

Anmerkungen zur Arbeit von Kitty Kraus

Letztendlich habe sich die Bedeutung der Linie geklärt, schrieb der russische Konstruktivist Alexander Rodtschenko 1921– einerseits ihre Bedeutung als Kante und Anschluss und andererseits ihre Wichtigkeit als Element des Hauptaufbaus eines jeglichen Organismus im Leben: „Die Linie ist das Erste und das Letzte, sowohl in der Malerei als auch generell in jeder Konstruktion. Die Linie ist Kante, Passage, die Bewegung, die Berührung, Gegenzeichnung, Schnitt.“

Es sind gebügelte und zerlegte Anzüge, also Schnitte, die Kitty Kraus als Ausgangsmaterial für eine Reihe ihrer Arbeiten nutzt: für ihre Flash - Animationen, die den menschlichen Körper als abstrakte, in Längen und Winkeln zerlegte Figur zeigen, für ihre Konstruktionen aus Glasscheiben, die Körperproportionen und Haltungen als funktionale, vereinfachte Formen nachmodellieren. War für Rodtschenko die mit Lineal und Zirkel gezogene Linie das angemessene Mittel zur Konstruktion klar umrissener, moderner, realer und funktionaler Objekte, bildet sie für Kitty Kraus den Ansatz zur gezielten Dekonstruktion, zur Befragung von Grundlagen und Grenzen unseres begrifflichen, theoretischen und normativen Apparats.

„Eingepasst - Sein, Standardisierung, Normierung, Autorität“ – das sind Begriffe, mit denen Kraus die gesellschaftliche Codierung des Anzugs definiert. Das Auftrennen von Nähten, das Beschneiden der Ränder, das Anordnen der einzelnen Stoffteile gleicht einem Akt der Befreiung und Analyse. Wie die Mechanik eines sorgsam auseinandermontierten Uhrwerks werden die Komponenten vor dem Betrachter ausgebreitet. Abgelöst von ihrer Funktion werden sie auf ihre Essenz – Form und Material – reduziert. Aus der funktionalen Bekleidung sind geometrische, abstrakte Flächen geworden, die an die Idealformen Kasimir Malewitschs und die Kostümierungen von Oskar Schlemmers „Mechanischem Ballett“ erinnern.

Kraus' Werke scheinen mit den Mythen der Moderne aufgeladen: mit ihren Reinheitsgeboten, der Sehnsucht nach Transzendenz, dem optimistischen Glauben an das utopische Potenzial der Technik. Doch eben diese Assoziationen werden von ihren Arbeiten ad absurdum geführt. In fast mechanischer, roboterhafter Manier operiert Kraus an dem Kadaver einer Moderne, die ihre Unschuld in den Baumärkten, Betonburgen und Bürotürmen der Nachkriegsgesellschaft verloren hat. Eingeteilt in rechteckige Module, die „Oberkörper“ und „Unterkörper“ repräsentieren, exerzieren ihre Glas- und Stoffkonstruktionen unterschiedliche, sinnentleerte

Varianten unterschiedlicher Bewegungen und Haltungen im Raum. Der Mensch wird zur Funktion seines sozialen Habitus.

Indem man durch das Glas ihrer im Raum verteilten „Figuren“ hindurchblickt oder sich in ihnen spiegelt, bilden sie so etwas wie einen „Rahmen“ oder ein „Fenster“. Die Position des Betrachters definiert den „Ausschnitt“, das Bild. Die Wahrnehmung des Raumes, seiner Eigenarten und seiner Details wird geschärft. Zugleich begegnet man sich selbst in der Spiegelung, in eine scharfkantige, rechteckige Form gepresst als anonymes Gegenüber. „Die Bauelemente unserer Zeit“ nennt Kraus ihre Arbeitsstoffe. Glas ist durchsichtig, zerbrechlich, eine unterkühlte, unendlich verlangsamte Flüssigkeit, die das Licht in die Spektralfarben bricht, es sichtbar macht. Die Transparenz des Materials assoziiert sich mit dem Gespenstischen des Bildes, mit Verflüchtigung, mit dem „gläsernen Menschen“ des virtuellen Zeitalters.

In diesem Sinne sind Kitty Kraus Konstruktionen mehrdeutig: Sie konfrontieren den Betrachter mit Aggregatzuständen, die sowohl physikalischer, als auch metaphysischer oder sozialer Natur sein können. So verbindet ihre „Schwarze Figur“ die kühle Glätte des Glases mit der öligen, dunklen Trägheit von Teer. Für die Künstlerin verkörpert die an der Wand lehrende Konstruktion „eine abwartende, teilnahmslose Haltung“, und tatsächlich gleichen die von hinten mit Teer bestrichenen Glasplatten einem dunklen, „negativen“ Spiegel, der Energien einschließt und lahm legt.

Während Kraus in ihrem Werk zahlreiche Referenzen zu der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts und Künstlern wie Donald Judd, Blinky Palermo, oder Joseph Beuys anklingen lässt, ist der alchemistisch- magische Aspekt ihrer Arbeit unübersehbar. Gleich ihre „Schwarze Figur“ einem Totem, beschwören auch ihre anderen Werke Energien, die jederzeit ausbrechen können. Wie zwei Pole stellt Kraus einen zu einem schwarzen Klumpen verbrannten Plastikkanister und eine modellierte Teerzunge einander gegenüber, auf deren Spitze ein abgebrochener Mercedes-Stern platziert ist. Zwischen beiden Objekten entwickelt sich eine fast physische Spannung, die an brennendes Benzin, aufgeweichten Asphalt, Straßen- und Häuserkampf denken lässt.

Zu Kraus' jüngeren Arbeiten gehören von innen verspiegelte Kuben, in die 500-Watt Glühlampen eingebaut werden. Das Licht im Inneren wird „ins Unendliche“ gespiegelt und

tritt nur an den Außenrändern der Konstruktion gestreut aus. Durch die Lampe wird das Spiegelglas so erhitzt, dass der Kubus nach einer halben Stunde zerspringt. Der gewaltsame Akt ist zugleich eine befreiende Kraft, die als repressiv empfundene Formen sprengt. Der Kontrolle der Form stellt Kraus den experimentellen Prozess, die unkontrollierbare Kraft der von ihr extrahierten „Grundelemente“ entgegen. So auch in ihrer Eislampe, für die sie eine mit Silikon abgedichtete Glühbirne in einen Kubus aus gefrorenem Wasser und schwarzer Tinte einschließt. Die Birne im Inneren bringt den Würfel zum Schmelzen. „Wenn man die Lampe sieht, hat das etwas extrem Trauriges“, merkt Kraus zu ihrer Arbeit an. Tatsächlich evozieren ihre langsam zerlaufenden Objekte Tränen und Körperflüssigkeiten, die auf dem Boden Kontinente, Ströme und biomorphe Formen bilden. Der Kälte von Glas und Eis steht eine latente, fast archaische Energie gegenüber, die sich mit ungeheuerlicher Beharrlichkeit allen künstlich geschaffenen Ordnungsformen widersetzt.

Oliver Koerner von Gustorf