

Am Puls des Raums

Mixed Signals im Ulmer Kunstverein

Wenn Sie sich auf einem sinkenden Schiff befinden, von dem alle Rettungsboote schon weg sind, dann ist ein vorbeitreibender Klavierdeckel ein willkommener Lebensretter.

R. Buckminster Fuller, Betriebsanleitung für das Raumschiff Erde (1969)

I

Die Moderne hat ein ambivalentes Gesicht. Erst ihr unaufhörlicher Fortschritt hat die Menschheit von der alten, naturwüchsigen Not befreit. Es war die Moderne, die Menschen in aller Welt individuelle Freiheit und Emanzipation von der seit je herrschenden Gewalt versprach. Erst die Verbindung von bürgerlichem Selbstbewusstsein und industriellem Fortschritt hat die Utopie der europäischen Aufklärung global ins Werk gesetzt. Unübersehbar und maßlos entwickelte sich parallel die Abgründigkeit der Epoche: Kolonialisierung, Kriege, Vertreibung, Massenmord, die Unterdrückung von Millionen im Namen des Fortschritts, eine neue Art von Sklaverei durch die menschenverachtende Organisation von Arbeit, zuletzt die Frage, ob ein ökologisches Gleichgewicht verschiedener Lebensformen, menschlicher und nicht menschlicher, überhaupt möglich ist. Die Zukunft der modernen Gesellschaft ist offen – vorbei ist die umstandslose Begrüßung des Neuen, vergangen die alles erfassende Emphase des Aufbruchs. In Ulm kann man das sehen: Mit der Wiederherstellung des städtischen Raums zwischen Rathaus und Münsterplatz, zuletzt mit dem Wiederaufbau der Synagoge verschwindet der Riß durch die Stadt, den eine hemmungslos eskalierte Moderne nach 1933 zog. Die modernen Giebel am Geschwister-Scholl-Platz bekennen sich zu Formentscheidungen des Mittelalters und wählen modernes Material dafür.

Zur Moderne gehört eine eigene Geschichte der Dinge. Nie zuvor wurde so viel produziert. Zweckvolle Artefakte gliedern die Beziehungen der Menschen untereinander, die in der Moderne über industriell fabrizierte, automatisch agierende Dinge, Apparate, vermittelt sind. Die Geschichte dieser Dinge lässt sich begreifen als Gestaltung des Raums: als Erforschung und Eroberung des physischen Raums, als eine neue, vorher nie so dagewesene Prägung des sozialen Raums. Unter allen Produkten, die Menschen hervorbringen, sind Kunstwerke besonders: in ihrem rätselhaften, funktionslosen Dasein thematisieren sie die Tätigkeit und das Verhalten des Menschen überhaupt. Kunstwerke sind selbstgemachte Spiegel, in der jede Epoche sich anschaut.

Die von Jens Hausmann kuratierte Ausstellung im Ulmer Kunstverein de-konstruiert in der Sprache zeitgenössischer Kunst die Ästhetik der Moderne. In den Arbeiten der vorwiegend in Berlin lebenden Künstler artikuliert sich der Formwille einer jungen Generation. In der gegenwärtigen Unüberschaubarkeit von Ding und Raum wird Kunst für den überforderten Zeitgenossen das, was der

Klavierdeckel dem Schiffbrüchigen sein kann: Halt und Orientierung im Strudel der Zeit. Wie Satelliten umkreisen zeitgenössische Kunstwerke den abenteuerlichen Kosmos des modernen Menschen. Sie senden „mixed signals“, uneindeutige Botschaften. Im Blick jedoch auf das, was sich in ihnen als sinnvoll, stringent, zwingend darstellt, in der ästhetischen Erfahrung und der sie begleitenden Erkenntnis, erlebt sich die Souveränität des Betrachters in einer offenen Welt.

II

Peter Sloterdijk hat seit 1998 unter dem Titel „Sphären“ ein grundlegendes Werk über die kulturelle Evolution des Menschen vorgelegt. In drei umfangreichen Bänden entfaltet er den Gedanken, dass Zivilisation als Geschichte von Räumlichkeit verstanden werden kann, dass neben die überlieferten Begriffe von Kultur deren topo-logische Wahrnehmung treten muss. Sloterdijk begreift Kultur als ein Projekt zur Herstellung von Innenräumen.

Menschen schaffen Räume, um sich gegen das Unbehaute ihres Daseins abzudichten, um im abgrenzbaren Raum materiell und psychisch die Wärme und den Schutz hervorzubringen, in dem ihr Leben gedeihen kann. Aus dieser Perspektive ist Zivilisation überhaupt ein komplexer Brutkasten. Wer wissen will, was in einer Epoche heranwächst und gedeiht, muss sich die Raumvorstellungen der jeweiligen Gesellschaft anschauen.

Genau das tun die Künstler dieser Ausstellung auch – nicht im Medium von Theorie, sondern im Kunstwerk. Ihre Arbeiten thematisieren in dem, was sie uns zeigen, die Entstehung und Verfassung von Raum – so wie er für die Epoche der Moderne charakteristisch ist. Sie tun das mit einer dialogischen Differenz, die auf die heroischen Räume der Moderne: abstrakt, erobernd, rein, anspielt, diese zugleich aber auch spielerisch zersetzt, erweitert. Die gemalten und die fotografischen Bilder der Ausstellung thematisieren die Dynamik von Räumlichkeit aus der Montage von Linie, Fläche und Farbe. Sie zeigen die Unendlichkeit eines abstrakt gedachten, von Apparaten erfassten Raumes neben dem sozialen Raum und seine apathisch schimmernde Natur. Die Skulpturen und Objekte der Ausstellung gliedern den realen Raum der Ausstellung. Zugleich konturieren und segmentieren sie den symbolischen Raum einer Gesellschaft, deren Kommunikation mehr und mehr technisch vermittelt ist.

„Die Menschen führen“, schreibt Peter Sloterdijk, „inmitten der äußeren Natur und über der inneren, das Leben von Insulanern“¹: Die Inseln, die sie schaffen, bilden Räume, in denen unser körperhaftes Dasein wohnlich werden kann. Wenn Kultur sich als immer komplexere Gestaltung von Innenraum beschreiben lässt, dann liegt es nahe, die Arbeiten der Ausstellung „Mixed Signals. Part II“

¹ A.a.O., S.84

als ästhetische Modelle solcher Konstruktionen zu betrachten. Zeitgenössische Kunst ist hochreflexiv und als artifizielles, raumgreifendes Gebilde immer auch eine Auseinandersetzung mit dem modernen, akribisch vermessenen Raum. Für die Moderne war lange die Entgrenzung von Raum charakteristisch. Sowohl nach innen, mikrophysikalisch, wie nach außen, kosmisch, löst sich seit dem 19. Jahrhundert der traditionelle Raumbegriff auf, bevor in den Katastrophen des 20. Jahrhunderts dann der soziale Raum zerbrach. An die Stelle einer vergangenen Tradition und verlorener Selbstverständlichkeiten treten unzählige Versuche, um den diskreten Raum einer menschenwürdigen Existenz erneut zu erforschen, vorstellbar zu machen, auf dass er wirklich werden könne. Einer solchen Spur folgt unser Blick auf die Ausstellung.

Frederik Foert

baut aus leicht zugänglichen Materialien kinetische Skulpturen, die in ihrer funktionslosen Dynamik zunächst um sich selber kreisen. Durch den Einsatz von Licht und Bewegung ziehen sie den Blick ihres Publikums unvermeidlich an: Anspielung auf eine Moderne, die den Umraum in sich aufnimmt, absorbiert, Aufmerksamkeit beansprucht. Die Arbeit funktioniert über Assoziationen zu Avantgardebewegungen der 1960er Jahre, über die kinetische Kunst der deutschen Gruppe Zero, das knallige Auftreten von Pop Art bis hin zum Nouveau Realisme, der mit neuen Materialien und trivialen Gegenständen das Alltägliche ins Kunstwerk aufnahm. Das strahlende Leuchten von Foerts Arbeit *Universum Stulp* umgibt sich im Aufgang zur Ausstellung mit einem fragilen Körper. Die verwendeten Lampen, die der Arbeit ein skulpturales Volumen verleihen, erscheinen dabei zerbrechlicher als die kompakte, immaterielle Strahlung der Neonbatterie, die durch ihr intensives Licht als Ding unsichtbar bleibt. Der Motor eines Scheibenwischers verleiht dem Objekt eine Bewegung, die durch ihre Banalität jeden Anspruch auf Erhabenheit unterläuft. Zudem hängt die Skulptur – wie die Glocken im ehrwürdigen Münster schräg gegenüber – an einem Seil, das hier provisorisch am Treppengeländer befestigt ist.

Bei Foert steht das Material disparat zueinander, sein Arrangement ist vorläufig. Die Ordnung der Dinge ist hier keine hierarchische mehr, wiewohl sie den Raum, in dem sie auftritt, dominieren möchte. Die Arbeit karikiert im Kunstwerk die Suche nach einer Hegemonie, die für das Selbstverständnis der Moderne prägend war.

Alexej Meschtschanow

fügt in seinen Arbeiten industriell hergestellte Träger von Sitzmöbeln mit Türen zu einer faszinierenden Konstruktion zusammen, die ein beträchtliches metaphorisches Potential entwickelt. Seine Werke oszillieren zwischen surrealistischen, ins Räumliche übertragenen Collagen und präzisen

skulpturalen Interventionen. Der Künstler erscheint dabei aus berechnender Distanz als Monteur, nicht als leidenschaftlicher Bildhauer. In seinem Werk *Das Rätsel der Sphinx* sind massive Metallrohre so über ein Bild montiert, dass das Glas auf seiner Oberfläche zerspringt. Wir sehen ein zerbrechliches Porträt – das einer nackten, schwangeren Frau, die kommendes Leben in sich trägt. Ihr Anblick wird durch das Auge einer Kamera fixiert, vielleicht anthropologisch vermessen; sie selbst erscheint ohnmächtig vor dem Objektiv eines sachlichen, gefühllosen Apparats. Meschtschanows Installation bleibt durchaus vieldeutig: Die metallische Wucht des aufmontierten Elements macht die Gewalt der Perspektive sichtbar. Vielleicht aber befreit das Ding auch die Frau vom Bild, das es aufsprengt? Eine eindeutige, auf Fortschritt ausgerichtete Semantik der Moderne wird hier wie auch in der Installation „Dämonen benutzen geschlossene Türen IV“ unterlaufen. Der Künstler inszeniert das Eigenleben lebloser Dinge. Das Unheimliche wird objektiv, ergreift Besitz vom Raum. Doch ist die Arbeit ästhetisch zu verblüffend, in der Kombination disparater Elemente zu absurd, um einfach der Nachtseite der Moderne, der Romantik zugeschlagen zu werden. Kühl und kalkuliert präsentiert Meschtschanow das verborgene Potential von Dingen, die formale Kraft von Industrieprodukten jenseits ihrer zweckmäßigen Verwendung. Der Künstler, eher Monteur als Bildhauer, entwickelt die Möglichkeiten der Dinge, mit denen wir uns umgeben in einer produktiven Haltung zwischen Sarkasmus und Heiterkeit .

Die traditionelle „Ordnung der Repräsentation war eine der doppelten Hierarchie: Befehlsgewalt der Form über die Materie, Unterscheidung zwischen wilder sinnlicher und verfeinerter sinnlicher Natur“.² Bei Meschtschanow ist diese Hierarchie aufgelöst, ohne das Spiel gewaltiger Kräfte zu verleugnen. „Damit der Widerstand der Kunst nicht in seinem Gegenteil verschwindet, muss er die unaufgelöste Spannung zwischen zwei Widerständen bleiben“.³ Meschtschanows Installation wahrt gleichermaßen Distanz zu politischer Agitation wie zu einem leeren Formalismus. Seine Arbeit exponiert kafkaesk „die intime und paradoxe Verbindung zwischen einer Idee der Kunst und einer Idee der Politik“.⁴

Jens Hausmann

malt Architektur und bewegt sich damit scheinbar innerhalb der Koordinaten einer beherrschbaren Räumlichkeit. Die von ihm entworfenen Villen, trotz ihrer Großzügigkeit eher Wohnburgen als Paläste, repräsentieren architektonisch die Moderne. Der Maler zeigt sie präzise, aber aus dem Blickwinkel einer extremen Perspektivität. Fluchtlinien bestimmen die Bildwirkung ebenso wie die dargestellten Raumkörper, die vom exakt gezogenen Pinselstrich fast filetiert werden. In Hausmanns

² Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008 (Fortaleza, Brasilien 2004), 20.

³ A.a.O., 35.

⁴ A.a.O., 34.

Gemälden erscheinen die klaren Konturen des International Style, der ersten weltumspannenden Architektur, in einem seltsamen, magisch schimmernden Licht. Gelegentlich stößt der Blick auf eine faszinierende Vegetation, die so apart wie isoliert auftritt. Als hätte Kultur ihr Band zur Natur durchschnitten, stehen die Gehäuse der Zivilisation wie eingefroren in apokalyptisch fahlem Schein. Das Licht, das sie umgibt, ist kein natürliches, sondern der Reflex eines medialen Leuchtens – ein schwefelgelber Himmel über dem Haus, bleich strahlende Leinwände, neonhelle Fensterflächen. Der Bildraum markiert bei Hausmann einen leblos wirkenden sozialen Raum, der sich kalt auf das Leben der Dinge gelegt hat. Indem die rationale Stabilität der Verhältnisse, die diese Bilder porträtieren, auf ihnen rätselhaft verdichtet wird, zeigen sie Ordnung und Struktur als eine gespenstische Leerstelle. Als warte der Bildraum darauf, dass jemand in ihn eintreten werde, sieht man auf dem ganzen weiten Plan keinen einzigen Menschen. Visuell wird unmissverständlich klar, dass, was hier fehlt, von anderer Ordnung sein müsste, um den Bann über dem Bild zu lösen. Wer nahe herantritt, macht surreale Erfahrungen: Im Detail der großformatigen Ansicht eines Hochhauses, das der Bildtitel als *Gedankenfestung* anspricht, zeigen einzelne Fensterflächen überraschende Varianten, die auf ein Leben hinter ihnen deuten.

Christian Henkel

ist auf der Suche nach den Innenräumen von Morgen. Seine Objekte exponieren eine eigentümliche Differenz zwischen Körper und Oberfläche. Ihrer Form nach erinnern sie an historische Fruchtspeicher aus dem portugiesischen Südwesten Europas, Espigueiros, in denen Generationen von bäuerlich wirtschaftenden Menschen ihre Lebensmittel vor wilden Tieren verwahrten. Die Oberfläche seiner nüchtern benannten „Objekte“ ist mit Farbresten und Fundstücken verschiedener Materialien so knallig verziert, dass unentschieden bleibt, ob die Signalwirkung nach außen oder die Schutzwirkung nach innen der Konstruktion zugrunde liegt. „Wir haben keine Revolutionen mehr in Reserve, um die Flucht nach vorne fortzusetzen“, schreibt der französische Anthropologe Bruno Latour.⁵ Henkel reagiert auf das Ende avantgardistischer Möglichkeiten, indem er für seine Installationen zufällig aufgefundenes Material verwendet, Reste verwertet und sich mit bewusstem Understatement als „Amateur“ versteht. Seine signalhaft im Raum stehenden Objekte exponieren ihr Design nicht als ästhetisch stimmigen Ausdruck einer funktionalen Aufgabe. Mehr als am Resultat selbst ist der Künstler an einem Bauen und Wirtschaften interessiert, das mit dem zurechtkommt, was es vorfindet. Henkel entwirft Behältnisse für überschaubare Zeiträume, ephemere Skulpturen. Sie sind tragbar und stabil und können an verschiedenen Orten das beherbergen, was nicht angefressen werden soll.

⁵ B. Latour, *Wir sind nie modern gewesen*, Ffm 2008 (Paris 1991), 174.

Isabelle Borges

Die Gemälde von Isabelle Borges entwickeln sich aus einer zunächst rein formalen Komposition. Der visuelle Rhythmus verschieden strukturierter Flächen erzeugt eine Dynamik, die den Blick der Betrachter in Bewegung setzt und in den Bildraum hineinzieht. Linear unregelmäßig konturierte Felder grenzen so aneinander, dass Räumlichkeit aus der Faltung planer Oberflächen entsteht – ein Bildraum ohne Volumen, fast ganz Bewegung. Über diese mit den Mitteln von Struktur und Zeichnung erzeugte Dynamik legt Borges die Bewegung eines Farbraums, dessen Kontraste die der zunächst rein geometrisch angelegten Formen noch steigern.

Wie die anderen Künstler der Ausstellung auch arbeitet die aus Brasilien stammende Malerin in Serien. Ihre einzelnen Bilder lassen sich hier im Sinne Konkreter Kunst als Anordnungen verstehen, die den sinnlich spontan wahrgenommenen Bildraum als Resultat einer bewussten Konstruktion sichtbar machen – und so die spontane Empfindung mit der Matrix ihrer Erzeugung konfrontieren. Ihre Gemälde legen das Modellhafte, Modulare von Wahrnehmungsprozessen in der visuellen Empfindung frei.

Diese traditionelle Position Konkreter Kunst erweitert Isabelle Borges, indem sie ihre Entwürfe verdichtet und subtil in Beziehung zu dem gesellschaftlichen Raum setzt, in dem sie erscheinen. Durch die Integration von Zeitungsausschnitten und Medienbildern ins Gemälde ergibt sich ein malerischer Dialog mit der Geschichte der Bilder und ihrer technischen Reproduktion. Dieser visuelle, aus den Mitteln der Malerei entwickelte Dialog bedarf der Deutung: Er wartet auf ein Publikum, das ihn vor den einzelnen Bildern wahrnimmt, übersetzt, interpretiert und ergänzt. Konkrete Kunst greift hier über die Bildfläche hinaus und postuliert einen Raum, der die Zeit in sich aufnehmen kann. Die abstrakte Malerei von Isabelle Borges ist damit nicht mehr autonom im Sinne der klassischen Moderne. Ihre Gemälde werden durchlässig für andere Bilder, mit denen sie eine Auseinandersetzung suchen. Die Bilder von Isabelle Borges befragen Bilder außerhalb der Kunst und jenseits der Netzhaut, politische Bilder, wiederkehrende, zahllosen Bildschirmen eingebrannte Bilder – aber sie bannen diese Bilder auf ein malerisches Terrain und thematisieren damit das Ineinander verschiedener Darstellungsräume. Mit ihrer formal gebändigten, malerischen Geste spricht Isabelle Borges einen zentralen Bereich gesellschaftlichen Lebens an, der sich als dynamischer Kommunikationsraum der bildlichen Fixierung entzieht.

Amélie Grözinger

zitiert in ihren Installationen den Ausflug in den grenzenlos abgründigen Raum. Ihre Arbeit *Transciver II* ist eine hybride Mischung von Wohnzimmerlampe und Orbitalmodell. Wie glühende Planeten kreisen von Folie umgebene LED-Lampen um das Gestänge gebogener Kupferrohre. Das Modellartige, der auf Repräsentation zielende Anspruch dieser Konstruktion wird durch die offensichtliche Improvisation im Zusammenbau des Arrangements karikiert. Metallklammern halten die Folien aus Origami-Papier provisorisch in Kugelform. An der Wand zeigt eine umrahmte, hinter Glas verwahrte Arbeit das versehrte Material solcher Oberflächen. *Burning Nr.8* präsentiert die flach gedrückte, angebrannte Hülle eines Polyeders, kippt im Bilderrahmen vom Räumlichen ins Flächige, desillusioniert das Raummodell und präsentiert seine Oberfläche als versengtes Material. Als absichtsloser Rest zeigen Grözingers gerahmte *Burnings* den Zerfall der Repräsentation. Was in der Moderne für die Wirklichkeit steht, das modellhaft sichtbare Reale, erscheint nur operational: als Zweck. Wo kein Zweck mehr ist, bleibt nur Abfall. „In diesem Übergang zu einem Raum, dessen Krümmung nicht mehr dem Realen oder der Wahrheit folgt, öffnet sich die Ära der Simulation durch Liquidierung aller Referentiale“⁶. Bei Grözinger bleiben von der Wirklichkeit nur die Bruchstücke eines beschädigten Modells – durch die Aufbewahrung von Resten dessen „künstliche Wiederauferstehung in verschiedenen Zeichensystemen, die ein viel geschmeidigeres Material abgeben als der Sinn.“⁷

Vanessa Henn

spielt in ihren minimalistischen Skulpturen mit verschiedenen Bedeutungszusammenhängen, deren unterschiedliche Semantik von der formalen Strenge der Objekte ausbalanciert wird. Die Arbeit *Bumping into pleasure* präsentiert die Handläufe eines Geländers, das, im Kunstraum funktionslos geworden, auf seine formale ästhetische Wirkung hin untersucht wird. Die Künstlerin hat es hier so geformt, dass man einerseits der dynamischen, raumgreifenden Linienführung folgen kann, es andererseits aber ebenso als Rahmen wahrnimmt. Je nach Standort des Betrachters bildet es einen unterschiedlich segmentierten Raum: das Gelände als dreidimensionales Gebilde wird als viereckiger Rahmen zum visuellen Effekt. Seine Wirkung kippt von einer Dimension in die andere. Dabei entfaltet der Minimalismus von Form und Material auch im Titel eine narrative Spannung: die Arbeit annonciert einen vergnüglichen Sturz. Einerseits reduziert Vanessa Henn den industriell hergestellten Alltagsgegenstand, das Gelände, auf seine ästhetische Wirkung, andererseits wird durch die Erkennbarkeit des eingesetzten Materials die ästhetische Wirkung der minimalistischen Skulptur narrativ erweitert. Wie andere Arbeiten der Ausstellung auch spielt das Objekt mit

⁶ Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlin 1978 (Paris 1978), 9.

⁷ Ebd.

verschiedenen, in der klassischen Moderne streng voneinander abgegrenzten Bedeutungsfeldern. Zudem bildet der mit PVC ummantelte Stahl des Handlaufs einen reizvollen Kontrast zur traditionellen Materialität des Renaissance-Saals. „Klug werden heißt heute vor allem: verstehen dass der kinetische Expressionismus der letzten Jahrhunderte radikal modifiziert werden muss, wenn er schon nicht beendet werden kann“.⁸ Verlangt wird ein Geländer im Raum, das stabil genug ist, um Halt zu geben, aber so beweglich, dass es in unterschiedlichen Kontexten seine orientierende Funktion erfüllen kann. Keine Wand, keine fundamentale Wahrheit stützt es ab: gleichwohl erfüllt uns der Blick darauf mit Zuversicht – es geht auch ohne.

[Sven Reile]

Scheinbar jenseits aller überschaubaren Räumlichkeit bewegen sich die Arbeiten von Sven Reile, der verdichteten kosmischen Staub aus der Frühzeit unseres Sonnensystems in Malerei bannt. Sein monumentales, vier auf zwei Meter großes Ölgemälde zeigt den Marsmond Phobos. Reiles sorgfältig komponierten Bilder sprengen die herkömmliche Auffassung von Malerei. Sie lassen sich weder als Landschaftsbilder im üblichen Sinn, noch als Stilleben begreifen: zu maßlos in seiner unvorstellbar fernen Bewegung ist ihr Gegenstand. Reile eröffnet, wie es scheint, eine neue Gattung der Malerei. Die abgeschiedene Einsamkeit, die temperaturlose Kälte seiner sorgsam porträtierten Steine im All gewinnt ästhetische Präsenz durch menschliches Handwerk, die nach und nach erzeugte, verdichtende malerische Wiedergabe. Während das gewaltige Querformat eine horizontale Bewegung des Meteoriten suggeriert, springt seine schillernde Oberfläche gleichsam aus der Leinwand nach vorne. Neben ihrer visuellen Präsenz werden Reiles Gemälde konzeptuell dadurch interessant, dass sie ohne technische Vermittlung nicht hätten entstehen können. Kein menschliches Auge kann ohne technische Apparate das wahrnehmen, was der Künstler hier langsam und monumental ins Bild setzt. Die schimmernde Farbigkeit dieser Gemälde auf schwarzem Hintergrund und die Behandlung der Oberfläche erzeugen eine eigene Räumlichkeit. Das Format macht Eindruck, das Sujet erzeugt Verblüffung, das Konzept dieser Malerei tritt gegen Objektive an, die den Weltraum vermessen.

Juliane Eirich

erforscht mit ihren Arbeiten die narrative Intensität fotografischer Abbilder. Ihre Serie *Ship 1-6* verwendet nicht nur das Schwarz der Nacht als kontraststarken Hintergrund, sondern setzt dadurch

⁸ P. Sloterdijk, Wie groß ist ‚groß‘?, in: P. Crutzen u.a., Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang, Berlin 2011, 97

auch die Grundbedingung von Bildern, Helligkeit, eindrucksvoll ins Licht. Zugleich macht ihre Serie den dokumentarischen Horizont von Fotografie deutlich. Während jedes vereinzelte Foto wie ihre Arbeit *Seoulland* deutungs offen, in seiner Intention fast unbestimmbar bleibt und dadurch im Arrangement der gezeigten Elemente symbolisch aufgeladen wirkt, verdichtet die serielle Anordnung des gleichen Sujets nach und nach die visuelle Aussage zu einer Erzählung über den Fluss der Zeit. *Ship 1-6* zeigt Fischerboote am Rande einer Autobahn. Strand und Meer dahinter verschwinden in der Schwärze der Nacht. Ohne sichtbares Wasser befinden sich die Boote im falschen Element; ihre fragile Holzkonstruktion bildet einen Kontrast zur glatten Härte des Asphalts, der durch Straßenmarkierung und Leitplanken dynamisch über den Bildrand hinausweist, während die Boote träge im Bild liegen. Form und Funktion dieser einfachen Schiffe erinnern an eine jahrhundertalte Praxis, die durch die Beschleunigung der Moderne gleichsam aufs Trockene gesetzt wird. Gegen moderne Containerschiffe und schwimmende Fischfabriken, deren Waren dann zügig über Autobahnen die Verbraucher erreichen, erscheinen die einfach gebauten und sorgfältig lackierten Fischerboote hilflos und rückständig. Sie bleiben am Rand als pittoreskes Ornament aus der Vergangenheit. Die Nacht hinter ihnen wird zum musealen Rahmen. Die wie sorgfältig gemalte Porträts inszenierten Bilder von Juliane Eirich entfalten den forschenden, insistierenden Blick künstlerischer Fotografie. Die Kamera fixiert einen gesellschaftlichen Raum, dessen historische Prozessualität durch den Blick der Fotografin offenbar wird.

III

Eine Ausstellung bietet die Möglichkeit, in der Zusammenschau von Arbeiten mehr zu erkennen als im einzelnen Werk. Das Licht, das die hier zusammengestellten Werke auf den Raum unserer Gegenwart werfen, hat ein weites Spektrum. Gemeinsam ist allen Arbeiten der respektvolle Kontrast zum traditionellen Handwerk, das vor beinahe fünfhundert Jahren den Saal des Patrizierhauses gestaltet hat, in dem die Ausstellungen des Ulmer Kunstvereins stattfinden. Gemeinsam ist den Arbeiten auch der Kontrast zu den Gassen der Altstadt. Wie zum Fachwerk des Gebäudes, setzen sie sich auch zur weiteren Umgebung in einen nachdenklichen, nachfragenden Bezug. Sie tun das in ihrer sorgfältigen Inszenierung von Material und Form selbstbewusst, aber spielerischer, als es die Dekonstruktivisten der späten Moderne taten. Zeitgenössische Kunst formuliert das Verhältnis von Gegenwart und Tradition neu. Jenseits der Moderne heißt auch: jenseits der Avantgarden und ihrer triumphalen und inszenierten Verachtung alternativer Positionen. Ohne auf die präzise Kritik an einer nur verwirrenden Oberflächlichkeit zu verzichten, bekennen sich die Arbeiten in ihrer oft rohen Materialität zum sinnlich erfassbaren Phänomen. Sie sind durchgehend reflektiert, ohne als Konzeptkunst aufzutreten.

In einer Gesellschaft, in der von der Produktgestaltung bis hin zum Design von Körper, Freizeit und Wohnraum so gründlich an der Erscheinung gearbeitet wird, geht Kunst mit ihrem Bekenntnis zur Sinnlichkeit andere Wege. Sie verweigert sich einem augenfälligen Begriff von Schönheit wie auch schneller semantischer Zuordnung. Kunstwerke geben ihr Geheimnis preis, wenn man sie lange und eindringlich betrachtet. In der Begegnung mit ihnen begegnet sich der Mensch als das neugierige, fragende Tier. Kunstwerke, die das Dinghafte, Gemachte unserer modernen Lebenswelt thematisieren, sind Forschungs sonden in die zivilisatorisch durchgeformte Welt. „Die Technik ist die Gestalt unserer Frage nach dem Menschen“, schreibt der in Berlin lehrende Philosoph Norbert Bolz.⁹ Im Kunstwerk wird diese Frage – das Rätsel der Sphinx – so gestellt, dass die Erfahrung jedes einzelnen Betrachters darauf eine überzeugende, aber selten verallgemeinerbare Antwort finden kann. Aus der Erschöpfung einer Moderne, die Lösungen für alles und jeden versprach, entlässt uns die Begegnung mit den hier gezeigten Arbeiten mit neugieriger Zuversicht.

Mark Wrasse 2013

⁹ N. Bolz, Das Gestell, München 2012, 9.