



TILO  
SCHULZ

### **Der soziale Formalist von Peio Aguirre**

„Wer mich bei dieser Arbeit sähe, würde mich für nur an Formfragen interessiert halten. Ich mache diese Modelle, weil ich die Wirklichkeit darstellen möchte.“<sup>(1)</sup> Mit diesem Satz, 1938 als Teil einer Reihe von Schmähchriften gegen Georg Lukács geschrieben, wirft Bertolt Brecht die damalige Debatte um die Abweichungen zwischen einer Ästhetik der Avantgarde (angeführt von Brecht selbst) und dem (von Lukács verteidigten) Realismus auf. Indem er sich selbst als Realisten verstand, drehte er die Schraube des Widerspruchs in der Wahl zwischen dem einen und dem anderen eine Windung weiter. Unmittelbar nachdem er dies geschrieben hatte, warnte Brecht, dass jeder, der über dieses Thema schreiben wolle, äußerst besonnen vorgehen müsse, da es sich bereits beim Begriff „Formalismus“ um eine heikle Angelegenheit handle. Für ihn war Lukács der wahre realistische Formalist, der Verteidiger des historischen Romans des 19. Jahrhunderts.

Allgemeiner betrachtet werden diejenigen, die überhaupt dazu neigen, zwischen Form und Inhalt zu unterscheiden, schon als Formalisten bezeichnet. Während diese Unterscheidung innerhalb der Kunstgeschichte seit langem infrage gestellt wird - ist doch die Unteilbarkeit von Form und Inhalt, sprich: die Idee, dass das eine das andere mit sich bringt und umgekehrt, innerhalb der Kunst eines der am engsten mit dem Modernismus verknüpften Merkmale -, hat diese Trennung in der Unterscheidung von angewandter Kunst und schönen Künsten ihr spezifisches Steckenpferd. Allerdings gehen Modernismus und Formalismus gleichermaßen Hand in Hand und bedeuten etwas Gegenteiliges, sofern wir uns auf die 1920er und 1930er Jahre beziehen oder wenn wir an die Phase der Spätmoderne denken.

Dieses diskursive Gepäck wird gegenwärtig von Künstlern wie Tilo Schulz wieder hervorgeholt, beispielsweise durch eine Reihe von Arbeiten, die in seiner Ausstellung FORMSCHÖN 2007 in der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst gezeigt wurden. In besonderer Art und Weise findet jener Kampf in Tilo Schulz als Künstler, der in dieser Stadt der ehemaligen DDR geboren wurde und dort den größten Teil seines Lebens verbracht hat, eine fast biografische Komponente. Die Polarisierung zwischen den offiziellen Tendenzen der vom Sozialismus auferlegten realistischen Figürlichkeit

und der antagonistischen Position des abstrakten Formalismus der kapitalistischen Welt als ein Verteidigungsmechanismus gegen die Bedrohung des Ostens hat die glanzvollen Tage der Avantgarde während der Weimarer Republik vergessen lassen. Mit dem Bauhaus an der Spitze bedeutete der „Realismus“ nichts anderes als die harmonische Synthese zwischen Kunst und Leben.

Eine Verdichtung der politischen Geschichte findet sich in den Formen selbst eingeschrieben und spürt das auf, was man als Ideologie der Form bezeichnet. Bei Schulz ist die persönliche Komponente des Zusammenlebens mit diesen Ideologien hinter formalen und ästhetischen Schichten verborgen, deren Bedeutungsproduktion sich dann durch eigene, der formalistischen Tradition entlehnte Vorgehensweisen generiert; eine Umkehrung der Methode, die damit beginnt, das Psychologische, das Biografische und andere subjektive Analysen zu umgehen, indem sie sie zunächst in Form, Technik oder Struktur aufnimmt, sie aufzeichnet, um sie dann an das Leben als Gesamtes und die lebendige Erfahrung innerhalb des Kunstwerks selbst zu binden. Dies beinhaltet eine Vorstellung von Geschichte, ein Bewusstsein vom Wandel der sozialen Formen, der Geschichte der Medien und von den Formen der Wahrnehmung. Hinter seiner Arbeit verbirgt sich der soziale und politische Ausdruck dieser Formen und der verwendeten Mittel: Er nennt diesen Prozess „sozialen Formalismus“.

Diese Fragestellung wird in ihrer Gesamtheit in den abstrakten Intarsien deutlich, die der Künstler seit 2005 realisiert. Im Nebeneinandersetzen furnierter Holzoberflächen werden durch ihre gegenläufigen Maserungen die Verbindungsstellen zwischen den verschiedenen Teilen sichtbar und formen so abstrakte Kompositionen. Diese Technik verweist unter anderem auf die Intarsienkunst in der Renaissancevertäfelung des Studiolo im Palazzo Ducale in Gubbio, entworfen von Francesco di Giorgio Martini, wo sich das trompe-l'œil des Strebens nach Realismus und Illusionismus auf einer zweidimensionalen Fläche wiederfindet. Schulz' Anspielung auf den Realismus führt uns dabei zur Abstraktion und erinnert uns daran, dass solche Techniken niemals neutral sind, sondern immer mit Bedeutungen aufgeladen sind, indem sie die Arten und Weisen der konkreten Produktion beschreiben - sei dies nun in der Vergangenheit oder der Gegenwart. Im Studiolo von Gubbio ist die Macht eines Mannes (seine Insignien und seine weltlichen Objekte) einer raffinierten kunsthandwerklichen Technik unterworfen.

Tilo Schulz wählt Medien nicht nur als Vermittler, seine Wahl impliziert bereits eine Bewertung (beispielsweise der Malerei), enthält immer einen Grad an Selbstreflexion und Metakommentar, das heißt einen Kommentar zu den Existenzbedingungen der bearbeiteten Fragestellungen; wird diese in sein ästhetisches Vokabular überführt, resultiert daraus eine Tendenz zum Metadesign. Dies überrascht jedoch nicht, da Design - als Vermittlungssystem von Konzepten, als Kommunikationsform - die Strategie war, aus der der Künstler die Rolle des „Kunst-Vermittlers“ ableitete. Tilo Schulz benutzte den Begriff, um seine Rolle als Kurator in den 1990er-Jahren zu beschreiben, als diese Figur überhaupt erst auftauchte und definiert wurde.

Aber woraus sich diese Praxis vielleicht am stärksten speist, sind die Beziehungen und Schnittmengen, die sich zwischen

Kunstgeschichte und dekorativen Künsten, funktionalem Design und Innenarchitektur ergeben. Die Frage des Stils erscheint so als ein Interpretationssystem und als ästhetisches Paradigma, als eine Variante des Geschmacks, die sich aber von der Mode unterscheidet. Nach Roland Barthes wurde Stil immer innerhalb eines binären Systems aufgefasst, dessen zwei Hauptbegriffe sich je nach Epoche und Schule gewandelt haben und an dessen einem Pol die Form und am anderen der Inhalt einander gegenüberstehen. Barthes hingegen versucht Stil in anderen Begriffen zu fassen und vergleicht dafür eine Kernfrucht (eine Aprikose), deren Fruchtfleisch die Form und deren Kern ihr Inhalt sei, mit einer Zwiebel, deren Volumen kein Herzstück birgt, kein Geheimnis, „sondern die Unendlichkeit ihrer Hüllen - die nichts anderes umschließen als die Gesamtheit ihrer Oberflächen“. (2)

In einer für Schulz typischen Pädagogik des Stils schwächen sich die Hierarchien und Differenzen zwischen den maskulinen und femininen Merkmalen ab, und die Vermischung verschiedener Genres - Popliteratur, Inneneinrichtung, Webereien, Mangacomics, formalistische Skulptur, Countrymusic und anderer - schafft so die Grundlage für das Erkennen von Mustern durch den/die BetrachterIn. So fungiert beispielsweise die Einbeziehung der Keramiken von Ursula Fresca (einer deutschen Keramikerin, 1900-1975) in FORMSCHÖN auf vielfältige Weise sowohl als Kritik an der Unterscheidung der Genres von „hoher Kunst“ auf der einen und angewandten Künsten und Kunsthandwerk auf der anderen Seite wie auch als Analyse des Utilitarismus der angewandten Kunst in ihrer Gegnerschaft zur autonomen Kunst. Das Interesse an verschiedensten Genres dient ihm als Alibi, um geschlechter-bedingte „Inhalte“ in Bezug auf die Infragestellung von Stereotypen an Männlichkeit einzusetzen. Tilo Schulz plädiert für eine Erneuerung der Wahrnehmung künstlerischer Arbeit und ihrer Umstände, die man in der einen oder anderen Version moderner Kunst und ihrer Ästhetik finden kann (und nicht nur im Formalismus) und die eines der ersten Anzeichen der Vorrangstellung des Neuen an sich ist. Konzepte wie Form, Display, Technik, Struktur, Kontext und Fläche verwandeln sich so in eine unerschöpfliche Quelle der Neuinterpretation.

(Aus dem Spanischen übersetzt von Jens Kastner und Max Hinderer)

(1) Bertolt Brecht, Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie, in: ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 22, Teil 1, Schriften 2, herausgegeben von Werner Hecht, Jan Kopf, Werner Mitzenzweig und Klaus-Detlef Müller, Aufbau und Suhrkamp, Berlin/Weimar und Frankfurt a. M., 1993, S. 437-445, hier: S. 438.

(2) Roland Barthes, Der Stil und sein Bild [1969], in: ders., Das Rauschen der Sprache, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2006, S. 136-146, hier: S. 146.