

# SÜSS, SÜSSER, SAUER

Der Doctor Who der Kunst:  
Wie LAURA OWENS  
mit jeder neuen Arbeit  
das Betriebssystem Malerei  
umprogrammiert.

Und so zur einflussreichsten  
Künstlerin ihrer Generation  
werden könnte.

Eine Annäherung von  
*Oliver Koerner von Gustorf*





Glenn Miller beherrscht 1942 mit *Chattanooga Choo Choo* die Hitparaden, Bing Crosby's im Sommer veröffentlichter Irving-Berlin-Song *White Christmas* belegt ab Oktober Platz eins. Es ist ein Jahr der Schlachten: Die Schlacht von Midway wird im Pazifik gegen die Japaner gewonnen, im Atlantik gibt sich die U-Bootflotte von Admiral Karl Dönitz an der Atlantikküste geschlagen. Und noch ein anderes merkwürdiges Ereignis beherrscht die Schlagzeilen der *Los Angeles Times*, die „Schlacht von Los Angeles“, bei der am 25. Februar Hunderte unbekannter Objekte über der Stadt gesichtet und beschossen werden. Ob es sich tatsächlich um Außerirdische handelt oder drei Monate nach dem japanischen Bombardement von Pearl Harbor nur Kriegshysterie herrschte, wird nie geklärt.

Es ist auch das Jahr, in dem Laura Owens' heutiges Haus in Echo Park in Los Angeles gebaut wird. Als sie es über 70 Jahre später renoviert, findet sie durch einen Zufall einen ganzen Satz von Stereotypendruckplatten, die damals zum Dämmen des Dachstuhls verwendet wurden. Die Papiernegative stammen von unterschiedlichen Ausgaben der *Los Angeles Times* aus dem Jahr 1942. Ursprünglich waren sie für die schweren bleiernen Druckzylinder in den Rotationsmaschinen bestimmt. Die Malerin, die seit Jahren mit Kalligrafie arbeitet, Bücher macht und sagt, dass „ein richtig gutes T in einem ganz bestimmten Font anzuschauen dasselbe sein kann wie ein wirklich gutes Bild zu betrachten“ ist sofort fasziniert. Sie lässt Gummibgüsse herstellen und druckt mit ihnen die Zeitungsseiten per Hand nach, scannt sie ein und bearbeitet sie am Computer neu. So verbringt sie, wie sie recht lakonisch erklärt, „eine Menge Zeit damit, das zu tun, was ein Grafikdesigner oder Setzer bei einer Tageszeitung macht“.

Für ihre jüngste Gemäldeserie in der Wiener Secession entfernte sie einzelne Artikel, Fotos, Werbeanzeigen, montierte neue hinein, veränderte Typografien, Texte und Illustrationen.



UNTITLED, 2014, PANTONE TINTE, SIEBDRUCKTINTE, VINYL-FARB-FLASCHE, ACRYL, ÖL, PASTEL, PAPIER, HOLZ AUF LEINEN, 351×264 CM

Die Nachrichten und Images stammen allerdings nicht von 1942, sondern aus den unterschiedlichsten Dekaden vor und nach dieser Ära – vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Jetztzeit.

Das Jahr 1942 wird auf Owens' digital neu gestalteten Zeitungsseiten zu einer Folie – oder zu etwas wie einer Ebene im Bildbearbeitungsprogramm Photoshop, die fast unbegrenzt ausgeschnitten, maskiert, gefiltert und kopiert werden kann, die andere (Zeit)-Ebenen überlagert oder von ihnen überlagert wird.

Zwischen Meldungen über belgische Partisanen, die Nazi-Züge in die Luft sprengen, verlorene Kätzchen und kalifornische Behördenmitarbeiterinnen, die in Hosen bei der Arbeit erscheinen, montierte Laura Owens Anzeigen für High-End-Technologie oder Werbung für Privatjets. Die Piloten, die in Kampfflugzeuge steigen, stammen nicht mehr aus dem Zweiten Weltkrieg, sondern vielleicht aus Einsätzen in Vietnam oder Afghanistan. Die böse Eisprinzessin Tonya Harding, die Ledermänner von Tom of Finland, die Simpsons oder Snoopy nisten sich wie Pop-Parasiten ein. Immer wieder baut Owens künstliche Schlagschatten ein, die Tiefe suggerieren und an die Benutzeroberfläche eines Computers erinnern, auf dem Objekte hin- und hergeschoben werden.

Die Layouts übertrug die Künstlerin mit ihren Studio-Assistenten im Siebdruckverfahren auf riesige Leinwände. Doch nur, um sie gleich wieder mit den unterschiedlichsten Formen von Malerei zu überlagern oder zu unterwandern. Digital „gefälschte“ Pinselstriche schweben auf der Oberfläche neben Pinselstrichen aus Öl-, Acryl- und Vinylfarbe. Mal grafisch, mal comicartig, mal abstrakt-expressionistisch reagieren sie auf die Layouts. Dabei verlaufen die Malereischichten, die Owens über ihre Zeitungsseiten legt, zart-wässrig wie in einem impressionistischen Aquarell oder verdichten sich in pastosen Disney-bunten Schlieren und Klecksen.

Nichts hier ist gewiss. Der Betrachter bewegt sich in einer Mischung aus Sehen und Lesen durch einen instabilen, haltlos freien Malereikosmos, in dem sich nicht entscheiden lässt, was Vorder- oder Hintergrund ist, Inhalt oder Form, Bild oder Objekt. In diesem semi-abstrakten Schrift-Allover gibt es kaum einen roten Faden, an dem man sich festhalten könnte, eher ein Gefühl der Bodenlosigkeit. Es ist ein bisschen wie in der Zeit-Raum-Maschine TARDIS, der Polizei-Box, in der der sich immer wieder neu inkarnierende Dr. Who und seine Begleiter durch das Universum reisen – alles hier besitzt eine eigene, innere Metrik und Ironie.

Man kann auch Owens mit einer Art Dr. Who der Kunstwelt vergleichen. Immer wieder hat sie im Laufe der letzten zwei Dekaden ihr Werk neu erfunden und sich mit jedem Projekt als Künstlerin neu positioniert. In den frühen 90ern, noch als Studentin des konzeptorientierten California Institute of the Arts, einer der Vorreiterinstitutionen für Post-Studio-Strategien und Institutionskritik, beginnt sie sich mit dem damals als völlig unzeitgemäß geltenden Medium der Malerei zu beschäftigen. Ihr frühes Werk bezieht sich auf den Kanon der europäischen Moderne, auf *Color Field Painting* und den Abstrakten Expressionismus, lässt aber alles Mögliche hinein, das bislang Hausverbot in akademischen Malereidiskursen hatte: Kinderbuch- und Märchenillustrationen, historisches Textildesign, Outsider- und Folk Art. Ihre Bilder sind voll von den Farben der amerikanischen



UNTITLED, 2014, ÖL, ACRYL, VINYL-FARB-FLASCHE, SIEBDRUCKTINTEN, KOHLE, PAPIER, GESSO AUF LEINEN, 274×213 CM



UNTITLED, 2012, ÖL, ACRYL, VINYL-FARB-FLASCHE, HARZ, COLLAGE, BIMSSTEIN AUF LEINWAND, 274×213 CM

West Coast, bevölkert mit Fabelwesen, Äffchen und Blüten. Sie sorgen schnell für internationales Aufsehen, werden dabei über Jahre immer wieder mit Attributen wie „souveräne Naivität“, „eklektische Malpraxis“ oder „träumerische Lyrik“ belegt.

Ihre aktuellen Bilder in der Secession sind Lichtjahre von dieser vermeintlichen Märchenhaftigkeit entfernt. Sie sind kälter, härter, noch experimenteller. Und auch die Künstlerin selbst hat am Tag der Eröffnung nichts von einem Nerd. Vor dem Interview möchte sie den Gesprächspartner kurz persönlich kennenlernen, wurde mitgeteilt. Schließlich öffnet die Pressefrau die Tür zur Halle und sagt etwas nervös: „Jetzt könnte es klappen.“ In einem dekonstruierten Batikdress, mit einem Smoothie in der Hand, steht Owens mit einem Sammlerpaar vor ihren Bildern. Bei dem ersten Kennenlernen erscheint diese schmale Frau hinter ihrer Sonnenbrille freundlich, ein bisschen so, als hätte sie einen Jetlag – und vermittelt zugleich eine gewisse professionelle Unverbindlichkeit.

Doch beim späteren Gespräch spürt man, wie präzise Owens nicht nur ihre Bilder, sondern auch ihre Gedanken konstruiert, wie wichtig es ihr ist, genau den Punkt zu treffen, die Kontrolle zu behalten. Immer wieder pausiert sie, um zu überlegen, wie Sätze besser fortgeführt werden, Ideen formuliert werden können – auch wenn es um ihre Anfänge an der

Kunsthochschule geht. „Es war an der Cal Arts völlig in Ordnung zu malen“, erinnert sie sich, „aber im kritischen Kontext wurde es als unwichtig erachtet. Für mich eine befreiende Erfahrung, die Malerin Mary Heilmann zu treffen, weil sie ein subtiles, aber sehr starkes Vertrauen in die Möglichkeiten hatte, sich der Malerei anzunähern. Ihre Ideen zeigten, wie ernsthaft das Nicht-Ernsthafte ist. Es gibt da dieses selbstironische Bewusstsein, das eine Leichtigkeit zulässt, die es den Dingen erlaubt, ohne Einschränkungen ins Gemälde zu kommen oder es zu verlassen. Ich denke dabei an das Gegenteil dieser lähmenden Vorstellung, sich selbst in diese Repräsentation von etwas zu zwingen, das ‚authentisch‘ ist.“

Owens' eigene Praxis steht in krassem Widerspruch zu der Vorstellung, dass Künstler eine unverwechselbare, wiedererkennbare Sprache entwickeln müssen, ein Markenzeichen, das in immer neuen Varianten variiert und vermarktet wird. Dazu gehören nicht nur der ständige Stilbruch in ihrem Werk und die ungeheure Freiheit, mit der sie die unterschiedlichsten Einflüsse und Techniken nutzt. Auch in ihrem Gebäude in der South Mission Rd. in Los Angeles, einem Hybrid aus Studio, Ausstellungsraum und Performance-Space, probiert sie neue Formen der Kollaboration aus.

Owens wird von jüngeren Künstler-Generationen nicht nur beinahe kultisch verehrt, ihr Studio bringt auch neue Maler-Stars







hervor. Viele ihrer Assistenten wie etwa Calvin Marcus, John Seal oder Jonas Wood haben inzwischen eine eigene, sehr erfolgreiche Karriere angetreten und werden von großen Galerien wie Gagosian, Gavin Brown, David Kordansky oder Anton Kern vertreten. „Sie war wirklich gut organisiert und hat sehr hart gearbeitet, was für jemanden wie mich, der gerade aus der Kunstschule kam, ein fantastisches Modell war. In dieser Umgebung konnte ich nur ein besserer, erfolgreicherer Künstler werden“, sagt Jonas Wood, der Owens' erster Assistent wurde, als das renommierte Museum of Contemporary Art in Los Angeles 2003 der damals erst 33-Jährigen eine große Retrospektive ausrichtete.

Warum fällt Owens' Name immer, wenn es um intelligente, zeitgemäße Malerei geht? Was ist wirklich so erhellend an dieser wahnwitzigen abstrakten Welt, die von Zeitreisen, Fledermäusen und Comicfiguren erfüllt ist? „Sie ist diese körperlich kleine Person mit einer enormen Persönlichkeit und einer beinahe aggressiven Härte, die total intensiv ist“, sagt Calvin Marcus, der zweieinhalb Jahre für Owens arbeitete. „Sie weiß genau, was sie will, und da gibt es nur wenige Kompromisse. Es gibt immer eine Lösung. Dieses Moment des Entdeckens und Lernens kann man in jedem Bild sehen. Jedes Mal macht sie ein Bild, das sie noch nie zuvor gemacht hat, und auch niemand anders. Selbst wenn sie dafür Wasserfarbe durch eine Schablone auf eine nicht grundierte Leinwand sprühen muss, die dann wieder mit 80 Schichten Siebdruck und zentimeterdicker Impasto-Farbe bedeckt wird.“

Owens' Strategie hat dabei mit der ironischen Malereikritik von Malern wie Martin Kippenberger oder Albert Oehlen in den 80ern nur noch wenig zu tun. Dann schon eher mit der Stilpluralität und der feministischen Sicht einer Rosemarie Trockel. Vielleicht kann man die knallbunt-künstlich aufgemanschten Farbkleckse Owens' so auch als Antwort auf das Macho-Gespritzte und Pinselmalen verstehen. Und auch das Arsenal von eher schrulligen und übersüßen Figuren auf Owens' Bildern spricht eher eine campe, queere Sensibilität an als den Jungs-Humor.

**„Kunst operiert in ihrem eigenen zeitlichen, physischen und mentalen Raum. Sie ist im Dialog mit sich selbst begriffen“**

In diesem Zusammenhang muss man auch Owens' Reflexionen über Malerei und dem männlichen und weiblichen Orgasmus sehen, die sie 2013 in Artforum äußerte: „Ist es nicht interessant, dass der männliche Orgasmus diesen DNA-Abdruck hat, der sich wieder und wieder repliziert und dadurch verstärkt, während der weibliche Orgasmus keinen Zweck, keine Markierung, keinen Ort hat? Er kann noch nicht einmal zeitlich genau verortet werden. Es gibt keinen richtigen Moment, in dem das Ejakulat herauskommt. Ich würde gerne darüber nachdenken, ob dies ein Modell für eine neue Geste in der Kunst, in der Malerei sein könnte.“ Sind die ort- und zeitlosen Referenzen, die modellierten Farbspritzer auf Owens' Gemälden also feministische Statements? Haben die formalen Entscheidungen auch eine politische Dimension?

„Ich glaube, Camp oder Ironie sind manchmal eine sehr wichtige Geste. Diese Geste durchzieht die Geschichte der abstrakten Kunst auf ganz unterschiedliche Weise und wird häufig als eine Parallele zu einer politischen Geste übersehen“, sagt Owens. Aber handelt es sich bei ihren Bildern um feministische Kunst? Das verneint sie klar und zieht eine deutliche Trennlinie zwischen dem politischen Geschehen und Bürgerrechtsbewegungen, zu denen sie auch den Feminismus zählt, und ihrer Arbeit: „Kunst operiert in ihrem eigenen zeitlichen, physischen und mentalen Raum. Sie ist im Dialog mit sich selbst begriffen, mit anderer Kunst. Es gibt da eine parallele Idee zu dem, was wir Feminismus nennen, die sie vielleicht versucht zum Ausdruck zu bringen. Aber die sieht nicht aus, wie all die Aktionen und Worte und Trillerpfeifen, die wir gewohnt sind, wenn wir diese politische Sprache in der sozialen Welt hören. Kunst kritisiert sich selbst, innerhalb ihrer selbst. Wenn es so etwas wie ein feministisches Bild gibt, dann redet es mit einem anderen Bild, nicht mit mir.“

Doch in Owens' Kosmos reden die Bilder nicht nur miteinander, sondern beziehen immer den Ausstellungsraum, die Architektur des jeweiligen Ortes mit ein. Das wurde auch in der Malerei-Installation deutlich, die sie in ihrer Berliner Galerie Captain Petzel zeigte. Bildete in Wien der Zufallsfund von Druckplatten den Ausgangspunkt zu einer Zeitreise, war es hier eine scheinbar sinnlose Kindergeschichte. Über fünf diagonal am Boden befestigten Gemälden zog sich in der gläsernen Ausstellungshalle ein Text über eine Katze und einen Alien, die sich gemeinsam zum Mittelpunkt der Erde teleportieren, 11.000 Bomben zünden und den Planeten zu einer Pizzakruste verbrennen. Die Gemälde ähneln überdimensionalen, mit Blumen- und Holly-Hobbie-Stickern beklebten Seiten eines Mädchentagebuchs. Dabei kann man die Geschichte nur von einer Stelle im Raum aus lesen, an der sich die Textfragmente perspektivisch überlagern.

Das Ende der dystopisch-infantilen Geschichte verbarg sich auf einem kleineren Bild im Untergeschoss der Galerie, in das man hinabsteigen musste wie zum Erdmittelpunkt. „Ich wollte den Eindruck erwecken, dass dieses Gemälde im Souterrain zugleich vor und nach den Gemälden in der Galerie entstanden ist, dass da eine Zeitreise stattgefunden haben muss. Ich habe all die Dinge, die in den Bildern im Obergeschoss eingebaut waren, in eine Art Stilleben verpackt: die Blaubeeren, das Lakritz, die Katze, den Alien, Holly Hobbie. Ganz so, als ob dieses Bild dann die Geschichte im oberen Stockwerk hervorgebracht hätte. Das Ende der Geschichte vom oberen Geschoss findet sich im zeitlichen Vorläufer dieser Bilder im Untergeschoss – dieses Bild ist also zugleich das Davor und das Danach.“

Wenn Owens das sagt, hört es sich ganz normal an. Und genau diese Leichtigkeit, mit der sie all diese ungeheuerlichen, ziemlich wahnsinnigen Dinge in eine mathematisch ausgetüftelte, wie im Frankenstein-Labor zusammengesetzte Malerei verpackt, ist schlichtweg genial. Das Komische ist nur, dass die ungelösten Gefühle, die Unsicherheiten, die Monstrosität, die ihre abstrakten Bilder ansprechen, ganz heutig sind. Wer mit der Katze und dem Alien in den Mittelpunkt der Erde teleportiert wird, landet mitten in der fragilen Realität.



UNTITLED, 2014, ACRYL, SIEBDRUCKTINTEN, KOHLE, VINYLFARBE FLASHE, ÖL, GESSO AUF LEINEN, 274×213 CM