

Uscha Rudek-Werlé

IN DIE WELT GEGRIFFEN
WERKKATALOG

INHALT

Künstlerischer Lebenslauf	6
Einführung Dr. Holger Klein-Wiele.....	7

Werke alphabetisch

ABHÄNGIG.....	16
ALL TOGETHER.....	17
ANFÄNGE.....	18
ART COLLAGE.....	23
AUF BIEGEN UND BRECHEN	24
BATIK.....	30
BLUE SECRET	32
DEFORMATION.....	33
DENK ICH AN DICH O PHYSALIS.....	36
DIE NACKTE WAHRHEIT.....	39
DIE SPURENSUCHERIN.....	42
DIE ZEIT – EIN FLÜGELSCHLAG NUR.....	44
DISKUSSION – DIALEKTIK DIALOG DISPUT DISSENS.....	46
DRAHT DRESSUR DRUNTER DRÜBER	50
DRAHTKUGEL.....	51
EIGENHÄNDIG.....	52
ENTWICKLUNG.....	53
ES WAR EINMAL EIN BAUM	54
FADEN-SILBERDRAHT.....	56
FAMILIENBILD.....	57
FAMILIENPROFIL.....	58
FARBE AUF LEINEN DIAGONAL.....	59
FARBE AUF LEINEN GERADE	60
FARBPROBE.....	61
FLAMMENZÜCHTER.....	62
FRAGMEN	63
FREIES SPIEL SOMMER / WINTER.....	68/69
FRÜHLINGSERWACHEN.....	70
GAMMELFLEISCH	72
GESCHLOSSENE GESELLSCHAFT.....	73

GIPSRELIEF I–IV	74
GIPSRELIEFS SCHMAL I–II.....	78
GLASSPLITTERGEHÄNGE	79
GLEICHKLANG	80
GLEICHSCHALTUNG	82
HAHNENSTOLZ.....	83
HANDS UP	84
HÖLDERLIN IN STEIN GEMEISSELT	90
HOLZWEG ABC.....	91
HOMELESS ?	98
IM LOT	100
INSIDE	101
JUST IGNORE	110
KEEP THE BALANCE	117
KLEINES LIED	118
KOCHKÜNSTE.....	119
LEBENSABSCHNITTPARTNER	121
LEICHTBETONSTEIN	122
LICHTSPIEL.....	125
LIEBESGEFLUESTER	126
LINIE UND FLÄCHE	127
LINKSLASTIG	130
LOOK AT ME.....	133
MEDIEN MARKER	134
METAMORPHOSE.....	135
MISERERE.....	138
MISSBRAUCH	142
MONOLOG	145
NICHTS ALS DIE WAHRHEIT.....	147
ÖLKREIDE I–II	148
ONE WORLD	150
ORAKEL.....	154
PINK LADY	158
PLASTIK.....	159
PST – EINFLÜSTERUNG	161
QUADRATSTÄNDER.....	163
QUADRATUR.....	164

RASIERZEUG FÜR TALIBAN.....	165
RAUMINSTALLATION MIT BINDEDRAHT.....	166
ROSENBILD	174
SCHWARZBUCH.....	176
SELBSTBILDNIS VOR WANDTEPPICH.....	177
SELFMADE WOMEN.....	178
SINNSUCHE.....	179
SOCKELPORTRAIT.....	180
SPARZWANG	182
SPIELPLATZ.....	183
STEINGESICHT	184
STRUKTUR ZERFALL.....	185
STÜCK FÜR STÜCK LEBEN.....	187
TIME IS OVER	188
TOP SECRET	191
TRILOGIE.....	194
TRIO	202
ÜBUNGEN	204
„UNENDLICHER GEHEIMNISSE SCHWEIGENDER BOTE“	208
VERWIRRUNG.....	212
VOM LEBEN GESUNGEN.....	214
WAKE UP.....	216
WE GERMANS.....	220
WEG DER ERINNERUNG.....	222
WEGWEISER.....	224
WELLE	225
WER BIN ICH.....	226
WERDE WESENTLICH	227
WHAT A WONDERFUL WORLD	228
WOLLWEISS.....	229
WÜRFELPARADE.....	230
ZERREISSPROBE.....	231
ZUSAMMENSPIEL	232
ZWEIGETEILT.....	234
Werke chronologisch	236
Impressum.....	239

KÜNSTLERISCHER LEBENS LAUF

Geboren 1945 in Mannheim

Studium an der Freien Kunstakademie Mannheim

Lebt und arbeitet in der Nähe von Mannheim

WICHTIGE AUSSTELLUNGEN

2013 Rosenhof Ladenburg (E)

2005 Kunstverein Viernheim: Performance (E)

2002 Kronenhof Berlingen, Schweiz (G)

2000 Liebfrauenkirche Mannheim: Objekte und Performance sowie
Erstellung des künstlerischen Konzeptes für acht Künstler zum Thema
„Sterben und Tod“ mit Chor und Lyrik

2000 Reiss-Engelhorn-Museum Mannheim (G)

1999 Kunsthaus Wiesbaden (G)

1998 Kunstverein Mannheim „Kunst gegen Rassismus in Deutschland“ (G)

1997 Rathausgalerie Mannheim (G)

1997 Kulturscheune Viernheim (E)

ERINNERUNGSARBEITEN ZUM THEMA HOLOCAUST

„Erblast D“ – Objekte/Installation:

2013 Ochsenpferch-Bunker Mannheim – Lange Nacht der Museen

2012 KZ Gedenkstätte Osthofen

2011 Hambacher Schloss

2010 Alte Universität Heidelberg

2009 Trinitatiskirche Mannheim

2009 Ehemalige Synagoge Hemsbach

ARBEITSBEREICH

Objektplastik

USCHA RUDEK-WERLÉ – IN DIE WELT GEGRIFFEN

EINFÜHRUNG VON DR. HOLGER KLEIN-WIELE

Der vorliegende Katalog gewährt einen umfassenden Einblick in das Werk der Künstlerin Uscha Rudek-Werlé. Er dokumentiert dabei einen Zeitraum von über dreißig Schaffensjahren. Der Schwerpunkt ihrer künstlerischen Tätigkeit liegt im Bereich der Objektplastik, wobei die Bandbreite insgesamt von Malerei und Zeichnung über Collage und Assemblage bis zur raumgreifenden Installation reicht. Der Einführungstext will Zugänge zum Werk Uscha Rudek-Werlés legen und Assoziationsräume eröffnen. Zunächst wird die Rolle des Betrachters beleuchtet, um anschließend an eine Darstellung der Collage-Technik einige thematische Bezüge in den Blick zu nehmen.

GEFÜHLSBEWEGUNGEN

Die Materialcollagen, Ensembles und Gemälde von Uscha Rudek-Werlé stellen eine Beziehung zwischen Ich und Welt her. Sie richten sich dabei direkt an die Emotionen des Betrachters, der sich in das Werk „einfühlt“. Der Begriff der „Einfühlung“ in Zusammenhang mit ästhetischer Wahrnehmung tritt zunächst im 19. Jahrhundert auf und gewinnt insbesondere durch die Abhandlungen des Psychologen Theodor Lipps in der Zeit nach 1900 für die moderne Kunst an Bedeutung. Das einfühlende Anschauen eines Kunstwerkes bewirkt nach Lipps die „innere oder seelische Erregung“ des Betrachters. Formen und Farben lösen intuitive Gefühlsregungen aus, die somit das Kunstwerk direkt mit dem Leben verbinden, es gleichsam vitalisieren. Die ästhetische Betrachtung „weiß nichts davon, daß Marmorblöcke tot sind“, schreibt Lipps, sondern sie sehe in ihnen „pulsierendes menschliches Leben“. [1]

Uscha Rudek-Werlés Kunstwerke üben eine besondere Anziehungskraft aus. Der Blick wird von den aus Fundstücken und gebrauchten Gegenständen aus Holz, Metall, Draht, Stoff, Plastik oder Wolle zusammengefügt Gebilden gefesselt. Wandobjekte, Bodenskulpturen oder Installationen dringen in den Raum ein. Nach vorn, in die Breite strebend oder hoch aufragend beanspruchen sie ihn durch ihre Präsenz und aktivieren zugleich damit unsere Sinne.

Die Beziehung des Betrachters zu den Objekten seiner Anschauung wird durch ganz verschiedene Modi von Wahrnehmung und Wissen wie Intuition, Assoziation oder Erinnerung bestimmt. Das Wandobjekt FRÜHLINGSERWACHEN (S. 70) besteht aus einem länglichen Holzköcher, aus dessen Öffnung sich gebogene Drähte nach oben winden.

Drei dieser Drähte münden in gerasterte flache Blechteile, die ihrerseits geknickt oder gefaltet wurden. Die anderen Drähte laufen abrupt in kantigen Enden aus. Abnutzungsspuren und Rost legen nahe, dass es sich bei dem Material um wiederverwendete Schrottteile handelt. Die einzelnen Elemente des Gebildes sind so arrangiert, dass sich automatisch die Assoziation mit einem verwelkten Blumenstrauß in einer Vase einstellt. Ein cyclamenfarben gestrichenes Lochblech und ein gelb gefasster Draht, die das Zentrum des Gebildes akzentuieren, setzen dem Eindruck des Verfalls eine vitalisierende Note entgegen. Die Metapher von der Vergänglichkeit allen Seins wird hier durchbrochen von einem frohgemut stimmenden Signal der Lebenslust. Der Titel FRÜHLINGSERWACHEN spielt nicht ohne Grund auch auf das gleichnamige Jugenddrama des Dichters Frank Wedekind an. Dessen Thema der Vielfalt, Tragik und Ambivalenz jugendlicher Gefühlswelten im Angesicht erwachsener Ignoranz findet in der kontrapunktischen Komposition der Wandskulptur ihren Widerhall.

Zahlreiche Werke Uscha Rudek-Werlés beinhalten lineare Strukturen, die den Blick des Betrachters lenken. Der belgische Architekt und Kunsttheoretiker Henry van de Velde formulierte in seinen „Kunstgewerblichen Laienpredigten“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts über die Kraft der Linie: „Sie (die Linie) entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat. Diese Kraft und die Energie wirken auf den Mechanismus des Auges in der Weise, dass sie ihm – dem Auge – Richtungen aufzwingt.“ [2] Der Betrachter folgt mit seinen Augen den Linien des Kunstwerkes und gerät darüber selbst innerlich in Bewegung. Die frühen Ölkreidezeichnungen LINIE UND FLÄCHE, die Uscha Rudek-Werlé in den späten 1980er Jahren angefertigt hat (S. 127–129), bringen diesen Zusammenhang anschaulich zum Ausdruck. Der Betrachterblick gleitet an den geraden Linienstrecken entlang wie ein Spaziergänger auf dem Gehweg. Bei den breiten Linien und Flächen verweilt das Auge länger; sie werden als behäbiger und langsamer empfunden als die dünneren Linien – der Spaziergänger befindet sich auf einem Boulevard oder einem Platz, nicht auf einer Schnellstraße. Durch die mit Blau- und Gelbtönen markierten Flächenstrukturen entstehen zudem Vexiereffekte der Auf- und Untersicht, Eindrücke von Faltungen und Schichtungen im Raum, welche die Imagination anregen. Das Auge wandert. Lineare Strukturen, die das Betrachterauge in Bewegung setzen, gibt es nicht nur in der Fläche. Auch in den dreidimensionalen Objekten spielen sie eine große Rolle. Der bewegte Tanz der Linien in den Drahtobjekten FREIES SPIEL SOMMER (S. 68) und FREIES SPIEL WINTER (S. 69) fängt das Auge des Betrachters regelrecht ein und lässt es nicht mehr los – als ob es dem Flug einer Hummel folgen wollte. Die mal mehr mal weniger bunte Einfärbung der Metalldrähte erzeugt zudem einen bestimmten Rhythmus, einen far-

bigen Klang, der in fast musikalischer Weise auf den Betrachter einwirkt. Das Drahtobjekt mit dem Titel KLEINES LIED (S. 118) verzichtet auf bunte Farbe. Hier bestimmen allein die Knicke, Biegungen und Windungen des braunen Drahtes über den Eindruck von unterschiedlicher Geschwindigkeit und Intensität der Linien – und des Klanges.

In den monochrom-weißen GIPSRELIEFS (S. 74–78) von Uscha Rudek-Werlé kommt der Lichtwirkung eine wesentliche Rolle zu. Das fein nuancierte Licht- und Schattenspiel der gekerbten und gerasterten Bildobjekte bündelt den Betrachterblick an den Kreuzstrukturen und lässt ihn über die Oberfläche entlang der plastischen Erhebungen entlang gleiten. Nach längerer Betrachtung der GIPSRELIEFS I–IV entsteht der Eindruck ungreifbar-veränderlicher, immer wieder changierender Strukturen. Diese Strukturen eröffnen dem Betrachter eine bewegte Imaginationsfläche meditativen Charakters. Magisch angezogen, kann man sich in dem immerwährenden Spiel von Linien und Formen verlieren.

DAS PRINZIP COLLAGE

Uscha Rudek-Werlé bedient sich in ihrer Kunst der Technik des Collagierens, in der flachen ART COLLAGE (S. 23) mit Papier oder in Form der Assemblage, in der Wollfäden und Farbe als körperhaftes Gemenge auf einem Bildträger aufgebracht sind (WOLLWEISS, S. 229). Auch ihre skulpturalen Objekte sind in gewisser Weise „collagiert“, zusammengefügt aus unterschiedlichen Dingen. Oft sind es die bereits erwähnten gebrauchten Fundstücke oder Alltagsgegenstände, die von der Künstlerin mit einem hier wörtlich zu nehmenden „Griff in die Welt“ aus dem ursprünglichen Verwendungszusammenhang herausgelöst und durch Kombination mit einem anderen Gegenstand in einen neuen künstlerischen Kontext gebracht werden. Die mit dem Alltagsgegenstand verbundene Funktion bleibt auch im Kunstwerk virulent. Die Funktion beispielsweise von Stacheldraht, nämlich das Aus- oder Einsperren und Verletzen-können ist wesentlich für die bedrohliche Wirkung, die das zweiteilige Objekt GLEICHSCHALTUNG (S. 82) ausstrahlt. Den Dingkombinationen liegen übergeordnete Gedanken zugrunde, die Assoziationen auslösen.

Zu den ersten Künstlern, die Dinge aus der Alltagswelt in die Kunst einbrachten, zählten die Surrealisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, später – in den 1960er Jahren – die Nouveau Réalistes. Man denke an die Pelztasse von Meret Oppenheim („Déjeuner en fourrure“), den Stierkopf, von Picasso aus Fahrradsattel und Lenker zusammengesetzt, oder an die Wandtafeln mit allerlei aufmontiertem Hausrat von Daniel Spoerri. „Collage-Technik“, so schrieb Max Ernst einmal, sei „die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene“ und, so fügte er hinzu: „der

Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt.“ [3] Die neue Kombination disparater Dinge stellt dem Betrachter einen veränderten Realitätsbezug her und eröffnet ungewohnte Seh- und Sinnzusammenhänge.

Dies gilt im Wesentlichen nicht nur für die flache Collage, sondern auch für dreidimensionale Objekte, Assemblagen und raumgreifende Ensembles. So vereint Uscha Rudek-Werlé einen von Rost zerfressenen Benzinkanister mit zwei seitlich angefügten Trageriemen aus Leder zu einem beunruhigenden Wandobjekt mit dem Titel FLAMMENZÜCHTER (S. 62), das beklemmende Assoziationen von Schulranzen und Brandbeschleunigern hervorruft. Es liegt nahe, die in das Kanisterblech eingestanzte Kreuzform als Hakenkreuz-Fragment zu deuten: eine symbolhafte Warnung vor dem hier und andernorts aufkeimendem Rechtsradikalismus.

Im Objekt MEDIEN MARKER (S. 134) trifft das von einem Haken an der Wand herabhängende und an silbern glänzenden, schmalen Ketten befestigte Paar Ballerinaschuhe auf sein Spiegelbild in einem auf dem Boden liegenden Badezimmerspiegel. Die Schuhe sind pink, durchsetzt mit pastellbuntem Bändchen, die jeweils an der Spitze in eine Schleife münden. Der auf den Schildchen im Inneren der Schuhe angebrachte Markenname ist deutlich erkennbar. Das lange Ende der silbernen Kette hängt zwischen dem Schuhpaar herunter und weist auf das Rund des Spiegels. Brisanz ereilt das Ensemble mit dem über den Schuhen von dem Wandhaken herabhängenden Paar Handschellen, dessen eine Schelle die Ketten „gefangen nimmt“. Unwillkürlich assoziiert man die Vorstellung von einer früh disziplinierten, an ihre Rolle geketteten Balletttänzerin, die den Boden unter den Füßen verloren hat, nur fähig zur Selbstbespiegelung. Der anspielungsreiche Titel des Werkes bringt den Begriff der MEDIEN in Beziehung zum englischen Begriff MARKER, der sowohl „Wegweiser“ als auch „Etikett“ bedeuten kann.

Den Betrachter ermuntert das Ensemble, seiner Neugier zu folgen und die Blickrichtung der Schuhe auf ihr Spiegelbild einzunehmen. Den Kopf in Höhe von Schuhen und Handschelle leicht geneigt, tritt er heran und sieht im Spiegel die Schuhe aus ungewohnter, entgegengesetzter Perspektive, nämlich von unten mit Blick auf die Sohlen. Auch der Mensch selbst kann zum Spiegel der Außenwelt werden – zum „Medium“. Die Distanz zwischen der inneren Welt der Gefühle und Gedanken und der äußeren Welt der Dinge verliert an Weite.

ERINNERUNG UND HISTORIE

In seiner Abhandlung „Materie und Gedächtnis“ hält der französische Erinnerungsforscher Henri Bergson 1896 fest: „Es finden sich immer einige herrschende Erinnerungen, leucht-

ende Punkte, um welche die übrigen einen vagen Nebel bilden.“ [4] Die Erinnerung und die Zeitlichkeit allen Seins ist ein großes Thema. In ihren Gemälden der Serie INSIDE (S. 101–109), die nebulöse, schemenhaft angedeutete Gesichtszüge in einem undefinierbaren Raum aufscheinen lassen, ist die Innenschau, das Erforschen und Ertasten von inneren Seelenzuständen auch für den Betrachter erfahrbar. Die Zeit schwimmt in der Erinnerung, genau so wie es fast unmöglich ist, einen innerlich erlebten Moment in aller Deutlichkeit nach außen zu extrahieren und in der Gegenwart zu verewigen.

Der russische Regisseur Andrej Tarkowskij, ein Philosoph unter den Filmkünstlern, hat im Hinblick auf die grundlegende Bedeutung, welche die Erinnerung für die menschliche Existenz hat, einmal formuliert: „Zeit und Erinnerung sind einander geöffnet, sind gleichsam zwei Seiten ein und derselben Medaille (...) Ein Mensch, der seine Erinnerung, sein Gedächtnis verloren hat, ist in einer illusorischen Existenz gefangen. Er fällt aus der Zeit heraus und verliert damit die Fähigkeit zu einer eigenen Bindung an die sichtbare Welt.“ [5] Um in der Welt der Gegenwart seinen Platz finden zu können, muss der Mensch seine Vergangenheit reflektieren.

In einigen ihrer Werke thematisiert Uscha Rudek-Werlé die Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland und deren Auswirkung auf die Menschen. [6] Die Werke erinnern an das Leiden der Menschen, die Opfer von Krieg und Verfolgung geworden sind. Durch ihre ästhetischen Gestaltungsmittel ist die Kunst in größerem Maße als beispielsweise die Geschichtswissenschaft in der Lage, sich direkt an die Sinne des Betrachters zu wenden. Die Kunst kann als „Erinnerungsspeicher“ dienen und inhaltliche und emotionale Auseinandersetzungen anstossen.

Ein Beispiel für die Verknüpfung von Erinnerungskultur mit künstlerischer Visualisierung ist die Installation FRAGMENTEN (S. 63–67). Sie besteht aus drei dünnen, ca. 2,5 Meter hohen und in Metallständer eingesetzten Bäumen, die oben von ein paar dünnen Zweigen bekrönt sind. Auf dem Grundriss eines Dreiecks angeordnet tragen sie an dünnen Metallstangen hängende Reihen von Porträtfotografien. Diese sind auf Klarsichtfolien kopiert und mit Streifen von Wundpflastern zu transparenten und fragil wirkenden Schaubildern zusammengefügt. Die Porträts zeigen Kinder, die während des Zweiten Weltkrieges oder der direkten Nachkriegszeit von ihren Eltern getrennt wurden, und deren Identität nicht geklärt ist. Sie sind Waisen ohne Ort und Erinnerung. Zur Installation gehören gedruckte Texte mit Suchmeldungen des Kindersuchdienstes aus der unmittelbaren Nachkriegszeit sowie originale Rundfunksuchmeldungen, die in Endlosschleife abgespielt werden.

Die Bäumchen wurden gekappt, bevor sie sich zu ausgewachsenen Bäumen entwickeln konnten. Sie wurden damit zugleich entwurzelt – an einen anderen Ort gebracht, ihrer

Vergangenheit entrissen – so wie die auf den Folien porträtierten Kinder in der Nachkriegszeit Opfer ihrer schicksalsreichen Zeit geworden sind. Die symbolische Analogie des Baumschicksals verstärkt in eindringlicher Weise die tragische Realität der vergangenen Ereignisse. Der Rückgriff in die deutsche Geschichte zeugt von großer Betroffenheit, die der heutige Betrachter direkt nachempfinden kann.

KOMMUNIKATION UND GESELLSCHAFT

In zahlreichen Werken bringt uns Uscha Rudek-Werlé das Sujet des Menschen als soziales Wesen nahe. Sie zeugen von der kritischen Reflexion des gesellschaftlichen Umfeldes, die der Künstlerin ein großes Anliegen ist. Nach den frühen Malereien FAMILIENBILD und FAMILIENPROFIL (S. 57–58) sind es vor allem neuere Wandobjekte, die auf das Thema der zwischenmenschlichen Beziehung und Kommunikation verweisen: Sie tragen Titel wie DISKUSSION (S. 46–49, vierteilig), LIEBESGEFLUESTER (S. 126) und MONOLOG (S. 145). In einigen Wandobjekten sind die Materialien Metall und Wolle spannungsreich miteinander kombiniert. Während der einsame MONOLOG in Form eines schweren Wollgebundes inhaltstrunken und lärmend aus einem scharfkantig aufgerissenen Metallrachen entfließt, kommt es bei den vier verschiedenen DISKUSSIONS-Formen offensichtlich zu einem Austausch von Argumenten. Die Gebilde bestehen jeweils aus zwei annähernd kreisförmigen Drahtelementen, die nebeneinander angeordnet sind. Die Maschen der Drahtelemente sind kreisförmig um das Zentrum eines runden Loches angeordnet. Die Drähte sind verbogen und teilweise zerrupft. Stränge aus farbiger Wolle verknüpfen die Drahtelement-Paare. Manche Wollstränge aber hängen auch ohne eine Verbindung herab, schlaff herunter. Der Betrachter assoziiert Gesprächspartner – es könnten Einzelpersonen sein oder auch ganze Interessengruppen – deren Nachrichtenaustausch mal besser und mal weniger gut funktioniert. Manche Informationen kommen beim Gegenüber an, andere werden nicht gehört oder nicht akzeptiert.

Im DISSENS besteht gar ein erhebliches Ungleichgewicht in der Sender-Empfänger-Beziehung. Das linke Element ist deutlich größer und sein herausströmendes Anliegen von offenbar größerer Imposanz als das seines kleineren Gegenübers, was zumindest die wenigen Wollfäden vermuten lassen, die dort nur losen Kontakt herstellen. Anders der DIALOG: Beide Elemente sind von gleicher Größe und stehen über eine Vielzahl an Wollfäden miteinander in Verbindung. Dennoch: Die Kanäle des Informationsaustausches scheinen nicht immer zu funktionieren, wollene Argumente hängen ungehört herab, und die zerrissenen Drahtgebilde geben Zeugnis von ihrer Versehrtheit. Auch DIALEKTIK und DISPUT lassen Probleme in der Verständigung erahnen: Sender und Empfänger haben

sich nicht über die Bedeutung ihrer Sprachsymbole geeinigt, manche Nachricht durchdringt nicht den für sie vorgesehenen Kanal, oder Persönlichkeit und Verhalten des Kommunikationsteilnehmers gibt Anlass zu Irritation. [7]

Die LEBENSABSCHNITTPARTNER (S. 121) stehen zueinander sogar in körperlicher Verbindung. Die beiden Drahtelemente berühren sich, bilden eine Schnittmenge und sind durch Wollfäden gleichsam miteinander verwoben. Die Schnittmenge ist jedoch eher klein, und so ist es ungewiss, wie stabil und wie lang die Verbindung trägt und die Fäden die Beziehung halten können.

Zum gesellschaftlichen Umfeld gehört seit jeher der Aspekt von Datenschutz und Überwachung. Der Mensch ist Ziel und Objekt von Spionen, denen keine persönliche und intime Information zu gering ist, um sie sammeln, verwerten und missbrauchen zu können. Der gläserne Mensch ist im postindustriellen Zeitalter von Internet, Datendigitalisierung und Massenspeicherung keine negative Utopie mehr, sondern bereits Realität geworden. Die mehrteilige Bodenskulptur JUST IGNORE (S. 110) spielt auf diesen Aspekt an. Asymmetrisch geformte Metallflächen, die von jeweils einem ebenfalls metallenen Rundrohr durchstoßen werden, liegen wie Stolperfallen schräg auf dem Boden. Die hohlen Röhren der sechs Elemente sind auf den Betrachter ausgerichtet wie Überwachungsapparate, die ihn aushorchen und ausspähen wollen. Das harte Metall verleiht der Skulptur eine Solidität, die auf die Sturheit eines unerschütterlichen Systems verweist.

Ein wenig subtiler, aber kein bisschen harmloser geht es bei PST – EINFLÜSTERUNG (S. 161) zu. Neben den um das Drahtgebilde hängenden Wollfäden durchdringen gekrümmte Plastikröhren die Maschen und winden sich, unterschwellige Botschaften verbreitend, in das Unterbewusstsein hinein, von wo aus sie scheinbar freie, offenkundig aber fragwürdige Entscheidungen produzieren wollen. Über richtiges oder falsches Handeln, echte oder künstliche Überzeugungen machen wir uns nur flüchtige Gedanken, sie sind zerpfückt und nur in Teilen greifbar, wie auch die Skulptur NICHTS ALS DIE WAHRHEIT (S. 147) beweist.

MENSCH UND NATUR

Natur, so heißt es, sei „die Gesamtheit der vom Menschen unangetasteten Dinge“. Auch der Mensch selbst ist Natur, und in ihm grenzen Natur und Kultur aneinander. [8] In unserem Zeitalter des forcierten Klimawandels zeigt sich die Gewalt der Menschheit gegen die Natur in all ihrer Bedrohlichkeit. Letztlich könnten wir uns selbst zerstören. Als Lebensraum ist uns das, was wir als Natur bezeichnen, bereits vor langer Zeit verloren gegangen. Wir distanzieren uns immer mehr von ihr, als wir begannen Wälder abzuholzen und in Felder umzuwandeln. Was indes kaum ernsthaft zu beklagen ist, da Häuser

zu bauen und Ackerbau zu betreiben unserem Bedürfnis nach Schutz und ausreichender Nahrung nachkam. Doch die Natur soll mehr sein als nur eine ausbeutbare Ressource. Seit dem Wachsen der Städte und der Industrialisierung wandten sich die Künstler der Natur immer häufiger zu, sie nahmen sogar ihre Leinwände und Pinsel mit in die Natur, um all ihre Sinne dort draußen zu entfalten und in ein Gemäldeäquivalent zu übertragen. Die Landschaftsmalerei von Claude Lorrain bis zu Max Pechstein und Emil Nolde spiegelt die einstige Sehnsucht nach der idealen Schönheit der Natur. Heute wird sich der Mensch mit wachsender Beklemmung darüber klar, dass es keine „unberührte Natur“, keine „terra integra“ gibt.

Doch Aufgabe der Kunst ist es nicht, Zustände zu beschreiben. Sie stellt sie vielmehr her. In dem sakral anmutenden Ensemble ES WAR EINMAL EIN BAUM (S. 54–55) ist die Natur bereits den Opfertod gestorben. Industriell gefertigte Halbrohre haben die Stelle der Bäume eingenommen und konfrontieren mitleidlos in ihrer strengen Präsenz den hölzernen Torso eines Baumes, der wie auf einem Altar abgelegt wurde. Schon bald könnte der Mensch seine Natur aus eigener Anschauung nicht mehr kennen. Ihm bliebe dann nur noch die Erinnerung daran, dass es einmal Bäume gab, vor langer Zeit – wie im Märchen.

Im christlichen Kulturkreis besitzt Holz eine besondere Bedeutung, weil Christus an einem hölzernen Marterinstrument zu Tode kam. Daher haftet dem Holz als Werkstoff immer auch ein Odem des Todes an. [9] In der Serie HOLZWEG ABC (S. 91–97) sind Fotografien von gefällten Bäumen mit ihren farbigen Abholz-Markierungen aus aufgemalten Buchstaben auf Holzlattenelemente montiert. Diese können als Trophäen an die Wand gehängt werden. Die in Baumarkt-Ästhetik zusammengetackerten Latten wirken wie missbrauchte Geschwister des Torso-Fundstückes in ES WAR EINMAL EIN BAUM. Wie in der Installation FRAGMENTEN setzt die Künstlerin fotografische Repräsentationen als Medium der Erinnerung ein. Die fragmentarische Ansicht abgeholzter Bäume in verschneiter Romantik erinnern dabei an die dünnen Ruinen eines Caspar David Friedrich und beweinen heute wie seinerzeit die traurige Gegenwart. In Reihe gehängt werden die sieben Tafeln des HOLZWEG ABCs zu einem profanisierten Kreuzweg, dessen kirchliches Äquivalent bekanntlich von der Verurteilung bis zur Grablegung reicht.

DER GRIFF IN DIE WELT

Neben aller Ernsthaftigkeit, durch die sich die gesellschaftlichen und politischen Bezüge im Werk Uscha Rudek-Werlés auszeichnen, muss auch die poetische Ausstrahlung, die viele ihrer Objekte besitzen, Erwähnung finden. Auch überträgt sich der regelmäßig aufblitzende Humor in den Objekten mit leichter Beschwingtheit auf den Betrachter. So strahlt die 2013 entstandene Wandarbeit DENK ICH AN DICH, OH PHYSALIS (S. 36–38) eine

poetische Verspieltheit aus, die demjenigen, der sie schon einmal genossen hat, unwillkürlich den leicht säuerlichen Geschmack der Andenbeere auf die Zunge zaubert. In die Skulptur sind die kleinen Körbchen integriert, in denen die Früchte verkauft werden.

Andere Objekte sind entlarvend hintersinnig. WE GERMANS (S. 220) ist ein selbstironischer, an den Ordnungs- und Sauberkeitsfimmel der Deutschen gerichteter Kommentar, wobei das Blau des Besens als Anspielung an die deutsche Romantik gelesen werden kann. Symbolisch wird sie jedoch durch das braune Tuch der nationalsozialistischen Vergangenheit überdeckt. Der Assoziation des „Auskehrens“ haftet hier ein äußerst bitterer Beigeschmack an.

Den originellen Skulpturen, die ich hier hilfsweise als „Ständerobjekte“ bezeichnen möchte, ist eine unterschwellig humorige oder ironische Note eigen, vermutlich weil ihnen ihrer hoch und schlank aufragenden Form halber eine gewisse menschliche Ausstrahlung anhaftet. Sie wirken wie reliquienartige Stellvertreter abwesender Individuen. Sich gedanklich der Form anverwandelt, erspürt der Betrachter die innere Haltung der Skulptur und belegt sie mit seinen eigenen Assoziationen. Weitere Beispiele für „Ständerobjekte“ sind LINKSLASTIG (S. 130) oder WAKE UP (S. 216).

Der Griff in die Welt ist immer ein persönlicher. Ohne die Welt können wir nicht sein. In die Welt hinein zu greifen, ist in einem Doppelsinne zu verstehen. Zum einen greift die Künstlerin ihr Material aus der Umwelt heraus, sei es ein hölzernes Fundstück aus dem Wald oder ein Metallrohr vom Schrottplatz und benutzt es für ihre Kunstwerke. Zum anderen greift sie im übertragenen, geistigen Sinne auch die sie umgebende Stimmung der Welt auf. Sie formt sie um, macht sie sichtbar und fügt der Welt dabei eine neue Bedeutung hinzu. Der französische Wahrnehmungsforscher Maurice Merleau-Ponty hat einmal formuliert: „Es gibt keinen inneren Menschen. Der Mensch ist zur Welt, er kennt sich einzig in der Welt.“ [10]

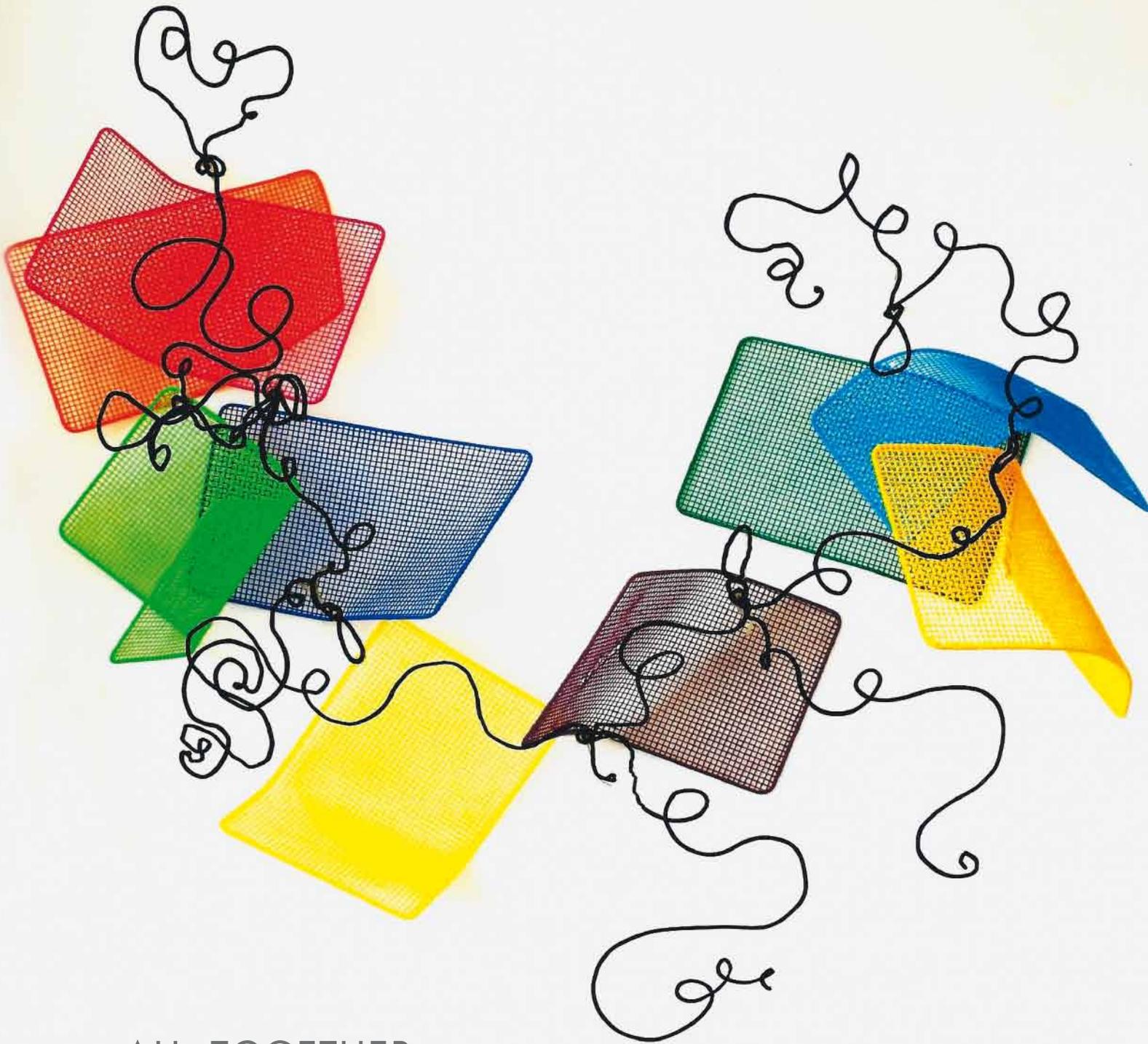
Quellennachweise:

- [1] Theodor Lipps: Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst, Bd. 2: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Hamburg und Leipzig 1906, S. 37
- [2] Henry van de Velde: Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig 1902, S. 188 f.
- [3] zitiert nach: Max Ernst läßt grüßen. Peter Schamoni begegnet Max Ernst. Ausstellungskatalog LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Münster 2009, S. 28
- [4] zitiert nach: Henri Bergson: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Materie und Geist. Jena 1919 (nach: gutenberg.spiegel.de/buch/materie-und-ged-7631/1)
- [5] Andrej Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, zitiert nach: Christian Boltanski: Zeit. Ausstellungskatalog Mathildenhöhe Darmstadt. Ostfildern 2006, S. 101
- [6] siehe hierzu auch den Ausstellungskatalog: Uscha Rudek-Werlé, Erblast D. Kunst als Erinnerungsarbeit. Hrsg.: Uscha Rudek-Werlé und Udo Werlé. Heidelberg, Ubstadt-Weiher, Weil am Rhein, Basel, 2014
- [7] siehe Paul Watzlawick u.a.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern u.a. 1990, S. 24 f.
- [8] nach dem Lexikoneintrag „Natur“, in: Philosophisches Wörterbuch, bearbeitet von Georgi Schischkoff, Stuttgart 1991, S. 501 f.
- [9] siehe den Lexikoneintrag „Holz“, in: Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Hrsg.: Monika Wagner u.a. München 2010, S. 147
- [10] zitiert nach: Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966, S. 7

ABHÄNGIG

Wandobjekt, 2013, Dachdeckernägel auf Eisendraht, Metallkörper,
0,6 x 0,6 m, 5 kg





ALL TOGETHER

Wandobjekt, 2014, Metall, Farbe, Kabel,
1,2 x 0,9 m, 3 kg