

Leon Jankowiak

Mork

Dptychen zwischen den Medien

Die etymologische Bedeutung des Ausstellungstitels déjà-vu gibt eine konkrete Erfahrungsmodalität, das Gesehen-Haben, an und verbindet diese mit einem repetitiven Moment. Streng wörtlich bezeichnet der Begriff also das Schon-Einmal-Gesehen-Haben. Weiterhin legt der Duden fest, dass es sich beim Déjà-vu um eine „Erinnerungstäuschung [Hervorhebung: L.J.]“ (1) handelt und darüber noch hinaus fasst er die Erfahrung weiter als ein Erleben. (2) Die Ausstellung bewegt sich somit im Spannungsraum von Erinnerung, Wahrnehmung und dem Sehen als konkretem Erfahrungsmodus und seinen Bedingungen. Der temporale Aspekt des Déjà-vu wird immer dort besonders deutlich, wo die zeitgenössischen Arbeiten von Louisa Clement in der Dauerausstellung des Paul-Clemen-Museums auf die Gipsabgüsse älterer Kunstwerke treffen, und er findet auf den Ebenen der Gattung, des Materials und des Sujets statt. Am Beispiel der Werkserie Mork soll hier der (durchaus subjektive) Versuch unternommen werden, diese Seherfahrung zu benennen.

Mork 1-7 (2015/16) kombinieren jeweils eine Skulptur und deren fotografische Aufnahme miteinander (siehe Abb. XX, XX, XX). Eine länglich zylindrische Form (ein überlanger Hals) findet einen eiförmigen Abschluss (Kopf), der in der Breite nur unwesentlich über die Standfläche hinaustritt. Die Skulpturen sind nach dem Vorbild von Schaufensterpuppen geformt, welche die Künstlerin in drei unterschiedlichen Höhen gefunden und anschließend in den Materialien Beton, Stahlacryl, Stahlacryl (lackiert), Gips (poliert), Wachs, Bronze und Kunststoff ausgeführt hat. Das jeweils begleitende Foto stellt die Skulptur in einer frontalen Ansicht vor einem monochromen

Hintergrund dar, formal ähnlich zur Gattung des Portraits. Die Fotografien schließen insoweit nahtlos an die vorhergehende Serie der Heads(3) an. Durch die Kombination mit der Skulptur denkt und geht Louisa Clement aber einen (großen) Schritt weiter, denn sie behauptet die Arbeiten entgegen jedweder kunsthistorischer Tradition als Diptychen, deren beide Teile sich jedoch nicht statisch zueinander verhalten, sondern in der Ausstellung im Paul-Clemen-Museum in unterschiedlichen Abständen und Sichtachsen präsentiert werden.(4) Im klassischen Verständnis besteht das Diptychon aus zwei Bildtafeln, die entweder über ein Scharnier, wie man es etwa von zusammenklappbaren Altarretabeln kennt, oder über einen gemeinsamen Rahmen miteinander verbunden sind. Außerdem sind die beiden Teile thematisch miteinander verknüpft. All das ist bei Clements Arbeit nicht der Fall. Die Werkserie Mork überschreitet die klassischen Grenzen des Diptychon, die durch einen Medienpurismus bestimmt waren, indem sie zwei unterschiedliche künstlerische Medien - mit jeweils verschiedenen historischen Hintergründen - zusammen bringt. Ein Verfahren, das in der zeitgenössischen künstlerischen Praxis als Hybridisierung relevant ist: »Wichtig ist hierbei, dass die Gattungen nicht ineinander verschwimmen, sondern durch das Zusammenfügen ihre Unterschiede besonders deutlich werden.«(5) Die Verbindung zwischen der Fotografie und der Skulptur, durch die aus den beiden Teilstücken das Diptychon wird, muss also auf Seiten des Betrachters stattfinden - nicht auf materieller Ebene in der Arbeit selbst (wie sonst üblich), sondern auf gedanklicher Ebene.

Einerseits liegt in der Werkserie Mork das Moment des Déjà-vu in der Ahnung, diese Form so schon einmal gesehen zu haben, aber anders: nämlich als Schaufensterpuppe in einen ganz bestimmten Funktionskontext eingebunden, ohne Beimessung eines besonderen Wertes und ohne Verbindung zu einem konkreten Autor. Die Form der Schaufensterpuppe ist transformiert worden

- nicht zuletzt durch den Präsentationskontext. Sie liegt nun im Modus der Büste - lange Zeit ein Mittel der Repräsentation sowie des Ausweises von Macht - vor, auch daran erinnert man sich. Insbesondere, da im Ausstellungskontext die Gattung der Büste in Form der Gipsabgüsse der Dauerausstellung präsent ist. Andererseits ist die Skulptur mit einer Fotografie kombiniert, die qua ikonisch-indexikalischer Beziehung (von Fotografie und Skulptur) über die Erinnerung an die Skulptur miteinander in Verbindung gebracht werden. Ergo kommt auch die Fotografie der Skulptur wie ein Déjà-vu auf die Gattung des Portraits daher.

Die Gegenüberstellung von Skulptur und Fotografie in einer Werkeinheit macht die mediale Differenz direkt erfahrbar. Darüber hinaus wird mit dem Einschreiben einer Schaufensterpuppe, die man für gewöhnlich weniger beachtet als die Kleidung, die sie zur Schau stellen soll, in den Kunstzusammenhang, deutlich, wie sehr unsere Sehgewohnheiten vom jeweiligen Kontext abhängen. Wir sehen, schauen und betrachten mithilfe von Begriffen, (6) in diesem Fall mithilfe solcher der Kunstgeschichte, und es bleibt zu klären, inwiefern diese noch geeignet sind, zeitgenössischer Kunst adäquat zu begegnen. Déjà-vu-artig fühlt man sich angesichts aktueller Kunstproduktion an das kunsthistorische Repertoire erinnert. Sind Kategorien, wie die Kunstgeschichte sie (an)bietet, überhaupt noch sinnvoll? Und wenn ja, welche Rolle spielt dann die Geschichte eben dieser für zeitgenössische Positionen? Sind neue Begriffe erforderlich, um sich solchen Positionen nähern zu können? Und auf welcher Grundlage sollte man diese zuweisen?

(1) **Genaue Angabe folgt morgen sofort!**

(2) Ebenda.

(3) Vgl. hierzu die Beiträge von Anne-Marie Bonnet und Alexander Kluth.

(4) Mork 1 und Mork 2 wurden bislang je einmal gezeigt, dabei hing die Fotografie jeweils in einem genau festgelegten Abstand auf identischer Höhe hinter der Skulptur (siehe Abb. XX und XX).

(5) Marie-Theres Reiher, Entgrenzte Künste/Hybridität (<https://das-denklabor.org/glossar/entgrenzte-kunst/> zuletzt eingesehen am 16.05.2016)

(6) Vgl. Michael Baxandall, Die Ursachen der Bilder, Berlin 1990, S. 25.