

Rede zu Eröffnung der Ausstellung „Essential is visible“ von Magdalena Jetelová in der Galerie der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (DG) am 10.9.2019 in München

Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Magdalena Jetelová,

Die Liste der Ausstellungen und der mittlerweile weltumspannenden Projekte von Magdalena Jetelová ist lang und eindrucksvoll. Hier ist nicht der Ort, näher darauf einzugehen.

In München konnte man zuletzt in der Ausstellung „Bildhauer der Bayerischen Akademie der Schönen Künste“ (2013) im Königsbau der Residenz erfahren, wie präzise es ihr immer wieder von Neuem gelingt, Orte, Zeiten und Räume zu fokussieren und auf den ästhetischen Punkt zu bringen. Geblieben von dieser Ausstellung sind die großen Folienspiegel an den Wänden des Treppenhauses des Leo-von-Klenze-Baus. Einerseits verdoppeln sie den Raum, andererseits bringen sie ihn – vibrierend durch eine Lautsprecher-membran, die sich im Rhythmus einiger Tonfolgen von John Cage und Aram Chatschaturjan bewegt – zum Schwingen und zum Verschwimmen. Die mit der Architektur und Geometrie des Hauses vertrauten Besucher, die die Treppe hinauf- und hinuntergehen, können den Raum anders wahrnehmen. Sie werden durch eine schwankende Raumerfahrung, die den eigenen Standort in Frage stellt, verunsichert und dadurch selbst zu Akteuren innerhalb einer Kunstinstallation, die die Architektur neu interpretiert. Hier wird ein Grundprinzip, eine wesentliche Eigenschaft vieler neuerer Arbeiten von Magdalena Jetelová deutlich: Die Fähigkeit nämlich, Räume zu markieren und zu definieren und zugleich einen Schnitt durch zwei oder mehrere heterogene Räume zu legen. In der Münchner Residenz ist es die Überschneidung des Raumes unserer Bewegung auf der Treppe – gleichsam die Trajektorie unserer Bewegung – mit dem Raum der umgebenden klassizistischen Architektur. Ein Schnitt, der gleichermaßen trennt und verbindet. Diese Schnitte durch Räume und Zeiten, die mich deutlich an die Forderung des Schweizer Fotografen und Kunsthistorikers Hans Finsler (1891-1972) erinnern, die zeitgenössische Kunst und Fotografie möge einen „bewussten Schnitt durch den Ablauf einer noch ungedeuteten Zeit und den Inhalt eines noch ungeklärten Raumes“ bilden, sind nun keineswegs nur der Ausdruck einer medial avancierten *l'art pour l'art*. Ganz im Gegenteil sind die Themen und Motive ihrer Arbeiten mindestens ebenso bedeutungsvoll wie ihre Form.

Die 1946 in Semily in der Nähe von Liberec geborene Künstlerin studierte in den 1960er Jahren bei Marino Marini an der „Accademia di Brera“ in Mailand (1967-68), vor allem aber an der Akademie der Bildenden Künste in Prag (1965-67 und 1968-71). An einem Ort, der prall gefüllt ist mit labyrinthischen Erzählungen, die sich aus einer blühenden tschechischen, deutschen und jüdischen Hochkultur und brutalen Okkupationen und Repressionen gleichermaßen geformt haben, und die sich in Literatur, Bildender Kunst und Theater widerspiegeln. In kaum einer anderen europäischen Stadt wird der Kampf um die Deutungshoheit über die Geschichte so heftig ausgetragen wie in Prag. „Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen“, heißt es bei William Faulkner.

In Prag entwickelte Magdalena Jetelová ihre ersten Performances, dort entstanden ihre frühen Plastiken und Rauminstallationen. Lange war Holz ihr bevorzugtes Medium. Später imitierte sie die Struktur und Textur des Holzes mit anderen Materialien, vor allem durch Bronze- und Eisengüsse, die durch ihren scheinbaren Naturalismus verblüffen, irritieren und unsere Sehgewohnheiten in Frage stellen. Die Holzobjekte und ihre Derivate evozieren eine Vielzahl von Erzählungen und Erzählungsfragmenten. In der Regel erzählen sie nicht selbst, sondern sie sind narratogen, d. h. sie besitzen das Vermögen, Erzählungen anzuregen, zu befördern, ans Licht zu bringen.

Die archaisch und elementar anmutenden, zumeist mit Axt und Kettensäge bearbeiteten Objekte, die häufig Spuren ihrer Herstellung aufweisen, erinnern an Throne und Altäre, an Burgtreppen und

Himmelsleitern, an sakrales Gerät und überdimensionierte Alltagsgegenstände. Doch die vertraute Form täuscht. Als Gebrauchsgegenstände sind sie nutzlos, ihrer Funktion enthoben. Die Treppen führen nirgendwo hin, die Tore und Schränke lassen sich nicht öffnen. Allenfalls bilden sie ein Hindernis und verlegen uns den Weg. Die hölzernen Karren wirken zwar wie museale Artefakte aus der Antike und dem Mittelalter, aber sie sind nicht für die Fortbewegung oder den Transport geeignet. Sie sind der Benutzung entzogen. Die übergroßen, manchmal geradezu zyklische Dimensionen annehmenden Holzobjekte reflektieren auf symbolische und zugleich ironische Weise Machtstrukturen, die sich nicht nur im Hierarchiegefüge kommunistischer Staaten finden lassen. Als unmittelbar politische Künstlerin, als Aktivistin, wollte Magdalena Jetelová jedoch nie gesehen werden. Ihre dramatisch inszenierten Installationen, die sie im öffentlichen Raum, an Kriegsschauplätzen und an kultur- und erdgeschichtlich aufgeladenen Orten errichtet, sprengen nicht nur Raumgrenzen, sondern auch die Grenzen einer traditionellen „l'art engagé“. Das heißt jedoch nicht, dass ihre Arbeiten jemals so hermetisch waren oder sind, dass sie sich der Möglichkeit einer auch politischen Interpretation verschließen würden. Eine ihrer politisch entschiedensten, noch in Prag entstandenen Arbeiten war „Vykupitel“ von 1984, deren Titel (im Deutschen etwa „Erlöser“ oder „Helfender Engel“) in unmissverständliche Weise auf den Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes im Jahr 1968 anspielt.

Wesentlich persönlicher und unmittelbarer war die Installation „Crime Scenes“ während einer großen Personalausstellung im Kunstmuseum von Olomouc im Jahr 2013. Auf dem Boden des Museumsfoyers hatte Magdalena Jetelová vergrößerte Kopien von Akten mit Berichten und Denunziationen aus den Archiven des früheren tschechoslowakischen Geheimdienstes ausgebreitet. So, dass sie nicht übersehen werden konnten und die Besucher gezwungen waren, über die Zeugen einer gar nicht weit zurückliegenden Vergangenheit hinwegzulaufen.

Magdalena Jetelová's erste „Tische“, „Stühle“ und „Schränke“ entstanden in einem kleinen Atelier in der Prager Neustadt. Doch ungeachtet seiner räumlichen Beschränkung bot es auch Orientierung in einer schon damals immer unübersichtlicher werdenden Kunstlandschaft, die sich jenseits des „Eisernen Vorhangs“ erstreckte. Die „Zwiesprache“, die die Künstlerin mit ihren stummen Objekten hielt, führte jedoch nicht zu einer „arte povera“, wie sie Jannis Kounellis mit seinen *objets trouvés* und Donald Judd mit selbst geschreinerten, äußerst reduzierten Möbeln geschaffen hatte. Auch nicht zu einer Rückbesinnung, zu einer Projektion archaischer Zivilisationen, die sich vermeintlich noch im Einklang mit der Natur befunden hatten. Ebenso weit entfernt sind die Arbeiten Magdalena Jetelová's von den Objekten der Pop Art und des Hyperrealismus, die ungefähr zeitgleich in Westeuropa und Nordamerika entstanden. Bei den naturalistisch abgeformten „Putzfrauen“, „Obdachlosen“ und „Museumswächtern“ von George Segal und Duane Hanson sowie bei den riesenhaft vergrößerten „Zahnbürsten“, „Spitzhacken“ und „Lippenstiften“ von Claes Oldenburg geht es zwar auch um das fremde Alltägliche (Tilman Osterwold), aber sie sind immer im unmittelbaren Hier und Jetzt angesiedelt. Diese Künstler versuchten „just that fixed moment“ (Duane Hanson) festzuhalten. Demgegenüber besitzen die Objekte von Magdalena Jetelová auch eine symbolische und zeitliche Dimension, die über den Augenblick hinausweist.

Wie Zdeněk Felix – anlässlich einer Ausstellung in der Kunsthalle Baden-Baden – schon 1986 festgestellt hat, haftet ihnen eine bedrohliche, apokalyptische Aura an, etwas Dystopisches, das sich in einem Schwebezustand zwischen Labilität und Stabilität befindet: „das Nichtlebendige wurde lebendig, das Ruhige unruhig, das Geschlossene zur Öffnung. Das Absurde und das Groteske scheinen sich [...] auf halbem Wege zu begegnen.“ Doch nicht nur die Künstlerin konnte die Koordinaten ihres Seins überwinden und die sie umgebende Enge aufsprengen – 1985 verließ sie den Raum des real existierenden Sozialismus für immer – manchmal konnten es auch ihre Objekte. Heute bereits legendär ist die Geschichte von einem ihrer Riesenstühle, der in der Moldau verankert war, sich bei einem Hochwasser losriss und sich in der Elbe schwimmend nach Westen auf den Weg

machte, dorthin, wo die Künstlerin in München und später in Düsseldorf lebte. Wenige Jahre später, in der „Samtenen Revolution“ von 1989, erodierte die Diktatur, deren omnipräsentes kulturpolitisches Korsett sie immer wieder durch spektakuläre Aktionen (z. B. den roten Signalrauch, der aus den Fenstern ihres Ateliers in der Prager Peripherie strömte) zu öffnen versucht hatte.

Als eine ihrer Aufsehen erregendsten Arbeiten gilt die „Domestication of Pyramids“ von 1991 im Lichthof des Wiener Museums für Angewandte Kunst, in dem sie ein riesiges Pyramidenfragment aus rotem Sand aufhäufte. Dieser, um 45° geneigte Wall zerschnitt und verhüllte die Neorenaissance-Architektur des Museums über zwei Stockwerke hinweg und eröffnete dem Betrachter, der die Pyramide in seiner Vorstellung fortsetzen und ergänzen konnte, einen bisher unbekanntes Imaginationsraum. Die temporäre Verbindung von einer westlichen Architektur mit der Form der streng geometrischen Pyramiden von Gizeh rief geradezu nach Assoziationen über die Relativität und Historizität unserer abendländischen Raumkultur. Nach einer „Translokation“ über Zeiten und Räume hinweg. Wie der tschechische Philosoph und Kunsttheoretiker Miroslav Petříček bemerkt hat: „[...] zeigt sich hier, dass die beiden Räume, der Museumsraum und der Raum der Pyramide versuchen, den jeweils anderen Raum zu beherrschen. Ihre Unvergleichbarkeit verhindert jedoch, dass der eine Raum den anderen beherrscht und überwindet oder dass sich gegenseitig reduzieren.“

Eine Art von Initialzündung für die späteren Arbeiten von Magdalena Jetelová, die sie weltweit in ganz unterschiedliche geographische Räume und andere Zeitzonen führen sollte, war der künstlerische Akt mit dem sie 1990 eigenhändig Verse aus T. S. Eliots Poem „Burnt Norton“ (1935) auf die rußgeschwärzte Fassade des Pariser Palais du Luxembourg schrieb: „Time present and time past/ Are both perhaps present in time future./ And time future contained in time past.“ Diese Projekte, die temporär und flüchtig sind, bei denen „der Raum als Prozess zu Wort kommt“ (Miroslav Petříček), machten es unumgänglich, dass die Fotografie und der Film zu zentralen Bestandteilen ihres Werkes wurden. Nur mit Hilfe der Fotografie war es möglich, die Projekte, die nur wenige Betrachter unmittelbar erleben konnten, zu dokumentieren und zu kommunizieren. Dass die sorgfältig ausgewählten, geordneten und teilweise veränderten „Dokumente“ auch einen künstlerischen Wert *sui generis* besitzen, versteht sich bei einer Künstlerin wie Magdalena Jetelová beinahe von selbst.

Die Projekte mit dem Titel „Pacific Ring of Fire“ kann man als Weiterentwicklung des „Iceland Projects“ von 1992 betrachten – was die erdgeschichtliche Dimension betrifft – und des „Atlantic Wall“-Projekts von 1995 – was die historische Dimension betrifft. In Feuerland, an der Nahtstelle von antarktischer und Pazifischer Platte (bzw. der Nazca-Platte) sind die Landschaftsstrukturen unter dem „ewigen“ Eis – dessen „Ewigkeit“ sich heute als zeitlich sehr begrenzt erweist – verborgen. Hier schrieb die Künstlerin Nachrichten wie „Essential is visible“ von einem Boot aus mit einem Laserpointer auf die sich ständig verändernden, zum Teil einstürzenden Eisberge. Die Nähe, aber auch die Ferne zu älteren *land-art* Projekten, wie denen von Walter de Maria oder Roberts Smithson, ist augenscheinlich.

Wie ein roter Faden zieht sich die künstlerische Inszenierung grenzüberschreitender Raum-erfahrungen durch das Werk von Magdalena Jetelová. Ihre jüngste Arbeit mit dem Titel „Moon“ überschreitet den Erd-Raum und tritt in einen Dialog mit der Mondoberfläche ein. Ein von Südamerika ausgeschickter Laserstrahl wird von der Mondoberfläche reflektiert und trifft – zeit- und raumversetzt – auf der Erde wieder auf. Der medial vermittelte Dialog – hier als Videofilm gestaltet – verspricht auf augenzwinkernde, ironische Weise „Heilung“ für die atmosphärelose Hülle des Mondes.

„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“, heißt es in der schon tausendfach zitierten „Schöpferischen Konfession“ (1920) von Paul Klee. Die Schriftbänder „Essential is visible“, „Essential is no more visible“ von Magdalena Jetelová machen Unsichtbares und Essentielles sichtbar. Sie tauchen auf und sie verschwinden wieder. Auf der Suche nach unserer Selbst-, Fremd- und Weltwahrnehmung und führen sie tief hinein in die Spiegelräume des menschlichen Seins.

Andreas Kühne