

„EXTÉRIEUR“ - Malte Hagen Olbertz

Text: Ann-Christin Bertrand

Ein altmodischer Sonnenstuhl mit Blumendekor. Zusammengerollte Teppiche; Holzplatten unterschiedlichster Art und Beschaffenheit, verschiedene Stoffe, ein Tablett aus vergangenen Zeiten; daneben ein Sofa, eine abgenutzte Matratze: Die Bilder Malte Hagen Olbertz' erzählen Geschichten; Geschichten gelebter Leben und hinterlassener Schätze, von Vergänglichkeit und Verlassenheit – denn es sind Sperrguthaufen, die dem Künstler als fotografische Vorlagen für die meist großformatigen Gemälde seiner Serie „Extérieur“ dienen. Sie liefern ihm vielfältigste Kombinationen von Gegenständen, Formen, Farben, Oberflächen, Dekors oder Stimmungslagen, welche sich hier – musikalischen Kompositionen gleich – zu klangvollen, ephemeren Installationen an urbanen „Nicht-Orten“ zusammenfinden.

Einmal der Behaglichkeit und Unsichtbarkeit der Wohnungen entrissen und im Licht der Straße einer quasi-Ausstellungssituation ausgesetzt, wird dabei jedes Sperrgutelement unweigerlich zum narrativen Sinnbild gelebten Lebens – Sinnbild jener zahlreichen Spuren, die der Mensch im Laufe seines Lebens in seiner Umwelt hinterläßt, diese und sich selbst immerfort verändernd. Auffallend ist allerdings, daß dieser erzählerische Aspekt niemals konkretisiert wird – der Künstler entzieht sich ganz bewusst der Verantwortung für die narrative Bedeutungsebene seiner Bilder –, sondern immer nur in seinem Ansatz zu erfassen bleibt. Und doch schwingt in der Betrachtung dieser „Stilleben mit Sperrgut“ unweigerlich immer auch die Frage mit, was das „Extérieur“ auf das „Intérieur“ schließen läßt, welche Geschichte hier konkret erzählt werden mag, wie diese Menschen sein mögen, denen diese Güter einmal gehörten, welche hier ihren vorübergehenden Platz im urbanen Außen einnehmen.

Dem Transponieren der ursprünglich vorgefundenen und unverändert abfotografierten Sperrguthaufen in das traditionelle Medium der Malerei kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, führt diese doch zu einer bedeutungsgeladenen, sowohl sinnlichen als auch ästhetischen Überhöhung und Konservierung des eigentlich Ephemeren, Banalen; seinem Charakter nach eher Trostlosen: „Die Schönheit des Alltäglichen“ wird so bewusst zu einem zentralen Thema erhoben.⁽¹⁾ Die von Olbertz mit Absicht vollzogene „Beschränkung auf die rohen Fakten der Welt“⁽²⁾ legt einen Blick auf die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts nahe. War Hauptgegenstand der Malerei über lange Jahrhunderte die Bebilderung literarischer Themen vor allem der Bibel und der klassischen Mythologie, erhoben die niederländischen Künstler erstmals den eigenen Alltag zum Bildgegenstand,

wurden Sujets wie Stilleben, Landschaft sowie Szenen aus dem bürgerlichen bis bäuerlichen Alltag eingeführt.

Die vordergründig alltäglichen, banalen Szenen und Stilleben enthielten jedoch neben ihrer buchstäblichen Alltagsbedeutung eine weitere, vielschichtige Symbolik, die den bürgerlichen Alltagsszenen religiöse und allegorische Bedeutungsebenen hinzufügte. Panowsky spricht hier von einem „versteckten Symbolismus“, von einer unter der „Hülle“ der Erscheinungen verborgenen religiösen Tiefenstruktur.⁽³⁾ Verborgener Sinn oder Abbild der Wirklichkeit – beides ist möglich. Auch daran mag der Betrachter denken, zumal Olbertz in einigen Gemälden Portraits einarbeitet, „Malerei in der Malerei“ sozusagen, wie sie auch von Künstlern des 17. und 18. Jhd verwendet wurde, um hierüber versteckte, z.B. moralische Aussagen zu integrieren.⁽⁴⁾

Der Betrachter wird damit bewusst verführt, nach einer übergeordneten Bedeutungsebene zu forschen, dann jedoch erneut im Ungewissen gelassen. Vielmehr geht es dem Künstler darum, ähnlich früheren Darstellungen von Wunderkammern oder Kuriosa, Allzubekanntes, „dieses Absurdistan europäischer Intérieurs“⁽⁵⁾ im Gewand delikater Konventionalität zu reimportieren. Weitere, mögliche sich anbietende Interpretationsebenen hält er bewusst in der Schwebe. Nun gab es zwar in der niederländischen Malerei des 17. Jhd schon Szenen aus dem Alltag der arbeitenden Schichten, doch war diese Genremalerei einer strengen hierarchischen Ordnung unterworfen, innerhalb derer sie ihrem Sujet gemäß einen der unteren Ränge einnahm und daher von vorneherein weniger Wertschätzung erfuhr. Unter den ersten, die die Grenze des Schönen zum Alltäglichen ganz bewusst überschritten, dürften somit letztlich die Realisten des 19. Jhd gezählt werden, etwa wenn sie die Härten des bäuerlichen Lebens darstellten. Mit ihren Gemälden riefen die Realisten denn auch heftige Reaktionen hervor: im Angesicht des ungeschönten Alltags fühlte sich mancher in seinen Erwartungen an die Schönen Künste enttäuscht, die in der Aufgabe gesehen wurde, in vorbildlicher Weise die normative Kraft des Schönen zu zeigen.

Eine weiterführende Vertiefung erfuhr die Thematik schließlich Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Dekonstruktionen der Moderne rückten den ungeschminkten Alltag endgültig in den Vordergrund, wobei besonders auf Marcel Duchamp mit seinen Ready-mades verwiesen sei. Mit seinen ironischen Brechungen und der vehementen Ablehnung jeglichen ästhetischen Genusses ist er bis heute ein zentraler Bezugspunkt geblieben. In seiner Folge traten Künstler verschiedenster

Richtungen an, den Wert des Ästhetischen nur als einen von vielen anderen möglichen in der Kunst zu begreifen. Von den Künstlern der Avantgarde wurde das Schöne als purer Illusionismus verachtet, der tatsächliche gesellschaftliche Mißstände überdeckt und im Bunde mit der herrschenden Macht steht. Objekte des Alltags traten darauf den Weg in Gemälde, Fotografien und Installationen an und gehören heute zu gewohnten Sujets.⁽⁶⁾

Neben jenem inhaltlichen Aspekt der „Schönheit des Alltäglichen“, als ein bedeutendes Thema nicht nur der Kunstgeschichte, sondern gerade auch der jüngeren Zeit, an welches Olbertz sich anlehnt, gesellt sich in technischer Hinsicht eine spätestens seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts zu beobachtende, auffallende Rückbesinnung auf das eher traditionelle Medium der Malerei, wobei die Brechung jener Attribute der als kostbar und dauerhaft wahrgenommenen Malerei durch die Darstellung alltäglicher, banaler Sujets seitdem zu einem gängigen Topos geworden ist. Christoph Tannert begründet dies mit dem allseits präsenten, medialen Bilderfluss, welcher in seiner Dynamik zu einer Blockierung der Seherfahrung führe. Die Malerei als Medium hingegen verlangsame das Bildersehen: „In der Malerei unserer Tage wird das Bildverschwinden unterbrochen, Zeit angehalten, die Stoptaste gedrückt. Es handelt sich um das Gegenteil von Move, die Rückseite des Rave, um ein Plädoyer für die Unterbrechung, maximal um Zeitlupe.“⁽⁷⁾ In der Langsamkeit und dem sich Widersetzen gegen die Aufgeregtheit sieht Tannert dementsprechend die Qualität.

Ähnlich wie in den 90er Jahren ein immer stärkeres Eindringen des Films in die zeitgenössische Kunstpraxis zu beobachten war, welche wiederum zu einer Aufwertung der Fotografie führte – diese wurde in ihrer Eigenschaft als fixiertes, unbewegliches Bild als bestens geeignetes Medium zur „Analyse“ des Films und seiner Wahrnehmungsmechanismen erkannt – scheint dieses Phänomen auch der Malerei zuzufallen. Sie allein gebietet Einhalt in der schnelllebigen Dynamik unserer heutigen mediatisierten Visualität, und vermag gerade deshalb das „Visuelle neu im Kontext der technischen Bilder“ zu durchleuchten. Ungeachtet der hier aufgeführten, durch das Medium der Malerei implizierten Bedeutungsebenen ist das Genre der Stilleben, welches Olbertz hier bewusst wählt, nicht zuletzt auch Dokument der Kultur und Mentalitätsgeschichte einer bestimmten Epoche und seiner Gesellschaft. Anders als durch das lediglich fotografische Festhalten der Sperrguthaufen schafft Olbertz durch die besagte, bewusst vollzogene

Transponierung in das Medium der Malerei ein gewissermaßen zeitgeschichtliches Dokument, indem er den uns wohlbekannten alltäglichen Szenarien eine weitere Zeitebene hinzufügt, sozusagen die Zeit „anhält“. Und dadurch nicht zuletzt eine Allegorie unserer heutigen, zeitgenössischen Gesellschaft kreiert. Malte Hagen Olbertz, Jahrgang 1967, lebt und arbeitet in Berlin.

(1) Susanne Buckesfeld erläutert hierzu in ihrem Einleitungstext der Publikation: „Von der Schönheit des Alltäglichen“: „Das Alltägliche, eigentlich keine ästhetische Kategorie, ist dem Schönen diametral entgegengesetzt – für Jahrhunderte war es kein Thema der Kunst. Während der Alltag zunächst den Werktag bezeichnete und seit dem 19. Jh vermehrt der Sphäre der Arbeit und der Sorge, der Monotonie und Banalität zugerechnet wurde, waren die schönen Künste lange Zeit ausschließlich dem Ästhetischen verpflichtet, das sich gerade von solchen zweckgebundenen Notwendigkeiten der menschlichen Existenz enthoben sah. (...) Trotz aller strategischen Grenzüberschreitungen in Kunst und Alltag sind die Unterschiede zwischen Ästhetik und Alltäglichem, zwischen High und Low gerade deshalb noch immer wirksam, da sich entsprechende künstlerische Strategien bewusst auf die definitorische Macht dieser Grenze beziehen und sie als Richtschnur einkalkulieren, indem sie sie erweitern, ablehnen oder ganz einfach einer kritischen Untersuchung unterziehen.“ Vgl. Buckesfeld, Susanne: „Von der Schönheit des Alltäglichen“, Galerie Epikur Wuppertal, 2007

(2) Vgl. Schulze, Sabine (Hrsg): „Leselust – Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer“, Verlag Gerd Hatje, Schirn Kunsthalle Frankfurt 1993, S. 9

(3) Vgl. Schneider, Norbert: „Stilleben – Realität und Symbolik der Dinge“, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1989, S. 17

(4) Vgl. hierzu das Gemälde „Die Stehende Virginalspielerin“ von Johannes Vermeer: „Hinter dieser musizierenden Frau hängt als auffälliges Detail ein Bild, auf dem ein Cupido zu sehen ist, der in seiner erhobenen linken Hand eine Karte hält (...). Es wird meist davon ausgegangen, dass Vermeer seinen Arm aus einer Illustration eines sehr populären Emblembuches entnahm, nämlich den Amorum emblemata des Otto Vaenius. Der entsprechende Kupferstich zeigt auf der hochgehaltenen Karte (...), die Zahl 1, während Cupido selbst auf einem größeren Holzbrett steht, auf dem die Zahlen 2-10 zu erkennen sind. Das dazugehörige Motto und Gedicht beinhalten die Lektion, dass man immer nur eine einzige Person lieben darf. Deswegen winkt der Putto so demonstrativ mit der Ziffer 1 und tritt die höheren Zahlen mit den Füßen“. Vgl. Schulze, Sabine (Hrsg): „Leselust – Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer“, Verlag Gerd Hatje, Schirn Kunsthalle Frankfurt 1993, S. 25 / 26

(5) Aussage des Künstlers

(6) Vgl. Buckesfeld, Susanne: „Von der Schönheit des Alltäglichen“, Galerie Epikur Wuppertal, 2007

(7) Vgl. Tannert, Christoph: „Von der Widerborstigkeit der Malerei“ in: New German Painting, Prestel Verlag München Berlin, London New York 2006, S. 5