

## Konkrete Rätsel

Vorbei sind die Zeiten, da in der Kunst das Konkrete den Ton angab. Selten, mit etwas Jagdglück, stoßt man noch auf einen der altvorderen Konkretisten, der einem sagt: „Linguistische Photographie, was ist das? Es gibt Linguistik und es gibt Photographie. Beides kann aufeinander bezogen werden, muss aber nicht.“

Thomas Florschuetz macht Photokopien, soviel steht fest. Unterschiedlich in Format und Anordnung, vor wechselnden, oft monochromen Hintergründen, in Schwarz-Weiß und Farbe zeigen sie allereinfachste, meist im Studio, meist aus der Nahe und *en detail* photographierte Gegenstände. Seine Motive sind so komplexe Äußerlichkeiten wie menschliche Köpfe, Arme, Hände, Finger, Organisches also, oder Nagel, Kerzen, Wäscheklammern, also Anorganisches. Beides kann aufeinander bezogen werden, muss aber nicht. Ein Nagel, der im Zusammenhang mit einem Finger auftaucht, kann beispielsweise ein Fingernagel sein - die Sprache kennt das als Wortspiel oder *compositum*. Nagelspitze und Finger sind Extremitäten, sie markieren das jeweils äußerste Ende, führen den Gegenstand ins Extrem oder an seine Grenze. Erst danach beginnt die semantische Spekulation. Handelt es sich um eine Verletzung, eine Prothese, eine bestimmte Art Folter? Ist das ganze ein Bilderrätsel, etwa die Dekomposition der christlichen Kreuzigungsszene? Der zerstückelte Leib des Heilands im Großformat oder unser aller monströse Haut? Zuviel gefragt, über das Sichtbare hinaus gefragt, schon vorbei. Was allein standhält und den *Eigenwert der Entfremdung* wahrt, ist das Bild als Frage.

Unsichtbar tätowiert ist es die Haut die in Schweigen hüllt, Blau, eine Spannung von Adern und nackter Gewalt.

Bei einem Treffen in seinem Studio demonstriert Thomas Florschuetz mir die Wirkung einer Milchglasscheibe. Er hält sie vor das Deckblatt einer Europa-Autokarte und zeigt mir, wie diese erst blass, dann in einigem Abstand schemenhaft wird. Sichtbar sind nur noch die Konturen, schon ihr Zusammenhang ist diffus. Durch eine leichte Verschiebung ergibt sich erst Unklarheit, dann Verklärung. Als wäre das Milchglas ein weißer Polarisationsfilter kommt es schließlich zur Auslöschung des Motivs.

Thomas Florschuetz' Arbeiten verweisen ganz elementar darauf, was sich sehen und was sich zeigen lässt. Darin sind sie Wittgensteins Sprachkritik ähnlich. Der Zweifel, in den dort das Sagbare gezogen wird, findet sich bei ihm wieder als nüchterne Skepsis gegen das Sichtbare. Im Zusammenspiel visueller Elemente hier, sprachlicher Elemente dort, geht es um die Bedingungen, unter denen Gewissheit

entsteht. Wie zwischen Körper und Logik klafft zwischen Wahrnehmung und Ausdruck ein feiner Riss, dem die Missverständnisse als Ironie des Aussagenaustauschs nur so entströmen. Was an Florschuetz' Phototafeln noch minimalistisch oder puristisch ist, erweist sich mit einemal als Kontrast zu dem, was für ihn nach der heillosen Vermischung und Mutation aller Stile als Problem offen bleibt. Dabei zeugt die fast kriminologische Vorsicht, mit der er jeden Schritt setzt, jede kleinste Abweichung vorbereitet, deutlich von einem Beweisverfahren. Ob für oder gegen das Abbild, ob für oder gegen das Reale und die Gewissheit, bleibt in der Schweben. Wahrscheinlich gehorchen die motivischen und formellen Invarianten dieser Photographie einer Strategie des Rückzugs und der Vermeidung, wahrscheinlich sind es Erkundungen in einem vor kurzem erst tot codierten Raum.

Linguistisch gesehen, ein Paradox, erinnern diese Arbeiten an das Wirken der Verben im Satz. Ihr Horizont wäre dann das Infinite, die nicht konjugierte Form, während sie selbst im Spiel mit den körperlichen Fragmenten immer schon Beugung, Gebundenheit, Zuordnung demonstrieren.

Merkwürdig genug: gegen das Stilleben wird hier die Geste gesetzt, gegen den narrativen Juckreiz die Stille. Reflex und Exegese halten einander in Schach. Im ausgestreckten Zeigefinger, in der geballten Faust erstarrt der Verweis. Vermieden wird alles, was das Bild vorzeitig im Diskursiven abfängt. Der ironisierende Effekt *Langsamkeit*, ein besonderer Wesenszug des Künstlers Thomas Florschuetz, ist dabei hilfreich. Verlassen sind die geliebten Systeme Anatomie, Psychologie, Literatur, Zeitgeschichte, all die Erzählungen, deren realistische Agentur die Photographie nunmehr schon 150 Jahre lang ist. Was wir sehen, sind zaghafte Spuren einer List gegen den Tod durch Bedeutungsfülle.

Das ganz Banale („Dieses ist das“) und das Symbolische („Dafür steht dies“): auf Florschuetz' photographischen Tafeln, im scharf gefassten Ausschnitt fallen sie plötzlich zusammen und bilden etwas Ungewisses, Zwitteriges, je länger man hinsieht, je spannungsvoller, den menschlichen Körper als konkretes Rätsel.

Was aber heißt hier *konkret*? Laut Definition ist das Konkrete das Sinnlichwahrnehmbare, das Klarerfassbare, das Anschauliche. Oft und besonders von der Philosophie missbraucht, stand das Wort im Lateinischen zuallererst für *zusammengewachsen*. Daneben bedeutete es dort auch geronnen, verdichtet, starr. *Dolor concretus*, so hieß, lange vor Christus, der Erlösung und den moralischen Folgen, der tränenlose Schmerz.

Der tränenlose Schmerz und das blicklose Auge, in der bei Florschuetz immer wiederkehrenden Augenpartie gehören sie zueinander. Denkt man sich das Auge, zum Erschrecken des Betrachters, als *block hole*, wird plötzlich klar, wiesehr das Vergessen an die Sinne gebunden ist. Der Körper selbst trägt zum Verschwinden der Welt bei. Will man es dem Künstler verübeln, wenn er diesen magischen Ort jetzt zum Schauplatz seiner minutiösen Studien macht?

Die Photographie als Medium der Distanz, das Photographieren als Arbeit an der Entfremdung, am Sichtbarmachen des Allzunahen, es braucht nicht viel, um zu erkennen, dass Thomas Florschuetz seine Schritte in solche Richtung lenkt.

Alle sieben Jahre ist der Körper ein anderer, die Haut unverwandt, wie im Spiegel der Fingernägel das eigne Fleisch.

Gibt es eine Formklarheit, die den Schmerz diesseits der Expressionismen und der kathartischen Nebel erscheinen lässt, in der Indifferenz, im genauesten Hinblick etwa, glanzlos in der reinen Oberflächenspannung? Gibt es eine Ästhetik des stummen Schmerzes diesseits der Metapher vom *Stachel im Fleisch*? Hier ist sie.

Durs Grünbein

Berlin 1992