

Ulrike Möschel – return of the hunters

Ausstellung im Kunstverein Bochum

23.11.2008 bis 11.01.2009

Rede zur Ausstellungseröffnung von Annette Urban

Der Blick ist nach oben gerichtet, zum wolkenbewegten Himmel, der im harten Kontrast zum tiefschwarzen Umriss der Häuserfront umso dramatischer erscheint. Es ist die Perspektive der Träumer: Gedankenverloren dem Erdboden enthoben, rückt sie Baumwipfel, Straßenlaternen und sich aneinander reihende Dachfirste in den Blick, die sich zu einer neuen Horizontlinie formieren. Nirgends scheint diese Architektur im Boden verankert und geerdet. Stattdessen erstreckt sich über den Dächern das eigentliche Häusermeer: Eine Dachlandschaft im Panoramaformat mit Antennengeäst als zweiter Natur, in der sich – unscheinbar und vermeintlich natürlich – die Vögel schon niedergelassen haben.

Diese Eindrücke haben Sie heute in den Bochumer Kunstverein zur aktuellen Ausstellung der Düsseldorfer Künstlerin Ulrike Möschel begleitet. Schon von der Tür her gesehen präsentiert sich hier eine ganz ähnliche Szenerie: Die Stirnwand hat sich geöffnet und gibt den Blick frei auf einen diffus-gräulichen Himmelsausschnitt. Im Gegenlicht, das uns von dieser Seite entgegnet, zeichnet sich erneut ein dunkler Baukörper ab. Er scheint sich von rechts in den Raum zu schieben und gleichzeitig als bloße Störung im Lichtfeld der Projektion: Haben wir vielleicht ein Objekt im Raum vor uns, das hier seinen Schatten wirft? Oder doch einen Teil des projizierten Videobildes, mit dem Ulrike Möschel ihre Arbeit mit Licht und Architektur vom Stadt- in den Ausstellungsraum überführt? – Hier beginnen bereits die räumlichen Irritationen und Verwischungen von Grenzmarkierungen, die für das Werk der Künstlerin insgesamt charakteristisch sind.

Das Gegenlicht wird dabei überaus effektiv als Durchbruch des Lichts in der Himmelszone inszeniert, ein seit der barocken Deckenmalerei geläufiges Mittel illusionistischer Raumerweiterung, das Begrenzungen ins Diffuse und hier ins Unschärfe aufzulösen erlaubt. Demgegenüber muss der eingangs beschriebene Himmel mit dem pittoresken Detail des Vogels im Antennengeäst geradezu profan wirken. Denn hier wird der Einbruch einer anderen, nicht mehr diesseitigen Sphäre suggeriert, dem die Lichteureole eine entsprechende Bühne verschafft. Und doch will der Auftritt der eigentlich monströs überdimensionierten Spinne im unheimlich-dramatischen Lichtkegel uns keinen Schauer über den Rücken jagen. Dabei gibt die Riesenspinne auf den Giebeln der Stadt im Grunde ein filmreifes Horrorszenario ab, das sich durch die zarten, eleganten Bewegungen des Getiers jedoch sogleich konterkariert. Man hat schon Löwen aus Kellerschächten brüllen hören und Haie in unter Wasser gesetzten Etagenwohnungen schwimmen sehen – in anderen Arbeiten von Ulrike Möschel, die sie im öffentlichen Raum der Stadt realisiert hat. Darin belebt sie den modernen Topos der Großstadt als Dschungel neu, nicht ohne die exotische Natur buchstäblich zu domestizieren. Das Abenteuer Wildnis ist uns nur noch in medialen Erlebniswelten gegenwärtig, so dass der Raubfisch, der im Fenster der Mietskaserne im bläulich TV-Schein „Sonntagabends“ zur Primetime kreist, vor allem sein Vorbild im Unterhaltungskino evoziert.

Auch die Spinne gehorcht mit ihren fein rhythmisierten Bewegungen letztlich der Tricktechnik. Das beinahe gestische Ausgreifen der Beine vollzieht sich nur deswegen im Takt, weil sich diese Bewegung im Medium Video durch Manipulation der Abspielgeschwindigkeit zeitgerafft beschleunigen lässt. Erst auf diese Weise aber stellt sich eine solche Synchronität her, die Musik und Tanz in einer einzigen harmonischen Choreographie aufgehen lässt, dass

das Künstliche wiederum ganz natürlich erscheint. So sind wir gebannt von der grazilen Bewegung der langen, hauchzarten Beine. Takt für Takt greifen sie weiter in den diffusen Lichtraum aus, als ließen sich die Saiten des Himmels anschlagen und dadurch die sphärisch-himmlichen Harfen-Klänge als Begleitmusik zum Spinnentanz erzeugen.

Nur ist die Sequenz auf wenige Takte beschränkt, die sich im Video-Loop unendlich aneinander reihen. Immer wieder setzt die Musik und mit ihr der Tanz der Spinne aufs Neue an. Die medienimmanente Möglichkeit des Loops wird als Zyklus interpretiert, im Rhythmus von Tag und Nacht, wie er durch das Auf- und Abblenden des Lichts angedeutet ist. In dem steten Neubeginn drückt sich zugleich eine Beharrlichkeit aus, der jedes Ziel verwehrt bleiben wird: Die Musik kommt über das Intro nie hinaus. Dass es sich eigentlich um ein Lied, um gesungene Minne-Lyrik handelt, wird dem Betrachter vorenthalten, da die Musik stets abbricht, noch bevor sich die Stimme zum Gesang erhebt. In die Struktur der Video-Arbeit hat sich also dieselbe Vergeblichkeit des Sprechens eingeschrieben, die dem Minnegesang per se zu eigen ist. Im Sinne des höfischen Liebes-Ideals müssen die Verse an die mariengleich unerreichbare, nur zu besingende Geliebte grundsätzlich unerhört bleiben.

Davon erfahren wir, wenn wir uns rückwärts wenden: Dort finden sich nahe der Tür – und im Gegensatz zum Himmelslicht nun im Bodenbereich der Fußleiste angesiedelt – einige derjenigen Zeilen, die eigentlich zum Klang der Harfe ertönen. Anstelle des gesungenen, von Stimme und Musik belebten Wortes sind sie hier zum Text geronnen und wie auf ewig in den Putz gemeißelt. Die Schrift an der Wand begegnet uns mit der feierlichen Autorität der Inschrift. In den übrigen Wand- und Textarbeiten von Ulrike Möschel dominieren hingegen Beschriftungen im Gestus des Handschriftlichen. Sie sind demgemäß eher als unzensurierte, subversive Manifestationen zu lesen, die ein persönliches und zugleich veröffentlichtes Sprechen implizieren. Dagegen überwiegt hier zweifellos die Aura des Denkmals, die mit dem Memorialcharakter des Liedes korrespondiert. Auch der Minnegesang stellt den Zeiten überdauernden Lobpreis der ohnehin unerreichbaren Herrin in den Vordergrund: Dieser Liebeslyrik ist keinerlei Zwiesprache, Unmittelbarkeit oder gar Intimität zu eigen. Die unüberwindliche Distanz und Vergeblichkeit der Anrufung wird stets mit reflektiert, ohne den Lobpreis dadurch zu schmälern: Vielmehr erreicht die Schönheit des Gesangs und der Rede einen eigenen Wert, nämlich denjenigen, der der Kunst als solcher zu eigen ist.

In Erinnerung ruft dieser Teil der Rauminstallation aber auch, dass die in Stein gemeißelte Schrift und das Denkmal zu den klassisch bildhauerischen Aufgaben gehören. Mit Fragen der Eigenart skulpturalen Arbeitens setzt sich Ulrike Möschel seit ihrem Studium auseinander, da sie selbst von der Bildhauerei her kommt. Aus zeitgenössischer Sicht hat sich der Fokus eindeutig weg vom Werk, dem behauenen Stein und seiner Formgebung, hin auf die Tätigkeit selbst verlagert. Dementsprechend zeigt sich diese Inschrift im Unterschied zum ewigen, Zeiten überdauernden Denkmal-Anspruch hier unvollendet, mit mal mehr, mal weniger ausgearbeiteten Lettern, wodurch der Prozess des Einschreibens hervorgekehrt wird. Gleichzeitig fügen sich selbst die Spuren dieser Arbeit, der liegen gebliebene Wandputz, wiederum in eine Ästhetik des Verfalls und Gedächtniskultur ein, die die ruinöse Patina schätzt.

Darüber hinaus signalisiert der Putz am Boden, dass das Einmeißeln der Buchstaben regelrecht eine Verletzung der Wand bedeutet. Denn hier wird die oberste Schicht, der glättende Putz als Wandschmuck angegriffen und damit die Mauerverkleidung als materielle Haut ins Bewusstsein geholt. An einer Stelle konnte sich der Meißel nicht recht in die Mauer eingraben, weil hier eine metallene Abdeckung unauffällig in den weißen Putz eingelassen ist, hinter der sich das Innenleben der Architektur, d.h. Kanäle für die Stromversorgung und ähnliches verbergen: In ähnlicher Form hat sich Ulrike Möschel schon in zahlreichen Arbeiten künstle-

risch mit Räumen auseinandergesetzt, indem sie spätere Ein- und Umbauten, hinter Tapete versteckte Türen oder das technische Inventar der Stromversorgung sowie Gebäude- und Beleuchtungstechnik aufdeckt. D.h. ans Licht geholt werden jene verborgenen Elemente der Architektur, die gerade in Ausstellungsräumen kaschiert sind im Dienste des White Cube, der von allem Kunstfernen bereinigt ist.

Hier berührt sich die Arbeitsweise von Ulrike Möschel mit älteren Praktiken, mit denen in den 1960/70er Jahren die Bedingungen des Kunstkontextes anhand der konkreten räumlichen Gegebenheiten des Galerieraums erforscht worden sind. Bei der zeitgenössischen Reflexion des Ausstellungsraumes jedoch steht der kritische Impuls kaum mehr derart im Vordergrund, wie es für die Künstler der so genannten Institutional Critique galt. Michael Asher beispielsweise konnte noch die hochglanzpolierte Aura des White Cube unterminieren, indem er weiße Galeriewände sandstrahlte und so den rohen Putz hervortreten ließ, was in der Zeit der offspaces und mit Kunst bespielten Industriestätten keine vergleichbare Wirkung mehr erzielt. Bei Ulrike Möschel ist die Reflexion der Institution Kunst ohnehin eingebunden in eine allgemeine Untersuchung von Räumen. Deren technisches Inventar begreift sie keineswegs als reines Funktionssystem, das es zu demontieren gilt, um den entrückten Kunstraum in seiner Abhängigkeit von alltäglich-technischen Bedingungen und im Lichte seiner Inszenierung vor Augen zu führen. Vielmehr interessieren sie die Eingeweide des Gebäudes als eine Art untergründiges Leben: In Lichtschächten wird ein Brutgelege aus Glühlampen gezüchtet oder offene Stromleitungen gehen eine hochenergetische, aber riskante Verbindung ein. Entsprechend körperlich-mühselig, mitunter sogar schmerzlich gestaltet Möschel die Prozesse des Freilegens und der Markierung, wenn überstrichene Raumfugen mit Fingernägeln freigekratzt oder Heizkörper mit Nagellack übergestrichen werden.

Diese körperliche Dimension der Rauminstallationen zeigt sich auf Haus Kemnade vor allem in dem Kabelgewirr, das massenhaft unter der Heizung hervorquillt. Optisch vom Stromnetz abgenabelt, geht es eine neue Verbindung mit den Raumgegebenheiten ein, indem es sich als scheinbar autarkes System in einer Raumnische einnistet. Technisch-funktional für die Ton-Übertragung verantwortlich, werden die Kabel als Kanäle dieser Übermittlung selbst dinghaft zum Teil der Installation. Im Medium ihrer Übertragung materialisieren sich die Harfenklänge gewissermaßen, sofern das Gewirr feiner Kabel der Form und Taktilität nach in das Assoziationsfeld des Saiteninstrumentes wie des Spinnengebeins passt. An dieser Stelle verschmilzt die Gebäudetechnik mit dem technischen Aufbau, der für die Video-Installation vonnöten ist. Ebenso wie die Parameter des Ausstellungsraums werden also die Komponenten der Video-Installation offengelegt, zumal Beamer und Player schlichtweg auf dem Boden übereinander gestapelt sind und zu einem weiteren Raumelement werden.

Dies geschieht nicht allein um der Transparenz willen in dem Bestreben, die technische Apparatur nicht länger zu verstecken. Vielmehr wird die Videokunst herausgeführt aus der Falle der Black Box-Projektion, die den Ort vergessen lässt. Ihre Bestandteile werden stattdessen als installative Versatzstücke genutzt, die in komplexe Wechselbeziehungen mit dem umgebenden Raum eintreten. Aus der notwendigen Verdunkelung und der zusätzlichen Lichtquelle der Videoprojektion entwickelt Ulrike Möschel ein subtiles Zusammenspiel zwischen Beamer, Spots im Ausstellungsraum und dem Rest-Licht, das durch die Fenster dringt. Alle werden eingebracht in eine hinter sinnige Lichtregie, die zum zentralen Mittel der Rauminszenierung wird, ohne im inszenatorischen Effekt oder im Atmosphärischen aufzugehen. Denn stets werden die Quellen des Lichts und die Mittel der Inszenierung thematisiert: So bleibt ein Fenster nicht nur gezielt ohne die übliche Abdeckung, es wird sogar ein Spot eigens darauf gerichtet. Darin liegt eine gewisse Absurdität und Ironie, ausgerechnet hier, wo noch natürliches Licht in den abgedunkelten Raum fällt, künstliches Scheinwerfer-Licht zu setzen, das

nicht den Ausstellungsraum beleuchtet, sondern ein tagsüber unsichtbares Lichtsignal nach draußen sendet. Zusätzlich lenkt dieser Spot die Aufmerksamkeit auf das Fenster selbst, seine Rahmung und die Materialität seines Glases. Dieses wirkt gleichermaßen an der besonderen Atmosphäre des Raums mit wie der (Burg)Turm, dessen Rundung durch den Lichtakzent plastisch hervorgehoben wird.

Am Beispiel der Fenster wird deutlich, wie eng die Inszenierung des Lichts und das Spiel mit den Öffnungen des Raumes ineinandergreifen. Solche Schnittstellen verfolgt Ulrike Möschel sowohl in Video- und Raumarbeiten als auch parallel vollkommen bildintern, wenn sie in Pieter Brueghels Gemälde des „Bethleheminischen Kindermordes“ sämtliche Türen und Tore der Häuser verschließt. Grundsätzlich kann das Fensterkreuz mit nicht mehr transparenten, sondern opak-schwarzen Fensterflächen als Schlüsselmotiv gedeutet werden: Im Rahmen der Rauminstallation entsteht es durch die dunklen Fenster-Füllungen und kehrt in verwandten Motiven in Möschels Zeichnungen wieder: Darin sind Grundelemente des Räumlichen wie Türrahmen, Wände und Mauern ebenfalls oft silhouettenhaft-flächig wie im Schattenriss gegeben.

Das Spiel mit Licht und Schatten nimmt die Künstlerin in der Rauminstallation hier nochmals anhand Deckenstrahler auf, die in dieser Ausstellung mehrheitlich überflüssig und zu Objekten geworden sind, deren Schattenwurf den Raumeindruck empfindlich stören könnte. Unter der Hand von Ulrike Möschel jedoch haben sie sich unmerklich weiter verdoppelt: Schatten entkoppeln sich jeder Logik der Projektion und lassen nicht mehr unbedingt auf die Existenz eines entsprechenden Objekts schließen. Auch auf dieser Ebene stellt sich die Verbindung zum zeichnerischen Werk her, sofern die Künstlerin ihre Intervention im Ausstellungsraum nun mit augentäuschenden Graphit-Zeichnungen fortführt. In letzter Zeit findet sich das zuvor lange unterrepräsentierte und unterschätzte Medium Zeichnung bei jüngeren Künstlern vielfach rehabilitiert. Gerade sein skizzenhaft-dokumentierender Charakter hat es zum bevorzugten Mittel einer Inventur des Ausstellungsraums gemacht: Sie erinnern sich sicher noch an die Ausstellung zum letzten Jahreswechsel, in der Matthias Beckmann Haus Kemnade in seinen Sammlungen und Räumlichkeiten zeichnerisch erkundete. Bei Ulrike Möschel kommt hinzu, dass sie mit ihren zeichnerischen Interventionen weiter die direkte Verbindung mit der Wand sucht. Der Schattenriss als Urbild der Zeichenkunst bringt eine zusätzliche Ambivalenz ein, die zum Nachdenken über den unsicheren Status von Wahrnehmung und Wirklichkeit Anlass gibt.

Damit schließt sich der Bogen zur anfänglich evozierten Szenerie, die Sie auf der Einladungskarte verbildlicht finden. Denn auch die Vögel auf dem Antennenmast sind im reduzierten Schwarz-Weiß als völlig flache Silhouette wie ein bloßer Schattenwurf wiedergegeben. Auch bei ihnen handelt es sich gewissermaßen um Doppel- oder Widergänger, sobald wir darin das Vorbild von Pieter Brueghels Winterbild „Die Rückkehr der Jäger“ erkennen. Daraufhin verwandeln sich nicht nur die Vögel in symbolträchtige Boten und die das Dach bekrönende Antenne endgültig in das zeitgenössische Bild eines Baumes. In erster Linie setzt im Rückgriff auf einzelne Details dieses berühmten Schneebildes, das die Welt in harte, teils schattenhafte Kontraste übersetzt und die Übergänge zwischen Räumen und Dingen unscharf werden lässt, eine weitere Reflexion über die Solidität der Objektwelt und die Konsistenz unserer Wahrnehmung ein. Der aber möchte ich Sie nun beim Gang durch den Ausstellungsraum und im Gedanken an die dadurch evozierten Bilder gern selbst überlassen.