

LES MOTS ET LES IMAGES

Im Zentrum von Bernhard Martins mehrteiligem Gemälde *Le Mot* (2018, Abb. S. 42/43) stehen zwei Figuren, die sich sehr ähnlich sehen. Sie tragen lange Haare, Bärte und Sonnenbrillen; wären nicht ihre Gesichter aus einer tropfenden, wabernden Masse geformt, könnte der Betrachter meinen, es hier mit Porträts von Billy Gibbons und Dusty Hill zu tun zu haben. Die Frontmänner der texanischen Bluesrockband ZZ Top, die entsprechende Merkmale (lange Haare und Bärte, Sonnenbrillen) zu einem ihrer Markenzeichen gemacht haben, tragen allerdings Hüte. Aber diese seltsam gespiegelten Köpfe sind nicht das einzig Bemerkenswerte im Bild von Bernhard Martin, das den Betrachter irritiert. Rechts von ihnen explodiert gerade etwas. Rauch und Feuer steigen auf, Bretter, Splitter und Steine stieben auseinander. Sogar ein Ohr fliegt durch die Luft. Es droht mit einem Bouquet schwarzer Rüschen, das auch ein Toupet sein könnte, zu kollidieren. In dessen Mitte kommt wie ein Gesicht ein praller Po in French Knickers zum Vorschein. Hinter der Rauchwolke schießt ein Stromkabel hervor, aus dem heraus bildet ein Blitz die Worte „NOYES“. Darunter haut jemand mit der Faust auf den Tisch. Links davon zieht sich eine Reihe von sechzehn Mikrofonen über einen großen Teil des unteren Bildrandes, während von der anderen Seite eine große Welle, die, mehrere Stockwerke hoch, voller Gischt und Schaum heranschwappt. Offensichtlich enthält sie auch eine Art Schleim, der langfingrig und giftig gelb wie ein Lebewesen über die Mikrofone kriecht. Hoch auf der Gischkronen thront, wie ein Schlachtschiff, ein schmelzendes Stück löchrigem Käses. Der Hintergrund ist dunkel und nur stellenweise erhellt, sei es vom Schleim der Welle, der giftig dampft, sei es von der Explosion, die Feuer speit und den Himmel erleuchtet. Alles in allem scheint ein apokalyptisches Spektakel in Gang zu sein.

Womit konfrontiert Bernhard Martin hier die Betrachter seines über drei Meter breiten Bildes? Geben die Bluesrocker der Apokalypse eine Pressekonferenz? Droht eine Käsewelle die Welt zu überschwemmen? Oder sehen wir nur eine Bühnenshow mit absurder Kulisse? – Diese Fragen lassen sich nicht leicht auf einen Nenner bringen. Und das liegt daran, dass Bernhard Martin sehr verschiedene Bildinhalte auf einer Fläche kombiniert. Nicht nur in *Le Mot* und anderen neuen Arbeiten, die in der Ausstellung *Image Ballett* im Haus am Waldsee zum ersten Mal versammelt sind, sondern bereits in einigen früheren Arbeiten kombiniert er heterogene Inhalte, aus denen spektakuläre Bilder entstehen, die den Betrachter mit einer irrationalen Situation konfrontieren. Darin zeigen sich eine ausschweifende Einbildungskraft, die auch weit entfernte Verbindungen zwischen den Gegenständen entdeckt, und ein Bildwitz, der von überall her auf alles zuzuspringen scheint.¹ Darüber hinaus geben

diese Kombinationen und Kompositionen jedoch auch einen ersten Hinweis auf das, was Martin meint, wenn er sagt, dass er „eigentlich nicht mehr male, sondern die Malerei nur noch illustriere“².

Seine Bilder führen die Fähigkeit der Malerei vor, jedwedes Motiv oder Sujet aufzugreifen, jeden beliebigen Bildinhalt aus der eigenen Anschauung oder Vorstellung auf die Leinwand zu übertragen und nach Belieben mit anderen zu kombinieren. Dass dabei die Gesamtkomposition – bei aller inhaltlichen Spannung – gleichwohl aus einem Guss erscheint und nicht wie eine zufällige Collage aussieht, ist eine spezifische Leistung der Malerei. Sie kann unendlich feine Übergänge und fließende Grenzen darstellen und Dinge in einem homogenen Bildraum vereinen, die in der Realität voneinander weit entfernt sind.

Dieser Vorzug unterscheidet sie zum Beispiel von den digitalen Medien, die Verläufe und Übergänge nur simulieren können, weil jeder Bildpunkt, so klein und mithin unsichtbar er im Einzelnen für das Auge auch sein mag, klar begrenzt und scharf umrissen ist. Mediale Bilder, Reproduktionen, aber auch Kopien im Sinne von Fälschungen waren für Martin von Anfang an wichtige Quellen der Bildfindung. Früh dienten ihm auch die Bilderströme der elektronischen Medien als Fundus.³ Das lässt sich bis in die Farbauswahl verfolgen, die an die leuchtenden Farben der digitalen Bildagenturen angelehnt ist.

Ein anderer zentraler Impuls ist für seine Arbeiten jedoch das Wort, von dem Martin sagt, dass er regelmäßig von ihm ausgehe.

ILLUSTRATION DER MALEREI

Aber was heißt es konkret, wenn ein Maler, dessen Arbeiten sich so offensichtlich von der Flut der Bilder nähren und sie in eigene bildgewaltige Schöpfungen übersetzen, von Worten ausgeht? – Es heißt zum einen, dass er vom Wort, oder philosophisch gesprochen, vom Begriff der Malerei ausgeht. Die Frage, die sich ihm stellt, lautet dann nicht: Was soll ich malen oder wie? Sie heißt: Was ist Malerei oder was kann es bedeuten, heute zu malen? Dass Martin diese Frage nicht mit Traktaten beantwortet, hängt nicht nur mit seiner Haltung als Künstler zusammen, sondern auch mit der Auffassung, dass er sich nicht selbst kommentieren möchte, weil er weiß: „Wer sich selbst kommentiert, geht unter sein Niveau.“⁴ Diese Haltung ist vor allem mit der Erkenntnis verbunden, dass wir unsere Begriffe sinnlich machen müssen, wenn sie nicht leer bleiben sollen, wie Immanuel Kant gesagt hat, es gilt demnach, „ihnen den Gegenstand

in der Anschauung beizufügen⁴⁵. Was also Malerei ist, verstehen wir nicht, wenn wir die Frage nur theoretisch klären und versuchen, die Merkmale, die die Malerei ausmachen, möglichst genau zu beschreiben und sie von den anderen Künsten oder Dingen zu unterscheiden. Vielmehr kommen wir erst zu einer Einsicht, wenn wir diese auch anschaulich machen, das heißt in Bildern zur Anschauung bringen.

Dabei geht diese Veranschaulichung der Begriffe den umgekehrten Weg wie ihre Bildung. Die Begriffsbildung abstrahiert von der Fülle der einzelnen Merkmale einer konkreten Anschauung. Sie hebt bestimmte Elemente hervor und lässt andere zurücktreten. Dabei verarmt die Vorstellung, sie büßt an Fülle der Merkmale ein, was sie an Unterschiedenheit der Merkmale gewinnt.⁶ Die Veranschaulichung der Begriffe macht einzelne Aspekte hingegen konkret anschaulich. Das heißt für den Begriff der Malerei, dass Martin ihn veranschaulicht oder illustriert, indem er in seinen Werken einzelne Merkmale der Malerei sinnlich erfahrbar macht. Dazu gehören beispielsweise die Farbigkeit, der homogene Bildraum, fließende Übergänge und verlaufende Konturen. Aber auch verschiedene Techniken wie der Umgang mit Öl- oder Acrylfarben, die Zeichnung und die Collage. Oder er macht unterschiedliche Stile wie die abstrakte oder figürliche Malerei erfahrbar oder Gegensätze wie Realismus und Surrealismus. Martin greift zu Stilen der lyrischen Abstraktion oder des Informel. Er nimmt ganz direkt auf den spätmittelalterlichen Hans Baldung Grien, aber auch Willem De Kooning oder Roy Lichtenstein Bezug.

Darüber hinaus sieht er Ähnlichkeiten zu digitalen Bildern, wenn er sagt, dass er die Malerei ganz ähnlich versteht wie die Verwendung des „Pinsels“ unter den grafischen Werkzeugen in Photoshop. Mit diesem kann man digital Bilder herstellen oder bearbeiten. Während die Optionen des Pinsel-Werkzeugs jedoch limitiert sind, führen Martins Bilder die malerischen Möglichkeiten in ihrer ganzen Bandbreite vor. Seine Gemälde zeigen mit extensiver Deutlichkeit, welche technische und stilistische Breite, welche historische Tiefe und persönliche, künstlerische Prägung mit der Malerei als Art der Bilderzeugung heute verbunden ist. Dass Bernhard Martin als Maler vom Wort ausgeht, heißt also ganz grundsätzlich, dass er den Begriff der Malerei als Ausgangspunkt nimmt und anschaulich macht, was es heute heißt, zu malen.

Dies wiederum bedeutet jedoch auch – und führt zur ersten Frage zurück, womit es der Betrachter bei *Le Mot* zu tun hat –, dass es in erster Linie nicht darum geht, was die Bilder zeigen, sondern wie sie es zeigen. *Le Mot* ist kein Bild über den Blues Rock der Apokalypse, sondern über bestimmte Merkmale von Malerei. Es geht

nicht primär darum, dem Betrachter etwas über die Inhalte des Bildes mitzuteilen und dazu bestimmte Techniken zu benutzen, sondern darum, etwas über die Malerei als solcher sichtbar zu machen. Und das gilt sogar für die Farbauswahl, die nicht deshalb grell ist, weil die Bildinhalte als grell oder schrecklich gezeigt werden sollen, sondern weil diese Farben auf die digital leuchtenden Quellen der Bilder verweisen, die Martin verarbeitet.

Sein Gemälde *Elysian Fields* (2017) stellt diese Konzentration des Malers auf das Malen zum Beispiel besonders anschaulich dar. Es zeigt einen nur mit Strümpfen und Shorts bekleideten Mann, der in vehementer Geste Farbe in ein Raummodell mit weggkippendem Boden schüttet, an dessen Miniaturwand ein leerer Bilderrahmen hängt. Der Kopf des Mannes, der der Künstler sein könnte, löst sich in spritzende Farbe auf. Nur die Brille hält noch, und ein Blatt bedeckt das tropfende Haar. Die Raumwände und eine zerbrochene Fensterscheibe im Hintergrund bieten keinen Halt mehr und weichen zurück oder sind zerborsten. Das Gemälde kreist um den Gedanken, wie eine Idee ihre Form findet. Dabei verweisen die elysischen Gefilde, die der Titel nennt, auf jenen Ort, der in der Unterwelt die Helden der griechischen Mythologie aufnimmt und in einen paradiesischen Zustand überführt.

EIN LABYRINTH DER ZEICHEN UND VERWEISE, DAS NICHT ENDET

Der wichtigste Umgang mit Sprache, mit den Diskursen und Debatten, die in den Medien zu vernehmen sind, ist ihre Übersetzung in Bilder. *Le Mot* zum Beispiel trägt diese Worte, von denen der Maler ausgeht, bereits im Titel. Das Bild zeigt die Worte, aber auch in Form von schäumenden Wellen und giftigem Schleim, der aus ihnen auf die Mikrofone tropft, sowie in den schwammigen, wabernden Formen, die in vielen neueren Arbeiten von Bernhard Martin zu finden sind. Dazu gehört etwa *About* (2018), in dem ebenfalls eine Welle bunten Schaums auf Mikrofone schwappt. Der Schattenriss eines Redners nimmt hier einen großen Teil der rechten Bildhälfte ein und wird von Aktenordnern im wilden Schwung umarmt, während die linke Bildhälfte eine abstrahierte Figur zeigt, aus deren Mund eine Sprechblase in Form einer Wolke kommt. Hinzuzurechnen ist aber auch die Arbeit *Entwurf für eine Verwaltungsskulptur* (2010), in dem ein großer weißer Schmelz ein Aktenregal hinunterläuft und mithin an die umgangssprachliche Redewendung erinnert, die das Geschwätz als Käse bezeichnet. Solche Redewendungen scheinen in *Le Mot*

eine Rolle zu spielen, wo schmelzender Käse auf den Wogen des Geredes schwimmt. Oder in *Big Cheese* (2017), großer Käse also, das sich ganz auf die schon bekannten Mikrofone und eine giftig gelbe Welle konzentriert, die kurz davor ist, die Mikrofone in Besitz zu nehmen. Zu den Arbeiten, die Sprachschäume und Bildschäume übersetzen, gehören schließlich auch das Gemälde *Zu Gast in der Venusfalle* (2019), dessen Figuren über Schäume kommunizieren, und das Bild *Disconnected Truth* (2018), das wiederum einen Redeschwall, Mikrofone und Aktenordner zeigt.

Martin zeigt die Schaumsprachigkeit vieler öffentlicher Reden jedoch nicht nur dadurch, dass er sie als Bildschäume wiedergibt, sondern auch im Vergleich der verschiedenen Zeichen miteinander, also der Sprachzeichen und der Bildzeichen. Denn indem Martin die Sprachzeichen als Bildzeichen verwendet, macht er einen wichtigen Unterschied zwischen beiden deutlich. Während Sprachzeichen arbiträr sind, also willkürlich für das verwendet werden, was sie bezeichnen, sind Bildzeichen ikonisch: Sie bilden das Objekt, auf das sie sich beziehen, ab. Die Unverbundenheit der Aussagen und ihrer Gegenstände – der Worte und der Dinge, auf die sie sich beziehen – ist ein Resultat dieser willkürlichen Verbindung von Zeichen und Bezeichnetem im Sprachzeichen. Denn wenn diese Verbindung arbiträr ist, dann wird die Wahrheit einer Aussage von der Beziehung auf den Gegenstand, über den sie spricht, entkoppelt. Dies gilt zumindest dann, wenn nicht gleichzeitig auf das gezeigt wird, worüber gesprochen wird. Und das ist meistens nicht der Fall, insbesondere nicht bei der Rede über komplexere Sachverhalte, wie sie öffentliche Diskussionen bestimmen. Darauf verweist der Titel *Disconnected Truth*. Ob eine Aussage wahr oder falsch ist, entscheidet sich dann nicht an den Dingen, über die sie spricht, sondern an ihrer Beziehung zu anderen Aussagen. Das heißt, sie ist plausibel oder unplausibel. Plausibilität ist die von ihrem Gegenstandsbezug entkoppelte Wahrheit einer Aussage im Verhältnis zu anderen Aussagen. Es gibt Gründe, mit denen sich die Aussage rechtfertigen lässt, aber „wieweit die Gründe auch reichen mögen, sie hören auf, ehe es zum eigentlichen Faktum kommt“⁷, so Ludwig Wittgenstein in einer Vorlesung aus den 1930er-Jahren.

Mit der Entkopplung des Grundes von den Fakten ist ein infinites Regress der Begründungen verbunden, denn jeder Grund verweist dann nur auf weitere Gründe, die wiederum der Begründung bedürfen. Unter jedem Grund tut sich, wie in dem Gemälde *Elysian Fields*, ein Abgrund von Begründungen auf, wie der Philosoph Jacques Derrida bemerkt, der diese Verunsicherung dessen, was gilt oder nicht gilt, in seinen Texten selbst am weitesten getrieben hat.⁸ So

gesehen erscheint auch die vermeintlich am besten begründete Rede als schwammig und haltlos. Sie ist Teil einer wabernden, schaumigen Masse des Geredes, das Martin giftig grün und klebrig weiß auf die Mikrofone tropfen lässt oder als Wolke im Raum zeigt, wie es in *Le Mot* und jüngst in *About* (2018) zu sehen ist. Die Reden, wie sie allenthalben geschwungen werden, in den Talkrunden und Blogs, in den Onlineforen und auf den Podien, sind (mehr oder minder) wolkige Behauptungen, die sich mit den vielen anderen Reden und Aussagen, auf die sie sich beziehen oder gegen die sie sich wenden, zu einer schaumigen Struktur ohne Zentrum verbinden, einem klebrigen Kreislauf ohne Ursprung.⁹ Bernhard Martin malt diese wabernden (Zeichen-)Schäume, in denen wir, wie die Figur in dem Gemälde *Many Options* (2018), zu versinken drohen. Seine Bildsprache stellt diese Wortschäume jedoch affirmativ dar, in leuchtenden Farben, einer explodierenden Fülle von Inhalten und einem verschwenderischen Fließen von Formen.

Was auf den ersten Blick als Zeit- und Medienkritik erscheint, entpuppt sich als „fröhliche Bejahung des Spiels der Welt und der Unschuld der Zukunft“, wie Derrida schreibt. Es ist „die Bejahung einer Welt aus Zeichen ohne Fehl, ohne Wahrheit, ohne Ursprung, die einer tätigen Deutung offen ist. [...] Sie spielt, ohne sich abzusichern. [...] Im absoluten Zufall liefert sich die Bejahung überdies der genetischen Unbestimmtheit aus, dem seminalen Abenteuer der Spur.“¹⁰

Doch auch diese Affirmation der semiotischen Verunsicherung wird wieder gebrochen; das gehört zum ständigen Stellungswechsel und zur semantischen Beweglichkeit von Martins Malerei. Denn die sprachlichen Ergüsse haben nicht nur etwas Fröhliches, sondern erscheinen oft auch gewaltsam oder verletzend. Das wird insbesondere am Redeschwall deutlich, der in *Disconnected Truth* aus einem mehrfach gewundenen, schreienden Mund kommt und neben Gift und Galle sogar Geschosse auf seinen Zuhörer abfeuert. Diese Szene kann als Verweis auf die Diskussionskultur gelesen werden, die durch den Einfluss der Onlineforen stark an Niveau verloren hat, weil Menschen dort anonym diskutieren können und durch den Schutz der Anonymität mehr Niedertracht wagen. In einer grundsätzlicheren Sichtweise kann diese Gewaltsamkeit jedoch auch als ein Resultat der grundlos gewordenen Rede verstanden werden. Denn wenn sich unter jedem Grund ein Abgrund an weiteren Begründungen eröffnet, hat jede Rede, die diesem infiniten Regress nicht folgt, sondern sich dennoch auf einen stabilen Grund beruft, etwas Gewalttames. Sie setzt einen Grund, wo keiner ist, sie trifft eine Unterscheidung, ohne dass die Kriterien dafür schon vorlägen. Das

gilt letztlich für alle Regeln und Gesetze, denen wir folgen. Der Philosoph Michel de Montaigne sprach deshalb bereits im 16. Jahrhundert von einem „mythischen Grund“ der Gesetze.¹¹ Ihre Festsetzung ist ein gewaltsamer Akt, denn sie geschieht noch vor der Unterscheidung von gerecht/ungerecht und rechtmäßig/unrechtmäßig, die *erst nach dem Gesetz* möglich ist, *nicht aber vor dem Gesetz*. Gesetze, Begründungen und Regeln gelten vermittels der Autorität, mit der sie durchgesetzt werden, das heißt letztlich durch Gewalt.

DAS EKELHAFTE UND DAS HEILIGE

Die Schäume und Säfte fungieren jedoch nicht nur als Metapher für das Gerede, das die Medien füllt. Sie können auch als Symbolisierungen der sexuellen Triebe und Leidenschaften verstanden werden. Das wird insbesondere durch ihre Verbindung mit den vielen phallischen und vaginal-uterinen Formen deutlich, mit denen sie bei Martin oft zusammen vorkommen. Diese Doppeldeutigkeit der wogenden, wabernden und fließenden Massen als Sprach- und als Triebchaum wird im Gemälde *Zu Gast in der Venusfalle* besonders deutlich. Zu sehen sind diese Triebchäume jedoch auch in *Le Mot*, *Innocence Empire* (2013), *Die Feder* (2018), 10.2.10 und 8.3.10 (beide 2010) oder *Äpfel+Birnen* (2009), um nur einige Arbeiten zu nennen. Allerdings stellt sich die Frage, ob nicht die Sprachschäume immer auch Triebchäume sind – und andersherum –, weil unsere Triebe und Leidenschaften auch unsere Reden affizieren und unsere Begründungen und Rechtfertigungen unterspülen, wie ein mächtiger Strom die Straßen und Wege, und weil sie selbst eine gleichsam schaumige wie verführerische Sprache sind, von der wir gefangen genommen werden und in die wir versinken können, wie die Figuren auf Martins Bildern.

Eine Besonderheit in Martins Darstellung dieses Triebgeschehens ist jedoch nicht nur der Ausweis seiner Nähe zur Sprache, sondern auch, dass er es als ein körperliches Geschehen versteht, indem er auf die beteiligten Körperöffnungen und -flüssigkeiten hinweist, durch die Säfte fließen. Schließlich sind seine Bilder voll von spritzenden Flüssigkeiten und tropfenden Hohlräumen, feuchten Schwämmen und schwellenden Körpern. Diese ungefilterte Darstellung des Triebgeschehens schließt an eine mittelalterliche Bildtradition an, die alles Menschliche in seiner ganzen Kreatürlichkeit zeigt. Sie verstößt jedoch gegen die bürgerlichen Kriterien des Angemessenen und Geschmackvollen, die alles Animalische des Daseins seit dem 19. Jahrhundert verbannt und im Alltag tabuisiert. Das Flüssige

und Schleimige erscheint aus bürgerlicher Sicht als Stellvertreter des Ekelhaften. Während ein offener Mund in der mittelalterlichen Ikonografie noch als das „sperrangelweit geöffnete Tor ins Körperinnere“¹² geschätzt wurde, verletzt er für Johann Joachim Winckelmann Mitte des 18. Jahrhunderts bereits die Grenze des Darstellbaren.¹³ Gleiches gilt für alle Körperflüssigkeiten, die in den Bereich des Ekelhaften verbannt wurden: „Ich mag die fließende Nase nicht sehen“¹⁴, schreibt der Weimarer Hofprediger Johann Gottfried Herder mit Blick auf den *Laokoon*.

Während diese Tilgung der Körperöffnungen und -flüssigkeiten nach 1900 in der Kunst nicht aufrechterhalten werden konnte, sind Bilder von Körperflüssigkeiten und -öffnungen heute aus der alltäglichen medialen Bilderwelt weitestgehend entfernt. Der zeitgenössische Körper, wie ihn uns die öffentlichen Medien präsentieren, ist abgeschlossen, fest und trocken. Nichts fließt, nichts gleitet, nichts öffnet sich zur Außenwelt oder vermischt sich mit ihr. Das hängt auch mit der digitalen Bildkultur zusammen, denn sie huldigt einem Ideal des Glatten und Festen, das alles Raue, Weiche, Flüssige und Stockende vermeidet.¹⁵

Eben dies sind jedoch entscheidende formale Eigenschaften des Körperlichen, nicht nur, aber vor allem auch im Zusammenhang mit dem Sexuellen, die Martin in seinen Bildern vorführt. Er zeigt damit auch, dass die Malerei in der Lage ist, die formalen Eigenschaften des Körperlichen in eine Bildsprache zu übersetzen, während die digitale Bildkultur sie nur simulieren kann. Das tut sie allerdings in großem Ausmaß. Denn wenn Körperflüssigkeiten und -öffnungen aus der alltäglichen Bilderwelt verschwunden sind, ist mit der Pornografie ein riesiges Schattenreich entstanden, das sich beinahe ausschließlich mit ihnen beschäftigt. Und dieser Bereich macht etwa ein Drittel des gesamten Verkehrs im Internet aus.¹⁶ So kommt es zu einer seltsamen Spaltung: Während in der öffentlichen Darstellung der menschliche Körper bereinigt erscheint, gibt es das Schattenreich der Pornografie, in dem der Körper auf das Sexuelle und dieses auf Körperöffnungen und -flüssigkeiten reduziert wird. Bernhard Martin sucht in seinen Bildern diese Trennung zu überwinden, indem er das Körperliche in seinem vollen Umfang wieder ins Bild setzt und es mit dem Sexuellen und Triebhaften verbindet. Dabei spielt der Künstler die Vorteile der analogen Malerei gegen die digitale Bildkultur aus.

Mit dem Ideal des trockenen, abgeschlossen, glatten Körpers in der medialen Wirklichkeit ist auch ein gesellschaftlicher Aspekt verbunden: der Verlust des Heiligen und die Profanisierung der Gesellschaft. Auch dies spricht Martin dadurch an, dass er das zeigt,

was dieses Ideal ausschließt, weil es als ekelhaft gilt: das Kreatürlich-Animalische. Denn das Ekelhafte ist das Ungefilterte und das Unreine. Schon das deutsche Wort „rein“ bedeutet seinem Ursprung nach gefiltert, vom Unreinen befreit.¹⁷ Und der Filter, der hier zur Anwendung kommt, sind die kulturell verankerten Reinheitsvorschriften einer Gemeinschaft, ihre Gebräuche, Sitten und ihr Glauben. Was als unrein gilt, ist also immer negativ auf das bezogen, was als rein gilt. Das, was eine Gesellschaft ekelhaft findet, ist die Negativfolie dessen, was ihr heilig ist.¹⁸ Wenn nun aber das Ekelhafte aus der Bildwelt verschwindet (oder ins Schattenreich abgedrängt wird), droht der Gesellschaft auch das Heilige aus dem Blick zu geraten. Sie wird profan. Und das heißt nicht nur weltlich und allen religiösen Zwecken abgewandt. Es bedeutet auch, zweckrational, ökonomisch

homogenisiert und nur auf den Nutzen bedacht zu sein. Die profane Welt ist eine Welt, in der alles einen Nutzen hat, aber nichts einen Wert.¹⁹ Es ist eine Welt, in der alles optimiert wird und glatt laufen muss, in der Prozess- und Profitmaximierung herrschen, in der Freiheit und Demokratie nur simuliert, Individualitäten nivelliert und Unterschiede geglättet werden, sodass es keine Ambivalenzen und Zweideutigkeiten mehr gibt und keine fließenden Übergänge. Der ästhetische Ausdruck dieser profanen Welt ist die Welt des digitalen Bildes.

Indem Bernhard Martins Gemälde das ins Bild bringen, was die digitale Bildkultur verdrängt hat, wenden sie sich gegen die Profanisierung und Ökonomisierung der Gesellschaft. Mit der Gegenwart des Ekelhaften verbürgen sie die Präsenz des Heiligen.

1 „Seine Neugierde ist durch nichts gebunden, sie springt von überall her, auf alles zu“, schrieb Elias Canetti über den Göttinger Physiker und Aphoristiker Georg Christoph Lichtenberg und verglich seinen Witz mit einem Floh. Elias Canetti: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972*, München 1973, S. 304.

2 Gespräch des Verfassers mit dem Künstler.

3 Zu den urbanen Bildquellen vgl. Mark Gisbourne: „Der Maler als Vagabund“, in: *Bernhard Martin. Touch of Charm*, Ausst.-Kat. Villa Arson, Nizza, Ostfildern-Ruit 2005, o. S.

4 Ernst Jünger: *Blätter und Steine*, Hamburg 1934, S. 226 (Epigrammatischer Anhang Nr. 100).

5 „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Daher ist es ebenso notwendig, seine Begriffe sinnlich zu machen (d. i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen), als seine Anschauungen sich verständlich zu machen (d. i. sie unter Begriffe zu bringen).“ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B 75/A 48.

6 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Metaphysica*, Hildesheim 1963, Repr. Nachdruck der 7. Ausg. Halle 1779, § 531, § 652.

7 Ludwig Wittgenstein: *Vorlesungen 1930–1935*, Frankfurt a. M. 1989, S. 107. Entsprechend spricht Wittgenstein in seinem Spätwerk, den 1953 posthum erschienenen *Philosophischen Untersuchungen*, nicht mehr von den Bedingungen, unter denen ein Satz wahr ist (wie er das noch im *Tractatus logico-philosophicus* von 1921 getan hatte), sondern nur noch davon, unter welchen Bedingungen ein Satz gerechtfertigt werden kann.

8 Jacques Derrida: *Gesetzeskraft. Der „mythische Grund der Autorität“*, übers. von Alexander García Düttmann, Frankfurt a. M. 1991, S. 24.

9 Vgl. etwa Jacques Derrida: „Man hat [...] immer gedacht, dass das seiner Definition nach einzige Zentrum in einer Struktur genau dasjenige ist, das der Strukturalität sich entzieht, weil es sie beherrscht. Daher lässt sich vom klassischen Gedanken der Struktur paradoxerweise sagen, dass das Zentrum sowohl innerhalb der Struktur als auch außerhalb der Struktur liegt. Es liegt im Zentrum der Totalität, und dennoch hat die Totalität ihr Zentrum anderswo, weil es ihr nicht angehört. Das Zentrum ist nicht das Zentrum.“ Jacques Derrida: „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften von Menschen“, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 2000, S. 422–442, hier: S. 423. Vgl. auch Ders.: *Grammatologie*, Frankfurt a. M., 1974, S. 85ff.

10 Derrida 2000, S. 441.

11 Dort: „le fondement mystique de leur autorité“. Michel de Montaigne: „De l'expérience“, in: Ders.: *Les essais*, hg. von Denis Bijaï, Bénédicte Boudou, Jean Céard und Isabelle Pantin, Paris 2001, S. 1654–1740, hier: S. 1669.

12 Michail M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, hg. und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann, übers. von Gabriele Leupold, Frankfurt a. M. 1995, S. 391, S. 381.

13 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, repr. Nachdruck der Ausg. Wien 1934, Darmstadt 1972, S. 271f.

14 Johann Gottfried Herder: *Herders Sämtliche Werke*, Bd. 3, *Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maßgabe neuerer Schriften*. 1769, Berlin 1878, S. 184.

15 Der Ansatz zu dieser Gegenüberstellung ist von Byung-Chul Han in einem Interview mit dem Magazin der Wochenzeitung *Die Zeit* entwickelt worden. Han hatte damals angekündigt, eine entsprechende Ästhetik schreiben zu wollen, das Buch ist meines Wissens jedoch nie erschienen. Byung-Chul Han: „Tut mir leid, aber das sind Tatsachen“, Interview mit Niels Boeing und Andreas Lebert, in: *Zeit Wissen*, Nr. 5, 19. August 2014.

16 Die Zahlen sind vom 16.5.2018, erhoben von der Datenjournalistin Anne Röttgerkamp und zu finden auf: <https://www.netzsieger.de/ratgeber/internet-pornografie-statistiken> [12.1.2020].

17 Das deutsche Adjektiv „rein“ kommt vom mittelhochdeutschen „hraini“ = rein, sauber, klar, gefiltert, frei von Sünde und Krankheit, siehe dazu den Artikel „hraini – rein“ in: Frank Heidermanns: *Etymologisches Wörterbuch der germanischen Primäradjektive*, Berlin/New York 1993, S. 302f.

18 Vgl. Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M. 2002.

19 Zur hier zugrunde gelegten Unterscheidung von „heilig“ und „profan“ und zur Beschreibung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft als profaner Gesellschaft vgl. Georges Bataille: *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*, hg. von Elisabeth Lenk, übers. von Rita Bischof, Elisabeth Lenk, Xenia Rajeswky, München 1978, S. 10ff.