

Be the Dead Tree. On Albert Oehlen's Paintings*

Daniel Baumann

Der Tisch ist gedeckt und die Deutungen schlagen sich um die Sahne. Und wir? Wir lesen weiter, denn allein in den letzten 15 Jahren sind über zwanzig Kataloge zu Ausstellungen von Albert Oehlen erschienen und jeder enthält mindestens einen Text mit mindestens einer Behauptung. Dieser Künstler wird von einer Deutungswelle verfolgt, die er selber angeschoben hat. Mal reitet er darauf, mal ignoriert er sie, mal spielt er mit ihr, dann bricht er sie wieder, am liebsten jedoch alles gleichzeitig, damit ein Autonomiegefühl sich einstellt, nicht der Kunst, sondern des Künstlers. „I am not willing to be a pawn of the art market, theorists, or curators.“¹

„Albert Oehlen is a difficult artist to pin down. This is deliberate on his part.“² Dabei herrscht Einigkeit, dass er Malerei betreibt. Diese wird als vielseitig und unberechenbar beschrieben, was zum nachvollziehbaren Wunsch führt, das Werk diskursiv zu bändigen. Zwei Vorgehensweisen haben sich dabei etabliert. Die eine versucht, über Vergleiche mit anderen Künstlern Oehlen einer Genealogie einzuschreiben. Mit mehr oder weniger Erfolg wird er mit Salvador Dalí, Anselm Kiefer, Wilhelm de Kooning, Philipp Guston, Francis Picabia, Sigmar Polke, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Julian Schnabel u.a. in Verbindung gesetzt. In einigen Fällen hat er diese Vergleiche selber angeregt wenn er sich in Interviews beispielsweise auf Dalí oder den späten Picabia beruft. Interessant an diesem Ansatz ist jedoch, dass er erstaunlich wenig Erkenntnis bringt, ausser dass man versteht, dass er es anders macht. Was aber macht er?

Der zweite Ansatz geht von den 1970er und 1980er Jahren aus, vom Einfluss Jörg Immendorffs, vom Aufkommen der neuen expressionistischen Malerei rund um die Neuen Wilden, von der Künstlergruppe um Werner Büttner, Martin Kippenberger und Albert Oehlen sowie der musikalischen Entwicklungen des Punks und der Neuen Deutschen Welle. Einiges davon hat zu nachhaltigen Missverständnissen geführt, wovon insbesondere die Rezeption in den USA betroffen ist, die sich seit über zwanzig Jahren von falschen Annahmen leiten lässt. Davon spricht der amerikanische Kunsthistoriker Hal Foster 2013 im Katalog zu Oehlen's Ausstellung im Museum moderner Kunst in Wien: „Again, all that [Oehlen's strategy] was difficult for us to read; it appeared to be just a forced revival of old ideas of originality, authenticity, and genius.“³ Foster spielt hier auf überkommene Kunstvorstellungen an, wie sie von den Neuen Wilden, der italienischen Transavanguardia sowie von Künstlern wie Julian Schnabel vertreten wurden. Tatsache ist, dass Oehlen von Beginn an mit ihnen auf Distanz blieb (mit Ausnahme von Schnabel), was er auch in Interviews klar gemacht hat sowie in Artikeln durch Kritiker wie Wilfried Dickhoff, Diedrich Diedrichsen und Roberto Ohrt. Oder bereits 1986 durch den österreichischen Linguisten Martin

1 „Now It's Much Better. An interview with Albert Oehlen by Max Dax,“ in *Albert Oehlen. 1991 2008*, exhib. cat. Galerie Max Hetzler, Berlin 2008, p. 83.

2 Bonnie Clearwater, „Albert Oehlen: I Know Whom You Showed Last Summer,“ in *Albert Oehlen: I Know Whom You Showed Last Summer*, exhib. cat. Museum of Contemporary Art Miami, 2005, p. 6.

3 Hal Foster and Achim Hochdörfer, „Oehlen as Schoenberg—that's a wild thought. A Conversation between Hal Foster and Achim Hochdörfer,“ in *Albert Oehlen. Painting*, exhib. cat. edited by Achim Hochdörfer, Mumok Vienna, 2013, p. 130.

Prinzhorn⁴, der darlegte, wie sich die Kunst Oehlens der einfachen und eindeutigen Sinnzuweisung verweigert beziehungsweise mit genau diesem Wunsch spielt. Dieses Vorgehen bleibt bis heute von Bedeutung, denn es gilt, jede Form von Festlegung zu vermeiden, ob sie nun Modernismus, Expressionismus, Postmoderne, Simulation, Appropriation oder Abstraktion heisst. So ist auch Oehlens eigener Begriff einer „postgegenständliche Malerei“ nur als Hinweis auf eine Ambition und Parodie derselben zu verstehen. Es gibt in dieser Malerei eine tiefsitzende Skepsis gegenüber Deutung und Diskurs und deren Drang zu Dogmatik und Ideologie. Urteil ja, Widerspruch ja, Zumutung ja, Ideologie nein.

Scharfsinnig und mit Humor gesegnet erarbeiteten Oehlen und sein Umfeld ein im Grunde dysfunktionales Deutungsmuster. Es beruht auf apodiktischem Sprechen, provoziert mit Affirmation von Banalitäten, spielt Widersprüche aus, wagt Missverständnisse, will sich der Sinnproduktion verweigern und hält stur an der Idee des schönen Bildes fest. Der Mainstream und der Markt haben sich darauf geeinigt, dass dies als selbstreflexiver Skeptizismus zu verstehen ist, als Malerei über die Malerei, die sich über ein dialektisches Sowohl-als-auch artikuliert. Für sie, so der Konsens, spannt Oehlens Kunst den Bogen zwischen figurativ und abstrakt, strukturiert und informell, grau und farbig, leidenschaftlich und distanziert, banal und erhaben, elegant und verwerflich, bad painting und post-konzeptuell und so weiter. Bis auf die Buchdeckel der Ausstellungskataloge wird die Nachricht mittlerweile verkündet: „Albert Oehlen's oeuvre, which covers a period of more than thirty years, is distinguished by its fundamental skepticism about the potential of painting as medium. Instead of turning his back on painting, however, the artist uses the medium itself to articulate his skepticism.“⁵

Dabei ist es erst einmal interessant, nachzuvollziehen, wie weit in den 1980er Jahren Künstler wie Oehlen die Kontextproduktion in die eigene Hand genommen haben. Natürlich ist dies ein Kennzeichen der Kunst des 20. Jahrhunderts; es ist der Versuch von Vermittlung (Kontext) bei gleichzeitiger Erhaltung von Freiraum (Autonomie). Wichtiges Instrument dazu ist, mindestens im Falle Oehlens, das Interview, um aus der auktorialen Position des Künstlers Vorstellungen und Erwartungen für ungültig zu erklären oder, masslos überhöht, ins Absurde zu drehen. Dieser Mann denkt schnell, ist gut informiert und erwischt einen immer wieder auf dem falschen Fuss. Zu den Höhepunkten gehört die Idee, dass Malerei mit Motiven überladen werden muss, dass sie zu überfordern und zu quälen ist⁶, um ihr u.a. den Inhalt auszutreiben. Diese Vorstellung, dass Inhalt verschwinden kann, dass er keine Rolle spielt und auch nicht erkennbar ist, schleicht sich wie ein roter Faden durch die zahlreich publizierten Gespräche: „Inhalt bin ich gar nicht in der Lage zu erkennen.“⁷ Das wäre fantastisch. Aber nein danke. Denn gleich um die Ecke steht erwartungsvoll

4 Martin Prinzhorn, „Verkehrt und Falsch,“ in *Albert Oehlen*, exhib. cat. Galerie Borgmann Capitain, Cologne 1986 n.p. In die gleiche Richtung zielt Wilfried Dickhoffs Einführung im Katalog *Albert Oehlen. Abräumung. Prokrustische Malerei 1982-1984*, Kunsthalle Zürich 1987.

5 Umschlagdeckel von *Albert Oehlen. Terpentin 2012 Turpentine*, exhib. cat., edited by Stephan Berg, Kunstmuseum Bonn 2012.

6 Siehe dazu insbesondere *A. Oehlen. Albert Oehlen im Gespräch mit Wilfried Dickhoff und Martin Prinzhorn*, Kunst Heute Nr. 7, Köln 1991.

7 Albert Oehlen, Daniel Baumann, „The Lights are out in the Land of Motifs,“ in *Gods in Exil. Salvador Dalí, Albert Oehlen et al. exhib. Cat.*, edited by Peter Pakesch, Kunsthaus Graz 2006, p. 7.

Monsieur Essentialismus. Dann lieber gleich beim Papst anklopfen.

Ignoriert man mal die Frage des Inhalts und setzt sich über das Verbot hinweg, einen solchen zu erkennen, so begegnet man Motiven, die über die Jahre immer wieder auftauchen. Was aber ist damit anzufangen? Sich daran freuen! Als interessantes Beispiel: die Wohnung, wie sie in den 1980er Jahren an allen Ecken auftaucht. Zum Beispiel in den Collagen rund um die Publikation *Ewige Feile* (1983), dann gemalen in Wort und Bild, am bekanntesten wohl in „Die Wahrheit liegt in der Wohnung“ von 1984. Oder, im gleichen Jahr, als roter Faden durch den Katalog zur legendären Gruppenausstellung *Wahrheit ist Arbeit* von und mit Werner Büttner, Martin Kippenberger und Albert Oehlen. Und schliesslich 1987 in der Ausstellung *Albert Oehlen. Abräumung* in der Kunsthalle Zürich, die Wilfried Dickhoff in den Zusammenhang der „Tyrannei der intimen Räume“⁸ stellte. Tatsache ist, dass die Geschichte der BRD nicht ohne Wohnung zu denken ist. Sie ist der Ort, wo sich das deutsche Leben nach dem Zweiten Weltkrieg im Einklang mit dem westlichen Wirtschaftswunder neu entfalten konnte: Waschmaschine, Fernsehen, Coca-Cola, sexuelle Revolution, Spiessertum. Als Inbegriff unverdächtigter Normalität durfte dort, abgeschirmt von der Öffentlichkeit, auch die Vergangenheit weiter leben. Deshalb überrascht nicht, dass Adolf Hitler und der Faschismus Bestandteil dieser Werkgruppe sind, die eben auch eine Chronik ist (*Portrait A.H.* 1984 bzw. *Morgenlicht fällt ins Führerhauptquartier*, 1982). Interessant dabei ist, wie Oehlen hartnäckig den Graben offen hält zwischen dem Motiv und dessen Umsetzung in die Sprache der Malerei. Farbauftrag und Komposition (auf der einen Seite) und das Motiv (auf der anderen Seite) kommen in diesen Bildern nicht zusammen. Die Kunst spricht nicht von dem, was man sieht und da hilft auch keine Dialektik. Das bezeichnete genau den Graben, an dem die BRD zu dieser Zeit beinahe zerbrach.

1988 zieht Oehlen nach Spanien, die Wohnung verschwindet aus dem Repertoire und die BRD wird zu Deutschland. Nach 2000 taucht das Motiv jedoch wieder auf. Der Katalog zur Einzelausstellung 2004 in der Wiener Secession trägt als Titel ein Zitat von Theodor W. Adorno: „Eigentlich kann man überhaupt nicht mehr wohnen.“ Abgebildet sind vorwiegend Collagen, die das Verhältnis von Mensch und Innenrichtung als Tragikomödie durchspielen. Zwischen 2008 und 2011 entsteht die Serie der *Interiors*, es sind grossformatige, dystopische, bunte Collagen zusammengesetzt aus Werbeplakaten. Parallel zu diesen analogen Photoshopkompositionen arbeitet Oehlen an der Serie *Fingermalerei*, in welcher er tatsächlich Fingermalerei und Werbeplakate kombiniert. Jeder Mensch mit einem halbwegs intakten Geschmack sollte sich im Anblick dieser Bilder im Grabe umdrehen. Als collateral damage entsteht dabei eine neue Chronik zur Wohnung. Die Tyrannei des Intimen ist verfliegen, die Wohnung gehört nun ganz den Waren und der Kunst. Sie flehen uns an: „Kauf mich!“ „Mach mich glücklich in deinem Wohnzimmer!“ „Zeig mich deinen Freunden!“ „Verkauf mich bald wieder!“

Mein Vorschlag ist somit, die Kunst Oehlers linear anzugehen. Besser nicht immer gleich alles mit allem verbinden, sondern eines nach dem anderen sich ansehen und die verschiedenen Betrachtungen nebeneinander stehen lassen. Nur so kommt man zum grössten Vergnügen, das da

8 Wilfried Dickhoff, „Fazit der Perspektiven,“ in *Albert Oehlen. Abräumung*, exhib. cat. Kunsthalle Zürich 1987, n.p.

ist: Sich vor eines seiner Bilder hinzustellen, sich jedes Detail anzugucken, jedem Pinselstrich zu folgen und die Zeit verstreichen zu lassen. Als Beispiel das Bild *Untitled* (2012) mit der Detailaufnahme auf den Seiten 64/65. Einstieg auf der Seite 64 oben links durch das bleiche Grün, darunter die verschwommenen schwarzen Striche, links davon die vertikalen braunen Spuren, dann die Kante des Papier mit der Form „p.es“ auf grauem Grund, getrennt von diesem Violett, dass sich zweifelhaft mit Weiss vermischt, das seinerseits von einer Spur Spraypaint durchkreuzt wird, die sich gegen rechts hin scheinbar grundlos verliert und dann nochmals links verschoben auftaucht. Das Gleiche liess sich in anderer Reihenfolge mit anderem Resultat durchlaufen, dann nochmals und nochmals. Es lässt sich an jeder Stelle des Bildes wiederholen, jede Stelle reflektiert zugleich aber auch das Ganze. Denn, so stellt sich überraschend heraus, das Ganze ist hier nicht mehr als die Summe seiner Teile. Es ist somit der Verzicht auf Hierarchie, der hier erprobt wird und den nicht einmal ein monochromes Bild sich leisten kann: 10 m² Farbe ist etwas anderes als 1m². Deswegen muss sich diese Malerei auch so massiv gegen einen Inhalt stemmen, weil dieser dem Ganzen immer ein Mehr aufdrängt. Das würde auch erklären, warum die Grösse von Oehlens Bilder immer daneben erscheint. Kann sich die Malerei nicht nach Inhalt richten, kann sie sich nicht nach einem Übergeordneten (Konzept) richten, dann ist sie sich selbst ausgeliefert und somit immer im falschen Massstab.

Die Kunst Oehlens ist sich selbst gegenüber unerbittlich. Das zeigt auch die neuste, hier erstmals zu sehende Serie. Weisse, rote und schwarze Flächen sind auf Dibond gemalt, aber es sind die Kanten, die das Bild ausmachen. Keine Farbe mischt sich mit einer anderen, es gibt keine Übergänge von einer Farbe in die andere, kein Lila oder Hellgrün, nur Einteilung und Aufteilung. Darüber liegt eine schwarzen Struktur, die verbindet, verdeckt und organisiert. Diese Bilder haben etwas Monströses, sie sind von überraschender Kälte und Härte und es umgibt sie eine Unversöhnlichkeit, die gut tut. Die Details aber sind noch immer fantastisch, das Matte, das Glänzende, die Pinselstriche, die Verläufe Richtung weiss, die Klebspuren, die Kleinpartikel des Sprays, die Linien. Überhaupt die Linien. Wenn etwas, dann sind sie der Inhalt von Oehlens Malerei.

* Erstmals publiziert in englischer Sprache in *Albert Oehlen. New Paintings*, Gagolian Gallery, Beverly Hills 2014, S. 41-45