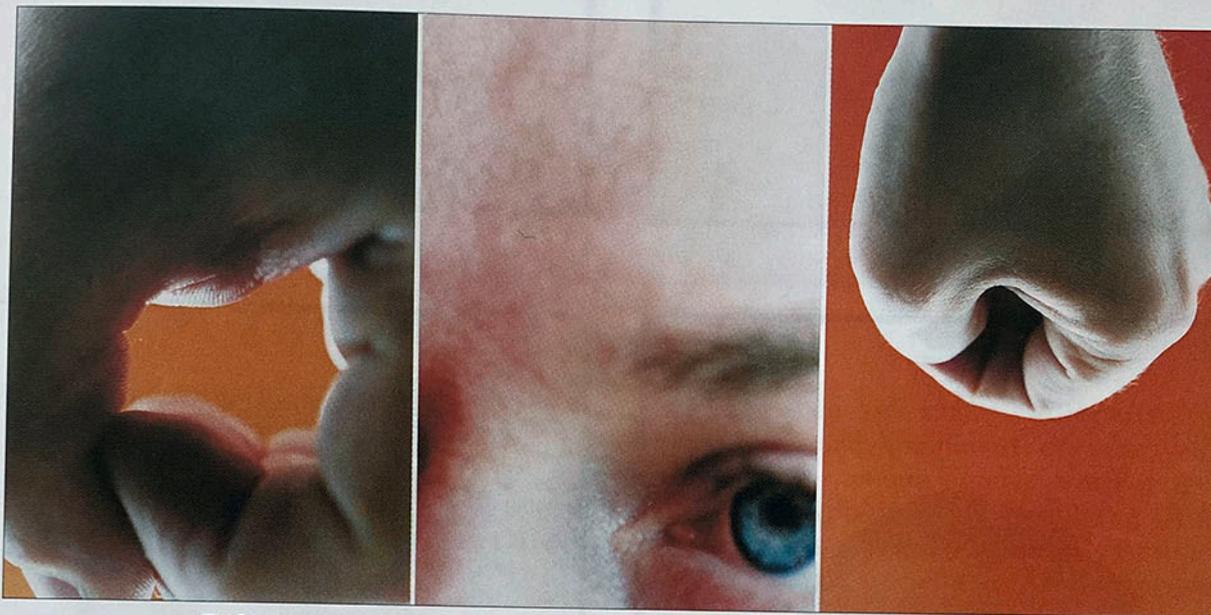


THOMAS FLORSCHUETZ, Lichtreserve-I, 1992, Cibachrome, 181,5 x 121,5 cm

CHRISTIAN HUTHER

Die Wahrnehmung des Betrachters

ÜBER THOMAS FLORSCHUETZ



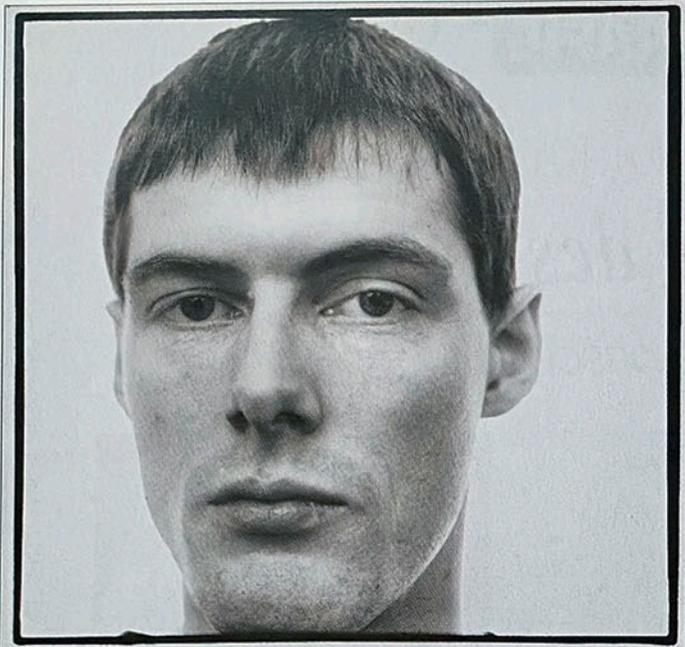
THOMAS FLORSCHUETZ, Triptychon #7, 1988/90, C-Prints, 181,5 x 364,5 cm

Thomas Florschuetz macht es dem Betrachter erst einmal schwer, bewegt er sich doch zwischen figürlicher und abstrakter Darstellung, zwischen Realität und Irrealität, zwischen Gewissheit und Schwebezustand. Das bringt der Lyriker Durs Grünbein in einem Essay von 1995 auf den Punkt: „Nichts scheint archaischer, rätselhafter und eindrucksvoller als das Vertraute: eine menschliche Hand, ein Fingernagel, ein Unterarm, ein Gelenk. Bis in die Farben hinein verfremdet Florschuetz das anatomische Detail ins Elementare und macht so den Weg frei für semantische Operationen entlang des unmittelbar Sinnlichen.“¹ Im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung entfernt sich Florschuetz zwar vom erkennbaren Gegenstand, doch die Abstraktion ist nicht sein Endziel. Durch Fragmentarisierung und Vergrößerung der Objekte kommt es zwar zu einer gewissen Abstrahierung, aber sein „ästhetisches Ziel ist die Wahrnehmung“, wie Klaus Honnef zutreffend feststellt.² Im Detail oder Fragment soll nicht nur ein Hinweis auf das Ganze gegeben, sondern das Zeigen, Wahrnehmen und Erkennen behandelt werden.

„Florschuetz' Arbeiten verweisen ganz elementar darauf, was sich sehen und was sich zeigen lässt“ – so

Durs Grünbein in einem schon etwas früher geschriebenen Text. Und weiter: „Das ganz Banale („Dieses ist das“) und das Symbolische („Dafür steht dies“): auf Florschuetz fotografischen Tafeln, im scharfgefassten Ausschnitt fallen sie plötzlich zusammen und bilden etwas Ungewisses, Zwitteriges, je länger man hinsieht, je spannungsvoller, den menschlichen Körper als konkretes Rätsel.“³ In der Nahaussicht wird selbst das Vertraute zum Rätselhaften, thematisiert werden die visuellen Wahrnehmungsmöglichkeiten, das Gedächtnis des inneren Auges. Nicht der Mensch, sondern der Blick ist für Florschuetz das Subjekt.

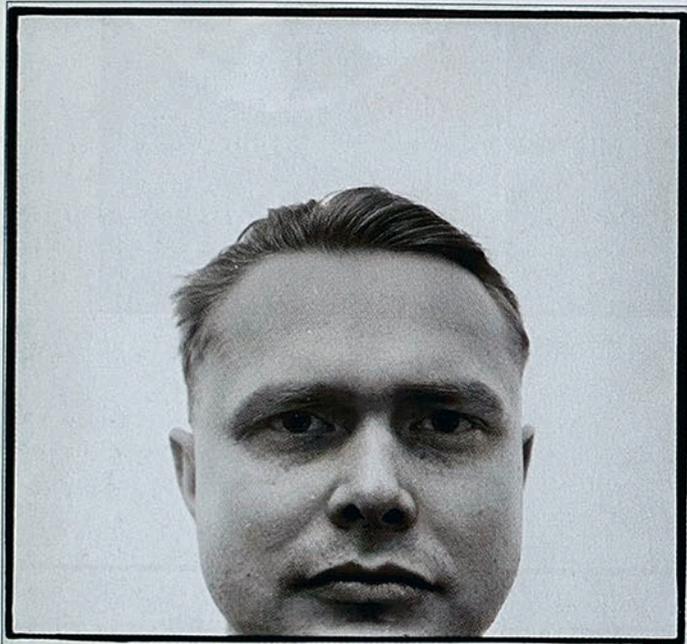
Eine kurze Rückblende: Florschuetz wurde 1957 in Zwickau geboren, wuchs in Chemnitz (damals Karl-Marx-Stadt) auf, besuchte die polytechnische Oberschule, lernte Baufacharbeiter, arbeitete in einem Fotostudio und zog 1981 nach Ostberlin. Florschuetz wurde also in einem Staat groß, in dem das Bildungs- und Informationsangebot ideologischen Kriterien unterworfen war. Anregungen fand er in Literatur, Musik und bildender Kunst. Unter den Künstlern kann vor allem Francis Bacon mit seinen Fragmentarisierungen als ein wichtiger Anreger gesehen werden. Dessen



THOMAS FLORSCHUETZ, Portrait Uwe Kolbe, 1986, Baryt-Print, 50 x 50 cm



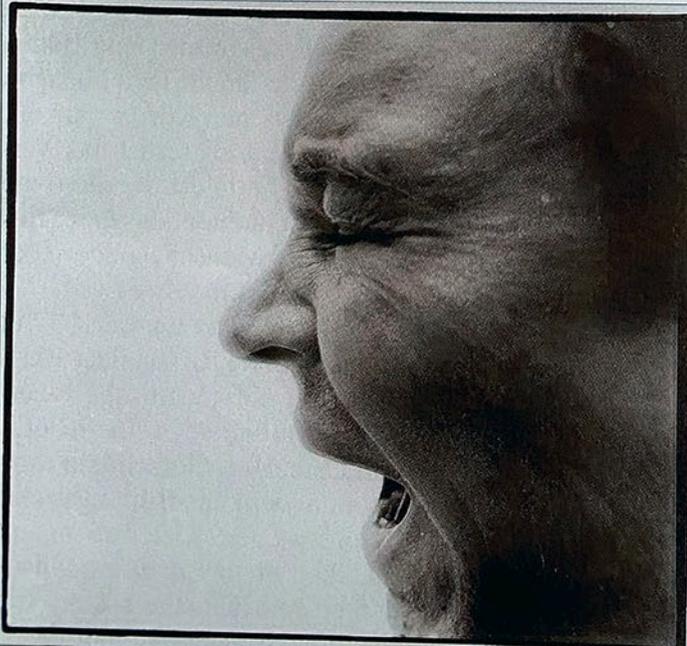
THOMAS FLORSCHUETZ, Portrait Stefan Döring, 1986, Baryt-Print, 50 x 50 cm



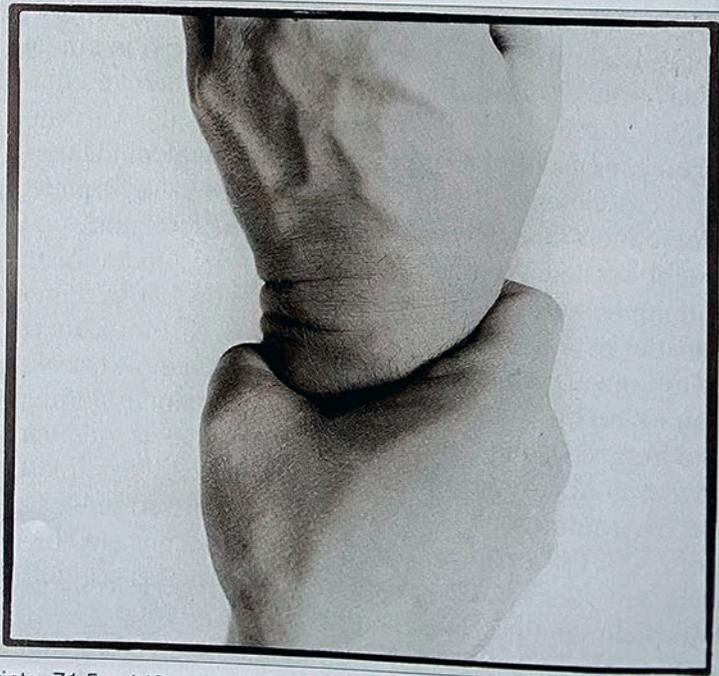
THOMAS FLORSCHUETZ, Portrait Christoph Tannert, 1986, Baryt-Print, 50 x 50 cm



THOMAS FLORSCHUETZ, Portrait Linda Göcks, 1986, Baryt-Print, 50 x 50 cm



THOMAS FLORSCHUETZ, Ohne Titel #6, 1986/96, 2-teilig, Baryt-Prints, 71,5 x 143 cm





THOMAS FLORSCHUETZ, Triptychon #18, 1988/90, C-Prints, 153 x 309 cm

Gemälde aber konnte Florschuetz zu DDR-Zeiten nur in Schwarzweißreproduktionen sehen, wie viele andere Werke der bildenden Kunst auch. Inspirierend wirkten zudem Filme von Fassbinder, Truffaut, Godard und Resnais, in den 80er Jahren besonders aber von Hitchcock und Sam Peckinpah.

1983 begann er mit quadratischen Schwarzweißporträts von Künstlern des Prenzlauer Berges. Florschuetz schnitt die Gesichter knapp unter oder am Kinn an, leuchtete den neutralen weißen Hintergrund stark aus und versah die Bilder mit schmalen, schwarzen Rahmen. Durch den harten Kontrast zwischen Schwarz und Weiß tritt der frontale Blick intensiver hervor. Hier zeigt sich bereits seine Arbeitsweise, das abzubildende Objekt aus dem eigentlichen Kontext herauszunehmen, folglich das Porträt so autonom wie nur möglich vom Körper darzustellen.

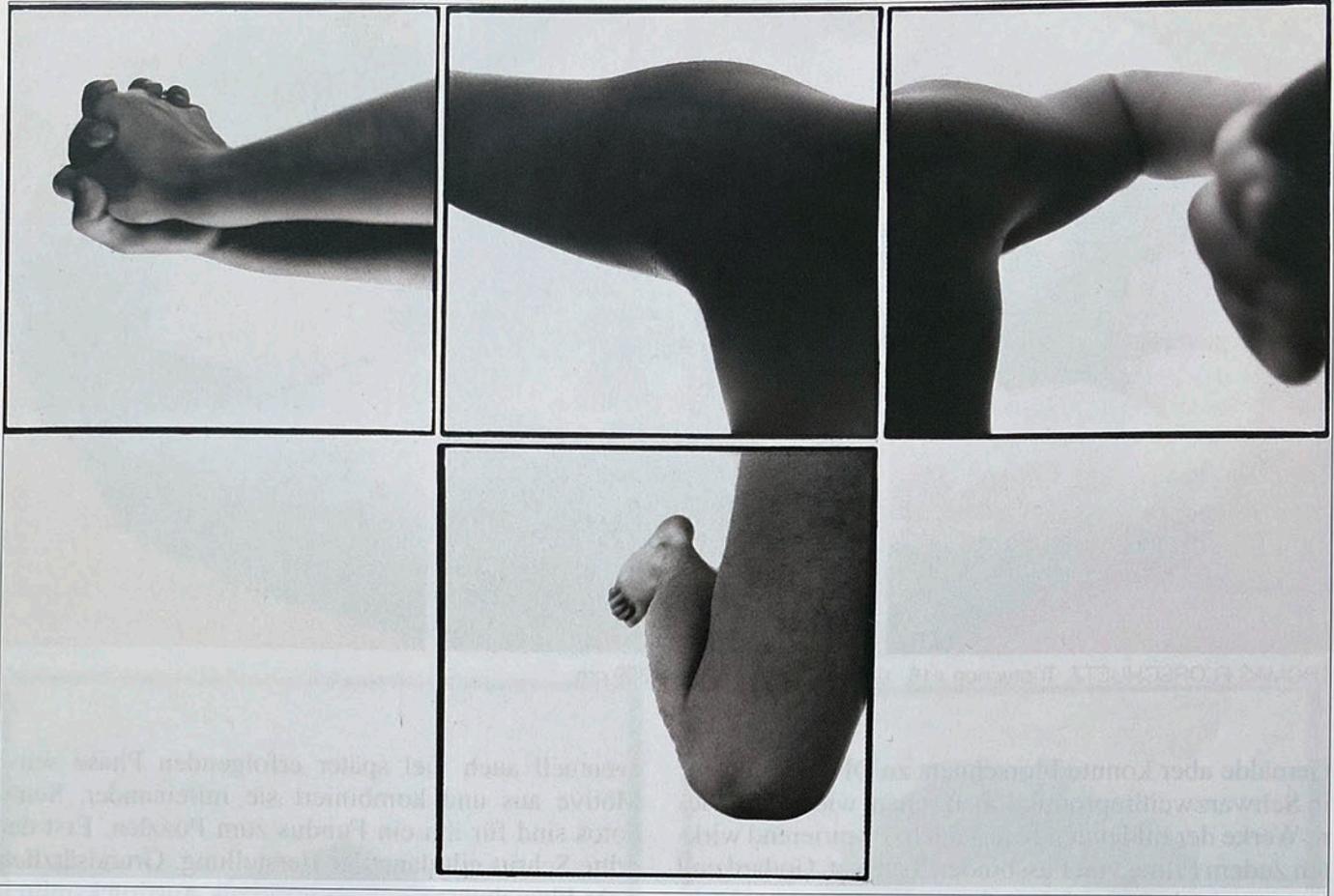
Diese Trennung war nur vorläufig; Florschuetz hob sie bald auf und brachte Gesicht und Körper mit eigenen Porträts in Tableaux, die die jedem Blick anhaftende und vieles ausblendende Segmentierung betonen. Quadratische Bilder, die zu Formationen mit bis zu 17 Teilen anwachsen können, zeigen Fragmente von Gesicht und Körper, die meist verzerrt, nebulös, verkrüppelt oder grimassierend dargestellt sind. Streng formale Anordnung und fast fließende Motive gehen ein reizvolles Wechselspiel ein. Bereits damals ging es ihm, wie er im Gespräch sagt, „nicht nur darum, ein schreiendes Gesicht darzustellen, sondern auch darum, die Arbeit an dessen formaler Struktur zu zeigen“.⁴ Diese expressiv-surrealen Bilder teilen zwar auch etwas über die damalige Lebenssituation in der DDR mit, aber viel wichtiger ist, dass sie die Erfahrung und Darstellbarkeit von Realität hinterfragen. Zudem vereint Florschuetz als Fotograf und Porträtierteter Subjekt und Objekt in sich.

Überdies arbeitet Florschuetz in mehreren Schritten: Nach dem Fotografieren wählt er in einer zweiten,

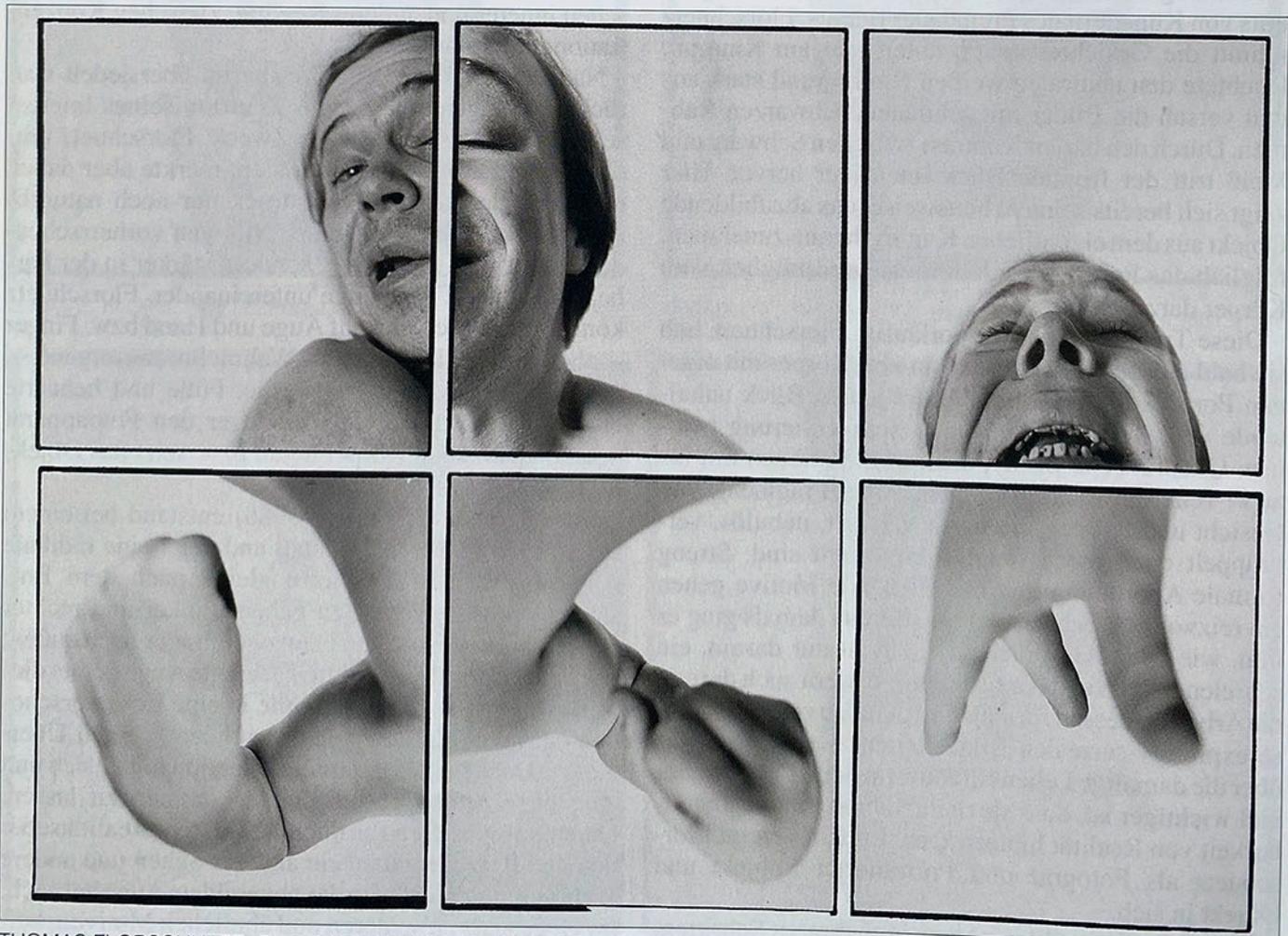
eventuell auch viel später erfolgenden Phase seine Motive aus und kombiniert sie miteinander. Seine Fotos sind für ihn ein Fundus zum Puzzeln. Erst der dritte Schritt gilt dann der Herstellung. Grundsätzlich sieht Florschuetz die Fotografie als Ausdrucksmittel, „deren Natur im ambivalenten Verhältnis von Abbild, Erscheinen und Wahrnehmen besteht, pendelnd zwischen innerer und äußerer Realität, zwischen Konzentration und Entäußerung.“

Nachdem er 1988 nach Westberlin übersiedelt war, rückte der eigene Körper ins Zentrum seines Interesses, aber nur als Mittel zum Zweck. Florschuetz entdeckte die Farbfotografie für sich, merkte aber dabei, dass jetzt der gestische Ausdruck nur noch naturalistisch wirkt. Die bisher in den Motiven vorherrschende Dramatik ist nicht weg, sondern stärker in der Farbe, im Kontrast der Dinge untereinander. Florschuetz konzentrierte sich nun auf Auge und Hand bzw. Finger – also auf die intensivsten Wahrnehmungsorgane –, später kamen Mund, Unterarme, Füße und behaarte Körperpartien dazu. Dazu rückt er den Fotoapparat noch näher an den Körper heran bzw. setzt das Objektiv fast auf den Körper auf.

Das „Triptychon Nr. 1“ (1988) entstand bei einem USA-Aufenthalt sehr spontan und zeigt eine radikale Änderung der Arbeitsweise gleich nach dem Entschluss, in den Westen zu gehen. Linker und rechter Hand weisen jeweils ein oder zwei Finger nach außen; auch das im mittleren Bildteil gezeigte Auge deutet diese Bewegung an, da die Pupille in eine Ecke verschoben ist. Das Bild zeigt, so Florschuetz, „einen Übergang, nämlich eine bestimmte Situation hinter sich und eine neue Situation auf sich zukommen zu lassen. Damals wechselten für mich Realitäten, Realitätsebenen und Reize, ergaben ein anderes Sehen und andere Wahrnehmungen. Doch das abgebildete Auge hat auch, im Gegensatz zu späteren und ähnlichen Motiven, beinahe etwas Rohes an sich.“



THOMAS FLORSCHUETZ, Ohne Titel, 1986, 4-teilig, Baryt-Prints, je 50 x 50 cm



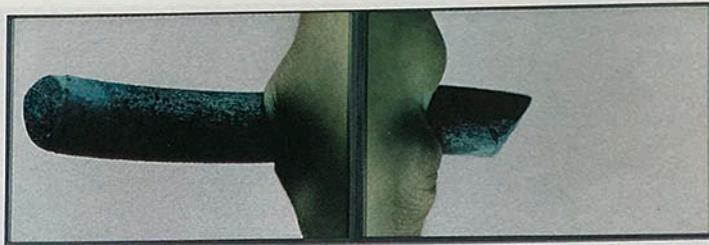
THOMAS FLORSCHUETZ, Ohne Titel, 1985, 6-teilig, Baryt-Prints, je 50 x 50 cm

Die Körperteile vergrößert er nun stärker als früher, um einen ausgeprägten plastischen Effekt zu erreichen. Der aus dem Zusammenhang gerissene Körperteil ist nicht mehr eindeutig identifizierbar, obwohl eine flächige Darstellung oder eine Draufsicht vorherrscht. „Die Irritation ist eine Folge der künstlerischen Methode, Fragmentarisierung und zugleich Vergrößerung, die einen Abstrahierungsvorgang einleitet. Dadurch wandelt sich das fotografische Motiv in die souveräne Formgestalt eines mehrteiligen fotografischen Bildes ... Statt eines ‚wiedererkennenden‘ Sehens wie in der konventionellen Fotografie, das ‚sehende Sehen‘ (Max Imdahl) der ästhetischen Erfahrung ... Eine merkwürdige körperlose Körperhaftigkeit“, so Klaus Honnef weiter, „veranschaulicht sich in seinen Bildern, menschliche Finger verwandeln sich in plastische Gebilde, das menschliche Auge in eine beunruhigende amorphe Erscheinung.“⁵

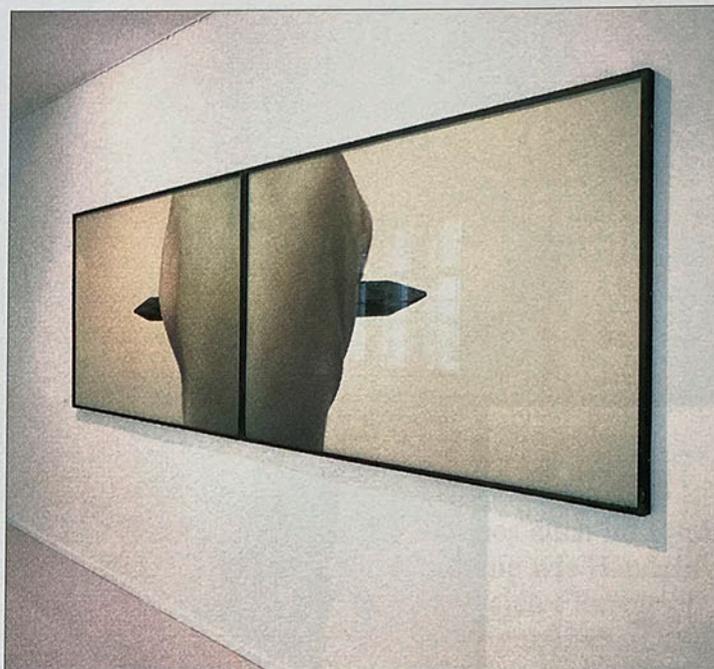
Dabei geht es Florschuetz allein um die Darstellung eines Blickes und nicht um die bloße Darstellung eines Körpers. Durch die Vergrößerung nimmt der Betrachter auch die Dinge im Raum wahr, ein monumentaler Zug entsteht nur direkt vor den Bildern. Wenn sich der Betrachter im Raum bewegt und auf Distanz zu den Fotos geht, ist die Wahrnehmung anders, so dass ein wesentlich komplexerer Eindruck möglich ist. Begründet ist hier auch Florschuetz' rein formal geprägte Vorliebe für Diptychen und Triptychen, Bildgruppen, Serien oder für die Pyramidenform. Auf die christliche oder kunsthistorische Bedeutung von Triptychen oder anderen Formaten will er nicht anspielen, auch wenn er heute ein anderes Verständnis gegenüber diesen Formen entwickelt hat. Florschuetz hält die Artikulation in einer Serie für klarer; diese Struktur unterstützt die eigentliche Aussage der Arbeit. So lassen sich seine Bilder-Folgen auch wie kleine Filme verstehen; zur Entätselung der Bildmotive muss man sich allerdings in die Kameraposition versetzen.

Dabei kann die geometrische Anordnung durchaus der Phantasie Auftrieb geben. Das Bild „Ohne Titel (Kreuz) – I“ (1991) zeigt eine halb geöffnete Hand, die in vier Variationen und ähnlich wie Spielkarten zur Kreuzform montiert wurde. Es handelt sich also weder um eine geballte Faust noch um eine ganz geöffnete Hand. Grundsätzlich sind Hände etwas Sprechendes, erzählen von geleisteter Arbeit und vom Vergehen der Zeit in Form des Alterungsprozesses der Haut. Doch davon ist nur wenig bei Florschuetz zu spüren. Für ihn meint die abgebildete Hand „etwas Hingebungsvolles, Erwartetes, Offenheit für Geben und Nehmen, aber auch ein Zögern zwischen beiden“. Durch die unterschiedlichen Bildkanten entsteht zumindest in der Vertikale der Eindruck eines seltsamen Körpers.

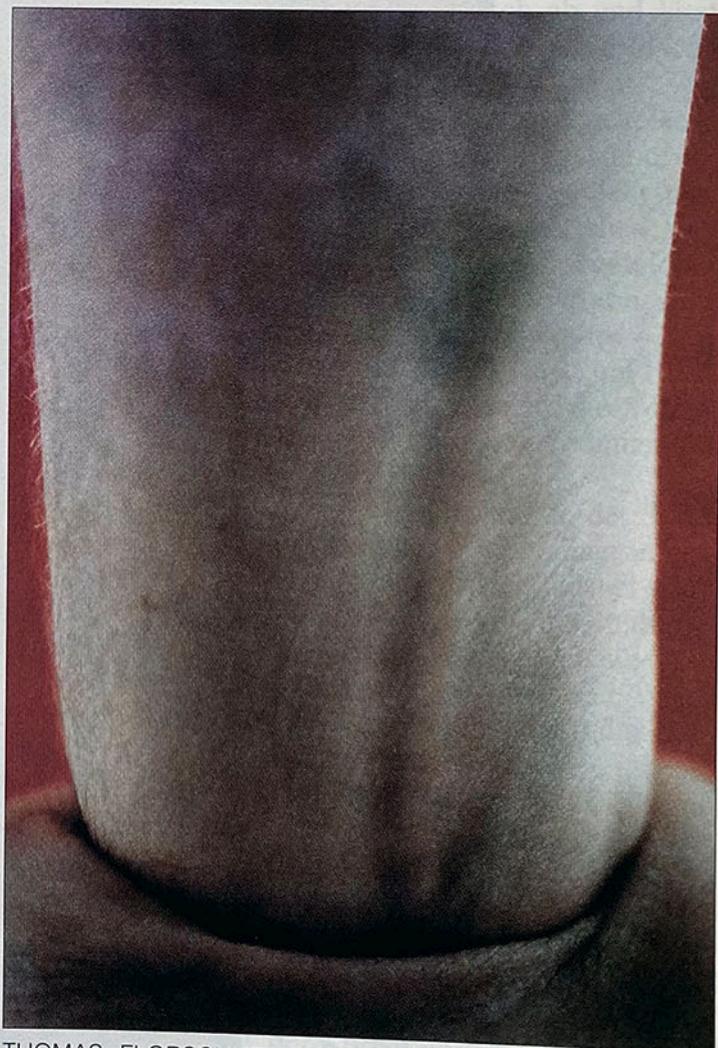
Gewisse Assoziationen stellen sich beim Betrachter automatisch ein, wenn etwa ein Nagel oder ein Holzstock in menschliches Fleisch oder ein Körperteil in ein anderes einzudringen scheint (z. B. „Ohne Titel I“, 1991). Während der Nagel stärker vom Martyrium besetzt ist, verweist der Stock eher auf eine Waffe – um Gewalt geht es also allemal. Obwohl auf den Bildern weder Qualen noch Verletzungen eindeutig sichtbar



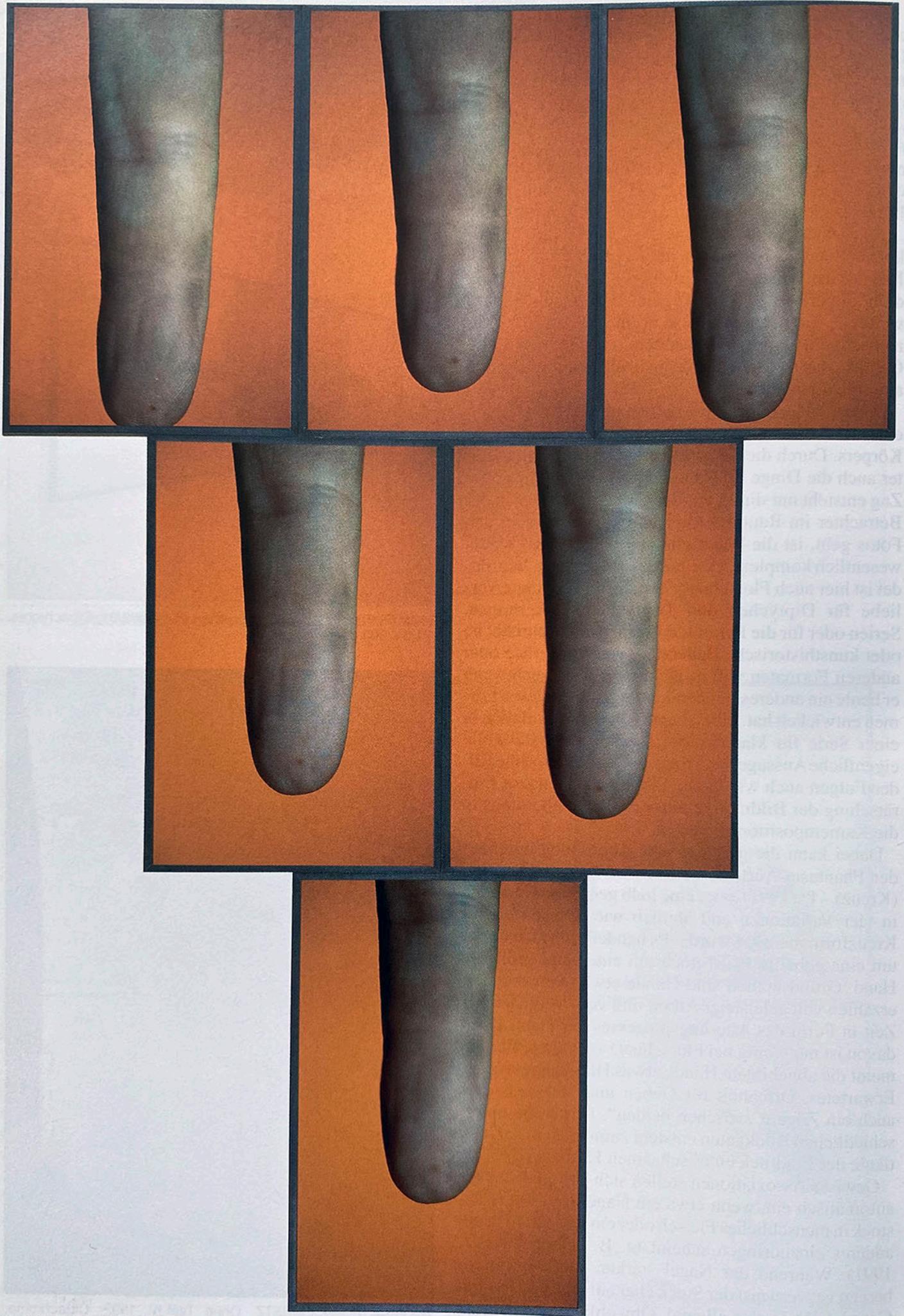
THOMAS FLORSCHUETZ, Diptychon #44, 1989/92, Baryt-Prints, 71,5 x 213,5 cm



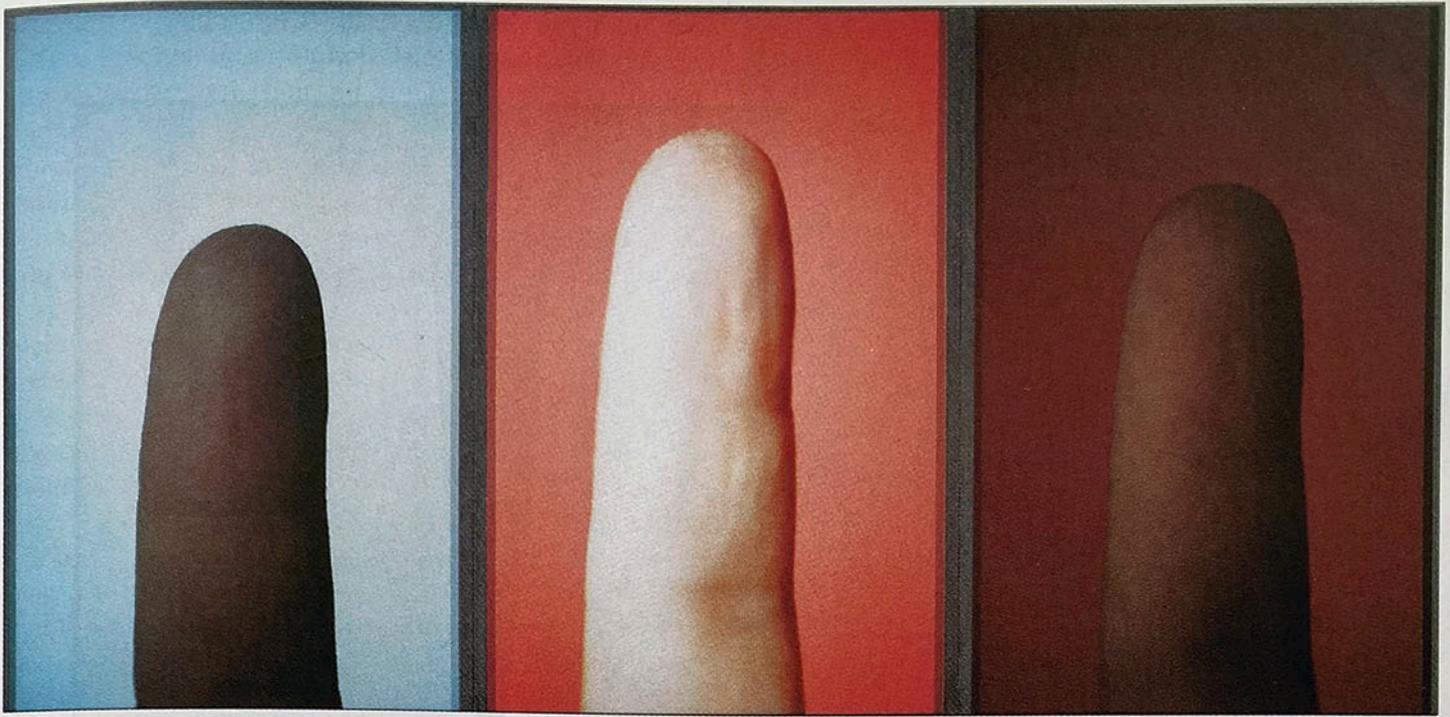
THOMAS FLORSCHUETZ, Diptychon #14, 1989/91, Cibachrome, 121,5 x 363 cm



THOMAS FLORSCHUETZ, Ohne Titel-IV, 1992, Cibachrome, 181,5 x 121,5 cm



THOMAS FLORSCHUETZ, Zuspitzung, 1991, 6-teilig, Cibachrome, 319,5 x 213 cm



THOMAS FLORSCHUETZ, Triptychon #36, 1992, Cibachrome, 181,5 x 121,5 cm

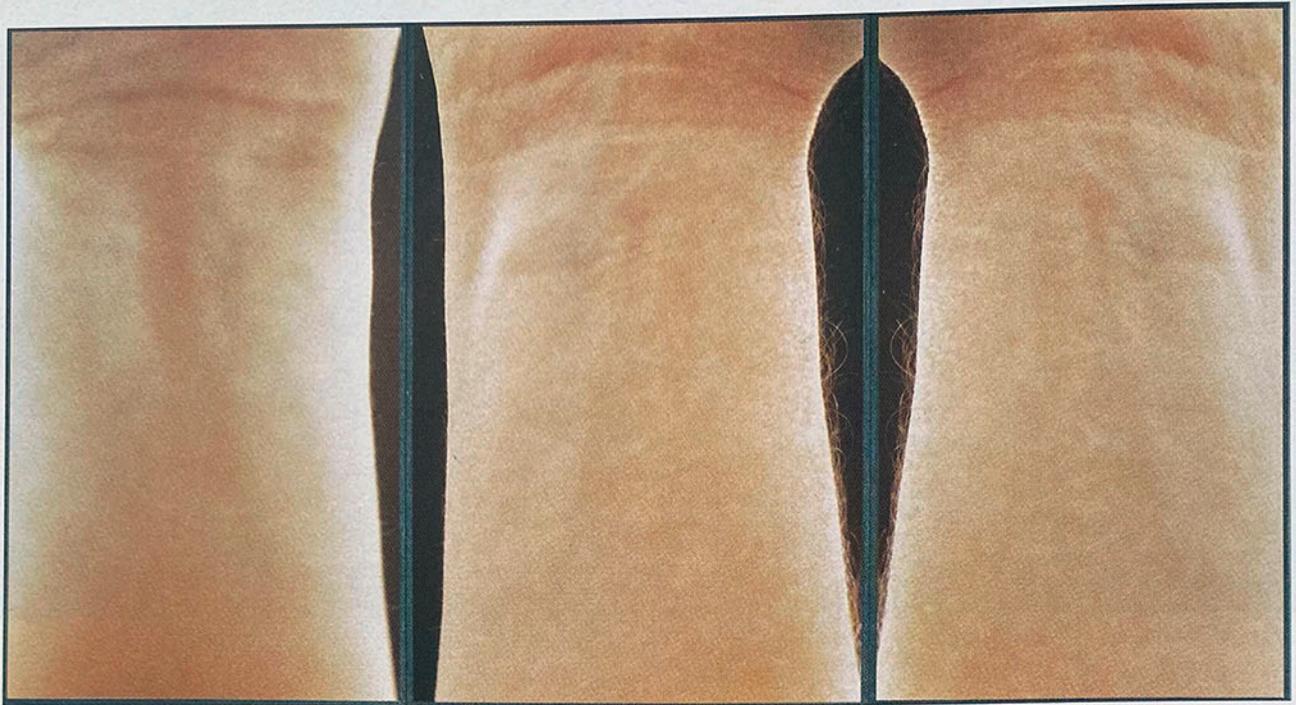
sind, wirkt der bis zur Unkenntlichkeit fragmentierte Körper zumindest fremd, auch gefährdet oder gar selbst bedrohlich und löst beim Betrachter ambivalente Gefühle aus wie heftige Abneigung, vorsichtige Neugier oder eventuell auch die Empfindung einer eigenartigen Schönheit. Diese Gefühle sind eine nicht ganz entwirrbare Mischung aus ersten Eindrücken und alten (Vor-)Bildern; der vermeintlich abgebildete Schmerz beeinflusst und bestimmt das Sehen. Florschuetz' Fotos sollen den Betrachter misstrauisch gegenüber dem Gesehenen machen, auch wenn er weiß, dass es sich nur um eine Hand handelt, die einen Nagel umfasst. Der Betrachter muss bei Florschuetz ständig seine Seherfahrung überprüfen; die dadurch eintretende Distanz ermöglicht das Erkennen des konstruierten Bildes.

Eine zentrale Rolle in der Bildkonstruktion spielt das aus dem Film kommende Moment des Unheimlichen, wie Florschuetz im Gespräch darlegt: „Das, was ungelöst ist, bleibt länger im Gedächtnis und beschäftigt uns weiter, ob wir wollen oder nicht. Wenn ich es selber lösen könnte, würde ich es nicht machen. Dieses Unheimliche muss nicht klar benennbar sein. Vielmehr geht es darum, Metaphern für Formen zu finden, die sich im Bewusstsein oder Unterbewusstsein des Betrachters verankern. Wenn sie das nicht tun, ist der Betrachter nicht in der Lage, diesen imaginären Raum aufzubauen, den er braucht, um die Arbeit verstehen und genießen zu können.“ Und weiter zu seiner Arbeitsweise: „Wer heute mit Bildern arbeitet, muss auch mit dem Moment der Verführung arbeiten. Der Betrachter muss sich auf das Bild einlassen, um mittels Kontemplation und Irritation zum Zweifel und von da aus zum kreativen Umgang zu kommen.“ Damit will Florschuetz dem oberflächlichen Bilderkonsum entgegenwirken: „Es geht darum, Widerhaken in den unendlichen Strom der Bilder zu implantieren.“

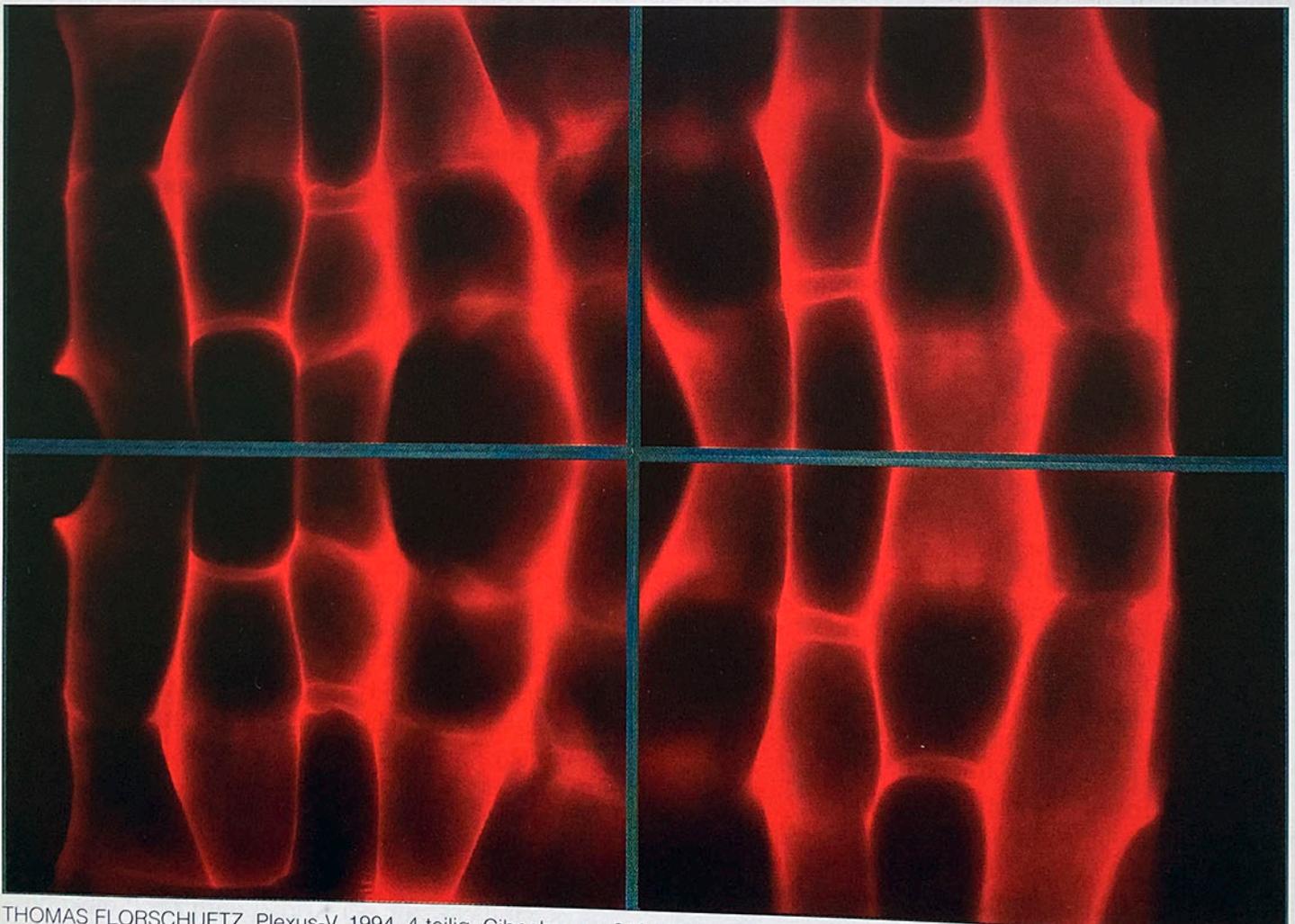
Nicht vergessen werden darf die Gestaltung des

Hintergrundes, der als Teil des Raumes auch im Film eine wichtige Rolle spielt und Handlung wie Handlung in anderes Licht taucht. Nachdem sich Florschuetz lange nicht groß um den Hintergrund gekümmert und ihn immer nur monochrom gestaltet hatte, reihte er im „Triptychon Nr. 36“ (1992) Hellblau, Hellrot und Dunkelrot aneinander. Der jeweils dargestellte einzelne Finger bildet sich jetzt unterschiedlich ab und lässt jedes Mal ein anderes Verhältnis von Raum zur Fläche entstehen. Im „Triptychon Nr. 46 (Displacement)“ von 1993/94 sind Bildkante und (täuschende) Spiegelachse eins. Florschuetz legte den Farbkontrast und die Komposition der Flächen so an, dass Subjekt und Objekt für den Betrachter ihre Plätze vertauschen. Das dreifach und dabei jeweils etwas variiert abgebildete Handgelenk wird mit seinem blassen Farbton zum Hintergrund, der eigentliche Hintergrund indes – eine schlanke Fläche in kräftigem Braun – wird zum Bildsubjekt. Nichts scheint mehr zu stimmen, das Wechselspiel von Subjekt und Objekt funktioniert unter den neuen Vorzeichen nicht mehr richtig.

Dieses Verwirrspiel setzte Florschuetz in der Serie „Plexus“ (1993/94) fort; der Name bezeichnet in der Medizin ein Gefäß- oder Nervengeflecht. Dabei wird die Hand von hinten mit einer simplen Glühbirne durchleuchtet; dieses Hinterleuchten ist auch eine Art des Vertauschens von Vorder- und Hintergrund. Während die Fingerglieder in einen Schleier von dunklen Schatten und gitterartigen Strukturen tauchen, glühen die Fingerschlitze und Gelenkspalten rot auf – die Hand wird durch das Licht entmaterialisiert, verliert ihre Dreidimensionalität. Damit beschreibt „Plexus“ einerseits eine Art von nervöser Spannung, andererseits ein abstraktes Muster oder Netzwerk. Diese Ambivalenz ist schon im Titel angelegt. Florschuetz konstruiert mit diesen scheinbaren Röntgenaufnahmen ein Inneres, das es gar nicht gibt, der Körper wird zur Projektionsfläche.



THOMAS FLORSCHUETZ, Triptychon #46 (Displacement), 1994, Cibachrome, 121,5 x 224,5 cm

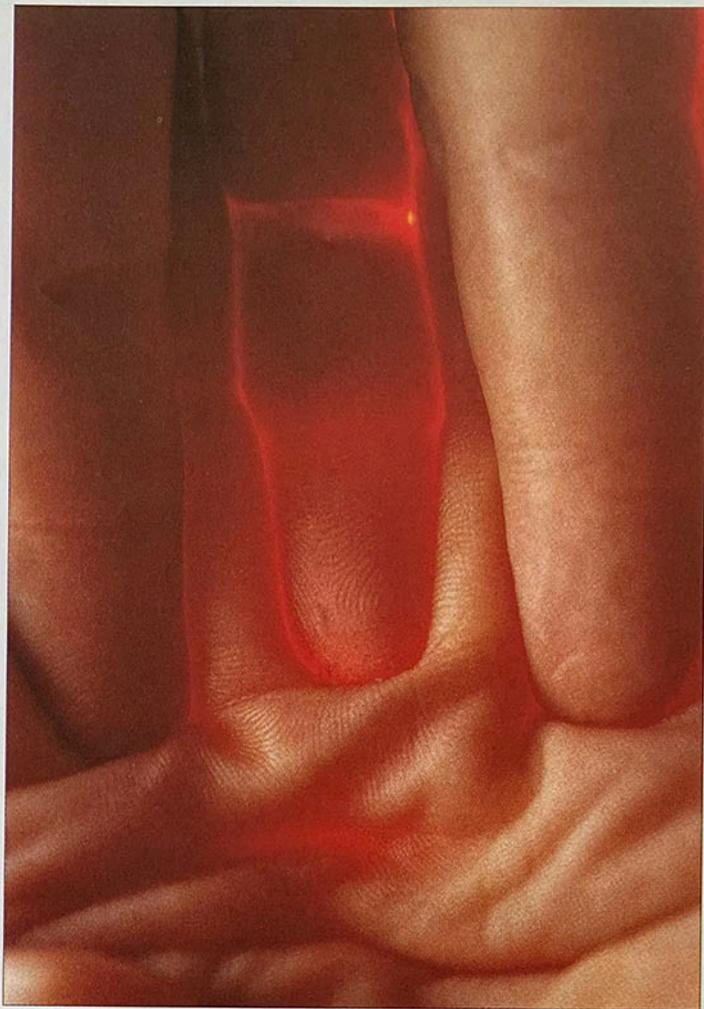


THOMAS FLORSCHUETZ, Plexus-V, 1994, 4-teilig, Cibachrome, 243 x 363 cm

Damit ist weder ein Blick nach innen noch auf die äußere Erscheinung möglich. Viel näher kann man an Körpergrenze und Haut, an die Trennung von Außen und Innen, nicht mehr heranrücken. „Vanishing Point“, Fluchtpunkt also, nannte er 1993 die ineinander geschobenen und hinterleuchteten Finger. Dem scheinbaren Durchleuchten des Körpers folgte die Projektion von Dias auf Hand und Arme, die noch unheimlicher wirkt, weil sie das Motiv zwar erkennbar lässt, aber nicht erklärt, was daraus geworden ist. Das Projizierte – etwa ein Blumenstillleben oder einfach Körperhaare – vermischt sich mit der eigentlichen Oberfläche, obwohl es einige Partien gibt, die beide Bilder deutlich trennen. Das Licht schafft eine zusätzliche Fragmentarisierung durch Unschärfe, es löst das Körperteil noch stärker aus dem Zusammenhang heraus. Nochmals Durs Grünbein: „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.“⁶ Die Lösung dieses Dilemmas erläutert Florschuetz an der „Plexus“-Folge: „Die durchleuchtete Hand befindet sich zwischen dem sendenden Licht und dem empfangenden Auge bzw. dem Kameraobjektiv. Mir geht es um Transparenz und um das, was dem Sehen oder der Wahrnehmung im Wege steht.“

Doch Sehen heißt immer auch Konstruieren, so dass man selbst seiner eigenen Wahrnehmung im Wege stehen kann. Typisch für dieses eingeschränkte oder gehemmte Sehen ist „Lichtreserve I“ (1992) mit der Darstellung eines geschlossenen Auges; ein ähnliches Foto hatte Florschuetz „Weigerung“ betitelt. Hier scheint, im Gegensatz zur „Plexus“-Serie, der Blick nach draußen versperrt, der Blick nach innen aber möglich zu sein. „Das Auge ist geschlossen, um die Außenwelt nicht hereinzulassen und die Innenwelt wieder aufzubauen. So werden Kräfte gesammelt und Distanz gewonnen, damit Dinge sich klären können. Das geschlossene Auge entspricht auch einem Gewinn an Konzentration.“ Dem sehenden Auge allein traut Florschuetz nicht, zumal unser auf alten Quellen fußendes Verständnis von Wahrnehmung auch ein ‚inneres Auge‘ kennt. In der mittelalterlichen Theorie des Sehens war nämlich das Auge das eigentliche Tor zur Seele, glaubte man doch, ein materielles Fluidum fließe zwischen dem Betrachter und seinem Objekt.

Auf den Zeitpunkt vor einer eindeutigen Bewertung spielt Florschuetz im Titel seiner nächsten Werkgruppe von 1995/96 an: „Vor dem ersten Blick“. Später benannte er sie in „Suburbia“ um, als es galt, einen Titel für eine Ausstellung in Edinburgh zu finden. Neue Titel bedeuten für ihn auch eine Bereicherung und Erweiterung des Denkens, einen Hinweis darauf, dass man etwas auch noch ganz anders sehen oder dass das Abgebildete auch noch etwas ganz anderes bedeuten kann. Florschuetz setzt Titel zwar sehr sparsam ein, nennt die Bilder oft nur Diptychon oder Triptychon und nummeriert sie stringent durch. Innerhalb der einzelnen Arbeiten wären „Titel nur Namen“, wie er meint. Für



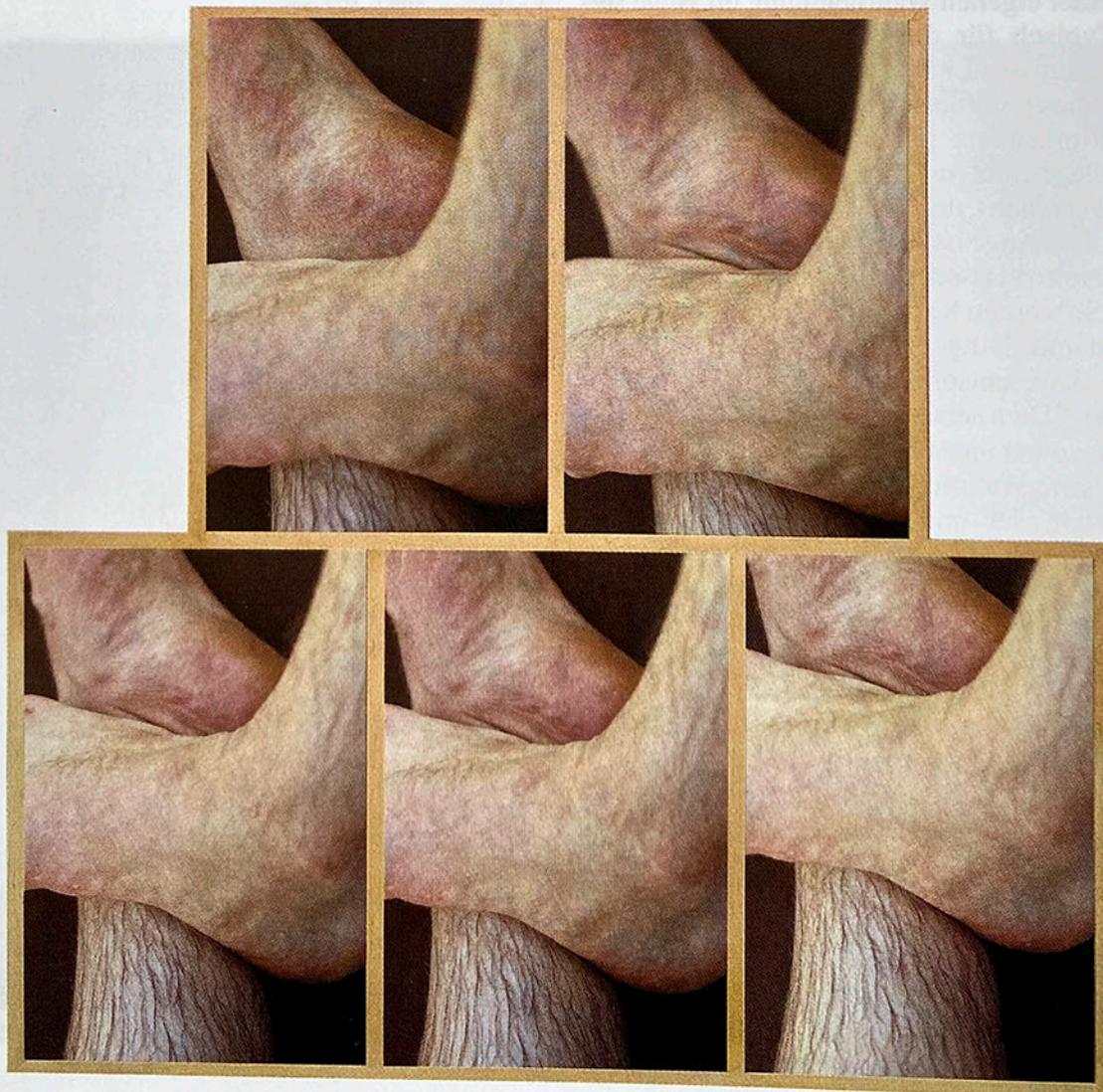
THOMAS FLORSCHUETZ, Ohne Titel (Vanishing point), 1993, Cibachrome, 188 x 127 cm

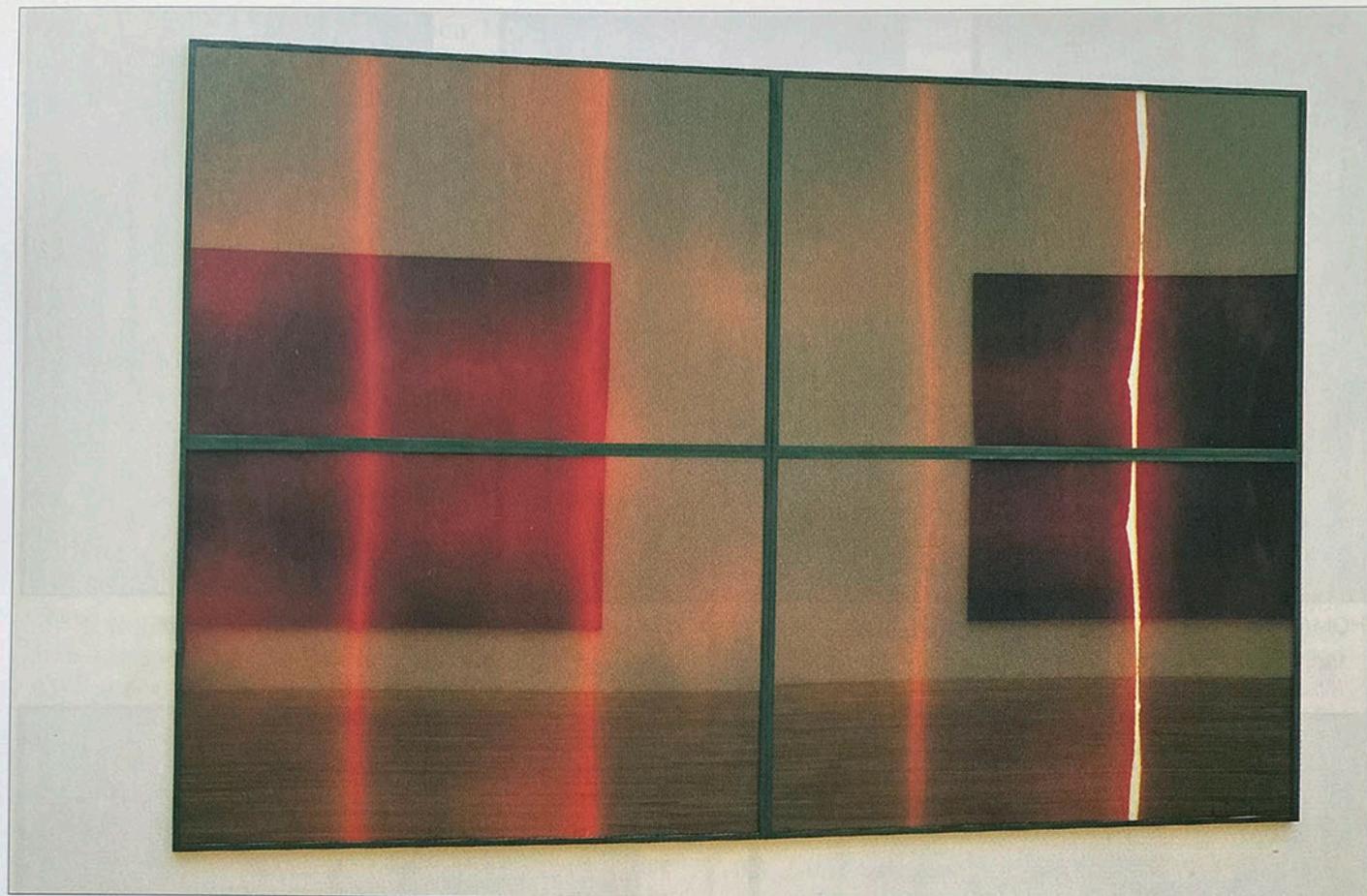


THOMAS FLORSCHUETZ, Ortszeit, 1996/98, Cibachrome, 181,5 x 121,5 cm



THOMAS FLORSCHUETZ, oben: Ohne Titel (Suburbia), 1995/96, 4-teilig, Cibachrome, 167,5 x 247,5 cm
 unten: Ohne Titel (Total), 1995/96, 5-teilig, Cibachrome, 218 x 220 cm





THOMAS FLORSCHUETZ, oben: Riss-I, 1994, 4-teilig, Cibachrome, 243 x 363 cm
 unten: Ricochet-IX, 1997/99, 3-teilig, Cibachrome, je 151,5 x 101,5 cm

zusammengehörende Werke indes weiß er durchaus einen passenden (und überdies auch poetischen) Begriff zu finden – meist handelt es sich dabei um tief greifende Strukturen. Die Deutung lässt er möglichst lange und nach vielen Seiten offen und lenkt die Gedanken des Betrachters nicht zu früh ausschließlich in eine bestimmte Richtung – das würde seinem Streben nach konzentrierter Wahrnehmung völlig widersprechen.

So ist ihm auch die Perspektive der eigentliche Antrieb für die aus der Untersicht auf den Körper aufgenommenen und zur „Suburbia“-Reihe gehörenden

Fotos wie „Attraktion“ (1995/98). Hier sind nur noch zwei Fersen zu sehen – eine merkwürdig reduzierte Sicht auf diese beiden Endpunkte des menschlichen Körpers. Ein unbestimmtes Gefühl von Schmerz, Verletzung und Grenzenlosigkeit taucht auf. Ohnehin macht die Serie der Körperbehaarungen „Suburbia“ (1996) auch vor Schamhaaren nicht Halt und bringt damit eine gewisse Intimität ins Spiel. Gleichwohl spielen Erotik oder Sexualität bei Florschuetz keine Rolle, auch wenn dies von einigen Interpreten behauptet wird. Der Schambereich wird nie klar gezeigt, folglich könnte es sich auch um Haare auf dem Brustkorb





THOMAS FLORSCHUETZ, Multiple Entry #55, 3-teilig, Cibachrome, je 181,5 x 121,5 cm



THOMAS FLORSCHUETZ, Multiple Entry #39, 2-teilig, Cibachrome, je 181,5 x 121,5 cm

eines Mannes handeln. „Suburbia“ beleuchtet, wie der Titel andeutet, dezentrale oder periphere Körperpartien. Die Haare in Nahansicht erinnern beispielsweise an die ‚all-over‘-Malstruktur der Abstrakten Expressionisten. Ein unheimlicher Duktus stellt sich dagegen ein, wenn Florschuetz Arm- oder Beinhaare anfeuchtet und sie gegen ihre Natur in nur eine Fließrichtung bringt. Das „Triptychon Nr. 73“ (1995/96) mit der Abbildung eines Beines fällt besonders auf, da die Haare aus den Poren nach oben wachsen – Florschuetz

hat nur die Fotos auf den Kopf gestellt. Doch die Irritation ist so stark und hat etwas so Zwanghaftes an sich, dass man hinter diesen fragmentierten Abbildungen keinen Menschen mehr vermuten würde.

Von Beginn seiner künstlerischen Arbeit an war die visuelle Wahrnehmung Florschuetz' wichtigster Handlungsantrieb. Mit dem Titel „Multiple Entry“ für eine 1997 begonnene Werkgruppe gibt er einen Hinweis darauf, was ihn bewegt. Ein Fenster seiner alten Kreuzberger Wohnung fotografierte er aus vielerlei

Sichtwinkeln und zu verschiedenen Tageszeiten und thematisiert damit den Blick selbst. Bei diesen Bildern lässt sich nicht ungehindert nach draußen sehen, „sie geben weder einen Blick nach innen noch einen nach außen frei. Die Spiegelungen des Glases stehen für die Einflüsse, denen unser Sehen und damit unser Erkennen unterworfen sind.“ Der Mensch ist gefangen in Spiegelungen und in Streifen von Außenansichten, also in der eingeschränkten Reflexion von Realität und Licht.

Florschuetz begann zwar mit der Darstellung des Körpers, aber sie wurde immer stärker dem Prinzip des Blickes untergeordnet, der Körper wurde geradezu zum Repräsentanten des Blickes. Der Blick des Betrachters gehört auf immaterielle Weise zum Körper, doch Florschuetz benötigt nun nicht mehr ausschließlich den menschlichen Körper – der für ihn so etwas wie eine Metapher ist – und kann sich auch anderen Formen oder körperhaften Erscheinungen zuwenden wie beispielsweise Blumen, die wohl die typischsten Zeichen für Vergänglichkeit und Zeit sind. „Die Blumen ermöglichen ein amorphes Begreifen des Bildes und zugleich die Darstellung von Leben, während die Wahrnehmung des Körpers auf eine ganzheitliche, feste Form beschränkt ist.“ Die neuen Motive erlauben also von der Ikonographie und Komposition her eine andere, freiere Form des Bildaufbaus. Dabei gibt es auch hier Unterschiede. In der „Ricochet“-Gruppe (1997/99) dreht sich alles um Orchideen, die sich zum Betrachter hin öffnen. Die „Lilien“-Gruppe (1999) indes geht vom Betrachter weg und zum Bildraum hin; die Blüten zeigen sich sternförmig, ähnlich wie ein explodierendes Feuerwerk. Durch Veränderung von wenigen Details ergeben sich also ganz andere Bilder – ein für Florschuetz sehr reizvolles Element, das er aus Filmen kennt.

Doch die Wahrnehmung bleibt das Bindeglied zwischen den Fotos aus den 80er Jahren und den heutigen Motiven. Florschuetz wünscht sich einen Betrachter, der lernt, intensiver zu sehen und dem Prozess des raschen und zu einfachen Konsumierens zu misstrauen. Der Blick aber, die wesentliche und vieles bestimmende Konstante von Beginn an zwischen den Motivwechseln, ist nach wie vor das Subjekt. Oder, von Florschuetz tautologisch gewendet und damit auf einen kurzen Nenner gebracht: „Der Inhalt meiner Arbeit ist der Blick auf den Blick.“

Anmerkungen:

- 1.) Durs Grünbein, Im Zwielflicht des Körpers, in: G. Muschter/K. Honnef (Hg.), Westchor – Ostportal. 12 Positionen zeitgenössischer Kunst in Deutschland, Berlin 1995.
- 2.) Klaus Honnef, Thomas Florschuetz, in: L. Sabau (Hg.), Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG Bank, München 1998, S. 124.
- 3.) Durs Grünbein, Konkrete Rätsel, in: Katalog Belvedere, Berlin 1992, o.S.
- 4.) Die Zitate von Thomas Florschuetz stammen aus Gesprächen mit dem Autor im Mai und Oktober 1999 in Berlin und Frankfurt/Main.
- 5.) Klaus Honnef (s. Anm. 2)
- 6.) Durs Grünbein (s. Anm. 3)

BIOGRAFISCHE DATEN



Foto: Carla Guagliardi

THOMAS FLORSCHUETZ, 1957 geboren in Zwickau, lebt und arbeitet in Berlin.

Einzelausstellungen (Auswahl):

1987 Museum Folkwang, Essen. 1988 Anderson Gallery, VCU, Richmond, VA (K). 1989 P.P.S. Galerie F.C. Gundlach, Hamburg. 1990 Institut für Moderne Kunst, Nürnberg (Faltblatt). 1991 Stadtgalerie Saarbrücken (K). 1992 Galerie vier, Berlin, Galerie Nikolaus Sonne, Berlin (K). Galerie du Jour, Paris (K). 1993 Forum Stadtpark, Graz. 1994 Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (K). 1996 Kunstverein Göttingen (K). Vera van Laer Gallery, Antwerpen. Stills Gallery, Edinburgh (Leporello). 1997 Galerie Roziso, Moskau. Städtisches Museum Zwickau (K). 1998 Mücsarnok/Kunsthalle, Budapest (K). 1999 Galerie Markus Richter, Potsdam. Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Leporello). Gary Taintjan Gallery, New York.

Gruppenausstellungen (Auswahl):

1989 „Das Medium der Fotografie ist berechtigt, Denkansätze zu geben“, Hamburger Kunstverein, Hamburg (K). „New Photography V“, Museum of Modern Art, New York, N.Y. 1990 „The Big Picture“, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA. 1991 „Double Mentality“, Sezon Museum of Art, Tokyo (K). 1992 „INTERFACE“, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C. (K). 1993 „Das Bild des Körpers“, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a.M. (K). „Elective Affinities“, Tate Gallery, Liverpool (K). „Multiple Images“, Museum of Modern Art, New York, N.Y. 1994 Dorothea-von-Stetten-Kunstpreis 1994, Kunstmuseum Bonn (K). 1995 „Urbane Legenden – Berlin“, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (K). 1996 „Westchor, Ostportal“, Rheinisches Landesmuseum Bonn (K). 1997 „Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland nach 1945“, Martin-Gropius-Bau, Berlin (K). 1998 „Object & Abstraction: Contemporary Photographs“, Museum of Modern Art, New York. „Bildwechsel“, Museum für Neue Kunst im ZKM, Karlsruhe. 1999 „Tomorrow for ever“, Kunsthalle Krems und Museum Küppersmühle Sammlung Grothe, Duisburg (K). „Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland“, Neue Nationalgalerie, Berlin (K).

Bibliographie:

GRÜNBEIN, Durs, „Konkrete Rätsel“ und TANNERT, Christoph, „Das Schmerz-Lust-Prinzip“, in: Katalog Thomas Florschuetz „Belvedere“, Galerie Nikolaus Sonne und Galerie vier, Berlin, 1992
 ZIEGLER, Ulf Erdmann / HARTWIG, Ina, „Décider, oublier, dépasser. Sur Thomas Florschuetz“, in: Katalog „Total Inconnu“, Galerie du Jour Agnes B., Paris, 1992
 SCHAUER, Lucie, „Zweifello ist die Existenz, ...“ / VON AMELUNXEN, Hubertus, „Aus dem Blick“, in: Katalog Thomas Florschuetz „Plexus“, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 1994
 BEKE, László, „Die Bilder von Thomas Florschuetz“ / BLUME, Eugen, „Die Seele der Hände“, in: Katalog Thomas Florschuetz „Anatomie eines Triptychons“, Mücsarnok – Kunsthalle, Budapest, 1998
 HUTHER, Christian, „Der Blick ist das Subjekt“ in: „Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst“, Weltkunst + Bruckmann, München, 1999