

## Zwischenland. Zu den Arbeiten von Erika Hock

Für das Museum Glaskasten Marl hat Erika Hock im Jahr 2011 ein modulares System entwickelt, das als Display für die Sammlung der Kleinplastiken dient. Es handelt sich um ein 600 Zentimeter breites und 220 Zentimeter hohes Stahlgestell, in das offene Boxen unterschiedlicher Ausdehnung eingesetzt werden können. Mit wenigen Handgriffen kann man die äußerst variable Struktur verwandeln und die Präsentation sowohl formal als auch inhaltlich – letzteres durch den Austausch von Werken – neu justieren.

Mit diesem offenen System, das auf den transparenten, durch umlaufende Glaswände geprägten Charakter der Museumsarchitektur antwortet, hat die Künstlerin ein Objekt geschaffen, das sämtliche Relationen vor Ort berührt und verändert: Die vielen traditionellen Sockel, auf denen die Objekte zuvor präsentiert waren und die den Ausstellungsraum übervölkerten, verloren im Zuge der Aufstellung ihre Funktion und konnten entfernt werden. Die Transparenz des Displays unterstreicht den diaphanen Charakter der Architektur; trotzdem begrenzt das Gestell den Raum in der Art eines Paravents, der die optischen Gewichte im Glaskasten neu verteilt und auf eine souveräne Weise klärt. Doch auch die sozialen beziehungsweise professionellen Symmetrien erhalten neue Achsen: Denn ein integraler Bestandteil des Werks besteht aus der Verabredung, dass die Künstlerin für die Dauer von zwei Jahren insgesamt vier Mal eine Ausstellung mit den Werken aus der Sammlung auf dem Regal kuratiert. Das Möbel regiert den Raum.

Diese Kraft zur Veränderung entwickelt das Werk, weil die Künstlerin den Raum als Bühne betrachtet, auf der sie Energien freisetzen möchte. Das Werk soll nicht in erster Linie die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sondern Aufmerksamkeiten neu verteilen. Hock verzichtet auf eindeutige Zuschreibungen (als Möbel, als Ausstellung, als Kunstwerk) und kann auf diese Weise seine Funktion andauernd modulieren.

Der Titel dieser Arbeit, *Continental Shelf*, charakterisiert ihren transitorischen Status. Ein Kontinentalschelf bezeichnet im Verhältnis von Land und Meer die ausgedehnte Zone, in der das Festland bis zu einer Tiefe von 200 Metern in das Meer hineinragt. Aufgrund seiner geologischen Beschaffenheit rechnet man das Schelf noch zum Kontinent, aufgrund seiner vorgelagerten Topographie aber bereits zum Ozean. Es ist die wirtschaftlich, politisch und geologisch bedeutsamste Zone des Meeres, obwohl sie nur einen geringen Prozentsatz seiner Fläche einnimmt. In diesem Zwischenland, in dem es auf die Perspektive, die Bedeutungen und Aufmerksamkeiten ankommt, bewegt sich die Künstlerin Erika Hock.

Als ein Display ist *Continental Shelf* verwandt mit einer umfangreichen Gruppe von Arbeiten, die die Künstlerin als passive Werke beschreibt, weil ihre Funktion und Bedeutung sehr stark von der jeweiligen Umgebung abhängen. Der Obertitel für diese Gruppe lautet *Shifters*, also Schalter, wobei die alternative Übersetzung als Kulissenschieber ebenfalls wichtige Aspekte dieser Werkgruppe bezeichnet. Denn je nachdem, wo man einen *Shifter* positioniert, werden nicht nur Relationen umgeschaltet, er schafft auch jeweils einen neuen theatralischen Raum, den der Betrachter wie eine Kulisse aktivieren kann.

Einen idealen *Shifter* hat Erika Hock im amerikanischen Generalkonsulat in Düsseldorf in einem Raum platziert, der ebenfalls vollständig von Glaswänden umgeben ist (*Shifters (moiré)*, 2011). Dort stehen fünf Holzrahmen, deren hoch aufragende, teilweise horizontal gegliederte Form die Architektur der Fenster reflektiert, in einem Verbund nebeneinander. Die Künstlerin hat jeden dieser Rahmen mit zwei Lagen transparenten, leicht eingefärbten Seidenstoffs bezogen, der den Blick gleichermaßen auf sich zieht wie irritiert. Durch die Überlagerungen ergibt sich ein dezenter Moiré-Effekt. Als weitere Requisiten stehen eine Sitzbank und eine eingeschaltete Filmleuchte in dem ansonsten leeren Raum. Während die rund um die Uhr eingeschalteten Scheinwerfer am Tag dem Raum die Anmutung eines Filmsets verleihen, der beim Betrachter eine gewisse Erwartung erweckt (als könne ein Schauspieler im nächsten Augenblick den Raum betreten), wandelt ihr Licht in der Nacht den Eindruck der Szene vollkommen: Dann streifen seine Strahlen den Rahmen derart, dass der transparente Charakter des Stoffes verloren geht und die *Shifters* plötzlich als eine präzise definierte Wand im Raum stehen.

Die Wandelbarkeit der *Shifters* erleichtert es der Künstlerin auch, Kollaborationen einzugehen, die in ihrem Werk eine zunehmend wichtige Rolle spielen. Für die Ausstellung *Dissolved Territories* hat sie zum Beispiel den Künstler Kasper Akhoj eingeladen, der im Rahmen des gemeinsamen Projekts seine Diaprojektion *o.T. (Schindler/Gray)* aus dem Jahr 2009 gezeigt hat. Erika Hocks Ziel lautete, in dem großen, rundum verglasten Raum einen separaten Bezirk einzuhegen, der eine gewisse Konzentration auf die Arbeit Akhojs erlaubt. Dabei sollte eine Struktur entstehen, die den Spaziergänger im öffentlichen Raum einlädt, näher zu treten, ohne gleich das ganze Geheimnis der Projektion aufzudecken. Um dies zu erreichen, hat Erika Hock insgesamt 30 mit semitransparentem Seidenstoff bespannte Rahmen aufgestellt. Sie bilden eine lange, modulare Reihe, die sich zuletzt um den Projektor und die Leinwand leicht eindreht. Auch außerhalb der Öffnungszeiten erhält der Betrachter so einen gedämpften Einblick von außen auf die Bilder der Projektion Akhojs.

Hock spielt mit dieser Arbeit auf einen prägenden Topos der Architektur der Moderne an: den Pavillon. Spätestens seit dem Bau des Barcelona-Pavillons durch Mies van der Rohe gilt diese Bauform als eine perfekte offene wie fließende Struktur von hoher Wandelbarkeit und Eleganz. Während der Weltausstellung 1929 fungierte der Barcelona-Pavillon als Display für repräsentative Zwecke. Trotzdem strahlt er eine nahezu nomadische Leichtigkeit aus.

Erika Hocks *Shifters* zitieren das Nomadische, indem sie eine variable, ohne großen Aufwand veränderbare Funktionalität signalisieren. Im Lehmbruck Museum hat die Künstlerin die gleichen 30 Elemente, die in *Dissolved Territories* einen Projektionsraum erzeugt haben, zur Verkleidung der Wände benutzt. Mit Hilfe dieser Ausstattung definiert Hock den Ausstellungsraum, der in dem Museum eher als Transitraum zwischen zwei Gebäudeteilen genutzt wird, neu: Der Stoff an den Wänden lenkt die

Aufmerksamkeit von der Passage auf den Raum und verleiht ihm so einen intimeren, stärker an eine Bühne erinnernden und auch wärmeren Charakter.

Auf dieser Bühne hat sich Erika Hock noch einmal dem Thema Pavillon gewidmet und unter dem Titel *Baldachin und Pavillon* zwei identische, hüfthohe Stahlgerüste aufgestellt. Sie erinnern an Tischgestelle, wie sie zum Beispiel Egon Eiermann 1953 als *Tischgestell Eiermann 1* auf klassische Weise modern ausformuliert hat. Durch minimale Abweichungen im Dekor verschiebt Hock die Bedeutungen: Vier Quasten definieren das eine Element als Baldachinarchitektur, während einfache Rauchglasplatten, die auf das andere Gestell aufgelegt beziehungsweise daran angelehnt wurden, eine Zuordnung als Pavillon erlauben. In der Nähe dieser Zweiergruppe hat die Künstlerin schließlich ein weiteres, etwas breiter gelagertes Gestell mit einer Auflage aus Rauchglas platziert. Durchaus provokativ bezeichnet sie diese Ausführung als ein Möbelstück und nennt sie: *Sechs Modelle auf einem Tisch*.

Das Verwirrspiel mit den Bezeichnungen Baldachin, Pavillon und Tisch für drei kaum unterscheidbare Objekte belegt auch den Humor der Künstlerin. Denn sie führt mit dieser Zusammenstellung vor, dass auch die Mode eine hohe Definitionsmacht über Gegenstände besitzt: Das *Tischgestell Eiermann 1* zum Beispiel wurde als Zeichentisch entwickelt und gehört heute zu den beliebtesten Schreibtischen in bürgerlichen Haushalten, die ihren Wohnraum mit vorgeblich zeitloser Modernität codieren möchten. Aber auch im jüngeren Ausstellungsdesign hat das Gestell häufig Anwendung gefunden und wird dort gerne als eine Art weitflächiger Sockel benutzt, so wie es die Künstlerin paradigmatisch mit ihrer Arbeit *Sechs Modelle auf einem Tisch* vorführt.

Von zentraler Bedeutung für das Verständnis der Arbeit von Erika Hock ist dabei die Frage nach der Maßstäblichkeit: Denn je nachdem, wie die Betrachter ein Werk lesen, verstehen sie es als ein Modell oder als konkrete Architektur oder als etwas, das die Künstlerin als ein „1 : 1 – Raummodell“ bezeichnet, also eine Skizze in Originalgröße, die trotz ihres provisorischen Charakters die Präsenz und Funktionalität eines gebauten Raums entwickelt (wie der Projektions-Pavillon in der Ausstellung *Dissolved Territories*). Durch den provozierenden Mangel an Unterscheidungsmerkmalen zwischen den diversen Begrifflichkeiten weist Hock darauf hin, dass es ihr immer um die *I d e e i n e s R a u m e s* geht, um seine Potentialität, seine Bezüglichkeit, um seine theatralische Ausstrahlung. Ihre Definition eines Modells lautet: Ein Modell generiert ein Theater im Kopf und ist insofern nur graduell unterscheidbar von einem realen Bühnenraum. Beide Aufführungsorte müssen – das ist für die Künstlerin wesentlich – durch die Betrachter aktiviert werden.

Aus diesem Grund hat Hock zum Beispiel das berühmte Dreischeibenhochhaus der Architekten Hentrich, Petschnigg & Partner (Düsseldorf 1957-1960) als ein Modell nachgebaut, dessen Höhe die menschliche Größe ein wenig übersteigt. Hier zeigt sich das Spiel mit den Potentialitäten in einer überraschenden Umkehrung. Denn erst das Modell ermöglicht es dem Betrachter, selbst zum Akteur zu werden und die Möglichkeiten, die sich aus einem assoziativen Umgang mit dem Bau ergeben, in eine handfeste Realität zu transformieren: Mit ihrer Übersetzung des Originals in ein Modell bezieht sich Hock auf eine

Feststellung Friedrich Tamms, der das Haus als einen urbanen Raumteiler bezeichnete. Hock hat ihrem Modell des Dreischiebenhauses daher Gleitschienen angefügt, so dass man die unterschiedlichen Scheiben nun mit leichter Hand ausziehen und dabei das Volumen in der Breite wie bei einem flexiblen Raumteiler rasch verändern kann.

Neben den *Displays* und *Shifters* widmet sich Erika Hock in den vergangenen beiden Jahren schließlich auch einer dritten Werkgruppe, in denen die Elemente nicht passivisch, strukturierend, sondern als eigenständige Akteure auftreten.

In der bereits erwähnten Ausstellung *Dissolving Territories*, für die sie einen Projektionsraum für die Arbeit von Kasper Akhoj geschaffen hatte, findet sich ein solcher Akteur, der trotz seiner randständigen Positionierung einen nachhaltigen Eindruck hinterlässt: die Arbeit *Public Intimacy* (2011). Dabei handelt es sich um den getreuen Nachbau eines Beistelltisches von dem französischen Designer Etienne Kohlmann aus der Zeit des Art Deco. Diesem Möbel entspringt in der Ausführung Hocks eine mehrfach geschwungene, elegante Bogenlampe aus Messing und beleuchtet mit einer nackten Glühbirne eine weitere Kopie des Beistelltisches. Allerdings erweist sich das zweite, auf die Seite gekippte Möbelstück bei näherer Betrachtung nicht als eine identische, sondern durch eine Achsenspiegelung unmerklich veränderte Replik des Originals. Dabei unterstreicht das grelle Licht die hoch glänzenden Oberflächen der beiden Stücke, für die Erika Hock ein Material ausgewählt hat, das schon der italienische Designer Ettore Sottsass häufig verwendet hat: Abet Laminat. Das ausgewählte Kunststoffdekor erinnert an geflammte Nussbaummaser, die auch zur Zeit des Art Deco gerne benutzt wurde und proklamiert zugleich seinen artifiziellen Charakter.

Mit *Public Intimacy* verknüpft Erika Hock Elemente der Moderne (Art Deco) mit Elementen der Postmoderne (Sottsass) und zeigt dabei einen Weg auf, wie die Errungenschaften beider Epochen analysiert und für die Gegenwart fruchtbar gemacht werden können. Auf einer narrativen Ebene verbindet sie die Intimität eines privaten Möbels mit der ausgeleuchteten Öffentlichkeit einer Ausstellung. Auch hier erzeugt der Widerspruch sowohl Humor als auch rhetorische Übersteigerung. Hock setzt gerne Spots – oder hier: das grelle Lampenlicht – und inszeniert die Gegenstände wie Filmstars. Sie denkt mit dem geschulten Blick einer Kinogängerin beziehungsweise Regisseurin. In *Public Intimacy* wird diese kinematographische Perspektive durch viele Details deutlich: durch die bereits angesprochene Dramaturgie des Lichts, aber auch durch die Welles'schen Spiegelungen sowohl der Kunststoffoberflächen, die den Umraum hoch glänzend reproduzieren, als auch der spiegelverkehrt replizierten Möbel und schließlich der formalen Spiegelung, die sich aus der Kurvatur des Möbels in Korrespondenz zum eingeschwungenen Projektionsraum für die Arbeit von Kasper Akhoj ergibt. Es handelt sich immer um Verschiebungen und Bewegungen, die den laufenden Bildern des Kinos strukturell verwandter sind als der erhabenen Statik der Minimal Art.

Es verwundert daher nicht, dass die Künstlerin ihr jüngstes und bisher größtes Projekt dem Kino selbst gewidmet hat. Im Jacobigarten des Malkastens in Düsseldorf hat sie einen *Pavillon of Moving Images*

aufgestellt, der sämtliche konstituierenden Merkmale ihres Werks zusammenfasst: das Interesse an nomadischen Architekturen, die Aufhebung der Unterschiede zwischen Modell und Architektur, den kollaborativen Anspruch vieler ihrer Arbeiten und eine Synthese aus den aktiven und passiven Möglichkeiten ihrer Kunst.

Aus der multiplen Faltung einer einfachen Fläche entstand die abgekantete Spiralförmigkeit für das Kino, das aus Holz gezimmert und dessen Oberfläche mit Jute verkleidet ist. Zu den Seiten hin offen, verkörpert die zugrundeliegende Form wesentliche Techniken der Moderne, wie sie von Le Corbusier und vor allem durch Charlotte Perriand entwickelt wurden, die den Architekten beim Design seiner Möbel beriet. Denn beide lernten von der Natur, indem sie konstruktive Prinzipien wie zum Beispiel die Spiralförmigkeit des Schneckenhauses für ihre Entwürfe analysierten und nutzten.

In Zusammenarbeit mit dem Kurator Philipp Fürnkäs hat Erika Hock für das Projekt *Cineorama - Pavillon of Moving Images* ein Filmprogramm mit Werken anderer Künstlerinnen und Künstler ausgearbeitet, das im Sommer 2012 über die Dauer von neun Wochen öffentlich vorgeführt und diskutiert wird.

Der Pavillon fügt sich behutsam in die Umgebung ein. Die Jute korrespondiert mit der Rinde der Bäume im Jacobigarten. Ihre leicht dämpfenden Eigenschaften modellieren den Ton auf eine Weise, die ideal für Kinovorführungen im Freien ist: weich und intim, aber auch klar und präzise. Legt man den grundlegenden Anspruch von Erika Hock an ihr eigenes Werk zu Grunde, „Raum für eine Narration zu schaffen“, dann hat sie ihn mit dem *Pavillon of Moving Images* auf ideale Weise eingelöst.

Die zurückhaltende Gestaltung des Kinopavillons, seine Korrespondenz mit dem Umraum und die Leichtigkeit seiner Struktur stehen in einem größtmöglichen Gegensatz zu den riesenhaften Stadien, Amphitheatern und Lichtspielsälen, die Hock als miniaturisierte schwarz-weiß-Abbildungen auf ihre neuesten Faltoobjekte appliziert hat. Während die Originale wie zum Beispiel das Kolosseum in Rom ihren urbanen Geltungsanspruch durch Monumentalität und Beziehungslosigkeit zum Ausdruck bringen, werden sie in den Faltungen zu Elementen eines Spiels: Hock hat die Abbildungen auf Dreiecke aus Pappe geklebt und diese zu Schlaufen verbunden. So können sie wie Spielzeugmodelle mit wenigen Griffen umgefaltet und in ständig neue Relationen versetzt werden. Durch diese Umdeutung wird den historischen Bauten ein handlicher, modularer Charakter zugewiesen. Ihr dereinst gegen das Individuum gerichteter Anspruch, der auf unheimliche Weise vor allem dann zum Ausdruck kommt, wenn die Gebäude gerade nicht für Aufführungen genutzt werden, erweist sich im Modell nur noch als eine rhetorische Behauptung. Erika Hock setzt gegen die überwältigende Beredsamkeit der Monumentalität die leise Unabgeschlossenheit ihres Bandwerks und die Offenheit der Kommunikation, die ihr Werk ermöglicht.

*Markus Heinzelmann*