



„Die Uhr hängt schief“: Anri Salas mit 6,60 Meter monumentales Werk „Clocked Perspective“

Foto Mairrites/VG Bild-Kunst, Bonn 2024

# Salatorische Zeiteinsparungen

Der albanische Künstler Anri Sala ist ein Meister der Zeit im Bild. Nahezu jedes seiner Werke spielt mit der Pause, dem Intervall und leichten Tempi-Verschiebungen.

Von Stefan Trinks

Von Klang gesäumt:  
Anri Sala in seinem Berliner  
Atelier Foto Wolfgang Staib



Der 1974 in der albanischen Hauptstadt Tirana geborene Künstler Anri Sala hat das ikonische Werk schlechthin zur Transition des Ostblocks in die „neue Zeit“ geschaffen. In seinem Video „Time After Time“ von 2003 passierte nicht viel mehr, als dass nächstens Lastwagen und teils neue Westautos ein stoisch an der Betonbande einer Straße am Rand von Tirana stehendes Pferd passieren, das dabei jeweils – vielleicht aus Trotz, vielleicht zur Verteidigung – seinen hinteren Huf hebt. Im aufblitzenden Kegel der Scheinwerfer sind die Rippen des Tieres einzeln zu zählen, es ist stark abgemagert, die Mähne ist zerzaust. Bis in die Neunziger war das Pferd in Albanien in der Landwirtschaft und als Transportmittel unverzichtbar, Traktoren oder Lkw waren für die meisten Bauern unerschwinglich. Nun ist der treue Gefährte ausgemustert, wörtlich an den Rand gedrängt. Die neue Zeit rast achlos an dem quieszenten Klepper als Monument einer überkommenen Epoche vorüber. Zugleich war „Time After Time“ eine schwarzhumorige Reprise auf die pathetischen Reiterdenkmäler der Vergangenheit, die mitsamt der Bronzestatuen alter Helden nicht nur während des albanischen Systemwechsels auf den Müllhaufen der Geschichte befördert wurden.

Salas Kernkompetenz ist es, Unsichtbares sichtbar zu machen, Brüche in der Geschichte aufzuzeigen. Häufig ruft er in seinem bevorzugten Medium Video andere Medien auf oder imitiert sie raffiniert. Auf der Berlin Biennale 2006 in der im Stil des Neuen Bauens errichteten ehemaligen Jüdischen Mädchenschule in der Auguststraße war „Time After Time“ daher neben dem Bahnwagen des Künstlers Robert Kusmirowski, der symbolisch neben vielen Schülerinnen der Dreißigerjahre vielleicht auch den Architekten des Gebäudes Alexander Beer selbst in ein Konzentrationslager brachte, das mit Abstand eindrucksvollste Werk. In der DDR als Oberschule genutzt, war die Zeit der einstigen Jüdischen Mädchenschule als Lehranstalt 1996 mangels Eleven abgelaufen – es setzte die ewige

Pausenstunde ein, bis eben die Berlin Biennale den durch Fensterbänder elegant gegliederten Klinkerbau der Zwanzigerjahre in den frühen Zweitausendern urplötzlich aus dem Dornröschenschlaf weckte. Dieses künstlerische Ambiente mit vielen Spuren seiner einstigen Bestimmung als sozialistische Lehranstalt, in der die Zeit über Jahre hinweg stillstehen schien, war so recht nach dem Geschmack Salas als wohl größtem lebenden Anhänger einsteinscher Zeitkrümmungen. Seine Schindmähre am Wegesrand dehnte nun auch in der Ex-Schule als liminaler Rite-de-Passage-Ort die Nacht und die Zeit ins potentiell Unendliche.

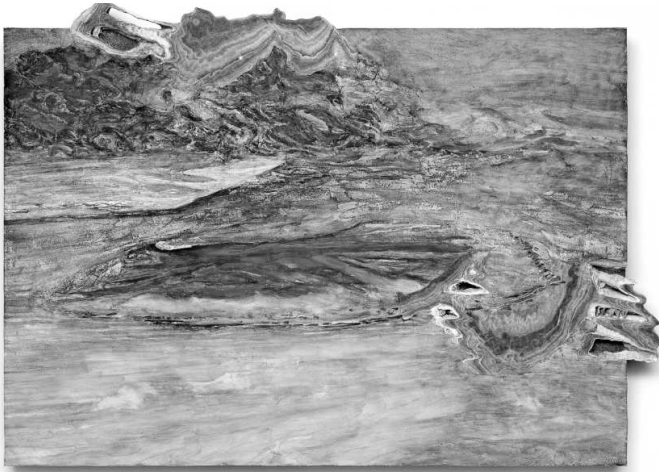
Die meisten Deutschen aber werden Anri Sala wohl von der Documenta 13 im Jahr 2012 erinnern. Am Ende des Wasser führenden Hirschgrabens stand dort in der Kasseler Karlsau eine mit 6,60 Metern Höhe monumentale „zerfließende“ Uhr, die unmissverständlich wissen ließ, dass alle vermeintliche Verzerrung in der Welt letztlich immer eine Frage der Perspektive ist. Die ovale Uhr schien fröhlich vor sich hin zu mutieren, die Zeiger dagegen rannen schweizerisch präzise weiter. Angesichts dieses surreal-daliesken Zeitmessers ließ sich trefflich über das Verhältnis von realer Lebenszeit und physisch wahrgenommener Zeit sinnieren. Inspiriert wurde die „weiche Uhr“ Salas von einem Gemälde der Kasseler Orangerie-Sammlung, das ihn fesselte und das in Wahrheit ebenso funktionale Uhr wie funktionierendes Romantikerbild mit Burgruine war. Genauer: eine gemalte Burg mit einer realen Uhr im Gemäuer, deren Werk sich hinter der Leinwand verbarg, als Hybrid zwischen fiktiver Malerei und Mechanik nicht selten in der Zeit um 1800. Das auslösende Moment für den albanischen Künstler jedoch war, wie sich die Perspektive zwischen der plan intarsierten Uhr und ihrer gemalt-konstruierten Umgebung verschob.

In Paris, wo er „Video“ an der Ecole nationale supérieure des arts décoratifs studierte, wurde er mittlerweile vom Centre Pompidou und mit einer umfangreichen Ausstellung in der Bourse de Commerce des Großsammlers Pinault wie auch vom Konkurrenten Luis Vuitton in dessen Fondation gehrt, in London, wo er ebenfalls eine Zeit lang lebte, studierte und arbeitete, wurden ihm von der Tate und der Serpentine Gallery Ausstellungen gewidmet. Unvergessen aber wird jedem, der sie 2016 in New York sehen konnte, seine Schau „Answer me“ im dortigen New Museum bleiben: In jedem der hohen Säle „regnete“ es Musik, in und aus jeder Ecke der verdunkelten Räume drangen zwölftönende Geräusche auf den betrachtenden Hörer ein, materialisierten sich zu Bildern, waren animierte, weil anscheinend von unsichtbarer Hand getrommelte Snare Drums zu vernehmen, in Videos mit links gespielte Klaviere, allenthalben standen wie in einer barocken Kunstkammer Musik-Automata herum. Sala verwandelte das gesamte Gebäude in ein Spiegelkabinett anschaulichen Klangs, eine überdimensionierte Jukebox. Doch aller Musikautomaten-Ästhetik zum Trotz und obwohl kaum ein menschlicher Spieler der Instrumente zu sehen war, besaß jedes Werk eine enge Bindung an den

Menschen und seine Geschichte. Ein Beispiel dieser sich mit der Betrachterbewegung durch die Räume des New Museum mitbewegenden und so ständig wandelnden Klangwelten war besonders ergreifend: Im Video „Ravel Ravel Interval“ wandert das Auge zwischen den Händen zweier Pianisten hin und her, die dasselbe Klavier-Konzert für die linke Hand“ von Maurice Ravel in zwei verschiedenen Interpretationen spielen, die neben und hintereinander projiziert werden. Obwohl die zwischen den beiden Projektionen spazierenden „Hör-Seher“ möglicherweise noch aus ihrer Jugend die eilerliche oder schulische Verdammung der linken Hand verinnerlicht haben, wird man als Nicht-Musikwissenschaftler erst durch Sala darauf gestoßen, dass es erstaunlich viele Klavierstücke für die linke Hand gibt, da nicht nur Ravel, der im Ersten Weltkrieg selbst im Fronteinsatz als Lastwagenfahrer bei Verdun war, zahlreiche Werke für kriegsversehrte Nur-noch-Linkshänder komponierte. Einer dieser kriegsinvaliden Musiker war, wie es Sala einmal als Ausgangspunkt für sein „Ravel Ravel Interval“ beschrieb, Paul Wittgenstein, der Bruder des weit bekannteren Philosophen Ludwig aus der wohlhabenden österreichischen Industriellenfamilie. Paul Wittgenstein hatte wie so viele andere Soldaten im Krieg seinen rechten Arm verloren. Um jedoch auf sein Fortkommen als Pianist verzichten zu müssen, gab er bei vielen angesehenen Komponisten seiner Zeit Klavierstücke für die linke Hand in Auftrag, üppig vierzig Kompositionen alles in allem, darunter als berühmtestes das in „Ravel Ravel Interval“ verdoppelte und indirekt titelgebende „Concerto pour la main gauche“ des Komponisten. So ist nicht nur der in Salas Werk zentrale Lautsprecher dem Kulturwissenschaftler Friedrich Kittler zufolge eine Erfindung des Krieges; auch die für das ungeübte Auge irritierenden, weil leicht versetzt, gefüllten Linkshänderstücke sind Resultate kriegsreicher Ausnahmezustände. Und Zeit, so würde es Sala wohl unterschreiben, heilt keine Wunden, sie lässt im Gegenteil Narben nicht selten nur immer noch sichtbarer werden.

Oder hörbarer: Im 1998 entstandenen Video „Intervista“ führt Sala seiner Mutter, die unter Enver Hoxha kommunistische Jugendführerin war, einen alten 16-Millimeter-Film aus dem Jahr 1977 vor, in dem sie ein Interview im staatlichen albanischen Fernsehen gab. Die Tonspur jedoch war wiederbringlich verloren, sodass der Sohn die Worte der Mutter im alten Film von Lippenlesern rekonstruierte. Konfrontiert mit dem Interview, versucht die Mutter nun ihrerseits einundzwanzig Jahre und einen fundamentalen Systemwechsel später die rekonstruierten Sätze zu entschlüsseln, scheitert aber, weil selbst ihr der ideologiestanzte sozialistische Jargon mit seiner verquastenen Syntax aus längst vergessenen Zeiten nicht mehr verständlich ist. Seit Orwells „1984“ wurde von einem Künstler nicht mehr derart plastisch aufgezeigt, wie die absolute Kontrolle über die Sprache der Menschen Bedingung für deren Beherrschung ist.

Fortsetzung auf der folgenden Seite



Wolkenmarmor aus großer Höhe:  
Salas „Surface to Air XVI (Egyptian  
Tartaruga/5°89'90"S, 39°47'23"E)" von  
2024 trägt im Titel die geografischen  
Koordinaten der Insel Sansibar.



Knapp vorbei: Salas „Noli Me  
Tangere Inversa (Fragment 1)" aus  
dem Jahr 2024 mit Marmorintarsien  
nach dem berühmten  
Fresko von Fra Angelico

Fortsetzung von der vorherigen Seite

## Meister von Zeit wie Raum

Sprachketzen, Klänge, Musik und Tempi-Verschiebungen durchweben bis heute Salas Werk. In der Installation „In-Between the Doldrums (Pac-Man)" aus dem Jahr 2024 beispielsweise setzt er zwei kleine Trommeln scheinbar konfrontativ gegeneinander. Die eine steht dabei auf dem Boden, die andere hängt leicht abgewinkelt von der Decke. Die beiden speziell angefertigten „Snare Drums" bergen in ihrem Inneren eingebaute Lautsprecher, die hohe und mittlere Frequenzen entsprechend den hörbaren Tönen und unhörbare tiefe Frequenzen aussenden, die Vibrationen auf dem Trommelfell erzeugen und die nicht von Menschenhand stammende Bewegung der Trommelstöcke hervorrufen, also ihr von unsichtbarer Hand verursachtes „Gerührt-werden". Ungeachtet seiner metallenen Mechanik und Erscheinung besitzt dieser wie eine Collage aus zwei Snare Drums zusammengesetzte und dadurch anthropomorph wirkende „kleine Trommler" etwas Anrührendes, denn mit zusammengekniffenen Augen kann man in den maulartig aufeinandergesetzten runden Trommeln durchaus das schnappende Köpfchen des Urzeit-Videospiels „Pac-Man" aus dem Werkittel assoziieren. Und das nicht nur, weil es um gegenseitige Berührung der Felle und somit um Taktilität geht, vielmehr, weil der haptische Kontakt der beiden Trommeln von mehr als nur kühler Mechanik erfüllt wirkt – der Betrachter hat durch die aufeinander reagierenden Tönen das Gefühl, Zeuge eines Zwiegesprächs zu sein. Diese Betonung eines an sich surrealen „Dialogs", ähnlich Lautréamonts Begegnung eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch, der durch handartige Trommelstöcke dargestellt wird (die ja von ihrer Evolution her tatsächlich nichts anderes als prototypisch-hölzerne Verlängerungen der menschlichen Hände sind), lässt „In-Between the Doldrums (Pac-Man)" zu einem Schlüsselwerk für Salas Konzept werden. Musikinstrumente und an sich unbelebte Materie grundsätzlich zu verlebendigen.

Salas werbt aber auch die Eigenschaften eines Mediums mit denen eines anderen: Er filmt Musik, schneidet Filme nach bestimmten Rhythmen und musikalischen Kompositionen. Zweifelsohne ist Salas überwiegend für seine Filme und kinematographischen Installationen bekannt. Umso mehr überrascht aktuell in Seoul eine Galerieausstellung mit einer auf den ersten Blick für den Künstler völlig neuen, aber hochinteressanten Werkgruppe, die das Thema Zeit erneut in eigenwilliger Weise thematisiert: Fresken. Für die menschheitsalte Technik schiebt er auf dem Zeitstrahl in seine eigene Vergangenheit zurück, zu seinem Kunststudium an der Albanischen Kunstakademie in den Jahren 1992 bis 1996, in dem er – Abstraktion war böse, solides Handwerk war alles – auch in der Technik des Freskierens ausgebildet wurde. Die Ausstellung steht unter dem Oberbegriff „Noli me tangere", dem biblischen Moment mithin, in dem Jesus der Stelle in Johannes 20,15 zufolge als Friedhofsgärtner gekleidet und damit nicht unmittelbar als eben noch Malträtierter und Kreuzträger erkennbar, der Frage seiner Gefährtin Maria Magdalena „Herr, wenn du ihn weggebracht hast, sag mir, wohin du ihn gelegt hast! Dann will ich ihn holen" hoch symbolisch die berühmten drei Worte „Berühre mich nicht" entgegen, damit sie ihn während des präkären, zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollständig „vollzogenen" Auferstehungsvorgangs nicht zurück- oder – etwas handfester – auf Erden festhalte.

In diesem neuen, mit dem lateinischen „Noli me tangere" *prima vista* katholisch klingenden Teil seines (Euvres, der nun erstmals im nicht-christlichen Korea als eine von jeglicher inhaltlichen Aussage entschlackte reine Form präsentiert wird, verbindet Salas durch die seit Jahrhunderten praktizierte Al-Fresco-Technik zudem erneut geschichtliche geologische und historische Zeiträume in einem „salatorischen" Zeitsprung miteinander. Ihm gelingt so eine subtile Verflechtung formaler, „historischer", vor allem aber konzeptueller Assoziationen. Denn die Fresken, eine spätestens seit den Etruskern in Italien intensiv genutzte Technik, werden auf speziell vorbereitete Tafeln in Metallrahmen gebracht (Sala zeigt bewusst einen Zwischenschritt der Übertragung der konturbasierten Vorzeichnung in seiner Schau), wobei er die klassisch-antike Methode des Malens mit in Wasser aufgelösten Pigmenten auf nassem Gips („intonaco") anwendet. In diesen mehrere Zentimeter tiefen Intonaco bettet er zudem Stücke antiken Marmors ein, die zwar bündig mit der Oberfläche des Putzes abschließen und damit sichtlich integral zu den jeweiligen Bildkompositionen gehören, jedoch an den Seiten die in der Grundform rechteckigen Fresken entgrenzen, indem Teile des Marmors vulkanartig überstehen und ausreifen. Die Werke erreichen dabei monumentale Größen von bis zu 120 mal 100 Zentimetern und hängen – überaus ein Irritationsfaktor – als gipsernes Freskenbild auf den ebenfalls kalkverputzten Wänden.

Die objekthaft zentimeterdick vor der Wand stehenden Fresken selbst haben höchst unterschiedliche Motive. Auf dem 65 mal 49 Zentimeter messenden semibastischen „Noli Me Tangere Inversa (Fragment 1)" sind drei Hände innerhalb einer mit Blumen und Pflanzen überstreuten, gartenähnlichen Fläche zu sehen. Die eine Hand in violett schimmerndem Ärmel ragt von links in das Bild hinein und besitzt einen klar definierten Umriss, die Kontur der zweiten von rechts ist wolkig aufgelöst – bei näherem Hinschauen handelt es sich um grünlich-blauen Marmor. Eine weitere Hand kommt von rechts oben; sie steckt in einem Ärmel, dessen eng gestauchte Falten in Türkis-Violett wie eine Windhose zu wirbeln scheinen. Überhaupt irritieren die Farben der Hände auf dem Bild – sie schillern in grünen und dunkelblauen Tönen, weil Sala den Teint der Haut eines Farbnegativs invertiert hat. Das Arrangement der Hände selbst in dieser Gartenlandschaft entstammt dem berühmten „Noli me tangere"-Fresko des italienischen Frührenaissancekünstlers Fra Angelico, das der malende Klosterbruder 1425 in

„seinem" Hauskloster San Marco in Florenz schuf. Fra Angelicos Werk stellt den Moment kurz vor dem Vollzug der Auferstehung Christi dar. Durch die Verwendung eines Details aus dem Werk Fra Angelicos stellt Sala die Verbindung zur Geschichte des Mediums her. Doch kehrt er die Farben um und bringt ein anderes, jüngeres Medium ins Spiel – die analoge Fotografie, die selbst schon wieder anachronistisch ist. Interessant war in Seoul zu beobachten, wie der Künstler koreanischen „Digital Natives" aus der jüngeren Generation zu erklären hatte, wie die Farbinvertierung bei Fotonegativen funktioniert, die diese maximal noch als auf Knopfdruck einsetzbaren digitalen Effekt ihrer Smartphones kennen. Was in Korea hingegen intuitiv verstanden wurde, ist das wolkenleichte Aneinander-Vorbeiziehen und sich doch nicht Berühren der Hände – zu den Jahreszeitfeinsten tragen viele Koreaner nach wie vor die traditionellen weißen Gewänder, die sie – gerade im Pulk zusammenstehend – von Weitem als Ballung von Wolken erscheinen lässt, als welche die solcherart gekleideten in historischen Quellen auch tatsächlich beschrieben werden.

Kontrastierend zu dieser schwebend leicht mobilen Anmutung verkörpern die Marmorintarsien aber auch eine gravitatische Dimension, steht Stein doch zum einen für Stabilität und verankert alles im Hier und Jetzt an einer bestimmten Stelle, zum anderen auch für urreizlich geologische Erdalter, nämlich die oft Millionen von Jahren, die nötig waren, um das kristallisierte Gestein mit seinen geschichteten Farbbändern und lebendigen Strukturen hervorzubringen. In einigen Fällen interessiert das von Sala beauftragte Neapolitaner Spezialunternehmen, das selbst bereits in der dritten Generation existiert, antike Marmore und sogar Steine, in denen Fossilien eingebakken sind – womit uraltes „Leben" wie in Bernstein sichtbar im Bild aufbewahrt wird. Zeit wird in diesen Bildern sichtbar.

Für eine andere Gruppe von Fresken mit dem Titel „Surface to Air" wiederum nutzt Sala Fotografien von Wolken, die er aus dem Flugzeug aufgenommen hat. Es braucht für ihn exakt die richtige Höhe, um einen Blick aus göttlicher Perspektive zu erhaschen, der weder zu vage noch zu gestochen scharf ist. Beim Überfliegen der Insel Sansibar vor der Ostküste Tasmaniens etwa, die man als länglich rote Formation in der Mitte von „Surface to Air XVI (Egyptian Tartaruga/5°89'90"S, 39°47'23"E)" identifizieren kann, waren es um die zehntausend Höhenmeter. Wie beim ersten Blick auf den „Blue Marble"-Erdball aus dem Weltall 1972 wirbeln die Wolken in bewegtesten Strukturen auf den „Foto-Fresken" umher, unterstützt durch die an den Seiten aufrastenden Wolkenmarmorwogen, und erinnern dabei immer noch auf das Engste an die Stuckmarmoroberflächen der Renaissance und des Barock und in fingiertem Fels verborgene Gesichter, die Kunstkritiker wie Roger Caillois und Kunsthistoriker wie Heinz Ladendorff bei Leonardo, Dürer und Mantegna immer wieder entdeckten und die unserem Auge reichlich Gelegenheit zur Formsuche von Schächeln, Gesichtern und ganzen Reitergruppen bieten.

Gleichzeitig sind die flüchtigen Wolkenformationen in Stuck naturgemäß der Inbegriff von Veränderlichkeit und ständigem Wandel, wodurch die aus vielen Schichten aufgebauten Reliefs gleich mehrere zeitliche „Dissonanzen" enthalten: Das Fresko selbst erfordert die Ausführung seiner Pigmentschichten innerhalb eines relativ kurzen Zeitraums (die sogenannten Tagwerke, „giornate"), hält nach Versinterung aber eine Ewigkeit, während im Kontrast hierzu die als Vorlage benutzte Fotografie gemeinhin das Medium des Moments, des einen einzigen wie der Kairo's festgehaltenen Punktes in der Zeit ist.

Inhaltlich jedoch vermag man verblüffenderweise Salas neue Fresken mit seinen seit Jahrzehnten gebauten Musikinstrumenten-Skulpturen zu verknüpfen, indem bei seinen gedoppelten Trommeln und Klavieren häufig Töne aus der Himmelstiefe kommen, ebenso wie der Blick aus göttlicher Warte auf den „Surface to Air"-Bildern oder eben die divine Hand von oben auf „Noli Me Tangere Inversa (Fragment 1)" in das Gartenreich vor-dringt. Auch der Raum dort zwischen den sich gerade eben nicht berührenden Händen lässt die aufgeladene Spannung zwischen der menschlichen Sphäre der Maria Magdalena und dem Göttlichen des soeben Auferstandenen sichtbar werden, pendelt formal aber zugleich zwischen Konkretion (die Hände) und Abstraktion (der Wolkenmarmor), technisch dagegen zwischen Malerei aus Kalk, Sand und Pigmenten, die zusammengebacken ein dreidimensionales Relief bilden, mit den auskragenden „Armen" gar wie dreidimensionale Skulpturen aus dem Bild gehen, als würde eine Figur den Raum des Freskos verlassen. Dies und die Beobachtung, wie Künstler in Neapel bei Marmorangel einfach in Stuck weiterarbeiteten, brachte ihn auf die Idee der Fresken.

Dass ein Künstler, dessen Werk permanent die Lücke zwischen A und B besetzt, fast notwendig zum Schutzherrn alles ambivalenten Non-Binären werden muss und damit zum Gegner Künstlicher Intelligenz, erscheint zwingend. Den Moment künstlerischer Schöpfung selbst sieht er als nicht an Algorithmen delegierbar, weil diesen in ihrer bloßen Reproduktion des Eingeegebenen und Vorhandenen das Moment des Staunens abgebe, da mathematische Codes sich nicht selbst überraschen können. Insofern bleibt Sala verhalten optimistisch, dass menschengemachte Kunst stets von maschinengemachter unterscheidbar bleiben wird, da sie ein human-wankelmütiger Seismograph feinsten emotionaler Befindlichkeiten und Veränderungen ist – und gerade damit eine Befreiung vom digitalen Joch. Mit der nun anfänglich anachronistisch anmutenden neuen Serie von Fresken jedenfalls hat Anri Sala der Kunst weite Räume und unverbrauchte Zeitschichten für die Zukunft eröffnet.



Salas „In-Between  
the Doldrums  
(Pac-Man)", 2024  
Fotos: Andrea Rossetti,  
Courtesy of Anri Sala and  
Esther Schipper, Berlin/  
PartisReel / V&G Bild-  
Kunst, Bonn 2024