

„Im Angesicht der Kunst begegnen wir Gegenständen, die durch ihre unwahrscheinliche Gegenwart die Erfahrung vergangener oder künftiger, erinnerter oder imaginierter Gegenwärtigkeit möglich machen.“
Martin Seel: Die Macht des Ercheinens, 2007

Dass Kunst in einem schöpferischen Prozess entsteht, gewissermaßen genialisch aus sich selbst heraus entwickelt wird und dabei frei von äußeren Einflüssen bleibt, kann als eine überkommene Vorstellung vorausgesetzt werden. Kunst ereignet sich stets in einem komplexen Geflecht unterschiedlicher Bezugsebenen. Dieser postmoderne Gedankengang schließt ästhetische Innovation nicht aus, er setzt jedoch voraus, dass die Produktion von Kunstwerken ohne Vor-Bilder nicht zu denken ist. Dies gilt insbesondere auch für die Skulpturen von Gregor Gaida. Sie verdichten auf eigentümliche Weise kunsthistorische Einflüsse, gesellschaftspolitische Themen aber auch Aspekte der Medien und Popkultur.

Grundlage für die meisten Arbeiten sind fotografische Vorlagen. Diese entnimmt Gaida unterschiedlichen Quellen. Darunter finden sich private Aufnahmen, Zeitungsfotos, Bilder aus dem Internet, aber auch Illustrationen aus Kunst- und Bildbänden. Er sammelt diese nicht nach inhaltlichen oder formalästhetischen Kriterien. Es sind oftmals zufällige Funde, die ihn manchmal nur aufgrund eines Details faszinieren. Eine Geste, eine ungewöhnliche Körperhaltung oder auch eine bestimmte Situation können so zum Ausgangspunkt einer neuen Arbeit werden.

In der Regel sind dem Betrachter die Bildvorlagen nicht bekannt. Die Skulptur „Reichtagsfiliale“ ist in diesem Zusammenhang eine bedeutungsvolle Ausnahme. Die Arbeit geht auf eine berühmte Fotografie von Jewgeni Chaldej zurück, die er als Kriegsberichterstatter während der Befreiung Berlins im Frühjahr 1945 gemacht hat. Sie zeigt einen Soldaten, der auf dem Dach des Reichstags eine sowjetische Fahne hisst und damit weithin sichtbar das Ende der Nazidiktatur verkündet. Gregor Gaida, der in vielen Werken Fahnen integriert, interessiert sich in diesem Fall weniger für den symbolträchtigen Moment. Er isoliert stattdessen die turmartige Filiale, auf die der fahnenschwingende Soldat steht, und baut sie in Holz nach.

Die Übertragung einer zweidimensionalen Bildvorlage in eine Skulptur, und damit der Wechsel in ein anderes Medium, hat eine erstaunliche Wirkung. In der Ausstellung wird die drei Meter hohe Fiale zu einem dominanten Gegenüber, das allein durch seine Größe und sein Volumen eine beeindruckende Präsenz entfaltet. Gaida geht es dabei nicht um eine wirklichkeitsgetreue Kopie. Ihn interessiert der mediale Prozess, in dem ein Objekt verschiedene Aggregatzustände durchläuft - vom steinernen Original in Berlin zu einem Foto, das um die Welt geht und schließlich durch die Hände des Künstlers wieder seine Objektivität zurückerlangt.

Im Arbeitsprozess löst sich Gregor Gaida nach und nach von der Bildvorlage und schafft damit die Voraussetzung für eine eigenständige Annäherung an das Motiv. Die Skulptur erlangt auf diese Weise eine überraschende Autonomie in Form und Materialität. Sie will keine Illustration sein und sie ist auch kein anekdotisches Abbild, das vom Ende des Krieges berichtet. Die hölzerne Fiale ist das Resultat einer sowohl handwerklichen als auch gedanklichen Auseinandersetzung mit Geschichte und wie sich diese über Bilder und Symbole in das kulturelle Gedächtnis einprägt.

Die Skulpturengruppe „Fahnenträger II“ folgt keiner eindeutigen Bildvorlage. Trotzdem aktiviert sie bereits auf den ersten Blick zahlreiche Assoziationen. Gregor Gaida spricht selbst von einer narrativen Bildhauerei. Und tatsächlich beinhaltet die Arbeit, wie viele andere auch, einen erzählerischen Kern, der darauf drängt ausformuliert zu werden. Die Skulptur wirkt wie eine Momentaufnahme, die einer längeren Erzählung entnommen wurde. Doch woher kommen die drei gesichtslosen Fahnenträger? Anders als bei der „Reichtagsfiliale“ ist uns ihre Herkunft nicht bekannt. Es könnten Mitglieder einer Expedition sein, die sich mit letzter Kraft gegen den eigenen Untergang aufbäumen. Sehen wir hier eine Südpol-Expedition, eine Kriegsszene oder eine hollywoodeske Filmszene, die auf ihren fatalen Höhepunkt zusteuert? Die unbekanntesten Gestalten straucheln unterdessen in einem Meer aus Fahnenstoff, den sie mit ihren Stangen nicht bändigen können.

Gaida gelingt ein eindrückliches Bild von metaphorischer Kraft, das in der Kirche eine zusätzliche Bedeutungsebene erfährt. So betrachtet beschreiten die drei Expeditionsteilnehmer eine „via dolorosa“, die das menschliche Leiden als eine anthropologische Konstante begreifbar macht.

Bei der Ausgestaltung der Gruppe verzichtet Gregor Gaida absichtsvoll auf einen Sockel. Der Betrachter gelangt dadurch auf Augenhöhe mit der dramatischen Szenerie. Durch die distanzlose Konfrontation steigert Gaida die emotionale Wirkung auf den Betrachter. Ganz ähnlich verhält es sich bei den „Attaboys“, die direkt auf dem Kirchenboden hocken. Es handelt sich um die Neufassung einer älteren Arbeit, bei der die beiden Kinder mit Kreide gemeinsam einen Strich auf dem Boden ziehen. Aus dem kindlichen Spiel wird nun Ernst. Mit Messern schlitzen sie gewalttätig die historischen Bodenplatten auf. Durch die überraschende Intervention, verbindet Gaida die Skulptur mit ihrem Umfeld.

Der Einschnitt teilt den Raum, aber auch die Arbeit in zwei Hälften. Die Kinder sind spiegelbildlich aufeinander bezogen. Auf diese Weise entsteht ein komplexes Denkbild, bei dem unklar bleibt welcher Junge zuerst das Messer in den Boden gerammt hat. Die Spiegelung, die Gaida hier als eine räumliche Vervielfältigung der gleichen Figur inszeniert, erinnert unweigerlich an Jacques Lacans Theorie des Spiegelstadiums. Bekanntlich erlangt das Kind ab einem bestimmten Alter die Fähigkeit, sich im Spiegel wiederzuerkennen. Die Begegnung mit dem eigenen Antlitz ist nicht nur ein freudiger Moment. Er wird zugleich als eine schmerzhaft Entfremdung empfunden, da sich das Kind erstmals aus einer ihm bislang fremden Außenperspektive erlebt. Für diese wechselvolle Form der Selbsterkenntnis findet Gaida eine überzeugende bildhafte Entsprechung.

Spiegelungen können im Werk von Gregor Gaida als eine besondere Form ästhetischer Reflexion begriffen werden. Sie finden sich in vielen Arbeiten und entstehen durch den realen Einsatz von spiegelnden Oberflächen oder durch die Vervielfachung einzelner Figuren. Eine neue Werkgruppe erweitert diesen Ansatz. Gaida beschreibt die neu entstehenden Arbeiten als polygonale Strukturen, da sie sich auf ein streng geometrisches Prinzip zurückführen lassen. Er wählt aus einem organischen Körper ein bestimmtes Teilstück aus und addiert das Fragment so oft, bis sich wieder ein geschlossenes Ganzes ergibt. „Kolibri Diptychon“ ist eine solche, in diesem Fall zweiteilige Arbeit. Eine der beiden Skulpturen besteht aus Flügeln, die zusammengefügt einen offenen, in sich bewegten Körper formen. Die andere, wesentlich kleinere Skulptur geht vom Brustbereich des Vogels aus und ergibt ein hermetisches, in sich ruhendes Objekt. Innen und Außen, dynamisierte Leichtigkeit und statische Schwere werden so reizvoll einander gegenübergestellt.

Das Diptychon ist auf befremdliche Weise schön und abstoßend zugleich. Es erscheint wie eine pervertierte, durch genetische Veränderungen erzeugte Missbildung, als wäre sie direkt einem Versuchslabor oder einer historischen Kunst- und Wunderkammer entstiegen. Die vormals individuelle Gestalt des Vogels wird durch das Vervielfachen eines einzelnen Fragments zu einem dreidimensionalen Ornament ausgeweitet. Als solches verzichtet es auf jegliche gestalterische Gewichtung und schafft stattdessen eine von allen Seiten gleichberechtigte Vielperspektivik.

Mit den neuen Arbeiten löst sich Gregor Gaida erstmals von seinem erzählerischen Gestus. Die Skulpturen eröffnen keinerlei Handlungsperspektive oder narrative Struktur. Dies führt dazu, dass er den Blick des Betrachters verstärkt vom Inhalt auf die Form lenkt und damit auf das Volumen, die Oberflächentextur und das Verhältnis der einzelnen Teile zueinander. Was bleibt, ist das wechselvolle Zusammenwirken von Vor- und Nachbild, Fakt und Fiktion. In dieser Widersprüchlichkeit schaffen die Skulpturen Raum für eigene Vorstellungsbilder, die über das Hier und Jetzt hinausweisen und so „durch ihre unwahrscheinliche Gegenwart“ Ausgangspunkt für eine ästhetische Erfahrung werden können.

1. Rodins berühmte Plastik „Die Bürger von Calais“ aus dem späten 19. Jahrhundert ist ein frühes Beispiel für eine nahezu ebenerdige Aufstellung.

2. Tatsächlich handelt es sich um neuangefertigte Bodenplatten. Die denkmalgeschützten Platten werden nach der Ausstellung wieder an ihren ursprünglichen Ort eingefügt.