

Jochen Schimmang

## Kratzer

Zur Spurenarbeit von Rilo Chmielorz

hierauf  
verstummet  
er und  
kratzt  
sich im  
Kopf A.  
Gryphius

Rilo Chmielorz steht im Wassertank des Alten Wasserturms von Viersen am Niederrhein. Der aus Stahlblech gebaute Kessel hat einen Durchmesser von etwa acht Metern. Die Künstlerin kratzt beidhändig mit Stahlstiften Wellenlinien in die Kesselwand: Die Wellen evozieren das Wasser, dem der Kessel einst als Reservoir gedient hat. Roststaub wird aufgewirbelt. Die Besucher der Performance befinden sich mit ihr im Kessel, dessen Tür verschlossen ist. Über Kontaktmikrophone und vier an der Außenwand des Kessels installierte Lautsprecher werden die Kratzgeräusche, elektroakustisch verzögert durch Echo und Hall, nach außen übertragen. Langsam beginnt die Kesselwand zu schwingen, die Schwingungen übertragen sich auf die Zuschauer und die Künstlerin.

Die gesamte Aktion dauert etwa eine Viertelstunde und ist exemplarisch für die Arbeit der 1954 geborenen Malerin und Performancekünstlerin, die in Köln aufwuchs und auch heute dort lebt. Sie reagiert damit auf einen vorgefundenen Raum und ein vorgefundenes Material, in dem sie Resonanz schafft, akustische und physische, und zugleich untilgbare Spuren hinterläßt. An diesen Raum und an dieses Material ist die Performance gebunden. Sie ist nicht wiederholbar. Sie kann als die vielleicht bisher konsequenteste Arbeit von Rilo Chmielorz gelten.

Oder: Die Performance *Palimpsest aus Wasser* in diesem Sommer im Landesmuseum Mainz. Uraufgeführt wurde diese Arbeit im vergangenen Jahr im Rahmen des Internationalen Festivals für Neue Musik in Alicante, wo Chmielorz mehrere Jahre gelebt hat. Sieben flache Stahlcontainer sind mit einer dünnen Eisschicht präpariert und werden von der Künstlerin mit ihrem Zeichenrepertoire bekratzt. Durch installierte Kontaktmikros werden auch hier die Kratzgeräusche per Lautsprecher übertragen. Naturgemäß lösen sich die gekratzten Zeichen nach einiger Zeit wieder in Wasser auf. Es bleibt jedoch die reale Möglichkeit, das gleiche Wasser wieder zu gefrieren und neu zu bekratzen, es als Palimpsest zu benutzen. In Mainz agierte Chmielorz in der sogenannten Steinhalle des Landesmuseums, in der Relikte von Ausgrabungen aus der Römerzeit ausgestellt sind. Sie installierte die Stahlcontainer in einer durch zwei Torbögen gebildeten Gasse. Gegenüber Alicante wurde die Arbeit um eine weitere Dimension ergänzt. Gemeinsam mit dem Musiker und Tontechniker Klaus Stühlen, mit dem sie seit Jahren zusammenarbeitet, bereitete sie eine Tonkassette vor, auf der Wasserklänge im weitesten Sinne verarbeitet und während der Performance abgespielt wurden. Die akustische Dimension tritt also hier nicht nur in Gestalt der Kratzgeräusche hervor, sondern es findet darüber hinaus ein Dialog mit einer autonomen Komposition statt.



*Kratz-nanz im Kessel*, Alter Wasserturm, Viersen 1993, Foto: Werner Büg

In diesen beiden Aktionen sind die wesentlichen Elemente von Chmielorz' Performancekunst versammelt: Interaktion mit einem gegebenen Raum und einem gegebenem Material, Zusammenwirken von visuellem und auditivem Moment, Bezugnahme auf Geschichte, das Hinterlassen von Spuren: der Gestus des Kratzens.

»Nur, was mich kratzt, daran erinnere ich mich auch«, sagt Rilo Chmielorz. Nur das hinterläßt Spuren. Die Räume, in denen sie arbeitet, sind geschichtliche: der nicht mehr in Betrieb befindliche Wassertank in Viersen, die Relikte der römischen Besiedlung im Rheinland. Die Affinität zu geschichtlichen Räumen ist durchgängig, ihre erste öffentliche Kratzperformance drang sogar in den vorgeschichtlichen Raum ein: in den des Mythos.

*Odysseus und die Sirenen* hieß diese Arbeit, die 1986 in einer Kölner Galerie aufgeführt wurde. Auf einer riesigen Holzplatte, auf der ein Gips-Sandgemisch aufgetragen und mit blauen Pigmenten eingefärbt wurde, sehen wir ganz links eine Gruppe von drei Mischwesen, rechts einen gefesselten Mann eingeritzt. In der Aktion beginnt ein Dialog: Wellenlinien werden von der einen zur anderen Seite in die Tafel gekratzt, die Verführungsarbeit der Sirenen, der Odysseus dem Mythos zufolge erfolgreichen Widerstand leistet, hat begonnen. Selbstverständlich werden auch hier die Kratzgeräusche elektroakustisch übertragen, wir sehen und hören den Gesang der Sirenen. Odysseus antwortet mit Geschrei: gezackte Linien führen von ihm zu den Sirenen zurück. Am Ende bleibt die Installation. Der Gesang ist verklungen, aber die visuellen Spuren bleiben, Spuren, die Odysseus auch nach der Überwindung der Gefahr nicht einfach abschütteln kann. Noch in der fertigen Installation ist etwas von der enormen Spannung der Situation erhalten geblieben, deren ganzes Ausmaß natürlich nur die Besucher der damaligen Performance erleben konnten.

Exemplarisch läßt sich an dieser Aktion die jeweilige Verwendung des Zeichenrepertoires darstellen, mit dem Chmielorz arbeitet. Die Kratzspuren sind nichts weniger als beliebig, sondern werden immer in Korrelation zu ihrer akustischen Rückkoppelung eingesetzt. Wellenlinien ergeben einen anderen Klang als gezackte, kurze stakkatoartige Striche einen anderen als Kreise. *Das Zeichenrepertoire ist die Partitur*. Das Sichtbare und das Hörbare stehen gleichberechtigt nebeneinander, die Klänge sind mehr als ein bloßer »Effekt«. Um Effekte geht es überhaupt nicht, sondern immer um eine doppelte Besetzung des Raums: visuell und auditiv.

Der Komplementärbegriff zum Raum ist die Zeit. Diese beginnt in Chmielorz' neueren Arbeiten eine zunehmend größere Rolle zu spielen. Gewiß war Zeit auch in den bisherigen Aktionen immer ein Faktor, angefangen von der in der Regel zwei bis dreimonatigen Vorbereitungszeit und ihrer auf fünfzehn bis zwanzig Minuten begrenzten

Dauer (das Kratzen ist ein Akt, der physisch hohe Anforderungen stellt und länger kaum durchzuhalten ist), vor allem aber auf der akustischen Ebene. Der Klang ist bekanntlich ein zeitliches Ereignis, und in Chmielorz' Aktionen wird diese zeitliche Dimension verdoppelt: Der Besucher kann hören, was gerade gekratzt wird, aber als Nachhall und Echo auch noch das, was eben gekratzt worden ist. Jetztzeit und vergangene Zeit fallen zusammen.



Pa1mpsest aus Wasser, Landesmuseum Mainz, Juni 1994, Foto: Werner Büg

Wirklich thematisch aber wird die Zeit in der neuen, für das Apollohuis in Eindhoven geplanten Performance *Hora legal (Normaluhr)*. Die Künstlerin wird hier 24 kleine Schiefertafeln an zwei Wänden verteilen, die den vierundzwanzig Stunden des Tages entsprechen. Jeder Tafel wird eine eigene Lichtquelle zugeordnet. Dies kann ein Strahler, ein Halogenlicht oder auch nur eine einfache Kerze sein. Die einzelnen Tafeln werden im Wechsel von Wand zu Wand bekratzt, jede einzelne Stunde wird gewürdigt. Zugleich wird eine Toncollage zu hören sein: gesungene Tonleitern, indische Ragas (die in der indischen Musiktradition ihrerseits immer eine bestimmte Tages- oder Jahreszeit repräsentieren), Fragmente aus dem Radio (etwa Teile einer Fußballübertragung). Alle 24 Stunden sind zugleich präsent, aber immer nur eine, diejenige, an der Rilo Chmielorz arbeitet, ist *jetzt*. Um die Frage, was *jetzt* ist, wie es erfahrbar wird, wird diese Aktion kreisen. Die eine Stunde allerdings ist als Stunde nur definiert dadurch, daß es Stunden davor gegeben hat und andere danach geben wird. Sie ist kein Zeit»Punkt«, sondern etwas Transitorisches (Eindhoven: 5.-6.11.).

Das Transitorische, die Erosion, die Verwandlung, der Übergang interessieren Rilo Chmielorz schon seit Jahren. Sie hat sich auch theoretisch mit der Psychoanalyse und den Begriffen des »Übergangsobjekts« und des »Übergangsraums« beschäftigt. Für eine Performancekünstlerin, deren Aktionen ja prinzipiell nicht aufbewahrt, nicht museal archiviert werden können (außer in Katalogform oder als Film), liegt das ohnehin nahe. Denkt man aber etwa an das *Palimpsest aus Wasser*, so zielen einige der Arbeiten auch in sich auf den Übergang, die Metamorphose. Die Zeichen im Eis verschwinden, wenn das Eis sich in Wasser verwandelt. Sie können neu gesetzt werden, wenn das Wasser wieder zu Eis gefroren wird.

Dieser Aspekt stand schon in den Arbeiten über den *Espacio Natural (Naturraum)* im Mittelpunkt, die 1991 in der Madrider Galerie Jorge Kreisler zu sehen waren. Die Bilder – selbstverständlich gekratzt – zeigten kleine tierähnliche Lebewesen inmitten einer sehr leeren, wüstenähnlichen Landschaft. Um eine konkrete Landschaft handelte es sich, die Sierra von Alicante nämlich, in deren unmittelbarer Nähe die Künstlerin mehrere Jahre lebte. Die kleinen Tiere, so assoziiert der Betrachter, sind nach dem nächsten kleinen Sandsturm verschwunden, mehr noch: die ganze Oberfläche und sichtbare Struktur dieser Landschaft hat sich danach verändert.

An diesen Ansatz und diese Landschaft knüpft das Projekt *Tellurische Topologien* an, an dem Rilo Chmielorz zusammen mit dem spanischen Komponisten Gregorio Jimenez auf der Basis eines gemeinsamen Stipendiums arbeitet. Beide haben sich in den vergangenen Monaten intensiv mit der Sierra de Alicante auseinandergesetzt, Fotos und Tonaufnahmen gemacht, Steine und Erde gesammelt; Jimenez hat erste Kompositionen dazu geschrieben. Es ist eine Landschaft, wie es nur wenige in Europa gibt, karg, arm, schroff, gekennzeichnet von Erosion und Wandel. Sehr bald wurde Chmielorz klar, daß diese Arbeit eine über die vier Elemente werden müßte und zugleich eine über das eigene, das menschliche Verhältnis zur Natur: der Mensch als ihr Teil und als in sie Eingreifender. Inzwischen ist das Projekt soweit gediehen, daß sie ein Konzept für seine szenische Umsetzung erarbeiten kann. Interessant ist vor allem, daß diese in einem Theaterraum erfolgen soll. Mit anderen Worten: Der Naturraum, der den Ausgangspunkt bildete, wird in den künstlichen Raum par excellence eingeholt, den des Theaters, die extremste Metamorphose, die man sich denken kann.

Es hat mehr als nur anekdotischen Charakter, wenn man rekonstruiert, wie es mit der Technik des Kratzens begonnen hat. Rilo Chmielorz gehörte in den achtziger Jahren zur Künstlergruppe *Köln 1*, deren Mitglieder sich gegenseitig in ihren Ateliers trafen, um gemeinsam zu arbeiten. Wann genau der Vorschlag kam, Bilder nicht mehr zu malen, sondern zu kratzen, kann sie sich nicht mehr erinnern, deutlich jedoch daran, daß dies für alle Beteiligten eine neue Erfahrung war. »Die gemalte Linie läßt sich ändern, übermalen, tilgen«, sagt sie, »die gekratzte Linie erfordert Entschiedenheit und ist selber etwas Entschiedenes: Sie ist untilgbar da.« Die Erfahrung, daß diese Technik mit Geräusch verbunden war, führte zudem zu einer neuen Form der Präsentation. *Köln 1* veranstaltete keine Ausstellungen, sondern öffentliche *Kratzfestivals*, insgesamt drei, die in der Kölner Kunstszene ein gewisses Aufsehen hervorriefen, gleichsam Vorläufer der späteren Performances von Chmielorz. Die akustische Dimension blieb hierbei jedoch noch reine Begleiterscheinung, die Möglichkeiten ihrer Autonomie und Gleichberechtigung wurden nicht begriffen. *Köln 1* löste sich bald auf, die anderen Mitglieder der Gruppe gingen andere Wege: für sie blieb das Kratzen ein Übergangsstadium. »Für mich dagegen eröffnete sich ein ganzer Kosmos«, sagt die Künstlerin. »Ich hatte schon früh das Gefühl gehabt, im reinen Bild nie ganz das sagen zu können, was ich sagen wollte. Die Technik des Kratzens, erweitert durch die Performancekunst, die Einbeziehung und Weiterentwicklung der akustischen Dimension, die Zusammenarbeit mit Musikern, der Bezug auf gegebene Räume und Materialien erschlossen mir ganz neue Möglichkeiten. Inzwischen habe ich eine ganz und gar eigene Sprache entwickelt, in der noch längst nicht alles gesagt ist, was es zu sagen gibt.«

