

Ursula Groser bedient sich in ihren installativen Arbeiten einer Formensprache, deren Vokabular als eines organischen Ursprungs bezeichnet werden kann. Das Organische ist in ihrer Arbeit allgegenwärtig, sei es als Simulakrum, als tatsächlich Lebendiges oder als lediglich impliziertes Organisationsprinzip. Organische Formen und Materialien sprechen uns meist unmittelbar an und rufen je nach Erscheinungsbild und/oder körperlicher Präsenz unterschiedliche Reaktionen hervor. Organismen sind eine der grundlegenden Organisationsformen, die in der Natur vorkommen. Lebende Organismen konstituieren sich als molekulare Konfigurationen, die durch kohäsive Kräfte formiert und zusammengehalten werden. Deren Struktur baut auf die selbsttätige Verbindung von Zellen auf; ihre Existenz setzt die Fähigkeit von Wachstum und Transformation voraus. Ursula Groser macht sich die prozessuale Qualität organischer Strukturen sowie ihre Selbstreferenzialität in ihrer Kunst zunutze. Sie setzt organische Gestaltungsstrategien ein, um anschließend ihre installativen Anordnungen als Repräsentations- und Kommunikationsmedien einer kritischen Betrachtung gesellschaftlicher Zustände zu verwenden. Das Interesse gilt dabei einerseits dem Verhältnis zwischen Individuum und Masse, der (Un-)Möglichkeit einer „ontologischen Individualität“ im Zeitalter des (Post-)Kapitalismus sowie den – geschlechtsspezifischen - gesellschaftlichen Bedingungen, die diese Individualität konditionieren.

Wie lässt sich aber das Verhältnis zwischen Individuum und Masse beschreiben und darstellen, ohne in Stereotypen zu verfallen? Ursula Groser wählt als Strategie hierfür das Pendeln zwischen Mikro- und Makroebenen, zwischen dem, was nur diskret, sozusagen unter dem Mikroskop sichtbar wird, und der Ebene gesellschaft-

licher Prozesse. Die Mikroebene – die Welt qua Organisationsform vorprogrammierter Zellen - ist auf Grund ihres vordeterminierten Zustands per se von politisch neutraler Valenz und daher bestens dazu geeignet, Zustände und Vorgänge der Makroebene modellhaft kritisch zu beleuchten, ohne einem belehrenden Gestus zu verfallen. In der Wandinstallation *Netzhaut* von 2009 etwa begegnet man einer zellenartigen, im Wachstum begriffenen Struktur, die einerseits an Bilder organischer Zellen erinnert, sich aber gleichzeitig selbst als Bild eines Netzwerks konstituiert, in dem Knotenpunkte und Linien ein unter Spannung befindliches membranartiges Beziehungsgeflecht versinnbildlichen. Man kann das Bild als Abstraktion begreifen, aber auch als Repräsentation von Individuen (Knotenpunkte, Nägel) und ihrer kohäsiven Kräfte zueinander (Strumpfmateriale), die die Masse formen. Das Ornament der Masse wird zum Ornament des Netzwerks, zur piktogrammatischen Repräsentation der Kräfte, Ordnungen und Spannungen zwischen Entitäten. Dieses piktogrammatische Ornament ist bei Groser nicht rein visuell-symbolischer Natur sondern raumgreifend, vergrößert und an die Maße des Menschen angepasst, so dass eine körperliche Erfahrung des Netzwerks möglich wird. Die Rauminstallation *In Reih und Glied* aus dem Jahr 2005 veranschaulichte ebenfalls beispielhaft die Intentionen der Künstlerin, die Mikro- mit der Makroebene so miteinander zu verbinden, dass eine subtile Kritik am „gleichgeschalteten“ Zustand der Gesellschaft sichtbar wird. In der Ausstellung waren räumliche Konfigurationen von Zellstrukturen und Begriffen zu sehen, deren Ordnung eine Vorliebe für das Spiel mit Dualitäten offenbarte: der helle und der dunkle Raum, die zweifache Farbgebung, die begriffliche Reduzierung der Desiderate der französischen Revolution (und damit der bürgerlichen Aufklärung) „Freiheit, Gleichheit, Brüder-

lichkeit“ auf die ersten zwei, die ihrerseits auch in fundamentalen, sich gegenseitig ausschließender Position zu befinden schienen. In der Videoarbeit *Evolutionäre Zellen*, die Teil dieser Installation war, bilden sich aus einem ursprünglich chaotischen Gewühl gleichförmiger weißer „Zellen“ zunächst lose Reihen, die sich unter ständiger Vermehrung allmählich miteinander verbinden und zu konzentrischen Kreisen finden. Die Zellen wechseln ihre Farbe und werden träge, doch synchron und rhythmisch, bevor uns der Zoom in eine jeweils tiefere Ebene blicken lässt, auf der sich derselbe Prozess unaufhaltsam erneut vollzieht. Im Video *Übertritt* aus dem Jahr 2009 ist das Gestaltungsprinzip ähnlich. Die Künstlerin verlässt allerdings die abstrakte Mikroebene und setzt diesmal Personen ein, um die Entstehung der gleichgeschalteten Masse zu veranschaulichen. Der Passantenfluss vor der Kamera wird im Laufe der Zeit immer dichter und mündet in eine dunkle, bedrohliche schwarze Masse, die schließlich auch die BetrachterInnen zu absorbieren scheint.

In „Dialektik der Aufklärung“ stellten Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in einer Zeit, in dem Faschismus gerade noch seine letzten Gräueltaten verrichtete, fest, dass die Aufklärung nicht nur unabtrennbar mit der gesellschaftlichen Freiheit verbunden ist, sondern in ihrer allgemein herrschenden Form in sein Gegenteil, die Mythologie, zurückzuschlagen droht. Diese Diagnose bezog sich nicht nur auf das faschistische Dogma, sondern vor allem auf die Konsumgesellschaft in den Vereinigten Staaten, die nach dem zweiten Weltkrieg gerade am Beginn der globalen Implementierung ihrer Vorstellungen des freien Kapitalismus standen. Horkheimer und Adorno erkannten, dass die Steigerung der wirtschaft-

lichen Produktivität einerseits die Bedingungen für eine gerechtere Welt herstellt, andererseits aber dem technischen Apparat und den sozialen Gruppen, die über ihn verfügen, eine exzessive Überlegenheit über den Rest der Bevölkerung verleiht. Denn „die Ohnmacht und Lenkbarkeit der Masse steigt mit der ihr zugeteilten Gütermenge“. Im Abschnitt über die Kulturindustrie wird diese Lenkbarkeit als eine durch Städtebau und Massenmedien (Film und Radio) sich psychologisch auswirkende Macht festgemacht: „Die städtebaulichen Projekte aber, die in hygienischen Kleinwohnungen das Individuum als gleichsam selbständiges perpetuieren sollen, unterwerfen es seinem Widerpart, der totalen Kapitalmacht, nur umso gründlicher. Wie die Bewohner zwecks Arbeit und Vergnügen, als Produzenten und Konsumenten, in die Zentren entboten werden, so kristallisieren sich die Wohnzellen bruchlos zu wohlorganisierten Komplexen. Die augenfällige Einheit von Makrokosmos und Mikrokosmos demonstriert den Menschen das Modell ihrer Kultur: die falsche Identität von Allgemeinem und Besonderem.“

Ist nun unter der Herrschaft der Aufklärung eine tatsächliche Subjektivierung möglich? In dem Video *Aus dieser Haut komme ich nicht mehr heraus* (2009) stellt Groser diese Frage – und beantwortet sie gleichsam mit einer Negation. Die Arbeit ist durch die performative Teilnahme von 50 ausgewählten Personen entstanden, deren Aufgabe war, sich selbst aus der Erinnerung auf einer milchig-transparenten Glasplatte zeichnerisch zu porträtieren. Das Video hält die Versuche der Selbstporträtierung und anschließender Bildlöschung von Individuen fest – ein symbolischer Akt erwünschter Subjektivierung. Der evidente Versuch der TeilnehmerInnen, sich als Individuum mit den jeweils eigenen physischen Merkmalen darzustellen, gerät zu einem leicht-spielerischen aber zugleich auch hoffnungslos zum Scheitern verurteilten Unterfangen. In einem anderen, installativen Werkkomplex aus dem Jahr 2006 mit dem Titel *Pasted Story / Pick Me Up* erprobt die Künstlerin auf augenzwinkernde Weise den Akt weiblicher Emanzipation aus der in konservativen bürgerlichen Kreisen nach wie vor zugewiesenen gesellschaftlichen Rolle der Frau als Hausfrau. In comics-ähnlichen Sequenzen werden Tagesabschnitte

und -situationen im Haushalt, dem Universum der Hausfrau, dargestellt. Protagonistin sämtlicher Szenen ist die Künstlerin selbst, die systematisch guten Vorsätzen aus unterschiedlichen Lebensratgebern zu folgen versucht. Am Ende gibt es jedoch kein Ergebnis, keine Auflösung der Verhältnisse, und erst recht keine Befreiung des Subjekts von seinen gesellschaftlich vordeterminierten Zwängen.

Ursula Grosers künstlerische Arbeit zielt nicht auf die Formulierung eindeutiger Aussagen zu einem bestimmten Thema; vielmehr gilt die Absicht, einen autonomen Kunstraum zu schaffen, in dem gesellschaftsimmanente Strukturwandlungen und Zustände transzendieren und in dem diese verdichtet wahrgenommen werden können. Als Mittel hierfür bedient sie sich einer installativen Gestaltungsstrategie, welche die durchaus als einzelne Kunstwerke wahrnehmbaren Bestandteile in spannende, bisweilen überraschende Relationen zueinander setzen lässt. Dadurch entstandene Konstellationen weisen eine diskursive Qualität auf, die aus der „organischen“ Verbindung kognitiver und ästhetischer Erfahrungen gewonnen wird und mithin neue Sichtmöglichkeiten auf vermeintlich Vertrautes eröffnet.

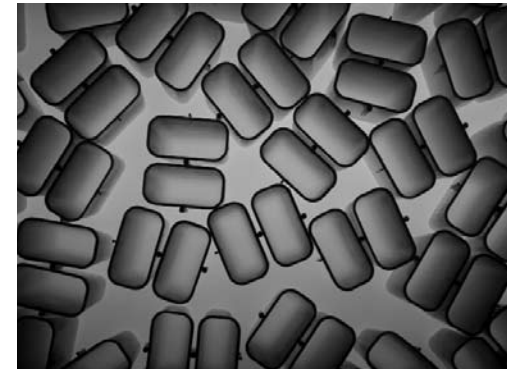
Andrei Siclodi



In Reih und Glied

Rauminstallation 2005  
Stadtturmalerie Innsbruck

*installation 2005*  
*tape*



Evolutionäre Zellen

Fotografie 2005

*photography 2005*  
*tape*