

„Motto fehlt.“

Der Raum als Wahrnehmungsmodell und Existenzmöglichkeit

Der emotionale
Raum

RAINER BESSLING Ein Mann liegt auf einem Sofa. Entspannung sieht anders aus. Die Hände sind bereit, den Körper jederzeit in die Höhe zu stemmen. Der Kopf bewegt sich unruhig, die Blicke tasten ruckartig den Raum ab. Die Aufmerksamkeit inmitten von Lethargie hat animalische Züge, als wollte der Liegende Witterung aufnehmen. Meist befindet er sich in der Horizontalen, zwischendurch sitzt er, den Rücken zum Betrachter. Wenn er aufsteht, wird es laut.

Die Haltung des Protagonisten in Alexandra Ranners Video *Silencio Subito* verändert sich phasenweise: eine Sequenz skulpturaler Positionen. Wir beobachten eine Folge von Posen und Handlungen, unsicher und unentschieden, ob sich aus den Bildern eine Geschichte formen ließe, ob eine Folge aus den Formen spricht. Der Loop trägt in sich eine kreisende Bewegung: Aktion, die auf der Stelle tritt und verpufft.

”
Bekannt geworden ist Alexandra Ranner durch Wandobjekte und Container, modellhafte Miniaturen und groß dimensionierte Boxen.
“

Couch und Sessel, Repräsentanten bequemer Häuslichkeit und wohliger Privatsphäre, fügen sich zu einer diffus ausgeleuchteten Gebirgslandschaft. Innen und außen sind hier nicht säuberlich getrennt, erste und zweite Natur ineinander verstrickt und verwickelt. In der Abgeschiedenheit seiner Wohnwelt wird der Akteur von einer unbestimmten, nicht zu lokalisierenden Bedrängnis heimgesucht. Die Stille, die ihn umgibt, scheint seine Unruhe zu schüren.

Zwischen Ruhelage und höchster Anspannung, zwischen Schlummer und größter Wachsamkeit, zwischen Konzentration und Ermattung erscheint der Mann abgewandt und zugleich entschlossen, zurückgezogen und ausgerichtet, getrieben, aber ohne etwas oder jemanden ins Visier nehmen. Der Rückzug im Interieur mündet in eine Konfrontation mit einer aufgerüttelten Innenwelt, die einen äußeren Kontrahenten sucht und ins Leere greift. Für die einzige Bewegung sorgt ein Vorhang vor dem Fenster. Das Fenster verspricht nicht den befreienden, romantisch geweiteten Blick in eine Hoffnung verheißende, das zerrissene Ich aufnehmende und tragende Welt, sondern lässt Bedrohliches vermuten.

Die Entladung erscheint zwangsläufig, doch der Ausbruch geschieht unmotiviert und mit schwer nachvollziehbarer Heftigkeit. Wahnvermutung liegt nahe. Der Mann beginnt zu brüllen, in bayrischer Mundart: „Wenn jetzt nicht gleich a Ruh' is.“ So unerwartet der Auftritt kommt, so intensiv fahndet der Betrachter nach Ursachen für den Überdruck. Warum fordert der Mann Ruhe an einem Ort, der an Stille kaum zu überbieten ist?

Das Video steht nicht für sich und allein. Alexandra Ranners jüngste Arbeit *Silencio Subito* (Abb. xx) besteht aus drei Elementen, die im Ausstellungsraum in Dreiecksform verteilt sind. Als Skulptur im Raum fügt sich ein Tisch als stilisiertes Bettgestell mit einem faltenreich aufgewühlten Oberbett dazu, an der Wand hängt die Fotografie eines Seestücks. Das zerwühlte, schweißnasse Bett, dessen Oberfläche seine harte plastische Formung aus Kunstschaum nicht verleugnet, scheint alle Träume und Albträume, alle kleinen Fluchten und Tode dieser Welt in sich aufgesogen zu haben. Diesem Nukleus des Lebens, diesem Möbel, das alle fundamentalen Existenzweisen des Menschen von Geburt über Zeugung bis zum Tod in sich vereint, steht ein großes Meeresbild zur Seite. Die Wellen formulieren eine ähnlich fundamentale Bewegung, einen ewigen Rhythmus über alle Wechselfälle eines Einzelschicksals hinweg.

Auch wenn sich das Meer bei näherem Hinsehen als Aufnahme eines wasserähnlichen plastischen Faltenentwurfs entpuppt, realisieren wir den ikonischen Gehalt der Szene. Unser Blick haftet am Horizont, der als hoch emotionalisierte Linie Weite entwirft und den Grenzstreifen zwischen Welten markiert. Es ist eine andere Linie als die Horizontale, die sich in der gebirgigen Wohnlandschaft findet. Innere und äußere Horizonte scheinen hier nicht zu verschmelzen, sondern Reibung zu entfachen.

Der geblähte Vorhang vor dem Fenster im Video ließe sich mit dem Seestück kurzschließen. Das Meeresrauschen könnte den gleichförmigen Soundtrack zum Binnenleben liefern, das den Bewohner der Polsterlandschaft zu seiner statischen Unruhe und kreisenden Raserei antreibt. Die Wellen finden sich ebenso in den Falten des Vorhangs wie in denen des Bettes wieder. Die Ruhestätten des Menschen korrespondieren mit der beruhigten und beruhigenden Bewegung der Natur. Doch dieses Meer ist Illusion und Projektion. Das Malerische ist erkennbar, Wellen kann es so nicht geben. Die Natur wird zu einem Möglichkeitsraum, der Erhabenheit vermittelt und Ruhe verheißt. Doch der Mann scheint in seiner Welt von dieser Offerte überfordert zu sein. Die Dinge schweigen ihn in ihrer Selbstgenügsamkeit an. Die Räume, mögen sie auch noch so erhaben sein, sind ihm äußerlich und fremd. Er schreit nach etwas und fordert etwas ein, was er längst besitzt. Ein Ankommen aber lässt die Passage seines Lebens zwischen enger Bettstatt und weitem Raum nicht zu. Der Mensch wird sich seiner Behausung als Zwischenwelt bewusst, je mehr

ihm die Elemente das Lied von der Unendlichkeit im Raum und vom ewigen Gleichmaß in der Zeit singen.

Silencio Subito enthält die Grundelemente, die Alexandra Ranners Werk kennzeichnen. Gleichzeitig bedient sich die Künstlerin einer völlig neuen Darstellungsform. Schuf sie zuvor geschlossene Modelle von Orten und deren Wahrnehmungsweisen, lässt sie mit ihrer jüngsten Arbeit einen Raum ohne Wände entstehen. Die drei Elemente sind getrennt in den Ausstellungsraum gestellt. Auch wenn sie formal und inhaltlich vielfach aufeinander verweisen, bilden sie nicht schon auf den ersten Blick eine Einheit. Der Betrachter ist gefordert, die Einzelteile in Beziehung zueinander zu setzen. Durch den gestaltenden, formenden und ordnenden Zugriff bringt er sich selbst ins Spiel. Räume, das zeigt die Installation, sind nicht durch Abgrenzung bestimmt, sondern durch die Beziehung der Dinge zueinander und zum Betrachter. Raum entsteht erst in aktiver Wahrnehmung.

Bekannt geworden ist Alexandra Ranner durch Wandobjekte und Container, modellhafte Miniaturen und groß dimensionierte Boxen. Mit ihrer Rauminstallation *Après-lude* (Abb. xx) war sie 2001 auf der Biennale in Venedig vertreten. Mit ihrer großen Installation *Schlafzimmer II/08* (Abb. xx) nahm sie im vergangenen Jahr an der Ausstellung „Interieur/Exterieur“ im Kunstmuseum Wolfsburg teil. *Silencio Subito* gastierte in verschiedenen Galerien und in der Herforder Schau „Unsichtbare Schatten. Bilder der Verunsicherung“ (2010).

Alexandra Ranners Plastiken bieten privaten Räumen und Orten für den temporären Aufenthalt ein Podium. Hotelzimmer, in denen der Kurzzeit-Bewohner auf sich selbst geworfen wird, sind dämmrig ausgeleuchtet und von ambivalenter Leere aufgeladen. Alles ist formal standardisiert und alles existenziell unentschieden: Schauplätze, an denen potenzielle Akteure aus ihrem Lebenskontinuum heraussteigen oder gezogen werden, in denen manches möglich ist und vieles unsicher bleibt.

Anfänge am Theater

Das Vorspiel für Alexandra Ranners künstlerische Arbeit fand auf dem Theater statt. Prägend wurde die Raumauffassung des Münchner Intendanten und Regisseurs Dieter Dorn, das Spannungsfeld von Verdichtungen im Raum und von Entladungen in der Aktion. Solche Ausbrüche von Akteuren finden sich auch in Ranners Videos. Den Raum lernte die Künstlerin bei Dorn als Co-Akteur kennen, der sich zuklappt und öffnet, sich permanent häutet.

Ranner arbeitete als Requisiteurin, bewarb sich um einen Platz im Studiengang Figurentheater, versuchte es nach der Absage im Fach Bühnenbild, wurde auch dort nicht angenommen. Im Kunststudium blieb für sie Theater ein zentrales Thema. Sie greift auf, was sie schon immer an der Bühne interessierte: den Raum, besser den leeren Raum.

Die Konzentration auf die Form bestimmte die Studienzeit in den 90er Jahren. Es entsprach der Haltung der Zeit: Inhalte und Figuren waren verpönt, Geschichten verboten. Aus architektonischen Collagen und bühnenartigen Modellen entwickelte Ranner skulpturale Räume, in denen es vorrangig um bildhauerische Fragen geht: Volumen, Proportionen, Licht- und Schattenwirkungen. Die theoretische Beschäftigung mit dem Thema Raum setzte erst später ein. Seit Beginn ihrer Lehrtätigkeit an der Berliner UdK untersucht die Künstlerin „emotionale Räume“. Wie entsteht Raum, ohne dass man etwas baut, ohne dass Wände eingezogen werden? Wo beginnt etwas, Raum zu sein? Allerdings pflegt Ranner auch hier eher den konkreten Zugriff auf das Thema. Der Film liefert Beispiele für die Konstituierung von Räumen. Das überrascht insofern nicht, als die Räume der Künstlerin häufig an Film-Sets erinnern und ihre Ausleuchtung von Tatorten und ihr Aufbau von Suspense die Assoziation zum Kino nahe legen.

Dass es riskant ist, die Bühne als Impulsgeber für Bildende Kunst zu nennen, ist Ranner bewusst. Sie hat sich allerdings von der Verdammung der Figuren, Szenen, Schicksale und Geschichten durch die bildkünstlerische Moderne frei machen können. Nach ersten Wandobjekten, die Architekturelemente fragmentarisch und abstrakt zitieren (Abb. xx), deuten Aktionen und Filme eine Entwicklung an, die später zu einer Neubelebung der Räume und einer Rückkehr von Erzählungen führen soll. Das Theater meldet sich wieder, aber als etwas ganz anderes.

Von der Fotografie zum Objekt

Von einer Reise nach Paris bringt Ranner das Foto einer Konditoreiauslage mit. Die Künstlerin baut die Aufnahme mit erheblichem Aufwand nach. Das rekonstruierte Gebäck entsteht unter fachlicher Anleitung in einer Münchner Konditorei und wird in spezieller Trocknung konserviert. Das dreidimensionale Nachbild (Abb. xx) schließt alle Informationen der Fotografie ein: die perspektivische Verzerrung, überbelichtete Stellen, die harten Anschnitte der Objekte durch den Bildausschnitt.

Die präzise Transformation der flächigen Abbildung zur material- und fertigungsgerechten Skulptur verändert allerdings den Blick auf die Süßwaren. Die Eingriffe des Fotografierens verleihen der Oberfläche der Objekte einen ambivalenten Charakter, den die Künstlerin zuspitzt. Der dekorative Zierrat mutiert zu merkwürdigen Ausbuchtungen und Vertiefungen, Beulen und Geschwüren, die an ein wenig Appetit anregendes Innenleben des Kuchens denken lassen. Die Konsistenz des Gebäcks wird zweifelhaft, das Verführerische und Verlockende brechen sich an den Verzerrungen.

Ähnlich entblößt und verfremdet steht ein Sofa im 50er-Jahre-Design am Schlusspunkt der Umwandlung von Fotografie in Skulptur auf dem Sockel. Die Proportionen sind verändert, das Objekt ist im Nachvollzug der Fotografienperspektive hochgestellt. Der Betrachter blickt auf das Möbelstück und dessen Nähte wie auf ein entkleidetes Wesen. Die Form erscheint animiert, der Stoff wie eine Haut, bloß und angreifbar.

Mit ihren Nachbauten kehrt Ranner zu einer Objektwelt zurück, besser dringt zu einer Realität vor, die durch den medialen Blick gebrochen wird. Wirklichkeit ist damit als eine wahrgenommene thematisiert, an den Akt der Wahrnehmung und die mediale Übertragung gebunden. Allerdings geht es der Künstlerin nicht um eine medientheoretische Reflexion, nicht um Illustration von Theorie. Die durch Blick und Apparaturen gebrochene Realität in ihren Arbeiten besitzt eine eigene Präsenz und Geschichte, die zum individuellen Bild wird und sich mit Geschichten anreichern lässt. Gesammelte und eigene Fotografien ergeben einen Baukasten an Formelementen und Weltansichten, aber auch ein Reservoir der Wirkungsweisen von Objekten und Atmosphären von Orten. Eine Bauruine beispielsweise könnte als „Skelett“ abgelegt sein, als „ausgefressenes Wesen“, grob und hart. Skizzen entwerfen eine mögliche Konstruktion, beschreiben aber auch die Ausstrahlung und Aura der plastischen Arbeit, die Wege ins Poetische, Dramatische und Prosaische ebnet.

Lichtverhältnisse im Inneren, Vogelgezwitscher und ein vorbei fahrender Zug. Die akustischen Signale und die visuelle Dramaturgie wecken Erwartung, die allerdings unerfüllt bleibt. Die Langeweile wird als Treibmittel der Fantasie in Anschlag gebracht.

In eine ähnliche Richtung zielt die Performance *Estarreja*, die in einem kurzen Video-Loop dokumentiert ist (Abb. xx). Alexandra Ranner stellte sich der Aufgabe, während des Ausflugs einer Arbeitsgruppe von Lissabon nach Porto einen künstlerischen Beitrag zu leisten, auf originelle Weise. Sie steigt an dem kleinen Bahnhof *Estarreja* aus und trifft dort einen vermeintlich fremden Mann. Die Gruppe reist ohne sie weiter. Am nächsten Tag steigt Ranner an gleicher Stelle wieder ein und schweigt zu den Ereignissen der Zwischenzeit. Bei dem Mann handelt es sich um einen in die Aktion eingeweihten Kollegen, der sich maskiert, um von der Gruppe nicht erkannt zu werden. Der Kern der künstlerischen Handlung ist die Lücke, die sie schafft. Der Riss im Kontinuum des Geschehens setzt eine andere Art der Wahrnehmung und damit einen anderen Modus der Wirklichkeit“ in Gang. Eine Leerstelle, die sich unterschiedlich füllen, eine Geschichte, die sich immer wieder neu erzählen ließe.

Die Unterbrechung setzt „das imaginative und projektive Potential in Gang (...), aus dem eine Intensivierung des Wirklichen entsteht. Diese Realitätsverdichtung ist von vornherein an die Etablierung eines erzählerischen Momentes geknüpft, dessen Wirksamkeit im Möglichen und nicht im Tatsächlichen liegt. Die Lücke, die durch die körperliche Abwesenheit der Künstlerin entsteht, erzeugt einen Projektionsraum, in dem sich jeder seine eigene Geschichte zurechträumen kann.“¹ Mit der Performance schafft die Künstlerin die Leere als Podium des potentiellen Geschehens. Mit dem Film bringt sie Innen- und Außenraum, Binnenschau und Ausblick, die Verknüpfung von einzelnen Elementen zu einem Beziehungsnetz zusammen - und ist damit schon fast bei ihren Räumen, die die Arbeit der nächsten Jahre bestimmen werden.

Performance und Film

7
GARTEN II, 2008
50 x 142,5 cm

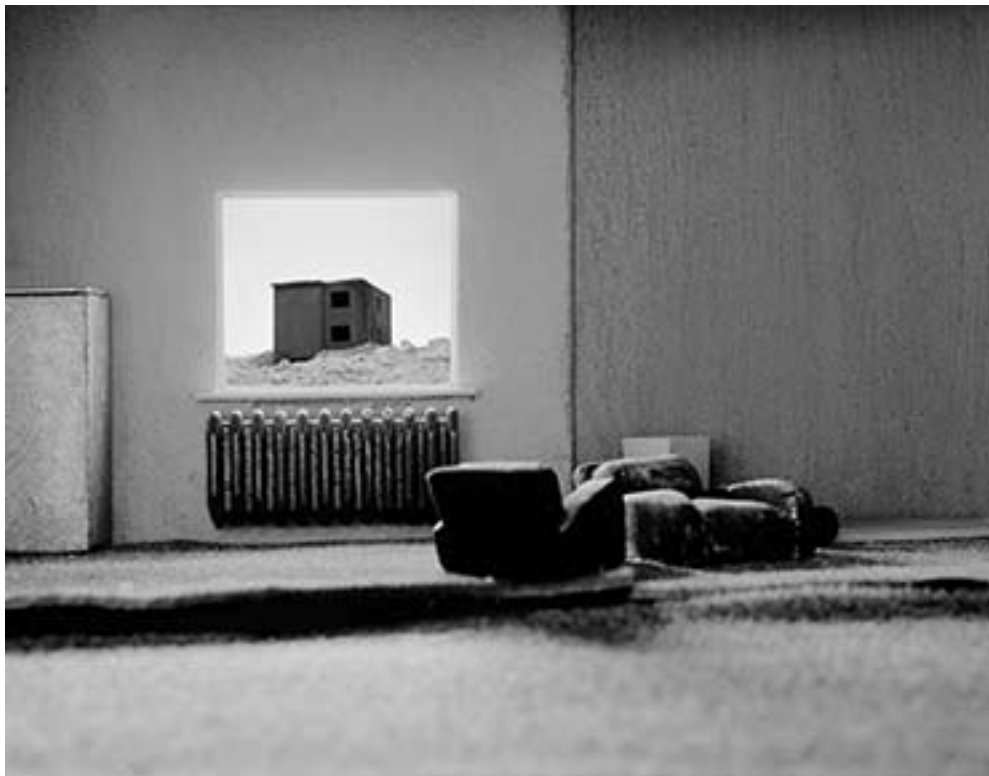
8
HAUS I, 2009
76,5 x 95 cm

9
PHANTASMA, 2009
80 x 116 cm

Im Jahr 1998 studierte Ranner mit einem Stipendium am „Centro de Arte e Comunicacao Visual“ in Lissabon. Sie hat keinerlei Ausrüstung dabei, nur eine Kamera. Sie dreht einen Film, der einen Tagesablauf andeutet und ein Interieur mit dem Blick in den Außenraum verbindet. Einzige Motive und Spannungsmomente sind ein anwachsender dunkler Fleck und die Veränderung der



7



8



9

Im Jahr 1999 setzt Alexandra Ranner den Ausschnitt eines Schlafzimmers in nahezu originaler Größe in eine Galerie. Die Installation ist nicht zu betreten, nur durch das Schaufenster des Ausstellungsraumes einsehbar. Ausgangspunkt ist die Fotografie eines Schlafzimmers mit einem typischen Spiegelschrank der 50er Jahre, vor dem sich ein mit einem Flokati überzogenes Bett befindet. Der Betrachter ist Zaungast eines Interieurs mit privatem Charakter im öffentlichen Kunstraum. Für Abschirmung sorgen die Scheibe des Schaufensters und die Intimität des Ortes. Zugleich öffnet und bündelt sich durch beides der Blick. Der Betrachter sieht sich in seiner Abweisung angezogen und geneigt, an die Schranktüren Spiegelbilder potenzieller Protagonisten und möglicher Szenen zu werfen. Die Spiegelflächen böten auch Platz für die Reflexion seines eigenen Blicks.

Die Räume in Ranners Arbeiten wecken Erinnerungen und Assoziationen, pendeln zwischen Vertrautheit und Befremden, zwischen realer Erscheinung und bildhafter Übertragung. Eine Rauminstallation beginnt mit dem Bau eines vorläufigen Modells aus Pappe. Aus der Fotografie dieses ersten plastischen Entwurfs entsteht ein weiteres Modell. In dieses fließt ein, was die Fotografie aus dem Objekt gemacht hat. Ein Farbstich wird zur Malerei, eine Überbelichtung mit Neonlicht nachgezeichnet. Es geht der Künstlerin nicht um die effektvolle Inszenierung technischer Fehler, sondern um die Forcierung der Stimmung, die durch Verzerrungen und Verzeichnungen entsteht.

Nicht zufällig basieren die Räume in aller Regel auf Fotografien von Gebäuden und Interieurs der klassischen Moderne. Entgegen kommen Ranner hier die Fokussierung des Kubus als Abgrenzung von Innen- und Außenraum und der Konstruktionscharakter mit einem Grundkanon von Materialien und Bausteinen. Die Formelemente der Architektur-Moderne fungieren als Zeichen und Vokabeln eines klaren ästhetischen Codes. Ein hohes Maß an Norm steigert die Sensibilität für die Abweichungen beim Nachbau der fotografischen Verzerrungen. Der funktionale Charakter erscheint als optimales Treibmittel für die Implantation unbestimmter Sinnlichkeit. In den Installationen *Midnight* (2000) und *Après-lude* (2001, Abb. xx) treten Räume auf, die in ihrem Durchgangscharakter eine besondere Form des Pendelschlags zwischen Intimität und Fremdheit evozieren. Mit einer Plexiglasscheibe abgetrennt, liegen hier leere Räume wie atmende Organismen aus, Möbel, die als Stellvertreter für Akteure fungieren und Handlungen in sich aufgesogen und verdichtet zu haben scheinen.

In *Midnight* fällt aus einer Flurtür in der Rückwand warmes Licht auf den halbdunklen Vordergrund. Links steht ein Lamellenschrank, rechts eine Chaiselongue vor einem Flokati, dahinter ein vermeintlicher Spiegel, der den rückwärtigen Blick auf das Sofa, also eine neue Raumperspektive, wiederzugeben scheint. Dass die Schrankflächen die Erinnerung an Sehschlitze wach ruft, mag an der körperlich anmutenden Form der Chaiselongue liegen, wird aber vor allem durch die vielen Blickachsen und Fluchten, Projektionen und Reflexionen evoziert, die sich in diesem Raum verdichten.²

Ähnlich lässt auch *Après-lude* an ein Hotelzimmer denken. Mit der Standardausstattung Schrank, Bett, Fernseher und Waschgelegenheit bietet der Zimmerausschnitt eine verführerische Anonymität, die sich neu füllen ließe. Die bedrängende Enge des Raumes wirft den potenziellen Bewohner auf sich zurück, ein „Spiegel“ suggeriert den Blick in ein Selbst, das sich in dieser Umgebung ungeschützt offenbaren oder sich neu häuten könnte. Der Duschaum gewinnt in der zwielichtigen Ausleuchtung und der Schärfe der Schatten den Charakter einer Falle, das Fenster als potenzieller Ausweg und als Schnittstelle zur Außenwelt mag kaum Flucht und Befreiung verheißen. Sobald der Betrachter in die Starre und Stille dieses Ortes eingedrungen ist, betritt er projektiv ein Podium. Er sieht sich nicht im Spiegel, sondern findet sich als Akteur in einem der Wirklichkeit entrückten Möglichkeitsraum.

Schon im *Schlafzimmer 1* (Abb. xx) spiegelt der Schrank nur scheinbar das Flokati-Bett wider, tatsächlich ist hinter einer Plexiglasscheibe die vordere Raumsituation exakt nachgebaut. Dass die Spiegel Durchbrüche sind, hinter denen sich ein eigener Raum öffnet, verweist auf den Konstruktionscharakter des Spiegelbilds und somit des Abbilds insgesamt. Indem Ranner den Spiegel entfernt, macht sie dessen Wesen erkennbar: Er gibt Wirklichkeit nicht wieder, sondern entwirft ein eigenes Bild von ihr. Seitenverkehrt erscheint die Realität verschoben.³

10 a

SCHLAFZIMMER II/08 (Innen), 2008
240 cm x 550 cm x 980 cm
Holz, Farbe, Licht, Styrodur, Teppich
Installation Kunstmuseum Wolfsburg

10 b:

GRUNDRISSZEICHNUNG DER INSTALLATION
„SCHLAFZIMMER II/08“

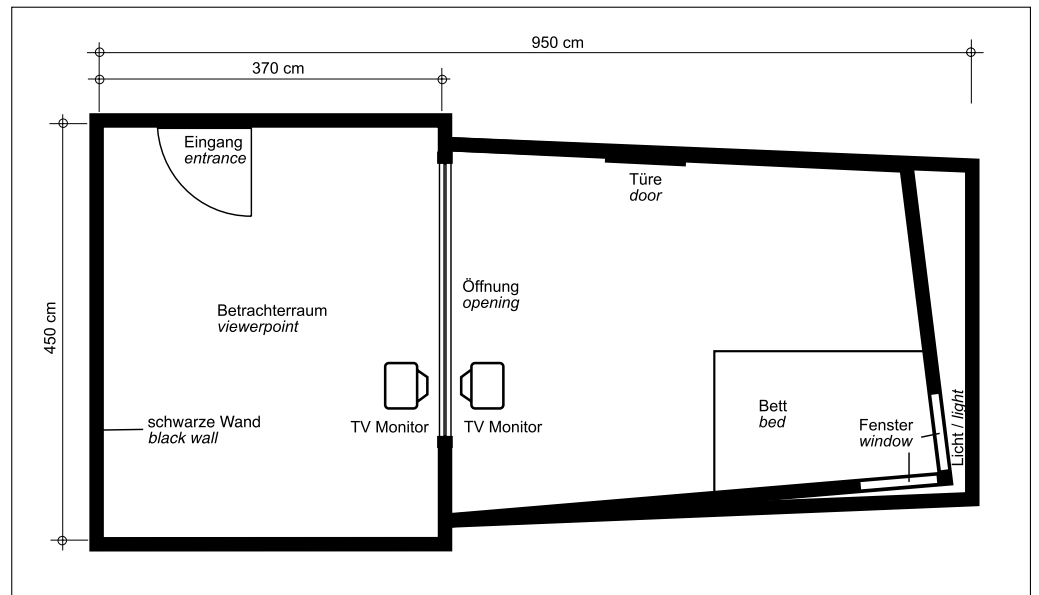
w

10 c

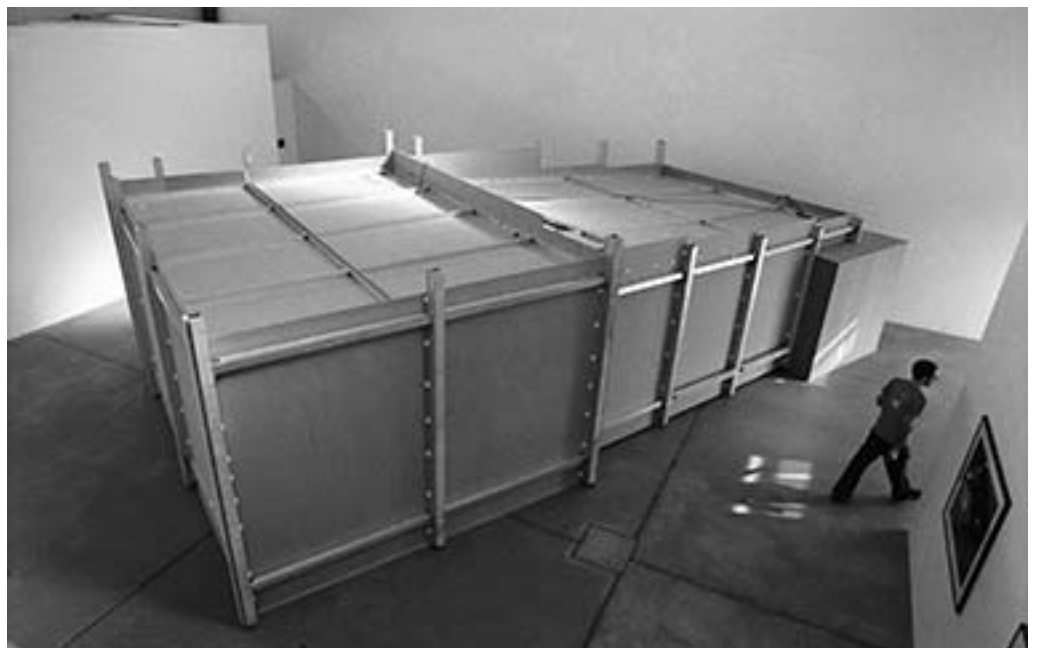
SCHLAFZIMMER II/08 (Aussenansicht), 2008
240 cm x 550 cm x 980 cm
Holz, Farbe, Licht, Styrodur, Teppich
Installation Galerie Friedrich Loock, Berlin,
präsentiert von CUC Berlin



10 a



10 b



10 c

Spiegel treten als Bildapparaturen auf, die das Dasein und Sosein der Dinge nur scheinbar belegen. Vielmehr verweisen sie auf eine Lücke zwischen der Wirklichkeit und ihrer Bezeichnung in Bild und Wort, damit auf den immer wieder neu zu füllenden Grenzstreifen zwischen Welt und Wahrnehmung. Nicht Effekt, Pointe oder Augentäuschung sind bei den falschen Spiegeln von Bedeutung, auch nicht die Verweigerung und Ausblendung des Betrachter-Spiegelbildes. Ausschlaggebend ist die Konstitution eines realen Raumes hinter dem vorgeblich abgebildeten.⁴ Dem Imaginären wird hier Faktizität zugeschrieben. Mit der Abwesenheit des Spiegels gerät der Betrachter in den Sog einer Welt hinter den Spiegeln.

Der leerlaufende und zugleich neu gefüllte Blick verunsichert nicht nur die Wahrnehmung, sondern verstört die Orientierung auch in existenzieller Hinsicht. Die Spiegelung ist ein Zurückwerfen des eigenen Ich und gleichzeitig eine Veränderung. In der Spiegelung findet die erste Begegnung des Menschen mit sich selbst statt, zugleich aber auch die erste Entfremdung. Der Mensch sieht sich als einen anderen. Er erkennt: Um sich selbst begegnen, um zu sich selbst kommen zu können, muss er sich verlassen. Selbstwahrnehmung ist ein Differenzierungsvorgang und zerstört eine Einheit, die man Harmonie nennen könnte. Das Spiegelbild ist mit der verborgenen, mit der Nachtseite des Menschen assoziiert. Der anderen Seite zu begegnen, ist mit Angst besetzt. Hinter den Spiegel zu schauen, gilt als Wagnis und Faszination, als Gefahr und Mysterium.

Die große Raumplastik *Flur* (2003, Abb. xx) besteht aus einer rohen Holz-Hülle, die lediglich an der Vorderseite durch eine große Öffnung einsehbar ist. Wie in allen Containern Ranners treffen sich hier eine sachliche Außenhaut, die den Konstruktionscharakter unterstreicht, und ein auf die Front hin organisierter Raum, in dem Bildauffassung und illusionäre Strategie der Malerei nachklingen. In der Mitte eines Flures, der an der Front beginnt und am Raum-Ende abzweigt, gibt eine halb geöffnete Tür den Blick frei auf ein Zimmer. In spärlichem Licht sitzt dort ein Mann unter einem Fenster einem Spiegel gegenüber. Über diesen scheint er gleichzeitig den Betrachter anzuschauen, wie auch eine Szene in einer anderen Wohnung zu beobachten. Die klaustrophobische Atmosphäre im Raum des Voyeurs korrespondiert mit der merkwürdigen Szenerie im Nachbarzimmer: Ein Mann tanzt mit einer Stoffpuppe, ausgelassen und verkrampft, schleudert sie an die Wand, schließt sie wieder in die Arme und setzt dann den Tanz fort.

Der Betrachter findet sich rasch in der Rolle des Sitzenden im dunklen Nebenzimmer wieder, der mit der Faszination des Abscheus und getrieben vom Rätsel auf das okkulte Vergnügen hinter dem Fenster blickt. Der Flur als architektonischer Körper für den Zwischenraum, den Passagencharakter und den Modus der Ambivalenz richtet Blicke aus, scheint Wege zu ebnen und Fluchten zu öffnen, führt aber auch in Engpässe und Sackgassen. Er lädt zum Aufbruch ein, um das Geschehen am Ende

des Gangs zu ergründen. In Verbindung mit den Abzweigungen, mit Türen, Fenstern und Spiegeln wird er zum Teil eines Wahrnehmungslabyrinths, in dem sich der Betrachter immer mehr verliert. Auch die Raumtiefe ist nur ein Trugbild: Was den Blick ankommen lässt, ist lediglich eine Projektion.

In Ranners Raum-Bildern verdichten sich verschiedene Ebenen, ohne zu einer Deckungsgleichheit zu kommen. Aus der Reibungsenergie räumlicher Verschiebungen und Verschränkungen, Verrückungen und Verrücktheiten sowie Wahrnehmungsbrüchen ließen sich ausgeschnittene und eingefrorene Momente zu einer Szene und Episode anschieben. So wie die Schichten ambivalent bleiben, verweigert sich auch die mögliche Dramaturgie einem linearen Zuschnitt mit Anfang und Ende. Spannung und Zuspitzung gehören zwar zum Inszenierungsbesteck, eine Auflösung aber bleibt versagt. Die Stille und Starre der Räume bewegt zwar Sinne und Imagination, bleibt selbst aber statisch.

Stephan Berg interpretiert die getönten Plexiglasscheiben an der Schauseite der Raumplastiken als Verweis auf eine malerische Auffassung des Bildes als Bühnenraum, als Stilleben, das auf die animierenden Blicke des Betrachters angewiesen ist, zugleich aber einfordert, nach dessen eigenen Regeln wahrgenommen zu werden. Ranners Räume bieten zwar reichlich Ein- und Durchsichten, Wahrnehmungsbrücken und Blickvermittlungen. Dennoch sind die Schauplätze nicht zu greifen, die Schauspiele allenfalls zu erahnen.

Türen und Fenster sind „Mediatoren zwischen Interieur und Exterieur und damit zwischen Ich und Welt“, aber auch „Hinweise auf den stets bildhaften, zum Bild drängenden Charakter der Szenen.“⁵ Zugleich wird signalisiert: „Alles, was in diesen skulpturalen Boxen als Raum erscheint, ist aus einer bildhaften Flächigkeit abgeleitet. Die Nähe dieser Bildhaftigkeit zur Malerei wird auch dadurch unterstrichen, dass der malerische Einsatz von Farbe in allen Arbeiten Alexandra Ranners eine große Rolle spielt.“⁶

Zutritt und Abweisung

Auch in der Installation *Beast* (Abb. xx) sind zwei Raumgeschehen vermittelt: Aus dem leeren vorderen Raum fällt der Blick durch ein Fenster auf eine Projektion, die eine wüste Szene im Nachbarhaus suggeriert. Ein Mann im Unterhemd schleudert im Video Gegenstände gegen eine halb geöffnete, erleuchtete Tür. Aus einem Monitorbild im Vordergrund schwingt eine Tür in einem fast pro-

vozierendem Gleichmaß hin und her. Das Türmotiv ver-
schränkt ein untergründig wirkendes Unbehagen mit
einer cholерischen Aktion.⁷

Das Öffnen und Schließen ließe sich direkt mit dem Aus-
bruch verknüpfen, könnte aber auch die Haltung der Zu-
schauers gegenüber dieser Raserei oder auf einer abs-
trakteren Ebene die Mechanik eines Deutungsportals
für die leerlaufende, äußerlich unmotivierte Aggression
thematisieren. Neu in *Beast* ist das Fehlen einer Front-
scheibe. Die Bild-Raum-Konstruktion liegt nun offen vor
dem Betrachter. Doch die scheinbar leichtere Zugäng-
lichkeit des Ortes rückt das Geschehen in weitere Ferne
und stellt es umso mehr als artifizielles Konstrukt auf
ein Podium.

”
**Die Räume in Ranners Arbeiten
wecken Erinnerungen und
Assoziationen, pendeln zwischen
Vertrautheit und Befremden.**
“

In ihrer bislang größten Box knüpft Ranner an *Beast* an,
das heißt sie verzichtet auf die trennende Scheibe vor
der Raumplastik. Allerdings führt sie nun eine neue Ebe-
ne ein, mit der sie wichtige Aspekte ihres jüngsten Raum-
konzepts vorwegnimmt. Erstmals installiert sie einen
Betrachterraum in den Container. *Schlafzimmer II/08*
(Abb. xx) thematisiert also nicht nur durch Spiegel,
Wahrnehmungsbrücken und Perspektivenschleifen die
Person und Position des Publikums. Die Arbeit nimmt
das Publikum direkt mit ins Raumeschehen. Allerdings
so, dass ihm bewusst werden soll, wie deplatziert es in
der künstlichen Szenerie ist, wie schwierig es ist, diesen
Raum als reale Lokalität zu verorten und wie faszinie-
rend und prekär zugleich, sich darin selbst einen Platz
zuzuweisen. Die Spannung, die Ranner in der Konfron-
tation des Betrachters mit einer in scheinbarer Realität
und Spiegelung gekleideten Künstlichkeit zu erzeugen
sucht, erreicht hier eine weitere Steigerung.

Der Besucher betritt die Box und steht in einem Vorraum
vor einem vermeintlichen Spiegel. Die Verdoppelung
eines Fernsehers und einer Tür legt die Spiegelvermu-
tung nahe. Doch das Bett in der rechten Raumecke gibt
es nur in dem einen, einem Stilleben ähnlichen, von
einem schwarzen Flokati gedämpften Bühnenraum-Zim-
mer. Der Begriff aus der Malerei ist insofern berechtigt,
als die Wände in eine diffuse, obskure und gespenstische
Farbigkeit getaucht sind. Auch die hellen Rechtecke, die
Fenstern gleich das Bett matt und kalt ausleuchten, sind
Malerei.

„Wenn der Raum zum Täter wird“ überschreibt Nicola
Graef ihren Text zu Alexandra Ranners Installation.⁸ Der
banale und profane Vorgang, der in diesem Raum statt-
gefunden haben könnte, wäre Fernsehunterhaltung im
Bett. Doch dieser Raum ist mehr Zelle als Zimmer, mehr

abstraktes Zeichen als konkrete Erzählung. Hier wird
weniger ein Ereignis geschildert als eine Existenzmeta-
pher skizziert. Das zu einer Berglandschaft mit Tunnel
aufgewühlte Bett schaut den Betrachter wie ein aufge-
schrecktes wildes Tier an. Auf dem Monitor flackern un-
ruhig und schwach Punkte und Funken wie das dämmrig
unbestimmte Nachbild eines Films, eine Video-Projekti-
on, die fast verschwindet, weil sie sich ganz in den Dienst
der Raum-Atmosphäre stellt.

Die Verführung, den Raum zu betreten, ist für manche
Besucher groß, andere realisieren den Charakter des Bil-
des und die eigene Rolle eines Betrachters aus gebotener
Distanz. Ranner hat den Graben zwischen Bühne und
Publikum mit einem Bewegungsmelder gesichert. Die
Vorsichtsmaßnahme scheint umso mehr geboten, als die
Situation zum Übertritt animiert. Der Raum ruft gerade-
zu danach, belebt zu werden. Doch schwerer als in den
vorangegangenen Raumskulpturen fällt es, den Ort mit
einer imaginierten Geschichte oder einem fiktiven Prot-
agonisten zu füllen. Erzählerisches Potenzial ist hier
durch emotionale Präsenz ersetzt. Die Atmosphäre ist
ambivalenter und zugleich dinglicher geworden, emoti-
onal und zeichenhaft verdichtet. Die Attribute des Ortes
fügen sich durch visuellen Zugriff und körperliche Teil-
nahme des Betrachters zu einem emotionalen Raum.
Physis und Poesie treffen in Gestalt der skulpturalen und
malerischen Anteile aufeinander, Stofflichkeit und Ge-
dankenfülle vermischen sich im Raum. Mit dieser of-
fenen Inszenierung von universellen Bildern fundamen-
taler Daseinsorte deutet Ranners letzte große Raum-
Plastik schon auf den ikonischen Charakter des eingangs
beschriebenen Arrangements *Silencio Subito* hin.

Modelle und
Fotografien

Neben den vorzugsweise für den Museum- und Galerie-
kontext realisierten Großplastiken listet das Werkver-
zeichnis von Alexandra Ranner auch Modelle der Instal-
lationen auf. Die kleiner dimensionierten Arbeiten die-
nen bisweilen als plastische Vorstudien, geben Gehalt
und Wirkung der Container aber nicht nur verkleinert,
sondern durchaus auch verdichtet wieder. Im skulptu-
ralen Endstadium erfordern sie einen ihren großen Ge-
schwistern durchaus vergleichbaren Installationsauf-
wand (Abb. xx). Weiterhin finden sich Fotografien, die
einerseits Modelle und Raumplastiken abbilden, dane-
ben aber auch als autonome Werke auftreten. Eine jün-
gere Gruppe von Fotografien greift das Meer als Motiv
auf, indem sie in stilisierender und abstrahierender An-
deutung auf Meeresbilder als Ikonen weisen und so an
ein Element der Installation *Silencio Subito* anschlies-
sen.

Ein umfassendere Serie von Fotografien ist unter dem Titel *Phantasma* (Abb. xx) gebündelt. Raum ist hier der Ort, den wir mit unseren Entwürfen und Projektionen, mit unseren Hoffnungen und Ängsten, mit unserem Begehren und unserer Verzweiflung behausen. Ein ebenso abstrakter wie konkreter Raum, der als gedankliches Konstrukt zwischen gut und böse, Chaos und Ordnung pendelt. Zum Beispiel ein Garten, der einem Dschungel gleicht, überdimensionale Pflanzen, die bedrohliche Schatten werfen, drohen in den Wohnraum überzugreifen. Die Natur scheint zurückzuschlagen, der Mensch kann sich in seiner Behausung nicht sicher sein. Der Blick in den Garten nimmt einen Pavillon mit ins Visier, in dem sich die Situation des Betrachtterraumes wiederfindet. Der gleiche Stuhl, der gleiche Tisch - oder derselbe? Eine Spiegelung oder eine Verdoppelung? Gibt es da draußen in der Welt den Antipoden, den Doppelgänger oder die fehlende Hälfte, die die eigene Existenz rundet? Braucht es die Duplizität, um eigene Individualität zu erkennen? Zwischen das Eigene und das Andere schiebt sich eine Art Busch, ein Gespinst, das zwei Wirklichkeits- und Imaginationsebenen bündelt und trennt.

Grenzstreifen und
Wiedergänger

In den Jahren 2005 und 2006 realisierte Ranner Videoinstallationen, in denen die filmischen Sequenzen nicht mehr als imaginäre, projizierte Räume auftreten, sondern ins Zentrum rücken. Der Raum wird hier zur Hülle und zum Rahmen, der das Gezeigte mit hohem Kontrastpotenzial einfasst. Nur eine kleine Scheibe in einer rustikalen Hütte oder in der Galeriewand gewährt Einsicht. Der Betrachter blickt in den Raum und schaut auf eine Landschaft. Er sieht einen Fluss, einen kargen Uferstreifen mit ruinösen Gebäuden. Die Szene ist belebt, allerdings auf eine makabre Weise: Ein abgetrennter Kopf dümpelt im Gewässer, die Schnittkante liegt offen auf dem Wasserspiegel. Die aufgerissenen Augen sind himmelwärts gerichtet, der Mund intoniert eine Bach-Kantate: „Ich habe genug“. Der Anblick ist nicht angenehm, dennoch schaut niemand weg (Abb. xx). Die Grundidee ist eine Collage, die Ausführung bewahrt den Montagecharakter: Der Orpheus-Mythos begegnet dem Bachschen Lob der Spiritualität, begleitet von Landschaftsbildern, die der Künstlerin von einer Fahrt durch Belgien in Erinnerung geblieben sind. Die Absurdität der Szenerie reibt sich an der antiken Erzählung und der religiösen Erbauung der Kantate. Wie kann ein Geköpfter nach dem Tod rufen und vor allem warum strebt er an, was er augenscheinlich schon gefunden hat?⁹ Ähnlich

einem Opersänger in der das Sterben dehrenden Todesarie oder wie bei dem vermeintlichen Schnelldurchlauf des Lebens in den letzten Atemzügen zieht die Welt noch einmal an dem rumpflosen Erdenflüchter vorbei. Naturgemäß wirkt er eher wie ein Getriebener. Spricht Verzweiflung aus dem abgeschlagenen Kopf des Orpheus, dem ein schattenhaftes Wiedergängertum verheißen ist? Verspricht der Tod dem spirituell Erweckten tatsächlich eine höhere Existenzform und ewige Glückseligkeit? Dass die verlassene Welt wenig Reize und Trost bietet, verdeutlichen die buchstäblich vorbeigeschobenen Kullissen. Weltflucht und Todessehnen sind hier eine Kopfgeburt. Die Zerrissenheit ist sinnfällig. Innere Entschlossenheit, von der die Kantate kündet, mag erheben, verkörpert ist sie hier nicht. Die Trennung des Spirituellen vom Leiblichen erscheint als erhabenes Schreckensbild und wirft grundsätzliche, der Religion nicht fremde Fragen zu Vitalität, Erdenlast und Schuld auf: Muss der Kopf als Sitz des Geistes erst vor dem vermeintlich sündigen Körper flüchten, um Erfüllung zu finden?

In der Video-Arbeit *April* tritt das Motiv des Geköpften erneut auf. Auf einer öden unbestimmten Hügellandschaft sind entlebte Häupter zu einer Schicksals- und Notgemeinschaft versammelt. Offenkundig unfähig, ihrer Lage und Position zu entkommen, Wind und Wetter ausgeliefert, durchlebt das körperlose Häuflein die unterschiedlichsten Regungen und Emotionen und kommuniziert auf unterschiedlichste Weise: von der rüdesten Beschimpfung über beleidigtes Schweigen bis zur freundlichsten Sympathiebekundung. Das gleiche Schicksal schweißt zusammen, auch wenn man sich schwer ertragen kann. Hier ist es nicht der unbelebte Innenraum, sondern eine mit rumpflosen Sprachträgern besiedelte Landschaft, die zum Podium für ein makabres, die Psyche in grotesk präsenter und zugleich abwesender Körperlichkeit ausleuchtendes Kammerpiel wird.

Schrecken und
Schönheit

Wer die Raumskulpturen von Alexandra Ranner lediglich als Wahrnehmungsstudien und medientheoretische Exerzitien sieht, verkennt den tiefen existenziellen und psychologischen Gehalt ihrer Studien. Dass sie Räume baut und damit in physischer Präsenz abbildet, hat zu tun mit der Sinnlichkeit, in der wir Ängste und Fantasien in Räumen erleben und auf Räume projizieren. Zugleich beschreibt der leere Raum jenen Ort, den wir mit unserer Existenz zu füllen aufgerufen und gedrängt sind. Was in den Zwischenräumen geschieht, hält Geschehnisse in Gang und treibt Geschichten an. Was in den leeren Räumen passiert ist und passieren wird, fällt auf die

Akteure zurück. Erklärt also vor allem der leere Raum die Welt? Die Schwelle, die Passage, der Grenzstreifen sind die Tatorte und Quellbezirke unserer Existenz. Die Ambivalenz, das Zwielflicht sind die Atmosphären, in denen sich das Dasein in seiner wahrhaftigen Gestalt zeigt. Wohl nicht zufällig nennt Alexandra Ranner als Referenzen für ihr Werk zwei Maler, die dem Übergang und der Mehrdeutigkeit auf unterschiedliche Weise Gestalt gegeben haben. Zum einen Barnett Newman, der in seinen verdichteten, universellen Zeichen aus Form und Farbe der Fläche eine skulpturale Aura verlieren hat, und in dessen Bildern Linien und Flächen Rahmen und Wege der Existenz markieren. Und dann Rogier van der Weyden, der den Schmerz in kaum zu ertragender Deutlichkeit und Präsenz abgebildet hat und zugleich mit Licht und Farben einen Echoraum schuf, in dem sich das Leid verklärend bricht. Die Dichte und Doppeldeutigkeit, die Koexistenz von Schrecken und Schönheit, Aufklärung und Verklärung trifft der Betrachter auch in den Arbeiten von Alexandra Ranner an. In der Verschränkung von Ich-Modellen und Welt-Entwürfen treffen wir auf Räume und Momente von Einsamkeit und Erfüllung, Sog und Abstoßung, Enge und Weite, auf Augenblicke, in denen die Wirklichkeit uns ihre Fratze zeigt, und auf Augenblicke, in denen man sich mit der Welt versöhnen könnte.



DR. RAINER BESSLING

geb. 1954 in Recklinghausen. Studium in Münster und Bochum. Beginn der journalistischen Tätigkeit beim Westfälischen Anzeiger in Hamm. Seit 1989 Redaktionsleitung Feuilleton bei der Kreiszeitung Syke/Nds., Mitarbeiter der Kunstzeitschrift „artist“/Bremen. Zahlreiche Katalogbeiträge..

ANMERKUNGEN

- 1 Berg, Stephan: Abwesenheit und emotionale Präsenz, Ausstellungskatalog zum Karl-Schmidt-Rottluff-Stipendium, Kunsthalle Düsseldorf, 2003, S. 2
- 2 Gastl, Sid: zur Installation „Midnight“. www.alexandraranner.de
- 3 vgl. Berg, a.a.O
- 4 vgl. Ambach, Markus: „Zimmer mit Ausblick“, in Broschüre zur 49. Venedig Biennale 2001
- 5 Berg, a.a.O, S. 10
- 6 ebd. S. 10
- 7 Markus Lütkemeyer, Katalog zur Ausstellung „Heute hier, morgen dort...“, Kunsthalle Münster, 2004/5
- 8 Graef, Nicola: Wenn der Raum zum Täter wird. „Schlafzimmer“ von Alexandra Ranner. Broschüre anlässlich der Ausstellung „Stilleben mit Raum“. Charim Unger Contemporary, Berlin. 2009
- 9 Friese, Peter: Genug ist nicht genug. Broschüre zur Ausstellung Alexandra Ranner im Kunstverein Ruhr. Essen. 2006

FOTONACHWEIS

Cover	Marcus Schneider
Abb. 1 a+b	Alexandra Ranner
Abb. 2 a–c	Rui C. Bastos
Abb. 3	Stephan Braun
Abb. 10 a	Mathias Langner, Alexandra Ranner
Abb. 10 c	Markus Bühler
Abb. 11	Johann Hinrichs
Abb. 12 a+b	Antonio Zafra, Alexandra Ranner
Abb. 16 a+b	Achim Kukulies

KUNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER
GEGENWARTSKUNST

Erscheint viermal jährlich mit insgesamt 28 Künstlermonografien auf über 500 Text- und Bild-Seiten und kostet im Jahresabonnement einschl. Sammelordner und Schuber € 148,-, im Ausland € 158,-, frei Haus.
www.weltkunst.de

Postanschrift für Verlag und Redaktion

ZEIT Kunstverlag GmbH & Co. KG
Balanstraße 73, Gebäude 8
D-81541 München
Tel. 0 89/12 69 90-0 / Fax 0 89/12 69 90-11
Bankkonto: Commerzbank Stuttgart
Konto-Nr. 525 55 34, BLZ 600 400 71

Gründungsherausgeber

Dr. Detlef Bluemler
Prof. Lothar Romain †

Redaktion

Hans-Joachim Müller

Geschäftsführer

Gerhard Feigl
Matthias Weidling

Grafik

Michael Müller

Gestaltungskonzept

Bureau Mirko Borsche

Abonnement und Leserservice

ZEITKUNSTVERLAG GmbH & Co. KG
Balanstraße 73, Gebäude 8
D-81541 München / Tel. 0 89/12 69 90-0
»Künstler« ist auch über den
Buchhandel erhältlich

Prepress

Franzis print & media GmbH, München

Druck

F&W Mediacenter GmbH, Kienberg

Die Publikation und alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© ZEIT Kunstverlag GmbH & Co. KG,
München 2011

© VG Bild-Kunst, Bonn, 2011

ISSN 0934-1730

BIOGRAFIE

1967 Geboren in Osterhofen
 1990-94 Studium an den Kunstakademien München und Karlsruhe; Studium an der Ar.Co., Centro de Arte e Comunicacão Visual, Lissabon
 1997 Debutantenpreis, BBK München
 1999 Hap Grieshaber Preis der VG Bildkunst Bonn; Städtischer Förderpreis München
 2001 Bayerischer Staatspreis, Bildende Kunst, München
 2002 USA Stipendium
 2003 Karl Schmidt Rottluff Stipendium
 seit 2007 Professur für Bildende Kunst im Studiengang Architektur an der Universität der Künste Berlin
 lebt und arbeitet in Berlin

AUSSTELLUNGEN

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2000 „Statements“, Förderkoje Art 31 Basel (K)
 2001 „Après lude“, Galerie Six Friedrich Lisa Ungar, München; „Basement“, Galeria Carbone.to, Turin, Italien
 2003 Galeria Salvador Diaz, Madrid Spanien
 2004 Galerie Six Friedrich Lisa Ungar, München (mit S. Gastl); „Corridor“, DARE DARE, Centre de diffusion d'art de Montréal, Kanada
 2004 Galerie Six Friedrich Lisa Ungar, München (mit S. Gastl); „Corridor“, DARE DARE, Centre de diffusion d'art de Montréal, Kanada
 2005 De Vleeshal, Middelburg, Niederlande; Galerie Voges und Partner, Frankfurt
 2006 Kunstverein Ruhr, Essen
 2007 „Es Demasiado“, Galeria Oliva Arauna, Madrid, Spanien
 2009 „Stilleben mit Raum“, Galerie CUC in Kooperation mit Loock Galerie, Berlin
 2010 „Silencio Súbito“, Galeria Oliva Arauna, Madrid, Spanien; „Flur“, Voges Gallery, Frankfurt am Main; „Nebenmeer“, Artfinder Galerie, Hamburg

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2001 49. Biennale in Venedig, Arsenale (K); I. International Triennale of Contemporary Art, Yokohama, Japan (K); „Archisculptures“, Kunstverein Hannover (K)
 2002 „Outlook“, International Art Exhibition Athens 2003 (K); „Guida“, Museum für Zeitgenössische Kunst, Bozen, Italien (K)
 2003 Karl Schmidt-Rottluff Stipendium-Ausstellung, Kunsthalle Düsseldorf (K); „Modellierte Wirklichkeiten“, Landesgalerie Linz, Österreich (K)
 2004 „Heute hier, morgen dort“, Kunsthalle Münster (K); Fellbach Kleinplastik-Triennale, Fellbach/Stuttgart (K); Junge Werkstatt, Akademie der Künste, Berlin
 2005 Fraktale IV – Tod, Palast der Republik, Berlin (K); „Stabile Seitenlage“, Wanderausstellung des Kunstfonds Bonn; Museum Bochum, Kunsthaus Dresden, Galerie der Künstler München, Museum Weserburg Bremen (K); Modellräume, Städtische Galerie Nordhorn (K)
 2006 Why pictures now?, MUMOK, Wien (K); „Homestories“, Galerie Münsterland e.V., Emsdetten; „Inner Spaces“, Künstlerhaus Dortmund; European Media Art Festival, Osnabrück; „Lost Silencio“, Rathaus Galerie München; KLF, (in Zus. Gal. Voges + Partner), New York, USA
 2007 „Changing Spaces“, Städtische Galerie, Waldkraiburg
 2008 „Interieur/Exterieur-Wohnen in der Kunst“, Kunstmuseum Wolfsburg; „Modernstarts-Contemporary“ Art in the Circa XX - Pilar Citoler Collection, Cordoba, Spanien; „El Puente de la Vision“, Museo de Bellas Artes de Santander, Spanien; „Elsewhere“, Acces Artist Run Centre, Vancouver, Canada
 2009 „H20-solido, Liquido, gaseoso“, Sala Kubo Kutxa, San Sebastian, Spanien
 2010 Unsichtbare Schatten/Bilder der Verunsicherung; Kunstmuseum MARTa Herford, Herford; „c.o.n.t.r.a.v.i.o.l.e.n.c.i.a.s“, Koldo Mitxelena, Cultural Centre Donostia – San Sebastian, Spanien; „colección Norte“, de Arte contemporaneo del Gobierno de Cantabria Santander, Spanien

Arbeiten in Sammlungen

MUMOK, Museum für Moderne Kunst Wien
 Lenbachhaus München
 Kunsthalle Mannheim
 Museo de Bellas Artes de Santander, Spanien
 Pilar Citoler Collection, Cordoba, Spanien

Arbeiten im öffentlichen Raum

- 2004 Biozentrum der LMU Universität München
 2005 Petuelpark München, Fassade Café im Park (kur. von Stefan Huber)
 2007 Montessori Lyceum Amsterdam, Fassade

BIBLIOGRAFIE (Auswahl)

- Berg, Stephan: Alexandra Ranner, in: Ausstellungskatalog, „Archisculptures“, Kunstverein Hannover, 2002, S. 60f
 Beßling, Rainer; Alexandra Ranner in: artist Kunstmagazin, 2/2006, S. 24-27
 Fast, Friederike; Michael Kröger, Thomas Niemeyer: „Unsichtbare Schatten. Bilder der Verunsicherung“, Museum MARTa Herford, 2010
 Friese, Peter: Genug ist nicht genug. Broschüre zur Ausstellung Alexandra Ranner im Kunstverein Ruhr. Essen. 2006
 Gastl, Sid: zur Installation „Midnight“. www.alexandraranner.de
 Graef, Nicola: Wenn der Raum zum Täter wird. „Schlafzimmer“ von Alexandra Ranner. Broschüre anlässlich der Ausstellung „Stilleben mit Raum“. Charim Unger Contemporary. Berlin. 2009
 Annelie Lütgens: Panic Room, in Ausstellungskatalog „Interieur/Exterieur. Wohnen in der Kunst“, 2009, S. 132ff
 Markus Lütkemeyer, Katalog zur Ausstellung „Heute hier, morgen dort...“, Kunsthalle Münster, 2004/5
 Annelie Pohlen, Ausstellungskatalog „Stabile Seitenlage“ – Von der Komplexität Bildender Kunst, 2005, in diesem Katalog ist eingehaftet ein kleines extra Textbegleitbuch, der Text über meine Arbeit steht dort auf Seite 25-26