

Meine sehr geehrten Damen und Herren,

Menschen, die ein Faible für Distanz haben, haben meist auch eines für Disziplin. Wer auf Distanz hält, lebt und arbeitet nicht aus dem Vollen einer entgrenz-enthemmten Persönlichkeit, einer zweifelsfreien, sinnlich ausufernden Existenzbejahung, eines Bads in der Menge der Eindrücke, der Empfindungen, der Überschwänglichkeiten, sondern mit Vorbehalt und Bedacht. Wer sich disziplinieren kann und will, hat kein ungebrochenes Verhältnis zu sich selbst, sondern ein im produktiven Sinne gespaltenes, vielleicht auch existenziell brüchiges, auf alle Fälle ein analytisches und dialogisches. Tun, Lassen, Kontrollieren, Weitertun, Korrigieren, Zurücktreten, Ergänzen, Tilgen – zu all dem gehört Distanz. Distanz bildet Bewusstsein. Ein Kunstwerk wächst auf diese Weise in Schritten und Schüben, aus Teilen, aus Schnitten und Neuordnung und Weitergedachtem zusammen.

Harry Köglers Werke leben aus solchen Operationen mit Teilen, mit Bruchstücken, mit Fetzen, mit Gegensätzen, die sich anziehen, einander Energie und Resonanzen entgegenbringen, sich in Schwingung versetzen, Widerhall und Widerrede darstellen, sich bremsen oder steigern durch Kontrastierung – sei es über die Farb- oder über die Formkomposition oder eben in ihrem unauflösbaren, befruchtenden Wechselspiel. Das Organomorphe und das Tektonische, das Fließende und das Starre schieben sich in diesen Bildern ineinander, übereinander. Das Flächige gewinnt hier und da Körperlichkeit nicht nur durch Schichtung und Staffelung, sondern auch über eine mitunter mysteriöse Lichtregie. Verschattungen öffnen dem Bild einen Raum.

Die Haltung der Distanz ist ebenso rar wie erstrebenswert. Denn sie ist die Haltung der Selbstbestimmung. Sie paart sich im Schaffen von Harry Kögler mit einer immensen Achtsamkeit, einer Behutsamkeit im Umgang mit seinen Mitteln und einem signifikanten Willen zur Klärung, zur Unbedingtheit.

Köglers Bilder ordnen Bruchstücke einer kantigen, zersplitterten, verrutschten, manchmal stahlharten Wahrnehmungswelt mit der sprunghaft-traumtänzerischen Logik unserer wolkigsten Visionen. Sie geben dem Flüchtigen, Fliehenden Halt und bringen das Schwere zum Schweben. Was sich da als Wehr und Sperre, als Barrikade für den Blick, als Brücke, oder kulissenflache Wand, als Brandmauer und Fassadenteil ins Bild schiebt, hält sich dort auf Abruf auf, in Übergängen des Lichts, schon hier und da verweht, umwölkt, zerrissen im Dunklen vielleicht noch bis zum Morgenrauen, im Dämmer vielleicht bis zum Einbruch der Finsternis. Manches ist in rein graphischen, mit überschaubar wenigen Tönen angeschlagenen Farbakkorden angelegt und damit in eine Sphäre der Zeitlosigkeit enthoben. Die Gewohnheit lehrt uns, dass, wo Licht ist, auch Zeit ist, denn wir erfahren Stunde um Stunde und mit jedem Schritt, dass nichts veränderlicher, vergänglicher ist, als das Licht.

Gelenke, Kolben, Fenster, Jalousien, Ruder, Guck- oder Schalllöcher, Perforierungen, Lochungen, Durchbrüche, Bruchkanten und Sollbruchstellen, manchmal Rotie-

rendes – all das deutet auf Wechselspiele zwischen Statik und Bewegung, auf Verschiebbarkeiten hin, auf Mechanisches.

Köglers Werk belauscht die Welt des Sichtbaren nicht allein dabei, wie sie sich öffnet und verschließt, wie ihre Gelenkstellen knarren, wie sie in komplizierten Splitterbrüchen zerknackt und in den Fugen ächzt oder sich schräg und scheiternd verkantet, sich die Elemente an einander reiben, knirschen und scheuern. Durch diese Bildwelt wirbelt mindestens ebenso häufig der frische Wind eines post-kubistischen Bild- und Fragment-Verständnisses à la Fernand Lèger. Bei beiden Künstlern, die durch die Erfahrung des Krieges geprägt und durch die Schule des Kubismus gegangen sind, ist das Bewusstsein dafür präsent, wie ambivalent der Topos des Fragments aufgefasst werden kann. Die Kriege des 20. Jahrhunderts zerrissen Körper, Biographien, Familien, soziale Organismen, Nationen, Städte, Landschaften, Welt-, Menschen- und Zukunftsbilder. Gleichwohl führen die Werke Köglers und Lègers vor, wie wertvoll das Partikulare ist, wie mit den Teilen, den Überbleibseln gearbeitet werden kann. Die Optik des Fragmentarischen als eine der Ambivalenz trägt Harry Köglers Arbeiten, die das Elementare auf die Probe stellen.

Der Schweizer Schriftsteller und Philosoph Peter Bieri meint in seinem neuesten Buch „Wie wollen wir leben?“, die Seele eines Schriftstellers drücke sich eigentlich und am adäquatesten in den Atmosphären aus, die er in seinen Büchern schaffe. Ich denke, das gilt noch in weit höherem Maße für einen bildenden Künstler. Bedenkt man Harry Köglers künstlerische Herkunft als Schüler Max Pechsteins, dann verwundert es nicht, dass seinen frühen Arbeiten auch noch ein aufgeriebener Hang zur Expression, ein Rest jenes Ringens um den authentischen Selbsta Ausdruck anhaftet. Das Oeuvre insgesamt hat sich beruhigter, klärender und abgeklärter wohl vor allem unter dem formstrengeren französischen Einfluss entwickelt. Mit einer ausgeprägten emotionalen Intelligenz im Bildnerischen verbirgt Kögler in seinem Schaffen das Seelische allerdings keineswegs, sondern legt ihm atmosphärisch die vielleicht melancholische, vielleicht aber auch im höchsten Maße befreiende Einsicht zu Grunde, dass es im Leben und in der Kunst nur auf wenig wirklich ankommt, dass es das Wichtige vom Nichtigen in aller Reduktion und Bescheidenheit zu trennen gilt.

Das offensichtlichste tertium comperationis zwischen dem Schaffen von Harry Kögler und jenem von Ulrike Michaelis liegt zweifellos in der Verwendung des Paradigmas der Collage, eines synthetisierenden Verfahrens der Bildkonstitution. Bei Ulrike Michaelis entzündet es sich freilich erstens an völlig anderen Wirklichkeitspartikeln. Zweitens verwendet sie gänzlich differierende und weitaus komplexere technische Verfahren und Ausgangsmaterialien und gelangt damit letztlich auch zu unvergleichbaren, vielschichtigen Ergebnissen. Das Zusammensetzen des Werkganzen bleibt verwandt, die Arbeit mit dem Fragment vergleichbar. Allerdings: Auf weitesten Strecken entfaltet sich Ulrike Michaelis' Werk in Umkreisungen der Figur, des Körpers. Er wird in Kontrast gesetzt zur Geometrie, zu horizontalen, vertikalen Flächenelementen, die trennen, ausblenden, begrenzen oder zu Kreisscheiben, die wie Scheinwerfer-Spots Interesse fokussieren. Ulrike Michaelis interessiert sich für Details des Kör-

pers, für Bruchstücke. Sie spricht durch sie vom Menschen ohne den Umweg über die Welt, ihre Objekte und Mechanismen, den Harry Kögler nahm.

Fotografien, die die Künstlerin selbst aufnimmt oder aber vorfindet und durch fotografische oder digitale Verfahren verfremdet, bilden den Rohstoff, das Fundament für Bildarchitekturen, den Nukleus, um den sich die zeichnerischen oder malerischen Aktionen organisch ausbilden wie die Frucht, die Schale um einen Kern.

Es kann sich um Körperteile oder Physiognomien handeln, um Büsten oder Rückenansichten. Beine, Arme, Hände, Füße kehren immer wieder. Sie verwandeln sich, sie lösen sich aus Kontexten, aus ihren Normallagen und Stellungen. Einem Bein, dessen schon gar nicht mehr im Bild vorhandener Fuß gewissermaßen gegen die Decke zeigt, begegnet gegenläufig eine Figur, die steht, mit eng an den Körper gelegtem Arm.

Die Körper sind mal bekleidet – mitunter elegant, chick, zeitlos, seriös, anonym –, beschuht, behandschuht, mal aber auch nackt und damit mal als öffentlich, mal als intim und privat ausgewiesen. Ein Knie steht fest, impliziert aber das Potential zur Beweglichkeit, zum Schritt, zur Stabilitätseinbuße. Ein erhobener Arm, mal im Winkel von 90 Grad vom Körper weggestreckt, mal hoch gereckt in die Vertikale, eine Umarmung, ein Bein, das im Schritt begriffen sich entfernt – in solchen Gesten oder Konstellationen, die sich mitunter erst dem zweiten Blick erschließen, werden Spannungen erzeugt. Ulrike Michaelis exponiert sie einerseits kühl auf einem abstrakten Flächenplan, in einer Ortlosigkeit, die sie ikonisch stilisiert, nobilitiert, monumentalisiert. In diesen Bildern beschränkt und dämpft die Künstlerin ihre Palette so, dass den Werken eine gebundene Ernsthaftigkeit eignet.

Die Fragen, die der Körper in seinen Haltungen aufwirft, prallen an einer Art Scheidewand der Farbflächen ab und zurück, wie ein geworfener Ball, den es aufzufangen gilt: Gehen oder bleiben? Sich öffnen? Sich melden, behaupten? Haltung bewahren? Standpunkte finden? Standhalten oder sich abwenden? Ausgreifen? Wo stehen wir eigentlich?

Die Härte der Holzträger scheint diese durchaus persönlichen und allgemeinen Grundfragen zu versachlichen, sie verstärkt den Hang zur geradlinigen Lakonie, zur Präzision im Vortrag, zu einer durch Verfahren der Distanzierung – Vergrößerung, Abdruck, Umdruck, Überlagerung mit Linien – erarbeiteten Kühle. Diese Genauigkeit, die Trennschärfe, die Deutlichkeit der Arbeiten erweist sich als Teil eines bildnerischen Ethos der Selbstverpflichtung auf Klarheit und formaler Stringenz. Von ihm spricht Ulrike Michaelis zuerst und vor allem, wenn man sie nach Intentionen und danach fragt, was ihr Harry Kögler als Lehrer vermittelt haben könnte – wie untergründig auch immer.

Es ist dies eine künstlerische Haltung, die sich bei beiden eines überschaubaren Reservoirs an Elementen bedient. Ulrike Michaelis findet an der Konzentration auf derartige wiederkehrende Konstanten maximales Gefallen. Und so sind auch die wunderbaren schwarzen Rosen, die hier im Hausgang blühen, keine Exoten im Werk,

sondern in Begleitung der Kreisscheiben mit vielen anderen Werken lyrischer Prägung assoziierbar. Auf den ganz und gar betörenden Nepal-Papieren begegnen wir der reinen Liebe zur Geometrie und zum spielerischen Jonglieren mit malerischen Strukturen, Beobachtungen, Eindrücken, weiter entwickelbaren Bildideen. Nicht allein der Umgang mit dem Papier ist in den großen und den kleinen Werken in hohem Maße sinnlich. Die Orientierung auf den Körper ist es auch, manchmal heiter, manchmal erotisch, manchmal unversehens melancholisch, stets vieldeutig.

Völlig frei, regelrecht emanzipiert ist diese Arbeit mit Körperbildern von Gender-Stereotypen, von Thesen übers Frausein oder Geschlechter-Antagonismen. Es wird nichts behauptet oder bestritten. Ulrike Michaelis schafft momentane Intensitäten, in denen sich Erwartung, Gefühl, Ahnung staut, wie bei angehaltenem Atem, als wäre ein Film plötzlich gestoppt worden.

Jean-Luc Godards Klassiker „Außer Atem“ liefert denn auch das Bildmaterial für Ulrike Michaelis' konzeptionell eindrucksvolle Dia-Projektion, die im Verlauf der Ausstellung die Besucher mit 512 000 verschiedenen Bildkonstellationen konfrontieren könnte. Auf drei Projektoren laufen Dias ab, zeitlich so verzögert, dass sich aus den drei übereinander geblendeten, mit geometrischen Versatzstücken gleichsam kommentierten Filmstills jeweils neue Bild-Ganze zusammensetzen. Jean Seberg und Jean Paul Belmondo en detail. Liebe und Liebesverrat, Verbrechen und Leidenschaft, ein Film voller Tragik, Enttäuschung und Vergeblichkeit, Schuld und Lust. Ulrike Michaelis erzählt nicht nach, interpretiert nicht, sondern konzentriert sich auf die Begegnungen und Bewegungen im Film, konterkariert auch hier Körperdetails mit den aus ihren Papier- und Holzarbeiten schon bekannten Formen. Im Bezug auf sie spricht sie sogar von symbolischen Konnotationen – die Vertikale steht für Bewegung, die Kreisfläche für Liebe, die Horizontale für den Tod.

Jeder Ausstellungsbesucher wird nur einen kleinen Ausschnitt aus diesem Werk sehen. Nicht zuletzt mit dieser Arbeit gelangt Ulrike Michaelis über ihren Lehrer doch weit hinaus – in eine Epoche der Kunst, in der die Einsicht in die Ausschnitthaftigkeit unserer Wahrnehmung sich nicht mehr nur durch bildliche Metaphern wie Jalousien und Gucklöcher ausdrückt, sondern dem Erleben des Werks, seiner Anlage strukturell eingeschrieben wird. Durch die schiere Expansion des Werks in die Zeit wird dem Betrachter der Zugriff aufs Ganze praktisch verwehrt. Ulrike Michaelis' Bildrealitäten verdanken sich vielfachen Vermittlungen. Vom Totalen bleibt immer nur ein Teil, ein Augenblick, poetisch, komprimiert, überraschend – aber in ihm liegt genug und mehr als genug.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

Dr. Kirsten Voigt, September 2011