

Angelina Kuzmanović (a.k.a. Lina Leoni):

*Erinnerungshüter und andere Gespinnste*

Sehr geehrte Damen und Herren!

Die Gemälde von Angelina Kuzmanović fallen durch eine selten so zu sehende Synthese auf. Um mit dem Hinweis auf ein kunstgeschichtliches Genre zu beginnen, lassen sich diese Bilder mit dem in den U.S.A. entstandenen abstrakten Expressionismus in Verbindung bringen, einer Malereirichtung, die, anstatt auf Perfektion, Vernunft und Reglementierung zu setzen, sich der Emotion und der Spontanität verschreibt. Doch wie auf den ersten Blick zu erkennen, handelt es sich darum nicht allein, denn, obwohl deren Anteile am gesamten Bildgefüge doch eher sparsam gesetzt sind, ziehen die aus den expressiven Form- und Farbgewittern hervor drängenden Hände und Füße den Blick intuitiv an. Dieses Aufeinandertreffen, ja, die Konfrontation zweier in der Tat konträrer Malansätze – Antiform versus Hyperrealismus – auf einem Tableau muss Irritationen auslösen, denn es bedarf ja keiner professionellen Erfahrung mit zeitgenössischer Kunst, um zu wissen, was abstrakt ist, und was realistisch. Dass es sich dabei um einen prägenden Gegensatz handelt, darf man heute auch bei Laien als kulturelles Allgemeinwissen voraussetzen. Wenn aber eine Künstlerin wie Angelina Kuzmanović diese geradezu klassische Differenz ignoriert, so wäre die Frage zu beantworten, wie dieser fundamentale Widerspruch sich malerisch auflöst – kurzum, ob und wie das zusammen funktioniert, und wie es kommt, dass diese Heterogenität tatsächlich in einer Synthese aufgeht, anstatt durch ihre so grundverschiedenen Inputs zu zersplittern in zwei unvereinbare Formate.

Dass diese Tableaus als einheitliche Bildkomplexe zu erfassen sind, liegt an einem Zentrum, das selbst zwar unsichtbar bleibt, auf der sichtbaren, von den Bildern repräsentierten Oberfläche, aber sich in zwei verschiedenen Registern manifestiert: Die Rede ist vom Körper. Einerseits erscheint er als sein realistisches Abbild, nachgeahmt, abgespiegelt, wie er sich als ein dem Leben abgeschauter Gegenstand gibt, andererseits aber sieht man denselben Körper in Aktion, wie er sich in seiner ganzen Motorik artikuliert, wie er im Flow des Malens unmittelbar auf die jeweilige Situation reagiert – spontan, schnell, heftig, expressiv – und sich gänzlich der Eigendynamik des kreativen Prozesses ausliefert.

Und doch, vor jeder Versuchung, sich zu Deutungen animieren zu lassen, handelt es sich allem voran um Bilder, um nicht mehr, aber auch nicht um weniger. Die Dualität des formalen Ansatzes

realisiert sich in Atmosphärischem und Szenischem. Um dem Verdacht des Chaotischen gleich zuvor zu kommen, ist es sinnvoll, genauer auf diese expressiven Bildanteile zu schauen. Im Einzelnen betrifft das die Farben, den Malduktus, das gestische Moment, die Organisation der Malfläche und nicht zuletzt Aspekte der Dynamik. Für die Palette gilt, dass die Künstlerin selbst von ihrer besonderen Affinität zu Cyan Blau und Krapplack Rot spricht, damit auch den Gegensatz zwischen warm und kalt meint. Es ist keineswegs ein alchemistisches Geheimnis, dass Rot ins Auge springt und Intensität verbreitet, während Blau eher Ruhe und Distanz ausstrahlt, so dass die zwei Temperaturen, auch wenn sie gelegentlich jeweils verschiedene Bilder dominieren, sich ausbalancieren. Dabei konterkarieren die Mikrostrukturen mit feinem Pinsel die großflächig hingeworfenen Farbstürme. So entsteht das Atmosphärische zwar in erster Linie aus der Interaktion der Farben, dazu jedoch ebenfalls aus der Dynamik des Malduktus. Dass diese spontaneistischen Verfahren schlüssige Kompositionen hervor bringen, verdankt sich schlussendlich der nachdrücklichen Tendenz, dass sich die Bildfläche buchstäblich unter der Hand organisiert. Je mehr das kreative Unbewusste den Malprozess an sich zieht, übersetzt sich Psychisches mehr oder weniger direkt in eine gestische Seismographie, in der Blick, Hand, Motorik, Material sowie die Grenzen der Malleinwand, also das Format, zu einem einzigen Workflow verschmelzen.

Damit ist nun gerade erst die Hälfte beschrieben, denn aus diesem Aufruhr scheinen sich eine Hand und ein Fuß befreien zu wollen, mag sein, sogar der ganze Körper. Der nämlich bleibt unsichtbar – es ist übrigens der Körper der Künstlerin, der in diesen exzessiven Umgebungen verschwindet. Um es vorweg zu nehmen, diese Gliedmaßen – auf dem Gemälde „Battle Field“ kann man das deutlich sehen – hängen nicht einfach als abgeschnittene, desintegrierte Objekte in einem Niemandsland. Wären die Körper als ganze wahrzunehmen, dann wäre auch klar, dass die Anatomie stets komplett ist und stimmt. Mit ein wenig Vorstellungskraft lässt sich das an jedem einzelnen Bild überprüfen.

Entscheidend ist die ungewohnte Kombination. Deren zwei Komponenten lassen sich zwar separat beschreiben und analysieren, aber kaum getrennt wahrnehmen. Das Auge selbst, respektive das Gehirn, stellt automatisch szenische Zusammenhänge her und drängt unwillkürlich Deutungen auf. Da ließe sich eine blau verwirbelte Farbzone mit Wasser assoziieren, gegen das eine Ertrinkende ankämpft, oder in einer orangefarbenen Weitläufigkeit ein Flammeninferno sehen und so weiter und so fort. Was diese Bilder bei all ihren Unterschieden jedoch gemeinsam haben, ist ihre Dramatik, die – ja was? – die um den Körper tobt? Die der Körper selbst aus sich heraus erzeugt? In der sich psychische Umwälzungen manifestieren? Krisen, Vitalität oder Leidenschaft, gegen die das Subjekt sich behaupten muss? Deutungsmöglichkeiten, die sich umso intuitiver einstellen, als diese Hände und Füße ja nicht einfach in den bewegten Umraum hinein komponiert sind, sondern sich irgendwo

festhalten, nach dem Ungreifbaren greifen, sich freitreten wollen, mächtig am Kämpfen sind in diesen Szenarien imaginärer Gewalt.

Im Zusammenspiel der beiden Kunstregister wird es der Einbildungskraft allerdings leicht, die anatomisch exakt abgebildeten Gliedmaßen weiter zu assoziieren, denn gerade der Anblick dieser lebendig, oft energisch wirkenden Hände erleben wir mit unserer eigenen Körperwahrnehmung, mit unserem eigenen Körpergefühl fast als kongruent.

An dieser Stelle wäre jetzt eine Pause angebracht, bevor wir uns mit der Installation „Erinnerungshüter“ beschäftigen. Sie nämlich bildet das genaue Gegenmodell zu der Atemlosigkeit und Verausgabung der Malerei. Neben dem Thema „Körper“ etabliert sich mit „Erinnerung“ ein Kontext, in dem die Farbräusche die Nichtfarben Weiß und Schwarz implodieren, und anstatt aus der Motorik gesteuerter Kraft und Vehemenz begegnet man filigranen Materialien und fragilen Dingen. Formal nach dem Prinzip einer Festtafel gestaltet, öffnet sich ein Raum für einen Mikrokosmos aus einer Menge kleinteiliger Objekte. Teller, altes Tafelsilber, Tassen, Kännchen, Schälchen, ein Leuchter, unter denen die aufgehäuften Eierschalen besonders ins Auge fallen – und, wie ein Zitat aus den Bildern eingefügt, eine offene, etwas darbietende Hand. Die Art, in der die Installation ihren inszenatorischen Reichtum zur Schau stellt, lässt allein schon an die nicht eben seltenen Theaterstücke denken, die um eine Festtafel herum konstruiert sind, was natürlich auch damit zu tun hat, dass viele Menschen mit Festen intensive Erinnerungen verbinden.

Den Unterschied zwischen solchen Allgemeinerfahrungen und diesem sich von da aus weiter spinnenden, weiter entwickelnden Szenario, liegt in der künstlerischen Transformation. Sie allein bahnt den Zugang zu der individuellen, singulären Erinnerungswelt der Künstlerin. Sicher – zunächst findet man ein Arrangement aus Readymades vor. Die weiße Tünche aber, mit der das Porzellan und jede einzelne Eierschale überzogen sind, zeugt von einer formbewussten Aneignung dieser Alltagsgegenstände. Die Oberflächen sind von einer künstlichen matten Beschaffenheit, die die Wirkung der ursprünglichen Materialeigenschaften neutralisiert und gleichzeitig so verfremdet, dass sie eine Distanz nicht nur zum Gedächtnis der Künstlerin selbst schaffen, sondern gleichermaßen zu den Betrachtenden, so dass eine gewisse Barriere es verhindern mag, seine eigenen Erfahrungen mit dieser lebensweltlichen Kollektion zu identifizieren. Eine Verfremdung, die es braucht, um genau jene Distanz zu erzeugen, die aus einem Konvolut persönlicher Gegenstände ein Kunstwerk macht.

Dem Risiko, dass das Leitmotiv „Erinnerung“ einen ausufernden Komplex aufreißt, begegnet der zweite Teil des Titels, der Begriff „Hüter“ – „Erinnerungshüter“. Synonyme für dieses

„Hüten“ könnten Verben sein wie „schützen“, „abschirmen“, „bewahren“, „konservieren“ und ähnliche. All diese Bedeutungen drehen sich darum, dass Erinnerungen eine flüchtige Angelegenheit sind, so ephemär im Dunkel des Unbewussten, wie das schwarze Tischtuch es versinnbildlicht, wieder verschwinden, wie sie aufgetaucht sind, einerseits festgehalten, je nach dem aber auch schnell wieder verdrängt werden wollen. Wie man das fluide, oft von starken Gefühlen beschleunigte Etwas einfangen – buchstäblich *eingießen* kann, damit es bleibt und aufbewahrt ist, dafür hat Angelina Kuzmanović eine so beachtenswerte wie angemessene Form entwickelt. Das Kunstharz, in das sie mehrheitlich organische Partikel eingegossen hat, erfüllt gleich mehrere Zwecke. Indem es vordergründig wie Wasser aussieht, suggeriert es das fluide Moment, von dem die Rede war, ist trotzdem, obwohl verlockend durchsichtig, eine feste Substanz, in der die Partikel geradezu eingefroren wirken, dem Blick rundweg zugänglich und gleichzeitig unberührbar entzogen. Diese Elementarteilchen der Erinnerung könnten auch Zeichen sein oder Chiffren aus dem Unbewussten. Die assoziative Bewegung, in der all diese Objekte zueinander gefunden haben, entspricht der realen Aktivität des Gedächtnisses und hat in letzter Instanz neurophysiologische Ursachen. Die Vernetzung der Informationswege im Gehirn symbolisieren die feinnervigen Netze über der Tafel.

Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass die meisten der kleinen Gefäße auch außerhalb der Installation gut als einzelne selbständige Kunstobjekte funktionieren könnten. Doch in dem Register *Erinnerung* muss auch etwas offen bleiben. Was die Eierschalen betrifft, ist auch das wortwörtlich zu verstehen. Sie sind durchaus ambivalent, indem sie daran denken lassen, dass, was in Eiern ausgebrütet wurde, entflohen ist, unwiederbringlich weg und nicht mehr einzufangen. Auch solches erleben wir mit Erinnerungen: Die Dialektik aus Fülle und Leere, Anwesenheit und Abwesenheit.

Außer in der Malerei und in einer Installation artikuliert sich Angelina Kuzmanović auch im skulpturalen Medium. Als *skulptural* deshalb zu bezeichnen, weil es sich bei dem hängenden Kugelobjekt mit seinen kribbelnden Fingern um eine ganzheitliche, in sich geschlossene Form handelt. Mit „Frutti del male“, trägt das Objekt einen assoziationsreichen Titel, ein Wortspiel aus „Frutti di mare“, die man als *Meeresfrüchte* von touristischen Speisekarten her kennt. Nicht nur in der rhetorischen Figur, sondern auch in den Wortbedeutungen klingt Baudelaires berühmter Gedichtzyklus „Les fleurs du mal“ – „Die Blumen des Bösen“ nach oder John Steinbecks Romantitel „Früchte des Zorns“. Wie auch immer. So vieldeutig der Titel, so vieldeutig die Skulptur selbst. Tiefseekreatur, Virus, Planet oder Satellit, Alien, biotechnisches Monster oder sonst eine belebte Struktur. Sehr geehrte Damen und Herren: Sie haben freie Auswahl, und ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit!