

Gravity/Entropy

Gregor Jansen

Die Bombardierung in den frühen Morgenstunden des 21. August 2013 war anders als alle, die vorangegangen waren. Die Menschen in den von Rebellen kontrollierten Gebieten um die syrische Hauptstadt Damaskus hörten ein merkwürdiges, pfeifendes Geräusch, bevor die Raketen einschlugen. Bald darauf strömten Hunderte Menschen mit Atemproblemen in die provisorisch eingerichteten Krankenhäuser, andere wurden später tot in ihren Häusern gefunden, die Handtücher noch vor dem Gesicht, mit denen sie sich schützen wollten. Diejenigen, die den Angriff überlebt hatten, rangen nach Luft und bekamen Krämpfe. Manche bekamen fünf Tage lang Sauerstoff, Wasser und Atropin, das die Signalübertragung in der Nervenleitung unterbricht und als Gegenmittel bei Vergiftungen mit Nervengas eingesetzt wird. Eine Woche nach dem Angriff waren immer noch viele krank und litten unter Schweißausbrüchen, Erschöpfung und Halluzinationen. Das Schlimmste aber, so sagte einer, seien die Alpträume. Aktivisten und die Organisation „Ärzte ohne Grenzen“ teilten später mit, dass bei dem Angriff mindestens 355 Menschen ums Leben gekommen seien. In einer östlich von Damaskus gelegenen Gegend kamen rund 600 Patienten in ein Krankenhaus, 125 von ihnen seien gestorben, darunter 35 Kinder. Die Symptome - Krämpfe, Schaumbildung im Mund und in der Nase, verkleinerte Pupillen - seien klare Anzeichen für Nervengas. Die ersten Opfer seien lebend eingetroffen, aber viele, die dem Gas länger ausgesetzt waren, hatten es nicht so weit geschafft, sie waren schon bei der Ankunft im Krankenhaus tot. Soweit einem Bericht der *Welt* vom 29. August 2013 folgend.

In Recherchen zum Syrien-Konflikt stieß Louisa Clement in Norddeutschland auf die Überreste, die beim Abbau von Chemiewaffen übrig bleiben: tiefschwarze Glassteine, in denen

- Pigmenten ähnlich - das todbringende Potential gebunden wird. Mehrere Ladungen dieser Steine, die ansonsten zum Beispiel im Straßenbau Verwendung finden, werden im Ausstellungsraum auf zwei kapitalen Sockeln in jeweils drei Reihen platziert und mit einer Soundarbeit zusammengebracht, die auf Originalaufnahmen des Erhaltungprozesses basiert. Erschreckend schön und traumatisch dunkel, kristallin, steinig und glasig liegen sie da - das Material ist nüchtern und erhaben zugleich, fast attraktiv und gefällig, sofern man es ohne den beschriebenen Hintergrund betrachtet, aber brutal, widerlich und eiskalt, wenn man die Geschichte dazu kennt und um seinen besonderen Inhalt weiß. Die Aufbahrung der Glassteine im Kunstraum Fuhrwerkswaage und die fast geometrisch klare, sakrale Betonung ihrer tief opaken Materialität und Geschichte machen betroffen und sprachlos, sie schockieren und irritieren. Wie soll man sich dazu verhalten - welche Haltung fordert solch eine Arbeit? Versuchen wir es über einen Umweg, denn mich erinnern sie spontan an Arbeiten der Land Art, an Werke von Richard Long und Robert Smithson.

A Line Made by Walking entstand 1967 in England und markiert den Beginn der künstlerischen Wegstrecken Richard Longs, die er beim Auf- und Abgehen geradlinig im Gras einschreibt und fotografisch dokumentiert. Neben der Kreisform, die in Longs Konzeptionen früh manifest wird, konstituiert hier die Linie seine sprichwörtliche Arbeit (Masse x Weg x Zeit), die als Spur von Zeit erkennbar wird. Wegstrecken sind immer auch Zeitstrecken und wohl jeder findet es faszinierend, wie sich mit der Zeit zunächst Trampelpfade und dann Wege herausbilden, wie das Gras oder allgemein die Vegetation allmählich verdrängt wird. Viele Menschen wählen einen effizienten und rationalen, normalerweise den kürzesten Weg zwischen zwei Punkten, eine Gerade, welcher nach einiger Zeit sichtbar bleibt - ähnlich einer Ameisenstraße im Wald. Genauso werden

auch Longs „Skulpturen“ in der Natur durch den Handlungsprozess, durch den körperlichen Einsatz einer Wegabschreitung durch den Künstler sichtbar. Die tage- und wochenlangen Wanderungen in England, Irland, den Alpen, im Himalaya oder den Wüsten Afrikas und Australiens, die nach seiner ersten Linie überall auf der Welt folgen, treten als künstlerische Erkundungen in Erscheinung und dokumentieren die physische Präsenz und individuelle Raum- und Zeiterfahrung des Künstlers.

Für den Künstler zeigt sich in der temporären Anordnung der Steine, als nur ein Material von vielen, der „humanere“ Charakter des Werks, da dessen begrenzte Präsenz zugleich auf die Realität und Vergänglichkeit des menschlichen Lebens deute. Es entstehen aber auch Skulpturen, Installationen und etwa seit 1981 auch Wandarbeiten, die nicht im Außenraum platziert sind, die aufgrund ihrer Materialität und Anordnung jedoch in Zusammenhang mit den genannten Landmarken stehen.

Kleiner Einschub - Am letzten Montag wurde bekannt, dass die Amerikaner die Kriegs-Spirale in Vietnam um eine weitere Drehung heraufgeschraubt haben - sie verwendeten Gas gegen die Guerillas. "Amerikanische und vietnamesische Truppen haben schon mehrmals Gas gegen die Vietcong eingesetzt", meldete die Nachrichten-Agentur *Associated Press* aus Saigon. "Verschiedene nicht-tödliche Reizgas-Typen wurden im Bereich des Zweiten und Dritten Korps erprobt." Obwohl US-Sprecher meinten, dass ein den Gegner kurzfristig außer Gefecht setzendes Gas zweifellos eine humanere Waffe sei als eine Bombe oder eine Kugel, brachte die Gas-Geschichte den USA ihre bisher schlechteste Presse im Vietnam-Krieg ein. "Die Amerikaner haben den Kommunisten damit die perfekte Propagandawaffe in die Hand gegeben", urteilte die Londoner *Daily Mail*. *Radio Peking* tobte: "Die Verwendung von Giftgas durch die amerikanischen Banditen in Südvietnam beweist ihre völlige Missachtung der

elementarsten Prinzipien der Humanität und stellt sie als faschistische Kannibalen hin." (...) In Wahrheit war die Weltmeinung dem Gas-Trauma des Ersten Weltkriegs zum Opfer gefallen, das 1925 zur Ächtung aller Gas-Waffen durch die Genfer Giftgas-Konvention geführt hatte. Das Gas-Tabu war seither erst dreimal durchbrochen worden: von den Japanern in China, den Italienern in Abessinien und - inoffiziellen Berichten zufolge - den Ägyptern im Jemen. (aus: *DER SPIEGEL* 14/1965, Freie Jagd, 31.03.1965)

Dies führt mich zum zweiten Land Art Künstler Robert Smithson (und zu seinem „Nachfolger“ Sam Durant), der ungefähr zur selben Zeit in den USA seine Theorie und Praxis der Entropie, der Sites und Non-Sites, kristallinen Formen, Spiegeln, Erden und Bäumen etc. entwickelt. Was an Smithson bis heute mehr als an anderen Land Art Künstlern fasziniert, ist seine Neudefinition bereits bestehender Zustände unter anderen Blickwinkeln. Und insofern ist *PARTIALLY BURIED WOODSHED* von 1970 auf der Kent State University in Ohio eine bemerkenswerte Arbeit. Robert Smithson konzipierte und führte diese Arbeit bei einem einwöchigen Gastaufenthalt im Januar 1970 durch. Erde wurde von einem Bagger auf den Holzschuppen geworfen, bis dieser in der Mitte zusammenbrach. Jahre später verbrannte er. Und nochmals 20 Jahre später kommt Sam Durant ins Spiel, der - wie der Titel *Partially Buried 1960s/70s Dystopia Revealed (Mick Jagger at Altamont) & Utopia Reflected (Wavy Gravy at Woodstock)* schon sagt - das utopische und dystopische Moment erforscht, welches die beiden Musik-Festivals einläuteten. Durants Parallele dieses symbolisch-historischen Vergleichs folgt der Idee Smithsons, mit seiner Skulptur nicht nur den Studenten zu gedenken, die an der Kent State im Rahmen von Vietnamprotesten getötet wurden, sondern berührt auch in vielerlei Hinsicht die Aussagen zur Entropie der 1960er- und 70er-Jahre, in der die Welt vor einem Umbruch stand - und

Durant bezieht Sound, also Musik in seine Holzschuppen-Skulptur ein. (<http://www.robertsmithson.com/essays/pbw.pdf>;
<http://clui.org/ludb/site/partially-buried-woodshed>)

Kehren wir zurück zu Louisa Clements Installation. Die Bezüge zur Land Art mögen vielleicht meiner Laune entspringen, sie eröffnen aber das Problemfeld einer zugleich politisch und ästhetisch wirksam werdenden Skulptur. Raum, Zeit, Form, Inhalt, nur diese vier Aspekte bestimmen unsere Wahrnehmung und unser Empfinden von Kunst. Was sich zuerst nüchtern als schwarzes Glassteinbrucharrangement zeigt, offenbart bei Offenlegung der Zusammenhänge und tieferem Einblick in die Materie ein grauenvolles Geheimnis. Und insofern ist es nicht mehr verblüffend, dass Louisa Clement in dieser Installation auf skulpturale Methoden, und gar auf Sound zurückgreift, denn es ist immer eine besondere Beweisführung, sein bewährtes Medium mithilfe eines neuen zu befragen - hier die Fotografie (und allgemein mediale Bilder) als Beleg- oder Indizrahmen mit einer Rauminstallation. Was wir sehen und hören, ist eine schockierende Erstarrung eines entropischen Prozesses. Entropie als Modell für (unsere) Gesellschaft.

Sarin, Richard Long, Robert Smithson, Sam Durant und Louisa Clement bestehen somit in einer Genealogie der raumbezogenen, politischen Zeitmarkierungsebene, deren Inhalte von Materialitäten wechselwirkend immer auch eine politische Auswirkung oder Handlungsmotivation zum Ausdruck bringen. Ich finde es mehr als bemerkenswert, dass es Louisa Clement, deren Arbeitsweise in der fotografischen Erfassung ihrer Umgebung und Alltagsrealitäten bislang eine Konstante besaß, mit dieser radikal skulpturalen Stellungnahme gelingt, eine neue Sicht, eine greifbare Dimension im virtuellen Möglichkeitsraum des alltäglichen Kriegsgeschehens zu formulieren. Vielen Dank dafür! Auch wenn wir wie momentan sprachlos sind gegenüber der gegenwärtigen Realität einer Flüchtlingswelle und -politik in Europa. Der Einbruch des Realen in das Imaginäre findet nicht

in Kunsträumen, sondern radikal politisch in unserer unmittelbaren Umgebung ab. Hier und Jetzt. Wir sollten eine Stimme und Stimmung haben, die Ursache und Wirkung in einen anderen Zusammenhang bringt als den von Wissen und Macht. Diese Verknüpfung als symbolische Konstruktion schafft Bewusstsein für Fremdheit, für das Andere, und sie erzeugt Energie. Energie, die sich nicht verschwendet. Entropie made visible. (R. Smithson, 1973)