

Vom Zeichnen in der Zeit

Klaus Mosettigs abstrakter Blick auf das Konkrete

Rolf Wienkötter

Die tägliche Arbeit des Klaus Mosettig in seinem Wiener Atelier ist nicht jedermanns Sache. Wie würde eine typische Handbewegung aussehen? Sehr gleichförmig, wenn sie seine momentan zeitraubendste Tätigkeit abbilden sollte, nämlich ein geduldiges Aneinanderreihen zentimetergroßer Schraffuren mit Bleistift auf beträchtlichen Formaten, wo sich nach und nach Zeichnungen von höchster Dichte ergeben. Der 1975 in Graz geborene Absolvent der Akademie der bildenden Künste geht über weite Strecken tatsächlich einer monotonen Arbeit nach, deren Konstanz für die Wirksamkeit der Resultate hingegen unerlässlich ist. Eine aktuelle Ausstellung in der Wiener Secession („Pradolux“, 20. Februar bis 13. April) versammelt jüngst entstandene Zeichnungen aus drei verschiedenen Werkgruppen. Mosettigs Kunst hat sich aber schon verschiedener Medien wie Skulptur, Film, Fotografie, Installation oder Künstlerbuch bedient und sich sogar auf lebende Organismen wie Apfelbäume oder Ameisen erstreckt.

In Mosettigs Werken durchdringen sich Welthaltigkeit, visueller Reichtum und eine konzentrierte Reflexion über Begriff und Methoden künstlerischer Arbeit. Was der Künstler mit eigenen Worten als „negativen Realismus“ bezeichnet, lässt sich als einen Wirklichkeitsbezug charakterisieren, der sich selbst aus dem Gleichgewicht bringt, indem er den Gestus des Abbildens durch Überzeichnung untergräbt. Anhand der in der Secession gezeigten Serie *Apollo 11* lässt sich die Strategie erläutern: Am Anfang steht ein Flohmarktfund, eine Folge von Diapositiven nach NASA-Originalaufnahmen, die im Zuge der ersten Mondlandung von 1969 entstanden sind. Die Bilder unterscheiden sich maximal von den Fotos, die ins kollektive Gedächtnis eingegangen sind und Astronauten, Fußabdrücke u. Ä. zeigen. Bei Mosettigs Fund handelt es sich um Nahaufnahmen der Mondoberfläche, die nichts Ruhmreiches an sich haben, sondern formatfüllend eine unförmige, mal mehr, mal weniger strukturierte Anhäufung von Materie ablichten und denkbar wenig Anhaltspunkte liefern, z.B. jeden Hinweis auf die Größenordnung vermissen lassen.

Ohne Kontext werden Bilder unzugänglich, in ihrem Bild-Sein aber erst richtig interessant. Mosettig nimmt die Bilder, wie sie kommen; sie bleiben aber nicht, was sie sind, sondern werden in einen künstlerischen Prozess eingespeist, in dessen Zentrum das Medium der Projektion steht. An die Wand geworfen, wie es treffend heißt, gewinnen die Bilder eine neue Qualität. Dieses neue Bild wird eins zu eins auf Papier übertragen, zeichnerisch regelrecht abgetastet. Das ist allerdings kein mechanischer Vorgang, sondern ein Akt der Interpretation, bedingt durch die Verluste der Vermittlung und Mosettigs dezidiert abstrakte Auffassung dessen, was sich vor ihm „abzeichnet“. Projektion ist Licht, deren Abstufung ein Bild entstehen lässt, und diese „Helligkeitswerte“, wie er es nennt, sind der Stoff seiner Arbeiten. Die Verwendung eines Diaprojektors, gängiges, aber selten problematisiertes Hilfsmittel zeitgenössischer Bildproduktion, wird hier als Thema greifbar, als Arbeitsweise reflektiert. Die scheinbare Unbestechlichkeit der Methode kollidiert mit dem Chaotischen des Motivs, dessen lückenlose Protokollierung sinnlos anmutet. Das höchste Maß an Zartheit erreichen jedoch Zeichnungen wie *Pradolux*, titelgebend für Mosettigs Schau in der Secession. Feinste Markierungen, welche das Blatt wie das Negativ eines Sternenhimmels erscheinen lassen, verdanken sich der optischen Apparatur selbst, sind nichts anderes als das Abbild von Verunreinigungen der Diaprojektorlinse, normalerweise unsichtbar und hier, im eigentlichen Sinn, in den Fokus genommen. Am anderen Ende der Skala steht eine hochironische Serie von Kuhfladen, die in ihrer opulenten Detailversessenheit zufällige Natur zu monumentaler Kunst gerinnen lassen.

Natur scheint in Mosettigs Kunst nicht nur im Modus der Abbildung auf, sondern kann auch Materialcharakter annehmen. So in seiner Installation *Processual Minimalism* (2006, Wittmann Schauraum, Wien) in Form einer temporär in Acrylglasboxen eingeschlossenen Ameisenkolonie. Der Ameisenhügel wird zur Skulptur auf Zeit,

stetiger Veränderung unterworfen, je nach den Lebensbedingungen der Tiere. Der Künstler spielt mit der ihm zugedachten Rolle, „kollaboriert“ mit Vorgängen und Lebewesen, die nicht ganz beherrschbar sind. Apfelbäume haben Mosettig über Jahre hinweg beschäftigt. Unter dem programmatischen Titel *Holzplastik* waren sie 2006 Gegenstand einer Einzelausstellung in der Neuen Galerie Graz. Das Wort „Plastik“ zielt (anders als „Skulptur“) auf den Aufbau als bildnerisches Prinzip, hier als Pflanzenwachstum und als Eingriff des Künstler-Züchters, der die Pflanze durch Veredeln und Pfropfen manipuliert, eine Technik, die sich Mosettig an der Wiener Universität für Bodenkultur angeeignet hat. Natur und Kultur geraten aneinander, weit entfernt von jeder Idylle. Welche Sorten miteinander auskommen müssen, entscheidet sich rein auf der Ebene der Sortennamen. So wird etwa „Kronprinz Rudolf“ mit Ablegern von „Edelkönig“, „Empire“, „Kaiser Alexander“, „Köstlicher König“, „Royal Gala“ und „Summerregent“ versetzt, was der Baum knappe zwei Jahre überlebt hat.

Zeitlichkeit wird hier ebenso angesprochen wie das Verhältnis von Werk und Prozess, Konzept und Zufall, Gelingen und Scheitern. Was künstlerisches Produzieren bedeutet, gerät in eine selbstgewählte Krise, in ein Wechselspiel von Zulassen und Gestalten, Beobachten und Eingreifen. Ist der Baum das Kunstwerk oder die Aktivität des Künstlers, als eine Art Langzeitperformance? Die Ästhetik spielt eine Rolle, ist aber nie Selbstzweck. Geometrisch-strenge, fahrbare Metallstrukturen dienen den Bäumen als eine Art Sockel, als Transporthilfe, Stützgerüst und „Erziehungswerkzeug“ (Mosettig) und machen den Disziplinierungsakt bei aller formalen Eleganz unübersehbar. Zumindest das Ende, der Todesfall, bringt Klarheit: die Vollendung der „Holzplastik“ als von Erde, Topf und Rinde befreiter Stamm.

Streng lineare, sehr fragil anmutende Zeichnungen begleiten das Werden und Vergehen der Bäume, halten in Bild und Schrift die Schritte, Erfolge und Fehlschläge des Zuchtvorgangs fest. Diese Zeichnungen stehen in Verbindung mit dem, was sich im Form der Zeichnung historisch als eine bestimmte Art der Weltwahrnehmung etabliert hat. Ein Zeichnen, dessen Medium die Linie ist, als Schnitt, der die Welt zerteilt, Konturen setzt, Dinge unterscheidbar macht und für Ordnung sorgt. Mosettigs aktuell in der Secession gezeigte Zeichnungen haben damit nichts zu tun, kennen keine Konturen, und Linien nur im Modus der Schraffur. Mosettigs Schraffuren sind von programmatischer Stringenz in ihrer gleichbleibenden Dichte und diagonalen Ausrichtung. Aus der Distanz betrachtet fotografisch und immateriell, erweisen sich die Bilder aus der Nähe als intensiv bearbeitetes Feld, das sich vom Dargestellten emanzipiert. Die Grenzen zwischen „gegenständlich“ und „abstrakt“ werden löchrig, der an sich schon formlose Gegenstand wird einem „abstrakt“ operierenden Arbeitsprozess ausgesetzt, der gerade dem Paradedium in Sachen Wirklichkeitsnähe, der Fotografie, verpflichtet ist.

Die jüngst entstandenen Zeichnungen schließen nahtlos an, unterscheiden sich aber insofern, als sie andere Kunst als Quelle heranziehen. Mosettig wagt sich an Jackson Pollock, den Erfinder der „Drip Paintings“ und Zentralfigur des Abstrakten Expressionismus nach 1945. Eines von Pollocks Großformaten durchläuft die schon bekannten Arbeitsschritte, nämlich *Number 32* (1950, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 269 x 457,5 cm), ein furioses Feld aus schwarzem, getropftem und gegossenem Lack auf unbehandelter Leinwand. Was hinzukommt: Mosettigs Version ist genauso groß ist wie das Pollock-Bild selbst. Das Resultat, in der Secession zu sehen, ist gleichermaßen irritierend wie imposant. Die medialen Transformationen lassen die Dynamik der Farbschlieren zu einem nervösen, zittrigen Gespinnst werden, ausgedünnt und angegriffen, wie vor einem starken Gegenlicht. Pollocks Bilder rangieren für Mosettig zwar auf der gleichen Stufe wie anderes visuelles Ausgangsmaterial. Die Signifikanz dieser Auseinandersetzung ist dennoch evident, zumal sich Mosettig nicht als erster mit diesem „Helden“ der amerikanischen Kunst anlegt. Was als Kritik des Abstrakten Expressionismus gedeutet werden kann, ist aber letztlich nur eine Zuspitzung dessen, was sich in allen seinen Arbeiten zeigt, nämlich eine Ironisierung und absurde Verkehrung von angestaubten, aber langlebigen Topoi einer v.a. schwärmerischen Kunstbetrachtung, die von Authentizität, Spontaneität und visionären Künstlersubjekten erzählt. Einen gewissen Höhepunkt der Paradoxie erreicht Mosettig, wenn er ein besonders schwungvolles Tuschebild von Pollock 15 Mal minutiös wiederholt und mit dieser „Auflage“ von „Unikaten“ die Idee vom einmaligen Original und die Praxis kunstmarktbedingter Vervielfältigung in eine unauflösbare Spannung versetzt. Eine letzte Volte in einem Werk, das mit bedingungsloser Intensität die Bedingtheit von allem, was Bild ist, in den Blick nimmt.