

Oswald Oberhuber, Eine Ausstellung: Museum moderner Kunst (427.), Wien

Peter Weibel

Kunst ohne Künstler –  
Subversionen des Stils und souveräne Signatur.

(1988)  
S. 9-11

Ähnlich wie der portugiesische Dichter Fernando Pessoa, der sich in viele Dichter gespalten hatte, die unter verschiedenen Pseudonymen unterschiedlichste Gedichte publizierten, hat Oberhuber in einer Ausstellung des Titels „Kunst ohne Künstler“ (1967) Werke unterschiedlicher, ja sogar konträrer Stilrichtungen verschiedenen imaginären Personen unterschoben. Was als Gruppenausstellung anonymer Künstler erschien, war in Wirklichkeit eine Ausstellung der, heteronymen Facetten einer künstlerischen Persönlichkeit namens Oberhuber.

So früh bereits hat Oberhuber die Problematik der künstlerischen Postmoderne erkannt. Das Zurücktreten des Ich, des Selbst, des Schöpfers hinter das Werk, wie es im Titel der Ausstellung zum Ausdruck kam, die Anonymisierung der Kunstproduktion – alles schon Ziele der Moderne (Rimbaud, Mallarmé, Lautreamont, Valéry) – korrespondierte nicht nur mit dem von Barthes und Foucault verkündeten „Tod des Autors“, sondern auch mit einem weiteren Theorem der Postmoderne, der Entbindung der Zeichen aus ihrer Funktionale, aus ihrer historischen Bedeutung, aus der Geschichte. Der Mythos der Originalität, der auf der Kreation und Konstanz eines Stils aufbaut, wurde gekippt. Die Geschichte als Mülldeponie der Stile. Der große Bruch mit der Klassik ist das Eingeständnis, daß Originalität mehr ist als Stil.

Diese Ausstellung scheint mir exemplarisch für Oberhubers gesamtes Werk zu sein, das durch seine spielerische Auflösung der Stilkonstanz gekennzeichnet ist. Mehreres zur gleichen Zeit sein zu wollen, das Heterogene, das Andere nicht auszuschließen oder zu unterdrücken, sondern in den Diskurs des einen einzubinden, diese Sehnsucht und Strategie, die heute ein ganzes Epochenprogramm von der Architektur bis zum Bühnenbild bestimmt, war schon immer Oberhubers persönliches Lebens- und Kunstprogramm, seit er 1958 „Die Theorie der permanenten Veränderung“ verkündete und praktizierte. So hat Oberhuber postmoderne Kunststrategien in Österreich eingeführt, lange bevor diese international überhaupt bewußt geworden waren. Da ja in Österreich schon die Moderne kaum Fuß gefaßt hat, erst recht nicht die Postmoderne, ist er dabei natürlich auch national auf Schwierigkeiten gestoßen. Postmoderne heißt ja nicht Geschichtsverlust, sondern Wieder(gut)machung der Geschichte. Oberhubers immense geschichtsbezogenen, aufklärerischen Aktivitäten, seine pionierhaften Ausstellungen und Kataloge zur Kulturgeschichte

Österreichs beweisen ja gerade durch ihren obsessiven Charakter, wie gut er selbst weiß, daß für ein postmodernes Werk erst die Fundamente der Moderne geschaffen werden müssen. Das Rad der Geschichte ist in Österreich im Sumpf Schieles und Klimts steckengeblieben. Wie soll es da weitergehen, wenn nicht schon neue Wege in der Vergangenheit gesichtet werden, wo eine Zukunft errichtet werden könnte.

Gleichzeitig dienen Oberhubers kunstgeschichtlichen Entdeckungen dazu, die Frage nach der Macht innerhalb des Diskurses der Kunst zu stellen. Indem er verschollene, unterdrückte Künstler und Stilbewegungen aus den verschütteten Stollen der Geschichte entbirgt, stellt er die gemachte Geschichte, die Macht der Geschichte selbst in Frage. Dieser Kampf gegen die Geschichte und das Vergessen hat den gleichen Ursprung wie die oben genannte Ausstellung und somit sein Werk: die Verweigerung der Kategorien und Paradigmen des Diskurses der Kunst als die Instanzen der Macht gegen die Souveränität des Künstlers. Im Prinzip kann jeder Künstler durch sein Werk die Kunstgeschichte ändern. Deshalb wird eine Kunst ohne Geschichte neben eine Kunst ohne Künstler gestellt, was nicht verwechselt werden darf mit kunstlosen Künstlern oder geschichtsloser Kunst, ganz im Gegenteil. Es geht um eine Kunst ohne den Zwang und die Gewalt der Geschichte.

Oberhuber produziert ja Geschichte und Kunst. Doch in beiden Fällen geht es darum, die Macht, zu der Oberhuber übrigens selbst kein ungebrochenes Verhältnis hat, aufzubrechen und jedwede Einseitigkeit, Eindimensionalität, sowohl der Kunstgeschichte als auch der Kunststile, die ja untrennbar miteinander verknüpft sind, aufzukündigen. Daher sind seine historischen Ausstellungen eigentlich Kunstwerke, wie „Soziale Plastiken“ (Joseph Beuys). Beuys' Slogan „Jeder Mensch ein Künstler“ hat in Oberhubers Programm „Kunst ohne Künstler“ ein merkwürdiges Pendant, das allerdings subversiver ist, da es sowohl seine Heiligkeit den Künstler abschafft, wie auch eine Vorstufe zum „Künstler ohne Kunst“ darstellt, was ein „Verschwinden der Kunst“ (Jean Baudrillard) signalisiert. Die Gleichzeitigkeit verschiedener, ja sogar konträrer Elemente und Stile, wie sie scheinbar in seinem Werk vorliegt, spiegelt eigentlich sein Geschichts-Gebot wider: Freiheit und Heteronomie statt diktatorischer Homogenität – „Laßt tausend Blumen blühen“, wie einst Mao sagte.

Klassische Kunsttheorie siedelte das Werk im Tripel Sein-Objekt-Wahrheit an. Das Kunstwerk zeige die Wahrheit am Werk, wenn es das Unverborgene des Seins anwesend macht. Der Diskurs der Kunst schöpfte seine Legitimität, so wie das Kunstwerk seine Schönheit, aus der Beziehung Objekt-Sein. Doch im 20. Jahr-

hundert haben sich zu viele historische Katastrophen ereignet, als daß eine solche Kunsttheorie nicht ihre (Ein)Brüche erlebte. Die Frage nach der Wahrheit in der Kunst wurde daher in die Frage nach der Macht im Diskurs der Kunst umgeformt. Jene (postmoderne) Kunsttheorie bezog sich auf das Tripel Zeichen-Macht-Wahrheit und konnte zeigen, wie die Macht bestimmte Inszenierungen der Zeichen als Wahrheit ausgeben und andere Zeichenstrategien dadurch verdrängen konnte, also Geschichte produzierte.

Diese Transformation der Kunsttheorie ist natürlich schon im 19. Jahrhundert vorbereitet worden, nämlich durch die industrielle Revolution und das Auftauchen der Maschinen. Damals hat nämlich schon jene Derealisierung des Realen begonnen, wie ich das Entschwinden der sichtbaren Realität nennen möchte, das Verschwinden der Realität in jene unsichtbaren Bereiche, die nur mehr der Makro- und Mikro-Teletechnologie zugänglich sind. Im Gefolge dieser Derealisierung hat auch die Immaterialisierung des Werkbegriffs, die Auflösung des Ich, das Verschwinden des Autors seinen Anfang genommen. Mit der falschen bürgerlichen Autonomie von Werk und Autor schwindet natürlich auch die Autonomie des Stils. Oberhubers Werk, das sich freiwillig Rupturen von Stilen aussetzt – und dabei nicht immer der Gefahr entgeht, die Theorie der permanenten Veränderung zugleich auch opportunistisch als Praxis der steten Anpassung (an Moden) zu interpretieren –, bricht dadurch eklatant mit Dogmen der Moderne, die eigentlich schon im 19. Jahrhundert ideologische Lügengespinste waren. So gefällig daher sein Werk im einzelnen erscheinen mag, so bestürzend ist die Unruhe, die es in seiner Gesamtheit auslöst. Opakes Unbehagen hinter oberflächlicher und offensichtlicher Schönheit macht die eigentliche Kunst in Oberhubers Œuvre aus, wofür schon ein anderer Österreicher den Kontext definiert hat: „Das Unbehagen in der Kultur“ (S. Freud). Eben weil die Kultur auf versteckte Weise eine Stimme der Macht ist, die Oberhuber in ihrer Gegenwart durch die Praxis des Stilwandels und in ihrer Geschichte durch seine historischen Interventionen bekämpft. Der das Informelle vorantreibende infantile Graphismus seiner immer umfassender werdenden Morphologie (von Zeichnungen zu Möbeln) ist ebenfalls als eine Subversion des Stils zu deuten. So taucht doch ein kohärentes Konzept auf: Konzeptkonstanz als höheres Prinzip anstelle von Stilkonstanz. Dies zeichnet im übrigen in den Mäandern tausender Blätter und Objekte Oberhubers jene Unverkennbarkeit der Hand aus, die zu der souveränen Signatur wird, nach der die Klassikknechte so süchtig sind.