Harald F. Müller – „Cuts"

„Cuts" heißt die 2007/08 entstandene Werkreihe von Harald F. Müller. Wie die bekannten großformatigen „Reproduktionen", von denen seit 1982 nur etwa zwanzig verschiedene entstanden, die immer wieder modifiziert wurden, sind auch die „Cuts" als Skulpturen und nicht als Fotoarbeiten zu verstehen. Zwar fallen dem Betrachter zunächst die Motive ins Auge, die sich auf Cibachrome-Papier und unter Glas in höchster Brillanz präsentieren, doch wird schon beim zweiten Blick deutlich, dass die Bilder nicht isoliert von ihrer Präsentation gesehen werden können. Aufgezogen auf etwa fünfzehn Zentimeter starken Aluminium-Honeycomb-Platten – ein Material aus dem Flugzeugbau – und vor einem farbig gestalteten Wandhintergrund, behaupten sich die Arbeiten sowohl als Bilder wie auch als Skulpturen bzw. Installationen. Hier bleibt Müller seinem bereits bei den „Reproduktionen" gefundenen Konzept der Multiperspektivität des Kunstwerks treu: Je nach (physischem) Standort und (psychischem) Blickwinkel des Betrachters tritt eher das Bildhafte, das Skulpturale oder das Installative des Werkes stärker hervor – oder die Eigenschaften verschmelzen zur Einheit von Motiv, Bildträger und architektonischer Gegebenheit.

Trotz der konzeptuellen Nähe unterscheiden sich die „Cuts" in mehrfacher Hinsicht von den fotografischen „Reproduktionen". Deren Motive hatten schon einmal die druckgrafische Verwertung in einem Printmedium durchlaufen und waren von Harald F. Müller bei zeitintensiven Recherchen in Firmen- und Institutionsarchiven aufgespürt worden. In einem Prozess radikaler Reduktion, die zwar subjektiven, aber eindeutig nachvollziehbaren Kriterien unterlag, filterte der Künstler aus tausenden von Bildern einige wenige heraus, um sie unverändert, jedoch vielfach vergrößert auf Cibachrome-Papier zu reproduzieren und an aufwändigen Haltekonstruktionen raumgreifend an der Wand zu befestigen, so dass die Bilder fast schwerelos vor der Wand zu schweben schienen. Dabei stand die Komplexität und schwere Materialität der Haltekonstruktionen bei einem Blick hinter die Bilder in extremem Gegensatz zur Leichtigkeit und Verletzlichkeit der hochglänzenden, nicht durch Glas geschützten und auf dünnen Aluminiumplatten aufgezogenen Cibachrome. Die bei Annäherung an das Bild zunehmende Abstraktion und Auflösung des Motivs in seine Rasterpunkte trugen wesentlich dazu bei, das Objekthafte dieser Arbeiten zu manifestieren.

Auch bei den „Cuts" bedient sich Harald F. Müller aus dem Fundus seines schier unerschöpflichen Archivs, doch entstehen die Bildmotive hier nicht durch den reduktiven Vorgang der Selektion, sondern durch additiv-konstruktives Schichten und Aneinanderfügen disparater Elemente zu charakteristischen Collagen. Die räumliche Tiefe der nunmehr hinter Glas präsentierten Bilder, die durch die Schichtungen und

Überlagerungen des Papiers entsteht, erweist sich dabei allerdings als Illusion. Die Collagen, streng genommen dreidimensionale Objekte, werden durch den Vorgang des Scannens und der anschließenden Reproduktion auf Cibachrome-Papier in die Zweidimensionalität des Trompe-l'œil überführt, und nur bei genauestem Hinschauen offenbart sich dieses irritierende Spiel mit den Dimensionen. Die Hochwertigkeit der verwendeten Materialien und die Präzision ihrer Verarbeitung steht dabei in einem gewissen Gegensatz zu den scheinbaren ‚Fehlern' in den Bildern, seien es Kratzer, Knicke oder Flusen, die sich beim Scannen eingeschlichen haben, ohne dass sie von Müller nachträglich digital entfernt wurden – auch wenn er die Bilder, etwa in ihrer Farbigkeit, durchaus am Computer nachbearbeitet und es doch ein Leichtes gewesen wäre, die Unzulänglichkeiten in einem weiteren Arbeitsschritt zu entfernen. Doch ist es gerade die Tolerierung und darüber hinaus sogar die präzise Visualisierung fehlerhafter Stellen, die die Bilder als integrative Bestandteile der Skulpturen bzw. Installationen ausweisen. Aus diesem Blickwinkel lässt sich der scheinbare Widerspruch zwischen High-End-Materialität/-Ausführung und Fehlerhaftigkeit auch nicht mehr als bloße ironische Brechung deuten, sondern muss als emanzipatorisches Moment auf dem Weg zur Identität des Werks als Skulptur betrachtet werden. Ziel des Künstlers ist es eben nicht, ein ‚perfektes' Bild auf einem ungewöhnlichen Trägermaterial zu zeigen, sondern ortsspezifische Installationen zu schaffen, in denen die traditionellen Kategorien von Tafelbild und Skulptur über ihre Grenzen hinausgeführt werden, so dass in den Schnittmengenbereichen oszillierende Objekte entstehen, die sich einer exakten Zuschreibung entziehen. Die Titel der Arbeiten, wie „Goldgrund" oder „Sushiuschi", fügen den räumlichen und zeitlichen Dimensionen eine fünfte, gedankliche Dimension hinzu, indem sie – weder konkret-deskriptiv noch abstrakt-lyrisch – einen assoziativen Raum eröffnen, in dem das Werk in einem interpretativen Schwebezustand gehalten wird.

Oft werden seine fotografisch-skulpturalen Arbeiten gemeinsam mit Buchstaben- oder Wortskulpturen gezeigt – Werkgruppen, die sich bei aller Unterschiedlichkeit geradezu komplementär ergänzen. Die wuchtigen, aus massivem Lindenholz gearbeiteten dreidimensionalen Buchstaben, die sich aus einer von Müller selbst gestalteten Schrifttype rekrutieren, folgen dabei den gleichen skulpturalen Prinzipien wie die Cibachrome-Werke. An aufwändigen Stahlhalterungen, die stets integrale Bestandteile der Werke sind, schweben die massiven Buchstaben der Schwerkraft zum Trotz ein Stück vor der farbig gestalteten Wand im Raum. Die scheinbar nicht vorhandene Kontextualität der dabei entstehenden Buchstabenfolgen, wie etwa bei „MONDIA" oder „IKO IKO", wirkt hier als semantisches Störfeld und trägt somit die gleiche Funktion wie die ‚Fehler' in den Cibachromen der „Cuts". Das Unverständliche, die Entkontextualisierung des Wortes lässt die Buchstabengruppe gegen den interpretatorischen Imperativ des Betrachters als autonome ästhetische Einheit, als Skulptur bzw. Installation vor dem Primat des

menschlichen Kategorisierungswillens bestehen. Daran ändert auch die Tatsache, dass sich die Wortskulpturen häufig auf Titel älterer Arbeiten von Müller beziehen, nichts – im Gegenteil: Je enger der Betrachter eine Wortskulptur mit einem früheren Werk in Verbindung bringen kann, desto augenfälliger wird die Loslösung des ‚Wortes' von seinem historischen Bezugsfeld und seine Zersetzung in ein lexikalisch nicht mehr zu erklärendes Phonem bis hin zu seiner vollständigen Eigenständigkeit als Skulptur. Und so lässt sich auch die scheinbare Zufälligkeit der Bildmotive und Wörter in einen größeren Deutungszusammenhang stellen, indem man sie im Licht des Dekonstruktivismus betrachtet. Die Deutung der Bild- und Wortauswahl als Ergebnis eines bloßen Zufallsprozesses würde die Eigenschaft der Kontingenz als ‚zweiseitige Möglichkeit' außer Acht lassen. Kontingenz bezeichnet demnach die innere Endlichkeit einer Existenz, was bedeutet, dass eben diese Existenz auch anders oder überhaupt nicht sein könnte. Begreift man Kontingenz derart, als Mittel zur Infragestellung der lediglich hypothetisch zu begründenden Zuordnungskategorien in der bildenden Kunst, wird schnell deutlich, dass Müller mittels kontingenter Bilder und Wörter die traditionellen Zuordnungsschemata der bildenden Kunst dekonstruiert und auf diese Weise einen Weg findet, bildhafte, skulpturale und installatorische Elemente in ein gleichberechtigtes Gefüge zu bringen, mithin Werke zu schaffen, die sich ihrer Zuordnung und der uralten Wertigkeitsdebatte zwischen Bild, Skulptur und Architektur ein für allemal entledigen.

© Thomas Donga-Durach
Köln, 2008