

Wollte man die verschiedenen Arbeiten von Damaris Kerkhoff auf einen Nenner bringen würde ich ihn darin sehen, dass die Werke allesamt binäre Zuordnungen aufweichen oder ganz hinter sich lassen. Anstelle dessen rücken sie das Transitive in den Vordergrund, schaffen Verbindungen, Misch- und Übergangsformen. Das betrifft die Schichtung von unterschiedlichen Arbeitsmethoden wie Konzept und Expression, Positiv- und Negativform, digital und analog ebenso wie Geschlechtszuordnungen. Die Auflösung von Polaritäten bedeutet auch, dass die Suche nach einer allumfassenden Gemeinsamkeit, die hier an den Anfang gestellt wurde und meist ein wenig erstrebenswertes Ziel ist, in ihrem Werk für eine prinzipielle Mehrdeutigkeit steht und damit ein durchaus wünschenswertes Unterfangen darstellt.

Ein wichtiger Bezugspunkt in den Arbeiten von Damaris Kerkhoff ist das Vokabular des Minimalismus. Die standardisierten Formen des Dreiecks, des Vierecks, des Kreises oder des L-Balkens werden wohlwissend um ihren aufgeladenen, theoretischen, Hintergrund eingesetzt, der ebenso thematisiert wie humorvoll unterwandert wird. Kerkhoff setzt die exakten minimalen Vorgaben verschiedenen, manuellen und materiellen, Interventionen aus, die ihnen eine lapidare Unförmigkeit verleiht. Diese führt wiederum dazu, dass ihre Formen komisch und tragisch zugleich daherkommen, ganz ähnlich wie die Figuren von Samuel Beckett. Kerkhoff gebraucht zum einen inexacte Objekte, die schief im Raums stehen und deren Geometrie generell rudimentär erscheint. Sie benutzt zum anderen weiche oder formbare Materialien wie Ton, Textilien und Papiere, die durch ihre sichtbare Bearbeitung mit dem Finger oder durch ihre Verformung durch die Schwerkraft weniger an eine industrielle Herstellung denn an eine simple Manufaktur erinnern. Nicht zuletzt verdoppelt, schichtet oder kombiniert sie diese Unformen, so dass diese unweigerlich anthropomorphe Züge annehmen: Ein doppelter Halbkreis kann sowohl eine Sonnenbrille, Brüste oder ein Hinterteil sein, eine L-Figur beschreibt ein überdimensionales Bein, eine wacklige T-Form verweist auf einen Torso.¹ Es sind Form-Figuren, die zwischen Abstraktion und Figuration, zwischen Standardisierung und Abweichung, zwischen industrieller Produktion und manueller Herstellung hin- und herpendeln.² Sie folgen scheinbar einer modernistischen Logik, überlagern diese aber mit ihnen fremden (oder gar feindlichen) Aspekten wie Haptik, Figuration und Theatralik – allesamt Störfaktoren, die Michael Fried aus der Kunst verbannt haben wollte und deren Potenzial Damaris Kerkhoff nutzt, um sie zu erweitern.

Ihre eigenwillige Komik gewinnen die Figuren aber nicht nur durch ihre unförmige Erscheinung, sondern auch durch ihre theatralische Inszenierung. Eine wichtige Rolle spielen dabei die architektonischen Eigenheiten der jeweiligen Institution, die Kerkhoff gekonnt nutzt, um eine Interaktion zwischen dem Betrachter und der Objekte zu provozieren. Im Museum Kurhaus Kleve beispielsweise wurden die beiden Durchgänge des Ausstellungssaals mit einem männlichen und einem weiblichen Attribut versehen, so dass der Besucher eine Präferenz wählen musste – ein ironisches Spiel mit der konservativen Museumsarchitektur, die ganz im Gegensatz zu der im Raum gezeigten Collagen stand, deren Modelle sich keiner Zuordnung beugten. Im Museum Goch wiederum wurde die bühnenähnliche Situation genutzt, um mit den Grenzen der modernistischen Theorie zu spielen. Die oben beschriebenen Form-Figuren – Torso, Bein und Hinterteil – wurden so im Raum verteilt, dass sich für den Betrachter auf den ersten Blick ein optisch planes Bild einstellte. Die Formen waren flach, frontal ausgerichtet und auf standardisierten Linien platziert. Gleichzeitig wurde diese Lesart einer harschen Prüfung unterzogen: mithilfe von Beleuchtungspots wurden lange Schatten hinter den Figuren generiert, was ihnen unweigerlich eine Tiefe und Körperlichkeit

verlieh. Auch hatte das flache, ideale, Gesamtbild nur Bestand, solange man sich im schmalen Eingangsbereich des Raumes – hinter der ersten weißen Linie – aufhielt. Bewege man sich auf die Arbeiten zu und um sie herum, wurde man mit ihrer „Rückseite“ konfrontiert, der Befestigung und den technischen Fertigkeiten, die die vermeintliche Autonomie der Werke überhaupt erst möglich macht. Dieses Changieren zwischen flach und dreidimensional, abstrakt und figürlich, autonom und kontextuell, macht aus den Arbeiten Akteure, die je nach Standpunkt des Betrachters ihr Aussehen und ihren Bezugspunkt ändern können.

Wenn Skulpturen, Zeichnungen und Installationen zu Akteuren werden, bedeutet das auch, dass sie über ein Eigenleben verfügen. Es sind emotionale und motivierte Wesen, die eine Vergangenheit und eine Zukunft haben. Als solche sind sie auch Teil des Alltags der Künstlerin: sie besetzen das Auto, bevölkern das Atelier, lümmeln in der Wohnung rum, bieten sich auf der Straße an oder besetzen den Garten – Damaris Kerkhoff dokumentiert die Situationen fotografisch und schafft damit ein Album, das nicht nur deren Eigenarten und Transformationen, sondern auch ihren komischen und existenziellen Protest festhält. Die Werke definieren humorvoll eine Avant-garde des Scheiterns, welche die heroische Haltung der Vorreiter als inadäquate Position versteht und anstelle dessen physische Komik bevorzugt. Die Figuren sind zu dick, zu dünn, zu lang oder zu kurz, zu männlich, zu weiblich, zu sexuell – sie weigern sich prinzipiell, in irgendein Schema zu passen.

In diesem minimalen Theater erreicht ein Werk selten einen finalen Status, vielmehr beschreibt es ein mobiles Objekt, das in der Interaktion mit anderen Werken und dem Ausstellungsraum eine temporäre Rolle einnimmt. Ein gutes Anschauungsbeispiel sind die Zeichnungen, deren Entstehung Kerkhoff mit dem routinemäßigen Führen eines Tagebuchs vergleicht: „Ich zeichne die jeden Tag eine nach der anderen einfach weg“. Die Linien bringen einerseits die Gestik der Künstlerin aufs Papier, sie sind aber gleichzeitig nahe dem Alphabet und verweisen auf die Tätigkeit des Schreibens. Die so entstandenen Papierarbeiten werden in einem ersten Schritt auf die Seite gelegt, sie dienen als Material, dass bei Bedarf in Collagen oder Installationen eingesetzt werden kann. Innerhalb solcher Kontexte erfahren sie einen Wandel ähnlich demjenigen der Skulpturen. Durch Interaktion mit den umliegenden Arbeiten findet ein Austausch zwischen Abstraktion und Figuration, zwischen Zeichnung und Objekt sowie zwischen Unbelebten und Belebten statt. So wird die Linienzeichnung, die von einem Schreibtisch runterhängt, zur Zunge, die auf den Boden lampt; der Papierschnipsel, der sich vom Stuhl neigt, verkörpert die erotische Spannung zwischen Auf- und Abstieg.

Der Minimalismus von Damaris Kerkhoff ist mit einer existenziellen Körperlichkeit verbunden, die sowohl die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty, die Kombination von Geometrie und Anthropomorphismus von Georges Didi-Huberman als auch das körperlich Transitive von Maggie Nelson einschließt. In diesem Sinne schreibt Kerkhoff eine alternative Kunstgeschichte weiter, für die wichtige Eckpunkte das Alter Ego von Marcel Duchamp als Rose Selavy, die physische Zeichnung von Agnes Martin oder der absurde Humor von Sol LeWitt sind. Der postmoderne Vater (Duchamp) wird durch die Figur der Mutter ersetzt und die kubischen Permutationen von LeWitt weichen einer Reflexion über die geometrischen und inhaltlichen Möglichkeiten der Kugel und seinem institutionskritischen Potenzial.

¹ Diese körperlichen Bezüge werden von der Künstlerin selbst angeregt. Gespräch mit Autorin, Goch, 11. Juli 2019.

² Der Begriff „form-figures“ stammt von H. H. Arnason und wird im Zusammenhang mit Philip Guston und seiner Serie der „Actor“-Bildern gebraucht. Siehe Robert Slifkin, *Out of Time Philip Guston and the Refiguration of Postwar American Art*, 147.