



*Treppenhaus im Schloss Weimar mit „Die Zeitgleiche“, 1997
(Eisenbahnschiene auf Industrieregale)*

Martin Hochleitner

Zum allegorischen Charakter des Schöpfungsprogramms von Norbert W. Hinterberger

Das *Schöpfungsprogramm* Norbert W. Hinterbergers folgt 2003 dem *Bildungsprogramm* von 1997 und dem *Architekturprogramm* von 1999. Beide früheren Projekte waren als Ausstellungen in den Kunstsammlungen zu Weimar bzw. im Angermuseum in Erfurt konzipiert und durch eigene Publikationen begleitet worden.

Im Sinne der von Hinterberger gewählten Titel kreiste das *Bildungsprogramm* um ein abendländisches, in Goethe phänotypisch angelegtes und in Weimar allorts präsent klassisches Bildungsideal. Das *Architekturprogramm* referierte eine Vielzahl von Architekturbegriffen in einem weit ausgebreiteten kunst- und kulturhistorischen Kontext. Als ein „Handbuch für den Architekten von heute“ apostrophiert, gliederte Hinterberger die Begriffe von A wie *Abritt* bis Z wie *Zoo* nach einem enzyklopädischen System. Die Struktur des *Bildungsprogrammes* folgte der Raumabfolge des Stadtschlusses von Weimar. Haupttreppehaus, Festsaal, Spiegelsalon, Tafelzimmer, Große Galerie usw. bildeten das Ambiente der Ausstellung und gaben gleichzeitig die Ordnung des Buches vor, indem jeder Raum vorab in seiner speziellen Geschichte, Funktion und Ausstattung vorgestellt wurde.

Obwohl somit erst das *Architekturprogramm* von 1999 tatsächlich dem Prinzip einer Enzyklopädie folgte, verwies Karl Schawelka¹ schon in seinem Text zum *Bildungsprogramm* von 1997 auf den ausgeprägten enzyklopädischen Ansatz der Arbeit Hinterbergers. Der Autor ging somit nicht von der Form eines Buches, sondern von der künstlerischen Methode aus und beschrieb System und Wirkung der von Hinterberger vorgenommenen Ordnungen. Mit dem Hinweis, dass Hinterbergers *Gedankenreichtum immer auch voraussetze, dass der Betrachter sämtliche verfügbaren Informationen und insbesondere solche des Kontextes miteinbeziehe*², versuchte Schawelka allerdings auch das Prinzip der Ordnung nicht als Selbstzweck erscheinen zu lassen.

In Summe hatte Schawelka mit seinem Text zum *Bildungsprogramm* zwei wesentliche Faktoren der Arbeit Hinterbergers definiert: die Ordnung als Methode der künstlerischen Praxis und die klare Priorität des Inhalts, die Hinterberger in der enzyklopädischen Form bearbeitete.

Seine resümierende Äußerung von 1997, nach der *die Evolution für den Künstler ein Wunder sei*³, erweist sich aus heutiger Sicht wie eine prophetische Ankündigung für das nunmehrige *Schöpfungsprogramm*, das Hinterbergers Kosmos an Bildern, Informationen und Kontexten im Spannungsfeld von Schöpfungsgeschichte und wissenschaftlicher Evolutionstheorie vorstellt. Die konkrete Ordnung bedeutet beim *Schöpfungsprogramm* die „Entwicklung des Menschen von niederen Lebensformen zu höheren als logische Konsequenz“ (Norbert W. Hinterberger).

Der Künstler folgt im Katalogbeitrag „*Bildatlas*“ den beiden Schriften Charles Darwins „*Entstehung der Arten*“ bzw. „*Abstammung des Menschen*“ und zeigt in einer Abfolge von knapp zweihundert Bildern die Entwicklung von den Wirbellosen zu den Fischen, den Amphibien und Insekten, den Reptilien, Sauriern, Säugetieren und Vögeln, Primaten und schließlich den Menschen. Die Bilder dokumentieren eine intensive Suche nach Motiven für dieses *Schöpfungsprogramm*.



Arbeiten zur griechisch. Mythologie im Empfangsraum



Falkengalerie mit Zeichnung „Architektur des 20. Jhdts.“



Goethezimmer mit Arbeiten zu Goethe

Es finden sich naturwissenschaftliche Darstellungen, Lehrtafeln und Präparate, Fossilien, Abbildungen von Tieren auf verschiedensten Dingen und Verpackungen, Spielzeuge und Gebrauchsutensilien. Zusätzlich verwendet Hinterberger eigene Aquarelle und Zeichnungen von Tieren und arbeitet schließlich zahlreiche (Ausschnitte von) Tierdarstellungen aus der Kunstgeschichte in sein Programm ein. Hier spannt sich der Bogen von minoischen Vasenmalereien und Fresken, über archaische und hellenistische Motive bis hin zu Beispielen aus der mittelalterlichen Buchmalerei.

Eben diese verschiedenen Zusammenhänge erzeugen in ihrem Nebeneinander eine dichtes Netzwerk, in dem das Motiv und seine Wirkung sowie die Referenz des Bildgegenstandes ein klug entsponnenes ikonographisches System bilden. Hinterberger ist sich dabei der verschiedenen Referenzsysteme seines *Schöpfungsprogrammes* vollauf bewusst und treibt ein lustvolles Spiel mit möglichen Zurordnungen, die selbst auf das breite Feld der Kunstgeschichte rekurrieren. So sah auch Gerda Wendermann *die visuellen Assoziationen und Denkvorgänge Hinterbergers in direkter Beziehung zum aufgehäuften Bilderschatz der Kunstgeschichte*.⁴

Die konkrete Rezeption seines Verhältnisses zur Kunstgeschichte bzw. der Geschichte der Kunst erfolgte schwerpunktmäßig nach zwei Beobachtungsansätzen: einerseits nach der Stellung Hinterbergers zu anderen Künstlerpersönlichkeiten im 20. Jahrhundert und einem direkten Vergleich ihrer jeweiligen künstlerischen Konzepte bzw. Methoden. Die bislang umfangreichste Kontextualisierung unternahm Karl Schawelka, der Hinterbergers „kreativen Missbrauch von Objekten“⁵ in Bezug zu *Marcel Duchamps Urinoir, Man Rays Bügeleisen, Meret Oppenheimers Pelztasse, Picassos Stierkopf aus Fahrradteilen und Piero Manzonis Socle du monde stellte*.⁶

Andererseits analysierte man die einzelnen kunsthistorischen Epochen, die Hinterberger entweder direkt aufgriff und bearbeitete bzw. die in der ikonographischen Wirkung seiner Arbeiten evident wurden. Dazu gehörte vor allem die griechische Kultur als Summe ihrer Kunst, Mythologie sowie Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte. Besonders das *Bildungsprogramm* strotzte vor olympischen Göttern, griechischen Skulpturen und Vasenbildern, die Hinterberger voller Doppeldeutigkeiten und Gegensinn mit eigenen Referenzbezügen versponn.

Im Gegensatz zu diesem Projekt von 1997 spielt die antike Bildwelt im *Schöpfungsprogramm* eine deutlich untergeordnete Rolle. Der Delphin von der schwarzfigurigen Schale des Exekias und eine der Schlangen von der Laokoongruppe bilden die einzigen Bildzitate aus archaischer bzw. hellenistischer Zeit. Dass Hinterberger bei beiden Werken Ausschnitte fokussierte begründet sich zwar schlüssig aus dem konzeptuellen Zusammenhang des *Schöpfungsprogrammes* und der Suche nach Tierdarstellungen, verweist jedoch auch auf die zunehmende Loslösung vom konkreten, benennbaren Gegenstand der Antike hin zu einer viel stärkeren Aufmerksamkeit auf das Bild der Antike an sich. So entstand das Paradoxon, dass Hinterberger einerseits immer detaillierter in antike Bilder eindringt, er andererseits mit der Aufgabe von Distanz zunehmend Typen des Historischen schafft.

Im komplexen Themenfeld von „Kunstgeschichte in der Kunst“⁷ wurde ein ähnlich gelagerter Prozess auch in den frühen neunziger Jahren als ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zu den Stil- und Bildzitatzen der achtziger Jahre diskutiert. In einem 1993 veröffentlichten Aufsatz versuchte Heinz Schütz verschiedene Motive einer damaligen Antikenrezeption abzuklären. Dabei löste Schütz den Komplex zur Gänze aus der vorausgegangenen, am Avantgardebegriff orientierten Diskussion über das „Ende der Moderne“ und brachte ihn statt dessen mit dem Thema *Erinnerung* in Verbindung. Es sei nicht mehr darum gegangen, antike Kunst als eine Art *Objet trouvé* zu behandeln, sondern „Erinnerung als ästhetische Kategorie“ zu begreifen. Die Thematisierung von Erinnerung habe sich dabei weniger um *Geschichte gekümmert, als dass sie nach den Möglichkeiten und Funktionen des Gedächtnisses gefragt habe. Dadurch habe sich auch die entscheidende Wende vom Gegenstand des Erinnerens hin zur Erinnerung an sich als einer die Kunst bewegende Kategorie vollzogen.*⁸

Das Moment der Erinnerung ermöglichte Heinz Schütz somit, die Frage nach dem Verhältnis von Antike und Gegenwartskunst auch unabhängig von einem bisher dominierenden ikonographischen Kontext zu stellen bzw. bisweilen auch neu zu formulieren. In seiner entsprechenden Argumentation ging er dabei bis zu einer Einbindung autoreflexiver und institutionskritischer Konzepte im Umgang mit heutigen Museums- und Ausstellungsbedingungen. Dazu zählte er – stets aus Sicht der künstlerischen Intention – die Inszenierung von Ausstellungs- und Reproduktionsmechanismen, die bewusste Historisierung von Werken sowie die ironisierende Musealisierung von Kunst.⁹

Folgt man diesen Überlegungen von 1993, so traf eine vier Jahre später formulierte Textpassage Gerda Wendermanns zu Norbert W. Hinterberger wesentliche Punkte der Argumentation von Heinz Schütz. *Hinterberger setze sich mit den Arsenalen der Erinnerung, den in Museen, Archiven und Bibliotheken angehäuften Schätzen an Wissen und Kulturgut auf hintersinnige Weise auseinander. In einem ironischen Vexierspiel kehre er den Kampf der Moderne gegen museale Konventionen um und erfinde Sammlungsstücke, die erst im Kontext eines realen Museums ihre eigentliche Aussagekraft entwickeln würden. Gut getarnt ließen sie sich in das institutionelle Ordnungssystem einschleusen, um unbequeme Fragen zu stellen, etwa nach den Kriterien, die hinter der Kategorisierung der Dinge stünden.*¹⁰



„Program Geneze“, Museum für Zeitgenössische Kunst in Zagreb, 2003 (Durchblick)



Zagreb, gelber und grüner Raum

Obwohl die beiden Themen „Erinnerung“ und „Institutionskritik“ durchaus als rezeptionsgeschichtliche Phänomene der Theoriedebatte in den frühen neunziger Jahren gelten können und für sich nur partielle Zugänge zur künstlerischen Konzeption Hinterbergers leisten, verweisen sie dennoch auf ein weiteres Grundprinzip seines Werks: die kontinuierliche Bewegung des Künstlers in der komplexen Dimension des Historischen. In seiner unmittelbaren Auswirkung auf die Ikonographie der Arbeit tritt dieses Grundprinzip gleichberechtigt neben die eingangs erwähnte *Ordnung als Methode der künstlerischen Praxis*.

Wie beim *Bildungsprogramm* die Raumabfolge und beim *Architekturprogramm* die Enzyklopädie stellt auch beim *Schöpfungsprogramm* die von Hinterberger vorgestellte Evolution das entscheidende Ordnungsgefüge für die Fülle an entrierten Informationsfeldern dar. Jedes Programm erzeugt umfassende Sinnzusammenhänge, die sich zwischen ikonographischen und ikonologischen Ebenen bewegen. Motiv und Aufbau repräsentieren dabei die Ikonographie des Programmes, das in seiner Gesamtheit und im Zusammenspiel von Ausstellung und Publikation zunehmend in ikonologische Wirkungsfelder eintritt. Diese Differenzierung zwischen Ikonographie und Ikonologie erweist sich insofern charakteristisch für Hinterberger, als die Rezeption seiner Arbeit nach beiden Gesichtspunkten ausgerichtet werden kann: Einerseits nach der Ikonographie im Sinne der Beschreibung und Deutung der Bildgegenstände. Andererseits nach der Ikonologie und ihrer Erforschung des Kunstwerks in seinen kulturellen, ideologischen, politischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen. Gerade dieses Einfügen eines Kunstwerks in seinen individuellen Kulturhintergrund bestimmt Hinterbergers künstlerische Konzeption und folgt hierin Traditionslinien, die sich von Cesare Ripas *Iconologia* von 1613 bis zu Forschungsansätzen des Warburg Instituts verfolgen lassen. Dass zudem gerade im Definitionsmodell der Ikonologie der Begriff *Programm* eine wesentliche Rolle spielt, unterstreicht die Schlüssigkeit, die die Programme Hinterbergers in Form und Inhalt kennzeichnet.

Über die spezielle Aufmerksamkeit auf ikonographische bzw. ikonologische Zusammenhänge ergibt sich für das *Schöpfungsprogramm* und seine konkrete Ausrichtung auf die Tierwelt noch ein weiterer spezifischer Bezug zu einer der wichtigsten literarischen Quellen abendländischer Bildinhalte: dem *Physiologus*. Die Sammlung von rund fünfzig christologischen und asketischen Allegoresen eines anonymen Autors des dritten Jahrhunderts, ging von Verhaltensweisen verschiedener Tiere aus und verband diese mit konkreten Bibelziten. Gleichzeitig vollzog sich im *Physiologus* ein Rückgriff auf antike Naturlehren, ein Nachwirken altägyptischer Mythen und außerbiblicher jüdischer Traditionen. Was Hinterbergers *Schöpfungsprogramm* und den *Physiologus* prinzipiell ähnlich erscheinen lässt, ist die Komplexität der Referenz der Tiere, die in beiden Fällen zutiefst allegorisch angelegt sind und letztendlich immer auf den Menschen bezogen werden. So hatte schon Origines in seiner Erklärung des *Physiologus* die Tiere als Bilder der Menschen gesehen und ihnen entsprechende Charaktereigenschaften von Tieren zugewiesen. In diesem Sinne ist auch das *Schöpfungsprogramm* als eine Zusammenführung von Allegorien zu verstehen, indem das Bild des Tieres nicht nur das Tier darstellt, sondern immer auch den Kontext des Bildzitates referiert: dabei trifft (Natur)wissenschaft auf Kunst, Werbung auf Volkskunde, Religion auf die profane Welt des Konsums. Schlagartig kippt das *Schöpfungsprogramm* in eine Bildersammlung, die die Geschichte der Repräsentation von Tieren durch den Menschen selbst symbolisch vorführt und hierin eine Fülle von Wirkungs-

möglichkeiten zulässt. Dass dabei das *Schöpfungsprogramm* auch als Referenz vor den Tieren und als versöhnliche Geste ihnen gegenüber gesehen werden kann (Norbert W. Hinterberger), vermittelt eine Lesart des Gesamtprojektes, die in ihrem bedingt moralisierenden Charakter zwar noch einmal an den *Physiologus* denken lässt, jedoch nicht die alleinige Intention Hinterbergers umreißt. Wie bei dem im 13. Jahrhundert von Richard de Fournival geschriebenen *Bestiaire d'amour*, das die Deutungen des *Physiologus* in witzig allegorischer Art auf die profane Minne übertrug, treibt Hinterberger ein Spiel, das zwischen Naivität und Gelehrsamkeit changiert, beides einsetzt, gegeneinander ausspielt und trotzdem immer auch als die entscheidenden Faktoren des gesamten Programmes zum Ausdruck bringt.

In der vorläufigen Rezeption Hinterbergers war es wiederum Karl Schawelka, der – im bislang ausgebreiteten Kontext von Ikonographie, Ikonologie, Allegorien und Symbolen und durch die Betonung der „Bedeutung von Sprache und Begriff“¹¹ in der Arbeit des Künstlers – auf die analytische Tradition der Programme hinwies und hierbei auch den Bezug zur Emblematik herstellte. *Besonders die Bildtitel würden an die barocke Emblematik erinnern, zumal auch diese ihren Bildwitz aus der Zusammenstellung zweier kategorial verschiedener Elemente bezogen hätten. Was aus den getrennten Einzelementen je für sich nicht ableitbar gewesen wäre, hätte aus ihrer Kombination einen überraschenden Sinn ergeben.*¹²

Obwohl Schawelka seine Bezugnahme auf die Emblematik von den Bildtiteln aus argumentierte, hatte er doch auch zwei prinzipielle und für das grundsätzliche Verständnis Hinterbergers wesentliche Bereiche berührt. Einerseits die im Emblem neuerlich angelegte Dimension des Historischen. Andererseits die ähnliche Zweiteiligkeit von Darstellung und allegorischer Ausdeutung.

Die Kunst der Embleme wäre ohne eine intensive Beschäftigung der Renaissance mit Hieroglyphik und antiker Epigrammatik nicht vorstellbar gewesen. Vor allem das 1419 in Florenz aufgetauchte Manuskript „Hiero-



Zagreb, oranger und roter Raum



Zagreb, Durchblick



Zagreb, violetter Raum

glyphika“ von Horapollo beeinflusste durch die irrtümliche Annahme, dass es den Schlüssel für die Entzifferung der Hieroglyphen enthielte, die Bild- und Gedankenwelt des 15. und 16. Jahrhunderts nachhaltig. Der Irrtum bestand darin, dass man die Hieroglyphen als Bildsymbole interpretierte. Folglich glaubte man, sich schöpferisch in dieser Sprache aus Bildsymbolen ausdrücken zu können. *Francesco Colonna baute etwa – um eine Formulierung Edgar Winds zu gebrauchen – die Symbole zu einer additiven Bilderschrift aus, deren Bestandteile wie Wörter und Sätze einer logischen Sprache zu lesen waren. Wind wies auch darauf hin, dass Erasmus in seiner Adagio bemerkt, dass der Inhalt der Hieroglyphen „beim Leser gründliche Kenntnis der Eigenschaften aller dargestellten Tiere, Pflanzen oder Sachen voraussetze“.*¹³

So sehr somit eine irrtümliche Annahme in Form des Horapollos am Beginn der Embleme gestanden hatte – in einem zweiten Schritt entwickelte sich hieraus ein kompliziertes, jedoch in sich absolut logisches und stimmiges System, das eine Fülle an Informationen aus verschiedensten Bereichen und Zeithorizonten ausgesprochen gegenwartsbezogen zusammenführte. Tauscht man in diesem Definitionsmodell das Faktum des Irrtums (bei den Emblemen) durch das Prinzip der subjektiven Autorschaft (bei Norbert Hinterberger), so lässt sich die weitere Entwicklung vor allem in ihrer Schlüssigkeit ohne weiteres auf die bisherigen Programme des Künstlers übertragen. Kennzeichnend ist für beide die umfassende historische Dimension, die mit Mitteln der Allegorie und Symbole auf Metaebenen gesteigert wird.

Dass – im Sinne einer Überlegung von Heinz Schütz¹⁴ – *Kunst immer auch eine Kunst über Kunst gewesen sei*, bestätigte Norbert W. Hinterberger bislang durch jedes seiner Programme. Schütz hatte mit dem Zitat eine Klammer zwischen dem unterschiedlichen Verhältnis von Gegenwartskunst und Antike in den achtziger und frühen neunziger Jahren geschaffen. Die *appropriation art* der ersten Phase verband Schütz mit der Übernahme konkreter Motive und der Adaption eines bestimmten Stils für die Reaktualisierung der Vergangenheit in der Gegenwart. Die anschließende Tendenz des *Mnemismus* koppelte er mit der Bemühung, den „Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart einzuebnen“.¹⁵

de



Gartenmauer auf Mosqueiro im Amazonas, Sgraffito 2003

Worin sich Hinterberger von der Argumentation des Autors unterscheidet ist, dass er bei Linien nicht als Gegensatz empfindet. Vielmehr bilden sie gleichberechtigte Grundlagen seiner Programme. In weiterer Folge geht er jedoch auch über den Anspruch beider Möglichkeiten hinaus. Hinterbergers Ziel ist die Vermittlung zwischen innerer Wirklichkeit und kollektivem Gedächtnis in einem Modell des transitorischen „Da-Zwischen“¹⁶ von Gegenwart und Vergangenheit.

Sucht man in einem abschließenden Exkurs nach einem historischen Beispiel, zu dem sich der allegorische Charakter des *Schöpfungsprogramms* von Norbert W. Hinterberger ähnlich verhielte, könnte man u. a. auf die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. stoßen. Dieser monumentale Holzschnitt Albrecht Dürers von 1515 zeigt im Zentrum den thronenden Kaiser, umgeben von einer Fülle von Tieren, die allesamt aus dem Horapollo entlehnt wurden. Tiere bilden somit bei beiden Arbeiten den Ausgangspunkt eines ikonographischen Konzeptes, das sich in einem zweiten Schritt zu einem umfassenden Programm mit vielfältigen Bezügen und zeitlichen Dimensionen entwickelt. Die stärkste Übereinstimmung erweist sich schließlich als das zentrale Qualitätsmerkmal der bisherigen Arbeit Hinterbergers: es ist die systematische Zusammenführung hermeneutisch-interpretativer Ebenen mit produktiv-schöpferischen Momenten, was ohne jeglichen didaktischen Anspruch so viel über die Welt verrät.

- 1 Karl Schawelka: Doppeldeutigkeiten, Gegensinn und die Phantasmen der Enzyklopädie. Die Bild-Objekte des Norbert Hinterberger. In: Norbert W. Hinterberger: Das Bildungsprogramm. (Weimar: VDG, 1997), S. 11f.
- 2 Karl Schawelka: S. 14.
- 3 Karl Schawelka: S. 16.
- 4 Gerda Wendermann: Die Wonnen des Sisyphos. Zu einigen kulinarischen Aspekten im Werk Norbert W. Hinterbergers. In: Norbert W. Hinterberger: Das Bildungsprogramm. (Weimar: VDG, 1997), S. 5.
- 5 Karl Schawelka: S. 12.
- 6 Karl Schawelka: S. 11.
- 7 Heinz Schütz: Jenseits von Utopie und Apokalypse. Zum Mnemismus der Gegenwartskunst. In: Kunstforum International. Band 123. (Köln, 1993), S. 64f.
- 8 Heinz Schütz: S. 79.
- 9 Heinz Schütz: S. 79f.
- 10 Gerda Wendermann: S. 4.
- 11 Karl Schawelka: S. 13.
- 12 Karl Schawelka: S. 13.
- 13 Zitiert nach Rudolf Wittkower: Hieroglyphen in der Frührenaissance. In: Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance. (Köln: DuMont, 1984), S.230.
- 14 Heinz Schütz: S. 85.
- 15 Heinz Schütz: S. 88.
- 16 Stephan Berg: Archisculptures. Über die Beziehung zwischen Architektur, Skulptur und Modell. Ausstellungskatalog. (Hannover: Kunstverein, 2001), S. 3.