

Wilfried Dickhoff

Das Zu-Grunde-Gehen der Malerei

Mein Standpunkt ist der, daß man eine interessante Arbeit abliefern soll und daß man ein gutes Leben führen soll. Denn wenn man das nicht tun würde, also zum Beispiel durch Askese oder so, dann würde man ja die Utopie zerstören.

Albert Oehlen

1 Fazit der Perspektiven (1987)

Es ist aber nicht so, daß ich sage, die Scheiße in Dosen von Manzoni ist schön (zwinker, zwinker, wir wollen doch dasselbe), sondern sie ist wirklich schön, da sie ein besonders extrem formulierter Versuch ist, Klärung zu schaffen, etwas Authentisches, etwas Reines in die Welt zu setzen, das man nicht mehr so schnell verschwinden lassen kann.

Albert Oehlen

Wenn Malerei eine Form von Sprache ist, dann braucht sie keine zu ihrer Erklärung, sagt Albert. Angesichts seiner Bilder stößt einem diese Tatsache besonders auf, denn er will mit ihnen erklärtermaßen Klärungen schaffen und nicht Erklärungskrücken provozieren. Ich werde also keine abgeben. Stattdessen möchte ich diesen Katalog allen, die Augen haben zum Sehen, als eine Platt-Form empfehlen, auf der Haltung und Duktus der Malerei

Albert Oehlens zu Wort kommen könnten. Aus seinem bisherigen Werk "postungegenständlicher Malerei" habe ich bewußt die Bilder zum Thema Raum und vor allem Wohnung ausgewählt, nicht nur, weil sie meiner Meinung nach zum Besten gehören, was in den 80er Jahren bisher gemalt wurde, sondern auch und das ist Teil ihrer Qualität - weil "die Wahrheit in der Wohnung liegt, die größte Wohnung der Staat und die zweitgrößte Wohnung das Museum ist", wie Albert Oehlen, Werner Büttner und Martin Kippenberger in ihrer Publikation "Einführung ins Denken" ¹ konstatieren. Damit ist bereits ein Denk-Inhalt der Raumbilder klar angesprochen: Verfall und Elend der öffentlichen Räume sowie die Tyrannei der intimen Räume. Über die volle Inhaltlichkeit bitte ich, die Bilder selber zu befragen, denn inhaltliche Entschiedenheit ist hier die Ambition.

Anfang der 80er Jahre Öl auf Leinwand als Mittel der Mitteilung zu benutzen, entstand aus der Überzeugung heraus, daß Malerei eine Notwendigkeit hat, jenseits der persönlichen Express-Dränge, aus der Überzeugung, daß Malerei heute nicht nur authentisch, sondern auch taktisch richtig sein muß. Wenn man einen Pinsel in die Hand nimmt, so schließt das von Anfang an ein bestimmtes Weltbild und eine diesem implizite Moral ein, und diese(s) muß zum Ausdruck kommen, sonst vegetiert das Bild in öliger Notdurft oder fahler Beliebigkeit. Keine Obsession ohne Obligation. Die Verantwortlichkeit der Malerei aber ist keine unmittelbar inhaltliche, diskursive oder gar ideologische, sondern eine der Form. Es geht schlicht darum, für allgemein und/oder besonders wichtige Inhalte eine angemessene Form zu finden. Wenn ich ein Bild sehe, will ich sehen, was es zu sagen hat. In der Malerei zählt nur, was in ihre Oberfläche überführt wurde und aus ihrer Sichtbarkeit heraus spricht. Alles andere ist alles andere, nämlich Ideologie, Diskurs, Illustration und andere Formen von Anbiederung ans (klein)bürgerliche Universum. Will sie sich nicht damit zufrieden geben, die Lage, deren radikale Anfechtung sie

überhaupt erst notwendig macht, mit indifferenten Tausch-Bildchen zu bedienen, ist Formsublimation ihre Aufgabe. Nur wenn sie ihr Formgesetz, das heißt ihre Traumwelt körperlicher Wesenheiten, wirksamer Ähnlichkeiten und stummer Bedeutungen, voll entfaltet, kann Malerei ihren spezifischen Beitrag leisten, das heißt ihrer *Verantwortlichkeit der Form* gerecht werden.

Die inhaltliche Radikalität der Malerei ist eine Frage ihrer Form *als* Inhalt. Der gute alte Form-Inhalt Dualismus ist ein kleinbürgerliches Ideologem. Malerei ist keine nachträgliche Formulierung eines vorgegebenen Themas, sondern die Formulierung ist per se thematische Setzung, das heißt jede Farbnuance drückt keinen Inhalt aus, sondern ist inhaltsBILDend. Malerei hebt Gesinnung auf, hat aber ihre Substanz nur in dem, was an Inhalt aus ihren Form-Strukturen spricht. Und das kann nichts anderes sein, als die Lage, die wir sind und von der wir alle wissen, daß sie beschissen ist. Malerei ist bildliche Haltungsproduktion, und die gilt es zu sehen zu geben.

Das ist zwar eine fast schon penetrante Platttheit, die ich aber nicht aufhören werde penetrant zu wiederholen, solange das Simulantenpack in der Kunst zwar manchmal davon faselt, aber wenn es darauf ankommt, nur privatfetischistische Formalismen als Erhabenheit verkauft oder der eigenen Seelenattrappe auf den Leim geht, solange die Negationsfetischisten dem System mit kritischen (= glorifizierenden) Kulturmüllmontagen und satirisch-ironischem (= beschönigendem) Illustrat schmeicheln und solange die Konzeptdesignästheten sich damit begnügen, die Kunstersatzzeichen, zu denen sie sich in ach so smarterer Distanz dünken, im verlogenen Installationsraum illustrativ zirkulieren zu lassen.

Malerei steht immer in dem Paradox, einerseits ein verlogener Luxus zu sein (zur Zeit besonders dann, wenn sie sich einbildet kritisch zu sein),

gleichzeitig aber zumindest die Möglichkeit zu haben, Träger des Nichtidentischen und/oder des Vorscheins einer Schönheit zu sein, der ihre eigene Aufhebung als Kunst scheinbar vorwegnimmt. Sie gelingt nur da, wo sie dieses Paradox in sich austrägt und als Spannung ihrer Gestalt behält. Wo der Versuch unternommen wird, diesen Widerspruch einseitig zu entscheiden, um ihm zu entkommen, herrschen Naivität und/oder Zynismus, und die Gefahr, daß auch das noch so gut gemeinte Bild lediglich die künstliche Kunst einer abstrakten Attrappengesellschaft bereichert.

Malerei ist weder völlige Ablehnung noch völlige Zustimmung zu dem, was ist. Sie ist gleichzeitig Ablehnung und Zustimmung, und darum kann sie nichts anderes sein als ein stets neues Hin- und Hergerissenwerden. Sie wandelt zwischen zwei Abgründen, der Leichtfertigkeit und der Propaganda. Ihre Größe liegt in der Spannung zwischen Ablehnung (Infragestellung des Ganzen) und Bejahung (Sympathie mit dem, was ist, gegen den Tod, das Endziel aller Herrschaft). Wahrheit hat Malerei nur im *Schein des Scheins* ihrer Widersprüche, deshalb zahlt sie immer den Preis des Scheins für ihren Wahrheitsgehalt, den sie aber durch diese Verdopplung des Scheins überhaupt erst gewinnt. Darüber darf sie nicht hinwegtäuschen. Ihr Anteil an der Täuschung muß als solcher sichtbar sein. Ein Bild kann also nur als eines der Lage scheinen, wenn es gleichzeitig das seiner eigenen Scheinhaftigkeit und Verlogenheit ist.

Keine Malerei ohne Verzauberung, aber ihr Zauber entsteht aus malerischer Entzauberung. Keine Malerei ohne Schönheit, aber sie gewinnt sie nur, indem sie sie wegwirft, wissend, daß um der Schönheit willen kein unmittelbar Schönes mehr sein kann. Kunst muß so häßlich sein, wie die Verhältnisse es sind, sagt Albert Oehlen. Diese Angemessenheit erreicht sie aber nur in dem Maße, in dem sie ihre Gestalt radikal ausbildet, also

formal klärt und löst. Und damit hat sie immer schon Anteil an der Arbeit am Schönen, von dem Oehlen weiß, daß es das einzige Ziel der Kunst ist und das einzige, was von ihr bleibt.

In der paradoxen Qualität einer Schönheit ohne Beschönigung, die Malerei sein kann, wenn sie ihr notwendiges Scheitern formal pariert, liegt die der "prokrustischen Spiegelbilder", denen dieser Katalog gilt. Sie führen den Doppelcharakter des malerischen Scheins als imaginäres Lügentheater einerseits und als Erscheinung der Wahrheit (des Gewißseins unserer Selbstlosigkeit) derart virtuos vor, daß dem Betrachter der nackte Schein des Scheins als Spannung zwischen Übel und Schönheit in den Blick fährt. Ich bin der Überzeugung, daß Albert Oehlen nicht nur zu den wenigen Malern meiner Generation gehört, die auf der Höhe dessen denken, was Verantwortlichkeit der Form heute sein könnte, sondern daß er zu den ganz wenigen gehört, die auf der Höhe dessen malen, wie eine solche Moral haltungsBILDender Malerei aussehen könnte. Wie das Fazit der Perspektiven im unangenehmen Raum enträumter Räume, in denen die Bildraum- und Abbildillusionen mit den Mitteln der Malerei abgeräumt werden. Bilder wie "Raum für phantasievolle Aktionen", „Abschaffung einer Militärdiktatur", "Kotzimmer" oder "Teppichgeschäft I": Exekutionen der Fiktionen (einschließlich der Fiktion politischer Kunst) in Kotzelle und Eigenheim: eine postungegenständliche Malerei der Lage: schön, böse und zerrissen.

Aber vor Leistung ist Lob töricht. Also sehen Sie selbst. Mit den Worten Werner Büttners und Albert Oehlsens: "Mache die Probe, erkenne die Wahrheit am Duktus, laß dich von ihr vollscheißen, stelle fest, wie sie sich von innen anfühlt."

2 Eine nichtindifferente Malerei (2000)

Beauty is a rare thing.

Ornette Coleman

Albert Oehlen wurde 1954 in Krefeld geboren. Seine Kindheit verbringt er am Niederrhein. 1972 ist er an der Umfunktionierung eines UFO-Clubs in der KVJD-Ortsgruppe Krefeld beteiligt. Mitte der 70er Jahre geht er nach Düsseldorf, wo er eine Buchhändlerlehre abschließt und an verschiedenen Parteienbildungen mitwirkt. 1976 gründet er mit Werner Büttner die »Liga zur Bekämpfung des widersprüchlichen Verhaltens«. 1978 entsteht deren Gemeinschaftsbild »(Eines Tages werden wir ihnen die Fenster zunageln, und dann kommt) Das Licht von der anderen Seite.« Dieses Bild markiert Oehlers Einstieg in die zu diesem Zeitpunkt wieder einmal totgesagte Malerei. 1981 beendet er sein Studium an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg und ruft mit einigen Freunden die »Kirche der Ununterschiedlichkeit« ins Leben. Im gleichen Jahr hat er unter dem Titel »Bevor ihr malt, mach ich das lieber« seine erste Einzelausstellung in der Galerie Max Hetzler in Stuttgart.

Schon zu diesem Zeitpunkt war offensichtlich, daß Oehlers Malerei nur sehr wenig mit einer Wiederkehr des sogenannten Expressiven, einer feuchtfröhlichen Gute-Laune-Malerei oder einer Ästhetik des Gleichgültigen zu tun hat. »Wirklichkeit erschlägt Kunst« heißt eines seiner frühen Bilder, womit schon 1981 klar war, daß es hier nicht um selbstverliebte Pinselerotik in Öl geht, sondern darum, Kunst als nichtidealistische Fortsetzung einer unmöglich gewordenen Politik mit den Mitteln der Malerei so zu betreiben, daß sie zumindest das Scheitern pariert, aus dem heraus man angetreten war. Einer Wirklichkeit, die sich

durch die ewige Wiederkehr der Katastrophe auszeichnet, die „nicht das jeweils Bevorstehende, sondern das jeweils Gegebene (Walter Benjamin) ist, antworten Oehlens „demagogische Bilder“ (A. Oe.) mit einer „Propaganda gegen alles“ (Werner Büttner und Albert Oehlen).

Dabei ging es erst einmal darum, sich Luft und Platz zu verschaffen, indem man das lähmende Einerseits-Andererseits der 70er Jahre und das Verständnislend der therapeutischen Wundepflege des Scheiterns, in der sich die Linke eingerichtet hatte, künstlerisch entsorgte: „Die Beseitigung falscher Gedanken ist ebenso ein Akt künstlerischen Rausches wie die künstlerische Beseitigung von Müll in Museum und Wohnung“ (Werner Büttner und Albert Oehlen).

Das geschah zunächst mittels forciert gespielter Eindeutigkeitsbehauptungen und mittels skrupellos platter Bild-Anmaßungen. Es ging darum, von der Kunst alles zu verlangen, ihr all das zuzumuten, von dem man wußte, daß das, was in den 70er Jahren als Kunst eingebildet wurde, dem garnicht gewachsen war. Und weil die Kunst von der Seelenkrypta ihrer Höhepunkte in der Linienführung bis zu den Transferillusionen ihrer Überschreitungsmatadore lückenlos in der Systemimmanenz versickert war, erwies sich die nichtillusionistische Beschränkung, auf das zuendegebrachteste, dekorativste, scheinbar reaktionärste und offensichtlich verlogenste Medium als ein heuristisch angemessenes, um das (politische) Scheitern im Reich des Scheins zu parieren: Öl auf Leinwand. Indem man der Malerei Inhalte zumutet, die sie gar nicht verkraften kann, zum Beispiel alle (un)möglichen (Un)Wichtigkeiten spätkapitalistischer Identitätsmythen, das Elend aller diskursiven Rück-Versicherungen und Sozialstaatszenen, künstlerische Konsequenzen aus dem ewigen Scheitern der Linken und der Wille zu einer nichtunaufrichtigen Lebenslust.

Anfang der 80er Jahre Öl auf Leinwand als Mittel der Manifestation eines Willens zu anderen Perspektiven zu benutzen, entstand aus der Überzeugung heraus, daß Malerei eine Notwendigkeit hat, jenseits der persönlichen Express-Dränge, aus der Überzeugung, daß Malerei heute nicht nur authentisch, sondern auch taktisch richtig sein muß. Oehlen widmete sich der Malerei in dem Bewußtsein, daß, wenn man einen Pinsel in die Hand nimmt, diese Geste bereits ein bestimmtes Weltbild und damit implizierte Wertungen einschließt. Wollte man Malerei aus sich heraus neu begründen und vermeiden, daß sie lediglich die zu abgetakelten Kunstmythen reproduziert, indem sie nostalgisch in ölicher Notdurft oder fahler Beliebigkeit vegetiert, so mußte dieses Bewußtsein zum Ausdruck kommen, also nicht nur ein vermessenes Weltbild, sondern auch die Reflexion der Möglichkeitsbedingungen von Malerei im Verhältnis zu sogenannten Welt-Bildern. Damit war vorgezeichnet, daß Oehlen der Malerei eine so noch nicht gesehene Selbstreflexion zumuten wollte. Malerei sollte sich selbst neu begründen, indem sie aus sich heraus die Errungenschaften und Selbstlügen der Konzeptkunst der 70er Jahre kritisch einholt. "Rechts blinken, links abbiegen" hieß einer seiner ersten Kataloge, womit bereits eine Strategie formuliert war: die Umwertung von Malerei zu einem gegenwärtigen Mittel der Infragestellung und gleichzeitigen Weiterentwicklung von Kunst heute.

Eine grundlegende Voraussetzung dafür ist nach wie vor die – auf Carl Einstein zurückgehende – Sichtweise der Form als dynamische Formation. Das heißt auf der einen Seite, daß es keine malerische Obsession ohne Obligation gibt. Das heißt aber auf der anderen Seite, daß inhaltliche Radikalität in der Malerei keine unmittelbar inhaltliche, diskursive oder gar ideologische ist, sondern eine Frage der Form, die in der Malerei nicht vom Inhalt zu trennen ist. In der Malerei zählt nur, was aus ihrer Oberfläche,

die ihre Tiefe ist, und aus deren Sichtbarkeit heraus analogisch evident „spricht“. Alles andere ist alles andere, nämlich Ideologie, Diskurs, Illustration und andere Formen von Anbiederung ans kleinbürgerliche Universum.

Das ist eine Plattheit, die sich leicht sagt und eine Selbstverständlichkeit zu sein scheint. Aber in den 80er Jahren war das keineswegs der Fall. Oehlen sah sich konfrontiert mit einer Situation der Malerei, in der privatfetischistische Formalismen als Erhabenheit verkauft wurden, Maler reihenweise der eigenen Seelenattrappe auf den Leim gingen und auf der anderen Seite Negationsfetischisten dem System mit kritischen (= glorifizierenden) Kulturmüllmontagen und satirisch-ironischem (= beschönigendem) Illustrat schmeichelten und Konzeptdesignästheten sich damit begnügten, die Kunstersatzzeichen im verlogenen Installationsraum antiästhetisch ästhetisch zirkulieren zu lassen. Oehlen reagierte auf diese Verlogenheiten und einfältigen Sackgassen, indem er die Fragwürdigkeit der Malerei in den Mittelpunkt seiner Malerei stellte. Zum Beispiel die Frage nach der politischen Wirkung von Malerei und den vor allem im Denken abgeendeten Variationen ihres Scheiterns («Wissen erweitern durch Scheitern» (A. Oe.)), die Frage, ob Malerei vielleicht gerade im Ausspielen ihres Lügentheaters etwas Nichtunreines, etwas Nichtnichtauthentisches zeigen könnte, die Frage der Indifferenz von Malerei als Verherrlichung und Malerei als Kritik und der kontextabhängigen diskursiven Zuschreibungsprozeduren, die diese Indifferenz permanent reproduzieren und die Frage nach dem Geltungsbereich und den Möglichkeitsbedingungen einer nichtnurbeschönigenden Malkunst. Albert Oehlen arbeitet an einer malerischen Behauptung, für die Kunst als Dekonstruktion einer Kunst der Dekonstruktion von Bedeutung und Repräsentation schon normal und damit zu verändernde Voraussetzung ist. Ziel ist Schönheit, aber eine Schönheit ohne Beschönigung (zum Beispiel des Geschmäcklerischen am

Häßlichen, des Konzeptdesigns und der Lüge, ohne die in der Kunst keine Wahrheit scheint), die sich nicht Selbstzweck ist, sondern der Wunsch nach Aufhebung von Kunst eingeschrieben ist und damit das Wagnis, aus der Einbahnstraße einer Kunst des (post)konzeptuellen Abfeierns ihres Verschwindens mit Ergebnissen postnichtdekonstruktiver Malerei ans Licht zu treten: »Die Schönheit wird bleiben, sie ist das einzige, das in der Lage ist, eine Strategie zu verfolgen«, sagt Albert Oehlen. Und weiter: »Hier kann man sehen, daß Schönheit nichts Statisches ist, sondern sich ständig neu zu definieren sucht, indem sie das Ende der Kunst herbeisehnt.«¹

1982 bis 1984 entstehen die »Spiegelbilder«. Indem er Spiegel in Bilder von Räumen klebt und derart die Räume vor dem Bild hinter demselben öffnet und gleichzeitig die Bildräume mehrfach perspektivisch bricht, zieht Albert Oehlen ein Fazit der Perspektiven in Bezug auf Illusionismus, Widerspiegelungsblödsinn und Malereimythen. Bildraum-, Abbild- und Aurillusionen werden mit den Mitteln der Malerei abgeräumt. Die Bilder heißen "Ofen I", "Im Museum I", "Die Wahrheit liegt in der Wohnung", "Teppichgeschäft I" oder "Kotzimmer": Malerei als Exekution der Fiktionen und einer Kunst der Fabrikation von Fiktionen in Kotzelle und Eigenheim. Am Beispiel einer in sich widerspiegelnden Illusion einer mit Kot beschmierten Gefängniszelle werden nicht nur Verfall und Elend der öffentlichen und intimen Räume sichtbar. Es ist die Sackgasse der Repräsentation, in der der Betrachter sich spätestens in dem Augenblick wiederfindet, in dem ihm durch einen Spiegel im Bild seine eigene Physiognomie vor Augen tritt und die berühmt berüchtigten Widerspruchspaare der Malerei (Kunst/Wirklichkeit, Präsenz/Repräsentanz, Schönheit/Häßlichkeit) noch einmal neu, in ihrer identitätsdenkerischen Beschränktheit, zur Debatte stehen. Oehle's "Spiegelbilder" geben die paradoxe Qualität einer Schönheit ohne Beschönigung zu sehen, die Malerei sein kann, wenn sie ihr notwendiges Scheitern pariert und die

Unmöglichkeit von Gerechtigkeit unsentimental und widerständig verkraftet. Albert Oehlen nennt seine Spiegelbilder prokrustisch, das heißt, er zwingt ins imaginäre Rechteck, was in dieses nicht paßt, was dieses nicht zuläßt, was Malerei überfordert und was ihr imaginäres Elend und ihr elendes Imaginäres nicht erlaubt: das unmögliche Reale realer Widerständigkeit und wirklichen Aufbegehrens. Oehlers prokrustische Spiegelbilder sind (ir)reale Prokrustesbetten einer Ästhetik des Widerstands. Sie geben uns die schöne Unmöglichkeit der "Abschaffung einer Militärdiktatur" im "Raum für phantasievolle Aktionen" zu sehen.

Neben seiner künstlerischen Arbeit zeigen Oehlers Texte, seine Arbeit als Herausgeber (zum Beispiel einer Publikation über den "Situationismus"), seine Lesungen und Performances (zum Beispiel die „Ansprache an die Hirnlosen“) und seine verlegerische Arbeit (1985 gründete er mit Werner Büttner den Meter Verlag) ihn als einen die Unmöglichkeiten von (politischer) Kunst bedenkenden Künstler, der Angst, Unfreiheit, Verlogenheit, Mystifizierung und prätentiose Moral-Effekthascherei in der Kunst und um die Kunst verachtet. Das wird besonders da deutlich, wo Albert Oehlen auf das Sich-zuständig-Fühlen des Künstlers für Gott und die (Armen und Unterdrückten dieser) Welt am Beispiel von Picasso und Dali zu sprechen kommt und in dem, was er den »Sting-Effekt« nennt: der fatale Zynismus einer Haltung, die sich im Indianerkostüm unter Indianern gefällt und sich von der Aura des ethno-sozialen Engagements moralisch getragen dünkt, am Ende aber in ihrer dummen Anmaßung eines verkaufsfördernden Für-andere-Sprechens Rassismus wider Willen reproduziert. Der Künstler kann nicht für den Palästinenser oder den Bosnier sprechen. Er kann nur seine Arbeit so gut wie möglich machen. Aber weil jeder Autounfall in Deutschland etwas zu tun hat mit dem Golfkrieg, ist auch die Arbeit im Kunstkontext ein Beitrag zur Veränderung der Lage und/oder ihrer Verewigung wie jede andere Handlung, die im

möglichst weitentwickelten Bewußtsein der Bedingungen ihrer (Un)Möglichkeit für sich stehende Ergebnisse produziert, die in dem Maße, wie sie sich, von sich absehend, für sich setzen, zumindest potentiell für den anderen (Menschen) da sind.

Im März 1984 erscheint der Katalog zur Ausstellung »Wahrheit ist Arbeit« (mit Werner Büttner und Martin Kippenberger). Er beinhaltet einen Text, in dem ein pseudowissenschaftliches Dreieck zwischen »Verhaltensforschung« (K. Lorenz), »Rahmenanalyse« (E. Goffmann) und »Logik der Forschung« (K. Popper) konstruiert wird. Es ist der Versuch, das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit noch einmal auf mögliche Radikalität und Verantwortlichkeit hin zu umzingeln. Diesem folgen mehrere Texte, in denen Oehlen seine Malerei inhaltlicher (Un)Entschiedenheit theoretisch umkreist, das heißt eine Malerei, die inhaltlich mit (Elends-)Realitätsbezügen derart überfordert wird, daß deren Widersprüche als Substanz der Malerei so zu Bilde schlagen, daß eine radikale Kunst-als-Kunst-Kunst als ein Entstehen für eine namenlose Revolte Bild wird. Diese doppelstrategisch (inhaltliche Überforderung der Kunst bei gleichzeitigem Ausmessen ihres (Un)Möglichkeitsbereichs) eingeleitete Einlösung eines Vor-Scheins des Vor-Scheins wird (es ist ein Werden, kein Sein) in Oehlers Malerei im Laufe der 80er Jahre immer vorder-gründiger: die Spannung von Wahrheit und Lüge im a-moralischen Nicht-Sinn springt, bei zunehmender Nichteindeutigkeit, unverhohlen ins Auge: „Peng, du bist befruchtet“.

In einem Bild aus dem Jahr 1985, in dem das angeschnittene Geweih eines röhrenden Hirschs (der wie ein Phantomschmerz mitklingt) zu sehen ist, steht gemalt: "Geld oder Kultur?" Das Bild ist als Bild natürlich Teil von Kultur, aber als (nichtnurkulturelle) Kunstbehauptung, die (sich) die Frage, die im (Bild-)Raum steht, nicht nur stellt, sondern die ihren künstlerischen

Reaktionen das Bewußtsein der (Un)Möglichkeit einer Antwort in Form von Malerei (für uns) mitgibt. Der Titel des Bildes lautet "Kultur". Das Ganze ist »Kunst-ist-Kunst-Kunst« (A.Oe.), deren Produktionsprozeß allerdings so viel Nicht-Kunst berührt hat, daß ihre Wahrnehmung davon nicht unberührt bleiben kann. Die gemalte Frage ist eine kulturimmanente, Symptom einer Kultur, die ich haße. Das Bild „Kultur“ besagt diesen Haß, illustriert ihn aber nicht, weil es von ihm aus in Richtung einer Liebe gemalt ist, die das Gemaltsein des Bild bildet. „Kultur“ führt, in seinem Schein, Malerei als kulturellen Beitrag zur Geld-Kultur vor Augen und straft diese mit Verachtung im haß-liebvollen Gemaltsein, das dennoch (obwohl alles gegen es spricht) ein Begehren des Unmöglichen als gemalte Vernunftidee zubilde kommen läßt.

"Kultur" ist nicht das einzige Bild, in dem gemalte Begriffe auftauchen. Aber diese sind nicht als verballogische Statements gemeint und auch nicht als abstrakte Kalligraphien, was immer (auch wenn nur als Zeichen eingesetzt) auf eine kolonialistische Ausnutzung vor allem asiatischer Schriftkultur für eine spezifisch westliche Abweichungs-Effekthascherei hinauslief. Als gemalte Begriffe sind sie als Bestandteile des Gemäldes selbst zu sehen, gleichwertig den anderen Linien des Bildes. In Oehlens Bildern hat das gemalte Wort genauso eine postungegenständliche Qualität, wie die (konventionell als abstrakt wahrgenommenen) nichtfigurativen Bestandteile seiner Bilder etwas Begriffliches einfordern. "Ich versuche in Bildern bestimmte Begriffe zu formulieren. Ich versuche zum Beispiel den Begriff "Geschmiere" oder "Scheiße" oder "Unschärf" oder "Nebel" dem Betrachter aufzudrängen. Mein Ziel besteht darin, daß er nicht darum herum kann, das Wort "Geschmiere" im Kopf zu haben." (A.Oe.) Oehlen malt keine Begriffsanalogien, seine Malerei ist eine analogische Begriffsmalerei. Bis Mitte der 80er Jahre setzt er oft die Darstellung und Reproduktion des Überflüssigen, Falschen und Verlogenen

als Mittel der Gegensteuerung ein: "Unterwerfung von Dasselbe" (A.Oe.) mittels "Distanz durch Lüge" (A.Oe.). Das ist eine der malerischen Strategien, mit denen Oehlen den manieristisch verhangenen Horizont der Malerei aufreißt. Entsprechend bezeichnet er in dem Text "Das Ende bringt die Wende" die verlogenen Farben als seine Lieblingsfarben, weil sie "das einzige Gegenmittel" (A.Oe.) sind.

Seit Ende der 80er Jahre treibt Oehlen seine Begriffsmalerei immer mehr ins sogenannte Nichtfigurative. Die Fluchtlinien einer Malerei der bestimmten Negation bringen ihn konsequenterweise an die Ränder dessen, was (in der modernen Kunst) als Abstraktion gilt. Was, modern gesehen, als ungegenständlich wahrgenommen wird, setzt er als "Gegenstand" (s)einer Begriffsmalerei ein. Diese konzeptuelle Inversion von Abstraktion ist eine weitere Zuspitzung postungegenständlicher Malerei, eine Quasi-Abstraktion in begriffsmalerischer Absicht. Oehlen geht dabei von der Selbstverständlichkeit aus, daß Malerei, nicht nicht abstrakt und nicht nicht figurativ sein kann ², eine Eigenart der Malerei, die Georg Baselitz in seiner Umkehrung der Figur verblüffend einfach ausgespielt hat. Auf dem Kopf stehend ist die Figur negiert und als Realismusillusion entwertet, aber gleichzeitig in ihrer figuralen Integrität, qua bezugslosem Bezug, bewahrt. Oehlen konfrontiert diesen malerischen Bildbegriff mit den gedanklichen Errungenschaften der Konzeptkunst. Hier interessieren ihn vor allem die politischen Implikationen der konzeptuellen Formalisierung der Konstitutionsprozeße von dem, was warum unter welchen Bedingungen als Kunst gilt. Und damit trifft er die Konzeptkunst an ihrem wunden Punkt, der darin besteht, daß ihre Formalisierungen oft nicht in sich selbst das sind, was der Konzeptkünstler sie sagen lassen will, also dem Gedanken äußerlich und damit illustrativ bleiben und im Verhältnis zum investierten Denken nicht notwendig und damit visuell überflüssig werden. Die Formationen der Konzeptkunst hinken oft jämmerlich hinter ihren

Denkinvestitionen her. Als nachträgliche Dekorationen von Begriffen liefern ihre Präsentationsformen die ästhetische Nivellierung möglicher Begriffsschärfe gleich mit. "Conceptual art's Achilles' heel is the neatness of its presentation" ³.

Oehlens quasi-abstrakte Forcierung der postgegenständlichen Malerei ist eine begriffsmalerische Fort-Setzung von Konzeptkunst ⁴. Malerei als diagrammatisches Denken, Malerei als Malerei als Begriff, Malerei als bestimmte Negation von Malerei, Malerei als Formulierung der Unmöglichkeit von Malerei. Mit ihr macht Oehlen einen weiteren Schritt über die Scheinalternativen Abstraktion/Figuration und politischer Inhalt/apolitische Form hinaus. Oehlens Malerei der 90er Jahre ist (prioritär) bestimmte Negation in Öl. Häufig ist es eine in vielen Lasuren ermalte Vergegenwärtigung von Negations-Formen, in der diese Begriffsbilder erscheinen. André Malraux sagt im dritten Band von „Der Geist der Kunst“, daß der Gegenstand in der Malerei nicht aus der Vorliebe des Malers für einen Apfel, Arsch oder Spargel kommt, sondern aus dem Haß gegen verlogenen Idealismus ⁵. So auch in Oehlens quasi-abstrakten Gemälden. Ihre nichtgegenständlichen Gegenstände kommen aus dem Haß gegen das verlogene Pseudo-Erhabene in der Abstraktion, gegen die Intensität nur vorgaukelnde Effekthascherei des sogenannten „Malerischen“, gegen die unwahrhaftigen verkrampten Kunstansprüche längst institutionalisierter Avantgardisten, gegen eine Kunst, die sich über Bezugssimulationen theoretisch, ideologisch, politisch korrekt (oder wie auch immer) angstsclotternd rückversichert. "I've been particularly concerned with evidence - with not seeing anything in the painting other than what's actually there. Nothing is codified - a mess is just a mess." ⁶

Oehlens Begriffsmalerei ist nicht als materialisierte Begriffsanalogie oder als kodierte Sichtbarkeitsritual zu begreifen. Malerei ist nur in dem Maße

Schauspiel von etwas, wie sie Schauspiel von nichts ist. Malerei bewegt sich in körperlichen Wesenheiten, wirksamen Ähnlichkeiten und stummen Bedeutungen. Darin ist ihre Tendenz zu Illusion, Mystik und verlogenen Idealismus angelegt, aber darin liegt auch ihre Chance zu dem, was Albert Oehlen „Evidenz“ nennt. Zum Beispiel ein nichtidentisches Zu-sich-kommen der bestimmten Negation des Widerwärtigen in einem Denkbild, das, in immanent negierter Verlogenheit, für sich steht. Die Chance zur Evidenz ist da angelegt, wo sich eine souveräne Unaufmerksamkeit gegenüber jeder Referenz, eine kritische Linie, die ihren Gegenstand nicht mehr darstellen muß und eine Durchschlierung von Identität, die ihre Virtuosität so wenig ernst nimmt, daß sie sie nichtartistisch zulassen kann, getragen von einem ewig unzufriedenen Insistieren, in einem Trugbild sein lassen, dessen Präsenz *Intensitätsdifferenz* ist. Was heißt das? Das heißt, daß ein Trugbild (ein Bild ohne jede Ähnlichkeit) eine differentielle Intensität ist, das auch die eigene Differenz zur Frage macht, ein Zustand unabgeschlossen geteilter Differenz. Der Maßstab von Präsenz ist eine Differenz von Differenz.

Oehlen ermalt Intensitätsdifferenzen aus einem Geschmiere ohne Entschuldigung, ohne Erklärung, ohne Illustrationseffekte, ohne mitgelieferte Interpretationskrücken ⁷, aus einem Geschmiere, das sich dem so unmöglichen wie notwendigen Anspruch stellt, das geschmäcklerisch Abgestandene und Unwahrhaftige auszuschließen und sei es in Form von durchkreuzten und verwischten Einschlüßen desselben oder in Form von abgebrochenen Zwischenergebnissen. Eine Malerei des Nicht-Sinns, der Nicht-Bezüge, die keinen Sinn macht, sondern ist, was an Empfindungsdenken aus einem malerischen Diagramm heraus spricht, dem das Veto gegen sich selbst eingemalt ist. Die Linienführungen der Arbeit malerischer Eliminierung des Überflüssigen, Falschen und Verlogenen sind als solche sichtbar ⁸. Was bleibt, ist die Präsenz der Produktion, sichtbare

Spurenkonstellation einer Auseinander-Setzung möglichen Erscheinens (von was auch immer), aber ineins ein Ringen um ein unvordenklich Wünschenswertes. Geschmiere, Durchkreuzungen, Verwischungen, Ablenkungen, Gegensteuerungen und andere Fluchtlinien. Oehlen entwirft Karten, in der die Spuren (s)einer radikalen Auseinander-Setzung eingezeichnet sind. Die Produktion sichtbarer Ausschließungsschlieren wird eine Karte ihrer Wege, der Abwege und Umwege, Holzwege und Königswege der Hirnwindungen des Empfindungsdenkens (= Malerei)⁹. Die Verwischungen bedeuten hier nichts, die nackte Undurchdringlichkeit der Verwischung *ist* die Bedeutung¹⁰. Was zu sehen ist, ist das, was Oehlen als Bild zuläßt, und das kann nicht nicht eine nichtnichtpositive Behauptung sein. Es ist keine Affirmation eingelöster Differenz (zu allem Haßenswerten). Das wäre zu vermessen und könnte leicht in verlogenen Idealismus wider Willen münden. Es ist eine „Bejahung, ohne jede Überzeugung“ (Michel Leiris), eine Bejahung der Arbeit des Willens zur Differenzbildung, die in der Sichtbarkeit der bestimmten Negationsspuren evident wird. Oehlen gibt ein Zu-Grunde-gehen der Malerei zu sehen.

Das Zu-Grunde-gehen der Malerei realisiert keinen Realismus der Negation. Es ist der Negation, die es vollzieht, im Vollzug, in der Bestimmung der Negation, bereits um die Art und Weise ihrer Bestimmung voraus. Insofern es bestimmte und damit auch (wie auch immer kohärent deformierte) ge-stimmte Negation *ist*, tendiert es zu einer Quasi-Negation der Negation. Das Zu-Grunde-gehen geht der Malerei auf den Grund. Es gibt nichts, was es ihr nicht zumuten würde. Es verlangt ihr das Unmögliche ab. Es packt sie an den Eiern, die mit einem Realen in Verbindung stehen, das vielleicht nur die Kunst verwinden kann. Vielleicht ist das hier die Kunst: eine Ausschließungsmalerei (nicht selten ist es auch eine der kritischen Einschließung des Ausschließungswürdigen), die sich von Bezügen in Abzug bringt und derart Züge eines

Nichtausschließungswürdigen vorzeichnet, eine Malerei, die derart Spuren von wirklich Nichtverlogenem, Nichthaßenswürdigem verfolgt, das sich jedem Versuch eines direkten Zugriffs nur als seine widerwärtigste Kehrseite zu erkennen gäbe. Oehlen liefert keine kohärenten Deformationen. Es gibt da immer noch eine Ablenkung und eine Durchschlierung mehr. Und es gibt da immer eine Kohärenzgeste weniger, was macht, daß die Verfolgungszüge nicht in einem selbstzufriedenen, in sich rundenden Bild harmonisch einrasten¹¹. Die Ergebnisse sind nichtkohärente Deformationen von „hoher“ dynamischer Integrität und „tiefer“ nichtmetaphysischer Gegenwärtigkeit.

Was heißt hier nichtmetaphysische Gegenwärtigkeit? Es gibt in der Malerei kein Außerhalb der Form, außer um den Preis irgendeines Artistenevangeliums. Alles, was Malerei sein könnte, ist in der Form zu suchen, auch die gute alte „Präsenz“ und das sogenannte Auratische¹². Aber Form ist keine bornierte Selbstreferenz. Form (in der Malerei gleich Inhaltsform) ist ein Zuspiel aus Formation und Präsentation. Form ist eine Formation, eine Sehform, zum Beispiel eine differente Perspektive in Öl, ein Prozeß der Verformung, eine Deformation. Was Freud in der Arbeit des Unbewußten als „Symptombildung“ (im Englischen heißt Bildung „formation“) bezeichnete, ist in der wünschenswerter Weise nicht nur unbewußten Praxis der Malerei eine Differenz-Bildung.

Eine Differenz-Bildung nicht zu repräsentieren, sondern illusionslos zu präsentieren, das wäre eine nichtmetaphysische Gegenwärtigkeit: eine Präsenz von Differenz. Die nackte Präsenz der gestimmten Negation ist kein (malerisches) Sein des Negativen, sondern ganz im Gegenteil ein „(Nicht)-Sein“¹³ des Problematischen, der Probleme und Fragen, in dem die Illusionen und Mystifikationen der künstlichen Kunst einer Attrappengesellschaft derart auseinandergesetzt wurden, daß Differenz aus

ihm herauschaut. Albert Oehlens Malerei macht, immer wieder unverhofft, evident, daß es soetwas geben könnte.

Oehlens Evidenz-Bilder sind, was sie sind (Formation): die Nichtidentität des Bildes mit sich selbst. Aber das ist auch das, was sie zu sehen geben, das, was, ihrer Wahrnehmung entgegenkommend, einen unverhofften Blick aufschlägt (Präsentation). Und das ist das sichtbare Intervall zwischen „Kritik“ (der Negation dessen, was sichtbar mehr oder weniger vermieden und negiert wurde) und „Utopie“ (der Vorzeichnung dessen, worauf das Bild hinaus soll/will). Das Bild ist eine Verräumlichung¹⁴, die zwei Unmöglichkeiten, der Unmöglichkeit, alles Haßenswerte wirklich ausschließen zu können und der Unmöglichkeit, Bild eines Kommenden wirklich sein zu können, abgerungen ist. Das Bild ist sichtbares Insistieren darauf, daß die ölige Notdurft einer Lust aufs Unmögliche den Vernunftideen einer Kunst des Unmöglichen auf der Spur ist. Der piktorale Fakt à la Oehlen ist Verräumlichung als Vernunftidee (im Sinne Kants). Und das ist eine Politik.

Wo Malerei eine solche Politik, das heißt eine Kunst des Unmöglichen, *ist*, wo sie zum Beispiel präsentierte Formation ihrer Möglichkeit, Insistieren aufs Unmögliche zu sein, *ist* (zum Beispiel auf Malerei als etwas Reines, als politischer Einspruch, als originäre Sensation, als etwas So-noch-nicht-gesehenes, als kritische Kritik, als Modell möglicher Freiheit, als Forderung alles unvordenklich Wünschenswerten, als Modifikation des Scheiterns), da könnte es sein, daß sie Vexier-Bilder in sich (aus)trägt, Vexier-Bilder von etwas, wofür es sich gelohnt haben könnte.

Die Berührung dieses wunden Punkts bestimmter Negation im piktoralen Faktum ist Schönheit ohne Beschönigung. Ja, ich möchte hier von Schönheit sprechen. Oehlens Evidenz-Bilder sind schön, nicht, weil es ihm

garnicht um Schönheit geht, das ist eh Voraussetzung für etwas Interessantes. Schönheit ist uninteressant. Aber das ist ihr wesentlich. Sie ist das, was sich einstellt, wenn etwas wirklich Interessantes interesselos (das heißt, in Form von Fluchtlinien der Nicht-Darstellung des Interesses, der Absicht, des Ziels, ja selbst des Begehrens, um das es geht) berührt (das heißt nichtidentisch präsentiert) wird¹⁵. Das Schöne dieser Gemälde ist, daß sie interessanter sind als Schönheit erlaubt. Die nackte Präsenz erscheint nicht als eine Negativität des Gegen (Gegensteuerung, Gegensatz, Konflikt, Disharmonie, Gegen-Kraft), sondern ist (Nicht)-Sein einer Intensitätsdifferenz. Und dieses (Nicht)-Sein ist eine Negativität des *Ohne*¹⁶, eine Negativität ohne Negativität, das heißt schön: „Der Samen irrt umher. Das, was schön ist, das ist die Dissemination, der reine Einschnitt ohne Negativität, ein *ohne* ohne Negativität und Bedeutung.“¹⁷

Das Insistieren auf eine Kunst des Unmöglichen ist mit der Behauptung verbunden, daß ihre vor-läufigen Ergebnisse interessant sind¹⁸. Was heißt hier *interessant*? Interessant ist zunächst einmal alles, was mich überrascht, was ich so noch nicht gesehen habe, was mich (nicht unbedingt „etwas“) angeht und irritiert, was zum Beispiel eine Nichtübereinstimmung mit mir selbst sichtbar einlöst oder vielleicht sogar auslöst. Voraussetzung dafür scheint mir zu sein, daß das, was mich interessiert, interessant ist, das heißt, daß sein Interessant-Sein ein *inter-esse* ist, ein Zwischen-sein, ein Dazwischen-sein, zum Beispiel ein zwischen den Dualismen Hindurchgehen, eine Negativität ohne Negativität oder ein nichtidentisches Zu-Grunde-gehen. Aber das ist nur interessant, wenn es (auch) auf andere hin gedacht und gemacht ist, wenn es von der Ambition getragen ist, für andere zu dazusein. Emmanuel Lévinas nennt diese Intention¹⁹ „*dés-intér-essement*“²⁰, ein „Sich-vom-Sein-Entziehen“. „Aber was heißt das *dés-intér-essement*? Es heißt die Figur finden, wo so etwas ein Moment ist, wo zum Beispiel das Für-Andere-verantwortlich-sein ist – die Figur des *dés-*

intér-essement.“²¹ Der Standpunkt, etwas Interessantes abliefern zu wollen, ist Annahme einer Verantwortlichkeit (der Form), die den Differenzbildungen der Kunst *Figuren* von Nichtindifferenz abverlangt, zum Beispiel nichtmetaphysische Gegenwärtigkeiten einer Nichtgleichgültigkeit gegenüber dem Anderen (in uns und außerhalb von uns).

In Albert Oehlens Malerei²² sehe ich die Arbeit einer derartigen Verantwortlichkeit am Werk²³. Ihre zu-Grunde-gehende Nichtindifferenz gehört zu den wenigen Ergebnissen²⁴ der sogenannten Gegenwartskunst, die mich wirklich interessieren.

(Fort-Setzung folgt)

Anmerkungen

1 Albert Oehlen, in: Diedrich Diederichsen, *Elektra*, Schriften zur Kunst, Hamburg 1986, Seite 7f.

2 „Abstrakt“ und „figurativ“ sind im Grunde malereifremde Kriterien. Sie mögen früher einmal als Fronten eines Freiheitskriegs in der Malerei „Sinn gemacht“ haben. Heutedienen sie nur noch der imaginären Aufrechterhaltung von Realismusillusionen und Absolutheitsfetischen. Alles, was Malerei zu bieten haben könnte, ist in ihr selbst zu suchen.

3 Albert Oehlen, in: *The Rules of the Game*, Artforum International, November 1994, Seite 100.

4 “As long as painting’s refutation can still take the form of painting, painting has not been refuted.” (Albert Oehlen, ebd., Seite 104).

5 André Malraux, *Der Geist der Kunst*, Band III, *Das Zeitlose*, Frankfurt, Berlin, Wien 1978, Seite 357.

6 Albert Oehlen, in: *The Rules of the Game*, Artforum International, November 1994, Seite 100. Es ist Oehle's erklärtes Bestreben, „eine Kunst in der Malerei so zu gestalten, daß das, was man abliest, mystifizierende Deutungen lächerlich erscheinen läßt.“ (Albert Oehlen, in: *Albert Oehlen und Rainald Goetz, Selbstporträt mit leeren Händen*, Wien 1998, Seite 7).

7 Vgl. *Albert Oehlen und Rainald Goetz*, ebd., Seite 35.

8 „ ... du kannst es ja sehen, wenn einem der Pinsel aus der Hand fällt beim Malen. Du kannst es sehen, wenn einer keine Lust mehr hat ... oder ob ihm die Puste ausgegangen ist. ... Das sieht anders aus, als wenn einer dabei an Gelbsucht zugrunde geht. Das meinte ich mit Evidenz.“ (ebd., Seite 9).

9 Siehe hierzu Gilles Deleuze, *Kritik und Klinik, Aesthetica*, Frankfurt am Main 2000, Neuntes Kapitel, *Was die Kinder sagen*, Seite 85ff.

10 „(D)as Resultat gespielter psychischer und physischer Kämpfe ... als Befreiungs- oder Racheschlag gegen die Abbild-Bezugs-Scheiße“ (Oehlen/Goetz, ebd., Seite 35f). Dieser Kampf (in) der Malerei „systematisiert“ (ebd.) sich nicht, er macht nicht Schule, er ist eine Politik des Sehens, ein Ringen um etwas Nichtlangweiliges: „The artist's „freedom“ is the duty not to be boring. You have to put painting under stress, that's what matters.“ (Albert Oehlen, in: *Artforum*, ebd., Seite 71).

11 Das bringt mit sich, daß sinnsehnsüchtige Rezeptionen in Verzug kommen und mystifizierende Zuschreibungen frustriert werden (vgl. Anmerkung 6).

12 Carl Einstein war der erste Kunsttheoretiker, dem das selbstverständliche Voraussetzung war. Vgl. hierzu Carl Einstein, *Werke* Band 1-4, Berlin 1980-1992 und ders., *Die Fabrikation der Fiktionen*, Reinbek bei Hamburg 1973.

13 Vgl. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1992, Seite 94 und 336.

14 Vgl. hierzu Jacques Derridas Begriff der „Verräumlichung“, in: Jacques

Derrida, Die *différance*, in: ders., Randgänge der Philosophie, Wien 1988.

15 Vgl. hierzu Derridas Lektüre von Kants dritter Bestimmung des Schönen („Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zwecks, an ihm wahrgenommen wird“ (I.K.)) in der „Kritik der Urteilskraft“, in: Jacques Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, 1.III. Das Ohne des reinen Einschnitts, Wien 1992, Seite 105ff.

16 Siehe Jacques Derrida, ebd., Seite 156.

17 Ebd., Seite 118.

18 Albert Oehlen gibt das Interessante als Kriterium der eigenen Arbeit an: „Mein Standpunkt ist der, daß man eine interessante Arbeit abliefern soll ...“ (Albert Oehlen, in: Oehlen/Goetz, ebd., Seite 40).

19 „Intention heißt auf Französisch „Gesinnung“ oder jedenfalls das, was man eigentlich will.“ (Emmanuel Lévinas, in: Humanismus des anderen Menschen, Hamburg 1989, Seite 142.)

20 Ebd., Seite 141.

21 Ebd., Seite 142.

22 In seinen neueren Gemälden läßt Albert Oehlen verstärkt auch nichtabstrakte Inhaltsbezüge zu-Grunde-gehen. Eine weitere fort-setzende Verkehrung der postungegenständlichen Malerei, die sie (vielleicht noch) interessanter macht.

23 Dasselbe trifft, gleichwohl anders, auf Oehlens andere Arbeiten, vor allem auf die Computerbilder und die Plakate, zu, wovon an anderer Stelle die Rede sein wird.

24 Ich spreche hier von Ergebnissen, weil ihnen „eine gegenläufige Arbeit an der eigenen Arbeit“ (Albert Oehlen, in: Oehlen/Goetz, ebd., Seite 30) eingemalt ist.