

Wolf Gradendorf, Sehen sogar

Eine Geschichte ...

Alles begann mit der Aufgabe der Malerei. Üblicherweise bedeutet der Abschluss einer Ausbildung, dass man anschließend das Gelernte für sein Metier anwendet. Hartwig Bischof aber fing noch einmal von vorne an und orientierte sich völlig um – zumindest vermittelt dies der erste Eindruck: Pinsel und Ölfarben wurden durch Fotoapparat und Computer ersetzt. Es dauerte nur kurz, bis er die ersten Arbeiten in seinem Atelier stehen hatte, die alle formalen Eigenschaften aufwiesen, die er in der Folgezeit in mehrere Richtungen weiter entwickeln würde. Der Zugang, eine Fotografie zu vervielfältigen, zu drehen und zu spiegeln und dann in vielen Wiederholungen bruchlos aneinander zu reihen, bis sich daraus ein ornamental anmutendes Gefüge entwickelt hat, ist bis heute ein übersehbarer Bestandteil geblieben. Allerdings reichte ihm bereits bei diesen frühen Beispielen, die noch im Schwarz-Weiß einer Fotokopie gehalten waren, diese mühelose Überbrückung eines historisch einmal ziemlich willkürlich eingeführten Gegensatzes zwischen dem „Abstrakten“ und dem „Realistischen“ in Form der entstandenen ornamentalen Gefüge nicht. Daher findet sich auf jedem dieser Tableaus eine Stelle, an der Hartwig Bischof eine weitere Fotografie handwerklich eingewoben hat. Um damit zugleich einen zweiten Brückenschlag vorzunehmen, jenen zwischen den Arbeitsweisen des modernen Computers und der Jahrtausende alten Handwerkstechnik des Webens, die sich beide eines Rasters als grundlegendem Prinzip bedienen.

Allerdings zeigt sich in diesen in technischer Hinsicht der Malerei scheinbar diametral gegenüberstehenden Werken nun doch wieder die alte Liebe zur Malerei, wenn man dabei die Herausforderungen der Bild(er)findungen in den Blick nimmt. So schreibt Herbert Muck, der während der Studienjahre als Kunsthistoriker an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, der Ausbildungsstätte Hartwig Bischofs, lehrte, in seinem Beitrag für den Katalog aus dem Jahr 1997: „In diesem Prinzip liegt eine geradezu geometrisch und im Teppich materialabhängig und handwerklich exakt erzeugte Erscheinungsweise des ‚Malerischen‘. Was so geometrisiert erscheint, ist doch bei näherem Zusehen bis ins letzte Element hinein malerisch locker aufgelöst. Über das dicht pulsierende Gewebe sind großzügig Dunkelheiten verteilt, an anderen Stellen die Strukturhärte zum Verschwimmen bringende Lichthöfe.“ Das Bildbeispiel „Ein ganzes Dorf“ aus dem Jahr 1995 zeigt diese Methode der Verkettung einer Modulfotografie zu einem Strukturbild, das mit seinen Bildzonen zwar eine klare Regie verfolgt, im Ergebnis aber nicht einfachhin in ein System eingepasst werden kann. Das kalkulierte Durcheinander formiert sich zu einem Bildnis auf der Meta-Ebene, die Bilder diskutieren miteinander ausschließlich mit jenen Mitteln, die nur Bildern zur Verfügung stehen. Die Sprache – und deren Bilder als Schrift – folgen erst hinterher, in Atelier- und Ausstellungsgesprächen, Besprechungen und Texten der Kunstbetrachtung.

Die Jahrtausendwende brachte auch für die Arbeitsweise von Hartwig Bischof eine kleine Änderung mit großen Auswirkungen. Er entschloss sich, die selbst gewählte Einschränkung auf Schwarz und Weiß aufzuheben und fortan allen Farben Zutritt zu seinen Werken zu gewähren (vgl. Hochsommergrazien verpackt, 2002 und Hutunterstanz, 2002). Damit war zwar der Verfremdungseffekt aufgegeben, der unsere bunte Welt in unzählige Nuancen von Grauwerten auflöste. Dafür gewann Hartwig Bischof neue Möglichkeiten an seinem Konzept einer Unterwanderung des mit Hilfe der Perspektive konstruierten Bildes der Welt, wie es der Fotoapparat vorgibt, zu feilen. Gleichzeitig begann er in Zyklen zu arbeiten, einmal um systematisch alle Varianten durchzuspielen, andererseits diente ihm dies auch zu einer „gewissen Selbstvergewisserung“ zu gelangen, wie er in einem Interview mit Cornelius Hell in der Zeitschrift „Schriftzeichen“ aus dem Jahr 2004 sagt. Aus der Vielfalt der Ergebnisse ließen sich bildnerische Schlüsse für die Weiterentwicklung der nachfolgenden Kunstproduktion ziehen. So befragt Hartwig Bischof in seinem Zyklus „Sieben Werke der Kunstherzigkeit“ (vgl. Grundbild von Kunst, 2003 und Grundstanz und Bodensatz von Kunst, 2003) mit Hilfe der in alle Einzelarbeiten eingebaute Bilder von Chamäleons sowohl die Beweglichkeit und Wandelhaftigkeit als auch das Täuschungspotential von Kunstwerken. Prinzipiell dekliniert Hartwig Bischof in seiner Arbeitsweise die menschliche

Wahrnehmung nochmals durch und grenzt sie von der maschinellen über den Weg der Perspektive und des Fotoapparats ab. Er vollzieht damit jene anthropologische Wende, wie sie in der Malerei bereits beginnend mit dem sfumato von Leonardo da Vinci bis hin zu den epochemachenden Neuerungen von Paul Cézanne und Henri Matisse vollzogen worden waren. Menschen sehen im Normalfall die Welt immer doppelt, mit zwei Augen, und nicht durch eine Linse, wie es die Perspektive des Fotoapparates vorgibt. Dann sind Menschen immer in Bewegung, wie gering diese auch sein mag, selbst wenn sie sich nur auf die Augenbewegung beschränkt, immer sehen wir die Welt in vielen Blicken. Zudem stehen rein optisch alle diese Anblicke auf dem Kopf und sind auf ein weiteres Element im Gegensatz zum Apparat angewiesen: Wir denken immer schon, wenn wir schauen. So werden permanent viele auf dem Kopf stehende Anblicke zu einem Blick kondensiert, der sogleich wieder durch den nachfolgenden ergänzt, erweitert oder ersetzt wird. Hartwig Bischof wandert diesen Wahrnehmungsprozess bildnerisch nach, alle angesprochenen Stufen in diesem Prozess finden sich als Elemente in seinen Arbeiten wieder. Freilich bleibt der prinzipielle Unterschied zwischen Blick und Bild dabei gewahrt. Der Blick wandert ständig herum, sammelt einen Anblickteppich als Material für die Bildfindung. Das Bild durchbricht die Anblickflut, hebt einen oder mehrere miteinander kombinierte Ausschnitte hervor, untersucht diese und „verwirklicht“ sie im Sinne von Cézanne zur Wirklichkeit des Bildes; aus frei flottierenden optischen Reizen, die bedeutungslos bloß zugegen sind, entsteht Welt.

Wie wichtig für Hartwig Bischof das Erbe der Malerei ist, zeigt auch sein Zyklus der „Ahnengalerie“. Bei diesen Arbeiten baut er aus einem für ihn besonders relevanten Beispiel von einem „Meister“ sein ornamentales Gefüge. Unterbrochen wird dieses Gefüge durch das handwerklich eingewobene Selbstportrait des betreffenden Künstlers. Auch hier zeigen sich feine Nuancen der angebotenen Interpretationsfläche. Das Modulfoto kommt in seiner bloßen Wiederholung einer Tautologie gleich, das wiederholte Modulfoto, das nochmals einer Wiederholung unterzogen wird, ergibt eine Tautologie von einer Tautologie. Wird diese tautologische Wiederholung allerdings mit jener Konsequenz vollzogen, die das Werk von Hartwig Bischof auszeichnet, dann bleibt am Ende nicht ein Einheitsbrei des immer Gleichen, sondern es entsteht eine Struktur, die etwas völlig Neues zeigt. Dies gilt auch für die Auseinandersetzung mit bildnerischen Lösungen vorangegangener Kunstschafter. So schreibt Éric Alliez in seinem Text aus dem Jahr 2004 angesichts der in Hartwig Bischofs Arbeiten kombinierten „Meister“ der Technik des Webens und der Vorgabe von Henri Matisse's „La desserte rouge“ (vgl. Was die Malerei anrichtet, 2004): „Indem Bischof mit den maschinellen Möglichkeiten von diesem ‚Meister‘ spielt, um die Möglichkeiten des foto-numerischen Vielfachen auf eine andere Fläche als jener des Klischees zu übertragen, kann man Bischof zumindest ein Verdienst zusprechen: nämlich jenes, Matisse in eine Zeitgenossenschaft nach Warhol weiter zu tragen. Und das ist nicht gerade wenig.“ Darüber hinaus zeigt dieser Zyklus auch die doppelte Form der Bekanntschaft mit einem Maler: einmal die wohl wesentlich weiter verbreitete Variante, dass man von ihm Werke kennt; dann aber auch jene, die das Konterfei mit passbildlicher Ähnlichkeit ausstattet. Wie so oft erweist sich Hartwig Bischof auch hier als ein Brückenbauer der besonderen Art, denn beide Varianten sind zusammengeführt, schließlich sind die „Passbilder“ ebenfalls malerische Werke.

Neben der rein bildnerischen Auseinandersetzung mit möglichen Welterschließungen findet sich im Werk von Hartwig Bischof auch ein vielschichtiger Werkblock, den man der Visuellen Poesie zuordnen kann. Dies hat zum einen sicherlich mit der notwendigen Reflexion anhand der entstandenen Arbeiten zu tun, andererseits weist er in einem Gespräch anlässlich der Ausstellung „Motiva“ im Austria Center im Jahr 2005, nachzulesen im Katalog „Schreibbilder“, darauf hin, dass seine „ersten Veröffentlichungen Gedichte“ waren und er sich damit der „sprachlichen Prägnanz“ schon in jungen Jahren verpflichtet fühlte. In mehreren Serien werden Bild und Sprache nicht bloß aufeinander bezogen, sondern abermals in ein Werk dermaßen integriert, dass sie sich gegenseitig bedingen, ergänzen, bekämpfen. So wird das ornamentale Gefüge in den „y-series“ durch ein erhabenes Ypsilon, das die Warum-Frage angesichts der verwendeten Gewaltbilder stellt, durchbrochen (vgl. plop eye y, 2005). Im Zyklus „Schweigen im Reigen“ werden die Texte als Schriftzeichen in das ornamentale Gefüge eingewoben, wobei die Schriftzeichen aus dem gleichen Ornamentteppich bestehen, sodass die Schrift ähnlich wie das Modulbild fast gänz-

lich verhüllt wird (vgl. Rest Aura Tor, 2006). In Form von Leuchtkästen hebt sich die Schrift bloß durch eine minimale farbliche Verschiebung von der ornamentalen Grundfläche ab (vgl. Ex Citation, 2010). Bild und Text werden von Hartwig Bischof dabei gleichrangig behandelt, wie er im gleichen Interview feststellt: „Ich fabriziere ja keine Muster um der Muster willen, sondern auch die Muster unterlaufen sich selbst. Es sind fotorealistische Ornamente, im herkömmlichen Sprachgebrauch eine widersinnige Angelegenheit, weil zum Muster immer eine Reduktion, zu meist eine Entschlackung in Richtung Geometrie dazugehört hat. Ähnlich setze ich meine verwendete Sprache dem vielen Gerede, das uns alle umgibt, entgegen, durch die gleichzeitige Präsenz von Hermetik und Offensichtlichkeit in einem Wort.“ Das Uneindeutige zeigt sich auch in der Sprache, das Ypsilon wird zum Fragewort Warum, „Ex“ verweist ebenso auf das Extrakt, das Hartwig Bischof verwendet, wie „Citation“ den Zitiercharakter unterstreicht: Zusammengelesen werden sie zu „Excitation“. Ähnlich die Wortfolge von „Rest“, abermals ein Hinweis auf die Arbeitsweise, „Aura“ als Verweis auf die lange Diskussion über Verlust und Wiedergewinn der Aura bei technisch (re-)produzierten Bildern im Anschluss an Walter Benjamin, und dann „Tor“ als doppelt konnotiert zwischen Idiot und Zugangsöffnung: Liest man die drei Begriffe wiederum zusammen, ergibt sich „Restaurator“. Eine eindeutige Selbstdefinition, schließlich ist dies auch die einzige Arbeit, die Selbstportraits von Hartwig Bischof enthält. Mit den „Blues Boxes“, ebenfalls visuelle Poetiken, erobert er sich mit auch den Raum. Diese Kisten erinnern einerseits an die Camera obscura, verbinden dies andererseits mit der modernen Technik der filmischen Überschneidung von Darsteller und Hintergrund (vgl. vide!, 2005). Indem die gesamte Innenfläche mit einem Ornament überzogen ist, wird das Objekt wieder in die Fläche zurückgedrückt, die Perspektive abermals als Illusion entlarvt. Der Schriftzug an der Rückwand, „vide!“, wandert zwischen dem lateinischen „schau!“ und dem französischen „leer!“ hin und her, ohne dass man sich angesichts der Gesamtkomposition für das eine oder das andere entscheiden könnte. Schließlich ist die gesamte Innenfläche übertoll mit einem ornamentalen Gefüge, gleichzeitig könnte man die gesamte Kiste als leeren Transportbehälter verwenden.

Ein weiteres Beispiel der raumerobernden Arbeiten von Hartwig Bischof stellt der West-Östliche Diwan dar. Der Diwan ist je zur Hälfte mit einem ornamentalen Gefüge überzogen, dessen Modul fotografien jeweils ein Motiv aus der östlichen beziehungsweise westlichen Hemisphäre wiedergeben. Im mittleren Teil überlappen sich die beiden Gefüge und sind miteinander handwerklich verwoben und bilden dabei eine Art Reißverschluss. Die fotorealistischen Ornamente auf dem Beispielfoto aus der Ausstellung im Kulturzentrum bei den Minoriten in Graz (vgl. West-Östlicher Diwan, 2010) stammen auf der einen Seite von einem Blatt aus dem indischmogulischen Hanzanama-Manuskript und auf der anderen Seite von Tinotoretos „Der Hl. Georg kämpft mit dem Drachen“, wobei beide Vorlagen ungefähr zur gleichen Zeit entstanden sind. Bereits der Diwan ist mit einer prinzipiellen Ambiguität ausgestattet, denn auf der einen Seite lädt er als Möbelstück die Betrachter ein, sich entspannt auf einem Netzwerk bekannter, aber dennoch teilweise unvertrauter kultureller Muster niederzulassen, gleichzeitig schließt er aber als Kunstwerk diesen gemütlichen Aspekt aus und fordert stattdessen zu einer tiefen Diskussion auf. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch das hinter dem Diwan als „Couchbilder“ angebrachte Diptychon einer visuellen Poesie. Beide Teile zielt als Schriftzug ein zentraler Begriff der jeweiligen Kultur mit den jeweils originalen Schriftzeichen – in diesem Fall „christos“ (auf Griechisch) für den Westen und „dao“ (auf Chinesisch) für den Osten – die jeweils mit einem ornamentalen Gefüge überzogen sind, deren Modul fotografie aus dem jeweils anderen Bereich stammt.

Mit einem in gleicher Weise starken Konzept ausgestattet, das in der Ausführung in malerische Leichtigkeit aufgelöst ist, präsentiert sich die Installation „Limitation de l'imitation“, erstmals in einer Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst in Admont im Jahr 2009 gezeigt (vgl. Limitation de l'imitation, 2009). Im Ausstellungsraum steht eine Transportkiste, in dieser befinden sich noch einige Bilder. Ein weiteres lehnt an der Außenseite der Kiste, ein drittes an der Ausstellungswand, die übrigen sind bereits aufgehängt. Ob gerade ein- oder ausgepackt wird, bleibt unklar. Jedes einzelne der Bilder zeigt ein ornamentales Gefüge, das jeweils als Stör- bzw. Ergänzungsfaktor mit dem eingepprägten Schriftzug „LIMITATION DE L'IMITATION“ versehen ist. Der

phonetische Gleichklang von „limitation“ (Begrenzung) und „l'imitation“ (Nachahmung) beschreibt die Programmatik des gesamten Arbeitsansatzes der Arbeiten von Hartwig Bischof: Als letztmögliche Veredelung von zumeist unspektakulären Einzelbildern bilden sie den Endpunkt aller noch vertretbarer Reproduktion. Als interpretatorischen Überschuss zeigen die Modulfotografien allesamt Naturmotive und setzen damit die Schnittstelle zwischen Natur und Kultur in eine anschauliche Wechselbeziehung.

Ab dem Jahr 2009 gleicht sich in einigen Arbeiten der Sichtbarkeitsgrad im Verhältnis zwischen ornamentalem Gefüge und eingewobenem Bild aus beziehungsweise dreht sich um. Die Ornamente sind dabei aus dem gleichen Foto gebaut wie das flächenfüllende Motiv. Indem sie sich nun Bereiche auf der gleichen Bildebene teilen, ergeben sich autoreferentielle, wenn nicht sogar autokonstituierende Bilder (vgl. *Art of noise at ease*, 2009 und *Atelier des trois églises*, 2009). Eine andere Neuerung aus der jüngeren Vergangenheit bilden die „Lichttätowierungen“, bei denen Hartwig Bischof die ornamentalen Gefüge auf Köpfe, bei den Arbeiten der jüngsten Ausstellung auf Schneiderpuppen, projiziert und in einer nochmaligen fotografischen Reproduktion eine wahre Muster-Welt zeigt (vgl. *Versammlung der besten Köpfe II*, 2010 und *Wächter*, 2011). In den „Reliefs of reality“ lässt Hartwig Bischof parallele Doppelprojektionen von sich immer leicht verändernden Bildern wie in einer filmischen Sequenz ablaufen (vgl. *Le temps qui reste*, 2010/11). Die Standbilder erzeugen eine Bewegung, die durch die leichten Überarbeitungen suggeriert wird. Gleichzeitig bleiben aber ausreichend sprunghafte Überstiege, sodass der Illusionscharakter gegenüber der Auseinandersetzung auf der Bedeutungsebene in den Hintergrund tritt. Als gleichsam extrahierte Einzeluntersuchungen zeigen die Arbeiten aus dem Zyklus „Verwandtschaftsbeziehungen“ (vgl. *Wer es sich leisten kann*, 2011 und *blue palm*, 2011) jeweils in Form eines Triptychons versteckte Ähnlichkeiten in farblicher oder struktureller Hinsicht.

... die sich fortsetzt

Obwohl Hartwig Bischof seine Arbeiten als optische Sensationen konzipiert, entstehen lässt und auch verstanden wissen will, sind sie dennoch voller Anknüpfungspunkte für eine Theorie, die sich ihrer bildlichen Ausgangspunkte in ähnlicher Weise verpflichtet fühlt, wie die Arbeitsweise von Paul Cézanne dem Motiv in der Natur. Wir kehren also abermals zur Malerei zurück, die Hartwig Bischof so hochschätzt und als deren Vertreter er sich nach wie vor fühlt. Drei wesentliche Felder scheinen dabei nach einigen Bemerkungen zu verlangen. Das erste betrifft die Malerei und ihre Abgrenzung gegenüber der Fotografie. Ein weiterer Anknüpfungspunkt fragt nach den Möglichkeiten der seriellen Kunst und schließlich gilt es noch, der Ornamentik mit ihrer langen Geschichte ein wenig Aufmerksamkeit zu schenken.

Die Behauptung von Hartwig Bischof, er arbeite nach wie vor als Maler, obwohl er als Werkzeuge Fotoapparat und Computer und nicht Pinsel und Palette verwendet, mutet auf den ersten Blick eigenartig an. Seine Arbeiten zeigen aber ganz klar, dass die Herausforderung für ihn nicht im fotografischen Abbild der Motive liegt. Vielmehr gilt es die gewählte Grundfläche eines Bildes mit einzelnen Territorien und dazugehörigen Farbwerten dermaßen zu strukturieren, dass sich ein ausgewogenes Kräfteverhältnis zwischen diesen einzelnen Bereichen in Form einer Komposition ergibt. Damit bewegt sich Hartwig Bischof im klassischen Rahmen der Malerei und ihrer Aufgabenstellung. Dies wird zusätzlich untermauert, indem die Funktionsweise des Fotoapparates zwar zur Herstellung der Grundlagen Verwendung findet, dann aber mit den Mitteln der Malerei gebrochen beziehungsweise weiter entwickelt wird. Die monofokale, in der Bewegungslosigkeit fixierte und gedankenlose Sicht der Welt, wie sie dem Fotoapparat als Maschine zukommt, wird in den Werken von Hartwig Bischof verabschiedet. Sie werden ersetzt durch den polyfokalen Blick der Malerei, der ständig in Bewegung ist und der den optischen Reiz zeitgleich, wenn nicht gar schon im Vorausblick, gedanklich mit einer langen Tradition an Bildfindungen und Anblicken in Beziehung setzt. Der letzte Punkt lässt sich zwar auch von der Fotografie in Anspruch nehmen, insofern der Apparat immer jemanden benötigt, der ihn bedient, allerdings bleiben als anthropologisierende Maßnahmen nicht viel mehr als die Wahl des Ausschnitts und

bei manchen Arten der Fotografie noch die Inszenierung der Motive. Diese Überschreitung der Fotografie zur Malerei zeigt sich in mehreren Aspekten. Wenn Hartwig Bischof Postkartensichten „malerischer“ Orte zu selbstreferentiellen und selbstgenerierenden Bildern umbaut (vgl. Martigue, 2014 und Senanque, 2014), dann wird eine lange, in letzter Zeit vor allem durch die alles überflutende Werbeindustrie eingeübte Sichtweise in eine neue Seherfahrung transponiert. Auch Hartwig Bischofs Bezugnahme auf konkrete Beispiele der Malerei gehören hierher. Wenn er zum Beispiel ein Stilleben dermaßen umbaut, dass die einzelnen Objekte vom Ausgangsbild durch ornamentale Gefüge ersetzt werden, die aus dem jeweiligen Objekt zusammengesetzt sind (vgl. still alive, 2014). Bei anderen Beispielen (vgl., Land schafft, meinestwegen, 2014 und plage débordée, 2014) übernimmt Hartwig Bischof nur die Komposition eines Bildes und ersetzt die einzelnen Territorien durch ornamentale Gefüge, die von ganz anderen Motiven herkommen und daher neben den formalen auch zu überraschenden Verschiebungen auf der Bedeutungsebene führen. Oder aber das Motiv wird wie bei Schichtungen unterschiedlicher Farbaufträge mehrfach unterbrochen beziehungsweise ergänzt (vgl. Schüttung, 2014), um jene kompositorische Gewichtung, um die die Malerei seit Jahrtausenden ringt, oder um einen Rhythmus, der die gesamte Bildfläche zum Schwingen bringt und der in die vielfältigen Rhythmen des menschlichen Leibes einstimmt, zu erreichen.

Das Werk von Hartwig Bischof weist auch eine gewisse Nähe zu einer starken Tradition aus dem 20. Jahrhundert auf, die unter dem Sammelbegriff „Serielle Kunst“ firmiert. In diesen Arbeiten lassen sich ebenso die Momente der Addition, der Spiegelung und der Kombination feststellen. Die dort auch theoretisch vorgebrachten strengen Regeln tendieren aber zumindest bei einigen wichtigen Vertretern mit ihrer beabsichtigten Nähe zur Sprache dazu, den Status des Bildes aufzubrechen. Die Simultaneität, die dem Bereich des Bildes und des Visuellen zugeordnet wird, soll durch ein Entschlüsseln in einem linearen Hintereinander, wie es Sprache und Schrift eigen ist, ersetzt werden. Nun geht auch Hartwig Bischof im Erstellen seiner ornamentalen Gefüge nach einem fixen Konzept vor, das ihn in die Nähe der Seriellen Kunst bringt. Diese Grundregel wird aber nicht zum ausschließlichen Prinzip erhoben, sondern durch die weiterführenden Interventionen im Ornament – wie etwa den Webstellen (vgl. grad schad, 2014), einer nochmaligen Projektion auf ein dreidimensionales Objekt (vgl. Doppel\_Trio, 2014 und Monsieur Vincent, 2014) oder der Aufschlitzung nach dem Vorbild eines Barcodes (vgl., Bare Trenched Coat, 2011 und Têtes, 2014) – darauf beschränkt, was es eigentlich ist: ein Hilfsmittel bei der Erstellung von Bildern. Es geht Hartwig Bischof nicht um die Ersetzung des Bildhaften und reine, referenzlose Objekte – was sich im Übrigen auch in den Arbeiten der historischen Seriellen Kunst kaum durchhalten ließ –, vielmehr erweist er sich abermals als Brückenbauer. Einerseits zeichnet seine Werke die abbildhafte Repräsentation der Motive aus, denn alle Module zeigen einen Gegenstand, der trotz allem sichtbar, erkennbar und sprachlich-namentlich benennbar bleibt. Andererseits stehen die Betrachter vor autonomen Kunstwerken, die jeden Verweischarakter hinter sich lassen und als reine Präsenz zu einem eigenständigen Stück Welt werden. Dies lässt sich auch bei den Objekten im öffentlichen Raum (vgl., Blindfenster, Litfaßsäule, Wandverhang, Obelisk, alle 2014) nachvollziehen. Die flachen Arbeiten zeigen das unmittelbar hinter der Stelle, an der sie angebracht sind, befindliche Bauwerk; diese Verdoppelung wird aber sofort durch die Ergänzungen durch ornamentale Gefüge, die wiederum aus dem betreffenden Bauwerk zusammengesetzt sind, zurückgenommen. Beim Blindfenster wird die alte Idee vom Bild als Fenster, das einen Blick auf die Welt freigibt, zusätzlich in eine paradoxe Situation gebracht, als das dargestellte Motiv in natura als Rahmung für das Bild fungiert. Der Obelisk seinerseits verdoppelt einen möglichen Verweischarakter, einmal zeigt er das Motiv aus dem ornamentalen Gefüge, dann nimmt er durch seine Innenbeleuchtung die Idee seiner ägyptischen Erfinder als Sonnenstrahl wieder auf. Trotzdem steht er als Kunstwerk den Betrachtern in gleicher Weise entgegen, wie ein Baum am Straßenrand einem herannahendem Auto.

Eine auffällige Verbundenheit zeigen die Arbeiten von Hartwig Bischof mit dem Ornament und seiner ambivalenten Geschichte. Zwar gab es das Ornament zu allen Zeiten als nicht wegzudenkendes Element, gleichzeitig wurde es als überflüssiger Zusatz zum eigentlichen künstlerischen Artefakt herabgestuft, wenn nicht überhaupt als Verbrechen angesehen. Forschungen der jüng-

sten Vergangenheit stellen mit Rückgriff auf Alois Riegls Verschränkung des Ornaments mit dem Kunstwillen oder Niklas Luhmanns Ausweis des Ornaments als Infrastruktur jedes Kunstwerks, auch des repräsentierenden, einen äußerst affirmativen Zugang vor. So erfüllt das Ornament als einziges ein wirklich interesseloses ästhetisches Wohlgefallen, weil es die Forderung der Mimesis nach einer möglichst getreuen Wiedergabe der Natur überwindet. In vielen Einzeluntersuchungen wird gerade das Ornamentale, im Sinne eines Gestaltungsmodus, als Strukturprinzip von Kunstwerken herausgearbeitet, ganz gleich, ob es sich dabei um Malereien von Pollaiuolo oder Fotografien aus der Zeit der letzten Jahrhundertwende handelt. Was in den letzten Jahren an neuartigen Blicken auf ältere Kunstwerke in der Theorie beschrieben wurde, hat Hartwig Bischof *avant la lettre* und in zeitlichem Vorsprung in seiner bildnerischen Arbeit aufgezeigt. Das Werk von Hartwig Bischof stellt sich damit ohne große Absicht, sondern bloß aus dem bildnerischen Gestaltungswillen und den bildimmanenten Notwendigkeiten heraus als eine neuartige Zusammenführung mehrerer verzweigter Entwicklungslinien aus der Geschichte der Kunst vor. Denn von Anfang an bildete das Ornamentale das Strukturprinzip jeder seiner Arbeiten, nie blieb es bei einem schönen Spiel mit dem Muster. Neuartig auch deswegen, weil sein Ornamentales – im Gegensatz zu allen bisherigen Ornamentiken – ohne Abstraktion im Sinne von Vereinfachung auskommt. Vielmehr setzen sich seine ornamentalen Gefüge aus fotografischen Abbildern zusammen und entbinden damit auch die historische Gegenüberstellung von „realistisch“ und „abstrakt“ ihrer Allgemeingültigkeit. Und die Anhäufung selbstähnlicher Bilder entzieht sich der Reduktion auf ein bloßes Ausschöpfen der neuen technischen Möglichkeiten der Reproduktion von Bildern, vielmehr generiert jede dieser Anhäufungen neue Formen, besser gesagt: Formierungen. Denn diese Formwerdung lässt jede langweilige Redundanz hinter sich, indem der Prozess der Formierung beim Betrachten fortgesetzt werden muss – die Machart der Arbeiten lässt gar keine andere Möglichkeit zu. Damit schließt sich der Kreis wieder zurück zur Malerei mit neuen Mitteln als wesentliches Merkmal der Arbeit von Hartwig Bischof. Denn in der Malerei geht es weniger um eine Gestalt, sondern immer um Gestaltung.