

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes

Herausgeber: Pro Helvetia

Band: - (1998)

Heft: -: Mario Sala

Artikel: Die Koppel. Und das gläserne Glück : zu den Mischräumen Mario Salas

Autor: Maurer, Simon

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976150>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

**Die KOPPEL. Und das gläserne Glück.
Zu den Mischräumen Mario Salas**

Simon Maurer

Für mein Lied Elisabeth –
von der alten Allee
bringt Wind es zum See
und von jenem Baum –
es ist wie ein Traum,
Elisabeth.

Für mein Lied Elisabeth –
durch die alte Allee
hinüber zum See
und lauschend voll Glück
der Zauber Musik.

Schatten der Vergangenheit
schaun herab vom alten Schloss,
und sie flehen Dich an,
ach sei doch gescheit,
versäum' nicht die Zeit
sonst tut es Dir leid,
Elisabeth.

Für mein Lied Elisabeth –
öffne Herz, Seel' und Ohr
und auch jenen Chor,
der zärtlich erklingt
und Grüsse Dir bringt,
Elisabeth.

Das «Lied Elisabeth», ganz und in Stücke geschnitten, spielt in einer Installation Mario Salas, dem Ballsaal (Abb. S.2), eine zentrale Rolle. Tonquelle ist nicht eine Baumkrone, sondern ein mit Farbe und Blech nachbearbeiteter Kronleuchter. Der Leuchter tönt: Ein Hornlautsprecher verbreitet abwechselnd zum einen das «Lied Elisabeth», zum andern einen gesampelten, schleifenden und etwas bedrohlichen Walzerrhythmus und schliesslich einen entspannteren, aber auch nicht völlig unverwundeten Song eines gewissen Harry Nilsson. Die drei Elemente wechseln sich, manchmal recht unvermittelt, ab. Auf das Dräuende folgt das vermeintlich Entspannte und dann wieder dieses gläserne Glück.

Es ist der Günter-Kallmann-Chor, der das «Lied Elisabeth» interpretiert. Ein altes Lied, mit keltischen Ursprüngen. Die Aufnahme mit dem Günter-Kallmann-Chor stammt aus den frühen sechziger Jahren. Das Zusammenspiel zwischen dem lächelnden Chor, dem engagierten Dirigenten und dem routinierten Orchester, einer kleinen Big Band, ist perfekt. Wo die Musiker den Gesang mit ihren Mitteln paraphrasieren, tun sie dies mit exakt angemessenem Nachdruck. Der Chor repräsentiert das Gefühl. Und die Big Band die Professionalität. Und hoch über den hellen (Knaben?-)Stimmen perlt dieses Glockenspiel, das sich, ohne Interpret auskommend, quasi selber spielt: «der Zauber Musik».

Die Natur – der Wind – trägt das «Lied Elisabeth» von der alten Allee hinüber zum See, «und von jenem Baum/es ist wie ein Traum». In der Baumkrone verfängt sich das Lied, und der Baum verströmt es dann jenen, die «Herz, Seel' und Ohr» öffnen.

Das Lied – der Wind – der Baum – der Traum: und am Schluss ist es drin, im Ohr, in der Seel', im Herzen derer, die zwar nicht schattenlos glücklich sind, sich aber immerhin anflehen lassen von diesen kafkaesken Schlossschatten. Der Zauber Musik erfüllt sie mit Glück.

Was ist es für ein Stoff, das Glück? Ist es flüssig, ist es ein Hauch, ein Wind, oder perlt es? Am Ende fühlt man sich «voll», erfüllt. Die Leere ist plötzlich

erfüllt von diesem moussierenden Champagnerdampf des Glücks: Es steigt auf, das Glück, ist leichter als Wasser. Und lässt die Glücklichen schweben, verleiht ihnen sanften Auftrieb, der sie vom Boden abhebt.

Warum sind wir, wo das «Lied Elisabeth» doch an Sentimentalität kaum zu überbieten ist, trotzdem anfällig auf solch strahlenden Glockenspielzauber? Weil er unsere Vergangenheit anrührt – als wir die Schatten des Schlosses noch nicht sehen konnten? Ich erinnere mich, Musik im Stil des Günter-Kallmann-Chors zu Hause gehört zu haben. Am Samstag mittag, vor dem Mittagessen. Mario Sala hat sie sicher auch gehört. Und ich bilde mir ein, wir ahnten schon damals, dass dieses zärtliche Glück eine Fata Morgana war, etwas Vergängliches – und trotzdem genossen wir diesen Moment. Wir ahnten, dass wir den «Zauber» später durchschauen, dass wir seine «leckte Stelle» entdecken würden.

Getanzt wird in Salas Installation, dem *Ballsaal*, nur im Kopf. Tanzte man richtig, müssten die Ballerinen federleicht über den Boden, eine grüne Kunststoffplane, schweben, sonst gäbe es Risse in der 3 cm dicken Gipsunterlage. «PARKETTSCHUHE GEHEN IN DEN BALLSAAL», liest man an der Wand, «UND TANZEN HART UND TROCKEN». Ein Ballsaal für Parkettschuhe? Schuhe überdies, die «nicht für menschliche Fussmasse bestimmt», weil sie zu schmal sind. Die Schuhe, drei Paar, tanzen für sich: ohne Körper. Oder mit einem Luftkörper, Lichtkörper, den die Musik durchdringt. Sie haben sich selbständig gemacht und tanzen «hart und trocken». Hart und trocken, wie die Klebmasse, die in den Blechfassungen steckt: als Stempelgrund für die Worte «UND TANZEN HART UND TROCKEN». Die Adverbien zeigen sich materialisiert. Mehr und mehr erstarrend, gleicht das Bezeichnende sich dem Bezeichneten an und wird schliesslich eins mit ihm.

Der harte, trockene Tanz der Parkettschuhe – und das helle, gläserne Glockenspiel; der Gips-, der Kunststoffboden – und die zärtlich kolorierten Glasdiamanten des umgebauten Kronleuchters; die mit Sägemehl beklebte Styro-

porsäule, Styroporwand. Wenn wir diese Materialtraversen in Mario Salas Werk weiterverfolgen, das ja in den Projekten jegliches «Material» einzig mit den Mitteln der Zeichnung und des Wortes aufruft: Dann bemerken wir, wie die halbsynthetische Glockenspielmusik sich in den warmfarbig kolorierten Glasprismen des Lüsters bricht. Wie dies Funkelnde, Perlende mit der spröde-trockenen, matten Sägemehl-Styroporwand kontrastiert. Wie diese «erfüllende» Musik schliesslich eindringt bis in die Zehenräume dieser Leinenbandagen, die sich um die Parketthölzer winden.

–

Von Synästhesien wimmelt es in Salas Arbeit nur so. Gerüche, Geschmäcke, Farben, Töne und taktile Reize sind miteinander verwoben. Aggregatzustände im Wandel begriffen: Festes verflüssigt sich, Flüssiges dickt ein, verdampft. Recht eigentlich lässt sich behaupten, dass diese Kunst von einer präzisen Anordnung unterschiedlicher Komponenten lebt. Was sich daraus ergibt, ist ein Wechselbad: nicht zuletzt der Gefühle.

Schnittstellen entstehen auch aus der Überlagerung unterschiedlichster Schauplätze. In einem sogenannten Fernmodell sind es Institutionen, die sich begegnen: das Museum, der Zoo und das Spital. «Die Funktionen der drei Institutionen vermischen sich in den Lagerräumen», erläutert Sala, «es stehen weisse Apparaturen aus dem Spital in eingetrockneten Farbmassen. Eine Zwergpapageienart mit kurzen, gelben Schnäbeln, sogenannte Flaschenöffner, leben in diesem Bereich. Weder vom Museumsabwart noch von Zowärtern, noch vom technischen Dienst des Spitals werden diese «Mischräume» gewartet.

Die «Mischräume» sind einer eigengesetzlichen, fast anarchischen Zukunft überlassen. Die professionellen Sektoren überlappen sich und machen so Profis zu Amateuren. Kunstwerke müssten sich vor Krankheiten und Tieren behaupten. Tiere würden sich Kunst zuführen und Kranke pflegen beziehungsweise diese anfallen. Der institutionelle «Crash», dieser Ausbruch aus dem Lauf der Evolution erzeugt chaotische, verstörende, aber auch befreiende

Wirkungen. Die Menschen, die Tiere, die (Kunst-)Gegenstände sind reduziert auf ihre Grundfunktionen, Zivilisationsbande sind abgelegt, und die Triebe liegen frei.

Diese «unhaltbaren Zustände» (Sala) erstens zu denken und zweitens zu materialisieren ist eine unbequeme, unpopuläre Arbeit. Sala setzt sich diesen unhaltbaren Gedanken, die den Menschen zu spalten drohen, aus und entwickelt aus den gemachten Erfahrungen Szenarien. «Ich habe alles gesehen», sagt er; alles, womit und worüber er arbeitet. Wo er es gesehen hat, wissen wir nicht – in der Wirklichkeit, bei Tagträumen, im Traum?

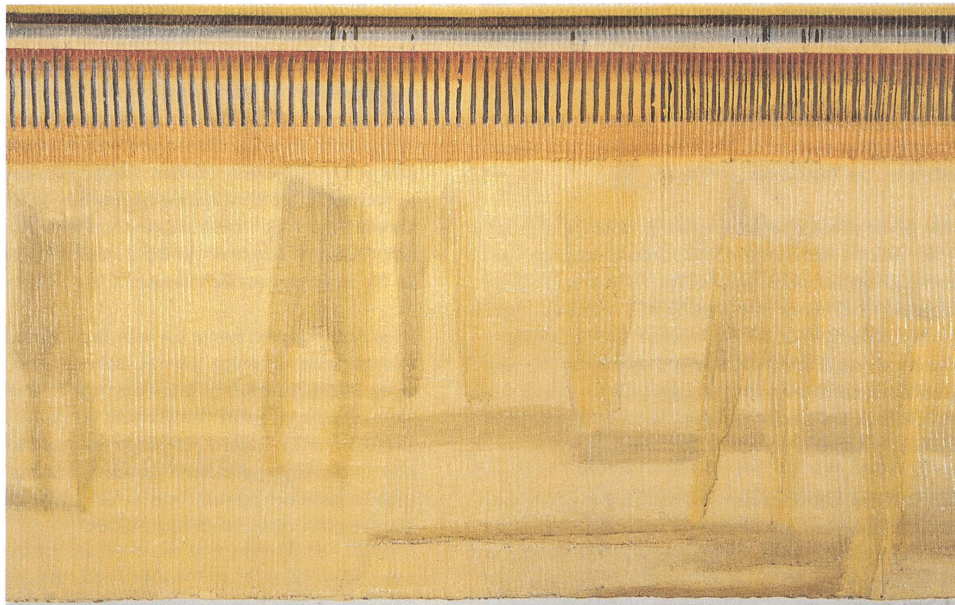
«Erfahrungen entstehen ja immer aus einer Überlagerung, einer Gleichzeitigkeit von Ereignissen. Ich möchte herausfinden, wie meine Erfahrungen zustande kommen, möchte mir letztlich beweisen, dass es sie überhaupt gibt.» Auslöser für diese Erfahrungen ist immer ein – inneres oder äusseres – Bild. Auslöser für die gemalten Bilder wie für die Fernmodelle sind fotografierte Fernsehbilder: «Drücke ich vor dem Fernseher auf den Auslöser, ist das eine Art Notbremse: Die Realität stottert dann runter, und ich baue sie wieder auf, nach eigenständigen Gesetzen. Detailansichten sind hier wichtig, die oft in Kombination mit extremen Fernsichten gesetzt sind.»

Im Schnellzug der Realität die Notbremse ziehen, um sich zu beweisen, dass es die eigenen Erfahrungen überhaupt gibt: Diese hybriden «Misch-Erfahrungen», «Mischräume» entstehen nicht nur in der Überlagerung von Institutionen, sondern auch in der Durchdringung privater und öffentlicher Bereiche. Eine zur Hälfte mit rotgefärbtem Wasser, zur Hälfte mit Rapsöl gefüllte Wanne, die einer Hochstrasse entlanggeführt wird und öffentlich beschwommen werden kann, «beginnt im Spannteppich eines nahegelegenen Wohnzimmers und versiegt in einer Obstbaumkultur» (Projekt – Die lange Wanne, 1995, Kunstmuseum Winterthur). Die Übergänge zwischen öffentlich und privat sind nahtlos. Das Pissoir eines Warenhauses ist in die Matratze eines Schlafzimmers eingelassen (Abb. S. 29). «Öffentliche» Pinkelspuren begegnen sich auf der Matratze eines Ehebetts. Das (fremde) Ehebett wird zum Bild im Bild.

–

Überlagerungen, Übergänge also. Zwischen dem Intimen und dem Öffentlichen. Zwischen Wohl- und Unwohlsein. Zwischen Lust und Schmerz. Gewalt und Zärtlichkeit. Klaustrophobie und Agoraphobie. Bedrängung und Geborgenheit. Zwischen dem Artifizialen und dem Organischen. Zwischen Erfahrung, Erinnerung und Erfindung. Realität und Fiktion natürlich. Innen und Ausen. Körper und Psyche. Und immer ist beides da. Einander bedingend und voneinander abhängig. Die Rekonstruktion und die Konstruktion. Und worum geht es letztlich? Darum, diesen Spagat auszuhalten? Dieses gläserne Glück zu suchen, sich dem «Zauber» hinzugeben – und diesem anderen, das sich dazwischendrängt, nicht auszuweichen, dem Penthouse etwa, dem andockbaren Selbstverstümmelungs-Container mit seiner «eingezäunte(n) KOPPEL», wo die abgetrennten Gliedmassen im Sand «verfallen» (Abb. S. 28)?

«Eine Arbeit beginnt immer bei null», sagt Mario Sala. Wenn er die einzelnen Elemente zusammenfüge, wenn er nahtlos mache, was nicht nahtlos sein kann, dann wäre es verdächtig, wenn alles schön aufginge. Die Arbeit werde erst dann interessant, «wenn ein Element von einer Abartigkeit befallen ist». Es entsteht dann ein Leck, durch das hindurch die Arbeit sich ihre eigenen Wege sucht. Diese eigengesetzliche Verselbständigung des Werks rücke alles, was zuvor angeordnet gewesen sei, in ein neues Licht. Es gehe darum, diese lecken Stellen immer wieder zuzulassen.



1998, 88×140 cm
1997, 137×200 cm

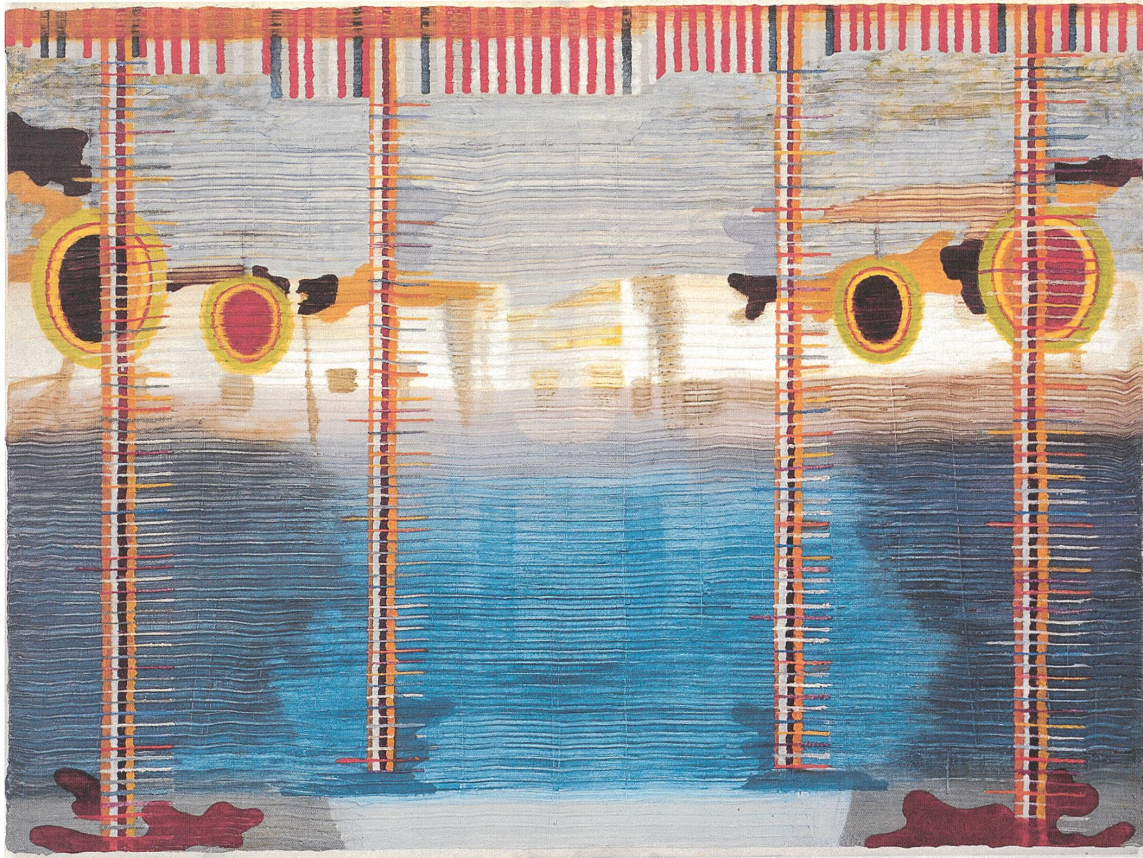
Alle Farbabbildungen ausser Seiten 12/13 und 34/35:
Dispersionskleber und Öl auf Blech

All color reproductions except pages 12/13 and 34/35:
Adhesive and oil on sheet metal





1998, 74×180 cm
1998, 110×150 cm



Flüssigprojekt 1, 1997
3-teilig, Tusche, Aquarell auf Papier, je 32×23,5 cm

Liquid Project 1, 1997
3 parts, ink, watercolor on paper, each 32×23,5 cm





