

Katja Strunz

Anna-Catharina Gebbers über



Für Antoine Augustin Cournot (visionary fragment), 2003, Bronze 39 x 22 x 24 cm, Installationsansicht Doggerfisher, Edinburgh 2003, The Modern Institute, Glasgow, Courtesy Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin



»Die Geschichte [...] führt die Menschheit zu einem Endzustand, in dem die Elemente der Zivilisation im engeren Sinne einen überwiegenden Einfluss über alle anderen die soziale Organisation berührenden Elemente der menschlichen Natur gewonnen haben und zwar dank der kontinuierlichen Einwirkung der Erfahrung und der allgemeinen Vernunft. Alle ursprünglichen Unterschiede verwischen sich nun immer mehr, sogar der Einfluss historischer Vorläufer und Vorbedingungen schwächt sich ab und die Gesellschaft beginnt sich wie in einem Bienenkorb in gleichsam geometrischer Weise einzurichten, deren wesentliche Bedingungen die Erfahrung lehrt und die Theorie nachweist.«(1) Geometrisch sieht das Ende der Geschichte nach Antoine Augustin Cournot aus, einem französischen Mathematiker und Kirchenphilosophen des zweiten Empire. Und seltsam ereignis- und utopielos. Was für den theologischen Denker als Ankündigung des ewigen Friedens gelten mochte, erfüllt das profane Denken doch eher mit Unbehagen und Unruhe.

Denn Zeit wird als Form der Veränderung wahrgenommen, als Entstehen, Werden, Fließen, Vergehen und Geschichte ist der zeitliche Ablauf des Geschehens in der Welt, das die Wirklichkeit ausmacht; Geschichte ist auch die Aufzeichnung und Erzählung dieses Ablaufes. Als eigentlich Geschichtliches im Strom des Geschehens tut sich das Einzigartige hervor. Ungeschichtlich hingegen ist die physische Grundlage und das identisch immer Wiederkehrende.

In Katja Strunz' Arbeit »Für Antoine Augustin Cournot (visionary fragment)« (2003) eingeschrieben ist die Frage nach der Auffassung von Geschichte als Notwendigkeit und Zufall, als Gleichmäßigkeit und Irregularität - und ob Geschichtsphilosophie die Aufgabe hat, dies lediglich zu konstatieren. Neben diese nüchter-

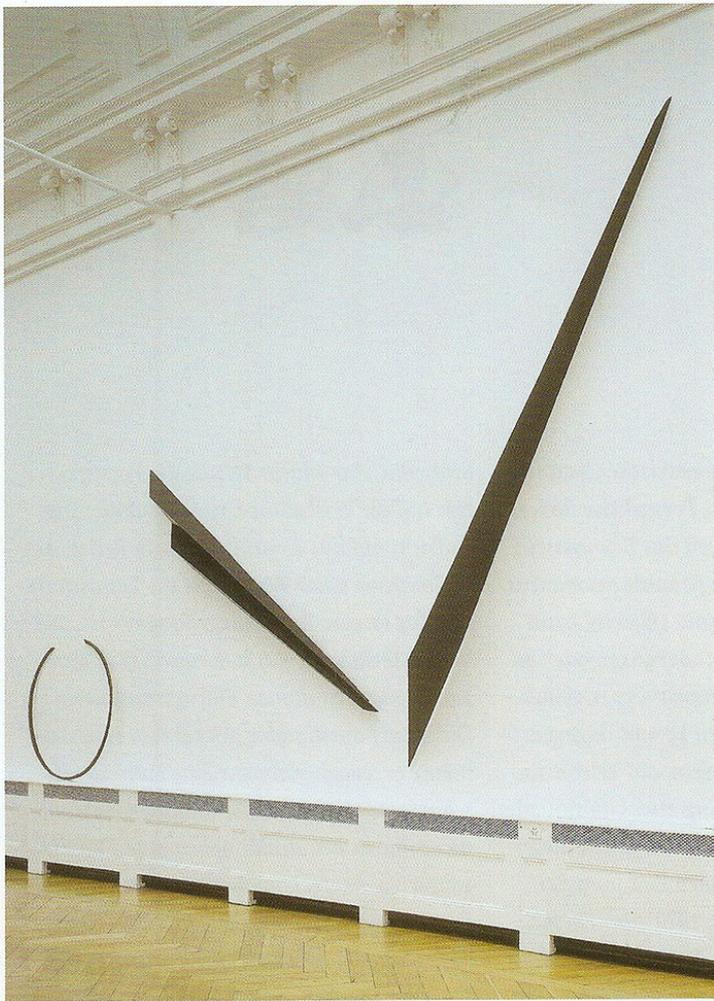
ne Betrachtungsweise geometrischer Zustände stellt Strunz die utopische Perspektive Robert Smithsons. Zeit gibt es, weil das Bewusstsein im Inneren und in der Außenwelt permanent Veränderungen wahrnimmt. Objektiv kann Zeit an körperlichen Veränderungen oder an den Bewegungen der Himmelskörper gemessen werden, subjektive Zeit beruht dagegen auf erlebtem Zeitbewusstsein, auf Erlebnisinhalten, auf der Empfindung etwas zu tun oder zu verändern. Doppelbezüge zwischen dieser kosmischen und historischen Zeit motivierten Smithson bekanntlich 1970 zum Thema von »Spiral Jetty«. Bereits 1967 begibt sich Smithson auf die Suche nach den Ruinen des industriellen Zeitalters. Im cleanen geometrischen, objektiven Vokabular der Minimal Art sprechen seine Arbeiten von der Schwäche der Systeme in einer fast romantisierenden Weise, indem sie - verortet in den Koordinaten von Lebensraum und Zeit, Umwelt und Kultur, Gegenwart und Vergänglichkeit - eine Dialektik des Utopischen entfalten. Mit Hilfe von Spiegeln versucht Smithson, den Raum mit seinem Außen und Innen in einem Labyrinth der Unendlichkeit durch zwar minimalistische, aber tatsächlich nicht-objektive Abstraktionen zu fassen: »If art is about vision, can it also be about non-vision ... it's form is a bi-polar notion that comes out of crystal structures ... two separate things that relate to each other.«

Katja Strunz nimmt den Dialog mit Smithsons »Two Mirrored Crystal Structures« auf und überträgt auf humorvolle Weise ihren zugleich historischen und utopischen Gehalt, indem sie die Spiegel entfernt und mit den so entstehenden leeren »Augenhöhlen« einen faktischen Innenraum und damit zugleich eine »non-vision« erzeugt (Wandobjekt, Installation Country, 1997).

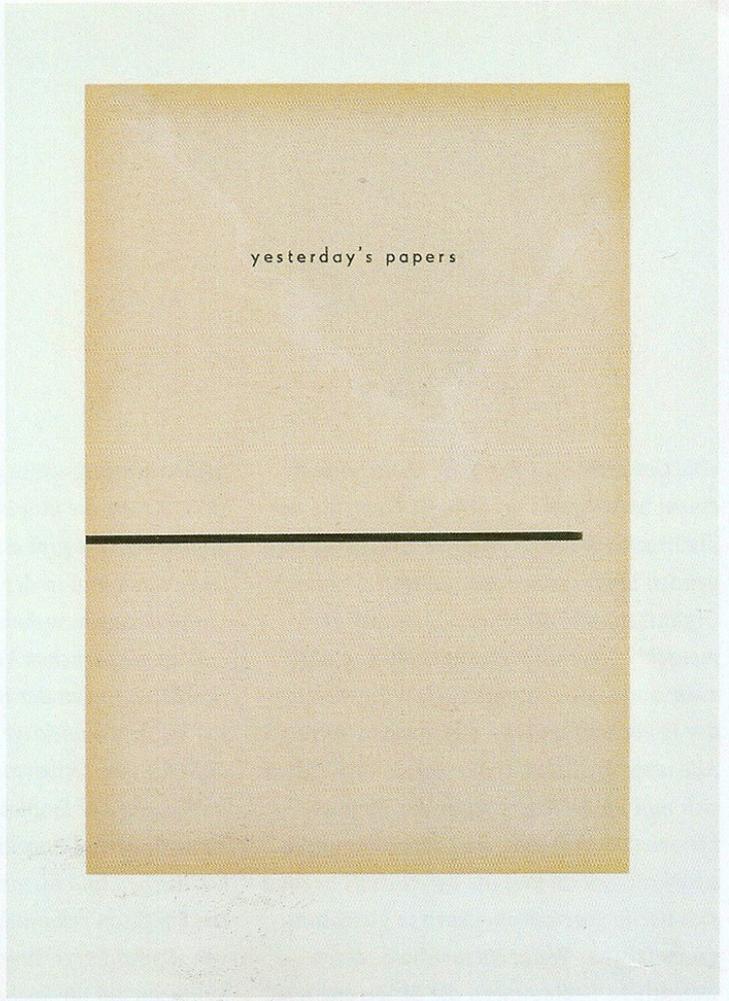
Schließlich verschiebt Strunz die Perspektive auf die kristalline Grundstruktur: Die Aufsicht auf das Kristall zeigt ein Relief, das in Smithson'scher Weise »auf die Landschaft als eine lineare Entfaltung«(2) verweist. Die Wandobjekte von Katja Strunz ließen sich jedoch nicht zu planen Flächen entfalten. Die scharf aneinander gekanteten Holzelemente erzeugen vielmehr eine Faltung, die scharf wie ein Schnitt ist und die Leinwand nicht nur in den dreidimensionalen Raum erweitert, sondern komplett zerstört. In dieser Faltung liegt, wie man mit Rosalind Krauss sagen könnte, »die Geschichte wie ein abgetragenes Kleidungsstück, mit dem man die Falten eines neuen Mantels ausfüllt«(3).

Für Deleuze und Guattari ist die Utopie »kein guter Begriff, denn wenn sie sich auch der Geschichte entgegenstellt, bezieht sie sich doch noch auf sie und schreibt sich ihr als Ideal oder Motivation ein. Werden aber ist der eigentliche Begriff«(4). Katja Strunz kommentiert die Begrifflichkeit des Utopischen durch das formale Spiel mit dem Nicht-Ort. Sie löst ihre Arbeiten aus den traditionellen Raumkonzepten, die auf einen spezifischen Blickwinkel angelegt sind - ihre Wandobjekte lassen sich aus unterschiedlichsten Perspektiven betrachten. Die Flächen scheinen zugleich stürzend und auseinanderstrebend, obwohl sie in präzisen Schnittkanten enden.

Katja Strunz unterzieht die kritische Beleuchtung der Materialität und des Objektstatus von Kunstwerken einer erneuten Revision aus heutiger Sicht. Auch die desolaten, metallischen Fundstücke der Künstlerin treiben ein lustvolles Spiel mit der Entropie, der Unumkehrbarkeit physikalischer Prozesse und Oswald Spenglers »Untergang des Abendlands«. Wie »Spiral Jetty« sind die Uhren von Katja Strunz gegen den Uhrzeigersinn ausgerichtet »o.T. (Uhr)«, (2002).



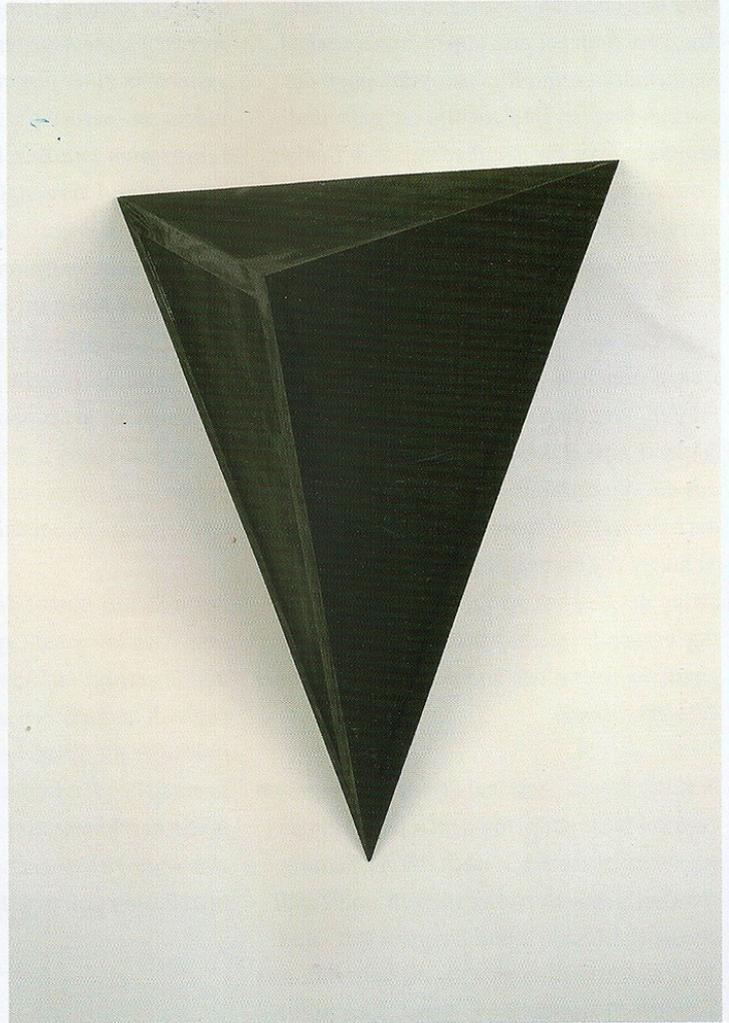
Installationsansicht »Land! Land!«: Kunsthalle Basel, 2003, »V«, 2003, Holz, schwarze Farbe, Tapete 470 x 28 x 39/317 x 28 x 39 cm, Courtesy Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin



Yesterday's Papers, 2002/3, Buchdruck, 36 x 29 cm, Installationsansicht »Land! Land!«: Kunsthalle Basel 2003, Courtesy Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin



»Zitelosa« (Schlaufe), 2003, Edelstahl, 153 x 59 x 62 cm, Courtesy Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin



o.T., 2003, Holz, schwarze Farbe, 82 x 62 x 37 cm, Installationsansicht Doggerfisher, Edinburgh 2003, The Modern Institute, Glasgow, Courtesy Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin



»Zeitraum (2)«, Ausstellungsansicht: Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin, 2002, Privatsammlung, Foto: Martin Eberle

Insbesondere durch die spezifische Hängung präsentieren sich ihre Arbeiten wie ein ironischer Verweis auf ein volkskundliches Museum für Beispiele linearer und zirkulärer Zeit. Die Künstlerin führt die Perspektive einer utopischen Geschichtsphilosophie mit den Positionen der Posthistoire zusammen und stellt die Unbedeutendheit des Subjekts in einer durch den Weltgeist bestimmten Geschichtsentwicklung in Frage. Es sind amüsant nostalgische Relikte vergangener Zeitalter, die Strunz als Fundstücke präsentiert und die durch persönliche Erinnerungen sehr wohl von individueller Ereignishaftigkeit zeugen: ein kitschiges kleines Messingboot, metallische Müllbehälter aus den Parks der ehemaligen DDR, die Metallrückwand eines Uhrenziffernblattes. Zurückdrehen lässt sich die Zeit eben nicht, aber verkapselt wie ein Trauma erscheint sie doch aufs Neue.

Für Walter Benjamin stehen das Erinnern und Vergessen als natürliche, mythologische Vorgänge im Bann einer bruchlosen Kontinuität, die das Bewusstsein herstellt. Benjamin wendet sich dem Vergangenen konstruktiv entgegen: Vergleichbar mit dem Traumvorgang wird die kausale Zeitfolge zerschlagen und Elemente daraus neu zusammengefügt. Als ob der kapitalistische Traumschlaf auf das Erwachen aus der Vorgeschichte warte, beschreibt Benjamin alltägliche Gegenstände, Architektur und Interieurs als einerseits funktional und ökonomisch bestimmt, andererseits als Manifestationen eines mythologischen

Weltverständnisses. Benjamin demonstriert mit diesen Dingen die Fortsetzung der seit Urzeiten prekären Gestaltung des Verhältnisses von Innen und Außen und zugleich die mythische Verfassung unseres naturverfallenen Denkens.⁽⁵⁾ Das aus den Urmythen wie Höhle, Unterwelt, Hölle, Chaos abgeleitete Verständnis der Gegenwart ist auf das Zerbrechen des mythischen Banns der Allegorie, auf die Kraft des Schocks und der Diskontinuität angewiesen. Gegen die einschläfernde Kontinuität unserer Wahrnehmung setzt Benjamin Denkbilder, die die Eigendynamik der historischen Dialektik zum Stillstand bringen sollen: Erlösung nicht in, sondern von der Geschichte.

Die Arbeiten von Katja Strunz materialisieren diese Denkbilder in taktile Wahrnehmungen. Ihre Faltungen erscheinen wie Risse im zeitlich-räumlichen Kontinuum des White Cube, ihre Fundstücke erscheinen Benjamins Verfahren gleich als rettende Kritik, als Denken des Untergangs als Übergang, als Bau durch Abbruch. Rettend insofern, da in dieser Konzeption das Vergangene und Erinnerte als Einfall des Erwachten begriffen wird. Die Gegenwart wird damit zum Zeit(t)raum, in dem sich der Flaneur gleichsam mimetisch bewegt und in dem sich die Empfindungen der schlafenden Masse in der Traumsprache von Mode, Reklame und Architektur chiffrieren. Mit ihren Fundstücken lässt Katja Strunz vergangene Dinge in unser Leben treten, zitiert sie in unserem Zeit(t)raum und errichtet damit eine zweite Gegenwart des Vergange-



nen. Das Vergangene rückt in die Konkrektion des Jetztseins auf, der psychoanalytischen Konzeption des Traumas entsprechend wirkt es nachträglich wie ein frisches Erlebnis. Erst so ist die zitierende Zerstörung bzw. destruktive Zitatkunst möglich: Die Aktualität des Vergangenen erzeugt Diskontinuität und wird zum erweckenden Schock-Erlebnis.

Die Arbeiten von Katja Strunz demonstrieren, wie begriffliche und ästhetische Praxis einander implizieren können. Sowohl Philosophie als auch bildende Kunst können als »diagnostische Aktivität« und »Ontologie der Gegenwart«⁽⁶⁾ die Verbindung zu den Knotenpunkten dessen suchen, was uns als Geschichte begegnet. Und mit Deleuze/Guattari könnte man eine Fragestellung von Katja Strunz benennen: »Welche Werdensprozesse durchqueren uns heute, die in die Geschichte zurückfallen, aber nicht von ihr herkommen, oder vielmehr: die von ihr herkommen, um aus ihr herauszukommen?«⁽⁷⁾.

(1) Antoine Augustin Cournot, *Traite* (1861). Zitiert nach Lutz Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?* Reinbek bei Hamburg: 1989, S. 26.

(2) Rosalind Krauss, *Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur*. (1973). In: Gregor Stemmerich, *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel 1995, S. 494.

(3) a.a.O., S. 495.

(4) Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/M.: 1996, S. 128.

(5) Vgl. Norbert Bolz, Willem van Reijen, Walter Benjamin. Frankfurt/M., New York: 1991, S. 13.

(6) Michel Foucault, *Von der Subversion des Wissens*, München: 1974, S. 22.

(7) Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/M.: 1996, S. 131.