

WAVE OFF

CORNELIA OSSWALD-HOFFMANN

Behaupten wir mal, dass die Welt einem dialektischen Prinzip entsprungen sei. Dass sie in ihm festsetze und den Ausgang zur Synthese hin nicht fände. Und selbst wenn, dass es noch eine vierte Möglichkeit gäbe, dass sich ein Spalt auftun könnte zwischen These, Antithese und Synthese. Eine vertikale Traumbene, eine Übung in der vierten Dimension? Der Turner bleibt im Flug stehen – kein Problem! – lassen wir einfach die Dimension Zeit weg. Oder erhöhen wir im freien Fall so lange den Luftwiderstand, bis der Fallschirmspringer in der Luft steht. Nach dem exit keine Landung in der drop zone. Alles bleibt in der Luft hängen.

Annegret Bleisteiners Arbeiten halten inne, gefrieren Zeiträume, schichten Zeitscheiben hintereinander. Es ist die Zeit vor dem „wave off“. Bis zu ihm stürzt sich in einer rasanten Fahrt eine Lawine von Begriffen, Wörtern, Gegensätzen, Bildthemen und -formen nach unten. Erst wenn das Gleichgewicht zwischen Fallgeschwindigkeit und Luftwiderstand erreicht ist, tritt Ruhe ein. Die Lage stabilisiert sich für einen kurzen Augenblick, für die Zeit bis zum „wave off“, der den Freifall bremst und die sichere Landung einleitet.

DIE „VERTIKALE TRAUMBENE“ (S. 34–37)

Langsam atmet der Ventilator im Luftbett, treibt die Träume der Schlafenden voran. Summend begrüßt er den Besucher gleich am Eingang, nimmt ihn mit auf die Reise in eine andere Dimension. Die hintere Wand des Raumes füllt ein blaues Luftbett, dessen strahlende Textiloptik durch die eingebauten Ventilatoren auf Spannung gehalten wird. Der monotone, gleichförmige Ton schläfert den Betrachter ein, rhythmisiert die Realzeit, lässt sie in einem friedlichen „Zeit-all-over“ verschwinden. Wenn man den Bunker betritt, begibt man sich in eine besondere Zone, in einen besonderen Raum fern von Alltag und Zeit, in einen Raum, der durch Stille und ein anderes Mikroklima geprägt ist, der den kühlen Charme eines Eisschranks verbreitet. In ihm herrschen andere Regeln. Der Betrachter kann zur Ruhe kommen, sich ganz auf sich selbst konzentrieren, seine lineare Zeit ablegen und in die runde rhythmische Zeit des Schlafes mit offenen Augen einschwenken.

Im strengsten Gegensatz zur Kälte und Lebensfeindlichkeit des Bunkers verbreitet die fröhliche Farbigkeit des Luftbettes eine heitere, duftige Sommerfrische, ein Versprechen von ausgelassenem Planschen im nahen Badensee, eine Heiterkeit und Ironie, vorangetrieben durch das Ventilatorengeräusch, das wie ein Wind die Matratze über den See bläst. Immer ist sie prall gefüllt und startbereit, noch bereiter als jede andere Luftmatratze, denn die Optik täuscht, dieses ist kein einmal aufgeblasenes geschlossenes System, das im Laufe des Tages nachgibt, sondern das Produkt einer täuschend echten Luftwerbung, die mit einem undichten System arbeitet. An den Nähten der Matratze entweicht die Luft ständig und wird vom Ventilator wieder nachgeblasen, so dass die Matratze immer prall gefüllt ist. Die Matratze atmet, ruhig, gleichmäßig,

gleichförmig, fehlerfrei, macht es dem Schlafenden vor, traumlos, aber mechanisch perfekt. Noch ist es aber ein Schlaf auf Abruf, denn das Luftbett liegt nicht am Boden, sondern steht an der Wand und wartet auf seinen Benutzer. Den führt es über seine senkrechten Rillen nach oben, nach draußen, weg von der hermetischen Geschlossenheit des Raumes. Als könnte es mit seiner Luftig- und Leichtigkeit gegen die indoktrinierte Stabilität und Unzerstörbarkeit des Raumes angehen. Das aber muss ein Akt der Vergeblichkeit bleiben, ein „was-wäre-wenn-Akt“, eine fleischgewordene Phantasie, eine vertikale Traumbene. Denn nur im Kopf und auch nur, wenn dessen logische Seite ausgeschaltet ist, kann der hermetische Raum des Bunkers verlassen werden, kann das Luftbett aktiv werden. Lässt der Betrachter den Traum zu, so treibt es den einen über den See, dem anderen verspricht es die erholende Ruhe des Schlafes, der dritte gar will sich wie auf einem fliegenden Teppich in neue Abenteuer fern der Realität stürzen. Die Luftmatratze, an der Wand aufgestellt, birgt das Versprechen einer fernen Karibikinsel, von Sonnenschein, Wasser und Strand, vom Ausstieg aus dem zermürenden Alltag, von Feiertagslaune und Entspannung. Sie ist das Zeichen eines Versprechens der Befriedigung von Bedürfnissen nach Ruhe und Stressfreiheit – ein echtes Werbeversprechen aus dem TUI-Katalog?

Schauen wir zurück in die Kunst. Annegret Bleisteiner ist Malerin. Als Bild könnte das Luftbett ein großes blaues Monochrom sein, eine dreidimensional atmende Farbfeldmalerei, deren Fläche gestaltet ist durch die senkrechten Grate. Das Blau beherrscht den Raum, strahlt über die Wände aus, sammelt mit seiner beruhigenden Kühle die Gedanken und Blicke des Betrachters, schwingt ihn in die Ruhe der Übergangszone ein. Die Himmelsfarbe reinigt die wirren Gedanken des Alltags. Und doch – da ist kein Bild, eher etwas wie ein „ready-made“, aber ein falsches „ready-made“, denn anders als Duchamp, der seine „ready-mades“ fertig vorfand und auswählte, ist dieses Luftbett nicht der Sommerabteilung eines Sporthauses oder den Regalen eines Supermarktes entnommen, nein es wurde speziell für diesen Raum hergestellt, aber nicht von der Künstlerin, sondern von einer Firma für „Luftwerbung“. Ein beauftragtes „ready-made“ also, Duchamp hätte seine Freude daran; eine Skulptur, die sich als „ready-made“ tarnt. Und zugleich auch keine Skulptur, sondern eine leere Werbehülle, die sich immer wieder zu etwas aufbläst, was sie nicht ist. Die eine Fülle vorgibt, die sich sofort verflüchtigt, schaltet man den Strom ab. Kaum ein anderes Objekt scheint auffindbar, das die Leere hinter der Oberfläche eines Werbeversprechens besser symbolisiert als dieses. Sieht man hinter die Hülle endet jede Illusion, wird ein Traum entzaubert. In der Ausstellung im Bunker wird das Werbeobjekt zur Groteske, denn nicht nur, dass gerade die „Luftwerbung“ an den Außenraum gebunden ist, sondern auch, dass dessen Werbeversprechen ins Leere läuft. Vergessen wir hier aber nicht, dass das Luftbett kein „ready-made“

ist, nie hat es irgendeiner Werbung gedient, nie war es für eine reale Benutzung vorgesehen. Wäre es ein „ready-made“ würde es mit seinem Kontext seine Funktion verlieren, würde als solches sinnlos, sinnentleert, offen für neue Inhalte. So wird das Objekt, das aus der Welt der praktischen Werbemittel stammt, durch die Kunst zum Zeichen stilisiert. Jetzt thematisiert es die Sehnsüchte des Betrachters, mit denen die Werbestrategie jenseits eines konkreten Werbeversprechens arbeitet: das Versprechen einer Freiheit des Schwebens über den Wolken fern von Zeit und Raum. Doch die Symbiose geht noch weiter, es wird nicht nur eine Form aus der Werbung übernommen, sondern auch ihre Inhalte von der Kunst gestohlen. Hier spätestens stellt sich die Frage, ob die Arbeit Annegret Bleisteiners wirklich eine aufklärerische Arbeit ist, die die Strategien der Werbung offenlegen will. Lässt man der Werbung die Luft aus, verschwindet auch das Kunstwerk. Es ist parasitär an sie gebunden. Ein Verhältnis hat sich verkehrt, nicht mehr die Werbung wildert in den ästhetischen und theoretischen Strategien der Kunst, sondern das Kunstwerk verarbeitet diese, nützt sie als Material, nimmt sie als Gegebenheit, als starres Versatzstück. Jedes Zeichen eine Sehnsucht, nebeneinandergelegt werden sie zu einer Patchworkdecke der Gefühle vernäht, zu einem Panorama des Träumens angeordnet.

Doch das ist nur die eine Seite der vertikalen Traumbene. Betritt der Betrachter den Raum, gewinnt das Ventilatorengeräusch an Dreidimensionalität, wird verstärkt durch ein ähnliches Summen der beiden Flachbildschirme, die über Eck miteinander kommunizierend an den Wänden der Matratze sich gegenüber hängen. Auf beiden Monitoren läuft das gleiche Video zeitversetzt in einem Loop von 10 Minuten. Es beginnt und endet mit einem 360°-Schwenk über eine landwirtschaftlich geprägte „Allerweltslandschaft“: zeigt den Ort, von dem alles ausgeht, unsere runde Erde. Ist der Kreis geschlossen, sinkt das Panorama langsam nach unten weg, wandert in einen schmalen Streifen am unteren Bildrand und dreht sich dort während des ganzen Videos weiter, bis es sich an dessen Ende wieder vergrößert und das ganze Bild erneut füllt. Das Absinken des Panoramas ist der Auftakt für einen komplexen Aufbau von einzelnen, sich überlagernden Bildschichten. Es beginnt mit dem Kopf einer Schlafenden, der zunehmend durchbrochen wird von den Aufnahmen einer Tunnelfahrt. Während das Panorama kreist, führt die Tunnelfahrt in die Bildtiefe hinein. Sie wird zum Einstieg des Ausstieges, verharrt in der Übergangszone der Fahrt, der eine alte Ort ist verlassen, der andere neue noch nicht erreicht. Diese Bewegungsrichtung bleibt das ganze Video über erhalten, wird über die folgenden Bilder transferiert und mit immer neuen Bildschichten und Bildbewegungen von rechts nach links, von oben nach unten etc. kombiniert: Wolken ziehen im Himmel, Bäume spiegeln sich in einem See, Flugzeuge starten, Luftaufnahmen schildern Flüge über Berge und Wohnsiedlungen etc. und gleichzeitig dreht sich das Panorama im unteren Streifen wie der Motor, der Ventilator der ganzen komplexen Schichtung.

Jetzt sind sie alle versammelt, die klassischen Kompositionslinien der Bilder des Abendlandes: der Tunnel als die Perspektive, die von den Rändern in das Bild, in dessen eigene Bildrealität hineinführt, die Wolken, die wie ein Muster die Flächigkeit, das „all-over“ des Bildes betonen und die Flugzeuge, die von der Leserichtung der Erzählung von links nach rechts berichten. Eine komplexe Bildkomposition wird, sich immer neu aufbauend, geschaffen. Anders als im klassischen Bild, bildet aber jede Kompositionsform eine eigene souveräne Bildschicht aus und dient nicht mehr der gleichen Darstellung. Das Videobild zerfällt in synchrone Schichten, ihre gegenteiligen Bewegungen nivellieren sich selbst, schaffen eine Art „Bewegungspatchwork“.

Vor dieser flirrenden Unruhe liegt die Statik der Schlafenden. Sie sind das Bildsujet. Sie bewegen sich kaum, decken mit ihrer entspannten Ruhe die widersprüchlichen Bewegungen zu, vereinheitlichen das Bild. Thema ist dabei nicht ein Porträt der Einzelpersonlichkeit des Schläfers, sondern ein Porträt des Schlafens an sich als Tätigkeit. Eine Tätigkeit aber, die – anders als alles wache Handeln – nicht zielorientiert und zweckgebunden ist, sondern unkontrollierbarer Selbstzweck; eine Tätigkeit, die berichtet über die innere Persönlichkeit des Schläfers. Das Schlafen ist die Groteske an sich, befindet sich der Körper in Ruhe und Entspannung, bewegen sich die Gedanken in alle Richtungen, schöpfen alle Möglichkeiten auch die jenseits von Realität und Logik aus, erschaffen damit komplexe Welten aus Erlebtem, Imaginiertem, Gedachtem und Gefühltem. Mit der Steilvorlage des Luftbettes kann der Träumer den Realraum verlassen, die Fenster zu einer phantastischen Traumwelt aufstoßen, zu einer Welt der unbegrenzten Gleichzeitigkeiten, in der nicht der kühle, sondern der gefühlte Gedanke dominiert.

DIE GRAUEN BILDER (S. 16–33)

Die „Vertikale Traumbene“ ist der Auftakt zu einer schlafwandlerischen Mehrdimensionalität des Bildsystems, die die Bilder Annegret Bleisteiners charakterisiert. Seit 2002 arbeitet die Künstlerin an einer ausdifferenzierten Serie von grauen Bildern, die sich immer wieder zu eigenen Themengruppen: Wasser, Verarbeitung von Geschichte, Zeit-Raum-Thematiken etc. zusammenfassen lassen. Grundsätzlich gemein ist allen Bildern der „Grauen Serie“ das System der Schichtung der Bildebenen. Anders als die Bilder des Videos sind diese aber nicht diaphan, sondern überdecken sich, mischen sich auf der Bildfläche zu einer schlüssigen Komposition, die zugleich den Eindruck vermittelt, dass mehrere Bilder übereinanderliegen.

Diese Bildschichten lassen sich in vier große Bereiche einteilen, die teilweise auch in sich wieder untergliedert sind. Die hinterste Ebene aller Bilder ist eine abstrakte fast „klassische“ Farbfeldmalerei. Auf der Leinwand wird mit breiten Malerpinseln Preußischblau mit Terra di Siena, oder Chromoxid feurig mit Krapplack gemischt, wodurch ein farbiger lebendiger Grauton entsteht.

Dieser kann durch den Einschluss weiterer Farbigkeit belebt werden. Teilweise werden die Mischspuren nicht ganz beseitigt, sondern bleiben wie z. B. in „Tauche“ (S. 16) gut sichtbar und dominieren die Farbigkeit des Bildes. Anschließend wird die „bewegte“ Farbfläche mit einer Malerrolle frottiert, was eine raue „all-over“ Struktur erzeugt, die je nach Verarbeitung, Einschluss einer weiteren Farbe etc., im Bild wie z. B. in „Traum“ (S. 20) sehr präsent ist und die hinterste Bildschicht optisch nach vorne zieht. Diese hinterste Ebene der „Grauen Bilder“ entwickelt bereits ein in sich schlüssiges, eigenständiges Bild, dessen Farbe die Stimmung des Bildes steuert. Doch als würde die Künstlerin der Tragfähigkeit dieses „abstrakten“ Bildes allein nicht „trauen“, wird es im nächsten Schritt zum Hintergrund für die weiteren figurativen Ebenen. Ein spannender Diskurs zwischen der Malerei, die aus den 60er Jahren stammt und einer figurativen Malerei, die eher an aktuelle Werke z. B. der Leipziger Schule erinnert, entsteht.

Diese figurativen Ebenen werden nicht sukzessive übereinander gelegt, sondern entstehen häufig gleichzeitig und durchdringen sich so über mehrere Schichten. Trotzdem lassen sie sich klar trennen und benennen. Die Ebene, die der Farbfläche am verwandtesten ist, ist die der geometrischen Formen. Kreise und vor allem Ellipsen sind Teil fast aller „Grauen Bilder“, kommen in Variationen liegend, stehend, gerundet, mit parallelen Linien wie in „Sueno“ (S. 21), leer und eigens gefüllt immer wieder in den Bildern vor. Die Ellipse an sich berichtet von der Vorliebe der Künstlerin für flexible Formen, deren Gestaltungsmöglichkeiten fließend sind. Anders als Kreise, Quadrate, Recht- oder Dreiecke, beinhalten sie sowohl die runde wie die eckige Form, sind wandelbare Bildmodule, die in jedem neuen Bildzusammenhang andere Formen ausprägen können. Die Ellipsen werden zu einer Art persönlichem Signet der Künstlerin, mit dem sie ihre Bilder „stempelt“, den Wiedererkennungswert der „Grauen Welt“ sichert.

In einer weiteren Schicht liegt die Figurenmalerei. Sie ist je nach Bild in unterschiedliche räumliche Zonen aufgeteilt, die nicht schlüssig perspektivisch organisiert sind, aber immer kompositorisch kommunizieren. Sie reicht oft von der Tiefe des Bildes bis an den vordersten Bildrand, wie z. B. bei „Traum“ (S. 20) oder „Hauch“ (S. 22), in denen ein liegender Kopf direkt ins Bild hinein führt. In diesem Bereich sind die meisten bildnerischen Innovationen und Entwicklungen innerhalb der „Grauen Serie“ zu finden, in den letzten beiden Jahren werden die Figuren zunehmend mit Maschinenteilen, Kabeln, Schläuchen etc. kombiniert. Diese figurative Schicht schildert die erzählerische Seite der Bilder. Allerdings sind alle Figuren in einer schwarzen oder einfarbigen lasierenden Umriss-technik ausgeführt und wirken eher wie Comicfiguren, als wie raumhaltige Erzählfiguren.

Diese Erzählung konkretisiert sich in einer weiteren Ebene zum Wort. Hier werden auf das Bild mit Hilfe industriell hergestell-

ter Schablonen Schriftzüge aufgetragen. Das Bild wird Wort, findet einen eindeutigen Ausdruck, verspricht zumindest die klar definierte Festigkeit des Industriebuchstabens, der zur Kennzeichnung dient. Aber diese Festigkeit trägt. Nimmt man z. B. das Bild „Tauche“ (S. 16), so wird mit der Beschriftung: TAUCHE, REIFE, WACHE, KERN, WAGE, ZEIT, NICHTS, SEIN kaum der Inhalt der Bilder genau deklariert. Die differenzierte, farbige Gestaltung und Herausgehobenheit der Schrift weist wie von selbst darauf hin, die Schrift ist eine eigene Ebene, die nicht das Dargestellte erläutert oder mit ihm in einem Erklärungszusammenhang steht. Losgelöst von ihrem Bezeichnungszusammenhang können die Worte eine eigene Beziehung zueinander entwickeln. Und es steht auch nicht mehr das, was bezeichnet wird im Vordergrund, sondern vielmehr der „Klang“ der Worte, ihre „Bedeutungshöfe“ hinter den Inhalten, der nicht recht umgrenzbare See der Anmutungen um die Wörter herum, die in ihrer Kombination eine eigene Ebene des Flüsterns erschaffen, so etwas wie ein „Lexikon“ der verlorenen Worte beim Einschlafen, die die Träume der Schlafenden initiieren.

Aus diesen verschiedenen Bildebenen wird ein irrationaler Raum geschaffen – irrational sowohl in Hinblick auf den Bildraum als auch auf den Gedankenraum. Der Bildraum der „Grauen Bilder“ ist ein von vornherein aussichtsloser Raum. Er wird durch die Schichtungen zwar explizit thematisiert, zugleich aber auch zurückgewiesen. Das Farbfeldbild, das wie kein zweites ein Synonym für die Zweidimensionalität der Bildfläche ist, verschließt den Raum nach hinten, lässt ihn zu den Seiten fluten, sich ausbreiten wie die ovalen Seifenblasen. Er schafft keinen perspektivischen Raum für die Figuren. Und diese sind wiederum auch selber nicht raum-schaffend. Sie bilden miteinander keine einheitliche Perspektive oder ein durchgängiges Größenverhältnis zueinander aus. Wie einfache Plakatmalerei sind sie flach in groben Umrisslinien gezeichnet, Plastizität wird nur zitiert, aber nicht ausgeführt; Licht und Schatten werden auf rein „abstrakte“ Strichlagen reduziert, so dass selbst die großen Figuren keine räumliche Wirkung hervorbringen.

Aber damit ist man mit den Figuren noch nicht am Ende. Sie liefern Erinnerungen an verschiedene Formen der malerischen „Protokollierung“ von Gestalt, die sie auf unterschiedlichen Ebenen „aussprechen“. Die Figuren erinnern zwar aufgrund ihrer Malweise und Typik, die sie der aktuellen Jugendkultur zuweisen, an einfache Plakate oder Comics; dem entsprechen auch die tatsächlichen Comiczitate, die ovalen Formen, die Gedankenblasen ähnlich sind und der Einsatz von parolenähnlichen Worten. Zugleich sprechen sie aber auch eine ganz andere malerische Sprache. Sind viel zu differenziert und individuell für einen Comic, entwickeln viel zu sehr ihre eigene „Poesie“, dienen zu wenig einer erkennbaren Handlung. Ihre Herkunft ist nicht zu leugnen, denn letztlich stammen sie aus der klassischen Zeichnung, die auf Basis von Beobachtung und Nachahmung der Natur entstanden ist. Ausgangspunkt für die

Figuren sind Skizzen von Fotos oder realen Personen. Das gibt den Bildfiguren ihren dokumentarischen, zeithaltigen Charakter, der der Zeitlosigkeit der Comicfigur zuwider läuft.

Innerhalb der Bilderserie wird ein ganz eigenes Figurenvokabular entwickelt. Manche Figuren tauchen immer wieder auf, der Turner, der Liegende, der Lesende; manche Figuren oder Figurengruppen wandern über einzelne Bilder, z. B. taucht ausgehend von „Meer“ (S. 30) zu „Segel“ (S. 33) zu „Tauche“ (S. 16) immer wieder die gleiche Jugendgruppe auf, nur in anderen Ansichten, teilweise aber auch einzeln oder in kleineren Figurenkonstellationen. Über die Bilderserie prägt sich ein wiedererkennbares Personal aus, das von den Menschen aus der eigenen intimen Nähe, aus dem Privatleben, bis zu Menschen verschiedener Abstufung der Fremdheit reicht. Dieses Verhältnis zur Malerin geben die Figuren nicht direkt preis, es wird aber durch eine gewisse Bedeutungsgröße, oder die Häufigkeit der Wiederholung einer Figur über die Bilder hinweg deutlich. Gleichzeitig wird ihre Individualität aber wieder reduziert, nicht nur durch die schablonierte Malweise, sondern auch durch Dopplung, Vervielfachung, Wiederholung innerhalb eines Bildes, was die „Porträts“ eher zu Stempeln eines Tapetenmusters z. B. in „Sueno“ (S. 21) oder „Luft“ (S. 25) abstrahiert. Die Figurenmalerei wird bewusst zwischen individueller Skizze und Schablone in der Schwebelage gehalten. Mit der Überblendung dieser beiden Darstellungsmodi kommt es zum Mischen von fremden und eigenen Bildern, Gemeinplätzen und ihren Bildzeichen und originär persönlichen Einzelansichten, es wird eine Einheit hergestellt von plakativer und intimer Figur.

Der Körper als abstraktes Bildzeichen, geht das? Wie schon bei der Schrift lässt sich der Zusammenhang zwischen Form, die als solche immer abstrakt ist und Inhalt, der nicht mehr an sie gebunden sein muss, nicht mehr direkt herstellen. Es bleibt ein Spiel der möglichen Annäherungen, die eher ertastet, erfühlt werden müssen, als gewusst werden. Die Gleichzeitigkeit in der Darstellung deckt sich mit einer gewissen Irrationalität der Bezüge. Keine der Figuren fixiert den Betrachter, alle sind mit sich beschäftigt, blicken vor sich hin oder in sich hinein. Liegend, sitzend, gebeugt und stehend verharren sie in Ruhepositionen, nähern sich der Übergangszone von Wachsein zu Schlaf, von Tagtraum zu in die Nacht sinken. Vor dem Hintergrund des Farbfeldbildes werden die Figuren selbst zu Schemen, sind durchsichtig wie verblässende Erinnerungsbilder aus der Übergangszone eines Träumenden.

DIE ANDERE BUNTE SEITE: „250 GEFÜHLE AUF STOFF“

(S. 48–51)

Da liegen sie hingebreitet: 250 Gefühle auf Stoff, auf drei Tischen zusammen auf 10 m × 1,25 m. Ein Gefühl 20 cm × 25 cm auf Keilrahmen. Jedes Gefühl hat seinen eigenen Stoff, aus dem die Träume sind. Die „Leinwandmaterialien“ reichen vom banalen Putzlappen

bis zum edlen Stoff frisch aus der Modebranche. Auf dieser „Gefühlsfolie“ werden Fundobjekte aus dem häuslichen Bereich, vorwiegend aus Plastik aufgestickt. Diese umfassen das einfache Wegwerfprodukt, wie Flaschenverschlüsse, Silvesterraketenspitzen, Eislöffel, Plastikschälchen und -deckel, Einwegverpackungen, das billige, bunte Kinderspielzeug, wie Sandförmchen, Rasseln, kleine Plastikfiguren, etc. und größere Plastikobjekte z. B. aus der Küche, wie eine Zitronenpresse, aber auch Bildmaterial wie Ausschnitte aus Kitschpostkarten und vom Bildungsbürgertum gesammelte Kunstpostkarten. Der bunte Faden, mit dem die Fundstücke auf das Bild geheftet werden, ist so geführt, dass er zur Kompositionslinie wird, die Fundstücke selbst werden entsprechend zur Kompositionsform. Häufig hat das Fundstück eine abstrakte, geometrische Form, es sind aber auch immer wieder gegenständliche Fundstücke mitverarbeitet. Es entstehen kleine dreidimensionale reliefartige Bilder ganz aus „ready-mades“ gemacht. Ähnlich den „ready-mades“ Duchamps werden sie allein durch den künstlerischen Akt des Wählens bereits zum Kunstobjekt, das durch den Akt des Zeigens im Ausstellungskontext als solches bestätigt wird. Dann werden sie aber wieder Material und erhalten durch ihre Weiterverarbeitung innerhalb der Komposition und durch ihre Kombination mit weiteren Fundstücken eine ganz eigene, neue Bedeutung.

Anders als in den Bildmontagen eines Kurt Schwitters findet kein malerischer Akt statt, der alle Fundstücke zu einer eigenständigen Komposition verbindet, bei Annegret Bleisteiner werden die Gegenstände von ihrem Gebrauch gereinigt, erstrahlen in ihrer ursprünglich farbigen Kraft und geben ihre Herkunft klar zu erkennen. Auch wenn sie ihres ursprünglichen Funktionszusammenhangs beraubt sind, erzählen sie ihre Geschichte weiter und beginnen so auf der Bildfläche ein seltsames Eigenleben zu führen. In diesem sind sie zum einen ein zeithaltiges Relikt, diese Eigenschaft nehmen sie aus ihrem alten Zusammenhang mit, zum anderen eine neutrale Bildform (z. B. die rote Silvesterraketenspitze wird ein roter Kegel), die offen wird für neue Zusammenhänge und deren Bedeutungen. Erst dadurch kann sie zum Träger der Gefühle werden, die ihr Bildtitel suggeriert.

Die Fundstücke, so wie sie in den „250 Gefühlen“ verwendet werden, sind also zugleich abstrakt und Träger von Historizität. Diese unauflösbare Parallelität der Begrifflichkeiten bleibt ihnen ähnlich wie bei einem „Tintenklecksbild“ erhalten, immer wieder kippen sie von der einen zur anderen Bedeutung bzw. von einem zum anderen Bedeutungskontext. Das Plastikfigürchen des Bauarbeiters mit dem gelben Helm aus dem Bild „Gleichmut“ (S. 50) stammt z. B. aus den Spielzeugkisten des Kinderzimmers. Hier steht es für die handliche Miniaturisierung der Realität. Mit seiner Hilfe erklärt der Erwachsene dem Kind oder das Kind im Spiel sich selbst die ihn draußen umgebende Realität, ordnet sie, kann sie durch die Handhabung in Besitz nehmen. Ist diese Figur plötzlich

auf dem Stickbild fest montiert, bleibt sie zwar immer noch Kinderspielzeug, dadurch dass sie aber nicht mehr in die Hand genommen werden kann, sondern distanzierteres Betrachtungsobjekt wird, ändert sich ihr Ausdruck. Sie transportiert weiterhin das naive kindliche Spiel und dessen kreatives Potential, wirft zugleich aber auch Erwachsenenfragen auf, z. B. nach dem sozialen Kontext des Bauarbeiters, nach der bunten Optik der Plastikwelt, der er entstammt, nach deren Fragwürdigkeit und Folgen etc. So enthält jeder Gegenstand eine Gleichzeitigkeit vieler Bedeutungen, mit denen der Betrachter je nach seinen Vorlieben jonglieren kann, der Titel gibt nur einen Anreiz, er wird nicht von den Bildformen illustriert, begleitet diese nur, fordert zum intuitiven Spielen auf.

Dabei wäre das Material Plastik an sich schon im Kunstkontext Ironie genug. Es ist das typische Material des 20. Jahrhunderts und symbolisiert die Spaß- und Wegwerfgesellschaft wie kein zweites. Einerseits wertlos nur für temporären Gebrauch bestimmt, andererseits unzerstörbar wie die klassischen Bronzen. Man könnte es fast als die unfreiwillige Bronze des 20. Jahrhunderts bezeichnen. Im Widerspruch zu dieser ist es aber kein edles, teures, sondern ein trashig billiges, dafür aber ein extrem haltbares Material, wobei zweiteres sich eher als Problem denn als Vorteil erweist, es sei denn, es wird ein Kunstobjekt, für das gerade Ewigkeit erwünscht ist. Sollte diese aber eine Wegwerfbarkeit sein? Diese Ironie greift das Kunstwerk im Kunstwerk selbst an, thematisiert es. Annegret Bleisteiner geht aber nicht mit der konzeptionellen Strenge eines Kosuth vor, sondern erstellt fast im Gegensatz dazu eine Gefühlspalette, die so akribisch erstellt wird, als handele es sich um die Objekte einer Schmetterlingssammlung – wobei das immer ein absurdes Unternehmen bleiben muss, denn Gefühle lassen sich weder klar abgrenzen noch eindeutig katalogisieren.

Folgerichtig hängen die „250 Gefühle“ dann auch nicht an der Wand, sondern liegen auf einer tischähnlichen Installation. Die ganze bunte Welt der Häuslichkeit breitet sich vor dem Besucher aus. Er wird an eine Tafel der Gefühle gebeten. Durch diesen Akt der Einladung präsentiert die perfektionierte Hausfrau im privaten Rahmen ihr Können, krönt es mit einer selbsthergestellten Tischdekoration ganz aus der klassischen Tradition des Weiblichen. Die Utopie einer heilen Welt der Häuslichkeit aus dem hingebungsvollen „Do-it-yourself« der Hausfrau spiegeln das die Stickbilder der Annegret Bleisteiner? „Langes Fädchen faules Mädchen“ – Sticken ist der weibliche Zeitvertreib, der seit dem Mittelalter die Anständigkeit der gebändigten Weiblichkeit symbolisiert. Stricken war auch nicht schlecht, wusste Rosemarie Trockel, doch geht es Annegret Bleisteiner wirklich um diesen feministischen Akt?

Auf die Tafel der „250 Gefühle“ kommt kein Essen, die Tischdeko hat sich verselbstständigt, ist zum Bild auf der Tafel geworden – ein Tafelbild der ganz anderen Art. Durch die Länge der Tafel, ihre Platzierung zentral mitten im Raum und ihre umschreibbare

Position erhält sie etwas Feierliches, Offizielles. Es wird zum Mahl geladen, fragt sich nur, welche Tafelritter erwartet werden. In jedem Fall können sie zwischen 250 Gefühlen auf dem Buffet wählen, jedes im handlichen Format und durch seine Fixierung auf ein Gefühl zumindest scheinbar beherrscht. Die poppige Buntheit der „Gefühle“ erinnert dabei nicht so sehr an Prozesse der Innerlichkeit, sondern viel mehr an die Grellheit der eher eindimensionalen Gefühle, wie sie in den Bildern der Werbung oder des Comic dargestellt werden. Das jeweilige Gefühl wird in bestimmten Formen und Farben, sowie in eine ihm angemessene Dynamik der Komposition gebannt, in handliche „Pandora-Büchsen“ verpackt. Doch wehe dem Ritter, der sie öffnet, der z. B. die Eindimensionalität der Werbegefühle hinterfragt, oder vielleicht sogar die Darstellbarkeit der Gefühle an sich. Darstellen heißt beherrschen wollen. Darstellen heißt aber auch thematisieren, Raum geben, sichtbar machen. Lassen wir die flirrenden Gefühle ruhig im poppigen „all-over“ der Bildfläche aufgedeckt uns erwarten.

DIE KÜCHE WIRD GEKITCHNAPPT (S. 44–47)

Nach fünf mühsamen Treppen kann sich der Betrachter an den Tisch setzen und verschnaufen. Um ihn herum eine Küche, eine echte Küche, direkt aus der engen Einbausituation des kleinen Reihenmittelhauses mit den grünen Fensterläden geholt. Küchengemütlichkeit im stärksten Gegensatz zum unmöblierten, lebensfeindlichen Bunker? Eine kleine Oase der Häuslichkeit und Ruhe, der Kontemplation für den, der nicht in ihr arbeitet, sondern nur die tätige Beschaulichkeit des Zuschauenden genießt?

Die direkt aus dem Gebrauch genommenen Möbel erzählen über die Mode einer bestimmten, gerade erst vergangenen Zeit. Als „ready-made“ in den Kontext der Ausstellung eingebracht, ergreifen sie diesen und besetzen in ihrer Größe und Umfassendheit den Raum, gestalten ihn um, liefern selbst einen neuen Kontext, bringen in den Ausstellungskontext den Küchenkontext ein. Der Betrachter erinnert sich an die Zeit dieser Landhausküchen, die häufig seine eigene war, an Menschen, die in ihr arbeiteten, an die Gespräche am Küchentisch – während der Besucher auf der Zeitschiene zurückfährt, verschwindet der Bunker. Auf dessen gefrorene Realzeit wird eine erinnerte Zeit appliziert.

Im Ausstellungskontext sind zwar nicht die Personen, die die Küche benützt haben, anwesend, aber in den Spuren des Gebrauches sind sie dokumentiert, nur sie haben die Küche so benützt, kein anderer. Ähnlich wie die Zeitkapseln Andy Warhols bewahren sie das Andenken des namenlosen Benutzers, der schaffenden schöpferischen Hausfrau, aber war sie wirklich so kuschelig nett?

Auf der rundgeführten Küchenablage steht ein Fernseher. Eine Unterhaltung der Hausfrau bei ihren eher monotonen, immer wieder gleichen täglichen Handarbeiten, bei ihren „rituale di vita“ à la Kounellis? Oh nein – keine Kuschelhausfrauen, die Videos

sprechen eine andere Sprache. Sie stammen aus der „Kitchnapping“-Zeit der Künstlerin; sie sind selber schon fast historische Dokumente einer gerade vergangenen Phase im Werk der Künstlerin. Wer und was war Kitchnapping?

kitchnapping manifest

„eine zitrone wird gedübelt, um die wette werden schweinchen gesaugt, trichter werden als gesteigerte siliconbusen montiert, eine barbie wird fachmännisch gebohrt und geraspelt, am küchenquiril rotiert der doppelphallus – haben sie sonst noch träume? – hausfrauenphantasien, denn wie schon thomas hübsch wußte: „Tausend Dinge brauchen Liebe“.

kitchnapping macht's möglich, in der plastikästhetik von authentics bis curver im kaufrausch bei karstadt geschnäpft oder per maus in die heimische küche geklickt, werden die ikonon der einsamen hausarbeit bewaffnet mit rosa gummihandschuhen im rhythmus der bilder traktiert, oder schweben solo in der öfläche des meisterwerkes, oder füllen schrille allover-fotos, oder... . hätten sie gerne eine zitronenpresse von quietschgelb bis brechorange, oder lieber doch ein rosa plüschherz zum knautschen und knuddeln? Die hausfrau haucht ihr unsägliches dauerlächeln ins telefon, so oft bis es auch der letzte nicht mehr sehen kann.

kitchnapping – die kunst der hausfrauen mit den drei seiten: kitchen, kitsch und kidnaping. gekidnappt werden alltags- und haushaltsgegenstände – kitchen-hilfen – gestohlen aus einer kitchästhetik der warenwelt, bunte designs made for funny people, denn wenn frau schon traurige arbeiten tun muß, dann wenigstens mit freude.

kitchnapping nimmt die rolle der hausfrau ernst, steigert sie bis aus den scherben der tristesse eine freche, kreative persönlichkei aufersteht. eine gruppe von künstlerinnen unterschiedlicher gattungen stellt sich vor, die sich ihren fetischen mit humor, ironie, sadismus und aggression bedient, um in dunkle winkel verbotener dinge vorzudringen.

kitchnapping das sind vor allem heidrun waadt und annegret bleisteiner & friends. gemeinsam tragen sie die rolle in den ausstellungsraum, die dort am wenigsten zu suchen hat – die rolle, die im „white cube“ eliminiert ist, ein stück wahres lebens, aus dem bodensatz der sozialgemeinschaft gemacht. wer will schon gerne hausfrau sein? mit kitchnapping kein gesichtsverlust mehr, bewahren sie sich ihre fröhliche hausfrauenseele!

das kind in der frau spielt ein grausames spiel mit seinen „plastiken“ als ersatzpuppen. nicht mehr das bequeme heimchen am herd strahlt dem betrachter entgegen, sondern die geballte ladung der new economy kitchen cyborgs, gestalten zwischen hadaly und eliza, metropolis entsprungen, die heimischen schwestern von robocop mit dem programmierten dauerlächeln.

die bösen mädchen unter den badekappen verschieben dimensionen, verdrehen blickwinkel. kitchnapping als neue kunst läßt sein material und sujet über sich selbst hinaus wachsen. plastik als kitchinsignie des heute ersetzt die eherne skulptur aller zeiten, wird zum fanalen kunstgegenstand der zukunft, der nach den gesetzen der halbwertszeit und mülltrennung zu klassifizieren ist.

die künstlerin als hausfrau, die hausfrau als künstlerin – die macher sind unter sich. sie konstruieren und dekonstruieren nach der umkehrbaren gleichung: hausarbeit ist handarbeit ist handwerk ist – via künstlerinnen – kunst. hier spricht das produkt. dieses ist wie die zeit schnell, vielfältig und bunt: vom ephemeren video, foto schön wie geschenkpapier, von der ausstellungsinstallation made by haribo, bis zum gar nicht drögen ölbild, eine leinwandlerinnerung, die sich von der last ihrer geschichte befreit hat.

... und sollt es passieren, dass man anklänge an cyberfeministisches hört und sieht, so ist dies nicht zufällig, übereinstimmungen sind durchaus gewollt. ganz ernst nehmen darf man/frau diese aber nicht, denn bei kitchnapping wird mit witz, ironie, schwarzen humor und in jedem fall gespielt.“¹

So viel zum Arbeiten in der Küche, dem Ende eines bequemen Traumes und den wahren „desperate housewives“, die aus der verzweifelten Monotonie der nie beachteten Leistung ein freches kreatives Potential entwickeln.

ÜBUNG IN DER VIERTEN DIMENSION (S. 38–43)

Auf dem Boden im langgestreckten Raum liegen zwei parallele Bahnen aus blauen Turnmatten, deren braune Lederecken an die unsägliche Langeweile der Sportstunden der Schulzeit erinnern. Die Matten wurden so gelegt, dass sie einen Anlauf zum Turngerät suggerieren, dieser ist dann aber ausgespart bzw. die Matten enden direkt an der Wand: der Turner kann nur gegen die Wand springen. Die Installation lädt direkt zum Gebrauch ein, jeder Besucher dürfte eine solche Matte schon benutzt haben. Auch als statisches Objekt macht sie die Dynamik der Bewegung durch den Nutzungszusammenhang, aus dem sie stammt, anwesend.

Aber auf diesen Matten kann nicht geturnt werden, denn hier liegen wie Stolpersteine zwei Monitore. Das Turnen findet heute nicht wirklich statt, es ist in die mediale Realität des digitalen Videos verlegt worden. Im Raum ist Stille, das Keuchen und Schwitzen der Akteure vermitteln nur die Bilder des Videos.

Zu sehen sind drei Turner: zwei Männer und eine Frau. Ihre ganz auf die Übung und deren perfekte Ausführung konzentrierten Körper sind in Fotografien abgebildet. Wie Raumschiffe klar zum Abheben an den Rändern beleuchtet, schweben sie durch die monochrome Bildfläche des Videos. Dann treffen sie sich, überschneiden sich, sind in der flachen Bildfläche dynamisch, sich ständig verändernd, über- und untereinander geschichtet. Aufgenommen wurden sie in unterschiedlichen Perspektiven und Größen und gerade so, als würden sie im nächsten Augenblick aus dem oder in das Bild fallen, ähnlich den schwebenden Figuren des Tintoretto, deren Aufenthaltsort im Bild bis heute ungeklärt ist. Die Raumlosigkeit des Hintergrundes lässt die Körper trotz ihrer faktischen Raumhaltigkeit flach erscheinen. Ein irritierender surrealer Effekt stellt sich ein, der noch dadurch gesteigert wird, dass das Material kein Video, sondern ein unbewegtes Foto ist, das im Video erst mit-

tels Animation in Bewegung gesetzt wird. Diese Bewegung steht aber ganz im Gegensatz zu der fotografierten Bewegung. Ereignet sich diese im Bruchteil von Sekunden, schweben die Fotos im Zeitlupentempo dahin.

Die Fotos sind dokumentarische Aufnahmen eines sportlichen Vorganges, sind wie Beweise von Realität. Vor der raumlosen Fläche erscheinen sie aber flach, fremd wie Ufos. In der vierten Dimension treffen sie die „Planiten“ Malevichs und alles, was sonst noch dort an imaginierten Phantasien sein könnte. Der Traum von der vierten Dimension wie ihn Malevich, Lissitzky oder van Doesburg träumten, ist noch nicht ausgeträumt. Auch in ihren Bildern materialisierten sie ihn durch eine auswegslose Mehrdimensionalität, die entsteht durch die unterschiedliche Größe und Dreidimensionalität der Körper vor der zweidimensionalen Fläche bzw. auch schon durch die Schichtung unterschiedlicher zweidimensionaler Körper auf der zweidimensionalen Fläche. Dabei war nicht eine vierte Dimension im Sinne der Physik gemeint, sondern eher der Traum eines fast romantischen virtuellen Raumes. Und doch war Einsteins relative Zeit nicht unwichtig, die Zeit als vierte Dimension? Und wie kann sie bildlich gefasst werden. Schon Lissitzky versuchte sie in seinen „Mitmachkunstwerken“ wie den „Prounenräumen“ durch die Bewegung des Betrachters ins dreidimensionale Raumbild einzufangen. Physikalisch betrachtet ein zweifelhafter Versuch, zum Scheitern verurteilt. Aber der Versuch bleibt, setzt sich in seiner Vergeblichkeit fort. Vor der Stärke des wenn auch absurden Wunsches verblasst jedes Bild, erstarrt, wird zur Schemata, die sich langsam und bedächtig durch den raumlosen Raum schiebt. Vom Fotografieren wurde der Moment höchster Konzentration und Anspannung, der Höhepunkt der Übung festgehalten, der Moment, nach dem sich die in der Luft stehende Figur löst und wieder zum athletischen Körper zurückführt, der Moment vor der Landung, vor dem „wave off“. Das Foto ist ein Bild gewordener Traum, sichtbar nur in der Zeitlupe, dem Spezialfoto oder dem gemaltem Bild.

DER AUSSTIEG DURCH EINSTIEG

Endlich ist der Betrachter im obersten Stockwerk angekommen. Aber der Bunker hält sein Versprechen nicht. Zwar sieht er aus wie ein Turm, ist auch so gebaut mit seinem zentralen Treppenhaus und den einzelnen scheinweise darum liegenden Stockwerken, aber an seinem Ende befindet sich nicht die verheißene Aussichtsplattform mit der riesigen Weite des Panoramas, die man sich in der mühsamen klaustrophobischen Enge des Treppenhauses verdient hat, nein! – hier landet man, wenn man sich die sechs Stockwerke erstiegen hat, sozusagen im Keller und kann doch nur wieder nach unten gehen. Verstärkt wird das Gefühl nicht oben, sondern unten zu sein noch dadurch, dass die Räume im 6. Stock schwarz gestrichen sind. So gerät die Raumwahrnehmung in Bewegung, das Oben wird gefühlsmäßig als das Unten wahrgenommen,

während der Betrachter aber zugleich weiß, dass er oben ist, weil er selber die Stockwerke erstiegen hat. Dieser Widerspruch zwischen Gefühl und Intellekt lässt sich kaum auflösen und schafft die ganz spezielle, irritierende Stimmung des 6. Stockes. In seinen schwarzen Räumen direkt unter der ca. vier Meter dicken Betondecke wird für den Besucher der eigenwillige „Kreislauf“ des Gebäudes besonders spürbar; eines Gebäudes, das nicht das Ergebnis eines ästhetischen Architekturkonzepts ist, sondern purer Funktionsraum, eine reine Überlebensmaschine, ohne jede Ästhetik: die Wände sind nicht verputzt, es gibt keinen richtigen Boden, die Raumhöhe und -länge richten sich lediglich nach dem Verhältnis von Stabilität und Schwingungsfähigkeit. Sein Ziel ist das nackte Überleben, nicht die Wohnlichkeit. Er ist wie ein Stollen in die Luft getrieben, kein Ort um sich aufzuhalten, ein Ort der reinen Arbeit, die hier heißt: Überleben.

DIE ZEITMASCHINE (S. 58/59)

In dieser verkehrten Raumordnung liegt im Oberirdischen eine unterirdische Welt. Hier arbeiten monoton die Förderschrauben vor sich hin. Das Geräusch einer hackenden Maschine lockt den Betrachter nach oben. Wie in den Installationen des Deutschen Museums, die die Arbeitsituationen des Lebens nachstellen, könnte der dunkle Raum zur Höhle, zum Bergwerk werden. Aber kein Bergmann klemmt im Stollen. Hat man das Geräusch erreicht, sieht man, dass auf einem Tisch im grellen Licht der Neonröhre eine Nähmaschine steht. Unaufhaltsam näht sie einen fiktiven Stoff. Arbeitet wie besessen, bewegt sich und bewegt sich doch nicht, tritt intensiv und angestrengt auf der Stelle. Jeder Stich wird mit der gleichen Präzision und Gewissenhaftigkeit ausgeführt. Sie sollte den Stoff transportieren, aus einem zweidimensionalen Stoff ein dreidimensionales Produkt fertigen, doch ihre Besessenheit ist vergebens, kein Stoff liegt unter dem Nähfußchen und keine Näherin sitzt auf dem bereitgestellten Stuhl.

Das Licht hat sie noch angelassen, ihren Stuhl nur kurz zur Seite geschoben, der Arbeitsplatz aber ist verlassen. Er steht allein für den Betrachter bereit. Doch was soll er hier arbeiten? Aus ihrem Funktionszusammenhang gerissen wird die Nähmaschine zum Zeichen für eine sich monoton im Loop wiederholende Tätigkeit – eine maschinelle Tätigkeit an sich, denn ein Produkt kann und soll nicht entstehen.

Betrachtet man den „Tatort“ genauer, wird schnell klar, dass hier nicht ein textiler Arbeitsplatz verlassen wurde, sondern ein Einblick in die Arbeitssituation der Künstlerin gegeben wird. Wie die gut sichtbaren Farbspuren berichten, stammen Arbeitstisch und Stuhl aus dem Atelier der Malerin. Doch diese Beobachtung erleichtert dem Betrachter die Arbeit nicht. Was hat die vor sich hinhackende Nähmaschine in der Höhle mit der Arbeit der Malerin zu tun? Lassen wir vorerst die Kunstgeschichte von Platon bis zum

französischen Surrealismus beiseite und auch Rebecca Horns hackende Maschinen, deren aggressive Mechanik zum Sinnbild der entmenschten Verletzung wird. Annegret Bleisteiner nennt ihre Installation „Zeitmaschine“. Der stampfende Rhythmus treibt die Zeit linear voran und lässt sie gleichzeitig in der monotonen, gleichförmigen Wiederholung ähnlich den „Vexations“ Eric Saties stillstehen. Die Zeitwahrnehmung, die an Abläufe und Veränderungen, z. B. der Tageszeiten gebunden ist, ist verändert an diesem Ort außerhalb von Zeit und Raum. Wie schon der namenlose Held in der Zeitmaschine H. G. Wells' kann hier der Betrachter einsteigen. Die Wahrnehmung der Maschine wird seine Zeit verändern. Seit Einsteins spezieller Relativitätstheorie ist klar, dass Zeit keine absolute, sondern eine relative Größe ist und Zeit in Systemen, die sich relativ zueinander bewegen, unterschiedlich verläuft. Je schneller wir uns bewegen, umso langsamer vergeht die Zeit. Rast also die Nähmaschine dahin, werden wir im Verhältnis immer langsamer. Noch streitet die Wissenschaft, ob Zeitreisen jemals möglich wären, rein mathematisch sind sie, wie schon Gödel bewies, denkbar, denn wie uns das ausgedünnte lexikalische Wissen von Wikipedia erklärt: „Eine Zeitmaschine ist eine Maschine zur Durchführung von Zeitreisen. Die Konstruktion von Zeitmaschinen ist nach heutigem anerkannten Kenntnisstand nicht möglich“.

Die „Zeitmaschine“ der Annegret Bleisteiner ist eine Option, ein Versprechen, wie schon das Luftbett am Eingang, eine künstlerische Versuchsanordnung, mit der sich der Betrachter aus seiner Zeit denken kann. Nicht umsonst liegt sie dem „Ausstieg aus der Dualität“ gegenüber, leitet mit ihrem Rhythmus diese neue Option ein, der sie wie ein Assistent beigelegt ist.

DER AUSSTIEG AUS DER DUALITÄT (S. 60/61)

Der letzte schwarze Raum ist fast zur Gänze gefüllt von einem weißen PVC-Ball mit einem Durchmesser von 2 m, der mit geringem Abstand zu Decke und Boden aufgehängt, im Raum zu schweben scheint. Wie der Ball eines Riesen zwingt er sich in den engen Raum, der mit seinen knapp 2,30 m Deckenhöhe noch enger scheint, als er tatsächlich ist. Durch den Riesenball wird der Raum und mit ihm der Betrachter optisch verkleinert. Die Größenverhältnisse Ball zu Raum zu Mensch scheinen verkehrt. Wurde bei der „Zeitmaschine“ die Zeitwahrnehmung verändert, so ist es hier die Raumwahrnehmung. Dabei ist der Ball eines der grundlegenden Spielzeuge des Menschen, er ist Zeichen einer ausgeprägten, in Regeln beherrschbaren Spielfreude, dieser Riesenball aber hat etwas Bedrohliches. Bestätigt wird dieses Gefühl durch die Videobilder, deren Träger er ist.

Zu sehen ist das gelbrote Lodern brennender Holzscheite in einem finnischen Ofen. Durch die Krümmung des Bildes in den Rundungen des Balles wirkt das Bild zwar auf den ersten Blick wie die Aufnahme eines Gasriesen im Weltall, verfolgt man aber die Abläufe im Video wird das Feuer immer deutlicher erkennbar.

Trotzdem haftet ihm durch die optische Verzerrung etwas Unwirkliches an, was noch durch den Ton verstärkt wird, denn wider Erwarten ist das gluckerende Geräusch eines munter dahinfließenden Bächleins zu hören. Wasser und Feuer, die beiden Urelemente stellen sich nicht gerade dramatisch dar, eher gut und für den Hausgebrauch domestiziert. Ähnlich verhält es sich mit der Luft. Auch sie ist, fest eingeschlossen in den Ball, beherrschbar, nützlich gemacht.

Die drei Elemente so kuschelig, so in ihrer Nützlichkeit gebannt? Dass es anders sein könnte, davon gibt der leise Lufthauch, der durch das einzige Fenster in den Bunker kommt, eine Ahnung. Verliert das Tageslicht auch durch den langen Weg durch die dicken Mauern des Bunkers ganz an Kraft, so findet die Außenluft hier hinein doch ihren Weg. Weit entfernt sind die Geräusche der Straße, wie ein leises Murmeln zu hören, wie ein ferner Traum. Und was ist mit dem vierten Element, der Erde? Sie ist imaginär anwesend, im verkehrten Raum des Bunkerturms mit seiner kalten feuchten Dunkelheit, in dem einem Planeten ähnlich schwebenden Ball, in den „Bergwerksgeräuschen“ der „Zeitmaschine“. Die vier Elemente, die vier Dimensionen, Dinge passieren gleichzeitig, überlagern sich, ein ständiges Thema in der Arbeit Annegret Bleisteiners. An dem Ort, an dem der Fensterschacht einen Ausstieg aus dem festen hermetischen System möglich erscheinen lässt, schafft die gezielte Überlagerung der Elemente eine neue Ganzheit aus einem gelebten „all-over“ jenseits von abstrahierten Gegensatzpaaren und ihrer logischen Kombinatorik.

1 kitchnapping manifest, Mai 2001