

EINFACH SCHÖN – DARF DAT DAT?

Über Brian O'Doherty in der Galerie Thomas Fischer, Berlin



Brian O'Doherty, „Duchamp Boxed“, 1968

Im dritten Teil seines Essayklassikers „Inside the White Cube“ (1976) beschrieb Brian O'Doherty, wie Marcel Duchamp mit seiner Installation „Mile of String“ den Raumeindruck der New Yorker Surrealisten-Ausstellung 1942 völlig veränderte. Das kreuz und quer durch den Raum gespannte Bindfadennetz behinderte den Weg der Besucher/innen und hob ihnen das Setting der Kunstbetrachtung erst ins Bewusstsein.

In einer kleinen Retrospektive zeigte O'Doherty nun Ausschnitte aus seinem künstlerischen Werk. Eine Serie konzeptueller Duchamp-Portraits, die auf der Grundlage von dessen Herzschlag entstanden sind, wird dort um ein raumgreifendes „Rope Drawing“ ergänzt, das wie die Duchamp'schen Schnüre den Betrachtern/Betrachterinnen die eigene Position in der weißen Zelle des Ausstellungsraums vergegenwärtigt.

Wer hat behauptet, Konzeptkunst sei unsinnlich, unästhetisch, sogar hässlich? Ich konnte diese Ansicht noch nie teilen, obwohl ich weder zwanghaft ordentlich noch gut in Mathe bin, weshalb sich mir der diskrete Charme von

Millimeterpapier zumindest zu Schulzeiten nicht enthüllte. Aber wer die in Berlin eher seltenen Gelegenheiten nutzt, um Konzeptkunst wie z. B. die Sammlung Marzona zu sehen, wird vielleicht meine Überzeugung teilen, dass die für ihre vorgebliche Unsinnlichkeit oft geschmähte Konzeptkunst ästhetischen Genuss verschaffen kann.

Inzwischen ist auch durch Ausstellungen wie „Notation: Kalkül und Form in den Künsten“, 2008 in der Akademie der Künste, schon eher der Berliner Boden bereitet für eine entsprechende Genussfähigkeit. Die Frage heute ist eher, ob frau/man diese „Verwaltungsästhetik“ (Benjamin Buchloh) genießen „darf“. Die erste Einzelausstellung von Brian O'Doherty in Deutschland bei Thomas Fischer bietet einen willkommenen Anlass, solche Fragen wieder aufzunehmen.

Brian O'Doherty, von 1972 bis 2008 unter dem Pseudonym Patrick Ireland als Künstler aktiv (er arbeitet als Schriftsteller und Kritiker zudem



Brian O'Doherty, „The Body and its Discontents“, 1964

unter weiteren Pseudonymen), ist in Deutschland eher als Verfasser der inzwischen klassischen Essayreihe „Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space“ bekannt, die 1976 im Artforum erschienen war und 1996 in deutscher Übersetzung herauskam. Für das Revival der Konzeptkunst in den 1990er Jahren wurde dieser Text ein viel zitierter Bezugspunkt, wenn es um die Entmystifizierung der Galerie als Institution und Wahrnehmungsdispositiv künstlerischer Reinheit im Sinne des High Modernism ging. Rechtzeitig zur Ausstellung bei Thomas Fischer ist außerdem der Essay „Atelier und Galerie/Studio and Cube“ (2008) auf Deutsch herausgekommen. Die Kunst des Brian O'Doherty dagegen, dessen Künstler-Persona als Reaktion auf den Black Friday in Nordirland von 1972 bis zum Abzug der britischen

Truppen 2008 unter dem Namen Patrick Ireland firmierte, ist hierzulande dagegen kaum bekannt.

Thomas Fischer ist nun das Kunststück gelungen, aus einer kleinen Galerieausstellung eine Miniretrospektive, eine Boîte-en-valise im Galerieformat, zu machen, die aus allen wesentlichen Werkgruppen – Zeichnungen, Grafiken, Objekten, Wandarbeiten – seit den 1960er Jahren Beispiele zeigt, dazu ein neues für die Galerie konzipiertes „Rope Drawing“.

Die früheste Arbeit, „The Body and its Discontents“ (1964), zeigt einen kleinen, nach vorne offenen Holzkasten mit fünf Reihen von je zehn Einschüben, in denen kleine Holzkuben stecken. Die vier Seitenflächen sind mit Papierstreifen in vier verschiedenen Farben – Weiß, Gelb, Rosa, hellem Blaugrau – beklebt, auf denen Begriffe aus

der Medizin zu lesen sind. Einige Kuben liegen draußen, sodass zu sehen ist, dass sie rundum mit Wortstreifen beklebt sind. Wie reagiert die Betrachterin? Sie versucht, ein System ausfindig zu machen: Sind die Worte, die Körperteile, Körperflüssigkeiten, Krankheiten, Symptome wie vomiting und Körperaktivitäten wie defecation bezeichnen, den Farben oder den Fächern nach bestimmten Prinzipien zugeordnet? Mir ist es nicht gelungen, durchgehende Ordnungsmuster ausfindig zu machen. Da die Kuben herausgenommen und variabel wieder zurückgeordnet werden können, bekommt dieses Objekt in seiner Ästhetik zwischen Raster, Gebasteltem und Gefundenem den Charakter eines Spiels. Der Körper wird in einer uneingelösten Enzyklopädie über die Sprache repräsentiert und gleichzeitig in unendliche Varianten fragmentiert; die Ordnung ist auf den ersten Blick beruhigend, um sich im Chaos absurd klingender Wortnachbarschaften zu verflüchtigen – „Discontents“, in der Tat!

Ähnlich vertrackt sind kleine dreidimensionale Spiegelobjekte, die zierlich in Augenhöhe an der Wand hängen oder auf Sockeln stehen, wie „Divided Sight“ (1968), das auf den ersten Blick wie die Miniaturausgabe einer Telefonzelle aussieht, aber innen mit verschränkten Spiegeln versehen ist, die dem Betrachter/der Betrachterin mit ihrem eigenen kaleidoskopartig gesplitteten Gesicht entgegenblicken. Da wird nicht nur gespiegelt, es handelt sich um eine Versuchsanordnung zu Ort, Raum, Wahrnehmung und Irritation, gebaut mit Spiegelscheiben und gefundenen Plastikteilen rätselhafter Herkunft in Himmelblau.

Die Papierarbeiten aus den 1970er Jahren aus der Serie der „I-Drawings“ vereinen wesentliche Züge der Konzeptkunst: Das (unsichtbare) Raster,

die Serialität, die Minimierung der Mittel sowie die Verschränkung von Sprache und Linie, wenn sie das „I“ in seiner Mehrfachbedeutung als Linie, Ich/Identität und i-Punkt ausspielen. Die Extremvarianten sind die Reduktion des „I“ auf die Linie („375 I's“, 1969) oder auf den Punkt in Zeichnungen mit Tausenden von Punkten, zu denen O'Doherty notierte: „Dots magnify the scale of attention.“ Hier spricht der experimentelle Wahrnehmungspsychologe, der er in den 50er Jahren nach Abschluss seines Medizinstudiums für wenige Jahre ebenfalls war. Der Wahrnehmung gegenüber steht die Selbstexperimentation: Das „Dotting“ war auch ein Konzentrationsspiel, das Tempo und schnelle Entscheidungen forderte, die Hirn, Auge und Hand zu einem Organ verschmolzen.¹

Mit „Bird (for Charlie Parker)“, 2012 für die Ecke eines der drei Galerieräume konzipiert, ist auch die große Gruppe seiner „Rope Drawings“ in der Berliner Ausstellung vertreten. Formal und ästhetisch den Wandarbeiten Sol LeWitts ähnlich, ist das Konzept durch die Schnüre, die in den Raum reichen, jedoch ein anderes. Anders auch als Mondrians Kunst, die, wie O'Doherty meint, „den Körper verachtet, der sie produziert“,² nehmen seine „Rope Drawings“ Maß am Körper und seinem Augen-Maß: Von einem bestimmten Punkt im Raum sieht man die Fäden, die diagonal von den Eckpunkten der Wandflächen in den Raum zum Boden gespannt sind, in genauer Überlappung mit den Rändern der Farbflächen auf der Wand. Für mich war dieser Punkt nach einiger Experimentation nur auf Zehenspitzen stehend auszumachen. Dieses Verhältnis von Betrachter/in, Arbeit und Raum distanziert O'Dohertys Arbeiten von Mondrians „Puritanismus“,³ der das Innen der Bilder rigoros



unabhängig vom räumlichen Außen verhandelte. Mit seinen Wandarbeiten operiert O'Doherty gleichsam zwischen Mondrian und Postmoderne, seine Veränderung des Galerieraums ist diskret und insofern anachronistisch im Verhältnis zu den postmodernen Kunstgattungen Video, Film, Fotografie und Performance, welche den Galerieraum, wie er schreibt, „zu ihren eigenen Bedingungen“⁴ transformieren.

Bisher unerwähnt ist eine Gruppe von Arbeiten, deren Anlass bereits Anekdote geworden ist. Sie kreisen um das Phänomen Duchamp. Kurz vor dessen Tod 1966 hatte O'Doherty Duchamp zu Gast und musste ihn nicht lange überreden, sich nach dem Dinner ein EKG anlegen zu lassen. Die Aufzeichnung des Duchamp'schen Herz-

schlags wurde zum Material für insgesamt 16 Porträts von Duchamp, von denen drei in der Ausstellung zu sehen sind. „Portrait of Marcel Duchamp: Lead 1, slow heartbeat“ (1966) zeigt den Rhythmus des Herzschlags, wie ihn der Ausdruck des EKGs festhielt, in einem Kasten mit kreisrundem Ausschnitt als zuckende Lichtlinie auf schwarzem Grund. Von Weitem mutet diese bewegte Linie an, als sei sie mit digitalen Mitteln realisiert; ein Blick hinter die Kulissen aber zeigt eine Glühbirne in einem kreisenden Pappzylinder mit Einschnitten – eine genial einfache Bastelei, die allerdings erhebliche Denktätigkeit voraussetzte, um sie zu konzipieren. „Duchamp Boxed“ (1968) ist eine kleine Box aus Pappe mit blau-roter Auskleidung. Der EKG-Streifen liegt, auf eine

Pappröhre geklebt, in einer liebevoll maßgeschneiderten Aussparung. Die interpretatorischen Möglichkeiten, die sich aus dieser Mischung von abstrahierender, körperloser Repräsentation, dem Verweis auf die konkrete, endliche Körperlichkeit des derart Porträtierten und die potenziell endlose Verkörperung dieser Abstraktion im gebastelten Objekt ergeben, sind unzählige und können hier kaum aufgefächert werden.

Die Arbeiten in der Ausstellung bei Thomas Fischer verbindet eine freundliche Farbigkeit in vier Grundtönen, welche die Neutralitätsrhetorik konzeptueller Verwaltungsästhetik unterläuft, darüber hinaus die sichtbar handgearbeitete Faktur, die anachronistische Wahl der Techniken und Materialien, die buchstäblich maßvollen Abmessungen. O'Dohertys Artistic Research präsentiert sich diskret, ohne Botschaft (die bleibt der Interpretation überlassen), als Experiment und Spiel. Seine Arbeiten kommen jener Ästhetik entgegen, welche die Avantgarde kennerschaftlich trainierter Galeriegänger/innen der älteren und mittleren Generation zu schätzen weiß und die gelegentlich als elitär und unzugänglich verabschiedet wird. Große Themen wie Identität, Wahrnehmung, Raum, Zeit: Ja, aber ihre Erscheinungsformen unterlaufen jeden interpretatorischen Bombast.

O'Doherty ist ein Künstler, dessen Texte zu den Bedingungen von Kunst auch auf seine eigenen Arbeiten bezogen werden können, eben weil sie keine Selbstkommentare sind. Unabhängig, gleichsam *once removed* von seinen Arbeiten in seiner Eigenschaft als Kritiker und Essayist entstanden, können diese Texte, ihrem Reflexionsniveau entsprechend, als gedanklicher Bezug für das Nachdenken über und das Spielen mit den Arbeiten dienen. So fand ich in „Atelier und

Galerie/Studio and Cube“ den wunderbaren Satz: „Bewusstsein macht aus uns allen Artefakte“, der in vielerlei Hinsicht die Arbeiten O'Dohertys erschließen hilft. Mir machte er deutlich, dass es eine Bewegung in O'Dohertys Art des Arbeitens gibt, die den Klassiker künstlerischer Ich-Bildung aus Inspiration und Expression hinein in das Kunstwerk außer Kraft setzt: Es geht nicht ums Künstler-Ego; die Bewegung verläuft nicht von einer angenommenen Inspiration zum Werk, sondern zirkulär zwischen künstlerischem Artefakt und Subjekt, das seinerseits als „Artefakt“ sowohl produzierendes wie wahrnehmendes Bewusstsein ist. Die Arbeiten repräsentieren also keine künstlerische Inspiration, sondern untersuchen vielmehr Subjekte als Körper, Wahrnehmung und Bewusstsein. Künstlerische Arbeit und Subjekt gleichermaßen zu Artefakten zu erklären, zeigt eine Form des konstruktivistischen Denkens, die sich der Polarisierung von Natur und Kultur nicht beugt und sich auch dem ästhetischen Genuss nicht verweigert.

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

Brian O'Doherty, „Vom Elektrokardiogramm zum Rope Drawing“, Galerie Thomas Fischer, Berlin, 14. April bis 9. Juni 2012.

Anmerkungen

- 1 Zit. nach Brenda Moore-McCann, Brian O'Doherty/Patrick Ireland. *Between Categories*, Farnham, UK/Burlington, USA 2009, S. 128.
- 2 Brian O'Doherty, *Atelier und Galerie/Studio and Cube*, Berlin 2012, S. 78.
- 3 Ebd.
- 4 Ebd.

TEXTE ZUR KUNST

September 2012 22. Jahrgang Heft 87
€ 15,- [D] / \$ 25,-

Streit/Conflict

