

Autor: Florian Sorgo

Anlass: Künstlerbuch „*pictures of pictures*“

Jahr: 2022

Eine (nie ankommende, überbordende) Interpretation (eines Freundes und dessen Werks)

/ Über ein Kunstwerk zu sprechen ist so eine Sache: Es ist immer eine spezielle Lesart, eine Interpretation. Man könnte sagen, dass – wenn man Interpretation als eine Art Übersetzung versteht – diese dem Kunstwerk immer hinterhereilt und dieses auch nie einzuholen vermag. Auch für Künstler*innen selbst verhält es sich in gewissem Maße so. Auch zu ihnen bleibt das Kunstwerk immer auf Distanz. Denn die Entstehung eines Werks endet nicht bei der künstlerischen Produktion. Ein solches Werk produziert sich auch immer weiter zwischen ihr und dem Rest der Welt.

In der Interpretation des vorliegenden Werks verhält es sich natürlich genauso. Doch auf eine gewisse Art spitzt sich diese Ambivalenz in diesem Fall noch weiter zu. Denn zum einen kenne ich den Künstler, der dieses Werk geschaffen hat, schon lange und gut. Ich weiß, wie er arbeitet. Ich glaube, eine Ahnung zu haben, wie er denkt, wie er die Welt sich zu eigen macht. Das mag, oberflächlich gesehen, einen Vorteil darstellen, doch entsteht dadurch auch die Gefahr einer Überinterpretation. Es besteht das Risiko einer psychologischen Deutung. Zum anderen ist es gerade auch ein konkretes thematisches Anliegen dieses Werks, auf eine gewisse Art einer Lesbarkeit zu entkommen. So zumindest verstehe ich es. Das bedeutet, dass die Ambivalenz zwischen versuchter Deutung und Nichteinholbarkeit des Kunstwerks in diesem Falle umso größer wird – aufgrund meiner persönlichen Nähe zum Künstler Lukas Matuschek und des thematischen Charakters des Werks selbst.

Diese Ambivalenz ist für mich nicht auflösbar. Doch sie vergrößert diesen Zwischenraum, dass es mir möglich ist, mich gerade darin einzurichten. Denn schlussendlich wird es genau dieser Zwischenraum gewesen sein, um meinen Ausführungen Platz zu geben. Demgemäß und paradoxerweise möchte ich mit der Strategie einer Überinterpretation verständlich machen, warum speziell dieses Werk einer klaren Lesbarkeit entkommen muss.

// Wenn man das vorliegende Buch zwischen den Fingern durchlaufen lassen würde wie ein Daumenkino, ergäbe sich eine Art Film. Oder vielleicht weniger ein Film als eine Kameraführung – deren Schwung einzelne Bilder hervorzieht und dadurch eine Abfolge entstehen lässt, die einen abgesteckten Lebenszeitraum von Lukas repräsentiert.

Allerdings – und darauf kommt es hier an – bedeutet Repräsentation nicht einfach nur Darstellung. Repräsentation bedeutet vor allem auch die – durch die (nachträgliche) Darstellung – vorhandene Abwesenheit des Dargestellten. Somit ist aber nicht nur uns als Rezipient*innen in der Darstellung der Blick auf das Zugrundeliegende verstellt. Auch der Autor dieser Bilder muss in der Repräsentation einen Verlust miteinberechnen. Aber eben dieser Verlust – ob für Autor*in oder Rezipient*innen – wird im selben Moment mit einer Aufladung von Bedeutung verbunden. Der Verlust von Bedeutung macht anderen Bedeutungsebenen Platz. Das mag oft genug ein Problem darstellen, doch in diesem Fall ist es Teil des Konzepts.

Genau genommen sind die einzelnen Bilder in dem Buch – das gewissermaßen eine dynamisch-lebendige Kamerafahrt erzeugt und damit die Einzelbilder organisch aneinanderreihet – einer Serie von Fotografien entnommen, die in Lukas' Smartphone-Library einlagern. Die dabei getroffene (und reduzierte) Auswahl

von 40 Einzelbildern ist persönlich: Jedes der Fotos verweist auf einen Umstand und damit auf einen darin angedeuteten Kontext, ohne diesen tatsächlich abzubilden. Insofern ist jedes einzelne Bild eher ein Index, ein Verweis, als auf sich selbst bezogen. Doch nicht nur durch die scheinbare Beliebigkeit des Motivs geht der inhärente Sinn des Dargestellten verloren.

Der nächste Schritt in der Produktion dieser Arbeit ist die Übertragung der digitalen Fotografie auf eine klassische Leinwand. Eine Leinwand, wie sie von Maler*innen – und damit einem sehr prototypischen Künstler*innenbild – schon seit Ewigkeiten genutzt wird. Durch die Übertragung, die jedoch keine malerische ist, sondern sich in die Druckgrafik einreihen lässt, entsteht eine Art Filter. In der Nutzung eines Filters – wie auch in der digitalen Fotografie mit dem Handy oder in Social Media mittlerweile ein Standardmerkmal – passiert zunächst eine Verfremdung der Fotografie. Allerdings ermöglicht diese Verfremdung auch eine optische Angleichung mehrerer einzelner Bilder zueinander. In diesem Fall hat die Verfremdung genauso einen Sinn wie die Angleichung. Dazu kommt jedoch noch eine dritte Komponente, die vielleicht eher außenstehend anmutet: Technisch gesehen, passiert bei dieser analogen Anwendung dieses Filters immer dasselbe, doch im Prozess gesellen sich unvorhersehbare Schwankungen hinzu. Schwankungen, die der Künstler selbst nicht im Griff hat. Und auch nicht im Griff haben will. Das bedeutet, wir haben hier drei Ebenen: Erstens gilt es, den bildlichen Inhalt noch weiter zu verfremden und ihm damit die Eigenbedeutung zu entziehen. Zweitens entsteht eine ästhetische Angleichung, die eine Aneinanderreihung unhinterfragt ermöglicht. Und drittens kommt eine Unvorhersehbarkeit hinzu, die zwar für die Rezipient*innen unscheinbar, für den Künstler aber durchaus relevant ist. Ich werde diese letztgenannte Ebene des prozessualen Zufalls zuerst behandeln. Bei dieser Ebene geht es um eine Abgabe von Verantwortlichkeit und Zielgerichtetheit. Genau diese Ebene steht symbolisch für den Mangel an Einfluss, den Künstler*innen tatsächlich und schlussendlich auf ihr eigenes Werk haben. Es ist ein erster Schritt in das Abgeben des Werks an die Welt. Doch wenn Lukas sein Werk ernst nehmen will, muss er einen solchen Schritt gehen, der auch eine Form der Aufgabe ist. Denn das größte Opfer, das eine Künstler*in zu geben hat, ist das schlussendliche Entlassen (und damit Aufgeben) des eigenen Werks in die Welt. Die zwei anderen Ebenen sind dagegen für die Rezipient*innen einsichtiger. Die Ebene der Verfremdung ist mittlerweile einigermaßen klar. Es geht darum – wie schon gesagt –, dem Einzelbild die Gefahr der Eigenbedeutung zunehmend zu entziehen. Denn was das einzelne Bild zeigt, ist nicht von Bedeutung für das Werk. Tatsächlich würde dies eher einem Unfall entsprechen. Aber ebenso wie die Verfremdung hat die Ebene der Angleichung – die zunächst eine Aneinanderreihbarkeit und damit Einordenbarkeit erzeugt – vor allem auch einen ästhetischen Zweck. Und der kommt uns Rezipient*innen besonders entgegen. Allerdings geht es bei diesem Schritt in die Ästhetik – und damit einem Schritt in Richtung der Betrachter*innen – nicht einfach um die Erzeugung eines Wohlgefallens. Dieser Schritt provoziert paradoxerweise, dass den Betrachter*innen ein eigener Weg zu einer Lesbarkeit gewährleistet wird. Und das mithilfe der Zunahme von Distanz zum zugrunde liegenden Werk, wie es noch zu Füßen des Künstlers liegt. Denn durch Ästhetik – im Sinne von Wahrnehmung, Empfindung – wird den Rezipient*innen die Möglichkeit gegeben, sich etwas anzueignen, das sich grundlegend einer klaren Lesbarkeit entzieht.

/// Die Kanten verschwimmen, die Kontraste nehmen ab. Das Ganze wird zu einer gallertigen Masse, die zersetzt, aber doch konserviert. Und es entstehen impressionistische mentale Landschaften. Der Verlust der Lesbarkeit – der schon im Bildmotiv selbst enthalten ist, aber nochmals durch die Verfremdung und die unkommentierte Einreihung verstärkt wird – hat einen guten Grund: denn das, auf was diese Bilder verweisen, ist nicht unsere Sache.

Bei Fotografien wird in der Regel durch den Bildausschnitt eine Auswahl getroffen, der, mehr oder weniger intendiert, die Umgebung ausspart. Wenn man sich „ein Bild von etwas machen“ will, entsteht eine Auswahl, die sich um einen Fokus zentriert. Hier aber passiert das Gegenteil. Die Auswahl ist irrelevant, und der Fokus (im Sinne eines Brennpunkts) ist – spätestens nach der Zuhilfenahme des Filters – nicht mehr vorhanden. Denn hier ist die Auswahl nichts und die Umgebung, der Kontext, alles. Das Abgebildete selbst

ist irrelevant. Aber dennoch – oder genau deshalb – ist der Ausschnitt wichtig. Allerdings nicht als Träger von Inhalt. Sondern vielmehr als Träger selbst. Denn der Träger – und hier meine ich im Endeffekt den Rahmen (und nicht die Leinwand) – ist Teil eines Ordnungssystems. Er gibt Bildern (aber nicht Abbildern im Sinne von einer Darstellung, sondern vielmehr Images im Sinne innerer Bilder) eine Tragefläche und eine Begrenzung. Der Rahmen ist die Speicherform des verlustbehafteten Gedächtnisses (im Falle des Autors) und eine imaginäre Begrenzung (im Falle der Rezipient*innen). Und das tut er in dem Maße und Umstand, dass er genau das, auf was er sich bezieht, negiert.

Insofern sind die Indizes genau das, was sie sind. Nicht mehr als Ausrichtungen, Vektoren, die selbst nichts beinhalten, aber auf etwas verweisen. Und in diesem Fall so undeutlich – und damit gewissermaßen so korrekt – auf etwas verweisen, das für uns niemals erreichbar sein wird und auch für den Künstler selbst immer mehr an Substanz verliert.

//// Die Auswahl der in diesem Buch gezeigten Bilder wird allerdings noch auf eine andere Weise eingefasst. Und hier muss ich sehr persönlich werden – denn es geht um Lukas' Regale. Regale sind gewissermaßen Ordnungssysteme per se und deshalb universell und generell. Man könnte behaupten, dass das Prinzip von „form follows function“ selten so klar nachvollziehbar ist wie bei einem Regal. Doch bei Lukas ist es wieder spezieller, charakteristischer. Für Lukas haben Regale ein spezielles Gewicht. Ein Eigengewicht sozusagen.

Seine Wohnung, unser gemeinsames Atelier – alle Orte, wo Lukas deutlich vorhanden ist – versucht er sich mit selbst gebauten Regalen anzueignen. Und diese Regale sind immer auf die zu ordnenden Inhalte und auf die Umgebung, in der sie Platz haben wollen, zugeschnitten. Insofern sind diese selbst gebauten Regale Ordnungssysteme, die sich auch selbst an das Einzuordnende und die Umgebung anpassen beziehungsweise in beides einordnen. Das bedeutet wiederum einerseits, dass Lukas nie ein Regal bauen kann, in dem alles einen perfekten Platz findet, und andererseits, dass es nie ein Regal geben wird, das allen Umgebungen umstandslos gerecht wird. In dieser Funktion werden uneinordenbare Dinge von Lukas in Regale eingeordnet, die selbst nicht absolut einordenbar in eine Umgebung eingefasst werden. Und umgekehrt rahmen die Dinge in den Regalen gewissermaßen die Regale selbst, und die Regale rahmen auch auf irgendeine Art ihre Umgebung. Und dementsprechend ist das Bauen der Regale für Lukas ein immerwährender und nie abschließbarer Prozess. Ein Prozess, der die unmögliche Ordenbarkeit der Dinge aushalten und genauso immer in einer Umgebung seinen Platz finden muss. Nicht umsonst baut Lukas immer wieder neue Regale (die er auch immer wieder verwirft, um wieder neue Regale zu bauen).

Damit deutet dieses Werk – so denke ich – auch ein sehr elementares Prinzip von Lukas' Charakter an. Es veranschaulicht einen Teil von ihm selbst. Oder weniger einen Teil, denn es betrifft nicht so sehr den Inhalt. Es geht um eine Struktur des Denkens, eine zugrunde liegende Logik. Eine Art und Weise, die Welt für sich selbst zu ordnen und darin selbst einen Platz zu finden.

Und natürlich sind die Ordnung der Welt, die Ordnung mitunter nicht zu ordnender Dinge, die (Ein-) Ordnung der eigenen Existenz Probleme, die uns alle – manche expliziter, manche inhärenter – beschäftigen und prägen. Für Lukas ist diese Problematik auf jeden Fall fundamental und nimmt so auch einen großen Teil seines Denkens und Handelns ein. Und dazu gehört vor allem auch sein künstlerischer Ausdruck. Insofern ist dieses Werk Selbstreferenz einer „verzweifelte“ Ordnung des eigenen Daseins und dessen Einbettung in die Welt. Aber weniger im Sinne einer tragischen Aussichtslosigkeit als in einem dauerhaften – und vor allem produktiven – Zweifel, ob die jeweilige Ordnung die richtige sein kann. Im Wissen, dass es niemals so sein kann.

Und ich bin mir sicher, dass Lukas bald wieder ein neues Regal bauen wird.