

Dario Wokurka
Scores

10.04.–23. 05. 2026

Schleifmühlgasse 5
1040 Vienna, Austria

phone +43 1 585 4199
office@lombardi-kargl.com
www.lombardi-kargl.com

Die Partitur, der Score, ist eine Notationsstruktur – die Dokumentation der Aufzeichnung und Übertragung eines Werks, durch welche dieses gelesen, auf- oder ausgeführt werden kann. Zeitgenössische Scores zeichnen sich dadurch aus, wie schon Roland Barthes mit Bezug auf die postserielle Musik der Nachkriegsmoderne festgestellt hat, dass diese nicht bloß eine zukünftige Aufführung vorwegnehmen, sondern im Sinne eines Transaktionsdokuments geradezu nach einer Interpretation oder Improvisation durch die Ausführenden verlangen. Diese werden dadurch zu Mitautor*innen und vervollständigen die Partitur statt sie einfach nur umzusetzen.¹ Die Partitur selbst wird dadurch gewissermaßen Teil ihrer eigenen variierenden Repetition.

Auch Dario Wokurka baut seine Bildproduktion auf so ein System aus Differenz und Wiederholung auf, das in der aktivierenden Neuschreibung oder Realisation eines zuvor als Notationssystem angelegten Bildbestandes liegt. Ein Repertoire aus Aquarellen, das selbst nie an die Öffentlichkeit tritt, bildet quasi die Struktur und wird zum Ausgangsmaterial verschiedener Ausführungen. Erst diese Aktivierung, diese malerische Performanz, produziert Werke, die für sich stehen und dennoch eingebunden sind in ein übergreifendes System aus Bildfindung, Speicherung und Verwirklichung. Der Score ist hier somit der Generator einer Neuschreibung, Umschreibung und Rekodierung eines Materials, das seinerseits zumeist auf Bilder – im Internet gefundene oder von Wokurka erstellte –, auf Grafiken, Texte oder Fotografien rekurriert. Werke der Kunstgeschichte und Kunsttheoretisches treffen auf Stills von Streamingseiten, Newsfragmente oder Dokumentation eigener früherer Arbeiten und reichern sich in ihrer Übertragung mit Spuren verschiedentlich kodierter Information an. Kontext verbleibt lediglich als Andeutung bestehen oder löst sich vollständig durch Abstraktion auf. Es ist ein austariertes Verhältnis von Beiläufigkeit und Intentionalität, das sich als solches zu erkennen gibt. Das, was wir mit Bildern gemeinhin assoziieren: ihr Sujet, wird dabei scheinbar weniger priorisiert, reizt deshalb aber umso mehr unseren auf Dechiffrierung konditionierten Blick.

Diese Ambivalenz aus gezielter Selektion und potenzieller Rätselhaftigkeit resultiert auch daraus, dass auch die Anfertigung der Aquarelle einer konzeptuellen Setzung folgt und das Quellenmaterial eher als visuelle Daten

denn als kompositionelle Vorlage betrachtet: ausgewählte Bildinformationen werden mit changierend schwarzem Pinselstrich konsequent ins A4-Hochformat übersetzt. Die Aktivierung dieser malerischen Scores kann dann ganz unterschiedlich ausfallen, was Format, Farbigkeit und Untergrund betrifft. Wokurkas Malereien sind insofern Auf- und Ausführungen in einem anderen Medium und Format, für die die Aquarelle die Primärinformation bereitstellen.

Ein solches Verfahren adaptiert ganz bewusst Praktiken der Konzeptkunst der 1960er-Jahre, die das klassische Verhältnis von Original und Kopie zugunsten eines Notationssystems und seiner Realisierung revidiert hat. Schon damals ging es nicht mehr um Darstellung oder Reproduktion, sondern um Spezifikation. Die Vorlage oder Partitur wurde zum Produktionsmittel, und die Herstellung des Werks variierte zwangsläufig von Realisierung zu Realisierung. Die Allgegenwart der Fotografie als Dokumentationsmittel in der Kunst der späten 1960er-Jahre ist insofern auch, wie Liz Kotz bemerkt, ein Resultat der Tatsache, dass das Kunstwerk fortan als spezifische Realisierung einer allgemeinen Aussage konfiguriert wurde.²

Heute liegen Analogien zur computerisierten Datenbanklogik nahe, zu appropriierenden Verfahren des Scrollens, Speicherns und Weiterverarbeitens, wobei die Transformation der digitalen Files an die Analogwelt von Malerei und Zeichnung gebunden wird. Dario Wokurka erlaubt sich dabei jene frei interpretierende Variation, die dem Score als Transaktionsdokument stets innewohnt – in Form überlagerter Motive, ihrer fragmentarischen Realisierung, ihrer geglichten oder verzerrten Darstellung. Es gibt intentionale Unschärfen im Bild und in der Kombination der Werke, aber auch eine Vermeidung thematischer Einseitigkeit. In einer Ausstellung verbindet entsprechend nicht das Sujet der Malereien, sondern das Konzept: die Übertragung und systemische Verarbeitung des Interesses an den für diesen Anlass ausgewählten Bildern. In dieser konkreten Ausstellung eint die

dieser konkreten Ausstellung eint die Werke zudem, dass ihre Keilrahmen mit aus einem anderen Projekt recycelten Stoffen bespannt sind, deren Dekor eine weitere Bildebene schafft.

Die Partitur manifestiert sich in diesen Bildern quasi selbst als Produktion, als Index oder Referent von etwas, das gleichermaßen Informationsmanagement, Datenverarbeitung wie Malerei ist. Ihre eigene Bildwerdung ist diesen Werken stets eingeschrieben. Sie verhandeln ihren Status jedoch nicht allein als finale Manifestation, sondern auch als Möglichkeitsform. Was ein Bild ist oder sein könnte, entscheidet sich schließlich auch im aktiven Nachvollzug der Betrachtung und des Vergleichs, in der Situation, durch den Kontext. Die Ausstellung wird damit selbst zur temporären Konstellation, zum Resonanzraum der Bilder und ihrer Zusammenkunft.

Vanessa Joan Müller

¹ Roland Barthes, „Vom Werk zum Text“, in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 64–72. Siehe auch Hendrik Folkerts, „Der Partitur nach. Notation, Verkörperung und *liveness*“, https://www.documenta14.de/de/south/464_der_partitur_nach_notation_verkoerperung_und_liveness

² Vgl. Liz Kotz, *Words to be Looked at. Language in 1960s Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 2007, S. 194.