

Orte der Wandlung – Körper des Übergangs: Skulpturengruppen von Kirsten Krüger

Der Katalog begleitet Kirsten Krügers Ausstellung „Skulpturen“ im Württembergischen Kunstverein Stuttgart. Hier erhält die Bildhauerin erstmals die Möglichkeit, einen Überblick über ihre Arbeiten der letzten Jahre zu geben. Im Vierecksaal des Kunstgebäudes – quadratischer Grundriss, Oberlicht, 1300 Quadratmeter Ausstellungsfläche – stellt sie 15 ihrer expansiven, vieltelligen „Raumskulpturen“ im Zusammenhang vor. Skulpturen sind bei Krüger das jeweilige Werkzeug wie auch die Teile, aus denen es sich zusammensetzt.

Mit „Skulpturen“ wird auf die Bildhauerkunst verwiesen. Das Wort ruft gleichsam die alte Tradition an, Körper dreidimensional zu gestalten und sie hinzustellen, anzuschauen oder zu handhaben in Stellvertretung einer ganzen Vorstellungswelt – sei es die Pflanzen- oder Tierwelt, sei es die Menschen- oder Toten- bzw. reine Geistwelt. Dabei bedient sich die Künstlerin in ihren Arbeiten, eher jenseits der Tradition, der unterschiedlichsten Materialien natürlicher wie künstlicher Art. Typisch für ihre surrealen Arrangements ist neben der irritierenden Stofflichkeit der latente Bezug auf den Menschen. Sie lassen sich nur über den menschlichen Körper erschließen, der als Gestalt jedoch nicht anzutreffen ist. Der Mensch wird vielmehr durch eine mit ihm verbundene Umgebung skulptural beschworen. Sein Umfeld, eine bestimmte Gegenstandswelt, vertritt ihn, ein in den Außenraum projizierter psychischer Innenraum gibt ihn wieder.

Mit skulpturalen Setzungen in unterschiedlichstem Material kreiert Krüger Orte, in sich abgeschlossene Kleinwelten mit vertrauten Gegenständen, deren materielle Beschaffenheit allerdings überrascht. Die Wiedergabe vertrauter Gegenstandsformen in unvertrautem Material führt zu Spannungen innerhalb der Skulpturenensembles, aber zuerst zu einem „Zusammenstoß“ innerhalb des Gegenstands selbst, wie ihn beispielsweise das grasgrüne Vogelnest aus Polyamidkordel in der Arbeit „Sonntagsvergnügen“ von 1998 (Abb. S. 16) augenfällig macht. Ihn demonstrieren außerdem das grasgrüne Bärenfell neben dem Grill und die grasgrün bewachsenen Rippenknochen auf dem Grill, die diese Vergnügungsstätte im Freien fremd, beunruhigend lebendig werden lassen. Der Grillplatz, von großen und kleinen Herkuleskraut-Skulpturen umstanden, bleibt einfachem Wiedererkennen entzogen. Der künstliche Ort – man könnte ihn auch eine Attrappe nennen oder mit einer Schaufensterdekoration vergleichen – will, wie im Prinzip alle Arbeiten der Künstlerin, nicht nur optisch oder als Bild aus der Entfernung registriert, sondern als Raum betreten und leiblich, mit sinnlicher Anteilnahme, erschlossen werden. Dabei setzt sich das Prinzip der Metamorphose bzw. Gestaltverwandlung bis in ihre jüngsten Arbeiten fort, siehe die Zahnblumen in „Nacht“ von 1998 (Abb. S. 26), die Knochenlarven, Knochenfalter und Spülmittelblätter in „Garten“ von 1999 (Abb. S. 28), die Grätenblüten in „Fischblumenland“ von 2001 (Abb. S. 36) oder den kleinen, als Auflageobjekt in das Jahresgabenangebot des Kunstvereins aufgenommenen Pilz. Noch hinter den Surrealismus zurückgehend liegt das Formprinzip der Metamorphose vorgeprägt im Werk des manieristischen Malers Giuseppe Arcimboldo, der mit Pflanzen, Blüten, Früchten und Zweigen in seinen Bildern Menschengestalt nachahmt. Literarisch handeln die Möglichkeiten der Vertauschung von Mensch und Pflanze, Stein, Stern, Tier und Wasser ausführlich die „Metamorphosen“ von Ovid ab. Das Epos aus der römischen Kaiserzeit erzählt mittels einer Fülle von aneinander gereihten märchenhaften Wandlungsgeschichten die Geschichte der Welt. Die Welt wird dabei als endloser, aber nicht unbedingt sinnvoller Prozess beschrieben.

Ein Platz an der Sonne

Auch „Mittag“ von 2001 (Abb. S. 34) stellt einen Vergnügungsort dar. An diesem Ruhe- bzw. Spielort sind zum Zeitpunkt des höchsten Sonnenstandes Sonnenschirm und Sonnenstuhl anzutreffen. Sowohl das Schirmtuch wie der kreisrunde Boden, auf dem Schirm und Stuhl stehen, sind aus hellgelbem Viskoseschwamm, aus dicken, leicht sich wellenden Zellstoffplatten hergestellt und werden so als Materialisierungen starken Sonnenlichts einander angeglichen. In Abwesenheit des Menschen streckt sich der Holzliegestuhl selbst in der Sonne bzw. im Schatten aus. Hinweise auf eine Frau, die sich entfernt hat, geben ein am Liegestuhl aufgehängter Büstenhalter, am Boden verstreut eine kurze Hose und Schuhe sowie außer Reichweite ein Ball. Wie Ballungen von Schatten wirken diese schwarz gewordenen, in Naturschwamm übergegangenen Gegenstände. Sie haben ihr ursprüngliches Aussehen weitgehend verloren. Vom Kultur- zum Naturprodukt werdend bilden sie eigenartige Schattenkörper und führen zugleich in die Meerestiefe, hinein in das Reich der Niederen Tiere bzw. Urtiere. Zu ihm gehört das Unterreich der Vielzeller mit der Abteilung Zellaggregattiere und dem Stamm Schwämme (Porifera). Während die Frau, die sich entfernt hat, vermutlich im Wasser aufhält, ist das Wasser durch eines seiner Pflanzentiere an Land gegangen. Dunkles, etwas aus der Tiefe, tritt an der Oberfläche, ins Helle.

Ruhe- oder Unruheort?

Das Skulpturenensemble „Schlaf“ von 2002 (Abb. S. 8), zusammengesetzt aus einem Boden- und einem Wandteil, beschreibt einen auf die Natur- oder Schattenseite des menschlichen Bewusstseins zu beziehenden dunklen Ort. Er verkörpert das schlafende Bewusstsein, das Unbewusste oder den Traum. An dem dunklen Ruheort streben zwei blattlose Blumenstängel senkrecht empor, gekrönt von weit geöffneten Blüten, deren Blätter aus jeweils fünf Silikonabgüssen eines geschlossenen Menschauges gebildet sind. Der Schlaf treibt hier seltsame Blüten, wie sie auch die „blühende“ Phantasie oder das wache Träumen hervorbringen vermag. Derartige Blüten entwachsen dem Bewusstsein in seinem vegetativen Zustand. Während die Augenblumen friedlichen Schlaf ausdrücken, sind die mit Zähnen und Zungen bestückten Blütenpflanzen in der Raumskulptur „Nacht“ hingegen eher Ausdruck triebbedingter Unruhe oder eines Begehrens mit aggressiven, oralsadistischen Komponenten. Die Nachtblumen mit ihren fressgierigen, in Bronze gegossenen Blüten streben aus einer Dunkelheit nach oben, die sich am Boden als ein Boden- oder Erdkörper ausbreitet. Das Material des dunkelblauen Bodenkörpers – der Herstellung von Damenstrumpfhosen dienendes Nylon – kehrt wieder im hoch aufgehängten „Kleid“. Zum Kleid macht dieses Objekt ausschließlicher Kleiderbügel, denn es selbst ist in eine Art Jalousie übergegangen. Sie trifft wasserfallartig niedergehend am Boden auf. Der dunkle Bodenkörper wird partiell eingefasst von Teilen einer dachlosen Schilfrohrhütte, die weniger eine Behausung bilden als Paravents darstellen. Mit dem Schilfrohr – im Wasser aufwachsendes Gras – kommen unterschwellig das Ufer und der Sumpf ins Spiel, Sonderregionen einer extrem fruchtbaren Verbindung von Erde und Wasser.

Raum im Verborgenen

Dunklen Ort gestaltet die Bildhauerin auch in „Rendezvous“ von 2001 (Abb. S. 30). Den Betrachter empfängt eine Schlafstatt. Sie wird in Abwesenheit des Menschen oder in niemandes Anwesenheit, sieht der Betrachter von sich ab, zum geheimen Treffpunkt zweier menschengroßer Baumwesen. Aus Moos – ursprüngliche Dachbemoosung, sorgsam abgelöst – hat sich eine Bettstatt mit Kopf- und Körperbereich geformt. Über sie schräg hinweg wirken zwei Menschenbäume mit gestikulierend angehobenen Astarmen aufeinander ein. Helles Nylongewebe, ein hautähnlicher, äußerst delikater Kunststoff, hat sich um ihre Stämme und Äste gelegt, teils in klarer Form, teils in Fetzen. Diese Fetzen lassen sich auch mit erbarmungsloser Windgewalt in Verbindung bringen. Derweil hat sich der synthetische Textilfaserstoff in Spinnengewebe verwandelt, aus dem sich Spinnen gelöst haben bzw. lösen. Weiße Silikonspinnen – ihr Körper besteht aus einem rot geschminkten Lippenpaar, zwischen dem zusammengebissene Zähne sichtbar werden – durchwandern spinnenbeinig die Szene. Alles lässt an einen guten Film von der bösen Qualität eines Alptraus denken.

Die Spinne als ambivalentes, gut-böses Symboltier – sie erzeugt Fäden und stellt mit ihnen beeindruckende Gebilde her, Netze, die für fliegende Kleintiere zur tödlichen Falle werden können – deckt sich hier mit dem geöffneten, zähnezeigenden Lippenpaar. Denn auch dieses ist eine ambivalente Symbolisierung erotischen Charakters, des Begehrens, das Lust- wie Unlustgefühle in sich einschließt. Ort kommt hier durch die skulpturale Projektion eines Innenraums in den Außenraum zustande, er entsteht durch die Nachbildung des Begehrens, einer inneren Erfahrung, im Raum.

An dieser ambivalenten Begegnungsstätte tritt zudem eine pilzförmige Nachttischlampe mit einem Schirm aus Moos auf. Sie leuchtet. Hier entsteht Licht, der Welt Wirklichkeit, dem Boden Fruchtbarkeit und dem Geist Klarheit schenkend, hier ist ein besonderer Ort: die Lichtquelle. Das der Glühbirne entströmende künstliche Licht wird gleichsam vernatürlicht durch den Pilzkontext. Das Licht als immaterieller Ausdruck eines hellwachen Bewusstseins verstanden, angehoben zum Symbol des Geistes, lässt den Lichtpilz dem Kopf, dem Bewusstsein ähnlich werden. Dieser Nachtvertreter des Bewusstseins im panischen Zustand ist wie ein Zeuge in die rätselhafte Szene an dem Unruheort eingeschaltet. Einen Unruheort mit Bett und Tieren beschreibt auch die Arbeit „Ameisenzimmer“ von 2003 (Abb. S. 12). Einen Unort mit Licht umkreist die nahezu körperlose „Haltestelle“ von 1997 (Abb. S. 22) aus Holz, Plastik und elektrischem Licht. Die beleuchtete Haltestelle, ein banaler Ort des Umstiegs, der für sich keine besonders ausgeprägte Existenz besitzt, wird tendenziell zu einer Erleuchtungsstätte angehoben, zum aktiven Geist-Ort erklärt.

Der Treffpunkt

Einen Ruheort, in einen Unruheort sich verwandelnd, bildet ebenso die Raumarbeit „Termin“ von 2000 (Abb. S. 10). Während auf der feingliedrigen Parkbank an diesem Ort niemand sitzt – weil es noch zu früh oder bereits zu spät ist – windet sich ein Hautgewächs an einer nackten Holzpflanze aufwärts. Ihr wächst Blattwerk zu. Es besteht aus einer Vielzahl etwa handgroßer Silikonabdrücke eines weiblichen Körpers. Die partnerschaftliche Verbindung von Hautrankenpflanze oder Pflanzenfrau und blattlosem Baumgewächs lässt sich als natürliche Symbiose ansehen, aber auch als Vereinigung von Mann und Frau beschreiben. Die Skulptur stellt zudem eine ambivalente Doppelgestalt des Lebens und des Todes dar, will man Blätterfülle gegen Verholzung, aufblühendes gegen absterbendes Leben ausspielen. Der Übergang von totem Geäst bzw. Knochen in lebendige Vegetation ist ein Kontrastmotiv, dem die Künstlerin auch in Zeichnungen nachgegangen ist.

Jener Vereinigungsvorgang der Umschlingung, ein doppeldeutiges Symbol, birgt die Möglichkeit, den Vorgang auch umgekehrt zu fassen, eine Entblätterung oder Trennung in ihm zu erkennen. Das fleischige Blattwerk strebt dann den Holzstamm abwärts hin zur Holzbank, stünde so vermittelnd zwischen zwei Holzwesen, einer natürlichen Kunst- und einer künstlichen Naturgestalt. Die phantastische Erzähldichte der Konstellation wird intensiviert durch die Einstreuung von Körpern, die nach außen ganz Haar sind bzw. aus künstlichen Haaren bestehen, die ergrautes menschliches Kopfhair imitieren. Diese Verselbständigungen von Perücken oder ergrautem Haar wirken im szenischen Zusammenhang wie Steine oder wuselnde Hunde, wobei das Grau dieser komischen Wuschelhaarwesen auch von Alter, Kummer und Sorgen zeugen kann.

Haare und Nägel sind die äußerlich sichtbare Vegetation am menschlichen Körper, etwas ohne unser Zutun an uns sich Auswachsendes. Künstliche Haare, allerdings lang geworden zu einem Haarfluss, haben die Künstlerin zu zwei Wasserarbeiten inspiriert. Der Stoff von fluidem Charakter, Wassernatur, wird zum einen mit der geologischen Natur der Steine zusammengebracht, zum anderen mit der hydrogenen Natur der Luft bzw. Wolkenbildung. Die „Quelle“ von 2000 (Abb. S. 18) zeigt u. a. zwei Steine mit geöffneten Mündern, denen silbriges Haar entfließt. „Regen“ von 2000 (Abb. S. 38), eine reine Wandarbeit, besteht aus wolkenrandgleich gerundeten Eisenbügeln und von ihnen aus niedergehenden langen Wasserhaaren. Sie kräuseln sich am Boden auftreffend. Auch in diesen eher knappen Arbeiten gelingt es Krüger, Ort geheimnisvoll zu verdichten. „Verdichtung“ im Sinne der Freud'schen Traumanalyse hebt ein Bild, Thema oder Element so heraus, dass es sich mit verschiedenen anderen Traumgedanken verknüpfen kann. Es entsteht ein Knotenpunkt, an dem sich mehrere Assoziationsketten kreuzen. Die „Verdichtung“ fügt verschiedene Elemente zu einer Einheit mit „widerspruchsvollen Zügen“ zusammen, wodurch das Lesen der Traumerzählung erschwert wird. Der Verdichtungsvorgang, nicht nur ein Merkmal des Traumes, sondern auch des Witzes, des Versprechens usw., wird besonders deutlich, wenn er sich an Worten vollzieht und es zu Wortneubildungen kommt.

Übergang

Die Qualität Krügers „Gegenstandsneubildungen“, ihre Differenziertheit, lässt sich auch mit einem zweiten Begriff aus der psychoanalytischen Theorie der Traumdeutung verbinden. Ihre Arbeiten beinhalten komische Vertauschungen oder Phantasiebildungen, die eine „Verschiebung“ einschließen können. Durch die „Verschiebung“ löst sich die Intensität oder Bedeutung einer Vorstellung von dieser und überträgt sich auf einen anderen, ursprünglich kaum bedeutsamen Vorstellungsbereich. Der Freud'sche Begriff der „Verschiebung“ impliziert einerseits die assoziative Verknüpfung durch Ähnlichkeit, andererseits die assoziative Verknüpfung durch Kontiguität (Angrenzung, Berührung), ein rein zeitlich bedingtes, zufälliges Zusammenfallen verschiedener Erlebnis- oder Vorstellungsinhalte. Mit beiden Verknüpfungsformen ist in den Werken der Bildhauerin zu rechnen. Man kann diese beiden Knüpftechniken, die auch in den Regeln der Rhetorik wiederzufinden sind, als das Verfahren der Metaphorik (ähnlich sagen) und das der Metonymie (anders sagen, Namensvertauschung, Neudeutung, Umbenennung) bezeichnen. Es sind dies die beiden Pole jeder Sprache oder Benennungsanstrengung überhaupt. So ist das Schiff in der Arbeit „Bootssteg“ von 1998 (Abb. S. 24) sicher als Metapher zu verstehen, und zwar für das menschliche Leben als Reise, es lässt sich so aber nicht das schwarz glänzende Videoband, die Oberfläche des Bootes, als Metapher erklären. Es besitzt, Holz oder Kunststoff vertretend, primär die Ausdrucksqualität eines Geflechts oder Gewebes, das sich eher metonymisch dem Körper des Segelbootes zuordnet, ihn verrätstelt oder öffnet in andere Richtungen. Lediglich die schwarze Farbe des Bandgeflechts kann metaphorisch auf das Schiff bezogen werden. Sie verwandelt es in ein Totenschiff.

„Bootssteg“ setzt Wasser voraus. Gegeben ist ein Übergangsort, bestehend aus drei in Eisen gearbeiteten Teilen: einer verschlossenen Tür hoch oben in der Wand, einem vor dieser Wand stehenden wäscheständerartigen Stegstück und einem dunklen Wasserfahrzeug. Dieses scheint im Raum Fahrt aufzunehmen. Hier wird kein Sonntagsvergnügen imaginiert, sondern endgültiger Abschied skulptural umschrieben, Aufbruch zu anderen Ufern. Das Boot birgt ein unsichtbares Gerippe aus geschmiedetem Eisen, um das Hunderte von Metern Videoband geflochten wurden – Filme ohne Ende. Der „harte“ Charakter der Stahlskulptur trifft auf den „weichen“, rezeptiven Charakter der Videofilmtechnik, zwei sehr unterschiedliche künstlerische Produktionsformen verbinden sich hier materiell wie Haut und Knochen miteinander. Die Gesamtkonstellation hat etwas von einer Aufbruchssituation an sich. Sie spielt metaphorisch nicht unbedingt auf den Sterbevorgang an, sondern kann ebenso gut den rätselhaften Vorgang des Einschlafens, das nächtliche Ablegen traumwärts, meinen.

Der Ernst dieser potentiellen Grabskulptur, vergleichbar der ruinösen Grabskulptur „Spione im Eis“ von 1996 (Abb. S. 20), unterstreicht, wie sehr die Bildhauerin in ihrer dreidimensionalen Metamorphosenwelt dem „ganzen“ Leben zugetan ist – der Erde und der Luft, dem Licht wie dem Wasser, den Pflanzen und Tieren, den natürlichen wie künstlichen Stoffen, der Menschen- und der Totenwelt. Spielerisch werden von ihr alle diese Bereiche wie im Traum durcheinander zusammengebracht zu Orten „verdichtet“. Verteilt in der eisigen Weite des Vierecksraums – sein quadratischer Grundriss stellt Einheit in absoluter Indifferenz dar – bilden Krügers „Raumskulpturen“, durch zwei Stellwandreihen knapp gegliedert, eine Landschaft mit Universalanspruch. Der sie durchwandernde Ausstellungsbesucher erlebt sie als eine Folge von Reiselationen, die Einblick in Dunkelheiten und Helligkeiten geben. In seiner Vorstellung kann er diese Stationen – dreidimensionale Rätselbilder, ikonographisch besonders über das Material aufgeladen – auch als Film erfahren und zu einem fortlaufenden Erzählzusammenhang machen, in dem es kontinuierlich um leibliche Selbsterfahrung, psychisch eingefärbt und in den Außenraum projiziert, geht. Der Ausstellungsbesucher steuert dabei den Film- oder Erfahrungsablauf ungewollt selbst.

Jens Kräubig