



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

Foto Mauritus/VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Salatorische Zeitensprünge

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 Stahr



D er 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 nachts Lastwagen und teils neue Westautos in stoisch an der Betonwand einer Straße am Rand von Tirana stehendes Pferd passieren, das dabei jeweils – vielleicht aus Trotz, vielleicht zur Verstärkung – seinen hinteren Fuß hebt. Im gebührenden Kegel der Scheinwerfer und die Rippen des Tieres eindringlich zähmend, es ist stark absemagert, 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 ausgemusert, wörtlich an den Rand gedrängt.

Anri Sala rast achtlos an dem quijotischen Kiepler als Monument einer überkommenen Epoche vorüber. Zugleich war „Time After Time“ eine schwärzumorige Reprise auf die pathetischen Reiterdenkmäler der Vergangenheit, die mittsam der Bronzebüsten und Statuen alter Helden nicht nur während des albanischen Systemwechsels auf den Mühlhäusern der Geschichte befördert wurden.

Sala Kernkompetenz ist es, Unsichtbares sichtbar zu machen, Brüche in der Geschichte aufzufügen. 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 Mädchenchule in der Auguststraße war „Time After Time“ daher neben dem Bahnwagon des Künstlers Robert Kusmirowski, der symbolisch neben vielen Schülerinnen der Dreißigerjahre vielleicht auch den Architekten des Gebäudes Alexander Beer selbst in einem Konzentrationslager brachte, mit Absicht eindrücklichste Werk. In der DDR als Oberschule genutzt, war die Zeit der einstigen Jüdischen Mädchenchule als Lehranstalt für mangelnden Eleven abgelaufen – es setzte die ewige

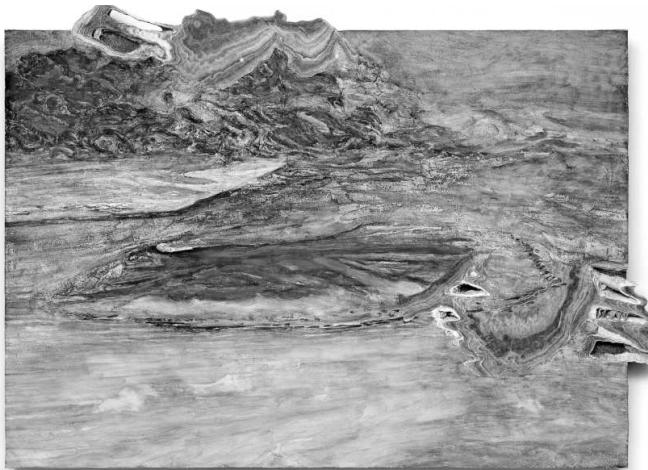
Pausenstunde ein, bis eben die Berlin Biennale den durch Fensterbänder eleganter geplätzten Klinkerbau der Zwanzigerjahre in den früher Zeiterhaltenden Rhythmus eines Dornröschenschlaf weckte. Dieses kindlerische Ambiente mit vielen Spuren seiner einstigen Bestimmung als sozialistische Lehranstalt, in der die Zeit über Jeden hinweg stillzustehen schien, war so recht nach dem Geschmack Salas als wohl größtmäßig lebenden Anhänger einsteinischer 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 Hirschgrabs stand dort in der Kasseler Karlsaue eine mit 6,60 Metern Höhe monumentale „zerfließende“ Uhr, die unmöglich verständlich wissen ließ, dass alle vermeintliche Verzerrung in der Welt letztlich immer eine Frage der Perspektive ist. Die ovale Uhr schien fröhlich wie sich zu mutieren, die Zeiger dagegen rannten schweizerisch präzise weiter. Angelehnt dieses surreal-dalensken Zeitmessers ließ sich trefflich über das Verhältnis von realer Lebenszeit und physikalisch wahrgenommener Zeit sinieren. Inspiriert wurde die „weiche Uhr“ Salas von einem Gemälde der Kasseler Orangerie-Sammlung, das ihn fesselte und das Wahrheit ebenso funktionale Uhr wie funktionierende Romantikbild mit Burgundie verband. Genauer: eine gemalte Burg und eine Uhr. Genauer: eine gemalte Burg und eine Uhr im Gemälde, deren Werk sich hinter einer Leinwand verbirgt, als mysteriösen fixatorischen Kegel und Mechanik nichts seltsam in der Zeit um 1800. Das auslösende Moment für den albanischen Künstler jedoch war, wie sich die Perspektive zwischen der plenar intarsierten Uhr und ihrer geometrischen Umgebung verschob.

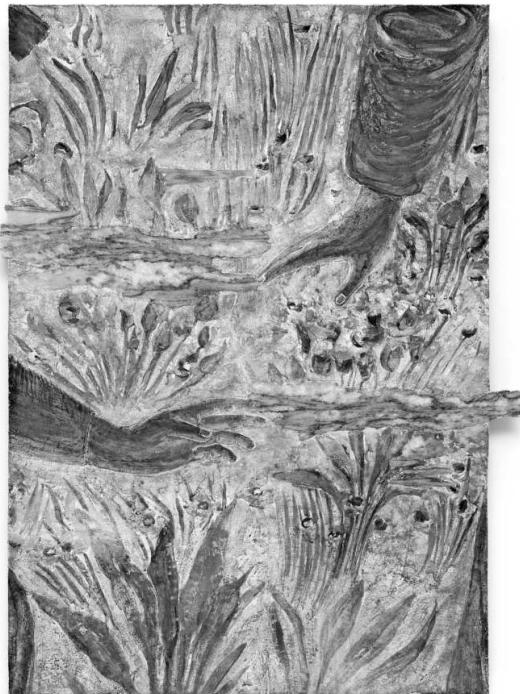
In Paris, wo er „Vidéo“ an der École nationale supérieure des arts décoratifs studierte, wurde er mittlerweile vom Centre Pompidou und mit einer umfanglichen Ausstellung in der Bourse de Commerce des Grands Moulins Pinaudi wie auch vom Konkurrenten Luis Vuitton in dessen Fondation geehrt, in London, wo er ebenfalls eine Zeit lang lebte, studierte und arbeitete, wurden ihm von der Tate und der Serpentine Gallery Ausstellungen gewidmet. Vergessen werden aber wird jedem, der sie 2016 in New York sehen konnte, seine Schau „Answer me“ im dortigen New Museum blieben. In jedem der hohen Säle „regnete“ es Musik, in und aus jeder Ecke der verdunkelten Räume drangen zwölftönige Geräusche auf den betrachtenden Hörer ein, materialisierten sich zu Bildern, waren animierte, weil anscheinend von unsichtbaren Hand getrommelte Snare Drums zu vernehmen, in Videos mit links gespielte Klaviere, allenhalben standen wie in einer barocken Kunstsammlung Musik-Automata herum. Sala verwandelte das gesamte Gebäude in einen Spiegelschlüssel anschaulichen Klangs, eine überdimensionierte Jukebox. Doch aller Musikautomaten-Asthetik zum Trotz und obwohl kaum ein menschlicher Spieler der Instrumente zu sehen war, besab jedes Werk eine enge Bindung an den Menschen und seine Geschichte. Ein Beispiel dieser sich mit der Betrachterbewegung durch die Räume des Neuen Museums mitbewegte und so ständig ummantelten Klavierspielen 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 nebeneinander projiziert werden. Obwohl die zwischen den beiden Projektionen spazierenden „Hör-Seher“ möglicherweise aus ihrer Jugend die elterliche 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 kriegsverehrte Nur-noch-Linksänder komponierte. Einer dieser kriegsinvaliden Musiker war, wie es Sala einmal als Ausgangspunkt für „Ravel Ravel Interval“ beschrieb, Paul Wittgenstein, der Bruder des weit bekannten 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 nicht verzichten zu müssen, gab er bei vielen angesehenen Komponisten seiner Zeit Klavierstücke für die linke Hand in Auftrag, üppige vierzig Kompositionen alles in allem, darunter als berühmtestes das in „Ravel Ravel Interval“ dargestellte und inhaltlich tiefgehende „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 umgedrehte Linkshänderstücke resultierte kriegerischer Ausnahmezustände. Und Zeit, so würde es Sala wohl unterschreiben, heißt keine Wunden, sie lässt im Gegenteil Narben nicht selten nur immer noch sichtbarer werden.

Oder hörbarer: Im 1998 entstandenen Video „Interview“ führt Sala seiner Mutter, die unter Enver Hodschas kommunistischen Jugendführern 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 unverwiederlich verloren, sodass der Sohn die Worte der Mutter im alten Film von Lippenlesern rekonstruierten ließ. Konfrontiert mit dem Interview, versucht die Mutter nun ihrerseit einundzwanzig Jahre und einen fundamentalen Systemwechsel später die rekonstruierten Sätze zu entschlüsseln, scheitert aber, weil selbst ihr der ideologiestanzte sozialistische Jargon mit seiner verquassten Syntax aus längst vergessenen Zeiten nicht mehr verständlich ist. Seit Orwell's „1984“ wurde von einem Künstler nicht mehr darart 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
Fresco von Fra Angelico



Salas „In-Between the Dolcini“
(„Pac-Man“), 2024
Foto: Andrea Rosetti,
Carsten Höller und Esther Schipper, Berlin/
Paris/Soul / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Fortsetzung von der vorherigen Seite

Meister von Zeit wie Raum

Sprachfetzen, Klänge, Musik und Tempi-Verschiebungen durchweben bis heute Salas Werk. In der Installation „In-Between the Dolcini“ („Pac-Man“) aus dem Jahr 2024 beispielsweise setzt er zwei kleine Trommeln konfrontativ gegenüber. 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 Vibratoren auf dem Trommelfell erzeugen und die nicht von Menschenhand stammende Bewegung der Trommelstücke hervorrufen, also ihr von unsichtbarer Hand verursachtes „Gerütteln“. 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 Werktitel assoziieren. Und das nicht nur, weil es um gegenseitige Berührung der Felle und somit um Taktiles geht, vielmehr, weil der haptische Kontakt der beiden Trommeln von mehr als nur kühler Mechanik erfüllt wirkt – der Betrachter hat durch die aufeinander reagierenden Töne das Gefühl, Zeuge einer Zwiesgespräche zu sein. Diese Begegnung ist an sich rechtlich „Plausibel“, ähnlich ist zumindest das Begegnen eines Regenschirms und einer Nähmaschine aus einem Sezertisch, der durch handartige Trommelstücke dargestellt wird (die ja von ihrer Evolution her tatsächlich nichts anderes als prothetisch-hölzerne Verlängerungen der menschlichen Hände sind), lässt „In-Between the Dolcini“ („Pac-Man“) zu einem Schlüsselwerk für Salas Konzept werden, Musikinstrumente und an sich unbelebte Materie grundsätzlich zu verlebendigen.

Salas verweht aber auch die Eigenschaften eines Mediums mit denen eines anderen: Er filmt Musik, schneidet Filme nach bestimmten Rhythmen und musikalischen Kompositionen. Zweifellos ist Sala 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 Kunstdram 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 Obertitel „Noli me tangere“, dem biblischen Moment mithin, in dem Jesus der Stelle in Johannes 19, 26 zufolge „gerettet“ und gekleidet wird und damit nicht zufällig als eben „verhüllt“ und „gekrückt“ erkennbar, der Frage seines Gefährten Maria Magdalena „Herr, wenn du ihn weggebracht hast, sag mir, wohin dir ich gelangt haue! Dann will ich ihn holen“ hoch verhüllte die berühmten drei Worte „Berühre mich nicht“ entgegnet, damit sie ihm während des präkären, zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollständig „vollzogenen“ Auferstehungsorgangs nicht zurück- oder – etwas handfest – auf Erden festhalte.

In diesem neuen, mit dem lateinischen „Noli me tangere“ primus vista katholisch klingenden Teil seines (Œuvres) „die nun erstmals im nicht-christlichen Korea als eine von jeglicher inhaltlichen Aussage entslackte reine Form präsentiert wird, verbindet Sala durch die seit Jahrtausenden praktizierte Al-Fresco-Technik zudem erneut geschickt verschiedene geologische und historische Zeiträume in einem „salatorischen“ Zeitstrang miteinander. Ihm gelingt so eine subtile Verleuchtung formaler, „historischer“, vor allem aber konzeptueller Assoziationen. Denn die Fresken, eine spätestens seit den Urtümern in Italien intensiv genutzte Technik, werden auf speziell vorbereitete Tafeln in Metallrahmen gebracht (Sala zeigt bewusst einen Zwischenriss der Übertragung der konkurbasierten Vorzeichnung in seiner Schau), wobei er die klassisch-antike Methode des Malens mit in Wasser aufgelösten Pigmenten in nassen Gips („Jánuaco“) anwendet. In diesen mehrere Zentimeter dicken „Jánuaco“-Blättern erinnert die Technik an die „Marmore“ ein, die man bündigt mit der Oberfläche des Putzes abschließen und damit sich integral zu den jeweiligen Bildkompositionen gehörigen, jedoch an den Seiten die in der Grundform rechteckigen Fresken entgrenzen, indem Teile des Marmors, wolkenartig, überstehen und ausstreifen. Die Werke erreichen dabei monumentale Größen von bis zu 120 mal 102 Zentimetern und hängen – abermals ein Irrtumskorrektur – als gigernes Freskenbild auf den ebenfalls kalkverputzten Wänden.

Die objekthaft zentimeterdicke vor der Wand stehenden Fresken selbst haben höchst unterschiedliche Motive. Auf dem 65 mal 49 Zentimeter messenden semiabstrakten „Noli me Tangere Inversa (Fragment 1)“ sind drei Hände innerhalb einer mit Blumen und Pflanzen überstreuten, gartenähnlichen Fläche zu sehen. Die eine Hand in violettblauem 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 Hinsehen 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 Windrose 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 Farbnegatifs invertiert hat. Das Arrangement der Hände selbst in dieser Gartenlandschaft entstammt dem berühmten „Noli me tangere“-Fresco 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 erfreuen hoffte: die Farbgebung bei Fotografien funktioniert, die diese maximal nach dem Knopfdruck „unstetbar“ gemacht haben. Effekt ihrer Smartphones, was in Korea hingegen intuitiv verstanden wurde, ist das wolkenscheiende Aneinander-Vorbeiziehen und sich doch nicht Berühren der Hände – zu den Jahreszeitenfesten 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 schwedisch-leicht mobilen Anmutung verkörpern die Marmorintarsien aber auch eine gravitative Dimension, steht Stein doch zum einen einer Stabilität und verankert alles im Hier und Jetzt an einer bestimmt Stelle, zum anderen auch für zeitlich geologische Erdalter, nämlich die oft Millionen von Jahren, die nötig waren, um das kristallisierte Gestein mit seinen geschichteten Farbanbändern und lebendigen Strukturen hervorzubringen. In einigen Fällen intarsiert das von Sala beauftragte Neapolitaner Spezialunternehmen, das selbst bereits in der dritten Generation existiert, antike Marmore und sogar Steine, in denen Fossile eingekleidet 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 Tansanias 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“ untermischt, unterstützt durch die an den Seiten ausfransenden Wolkenmarmorengewölbe, 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 Heinrich Ladendorff bei Leonardo, Dürer und Mantegna immer wieder entdeckten und die unserem Auge reichlich Gelegenheit zur Fornische von Schäfchen, Gesichtern und ganzen Reitergruppen bieten.

Gleichzeitig sind die flüchtigen Wolkenformationen in Stück naturgemäß der Inbegriff von Veränderlichkeit und standigem 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 Tageweke, „giornate“), während die Verhüllung aber der Freiigkeit, während im Kontrast hierzu die als Vorlage benutzte Fotografie gemeinsam das Medium des Moments, des einen einzigen wie der Kairo festgehaltenen Punkts 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 dem Himmelreich 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 vorbringt. 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 auskratzenden „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 Marmormangel einfach in Stück weiterarbeiteten, brachte ihn auf die Idee der Fresken.

Dass ein Künstler, dessen Werk permanent die Facke zwischen A und B beseitigt, in neuerem zum Siedlungsschwerpunkt Non-Plus-Ultra weilt, muss und damit zum Greiner Künstlerischer Intelligenz zwingend zwingt. Den Moment künstlerischer Schärfung selbst sieht er als nicht an Algorithmen delegierbar, weil diesen in ihrer bloßen Reproduktion die Eingegebenen und Vorhandenen das Moment des Staunens abhebe, 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-wallemittiger Seismograph feinster emotionaler Befindlichkeiten und Veränderungen ist – und gerade damit eine Befreiung vom digitalen Joch. Mit der nur anfanglich anachronistisch ammenden neuen Serie von Fresken jedenfalls hat Amri Sala der Kunst weite Räume und unverbrauchte Zeitschichten für die Zukunft eröffnet.