

Brian O'Doherty

13. September - 2. November 2024

Welche Kunst kann entstehen, wenn man zugleich umtriebige*r, kluge*r und breit rezipierte*r Theoretiker und Kritiker*in ist? Vermengen sich diese Praxen, oder gelingt es, sie voneinander zu trennen? Und wenn ja, wie? Entsteht die Kunst, um die eigene Theorie auf den Prüfstand zu stellen, oder entsteht die Theorie aus der eigenen Kunst?

All diese Fragen können wir Brian O'Doherty leider nicht mehr stellen, aber wir können versuchen, sie mit Blick auf sein künstlerisches Œuvre zu beantworten.

O'Doherty war, manches zugleich, Arzt, Chefredakteur, bildender Künstler, Ire, Autor, Kritiker*in, Ehemann, Herausgeber, Theoretiker. Die Herausforderung, viele, verschiedene Rollen auszuleben, hat er gesehen und reflektiert. Nicht ohne Grund hat er sich insgesamt vier Pseudonyme zugelegt, um die unterschiedlichen Arbeitsfelder mit ihrem unterschiedlichen Mindset voneinander zu trennen: Die Kunstkritik überließ er in Teilen Mary Josephson, während Patrick Ireland von 1972 bis 2008 die künstlerische Praxis von O'Doherty übernahm: Der Namenswechsel, der sich in einer Performance gleichen Titels („Name Change“) vollzog, war aufgrund der gewalttätigen Vorkommnisse in Nordirland, namentlich des „Bloody Sunday“, vor allem politisch motiviert. Nach einer Zeit der Befriedung wurde Patrick Ireland in Dublin feierlich zu Grabe getragen: Identität, so die Botschaft, ist ein Konstrukt, und doch ist sie bei O'Doherty zutiefst an Persönliches - und seine irische Heimat - gebunden.

Entsprechend zehren seine Zeichnungen, Malereien und Skulpturen als konzeptuelle von den intellektuellen Diskursen, in deren Umfeld sie entstehen.¹ Und doch haben sie einen starken Bezug zur Biografie, zum Körper - und angesichts der katholischen Herkunft O'Dohertys möchte man sagen, zum Leib des Künstlers. Am offensichtlichsten wird dies bei „The Body and its Discontents“, 1964 entstanden: eine Art miniaturisierter Arzneischrank, in dessen insgesamt 60 Fächern kleine Quader stecken, die auf allen vier Seiten mit einer jeweils anderen Pastellfarbe beklebt sowie medizinischen Fachtermini beschriftet sind. Diese beziehen sich auf männliche wie weibliche Körperteile, auf unsere sensorischen Fähigkeiten, aber auch auf Krankheiten. So knochentrocken die Arbeit mit ihrer wissenschaftlichen Nomenklatur und ihrem rigiden Ordnungssystem zunächst auch wirkt, so verspielt und humorvoll ist sie zugleich. Denn sie erlaubt, eine Vielzahl von, auch zweigeschlechtlichen, Körpern mit verschiedenen Hinfälligkeiten zu erschaffen, eine Individualität aus den Versatzstücken der Medizin wie der Konzeptkunst. O'Doherty macht aus der „Ästhetik der Administration“, wie sie Benjamin Buchloh der Konzeptkunst so klug attestierte, eine „Ästhetik der Anatomie“.

Eine frühe Arbeit des Künstlers stellt auch das kleine „Black Glass Labyrinth“ (1967) dar, dessen abstrakte schwarz-schwarze Flächen- und Linienführung nicht nur an den titelgebenden Irrgarten, sondern auch an ein Spielfeld oder die Geometrien keltischer Knoten denken lässt. Tatsächlich beruht O'Dohertys erste Labyrinth-Zeichnung auf dem vierarmigen Kreuz der Brigid, einem irischen Nationalsymbol. Labyrinth, schon im Mythos Sinnbild für die Irrungen und Wirrungen des Lebens, sind wiederkehrendes Motiv im Œuvre des Künstlers, sowohl im flächigen Kleinformat wie auch als begehbare Konstruktion. Sie erlauben auch eine Reflexion über eines der grundlegenden Probleme künstlerischen Arbeitens: das Verhältnis von Fläche und Form, die Übertragung von zwei in drei Dimensionen und umgekehrt.

Die unbetitelten Zeichnungen aus dem Jahr 1974, monochrom oder mehrfarbig, erscheinen ebenfalls vordergründig wie konzeptuelle Fingerübungen in rein formalen Variationen: In einem Raster aus 15 Reihen in der Horizontalen sowie der Vertikalen sind jeweils fünf kurze Striche zu immer neuen Konstellationen zusammengefügt: Sie erinnern an die seit 1972 entstandenen Gemälde der „Corpse and Mirror“-Serie von Jasper Johns, in denen sich Schraffur in kleinen Feldern über die gesamte Leinwand zieht und aus einem zeichnerischen Mittel, das Tiefe suggeriert, ein flächiges Gestaltungselement macht. Doch während Johns die Parallelität beibehält, wirken O'Dohertys/Irelands Striche wie Codierungen. Damit beziehen sie sich auf die in Irland gefundenen Zeichen der

sogenannten Ogham-Schrift, die aus ein bis fünf kurzen Strichen besteht, verweisen mit ihrer Zahl aber auch auf die fünf Identitäten des Künstlers. Auch hier erweist sich, dass sich hinter der vermeintlich inhaltlichen Leere des obsessiv-musterbildenden Ansatzes eine starke biografische Referenz, wenn nicht gar eine Art Selbstportrait verbirgt, während das vermeintlich Strenge, Serielle der Rasterung vor den Augen der Betrachter*innen zerflimmert.

Im Jahr 1979 erschienen Daniel Burens Gedanken über die „Funktion des Ateliers“ auf Englisch. Darin beschreibt - und kritisiert - er das Atelier als einen Produktionsort, in dem Werke in Hinblick darauf entstehen, dass sie anderswo zu sehen sein werden. Diesen Ort charakterisiert Buren als den „banalen, kubischen, extrem neutralisierten Raum“,² mit anderen, mit O'Dohertys Worten, als den White Cube. Beide, Buren wie auch O'Doherty/Ireland, verweigerten sich weitgehend einer malerischen Praxis, die transportable Waren anfertigt. Der bevorzugte Mal-Ort von O'Doherty/Ireland ist die Wand, allerdings erlauben die seit 1973 entstandenen „Rope Drawings“ - die sich ausdrücklich als Zeichnungen verstehen - eine gewisse Mobilität durch Neu-Installation. Über farbige Flächen, die geometrische Kompositionen ergeben, und hinaus in den Ausstellungsraum ziehen und spannen sich Seile, die, von einem einzigen Ort (und mit einem Auge) aus betrachtet, zu den Umrisslinien der farbigen Flächen werden: So verwandelt sich eine dreidimensionale, raumgreifende Arbeit in etwas Planes. Ausgerichtet ist dieser „ideale“ Standpunkt an der Körpergröße von O'Dohertys Ehefrau, der Kunsthistorikerin Barbara Novak.

So fließt wiederum Persönliches ein in ein konzeptuelles Werk, das über künstlerische Fragestellungen wie das Illusorische, den Einbezug des realen Raums ebenso nachdenkt wie über seine Rezeption: Im Kapitel „Das Auge und der Betrachter“, das zur Essaysammlung „Inside the White Cube“ gehört, verdeutlicht O'Doherty, wie sich angesichts zeitgenössischer Plastik Auge und Betrachter voneinander trennen - da die Skulpturen verlangen, dass man sich um sie herumbewegt. Die „Rope Drawings“ erfordern ebenfalls, um in der Terminologie des Textes zu bleiben, dass Auge und Körper zusammenarbeiten.³ In diesen Werken verschränken sich theoretische und künstlerische Praxis O'Dohertys wohl am stärksten, und doch sind sie mehr als verbildlichter Text. Denn gerade die stark körperbasierte Wahrnehmung der „Rope Drawings“ unterscheidet sie von der Rezeption eines Essays oder einer kleinen Papierarbeit. Und so kann man vor diesen Werken erfahren, dass jegliche Veränderung des Standorts auch ein Potenzial zu (Selbst-)Erkenntnis bietet.

Astrid Mania

¹ Wie nah O'Doherty an den Debatten seiner Zeit war, belegt u.a. die von ihm 1967 herausgegebene Doppelausgabe 5+6 des Magazins Aspen. Hier erschienen erstmalig Roland Barthes' Essay „Tod des Autors“ wie auch Susan Sontags „The Aesthetics of Silence“.

² Daniel Buren: „Funktion des Ateliers“, in: Daniel Buren: Achtung! Texte 1967-1991, hg. von Gerti Fietzek und Gudrun Imboden, Dresden, Basel: Verlag der Kunst v1995, S. 152-167, 163.

³ Brian O'Doherty: Teil 2, „Das Auge und der Betrachter“, in: Ders.: In der weißen Zelle, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin: Merve Verlag 1996, S. 34-69, 61.

Galerie Thomas Fischer

Mulackstr. 14
10119 Berlin
+49 30 74 78 03 85
mail@galeriethomasfischer.de

T/
F