

100 & 9 Punkte

Ein Gespräch zwischen Veronike Hinsberg und Maren Lübbke-Tidow, Mai 2008

Maren Lübbke-Tidow: *Viele deiner Arbeiten entstehen erst in Zusammenhang mit konkreten Ausstellungsprojekten, so auch die Arbeiten deiner letzten Einzelpräsentation in der Berliner Bezirksgalerie weisser elefant, die du mit 100 & 9 Punkte betitelt hast. Zu sehen waren hier einerseits eine Wandarbeit, bestehend aus einhundert Karteikarten, andererseits hast du neun identische Skulpturen aus Wellpappe entworfen: Treppen, die sich nach oben, bis unter die Decke, stark verjüngen. Mir kommt vor, dass du mit deiner Arbeit das Verhältnis der Kunstwerke zu ihren Umgebungsräumen ausloten möchtest, wenn diese auf dem Boden stehen oder an der Wand hängen. Was für 'Punkte' – Titel der Ausstellung – möchtest du mit deiner für diese Räume entwickelten Arbeit markieren oder zeigen?*

Veronike Hinsberg: Für das Werk 100 Punkte habe ich auf einhundert Karteikarten eine rote Linie angelegt, die jeweils von einem Loch in der Karte durch den Mittelpunkt des Formates führt. Diese Linie halbiert die Karte, so dass beide Hälften das gleiche Gewicht haben. Wenn man nun die Karte durch dieses Loch hindurch an die Wand nadelt, so fällt diese Linie durch die Schwerkraft wie ein Lot. Mich interessiert daran, wie sich zwei Ordnungen überlagern, die Ordnung, die aus dem Formatraum entsteht und die physische, die unsere Welt organisiert. Die Nadelpunkte, an denen die Karten an der Wand hängen, verbinden diese zwei Ordnungen und organisieren dieses Feld aus einhundert Flächen. Das Werk 9 Punkte besteht aus neun Treppenobjekten. Diese beginnen auf Bodenniveau in den Dimensionen einer realen Treppe. Jedes dieser Objekte läuft auf seinen eigenen Fluchtpunkt auf Deckenhöhe zu. In der Annäherung an diesen Punkt werden die Stufen schmaler, kleiner und weniger tief, sie verdichten sich, bis die Darstellung dieser eigentlich unendlichen Folge an den Eigenschaften des Materials scheitert. Für mich entsteht an diesen Punkten eine Konzentration, ein Zentrum. Jedes Treppenobjekt behauptet dort sein eigenes Zentrum und läuft unserer Vorstellung von einem homogenen Raum zuwider. Auf diese Punkte bezieht sich auch der Titel.

Mich interessiert dieser Raum der stetigen Annäherung an ein unendlich Kleines, eine Annäherung, die nur in gedanklicher Form möglich ist. Geometrisch kann ich mir eine maßstäbliche Verkleinerung der Verkleinerung der Verkleinerung noch vorstellen, das Modell eines Modells eines Modells. Physikalisch kommt man in Dimensionen, in denen andere, uns ungewohnte Kräfte wirksam werden. Ebenso interessiert mich der Raum, der sich hinter (und oberhalb) dieses Fluchtpunkts ergibt. Zeichnerisch überschneiden sich die Fluchtlinien der Treppen in diesem Punkt und divergieren von dort aus wieder. Dort, auf Deckenhöhe, könnte sich etwas verkehren und sich in einen Negativraum stülpen. Dieser Raum läge dann in einem 'Außerhalb'; nicht nur außerhalb der Galerieräume, sondern außerhalb unseres gewohnten Raumes. Dort öffnet sich etwas, eine Art Gegenraum vielleicht.

Der Titel 100 & 9 Punkte soll den Fokus auf einen Dreh- und Umkehr-Moment lenken, wo sich für mich solche Fragen zum Raum auftun. Der Umgebungsraum, wie du das in deiner Frage bezeichnest, beschäftigt mich tatsächlich mehr als das Sichtbare; oder vielmehr noch ein Inzwischen oder Dahinter. Die Treppenobjekte sind für mich gedankliche Anlauf-Rampen.

M. L.-T.: *Mit dem Umgebungsraum meinte ich zunächst die uns umgebende sichtbare Umwelt – gerade die skulpturalen Arbeiten definieren die Galerieräume ja sehr stark: Man muss die Treppen-Skulpturen umgehen, um sich im Raum bewegen*

zu können, zwei Räume kann man gar nicht betreten. Der Körper des Rezipienten reagiert in seinen Bewegungen im Raum ganz deutlich auf die raumfüllenden Treppen-objekte. Umso interessanter, dass du gerade den Punkt des Nicht-Sichtbaren als den für Dich relevanteren Aspekt herausstellt, wo doch die Arbeit selbst zunächst so massiv ist. Die Treppenobjekte haben über ihre Form und Dichte im Raum hinaus auch eine starke Präsenz durch das Material, die Wellpappe. Kannst du etwas sagen zu deiner Materialwahl, aber auch zur Organisation der Skulpturen im Raum?

V. H.: Pappe als Material zu verwenden erschien mir aus zeit- und materialökonomischer Hinsicht naheliegend. Es ist günstig und einfach zu bearbeiten. Ich konnte die einzelnen Teile im Atelier schneiden und falzen und sie dann in den Ausstellungsräumen innerhalb kürzester Zeit auf eine Unterkonstruktion bringen. Durch das Knicken der Flächen in Seitenteile, Tritt- und Setzstufe werden die Objekte insgesamt sehr stabil. Das Ausgangsmaterial, ein niedriger Stapel Wellpappebögen, wird zu massiv wirkenden Raumkörpern. Mich interessieren Materialabwicklung und Schnittkonstruktion, von der Fläche in den Raum zu kommen und der dabei stattfindende Wechsel des Blickwinkels.

Die Treppenobjekte sind so angeordnet, dass sie zum Beispiel am unteren Ende bündig mit der Wand beginnen oder mit der Spitze in dem Winkel zwischen Wand und Decke enden. In dem kleinen Raum, von dem ich die Maße für den Prototyp der Objekte genommen habe, steht sie passgenau als Diagonale zwischen der Decke und dem Boden, seitlich beide Wände berührend. In einem anderen Raum klemmt sie im Türrahmen und blockiert diesen damit. Es gibt symmetrische Anordnungen, gegenläufige Abfolgen und eine Stelle, wo die eine Treppe etwas unter die andere geschoben ist. Man sieht sie aus verschiedenen Perspektiven, mal von der Seite, mal von unten oder von vorne. Insgesamt hat die Anordnung, trotz dem Versuch die einzelnen Positionen aus dem Raum herzuleiten, mit einem subjektiven Raumempfinden zu tun. Ein Umgang mit Raum ist, denke ich, immer ein individueller.

M. L.-T.: Mit dem Fluchtpunkt aber, auf den hin sich das jeweilige Treppenobjekt durch die systematische Verkleinerung entwickelt, und mit dem die Skulptur in der logischen Weiterentwicklung im Raum irgendwann zu einem (eben nicht mehr teilbaren) Punkt gelangen müsste, und wo der Raum dann (zumindest zeichnerisch) umschlagen könnte in einen – wie du es nennst – ‘Negativraum’, ist ein ganz grundsätzliches Paradigma skulpturalen Arbeitens angesprochen: Die Dimension der Unendlichkeit künstlerisch zu bearbeiten ist eine Idee, die viele Bildhauer beschäftigt und in ihre Werke eingegangen ist. Brancusi mit seiner endlosen Säule wäre hier eine Bezugsgröße, eine Arbeit, die von unzähligen KünstlerInnen als das Sinnbild einer perfekten Skulptur verstanden wurde, eben weil sie sich mit ihrer Form gedanklich ins Unendliche fortsetzen ließe. Viele Künstler haben die endlose Säule von Brancusi in der eigenen Arbeit aufgegriffen – etwa Carl André (der sein Konzept der Sculpture as Place mit Brancusi erklärte: "Alles was ich tue ist Brancusis Säule auf die Erde zu legen statt sie in den Himmel zu stellen"), oder Barnett Newman (mit seinem Gebrochenen Obelisk) und Dan Flavin (mit seinen am Boden liegenden Leucht-stoffröhren, die er in Anlehnung an Brancusi zum ‘modernen Fetisch’ erhob). Siehst du in deiner Arbeit eine Verbindung zu diesen Positionen?

V. H.: Ich sehe durchaus Parallelen zu Arbeiten von Dan Flavin und Carl André. In Werken, in denen Unendlichkeit eine Rolle spielt, geht es ja unter anderem darum, dass die Werke ‘offen’ sind, also entweder nach oben hin oder in alle Richtungen weitergedacht werden können. Sie sind ein Ausschnitt von etwas, von einer

Ordnung, die ein Stück weit materialisiert ist und dann gedanklich fortgesetzt werden kann. Die Idee, dass der Umraum und die Zwischenräume ein Teil des Werkes sind, gefällt mir. Im Unterschied zu den Feldern von Carl André, aber auch zu der Umsetzung von Dan Flavins Arbeiten, ist es mir jedoch wichtig, dass der Herstellungsprozess am Werk sichtbar ist und damit nachvollziehbar bleibt. Aus diesem Grund ist für mich wesentlich, dass ich die Idee selbst umsetze. Dabei komme ich zu weiteren Fragen des Materials, welche Verbindungen sinnvoll sind, wo eine Schraube sitzt oder etwas gestützt werden muss etc. Das sind einerseits funktionale Fragen, die jedoch auch viel mit Gestaltung und Ästhetik zu tun haben. Die Statik eines Werks, verschiedene Befestigungen und Konstruktionsmethoden, das alles hängt von der Materialbeschaffenheit ab, von der Schwerkraft, davon, wie etwas funktioniert. Ich bevorzuge da handwerkliche Lösungen, die etwas über Material und Funktion aussagen.

Darüber hinaus ist es mir wichtig dass die Arbeit ihren Ausgangspunkt in einem konkreten (Ausstellungs-)Raum oder im Material hat. Das ist für mich der Rahmen, in dem ich etwas entwickeln kann. Dort suche ich einen Einstieg, einen Anknüpfungspunkt. Das, was ich tue, soll sich schlüssig aus Raum oder Ausgangsmaterial ergeben. In diesem Fall des Werkes 9 Punkte war es der kleinste Raum der Galerie, von dem ich die Maße der Treppenobjekte genommen habe. Diese sind so, dass sie in Länge, Höhe und Breite in diese Kammer passen und in allen anderen Räumen auf Decken-höhe enden. Bei dem Werk 100 Punkte war der Ausgangsmaterial eine Packung Karteikarten.

M. L.-T.: *Eine Verbindung, die ich in deiner Arbeit zum Minimal sehe, ist die exemplarische Darstellung von Methoden und Bildern der Mathematik wie sie Künstler wie Mel Bochner, Donald Judd oder Sol Lewitt (er insbesondere mit seinen Konzept der modular cubes) für sich in Anspruch nahmen.*

Aber auch deine Entscheidungen bezüglich des Materials lassen Verbindungen zu dieser Generation zu: denn wenn ihre oftmals nur verschriftlichten Ideen eine Umsetzung fanden, wurden prinzipiell einfache und naheliegende Materialien verwendet (nebenbei bemerkt sind ihre Werke – ganz entgegen den ursprünglichen Absichten – gleichsam zu Künstlersignaturen geronnen, blieb also über Materialwahl und -umgang eine Handschrift immer erkennbar). Dass du aber auch den Herstellungsprozess (entgegen industriell gefertigter Arbeiten) sichtbar werden lässt, empfinde ich als einen interessanten Aspekt, weil du damit noch einmal deutlich auf das Objekt im Raum als Werk hinweist. Allerdings wäre in Minimal und Concept Art ein Motiv wie die Treppe undenkbar gewesen: zu viel Illusionismus! Im Minimal ging es ja eher um die Verwendung von einfachen geometrischen Grundformen, deren symbolische und/oder referenzielle Aufladung weitgehend ausgeschaltet war. Kannst du etwas zu diesem Motiv der Treppe sagen?

V. H.: Zu der Treppenform bin ich weniger über das Motiv Treppe gekommen, als vielmehr über den Rahmen, den mir der Raum bot. Der Ursprung dafür lag in meiner zeichnerischen Arbeit. Da war es mir ein Anliegen, ein Motiv aus dem Format zu entwickeln. Der erste und nahe liegendste Schritt war für mich, das rechteckige Format auf ein Quadrat zu bringen und dann das Quadrat, wiederum im selben Seitenverhältnis, auf ein Rechteck, dieses wieder auf ein Quadrat und so fort. Daraus ergibt sich eine endlos verkleinernde Folge und eine Treppenform. Diese Organisation habe ich in den dreidimensionalen Raum übertragen.

Gleichzeitig finde ich jedoch die Treppe auch als Motiv im Zusammenhang mit einem 'Gegenraum' interessant. In Märchen, aber auch in der christlichen und islamischen Ikonographie, steht die Treppe für eine Verbindung von zwei Welten. Sie symbolisiert

den Übergang vom diesseitigen Leben zu einem jenseitigen, die himmlische Sphäre wird mit der irdischen verbunden oder, wie häufig im Märchen, unsere Realität mit einer dunklen Gegenwelt. Unsere Welt wird damit an andere Welten angeschlossen und in eine Beziehung gesetzt.

Mit diesen Treppenobjekten möchte ich jedoch nichts darstellen. Sie sind für mich Denkmodelle, mit deren Hilfe ich über einen Übergang in immer kleiner werdende Strukturen nachdenken kann. Damit verbunden ist für mich eine Beschäftigung mit der Möglichkeit (oder Unmöglichkeit) einer symmetrischen Umstülpung in einen anderen Raum oder einer Wendung von rechts auf links.

M. L.-T.: Du arbeitest einerseits viel in dem Medium Zeichnung, andererseits sind deine Ausstellungen immer auch als Rauminstallationen konzipiert. Kannst du etwas sagen über die Übergänge von einem in das andere Medium, vom zweidimensionalen Blatt hin zum drei-dimensionalen Raum, wie sich die verschiedenen Medien durchkreuzen, einander bedingen oder auch ausschließen?

V. H.: Im Falle der 100 Punkte überlagern sich diese Medien. Die Einzelkarten sind für mich Orte der Zeichnung, aufgehängt an der Wand überwiegt der Dingcharakter der Karten und in der Masse sehe ich sie als ein variables Feld im Raum. Insgesamt knüpfe ich sowohl beim Zeichnen auf der Fläche als auch bei der Arbeit im dreidimensionalen Raum an das an, was der jeweils spezielle Raum mitbringt. Die Vorgehensweise ist ähnlich, auch wenn die Räume sehr verschieden sind. Der größte Unterschied zwischen diesen Räumen ist für mich vielleicht, dass im Blatt nicht zwischen 'Etwas' und 'Nichts' unterschieden werden kann. Eine Linie kann alles mögliche vorstellen. Sie kann eine Grenze zwischen Figur und Raum sein, ist aber selbst auch Körper, Verbindung oder Bewegungsspur. Die Zwischenräume und der Umgebungsraum sind mit den Linien verschränkt und sie bedingen einander. Dieses Ineinandergreifen kommt meiner Vorstellung von Raum entgegen. Ebenso dass sich der Herstellungsprozess viel deutlicher in einer Zeichnung zeigt als zum Beispiel der Realisierungsprozess der Treppenobjekte dort.

Im dreidimensionalen Raum ist diese Gleichwertigkeit nicht so leicht zu realisieren. Gleichzeitig macht mir es großen Spaß, etwas zu bauen und mich dabei mit dem Widerstand zu beschäftigen, den mir das Material bietet. Und dafür brauche ich diese Differenz von 'Etwas' und 'Nichts'.