

In Räumen und darüber hinaus

2 Interventionen in Barockkapellen von Mariella Mosler und Otto Zitko

Die Barockkunst hat Räume nach oben hin geöffnet. Irdische Architektur illusionistisch in den Himmel weitergebaut, den Blick des Betrachters über Kaskaden von Engelputti in überirdische Sphären entführt. Reale Raumvolumina wurden mit Irrealem gefüllt. Der Besucher, der vergängliche Mensch, sollte überwältigt und zumindest temporär in höhere Sphären erhoben werden. Transformationsversuche von Erdebundenheit und Schwerkraft. Zwei barocke Kapellen werden aus Anlass der Ausstellung „Himmelschwer“ in Graz zu Aktionsräumen für zeitgenössische Interventionen. Die eine, als liturgischer Raum nicht mehr in Funktion, Kapelle im ehemaligen Jesuitenkollegium, wird dominiert von einem zentralen, von Stuckornamenten gerahmten Medaillon, das den Blick in den Himmel freigibt: in der Wolkengloriole, umgeben von einem Strahlenkranz, das IHS-Monogramm, internationales Logo des Ordens Jahrhunderte vor zeitgenössischen Werbestrategien. Die andere ist die unvollendet gebliebene Seitenkapelle der Grazer Pfarrkirche St. Andrä, hier blieb nicht nur der Figureschmuck des Altares in einem Anfangstadium stecken, sondern auch die Decke blieb ohne barocken Dekor in nüchternem Weiß, durch die zentrale Laterne flutet ungebrochenes Tageslicht von oben in den Raum.

Im Kapellenraum der Jesuiten interagiert die Hamburger Künstlerin Mariella Mosler auf dem Boden mit dem barocken Deckenschmuck, antwortet dem floralen Ornament im Gewölbe mit präzise konstruierten Sandmustern. Der Sand folgt den irdischen Gesetzen der Gravitation. Das mühsam und über einen langen Zeitraum entstandene Kunstwerk wird nur für die Dauer der Ausstellung beste-



Detail einer barocken Stuckdecke im ehem. Jesuitenkollegium, frühes 18. Jahrhundert

hen, erhebt keinen Anspruch auf Überdauerung der Zeit. Eine Zeit lang weiterleben werden einzig die Bilder der Erinnerung bei den Betrachtern, die den Raum nicht betreten, nur mit den Augen abtasten dürfen. Als Werkstoff dient der Künstlerin – in krassem Kontrast zu barock Veredeltem und durch Vergoldung Verklärtem – banaler, allerdings industriell vorsortierter Quarzsand. Dem Material wurde durch die Reinigung von Staub- und Kalkpartikeln eine Beständigkeit und Formbarkeit abgetrotzt, die ihm ursprünglich nicht eigen ist. Das Artefakt allerdings ist das unbeständige und nur für die Dauer der Ausstellung existierende Ornament. Es ist jedoch mehr als der hohe ästhetische Reiz, mehr als die Schönheit der Liniengeflechte, mehr als Dekor also, was hier den Betrachter herausfordert und zum Innehalten zwingt. Die Künstlerin, die im Austausch mit Mathematikern steht, die die molekulare Dynamik von Polymerketten auf ihre Stabilität prüfen, interessieren Schichtungen, Verknotungen, Verflechtungen und Ornamentstrukturen auch und gerade aus der Perspektive naturwissenschaftlicher Ordnungsprinzipien.

Das Ornament, das die Zentralisierung des Raumes durch die Deckenkomposition in Frage stellt, verschiebt das optische Zentrum des Raumes, lässt sich theoretisch unbegrenzt über die Raumgrenzen hinaus in der Horizontalen fortsetzen. Der von der Decke her so klar geordnete Raum wird durch die Fußbodeninstallation dynamisiert, in seinem Gleichgewicht hinterfragt, scheinbar die subjektiven Blickbahnen der Betrachter visualisiert. Subjektive Linien, die den Raum dezentralisieren, setzt auch der österreichische Maler Otto Zitko in das Gewölbe der Andreaskapelle. Er bedient sich des „langen Wegs der Linie“ (so der Titel einer Zeichnung von 1987) um seine graphischen Spuren zu hinterlassen. Nomadisches, Reisen und Unterwegssein manifestieren sich in der treibende und getriebenen Linie des Künstlers Zitkos. Die Liniengeflechte bleiben nicht in der Fläche, nicht zweidimensionales Lineament, sie wollen Räume besetzen, Vorhandenes Dekonstruieren und in subjektiver Qualität neue, vielschichtige Räume erschaffen. Der in einem performativen Akt, in einem Exzess des Hier und Jetzt hervorgebrachte Linienfluss kann, wenn er auch nicht wiederholbar ist, durch den Betrachter subjektiv neu erzeugt werden. Zeit steht auf jeden Fall zur Disposition.

Zitko, der auf der Biennale von Venedig versucht hatte durch seine rabiante Linienverdichtung der wabenartigen Durchgangssituation der Großausstellung entgegenzuwirken und dem Betrachter wenigstens für Sekunden den Raum zur Welt im Kopf werden zu lassen, bevor er im Ausstellungslabyrinth weiterschreitet (H. Lachmayer), versucht in St. Andrä, wie schon in seiner Kuppelgestaltung in New Delhi, den historischen Kapellenraum in subjektive spirituelle Sphären zu öffnen. Für Kunst und Kirche kommen die beiden Künstler im Folgenden selbst zu Wort.

ALOIS KÖLBEL



Mariella Mosler, 2002, Bodenrelief aus Sand, Documenta

Sedimentierte Zeit und Erinnerung

Mariella Mosler im Gespräch mit J. Rauchenberger und A. Kölbl

Mariella Mosler

Geb. 1962 in Oldenburg, Kunst- und Philosophie-studium in Hamburg. Lebt und arbeitet in Hamburg. Einzelausstellungen u. a. im Künstlerhaus Hamburg, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Sprengel Museum Hannover, Herzliya Museum of Art, Hamburger Kunsthalle. Ausstellungsbeteiligungen u. a.: „Linien und Zeichen“, Künstlerhaus Bethanien, Berlin; documenta X, Kassel; „Le Lieux Unique“, Nantes; „Skulptur als Feld“, Kunstverein Göttingen.

K.u.K.: Unser Gespräch hier im Café Kranzler, an einer der verkehrsreichsten und belebtesten Stellen Berlins weckt in mir die Erinnerung an die erste Begegnung mit ihrer Arbeit 1997 auf der documenta X, wo ich nach dem Erlebnis der von Menschenmengen erfüllten Räume des Fridericianums von ihrer Installation im Zwehrenturm in Bann gezogen wurde: ein Raum von meditativer Ruhe ganz mit einem fragilen Sandornament gefüllt, man konnte ihn nicht betreten, durfte nur hineinschauen und musste einfach verweilen, im Augenblick versinken; der auratisch aufgeladene Raum ergriff sofort Besitz vom Betrachter ...

M.M.: Es geht mir um die Aufhebung der Betrachterdistanz. Mit den Sandarbeiten wollte ich dieses Prinzip in der räumlichen Ausdehnung physisch erfahrbar machen. Die Verflechtungen des Ornaments sollten mit den Mäandern des Blicks zusammenfallen können. Manchmal sind

meine Bodenarbeiten auch begehbar, sodass Leerstellen innerhalb des Ornaments zu Betrachterstandpunkten werden und der Raum nicht nur von außen mit dem Auge abgetastet werden kann. Zeit spielt dabei eine große Rolle. Die Wahrnehmung vollzieht sich im Augenblick, der bei größeren Ausstellungen ja zeitlich sehr begrenzt ist. Aber es bleibt natürlich in der Erinnerung etwas zurück; das ist eines meiner Anliegen, meine Arbeiten funktionieren als Erinnerungsbilder, die Animierung eines subjektiven Potentials.

K.u.K.: Erinnerungsbilder, die ausgehen von ornamentalen Mustern. Wie haben Sie zum Ornament, das ja lange Zeit künstlerisch nicht gerade hoch geachtet war, gefunden?

M.M.: Letztlich begann die Beschäftigung mit Ornament Ende der 80er Jahre, als die Beschäftigung mit Funktionalität im Vordergrund künstlerischer Diskurse stand und man versuchte, die ästhetische Praxis in den öffentlichen Raum auszuweiten. Und aus dieser Auseinandersetzung mit Funktion und Architektur habe ich mich dann zunehmend mit dem von der Moderne Verdrängten befasst, also mit dem Ornament und dem so genannten „Überflüssigen“, dem Dekor.

K.u.K.: Sind Ihre ornamentalen Formen aus der Auseinandersetzung mit einer bestimmten kulturellen Tradition entstanden, oder lassen sie sich in so etwas wie ein allgemeines Gedächtnis menschlicher Kultur einfügen?

M.M.: Ornamente sind immer von einer Kultur zur anderen gewandert – wie ja auch moderne Ornamente und Logos wandern – manchmal sind ornamentale Formen auch gleichzeitig in verschiedenen Kulturen aufgetaucht.

Generell steht für mich die Struktur von Ornamenten wie z. B. bestimmte Wellenbänder oder Knoten über bestimmte kulturellen Fertigkeiten und Techniken wie Weben und Flechten in einem starken Zusammenhang mit Sprache, unterschiedlichen sprachlichen Strukturen, verschiedenen grammatikalischen oder zeitlichen Ordnungssystemen, die sich überlagern, miteinander verwoben sind und sich wechselnd hierarchisch zueinander verhalten können.

K.u.K.: Das Ornament erhält seinen Mehrwert bei Ihnen dadurch, dass es durch die begrenzte Dauer des Werkes an sich und als solches zum Artefakt wird. Ein möglicher Ausweg aus der Sackgasse des 19. Jahrhunderts und des Jugendstils, wo es zum bloßen Dekor verkommen war?

M.M.: Ja, ich denke, beim Jugendstil war es der Versuch, Individualität noch einmal zu neuer Geltung zu bringen. Und als solches ist es in meinen Augen dann wahrscheinlich auch gescheitert, oder eben unter diesen äußeren Bedingungen in eine Sackgasse geraten. Im Ornament liegt mehr Potenz als nur eine Leerstelle zu besetzen, oder als so etwas wie ein Korrekturprinzip zum jeweils Klassischen zu fungieren. Daraus folgt für mich auch, dass ich in meinem Umgang mit Ornament auch sehr unterschiedliche Aspekte einsetze. Ich habe zunächst klassische oder historische Ornamente verwendet, die Formen werden jetzt aber zunehmend freier. Zur Zeit befasse ich mich mit Knotenornamenten, damit habe ich mich vom klassischen Ornament schon sehr weit entfernt. Hier befruchten sich meine Haararbeiten und die Sandornamente gegenseitig. Die Haargeflechte greifen wieder dezidiert auf den Beginn des 20. Jahrhunderts zurück, auf die Konnotation von Ornament mit primitiver Kultur und Weiblichkeit zum Beispiel.

In meinen neueren Arbeiten spielen psychologische Aspekte eine sehr wichtige Rolle. Eine bestimmte Art von verallgemeinerter Psychologie ist heute ja – ohne reflektiert zu werden – fast zu einem Sprachornament geworden. Ornamentale Pattern, die ich aufzugreifen versuche.

K.u.K.: Das Ornament spielt auch in der religiösen Bildtradition immer dann eine Rolle, wenn man das Bilderverbot sehr ernst genommen hat, im Christentum etwa in der Zeit der Reformen des Zisterzienserordens, im Islam von Anfang an. Ist das ein Aspekt, der für Ihre Arbeit von Bedeutung ist?

M.M.: Ich denke, das ist nicht primär von einem Verbot her – also mit negativen Vorzeichen versehen – zu verstehen. Die Ornamentkultur des Islam etwa hatte sich doch entwickelt neben dem potenten Christentum, das eben im Besitz des Abbildes, des menschlichen Abbildes, war, um ein ähnlich beeindruckendes Repertoire zu erschaffen.

K.u.K.: Ihre Sandornamente wurden immer wieder als Versuch eines Brückenschlages von abendländischer

Tradition hin zur östlichen Kultur und Geistesgeschichte gesehen, wo die Herstellung von Sandmandalas zu den wichtigen religiösen Ritualen gehört. Dazu scheint die Versenkung in den unwiederbringlichen Augenblick, ein wesentlicher Bestandteil ihres künstlerischen Konzeptes, eine gewisse Affinität zu östlichem Denken aufzuweisen ...

M.M.: Ja und Nein. Man muss auf alle Fälle unterscheiden zwischen der oft bemühten Ähnlichkeit meiner Arbeit mit Zen-Gärten. Eine sehr oberflächliche Ähnlichkeit, weil diese Gärten sehr schnell hergestellt und geharkt werden. Aber ähnlich ist sicherlich, dass es da wie in meinen Arbeiten der menschlichen Anteilnahme oder Pflege bedarf. Der Stellenwert des Augenblicks ist natürlich etwas, das mich persönlich sehr interessiert. Die westliche Kultur – man sieht das ja an westlicher Bautradition oder überhaupt unserem Umgang mit Architektur und Stadtgeschichte, gerade etwa hier in Berlin – verweist ja darauf, dass wir sehr langfristig denken. Ich habe mich auch länger in Japan aufgehalten. Dort ist man sich – vielleicht auch durch die vielen Erdbeben – der Tatsache durchaus bewusst, dass sich alles sehr schnell ändern kann. Zeiträume werden da sehr viel kürzer gedacht. Und das eröffnet natürlich andere Perspektiven und vielleicht auch mehr Beweglichkeit. Ich denke da ähnlich und kaum über meine eigene Lebenszeit hinaus: alles, was im Augenblick da ist, kann innerhalb kürzester Zeit wieder verschwinden. Mit vielen meiner Arbeiten ist es genau so.

K.u.K.: Das führt uns wieder zurück zum Thema der Funktionalisierung. Dekor, Ornament zielt doch ursprünglich darauf ab, etwas zu verschönern, ihm einen besonderen Wert zu geben. Bei Ihnen verstehe ich den



Mariella Mosler, 2002, Bodenrelief aus Sand, Hamburger Kunsthalle



Mariella Mosler, 1999, Stern, Haar, 4 cm

Einsatz des Ornamentes eher im Sinne einer Defunktionalisierung: das Werk bleibt nicht, es vergeht! Es ist nur für die Dauer einer Ausstellung zu sehen und wenn man hingreift, ist es kaputt.

M.M.: Es geht mir ganz wesentlich um die Fragestellung der Werterzeugung auch innerhalb des Kunstbetriebes. Sand ist ein billiges Material und wird erst durch den Arbeitsprozess vorübergehend veredelt. Die Sandornamente entziehen sich einer direkten Einspeisung in den Verwertungskreislauf der Ware „Kunst“. Damit stellt sich natürlich die Frage nach deren Wert, der ja im Kunstbetrieb potentiell gar nicht so verschieden ist von der Werterzeugung im kapitalistischen System überhaupt.

K.u.K.: „Zeit“ ist in ihren Arbeiten nicht nur durch die beschränkte Dauer, sondern vor allem auch durch den langwierigen und zeitaufwändigen Herstellungsprozess präsent: ihre Bodenornamente erscheinen fast als so etwas wie sedimentierte Lebenszeit.

M.M.: Sand ist natürlich ein symbolisch aufgeladenes Material, lässt an die Sanduhr, verfließende Zeit, denken. Zudem spielt bei den Sandarbeiten die Lichtsituation eine entscheidende Rolle. Wenn es irgendwie möglich ist, bevorzuge ich natürliches Licht, weil der den Sandarbeiten innewohnende zeitliche Aspekt dann noch einmal im Ablauf der verschiedenen Lichtsituationen einen Tages realisiert wird.

Darüber hinaus geht es aber ganz wesentlich um das (Miss-)Verhältnis des langwierigen Aufbaues der Arbeit und seiner kurzen Dauer. Ich möchte dadurch etwas freisetzen: das schon angesprochene Erinnerungsbild. In unserer psychologischen Wahrnehmung zeigt sich doch auch Zeit als etwas sehr Relatives: gedehnte Zeiträume können subjektiv als sehr kurz empfunden werden und sehr kurze Erlebnisse vielleicht ein Leben lang bestimmend bleiben. Subjektive Erinnerung ist etwas, das sich nicht ökonomisieren lässt.

Mein Eindruck ist, dass die immer rasanter werdende technische Entwicklung auf einen sich in den Objekten manifestierenden Kampf gegen die Zeit hinausläuft, der mit der Konservierung des Körpers und auch der Erinnerung in eins zu fallen scheint. Im beständigen Austausch der Dinge wird versucht, zeitliche Prozesse aufzuhalten und so etwas wie immerwährende Gegenwart zu erzeugen. Subjektive Zeitstrukturen finden kaum mehr eine Entsprechung in den Dingen, die uns umgeben.

PETER SCHULTE

K.u.K.: Seit den 60er Jahren ist der Fußboden zu einer wesentlichen künstlerischen Aktionsfläche geworden. Die Ausstellung „Skulptur als Feld“, in der sie auch vertreten waren, hat hier Zusammenhänge und Entwicklungen aufgezeigt. Für uns mit ein Grund, Sie für die Ausstellung „Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft“ einzuladen, in der sie einen von einer barocken Stuckdecke mit zentralem Jesus-Monogramm in Wolkengloriole dominierten Raum bespielen werden. Was bedeutet für sie der Diskurs mit historisch bestimmten Formen und in diesem Fall mit dem religiös bestimmten Deckendekor?

M.M.: Entscheidend ist für mich nicht primär die religiöse Bestimmung, historische Gebäude sind immer entweder religiös oder politisch bestimmt und entsprechend ist deren Ornament ausgerichtet. Viel wichtiger ist für mich die zentrale Ausrichtung des Ornamentes. In den Werken, in denen ich in historischen Räumen gearbeitet habe, habe ich mich immer direkt auf das Ornament bezogen, was aber manchmal auch eine Verweigerung bedeutet hat. Also etwa eine Dezentralisierung des Raumes durch meine Arbeit oder Ähnliches.

K.u.K.: Und doch ist es wohl auch immer Befragung bzw. Infragestellung des im jeweiligen Raum vorhandenen Ornamentes. Im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart haben Sie sogar so etwas wie die Aneignung eines zerstörten und eben nicht mehr vorhandenen Deckenornamentes gewagt ...

M.M.: Ja, da ging es ganz wesentlich um das Aufrufen von Erinnerung an das nicht im Krieg, sondern maßgeblich durch die Zerstörungen nach dem Krieg, dem Umbau des Gebäudes in den 50er Jahren vernichtete Deckenornament. Ganz konkret auf den Raum bezogen habe ich dezentralisierend mit diesem Ornament gearbeitet. Also, einerseits wachgerufen, und andererseits auch dem ursprünglich Vorhandenen entgegen gearbeitet.

K.u.K.: Bei Künstlern wie Carl Andre, David Rabino-witch oder Erich Reusch, die die physisch-physikalischen Tatsachen, die „Grundbedingungen“ von Kunst in ihren Bodenarbeiten in den 60er Jahren thematisieren, ist Gravitation ein ganz wesentlicher Faktor. Wie bestimmend ist dieser Aspekt für Ihr Werk?

M.M.: Naja, also gerade bei den Sandarbeiten ist das ein ganz wesentlicher Faktor. Die hängen ja maßgeblich von Gravitation ab.

K.u.K.: Ihre Haarsterne scheinen dem gegenüber vor den Galeriewänden zu schweben, durch die Art der Inszenierung noch zusätzlich entschwert ...

M.M.: Ja, das ist ein sehr wichtiger Aspekt, durch das Material und die physische Annäherung an das Objekt entsteht eine fast immaterielle Entrückung. Ich habe mit den Haarskulpturen so etwas wie eine Verdichtung von Energie im Objekt versucht.

Mit der Linie die Wand durchschneiden

Otto Zitko im Gespräch mit Hermann Glettler

Otto Zitko

Geb. 1959 in Linz, Studium an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien. Lebt und arbeitet in Wien. 1996 Otto-Mauer-Preisträger. Einzelausstellungen u. a.: Galerie Peter Pakesch, Wien; Museum van Hedendaagse Kunst, Gent; Galerie Zwirner, Köln; Graphische Sammlung Albertina, Wien; Secession, Wien; Kunsthalle Bern; Rupertinum, Salzburg; Cheim & Read, New York, Ausstellungsbeteiligungen u. a.: „dAPERTutto“, 48. Biennale Venedig, 9th Triennale-India Nationale Gallery of Modern Art, New Delhi.

Hermann Glettler

Geb. 1965, Studium der Theologie und Kunstgeschichte. Eigene künstlerische Tätigkeit und Kunstvermittlung, Kurator von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, Pfarrer von Graz-St. Andrä.

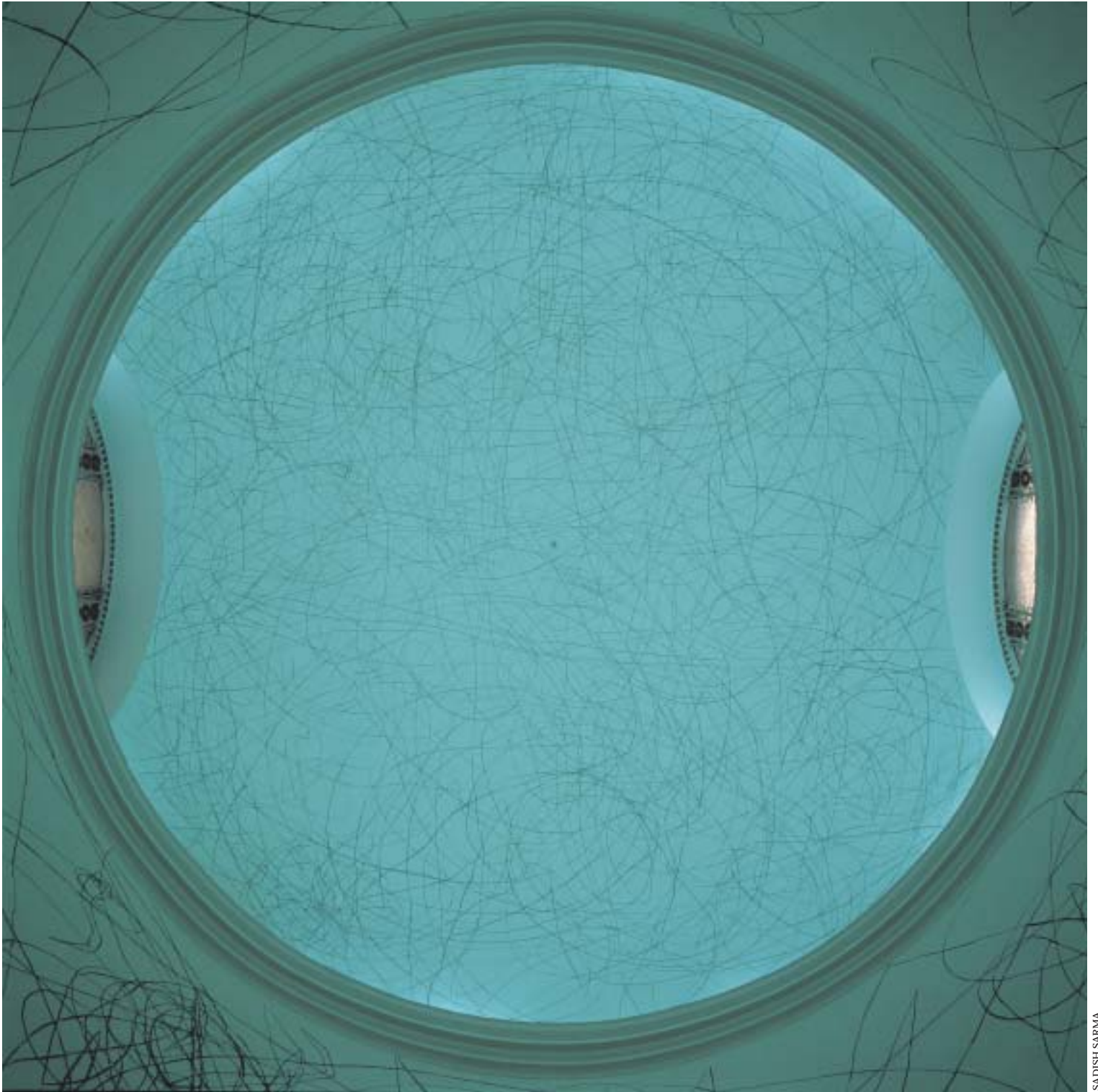
Hermann Glettler: Herr Zitko, ich liebe ihre Raumzeichnungen, die geballten, mit Energie aufgeladenen, anarchistischen Besetzungen von Räumen mit Kreide, Kohle oder anderen Materialien. Daneben gibt es von ihnen in allen Arbeitsperioden auch Zeichnungen auf Papier in herkömmlichen Formaten, sowie Tafelbilder im klassischen Bildformat. Benötigen sie diesen Ausgleich neben dem atemberaubenden Überschreiten tradierter Bildkonzepte, ein Relaxen, um zu einer neuen zeichnerischen Expedition aufzubrechen? Oder sind verkaufsorientierte Überlegungen ausschlaggebend?
Otto Zitko: Als Relaxen zwischen zeichnerischen Expeditionen würde ich das Arbeiten auf Papier, Aluminium oder anderen Bildträgern im Gegensatz zu den Wandarbeiten nicht sehen. Ich kann ein mittelformatiges Blatt Papier aber auch eine großdimensionierte Wand ganz entspannt bearbeiten – oder auch nicht, das hängt von verschiedenen, auch äußeren Faktoren ab. Was ich an der Arbeit im Atelier – und dort entstehen die Bilder und Papierarbeiten primär – sehr schätze, ist das detailliertere und weniger exponierte Arbeiten und Nachdenken können; es ist z. B. möglich, an bestimmten Bildern oder Serien langfristig und relativ ungestört zu arbeiten. Die Räume hingegen müssen meist innerhalb eines kurzen Zeitraums realisierbar sein. Daraus resultiert unweigerlich eine größere Dynamik und ein schnelleres Entscheiden müssen, was ich aber auch sehr mag. Grundsätzlich sind für mich die Medien, in denen ich als Zeichner und Maler arbeite, gleichwertig, auch hinsichtlich wirtschaftlicher Aspekte.

H.G.: Mir scheint, dass trotz der großzügig angelegten, energetisch aufgeladenen grafischen Netzwerke in ihren Zeichnungen das Detail, bzw. die einzelne grafische Geste bereits viele abstrakte Daten transportiert. Der einzelne Strich, der Duktus kann ruhig oder energisch sein, zart, fast schwebend und dann wieder breit manifestierend, unruhig, zerhackt und in einer nächsten Phase wieder elegant und weit ausholend.

O.Z.: Diese breite formale Palette, die ich mir erarbeitet habe, ist als eine Art Register von grafischem Vokabular zu verstehen, das mit unterschiedlichen fremd- oder von mir selbst beeinflussten Situationen oder Bedingungen – Material, gegebene Architektur, Licht, Energiehaushalt, Befindlichkeit, etc. – umgehen kann. Mich hat es auch in meinen frühen Zeichnungen schon interessiert, verschiedene grafische Elemente gegen- oder miteinander agieren zu lassen um so ein Moment von Mehrstimmigkeit, Nicht-Zentriertheit zu erlangen. Die Linie (der Strich) ist mein Handwerkszeug, das abstrakte Spuren ziehen oder eine Gegenständlichkeit finden kann.



Otto Zitko, ohne Titel, 1998, Öl, Aluminium, 220 x 150 cm



SADISH SARMA

Otto Zitko, Kuppel, New Delhi 1997, Kohlezeichnung

H.G.: Der Vergleich ihrer Arbeiten mit sehr freien, ungebundenen Kinderzeichnungen legt sich nahe: Professionell produziertes Gekritzeln und Geschmier. Mit Räumen und Wandflächen gehen sie so ungeniert um wie Kinder, wenn sie dazu die Möglichkeit haben. Ist es für sie ein Ideal, das kreative Potential des noch nicht verbildeten Kindes wiederzufinden und freizulegen?

O.Z.: Das Interesse an Kinderzeichnungen oder zustands-

gebundener Kunst teile ich ja mit vielen KünstlerInnen, das hat ja eine lange Tradition. In diese reihe ich mich sicher ein.

H.G.: Sie betreiben konsequent eine abstrakte Bildsetzung. Kennen sie den Vorwurf, dass damit ihr künstlerisches Werk eine unpolitische, sozial unsensibilisierte

Kunst darstellt – ein expressiver Dekor ohne gesellschaftskritischem Engagement?

O.Z.: Ich betreibe nicht konsequent eine abstrakte Bildsetzung – eine Konzentration auf die abstrakte Geste hat zwar in den letzten Jahren stattgefunden, aber sowohl in Arbeiten der 1980er und frühen 1990er Jahre, sowie in aktuellen Arbeiten beschäftige ich mich sehr stark mit Figur und Landschaft.

Warum soll aus einer abstrakten Bildsetzung unpolitische Kunst resultieren? Umgekehrt würde das ja bedeuten, dass Gegenständlichkeit per se schon politisch wäre. Wohl ein banales Klischee. Den Vorwurf, unpolitische Kunst zu machen, kenne ich, aber auch das Gegenargument, das etwa in der Dezentriertheit meiner Räume und dem daraus resultierenden unhierarchischen Prinzip, in der Vielstimmigkeit grafischer Daten oder, wie ich von ihnen erfahre, in der anarchistischen Besetzung, geltend gemacht wird. Wobei ich meine Zugangsweise weniger als eine anarchistische Besetzung, vielmehr als ein Folgen innerer Logiken verstehe.

H.G.: Welche Funktion hat für sie Kunst jenseits vom sozialpolitischen Diskurs?

O.Z.: Da halte ich es mit Asger Jorn, der sich (und mit ihm COBRA und die Maler der Situationisten) gegen die Funktionalität von Kunst gestellt hat.

H.G.: Da sich ihr grafisches und malerisches Werk aller Gegenständlichkeit entzieht, greift die Frage nach der inhaltlichen Bedeutung ihrer starken Zeichensetzung auf den ersten Blick ins Leere. Spielen für sie Überlegungen wie Bildauslöschung, radikales Hinterfragen von Materialität, Aufklärung von existentiellen Täu- schungen und ähnliches eine Rolle? Ist für sie asiatisches Gedankengut ein relevanter philosophischer Hintergrund?

O.Z.: Noch einmal: Meine Arbeit entzieht sich nicht aller Gegenständlichkeit, so etwas wie Landschaft ist beispielsweise recht oft präsent, sogar in scheinbar gänzlich abstrakten Bildern. Für die Frage nach einer inhaltlichen Bedeutung ist das aber egal – denn ich habe mich quasi „auf den langen Weg der Linie“ begeben und dieser kann einmal zu einer Figur, einer Landschaft oder zu informellen Gesten finden. Dieser Weg ist formale Konstruktion und narrative Ebene zugleich.

Ich denke weniger an Bildauslöschung als an Schichtung oder Übermalung. Ich glaube generell, dass ich mit meiner Arbeit weniger im transzendentalen Bereich agiere, als vielmehr in einem synthetisch schwärmerischen mit starker Bewußtheit des kreatürlich Diesseitigen. Asiatisches Gedankengut spielt insofern eine Rolle, als ich meine zeichnerischen Handlungen als dem – von mir auch praktizierten – Bogenschießen, Tai Chi und Fechten verwandt sehe.

Ich bin immer neugierig, neue, mir noch nicht bekannte oder in den Sinn gekommene interpretatorische Zugänge

zu erfahren, das kann sowohl befruchtend, spannend, wie auch amüsanter oder ärgerlich sein.

H.G.: Nochmals zu den Raumzeichnungen: Mit ihren zeichnerischen Eingriffen erreichen sie ein virtuelles Öffnen von Räumen, ein Transzendieren von Bildräumen, Vorstellungsräumen, Bezugsräumen und Lebensräumen. Die am stärksten nachvollziehbare und bestimmende zeichnerische Geste ist dabei eine kreisende Bewegung – ein Umkreisen, ein betörendes Zusammenbinden, ein wiederholtes Zurückkehren zum Ausgangspunkt. Ist Ihre Raumgrafik im Kontrast zu den architektonischen Gegebenheiten ein versuchsweise nihilisierendes Dagegenzeichnen?

O.Z.: Wenn sie meine Raumzeichnungen ansehen, so gibt es im Detail grafische Spuren von kreisender Bewegung, die in Bezug zum menschlichen Körpermaß zu setzen sind, also aus dem Handgelenk oder dem ganzen Arm heraus entstanden sind, und solche, die über diese, auf den Körper bezogene Dimension weit hinausgehen. Diese Grafismen suggerieren zwar motorische, dynamisch kreisende Bewegungsmomente, evozieren vielleicht auch so etwas wie rotierende Nervosität, sind real aber – unter Verwendung von Hilfsmitteln – sehr konzentriert, ruhig und überlegt gesetzte synthetische Gesten. Sie kehren nicht an den Ausgangspunkt zurück, sondern bewegen sich spiralartig fort. Wenn ich Raumzeichnungen mache, so sehe ich die Architektur nicht als Gegnerin, die ich mittels Zeichnung oder Dagegenzeichnen besiegen muss oder möchte. Sie bietet mir die Voraussetzung, mein grafisches System möglichst differenziert zu verräumlichen, es in einem Kontinuum ohne Anfang und Ende aufzulösen.

H.G.: In New Delhi haben sie die Kuppel einer Rotunde mit einem sehr feinen, dynamischen grafischen Netzwerk überzogen. Ein spirituell gut lesbares Werk, eine gelungene Illusion von einer Öffnung des Raumes nach oben, eine ästhetisch überzeugende Transformation faktischer Schwerkraft. Mit welcher Erwartung und Vision gehen sie an die geplante Arbeit im barocken Kirchenraum von Graz – St. Andrä? Ist es für sie eine attraktive Herausforderung, in einem qualitativ hochstehenden, von katholischer Ikonografie geprägten Sakralraum ihre ganz persönliche, zeichnerische Intervention zu machen?

O.Z.: Ja, wobei für mich der Faktor katholische Ikonografie nicht relevant ist. Es würde sich in der nördlichen Seitenkapelle von der Kirche St. Andrä sicher u.a. anbieten, mit den Fenstern zu arbeiten, farbiges Glas einzusetzen beispielsweise. Ich werde das aber nicht tun, da ich gerade die Tageslichtsituation – das weiße Licht – dort sehr schön und klar finde und als große Qualität des Raumes erachte. Wenn ich mich mit Wandzeichnung beschäftige, so geht es schon auch darum, mit der Linie die Wand zu durchschneiden um so dem Raum, fast im illusionistischen Sinn, eine Öffnung zu geben.