

Martin Prinzhorn: Mehr als Malerei, in: »Markus Oehlen 1981-2008«, hrsg. von Galerie Bärbel Grässlin und Galerie Hans Mayer, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008, S. 103-106.

Mehr als Malerei

Künstlerische Karrieren basieren bisweilen zunächst auf Missverständnissen, gerade dann, wenn sie innerhalb einer Mode losgehen, in der dann alle möglichen Positionen den vermeintlichen oder tatsächlichen Inhalten dieser Mode untergeordnet werden müssen.

Je weniger Inhalte solche Moden letztendlich mit sich tragen, desto größer wird die Gefahr solcher falschen Einordnungen. Der Malereihype in den neunzehnjährigen Jahren ist dafür ein Paradebeispiel: Was unter dem Schlagwort der »Neuen Wilden« Malerei damals propagiert wurde, lässt sich spätestens aus heutiger Sicht als eine doch eher stumpfe Reaktion auf die künstlerischen Programme der sechziger und siebziger Jahre begreifen, deren vermeintlicher Kopflastigkeit durch eine fröhliche Malerei begegnet werden sollte, und die ihrerseits natürlich wiederum den wirtschaftlichen Boom und den wiedererstarkten Konservatismus dieser Zeit reflektierte. Die historischen Anknüpfungspunkte, in erster Linie an die expressionistische Malerei, passierten nur an der Oberfläche und blieben dementsprechend arbiträr. Es ging in erster Linie um Malerei an sich und dieses Fehlen an weiteren Ansprüchen hat ja dann auch dazu geführt, dass eine große Zahl der damaligen Akteure inzwischen völlig in der Versenkung verschwunden ist. Einige haben sich freilich über die Dekade hinaus gerettet und künstlerische Bedeutung erlangt, da sie wohl von Anfang an mehr als das bloße Malen und damit verbundene Lustgefühle im Kopf hatten. Daher ist in der Diskussion über die damalige Situation wohl das Interessanteste, über jene Karrieren zu sprechen, die gleichsam hinter dem Zeitgeist versteckt Fragen der Kunst weiter gestellt haben und zu neuen Ergebnissen gekommen sind. Dies betrifft einerseits malerische Probleme wie Abstraktion und Figuration, andererseits aber auch Fragen zum Verhältnis von Malerei zu jenen Programmen in der Bildenden Kunst, die sich nicht primär über das Medium der Malerei definiert hatten wie Konzeptkunst, Minimalismus oder Pop Art.

Schon zu dieser Zeit hat sich die Kunstwelt schwer getan, Markus Oehlen in die dominante Programmatik einzuordnen. Zu unaufgeregt und ohne das damals so wichtige provokative Moment kamen die Bilder daher, man konnte sie nicht einer euphorischen »Wir-dürfen-wieder-malen« Attitüde zuordnen, dazu war der Bezug zur spätmodernen Malerei der vorangegangenen Dekaden zu deutlich und direkt. Was von Anfang an immer Thema in Oehlers Malerei ist, sind die Strategien der visuellen Fragmentierung, die in der Geschichte der Moderne von ihren Anfängen an immer ein Leitmotiv waren. Verschiedene Aspekte des Bildes wie Farbe, Textur, Figur und Umriss werden gewissermaßen aus ihrem Gleichgewicht gebracht und so in das Bewusstsein des Betrachters geholt. Speziell die Aspekte von Textur und Materialität spielen schon in den frühen Bildern eine wichtige Rolle. Oehlen schafft es hier von Anfang an, die gewohnten Sehweisen, die unsere Wahrnehmung von Farbe auf

Leinwand leiten, in Frage zu stellen, indem er stoffliche und haptische Eindrücke erzeugt, die nicht auf das Tafelbild im Sinne der von Greenberg postulierten reinen Malerei hindeuten, sondern immer Hinweise auf andere materielle Dimensionen geben. Später in seiner Karriere wird er diesen Punkt noch auf die Spitze treiben, indem er dreidimensionale Objekte erzeugt, die direkt aus diesen malerischen Überlegungen kommen und so den Unterschied zwischen Bild und Skulptur als trennbare Einheiten ganz grundsätzlich hinterfragen. In den Strategien schließt er also an die Malerei der Moderne vom Impressionismus bis zum monochromen Bild an. Dort haben diese Strategien aber meistens eine Reduktion in Richtung Abstraktion bedeutet oder können zumindest so gelesen werden. Diese Ziele werden bei Oehlen aber völlig umgekehrt: Sie bedeuten hier keine Exklusion, die zu einer reinen Form des Kunstwerks führen soll, sondern Inklusion, die zu einer Verbreiterung und Öffnung des Konzepts Tafelbild führt. Ein zweites Leitmotiv in Oehlers Malerei scheinen mir nämlich die künstlerischen Praktiken zu sein, die in den sechziger und siebziger Jahre als Reaktion auf die reduktionistische Moderne entstanden sind und die das Medium der Malerei entweder ganz verlassen haben oder ihm zumindest – in seiner modernen Definition – gewissermaßen die Luft herausgelassen haben und als ein unter vielen anderen Dingen mögliches Medium umdefiniert haben. Vor allem zur Pop Art ist hier ein enger Bezug gegeben, sowohl im Hinblick auf die malerischen Aspekte wie etwa Collage oder Nebeneinander von figurativen und abstrakten Bildteilen als auch im Hinblick auf die Hereinnahme außerkünstlerischer Bilder, also das, was als Transfiguration des Gewöhnlichen bezeichnet wird. Die Hereinnahme graphischer Verfahren und deren Ästhetik ist in Oehlers Bildern von Anfang an in einer sehr subtilen Art und Weise sichtbar. Nicht nur, weil er einfach wie in späteren Bildern Druckverfahren direkt verwendet, sondern auch, weil in der tatsächlichen Malerei die Übergänge und Überlagerungen zwischen und von den einzelnen Bildteilen sehr bewusst graphische Aspekte nachvollziehen. Manchmal genügt ein gar nicht unbedingt gerade gemaltes Raster, das durch die Vorgabe einer bestimmten Richtung einen Bezug zu technischen Bildverfahren herstellt. Oder es sind die Abstände in der Tiefe des Bildes, die zwar keine Dreidimensionalität erzeugen, aber wiederum an einen Druckvorgang erinnern. Was dabei entsteht, ist immer eine Art von Gegenstandslosigkeit, aber eben nicht in einem reduktiven Sinn, also durch Subtraktion bestimmter inhaltstragender formaler Aspekte, sondern, ganz im Gegenteil, eine Addition von Schichten, die das Festhalten an einer Figur letztendlich unmöglich machen. Die Schichten sind für sich genommen oft Zitate aus der Malerei der Moderne, aber sie werden dann der Logik technischer Reproduktionsverfahren folgend in einer Art zusammengefügt, die nichts mehr mit diesen vergangenen Konzepten der Malerei zu tun haben. Es geht nicht um den Pinselstrich und seine Möglichkeiten, dieser taucht gleichsam nur in reproduzierter Form auf der Leinwand auf. Trotzdem treibt der Künstler immer wieder ein Spiel mit diesen visuellen Traditionen: Eine Figur wie eine matisseartige Abstraktion scheint sich aus dem Bild loszulösen, nur um im nächsten Moment wieder in einer Art Überblendung abzutauchen. Dieses Vermischen von Malerei im traditionellen Verständnis des Mediums mit künstlerischen Konzepten, die auf technologischen Medien basieren, sind es präzise, die zu Missverständnissen von Oehlers Kunst im eingangs beschriebenen Diskurs der achtziger Jahre geführt haben. Der Künstler hat sich zwar niemals gegen Malerei gestellt, aber auch niemals hinter sie, im Sinne eines autonom begründeten Mediums.

In den späteren Arbeiten wird diese Distanz zur Malerei immer deutlicher. Statt des Pinsels werden in den Bildern Kordeln verwendet, so dass keine Verwechslung mit dem Akt des Malens mehr möglich ist. Während andere Malerei als Ja/Nein-Frage begreifen und letztendlich so tun, als ob es eine Entscheidung zwischen konzeptueller Herangehensweise und Leinwand gäbe, bearbeitet Markus Oehlen eher die fließenden Übergänge mit diffizileren Fragestellungen. Dabei schreckt er eben nicht davor zurück, das sichere Terrain zu verlassen, auf dem man sich genüsslich über die handwerklichen Aspekte der Pinselführung freuen kann. Ganz im Gegenteil ist die oberflächliche Annäherung an so etwas wie Bastelarbeiten hier als äußerst subversiver Akt zu lesen, der die Möglichkeiten der Kunst in einer Art und Weise hinterfragt, wie es vorher etwa bei Duchamp und Warhol der Fall ist. Nur ist die Radikalität hier nicht so offensichtlich eingeführt, indem die alte Kunst durch etwas Neues – Readymade oder Suppendose – einfach ersetzt wird, sondern indem das alte Medium durch Verfahren zersetzt, aber nicht zerstört wird. Die Kordelbilder lassen an Carl Andres Kommentar zu Frank Stellas Bildern denken, wo er sagt, dass die Pfade des Pinsels auf der Leinwand nirgendwo anders hinführen würden als in die Malerei. Die Minimalisten von damals wollten natürlich auch die historische Aufgeladenheit der Malerei in Frage stellen. Aber sie dachten dabei eher daran, dass der Pinselstrich einen Grad der Neutralität erreichen könne, an dem er sich von jeglicher Symbolität von Malerei verabschieden würde. Die Linien, die die Kordeln in den Bildern von Markus Oehlen bilden, wollen eher das Gegenteil: Sie überzeichnen die Eigenschaften des Mediums, ohne dabei selbst Teil des Mediums zu sein und sind dabei, wenn überhaupt, mit in Bildern gesiebten Photographien in Warhols Arbeiten vergleichbar. Es geht also immer darum, sich mit anderen Medien und deren Verfahren im Zentrum der Malerei zu bewegen und die Sache aus dieser Perspektive zu untersuchen. Noch deutlicher wird dies bei den dreidimensionalen Objekten. Hier muss man zögern, von Skulptur zu sprechen, da man auch diese Objekte als Malerei mit alternativen Verfahren verstehen kann und sollte. Die Umriss der Figuren entstammen wiederum dem Vokabular bestimmter Werke aus der abstrakten Moderne. Der Pinselstrich wird gleichsam über die Kordel auf das dreidimensionale Objekt übertragen. Also ein Verfahren, das vorher auf einer zweidimensionalen Oberfläche die Malerei unterminiert hat, steht hier gegen die tradierten Verfahren der Skulptur wie etwa Guss oder Meißel und Hammer. Wenn man in diese Objekte hineinschaut, entstehen immer wieder abstrakte zweidimensionale Bilder, da die Linien, die Streifen und die Textur die dreidimensionale Wahrnehmung unterdrücken und ins Bild zurückführen. Es handelt sich aber nicht einfach um ein Auftragen von Malerei auf Skulpturen, um so einfach einen Mix herzustellen. Oehlen stellt hier vielmehr ein äußerst komplexes Netz von Relationen her, die aus dem Bild hinaus geführt haben und bei den dreidimensionalen Objekten wieder dorthin zurückführen. Wie schon in der Vielschichtigkeit der frühen Bilder geht es hier immer darum, eine einfache Verortung des Visuellen in der Wahrnehmung zu hinterfragen. Ob etwas im Raum ist oder nicht, ob etwas auf einer Fläche ist oder nicht, das sind die Fragen, die sich beim Betrachten immer wieder stellen. Hier gibt es sicherlich auch eine Relation zur Op Art, da in Oehlers Kunst immer ein Schwebezustand erzeugt wird, der zwar keine offensichtliche Illusion darstellt, aber doch derselben Logik folgt, nämlich die Stabilität des visuellen Eindrucks aufzuheben. Die Illusion ist aber deshalb nicht offensichtlich, weil ihre Bestandteile immer auch dem Vokabular der Kunst entstammen und in einer

Beziehung zu bestimmten Phasen ihrer Geschichte stehen, also etwa Formen, die uns schon irgendwo in der Geschichte der abstrakten Malerei oder Skulptur begegnet sind.

Oehlens Bilder und Objekte sind also immer viel zu komplex und in einem Netz der unterschiedlichsten Referenzen angesiedelt – Medienkunst, Pop Art (und daher auch außerkünstlerische Bilder), Konzeptkunst, Op Art, abstrakter Malerei etc. – als dass sie einfach in einem Kontext verstanden werden können, der sich bloß über das vom Medium Malerei verbreitete Glück selbst definiert. Sie sind aber vor allem gleichzeitig Kommentare zu den verschiedensten neuen Medien, die mittels »alter« Verfahren wie Tafelbild oder Skulptur umgesetzt werden, und Kommentare zu diesen »alten« Verfahren und Medien. Dass durch diese Kommentare das Wort »alt« in Anführungszeichen gesetzt wird, gehört zu den ganz herausragenden Leistungen des Künstlers. Er begibt sich damit in eine ruhige, analytische Position, in der er immer neue Variationen seines dicht gewebten Netzes entwickeln kann, und eine solche Position ist in diesen Zeiten völliger Aufgeregtheit besonders wichtig.

Martin Prinzhorn