

## **Alban Ejupi. Akte der Verhüllung und Enthüllung**

Albana Ejupi ist eine Künstlerin, die es in den letzten Jahren mit Beharrlichkeit und Konsequenz über die Grenzen Österreichs hinaus zu Bekanntheit geschafft hat. Sie gehört einer Generation von Künstler\*innen an, die mit dem pictorial turn aufgewachsen ist und ganz selbstverständlich mit den neuen Techniken und Medien der Bildproduktion und -distribution vertraut ist. Im ausgehenden 20. Jahrhundert hat sich aufgrund neuer Techniken der Bildproduktion und der enormen Verbreitung ihrer Bilder ein ungemeiner Bedeutungszuwachs des Visuellen etabliert. Die Welt ist zum Bild geworden und hat eine Veränderung der Rezeption mit sich gebracht. Bilder werden heute großteils über Displays wahrgenommen, die kalt, glatt und flach sind und von einem konstanten Hintergrundleuchten hinterfangen sind. Wie positioniert sich Ejupi mit ihrer Malerei nun in einer Welt, in der sich die Rolle des Bildes grundlegend gewandelt hat? Es mag geradezu anachronistisch erscheinen, dass sich die Künstlerin im Zeitalter der flachen und glatten Touchscreens, hinter denen sich unendliche digitale Räume auftun, pastosen, malerischen Oberflächen zuwendet, die in den Realraum auskragen.

Über die Jahrhunderte hinweg haben Künstlerinnen und Künstler die Malerei und ihre Bildträger immer wieder neu definiert und ihre Möglichkeiten ausgelotet. In der Renaissance galt sie als Fenster zur Welt, als Abbild der Wirklichkeit, die mit Ölfarben auf Holz oder Leinwand illusionistisch dargestellt wurde. In der Moderne hat man sich von der Idee der Mimesis verabschiedet und die Realität als Collage, Objet Trouve oder Ready-made in realiter ins Bild geholt. Die Avantgarde hat diesen Prozess radikalisiert, die bildgenerierenden Materialien autonom gesetzt oder das Tafelbild an sich zur Disposition gestellt. Im Zuge ihrer Expansionstendenzen wurde das klassische Gemälde durchbohrt, aufgeschlitzt, in Streifen geschnitten, verbrannt und beerdigt. Immer wieder ist die Malerei für tot erklärt worden und immer wieder ist sie gleich einem Lazarus der Kunstgeschichte wiederauferstanden. Es mag daher nicht der bloßen Pragmatik geschuldet sein, dass Ejupi bereits bei den ersten Bildern, bei denen mit Sand gearbeitet hat, die Leinwand zuerst mit Mullbinden behandelt hat, wie eine Wunde, die man versorgen musste. Natürlich diente ihr das Gewebe der Gaze primär als Haftungsgrund für Ihr Sandgemisch, aber im Bewusstsein um die Geschichte der Malerei der Nachkriegszeit, erscheint ihre Setzung geradezu als paradigmatisch.

Ejupi hat in ihrem Schaffen immer eine Haltung erkennen lassen, die in Fragen der Sorge, dem Abbau von Vorurteilen, dem Aufbrechen patriarchaler Strukturen, der Care-Arbeit und der Body-Positivity eine klare Position einnimmt, die auf Vermittlung und Versöhnung zielt. In ihren Statements hat sie mehrfach betont, dass die Relation zwischen den Geschlechtern, die Beziehung zwischen Mensch und Tier und die Dualität von Körper und Geist wesentliche Themen ihrer Arbeit sind. Es scheint, als würden sich die Ambivalenzen, die das menschliche Leben und Zusammenleben prägen, in der antagonistischen Wahl ihrer Mittel spiegeln. Für die Darstellung der Körper bedient sich die Künstlerin eines Sandgemischs, das sie rasch und vehement mit den Händen auf die Leinwand aufträgt. Den indifferenten Umraum der reliefartigen Körper gestaltet sie mit monochromen Farbflächen und gestischen Akzentuierungen. Naturmaterial trifft auf Kunstfarbe, reliefartige Struktur auf flache Faktur, realistische Darstellung auf gegenstandslose Fläche. Ejupi hat sich in der Kombination dieser Mittel, vor allem aber in der Verwendung des Sands, ein Alleinstellungsmerkmal in der österreichischen Gegenwartskunst erarbeitet.

Das Material Sand ist in der Malereigeschichte des 20. Jahrhunderts vielfach verwendet und fast immer in krisenhaften Zeiten eingesetzt worden, die oftmals in Bezug zu kriegerischen Konflikten standen. Der Spanier Joan Miró hat nach Beginn des Spanischen Bürgerkrieges Sand auf seine Masonitbilder affiziert, um seiner Haltung und seiner Verbundenheit mit der Republik Ausdruck zu verleihen. Eine ganze Generation von Künstler\*innen hat das Ende des Zweiten Weltkrieges mit abstrakt-informellen Gesten und Materialien wie Sand, Erde und Asche zu bewältigen gesucht. Europaweit hat man die metaphorische Speicherfähigkeit des Naturmaterials als Bedeutungsträger eingesetzt und sich seiner Formlosigkeit bedient, angesichts der Ohnmacht, die namenlosen Verbrechen, die Menschen an Menschen verübt haben,

bildnerisch zu verarbeiten. Auch die Land Art bzw. Earth Art in den USA stand in Bezug zu den Gewalterfahrungen des Vietnamkrieges und der nuklearen Bedrohung des Kalten Krieges. Wenn nun die 1993 in Pristina geborene Ejupi Sand in ihren Bildern verwendet, ist man nolens volens an den Kosovokrieg erinnert und an die Verbrechen und Menschenrechtsverletzungen, die dort an der Bevölkerung verübt wurden. Die Assoziation verstärkt sich noch, wenn man erfährt, dass der Sand, den die Künstlerin in ihren Arbeiten verwendet, tatsächlich aus dem Kosovo stammt. Doch Ejupi verwendet den Sand nicht als Bedeutungsträger für die blutige Geschichte ihres Heimatlandes. Es geht nicht um Blut und Boden, vergessene Geschichten oder ungesühnte Verbrechen, sondern um Fragen von Herkunft, Heimat und Identität. Obgleich die Biografie der Künstlerin Ausgangspunkt ist, setzt sie den Sand in einer viel allgemeineren und existenzielleren Dimension ein. Herkunft und Identität beziehen sich auf Fragen unseres Menschseins. In ultima linea sind wir alle in eine Landschaft geboren und gehen in diese wieder ein oder wie es in den unterschiedlichen Schöpfungsmythen heißt: der Mensch ist aus Erde gemacht und kehrt wieder zu dieser zurück.

Zentrum und Ausgangspunkt von Ejupis Werken ist stets der Mensch. Dabei bedient sie sich nicht vorgefundener Bilder aus den Medien, sondern arbeitet bewusst mit lebenden Modellen, die in ihrem Atelier in gemeinsamen Sessions bestimmte Haltungen und Posen einnehmen. Fotografische Skizzen und Zeichnungen dieser Sitzungen dienen ihr anschließend als Vorlagen für ihre Gemälde. Entscheidend ist, dass die Künstlerin von Anfang an mit älteren Menschen zusammengearbeitet hat und auch mit Personen, deren Körper nicht den aufoktroierten Schönheitsidealen der westlichen Konsumgesellschaft entsprechen. Der Körper fungiert im gesellschaftlichen Kontext immer mehr als Statussymbol, das entsprechend des aktuellen Schönheitsdiktums durch Diäten, Drogen, Bodybuilding und plastische Chirurgie geformt, trainiert und verbessert werden muss. Film und Fotografie haben im Verbund mit den Massenmedien eine Körperkultur hervorgebracht, in der ein bestimmtes Ideal normativ vorgeschrieben und von den „Followern“ zwanghaft einzulösen versucht wird. „Der Körper wurde durch die Medien zum Bild und der reale Körper versucht, sich dem Bild anzugleichen, das die Medien von ihm entworfen haben.“<sup>1</sup> Ejupi stellt sich diesem Diktum mit ihrer Kunst entgegen und feiert den menschlichen Körper in seiner Natürlichkeit, Unvollkommenheit und Endlichkeit. Sie setzt den medialen Schönheitsvorstellungen die Idee einer natürlichen Schönheit entgegen und verwendet hierfür das Naturmaterial Sand. „Der Sand erweist sich insofern als ideal, als dass er in seiner Beschaffenheit und Materialität die Instabilität und Brüchigkeit des Lebens perfekt darstellt.“<sup>2</sup> Durch die Materialität des Sandgemischs schafft sie eine reliefartige Struktur, in der nicht nur die Spuren ihres eigenen Körpers eingeschrieben sind, sondern die Körperformen eine geradezu wortwörtliche Körperlichkeit erhalten.

Ejupi stellt sich mit ihren Gemälden in eine Traditionslinie, die von den frühesten Reliefs der Antike, über die Materialexperimente der Avantgarde bis zum so genannten „Ausstieg aus dem Bild“ der 1960er-Jahre reicht. Das Relief als Zwischengattung, die sowohl malerische als auch skulpturale Eigenschaften aufweist, geht zurück auf das italienische „rilievo“, das in der Kunsttheorie bereits im 15. Jahrhundert nachweisbar ist. Es bezeichnete einerseits die dreidimensionale Darstellung einer Figur, also die Skulptur, andererseits aber auch die plastische Wirkung der Malerei. Es ist hier nicht der Platz, die Geschichte des Reliefs, seiner spezifischen Zwischenstellung zwischen Malerei und Plastik oder die des Wettstreits der Künste auszubreiten. Spätestens im 19. Jahrhundert jedoch lässt sich eine Tendenz beobachten, bei der die Oberfläche der Malerei zum Reliefartigen tendiert. Farbe wird pastos aufgetragen und die neuartige Textur der Oberflächen wird von der Kunstkritik erkannt und als Kruste oder Schorf beschrieben. In der Moderne wird die Farbe vom Gegenstandsbezug abgelöst und erfährt eine Autonomie, die einher geht mit Automatismus, Zufall, Spontaneität und dem bewussten Einsatz der Geste. Die Verabsolutierung von Farbe

---

<sup>1</sup> Peter Weibel, Der anagrammatische Körper. Der Körper und seine mediale Konstruktion. In: Ausst.-Kat. Der anagrammatische Körper. ZKM Karlsruhe. Karlsruhe 2000, S.6.

<sup>2</sup> Albana Ejupi, zitiert nach: News 24/2004, S. 64.

und Material führte zum Ersatz der Farbe durch Materialien. Die Materialbilder der 1950er-Jahre, die ihre Ursprünge in Europa bei Künstlern wie Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Antoni Tàpies oder Alberto Burri hatte, bilden einen der Traditionsstränge für die Bildwelten von Ejupi. Der zweite basiert auf den expressiven und neoexpressiven Tendenzen, die an einer figurativen Malerei festhielten und diese durch rohen Ausdruck oder das Schichten von Farbmassen aktualisierten, wie beispielsweise Asger Jorn oder Eugène Leroy. Die klassischen Gattungen in der Malerei werden aufgebrochen und verschliffen und auch die Grenzen zwischen den Medien verflüssigen sich, was Theodor W. Adorno zur Formulierung des „Verfransens“ führte.

Dieser Rückbezug auf die Kunstgeschichte ist insofern von Relevanz, als Ejupi in ihren jüngsten Werken erneut Bezug nimmt auf die Nachkriegsavantgarde und deren Materialexperimente, die sie adaptiert und auf ihre Tauglichkeit für die Gegenwart untersucht. Seit 2024 entstehen Bilder, in denen sie ihrem Vokabular Textilien und grobmaschiges Gewebe hinzufügt, die sie über die Leinwände legt und wölbt, womit sie die Grenzen der Medien nicht nur verfranst, sondern sprichwörtlich ausfransen lässt. Die erdenschweren Körper werden nur mehr fragmentarisch ins Bild gesetzt und von den Tüchern entweder verdeckt oder durch die Form der Wölbung assoziativ fortgeführt. Die Gaze, die bis dato primär der Haftung des Sandgemischs diente, wird nun offen und naturfärbig als strukturelles und malerisches Element verwendet. Die färbigen Stoffbahnen erweitern die Malerei und fungieren mitunter als Substitut für die Farbe. Selbst zweidimensional und ohne Volumen, werden sie von der Künstlerin dreidimensional ins Bild gefaltet und gleichsam über den dargestellten Körper gelegt und in einigen Fällen gleich über die gesamte Leinwand. Es sind Akte der Verhüllung und Enthüllung, die Ejupi in ihren jüngsten Arbeiten zur Darstellung bringt.

Eine Verhüllung bringt grundlegende kulturelle, soziale und semiotische Prozesse zur Anschauung. Sie entzieht ein Objekt dem Blick, erzeugt jedoch einen visuellen Ersatz und Blickfang. Einen Körper zu verhüllen oder zu exponieren, ihn sichtbar zu machen oder zu verbergen, bedeutet eine Relation zwischen Nähe und Distanz, zwischen einem Innen und einem Außen herzustellen. Es sind Fragen nach Intimität und Schutz, Geborgenheit und Ausgeliefertsein und nach einem voyeuristischen Blick, die dadurch evoziert werden. Eine Hülle, oder im Fall von Ejupi, der Leinwand vorgelagerte Stoffbahnen, verdecken, schränken Sichtbarkeit ein und konstruieren eine neue Oberfläche. Das Wechselspiel von Ver- und Enthüllung aktiviert die Imagination, evoziert Fragen über das Darunter und Dahinter und kreiert Ebenen der Anziehung und der Zurückweisung. Verhüllungen lenken die Aufmerksamkeit jedoch nicht nur auf das dahinter oder darunter Verborgene, sondern auch auf die soziokulturelle Komponente des Ver- und Enthüllens. Die Strategie des Ver- und Enthüllens hat eine große Anziehungs-, Erklärungs- und Deutungskraft und spannt zugleich ein weites Feld kultureller Zuschreibungen auf. Sie umfasst das lustvolle Spiel der Erotik, die religiöse Praxis der Visualisierung eines Mysteriums, das Aufdecken gesellschaftspolitischer Skandale, die Mephorik wissenschaftlicher oder philosophischer Erkenntnis, die Sanktionierung der Geschlechter im Islam und ganz allgemein Fragen des Sehens und Sichtbarmachens. Wenn Fragen der Sichtbarkeit mit Verhüllungen evoziert werden, stehen sie in einem Bezugssystem vielschichtiger Implikationen, Rollenbilder, Emotionen, Symboliken und Wertzuschreibungen.<sup>3</sup>

Ejupi setzt in ihren neuesten Arbeiten ihre Auseinandersetzung mit dem Körper im Zeitalter seiner medialen Manipulation und Verfügbarkeit ebenso fort wie ihr konsequentes Ausloten der malerischen Möglichkeiten seiner zeitgemäßen Umsetzung. Durch den Akt der Verhüllung und Enthüllung, den sie in Analogie zu den Materialexperimenten der 1950er-Jahre semiotisch vielschichtig in ihre Bildwelten integriert hat, ist ihr eine konzise Erweiterung ihre Formensprache geglückt. Aus individuellen Überlegungen zu Körper und Geist, Heimat und Identität, Verbergen und Offenlegen schafft die Künstlerin

---

<sup>3</sup> Vgl. Inga Klein, Nadine Mai, Rostislav Tumanov (Hg.), Hüllen und Enthüllungen. (Un-)Sichtbarkeit aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. Berlin 2017.

allgemeingültige Formulierungen, die sich nahtlos in den gegenwärtigen Diskurs einfügen. Neben den diversen theoretischen Überlegungen zu ihrer Kunst, sei abschließend noch betont, dass Ejupi eine Malerin ist, die mit abstrakter Geste die figurative Bildsprache feiert und mit Verve an der sinnlichen Kraft der Malerei festhält.

Roman Grabner, 2024