

# DIE FORM DER ZEIT: DIE KUBEN VON CANDIDO STORNI

## Philip Ursprung

Im Oktober 2013 war ich mit meinen Studierenden auf Seminarwoche in Polen. Wir besuchten den Bialowieza-Nationalpark, ein Gebiet, welches als letzter Urwald Europa bezeichnet wird, weil das Zentrum des Waldes nie bewirtschaftet wurde und die genutzten Randzonen nach dem Ende des Sozialismus inzwischen ebenfalls geschützt sind. Wir waren überwältigt vom Anblick der mächtigen Baumstämme, manche davon viele hundert Jahre alt, deren Kronen sich wie zu einem Dach über uns schlossen. Und wir genossen den Geruch von modrigem Laub und nasser Rinde. Wir stellten uns vor, dass Raum und Zeit unendlich gedehnt seien, dass der Wald bis fast nach Minsk reichte und dass wir vor Bäumen standen, die schon im Mittelalter existierten, welche die Treibjagden des Zaren gesehen hatten und das Grauen des Zweiten Weltkriegs. Aber wir merkten auch, wie sehr uns die Begriffe fehlten für diese Phänomene, wie sehr uns die Kenntnisse der komplexen Geschichte des Ortes fehlten - und dass wir kaum eine Linde von einer Eiche zu unterscheiden wussten.

Uns interessierte nicht nur das Erlebnis des »ursprünglichen« Waldes, den wir unter Führung von lokalen Kennern besuchen durften, sondern auch die Situation der Menschen, die mit dem Wald, dem Holz, der Landschaft arbeiten. In einer kleinen Sägerei kamen wir mit den Besitzern ins Gespräch. Sie befinden sich in der paradoxen Situation, dass sie seit der Unterschutzstellung der Randzone kein lokales Holz mehr schlagen dürfen, sondern importiertes Holz weiterverarbeiten müssen. Sie zersägen Baumstämme aus der Ukraine und schicken die Bretter nach Rumänien, wo sie zu Möbeln von IKEA verarbeitet werden. Wir diskutierten über die Verbindung von lokalen Traditionen und globalen Strömen von Waren, über die Technik und die stagnierende Wirtschaft.

Die Studierenden stellten eifrig Fragen und machten Notizen. Aber mir fiel auf, dass wir nie über das sprachen, was direkt vor uns lag, nämlich über die Stapel von Brettern, über die Haufen von Sägemehl, über die gelagerten Baumstrünke. Ich bat unsere Gesprächspartner, uns etwas über das Holz zu sagen, mit dem sie arbeiten. Sie schlugen vor, zuerst einen Test zu machen, also zeigten sie uns diverse Hölzer, die wir identifizieren sollten. Natürlich erkannte keiner von uns die Holzarten. Wir erhielten eine kurze Einführung in Hart- und Weichhölzer, Laub- und Nadelbäume, darüber, wie die Hölzer aussahen, sich anfühlten, rochen. Mir wurde bewusst, wie stark das Material Holz an den Rand des Bewusstseins gerückt ist. Wir sind zwar fähig, zahlreiche Sorten von Wein zu unterscheiden, verfügen über ein breites Wissen bezüglich auf Film, Musik und Sport - aber niemand erkennt ein Stück Eichenholz.

Diese Gedanken gingen mir durch den Kopf, als ich den Katalog Kubus von Candido Storni in der Hand hatte, und die Fotografien von Hannes Henz betrachtete, die er in der Galerie Nicole Schlégl und der Holzwerkstatt von Storni gemacht hatte. Die Aufnahmen zeigen die aus Holz zusammengefügt Wand- und Bodenskulpturen im Raum, geometrische Körper, deren Aufbau aus einzelnen Quadern für die Betrachter gut nachvollziehbar ist. Die verschiedenfarbigen Hölzer sind so zusammengefügt, dass sich von jeder Seite eine kompositorische Wirkung ergibt. Sie zeugen von einem Spiel nach selbstgesetzten Regeln. In der Fantasie können wir sie auseinandernehmen und neu konfigurieren.

Die Aufnahmen von Henz unterscheiden sich von den gängigen Katalogaufnahmen, welche die Kunstwerke »freistellen« und vor »neutralem« Hintergrund zeigen. Sie vermitteln eine subjektive Perspektive, die auch einmal von oben herab auf ein Objekt blickt oder nur auf einen Ausschnitt eines Objekts fokussiert, während die anderen Objekte im Hintergrund leicht unscharf bleiben. Sie erlauben den Lesern, sich selber in dem Ausstellungsraum zu verorten, in dem auch das scheinbar Unwesentliche zu sehen bleibt, beispielsweise der Durchgang

zum Büro oder zum Eingangsbereich, und erhellen damit die Intentionen des Künstlers, Zusammenhänge zu schaffen. Sie richten die Aufmerksamkeit auf den Kontrast der Holzoberflächen der Kunstwerke zum Spannteppich oder der Raufasertapete. Im Katalogumschlag ist, quasi als Kontext der Ausstellungssituation, die Holzwerkstatt abgebildet, also der Ort, wo Storni die Kunstwerke herstellt. Und von dort, aus der Holzwerkstatt heraus, führt wiederum der Blick durch ein Fenster ins Freie.

Stornis Kuben hallen gleichsam wider in der Umgebung, schaffen Resonanzen zum Raum der Ausstellung wie auch zu Details wie der Heizung oder der Beleuchtung. Sie zeugen von einer Haltung, die derjenigen von Donald Judd vergleichbar ist, dem Protagonisten der Minimal Art. Judd, der neben Skulpturen - er selber bevorzugte den Begriff »Spezifisches Objekt« - auch Möbel und architektonische Entwürfe produzierte, hatte dafür plädiert, die Grenzen zwischen Kunstwerken und Gebrauchsobjekten aufzuheben.

Die Angaben zu den einzelnen Kunstwerken setzen sich aus vier Kategorien zusammen, die zwar reduziert wirken, aber dennoch viel Aufschluss über die Werke geben und die Interpretation lenken. Die Skulpturen, entstanden zwischen 2010 und 2012, tragen den Titel Kubus, dann eine lateinische Zahl, zweifellos die Nummer der Herstellung, dann das Datum - Monat und Jahreszahl in arabischen Ziffern - sowie die Angaben zum Material. »Ahorn, Walnuss« heißt es beispielsweise, bei einem anderen Kubus dann »Walnuss, Ahorn« - je nach Anteil der Holzarten - dann »Zwetschge, Ahorn« und »Robinie, Walnuss, Birne, Ulme«. Beim Lesen dieser Holznamen dachte ich an die Erlebnisse im polnischen Wald, die atmosphärische Wirkung des Ortes, wo Holz wächst und verfault. Ich dachte an den Zusammenhang zwischen dem Menschlichen und dem Nichtmenschlichen, zwischen dem, was wir Natur nennen und unseren Aktivitäten, die wir Industrie oder Kunst nennen. Ich dachte an die Rolle der Bäume in unserem Alltag, wo sie Ressourcen sind, aus denen wir Lebensmittel schöpfen, aber auch Wärme, Möbel, Behausungen - und daran, wie wenig greifbar diese Zusammenhänge für uns geworden sind.

Stornis Kuben, so meine Hypothese, führt uns diese Diskrepanz vor Augen. Einerseits sind sie eindeutig artifiziell - niemals durchdringen sich in einem Wald Ahorn und Eiche. Sie machen die Spuren der menschlichen Bearbeitung deutlich sichtbar, zeugen vom Prozess der Herstellung, von der Anstrengung wie auch dem Genuss der Arbeit mit der Maschine. Andererseits artikulieren sie den Widerspruch zwischen dem Unvorhersehbaren und Zufälligen des Nichtmenschlichen und der Ratio der Menschen. Sie zeugen von unserem Wunsch zu vermessen, zu benennen, zu manipulieren und zu konsumieren - also die Rohheit der Natur auf Distanz zu rücken und zu beherrschen. Und zugleich erinnern sie an unsere Vorstellung eines Zusammenhangs zwischen dem Menschlichen und dem Nichtmenschlichen.