

## JOACHIM GROMMEK. DER GETÄUSCHTE BLICK *Oliver Zybok*

Mit Kunstwerken, die dem Auge eine Realität vortäuschen, also eine Illusion erzeugen, wird versucht, eine Angleichung an das Leben zu vermitteln. Oft werden die Schöpfer von Trompe-l'oeil-Malerei mit Zauberkünstlern von Jahrmärkten oder Varietés verglichen. Sie setzen auf ein unerwartetes Erlebnis und lösen Erstaunen aus, dessen Grundlage die individuelle Einbildungskraft darstellt. Diese wird ebenso durch Wachsfigurenkabinette aktiviert wie durch die zahlreichen Illusionsmaschinen, von der Camera obscura, dem Diorama oder Panorama bis hin zum Zoetrop, das Bewegungen vortäuscht.

Mit ihrer kalkulierten List gelten die Illusionserzeuge aber auch als Nachfahren alter Traditionen der Magie, denn wenn Trompe-l'oeils den Betrachter tatsächlich verführen, indem sie eine dreidimensionale Situation oder eine Materialität vortäuschen, leuchten zunächst unerklärliche, scheinbar magische Momente auf. Im Bewusstsein dieser Tradition erzeugt Joachim Grommek malerische Imitate. Mit seinen Trompe-l'oeils veranschaulicht er, dass das kollektive Gedächtnis sich nicht aus gemeinsam erlebter Geschichte, sondern aus der Gleichartigkeit des Gesehenen konstituiert. Dieses wird zwar subjektiv geordnet, gespeichert oder auch verdrängt, enthält aber letztendlich Bilder, die aus der prinzipiell selben Quelle stammen. Für seine abstrakt-geometrische Bildsprache nimmt er unter anderem ornamentale und geometrische Strukturen aus dem Alltag auf, die er dann in seiner für ihn typischen Maltechnik variiert. Auch wenn er keinem realistischen Stil, sondern eher einem geometrisch-abstrakten Formen vokabular verpflichtet ist, steht Grommek in der Tradition einer Variante des Trompe-l'oeils, dessen Bilder vollkommen mit der Form des dargestellten Objekts zusammenfallen, dem sogenannten Chantourné (frz. *chantourner*: »mit der Laubsäge aussägen«). Ein solches erzeugt nicht nur eine Illusion, die eine dreidimensionale Beschaffenheit suggeriert, sondern führt zusätzlich den Tastsinn eines jeden Betrachters in Versuchung. Das Chantourné passt sich den Konturen der Außenform des Dargestellten an und unterläuft in dieser Weise den vom Gehirn vorgenommenen Umrissabgleich.

Die Plastizität beim klassischen Trompe-l'oeil

wird durch die Binnenschattierung vorgetäuscht, so dass den Objekten die Dreidimensionalität fehlt, um von realen Gegebenheiten unterschieden werden zu können. Einige Arbeiten von Cornelis Norbertus Gijsbrechts (um 1640 – nach 1675) gelten als frühe Resultate der Chantournés und sind auch als Ergebnisse einer Selbstbefragung und Selbstbewusstwerdung hinsichtlich der Möglichkeiten von Malerei zu bewerten. Seine *Rückseite eines Gemäldes* (1670, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen) ist nicht für die Darbietung auf einer Wand gedacht, sondern sollte an derselben angelehnt auf dem Boden stehen. Durch diese scheinbar beiläufige Präsentation wird der Betrachter neugierig und möchte erfahren, was auf der Vorderseite zu sehen ist. Er wird regelrecht aufgefordert, das Bild umzudrehen, findet dabei aber kein Motiv, sondern lediglich die eigentliche Rückseite. »Der Gegenstand dieses Gemäldes ist das Gemälde als Ding«, beschreibt der Kunsthistoriker Victor Stoichita (geb. 1949) diese Paradoxie treffend. Wie die *Rückseite eines Gemäldes* enthalten Chantourné - Trompe-l'oeils oftmals Anspielungen auf den Prozess der Bildherstellung, im Zusammenhang mit der Frage nach der ontologischen Wertigkeit der Malerei. Besitzt diese visionären Charakter oder ist sie lediglich Objekt? Dabei unterscheidet sich Gijsbrechts' *Rückseite eines Gemäldes* vom Readymade entscheidend dadurch, dass es sich um eine gemalte Rückseite handelt und nicht um eine Leinwand. In diesem Kontext darf auch Jasper Johns' (geb. 1930) *Flag* von 1954 / 55 (Museum of Modern Art, New York) nicht unberücksichtigt bleiben, welches die Frage aufwirft, ob eine auf Tuch gemalte Flagge eine solche ist oder nicht. Es bestätigt, ebenso wie die Trompe-l'oeils von Rebhühnern bis Dollarnoten, die zahlreichen Bedeutungsschichten hinsichtlich des semantischen Status von Bildern.

Als zeitgenössischen Chantourné muss man Grommeks Arbeit *Bitte stehen lassen ...* (2005) betrachten. Der Blick fällt auf eine industriell produzierte Spanplatte, wie sie in den Holzabteilungen von Baumärkten zu finden ist. Dieses plastische Werk steht in der Tradition der sich mit Material- und Formfragen auseinandersetzen Minimal Art der 1960er-Jahre. Mit *Bitte stehen lassen ...* sucht Grommek nach dem Nullpunkt der Skulptur, indem er ein einfaches Industriematerial wählt, das beiläufig an der

Wand lehrend zur Schau gestellt wird und dessen handwerkliche Herstellung dem nicht eingeweihten Betrachter verborgen bleibt. Grundlage ist eine auf der Vorderseite weiß grundierte Spanplatte in den Maßen von 120 °— 90 Zentimetern. Diese weiße Fläche hat Grommek in einer speziellen Maltechnik derart bearbeitet, dass sie der ungrundierten Oberfläche der Spanplatte ähnelt. Er hat also ihre Struktur imitiert. Die Kanten der Platte, die eindeutig das wahre Material verraten, sorgen für zusätzliche Irritation, weil weiße Grundierungsreste zu sehen sind. Auf einem zwischen Platte und Wand geklemmten Zettel steht geschrieben: »Bitte stehen lassen. Wird morgen abgeholt.« Die Aufforderung verstärkt den Trompe-l'oeil-Effekt, da sie den Eindruck erweckt, die Spanplatte habe bei handwerklichen Arbeiten keine Verwendung gefunden und werde später entfernt. Die malerische und dadurch Illusion erzeugende Bearbeitung durch den Künstler wird daher umso schwerer erkannt. Fast parallel zu Grommeks ersten Holzimitaten im Jahre 1988 schuf Robert Gober (geb. 1954) die Skulptur *Plywood* (1987), bei der es sich um eine aufwendig erstellte Nachahmung einer etwas größeren Sperrholzplatte (242,5 °— 118 °— 1,5 cm) handelt. Auch sie kann in der Tradition der Minimal Art verortet werden und ist ebenso entscheidend durch den Aspekt des Illusionismus geprägt. »Die Skulptur ist nicht gleich aufgebaut wie eine echte Sperrholzplatte, bei der mehrere, verschieden gelagerte Schichten sandwichartig gegeneinander gepresst werden, um eine bessere Stabilität zu erreichen«, erläutert Gober. »Sie hat einen Pressspan-Kern. Das Sandwichmuster an den Rändern ist nur simuliert und auf Vorder- wie Rückseite wurde eine ganze Furnierplatte aufgeklebt. Dieses Werk wurde zweimal mutwillig beschädigt, und wenn ich über meine Arbeit spreche, werde ich unweigerlich gefragt, warum dies eine Skulptur sei. Das ist seltsam, denn es ist in vielerlei Hinsicht eine ausgesprochen traditionelle Skulptur, die tief in der alten Tradition des Stilllebens wurzelt. In der Geschichte des Trompe-l'oeil besitzt die rohe Holzplatte, wie Gober andeutet, einen besonderen Stellenwert, so zum Beispiel bei den gemalten Hintergründen der Quodlibet- und Steckbrett-Gemälde. Von Jacopo de' Barbari (um 1440 – um 1505) über Wallerant Vaillant (1623 – 1677) und Edwaert Collier (um 1640 – nach 1707) bis zu Hieronymus Hastner (1665 – 1729) und Christian Gottlob Winterschmidt (1755 – nach

1809) bildet sie in differenzierter Nachbildung den Hintergrund, vor dem tote Rebhühner, angeheftete Briefe und diverse Gegenstände präsentiert werden. Im Gegensatz zu Gijbbrechts' *Rückseite eines Gemäldes* kann man bei *Bitte stehen lassen ...* durch aus von einem Readymade sprechen, da hier ein alltäglich verwendetes Material in einer beiläufig erscheinenden Lagerung präsentiert wird, wie sie zum Beispiel bei Renovierungsarbeiten stets vorkommt. Gleichzeitig kann die Arbeit auch als minimalistischer Beitrag zur Malerei betrachtet werden. Die Paradoxie von Grommeks Arbeit offenbart sich darin, dass die Oberflächenbeschaffenheit einer Spanplatte auf eben derselben imitiert wird. In der Nachahmung misst der Künstler dem rohen, gemein hin übersehenen Material eine besondere Bedeutung zu. Ähnlich beiläufig wie *Bitte stehen lassen"...* lehnt das Objekt o. T. (*Hund*), 2002, an der Wand. Die Rollen des kleinen Transportmittels, dessen Oberfläche mit einem blauen, rutschfesten Plastiküberzug bespannt ist, sind dem Betrachter zugewandt, sodass er die hölzerne Unterseite sieht. Das Holz ist etwas oberhalb der Mitte gebrochen. Bei genauerer Begutachtung fällt auch hier auf, dass die Oberfläche einer Spanplatte malerisch imitiert wurde. Direkt wird der Riss kontrolliert, der aus dem Bruch resultiert. Er ist echt! Keine Illusion! Auf diese Weise wird ein Alltagsgegenstand zumindest teilweise zum Trompe-l'oeil - Objekt, das die ganze Konzentration des Betrachters fordert, um »echt« von »falsch« zu unterscheiden. Grommeks Malerei hat in der Art seiner Hinterfragung hinsichtlich ihrer Wertigkeit – ob sie noch einen visionären Charakter haben kann oder mittlerweile zum bloßen Objekt degradiert ist – einen konzeptuellen Ansatz. Sein Konzept nimmt die Intention, und nicht die Intuition, des Künstlers zur Grundlage. In Bezug auf sein Werk lassen sich drei Zuständigkeiten von Intention feststellen: 1. Nur über die Intention des Künstlers lässt sich die jeweilige Erscheinung eines Werks beurteilen, lassen sich die Wahl eines bestimmten Mediums und die Triftigkeit dieser Wahl in Bezug auf die Artikulation nachvollziehen. 2. Künstlerische Intention ist der Garant dafür, dass der Artikulation generell Kunstcharakter zukommt. 3. Künstlerische Intention artikuliert schließlich auch den Willen zu einer Kontinuität traditionell modernistischer

Qualitäten des Kunstwerks wie etwa der Kritik am künstlerischen und gesellschaftlichen Status quo und der Distanz zum rein Modischen. Die bisherigen Werkbeispiele verdeutlichen, dass für Grommek im Schnittpunkt der heutigen Veränderungen die drei oben definierten Zuständigkeiten künstlerischer Intention stehen. Sie sind seiner Ansicht nach die zentrale Kompetenz des Künstlers. Die Priorität der Intention hat er mehrfach beschrieben: »Ich nehme die Dinge, die die Menschen nicht bemerken, und mache sie bemerkbar, ich konfrontiere die Leute mit ihnen. Die Tatsache, dass ich ein Künstler bin, ist ausreichend; wenn ein Anstreicher eine Mauer weiß anmalte, bleibt es eine Mauer, wenn ich sie weiß anmale, ist es ein Bild.« Grommek spielt mit Paradoxien, »weil jeder voll von Widersprüchen ist. Wir möchten an anderen die Dinge, die wir nicht mögen, kontrollieren.« Mit Blick auf die drei beschriebenen Zuständigkeiten von Intention kann man bei Grommeks künstlerischem Ausgangspunkt von einer ästhetischen Partizipation an den einfachen Dingen seiner alltäglichen Umgebung sprechen. Diese artikuliert sich in einer ästhetischen Erweiterung des Dargestellten, die aufgrund ihres Trompe-l'oeil-Charakters zugleich fasziniert und irritiert. Der Betrachter wird zwar zunächst durch eine Art Sensationslust geködert, durch die er seinen voyeuristischen Trieb befriedigt, denn niemand glaubt beim ersten Anblick der Bilder beziehungsweise Objekte, dass die gesamte Oberfläche malerisch umgesetzt ist, sondern fühlt sich vielmehr an einfache Dinge des Alltags erinnert. Mit seinen Chantournés enttarnt Grommek jedoch den voyeuristischen Blick, indem er vor Augen führt, wie einfach man einer solchen Sichtweise verfallen kann. Die Hinterfragung der ontologischen Wertigkeit von Malerei, wie sie auch schon einzelne kunsthistorische Vorläufer beschäftigt hat, zeigt sich besonders in einer umfangreichen Reihe von Arbeiten (seit 2000), bei denen der Künstler in vielfältigen geometrischen Anordnungen Klebestreifen in ihren variationsreichen Erscheinungsformen imitiert. Auch hier wird durch die Anregung des Tastsinns ein visionärer Charakter des Mediums offen gelegt.

Ein exemplarisches Beispiel stellt die Arbeit *o. T.* (2009) dar. Ihr diagonales Raster erinnert mit seinen blau-weißen Streifen an das Design der Aldi-Tüte, die Grommek, obwohl des Öfteren schon selbst verwendet, im Hinblick auf seine künstlerische Tätigkeit

erstmalig bewusst an einer Bushaltestelle in Berlin an einem Passanten wahrgenommen hat. Der Grund für seine erhöhte Aufmerksamkeit war, dass die Tüte nicht, wie meist nach einem Einkauf, ausgebeult, sondern lediglich mit etwas Flachem bepackt war, sodass die geometrische Struktur ihres Aufdrucks deutlich in Erscheinung trat. Diese geometrische Struktur übertrug Grommek nun in Form von gemalten »Klebestreifen« auf Holz. Durch die Überlagerung der einzelnen malerisch suggerierten Bänder erzeugt er eine Haptik, die eine dem Chantourné-Trompe-l'oeil-Effekt ähnliche Reaktion beim Betrachter auslöst. Trotz des Wissens, dass es sich um Malerei handelt, wird das Bedürfnis hervorgerufen, die illusionistischen Klebestreifen von der Oberfläche des Malgrunds zu ziehen. Gleichzeitig führt Grommek ein in Deutschland allgemein bekanntes Motiv einer Tüte aus dem Alltag zurück in die Kunst, denn das Design stammt von einem Künstler und erinnert unweigerlich an dessen Werk: Günter Fruhtrunk (1923 – 1982). Während bei Fruhtrunk die präzise geometrische Struktur und die farblich gleichmäßig ausgeführte monochrome Fläche im Vordergrund standen, interessiert Grommek die bewusste Vortäuschung einer Materialität. Ihm geht es nicht um eine geometrische Perfektion, vielmehr unterliegen bei ihm die diagonal angelegten, unterschiedlich breiten, aber klar strukturierten Streifen, die auf der Aldi-Tüte im regelmäßigen Wechsel von blau und weiß angeordnet sind, einer Asymmetrie. Auch wenn die malerischen »Klebestreifen« derartig parallel diagonal angelegt sind, dass ein Wiedererkennungseffekt zur Vorlage gegeben ist, wird deren präzise geometrische Struktur von Grommek gebrochen. Außerdem ist das Blau nicht in einem Farbton wiedergegeben, sondern in zwei Abstufungen variiert. Die gemalten »Klebestreifen« überlagern sich, und ihre Parallelität ist nicht immer exakt. Des Weiteren tauchen sie vereinzelt andersfarbig auf (in rot, gelb und schwarz). Sie werden zwar von den weißen und blauen Bahnen zum großen Teil überdeckt, ihre Ränder bleiben allerdings minimal sichtbar. Die Illusion der Materialität wird noch dadurch gesteigert, dass farblose Lackstreifen suggerieren, ein durchsichtiger Klebestreifen sei darübergelegt. Diese malerische Methode, die zusätzliche visuelle Irritationen hervorruft, wiederholt Grommek bei zahlreichen anderen Arbeiten dieser Reihe mit illusorischen Klebebändern.

Gleiches gilt für die durchsichtigen Streifen, die sich meist in den Rand bereichen dieser Arbeiten finden lassen, und zwar dort, wo die Struktur wieder malerisch imitierte Spanplatten-Oberflächen erahnen lässt. Wie bei *Bitte stehen lassen ...* wird der Trompe-l'oeil-Effekt dadurch verstärkt, dass der Betrachter an den Bildkanten erkennt, der Bildgrund muss tatsächlich wieder eine Spanplatte sein. Dass ihre Oberfläche weiß grundiert ist und darauf, wie bei zahl reichen anderen Werken des Künstlers, ihre Struktur noch einmal malerisch imitiert wurde, kann er abermals nicht unbedingt sofort erkennen. Trotz unterschiedlicher künstlerischer Intentionen veranschaulichen die Werke von Fruhtrunk und Grommek, dass beide von Perfektion besessen sind: Kein Pinselstrich darf den manuellen Produktionsprozess verraten.

Neben dem künstlerischen Kommentar zur geometrischen Struktur der Aldi-Tüte, die Grommek in die Kunst zurücktransformiert, finden sich zahlreiche andere Arbeiten, mit denen er Sinnbildlichkeiten und Strukturen von Dingen und Begebenheiten des Alltags offenlegt, die ihn als partizipierenden Beobachter interessieren. Seit 2009 entstehen Malereien auf Aluminium. Die verschieden farbigen geometrischen Strukturen und monochromen Flächen suggerieren hier keine Klebestreifen, sondern Klebefolie. Der Untergrund besteht bei diesen Werken aus Aluminium und ist bei genauer Prüfung kein malerisches Imitat. Nach seinen bisherigen visuellen Erfahrungen wird jede dieser Arbeiten vom Betrachter umgehend akribisch untersucht. Jeder Fake will entdeckt werden. Die zum Teil ornamenthaften Muster ergeben sich aus Resten von Schablونسchnitten, wie sie beim Plotten von vergrößerten Schriftzügen und Logos entstehen. Grommek setzt diese Abfallprodukte collagenartig zu neuen geometrisch-abstrakten Motiven zusammen, die er dann malerisch imitiert. Trotzdem bleibt der Wiedererkennungseffekt von Piktogrammen und Symbolen erhalten, wie wir sie zum Beispiel von Funktionstasten bei Fernbedienungen oder Stereoanlagen kennen. Grommek erstellt seine Arbeiten häufig in Serien, deren Einzelbilder aber durchaus als Variation zum Thema betrachtet werden müssen. Das jeweilige Einzelbild kann ein Thema bereits mehr als ausreichend erschließen. Eine Variation stellt eine Serie im Sinne einer unhierarchischen Reihung dar, muss es aber nicht zwangsläufig. Der

vielzitierten Formel »das Simulationsprinzip überwindet das Realitätsprinzip und das Lustprinzip«, mit der Jean Baudrillard (1929 – 2007) am Beispiel von Andy Warhols (1928 – 1987) Arbeiten sehr treffend Serienkonzeptionen kommentierte, liegt ein Vergleich mit dem Tod zugrunde: »[Der] Reiz gleicht vielleicht dem des Todes, in dem Sinn, dass für uns geschlechtliche Lebewesen der Tod möglicherweise nicht das Nichts bedeutet, sondern einfach nur die der Geschlechterdifferenzierung vorhergehende Form der Fortpflanzung. Die Erzeugung nach dem Modell in endloser Reihe nimmt tatsächlich die Vermehrungsweise der Einzeller wieder auf und stellt sich der entgegen, die für uns mit Leben verbunden ist.« Der tödliche Reiz der Verdoppelung zeigte sich in aller Deutlichkeit bei Warhol, als er die Alltagsmythen der amerikanischen Massengesellschaft verdoppelte, vervierfachte oder in Endlosserien ad absurdum führte. Auch für Grommek trifft dieser Gedanke zu: »Alle Kunst ist auch Fälschung, ihre gefälschten Emotionen, gefälschten Objekte entstehen aus Sehnsucht, sie will wie das wirkliche Leben sein, aber das kann sie nie sein. Die Situation ist real, aber Kunst ist Fälschung. Ich möchte die Realität in meiner Arbeit vollständig ändern, zur allerschönsten, genauso wie ich es möchte; aber das ist unmöglich, die Sehnsucht ist zu stark, sie ersetzt sich immer wieder. Ich denke, das ist alles die Sehnsucht danach, ewig zu leben.« Grommek steigert Warhols Serienkonzeptionen, indem er dessen Selbstporträts von 1967 als schematisierte Vorlagen verwendet. Auffällig bei diesen frühen Arbeiten der Pop-Art-Ikone sind die zum Teil leichten Verschiebungen des Siebdruckrahmens. Zunächst wurden hier die Oberflächen der Leinwand in einer Farbe monochrom bemalt. Im Anschluss daran ist das Porträt in der Technik des Siebdrucks gesetzt und erst danach, so scheint es, die Leinwand auf den Keilrahmen gespannt worden. Dies geschah offenbar nicht immer sehr exakt, sodass sich minimale Verschiebungen des Motivs ergaben, die sich vor allem am Bildrand zeigen. Grommek nahm nun eine Reihe von Spanplatten im selben Format wie Warhols Porträts, imitierte die Holzoberflächen und setzte darauf in gleicher Farbigkeit der monochromen Flächen der Vorlagen die asymmetrischen Verschiebungen des Siebdruckrahmens, die als schmale Farbstreifen am Bildrand eindeutig erkennbar sind. Nicht Warhols

eigentliches Selbstporträt war Vorbild, sondern der Produktionsprozess. Bei Grommeks minimalistischen Adaptionen bleibt der Rahmen ohne Gesicht. Das Selbstporträt wird durch die imitierte Holzstruktur ersetzt. Während sich bei Warhol das serielle Prinzip in der Wahl des auf Massenproduktion ausgelegten Siebdruckverfahrens äußert, durch das sich ein Bild von dem anderen nur noch in der Wahl der Farbe und deren Auftrag unterscheidet, zeigt sich Grommeks serielles Verfahren in der sich stets wiederholenden nachgeahmten Spanplatten-Oberfläche, die man nur noch aufgrund der jeweils anderen Farbigkeit am Bildrand differenzieren kann. Eine andere Variante im Umgang mit dem Seriellen zeigt sich in der 50 Sockel umfassenden Installation, die Grommek für eine Präsentation im Kunstverein Springhornhof 2006 konzipiert hat. Basis dieser Arbeit ist der Sockelbestand der Institution. Die Stellflächen der einzelnen Sockel wurden vom Künstler ausgetauscht und neu bearbeitet. Der Untergrund ist weiß gehalten, doch sind kreisrunde oder viereckige Aussparungen zu erkennen, die die Spanplatten-Oberfläche zeigen und den Eindruck erwecken, man habe direkt um einzelne Gegenstände wie Vasen oder Stuhlbeine gestrichen. Dementsprechend ungenau ist die Ausführung der Linien der einzelnen Flächen. Auch hier erzeugt Grommek wieder einen illusionären Effekt, denn er hat diese Bereiche exakt malerisch nachgestellt. Das heißt, die vermutete Spanplatten-Oberfläche ist als Malerei auf dem ursprünglichen weißen Grund dargestellt, ebenso die leichten Farbverläufe an den einzelnen Rändern; es standen nie Gegenstände auf den Sockeln, die als eine Art Schablone verwendet wurden. Wie bei den Arbeiten mit den illusionistischen, malerisch erzeugten Klebestreifen verbindet der Künstler Fiktion mit Serialität. Insgesamt – so auch bei Grommek – ist im seriellen Prinzip eine Kritik an bürgerlichen Kunstnormen angelegt. Denn an die Stelle der Originalität und Intuition des Künstlers tritt die Intention, das planmäßige Handeln, das, kombinatorisch und methodisch, vormals ausserkünstlerische Materialien und Verfahrensweisen integriert und überprüfbare Ergebnisse verspricht. Im Gegensatz zum traditionellen Konzept mit Betonung auf Intuition und Kreativität beschreibt ein derartiger künstlerischer Ansatz bildende Kunst als wiederholbares Verfahren.

Originalität wird durch ein vom Seriellen geprägtes Kunstverständnis neu bewertet, denn durch die Herstellung von Gleichförmigem, mit nuancierten Abweichungen, erhält sie, im Sinne eines transformierenden künstlerischen Prozesses, eine positive Umdeutung. Grommek geht es nicht um die Verdeutlichung von Massenphänomenen, sondern vielmehr um den Austausch des Begriffs »Masse« durch den des »Seriellen«. An diesem Punkt gibt es Gemeinsamkeiten zu einem gesellschaftstheoretischen Ansatz von Klaus Theweleit (geb. 1942). Dieser erweitert den Begriff des Seriellen beziehungsweise der Serie, indem er ihn auf gesellschaftliche Massenphänomene bezieht, die er differenziert von »Masse« im Sinne Elias Canettis (1905 – 1994) betrachtet. Nach Theweleit wird der Begriff der Masse in den westlichen Gesellschaften zunehmend durch den Begriff der Serie abgelöst. Individuen werden zu sogenannten »Serienformatierten«, die ihre Identität über Serienprodukte bestimmen: »Das Leben in Serien und Serienzeichen ist eine neue Existenzform.«

Am Ende steht die paradoxe Frage, die auch als Ausgangspunkt für Grommeks künstlerischen Ansatz betrachtet werden kann: »Wer [oder was] verkörpert die Serie (das Gleiche) am besten?« Grommek bleibt dabei nicht nur bei der Strategie der bloßen Verblüffung, sondern setzt das Nachdenken über die handwerkliche Produktion von Kunst, über die Idee von Original, Reproduktion und Kopie, und zugleich über starres Normendenken, weiter in Gang. Durch die Nachahmung des industriell angefertigten und massenhaft verwendeten Klebestreifens in seiner vielfältigen farblichen Präsenz, der im Prozess der simulierenden plastischen Nachschöpfung in ein Motiv der Kunst verwandelt wird, thematisiert der Künstler mit seinen Trompe-l'oeil-Effekten das Verhältnis zwischen Kunst und Alltag. Der künstlerische Gegenstand gleicht dem alltäglich verwendeten Klebeband unverkennbar, da durch die Überlagerung einzelner malerischer Schichten ein haptischer Eindruck vermittelt wird, der die Illusion erst erzeugt. Er ist aber dem Material- und Gebrauchsstatus nach weit von ihm entfernt. Insofern gehören Grommeks Arbeiten eher der Konzept- als der Illusionskunst an. Er nutzt die Augentäuschung im Rahmen eines Konzepts, das, wie bei vielen Vertretern des

Minimalismus auch, Gedanken in die erste Probe – er unterliegt der Täuschung – bestanden hat, unterzieht Grommek ihn einer zweiten Prüfung – er weiß um die Täuschung – , wodurch er nicht nur seinen Augen zu misstrauen beginnt, sondern für einen kurzen Augenblick auch an seinem Verstand zweifelt. Der Grund für Grommeks Interesse am Trompe l’oeil liegt also in seinem erkenntnistheoretischen Skeptizismus gegenüber einer unüberschaubaren und daher kaum verständlichen Welt. Aus diesem Grund ist der Betrachter nach seiner Einsicht nur noch Voyeur, weil er verlernt hat, zu erkennen und zu differenzieren. So ist für den Künstler immer nur der bloße Schein der Realität darstellbar, was einer modellhaften

Relativierung der Abbildbarkeit gleichkommt. Da sie als illusionistische Techniken von vornherein auf Täuschung und Irritation angelegt sind, demonstrieren optische Täuschungen die Beschränktheit und Unvollkommenheit der Wahrnehmungs- und Erkenntnismöglichkeiten. Diese Tatsache ändert aber nichts an der Lust und List, mit der Joachim Grommek dem Schein und dem Augentrug bildnerisch nachspürt. Denn die ontologische Qualität von Bildern zeigt sich nach seinen Worten umso deutlicher, »je anschaulicher und gleichzeitig unverständlicher sie Begebenheiten der unbegreiflichen Wirklichkeit offenlegen«.

Oliver Zybok: Joachim Grommek. Der getäuschte Blick, in: Oliver Zybok (Hrsg.): Joachim Grommek. Ohne Einhornchengrün, Ostfildern 2011, S. 8 – 17.