

„It Has to Change“

Jon Thor Gislason und Michael Kortländer

Sehr geehrter Herr Kortländer, Herr Gislason,
liebe Frau Splettstößer
meine Damen und Herren,

ich freue mich, heute hier zu Ihnen sprechen zu dürfen und ich freue mich besonders, dass der Anlass eine Ausstellung ist, mit der es Brigitte Splettstößer wieder geschafft hat, Arbeiten von zwei sehr unterschiedlichen Künstlern zusammenzubringen zur Steigerung der jeweiligen Wirkung.

Fast ist es diesmal so, als würden die wesentlichen gestalterischen Mittel Form, Farbe und Linie auf die beiden Werkkomplexe verteilt. Doch schauen wir uns die Arbeiten genauer an. Da ist zum einen Jon Thor Gislason. Geboren in Island, war er zunächst Pop-Musiker, versuchte sich erfolgreich in der Literatur, bevor er an der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart bei Prof. Erich Mansen Malerei studierte. Gislasons oft großformatigen Leinwände sind flächig angelegt. Die starke Farbigkeit der Hintergründe ist in den neueren Arbeiten etwas zurückgenommen, doch die Durchmusterung des Grunds bleibt. Auf diesem Grund sind Figuren aufgebracht. Kinder meist, Mädchen! Schwarz umrandet, nur ein Schatten, aber selbst keinen Schatten werfend. Körperlos sind diese Gestalten. Das Binnenlineament ist meist aufgelöst oder auf markante Merkmale wie das Gesicht reduziert. Kleidchen sind markiert mit einer Musterfläche, die ausgeschnitten sein könnte aus den Hintergründen weiterer Bilder. Wie Ankleidepuppen aus Papier erscheinen diese Figuren auf die Fläche appliziert. Zusammen mit den Mustern und Farben rufen sie Assoziationen an „Moodboards“ der Modewelt hervor, mit denen mögliche Zutaten für Entwürfe auf ihre Stimmigkeit hin überprüft

werden. Auch die Haltung der zumeist frontal ausgerichteten Figuren erinnern an Modelle der Modefotografie, an eine Ästhetique, wie sie einem mit den Mannequins der Hochglanz-Modefotografie etwa der Vogue begegnen könnte. Ebenso arrangiert erscheinen die Figuren. Doch diese erste Harmlosigkeit, die von Rosa und hellblau und einfach geschnittenen Mädchenkleidern getragen wird, wird gleichzeitig konterkariert durch Farbspuren und im wahrsten Sinne des Wortes durchkreuzende Linien. "Verletzung" fällt einem ein. Bildimmanent, wenn rote Farbspuren - an Blut gemahnend - am Bein entlangläuft, ein Auge oder den Mund markiert und verschmiertes MakeUp ebenso meinen kann wie Verwundung.

In dieser Ambivalenz der Darstellungen werden Assoziationen an Filmsequenzen des Horrorgenres wach, wo gerne harmlose Kindlichkeit mit abgründiger Bosheit gepaart wird. Der Verursacher des Horrors bleibt in den Bildern unbekannt. Sind diese Mädchen Opfer oder geht von Ihnen die Gefahr aus? Gibt es überhaupt etwas Bedrohliches oder ist es nur harmlose Farbe, die wir sehen. Gislason spielt sehr geschickt mit dem gesamten Repertoire von „Alice im Wunderland“ bis zu Brian de Palmas "Carrie". Und schließlich wird der Betrachter fündig bei der Suche nach dem Täter, der einzig in seinem eigenen Vorstellungsvermögen zu suchen ist.

Gislasons Arbeiten sind von einer Ambivalenz getragen, die er in seiner Auseinandersetzung mit philosophischen Denkmodellen begründet sieht. So orientiert er sich an einem Romantikbegriff der weit über die kunsthistorische Epoche hinaus geht und ein Gegenmodell zum Geist der Aufklärung meint. Er begreift die Wirklichkeit aus dem formenden und gestaltenden Ich und zielt auf eine Versöhnung von Subjekt und Objekt . Oder wie Gislason selbst formuliert: "...durch eine subjektive, ästhetische Wahrnehmung z.B. beim Betrachten eines Kunstwerks gilt es, die innere Verschmelzung des Formalen und des Inhaltlichen festzuhalten. Der Philosoph Hans Georg Gadamer nennt

dieses Phänomen die ästhetische Nichtunterscheidung bzw. Auffüllung der Wiedererkennung. Es ist eine Begegnung mit uns selber, mit den Geheimnissen der Wirklichkeit."

Neben dem Einsatz der Farbe ist es der schwarze Strich, den Gislason zur Erzielung dieser Wirkung einsetzt. Dieser Strich, die Linien verlassen die Konturen und durchbrechen wie Risse die gefundene Form. Jede Unbedarftheit ist damit aufgehoben und die Gestalten mit oft weit abgespreizten Armen und Beinen, mit Füßen, die - weil der Perspektive beraubt - nach innen abgewinkelt sind und nicht stehen können, erscheinen wie aufgespießte Schmetterlinge. Durchbrochen wird diese Assoziationskette dann doch wieder durch einen mitunter sehr bewussten Blick der Dargestellten. Gerade in den neuesten Arbeiten begegnen uns selbstbewusste Gestalten. Die drei Mädchen (Bild.....) sind nicht hilflos, sie posieren selbständig, in dem sie sich aktiv aneinander schmiegen und dem Betrachter zuwenden - für einen Augenblick, nur für diesen Schnappschuss. Die roten Farbspuren setzen Akzente, lösen aber nicht mehr unweigerlich die Assoziation von Blut aus. Insgesamt ist der Aspekt der Montage zurückgenommen. Das Bild wird zu einer Reduktion einer Fotografie, oder dem Reflex eines Werks aus dem kollektiven Bildgedächtnis, so wie die Arbeit (Bild) die deutlich an der Tänzerinnen von Toulouse-Lautrec erinnert und damit das gesamte Assoziationsrepertoire des „Moulin Rouge“ um 1900 freilegt.

Stilistisch sind Versatzstücke der „Pop Art“ in Gislasons Arbeiten unverkennbar, die nach wie vor durchmusterten Gründe verraten die Kenntnis von Sigmar Polke. Die Betonung der Kontur mit schwarzer Linie, das oft weiße Inkarnat, der Verzicht auf eine Binnenstrukturierung wie insgesamt die Flächigkeit und die Technik der Applikation zeigen Gemeinsamkeiten mit Elementen der „Urban Art“ und auch die Motive der Mädchen mit oft tief verschatteten Augen finden sich hier wie dort. Schließlich sind es

typographische Elemente, die Gislason einfügt und die - wie seine Figuren - der Werbung entstammen können oder eben wie gesprühte Parolen auf Großstadtmauern erscheinen. Mal kommentieren sie das Dargestellte, mal sind sie Bestandteil des Bildmotivs. Insgesamt fügen sich alle Elemente zu einem lebendigen, modernen Abbild urbaner Kultur mit ihren Sehnsüchten und ihrem Horror.

Ganz anderer Mittel bedient sich dagegen Michael Kortländer in seinen Arbeiten. Monochrom, aus unspektakulärem Material - nämlich einfacher Wellpappe - und in ihrer natürlichen Farbigkeit sind sie ebenfalls aus der Fläche entwickelt, besetzen aber sehr selbstbewusst die dritte Dimension und nehmen sich dabei gegenüber den Gemälden keinen Deut zurück. Kortländer ist eigentlich Maler, er studierte an der Düsseldorfer Akademie, als Meisterschüler von Gerhard Hoehme. Doch während Hoehme die Linien seiner Bilder in die dritte Dimension führte und aus dem Bild herauswuchern ließ, verhilft Kortländer der Fläche zu eigener Materialität. Flächige Pappen schichtet er zu Gebilden, die nicht nur eine eigene und deutliche Materialität erhalten, sondern eine massive Präsenz im Raum, der man unweigerlich auch ein entsprechendes Gewicht unterstellt. Gleichzeitig verdeutlicht ein Blick auf die luftgefüllten Zwischenräume der in wellengelegten Pappe, dass es damit nicht weit her sein kann. Doch obwohl die Wellpappe selbst leicht ist, weist sie eine enorme Belastbarkeit auf. Es ist die Ambivalenz des Werkstoffs, mit der Kortländer spielt. Und das in mehrfacher Hinsicht, denn nicht nur das er aus den Zellstoff-Tafeln Massivität ausstrahlende Objekte fertigt, er negiert die Flächigkeit seines Ausgangsprodukts an keiner Stelle und doch überführt er es in raumbestimmende Körper. Schließlich ist da die Materialfarbe, die in ihrem ungebleichten ocker-Ton eine Natürlichkeit ausstrahlt, die Kortländer mitunter aufgreift, in dem er durch lasierende Anstriche seine Objekte betont. Doch geht die Farbigkeit nie so weit, dass sie den ursprünglichen Charakter des Ausgangsmaterials maskiert. Dieser dem

Natürlichen verhafteten der Pappe steht ihre strenge Konturierung entgegen. Die Konturen sind deutlich maschinell bearbeitet. Oft nutzt Michael Kortländer Werk-Stanzstücke, wie sie bei maschinellen Herstellungsprozessen übrig bleiben, oder er bearbeitet seine Objekte mit der Bandsäge. Es entstehen Objekte, die geometrische Grundformen variieren. Zunächst scheinen sie die Fläche zu erkunden, bevor sie sich durch Schichtung in den Raum potenzieren und zu Objekten entwickeln.

Die hier gezeigten Arbeiten haben sich dazu von der Wand gelöst und stehen tatsächlich im Raum. Und doch mag man ihnen unterstellen, wieder in die Fläche zurückkehren zu können sobald man wegschaut. Vielleicht tun sie es, denn „it has to change“.

Alexandra König