

Die Abstraktion und ihr Kontext. Zur postideologischen Praxis von Nick Oberthaler

Der 1981 in Bad Ischl geborene, in Wien lebende Künstler Nick Oberthaler arbeitet künstlerisch sehr erfolgreich auf dem Gebiet der geometrischen Abstraktion. Diese Feststellung mag auf den ersten Blick unnötig wirken, wenn man die dominante Stellung, die die abstrakte Malerei im Kunstbetrieb generell und am Kunstmarkt im Speziellen einnimmt, bedenkt. Bezogen auf die *geometrische* Abstraktion hat diese Aussage durchaus Newswert, spielt sie doch auf dem nach wie vor malereidominierten Primärmarkt, im Gegensatz zu der zur Zeit so beliebten gestischen Abstraktion, aus mehreren Gründen kaum mehr eine Rolle. Ein Teil des Problems ist, dass geometrisch abstrakte Bilder durch den begrenzten Vorrat an geometrischen Formen fast immer auf andere geometrische Bilder verweisen und aktuelle Arbeiten so oft wirken, als hätten sie auch in ganz anderen Jahrzehnten entstehen können. Je reduzierter die Arbeiten sind, desto stärker verweisen sie auf andere geometrische Arbeiten.¹ Der Formalismus frisst gewissermaßen seine Kinder. Die geometrische Abstraktion, zur Mitte des 20. Jahrhunderts noch eine ideologisch aufgeladene Weltsprache, ist mittlerweile in spezialisierte Galerien und Museen abgewandert, die das Erbe der Konkreten Kunst als *Stil* pflegen. Firmensammlungen mit Geometrie-Schwerpunkt halten eine geometrische Abstraktion, die sich weitgehend in einem Maltechnik-Fetischismus erschöpft – man sieht nicht das Bild, sondern nur die Technik, mit der es gemalt wurde – künstlich am Leben. Ultima ratio und einzig akzeptierte Herangehensweise scheint die Beschäftigung mit der gesamtgesellschaftlichen Durchsetzung und Optimierung (auch als Logogramm) des Programms der geometrischen Abstraktion zu sein.

Der Grund, dass Oberthalers geometrische Abstraktionen als *zeitgenössische* Kunst funktionieren, liegt darin, dass sich der Künstler in seinem Werkentwurf zahlreicher Strategien bedient, die seine Arbeit davor bewahren, bloß einen historisch überkommenen Stil fortzuführen. Eine dieser Strategien ist es, die geometrische Kunst nicht von einem angenommenen historischen Zentrum her zu denken, sondern von seinen Rändern. Der Begriff des Kontexts spielt hier eine große Rolle. In einer Fortführung kontextkritischer Praktiken in der Kunst der 1990er Jahre gestaltet Oberthaler Tische, Paravents, Vorhänge, Stellwände, Vitrinen oder zusammen mit dem deutschen Künstler Benjamin Hirte die ganze Ausstattung des Vereinsbüros der Austrian Fashion Association. Oberthalers heteronomen und seine relativ dazu gesehen autonomen Arbeiten verbindet nicht nur eine malerische Sensibilität und ein gemeinsames Formenvokabular. Das gleichzeitige Vorhandensein von hetero- und autonomen Arbeiten in einem Werkentwurf verweist schon beinahe explizit auf die Funktionalität autonomer Arbeiten. Für eine Kunstmesse in Rom baute Oberthaler einen Paravent, der nicht nur als Raumteiler funktionierte, sondern auch als Display für seine Abstraktionen diente und distanzierte sich so ein Stück weit vom ihm umgebenden Kontext. Abgesehen davon, dass keine Hierarchien zwischen den einzelnen künstlerischen Gattungen in Oberthalers Werk erkennbar sind, zeigt der Künstler seine funktionalen Arbeiten nicht nur in Institutionen, sondern auch in kommerziellen Galerien, wie es auch in den 1990er Jahren gängige Praxis war. Seine Wandmalerei bei Bianca D'Allesandro in Kopenhagen, die sich auf die Fassadenfarbe

¹ In der Endstufe der modernistischen Reduktionsteleologie, also in der monochromen Malerei, lässt sich die Referenz auf andere monochrome Bilder logisch gesehen überhaupt nicht mehr vermeiden.

des Gebäudes in dem sich die Ausstellungsräume befinden bezog, ist in Oberthalers Werkentwurf die vielleicht deutlichste Verbindung von Malerei und Kontextkritik. Materiell sind es immer wieder Spiegel, die von einem Interesse an kontextuellen Fragen zeugen, Spiegel die allerdings nicht nur eine reflektierende Funktion haben, sondern wie bei den in seiner Ausstellung im Museo H. C. Andersen in Rom verwendeten Vorhängen aus Spiegelfolie auch eine verzerrende oder wie bei der in Kopenhagen gezeigten verschmutzten verspiegelten Alutafel eine verklärende. Das Erbe der Kontextkunst lebt eben nicht nur im Akademismus der künstlerischen Forschung fort, sondern beeinflusst als *Modus* und nicht als Stil auch Werkentwürfe in den „alten“ Medien. Den Endspielen, die nicht nur in den traditionellen Medien und hier vor allem in der Malerei, sondern auch in Bezug auf kontextkritische Praktiken gespielt wurden,² erteilt Oberthaler eine klare künstlerische Absage.

Doch nicht nur funktionale Arbeiten bilden einen Kontext für seine Abstraktionen, Oberthaler verwendet immer wieder auch gegenständliche Elemente in seinen Arbeiten. Auch zwischen den gegenständlichen und den abstrakten Arbeiten ist in Oberthalers postideologischer Arbeit keine vordergründige Hierarchie erkennbar. In seiner Ausstellung in der Galerie Ropac in Paris hängte der Künstler abstrakte und gegenständliche Arbeiten in einer beinahe bündigen Reihe, zwar kompositorisch aber eben nicht hierarchisch gegliedert. Oberthaler entlehnt die von ihm verwendeten gegenständlichen Bilder, meist Portraits oder Brustbilder, die durch ihre Gestik latent an altmeisterliche Malerei erinnern, vorwiegend aus Modezeitschriften und lässt sie in regelmäßigen Rastern angeordnet auf Aluminiumtafeln drucken. Die Anordnung im Raster lässt vor allem an die Arbeiten von Andy Warhol und Peter Roehr denken. Der 1968 im Alter von nur 23 Jahren verstorbene Roehr collagierte in seiner Arbeit Reklamematerial in Rastern und achtete darauf, die Größe der einzelnen Elemente so zu wählen, dass die einzelnen Bilder als solche wahrnehmbar blieben und nicht zu einem abstrakten Ornament wurden. Oberthalers Verwendung von figurativen Elementen ist abgesehen von den Größenverhältnissen allein durch den starken Hell-Dunkel-Kontrast viel eher dazu geeignet, eine abstrakte Qualität zu erlangen. Auch hier vermeidet Oberthaler durch die formale Gestaltung eine innere Hierarchie, die von außen natürlich immer an einen Werkentwurf herangetragen werden kann. Vom Unterschied zwischen den gemalten und den gedruckten Arbeiten ist bei Oberthalers Arbeiten an der Oberfläche kaum etwas zu merken. Der Künstler malt auf Alutafeln auf einer extrem glatt geschliffenen Grundierung, auf der es sich kaum vermeiden lässt, dass durch Abkleben scharfkantige, stark abgegrenzte Formen entstehen. Oberthaler verweist nicht nur auf gegenständliche Bilder als die heute dominierende Bildform (und auf seine künstlerischen Anfänge in einer sehr zeitspezifischen Gegenständlichkeit), auch seine Malerei, die aussieht wie gedruckt, bleibt immer zumindest in Rufweite zeitgenössischer Drucktechniken.

Es sind nicht nur das Heteronome und das Gegenständliche, die den Kontext bilden innerhalb dessen Oberthalers Abstraktionen entstehen. Die Geschichte der abstrakten Malerei und hier vor allem die Geschichte der geometrischen Abstraktion bilden natürlich ebenso einen mehr als gleichberechtigten Kontext. Oberthalers Arbeit ist ohne Verweise auf diese

² vgl. Höller, Christian: Die Grenzen des Institutionellen (verschieben). Zur Geschichte künstleriskurierter Institutionskritik in der Generali Foundation, in: Folie, Sabine; Holz, Georgia und Lafer, Ilse (Hrsg.): Ein Buch über das Sammeln und Ausstellen konzeptueller Kunst nach der Konzeptkunst. Verlag der Buchhandlung Walther König. Köln 2013. S. 149-165

Geschichte diskursiv nicht zu fassen, wie jede zeitgenössische Position birgt sie genug referenzielles Potential, um sie vor dem Hintergrund der Kunstgeschichte zu theoretisieren. Erwähnt werden muss hier vor allem die Neo-Geo-Bewegung, die als erste genuin postmoderne geometrisch abstrakte Bewegung gelten kann und die auch von österreichischen Künstlern entscheidend mitgeprägt wurde. Der Unterschied von Oberthalers Arbeiten zur neuen Geometrie der 1980er Jahre liegt darin, dass sie durch die Verwendung von Aluminium als Bildträger und eine Malweise, die – wie schon erwähnt – in Rufweite von zeitgenössischen Drucktechniken verbleibt, sehr viel technoider wirkt. Neo-Geo-Arbeiten wirken dagegen, trotz des vielfachen Bezugs auf Medientechnologie und Massenmedien der Postmoderne durch ihre Machart und ihre Farbigkeit sehr viel intimer und handgemachter.³ Was Oberthalers Technologiebezug betrifft, ergibt sich eine interessante Ähnlichkeit mit der Post-Internet-Kunst einer jüngeren Generation. Obwohl diese Bewegung viele Technologien und Fertigungsweisen verwendet, die noch nicht zu Massenprodukten geworden sind, wird in den besten Post-Internet-Arbeiten die Verwendung neuer Technologien immer schon als etwas Nachträgliches ausgewiesen, als etwas, das von einer Novität längst schon zu einem Massenphänomen geworden ist. Einige der Arbeiten Oberthalers erinnern an verpixelte Computergrafiken oder an den Zeilenaufbau des Bildes eines Röhrenbildschirms, also an Phänomene die heute zur technologischen Vergangenheit gehören.

Oberthaler besitzt ein breites Wissen um die Geschichte der abstrakten Malerei, das nicht nur den engeren Kanon, sondern auch unbekanntere Positionen umfasst. Eine wichtige Referenz ist auch für den Künstler selbst die in den späten 1960er und den 1970er Jahren aktive französische Malergruppe Supports/Surfaces, die eine erste umfassende Bestandsaufnahme der Abstraktion in der Postmoderne unternahm. Zur Bestandsaufnahme wird Oberthalers Praxis ebenso wenn man kleiner Arbeiten und Arbeiten auf Papier in den Blick nimmt, die gestische Elemente, Collagen, Skizzen, Drucke, Zeichnungen oder Transferdrucke mit einschließen, wobei es nie bei einer reinen Bestandsaufnahme bleibt, sondern immer auch zu einer Umarbeitung und Neudeutung kommt. Die beiden für ein solches Vorgehen am häufigsten verwendeten Begriffe, das Durcharbeiten und das Durchdeklinieren, also ein psychoanalytisches und ein grammatikalisches Modell, sind hier beide falsch. Das eine legt den Fokus zu stark auf die Person des Künstlers, das andere auf eine etwaige Richtigkeit oder Falschheit.

Wichtig ist es, dass es sich sowohl bei Neo-Geo, als auch bei Supports/Surfaces um gezielt postmoderne Bewegungen handelt – Oberthaler hält einen Sicherheitsabstand zu jenen neoformalistischen Positionen, die in den letzten zehn Jahren an einer aktuellen modernen Malerei arbeiteten. Die quintessentiell modernistische Figur des Rasters zieht sich allerdings wie ein struktureller roter Faden durch Oberthalers Praxis und sorgt für einen formalen Zusammenhang stilistisch sehr heterogener Arbeiten.⁴ Durch das Raster positioniert sich Oberthaler zwar nicht an einem in der Postmoderne oft imaginierten Ende der Geschichte aber an einem historischen Punkt, an dem man modernistische Vorstellungen originärer Autorschaft nicht mehr behaupten kann. Im Zeitalter der Intertextualität mit seinem großen semantischen Feld dessen, was schon mit ästhetischer Bedeutung aufgeladen ist, eignet sich

³ Eine Ausnahme bildet hier die Arbeit von Peter Halley.

⁴ Dieses strukturelle Aufeinanderbeziehen lässt sich auch in anderen (teil)geometrischen Werkentwürfen wie denen von R. H. Quaytman oder Florian Pumhösl beobachten.

das Raster als jene Figur, die „[s]trukturell, logisch, axiomatisch [...] *nur wiederholt werden [kann]*“⁵ hervorragend zur Positionierung in einer künstlerischen Gegenwart.

Für seine Ausstellung bei Bianca D'Allesandro borgte sich Oberthaler „No Subject, no Image, no Taste“, den Anfang von John Cages Texts anlässlich einer Ausstellung Robert Rauschenbergs 1953⁶ als Ausstellungstitel, den er um „No Matter, no Grace, no Style“ erweiterte. Obwohl Cage hier nicht explizit einem Transzendentalismus eine Absage erteilt, lässt sich diese Unabhängigkeitserklärung auch gerade vor dem Hintergrund von Rauschenbergs neoavantgardistischen weißen Bildern auch als Absage an eine hinter oder über den Bildern liegende Realität lesen. Schließlich verlangen Rauschenbergs monochrome Bilder, wie Cage schreibt, den Betrachter und die Schatten, die er wirft als konstituierendes Moment⁷ und eben nicht ein metaphysisches Modell. „[D]er Anspruch der modernen Abstraktion, eine wesentlichere Realität hinter der positiven Wirklichkeit der Dinge, eine kosmische, spirituelle oder neuplatonische Welt überzeitlicher, ortloser und immaterieller Empfindungen bzw. Ideen zeigen oder wenigstens symbolisieren zu können, [ist] nicht mehr zu retten.“⁸

Christoph Bruckner

⁵Krauss, Rosalind E.: Die Originalität der Avantgarde, in: dies.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Herausgegeben von Herta Wolf. Aus dem Amerikanischen von Jörg Heiningner. Verlag der Kunst. Amsterdam, Dresden 2000. S. 209

⁶ http://www.brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/ad-and-artists/between-ideology-and-poetry

⁷ ebd.

⁸ Meinhardt, Johannes: Säkularisierte Moderne, in: Goetz, Ingild (Hrsg.): Monochromie Geometrie. Sammlung Goetz. München 1996. S. 7