

In einer Gratschwemme von Papierarbeiten - von feinstlinigen Studienblättern bis hin zu schier überfließenden Tuschen - hat die in Stuttgart lebende Künstlerin Michelin Kober (*1968) nicht allein nur ihre Bildwerke ins TTR gebracht, sondern gleich auch einen Teil ihrer magarazzinischen Familie, die sie kurzerhand hierher begleitet hat.

Sie höchstselbst am Schlagzeug, ihr Mann Daniel Mijic an der Gitarre, die gemeinsamen Kinder Emma Mijic Gesang und Emil Mijic an der Mini-Cajon sowie die Nichte Sophia Sadzakov am Bass, spielen sie Stücke wie von Rory Gallagher Don'tknow, where I'm going und den Titel Künstler sind nicht überflüssig von Fanny van Dannen.

Obgleich das sicher als eine geeignete Art der Einstimmung gedacht ist, werden wir - mindestens nach einem aufmerksamen Durchgang durch die Ausstellung mit noch größerer Gewissheit - feststellen müssen, dass wir es zum Einen mit einer Künstlerin zu tun haben, die sehr wohl weiß, welchen Weg sie da eingeschlagen hat, und dass Künstlerinnen und Künstler ganz und gar nicht überflüssig sind, das wissen wir ohnehin schon längst am allerbesten. (Denn ansonsten gäbe es ja die langjährige Ausstellungsreihe hier an diesem Ort auch nicht.)

Dabei kennzeichnet dieser eine Begriff der Gratschwemme, mit dem Michelin Kober ihre Ausstellung überschrieben wissen wollte, äußerst zutreffend ihre bildnerische Vorgehensweise und die in deren Folge entstehenden Werke: Ein Fließen- und Zerfließenlassen von Farbe, bis zu einem ganz bestimmten Punkt, an dem sie (die Farbe, die Linie) angehalten wird, Grat und Grenze im Verlauf - auch im vorangeschrittenen Zeitverlauf - ausbildet.

Sukzessive Schichten schneidend aufgetragen, bis im flirrenden Prisma des einander Durchscheinenden schließlich ein letzter Rest des unbearbeiteten Papiergrundes sternenhell aus der Tiefe hervorleuchtet. Faszinierende Raumerweiterungen sind es in jedem Fall, als ob wir im blicklos verdunkelten Inneren einer groß gedachten Camera Obscura kauerten, vor einer Art amorphen Lamellenschlitzverschluss oder einem anderen hochkomplexen Blendensystem, und sich unversehens dessen Optik öffne und Licht - viel Licht! - mit einem Mal gleißend hell in die Augen, in Hirn und Herz hereinzuströmen vermöchte.

Als ich nun vor einigen Wochen die am kommenden Sonntag zu Ende gehende Schau des fantastischen amerikanischen Lichtkünstlers James Turrell im Museum Frieder Burda in Baden-Baden besuchte, war ich zugegebenermaßen einmal mehr beeindruckt, wie dieser dort The Substance of Light in installativ raumgreifende Lichtflutungen zu übertragen versteht. In einer Rezension der Stuttgarter Zeitung (12.06.2018) war Adrienne Braun denn auch offenbar auf Wolke 7 verleitet zu meinen, völlig losgelöst von der Erde verschaffe James Turrell den Besuchern seiner Ausstellung „körperliches Glück - mit nichts anderem als Licht“. Auf einem Zwischengeschoss des Baden-Badener Museums wurden der Präsentation dann noch beliebige, aus dem hauseigenen Bestand vorhandene Exponate hinzugefügt, die aber allenfalls über ihre illustren Namen (Gerhard Richter, Günter Förg u.a.) dort vor sich hin zu strahlen versuchen. Ganz ohne aufwendige technische Einbauten aber, kostspielige Beleuchtungseffekte und noch dazu stromlos energiegeladen hätten da doch eher die Arbeiten von Michelin Kober mit links viel überzeugender bewiesen, was wirklich Leuchten heißt.

So aber haben wir sie immerhin ganz für uns alleine, all die kobernikanischen Horizons der grün und blau ausgewaschenen Lichtungen, Eisberge und Firmamente, die endlos in sich verschlungenen Kringeleien und Ringelreihen, die lineamenten Gefieder und strichleinflauschigen Wolkenknäuel. Mal analog zur sichtbaren Wirklichkeit mögen sie durchaus wie Landschaften anmuten, Gletscher, die vorüberziehen, mal ist es die horizontale Linie, der Lichtspalt, der schlicht einen Raum vom anderen scheidet, Farbe von Weiß, Hell vom Dunkel, von Nähe und von Ferne.

Hatte die in Herrenberg Geborene zunächst eine Ausbildung zur Tischlerin absolviert, studierte sie danach erst einmal in Kassel und anschließend vor allem an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart freie Kunst (1998-2004). Gruppendynamisch immer aktiv - nicht nur in musikalischer Hinsicht - arbeitet Michelin Kober seit 1999 (in wechselnden Besetzungen) in der Künstlergruppe Filderbahnfreudemöhringen FFMM und ist außerdem an der Organisation des Projektraums Kunstverein Gästezimmer in Stuttgart (Möhringen) beteiligt. Über ihre freie Arbeit hinaus ist sie seit 2015 zudem als künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Stuttgart (Fakultät Architektur und Stadtplanung) am Institut für Darstellen und Gestalten tätig.

Die Arbeit aber an ihren Papierwerken fordert ihr absolute Konzentration und Zurückgezogenheit ab, um in nachgerade meditativer Versenkung dem Fluss der Zeichnung (auch dem Fließen der Tusche, dem Vergehen von Zeit) zu folgen und allem an der richtigen Stelle und zur rechten Zeit Einhalt zu gebieten. Nur auf diese Weise können diese Blätter die ihnen eigene hypnotische Wirkung entfalten, die einen in Bann schlagen und so ganz selbstvergessen macht.

In seinen 1778 erschienenen Träumereien eines einsamen Spaziergängers hatte der französische Philosoph und Schriftsteller Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ein vergleichbares Wahrnehmen und Erleben folgendermaßen beschrieben - nachdem ihn zuvor (irgendwann in den 1770er Jahren) auf einem seiner Wege eine riesige Dogge umgerannt und er für Momente das Bewusstsein verloren hatte:

„Es wurde Nacht. Ich gewahrte den Himmel, ein paar Sterne und ein wenig Grün. Diese erste Empfindung hatte etwas Köstliches. Ich spürte zunächst nur durch sie, dass ich überhaupt existierte. Ich gelangte in diesem Augenblick zum Leben, und mir schien, als erfüllte ich alle Dinge um mich herum mit meiner zarten Daseinskraft. Weil ich nur das Gegenwärtige wahrnahm, erinnerte ich mich an nichts. Ich hatte keine klare Vorstellung über meine Person und keinerlei Ahnung, welches Missgeschick mich da getroffen hatte; ich wusste nicht mehr, wer ich war und wo ich war; ich fühlte weder Schmerz noch Furcht noch Unruhe. Ich sah mein Blut fließen, wie ich einen Bach hätte fließen sehen, ohne auch nur daran zu denken, dass dieses Blut irgendetwas mit mir zu tun hatte. In meinem ganzen Wesen fühlte ich eine wunderbare Ruhe, der, sooft ich mich daran erinnerte, keines der Vergnügen gleichkommt, die mir je vergönnt waren.“

Nichts anderes geschieht in den Arbeiten und in der Ausstellung von Michelin Kober. Man gewahrt den Himmel, ein paar Sterne und ein wenig Grün. In der obersten Etage des Gebäudes angelangt (bezeichnenderweise mit der pantheonischen Augenöffnung im Dach versehen), glaubt man fast, Zeichnung, Farbe, Form seien da nun ganz verloschen, um sich – am Ende wieder abwärts steigend – von Neuem auf den lichten Pfad der Erkenntnis zu begeben. Diese Empfindungen haben wahrhaft mehr als nur etwas rousseau'isch Köstliches an sich. So oder so ähnlich muss Glück sein.

Clemens Ottnad M.A., Kunsthistoriker
Geschäftsführer Künstlerbund Baden-Württemberg

Lange Zeit hat in der Kunst eine rigide und massiv hierarchische Entgegensetzung zwischen denjenigen künstlerischen Gattungen existiert, in denen ein schöpferisches Subjekt spontan, authentisch und originell etwas vorher Inexistentes, etwas ontologisch Neues, eine mit Hilfe der Einbildungskraft erfundene neue Welt erschafft, und denjenigen, in denen mit der Hilfe mechanischer oder sonstiger technischer Mittel die materielle Realität sich selbst abbildet oder verdoppelt, ohne das Wirken eines planenden und entscheidenden Bewusstseins. Zu diesen zweiten, lange als minderwertig, sogar unkünstlerisch betrachteten, weil subjekt- und erfindungslosen Produktionen gehört im Bereich der Plastik der Abguss, die Abformung und der Abdruck, bis hin zur Totenmaske, die bloß mechanische Reproduktion von schon existierenden Objekten oder Kunstwerken; im Bereich der Bilder oder der Malerei sind es die unterschiedlichsten Druckverfahren, vor allem aber die Fotografie, die als mechanisch-physikalisch-chemische und durch einen Apparat hergestellte Verdoppelung oder Selbstabbildung der sichtbaren Wirklichkeit nicht am Range des schöpferischen und auktorialen Werks teilhatte; aber auch im Bereich der Zeichnung oder der Linie, der ja nach der Ansicht der Renaissancetheoretiker das eigentliche Reich der Einbildungskraft und des Geistes ist, können unterschiedlichste Phänomene der Selbstentstehung von Linien auftreten: vor allem durch mechanische Prozesse, wie Abriebe oder Kratzer, die sich in eine Oberfläche einschreiben und Spuren hinterlassen. Diese Spuren werden dann in der ästhetischen Einstellung wie auktoriale, schöpferische Linienzüge aufgefasst und wahrgenommen und eröffnen so eine völlig neue ästhetische Welt. Denn die objektiven Spuren von Einschreibungs- oder Materialprozessen gehorchen keinerlei Regeln der Form, der Komposition, des richtigen oder lesbaren Verlaufs; sie eröffnen eine rätselhafte, undurchschaubare Welt einer neuen, fremden und befremdenden ästhetischen Realität.

Erst mit der grundlegenden Infragestellung von schöpferischer Subjektivität, von Authentizität, Originalität und Spontaneität, in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts wurden die bis dahin als minderwertig, als nicht schöpferisch bewerteten Verfahren der Selbstentstehung oder der - in einem weiten Sinne - technischen Entstehung von Plastiken, Bildern und Zeichnungen interessant; an die Stelle des neue Welten erschaffenden Schöpfers, der unglaublich geworden war, trat ein Künstler, der Versuchsanordnungen erstellt und Bilder und Zeichnungen dabei beobachtet, wie sie von selbst, Naturgesetzen folgend, entstehen.

Ein Meister dieser Verfahrensweisen war Sigmar Polke, der mechanische Verfahren wie das Gießen der Farbe, chemische Verfahren wie den Einsatz miteinander oder auf Temperatur, Licht und Feuchtigkeit reagierender Substanzen, und physikalische Verfahren wie den Einsatz strahlender Substanzen wie Uran erprobt hat.

Michelin Kober hat sich schon früh, schon während ihres Kunststudiums, mit verschiedenen Möglichkeiten der objektiven, bedeutungslosen Selbstentstehung von Linien beschäftigt; mit objektiven Prozessen, in denen Linien entstehen, ohne dass sie von einem schöpferischen Subjekt geschaffen worden sind. Hier in der Ausstellung sehen Sie eine Weiterentwicklung einiger dieser Arbeiten:

„auf leiser Sohle“, 2015, zeigt auf waagerechten Glasplatten die Spuren von Schnecken, die über diese Platten geglitten waren. Deren Schleimspuren wurden durch darübergerblasenen schwarzen Pigmentstaub deutlich sichtbar gemacht und zugleich geschwärzt. Betrachten wir diese Blätter, die ganz langsam, ganz allmählich durch die Vorwärtsbewegung von Schnecken erzeugt wurden, wie Zeichnungen, sehen wir erstaunliche, irritierende Kompositionen von Linien, die anscheinend nach unverständlichen oder undurchschaubaren, komplexen Regeln gefertigt worden sind. Die übermäßige Kontinenz der Verläufe, die offensichtliche Undurchschaubarkeit der Entscheidungen der Schnecke eröffnen ein irritierendes ästhetisches Feld zwischen der bewussten, sinnerfüllten Arbeit eines Zeichners und den durchschaubaren Kausalitäten von Spuren mechanischer, chemischer oder physikalischer Prozesse.

Die Glasplatten im Format 60 x 80 cm, auf denen sich die Schnecken ergangen hatten, werden wie in einem Gitter auf einer umgelegten Stellwand präsentiert: die Schleimspuren sind in der Waagerechten entstanden, und die Präsentation dieser 'Zeichnungen' auf einer Stellwand belässt sie in der Waagerechten: das betont die materielle Realität und die materielle Entstehung dieser Arbeiten, die waagerechte und materielle Einschreibung der Spuren.

In den beiden anderen Werkgruppen, die hier gezeigt werden, verfährt Michelin Kober noch raffinierter: sie verschränkt künstlerische kompositionelle Zeichnung mit Materialprozessen, und stört diese beiden Pole noch zusätzlich, indem sie die Tätigkeit der Hand durch serielle und repetitive Verfahrensweisen

mechanisiert und die Materialprozesse durch kontingente Verfahren undurchschaubar macht. In der Werkgruppe „drauf und dran“, 2011bis 2015, ist der Titel ganz wörtlich zu nehmen: in einer fast unendlichen Arbeit setzt Michelin Kober neben jedes kleine zeichnerische Element das nächste, mehr oder weniger identische kleine Element, ohne dass der so entstehende Linienverlauf vorher geplant gewesen wäre. Der unvorhersehbare Verlauf entsteht durch die rekursive, fast nur auf das vorhergehende Element bezogene Verfahrensweise, in der sich jeder Schritt immer nur anknüpfend an den vorhergehenden ergibt, ohne übergeordnete, synthetisierende Komposition oder Einheit.

Die Entstehung der Linie hängt auf diese Weise eng mit einer eigentümlichen Konzentration des Blicks auf den Punkt der Einschreibung zusammen; diese Konzentration verdankt sich ihrerseits einem fast trance-artigen Zustand der zeichnenden Künstlerin, für den die endlose Dauer dieses Vorgehens und dessen Langsamkeit von großer Bedeutung sind. In diesem Zustand der Konzentration und der Langsamkeit verschmelzen die leibliche Lust der Hand, die im Prozess der Einschreibung der Hand in eine Oberfläche entstehen kann, und die mentale Lust des Auges, die die entstandenen Einschreibungen als Spuren nachzieht und nachvollzieht. Diese beiden Formen von Lust liegen in der Zeichnung meist weit auseinander. Auch der Betrachter, der sich diesen Zeichnungen zu nähern sucht, wird - in einer Umkehrung dieses Prozesses - durch die Lust des optischen Nachziehens und Nachvollziehens der Einschreibung der Linie zu einer Erfahrung der mitlaufenden leiblichen Lust der Hand verführt.

Selbstverständlich bleibt Michelin Kober Herrin dieses Verfahrens; diese Linien, die durch ein iteratives Addieren oder Repetieren fast identischer Elemente entstehen, entstehen nicht unbewusst oder automatisch. Aber die Künstlerin vermeidet so weitgehend wie möglich, sie zu kontrollieren oder zu intendieren. Sie entstehen fast wie ein organisches Wuchern, wie das Wachsen von Pflanzen, in einem langandauernden, langsamen Prozess. Dieses iterative Wachstum wurde irgendwann gestoppt, aber ohne kompositorischen Grund, meist äußeren Bedingungen gehorchend. Bei diesem Wuchern existiert durchaus eine Rückkopplung der Hand an das Auge: nach der Einzeichnung eines jeden Elements gibt es einen flüchtigen, nahezu unmerklichen Moment der Entscheidung, in welchem Winkel des Verlaufs das nächste Element ansetzen soll - auch wenn dieser Moment der Entscheidung durch die fast hypnotische Suggestivität des Verfahrens unbemerkt bleibt. Auf diese Weise tritt eine gewisse Rücksicht auf die Einheit der Fläche und den Verlauf der Linien in den Prozess ein; die Hand wird nicht völlig mechanisch, und das Auge wird nicht völlig auf den Punkt der Einschreibung konzentriert und reduziert.

Die in diesem Verfahren entstehende quasi unendlich fortlaufende Linie kreuzt sich und bildet Verflechtungen; manchmal entstehen sichtbare Effekte des Übereinander-Liegens der Linien in den Überkreuzungen, also Effekte eines räumlichen Hintereinanders, einer Staffelung der verknoteten Linien. Dieses Geflecht aber kann so, wie es im konzentrierten Fortschreiten entsteht, auch immer nur in partiellen Ausschnitten wahrgenommen und geordnet werden. Es lassen sich immer nur momentane Schichtungen und Verflechtungen erkennen, die ganze Fläche aber bleibt ein undurchschaubares Gewirr von Linien beziehungsweise einer Linie.

Die dritte Werkgruppe, „horizon“, 2013-14, arbeitet mit einem anderen Prinzip der Reihung und der Addition: hier werden zuerst immergleiche Pinselstriche gereiht und dann Flächen dünner Tusche übereinander geschichtet. Michelin Kober setzt mit dem Pinsel Striche einer dünnen Tusche noch feucht nebeneinander. Die noch nasse Tuschelinie wird von links nach rechts durch die jeweils nächste Linie quasi angezapft und entleert, so dass sich im Fortschreiten eine etwas unruhige Fläche bildet, in der die einzelnen Linien nahezu untergegangen sind. Ist diese erste Fläche getrocknet, wird, um eine Linie versetzt und auf dieselbe Weise, die nächste Tuschefläche darübergerlegt, so lange, bis die vielfach geschichtete Fläche nicht mehr dunkler oder samtiger wird. So entsteht eine gestaffelte Farbfläche, die in leichten Abstufungen immer dunkler wird. Diese Fläche bewahrt nicht nur die Spuren des intendierten, additiven Verfahrens der Schichtung, sondern zeigt auch nichtintendierte, aus dem Verhalten der dünnen Tusche resultierenden minimale Schwankungen der Dichte ebenso wie des Verlaufs der Kantenlinien: das Fließen und Ineinander-Fließen der Tusche ebenso wie die Wirkungen der Schwerkraft auf die Tusche, die auf senkrecht hängendes Papier aufgetragen wird, erzeugen Abweichungen und Differenzen. Aufgrund der Schwerkraft fließt die dünne Tusche nach unten und staut sich an den unteren Enden der Linien, so dass sich dort vollere, quasi angeschwollene Tuschebäuche ergeben, die zu dichteren schwarzen Flecken aufrocknen.

Die Künstlerin beschreibt ihr Verfahren selbst so: „Bei der Reihe 'horizon' arbeite ich senkrecht an der Wand, das heißt, das Papier ist auf einer Holzplatte aufgezogen und diese Platte hängt an der Wand. Auf dem Papier sind eine oder mehrere gerade oder gekrümmte Horizontlinien festgelegt. Nun arbeite ich mit Pinsel von links nach rechts und von oben nach unten mit sehr stark

verdünnter Tusche auf die Horizontlinie zu, ohne diese zu überschreiten. Wenn die erste Lage getrocknet ist, beginne ich mit der zweiten Schicht, wieder von links nach rechts und von oben nach unten, allerdings verkürze ich die Linien in einem bestimmten Bereich; so entsteht ein zweiter Grauwert. Diesen Vorgang wiederhole ich so lange, bis das Papier von der Tusche so stark gesättigt ist, daß kein neuer Grauwert mehr entsteht. Die Fläche variiert jetzt zwischen sehr hellen und fast schwarzen Grauwerten. Das Weiß des Papiers bleibt in einem minimalen Bereich erhalten.“

Dieses selbst gestaffelte, serielle Verfahren der additiven Reihung und Schichtung erzeugt erstaunliche Übergänge: die Linie geht durch die verschiebende Reihung in eine Fläche über; die gestaffelte Schichtung der Flächen bringt Raumwirkungen hervor, einen räumlichen Sog, der wie ein Tunnel auf die eine helle Linie oder Form in der Fläche zuläuft; diese unfassbare Tiefe aber ist faktisch eine Aussparung, eine Linie der Abwesenheit oder eine abwesende Linie, ein nicht von Tusche bedeckter Teil des weißen Papiers, eine Leere - so wie sie als Raumwirkung einen leeren Tiefenraum aus Licht suggeriert. Das Zusammenspiel von Tuschelinien, von Tuschequalitäten, von Reihungen und Schichtungen, aber auch von Papierqualitäten erzeugt so einen dramatischen Raum der Dunkelheit, der sich auf ein fernes Licht hin öffnet, und zeigt zugleich, wie dieser Raumeffekt, wie dieser quasi kosmische Sog durch die materiellen Bedingungen der Mittel und der Verfahrensweisen vor unseren Augen entsteht.

Prof Dr Johannes Meinhardt



UNSIHTBARE SCHLEIMSPUREN - ZUR AUSSTELLUNG EBENDA IM DER STÄDTISCHEN GALERIE
IM KORNHAUS KIRCHHEIM
VON KAI BAUER

„Ich arbeite am Stück von links nach rechts, von oben nach unten“ sagt die Künstlerin Michelin Kober. „Man darf keine Pause machen, nicht nachdenken, sonst wird es mechanisch.“ Die Tusche, mit der sie senkrechte Pinselstriche dicht nebeneinander zieht, bildet beim Trocknen Ränder, weil sich die Körnchen des schwarzen Pigments außen sammeln. Diesen Effekt will die Künstlerin aber vermeiden. Die regelmäßigen Linien in der Breite des Pinsels sollen sich zu Flächen verbinden, die mit jeder weiteren Lage immer dunkler werden. Zuvor hatte sie das Blatt mit mehreren, leicht gebogenen und gekippten Horizonten vorbereitet, die von den Spuren des Tuschepinsels frei gelassen werden. Die übereinander gelegten Strichlagen enden immer früher, so dass sie eine trichterartige Formation bilden, die zu einer Stelle hin immer heller wird. Bis zum Schluss des konzentrierten Malprozesses bleibt diese kleine Stelle des Papiers ganz weiß. Der Blick des Betrachters wird davon immer wieder angezogen, Assoziationen von Halogenscheinwerfern entgegenkommender Fahrzeuge auf einer nächtlichen, regennassen Fahrbahn drängen sich auf. „Michelin Kober hat sich schon früh, schon während ihres Kunststudiums, mit verschiedenen Möglichkeiten der objektiven, bedeutungslosen Selbstentstehung von Linien beschäftigt; mit objektiven Prozessen, in denen Linien entstehen, ohne dass sie von einem schöpferischen Subjekt geschaffen worden sind“ so der Kunsthistoriker Johannes Meinhardt in seiner Einführung. Die Serie der Tuschezeichnungen auf Büttenpapier bildet eine von drei Werkgruppen, die Michelin Kober in der Städtischen Galerie im Kornhaus in der Ausstellung „Ebenda“ zeigt. Ebenso werden kleine Zeichnungen, die überwiegend mit dem Röhrchenfüller ausgeführt sind, präsentiert. Sie zeigen Strukturen, die sich aus kleinen Strichmodulen entwickeln und über das Blatt zu wuchern scheinen. Beim Betreten der Ausstellung stößt der Betrachter jedoch als erstes auf eine flache, Bühnenartige Installation. Die Fläche ist mit großen Glasplatten bedeckt über die sich schwarze Spuren ziehen. Diese entwickeln sich immer vom Rand aus und kehren oftmals wieder zum Ausgangspunkt zurück. Wer hier jedoch expressive Pinselschwünge oder asiatische Kalligrafie vermutet, irrt sich. „Das habe ich nicht gemacht“ betont Michelin Kober. Bei dieser Installation hat die Künstlerin mit Tieren zusammengearbeitet. Weinbergschnecken sind über die Glasplatten gekrochen und haben dabei Schleimspuren hinterlassen, die zunächst unsichtbar waren. Michelin Kober hat dann mit schwarzem Pigmentstaub diese Spuren mit einer ähnlichen Technik sichtbar gemacht, mit der sonst Fingerabdrücke bei der Polizeiarbeit gesichert werden. Michelin Kobers Arbeiten wollen so betrachtet werden, wie sie hergestellt wurden, nämlich mit Geduld und Konzentration. Die langsamen Zeichenprozesse haben etwas Meditatives. Was inhaltlich dargestellt zu sein scheint, entsteht in Wirklichkeit langsam aus der Tätigkeit des Zeichnens selbst. Die Künstlerin hat im Vorfeld offenbar keine feste Vorstellung von einem Motiv, das dargestellt werden soll, sondern das Bildergebnis entwickelt sich und die Deutungen und Bedeutungen stellen sich von selbst ein. Das Ergebnis ist da, wenn die Künstlerin das Ende des Entstehungsprozesses feststellt. Michelin Kober ist eine Ausstellung mit wunderbar freien, inspirierenden Arbeiten gelungen.

Mitten im Verrinnen der Zeit fängt die Linie an. Sie zeichnet; sie zeichnet nicht auf. Die Arealforschungen beginnen handnah intuitiv und können in verschiedenen Richtungen gelesen werden, sofern überhaupt Anfang und Ende auszumachen sind. Dieser Anfang aber verbirgt sich meist in den Lineamenten, Knäueln, synaptischen Gewirken, manchen Fallstricken selbst, den Lichthorizonten, die sich - Linie um Linie, mit Tusche auch Bahn um Bahn anwachsend - im nirvanen Niemandsland der weissen Papiere wie eigenmächtig ausgebreitet haben, sie teils randständig besetzen, teils vollständig überschwappen machen und damit entgrenzen.

Im selbstvergessen feinen Kräuseln der Strichwege, in heftiger gezackten Staccati oder durchsichtig schimmernden Konturen der Linienarbeit von Michelin Kober äussern sie freilich ganz unterschiedliche Charaktere. Je abhängig von Strichstärken und verwandtem Zeichenmittel - Bleistift, Buntstift, Pinseln, den verschiedenfarbenen Tuschen - vermitteln sie an keiner Stelle die ihnen offensichtlich doch zueigene zeichnerische Disziplin und Dauer nach aussen. Entgegen eines kompositorisch konstruierten Kalküls, das es nur ja methodisch zu entziffern gälte, halten die Zeichnungen vielmehr ihre Selbstratsel mit leichthändiger Wirkung offen.

Vermeintlich völlig heterogenen Wahrnehmungssphären angehörig, wechseln hier nämlich - mikro makro - die Sehweisen zwischen astrophysischen Phänomenen und organisch biologischen Präparaten, frei flottierendem Linienschweifern und chaosmaschigen Geweben, die ihre Texte und Texturen aus einem bewusst unbewussten Niederschreiben ableiten. Diese zur Zeichnung umgewandelte *Écriture automatique* hat sich des ausweglos Labyrinthischen längst entledigt, indem sie sich in eigene ariadnische Gewebe eingesponnen hat, die mühelos ebenso über die kartografischen Höhenlinien unbewohnter Eilande aller kindhaft crusadischen Erinnerungen zu führen wissen, wie sie himmelnah milchwässrige Wolkenhaufen oder aber andere geisterhafte Homunkuli-Ausbildungen (vgl. Blätter aus der Folge *Munkel*, 2011, Tusche auf Papier) hervorzurufen verstehen.

Mit den in sich verschlungenen Linienbändern, die sich ständig richtungsändernd vielfach unter- und überschneiden, sorgt Michelin Kober dabei auch für eine schier körperhafte Durchraumung des Papiergrundes, die der Betrachter während der optisch-visuellen Erkundung des zeichnerisch imaginierten Davor und Dahinter - samt aller darin vorgestellten Zwischenbereiche - unwillkürlich nachvollzieht. Einer historisch angelernten Ornamentik gänzlich überdrüssig haben sich Entrelac, Mäander und alle anderen laufenden Hunde widerständig miteinander verschworen, künftig freie Fabelwesen zu sein.

Verdichten sich Linie und Lineament nun weiter (wie in den teilweise großformatigen Arbeiten aus der Serie *horizon*, 2013, Tusche auf Papier), bis sich aus den mehrfach überlagerten Grauschichten eine tuschgetränkt volumenhaltige Nachtschwärze einstellt, aus der die wie elektrisch aufgeladenen, vibrierenden Horizontlinien (i.e. der eigentlich unbearbeitete Fond) eine erstaunliche Leuchtkraft und Tiefenräumlichkeit entwickeln, wird die Nähe zu bildhauerischen Vorgehensweisen und Raumkonzepten neuerlich erkennbar. Die Handlung - der zeichnerische Prozess - stellt somit die Aufzeichnung wie die Auflösung der Zeit gleichermaßen dar. Die unzähligen, in langwierigen Arbeitsschritten konzentriert aufgebrauchten, sukzessive aneinander gefügten Farbschichten sind dem sie Betrachtenden zu Einem in der Vergangenheit Getanen geronnen, die liquid(ierte)e Linie im Tuschefließen verströmt, ein verdunkelter Flächenraum also endlich, aus dem jener Zeitmesser Licht unmessbar lange herauszustrahlen vermag - und zugleich doch wieder nur Linie ist, mit sich (selbst) verzehrenden Schlangenstrichen die Endlichkeit verwunden - „Hätte die Schlange nicht verführt, wäre Adam gar nicht aus dem uroborischen Kreis hervorgekommen. Er hätte alles, aber kein ‚Ich‘“¹