

Ein Aufsatz über das Was und das Warum

*Über Zeit, Möglichkeit und die Frage, warum ich schaffe,
was ich schaffe*



Manchmal schaue ich mir eines meiner Werke an und frage mich: „Was machst du da eigentlich – und warum?“ Die Werke sind thematisch oft weit voneinander entfernt, selbst wenn mehrere an einem einzigen Tag entstehen. Diese Frage ehrlich zu beantworten, ist schwieriger, als sie klingt. Ich versuche es hier.

Als Orientierung dient mir dabei die Philosophie Jean-Paul Sartres – des französischen Denkers, der im 20. Jahrhundert wie kaum ein anderer die Frage nach

menschlicher Freiheit, Verantwortung und Selbstbestimmung ins Zentrum gerückt hat. Sartre war der Überzeugung, dass der Mensch nicht „ist“ wie ein Stein oder ein Tisch — als etwas mit einer festen, unveränderlichen Natur — sondern dass er sich in jedem Moment neu entwirft und dadurch erst wird, was er ist. Diese Idee durchzieht alles, was ich hier beschreibe.

Zeit und Möglichkeit

„Warum schaffst du?“ — die ehrlichste Antwort, die ich kenne, lautet: „weil ich es kann“. Das klingt nach Ausweichen, ist es jedoch nicht. Es ist die Benennung einer Tatsache: Ich habe die Möglichkeit, und ich nutze sie. Aber wie kommt man zu einer solchen Möglichkeit? Das ist die eigentlich interessante Frage.

Lange Zeit in meinem Leben war ich „gelebt“: von Berufsrollen, von Beziehungen, von Erwartungen — und das durchaus erfüllt und mit Überzeugung. Es blieb schlicht keine Energie und keine Zeit, um ernsthaft zu fragen, was ich eigentlich will, abseits all dieser Festlegungen. Sartre hat für diesen Zustand einen präzisen Begriff: den schlechten Glauben. Damit meint er nicht Lüge oder Täuschung, sondern eine alltägliche Haltung, in der man sich so verhält, als hätte man keine Wahl — als wären die eigene Rolle, der eigene Beruf, die eigene Lebensweise unvermeidlich und nicht das Ergebnis von — oft unbewussten — Entscheidungen. Schlechter Glaube ist keine Ausnahme; er ist, wie Sartre meint, die Regel des Alltags. Ich klage mich damit nicht an. Ich beschreibe, wie es war.

Es bedurfte einer Zäsur — Tag X: der Tod von C. nach langer schwerer Krankheit. Die Trauer, die folgte, war eine eigene Art von Gefangenschaft: das Bewusstsein kreiste in der gemeinsamen Vergangenheit wie auf einem Möbius-Band — jener seltsamen geometrischen Figur, die kein Innen und kein Außen kennt, die einfach immer weiterläuft, ohne anzukommen. Wer je in einer solchen Trauer war, weiß, wovon ich spreche.

Um dieser Schleife zu entkommen, habe ich mich wieder dem Künstlerischen zugewendet — nicht in der alten Form, die ein Vierteljahrhundert geruht hatte, sondern neu, im Feld der digitalen Kunst. Und damit begann etwas, das Sartre tref-

fend mit der Spannung zwischen Faktizität und Transzendenz beschreibt. Faktizität – das ist alles, was man nicht gewählt hat und trotzdem ist: die Herkunft, der Verlust, das Alter, die Umstände. Transzendenz – das ist die Fähigkeit, gerade diesen Umständen gegenüber eine Haltung einzunehmen und etwas aus ihnen zu machen. Nicht trotz der Vergangenheit, sondern mit ihr – aber ohne von ihr bestimmt zu sein. Ich bin, was ich gewesen bin. Doch es legt mich nicht fest.

Nach dem Tag X – zwei Jahre nach Versetzung in den vorzeitigen Ruhestand – war plötzlich Zeit da. Keine Termine, keine Zwänge, keine fremden Anforderungen. Finanzielle Sicherheit. Und damit: alle Wege offen. Diese Offenheit ist zunächst keine Befreiung, sondern eine Herausforderung. Man muss entscheiden. Man muss sich entwerfen. Und das ist genau der Moment, in dem Möglichkeit zur Frage wird: Was tue ich mit dieser Zeit? Was will ich aus mir machen?

Das Künstlerische war immer da als Möglichkeit – latent, ungenutzt, aber nie verschwunden. Möglichkeit bedeutet hier nicht etwas Abstraktes, das in der Luft hängt. Möglichkeit entsteht immer konkret, innerhalb eines Lebens, einer Situation. Und sie verlangt eine Entscheidung. *Artdig WorX* als Projekt, digitale Kunst als Feld: das ist meine Antwort auf diese Möglichkeit. Das Projekt ist der Entwurf, die Kunst ist der Raum, in dem er sich vollzieht.

Das Leitmotiv „*Arslohgo visualizes language or verbalizes images*“ beschreibt, wie dieser Raum strukturiert ist: Das Bild verweist auf etwas, das sich nicht sehen lässt (einen Begriff, einen Klang, eine Stimmung); Sprache verweist auf etwas, das sich nicht aussprechen lässt (ein Bild, eine Atmosphäre). Beide öffnen je eine eigene Möglichkeit – und halten sie bewusst offen.

Vom Magischen der Vorstellung

Es gibt zwei grundlegend verschiedene Arten, mit der Welt in Berührung zu kommen. Die eine ist die des Alltags: Ich will ein Buch, ich stehe auf, gehe ans Regal, greife es heraus. Zwischen dem Wollen und dem Haben liegt eine Kette von Handlungen, von Hindernissen, von Widerstand. Die Welt fügt sich mir nicht

einfach — ich muss mich durch sie hindurcharbeiten. Das ist die normale, kausale Welt.

Die andere ist die der Vorstellung — und die funktioniert völlig anders. Wenn ich mir vorstelle, dass jemand lächelt, lächelt er sofort. Keine Wege, keine Hindernisse, kein Widerstand. Der vorgestellte Gegenstand hat genau die Eigenschaften, die ich ihm gebe. Sartre hat diese Qualität des Vorstellens in seiner Studie *L'Imaginaire* (1940) als das Magische beschrieben: In der Vorstellung gehorcht die Welt dem Bewusstsein unmittelbar.

Genau dieses Magische ist die innere Organisationslogik meines Schaffens. Bild und Sprache sind in der normalen Welt getrennt: ein Bild existiert im Raum, eine Sprache entfaltet sich in der Zeit. Sie folgen verschiedenen Gesetzen, sie übersetzen sich nicht einfach ineinander. Aber in der Vorstellung — in der magischen Logik des Imaginären — kann ein Bild unmittelbar Sprache hervorrufen und Sprache unmittelbar ein Bild erscheinen lassen. Nicht durch Erklärung, nicht durch Vermittlung — sondern durch einen Sprung. Der Betrachter springt, weil er springen muss. Das ist das Wesen dieser Werke.

Dass ich dabei ausschließlich digital arbeite — ohne Öl, ohne Leinwand, ohne physischen Träger — ist kein Zufall. Das digitale Werk existiert nur als Erscheinung, nur wenn jemand hinschaut. Es hat kein Gewicht, keine Materialität, keine Beständigkeit jenseits der Wahrnehmung. Das ist kein Mangel — es ist Programm. Die Kunst ist hier der Ort, an dem das Bewusstsein die kausale Alltagswelt für einen Moment verlässt und etwas erfährt, das nach anderen Regeln funktioniert.

Das Imaginäre als Ort des Fehlens

Ich habe die magische Logik des Vorstellens beschrieben. Aber Sartre sagt noch etwas anderes, das ich hier nicht verschweigen will, weil es für das digitale Werk von besonderer Schärfe ist: Vorstellen heißt immer auch negieren.

Wenn ich mir das Gesicht von C. vorstelle, setze ich es zugleich als abwesend. Das ist kein Nebeneffekt des Vorstellens — es ist sein Kern. Das imaginäre Bewusstsein konstituiert seinen Gegenstand, indem es die reale Welt aussetzt, nihiliert,

hinter sich lässt. Das Vorgestellte ist da – und ist es nicht. Es erscheint – als etwas, das fehlt.

Das digitale Werk verhält sich zu dieser Struktur wie kein anderes Medium. Es existiert nicht, wenn niemand hinschaut. Es hat keine Materialität, keinen Körper, keine Dauer außerhalb des Moments der Wahrnehmung. Es ist, im strengen Sinn, immer Erscheinung – und Erscheinung ist immer auch Verschwinden. Jedes meiner Bilder existiert nur so lange, wie ein Bildschirm leuchtet (solange ich mich nicht entscheide, das Bild in einen Druck zu transformieren). Es ist in diesem Sinne ein paradigmatisch imaginäres Objekt: Es verdankt sein Dasein dem Akt des Schauens, nicht dem Bestand der Materie.

Das klingt nach Verlust. Ich erlebe es nicht so. Das Fehlen des physischen Trägers ist für mich die ehrlichste Entsprechung dessen, was das Werk ohnehin ist: ein Angebot an das Bewusstsein. Es ist kein Gegenstand, den man besitzen kann. Es ist ein Moment, in dem etwas aufgeht – und dann endet. Das passt zu einer Praxis, die aus dem Bewusstsein von Verlust entstanden ist. Was fehlt, ist nicht Schwäche. Es ist Bedingung.

Die Idee

„Wie kommst du zu diesem Bild?“ werde ich oft gefragt. Ich antworte dann: „Mir kommt eine Idee in den Sinn.“ Aber das stimmt nicht ganz – und ich möchte hier ehrlicher sein.

Eigentlich läuft es so: Ich schaue aus dem Küchenfenster, nehme eine Szenerie auf. Eventuell mache ich mit dem Mobiltelefon ein Foto. Gehe in mein Arbeitszimmer, setze mich an einen meiner Computer und beginne. Ich setze digitale Mittel ein. Das Auge sucht eine Komposition. Irgendetwas stimmt oder stimmt nicht. Ich verändere. Irgendwann ist da etwas, das trägt – und erst dann kann ich sagen, worum es in diesem Werk geht. Die Idee kommt nicht am Anfang und wird dann ausgeführt. Die Idee kommt am Ende und beschreibt, was entstanden ist.

Das ist kein Versagen der Planung. Es ist das Wesen des Schaffens. Sartre war überzeugt, dass Kunst nicht die Illustration eines vorher gedachten Konzepts ist.

Kein Kunstwerk wächst aus einer fertigen Idee heraus, die dann in Materie gegossen wird. Hinter diesem Gedanken steckt etwas Tieferes: der Grundsatz, dass Bedeutung nicht einfach irgendwo vorliegt und darauf wartet, gefunden zu werden. Bedeutung entsteht im Tun, im Vollzug, in der Begegnung zwischen dem Schaffenden, dem Werk und dem Betrachter.

Was wir nachher „Idee“ nennen, ist ein Nachbild – eine Rekonstruktion dessen, was das Bewusstsein im Schaffensprozess vollzogen hat. Die Idee folgt dem Tun. Und das Tun bleibt jedes Mal ein Wagnis, weil sein Ergebnis nicht feststeht.

Lohgorhythmik – die Methode im Einzelnen

Ich habe bisher beschrieben, wie ich zur Arbeit komme und was im Schaffensprozess geschieht. Ich habe noch nicht beschrieben, wie die Methode selbst funktioniert. Das will ich jetzt nachholen.

Der Begriff „Lohgorhythmik“ – zusammengesetzt aus meinem Pseudonym Arslougho und dem Wort „Rhythmus“ – bezeichnet eine Verfahrensweise, die im Kern auf semantischer Infiltration beruht: Ein Wort, ein Begriff, ein Eigenname wird so bearbeitet, dass eine zweite Bedeutungsebene sichtbar wird, die im Original nicht vorgesehen war, aber phonetisch, morphologisch oder visuell darin steckt. Diese zweite Ebene kommt in der Regel aus einer anderen Sprache oder einem anderen Feld – und in diesem Moment, wenn zwei Ebenen gleichzeitig aktiv sind, entsteht das Werk.

Das Verfahren lässt sich am konkreten Beispiel am deutlichsten zeigen. Win Key+L ist ein Werk, dessen Ausgangspunkt ein banaler technischer Akt ist: die Tastenkombination Windows-Taste + L sperrt auf einem Windows-Rechner den Bildschirm – die Oberfläche verschwindet, man wird ausgesperrt, die Schnittstelle schließt sich. Das ist der informatische Befund. Aber ausgesprochen klingt Win Key+L wie das deutsche Wort Winkel – der geometrische Begriff für einen Neigungswinkel, eine Ecke, einen Knick im Raum. In diesem phonetischen Zusammenfall – der englische Befehlscode und das deutsche geometrische Substantiv – entsteht ein drittes Feld: Wo zieht das Bild die Grenze? Wo schließt die Sicht einen Winkel? Was ist das Verhältnis zwischen dem digitalen Verschwinden

und der geometrischen Kante? Das Werk ist die Antwort auf diese Frage — nicht in Worten, sondern in Bild und Komposition.

Ein anderes Beispiel: Seasefire kombiniert das englische Wort für das Meer (sea) mit dem Begriff Ceasefire — Waffenstillstand, Schweigen der Waffen. Das Originalwort ceasefire trägt das sea phonetisch bereits in sich; ich habe es nur freigelegt, mache es sichtbar. Das Ergebnis ist eine Verdoppelung: Das Schweigen des Meeres und das Schweigen der Waffen überlagern sich zu einem einzigen Bild. Was politischer Begriff war, wird zur Naturbetrachtung — und umgekehrt. Das Meer schweigt nicht unschuldig.

Oder: The Meating. Das englische Wort meeting — Begegnung, Sitzung, das geordnete Zusammentreffen von Menschen — trägt in sich das Wort meat: Fleisch, rohe Materie, das Körperliche, das die professionelle Sprache verdeckt. Ich schreibe meat in meeting hinein, trenne die Silben so, dass beide Lesarten gleichzeitig aktiviert werden. Das Bild zeigt dann beides: die Ordnung der Konferenz und das, was unter ihr liegt.

Was in allen drei Fällen geschieht, ist strukturell identisch. Ein gegebenes Wort — oft aus dem Englischen, gelegentlich aus dem Deutschen oder dem Französischen — wird auf seine phonetische und morphologische Substanz befragt. Welche anderen Wörter stecken darin? Welche Bedeutungsfelder öffnen sich, wenn man die Segmentgrenzen verschiebt, eine andere Sprache hinzuzieht, den Blick auf das Lautbild statt auf die Konvention richtet? Die Antwort auf diese Frage ist nie eindeutig — und das ist kein Fehler. Das Werk lebt von der Spannung zwischen den Lesarten, nicht von ihrer Auflösung.

Dass Deutsch und Englisch dabei die zentralen Sprachen sind, ist nicht zufällig. Ich lebe in Deutschland, habe englische Sprache und Linguistik studiert, arbeite seit Jahrzehnten in einem bikulturellen Sprachraum. Die Interferenzen zwischen diesen beiden Sprachen — die Stellen, wo ein Klang in der einen Sprache etwas bedeutet, das die andere Sprache nicht ahnt — sind für mich kein Randphänomen. Sie sind ein Fenster. Man sieht durch sie hindurch auf das, was Sprache tut, wenn niemand hinschaut: Sie schleppt Bedeutungen mit, die sie nie vollständig kontrolliert.

Sprunghaftigkeit (im Schaffen)

Was thematisch so weit auseinanderliegt — ein Werk über Sprache, ein anderes über einen naturwissenschaftlichen Begriff, ein drittes über ein kulturelles Phänomen —, das folgt dennoch einer einzigen Methode. Diese Methode lautet: Nimm ein Wort oder einen Begriff, und infiltriere ihn. Schreibe eine Bedeutungsebene ein, die nicht sofort sichtbar ist. Schlage einen Bogen zwischen zwei Feldern, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben. Die Themen springen — die Operation dahinter ist immer dieselbe. Was nach Sprunghaftigkeit aussieht, ist in Wirklichkeit methodische Konstanz.

Der Auslöser für ein Werk ist meist banal: ein Blick aus dem Küchenfenster, ein zufällig aufgeschlagenes Buch, das BIOS-Update eines Computers, ein flüchtiger Gedanke. Diese Zufälligkeit ist keine Schwäche des Prozesses — sie ist seine Bedingung. Sartre hat darauf hingewiesen, dass Freiheit sich nicht im Vakuum ereignet, sondern immer innerhalb einer konkreten Situation. Die Situation liefert den Anstoß; was daraus wird, liegt in der Haltung, in der Transformation.

Manche meiner Werke arbeiten mit einem Blick: einer Figur, einem Auge, einer Richtung, die den Betrachter in eine offene Beziehung versetzt. Dieser Blick hält eine Frage offen, anstatt eine Antwort zu geben. Das ist bewusst anders gemeint als der „Blick des Anderen“, den Sartre beschreibt — jener unangenehme Moment, in dem man von jemandem beobachtet wird und sich plötzlich wie ein Ding in dessen Welt fühlt, festgelegt und kategorisiert. In meinen Werken soll der Blick nicht fixieren, sondern öffnen. Er ist eine Umkehrung: keine Verengung, sondern ein Angebot.

Was wie Sprunghaftigkeit aussieht, lässt sich bei näherer Betrachtung als eine kontinuierliche Bewegung des Bewusstseins verstehen, die keine gerade Linie zieht, aber sich selbst nie ganz verliert. Das Möbius-Band, das eingangs als Bild der Trauer auftauchte — eine Schleife ohne Ausgang — kehrt hier in verwandelter Form wieder: als Bild eines Bewusstseins, das durch seine Werke wandert und dabei erkennbar bleibt, auch wenn es thematisch in alle Richtungen springt. Die Kontinuität liegt nicht in den Themen. Sie liegt in der Haltung: offen, verfügbar, im besten Sinne neugierig.

Stellungnahme

Bleibt eine Frage, die ich bisher umgangen habe, obwohl sie zu Sartre und zum Schreiben über Kunst unvermeidlich gehört: Wofür steht dieses Werk? Was sagt es zur Welt?

Sartre glaubte, dass Kunst immer engagiert ist – auch wenn sie das nicht beabsichtigt. Jedes Werk, das in die Welt gestellt wird, nimmt eine Haltung ein, ob es will oder nicht: durch das, was es zeigt, und durch das, was es verschweigt. Diese Überzeugung hat mich lange irritiert, weil sie nach politischer Pflicht klingt. Ich bin kein politischer Künstler im engeren Sinne. Und doch, wenn ich ehrlich bin: Auch meine Werke sind eine Stellungnahme – nur ist ihr Gegenstand nicht eine Partei oder ein Programm, sondern eine Erkenntnisform.

Die Lohgorhythmik behauptet, dass Bedeutung nicht fest ist. Dass jedes Wort andere Bedeutungen trägt, als es vorgibt. Sprache gilt als unser präzisestes Kommunikationsmittel, weist jedoch zugleich zahlreiche Unschärfen auf, durch die Einflüsse anderer Sprachen, Kulturen und Epochen deutlich werden. Das ist nicht Skepsis um ihrer selbst willen. Es ist eine Einladung, genauer hinzuschauen – auf das, was zwischen den Wörtern liegt.

Und darin liegt, denke ich, mein eigentliches Engagement: nicht gegen etwas, sondern für eine bestimmte Art des Schauens. Für die Bereitschaft, in einem bekannten Wort das Unbekannte zu hören. Für die Erfahrung, dass Bedeutung kein Besitz ist, sondern ein Vorgang – etwas, das zwischen dem Werk und dem Betrachter geschieht und nicht in einem von beiden allein liegt.

Sartre hat einmal geschrieben, dass Lesen ein gelenktes Träumen ist: Der Schreibende entwirft eine Welt, aber diese Welt existiert nur, wenn ein Leser sie erlebt. Dasselbe gilt für das Bild. Das Werk, das ich herstelle, ist ein Angebot. Was daraus wird, entscheidet sich im Moment des Schauens. Das ist nicht Bescheidenheit – es ist das Gegenteil: Es ist die Überzeugung, dass der Betrachter ein Schaffender ist. Ich kann ihm nicht abnehmen, was er sehen wird. Ich kann nur bereitstellen, wo er es sehen könnte.

Arslohgo im April 2026