

Eingriffe zweiter Ordnung

Diana Ebster

Anfang der 60er Jahre entschließt sich Jasper Jones zu zwei kleinen Kunstwerken mit dem Titel „Painted Bronze“: die eine der beiden Plastiken stellt zwei nebeneinander stehende Ballentine Ale Dosen dar, die andere eine Savarin Kaffeebüchse, in der gebrauchte Malerpinsel stecken.

Nachdem Jones in den 50er Jahren - der beginnenden Phase dessen, was man später grob unter dem Begriff Pop art zusammenzufassen versuchte - mit malerischen Überarbeitungen von realen Materialien wie gefundenen Zeitungen, Möbelstücken oder Büchern experimentiert hatte, koppelte er in den beiden kleinformatischen Werken, die 1960 entstehen, die klassischen Gattungen der Kunst, Malerei und Bildhauerei, miteinander. In aufwendiger Weise formt er in Bronzeguss und mit kunstvoller trompe l'oeil Malerei zwei banale Objekte nach. Ihre Erscheinung kommt den realen Gegenständen so nahe, dass ihr Betrachter auf den ersten Blick meinen könnte, er stünde diesen bedeutungslosen Dingen tatsächlich gegenüber, um dann festzustellen, dass alle Kunstfertigkeit nur dazu eingesetzt wurde, um sie zu kopieren.

Neu war die Radikalität nicht, mit der Jones die Kunst an den Grenzen zwischen Realität und deren Repräsentation entlang trieb. Marcel Duchamp ist der große Vordenker und intellektuelle Motor, der die Kunst ein halbes Jahrhundert zuvor aus den längst zu eng gewordenen Begrenzungen ihrer eigenen Konventionen befreit hatte, und dem es gelungen war mit seinen Werken immer zugleich auch deren kontextuelle Bedingungen anzusprechen. Was die Pop art-Künstler im Rahmen dessen neu einbrachten war, dass sie auch die klassischen künstlerischen Gattungen wieder mit ins Spiel holten - nun aber losgelöst von den tradierten Konventionen - und sie für eine konfrontative Appropriation von Realität nützten. Die Kunst stellt sich im Rahmen dessen neuen und anderen Aufgaben: orientiert am Diskurs und nicht am Illusionismus.

Erst auf einem Umweg kam Oliver Westbarkey zurück auf die Malerei im klassischen, illusionistischen Stil – das vermeintlich Selbstverständliche also zuletzt und vor allem in Funktion das

Illusionistische am Illusionismus aufzubrechen und stattdessen über den Raum, die Wahrnehmung, die Information und Bedingungen dessen, was wir sehen, zu reflektieren. Darin zeigt sich ein kritischer Abstand den künstlerischen Mittel gegenüber, der sich zwangsläufig auf die Betrachtung auswirkt. In der Konsequenz ist Malerei dann nur mehr eine der möglichen Methoden, um in Realität und deren Vorgaben einzugreifen.

In frühen künstlerischen Auseinandersetzungen Westerberkeys ist die Farbe das Werkzeug, mit dem zugedeckt und entfernt wird, sie ist das Mittel der Auslöschung. Eines der zentralen Angriffsmotive dafür sind Bücher und Zeitschriften. In ihrer Form Realität selektiv aufbereitet darzustellen, sind sie Interpretationen, die sich Westerberkey seinerseits vornimmt und in sie eingreift. Westerbarey ergänzt sie durch seine ganz offensichtliche Selektion zweiter Ordnung, die er auf diese Vorgaben anwendet. Mit Hilfe von Farbe wird Information entfernt und das Objekt Illustrierte oder Buch mit diesen Eingriffen neu layoutet.

In der konsequenten Weiterentwicklung ist für Westerberkey der nächste Schritt die Frage, ob es nicht interessant wäre, „härter“ in ein Buch einzugreifen. Diese härtere Form ist der Schnitt. Aus der Überdeckung wird eine faktische Leerstelle, selbst wenn die Silhouette des entfernten Objekts noch von seiner vorherigen Abbildung zeugt.

Anfang 2001 sind es Publikationen wie ein Fußballbuch, eine Abhandlung über Pflanzen, Möbelkataloge mit denen Westerberkey arbeitet. Die Muster nach denen Schnitte ausgeführt werden sind unterschiedliche: mal sind es wie im Fall des Fussball-Bandes alle Spielerköpfe, alle Spielernummern und alle Bälle, die er entfernt, um so die Identifikation und Individualisierung zu verunmöglichen; mal sind es, wie beim Möbelkatalog, alle beschönigenden und die Verkaufsatmosphäre fördernden Accessoires, die er mit einem Cutter aus dem Bild wieder entfernt. Was übrig bleibt, stößt das Edith Stein'sche Gedankenspiel an: ein Möbel ist ein Möbel...

Das im vorherigen Zustand mühelos lesbare Buch verwandelt sich durch die Einschnitte in ein filigranes

Objekt. In der Instabilität seiner neuen Form transformiert sich das Auflagenobjekt zum heiklen Sonderfall, und das Ausgangsmaterial der massenhaft verfügbaren Druckware wird in ein Original rückverwandelt. Da man sich darin nur mit Vorsicht bewegen kann, erfindet Westerbarkey für größeres Publikum die performative Form der „Blätterung“, in der er seine Bücher vorführt.

In der Auswahl seines Ausgangsmaterials konzentriert sich Westerbarkey dabei immer stärker auf Kunstbücher und -zeitschriften. Die Zeitschrift „Kunstforum international“ etwa, die mit ihren Ausstellungsbesprechungen und Themenbänden kunstinterne Trends vermittelt, aber auch Kompendien wie die 2002 im Taschen Verlag erschienene Publikation „Art Now“, die sich als Überblick der jungen Kunstszene versteht und bei ihrer Auswahl von 137 Künstlern selbst die Strategie des „Ausschneidens“ in anderer Form betreibt, sind Objekte seiner Behandlung. Mit diesem Ausgangsmaterial wird automatisch auch die Frage nach den Bedingungen des Kunstbetriebs gestellt.

Westerbarkey greift in diese Referenzsysteme ein, entfernt beispielsweise aus einem Kunstforums-Band alle Bilder, aus einem zweiten Kunstforum schneidet er auf der jeweils linken Seite die Bilder, auf der rechten Seite die Texte aus und formt die zuvor gesetzten Präsentations- und Erklärungszusammenhänge um.

Während bei diesen Büchern und Zeitschriften noch Seite für Seite unabhängig voneinander bearbeitet wird und sich zufällige Strukturen in Bezug auf das gesamte Objekt ergeben, sind bei späteren Buchobjekten auch andere Gestaltungsmotive möglich. Bei neueren Büchern findet man zum Beispiel die Form einer für die Aufsicht konzipierten Bearbeitung. Mit dem Öffnen des Buchumschlags ergibt sich der Blick, auf den hin Westerbarkey das Objekt konzipiert hat. Den Anstoß gab der Katalog „La casa, il corpo, il cuore – Konstruktionen der Identität“, den das Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien anlässlich der gleichnamigen Ausstellung 1999 herausgegeben hatte.

Dabei sind Westerbarkeys Eingriffe nicht grundsätzlich als Ablehnung oder Kritik der Vorlagen zu verstehen, sondern können ebenso Beleg dafür sein, was er als gelungen einschätzt und deshalb gerne „verschärft“ liest.

In seinen Sitzungen eines „verschärftes Lesens“ entfernte Westerbarkey aus dem Katalog „La casa, il

corpo, il cuore“ alles „Unschwarze“. Öffnet man nun den Umschlag, so bilden die schwarzen Reste der Bilder einen aus Schichten verschiedener Ausschnitte zusammengesetzten dunklen Block im Zentrum, einen ursprünglich nicht vorhandenen schwarzen Raum. Freilich ist es ein Raum, der sich aus den zufälligen Ausschnitten ergibt und in seinen Schichtungen und Bildfeldern einer nicht nachvollziehbaren Logik folgt. Das aber passt wiederum zum surrealistischen Motiv des Covers: In einer humorvollen Interaktion wird der Blick des Umschlags fortgesetzt, auf dem eine Installation des Künstlers Antony Gormley abgebildet ist: „Home“ zeigt eine am Boden liegende Figur, deren Kopf in einem Haus steckt. Mit dem Öffnen des Buches wird deren Blick scheinbar verlängert und man folgt ihm ins Schwarze Nichts.

Eines der weiteren Projekte ist eine Serie, in der Westerbarkey Kataloge des Künstlers Martin Kippenberger unterschiedlichen Schnittmustern unterzieht. Kippenbergers eigene kritische Haltung, in der er seine Malerei in einem reflexiven Sinne benützt, kommt Westerbarkey dabei entgegen. Durch die verschiedenen Variationen von Bearbeitungen eines gleichen Buches lassen sich unterschiedliche „Kanalisationen“ herstellen.

Jenseits des Buches legt Oliver Westerbarkey mit Hilfe der Malerei Schnitte in den realen Raum, greift mit Malerei in dessen Struktur ein. Er löscht Teile seiner optischen Information aus oder fügt hinzu und löst ihn in dieser Verwirrung aus seiner vermeintlichen Eindimensionalität und der vom jeweiligen Betrachter auf ihn projizierten Zentralperspektive heraus. Die Handwerklichkeit der Malerei ist dabei Mittel zum Zweck. In seinen Fotoarbeiten wie etwa in „Perry Ferrie“ (2005), der eine im Studio Arndt entstandene und dort ausgestellte Installation vorausgeht, werden diese inszenierten Experimente fixiert. In seinen Fotoarbeiten unterwandert Westerbarkey die herrschende Selbstverständlichkeit der mittlerweile allgegenwärtigen digitalen Bildbearbeitung mit einer „vordigitalen“ Bildbearbeitung, die Malerei, Installation und Realraum vermengt.

Die Videoarbeiten Westerbarkeys setzten dieses Spiel der Fotografien in der Zeit fort. „Schlucht der Wechsel“, ein im Zusammenhang seiner Ausstellung in der Akademiegalerie 2002 produziertes Video, verlängert zunächst die Verbindung aus gemaltem Bild und realem Blick, um im Auslöschen dieser

Einheit das Moment der Illusion wieder zu entfernen. Selbst die Aufdeckung der Konstellation durch die im Video sichtbaren weiteren Eingriffe des Künstlers aber wirkt als weitere irritierende Verunklärung und versetzt die Wahrnehmung in einen Schwebestand.

Subtiler wird die Situation in dem Video „Patrouille“ (2003), in dem Westerbarkey das Moment der Aufklärung dem Hund überlässt. Und während der Hund auf seinen Streifzug durch das Raumkonstrukt geht, in dem mit Malerei die klare Trennung zwischen Vorder- und Hintergrund aufgelöst ist, verschwindet er selbst in magritscher Manier im Bild. Der Blick des Betrachters schnüffelt in gleicher Weise im Bildraum herum, um sich zu orientieren, und das eigentliche Vergnügen entsteht darin, dass man sich eben nicht „richtig“ orientieren kann. In dieser Verbindung stiften sich Objekte und Malerei gegenseitig eine neue Doppelidentität.

Aber zurück zum Buch. Kaum übersehbar wächst der Einfluss, den die Kunstrezeption durch Zeitschriften und Fachpublikationen auf den Kunstbetrieb nimmt. Kataloge von Kunstmessen und Ausstellungen haben weit breitere Effekte als die Ausstellungen selbst, da sie auch zeit- und ortsunabhängig von den tatsächlichen Ereignissen wirken. Der Katalog der Art Basel, für Sammler die Bibel ihrer Anlagenstrategien, macht auch für Künstler deutlich, was auf dem Markt ankommt und markiert Trends, die wiederum von Museumsleuten wahrgenommen werden. Nicht zuletzt die Kataloge steuern, was begehrt ist.

Auch dort setzt Westerbarkey seine Schnitte an. Hatte die Französische Künstlerin Orlan sich in den 90er Jahren noch vor laufender Kamera Schönheitsoperationen unterzogen, in denen sie ihr Gesicht klassischen weiblichen Ikonen der Kunstwelt angleichen ließ, um darin die Macht der Bilder in einem Gestus der Unterwerfung zu demonstrieren, verkehren sich in Westerbarkeys Arbeiten diese Auswirkungen. Er setzt seine Schnitte von der anderen Seite her an und operiert die Kataloge um, entfernt deren Bilder, oder gestaltet sie um.

Aus dem Katalog der Art Basel 2002 werden alle Kunstwerke mit einem Cutter entfernt, so dass ein befreiter Raum, mit eigenen ästhetischen Aussichten entsteht: der entleerter Ausstellungsraum, der entleerte Buchraum, und der abstrakten Raum, der jeweils auf den Rückseiten dieser Bücher zufällig zustande kommt.

Massiver vielleicht noch als der bereits genannte Katalog der Art Basel setzen Publikationen wie Art Now, die der Taschen Verlag 2002 veröffentlicht, an. In flächendeckender Auflage, mit günstigem Preis und seit dem bereits in mehreren Auflagen wiederholt, wurde vom Taschen Verlag ins kunstinteressierte Feld gestreut, welche Künstler zu Beginn des neuen Jahrtausends angesagt sind. In seiner Kurzbeschreibung zum Band macht der Verlag deutlich, dass es sich um eine Auswahl handelt, einen Ausschnitt also aus der aktuellen Kunstszene. Dennoch liegt nahe: was nicht in dieser Sammlung erscheint, existiert nicht – und muss es auch nicht, denn es gehört ja nicht zum „Besten“.

Art Now Volume 2 wird 2005 herausgebracht und lädt mit 137 weiteren Künstlern nach: als ultimativer Führer “to what happens and who’s who in contemporary art.”

Nachdem Westerbarkey den ersten Band in vertrauter Manier behandelt, entwickelt er für den zweiten Band eine neue Vorgehensweise, die nun selbst das Motiv der Auflage aufgreift und weg vom Unikatgedanken geht. Alle Seiten des von ihm mit Cutter bearbeiteten zweiten Bandes von Art Now Volume 2 werden einzeln abfotografiert und neu gebunden. Als eine Neuauflage anderer Art lässt sich Art Now Volume 2 damit nachdrucken und ist nun nicht nur in erster, sondern auch in einer zweiten, verlagsunabhängigen Auflage zu haben. In den neu zum Buch gebundenen Abbildungen werden die Einblicke, die die Bearbeitung ausgelöst hat, jeweils auf eine Seite reduziert und zu einzelnen „negativen“ Collage umgewandelt. Das Verhältnis zwischen Vorlage und Eingriff spitzt sich zu. Während sich das Kunstwerk äußerlich den Bedingungen der Vorlage annähert, indem es wieder vollständige Seiten anbietet und in gleicher Form mehrfach existiert, werden die Buchobjekte selbst aber eigenständiger, da sie die zuvor möglichen Durchblicke in den fotografisch geschlossenen Flächen zu neuen Abbildungen verdichten.

Mit seinen Buchobjekten und malerischen Eingriffen in den realen Raum, hat sich Oliver Westerbarkey nicht zuletzt unabhängiger von den klassischen Räumen der Kunst gemacht, von Fragen des Raumbedarfs und der Zugangskontrolle. Unabhängig davon stellt er eigene, selbst kontrollierte Kunsträume her, die lassen sich innerhalb des Galerieraums verstehen, sind aber nicht auf ihn angewiesen.