

# Schloss Ringenberg

Stipendiaten 2011

*Interviews*

Die vorliegenden Interviews sind während des Stipendienjahres 2011 im Schloss Ringenberg entstanden. Sie sind eine Kooperation der Künstler- und Kuratorenstipendiaten des smax-Programms.

Anlässlich der Stipendiatenausstellung vom 6. November bis 11. Dezember 2011 im Schloss Ringenberg beleuchten die Interviews die neu erstellten Arbeiten, sowie die mit ihrer Konzeption und Umsetzung verbundenen Prozesse.

Die Auseinandersetzung mit Kunst aus den individuellen Perspektiven professioneller Kunstproduzenten und Vermittler lenkt den Blick vom Allgemeinen auf individuelle Ansätze, Denkweisen und Verfahren im Feld künstlerischer Produktion wie kuratorischer Praxis. Es entsteht so eine dialektische Gesprächssituation, die in den Interviews exemplarisch eingefangen wird.

Carla Donauer im Gespräch mit Vera Lossau	S. 3
Carla Donauer im Gespräch mit Thomas Musehold	S. 7
Alexandra Landré im Gespräch mit Christian Odzuck	S. 11
Jasmin Makk im Gespräch mit Susanne Sørensen-Neven	S. 14
Jasmin Makk im Gespräch mit Nikola Ukić	S. 17
Alexandra Landré im Gespräch mit Rozemarijn Westerink	S. 20

## Carla Donauer im Gespräch Vera Lossau

CD: Du hast für die Ausstellung in Ringenberg eine neue großformatige Wandarbeit, bestehend aus schwarzen Fragmenten und Bruchstücken, entwickelt, die sehr grafisch ist. Welches Material hast du benutzt?

VL: Alle Teile bestehen aus Gips, sind aus Silikonformen gegossen, schwarz gefärbt und anschließend noch einmal mit Epoxydharz mit schwarzem Pigment überzogen, gewissermaßen eine Verdoppelung der Farbe. Ich wollte, dass die Oberfläche wie nass glänzt.

CD: Schwarz ist ja eine Farbe, die viele Assoziationen in der Kunstgeschichte wachruft ...

VL: Die Auswahl der Farbe leitet sich aus vielen Arbeiten, die ich bisher gemacht habe, ab. Aber sicherlich schwingen auch ganz konkrete Einflüsse von Arbeiten wie *Fresh widow* von Marcel Duchamp mit oder bezogen auf die Farbe, Kasimir Malewitsch und Francisco de Goya.

CD: Welche thematischen Überlegungen waren für die Entstehung dieser neuen Arbeit wichtig?

VL: Erste Ideen kamen mir beim Fotografieren von zerbrochenen Fensterscheiben in einem Fabrikgebäude. Es geht dabei um Struktur und das Durchbrechen von Strukturen, sowohl auf formaler Ebene der Anordnung der einzelnen Felder als auch in dem, was die Arbeit bildsprachlich repräsentiert. Ich versuche, eine Balance zwischen dem Abstrakten und dem Figurativen zu finden und mich damit zwischen zwei gegensätzlichen Begriffen zu bewegen: Einerseits ist beispielsweise die Arbeit eine große Wandskulptur, andererseits besteht sie aus einzelnen Elementen. Es ergibt sich ein Wechselspiel von Negativem und Positivem, da die Abgüsse sozusagen die Leerstellen füllen, die sich aus zerbrochenen Fensterscheiben ergeben. Eine zerbrochene Fensterscheibe ist ein Symptom dafür, dass hier etwas aufgegeben wurde bzw. ein erstes Indiz für Verfall. Meine Arbeit greift gerade diese Elemente auf. Darauf bezieht sich die *Broken windows* Theorie (nach den US-amerikanischen Sozialforschern James Q. Wilson und George L. Kelling im Jahre 1982). Fensterscheiben sind sowohl im Ausstellungsraum in Ringenberg, als auch in meinem Atelier ein starkes formales Element und es gibt eine über-

raschende Verbindung, da hier einige der alten Fenster gebrochen sind. Letztlich ist die Arbeit ortsspezifisch, wobei das Thema der Arbeit darüber hinausgeht.

CD: Mir scheint, dass sich diese neue Arbeit von deinen vorangehenden Wandarbeiten unterscheidet (z.B. *Blacks and Blues*), da hier doch der Ursprung der Idee weitgehend verborgen bleibt. Bei den bisherigen Wandarbeiten wurde der flächige Eindruck von weitem beim Näherkommen aufgelöst. Gibt es neue Überlegungen, die dieser Arbeit zugrunde liegen?

VL: Ich glaube, dass es eine ähnliche Dynamik im Vergleich zu den bereits bestehenden Arbeiten gibt. In der Form der Anordnung, mit dem Bezug zu zerbrochenen Fenstern ist die Arbeit eher figurativ. Aus der Nähe aber löst sich dieser Eindruck auf und es sind vielmehr einzelne abstrakte Felder. Es geht aber auch um das Verhältnis von Volumen und Fläche zueinander.

CD: Neben dem Volumen sind Oberfläche und Beschaffenheit eines Materials wesentlich für deine Arbeit, dies sind Aspekte aus der klassischen Bildhauerei, du sprichst aber bei deiner Arbeit nicht von Skulptur ...

Was sind für dich interessante Aspekte von Material?

VL: Mir geht es um das Bildhauerische, den Prozess des Machens, der aber nicht immer unbedingt unmittelbar in der Arbeit repräsentiert ist. Mich interessieren fließende Oberflächen, das Unperfekte und Unfertige. Die Verwandlung eines Materials bei der Umkehrung von positiv und negativ interessiert mich. Nicht nur im Sinne einer praktischen Verwendbarkeit, sondern auch in einer eher gedanklichen Referenzialität. Bei der neuen Arbeit ist für mich wichtig gewesen, einerseits eine Homogenität der Formen zu erreichen, die ich dann miteinander verweben. Auf der anderen Seite bekommen die Formen durch die Farbe auch einen handwerklichen Aspekt, da ich den Farbauftrag steure. Ich glaube, dass das Material seine eigene Sprache hat, in der es auch immer um etwas nicht Abgeschlossenes geht ... Ich finde das sehr metaphorisch ...

CD: Sind deine Arbeiten auch Metaphern für die Anwesenheit einer menschlichen Existenz? Deine Arbeiten nehmen ja neben alltäglichen Dingen historische, kunsthistorische Referenzen auf und beziehen sich eben auch auf kulturelle Mythen.

VL: Meine Arbeiten entstehen im Zusammenkommen von Material und Bild, mit der Vereinfachung oder Übersetzung in ein anderes Material. Ich arbeite sehr intuitiv und versuche nicht von vornherein, eine bestimmte Idee zu abstrahieren.

Fragmente spielen eine große Rolle, die sich oft direkt auf einen soziokulturellen Hintergrund beziehen. Ich separiere solche Relikte, um die ursprüngliche Bedeutung abzuschwächen und sie aus deren Kontext zu lösen. Daher spielen sicherlich soziologische Überlegungen auch eine Rolle, ich versuche nicht, Formen zu schaffen, die es nie gab. Sondern das Gegenwärtige zu aktualisieren, so dass daraus neue Verdichtungen entstehen.

CD: Wie gehst du beim Arbeiten vor? Hier hängen ja eine Menge Fotos, Zeichnungen, etc. ...

VL: Es beginnt meist mit etwas, das ich sehe, was ich in einer Zeichnung oder Fotografie festhalte, um dann immer wieder auf diesen Eindruck zurückzukommen. Ich recherchiere im Vorfeld sehr viel – dadurch verfestigt sich dann ein Gedanke, der sich durch den Prozess der Anfertigung jedoch wiederum verschieben kann. Das versuche ich relativ offen zu halten, da auch das Material seine eigenen Voraussetzungen hat. Diese Dynamik muss kontrolliert werden, jedoch nicht als statisches Konzept, sondern eher im Steuern des Materials.

CD: Welche Rolle spielt denn dann der Raum für deine Arbeiten?

VL: Der Bezug zum Raum ist wichtig. In Ringenberg beispielsweise verhielt sich der Entstehungsprozess in Bezug zum Raum, die Fenster im Schloss waren dabei ein Aspekt. Andererseits spielt eine Unabhängigkeit der Arbeit vom Raum eine große Rolle. Eine Arbeit aus dieser Reihe muss im Maßstab variabel sein.

CD: Als Erweiterbarkeit?

VL: Ich finde wichtig, dass Arbeiten nicht nur in einem bestimmten Raum funktionieren, sondern an die jeweilige Situation anpassbar sind. Also die Arbeit eher in einem großen Maßstab denken und mit einer Form, die mit der Hand beeinflussbar ist.

CD: Die Arbeit erscheint auf der einen Seite sehr grafisch, durch die fast monumentale Hängung und das Schwarz des Materials auf weißem Grund. Zum anderen weisen diese Fragmentierung und das Bruchstückhafte eine Sensibilität der Wahrnehmung auf, füllst du doch Leerstellen mit Materialität. Wie siehst du das Verhältnis zwischen Form und Eindruck?

VL: Bei vielen Arbeiten geht es um Dinge aus dem Alltag, die fragmentarisch oder fehlerhaft sind und in der Arbeit zu einer Art „Monument“ werden.

CD: Durch die Spur deiner Handbewegung gibst du ja etwas sehr Persönliches in die Arbeit, durch die Abstraktion der Form nimmst du aber wieder etwas davon zurück. Inwieweit spielt das „Persönliche“ eine Rolle?

VL: Subjektivität muss in eine autonome Sprache in einer Arbeit übersetzt werden, wobei es gilt, eine zu große Unmittelbarkeit und Direktheit zu vermeiden. Die Auswahl meiner Themen folgt natürlich einem individuellen Interesse an Objekten und Motiven mit gesellschaftlichen oder kulturellen Referenzen. Diese versuche ich dann, in meiner Arbeit zu abstrahieren, um sie wieder als Arbeit der Öffentlichkeit auszusetzen, wo sie schließlich erneut mit Bedeutungen belegt werden wird.

## Carla Donauer im Gespräch mit Thomas Musehold

CD: Du hast in Münster freie Kunst bei Suchan Kinoshita und parallel Germanistik studiert. Inwiefern hat die Geisteswissenschaft deinen Blick auf die Kunst geändert?

TM: Es gab eine gewisse Offenbarung in meinem Studium der Germanistik, die meinen Blick, Dinge zu sehen, grundlegend beeinflusst hat. In meinem Kunststudium suchte ich nach einer Erklärung, wie Bilder funktionieren. Jedoch fand ich an der Kunstakademie darauf keine Antwort. In der Linguistik hingegen wurde ich mit sehr vielen Ansätzen zur Funktion von Bildmedien konfrontiert. Insbesondere der Poststrukturalismus hält dahingehend Methoden bereit, die ich für meine künstlerische Praxis geltend mache.

CD: Im Poststrukturalismus geht es auch um eine Entwicklung von sprachlichen Methodiken. Konntest du mittels dieser Methodiken Formeln oder Formen für die Kunst entwickeln? Geht es also letztlich um eine Struktur?

TM: Wenn wir über den Poststrukturalismus sprechen, muss es zwangsläufig über „Formeln und Formen“ hinausgehen. Es geht darum, Strukturen aufzufinden, die Sichtweisen implizieren. In dieser Formulierung klingt bereits die Konstruiertheit einer „Sichtweise“ und damit ihre Veränderbarkeit an, was eine tragende Rolle in meiner Kunst spielt. Einfacher gesagt: Es geht um die Inszeniertheit von Sichtweisen, ihrer Unterwanderung, Neukonstituierung und die Unabschließbarkeit der beiden zuletzt genannten Prozesse.

CD: Wie du die Objekte in deine Displays integrierst, lässt eine sehr bewusste Vorgehensweise vermuten. Zum einen sind es „Vintage Objekte“, die du durch einen konkreten Eingriff veränderst – beispielsweise durch Bemalen oder Fräsen. Zum anderen übergibst du den Transformationsprozess dem Zufall, indem du Chemikalien zum Einsatz bringst – wodurch ein Prozess in Gang gebracht wird, der nur marginal steuerbar ist. Zwei sehr unterschiedliche Herangehensweisen, oder?

TM: Es wird schnell ersichtlich, worin meine Faszination liegt, wenn man die Endprodukte betrachtet. Ausschlaggebend ist, dass durch den künstlerischen Prozess etwas hervorkommt, das den Stellenwert eines Rudiments hat, dem ein gewisse

reale Komponente anhaftet. Der Betrachter wird in Versuchung geführt, das Objekt zu identifizieren. Die Transformation ist aber soweit fortgeschritten, dass dies nicht ohne Weiteres möglich ist. Als vermeintliche Lösungshilfe bietet sich das Display mit weiteren Objekten an, wodurch aber ein Bedeutungsspiel in Gang gebracht wird, das die vorhin genannten Prozesse der Unterwanderung und Neukonstituierung von Sichtweisen zur Folge hat.

CD: Durch den Eingriff am Objekt und durch die Transformation im Medium der Zeichnung folgt oftmals eine Bedeutungsverschiebung. Suchst du gezielt nach Objekten mit einer bestimmten Geschichte?

TM: Nicht zwangsläufig, aber bei den Zeichnungen spielt die Gattung eine wesentliche Rolle und die Historie des Porträts, das ich als Vorlage wähle, ist somit oft von Bedeutung.

CD: Du verwendest oft Kleinskulpturen aus dem religiösen Darstellungskanon, Objekte mit starker Konnotation. Durch deine Veränderung spielst du mit der Verknüpfung, die im Betrachter eines bestimmten Kulturkreises schon angelegt ist.

TM: Ja. Aber mich interessieren auch das Pathos der Figuren, die Dramatik durch den Faltenwurf oder andere ästhetische Qualitäten. Natürlich ist die mitgebrachte Bedeutung interessant und ausschlaggebend dafür, wie andere Objekte im Display interpretiert werden. Eine mit Chlor gebleichte Alge wird dann schon mal zum Artefakt und somit ihrem biologischen Kontext entbunden.

CD: Folgen deine Zusammenstellungen einem Konzept?

TM: Nicht grundsätzlich. Da aber die Signifikation von Objekten und Abbildungen im Mittelpunkt steht, darf man das ruhig als konzeptuellen Ansatz begreifen.

CD: Diese Objekte und Abbildungen sind neben Architektur, Skulptur und Malerei weitere Medien, mit denen du arbeitest ...

TM: Ich schreibe den verschiedenen Medien spezifische Referenzeigenschaften bzw. Funktionen zu, wodurch das Bezugssystem, das ich erschaffe, bereichert, – ich würde fast sagen – lebendiger oder wirklicher wird.

CD: Deine Arbeit in Schloss Ringenberg bezieht die gerade genannten Medien mit ein und wird raumumgreifend, in Form einer Displaystruktur. Welche Rolle spielt die Architektur des Raumes?

TM: Für mich stellt sich die Frage nach dem Potential einer Raumarchitektur.

Durch die anwesende Historie des Schlosses werden ein Kontext aufgerufen und eine Struktur im Rahmen der Deckenholzstruktur vorgegeben, auf die ich reagieren werde. Dies fordert einen Umgang mit Materialien, der mich sehr interessiert. Wichtig war die „Wunderkammer“, ein Ausstellungskonzept der Renaissance.

CD: Du gehst von den vorhandenen Gegebenheiten eines Raumes aus und erarbeitest dann eine ortspezifische Arbeit?

TM: Ja, allerdings arbeite ich nicht explizit ortsspezifisch. Es gibt eher Verbindungen zum Raum. Ich glaube nicht an eine Arbeit, die unabhängig vom Raum bzw. Ort existieren kann.

CD: Der Bezug zum Raum ist ja in deinen Arbeiten sehr gegenwärtig, weiß man doch oft nicht, wo die Arbeit beginnt und aufhört. Beispielsweise geht die Displaystruktur in Farbe und Materialität in die Deckenkonstruktion über.

TM: Das finde ich fantastisch, dass die Arbeit mit dem vorhandenen Raum eine Symbiose eingeht.

CD: Wie erweiterst Du das „Wunderkammer-Konzept“?

TM: Es geht um die Transformation, denn ich baue ja keine Wunderkammer nach. Ich will eher an die Atmosphäre anknüpfen. Durch das Display thematisiere ich den Kontext im Sinne der Präsentationsform von Dingen. Die Historie, die durch die Referenz vorhanden ist, wird durch das Display mit Zeitgenössischem verknüpft, das in der Struktur präsentiert wird oder in Form der Displaystruktur selbst. Denn diese hat keine Logik oder Ökonomie einer Architektur, sondern ist vielmehr eine ästhetische Form, die die Kontextualisierung mit den Objekten ermöglicht.

CD: Da sind also zwei Komponenten: Zum einen das Display, zum anderen die Objekte, die im Display präsentiert werden. Zwei Ebenen also, die Du gegeneinander ausspielst, die sich jedoch auch gleichzeitig bedingen ...

Wie erfolgt die Zusammenstellung der Objekte?

TM: Ich arbeite nicht mit einem fertigen Konzept, sondern mit verschiedenen Überlegungen, die mich interessieren. Bilder haben die größtmögliche Referenzmöglichkeit und ich finde es bei den Portraits sehr spannend, wie ein Bild autonom sein kann und andererseits die Referenzperson thematisiert. Hierdurch entsteht eine Ambivalenz, da die Person nicht anwesend ist und alles, was über die Person bekannt ist, ist Historie; also Text. Andererseits wird versucht, durch

die Abbildung den Porträtierten eine Anwesenheit zu verleihen. Wenn man so will, eine sehr transzendente ... Bei den Portraits in der Ausstellung im Schloss wird deren mediale Vorlage eine Rolle spielen. Das Renaissanceportrait in seiner Aussagekraft ist schlichtweg über die Realität hinausgetrieben und für mich in seiner Künstlichkeit interessant. Damit wird der rote Faden letztlich zu den anderen gezeigten Objekten gespannt.

CD: Liegt da auch eine gewisse Skepsis gegenüber dem persönlichen Blick? Du scheinst ja gerade dies durch die Präsentationsform infrage zu stellen, eine Inszenierung des Blicks gewissermaßen ...

TM: Vielleicht ist dem noch hinzuzufügen, dass Bedeutung bereits im Betrachter angelegt ist. Ich glaube, man kann meine Arbeit auch unter einem ganz fantastischen Blick sehen, etwa im Sinne des Surrealismus. Sozusagen schaffe ich durch meine Arbeit eine Voraussetzung, den jeder Kultur eigenen Deutungskanon in gewisser Weise „abzuspielen“.

CD: Um mit Jacques Derrida zu sprechen, der eine Unmöglichkeit im Begreifen von Bedeutungsintentionen des Gegenübers sieht, befinden wir uns im Gespräch über Wahrnehmungen des Gegenübers. Ist es also ein Paradox, in dem wir uns bewegen?

TM: Ich glaube, es gibt letztlich nie eine endgültige Übereinstimmung in der Wahrnehmung mit anderen, sei es im Sprachlichen oder in der Begegnung mit dem Visuellen. Letztlich geht es aber um eine Annäherung und den Versuch des Auslotens dieser Zusammenhänge.

## Alexandra Landré im Gespräch mit Christian Odzuck

AL: Ein wiederkehrendes Element in deinen Arbeiten sind architektonische Konstruktionen, vor allem Dreiecks-Strukturen, die in unterschiedlichen Formen auftauchen. Woher kommt die Entscheidung für dieses strukturgebende Element?

CO: Das entstand eigentlich aus einer Not heraus. Für den ersten Pavillon, *Pavillon Futur*, hatte ich ein begrenztes Budget, wodurch sich die Frage ergab, was ich in dem Rahmen machen kann. Die Tetraeder Grundform ist eine der einfachsten und stabilsten räumlichen Konstruktion, die es gibt, und ich glaube, kostengünstiger kann man nicht ins Volumen gehen.

AL: Ist die primäre Frage, wie viel Volumen und welche Formen man mit solchen Voraussetzungen erstellen kann?

CO: Das hatte mich bei dem ersten Pavillon zunächst prinzipiell interessiert. Der Pavillon funktionierte gleichzeitig auch als tragende Konstruktion für ein Deckengemälde – war aber inadäquat, da die Decke selbst fehlte. Die Form kommt auch aus einer Tetraeder Struktur, wie sie beispielsweise von Buckminster Fuller mit aufgegriffen und entwickelt wurde. Mich erinnert das auch an eine Zeit, in der es ein Bild für einen optimistischen Blick in die Zukunft gab. Aus diesem Kontext leite ich einen Teil meines ästhetisches Referenzsystem ab.

AL: Steht die Zukunftsbegeisterung nicht eigentlich in deutlichem Kontrast zur Realität oder Erfahrung dieser Epoche? Ist dieser Gegensatz Bestandteil deiner Arbeit?

CO: Einerseits geht es um ein ideales Bild, das die Realität nicht erfüllen kann. Andererseits geht es um die körperliche Erfahrung eines Raumes. Ich stelle mir dann die Frage, wie ich das kombinieren kann. Deshalb interessieren mich auch Modellsituationen sehr. Man hat auf der einen Seite eine klare physische Präsenz vom Objekt und gleichzeitig die Möglichkeit, mit diesem Potential mental weiterzuarbeiten. Mir ist es wichtig, dass dabei eine Offenheit bestehen bleibt und die Arbeiten keine direkte Lesbarkeit haben, wie zum Beispiel bei *Parade of Progress*: Drei Modellobjekte, die auch wieder Möbelstücke, Skulpturen oder einfache Objekte sein könnten. Für mich wichtig sind Fragen wie: Was hat das für einen Zusammenhang? Was sind das für Modelle? Oder: Handelt es

sich überhaupt um Modelle? Was ist das hier für ein Kontext, wieso gehört das zusammen; macht das überhaupt Sinn? Also für was steht das?

AL: Und wie verhalten sich diese Fragen der Wahrnehmung wieder zum Arbeitsprozess? Geht es hierbei vor allem um eine Annäherung?

CO: Mich interessiert ja sehr stark der Prozess, nicht ausschließlich das Ergebnis. Darin liegt aus meiner Sicht das Entscheidende an der Arbeit: Die Auseinandersetzung mit der Arbeit und wie sich dadurch meine eigene Wahrnehmung verändert. Während eines solchen Vorgangs frage ich mich immer selbst, was da passiert, was mache ich überhaupt? Ein Beispiel liefert etwa das Projekt *Grid the City* in Boxmeer. Dort ging es in erster Instanz um ein überdimensioniertes Konzept, den Gedanken, einer Stadt habhaft zu werden.

AL: Handelt es sich bei dem Verlauf von Auseinandersetzung und Veränderung der Wahrnehmung um eine theoretische Frage, um Reflektion über Wahrnehmung oder geht es vielmehr um eine empirische Erforschung?

CO: Es ist nicht so, als überlegte ich mir ein Konzept, das ich dann tatsächlich und zu 100% umsetzte, ungeachtet der Dynamik und Eigengesetzlichkeiten während der Realisierungsphase selbst. Vielmehr sind es immer ein Wechselspiel und ein offener Prozess. In erster Linie geht es um eine Annäherung, nicht so sehr um eine reine Setzung. Ich will das eher für mich selbst erkunden. Ich besuche mehrfach den Ort und dokumentiere diese Ortsbegehungen in Fotos und Skizzen. Im Arbeitsprozess gibt es dann Momente, die konkretere Schritte einfordern, etwa der Bau eines Modells. Das bietet einen anderen Bezug und fragt nach einem anderen Blick.

AL: Heißt das, dass du unterschiedliche Informationslagen erstellst, mit denen du arbeitest und diese dann zum eigentlichen Material werden?

CO: Ja, deswegen sind Bücher auch so wichtig, weil sie die Dokumentation des Arbeitsvorgangs und gleichsam die essentielle Auseinandersetzung erfassen. Die Arbeit, die letztendlich gebaut wird, beinhaltet dann auch immer die Frage, inwiefern man das tatsächlich bauen muss? Oder wäre eine ästhetische Form hinreichend, die nicht direkt in den Raum geht? Ein gutes Beispiel in diesem Zusammenhang ist die *Superleggera fountains of fear* in Boxmeer: Muss das überhaupt realisiert werden oder reicht es als Bild? Aber wenn es darum geht, temporäre Erfahrungsräume herzustellen, wie etwa die *Box Plaza Light Strukturen* in Boxmeer, bin ich davon überzeugt, dass die real-räumliche Umsetzung unentbehrlich ist.

AL: Könnte man sagen, es geht um das Schaffen von Raum als eine Art „Staging a Space“?

CO: Es geht eigentlich mehr um den Raum, als um dessen Konstruktion. Meine Arbeiten können ein Vehikel sein, mit dem Raum überhaupt umzugehen und eine physische Determinante für den Raum herzustellen. Natürlich gibt es ein Vokabular, das sich immer wiederholt, durch vergleichbare Materialien oder Vorgehensweisen. Das ist eine ganz reale Frage: Wie gehe ich mit einem architektonischen Raum um?

AL: Die Publikationen bündeln die bereits bestehenden Materialien, wie Fotos, Skizzen, Karten etc. Aber über die bloße Zusammenstellung hinaus – was dokumentieren deine Bücher dann eigentlich?

CO: Die Bücher sind eine Materialisierung der vorangegangenen Prozesse, natürlich noch mal ausformulierter. Wenn ich ein Projekt beginne, fange ich direkt auch mit dem Buch an. Es ist zunächst ein Sammelsurium für die Dinge, die Momente, die mir zu dem Zeitpunkt gerade wichtig erscheinen. Die Bücher müssen nicht notwendig lesbar sein. Sie bekommen eine Eigenständigkeit. Damit bin ich wieder bei dem, was mir eigentlich so wichtig ist an der Dokumentation: Die Möglichkeit zur retrospektiven Betrachtung! Was hat denn dort stattgefunden? Und plötzlich können mir Dinge auffallen, die ansonsten vergessen und verloren wären.

AL: Ein Kernaspekt deiner Arbeiten und Publikationen scheinen grafische Elemente zu sein. Vor allem Grundrisse wirken wie selbständige grafische Zeichen, wobei das Volumen aus dem „Hochziehen“ der Zeichnung zu resultieren scheint. Stehen diese grafischen Figuren am Beginn eines Entwurfsprozesses?

CO: Also manchmal gehe ich vom Grundriss aus, der dann vielleicht auch auf einer grafischen Ebene eine ganz klare Lösung braucht. Und mir gefällt auch die Geste, das einfach mal so hochzuziehen. Ich bediene mich ja auch gerne eines spezifischen Repertoires, wie die klassische Moderne es getan hat - da geht es um eine sehr einfache Formensprache und das bietet gute Lösungen.

Erst gab es bei mir ein grundsätzliches, formales Interesse, sei es räumlich, grafisch oder etwas anderes. Aber sobald sich das an einer konkreten Situation fest macht, oder an einem Ort, dann kommen die Interessen zusammen – und dann habe ich einen Rahmen, mit dem ich arbeiten kann.

JM: In deinen Werken dienen dir gleichermaßen Dinge aus der Natur und der Technik als Motive. Inwiefern hilft dir die Zeichnung als Medium dabei, diese verschieden Aspekte zu kombinieren?

SSN: Ich benutze für meine Werke unterschiedliche Medien. So arbeite ich auch mit Fotografien und sogar technischen Skulpturen. Die Fotografien dienen bisher hauptsächlich als Vorstudie für meine späteren Zeichnungen, die ich mit Malerei kombiniere. Das bedeutet eine große Freiheit. Natürlich bietet auch die Skulptur viele Möglichkeiten, aber für mich ermöglicht die Zeichnung im Verhältnis zu anderen Medien den unmittelbarsten Ausdruck.

JM: Deine Arbeiten haben einen narrativen Charakter. Manche erinnern aber auch an Maschinenpläne oder Ähnliches. Ist das vielleicht ein weiterer Grund, warum du Zeichnung und Malerei kombinierst?

SSN: Möglicherweise. Eine Zeichnung kann verschiedene Ebenen miteinander verbinden. Sie hat eine bestimmte Atmosphäre und eine besondere Oberfläche. Dennoch steht für mich die Geschichte, die erzählt wird, im Zentrum. Oftmals beginne ich mit einer oder verschiedenen Erzählungen – in denen sich meine eigene mit einer eher allgemeinen Perspektive überschneidet. Dafür sind auch meine Umgebung und der Ort, an dem ich mich befinde, sehr wichtig.

JM: Das ist ein gutes Stichwort – denn schließlich befindest du dich momentan in Ringenbergl. Wie beeinflusst dieser Ort deine Arbeitsweise? Besonders in Hinblick darauf, dass du dich in einem Schloss befindest, welches eine eigene Historie hat.

SSN: Ja, das Schloss birgt eine besondere Geschichte und ich glaube, das ist auch der Grund, warum meine Werke momentan viele historische Bezüge aufweisen. Des Weiteren lese ich hier bevorzugt geschichtliche Bücher und verarbeite deren Stoff in meinen Arbeiten. Während des Stipendiums habe ich Zeit dafür und kann mich voll und ganz auf meine Arbeit konzentrieren. Ich fotografiere in der Umgebung – zum Beispiel bei Exkursionen oder im Schlossgarten. All diese verschiedenen Eindrücke kommen dann wieder in meiner Arbeit zusammen. Zudem fasziniert mich das Thema Reisen und Entdecken – Menschen, die an einen neuen Ort gelangen und dort die Gegend erkunden. Auch eigene Erkundungen

sind Gegenstand meiner Arbeit, selbst wenn ich – wie in diesem Fall – nicht weit reise. Es ist spannend, einen neuen Lebensraum zu erkunden, den man nicht kennt, und zu schauen, was dieser Ort zu bieten hat: die Gebäude, die Natur, die Landschaft, die Leute – die Sozialstruktur.

**JM:** Die Hängung deiner Arbeiten erinnert fast an eine Mind-map. Damit entsteht tatsächlich eine verbindende Erzählung aus den einzelnen Bildern.

**SSN:** Ja, im Grunde sind es alles Fragmente, die zusammen im Sinne einer Exkursion oder Reise gelesen werden können.

**JM:** In der Ausstellung sehen wir deine Arbeiten auf Leinwand, im Atelier sehe ich viele Zeichnungen auf Papier. Kann man sagen, dass diese für dich wie eine Vorstudie – eine Art Skizze funktionieren?

**SSN:** Ja, in gewisser Weise schon. Ich arbeite zuvor auf Papier, aber hierbei handelt es sich vielmehr um eine Mind-map als bei meinen anderen Arbeiten. Ich zeichne, was ich in meiner Umgebung gesehen oder worüber ich gelesen habe. Ich fange Dinge ein, indem ich sie sehr schnell zeichne – ohne jeglichen Gedanken an Komposition oder Ähnliches, damit sie nicht verloren gehen. Auf dem Papier sind sie in gewisser Weise sicher. Später kann ich sie anschauen und in verschiedener Anordnung auf die Leinwand bringen. Dies ist ein wichtiger Schritt in meiner Arbeitsweise.

**JM:** Die Zeichnungen markieren also eher Ideensammlungen als Vorstudien?

**SS:** Genau. Manchmal sind es nur Fragmente oder Ideen – gewissermaßen als würde ich Notizen machen. Somit kann man die Zeichnungen auf Papier vielleicht besser als grafisches Notizbuch bezeichnen.

**JM:** Bei meinem letzten Besuch hast du mir erzählt, dass du auch Radierungen anfertigst.

**SSN:** Radierungen sind ja auch eine Art von Zeichnung. Für mich sind mit dem Einsatz unterschiedlicher Medien keine prinzipiellen Fragen verbunden. So habe ich etwa parallel damit begonnen, kleine Skulpturen zu produzieren, die ich in ein Bild transformieren oder an meine Bildwelt anbinden möchte. Daran arbeite ich zur Zeit.

**JM:** Würdest du sagen, dass deine Skulpturen eine Transformation deiner Zeichnungen sind oder stehen sie für sich alleine?

SSN: Sie stehen für sich alleine, aber ich kann mir vorstellen, sie über Fotografie in ein zweidimensionales Medium zu bringen und ihnen somit einen eigenen Umräum zu geben, welcher wiederum eine größere Nähe zu meinen anderen zweidimensionalen Arbeiten aufweist.

JM: Gab es diesen transformatorischen Schritt schon einmal in deinen Arbeiten?

SSN: Objekte und auch Radierungen sind nicht neu, das Experimentieren mit Fotografie in Verbindung mit meinen Objekten allerdings schon. Hier vollzieht sich gerade eine Erweiterung meiner künstlerischen Herangehensweisen, da ich alle Entstehungsphasen einer Arbeit parallel entwickeln kann.

JM: Wird diese Arbeitsweise durch die Situation hier in Ringenberg mit beeinflusst? Schließlich stehst du hier nicht nur in engem Austausch mit den anderen Künstlern, sondern auch mit Kuratoren. Inwiefern beeinflusst dich das in deiner Arbeitsweise?

SSN: Es stimuliert meine Arbeit sehr. Die Gespräche im Schloss haben zwar keinen direkten Einfluss auf meine Werke, aber ich habe Zeit, über alle Anstöße nachzudenken und sie auszuwerten. Dies macht die konzentrierte Arbeitsatmosphäre im Schloss Ringenberg aus. Und bei genauem Hinsehen sind Entwicklungsschritte in meiner Arbeit ablesbar, auch wenn ich erst drei Monate hier bin.

JM: Bei deinen Arbeiten fällt vor allem eines auf: das besondere Material – nämlich Polyurethan. Kannst du vielleicht kurz erklären, was dieses Material ausmacht und worin für dich der Reiz liegt?

NU: Es handelt sich bei Polyurethan um einen Zweikomponentenkunststoff. Durch das Zusammenwirken der zwei Komponenten wechselt das Polyurethan aus dem flüssigen in den festen Zustand und vergrößert dabei mehrfach sein Volumen. Dieser Zustandswechsel war es, glaube ich, der die erste Faszination ausmachte. Das Besondere ist auch die Leichtigkeit des Materials. Man kann mühelos größere Formen gießen und trotzdem bleibt das Ergebnis leicht und bewegbar – man braucht keinen Krahn oder Assistenten. Ein weiterer Aspekt dieses Materials ist, dass sich das Polyurethan einer genauen Bestimmung entzieht, man sieht es ihm nicht an, ob es kalt oder warm ist oder ob es sich eher für drinnen oder draußen eignet.

JM: Allerdings hat das Material ja auch die Eigenschaft, dass du als Künstler die Form nicht gänzlich kontrollieren kannst. So wie ich deine Arbeitsweise verstanden habe, hast du von Anfang an eine Vorstellung von einem Werk, aber inwiefern gleicht diese letztendlich dem Ergebnis?

NU: Ich habe mich dagegen entschieden, mit festen Negativformen zu arbeiten. Denn letztendlich ist Polyurethan ein Füllmaterial, das üblicherweise im Endprodukt nicht sichtbar ist. Ich möchte, dass das Material mit seiner Leichtigkeit zum Vorschein kommt und gleichzeitig den Moment des Gießens und den Aspekt, dass es seinen Aggregatzustand ändert, als eine Art performativen Akt nutzen. Ich gieße Polyurethan daher über Polyäthylenfolien. So entstehen meistens organische Formen, die sich nur im geringen Umfang kontrollieren lassen. Dieser Moment des Zufalls ist mir wichtig, denn die Plastiken entstehen durch die wechselseitige Beeinflussung der Materialien und wären von Hand nicht formbar. Die Herausforderung besteht darin, dass nach einer langen Phase des Planens die Plastik letzten Endes sehr schnell in einem teilweise autonomen Prozess entsteht und womöglich von der ersten Vorstellung abweicht. Manchmal kann ich das Endergebnis akzeptieren, manchmal muss die Arbeit wiederholt werden.

JM: Später hast du dann allerdings feste Negativformen gewählt – die daraus

resultierenden Werke verändern noch längere Zeit, nachdem du deine Arbeit abgeschlossen hast, ihre Form. Damit gibt es einen weiteren Aspekt, den du nicht mehr unter Kontrolle hast.

NU: Genau, es gibt eine Gruppe von Bodenarbeiten in Blockform, bei denen ich ein festes Negativ benutzt habe, allerdings nur in der Phase des Entstehungsprozesses. Nachdem das Polyurethan die Negativform angenommen hatte, wurde diese entfernt und die Plastik veränderte sich weiter, fiel in sich zusammen, schrumpfte und trug nur noch die Erinnerung an die ursprüngliche Form in sich.

JM: Ist das ein Aspekt, der dich vor einiger Zeit besonders interessiert hat und den du jetzt wieder aufgegeben hast?

NU: Im Gegenteil, für die kommende Stipendiatenausstellung im Schloss Ringenberg plane ich eine Arbeit, in der ich diesen Prozess erneut anwenden möchte, aber diesmal nur in einem Fragment, um die Möglichkeiten des Materials auszuschöpfen und in einer Arbeit darzustellen.

JM: Es bekommt natürlich auch eine bestimmte Lebendigkeit, indem es sich immer weiter verändert. Weitere Arbeiten für die Ausstellung in Ringenberg sind Wandarbeiten. Wie würdest du diese neuen Arbeiten beschreiben – vor allem in Hinblick auf die Grenze zwischen Bild und Objekt?

NU: Die neuen Arbeiten sind auf gewisse Weise Interventionen auf der Fläche. Zuletzt habe ich mich bei meinen Plastiken mit dem Transfer beschäftigt, das heißt mit der Übertragung von Fotomotiven auf den Polyurethanschaum. Im Prozess der Expansion des Materials verschmilzt das Bild mit dem Schaum bzw. mit der Form, die gleichzeitig auch der Träger ist. Es interessiert mich, wie das Polyurethan selbst ein cut-out des Fotos erzeugt und dadurch eine sehr organische Verbindung der zwei Materialien entsteht, sich eine neue Plastizität bildet.

JM: Wie kam es zu der Entwicklung, die Wand als Träger deiner bildhauerischen Arbeiten zu wählen?

NU: Bei mir bestanden diese beiden Pole immer parallel und mit verschiedenen Materialien.

JM: Dennoch zeigen die Arbeiten für die Ringenberg-Ausstellung hier einen neuen Ansatz?

NU: In gewisser Hinsicht schon. Aus der Tatsache, dass ein Teil des Polyurethans

kein cut-out trägt, ergab sich die Wandarbeit als Konsequenz. Eine weitere Veränderung ist die Tatsache, dass ich elastisches Polyurethan benutze, während ich ansonsten mit einer harten Variante arbeite. Das elastische Material lässt sich auch nach der Expansion weiter modellieren.

**JM: Welche Vorlagen benutzt du für das Bild?**

NU: Ich suche Motive, die sich für den Transfer auf eine dreidimensionale Form eignen. Bei den Werken, die in Ringenberg gezeigt werden, habe ich beispielsweise das Bild während des Scannens bewegt. Dadurch sind mechanische Fehler bzw. Grafikelemente entstanden, die ich beim Gießen kompositionell ins Verhältnis mit dem Polyurethanschaum setze. Dabei ging es auch um das Experimentieren, um die Ausschöpfung von Möglichkeiten.

**JM: Also würdest du von dir behaupten, dass du dich in einer Experimentierphase befindest?**

NU: Ich neige sicherlich dazu, ständig Neues auszuprobieren, zu testen. Somit könnte man sagen, dass ich mich in gewisser Weise immer in einer Experimentierphase befinde.

## Alexandra Landré im Gespräch mit Rozemarijn Westerink

AL: Während der Stipendiatenausstellung in Ringenberg zeigst du Arbeiten in drei verschiedenen Medien: Zeichnungen, eine Wandmalerei und einen Film. Warum war es dir wichtig, diese Medienbandbreite zu präsentieren – und stehen die Arbeiten selbst in einem bestimmten Zusammenhang?

RW: Das verbindende Element ist die Arbeitsweise. Ich beginne zumeist mit einer Zeichnung und bediene mich dieser Technik dann auch in anderen Medien wie Film oder Installationen. Meine Zeichnungen haben oft ein festgelegtes Format: Sie sind relativ klein und zeigen dennoch ein komplexes Bild. Daraus entsteht der Wunsch, diese verdichtete Komplexität in andere Maßstäbe zu übertragen – und zu beobachten, was dann mit ihnen geschieht. Damit meine ich nicht ein größeres Stück Papier. Vielmehr zielt es darauf, den ganzen Raum miteinzubeziehen. Dann kann die Zeichnung ein physisches Erlebnis werden, sowohl für den Künstler als auch für den Betrachter. Es geht mir um eine Handlung, um die Geste.

AL: Könnte ich also sagen, dass du mit deiner Arbeit in Ringenberg veranschaulichst, was mit Zeichnung alles möglich ist?

RW: Ja, das stimmt. So zeigt der Film etwa eine Art Zeichnungsprozess. Er ist in analoger Stop-motion Technik aufgenommen und das Filmbild flimmert ein wenig. Eine Reihe verschiedener kleiner Schritte macht den Prozess der Bewegungen gut sichtbar. Hinzu tritt eine Geräuschkulisse aus sich überlagernden Tönen. Die Zeichnung selbst entsteht in einem Flow, als eine Handlung ohne Unterbrechung – das heißt, ich kann nichts ungeschehen machen. Der Film zeigt genau diesen Aufbau der Zeichnung als einen Prozess, den man auch nicht mehr zurücknehmen kann. Aber letztendlich geht es mehr um das Zeichnen als um Film oder Ton. Es entsteht eine Welt, in der die Zeichnung nicht länger flach auf dem Papier liegt, sondern verlebendigt einen Raum einnimmt und zugleich beschreibt, zu dem auch der Betrachter Zutritt hat.

AL: Sich unterschiedlicher Medien zu bedienen, bedingt aber immer auch eine Verschiebung der Dimensionen. Damit ist das Publikum immer wieder aufgefordert, auf andere Weise zu schauen. Spielst du bewusst mit dieser Veränderung der Perspektiven und Betrachtungsweisen?

RW: Ja, das könnte man so sagen. Bei einer Wandmalerei beispielsweise siehst du im ersten Moment nicht alles, sondern sie kommt dir entgegen. Es ist schon wichtig, dass sie sich nicht auf den ersten Blick in ihrer Komplexität und in ihren Details erfassen lässt. Um so mehr gilt das für die Wandmalerei, weil man sich im Raum bewegt. Im übertragenen Sinn trifft das aber auch auf die Filme zu, bewirkt durch den fragmentarischen Bildaufbau und die Projektion in den Raum hinein.

AL: Könnte ich daraus schließen, dass es eigentlich um Momentaufnahmen geht?

RW: Durchaus – ich mache Momentaufnahmen mit meinen Arbeiten. Darin liegt eine Art Unmöglichkeit: einen Moment festzuhalten. Zugleich ist das Erleben des Moments immer sehr persönlich und subjektiv.

AL: Liegt diese Unmöglichkeit vielleicht auch in der Bilddichte? Die visuellen Elemente sind sehr verschieden. Einige sind erkennbar oder vertraut und rufen Assoziationen zu Bildern aus unseren Alltagsmedien wach. Bei einem so breiten Spektrum frage ich mich, wie du deine Auswahl triffst. Wie beginnst du den Aufbau der Bilder?

RW: Ich starte mit der Festlegung eines Augenblicks. Dieser Moment ist rein imaginär und die zu Grunde liegende Erinnerung selbst ist subjektiv. Häufig kann man ja nicht einmal exakt rekonstruieren, wie eine Erinnerung „aussieht“. Zum Beispiel ein Traum: Man glaubt, etwas zu erkennen, weiß aber nicht genau, wo man ist. Wenn ich nun versuche, mich im Prozess des Zeichnens dieser Erinnerung anzunähern, entsteht gleichsam beides: Eine vertraute aber auch eine sonderbar entrückte Situation. In einem nächsten Schritt suche ich dann nach äußeren Bildern als Referenz, einer nicht mehr scharfen Erinnerung.

AL: Worin besteht für dich die Verbindung zwischen den inneren und äußeren Bildern?

RW: Aus der Mischung von Gemeinschaftlichem und Persönlichem entsteht ein bizarrer Effekt der Fremdheit. Ein Symbol an sich hat bereits eine kollektive Bedeutung. Und in dem Moment, in dem man mit ihr spielt, entdeckt man die Fragilität dieser Bedeutung. In meiner eigenen Erinnerung suche ich aber auch nach Bedeutungsebenen, auf die ich keinen Zugriff mehr habe. Der Verlust der Kontrolle ist in gewisser Weise unumgänglich, wenn es um Erinnerungen geht. Für mich ist es immer wieder ein erstaunlicher Prozess, wenn Bedeutung sich von ihrem ursprünglichen Bild löst und unabhängig wird.

AL: Die Bedeutung scheint zu schweben. Den Zugriff zu verlieren und die Unmöglichkeit, Dinge komplett zu begreifen, ist offenbar ein sehr menschliches und grundlegendes Dilemma. Ist das eine Art wiederkehrendes Thema oder ein zentraler Gegenstand in deinen Arbeiten?

RW: Meinen Arbeiten immanent ist beides: Exakt gezeichnete Vorstellungen und eher spontane, gestische Lineaturen, die sich der Kontrolle entziehen. Ich kombiniere Schichten, etwas ganz Persönliches – ein Gefühl – und etwas Allgemeines – eine Darstellung. Damit handelt es sich sowohl um etwas Persönliches, das dann aber nicht länger steuerbar in eine Beziehung zur Umgebung tritt. Allein die Kombination von Bildern und Technik ist für mich eine Notwendigkeit, etwas zu konstruieren und es wieder einzureißen.

AL: Was meinst du genau mit „konstruieren“ und gleichzeitig „wieder einzureißen“?

RW: Ich konstruiere ein Bild oder eine Vorstellung und letztere kann sehr bedeutungsschwer sein. Indem ich eine rein gestische Strichführung darüber lege oder etwas hinzufüge, entziehe ich der Vorstellung ihre vermeintliche Erkennbarkeit oder besser: den Bildern ihre Eindeutigkeit. Anders könnte man sagen, dass dieser Prozess von Konstruktion und Dekonstruktion die Eigenschaften eines Bildes offenlegt. Ich spiele mit seiner Bedeutung, hole die Unterschiede hervor und mache die Bedeutung fließend. Wichtig erscheint mir dabei die Frage nach dem Berührungspunkt von kollektiven und persönlichen Bildern wie Vorstellungen, etwa archetypischen Träumen.

AL: Hat der Aufenthalt im Schloss einen benennbaren Einfluss auf dich und deine Arbeit?

RW: Die besondere Lage und die für mich ungewohnte Situation bedingen viele neue Eindrücke, die sich erst einmal in meinem Gedächtnis festgesetzt haben. Es sind Bilder und Atmosphären, die ganz sicher in einem bestimmten Moment, auf die eine oder andere Weise in neuen Arbeiten Niederschlag finden werden.



## Impressum

### Künstler:

Vera Lossau, Thomas Musehold, Christian Odzuck, Susanne Sørensen-Neven,  
Nikola Ukić, Rozemarijn Westerink

### Kuratoren und Texte:

Carla Donauer, Alexandra Landré, Jasmin Makk

Lektorat: Gudrun Bott, Marcus Lütkemeyer

Übersetzung: Joanne Dijkman

Grafik: Rita Kanne

Mit herzlichem Dank an die Künstler, die Derik-Baegert-Gesellschaft und  
Wolfgang Kostujak

© 2011 Künstler, Autoren