

Realraum, Bildraum – eine Überwindung

Alois Mosbacher und das Installative

Günther Holler-Schuster

Wenn man sich Alois Mosbachers Entwicklungszeitraum als Künstler ansieht, steht am Beginn eine scheinbar bedingungslose Hinwendung zum Medium Malerei. Vielfach wurde darauf hingewiesen, dass sich Ende der 1970er-Jahre international eine plötzliche Renaissance der Malerei ergab. Man setzte damit einen bewussten Gegensatz zur Ideenkunst des Konzeptualismus und der Performancekunst der Jahrzehnte davor. Die Auflösung des Kunstwerks mit seiner sinnlichen Erfahrbarkeit war Ziel dieser avantgardistischen Strömungen. Es mag hier bezeichnend erscheinen, dass gerade Graz als ein wesentlicher Ort fungierte, an dem die Problemstellungen, die letztlich allesamt mit der Erweiterung bzw. Auflösung des traditionellen Kunstwerks zu tun hatten, heftig diskutiert wurden. Allein die trigon-Ausstellungen 1967 »Ambiente«, 1969 »Architektur und Freiheit« oder 1973 »Audiovisuelle Botschaften«, zeigten an, in welche Richtung gehend man sich die Kunstentwicklung vorstellte. Der damalige Leiter der Neuen Galerie Graz, Wilfried Skreiner, trug diese Entwicklung aktiv mit, indem er ihr in seiner Institution Raum gab und in seiner theoretischen Arbeit begleitete.

Wenig verwunderlich erscheint uns heute ein weiteres Faktum, nämlich dass sich relativ bald nach diesen Auseinandersetzungen wieder in Graz und wieder unter Wilfried Skreiner eine völlig neue Bewegung innerhalb der heimischen Kunst entwickelte, die sich auch international schon abzeichnete, die »Neue Malerei«. In Deutschland wurde die junge Strömung als »Heftige Malerei« bekannt und in Italien nannte man sie »Transavanguardia« – eine Bezeichnung, die von Achille Bonito Oliva stammt. Wieder war es eine trigon-Ausstellung, die die Diskussion anfeuerte und letztlich auch zum Durchbruch einer jungen Generation von Malern beitrug – 1981 »Auf der Suche nach den Autonomien. Der Regionalismus in der Kunst«. Aus Italien waren Sandro Chia, Enzo Cucchi und Mimmo Germanà an dieser Schau beteiligt. Für Österreich wurden als Maler Hubert Schmalix, Josef Kern, Hannes Priesch und Alois Mosbacher genannt. Skreiner schrieb damals im Katalogtext zur Ausstellung, dass eine neue Generation von Künstlern »[...] mit einer neuen malerei auftritt und mit einem neuen werkbegriff die positionen der avantgarde der 70er jahre nicht nur untergräbt, sondern weithin aufhebt. die avantgarde der 70er jahre wird durch die transavantgarde vielleicht weiter in den hintergrund gedrängt, als sie es verdient. aber die sehnsucht nach sinnlich visuellen werken der bildenden kunst, die nicht nur in den künstleren, sondern ebenso im publikum schon lange keimte, findet nun ihre erfüllung.«¹ Hier klingt bereits die

¹ Wilfried Skreiner, in: *trigon 81 – auf der suche nach den autonomien der regionalismus in der kunst*, Kat., Neue Galerie, Künstlerhaus, Graz 1981, o.S.



Ungezieme Blumen, 1984

Postmoderne an, die für eine Vielheit heterogener Konzeptionen, Sprachspiele und Lebensformen eintritt. Wolfgang Welsch nennt die Postmoderne eine »Verfassung radikaler Pluralität«.² Eine festgelegte Vorgangsweise innerhalb der Kunstentwicklung, wie sie die Avantgarde davor scheinbar postulierte, war damit aufgehoben und die Varianten wurden reicher – zumindest vielfältiger. Pluralität war der einheitliche Fokus der Postmoderne. Skreiner hatte am Beginn dieser Entwicklung noch den Abgrenzungsgedanken im Zentrum seiner Argumentation, ließ aber auch gelten, dass sich die avantgardistischen Strömungen der 1960er- und 1970er-Jahre nicht auflösen lassen und zumindest als Folie bestehen bleiben. Auch international war klar, dass sich das Erbe der Avantgarde nicht verleugnen lässt und auch in die neuen Gedanken einfließt. Umberto Eco formulierte es so: »Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, dass die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefasst werden muss: mit Ironie, ohne Unschuld.«³

Wenn wir Alois Mosbacher nun in diese informelle Gruppe von neuen Malern eingliedern und in Relation mit seiner näheren Umgebung von damals (Hubert Schmalix, Siegfried Anzinger, Erwin Bohatsch, Josef Kern, Alfred Klinkan) sehen, so fallen auch bald die Unterschiede auf. Man ging sehr verschieden mit den Strömungen der Avantgarde um, ließ sie unterschiedlich im eigenen Werk bestehen. Bei Alois Mosbacher sieht man sehr deutlich, dass er sich keineswegs abwendete und alles Konzeptuelle ablehnte. Bewusst oder unbewusst baute er sowohl auf die Strömungen der Avantgarde als auch auf die Malereigeschichte im Allgemeinen auf. Viele Aspekte, die in den 1960er- und 1970er-Jahren formuliert wurden, wie die Auseinandersetzung mit dem Raum, das Interesse an technischen Medien als eine Grundlage der Malerei, die Auflösung des Raumes zwischen Publikum und Werk, die Thematisierung des Raumes im Allgemeinen und die damit einhergehende Diskussion um Realraum und Bildraum sowie das Element des Performativen – das alles sind Problemstellungen, die unterschiedlich intensiv und offensiv abgehandelt wurden. Aus der heutigen Sicht muss man Alois Mosbacher zugestehen, dass er sich in unterschiedlicher Intensität all diesen Fragen stellte und sie in der Malerei eigentlich schon von Beginn an zu lösen versuchte, was im Folgenden darzustellen sein wird.

Mosbacher war und ist natürlich ein eminenter Maler. Sein Fokus ist auch heute noch die Malerei, jedoch hat er diese schon bald als etwas begriffen, das parallel existiert mit der Fotografie, den Medienbildern, mit der Skulptur, dem Performativen und dem Installativen. Sosehr es in den 1980er-Jahren den Eindruck erwecken mochte, dass sich die Malerei wieder auf ihre anfängliche Position als »Fenster« (Alberti) zurückorientierte, sosehr war es klar, dass auch der »White Cube« (O'Doherty, 1976) die Künstler vor neue Überlegungen stellt. Der »White Cube« als Ort, an dem sich die Kunst ereignet, ist somit die Sphäre, die es zu betrachten gilt – ähnlich wie in der Malerei die weiße Leinwand.⁴ Brian O'Dohertys Überlegungen zum Galerieraum mit seinen materiellen und institutionellen Bedingungen, die die Funktionsweise der Kunst bestimmen, markieren einen bedeutsamen Punkt, der sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption von Kunst entscheidend werden sollte. Mit anderen Worten bedeutet das, dass je älter die Kunst wird, desto mehr wird der Kontext zum Text und damit die Umgebung zum Inhalt – »context becomes content.«⁵ Selbstverständlich sind hier auch die Entwicklungen der 1960er-Jahre integraler Bestandteil der Analyse, denn letztlich wurde die Frage nach der Kunst und ihrem Kontext damals bereits gestellt.

An diesem Punkt soll Alois Mosbacher nicht aus der Malerei verabschiedet werden und als Konzeptualist oder dergleichen missverstanden werden. Vielmehr sind

² Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Wertheim 1987, S. 4

³ Umberto Eco, *Nachschrift zum »Namen der Rose«*, München 1984, S. 78f

⁴ Siehe dazu: Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle – Inside the White Cube. Anmerkungen zum Galerie-Raum*, Berlin 1996

⁵ O'Doherty, a.a.O., S. 9f



Tor, 1984



Tarzan, 1990

6

Siehe dazu die Artikel in diesem Katalog von Robert Fleck, Annelie Pohlen, Konrad Tobler und das Interview zwischen dem Künstler und Hans Ulrich Obrist.

7

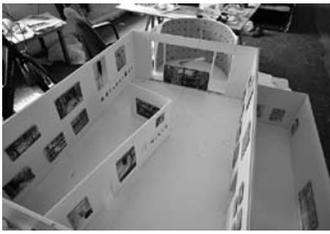
Leon Battista Alberti (1404–1472) hat in seinem grundlegendem Buch zur Malerei *Della pittura* 1436 eine Neudefinition des Bildes vorgenommen, indem er es als eines der möglichen Schnittebenen durch die Sehpyramide und dessen Projektion, die er als »Fenster« bezeichnete, festlegte. Er schuf damit die theoretischen Grundlagen perspektivischer Darstellung

8

Siehe dazu: Anne Friedberg, *The Virtual Window – From Alberti to Microsoft*, Cambridge, MA 2006

es die Vielfalt und die Offenheit, die Mosbachers Werk von Beginn an bestimmen und die hier betont werden sollen. Diese Vielfalt, die sich seit den 1990er-Jahren verstärkt bemerkbar lässt, bezieht sich sowohl auf das Inhaltliche, wesentlicher aber auf den formalen Gehalt seiner Arbeit. Wir überblicken heute mehr als drei Jahrzehnte seines Schaffens und können wesentlich deutlicher sehen, dass seine Malerei niemals das Medium auslöschen oder verlassen wollte, sondern sowohl zurückliegende als auch in der Gegenwart stattfindende Entwicklungen außerhalb der konventionellen Malerei mit einbeziehen wollte. Die inhaltlichen Aspekte und das eminent Malerische wurden vielfach analysiert und dargestellt.⁶ Weniger wurde zum Aspekt des Installativen in Bezug auf Mosbachers Malerei geäußert, obwohl gerade das ein wesentliches Merkmal seiner Kunst zu sein scheint. Zumindest in den letzten beiden Jahrzehnten ist das feststellbar.

Alois Mosbacher sah und sieht die Malerei als heterogenes Feld, das Aktivitäten jenseits von Leinwand oder der weißen Wand erlaubt. Die Geschichte der Malerei zeigt, wie sich gewisse Elemente in ihr aufgelöst haben, andere wieder isoliert wurden, gewisse haben zeitweise an Relevanz verloren oder sind überhaupt neu hinzugekommen. Vom historischen Standpunkt aus hat sich die Malerei in einigen Entwicklungsphasen fast bis zur Unkenntlichkeit verändert. Für Mosbacher ist die Malerei mehr und mehr zum Bild geworden. Das beweist auch die verstärkte Verwendung von grafischen und anderen Elementen innerhalb des Bildes, von Fotografien bzw. Bildern aus dem Internet als konzeptive Vorstufen zur Malerei und die Beschäftigung mit bewegten Bildern in Form von Videos. All das lässt auf einen eher allgemeinen Bildbegriff schließen. Dieser mündet zwar in die Malerei, lässt aber die zusätzlichen Ebenen spürbar bzw. sichtbar werden. Die ausführliche Bildrecherche vor dem Malprozess ist integraler Bestandteil der Arbeit – wird vom Künstler über das Sichtbare hinaus als wichtig erachtet. Die gesehenen und gesammelten Bilder unterschiedlichster Herkunft müssen erst bearbeitet, organisiert und in Bezug zu ihrem neuen Kontext als tauglich definiert werden, bis sie auf die Leinwand gebracht werden, wo sie losgelöst von ihrem ursprünglichen Inhalt, oft auch formal weitgehend verändert eine neue Realität beschreiben. Im Diskurs der Malerei könnte man Albertis Gleichnis vom »Fenster« hier variieren.⁷ Nicht das Resultat ist das Fenster, sondern es ist Instrument zur Bildentstehung. D.h. nicht die Nachahmung dessen, was durch den Blick aus dem Fenster sichtbar wird, ist des Malers Ziel, sondern der Eindruck nach dem Blick aus dem Fenster soll wiedergegeben werden. Dabei mögen formale Elemente mimesisartig erscheinen, jedoch hat sich das ursprüngliche Bild verändert. Somit werden die Fotos, Medienbilder oder der Monitor zum Fenster. Gerade beim Computer ist diese Fensteranalogie besonders spürbar. Man spricht dort sogar von »Windows«, die man mehrfach und auch gleichzeitig öffnen kann – »von Alberti zu Microsoft«.⁸ Alois Mosbacher bedient sich nicht nur der Funktion des Fensters, wie viele Künstler, sondern er thematisiert es auch in seiner Malerei, wenn er wiederholt Fenster, Ausblicke aus Höhlen und so fort zeigt. Wobei in den Öffnungen immer Leere dargestellt ist, die sich maximal als Blick in die Wolken oder den Himmel lesen lässt. Auch hier ist es der instrumentelle Wert des Fensters bzw. das Architektonische und nicht der Blick aus der Öffnung, der thematisiert wird. Es handelt sich dabei aber auch um das Bild im Bild oder konsequenterweise um die Position des Bildes in Bezug zum Raum. Die Aufgabe im Sinne Albertis ist letztlich die Wiederholung der realen Natur im Gemälde. Somit ist der Bildraum untrennbar mit dem realen Raum zu denken und man kann ihn hier auch im ursprünglichen Sinn zur Anwendung bringen. Das Fenster bzw. die Öffnung von einem Raum oder Teil des Raumes in einen anderen wird auch in der Ausstellung im Künstlerhaus sichtbar. Sowohl die zentrale Wand der Ausstellungsarchitektur, die vom Künstler selbst konzipiert wurde,



Outside Fiction, Modell Künstlerhaus, Graz, 2010

wie auch die Bilderwände, die an das Künstlerhaus hüttenartig angebaut sind, weisen Durchblicke in Form von Fenstern auf. Einmal fällt der Blick hinaus in die Umgebung (Bäume, Sträucher, Straße etc.) des Ausstellungsraumes, das andere Mal blickt man von einem Teil des Ausstellungsraumes in einen anderen, wo erneut Bilder sichtbar werden. Nicht zufällig sind die Öffnungen dort situiert, wo man üblicherweise ein Bild erwartet. Zusätzlich verstärkt wird der Eindruck noch durch die Gemälde, die die Öffnungen umgeben. Mosbacher scheint sogar damit zu spielen, dass man beim ersten Blick statt der Fenster Bilder wahrnimmt. Dass das Fenster nicht notwendigerweise zu einem festgelegten, starren Blick führen muss, wird anhand dieser Anordnung deutlich. Vieles hängt vom Betrachter ab. Die Position des Betrachters ist in diesem Zusammenhang als eine dynamische gedacht. Der Betrachter ist nicht bewegungslos, wenn er durch die Öffnungen schaut. Vielmehr ist die Veränderung des Motivs durch die Bewegung des Besuchers gegeben. Zwei entscheidende Dinge werden hier sehr subtil angedeutet. Einerseits die Bewegtheit des Bildes und andererseits die Miteinbeziehung des Benutzers. Beides kommt in den Vorstellungen der Avantgarde in unterschiedlicher Art und Weise vor. Bewegung im Kunstwerk kann man bis zu den kinetischen Bemühungen am Beginn des 20. Jahrhunderts feststellen – als Referenz ist meist der Film zu denken. Die Einbeziehung des Publikums ist vor allem in den 1960er-Jahren sehr bestimmend und gipfelt in Umberto Ecos Begriff vom »offenen Kunstwerk«, bei dem das Publikum einen kreativen Part innerhalb des Werks zugewiesen bekommt. Erst in seiner Sphäre vollendet sich das Kunstwerk vollständig. Mosbachers Ansatz in Bezug auf den Betrachter ist etwas subtiler und allgemeingültiger in Bezug auf die Malereigeschichte: »[...] aber es ist natürlich auch eine grundsätzliche Eigenschaft von Malerei, von einem guten Bild, dass der Betrachter reinspringen kann, das war immer so.«⁹ Man sieht somit, dass sich die Bildrealität mit der tatsächlichen Realität im Austausch befindet. Martin Heidegger behauptete bereits im Titel seiner 1938 erschienenen Abhandlung, dass wir in einer »Zeit des Weltbildes« leben. Er bezog das auf die Neuzeit. In der Neuzeit erst hat sich die Welt in einen systematisierten und darstellbaren Gegenstand entwickelt, der die technisch-wissenschaftliche Rationalität zur Grundlage erhoben hat. Heidegger, der hier den »pictorial turn« noch nicht formuliert, ihn aber de facto anspricht, meint mit »Weltbild« nicht das »Bild von der Welt« sondern »die Welt als Bild«. Denker wie Günter Anders, Jean Baudrillard oder Paul Virilio haben diese Bildwerdung der Welt weiter ausformuliert und somit ist heute klar, dass Bilder – auch die Weltbilder – immer mit oder in uns waren bzw. immer in uns entstanden sind. Es scheint nicht möglich zu sein, Bilder hinter sich zu lassen und dadurch eine authentischere Beziehung zum Sein, zur Wirklichkeit und zur Welt zu gewinnen. Letztlich sind es Bilder, die uns einen Zugang zu den Dingen verschaffen. Das führt auch zurück zur zuvor erwähnten offenen Charakteristik innerhalb Mosbachers Malerei, die sich intensiv mit dem allgemeinen Begriff des Bildes beschäftigt und damit wie Gedanken zu Bildern werden. Dass das in seinem Fall in erster Linie mit der Malerei in Verbindung steht, ist eine Facette. Bei anderen Künstlern kann das Leitmedium beispielsweise die Fotografie sein und die Diskussion bewegt sich von dieser Seite hin zum Bildbegriff.

Man könnte hier mit Gottfried Boehm argumentieren, der das »Ikonische« beschreibt: »Der Status des Bildes ist ebenso singulär wie rätselhaft: es ist ein Ding und Nicht-Ding zugleich, befindet sich in der Mitte zwischen schierer Tatsächlichkeit und luftigen Träumen: das Paradox einer realen Irrealität. Der im 20. Jahrhundert vollzogene ›Ausstieg‹ aus dem Bild setzt hier an. Er versucht, die Zwitterexistenz des Ikonischen in ihre Bestandteile aufzuspalten.«¹⁰ An diesem Punkt wird Mosbachers Bemühung verständlicher, die Sphäre des Gemäldes zu

9

Alois Mosbacher im Interview mit Hans Ulrich Obrist, in: *Out There*, Kat., Secession, Wien 2004, S. 65 und in diesem Katalog, S. 143

10

Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen – Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 37



erweitern, um über die Dreidimensionalität bzw. das Installative erneut wieder im Bild zu landen. In der Ausstellung im Künstlerhaus Graz sind wir genau an dieser Stelle, wo das Bild in Form des Gemäldes präsent ist, jedoch der Ausstellungsraum und sogar der Raum um das Ausstellungsgebäude in seiner Bildhaftigkeit angesprochen wird – zur Sphäre des Bildes gehört. Das ist höchst aktuell und thematisiert das grundsätzliche Problem, das nach der Grenze zwischen Wirklichkeit und Bild von der Wirklichkeit fragt. Wenn man der Diskussion folgt, ist man geneigt, an die Möglichkeit zu glauben, dass es diese Grenze nur scheinbar gibt. »Geisterhaus« aus dem Jahre 1996 ist ein Projekt, das dieses Phänomen gut beschreibt. Alois Mosbacher hat dabei ein sehr groß dimensioniertes Bild im Wald gemalt. Das wäre angesichts der Malereigeschichte, die bereits im 19. Jahrhundert die »Plein Air Malerei« kennt, nichts Außerordentliches. Jedoch ist es im Fall Mosbacher anders. Er hat zunächst die Situation, den Malort in dem Gemälde reflektiert, da es eine ähnliche Anordnung von Bäumen, Brettern, Latten, Leitern und Planen zeigt, wie sie tatsächlich am Ort des Geschehens vorstellbar ist. Auch in der Realität steht die aufgespannte Leinwand auf eine Behelfskonstruktion montiert im Wald und wird abends nach dem Malen mit einer Plane zugedeckt. Des Weiteren hat der Künstler den Malvorgang gleichsam zur Malperformance ohne Publikum gemacht. Ein Arbeitsvorgang, ähnlich dem der Waldarbeiter, die jeden Tag in den Holzschlag gehen, um ihr Arbeitspensum zu verrichten. Die Bildfläche ist in mehrere Teile geteilt, die im Hintergrund nicht als zusammenhängend erscheinen. Erst die Elemente des Vordergrunds schließen die Komposition und geben den Eindruck einer geschlossenen Komposition und eines eventuell tatsächlich existierenden Ortes. Die Farben auf den einzelnen Bildteilen entsprechen nicht den Lokalfarben und machen die Szene zusätzlich surrealer. Letztlich wird das Bild im Ausstellungszusammenhang nicht an der Wand präsentiert, sondern frei im Raum an eine Hilfskonstruktion gelehnt. Die Arbeitssituation wird somit in der Ausstellung noch einmal zitiert. »Geisterhaus« spielt inhaltlich auf ein mysteriöses, geheimes Vorgehen im Schutz des Waldes an. Es erinnert auch an die Angewohnheit von Kindern, im Wald Hütten zu bauen und damit verallgemeinert auch die an Begegnung des Menschen mit der Wildnis. Das Ganze weist uns aber auch explizit auf den erwähnten Bildwerdungsprozess der Wirklichkeit hin, die sich im Gemälde verdichtet. Wenn zuvor vom bewegten Bild und vom ebenso bewegten Betrachter die Rede war, so überfordert man Mosbachers Kunst wahrscheinlich, wenn man auf das Medium Film bzw. auf bewegte Bilder generell zu sprechen kommt. Trotzdem sei eine Spekulation an dieser Stelle erlaubt. Beim Fenster, wie bei der Filmleinwand oder dem Screen gibt es die Annahme des starren Beobachters vor dem bewegten Bild. Selbst im Fall des Computers ist das so, obwohl sich dort die Oberfläche noch weiter dynamisieren lässt – durch Zutun des Users – und mehrere Windows gleichzeitig geöffnet werden können, bleibt der Betrachter starr vor dem Monitor. Vom Standpunkt der Malerei ist ein Bild doppelt starr – das Bildgeschehen ist ein feststehender Ausschnitt und weist dem Betrachter prinzipiell nur einen idealen Betrachtungspunkt zu, von dem aus das Geschehen im Bild zu erleben ist. Der Rahmen trennt das Bild zusätzlich noch vom umgebenden Raum. Aus diesem Gesichtspunkt heraus hat die Erweiterung des Bildes nur einen Sinn, wenn sich dabei Flexibilität sowohl auf der Ebene des Bildes als auch auf Betrachterebene ergeben. Vom Standpunkt des Films hat man derartige Experimente in den späten 1950er-Jahren unternommen und ist zum »Expanded Cinema« der 1960er- und 1970er-Jahre gelangt. In der Malerei könnte man eine ähnliche Entwicklung der Erweiterung in Erwägung ziehen und käme zur Installation. Damit sind wir wieder bei O'Doherty's »White Cube«, der uns zum installativen Charakter von Malerei hinführen kann. Man kann die Bilder einzeln als



Out There, Modell Secession,
Wien, 2004

geschlossenes Ereignis erleben und den Raum darum ignorieren, jedoch ist es auch möglich und von O'Doherty auch intendiert, dass man die Gesamtheit von Raum und Malerei gemeinsam erlebt und somit das eine gleichsam als Teil des anderen wahrnimmt. Die Besonderheit bei Mosbacher ist, dass all das auf sehr subtile Art geschieht und man es nicht sofort wahrnimmt. Der Künstler hält das Geschehen in einer Art Schwebezustand, denn die Bilder funktionieren letztlich auch alle losgelöst von ihrer Raumsituation. Aber gerade in letzter Zeit – 2004 in der Wiener Secession (»Out There«) und jetzt im Künstlerhaus Graz (»Outside Fiction«) – hat Alois Mosbacher selbst die Ausstellungsarchitektur und die Positionierung der Bilder und Skulpturen ganz exakt durchkomponiert. Die Ausstellung funktioniert somit als Gesamtkonzept, als Installation. Dabei wird mit vielfältigen Bezugspunkten unter Einbeziehung der Dynamik des Publikums kalkuliert. Die künstlerische Praxis und die damit einhergehende Anzahl von bestehenden Bildern ermöglichen es dem Künstler, neue Sichtweisen auf bereits lange bestehende Kunstwerke zu gewähren – der Bilderfundus wird zum Archiv, letztlich zum Installationsmaterial. Zudem verbindet sich diese Vorgangsweise mit der grundsätzlichen Praxis von Alois Mosbacher, sich ein umfangreiches Bildarchiv anzulegen. Aus diesem Archiv, das sich wie zuvor schon erwähnt, aus unterschiedlichsten Quellen – meist aus dem Internet – heraus speist, entsteht die Malerei. Selbst die Einzelteile innerhalb der Bildkompositionen (Balken, Blumen, Leitern, Köpfe, Bienenschwärme, Zöpfe, Steine, Tiere, Müllgegenstände und so fort) kommen aus diesem Fundus und ergeben oft surreale, an René Magritte erinnernde Szenerien innerhalb der Bilder, die man sich im Entferntesten auch als Bilddokumentationen von zuvor gebauten Installationen denken kann – obwohl vieles davon in der Realität nicht vorstellbar ist.

Im Bezug zur Installation werden auch die eigenen Bilder gleichsam Teil dieses Archivs, das somit eine zusätzliche Ebene erfährt. Ein System, wie dieses ist enorm flexibel und schöpft das Medium Malerei weitgehend aus. Es handelt sich letztlich dabei um eine Art der Erweiterung der Malerei, ohne diese jedoch zu verlassen, was zu einfach wäre. Die Fortführung der Malerei in den Raum hinein hat eine lange Tradition, die von Beginn an den Raum als erweiterte Sphäre des Gemäldebegriff – El Lissitzky (»Prounenraum«, 1923), Piet Mondrian (»Salon Madame B«, 1926), Marcel Duchamp (»Porte, rue Larry 11«, 1927), Kurt Schwitters (»Merzbau«, 1933) oder später die Gestaltung der »Internationalen Ausstellung des Surrealismus« 1938 in Paris. Das sind gleichsam die Referenzbeispiele, wenn es um die frühesten Malereiräume geht.

Wichtiger bzw. interessanter in Mosbachers Zusammenhang erscheinen aber zwei historische Positionen zu sein, die gleichsam die Ausstellungspraxis thematisieren. Das ist zum einen Claude Monets Zyklus der »Nymphéas« (in den 1920er Jahren entstanden, 1929 der Öffentlichkeit erstmals im Jeu de Pomme vorgestellt), der ein geschlossenes Bildsystem darstellt, das insgesamt zweiundzwanzig Leinwände umfasst, die als Bestandteile in acht größere Zyklen eingegliedert werden, zum anderen ist Kasimir Malewitschs »Schwarzes Quadrat auf weißem Grund« von 1915 hier von entscheidender Wichtigkeit. Dieses war ursprünglich als Bühnendesign zur Oper »Sieg über die Sonne« konzipiert worden. Aufgrund seiner spezifischen Hängung in der Ausstellung »0,10: Letzte Futuristische Ausstellung« in Petrograd wurde es zum raumbildenden Segment installativer Prägung. Durch seine Anbringung deutlich exponiert, überspannte das Gemälde eine obere Raumecke und schien im Bildraum zu schweben. Tatsächlich erinnert das Installieren des Quadrates an die Anbringung religiöser Ikonen, ist somit eine symbolhafte Geste, die dem zeitgenössischen Besucher der Ausstellung durchaus geläufig war – aus dem Kontext des religiösen Rituals.

In diesem Zusammenhang könnte man beispielsweise Alois Mosbachers Skulpturengruppe »Thürnthal« aus dem Jahre 1988 sehen. Die Objekte dieser Installation sind angelehnt an Gegenstände, die auch in verschiedenen Bildern des Künstlers vorgekommen sind. Es handelt sich dabei um bemalte Gegenstände, die eine Funktion vortäuschen, an Kinderspielzeug oder an Modelle für eventuelle Architekturen erinnern. Sie waren je auf einem sockelartigen Gestell präsentiert und nahmen den gesamten Raum ein. Der Künstler kalkulierte hier mit der Bewegung des Besuchers, der den Raum abschreitet und symbolhaft von einem Ort (Skulptur) zum anderen geht. Das hat keinen direkten inhaltlichen Bezug zum Religiösen, jedoch im Strukturellen besteht eine Verwandtschaft, wie bei Malewitsch. »[...] da geht es darum, einen gewissen Ort zu durchschreiten – das war fast ein religiöses Moment. Es ging darum, wie man eine gewisse Strecke zurücklegt. Die Strecke ist durch die einzelnen Streckenabschnitte, also durch viele einzelne Orte, unterteilt worden.«¹¹ Was hier noch als eher konventionelle Skulpturenpräsentation anmutete, war in seiner konzeptuellen Dimension weiterreichender. Auch in der Skulptur gab es spätestens seit Robert Morris in den 1960er-Jahren die Frage nach der Bewegung des Publikums beim Erleben einer Skulptur. Nicht eine Schauseite ist dem Betrachter zugewiesen worden, sondern durch das Umschreiten des Objektes sollte sich das Bild der Skulptur entwickeln. Morris hat nicht wie Malewitsch eine religiöse Komponente ins Treffen geführt, sondern vielmehr seine eigene Tätigkeit als Tänzer war für das Element der Bewegung entscheidend. Mosbacher scheint hier dazwischen zu liegen, zumindest aber in Relation zu den beiden Positionen zu stehen.

Für die Ausstellung »Outside Fiction« im Grazer Künstlerhaus scheint die Position vom zuvor erwähnten Claude Monet noch einmal strapaziert. In seinen Seerosenbildern entrückte Monet den Betrachter aus seinem gesichertem inneren Abstand, verunklärte die Distanz zur Farben- und Formenwelt, verwischte die traditionelle Fern- und Nahsicht und animierte so zum Hineingleiten in eine Wasserlandschaft.¹² Alois Mosbacher baut eine aus verwitterten Brettern bestehende Hütte ohne Dach an das Künstlerhaus an und montiert darauf Gemälde, die Ausschnitte von Bäumen und Sträuchern – eine Waldsituation – zeigen. Wenn wir bei Monet in eine Wasserlandschaft geraten, kommen wir hier in eine Waldlandschaft, die allerdings durch ihre Farbgebung, die nicht mit den Lokalfarben übereinstimmt, auch surreal anmutet. Mosbacher konzentriert sich hier ausschließlich auf das Dickicht der Baumformationen, die er in extremer Nahsicht und Ausschnitthaftigkeit wiedergibt. Ähnliches versuchte Monet, indem er sich auf die Wasseroberfläche konzentrierte. Bei Monet ist das Weglassen des Horizonts wesentlich. Damit nimmt die Teichoberfläche die gesamte Leinwand ein. Der Standpunkt des imaginären Beobachters auf dem Festland verschwand dadurch. Der Versuch, dem Betrachter das Bild optisch näher bringen zu wollen und so sein Blickfeld gänzlich einzunehmen, ist hier wie dort zentrales Anliegen. Was in beiden Fällen zutrifft, ist die Tatsache, dass der dargestellte Raum durch die Erweiterung des innerbildlichen Raumes mit Hilfe einer hervorgerufenen Ausschnitthaftigkeit geöffnet wird. Durch die Suggestion von Räumlichkeit, die durch die Unüberschaubarkeit des Bildensembles erreicht wird, wird der Betrachter sogar zur Bewegung im Raum aufgefordert. Das grenzt an die technischen Möglichkeiten von virtuellen Räumen, wie wir sie innerhalb der avancierten Medienkunst erleben. Monets Experimente deuten auf die Problematisierung der Beziehung von Bild und Umgebung, die später symptomatisch für die Avantgarde werden sollte.

Mosbachers Vorhaben, einen Raum bildnerisch zu gestalten, zeigt, dass die Absicht nicht in der Tradition der dekorativen Ausstellungsinszenierung anzusiedeln ist, sondern vielmehr in den Wahrnehmungsexperimenten der Malerei bzw. des Bildes

¹¹ Alois Mosbacher im Gespräch, a.a.O., S. 65 und in diesem Katalog, S. 142

¹² Siehe dazu: Oliver Grau, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001, S. 102

im Allgemeinen begründet ist. Bei Monet ergab sich eine völlig neue Zusammenfügung von architektonischem Umraum, Bildserie und Betrachterraum. Alois Mosbacher scheint hier nochmals nachzufragen, um zugleich auch auf die technischen Bilder bzw. auf den darauf basierenden virtuellen Raum anzuspielen, der letztlich im Bewusstsein des heutigen Betrachters selbstverständlich verankert ist. Er öffnet damit das malerische Dispositiv, ohne es zu verlassen. Das mag möglicherweise der Betrachter vollziehen.