

CHRISTOPH HINTERHUBER  
PETER SENONER

## FLESH FLASHES

Die Blüte, die immer am weißesten erscheint, ist die von *Iberis sempervivens*, das Weiß ist tot und hart – wie ein Stück glasiertes Steingut, ohne Nuance oder Variation und daher uninteressant.  
Gertrude Jekyll, *Wald und Garten*<sup>1</sup>

Die Oberfläche des modernen Bildes gehört sicher zu den elitärsten Erfindungen, die der Menscheng Geist je ersonnen hat.  
Brian O'Doherty<sup>2</sup>

Man betrachte die Wespe, wie sie ihren Wohnsitz mit einer lockeren Blase über der anderen verschanzt und bloß mit einer kleinen Öffnung ganz unten versieht, wodurch nur eine einzige einkommen kann! Wie stellt sie nicht beim Eingange Wachen aus, dass kein Feind hineinkriechen möge.  
Carl von Linné<sup>3</sup>

Zwei diametral entgegengesetzte künstlerische Positionen, die sich im klassischen White Cube einen Bühnenraum erschaffen zur Inszenierung von klassischer Skulptur und analytischer Malerei – so scheint es. Ein Raum, der zwischen transzendenter Utopie mit märchenhaften Phantasmagorien und postmodernem Pastiche aus Trash-Slogans, subkultureller Aleatorik, konkreter Poesie und pataphysischer Ironie schwebt – Andeutungen von Pathos und wuchernder Korrosion, von Utopie und Dystopie gleichermaßen.

GLIB BLIBS – FRESH TRIPS – BLURP GULPS – POING POING POING – SUPA DUPA TECH KICKS – FLESH FLASHS – SLURB BLOPS – BLOP HOPS....

Und doch gibt es Verbindungskanäle zwischen den beiden Künstlern, die sich auf den zweiten Blick erschließen: das Begehren als Obsession, der Körper als Wunschmaschine eines endlosen Stroms der Begierde – bei Hinterhuber verschluckt von der puren, geilen, insofern paradoxalen Oberfläche aus weißen und pinkfarbenen Flächen, die von Schwarz zusammengehalten und absorbiert werden, bei Senoner verkappt und zurückgenommen von genderlosen Wesen hermaphroditischer Provenienz, heilig, unangreifbar, „tot und hart“, von pulsierender Potenz, hinter Oberflächen eingesperrt verharrend – wie die Wespe in ihrem rhizomatischen Nest unendlicher Verzweigungen.

Die Hermetik wird lediglich aufgebrochen von Augen und ihrem sinistren Blick. Vielleicht könnte man diesen versiegelten Körper aber auch als unendlich porösen, nahezu aufgelösten Körper im „Theater der Grausamkeit“ begreifen, einen Körper, der „organlos“, ausgehöhlt, keine Oberfläche, nur mehr Tiefe ist: „Folglich ist der ganze Körper nur noch Tiefe und zieht und reißt alle Dinge mit sich in eine klaffende Untiefe, die eine grundlegende Involution darstellt. Alles ist Körper und körperlich. Alles ist Mischung von Körpern und im Körper, Verschachtelung, Penetration.“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Gertrude Jekyll, *Wald und Garten*, zitiert nach Derek Jarman, *Chroma*, Berlin 1995 (1994), S. 30.

<sup>2</sup> Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle*, Berlin 1996 (1976), S.23

<sup>3</sup> Carl von Linné, *Lappländische Reise und andere Schriften*, Leipzig 1980 (1732), S. 251

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main, 1993 (1969), S. 115

Eine ähnlich durchdringende Tiefe übermitteln die Slogans von Christoph Hinterhuber – als Subtext in SUP POP, aus dem vexierhaft PORN TECH aufsteigt, abwechselnd als Vorder- oder Hintergrund lesbar. Auch seine Bilder sind Text, morsehafte Zeichen, Abfolgen konstruktivistischer Leinwände, Bilder, die objekthaft werden, zu „Schachteln“, eben.

Die Botschaften der Oberfläche sind denen der Tiefe verwandt, bezogen auf die Wandbilder entsteht auch hier Räumlichkeit, insofern das Weiß aus den Bildern in die Leere der Wand hineinwächst. Sie setzen sich in die Unendlichkeit fort, als Vektoren im Raum, die sich zur skulpturalen Setzung von *Monomon* symbiotisch und antagonistisch zugleich verhalten.

Was spielt sich in diesem Raum, mehr Bühne als White Cube, genau ab? Vorerst ist es ein simuliert endloser Raum und daher eine Überformung der „weißen Zelle“ durch die installative Anordnung der Kunstwerke zu einem Raum der Endlosschleife. Er hätte dem Polemiker Brian O’Doherty zweifellos behagt: „Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, dass es ‚Kunst‘ ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt. Dies verleiht dem Raum eine gesteigerte Präsenz, wie sie auch andere Räume besitzen, in denen ein geschlossenes Wertsystem durch Wiederholung am Leben erhalten wird. Etwas von der Heiligkeit der Kirche, etwas von der Gemessenheit des Gerichtssaales, etwas vom Geheimnis des Forschungslabors verbindet sich mit dem chicen Design zu einem einzigartigen Kultraum der Ästhetik. So mächtig sind die wahrnehmenden Kraftfelder innerhalb dieses Raumes, dass – einmal draußen – Kunst in Weltlichkeit zurückfallen kann, und umgekehrt wird ein Objekt zum Kunstwerk in einem Raum, wo sich mächtige Gedanken über Kunst auf es konzentrieren.“<sup>5</sup> Daniel Buren hätte vermutlich eingeworfen, dass alle Versuche, das Museum/die Galerie, den White Cube zu verbannen, fehlgeschlagen sind und alle Kunstwerke zwangsläufig an diesen Ort zurückkehren, weil er der einzige ist, der sie letztlich für eine dauerhafte Rezeption bereithält.

Der White Cube wird hier konkret durchbrochen durch eine jener weißen fragilen Oberflächen – Papier –, die Senoner oft benutzt, um monumentale Zeichnungen anzulegen. Die weiße Fläche ist nun leer und bietet den Hintergrund für den Auftritt einer nahezu genuin klassischen Skulptur – ein Bronzeguss, weiß lackiert: MONOMON, als allusive Bezeichnung, den Nonsens Beat-Workkaskaden von Hinterhuber ähnlich: ein Präfix ‚Mono‘, das von einem Suffix ‚on‘ begleitet wird. Mono bedeutet Eins – Ein-Einer?, Einer allein, ein Einzelner. In der Doppelung tendiert der phonetische Resonanzraum zu einem Phänomen, das man mit Drehung nach Innen, einer Verinnerlichung oder Vereinzelung assoziieren könnte. Erstaunlich, dass es gerade bei *Monomon* noch eine Paar-Version in Holz und Aluminium gibt, in der sich zwei gegenüberstehen, die aber letztlich nichts anderes als EINS sind, da es sich um eine Art Spiegelung handelt – das Selbst, das sich ansieht und erkennt.

---

<sup>5</sup> Doherty, a.a.O., S. 8/9

Es ist stimmig, dass sich die Figur wie unsichtbar einschleust, das Weiß ihrer Oberfläche mimetisch im Weiß des Raumes aufgeht, um so einen „Kultraum“ zu schaffen, wie O’Doherty ihn beschreibt. Sie ist im höchsten Maße narrativ angelegt und könnte Protagonist am Filmset sein, ganz anders als die in kritisch explorierender Rhetorik persiflierend auf die Idee der „reinen Malerei“ überformend angelegten Arbeiten von Hinterhuber. Inszenatorisch platziert werden die Figuren bei Senoner für die inszenierte Fotografie, die selbst wieder Kunstwerk ist. Dort werden die Figuren und die polymorph pervers angelegten Gebilde *Lud* oder *Pseudoplatanus*, die aus Wand, Boden oder Gegenständen wachsen, in Gegensatz gebracht zu einer Realität wie wir sie kennen, die aber plötzlich befremdend und gefährdet wirkt durch den „Eindringling“, das Ding, das sich darin manifestiert – ohne dass man wüsste, welche Funktion es haben könnte, woher es kam und was es vorhat. Auch diesen ist die invertierte, geschraubte Bewegung inhärent, ganz nach innen oder ganz nach außen gerichtet. Senoner führt die Bezeichnung „Parasitäre Andockung“ in den Bildtitel ein. Die Figur des „Migranten“, wie der Künstler seine Protagonisten auch bezeichnet, steht dabei meistens in Verbindung zu „parasitären Andockungen“, am Körper selbst oder dessen nächster Umgebung. *Monomon* zum Beispiel ist oft flankiert von *Pseudoplatanus*, aber auch die Figur selbst ist mit einer Art Tentakel ausgestattet, obwohl das wie in Tuch eingewickelte Etwas mehr in der Hand liegt, als dass es aus ihr herauswachsen würde. Das Ding ähnelt einem Saugnapf, zum Andocken oder Ansaugen eben, dem mythenumworbenen Kraken gleich: Victor Hugo beschreibt den Kraken in seinem 1866 erschienen Buch *Arbeiter des Meeres* als Ungeheuer, das seine Opfer mit seinen „zahllosen Mäulern anzapft“ und sie bei lebendigem Leibe ausschlüfft.<sup>6</sup> 1869 berichtet Jules Verne in *Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer* von einem Kraken, der das Unterseeboot Nautilus bedroht. Das Tier leitete zu allerlei Vermutungen und Zuschreibungen an: vom absolut Bösen, zum Lasziven (es verbreite einen Moschusduft, hieß es), alles wollüstig verschlingendem Tier bis hin zum scheuen Wesen mit seidigem Blick. Auf den Blick, die riesigen Augen wurde besonderes Augenmerk gelegt: die Konfrontation der Helden damit war ein Kampf auf Leben und Tod.

Das Ding in *Monomons* Hand hat vorne eine Öffnung, die penetriert werden kann und das gleiche passiert auf der Rückseite. Dort ist die schlitzzartige Öffnung, das Loch gewissermaßen verstopft, geknebelt. Die Geschlechtslosigkeit des Protagonisten wird in einer Übertragungsleistung auf das erwähnte polymorph perverse Gebilde projiziert, das lose in der Hand liegt. Geschlechtsidentität sorgt für Unruhe, so wird sie außerhalb des Körpers verlagert, nun sichtbares Tribut und Zeichen für den „organlosen Körper“, ein Körper, der in den Untersuchungen von Deleuze und Guattari in *Tausend Plateaus* verschieden verfasst sein kann: hypochondrisch (seine Organe sind zerstört), paranoisch (seine Organe werden ständig von äußeren Einflüssen angegriffen), schizoid (innerer Kampf, der eine Katatonie der Organe zur Folge hat), drogensüchtig (Phobie vor Körperöffnungen, weshalb am besten alle eliminiert und eine für alles zuständig ist) oder masochistisch (Organe werden vernichtet, indem

---

<sup>6</sup> Roger Caillois, *Der Krake, Versuch über die Logik des Imaginativen*, München/Wien, 1986 (1973), S. 50

am Körper zugenäht, geknebelt, verstopft wird).<sup>7</sup> Man kann sagen, dass diese Art von Katharsis über den Körper eine Form ist, sich von den Beschränkungen der Seele zu befreien, sich der „Ordnung der Dinge“, von der Foucault spricht, zu widersetzen, in diesem organlosen Körper Intensitäten strömen zu lassen, die Grenzen auflösen. Ein solch gewaltsamer Akt der Entledigung aller Phantasmen könnte der geläuterten Form von *Monomon* zugrunde liegen.

Die absolute Präsenz dieser insistenten Figur, die durch Prothesen an Kopf oder Händen mit einer Wirklichkeit außerhalb der sichtbaren verbunden zu sein scheint, ist gleichzeitig absolute Auflösung, Verschmelzung im Anderen. Ihr Aggregatzustand verweist auf die Potentialität einer inhärent angelegten, jederzeit reaktiv werdenden Metamorphose, von der die Figur dann auch absorbiert, überrascht, überflutet und schließlich ausgelöscht werden könnte. Dieser Zustand der Verwandlung kann ganz plötzlich, unangekündigt eintreten, weshalb *Monomons* „Befindlichkeit“ zwischen erhöhter Aufmerksamkeit, wehrhafter Haltung und emotionsloser Maschinenhaftigkeit, „interessloser“ Fatalität changiert. Die Skulptur verweilt nicht im klassischen Kontrapost in „edler Einfalt und stiller Größe“ oder wie Johann Jakob Winckelmann ausführt: „Alle Handlungen und Stellungen der griechischen Figuren, die mit diesem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthysis nannten. Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Stande der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustande. Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe.“<sup>8</sup> Die Parenthysis, das übertriebene, unpassende Pathos trifft hier nur bedingt zu, der Zustand des „Charakters“ ist zwar ambivalent gefährlich, alert, um einem Zugriff von Außen standzuhalten, aber zugleich besonnen, nachdenklich, im „Stand der Ruhe“.

Die Figur als Ganze dockt auf einer Plattform an, die ursprünglich eine gallertartige, schleimige Masse gewesen sein könnte, die sozusagen erstarrt ist, insofern sie die Figur festhält, aber auch darunter wegdriften könnte. Der Körper kommt wie aus einer Sprungbewegung auf den Boden an, verharret in angespannter Haltung und könnte auch federnd wieder abheben, die Hände nach hinten schwingend. Sie wartet wie auf eine Anweisung über den Äther, in welche Richtung die Aktion verlaufen soll. Sie ist wie ein personifizierter, lebendig gewordener Protagonist aus einem Comic, vielleicht sogar einem Manga Comic, ein Fremdling, wie er sich unter wirkliche Menschen mischt.

Dagegen völlig antinarrativ, aber ähnlich hermetisch Christoph Hinterhuber, zumindest die „Tafelbilder“, die eher nach einem Strichcodesystem zu funktionieren scheinen, dessen Schlüssel und Programmierung wir nicht kennen. Natürlich handelt es sich um keinen Strichcode, weil Hinterhuber

---

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992 (1980), S. 206/207

<sup>8</sup> Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. 1754-55

immer die Aleatorik, die Kontingenz, ja, sogar ein enigmatisches Moment dem wissenschaftlich oder rationalistisch Determinierten vorzieht, gerade um jegliche Axiomatik zu vermeiden.

Er rekurriert auf das Medium des traditionellen Tafelbildes und hält hier eine bestimmte Ordnung ein, die keinen tieferen Sinn verfolgt, als jenen, Gleichförmigkeit bei gleichzeitiger Abwandlung zu erreichen. Die 12 Bilder messen 60 x 50 cm, sind 4 cm tief und die pinkfarbenen, weißen und schwarzen Streifen sind jeweils 4 cm breit. Für diese Größe sind sie relativ kompakt, d.h. erhaben, sodass sie einen nahezu objekthaften, schachtelartigen Charakter annehmen. Damit wird von der Oberfläche abgelenkt und in die Tiefe gedacht, in ein Volumen hinein. Es ist hier wie in dem Schriftband SUP POP / PORN TECH: ein Dahinterliegendes, Subliminales kommt an die Oberfläche, sichtbar oder spürbar, aber dennoch verborgen. Die „penetrant“ auf Oberfläche verweisende Oberfläche wird doch körperhaft und viel-schichtig.

...NEO NEURO SHOCK ROCK--!-SLIRP GLURPS-SOCIAL DROPS-POP STOPS-GULP PLURBS-GLOBS-SUP POP  
ANGST PLOBS-DUB TRACKS-LICK STICKS ...

Verwendete Hinterhuber bisher vor allem erfundene Piktogramme, die er mit Slogans kombinierte, reduzieren sich die Botschaften nun auf reine Schriftzüge und die Vieldeutigkeit der Messages. Das real existierende Weltordnungssystem von Logos und deren Potenz wird durch ein eigenes pataphysisches Universum von dekonstruierenden Anti-Lehrsätzen sabotiert. Ein auf Effizienz ausgerichtetes System der Brands und sprachlichen Überwältigungsstrategien via medial repräsentiertem Bild und Text in entsprechend bunten Farben wird gestört von mehrdeutig konnotierbaren, kodierten, oft zusammengesetzten Wörtern in schrill leuchtenden Neon- und Nicht-Farben wie Schwarz und Weiß, die u.a. subkulturellen Milieus der Pop-, Club-, Techno- oder Gegenkultur entstammen und auf Diskurse und Philosopheme eben dieser Kulturen reflektieren. Urban Slang, Neologismen, Wortdrummings ergeben eine Art Popnachrichten im Rhythmus möglicher Slogans, die als neuer Trend oder neues Glaubenssystem auf den Billboards der Megalopolis blinken, hier allerdings implodiert das System, weil es Wörter sind, die mit einem Zufallsgenerator generiert zu sein scheinen und damit Bedeutung unterminieren, neu generieren, auslöschen. Es ist ein phonetisches Rauschen, ein Rap von Wörtern, die Geräusch werden, dazwischen ein Aufblitzen von bekanntem: SEX SWITCH oder THICK DICKS. Hinterhuber verwendet die strukturalistische Technik des Palimpsests, das den einen Autor zugunsten der Multivalenz einer Vielzahl von Quellen in der Überblendtechnik von altem und neuen Text quasi favorisiert. Hier taucht alles in einem kontinuierlichen Wort-FLOW auf und unter, überlagert sich und produziert eine psychedelische Gehirnwäsche.

Daneben führt Hinterhuber alles wieder ein, was die Konzeptkunst der 60er Jahre so vehement aus der Kunst verbannt hatte: den Keilrahmen, die Leinwand, die Galerie/das Museum, den Pinselstrich und damit das Gestische, Körperhafte, allerdings beansprucht er für sich nicht die Suche nach dem „Reinen“, dem „Weißen“, dem „Absoluten“ einer analytischen Malerei oder eines abstrakten

Expressionismus. Der Gestus ist anti-genialisch, anti-spirituell und erhebt keinen Wahrheitsanspruch. Seine Bezugspunkte bewegen sich eher entlang der Schnittstellen eines theosophischen Neoplastizismus, der Op Art und Neo Geo bis zum Aktionismus, er streift vieles und verwirft das meiste in skeptizistischer Manier. Es geht ihm wie Buren nicht darum, die traditionellen Bildmittel zu verteufeln, damit sie beim Hintertürchen wieder hereinkommen, die Grenzen der Malerei, der Kunst zu verschleiern, sondern sie in einem Prozess der Provokation zu entschleiern. „Die materielle Anwesenheit dieser Mittel (Keilrahmen, Leinwand, Farbe...) macht umso deutlicher, dass ihre ursprüngliche Bedeutung heute noch immer in den Ersatzmitteln, die an ihre Stelle getreten sind, vorhanden sind.“<sup>9</sup>

Zur Malerei gehören auch Gesten wie jene des sich mit Farbe Überschüttens. Hat Lynda Benglis in kritischer Auseinandersetzung mit Jackson Pollocks Action Paintings ihre Latex Paintings aus Kübeln „geschüttet“, nicht bloß mit dem Pinsel „gedrippt“ und dabei ungehörige, schrille Farben, Latex als Material und den Boden als Leinwand verwendet, so benutzt Christoph Hinterhuber in einer überspitzten Geste sich selbst als weiße Leinwand, über die er seine Ana-Farbe PINK schüttet. Die konstruktivistischen Tafelbilder in letztlich genuin illusionistischer Tradition, wie wir von Buren wissen und wie von Hinterhuber gezielt eingesetzt, lösen sich auf in einem performativen Gestus der aktionistischen Persiflage, die das Moment der ernsthaften Investigation verbliebener Bildmittel gegen ein selbstreflexives und intendiertes Scheitern in Anschlag bringt.

Christoph Hinterhuber und Peter Senoner entwerfen eine Versuchsanordnung, an der das Publikum partizipieren kann. Es bewegt sich in einem virtuellen Raum, der ein realer ist, eine Zeitmaschine, in der sich Wesen und Objekte aufhalten, die wie Artaud fordert, „organlos“ sind, denn erst dann wären sie von automatischen Reaktionen befreit und also frei. Diese entleerten Wesen und entleerten Leinwände sind potentiell voll und nicht statisch. Die seriellen Leinwände erzeugen Bewegung und Zeit in Richtung Unendlichkeit und das animierte Wesen auf dem Papier transformiert sich vor sich hin, befreit von Genealogien jeglicher Art. Es gibt kein Anfang und es gibt keine Ende, nur den Hybriden – die Orchidee...

Man könnte sagen, dass die Orchidee die Wespe nachahmt, deren Bild sie auf signifikante Weise reproduziert (Mimesis, Mimikry, Köder etc.). Aber das trifft nur auf dem Niveau der Schichten zu – Parallelismus zweier Schichten, indem eine pflanzliche Organisation auf der einen eine tierische Organisation auf der anderen Seite nachahmt. Gleichzeitig handelt es sich um etwas ganz anderes: keine Spur von Nachahmung mehr, sondern Einfangen von Code, Mehrwert an Code, Vermehrung von Wertigkeit, wirkliches Werden, Wespe-Werden der Orchidee, Orchidee-Werden der Wespe; jedes Werden sichert die Deterritorialisierung des einen und die Reterritorialisierung des anderen Terms; das eine und das andere Werden verketteten sich und lösen sich gemäß einer Zirkulation der Intensitäten ab, die die Deterritorialisierung immer weiter treibt. Es gibt weder Nachahmung noch Ähnlichkeit, sondern eine Explosion zweier heterogener Serien in der die Fluchtlinie, die aus

---

<sup>9</sup> Daniel Buren, „Grenzen/Kritik“ (1970), in: ders. *Achtung! Texte 1967-1991*, Dresden/Basel, 1995, S. 124

einem gemeinsamen Rhizom zusammengesetzt ist, das nicht mehr zugeordnet und auch keinem Signifikanten unterworfen werden kann.“

Gilles Deleuze, Felix Guattari<sup>10</sup>

Sabine Folie

September 2007

---

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977 (1976), S. 17