= Com&Com mit all seinen Ideen und Kompetenzen) wirft seine Keime (= Werke) auf den Nährboden (= Rezipient/Gesellschaft), die, wenn gut und wahr, sich zu einer nachhaltigen Kolonie (= komplexes Werk, Wirkung und Identität) entwickelt und ihrerseits zum Sporenwurf ansetzt. Über dem Pilz strahlen die Fixsterne Authentizität, Schönheit (Magie), Emotionalität (Liebe) und Wahrheit, umgeben von der Atmosphäre (=Sinn).«<sup>16</sup>

Auch Gossolt und Hedinger finden das erst peinlich, »[a]ber da war was!«<sup>17</sup> Der Einwand gegen dieses Verständnis könnte nun ja aber nicht nur als Geschmacksurteil aus postmodernen Peinlichkeitsregimes folgen, sondern auch als Kritik an diesem Wahrheitsbegriff und seinen ideologischen Implikationen, die hier unterdrückt werden. Das hat eine gewisse Logik, denn um Diskurs soll es hier ja nicht mehr gehen, sondern um die Dinge an sich – und damit landen Com&Com bei alten Fettschen der Eigentlichkeit, die sich mit Pilzmetapher und Stephanstag schon andeuten: Natur und Brauchtum. Der Modus, unverstellt an die Dinge heranzugehen, ist hier also direkt auch an Gegenstände, nämlich die Dinge an sich in einem konservativen Verständnis gekoppelt. Das setzt sich auch in den postironischen Arbeiten Com&Coms fort, die Hedinger im weiteren Verlauf vorstellt.

Noch ein Wort zu den Brüchen, die dem Manifest ähnlich auch dieser Aufsatz aufweist: Zwischen den Perspektiven finden sie sich ebenso wie zwischen den Tonalitäten (rationales Marketing vs. esoterische Eingebung) oder in der Spannung zwischen proklamierter Avanciertheit des Manifests und der in Argumentation und Ästhetik schlichten Praxis. Es handelt sich dabei auch um eine semiotische Spannung, die Hedinger in Replik auf einen Text der Leverkusener Ausstellung reflektiert: »Doch mindestens solange dem ›Post‹ weiterhin die ›Ironie‹ anhängt [...], muss eine Unterscheidung über die erwähnte Dialektik hinaus führen: Postironie ist eine Haltung, die es nicht mehr nötig hat, sich an der Unterscheidung von echt/künstlich abzuarbeiten, unabhängig davon ob ernst oder ironisch.«<sup>18</sup> Solange die Ironie also paradigmatisch noch im Raum steht, muss mehr geleistet werden als ein dialektisches Verständnis davon zu entwerfen, was ›echt‹ und was ›künstlich‹ ist (was ja schon einiges wäre). Was genau nun aber geleistet und wie die Freiheit genutzt wird, bleibt offen – muss sich also in den Arbeiten zeigen.

15 Hedinger: »Postironie«, S. 118.

16 Ebd., S. 120.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 117.

## Dann erfüllen und beweisen: Com&Coms postironische Kunst

Schon das artifiziell-schimmernde Manifest zeigt: Es soll mit aufrichtiger Bewunderung in einen Bereich (hier: massenkultureller Kitsch) gehen, den der postmoderne Kunstgeschmack höchstens ironisch zugelassen hätte. Entfernt sich das nun objekt-ästhetisch noch nicht allzu weit von der vorherigen Kunstproduktion von Com&Com, sind weitere Arbeiten dieser Phase deutlich stärker an Motiven und Materialien aus Natur und, häufig daran gekoppelt, Volkskunst orientiert.<sup>19</sup> Der Konnex zeigt sich auch in einem Zitat Hedingers: »Das Interesse an den eigenen Wurzeln führte uns zur Volkskultur.«<sup>20</sup> Neben der metaphorischen Kopplung der beiden Bereiche scheint auch eine Naturalisierung von Identität ebenso wie ein lineares Verständnis von Zeit auf, von dem sich die Postmoderne eigentlich verabschiedet hat – neben der Ästhetik rücken also auch ideologische und erkenntniskritische Fragen in den Blick. Die sich wiederum in den Arbeiten fortsetzen, in denen Bäume und ihr Wurzelwerk häufig eine entscheidende Rolle spielen: die Serie *Ender* besteht aus Keramik- und Holzskulpturen und bezieht sich auf den Appenzeller Brauch Beechüe, das seit 2011 laufende »Reise und Austauschprojekt«<sup>21</sup> Bloch bezieht sich ebenfalls auf einen Appenzeller Brauch und schickt einen Fichtenstamm über die Flugrouten der Globalisierung, im Rahmen der Performances *Deconstructing Tree* und *Reconstructing Tree* zerlegten Com&Com je einen Baum, verteilten ihn während der ersten Performance an das Publikum und ließen als Teil der zweiten aus dem Stamm Pfeil und Bogen fertigen, die dann in das eigene Wurzelwerk schossen.

Ausgang für diese Performances waren die Arbeiten *Baum* und *Baum 2*, für die Com&Com je einen Baum ausheben ließen und ihn mit dem sonst verborgen bleibenden Wurzelwerk im Museumsraum ausstellten. Rein formal wird hier die Spannung zwischen »echt« (Baum, mitsamt dem mythisch aufgeladenen Wurzelwerk) und »künstlich« (der museale Raum) massiv zugespitzt; gerade hier sieht Hedinger das Ideal postironischer Kunst jedoch voll realisiert:

»Damit erlangten wir ein [sic!] für unser Werk bislang ungekannten Grad an Ergriffenheit und Erhabenheit sowie die Einlösung des Manifestes: Postironie ist das Zulassen von Emotionen und Mut zum Pathos und großen Gefühlen, Postironie ist eine stauende Betrachtung des Realen, des Einfachen und des Zaubers im Alltag. Postironie ist die Feier des Lebens, der Natur und der Schönheit.«<sup>22</sup>

Was gerade angesichts des schlichten Titels auffällt – nicht nur formal bleibt dabei eine Spannung aktiv, auch diskursiv sind die Arbeiten aufgeladen. Im Kontrast zur »Erhabenheit«, die sich auf eine einmalige Kunsterfahrung bezieht, steht hier die im Titel markierte Serialität, die sich dann auch in den *Ender* Skulpturen findet; betont

19 Dies markiert auch der Übergang von eher administrativer, industrieller zu händischer Arbeit – sowie die Inszenierung dieses Übergangs; vgl. Hedinger: »Postironie«, S. 121. Die beiden Bereiche spiegeln sich auch in den Serien *Natur* und *Folklore*; vgl. Com&Com: »Werkdossier 2021«. Auf: <http://www.bernhardbischoff.ch/de/comcom/> (letzter Abruf 31.01.2022), S. 10.

20 Hedinger: »Postironie«, S. 123.

21 Com&Com: »Werkdossier«, S. 2.

22 Hedinger: »Postironie«, S. 123.

noch, da das Material mit dem Brauch bricht und die Gegenstände eher in den Bereich von Designobjekten rückt.<sup>23</sup> *Deconstructing Tree* trivialisiert hingegen Jacques Derridas Verfahren der Dekonstruktion zu bloßer Holzfäller-Romantik, nicht als ewigen Prozess, sondern als handwerkliches Ereignis. Der Baum als Motiv stellt derweil eine offensive Absage an die von Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägte Nutzung des Rhizoms (ein Wurzelwerk ohne Zentrum) als Sinnbild postmoderner Kultur dar.<sup>24</sup> Hier gibt es ein Zentrum, das als Tiefenstruktur im Boden bzw. in den historischen Tiefen der eigenen Biografie liegt und durch die Künstler entborgen werden kann.

Com&Com ändern hier in der Tat ihre Formsprache, erschließen sich eine neue Motivwelt. Zugleich arbeitet sich jede dieser Arbeiten an der Unterscheidung von »echt« und »künstlich« ab, also genau jenem Kriterium, das Hedinger für die Postironie ausschließt. Wie die Texte sind auch die Arbeiten von einem Wechsel aus Aufrichtigkeitsbekundungen und Brüchen gekennzeichnet. Der Rezeption wird so ein doppeltes Angebot gemacht: Entweder der aufrichtigen Leserichtung folgen, die durch kein eindeutiges Augenzwinkern falsifiziert wird, oder die Arbeiten entlang der Brüche als Parodie einer Gegenwartskunst begreifen, die daran scheitert, die Postmoderne zu überwinden – oder gewinnt, und dabei doch nur auf triviale Erkenntnisse trifft, die sich im schlimmsten Fall identitär münzen lassen.<sup>25</sup>

Fraglich wäre im Fall letzterer Lesart, welche Kunst adressiert wird und in welchem Modus, wenn sich die Arbeiten doch nie ganz als Parodie auflösen lassen. Es lohnt sich hierzu, in Torsten Meyers Beschreibung der Verfahren von Com&Com zu blicken, die er als »Cultural Hacking«<sup>26</sup> beschreibt: Sie identifizieren demnach den Code kultureller Artefakte und lesen ihn nicht nur, sondern arbeiten an ihm, manipulieren ihn. Im Gegensatz zur polemischen Ironie geht es dabei nicht um eine Mimesis zweiter Ordnung, die das Referenzobjekt der Lächerlichkeit preisgibt, es invertiert, sondern lediglich um ein Spiel mit dessen Codes. Meyer bezeichnet dieses Verfahren als postironischen Realismus, weil es sich auf unsere medial durchdrungene Umwelt bezieht. Eben dieses Verfahren zeichnet genau besehen jedoch auch die »ironische Phase« von Com&Com aus, nur dass hier die Referenzobjekte (Werbung, TV-Shows, Pop-Art) ebenfalls den Ruch der Uneigentlichkeit hatten, so dass sich die Frage, ob nun Verfahren oder Referenz uneigentlich sind, nicht weiter stellte. Vor dem Hintergrund der Referenzobjekte, die

23 So, wie dann auch das Setdesign der TV-Serie *Gossip Girl* zwei Ender-Skulpturen zur Dekoration eines Kaminsimses nutzt, was Com&Com wiederum auf der Post-Irony-Webseite ausstellen. Vgl. [https://postirony.com/blog/?page\\_id=54](https://postirony.com/blog/?page_id=54) (letzter Abruf 31.01.2022).

24 Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve 1977.

25 Sebastian Plönges von Hedinger rezipierte Analyse gilt damit eher für die Rezeption der Kunst von Com&Com: »In der hier vorgeschlagenen Lesart ist das Aushalten – nicht Ausschalten! – von Kontingenzen die Stärke des Postironikers, der somit eine freie und produktive Option zur Entfaltung der Ironie-Paradoxie anbietet«; vgl. Plönges, Sebastian: »Postironie als Entfaltung«. In: Ralf Appelt/Torsten Meyer/Christina Schwalbe/Wey-Han Tan (Hg.): *Medien & Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel*. Wiesbaden: VS 2011, S. 438-446, hier S. 444.

26 Vgl. Meyer, Torsten: »Postironischer Realismus. Zum Bildungspotential von Cultural Hacking«. In: CentrePasquArt/Marcus Gossolt/Johannes M. Hedinger (Hg.): *Lexikon zur zeitgenössischen Kunst von Com&Com. La réalité dépasse la fiction*. Sulgen: Niggli Verlag, S. 432-437, hier S. 432.



sich wieder dem Eigentlichen, der frühmodernen Idealästhetik zuwenden, irritiert diese subtile Manipulation der Codes hingegen.

Dementsprechend hätte sich aber gar nicht das Verfahren von Com&Com geändert, sondern das Referenzfeld – das wiederum erst durch Com&Com als solches konstruiert wird. Sie verquicken dabei die explizit zitierte Rede vom Ende der Ironie mit einer Kunst, die das eröffnete Paradigma – Zauber, Schönheit, Wahrheit – umkreist; so etwa das in den 2000er Jahren florierende Romantik-Revival. Die Zeitschrift *Texte zur Kunst* vermerkt dazu 2007: »Das Thema ›Romantik‹ ist derzeit allgegenwärtig«<sup>27</sup>, widmet dem Revival eine ganze Ausgabe und verweist dabei neben popkulturellen Spielarten auch auf die Documenta 12. Die fünfjährlich in Kassel stattfindende Ausstellung ist eine global bedeutsame Gradmesserin (und Multiplikatorin) von Diskursen der Gegenwartskunst. Nach den als besonders theorielastig archivierten Ausgaben 10 und 11, widmete sich die Kuration von Roger Buergel und Ruth Noack einem formalästhetischen Ansatz – und schlug damit, ebenso wie durch die Konstruktion anthropologischer und kunsthistorischer Narrative, die Brücke zurück zur ersten Documenta.

Hier wie da sollte es um ästhetische Erziehung gehen, 2007 zudem gelöst von den »Krücken des Vorverständnisses«<sup>28</sup>, stattdessen anvisiert durch das Ausstellen von Schönheit.<sup>29</sup> Gegen die daraus resultierende, naive Ästhetik, etwa der Kinderzeichnungen Peter Friedls oder auf ihre Form reduzierter nicht-europäischer Kunst, wandte der Kunstkritiker Martin Büsser zurecht ein:

»Das Naive, Volkstümliche, Unfertige, Fehlerhafte [...] kann subversive Schlagkraft haben [...]. Doch die von Buergel und Noack präferierten Tendenzen des Naiven lassen weder Bruch noch Ironie erkennen, sondern sind im handwerklich schlechten Sinne Gebasteltes und Geklebtes, das in völliger Selbstbezüglichkeit spielerisch und schön sein will.«<sup>30</sup>

Das sorgt dafür, dass »das Fremde fremd bleibt«<sup>31</sup>, im schlimmsten Fall Ressentiments stabilisiert werden, gedeckt durch den alten Paragone zwischen Text (= Uneigentlichkeit, Diskurs) und Bild (= Eigentlichkeit, Präsenz), der mit der verabschiedeten Postmoderne wieder nach oben dringt.

Ähnlich in der Frankfurter Ausstellung *Wunschwelten – Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart* (2005), die Büsser ebenfalls rezensiert. Ästhetisches Treibgut des 20. Jahrhunderts – expressionistischer Stil, Fantasy-Anleihen, Woodstock-Hippie-Wesen – wird hier mit romantischer Entrücktheit zur Inszenierung einer reinen Schönheit mit eskapistischer Note genutzt, deren Modernekritik reaktionär anmutet. Büsser liest das gerade als Diskursformation politisch: »Die neue Öko- und Kuschellinke nutzt

27 Rottmann, André/Thomann, Mirjam: »Vorwort«. In: *Texte zur Kunst* 17 (1/2007), S. 4-5, hier S. 4

28 Buergel, Roger M./Noack, Ruth: »Vorwort«. In: *documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH* (Hg.): *Documenta 12. Katalog*. Köln: Taschen 2007, S. 11-13, hier S. 12.

29 Vgl. Lähnemann, Frank: »Schönheit ist die erste Buergelpflicht«. Auf: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/documenta-12-schoenheit-ist-die-erste-buergelpflicht-a-468739.html> (letzter Abruf 31.01.2022).

30 Büsser, Martin: »Kasseler Regression. Documenta 12«. In: Ders.: *Dopplung und Deutung. Kritische Kommentare zur zeitgenössischen Kunst*. Mainz: Ventil 2012, S. 142-149, hier S. 146.

31 Ebd., S. 145.



den Verweis auf den Kapitalismus nur noch, um mit ihm ihren Rückzug aus allem Öffentlichen zu legitimieren und das Desinteresse an gesellschaftlicher Veränderung als Hinwendung zum ›Eigentlichen‹ zu kaschieren.«<sup>32</sup> Vor Kontingenzen wird kapitulierte, jedoch mit dem Versprechen, zugleich auf der Höhe der Zeit zu sein. Com&Com reproduzieren diese Bewegung: Beteuern, nicht einfach wieder prä-ironisch sein zu wollen,<sup>33</sup> zugleich aber Dialektik verneinen, Zauber und Schönheit beschwören und sich den eigentlichen Dingen nähern. Com&Com spitzen die Paradoxie, in der sich eine solche Gegenwartskunst bewegt, zu einem prägnanten Oszillationsmoment zu.

So fasst auch der Kunstkritiker Jörg Heiser die postironische Kunst von Com&Com als »ironische Reaktion auf die faktische Instituierung der Postironie [...] deren Schwan-ken zwischen Demut und Erhabenheit als Manifest übersteigert wird.«<sup>34</sup> Com&Com arbeiten in diesem Sinne an den Codes einer postironischen Kunst, die sie selbst als solche durch ihre ›postironische Kunst‹ erst diskursiv hervorbringen. Der oszillierende Zustand dieser Kunst lässt dabei, im Gegensatz zur polemisch-ironischen Kunst der 1960er bis 1990er Jahre, immer auch die Möglichkeit zu, eigentlich gelesen zu werden. Durch ihr Hacking übernehmen Com&Com also auch das regressive Potenzial dieser mythischen Kunst; dazu nochmal Heiser: »Die Postironie ist eine Akzentverlagerung. Es ist nicht mehr etwas komisches, das um einen total ernst gemeinten Kern kreist; sondern etwas zutiefst ernstes, das den Beigeschmack zulässt, dass es auch lustig gemeint sein könnte.«<sup>35</sup>

## Und die Anderen? Neues Rheinland. Die postironische Generation

Auch die Frage: »Ist Postironie ein Spiegelkabinett oder ein Andachtsraum?«<sup>36</sup>, ließe sich hervorragend an das Werk Com&Coms herantragen. Heiser stellt sie jedoch im Angesicht der Videoarbeit *Buchtipp* des Künstlers Manuel Graf, die exemplarisch für jene Kunst steht, die das Museum Morsbroich unter dem Titel *Neues Rheinland. Die postironische Generation* ausstellt.<sup>37</sup> Ist diese Empfehlung eines anthroposophischen Buches aufrichtig oder handelt es sich um eine nochmal verfeinerte, abermals gespiegelte Ironisierung? Genau diese Unsicherheit, gekoppelt auch an raunende Referenzobjekte, konzipiert Heiser als Kriterium der Postironie, wodurch diese durchaus in der Tradition einer differenziert begriffenen ironischen Kunst steht; Graf sieht Heiser so etwa in der Nachfolge Sigmar Polkes. Die schlichtere These einer ironischen Kunst, die mit

32 Büsser, Martin: »Kopflos beseelt. Ausstellung ›Wunschwelten – Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart‹«. In: Ders.: Dopplung und Deutung. Kritische Kommentare zur zeitgenössischen Kunst. Mainz: Ventil 2012, S. 191-195; hier S. 194.

33 Vgl. Hedinger: »Postironie«, S. 115. Hedinger bezieht sich dabei auf Wikipedia.

34 Heiser, Jörg: »Im Ernst – von polemischer Ironie zu postironischer Vernetzung in der Kunst des Rheinlands und überhaupt«. In: Markus Heinzelmann/Stefanie Kreuzer (Hg.): Neues Rheinland. Die postironische Generation. Berlin: Distanz 2010, S. 13-21, hier S. 19.

35 Ebd.

36 Heiser: »Im Ernst«, S. 20.

37 *Buchtipp* selbst war nicht Teil der Ausstellung, Heiser analysiert allerdings auch frühere, repräsentative Arbeiten dreier an der Ausstellung beteiligten Künstler:innen.

dem notorischen, hier von Direktor Markus Heinzelmann heranzitierten David Foster Wallace,<sup>38</sup> ausgedient habe und in der Retrospektive irgendwie immer schon suspekt war, differenziert Heiser, diagnostiziert aber auch eine gewisse Ermüdung der spezifischen Verfahren – das also durchaus analog zu David Foster Wallace.<sup>39</sup> Die Reaktion ist aber kein Paradigmenwechsel, sondern die bereits zitierte Akzentverschiebung; und so liest sich sein Text durchaus quer zur Ausstellung.

Nun handelt es sich hier um zwei unterschiedliche Diskursformationen: Com&Com schaffen ihr Œuvre diachron, als Ausstellung versammelt *Neues Rheinland* synchron Arbeiten diverser Künstler:innen, vereint unter einer These, in einer Architektur, teils in Auseinandersetzung mit dieser entwickelt, flankiert von konzeptuellen Texten. Der Ausstellungstitel signalisiert bereits feldstrategische Erwägungen, die auch in Heinzelmanns Vorwort zu spüren sind; gestützt durch die Beteuerung, eine postironische Sensibilität in den rheinländischen Ateliers vorgefunden und nicht konstruiert zu haben, soll der Standort aufgewertet werden. Die anschließenden Essays legen den Fokus dann aber auf die Sensibilität selbst, die Co-Kuratorin Stefanie Kreuzer nach einer historischen Durchleuchtung der Ironie zu dieser klar in Opposition setzt: nach einer Ära postmoderner Beliebigkeit, kehren nun nochmal die großen Erzählungen und eigentlichen Substanzen zurück. Dialektisch ist daran wenig, und auch hier scheint das Problem ganz grundsätzlich der Diskurs zu sein:

»Hatte die Ironie in der Moderne und verstärkt in der Postmoderne das Problem von der Welt hin zum Diskurs, zu den Zeichen verschoben, so kehrt sich die Blickrichtung nun um. Die künstlerischen Sprachen und Mittel reflektieren somit nicht mehr auf komplexen, verschachtelten Metaebenen ihre Struktur und ihr Funktionieren und be-spiegeln sich damit selbst, sondern sie thematisieren direkt das existenzielle Sein der Künstler.«<sup>40</sup>

Hier scheint ein (von Heiser reflektiertes) Problem postironischer Kunst auf, und paradoxerweise ähnelt es jenem Problem, das sie postmoderner Ironie vorwirft: Es ist stets auch möglich, das Oszillationsmoment nicht zu erkennen und sich für den Besuch im Andachtsraum zu entscheiden, als Erlösung aus dem Joch der Postmoderne.<sup>41</sup> Postmoderne Erkenntniskritik und trivialisierte Ironie<sup>42</sup> werden gleichsam verworfen und die Zeichen doch wieder auf Vormoderne gestellt.

Das betrifft nicht nur den Modus des Spiels; viele postironische Positionen unterstreichen ihre Relevanz gerade durch den Verweis auf ihre politische Funktion, geleistet durch ästhetische Erziehung. Die Frage nach den adäquaten Mitteln ist dabei abermals

38 Vgl. Heinzelmann, Markus: »Vorwort«. In: Markus Heinzelmann/Stefanie Kreuzer (Hg.): *Neues Rheinland. Die postironische Generation*. Berlin: Distanz 2010, S. 7-8, hier S. 7.

39 Vgl. dazu auch den Artikel *Postironie/New Sincerity: Eine Einführung* von Philipp Ohnesorge und Philipp Pabst im vorliegenden Band.

40 Kreuzer, Stefanie: »Gegenrede – Ironie«. In: Markus Heinzelmann/Stefanie Kreuzer (Hg.): *Neues Rheinland. Die postironische Generation*. Berlin: Distanz 2010, S. 43-46, hier S. 45.

41 Ähnlich scheint die Renaissance des Schönen, die Moritz Baßler und Heinz Drügh in ihrer *Gegenwartsästhetik* diskutieren; vgl. Baßler, Moritz/Drügh, Heinz: *Gegenwartsästhetik*. Konstanz: Konstanz University Press 2021, S. 262-264.

42 Vgl. dazu auch den Artikel *Pop III: Eine Einführung* von Sebastian Berlich im vorliegenden Band.

feldintern unklar; so bemängelt Hedinger: »Wo bleibt der aktuelle Bezug zur Politik und zum Leben von Heute, der der Postironie auch innewohnt? Die Auswahl der in Leverkusen gezeigten Arbeiten lässt vermuten, die Kuratoren setzen Postironie mit neuer Innerlichkeit gleich.«<sup>43</sup> Dabei macht der dritte Essay des Ausstellungskatalogs hier ein äußerst konkretes Angebot: Kunstkritikerin Noemi Smolik apostrophiert ihren Text gar als Manifest – »für eine politisch wirksame Kunst«.<sup>44</sup> Hier geht es im Grunde gar nicht mehr um Ironie, sondern um Kapitalismus und Globalisierung als politische und ästhetische Bedrohung.

Die Kunst der 1990er krankt demnach in den Nachwehen des Endes der Geschichte weniger an Beliebigkeit als an ihrem Weg in den öffentlichen Raum, dort immer lesbar als politische Aktion und so 1) nur noch durch den Markt als Kunst bestätigt, damit von ihm abhängig sowie 2) zur Ästhetisierung von Politik beitragend. Mit Jacques Rancière argumentiert sie für die emanzipatorische Kraft einer autonomen Kunst, die hier aber – und diese Bewegung beschreibt Büsser bereits anlässlich der *Wunschwelten* – in einen Regress mündet und sich dabei als historische Pointe versteht.<sup>45</sup> So soll die Nutzung von Keramik Digitalisierung kritisieren, handgefertigte Artefakte den Kapitalismus, Aura und Präsenz die Globalisierung.<sup>46</sup> In der Lesart dieser Kunst als erneute Windung historischer Dialektik gerät der konservative Anteil der entsprechenden Ästhetik aus dem Blick – ein blinder Fleck dieser um lineare Geschichte bemühten Kunstwissenschaft.

Parameter und Argumentationsstrukturen ähneln also Com&Com, die gezeigten Werke, auf die hier Bezug genommen wird, sind jedoch deutlich weniger pointiert – selbst wenn es Ähnlichkeiten gibt. Alle Positionen können in diesem Aufsatz nicht diskutiert werden, wohl aber sind kursorische Lektüren auf die Thesen der Ausstellung hin möglich.<sup>47</sup> Vor allem fallen dabei, neben dem Fokus auf Handwerk, Figuren der Indifferenz auf: sei es die als Wandtattoo in das Treppenhaus des Schloss Morsbroich geklebte, mit simplen Metaphern hantierende Institutionskritik des Kollektivs Konsortium, die realistischen Gemüsenachbildungen Gesine Grundmanns, die sich in undefiniertem Betonmatsch verlieren, Christoph Schellbergs Keramikköpfe, die sich halbfertig, angeknabbert und eingefärbt zu abstrakten Skulpturen türmen, oder insbesondere Felix Schramms Installation *One Of*. Diese ortsspezifische Arbeit lässt einen aus zwei Brettern gebauten Winkel durch eine eingezogene Wand brechen – das ganze Paradigma avantgardistischen Destruktionswillens bis hin zu Marinettis gefluteten Museen wird aufgerufen, bleibt aber als inszenierte Geste ausgestellt. Der Einbruch des Realen wird in Anführungszeichen gesetzt, als Zitat – dabei aber nicht ironisiert und zudem mit

43 Hedinger: »Postironie«, S. 116–117.

44 Smolik, Noemi: »Ein Manifest für politisch wirksame Kunst«. In: Markus Heinzelmann/Stefanie Kreuzer (Hg.): Neues Rheinland. Die postironische Generation. Berlin: Distanz 2010, S. 33–36, hier S. 33.

45 Unter Bezug auf Walter Benjamin, dessen Plädoyer für das vervielfältigbare Kunstwerk hier umgedreht wird; vgl. Smolik: »Ein Manifest für politisch wirksame Kunst«, S. 35.

46 Paradox scheint, dass es gerade der semiotische und nicht primär ästhetische Gehalt dieser Kunst ist, der eben jene qualifiziert, diese Art Kritik zu üben.

47 Ermöglicht werden diese durch die fotografische Ausstellungsdocumentation, die mir das Museum Morsbroich freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

dem Ruh der Präsenz präsentiert. Ob hier also ehrlichem Handwerk und Avantgarde in einem Andachtsraum gehuldigt oder sie abermals im Spiegelkabinett gebrochen werden, lassen die Arbeiten mal mehr, mal weniger offen – das Aushalten der Kontingenzen wird an die Rezeption delegiert.

Genau an diesem Punkt könnte sich nun in der Tat die von Com&Com in Aussicht gestellte Freiheit entfalten; deren Preis gewissermaßen ist, dass die potenzielle Komplexität immer auch in Richtung simpler Narrative und stiller Andacht aufgelöst werden kann. Dieses Risiko ist nicht zu unterschätzen und kann die Kunst vor jeglicher Kritik immunisieren – etwa daran, dass auch *Neues Rheinland* selbstverständlich im kapitalistischen Dispositiv angesiedelt ist. In der Rhetorik des Eigentlichen, wo es um Authentizität, Wahrheit und Zauber geht, können die eigenen Verstrickungen leicht aus den Augen geraten.

### Also? Was war nun die Postironie?

Grundsätzlich lässt sich postironische Kunst als Matrix begreifen, die sich aus der nun bereits mehrfach diskutierten Unsicherheit speist. In diesem Sinn lässt sie sich auch nicht allein aus den Positionen begreifen, sondern braucht die Rezeption, die beide Angebote wahrnimmt. Com&Com ziehen hieraus auch ihre Sonderstellung im Diskurs: mit ihrer postironischen Phase haben sie die verschiedenen Stränge um eine Rückkehr der Romantik und ein Ende der Ironie gebündelt und eine Ästhetik pointiert, bereits bestehende Tendenzen in der Gegenwartskunst sichtbar gemacht. Der Begriff, den Com&Com damit prägen, lässt sich jedoch nicht einfach so auf andere Phänomene übertragen – reflektiert werden müssen gerade die Ambiguitäten, die sie selbst durch den permanenten Wechsel zwischen Aufrichtigkeitsbekundungen und Brüchen in ihren Texten und Werken am Laufen halten. Hier befinden wir uns an einem Extrem der postironischen Kunst, an dem mit Heiser zu fragen wäre, ob es sich nicht eigentlich schon um eine Persiflage postironischer Kunst handelt. Am anderen Ende wären jene Arbeiten, deren Setzen auf Naivität eigentlich erst in der Rezeption Brüche erzeugt und so die Konnotation zulässt, auch ironisch begriffen zu werden.

Kritik an dieser mit dem Regress zumindest spielenden Kunst wird gerne rein auf den Bereich des Ästhetischen und das Urteil ›peinlich‹ reduziert; dabei kann es durchaus auch ideologiekritische Einwände gegen eine Kunst geben, die mit Größen wie ›Natur‹ und ›Volk‹ in direkter Nachbarschaft hantiert und dann auch noch den Anspruch erhebt, politisch relevant zu sein. Hedinger selbst zieht im Gespräch mit *Deutschlandfunk Kultur* die Verbindung von der postironischen Kunst zu den Identitären, grenzt sich aber von ihnen ab, ohne genau erklären zu können, worin der Unterschied besteht. Grund dafür ist vermutlich auch, dass es dazu eine Setzung bräuchte, die postironische Kunst nicht leisten kann, ohne ihren unklaren Status zu hintergehen. Gerade durch ihren konsequenten Bezug auf die Potenziale von Ästhetik und die reaktionären Konnotationen, die sich darin offenbaren, stellen die postironischen Jahre 2009 bis 2011

jedoch aus der Retrospektive ein ergiebiges Feld dar, an dem sich die Rolle von Kunst in der Gegenwart neu diskutieren ließe.<sup>48</sup>

---

48 Dass Argumente vom Zuschnitt Smoliks weiter bestehen, zeigt etwa der von Hajo Schiff im *Kunstforum International* artikulierte Vorwurf an die politisch massiv aufgeladene Documenta 14, eine »fragwürdige Aneignung und Indienstnahme der Kunst« zu betreiben; vgl. Schiff, Hajo: »Kaum eine begehbare Brücke oder der fehlende Schlüssel«. In: *Kunstforum* 45 (4/2017), S. 66-77, hier S. 67.

