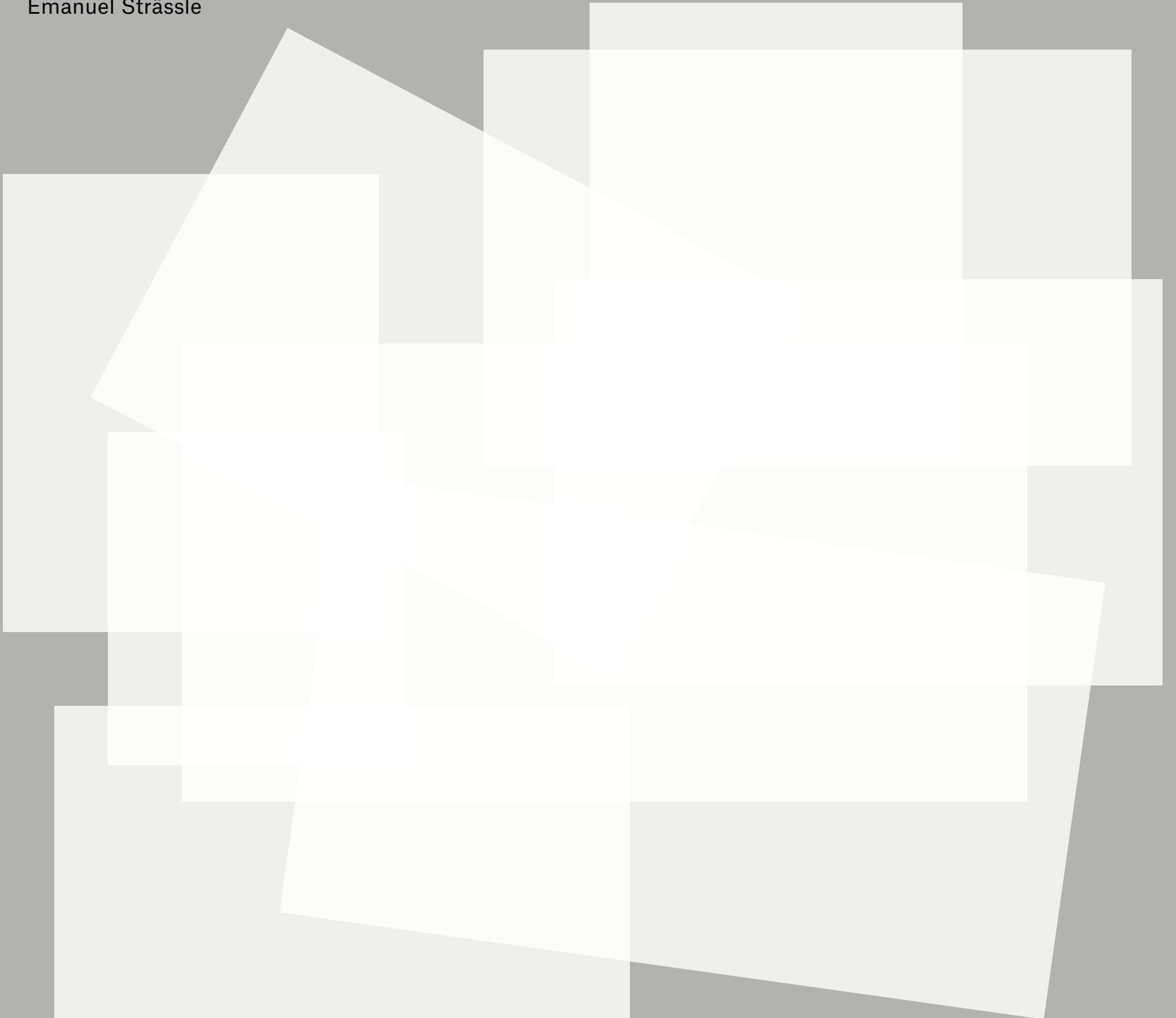


LACUNI – Lücken im Raum

Emanuel Strässle



edition clandestin

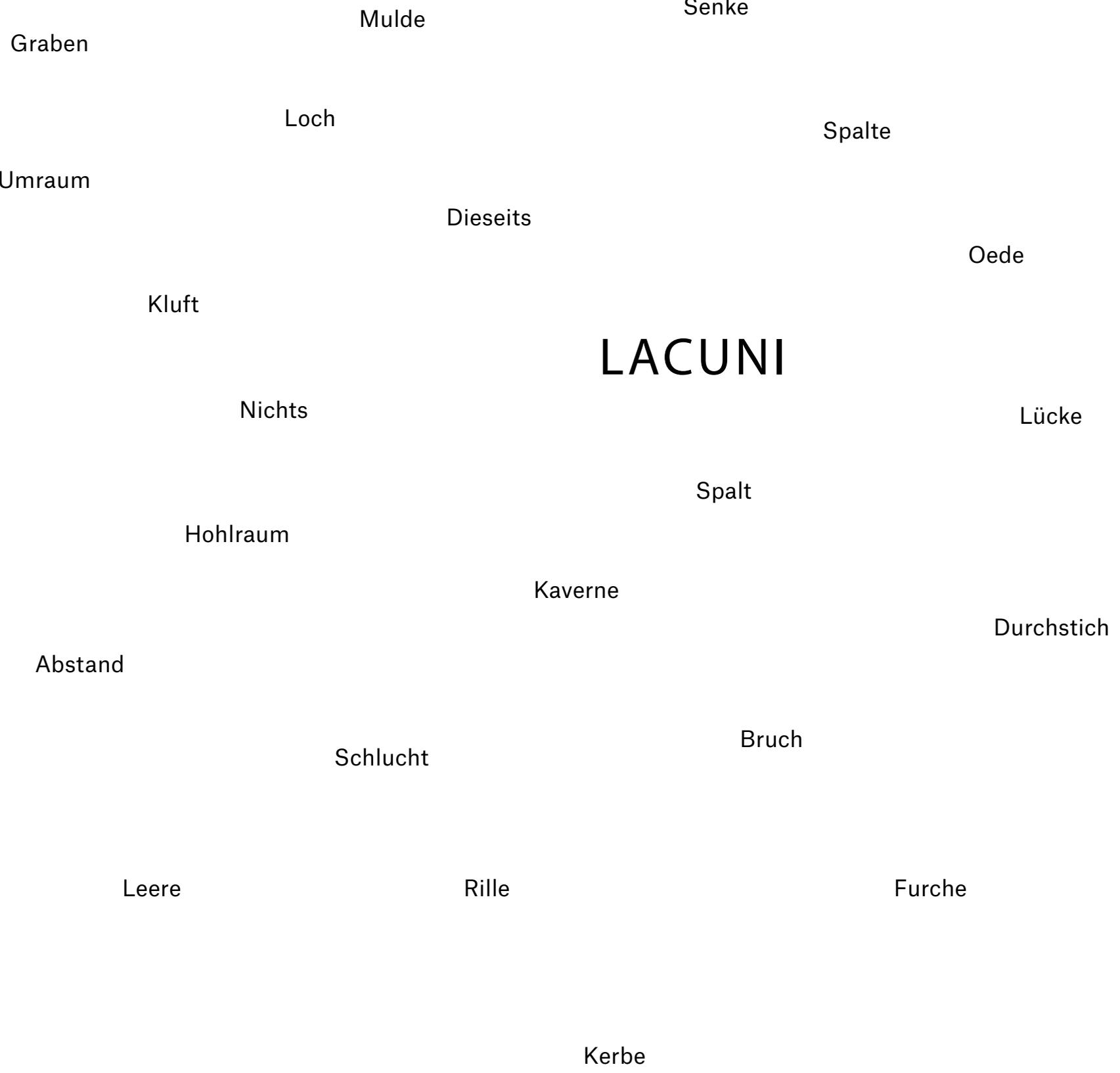
I	Einführung	7
II	Ordnungssysteme – Öffentlicher Raum	19
III	Ordnungssysteme – Privater Raum	49
IV	Verschränkung von Räumlichkeit und Zeitlichkeit	81
V	Natur, Architektur, Skulptur	115
VI	Static Moments	157
VII	Das Provisorium	189
VIII	Die Lücke oder das Abwesen von primärer Sichtbarkeit	227
IX	Über das Ordnen von Bildern	261
X	Rhizom	297
XI	Abwesen als Plan	327
	Anhang	351

I EINFÜHRUNG

Der Raum schmilzt dahin,
wie der Sand zwischen den Fingern zerrinnt.
Die Zeit schwemmt ihn fort
und lässt mir nur gestaltlose Fetzen zurück:
Schreiben:
peinlich genau versuchen,
etwas Überleben zu lassen:
der Leere, die sich höhlt,
einige deutliche Fetzen entreissen,
irgendwo,
eine Furche, eine Spur,
ein Merkmal
oder ein paar Zeichen hinterlassen.

Georges Perec
„träume von räumen“





Michael Babics

EINFÜHRUNG IN LACUNI

Analoge Bilder, digitale Bilder, eigene Bilder, kopierte Bilder, gefundene Bilder, Fotografien, Zeitungsausschnitte und diverse andere Bildformen - seit vielen Jahren sammelt Emanuel Strässle Fotografien und Bilder, die sich im Verlaufe der Zeit zu einem grossen Bildfundus angesammelt haben. In Kisten, Schachteln und Couverts untergebracht, sortiert nach Entstehungsorten, Werkprozess oder definierten Themen wartet dieser Schatz auf eine eingehende Begutachtung und Beurteilung. Mit welchem Fokus wurde gesammelt? Welche Bilder gehören zusammen? Können die Bilder nach neuen Kriterien geordnet werden?

Während verschiedenen Atelieraufenthalten im Ausland hat sich Emanuel Strässle vertieft mit dem öffentlichen Raum auseinandergesetzt. Dabei fokussierte er sich darauf, Raumfragen zu klären und skulpturale Momente im öffentlichen Raum zu beobachten und fotografisch festzuhalten. Eine beobachtende Haltung einnehmend, schärfte und sensibilisierte er den alltäglichen Blick. Er ging der Frage nach, was Skulptur sei und wie sich das Skulpturale im kunstexternen Kontext äussern kann. Meist interessierte ihn nicht das Objekt selbst, sondern das „Dazwischenliegende“. Nicht das auffällig Monumentale und Repräsentative stand im Vordergrund, sondern der Wandel, das Prozesshafte, sowie das Unfertige und Ephemere sind die Charakteristika vieler ausgewählter Bildausschnitte. Bei zahlreichen urbanen Spaziergängen bildeten undefinierte Zonen und deren Abgrenzungen den Dreh- und Angelpunkt für den suchenden Blick.

Aus diesem reichen Bilderschatz schöpft sich die vorliegende Publikation. Neu gesichtet, neu geordnet und neu gruppiert bildet die Auswahl die konzentrierte Grundlage ab, aus dem sich die künstlerische Beschäftigung von Emanuel Strässle räumlich und bildhauerisch entwickelte.

Während der Auseinandersetzung mit dem Bildfundus stellen sich ebenso bildhauerische Fragen. Was ist da und was muss weg, um die endgültige Form zu erreichen? An welchen Stellen muss das Konvolut reduziert, an welchen erweitert und akzentuiert werden? Bilder fallen weg. Neue kommen hinzu. Paare bilden sich, aus welchen sich Gruppen formieren. Auswahlkriterien zeichnen sich klarer ab. Kapitel werden definiert. Die Arbeit verläuft an mehreren Kapiteln gleichzeitig. So kann es vorkommen, dass Bilder von einem zum nächsten Kapitel geschoben werden und sich somit einer definitiven Verortung entziehen. Zentrales Anliegen ist, so zeigt es sich im Verlaufe des Prozesses, dass keine hierarchische Ordnung unter den Bildern existieren soll. Zeit und Ort, eigene und gesammelte Bilder werden bunt vermischt und neu gruppiert. Auch die Abfolge der Kapitel verläuft hierarchiefrei. Die Freiheit soll bestehen, diese in unterschiedlicher Abfolge zu betrachten und keinem zwingenden Schema folgen zu müssen.

Beim Sichten der Bilder offenbart sich eine Art Netz, das sich über die Sammlung spannt und alles miteinander verbindet und zusammenhält. Die jahrelange Beschäftigung mit Skulptur und Raum und das anhaltende Interesse für Zwischenräume haben Spuren im Spektrum der gesammelten Bilder hinterlassen. Eine weitere Konstante ist die offen gehaltene Bildanlage. Eher Fragen stellend als Antworten liefernd, lassen die Bilder Raum für eigene Geschichten und unterstreichen die jeweils individuell gesehene Realität.

Die realisierte Publikation ist keine gängige Monographie, angelegt als Rückblick auf das vergangene Schaffen in chronologischer Ordnung. Die Grundidee war vielmehr einen subjektiven Bildatlas zu schaffen, der in Zukunft als Auslöser von Denk- und Sehprozessen funktionieren könnte. Das vorliegende Buch übernimmt somit die Funktion eines Steinbruches, aus welchem man sich stets mit neuem Inspirationsmaterial eindecken und versorgen kann - eine bildergenährte und nährnde Einladung.



II ORDNUNGSSYSTEME ÖFFENTLICHER RAUM













IV VERSCHRÄNKUNG VON RAUMLICHKEIT UND ZEITLICHKEIT

Elias Canetti

DIE BEFRISTETEN

EINER: Damals

EIN ANDERER: Damals? Du glaubst an dieses Ammenmärchen!

EINER: Aber es war wirklich so. Du brauchst nur die Berichte von Augenzeugen einzusehen!

DER ANDERE: Hast du sie den gelesen?

EINER: Natürlich. Darum erzähle ich es Dir doch.

DER ANDERE: Und was stand darin?

EINER: Was ich dir eben gesagt habe. Ein Mann ging von zuhause weg um Zigaretten zu kaufen. «Ich bin in ein paar Minuten wieder da», sagte er zu seiner Frau, «ich komme gleich wieder.» Er trat zu der Haustüre hinaus und wollte die Strasse überqueren, das Geschäft lag gegenüber. Ein Auto kam plötzlich um die Ecke und stiess ihn nieder. Er blieb liegen. Doppelter Schädelbruch.

DER ANDERE: Und? Was weiter? Er wurde ins Spital geschafft und ausgeheilt. Er lag einige Wochen im Spital.

EINER: Nein. Er war tot.

DER ANDERE: Tot. Es war sein Augenblick.

EINER: Eben nicht. Das ist ja der Witz bei der Sache.

DER ANDERE: Wie hiess er denn?

EINER: Peter Paul.

DER ANDERE: Aber was war sein wirklicher Name?

EINER: Peter Paul.

DER ANDERE: Das will man mir immer einreden. Glaubst du den wirklich, das die Leute damals ohne rechte Namen leben konnten?

EINER: Ich sag dir, es war so. Sie hatten irgendwelche Namen und die Namen hatten gar nichts zu bedeuten.

DER ANDERE: Da hätte man die Namen einfach vertauschen können.

EINER: Gewiss. Es war gleichgültig wie jemand hiess.

DER ANDERE: Und der Name hatte mit dem Augenblick nichts zu tun?

EINER: Der Augenblick war unbekannt.

DER ANDERE: Ich verstehe es nicht. Du willst sagen, dass kein Mensch, kein einziger Mensch eine Ahnung davon hatte, in welchem Augenblick er stirbt?

EINER: Genau das. kein einziger.

DER ANDERE: Jetzt sag einmal, ernsthaft: kannst du dir so etwas überhaupt vorstellen?

EINER: Ehrlich gesagt: nein. Darum finde ich es so interessant.

DER ANDERE: Aber das hätte doch niemand ausgehalten! Diese Unsicherheit! Diese Angst! Da hätte ich ja keine Minute Ruhe gehabt! Ich hätte an nichts anderes denken können. Wie haben diese Menschen gelebt? Wenn man nicht einmal einen Schritt vors Haus tun kann! Wie haben die Leute Pläne gemacht! Wie haben sie sich irgend etwas vorgenommen? Ich finde das furchtbar.

EINER: Das war es. Ich kann es mir genau so wenig ausmalen!

DER ANDERE: Aber glaubst du es? Glaubst du, dass es so war?

EINER: Dazu studiert man doch Geschichte.

DER ANDERE: Geschichten – willst du sagen. Ich will dir gern glauben, dass es Menschenfresser gegeben hat...

EINER: Und Pygmäen...

DER ANDERE: Und Riesen, Hexen, Mastodonten und Mammute, aber das ist doch was anderes!

EINER: Wie soll ich es dir noch beweisen?

DER ANDERE: Ich habe es mir vielleicht nie klarzumachen versucht. Es klingt ungeheuerlich! Es klingt unglaublich!

EINER: Und doch ist die Welt so weitergegangen.

DER ANDERE: Vielleicht waren die Leute viel dümmer als jetzt. Stumpfsinnig.



EINER: Du meinst wie Tiere, die denken auch an nichts.

DER ANDERE: Ja? Die jagen, fressen und spielen, und was ihnen dabei geschehen kann, daran denken sie einfach nicht.

EINER: Da haben wir's schon ein bisschen weiter gebracht.

DER ANDERE: Ein bisschen? Das andere kann man gar nicht Menschen nennen.

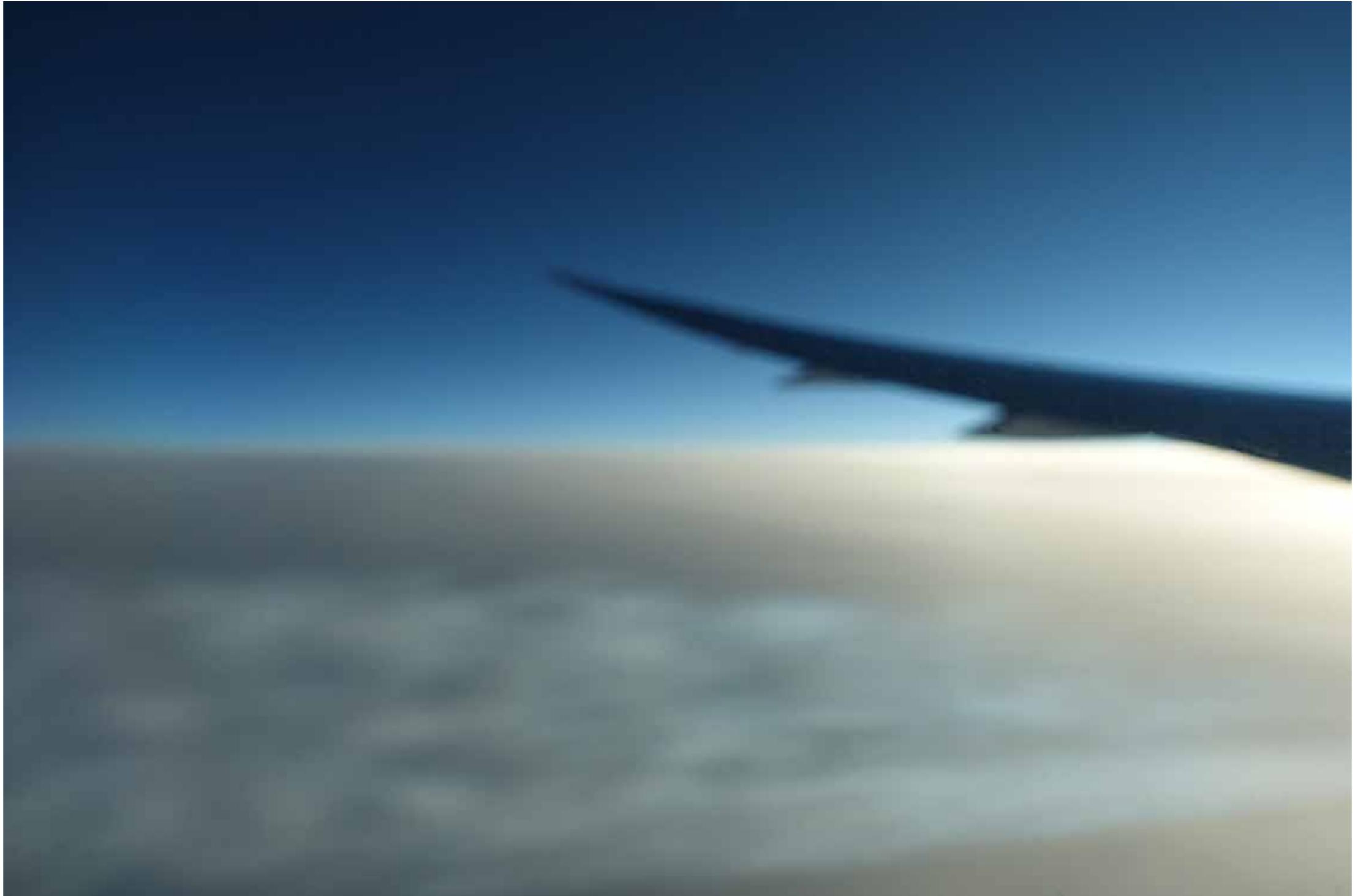
EINER: Und doch haben die Leute gemalt und geschrieben und Musik gemacht. Es gab Philosophen und grosse Geister.

DER ANDERE: Lächerlich. Jeder armselige Schuster bei uns ist ein grösserer Philosoph, denn er weiss was ihm geschehen wird. Er kann sich seine Lebenszeit genau einteilen. Er kann planen ohne Angst, er ist seiner Spanne sicher, er steht so sicher auf seinen Jahren wie auf seinen Beinen.

EINER: Ich halte die Bekanntwerdung des Augenblicks für den grössten Fortschritt in der Geschichte der Menschheit.

DER ANDERE: Es waren eben Wilde vorher. Arme Teufel.

EINER: Bestien.









VI STATIC MOMENTS

Ines Goldbach

VOM AKTIVIEREN DER LEERSTELLEN

Am besten fängt man beim Abwesenden an. Bei der Leerstelle, dem nicht direkt Formulierten. Bei dem, wohin der Blick nicht auf Anziehung fallen mag, weil man ja trainiert ist, eher auf das Physische zu blicken, sozusagen auf die Positivform. Für Emanuel Strässle aber ist eben jenes Abwesende und doch Vorhandene ein wichtiger Teil seines künstlerischen Schaffens. Durchlaufen hat Emanuel Strässle eine nahezu klassische bildhauerische Ausbildung. Das Formen, Aufbauen und Abschlagen von Material sind ihm daher nicht unbekannt. Auch das Aufstellen, Positionieren und Umschreiten der Arbeit. Gerade hier setzt Strässle seinen Schwerpunkt. Das Material, das der in Basel tätige Künstler verwendet, hat wenig mit einem herkömmlichen Verständnis von Bildhauerei zu tun. Vermehrt sind es industrielle Fertigungs- oder auch Fundstücke, die ihn formal, aber auch in ihrer Alltäglichkeit und damit Selbstverständlichkeit interessieren. Strassenabsperungen aus Plastik, Abstandhalter für Besucher und Besucherinnen zu Kunstwerken, industriell gefertigte Metallelemente. Man kennt die Materialien. Was sich jedoch ändert, ist nicht nur die Art und Weise, wie das Material bei Strässle Verwendung findet, sondern wie es — eingebettet durch das Umfeld — eine neuartige Wirkung entfalten kann. Auch werden die Materialien von Strässle meist derart miteinander verbunden, dass sie nicht nur als irritierende visuelle Stolperstellen im Raum funktionieren, sondern selbst Raum ausbilden.

Das mag an ein klassisches Verständnis von Skulptur oder Plastik anschliessen — dass es nicht nur die Positivform ist, die es zu umschreiten gilt, sondern dass auch der Umraum, die Negativform, wenn man so möchte, miteinbezogen wird. Und doch ist es bei Strässle anders. Erstaunlich bei vielen seiner Werke ist, dass die eigentliche Intervention im Raum so geschickt eingesetzt wird, dass bisweilen erst der Raum sich verändert, auffälliger wird, in seiner Beschaffenheit, seinen Eigenheiten und Besonderheiten. Und mitunter erst in einem zweiten Schritt wird der Blick auf das gelenkt, was diesen Raum neu zum Klingen bringt — das Werk darin.

Ein Paradebeispiel dafür ist Emanuel Strässles Energybar. Eine rund 3,5 Meter hohe Röhre aus reinem Kupfer, die – für das Material typisch – das eindringende Tageslicht oder Kunstlicht von der Decke reflektiert. Teilweise ist die Reflexion so stark, dass das Umfeld stärker in Erscheinung tritt als die Säule selbst. Ja, man hat bisweilen sogar den Eindruck der Dematerialisierung der Arbeit, je nach Aufstellungsort und Lichtverhältnissen. Die visuelle Stolperstelle wird auch durch die Höhe der Säule begründet. Keine Säule, die etwas trägt und die Decke erreicht. Und doch hoch genug, um uns selbst zu überragen und gedanklich fortgeschrieben zu werden. Auch hier ist es der schimmernden Oberfläche geschuldet, dass das Ende nicht ganz abzusehen ist und sich der Reflexion des Umraumes verliert.

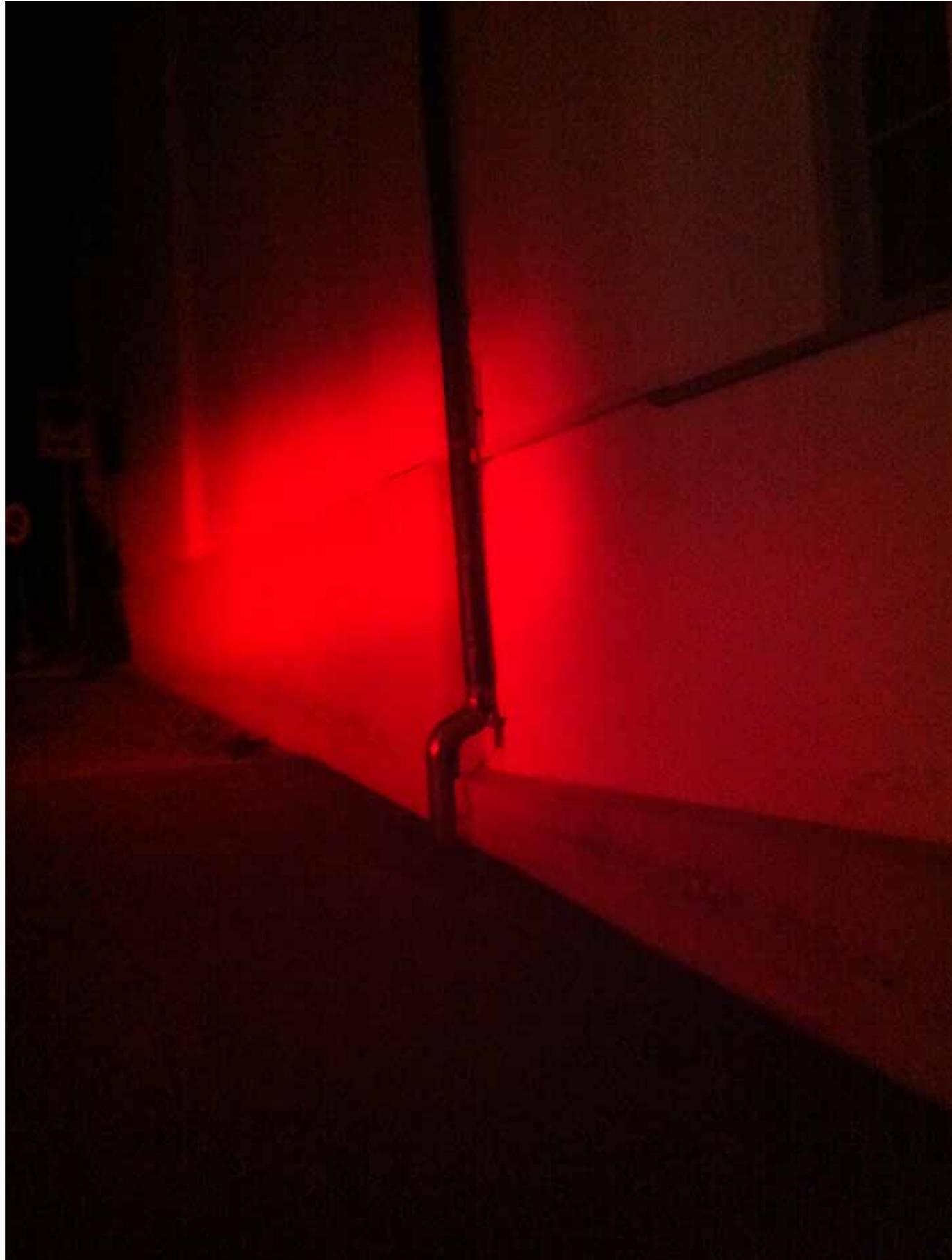
Die Warmtonigkeit des Kupfers strahlt eine grosse Anziehungskraft aus und animiert geradezu zur Berührung. Der langsam fortschreitende Oxidationsprozess des auf Witterungs- und Umwelteinflüsse reagierenden Materials schlägt sich auf der Oberfläche innert kurzer Zeit nieder. Jeder physische Einfluss wie etwa eine tatsächliche Berührung der Oberfläche durch Hände würde unmittelbar sichtbar werden. Ob Strässle diese Berührung zuliesse? Ja, sagt der Künstler im Gespräch, es sei sogar intendiert. Das Umfeld soll sich nicht nur an der Oberfläche spiegeln, sondern sich in feinen Spuren des Gegenübers einschreiben dürfen.

Man mag sich bei Arbeiten wie dieser an Werke und Zitate aus der Kunstgeschichte der 1960er- und 1970er-Jahre erinnern, ohne dass Strässles Arbeiten jedoch direkt auf eine konkrete Geste oder Formulierung anspielen würden. Die Bodenebene, nicht die Wand galt ab jenen Jahren als die entscheidende Instanz für ein neues Verständnis von Skulptur. Der Raum, in seiner ganzen Ausdehnung und Dreidimensionalität, der eben auch die BesucherInnen einzuschliessen vermag, wurde zentrales Thema. Emanuel Strässle gehört einer Künstlergeneration an, welche die Erfahrung und das Wissen jener internationalen Kunstschaaffenden aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verinnerlicht hat – und zugleich auch keinen Hehl daraus macht, diese Vorbilder genau studiert zu haben. Wichtiger aber ist, dass sie ebenso einen eigenständigen Weg gefunden hat, daran anzuknüpfen und es fortzuschreiben.

Indem das Objekt im Raum – gerade durch die Wahl seines Materials und seiner Aufstellung – sich so verhält, dass es im ersten Moment scheinbar auch übersehen werden kann, erlangt es eine besondere Qualität: Es hat die Kraft, den Raum feintonig und subtil zu verändern. Die Arbeit besetzt den Raum nicht, sondern reichert ihn an und lädt zugleich die BesucherInnen ein, an einer bestimmten Situation teilzunehmen anstatt sie nur zu betrachten. Einer Situation, die sie selbst miteinschliesst, auf ihre Bewegung im Raum einzugehen vermag und sowohl die eigenen verschiedenen Positionen im Raum als auch die verschiedenen Lichtbedingungen mit einbezieht.



Es kann sich daher lohnen, sich nicht nur auf das physisch Offensichtliche, das Objekt oder die Skulptur, zu konzentrieren, sondern eben auch darauf, was es durch seine respektive ihre Anwesenheit im Raum ausbildet. Fast muss man den Blick ein wenig dahingehend schulen, dieses Gesamthafte sehen zu können oder vielleicht auch erst auf das Abwesende denn auf das Anwesende zu blicken. Ähnlich wie wir auch – statt auf die Bergkette, hinter der sich der Sonnenaufgang ankündigt – auf das gegenüber Liegende blicken sollten, um die ersten Strahlen zu erhaschen.









XI ABWESEN ALS PLAN

Byung-Chul Han

GESCHLOSSEN UND OFFEN – RÄUME DES ABWESENS

Dort werden die Hausnummern täglich gewechselt,
damit keiner nach Hause findet

Elias Canetti

Im fernen Osten macht man auch optisch die Erfahrung, dass die Dinge in stärkerer Masse als im Westen ineinander fließen. In den engen Einkaufsstrassen ist es nicht immer klar, wo ein Geschäft endet und wo das nächste beginnt. Oft überlappen sie sich. Auf dem koreanischen Markt sieht man neben Töpfen getrocknete Tintenfische, Lippenstifte und Erdnüsse nebeneinander liegen. Rösche hängen über Reiskuchen. Das Gewirr von Strommasten, Leitungen und bunten Reklametafeln, das typisch für japanische Grosstädte ist, lässt keine eindeutige Trennung von Räumen zu. Die alten Holzhäuser in den japanischen Hintergassen(roji) wirken ganz verschachtelt. Es ist nicht leicht zu erkennen, wo das eine Haus aufhört und wo das nächste beginnt. Diese Räumlichkeit der In-Differenz erinnert an ein Zenwort: „Schnee liegt auf den Blütenrispen des Uferschilfs; schwer ist's, zu unterscheiden, wo diese anfangen und wo jener aufhört.“³⁰ Schwer ist es, zwischen dem Weiss der Schilfsblüte und dem des daraufliegenden Schnees zu unterscheiden. Wesen ist Unterschied. So blockiert es fließende Übergänge.

Abwesen ist In-Differenz. Es wirkt verflüssigend und entgrenzend. Jene verschneite Flusslandschaft ist eine Landschaft des Abwesens. Nichts drängt sich auf. Nichts grenzt sich vom anderen ab. Alles scheint in eine In-Differenz zurückzuweichen.

Im Westen gibt es selten fließende Übergänge. Die massive Präsenz von Grenzen und Abgrenzungen erzeugt ein Gefühl der Enge. Trotz des Gedränges von Menschen und Häusern erscheint die fernöstliche Grossstadt dagegen als eine Stadt der Leere und Abwesenheit.

Schon der abwesende Blick wirkt entleerend. Fließende Übergänge erzeugen Orte der Abwesenheit und Leere. Das Wesen ist schliessend und ausschliessend. Das Abwesen dagegen macht den Raum durchlässiger. So weitet es ihn. Ein Raum gibt Raum für einen anderen Raum. Ein Raum öffnet sich für weitere Räume. Es kommt nicht zu einer endgültigen Schliessung.
31 Der Raum der Leere, der entinnerlichte Raum besteht aus Übergängen und Zwischenräumen. So gibt es mitten im Gedränged der fernöstlichen Grosstädte eine wohltuende Leere, ja ein Gedränge der Leere.

Die In-Differenz begünstigt auch ein intensives Nebeneinander des verschiedenen. Sie erzeugt ein Maximum an Zusammenhalt mit einem Minimum an organischem, organisiertem Zusammenhang. Die synthetische Zusammenfügung weicht einem synthetischen Kontinuum der Nähe. Hier verbünden sich die Dinge nicht zur Einheit. Sie sind keine Mit-Glieder einer organischen Totalität. Darum wirken sie freundlich. Die Mitgliedschaft ist keine freundliche Nachbarschaft. Kein Dialog

Hat die Dinge zu vermitteln oder zu versöhnen. Sie haben nicht viel miteinander zu tun. Vielmehr entleeren sie sich in eine in-differente Nähe.









dopo la partita, Sissach, 2017
S. XXX



Après Jeanne d'Arc Maria Falconetti, Screenshot, 2017
S. XXX

Byung-Chul Hanr: *Abwesen*, Merve Verlag, Berlin 2007, S.39-40
S. XXX



dov'è caspar, Grosse Stubbenkammer, Jasmund, Rügen, 2011
S. XXX



deux mec, Cité des Arts, Paris, 2001
S. XXX



qui est laissé, Cité des Arts, Paris, 2001
S. XXX

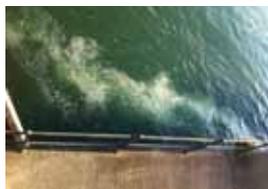


Qui e ancora non ci, Phnom Pen, Cambodia, 2015
S. XXX



Munich Depression, Michael Heizer*, 1969,
S. XXX

Kai Vöckler: *Die Lücke*, in: *Die Architektur der Abwesenheit*, Parthas Verlag, Berlin 2009, S. 39-40
S. XXX



download, Basel, Dreikönigsweg, 2016,
S. XXX



Stoppelfeld - Doppelung, Toggenburg, 2003
S. XXX



Immagine possibile, Basel, 2017
S. XXX



ritratto AP, Installation shot, Photo Adrian Piper, Art Basel, 2017
S. XXX



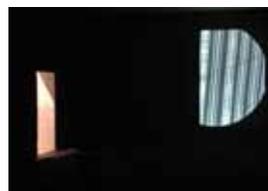
mondo dal basso, St. Peter, 2016
S. XXX



en passant, Ueckermark, 2011
S. XXX



vicolo cieco, Milano, 2015
S. XXX



proiezione X, Fondazione Prada, Venezia, 2015
S. XXX



Absence II, Tokyo, 2017
S. XXX



new project, Cambodia, 2015
S. XXX



fat man- the great Artist, Detailaufnahme, Kunsthalle Basel, 2006, Skulptur-Gummi, Sperrholz, Eisen, 530 x 213 x 258 cm, Nachbildung der Atombombe "fat man" die im 9.8.1945 über Nagasaki abgeworfen wurde - Masstab 2:1
S. XXX



tenda che cade, Roma, 2007
S. XXX



Anders screen, Phnom Pen, Cambodia, 2015
S. XXX



after the french, Old Casino, Kampot, Cambodia 2015
S. XXX