



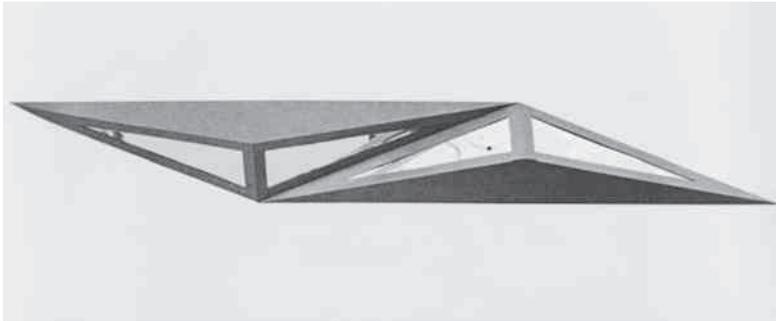
Enthauptung der Medusa durch Perseus, Ton-Amphore mit Reliefdekor aus Theben, ca. 670 v. Chr. / decapitation of Medusa by Perseus, clay amphora with relief decoration from Thebes, about 670 BC

GUIDO FASSBENDER: FRAGMENTE AUS ZEIT UND RAUM

Zum Werk von Katja Strunz
und zur Ausstellung
in der Berlinischen Galerie

Rein formal lassen sich die Arbeiten von Katja Strunz als skulpturale Objekte und Collagen beschreiben, die sich im weitesten Sinn der Formensprache des Konstruktivismus, der Minimal Art und vergleichbarer künstlerischer Avantgarde-Bewegungen gegenstandsloser Kunst des 20. Jahrhunderts bedienen. Wenn auch mit kleinen Abweichungen, Fehlern und Störelementen, die als methodische Brüche eine vertraute und mittlerweile längst in den klassischen Kanon der Kunst- oder Designgeschichte eingegangene Lesart konstruktiver Gestaltung irritieren. Durch sie zeigt sich, dass das Wiederaufgreifen und Integrieren historischer Formen, Materialien und Konzepte bei Katja Strunz kein bloßes Anknüpfen und Fortführen künstlerisch ausformulierter Traditionen ist, sondern Teil einer Strategie der Sichtbarmachung von Zeit, Geschichte und Raum.

Der besondere Umgang mit den bis zum direkten Zitat reichenden historischen Verweisen zeigt sich bereits in der frühen Arbeit „Untitled“ von 1997 (S. 42), die noch während des Studiums an der Kunstakademie in Karlsruhe entstanden ist. Sie steht am Beginn einer Auseinandersetzung mit skulpturalen Objekten und zeigt im Keim bereits sämtliche Ansätze ihrer späteren Arbeiten. Die Grundform zitiert ein Wandobjekt von Robert Smithson („Untitled“, 1963/64, S. 40), das aus zwei zueinander gedrehten spitzwinkligen Dreieckformen besteht. In den Vorderseiten sind Spiegel eingelassen, die den Umgebungsraum spiegeln und ihn im Zentrum zu einem illusionistischen Raum verbinden. In der Fassung von Katja Strunz fehlt nicht nur eine der Dreieckformen, sondern auch die bei Smithson darin eingelassenen Spiegelflächen. Stattdessen sieht man dort nun durch die Arbeit hindurch direkt auf die Wand, auf die das Objekt so (de)platziert wurde, dass die linke Spitze vor eine Fensteröffnung ragt. Hatte das Objekt von Smithson mit Hilfe der Spiegel einen utopischen Raum erzeugt, werden durch das Fehlen der Spiegel und die Platzierung des Objekts auf der Wand die illusionistischen Flächen zu Löchern, durch die der dahinterliegende reale Raum ins Zentrum der Arbeit rückt. Das so übersetzte Objekt wird zu einem „konstruierten Fragment“, das sich nicht nur durch das, was es zeigt, sondern auch durch die Veränderung oder das Fehlen ursprünglicher Eigenschaften definiert. Da die ursprüngliche Form des Objekts entfernt an eine Maske erinnert



Robert Smithson
Untitled, 1963–64

Augenschale (Kylix),
Attisch schwarzfigurige Keramik,
ca. 530 v. Chr. /
Attic black-figure Kylix,
ca. 530 BC



und die Spiegel darin wie Sehschlitz wirken, nennt Katja Strunz diesen Vorgang „den Konstruktivismus erblinden lassen“. Hatte sich zuvor die Welt zu einer utopischen Dimension hin geöffnet, blickt man bei Katja Strunz in die Tiefe einer fragmentarisch rekonstruierten, verlorenen Utopie.

Die Überführung historischer Formen und Fragmente in neue Bezugssysteme geschieht also zum einen durch das Herauslösen aus ihrem – im Fehlen als Leerraum noch immer präsenten – zeitlichen Kontext, zum anderen durch eine methodische Überlagerung und Verschiebung von imaginärem und realem Raum. Wie zuletzt in „Memory Wall“ (2008) (S. 49) zitiert Katja Strunz immer wieder auch das vielleicht bekannteste Werk gegenstandsfreier Kunst, Kasimir Malewitschs „Schwarzes Quadrat“. Die Radikalität, mit der Malewitsch seine Idee einer totalen Gegenstandslosigkeit selbst gegenüber vergleichbaren Ansätzen des Konstruktivismus immer wieder verteidigte, rührte vor allem daher, dass die von ihm gemeinte Gegenstandslosigkeit kein Prozess einer zunehmenden Abstraktion von Elementen der realen Welt darstellte, sondern eine existenzielle, quasi religiöse Seinserfahrung meinte. Es war die Erfahrung, dass sich hinter dem bisher gültigen Bezugssystem des Menschen zur Welt ein „schweigendes Nichts“ verbirgt, das allen gegenständlichen Bezügen und Definitionen widerspricht.¹ Stellvertretend für dieses Nichts stand das schwarze Quadrat. Beschrieb Malewitsch damit eine Wirklichkeit jenseits der Gegenstandswelt, so dringt das schwarze Quadrat bei Katja Strunz genau in diese wieder ein: Schief und im Anschnitt aufs Blatt gedruckt gleitet es aus dem Rahmen, wird zum verbeulten Blech, faltet sich als Würfel in die dritte Dimension und fällt von dort über die Wand in den realen Raum.

Wie bereits in „Untitled“ (1997) angelegt, ist auch für „Memory Wall“ (2008) die Wand keine neutrale Fläche zur Befestigung der Objekte, sondern bestimmt deren Verhältnis zueinander. Robert Smithson, der sich neben seiner künstlerischen Arbeit auch immer wieder mit kunsttheoretischen Fragen auseinandergesetzt hat, unterscheidet bei seinen Werken zwischen Sites und Nonsites. Nonsites wie die beschriebene Arbeit „Untitled“ (1963/64) können an jedem beliebigen Ort, also zum Beispiel in einer Galerie oder einem Museum ihren Platz finden, während Sites wie seine Land Art-Projekte für einen ganz bestimmten Ort entstehen. Bei Katja Strunz, die aus der Enge der Kleinstadt kommend immer von der Weite der Landschaft fasziniert war, in der die Land Art-Künstler in den 1970er Jahren ihre Projekte realisierten, übernimmt die Wand des Ausstellungsraums modellhaft die Funktion der Landschaft. So wie sich die Sites-Arbeiten Smithsons zur Umgebung verhalten, verhalten sich die Objekte von Katja Strunz zur Wand des Ausstellungsraums, auf der sie sich wie Akteure auf einer imaginären Bühne bewegen. Die Wand wird zum Repräsentanten einer realen und zugleich fiktiven Oberfläche der Wirklichkeit, auf der die Objekte nicht bloß montiert sind, sondern zu der sie sich verhalten. Die auf ihr installierten einzelnen Teile können so den Zustand des Fallens, Schwebens oder auch Durchdringens einer Grenze annehmen. In der Arbeit „Zu Fuß zum Piräus“ (2005) können sie sich auch komplett von der Wand lösen und wie Satelliten den Raum davor erobern, wobei sie jedoch nur ihr vorheriges Verhältnis zur Wand auf die Fläche des Bodens erweitern. Hier setzt ein weiterer Strang ihrer Arbeiten an, wie etwa „Yesterday's Echo“ (S. 75), in der kleine Metallobjekte die Flächigkeit der Ebene von unten zu durchdringen scheinen wie Pilze, die aus dem Boden schießen.

Die Wand ist in den Arbeiten von Katja Strunz jedoch nicht immer nur eine lediglich vom realen Raum vorgegebene, unverrückbare Grenze. In „Der müde Traum“ (2008) (S. 33) wird sie selbst zum Akteur des Geschehens, sinkt in sich zusammen und bewegt sich dabei von ihrer einstigen Aufrichtung in die Horizontale der Ebene. Im Zwischenstadium des Übergangs von Wand zu Boden, inmitten des Fallens, entsteht aus den zusammensinkenden Teilen ein neuer Raum, der sich für einen kurzen Moment aufrecht hält wie die gegeneinander stürzenden Gefängnismauern in Heinrich von Kleists „Erdbeben von Chili“, die dem inhaftierten Protagonisten zu Beginn des Texts die Flucht ins Freie ermöglichen.²

Hier begegnen sich zwei von Katja Strunz immer wieder zusammengebrachte Bewegungen, die sie formal wie inhaltlich in ihren Arbeiten mal als Zusammenfallen und Zusammenfallen, mal als Einfallen und Einfallen durchspielt und zu Leitbegriffen der Grammatik ihrer Arbeiten entwickelt. In einem letzten Schritt geht das

Zusammenspiel von Fallen und Falten schließlich von der Wand auf den kompletten Raum über. Für die Arbeit „Einfalt der Vier“ (S. 10/11), die als Teil der Ausstellung „Im Geviert“ 2010 für das Saarländermuseum Saarbrücken entstanden ist, hat Katja Strunz den 700 Quadratmeter großen Ausstellungsraum mit neu eingebauten Wänden auf etwa ein Zehntel der ursprünglichen Fläche geschrumpft. In diesem neu geschaffenen Raum schiebt sich dem Betrachter eine weiße, raumhoch gefaltete Blechfläche entgegen, die als verdichteter Rest auf die ursprüngliche Größe des Raums verweist.

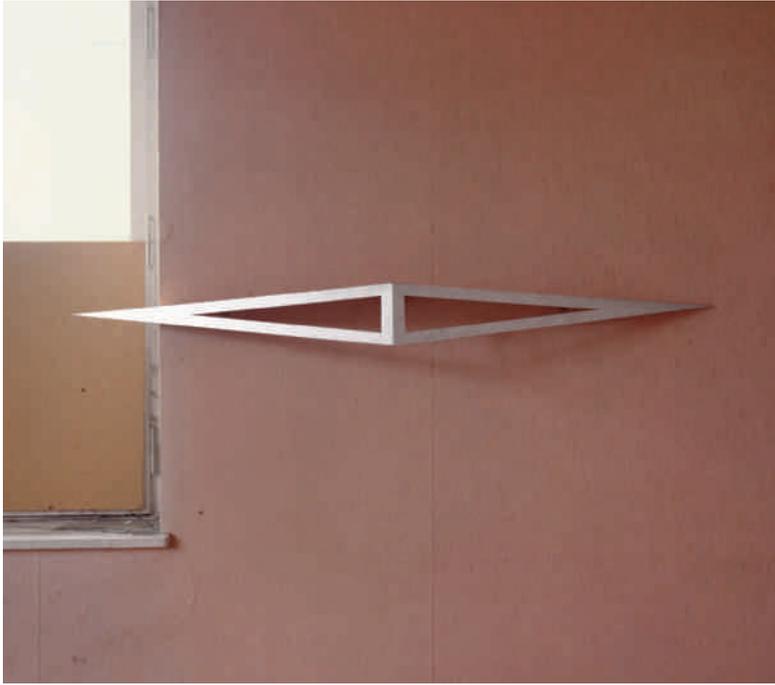
Neben den skulpturalen Objekten entstehen von Beginn an parallel Arbeiten auf Papier, die Katja Strunz alle mit dem auf den ersten Blick irritierenden Überbegriff der Collage benennt. Zwar gibt es darunter tatsächlich zahlreiche Arbeiten, die aus ausgeschnittenen und aufgeklebten Teilen bestehen und dem klassischen Begriff der Collage entsprechen. Die Arbeiten der Serie „Yesterday's Papers“ (S. 78–81), an der sie seit 2000 arbeitet und von der Teile auch in der Ausstellung der Berlinischen Galerie gezeigt werden, wirken dagegen zunächst lediglich wie unbearbeitete Blätter aus historischen Publikationen. Als lose, vergilbte Buchseiten sind sie höchstens insofern Collagen, als sie aus dem inhaltlichen und historischen Kontext des Buchs herausgerissen wurden und nun als losgelöste Fragmente wie gestrandete Zeugnisse der Vergangenheit einer gegenwärtigen Betrachtung ausgesetzt werden. Doch auch wenn der Kontext, dem die Blätter entrissen wurden, inhaltlich nicht mehr zu entschlüsseln ist und sich die Entstehungszeit der ursprünglichen Publikation zeitlich lediglich ungefähr errahnen lässt, merkt man bei näherer Betrachtung, dass mit den Blättern noch etwas anderes nicht stimmen kann. So unterliegen die aufgedruckten Wörter an einigen Stellen nicht mehr dem klassischen Zeilen-Raster des Buchdrucks, sondern stehen auf dem Kopf, bilden losgelöste geometrische Formationen oder sind direkt in ein Bildmotiv gedruckt. In anderen Blättern wurde das im Bleisatz normalerweise unterhalb der druckbaren Ebene der Buchstaben liegende Blindmaterial – das die Abstände und Zwischenräume bestimmende Nichts zwischen den Zeilen – als schwarze Linien auf das Blatt aufgedruckt. Als Technik der Blätter ist „Buchdruck auf Papier“ angegeben, und so wird klar, dass die aufgedruckten Wörter und Formen zwar im klassischen Bleisatz-Buchdruckverfahren entstanden sind, jedoch von Katja Strunz selbst nachträglich aufgedruckt wurden. So greifen die neu gesetzten Zeichen mit historischen Mitteln in eine Sphäre der Vergangenheit ein, die sie nach eigenen Regeln neu bespielen. Die Buchstaben fallen dabei in den Raum der Geschichte und durchmessen im Fallen eine historische Distanz, die als Resonanzraum Vergangenheit und Gegenwart neu verschränkt.

DREHMOMENT (VIEL ZEIT, WENIG RAUM)

Für die Ausstellung in der Berlinischen Galerie hat Katja Strunz unter dem Titel „Drehmoment (Viel Zeit, wenig Raum)“ zwei Raumkompositionen entworfen, die an die Idee des Zusammenfallens und Zusammenfaltens von Raum anknüpfen und auf unterschiedliche Weise mit dem Ort agieren, an dem sie platziert sind. Der erste Teil der Ausstellung besteht aus einem unregelmäßig gefalteten Metallblech, das den vorderen Teil der 40 Meter langen und 8 Meter breiten Ausstellungshalle besetzt. Die Gesamtfläche des ineinandergefalteten Blechs entspräche, würde man es wieder auseinanderfalten, etwa der Breite des Ausstellungsraums. Anders als die zur Wand ausgerichteten Faltarbeiten von Katja Strunz, die ihren Bezugsraum von der Fläche in die dritte Dimension übersteigen und damit Raum erschaffen, entsteht durch die auf eine Weite des Raums ausgerichtete Faltung der Eindruck des Zusammenfallens und Verkleinerns von Raum, der sich wie bei einer Implosion auf einen Punkt im Zentrum hin zusammenzieht.

Der erste Teil gibt damit ein Thema vor, das sich bereits im Titelzusatz „Viel Zeit, wenig Raum“ andeutet. Die Formulierung bezieht sich auf eine berühmt gewordene Beschreibung von Heinrich Heine, der 1843 von Paris aus seine Erfahrung mit der damals gerade beginnenden Verbreitung der Eisenbahn beschreibt: „Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unseren Anschauungen und Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Raum und Zeit sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahn wird der Raum getötet und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig. (...) In viereinhalb Stunden reist man jetzt nach Orléans, in ebenso viel Stunden nach Rouen. Was wird das erst geben, wenn die Linien nach Belgien und Deutschland

Untitled, 1997
Holz, Farbe / wood, paint
18 x 121 x 14 cm



ausgeführt und mit den dortigen Bahnen verbunden sein werden! Mir ist, als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris zugerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Haustür brandet die Nordsee.³

Die zweite Hälfte des Raums dominiert ein monumentales schwarzes Blechband, das durch eine verbogene Stahlstange auf 7,50 Meter Höhe gehalten wird und dessen lose Enden am Boden aufliegen (S. 90/91). Im Vergleich mit der Skulptur im ersten Teil der Halle zeigt es regelmäßige, parallel verlaufende Faltungen, die sich als gleichmäßiger Rhythmus durch die gesamte Form ziehen. Als frei im Raum hängendes Objekt erinnert das Band an die ebenfalls freistehende weiße Treppe im angrenzenden Ausstellungsraum, die als zentraler Ausgang das Erdgeschoss der Berlinischen Galerie mit dem Obergeschoß verbindet. Als ihre unbegehbare Negativ-Variante erreicht das Band ebenfalls das Höhenniveau des Obergeschosses, endet jedoch im Nichts des Luftraums der Halle und sinkt von dort – erschlaft und unfähig, sich selbst zu tragen – wieder hinab auf den Boden. Ähnlich wie in der Arbeit „Einfalt der Vier“ wirkt die Faltung wie das Ergebnis eines Zusammenschiebens und Verdichtens von Raum. Im ausgefalteten Zustand entspräche das Band etwa der Länge der Ausstellungshalle. Anders als die Form im ersten Teil der Halle zieht sich das Band jedoch linear zusammen. Die Faltung wirkt dabei so, als wäre das Band mit hoher Geschwindigkeit gegen die Wand am Ende der Halle gerast und dabei gewaltsam zusammengedrückt und in den Luftraum nach oben geschoben worden. Der Anfang und das Ende des Bands sind so zueinander platziert, dass der Eindruck einer sich zur Kreisform schließenden Verbindung entsteht – oder genau entgegengesetzt: der Anfang und das Ende sind Ergebnis der Unterbrechung einer ursprünglich in sich geschlossenen Form.

Im White Cube des Ausstellungsraums erinnert das Band aber auch an suprematistische Gestaltungselemente Malewitschs, der in mehreren Arbeiten schwarze diagonale Streifen als Zeichen dynamischer Bewegung verwendet hat. Wie die Futuristen war auch Malewitsch begeistert von Maschinen und Geschwindigkeit: „Längst schon hätten die Straßen der Städte freigemacht werden müssen für die ungehinderte Entwicklung der Automobile“, heißt es im Suprematistischen Manifest, und

weiter: „Selbst das Automobil gehört eigentlich schon in die Rumpelkammer, auf den Friedhof des Eklektizismus (...). Die neuen Behausungen des neuen Menschen liegen im Weltraum. Die Erde wird für sie zur Zwischenstation, und dementsprechend müssen Flugplätze angelegt werden.“⁴ Die Form des schwarzen Bands ließe sich so, ähnlich wie schon das schwarze Quadrat, als Fragment einer verunglückten utopischen Maschine lesen, die von den frühen Avantgarden des 20. Jahrhunderts als Zukunftsvision einer neuen, besseren Welt ins All geschossen wurde, und die Katja Strunz nun als ramponierte, verbeulte und zerbrochene Teile im realen Raum zerschellen lässt.

Auch der Titel „Drehmoment“ legt die Assoziation von Maschinenteilen nah. Drehmoment bezeichnet die Kraft, die ein Fahrzeug in Bewegung versetzt. Das schwarze Band wirkt in dem Kontext wie der Antriebsriemen eines Motors, der im gerissenen Zustand die Bewegung zum Stillstand bringt. Es erinnert aber zugleich auch an ein gerissenes und mit dem Drehmoment in die Mechanik des Abspielgeräts gequetschtes Magnetband, wie es früher für Ton- und Videoaufzeichnungen verwendet wurde und noch heute in Bandrobotern zur Langzeitarchivierung digitaler Daten genutzt wird. Nach Paul Virilio geschieht seit den 1960er Jahren das Wesentliche der Erfahrung von Raum und Zeit nicht mehr auf den Verkehrswegen eines geografischen Territoriums, sondern im elektronischen Äther der Telekommunikation.⁵ Die Rechenkraft der Computer wird dabei zum letzten Typ von Motor, dem kinematischen Motor, der für den beschleunigten, weltweiten Transport der Bilder zuständig ist.⁶ „Die automobilen, audiovisuellen und informatischen Technologien verlaufen alle in Richtung auf ein und dieselbe Restriktion, auf ein und dieselbe Zusammenziehung von Dauer. Es ist eine tellurische Kontraktion, die nicht nur die Weite der Territorien in Frage stellt, sondern auch die Architektur der Gebäude und des Wohnraums.“⁷ Die Erfahrung von Raum, Weite und Realität würde demnach vermittelt durch die Bilder, die über das Display in den Wohnraum gebracht werden, weshalb das wichtigste Möbelstück der ergonomische Sessel wird, auf dem man hin und her gefahren wird, ohne wirklich zu fahren, und geträumt wird, ohne zu träumen.⁸

1: Vgl. Werner Haftmann in: Kasimir Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt, Köln 1962, S. 8ff

2: In einer weiteren Arbeit mit Wänden, „Zeitraum #9“, die zugleich raumgreifende Installation wie real genutzte Ausstellungsarchitektur für eine Ausstellung zum Werk des polnischen Konstruktivisten Władysław Strzemiński war, wird die Wand zum Text. Für die Arbeit hat Katja Strunz mit Ausstellungswänden in einer von Strzemiński selbst entwickelten Typografie den für den Besucher nur über eine Grundrisszeichnung lesbaren, aber physisch begehbbaren Begriff „ZEITTRAUM“ in die Ausstellungsfläche geschrieben.

3: Zitiert nach: Heines Werke in 10 Bänden, Leipzig 1910, Bd. 6, S. 291 f

4: Kasimir Malewitsch: Suprematistisches Manifest Unowis, in: Kasimir Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt, Köln 1962, S. 285

5: Vgl. Paul Virilio: Das letzte Fahrzeug, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer neuen Ästhetik, Leipzig 1991, S. 270

6: Vgl. ebd. S. 275

7: Paul Virilio, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer neuen Ästhetik, Leipzig 1991. S. 276

8: Ebd.