

RUDOLF POLANSZKY

retrospektiv

25.05.-04.08.2018

Eigensinn der Glücksreferenz

- zu Rudolf Polanszky

Textkonzept zum im Herbst erscheinenden Katalog von Herbert Lachmayer

Mit der Leichtigkeit des Unmittelbaren präsentiert sich das Werk von Rudolf Polanszky als ein "Goldener Faden" mit Eigensinn. Mitnichten bedarf es des Derivats der Kontextualisierung und steht, so gesehen, gleichsam für sich selbst. Seine ästhetische Eigenständigkeit lehnt sich an keinem Vokabular zeitgeistiger Attitüde an; ohne sich deshalb aus dem Kontext herausgestellt sehen zu müssen, präsentiert sich Polanszkys Werk tendenziell unpräzise.

Die originelle Ambiguität seiner Anspielungen mag unter anderem darin bestehen, dass sich das Werk den Rezipientinnen weitgehend hermetisch projizierend erschließt, wie andererseits als ein Fragment im Ganzen geheimnisvoll bleibt. In der Anmutung von Transparenz spielt der Künstler mit dem Habitus von Krümmungen genauso, wie mit dem gestischen Pathos des Porösen. Mit der Pose der Fragilität, die an Giacometti erinnern mag, respektive mit dem Konstruktionsmedium redundanter Rhythmik und der profanen Epiphanie einer Raumzeitkrümmung von Flächen in spiegelnde Konen und Parabeln, erschließt sich mit Witz und Ironie ein stets unvermutet, neu gewendeter Aspekt formaler Intervention zu einer Formensprache, die, um mit Adorno zu sprechen "in einander verfranst ist". Adorno vergleicht in "Die Verfransung der Künste" die Zweidimensionalität der Malerei mit der Dreidimensionalität der Musik und verweist im Nu auf Perspektivwechsel, die überraschen. Ohne sich verstärkt auf semantische Bedeutungsfelder zurückziehen zu müssen, begnügt sich Polanszky mit einer Art *exakter*, wie *exaltierter Allusion*, welche das Spektrum der Mehrdeutigkeit strukturell beinhaltet. Gerade diese Unabhängigkeit seiner Objekte inspiriert durch eine schillernde Vielfalt möglicher rhetorischer Assoziationsparameter zu referenziellen Sprachspielen in divergenten Genres über die Entgrenzung obsolet gewordener Deutungsfelder hinweg. Groteskerweise oszilliert Polanszkys Kontingenzanspruch moderne Kunst per se zu schaffen, eben ohne sich darin exklusiv verwurzelt sehen zu müssen, nicht vor dem Hintergrund einer quasi dadaistischen Sprunghaftigkeit, obwohl ein Walter Serner'scher Kern an der Tiefe seiner Pointen reibt.

Polanszkys Werk *via negationis* sozusagen herauszuschälen zu wollen, führt die Betrachterin bisweilen mehr an dem Künstler vorbei, als dass dadurch ein neuer Zugang zu Werk und Person eröffnet würde: Sich etwa an der Frage abzuarbeiten worin Polanszky eben kein Recyclingkünstler sei, würde ihn allein schon vom Vergleich eher diffamieren, als dadurch

irgendeine Aussage inhaltlich werden zu lassen; genauso, wie das Missverständnis eine Kunst als "animistische Wiederaufbereitungsanlage" zu funktionalisieren. Vielmehr gelingt es ihm durch die Ästhetisierung von *Abjektem*, diese seine Ästhetik, um im Bilde zu bleiben, als exemplarisch zu positionieren. Gerade der arbiträre Charakter des Materials, seine scheinbare Zufälligkeit, vermittelt die Ironie seiner treffsicheren Strategie. Kritisch, ohne damit Transporteur von "Kunstideologie" zu sein, entzaubert Rudolf Polanszky jenen sakralen Auraverdacht, der in so manchem affirmativen Felde sprießen mag, und wendet, durchaus im Sinne von Marcel Proust und dessen Hauptwerk "Auf der Suche nach der verlorenen Zeit", eine Methode an, ohne äußeren Zwang, aber mit innerer Notwendigkeit des Sich-Erinnerns; wobei die jeweils "wiedergefundenen Zeit" unbewusster Vergangenheit des Künstlers das kritische Bewusstsein der Erfahrbarkeit von Gegenwart auch für die Interpretation der je eigenen Erfahrung von Wirklichkeit ermöglicht und darin nützlich ist. Dabei wird aus den fragmentarischen Collagen des jeweils Vergessenen das Panorama einer Desillusionierung erzeugt, welches den Betrachtenden die Schlüssigkeit einer Selbsterkenntnis eigener Erinnerungsgegenwart alternativlos einräumt und eben in diesem Sinne überlässt. Wenn Proust, durchaus im Duktus seiner psychonautischen Distinktion (Bergson folgend), zwischen "mémoire volontaire" (willkürliche Erinnerung) und "mémoire involontaire" (unwillkürliche Erinnerung) zu unterscheiden weiß, hält der Künstler Rudolf Polanszky sein Publikum dazu an mit der Rekonstruktion identifizierbarer Erinnerung Freiheitsfelder der Fantasie erneut - mit einer in Lebensnähe praktisch werdenden Ästhetik - in einem unverwechselbaren Erinnerungsmoment erfahrbar und damit gegenwärtig zu machen.

Polanszky ist gleichsam ein Hermes der Ambiguität - Verführer und Täuscher im Wechselspiel. Einerseits erfüllen sich seine Kunstwerke selbst in einer Art ironisierendem Kalauer, erwecken Gefühle des Zarten bis hin zur Zärtlichkeit - zum Andern desillusioniert partielle Ruppigkeit die Sehnsucht nach Glätte in Ausgewogenheit und Harmonie. Der Künstler fasziniert gezielt durch Enttäuschung im Unerwartbaren. Polanszkys Kunst lässt die Aufmerksamkeit ihrer Betrachterinnen förmlich kippen - inhaltlich und zugleich auf die Erwartungshaltung bezogen. Raut seine Kunst da Projektionsfelder auf, vermag deren formale Vielfalt, bei aller Differenziertheit, den Anschein von "Einheit" dadurch zu simulieren, indem der Künstler gerade gewohnte Blickerwartungen bricht, respektive irritiert. Polanszky ist kein *Grande Sublimateur*, der mit großer freudianischer Geste die verborgenen Bruchstellen der Verdrängung offenzulegen vorgibt - und/oder - schmerzvoll wieder auferstehen ließe. Fern liegt ihm auch mit dem Stilmittel des Ausklügelns illusionierungsgerecht zu manipulieren. Erkenntniskritisch pointiert ist Polanszky ein Provokateur des Ästhetizismus. In seinem Anspruch der Kunst gegenüber, liefert er keine Ideologiekritik üblicher Spielart, sondern kritisiert eher den Illusionierungsvorgang selbst, auf den die unkritischen Rezipienten von Kunst allzu gerne hereinfliegen.

So lässt er, wie in routinierter Absicht, das Material zum Medium des Inhalts werden, ohne dass das Medium respektive das Material, quasi aus sich heraus, *selbst* zur Nachricht geriete. Gerade darin ist die Vielfalt seiner Intuitionen keine Realitätskritik funktionaler, funktionierender oder insbesondere funktionalisierter Wirklichkeit, *anderwärtig* gleichsam im Gestus von Materialkunde vorgetragen.

Darüber hinaus rückt der Künstler mit seinem Irritationsrepertoire auch der früheren und späteren Moderne an den Leib - sprich, er stößt an die Kontingenzgrenze - ihrer Realitäts- und Narrationsfixiertheit. Im Sinne einer selbstkritisch prolongierten Moderne, die keineswegs *postistisch* abhakt und damit das Ende von Geschichte generell signalisieren sollte, wie es beispielsweise das karikierte Modell einer "*Gegenwartspizza*" (*Titel einer geplanten Ausstellung von Herbert Lachmayer und Edith Almhofer*) vorstellen will, stellt das vorliegende Werk immer noch den Versuch dar, der Kunst als einem Medium der Irritation, wie der Irrationalität, die Freiheit des rational Unbestimmten zu gewähren. Polanszkys subjektive Realitätskritik verdankt sich seiner Kreativität des "Ausweichen - Könnens", respektive des "vermeiden Können müssens". Jene oben angedeutet Poesie-

Deckung des Schriftstellers Marcel Proust, zwischen einer, das Bewusstsein steuernden "mémoire volontaire" und jener unberechenbaren "mémoire involontaire", worin selbiger, wie oben schon erwähnt, dem Psychologen Henri Bergson andeutungsweise folgt, woraus sich schon konkreter Denksinn herleiten lässt, vertraut der Künstler Rudolf Polanzky seiner dekonstruktiven Dialektik, was soviel besagen mag, dass, unter Anwendung einer "poetischen Vermeidungsstrategie", Traditionsbezüge obsolet gemacht werden dürfen, um selbige wiederum als Anspielung (Affinität) - keinesfalls aber als platte Widerspiegelung - in neu aufgelegter Gegenwärtigkeit erlebbar machen zu können. Analogie als Phantasiemechanik ist Polanzkys Sache nicht.

So vertraut er der Intervention von Nebensächlichem, gerade daraus ein Prinzip der negativen Dialektik zu basteln, wie sie bekanntermaßen der Frankfurter Philosoph Theodor W. Adorno ausgiebig strapaziert hat.

Adornos Freiheitsgefühl, wie es durch seine spezifische Kunstproduktivität als Komponist vermittelt werden mag und in seiner Reflexion über Kunst genuin angelegt ist, entspricht jenem Aufblitzen von Momenten des Glücks, die sich im Augenblick des Erinnerns auch als Erkenntnis manifestieren - so wie es auch Marcel Proust, als jenem unwiederholbaren Autor "À la recherche du temps perdu" gelungen sein mochte, selbst wenn damit eine Serie strategischer Enttäuschungen gezielt in Kauf genommen werden mussten.

Im Unterschied zu Prousts Methode eines authentizistischen Erinnerns, als unbewusster Reflex der mémoire involontaire, gestaltet sich für Adorno das Erinnern von Vergangenheit als utopischer Kern, der in melancholischer Distanz zur entfremdeten Gegenwart ein Glücksresiduum verkörpert, dem wir in der Produktion von Kunst idealiter nacheifern. So haftet dem Frankfurter Denker die Melancholie der verlorenen großbürgerlichen Klasse und ihrer künstlerisch avantgardistischen Produktivität als substanzieller Ort *professionalisierter Traurigkeit* an; während für Marcel Proust das unwillkürliche Erinnern, der in ihrer Illusionierungsdichte unersetzbar abgelebten - vergangenen - Glücksmomente die selbstkritische Literaturproduktion erst bedingt und als Desillusionierungsmaschinerie für sich steht. Immerhin ist bei Proust stets jener Funken an Freiheit geborgen- gleichsam darin deponiert - der sich solcherart unantastbar gegenüber zeitlichem Entropieverfall erweist. Dieses, allerdings einzige, Leistungsprinzip einer Leidensermittlung aus der Rekonstruktion des verlorenen Glücks enthebt den philosophischen Literaten jener Aufgaben einer obligaten Verbesserung des gesellschaftlichen Lebens: Macht es ihn doch zum produktionsanhängigen Flaneur, der sich gerade durch diese *Vereinzelnung durch Desillusionierung* zum produktiven Einzelgänger und Kritiker sowohl der Gesellschaft des Adels und des Bürgertums emanzipiert hat. Allein die Rekonstruktion des sich spontan einstellenden Glücks aus dem individuellen wie klassenspezifischen Konglomerat einer durch positive Lebensziele enttäuschen Gesellschaftsanalyse, gereicht Proust zum Erkenntnisvorteil, welcher eben auch den meist-gewitzten Proustianern die Zuordnungen der Romanfiguren zu den Teilmomenten realer Personen des Pariser Lebens seiner Zeit verschwimmen lässt und verunklärt: so wird dem Schriftsteller, jenem hybriden ich - Erzähler, der aus den partikularisierten Ich-Anteilen sich die Möglichkeit schafft, die Akteurinnen seines Romans gleichsam aus einem patchwork von Persönlichkeiten entstehen zu lassen, die ihm durchaus heterogen begegnet sein mochten. Sein eigener Anspruch, nämlich einer auf eine umfassende *Neo-Rekonstruktion des Marcel*, macht es nämlich nahezu unmöglich Schlussfolgerungen auf Personagen zu machen, die sich als Akteure des Romans wieder zu finden oder gar aufzudrängen scheinen, handelt es sich doch immer um ein Konstrukt ins Geheimnisvolle drängender Collagen aus Persönlichkeitsanteilen. Prousts Werk entfaltet ein Panorama von partikularisierten Fremd- und Selbsttäuschungsassemblagen - getrieben von einem indulgenten Wahrhaftigkeitsstreben. So wird die systematische Enttäuschung zum Erkenntnisprozess über das als verloren vermutete Leben: Diese Obsession einer Rekonstruktion des unvermeidlich vermiedenen Glücks legt jenen sublimierenden Persönlichkeitsanteil des

Schriftstellers frei, der die seine lebenslange Schreibmotivation und Produktionsdynamik nährt.

Dadurch allerdings wird das *an* der Zeit verlorene Glück keineswegs wieder gefunden - lediglich der erhellende Erkenntnisprozess über das eigene Leben, die je eigene Familie sowie das der Gesellschaft und Weltgeschichte, bilden jenen splitterhaften Rückspiegel einer Zukunft, deren Qualität wohl vornehmlich darin besteht, am Ende des Tages zum Raum zu werden, in welchem, gleichsam wie auf Stelzen, die Akteure ihres Schicksals höchst verlangsamten Schrittes vorsichtige Bewegungen anmuten lassen. Vergleichbar zu Marcel Prousts Produktivitätsstrategie ist Rudolf Polanszkys ästhetische Verfahrensweise der *Glückfindung im Aufblitzen - als ästhetische Sensation der Superklasse* - ein Trick der Zeitenthobenheit.