

## Konstruktion des Zerfalls

Barbara Kuon

Unser Verhältnis zu den revolutionären, utopischen und avantgardistischen Projekten des vorigen Jahrhunderts ähnelt stark unserem Verhältnis zu Gespenstern, die, zum ewigen Spuken verurteilt, unerlöst und unerlösbar umherirren und die immer wieder plötzlich auftauchen, um die Menschen zu erschrecken, nicht ohne ihnen zugleich eine gewisse Sehnsucht einzuflößen. Bezüglich ihres Status besteht eine gewisse Unsicherheit oder Unentscheidbarkeit: Sind sie noch unter uns – oder sind sie schon längst Gestalten des Jenseits (die sie vielleicht von Anfang an waren)? So oft sie in ihrem revolutionären Anspruch für gescheitert erklärt werden – wir ahnen dennoch, dass sie um uns, in uns, über uns, hinter uns und nicht zuletzt vor uns sind, uns sogar in der Zukunft erwarten, ja dass sie mit ihrer untoten Unendlichkeit, mit ihrer geisterhaften Vitalität unsere endliche Existenz überdauern werden. Und bei aller Unheimlichkeit fühlen wir uns unwiderstehlich hingezogen zu diesen untoten Gestalten. Auch wenn immer wieder betont wird, welchen Schrecken und welches Unheil sie über unsere Welt gebracht haben und wie unrealistisch und unrealisierbar sie sind, betrachten wir sie doch mit schauernd-lustvoller Sympathie. So befand Derrida, dass vom Kommunismus schließlich so etwas wie ein utopisch-messianischer Geschmack auf der Zunge übrig bleibe.<sup>1</sup>

Was der politischen Welt das Gespenst des Kommunismus ist, das ist der Kunstwelt das Gespenst des Mo-

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris 1997, S. 268.

dernismus – unter Modernismus seien hier die Projekte der künstlerischen Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts, vom Kubismus, Futurismus, Suprematismus, Konstruktivismus, De Stijl und Bauhaus über Duchamp und den Surrealismus bis hin zum Minimalismus der sechziger Jahre, subsummiert. Allen diesen Kunsterscheinungen wurde unzählige Male der Stempel des »bloß« Utopischen, Überholten, Gescheiterten, Gestrigen und Toten aufgedrückt, der Bruch zwischen Damals und Heute scheint unwiderruflich vollzogen zu sein. Und doch – oder vielleicht gerade deshalb – genießen wir die Erscheinungen des Modernismus, nicht ohne ein gewisses unheimliches Gefühl. Und gelangen zu dem Schluss: Da der Modernismus nie gelebt hat, sondern bereits als Gespenst geboren wurde, kann er auch nicht sterben und ist somit zum ewigen Spuken verurteilt. Ebensovienig wie der Kommunismus kann er an der Frage des Gelingens oder des Scheiterns seines revolutionären Programms (Neuer Mensch, Neue Welt) gemessen werden. Die Avantgarden sind tot – aber gerade deswegen lebendiger denn je im Sinne einer untoten, unzerstörbaren Lebendigkeit.

Allerdings muss präzisiert werden, dass die spukenden Avantgarden vielleicht unheimliche, aber keinesfalls ungebetene Gäste sind. Denn die revolutionären – kommunistischen wie modernistischen – Gestalten können prinzipiell nur auf Einladung erscheinen; ihr Spuk ist kein natürlicher, selbstläufiger Mechanismus. Mit anderen Worten: Für ihr Erscheinen muss Arbeit geleistet werden. Jemand muss zuzusagen ein Gastmahl arrangieren. In den Arbeiten von



Katja Strunz erscheinen die modernistischen – futuristischen, suprematistischen, konstruktivistischen, minimalistischen – Projekte als solche unheimlichen, aber durchaus gebetenen Gäste. Malewitsch, Rodtschenko, Lissitzky, Serra, Judd oder Smithson sind in Strunz' Skulpturen anwesend – aber als beschädigte, erblindete, zerfallende, stürzende, dekadente Gestalten. So etwa in einer Arbeit, bestehend aus dem Replikat eines Spiegel-Objekts von Robert Smithson, das Strunz »erblinden«<sup>2</sup> ließ (indem sie die eingelegten Spiegelflächen, die sich gegenseitig ins Unendliche reflektieren, einfach abnahm). Die Metapher des Gastmahls für die unerlösten Abgeschiedenen ist hier nicht zufällig gewählt. Sie stammt von Walter Benjamin, der die Aufgabe des Historikers als die des Herolds beschreibt, welcher die Abgeschiedenen zum Mittagstisch der Geschichte ruft, an dem die heute Lebenden der Vergangenheit ein Mahl bereiten sollen.<sup>3</sup> Im Unterschied zum Universalhistoriker, der sich die Abfolge der Geschehnisse wie einen Rosenkranz durch die Finger laufen lässt, sieht der historische Materialist seine Aufgabe darin, das Kontinuum der Zeit gewaltsam aufzusprengen. Am Anfang des historisch-materialistischen Projekts steht also die Arbeit der Destruktion, des gewaltsamen Heraussprengens von Fragmenten aus dem historischen Kontinuum. Geschichte schreiben heißt

---

<sup>2</sup> Zitiert nach: Suzanne Hudson, *Katja Strunz. Eine zweite Gegenwart der Vergangenheit*; in: *Katja Strunz (Katalog)*, Koenig Books, London 2007, S. 17.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt / Main 1991, S. 603.

Geschichte zitieren, gewaltsam aus dem Zusammenhang der Vergangenheit reißen – und das Herausgerissene in den Zusammenhang der Gegenwart einfügen, der damit ebenfalls unterbrochen wird. Damit lässt sich überhaupt erst so etwas wie Gegenwart im emphatischen Sinn erzeugen: »Gegenwart, die nicht Übergang ist sondern in der die Zeit einsteht und zum Stillstand gekommen ist«. <sup>4</sup> »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.« <sup>5</sup>

Das aufblitzende Bild ist »Dialektik im Stillstand« – Vergangenheit, die mit Gegenwart wie mit Sprengstoff (Ekrasit) durchsetzt ist. <sup>6</sup> Benjamin nennt dieses Bild auch ein »dialektisches Bild«, worin »das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt«. <sup>7</sup> (Dabei soll nicht unerwähnt bleiben, dass für Benjamin der Arbeit des historischen Materialisten – also die Produktion dialektischer Bilder mittels Sprengung, Stillstellung, Schock, Sprung und Zäsur – eine wesentlich messianische Aufgabe zukommt. Benjamin spricht von einer »schwachen messianischen Kraft«, die jedem von uns mitgegeben ist und an welche die Vergangenheit Anspruch habe. <sup>8</sup> Im dialektischen Bild,

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*; in: ders., *Abhandlungen*, Suhrkamp, Frankfurt / Main 1991, S. 702.

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*; op.cit., S. 695.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, op.cit., S. 593.

<sup>7</sup> Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, op.cit., S. 576/577.

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*; op.cit., S. 694.

in dem die eigene Epoche mit einer früheren blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt, widerfährt sowohl dem Gewesenen als auch dem Heutigen Rettung – die allerdings genauso augenblicklich und flüchtig ist wie das Bild selbst. In die als »Jetztzeit« aufblitzende Gegenwart finden sich Splitter des Messianischen eingesprengt. <sup>9</sup> Und doch ist die Rettung, die auf diese Weise vollzogen wird, die Rettung eines im nächsten Augenblick schon unrettbar Verlorenen. <sup>10</sup>)

Die Praxis des historischen Materialisten besteht also wesentlich in einer Stillstellung der Zeit, im Auslösen eines Schocks, in einer Zäsur der Denkbewegung, in einer Unterbrechung des Lebensflusses. (Benjamin zitiert Berichte von Kämpfenden, die im Moment der Revolution auf Turmuhren schossen.) Sein Ziel ist ein revolutionäres: Seine Tätigkeit ruft die Vergangenheit auf, um die Gegenwart in eine kritische Lage zu versetzen. Eine andere, von Marcel Proust inspirierte Metapher, die ebenfalls auf die Stillstellung der Zeit, auf das plötzliche Zerreißen des zeitlichen Kontinuums, auf eine unwillkürliche Unterbrechung des Lebensflusses verweist, ist die des Erwachens aus dem Traum: Der Moment des Erwachens ist identisch mit dem aufblitzenden »dialektischen Bild«, dem »Jetzt der Erkennbarkeit«. Er ist die Synthese aus Traumbewusstsein und Wachbewusstsein, er ist die »dialektische Bruchstelle des Lebens«.

---

<sup>9</sup> Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*; op.cit., S. 704.

<sup>10</sup> Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, op.cit., S. 592.



Als bekennende Materialistin arbeitet Katja Strunz in der Tradition von Benjamins historischem Materialisten ganz bewusst mit den Effekten des Zerreißens, der Sprengung, des jähen Unterbrechens, der Fragmentierung und der Stillstellung. »Eine Wand ist dazu da, um abgerissen zu werden und um dahinter zu schauen.« Diese Aussage von Katja Strunz steht im Kontext ihrer Faltsarbeiten (**Zeitraum**, 2002 und 2004), deren Motiv es ist, die den Kunstraum umgebende Wand einzufalten und splitterförmig einfallen zu lassen. Die Arbeiten umfassen großformatige Kompositionen riesiger Holzsplitter (manche davon lackiert, manche tapeziert) und ebenso riesiger gefalteter Objekte mit extrem spitzen Winkeln. Das Motiv des Splitters kehrt in Strunz' Werk wieder in Form diverser wandhoher Faltsfragmente aus Stahlblech mit vielen spitzen Winkeln (so etwa **Whose Garden Was This**, 2005; **Meadow Saffron**, 2005). Als Resultate einer gewaltsamen Abtragung oder Unterbrechung – Abriss, Sprengung, Zersplitterung – verweisen die konstruierten Fragmente zersplitterter und gefalteter Wände mit ihrer konsequent reduzierten, formalistischen, modernistischen Gestalt zweifellos auf das Projekt der radikalen Avantgarden. Mehrere Arbeiten von Katja Strunz, **Black Angry Wall** (eine Komposition aus schwarzen Stahlblechkuben und Papierarbeiten mit Fragmenten eines schwarzen Quadrats, 2006) sowie **Echo** (2005) und **Black Wind, Fire & Steel** (2006) – beides Kompositionen aus schwarzen und ungefärbten Stahlblechkuben – zitieren das **Schwarze Quadrat** von Malewitsch. Diverse kleinformatige Collagen auf Papier (allesamt **Untitled**) erinnern

an suprematistische, konstruktivistische oder auch minimalistische Kompositionen.

Und doch weichen sämtliche von Strunz' Kompositionen, die mit der avantgardistischen Kunst appropriativ umgehen, auf eklatante Weise von den klassisch-avantgardistischen Formen ab. In Strunz' Arbeiten sind diese Formen auf vielfache Weise beschädigt, zergliedert, fragmentiert oder auch seriell multipliziert, sie sind verbeult oder verstümmelt (wie das bereits erwähnte »geblendete« Replikat von Smithsons Objekt aus Strunz' Ausstellung **country** von 1997), sie haben Patina angesetzt und zeigen Spuren des Alterns. Und während die futuristischen, suprematistischen und konstruktivistischen Konstruktionen der klassischen Avantgarden stets betont dynamisch, wachstums- und zukunftsgerichtet erscheinen – ihre Vektoren weisen konsequent von links unten nach rechts oben, was das menschliche Auge als optimistische, vorwärtsorientierte Dynamik wahrnimmt –, sind Strunz' Konstruktionen allesamt im Verfall, im Fall (in Dekadenz) begriffen. Die Richtung weist nach unten, die Formen stürzen in die Tiefe oder sammeln sich gleich Ruinen zerstreut am Boden wie etwa in der Ausstellung **Einbruchstellen** (Contemporary Fine Arts, Berlin 2008), wo die Stahlblechkuben wiederkehren und dabei so angeordnet sind, dass sie ihren donnernden Sturz über zwei Stockwerke suggerieren.

Was aber hat es mit dem konstruierten Zerfall, mit der destruktiven Appropriation der künstlerischen Avantgarden, wie Katja Strunz sie praktiziert, auf sich? Seit Beginn der

Moderne sind Ästhetik und Gewalt auf einer fundamentalen Ebene miteinander verbunden. So ist es auch kein Zufall, dass die Destruktions- und Erleuchtungsarbeit des historischen Materialisten, wie Benjamin sie beschreibt, dem medientechnischen Verfahren der künstlerischen Avantgarden auf verblüffende Weise ähnlich sieht – denn beide praktizieren die Herstellung einer Vision, die Vermittlung eines plötzlichen Durchblicks mittels Destruktion, mittels gewaltsamer Reduktion. Dieses Verfahren hat Boris Groys in seinem Buch **Unter Verdacht** beschrieben.<sup>11</sup> Ausdrücklich weist er darin auf die tiefe Verbindung von Ästhetik und Gewalt und deren Bedeutung für die künstlerische Moderne hin. Wie muss man sich diese Verbindung vorstellen? Die künstlerische Moderne kann charakterisiert werden durch ihr hartnäckiges Festhalten an dem Verdacht, dass die Welt und die Dinge in der Welt in ihrem Inneren ganz anders aussehen als auf ihrer Oberfläche – dass also die Zeichen oder Figuren, welche die Oberfläche bedecken, mehr verbergen als offenbaren. Dieser Verdacht ist sicherlich so alt wie die Menschheit selbst – nur ist er lange Zeit mythisch, metaphysisch oder religiös kultiviert worden: Gott und Seele sind nichts anderes als Namen für das Innere, das Verborgene der Menschen, der Dinge und der ganzen Welt. Die Aufklärung versteht sich mit ihrem Versuch der ultimativen Entkräftung dieses Verdachts als das große Gegenprojekt

---

<sup>11</sup> Boris Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Hanser, München / Wien 2000.

zur Religion: Das Ganze inklusive des Menschen ist »nichts als« Natur (Physis), und als solches ist es prinzipiell naturwissenschaftlich erforschbar sowie technisch kontrollierbar und mobilisierbar; dahinter steckt also nichts, es gibt keinen Gott, die Seele ist Illusion, Metaphysik ist Geistesseherei, ein Symptom kranker Gehirne.

Die Künstler der aufgeklärten Moderne, die nicht länger die Botschaften Gottes oder der Seele überbringen können, müssen sich eine andere Mission suchen. Sie revoltieren nicht gegen das Projekt der Aufklärung und trauern Gott oder der Seele auch nicht nach. Wogegen sie aber protestieren, das ist die aufklärerische Doktrin des »Es steckt nichts dahinter«. Die moderne Kunst ist der Garten, in dem der Verdacht weiter blühen kann: Sie ist der Ort, an dem Einblicke ins Innere der Welt, der Dinge und der Menschen geschaffen werden, die weder religiös noch wissenschaftlich motiviert sind. (Ist es ein Zufall, wenn alle Objekte einer Ausstellung von Katja Strunz mit dem Titel **Whose Garden Was This** (Gavin Brown's enterprise, New York 2006) auf einen – freilich imaginären – Garten verweisen?) Dabei hat der Wunsch, ins Innere der Dinge vorzudringen, rein gar nichts mit Esoterik oder Geheimniskrämerei zu tun – sondern ausschließlich mit dem alltäglich erfahrbaren Phänomen des Sehens selbst. Wir machen täglich die Erfahrung, dass wir, wenn wir etwas sehen, vieles andere nicht sehen – was sich dann aber plötzlich zeigt, wenn wir einen Gegenstand umdrehen oder wegnehmen. Der Verdacht, dass die sichtbare Oberfläche trägt und sich dahinter etwas ganz anderes verbirgt,

zwingt sich in jedem Akt des Sehens auf. Nicht zufällig wird die Wahrheit seit der Antike als plötzliche Unverborgenheit, als blitzartige Evidenz vorgestellt. In diesem Sinne versteht Katja Strunz die Geste der Abstraktion ganz buchstäblich als Akt des Abziehens, des Ablösens von Schichten, etwa in der begehbaren Skulptur **Der müde Traum** aus der Ausstellung **Einbruchstellen** (2008), der Konstruktion eines abgelösten Stücks Decke oder Wand, das eingefaltet am Boden liegt. Überhaupt arbeitet Strunz in vielen ihrer Werke mit der Geste des Ein- und Ausfaltens von Materialien (gleich Vorhängen) und spielt dabei mit eben jener Figur des Verdachts, mit der Dialektik von Oberfläche und Durchblick, von Verbergung und Evidenz.

Generell, so Boris Groys in **Unter Verdacht**, kann jedes Zeichen, jede Figur als ein Gegenstand angesehen werden, der etwas zeigt (auf eine Bedeutung, einen Referenten verweist, etwas repräsentiert). Zugleich aber kann dasselbe Zeichen als ein Gegenstand betrachtet werden, der gleich einem Schmutzleck auf einer Oberfläche etwas verbirgt – nämlich das Medium, von dem es getragen wird. Daraus ergibt sich, dass neben der referentiellen Wahrheit eines Bildes oder eines Textes – die empirisch oder wissenschaftlich überprüfbar ist – noch eine zweite, ganz andere Art von Wahrheit existiert: die mediale Wahrheit. Diese Wahrheit kann sich nur einstellen als Effekt einer plötzlichen Transparenz, eines unvermittelten Aufreißen der Zeichenschicht und der damit einhergehenden Offenbarung ihres medialen Trägers: als Effekt einer »medialen Aufrichtigkeit«. Wie aber kann überhaupt der Eindruck entstehen,



die Zeichen seien dermaßen reduziert, bis zur Transparenz verdünnt oder gänzlich abgetragen, dass sie den Blick auf das Medium freigeben? Dieser Effekt der medialen Aufrichtigkeit wird erzeugt, wenn plötzlich und unvermittelt Zeichen des Niederen, Vulgären oder Bösen, Zeichen der Gemeinheit, der Naivität, der Krankheit oder der Reduktion in einem vertrauten, üblichen, traditionellen, kanonischen, repetitiven Kontext auftauchen.

Wirklich stark gerät der Effekt der medialen Aufrichtigkeit aber erst, wenn die Offenbarung des medialen Trägers erzwungen zu sein scheint, wenn also Zeichen des subtil oder ekstatisch Gewalttätigen, des Rohen, Brutalen, Katastrophischen, Gefährlichen, Revolutionären oder Wahnsinnigen auf der medialen Oberfläche auftauchen und diese förmlich explodieren lassen. Das Zitieren solcher Zeichen inmitten vertrauter, »harmloser« Kontexte sprengt gleichsam den Durchblick auf das tragende Medium frei. Diesen Effekt der Aufrichtigkeit als Folge einer Gewaltanwendung nennt Groys einen »medialen Ausnahmezustand«, der dem Eindruck eines plötzlichen, blitzartigen Zerreißen der ansonsten undurchsichtigen, da zeichenbedeckten Oberfläche des Mediums und einer blitzartigen Offenbarung des Mediums als solchem entspricht. Dabei ist der Effekt der medialen Aufrichtigkeit grundsätzlich von begrenzter Dauer, da sich der Eindruck der Neuheit und Fremdheit der Zeichen mit der Zeit verliert und dem der Routine und der Vertrautheit weicht: Mit zunehmender Gewöhnung und Wiederholung schließt sich der »Riss« in der medialen Oberfläche wieder, und das erneut Vertraute

und Repetitive wirkt wie ein Schutzschild, der das Medium abermals verdeckt. Die mediale Wahrheit ist, wenn man so will, eine gespenstische Wahrheit, eine Wahrheit der flüchtigen Erscheinung, sie ist die plötzliche, flüchtige, scheinhafte Gegenwart eines strukturell Verborgenen. Sprengung, Riss, plötzlicher Einblick, blitzartige Offenbarung – hier treffen wir wieder auf die Benjaminsche Figur der Erzeugung von Evidenzblitzen durch jähe, schockartige Unterbrechung eines Kontinuums (oder eines vertrauten, repetitiven Kontextes), der Gewinnung eines Einblicks für die Dauer eines Augenblicks, kurz: der Herstellung von Wahrheit durch Reduktion, der Herstellung von Einsicht durch Destruktion. Und wie jeder Blitz einen Donner als sein akustisches Echo nach sich zieht, so bleibt auch beim Betrachter, gleichsam als Echo der medialen Offenbarung, ein gewisser »nachhallender« Zustand der Verunsicherung, der Unentschiedenheit oder Unentscheidbarkeit hinsichtlich seiner Vision. (Für diese Verunsicherung mögen übrigens die schelmenartigen Metallgestalten stehen (*Yesterday's Echoes* 2005), die – auf den ersten Blick aus dem Rahmen der Objekte-Gemeinschaft fallend – in vielen von Strunz' Ausstellungen auftauchen und in der Tat kein anderes Ziel zu verfolgen scheinen, als die Verunsicherung des Betrachters zu spiegeln.)

Die Kunst der Moderne – und darauf verweist Katja Strunz' Ausstellung **Einbruchstellen** ganz direkt – ist der Ort, an dem solche Löcher und Risse, Einblicke und Durchblicke, Evidenzen und Offenbarungen produziert werden. Die Künstler der Moderne betreiben einen Wettbewerb

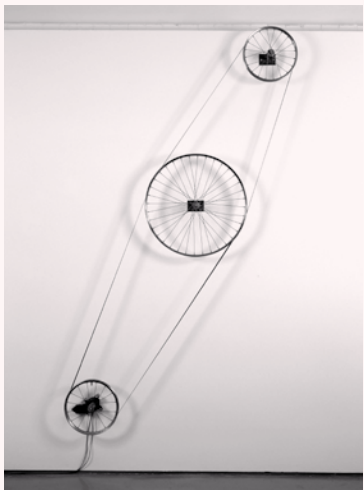
im Freilegen des materiellen (oder auch institutionellen) Mediums der Kunst, der als ein Wettbewerb in den Disziplinen Reduktion, Abtragung, Entfernung, Verzicht, Verlust, Opfer und Askese geführt wird. Dieser Wettbewerb hat, historisch gesehen, mit der Bewegung der Dekadenz begonnen. Von einem Skandal begleitet, veröffentlicht Charles Baudelaire Mitte des neunzehnten Jahrhunderts seine **Blumen des Bösen**: eine Sammlung von Gedichten in zumeist klassischer Versform, in denen es aber wimmelt von Zeichen des Bösen, des Amoralischen, des Kranken, des Künstlichen, des Perversen, des Transsexuellen, des Fetischismus, der Verschmelzung von Mensch und Maschine, von Mensch und Tier, von Mensch und Metall, von Mensch und Stein.<sup>12</sup> Alle diese Zeichen – Blumen des Bösen – sind nichts anderes als Löcher, die der Dichter in die ansonsten undurchsichtige, mit dem Schutzschild des Traditionellen, Klassischen und Kanonischen bedeckte Oberfläche gebohrt hat. Diese Löcher, diese Wunden, die Baudelaire in die intakte Oberfläche des klassischen (»gesunden«) Gedichts schlägt, ziehen den Blick gleichsam in die Tiefe, wo er auf eine unendlich verwesende, in endloser Dekomposition befindliche Materie trifft.

Auf Baudelaire folgt etwas später als weitere große Figur der Pariser Dekadenz Stéphane Mallarmé, der mit der Identifizierung von Künstlerkörper und Kunstwerkskörper

---

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*; in: ders., *Sämtliche Werke / Briefe*, Hanser, München / Wien 1975.





erst macht: Die Krankheit seines Körpers – Mallarmé stimmte der Diagnose der »Entartung«, die der konservative Kulturkritiker Max Nordau ihm gestellt hatte, ausdrücklich zu und bezeichnete den Künstler als den »erwählten Kranken«<sup>13</sup> – und die Krankheit des Gedichts gehen bei ihm fließend ineinander über. Bei Mallarmé zerfällt der Körper des Gedichts auf der Ebene des Druckbilds, der Syntax, der Interpunktion und der Wortwahl (die Wörter sind zu krank, um zu bezeichnen – sie können nur vage Andeutungen vermitteln). Kann es ein »kränkeres« Gedicht geben als Mallarmés **Ein Würfelwurf** ...? Und welches Medium wird durch Mallarmés Krankheit freigelegt? Es offenbart sich der Anblick einer unendlichen, unendlich zerstreuten Materie, die in sinn- und zielloser Wiederholung ständig Formen hervorbringt und wieder zerstört.

Auf die künstlerischen Manifestationen der Dekadenz, des Symbolismus und des Fin de siècle folgen dann zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die künstlerischen und literarischen Avantgarden (Kubismus, Futurismus, Suprematismus, Konstruktivismus, Bauhaus, De Stijl, Surrealismus). Dabei ist unübersehbar, dass die Avantgarden auf den Spuren der Décadents wandeln – auch sie treten ein in den Wettbewerb des Verzichts und der Destruktion und treiben die von den Décadents bereits begonnene gewaltsame Reduktion des Kunstwerkskörpers auf weitaus radikalere

<sup>13</sup> Stéphane Mallarmé, *Die Musik und die Literae*; in: *Kritische Schriften*, Lambert Schneider Verlag, Gerlingen 1998, S. 113.

Art weiter, bis etwa nur noch ein **Schwarzes Quadrat** (laut Malewitsch die »Asche aller verbrannten Bilder«) oder ein bloßer, dem Alltag entrissener Alltagsgegenstand wie Duchamps Urinoir (**Fontaine**) übrig bleiben, um nur zwei Meilensteine der avantgardistischen Kunst zu nennen. (Auf frühen Bildern von Malewitsch, auf denen zerstückelte und zersägte Menschenkörper zu sehen sind, ist die reduktionistische Gewalt übrigens noch ganz figurativ sichtbar.) Mit dem **Schwarzen Quadrat** ist die Urform jedes maleurischen Bildes freigelegt, der von allen Bildern gereinigte Bildträger. Das **Schwarze Quadrat** ist die Offenbarung des Mediums Leinwand, das sich plötzlich inmitten der üblichen, oberflächlichen Bilderwelt infolge einer Gewaltanwendung des Künstlers mit überwältigender Evidenz manifestiert. Das Projekt der radikalen künstlerischen Avantgarden ist das einer Reduktion aufs Wesentliche mittels Entfernung alles Zufälligen, alles Mimetischen, alles Zeit- und Ortsspezifischen. Es handelt sich um einen Versuch, die Null-Ebene, den Nullpunkt der Kunst zu erreichen und damit die Kunst dem historischen Wandel, dem Fluss der Zeit zu entziehen – aus der geschichtlichen Zeit auszusteigen, das Kontinuum der Zeit zu sprengen. Damit erweist sich das avantgardistische Projekt als ein revolutionäres Projekt, dessen Funktion – in Benjamins Worten – eben genau darin besteht, den Zeitfluss zu unterbrechen, das Geschehen stillzustellen und eine Gegenwart zu etablieren, die nicht einfach Übergang von Gestern zu Morgen ist, sondern blitzhafter Moment der Offenbarung, Sprung, Erwachen und Schock. Gegenwart also, die überhaupt nur so als solche wahrgenommen und erfahren werden kann. Da erscheint es paradox, heute



den avantgardistischen Kunstwerken im Museum zu begegnen als Relikten und Zeugen vergangener Zeiten, dem historistischen Blick als konserviertes historisches Material ausgeliefert. Allein die künstlerische Appropriation der Avantgarden, wie Katja Strunz sie betreibt, vermag das Projekt inklusive der Werke der Avantgarden von ihrer musealen Zeitzeugenrolle zu erlösen und ihre revolutionäre Kraft – zumindest für kurze Augenblicke – zu vergegenwärtigen.

Allerdings war den radikalen Avantgarden ihre Praxis der Reduktion – der Abtragung der mimetischen Schicht des Kunstwerks, der Absage an die mimetische Abbildung der Welt – keineswegs ein Selbstzweck. Vielmehr sollte diese Praxis der Schaffung eines Fundaments für die Umgestaltung der ganzen Welt dienen. Durch den forcierten Zerfall, durch die Zertrümmerung der alten Welt, durch den Nullpunkt hindurch wollten die Avantgarden voranschreiten zur Schaffung einer neuen Welt, eines neuen Lebens und eines neuen Menschen nach einem künstlerischen Gesamtplan.<sup>14</sup> Gerade weil sie den Zustand der modernen

---

<sup>14</sup> In dem 1920 von El Lissitzky gestalteten Kinderbuch  
»Suprematistische Erzählung von zwei Quadraten.  
In 6 Konstruktionen«

fliegen ein schwarzes und ein rotes Quadrat aus dem Weltraum auf die Erde, um eine neue Ordnung zu errichten. Das Ringen um die beste Lösung endet mit der Zertrümmerung der Erde und dem Verschwinden des schwarzen Quadrats. Das rote bleibt übrig, als Basis für den Aufbau einer neuen Welt. Die Bauanleitung zur Neukonstruktion besteht aus der schlichten Botschaft »Weiter« – als Ausdruck der Utopie ununterbrochener Bewegung.  
Abgedruckt in: Peter Noever (Hrsg.), *Schili-Byli. Russische Kinderbücher / Russian Children's Books 1920–1940.*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2004.

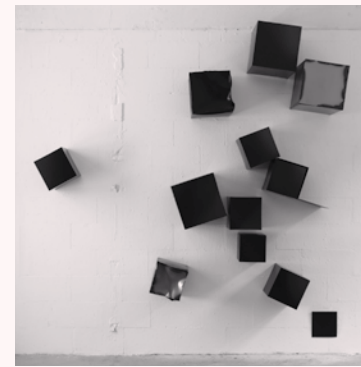
Welt und des modernen Menschen als einen der Krankheit und der Dekadenz diagnostizierten, formulierten sie in ihren Programmen und Manifesten ein umfassendes anti-dekadentes Projekt der Heilung und der Verbesserung und verstanden sich selbst als Künstler, Ingenieure und Therapeuten zugleich. Der Effekt des medialen Ausnahmezustands, den Katja Strunz mit ihrer reduktionistischen, zusetzenden, zu Fall bringenden Behandlung der Konstruktionen der radikalen Avantgarden erzeugt, bringt hingegen etwas ans Licht, was man die dekadenten Wurzeln oder den dekadenten Subtext dieser radikalen Avantgarden nennen könnte. In der Tat zeigt sich bei genauem Hinsehen, dass die Avantgarden tief gespalten waren hinsichtlich der Frage der Funktionalisierbarkeit der Kunst zu Zwecken der Heilung oder Neuschaffung von Mensch und Welt.

Es ist das berühmte Problem der Nützlichkeit und der Funktionalisierbarkeit der Kunst fürs praktische, technische, politische und soziale Leben, über dem sich Malewitsch und die Bauhaus-Künstler zerstreiten (und das z. B. dem Konstruktivisten Tatlin, der seine Flugmaschine **Letatlin** (1930–1932) bewusst fluguntauglich und sein berühmtes **Denkmal der Dritten Internationale** (1920) ingenieurs-technisch bewusst problematisch konstruiert hat, heftige Kritik von Seiten der anwendungsorientierten »produktivistischen« Kollegen einbringt<sup>15</sup>). Während die Bauhaus-

---

<sup>15</sup> Boris Groys, *Das Kunstwerk als nichtfunktionelle Maschine: Wladimir Tatlin*; in: ders., *Die Erfindung Russlands*, Hanser, München / Wien 1995.

Künstler, die meisten Konstruktivisten und die Produktivisten ihre Kunst tatsächlich in den Dienst der Gestaltung einer neuen Welt stellen wollen, besteht Malewitsch auf der absoluten Unzweckmäßigkeit – er nennt es die »Gegenstandslosigkeit« – der suprematistischen Kunst.<sup>16</sup> Soll die neue Kunst, die sich gerade erst von den Institutionen Staat und Religion emanzipiert hat, nun in den Dienst von Fortschritt, Technik und Industrie treten und sich der Konstruktion zweckmäßiger Gegenstände unterwerfen? Es gibt kein gelobtes Land der absoluten Zweckmäßigkeit, sagt Malewitsch, da Zweckmäßigkeit immer nur relativ ist und außerdem schnell überholt. Nur das Unzweckmäßige, Nutzlose, Dysfunktionale, Unverwertbare und in diesem Sinne Gegenstandslose ist von absolutem, künstlerischem Wert. »Das ›praktische Leben‹ dringt, wie ein obdachloser Vagabund, in jede künstlerische Form und glaubt die Ursache und der Zweck der Entstehung dieser Form zu sein. Aber der Vagabund weilt nicht lange an einem Ort, und wenn er wieder fort ist (wenn die Verwertung eines Kunstwerks für ›praktische Zwecke‹ nicht mehr zweckmäßig erscheint), gewinnt das Kunstwerk seinen vollen Wert wieder.«<sup>17</sup> Nun geht diesem Argument von Malewitsch im selben Text eine Passage voraus, in der er die Einführung des suprematistischen Elements (der suprematistischen Geraden) in die Kunst mit der absichtlichen Infizierung



eines Organismus durch einen mikrobiellen Erreger vergleicht.<sup>18</sup> Ausführlich beschreibt er Experimente an Kunststudenten, die von ihm vorsätzlich mit dem suprematistischen »Erreger« (eben der suprematistischen Geraden) infiziert wurden, und die, je nach individueller Konstitution, unterschiedliche Reaktionen manifestierten: Die einen waren empfänglich genug, sich von der neuen Krankheit infizieren zu lassen – und damit krank genug für das moderne Leben in der Großstadt, die von Malewitsch als ein Gebilde aus suprematistischen Geraden beschrieben wird. Andere zeigten starke Abwehrreaktionen und erwiesen sich als unempfindlich für die Krankheit des Suprematismus – und damit auch als ungeeignet für das moderne, urbane Leben. Ihnen empfiehlt Malewitsch das vormoderne, gesunde Landleben und die Ausübung der naturalistischen, »gesunden« Kunst. So ist der Neue Mensch bei Malewitsch eigentlich der Mensch, der die Krankheit »Suprematismus« – die Krankheit »radikale Moderne« – in seinen Organismus zu integrieren vermag, ohne daran zugrunde zu gehen.

Freilich wird in dem Bild, das wir uns heute von den avantgardistischen Projekten machen, die hier angedeutete dekadente Schicht dieser Projekte, wird die tiefe Gespaltenheit der Avantgarden weitgehend von ihrer dynamischen, optimistischen, progressiven, konstruktiven, utopischen Fassade verdeckt. In den Arbeiten von Katja Strunz gelangt

<sup>16</sup> Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, Florian Kupferberg, Mainz 1980.

<sup>17</sup> Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, op.cit., S. 74–76.

<sup>18</sup> Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, op.cit., S. 49 ff.

diese verborgene, dekadente Seite der Avantgarden zur Manifestation. Ihre beschädigten, zerbeulten, forciert gealterten, künstlich patinierten, verstümmelten, gestürzten, aus dem Zusammenhang gerissenen modernistischen Konstruktionen offenbaren eine künstlerische Moderne, die als eine Sammlung nutzloser, unzweckmäßiger, gegenstandsloser und in diesem Sinne kranker Konstrukte jeglicher Instrumentalisierung zu Zwecken des praktischen Lebens oder gar der Errichtung einer Neuen Welt widersteht. Einmal mehr zeigt sich, dass künstlerischer Wert in der Moderne nur durch radikalen Verlust des praktischen Werts, der nützlichen Funktion, durch Opfer und Verzicht geschaffen wird – durch Eintritt in einen Wettbewerb, dessen Motto lautet: Wer verliert, gewinnt. Die suprematistischen, minimalistischen, modernistischen Formen können gesehen werden als das, was übrig bleibt, wenn die handwerklichen und industriellen Konstruktionen und Produktionen des Menschen ihre Funktion verlieren, wenn sie zerfallen und dabei die Formen, die sie benutzt – oder, wie Malewitsch sagt, parasitiert – haben, freisetzen.

Katja Strunz' bestoßene, die weiße Wand hinabstürzende schwarze Blechkuben, beschädigte Echogestalten des **Schwarzen Quadrats**, bringen auf raffinierte Weise Malewitsch und Mallarmé, Avantgarde und Dekadenz zusammen (**Echo** [2005] und **Black Angry Wall** [2006]). Ergänzt durch Strunz' Kommentar »Die Würfel sind gefallen« erinnert diese Inszenierung des fallenden und zerfallenden **Schwarzen Quadrats** unmittelbar an Mallarmés berühmten zerfallenden, dekadenten Gedicht-

körper aus dem Gedicht »Un coup de dés ...« (»Ein Würfelwurf...«)<sup>19</sup>. Indem Katja Strunz die avantgardistischen, modernistischen und minimalistischen Projekte einer solchen, wenn man so will, dekadenten Behandlung unterzieht, tut sie allerdings mehr, als nur die dekadenten Wurzeln und die fundamentale Gespaltenheit dieser Projekte offenzulegen: Sie lässt den Formen des Modernismus ein gewisses Maß an Rettung zukommen. Paradoxerweise geschieht diese Rettung gerade im Moment des Zitierens, des gewaltvollen Herausreißen oder Heraussprengens dieser Projekte aus dem kunsthistorischen Kontinuum – also gerade im Moment ihrer Beschädigung, ihrer Verstümmelung, ihrer Fragmentierung und ihres Sturzes. Strunz' Arbeiten können als dialektische Bilder oder dialektische Bruchstellen im Sinne Benjamins betrachtet werden, als Orte, an denen das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt und wo sowohl dem Gewesenen wie auch dem Jetzt Rettung widerfährt, wo das Gespenst des Modernismus sich zeigen und die Gegenwart – wenn auch nur für die Dauer eines Blitzes – kritisch heimsuchen kann.

---

<sup>19</sup> Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* / *Ein Würfelwurf bringt nie zu Fall Zufall*; in: ders., *Gedichte*, Lambert Schneider, Gerlingen 1993.