

# KÜNSTLER\_INNEN BAUEN BARRIKADEN<sup>1</sup>

Christian Egger

Eine erste Begegnung mit den Arbeiten der Künstlerin Andrea Winkler fand im Zuge von Recherchen im Vorfeld einer Gruppenausstellung am Künstlerhaus KM–, Halle für Kunst & Medien in Graz statt. Diese versammelte damals Werke, die, ausgehend vom Readymade – verstanden als künstlerische Auseinandersetzung mit alltäglichen (Konsum-)Objekten oder industriellen Verfahren und Materialien –, den autonomen Skulpturbegriff erweiterten und Malerei, Film und Video miteinbezogen. Arbeiten, die unterschiedlichstes digitales Quellenmaterial als gleichwertige Bestandteile von Skulptur verwendeten, waren darin ebenso zu sehen wie Werke, die den Ausstellungsraum mit reflektierten. Gerade hinsichtlich des letzten angesprochenen Punktes übererfüllten und sprengten die künstlerischen Arbeiten Winklers, ihr in situ entwickeltes Antidisplay *Short Lets Considered – III (Hermits)* (2014), diesen kuratorischen Ansatz. Denn die scheinbar so beliebig im Ausstellungsraum verstreuten Elemente von Absperrungssystemen, die Ketten und Karabiner, Spuren von Styropor, Rollkoffer etc. vermittelten glaubhaft, dass hier etwas Unbeabsichtigtes, noch nicht Fertiges, nicht für die Ausstellung Freigegebenes oder gar nicht beseitigte Reste eines während des Aufbaus stattgefundenen Unfalls zu sehen seien und man es also mit zufälligen Spuren einer institutionellen Nachlässigkeit zu tun habe. Das hinterließ ein Gefühl des Zu-Ende-gespielt-Seins, einer gezielten Aufhebung des Unmittelbaren – als wäre man an einen Ort gelangt, an dem Kalkül und Rationalität vorerst endeten. Das skulpturale Arrangement, das zwischen ortsspezifischer Installation, objet trouvé und inszeniertem (Neben-)Schauplatz oszillierte, täuschte und desillusionierte in einem – als weigerte sich die Künstlerin, das Spannungsverhältnis zwischen mimetischer Repräsentation und distanzierender Abstraktion eindeutig in die eine oder andere Richtung aufzulösen. Stattdessen schien sie an der wechselseitigen Notwendigkeit beider Momente festzuhalten und den situativen Anordnungen eine anschauliche Vorstellung von der Macht, Wirkweise und Reflexionsleistung ästhetischer Illusion zu geben. Man erkannte zwar die orientierenden Restfunktionen der Leit- bzw. Absperrungssysteme, welche noch Vertrauen auf die Möglichkeit eines geordneten Blicks stifteten, spürte aber zugleich die *Kaputtheit* einer nicht nachvollziehbaren Ausnahmesituation und geriet folglich selbst in den Status eines Zeugen, der sich bemüht, die Situation mit Interpretationen aufzuladen. Auch ließ sich nicht sofort der exakte Umfang des Terrains erschließen, in denen die Elemente der Arbeit von Winkler wirkten – etwa aufgrund der weiterführenden Sprayspuren an den Wänden. Die Signalwirkung der Leit- und Absperrungssysteme, die vorschrieben, diese Szene oder diesen Tatort eines nicht eindeutig zu bestimmenden Vorfalls nicht zu durchschreiten, barg weitere Irritation.

<sup>1</sup> Vgl. Ludwig Rubiner, *Künstler bauen Barrikaden. Texte und Manifeste, 1908–1919*, Darmstadt 1988.



















Zugleich verfügten diese Systeme aber auch über eine über die situative Anordnung hinausweisende Qualität: Indem Winkler die Fiktionalität der situativen Anordnung und des Ersatzcharakters des Vorgeführten herausarbeitete, demonstrierte sie, dass die skulpturale Anordnung nicht als sie selbst, sondern als Verweis auf etwas ständig mediatisiertes Anderes, Nichtdarstellbares angesehen werden soll – wie wenn die Erinnerung an die Begrenztheit der Möglichkeit der Darstellung den Rang desjenigen, auf das angespielt wird, erhöhen würde. In Ansätzen vergleichbar etwa mit Matias Faldbakkens Beitrag zur 2012 stattgefundenen *dOCUMENTA (13)*, als er in einer öffentlichen Jugendbücherei in jener Sektion, die einführende Wirtschaftslehrbücher enthielt, eine Unordnung in den Ausmaßen eines Kometeneinschlags simulierte, wohl wissend, dass die Verunsicherung im öffentlichen Raum durch ein Kunstwerk namens *Untitled (Book Sculpture)* selbst bei sehr großer Irritation vor Ort wesentlich harmloser ausfällt als das echte, schwer in Buchform zu zwängende spekulative Wirtschaftstreiben *draußen*. Bei Faldbakken wie bei Winkler kommt es zu einer Thematisierung der Rauminszenierung selbst, weil solche Installationen so erscheinen, als wären sie, trotz ihrer distanziert analytischen Atmosphäre, gerade eben einmal so *passiert*.

„Wenn das Kunstwerk als Grenz- oder Ausnahmefall des Kommens und Gehens betrachtet werden kann, als Schauplatz eines Erscheinens, das der Herstellung bedarf, ohne auf sie zurückführbar zu sein, lässt sich umgekehrt vielleicht behaupten, dass das Verhältnis zur Kunst als eine verdeutlichende Übertreibung des Verhältnisses zum Schauplatz betrachtet werden kann oder dass das Verhältnis zu einem Ort als Schauplatz und zum Schauplatz als dem Ort eines Erscheinens im Verhältnis zur Kunst vorgebildet ist. Kunst ist, folgt man Kant, an den Adornos Bestimmung des Kunstwerks der Sache nach anknüpft, das Bewusstsein eines Hergestelltseins, das gleichzeitig von einem Als-Ob eingeklammert wird. Das Kunstwerk muss vom Hergestelltsein, vom ‚Zwange willkürlicher Regeln‘ so ‚frei scheinen, als sei es ein Produkt der bloßen Natur‘.“<sup>2</sup>

In den sehr einfachen, in ihrer Beiläufigkeit jedoch prägnant wirkenden Interventionen von Winkler kommt es zu verfremdeten Wiederaufführungen von objekthaften – gefundenen oder leicht modifizierten –, Ordnung und Sicherheit suggerierenden Versatzstücken aus einer rasend instabilen Alltagswelt wie etwa Polizeiabspernungen, Absperrkonsolen aus Museen, Absicherungsbehelfe von Unfallstellen – alles Dinge, die uns für gewöhnlich abhalten sollen, uns Dingen, Plätzen oder Wertgütern zu nähern. Durch präzise Setzungen dieser diversen Absperrvorrichtungen verwandelt Winkler vertraute Ausstellungsräume in komplexe dreidimensionale, begehbare Collagen, die stets auch die sie umgebende Architektur und die restliche Ausstellungssituation in ein prekäres und hinterfragenswertes Szenario überführen. Mehr als ein Aufblitzen einer eigenen künstlerischen Handschrift

2 Alexander Garcia Düttmann, *Was weiß Kunst? Für eine Ästhetik des Widerstands*, Paderborn 2015, S. 165.

interessiert Winkler, wie die von ihr inszenierten Zonen und die darin verteilten Objekte mit dem existierenden Raum und seinen Wirkmächten interagieren, welches Repertoire an Emotionen sie auslösen können und welche Abweichungen von der gewohnten Alltagswirklichkeit sie herbeiführen. Dass ihre Motive selbst schon aus alltäglichen Abweichungen und Unfällen bestehen, steigert die Außergewöhnlichkeit des künstlerischen Vorgehens von Andrea Winkler. Die Künstlerin konstruiert ein *double-bind*: Einerseits erscheinen die Situationen als bloßes Abbild oder mimetisches Modell der Realität, das als Kunst bar jeder wirklichen Funktion ist; andererseits fungieren die Arbeiten als Verweis auf ein reales ästhetisches System, das einen Ort mit echten sozialen Reglementierungen ausbildet. Dabei geht es ihr auch um die physischen und psychologischen Qualitäten des Raumes, der Materialien und Objekte sowie deren Wirkung auf das Publikum. Das Publikum ist stets wesentlicher Teil dieser Settings, es wird für die Bedingungen und Eigenschaften der Präsentation innerhalb des Ausstellungsraumes sowohl sensibilisiert als auch selbst zum Trägermedium:

„Indes entfalten die Interventionen in den Ausstellungsräumen der Galerie oder des Museums ihr kritisches Potential – anders als ein soziologischer Text über die Ideologie der reinen Ästhetik – erst im Zusammenspiel mit einem Betrachter, der durch sie in ein distanzierteres Verhältnis zu den Bedingungen gesetzt wird, unter denen die Kunstbetrachtung steht. Im Blick auf Situationen, in denen der Kontext der üblichen Kunstbetrachtung verfremdet wird, wird er sich die diesen Kontext tragenden Konventionen ebenso vergegenwärtigen wie die Konventionalität seines eigenen Verhaltens in ihm. Das aber heißt, dass der Betrachter in die erweiterte Auseinandersetzung mit den Trägermedien der Kunst einbezogen wird. Weil die Konfrontation mit den Konventionen der Kunstpräsentation notwendig eine Konfrontation mit den Konventionen der Kunstrezeption beinhaltet, muss sich der Betrachter selbst als ein solches Trägermedium thematisch werden.“<sup>3</sup>

Es handelt sich also hierbei womöglich um eine Art Doppelstrategie ästhetischer Praxis der Künstlerin, eine der Kritik *und* der Aneignung, welche die innere Widersprüchlichkeit und Pluralität des Verhältnisses von Kunst und Wahrnehmung gerade auch vor dem Hintergrund einer künstlerischen Reflexion über die fragile Beziehung zwischen dem Ästhetischen und dem Ökonomischen entfaltet. Welches der Objekte die Inszenierung mehr trägt als ein anderes oder ob eines von ihnen auch als Einzelstück unabhängig von der Gesamtsituation funktioniert oder aber sie alle nur als austariertes Ensemble gemeinsam verstören, bleibt großteils offen. Die Vertracktheit der Operationen durch die Einfachheit der Resultate zu verschleiern, gelingt der Künstlerin nicht durch Überästhetisierung des Objekts, sondern stets im Aufzeigen unseres Bezuges zum ästhetischen Objekt, ein Effekt, auf den man in schlichter formaler Präzision etwa in ihrer Werkreihe *BAGS (1–50 ... etc.)* trifft.

3 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 173.





In diesen außergewöhnlich kniffligen Taschen-Skulpturen kommt es ebenfalls zu verblüffenden Umkehrungen, Drehungen und assoziativen Kettenbildungen. In der Reihe werden meist zwei sich farblich voneinander abhebende Handtaschenmodelle in seltsam *kompetitiver* skulpturaler Allianz präsentiert: Denn erst Schlitz in der einen Tasche ermöglichen den Aus- und Auftritt (in) der anderen.<sup>4</sup> Diese (Hand-)Taschen sind auch nicht durch Klebstoff oder unsichtbare Nähte aneinandergeheftet, sondern halten von selbst, sofern nicht das Ineinanderschlingen der Einzelteile durch gut sichtbar zusammengezurrte Gurte erledigt wird.

Ihren Fetischcharakter, die Strahlkraft der Anziehung und des Begehrens, lösen Handtaschen in der Regel nur als Einzelstücke aus. In konkurrenzhafter Beziehung mit demselben gleichwertigen Objekt gesetzt, zeigen sie sich in eine nur schwer zu dechiffrierende Dysfunktionalität, ein überbordendes Sein jenseits ihrer ursprünglichen Funktion, hineinmanövriert, wobei das im Folgenden beschriebene selbstreferenzielle Paradox zum Tragen kommt: „Das Eine ist nun gleichzeitig das Ganze und der Teil, und so ist es bis ins Unendliche beschränkt und unbeschränkt, es bewegt sich und steht still, ist identisch und verschieden, ist sich selbst und anderen ähnlich und unähnlich, sich selbst und anderen gleich und ungleich und so weiter.“<sup>5</sup>

Die Tasche ist gemeinhin Transportmittel, ein mobiler Raum für nützliche Alltagsgegenstände und Hort für die vor fremden Blicken zu schützenden, geheimnisvollen, allernotwendigsten Gadgets und Tools. Ihr dunkles Innenleben nährt Spekulationen über ihren Inhalt, und ihr Äußeres liefert Aussagen über Charakter, Stil und gesellschaftlichen Rang ihrer Besitzer\_in. Doch durch die skulpturalen Doppelungen der Taschen, die wirken, als würde ein Parasit aus seinem Wirt wachsen, treten formale Ambiguitäten und Diskrepanzen zwischen Material und Form, Machart und Farbe hervor. Winkler zeigt damit auch, wie die formalistische Scheidung von Funktionalität und Ästhetik mit der von Gebrauchs- und Tauschwert korrespondiert und welche inszenierenden Qualitäten des Materials alleine durch die Negation seiner gewöhnlichen Funktion hervortreten können.

„Jede\_r Künstler\_in hat außer der Pflicht, Kunst zu machen, die Pflicht, sie durchzusetzen. Die Erzeugung seiner/ihrer Erzeugungsbedingungen gehört zum Beruf der Künstler\_in.“<sup>6</sup> – Ich habe hier nur wenige Beispiele auszugsweise angeführt, die aber dennoch Einblicke in Verfahren einer besonderen Praxis geben. Diese ermöglichen Arbeiten und Ausstellungssituationen, die stark auf Intuition und Zufall basieren; zugleich arbeiten sie an sich selbst weiter und verkünden ihre eigene Methode, durchaus etwas anderes sein zu können als das, was sie scheinen. Damit verdeutlicht die Künstlerin Merkmale einer zeitgenössischen Praxis, die heute eben nicht nur Objekte, Bilder und Installationen produziert und präsentiert, sondern stets die Produktion als solche und die Präsentation also solche mit produziert. Die beschriebenen Arbeiten und angeführten Settings präsentieren nicht ausschließlich sich selbst,

4 Vergleichbar damit, wie Hand und Gesicht der britischen Musikerin FKA twigs verschmolzen sind auf dem Cover ihrer EP *M3LL155X* (Young Turks, 2015).

5 Mladen Dolar, „In Parmenidem Parvi Comentarii“, in: *Helios* 31 (2004), S. 63–98, hier: S. 67.

6 Peter Hacks, *Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze*, Düsseldorf 1977, S. 266.



sondern zeigen, dass die Beziehung zwischen der Künstlerin und ihrer Arbeitsweise Änderungen unterliegt und unterbrochen werden kann. Die intensive Produktivität lauert unter anderem dann dort, wo zwischen der einen und der anderen Praxis Beziehungen herausgearbeitet werden.

Die sorgsame Wahl ihrer Werktitel wie *Short Lets Considered*, *Till The Smoke Goes Out*, *Du bist zu klein* oder *Famous Quotes by Famous People* verweist ebenfalls auf die analytischen Momente ihrer Installationen. Auch sie richtet das Augenmerk auf die Art, wie die Objekte schließlich aufeinander einwirken, auf ihren Zusammenprall, ihre Vereinigung, ihr Arrangement, auf die Art, wie sie sich gegenseitig befriedigen und frustrieren, fördern und behindern, anregen und aufhalten. Ob sie eher als Zufälle, Momente oder Situationen erscheinen – stets enthalten sie die Möglichkeit, sich selbst zu entkommen. Eine Ansammlung von Readymades darf unfertig bleiben. Was einst durch Duchamp eine folgenreiche Veränderung des Kunstbegriffs mit sich brachte, indem er die Künstlerin neu definierte als eine, die Kunst schafft, ohne die Gegenstände herzustellen, die sie nur auswählt, birgt hier nachhaltiges Faszinationspotenzial und dient komplexen Gedankenspielen, an deren Ende stets Erkenntnis winkt.