

Sylvia Metz

## **Markus Karstieß: *Was die Erde sieht* . Ein künstlerischer Dialog zwischen Markus Karstieß, Robert Smithson und Claudio Abate.**

„*This is probably the most difficult area, this whole idea of primal consciousness, primitive consciousness. This is really what I'm interested in.*”<sup>1</sup>

In der von ihm selbst konzipierten Ausstellung *Was die Erde sieht* betreibt Markus Karstieß das, was mancherorts gerne als *artistic research* bezeichnet wird – ein Begriff, der dem Künstler selbst nicht sonderlich gefällt. Anders ausgedrückt hält Karstieß in seiner Ausstellung seine persönliche Suche nach dem fest, was von Robert Smithsons *Asphalt Rundown* (1969), der sich in Rom befindet, übrig geblieben ist. Zugleich tritt Karstieß als Künstlerkurator und auch Ausstellender auf und vermischt so, nicht zum ersten Mal<sup>2</sup>, verschiedene inhaltliche wie konzeptionelle Ebenen miteinander. Dies verweist bereits auf sein vielschichtiges künstlerisches Werk. Nähert man sich diesen unterschiedlichen Schichten, so sehen wir zunächst die Ausstellung selbst, die wiederum aus diversen sichtbaren wie unsichtbaren Einzelkomponenten besteht. Dazu gehört, neben der Erforschung des Originalschauplatzes in Rom, auch die Präsentation von Claudio Abates Fotografie-Serie des *Asphalt Rundown*, die erstmals vollständig gezeigt wird.

Ebenfalls Teil der Ausstellung sind vorbereitende Aufzeichnungen von Gesprächen mit Menschen, die damals beim *Asphalt Rundown* zugegen waren, wie der Galerist Fabio Sargentini und Claudio Abate, die Fotos von Abate, die während der Aktion und der parallelen Ausstellung Smithsons in der Galleria L'Attico entstanden sind, Ephemera, wie das Plakat und die Einladungskarte der Galerie, aber auch das Aufsuchen und Ausgraben des *Asphalt Rundowns* selbst.

Karstieß thematisiert offen die Frage nach dem Umgang mit Smithsons Erbe. In seinem Film *Was die Erde sieht* (2014), der den gleichen Titel trägt wie die Ausstellung, läuft Karstieß über den Abhang, an dem der *Asphalt Rundown* stattfand, sucht sich einige Stellen aus, die aufgrund der Fotografien von damals aller Wahrscheinlichkeit nach noch mit Asphalt bedeckt sein sollten und beginnt mit einer Schaufel, das Gras und die Erde dort abzutragen. Wir sehen hier die Erforschung der eigenen künstlerischen Quellen, es ist eine Huldigung und zugleich Zerstörung einer Ikone, welches in einem die Zeit überdauernden Dialog mündet; es ist auch ein physisches und psychisches Abarbeiten an den eigenen Wurzeln. In einer Szene liegt Karstieß erschöpft auf dem Rücken, die Sonne scheint, es sind 40 Grad und er muss innehalten, sonst bekommt er einen Sonnenstich. Es gibt wohl nur wenige künstlerische Momente, die so ehrlich sind, wenn es um die Auseinandersetzung mit den eigenen Urvätern geht.

“[...] it's not a completely ephemeral piece, so it should last for quite some time...”<sup>3</sup>

Der *Asphalt Rundown* fand am 15. Oktober 1969 im Süden Roms statt und ist Robert Smithsons erster *flow*.<sup>4</sup> Das Konzept der *flows* sah vor, flüssiges industrielles Material Abhänge hinunter fließen zu lassen. Zu dem römischen Projekt wurde Smithson von Sargentini eingeladen, beide hatten sich wenige Monate zuvor in New York kennengelernt. In ihrem ersten gemeinsamen Gespräch hatte Smithson spontan die Idee, ein Projekt mit Vulkangestein aus der Gegend von Neapel, möglicherweise aus Herculaneum, oder mit schwefelhaltigen Thermalquellen aus der Nähe der an der Riviera gelegenen Küstenstadt Ansedonia zu realisieren.<sup>5</sup> Doch vier Skizzen des Projektes, die auf den 4. und 5. Oktober 1969 datiert sind, zeigen ein verändertes Konzept.<sup>6</sup>

Die signierten Entwürfe zeigen zwei Projekte: auf der ersten Skizze ist die Installation *Mirror Project for Italy* zu sehen, welche für den Innen- und Außenraum der Galleria L'Attico konzipiert wurde. In den Galerieräumen sollten an drei Orten Spiegel aufgestellt und gemeinsam mit Schlamm, Erde, Sträuchern, Stöcken und zerbrochenem Fensterglas installiert werden. Zu sehen ist auch ein Becken mit Spiegeln und Vulkanasche, das in der später tatsächlich realisierten Ausstellung weggefallen ist. Stattdessen wurden zwei parallel verlaufende Schlammreihen mit senkrecht darin stehenden Spiegeln sowie ein an der Wand angelehnter Spiegel, ebenfalls im Schlamm stehend, ausgeführt, wie auf Claudio Abates Fotografien der Ausstellung dokumentiert ist. Vom Außenbereich der Galerie sind keine Fotografien erhalten, auf der Skizze sind dafür jedoch Handlungsanweisungen Smithsons sowie ein an die Hauswand angelehnter Baum mit Spiegeln zu erkennen. Erwähnt sind vier *Sites* in Italien, für die Material gesammelt werden soll und Smithson weist ausdrücklich darauf hin, dass die Arbeiten nach der Installation fotografiert werden sollen.

Die anderen drei Skizzen beziehen sich auf den *Asphalt Rundown*. Auf dem ersten Blatt ist ein LKW zu sehen, der auf einem Hügel steht und heißen Asphalt ausschüttet, der den Abhang hinabläuft. Die zweite Skizze zeigt die Anfahrtssituation für den LKW und die genaue Lage am Hügel, wo der Asphalt ausgeschüttet werden soll. Auf der letzten Zeichnung ist ein geparkter, an amerikanische Trucks erinnernder LKW zu sehen, aus dem der Asphalt abgelassen wird. Alle drei Zeichnungen sind beschriftet und sie entsprechen dem später ausgeführten Projekt.

Wie sich Sargentini erinnert, war Smithson von Beginn an weniger an einer Arbeit im Innenraum interessiert und wollte ein Projekt in der freien Natur realisieren. Der Galerist bestand jedoch auf einer Innenraumarbeit. Die Gründe dafür waren in der Tatsache zu sehen, dass es sich bei dem *Asphalt Rundown* um ein Werk handelte, welche im Anschluss ausschließlich über die Fotografien Abates verkauft werden konnte. Sargentini wollte jedoch auch in der Galerie ein Werk von Smithson selbst zeigen können und bestand deshalb auf die Installation. Nachdem es schwierig war, in Neapel einen geeigneten Ort für Smithsons Ideen zu finden, schlug Sargentini dem Künstler vor, den *Asphalt Rundown* in der Nähe von Rom zu realisieren.<sup>7</sup>

Das Gebiet, auf dem der *Asphalt Rundown* verwirklicht wurde, liegt westlich der Via Laurentina und südlich des Grande Raccordo Anulare (GRA), dem römischen Autobahnring,

der die Innenstadt umgibt. Es ist ein vergessenes Stück Land, welches im Süden von dichten, meterhohen Grasflächen und hohen Sicherheitszäunen einer Neubausiedlung abgegrenzt wird. Ein Trampelpfad führt in das verlassene Areal eines ehemaligen Kieswerks. Auf dem Gelände liegt Müll und Gerümpel, hinter Büschen und Bäumen versteckt ist sogar ein aus Matratzen, Zelten und allerlei Blechutensilien zusammengestelltes und verlassen wirkendes Camp zu sehen. Das ist der Ist-Zustand, in dem Karstieß sich im August 2014 auf die Suche nach dem *Asphalt Rundown* begab. In seiner Hand haltend: ein Foto von Abate und ein zehn Jahre altes Bild aus dem Internet, das den Hang des *Asphalt Rundown* zeigte und die Bildunterschrift trug „First image since 1969“.

Karstieß war von Juli bis September 2014 Stipendiat der Deutschen Akademie Rom Casa Baldi in Olevano Romano. Schon seit seinem Studium hat er sich mit Smithson beschäftigt. Eine entscheidende Zuspitzung erfuhr sein Interesse, als er etwa vor zehn Jahren eben jenes Bild im Internet entdeckte, das einen verwitterten und verlassenen Ort zeigte und welches in ihm den Wunsch auslöste, mit dem *Asphalt Rundown* zu arbeiten. Durch das Stipendium wurde diese Idee konkret.

Das Auffinden des Originalschauplatzes gestaltet sich für Karstieß schwieriger als gedacht, das Gelände ist stark verwittert und sieht schließlich nach 45 Jahren nicht mehr aus, wie auf den Fotos. Die verschiedenen Abhänge sind abwechselnd von Natur und Gerümpel überwuchert und hier kümmert sich Niemand um Smithsons Werk. Am zweiten Tag wird Karstieß fündig: Von dem massiven Asphalt, der sich auf Abates Fotos über den Abhang ergießt, sind nur noch Fragmente, meist unter der Erde erhalten. Teilstücke werden von abgesplitterten Zwischenräumen umgeben. Das Gelände ist zu unwegsam, um überall zu suchen, doch die Stichproben sind eindeutig, hier hat Smithson vor fast einem halben Jahrhundert seinen *Asphalt Rundown* inszeniert.

Ein Lastwagen voll mit heißem Asphalt wurde damals über dem Abhang des Kieselsteinbruchs entleert. Dazu fuhr der LKW bis an die Kante der Halde heran, so dass der Asphalt direkt auf den Kiesbruch hinunter fließen konnte. Somit war von Smithson nur die Fließrichtung vorgegeben, die Form, die sich der Asphalt suchte, wurde jedoch vom Untergrund, also dem Geröll und der Geschwindigkeit, mit der das Material erkaltete, definiert. Prozesse wie dieser, der die Entropie künstlerisch artikulierte und so zu einem Sinnbild für den umkehrbaren Übergang des geordneten Zustands in einen ungeordneten wurde, bildeten in den 1969/70er Jahren einen Schwerpunkt in Smithsons Œuvre.

Beim *Asphalt Rundown* wurde das Material zu einer Außenhaut, an deren Unterseite sich ein Abdruck des Gesteins befand und welche dieses zugleich versiegelte. Dieses freie Fließen und die nicht intendierte Form evozieren natürlich sofort Assoziationen zu Jackson Pollocks *Drippings* und zugleich muss betont werden, wie sehr sich Smithsons Arbeit von diesen unterscheidet: bei Smithsons Arbeiten und ganz besonders beim *Asphalt Rundown*, haben wir es mit einem Grenzgebiet aus Architektur, Skulptur und Malerei zu tun.

In den späten sechziger und beginnenden siebziger Jahren arbeitete Abate eng mit der Galleria L'Attico zusammen. So fotografierte er 1969 beispielsweise Jannis Kounellis *Pferde* in der Galerie und war bei den meisten Ausstellungen der *Arte Povera*-Bewegung als derjenige Fotograf zugegen, der die Aktionen und Werke aufnehmen durfte. Er genoss sowohl das Vertrauen der anderen Künstler wie auch dasjenige Sargentinis und war daher prädestiniert dafür, Smithsons Werk zu fotografieren. Die ganz und gar illegale Aktion – es gab keinen offiziellen Antrag beim Kieswerk oder der Stadt Rom, den *Asphalt Rundown* betreffend – war auch mit Abate vorher nicht abgesprochen und dieser wurde am Morgen des 15. Oktober 1969 kurzerhand von Sargentini aus dem Bett geklingelt, samt Kaffee und Kamera von Sargentini in dessen Auto verfrachtet und zum Kieswerk gefahren.<sup>9</sup> Die Schwierigkeit, die sich Abate bei künstlerischen Aktionen dieser Art gegenüber sah, war ein Foto herzustellen, welches das „(...) Werk vollständig zusammenzufassen vermochte, weil meist nur ein einziges Bild von der Arbeit zurückbleibt und dieses notgedrungen die definitive Photographie des Werkes sein muß: der Künstler muß sie anerkennen und gutheißen, als wäre sie von ihm selbst.“<sup>10</sup>

Das Foto fungiert dann als Erinnerung an ein Ereignis, ist Dokumentation und Kunstwerk zugleich und als solches hat es zwei Eltern: den Künstler der Aktion, in diesem Fall Smithson, und Abate. Der Fotograf entscheidet, was für die Nachwelt übrig bleibt, an was sich nachfolgende Generationen erinnern werden, wenn sie über Smithsons *Asphalt Rundown* sprechen. Diese Bilder überdauern Zeit und Raum, sie repräsentieren den Kern des Geschehens und sie werfen die Fragen auf, wie z.B. Wo ist der LKW, den wir auf den Fotos des *Asphalt Rundown* sehen heute?<sup>11</sup> Smithson, wie auch andere Künstler der Land Art, hat sich in ein Abhängigkeitsverhältnis begeben und er weiß um die Bedeutung des Fotos, das die Aktion überdauert, wie auch die bereits erwähnten Anmerkungen auf der Skizze zu *Mirror Project for Italy* belegen.<sup>12</sup> Im Unterschied zu Künstlern wie Michael Heizer, der ein ambivalentes Verhältnis zur Fotografie seiner Land Art Werke hatte, bindet Smithson die Bildmedien in das theoretische Konzept seiner Arbeiten ein.<sup>13</sup> Im Falle des *Asphalt Rundowns* lässt Smithson die Aktion zusätzlich zu Abate auch von seiner Lebensgefährtin Nancy Holt fotografieren und von Robert Fiori filmen. Der Film wird später mit den anderen beiden *flows* aus Chicago und Vancouver zusammengeschnitten.<sup>14</sup>

„When you see a rainbow, you're seeing something completely subjective. You see it at a certain distance as if stitched on to the landscape. It isn't there. It is a subjective phenomenon. But nonetheless, thanks to a camera, you record it entirely objectively. So, what is it?“<sup>15</sup>

In seiner Ausstellung *Was die Erde sieht*, diesem Gesamtkunstwerk bestehend aus unterschiedlichsten Materialien, Medien und Zuständigkeitsbereichen, inszeniert Karstieß eine Reise in sein eigenes Inneres. Seine Auseinandersetzung mit Smithson stellt die Erforschung der eigenen Quellen dar und ist ein Abarbeiten an einem künstlerischen Superhero, der ihn schon lange in Besitz genommen und fasziniert hat, der in seinem Kopf hängen geblieben ist, wie ein immer wiederkehrender Songtext. Betrachtet man die

Komplexität dieser Ausstellung, so scheint es fast als hätte der *Asphalt Rundown* Karstieß gefunden und nicht umgekehrt. Es wirkt geradezu folgerichtig, dass es ausgerechnet Karstieß ist, der sich mit diesem verlassenem römischen Hügel beschäftigt und die Spuren des 15. Oktober 1969 aufgreift, zusammenführt und – wie es Ulf Stolterfoht sagte – „zu Ende bringt“.<sup>16</sup>

Karstieß und Smithson verbindet besonders das Interesse an dem Ursprünglichen, an der Urmaterie und den damit verbundenen Urfahrungen. Im selben Jahr, in dem er den *Asphalt Rundown* geschaffen hat, besuchte Smithson mehrere prähistorische Orte, wie beispielsweise *Stonehenge*.<sup>17</sup> Beide, Smithson und Karstieß, interessieren sich für entropische Prozesse, die nicht selten Teil ihrer Werke werden, so wie beim *Asphalt Rundown*. Asphalt faszinierte Smithson als Material im festen und auch im flüssigen Zustand. Als Smithson 1969 eine Exkursion mit Bernd Becher zu den Schlackehalden des Ruhrgebiets unternahm,<sup>18</sup> fand er ein Stück Asphalt, das er sogleich als *Asphalt Lump* betitelte und später in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf ausstellte. Auch Karstieß hat sich entschlossen, Asphaltstücke zu verarbeiten, eben jene, die er von Smithsons *Asphalt Rundown* mitgenommen hat. Er hat Abgüsse des Asphalts gemacht und sie in neue Arbeiten überführt. Ist das nun Blasphemie? Hat Karstieß Smithsons Arbeit zerstört – oder gar gerettet? Wie geht man mit einer Smithson-Arbeit um, die von der Natur zurückerobert und von der Gesellschaft, die sie umgibt, vergessen wurde? Soll sie freigelegt und den Kunstpilgern zugänglich gemacht werden, wie es bei Smithsons *Spiral Getty* (1970) der Fall ist? Oder reichen die Fotografien, die Abate vom *Asphalt Rundown* gemacht hat? Hätte Smithson gewollt, dass Karstieß den *Asphalt Rundown* nach 45 Jahren sucht und uns durch eine eigene Arbeit und Ausstellung dazu erneut ins Gedächtnis ruft?<sup>19</sup>

Einerseits wird durch Karstieß und seiner Entnahme des Materials faktisch ein ikonisches Werk zerstört, sofern das Werk als Teil des Künstlers aufgefasst wird, ist es sogar ein Angriff auf Smithson selbst. Doch es bei dieser Interpretation zu belassen, griffe viel zu kurz und würde weder Smithson noch Karstieß gerecht, die ja beide in ihrer künstlerischen Position eine archaische Radikalität geradezu einfordern. Karstieß' Projekt sollte vielmehr als künstlerischer Dialog mit einem Kollegen begriffen und als Abschluss des entropischen Prozesses verstanden werden, den Smithson begonnen hat. Dem würde Smithson vielleicht entgegen halten, dass es kein Anfang und kein Ende gibt, wer weiß. Das, worum es beiden Künstlern geht, ist die Materialisierung des Unkontrollierbaren und Ursprünglichen. Die Form spielt dabei keine große Rolle. Diese Asphaltklumpen, die ihren Weg als mineralische Kiesel, später als industrielles Material begonnen haben und bei Karstieß nun einen weiteren Prozess durchlaufen, werden zu *Bedeutungsträgern* und verweisen auf eine vergangene Zeit, einen verstorbenen Künstler und dessen Intentionen.<sup>20</sup> Dadurch wird der Dialog möglich, für den es letztlich keine Rolle mehr spielt, wer real wann gelebt hat. Selbst die Ausdeutung und Interpretation der Werke kann nur einen untergeordneten Status haben, denn die Klammer, die Karstieß spannt, geht direkt zurück bis nach Mesopotamien und sprengt damit jeden festlegbaren, absoluten Deutungsrahmen – und auch das gehört zum Konzept und greift die variable Form des Materials auf. Karstieß kreierte mit *Was die Erde sieht* einen Raum, der sich zwischen dem Realen und dem Imaginären bewegt – und auch zwischen der Vergangenheit und der Zukunft.

---

<sup>1</sup> Robert Smithson zitiert nach: „Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson“ [1969-70], in: Jack Flam (Hg.): *Robert Smithson. The Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles und London 1996, S. 196-233, hier S. 207.

<sup>2</sup> Markus Karstieß hat zwischen 2008 bis 2012 zusammen mit Christian Freudenberger das künstlerische Programm des Kunstvereins Schwerte verantwortet und mit Doris Krystof die Ausstellung Solitäre Gemeinschaft konzipiert, die von Februar 2010 ein Jahr lang Teil der Sammlungsneupräsentation *Silent Revolution* des K21 in Düsseldorf war.

<sup>3</sup> Robert Smithson zitiert nach: „Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson“ [1969-70], in: Jack Flam (Hg.): *Robert Smithson. The Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles und London 1996, S. 196-233, hier S. 225.

<sup>4</sup> Zwei weitere *flows* folgten, in denen Smithson im November 1969 in Chicago Beton (concrete pour) und im Dezember 1969 in Vancouver, Kanada, Kleber (glue pour) Abhänge hinunter fließen ließ.

<sup>5</sup> Gespräch mit Fabio Sargentini am 15.12.2014. Siehe auch: Ausst.Kat. *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, Milano 2010, S. 87-89.

<sup>6</sup> Abgebildet in: Ausst.Kat. *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, Milano 2010, S. 93-95.

<sup>7</sup> Gespräch mit Fabio Sargentini am 15.12.2014.

<sup>8</sup> Roland Barthes bezeichnet den Inhalt des Denkens der Photographie als „Es-ist-so-gewesen“ und als das „Unveränderliche“. Stellvertretend benutzt er den lateinischen Begriff „interfuit“, der meint „(...) das, was ich sehe, befand sich dort, an dem Ort, der zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmenden Subjekt [...] liegt; es ist dagewesen und gleichwohl auf der Stelle abgesondert worden; es war ganz und gar, unwiderlegbar gegenwärtig und war doch bereits abgeschieden.“ Siehe: Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt 1985, S. 87.

<sup>9</sup> Gespräche mit Claudio Abate am 08.12.2014 und mit Fabio Sargentini am 15.12.2014.

<sup>10</sup> Claudio Abate, in: Ausst. Kat. *Kunst und Photographie. Italienische Kunst von 1960 bis 1980*, Frankfurter Kunstverein, 1989, S. 15.

<sup>11</sup> Vgl. Walter Guadagnini, „Der Photograph und das Kunstwerk“, in: Ausst.Kat. *Kunst und Photographie. Italienische Kunst von 1960 bis 1980*, Frankfurter Kunstverein, 1989, S. 7-12, hier S. 11.

<sup>12</sup> Vgl. zur Thematisierung der Abhängigkeit der den Galerieraum verlassenden Künstler von der fotografischen Dokumentation: Karlheinz Lüdeking, *Grenzen des Sichtbaren*, München 2006, S. 239; vgl. zur Frage der Bedeutung der Fotografie in der Land Art siehe: Samantha Schramm: *Land Art. Ortskonzepte und mediale Vermittlung. Zwischen Site und Non-Site*, Berlin 2014, zugl. Diss. Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2012, bes. S. 106-138.

<sup>13</sup> Vgl. Samantha Schramm: *Land Art. Ortskonzepte und mediale Vermittlung. Zwischen Site und Non-Site*, Berlin 2014, zugl. Diss. Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2012, hier S. 110-111.

<sup>14</sup> Der Film *Rundown* (1993) von Robert Fiori ist abrufbar unter <http://www.robertsmithson.com/films/films.htm> (zuletzt abgerufen am 07.01.2015).

<sup>15</sup> Jacques Lacan zitiert nach Willy Apollon (Hg.): *Lacan, Politics, Aesthetics*, Albany 1996, S. 290.

<sup>16</sup> Während der Präsentation der ersten Fassung des Filmes *Was die Erde sieht* (2014) auf der Abschlussausstellung der Casa Baldi-Stipendiaten in Olevano Romano am 18.09.2014 sagte sein Mitstipendiat und Schriftsteller Ulf Stolterfoht zu Karstieß: „Es hat wohl Dich gebraucht, um die Arbeit [den *Asphalt Rundown*] zu Ende zu bringen.“

<sup>17</sup> Vgl. zu Smithson und anderen Land Art Künstlern und deren Interesse an prähistorischer Kunst: Samantha Schramm: *Land Art. Ortskonzepte und mediale Vermittlung. Zwischen Site und Non-Site*, Berlin 2014, zugl. Diss. Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2012, bes. S. 32-38.

<sup>18</sup> Vgl. Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art*, München 2003, S. 312.

<sup>19</sup> Zum Umgang zeitgenössischer Künstler mit Robert Smithsons *Spiral Getty*, der Reduktion der Erdarbeit auf photographische Werke und deren Reflektion durch Smithson selbst siehe: Chris McAuliffe: „Pilgrimage and Periphery. Robert Smithson's *Spiral Getty* and the Discourse of Tourism“, in: *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. The Proceeding of the 32<sup>nd</sup> International Congress in the History of Art*, The University of Melbourne, 13-18 January 2008, edited by Jaynie Anderson, Melbourne 2009, S. 765-768.

<sup>20</sup> Vgl. Peter Geimer: *Derrida ist nicht zu Hause. Begegnungen mit Abwesenden*, Hamburg 2013, S. 17.