

Jörg Spamer – Villa Romana – Florenz

Florenz, eine europäische Kunst-Stadt. Dort ein Künstlerhaus, ein durch die Namen der Gäste aufgeladener Aufenthaltsort. Die Konzepte Jörg Spamers gehen immer auf den Entstehungsort der Arbeiten ein. Ein Arbeitsaufenthalt von zehn Monaten: eine definierte Menge Zeit; Spamer nutzt sie als Teil seiner Konzeption. Ausgehend von den Bedingungen und Gegebenheiten die er am Ort vorfindet, bestimmt er sein Material. Waren es in Kanada etwa die massig vorhandenen Neonröhren, sind es in Florenz Lacke, die er hier in den zahlreichen Ferrerien in mannigfachen, kräftigen Farbtönen fand. In diesem auf zehn Monate angelegten Experiment sind Arbeiten entstanden, in denen sich Spamer der Malerei so weit zugewandt hat wie niemals zuvor.

Spamer wollte eine Art und Weise der Verarbeitung erproben, in der das Material sich selbst notiert, sich durch die vorgefundenen Bedingungen verändert und diese Veränderung in sich aufnimmt und festschreibt. Er entschloss sich, die Farben in Schichten aufzutragen, aufzugießen. Die Arbeit sollte die Eigenzeit ihrer Entstehung sichtbar machen, Zeit jedoch nicht im Modus des Zählens oder Messens und auch nicht in Form einer Datierung von außen eingebracht werden. Denkbar war, die Änderung des Aggregatzustandes - von gasförmig zu flüssig oder von flüssig zu fest - durch die äußeren Einflüsse von Temperatur und Luftfeuchtigkeit im Resultat festzuhalten.

Der Aufbau der Arbeit in einander überlagernden Farbschichten machte es nötig, die Viskosität der Lackfarben zu manipulieren. Hierzu beriet er sich mit Restauratoren vom Palazzo Pitti, erprobte er verschiedene Verdünnungs- und Verdickungsmittel. Dabei wurden die letzteren im Verlauf der Arbeit immer bestimmender, da sie dem Lack noch zusätzliches Volumen gaben, was wiederum die Trockenzeit verlängerte aber auch die Plastizität der Arbeiten erhöhte. Eine farbige, gießfähige Masse entstand, deren Ausgießen zugleich seine einzige im Resultat sichtbare, bewusst monotone Beschäftigung während der dreihundert Tage seines Aufenthaltes sein würde. Schicht für Schicht, eine nach der anderen, die letzte am letzten Tag, wobei sich die einzelnen Schichten voneinander in Aufbau und Verlauf, aber nicht im Farbton unterscheiden sollten. Es sollten keine Spuren der Bearbeitung durch die Hand,

kein Strich, keine Zeichnung sichtbar werden. Das Material würde in seiner Bearbeitung die eigenen Veränderungen aufzeichnen, selbst aktiv werden.

Er besorgte sich große, starke Papiere und fing an, die Farbmasse darauf auszugießen. Jede Schicht hatte nun einen in der Viskosität der Farbmasse begründeten eigenen Verlauf, den er nicht weiter beeinflusste. In welcher Gestalt sich das festigte, wie die Außenformen dann aussahen und welche Assoziationen sie in der Betrachtung auslösen würden, unterlag nicht länger seinem Einfluss, war Sache des Materials geworden. Hatte die Farbmasse nach dem ersten Aufgießen auf das Papier eine gefunden, versuchte er dann einigermaßen dieser vorgefundenen Form zu folgen, wobei das Ausfließen, das Ausufern, das beständig Formen bildende Überlappen der einander folgenden Schichten den individuierenden Eigensinn der Arbeiten unterstreicht. Zum Trocknen und Aushärten wurden die Arbeiten in den Garten getragen. Die Trocknungszeit betrug pro Schicht je nach Lackqualität, Verdickungsgrad und Wetterlage zwei und sieben Tage. Während der Trocknung in der Sonne wölbten sich die Arbeiten an den Rändern stark nach oben. Das restliche, nicht von Farbe bedeckte Papier wurde erst zum Schluss abgeschnitten, das Normformat verschwand. Dies unterstreicht im Resultat den

aus der Schichtung hervorgehenden Objektcharakter der Arbeiten. Entstanden sind zweiunddreißig Arbeiten, deren Aufbau in Farbschichten von vier bis zu einundzwanzig Lagen besteht.

Während der zehn Monate wurden die einzelnen Arbeiten mehrmals täglich heraus- und hereingetragen, bedeckten den Boden von Atelier und Garten, lagen bis zum letzten Tag in der Horizontale. Die bildlich-gestische Dimension wird von Anfang an vernachlässigt. Spamer wollte zu keinem Zeitpunkt der Bearbeitung einen betrachtenden, distanzierenden Blick von einem antizipierbaren, für die Vertikale geplanten Resultat her auf die Arbeit werfen. Wie in den früheren Arbeiten Spamers werden die ersten, sich einstellenden Assoziationen - im ersten Augenblick meint man hier etwa Inseln, Rinden oder Topographien zu betrachten - nicht bedient. Ein Sujet auf dem die Sinneserfahrung ein Fundament aufbauen könnte, gibt es

hier nicht. Die Farbe dient keiner auf Dinge zielenden Kolorierung. Sie wirkt konturierend ohne irgendeine Gegenständlichkeit im Raum zu illustrieren. Die entstandenen *Smalti* werden von der Farbigkeit her aufgenommen, erzeugen einen umgestülpten, schwebenden Effekt. Während Spamer die Kausalkette seiner Tätigkeit verwischt, setzen die *Smalti* die Opposition Oberfläche/Unterlage außer Kraft. Es verschwindet die Zeichnung, das Original, zugunsten des Umfelds, von dem das visuelle Zentrum bearbeitet, belagert und ausgedünnt wird. Die Aufmerksamkeit ist auf die wechselseitige Abhängigkeit und Durchdringung von Konzeption und Perzeption gerichtet.

Spamers experimentelle Produktion erzielt eine optische Illusion direkt, in abstrakten Formen und nicht in indirekter, mimetischer, die Formen den Forderungen der Repräsentation unterwerfender Tradition. Er arbeitet an der Ausdehnung der Farbe über ihr aktuelles Oberflächenareal, der *Irradiation*. Mit monochromen Farbschichten die einander überlagern und, durcheinander getrennt, voneinander abgehalten werden, erzeugt er in einer extrem statischen Form, dem Sediment, der Ablagerung, einen Bewegungseffekt ohne jegliche visuell nachvollziehbare Spur der Bearbeitung im Objekt zu hinterlassen. Spamer erzielt einen "moiré effect"¹, durch seine Störungen entsteht ein irisierender Farbraum. Der Entscheidung für dieses Material, seiner Beschäftigung mit dem Thema Malerei und seiner Arbeitsweise, dem oben beschriebenen Ausgießen und Ausschneiden, muss man sich über Spamers Ausbildungsweg nähern. Nachdem er an der Hochschule für Gestaltung Offenbach Fotografie und Film studiert und in diesen Medien sowie im Bereich Bühnenbild und Grafik gearbeitet hatte, schloss er sein Studium an der Städelschule Frankfurt/M im März 1993 ab. Seitdem lebt und arbeitet er in Frankfurt und Berlin. Die Techniken und Fachkenntnisse Spamer verfügt, sind umfassend, fundiert und erprobt. Der Verzicht darauf liegt in Spamers Konzeption begründet, die man sich im Rückgriff auf die kunsttheoretischen Besetzt der "Demontage des Könnens"², des „Deskilling“³ erschließen kann. "Außer dem Readymade sind auch die Erfindung der Collage, die Verwendung der Fotografie als vollgültiges Kunstmedium ... und die radikale Transformation des "Zeichnens" bei Künstlern, wenn sie mit geometrischen Abstraktionen, besonders aber mit nahezu monochromatischen Leinwänden arbeiten, Beispiele für das von der Avantgarde empfundene Bedürfnis, auf bestimmte technische Fertigkeiten zu verzichten, für die das Gefühl, dass die "Fachkenntnisse", die bei der Produktion von Durchschnittskitsch zur Anwendung kommen, auf nicht wiedergutzumachende Weise korrumpiert sind."⁴

Spamers ganze Aufmerksamkeit ist auf die Ränder, das Umfeld, die Begrenzungen und nicht auf ein Zentrum ausgerichtet, gilt dem Hinzutretenden. Das gilt für seine einzelnen Arbeiten ebenso durchgängig wie für ihn als Künstler, der in den unterschiedlichsten Medien und akademischen Disziplinen arbeitet, wodurch er durch er eine Lokalisierung seines "Werkes" entlang der traditionellen Aufteilungen gezielt unmöglich macht. Er zeigt uns, dass das Zentrum kein natürlicher oder fixierter Ort ist, sondern einer Funktion der Mannigfaltigkeit Ausdruck verleiht.

Michael Stöppler

¹ Rotzler, Willy, *Constructive Concepts* (New York, 1977), S. 148

² Kraus, Rosalind, *Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten*. In: *Texte zur Kunst*, 5. Jg., Nr. 20, Köln, November 1995, S. 60

³ Burn, Ian, *The Sixties: Crisis and Aftermath (Or the Memoire of an Ex-Conceptual Artist)*, in: *Art & Text*, Nr. 1 (Herbst 1981)

⁴ Kraus, S. 65