



3

Realitätsgrad zu blicken scheint. Das Bild „Das rote Dach“ (Abb. 3) scheint uns für diese Art des Darstellens besonders typisch zu sein.

Die eigenartige „Realität des Irrealen“ bezieht sich naturgemäß nicht nur auf die Raumauffassung, sondern auch auf die Farbe. Der Künstler ist in dieser seiner jetzigen Entwicklungsphase stets bemüht, ihr jene Eigenschaft des „Leuchtens von innen“ her zu geben, die wiederum bei den Kathedralfenstern der Gotik anzutreffen ist und das Kunstwerk von außerbildlichen Lichtquellen unabhängig zu machen scheint. Die koloristische Grundhaltung seiner typischsten und besten Werke wird also von dem bestimmt, was Wolfgang Schöne als „Leuchtlicht“ bezeichnet hat. —

Ein weiterer Faktor unterstreicht das Gesamtbild, das wir uns von Oberhubers Schaffen bereits machen konnten: Es ist das von Haftmann postulierte Moment der Ordnung und Ent-Chaotisierung. Es gibt keine klareren, einleuchtenderen Bildkompositionen als die Oberhubers. Sie sind in vielen Fällen zutiefst vom Geiste der Rektangularität bestimmt, ohne doch je vom Terror des Richtscheites und des Zirkelschlags beherrscht zu werden. Oberhuber baut seine Bilder wie ein Architekt aus einfachen Grundelementen. Selbst bei den am stärksten naturalistischen Arbeiten wie etwa dem schönen Hafenbild „Masten“ (Abb. 4) wird die Bildkomposition vom Drange nach größtmöglicher Vereinfachung beherrscht. Ist in dieser Schöpfung der Grundgedanke des „reinen“ rechten Winkels bestimmend, so herrscht in einer seiner neuesten Kompositionen, der „Theaterszene — Lulu“ (Abb. 2, Linz, Neue Galerie — Wolfgang-Gurlitt-Museum) das Prinzip des Kreisens und der Durchdringung verschiedener Kompositionselemente. Architektur — auch die der Schiffe —, das ist Ruhe, Ordnung, Gesetztheit; aber das Leben ist Bewegung und Begegnung, Sichdurchdringen und Sichabstoßen, Kreisen und Verweilen in einem. Und so wird das Bild der männerverschlingenden, zum Opfer ihrer eigenen Schicksalhaftigkeit wer-

denden Dramenfigur Wedekinds zum Gleichnis des Lebens schlechthin.

Entscheidend scheint uns zweierlei zu sein — zum ersten die Tatsache, daß Oberhuber seine Prinzipien niemals so verabsolutiert, daß dadurch die lebendige, direkte Anschaulichkeit seiner Arbeiten bedroht werden würde, zum anderen aber auch das Ergebnis seiner Bemühungen, das — ob gewollt oder ungewollt, ist primär nicht entscheidend — eine Steigerung des Motivlichen ins Symbolhafte, Typische, Übersubjektive zum Ziele hat.

Eine der Leittypen seines Schaffens ist immer wieder der Clown, der innerlich wie äußerlich Maskierte. Das beweist schon der Clown in der vorhin besprochenen Theaterszene aus „Lulu“. Er trägt ohne Zweifel selbstporträthafte, aber auch gleichnishafte Züge und bezieht sich auf das „Große Spiel“ zwischen den Geschlechtern, das Auf und Ab des Sichanziehens — und Sichabstoßens, auf Komik und Tragik des Liebeswerbens, auf den Zwang des Sichkostümierenmüssens, das mit jeder Begegnung zwischen den Geschlechtern verbunden ist.

Sind diesem wichtigen Bilde noch stark expressive Züge zu eigen, so bringen andere Schöpfungen in Steigerung der vorerwähnten Tendenzen eine Betonung des Puppenhaften, ja eine Art von marionettenhafter Vertotung und Entwirklichung aufs Tapet.

Die „Drei Könige“ (Abb. 6) wirken in ihrer kompositorischen Strenge noch maskenhafter und „verformelter“, als dies rein vom Motiv her zu erwarten gewesen wäre. Und die Menschen in der „Pariser Straßenszene“ (Abb. 1) gleichen nun in der Tat schemenhaften, hölzernen und dennoch körperlosen Puppen, die sich in beklemmender Lautlosigkeit aneinander vorbeibewegen. Im „Erzberg“ (Abb. 5) schließlich ist kaum noch eine Spur von organischem Leben wahrzunehmen: Hier stehen wir gleichzeitig vor dem wohl am konsequentesten von geometrischen Elementen bestimmten Bildbau des Künstlers. In dieser Welt, die uns hier vorgeführt wird, hat die Technik einen

totalen Sieg über die Natur errungen. Aber dieser Sieg der Technik über die Natur liegt gewissermaßen in der Natur selbst vorbereitet. Es gibt nicht wenige anorganisch wirkende Blumen und zahllose maschinenartige, apparathafte Insekten, und gerade diesen Wesen begegnen wir immer wieder in Oberhubers Schaffen. Das Insekt ist das kälteste aller Lebewesen, und Blumen wie die „Kalla“ haben etwas Artifizielles an sich, das die Idee der Vertotung des Organischen noch stärker beinhaltet als die Welt der Insekten.

Dieses Vertotungserlebnis aber gehört zu den Grundsymptomen unserer Zeit, es ist zutiefst verwandt mit dem, was heute mit einem Modewort als „Verfremdung“ bezeichnet wird. Solche Wesenszüge — von denen aus sich eine Brücke zum Surrealen schlagen läßt — hat es in der Kunstgeschichte immer wieder gegeben, vor allem in der Periode des historischen Manierismus, also vor und in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie sind stets Zeichen einer fundamental gestörten gesellschaftlichen, weltanschaulichen und psychischen Struktur und bezeugen damit einen Zeitgeist, der mit sich selbst und der Welt nicht fertig wird.

Aber gerade das, nämlich der leidenschaftliche Wille, sich einen neuen geistigen Standort zu erobern, ist Oberhubers Lebensanliegen. Unser Künstler ist ein Mann der Tat, eine Persönlichkeit von klarer Energie und zielgerichtetem Willen. Soziales Verantwortungsbewußtsein ist einer der Grundzüge seines Wesens, die Sorge um den Menschen „an sich“ ist das Grundthema, das hinter all den formalen und thematischen Problemen aufgefunden werden kann, die Oberhuber behandelt, wobei jedoch immer nur zu Formulierungen aus der Welt der Gleichnisse und Symbole gegriffen wird, um jegliches Abgleiten ins Illustrative, Literarische zu vermeiden.

Ein langer Lebens- und Entwicklungsweg war notwendig, ehe der Künstler zu seinem heutigen Standort gelangte. 1906 in Zeltweg geboren, studierte er an der Wiener Kunstgewerbeschule