



Valérie Knoll

ARCHITEKTUR ALS MODELL

In den letzten Jahren sind nicht zuletzt bei einer jüngeren Generation von Künstlerinnen und Künstlern wenigstens zwei Tendenzen im Umgang mit Skulptur festzustellen: Skulptur tritt im Gefüge der Installation als eine Ansammlung industriell gefertigter Artefakte auf, wobei der mit Duchamp eingeleiteten Kodifizierung des Readymade als Skulptur weiterhin Folge geleistet wird. Auf der anderen Seite gibt es künstlerische Praktiken, die als prozessorientiert beschrieben werden können und in denen Skulpturen aus gemeinhin als traditionell zu bezeichnenden Materialien wie beispielsweise Holz, Gips oder Stein gefertigt sind. Ebenso häufig im installativen Zusammenhang scheint hier der Versuch einer Restaurierung des Begriffs des „Poetischen“ eine Rolle zu spielen. Manche sprechen bei diesen beiden Tendenzen von Post-Minimalismus oder einer Reaktivierung der Arte Povera.

In den Arbeiten von Christiane Blattmann lassen sich durchaus Charakteristika beider Richtungen feststellen, jedoch zeichnet sich ihre Herangehensweise an Skulptur und Installation, deren klare Unterscheidbarkeit

heute ihre Selbstverständlichkeit verloren hat, vor allem durch etwas Drittes aus, nämlich den unmittelbaren Bezug auf Architektur: Nicht explizit die Architektur des Ausstellungsraums, wenn auch viele ihrer Arbeiten ortsspezifisch konzipiert sind, sondern vielmehr die Inspiration durch und das Interesse an urbaner Architektur bzw. urbanen wie auch innenarchitektonischen Oberflächen, Formen und Designs. Blattmann interessiert sich für die Skulpturalität von Architektur und die Architektonik von Skulptur, die sie rekursiv aufeinander bezieht. Ein Interesse, auf das auch die gemeinsam mit Jannis Marwitz realisierte BETONGALERIE (2011 – 2013) auf St. Pauli in Hamburg hinweist, deren aus Stelen gebildeter öffentlicher Raum im gleichen Maße in den Registern der Architektur und des Skulpturalen spielt. Architektur, so könnte formuliert werden, nimmt bei Christiane Blattmann die Funktion formbaren und formgebenden Materials ein, das sie im Medium der Skulptur und Installation verhandelt. Ihre Arbeiten treten dabei weniger als Mischform zwischen Kunst und „realer“ Architektur auf, wie es etwa bei den Pavillons von Dan Graham der Fall ist, sondern sind primär als Kunst-Objekte zur Anschauung ausgewiesene Denkfiguren im auch physisch begehbaren Raum. Somit wird Architektur in ihrer Praxis nicht nur als Referenz oder reales bzw. ideelles Material begriffen, sondern vielmehr als (Denk-)System, dessen gesellschaftliche und körperlich-performative Implikationen in ihren Arbeiten künstlerisch abstrahiert und verhandelt werden.

Im Folgenden wird der Blick auf die Installation ROTIERENDE INTERIEURS (2012) gerichtet, in der

wesentliche Ansätze der Künstlerin versammelt sind. In der aus verschiedenen Elementen bestehenden Installation hängen bedruckte Stoffe an Edelstahlträgern wie an Teppichstangen herunter und strukturieren in ihrer Vertikalität die begehbare Installation. DIE ÖFFNUNG (2012), so der Titel dieser Serie von Skulpturen, lässt an Räume segmentierende Paravents denken. Im Gegensatz zu Paravents, die auch abschirmen sollen, sind die Stoffe an den massiven Stahlträgern aber leicht transparent und belassen die dahinter liegenden Teile der Installation und andere Betrachterinnen und Betrachter in der Sichtbarkeit. Anhand dieser semitransparenten Stoffe wird das Interesse der Künstlerin an der Verbindung von (Innen-)Architektur und Malerei als Sichtbarkeit strukturierende Membran deutlich. Wird in der Kunst seit einigen Jahren über erweiterte malerische Praktiken gesprochen, über Malerei, welche weder Leinwand noch Pinsel benötigt (oder auf die man sich nicht setzen darf), so werden in der Installation die fein gewobenen und bedruckten Stoffe zu Malerei designiert. Auf diesen sind Motive wie beispielsweise eine im Bildraum schwebende und wie ein Kleidungsstück illusionistisch drapierte Backsteinwand abgebildet. Diese beinahe skulptural wirkenden Bildformen lassen abwesende Körper(-architekturen) imaginieren und verweisen damit auch auf das performative Potenzial vieler der installativen Arbeiten der Künstlerin. Wenn in diesen Drucken zugleich eine Variante dessen aufgegriffen wird, was heute als Malerei diskutiert werden kann, beispielsweise Readymade-Dinge wie Textilien, so wird ebenso ein Bezug zur Frühgeschichte

der Malerei und die Verbindung von Malerei und Architektur hergestellt: Die wie Fahnen im Raum hängenden Stoffe können innerhalb der Installation als abstrakte Idee von Wandmalerei verstanden werden.

Auffällig ist die ausgewogene Komposition der formal minimalistischen Installation, das sorgfältige Arrangement der einzelnen Elemente im Raum und in ihrem wechselseitigen Bezug sowie die harmonische Koloration in gedeckten, erdigen Farben, die an ein abstraktes und zugleich sehr bildhaftes Stillleben aus Skulpturen denken lässt. Signifikantes Element ist der weiche und dämpfende Kork, der in einer Variation der Arbeit den Boden komplett bedeckt und in einer anderen in nicht ganz ausgerollten Bahnen ausgelegt wurde, wodurch ihm eine verstärkte skulpturale Qualität im Übergang zwischen horizontaler Erstreckung und vertikaler Errichtung zukommt. Kork, vor allem mit praktischem Alltagsdesign oder mit Isolierfunktion assoziiert, ist in der zeitgenössischen Kunst ein selten gesehenes Material, vielleicht weil ihm etwas ästhetisch Unzeitgemäßes anhaftet. Durchaus kann in Blattmanns Praxis generell ein Interesse an einer als traditionell zu bezeichnenden Bild- und Formen- und Materialsprache konstatiert werden.

An diesem Punkt ist es angebracht, sich die Titel der Skulpturen näher anzusehen. Die bereits detaillierter beschriebene Arbeit ÖFFNUNG ist sichtlich mit der Transparenz der Stoffe in Verbindung zu bringen, verweist aber auch auf illusionistische Fensterdarstellungen in antiken Wandmalereien und lässt hierbei

an das berühmte Diktum Albertis von der Malerei als Fenster zur Welt denken. Auf den nur halbtransparenten Membranen gerät der Blick gleichermaßen ins Stocken, wie er auch durch die Stoffe hindurchgeht und eine Verbindung zwischen installativer Struktur und räumlichen Bewegungsmöglichkeiten zulässt.

Eine andere Arbeit, METIS (2012), mit dem Namen einer Göttin aus der griechischen Mythologie, die für eine Wissensform Pate steht, die praktisches, komplexes, implizites Wissen bezeichnet, verweist auf andere Weise auf die Übergänge zwischen dem Belebten und dem architektonisch Unbelebten. Nicht nur über die vertikale Gestalt der hohen Ast-artigen Keramik-Stelen, sondern auch über die Namensgebung wird diesen Skulpturen etwas Anthropomorphes angeheftet und damit auf eine traditionelle Eigenschaft von Skulptur wie auch Architektur Bezug genommen, das Verhältnis zur menschlichen Statur aufzugreifen und mitzudenken. Paradigmatisch wird dies in der durchaus kritisch zu betrachtenden Absicht Le Corbusiers verdeutlicht, mit dem MODULOR eine überzeitlich und universell gültige Stellvertreterfigur für den Menschen zu konzipieren, von dem ausgehend Architektur allererst zu entwerfen sei.

Eine nicht figurative Skulptur nach einer mythologischen Figur zu benennen und damit auf eine Periode repräsentationaler künstlerischer Produktion zu verweisen, zeugt vom Vergnügen am Symbolischen, wodurch solch „klassische“ Ausdeutungsversuche beim Betrachter geradezu stimuliert werden. Zeitgenössischer hingegen wirkt der Titel UNPRODUKTIVE

VERAUSGABUNG (2012) der als Kontrapost zu METIS lesbaren Keramikskulpturen, bei dem man allererst an die recht zeitgemäße derzeitige Angst vor Unproduktivität denken kann. Bei UNPRODUKTIVE VERAUSGABUNG handelt es sich um Skulpturen aus Terrakotta, von denen manche an die Grundstrukturen unfertiger Architekturmodelle denken lassen, andere an Bruchstücke von nicht näher zu identifizierenden Objekten. Durch ihre Materialität und ihr Volumen werden sie in der gesamten Installation neben METIS einem klassischen Skulpturenbegriff am ehesten gerecht. In dieser Skulpturengruppe kommt ein Moment des Unfertigen, des Zerstörten, eines (un-)unterbrochenen Produktionsprozesses zum Tragen, was als Anspielung auf das Bewusstsein von der Fragilität von Ideen und ihrer Ausführung gedeutet werden kann, mithin gar als Defizit architektonischer Realisation im Allgemeinen, die eine vorher kaum abzusehende Nutzung noch stets zu antizipieren bemüht ist.

Gebaute Architektur ist in ihrer Anwesenheit prägender und dominanter, als Kunst es je sein kann. Dennoch vereint die Installation ROTIERENDE INTERIEURS auf plastische Weise formale zeitgenössische künstlerische Ansätze im Übergang von Skulptur zu Installation und ist zugleich Ausdruck des Nachdenkens über elementare Fragen der Architektur, die im Zusammenspiel von Skulptur und Architektur gestellt werden können. Etwa nach dem Verhältnis von piktoralen Qualitäten, Repräsentationalismus und der Organisation von Dingen im Raum, was in der Architektur Fragen nach dem Verhältnis von Oberfläche, Szenografie oder

Struktur entsprechen würde. In diesem Zusammenhang werden noch zentralere und weniger formalistische Fragestellungen nach dem räumlich-gesellschaftlichen Dispositiv aufgeworfen, nach der räumlichen Gestaltung als Handlungskatalysator für den Betrachter: sei es im realen oder im Ausstellungsraum.

Die Skulpturen werden zu installativen Arrangements verbunden, die einen bühnenartigen Raum eröffnen, die – auch hinsichtlich ihres Potenzials als Setting für soziale Performances – als prototypische Schauplätze verstanden werden können. Zentral, so könnte man sagen, ist die in der Installation sichtbar werdende Flexibilität, eine Konstellation möglicher Kompositionen, was nicht zuletzt auch durch den Titel ROTIERENDE INTERIEURS vorweggenommen wird. Alle Objekte sind so geschaffen, dass sie zirkulieren, neu angeordnet, rekombiniert werden können und Trägersystem und Exponat in den Bereich des Ununterscheidbaren hinein miteinander verschlingen. Der prinzipiellen Rekombinierbarkeit der einzelnen Elemente haftet eine Offenheit an, die, gestützt durch die Titel, den Ort der Installation in einen veränderlichen Raum verwandeln und die Bedeutung hin zu einem realen wie auch metaphorischen Raum der Möglichkeiten. Zu beantworten bleibt, ob die Rotation zu einer zentripetalen Verdichtung des Raums führt oder dieser durch Fliehkräfte in einer unausgesetzten Bewegung offen gehalten wird.