

Ein hartnäckiges Paradigma der Kunst nach 1945 war, Kunst und Narration als zwei unvereinbare Komponenten zu begreifen. Die Kraft der Moderne vermutete man in einer Kunst, die sich selbstreferentiell gab, ohne Einfluss eines äußeren Sujets und damit ohne die erdrückende Last der Geschichte. Doch gerade in den letzten Jahren ist insbesondere in den Kultur- und Sozialwissenschaften eine Wiederentdeckung des Erzählens zu verzeichnen. Wird hier schon von einem „narrative turn“ gesprochen, der davon ausgeht, dass die „Konstitution, Stabilisierung und Transformation individueller wie kollektiver Identitäten“ auf Erzählung angewiesen ist, gesteht die Kunstkritik dies nur wenigen Ikonen zu. Eine solche „Ikone des 20. Jahrhunderts“ ist sicherlich Jewgeni Chaldej's Aufnahme eines Rotarmisten, der auf dem Berliner Reichstag die sowjetische Fahne hisst. Was der scheinbar historische Schnappschuss nicht preisgibt, ist das sorgfältige Arrangieren des Fotos. Zwei Tage nach dem tatsächlichen Ereignis wurde die Szene unter großem Aufwand nachgestellt und zu Chaldej's symbolträchtiger Aufnahme arrangiert. Gregor Gaida hat sich in seiner Arbeit „Reichstagsfiale“ von 2009 mit dieser symbolträchtigen „Momentaufnahme“ beschäftigt, um sodann mit seinen Objekten Fragen zu Wirkmacht und narrativem Potential nachzuspüren. Dabei geht es gerade nicht um eine bloße Transformation von Bildinhalten über Gattungsgrenzen hinweg, sondern um eine Untersuchung davon, was passiert, wenn die konstituierende Syntagmatik einer Erzählung gestört wird und – einem „narrative twist“ gleich – die Erzählung in sich selbst umschlägt. Gaida gelingt es, das narrative Potential in seinen Objekten präsent zu halten, ohne dass eine Erzählung vom Betrachter je ausformuliert werden könnte. Extrem raumgreifende Objekte wie seine „Fahnenräger“ (2007/08) oder sein jüngeres Werk „Der Dornenauszieher“ (2013) werden so zu hermetisch abgeschlossenen Objekten, mehrdeutig und unentschlüsselbar zugleich. Dabei geht Gaida mit einer erstaunlichen Offenheit vor, wie das Werk „Outliners“ (2014) beispielhaft verdeutlichen mag. Alle Hinweise auf einen möglichen Bildinhalt sind vorhanden: Klar zu erkennen ist, dass es sich nicht um Kinder handelt, die diesen Strich zeichnen, sondern – wenn überhaupt – um ein einziges Kind, das als Doublette seinem Gegenüber spiegelbildlich begegnet. Ebenso deutlich wird, dass weniger spielerische Freude als bitterer Ernst die Szene bestimmt. Gaida legt all das schonungslos offen und doch reißt er die entscheidende Brücke ein. Seine in der Struktur narrativ angelegte Bildhauerei bricht, da jeglicher Kontext fehlt. Nur durch den Kontext – seien es die in Gregor Gaidas Werken angerissenen kunsthistorischen Bezüge, sei es der historische, politische oder gesellschaftliche Rahmen oder der konkrete räumliche Bezug – ließen sich seine Szenen entschlüsseln. Und nur jener Kontext brächte die erhoffte Eindeutigkeit. Doch Eindeutigkeit gibt es im Werk von Gregor Gaida nicht. In der Ambivalenz und prinzipiellen Offenheit seiner Werke verbinden sich Gaidas Arbeiten mit den Ideen der französischen Decadence. Jean Moréas beschreibt im „Le Figaro. Supplément littéraire“ von 1886 sehr präzise die Idee des Symbolismus als eine Kunstform, die darin bestehe, „eine Idee niemals begrifflich zu fixieren oder direkt anzusprechen. Und deshalb dürfen die Bilder der Natur, die Taten der Menschen, alle konkreten Erscheinungen in dieser Kunst nicht selbst sichtbar werden, sondern sie werden durch feinnervig wahrnehmbare Spuren versinnbildlicht. [...] Der Vorwurf der Unverständlichkeit, die einer solchen Ästhetik entgegengehalten wird, ist nicht erstaunlich. Aber – was spricht dagegen?“ Genau diesen Vorwurf der Unverständlichkeit provozieren die Arbeiten Gaidas. Seine Werke geben uns all jene „feinnervig wahrnehmbare Spuren“ von Wirklichkeit, ohne je real zu sein.

Seit den 2010er-Jahren entwickeln die figurativen Werke des Bildhauers eine extreme Autonomie, in der die Spannung nicht mehr von Objekt und (fehlendem) Kontext generiert wird, sondern diese zunehmend aus dem Objekt selbst heraus gespeist wird. Mag „Der Dornenauszieher“ mit seiner kunsthistorischen Referenz auf Gustav Eberlein genau diese Grenze markieren, so offenbart sich dieser Ansatz zur Gänze in seiner Arbeit „Canes Major I-III“ (2014). Die verspiegelten, prismenartigen Öffnungen, die die organischen Hundeleiber durchziehen, halten die Pole Bild und Abbild, Abstraktion und Gegenstandsbezug in Spannung. Dabei changieren die Spiegel in ihrer Wahrnehmung als sich zurücknehmende, nach innen gerichtete Reflexionsflächen und einer dominanten, aber scheinbar materielosen Körperlichkeit. In der Werkgruppe der polygonalen Strukturen, darunter „Swog“ oder „Elementarz“ aus dem Jahr 2013, wird das spannungsgeladene Prinzip förmlich auf die Spitze getrieben. Sie bestehen allesamt aus einer figürlichen, individuellen Einzelform, die in serieller Reihung, Dopplung oder punktsymmetrischer Spiegelung zu einem geschlossenen Ganzen „konfiguriert“ wird. Hier ist es nicht die Narration, die in sich umschlägt, sondern die Form selbst.

Gregor Gaida greift damit auf das Strukturprinzip der Arabesque zurück, in der sich die „künstlich geordnete Verwirrung“ der naturähnlichen scheinbar zufälligen Form zu einem neuen Ganzen wendet: Denn, so Friedrich Schlegel, „das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetzte der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen.“ Genau hierin liegt der kategoriale Unterschied von Arabesque und Ornament. Während sich Ornament und Arabesque in der wiederkehrenden Rhythmik treffen, ist es die Arabesque, die sich zum Bedeutungsträger eines zyklischen Prozesses emporschwingt und so neben dem ästhetischen Reiz des Ornamentalen neue Assoziationsfelder öffnet.

Scheinen auf den ersten Blick die beiden hier besprochenen Werkgruppen zunächst kategorial unterschiedlich, so gründen beide doch – strukturell betrachtet – auf dem gleichen Prozess. Ist es einerseits der fehlende Kontext, der einen eindeutigen Sinnzusammenhang unmöglich macht und damit das Werk auf sich selbst zurückwirft, so ist es im Falle der polygonalen Strukturen die bildhauerische Form selbst, die sich verselbständigt und aufgeladen wird. Sie entfaltet sich in einer unendlichen Fülle an Möglichkeiten, in der – einem spiegelnden Verwirrspiel gleich – im Vorwärts- und Rückwärtsbewegen, im Unterlaufen gewohnter Anordnungen von unten und oben, Zentrum und Peripherie Schnittpunkte sich überkreuzender Raum- und Zeitlinien entstehen. Gregor Gaida entwirft mit seinen Skulpturen Vexierbilder, in denen bei aller spielerischen Raffinesse stets ein rätselhafter Kern verborgen ist. Jener tritt allerdings nur für denjenigen deutlich zu Tage, der weiß, dass es zu suchen gilt, oder mit den Worten Kafkas gesprochen: „Das fremde Wesen muß dann [...] so deutlich und unsichtbar sein, wie das Versteckte in einem Vexierbild, in dem man auch niemals etwas finden würde, wenn man nicht wüßte daß es drin steckt.“

Dr. Yvette Deseyve