

Das folgende mag apokryph sein: Als sie während ihres Studiums in Karlsruhe Robert Smithsons kristallförmiges *Untitled* (1964-65) aus Stahl und Acrylglas sah, legte die Künstlerin Katja Strunz ihre Pinsel weg und begann, ihre eigenen prismaartigen Wandskulpturen mit vielfältigen, sich auflösenden Fluchtpunkten zu bauen. Smithsons spiegelnde Verkleidung schaffte sie jedoch ab, um das Reflektieren und die unendliche Regression der Oberflächen zu unterbinden, Strunz tat, was sie „Smithson die Augen auskratzen“ nennt.

Wie die meisten Urgeschichten und ödipalen Fabeln ist auch diese hier in ihren Einzelheiten glaubhaft und doch gleichzeitig beladen mit den genealogischen Implikationen einer fortschreitenden Erblindung. Und in Anbetracht der kantigen Schnitte und vielgesichtigen Formen der nachfolgenden Arbeiten der in Berlin lebenden Künstlerin würde das Spiel dieser Erzählung nicht aufgehen, ginge es nicht darum, dass Strunz' Aneignungen – sie reichen von Smithson zum Konstruktivismus, Surrealismus und anderen Avantgardisten (ganz zu schweigen von ihren Bezügen zu einer breiteren Geschichte der Form) – trotz all ihrer formalistischen Neigungen weniger morphologisch als konzeptuell sind. Besser gesagt: Ihre Aneignungen sind morphologisch bis zu dem Punkt, an dem sie die Unausweichlichkeit des Präzedenzfalls thematisieren und konkretisieren. Wie Strunz es prägnant formuliert: „Die Würfel sind gefallen“.

Indem Strunz ihre Anleihen aus der Kunstgeschichte klar vor Augen führt, aktiviert sie eine rekursive Struktur, die von der fixierten Zeitlichkeit des Vorher und Nachher durchlöchert ist. Heinrich Wölfflin schlug bekanntlich einmal vor: „Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich“<sup>1</sup>, und Strunz' Historizismus erscheint ebenso axiomatisch (zumal wenn mehrere Papierarbeiten von 2002 die Aufschrift „Yesterday's Papers“ tragen<sup>\*</sup>). Offenkundig wird dies in einem Text, der auf einer ihrer bekannten Papierarbeiten erscheint und unumwunden deklamiert: „Today is not yesterday“ (Heute ist nicht gestern). Oder auch umgekehrt, wenn man die um ein unsichtbares Quadrat gedruckte Zeile als „Yesterday is not today“ (Gestern ist nicht heute) liest. Aber der entscheidende Punkt bleibt. Tatsächlich erzielt auch das wandbasierte assistierte Readymade *Time of the Season* (2003) das gleiche Gefühl, wenn Strunz sich in einer komischen Note auf Marcel Duchamp bezieht: in Form eines motorisierten Apparats aus drei schwingenden Rädern, die durch ein Band in endlos zirkulierender Umwandlung festgehalten sind. Im Jahr der Entstehung wurde *Time of the Season* in der Doggerfisher Gallery in Edinburgh gezeigt. Obwohl unablesbar (auf das Band zwischen den rotierenden Scheiben sind Zahlen geschrieben, die sich auf Oswald Spenglers Epochen beziehen), weist die Apparatur doch auf einen fatalen Zeitmesser hin.

Andere Projekte machen offen Gebrauch von dem, was seinen Zweck verloren hat. Geisterhafte Boote, zerschlagene Gewächshausscheiben, ein Ost-Berliner

Schwimmbad im Abriss – sie alle spielen in Strunz' neuesten Collagen und in ihren frühen, gegenständlicheren, fotobasierten Arbeiten eine bedeutende Rolle, so zum Beispiel in *Untitled* (1998), *Summer Habitation* (2001) beziehungsweise *Untitled* (2000).

In *Untitled* von 1998 zeigt Strunz lediglich den verschleierte Umriss eines fahrenden Bootes (es ist in Wahrheit sein Ausschnitt, da sie es entfernt hat), in *Summer Habitation*, 2001 in New York ausgestellt, gibt sie indessen weitaus mehr Informationen preis. Die Serie zeigt ein Gewächshaus im portugiesischen Sintra. Eine Fotografie zieht die ausgedehnte Umgebung zu einem entropischen Ort zusammen: überall zerbrochene Glasscheiben, ein in sich zusammengestürztes Dach und so fort. (Man denke an Smithsons *Yucatan Mirror Displacement*, 1969). Eine andere Ansicht fokussiert eine Ecke im Innenraum, sie ist Schnittlinie dessen, was von Wand und Deckenverankerung übrig geblieben ist. In beiden Fällen ist das Gewicht der Zeit aufgefächert und verhängnisvoll entfaltet.

Ähnlich war Strunz schon im Jahr 2000 vorgegangen, als sie ein Ostberliner Schwimmbad, ein früheres DDR-Trainingszentrum, in eine Arbeit einbezog. Strunz durchschritt das trostlose, Schutt übersäte Gelände mit den schwarz gefüllten Wasserbecken und kam mit zahlreichen Fotoaufnahmen und den gefalteten Metallstufen einer Treppe zurück. Letztere wurden zum Efeu überwachsenen *Brunnen* (2000), zu einer Skulptur als Brunnen. Strunz baute eine stützende Konstruktion und lässt Wasser, über einen Schlauch nach oben gepumpt, die Stufen hinunter rieseln, wo es sich in einem flachen Becken sammelt, um den Kreislauf erneut zu durchlaufen. Die mit der Arbeit verbundenen Fotografien zeigen eine leere, von Sprungtürmen überschattete Weite graffiti-besprühten Betons und die Stufen an ihrem einstigen Ort. Bereits in *Untitled* (2000) findet man sie in aggressiver Weise deplatziert: Strunz entfernte die Treppe aus einer Fotografie, fügte bodenlosen Schutt hinzu und gab der Collage einen dem Umriss folgenden Zick-Zack-Rahmen. Strunz betonte in dieser Serie die Orts-Spezifität (auf Grund derer eine zeitliche und räumliche Verlagerung erst an Bedeutung gewinnt), indem sie die Arbeiten 2000 in der Galerie Giti Nourbakhsh in Berlin ausstellte – nur wenige Meter von dem ehemaligen Schwimmbadareal entfernt. In dieser Installation – wie auch innerhalb von Strunz' Vorgehensweise im Allgemeinen – ist die Position der Objekte letztendlich unmissverständlich: Sie sind Fragmente, ausgegraben aus den Höhlen einer verschütteten Existenz, die durch eine Form von Montage das Vergangene (und sei es das Gestern) in die Gegenwart überführen.

Wie Strunz erklärt, aktualisiert diese Verwendung reflektierender Materialien und Mittel eine „zweite Gegenwart des Vergangenen“. In der Tradition Walter Benjamins, der das Paris des 19. Jahrhunderts anklagte, die Warengesellschaft hervorgebracht zu haben, sucht sie den Griff unseres kollektiven Traumzustands zu lösen, indem sie die einzig erfahrbaren Spuren des *Jetzt* aufdeckt – das können als solche erkennbare Ruinen oder geprägte Formen (so wie Benjamins „Dialektik im Stillstand“<sup>2</sup> oder der „Stau von Geschichte“, wie Norbert Bolz und Willem van Reijen es nennen<sup>3</sup>) sein. Das historische Objekt ist primär für Strunz, so wie es in ihre – und unsere – Zeit- und Raumdimension gelangt ist, um neu begriffen zu werden. Seine im Moment des Auftretens unterbrechende Funktion (oder, in Benjamins Worten, der „Schock“) kann im Rahmen des verzögerten Erkennens des traumatischen Ereignisses gedacht werden, wobei es nun, in seinen späteren Auswürfen, frischer ist und sogar schärfer in der Signifikanz, mehr als dies in seinem Ursprung der Fall war. Mit anderen Worten: Die Wiederkehr des

Verdrängten bringt eine „Aktualität des dialektisch im Eingedenken fixierten Ereignisses hervor, die größer ist als in der Zeit, in der es real vorfiel“<sup>4</sup>.

Wie die genannten sucht Strunz viele ihrer Objekte gezielt aus, um sie in dieser Rolle auftreten zu lassen. Dann wiederum liest sie wie zufällig – ein Lumpensammler auf Benjamins Spuren – aus der Zeit gekommene Kuriositäten auf. *Nachglanz (vanishing luster)* (1998) ist ein *objet trouvé*, das Strunz gefunden und schlicht fotografiert hat: ein Stück Modeschmuck, dessen Einheit aus Art-déco-Fassung und digitaler Uhranzeige eigentlich vollkommen diskontinuierlich ist – diese Bestandteile ergeben nicht unbedingt ein synthetisches Ganzes. Vielmehr rücken sie ihre gegenseitige Unvereinbarkeit in den Vordergrund, während ihre jeweils fortschrittliche Ästhetik (der Höhepunkt modernen Designs einerseits, die Mode des Raumzeitalter-Futurismus andererseits) im gleichen Augenblick ihre wirkungsvollen Gestaltungsmittel verliert.

Das allgegenwärtige Weiterleben von Formen in Strunz' Werk erweist sich nicht als ironisch oder parodistisch; es ist weder nostalgisch noch utopisch (Themen, die in der zeitgenössischen Kunst zur Genüge verbreitet sind). Stattdessen wird es in seiner Zweideutigkeit als tragendes Element einer fortschreitenden Praxis aufrechterhalten. Wie *Whose Garden Was This*, der Titel von Strunz' Ausstellung bei Gavin Brown's enterprise 2006 in New York, deutlich macht, arbeitet die Künstlerin im klaren Bewusstsein einer „Nachwirkung“, sie bestätigt stetig, dass sie nicht gewillt ist, diesen Geist aufzugeben. Geschichte ist unausweichlich gegenwärtig in den urbanen Trümmern, in gealtertem Holz, rostigem Metall und vergilbten Buchseiten, die Strunz zu Tage fördert und in den welken – oder vorweggenommenen welken – Gärten, in denen sie sich um eine vergangene Jahreszeit kümmert.

Die New Yorker Installation führte auch vor Augen, wie detailgenau Strunz' Skulpturen in der Zusammenstellung angeordnet sind – effektiv katalogisiert erscheint jedes Element an seinen Platz gebracht, wenn auch Sympathien über den Raum vorherrschen, innerhalb derer das Einzelteil nachhallt und sich spielerisch artikuliert. (Die 17 Metallkuben von *Black Wind, Fire & Steel* (2006) beispielsweise: in festen Gruppen herabstürzend und sich emporhebend, von der Decke fallend und in Ecken wandernd oder zu Kraftfeldern gerinnend, als wären sie von unsichtbaren Magnetismen angezogen. Solche gegliederten Ketten offenbaren Strunz' konstellationsartige „Raumsprache“ die, wie sie es nennt, „neologistische Sätze“ formt.) Zusätzlich bezog sich in *Whose Garden Was This* jedes Element mehr oder weniger deutlich auf seinen eigenen Titel, auf die anderen, umgebenden Elemente und auf das Geschehen vor Ort, wodurch sie – Mittäter – Bedeutungen gewannen, gruppiert zu einem Garten und seinem keineswegs subtil formulierten Moralismus des Falls.

Mit diesem Blick mag jegliche Analogie zur institutionellen Kunstpräsentation überflüssig erscheinen, man kann sich allerdings gut vorstellen, wie Strunz organisatorische Handgriffe von Marcel Broodthaers' *Museum of Modern Art, Eagles Department, Section des Figures (The Eagle from the Oligocene to the Present)* (1972) übernimmt. Dieser fügte in ähnlicher Weise unter dem Banner einer Ausstellung verschiedene Medien zu einem Panorama des hegemonischen Sammelns zusammen. Tatsächlich weitet sich Strunz' „Adler-Prinzip“<sup>5</sup> – um den Begriff von Rosalind E. Krauss zu verwenden, mit dem sie Broodthaers' Kollabieren der Ästhetik und den Aspekt des Veredelns in seiner Ersatz-Museums-Zusammenstellung beschreibt – in ihren formalistischen Aggregaten zu Flug-Formen, zu

Skulpturen, die in der Wiederholung segmentierend-klassifizierender Einzelteile auf der Galeriewand Balance halten. Viele von Strunz' Raumkompositionen spielen auf die im Flug angehaltene Bewegung an, und ihre Ikonographie spielt mit der Mimesis entfalteter oder ausgebreiteter Flügel und Segel. Paradoxerweise erzielt sie Leichtigkeit mit Hilfe massiver Materialien, darunter Schubkarren und Metalltüren. Und trotz Rost und Patina nimmt ihr Material in *Whose Garden Was This* (2006) und *Meadow Saffron* (2005) mühelos das Aussehen gefalteten Papiers an. („Meadow saffron“, die Herbstzeitlose, ist eine ganzjährige Pflanze, die im Herbst blüht; hier bezeichnet der Titel aber mehr ein konstruktives als ein vegetatives Objekt aus verwinkelten, zusammengefügt Platten.) Beständige Materialität und unglaubliche Leichtfertigkeit nebeneinander zu stellen, nur um sie beide in organische Permanenz zu überführen – dies könnte Strunz' viabelste Sinnfigur sein und ist sicher ein weiteres Zeichen ihres Interesses an Kreisläufen und produktiver Aufhebung.

Poetisch und komplex in diesem Sinne ist ihr *Visionary Fragment (für Antoine Augustin Cournot)* von 2003, ein auf einem schlichten Sockel platzierter Bronzeabguss dreier sich gegenseitig stützenden und ausbalancierten Bienenwaben. Da die dickflüssige Bronze das Wachs der Wabe im Zuge des Abgießens direkt ersetzt, entsteht aus den einst dünnwandigen Hexagonen eine klumpige, unförmige und unregelmäßige Annäherung – ein Abguss ohne verbliebenes Original, der sich nichtsdestoweniger auf dieses rückbezieht. Zugleich ein erstarrtes Denkmal für den ausgestorbenen Bienenstaat, ein Kenotaph für einen französischen Philosophen, Mathematiker und Ökonomen und eine gerissene kunstgeschichtliche Geste in Richtung Richard Serras *One Ton Prop (House of Cards)* (1969) lässt *Visionary Fragment* seine Beziehung zu seinen vielen simultan enthaltenen und notwendigerweise kontradiktischen Geschichten erkennen.

Es ist bemerkenswert, dass diese Geschichten auch Strunz' eigene Kunstproduktion mit einschließen, indem frühere Werke, wenn auch indirekt, in neueren wie in *Zeitraum* (2004) in Mannheim wiederkehren. Das portugiesische Gewächshaus, das Strunz in *Summer Habitation* erkundet hatte, wird zum tatsächlichen Fenster, das senkrecht zur Wand steht. Zersplittertes Glas liegt auf dem Boden darunter, dreieckige Holz-Formen wachsen aus ihm heraus, um die anschwellende Leere entlang der Wand zu überqueren. Die Wirkung dieser dunklen, architektonischen Posten auf der weißen Wand liegt in präzisen scharfkantigen „Schnitten“ in den Raum, massiv und unversöhnlich. Folglich wendet sich diese Arbeit zurück zu *Summer Habitation*: transparente Glasscherben werden nun in dichter Materialität und konvex wiedergegeben. Sie nehmen greifbare Präsenz an, die – wie *Visionary Fragment* sich der Wabe bemächtigt – die reale Glasscheibe, den Ursprung der skulpturalen Form, evoziert und mimetisch von ihr zeugt.

Außerdem dehnt sich die mimetische Struktur, wie sie in *Zeitraum* und anderen Arbeiten dieser Reihe zu sehen ist, über das Ausgangsmaterial, über die gewählte Repräsentation (in diesem Fall) des Glases, hinweg aus. Das Wort „Zeitraum“ ist das Ergebnis einer Zusammenfügung vereinnahmter und neu ausgerichteter Wörter. Seine Bedeutung ist zwar eigen, aber doch eng verbunden mit der von „Zeitraum“. Sie enthält „Zeit“, „Raum“ und „Traum“ und verrichtet auf diese Weise die philosophische Arbeit, die nur ein Neologismus leisten kann, wenn er erst einmal vorsätzlich benannt ist. In dieser Verwendung steht „Zeitraum“, erstmals eingebracht von Bolz und van Reijen für Benjamins Konzeption des Traumdaseins des 19. Jahrhunderts und dessen Umgang mit Wünschen in Form

der „Traumsprache von Mode, Werbung und Architektur“<sup>6</sup>, für eine Traumzeit, von der wir erwachen müssen.

Bei aller Strenge und Semantik kann Strunz' puristisches Werk auch schneidend komisch sein, wie *Yesterday's Echoes* (2006) deutlich machte. Das spöttische Musikvideo im Stil von MTV ist unterlegt mit einem Zusammenschnitt aus Mendelssohn-Bartholdys Eichendorff-Vertonung *Wer hat dich du schöner Wald* und einem Bläserstück des Komponisten Hiroshi Nawa. Der Film wurde von Strunz als mokante Feier ihrer New Yorker Ausstellung *Whose Garden Was This* erdacht – wie eine improvisierte Gartengesellschaft (manieriert, voll angetäuschter Tiefsinnigkeit und durchaus albern) sahen die merkwürdigen Amalgame aus Kerzenhaltern und türkischen Aschenbechern in ihrem Mittelpunkt aus. Die kleinen Figuren bildeten unter dem Titel *Yesterday's Echoes* ursprünglich eine Skulptur, die im Jahr zuvor entstand; in Strunz' New Yorker Installation tauchen die Figuren als zentrale, bodenverbundene Gruppe kleiner, schirmartiger Besetzer auf. Man muss nicht darauf hinweisen: Ohne die Musik und den ironischen Filmschnitt wirken sie eindeutig wie Reliquienschreine, einsam und verlassen in ihrer Deplatziertheit.

1968 verfasste Smithson seine *Provisional Theory of Non-Sites*, die sich weniger bemüht, Termini zu definieren als sie zu destabilisieren, indem sie als bedingt und im Moment ihres Hervortretens als bereits veraltet beschrieben werden. Smithson machte sich keine Illusionen darüber, dass seine Arbeit oder deren kritische Auslegung schlüssig seien, noch wünschte er sich Dauerhaftigkeit oder starre, unumstößliche Bedeutung. Im Geist fehlgeleiteter Großzügigkeit oder möglicherweise schlauer entropischer Selbstverteidigung beschloss er seine Behelfsmäßigkeit, als erwarte er seine zukünftig-vormalige Unbedeutsamkeit: „Diese kleine Theorie ist tentativ und kann jederzeit aufgegeben werden. Theorien werden ebenso aufgegeben, wie man Dinge aufgibt. Es ist unwahrscheinlich, daß Theorien ewig halten. Untergegangene Theorien bilden das aufgeschichtete Material vieler vergessener Bücher.“<sup>7</sup> Für Strunz ist all dies gegeben, auch wenn Smithsons Schlussfolgerungen in ihren Werken keineswegs vergessen sind. Sie formuliert die Idee mnemotechnischer Resonanz neu als eine Frage des physischen Besitztums, immer wieder fragend, ohne wirklich eine Antwort zu erwarten: Wessen Paradies waren diese verblassten Theorien und die Objekte, in denen diese beständig wohnten, und wessen Eigentum werden sie in ihrem entzauberten Nachleben sein? Was ist aufzufalten, was tun sie – was können sie tun – in unserer Gegenwart?

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. Dresden 1983, S. 18.

<sup>2</sup> Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Gesammelte Schriften, Bd. V. Frankfurt am Main 1982, S. 578.

<sup>3</sup> Norbert Bolz und Willem van Reijen: Walter Benjamin. Frankfurt 1991, S. 80.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 81.

<sup>5</sup> Rosalind E. Krauss: A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition. New York 1999, p. 20.

<sup>6</sup> Bolz 1991, S. 76.

<sup>7</sup> Robert Smithson: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Eva Schmidt und Kai Vöckler. Köln, Wien 2000, S. 106.

\* Abbildungsindex siehe S. 15