

Prekäre Oberflächen

Amparo Sard's „Licht. Der Schatten der Zeit“

„Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist (...) Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozess ein Ziel in sich und muss verlängert werden.“ (Viktor Sklovskij, Kunst als Kunstgriff, in: ders., Theorie der Prosa, hg. von Gisela Drohla, Frankfurt a. M.: Fischer 1984, S. 13).

Diese Gedanken schrieb der russische Schriftsteller und Literaturtheoretiker Viktor Sklovskij 1915 nieder, also vor gut einhundert Jahren. Würde man sie hören oder lesen und dann Amparo Sard's „Light. The Shadow of Time“ betreten, könnte man meinen, der Autor hätte den Text direkt für diese Ausstellung verfasst.

Sklovskijs vielzitiertes Essay „Kunst als Kunstgriff“ nimmt nicht nur vieles von dem voraus, was Bertolt Brechts programmatische Strategie der „Verfremdung“ kennzeichnen sollte. Widersprüche der Realität sollen dadurch sichtbar werden, dass das Gewohnte und oft unbewusst Wahrgenommene fremd erscheint und dadurch eine neue, kritische Aufmerksamkeit erfährt. Gleichzeitig beschreibt Sklovskij einen Zustand der „Entfremdung“, der die visuell und physisch erfahrbare Umwelt dem Bewusstsein entzogen hat. Die Industrialisierung, neue Verkehrsmittel und das großstädtische Leben hatten ein sensorisches Umfeld erzeugt, das die menschliche Wahrnehmung zu überfordern schien. Es war auch die Zeit, in dem die Elektrizität das tägliche Leben immer stärker zu bestimmen begann, so wie es in den letzten Jahren durch die Elektronik und die Digitalisierung geschieht.

Die Epoche um 1900 wurde als ein Zeitalter der Nervosität beschrieben, häufig mit Begriffen, die der Elektrizität entnommen waren. Hinter den „Chocs“, die Walter Benjamin die menschlichen Sinne bombardieren sah, steht die Metapher eines Stromschlags, eines „Elektroschocks“. Und die „Aura“, die derselbe Denker durch neue Technologien zerstört sah, ließe sich auch als elektrisches Feld veranschaulichen. Was auf diesem Feld damals an wissenschaftlichen Fotografien kursierte, fand auch in der Kunst seine formalen Echos, beispielsweise auf vielen Bildern Wassily Kandinskys.

Auch unser Zeitalter, aus dem heraus Amparo Sard ihre auf den ersten Blick phantastischen Objekte und Bildwelten entwickelt, lässt sich als ein nervöses beschreiben. Wer sich in der digitalen Welt „zu Hause“ fühlt, wird schnell unruhig, wenn der regelmäßige Rhythmus der E-Mails, Facebook-Nachrichten und anderer Informationen aus dem Netz auch nur kurzzeitig unterbrochen ist. Man könnte meinen, für viele Menschen ist die physische Umwelt fast nur noch wie eine Fortsetzung eines virtuellen Universums und nicht umgekehrt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich Amparo Sardes Vorgehen in vielem vergleichbar dem beschreiben, was Sklovskij für die Kunst seiner Zeit vorschlug. Wie verlängert ihre Kunst den Wahrnehmungsprozess, macht den Stein wieder „steinig“?

Am Beginn des Parcours von „Licht. Der Schatten der Zeit“ steht eine Reihe von Papierarbeiten, die man auf den ersten Blick für Zeichnungen halten würde. Doch die Motive, Figuren mit fast klassischem Aussehen, Tiere oder auch technische Geräte wie ein Laptop, sind nicht mit dem Stift oder Pinsel gezeichnet, sondern in das Papier hineingestochen. Die imaginierten Volumina ergeben sich aus dem Spiel von Licht und Schatten, dass durch die kleinen, mitunter auch größeren, dann Verletzungen oder Beschädigungen suggerierenden Löcher entsteht. Das Weiß des Papiers erinnert fast an Marmor, an antike oder klassizistische Skulpturen und Reliefs. Amparo Sard führt hier eine, wenngleich schon mitunter gestörte Welt des Klassischen, Harmonischen, Ausgewogenen vor. Diese Klarheit und Reinheit wird zunehmend von Verzerrungen, Verformungen und Verdüsterungen verdrängt. Zunächst steht der Fragilität der Papierblätter ein großes weißes Relief aus Harz gegenüber, das eine Waldlandschaft zeigt. Hier wird die Struktur des Motivs nicht nur durch Löcher, sondern auch durch Erhebungen und deren Schattenwürfe gebildet.

Die gleiche, ihre unterschiedlichen Aggregatzustände von Flüssigkeit und Härte unmittelbar suggerierende Materialität verdunkelt sich sowohl physisch als auch atmosphärisch, wenn man nun auf kleinere Reliefbilder trifft, die Ausschnitte aus Menschengruppen zeigen. Die Menschen erscheinen wie Schatten ihrer selbst. Es können düstere Assoziationen aufkommen, etwa an die durch einen Atomblitz in den Boden eingebrannten Silhouetten der Opfer. Das Schwarz ist hier nicht nur Schatten, sondern auch Material, und dringt teilweise durch Löcher der Oberfläche von hinten durch. Noch suggestiver ist dies bei „Emotionale Intelligenz“, der Plastik eines

abstrahierten Kopfes, aus dessen Augenhöhlen schwarze Flüssigkeit quillt, die auch als Großprojektion an anderer Stelle noch einmal auftaucht. Unmittelbar drängt sich der Eindruck der Blendung durch das Ausstechen der Augen auf. Aber der Körper des Kopfes scheint nur eine Hülle zu sein, wie ein mit 3-D-Programmen generiertes virtuelles Objekt, auch wenn es mit traditionellen skulpturalen Mitteln entstand. Die wie bei einem Frankenstein'schen Monster zusammengeflickt erscheinende Oberfläche weist ähnliche Unregelmäßigkeiten auf, wie sie der österreichische Bildhauer Franz West bewusst hervorgekehrt hat, wenn seine Außenskulpturen aus dem üblicherweise glatten Aluminium die Oberfläche von Papiermachéfiguren imitieren. Die Oberfläche von „Emotionale Intelligenz“ erinnert aber auch an den beschädigten Panzer eines Insekts, aus dem die Körperflüssigkeit herausquillt. Das mag fast an die Filme von David Cronenberg gemahnen, die den menschlichen Körper immer wieder als Schnittstelle für technische Implantate vorführen und seine Flüssigkeiten gleichsam als analoge Restmaterie.

An filmische Horrorereffekte mögen auch die Baumformen erinnern, die wie nach uns greifende Hände durch eine Wand zu brechen scheinen oder vor einem Film mit sich fließend verändernden abstrakten Rorschach-Motiven frei im Raum stehen. Aber das Unheimliche, Bedrohliche, entwickelt sich bei Amparo Sard weniger aus motivisch konkreten „Horrorereffekten“ als aus der Atmosphäre heraus. So entsteht eher unterschwellig die Suggestion ökologischer Katastrophen. Die Bäume bestehen nur aus ihrer Verpackung, aus Polyethylen. Die materielle Festigkeit des Natürlichen weicht ihrer Attrappe, die fast ebenso flüchtig erscheint wie die projizierten Bilder.

Wie die Verfestigung eines momentanen Zustands einer Flüssigkeit oder die materialisierte Veranschaulichung digitaler Datenströme wirken die „Screen Shapes“, flache, transparente Formen mit zerklüfteten, fragmentarischen Umrissen, die wie die Baumfolien oft in Projektionskanälen hängen.

Hier knüpft die Künstlerin auch an die Formenwelt des Surrealismus an. So mag man an die amorphen Gebilde denken, welche die kargen Landschaftsräume auf den Gemälden Yves Tanguys bevölkern, oder an merkwürdige Gebilde auf den Bildern Salvador Dalís, die zwischen fließend Organoidem und Gebautem oszillieren, etwa die von Mulden und Löchern durchsetzte Form auf „Das Rätsel der Begierde“ (1929). Die anamorphotischen Verzerrungen, die vor allem in der Videoinstallation „Screen Shapes“ zum Tragen

kommen, mögen an Dalís „Weiche Uhren“ von 1931 erinnern, die wie Lappen über eine Sims-kante oder über einem Zweig hängen.

Die Aufweichung oder Auflösung des vermeintlich Festen spielt Amparo Sard durch das Zusammenspiel skulpturaler Objekte mit Videoprojektionen immer wieder aus. Alle materiell vorhandenen Dinge und ihre Oberflächen erscheinen stets in einem Zustand der Gefährdung. Alles, was wir sehen oder fühlen, kann auch sogleich wieder verschwinden. Allem, was physisch fest ist, ist das Flüchtige gleichsam in seine Form eingeschrieben. Das Prekäre, Gefährdete kommt auch auf anderer Ebene zum Ausdruck und auch im direkten Sinn zur Sprache, wenn auf Filmausschnitten politische Reden und Kommentare zu hören sind, in denen sich eine ablehnende Haltung gegenüber den nach Europa kommenden Flüchtlingen zeigt.

Die zerfetzt und fragmentiert wirkenden Formen erinnern auch an die Szenarien drohenden Unheils, die in der surrealistischen Malerei vor allem von Max Ernst ins Bild gesetzt wurden. Ernsts „L'Ange du Foyer“ von 1937 zeigt eine Mensch-Tier-Metamorphose- und auf seinen Bildern „Europa nach dem Regen I“ und „Europa nach dem Regen II“ sehen wir ähnlich zerklüftete Silhouetten, wie sie durch die Objekte und auf sie gerichteten Projektionen bei Amparo Sard entstehen. Das Gefährdete kommt bei Max Ernst nicht nur motivisch, sondern auch in der malerischen Gestaltung zum Ausdruck. Der Kunsthistoriker Werner Hofmann nennt die „schrundige, verwahrloste Oberfläche voller Kratz- und Schabspuren“ eine „prekäre Malweise“ (Werner Hofmann, Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst, München: Hirmer 2010, S. 280).

So wie Max Ernst das Bild geradezu direkt fühlbar – mit Sklovskij gesprochen „steinig“ – macht, zeigen bei Amparo Sard bereits die Einstiche ins Papier die Empfindlichkeit und Verletzlichkeit des Materials auf, lassen es fast wie eine menschliche Haut erscheinen. Die Assoziation an die durch Marmor imitierte Haut wird dann in den Harzobjekten weitergeführt, während die weiteren, mit den Projektionen zusammenspielenden Objekte eher die analoge und physisch präsente Veranschaulichung einer Welt sind, die zunehmend von Datenströmen bestimmt wird, die wir weder unmittelbar sehen noch fühlen können. Die „Screen Shapes“ können wie Fixierungen der digitalen Nervosität, oder Aufzeichnungen etwa der regelmäßigen Zuckungen der Börsenkurse gelesen werden. Mit ihren düsteren, auch unseren Sinn für unterschiedliche Materialitäten direkt ansprechenden Szenarien versucht Amparo Sard unsere Sinne dafür zu schärfen,

was jenseits der unmittelbaren Erfahrbarkeit unsere Umwelt aber immer stärker bestimmt und auch im ökologischen Sinne verschmutzt.

Ihre „prekären“ Inszenierungen fordern uns dazu auf, die Durchdringung der physischen Welt durch elektronische Verkehrswege wie eine Art sauren Regen wahrzunehmen. Und der Glaube daran, dass die Kunst unsere Wahrnehmung unheilvoller Entwicklungen zu schärfen vermag, macht „Licht. Der Schatten der Zeit“, trotz aller bedrohlichen Untertöne, letztlich auch zu einer optimistischen Vision.

Ludwig Seyfarth