

Kunstgriffe, Arbeitsprozesse, Strategien
Lorenzo Pompa im Gespräch mit Peter Schüller
Düsseldorf, 31. März 2018

PS: Es freut mich, wieder einmal in Deinem Atelier zu sein. Ich sehe, es hat sich viel getan, seitdem wir uns hier das letzte Mal getroffen haben.

LP: Letztes Mal, als du hier warst, habe ich an Diptychen gearbeitet. Auf eine Leinwand habe ich eine Gruppe gemalt, auf die andere ein Muster. Die Gruppen hatten Titel wie „Mysterious Sentinellese People“, die mit dem abstrakten Muster „Wachstum und Freiheit“, zugegebenermaßen ein ordentlicher Kontrast sowohl äußerlich als auch vom Inhalt. Es geht um Menschen und deren übergeordnetes Umfeld. Einerseits die innere Psychologie einer Gruppe (Gebärden, Gesten), andererseits politische, soziale Instanzen.

PS: Ich sehe hier jetzt nur noch metaphorische Gruppenbilder. Die abstrakten Musterbilder sind offenbar weggefallen.

LP: Die Gruppenbilder haben sich geändert. Einerseits ist der Hintergrund flacher geworden, indem ich ihn monochrom halte. Die Figuren, aus denen die Gruppen zusammengestellt sind, haben mehr Ausdruck und Gestik bekommen. Wie wir schon mehrmals besprochen hatten, leben meine Arbeiten von ihren Bezügen untereinander. Seit einem halben Jahr stehen hier in meinem Malraum auch neue Skulpturen, weil ich sehen wollte, wie sie sich zu den neuen Bildern verhalten. Mich erinnern sie an Totems oder Psychopompen, Statthalter für die Gruppenbilder. In der konkreten Welt.

PS: Das Spiel mit Motivvariationen und Formentsprechungen bestimmt auch diese Installation. Deine künstlerische Position verbindet sich – und das zeigt sich hier bestätigt – vor allem mit dem handgemachten Objekt. Wenn Du in einigen Deiner skulpturalen Konstellationen eine Gurke platziert hast oder platzierst, stellt sich die Frage nach der kategorialen Einordnung.

LP: Die Gurke – aber auch die ganze Konstellation von „Set Candid“ kann im weitesten Sinne als „Ready-made“ gesehen werden. Der Begriff „Ready-made“ ist, seit er sich im Kunstlexikon etabliert hat, von einer ganz bestimmten Aura umgeben, nämlich der des „Zeitgenössischen“. Das heißt für mich, dass ein Künstler, der im Zeitgeist agieren will, Ready-mades vorweisen muss. Ich habe dieses Passepartout des Zeitgenössischen versucht zu übersetzen und nenne es jetzt mal das „Vorgefertigte“. Und siehe da: Wenn ich im Atelier ein Bild malen will, gehe ich vorgefertigte Keilrahmen, eine vorgefertigte Leinwand und ebenso vorgefertigte Ölfarben kaufen – von den Werkzeugen und Maschinen, die ich benutze, um Skulpturen zu machen, ganz zu schweigen. All diese (industriell) vorgefertigten Materialien und Werkzeuge könnten als Ready-mades gelten. Man stelle sich z.B. vor: eine von Lucian Freud ausgequetschte Ölfarbtube auf einem Sockel, museal ausgestellt. Der Knackpunkt besteht darin, dass ein Künstler Vorgefertigtes benutzt, das sich außerhalb der Standardmaterialien künstlerischen Schaffens befindet – in meinem Fall eine der EU-Norm entsprechende, „industriell hergestellte“ Schlangengurke. Bei anderen Künstlern sind es Backsteine oder Staubsauger, sogar Pornostars oder Totenschädel.

PS: Ich würde unterscheiden, ob die „industrielle“ Produktion von Materialien und Maschinen in den Kunstwerken zum Thema wird oder ob der Einsatz mit einer gewissen Arbeitsökonomie erklärt werden kann. Natürlich kann man Werkzeuge, Materialien und vorgefundene Repräsentanten von Ideen auch zum Motiv machen – egal ob der Künstler die Realie oder eine Abbildung einsetzt.

LP: Ich möchte darauf hinaus, dass die herkömmliche Auffassung des Ready-mades den Künstler dazu zwingt, seine Originalität durch Verwendung von außergewöhnlichen Materialien zu behaupten. Es gibt in der Kunstszene so etwas wie ein Wettrüsten mit Ready-mades. So war es für mich interessant, von "Set Candid" ausgehend über das Ready-made an sich nachzudenken und zu prüfen, inwiefern das meine Arbeit betrifft. Alle Fragen, die nun aufkamen, richteten sich auf das "Finden".

PS: „Objet trouvé“ können wir wohl als Oberbegriff verwenden. Der bezeichnet das, was die Wörter benennen. Der Begriff wird vor allem dann gerne verwendet, wenn die Geschichte oder ein früherer Verwendungszusammenhang der Dinge herausgestellt werden sollen. Die Entwicklung der Collage und Assemblage vom 19. Jahrhundert bis heute ist spannend. Den Begriff „Ready-made“ bezog Duchamp ursprünglich nur auf vorgefundene, industriell gefertigte Gegenstände, die keine Anzeichen einer persönlichen Bearbeitung zeigten, aus ihrem Kontext herausgenommen und im Kunstkontext mit den dort üblichen Kennzeichnungen wie Titeln und Signaturen präsentiert wurden. Duchamp hat aber auch einmal seine Eltern als Ready-mades bezeichnet. So erscheint Deine Ausweitung auf Produkte der Natur für die Diskussion in gewisser Weise konsequent und nützlich. Der Verzicht auf eine persönliche Handschrift scheint mir ein Merkmal zu sein, das auch auf Deine „gemachten“ Objekte zutrifft. Wann hast Du Dich dafür entschieden?

LP: Meine Arbeit geschieht gezielt beiläufig – der Körper macht es, erst später kann ich mich bewusst dazu verhalten.

PS: Könnte man hier nicht auch sagen, dass die Arbeitsweise „intuitiv“ ist, dass also zuvor Erlerntes und Erfahrenes schnell abgerufen und eingesetzt wird? Welchem Interesse kommt der fertige Gegenstand entgegen?

LP: Ich würde wirklich von einer gezielten Beiläufigkeit sprechen wollen, mit der ich eine Gurke in Salz gesteckt habe - und plötzlich stand da eine kleine sehr facettenreiche Skulptur. Der Unterschied zu den anderen Arbeiten lag in der Außergewöhnlichkeit der verwendeten Materialien. Die Ausnahme bestätigte somit die Regel, und mir fiel auf, dass die Gesamtheit meiner Arbeiten einen Fundus bildet. Diesen Arbeiten wohnt etwas Archetypisches inne, etwas, das schon immer da war, etwas (kulturell) Vorgefertigtes. Also fing ich an, diese Gegenstände als Ready-mades nicht nur zu betrachten, sondern auch zu behandeln und einzusetzen. Das Lustige daran ist, dass auch Außenstehende mich mehrmals und ungefragt auf diesen Umstand aufmerksam gemacht haben.

PS: D.h. Du siehst Deine Bildsprache und Deine Objekte und Gemälde, die Du zu verschiedenen Zeiten „gemacht“ hast, in dem Moment, in dem Du sie in eine Installation oder neue Ausstellungssituation einbringst, als „Ready-mades“.

LP: Ja, das ist auch eine Sache der Sprache. Die Arbeiten werden als Teil des Fundus zu Objekten, wobei das deutsche Wort meiner Wahrnehmung besser entspricht: Während das lateinische Wort „ob jacere“ (da liegen / Objekt) eine passive Rolle suggeriert, wird im „gegen-Stand“ mit der Relation zum Körper das eigene Dasein bestätigt. Als Künstler produziert man Gegenstände, die einem schließlich fertig gegenüber stehen, Aug` in Aug` sozusagen. - Das deutsche Wort lässt sogar vermuten, dass das, was nun vor einem steht, genau als solches gefunden werden wollte, als "Objet trouvé". Wenn ich z.B. entscheide, einen bestimmten Luftraum von einem anderen zu trennen, und den mit Gips fülle, werde ich schließlich eine Plastik vorfinden.

So gesehen entsteht die Frage, ob ein vom Künstler produzierter Gegenstand genauso ein „Objet trouvé“ ist wie das, das nicht von einem Künstler produziert wurde, von ihm aber gefunden und für seinen künstlerischen Ausdruck eingesetzt wird. Wenn das so wäre, könnte man in beiden Fällen von einem Ready-made sprechen. Die Gegenstände in meinem Fundus sind für mich Objets trouvés, und wenn ich sie in den Installationen einsetze, werden sie zu Ready-mades.

PS: Würdest Du so weit gehen, dass Du den älteren, fertigen Arbeiten ihren Status als eigenständige Werke absprichst und aktuell nur ihre Rolle als Ready-made in einer neuen Installation, dem neuen Werk, sehen möchtest?

LP: In meiner Arbeitssituation ist das so. Ich denke dabei an diesen rätselhaften Titel: "Étant donnés" (Es seien vorausgesetzt / gegeben). Es ist eigentlich eine Installation. Von einem Punkt aus nur zu betrachten. Von dort aus als Bild erscheinend. Der Titel spricht von einer Ansammlung von Gegebenheiten, einem Fundus, aus dem das Bild zusammengestellt ist. Man könnte meinen, Marcel Duchamp habe aus der Erfahrung mit Objets trouvés und Ready-mades Rückschlüsse gezogen.

PS: Ich denke, jeder Künstler schafft neue Tatsachen, Situationen, die es vorher so nicht gegeben hat - durch die Umgestaltung von Gegebenheiten oder durch die Platzierung von Tatbeständen in neuen Kombinationen oder Umgebungen. Das „Objet trouvé“, dem Referenzbereiche und Assoziationspotenzial zugestanden werden, war für die spitzfindigen formalen Spiele der Kubisten und für die inhaltlichen Interessen der Surrealisten sehr ergiebig. Die kubistischen Momente und die surrealistische Seite von Duchamp werden immer wieder bearbeitet, aber seine Arbeit mit Konzepten scheint für den Diskurs der Künstlerinnen und Künstler heute besonders wichtig. In seiner gesamten Entwicklung verbindet Duchamp viele Möglichkeiten einer sinnlichen Kunst mit Strategien und Konzepten. Ich bin ganz Deiner Meinung, dass dies stärker beachtet werden müsste. Duchamp hat Schach gespielt, aber er hat auch mit Dalí einen Stierkampf organisiert und inszeniert.

LP: Ich möchte noch einmal auf deine Bemerkung zurückkommen, dass Duchamp einmal seine Eltern als Ready-mades bezeichnet hat. Ich spinne das jetzt mal weiter: das eigene Geburtsdatum, der eigene Name, die Eltern, das soziale Umfeld, die daraus resultierende Erziehung, die Sprache(n)... Konsequenterweise wären auch Leben und Fatum als „Objets trouvés“ zu betrachten. – In dieser Hinsicht ist doch auch der Körper ein gefundenes Objekt. Zynisch bestätigen lässt sich das alles durch die Tatsache, dass jedes Individuum heute an Hand seiner persönlichen Daten erfasst wird. Jeder der durch Daten erfasst wird, ist in der Wahrnehmung derjenigen, die diese Daten handhaben, ein Ready-made. Die Ready-mades bringen ihre Attribute mit, durch die Normen und deren Abweichungen erkundet werden, als Mittel zum Zweck also. „Fountain“ ist ja trotz allem nicht mehr oder weniger ein Kunstwerk als die „Mona Lisa“. Beide bestätigen durch ihre Abweichung die Kunst und deren Künstler.

PS: Im Hinblick auf künstlerische Produkte können sicherlich viele tatsächliche und historisch begründete Bestandteile und Vorstellungen benannt werden. Es stellt sich vielleicht auch die Frage, ob sich in der praktischen künstlerischen Arbeit diese unterschiedlichen Momente so ausmachen lassen.

LP: Für mich zeigt sich immer mehr – wie Du ja auch schon erwähnt hast, dass man nur eine Seite von Duchamps Methoden erkundet hat. Neben dem, was man als Konzept herausstellt, gibt es da etwas, was sich unmittelbar mit dem Leben an sich beschäftigt: In einem Interview von 1967 im englischen Fernsehen (BBC), wird er von einer jungen Moderatorin gefragt, was „Zufall“ (chance) für eine Rolle innerhalb seiner Arbeit spiele. Er antwortet sehr unaufgeregt: „It is the consideration of chance as an almost religious element“.

Der Gegenstand des Künstlers will durch ihn hervorgerufen werden. – Die Entstehung der Arbeit "in advance of a broken arm" kann man sich unter Umständen so vorstellen: ein Schneesturm in New York, die Pflichten des Bürgers, vielleicht eine freundschaftliche Belehrung über Haftung und Versicherung, dann bei dampfendem Atem das Räumen des Schnees vom Gehweg mit einer Schneeschippe, sich selber mit kindlicher Freude beobachtend, während oben das Schachbrett wartet. – Gefunden! Heureka.

So wollten auch der Flaschentrockner und das Urinal von Marcel Duchamp hervorgeholt werden. – Man beweise mir das Gegenteil.

PS: Welche Assoziationsketten, Strategien oder Zufälle zu ihrer Geburt als künstlerisches Ready-made geführt haben, ist nicht so eindeutig zu sagen. Die Aussagen von strategisch argumentierenden Künstlern sind nicht immer hilfreich.

„Zufall“ wird sowohl mit kosmischem Eingebundensein oder göttlichem Wirken erklärt, als auch als absichtlich herbeigeführte, von subjektiven Entscheidungen befreite Situation eingeplant. Sprechen wir jetzt über Mystifikation oder über Rationalität in der künstlerischen Arbeit? - In der klassischen Moderne wurde immer wieder von den Künstlern formuliert, dass sie etwas zum Schaffen drängte, etwas von ihnen gefunden oder verbildlicht werden wollte. Können sinnliche Empfindung und subjektive Begegnung mit Tatsachen – egal, ob diese vertraut oder erstaunlich sind - nicht auch in ein rationales Konzept eingeflossen sein? Auch wenn Duchamp sich in seinen launigen Rückblicken sehr auf Konzeption beruft und zuweilen ein Desinteresse am Visuellen betont, so zeigen seine Ready-mades doch entschiedene sinnliche, skulpturale Qualitäten und haben ikonischen Charakter attestiert bekommen.

LP: Ja, es bleiben Fragezeichen über Fragezeichen! Duchamp hat den Sockel in Frage gestellt und wurde selber drauf gesetzt – er hat in seiner bescheidenen Unbescheidenheit stets dafür gesorgt, alles im Nebel zu lassen. Das hat der Moderne sehr imponiert, und am Fall Bretons, der ja immer sehr dezidiert wusste, wer dabei ist und wer nicht, merkt man, wie ihn Duchamps intelligentes Außenseitertum regelrecht verunsicherte. Duchamp selber amüsiert das außerordentlich, weil er weiß, dass er eigentlich nur atmet. Neben seiner Indifferenz schlägt er jedoch stets einen diffusen Unterton an: Zufall, Sexualität, Wissenschaft, Religion, Langeweile, usw. - alles klingt dabei mit. Es ist alles Material für die Konstruktion eines Künstlerbildes, und ich glaube, er wollte dieses Material veranschaulichen, damit der Betrachter es frei ergänzen kann, da es doch auch sein Material ist. Das könnte dazu geführt haben, dass diese Vorstellung als Konzept missverstanden wurde, denn der Betrachter soll die Arbeit ja nicht als Marcel Duchamp vervollständigen, sondern als er selbst.

Ich weiß gerade nicht, wie ich das formulieren kann: Mir kommt es vor, als hätte er den Menschen als Künstler in die Arena der Kunstkonventionen geschickt. Es scheint mir, als hätte er, indem er ganz einfach Künstler ist, den ganzen Hühnerhaufen bis heute aufgescheucht. Er weiß - und er weiß auch nicht. Das hindert ihn aber nicht daran zu atmen, zu leben, zu tun. Er hat die Kunst ohne konservative Pedanterie an den Ur-Künstler erinnert, einer der sich zu Gott verhält, einer der aus seiner menschlichen Situation heraus agiert. Ich glaube, deswegen enthalten all seine Arbeiten diesen archetypischen Charakter, als hätte er sie aus einem vergessenen Regal geholt.

Für mich haben Duchamps Werke wirklich die verschiedenen genannten Qualitäten. Die strenge Anwendung der Kategorien scheint den Phänomenen und den Künstlern eh nicht gerecht zu werden. „Ich suche nicht, ich finde.“ – Gerade Picasso, der doch als Antipode Duchamps dargestellt wird, scheint Duchamp als Finder seiner Kunst zu bestätigen.

PS: Wie würdest Du den Prozess des Auffindens in Deinem Atelier beschreiben und mit wie viel Anstrengung ist er verbunden?

LP: Da stelle ich mir gerade Sisyphos als Identifikationsfigur für den Künstler als glücklichen Menschen vor!

PS: Ich verstehe, was Du meinst; aber im Gegensatz zu Sisyphos suchen sich Künstler ihre Felsblöcke, ihre Arbeitsweisen und ihre Ziele selber aus. Wenigstens ist das die Vorstellung seit der Moderne.

LP: Indem Sisyphos in den Gegebenheiten sein Glück sucht, bestätigt er seinen Willen, das Schicksal zu seinen Gunsten wenden zu wollen – das Glück als intellektuelle Leistung zeichnet den Künstler aus. Ein Mensch, der an Stein und Hang verzweifelt, verrät

Erwartungen an die Gegebenheiten – ein Trugschluss. Dieser Mensch wird sich von den Gegebenheiten abwenden und sein Glück in Ideen suchen, von denen er auch meint, Herr sein zu können. Sisyphos findet harte Bedingungen vor, entscheidet sich trotzdem gegen die Entfremdung, weil er auf seine physischen, sinnlichen und intellektuellen Fähigkeiten vertraut. Die Handhabe von „Schicksal“ entscheidet sich, indem durch das Tun Lösungen gefunden werden, und das ist eine sehr erfüllende Aufgabe.

PS: Gehen wir abschließend noch einmal auf Arbeitsweisen ein: Picasso fand Materialien in Form von Fundstücken, aber er fand auch ästhetische Möglichkeiten in seinem eigenen Malprozess, und er fand formale Lösungen zu Fragen der Abbildung. Duchamp fand u.a. das Ready-made. - Wie würdest Du Deine eigene künstlerische Praxis charakterisieren und die Verwendbarkeit von Ready-mades dafür beschreiben?

LP: Selbstverständlich arbeiten beide nach ihren jeweiligen Programmen. Ihre Methoden sind sehr unterschiedlich, aber ikonografisch suchen sie beide den Archetypus. Wie vorher schon angedeutet, werden die beiden immer gegeneinander ausgespielt - wobei ich meinen würde, sie seien die zwei Seiten derselben Medaille.

Durch meine Zeit als Architekt und Designer konnte ich die andere Seite des Pissoirs kennenlernen: Für Design ist es wichtig, nach Lösungen zu suchen, weil eine Idee vorweggenommen wird. Es geht hier um die Antwort. Das fand ich auf Dauer sehr unbefriedigend und begann, „in den Tag“ zu arbeiten, um der Arbeit willen. Es entstanden Gegenstände, mit denen ich weiter als Material umgehen konnte. Der schon oben erwähnte Fundus erlaubte mir, je nach Situation verschiedene Elemente zu kombinieren und in Szene zu setzen. Ich konnte nun durch die eigene Bildsprache neue Szenarien formulieren. Ich vermute, dass ich durch die Erfahrung mit Design eine bestimmte Skepsis gegenüber Vorgefertigtem in der bildenden Kunst hege, das was ich am Anfang als das Passepartout zum Zeitgenössischen meinte. Auf diese Weise kam ich auch dazu, möglichst einfache, – wenn man so will – tradierte, vielfältige Materialien zu benutzen: Ölfarbe, Gips und Gurken.