

Nuri Koerfer

„Während die Physiker hoffen, dass der LHC [Large Hadron Collider, Teilchenbeschleuniger am Cern bei Genf] etwas Licht in dieses Dunkel [Wissen über den Aufbau des Universums] bringen wird, warnen einzelne Kritiker davor, dass bei den Teilchenkollisionen gefährliche, exotische Objekte entstehen könnten... Die Erde wird von so genannten Strangelets in seltsame Materie transformiert.“ Dieses Szenario ist nicht einem Sciencefictionroman entnommen, sondern diskutiert im Ressort „Wissen“ des *Tages-Anzeiger* (24.3.2007) die Vorbereitungsarbeiten für das grösste Forschungsexperiment, das je durchgeführt wurde. Die in London ausgebildete Künstlerin Nuri Koerfer scheint sich die Vorstellungskraft dieses unvorstellbaren Potenzials zueigen gemacht zu haben, und kreierte Skulpturen, die weder abbilden, kommentieren, noch einer natürlichen Weltordnung angehören. Auf den ersten Blick assoziiert man Koerfers Skulpturen mit überdimensionalen Kristallen. Bei näherer Betrachtung stellt sich dann aber Irritation ein, denn vom Produktionsverfahren handelt es sich eigentlich um „Plastiken“, das heisst von der Definition her additiv zusammengefügte Materialien vielmehr denn aus der Abtragung des Materials gehauene „Skulpturen“. Wenden wir uns an dieser Stelle kurz der Definition des Kristalls zu: Der Begriff Kristall stammt ursprünglich vom griechischen Wort *krystallos* = Eis ab. Bei dem bereits im antiken Griechenland betriebenen Bergbau wurden wahrscheinlich Quarz-Kristalle entdeckt, die für Eis gehalten wurden, das angeblich bei so tiefen Temperaturen entstanden sein musste, dass es nicht mehr schmelzen konnte. Gerade mit diesen typischen mineralogischen Materialeigenschaften des Erstarrens, sowie jener der Bildung eines einheitlichen und regelmässigen Gitters möchte die Künstlerin hier brechen. Die Narrativität des konstruktiven Verfahrens der massiven Paraffin-Objekte steht dabei im Vordergrund: Einzelflächen aus Karton werden eine nach der anderen sorgfältig aber mehr oder weniger zufällig aneinander gefügt, bis sie sich zu einem grösseren Ganzen schliessen und dann mit einer farbigen Paraffinschicht überzogen werden. Aus einzelnen, einfachen und abstrakten Grundformen entsteht ein komplexes, mathematisch kaum noch zu berechnendes kristallines Gebilde, das sich topographisch jedoch eher in die Fantasielandschaften von *Star Wars* oder *Logan's Run* denn in den Alpen ansiedeln liesse.

Nuri Koerfer inspiriert sich gerne von der Ideenwelt der Sciencefiction, interessiert sich aber auch für Grenzgänge, an welchen sich Tier- und Menschenwelt berühren oder sogar ineinander greifen. Die Künstlerin, welche lange Zeit in der grössten Metropole von Europa (London) gelebt hat, konnte dadurch ihr Augenmerk für Phänomene der „Rückeroberung der Zivilisation durch die Natur“ schärfen, neben dem mechanoiden eine weitere prägnante Vision der Sciencefiction, wie es in *Kingkong*, *Godzilla* und *Arachnophobia* thematisiert wird. Dabei ist der überraschende Sachverhalt nennenswert, dass sowohl die Welt der Sciencefiction (Literatur und Film) wie auch die der Skulptur im 20. Jahrhundert prinzipiell Männersache waren, und dies wohlgerne natürlich nicht auf Seite der Protagonisten, sondern auf der Macherebene. Natürlich gibt es Ausnahmen (welche die Regel nur bestätigen), man denke an Camille Claudel, Käthe Kollwitz, Meret Oppenheim, Louise Bourgeois, in jüngerer Zeit Annette Messager, Cady Noland, Isa Genzken und Monica Bonvicini. In Literatur und Film hat das Ungleichgewicht noch dramatischer ausgesehen, Autorinnen wie Marge Piercy und Judith Merrill sowie die Regisseurin Kathryn Bigelow waren da auf einsamem, dafür nichtsdestoweniger gefeiertem Posten. Jedoch ändern sich die Zeiten, gerade in der Kunstwelt wird die Prädominanz der Gattungen Malerei und Fotografie, sowie Video und Performance gerade bei weiblichen Kontrahenten, in den letzten Jahren zunehmend kritisch diskutiert.

Die Gralshüter der puristischen Materialverwendung sind uns jedoch langsam alle am wegsterben, und darum wird der Diskussion, ob Skulpturen sich allein aus Bronze, Eisen, Gips und Plastik bilden lassen, neue Türen geöffnet. Und bei Carola Giedion-Welckers wunderbaren Grundlagewerk *Plastik des XX. Jahrhunderts: Volumen- und Raumgestaltung* von 1955 kämen heute aber einige Namen hinzu. --

Sandi Kozjek

Fast ausschliesslich aus natürlich Materialien gefertigt, greifen die plastischen Arbeiten der jungen Künstlerin Sandi Kozjek auf eine Formensprache zurück, die aus einem von ikonographischen Fesseln befreiten Vokabular schöpft. „Fesseln“ klingt wohl etwas dramatisch, aber der Zwang für junge Künstler, sich in Beziehung zum kunsthistorischen Erbe zu setzen, wird heute mehr denn je erwartet, und dies überraschenderweise vor allem von den Gestaltern selbst. Die Frage danach, was wer wann und wo bereits gemacht hat, scheint Kozjek wenig zu kümmern, zumindest im Endprodukt ihrer Kunstwerke. Arbeiten wie *Stalagmat* und *Phönix* fliessen in die Wand, erscheinen wie deren Erweiterung und die Momentaufnahme eines chemischen Prozesses zu sein. Das andauernde künstlerische Thema der Tiefenwirkung kehrt die Künstlerin hier um: statt sich zu uns zu kehren und die Reverenz der Zentralperspektive zu erbieuten, saugen uns diese Formen regelrecht physisch in ihre rhizomorphen Systeme auf. „Rhizom“, der zeitweilig sehr en vogue geratene und nichtsdestoweniger herausragende philosophische Terminus von Deleuze/Guattari, bringt es mit folgendem Satz lakonisch auf den Punkt: „Das Rhizom geht durch Wandlung, Ausdehnung, Eroberung, Fang und Stich vor. Im Gegensatz zu Graphik, Zeichnung und Photo, zu den Kopien bezieht sich das Rhizom mit seinen Fluchtlinien auf eine Karte mit vielen Ein- und Ausgängen; man muss sie produzieren und konstruieren, immer aber auch demontieren, anschliessen, umkehren und verändern können.“ (*Rhizom*, Merve 1977, S. 35). Nicht zufällig arbeitet die Künstlerin darum mit Materialien, die diese Eigenschaften besonders gut reflektieren: Baumwolle, ihr Nebenprodukt Watte, und Salz. Ihre bevorzugte formale Einheit ist der Punkt und dessen Vervielfachung, die Farben sind Schwarz, Weiss und Rot. Zu den seltenen künstlichen Stoffe, die Kozjek in ihren Arbeiten verwendet, zählt der Bootslack. „Lack“ stammt vom Wort Schellack ab und verdrängte nach ~1850 den alten Begriff Firnis, worunter alle mehr oder weniger klaren Malschutzschichten gemeint waren. Die alten Firnisse respektive natürlichen Lacke bestehen aus Öl mit oder ohne Harzanteile, aus Gummi arabicum, usw. Der älteste Lack ist Mennige, und fand bereits seit der Antike Verwendung. Der römische Architekt Vitruv erwähnt es in seiner Abhandlung „De Architectura“ und verzeichnet damit das älteste künstlich hergestellte Farbstoff (Orange). Da die Komponente Lack seines hohen Alters wegen darum beinahe zu den „natürlichen“ Elementen gezählt werden kann, erscheint es nur logisch, warum Kozjek Gefallen an seiner Anwendung findet.

Neben der rhizomorphen Eigenschaft gesellt sich eine weitere hinzu, welche an die hermetischen Prozesse der Alchemie erinnert. „Hermetisch“ ist abgeleitet vom Namen des Alchemie-Gelehrten Hermes Tresmegistos und ist im Grunde genommen ein Synonym für die magische, geheime Alchemie-Lehre (hermetisch = verschlossen). Diese Lehre beinhaltet alle Prinzipien der Wissenschaften: Erklärung der Natur, Schöpfungstheorie, Reflexion über die Zukunft des gesamten Universums... und kann darum auch als Mutter aller Wissenschaften betrachtet werden. Hermetik kann man auch als Hermeneutik des Nicht-Verstehens beschreiben, wobei damit andere Bedeutungsdimensionen von Verstehen gemeint sind. Die Kunsthistorikerin Ulli Seegers hat in ihrer Buch *Alchemie des Sehens* von 2003 die hermetischen Elemente bei den Koryphäen Antonin Artaud, Yves Klein und Sigmar Polke in der Kunst erstmals gründlich untersucht. Seegers zeigt darin unter anderem auf, dass der Krieg zwischen den Glaubensbekenntnissen Material, Form und Inhalt und deren dogmatisches Auseinanderhalten nicht eine zwingende durchgehende Grundhaltung in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war, wie Seegers das exemplarisch an den drei gewählten Künstlerpositionen zeigt. Die „Versöhnung“ von Form und Material ist auch bei Kozjek ein grundlegendes Thema, der Inhalt ergibt sich allmählich aus diesem Dialog. Insgesamt steht das Interesse am Material und dessen Behandlung, mal strapaziös, mal liebevoll, immer im Vordergrund und lenkt die Aufmerksamkeit auf die prozessualen Eigenschaften des Kunstwerkes. Wie bei der Alchemie, wo das Erreichen des höchsten Ziels, der Goldherstellung, relativ bleibt, weil der Herstellungsprozess von grösserer Bedeutung als das Resultat zu sein scheint, regen diese Kunstwerke eindringlich bis ins kleinste Detail zu Gedanken darüber an, wie und unter welchen Umständen diese poetischen, fremdartigen und formal referenzlosen Gebilde wohl entstanden sein mögen. --

Cathérine Hug, Zürich, 25. März 2007