

Raimar Stange

A Stone is not a Stone is not a Stone

Fünf Fragmente über Daniel Knorrs Skulptur „State of Mind“ (2007)

I.

Auf dem ersten Blick liegen da nichts als Steine auf einem weißen Podest. Ein wenig erinnert dieses Ensemble an eine Präsentation aus einem archäologischen Museum, doch der Blick auf das Titelschild macht dann stutzig, liest man doch dort unter dem Titel „State of Mind“ (2007) akkurat aufgelistet: „Cellulite from destroyed secret documents of STASI, 17 big hunks, 9 small hunks, cellulose dust“, dazu die jeweiligen Größenangaben. Aus zerschredderten geheimen STASI-Akten nämlich wurden diese Steine gefertigt, aus Akten also, mit denen die gefürchtete „Staatssicherheit“ der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik das politische Bewusstsein, den „state of mind“ ihrer Bürger/Innen, dokumentieren und archivieren wollte. Solche Akten entschieden nicht nur z. B. über die Karrierechance eines in dem totalitären System der DDR lebenden Menschen, sondern im Extremfall auch über Leben und Tod. So handelt es sich bei dieser Skulptur des rumänischen Künstlers Daniel Knorr gewissermaßen um ein „trojanisches Pferd“, um eine Skulptur, die trotz ihrer scheinbar harmlosen, wie gesagt archäologischen, Anmutung dann doch überaus politische Inhalte in sich birgt.

II.

Destruktion und anschließende Transformation also sind die beiden gestalterischen Prozesse, die der Skulptur „State of Mind“ ihre Form geben: So werden die zerschredderten Akten von Daniel Knorr genutzt, um ein Kunstwerk zu schaffen, das zunächst die ihr innewohnende Brisanz verschweigt, dann aber, wir werden es später sehen, sogar noch zusätzliche Brisanz zu der oben beschriebenen entwickelt. Diese artistische Strategie des quasi Ab- und Aufbaus ist durchaus typisch für die Arbeit des Künstlers. So hat Knorr für die 5. Berlin Biennale 2008 die Installation „Nationalgalerie“ (2008) konzipiert, die aus 58 an der Fassade der Berliner Neuen Nationalgalerie hängenden Fahnen besteht. Die Fahnen sind vom Künstler aus den Farben der Fahnen der in Berlin ansässigen Studentenverbindungen komponiert. Die auf den Fahnen sonst zu sehenden Symbole wurden entfernt und auch die ursprüngliche Anordnung der Farben auf ihnen wurde zerstört. Stattdessen hat Knorr diese Farben in der Tradition der abstrakten Kunst seit der Avantgarde neu arrangiert und damit nicht zuletzt auf Werke der Sammlung der Neuen Nationalgalerie angespielt, etwa auf Barnett Newmans wichtiges Bild „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue“ (1969/70). Auch der künstlerische Transformationsprozess der Installation „Nationalgalerie“ birgt ein ganzes Bündel von politischen Fragestellungen. So wird etwa das Wort „National“ in Namen der Neuen Nationalgalerie kritisch gegengelesen, indem es einerseits mit dem Nationalitäten repräsentierenden Genre Flagge, andererseits mit den rechts-konservativen Studentenverbindungen in Verbindung gebracht wird. So wird hier kritisch nach der politischen Ausrichtung von (avantgardistischer) Kunst gefragt, bekanntlich haben z. B. Teile der russischen Avantgarde später den Stalinismus unterstützt. Und auch die Frage „Wer hat Angst vor Rot“ kann ja durchaus politisch verstanden werden. Einen ähnlichen, jetzt aber fiktiven Transformationsprozess beschreibt übrigens der chilenische Autor Roberto Bolaño in seinem Buch „Die Naziliteratur in Amerika“ (1996): Ein gewisser „Willy Schürholz“ zeichnet da in die chilenischen Wüste mit Hilfe von Bulldozern einen gigantischen „Plan eines idealen Konzentrationslagers“. Aus der Luft betrachtet wird diese „unheilverkündende Abfolge schnurgerader Linien“ aber zu einem abstrakt-poetischen Bild, der Plan verwandelt sich nämlich „in ein graziles Spiel gewellter Linien“.

Bereits 2005 gelang Knorr im rumänischen Pavillon auf der 51. Venedig-Biennale sogar, an die Stelle der Destruktion eine vollständige Dematerialisierung zu setzen. Der Pavillon blieb damals nämlich komplett leer, die Arbeit bestand zunächst nur aus ihrem Titel „European Influenza“ (2005). Dieser provozierende Titel sowie die das Publikum enttäuschende Leere des Pavillons führten dann zu mehr

oder weniger erregten Reaktionen von Kritikern und Publikum. Diese Rezeption, materialisiert z. B. in Zeitschriften oder Internet-Blogs, transformiert die Dematerialisierung in bester Tradition der Konzept Art dann doch zu einem konkreten, sprachlichen Werkkörper.

III.

In der Kunstgeschichte ist die ästhetische Strategie von Destruktion und Transformation mit der Avantgarde Anfang des 20. Jahrhunderts auf den Plan getreten. Die dadaistischen Collagen z. B. waren zusammengesetzt aus zunächst zerschnittenen oder zerbrochenen Alltagsmaterialien. Später setzte die „Situationistische Internationale“ und vor allem die Fluxus-Bewegung diese Tradition fort, man denke nur an die von Daniel Spoerri in seinen „Fallenbildern“ zerstörten Objekte wie Uhren oder Teller. Wichtig in dem Kontext von Destruktion und Transformation aber ist vor allem der deutsche Künstler Gustav Metzger, der in frühen 1960er Jahre die „sich selbst zerstörende Kunst“ erfand. Z. B. malte Gustav Metzger damals Bilder mit einer Farbe, die die Leinwand nach und nach zerstörte. Oder er brachte Kristalle zum Schmelzen, ließ einen Lichtstrahl durch diese Schmelze schießen, was dann zu abstrakten Lichteffekten führte. Übrigens: Der The Who-Gitarrist Pete Townshend war von dem im Londoner Exil lebenden Künstler beeinflusst, hörte er doch dort Vorlesungen von ihm. Das legendäre Zerstören seiner Gitarre während eines Konzertes war letztlich eine Idee Gustav Metzgers.

IV.

Nicht nur die zerschredderten STASI-Akten bergen politisch Prekäres, auch die aus ihr entstandenen Steine sind – Adam Szymczyk schreibt es in seinem Text „The High, the Low, and the Odd“ (2009) – alles andere als ein bloßes Objekt. Szymczyk schreibt über die Skulptur: „Presented on a pedestal, it could be a piece from the museum of resistance – one of the stones thrown at police during a demonstration.“ Die Steine transformieren also ein weiteres Mal: Waren sie zunächst nichts als eine Pressung vernichteter STASI-Akten, die dann liegend auf einem Podest zu einem archäologisch anmutenden Kunstwerk wurden, erweisen sie sich daraufhin quasi als kritisches Archiv und Denkanstoß. Zudem erscheinen die Steine jetzt als links-aktivistische Waffe, die im Straßenkampf gegen „Ordnungskräfte“ und Fensterscheiben z. B. eingesetzt werden. Die Steine besetzten so letztlich in „State of Mind“ destruktive Kräfte – der Prozess von Destruktion und Transformation wird gewissermaßen zum Loop. Gleichzeitig aber sind die Steine aus Pappmache, ihre Durchschlagkraft ist also äußerst gering, hat lediglich symbolischen Wert.

V.

Die besagte Diskrepanz von symbolischer und realer Kraft, die in Knorrs Werk immer wieder ausbalanciert wird, thematisiert auch die Beziehung von (autonomer) Kunst und (politischem) Aktivismus. Folgt man den Schriften des französischen Philosophen Jacques Rancière, dann hat die Veränderung unserer Vorstellung vom Bild bereits eine politische Dimension. Andere Theoretiker sind da skeptischer, so schrieb Carl Einstein bereits in den 1930er Jahren in seinem Klassiker „Die Fabrikation der Fiktionen“ Rancières Gedanken widersprechend: „Man hatte über vieldeutige Bilder das Sein vergessen und glaubte, der Wechsel einer Imagination bewirke die tatsächliche Verwandlung des Seins.“ Die Skulptur „State of Mind“ steht gleichsam an der Schnittstelle von rein ästhetischer und dezidiert aktivistischer Auffassung: Knorrs Arbeit nutzt vieldeutige Bilder, um auf Möglichkeiten des politischen Handelns hinzuweisen. Im historischen Rückblick wird totalitäres Handeln bedacht, im Möglichkeitsraum des Machbaren aber erscheint das emanzipative Umgehen mit Politik wichtig, sei es auch nur in der Form des Werfens von Pappmache-Steinen.

in:

Sammlungspublikation Kontakt, hrsg. Kontakt. Die Kunstsammlung der Erste Group und ERSTE Stiftung, Wien 2016