

Raum-Bilder / Bild-Räume

von Anja Osswald

Die Kategorie Raum ist untrennbar mit der Gerichtetheit unseres Sehens verbunden. Der Blick konstruiert und rekonstruiert Räume und Entfernungen. Jede Raumerfahrung impliziert daher auch eine motorische Erfahrung. In den Axiomen von Senkrechte und Waagerechte, die anthropologisch im aufrechten Gang des Menschen und in der Horizontlinie festgelegt sind, durchmessen wir den Raum, schätzen dessen Tiefe und Weite ab.

Räumliche Parameter spielen bei der Wahl der Settings in fast allen Videoarbeiten von Ariane Pauls eine wichtige Rolle. Ihre Architektur- oder Landschaftssequenzen zeigen ein auffälliges Interesse an Perspektivkonstruktionen, wobei der Illusion von Tiefe und Weite eine zentrale Bedeutung zukommt. In der Videoprojektion **6058x2438x2591** (2007) suggeriert die Horizontlinie des Meeres eine Tiefe des dargestellten Landschaftsraumes und in den Archivaufnahmen, die das Ausgangsmaterial für **42 000 lfm** bzw. **280 000 lfm** (beide 2007) bilden, öffnen die Korridore zwischen parallel angeordneten Regalreihen eine perspektivische Sicht. Die titelgebenden Maßangaben verweisen auf eine räumliche Ausdehnung der Regalwände, deren parallele Anordnung auf einen imaginären Fluchtpunkt in der Tiefe des Bildraumes zuzulaufen scheint. Die Illusion von Tiefe in diesen Inszenierungen ist durchaus suggestiv. Der Blick des Betrachters zoomt hinein in die dargestellten Räume – und findet doch keinen Halt darin, wird immer wieder zurückgeworfen an die Bildoberfläche. Das liegt vor allem an Ariane Pauls' Bearbeitung des filmischen Materials. Durch Strategien der Dopplung bzw. der seriellen Anordnung der Aufnahmesequenzen erzielt die Künstlerin eine Verflächigung des Bildraums. In der Videoinstallation **Ohne Titel** (2006) ist es die Verdunklung der Szenerie, die einen ähnlichen Effekt erzeugt. Ein dunkler rohbauartiger Raum – eine Baustelle, eine Tiefgarage? – wird in einem 360-Grad-Schwenk mit der Kamera abgescannt, wobei im Licht eines Diaprojektors in unregelmäßigen Abständen Fragmente dieses Raumes beleuchtet werden. Der Betrachter vermag die Räumlichkeit der dargestellten Situation nicht zu erfassen. Sein Blick wird durch den Kameraschwenk buchstäblich umgelenkt. An die Stelle einer vertikalen Bewegung „in“ die Bilder tritt eine horizontale Bewegung „am Bild entlang“. Die Bilder streuen in die Breite, der Raum zieht sich zusammen, kontrahiert gleichsam in die Oberfläche des Bildes. Damit akzentuieren die Inszenierungen Ariane Pauls' eine Differenz zwischen Oberflächenwahrnehmung und Raumbild, die Gaston Bachelard in seiner „Poetik des Raumes“ thematisiert.¹ Im Unterschied zu den von ihm beschriebenen literarischen Raumbildern geht es Ariane Pauls allerdings weniger um eine psychologisch aufgeladene Dialektik von Innen und Außen, von imaginären und objektiv gegebenen Räumen. Vielmehr interessiert sie als bildende Künstlerin die Bildproduktion dreidimensionaler Räume. Wie lässt sich ein Raum-Bild von einem Raumeindruck unterscheiden?

Oberflächen

Man mag in der Betonung der Flächigkeit eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Bildes sehen, die Ariane Pauls Affinität zu ästhetischen Konzepten der Minimal Art belegt. Allerdings kommt bei ihr zusätzlich ein Moment der Irritation ins Spiel. In einer permanenten Bewegung zwischen Oberfläche und Tiefe erzeugen ihre Inszenierungen ein visuelles Schwanken, das zu einem gewissen Orientierungsverlust beim Betrachter führt. Hin- und hergeworfen zwischen der Oberfläche der Bilder und einem dreidimensionalen Bildraum, verliert der Betrachter die Möglichkeit, einen fixen Standpunkt zum Dargestellten einzunehmen.

¹ Gaston Bachelard, Poetik des Raumes (1957), Frankfurt/M. 1987.

In diesem Sinne als wahrnehmungsphysiologisches Experiment lässt sich die Videoprojektion **6058x2438x2591** (2007) charakterisieren. Die Aufnahmen entstanden während einer Reise der Künstlerin mit einem Containerschiff von Rotterdam nach Lissabon und zeigen den Blick von der Kommandobrücke auf den vorderen Schiffsbereich und das Meer. Durch die Größe der Projektion befindet sich der Betrachter in Augenhöhe mit der Kameraperspektive. Er steht sozusagen selbst auf der Kommandobrücke und blickt auf die gestapelten Container auf dem Schiffsdeck und die Horizontlinie des Meeres dahinter. Deren – vermeintliches- Schwanken verursacht einen leichten Schwindel in der Wahrnehmung: Symptom einer physischen Entortung, die aus der Konfrontation von Bewegung und Stillstand resultiert, und die wohl jeder Schiffsreisende schon einmal erlebt hat.

Während **6058x2438x2591** seine irritierende Wirkung daraus bezieht, dass die Horizontlinie gleichsam „in Bewegung versetzt“ und auf diese Weise als anthropologischer Fixpunkt der Orientierung ad absurdum geführt wird, so führt in anderen Video-Installationen die Vervielfältigung eines zentralperspektivischen Bildraums zu einer Verunklärung der räumlichen Situation. **42 000 lfm** zeigt auf drei nebeneinanderplatzierten Monitoren Regalfluchten aus dem Berliner Landesarchiv. Jeder Bildschirm gibt den Blick auf einen Gang frei, der rechts und links von Regalwänden flankiert wird. Die dadurch hergestellte Tiefenräumlichkeit wird allerdings immer wieder gestört. Unter Ausnutzung der in Archiven üblichen mechanischen Drehvorrichtung erzielt die Künstlerin eine rhythmische Schließung und Öffnung der Szenerie. Wie ein Bühnenvorhang schieben sich nach einem wiederkehrenden Schema die farbigen Stirnseiten der Regale ins Bild und verstellen den Blick in die Tiefe. In der dreigliedrigen Anlage der Installation entsteht eine gleichförmige Abfolge von Öffnung und Schließung, die mit einer vertikalen und horizontalen Bildbewegung korrespondiert und durch den Wechsel von farbigen Flächen und den in grau-weiss gehaltenen Regalfluchten zusätzlich akzentuiert wird.

Eine ähnlich kaleidoskopartige Wirkung hat die 4-Kanal-Installation **280 000 lfm**. Auch hier bilden Aufnahmen von Archivregalen (diesmal aus dem Bundesarchiv) das Ausgangsmaterial, das auf vier Bildschirmen in spiegelsymmetrischer Anordnung präsentiert wird. Ähnlich wie in den Illusionsbildern eines m.c. Escher oder auch Piranesis Carceri-Blättern stellt Ariane Pauls' Inszenierung die Frage nach den Konstruktionsprinzipien eines virtuellen, von der Künstlerin gebauten Bildraums, der mit einer an Alltagserfahrungen geschulten Wahrnehmungslogik nicht mehr zu erschließen ist.

Die Bildbewegung resultiert aus einem Kameranachschwenk an den Stirnseiten der Regale entlang, was in der seriellen Abfolge der Monitore zum Eindruck einer fortlaufenden Bewegung führt, die sich unendlich in die Horizontale ausdehnt. Vermutlich liegt es an dieser Panoramaperspektive, dass die endlos sich fortsetzende Reihung der immergleichen Regalwände jenseits einer formalästhetischen Dimension in einer metaphorischen Bedeutung als Raum des Wissens lesbar ist, der ebenso ausufernd wie kryptisch ist und Jorge Luis Borges' Erzählung „Die Bibliothek von Babel“ (1941) in Erinnerung ruft. Darin entwirft der Autor das literarische Bild einer surrealen, labyrinthischen Bibliothek, die sich „aus einer unbegrenzten und vielleicht unendlichen Zahl sechseckiger Galerien zusammen[setzt], mit weiten Entlüftungsschächten in der Mitte, die mit sehr niedrigen Geländern eingefasst sind. Von jedem Stockwerk aus kann man die unteren und oberen Stockwerke sehen: ohne Ende. Die Anordnung der Galerien ist unwandelbar dieselbe. Zwanzig Bücherregale, fünf breite Regale auf jeder Seite, verdecken alle Seiten außer zweien [...]“² Borges' literarischem Verfahren ähnlich, evoziert Ariane Pauls' Videoinstallation einen ins Unendliche mäandernden Datenraum. Es bleibt dabei dem Betrachter überlassen, ob er dieses Bild auf die imaginative Tätigkeit der eigenen Wahrnehmung rückbezieht oder sich einfach dem gleichförmigen Gleiten der Bilder hingibt.

² Siehe: http://www.hyperkommunikation.ch/texte/borges_bibliothek.htm (27.08.2007)

Raum als gesellschaftliches Territorium

Die soziale Dimension von Räumen spielt in Ariane Pauls Inszenierungen meist eine marginale Rolle. Im Zentrum ihrer bildnerischen Konzeption steht eine eher phänomenologische Erfahrung von Räumen. Trotzdem gibt es Arbeiten, in denen Raum in seiner gesellschaftlich-sozialen Funktion thematisiert wird, wenn auch zumeist in verdeckter, verschlüsselter Form. So bezieht sich der kryptische Titel **\$430 a square foot of air** auf eine besondere Praxis in der New Yorker Immobilienbranche, die den Verkauf von Luftraum über Gebäuden betrifft. Demnach kann ungenutzter Raum über Gebäuden virtuell versetzt werden. Der Luftraum über niedrigeren Häusern wird dabei auf höhere Häuser übertragen, was eine Bebauung über die gesetzliche Bauhöhenbegrenzung hinaus ermöglicht. Ariane Pauls' gebauter Kubus aus gekreuztem Lattenzaun repräsentiert eben diesen „square foot“. Die Zaunkonstruktion markiert den Luft-Raum und thematisiert gleichzeitig seine ökonomische Verwertbarkeit. - Wobei die Tatsache, dass Ariane Pauls' Zaun über den Dächern Berlins kreist, durchaus eine gewisse Ironie birgt, ist doch Berlin die Stadt, die bekannt ist für eine äußerst restriktive Handhabung der gesetzlich vorgeschriebenen Traufhöhe.

Auch die Video-Projektionen **curuña** (2006) und **6058x2438x2591** (2007) lassen sich diesbezüglich in gesellschaftliche Zusammenhänge bringen, wenn man sie als Verweis auf die Zirkulation von Waren in einer globalisierten Wirtschaft interpretiert. Hier weitergedacht würden die gleichförmigen Container, die jedes Produkt gleich welcher Herkunft und welchen Inhalts aufnehmen, im Sinne einer Homogenisierung und Nivellierung von Differenz erkennbar. Tatsächlich enthalten die Bildsequenzen einen - wenn man so will - semantischen Bedeutungsrest, der eine solch kontextualisierende Lesart ermöglicht. Allerdings täte man gut daran, eine inhaltliche Ebene nicht gegen eine formale auszuspielen. Abgesehen von der banalen Erkenntnis, dass Inhalt ohnehin immer „geformt“ und von Gestaltung abhängt, wie umgekehrt jede Form Inhalt ist, erschließt sich der besondere ästhetische Mehrwert gerade in der Wahrnehmung der spezifischen Realität dieser Raum-Bilder als flächige Ordnungen von Farbe und Form. Das beweist nicht zuletzt die minimalistische Sprödigkeit der dazu entstandenen Fotoserie **6058x2438**, in der alles Erzählerische zugunsten einer Betonung von Farbe und Fläche getilgt ist.

Einräumen und Öffnen

Das Insistieren auf einer Eigenlogik des ästhetischen Raumes gegenüber den realen Räumen, in denen wir uns täglich bewegen, die unser Dasein formen und von denen wir geformt werden, ist ein grundlegendes Kennzeichen der Arbeiten von Ariane Pauls. Die Betonung einer Offenheit dieser ästhetischen Erfahrungs-Räume jenseits konkreter und soziologischer Ortsbestimmungen bringt mich zum Schluss dieses Artikels auf Martin Heideggers Text „Die Kunst und der Raum“ (1969). Am Beispiel der Plastik erläutert Heidegger darin ein spezifisch ästhetisches Ineinanderspielen von Kunst und Raum, das sich für Ariane Pauls' künstlerisches Raumkonzept fruchtbar machen lässt. Ausgehend von einem phänomenologischen Raumbegriff spricht Heidegger der Kunst die Eigenschaft zu, nicht nur Räume innerhalb signifikanter Verweisungsprozesse „einzuräumen“, sondern auch zu öffnen.

Die in den Prozessen der ästhetischen Erfahrung sich vollziehende Einrichtung von bedeutungshaften Zusammenhängen verbindet sich dabei mit einem gegenläufigen Prozess, in dem diese Verweisungsbeziehungen immer wieder aufgehoben werden. Eben dadurch verschwindet der künstlerisch gestaltete Raum – anders als derjenige der Gebrauchsdinge – nicht in einer „unauffälligen Vertrautheit“³, sondern tritt im Gegenteil in seinem Darstellungspotenzial hervor. Eben in dieser Verbindung aus semantischen Konnotationen

³ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1993, S.104.

und ästhetischer Konkretion stellen die Arbeiten von Ariane Pauls ein Strukturmoment von Kunst aus: das ihrer Ortlosigkeit, aus der heraus ästhetische Valenz sich überhaupt erst benennen lässt.