

Oswald Oberhuber: Geschriebene Bilder, 6.5. Seite; Peter Weibel: Peter Weibel (1989), Wien und New York

## Diskursive Bilder (1999)

S. 62-65

Peter Weibel

Praktiken der Neo-Moderne am Beispiel der Geschriebenen Bilder  
von Oswald Oberhuber

Gemaltes wird gesehen, Geschriebenes wird gelesen. So einfach wird zwischen Literatur und Malerei unterschieden. Zu einfach. Geschriebenes zu lesen, ist eine Banalität. Aber auf dieser Banalität baut sich die Literatur-Theorie auf. Diese Banalität wird nur von jener Theorie übertrumpft, die behauptet, Gemaltes werde gesehen. Die Kunst des Sehens und die Kunst des Schreibens sind scheinbar verschiedene Gattungen. Im Horizont solcher Banalitäten ist es scheinbar ein Widerspruch, wenn Gemaltes gelesen und Geschriebenes gesehen wird, wenn Bilder geschrieben und Texte gemalt werden. Aber gerade aus diesem Widerspruch lebt die Moderne, die Literatur der Moderne und die Malerei der Moderne, wie Roman Jakobson in seinem Aufsatz „On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters“ (in: *Linguistic Inquiry*, 1, hg. von Samuel Jay Keyser, Cambridge, Mass., 1970) nachwies.

Seit Kubismus und Futurismus ist die Malerei der Moderne gekennzeichnet durch eine Aufhebung des Verbots des Verbalen im Bild. In dem Picasso Realien wie Zeitungspapier in seine Gemälde klebte, tauchten ab 1911 Buchstaben und Worte in seinen Gemälden und Collagen auf, ebenso natürlich in den Arbeiten von Georges Braque. Auch die Futuristen Carlo Carrà und Giacomo Balla folgten dem Ruf der „befreiten Worte“ (Tommaso Marinetti) und schufen ab 1912 ebenfalls Collagen und Gemälde mit Wortkompositionen. Die russischen Konstruktivisten (siehe Iwan Puni, *Flucht der Buchstaben*, 1919) und die Dadaisten (siehe die *Merzbilder* von Kurt Schwitters ab 1919) setzten diesen Weg der Moderne fort.

Seit der Collagetechnik sind Buchstaben, Worte und Texte Teil des geklebten oder gemalten

Bildes. Die Inklusion des Verbalen in das Feld des Visuellen gehört also zu den grundlegenden Kennzeichnungen der Malerei der Moderne. Das Verbale, das Vokale, das Visuelle wurden von den Lautdichtungen bis zu den Bildgedichten Bestandteile des Kanons der Moderne. Die Konzeptkunst hat diese Elemente der Moderne verabsolutiert und als radikale Formulierung der Neo-Moderne überhaupt das Primat des Visuellen durch ein Primat des Verbalen ersetzt, die Register des Visuellen durch die Register des Verbalen. Umso erkennbarer kann die Ausgrenzung des Verbalen aus dem Bild einen antimodernen Zug bedeuten. Die Konzeptkunst hat durch ihren *linguistic turn* den Schriftraum im Bild erweitert. Nicht nur fertige Buchstaben und Texte, Readymade-Texte, wurden benutzt, sondern erstmals wurden eigens Texte für das Bild geschrieben, sei es mit der Hand, sei es mit dem Pinsel bzw. der Schablone gemalt. Die Konstruktion des Visuellen aus verbalen Elementen geschah nicht allein dadurch, daß Linien und Farben ihre Fläche mit gefundenen Worten teilten, die aus der realen Welt auf die Bildfläche appliziert wurden, sondern durch die Schrift selbst. Ein Bild muß demnach nicht immer gemalt werden, sondern ein Bild kann auch geschrieben werden. Das geschriebene Bild kann sich dabei der Handschrift des Künstlers bedienen. Das ist ein wesentlicher Unterschied innerhalb der Evolution der Moderne, eine Errungenschaft der Neo-Moderne. Die Collage legitimierte durch ihre Technik die Präsenz des Verbalen. Der Bruch zwischen Bild und Text blieb noch evident. Ein Bild hingegen, das aus Buchstaben gemalt oder aus Buchstaben geschrieben wird, bildet *a priori* eine Einheit von Bild und Text. Ein geschriebenes Bild ist keine Frage der Technik mehr, sondern der Konzeption, was ein Bild sei und was der Inhalt eines Bildes sei. Buchstabenbilder und Schriftbilder sind also radikale Konsequenzen aus der Logik der Moderne.

Oswald Oberhuber ist wahrscheinlich der erste und vielleicht der einzige österreichische Maler, der nach 1945 diese Logik der Moderne radikal zu Ende denken konnte. In einem Zeitraum von etwa fünfzig Jahren hat er ein Universum des Visuellen entworfen, das nicht nur auf dem *skopein* (sehen), sondern auch auf dem *anagignoskein* (lesen) aufgebaut ist. Seine geschriebenen und gezeichneten Schriftbilder werden gesehen und gelesen. Eine revolutionäre Umwälzung. In dem Oberhuber das Bild als Ort des Sehens in einen Ort des Lesens verwandelte, von einem Schauplatz des Visuellen zu einem Schauplatz des Verbalen, hat er das Bild von der Sphäre des visuellen Denkens in die Sphäre des begrifflichen Denkens überführt.

Statt ein Bild zu sehen, liest man Buchstaben. Dies bedeutet zuerst einmal eine Negativität, die Verneinung einer klassischen Funktion. Die Bestimmtheit des Bildes, wie sie uns traditionell überliefert wird, ist aufgehoben. Das Bild ist plötzlich nicht mehr nur Abbild (der Welt) oder autonomes Bild (Eigenwelt). Das Bild verliert seine Stellung. Die klassische Bildsprache kollabiert. An ihre Stelle tritt die Sprache des Wortes. Aus der Unbestimmtheit des Bildes tauchen neue Bedeutungen und Funktionen des Bildes auf. Das Bild wird als Geschriebenes selbstverständlich noch von der Hand gesteuert (Reminiszenz an die handgesteuerte Pinsel-

malerei). Die Form des Bildes verdankt sich also noch der Axiomatik der Hand. Doch die Bedeutung des Bildes wird vom Bewußtsein gesteuert, verdankt sich der Grammatik des Gehirns. Das Gestische, das sonst in der Malerei primär ist und oft in den Verdacht des Reaktiven gerät, ist hier nur ein *spin off* des Gehirns. Das Gestische wird zu einem sekundären ästhetischen Effekt einer semantischen Investigation. Wie vielleicht ohnehin alles Ästhetische nur ein sekundärer Effekt ist. Die Schriftbilder Oberhubers sind also von Beginn an konzeptuelle Bilder, Konzeptkunst. Wenn es eines Beweises bedurft hätte, daß Oberhuber einer der wenigen modernen Maler Österreichs ist, dann würden seine Schriftbilder als Belege vollkommen ausreichen.

Im Beziehungsgefüge von Sprache und Bild kombiniert Oberhuber verschiedene Realitätsebenen des Objektiven und Subjektiven. Die „subjektive“ Schrift erzeugt ein „objektives“ Bild, ein Bild als Objekt. Dadurch relativiert er ihren jeweiligen Eigenwert. In der Aufhebung der Differenz zwischen Bild und Schrift, zwischen Beschreibung und Schrift, zwischen Welt und Eigenwelt, zwischen Empfindung und Zeichen, weist er über die Codes des Bildes und der Schrift hinaus. Er schwächt die Autonomie des Bildes durch die Inklusion der Schrift, wie es bereits Picasso vorexerziert hat. Er dämpft aber auch den Sinn der Schrift durch die Inklusion des Visuellen, d. h. indem er den Bildcharakter betont. Beide werden zu reinen Signifikanten im Diskursraum.

Oberhuber war entscheidend an jener historischen Leistung der Neo-Moderne nach 1945 beteiligt, einen neuen Diskursraum zu öffnen, der durch Namen wie Bruce Nauman und Joseph Kosuth, John Baldessari und Gerhard Rühm, Lawrence Weiner und Ben Vautier, Roman Opalka und Hanne Darboven, On Kawara und Remy Zaugg umrissen werden kann. In diesem Diskursraum wird die Krise der Repräsentation, die mit der ersten Moderne ausbrach, durch eine Kritik des Visuellen in der Phase der Neo-Moderne verschärft. Das Sichtbare verliert in der Neo-Moderne seine primäre Position, seinen Status einer *conditio sine qua non* und wird zu einer ästhetischen Kategorie unter anderen. Die Kritik des Sichtbaren raubt der Kunst ihren ontologischen Status. Kunst wird ein Zeichencode, der jederzeit veränderbar und abrufbar ist, ein Zeichenrepertoire, dessen Bedeutung vom sozialen Konsens abhängt, ein Sprachspiel im Sinne Wittgensteins. Subjektive Expressivität ist in einer derartigen ästhetischen Praktik unrettbar verloren. Singularität wird zu einer Eigenschaft des Zeichencodes, ein randomisiertes Element, ein stochastisches Produkt, ein Fall der Wahrscheinlichkeitstheorie. Aus diesem Bewußtsein heraus entsteht in der Neo-Moderne jener obsessive Drang, sich durch die objektiven Daten des *hic et nunc*, von Raum und Zeit, von Geographie und Geschichte in seiner singulären Existenz zu behaupten (vgl. On Kawaras Datumbilder und Telegramme, sowie Hanne Darbovens Vernetzung ihrer Biographie mit Zahlen oder objektiven Geschichtsdaten). Zur Kritik des Visuellen gesellt sich auch eine Kritik des Individuellen und Singulären. Damit wird klar, daß Kunst keine ahistorische, transzendente Kategorie ist, sondern ein sozialer Prozeß in kontrollierten Zonen von Zeichen. Die geschriebenen Bilder von

Oberhuber bewegen sich seit Jahrzehnten in endlich vielen Ausformungen und Ausformulierungen in diesen Zeichenzonen der Neo-Moderne. Seine Schriftbilder kritisieren nicht nur das Primat des Visuellen, sondern unterlaufen auch die historisch organisierten Mechanismen der Bedeutung. Seine Schriftbilder zerbrechen historische Bedeutungsfelder und brechen Bedeutungen auf. Das Feld des Bildes erweist sich als „weites Land“, wie Freud das Territorium der Seele nannte. Oberhuber hat wie kaum ein anderer in Österreich das Feld des Bildes erweitert, nicht nur um die Spiegelbilder der Schrift, sondern auch um zahlreiche neue Materialien und Methoden. Im erweiterten Feld des Bildes hat er insbesondere durch seine Schriftbilder einen neuen Diskurs des Bildes jenseits des Diskurses des Sichtbaren entwickelt und durchgesetzt. Die Begrenztheit des Sichtbaren hat er als Begrenztheit unserer Kultur, sowohl unserer Schriftkultur wie unserer Bildkultur, sichtbar gemacht. Seine geschriebenen Bilder sind Schriften zu einer kritischen und emanzipatorischen Praxis, in der das Subjekt in einer total mediatisierten Welt nur mehr im Experiment mit den Medien seine Identität manifestiert. Seine bildgewordenen Texte sind Malereien eines Subjekts, das im Zeitalter einer universalen Pornographie der visuellen Kultur die Macht des Bildes zu brechen sucht. Die dabei eintretende Entästhetisierung der Bilder wie Entsemantisierung der Buchstaben steigert die Diskursivität. Oberhubers geschriebene Bilder sind diskursive Bilder, Widerpart zum Bild, Denkbilder, welche die gemütliche Einrichtung des Menschen in der Welt der Zeichen, wie in der Welt der Gegenstände entzaubern. Gerade weil sie mit der Hand geschrieben sind, bedeuten diese Bilder keine Äußerung, sondern eine Entäußerung, das Ende der anthropomorphen Kunst. Entästhetisierung, Entsemantisierung, Entäußerung konstituieren einen ikonoklastischen Bildersturz, die Stationen einer kritischen Praxis, die – ausgehend von der Einsicht in die grundlegend sprachliche Natur aller Kunstaussagen – der Kunst eine neuartige Artikulationsfähigkeit im Zeitalter der Nachgeschichte ermöglichte.