

## **Heimo Zobernig**

23.3.–30.5. 2018

Wie im Rahmen der Ausstellung *Das unbekannte Meisterwerk* bereits früher aufgezeigt, strukturiert Heimo Zobernig den Bildraum seiner Arbeiten schichtweise um rasterartige Konstruktionen. In diesem Sinne kann man feststellen, dass er in der Abfolge seines in Ausstellungszyklen entwickelten Oeuvres, neue, überraschende Werkblöcke hervorbringt, dabei aber stets grundsätzlichen Prinzipien treu bleibt.

Wenn nunmehr die Bildfläche durch den Schriftzug "tHIS", wie ein Rankgitter, an dem die Komposition ihren Halt findet, strukturiert wird, könnte man diese neuen Bilder einfach zur Gattung seiner Textbilder hinzufügen, doch ein früher Zobernig sieht anders aus als ein später, indem sich mittlerweile das im Laufe der Zeit immer komplexer werdende Verhältnis zwischen Text und Bild bis zur Ununterscheidbarkeit verdichtet. Denn in jedem Augenblick der Produktion setzt Zobernig offenbar erneut alles aufs Spiel und entgegen einer intellektuellen Lektüre, der gemäß es in der Kunst einer vorgängigen Intention bedarf, die dazu führt, vom Werk Sinn und Botschaft zu erwarten, muss man erkennen, dass für Zobernig jeder Malakt konstitutiv ist, im Sinne von frei und strukturiert zugleich. Er ist strukturiert durch den Habitus – es ist ein Werk von Zobernig, die Experten erkennen seine sehr spezielle Machart. Das ist die Logik der Praxis, eine Freiheit unter strukturelem Zwang – unter dem Zwang des Habitus, des schon realisierten Werks – eine Freiheit, die für einen Anderen so nicht bestehen würde.

Im Auge und in der Hand Zobernigs ist ein Gesamt an praktischen Schemata vorhanden, Schemata der Wahrnehmung und des Handelns, die ihn dazu bringen, praktische Probleme aufzuwerfen und für diese praktischen Probleme praktische Lösungen zu finden, ohne zwingend den Weg über den Begriff zu nehmen. Ein praktisches Schema bringt Referenzen hervor, die keine Zitate sind und deshalb kann von Zobernig gesagt werden, er mache immer das Gleiche, und zugleich, er mache immer extrem anderes. Offenbar beginnt er ein Bild, wie man ein Buch beginnt: weiß noch nicht, was er erzählen wird und findet es erst nach und nach heraus, ein Schritt führt zum nächsten, er fängt wieder von vorne an, korrigiert usw.

Die Moderne bringt einen Fortschritt zur Abstraktion, zur Eliminierung des Sujets, im Sinne der Akzentuierung formaler Eigenschaften. Unter diesen Umständen verarmt das Verstehen des Kunstwerkes, das auf seine ästhetische Dimension reduziert wird, durchaus aber in der Absicht, die Kunst auf diese Weise zu befreien. Die Freiheit zur ungezwungenen, bisweilen parodistischen Verwendung überkommener Darstellungsformen und Inhalte, die Zobernig pflegt, löst einen kleinen ästhetischen Schock aus, der aber ein technischer, praktischer Schock ist. Ein Bruch mit Stil und Thema. Seine rein technische, piktorale Vorgehensweise, die jeden Eindruck von Intimem und Subjektivem zu vermeiden sucht, hat durchaus eine moralische Komponente. Ein ästhetisch-politischer Blick, der keine piktorale Hierarchie duldet, und so kann der Hintergrund leicht in den Vordergrund rücken. Er kann nach dem Verfahren "Ausschneiden – Einfügen" wie eine Kulisse oder Tapisserie in den Bildraum eingeschoben werden. Zobernig benutzt Entwürfe und fügt diese aufgrund seiner Kompetenz und praktischen Intelligenz ins Bildwerk ein – sie haben eine strukturelle Funktion. Eine Intelligenz anderer Ordnung als denkendes Denken, wissendes Wissen, theoretische Theorie.

In der Serie der "tHIS"-Bilder verwendet Zobernig den Hintergrund wie ein kanonisches und klassisches Sujet und zitiert die malerische Kohärenz einer traditionellen Sfumato-Malerei – allerdings gespachtelt, nicht gemalt. Überall auf der ganzen Bildfläche vereinigt sich die strahlende, durchsichtige Atmosphäre des Hintergrundes mit dem Rankgerüst aus Schriftzeichen und scheint selbst einiges von dessen Beschaffenheit und Festigkeit zu übernehmen, während die Konturen des Schriftzugs aufgezehrt werden. Ein Spiel mit Licht und Farbe. Als Modernist betreibt Zobernig eine formale Praxis, die ihr eigener Bezugsmaßstab ist, bringt diese aber in bewusstem Bezug auf andere Künstler hervor. In einem künstlerischen Feld existieren heißt, in Bezug auf Mitproduzenten produzieren, denn das ist die Lehre des Strukturalismus: Ein Ton existiert nur im Verhältnis zu einem Raum möglicher Töne. Pierre Bourdieu\* betont den *fait social total* mit dem er meint, dass in jedem sozialen Fakt, also auch in der Kunst, das ganze System von Beziehungen enthalten ist, das die betreffende Gesellschaft konstituiert und auf dieser Erkenntnis baut die Generation *Painting 2.0*\*\* ihr Schaffen auf, indem sie in ihre Arbeit die Logik der Existenz eines künstlerischen Feldes, als soziales Feld, explizit einbezieht.

Christian Meyer

\*) Pierre Bourdieu: *Manet. Eine symbolische Ordnung*, Suhrkamp, 2015, S.168 ff

\*\*) *Painting 2.0: Malerei im Informationszeitalter*, Museum Brandhorst, München / mumok Wien, Prestel, 2016