

dependencies

Name: Birgit Wenninghoff
Klütchpfad 12
53332 Bornheim

Matrikelnummer: 1268

Masterarbeit (MFA): dependencies - räumliche Anordnung erinnertes
Bildfragmente und deren zweidimensionale Deutung

Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft
Fachbereich Bildende Kunst

Zeitraum: Sommersemester 2013

Erstprüfer: Prof. Jochen Breme

Zweitprüferin: Prof. Dr. Ulrika Eller-Rüter

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Die Ebenen der Arbeit	7
2.1 Die inhaltliche Ebene.....	7
2.1.1 Die Art und Weise des Zugangs zur Erinnerung.....	8
2.1.2 Der Dachboden der Erinnerung als Gedächtnismetapher.....	11
2.2 Die Prozessebene.....	12
2.2.1 Verfahren der künstlerischen Arbeit.....	13
2.2.1.1 Herauslösen, Einsetzen, Strukturieren.....	13
2.2.1.2 Die Installation von Objekten in bereits strukturierte Umgebungen und Speicherung der Bilder.....	14
2.2.2 Die Unterscheidung zwischen der Wahrnehmung drei- dimensionaler Objekte und der Wahrnehmung zwei- dimensionaler Abbildungen.....	16
2.2.3 Der offene Prozess als Prinzip.....	17
3. Die Methode	17
3.1 Die Beschreibung der Methode.....	18
3.2 Die Installation als zusammenfassendes Werk.....	19
4. Der Prozess - Entstehungsphase	19
4.1 Die Realisierung der Objekte.....	19
4.1.1 Wiederkehrende Elemente und Materialien.....	20
4.1.2 Die realisierten Objekte.....	23
4.1.2.1 Die Tierhüllen.....	23
4.1.2.2 Spiegelsymmetrische, organähnliche Objekte.....	25
4.1.2.3 Kissenobjekte.....	27

4.2 Die Orte.....	29
4.2.1 Die Beschreibung der Atmosphäre.....	29
4.2.2 Die Wahl der Orte.....	31
4.3 Die Inszenierungen - Ortstermine.....	31
4.3.1 Die Kirche.....	32
4.3.2 Der Heizungskeller.....	36
4.3.3 Die Küche.....	36
4.3.4 Das Schwimmbad.....	41
4.3.5 Der Wald.....	45
4.4 Das erste Zwischenergebnis.....	48
4.4.1 Die Themenbereiche.....	48
4.4.2 Mein Verhältnis zu den Bildern.....	49
5. Der Prozess - Analysephase.....	50
5.1 Der weitere Umgang mit den Fotografien.....	50
5.1.1 Das Fotoalbum.....	52
5.1.2 Freistellen einzelner Elemente.....	54
5.2 Das Installationskonzept.....	55
5.2.1 Grundsätzliche Überlegungen.....	55
5.2.2 Das Installationskonzept zum derzeitigen Zeitpunkt.....	56
5.2.2.1 Der Zustand der Unwägbarkeit.....	57
5.2.2.2 Traumzustand.....	59
5.2.2.3 Zustand der Abhängigkeit.....	61
5.2.2.4 Zustand der Leichtigkeit.....	62
5.2.2.5 Das Fotoalbum.....	64
5.3 Das zweite Zwischenergebnis.....	65
6. Die Installation im Künstlerforum in Bonn.....	65
6.1 Abbildungen.....	65
6.2 Das dritte Zwischenergebnis.....	73
7. Schlussbemerkung.....	75

Literaturverzeichnis.....	76
Abbildungsverzeichnis.....	76
Ehrenwörtliche Erklärung.....	77

„Memory is the seamstress, and a capricious one at that. Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither. We know not what comes next, or what follows after. Thus, the most ordinary movement in the world, such as sitting down at a table and pulling the inkstand towards one, may agitate a thousand odd, disconnected fragments, now bright, now dim, hanging and bobbing and dipping and flaunting, like the underlinen of a family of fourteen on a line in a gale of wind.“¹

¹ Virginia Woolf: Orlando - A Biography; London: Grafton Books, 1985, Seite 49

1. Einleitung

Jeder Mensch verwaltet Bilder, die in seiner Vorstellung existieren und nicht sichtbar nach Außen gelangen. Dennoch sind sie vorhanden und können Vorstellungsräume öffnen, Träume auslösen, Entscheidungen beeinflussen, Orientierung bieten und bilden eine Grundlage der Identität.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den Wirkungsweisen dieser inneren Bilder. Es handelt sich um eine beispielhafte Untersuchung meiner Bilder mit dem Ziel, Erkenntnisse darüber zu sammeln, in welchem Verhältnis ich zu diesen Bildern stehe, wie sie wirken und wie Beziehungen und Abhängigkeiten dieser Bilder untereinander definiert sind.

Ein entscheidender Aspekt ist hierbei auch die Frage nach dem Ursprung der Bilder, nach der Art und Weise ihrer Entstehung und Wandlung im Zeitverlauf. Hier gehe ich davon aus, dass eine wesentliche Quelle der Bilder die Erinnerung ist.

Insofern sind meine Erinnerungsbilder das Basismaterial und der Ausgangspunkt dieser Arbeit. In einem festgelegten Arbeitsprozess analysiere ich diese und setze sie in neue Kontexte, wodurch wiederum neue Bilder generiert werden.

Die scheinbar unendliche Vielzahl dieser Erinnerungsbilder macht es notwendig, für diese Arbeit eine Auswahl zu treffen. Dies geschieht in einem Prozess des Bewertens, Selektierens, Ausschneidens und Einsetzens von Bildelementen bis zu dem Punkt, an dem ein stimmiges Gesamtbild entsteht, das mit den Ursprungsbildern der Erinnerung korrespondiert.

Als Ergebnis der Arbeit plane ich eine Rauminstallation, die einen bestimmten, thematisch eingegrenzten Ausschnitt meiner Erinnerungsbilder vor dem Hintergrund des beschriebenen Erkenntnisgewinns behandelt.

2. Die Ebenen der Arbeit

Die Arbeit hat sowohl eine inhaltliche Ebene, die sich in Ansätzen mit dem Thema der Erinnerungen und deren Ursprung befasst und eine Prozessebene, die eine Methode mit festgelegten Arbeitsphasen zur Erlangung von Erkenntnissen über die Wirkungsweisen meiner Erinnerungsbilder beschreibt.

Diese beiden Ebenen sind im Verlauf der Arbeit grundsätzlich nicht zu trennen, dennoch trägt es meiner Meinung nach zum Verständnis bei, diese in den folgenden Punkten weitgehend unabhängig voneinander zu beschreiben.

2.1 Die inhaltliche Ebene

Seitdem ich mich mit dem Wesen und der Wirkungsweise meiner inneren Bilder beschäftige stellt sich mir die Frage nach dem Ursprung der Bilder. Diese sind teilweise sehr abstrakt, so dass ich sie keinen konkreten Erlebnissen oder Wahrnehmungen zuordnen kann. Aufgrund der Häufigkeit des Erscheinens oder Bemerkens dieser Bilder kann ich aber annehmen,

dass sie in meinem Unterbewusstsein verankert sind und somit im weitesten Sinne meiner Erinnerung in nicht festgelegter Form entsprechen.

Die – stark vereinfachte - Vermutung, die dieser Arbeit zugrunde liegt ist, dass diese Bilder unter anderem aufgrund von Wahrnehmungen und Erfahrungen entstehen, daraufhin in einer unbestimmten Art und Weise mit der wahrnehmenden Person verbunden und als Erinnerung unter bestimmten Bedingungen in angepasster Form wieder abrufbar sind.

Erinnert man sich oder erinnert einen etwas liegt zwischen der Wahrnehmung des zugrunde liegenden Erlebnisses und dem Zeitpunkt der Erinnerung eine mehr oder weniger lange Zeitspanne. Was aber passiert in der Zwischenzeit, wie wandeln sich Erinnerungen im Zeitverlauf und welche Schlüsse lassen sich ziehen in Bezug auf die Vergangenheit und die Relevanz der Erinnerungen für die Gegenwart oder auch die Zukunft?

Vor dem Hintergrund dieser Fragen beschäftige ich mich seit einiger Zeit mit dem Thema Erinnerung.

Bezogen auf meine Arbeit kann hier Erinnerung mit meinen inneren Bildern gleichgesetzt werden, die je nach Zusammenhang und Erleben auftauchen und wieder verschwinden. Für mich sind Erinnerungen in Zusammenhang mit dieser Arbeit diejenigen inneren Bilder, die auch nach langer Zeit eine eigene Präsenz und damit auch eine gegenwärtige Bedeutung haben.

Ich konzentriere mich auf die Arbeit mit meinen Erinnerungsbildern deren Entstehungszeitpunkt in der Vergangenheit liegt und die in der Gegenwart in einen neuen Kontext gesetzt werden. Dabei setze ich mich mit Aussagen und Annahmen zum Thema Erinnerung auseinander, die sich mit den Funktionen und der Wirkungsweise von Gedächtnis und Erinnerungen in ihrem zeitlichen Bezugsrahmen beschäftigen und von denen ich annehme, dass sie auch in Bezug auf meine Arbeit mit Erinnerungsbildern relevant sind.

Die folgenden Punkte beschreiben zwei Aspekte aus diesem Themenbereich. Die Ausführungen stammen überwiegend aus dem Buch „Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses“ von Aleida Assmann.

Es handelt sich dabei in einem ersten Schritt um Ausführungen zur Art und Weise des Zugangs zu Erinnerungen und der damit verbundenen Frage nach deren Objektivität. Dem schließt sich die Beschreibung der Gedächtnismetapher des unaufgeräumten Dachbodens an, die sich auf die ungeordnete, unkontrollierte Speicherung und Abrufung von Erinnerungen bezieht.

2.1.1 Die Art und Weise des Zugangs zur Erinnerung

Aleida Assmann beschreibt in ihrem Buch zwei mögliche Zugänge eines Menschen zu seiner Erinnerung. Sie zeigt zwei Möglichkeiten auf, die sich mit konträren Vorstellungen über die Speicherung und Abrufung von Erinnerungen beschäftigen: Dem künstlichen und dem natürlichen Gedächtnis ².

² Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seite 177

Es handelt sich bei diesen beiden Betrachtungen um streng abgegrenzte Gegenpole, wobei man annehmen kann, dass es auch Zwischenpositionen gibt.

Der erste Erinnerungszugang, den Aleida Assmann beschreibt ist der über das sogenannte künstliche Gedächtnis, wobei mit „Erinnerung“ hier eher das kontrollierte Abrufen von bewusst gespeicherten Informationen gemeint ist.

Spricht man von einem künstlichen Gedächtnis, übernimmt das Gedächtnis bei dieser Sichtweise die Funktion eines Erinnerungsspeichers, wobei das Verfahren des Speicherns als absolut zuverlässig anzusehen ist, so dass eine „identische Rückholung des Eingeegebenen“ jederzeit möglich ist³.

Das Instrument des künstlichen Gedächtnisses ist die antike Mnemotechnik. Es handelt sich dabei um ein „rein instrumentell konzipiertes Verfahren“ auf der „Basis einer topologischen Wissensorganisation“. Es ist der Versuch der Implementierung eines „zuverlässigen artifiziellen“ Gedächtnisses in das „notorisch unzuverlässige, natürliche Gedächtnis“⁴.

Bei der Anwendung der Mnemotechnik wird aus den Elementen von Orten und Bildern (*loci et imagines*) eine Art „mentale Schrift“ entwickelt, „mit der in das Gedächtnis wie auf eine leere Seite geschrieben werden kann.“⁵

Es handelt sich dabei um ein „rein räumliches Verfahren“ des Auswendiglernens. Zeitliche Aspekte werden nicht berücksichtigt, da die systematisch gelernten Gedächtnisinhalte ständig und zu jeder Zeit abrufbar sind⁶.

Ebenso werden bei diesem künstlichen und daher bewusst gesteuerten Vorgang des Speicherns „kulturelle Akte des Erinnerns, Andenkens, Verewigens, Rückbezugs, Vorwärtsentwurfs und des Vergessens“ ausgespart. Der Zusammenhang zwischen Erinnerung und Identität wird somit nicht beleuchtet⁷.

Dem künstlichen Verfahren der Mnemotechnik als einem Verfahren des bewussten Speicherns stellt Aleida Assmann den Prozess des Erinnerns gegenüber:

„Anders als das Auswendiglernen ist das Erinnern kein vorsätzlicher Akt; man erinnert sich, oder man erinnert sich eben nicht. Korrekter wäre es wohl zu sagen, dass etwas einen erinnert, dessen man sich erst nachträglich bewusst wird.“⁸

3 Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seiten 27 bis 29

4 Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seite 158

5 Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seiten 27 bis 29

6 Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seiten 27 bis 28

7 Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seiten 27 bis 28

8 Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seite 29

Charakteristisch für diese Betrachtung ist, dass „Einlagerung und Rückholung auseinander fallen, sie lassen sich niemals völlig zur Übereinstimmung bringen. Zwischen beiden liegt ein Hiat, indem der Gedächtnisinhalt verschoben, vergessen, verstellt, neu aufgeladen oder rekonstruiert wird.“⁹ Zeitliche Aspekte spielen somit bei dieser Betrachtung eine entscheidende Rolle.

Aleida Assmann zitiert den deutschen Lyriker, Erzähler und Essayisten Friedrich Georg Jünger (geb. 1898, gest. 1977)¹⁰, der „Gedächtnis“ mit „Gedachtem“ und „Erinnerung“ mit persönlichen Erfahrungen assoziiert und so eine Unterscheidung von Erinnerung und Gedächtnis vornimmt:

„Das Gedächtnis ist in diesem Fall nicht als schützender Behälter, sondern als eine immanente Kraft, eine Energie mit eigener Gesetzlichkeit“ aufzufassen. Diese Energie kann die Möglichkeit des Rückrufs erschweren wie im Fall des Vergessens oder blockieren, wie im Fall des Verdrängens, sie kann aber auch von einer Einsicht, vom Willen oder einer neuen Bedürfnislage gelenkt sein und zu einer Neubestimmung der Erinnerung veranlassen.¹¹

Die Frage nach der Objektivität von Erinnerungen stellt sich auch vor dem Hintergrund der aktuellen Erkenntnisse der Neurowissenschaft. Diese geht davon aus, dass sich Erinnerungen als sogenannte Engramme, als eine materielle Spur, in den Erregungsleitungen des Gehirns widerspiegeln. Wird ein Erinnerungsprozess in Gang gesetzt, bildet sich ein spezielles Netzwerk. Wenn Synapsen häufig benutzt werden, ändert sich das „Erinnerungsnetz“, d. h. die Erinnerung verändert sich aufgrund der synaptischen Flexibilität. Erinnerung ist somit nach den neuen Erkenntnissen ein Prozess und das Gedächtnis kein Speicher im eigentlichen Sinne.¹²

Für die Arbeit mit Erinnerungsbildern ist für mich der Bereich des beschriebenen natürlichen Gedächtnisses mit seinen Ausprägungen, insbesondere der Neubestimmung und Anpassung der Erinnerungen, relevant.

Aleida Assmann zieht das Bild eines unaufgeräumten Dachbodens heran und beschreibt so eine mögliche Funktionsweise des natürlichen Gedächtnisses, welches auch als episodisches Gedächtnis oder Erfahrungsgedächtnis bezeichnet wird. Sie bezieht sich hier auf bestimmte Bereiche der Erinnerung, die dem Unbewussten nahe sind und nicht unbedingt dem Willen sich zu erinnern unterliegen.

9 Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seite 177

10 http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Georg_Jünger

11 Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seite 29

12 Skript der Vorlesung „Erinnerungskultur“, Dr. Thomas Schmaus, 1. Seminarsitzung

2.1.2 Der Dachboden der Erinnerung als Gedächtnismetapher

Bei der Beschreibung eines unaufgeräumten Dachbodens als Gedächtnismetapher knüpft Aleida Assmann an die Ausführungen zur Unterscheidung des künstlichen und des natürlichen Gedächtnisses an:

Nach Aleida Assmann kann „ein Teil unseres Gedächtnisses (...) systematisch als Wissensspeicher ausgebaut werden, ein anderer Teil, der unsere sinnlichen Wahrnehmungen und biographischen Erfahrungen aufnimmt, bleibt in der Regel chaotisch und unaufgeräumt.“¹³

Im Gegensatz zu dem Lerngedächtnis oder semantischen Gedächtnis, das den Wissensspeicher repräsentiert, bleibt das Erfahrungsgedächtnis oder episodisches Gedächtnis „unsystematisch, zufällig, unzusammenhängend“.¹⁴

Friedrich Georg Jünger bezeichnet die unsystematische Speicherung als Latenzgedächtnis, es „hat den Charakter eines Überrests, eines Speichergedächtnisses, das von keiner Sinngebung beleuchtet, aber durch Vergessen und Verdrängen noch nicht völlig entzogen ist.“ Es handelt sich um einen „Vorrat unverbundener und narrativ uneingebundener Elemente“.¹⁵

Der „Dachboden der Erinnerungen“, den der polnische Schriftsteller Andrzej Szczypiorski (geb. 1924, gest. 2000)¹⁶ im Zusammenhang mit der Beschreibung seiner Jugenderinnerungen erwähnte, beschreibt ebenfalls ein Latenzgedächtnis:

„Die Erfahrungen der frühen Jugend lebten zwar in mir fort, aber irgendwo sehr gut versteckt, auf dem vorgestellten, verstaubten Dachboden der Erinnerung, wo man selten hinkommt. Was auf dem Dachboden gelagert wird, existiert dort, unbemerkt, schweigend über die Jahre, nicht benötigt.“¹⁷

Aleida Assmann zieht in ihrem Buch *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* ebenfalls das Bild eines unaufgeräumten Dachbodens heran, um ein Gedächtnis zu beschreiben, in dem Erinnerungen ungeordnet aufbewahrt werden:

„Wie das Gerümpel auf dem Dachboden, das noch präsent ist, aber selten besichtigt wird, verfestigt sich dieses Gedächtnis im Schatten des Bewusstseins.“¹⁸

13 Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seite 160

14 Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seite 161

15 Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seiten 161 bis 162

16 http://de.wikipedia.org/wiki/Andrzej_Szczypiorski

17 Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seite 161

18 Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seite 161

Neben der Dachbodenmetapher für das ungeordnete persönliche Erfahrungsgedächtnis finden sich weitere bei Virginia Woolf. Sie war „fasziniert von der unvorhersehbaren Kontinuität des Erfahrungsgedächtnisses“ und brachte dieses in ihren Gedächtnis-Metaphern der Näherin und der Wäscheleine zum Ausdruck ¹⁹:

„Die Erinnerung ist eine Näherin, und zwar eine ziemlich launische. Sie fährt mit ihrer Nadel hinein und heraus, auf und nieder, hierhin und dorthin. Wir können nie wissen, was als nächstes kommt und darauf folgt. Die alltäglichsten Handlungen (...) vermögen unversehens tausend seltsame, unverbundene Fragmente aufzurufen, mal hell, mal blass, ausgespannt, auf und nieder schwingend, sich senkend, prangend wie die Unterwäsche einer vierzehnköpfigen Familie auf der Leine in einer frischen Brise.“ ²⁰

Die erratische Assoziation des sich erinnernden Menschen hält nach Aleida Assmann die Inhalte des unstrukturierten Erfahrungsgedächtnisses zusammen. ²¹

Ich gehe bei dieser Arbeit davon aus, dass meine Erinnerungsbilder, die ich in dieser Arbeit behandeln möchte, meinem ungeordneten Dachboden entstammen. Demnach müssen sie keinen offensichtlichen erzählerischen Zusammenhang aufweisen, sind aber dennoch auf eine erratische Art und Weise miteinander verknüpft.

2.2 Die Prozessebene

Nach Beschreibung des Gegenstandes und des erhofften Erkenntnisgewinns dieser Arbeit stellt sich die Frage nach der Methode, die einen sinnvollen Umgang mit der Thematik der Wirkungsweisen von Erinnerungsbildern beschreibt.

Ziel dieser Arbeit ist es, Erkenntnisse über die Wirkungsweisen meiner Erinnerungsbilder zu erhalten. Daher ist es sinnvoll, eine Methode zu beschreiben, die mich diesem Ziel näher bringen könnte. Dieser Arbeit liegt somit eine Art Forschungsthema zugrunde. Die methodische Arbeit sollte deshalb Eigenschaften eines Experiments aufweisen und in mehrere Arbeitsphasen gegliedert sein. Diese schließen jeweils mit einem Zwischenergebnis ab und leiten aufgrund der Erkenntnisse aus dem Arbeitsprozess eine neue Phase ein.

Es folgt eine Beschreibung einzelner Aspekte meiner bisherigen künstlerischen Arbeit, die ich bei der Formulierung der Methode berücksichtigt habe.

Hier unterscheide ich zwischen zwei unterschiedlichen Bereichen, wobei der erste die praktische künstlerische Arbeit und Verfahren in Bezug auf Arbeitsschritte und Arbeitsphasen betrifft.

¹⁹ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seite 161

²⁰ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seite 161

²¹ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seite 161

Der zweite Bereich beschreibt eher gedankliche Prozesse in der Auseinandersetzung mit der Wirkung und Wahrnehmung dreidimensionaler Objekte im Unterschied zur Wirkung und Wahrnehmung von Abbildungen dieser Objekte in zweidimensionaler Form. Es folgen Gedanken, die den offenen Charakter der Arbeit zum Gegenstand haben.

2.2.1 Verfahren der künstlerischen Arbeit

Die Formulierung der Methode zur Arbeit mit Erinnerungsbildern beinhaltet bestimmte Verfahren und Arbeitsschwerpunkte meiner bisherigen künstlerischen Arbeit. Diese werden in den folgenden Punkten beschrieben.

Es handelt sich dabei um

- ein Verfahren, das sich mit dem Herauslösen von Bildern aus gegebenen Kontexten und dem Einsetzen von Bildern in neue Kontexte beschäftigt und
- die Installation von Objekten in bereits strukturierte Umgebungen und die Speicherung der auf diese Weise neu entstandenen Bilder.

2.2.1.1 Herauslösen, Einsetzen, Strukturieren

Wie in der Einleitung beschrieben, nutze ich meine Erinnerungsbilder als Ausgangsmaterial für meine künstlerische Arbeit.

Ein wichtiger Prozess ist dabei für mich das Herauslösen einzelner Bildelemente aus dem Kontext meiner inneren Bilder. Dieser Vorgang dient der Strukturierung meiner Arbeit und macht einen Ausschnitt aus der Vielzahl der Erinnerungsbilder für mich greifbar.

Meine Aufgabe sehe ich darin, diese gelösten Bildelemente künstlerisch zu bearbeiten und das bedeutet für mich, dass ich sie über eine plastische Ausformung real werden lassen.

Durch diese Handlung besitze ich diese Dinge, die bis zu diesem Zeitpunkt nur in der Vorstellung existiert haben, tatsächlich. Sie sind nun sichtbar und berührbar, zunächst nur für mich, später auch für andere.

Ab diesem Zeitpunkt stellt sich die Frage nach der Art der Relevanz dieser ausgeformten Bildelemente, nicht nur für mich, sondern auch für andere.

Durch die wiederholte Ausformung von Bildelementen und durch die regelmäßige Reflexion über Formen und deren Inhalt und Ursprung entwickelt sich ein künstlerisches Vokabular, ein Inventar an Formen, Konstellationen und bevorzugten Materialien.

Dieses Inventar steht mir zur Verfügung. Ich kann auf die einzelnen Elemente zugreifen und diese in unterschiedlichen Kontexten verarbeiten.

Bei den oben beschriebenen Prozessen handelt es sich um Verfahren des Selektierens, Her-

auslösens, Strukturierens und Einsetzens mit dem Ziel der Generierung neuer Bilder.

Ich löse die Bildelemente aus ihrem Kontext, setze diese Ausschnitte in eine neue Umgebung und generiere Bilder und Räume, aus denen ich wiederum einzelne Elemente lösen kann.

Mit dieser Betrachtung stehen die Inhalte des folgenden Punktes eng in Verbindung.

2.2.1.2 Die Installation von Objekten in bereits strukturierte Umgebungen und Speicherung der Bilder

Mein weiteres Interesse betrifft die Wirkung von Objekten in wechselnden Umgebungen. In der Regel handelt es sich hier um Objekte, die meinem Inventar entliehen sind. Diese Zusammenhänge erforsche ich sehr intensiv mit dem Ziel, der Generierung neuer Bilder.

Die Umgebungen übernehmen die Funktion einer Bühne, auf der ich meine Arbeiten in Szene setzen kann. Die Objekte fungieren darin wie Requisiten, Ort und Requisiten formen zusammen das Bild. Es entstehen Konstellationen, die kurzfristig wieder aufgelöst und neu arrangiert werden können.

Ich gehe davon aus, dass plastische Objekte in einer tendenziell neutralen Umgebung, eine für diese Art von Orten spezifische Wirkung entfalten:

Sie wirken wie ausgeschnitten und ihrem ursprünglichen Kontext enthoben, dennoch nehmen sie Besitz von der Umgebung und füllen sie aus. Manchmal haben solche Situationen für mich die Anmutung einer Collage in einem Versuchsfeld. Ein isolierter Raum, in dem ausschließlich die Objekte miteinander reagieren.

Auf diese Art können Szenen von geplanter, eindeutiger Struktur entstehen, an einem Ort, der als neutraler Behälter fungiert. Dies ist eine Möglichkeit der Generierung von Bildern. Eine Möglichkeit, den Fokus auf die Objekte zu legen.

Das Einsetzen von Objekten in Umgebungen, die bereits strukturiert sind und eine eigene Geschichte aufweisen, hat eine andere Qualität.

Diese Orte existieren eigenständig mit ihrem spezifischen Rhythmus ihrer Struktur und Ordnung. Bringe ich meine Arbeiten an diese Orte sind sie dort zunächst Fremdkörper, die in dieser Umgebung keinen Platz zu haben scheinen.

Will ich nach meinem Verständnis neue Bilder schaffen, muss ich diesen Platz für die Arbeiten finden, sie in die Umgebung einpassen und Verbindungen zu Elementen des Ortes herstellen. So wird für mich die Objekt-Ort-Beziehung als Bildinhalt betont.

Bei der Suche oder bei dem Auffinden der Orte gehe ich nicht von im Vorfeld gedanklich festgelegten Bildern aus, sondern ich begeben mich auf die Suche nach Orten mit einer Atmosphäre, die ich als intuitiv passend zu meiner inneren Bildstruktur empfinde.

Durch die Installation an solchen Orten versuche ich Wechselwirkungen der Objekte mit

den ortsspezifischen Strukturen zu erzeugen. Dies kann zum Beispiel auch eine bestimmte Atmosphäre sein, die durch die Platzierung eines Objektes intensiviert wird. Der Blick wird dadurch in einer anderen Art und Weise auf den Ort gelenkt. Eine neue Situation entsteht, eine neue Struktur, ein konstruiertes Bild.

Dieser Moment, indem ein neues Bild entsteht, ist entscheidend. Ihm gehen in einem Arbeitsprozess mehr oder weniger gezielte Handlungen voraus, die letztlich im besten Fall dazu führen, dass sich aus der Vielzahl der Wahrnehmungen dieses neue Bild ergibt.

Dieses Bild existiert allerdings nur vorübergehend, mir liegt nicht daran, diese Konstellation an diesem Ort konkret beizubehalten. Die Szene wird aufgelöst und die Requisiten stehen für die Nutzung auf einer anderen Bühne zur Verfügung. Auf diese Art entstehen unterschiedliche Situationen mit differenzierten Aussagen.

Möglicherweise wäre es konsequent, diese kurzfristigen Bilder lediglich als Erinnerung in meinem Gedächtnis abzulegen. Mir liegt jedoch daran, die, durch die Installation der Objekte an einem fremden Ort neu entstandenen Bilder zusätzlich auf eine andere Art festzuhalten.

Somit ist mit dem Vorgang des Installierens von Objekten in wechselnden Umgebungen für mich das Festhalten dieser Situationen eng verbunden.

Dies geschieht in gedeuteter Form, sei es als Foto, Zeichnung, Collage oder Malerei. Es ist eine Art Weiterentwicklung, Reflexion, Ausarbeitung und Aufarbeitung der Handlungen.

Die Ausarbeitung erfolgt in zweidimensionaler Form, wobei die – digitale -Fotografie meiner Meinung nach die direkteste Methode ist, die Szenen festzuhalten. Zudem kommt sie dem Vorgang des Anlegens eines Archivs nahe und damit auch dem Bild eines Erinnerungsspeichers.

Mit Hilfe der digitalen Fotografie ist man in der Lage, eine große Anzahl an Abbildungen in kurzer Zeit anzufertigen, auf diese Weise kann eine umfangreiche – virtuelle -Sammlung angelegt werden, aus der einzelne Bilder selektiert und für die Realisierung auf Papier ausgewählt werden können.

In dieser Vorgehensweise sehe ich eine Parallele zu der Funktionsweise des natürlichen Gedächtnisses:

Dieses speichert als Erfahrungsgedächtnis ebenfalls die sich aus der alltäglichen Wahrnehmung ergebenden Bilder in einer unüberschaubaren Anzahl und legt diese unsortiert im Unterbewusstsein ab. Bei Bedarf oder häufig aufgrund von zufälligen Reizen werden bestimmte Bilder gewählt und gelangen ins Bewusstsein.

Durch die digitale Speicherung wird eine künstlich hergestellte, inszenierte Situation als zweidimensionale Interpretation festgehalten und wechselt in diesem Moment von der Gegenwart zur Vergangenheit. Dieses Bild kann für mich gleichzeitig sowohl zur Erinnerung als auch zu einem Medium werden, das mich dazu veranlasst, mich zu erinnern.

2.2.2 Die Unterscheidung zwischen der Wahrnehmung dreidimensionaler Objekte und der Wahrnehmung zweidimensionaler Abbildungen

Aufgrund der in den vorhergegangenen Punkten beschriebenen Verfahren insbesondere der Bildspeicherung mithilfe des Mediums der Fotografie stellt sich mir die Frage nach einer grundsätzlichen Unterscheidung zwischen der Wahrnehmung dreidimensionaler Objekte und der Wahrnehmung zweidimensionaler Abbildungen.

Bei der folgenden Beschreibung gehe ich davon aus, dass plastische Arbeiten in Form von Skulpturen oder Objekten anders auf die Wahrnehmung des Betrachters einwirken als Bilder derselben Objekte in zweidimensionaler Form.

An dieser Stelle ist es wichtig zu betonen, dass ich mich hier ausschließlich auf meine eigene Wahrnehmung berufe und keine grundsätzliche Verallgemeinerung anstrebe.

Folgende Aspekte der Wirkung von realen Objekten sind aus meiner Sicht wichtig:

- Dreidimensionale Objekte sind konkret, man kann sie berühren, sie umrunden und in der Regel von mehreren Seiten betrachten. Sie sind, oberflächlich gesehen, was sie sind.
- Sie sind umfassend erfahrbar und sprechen unterschiedliche Sinne an: Das Sehen, das Tasten (wenn erlaubt), möglicherweise auch den Geruchssinn oder das Hören.
- Man nimmt sie als Wirklichkeit an. Aufgrund dieses Realitätsanspruchs und der Körperlichkeit plastischer Objekte beziehe ich diese auf meine Person, setze sie in Beziehung zu mir und meinem Körper, durch Berühren können Grenzen verschwimmen, möglicherweise entsteht Nähe.

Ein Bild im konventionellen Sinne – in der Regel an der Wand hängend - ist als Gegenstand an sich für mich ähnlich real, aber nur dann, wenn ich es ebenso als Objekt betrachte: Ein Objekt, das aus einem bestimmten Material besteht und auf eine bestimmte Art und Weise hergestellt ist.

Ein Dahintersehen, Umrunden oder Berühren ist in der Regel nicht möglich, es bleibt als Körper verschlossen, ist vor dem Hintergrund dieser Betrachtung oft auch wenig interessant. Bei diesem Objekt handelt es sich um einen Bildträger und interessant ist das, was es trägt: das Bild.

Wie oben erwähnt, beziehe ich ein plastisches Objekt eher auf meine Person. Ein Bild, oder genauer eine Abbildung, sei es Malerei, Zeichnung oder Fotografie, hält mich auf Distanz.

Mit seinem Inhalt konfrontiert ein solches Bild mich in zweidimensionaler Form, der Inhalt ist in einer Ebene sichtbar. Dieser ist für mich nicht zwingend dokumentarisch, also in der Absicht entstanden, die Realität abzubilden. Eigentlich gehe ich sogar eher von einer Deutung und nicht von dargestellter Realität aus.

Die Betrachtung eines Bildes setzt bei mir auf eine andere Art und Weise Vorstellungsprozesse in Gang als die Betrachtung eines Objektes. Oft werden über den Rand des Bildes hin-

aus weitere imaginäre Räume geöffnet. Es fällt mir leichter, mich in meiner Vorstellung vom Inhalt einer Abbildung zu lösen und neue Räume zu begehen als dies bei Objekten der Fall ist. Hier bleibe ich über längere Zeit bei der Wahrnehmung und stelle fest, dass die Schwelle für die Lösung von diesem Objekt höher ist.

Bei der Wahrnehmung von Objekten im Vergleich zur Wahrnehmung von Abbildungen spielen für mich auch zeitliche Aspekte eine große Rolle:

Objekte sind bei der Betrachtung gegenwärtig und, wie oben beschrieben, mit vielen Sinnen erlebbar. Abbildungen dagegen sind für mich tendenziell zeitlos, Fotografien (früher auch die Malerei, z. B. gemalte Familienporträts) stehen eher mit der Vergangenheit in Verbindung. Sie verweisen auf vergangene Momente, die abgebildete Situation existiert in dieser Form nicht mehr.

Vor dem Hintergrund dieser Gedanken interessiert es mich, ähnliche Inhalte sowohl in zwei- als auch in dreidimensionaler Form zu bearbeiten, die letztlich auch nebeneinander gestellt werden können. So entstehen Wechselwirkungen zwischen den unterschiedlichen Disziplinen, Unterschiede und Gemeinsamkeiten werden deutlich und Erkenntnisse von einem Medium auf das andere übertragen.

2.2.3 Der offene Prozess als Prinzip

Bei allen Arbeiten versuche ich, eine Offenheit innerhalb des Entstehungsprozesses zu bewahren. Dies führt in der Regel auch dazu, dass Abweichungen vom ursprünglichen Konzept notwendig werden, dass Dinge verworfen werden, die im Vorfeld richtig erschienen und über einen längeren Zeitraum erarbeitet wurden.

Meine Arbeiten haben zu Beginn kein konkretes Ergebnis im Blick, sondern lediglich ein skizziertes Thema und die Formulierung eines Bereiches in dem ich neue Erkenntnisse erlangen möchte. Ich lege hier einen Schwerpunkt auf den Arbeitsprozess und den erhofften Erkenntnisgewinn, der schließlich in einem abschließenden Werk dargestellt wird.

Dennoch gibt es meistens eine formulierte Methode die einen Rahmen vorgibt, in dem sich die Arbeit bewegt.

3. Die Methode

Die Methode, die der Arbeit zugrunde liegt beschreibt unterschiedliche Arbeitsschritte und ist als eine Art Experiment angelegt. Den thematischen Schwerpunkt bildet die Auseinandersetzung mit meinen Erinnerungsbildern mit dem Ziel, Erkenntnisse darüber sammeln, in welchem Verhältnis ich zu diesen Bildern stehe, wie sie wirken und wie Beziehungen und Abhängigkeiten dieser Bilder untereinander definiert sind.

Um welchen konkreten Ausschnitt meiner Erinnerungsbilder es sich dabei insbesondere handeln wird, ergibt sich – als Erkenntnisaspekt - während des Arbeitsprozesses. Voraussetzung dafür ist ein Prozess mit offenem Ausgang und einer Methode, die einen Rahmen für die Vorgehensweise beschreibt.

Die Methode sollte in ihrem Ablauf die oben beschriebenen verfahrensbezogenen und gedanklichen Aspekte meiner künstlerischen Arbeit aufgreifen, insbesondere die Erforschung von inszenierten Situationen in unterschiedlichen Umgebungen und die Auseinandersetzung mit den spezifischen Wirkungsweisen von zwei- und dreidimensionalen Darstellungsformen. Wichtig ist dabei auch das Verfahren des Herauslösen, Einsetzen und Strukturierens von Elementen meines Inventars.

Die Herausforderung ist, die inhaltlichen Themen und das prozessuale Vorgehen innerhalb der künstlerischen Arbeit in einer Methode zusammenzubringen.

3.1 Die Beschreibung der Methode

Vor dem oben beschriebenen Hintergrund habe ich eine Methode entwickelt, die im Folgenden beschrieben wird und die einzelnen Phasen des Prozesses auflistet:

1. Auswahl und plastische Ausformung von Bildelementen meines „Gedächtnisdachbodens“ und Zusammenstellung eines Inventars, das sich im Laufe der Arbeit erweitert.
2. Auswahl der Orte, die bereits in sich strukturiert sind und auch meiner inneren Bildstruktur entsprechen.
3. Installation des Inventars an den ausgewählten Orten, Dokumentation der einzelnen Szenen durch digitale Fotografie und Zusammenstellung einer Sammlung von digitalen Abbildungen.
3. Formulierung eines Zwischenergebnisses und Interpretation der bisherigen Arbeitsergebnisse:

Befindet sich die Arbeit mit meinem Vorhaben im Einklang?

Welche Erkenntnisse bieten die an den ausgewählten Orten entstandenen Bilder bezogen auf die Verbindung zu meinen inneren Bildern?

Lassen sich Themenbereiche konkretisieren?

4. Weiterverarbeitung der Bilder, schwerpunktmäßig in digitaler Form. Dabei Berücksichtigung der Absicht, sowohl die einzelnen Bestandteile des im ersten Schritt hergestellten Inventars als auch die zweidimensionalen Abbildungen in einer Installation zu zeigen.

Ab diesem Zeitpunkt ist die Arbeit geprägt von einem Abgleich zwischen einer möglichen Präsentationsform des Inventars und der sinnvollen Ergänzung durch die zweidimensionalen Abbildungen.

5. Ausarbeitung eines Installationskonzeptes, das in einer Kombination von Fotografie und Inventar meinen Erkenntnisgewinn transportiert.

Es handelt sich hier zwar um eine chronologisch anmutende und die einzelnen Punkte trennende Auflistung der Arbeitsphasen. Da es sich aber um einen experimentellen, lebendigen Prozess handelt, sind die einzelnen Arbeitsphasen nicht zwingend zu trennen und können ineinander übergehen und sich überschneiden.

Ebenso sind sinnvolle Abweichungen kalkuliert und ausdrücklich erwünscht. Wie bereits erwähnt ist es mir wichtig, im Arbeitsprozess Offenheit zu bewahren und auch ungeplante Ereignisse in den Prozess aufzunehmen.

3.2 Die Installation als zusammenfassendes Werk

Als Zusammenfassung der Ergebnisse des Arbeitsprozesses entsteht eine Installation als raumbezogenes begehbare Bild, das sowohl das während des Arbeitsprozesses entstandene Objektinventar als auch Fotografien beinhaltet und diese in einen Sinnzusammenhang stellt.

Diese Installation soll die während des Prozesses erlangten Erkenntnisse bezogen auf die Arbeit mit meinen Erinnerungsbildern transportieren.

Wichtig ist mir dabei, dass die dargestellten Inhalte der Installation sowohl authentisch bezogen auf meine Erinnerungsbilder, als auch unabhängig von der Kenntnis ihres Ursprungs vom Betrachter erfahren werden können.

4. Der Prozess - Entstehungsphase

Diese Phase beginnt mit der Beschreibung der Objekte, die ich aus meinem Erinnerungsdachboden für die plastische Ausformung gewählt habe. Es folgt eine Beschreibung sowohl der für die Fotoarbeiten bevorzugten Orte als auch der Inszenierung an den einzelnen Orten. Die „Entstehungsphase“ schließt mit einem Zwischenergebnis ab.

4.1 Die Realisierung der Objekte

Der eigentlichen Realisationsphase ging eine gedankliche Auseinandersetzung voraus, welche Art von Objekten ich für diese Aufgabe als geeignet ansehe.

Innerhalb der unüberschaubaren Vielzahl meiner inneren Bilder gibt es bestimmte Elemente, die in meiner Vorstellung wiederkehren, Dinge, die mich interessieren, bestimmte Konstellationen die mich ansprechen, Reize auf die ich in besonderer Art und Weise reagiere.

Für diese Arbeit unterstelle ich, dass der Ursprung dieser wiederkehrenden Elemente auf

meinem Gedächtnisdachboden liegt. Nach Aleida Assmann sind diese aufgrund von Assoziationen erratisch verbunden.²² Sie wirken wie „emotionale Brücken“, die aufgrund von Erinnerungen entstehen und umgekehrt auch auf diese einwirken.

Daneben gibt es auch im Bereich der Materialien solche, die ich in meiner Arbeit häufig verwende und die ich als besonders geeignet zur Ausformung meiner Bilder halte.

Es folgt eine Darstellung der wiederkehrenden Elemente, der bevorzugten Materialien und eine Beschreibung der letztlich realisierten Objekte.

4.1.1 Wiederkehrende Elemente und Materialien

Es gibt also wiederkehrende Bilder, deren Ursprung mein unaufgeräumter Gedächtnisdachboden ist und die narrativ uneingebunden aber dennoch auf eine zufällige und unberechenbare Art und Weise verbunden sind.

Es folgt ein Versuch, die in meinen Arbeiten wiederkehrenden Elemente aufzulisten:

- Tierkörper: tote Tiere (Vogel, Ratte, Hase),
Rabenvögel,
Tierkörperhüllen (ohne Kopf),
deformierte, wuchernde Körper,
organähnliche Körper,
- Pflanzen: Pilze,
Baumstämme ohne Äste,
Äste ohne Blätter,
Tannennadeln,
- Möbel: Kisten (zur Aufbewahrung),
Tisch, Stuhl, Schrank, Regal,
Kanister, Waschbecken, Kronleuchter,
- Konstellationen: Anhäufungen,
Verhüllungen.
Variation von Formen,
spiegelsymmetrische Formen,
Ornamente,
collagenähnlich verbundene graphische Elemente.

Meine bevorzugten Materialien sind unter anderem solche, die eine Transluzenz aufweisen, wie zum Beispiel Glas, Porzellan, durchscheinende, weiße Textilien, Wachs, Leinöl und

²² Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999, Seite 161

im Gegensatz dazu auch Materialien, die das Licht nicht transportieren, sondern aufnehmen, zum Beispiel Tusche, Ruß, Graphit. Es handelt sich dabei um Gegensätze von opak und transluzent, hell und dunkel.

Eine weitere Kategorie bilden formbare Materialien, wie zum Beispiel Ton oder Gips.

Einen Überblick über eine größere Anzahl der oben beschriebenen Elemente und Materialien bietet die Arbeit „recollected“ (März 2012). Es handelt sich dabei um eine Zusammenstellung eben dieser zunächst unverbundenen Bilder und Elemente, die nebeneinander auf einem Tisch Platz gefunden haben. Mit Tusche übermalte Fotografien sind den Objekten gegenüber gestellt. Aus einer Sicht kann diese Arbeit als eine Art Basis für die vorliegende Arbeit gesehen werden.

Die Arbeit „recollected“ zeichnet sich außerdem durch eine relative Farblosigkeit und die Einbeziehung der erwähnten Hell- Dunkel-Kontraste aus. Tendenziell stelle ich aber fest, dass ich nach und nach ein - etwas - weniger strenges Farbkonzept anwende.



Abb. 1: Die Arbeit „recollected“, 2012

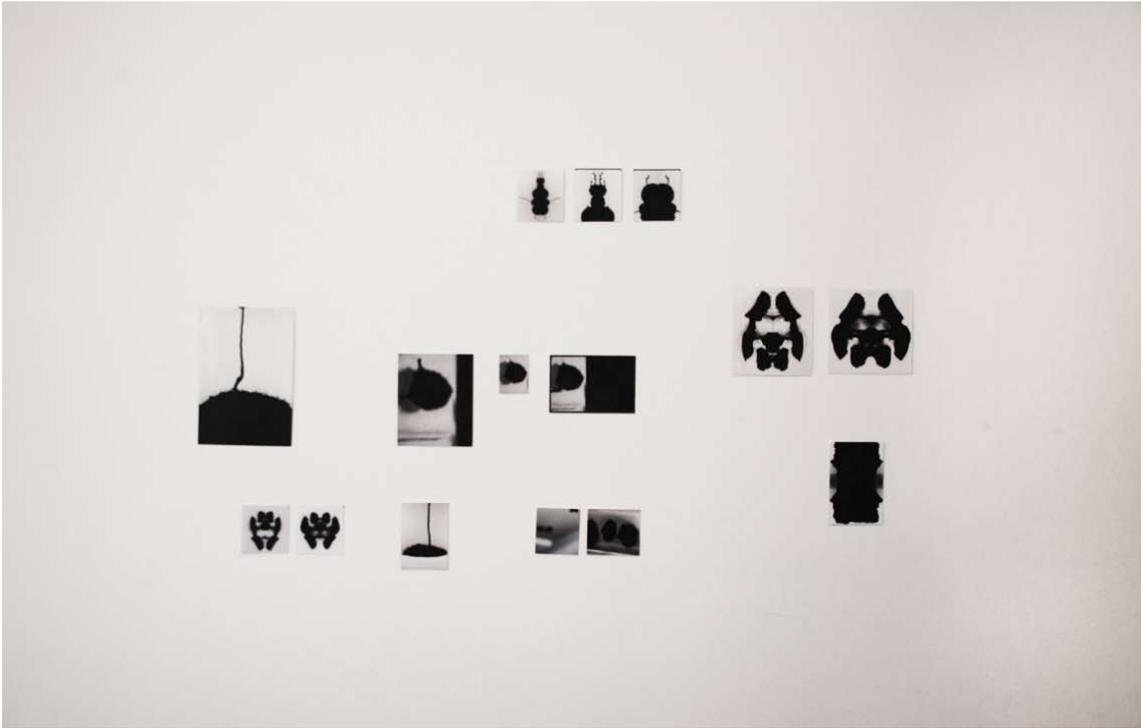


Abb. 2: Die Arbeit „recollected“, 2012

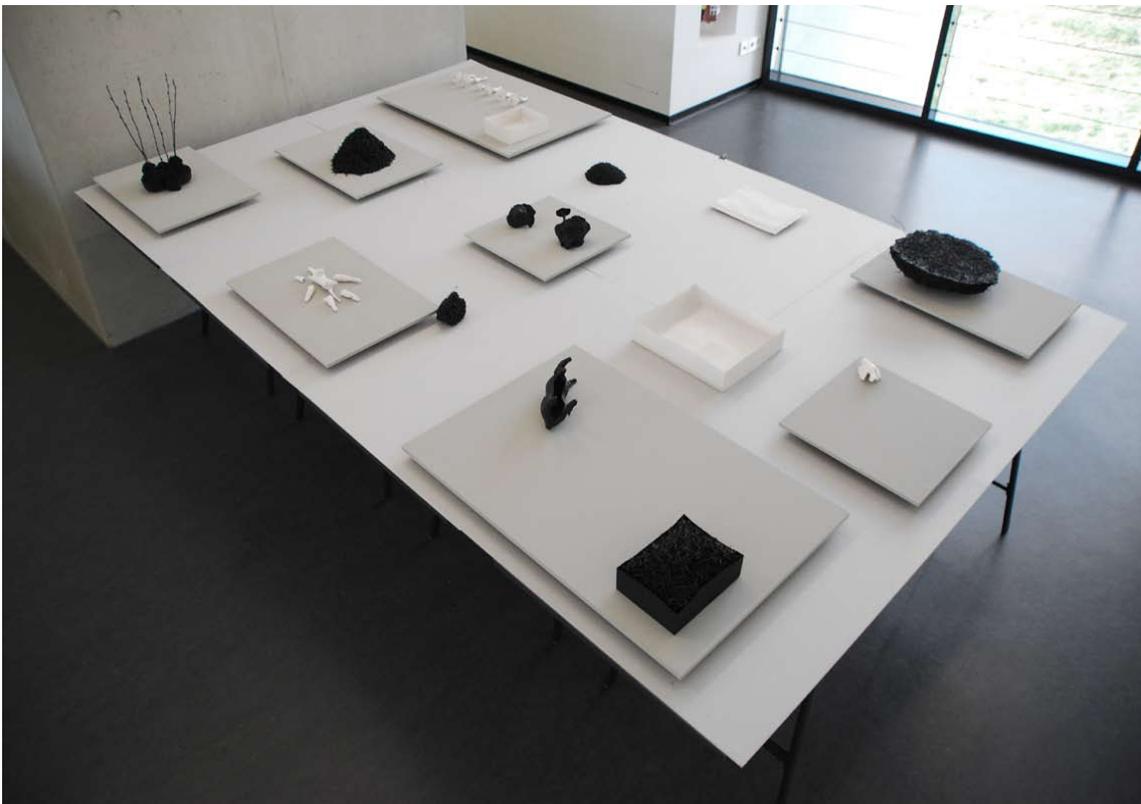


Abb. 3: Die Arbeit „recollected“, 2012

4.1.2 Die realisierten Objekte

Der Fundus an wiederkehrenden Elementen bietet die Möglichkeit einer Auswahl derjenigen Elemente, die ich für diese Arbeit verwenden werde. In den folgenden Punkten werden die ausgewählten Elemente und die Gründe der Entscheidung für diese Elemente beschrieben.

4.1.2.1 Die Tierhüllen

Seit einiger Zeit beschäftige ich mich mit dem Thema der Hülle als sichtbares, äußeres Zeichen eines sich ehemals darunter befindlichen und nicht mehr existenten Inhalts. Es schließen sich Fragen nach der Beschaffenheit des ehemaligen Inhalts an und auch danach, wie der intakte Körper ausgesehen haben mag, als sein Inhalt noch – vollständig - existierte. Es ist auch die Frage danach, was die Hülle als solche repräsentiert oder – noch - verbirgt.

Aufgrund der intensiven Beschäftigung mit diesem Thema habe ich mich entschlossen, Hüllenformen als Bestandteil des Inventars zu definieren.

Für die Herstellung von Hüllen habe ich unterschiedliche Materialien benutzt, in der Regel Stoff oder Ton. Im Bereich der Keramik habe ich mich in der letzten Zeit mit dem Thema der Hülle dahingehend befasst, dass ich organisch geformte Hüllen, die an Tierkörper erinnern, mit Hilfe einer bestimmten Technik forme.

Die Körper entstehen, indem eine dünne Schicht Ton über einen festen Kern geformt wird. Nach kurzer Trockenzeit wird die Tonschicht aufgeschnitten und der Kern – ähnlich einer Operation - entfernt. Es bleibt eine noch formbare Hülle aus lederhartem Ton.

Die endgültige Gestalt der Objekte entsteht durch Zusammenfügen der zerschnittenen Formteile zunächst in die ursprüngliche Form und dann durch weitere Formung, im Wesentlichen durch Eindrücken des Körpers.

Die keramischen Tierhüllen befinden sich aufgrund ihrer Form augenscheinlich in einem Schrumpfungsprozess, ein späterer Verfall und Auflösung scheinen möglich.

Das Material Ton (Keramik) steht diesem Eindruck aufgrund seiner Eigenschaften jedoch entgegen. Ton wandelt sich nach dem Brennvorgang in ein Material, das in seiner Form festgelegt ist und nicht verwittert oder verfällt. Es ist weder durch physikalische noch durch chemische Einflüsse umzubilden und steht daher aufgrund dieser Materialeigenschaften im Kontrast zu den in der Tierhüllenform sich abzeichnenden Auflösungs- und Verfallsprozessen.

Dieser Widerspruch zwischen Form und Material ist geeignet dazu über das Material eine distanziertere Betrachtung des Körpers vorzunehmen. Diese Eigenschaft nutze ich für diese Arbeit.

Mit Hilfe der beschriebenen Technik ist zunächst eine Reihe von Tierhüllen in Vogelform entstanden. Diese wurden über einen Kern geformt, der einer Krähe oder einem Raben ähnelte. Zu Beginn der hier beschriebenen Arbeit hatte ich jedoch das Gefühl, dass das Thema

noch über andere Formen weiterentwickelt werden sollte, und zwar im Hinblick auf säugetierähnliche Körper. Diese sind dem Menschen näher als Vögel, die mich eher auf Distanz halten.

Ich entschied mich für die Fortführung des „Tierhüllenthemas“ und die Realisierung von säugetierähnlichen Körpern aus Tonkeramik zur Aufnahme in das Inventar.

Es sind drei Tierhüllenobjekte unterschiedlicher Größe entstanden:

- Liegendes Tier, ca. 40 cm lang und 30 cm breit, mit flachem Körper, ruhend.
- Liegendes Tier, ca. 40 cm lang und 30 cm breit, mit gestrecktem Körper und gestreckten Extremitäten.
- Liegendes Tier, ca. 75 cm lang und 35 cm breit, mit geschwollenem Unterbauch, auf dem sich Zitzen als Zeichen des Säugetiers befinden, und langem, leicht gebogenen Körper.



Abb. 4: Die Tierhüllenobjekte

Die Tierhüllen sind weitgehend auf die Form des Körpers reduziert und besitzen jeweils vier rudimentäre Extremitäten, die aber nicht zu Pfoten oder Hufen ausmodelliert sind, auch dies verweist auf einen Prozess des Absterbens. Die Köpfe fehlen, die Körper enden an der Stelle, an der man den Kopf vermuten würde, in einem Stumpf.

Versuche, Tierhüllen mit Köpfen zu formen, wurden nicht weiter verfolgt, da sich dies mit meiner Vorstellung nicht vereinbaren ließ. Ich hielt es für notwendig, Körper und Kopf als getrennte Elemente aufzufassen und mich hier zunächst auf den Körper zu beschränken.

Die Objekte stellen zwar lagernde Tiere dar, dennoch liegen sie nicht flach auf dem Boden, sondern heben an einigen Stellen in unnatürlicher Stellung von ihrer Unterlage ab. Ihre Form erinnert an Ausgrabungsobjekte und fest gewordene mumifizierte Körper, die ihrer Umgebung entnommen und an unpassender Stelle ausgesetzt wurden.

Sie muten in ihrer Form leicht überzeichnet an und haben eine graphische Wirkung. Diese wird abgeschwächt durch die mit Bleistift auf den beigefarbenen Körper aufgezeichnete und mit einer dünnen Wachsschicht fixierte Behaarung.

Durch die Behaarung werden die Körperformen betont und gleichzeitig symbolisch geschützt. Die Anmutung der Körper ist dadurch insgesamt realistischer, tierähnlicher, obwohl eindeutig nicht lebendig.

Die Objekte haben formal einen grundsätzlich offenen Charakter, sie nehmen Bezug aufeinander, können aber auch für sich alleine stehen.

4.1.2.2 Spiegelsymmetrische, organähnliche Objekte

Die Tierhüllen werden von einer Sammlung aus kleineren, spiegelsymmetrischen Objekten aus Glas ergänzt. Es handelt sich dabei um 20 Objekte mit einer Größe von ca. 14 x 12 cm bis 25 x 12 cm.

Die Objekte sind Variationen einer Grundform, die in ihrer Erscheinung einem Organ ähnelt. Sämtliche Objekte sind spiegelsymmetrisch und weisen als Kennzeichnung der Spiegelsymmetrie an der trennenden Mittellinie eine deutliche Naht auf.

Die weichen Formen der Objekte verweisen auf einen organischen und im formalen Sinne organähnlichen Körper, die strenge Spiegelsymmetrie der Objekte steht dem allerdings entgegen.

Es handelt sich teilweise um geschlossene, teilweise aber auch an einer oder mehreren Stellen geöffnete Körper, sodass der Blick auf die innere Oberfläche frei wird.

Die Oberfläche der Körper ist außen ursprünglich matt und stumpf mit einer leicht textilen Haptik, wurde nach dem Entformen mit einer Wachsschicht überzogen. Dies verleiht den Körpern eine weichere zweite Haut.

Aufgrund des Wachsüberzugs können sie sich, sofern sie als Anhäufung in der geplanten Installation auftauchen, besser aneinanderlegen und erscheinen so als Einheit bzw. einheitliche Häufung von Organkörpern.

Die Innenseite der Körper ist glatter als die Außenseite, nicht ganz so matt und insgesamt glasähnlicher. Durch die Körperöffnungen fällt je nach Lage Licht in die Objekte, wodurch die Transluzenz des Materials hervorgehoben wird.



Abb. 5: Die Organobjekte

Organe

Organe befinden sich naturgemäß im Inneren eines Körpers und insofern ist die Nähe zum Menschen und auch zum eigenen Körper gegeben. Sie kennzeichnen für sich allein gestellt etwas Entnommenes, das in diesem Zustand nicht lebensfähig ist. Insofern stehen sie in einem Sinnzusammenhang mit den Tierhüllen.

Durch die verwendete Glasschmelztechnik entstehen Objekte aus einem Material mit einer eindeutig künstlichen, kunststoffähnlichen, eher kalten Anmutung. Sowohl die hellblaue Färbung als auch die symmetrische Form findet man bei den menschlichen oder tierischen inneren Organen in der Realität nicht.

Formt man mit diesem Material organähnliche Körper ergibt sich ein Widerspruch zur im

Allgemeinen opaken, vielleicht auch warmen und feuchten Beschaffenheit und im Bereich von Brauntönen liegenden Farbigkeit entnommener Organe.

Das Produkt ist somit ein offensichtlich künstliches, dies schafft eine Distanz zur organähnlichen Form.

Spiegelsymmetrie

Das Zusammenfügen zweier spiegelgleicher Elemente erzeugt eine Vielzahl von Assoziationen, die Möglichkeiten und Anzahl der Spiegelungen ist unendlich und wird ab einer bestimmten Häufigkeit zum Ornament.

Bei einer einfachen oder zweifachen Spiegelung ist für mich die Assoziation der gespiegelten Formen mit der Form von Organen naheliegend.

Diese Zusammenhänge interessieren mich und es sind sowohl plastische Körper als auch in Form von Zeichnungen und Collagen immer wieder organähnliche spiegelsymmetrische Formen entstanden.

Die organähnliche, spiegelsymmetrische Form kennzeichnen wiederkehrende Elemente meiner inneren Bilder. Dies führte zu der Entscheidung, diese Körper in das Inventar der Arbeit aufzunehmen.

4.1.2.3 Kissenobjekte

Daneben sind es immer wieder Kissenformen, die ich in meinen Arbeiten verwende. Diese bestehen aus weich gefüllten, weißen Stoffhüllen. Zur Fertigung der Kissen werden jeweils zwei identische Stoffteile übereinandergelegt und an den Kanten so vernäht, dass die Naht an der Außenseite liegt.

Die Stoffhüllen sind leicht verschrumpelt mit einer gewellten und deutlich zu erkennenen Naht an der Außenseite, welche die Kissen optisch in zwei Hälften teilt. Dies bringt die Kissenobjekte in die Nähe der Organobjekte, die ebenfalls eine entsprechende Naht aufweisen.

Die Kissen verwende ich aufgrund ihrer vielfältigen Bedeutungen als

- Schutz für den Körper,
- Polster, insbesondere zur Lagerung des Kopfes (als Sitz der Gedanken und Träume),
- Vermittler von Geborgenheit und Trost,
- Hinweis auf Sauberkeit und „Reinheit“ (die Kissen sind nie verschmutzt),
- Zeichen des Bewahrens, Behütens und der Wertschätzung.

Aufgrund der Häufigkeit der Verwendung von Kissen in meinen letzten Arbeiten definiere ich diese als wiederkehrende Elemente, die ich in mein Inventar aufnehme.



Abb. 6: Die Kissenobjekte

Die Kissen bilden auf der einen Seite ein Pendant zu den Tierhüllen, da diese durch eine Lagerung auf den Kissen geschützt werden könnten. Andererseits sind jedoch auch Gemeinsamkeiten von Tierhülle und Kissen zu erkennen. Sie ähneln sich in ihrer organischen Anmutung und sowohl die stoffliche Außenhaut der Kissen als auch die Tierkörper stellen Hüllen dar, wobei den Tierkörpern der Inhalt offensichtlich entnommen, den Kissen jedoch hinzugefügt wurde.

Ich habe 40 Kissen in unterschiedlichen Größen (15 x 18 cm bis 40 x 60 cm) und aus Stoffen in unterschiedlichen Weißtönungen, teilweise mit eingewebtem Muster, nach oben beschriebenen Verfahren hergestellt und in das Inventar aufgenommen.

4.2 Die Orte

Parallel zur Herstellung der Objekte erfolgte die Suche nach geeigneten Orten für die Inszenierung. Es stellt sich die Frage nach Kriterien, die bestimmte Orte als geeignet kennzeichnen.

Hier beziehe ich mich auf die Aussage, dass die Orte eine bestimmte Atmosphäre ausstrahlen sollen, die ich als intuitiv passend zu meiner inneren Bildstruktur empfinde. Diese Atmosphäre lässt die Orte subjektiv als geeignet erscheinen, so dass ich mir vorstellen kann mit ihnen zu arbeiten.

4.2.1 Die Beschreibung der Atmosphäre

Es folgt ein Versuch, die Eigenschaften und Merkmale eines atmosphärisch geeigneten Ortes zu beschreiben. Hier beziehe ich mich auf bisherige Erfahrungen in Bezug auf die Arbeit mit Orten. Die Auflistung ist eher beispielhaft zu sehen und soll einen Eindruck vermitteln, da mit Worten und Abbildungen eine Atmosphäre in ihrer Komplexität hier nur unzureichend beschrieben werden kann.

Auffallend ist, dass es bestimmte Lichtverhältnisse sind, die ich bei einem Ort suche. Der Ort sollte in seiner Ausstrahlung gleichzeitig hell und düster, aber nicht dunkel sein. Es handelt sich um eine Ausgewogenheit der Lichtverhältnisse, die sich über Kontraste vermittelt:

- warmes Licht,
- Schattenbereiche (Ecken, Nischen, „Verstecke“),
- Sonnenflecken auf dem Boden.

Diese Verhältnisse stehen für mich dann oft in Verbindung mit verfallenen oder verfallenden Orten, die früher belebt waren aber dann verlassen wurden.

Hier ist die Funktion oder die ursprüngliche Funktion, die die Räume innehatten, von untergeordneter Bedeutung. Allerdings sind die Atmosphären dieser Räume mit konkreteren Bildern verknüpft, zum Beispiel mit

- Orten in der Natur, insbesondere im Wald, mit Blick in die Baumkronen und auf das, was sich am Boden befindet,
- „gekachelten“ Orten, wie Schwimmbäder, Waschräume oder Küchen,
- breite Fensterbänke vor alten Fenstern mit Fensterkitt, Doppelverglasung und Oberlichtern, eventuell mit Spinnweben und toten Fliegen,
- die Unterseite von Tischplatten, mit allem, was sich dort angesammelt hat und nicht sichtbar ist,

- Baumhäuser; kleine, abgeschlossene Bereiche oberhalb einer Umgebung, wie zum Beispiel Balkone.

Ich vermute, dass sich Orte dieser Art auch auf bestimmte Orte meiner Kindheit beziehen, Orte, an denen auch Gerüche und Geräusche haften. Die folgende Aufzählung beschreibt beispielhaft einige dieser Orte:

- der Taubenschlag meines Großvaters, die obere Etage mit der niedrigen Decke,
- die Toreinfahrt zu Garagenhof und Garten, mit eingerissenem und unebenen Betonboden,
- der Bahndamm mit Eisenbahnbrücke,
- überwucherte Bunkeranlagen,
- Waschküche des Wohnhauses mit großem Waschbecken und Senke im Betonboden,
- die Turnhalle der Grundschule,
- der „Schlackenberg“ (Schlackenhalde der Stahlindustrie),
- Schrebergärten.

Durch die Konkretisierung von einer atmosphärischen Beschreibung hin zu der Auflistung tatsächlich „erlebter“ Orten wird deutlich, dass es sich um zwei Kategorien von Orten handelt:

Die Kategorie der Orte mit bestimmten Eigenschaften aber ohne konkrete Erinnerung und konkrete Orte der Erinnerung, die zwar tatsächlich „erlebt“ wurden, heute aber entweder nicht mehr existieren oder die sich in meiner Erinnerung in Orte verwandelt haben, die so nie existiert haben.

Zunächst bin ich davon ausgegangen, dass diese Arbeit von beiden Arten von Orten handeln wird.

Es hat sich aber herausgestellt, dass es sich doch um zwei zu trennende Bereiche handelt, da durch ihre unterschiedlichen Qualitäten auch unterschiedliche Vorstellungsräume geöffnet werden und die Arbeit somit in unterschiedliche Richtungen fortgeführt werden müsste.

Darüber hinaus sind die konkreten Orte der Kindheit zu stark mit Erinnerungen aufgeladen und zu weit in der Vergangenheit verortet, dass eine Installation von Objekten, die meinem gegenwärtigen Inventar entstammen, für mich nicht passend erscheint. Da sich aber auch hier für mich interessante Ansätze erkennen lassen, kann ich mir vorstellen, diesen Themenbereich in einer späteren Arbeit zu behandeln.

Im Falle der vorliegenden Arbeit konzentriere ich mich jedoch auf den Bereich der Orte, welche die oben beschriebenen atmosphärischen Eigenschaften aufweisen, die jedoch nicht direkt etwas mit mir zu tun haben müssen und deren Funktion eine untergeordnete Rolle spielt.

4.2.2 Die Wahl der Orte

Es standen unterschiedliche Orte zur Auswahl, bei denen ich die oben beschriebene Atmosphäre vermutet habe.

Die Wahl fiel letztlich auf verschiedene Räume innerhalb des ehemaligen Dominikanerklosters in Walberberg. Dieses befand sich von 1925 bis 2007 in der umgebauten mittelalterlichen Rheindorfer Burg in Bornheim Walberberg.²³

In den Gebäuden dieser Anlage, die zur Zeit als Hotel genutzt wird, befinden sich noch Räume des ehemaligen Klosters, die in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr genutzt werden, aber auch noch nicht in den Hotelbetrieb übergegangen sind. Es sind „verlassene“ Räume in einer Übergangsphase zwischen ehemaliger und zukünftiger Nutzung, die diesen Zustand auch ausstrahlen.

Im Juni 2013 hatte ich die Möglichkeit, in den „verlassenen“ Räumen des Klosters meine Objekte zu inszenieren und diese zu fotografieren. Es handelt sich dabei um das ehemalige Schwimmbad, die entweihte Kirche, den nicht mehr genutzten Heizungskeller und die ehemalige Großküche des Klosters.

Da ich mich jedoch nicht nur auf Innenräume beschränken wollte und Orte in der Natur auch zu meinen atmosphärisch bevorzugten Umgebungen gehören, fand ein weiterer Ortstermin in einem Waldstück bei Walberberg statt.

4.3 Die Inszenierungen - Ortstermine

Die Ortstermine, an denen die Objekte in die bereits strukturierte Umgebung gesetzt wurden, waren für die weitere Arbeit insofern entscheidend, als dass die Ergebnisse aus dieser Aktion in Abhängigkeit von der Qualität der inszenierten und festgehaltenen Bilder die Richtung der weiteren Arbeit bestimmen würden.

Die Dauer der Arbeit an den unterschiedlichen Orten betrug jeweils mehrere Stunden an jeweils einem Tag. Die folgenden Beschreibungen konzentrieren sich auf die für mich wesentlichen Erfahrungen.

²³ [http://www.wikipedia.org/wiki/Dominikanerkloster_St.Albert_\(Walberberg\)](http://www.wikipedia.org/wiki/Dominikanerkloster_St.Albert_(Walberberg))

4.3.1 Die Kirche

Die erste Umgebung für die Installation der Objekte war die entweihte Kirche des ehemaligen Klosters. Es handelt sich um einen hohen, weitläufigen Raum mit dunkelgrauem Steinboden, einer flachen Holzdecke und hellen Wänden.

Im Altarraum befinden sich halbkreisförmig angeordnete Kirchenbänke aus dunklem Holz, die Bänke des Kirchenhauptschiffs wurden demontiert. Eine Steintreppe führt zu dem Altar aus Beton, über dem das Altarkreuz zwischen zwei modernen kreisförmigen Kronleuchtern hängt.

Der Raum vermittelt nicht mehr den Eindruck einer Kirche, die Gegenstände und Möbelstücke, die noch verblieben sind, wirken fehl am Platz, wie abgestellte Requisiten, die durch verpackte, neue Möbel des Hotels, ein altes Harmonium zwei Sofas, zwei Sessel, Stühle und Tische ergänzt werden.

Die Atmosphäre insgesamt ist ruhig und wird bestimmt durch ein helles, gelbliches, warmes, Licht, das durch die farbigen Fenstergläser fällt. Das Licht bildet Sonnenflecken auf dem Boden, die sich je nach Sonneneinstrahlung verändern.

Es stellte sich schnell heraus, dass der Kirchenraum mit den installierten Objekten im Ganzen nicht abzubilden ist. Die Größenverhältnisse sind nicht stimmig, der Raum ist zu groß, die Objekte wirken darin verloren.

Aus diesem Grund habe ich mich auf Teilbereiche und Nischen innerhalb des Raumes konzentriert. Zum Beispiel auf die Installation der Objekte auf dem Altar, der als eine Art Sockel fungierte und auf dem gestapelte Kissen wie Hostien oder Brote wirkten.

Die große, hell verputzte, fleckige Wand an der Längsseite des Kirchenschiffes eignet sich als Kulisse. Aufgrund der Großzügigkeit dieses Hintergrunds und der weiten Bodenfläche im Vordergrund wird die Größe des Raumes auch in den Fotografien sichtbar.

An der Wand befindet sich ein Drahtseil zum Öffnen eines der Fenster, das in Kniehöhe angehängt ist und das als Aufhängung für diverse Objekte diente.

Andere Elemente des Raumes, die ich für die Inszenierungen genutzt habe, sind zwei Türen an der rechten Seite des Hauptschiffes und ein Weihwasserbecken am Haupteingang der Kirche.

Daneben befanden sich noch weitere Requisiten vor Ort, darunter ein Postkartenständer und ein verschlissenes Kissen, das auf der Unterseite mit hellbraunem Samt und an der Oberseite mit asiatischer Stickerei bezogen war und als Unterlage für die Tierhüllen diente. Daneben gab es noch einen Servier- oder Abräumwagen aus Edelstahl mit zwei passenden Tablett.

Dieser Abräumwagen, eine Art Küchenwagen, bildete für eine Reihe von Inszenierungen die Basis. Er wurde im Laufe des Tages zur wichtigsten Requisite.

Durch Entfernen der lose aufliegenden Tablett reduziert sich der Wagen auf ein kastenförmiges Metallgestell. Dieses habe ich mit den Kissen ausgestopft.



Abb. 7: Inszenierung - Kirche

In Kombination mit den Tierhüllenobjekten, die zwischen oder auf den Kissen in dem Wagen gelagert wurden, ergab sich eine veränderte Wahrnehmung der Objekte, die auch auf den Fotografien festzustellen ist:

Die Körper wirken aufgrund des Kontrasts zu den weißen Kissen präserter und ihre Deformationen werden deutlich betont. Die Anmutung schwankt zwischen krankem, schutzbedürftigen Körper und schlafendem, nicht zu identifizierendem und daher unheimlichen Tier.

Es entsteht ein starker Kontrast zwischen den Kissen und den möglicherweise unberechtigt darin liegenden deformierten, missgebildeten Körpern. Die Tierhüllen erscheinen auf eine eigenartige Weise realistisch.

Die Organformen habe ich ebenfalls auf die Kissen in den Wagen gelegt. Sie erscheinen als das, was sie sind: Eine Ansammlung von Organen auf einer schützenden Unterlage. Es sind ebenfalls einige Bilder entstanden, die eine Kombination von Organformen und Tablett zeigen. Auf dem Tablett oder dem Boden liegend wirken diese Objekte wie abgelegte Gegenstände.



Abb. 8: Inszenierung - Kirche



Abb. 9: Inszenierung Kirche



Abb. 10: Inszenierung - Kirche

Als wichtiges Ergebnis dieses Tages sehe ich diejenigen Fotografien an, die unter Verwendung des Küchenwagens entstanden sind. In Kombination mit den Kissen erinnert er auch aufgrund des Griffs an ein mobiles Krankenbett, aufgrund seiner Größe an ein Kinderkrankenbett im Besonderen.

Insofern wird über die entstandenen Fotografien eine Krankenhausatmosphäre transportiert.

Auffallend ist, dass die Krankenhausassoziation eigentlich erst durch Betrachten der Fotografien ausgelöst wird, da auf ihnen die weitere, nicht krankenhaushähnliche Umgebung ausgeblendet wird. Während der Inszenierungen stellte sich bei mir nur entfernt die Assoziation mit einer Krankenhaussituation ein, dazu war der Kirchenraum zu präsent.

Da der Kirchenraum als solcher jedoch nicht in den Fotos erscheint, reduziert sich die zweidimensionale Darstellung auf den Eindruck der Krankenhausatmosphäre.

4.3.2 Der Heizungskeller

Der Heizungskeller des Klosters ist kein Ort, den ich mir ausgesucht habe, der mir aber von Seiten der Klosterverwaltung als Arbeitsort angeboten wurde.

In diesem wurden früher Kohleöfen betrieben, die aber schon seit längerer Zeit außer Betrieb sind. Die Beleuchtung durch wenige Neonlampen ist sehr spärlich, die Umgebung staubig, auf dem Boden und den Einbauten liegt Asche und feiner Sand, die Mauern in Ziegelbauweise sind verwittert.

Es befinden sich mehrere Ebenen im Raum, die mit Steinstufen verbunden sind. An den Wänden gibt es verschiedene Haken und Aufhängungen, im Raum verteilen sich Holzkisten, Ölfässer und Gerümpel. Über Allem liegt die Staubschicht, die Luft ist feucht, kalt und klamm.

Ich habe eine Tierhülle an unterschiedlichen Stellen installiert und versucht, Beziehungen zur Umgebung über den Tierkörper herzustellen. Die Wirkung war jedoch immer ähnlich: Ein weiß-graues Tier liegt in einer schmutzigen Umgebung. Sie vermittelten den Eindruck, als würden sie in dieses Umfeld gehören. Daher benötigten sie auch keine schützende Unterlage, ein Kissen wirkte hier fehl am Platz.

Bei der Durchsicht der Fotoergebnisse habe ich festgestellt, dass die Bildinhalte der Fotografien die an diesem Ort entstanden sind, atmosphärisch keine Verbindung zu meinen inneren Bildern herstellen können und für diese Arbeit unpassend erscheinen.

4.3.3 Die Küche

Die ehemalige Großküche des Klosters liegt im Souterrain des Hauptgebäudes. Es handelt sich um einen „gekachelten“ Raum mit heller Neonbeleuchtung.

Kacheln, Fliesen und die Kücheneinrichtung bestimmen die Atmosphäre: Gelbe Kacheln an

den Wänden, grün-grauer Fliesenboden, die Lichtschächte hinter den Fenstern des Souterrainraumes sind ebenfalls gefliest.

Weitere dominante Elemente sind die Edelstahlgeräte (Öfen, Spülmaschinen, Spülen, Ablagen und Regale), mehrere Transportkistenstapel, Getränkeboxen, Palettenwagen, ein Marmorbuddha eingehüllt in eine blaue Decke, unterschiedliche Kanister mit Schlauchverbindungen, Seifenbehälter, eine Spülstraße für Geschirr, mehrere Servier- und Abräumwagen (allerdings anders und nicht so speziell wie der Wagen in der Kirche), alte Küchenschränke aus Holz oder kunststofffurnierten Spanplatten. Aufgrund der Neonbeleuchtung und der Temperatur ist die Atmosphäre eher kalt. Dies ändert sich, bei der Wahrnehmung des Raumes ohne die künstliche Beleuchtung: Es ist entsprechend dunkler, das Licht aber weicher und wärmer.

Die Küche wird seit längerer Zeit als solche nicht mehr genutzt und dient nun als eine Art Abstellraum. Dennoch sind Spuren der früheren Nutzung erkennbar: Die Ablagen, Schränke, Fliesen und der Boden sind fettig und verschmutzt. Daneben sammeln sich in den Ecken und unter den Schränken Blätter, Staub und Spinnweben.

Wieder ist der Raum aufgrund seiner Größe und heterogenen Ausstattung ähnlich wie der Kirchenraum als solcher auf Fotos nicht zu fassen. Auch hier geht es mir eher darum, bestimmte Plätze innerhalb des Raumes zu finden, die sich für Inszenierungen eignen:

- die Ablage vor einem dreiteiligen Fenster mit Blick auf die gekachelte Wand des Lichtschachts,
- die verschiedenen Küchengeräte, unter anderem ein Mixer und ein Kochgerät mit Topf,
- der Marmorbuddha mit Decke,
- eine Ablage mit blauen Kanistern,
- die verschiedenen Edelstahlspülen,
- die Spülstraße.

Die Schwerpunkte bildeten Inszenierungen mit den Tierhüllen und den Organkörpern. Die Kissen habe ich eher selten eingesetzt, da mir die Umgebung dafür unpassend erschien. In wenigen Szenen habe ich sie zur Lagerung der Tierkörper genutzt. Dadurch entstand wiederum der Eindruck einer Krankenhaussituation.

Dies allerdings auf eine andere Art als in der Kirche. Aufgrund der „Fliesenumgebung“ entsteht der Eindruck von Sterilität, den ich bei den Fotografien mit dem Küchenwagen nicht wahrgenommen habe. Außerdem war bei den „Kirchenfotografien“ die Lagerung der Tierkörper auf den Kissen das Hauptthema, in diesem Fall spielten die Küchengeräte, die in den Inszenierungen medizinischen Geräten ähneln, eine wichtige Rolle.



Abb. 11: Inszenierung - Küche



Abb. 12: Inszenierung -Küche



Abb. 13: Inszenierung - Küche



Abb. 14: Inszenierung - Küche

Es ergaben sich Darstellungen in denen die Tierhüllen in einem scheinbaren Abhängigkeitsverhältnis zu diesen Geräten stehen. In der Situation der Inszenierung war die Kombination Tier-Küchengerät naheliegend, auf der Abbildung wirkt dies erschreckend real.

Die in dieser Umgebung inszenierten Organformen, zum Beispiel in der Spüle oder auf Tablets, haben eine seltsame Anmutung und bleiben eigentlich in ihrer Aussage bei den abgelegten Dingen, die in einem Behälter aufbewahrt werden oder bald entsorgt werden sollen.

Ein neuer Aspekt ergab sich allerdings durch die Inszenierung der Organobjekte als Wucherung unter einem Küchenschrank. Hier erscheinen die Objekte irgendwie „bewegter“ und nicht so passiv. Sie scheinen unter dem Schrank gewachsen zu sein und sind anscheinend nun im Begriff, diesem zu entwachsen.

4.3.4 Das Schwimmbad

Das Schwimmbad ist ein freistehendes Gebäude im Park des ehemaligen Klosters. Es ist nach Aussage der Hotelverwaltung seit Jahren nicht mehr in Betrieb und soll demnächst abgerissen werden. Zur Zeit wird es als Brennholzlager genutzt.

Die Glasscheiben in der Außenwand sind überwiegend eingeschlagen und durch Bretter ersetzt. Diejenigen Glasscheiben, die noch nicht durch Bretter ersetzt wurden sind größtenteils nicht mehr transparent, sondern stumpf und milchig.

Es liegen überall verstreut Scherben, Bretter, vertrocknete Blätter teilweise mit Erde vermischt, Spinnweben, einzelne Plastikgefäße mit Müll stehen am Beckenrand, die Deckenpaneelen lösen sich und hängen in Streifen von der Decke.

Ein bunt gemusterter Mosaikboden umrahmt das türkis-blau gekachelte Schwimmbecken, eine Dekoration aus gekachelten Pinguinmotiven befindet sich an einer Längsseite des Gebäudes.

Im Becken befindet sich Schutt und Sperrmüll, zum Beispiel Bretter und Kisten, Schläuche, eine Bank und ein kleines stark beschädigtes Boot aus Holz. Das Becken ist nicht zugänglich, da keine geeignete Leiter oder ähnliches vorhanden ist.

Ein starker Baum- und Pflanzenbewuchs an der Außenseite des Gebäudes sorgt dafür, dass nur wenig Licht in den Innenraum fällt. Das Licht ist weich, warm, grünlich getönt und zeichnet Sonnenflecken auf den Boden. Dieses Licht bestimmt die Atmosphäre des Ortes.

Auf dem Boden liegen vertrocknete Blätter, an den Wänden, unter den Heizkörpern befinden sich Spinnweben, Staub- und Erdschichten: Die typische Ansammlung von Stoffen in Nischen und unzugänglichen Ecken, die immer dann zu finden ist, wenn ein Raum lange Zeit nicht benutzt wird.

Die Atmosphäre dieses Ortes ist insgesamt „leichter“ als die Atmosphäre in der Küche. Auf den Fotos entsteht aufgrund des starken Pflanzenbewuchses rund um das Gebäude und die Sicht auf diese durch die Glasscheiben der Eindruck einer Art „Urwaldsituation“.



Abb. 15: Inszenierung - Schwimmbad



Abb. 16: Inszenierung - Schwimmbad



Abb. 17: Inszenierung - Schwimmbad



Abb. 18: Inszenierung - Schwimmbad

Diese „Urwaldsituation“ vermittelt zusammen mit der Schwimmbadszenerie den Eindruck hoher Luftfeuchtigkeit und Wärme. Die Fotos geben dies auch teilweise wieder. Sie strahlen im Gegensatz zu denjenigen aus Kirche und Küche keine Krankenhausatmosphäre aus, eher sind sie auch aufgrund des grünen Lichts etwas surreal. Das Licht und der Blick durch die Fenster nach außen bestimmen die Atmosphäre der Fotografien.

Aufgrund der Abbildung der türkisen Kacheln des Beckens assoziiert man mit einigen Bildinhalten Unterwassersituationen. Diese wiederum assoziiere ich mit bestimmten Traumzuständen und traumähnlichen Bildern.

Der Blick durch eine milchige Fensterscheibe in einer Ecke des Raumes vermittelt den Eindruck des Blicks in ein Aquarium. Die inszenierten Bilder vor dieser Scheibe haben eine ähnliche Wirkung wie die „Unterwasserbilder“: Sie erinnern an Flüssigkeiten und deuten für mich eine traumähnliche Situation an.

4.3.5 Der Wald

Die Situation im Wald ist grundsätzlich anders als die vorhergegangenen: Es handelt sich um einen Außenraum, in dem die Gestaltung durch den Menschen zwar vermutlich vorhanden, aber nicht erkennbar ist. Es ist auch kein „verlässener“ Ort im oben beschriebenen Sinne, allerdings ist er an diesem Tag menschenleer.

Die Inszenierungen fanden in einem relativ stark bewachsenen Waldstück mit Laubbäumen und niedrigen Büschen statt. Am Boden befinden sich Efeu und verwitterte Blätter aus den vorherigen Jahren, der Boden ist feucht, das Licht hell. Die Atmosphäre wird bestimmt durch das helle Grün der Blätter, den blauen Himmel oberhalb der Bäume und die Kontraste von Licht und Schatten. Im Unterschied zu der Situation in den Innenräumen spielten hier Geräusche und Bewegungen eine Rolle.

Bei den ersten Inszenierungen handelte es sich um Versuche, die Tierkörper mit dem Boden, der Erde und den Blättern zu verbinden. Hierzu habe ich eine Tierhülle teilweise eingegraben oder mit Blättern belegt. Das Inventar habe ich für diesen Ortstermin um ein blassrosafarbiges Stoffstück ergänzt, welches hin und wieder als Unterlage diente.

Die Tierhüllen sehen in Verbindung mit den Blättern und der Erde erstaunlich realistisch aus. Die Situationen erinnern entfernt an Jagdszenen mit erlegtem Wild oder an verscharrte leblose Tierkörper. Es war schnell klar, dass die Assoziation mit Jagd und erlegten Tieren keine ist, die mit meinen Erinnerungsbildern und dieser Arbeit in Verbindung steht.

Dennoch erinnerte die Kombination der Tierkörper mit verwitterten Blättern atmosphärisch auch an bestimmte Fotografien, die im Schwimmbad entstanden sind und die ebenfalls vertrocknete Blätter als Element beinhalten.

Es folgten Versuche, die Helligkeit und die grüne Farbigkeit der Umgebung in die Bildkomposition einzubeziehen. Hierzu habe ich das Tierhüllenobjekt in eine halbtransparente Kissenhülle gelegt, diese zugebunden, an einen Ast gehängt und seitlich fotografiert. Der Eindruck des, vor dem grünen Hintergrund hängenden, leblosen Körpers ist seltsam und fremd. Die grüne Farbigkeit der Blätter und die helle Atmosphäre bildeten allerdings einen Kontrast zu dieser im Grunde düsteren Szene. Irgendwie hatte ich bei dieser Situation den

Eindruck, dass eine Verbindung zu meinen inneren Bildern besteht. Dies hatte etwas mit der Art zu tun, wie sich der offensichtlich nicht in die Umgebung gehörende leblose Körper vor dem grünen Hintergrund abzeichnete und auch wiederum in diesem aufging.

Von den Organobjekten sind in dieser Umgebung nur wenige Fotografien entstanden. Sie wirkten zu sehr wie Fremdkörper, woraufhin, aus meiner Sicht, keine sinnvollen Beziehungen zwischen Organobjekten und Ort aufgebaut werden konnten.

Film

Während der Fotoarbeiten im Wald ist ein Film entstanden. Dies war zunächst nicht geplant und bei dem Medium handelte es sich um eine Handykamera. Zu sehen ist das oben beschriebene Tierhüllenobjekt, das in einer Kissenhülle verborgen, an dem Ast einer Buche hängt.

Die Entscheidung, neben der reinen Abbildung auch Ton und Bewegung mit in die Betrachtung aufzunehmen ergab sich spontan aufgrund der Tatsache, dass der aufgehängte Körper sich ständig in leichter Bewegung befand, so dass das Fotografieren schwierig war. Das Pendeln und Rotieren des Körpers hatten aber eine starke Wirkung und erschienen in diesem Moment passend zu sein, als das Objekt im Stillstand.

Ich versetzte das Objekt in der Kissenhülle nun absichtlich in Rotation und begann zu filmen. Die Sequenz zeigt das rotierende Objekt von der Unterseite mit Blick in die Krone des Baumes, an dem es hängt. Der Hintergrund ist hell, die Aufhängung ist nicht zu sehen.

Betrachtet man nun das rotierende Objekt von dem Hintergrund der Baumkrone im Film ergeben sich vielfältige Deutungen:

Es handelt sich um ein in ein transluzentes Material gehülltes Objekt, vermutlich einen Tierkörper. Aufgrund der Kissenhülle ist eine weiße Naht im Bereich des Rückens zu erkennen. Der Körper schwingt und rotiert unregelmäßig vor einem hellgrünen Hintergrund, der offensichtlich eine Baumkrone ist. Die Bewegungen halten sich nicht an die Grenzen des gezeigten Ausschnitts, geringe Bereiche des Objektes bewegen sich für kurze Zeit aus diesem Rahmen und schwingen dann wieder zurück.

Löst man sich jedoch in Bezug auf den Hintergrund von der Vorstellung der Baumkrone mit grünen Blättern und Ästen, ist es auch ohne weiteres möglich, dass es sich bei dem Hintergrund um ein Geflecht aus Adern oder Ähnlichem handelt. Die weichen, fließenden Bewegungen des Objektes sind außerdem derart, dass sie sich auch in einer Flüssigkeit vollziehen könnten.

Es handelte sich dann in der Vorstellung um ein Objekt, das sich in einer Flüssigkeit bewegt, deren Behälter auch durchaus größer ist als der Ausschnitt, der präsentiert wird. Dazu hört man die Umgebungsgeräusche, wie Vogelgezwitscher, knackende Äste und das Brummen von Insekten. Auf diese Weise werden wesentliche Aspekte, die die Atmosphäre an diesem Ort prägen, transportiert. Sie hellen die Atmosphäre auf und lassen die Szene lebendiger und auf eine seltsame Art „hoffnungsvoll“ wirken.

Dennoch: Es handelt sich immer noch um ein totes Objekt, das sich auch nicht aus eigenem Antrieb bewegt sondern bewegt wird und dann solange treibt, bis es zum Stillstand kommt.



Abb. 19: Inszenierung - Wald - Filmstandbilder

4.4 Das erste Zwischenergebnis

Nach den vier Ortsterminen erfolgte eine Art Bestandsaufnahme. Diese ergab eine Anzahl von ca. 1500 Fotografien und drei Filmen (der beschriebenen Szene), die während der Arbeit an den unterschiedlichen Orten entstanden sind.

Die Fotografien sind aufgrund einer experimentellen, intuitiven Arbeitsweise und in Abhängigkeit von den atmosphärischen Gegebenheiten und den sich vor Ort befindlichen Gegenstände, entstanden.

Nach jedem Ortstermin erfolgte eine Sichtung des Fotomaterials und eine erste Analyse der, über die Fotografie vermittelten, Inhalte. Diese Analysen wurden in den vorhergegangenen Punkten bereits erläutert.

Es deutet zu diesem Zeitpunkt alles darauf hin, dass es ein umfassendes Thema, das sozusagen als Hauptthema sämtliche Erkenntnisse beinhaltet, nicht gibt. Es handelt sich eher um einzelne Bereiche, die verschiedene Themen bearbeiten. Diese sind aber dennoch von einer Grundstimmung geprägt.

4.4.1 Die Themenbereiche

Wie oben beschrieben vermitteln die Abbildungen, die das Lagern der Tierkörper auf Kissenunterlagen oder in bettähnlichen Möbeln zeigen, eine krankenhaushähnliche Situation. Die Darstellung von Abhängigkeiten schließt sich diesem Themenbereich an. Diese wird deutlich durch die Verbindung der Tierkörper mit technischen Geräten.

Die Lagerung auf Kissen in einem Gestell, das einem Krankenhausbett ähnlich sieht, ist für mich auch verbunden mit der Vorstellung eines Aufgehoben- und Geborgenseins im Schlaf. Dies bringt die beschriebenen Szenen für mich auch in die Nähe von Traumzuständen.

Diese Traumsituationen sind auch verbunden mit einer Vorstellung von einem Zustand des Treibens oder „Schwebens“ in einer Flüssigkeit, wie bei den „Unterwasserbildern“, den „grünen“ Bildern und der Filmszene.

Die Arbeit in der Küche und dem Schwimmbad war auch einer Betrachtung von Räumen, die lange Zeit nicht angerührt und sich selbst überlassen wurden und deshalb vermutlich eine Art „Eigenleben“ entwickelt haben.

Dies wird besonders deutlich durch die vertrockneten Blätter in den Ecken der Räume, Spinnweben an Objekten und Wänden, Schmutzresten in Ritzen, verschmutzte und verschmierte Kacheln und Fliesen, die Ansammlung von Schutt und Müll. Es fällt auf, dass keine der Fotografien diese Räumlichkeiten sauber erscheinen lässt, was sie ja auch definitiv nicht waren. Es ist auffällig, wie sehr der Schmutzaspekt die Stimmung der Bilder prägt. Die Räume entwickeln durch diese Ansammlungen von Schmutz und anderen Resten einen Eindruck, der vor der „Entdeckung“ unwägbbar erscheint, ein Gefühl, das sich zu Beginn der Arbeiten an diesen Orten bei mir einstellte.

Festzustellen ist auch, dass die „Waldbilder“ sich in ihrer Aussage von den Aussagen der Innenraumfotografien unterscheiden. Die im Außenraum entstandenen Bilder wirken heller, klarer und auch sauberer, frischer. Die Grundstimmung der Bilder ist grün und hell.

Atmosphärisch rücken sie in die Nähe einiger „Schwimmbadfotos“, die vom Eindruck des Urwalds geprägt sind oder von dem Blick durch die milchige in grünes Licht getauchte Scheibe. Auch die „Unterwasserbilder“ oder „Traumbilder“ sind von ähnlicher Qualität. Ich erinnere sie als grüne Bilder und verbinde sie tendenziell mit dem Begriff „Leichtigkeit“ und in Ansätzen auch mit dem Begriff „Hoffnung“. Auch der Film vermittelt dies, wobei dieser Eindruck durch die Bewegung und die Geräusche verstärkt wird. „Hoffnung“ und „Leichtigkeit“ assoziiere ich auch hier, allerdings könnte der Schein auch trügen und es bleiben Zweifel.

Die weitere Arbeit in Bezug auf die Auswahl der Fotografien und auf die Konzeption der Installation bezieht sich auf die oben beschriebenen Themenbereiche, die hier noch einmal genannt werden:

- Darstellung von Abhängigkeiten, auch Krankenhaussituationen,
- Unwägbarkeit bestimmter Räume,
- Traumsituationen,
- Leichtigkeit vermittelnde helle, grüne Bilder.

4.4.2 Mein Verhältnis zu den Bildern

Ich habe eingangs beschrieben, dass es für mich wichtig ist, herauszufinden, in welchem Verhältnis ich zu den sich aufgrund des Prozesses ergebenden Bildern stehe. Für mich ist dies die Frage danach, ob ich mich in den Bildern wiederfinde bzw. wie authentisch sie bezogen auf meine inneren Bilder sind.

Am Ende des ersten Abschnitts der Arbeit, der nun erreicht ist, stelle ich dazu folgende Überlegungen an:

Bei der in diesem Punkt beschriebenen Eingrenzung der Themen fand schon ein Abgleich mit meinen inneren Bildern statt. Dies führte zum Beispiel dazu, dass die Fotografien aus dem Heizungskeller als gesamter Themenkomplex nicht weiter berücksichtigt wurden.

Aufgrund dieser Entscheidungen stehen die oben beschriebenen Themen in einem engen Verhältnis zu meiner inneren Bildstruktur. Sie sind insofern authentisch bezogen auf mein Verbundenheitsgefühl, das ich diesen Bildern entgegenbringe. Sie bilden eine Realität ab, in der ich mich wiederfinden kann.

Obwohl es aufgrund einer angewandten Methode vielleicht den Anschein hat, ergeben sich diese Themen jedoch nicht zufällig. Dies ist offensichtlich und natürlich auch gewollt, da ich die Elemente und die Orte gewählt und schließlich auch die Inszenierungen und Fotografien gemacht habe. Insofern kristallisieren sich die Themen als ein Produkt heraus, das unter keinesfalls neutralen Bedingungen entstanden. Ihr Ursprung liegt bei mir und findet dort

auch seine Bewertung und seine Berechtigung.

Ich denke, dass die letztlich über diese Methode entstandenen Bilder mich in die Lage versetzt haben, relevante Themen zu erkennen. Ohne die Anwendung der Methode hätten diese Themen vielleicht nie zur Disposition gestanden.

5. Der Prozess - Analysephase

Diese Phase beginnt mit einer Beschreibung der Entscheidungen, wie nun weiter mit den Fotografien, vor dem Hintergrund des Ziels, Wechselwirkungen zwischen Foto und Objekt in der Installation zu erzielen, verfahren werden soll.

Es folgen Überlegungen zu dieser Installation, die mit einer Beschreibung der möglichen Installationselemente und deren möglicher Präsentationsform endet. Der letzte Punkt der Analysephase beschreibt ein weiteres Zwischenergebnis.

5.1 Der weitere Umgang mit den Fotografien

In einem ersten Schritt habe ich die Anzahl der Fotografien, bezogen auf das Zwischenergebnis, deutlich auf ca. 300 reduziert.

Ich begann damit, die Fotografien - in der Vorstellung oder mit Hilfe eines vorläufigen Drucks der Fotos auf Papier - nebeneinanderzulegen. Dabei spielte eine wichtige Rolle, dass die Fotos zu diesem Zeitpunkt noch verändert werden können, das heißt farblich angepasst oder beschnitten. Da ich ja keine dokumentarische Absicht bei der Aufnahme der Fotografien hatte, ist es möglich, diese anzupassen. Anders verhält es sich mit den Objekten, hier ist eine Veränderung nicht oder nur schwer möglich, dazu sind sie zu konkret und auch in ihrer Bedeutung und Form zu festgelegt.

Mit diesen Fotos beschäftigte ich mich in einem ständigen Abgleich, ob Fotografien und Objekt so zueinander passen, dass sie ein ähnliches Thema beleuchten und so nebeneinanderstehen können, dass sie sich in ihrer Aussage gegenseitig bestärken. Es stellte sich immer die Frage nach der Art der Wechselwirkung und danach, ob sich durch die Kombination von Fotografien und Objekte etwas Neues, etwas Interessantes oder auf den erhofften Inhalt Erklärendes ergibt.

Dabei wurde deutlich, dass die Objekte und Fotos ähnliche Stimmungen und Themen spiegeln und eine gleichzeitige Präsentation von Fotografie und Objekt grundsätzlich möglich zu sein scheint.

Es ging in der weiteren Arbeit darum, eine Balance zwischen Objekt und Fotografie herzustellen. Ab hier erfolgte in einer längeren Phase des Experimentierens ein ständiger Abgleich zwischen einer möglichen Präsentation der Objekte und der Weiterverarbeitung und Sortierung der Fotos.

Diese Experimentphase brachte verschiedene Erkenntnisse, die im Folgenden aufgelistet werden:

- Durch das ständige Ansehen, Beurteilen, Sortieren und Selektieren ergibt sich nach und nach ein schlüssiger Zusammenhang sowohl zwischen den Fotos als auch zwischen den Fotos und den Objekten und auch in Bezug auf die Erkenntnisse, die als Zwischenergebnis beschrieben sind.
- Manche Fotos sind im Vergleich zu den Objekten dominanter, dunkler, düsterer und dramatischer. Dies wird insbesondere deutlich bei den „monsterähnlichen“ Tierdarstellungen. Der Kontrast zu den Objekten ist sehr stark. Außerdem ergibt sich der Eindruck, dass die visuelle Wirkung eines Fotos - bezogen auf seine Größe - oft intensiver ist als die Wirkung desselben Objektes, das vor mir liegt.

Eine Möglichkeit wäre hier, die Größe der Fotografien im Vergleich zur Größe der Objekte zu reduzieren. Eine zweite Möglichkeit wäre, die Anzahl der den Objekten gegenübergestellten Fotografien zu verringern.

- Hin und wieder ergibt sich auch der Eindruck, dass, durch die wiederholte Abbildung der Objekte auf den Fotografien, eine nebenstehende Präsentation der realen Objekte im Grunde nicht notwendig ist, da sie den gleichen Inhalt abbilden. Die Arbeiten verstärken sich in diesem Fall nicht in ihrer Wirkung, sondern sie nehmen sich gegenseitig an Kraft.

Dieser Feststellung folgten Überlegungen dahingehend, Objekte und Fotografien in der Präsentation entgegen der Erwartungen und der ursprünglichen Idee, unabhängig voneinander in getrennten Räumen zu zeigen.

Es handelt sich dann um eine Installation der Objekte im Raum und die nebenstehende Präsentation einer mehr oder weniger eigenständigen Fotoarbeit.

Diese Lösung scheint allerdings nicht angemessen, da in diesem Fall ein wesentlicher Punkt meiner künstlerischen Arbeit, nämlich die Untersuchung von Wechselwirkungen zwischen zwei- und dreidimensionalen Darstellungen der gleichen Inhalte in einer Installation fehlen würde.

Ich entschied mich dazu, die Suche nach geeigneten Bildern, die zusammen mit den Objekten in einer Installation gezeigt werden können, fortzusetzen.

- Ein weiterer Gedanke war, vielleicht nur diejenigen Fotografien für die Installation auszuwählen, die ausschließlich den Ort abbilden, so dass eine Dopplung von Inhalten vermieden wird.

Als Ergebnis dieser Überlegungen lässt sich festhalten, dass eine Präsentation von wenigen ausgewählten Fotografien in der Installation sinnvoll ist, damit ein ausgewogenes Verhältnis von Objekt und Foto erreicht wird. Ob es sich dabei um Fotos handelt, die die Objekte

abbilden oder auch um solche, die nur die Umgebung zeigen, in denen die Inszenierungen stattgefunden haben, ist später zu klären.

Verfolge ich die oben beschriebenen Ansätze, könnte dies eine Reduktion der Fotos auf etwa 5 bis 10 bedeuten. Somit würde nur ein Bruchteil der Arbeit sichtbar. Dennoch denke ich, dass die Fotos und die Umstände ihrer Entstehung nicht nur das Mittel zur Konzeption einer Installation sind, sondern dass sie auch für sich allein gesehen eine Berechtigung haben, als eigenständige Arbeit gewertet zu werden.

Eine Beschränkung auf nur wenige Fotografien scheint in diesem Fall schwierig zu sein, obwohl ich das Selektieren von Bildern ja als Arbeitsprinzip beschrieben habe.

Aus diesem Grunde habe ich beschlossen, ein Fotoalbum anzulegen, das eine Auswahl an Fotografien sammelt und so einen umfangreicheren Überblick über die entstandenen Fotografien gibt. Die Frage, ob dieses Fotoalbum später Bestandteil der Installation sein wird, lässt sich hier noch nicht beantworten.

5.1.1 Das Fotoalbum

Es ist letztlich ein Fotoalbum mit einer Auswahl von 70 Fotografien entstanden. Ich habe dazu jeweils entweder auf einer Doppelseite zwei Fotos gegenübergestellt oder ein Foto über beide Seiten laufen lassen.

Bei der Auswahl waren nicht die zeitlichen, sondern eher formale und den individuellen Inhalt der einzelnen Fotos betreffende Aspekte, ausschlaggebend. Es handelt sich somit nicht um eine chronologische nach Orten oder nach Themen strukturierte Übersicht, sondern um eine freie Kombination, durch die auch neue Bezüge wahrgenommen werden können.

Auch hier beeinflussen sich die Bilder gegenseitig und bestärken oder verändern sich aufgrund des Nebeneinanders auf einer Doppelseite in ihrer Aussage. In dem Fotoalbum befinden sich weder Seitenzahlen noch Erklärungen zu den Bildinhalten, den Orten oder dem Zeitpunkt der Aufnahmen.

Es ging mir hier um die reine Bildwirkung, die in ihrer Funktion den Vorstellungen über das ungeordnete natürliche Gedächtnis nahekommt.



5.1.2 Freistellen einzelner Elemente

Das Ausschneiden und Freistellen einzelner in sich geschlossener Elemente aus den Fotografien und deren Präsentation vor einem einfarbigen Hintergrund war ein weiterer Ansatz, mit den Fotografien umzugehen.

Es war der Versuch, die Abbildungen zu abstrahieren und aus ihrem Kontext zu lösen, in der Art und Weise, wie ich es mit den inneren Bildern und der plastischen Ausformung beabsichtigt habe. Die Bildelemente aus verschiedenen Fotografien habe ich dann zu neuen Bildern zusammen gesetzt.

Dieser Vorgang ähnelt dem beschriebenen Verfahren des Herauslösen von Bildelementen aus dem ursprünglichen Kontext. Hier erfolgt das Wiedereinsetzen des selektierten Bildelements oder den durch Kombination entstandenen neuen Bilder in eine neutrale Umgebung, sie erscheinen vor einem neutralen Bildhintergrund.

Durch dieses Verfahren erhalten die Abbildungen einen eher objekthaften Charakter.

Ob und in welchem Umfang diese Fotografien in die Installation einbezogen werden, steht zu diesem Zeitpunkt noch nicht fest. Zunächst befinden sie sich in der allgemeinen Fotosammlung, ebenso in dem oben beschriebenen Fotoalbum, und nehmen keine Sonderstellung ein. Sie stehen aber grundsätzlich für die Verwendung in der Installation zur Verfügung.



Abb. 23: Freigestellte Fotobestandteile, neu kombiniert



Abb. 24: Freigestellte Fotobestandteile, neu kombiniert

5.2 Das Installationskonzept

Der Beschreibung des Installationskonzeptes gingen folgende Überlegungen voraus:

Wie beeinflussen sich Fotografie und Objekt in ihrer gegenseitigen Aussagekraft? Stärken oder schwächen sie sich gegenseitig, fügen sie der Aussage oder dem Inhalt etwas hinzu oder nehmen sie sich gegenseitig an Kraft?

Wie wirkt sich der Abstand, die Nähe oder die Entfernung von Fotografie zum Objekt, von Fotografie zu Fotografie und Objekt zu Objekt auf die Wahrnehmung und auf die Wirkungsweise aus?

Wie wirken unterschiedliche Größenverhältnisse in den Foto -Foto-, Foto-Objekt- und Objekt-Objekt-Konstellationen?

Diese Fragen stellen sich vor dem Hintergrund, dass die durch diese Installation entstehenden bildhaften Zusammenhänge sowohl die konkretisierten Themen widerspiegeln als auch mit meinen Erinnerungsbildern korrespondieren sollen.

5.2.1 Grundsätzliche Überlegungen

Eine erste Überlegung noch vor Beginn des Arbeitsprozesses war, die Objekte in einer eher neutralen Form zu präsentieren und den Fotografien gegenüberzustellen.

Eine mögliche Präsentationsform wäre die Anordnung der Objekte auf Tischen, zum Beispiel in Reihung oder Anhäufung und getrennt nach der Art der Objekte. Die Präsentation

der Fotografien würde dann neben den Objekten an den umgebenden Wänden erfolgen. So entsteht eine deutliche räumliche Trennung von Fotografien und Objekten. Die Objekte werden zur Anschauung präsentiert und sollen als Protagonisten der auf den Fotografien festgehaltenen Inszenierungen erkennbar sein.

Im Falle einer solchen Installation spielen für mich zeitliche Aspekte eine Rolle: Die Fotografien dienen als Medium für den Zugang zu den vergangenen Situationen, die auf den Fotografien dargestellt sind. Es werden Verbindungen zu denen – in der Gegenwart – auf den Tischen liegenden Objekten hergestellt.

Während des Arbeitsprozesses stellte sich allerdings die Frage, ob diese Lösung dazu geeignet ist, die Inhalte der Arbeit zu transportieren.

Eine weitere Möglichkeit könnte sein, die Objekte selber entsprechend der festgelegten Themenbereiche zu inszenieren und ihnen Fotografien, die die Aussage verstärken zur Seite zu stellen.

Im Verlauf des Prozesses entschied ich mich für die zweite Lösung, da diese sowohl die Erkenntnisse der Arbeit besser zu transportieren scheint als auch dem Ausgangsgedanken entspricht, ähnliche Inhalte sowohl in zwei- als auch in dreidimensionaler Form zu bearbeiten und diese letztlich in einer Installation zu zeigen.

5.2.2 Das Installationskonzept zum derzeitigen Zeitpunkt

Als Zwischenergebnis der ersten Arbeitsphase habe ich vier Themenbereiche beschrieben, die sich als wesentlich für diese Arbeit gezeigt haben. Diese sollen dann auch in der Installation behandelt werden.

Es handelt sich im einzelnen um folgende Themenbereiche, die auch als Zustände beschrieben werden können:

- Zustand der Unwägbarkeit,
- Traumzustand,
- Zustand der Abhängigkeit,
- Zustand der Leichtigkeit.

Die Grundidee für die Installation ist, diese Zustände in voneinander getrennten Abschnitten innerhalb der Installation zu behandeln. Jedem Abschnitt werden sowohl bestimmte Objekte als auch Fotografien, von denen ich meine, dass sie das gemeinsame Thema transportieren, zugeordnet.

Objekte und Fotografien sollen innerhalb der Abschnitte eine sinnvolle Verbindung eingehen.

Die verschiedenen Abschnitte formen aufgrund der Wechselwirkungen ihrer jeweiligen Ele-

mente neue Bilder und vermitteln in ihrer Gesamtheit eine Grundstimmung, die auch als erratische Assoziation bezeichnet werden könnte.

Es folgt eine Beschreibung der einzelnen Installationsabschnitte.

5.2.2.1 Der Zustand der Unwägbarkeit

Der Zustand der Unwägbarkeit bezieht sich auf die Betrachtung von Räumen, die lange Zeit sich selbst überlassen waren und deshalb vermutlich eine Art „Eigenleben“ entwickelt haben.

Während der Arbeit an den verschiedenen Orten sind mir immer wieder solche Raumbereiche aufgefallen: Ecken, Nischen und Zwischenräume mit Spinnweben, Staub, vertrockneten Blättern und undefinierbarem Schmutz im Allgemeinen. Die Räume vermitteln durch diese Ansammlungen von Schmutz und anderen Resten den Eindruck, dass hier möglicherweise etwas entdeckt werden kann, dessen Existenz aber zunächst unsicher oder unwägbar erscheint, ein Gefühl, das sich zu Beginn der Arbeiten an den Orten bei mir einstellte.

Dieses Gefühl und diese Bilder sind eng verwandt mit den Orten, die ich bei der Beschreibung der Atmosphären erwähnt habe, zum Beispiel

- breite Fensterbänke vor alten Fenstern mit Fensterkitt, Doppelverglasung und Oberlichtern, eventuell mit Spinnenweben und toten Fliegen, oder
- die Unterseite von Tischplatten, mit allem, was sich dort angesammelt hat und nicht sichtbar ist.

In diesem Abschnitt der Installation werden nach der jetzigen Planung die Glasobjekte zu sehen sein. Eventuell halb verborgen in einem umgebauten kleinen Schrank aus dunkel lackiertem Holz. Der Schrank steht stellvertretend für den Raum, der unwägbar Dinge birgt, die Glaskörper stehen für den schwer zu identifizierenden Inhalt.

Wie die Organobjekte in den Schrank eingebaut werden steht noch nicht fest. Sie werden allerdings teilweise sicht- und teilweise nicht sichtbar sein, wobei Unklarheit über die tatsächliche Anzahl der Objekte bestehen wird.

Ich stelle mir das zur Zeit ähnlich vor, wie die beschriebenen unter dem Küchenschrank wuchernden Organobjekte, wie etwas, das sich im Verborgenen gebildet hat und nun nach außen gelangt oder sich nach außen arbeitet.

Eventuell kann die Schrank-Organ-Kombination noch durch dunkle Erde oder verwitterte Blätter oder Ähnliches ergänzt werden. Dieses Material würde sich dann mit den Organobjekten zusammen aus dem Schrank schieben.

Es stellt sich nun die Frage nach den Fotografien.

Eine Abbildung, die mir zunächst nicht aufgefallen war und die ich bis dahin nicht beachtet hatte, scheint zu diesem Zustand passend zu sein:

Zu sehen sind drei Organobjekte auf einer schmalen Badezimmerablage, darüber befindet sich ein zerkratzter Spiegel an einer gefliesten Wand. An der Ablage kleben Spinnweben und Schmutz. Wesentlich an diesem Bild ist die Verwendung des Blitzlichtes, ein Hinweis darauf, dass die Umgebung im Grunde dunkel ist und nur für eine kurze Zeit durch den Blitz erhellt wird. So erhält man einen Einblick in einen sonst im Dunkeln liegenden Raum.

Ein weiteres Foto, das eventuell verwendet werden könnte, zeigt einen Ausschnitt aus der gefliesten Wand im Schwimmbad. Eine Fliese im oberen Bereich der Wand fehlt, wodurch eine kleine schwarze Öffnung, ebenfalls ein Zugang zum dahinter liegenden Raum mit vermutlich unwägbareren Inhalten, zu sehen ist.



Abb. 25: Installationsbereich „Der Zustand der Unwägbarkeit“



Abb. 26 und 27: Installationsbereich „Der Zustand der Unwägbarkeit“

5.2.2.2 Traumzustand

Die Vorstellung der Lagerung eines Körpers auf Kissen in einem bettähnlichen Möbel ist für mich auch verbunden mit der Vorstellung eines aufgehoben- und Geborgenseins, vielleicht auch des Heilens oder des Trostes.

Dieses Gefühl stellte sich auch während der Arbeit mit den Kissen und dem Küchenwagen in der Kirche ein, wobei die Weichheit der Kissen eine starke Wirkung hatte. Die Weichheit des Materials wird meiner Meinung nach betont dadurch, dass die Kissen in das Metallgestell des Küchenwagens gestopft wurden, wodurch ein deutlicher Kontrast von hartem und weichem Material entstand. Der Wagen wandelte sich zu einem vermeintlichen Bett, genauer: zum Krankenbett.

Der mit den Kissen ausgestopfte Wagen hatte während dieser Aktion den Anschein, für eine Lagerung des Körpers zur Verfügung zu stehen. Dieser Körper würde dann möglicherweise nach der Bettung zeitnah in den Schlaf fallen. Dies bringt diese Szenen für mich in die Nähe von Traumzuständen.

Diese Traumsituationen sind auch verbunden mit einer Vorstellung von einem Zustand des Treibens oder „Schwebens“, entweder in den Kissen oder in einer Flüssigkeit, so wie es auch bei den „Unterwasserbildern“ und der Filmsequenz deutlich wird.

Stellvertretend für den Zustand des Träumens wird nun der mit den Kissen ausgestopfte Küchenwagen als Objekt in der Installation verwendet werden. Er wird somit zu einem Symbol für die Lagerung und Bettung von Körpern und für mich zu einer Verbildlichung des Träumens.

Dem Küchenwagenobjekt habe ich zwei Fotografien zugeordnet. Die erste Abbildung zeigt zwei Tierhüllenobjekte zwischen und auf den Kissen im Wagen liegend.

Bei dem zweiten Foto handelt es sich um eines der „Unterwasserfotos“. Dieses zeigt ein Tierhüllenobjekt, das an der Kante des Schwimmbeckens lagert. Die überwiegende türkis-blaue Tönung des Bildes vermittelt den vagen Eindruck einer Unterwasserszene. Für mich handelt es sich bei dieser Abbildung entweder um eine Szene aus einem Traum oder sie stellt ein Tier dar, das am Rande des Beckens träumt.

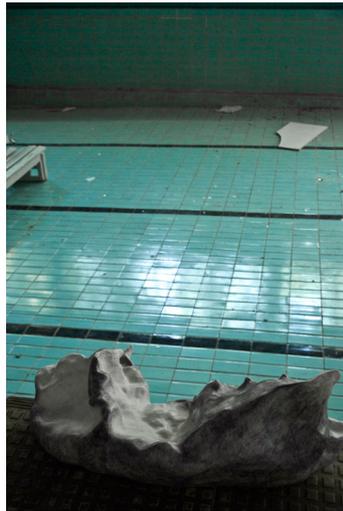


Abb. 28 und 29: Installationsbereich „Traumzustand“



Abb. 30: Installationsbereich „Traumzustand“

5.2.2.3 Zustand der Abhängigkeit

Ein weiterer Bereich innerhalb der Installation thematisiert einen Zustand der Abhängigkeit und dem mit diesem Zustand verbundenen Gefühl der Hilflosigkeit. Dieses Thema hat sich ebenso wie die vorherigen aufgrund der vorausgegangenen Arbeitsphasen entwickelt.

Ausschlaggebend für die Wahl des Themas waren auf den Fotografien festgehaltene Szenen, die die Tierhüllenobjekte in einem scheinbaren Abhängigkeitsverhältnis zu nicht identifizierbaren technischen Geräten zeigen, die medizinischen Apparaten ähneln.

Dieser Bereich wird durch die drei Tierkörperhüllen repräsentiert. Diese werden am Boden liegend gezeigt. Allerdings wird den Körpern nur ein begrenzter Raum von wenigen Quadratmetern zur Verfügung stehen. Dieser – wahrscheinlich rechteckige – Raum wird entweder durch eine Unterlage, die Umrandung mit Klebeband oder auch nur durch eine gezeichnete Linie markiert.

Die Tiere liegen darin entweder wie in einem Schutzraum oder aber wie in einem Gefängnis, vergleichbar mit einem Gehege im Zoo oder mit einem Käfig in einem Versuchslabor.

Die Unterscheidung zwischen einem Schutzraum oder einem Gefängnis ist für mich allerdings nebensächlich, da das Hauptthema dieses Bereichs die Abwesenheit von Freiheit aufgrund eines Abhängigkeitsverhältnisses ist. Dies ist in beiden Fällen gegeben.



Abb. 31: Installationsbereich „Zustand der Abhängigkeit“

Bei der Suche nach passenden Abbildungen fiel meine Wahl auf zwei Fotografien.

Das erste bildet eines der Tierhüllenobjekte ab, das ich für diese Inszenierung in eine Art überdimensionale Rührmaschine an die Stelle des Topfes gelegt habe. Es zeigt den Tierkörper auf vermutlich unheilvolle Weise verbunden mit einem technischen Gerät. Dieses Foto gehört zu denjenigen über dessen irgendwie unerwartete und erschreckend realistische Wirkung ich zunächst überrascht war, gefolgt von einer Unsicherheit, ob ich solche Abbildungen zeigen möchte. Ich entschied mich letztlich für diese Abbildung, da sie meiner Meinung nach das Thema am besten beschreibt. Es handelt sich dabei um eines der Fotos, bei denen ein Element - hier das Tier verbunden mit der Maschine - freigestellt und vor einem dunklen Hintergrund platziert wurde.

Das Tierhüllenfoto wird von der Abbildung einer Edelstahlarbeitsfläche ergänzt. Diese befindet sich vor einer hellgelben Fliesenwand. Sowohl der für die Arbeitsfläche verwendete Edelstahl als auch die Fliesen, an der Wand als auch am Boden, deuten auf einen Arbeitsplatz hin, an dem in der Vorstellung Experimente mit den Tieren durchgeführt werden könnten, ein möglicherweise unheilvoller Ort.



Abb. 32 und 33: Installationsbereich „Zustand der Abhängigkeit“

5.2.2.4 Zustand der Leichtigkeit

Die Grundstimmung des vierten Bereichs der Installation ist grün und hell, das Licht spielt hier eine wichtige Rolle. Er ist ausgefüllt mit den „grünen Bildern“, die ich - wie schon beschrieben - tendenziell mit den Begriffen „Leichtigkeit“ und auch „Hoffnung“ verbinde.

Auch der Film vermittelt diese Atmosphäre, wobei der Eindruck durch die Bewegung und die Geräusche noch verstärkt wird.

Es stehen für diesen Bereich zur Zeit keine Objekte zur Verfügung, die Bestandteil der Installation werden könnten. Dies ergibt sich auch aus der Tatsache, dass der Zustand der Leichtigkeit, so wie er sich in den Abbildungen darstellt, für mich mit einem Zustand der Immaterialität verbunden ist.

Aus diesem Grund habe ich mich zunächst entschieden keine dreidimensionalen Objekte, sondern den Film zum Hauptbestandteil dieses Installationsbereichs zu machen.

Im Moment erscheint mir für die Präsentation des Films ein kabelloses Abspielgerät, zum Beispiel ein Tablet-Gerät, geeignet, das den Film in einem relativ kleinen Format zeigt. Ein solches Gerät wäre flexibel innerhalb der Installation einsetzbar.

Zur Zeit stelle ich mir eine horizontale Präsentation des Films vor, so dass die Perspektive des Blicks in die Baumkronen umgekehrt wird. Dieser Aspekt sollte dann auch bei der Wahl einer möglichen der Unterlage für das Gerät berücksichtigt werden.

Der Film könnte ergänzt werden durch mehrere Standbilder aus dem Film, die dann in der Installation wie Fotografien behandelt würden: Sie zeigen die Unterseite des eingehüllten Objektes vor dem grünen Baumkronenhintergrund. Der Hintergrund verändert sich nicht, die Position des Objektes ist jedoch unterschiedlich. So wird ein Eindruck der Bewegung auch in den Standbildern erzeugt.



Abb. 34 bis 36: Installationsbereich „Zustand der Leichtigkeit“

Eine weitere Fotografie, die meiner Meinung nach den Film sinnvoll ergänzen könnte, ist eines der „Schwimmbadbilder“. Es handelt sich dabei um jene, die den Blick durch das milchige grüne Fenster zeigt. Die Abbildung vermittelt eine ähnliche Stimmung wie der Film, allerdings kommt das Bild ohne den Eindruck einer Bewegung aus. Eine solche war auch während dieser Inszenierung nicht spürbar.



Abb. 37: Installationsbereich „Zustand der Leichtigkeit“

5.2.2.5 Das Fotoalbum

Es stellte sich letztlich die Frage, ob das Fotoalbum in die Installation aufgenommen werden sollte, möglicherweise innerhalb eines fünften Abschnitts neben den oben beschriebenen. Das Album wäre dann zum Beispiel auf einem Tisch liegend Bestandteil der Installation und würde eine Vielzahl an Fotografien, die nicht gezeigt werden, enthalten. Es dient somit als eine Art Informationsspeicher.

In diesem Fall würde das Fotoalbum die Idee des Erinnerungsmediums wieder aufgreifen:

Durch das Umblättern der Seiten könnte für den Betrachter der Eindruck einer „Zeitreise“ entstehen, da auf den Fotografien vergangene Momente gezeigt werden, die Objekte aber konkret vor Ort in der Gegenwart zu sehen sind. Durch Aufblicken und Betrachten der Objekte würde ein Wiedererkennen möglich.

Auf diese Weise hätte das Fotoalbum in einem separaten Bereich der Installation eine übergeordnete Funktion gegenüber den übrigen Bereichen. Vielleicht würde es diese sinnvoll ergänzen. Es besteht allerdings auch das Risiko, dass eine Einbeziehung des Albums zulasten der Klarheit der Installation gehen würde.

Zunächst habe ich mich dazu entschieden, das Fotoalbum als eigenständige Arbeit zu werten und diese folglich nicht in die Installation zu integrieren. In der Installation würde ich mich dann auf die vier beschriebenen Bereiche beschränken.

5.3 Das zweite Zwischenergebnis

In den vorhergehenden Punkten habe ich vier unterschiedliche Bereiche der Installation und die jeweils dazugehörenden Elemente beschrieben. Diese Bereiche werden in einer Installation zusammengefügt, wobei die auf diese Weise erzeugten Zusammenhänge sowohl die konkretisierten und als Zustände beschriebenen Themen widerspiegeln als auch mit meinen Erinnerungsbildern korrespondieren sollen.

Der Festlegung der Installationsbereiche ist eine längere Phase des Experimentierens und des Abgleichs zwischen einer möglichen Präsentation der Objekte und der Weiterverarbeitung und Auswahl der Fotos vorausgegangen.

Zur Zeit gehe ich davon aus, dass sich diese zusammenfassende Installation so realisieren lässt, dass die Erkenntnisse des Arbeitsprozesses über die Wahrnehmung der einzelnen Installationsbereiche und deren Zusammenspiel transportiert werden.

Wie die einzelnen Installationsabschnitte und Bereiche genau miteinander wirken, welche Abstände und räumlichen Trennungen zwischen den einzelnen Abschnitten notwendig sind, und wie die Wechselwirkung der Bereiche untereinander sich konkret gestaltet, zeigt sich dann in einer alle Bereiche umfassenden Installation.

6. Die Installation im Künstlerforum in Bonn

Unter dem folgenden Punkt habe ich einige Fotografien zusammengefasst, die die Installation im Künstlerforum in Bonn zeigen.

6.1 Abbildungen

















Abb. 38 bis 47: Installation im Künstlerforum in Bonn

6.2 Das dritte Zwischenergebnis

Der Bereich, der im Künstlerforum für die Installation zur Verfügung steht, ist ein Raum mit einer eigenen Struktur. Diese ist gekennzeichnet durch unterschiedliche, streng rechteckige Formen, wie zum Beispiel die Oberlichter, der rechteckige Ausschnitt zum Hauptraum, die Tür und das Treppengeländer. Da die in der Installation verwendeten Elemente ebenfalls diesen Proportionen entsprechen entsteht ein System, dass auf dieser Anordnung von Linien und rechteckigen Formen basiert. Die Installation wirkt insgesamt linear strukturiert und gerichtet.

Obwohl die einzelnen noch zu beschreibenden Installationselemente mit relativ großem Abstand voneinander im Raum platziert sind, nehmen sie in ihrer Gesamtheit Besitz von der Umgebung und füllen sie aus. Es entsteht ein Zustand zwischen Zusammenhalt und Auflösung, in dem die Elemente miteinander reagieren.

Der Bodenfläche des Raumes beschreibt ein längliches Rechteck. Aufgrund dieser Raumsituation mutet die Installation meiner Meinung nach wie eine behagbare Bühnenszenierung an. Aus diesem Grund kann die Szene dann auch auf diese Art gelesen und die Elemente der Installation von links nach rechts beschrieben werden.

Es ergeben sich allerdings vielfältigere Bezüge, die nur durch das tatsächliche Erleben wirksam werden. Aus diesem Grund ist die Beschreibung hier nur ein eher unzureichender Versuch. Es handelt sich um eine zusammenfassende Darstellung meiner Absichten bei der Ausführung der Installation und meiner - subjektiven - Eindrücke nach der Fertigstellung:

Die drei Tierhüllen liegen in der linken Raumhälfte in einem mit weißem Klebestreifen abgetrennten Bereich. In diesen wurde das Geländer des Treppenaufgangs integriert, so dass der Eindruck eines Käfigs oder Laufstalls entsteht. Diesem Bereich ist die Fotografie der Edelstahl-Küchen-Ablage zugeordnet. Diese bezieht sich formal auf die weiße Umrandung, indem sie die Linie aufnimmt und in Bodennähe also auch in der Nähe der Tierkörper angebracht ist. Der inhaltliche Hintergrund dieser Kombination wurde bereits beschrieben.

Ein weiteres Element ist der dunkle Holzschrank. Dieser steht mittig nahe der „Bühnenrückwand“, wobei der Blick des Betrachters zunächst auf die Rückseite des Schrankes fällt. Aus dem vorderen Bereich des Schrankes quillt Erde und verteilt sich über eine kleinere Fläche hin zur Wand. Die Erde-Schrank-Kombination ist das dunkle, „warme“ Element der Installation und steht für die beschriebenen „unwägbareren Räume“.

Rechts hinter diesem Element befindet sich an der Wand die Fotografie der „Tier-Mixer-Inszenierung“. Diese bezieht sich sowohl auf den „erdigen“ Schrank als auch auf den rechts von ihr stehenden mit Kissen ausgestopften Küchenwagen. Dieser hat aufgrund der teilweise chromglänzenden Metallbestandteile eine eher kühle Anmutung.

Rechts mit einigem Abstand zu dem Wagen befindet sich die Fotografie der Glasobjekte vor dem Spiegel. Diese nimmt in ihrer Farbigkeit das kalte Element des Wagens wieder auf. Die auf dem Foto dargestellte Ablage wirkt auch aufgrund ihres 1:1-Formates - für mich - wie ein tatsächliches Möbel oder Einrichtungsgegenstand. Daher nimmt die Ablage und auch der Spiegel Bezug auf den realen Wagen.

Der Wagen als Element der Installation hat für mich nach wie vor eine Nähe zu den beschriebenen „traumähnlichen“ Zuständen. Das Bild der zwischen den Kissen liegenden Tierkörper

ist diesem daher zugeordnet und hängt schräg rechts hinter dem Wagen an der Wand. Das kleinformatige Bild hängt „auf dem Kopf“ wodurch ein leicht surrealer Eindruck entsteht: Die Kissen erscheinen für mich wie Wolken in denen die Tiere - traumähnlich - schweben.

Das zweite „Traumbild“ hängt, relativ weit von dem Wagen entfernt, im linken Bereich der Installation. Es befindet sich rechts neben den an einer Tür befestigten Notausgangsschildern. Das keinformatige Bild passt sich hier ein.

Der Film wird liegend auf einem kleinen, dunklen Holztisch präsentiert. Es handelt sich um eine im Loop gespielte Sequenz, die über etwa vier Minuten das leichte Pendeln des Objektes vor dem Baumkronenhintergrund zeigt. Der Bildschirm ist durch einen farblich dem Holzton angepassten Stoff-Passepartout eingefasst. Es hat dadurch den Anschein, als wäre der Bildschirm in die Oberfläche der Tischplatte eingesetzt. Das helle Grün des Films bildet einen Kontrast zur dunklen Umgebung des Tisches, wobei die dunklen Äste zum einen Bezug auf die - ebenfalls dunkle - Umgebung nehmen und zum anderen auch mit den dünnen Tischbeinen in Verbindung stehen.

Der ursprüngliche Blick in die Baumkronen wird durch die liegende Präsentation zum Blick auf den Boden. Die nur leise zu hörenden Umgebungsgeräusche, wie zum Beispiel das Vogelgezwitscher, füllen den Raum rund um den Tisch und sind in etwas größerer Entfernung nur noch schwach wahrzunehmen.

Der Tisch hat einen exponierten Platz in der Installation. Er steht im Vordergrund nahezu mittig in einer diagonalen Achse mit einem der Tierhüllenkörper und dem ersten „Traumbild“.

Er bezieht sich allerdings auch auf den dunklen Holzschrank, sowohl formal aufgrund seiner Form und Farbe als auch inhaltlich: Hier birgt die Tischplatte den Film und in der Folge geht es für mich dann um die Frage, was die Unterseite der Tischplatte verbirgt.

Der Film ist im Gegensatz zu seinem Träger, dem Tisch, nicht direkt in der Wahrnehmung des Betrachters. Der Film muss trotz seiner exponierten Lage entdeckt werden und zeigt sich nur dann vollständig in der direkten Betrachtung mit dem Blick in Richtung Boden.

Durch die Tisch-Film-Kombination ist dieses Element nicht mehr eindeutig „hell“. Es nähert sich über den Tisch und die dadurch bedingte Erdverbundenheit anderen Objekten im Raum. Ebenso verhält es sich in Ansätzen mit den übrigen Bereichen, auch diese gehen ineinander über und die Inhalte verschränken sich.

Die Wirkungen und übergreifenden Bezüge ergeben sich aufgrund der Dreidimensionalität und Begehbarkeit der Installation. Möglicherweise entsteht hier so etwas wie eine zufällig erscheinende Verbundenheit der Elemente, die den Blick bei der Betrachtung lenkt.

Diese Wirkungen formen letztlich das Gesamtbild der Installation. Eine Beschreibung dieser - dann doch eher vermuteten - Wirkungen und Wahrnehmungen scheint mir hier nicht angebracht zu sein, da die Beurteilung letztlich sinnvollerweise beim Betrachter liegt.

Es bleibt noch die Beurteilung der Situation in Bezug auf die Authentizität gegenüber meinen inneren Bildern. Es ist wieder die Frage danach, in welchem Verhältnis ich zu diesen durch die Installation entstehenden Bildern stehe. Die Antwort ergibt sich letztlich aus der Feststellung, dass die Installation aufgrund von Entscheidungen entstanden ist, die vor genau

diesem Hintergrund der Authentizität in einem ständigen Abgleich getroffen wurden. Insofern hat sich das Bild im Laufe des Aufbaus meinen Bildern Schritt für Schritt genähert.

7. Schlussbemerkung

In der vorliegenden Arbeit habe ich die Anwendung einer Methode dokumentiert, deren Ziel es war, in einer Auseinandersetzung mit meinen inneren Bildern oder Erinnerungsbildern neue Erkenntnisse zu deren Wirkungsweisen zu erlangen.

Es handelte sich dabei um einen Prozess des Selektierens, Herauslösen, Einsetzens, Inszenierens und neu Kombinierens von Bildern und Bildausschnitten, wobei letztlich in einer zusammenfassenden Installation die oben erwähnten Erkenntnisse verdichtet werden sollten.

Der Arbeitsprozess begann mit der Realisierung von Objekten in unterschiedlichen Materialien. Dieser Prozess beanspruchte aufgrund seines handwerklichen Hintergrunds eine relativ lange Zeit. In dieser Phase war die langsame Arbeit mit dem Material sehr wichtig, auch, um eine Beziehung zu den entstehenden Objekten aufzubauen. Die hergestellten Dinge bedürfen einer besonderen Wertschätzung als Voraussetzung für mich, mit ihnen in der beabsichtigten Weise arbeiten zu können.

Durch die Installation der Objekte an den verschiedenen Orten erfolgte eine Distanzierung von dieser „Materialphase“. Die neuen Bilder als Ergebnisse der Inszenierungen wurden die wichtigen Elemente, die Fotografien zum neuen Material.

Mit dem neuen Material änderte sich auch die Arbeitsweise. Digitale Bilder sind in einer großen Anzahl vorhanden, sie lassen sich innerhalb kurzer Zeit anpassen ändern, sortieren, löschen und vervielfältigen. Dieser Aspekt fördert eine Arbeitsweise, die auf eine eher spielerische Art Erkenntnisse generiert.

Durch den Einsatz von sowohl Objekten und Fotografie habe ich versucht, zwei- und dreidimensionale Aspekte in einer Installation so zu vereinen, dass Wechselwirkungen zwischen ihnen entstehen und die Inhalte sinnvoll transportiert werden können.

Wichtig war mir dabei, dass die dargestellten Inhalte der Installation sowohl authentisch bezogen auf meine Erinnerungsbilder sind, als auch unabhängig von deren Kenntnis vom Betrachter auf individuelle Art erfahren werden können.

Vor dem Hintergrund, dass ich die Erfahrung eines unvoreingenommenen Betrachters nicht machen kann, stellt diese Arbeit den Versuch dar, oben Beschriebenes zu erreichen.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses; München: Verlag C.H. Beck oHG, 1999

Dr. Thomas Schmaus, Skript der Vorlesung „Erinnerungskultur“, Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft, Sommersemester 2012

Virginia Woolf: Orlando - A Biography; London: Grafton Books, 1985

http://www.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Georg_Jünger

[http://www.wikipedia.org/wiki/Dominikanerkloster_St.Albert_\(Walberberg\)](http://www.wikipedia.org/wiki/Dominikanerkloster_St.Albert_(Walberberg))

Abbildungsverzeichnis

Abbildungen 1 bis 47: Birgit Wenninghoff

Ehrenwörtliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass die vorliegende Arbeit von mir selbständig und ohne unerlaubte Hilfe angefertigt worden ist, insbesondere, dass ich alle Stellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, kenntlich gemacht habe.

Birgit Wenninghoff