

## **Schirin Kretschmann – Toter Winkel**

*von Carsten Probst*

Ihre erste Intervention mit blauem, auf den Boden gesiebttem Pigment-Gips-Gemisch realisierte Schirin Kretschmann 2015 in der Montagehalle der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Sie bestand aus einem schmalen Streifen, der mit der industriell anmutenden Ausstattung der Halle so scheinbar authentisch harmonierte, dass Besucher ihn erst dann als Intervention wahrnahmen, als sie versehentlich ihre Spuren in der Arbeit hinterlassen hatten. Die eigentümliche, destruktive Versuchung des Betrachters zur Grenzübertretung charakterisiert auch Kretschmanns spätere Boden-Pigmentarbeiten im Kunstverein Bregenz, im Kunstverein Nürtingen (beide 2016) und bei der „Made In Germany Drei“-Ausstellung im Kunstverein Hannover (2017), die allesamt räumlich viel auffälliger in Erscheinung traten als die Braunschweiger Arbeit.

Der Betrachter ist bei Schirin Kretschmann nicht von vornherein „im Bild“, wie die berühmte Phrase Wolfgang Kempes einst lautete – die Annäherung an ihre Arbeiten findet in von der Künstlerin angelegten, multiplen Situationen des Übergangs von einer Wahrnehmungssituation in eine andere statt. Das Duett der beiden geometrischen, leicht gegen die Raumachsen gedrehten Quadrate aus weißem Gipsstaub, das die Künstlerin nun im Obergeschoss der Galerie Gisela Clement realisiert hat, entspricht genau dem Grundriss beider Räume und gewährt dem Betrachter nur begrenzt Zutritt. Die synchrone Anordnung der aus Alabastergips gesiebtten weißen Bodenflächen adaptiert die Wände der Galerieräume und verwandelt den Eindruck ihrer Leere in eine physisch-materielle Erfahrung.

In der westlichen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich die Bedeutung des „leeren“ Raumes und seiner architektonisch-rhetorischen Voraussetzungen von einem Behältnis transzendenter Erfahrung zu einer Art Beobachtungsinstrument realer Handlungen im Hier und Jetzt gewandelt. Etienne Bouleés Entwurf für den Newton-Kenotaph etwa steht im 18. Jahrhundert noch für die erhabene Erfahrung von „großer Leere“ im Ausgang des Klassizismus. Nicht nur in der Minimal Art wurde zweihundert Jahre später diese Deutung der Leere geradezu invertiert zu einem Erlebnis eines Purismus, der „die Kunst“ als WahrnehmungsfILTER selbst entlarvt. Candida Höfers Fotografien von leeren Museen und Alltagsarchitektur zehren ebenso noch von diesem Verständnis wie Martin Creeds legendäre Aktion „Work No. 227, the lights going on and off“, bei der die Lichter in einem leeren Saal der Londoner Tate Britain regelmäßig an- und ausgeschaltet wurden und mit der Creed 2001 den Turner Prize gewann. Yves Klein wiederum ist schon 1958 mit „Le Vide“ (Die Leere), einer Ausstellung mit weißen Wänden und ohne weitere Ausstellungsstücke, eine paradigmatische Setzung gelungen, die, wie 1960 auch sein berühmter (fotografisch inszenierter) „Sprung in die Leere“, von der bewusst paradoxen Idee einer Dematerialisierung der Kunst ausging, bei der sich gleichsam mystisch Farbe und Raum zu Medien ihrer Vergeistigung transsubstanziieren sollten.

In Schirin Kretschmanns Interventionen (nicht nur denen mit Pigment oder Gips, sondern auch mit anderen Materialien) spielen metaphysisch gemeinte Licht- oder Farbwirkungen keine Rolle. Das Aufsieben des weißen Gipsstaubes in seiner geometrisch strengen Form und der Verletzlichkeit der Oberfläche auf den Boden des Galerieraumes sind direkte Reaktionen auf die Oberflächen und Dimensionen des Raumes und seine materiellen Bestandteile: den Holzboden, die Fußleisten, Türen und weißen Wände. Während der Dauer der Ausstellung sammeln sich zudem Staub, Pollen und Insekten auf den gesiebten Flächen, lauter Dinge, die sich unbeobachtet Tag und Nacht durch die Luft bewegen. Ihre Zufallsspuren werden wie von einem Detektor eingefangen und manifestieren so die stille Materialität der Zeit. Der Titel „Toter Winkel“ bezieht sich auf verschiedene Wahrnehmungsaspekte der Intervention: Möglicherweise ist nicht jeder Winkel der Arbeit gleich gut einsehbar; die leeren Wände eines Galerieraumes gehören zu den oft „übersehenen“ Eigenschaften seiner Architektur; und die sich vermehrenden Spuren auf den Gipsflächen bezeugen kaum wahrnehmbare Veränderungen der Arbeit, die außerhalb der Lenkung durch die Künstlerin und dennoch mit unausweichlicher Notwendigkeit stattfinden.

Im räumlichen Kontext ihrer Bodenarbeit hat Schirin Kretschmann weitere begleitende Interventionen realisiert. Löcher und Nägel der Hängung einer dort vormals angebrachten Arbeit von Martin Pfeifle sind Ausgangspunkt einer Spurensuche auf den Treppenhauswänden („Inside Out“, 2018). Überall dort, wo unter dem neuen Verputz noch ein ehemaliges Loch zu identifizieren war, hat die Künstlerin die Nägel wieder eingeschlagen und in der Revision aller früheren Hängungen im Treppenhaus ein Relief der unsichtbaren Vorgeschichte der Wände seit Eröffnung des Gebäudes sichtbar gemacht.

Im Zwischenbereich zwischen den beiden Ausstellungsräumen im Obergeschoss hat Kretschmann vier Din A5 große Felder mit Gipsputz ausgespachtelt und mit einer Armierungsmatte versehen („Wall Work“, 2018). Kurz bevor der Putz ausgehärtet ist, wird die Armierungsmatte entfernt und ergibt so buchstäblich den Eindruck von abgebröckelten Wandelementen.

Für die Werkserie „Floor Work“ (2018) am ersten Treppenabsatz des Aufgangs zu den Ausstellungsräumen hat Kretschmann während der Reinigung ihres Atelierfußbodens Papiere verschiedener Größe und Sorte zwischen die Reinigungswerkzeuge und die Bodenfläche eingefügt. So wandelte sich die Beseitigung von Arbeitsspuren augenblicklich in ihr Gegenteil: Sie drückte sich in den Papieren als Verletzungen der Oberfläche, von Schrunden, Rissen und Reibespuren durch und erzeugte Spuren von Bewegung, die in der Schichtung jeweils dreier Papiere imaginäre Strukturen von ganz eigener räumlicher Qualität erlangen – gleich einem bildnerischen „Filter“, der visuell auffängt, was eigentlich zu einer Ästhetik des Bereinigens von Spuren gehört.