

**Aron Demetz
Danilo Eccher**

Die Bildhauerei als Ausdrucksmittel findet in der heutigen Kunstszene keine häufige Anwendung mehr; sowohl aus einem sprachlichen als auch aus einem erzählerischen Gesichtspunkt ist dieses Verfahren sogar so weit ausgegrenzt worden, dass es im aktuellen Kontext fast nur mehr als ein Überbleibsel vorhanden ist. Zweifelslos spielt dabei der technische Aspekt eine wichtige Rolle, denn die Verwirklichung einer Holzskulptur verlangt viel Zeit - ein Aspekt, der sich nur schwer mit der frenetischen Dynamik der heutigen Zeit vereinbaren lässt. Handwerkliche Fähigkeiten werden vorausgesetzt und dies wird zum Teil als eine Einschränkung des künstlerischen Ausdrucks gesehen, als eine überflüssige Vorführung von Meisterhaftigkeit. In der Bildhauerei herrscht zudem immer noch der Einfluss einer ungeschliffenen, volkstümlichen Ornamentaltadtition vor, die oft banal und oberflächlich ist. All diese Elemente spielen mit Sicherheit eine gewichtige Rolle und beeinträchtigen die Möglichkeiten der Bildhauerei, sich zwischen den vielen Ausdrucksmitteln der heutigen Zeit zu bewähren. Neben den technischen Aspekten, gibt es aber auch noch Elemente symbolischer Natur, die noch zusätzliches Misstrauen der Holzskulptur gegenüber erzeugen: vor allem die direkte Beziehung zwischen Holz und Natur, nicht nur aus einem rein materiellen Gesichtspunkt, sondern auch auf einem sehr überfeinerten und philosophischen Niveau. Das Holz mit seiner Maserung und seinen Farben, seinen Narben und Ungenauigkeiten ist das stärkste Symbol der Lebenskraft der Natur, des Laufs und der Zufälligkeit ihrer Existenz, der Reinheit ihres Erscheinungsbildes. Das alles sind Aspekte, die obwohl sie in der Romantik verherrlicht wurden und die Kultur des ganzen 19. Jahrhunderts und den Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt haben, in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts an Wichtigkeit verloren haben, um im neuen Jahrtausend fast ganz zu verschwinden. Es ist zwar nicht so, dass das Thema der Beziehung zur Natur seine Bedeutung verloren hat, man denke nur an die Erfahrungen von Joseph Beuys, Robert Smithson, Walter De Maria und, gegenwärtiger, an Richard Long oder Giuseppe Penone. All ihre Werke sind jedoch von einer nostalgischen Aura umgeben, sie beschreiben kein „natürliches Modell“ dem es zu folgen gilt, sie vermitteln keinen Enthusiasmus, der aus neuen Zukunftsperspektiven entspringt. Im Gegenteil, sie zeigen ein düsteres Bewußtsein des Risikos auf, etwas zu verlieren. Sie bedienen sich mit Kraft des Gedächtnisses eines Klassizismus, der zu schwinden scheint. Sie drücken den poetischen Heroismus eines Abwehrversuchs aus, eine eifersüchtige Verteidigung eines gemeinsamen Guts, das nicht verloren gehen darf. Der Sinn der Natur hat auf der Bildfläche der Aktualität neue Gesichter erhalten und die überfälligen Masken werden fast mit Gleichgültigkeit abgelegt. Es gibt dann noch ein drittes Element, neben den technischen und symbolischen Überlegungen, das auf die eine oder andere Art die Präsenz der Holzskulptur auf der gegenwärtigen Kunstszene beeinträchtigt - der erzählerische Aspekt nämlich. Die grundlegend darstellende Veranlagung der Skulptur als Ausdrucksform kann das „gotische Fieber“, das sich unausweichlich auf diese Art von Abbild senkt, nur mit Mühe überwältigen: ganz egal welche Ausdrucksstrategie der Künstler auch wählen mag, ganz egal welche grammatische Wahl er trifft, ganz egal welche formale oder kompositionelle Struktur er anwendet, die Erzählung des Gesamtkunstwerks wird sich immer mit dem blassen Weiß eines Cranachs, mit den Leiden eines Grünewald oder mit der Schnitzkunst eines Michael Pachers vergleichen müssen. Die Bildhauerei kann - und will vielleicht auch nicht - die eigenen nordischen Wurzeln vergessen, die antike Härte des Schnitzens, die starre Statik ihres erzählerischen Ausdrucks. Zweifellos, all diese Elemente entfernen die Holzskulptur vom gegenwärtigen Zeitfluss, der auf frenetische Weise flexibel, flüssig und wandelbar erscheint, zwanghaft schnell direkte, flache Bilder suggeriert, auf dramatische Weise packend ist, jede Erfahrung rasch verbraucht und metabolisiert - ein Zeitfluss, der, was die Themen betrifft, bulimisch schlingt. Es fehlen in den letzten Jahrzehnten aber dennoch nicht wichtige Beispiele von Künstlern, die sich der Holzskulptur gestellt haben: beginnend bei Georg Baselitz, der vor seiner Geschichte nicht flüchten wollte und die Gewalt und die Härte der Schnitzkunst noch deutlicher hervorgehoben und verschärft hat selbst wenn es ja so scheint, als sei die Bildhauerei gerade deswegen abseits liegen gelassen worden. Etwas weicher, aber dennoch schroff zeigt sich auch der künstlerische Ausdruck eines Stephan Balkenhol, dem es gelingt durch die Forcierung eines grellen Chromatismus eine entfremdend steife und schwebende Erzählform zu entwickeln.

Aus einem erzählerischen Gesichtspunkt, kann man auch die Skulptur eines Aron Demetz auf genau diesem Niveau einordnen, selbst wenn bei ihm die formale Struktur viel deutlicher an das erzählerische Ergebnis gebunden ist und von diesem bestimmt wird.

Aus einem streng sprachlichen Gesichtspunkt, gründet die Schnitzkunst des Aron Demetz auf einer außergewöhnlichen technischen Fertigkeit, die es ihm ermöglicht eine konstante Vibration der Materie zu erzeugen, die wie ein leichter Schauer die Maserung des Holzes streichelt, um die Unebenheiten der Knoten und Ritzen zu überwinden. Demetz schneidet in das Fleisch ein und vertraut sich der Äderung des Holzes als Freund und Verbündeter an. Es ist eine grammatische Definition, welche sich durch überraschende, künstlerische Fähigkeiten an neue sprachlichen Panoramen heranwagt, an neue Gegenüberstellungen, neue Deklinationen. Und so wird das Holz mit lauwarmer Farbe überzogen, um ein Profil leise zu unterstreichen, einen Blick, ein sonst fast unbemerkbares Detail. In diesem Falle hat die Verwendung des chromatischen Elementes nichts mit dekorativem Überfluss zu tun, im Gegenteil, die Farbe besänftigt alles Aufsehen erregende, sie zieht sich vor einem gierigen Blick zurück, sie sondert sich in der Diskretion eines Flüsterns ab. Natürlich kann man nach wie vor die große Tradition der bemalten Holzskulptur erkennen, aber besonders in der neuartigen, malerischen Dimension findet die Skulptur des Demetz ihre eigene, viel korrektere Positionierung, in einem chromatischen Klima, das die sprachliche Struktur unterstützt und verstärkt noch bevor das erzählerische Ambiente gezeichnet wird. Es handelt sich um eine komplexe Malerei, die zuerst aquarelliert und weich, weiblich und zart poetisch erscheint, in Wirklichkeit aber sehr sinnlich und verschwommen ist, leicht säuerlich und intrigant wie die Pastelle eines Pierre Klossowski. Es ist eine Farbe, die sich auf dem Holz mit Eleganz und Natürlichkeit verteilt, gleichzeitig aber auch diskrete Anspielungen macht und Zweideutigkeit erzeugt. Sie lässt die gleiche formale Intensität aufkommen, die man auch in den beunruhigenden Güssen wieder findet, wie zum Beispiel bei Naturharz oder Bienenwachs, oder auch in der metallischen Kälte von Silber und Aluminium.

Innerhalb dieser orthographischen Struktur, unterstreicht die Verwendung der chromatischen Elemente die plastische Ausdruckskraft des Holzes: einerseits erweicht sie seine Linie, andererseits unterstreicht sie seine Aushöhlungen und seine Unebenheiten. So kann man die weit reichende Ausdrucksform des Schnitzens, die Demetz beherrscht, definieren: von der kantigen Rauheit einer heftigen Gestik bis hin zu weichen und nachgiebigeren Formen; vom scharfen Einschnitt einer Motorsäge bis hin zu einem obsessiven, abschürfenden Streicheln der Materie. Das Holz erweist sich als ein lebendiges und komplexes Material, zum einen widerstandsfähig und widrig, zum anderen weich gewunden und verbündet. Genauso geht auch der Künstler an seine Skulpturen heran: zum einen aggressiv und barbarisch, zum anderen freundlich und schmeichlerisch. Es entsteht eine Sprache, die, obgleich sie im Alphabet einer markanten bildhauerischen Tradition versinkt, es trotzdem vermag, eine überraschend flexible und freie Grammatik zu entwickeln.

Vor allem jedoch auf erzählerischem Niveau zeichnet sich das Werk eines Aron Demetz aus, in all seiner Ausdruckskraft und in seiner reichen poetischen Bandbreite.

Es entsteht eine überraschende, literarische Dimension, die sich schleichend die Figur zu eigen macht, indem sie jegliches Interesse für ihren Holzkörper, für ihre chromatischen Elemente, für ihre anmutige Prägnanz ablegt. Das Werk erscheint so als sei es von einem poetischen Hauch umgeben, der sich völlig unabhängig von den sprachlichen Ausdrucksversuchen des Künstlers entwickelt. Man bemerkt einen leichten Schritt, der das Auge weit über das Abbild, die Figur, das Material und die Farbe hinaus begleitet. Erst jetzt tauchen die Details eines Gesichts, einer Geste oder einer Hand auf: die penetranten Augen einer Figur mit einem verlorenen und verlassenem Blick, das kleine Detail einer breiten Stirn, die den Haaren nur mehr die Rolle eines entfernten Vorhangs zufallen lässt, die ausgestreckte Zunge, die auf den reinigenden Empfang der Kommunion wartet, gefaltete Hände, eine so gewöhnliche wie auch geheimnisvolle Geste. Es sind Fragmente einer überaus aufregenden und spannenden Erzählung, verlorene Gesichter, die das Geheimnis der Frauen eines Felice Castrati evozieren oder die sanften geometrischen Formen eines Osvaldo Lucini; visionäres Geflüster einer Gestaltung, die das Bild transzendiert, um den Schwindel des Anscheinens, des Mysteriösen und des Zweifels aufzudecken.

Vergleichbar mit dem flackernden Schimmer der Fotografien eines Hiroshi Sugimoto, auf denen die Wirklichkeit mit einem ungreifbaren Horizont verschwimmt, in einer weichen Architektur, einem leeren Bildschirm. Die luftig leichte Erzählung von Aron Demetz lehnt die Gewissheit einer schematischen und lehrhaften Erzählung ab, um

das Rätsel einer nur angedeuteten Poesie herauszufordern, das Geheimnis einer unbestimmten Aufgliederung, den visionären Charakter eines fragmentierten Blickes. Nicht einmal die abscheulichen und abstoßenden Aggressionen des korrosiven Naturharzgusses, der das Holz bedeckt und zerreißt, führen den Blick des Betrachters zu einem stabilen und definierten Lesen.

Die Abscheu, die man beim Betrachten einer verstümmelten Figur verspürt, erstickt das geheimnisvolle Interesse für eine aufregende Erzählung nicht. Ganz im Gegenteil, gerade die sprachliche und kompositionelle Entstellung durch das Harz, das über das Werk strömt, unterstreicht mit verstärkter Ausdruckskraft die Unmöglichkeit einer gegebenen Wahrheit, einer wirklichen Realität, einer sicheren Erzählung. Es bleibt nur die Zerbrechlichkeit eines Details über, die Grobheit einer Geste, die hierarchische Unantastbarkeit einer Figur; es bleibt das Geheimnis einer nicht ausgesprochenen Erzählung, die nur angedeutet ist und schwach erahnt werden kann, es bleibt das Rätsel eines erzählerischen Labyrinths, das keinen Ausweg kennt. Auf diese Weise wird die Zentralität des Details sichtbar, die poetische Wahrheit der Ungewissheit und des sich treiben lassens; in diesem Bewußtsein kehrt der Blick zu einer ausgestreckten Zunge zurück, zu einem halb geöffneten Mund, zu einer sich anlehnenen Hand. Benommene Gesichter in einer sich auflösenden, schwindenden Wirklichkeit; verlorene, leere Blicke, die auf dramatische Weise beunruhigend wirken während sie erschreckende Fragen stellen und vergebens auf eine Antwort warten: es ist die Erzählung einer zeitlosen Gegenwart, einer zerborstenen Aktualität, es ist die Suche nach einer nie gegebenen Wahrheit.

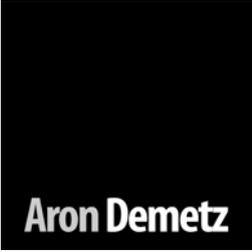
Was den symbolischen Aspekt anbelangt, so geht Aron Demetz mit dem Bewußtsein an das Thema „Natur“ heran, sich auf ein Territorium zu begeben, das voll von Suggestionen und Beschwörungen ist. In der Bildhauerei, bei der Arbeit mit dem Holz, kann man sich der Konfrontation mit dem natürlichen Mysterium nicht entziehen, man muss sich den Gefühlen der Außenwelt und den Geheimnissen der eigenen Seele stellen. Es bedeutet aber auch die Anwesenheit vieler Akteure zu akzeptieren, viel Echo zu hören, viele Erinnerungen zu ertragen. Es bedeutet die eigene kulturelle Vergangenheit einzusatmen, sie zu kennen und zu bewältigen: sich mit den Filzen eines Beuys zu umhüllen, mit Long in den Wäldern umherzuwandern, mit De Maria einen Blitz zu beobachten, mit Penone einen Baumstamm zu streicheln, mit Laib Blütenstaub einzusammeln. Es bedeutet vielleicht aber vor allem auch einen Iglu aus Stein zu bauen, den Tisch mit Obst zu schmücken, mit Mario Merz eine mathematische Sequenz von Fibonacci auf den Schwanz eines Krokodils zu schreiben.

Das Naturharz von Aron Demetz, genau wie die Reisigbündel eines Merz, stellen einen alchemischen Prozess der Verschmelzung mit der Natur dar, eine Art Schamanenritual bei dem der Künstler aus den Wunden des Baumes diese natürliche Flüssigkeit sammelt, um sie auf das Werk zu legen und auf den langsamen Prozess der Kristallisierung zu warten, der den Körper verwandeln wird. Die Natur dringt in den Körper ein und prägt ihn neu, sie legt sich auf die Erzählung und lenkt sie um, sie umgibt die Figur und verändert sie; die Lebenskraft steigt empor, sie lässt ihr eigenes Blut fließen, welches tief in die Seele eindringt. Das, was die Sprache zum Teil in seiner eigenen grammatischen Disziplin verdrängt hatte, gibt die Erzählung auf symbolischer Ebene wieder frei. Sie gibt dem Holz seinen natürlichen Wert, seine beschwörende Kraft und seinen Lebenssaft zurück; das Holz findet sich in seiner Natürlichkeit wieder.

Die Wahl eines solchen Materials ist deshalb nie zufällig; es ist nicht wie die Bronze, die Demetz seltener verwendet. Das Holz ist eine direkte Frucht der Erde, es ist ein Zeichen der starken Verbindung mit seinem Ursprungsgebiet, es bedeutet, sich Teil einer Landschaft zu fühlen, es ist der Hinweis auf eine kosmische Ebene, welche die Kunst manchmal zu entziffern vermag.

In diesem Falle handelt es sich nicht um eine wörtliche Übersetzung, Demetz verwendet die natürliche Symbolik nicht auf eine direkte und lineare Art und Weise, seine Kunst ist kein theoretisches Manifest, vielmehr ist es wiederum ein Rätsel, ein Labyrinth, das die Sprache der Bildhauerei vielmehr ausnützt um zu verstecken als um aufzudecken, um sich in düstere, ungewisse, subtil entrinnende und geheimnisvolle Erzählungen zu begeben. Es handelt es sich daher weder um ein zur Schau gestelltes Holz noch um eine klare Symbolik, sondern um die Verstrickung einer subtil symbolischen Erzählung, die zugleich auch leicht poetisch ist.

Die Kunst des Aron Demetz birgt eine verzehrende Erzählung, ein elegantes Geflüster, einen leichten Schritt, der sich in die gegenwärtige Sprache einschleicht wobei er die scheinbare Ausgrenzung der eigenen Forschung akzeptiert, seine eigenen Formen leise zeichnet und einsam seine Erzählung flüstert. Es ist eine bewusst



Aron Demetz

gesuchte, verfolgte und gewollte Schrägheit, eine Marginalität, die die Kraft einer künstlerischen Poetik bezeugt, die es erträgt auf der Kippe zu stehen, sich des Abgrunds bewusst, mit dem Zweifel und der Ungewissheit bestens vertraut - eine Kunst, die es vermag, der Unbeständigkeit des gegenwärtigen Gedankenguts Stand zu halten.