

Palimpsest

Zu einigen Werken von Michael Lukas

Als man noch auf wertvolles Papyrus und Pergament schrieb, wurden bei Bedarf die alten Aufzeichnungen entfernt, um eine aktuellere Mitteilung festzuhalten. Heute können diese ersten Botschaften der Palimpsest genannten Schriftstücke wieder lesbar gemacht werden, und bisweilen erweisen sich die früheren Inhalte als die bedeutsameren. Nicht verloren, nur stumm war das Wissen unter der Oberfläche.

Das der Wahrnehmung Verborgene sucht auch die Kunst. Und sie tut es, indem sie hervorhebt und verdeckt. Im Nebeneinander von Farben und Formen entzieht sich Sichtbares der Aufmerksamkeit, um anderes erscheinen zu lassen. Die innerbildlichen Prozesse, die durch Gegenüberstellungen sowie Übermalungen auf Gemälden von Michael Lukas in Gang gesetzt werden, veranlassten Wolfgang Schäffner zum Vergleich mit dem Palimpsest. In einer Werkgruppe von Bildern und Objekten hat Michael Lukas seine Arbeitsweise mit Aussage- und Erscheinungsformen von Karte verbunden. „Karten eröffnen Welten und sind Ausdruck unserer Zeit“, meint der Künstler.

Jedes dieser Bilder ist in zwei voneinander gänzlich verschiedenen Arbeitsgängen entstanden. Einmal liegt jeweils der gleiche Siebdruck zugrunde, über dessen größten Teil der Fläche sich kleine gestrichelte Quadrate in Schwarz oder Hellgrau ausbreiten. Die Regelmäßigkeit im Kleinen wird durch die Gestaltung des Gesamten durchbrochen: Ausbuchtungen bleiben frei, manche Stellen scheinen sich zu wölben. Wie dieser Siebdruck genau aussieht, ist nur durch Vergleich mehrerer Bilder zu rekonstruieren, denn in jedem läßt die Übermalung andere Stellen erkennbar. Mit dem Rapidographen hat der Künstler mancherorts die feinen Strukturen der Unterlage fortgesetzt. Tuschezeichnung und Druck sind nur mit Mühe zu unterscheiden. Zu welcher Schicht die Ergänzung gehört, wird nicht gesagt, auch sonst ist die Beziehung zwischen Arbeitsphasen vielgestaltig. Acrylfarbe läßt, verdünnt angewendet, den Untergrund durchscheinen, und woanders in dickem Farbauftrag nichts mehr von dem ahnen, was der Betrachter erschließt. Über allem bilden Strukturen ein Netz, nehmen Orte ihren Platz ein, werden Bereiche von regelmäßiger Form lasierend angedeutet oder deckend gekennzeichnet. Hier bilden sich Waben, dort beginnt ihre Zerstörung. Räumlich oder umrißhaft gesehene Formen fügen sich in Variationen von Größenverhältnis und Perspektive. So werden darstellende Bezüge in symbolhafte umgewandelt, an deren Brüchen die Mechanismen formalen Denkens deutlich werden.

Auch bei symbolischen Abbildungen, wie sie in Karten zur Anwendung kommen, wechseln Maßstab und Perspektive, jedoch gemäß Vereinbarung. Angeregt durch das Interesse von Wolfgang Schäffner und Michael Lukas, entstand vor Jahren ein Kreis von Germanisten, Philosophen, Architekten, Kunsthistorikern u.a., das interdisziplinäre Potential von Karten zu erforschen. Der Begriff „Mentales Mapping“ zeigt, in welchem allgemeinen Sinn Denkvorgänge als Karten formalisiert werden können. Dabei sind letztere Hilfe zum Verstehen und gleichzeitig dessen Beschreibung. Diesen Umstand macht sich der Künstler zu Nutze. Bewußtsein und Wahrnehmung verbindet er in dem Satz „Wir leben in einer Zeit, in der es keine Horizontlinie mehr gibt“, dem er in einer Art kartographischem Kommentar zu seinen Arbeiten assoziativ Wörter, wie „Polyperspektivität“, „Paradies“, „Pangäa“, den Urkontinent, beifügt. Der Gegenwärtigkeit des Vergangenen und Zukünftigen entspricht die allgemeine Übersicht. „GPS“, Global Position System, übernimmt die Orientierung, wenn man sie verloren hat. Um geistiges Zurechtfinden geht es beim Text „Übergang“ im selben Katalog. „Der Übergang“, heißt es in dem einem Roman von Lukas Hammerstein entnommenen Abschnitt, „ist doch der einzige Ort, wo es gut auszuhalten ist“.

Ebenfalls keinen bestimmbar Ort gibt es in dem wabenförmigen Netz, das in seiner schönen Farbigkeit das Auge des Betrachters aufhält und somit im ersten Moment das deutliche Darunter überdeckt. Bei anderer Einstellung des Auges erscheint die Bildfläche in gerahmte Facetten aufgeteilt. Man kann den Blick auch so auf das Werk richten, dass man durch die Waben auf den Hintergrund blickt. Bei einem weiteren Bild gibt es keine Wahl, die

großzügig gestaltete Fläche nicht als Durchblick zu verstehen. So entsteht Polyperspektivität beim produktiven Sehen.

Dagegen sensibilisieren die Objekte für den Vorgang des Deutens. Doch die Grenze zwischen Bildern und Objekten ist keineswegs leicht zu ziehen. In einem Katalogtext zu Werken von Michael Lukas betont Roger Willemsen die Bedeutung, die die „Öffnung des Bildes zum Ungestalteten“ für den Künstler besitzt. Am Beispiel eines kleinen, an der Wand hängenden Kastens von den Ausmaßen 13 x 43,5 x 4,5 cm läßt sich untersuchen, wie sich Bild und Gehäuse zum Objekt verbinden. Die Holzkonstruktion besitzt Selbstständigkeit. Sie trennt die zweiteilige Bildfläche in drei Bereiche, einmal synchron, einmal als Unterbrechung. Obwohl die Maße winzig sind, besteht ein Zusammenhang zu den früheren Diptychen und Triptychen des Künstlers. Andererseits widerspricht der sachliche Eindruck, den das Werk vermittelt, der „Pathosformel Triptychon“. Charakter des Werks und Interpretationsansatz werden durch die vermeintlich praktische Funktion, etwa die Demonstration von Sachverhalten, verändert; die Hierarchie zwischen Bild und Rahmen ist zerstört. In seiner alltäglichen Präsentation ist das Gestaltete formal wie inhaltlich der ungestalteten Wirklichkeit näher gerückt. Unter dieser Voraussetzung kommt die schmal umrahmte Bildfläche mit den geographischen Zusammenhängen dem Betrachter 4,5 cm entgegen, wodurch das kleine Format Beachtung auf sich zieht. Links überlagern sich Liniennetz und Stadumrisse, unterschiedlich in Maßstab und Perspektive. Das mittlere und das rechte Feld, zeigen eine fortlaufende, von einem Holzsteg getrennte Gebirgsstruktur in Schwarz-Weiß, durchzogen von einer feinen weißen Linie. Konkrete Hinweise zu Land, Stadt, Gebirge, Straßennetz, Stadtform und Schluchten sucht man vergebens. Wie es in der Chaostheorie die Informationslücke gibt, in der die wesentlichen Einzelheiten verborgen bleiben, fehlen hier die Informationen zum Ort der Beschreibung. Der Künstler fügt Bruchstücke zu einer Ästhetik der Wissenschaftlichkeit und verweigert ihnen durch Springen in der Darstellungslogik den gewohnten Inhalt. Verstehen wird dabei zum Thema, dargeboten in der zu Kunst gewordenen Zweckkonstruktion.

Andere Objekte bestehen aus Einzelteilen, die nur an die Wand und aneinander gelehnt, ihren flüchtigen Bestand haben und nicht als Ganzes zu bewegen sind. Würde man ein Stück wegnehmen, um es zu betrachten, fiel das Ganze in sich zusammen. Zum Transport muß das Werk zerstört werden, beim Aufstellen wird jedesmal der innere und äußere Zusammenhang aufs Neue installiert. Tafeln, die beklebt oder bedruckt sind, Plexiglasscheiben, aus denen eine geometrische Form herausgesägt ist, durchsichtiges oder schwarzes Plexiglas in der Form von Kontinenten oder Ländern lehnen aneinander wie zum Gebrauch. Kleine schwarze Plexiglasländer stehen links und rechts einer Konsole in Reihe und Glied. Enger zur Wand gehörig als ein Bild, das abgenommen und wieder aufgehängt werden kann, verläuft das Objekt in die Umgebung und bezieht diese mit ein. Das Fragment setzt sich fort, hat keine feste Umrißlinie oder Rahmen.

Diese fehlende Beschränkung findet sich in Michael Lukas Bestreben wieder, die interdisziplinären Abgrenzungen zu überwinden. Das gilt für den Bereich der Kunst wie beim Fachwissen. 1991 war er an Organisation und Durchführung eines Ausstellungsprojekts in der Pasinger Fabrik beteiligt, in dem Bildende Kunst, Musik und Performance zusammenwirkten. Und im Staatlichen Museum für Naturkunde und Vorgeschichte in Oldenburg verbinden sich Kunst und Wissenschaft. Dort haben Rainer Wittenborn, Michael Lukas und Tobias Wittenborn gemeinsam mit dem Museumsteam der ständigen Ausstellung „Weder See noch Land – Moor eine verlorene Landschaft“ ihr Aussehen und damit ihre Aussagekraft gegeben. Umgekehrt hinterfragt Michael Lukas in den besprochenen Werken mit bildnerischer Gestaltung Formen des Verstehens. Für Künstler wie Betrachter gilt es, die Möglichkeiten zu erweitern.

1997/2000

Annemarie Zeiller