

Aglaia Konrad: KOPIE / CITY – Graz 2004

Eröffnung: Freitag, 11. Juni 2004

Ausstellungsdauer: 12. Juni bis 1. August 2004

Daniel Kurjakovic: ZWEITE NAUR. Einige Anmerkungen zu Aglaia Konrads fotografischen Inszenierungen

Erstveröffentlicht in: Aglaia Konrad, Elasticity, Nai Publishers, Rotterdam 2002; verwendet mit freundlicher Genehmigung des Autors.

1

Autobahnen, Tunnels, Staudämme, Kraftwerke, Brücken, Industrieanlagen... Auf der Rückseite der Gesellschaft des Spektakels ist eine zweite Natur, bestehend aus gebauter Umgebung in oft monumentalen Dimensionen, entstanden. In einer spezifischen Form von historischer Umwälzung, die gemäß Nietzsche die Moderne prägt, hat diese zweite Natur unterdessen Züge einer ersten Natur angenommen.¹ In der historischen Avantgarde noch einseitig und mit unverstellter Techno-Euphorie begrüßt, hat sich seit dem Zweiten Weltkrieg die Wahrnehmung dieser unserer zweiten Natur verfeinert. "Created worlds without tradition" nannte sie beispielsweise der amerikanische Künstler und Architekt Tony Smith in den 60er Jahren. Seine Beschreibung der ungefähr um 1951 bei Nacht befahrenen, nicht fertig gestellten New Jersey Turnpike legt Zeugnis ab von der fehlenden geschichtlichen Situiertheit, der phänomenologischen Unbestimmtheit und der sozialen Anonymität, die den neuen Strukturen eigneten: "It was dark night and there were no lights or shoulder markers, lines, railings, or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes, and coloured lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial (...). The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. (...) There is no way you can frame it, you just have to experience it. (...) Artificial landscapes without cultural precedent began to dawn on me (...)."² Ich möchte in den folgenden Absätzen die Aufmerksamkeit genau auf diese Aspekte einer genuin nachmodernen Auffassung von gelebtem Raum lenken und zur Diskussion stellen, mit welchen künstlerischen Strategien Aglaia Konrad sich des Themas angenommen hat.

2

Richtungsweisend für die Arbeit von Aglaia Konrad schien ihre Unzufriedenheit mit gängigen, hauptsächlich ikonografischen und formalistischen Modellen von Architektur fotografie gewesen zu sein. Es ging in der Folge darum, sich von dieser Tradition abzulösen, den formalistischen Dokumentarismus hinter sich zu lassen und einen neuen Gebrauch für die Fotografie der Architektur zu (er)finden. Dieser neue oder, sagen wir, veränderte Gebrauch von Fotografie sollte es ermöglichen, rein stilistische, kontextunabhängige, ahistorische und apolitische Dokumente von Architektur zu vermeiden. Stattdessen scheint Aglaia Konrad darum bemüht zu sein, die mehrdeutigen sozialen, historischen und politischen Effekte aufzuzeigen, deren sichtbarster Agent im öffentlichen Raum die Architektur ist, genauer: unterschiedliche urbanistische Programme oder quasi-urbanistische Phänomene. Nun ist das Werk von Aglaia Konrad keinem dogmatischen oder auch nur positivistischen Dokumentarismus verpflichtet, sondern eher einer fotografischen Analyse dessen, was man die "unterkulturellen" und "unbewussten" Seiteneffekte globaler urbanistischer Programme nennen könnte. Es handelt sich insofern um Seiteneffekte, als sie auf jene urbanistischen Bereiche abzielen, die nicht symbolhaft, repräsentativ, intentional sind. Konrads Arbeit ist allerdings nicht Aufklärungsarbeit, auch deshalb, weil sie sich in ihrer Arbeit auf keine erkennbare Form von politischer, historischer und sozialer Aktualität bezieht.³

In gewisser Weise könnte man von einer Parodie klassischer Architektur fotografie sprechen. Denn Konrad problematisiert den naiven Glauben an Darstellbarkeit von "Architektur" und setzt sich damit auch vom Anspruch an eine von Ambivalenzen ungetrübte Erkenntnis ab. Schon seit geraumer Zeit ist dieses kritische, ja parodistische Verhältnis zur dokumentarischen Architektur fotografie in Installationen sichtbar, deren Charakter ausufernd und extensiv, ausdifferenziert, ja verwirrend und desorientierend ist, mit Bildwelten, in denen immer wieder die eindeutigen Unterscheidungen zwischen Nah- und Fernraum, zwischen Repräsentation und Realraum, Modell und physischer Realität Gefahr laufen zu kollabieren. (Den bisherigen Höhepunkt dieser Tendenzen stellte die Einzelausstellung in der Galerie St. Lukas, Brüssel, dar, in der eine Vielzahl von verschiedenformatigen Bildern zu sehen war, die sich über mehrere Wandsegmente hinweg erstreckten). Zudem erschwerte

Konrad stets die Lesbarkeit ihrer Bildwelten, indem sie in vielen der vergangenen Ausstellungen die architektonischen Realräume mit ihren Besonderheiten wie Ecken, Nahtstellen, Fensterfronten, Durchgängen etc. als integrale Bestandteile behandelte.

Parodistisch bezüglich traditionellerer Architekturfotografie verhält sich Konrads Werk auch, weil die "korrekte", die "lesbare", die "optimale" Aufnahme einem alles durchdringenden bildkritischen Programm untergeordnet ist. Wie oben angedeutet, umfasst dies solche Strategien, die Nah- und Fernraum, Repräsentation und physische Realität kritisch aufeinander beziehen (eine meines Erachtens geradezu satirisch angehauchte Recherche gipfelte in der Sammlung von rund 80 Aufnahmen bekannter Architekten, die vor ihren architektonischen Modellen zu sehen sind). Erschwerte Lesbarkeit ergibt sich auch aus der Art und Weise, wie die Konradschen "Schaufeln" zusammengestellt sind. Es sind Dispositive, die kaum überschaubar und selten unmittelbar zu fassen sind, weshalb Wahrnehmungsprozesse wie Projektion und Erinnerung auf den Plan gerufen werden. Ein bewusstes Spiel, denn einzelne Motive können mehrmals auftauchen oder auch nur scheinbar wiederholt werden, scheinbar, da bei den sogenannten "undecided frames" die Kadrierung nicht deckungsgleich ist. (Konrad nennt diese Kategorie von annähernd wie Bildzwillinge funktionierenden Bildern "undecided frames", ein Ausdruck, dem ein Goût für Finten, Tricks und damit auch eine gewisse Form von Parodie nicht ganz fremd ist.)

Repräsentationskritisch ist das Konradsche Bildprogramm aber auch deshalb, weil die Bilder auf so unterschiedliche Aspekte hin wie Kadrierung, Struktur, Leserichtung etc. abgeklopft werden: Hier wird ein Motiv variiert, dort ein Bild negativ gedruckt, da seitenverkehrt abgebildet, hier verkleinert und da wieder vergrößert oder sonstwie manipuliert (was besonders schön auch in den diversen Künstlerbüchern von Konrad zum Ausdruck kommt). Diese unterschiedlichen Manipulationen, so kann man sagen, dienen dem einen Zweck, die abbildende Funktion der Bilder zu relativieren, was die Künstlerin übrigens auch mit Rastern erreicht, die die fotografischen Clichés zusätzlich verfremden. In einigen, bisher eher seltenen Fällen hat Konrad die Parodie gar soweit getrieben, dass das Objekt selbst aufgelöst oder aufgegeben wurde (so in *Atlas*, Bd. 1 und 2, 2000).

Trotzdem: Von einem eigentlichen bildkritischen Programm – im Sinn einer *l'art pour l'art* – ist man bei Konrad meilenweit entfernt. Vielmehr scheint der aufs Bild und auf die Darstellbarkeit bezogene Skeptizismus Hand in Hand zu gehen mit einer konstruktiven Neugierde seitens der Künstlerin für provisorische, unreine, hybride, anarchistische und sogar entropisch anmutende Orte und Architekturen: Ambivalente Zonen im Übergang von Städten zu Peripherien (vgl. das Künstlerbuch *Sao Paulo*, 1998) oder städteähnliche Formationen, denen volatile Strukturen wie An-, Be- und Entsidelung eingeschrieben sind und die in unwirtlichen, gewissermaßen maßlosen und irrationalen Landstrichen entstehen (so in der Gruppe der "Desert Cities"). Ausserdem – eine weitere inhaltliche Facette – gibt es ein ausdrückliches Interesse für Formen mobiler, nomadischer, auf den Moment oder auf kurze Dauer bezogener Architektur. Und schließlich mehren sich in jüngster Zeit die Anzeichen, dass, sagen wir, intermediäre Räume, also gebaute Strukturen, bei denen zum Beispiel Innenräume zugleich Außenräume sein können und umgekehrt, eine weitere Zuspitzung und Verdichtung von einigen zentralen Interessen Konrads bedeuten könnten.

3

Offensichtlich beschäftigt sich Konrad also letztlich nicht mit bestimmten Ordnungen von Architektur, nicht mit dem "Look" von Architektur, sondern eher mit einigen generativen Prinzipien menschlicher Produktion und Expansion im Zeitalter globalen Kapitals, die in gebauter Form Abdruck finden. Die visuelle Entsprechung dieser Expansion findet sich in monumentalen Strukturen, die tief, sehr tief in den nicht-urbanen Lebensraum vordringen und ihn mehr und mehr besetzen, umschichten, von innen aushöhlen und in eine Scheinnatur umwandeln (eindrückliche Beobachtungen in dieser Hinsicht konnte Konrad in Japan machen).

Weitverzweigte Autobahnssysteme, endlose, tief in die Erde sich windende Tunnels, gigantische Staudämme und monumentale Kraftwerke, Brücken und Industrieanlagen so weit das Auge reicht. Kurz: Es ist dies eine zweite Natur, die aus gebauter Umwelt besteht, wie sie "heiße Gesellschaften" (Claude Lévi-Strauss) mit Beginn der Industrialisierung und unterdessen im Rahmen einer global ausgedehnten Assimilation des Raumes erzeugen. Interessanterweise inszeniert die Künstlerin in Ausstellungen diese überdimensionierten, architektonisch markierten Areale als eine Art endloses, nach allen Seiten hin sich erweiterndes Ornament. Was bedeutet dieses Ornamentale?

Von Konrads akkumulierten Bildwelten geht eine Mischung von Schrecken und Faszination, von kaltem Grauen und hypnotischer Verführung aus. Man kann sich fragen, ob es in ihrem Werk nicht Anzeichen dafür gibt, dass nicht mehr eine mögliche Soziologisierung vordergründig ist, sondern eher Spekulationen anthropologischer Natur. Damit rückt das Verhältnis des Menschen zu einem durch Technologie grundlegend umgestalteten Raum in den Vordergrund. Wir könnten z.B. Wilhelm Worringer und seinen anthropologischen Thesen zu unterschiedlichen Raumauffassungen folgen. Dann könnten wir den Hang Konrads zu anonymen, entfremdeten und dem Transit gewidmeten Räumen sowie deren ornamentale Inszenierung verstehen als Symptom einer aktiven Auseinandersetzung mit, wie Worringer gesagt hätte, "geistiger Raumscheu". Dazu der Kunsthistoriker: "Welches sind nun die psychischen Voraussetzungen des Abstraktionsdranges? Wir haben sie im Weltgefühl jener Völker, in ihrem psychischen Verhalten dem Kosmos gegenüber zu suchen. Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer grossen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transzendentalen Färbung aller Vorstellungen. Diesen Zustand möchten wir eine ungeheure geistige Raumscheu nennen."⁴ Zugegeben, das mag etwas weit hergeholt scheinen. Und natürlich lassen sich Worringers auf die griechische Kunst gemünzten Formulierungen nicht reibungs- und bruchlos auf das Werk von Konrad anwenden. Doch lässt sich in der Arbeit von Aglaia Konrad nicht eine aktive Auseinandersetzung mit einer spezifischen "Raumscheu" erkennen? Eine "Raumscheu", die aus einer entfremdeten, anonym gebauten Umwelt erwächst? Womit eine zweite Natur entsteht, die sich gerade gegen individuelle Identifikation (Einfühlung!) sperrt ...⁵ Tatsächlich wird durch Konrads Spiel mit in architektonischer Hinsicht auffällig "anonymen" Sprachen und durch die rhizomatischen Arrangements der Bilder (die sie übrigens einem von ihr angelegten und immer weiter wachsenden Archiv entnimmt) der Eindruck erweckt, es könnte sich bei ihren Bildwelten einer gebauten zweiten Natur gleichzeitig um fern vergangene und futuristische, zeitgenössische und zeitlose Orte handeln. Vielleicht Relikte einer ausgebluteten Vergangenheit, vielleicht Strukturen einer noch nicht gänzlich lesbaren Zukunft. Auf jeden Fall scheinen wir es mit einer zweiten Natur zu tun zu haben, deren bedrohliche Komponenten uns nachdenklich machen sollten und deren Potenzial ein noch unbekanntes Glück verheissen mag.

Anmerkungen

1. siehe Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874.
2. Samuel Wagstaff Jr., "Talking with Tony Smith", in: Gregory Battcock (Hg.), *Minimal Art. A Critical Anthology* (1968), University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1996, S. 386. Hervorhebungen von D.K.
3. Filip Luyckx vertritt im Zusammenhang mit Aglaia Konrads Arbeit die These von "social fullness" und behauptet, Konrads Werk erlaube eine Partizipation an der sozialen "fullness". So sympathisch dieser Ansatz auch ist, so problematisch scheint er mir.
4. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908, S. 49.
5. Konrad kann etwa der entfremdeten Umgebung, den anonymisierten Megastrukturen durchaus auch Positives abgewinnen, und zwar vor allem in zivilgesellschaftlicher Hinsicht: "...vereinfacht gesagt, weil mir Anonymität wichtiger ist als soziale Kontrolle, in der eine spiessige Moral gedeiht." So in einer mündlichen Unterredung zwischen der Künstlerin und dem Autor.