

CHRIS  
HOTPH  
INTER  
HUBRE

Christoph Hinterhuber versammelt in dieser Publikation Arbeiten der letzten zwanzig Jahre, die hauptsächlich mit Sprache operieren. Es handelt sich dabei um konkrete Malerei von Schrift und Text, um schimmernde Neonschriften, um abstrakte Animationen und um ein performatives Objekt.

Allen vorgestellten Arbeiten haftet eine Textualität an, die subtil zwischen Vexiervorstellung und Evidenz oszilliert und sie dadurch in einen gesellschaftlichen Gegenwartsdiskurs einschreibt, der das gespaltene Subjekt der Post-Moderne sowie dessen Befreiung aus kapitalistischen Normierungs- und Kontrollroutinen – bis zur zeitweisen Selbstauflösung – in den Mittelpunkt rückt. Nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Projekts, dem scheinbar weltweit unaufhaltsamen Siegeszug des Kapitalismus und dem durch die Theorien Francis Fukuyamas heraufbeschworenen „Ende der Geschichte“, entwickelte sich ab den frühen 1990er Jahren eine popkulturelle Avantgarde, die das, was kommen sollte, bereits im Hier und Jetzt vorweg leben wollte.

In diesem Sinne stellte die *Techno-Kultur*, dieser Way-of-Life an der Schnittstelle zwischen elektro-technischer Besessenheit und Primitivismus-Obsession, vor allem durch die von ihr appropriierte und als politische Quasi-Handlungstheorie angewandte Temporäre Autonome Zone (TAZ) Hakim Beys, das Feld für eine Formulierung alternativer Praxen bereit, die den von Bey propagierten psychischen Nomadismus als ein befreiendes Lebensgefühl hedonistischer Prägung *und* als gesellschaftliche Aufstandsstrategie ermöglichen sollten.

Christoph Hinterhubers Kunst mit Sprache bindet Desiderate dieser Praxen in Bilder ein, die Produktionsverfahren der Concept und Minimal Art, des Dadaismus und Futurismus aufgreifen und zu rhizomatischen Quasi-Slogans und Statements sampeln. Bei aller Ausschweifungslust geht es in diesen Bildern aber immer auch um die Verfasstheit des gespaltenen Subjekts, der nach Lacan ja das „normale“ Subjekt darstellt.

Die Überwindung dieser Spaltung durch die Auflösung des Selbst erscheint dabei als eine reizvolle Spielart, deren exzessive Exerzierung die Grenzen intellektueller Jouissance zu sprengen vermag, erst und vor allem als künstlerische Praxis der Erstarrung im Objekt (von wo aus der Kreislauf erneut von vorne beginnen kann).

Diese minimalistischen Objekte sind 1x1 Meter große, quadratische Bilder, auf denen der Künstler seinen eigenen Namen – und damit das symbolische Selbst – dekonstruiert. Die Buchstabenpermutationen bewegen sich im Spannungsfeld zwischen Anagramm und Onomatopöie und stehen exemplarisch für ein potenziell ins Unendliche erweiterbares Verfahren der Auflösung durch Tarnung. Im frühen Futurismus trug die Sprache im Bild Züge einer anarchischen Befreiung der Wörter aus den Zwängen der Syntax (sprich: der bürgerlichen Sprachordnung); im Dadaismus erfüllte das Lautgedicht eine ähnliche Funktion, nämlich mit Hilfe des Poetisch-Absurden gegen die Absurdität der bürgerlichen Kriegsbefürwortung zu revoltieren. Diese künstlerischen Strategien waren existenziell begründet, stellten das künstlerische Subjekt jedoch nie komplett in Frage. Im postkonzeptuellen Zeitalter der Techno-Kultur hingegen bedeutet die sprachliche Auflösung des Ich ein politisch konnotiertes Verschwinden, eine Guerilla-Maskierung auf Zeit, ein politisches Agieren aus einem nicht zwangsläufig räumlich begriffenes Exil, aus dem heraus eine Neuformierung des Selbst unter kathartischen Vorzeichen möglich wird. Die Dialektik dieses Verschwindens-als-Tarnung in der Techno-Kultur lässt sich an der Ästhetik der Bilder von Christoph Hinterhuber exemplarisch nachvollziehen: Die Buchstaben in seinen Bildern sind weder chaotisch platziert noch abwesend, sondern klar und deutlich angeordnet. Das Verschwinden ereignet sich somit nicht im Verborgenen, sondern ist bestmöglich sichtbar. Man ist hier und doch nicht hier, aber irgendwie immer *anwesend* – als visuelles Echo aus der TAZ.

Durch ihre präzise, konstruktiv-geometrische Ausführung veranschaulichen die Bilder ihre immanente Verbindung zu elektronischen Netzwerken, die auf der strukturellen Ebene algorithmischer Vorgehensweise erfolgt. Ein Algorithmus ist eine eindeutig umrissene Prozedur zur Lösung einer Aufgabe. Die Algorithmik in den Textbildern von Christoph Hinterhuber verfolgt eine doppelte Zielsetzung: einerseits die Schaffung komplexer und zugleich reizvoller Bedeutungskonstellationen durch sorgfältig bedachter Fragmentierung, andererseits eine präzise, industriell anmutende Bildproduktion mittels Handwerk. Und doch: Die Komplexität dieser Vorgänge wird im fertigen Bild weitgehend unsichtbar, sie verschleiert sich auf quasi natürlichem Weg und wird der Wirkungskraft des Bildes als Botschaft untergeordnet.

Überhaupt greift Christoph Hinterhuber in diesen Arbeiten auf werbeästhetische Kommunikationsformate zurück. Die Lichtreklame, seit den 1960er Jahren ein beliebtes Medium künstlerischer Artikulation, findet bei ihm immer wieder Verwendung, indoor wie im öffentlichen Raum. Eine brucenaumaneske Note verbindet all diese Arbeiten miteinander: die syntax-freie Botschaft leuchtet still aber beharrlich, ihr Schimmern wirkt gleichermaßen enigmatisch wie eindringlich. Das ganze Potenzial entfaltet sie aber erst im Zuge des Rezeptionsvorgangs, denn unsere Sprachkonditionierung verleitet uns dazu, in die Worte Bilder, Bedeutungen und Affekte hineinzuprojizieren. *DENKEN IN MUSTERN – SEE THE LIGHT – PARANOIA PROPAGANDA – GEGEN ALLES AGAINST EVERYTHING – IN DER ZUKUNFT LEBEN – TRANSGRESSION AUTONOMIE PRAXIS DEMOKRATIE* erweisen sich, so betrachtet, als Assoziationsketten generierende Sprüche, die einen gewissen imperativen Impetus ausstrahlen aber nie wirklich autoritär wirken. Sie sollen uns vielmehr an die wichtigen Dinge erinnern, egal ob wir in die TAZ unterwegs sind oder gerade von dort zurückkehren.



Eine der Neonarbeiten sticht hervor: *self similar* kehrt die eigene Morphologie hervor und flippt die Hälfte seines Selbst auf den Kopf. Als benötigte sie den gesamten sie umgebenden Raum, löst sich die Selbstähnlichkeit von der Wand und leuchtet schwebend den eigenen ontologischen Status heraus.

Selbstähnlichkeit ist eine natürliche Erscheinung. Sie bezeichnet eine relativ genaue Wiederholung von Strukturen in unterschiedlichen Maßstäben.

Egal ob Sonnensystemen oder Atome, ob Mandelbrot-Fraktale oder Romanesco-Blumenkohl: Das Prinzip der Selbstähnlichkeit besagt, dass Strukturen im Mikro- wie im Makrokosmos gleichermaßen die Tendenz aufweisen, dieselben Gesetzmäßigkeiten von Gestaltung und Organisation zu befolgen. Selbstähnlichkeit ist in der Sampling Culture omnipräsent. Und nein, die Sampling Culture ist nicht tot. Auch wenn die Google-Suche nach ihr ganz oben auf der Findungsliste auf einen LinkedIn-Eintrag verweist. Die beschleunigte Aneignung subkultureller Codes und Verhaltensweisen durch die expandierende Start-Up-Kultur der Gegenwart kann nicht darüber hinweg täuschen, dass Selbstorganisation und Autonomie, wenn sie einer Einverleibung durch den kapitalistischen Kreislauf ausgesetzt werden, nie vollends in das andere System aufgenommen werden konnten.

Die revoltierende Kunst des 20. Jahrhunderts hat sich in vielen Fällen antithetisch zum eigenen, selbstbehaupteten gesellschaftlichen Auftrag verhalten. Aber es gibt nirgendwo eine reine Schwarz-Weiss-Malerei, das kann man sogar im Falle des *Schwarzen Quadrats* von Kasimir Malewitsch in der neuen Tretjakow-Galerie in Moskau beobachten. Der ursprünglich tiefschwarze Farbauftrag hat im Laufe seines hundertjährigen Bestehens immer mehr Risse bekommen – die angeblich vom Künstler selbst intendiert und angelegt worden waren – und die Farben, die darunter liegen, schimmern nun in rätselhaften, hellen Tönen hindurch.

**Man wäre geneigt, dies als das Unterbewusstsein im Unbewußten des Bildes zu begreifen, das auszubrechen versucht und seine suprematistische Zeitlosigkeit überwinden möchte. Ein Selbstaflösungsvorgang also, der gegen die eigene Konstitution revoltiert. Ein minimalistisches Bild, das einen Riss im Kanon westlicher Ästhetik darstellt, der im Laufe des langen 20. Jahrhunderts immer größer wurde, sich wie Mandelbrot-Fraktale verbreitet und vervielfältigt hat, um nun, zu Beginn des 21. Jahrhunderts – paradoxerweise? – das Fundament der kapitalistischen Glanzoberflächenproduktion bereitzustellen. Sich dieser Produktion gegenüber künstlerisch selbstähnlich zu verhalten bedeutet daher auch, sich dieser Glanzproduktion zu bedienen, sie sich eigen zu machen und – ohne ihr Wissen – sie ins Gegenteil zu pervertieren. Nicht an der Oberfläche selbst, sondern in den molekularen Strukturen der gesellschaftlichen Entropie, die es im Hier und Jetzt der Zukunft zu stabilisieren gilt.**

**Oder mit den Worten von Paul D. Miller aka DJ Spooky That Subliminal Kid:**  
*Flip the script, open the equation, check the situation. Guy Debord used to call this style detournement, Sigmund Freud called it the uncanny – we call it wildstyle. We call it carnival. We call it parade. And it's a way of life that's here to stay. (1)*

## **Andrei Siclodi**

Andrei Siclodi ist Kurator, Autor, Herausgeber und Kulturarbeiter. Er leitet das Künstlerhauses Büchsenhausen in Innsbruck und ist Gründungsdirektor des dort stattfindenden Fellowship-Programms für Kunst und Theorie. In seiner Arbeit interessiert er sich vor allem für Formen kritisch-emanzipatorischer Wissensproduktion in der Kunst sowie für deren Verhältnis zu anderen Wissensdispositiven.

**(1)** Paul D. Miller aka DJ Spooky That Subliminal Kid, *Rhythm Science*, Mediawork/MIT Press, Cambridge MA, 2004, S. 28.