

Versammlung und Verdacht – Notizen zu Felix Anatol Findeiß‘ „Gatherings“ (2023)

Felix Anatol Findeiß‘ in „Break On Through“ gezeigten Arbeiten haben einen spezifischen Angebotscharakter. Diese Affordanz der Gemälde aus der Serie „Gatherings“ ist mehrschichtig und gegenläufig. Die Werke können sowohl Einladungen als auch Ausladungen aussprechen. Ihr klirrendes Vexierbild eines solchen „Ein“ und „Aus“ generiert sich unplanbar und individuell als Verheißung und Ent-täuschung, als Umarmung und Falle, als Dröhnen und Sirenengesang. Beide Modi sind nur der Anfang der individuellen Reise durch die und mit den Gemälden. Taucht man zur Versammlung auf, macht man sich ähnlich zu diesen Dingen, wird Teil ihrer Verhandlungen. Erste Einladungsgesten können euphorisch, persuasiv und in ihrer Kontaktaufnahme Berlinerisch hektisch und beschleunigt daherkommen. Doch sind diese *Répondez s'il vous plaît* nicht selten kalkulierte Verladungen: Charaktertests und rare Möglichkeiten, Erwartungen, Vorstellungen und andere blöde Bedingungen abzuwerfen. Es ist, wie an einer langen Schlange zu scheitern und dann ent-täuscht zu einer unscheinbaren Metalltür ohne Klingel in einem unbeleuchteten Teil unter der S-Bahn-Station gelockt zu werden. Jenseits des Erwartungshorizontes betritt man einen neuen, neutral gestimmten, ganzen Raum. Dieses Break On Through benötigt Zeit, ist gleichwohl eine Übung, die sich lohnt.

Im Klima der akzelerierten Kultur erlauben sich die Werke ein retardierendes Moment und zwingen Werk und Mensch in einen wohltemperierten Warteraum, diesen *hólos*, den Findeiß bereits 2016 gebaut hat und in dem manche Seelen nach der Vorladung bis heute auf ihren Prozess warten. Ob das Warten meditativ und transzendental oder seelenauffressend ist, liegt nur an denen, die die Nummern gezogen haben. Wichtig bei all diesen relationalen Spielen ist, dass die erwähnte „Ein-Aus“-Affordanz etwas mit den Betrachtenden macht, sie von einem Raum der passiven oder interpassiven Rezeption in den Raum der Betroffenheit, der Ansteckung und der teilnehmenden Komplizenschaft ver- und vorlädt. Was dann folgt, ist nicht weniger als verändertes Sein. Findeiß‘ Werke sind deswegen auch ontologische Operatoren, Automaten gegenwärtiger Verhandlungen.

Die Rede von „Räumen“ und „Orten“ ist nicht zufällig. Der Künstler wurde an der UdK Berlin, in der Hardenbergstraße 33 und in Nähe sowohl der Bildenden Kunst als auch der experimentellen Kulturwissenschaft als Architekt ausgebildet. Diese Prägungen treten an den spatialen, topologischen und topografischen Dimensionen der bildnerischen Werke hervor. Gestaltungstechniken der Planung und Abstraktion – ob als Skizze, Entwurf und Berechnung – sind präsent, werden nicht versteckt, sondern selbstbewusst ausgestellt. Die palimpsestartigen Artefakte zeugen nicht nur von Findeiß‘ technischer Praxis und spezialdiskursiver Könnerschaft. Sie treten als Zeugen der technokratischen Bedingungen einer „organisierten Moderne“ (Peter Wagner) und ihrer Technologien der entwerfenden Planung und den weltgestaltenden „Strategien von Oben“ (Alexander Kluge) auf. Keine

nostalgische Flucht, sondern mutige Sichtbarmachung. Derartige Dynamiken einer Unabgeschlossenheit, welche die Kunstwerke auf eine operative Dauer stellen, generieren sich auch aus solchen Spuren der Produktion, den festgehaltenen Momenten der Erzeugung. Das Skizzenhafte verschiebt die Bilder in ein vorläufiges und immer weiterlaufendes Kontinuum. Die Werke sind mit Vilém Flusser deshalb auch „phänomenologische Skizzen“ und sogar „Skizzogramme“, also „zerrissene Verknüpfungen skizzenhafter Welterzeugung“, von denen Thomas Düllo spricht. Man hat es also mit Architekturen einer anderen Ordnung zu tun. Findeiß‘ Räume sind positive Nicht-Orte, negative Utopien, kurzum: verdächtige Unräume. Ihr Horizont ist immer eine Flucht, die auf einen Vektor der Veränderung zeigt.

Im Folgenden sei einmal exemplarisch einer dieser Vektoren erkundet und eine Reise durch Findeiß‘ Gatherings beschrieben. So könnte man beispielsweise den Spuren der eigentümlichen Gegenwartigkeit dieser Werke folgen. In einer solchen Lesart wird das Dritte der Räume durch Findeiß‘ Zeitgenossenschaft der letzten Generation im Dazwischen aus digitalem Kapitalismus und der Zeit „BC“ – „Before Cellphones“ definiert. Man kann die Bilder dementsprechend als Seismografen dieser sozialen Energien begreifen: So ist die 2010er Jahre Utopie des Millennial Pinks im Werk „vacancy“ im Jahr 2023 nur noch verwaschen. Die Tränen sind getrocknet, gleichwohl noch sichtbar. Der Plan einer anderen Welt war nicht zu Ende gedacht. Die Zentralperspektive zentralisiert eine Leerstelle. Diese Leerstelle ist Stand heute Hoffnung. Was als Defizit begriffen werden konnte, gerät in „Set I“ zum ignoranten Rückzugsort des globalen Nordens. Die flexibel gewordenen Grenzen sind hart geworden. Der vermeintlich „immune Ort“ (Joseph Vogl) scheint wehrhaft zum Außen, doch Schießscharten stellen sich als kolossale Fehlplanungen heraus, nur poröse Löcher der Mauern, „Durchlöchert wie ein Emmentaler“ (Vilém Flusser) durch die der „Wind der Kommunikation“ bläst. Diese brüchigen Übergänge finden ihre Korrespondenz in den „grund“-Skulpturen, die einen weiteren Teil der Ausstellung bilden. Ungeklärt bleibt bei Findeiß‘ Topologien, ob man sich eher nach dem Außen oder dem Innen sehnt. Die Wolken der Bilder, die man als das Organische in den tristen Welten des rechten Winkels und der grauen Abgrenzung regelrecht herbeisehen mag, sind als verdeckte Vegetation verheißungsvoller als die Mauern in „agenda I“. Das Fatum der generationalen Sackgasse („set I“; „agenda II“), dass jede dieser Epochenfiktionen irgendwann ereilt, wird auch in den sporadisch auf- und abtauchenden („set II“) pinken Middle-Age-Körpern evident. Diese massierten Massen kennt man nicht nur von früheren Werken des Künstlers. Die Unkörper bekommen in dem dritten Teil der Ausstellung, in den zwölf Radierungen „talking evolution man“ eine Bühne. Das Gen Z Yellow („pieces of a II“) tritt mit seinem suprematistischen und konstruktivistischen Futurismus gegen die zartrosane Infantilisierung, den nostalgischen Vaporwave und die generationale ökonomi-

sche Impotenz an. Das Neue löscht die rauchenden Bauernschuhe, die immer Schuhe von Städtern waren („stand“) mit goldenen Flüssigkeiten. Die Objets trouvés bleiben als nasse Asche zurück. Die Nativen des originären Digitalen haben damit die Leiter des Alten („see it (got it)“) umgestoßen, mit welcher sie es aus den müden Räumen über die Mauern schaffen wollen. Die Leerstelle, der identitätslose Nicht-Ort des 21. Jahrhunderts wird nicht mehr verteidigt, sondern hinter sich gelassen. Umbruch durch Ausbruch. Die Wellen dieser Eruptionen stehen vor dem Gelb („where the waves? I/II“) und sind gleichwohl noch mit einem Fragezeichen versehen.

Was G. E. Lessing über die Grenzen der Malerei und Poesie 1767 geschrieben hat, ist in Findeiß' Werken ent-grenzt: Die räumliche Logik des „Nebeneinanders“ wird der zeitlichen Logik des „Aufeinanderfolgens“ in einem poetischen Kontinuum der Werke zur Seite gestellt. Die Objekte laden ein zur Pattern-Recognition der Motive, der Farben, der Formen. Man mag sich fragen: Was passt, was fällt heraus? Die Werke entwickeln eine unwiderstehliche Affordanz eines motivischen Memory-Spiels gegenwärtiger und früherer Werke des Künstlers. Sie laden ein zur Tätigkeit des Auseinandernehmens und Zusammensetzens – erst der Werke, dann ihrer Segmente, einzelner Striche, Farbfelder, Kleckse. Kennende wissen, dass die Werke intertextuell getränkt sind. Kein Werk steht nur für sich. Und wenn man abgelenkt in den Raum gestolpert ist und sich unverhofft vor einem der erweiterten Leinwände wieder findet, laden Findeiß' Raum-Körper-Dinge ein zur Nähe, zur Intimität, zur Tuchfühlung, zum Begreifen der Reliefe, der heterogenen Materialitäten und plastischen und eindimensionalen Körperlichkeiten. Im beobachtenden Makro, Meso und Mikro laden die Werke schließlich ein zu einer Hermeneutik des Verdachts, dieser Lesart kultureller Artefakte, von der Paul Ricœur gesprochen hat. Findeiß' Versammlungen an den Wänden sind den Betrachtenden über allen Maßen verdächtig.

— Konstantin Haensch

Konstantin D. Haensch arbeitet am Schnittpunkt von Theorie und Praxis. Nach seinem Start als Designer arbeitete er später als Tech-Startup-Gründer und Brand-Verantwortlicher in einem digitalen Plattformunternehmen sowie als unabhängiger Strategieberater. In seiner akademischen Arbeit untersucht er den interdisziplinären Nexus von Ästhetik, Medienkultur, Design und Ökonomie/Strategie. Er lehrt und forscht im Rahmen gegenwärtiger Design- und Kreativitätsdispositive. Im Jahr 2022 schloss er mit einem zweijährigen Promotionsstipendium des German Department der Princeton Universität sein Dissertationsprojekt über die Design- und Strategiegeschichte des vernetzten Smart Speakers an der UdK Berlin ab. Er unterrichtete Bachelor- und Masterstudiengänge an der UdK Berlin, der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin (HTW Berlin), der Universität Potsdam und der Princeton Universität. Im Wintersemester 2022/23 verwaltet er die Professur für Designmanagement an der HAWK-Fakultät Gestaltung in Hildesheim.