

Paradoxer Schlaf und Würfelzucker
Der Künstler Norbert W. Hinterberger

I Es ist nicht einfach, Norbert W. Hinterbergers Werk in einer Schublade der Kunstbetrachtung abzulegen. Von einem Stil, der einem Markenzeichen seiner Kunst synonym sein könnte, distanziert er sich. Zum einen ist sein Name mit einzelnen Werken verbunden, mit Objekten oder Installationen, oft für den öffentlichen Raum konzipiert. Zum anderen arbeitet er an großen Zyklen, *Programme* genannt, die konzentriert in der Themenaufarbeitung, archivarisch im Prozess und künstlerisch im Ausdruck weniger nach bloßer Betrachtung, sondern nach Lektüre und Einverleibung verlangen. „Werk und Titel sind für Norbert W. Hinterberger gleichermaßen wichtig. Erst durch das analoge ‘Lesen’ von Darstellung/Objekt und Titel entwickelt sich die doppeldeutige Botschaft des Werkes.“¹ Auch wenn diese akklamierte Doppeldeutigkeit oft aufgehoben ist, denn Hinterberger verschlüsselt wenig, sondern bevorzugt einen besonders direkten Weg der Symbol- und Metaphernentwicklung, den die Kunst gerade im 20. Jahrhundert schon weitgehend vergessen zu haben scheint. Ein Beispiel für die direkte, unverschlüsselte Umsetzung eines künstlerischen Statements ist *Botticellis Skizze zur Geburt der Venus auf Auster*, ein Werk, das in der Lektüre hält, was es im Titel verspricht und dem übrigen Einverleibung vorausgegangen ist. Hinterberger skizzierte Botticellis schamhafte Venus² mit dem wehenden Haar auf einer Auster, die er wahrscheinlich knapp zuvor verzehrt hat. Abgesehen davon, dass Botticellis Venus im Original aus einer Jakobsmuschel geboren wird, führt die Auster ironisch, ja schier taktlos an eine fiktive Werkgenese des Renaissancebilds heran. Gerade diese Taktlosigkeit gegenüber dem großen kulturellen Erbstück, das wir in Botticellis Venus besitzen, verhilft dem Betrachter zu einem erfrischenden Blick auf dieses Kunstwerk, das stellvertretend für sämtliche große Werke der Kunstgeschichte gesehen werden kann. Plötzlich wird der künstlerische Prozess in der Fiktion nachvollziehbar, wie auch immer er in realiter abgelaufen sein mag, der kultische Status eines Künstlers wird hinterfragt und relativiert. Die Anmaßung besteht aber auch darin, dass sich Hinterberger in die Rolle Botticellis versetzt und sein Ergebnis – die Auster mit dem skizzierten Bildzitat – wiederum sowohl in den künstlerischen Kontext als auch in die Evolution des Intellekts, wie ich Hinterbergers *Schöpfungsprogramm* bezeichnen möchte, eingliedert. Darin wird es unauffällig, kann bestehen neben Originalen, es scheint zugleich verschwunden durch Anpassung, als hätte es diese erprobte biologische Überlebensstrategie, die da heißt: Überleben durch Anpassung und Selektion, wie im Schlaf gelernt.

II Hinterbergers Kunst wirft also neues Licht auf den Fundus der Vergangenheit, der uns als Kultur- und Geistesgeschichte stets in eingeschränkter, weil nie authentisch überlieferter Weise scheinbar vertraut ist.

Er verknüpft diesen ästhetischen, philosophischen, ja wissenschaftlichen Fundus gern mit Materialien des Alltags, die gänzlich andere Qualitäten



„Botticellis Skizze zur Geburt der Venus auf Auster“, 1996



Arbeitssituation mit Kaffeetasse „Reziprozität“

als Ölmalerei, Marmor, Metall oder andere in der Kunst übliche Bild- und Bedeutungsträger zur Verfügung stellen. Der Weg vom Briefkuvert³ zum Altpapier porträtiert den Alltag ebenso wie das Zuckerstückchen, das irgendwann in der Kaffeetasse landet. Gerade diese flüchtigen, aber für ein Leben in Normalität notwendigen Ingredienzien wählt Hinterberger aus, um sie mit ikonischen Darstellungen, Erkenntnissen oder Namen zu verbinden. Dieser Eingriff verändert freilich die Qualität des Banalen.

Marylin Monroe als *My Brown Sugarbabe* mit Kaffee auf Zuckerstückchen gemalt, konterkariert sowohl den Anspruch des Kunstwerks auf Ewigkeit als auch den Unsterblichkeitsgedanken, der dem Idol anhaftet. „Arbeiten wie *My Brown Sugarbabe* werfen die Frage nach der Relation von Wirklichkeit und Fiktion, nach der Differenz von Abbild und Abgebildetem auf. Indem der Künstler Inhalte aus der Illusionswelt der Kunst im ‘Medium’ der Realität verselbständigt, setzt er auseinander, was zusammengedacht wird (Bild, Text, Gegenstand) und legt darüber hinaus weitere verblüffende Pfade des Nachdenkens.“⁴

III Will man Norbert W. Hinterbergers Werk als libertär bezeichnen, so darf man nicht vergessen, dass jede Anarchie, im Sinne einer Revolution, hohe Werte im Hintergrund hat, ohne die kein Antrieb vorliegt, libertäre Handlungen zu setzen. Der taoistische Philosoph Jean Grenier schreibt über die „Konzeption der Freiheit“ u. a.: „Sie hebt Werte auf; das Problem besteht nicht darin, einen Wert zu schaffen, sondern sie alle abzuschaffen.“⁵ Hinterberger hat gerade dieses vielleicht nicht zum Ziel, aber es gelingt ihm zumindest, bestimmte Werte, die uns Kunst und Wissenschaften im Laufe der Geschichte aufoktroziert haben, als Faktoren im Wandel und relative Größen zu zeigen, was einer Gesellschaft im Wertewandel am Beginn des 21. Jahrhunderts vollends entspricht.

IV Als Beispiel für ein von den *Programmen* weitgehend unberührtes Kunstprojekt kann man die temporären *Hochwasservasen* nennen, die Hinterberger im Frühjahr 2003 im Rahmen der *Galerie im Fluss* realisiert hat, in den Donauauen nahe des Städtchens Grein im oberösterreichischen Strudengau situiert. Dieses Gebiet, das man für ein paar Wochen zur Open-Air-Galerie machte, war vom *Jahrhunderthochwasser*, das im Sommer 2002 viele Teile Oberösterreichs buchstäblich untergehen ließ, stark betroffen gewesen. Binnen weniger Stunden hatte das Wasser Keller, Wohnräume, Supermärkte, Geschäfte und Büros überspült, Verkehrsadern lahm gelegt und Städte, Dörfer, Häuser von ihrer Umgebung isoliert. Gleichsam über Nacht hatte Menschen ein Abdriften in die Armut gedroht und es wurde klar, dass nur, wer gegen Hochwasserschäden versichert gewesen war, mit einer Fortführung seines bisherigen Lebensstandards rechnen durfte. Ein Trauma also im doppelten Sinn, denn mit der Naturgewalt



„My brown Sugarbabe“, (Kaffee auf Würfelzucker), 1993



Hochwasservase Entenlacke, bei Grein/OÖ 2003

hatte man auch den süffisanten Kampf um Rückvergütung mit Versicherungen, Banken und öffentlichen Notfonds ins Haus geschwemmt bekommen.

Hinterberger griff genau auf dieses traumatische Ereignis zu, um es ganz still und doch eingebettet in eine Form der Monumentalität noch einmal sichtbar zu machen. Er erhob mit Wasser befüllte Vasen in die Höhe des Hochwassers, markierte an den Vasen den Höchststand des Wassers, den es am 14. August 2002 erreicht hatte. Diese Säulen mit den Vasen an ihrer Spitze – sie mögen entfernt an klassizistische Brunnen Säulen mit Kannelierung, Vase und Pinienzapfen erinnern – standen in den Uferzonen am Fluss und brachten den Betrachtern das Hochwasser wieder in Erinnerung, auch gegen ihren Willen; und die Vasen erzählten es allen, die es nicht erlebt hatten.

Die Säulenform erzeugt das sakrale, erhabene Moment, das jene Differenz herstellt, die nötig ist, um das Ereignis erst als Vergangenes erkennen zu können.

Die Distanz wird vor allem über einen Messvorgang hergestellt, denn es ist eine Art instinkthafter Reflex, dass man sich, ausgehend vom eigenen Körper, mit all jenen Erscheinungen in unmittelbarer Nähe misst, die einen über- oder unterragen. So auch mit der Säule samt Vase, die ja den Höchststand des Wassers markiert. Der Messvorgang aber entspricht wieder einem Modus der Einverleibung (siehe Punkt I), denn man kann sich dem Messen des eigenen Körpers mit der Säule / dem Wasserstand nicht entziehen.

Ununterdrückbar entsteht eine unsichtbare visuelle Leine zwischen Objekt und Betrachter, an die man auch die Erinnerung legt und diese Verbindung wird nun zur Replik für den Ballast der Distanz einer starken Erinnerung an sich.



Hochwasservase in Supermarkt, Grein 2003

V Das Monumentale des Gedächtnisses, eine monumentale Ikonografie und monumentale Erkenntnisse sind die Ingredienzien für Hinterbergers *Programme*. Aber trotz, oder vielleicht gerade wegen dieser geballten Ansammlung an Monumentalität lösen sich all die Hörigkeiten und ehrfürchtigen Umgangsformen von den großen Namen und Relikten wiederum ab. Sie werden – wie die Vasen im Supermarkt – zu konsumierbaren, profanen und darum formbaren Materialien für ein Wechselspiel zwischen Recherche, bildnerischen oder literarischen Zitaten, Fundstücken und eigenen Werken. Auf diese Art und Weise schafft sich Hinterberger ein Museum im Museum, das drei verdrängte Seiten aller Museen in sich beinhaltet: die Ironie, die Vergänglichkeit und den künstlerischen Prozess.

Die Ironie tritt schon in dem Moment hervor, wenn Hinterberger aus der Sammlung eines Museums Stücke herausgreift, um sie seinen *Programmen* einzuordnen. Den *echten* Exponaten sind Hinterbergers Sammlungsstücke – seine eigenen Originalkunstwerke oder Stücke aus seinen privaten Sammlungen – benachbart. Da Hinterberger bevorzugt mit banalen, alltäglichen Materialien ope-

riert, untergraben seine Stücke nicht nur den Ewigkeitsanspruch musealer Gegenstände, sondern auch den Ernst und den damit verknüpften Anspruch an Wahrheit, den diese üblicherweise erfüllen sollen.

Gerade Hinterbergers *Programme* verheimlichen auch nichts von der künstlerischen Schöpfung, weil für ihn die Berücksichtigung des kulturellen Gedächtnisses (des allgemeinen Bildungsguts) und die Kreation von neuen Elementen für eben dieses zusammenfallen. Durch dieses Vorgehen bearbeitet er einen Modus des Gedächtnisses, der sich üblicherweise der nachträglichen Veränderung von Außen entzieht und hermetisch verschlossen bleibt, nämlich den des Archivs, des Speichers, der permanente Verfügbarkeit von Wissen suggeriert.

VI Marcel Duchamp prägte den Begriff *regardeur*, den des aktiven Betrachters, was meint: der Betrachter macht das Bild. „Es gehört zur alltäglichen Praxis, dass wir für das, was wir in Galerien, Ateliers oder Museen sehen, eine Übersetzung suchen.“⁶

Man kann aber getrost davon ausgehen, dass der Mensch die Rolle des *regardeurs* keine Sekunde ablegen kann, solange er am Leben ist. Er ist gezwungen, Beobachter der Welt zu sein, auch wenn viele Kunstströmungen (Dadaismus, Aktionismus, Präsentismus) „das sekundliche Erfassen des Heute“⁷ forderten, waren sie doch immer von der Beobachterfunktion des Publikums mitbestimmt. Der Mensch bleibt der Spion seines Seins, seiner Welt. Was früher die Kunst versprach, tut heute die Trainings- und Consultingwirtschaft, die über eine kurzfristige Rückkehr zu primitiveren Alltagsgestaltungen (Nomadismus, Initiationsrituale, Zeremonien, ...) eine Türe aus der Falle Weltspion zu öffnen versucht.

Greift man auf Duchamps *regardeur* zurück, so kann man resümierend behaupten, der Betrachter erschaut sich eine Welt, aus der es kein Entrinnen gibt.

VII Paul Virilio führt in seiner *Ästhetik des Verschwindens* eingangs den pyknoleptischen⁸ Anfall vor, der häufig bei Kindern auftritt und als kurze Absence oder kleiner Anfall (*petit mal*) beschrieben wird. „Es geschieht häufig beim Frühstück: plötzlich wird die Tasse losgelassen und ihr Inhalt über den Tisch verschüttet. Die Absence dauert einige Sekunden, Anfang und Ende sind abrupt. Die Sinne bleiben wach, aber für äußere Eindrücke unempfindlich.“⁹ Virilio kommt in der Folge zu einer Analyse des Sehens von und durch Medien, beginnend beim Fotoapparat bzw. Film.

Nach der Absence kann sich der Pyknoleptiker nicht mehr daran erinnern, dass er die Tasse losgelassen hat. Auch was in den paar Zehntelsekunden zwischen loslassen, verschütten und „erwachen“ passiert, entzieht sich seiner Kenntnis, er bleibt verschlossen gegenüber visuellen oder akustischen Reizen aus der Umwelt. Virilio kommt in seinen Ausführungen zu der Definition der pyknoleptischen Absence als „das Schließen der Augen“, „das kurze Innehalten des Gedächtnisses“ oder „der paradoxe Schlaf (der schnelle Schlaf)“ bzw. das „paradoxe Wachsein (ein schneller



„Ledoux' Friedhofsentwurf“ (Graphit, Kaffeeflecke), 1995

Wachzustand)“. Greifen wir den Faktor Schnelligkeit bzw. damit Geschwindigkeit heraus, so ist der Fall in die Wahrnehmungslücke immer mit diesem Faktor verbunden. Die Lücke und die Geschwindigkeit sind auch für unseren Umgang mit dem kulturellen Bildungsgut längst signifikant geworden. Angesichts der Medien, die uns immer mehr Wissen immer rascher speichern lassen, ist es längst Usus geworden, nicht mehr wie im 18. und 19. Jahrhundert „gegen das Vergessen anzuschreiben und anzulesen, sondern das Vergessen als konstitutives Element im Prozess der Überlieferung“¹⁰ zu berücksichtigen.

Die kurze, heute bewusst erzeugte Absence gegenüber der langen Geschichte der Menschheit scheint unumgänglich geworden, um bestehendes Wissen zu klassifizieren, zu strukturieren und zu speichern – kurzum: die Welt zu betrachten. Die Lücke und Absence birgt aber zugleich die Chance, der Schöpfung von Welt durch uns Betrachter zu entkommen.

VIII Die *Programme* Norbert Hinterbergers kann man auch als speichernde Medienmaschinen bezeichnen, wenn sie auch in der Mechanik überaus klassisch gehalten sind, weil sie aus Handzeichnungen, Fundstücken, Kunstobjekten, Ausstellungsinventar, Katalog, ... bestehen.

Der Begriff *Programm* würde implizieren, dass eine logische oder kausal verknüpfte Abfolge von Verwandlungen, Erscheinungen und Veränderungen abläuft. Die Logik der Kunst erhebt aber den Künstler zum Konstrukteur der Regeln seiner Kunst, seines Programms, und er entscheidet, was dem *Programm* eingegliedert wird und was nicht. Da Hinterberger aus einem allgemeinen Fundus – dem Bildungs- und Kulturgut im Bereich Schöpfung – nach subjektiven Kriterien auswählt, wird das Problem der Interpretation und Überlieferung einzelner Fakten offenkundiges Element der Inszenierung und ist damit zentraler als im gängigen Wissenschaftsbetrieb, der ja gerne für sich Objektivität beansprucht. Selbst nach der Entdeckung der Heisenbergschen Unschärferelation¹¹ bleibt die Wissenschaft unbelehrbar.

Der analytische Befund und die Messbarkeit herrschen in beschreibenden Wissenschaften wie Biologie und anderen Naturwissenschaften, Anthropologie oder Archäologie vor. Da die Daten und Fakten aber über kulturelle Techniken (Sprache, Lesen, Schreiben, Zeichnen) transportiert werden, kommt es schon allein durch den Einsatz dieser Mittel zu Interpretationen, abgesehen von den Einflüssen von Zeit und Gesellschaft, denen die Wissenschaftler immer ausgesetzt waren/sind. Hier könnte man wieder die Rolle des *regardeurs* anführen, die einst bei der Handzeichnung des Forschers und seinen Notizen begann. Oder um es mit Heisenberg zu denken: die Interpretation beginnt beim Werkzeug, beim Artefakt, das sich der Mensch zum Sinne der Beobachtung der Welt hergestellt hat.

Gerade weil Hinterberger in seinen *Programmen* noch einmal und rigider vollzieht, was wir in unserer Rolle des aktiven Betrachters von Welt oder Weltspions tagtäglich tun, nämlich unter subjektiven Kriterien interpretieren und klassifizieren, gelingt ihm eine Spiegelung unseres *regardeur*-Daseins, die das Problem der Gedächtniskraft stärker einkreist: Die Lücke oder Absence, die wir durch die Verarbeitung unserer Erkenntnisse in Sprache, in Medien, in Kunst erzeugen, enthebt uns weder von der Vision einer, noch von der Notwendigkeit einer Hypermnesie¹², die es erst ermöglichen würde, das *Schöpfungsprogramm* in all seinen Erkennt-



„Das Hunde(Da)sein“, Tusche auf Hundeschädel, 2001

nissen, Irrungen, Überschreibungen, also in all seinen Sedimenten, zu verstehen und so zu verinnerlichen, um es in die Würde des Menschen zu assimilieren. Eine Vision, die gerade von den Wissenschaften selbst durch ideologische Bindungen oft gelöscht worden ist und werden wird: Schon Hegel erkannte das Problem, wie sonst hätte er über die Phrenologie treffend äußern können: „Das Sein des Geistes ist ein Knochen“. Und an dem kauen wir schon ewig, wir Hunde des Herrn.



„Empfehlung für den kunstbeflissenen Bildungsreisenden (Paris), 2000
(Stadtplan von Paris, Tinte)