

„let's just imitate the real
until we find a better one ...“
The Notwist, 2008

Postironischer Barock-Punk

Im 19. Jahrhundert wurden sowohl in den Naturwissenschaften als auch in der Technik wegweisende Erkenntnisse gewonnen, die zu Entwicklungen geführt haben, die bis heute von großer Bedeutung sind. So hat etwa kurz vor der Wende zu der von der Geschichtswissenschaft als „langem“ Jahrhundert deklarierten Epoche Thomas Robert Malthus 1798 seinen *Essay on the Principle of Population* veröffentlicht, der im wesentlichen davon ausging, dass das Wachstum einer Bevölkerung – unter der Bedingung, dass es keine irgendwie gearteten Hindernisse gibt – grundsätzlich exponentiell ansteigt, während die Ressourcen an Nahrungsmitteln nur linear wachsen.¹ Dies würde dazu führen, so Malthus, dass es früher oder später im Verlauf der Geschichte zu Verteilungskämpfen komme, da nicht mehr genug Nahrungsmittel für alle Bevölkerungsteile vorhanden wären. Es war unter anderem seine Theorie, die Charles Darwin darin bestätigte, weiter an seinen Grundannahmen zu forschen, die er in seiner legendären Schrift *The Origin of Species* 1859 veröffentlichte und damit seine Evolutionstheorie begründete.²

Im 19. Jahrhundert wurden auch unterschiedlichste soziale Utopien entwickelt: So hat beispielsweise der französische Sozialtheoretiker und Kritiker des frühen Kapitalismus, Charles Fourier, 1820 die Utopie einer harmonischen Weltordnung entworfen, die nicht auf Unterdrückung von Bedürfnissen und Trieben beruht, sondern auf dem freien Ausleben natürlicher Triebe.³ Die Befreiung der Arbeit sollte mit der Befreiung der Sexualität einhergehen; die Gleichberechtigung der Frau war fester Bestandteil seiner Utopie. Das menschliche Grundbedürfnis nach Sexualität sollte demnach uneingeschränkt und individuellen Vorlieben entsprechend befriedigt werden können, die *Ware* körperliche Liebe allen frei verfügbar und daher – ökonomisch betrachtet – wertlos werden. Diese revolutionär-anarchische Utopie eines libertären Sozialismus ist allerdings nirgends realisiert worden.

Das 19. Jahrhundert war eine Epoche der politischen, ökonomischen, mithin sozialen Umbrüche und Revolutionen, der wissenschaftlichen und technischen Innovationen sowie der Industrialisierung. Das Verhältnis von Mensch und Natur wurde grundlegend verändert und spiegelte sich im Spannungsfeld von schwärmerischer Hinwendung bis radikaler Ausbeutung. Mithin stand das Jahrhundert für nichts

1 Thomas Robert Malthus, *An essay on the principle of population, as it affects the future improvement of society*. With remarks on the speculations of Mr. Godwin, M. Condorcet, and other writers, gedruckt für J. Johnson, in St. Paul's Church-Yard, London 1798.

2 Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London, 1859.

3 Charles Fourier, *Aus der Neuen Liebeswelt. Über die Freiheit der Liebe* [frz. *Le nouveaux monde amoureux*, ca. 1820], Wagenbach, Berlin, 1977.

weniger als für „die Verwandlung der Welt“.⁴ Mit dem Ende des Heiligen Römischen Reiches und dem Reichsdeputationshauptschluss von 1803 wurden staatliche und kirchliche Institutionen neu strukturiert; Religion und Glaube gerieten ins Schwanken. Bekanntestes Statement der säkularisierenden Tendenzen war am Ende des 19. Jahrhunderts Friedrich Nietzsches Einschätzung, dass Gott tot sei.⁵

Die Leerstellen, die der zunehmend mit Skepsis betrachtete und im Schwinden begriffene Glaube hinterließ, wollten jedoch gefüllt werden. Kaum ein anderer Künstler hat es so perfekt und bis heute nachwirkend verstanden, dieses Sinnstiftungs-Vakuum zu füllen wie Richard Wagner, der seiner Anhängerschaft mit seinen Musikdramen und der Konzeption des Gesamtkunstwerkes ein wirksames Mittel gegen den spirituellen *horror vacui* anbieten konnte. Wenn man heute von der zeitgenössischen Kunst als einer Art Ersatzreligion spricht, so war der Chefideologe der Gattung Gesamtkunstwerk der Begründer dieses Glaubens und Künstler wie Joseph Beuys oder Jonathan Meese waren bzw. sind Priester dieser säkularen Religion. Politisch betrachtet sah Wagner in der europäischen Geschichte „seit der griechischen Polis [...] eine Geschichte des Verfalls; Preisgabe ihrer ursprünglichen Bestimmung, moralische wie institutionelle Dekadenz“.⁶ Auch die eigenen Erfahrungen mit der gescheiterten Märzrevolution von 1849 prägten den Komponisten nachhaltig. Zur Zeit der beginnenden Beschäftigung mit dem *Ring des Nibelungen* stand für Wagner fest, dass alle gesellschaftlichen Entwicklungen hin auf ein Ende der bürgerlichen Gesellschaftsordnung mit ihrer kapitalistisch geprägten Wirtschaft laufen würden. Am Ende der *Götterdämmerung* gibt es daher für die Herrschenden auch keine Reset-Taste, es gibt kein Happy-End oder eine Rückkehr an den Anfang; das Abbrennen der Götterburg Walhall steht für das komplette Scheitern fast aller Protagonisten seiner Tetralogie und damit für das Scheitern einer überkommenden Gesellschaftsordnung. Am Ende von Patrice Chéreaus legendärer *Ring*-Inszenierung (1976-1980) stehen daher die Individuen einer neuen, nunmehr bürgerlichen Gesellschaft auf der Bühne, die noch ungläubig in ihre neue Zukunft schauen. Es sind dieselben Citoyens, die heute wieder auf die Straße gehen, um gegen die eigene Regierung, gegen Missstände aller Art zu rebellieren: „Ich empöre mich, also sind wir!“⁷ Jean-Jaques Rousseau hat diese Ideal-Bürger so beschrieben: „Der Citoyen ist ein höchst politisches Wesen, das nicht sein individuelles Interesse, sondern das gemeinsame Interesse ausdrückt. Dieses gemeinsame Interesse beschränkt sich nicht auf die Summe der einzelnen Willensäußerungen, sondern geht über sie hinaus.“⁸ Eine Charakterisierung, die auch heute noch uneingeschränkte Gültigkeit genießt.

4 Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Beck, 2009.

5 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, [1882], Körner, Stuttgart, 1986, 3. Buch, S. 140.

6 Udo Bernbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Fischer, Frankfurt am Main, 1994, S. 139.

7 Albert Camus, *Der Mensch in der Revolte: Essays* [frz. *L'homme révolté*, 1952], Hamburg, Rowohlt Verlag, 1964, S. 27.

Blicken wir noch einmal unter anderen Aspekten zurück auf das 19. Jahrhundert. Mehr oder weniger parallel zu den bahnbrechenden Erkenntnissen und Entwicklungen auf allen möglichen wissenschaftlichen, politischen oder sozialen Gebieten gelang es im 19. Jahrhundert im Bereich der Technik, Möglichkeiten zu entwickeln, die Wirklichkeit mittels chemisch-physikalischer Verfahren als zweidimensionales Abbild zu reproduzieren: zunächst durch die Daguerreotypie und schließlich durch die Fotografie. Einer der Pioniere der Fotografie war Thomas Wedgwood, der wiederum ein Onkel von Charles Darwin war. Die möglichst naturgetreue Nachahmung der Realität war bis ins 19. Jahrhundert hinein einer der wichtigsten Aufgaben der Malerei. Nur diese Kulturtechnik allein war bis dahin dazu in der Lage. Dieses Primat wurde jedoch durch die Erfindung der Fotografie erschüttert – mit den entsprechenden Folgen und Entwicklungen für die Kunst. Der Beginn der Fotografie schien zunächst als Geburtsstunde der Wahrhaftigkeit, denn das Foto galt als Garant für eine authentische Reproduktion der Wirklichkeit, der über jeden Zweifel erhaben war. Nach fast zwei Jahrhunderten, den Erfahrungen des Retuschierens und den unendlich erscheinenden Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung, sprich Bildmanipulation und damit der Manipulation der (medial vermittelten) Wirklichkeit, neigen wir trotz allem heute immer noch dazu, beim Anblick einer Fotografie zunächst an die Authentizität des Dargestellten zu glauben. Jedoch hat schon Bert Brecht bereits 1931 – die Techniken der digitalen Welten geradezu prophetisch vorhersehend – geäußert: „Der Photoapparat kann ebenso lügen wie die Setzmaschine“.⁹ Die Fotografie kann Authentizität vortäuschen, kann Wirklichkeit simulieren. Mittlerweile ist es soweit gekommen, dass wir „uns nicht nur an den Fake-Charakter der Fotografien, sondern auch an den Fake-Charakter unserer Wirklichkeit gewöhnt“ haben.¹⁰

Durch die technischen Innovationen bei der Bildgenerierung und ihre Verbreitung kommt es seit dem Ende des 20. Jahrhunderts zu einer bis dahin nie gekannten Menge an Manipulationsmöglichkeiten der digitalen Bildmedien. Bei der Herstellung und Distribution von Bildern wird eine unglaublich weitreichende Vermengung von Schein und Sein, von Wahrheit und Fälschung erreicht. Philosophisch gesehen ist der Schein oder die Illusion in der Kulturgeschichte der westlichen Welt in Abhängigkeit von der jeweiligen Zeit stets unterschiedlich bewertet worden. So hat Platon – man denke an die Quintessenz seines Höhlengleichnisses – alles Scheinhafte verdammt, da es der Wahrheit, oder besser: der Erkenntnis der Wahrheit im Wege steht. Der junge Friedrich Nietzsche hingegen verherrlichte alles Scheinhafte, sah er doch im Schein, in der Illusion, eine Grundvoraussetzung für das

8 Jean-Jaques Rousseau, *Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts* [frz.: *Du contrat social ou principes du droit politique*, 1762], in Zusammenarbeit mit Eva Pietzcker neu übers. und hrsg. von Hans Brockard, Stuttgart, Reclam, 2013.

9 Bert Brecht zitiert in: Peter Weibel, *Foto-Fake* [1980], in: Peter Weibel, *Gamma und Amplitude. Medien- und kunsttheoretische Schriften*, herausgegeben, kommentiert und mit einem Vorwort versehen von Rolf Sachsse, Berlin 2004, 76.

10 Weibel 1980, 79.

menschliche Dasein.¹¹ Theodor W. Adorno hat in der Mitte des 20. Jahrhunderts schließlich Schein und Wahrheit nicht als sich ausschließende Gegensätze begriffen, sondern ihre gegenseitige Bedingtheit betont, da die Wahrheit nur durch die Differenzierung vom Schein definiert werden könne.¹² Zu Beginn des 21. Jahrhunderts, in Zeiten von Virtual und Augmented Reality, fusionieren die Grenzen von Illusion und Wirklichkeit immer weiter, wodurch zunehmend eine pluralistische, für die gesellschaftliche Realität manchmal nicht ganz konfliktfreie Koexistenz von Schein und Sein festzustellen ist. Daher muss gefragt werden, ob die Differenzierung zwischen Schein und Wahrheit nicht selbst auch eine Illusion ist. In der zeitgenössischen Medienkunst ist diese Differenzierung schon lange obsolet geworden und das Spiel mit den Kategorien von Sein und Schein konstitutiver Bestandteil zahlreicher Werke und Installationen.

Dem verbreiteten Illusionismus der Malerei und den unterschiedlichen Aspekten des Scheins in der Kunst zuwider verläuft seit Beginn des 20. Jahrhunderts der zunehmende reale Materialeinsatz und die zunehmende Vielfalt der verwendeten Materialien. Materielle wie immaterielle Objekte aus Holz, Glas, Stoff oder auch Licht werden seitdem in der Kunst nicht mehr allein mittels Farbe simuliert, sondern real verwendet. Nachdem das Licht der Sonne, des Feuers oder auch schließlich das elektrische Licht in der Malerei mit weißer oder gelber Farbe nachgeahmt worden ist, wird künstliches Licht spätestens seit den 1920er-Jahren real in der bildenden Kunst verwendet, zunächst als indirekter Strahlungsproduzent, zum Beispiel bei László Moholy-Nagys berühmten *Licht-Raum-Modulator* aus den Jahren 1922-1930, und ab etwa 1932 auch als sichtbarer Bestandteil von Kunstwerken.¹³ Die in der bildenden Kunst anzutreffende Materialvielfalt hat seit etwa 1950 international eine sprunghafte Ausweitung erfahren und kennt heute kaum noch Grenzen; sie reicht vom Abfall und allen möglichen Konsum- und Gebrauchsprodukten bis hin zu Gold und Diamanten. Es ist dementsprechend seit vielen Jahren eine gängige künstlerische Praxis, aus unterschiedlichsten Bereichen und Anwendungsgebieten stammende Materialien, Stoffe und Elemente zusammenzusetzen und sie zu Bildern und Skulpturen zu sampeln. Dieses von Claude Lévi-Strauss als „Bricolage“ bezeichnete Verfahren bietet den sinnlichen und intellektuellen Reiz, dass die verschiedenen Elemente nicht mehr „an einen genauen und fest umrissenen Gebrauch gebunden“ sind, sondern „eine Gesamtheit von konkreten und zugleich möglichen Beziehungen“ darstellen.¹⁴

11 Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München u. a., 1988, Band 7, S. 199.

12 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. v. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, Band 7, S. 154ff.

13 Der erste Künstler, der direkt sichtbares Licht in einem Kunstwerk eingesetzt hat, war vermutlich der Tscheche Zdeněk Pešánek. Er fertigte zwischen 1932 und 1936 einen Zyklus kinetischer Plastiken mit Neonlicht, der nicht mehr erhalten ist (siehe hierzu: Zdeněk Pešánek *1896-1965*, Ausst.-Kat., Narodni Galerie, Prag, 1996/1997, Prag 1996, Abbildung 255).

14 Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* [frz.: *La pensée sauvage*, 1962], Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973, S. 31.

Jedes verwendete Material bringt dementsprechend eine Vielfalt an historischen, sozialen und künstlerischen Bezügen und Assoziationen mit in das Kunstwerk ein. Die Werke von Philipp Fürhofer weisen zum bisher skizzierten Kontext – zur (Kunst- und Musik-)Geschichte des 19. Jahrhunderts, insbesondere zu Richard Wagner, zu malerischer Illusion sowie zum Schein, zur Abbild- und Materialgeschichte – vielfache Bezüge auf. Seine Objektkästen und Skulpturen haben einerseits eine enge Verbindung zur Bühnenkunst des 19. Jahrhunderts – vor allem Wagner und seine *Ring*-Tetralogie steht immer wieder im Fokus seines Interesses. Andererseits manifestiert sich in Fürhofers Arbeiten unter Verwendung unterschiedlichster Materialien eine Verbindung von Schein und Sein. Trotz der starken Betonung des Materiellen findet jedoch gleichzeitig und paradoxerweise eine die Objekthaftigkeit verunklärnde Immaterialisierung statt, die durch Spiegelungen, Folien, (semi-)transparente oder opake Plexiglasscheiben und den Einsatz von elektrischem Licht erreicht wird. Die verwendeten Materialien erfahren hinsichtlich ihrer Verwendung eine ambivalente, relativierende Handhabung. Fürhofer assembliert die ausgesuchten Materialien dabei bewusst nicht auf technisch perfekte Weise in einer heute gängigen High End-Ästhetik, sondern montiert sie punktig-trashig zusammen: „a beautiful ugliness inside“¹⁵. Die Plexiglaskästen und Objektdisplays werden dabei zum Beispiel mit Styropor, Stiften, Farbbechern oder (funktionierenden oder defekten) Glühlampen gefüllt, werden von außen und innen bemalt, mit spiegelnden Folien und Scheiben beklebt und schließlich mit Glühlampen oder Leuchtstoffröhren von innen beleuchtet. Der Blick des Betrachters wird vor und zurück, hin und her geworfen, er sucht Halt, Orientierung, hinterfragt permanent, ob das, woran der Blick haften bleibt real, gespiegelt oder illusionistisch oder verfremdend gemalt ist. **Die Werke wollen visuell und kognitiv erkundet werden. Sie bieten trotz – oder vielleicht auch gerade wegen – ihrer zunächst als unklar und konfus erscheinenden Konstruktion aber auch** einen großen sinnlichen Reiz und faszinieren immer wieder aufs Neue, da sie sich in ihrer Komplexität als außerordentlich vielfältig präsentieren. Obwohl Philipp Fürhofers Arbeiten statisch sind (und es nach Aussage des Künstlers auch vorerst bleiben werden), wirken sie erstaunlich dynamisch, scheinen wie im Fluss befindlich zu sein, wirken wie Momentaufnahmen eines Prozesses, der jederzeit fortgeführt werden kann. Geht man von einem erweiterten Performativitäts-Begriff aus, so sind Fürhofers Arbeiten tatsächlich geradezu performativ, denn sie animieren den Betrachter, die Werke aus allen möglichen Perspektiven in Augenschein zu nehmen, aus denen sich stets neue Ein- und Durchblicke für den sich bewegenden Rezipienten ergeben.

Will man die Werke von Philipp Fürhofer in einem zeitgenössischen Kontext verorten, so stehen sie einerseits aufgrund der Verwendung von Plexiglas und ihrer äußeren formalen Strenge in der Traditionslinie der Minimal Art, die eine große Vielfalt beleuchteter oder unbeleuchteter Plexiglaskästen hervorgebracht hat. Andererseits kommt inhaltlich betrachtet jenen Künstlern eine wichtige Ahnenschaft zu, die im Umfeld des Nouveau Réalisme anzusiedeln sind, da sie mit einer großen

15 John Lydon, „A beautiful ugliness inside“, in: *Punk: Chaos to Couture*, Ausst.-Kat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 09.05.–14.08.2013, S. 21.

Materialvielfalt gearbeitet haben; das waren sowohl erhabene Materialien, mehr aber noch ärmliche, oftmals bis dahin in der Kunst kaum oder nicht gebräuchliche Materialien, Ge- oder Verbrauchsgüter. Künstler wie Arman, Dieter Roth oder auch Paul Thek können hier beispielsweise zum Vergleich herangezogen werden. Philipp Fürhofer greift bei der Schaffung seiner Werke auf die Konzepte der benannten Kunstrichtungen zurück und entwickelt sie auf so innovative wie zeitgemäße Weise zu höchst eigenständigen Arbeiten fort, die sowohl ästhetisch als auch intellektuell äußerst reizvoll sind.

Das Objekthafte von Fürhofers Werken wird in seiner Vielschichtigkeit durch eine Malerei ergänzt, die sich auf der uneindeutigen Grenze von Figuration und Abstraktion verorten lässt. Es sind neben vielen zeitgenössischen Motiven auffallend oft Bilder von Wäldern, einem zentralen Motiv der deutschen Romantik des 19. Jahrhunderts, oder Bild- und Formzitate von historischen Aufführungen und Bühnenbildern aus dem *Ring* oder Carl Maria von Webers *Der Freischütz*. Fürhofer übernimmt diese Motive aus der einschlägigen Literatur und trägt sie mit dünnfließender Farbe auf die Plexiglasscheiben auf. Er bezieht sich dabei oftmals auf „historische, idealisierende Tendenzen in der Landschaftsmalerei wie man sie von Claude Lorrain und Joseph Anton Koch kennt oder von Bühnenbildentwürfen von Joseph Hoffmann“.¹⁶ Diese Art von Landschaftsdarstellung interessiert Fürhofer besonders, weil für ihn „darin eine große Spannung und Fallhöhe zwischen der ursprünglichen symbolisierten und idealisierten Darstellung des Ausgangsmotivs entsteht und der viel gröberen und durch jeden möglichen Trash entfremdeten Kommentierung in der eigenen Deutung des Motivs. So werden die rauschenden Gebirgswasserfälle, Regenbögen oder Sonnenaufgänge in Waldlichtungen einerseits ihrer ‚Heiligkeit‘ enthoben, andererseits können die Motive auch als moderne Neudeutung und Bestätigung des historischen Ausgangsmaterials gesehen werden. Das hängt direkt mit der Uneindeutigkeit zwischen Ironie und Schönheit zusammen, bei der man sich fragt, ob dieses Motiv eigentlich ernst, ironisch, kitschig, ökologisch oder reaktionär verstanden werden soll. Ein eindeutiger Ausgang ist nicht erwünscht, lediglich eine Reflexion über den eigenen Denkvorgang beim Betrachten der Arbeit und vielleicht die Frage, wie und unter welchen Umständen heutzutage derartige utopische Ansätze wie in der romantischen Landschaftsdarstellung oder der Szenerie in Wagners *Rheingold* immer noch greifen.“¹⁷ Fürhofer erklärt hierzu weiter: „Gerade deshalb arbeite ich mich seit einiger Zeit auch explizit an Joseph Hoffmanns Bühnenbildentwürfen zum *Ring* und *Freischütz* ab, weil in diesen Opern die Natur(-darstellung) eine so zentrale Rolle spielt. Die Bayreuther Uraufführung des *Rings* war unter anderem auch aufgrund der Ausstattung so revolutionär, da Wagner bewusst auf einen Historismus verzichtet und größtenteils Landschaften als Dekoration ausgewählt hat, was damals völlig unüblich war. Diese Naturdarstellungen waren mit den damals technischen Möglichkeiten genauso künstlich und artifiziell kreiert wie meine Schöpfungen. Die idealistische, religiöse oder symbolische Überhöhung

¹⁶ Philipp Fürhofer in einer E-Mail an den Autor am 02.01.2014.

¹⁷ ebd.

entsteht beim Betrachten meiner Werke nur im Kopf, meist durch den Werktitel unterstützt. Zum großen Teil bleibt es eine Kombinationsleistung des Betrachters, die vielen verschiedenen Ebenen und Materialien des Bildkastens zu verknüpfen und darin eine symbolische Deutung über das reine Naturmotiv hinaus zu finden (oder eben nicht!).¹⁸

Philipp Fürhofer will dementsprechend mit seinen Arbeiten weniger etwas über die politischen oder kulturellen Erscheinungsformen des 19. Jahrhunderts aussagen, als vielmehr über die heutige Deutung und Rezeptionsweise. Dem durch Leuchtstoffröhren oder Lampen implementierten elektrischen Licht kommt dabei eine mehr verunklärende als klärende Rolle zu, denn abhängig davon, ob es ein- oder ausgeschaltet ist (beide Zustände sind konzeptionell möglich), erscheinen die Arbeiten immens verändert. Motive und Formationen, die bei brennendem Licht deutlich hervortreten, verschwinden zusammen mit den Strahlen der Lampen, und andere Bild- und Materialkonstellationen treten hervor. Die verschiedenen Illusions- und Materialebenen fusionieren und konkurrieren miteinander. So wie heute unser ganzes Leben (zumindest in der westlichen Welt) nahezu vollständig von der Verfügbarkeit von elektrischem Strom abhängig ist, so verändern die Werke von Philipp Fürhofer in Abhängigkeit vom Leuchten der Glühbirnen ihr gesamtes *Erscheinen*. Der (Licht-)Schein der Lampen entscheidet darüber, ob und welcher (An-)Schein der Werke aufrechterhalten wird oder bei ihrem Abschalten erlischt. An-, Auf- und Durchsichten verändern und vermischen sich, alles Sichtbare wird in seiner Existenz hinterfragt oder erweist sich zum Teil eben nur als Schein. Unter diesem Aspekt ist hier ein Hinweis auf die Aktualität des Platon'schen Höhlengleichnisses im Werk von Fürhofer angebracht, das durch den Künstler eine zeitgemäße Interpretation erfährt. So wie die zunehmend komplexer werdende Welt in unzähligen Bereichen seit einigen Jahren eine Diversifikation erfährt (Subkulturen, Musikszene, Fetische, Sportarten u.v.a.m.), so ist das Spiel von Sein und Schein bei Fürhofer nicht bipolar, sondern multipel, ein komplexes Verwobensein unterschiedlichster Realitätsebenen. Fürhofer geht es bei den teilfigurativen Darstellungen und Übernahmen aus Bühnenkontexten dabei nicht um eine narrative Präsentation oder gar Illustration von bestimmten Szenen. Vielmehr interessiert er sich für den „den psychologischen Raum, der in den Landschaften eröffnet wird. Die Ambivalenz zwischen Tag und Nacht im *Freischütz*, der Abgrund im Wald, die erotische Ursuppe im *Rheingold* aus der alles wie im Zellglas entsteht oder die Dekonstruktion von Raum in der *Götterdämmerung*.“¹⁹

Philipp Fürhofer hat in den vergangenen Jahren sehr erfolgreich als Bühnenbildner gearbeitet, beispielsweise in Amsterdam, London und Luzern. Analog zu seinen Kunstwerken konzipiert er auch bei seinen Opernausstattungen immer wieder (semi-)transparente Räume. Diese stellen sich zum Teil eher als Boxen oder Bauten dar, die multifunktional als Architektur, Schaufenster oder Vitrine zu bespielen sind und die die strukturellen Parallelen zwischen seinen bildkünstlerischen und seinen

18 ebd.

19 ebd.

szenischen Arbeiten verdeutlichen. In diesen Räumen des Ambivalenten, Transitorischen und Dazwischen kommen hintereinander angeordnete diaphane oder spiegelnde Scheiben und Folien zum Einsatz, die unterschiedliche Zeit-, Raum- und Handlungsebenen bedeuten (so etwa bei *Eugen Onegin*, Amsterdam 2011, *Die Passagierin*, Karlsruhe 2013 oder *Alcina*, Luzern 2014). Hier finden sich ebenfalls teilweise bemalte Elemente oder Motiv- und Formzitate, wofür sich Fürhofer großzügig beim Kanon des kollektiven Bildergedächtnisses bedient, um beim Zuschauer ein Feuerwerk der Assoziationen abzubrennen [3 Vgl.-Abb.: *Onegin*, *Passagierin*, *Alcina*].

Ein wiederkehrendes Motiv bei Fürhofers Kunstwerken, das nicht aus dem Figurenrepertoire des Musiktheaters stammt, ist die Ansicht eines Hinterkopfes mit angeschnittener Schulterpartie; es taucht immer wieder bei einigen Arbeiten der letzten Jahre in unterschiedlich großen Varianten und Konstellationen auf. Vergleichbar mit einer Repoussoir-Figur, die man aus der Malerei der Renaissance oder des Barock kennt und wie sie auch in den letzten Jahren verstärkt in der Videokunst eine Rolle spielt, nimmt sie den Blick des Betrachters auf und führt ihn in die vermeintliche Bildtiefe, die natürlich nur eine jeweils sehr beschränkte ist. Auch wenn es auf den ersten Blick überraschen mag, so lassen sich in den Werken von Philipp Fürhofer über die Repoussoir-Figur hinaus weitere Verbindungen zu künstlerischen Prinzipien des Barocks erkennen: So wie seinerzeit in der bildenden Kunst das Auflösen der Grenzen zwischen Malerei, Skulptur und Architektur angestrebt worden ist, mithin das Vermischen von Illusion und Wirklichkeit, Faktizität oder Konkretion, so ist gerade dieses Ineinanderübergehen auch bei den Arbeiten Fürhofers zu finden. Seine an der Wand hängenden oder frei im Raum stehenden Objektkästen sind Bilder und Skulpturen mit architektonischen Elementen. So wie es im Barock eine wesentliche Strategie der Künstler war, die natürliche und die übernatürliche Welt einander durchdringen zu lassen (gemalte Vorhänge wurden von plastisch gestalteten abgelöst oder reale Architektur führte die illusionistische der gemalten Fresken fort), so verbindet Fürhofer in seinen Werken die natürliche Welt (die des Materiellen) mit der übernatürlichen, virtuellen (die des Scheinhaften). Faktizität und Illusion sind beinahe ununterscheidbar, gehen anscheinend grenzenlos ineinander über, so wie es nicht zuletzt auch der Anspruch von Wagners Bühnengesamtkunstwerken war. „Die Uneindeutigkeit und Ungreifbarkeit kann zwar für die theatrale Geste im Spiel zwischen Sein und Schein stehen, ist aber gleichzeitig auch ein Kommentar auf unsere heutige virtuelle Welt, in der sich Großteile des Lebens als reine Illusion im www abspielen.“²⁰ Der grundlegende und zeitgemäße Unterschied zum Illusionismus des Barock und der Bühnenkunst des 19. Jahrhunderts ist jedoch, dass Philipp Fürhofer in seinen Arbeiten zwar mit den Elementen der Illusion spielt, den Illusionismus aber immer wieder stört, ja im wahrsten Sinne des Wortes zerstört: Folien, Scheiben und Spiegel werden zerrissen und geknickt, Farbe abgekratzt. Es wird nichts kaschiert, der schöne Schein wird nicht bewahrt, es wird alles dezidiert offengelegt: die Materialien, die Konstruktion

20 ebd.

und Dekonstruktion, die Mittel der Illusion. Die aus der Farbe entstandenen Motive verlaufen materiell und figurativ ebenso im Flüchtigen, in der Auflösung, wie das trügerische Licht jederzeit ausgeschaltet werden kann. Das offenkundig Prozesshafte in Fürhofers Werken ist wiederum vergleichbar mit *memento mori*-Elementen vieler Stillleben im Barock, in denen die dort gemalten Fliegen, Raupen und Käfer die Dynamik des Verfalls, mithin die Endlichkeit allen irdischen Lebens verdeutlichen. So ist trotz aller konstruktiven Elemente in Fürhofers Werken paradoxerweise immer auch eine Auflösung auf allen Ebenen nachvollziehbar. Genauso wie die barocken Stillleben sind auch die Objektkästen von Fürhofer Bilder des Verbrauchs, **bei denen der Prozess des Verbrauchens durch den Betrachter weitergedacht werden kann.**

Die menschliche Kulturgeschichte ist eine Geschichte des wiederkehrenden „post“ – eine Abfolge von Aktion und Reaktionen, von These, Antithese und Synthese. Mit dem 19. Jahrhundert ging auch ein Jahrhundert der Utopien, des Scheins, der Illusion zu Ende – zumindest in der Kunst. Der Impressionismus beendete mit seinen Lokalfarben die feinmalerisch-glatte, illusionistische Salonmalerei, die Architektur brachte am Beginn des 20. Jahrhunderts eine Hinwendung zu einer funktionalistisch nachvollziehbaren Konstruktion von Gebäuden, die ohne Dekor, Verblendung mithin Verschleierung ihrer tragenden Elemente auskam. Der sich am Anfang des letzten Jahrhunderts etablierende Konstruktivismus wurde durch den Dekonstruktivismus abgelöst, dieser wiederum durch einen konstruktiven „Deformismus“ (z.B. bei Zaha Hadid oder Frank Gehry). Auf die figurative folgte die abstrakte bzw. konkrete Malerei, deren Pendel dann später wieder zur fotorealistischen Malerei ausschlug. Während in den 1920er-Jahren der abstrakte Farbfilm eine absolute Avantgarde darstellte, ist heute der Illusionismus von 3D-Werken in der Medienkunst angesagt. Zahlreiche weitere Beispiele für diese bewusst sehr vereinfacht dargestellte Sichtweise auf die Entwicklung der Kunst ließen sich leicht ergänzen. Es liegt in diesem Kontext nahe, dass es diese Abfolge auch auf mentalitätsgeschichtlichem Gebiet gibt: Auf das Erhabene, das Seriöse, den Ernst, die Eindeutigkeit von dem, was man unter Wahrheit verstand und ihre unanzweifelbaren Institutionen folgte die Ironie als „die Form des Paradoxen“ wie Friedrich Schlegel sie bereits am Anfang des 19. Jahrhunderts charakterisierte²¹. Man sagt etwas und meint eigentlich das Gegenteil. Für die Kunst heißt das, man konstruiert etwas durch Dekonstruktion, durch Zerstörung wird etwas produziert.

Die Ironie ist ein Angriff auf die Wahrheit, die spätestens seit dem 19. Jahrhundert nur noch eine relative zu sein scheint. Dieser Entwicklung folgend kann man heute kaum noch zwischen Ernst und Ironie differenzieren; wir leben also in einer Zeit der Postironie: „Unsere Kultur ist dermaßen von ironischen Zweifeln gesättigt, dass sie beginnt, ihr eigenes Verfahren des Zweifelns anzuzweifeln. Wenn alles falsch ist, dann lässt sich mit demselben Recht alles für wahr halten oder zumindest für hinreichend wahr. Wahrheiten sind nicht länger unbedingt, sondern veränderlich, vorübergehend, wie es dem augenblicklichen Zweck gerade dienlich ist. [...] Das postironische Bewusstsein verwischt die Grenzen zwischen Ironie und Ernst in einer

21 Friedrich Schlegel im 48. *Lyceums*-Fragment, in: *Friedrich Schlegel. Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe* (Hg. v. Ernst Behler et al., Schöningh Verlag, Paderborn 1958ff, Bd. 2, S. 153.

Weise, die uns herkömmlichen Ironikern kaum noch verständlich ist, und schafft einen Bewusstseinszustand, in dem kritische und unkritische Reaktionen ununterscheidbar sind. Postironie strebt nicht danach zu entzaubern, sondern will verwirren, sie will die Gegensätze nicht verschmelzen, sondern aussetzen, und alle Möglichkeiten zugleich offen halten.“²² Die Postironie kann entweder in eine Hyper-Ironie abgleiten, die einem „zynischen Nihilismus“ entspricht, der alle Wertmaßstäbe grundsätzlich in Frage stellt, oder sie kann positiv gewendet werden und die Haltung einer „Anti-Ironie“ einnehmen.²³ Die Postironie wird somit zur moralischen Angelegenheit. Unter diesem Aspekt betrachtet könnte man die Werke von Philipp Fürhofer aufgrund ihrer Transparenz und Offenlegung ihres Konstruktionsprozesses neben ihrer hohen künstlerischen Qualität als ethisch integer bezeichnen.

Die Ironie hat also durch die Postironie eine Neupositionierung erfahren. Hierzu wurde 2008 ein erstes künstlerisches Manifest verfasst: „1. Wir leben im postironischen Zeitalter. Ironischer Zweifel ist nur noch zur Lebensart erhobene Unzufriedenheit.2. Wir beginnen das Verfahren des Zweifelns anzuzweifeln.3. Wahrheiten sind nicht länger unbedingt, sondern vorübergehend, wie es dem augenblicklichen Zweck gerade dienlich ist.4. Die Welt ist mehr als sie ist.5. Das Alltägliche dient als Versuchsgelände für den menschlichen Geist.6. Alles ist erfüllt von Zauber und Schönheit.7. Schönheit kann uns dazu anregen, bessere Menschen zu werden.8. Aus Schönheit kann Liebe erwachsen.9. Aus der Liebe folgt Wahrheit. 10. Wir stehen an der Schwelle zu einer wunderbaren Sache: vor der Wiedergeburt unserer Selbsterschaffung. Postironie meint völlige Vorstellungs- und Gestaltungsfreiheit.“²⁴

Wie dargestellt worden ist, bezieht sich Philipp Fürhofer mit seinen Werken neben zahlreichen zeitgenössischen Motiven und Elementen zu einem großen Teil auf die künstlerische Ideen- und Bildwelt des 19. Jahrhunderts. Seine Arbeiten greifen mit den Bühnensziten formelhaft auf den Illusionismus zurück sowie auf utopisches Ideengut der damaligen bildenden und darstellenden Kunst (Ernst). Die modifizierende und neuinterpretierende Malerei sowie der materiell sichtbare Aufbau seiner Werke entsprechen dem konstruktiven Bruch mit der Illusion des 19. Jahrhunderts (Ironie). Die trashige Ästhetik, der ambivalent konstruktive bzw. dekonstruktive Aufbau der Werke, der wiederum die Illusion und zugleich auch die Desillusion miteinbezieht und gleichzeitig auch diese durchbricht, entspricht der Postironie. Der Rückgriff auf die Motivwelt des 19. Jahrhunderts und die formale Anwendung barocker Illusionsstrategien stellen in diesem Zusammenhang dabei keinen Widerspruch dar, sondern stehen für ein Offenhalten aller malerischen, skulpturalen und medialen Möglichkeiten. Philipp Fürhofers Zurückgreifen und

22 Alex Shakar, *Der letzte Schrei* [engl. *The Savage Girl*, 2001], Rowohlt Taschenbuch-Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2002, S. 211f. Dieses Zitat stammt nicht aus einem Sachbuch, sondern aus einem der wohl intelligentesten Romane der letzten Jahre.

23 Diana Porr, „Postironie“, in: *Lexikon zur zeitgenössischen Kunst von Com&Com* (hg. v. Johannes M. Hedinger, Marcus Gossolt, CentrePasqArt, Bienne), Verlag Niggli, Sulgen/Zürich, 2010, S. 135.

24 Das „Postironische Manifest“ wurde 2008 von der Schweizer Künstlergruppe Com&Com verfasst, siehe: <http://www.com-com.ch/de/archive/detail/14> (26.12.2013).

komplexes Zusammenführen von kulturellen und künstlerischen Konzepten stellt ein so reizvolles wie überzeugendes zeitgenössisches Verfahren dar. Das Zweifeln wird bezweifelt. Die Wahrheit der Werke ist keine definitive, sondern eine temporäre. Das ist die Wahrheit – und sie ist schön.