

Versuchsanordnung Bild Offene Passagen im ›new order‹ der Imagination

Annelie Pohlen



Egoshooter, 2003

Auf der Programmseite der Neuen Galerie Graz schießt jemand im Bild aufs Bild, genauer, aus der rechten unteren Bildecke zielt ein ausgestreckter Arm mit Pistole in der Hand auf die eher dürftig in den weißen Grund skizzierte ›Vorstellung‹ eines Waldes. »Outside Fiction« ist der lakonisch knappe Titel für die so ›bebilderte‹ Vorschau auf die Präsentation eines Künstlers, der unbeirrt von den wiederholten Todesankündigungen die Malerei seit drei Dekaden in immer neue Laborversuche treibt. Lassen wir die ›medizinischen Bulletins‹ der Kunstgeschichte beiseite und kommen zu Alois Mosbacher, der besagtes Bild 2004 in der ebenso lakonisch knapp betitelten Ausstellung »Out There« in der Wiener Secession vorstellt. Das verführt zu Kurzschlüssen. Im Alltag hilft Absenkung oder Ausweitung der Energiezufuhr. Im Hirn gelten andere Spielregeln, wenn nicht einmal klar ist, wo ›out‹ ist und wo ›there‹, was ›outside‹ und was ›fiction‹. Ist die Fiktion außerhalb oder soll sie nach draußen vertrieben werden, und wo ist (dr)außen und wo ist oder was ist ›dort‹. Was soll heraus geworfen werden, wenn auf dem Bild ohnehin nichts ist als eine »Skizze«, in der niemand zu sehen ist. Der »Egoshooter«, so der Titel des Werkes von 2003, steht in diesem Bild ohnehin ›draußen‹ – etwa so wie in Spiegelbildern, die nur Ausschnitte aus dem ›realen‹ Raum zeigen. Woher kommt diese Hand, wem gehört sie? Seit Jahrhunderten basteln Erwachsene an einer klaren Trennung zwischen Realität und Fiktion. Kinder gleiten problemlos zwischen den ›Wirklichkeiten‹ hin und her. In ihrem Hirn ist unendlich viel Platz für Universen inside und outside fiction.



Flammenkopf, 1983

Zu den frühen Porträts dieses Malers zählt der »Flammenkopf«, 1983. Ein eher finsternes blaues Gesicht schwebt auf der Horizontlinie zwischen Himmel und Erde. Aus dem Schädel flammen die Farben Rot, Weiß, Grün, Gelb. Um sein Kinn haben sich fünf rot leuchtende Äpfel in Szene gesetzt. Für das schwächliche Bäumchen rechts im Bild sind sie ein wenig groß, für den körperlosen Kopf gerade angemessen proportioniert. Der Maler hat es eher beiläufig ins Bild gesetzt. In diese Zeit datieren weitere Köpfe, auch Landschaften mit und ohne Figur, Aktzeichnungen mit und ohne andere Lebewesen, klassische Motive aus den ›paradiesischen‹ Zeiten der Malerei im aktualisierten expressionistischen Outfit. Ob im Hirn des »Flammenkopfes« etwas brennt oder gar verbrennt, geben die lodernen Farben nicht preis. Man kennt sie alle ›aus der Natur‹. Auch das Grün scheint halbwegs natürlich – bei entflammtem Gift. In der Malerei, deren Rohstoff die Farbe ist, bemisst sich deren Gültigkeit nicht an der materiellen Wirklichkeit draußen, sondern an der

fiktionalen Wirklichkeit innerhalb des Bildes. Welche Bedeutung sollte dem Gold in der byzantinischen und frühmittelalterlichen Kunst oder dem Blau der Pferde von Franz Marc schon zukommen, wenn nicht die einer Wirklichkeit oder Fiktion von Wirklichkeit der im Hier und Jetzt experimentierenden Malerei?

Zu den großen Fiktionen des an Fiktionen reichen Abendlandes zählt Platons Höhlengleichnis. Die Menschen in der Höhle sehen nur Schatten, die sie für Wirklichkeit halten. Die Schatten stammen von Ideen, die der Wirklichkeit außerhalb der Höhle, vielleicht »out there« oder »outside fiction«. In Platons umfassendem Weltbild senden die Schattenbilder noch »Botschaften«. Es folgt eine Kulturen übergreifende Geschichte von Fiktionsanbetern und Bilderstürmern.

»Mit ›fiction‹ meine ich einen noch weiteren Begriff als die deutsche ›Fiktion‹: Geschichte im Sinn von Historia und Story – Erzählung, Inhalt, Erinnerung.«¹ Als ›déjà vu‹ überschwemmen die zum Souvenir geronnenen Bilder jedermanns Alltag zu jeder Zeit. 1987 avanciert dieser Aspekt zum Ausstellungstitel. Was treiben diese Schatten ohne Ideen mit der Einbildungskraft? Auf welche unter all den Schatten soll die Hand nun schießen und für welche Bilder hat sich das Hirn entflammt? Lassen sich aus der Flut der Bilder, die in Museen vor sich hin schlafen, vielleicht auch nur träumen, die die öffentlichen und privaten Räume als Beruhigungsdekoration oder Konsumverführung überschwemmen und in den digitalen Räumen selbst die kühnsten Vorstellungen von unendlichem Wachstum übertreffen, ›richtige‹ Bilder filtern? Was treibt der Egoshooter rastlos in einem Wald, der in dieser hinskizzierten Fassung bestenfalls als Schattenwurf auf der Lein-›Wand‹ durchgehen kann? Was bringt den Maler, der sein ›Vorbild‹ wie andere ›déjà vu‹ ins Bild gesetzt hat, dazu, dem Imago zu vertrauen?



Investigators, 2002

In der Secession zieht ein »Investigators« betiteltes Breitwandformat von 2002 neben dem »Egoshooter«, 2003, den Besucher suggestiv in das Geschehen am Tatort. Drei Figuren suchen nach irgendetwas auf dem Boden. Zwei knien, einer weist stehend mit einem Stock auf den Boden. Zwei kleinere Fahnen markieren das Terrain. Den Bildhintergrund ›besetzt‹ ein Stück Wald. Der Wald ist Tatort für alles in »Out There«. Aus der historischen Perspektive handelt es sich um einen Ort in der Landschaftsmalerei, der mehr als andere aufgeladen ist mit märchenhaften und mythischen, heiteren und bedrohlichen Geschichten, die hinter jedem Baum und unter all dem Laub allgegenwärtig sind, jedenfalls für die Einbildungskraft ›out there‹. So nehmen die »Investigators« ebenso plausible Plätze ein wie die aus dem Nichts zielende Hand, dies umso mehr als die gesamte Ausstellungsarchitektur zum Ort von Einblicken und Durchblicken, Passagen und Umleitungen komponiert ist, als ginge es darum, ein Geheimnis zu lüften. Die Wände sind für den Auftritt der Werke stimmungsvoll grün gestrichen. Als Figur im Raum gesellt sich der Besucher zu den bisweilen vertrauten, bisweilen mysteriösen Figuren im Bild und sucht wie diese nach dem »Schlüssel« des Geschehens – und schließlich nach dem Grund für die Schusswaffe in »Out There«.

Natürlich geht die Geschichte hier so wenig auf wie in anderen ebenso präzise vorgeführten Projekten von Alois Mosbacher. Die ›erzählten‹ Ereignisse sind nichts als Fragmente von ›Stories‹, die der Maler aus einem reichen Archiv gesammelter Bilder durch seine Versuchsanordnungen in der Malerei treiben kann: Da läuft ein Mann über Schienen, zwischen den Bäumen ist ein »Volvo« mit einem Grashaufen auf dem Dach abgestellt, eine Kampfszene, wie ein verblissenes Röntgenbild über mehrere Leinwandflächen mehr gezeichnet als gemalt – und schließlich all die »Kerle«, die »Bräute« und die »Walker«, wovon letztere schon der uniformen Kappe wegen zu einer einzigen ›Züchtung‹ zählen könnten.

Mehr oder minder in der Mitte des Tatorts der »Investigators« posiert ein riesiger Baumstamm, dessen Krone offensichtlich nicht mehr ins Bild passt. Vielleicht ist

¹ Alois Mosbacher in einer E-mail an die Verfasserin vom 15. 2. 2010.



Müll, 2003



Warte, 2004



Die Brücke, 2005

es auch kein Stamm, sondern schlicht ein Teil, aus dem das Bild zusammengefügt ist. Er ist so markant gesetzt, dass schließlich all die Handlungsträger nicht mehr verbergen können, dass auf dem Boden gar nichts verborgen ist, sondern sich eine blassrote Fläche ausbreitet wie ein unfertiges Bild, dessen Abgrenzung zum ›richtigen‹ Waldboden notdürftig durch die zwei Fahnen gesichert ist. Wäre die Stimmung in diesem durch die Farben selbst ausgeleuchteten Szenario nicht so beunruhigend unbestimmt, man könnte geneigt sein, dort einen Treffpunkt all der durch den Wald streifenden Walker und Kerle und Bräute zu imaginieren. »outside« ist nicht nur draußen, es ist auch die Außenseite von etwas, ›outside« der ›fiction« funktioniert wie eine zusätzliche Farbe.«² Diese jedenfalls verleitet in »Out There« zu je individuellen Kurzschlüssen durch die in »Trailhead«, 2002, und »Müll«, 2003, ausgelegten Spuren, all die déjà vus, wie man sie als Folge asozialer Entsorgungen von Müllkippen im ›wirklichen‹ Wald kennt. Doch, wenn Mosbacher Sofa, Matratze, Kloschüssel, Kücheneinrichtung und Fernseher in der Lichtung ›arrangiert«, kippen die Hinterlassenschaften asozialer Handlungen outside in ein subversives Stillleben, ein im Bild angehaltenes Leben von – ›outsidern« des ›déjà vu« für und durch die Malerei. Die an der Wegkreuzung abgestellte Tafel ist Wanderern als Orientierungshilfe geläufig. Weniger geläufig die drei im Umfeld befindlichen Rechtecke. In diesem sattsam in Grün und Gelb, Licht und Schatten schwelgenden Malerwald mit all den Baumkronen geschuldeten kreisenden und den Stämmen adäquaten vertikalen Farbspuren, deren Tropfen, wo auch immer sie noch können, nach unten laufen, bannen diese gelassen zwischengelagerten, leeren Flächen die Aufmerksamkeit wie immer noch ungemalte Bilder. »Warte hier auf mich« durchzieht als hellgrüner Schriftzug eine weiß leuchtende Schneise in einem vornehmlich in kalten Grüntönen changierenden Waldstück. Möglich, dass sich erst später die ebenso horizontal in den Wald komponierten Brücken mit dem schnell gelesenen Schriftzug kurzschließen und schließlich die so betitelte spiegelnde Passage von 2005 wie die positiv-negativ ›gesetzte‹ Mischung aus Weiß und Grün in »Warte«, 2004, die Wahrnehmung allenfalls wie eine Fata Morgana streifen. Aus Worten werden Texte, Gedichte, Erzählungen, Romane, aber auch (Gebrauchs-) Anweisungen. Als Gegenstände im Bild zünden sie weitere Bilder von Gegenständen, die selbst nicht im Bild sind. Mosbacher macht nicht nur in diesem Bild Gebrauch vom gleitenden Übergang zwischen Wort und Bild. 2008 entsteht eine ganze Folge mit Kohle auf Leinwand ›gemalter‹ Szenarios meist gruseliger Hinterlassenschaften im Wald. Was diese Werkgruppe voller in den Müll verstreuter geheimnisvollen Textzettel unter »New Order« aufführt, mutiert zu einer Form von Schnitzeljagd, die weit über diese Gruppe hinausweist. An welcher Stelle auch immer der Betrachter sich auf diesen in alle Richtungen offenen Parcours durch den Bilderwald einlässt, die Spurensuche endet »out there« im ›leeren‹, von allen vordergründigen Kurzschlüssen freien Bild.

Dessen Mehrwert verdankt sich eben nicht irgendwelchen Stories aus dem Fundus der ohnehin alles flutenden und von allen und jedem in irgendeiner Weise zu welchen Zwecken auch immer recycelten Bilder. Dem Betrachter kann es gleich sein, ob der »Egoshooter« im Bild nur eine Hand mit Pistole ist, weil sein ›Vorbild« in Computerspielen unter gleichem Namen von der Maus getrieben über den Bildschirm jagt. Der Maler muss nichts mehr erfinden, er recherchiert im Fundus der Bilder, folgt wie die »Investigators« all den dort zwischengelagerten Spuren und Zetteln auf der Suche nach der richtigen ›Farbe‹ für das wohl immer unvollendete gültige Bild.

Wer sich dem Werk von Alois Mosbacher über seine Homepage nähert, findet als erstes das Image eines vor den ›natürlichen‹ Wald postierten Breitwandbildes. Das »Geisterhaus« entsteht 1996 tatsächlich »out there« im Wald. Auslöser – bis

² Alois Mosbacher in einer E-mail an die Verfasserin vom 15. 2. 2010.

zu einem gewissen Grad – ist eine Mixtur aus selbst erlebten und dokumentierten Geschichten. Er hätte sie auch im Wiener Atelier malen können. Mosbacher verordnet sich einen Sommer im Grünen, quartiert sich mit dem nötigen Werkzeug in einem winzigen Raum ein, postiert die Leinwand in die Lichtung und malt einen ganzen Sommer lang an diesem großen Bild, Tag für Tag. Er baut es, wie er es nennt – so wie Außenseiter oder Kinder, die im Wald noch Plätze finden für ihre Welt. Nachts schützt er es mit der Plane, die im Bild die Baustelle schützt. Der Wald stellt alles bereit, was der Außenseiter für sein Haus braucht – und der Maler für sein Bild. »Und wenn der Sommer aus ist, ist das Bild fertig.«³

1997 findet es Einzug in eine »el muro la mosca la leche el sol the rock the cow the bridge the sky die Blume die Leiter die Henne der Weg le feuille le coq la pierre le feu« betitelte Ausstellung im Museum Moderner Kunst in Wien. Die wie ein Schriftband an internationalen Schauplätzen von der rückwärtigen Innenklappe über das braunstichige Foto eines noch unfertigen Blockhauses in die vordere Innenklappe des Kataloges dahin fließende Wortreihe liest sich wie ein Inventar dessen, was den Besucher drinnen an Bildmotiven erwarten kann. Woher auch immer sie kommen, im Bild, das fertig ist, wenn der Sommer aus ist, erzählen Text und Gegenstand nichts, was in irgendeiner Form mit Illustration des einen durch das andere zu tun hätte. Das Huhn ist keineswegs das Huhn, sondern die Vielzahl der möglichen Vorstellungen in und von einer Malerei, die ebenso das Haus, den Hund oder den Wald »outside fiction« auslotet. Das verleitet zu nachdenklichen Spaziergängen durch die jüngere Kunstgeschichte von René Magrittes Pfeifen, die keine Pfeifen sein »wollen«, über Marcel Broodthaers akribisch aufgelistete Kühe und gesammelte Adlerspezies hin zu Gerhard Richters »Atlas« mit seiner überbordenden Vorstellung von hehren, banalen, nützlichen und untauglichen Bildmöglichkeiten. Ob Hühner oder Hunde, Blumen oder Bäume, Brücken oder Hütten, für Alois Mosbacher, den Maler als Forscher in eigener Sache, sind sie für sich genommen vor allem deshalb bildwürdig, weil sie als Form nicht mehr erfunden werden müssen. Ihre »Artenvielfalt« füllt Bildbände und Lexikas, ihre Baumuster finden sich in wissenschaftlichen Analysen wie in Musterkatalogen für Zeichner, Bastler, Profis wie Laien und so fort ... 100 Hühnerbilder hat Mosbacher 1996 auf unterschiedliche kleinformatige Leinwände gemalt. Sie taugen für Museumswände ebenso gut wie für Kleiderhaken. Und wenn eines oder mehrere zu Abbildungszwecken nicht mehr verfügbar sind, zeichnet er sie mit leichter Hand eben noch einmal. Nach den Hühnern malt er über drei Jahre »ausschließlich diese Hundeköpfe« – und nun für »Outside Fiction« Vögel. »Es ist für mich als Maler sehr angenehm, ein Sujet gefunden zu haben, das ich immer wieder verwenden kann, das mir erlaubt, in einem abgegrenzten Kanon zu arbeiten. Am Morgen in das Atelier kommen und sich sagen: heute einen kleinen Blauen von links nach rechts ... Kann ich in jeder Farbe einen malen?«⁴ Es geht nicht, weder mit den Hunden noch mit den Hühnern – und auch nicht mit den Mützen der Leos. Es geht schon deshalb nicht, weil sie keine Darstellung von Wirklichkeit sind, sondern eine eigene Realität »als Projektionsfläche ..., die der Betrachter erst aufladen muss.«⁵ Sie sind fictions outside fiction, immer wieder neu ausgehandelt im vice versa zwischen dem, von wo auch immer sie hineingekommen ... und dem, was das Bild wie mit der Malerei als Fiktion/Imagination macht. Bilder sind nicht neutral. Sie haben alle mit dem mehr oder minder diffusen, je individuell geprägten »Bilderspeicher« des Betrachters mehr zu tun als mit der Herkunft der Bilder – ob aus dem Internet, dem Fotoarchiv oder der wirklichen oder vermeintlichen Erinnerung. Vögel sind charmanter als Hunde und möglicherweise weniger banal als Hühner. Von Kindern gebastelte Baumhütten sentimentaler als das Blockhaus des »Unabombers« Theodor Kaczinsky in den Wäldern Montanas und die Spezies der Egoshooter in den digitalen Spielercommunities harmloser



3
Alois Mosbacher im Interview mit Hans Ulrich Obrist, in: *Out There*, Kat., Secession, Wien 2004, S. 63 und in diesem Katalog, S. 139

4
Alois Mosbacher in www.golles.at

5
ibid.

als die weltweit marodierenden Milizen, mindestens auf den ersten Blick. Wie viel auch immer der Zeitgenosse von den zweifelhaften »Wirklichkeiten« aller Bilder weiß, das, was im Bild erkennbar ist, für das zu halten, was es ist, zählt wohl zu den unauslöschbaren Bedürfnissen der menschlichen Spezies.

Der stabile ›Kurs‹ ihres künstlerischen Mehrwerts lässt sich eher über eine metaphorische Umdeutung von Mosbachers Äußerung zum oben erwähnten »Müll« berechnen: »Es ist eine Realität, dass einfach Sachen in den Wald geschmissen werden, [die] andere [...] noch brauchen können«⁶ – eben auch für eine subtile Vorstellung vom Bilderbauen. So lassen sich eben all die Vögel, Leitern, Bretter, Hütten ... aus dem Blick der Kunst als in den Bilder-»Wald« geschmissene Sachen definieren, aus denen der Maler wie der Außenseiter seine Architektur – des Bildes – baut. Nur passen diese Fertigteile auf Anhieb nicht so gut wie die genormten Stücke aus den Baumärkten. Da reicht keine Gebrauchsanweisung, welche die Story des Bauens Punkt für Punkt in Text und Bild illustriert, da gilt es, »solche Sachen wie Komposition, Stil, Bravour, Beiläufigkeit, Schlampigkeit, Genauigkeit oder alles das, was Malerei ausmacht«,⁷ immer neu zu definieren. Und eben dieser Sachen wegen, die für sich genommen nur ›déjà vu‹ sind, reicht es nicht, nach all den Postkarten und Kalenderblättern in der Folge von Franz Marc einen ›Gegenstand‹ einfach nur blau zu malen oder einen Wald einfach nur grün. Es reicht auch nicht, ein in expressionistischer Manier flammendes Malerporträt gegen ein im surrealistisch gefärbten Realismus mit Schuhen gekröntes Schaf einzutauschen. Was die hehre Kunstgeschichte in ihren Archiven gelagert hat, ist längst zu verstaubt, um einfach beliebig zum Einsatz zu kommen. All dieses ›déjà vu‹ funktioniert nur dann »wie eine zusätzliche Farbe«⁸, wenn es der Malerei gelingt, seinen Energiespeicher neu zu laden.

Nun konstruiert Mosbacher wieder einen Bilderwald – diesmal »maßstabgetreu« für das Künstlerhaus der Neuen Galerie. Das was es mit ›outside‹ auf sich hat, betrifft – auf den ersten Blick – die Fortführung der Ausstellung drinnen im Außenraum. Dort, wo der Besucher üblicherweise das Haus betritt, wird ihm der Zugang durch eine mehr oder minder haushohe, aus simplen Brettern gezimmerte Architektur in der Art der 2005 vorgestellten »Cabins« versperrt. Zutritt in die subtil inszenierte Folge von offenen Räumen und intimen Kabinetten bietet eine ziemlich banale Tür um die rechte Hausecke. So beginnt die Aufführung eines Werkes als kreative Versuchsanordnung in einem vibrierenden System kommunizierender Röhren zwischen Bildern, Zeichnungen und Skulpturen aus mehr als drei Dekaden. Das »Geisterhaus« behindert ungeniert den Zugang zum hehren Halbrund, wo die Vögel vom Boden bis zur Decke zwischengelandet sind wie einst Mosaiksteine in auratisch aufgeladenen Kirchenräumen. Seine Schauseite in den zentralen Raum richtend wird das »Geisterhaus« zur Schaltstelle der Beobachtung möglicher Ereignisse – und seien es jene, die sich in den Bildern in seiner Nachbarschaft chiffrieren. Plötzlich gerät ein anderer Wald ins Visier.

Dicht an dicht vom Boden bis zur Decke besetzen gemalte Ausschnitte von Bäumen – Stämme, Kronen, Geäst, Unterholz die Wände der den Eingang versperrenden Blockhüttenkonstruktion ›outside‹. Dieser Bilderwald ist offensiver noch als alle Waldstücke zuvor ein Tatort der Malerei, eine Baum-Bilder-Wand wie ein Puzzle, dessen Teile sich nicht zu einem wirklich perfekten Wald fügen. So gut wie nichts in diesem Wald deutet auf Menschen. Ohne jede Ablenkung in Erzählungen »outside fiction« wächst die Lust kreativer Spieler, die Teile auf der Wand auszutauschen, um dem Gefüge ein zusammenhängendes Bild abzurufen. Natürlich weiß man von vornherein, dass all die Details im Bild keinen Baum und all die Bilder zusammen keinen Wald ergeben, nicht einmal eine ›fiction‹ von Baum oder Wald. Folglich wandert das Auge nicht mehr durch Bäume, über Stämme und

⁶ Alois Mosbacher im Interview, a.a.O., S. 66 und in diesem Katalog, S. 143

⁷ a.a.O., S. 64 und S. 140

⁸ Alois Mosbacher in einer E-mail an die Verfasserin, 15. 2. 2010

Äste zum Himmel, sucht nicht im Gestrüpp oder in den blattlosen Kronen nach Hinterlassenschaften, sondern wandert über die Pinselspuren, die – mal grafischer, mal plastischer – vertikal, horizontal, diagonal oder auch wirr verschlungen in den Spielflächen und über diese hinaus agieren, ihr Spiel hier plötzlich abbrechen, um an andere Stelle noch einmal neu, anders oder einfach weiter zu spielen. Das, was vorgibt, ein stattlicher Baumstamm zu sein, ist doch nichts anderes als eine aus vielen Hell-Dunkelschattierungen gefügte abstrakte Komposition. Aus dem Zusammenspiel kreuz und quer verlaufender weißer Linien mit den von ihnen durchschnittenen gelbtonigen Flächen und den nach oben strebenden vertikalen Pinselspuren, von denen eine in Rot am rechten Rand ins Spielfeld hinein oder vielleicht hinausdrängt, entsteht keineswegs eine der geläufigen Abbilder von verwilderten Waldstücken, sondern eine sich in alle Richtungen dynamisierende abstrakte Projektion möglicher Bilder. Derart lassen sich die Teilstücke ›inside‹ eines nach dem anderen und ›outside‹ über die Teile hinaus durchforsten wie eine unabgeschlossene und vor allem unkalkulierbare ›Erzählung‹ von dem, was der Baum mit der Malerei macht und umgekehrt.

Es läge nahe, die »Vögel« als eine Variante der alchemistischen ›Zucht‹ der »Hühner« wahrzunehmen. Dem ist wohl deshalb nicht so, weil der Maler ‚seinen‹ Vögeln selbst im Bild die ihnen angemessene Aura ›fliegender‹ Leichtigkeit zubilligt. Es hat sicher mit den kleinen Formaten zu tun, die sich an der Wand vom Boden bis zur Decke aufreihen, als ginge es darum, alle Vogelarten aus den konventionellen und digitalen Lexikas auf einmal vorzustellen. Sicher, es sind die Farben, die den Vögeln eine heiter exotische Anmutung verleihen. Der Sprachgeschichte nach leitet sich ›Bild‹ vom althochdeutschen ›bilidi‹ her. Dies verlieh dem Bild, bevor es die Bedeutung von Nachbildung oder Abbild annahm, den Status von Wunder oder Omen, weswegen religiöse Gesellschaften der Figur im Bild gnadenlose Gefechte lieferten. Gegenwärtige Maler wären reichlich vermessen, sich solche Zeiten zurückzuwünschen. Auch die heftigen Attacken der Modernen gegen die Figur im Bild gehören der Vergangenheit an. Es ist auch nicht zu erwarten, dass diese im hellen oder dunklen, grellen oder diffusen Leinwänden zwischengeländeten Formen sich selber als Vögel vorstellen, sie sind weder Wunder noch Omen, auch dann nicht, wenn der Maler einem aus dieser Kollektion zu goldenem Outfit verhilft. Sie sind nicht einmal Abbilder, allenfalls aus Farbe gefügte flüchtige Formen oder Schattenwürfe ihrer ›lexikalischen Artenvielfalt‹ für den Tatort Malerei. Selten zuvor hat Mosbacher diesen so komplex und radikal zugleich ins Zentrum gerückt wie in diesem Parcours durch eine über drei Dekaden führende Versuchsanordnung der Malerei ›inside‹ und ›outside fiction‹. »... ich glaube grundsätzlich an ein Bild, darum bin ich Maler.«⁹ In diesem Parcours gibt es keine lineare Chronologie, weswegen die Ausstellung auch für nichts weniger taugt als für eine Retrospektive. Zwischen den für »Outside Fiction« entstandenen »Vögeln« und dem »Wald« für das eigens gebaute ›outside‹ der Kunstinstitution treiben die im autonomen Bild verdichteten Fiktionen aus Geschichte und Gegenwart, Kultur und Alltag in ein subversives und – bisweilen auch humorig gefärbtes – Spiel, in dem der »Ego-shooter« zwar »verfügt, wer da reinkommt oder nicht und wie man das gestaltet«, es dem Besucher aber überlässt, sich als forschender Spurenleser dieser »utopischen Modelle oder diese(r) Gegenweltmodelle«¹⁰ der Malerei outside fiction zu orientieren. Beim Verlassen dieses Labors der vieldeutigen Lesarten inside fiction, mutiert selbst die Seitentür vom Notausgang zum subtilen Dreh- und Angelpunkt einer in alle Richtungen offenen Passage im ›new order‹ der Imagination, in der die Malerei die ›déjà vu‹ der Bilder ebenso subversiv ausspielt wie die ›déjà vu‹ gesellschaftlicher Normen – von Außenseitern zwischen den Räumen in there und out there.



Vögel, 2008

9
Alois Mosbacher im
Interview, a.a.O., S. 64
und in diesem Katalog,
S. 140

10
ibid.