



Foto von Marie Luise Baumschlager

Bei deiner letzten Ausstellung *Iterations* in der Kölner Galerie Drei sind mir zwei Aspekte besonders aufgefallen: erstens die ungewöhnlichen Bildformate, die an sozialistische Wandmalereien erinnern, wie etwa das Bild *Formation (front view)* mit einer Menschenkette im Bildvordergrund, und zweitens die durchgängige Verwendung der Farbe Blau. Wie kam es zu diesen formalen Entscheidungen?

Ich interessiere mich seit einigen Jahren verstärkt für Bildsprachen der europäischen Moderne, die in engem Zusammenhang mit sozialen und (kunst-)politischen Bewegungen der damaligen Zeit standen. Da war es naheliegend, mich auch mit dem sozialistischen Realismus und dem Muralismus zu beschäftigen. Für beide Kunstrichtungen war eine öffentlichkeitswirksame Idee von Kunst im Sinne eines politischen, durchaus ideologisch zu verstehenden Sendungsbewusstseins zentral. Den baubezogenen Kunstprojekten der DDR und des Roten Wiens nicht unähnlich, wollte ich Bilder machen, die sich in ihrem Format, aber auch in der Art ihrer Präsentation auf den jeweiligen Raum, in dem sie gezeigt werden, beziehen. Nicht inhaltlich und somit politisch vordergründig, wie bei ortsspezifischer Kunst, sondern formal. Für die Ausstellung in Köln habe ich z. B. einzelne sehr große Leinwände so gehängt, dass sie wie in die Ecke gedrängt gewirkt und damit den Raum gegenüber den dargestellten Figurengruppen haben kleiner erscheinen lassen. Der Ausstellungstitel, *Iterations*, ist wiederum so zu verstehen, dass sich einige Bilddetails und Motive in der Art eines Musters oder Fassadenelements in der Ausstellung wiederholt haben.

Die Entscheidung, Blau – noch dazu ein ganz bestimmtes, nämlich Ultramarinblau – als durchgängigen Farbton dieser Werkserie zu verwenden, hat damit zu tun, dass ich auf ungrundierter Leinwand malen wollte und Blau ein abgeschwächter Komplementärkontrast zu Braun ist. Ich arbeite in meinen Bildern oft mit intensiven Farbkontrasten und wollte mich versuchsweise auf wenige Ausdrucksmittel beschränken, um zu sehen, wie sich meine Bildformeln dadurch verändern.

Worauf beziehen sich die Motive dieser Bilder? Häufig sind Menschenketten zu sehen. Was sind das für Figuren, die sich hier versammeln und zusammenschließen?

Für *Iterations* habe ich mich auf Demonstrationen, Sit-ins etc., also auf politisch-aktivistische Anlässe, in denen Menschen zusammenkommen, konzentriert und gezielt nach Fotos von zivilen Protesten gesucht, die Zusammenhalt oder gemeinsames, widerständiges Auftreten repräsentieren sollen und politische Forderungen mit symbolträchtiger Körpersprache zu verbinden suchen.

Matthias Noggler: The Politics of Vision

Wie lassen sich Alltagsbeobachtungen und gesellschaftspolitische Themen im Sinne der politischen Malerei der Moderne darstellen?

Aug 28, 2023

Im Gespräch mit Leander Gussmann erklärt der österreichische Künstler **MATTHIAS NOGGLER**, inwiefern für ihn im Spannungsverhältnis von farblicher Abstraktion und figurativer Ornamentik, Banalität und Emphase sowie individuellem Ausdruck und kollektiver Erfahrung eine konzeptuelle malerische Praxis allererst möglich wird.

Wie bist du zu diesen Themen, Widerstand und Zusammenhalt, gekommen, denn du hast ja vorher auch mit Gruppenbildern gearbeitet, aber ohne diese inhaltlichen Konnotationen?

Ich hatte jahrelang ein bestimmtes Bild im Kopf, das mit einem Vorfall zu tun hat, der sich 2014 ereignet hat. Damals habe ich noch an der Akademie der bildenden Künste in Wien studiert. Es war Rundgang, also Jahresausstellung an der Akademie, und wir organisierten als Klasse eine Bar in unseren Atelierräumen am Schillerplatz. Zur gleichen Zeit fand wie jedes Jahr der so genannte "Akademikerball" in der nur wenige hundert Meter entfernten Hofburg statt und wie jedes Jahr gab es zahlreiche Proteste und Kundgebungen. Irgendwann im Laufe des Abends flüchteten drei Demonstrant*innen, die von der Polizei verfolgt worden waren, in das Gebäude der Akademie. Die Polizeibeamt*innen durften das Gebäude nicht ohne weiteres betreten und so kam es in der Folge zu einem Großeinsatz der Polizei. Um kurz nach Mitternacht wurden mehrere Hundertschaften um den Schillerplatz herum positioniert und erst Stunden später war es uns von der Polizei erlaubt, das Gebäude zu verlassen. Wir mussten uns ausweisen und wurden durch ein Spalier aus weißhelmetten Polizist*innen gelotst.

Diese machtpolitisch stark aufgeladene Szene habe ich in vielen Bildberichterstattungen über politische Proteste wiedererkannt: auf der einen Seite die plakative Machtdemonstration des Staatsapparates und auf der anderen Seite vereinzelt Bürger*innen, die für ein geteiltes Anliegen auf die Straße gehen. Mich interessiert der offensichtliche Kontrast dieser beiden Ideen und Umsetzungen von Gemeinschaft als visuelles Prinzip.

Vom Schillerplatz zu Lützerath. Steht das in Verbindungen zu den aktuellen Klimaprotesten in Deutschland und Österreich?

Absolut. Meine Bildrecherche für die Ausstellung in Köln fiel genau in die Zeit der Proteste gegen den Kohleabbau in Lützerath. Das war ein wochenlanges Medienereignis in Deutschland, kaum eine*r ist nicht mit diesen Bildern vertraut. Protestfotos sind fester Bestandteil der medialen Repräsentation von zivilem Ungehorsam und haben mittlerweile Stockfoto-Charakter. Es sind Bilder, die Teil des kollektiven Gedächtnisses geworden sind, eindeutig lesbar und deshalb potentiell inhaltsleer. Mit dieser medialen Vorgeformtheit, dem ikonischen Charakter dieser Fotos wollte ich arbeiten.

Das Theatrale und Bühnenhafte ist in deiner Arbeit auffallend präsent. Welche formalen Entscheidungen hast du getroffen, um diese Atmosphäre zu erzeugen?

Alle Bilder der *Iterations*-Serie haben eine klar identifizierbare Horizontlinie am unteren Bildrand, auf der die statischen Figuren sitzen oder stehen. Der Bildhintergrund zeigt jeweils städtische oder ländliche Umgebungen, hat dabei aber keine eigentliche Raumdiefe, sondern wirkt kulissenhaft, was den Versammlungsszenen umso mehr Aufführungscharakter verleiht.

Kannst du mehr über die Orte erzählen, an denen sich diese Personen befinden?

An den städtischen und ländlichen Umgebungen interessiert mich besonders, wie ich die Idee eines Ortes, also alles, was einen konkreten Raum ausmacht, ins Bild bringen und insofern verallgemeinern kann. Ich muss mich nicht daran orientieren, wie eine bestimmte Großstadt im Jahr 2023 aussieht. Mir geht es vielmehr darum, das modellhafte Bild einer Großstadt zu finden. Bilder, die im kollektiven Gedächtnis präsent und leicht verständlich sind. Ich möchte eine visuelle Abkürzung finden, um Vertrautheit zu schaffen. Entsprechend fügen sich in einer Arbeit wie *Formation (front view)* Windräder, Bäume, Straßen und Häuser zu einem zwar unspezifischen, aber gültigen Bild Deutschlands zusammen.

Auf der **ARTISSIMA 2022** in Turin hast du eine Werkserie gezeigt, die sich an Pietà-Darstellungen und anderen Bildformeln der Frührenaissance orientiert. Gibt es Verbindungen dieser Werke zu deinen aktuellen Bildern, insbesondere im Kontext von Protestbewegungen?

Ja, ich denke schon. Die Bildtradition und Ikonografie des passiven bis leblosen Körpers, der gestützt oder beweint wird, lässt sich mit Bildreportagen von Festnahmen und der Auflösung von Sitzblockaden in Verbindung bringen. Da gibt es eine traditionsreiche Bildrhetorik, auf die in Fotos passiven Widerstandes zurückgegriffen wird. An Lützerath habe ich neben dem Rückgriff auf diese Bildtraditionen z. B. auch die popkulturelle Rahmung und Memefizierung des Protests beobachtet, die sich zeitgleich zur offiziellen Berichterstattung abgespielt hat.

Die monochromen Bilder sind neu, wobei du bei deiner letzten Ausstellung bei Layr im Jahr 2021 ja ähnlich reduzierte und intensive, schwer lesbare und dunkle Bilder gezeigt hast.

Hinsichtlich der Motivik, das heißt der Darstellung von Kollektiverfahrung und gruppendynamischen Prozessen, sehe ich auch gewisse Ähnlichkeiten zwischen meinen älteren und meinen aktuellen Arbeiten. Allerdings sind die dunklen Malereien von damals im Gegensatz zu den blauen Bildern von jetzt ironischer, arbeiten mit einer manieristischen Bildsprache und dramatischen Hell-Dunkel-Kontrasten. Es sind sehr detailliert ausgearbeitete Gruppenbilder mit einer Choreografie aus Blicken und Körpern vor abgedunkelter Kulisse. Ein anderer Unterschied betrifft die monochrome Malweise der blauen Bildserie. Indem ich mit nur einer Farbe arbeite, kann ich Raumverhältnisse leichter verunklären und die Lesbarkeit dessen, was ich male, stärker kontrollieren. Ich reduziere Details und löse Konturen auf. Zudem lassen sich die Bilder dadurch, dass sie nicht eindeutig einer bestimmten Zeit zugeordnet werden können und der Grund für die Zusammenkunft der dargestellten Figuren unklar bleibt, ambivalent lesen, bleibt das Sehen also gleichsam unabgeschlossen.

Du sprichst von einem unabgeschlossenem Sehen und beim Betrachten deiner Malereien habe ich das Gefühl, dass die Bildebenen miteinander changieren. Das scheint mir auch daran zu liegen, dass du die sozialen Konstellationen, die du beschreibst, bewusst schematisiert darstellst.

Die Schematisierung spielt eine wichtige Rolle. Über die Vereinfachung der Formen und die Einebnung der Figur-Grund-Unterscheidung nähern sich die einzelnen Bildelemente einander an und ergeben so ein dichtes Netz aus Farb- und Formbeziehungen.

Ok, die Lesbarkeit oder Wahrnehmung ist dabei wichtig. Könntest du auf den Wahrnehmungsprozess eingehen?

Auf die Frage nach der Bildwirkung hat mich eher über Umwege ein Essay der US-amerikanischen Kunsthistorikerin Linda Nochlin gebracht: *Seurat's La Grande Jatte: An Anti-Utopian Allegory*. Darin analysiert sie das titelgebende Bild von Georges Seurat, *La Grande Jatte*, sozusagen das *Manifesto Painting* des französischen Post-Impressionismus, als eines der paradigmatischen Bilder zu Beginn der modernen Malerei. Nochlins Thesen zu Modernismus und Ikonografie waren für mich enorm aufschlussreich. Das Ironische aber war, dass ich den Text online nur in einer schlecht aufgelösten Schwarz-Weiß-Kopie gefunden habe. Die Reproduktionen von Seurats komplexen, detailreichen Malereien waren monochrom, stark überbelichtet und zu abstrakten Bildflächen vereinfacht. Es kam es zu einem Informationsverlust, der das gesamte Bild betraf. Durch diese Vereinfachung traten allerdings die Gestaltungsmittel von Seurat umso klarer hervor: das Prinzip der Wiederholung und Modulation, die Vereinfachung und Geometrisierung der Körper und ihrer Umwelt, das bühnenhafte Setting etc. Dieser Zufallsfund hat mich auf die Idee gebracht, bewusst mit Informationsverlust zu arbeiten.

Interessant, ich habe den Eindruck, dass du in deiner ersten Einzelausstellung *consecrated by human use 2018* bei Layr den Fokus gezielt auf die Lesbarkeit der Bilder gerichtet hast, indem du detaillierte Bilder mit leicht erkennbaren Markern ausgestellt hast.

Ich wollte die Betrachter*innen mit einem Nebeneinander von Szenen, die keinerlei Hierarchie oder Leserichtung vorgeben, konfrontieren. Eine Art Wimmelbild, wie es in Kinderbüchern, aber z. B. auch bei Pieter Bruegel vorkommt. Die Figuren waren karikaturhaft überzeichnet und hatten eher funktionalen Beispielcharakter, als dass sie individuelle Persönlichkeiten dargestellt hätten. Die Settings wiederum waren an Endzeitvisionen und dystopische Szenarien angelehnt und voller massenkultureller Verweise.

Modelle für Individualisierung und Entfremdung?

Richtig, und für unbewusste Vergemeinschaftung. Einzelne Personen, die im Bild als Gruppe zusammenkommen, ohne ein Selbstverständnis als Kollektiv zu haben. Obwohl sie sich wahrscheinlich mit ähnlichen oder gleichen Problemen im täglichen Leben konfrontiert sehen, formieren sie sich nicht aktiv zu einer Gruppe, sondern sind nur momenthaft und unbewusst eine Gruppe, beispielsweise als Konsument*innen im öffentlichen Raum der Stadt. Mein Ziel war es, Gruppenbilder zu machen, die "unconscious arrangements" gleichkommen; so hat Walker Evans einmal seine Fotos von menschenleeren Interieurs beschrieben.

In der Kölner Ausstellung gab es auch andere Bilder, eine Serie von Collagen, die ebenfalls Menschenketten zeigen und auf den ersten Blick an Scherenschnitte erinnern.

Genau, die DIN-A4-Papiercollagen zeigen ebenfalls Figurengruppen, aber im Gegensatz zu den blauen Bildern sind sie eindeutig als antagonistische Szenen lesbar. Es gibt offensichtliche Macht- und Hierarchieverhältnisse und eine Atmosphäre latenter Gewalt. Außerdem sind die Collagen verspielter, weisen surreale bis comichaft Elemente auf, die bei den restlichen Bildern der Ausstellung eher zurückgenommen sind.

Die Collagen wirken abstrakt, ähnlich wie beim klassischen Scherenschnitt. Kannst du mehr über die Technik erzählen, die du verwendest, um diese Effekte zu erzielen?

Ja, ich wollte realistische Bildelemente über Wiederholung abstrahieren, was wiederum zu Verfremdung und einer dekoaktiven Oberfläche führt. Die Symmetrie in der Figurenzeichnung entspricht einer verallgemeinerten Idee der menschlichen Gestalt. Mein Ziel ist nicht die Repräsentation individueller Subjektivität, sondern der exemplarische Einsatz von Figuren als Bausteine von Gesellschaft.

Die Rahmung, das Display dieser Arbeiten wirkte sehr zurückhaltend.

Bei Papierarbeiten liegt die Herausforderung für mich tatsächlich in der Rahmung. Am liebsten zeige ich sie direkt an der Wand und befestige sie mit doppelseitigem Klebeband oder Nägeln.

Diese Direktheit hat etwas von der Unmittelbarkeit der Freskomalerei. Als Betrachter*in kann ich die Haptik des Farbauftrags nachvollziehen, das Bild ist weniger fragiles Objekt hinter Glas.

Im Fall der Papiercollagen sieht es nach einer Clip-Rahmung aus.

Ja, ich verwende für die neuen Papiercollagen keine Passepartout-Rahmungen, auch keine klassischen Holz- oder Aluminiumrahmen, sondern sogenannte Roggenkamp-Wechselbildhalter. Die sind zurückhaltender und betonen den Infotafel-Charakter der Bilder. Zudem sind die Collagen nicht geklebt, allein die auf dem Bild aufliegende Glasplatte fixiert das Bild.

Ah, Infotafel. Das macht Sinn, die Collagen haben was von Piktogrammen und Gebrauchsgrafik des 20. Jahrhunderts.

Otto Neurath war für die Papierarbeiten eine wichtige Referenz. Gemeinsam mit dem Grafiker Gerd Arntz entwickelte er in den späten 1920er Jahren das sogenannte Isotype, eine international verständliche Methode der Bildstatistik. Die Isotype-Symbole waren Piktogramme, die zur Darstellung sozialer Sachverhalte verwendet wurden, um sie einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die vereinfachten, einfarbigen Figuren entsprachen statistischen Daten, ihre formale Klarheit diente der Informationsvermittlung. Für mich steht diese Bildsprache für Demokratie, flache Hierarchie, ein lesbares Muster – alles Themen, die mich auch in Bezug auf die Protestbilder interessiert haben. Neben Otto Neurath waren für mich aber auch die populärwissenschaftlichen Kinderbücher von Neuraths späterer Ehefrau, Marie Reidemeister, wichtig, vor allem die abstrakten Elemente ihrer Illustrationen.

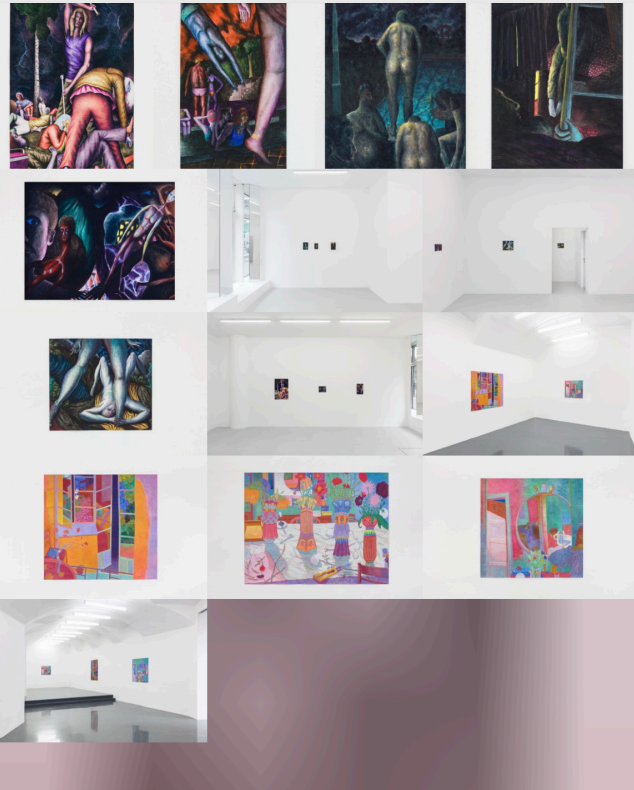
Bei deinen älteren Arbeiten, z. B. in der Ausstellung *consecrated by human use* von 2018, hast du individuelle Figuren als Konsument*innen und ihre Freizeitbeschäftigungen dargestellt. Aktuell sind dagegen Widerstand, Zusammenhalt und das Kollektiv wichtige Motive in deinen Malereien. Woher kommt bei den neuen Bildern das Interesse für diese klar politisch lesbaren Zusammenhänge?

Was mich daran formal interessiert, ist die Idee des Antagonismus im Bild, das Prinzip der Gegenüberstellung, aber auch das Verschwimmen dieser Grenze. Das lässt sich auch auf persönliche Erfahrungen zurückführen. Jedes Mal, wenn ich unter Aufsicht der Polizei an einer Demonstration oder Versammlung teilnehme, fühle ich mich einerseits euphorisiert, als Teil einer Gruppenidentität, andererseits erlebe ich einen ambivalenten Moment des Ich-Verlusts und der Entindividualisierung, der beängstigend sein kann. Diese zwei sehr unterschiedlichen, sich gegenseitig bedingenden sozialen Erfahrungen wollte ich in Bilder übersetzen.

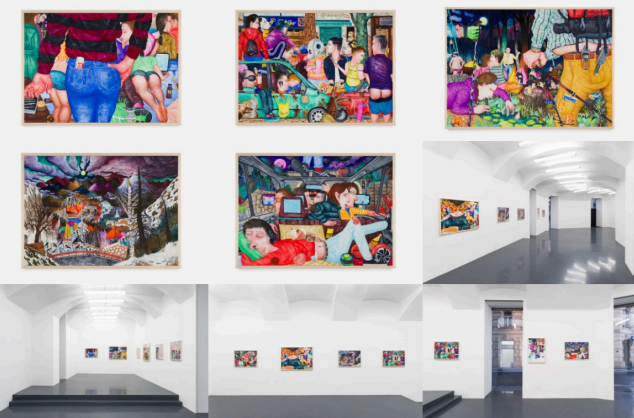
Matthias Noggler, vertreten durch Layr in Wien und Drei Köln, wird demnächst bei VIENNA CONTEMPORARY 2023 in Zone 1 (kuratiert von Francesca Gavin) ausstellen.



Matthias Noggler: "Iterations", Drei Köln, 2023. Courtesy of the artist and the gallery.



Matthias Noggler: "Thicket of Things", Layr, 2021. Courtesy of the artist and the gallery



Matthias Noggler: "consecrated by human use", Layr, 2018. Courtesy of the artist and the gallery.

MALERISCHE FORSCHUNG

Klaus Speidel über Matthias Noggler in der Galerie Layr, Wien



Matthias Noggler, „Many Hands“, 2021

Eine der zentralen Thesen der vergangenen Juni-Ausgabe von TEXTE ZUR KUNST zum Thema „Figuration“ lautete, dass Figuratives stets Abstraktes enthält und Abstraktion immer auch Figuratives aufweist. Auch die Malereien von Matthias Noggler zeigen, dass der Einsatz von Figuren nie allein buchstäblich zu verstehen, sondern immer auch formaler Anlass für die Rhythmisierung von Bildflächen und das Bauen von Räumen ist. Neben genuin bildnerischen Fragen lässt der Alltagsbezug der teils häuslichen, teils vom dynamischen Mit- und Gegeneinander der Figuren geprägten Motive aber auch eine Art „Ethnologie des Nahen“ erkennen, die uns das Dargestellte, wie der Bild- und Kunsttheoretiker Klaus Speidel herausstreicht, zugleich fremd und vertraut erscheinen lässt.

Matthias Nogglers neueste Malereien wirken so, als seien sie aus der Zeit gefallen. Unprätentiös und zugänglich anmutend, sieht man ihnen die Zeitgenossenschaft und Komplexität erst auf den zweiten Blick an. Noch vor wenigen Jahren hätte uns die Schönheit dieser intensiven Farbsymphonien vielleicht misstrauisch werden lassen. Doch ist die „Kalliphobie“, wie Arthur Danto die Ablehnung des Schönen in der Kunst nannte, im Verschwinden begriffen. Auch Malerei muss 2022 nicht mehr nur klug oder expressiv, experimentell oder ironisch, sondern darf auch wieder dezidiert malerisch, und das heißt eben auch: sinnlich sein. So ist das Interesse an der Malerei bei einflussreichen Theoretikern wie Georges Didi-Huberman oder Jean-Luc Nancy immer auch eines an deren malerisch-sinnlicher

Dimension, gerade insofern sie diesseits dekodierbarer Bedeutungen existiert, sich von diesen aber lösen muss, um bedeutungslos zu bleiben und verkörperte Erfahrungen zu ermöglichen.¹

Entsprechend erschließt Noggler Malerei sich besonders gut, wenn man sie auf mindestens drei Arten betrachtet. Erstens im Sinne des wiedererkennenden Sehens, ohne das es keine „Verklärung des Gewöhnlichen“ (Danto), keine Bildräume und keine Mikroerzählungen gäbe. Zweitens als sehendes Sehen, das sich im Sinne des Modernismus auf das Bild als Fläche konzentriert. Drittens lädt Noggler zu einem vergleichenden Sehen ein, das die interpikturalen Bezüge erschließt.

Die Farbigkeit, das Unaufgeregte, das Licht und die häuslichen Motive der Arbeiten, die im Rahmen seiner Ausstellung „Thicket of Things“ im Hauptraum der Wiener Galerie Layr zu sehen waren, erinnern an die intimistische Malerei Pierre Bonnard. Wenn man aber weiß, dass sie nicht in einem Sommerhaus in Südfrankreich, sondern in einer Berliner Wohnung während des zweiten Lockdowns in der Corona-Pandemie entstanden sind, verändert sich ihre Wirkung. Mehr als die Realität bildlich zu beschreiben, vollziehen sie die „Verklärung des Gewöhnlichen“ in Dantos Sinn, wonach Alltagsgegenstände per Dekret zu Kunst werden (namentlich bei Duchamp), als visuelle Operation. Dabei entstehen Bilder, die auch jenseits der Darstellung berühren. Das Kolorit ist fast nirgends realistisch. Schatten sind meist bläulich, Wände türkis, grün oder lila dargestellt. Die Gouache wird mal deckend, mal lasierend verwendet. Gerade in ihren Übergängen vermischen sich die Farben mit gasartiger Leichtigkeit.

Nicht nur den runden Spiegel erkennen wir bald wieder. Auch andere Elemente tauchen

mehrfach auf. Die kleinen Figuren auf der Oberkante des Spiegels ebenso wie ein Tapetenmesser oder ein Apple-Ladekabel verorten die Bilder subtil in der Gegenwart. Waren frühere Bildserien Noggler figurenreich, tauchen die Wohnung bevölkernde Personen nun ausschließlich im Spiegel auf oder sind durch Spuren, die sie in den Räumen hinterlassen haben, präsent. Während manche der früheren Bilder geradezu filmische Szenarien entwerfen, wird hier oft nur durch Andeutungen und Spuren erzählt.² Lediglich ein Balkonfenster oder Blumen deuten auf die Existenz einer Außenwelt hin. Auch letztere kehren immer wieder. Dort, wo sie zum zentralen Bildmotiv werden, erinnern sie an Blumenstillleben des Barock. Aber auch entlegenere Bezugspunkte lassen sich herstellen. Eine Reihe von Blumenvasen mit Köpfen, zu speziell, um erfunden zu werden, könnte Noggler in Paul Goesch's Gemälde *Traumphantasie* (1917–1919) entdeckt haben. Mit Goesch teilt Noggler zudem die Vielschichtigkeit seiner Bilder, in denen malerisch wie inhaltlich immer wieder neue Räume aufgehen.

Bereits in Noggler's erster Ausstellung in der Galerie Layr, 2018, war dieser Aspekt zentral. In Türen, hinter Mauern, auf Treppen, in Autorückspiegeln oder durch Dachfenster wurden hier immer neue Mikroerzählungen sichtbar. Während die Frage nach malerischen Räumen präsent bleibt, erscheinen die aktuellen Werke jedoch vergleichsweise geläutert. Früher bevölkerten Lebewesen und Objekte die Bildflächen so dicht, dass den Figuren meist nur wenig Raum blieb. Nun sind die Innenräume durch ausgedehnte Farbflächen strukturiert, die nicht nur für die Bildwesen, sondern auch für die Betrachter*innen Möglichkeiten eröffnen, in den Bildräumen Platz zu finden.

Darüber hinaus lässt die Zurücknahme von Referenzen ruhigere Bilder entstehen. Waren viele Arbeiten von 2018 noch vollgepackt mit signifiern wie Logos, Armbändchen, iPods, Bomberjackets, Zigaretten und Bierdosen, die die Arbeiten in verschiedenen Jetztzeiten verorteten und unsere gebrandete Lebensrealität spiegelten, in denen Marken zentrale Bestandteile von Konsum und Identitätsbildung sind, entstanden nun Bilder, die zeitlich schwer zuzuordnen sind. Dabei ist jedes von ihnen ein Konzentrat praktischer Bildforschung. Im Gegensatz zur manchmal schreienden Farbigeit früherer Werke verströmt die Gouache ihr Licht jetzt umso intensiver, obwohl es gedämpfter ist. Nach wie vor aber arbeitet Noggler in Serien, die nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch fast abgeschlossen erscheinen.

An einem zweiten, nur wenige Gehminuten vom Hauptraum entfernten Ausstellungsort zeigte die Galerie zeitgleich eine weitere Serie des Künstlers. Auch wenn die Farbpalette ähnlich ausfällt und Lila, Blau und Rot dominieren, könnte es scheinen, als habe die Bilder ein anderer Künstler gemalt, würden nicht auch sie an frühere Arbeiten anknüpfen. Spätestens hier wird klar, dass Noggler nicht einen Stil sucht, den er besitzen kann, sondern dass er malerisch forscht. Im Vergleich zu den Bildern der ersten Serie, in der der Spiegel oder das spiegelnde Fenster die Räume immer weiter verschachteln, sind diese hier eher geschichtet oder gestapelt; manches Bild kommt sogar mit nur zwei Bildebene aus. Weniger als die Struktur der gemalten Räume sind hier die Bildinhalte rätselhaft. Auch wenn wir ein Picknick im Park oder eine Freibadscene erkennen, sind die Arbeiten dieses zweiten Teils der Ausstellung geradezu unheimlich. Besonders *Sleepless Nights* (2021), wo Draperien sich wie

Figuren auftürmen, wirkt alptraumhaft. Aber auch der Rest der Bildserie ist vielfigurig, onirisch und von dunklen, meist nächtlichen Szenen geprägt.

Obwohl ihr alltäglicher Ursprung erkennbar bleibt, wirken die Bilder fast dämonisch. Viele Figuren halten sich so aneinander fest oder umklammern einander, dass nicht immer klar ist, ob sie es liebevoll, panisch oder aggressiv meinen. Wenn das Einhämmern eines Sonnenschirms zum Ritual wird, das auch in Francisco de Goyas *Los Caprichos* auftauchen könnte, und ein Kopfsprung wie ein Selbstmordversuch wirkt, läuft die „Verklärung des Gewöhnlichen“ in eine andere Richtung als bei den Innenräumen und Blumenbildern. In *Soft Mumble* (2020), das zwei ineinander verschlungene Personen auf einem Minigolfplatz zeigt, gelingt Noggler die Verfremdung besonders gut. Die Gesten und Handlungen der jungen Menschen in den Bildern erscheinen zugleich fremd und vertraut. Dabei scheint El Greco Pate gestanden zu haben – in einem Bild erkennen wir den stürmischen Himmel über Toledo wieder.

Ohnehin wirkt es so, als fungierten Bilder anderer Künstler*innen häufig als Ausgangspunkt von Nogglers Arbeit, als wären sie der formale Anlass, der dann einen Inhalt findet. Die Rhythmisierung der Bildflächen und das Bauen von Räumen scheinen genauso wichtig zu sein wie das Dargestellte. Wenn diese Bilder überhaupt wahrnehmungsnah sind, dann nur im Sinne einer inneren Wahrnehmung, die mit Optik wenig zu tun hat. Die malerische Thematik wird in diesen beiden neuen Bildserien besonders nachvollziehbar, da hier weniger Signale um unsere Aufmerksamkeit kämpfen. Auch wenn Noggler die von ihm dargestellten Objekte bewusst so anordnet, dass ihre Abfolge mehrdeutig wird, stehen genuin bildnerische Fragen im Zentrum.



Matthias Noggler, „Tempest“, 2020

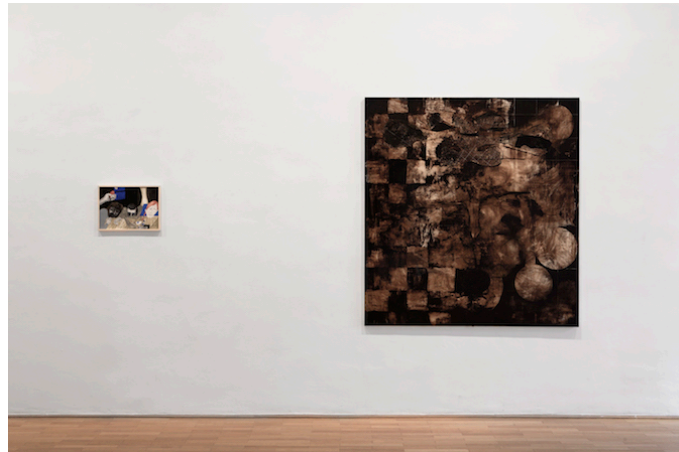
Die Art, wie sich Noggler's Malerei zwischen den Polen Welt und Malerei aufspannt, legt eine vielschichtige Rezeption nahe, die sich gegen verabsolutierende Lesarten sträubt. Ihre Ergebnisoffenheit unterscheidet sich dabei sowohl von den Werken zahlreicher Maler*innen, die sklavisch ihren Stil pflegen, als auch von jenen, die mit den Mitteln der Malerei und der Zeichnung Fotos reproduzieren. Auch die Unaufgeregtheit, mit der Noggler das scheinbar Banale, Unzeitgemäße malt, anstatt mit kontemporären Zeichen seine Zeitgenossenschaft zu feiern, macht ihn außergewöhnlich. Anstatt kunstimmanente Referenzen zu platzieren wie Ostereier, mit denen allein eingeweihte Betrachter*innen ihre Freude haben, bedient er sich auf ganz undogmatische Weise der Malereigeschichte, um neue Lösungen für alte Probleme zu entwickeln: das Aushandeln der Beziehung zwischen Zeichnung und Farbe, die

Suche von Harmonie und Spannung zwischen Bildinhalt und Form, Fragen der Narrativität und der Bedeutung von Zeichen sowie die Gestaltung von Übergängen zwischen Räumen und Farbflächen. Damit gelingt es Noggler, Werke zu schaffen, die uns nicht nur intellektuell stimulieren, sondern die uns auch ohne Vorkenntnis berühren.

„Matthias Noggler: Thicket of Things“, Galerie Layr, Seilerstätte und Coburgbastei, Wien, 13. Oktober bis 20. November 2021.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Jean-Luc Nancy, „L'art, pour retrouver du sens“, ein Gespräch mit Guy Duplat, in: *La Libre*, 16.03.2016, <https://www.lalibre.be/culture/arts/2016/03/16/jean-luc-nancy-lart-pour-retrouver-du-sens-AFG3HYF2N-VAHTD4T3ASTXEGBJM/>.
- 2 Klaus Speidel, „Figurerzählung, Spurerzählung und das Problem der Narration im Bild. Theoretische Grundlagen und empirische Evidenz“, in: Meret Kupczyk/Charlotte Warsen/Ludger Schwarte (Hg.), *Kulturtechnik Malen*, München 2019.



December 14, 2018

Der Künstler als Kurator: Matthias Noggler in der Galerie der Stadt Schwaz

Verena Spechtenhauser

„Whistle and I’ll Come to You“ ist nicht unbedingt eine freundliche Einladung an die BesucherInnen einer Kunstaussstellung. Es ist der Titel eines Horrorfilms aus dem Jahre 1968, in dem ein Wissenschaftler trotz vermeintlich besseren, weil rationalen Wissens von einem Geist heimgesucht und getötet wird. Und es ist der Titel, der aktuellen Ausstellung in den Räumen der Galerie der Stadt Schwaz, welche noch bis zum 26. Januar 2019 zu sehen ist. Kuratiert wurde sie vom Innsbrucker Künstler Matthias Noggler, welcher mittlerweile in Wien lebt und arbeitet. Wir haben uns mit dem Gastkurator und der Direktorin Anette Freudenberger über dieses ungewöhnliche und spannende Konzept unterhalten, das in der Galerie der Stadt Schwaz bereits Tradition hat und in regelmäßigen Abständen umgesetzt wird.

Hallo Matthias, du kuratierst die neueste Ausstellung der Galerie der Stadt Schwaz. Wie kam es dazu, wen hast du eingeladen und warum?

Matthias Noggler: Vor gut einem Jahr hat mich Cosima Rainer, die damalige Leiterin der Galerie

der Stadt Schwaz, eingeladen, mit ihr eine Ausstellung zu kuratieren. Nach dem Weggang von Cosima und der Neuübernahme der Galerie durch Anette Freudenberger hat sich der gemeinsame Fokus verschoben, sodass wir uns dazu entschieden haben, zwei Künstlerinnen, Birke Gorm und Nora Kapfer, einzuladen, die ich aus Wien kenne und mit denen ich schon längere Zeit zusammenarbeiten wollte.



Der Künstler als Kurator. Was ist das reizvolle an diesem Konzept?

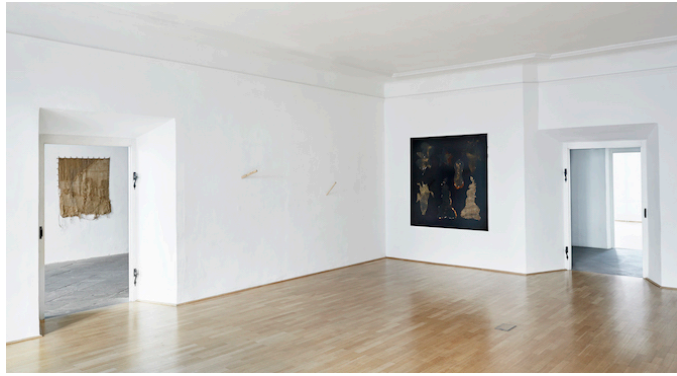
Anette Freudenberger: Ich finde den Perspektivenwechsel sehr interessant, darum habe ich die Idee von Cosima Rainer, jedes Jahr einen Künstler oder eine Künstlerin als KuratorIn einzuladen, gerne übernommen. Das Programm der Galerie sollte nicht nur von einer Person allein bestimmt werden. Dabei ist für mich weniger entscheidend, ob die andere Sichtweise von KünstlerInnen oder von KuratorInnen kommt. Wichtig ist, Einflüsse von Außen aufzunehmen. Die Kuratorenrolle in Richtung einer gemeinsamen Arbeit an der Ausstellung zu verschieben, ist da nur konsequent. Über Matthias Noggler als Kurator freue ich mich besonders, da wir zwar überwiegend internationale Positionen zeigen, aber uns auch immer sehr freuen, wenn Tiroler darunter sind, die wir so weiter vernetzen können. Es ist uns ja ein Anliegen, die Sichtbarkeit der Tiroler KünstlerInnen zu erhöhen.

Im Mittelpunkt der Ausstellung steht die Malerei in ihren unterschiedlichsten Formen. Könnt ihr uns mehr darüber erzählen?

Matthias Noggler: Die Ausstellung war nie malereispezifisch konzipiert, aber über gemeinsame Gespräche mit Birke und Nora ergab sich die Idee, für diese Ausstellung vor allem mit Bildern und Wandobjekten zu arbeiten.

Was verbindet eure Arbeiten, was trennt sie?

Matthias Noggler: Wir haben alle drei sehr unterschiedliche Arbeitsweisen, verwenden verschiedene Materialien und Techniken, zugleich aber findet sich bei uns allen eine Beschäftigung mit Bildern, deren Zusammensetzung, Verbreitung und Gebrauch.



Ihr sagt, ihr seid nicht hungrig nach Bildern ...

Anette Freudenberger: Das ist ein von mir verfasstes Zitat aus dem Presstext, aber keinesfalls eine Eigenbeschreibung der KünstlerInnen. Ich wollte damit auf eine Ausstellung in Innsbruck in der Galerie Elisabeth und Klaus Thoman Bezug nehmen, die Malerei unter dieser Überschrift nach einem Buch des deutschen Kunsttheoretikers Wolfgang Max Faust aus den 1980ern gezeigt hat.

Wie genau steht es denn dann um die heutige Malerei?

Anette Freudenberger: KünstlerInnen heute haben durchaus auch wieder ein Interesse am Einzelbild, aber dieses einzelne Bild befindet sich in einem permanenten Flow im Verhältnis zu anderen Bildern, zum Beispiel im Internet, in den Medien. Es wird unentwegt neu in Beziehung gesetzt. Es geht also in der aktuellen Malerei weniger darum, individuelle Positionen zu erkämpfen, als Zusammenhänge aufzuzeigen. In Schwaz werden die Beziehungen zwischen den Arbeiten nicht über eine thematische Klammer hergestellt, sondern über eine ähnliche Haltung zur Kunst und auch über die Unterschiede und Brüche.

Warum sollten die Leute zu „Whistle and I will Come to You“ nach Schwaz kommen?

Matthias Noggler: Da es hoffentlich eine interessante und sehenswerte Ausstellung ist.

Anette Freudenberger: Auf jeden Fall sehenswert! Eine Ausstellung vor Ort zu sehen, ist immer eine andere Erfahrung, als sich eine Dokumentation anzuschauen. Das gilt aber besonders für diese Ausstellung, weil sie so sorgfältig gehängt wurde. Die Zwischenräume zählen demnach, so wie es auch der Titel der Ausstellung vermittelt, wenn man die Geschichte dahinter kennt. Außerdem kann man auch anderes in Schwaz ansehen, zum Beispiel das Museum der Völker.



Wie war es für dich, Matthias, auf der anderen Seite zu stehen und die Arbeit des Kurators zu übernehmen? Hast du Lust auf eine Wiederholung?

Matthias Noggler: Dadurch, dass Birke Gorm, Nora Kapfer und ich die Ausstellung von Anfang an gemeinsam konzipiert und organisiert haben, war auch die kuratorische Arbeit eine, für die wir zu dritt verantwortlich waren.

Ein Tipp für die Leser?

Anette Freudenberger: Parallel zur Ausstellung gibt einen sehr lesenswerten Text, ein Essay vom Künstler Niklas Lichti über Robert Burtons Buch „The Anatomy of Melancholy“ (1621). Lichti fasst die Ausstellung nicht zusammen, sondern widmet sich dem ausschweifenden Denken. Sehr lesenswert für all jene, die sich in die Thematik vertiefen möchten.

This website uses cookies to improve your experience. We'll assume you're ok with this, but you can opt-out if you wish.

[Accept](#)

[Read More](#)

KARIKATUREN OHNE POINTE

Michael Franz und Franziska Ipfelkofer über Matthias Noggler
bei Emanuel Layr, Wien



Matthias Noggler, „Nov 12, 2003“, 2017

In seiner ersten Einzelausstellung in der Galerie Emanuel Layr zeigt Matthias Noggler Malereien, die die richtigen Probleme aufführen, solche, die jede/r kennt. Es geht um das Problematische einer Ökonomie des Sozialen, um die Frage nach ihrer Form, nach deren innerer Organisation in Zuordnungen und Unterschieden. Wie aber über diese Form nachdenken, darüber, was sie als bzw. in Malerei leistet?

Zu sehen sind acht Bilder – alle Gouache auf Papier, sechs davon 61 x 86 cm, zwei 86 x 121 cm groß. Alle sind in hellen, einfachen Holzrahmen gefasst und an zwei Wänden der Galerie in regelmäßigem Abstand zueinander in einer Reihe über Eck gehängt. Obwohl der hintere Teil des Raumes über zwei Stufen nach oben vom vorderen abgesetzt ist, wird die Höhe der Bilder in der gesamten Anordnung nicht variiert: Die Reihe beginnt gewissermaßen „zu hoch“. Mit seinen

leeren Flächen wirkt das einzige Hochformat der Auswahl neben den übrigen, komplett durchgearbeiteten Blättern absichtlich auffällig „unfertig“.

Alle Bilder zeigen nur leicht variierte Szenarien ohne tatsächliche Handlung in angedeuteten, dystopischen Settings: Menschen aus unterschiedlichen Milieus gehen mehr oder weniger alltäglichen Tätigkeiten nach, die durch die Isolation aus ihren jeweiligen Kontexten und die Neukombination in den Bildern seltsam und redundant werden. Ihre Titel – „case study“, „the witness“, „ruins of exchange“ u. Ä. – verweisen offensichtlich ebenfalls auf eine diffuse Endzeit; der Name der Ausstellung, „consecrated by human use“, lässt sich so natürlich nur noch ironisch lesen.

Die Bildauffassungen erinnern mehr an Videobilder oder Computerspiele als an Filme, alle Elemente im Bildraum sind gleich scharf gezeichnet und entsprechend ausgearbeitet. Die Perspek-