

ZEITUNGLESEN

Ein Gespräch zwischen Albrecht Schäfer und Stefanie Kreuzer, Februar 2010

Deine Ausstellung im Museum Morsbroich stellt dich in eine 2007 begonnene lockere Reihe, zu der dezidiert Künstlerinnen und Künstler eingeladen werden, sich in einigen Werken konkret mit diesem Ort auseinanderzusetzen, der alles andere als ein White Cube ist. Wie nähertest du dich im Allgemeinen der Besonderheit eines Ortes und im Besonderen dem barocken Wasserschloss in Leverkusen an?

In Morsbroich fiel mir neben der barocken Ästhetik besonders die große Anzahl der Räume zuerst ins Auge. Zählt man den Eingang und die Flure dazu, sind es über zwanzig einzelne Räume. Es finden sich auch kaum größere Wandflächen, da sie überall von Fenstern und Türen mit grauen Profilen unterbrochen sind. Es gibt also nicht nur viele Räume, sondern diese sind dazu noch unterteilt in sehr viele kleine Einzelflächen. Ich glaube, als ich über diese Eigenart des Gebäudes nachgedacht habe, entstand die Idee für *Ein Tag*. Ich hatte das Bedürfnis, das ganze Museum, die große Zahl der Raumelemente und auch den Kontrast zwischen der barocken Architektur und dem sachlichen Treppenhaus von Oswald Mathias Ungers mit einer durch das ganze Haus gehenden klaren Geste zusammenzufassen. Außerdem wollte ich damit auch meine unterschiedlichen Arbeiten in ein zusammenhängendes thematisches und formales Konzept einbinden. Die Linie mit den Bildern ist als eigenständige Arbeit gedacht, bildet aber gleichzeitig eine Art Koordinatensystem, das die Hängung und Installation der weiteren Arbeiten der Ausstellung maßgeblich beeinflusst. Die Arbeit bezieht sich außerdem auf einen weiteren Aspekt des Ortes. Die langen Raumfolgen regen zum Gehen an, zum Abschreiten, es gibt lange Fluchten von bis zu sieben Räumen, die geradezu einen Sog auslösen. Deshalb schien es mir passend, eine Arbeit zu machen, die erst im Entlanggehen „gelesen“ werden kann.

Der Ansatzpunkt für eine ortsbezogene Arbeit ist naturgemäß immer unterschiedlich und immer eine Kombination von dem, womit ich mich allgemein beschäftige, und den Gegebenheiten vor Ort. Ein Beispiel ist die Farbgestaltung eines Plattenbauensembles, die ich im Sommer 2009 zusammen mit Susanne von Kornatzki realisiert habe. Als wir das erste Mal vor Ort waren, fiel uns auf, wie die Bewohner ihre Balkonnischen in individuellen Farben ausgemalt hatten. Man konnte das früher überall in Ostdeutschland sehen, und ich hatte das seit fünfzehn Jahren auch immer wieder fotografiert, ohne bisher dafür Verwendung zu finden. Vermutlich entstand diese Gewohnheit aus der DDR-Vermietungspraxis, nach der die Mieter beim Einzug – und nicht beim Auszug, wie im Westen – die Wohnung renoviert haben, und weil der Staat diese individuelle Gestaltung tolerierte, da er ohnehin nicht nachkam, sich um die Renovierung der Gebäude zu kümmern. Uns gefiel diese individuelle Aneignung der Architektur durch Farbe, und wir hatten die Idee,

diese Praxis in unser Konzept einzubauen und eine Farbskala zu entwickeln, aus der jeder Mieter sich seine Balkonfarbe aussuchen kann. Der Rest des Gebäudes wurde sehr zurückhaltend gestaltet. Das Konzept wurde nach einigen Schwierigkeiten auch tatsächlich so umgesetzt und kostete nicht mehr als der ursprünglich vorgesehene Standardanstrich – was eine der Vorgaben war, an die wir uns halten mussten. Unser Ansatz beinhaltet auch, dass in Zukunft die Mieter weiter die Farbe ihrer Balkonnischen verändern können – auch außerhalb unserer Farbskala – und die Gesamtfarbigkeit dadurch immer reichhaltiger wird. Spätere individuelle Veränderungen sind also keine Störungen, sondern willkommen. In der Arbeit verbindet sich eine ortsspezifische gesellschaftliche Praxis mit unseren eigenen konzeptuellen und ästhetischen Vorstellungen.

Ich möchte noch einmal auf die Installation Ein Tag zurückkommen, die der ganzen Ausstellung ihren Titel gibt. Kannst du das Projekt genauer – auch im Hinblick auf die inhaltlichen, konzeptuellen Implikationen – beschreiben?

Die Installation *Ein Tag* besteht aus einer Ausgabe der Tageszeitung *Die Welt*, die Zeile für Zeile und Bild für Bild auseinander geschnitten und in einer Linie, wie ein klarer architektonischer Schnitt, durch das ganze Museum hindurch auf die Wand geklebt wird. Die Bilder werden an den entsprechenden Stellen in den laufenden Text eingehängt. Die Oberkante der Linie ist bündig, die Unterkante variiert, je nach Größe der Schrift und der Bilder. Meistens ist es aber nur eine dünne Textlinie, die schon im Abstand von wenigen Metern wie eine abstrakte Bleistiftlinie aussieht. Geht man näher heran, tauchen die Sprache und der Inhalt auf, plötzlich ist man mit einem Tagesereignis konfrontiert, und sobald man sich von der Wand entfernt, verschwindet der Inhalt wieder hinter der Form. Die Lesbarkeit der Zeitung bleibt im Prinzip vollständig erhalten, gleichzeitig ist das komprimierte Layout in eine räumliche Form übersetzt und wirkt sehr abstrakt. Bei der Gestaltung einer Zeitung wird viel Information auf engem Raum untergebracht. Bei *Ein Tag* ist das Gegenteil der Fall. Die Zeitung wird, indem ich Umbrüche, Spalten- und Seitenwechsel herausnehme, auf das Maximale der Länge ausgedehnt – wie ein Pullover, der bis zur letzten Masche aufgezogen wird. Der Text ist das Gewebe, das sich wieder zum Faden auflöst. Ich wusste allerdings zuerst nicht, ob der Faden, die Linie lang genug für das ganze Museum sein würde. Beim groben Überschlagen wurde aber schnell klar, dass trotz der Größe des Museums die Linie noch viel länger ist. Eine Ausgabe von *Die Welt* ergibt eine circa zwei Kilometer lange Linie, während die beiden Museumsetagen über etwa 700 Meter reine Wandfläche verfügen. Am Ende beschloss ich, dass die Linie im letzten Raum einfach abbricht, ähnlich wie ein Text auf einer Zeitungsseite gewöhnlich genau auf die Seite passen muss. Die Architektur wird sozusagen zum Satzspiegel des Textes und der Bilder.

Der konkrete Erscheinungstag der Zeitungsausgabe spielt übrigens keine Rolle, es ist ein Tag wie jeder andere.

Die Installation Ein Tag ist ein sehr prägnantes Bild für die Interaktion vieler deiner Arbeiten mit dem Raum

oder auch allgemeiner der architektonischen Situation. Dieses Spiel mit dem Changieren der Signifikanten, die sich aus der Nähe betrachtet zu einer konkreten Information – sprich zu einem lesbaren Text – verdichten und von einer entfernteren Position aus gesehen zu einer Horizontlinie verschmelzen, stellt zugleich auch eine allgemeine Reflexion über das „Lesen“, das Verstehen von visuellen Zeichen dar. Inwieweit nimmst du in anderen Arbeiten der Ausstellung darauf Bezug? Und welche Rolle spielen hierbei die von dir verwendeten Materialien, die ja sehr häufig aus dem Alltagsleben stammen und damit bei den Betrachtern zunächst auf eine große Vertrautheit stoßen?

Das verwendete Material ist sehr wichtig. Oft entwickeln sich Ideen direkt aus der handwerklichen Bearbeitung oder aus bestimmten assoziativen Eigenschaften des Materials. Manchmal beobachte ich an einem vertrauten Gegenstand etwas, das ich so vorher noch nicht gesehen habe, ich „lese“ ihn anders, und das kann mich auf die Idee für eine Arbeit bringen. Das ist zum Beispiel bei meinen Projekten mit Zeitungen der Fall. Vielleicht kann man sagen, dass meine Arbeiten, und das gilt nicht nur für die Zeitungsarbeiten, dem Wortsinn von „Zeitungslesen“ ziemlich nahe kommen. Parallel zum Lesen der konkreten Inhalte lese ich die *Zeitung* selbst, als Medium oder als Material. Und ich lese sie im ursprünglichen Wortsinn von auflesen oder auswählen, also ich lese nicht im Sinne von semantischer Wahrnehmung der Zeichen, sondern im Sinne von Auswählen bestimmter Eigenschaften oder Ebenen, die ich sichtbar machen möchte. So beispielsweise bei den *Newspaintings*, bei denen ich jedes Blatt einer Zeitungsausgabe einzeln zu einer Farbpaste verarbeitet und auf Leinwände gleicher Größe aufgetragen habe. Als Ergebnis ist statt der Zeitungsinformation der durchschnittliche, von Seite zu Seite changierende Farbwert der Zeitungsseite zu sehen. Bei den „Frottagen“, bei denen ich Zeitungsseiten durch kreisende Bewegungen auf Zeichenpapier abreibe, spiele ich auch mit den verschiedenen Stufen der Lesbarkeit. Bei manchen Frottagen bleibt ein konkreter Inhalt erkennbar, zum Beispiel ein Foto, bei manchen ist nur noch zu ahnen, dass die Vorlage eine Zeitungsseite war, und wenn die Abriebbewegungen relativ groß werden, bleibt lediglich eine neblige Farbkomposition übrig.

Der Ausgangspunkt der Serie war die Beobachtung, dass meine Fingerkuppen schwarz wurden, wenn ich viel mit Zeitungspapier gearbeitet habe. Die Farbe ließ sich also abreiben, und ich habe angefangen, mit der simplen Übertragung der obersten Pigmentschicht der Zeitungsseite auf ein anderes Papier zu experimentieren. Es ist der Abdruck eines Abdrucks oder die Kopie einer Kopie. Letztlich geht es mir weniger um die Ebenen der Lesbarkeit, sondern um den tastenden, manuellen Vorgang, der mich selbst immer wieder überrascht, besonders weil während des Abreibens das Ergebnis noch verdeckt ist.

Im Bekannten und Gewohnten eine neue inhaltliche Dimension zu entdecken und sie in den Arbeiten „freizulegen“, hat sehr viel mit Prozessen von Transformation, Veränderung beziehungsweise Metamorphose und Überraschung zu tun. Inwieweit ist für dich das Instabile oder Prekäre eine Denkfigur, die sich trotz oder gerade wegen ihrer (scheinbaren) Unbeständigkeit in deinen Arbeiten wiederfindet?

Wenn ich mir überlege, welche Kunst mich besonders anspricht, dann sind es häufig Arbeiten, die etwas Instabiles haben oder die durchlässig sind für Störungen und Unsicherheiten. Dass ich selbst von Anfang an mit zerbrechlichen Materialien wie Gips und Glas und mit teils instabilen Konstruktionen gearbeitet habe, spiegelt vielleicht dieses Interesse wider. Ich würde aber nicht sagen, dass ich bewusst versuche, etwas Fragiles herzustellen. Es würde wahrscheinlich auch nicht funktionieren – wie der Versuch, poetische Kunst zu machen. Eigentlich ist das Instabile im Arbeitsprozess immer vorhanden, manchmal in Form von Zweifel, manchmal als spielerische Energie. In der Ausstellung gibt es einige Arbeiten, in denen auch das physikalisch Instabile eine Rolle spielt. Bei *Swing* korrespondiert der wie eine Schaukel aufgehängte und durch das eigene Gebläse und die zirkulierende Raumluft in Schwingung versetzte Videobeamer mit der Projektion eines kreisenden Bussards. Dadurch entsteht eine labile Überlagerung unterschiedlicher Bewegungen. Oder die Arbeit *Objective*, bei der das Objektiv aus einem Diaprojektor (ohne Dia) herausgenommen und verkehrt herum wenige Zentimeter vor diesem auf die dazugehörige Verpackung gelegt wurde. Die ursprüngliche, fest definierte Anordnung von Projektor und Objektiv wird minimal verändert, dadurch verschiebt sich die Brennweite des Objektivs, und der Projektor wirft die eigene Lichtquelle, den Glühdraht, als Abbild auf die Wand. Ebenso bei der Installation *Ein Tag*: Der Text wird aus seinem festen Satz befreit, öffnet sich und verbindet sich wieder stabil mit dem Raum. Zusätzlich wird die Arbeit erst durch die Bewegung des Betrachters vollständig. Die Dachlattenarbeiten wiederum sind einerseits instabil, weil das Material bis an seine Grenzen gebogen wird, andererseits, weil sie als Skulpturen nicht dauerhaft sind.

Die komplexen Dachlattenarbeiten sind für die jeweiligen Ausstellungsräume des Schlosses konzipiert. In einer Ausstellung in den KW Institute for Contemporary Art in Berlin nahm eine aus demselben Material bestehende Arbeit auf die Gewölbestructur des Raumes Bezug, so dass die gebogenen Latten eine „Wellenwand“ formten. Wie funktionieren die beiden Dachlattenarbeiten hier im Schloss in Hinblick auf die besondere räumliche Situation?

Die *Tonne* wird im zentralen Ausstellungsraum im ersten Obergeschoss aufgebaut. Sie besteht aus einem äußeren Ring von circa 150 nach außen gebogenen Latten und einem inneren Ring von circa 50 nach innen gebogenen Latten. Die Gesamtform ist eine ziemliche massive, bauchige Tonne, die zwischen Boden und Decke gespannt ist. Durch die filigranen Lamellen ist die innere Tonne sichtbar. Die Dachlatten sind aber alle leicht verdreht, und zwar bei den beiden Tonnen in entgegengesetzter Richtung, so dass trotz der zentralen und punktsymmetrischen Form eine Bewegung entsteht. Außerdem steht die Tonne gegen das Licht mit entsprechenden Licht- und Schattenwirkungen. Ich habe mir lange überlegt, ob ich eine symmetrische Arbeit machen will, was ich normalerweise immer versuche zu vermeiden. Aber im Barock spielt Symmetrie eine wichtige Rolle, und auch Schloss Morsbroich ist ja bis in die Gesamtanlage hinein symmetrisch. Allerdings gibt es auch Brüche. Ich denke, beide Elemente sind im Barock entscheidend: die Symmetrie, die aus der Renaissance kommt und auch den Absolutismus widerspiegelt, und daneben das

Aufbrechen aller Ordnungen, der Drang zur Formlosigkeit, der Wechsel von konkaven und konvexen Formen, Ausdruck von Kraft und Bewegung, und dabei noch ein unnachahmliches Gespür für die immaterielle Wirkung von Licht. Die *Spinne* im großen Eckraum im Erdgeschoss ist das Gegenstück zur *Tonne*. Sie besteht aus sechzehn über sechs Meter langen Latten, wobei immer zwei ein linsenförmiges Paar bilden. Die Latten gehen von den acht Raumecken aus und treffen sich in der Mitte, wo sie sich gegenseitig abstützen. Der Raum ist damit für den Betrachter nicht mehr zugänglich. Es steht also die raumgreifende und raumversperrende *Spinne* dem freistehenden, geschlossenen Volumen der *Tonne* gegenüber und bildet damit auch ein asymmetrisches Gegengewicht in der Gesamtkonzeption der Ausstellung. Beide zusammen bilden wiederum den Gegenpol zu der Arbeit *Ein Tag*, die gleichmäßig durch alle Räume läuft und mit allen Arbeiten der Ausstellung Beziehung aufnimmt, ohne sie direkt zu berühren.

In vielen deiner Arbeiten spielt Licht eine wichtige Rolle. Wie stellst Du hier Verbindungen zur Architektur, speziell zur barocken Architektur von Morsbroich her?

Die Tatsache, dass Licht erst einen Raum sichtbar macht, ist so gewöhnlich, dass gar nicht auffällt, dass es eigentlich ein sehr geheimnisvoller und poetischer Vorgang ist. Licht macht den Raum hell, dämmrig oder unsichtbar. Für Kinder verschwinden die Wände sogar, wenn es nachts dunkel wird. Der ständige Wandel zwischen heller und scharfkantiger Sichtbarkeit bis hin zur Unsichtbarkeit ist für mich nach wie vor sehr faszinierend und ein Grund, warum es so viele Arbeiten zum Thema Tageslicht, Kunstlicht, Lampen, Schatten etc. gibt. In der Ausstellung gibt es eine Arbeit, die das explizit aufgreift. Die Diaprojektion *Vier Augenblicke in Brancusis Atelier* zeigt die Abfolge von vier Aufnahmen, in denen Constantin Brancusi eine Skulptur aus dem gleichen Blickwinkel, aber in leicht abweichenden Lichtsituationen fotografiert hat. Obwohl man mit Brancusi die Suche nach zeitlosen Formen verbindet, wusste er genau, dass das Licht, das im Moment der Betrachtung auf die Skulptur fällt, extrem wichtig ist. Das zeigen diese Fotografien, in denen die Sonnenflecken, die über die Skulpturen wandern, viel kontrastreicher sind als die Skulpturen selbst. Eine der für mich schönsten Qualitäten von Schloss Morsbroich ist das sich von Raum zu Raum leicht modulierende Tageslicht, je nachdem, zu welcher Tageszeit man dort ist, in welche Himmelsrichtung die Fenster zeigen und welchen Ausblick man in den Park hat. Ich möchte versuchen, diese Qualität unter anderem dadurch zu erhalten, indem ich zusätzliches Kunstlicht sehr sparsam und nur wenn notwendig einsetze.