

Katja Hoffmann

## Mit spielerischem Kalkül

Florian Schmitts Arbeiten fordern den Betrachter kalkuliert heraus, den Augen *nicht* zu trauen. Seine Fotografien, die in Kölner U-Bahn-Stationen entstanden sind, bezeichnet er selbst als »temporäre Interventionen«. Sie irritieren den Blick, da sie Orte, die man im Sinne Marc Augés als »Transiträume« bezeichnen kann, bewusst ins Zentrum der fotografischen Inszenierung rücken: Schmitt stört die flüchtige Alltagswahrnehmung, die für gewöhnlich an diesen »Orten des Übergangs« nirgendwo innehält, nicht still steht, nicht nachschaut – vielmehr bestimmt der fliegende Wechsel von A nach B die Bewegung. Die Fotografien provozieren jedoch genau diese selbstbewusste »Nachschau« mit spielerischem Kalkül, wenn etwa glitzernde Lametta-Stränge in das abstrakte Tableau einer über Eck laufenden rot getäfelten Kachelwand akkurat eingepasst werden und die Linienführung der Fugen sowohl vertikal als auch horizontal aufnehmen. Das Auge stolpert. Die Alltagswahrnehmung wird markiert, dadurch dass ein im Kontrast zur Grundfläche stehendes Material, beinahe lapidar und gleichzeitig doch exakt komponiert, in diesen sogenannten »Transiträumen« oder auch »Nicht-Orten« arrangiert wird. Die Materialität der hinzugefügten Requisiten erinnert zugleich an popkulturelle Repräsentationsstrategien: Glanz und Glitter werden dort als ästhetisches Surplus manchmal schriller (Selbst)Inszenierungen eingesetzt, Trash-Utensilien einer pervertierten Konsumkultur subversiv zelebriert.

Lametta-Gold und Wimpel-Silber spielen in Schmitts feinsinnig kalkulierten Fotografien aber auch mit einer kulturgeschichtlich gewachsenen Kostbarkeitslogik, die man etwa in mittelalterlichen Ikonen oder auch religiösen Riten antrifft: Der goldene Nimbus nobilitiert die Figur, der Vorhang verbirgt das Allerheiligste. Allerdings veredeln die Arrangements des Künstlers die in der Alltagswahrnehmung eher unsichtbaren Orte nur bei einem ersten, bei einem flüchtigen Blick – mit dem zweiten wird die subversiv-ironische Geste pointiert: nämlich dann, wenn sich die eigentliche Materialität dem Auge des Betrachters erschließt, wenn sich zeigt, dass der Vorhang nichts sakralisiert, nichts Heiliges verbirgt, sondern – ganz profan – eine funktionale Metalltür signiert, wenn deutlich wird, dass die Verwandlung des Ortes auf einem billigen Massenprodukt kapitalistischer Konsumkultur basiert. Die Welt erscheint als eine sinnentleerte und zugleich fügt die Markierung dem Ort eine neue, eine subjektive Bedeutung hinzu.

Schmitt schöpft einerseits aus einem kunstgeschichtlichen Formenrepertoire aber auch aus Bildphänomenen der Popkultur ohne in diesen Bezugssystemen eindeutig aufzugehen. »Remix« als künstlerische Strategie der Aneignung und Aufnahme, Vermischung und Überlagerung von Bildelementen, die innerhalb der visuellen Kulturen zirkulieren, bestimmt sein Verfahren. Das Spiel mit „primary structures“, wie der US-amerikanische Minimalismus die Reduktion auf formale Grundstrukturen bezeichnete, prägen die Arbeiten des Künstlers ebenso wie Referenzen auf fotografische Positionen der 1920er Jahre. Unkonventionelle Blickperspektiven, aber auch Schmitts frühe beinahe bühnenartig arrangierte Fotografien erinnern in ihrer klaren formalen Anlage an Inszenierungsstrategien des russischen Konstruktivismus oder des Bauhauses, denkt man etwa an Rodtschenko oder Moholy-Nagy. Hingegen konterkarieren die Neon-Farbgebungen oder auch farbliche Kompositionen aus Pink-Rosa-Gelb, ebenso wie die Verwendung etwa von Regenbogenfolien die von formaler Strenge geprägten ästhetischen Referenzen auf die 1920er Jahre und rufen Assoziationen zu Eighties-Trash-Bildwelten auf.

In den für die Fotografie arrangierten Tape-Installationen im öffentlichen Raum wird beispielsweise die Ernsthaftigkeit und Strenge konstruktivistischer Kompositionen in einen alltäglichen »Un-Ort« überführt und ironisch gebrochen. Schmitts Farb- und Formgebungen spielen hier erneut mit den ästhetischen Vorgaben des öffentlichen Raumes: Komplementärkontraste, pinke oder grüne Neonfarben ebenso wie die bewusste Kreuzung einer rein vertikalen bzw. horizontalen Kachelung konterkarieren das architektonische Raster und die Kolorierung der U-Bahnstationen.

Neben den Fotografien im öffentlichen Raum, zeichnet sich Schmitts künstlerisches Verfahren außerdem durch die Arbeit im Studio bzw. Atelier aus: Hier entwirft er fragmentarische Modelle aus Alltagsmaterialien ebenso wie aus selbst erstellten Fotos und arrangiert sie zu häufig abstrakten, miniaturartigen Bildwelten, in denen die räumlichen Relationen verloren gehen. Manchmal scheint die Schwerkraft der Dingwelt aufgehoben, die Koordinaten von „oben“ und „unten“ gehen verloren. Allerdings entsteht erst durch die Linse der fotografischen Apparatur ein komponiertes Bildganzes. Beobachtet man Schmitt beim Arrangieren seiner fotografischen Szenarien, dann besteht die Arbeit vor allem darin, Fragmente aus Pappe, Schnipseln und Alltagsutensilien, manchmal auch aus Spiegeln, exakt zu positionieren. Die Kamera wird dann bedacht in Stellung gebracht, so dass eine bis ins Detail arrangierte Bildkomposition im gewählten Ausschnitt entsteht. Was vermeintlich wie

ein rein durch digitale Bildbearbeitung produziertes Szenario aussieht, ist zu allererst kalkuliertes Handwerk. Schmitts Arbeiten verraten bei intensiver Betrachtung etwas von ihrem Entstehungsprozess und offenbaren, dass das künstlerische Verfahren nicht allein von perfektionistischen Kalkül getrieben ist, sondern immer wieder den spielerischen Umgang mit Material und Apparatur sucht sowie dem Zufall Raum gibt: etwa dann, wenn Schnittkanten von Pappen sich im Bild beinahe unscheinbar aufwölben, die Linienführung einer Kachelkomposition mit Bleistift lapidar weitergezeichnet wird und unvermittelt in einem unbestimmbaren weißen Raum endet, wenn Pappkartons ausfransen oder ein Schatten etwas über die miniaturartige Beschaffenheit des Raumes preisgibt. Die Abweichung von der alltäglichen Wahrnehmung wird auch hier inszeniert. Mediale Wahrnehmungsverhältnisse, räumliche Koordinaten, materielle Gegebenheiten gehen nicht bruchlos im ersten Seheindruck auf: der zweite Blick, die Nachschau ist gefordert. Das ist dann wieder Kalkül.