



Regina Moritz
romance of industry

Das Projekt „*romance of industry*“ von Regina Moritz ist äußerst interessant, da sie mit Ihrer Konzeptmalerei dem, aus der Realität bekannten Motiv eine neue Erscheinungsform verleiht, wodurch eine völlig andere Wirkung entsteht.

Der Betrachter wird mit Industrieobjekten konfrontiert, die auf den ersten Blick vertraut wirken – aber auch nicht. Bei genauerer Betrachtung wird klar, dass die einzelnen Bildelemente wie Puzzelsteine neu zusammengesetzt sind. Rohre, Platten, Gitter, Leitungen u.s.w. sind ihrer Funktion enthoben und werden malerisch, formell zu einem neuen Konstrukt verbunden.

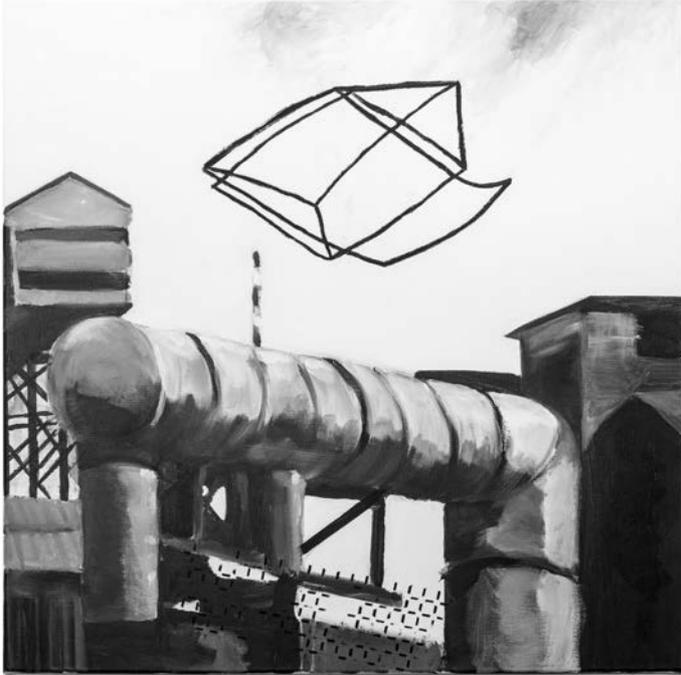
Der Reiz an dem neu entstandenen Objekt ist gerade das Unbekannte. Für den Betrachter beginnt nun eine Entdeckungsreise in eine malerische Bildwelt geprägt von spontaner Konzeptstruktur.

Ich persönlich sehe die Bilder von Regina Moritz als Einladung die bekannte Realität hinter sich zu lassen und sich auf eine neue, malerische Formensprache einzulassen und dabei die Fantasie als Triebfeder zu verwenden.

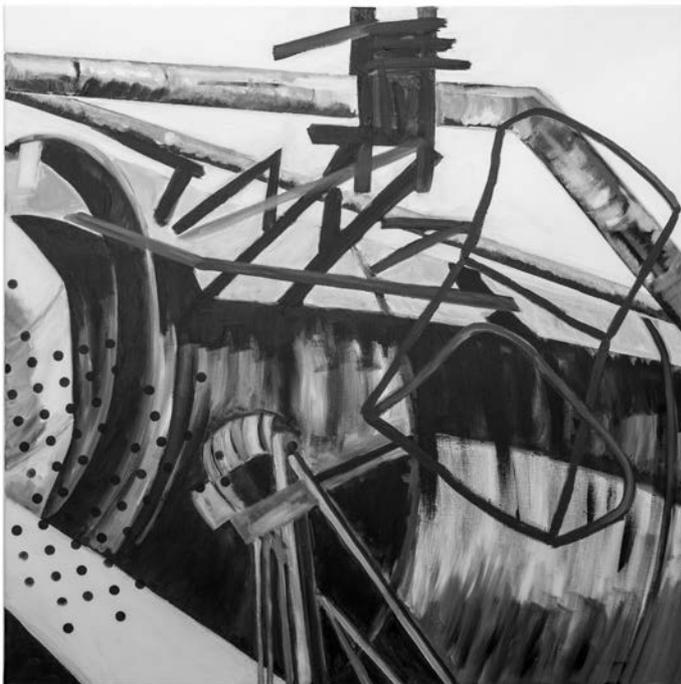
Philipp Worel, (*1977 in Wien) lebt als Kunsthistoriker in Wien.



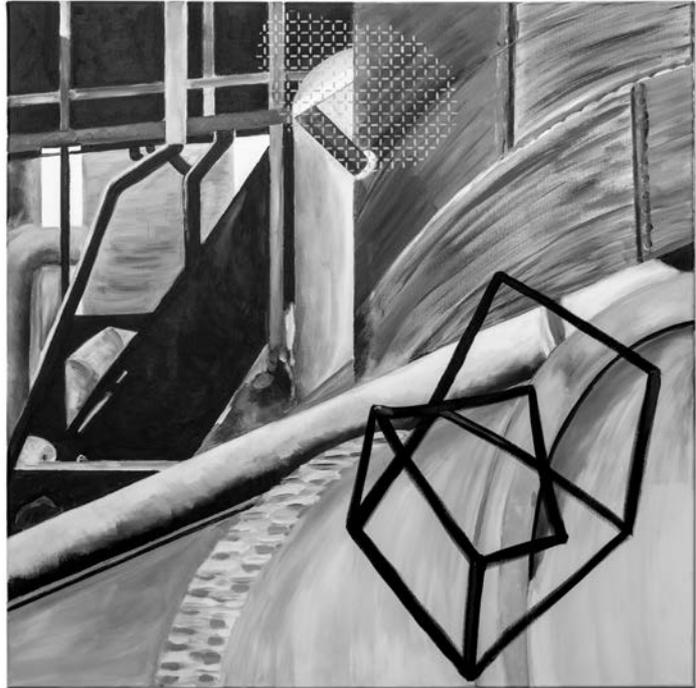
WVNR 1522, *verdrossen abgeschwenkt*, 2017, Acryl auf Molino, 170×170 cm



WVNR 1505, *leidlich unbedeckte tatsachen in gestürmer weise*, 2017, Acryl und Öl auf Baumwolle, 70×70 cm



WVNR 1508, *metallisches evokationskonzentrat*, 2017, Acryl und Öl auf Baumwolle, 90×90 cm



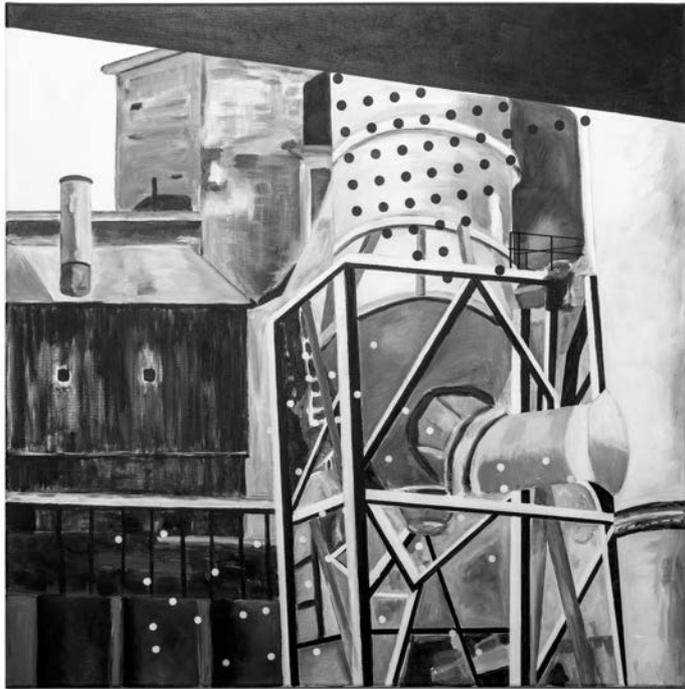
WVNR 1513, *zweckgebunden unverfälscht*, 2017, Acryl und Öl auf Baumwolle, 90×90 cm



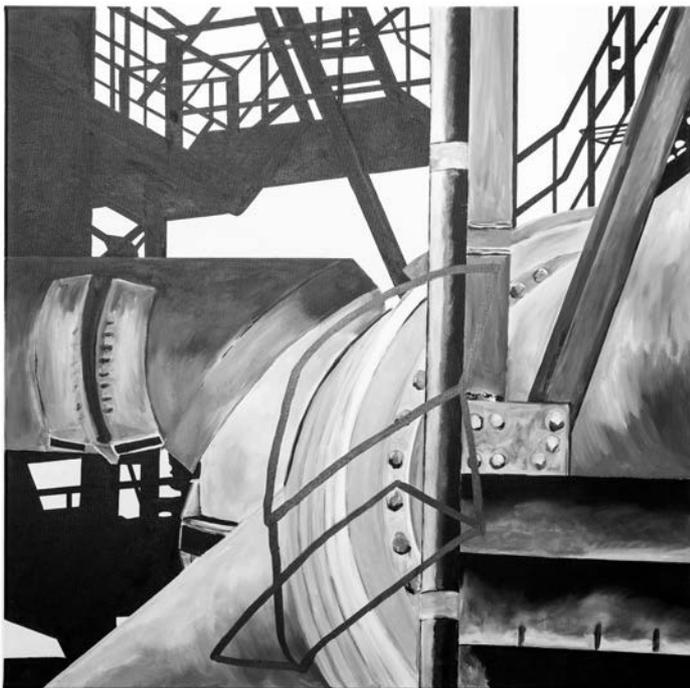
WVNR 1515, *verschattet im licht*, 2017, Acryl und Öl auf Baumwolle, 90×90 cm







WVNR 1517, *verschlingende zeitperspektiven*, 2017,
Acryl und Öl auf Baumwolle, 90×90 cm

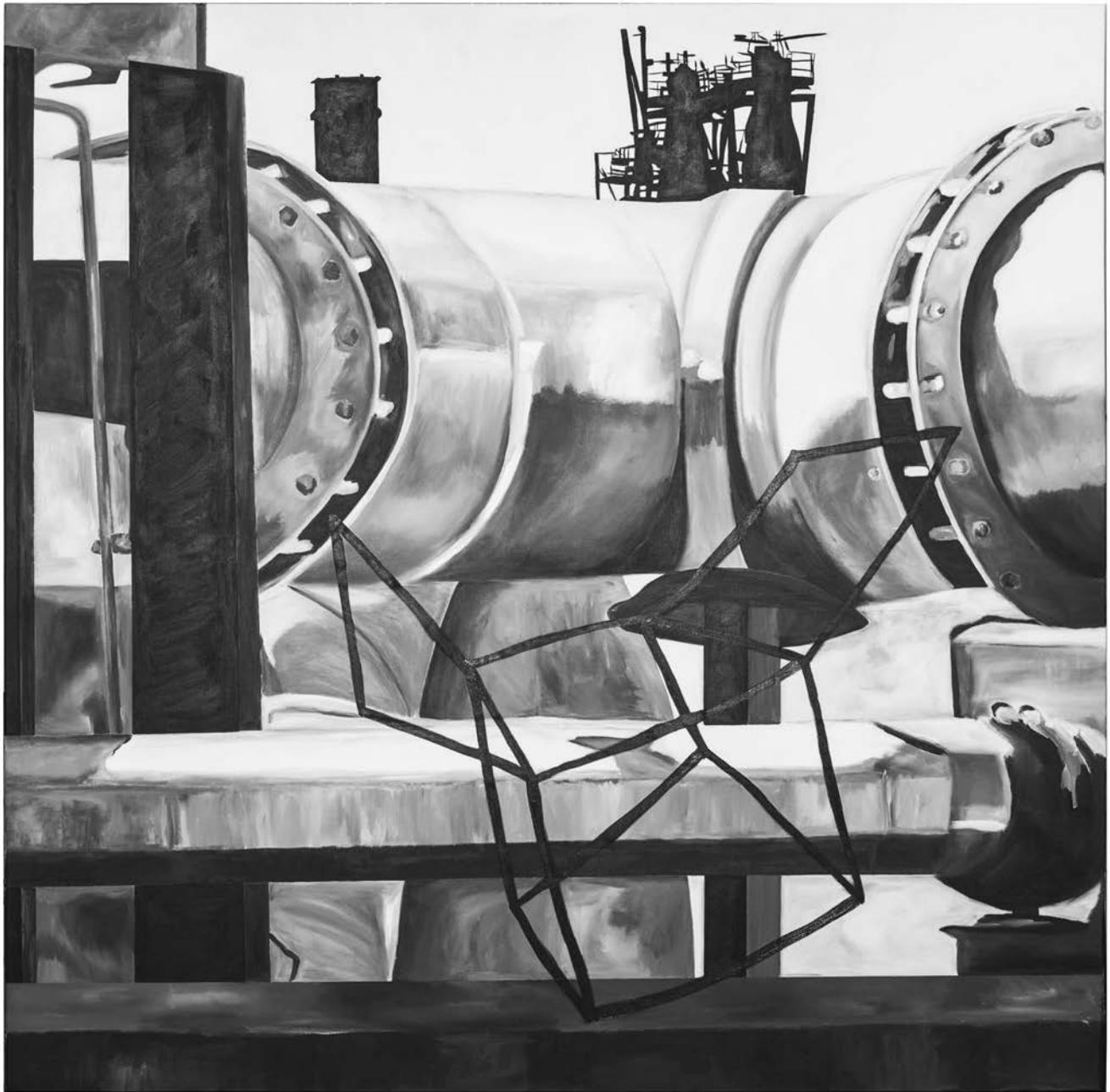


WVNR 1521, *hintergrundiger vordergrund*, 2017, Acryl
und Öl auf Baumwolle, 90×90 cm













Dem Werk Leben einhauchen

Gespräch zu fünft über Gemälde aus der Serie *romance of industry* von Regina Moritz

*Harald Brossmann, Franz Haneder, Regina Moritz,
Thomas Raab, Marcus Schneeberger*

Ort: VOEST, Werksgelände Linz, Gebäude 19,
Besprechungszimmer Betriebsrat
Zeit: Freitag, 9. März 2018

TR: Ich finde merkwürdig, wie schwer man mit Worten beschreiben kann, was man auf Bildern eigentlich sieht, ohne sich auf kunsthistorischen Jargon zurückzuziehen. Wie würdet ihr zum Beispiel dieses Bild Reginas beschreiben?

(Schweigen)



WVNR 1506, *erfüllte ausweichlichkeit*, 2017, Acryl und Ölauf Baumwolle, 90×90 cm

TR: Soll ich anfangen?

HB: Ja, vielleicht fängst du an...

TR: Als erstes fällt mir da rechts das Rohr auf, wenn es denn ein Rohr ist. Und dann sind da mehrere Rohre verschiedener Dimension...

HB: Mir fällt als erstes die Box auf oder wie man dazu sagen soll. Die Rohre sind rund und bilden den Vordergrund und als Pendant dazu haben wir dieses kantige, eckige Was-auch-immer. Eine Box ist es ja nicht. Sollte man besser Kreuzersessel ohne Füße sagen?

FH: Mir fällt auf, dass die Rohre so angeordnet sind, wie man sie im Werk auch sehen kann – z.B. nach Form oder nach Symmetrie. Das Eckige oder der Pfeil oder was das ist da links oben, das sieht sehr kämpferisch aus. Da links ist irgendetwas durcheinander, würde ich

sagen, und rechts befindet sich im Gegensatz dazu die Ordnung. Rechts ist alles dem Abstand nach geordnet und ruhig, links ist die Unruhe. Das passt auch irgendwie gut zu den vielen Sachen, die im Werk passieren: viele Pensionierungen, neue Leute, die dazukommen, Wechsel im Personal. So könnte man das aus meiner Sicht interpretieren. Rechts ist noch Ordnung, links kommt aber schon das Neue...

TR: Ja. Mir fällt auf, dass das da auf dem Turm in der linken Bildhälfte das Geländer so gebogen ist. Oder ist das überhaupt ein Geländer?

FH: Da ist der Aufstieg von einem Rohr dargestellt, glaube ich, bei dem man eigentlich das Obere betätigen kann. Ich sehe da eine Führung und oben eine Abblaseklappe oder was das sein soll.

HB: Ich würde auch sagen, dass das eine Abblaseklappe ist...

TR: Wo ist die? Die sehe ich gar nicht.

RM: Kannst du ja nicht, weil du die Bedeutung nicht kennst – oder wir beide.

TR: Links erkenne ich überhaupt wenig. Da hängt doch ein Rohr herunter. Was ist denn das überhaupt?

HB: Das ist ein Absaugkrümmer und oben geht eine Entlüftung raus. Also wieder: Rechts ist die Ordnung und links wird Druck abgelassen, wobei das Geländer, an dem man sich anhalten kann, ein bisschen Sicherheit bietet.

MS: Obwohl das technisch nicht in Ordnung dargestellt ist...

FH: Nein, technisch sieht's anders aus.

TR: Ja, eben, ich sehe da links ja einen Elefantenrüssel!

FH (lacht): Das ist ein Abblaserohr!

TR (lacht): Ich nehme an, Regina, dass du das linke Motiv absichtlich nicht so gut erkennbar gemalt hast. Ist das auf der Fotovorlage überhaupt ein einziges Teil gewesen?

RM: Nein, nein, das sind lauter verschiedene Elemente von verschiedenen Fotos. Die Wirklichkeit sieht nicht so aus. Es ist keine Abbildung von einem Foto, sondern von mehreren, die zusammenflickt wurden.

HB: Ich wollte gerade sagen, dass es mir so vorkommt, als wäre das eine Mischung aus MEROS¹ und Hochofen. Gerade wir haben oft in oder mit den Rohren zu arbeiten, weswegen mir die sehr vertraut vorkommen. Ich habe mir weiter gedacht, dass der eckige Kasten da oben...

1 MEROS steht für „Maximized Emission Reduction of Sintering“ und ist eine Anlage zur Reduktion von Emissionen aus der Sinteranlage.

FH: Der irritiert, oder?

HB: Was könnte er meinen? Sollte es eine Box sein, so ist sie *offen*. Wie wenn man einen Deckel aufmacht und sagt: „Jetzt schau einmal raus aus dem Geordneten, es geht anders auch!“

TR: Ich hätte ja gar nicht erkannt, dass das eine Box ist, sondern ein Drahtgestell. Das mit der Box hat mir die Regina dann erst gesagt.

MS: Ich hätte mir gewünscht, dass die Box – bleiben wir dabei – geometrisch gleichmäßiger ist. So ist sie irgendwie unförmig. Deswegen passt sie nicht zu den Rohrleitungen. Ein Widerspruch, der die Harmonie stört.

FH: So kann man es auch sehen.

TR: Harmonie ist gut gesagt...

MS: Die Rohrleitungen stehen für Harmonie.

TR: Das heißt, die Rohre könnte es so auch auf dem Werksgelände geben? Nein, dazu ist doch die Perspektive zu falsch, oder? Dort, wo das geknickte Stück – wie heißt das? – das Knie in das lange Rohr mündet, da stimmt doch die Perspektive überhaupt nicht.

MS: Doch, das ist eben eine Isolierung.

FH: Das kann man schon so lassen. Das ist eine Rohrtrasse, und die passt auf jeden Fall. Die rechte Bildhälfte passt sicher.

TR: Auch der Hintergrund?

FH: Das kann eine Filteranlage sein, und außerhalb der Filteranlage erkenne ich Zuleitungen. Es könnten Druckleitungen sein.

HB: Schieberklappen könnten es genauso sein.

MS (zeigt auf das Bild): Das da ist eine Anlage aus 1950, und das da eine moderne Anlage.

TR: Das muss man einfach wissen oder könnte man es an der Farbe oder so etwas erkennen?

FH: Nein.

TR: Mir fällt noch auf, dass das da links hinten ein Himmel, Wolken oder Rauch sein könnten. Rechts aber hast du, Regina, unter der Schachtel so einen Übergang gemalt.

HB: Ich würde das eher umgekehrt sehen, dass das da rechts Rauch ist und links nicht, weil der Rauch ja verdunkelt.

TR: Hm, das stimmt. (An RM gewandt:) Hast du den Hintergrund nach deiner Phantasie gemalt oder ist er aus einem anderen Grund rechts und links so anders? Wolltest du da mit den Grauwerten ein Gleichgewicht zwischen links und rechts schaffen?

RM: Für mich ist das reine Komposition.

MS: Ja, denn dazu kommen da unten ja noch die Punkte dazu! Die zu akzeptieren fällt mir im Gegensatz zur Schachtel leicht.

FH: Ja, die Schachtel passt nicht hinein.

RM (lacht): Dann ist's ja gut!

TR: Ja, die fällt auf jeden Fall sofort auf. Mir geht es jedenfalls beim Betrachten so: Als erstes schaue ich, was ich denn da überhaupt für Gegenstände sehe, und dann überlege ich mir, was das soll, was jetzt die Kunst daran ist.

FH: Das frage ich mich nicht.

TR: Und da fällt mir dann auf, dass die Regina diese zusätzlichen Elemente hinzugefügt hat. Mich stört das Punktraster zum Beispiel mehr, aber ich weiß nicht, warum. Warum glaubt ihr, dass das da ist? (Pause)
Könntest du das überhaupt begründen, Regina?

RM: Ja, das Raster ist punktförmig, weil ich auf dem Werksgelände, wie ich die Fotos gemacht habe, solche Dinge wahrgenommen habe – viele Gitter, Raster und Absperrungen usw. Für jemand Außenstehenden, der nicht in der VOEST arbeitet, gibt es diese vielen Begrenzungen. Ich habe auf dem Gelände ja reine Formen wahrgenommen ohne ihre Funktion. Die kenne ich teilweise ja überhaupt nicht.

TR: Teilweise ist gut. Man muss ja sehr viel wissen, um beispielsweise diese ganzen Rohre zuordnen zu können. (An FH und HB) Könnt ihr die zuordnen?

FH: Ja, die Rohre können wir zuordnen.

HB: Ich auch.

TR: Alle?

MS: Fast alle.

FH: Fast alle.

HB: Fast alle, ja.

MS: Da ist zum Beispiel eine Dampfleitung dabei...

TR: Welche ist das?

HB: Die zwei isolierten, die da herunter verlaufen. Oben ist der Zugang.

FH: Die anderen können Luftleitungen sein, Stickstoffleitungen...

HB: ... Spüleleitungen ...

MS: Die Wasser- Dampfleitungen müssen isoliert sein, damit sie im Winter nicht frieren.

TR: Aber man *muss* nicht alle erkennen, oder?

FH: Nein, das ist ja anlagenspezifisch... Ich habe eine Arbeitsgruppe für den Hochofen, eine Gruppe für die Kokerei, eine Gruppe fürs Stahlwerk, und die kennen sich jeweils in ihrem Bereich aus. Dann gibt es eine eigene Abteilung, die auf die Gasleitungen spezialisiert ist.

HB: Anhand der Farbe des Rohrs kann man einheitlich erkennen, was für ein Medium es transportiert.

TR: An der Hochtechnologie fasziniert mich nämlich generell, dass oft niemand mehr alles technisch verstehen kann. Seit langem kennt zum Beispiel niemand bei Microsoft mehr das gesamte Betriebssystem Windows. Gibt es eigentlich noch jemanden, der *alle* Anlagen der VOEST versteht?

FH: Im Detail sicher nicht. Der Betriebsingenieur vom Hochofen kennt alle Details des Verfahrens, welche Zusatzstoffe zum Stahl kommen usw., aber wenn was in der Elektrik kaputt ist, muss er den Elektriker rufen. Wegen der Schnelllebigkeit kann sich jeder nur auf seinen Bereich konzentrieren.

(MS verlässt den Raum)



WVNR 1511, *durchtraenkte hebung vor weiter ferne*, 2017, Acryl und Öl auf Baumwolle, 90×90 cm

TR: Wie würde man dieses Bild beschreiben?

FH: Das ist viel einheitlicher, viel ruhiger.

HB: Selbst die eckige Konstruktion, wie immer wir sie nennen – sagen wir halt Box dazu –, ist harmonischer, runder.

FH: Sie steht auch irgendwie nicht so im Vordergrund. Der schwächere Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund lässt sie nicht so markant hervortreten. Sie passt besser ins ganze Gefüge hinein.

TR: Stimmt, ist mir noch gar nicht aufgefallen. (An RM gewandt) Überlegst du dir, wie die Box auf jedem Bild genau auszusehen hat?

RM: Ja, natürlich. Dieses Bild ist an sich harmonisch, weswegen die Schachtel auch harmonisch ist. Man kann

ein Bild total kaputt machen, wenn die Schachtel nicht passt. Hier soll sie harmonisch wirken, auf dem vorigen Bild, wie ihr ja auch gesagt habt, eher irritierend.

FH: Das ganze Bild ist weicher, und deswegen passt auch die weichere Schachtel.

HB: Bei diesem Bild kann ich mir vorstellen, dass man der Box, wenn man das Bild nur im Vorübergehen überfliegt, keinerlei Beachtung schenkt. Erst wenn man dann genauer hinschaut, überlegt man, was die da verloren hat.

RM: Es ist vielleicht ein bisschen so, wie man sich fühlt, wenn man hier arbeitet. Man befindet sich in so einer geschlossenen Konstruktion, einer Box, aber wenn man immer herinnen ist, kommt man vielleicht darauf, dass man eh frei ist. Wie seht ihr das?

HB: Das könnte man mit dem Zaun in Verbindung bringen, den es erst seit etlichen Jahren gibt. Früher war das Werksgelände nicht umzäunt. Jetzt ist alles innerhalb des Zauns.

TR: Aber ist der nicht dazu da, dass niemand von außen hereinkommt?

FH: Bis vor 15 Jahren war alles frei zugänglich, aber dadurch, dass so viele Fremdfirmen auf dem Werksgelände Fuß gefasst haben, die keine direkten Zulieferfirmen sind, sondern mit den Produkten der VOEST eigentlich nichts zu tun haben, hat man nicht mehr gewusst, wer eigentlich herein- und herausfährt. Es gab zwar den Werkschutz, aber der kontrolliert ja nur den Ausweis des Fahrers und nicht den oder die Beifahrer. Auf dem Gelände arbeiten 10.000 Leute, von denen nur 5.000 mit der Kernkompetenz in der Stahlproduktion tätig sind.

TR (an FH und HB): Also ihr kommt da auf die gleiche Interpretation wie die Regina? Mir kommt das sehr philosophisch vor, Raster als Unfreiheit zu deuten. Auf die

Idee wäre ich nicht gekommen. Ich schau auf Bildern lieber, was da ist, und traue mich nicht gleich zu deuten.

HB: Aber die Boxen sind ja offen, und das Motto der VOEST ist „Über den Tellerrand schauen“. Vielleicht kommen die Boxen daher?!

TR: Das große, rechteckige Objekt im oberen Bildbereich, das so einen flachen Eindruck macht, kann ich auch überhaupt nicht zuordnen. Wisst ihr, was das ist?

FH: Das könnte im Stahlwerk sein, weil oben Rauch rauskommt. Wenn die Anlagen fahren, dann muss es ja rauchen. Beim Hochofen ist es umgekehrt: Wenn er raucht, dann steht er, und wenn er nicht raucht, dann ist er in Betrieb.

TR: Sieht irgendwer auf dem Bild Widersprüche in dem Sinn, dass irgendwelche Elemente merkwürdig ausschauen?

FH: Nein. Auch das rechteckige Objekt erscheint mir vollkommen realistisch.

TR: Aber das ist doch so flach, und trotzdem geht dieses riesige, dicke Rohrknie mit den Schrauben in es hinein!?

HB: Ja, weil das eine Absperrung ist! Das Rohr soll da nicht weitergehen!

TR: Eine Absperrung?

HB: Ja, das ist ein Schieber, der sich vor das Rohr schiebt und dicht macht!

TR: Ach so! Aber warum ist der so riesig?

HB: Das ist gar nicht so riesig, da gibt es noch viel größere!

TR: Ich sehe das anscheinend nicht richtig.

HB: Ich weiß ja, wo dieser Schieber ist auf dem Gelände! Er befindet sich im Stellwerk genau beim Übergang, wo die Schienen liegen. Dort ist das Filterhaus mit diesem Schieber. Für mich ist auch klar, dass das dahinter Rauch ist, der hinter dem Stellwerk hochsteigt.

TR: Das da links neben dem senkrechten Rohr ist also keine Lampe?

FH: Nein, nein, nein!

TR: Wenn das alles zusammenpasst: Heißt das, dass das Bild gar nicht von einer Collage abgemalt ist?

RM: Nein, das ist schon eine Collage, die ich so zusammengestellt habe, denn der Rauch im Bildhintergrund ist von einem anderen Foto. Obwohl die Komposition, so wie ihr sie beschreibt, realistisch erscheint. Offenbar bin ich der Wirklichkeit hier recht nahe gekommen. Aber das Bild ist *nicht* nur von *einem* Foto abgemalt.

FH: Du liegst aber zu 95% richtig!

RM (lacht): 95%!

TR: Kannst du deine Fotos überhaupt genau den Anlagen im Werk zuordnen, etwa über ihre GPS-Tags?

RM: Nein, ich habe die Motive rein nach kompositorischen Maßstäben ausgesucht und nie nach Funktionalität der fotografierten Anlagen, weil ich diese ja nicht kenne.

HB: Um fortzufahren: Zu der Stellwerktheorie passt als Einziges nicht der Übergang unten, denn da ist nicht einmal ein Geländer dran, also ist das auf das Rohr aufgesetzt worden. Das senkrechte Rohr ist sehr realistisch gemalt, weil das, was du als Lampe gesehen hast, ein Druckablass ist, denn wenn oben der Schieber zugeht, entsteht im Rohr ein Druck, der mit einem einzigen Stoß entspannt werden muss.

FH: Ja, sieht sehr der Realität ähnlich. Der Rauch passt genau dazu.

RM: Eigenartig!

TR: Warum, glaubt ihr, sind die Bilder überhaupt gemalt

und nicht einfach fotografiert, was ja weniger aufwändig wäre als die Malerei mit all dem handwerklichen Wissen, das für sie nötig ist?

HB: Für mich hat die Malerei einen Touch von Vintage. Die Bilder romantisieren das Industrielle.

TR: Was meinst du mit romantisieren?

HB: Man verleiht den Motiven mehr Leben als auf Fotos.

FH: Ja, sie kommen in meinen Augen weicher rüber.

HB: Die Malerei ist einfach nicht so strikt. Man weiß ja, dass so ein Übergang wie auf dem Bild gerade ist, denn andernfalls würde man ständig stolpern. Mit der Malerei wird ihm aber ein Leben eingehaucht. Die Schattenspiele zum Beispiel sehen hier interessanter aus als auf einem Foto, wo ja auch der Schattenverlauf gerade wäre.

TR: Regina, da fällt mir ein, dass du ja eigentlich dauernd sich widersprechende Schatten gemalt haben müsstest, aber auf diesem Bild sind außer bei den Rohren kaum Schatten zu sehen. Müsste nicht vom Rohr auch ein Schatten irgendwo hinfallen?

HB: Also ich finde, dass die Schatten auf den Rohren gut getroffen sind!

TR: Ja schon, aber ich meine doch, dass, wenn man *fünf* Fotos zerschneidet, um Teile auf *eine* Collage zu kleben, dann haben die Fotoausschnitte ja ganz unterschiedliche Schattenwürfe!

RM: Richtig, deshalb stimmen die Schatten auch nicht immer!

TR: Ich finde aber wie der Harald, dass sie schon passen.

RM: Ja, auf diesem Bild schon, aber nicht auf allen.

TR: Dann schauen wir das dritte Bild an!

WVNR 1514, *vorbildlich poroes*, 2017, Acryl und Öl auf Baumwolle, 120×120 cm



TR: Da sehe ich jetzt schon Perspektivenfehler! Vorne der waagrechte Träger wirkt ja fast wie eine optische Illusion. Den bekomme ich nicht zusammen mit dem breiten Ding, das da von rechts ins Bild kommt...

HB: Ja, weil das, glaube ich, eher ein Kran ist als ein Träger.

TR: Ein Kran??

HB: Ja, auf dem der Kranfahrer in seiner Kabine sitzt...

TR: Ach so, ein Brückenkran!

HB: Ja, da unten sieht man ja sogar die Kabine.

Deshalb passt das oben auch nicht dazu, denn das würde ja den Kran fixieren, wo er beweglich bleiben muss. Mir kommt vor, als würde dieser Kran in der Stahlwelt [auf dem für Besucherinnen und Besucher offenen Museumsgelände] stehen, auch weil hinten die Aufgänge und Fenster so aussehen wie dort. Könnte aber auch von irgendeinem Bürogebäude sein... Und ich gebe ehrlich zu, dass ich die Box erst jetzt gesehen habe, weil ich mich so auf die Anlagenteile konzentriert habe. Ich bleibe bei der Stahlwelt, weil ich da unten im Bild den „braunen Wurm“ (Betriebsgebäude 75) mit der Spitze sehe, der sich auch dort befindet.

TR: Du siehst aber wirklich viel!

RM (nickt): Ja, wahnsinnig viel! Für mich ist das ein sehr abstraktes Bild, bei dem es mir um die Komposition der Formen ging. Der Kran zum Beispiel ist umgedreht und passt deswegen perspektivisch nicht. Das du, Harald, trotz aller Abstraktion so viel erkennst, zeigt, dass du mit diesen Formen täglich zu tun hast. Ich würde da ja fast gar nichts erkennen. Wenn man keine Ahnung hat von der Funktion der einzelnen Anlagen, sieht man diese nämlich fast rein ästhetisch.

TR: Zur Abstraktion passen auch diese Rasterpunkte als – wie soll ich sagen? – nichtfotografische Elemente und die Box. Warum hast du die Punkte gemalt, Regina?

RM: Auf diesem Bild haben die Punkte, finde ich, weniger Rastercharakter, sondern etwas Verspieltes...

HB: Genau.

TR: Aber warum geht es ohne die Punkte nicht?

RM: Dann hätte das Bild einen anderen, viel räumlicheren Charakter.

WVNR 1507, *konstruktive materialmuskuloesitaet*, 2017,
Acryl und Öl auf Baumwolle,
120×120 cm



TR: Erkennt hier jemand etwas?

HB: Ich finde *das* jetzt sehr abstrakt.

FH: Das kann man gar nicht zuordnen. Das Bild geht irgendwie ins Leere. Was soll das da unten sein? Ist das der Anfang oder das Ende von etwas?

HB: Das ist das Licht vom Batmobil!

TR (lacht): Ja, genau!

FH: Man könnte vielleicht sagen, dass es sich hier um eine Verschrottung handelt, bei der ein paar Teile stehen geblieben sind. Das werden Dampfleitungen sein und

da oben die beiden Rohre Isolierleitungen. Man weiß aber nicht, wo sie hingehen. Für mich sieht das Ganze aus wie eine Demontage von verschiedenen Anlagen. Das was, sagen wir nicht mehr zeitgemäß ist, wird abgebaut und durch Neues ersetzt.

HB: Rechts mittig erkenne ich da eher ein Gebäude, das mich einerseits an ein Bürogebäude bei der Feuerverzinkung, andererseits ein bisschen an den Bunkerturm bei der Gießerei erinnert.

TR: Auf jeden Fall erkennst du beim Motiv rechts eine Werksanlage. Ich sehe da ja eine Cremeschnitte!

FH (lacht): Ja, ein Tortenstück!

HB: Da merkt man, dass wir uns dem Mittagessen nähern.

(Alle lachen.)

RM: Naja, Architektur hat ja auch mit Sinnlichkeit zu tun.

TR: Bei dem dicken Rohr oder der Turbine unten mit dem Batman-Ende ist der Schattenwurf anders gemalt als auf den anderen Bildern. Ist das auf dem Foto so oder hat es einen künstlerischen Grund?

RM: Hier ging es mir auch um die Darstellung, dass dieses Rohr so massiv ist. Deshalb ja auch der Bildtitel „konstruktive materialmuskuloesitaet“.

FH: Ja, dieses Rohr hält schon was aus!

RM: Ja, genau. Und so ist es auch gemalt. Das kann man eben mit Malerei ausdrücken.

FH: Das hat schon viel erlebt, das Rohr.

RM: Ja, genau! In diese Richtung geht ja auch der Titel der ganzen Serie: „romantik der industrie“. Zur Romantik gehört eben auch, dass man etwas erlebt hat. Es geht um das Vergehen der Zeit.

FH: Die sind sicher schon Jahre alt, die Rohre.

TR: Mir ist aufgefallen, dass man mit Malerei ganz gut Stimmungen ausdrücken kann. Wenn man vor so einer riesigen Anlage steht, kommt man ja in eine ganz eigene Stimmung, die ja anders ist, als wenn man beispielsweise eine kleine Hundehütte anschaut. Mit der Malerei kann man, finde ich, diese Stimmungen ziemlich gut ausdrücken. Dazu gehört, dass diese Rohre hier irgendwie vergänglich wirken...

(längeres Schweigen)

HB: Mir kommt auch vor, als ob das Bild aus mindestens sechs Teilen von sechs Fotos besteht. Es wirkt so surreal, weil die Teile nicht zusammenpassen. Ich sehe da keine Ordnung.

RM: Und jetzt könnt ihr euch vorstellen, wie es jemandem geht, der nicht im Werk arbeitet! Für den ist ja nichts geordnet. Er ist im Grunde von der ganzen Konstruktion des Geländes überfordert.

FH: Das merkt man auch an den LKW-Fahrern von außen, die aufs Werksgelände fahren. Sie kennen sich hinten und vorne nicht aus. Die irren dann oft zwei Stunden herum, bis sie finden, wo sie hin müssen. Manchmal fahre ich dann mit meinem Auto voraus und sie folgen mir. Hier herinnen arbeiten 10.000 Leute, also muss das Gelände auch entsprechend groß sein. Ich arbeite seit 40 Jahren hier und trotzdem kommen so viele Bauten laufend dazu, dass auch ich mich dort, wo ich nicht zuständig bin, oft nicht auskenne.

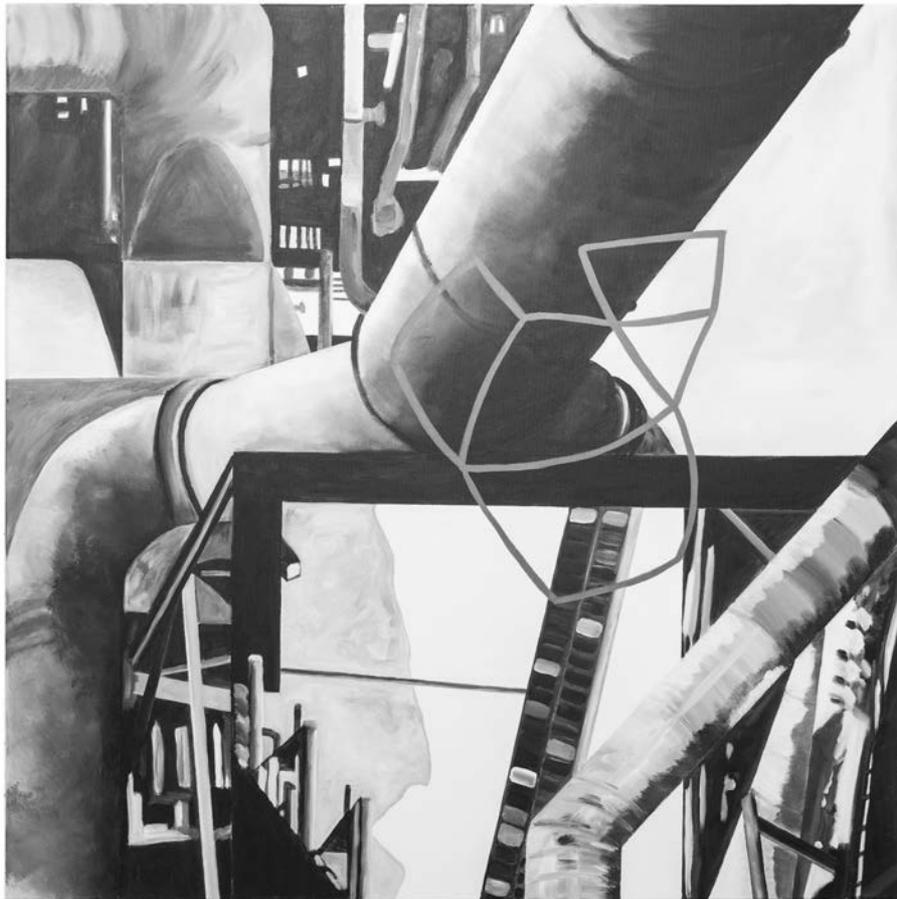
RM: Eigentlich ist die VOEST wie eine Stadt. Manche Teile werden abgerissen, andere neu gebaut...

FH: Ja, wie eine eigene Stadt. Und die hat früher ganz anders ausgeschaut – mit vielen freien Flächen.

HB: Auf diesem Bild irritiert mich leicht das Dunkle im Hintergrund, das alles andere überragt, und zwar so sehr überragt, dass es nicht einmal zur Gänze aufs Bild passt.

TR: Ja, ja, die abstrakte quadratische Fläche drängt so ein bisschen nach vorne. Übrigens fällt ja auch Kunstwissenschaftlern schwer zu definieren was „abstrakt“ heißen soll, weil ja auch Flächen oder Körper, die nichts anderes als sich darstellen, konkrete Gegenstände sind. So wie ich das sehe, versucht die Regina, Gegenstände malerisch so weit zu abstrahieren, dass sie gerade noch als Gegenstände erkennbar sind, aber auch abstrakt angeschaut werden können. (Zu RM) Hast du Bilder, wo man noch weniger erkennen kann?

RM: Ja, sicher!



WVNR 1510, *devoter dominator*,
2017, Acryl und Öl auf
Baumwolle, 120×120 cm

HB: Das macht mich fertig! Das würde ich, wenn ich es an der Wand sehen würde, als Erstes in alle vier Richtungen drehen.

TR: Genau das habe ich die Regina auch gefragt! Wie kommt sie überhaupt darauf, die Bilder so und nicht um 90, 180 oder 270° verdreht aufzuhängen.

HB: Ja, bei diesem Bild ist irgendwas nicht richtig.

TR: Probieren wir einmal aus zu drehen (rotiert das projizierte Bild um 90° im Uhrzeigersinn).

FH: So passt es meiner Meinung nach gar nicht. Die Rohrleitung ist so typisch, die kann gar nicht so liegen.

HB: Nein.

TR: Na, dann drehe ich noch einmal um 90° im Uhrzeigersinn (macht das).

HB: Nein.

FH: Auch nicht.

HB: Einmal noch drehen, dann haben wir alle Varianten gesehen.

TR (dreht das Bild noch einmal um 90° im Uhrzeigersinn):
Oh, ja, da haben wir jetzt im Hintergrund so ein schönes Gebirge!

FH (lacht): Ja, das ist der Pfenningberg!

TR: Schaut doch nicht schlecht aus so!

HB: Es ist, als würde man zwei Bilder nehmen, auf den Kopf stellen und dann mischen.

TR: Schaut das wegen der widersprüchlichen Schatten so falsch aus?

FH: Nein, mich stört, dass das Bild *vom System her* nicht zusammenpasst. Denn wenn das eine Rohrleitung ist und

darunter, der schwarze Winkelträger, ihr Auflager, dann schaut das ungut aus, weil es statisch nicht stimmen kann.

TR: Ja, stimmt, so könnte die Leitung nur angeschweißt sein.

HB: Auch die Box ist ungeordnet. Sie ist keine richtige Box, weil man sie nicht schließen kann.

TR (rotiert das Bild wieder in die korrekte Ausgangslage):
Ja okay, aber ist das so besser?

FH: Da passt jetzt das System! Dafür ist halt das Gebirge weg... (lacht)

TR (lacht): Das Objekt da links oben, das ist auch merkwürdig. Ein Lippenstift oder ein Stück Ölkreide, der Zuckerhut...

FH: Ach so, das – das könnte ein Schacht sein.

TR: Ich erkenne da links oben im Eck jedenfalls kaum Gegenstände, und auch der Hintergrund ist eigenartig...

HB: Doch, das könnte ein Rohr mit einem 90°-Knie sein.

TR: An den zwei parallelen Stangen unten mittig im Hintergrund sieht man übrigens, finde ich, dass die Regina hier richtig abstrakt malen wollte. Ist das überhaupt von einem Foto abgemalt?

FH: Ja, das könnte ein ausfahrbarer Arm von einem Autokran sein.

RM: Ist es auch! Das ist wirklich ein Kranteil! Aber natürlich habe ich hier sehr viele malerische Elemente dazu erfunden. Ich suche auf den Fotos schon Motive aus, die mir für die Malerei interessant erscheinen. Darum sind auf den Bildern jedes Mal andere Rohre, die auch jedes Mal anders malerisch dargestellt werden. Das Rohr da unten ist zum Beispiel eher fleckig, beinahe impressionistisch gelöst, während beim großen Rohr die

Farbe viel mehr verwischt ist. Das ist ja für mich gerade das Spannende! Sonst würde mir ja bei so vielen Rohren langweilig werden!

FH: Das große Rohr sieht sehr stabil aus.

TR (an FH und HB gewandt): Warum, glaubt ihr, sind die Bilder überhaupt schwarzweiß? Und würdet ihr, wenn ihr das VOEST-Werk malen würdet, auch auf Farben verzichten? Und wenn ja, warum?

HB: Ich kann mir einfach kaum vorstellen, dass die Farbspiele zusammenpassen würden, wenn man Teile von mehreren Fotos zu einem Bild koppelt. Es macht ja schon einen großen Unterschied, ob man dasselbe Motiv in der Früh oder am Nachmittag fotografiert. Ich glaube, in Schwarzweiß kann man das besser kaschieren oder eben betonen, wenn man will.

TR: Stimmt, daran habe ich noch nicht gedacht.

FH: Ja, sonst hätte man Farben, die gar nicht zusammenpassen. In Schwarzweiß kann man mit Schattierungen lösen, dass die Motive zusammenpassen. Man kann auch viel leichter als mit Farbe etwas herausheben. Da die Farben auf den unterschiedlichen Fotoansichten unterschiedlich sind, würden sie zusammen nur ein Durcheinander ergeben. Es gibt ja eh so viele verschiedene Motive. Wenn man viele Farben auch noch hätte, dann wäre das Bild – für mich jedenfalls – zu verwirrend.

TR: Klar, die Farbpaletten der einzelnen Fotos müssen ja nicht zusammenpassen! Hast du, Regina, die Ausgangsfotos eigentlich zerschnitten?

RM: Zerschnitten, gerissen – je nachdem.

TR: Ich könnte jedenfalls nicht sagen, wo auf dem Gemälde die Schnittkanten liegen – außer vielleicht da links oben, die Vertikale mit dem starken Schwarzweiß-Kontrast...

RM: Es geht ja im Grunde ums fertige Bild. Wie es gemacht wurde, ist irrelevant.

TR: Trotzdem ist doch eine interessante Frage, wie es gemacht ist. Nimmst du zum Beispiel die Farbinformation mit Photoshop aus den Fotodateien?

RM: Da ich diese Technik jetzt schon seit 14 Jahren verwende, kann ich mittlerweile allein mit den Augen Farben in Grautöne übersetzen.

TR: Du siehst also praktisch schon Graustufen!

HB: Der Witz war aber aufgelegt!

RM: Mich hat es als Kind schon nicht gefallen, dass wir den Farbfernseher bekommen haben. Da war ich neun Jahre alt. Die Wiese im Fernsehen war dann zwar grün, aber es war nicht dasselbe Grün wie draußen. Ich habe also gemerkt, dass die Farben im Fernsehen völlig falsch sind, weswegen mir auch Schwarzweißfilme viel besser gefallen haben. Sie kamen der Wirklichkeit näher! Bis heute kommt mir ein Schwarzweißfoto wirklichkeitsnäher vor als ein Farbfoto.

TR: Aha, so wie Musiker das absolute Gehör und jeden Ton nicht in seiner Beziehung zu einer Tonleiter, sondern ohne harmonische Einbettung als richtig oder falsch hören, wird es vielleicht Maler und Malerinnen geben, die Farben absolut sehen. Ich zum Beispiel schau eine Wiese und ihr Grün ja nie so genau an. Deswegen käme ich gar nicht auf die Idee, dass das Grün im Fernsehen nicht stimmen könnte. Mich interessiert das Grün im Grunde überhaupt nicht!

FH: Das ist eben Ansichtssache. Auch wenn jemand ein Foto macht, frage ich mich oft, was er denn da eigentlich fotografiert. Erst wenn ich das Foto dann sehe, merke ich, was für ein Motiv er im Sinn hatte. So sieht eben auch der Maler Sachen, die ich nicht sehe.

TR: Man sieht mehr oder weniger, was man weiß.

RM: Sonst male ich ja immer mit Öl, aber diese Serie habe ich bewusst vorrangig mit Acrylfarben gemacht. Nur die Schachteln sind in Öl gemalt. Warum? Acrylfarbe glänzt nicht so stark, und das passt besser zur VOEST, was schon auch mit Schmutz, Ruß und der Vergangenheit zu tun hat.

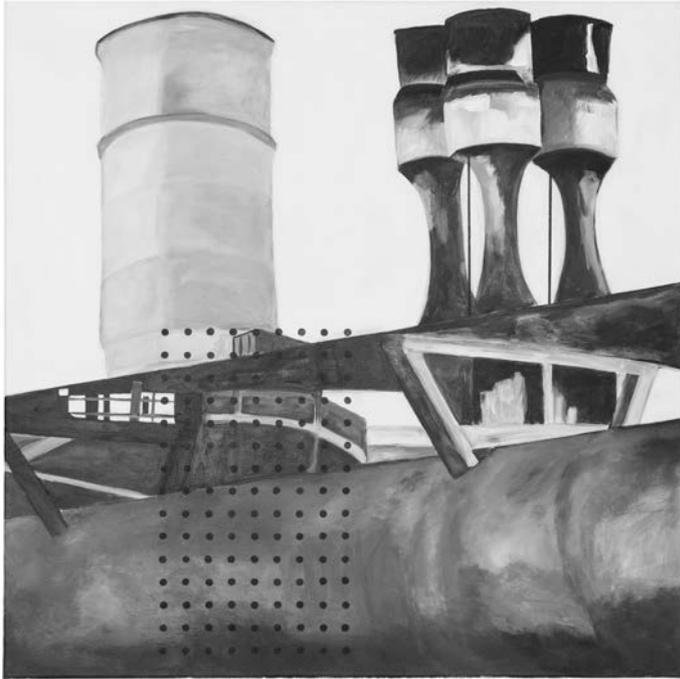
TR: Wann ist die VOEST gegründet worden?

FH: Als „Hermann-Göring-Werke“ 1938.

HB: 1938, ja.

TR: Ich verstehe.

FH: Jedenfalls kann man ohne Farben wahrscheinlich das Alter besser darstellen. Das Rohr rechts unten ist zum Beispiel schon ziemlich alt, meine ich. Das sieht man.



WVNR 1520, *schweigende tuerme, ganz immens*, 2017,
Acryl und Öl auf Baumwolle, 90×90 cm

TR: So – das ist so ein starkes Motiv, dass ich mir gedacht habe, das werdet ihr sicher sofort erkennen.

FH: Ja, das sind die drei Fackeln.

HB: Daneben ist die Sekundärentstaubung. Was nicht passt, ist, dass die Fackeln höher als die Sekundärentstaubung sind. Aber man bräuchte auf dem Gelände nur von schräg unten schauen, dann wären die auch gleich hoch.

RM: Aha.

HB: Der Gasometer dazwischen ist sehr klein geraten, könnte man noch anmerken. (Pause.) Nein, stimmt nicht, das ist ja der blaue Turm von Herrn Eder.

FH: Es könnte auch der Tiegelgas-Gasometer sein.

HB: Ja, aber mich irritiert auf dem Gasometer der Aufsatz mit dem VOEST-Zeichen darauf.

Biographien:

Harald Brossmann ist 37 Jahr alt und Chemielabortechniker. Seit 22 Jahren bei der VOEST, jetzt als Emissionstechniker tätig, lebt er mit seiner Verlobten Tina in Linz, wo er auch als Sänger des Pop/Rock/Jazz-Chors der United Voices und der Bigband Soundbrothers Linz tätig ist. Seine Leidenschaft gilt der Musik.

Franz Haneder ist 58 Jahre, Angestellter, Meister, 42 Jahre bei der VOEST, verheiratet, 2 Töchter und einen Sohn, eine Tochter ist im Unternehmen und die anderen studieren.

Thomas Raab ist 50 Jahre alt und hat als Schriftsteller und Übersetzer mit naturwissenschaftlich-technischem Hintergrund bisher sechs Bücher geschrieben/ herausgegeben. Lebt in Wien und hat einen Sohn.

Marcus Schneeberger ist 48 Jahre, technischer Angestellter, Betriebsrat, 32 Jahre im Unternehmen VOEST, verheiratet, 2 Söhne - einer davon auch schon im Unternehmen

FH: Wo siehst du da ein VOEST-Zeichen?

HB: Ich *weiß* doch, dass es da auf diesem Aufsatz ist, wir können ja aus dem Fenster schauen. (Steht auf und schaut aus dem Fenster) Nein, den sieht man von hier nicht.

TR: Welchen Titel würdet ihr dem Bild geben?

FH: „Tiegelgasfackeln“ – das sind drei Tiegelgasfackeln zum Abfackeln von Gasen, die nicht wiederverwertet oder im Gasometer gespeichert werden können.

TR: Wie oft sind die Fackeln in Betrieb?

FH: Manchmal laufen sie tagelang, dann sind sie wieder tagelang nicht in Betrieb, je nach Bedarf. Wir verkaufen das Gas für Heizzwecke, daher wird nur abgefackelt, wenn es wirklich sein muss.

RM: Und was sagt ihr zu meinem Titel: „schweigende tuerme, ganz immens“?

FH: Ja, da bewegt sich nichts auf dem Bild. Du könntest es auch „Die Ruhe vor dem Sturm“ nennen! Bevor die Fackeln losgehen.

(Alle lachen.)

HB: Oder „Verhältnismäßigkeit“, weil einfach die räumlichen Verhältnisse nicht stimmen.

RM: Ja, beide Titel finde ich gut!

Kunsthistorisches und künstlerisches Verstehen ist weder „tiefer“ noch anders als technisches Verstehen, aber nur dieses lässt sich auf dem Markt für symbolische Güter verkaufen

Ein Nachsatz zum VOEST-Gespräch über die Bilder von Regina Moritz

Der aus ländlicher Familie stammende französische Soziologe Pierre Bourdieu schreibt in seinen „Elementen zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung“ (1968): „Das Kunstwerk (wie jedes kulturelle Gebilde) vermag Bedeutungen unterschiedlichen Niveaus zu liefern, je nach dem Interpretationsschlüssel, den man auf das Werk anwendet. Die Bedeutungen niederen Niveaus, d.h. die alleroberflächlichsten, bleiben daher partial und verkürzt, also Irrtümern ausgesetzt, solange man nicht auf die Bedeutungen höheren Grades achtet, von denen sie umfasst und transfiguriert werden“ (dt. im Sammelband *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, S. 165). Damit meint er auf seine, meiner Ansicht nach unnachahmlich der Herrschaft gegenüber zu ehrfurchtsvollen und zugleich zu respektlosen Art, dass der oder die in esoterischen und kunsthistorischen Kunstbelangen Ungebildete zwar die dargestellten Gegenstände erkenne, gerade dies ihn jedoch von den symbolisch nutzbaren, d.h. in Prestige ummünzbaren „hehren“ Deutungen des Kunstwerks ablenke.

Nun glaube ich freilich, dass Bourdieu recht hat, wenn er meint, „die Kunst“ sei als Abzeichen der herrschenden Klasse geweiht und werde deswegen durch symbolische Barrieren wie eben esoterisches und kunsthistorisches Kunstwissen von den Uneingeweihten abgeschirmt. Er irrt auch gewiss nicht mit seinen sarkastischen Hinweisen auf den allzu sakral-rituellen Aspekt ihrer Zurschaustellung (Bourdieu, *Die Liebe zur Kunst*). Dennoch diffamiert er, meines Erachtens unnötig, das Wissen der Arbeiter

als „niedrig“, und zwar scheint's zur Beruhigung seines eigenen Gewissens, „aufgestiegen“ zu sein.

Dabei halte ich fest: Natürlich ist erstaunlich, wie sehr das kunsthistorisch unterfütterte Stilwissen mit der Zeit eingefleischt wird und bei Kunstberuflern als „gefühlter Geschmack“ wirksam ist. Diese produzieren auch, meist ohne überlegen zu müssen, konsensuelle Intuitionen über Kunstwerke, die sie im Grunde nicht argumentieren können. Immer wieder überrascht mich, wie komplex die Situationen sein können, die umgehend als „radical chic“ bewertet werden. Ich denke beispielsweise an die von den Architekten Lacaton Vassal absichtlich fehlerhaft betonierten und mit neonfarbigem Gafferband gesäumten Stufen im Pariser „Palais de Tokyo“.

Bourdieu gibt diesen Urteilen und Weihungen indes, meine ich, zu viel Gewicht. Er schießt über das Ziel seiner Polemik hinaus, weil er einzig das bürgerliche Wissen anerkennt, für Prestigezwecke nutzbar zu sein, dabei aber vergisst, dass das technische Wissen nicht nur genauso komplex ist, sondern nicht nur unter Arbeitern sehr wohl Prestige bedeutet. Das eingefleischte, intuitiv gewordene Wissen des Arbeiters ist, wie in unserem Gespräch gut belegt wird, nicht weniger erstaunlich wie das des Kunstberuflers.

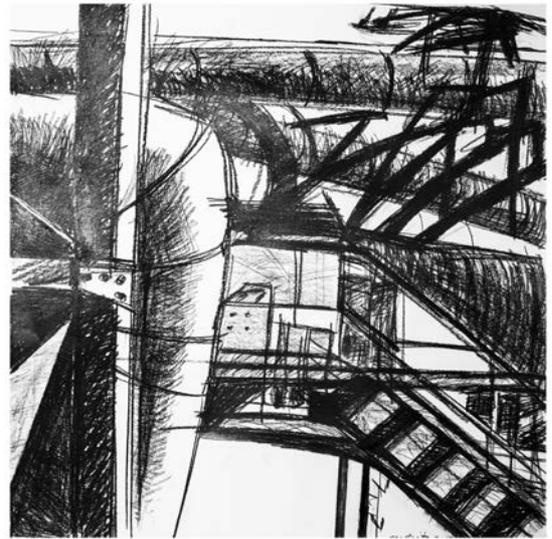
Bourdieu steht, denke ich also, vor der Schlange Kunstmilieu und taucht nicht nur vor Angst sich zu blamieren, sondern auch aus eigenem (Arbeiter-) Dünkel nicht darin ein. Hätte er das, wie ich einst gezwungenermaßen, getan, dann hätte er gesehen, dass das „symbolische und kunsthistorische Wissen“ ziemlich schnell, nämlich in ein paar Monaten und fast ohne Lesen, sondern nur durch interessiertes Schauen und Einfühlen ins Milieu erlernbar ist. Es braucht eben, wie auch in der Wissenschaft, Hingabe: Kunst muss man wollen und dabei ernst, aber nicht ehrfurchtsvoll nehmen. Auch

dem Arbeiterdünkel, der bei Bourdieu immer wieder durchscheit, und demgemäß Kunst eine reine Schimäre sei, kann ich nicht zustimmen (wiewohl viel Kunst tatsächlich reiner Bluff ist, aber bluffen zu lernen ist nicht unkomplizierter als Kunst zu machen, sondern ist Kunst).

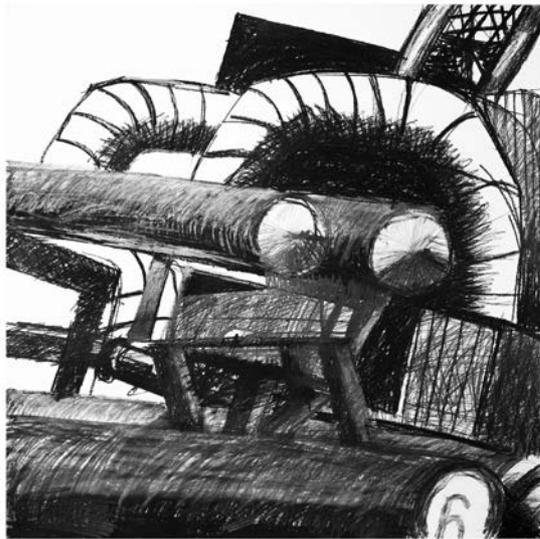
Meine Hypothese vor diesem Gespräch war schlicht, dass die Komplexität des Gegenstandswissens, das ohne allzu viel kunsthistorische Bildung in die Bilder von Regina Moritz gelesen werden kann, nicht weniger komplex, nein, eher komplexer ist, als das Bildungswissen des Kunstliebhabers. Leider kann man die „Komplexität“ von Wissen, d.h. in der Außenwelt nutzbarer innerer Ordnung, nicht messen. Unser Gespräch soll indes fühlbar machen, dass wir uns, mit Kunst konfrontiert, immer alle „auf Augenhöhe“ befinden, und nur die Richtung unserer Deutungen, weil sie einmal am Sozialen und Geschichtlichen und einmal am Pragmatischen orientiert ist, je nach Gruppe verschieden sein wird.



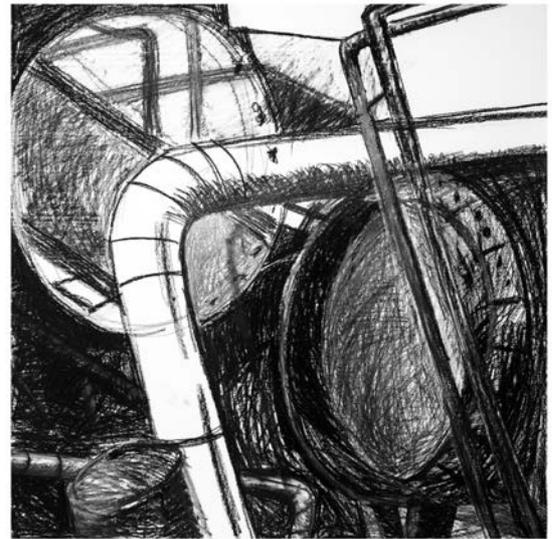
WVNR 1479, *evokativ gebueckt umgangen*, 2017,
Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



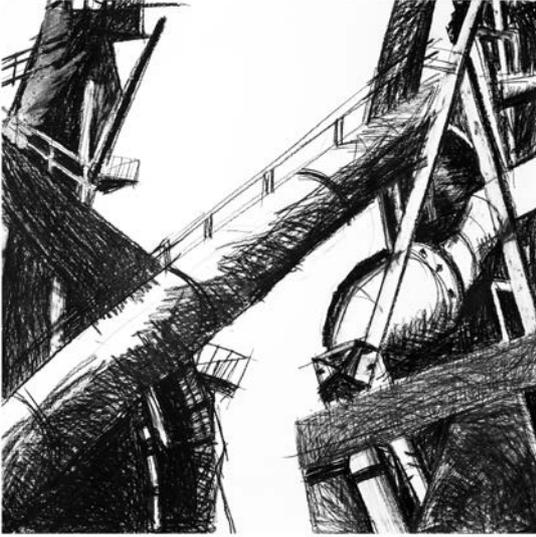
WVNR 1480, *definitivische einkreisung der funktionen*,
2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



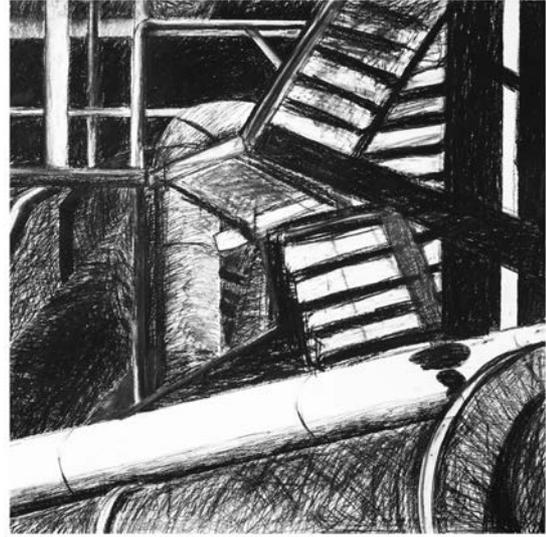
WVNR 1481, *bewegung haelt*, 2017, Pastellkreide auf
Papier, 70×70 cm



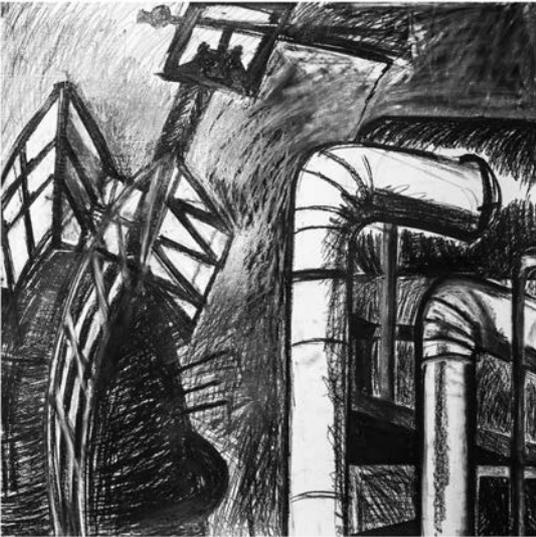
WVNR 1482, *dunkelheit im augenwetter*, 2017,
Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



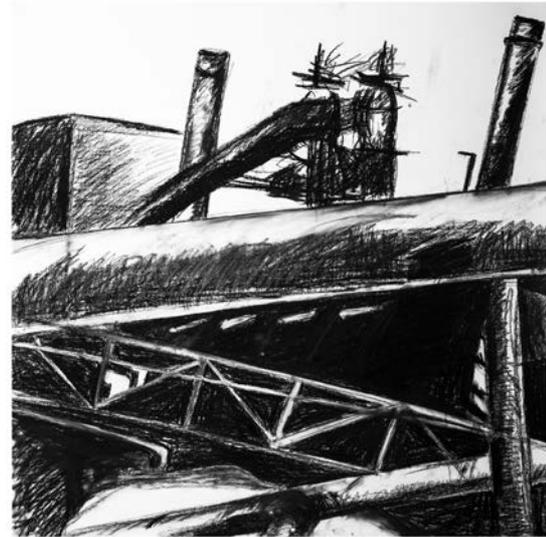
WVNR 1483, *perpetuierlich verfaenglich schwebend*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



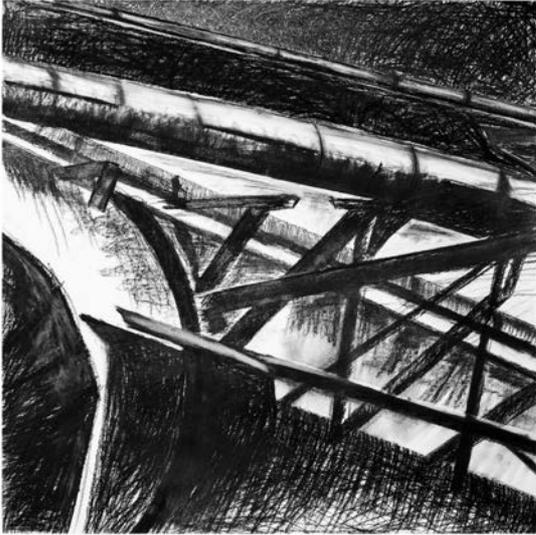
WVNR 1484, *schichten in dunkelheit*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



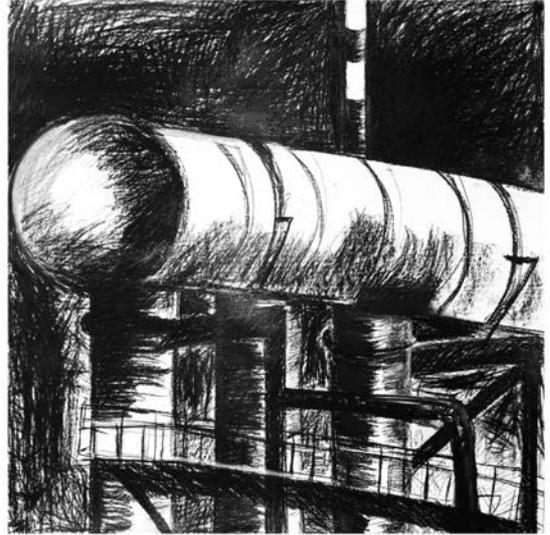
WVNR 1485, *(k)ein noetiges ausmessen des freiraums*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



WVNR 1486, *kombinatorische bezuegliche mehrdeutigkeit*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



WVNR 1487, *licht bricht auf geheimen losen*, 2017,
Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



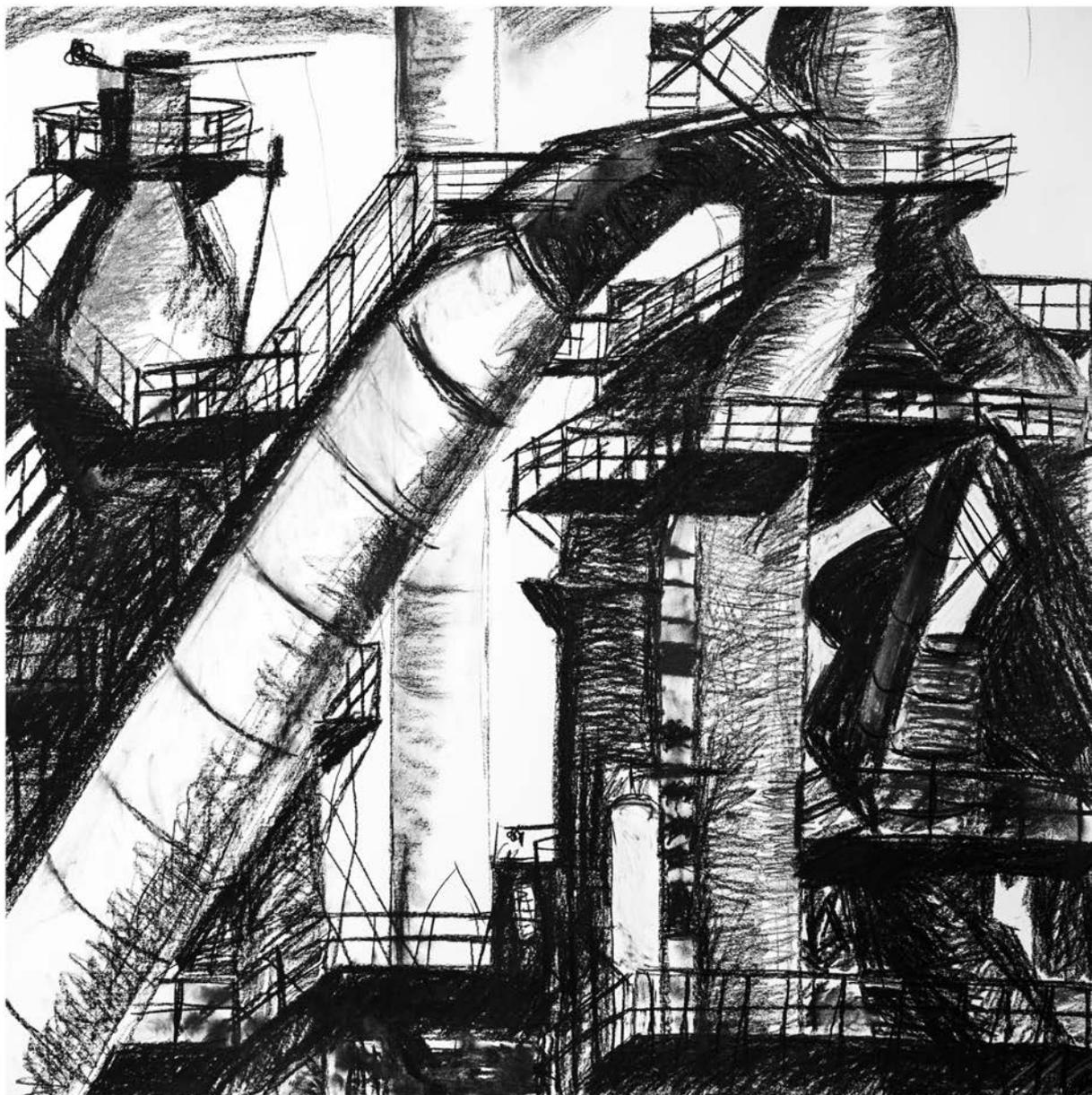
WVNR 1488, *die dinglichkeit des rippigen metalls*, 2017,
Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



WVNR 1489, *oekonomisierung des raumpotentials*, 2017,
Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



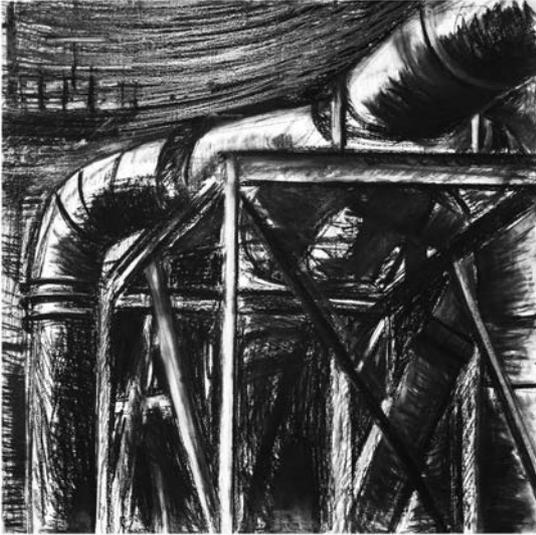
WVNR 1491, *zweischneidige beugelinien im gestrüp*, 2017,
Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



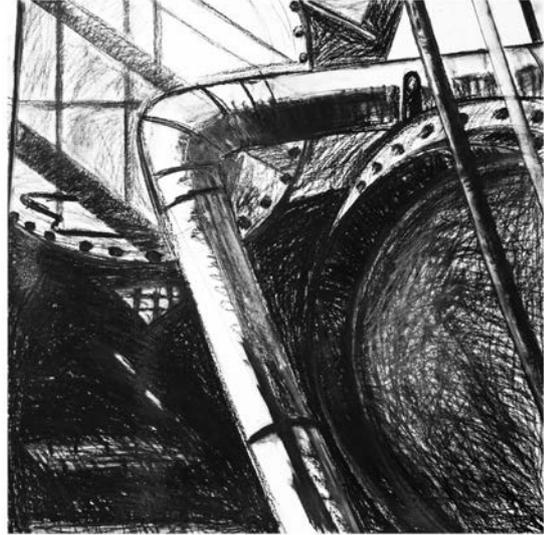
WVNR 1490, *kathedralische ruhe der stummen tuerme im gezogenen werk*, 2017,
Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



WVNR 1492, *stiegenlicht verfallen im raum*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



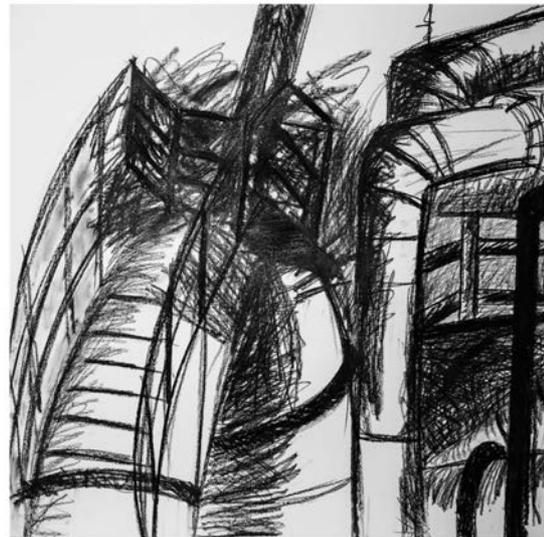
WVNR 1493, *gerohrt und getragen*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



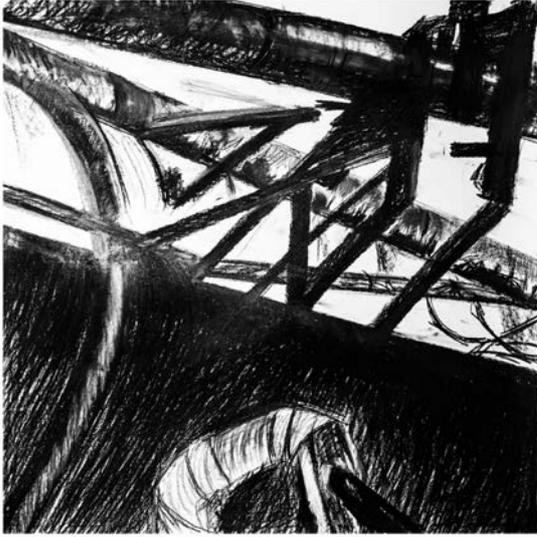
WVNR 1494, *die phantastik einer kommunikation*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



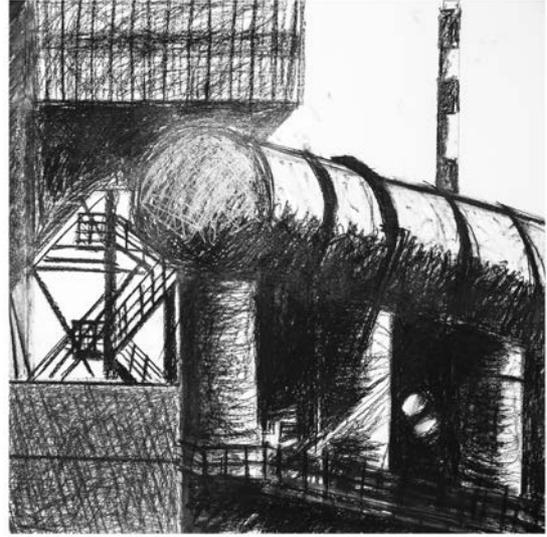
WVNR 1495, *rabenschwarz an aufbrausender stelle*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



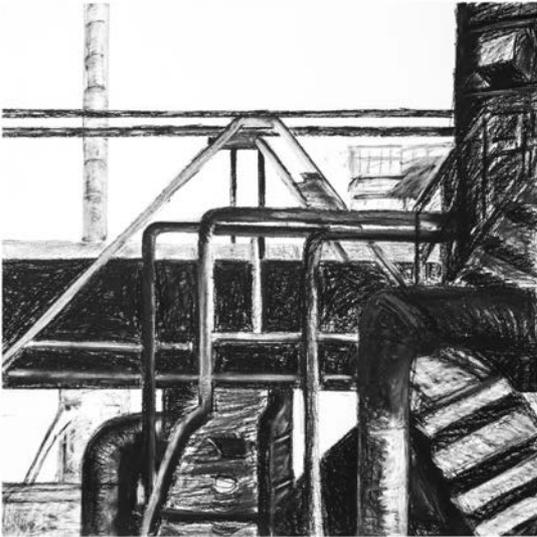
WVNR 1496, *turmhoch herrenlosp*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



WVNR 1497, *metallen bolzenwalzer*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



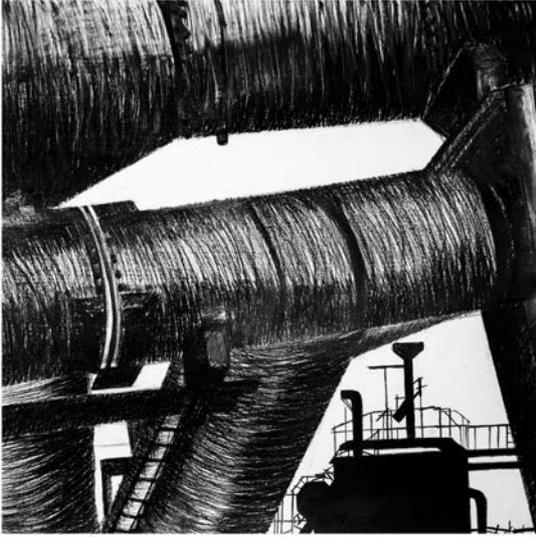
WVNR 1498, *wie ein namenloses tier*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



WVNR 1499, *in fluechtigkeit ausladend*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



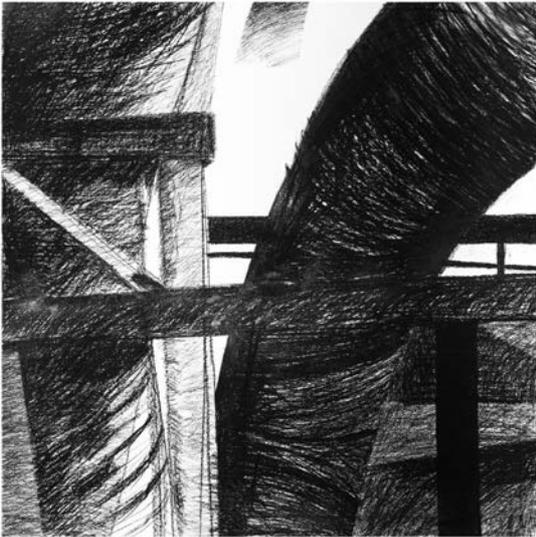
WVNR 1500, *hauskapuze im metallklotzhellen licht*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



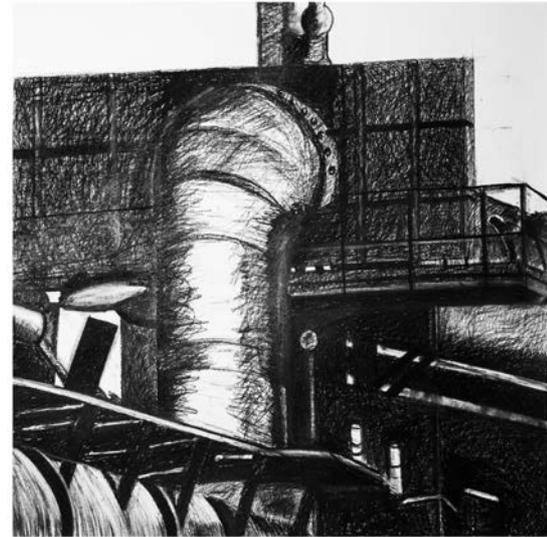
WVNR 1501, *eingefropft*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



WVNR 1502, *rohrmegaere*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



WVNR 1503, *zeugende und beugende dunkelheit*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm



WVNR 1504, *rohre dich nicht*, 2017, Pastellkreide auf Papier, 70×70 cm

romance of industry

Das klingt für manche auf den ersten Blick wie eine Paradoxie; während der Industrie gerade die Idee des Rationalen anhaftet, assoziiert man die romantische Malerei eher mit der Möglichkeit die halluzinatorische Unbestimmtheit der Formen zu verwirklichen.

Außerdem kennen wir Industriebilder mehrheitlich als Darstellungen von der Mühe und der Härte des Lebens der Menschen, die dort arbeiten.

Man sollte aber bei diesen Bildern von Regina Moritz auch weniger an Romantiker wie Fuseli oder William Blake denken. Sondern eher an Alexander Cozens, einen Zeitgenosse der beiden, dem es zwar auch um die innere Eingebung geht, aber der für die Förderung der Erfindungskraft beim Entwerfen originaler Bildkompositionen, zerknittertes Papier mit Tusche besprenkelte um sich z. B. davon zu Landschaften inspirieren zu lassen (1786!). Diese Zufallswirkungen blieben aber letztendlich künstlerische Erzeugnisse, die zumindest einen sehr persönlichen grafischen Rhythmus haben.

In ähnlicher Weise verwendet Regina Moritz ihre Fotofragmente und Stiftskizzen um die Einblicke in erdachte Industrieanlagen zu komponieren; sowohl bei der Auswahl der diversen Bildelemente, als auch in der Art wie sie diese in ihre Bildgestaltung integriert, zeigt sie gleichfalls eine sehr persönliche Handschrift. Sie lässt sich vordergründig von der Qualität und der Eigenheit der Formen und der Gegenstandsstrukturen leiten. Die bestimmen auch Moritz' Zeichen- und Malweise die von Bild zu Bild auf eine andere intentionale Bedeutung gerichtet sind. Die Romantik scheint so für Regina Moritz schon anzufangen bei der Verwandlung der Wirklichkeit in Farbe und Form und bei der Übertragung des Raums in die Fläche.

Sie „romantisiert“ ihre Wahrnehmung von Industrieanlagen weiter dadurch, dass sie jene wahrgenommenen Elemente neu ordnet (dreht, vergrößert, verkleinert, Formteile weglässt) und zu einer neuen visuellen Wirklichkeit zusammenfügt. Auf diese Weise stößt sie zum Kantschen „Ding an sich“ vor. Hie und da aber erscheint für sie das Motiv nur Anlass zur Entfaltung von Malerei.

In ihrem Bildraum ist auch die Lichtquelle nicht wirklich erkennbar; Licht und Schatten bleiben ambivalent.

Die Harmonie entsteht u. a. aus der wohlüberlegten kunstvollen Gegenüberstellung von Kontrasten, die zu der plastischen Bildwirkung führt. Die Methode ist dem Kontrapunkt aus der Musik ähnlich.

Die Bilder sind geprägt von einem unaufgeregten euphemistischen Pathos. Zugleich aber auch von einem erstaunlichen Sinn für kompositorische Balance und Differenzierung von Grauwerten.

In „*perpetuierlich verfaenglich schwebend*“ (WVNR. 1483, S. 48) verwendet sie z. B. die Schraffur gleichzeitig als ein Indiz für Plastizität, als auch für eine Oberflächenruppigkeit. Die zwei zusammengestellten Formeinheiten links und rechts im Bild wecken durch die dynamischen Zeichentexturen den Eindruck einer ständigen in sich befindlichen Unruhe. Die diagonallaufende Verbindung erscheint nicht robust genug um dem Gefühl von Gefahr und Unsicherheit etwas entgegen zu setzen, so dass der weiße Zwischenraum unheilvoll wirken bleibt.

Anders ist es im Bild „*(k)ein noetiges ausmessen des freiraums*“ (WVNR. 1485, S. 48). Auch dort gibt es einen Gegensatz zwischen den statisch wirkenden Rohren rechts und der amorphen Form links. Die Textur, die einen wirbelnden Hintergrund bildet, bleibt aber „unbeteiligt“ an diesem Widerspiel. Sie wirkt sogar eher als Abschluss eines Innenraums wodurch ein Hauch von Geborgenheit entsteht.

Anhand dieser zwei Bilder kann auch festgestellt werden, wie bedeutsam der quadratförmige Bildgrund ist; einerseits ist die Bildmitte, Schnittpunkt der beiden Rahmendiagonalen, so vorherrschend, dass das Suchen mit den Augen und dem Hirn nach einem narrativen „Höhepunkt“ im Bild obsolet erscheint, was das Betrachten des Bildes erheblich beeinflusst. Andererseits verleiht das Quadrat der Komposition eine immer wieder wirksame Stabilität.

Ein auffälliges Beispiel dazu finde ich das Acryl/Ölbild „*verrohrte eingebung*“ (WVNR. 1516, S. 15), das jede Möglichkeit bietet aufgrund des Lichtes und der in allen Richtungen weisenden Rohre und Profile das Bild mit den Augen zu verlassen bzw. aus dem Bild zu fallen. Aber auch, wenn man mit den Augen „herumkreist“, bleibt man innerhalb des Rahmens und kehrt immer wieder zur Bildmitte zurück.

In der Zeichnung „*licht bricht auf geheimen losen*“ (WVNR. 1487, S. 49) wird durch den Gegensatz von Licht und Dunkel tatsächlich eine Existenz des Schicksalhaften aufbeschworen. Was erst als eine im Vorbeigehen gesehene Banalität erscheint, entwickelt sich bei näherer Betrachtung >Zeit muss man sich nehmen< als etwas Unbegreifliches, das seine Selbstverständlichkeit aber nicht verliert. Die unterschiedlichen Oberflächenstrukturen sind gleichzeitig formbildend ohne dass es eine wirklich verstandesmäßig nachvollziehbare Gegenständlichkeit oder Räumlichkeit gibt.

Dagegen entsteht in der „*oekonomisierung des raumpotentials*“ (WVNR. 1489, S. 49) eine funktionale Ruhe, sogar Stille, durch die Abwechslung von großzügigen, großräumlichen Schraffuren und verwischten Oberflächen, innerhalb wovon die gezeichneten Formen (Rohre, Geländer, Stiegen) den Eindruck einer fast häuslichen Atmosphäre wecken.

Nicht wie in „*stiegenlicht verfallen im raum*“ (WVNR. 1492, S. 51), wo mit den nervösen Schraffierungen in der Glasoberfläche entlang der Stiege, eine Unruhe, die auf funktionale Tätigkeit schließen lässt, suggeriert wird. Obwohl keine Protagonisten dafür zu sehen sind! Insofern kommen die Bilder dieser Serie gänzlich ohne „wahrnehmbares Personal“ aus. Gerade in den Pastellkreidebildern ist gut zu sehen, dass auch wenn Regina Moritz für ihre Kompositionen vordergründig von der Formqualität ausgeht, sie nicht eingeschränkt ist in ihrer emotional-bildnerischen Interpretation.

In den Acryl/Ölbildern findet sie auch eigene Wege um über die „Collage“ hinaus die malerischen Inhalte zu exponieren.

Mit „*durchtraenkte hebung vor weiter ferne*“ (WVNR. 1511 S. 26) lässt sie mit einem Konglomerat verschiedener Farbmodulationen (nicht nur in der Ferne) ein rhythmisch-bewegtes Tableau entstehen, bei dem jede umgrenzte Fläche durch ihre Farbstruktur auch als Teil der Gesamtgestalt ihre visuelle Unabhängigkeit behält. Die Gestaltung wirkt dadurch fast wie die Exposition einer Sonate. Man könnte dann sagen, dass die lineare Form in diesem Bild die Funktion eines Kontrapunkts hat.

In „*hintergründiger vordergrund*“ (WVNR. 1521, S. 12) sind scherenschnittartig dargestellte Stiegen und Geländer kombiniert mit satt gemalten Rohren und Metallprofilen. In diesem eigentlich kleinen Ausschnitt einer industriellen „Wirklichkeit“ wird sichtbar, wie Moritz' Acryl/Ölbilder diese spezifische Stille ausstrahlen; die verschiedenen Teile des visuellen Inhalts, werden unabhängig von ihrer Oberflächentextur, aber auch ohne einen räumlichen Widerspruch hervorzurufen, zu einem kompakten Stilleben zusammengefügt. Auch wenn alle Gegenstände außerhalb des Bildes anfangen und auch außerhalb des Bildes weitergehen, bleibt der Blick genau auf dem Schnittpunkt

der Rahmendiagonalen ruhen. Zufällig ist das natürlich nicht, weil es genügend Teile in diesem Bild gibt, die zu dieser Mitte führen: Der Verbindungsring des großen Rohrs im Vordergrund, der sich von der Mitte unten hinaufbiegt zu diesem Schnittpunkt (sogar die Linearform schmiegt sich an diese Bewegung an), die Stiege in der Mitte oben bzw, das an ihr parallellaufende Rohr, das von links bis der Mitte horizontal hineinreichende mittelgroße Rohr und auch das Geländer rechts oben zeigt auf diesen Schnittpunkt hin.

Im Gemälde „*konzeptive himmelschau*“ (WVNR. 1509, S. 10) tritt sogar eine gewisse Narrativität hervor. Nicht nur der Titel regt uns an „hinauf“ zu schauen, es ist vor allem die kompositional aus der Mitte verschobene scheinbar trapezförmige „Dachlücke“, die uns treibt von „Innen nach Außen“ zu sehen. Die „Bewegungen“ in der Halle ziehen zwar auch die Aufmerksamkeit auf sich, aber immer wieder wird die aus dem Halbdunkel an das Licht gezogen. Nicht einmal die doch sehr lebendig wirkende Linearform kann das verhindern. Die Lichtfarbe Weiß des Himmels erlangt vor allem höchste Potenz, weil der Himmel von zwei sich kreuzenden Gegenständen mit leicht aufgetragenen Grauwerten durchschnitten wird. Interessant ist auch, dass die Bildmitte gerade in dem Punkt liegt, wo sich dieses Rohr und dieser Übergang vor dem Himmel kreuzen!

Ich betone diese „Auffälligkeiten“ deshalb, weil es deutlich macht, dass Regina Moritz immer wieder die Grenzen der Malerei aber auch des Bildes austestet. Jedes Bild wird so immer aufs Neue zu einem Testfeld, anhand wovon sich zeigen lässt, wie man in einem gegebenen Rahmen (wörtlich und im übertragenen Sinn) operieren und dem Inhalt gleichzeitig jegliche Festigkeit, Verbindlichkeit oder Eindeutigkeit entziehen kann.

Miel Delahajj, *1948 in Heerlen (NL), lebt als Bildermacher und Bildbetrachter in Wien

Das ist es, was ihre Bilder so spannend macht.

REGINA MORITZ geboren 1971 in Schärding (OÖ) und aufgewachsen am elterlichen Bauernhof.

Ab 1998 wendet sie sich der Grafik und der Malerei zu; getrieben von einer unaufhörlichen Neugier nach der Machart und der Bedeutung visueller Strukturen und Texturen, entstehen hunderte abstrakte Bilder in verschiedenen Materialien.

2004 stellt sie ihre Palette von vielfärbig auf Schwarz/Weiß und unzählige Grauabstufungen um und macht das Quadrat als Form des Bildgrundes fest um damit, ihrer Ansicht nach, die Bedeutung der malerischen und zeichnerischen Strukturen zu erhöhen.

Reisen in die Vereinigten Staaten, nach Indien, Südamerika, Nord-Afrika und Südost-Asien, wo sie fotografiert und skizziert, inspirieren sie zu Reisebildern, bei den die gegenständliche Darstellung aus einem collageartigen System heraus zu einem ikonischen Zeichen wächst, das aber weiterhin nicht in einen leicht lesbaren narrativen Kontext umkippt. Einige der nachfolgenden Bilderserien sind Bilder aus Wien, Von Wirklichkeiten, Hamburg, Polyfonie der Zwischenräume und Tissé variable.

Exemplarisch holt sie sich in Lehrveranstaltungen, u. a. von Markus Lüpertz, verwendbare Anregungen.

Das Wesentliche in ihrer grafischen und malerischen Arbeit ist, die verschiedenen Wahrnehmungssequenzen zu einer neuen bildlichen Wirklichkeit, in der die materialeigenen Strukturen im Vordergrund stehen, miteinander zu verbinden.

Regina Moritz lebt und arbeitet seit 1995 in Wien.

Ausstellungen im In- und Ausland
www.reginamoritz.com



Impressum

romance of industry

© 2018 Regina Moritz

Texte

Philipp Worel / Thomas Raab / Miel Delahaj

Reprofotos

Marcel Steinman © 2018

Portraitfoto Seite 61

Maria Czernohorsky © 2017

Grafik und Layout

Dominik Hruza

Druck

Buch.Bücher Theiss, St. Stefan

Papier

Munken Polar Rough, 150 g

Schrift

Korpus Grotesk

Auflage

500

© 2018 Edition Tandem, Salzburg | Wien

ISBN 978-3-902932-92-1

www.edition-tandem.at

