KARIKATUREN OHNE POINTE

Michael Franz und Franziska Ipfelkofer über Matthias Noggler bei Emanuel Layr, Wien

Matthias Noggler, „Nov 12, 2003", 2017

In seiner ersten Einzelausstellung in der Galerie Emanuel Layr zeigt Matthias Noggler Malereien, die die *richtigen* Probleme aufführen, solche, die jede/r kennt. Es geht um das Problematische einer Ökonomie des Sozialen, um die Frage nach ihrer Form, nach deren innerer Organisation in Zuordnungen und Unterschieden. Wie aber über diese Form nachdenken, darüber, was sie als bzw. in Malerei leistet?

Zu sehen sind acht Bilder – alle Gouache auf Papier, sechs davon 61 x 86 cm, zwei 86 x 121 cm groß. Alle sind in hellen, einfachen Holzrahmen gefasst und an zwei Wänden der Galerie in regelmäßigem Abstand zueinander in einer Reihe über Eck gehängt. Obwohl der hintere Teil des Raumes über zwei Stufen nach oben vom vorderen abgesetzt ist, wird die Höhe der Bilder in der gesamten Anordnung nicht variiert: Die Reihe beginnt gewissermaßen „zu hoch". Mit seinen leeren Flächen wirkt das einzige Hochformat der Auswahl neben den übrigen, komplett durchgearbeiteten Blättern absichtlich auffällig „unfertig".

Alle Bilder zeigen nur leicht variierte Szenerien ohne tatsächliche Handlung in angedeuteten, dystopischen Settings: Menschen aus unterschiedlichen Milieus gehen mehr oder weniger alltäglichen Tätigkeiten nach, die durch die Isolation aus ihren jeweiligen Kontexten und die Neukombination in den Bildern seltsam und redundant werden. Ihre Titel – „case study", „the witness", „ruins of exchange" u. Ä. – verweisen offensichtlich ebenfalls auf eine diffuse Endzeit; der Name der Ausstellung, „consecrated by human use", lässt sich so natürlich nur noch ironisch lesen.

Die Bildauffassungen erinnern mehr an Videobilder oder Computerspiele als an Filme, alle Elemente im Bildraum sind gleich scharf gezeichnet und entsprechend ausgearbeitet. Die Perspek-

„Matthias Noggler: consecrated by human use", Galerie Emanuel Layr, Wien, 2018, Ausstellungsansicht

tiven ähneln dabei einer Art Halbtotalen, die es unmöglich macht, die Figurenarrangements auf den ersten Blick vollständig zu erfassen, auch weil die Kompositionen keine klassische Hierarchie vorgeben. Ihre intensive Farbigkeit und die teilweise karikaturhaft überzeichneten, grotesken Körper und Gesichter der Figuren addieren sich zu einem fast psychedelisch-halluzinatorischen Effekt: Auf allen Bildebenen passiert „zu viel". Diese Unübersichtlichkeit steigert sich in einer Detailfülle aus Alltagsgegenständen, Tieren, Schmuck und Accessoires, Resten von Referenzen und Ästhetiken aller Art – sie kann mit einem Blick rechnen, der neugierig genug bleibt.

Der Pressetext nennt den Renaissancemaler Vittore Carpacchio und die Chicago Imagists als Nogglers Einflüsse. Man denkt unweigerlich auch an Dix und Grosz, an manche Arbeiten von Nicole Eisenman und Jana Euler, außerdem an den österreichischen Karikaturisten Manfred Deix und den Filmemacher Ulrich Seidl. Das Abbilden von Labels und Logos scheint das inflationäre Nennen von Markennamen als Verfahren der „Popliteratur" in die Malerei zu übertragen. Produkte und Styles wirken als Mittel, um das Bildpersonal im „Heute" und – versuchsweise – in unterschiedlichen „Szenen" zu verankern, deren Insignien nicht nur als Verweis auf zeitgenössische Konsumkulturen, sondern auch als beinahe klassische Vanitassymboliken lesbar werden. Stellt man aber die Frage, wie Noggler diese Mittel zu den Zwecken ihres Einsatzes als Motive und zu ihren erwarteten/erwartbaren Effekten in Stellung bringt, fällt auf, dass die Bilder weder zeigen, wie es tatsächlich ist, noch, wie es als Kunst sein könnte; sie bieten weder ein wirklich surreales Panoptikum – dafür bleiben sie zu offen – noch ein tatsächlich realistisches Gesellschaftsbild oder gar dessen Kritik – dafür liefern sie, auf subjektive Weise, immer schon zu viel. Es bleibt der Eindruck, dass der Künstler nicht nur seine Fähigkeiten als Maler, sondern auch seinen Blick für bizarre Details, sein Geschick im Arrangement demonstriert. Man ist zurückgeworfen auf die Tatsache, dass die Bilder *hergestellt* wurden. Warum eigentlich? Wozu das alles? Hier ein angebissener Burger, dort ein kuscheliger Hundewelpe, ein Tattoo, ein Buchumschlag, ein Logo, eine Praline – natürlich folgt Noggler einer immanenten Logik, wenn er seine Bildräume auf diese Art füllt, und lässt doch an solche Künstler/innen denken, die ihre Sujets mit Blick auf Möglichkeiten raffinierter malerischer Darstellung auswählen – wobei dies bei Noggler keine herausgehobene Rolle spielt; er behandelt alle Bilddetails in etwa gleich, in einem heute gängigen naiv-realistischen Stil, den er souverän beherrscht. In Bezug auf mögliche Narrative oder „Inhalte" erzeugen die Überzeichnung der Charaktere, die Betonung ihrer Austauschbarkeit, all die Anspielungen, die im Formalen zielführend eingesetzt sind, eine seltsame Leere. Was im Text zur Ausstellung gesellschaftskritisch konnotiert, ja gar als Verweis auf eine „posthumane Zukunft" beschrieben wird, lässt die Offen- bzw. Unentschiedenheit, die Nogglers Arbeiten eigentlich auszeichnen könnte, zum Problem werden und droht, deren Potenziale im Zusammenhang der Ausstellung zu entwerten oder zumindest zu suspendieren. Das ist schade, weil vieles an den Bildern sehr gut gelingt und Nogglers Ansatz und die Ziele, die man ihm dabei zuschreibt – die Spanne zwischen Strategien des Abbildens und all dem, was an diesen als problematisch erscheint, in ihren Möglichkeiten offenzulegen – durchaus nachvollziehbar sind.

Besonders deutlich wird der Effekt der Gesamtkonstellation auf die einzelnen Arbeiten an bzw. durch „Nov 12, 2003" (2017): Die psychedelisch-romantisch anmutende Berglandschaft bei Nacht, auf der nur Straßen, Tunnel und eine Lärmschutzwand auf die menschliche Spezies schließen lassen, wirkt „selbstverständlicher" als die übrigen Arbeiten – ein seltsamer Effekt, der dem Blatt die Funktion eines Indikators gibt. Über ihn vermittelt, beginnt man, Mittel und Zwecke, Formen und Inhalte, Narrative und Ansprüche, die Nogglers Malereien strukturieren, voneinander zu trennen und in ihren nicht gänzlich passenden Beziehungen zueinander zu lesen: Wenn die Unentschiedenheit zwischen bzw. das Verhältnis von Affirmation und Kritik längst selbst zu einer Form geworden ist, die Noggler hier bloß aufgreift, was ist dann aber ihr Inhalt? Vermisst man eine immanente Positionierung, die mehr wäre als eine solche Praxis der Form, auf die die Bezugnahme ja doch eher einfach und sicher scheint? Was könnte es bedeuten, die Form des Verhältnisses von Affirmation und Kritik als Malerei aufzuführen und dabei zu füllen – auch bezogen auf bzw. als eine Form des Sozialen? Der Wunsch, hier eine Antwort zu bekommen, führt zur Frage nach Nogglers tatsächlicher Perspektive in diesem Verhältnis der Indifferenzen und der Zeichen eines Realismus der Gleichgültigkeit, der selbst Mittel zu werden scheint in einer Ökonomie der Distinktion. Zu zeigen, dass die Betrachter/innen in diese natürlich ebenso eingeschrieben sind wie in die des Sozialen im Allgemeinen, ist in der Ökonomie der Bilder produktiv und sinnvoll. Allerdings wirft gerade diese mit ihren Codes, Ästhetiken, Settings und der Art ihrer Umsetzung in Malerei ganz zwangsläufig auch die Frage nach ihrem Urheber auf. Und hier bleibt der Eindruck, Noggler stehe außerhalb seines dystopischen Kosmos, in einer Position, die in den Zusammenhängen, die er dar- und herstellt, gerade nicht einnehmbar ist, um uns von dort aus eine Malerei, die zu gar nichts führen sollte, als *Lösung* anzubieten.

„Matthias Noggler: consecrated by human use", Galerie Emanuel Layr, Wien, 18. Januar bis 10. März 2018.