

Herbert M. Hurka

Eröffnung: *Barbara Ambs* „*FERN SEIN. Malerei und Collage*“

Kunstverein Bahlingen a.K. 19. September 2021

Sehr geehrte Zuhörende,

während der Begriff der Biosphäre als Bezeichnung für die Gesamtheit aller Lebewesen auf dem Planeten weitgehend bekannt sein dürfte – insbesondere unter dem Gesichtspunkt der nicht mehr aufzuschiebenden ökologischen Wende – verhält es sich mit dem davon abgeleiteten Begriff der „Infosphäre“ etwas anders. So wie die Biosphäre den Bereich unseres Planeten beschreibt, wo es Leben gibt, bezeichnet die Infosphäre die gesamte informationelle Umwelt. Und das gilt für alles, was heißt, nicht allein für den Cyberspace der die Computerwelt umfasst. Allein die digitalisierte Datenmasse würde, wenn sie sich in der Atmosphäre materialisieren ließe, vermutlich die Sonne verdunkeln.

Ob Infosphäre oder Cyberspace: Einen mächtigen Anteil der dort zirkulierenden Daten bestreiten jedenfalls die Bilder, *alle* jemals von Menschen geschaffene Bilder, und seit dem Internet verfügen wir über unbegrenzte Bildarchive, können aus diesem Cyberspace praktisch jedes Bild down loaden laden, wie wir gleichzeitig auch umgekehrt in der Lage sind, aus unseren privaten Archiven jedes Bild upzuloaden, so dass diese nach Unendlich strebende Bildermasse nicht eine Millisekunde aufhört weiterzuwachsen.

Eine Kunst mit dem Anspruch auf der Höhe ihrer Zeit zu sein, kommt nicht umhin, sich diesen neuen Bedingungen zu stellen und zwar – wie auch immer – ob im herkömmlichen Medium der Malerei, oder, was mittlerweile näher liegen dürfte, diesen unendlichen Materialpool einzubeziehen, zu integrieren. Während digitale Medien, wie inzwischen zahlreiche Ausstellungen belegen, für die Kunstproduktion längst denselben Status erreicht haben wie die traditionellen Genres, bietet sich von da aus ein Rückblick darauf an, wie dieser, man könnte es den „medialen Druck“ nennen, auf die traditionelle Malerei eingewirkt hat, wie zum Beispiel die akademische Hochkultur sich der zunehmenden Bedeutung der eben noch so verpönten Massenkultur und damit den ebenso verachteten Massenmedien – allem voran der Zeitung – nicht mehr entziehen konnte. Aber auch umgekehrt wollten

avantgardistische Künstlerinnen und Künstler das auch gar nicht mehr, weil sie erkannt hatten, dass diesen Massenmedien eine besondere Ästhetik eignet.

So implantierten bedeutende Künstler wie Georges Braque und Picasso in ihre Ölgemälde plötzlich Zeitungsausschnitte, Günter Schwitters fertigte Materialbilder mit alltäglichen Gegenständen und so weiter – kurzum: man begann zu collagieren. Am entschlossensten Max Ernst, als er aus auf Flohmärkten zusammengekauften Radierungen abgründige surrealistische Szenarien schnitt, für die Entwicklung der Collage jedoch viel markanter bleibt Hannah Höch in Erinnerung, die mit Zeitschriftenmaterial arbeitete. Das nun in aller Kürze die kunstgeschichtlichen Linien des Feldes, in dem Barbara Ambs sich artikuliert.

Die Collage war ursprünglich eine niedrige Kunst. Aus Heiligenbildchen klebte man sich private Altäre oder montierte Reisebilder zu Erinnerungsensembles und dergleichen Persönliches mehr. Seit dieses Verfahren, wie es sich auch in der Arbeit von Barbara Ambs manifestiert, zu einem kanonisierten Genre aufgestiegen ist, greift man in der zeitgenössischen Bildkunst hauptsächlich auf die Fotografie zurück und damit das ehemalige Konkurrenzmedium der Malerei. Mit der digitalen Verfügbarkeit über die ungeahnten Bildermassen ist nichts mehr vorstellbar, das sich nicht kombinieren ließe, um den Horizont des Darstellbaren zu erweitern.

Indem die Künstlerin die von der Landschaftsmalerei inspirierten Umgebungsräume ihrer Szenarien von vornherein einrichtet, das heißt, malt, als Background und Schauplatz, sind die Themenfelder ebenfalls bereits vorgegeben: Vielfach dunkle, sich der Nichtfarbigkeit annähernde Wasserwelten als Makrostruktur für die collagierten Inserts, für die erzählerischen und symbolischen Motive. Es braucht nicht hervorgehoben zu werden, dass diese schwarzen Meere, Häfen, Seen eine beunruhigende Aura verbreiten. Bodenlosigkeit, Tiefe, unberechenbare Naturgewalt, Unendlichkeit, die, transponiert auf eine symbolische Ebene, sämtliche Unsicherheiten evozieren, die das Leben so zu bieten hat.

Düstere Klangfarben der Angst, Statements des Unheimlichen. Doch genau das ist es wiederum, das die von Barbara Ambs inszenierte Abgründigkeit relativiert. Anders nämlich als das Angst- und Grauerregende, sofern man Freuds Begriffsanalyse folgen will, charakterisiert sich das Unheimliche eben nur durch die Ambivalenz, dass es etwas Nichtheimliches zum Ausdruck bringt, etwas das irgendwie zwar „heimelig“ ist, aber versteckt und verborgen gehalten werden will – ein Geheimnis, das seiner Natur nach eigentlich unsichtbar bleiben sollte und doch hervorgetreten ist. So betrachtet also, verrät der

Ausstellungstitel „FERN SEIN“ nur die halbe Wahrheit, denn diese Ferne ist identisch mit der allernächsten Nähe – nicht nur in der *persona* der Künstlerin, sondern auch zu uns, wenn wir uns auf diese Szenarien einlassen.

Freud und die Psychoanalyse machen es unvermeidlich, angesichts dieser Bilder den Surrealismus zu zitieren, der sich die Übersetzung des Traumhaften, Unbewussten, Absurden und Phantastischen ins Programm geschrieben hatte. Kunst also als Vehikel neuer Erfahrungen und Erkenntnisse. Gemäß dieser Verschiebung der Realitäten ließen sich auch die Szenarien von Barbara Ambs daraufhin anschauen, was darin vertraut ist und was unvertraut. Vordergründig auf der Ebene der Gegenstände, gibt es ja keine Rätsel: ein Boot ist ein Boot, ein Gebäude ein Gebäude, ein Tier ein Tier, eine Pflanze ein Pflanze und Menschen sind nichts anderes als Menschen.

Genauer aufzuschlüsseln wäre also, was da passiert, wenn allbekannte und leicht identifizierbare Bildinhalte sich verschieben und umschlagen in Unvertrautes – eben jenes Unheimliche, das Freud beschreibt. Primär ist es die Kombinatorik, was oder wer womit oder mit wem in Beziehung gesetzt ist, während ein zweiter Blick den Größenverhältnissen und Gesetze der Schwerkraft gilt. Da vergrößern Schachtelhalme sich auf die Proportion antiker Säulen und geben schwankende Hochsitze für gespensterhaft verschleierter Frauenfiguren ab, anderswo berühren sich Gewässer in vollkommen verschiedenen Oberflächenzuständen.

Dass diese heterogenen Motive zusammen funktionieren, verdankt sich, wenn auch extrem auf die Probe gestellt, letztendlich dem Grund-Figur-Schema, das von vornherein eine genetische Wahrnehmungsstruktur des Gehirns ist, und seinerseits dadurch verstärkt wird, dass es sich auf diesen Bildern zugleich mit dem Schema verbindet, das wir spontan als Landschaft assoziieren, sobald sich irgendwo eine Horizontlinie andeutet.

Auch die allein vom Wasser herbei zitierten Motive wirken aufs Erste vertraut. Seien es die Boote in allen möglichen Varianten, Turmspringerinnen, Badende, Inseln bis hin zu den angestrandeten Migrantinnen. Buchstäblich heraus stechend die spitzigen Keile der Segel, weil das fast reine Weiß sich in die allgegenwärtige Finsternis schneidet, sie aufreißt, als dringe doch aus einer fernen Quelle helles Licht in die sinistren Räume.

Wenngleich das Migrantinnenmotiv eine Ausnahme bildet, indem es eine Tagesaktualität aufgreift, arbeitet die Künstlerin mit einer historischen Schwarz-Weiß-Ästhetik – historisch deshalb, weil diese charakteristische Palette und die chemischen Pigmente jener vergangenen

Analog-Fotografie ineinander übergehen, sich aufeinander abstimmen – kurz gesagt: kompatibel sind. Diese rückwärts laufende Schleife realisiert sich auch dort, wo trotzdem Farbe ins Spiel kommt. Stets äußerst sparsam eingesetzt, erinnern die Art ihres Auftrags sowie ihre gedämpfte Intensität an die handkolorierten Fotos aus der Frühphase des Mediums, der Zeit vor der Erfindung der Farbfotografie.

Als naheliegende, weil private Medienarchive ziehen immer wieder alte Fotoalben aus dem Familienfundus die Aufmerksamkeit an. Die kleinformatischen Collagen im oberen Raum demonstrieren, wie historisches Bildmaterial in die Gegenwart switchen und seine nostalgische Patina ablegen kann, sobald es einer künstlerischen Reflexion unterzogen wird. Die Eindringlichkeit dieser Fotos verdankt sich der Tatsache, dass es inszenierte Bilder sind, so wie es eben früher praktiziert wurde, als der Fotoapparat noch kein Massenmedium gewesen ist, und ein Portrait die ganz besondere Auftragsarbeit eines Berufsfotografen war. Die, verglichen mit heutigen Selfie-Routinen, noch ungeübten und trotzdem ausdrucksstarken Mimiken der portraitierten Personen – in vielen Fällen handelt es sich übrigens um Vorfahren der Künstlerin – werden durch die Überklebungen zwar gelöscht, in ein und derselben Bewegung aber aufs Groteskeste verstärkt, wenn auf oder neben dem Gesicht plötzlich ein buntes Tier sitzt – ein Vogel, ein Hase, eine Fledermaus, ja, auf einem der schonungslosesten Bilder ein Panzerwurm den Abgebildeten verdoppelt.

Fast wie von selbst kommt einem die Frage, ob diese absurd erscheinenden Attribute nicht etwas vom Charakter jener Personen in die Gegenwart transportieren sollen, um die in staubigen Kartons schlummernden, aus der Familiengeschichte verdrängten Fotoalben wieder ans Tageslicht zu holen. Kann aber auch sein, es verhält sich umgekehrt, dass diese Tiere die Macht ergriffen haben über die Seelen der Abgebildeten, die, wie man gelegentlich glaubte, in solchen Fotos gefangen seien. Zugleich ermuntern diese Bilder, sich wieder einmal mit den Collagen von Max Ernst zu beschäftigen, denn besonders die Fotoarbeiten von Barbara Ambs stehen unübersehbar in der Tradition jenes bedeutenden Surrealisten.

Wie die Werke praktisch jedes bildenden Künstlers sich aus dem Internet abrufen lassen, natürlich auch die von Max Ernst, was uns noch einmal zum Thema der digitalen Allverfügbarkeit von Bildern zurückführt. Es ist längst eine alltägliche Kulturtechnik, Bilder nicht nur abzurufen, sondern auch in privaten Dateien abzulegen oder über öffentliche Plattformen zu verbreiten.

Die Arbeiten von Barbara Ambs weisen ausdrücklich darauf hin, dass die digitalisierten Kulturtechniken entgegen nicht nur dem Anschein der Totalität, sondern auch dem Anspruch auf Totalität keineswegs schon alles erfasst haben. Es gibt immer noch so etwas wie Nischen, Ränder, Winkel, Falten, die sich nicht digitalisieren lassen. Das betrifft in erster Linie die Materialität der Objekte, wie hier etwa die spezielle Beschaffenheit alter Fotografien auf einem speziellen Papier mit Oberflächen, auf denen man die ehemals lichtempfindliche Schicht ertasten kann. In der Regel sind diese Fotos im Gegensatz zur computertechnischen Reproduzierbarkeit einmalig, geben ebenso als Dokumente Auskunft über die Vergangenheit wie sie auch durch ihre künstlerische Be- und Verarbeitung bezeugen, dass Kunst und Authentizität zusammen gehören.

Wenn zuvor die Rede war von Traumhaftem, Unbewusstem, Absurdem, Phantastischem und dergleichen, so wären diese Begriffe um einen zusätzlichen Aspekt zu erweitern, und zwar um die Bedingungen der Wahrnehmung als solcher. Die Eindrücke in unseren übersteuernden Medienumgebungen stellen dem Auge und Gehirn mehr denn je die Aufgabe, zu filtern, zu selektieren und an den richtigen Plätzen zu speichern. Die irreversible Gleichzeitigkeit von Bildern, Signalen, Zeichen, Appellen und Bedeutungen verteilen sich, wie man heute weiß, in verschiedenen Gedächtniszentren des Gehirns. Es ist keineswegs von der Hand zu weisen, dass Bilder wie die von Barbara Ambs eine Ahnung davon vermitteln, wie es in unseren organischen Erinnerungarchiven aussehen könnte, denn mit größter Sicherheit speichert unser Gehirn die Eindrücke nicht nach den mathematischen Berechnungen der Zentralperspektive ab.