

TARDIS WITH HANNA

Spekulative Erprobung der Möglichkeitsformen von Werk und Raum

von Christoph Doswald

Es macht grossen Spass, sich in vorgestellten Welten zu bewegen. Supponierte Wirklichkeiten erlauben Vergnügen ohne Reue. In Gedanken ist alles möglich, unserer Fantasie sind keine Grenzen gesetzt, es sei denn, wir beschränken uns selbst. Ein solches sich Wegträumen, Hypothesieren ist häufig mit Vorstellungen vom Idealen verbunden. In Gedanken entstehen eher Konstruktionen einer perfekten Welt, in der es keine Störungen zu geben scheint. Kopfreisen nutzen wir auch immer wieder beim Betrachten eines Kunstwerks, wenn wir uns fragen: Was dachte eine Künstlerin, ein Künstler, als das Werk entstand? Wie waren der inhaltliche Rahmen, die gesellschaftliche Situation? Für welche Räume, für welche Orte wurde es geschaffen?

Im Gegensatz zu einem radikalen Autonomieanspruch eines Kunstwerks, der seit Ende der 1950er-Jahre in der Folge von Minimal- und Konzeptkunst entstand, nimmt heute Kunst immer mehr die Rolle eines Transmitters zwischen äusserer und innerer Wirklichkeit ein. Künstlerinnen und Künstler beziehen in ihrer Arbeit ganz bewusst Referenzen räumlicher oder zeitgeschichtlicher Kontexte mit ein. Das Geschichtenerzählen, das Storytelling, wird nicht nur in der digitalen Welt immer wichtiger, es betrifft auch die Anschlussmöglichkeiten der Kunst in die unmittelbaren Realitäten, in sozialpolitische, kulturgeschichtliche oder auch persönliche Wirklichkeiten.

Als in den 1980er- und 1990er-Jahren der Begriff "Narrativ" aufkam – philosophisch getragen aus dem Echoraum des französischen Poststrukturalisten Jean-François Lyotard – und Themen wie "Kontextkunst" oder auch "Kunst als Dienstleistung" in den Fokus rückten, wurden genau dafür die Weichen gestellt: Storytelling in der Kunst ist auch dazu da, ein Narrativ für ein neues Verständnis der Welt zu entwickeln. Der "white cube", der ideal-neutrale

Ausstellungs- und Präsentationsraum, hat jedenfalls spätestens seit Ende der 1980er-Jahre mit der realen Wirklichkeit als Ausstellungskontext ein Pendant erhalten, das Künstler*innen inspiriert, herausfordert, stimuliert. In der Folge von Peter Weibels prägender Ausstellung "Kontext Kunst" im Grazer Kunstverein (1993) hat sich ein Werkbegriff herausgebildet, der differenziert und neugierig mit Referenzialität umgeht: Die Geschichte des (Ausstellungs-)Orts, der zeithistorische Rahmen, die spezifische Fragestellung eines kuratorischen Projektes, die Herausforderung eines Auftrags etc. – all diese Impulse kondensieren sich, neben rein kunstreflexiven Fragen, im Werk und hinterlassen Spuren, erzeugen Wirkungen, stellen Dialoge her.

Das Œuvre von Hanna Roeckle besetzt in diesem Spannungsfeld eine eigenständige und eigenwillige Position. Ausgehend von formellen Arbeitshypothesen aus dem Umfeld des Minimalismus und ausgestattet mit der Strenge einer stringenten Konzeption, hat die Künstlerin in den letzten Jahrzehnten ein Werk entwickelt, das präzise die Position zwischen diesen kunsthistorischen Konstanten und den von der aktuellen Wirklichkeit erzeugten Variablen austariert. Zum einen hat Roeckle eine Typologie von Werkserien geschaffen, die sich auf sich selbst beziehen, aus sich selbst heraus entwickeln und folglich dem Minimalismus-Anspruch des Nichtreferenziellen genügen. Ebenfalls befolgt werden weitere minimalistische Aspekte: Die Farben stammen aus der Autoindustrie (Autolacke), die Materialien sind handelsübliche mitteldichte Faserplatten (MDF) oder Glasfaserkunststoff (GFK), die Herstellung des Werks wird mehrheitlich an Unternehmen delegiert.

Frank Stellas geflügeltes Wort "What you see is what you see" (1958) wird von Hanna Roeckle eigentlich buchstabengetreu eingehalten. Aber die Entwicklungsgeschichte der Skulpturen weist daneben einen kontextuellen Bezugsrahmen auf, der sich über real existierende räumliche Referenzen definiert. Anders gesagt: Roeckle entwickelt ihre Skulpturen unter kontextuellem Einbezug von Ausstellungsorten. Dabei geht es der Künstlerin nicht nur um konkrete Projekte – etwa eine bestehende Einladung zu einer Ausstellung –, sondern um

die Auslotung (noch) gänzlich hypothetischer Bezüge, um die Erprobung von Möglichkeitsformen des Dialogs zwischen Kunstwerk und Raum.

Hanna Roeckle betreibt in ihrem Atelier gewissermassen eine fiktive Zeit-Raum-Maschine, imaginiert Skulpturen etwa für eine Ausstellung im Arsenal in Venedig, einem Schauplatz der Biennale, in der Turbine Hall der Tate Modern in London oder im Kunsthaus Bregenz, dem von Peter Zumthor entworfenen, ikonischen Ausstellungsraum. In der Science-Fiction-Kultur ist das unter dem Akronym "Tardis" bekannt (Time and Relative Dimensions In Space). Für die Kunst von Hanna Roeckle zeitigt das Verfahren konkrete Wirkung: Die Künstlerin erzeugt durch kunstspezifische, hypothetische Zeitreisen inhaltliche und formale Resultate und Bezüge in realen Werken. Die Verbindungen von hypothetischem Ausstellungsort und Werken sind vielfältig, auf den ersten Blick aber vorab eine Frage der Massstäblichkeit. Roeckle arbeitet von klein nach gross, vom Modell zur Skulptur und verwendet dafür ein klar strukturiertes Vorgehen: "Handgrösse", "Kopfgrösse", "Körpergrösse". Und dann gibt es noch die Kategorie "Extra Large", die als Platzhalter für eine variable, räumliche Kontextualisierung dient. Für den Vorplatz von San Giorgio Maggiore, einer von Andrea Palladio erbauten Renaissance-Kirche vis-à-vis des Markusplatzes in Venedig, entsteht so eine Gruppe von monumentalen "Columns", die das erhabene architektonische Umfeld spiegeln.

Der Dialog mit Architekturen, notabene mit bedeutsamen Bauten, die häufig als Ausstellungsräume erbaut oder dafür umgenutzt wurden, zieht sich denn auch als konstitutiver roter Faden durch das Œuvre von Hanna Roeckle. Es handelt sich aber, wie bereits vorgängig erwähnt, eben nicht um neutrale Orte, sondern um Präsentationsplattformen, die eine sehr spezifische und zum Teil auch autorenschaftliche Geschichte besitzen. Die Künstlerin stellt ihr Werk damit ganz dezidiert in den Rahmen von Kunst- und manchmal auch Weltgeschichte. San Giorgio Maggiore ist dafür ein treffendes – und in der aktuellen Corona-Situation sogar noch speziell aktualisierbares – Beispiel: Der heute zum Ausstellungsraum für Gegenwartskunst umgenutzte Sakralbau wurde 1564 bei Palladio in Auftrag

gegeben, um an den überstandenen Kampf gegen die Pest zu erinnern.

Roeckles "Columns", "Scutoide" oder "Crystalline Needles" weisen vielfältige Referenzen innerhalb des eigenen Werkes auf, das sie über die letzten drei Jahrzehnte systematisch und konsequent weiterentwickelt hat. Und sie treten in einen fruchtbaren Dialog zu ihrem räumlichen und zeitgeschichtlichen Kontext: Die trendige Farbpalette wird von der Autoindustrie geliefert, die Mehrfachlackierung der Skulpturen erzeugt sowohl Tiefenwirkung als auch Spiegelungseffekte. Werk und Umgebung gehen so eine dialogische Verbindung ein – eine temporäre Symbiose, die unsere Imagination befruchtet.

Dass Hanna Roeckle ihre räumlichen Hypothesen mit Vorliebe auf Kontexte anwendet, die einen Bezug zur Kunst haben, hat auch eine spekulative Dimension. Orte, die in der Kunstgeschichte bereits von den Spuren und Echoräumen der Vorläufer und Vorbilder besetzt sind, üben einen phantasmatischen Reiz aus. Die eigenen Werke zu zeigen, um ebenfalls Spuren ins Kontinuum der Geschichte einzuschreiben, ist letztlich eine eminente Triebfeder künstlerischer Tätigkeiten.