

DI∞G

Dialog zwischen Sebastian Koch *SK* – Sira-Zoé Schmidt *SZ* – Annika Lorenz *AL*
Im Rahmen der Ausstellung **UNINVISIBLE** veröffentlicht am 14.02.2014

Eine Woche vor Ausstellungseröffnung...

SZ: Würdest du es rahmen oder würdest du es ausschneiden?

SK: Es ist noch nicht fertig. Das wird nochmal geplottet, größer.

AL: Wie groß?

SK: 85 x 85 oder größer, und wahrscheinlich fällt der untere Teil dann auch weg.

SZ: Das wäre fast so wie meine Portraits, die gerahmten sind 65 x 95 cm.

SK: Es wird so ungefähr um einen Meter groß. Ich muss mir das nochmal genauer anschauen. Das wird dann aufkaschiert auf eine Holzplatte und lackiert.

SZ: Darüber?

SK: Ja, weil dieser Schritt auch nochmal sehr wichtig ist für mich. Bei meinen Papiercollagen mache ich das immer, um die verschiedenen Materialien wiederzvereinigen und zu versiegeln.

SZ: Und kaschierst beziehungsweise lackierst du dann auch über den Rand?

SK: Das ist eine Holzplatte, die schwebt, also eine Guggenheim-Rahmung, außen ist dann wieder ein Rahmen – es entsteht so was wie ein Luftraum.

SZ: Wie schaffst du das in der Zeit, eine Woche vor der Ausstellung, einen Rahmen zu bauen?

SK: Das geht schon.

SZ: Das machst du immer selber, oder?

SK: Ja, das gehört mit dazu. Die Arbeit ist damit auch erst abgeschlossen. In den meisten Fällen zumindest bedarf es einer Rahmung, die dann auch Teil des Bildes ist.

SZ: Scannst du es dann ein oder fotografierst du es ab?

SK: Fürs Plotten? Scannen.

SZ: Da verändern sich dann meistens auch die Farben, oder?

SK: Ja, das ist mir egal. Das ist auch ein Prozess, den ich zulasse, auf den ich mich einlasse. Ich verändere im nachhinein sowieso die Farben, da ich einen sehr aggressiven Lack verwende, auf Lösungsmittelbasis, der nicht für Papier geeignet ist. Aber ich brauche den Lack.

SZ: Was heißt das dann fürs Papier? Fängt der Lack an das Papier zu zerstören?

AL: Ich finde, er verstärkt eher die Farben und hebt sie hervor.

SK: Er verstärkt es noch, aber wenn ich Pech habe funktioniert es auch nicht, wenn zum Beispiel die Farben verlaufen. Das geht natürlich nicht.

AL: ... und die Materialität wird ebenfalls hervorgehoben und verändert. Es wirkt überhaupt nicht mehr wie Papier, sondern eher wie Folie.

SZ: Wie dick wird das?

SK: Mit Holzplatte ein halber Zentimeter. Da unterschiedliche Materialien in der Collage aufeinander treffen und der Lack darüber gegeben wird, verändern sich die Teile verschieden, aber dadurch wird es auch zu Einem. Das stellt dann einen abschließenden Moment dar. Es wird zu einer Fläche durch den „Überfilm“.

AL: Diese Arbeit wird erst „flach“ im Augenblick des Festhaltens durch den Kopiervorgang. Es entsteht ein performativer Moment des Objektes, da du eigentlich zwei Papierstreifen auf der Kopierplatte aneinanderhältst, an dem Kontaktpunkt der beiden von der Platte abhebst und dadurch einen Abstand zu dieser herstellst. Dieser Vorgang wird als solcher nicht mittransferiert in der Kopie. Das, was letztendlich ausgestellt wird, ist dann nicht mehr das Grundmaterial, aus dem es entstanden ist. Das Ursprungsmaterial ist in dem präsentierten Material ja nicht zu sehen. Es ist nur noch ein Synonym. Es ist bereits eine Transformation des plastischen Moments oder des Objektes. Es wird umgewandelt in ein zweidimensionales Abbild und wird dann nochmals verändert und wieder in ein dreidimensionales Objekt zurückgeführt.

SK: Genau. Es ist zwar immer noch irgendwie flach, aber es spielt eben damit. Prinzipiell finde ich die Collage, oder eigentlich jedes Abbild, fast jedes, außer es wird projiziert, dreidimensional. Es ist ja immer dreidimensional, durch seinen Träger. Das Material hat an sich schon eine Dreidimensionalität, und je deutlicher ich das mache mit dem Material, desto „dreidimensionaler“ wird es natürlich. Aber gerade durch den Lack macht es den Anschein, dass es flach ist.

AL: Es wird somit eher visualisiert und spielt mit den Brüchen zwischen einer zweidimensionalen und einer dreidimensionalen Ebene. Ich finde aber, gerade durch den Lack wird es verstärkt dreidimensional, also gerade bei Papier oder auch bei Stoff, den du ja auch aufspannst, zum Beispiel in den Werken mit den Nadelstreifen. Wenn man Stoff aus der Nähe anschaut, wird er durch seine Eigenstruktur dreidimensional, eher, als wenn man Papier betrachtet. Zum einen wird durch die Lackierung die Wirkung aber so flach, dass man ihn als Stoff gar nicht mehr als solchen wahrnimmt, sondern eher als Folie oder flaches Moment. Zum anderen wird er dicker durch den Lack – er wird sozusagen zu einer plastischen, starren Platte. Was ich auch ganz spannend finde in Verbindung mit deinem Arbeiten, Sira. Wenn man das im Feld der Fotografie durchdenkt, die von einem dreidimensionalen Objekt ausgeht und es in die Fläche, in ein zweidimensionales Abbild verwandelt. Das wird dann wiederum durch die Neigung in deinen Dreiviertelportraits aufgehoben und gleichzeitig durch seine Überbelichtung wieder in eine Flächigkeit gezwungen. Du spielst somit auch mit Objekthaftigkeit und Flächigkeit.

SZ: Stimmt, auch durch die zwei verschiedenen Ausrahmungen. Bei den gerahmten Photographien in Glas gibt es einen haptischen Unterschied im Gegensatz zu den großen Plots. Die Plakate, die direkt an die Wand genagelt werden, verschmelzen mit der Wand und werden ganz flach. Der tiefe Rahmen, mit dem Abstand, erzeugt eher ein Eintauchen. Bei den Plakaten steht man davor und der weiße Rand drum herum verbindet sich mit der Wand.

AL: Wobei, auch wenn du das direkt auf die Wand nagelst, sieht man ja trotzdem den Rand. Es ist ja dennoch ein minimaler Schatten da.

SZ: Stimmt.

AL: Also könnte man sagen, dass du auch mit einem Moment der Auflösung spielst, einem Schwebezustand, aber gleichzeitig auch einem Verschmelzen. Es entsteht eine Unsicherheit, wo der Rahmen aufhört und wo er beginnt. Ähnlich dem, was Sebastian in seinen Arbeiten versucht mittels der „Doppelrahmung“. Bei dem die Arbeit ebenfalls schwebt und der Betrachtende nicht klar definieren kann, ob die Leerstelle als solche eine Rolle in der Arbeit spielt oder nicht. Das wäre bei euch beiden eine Gemeinsamkeit.

SK: Bei mir ist der Rahmen wichtig, da er das Werk als solches definiert.

AL: Aber denkst du nicht, dass die „Rahmenfrage“ erst recht in den Vordergrund gerückt wird durch die Hinzufügung einer Leerstelle? Bei Sira gewinnt der Betrachtende den Eindruck, dass es eher keine Rolle in der Arbeit der Künstlerin spielt, bzw. der Rahmen kein Bedeutungselement an sich ist.

SZ: Aber ich setze schon absichtlich einen Rahmen um die einzelnen Bilder. Ich hätte auch eine lange Leiste machen können und sie alle aneinanderreihen können.

SI: Ich glaube, die Entscheidung des Randes ist bei uns beiden sehr wichtig. Nur dass sie umgekehrte Momente verstärkt. In meinem Fall wird es durch den Rahmen verstärkt und in Siras Fall wird es durch sein Auflösen auf der Wand präsentiert. Indem die Plots eine weiße Umrahmung haben und direkt in die Wand übergehen. Das passt auch ganz gut zum Titel der Ausstellung: *Uninvisible*. Durch etwas anscheinend Nicht- Vorhandenes etwas zu verdeutlichen und das hervorzuheben. Bei mir werden Sachen gezeigt, die sichtbar werden, indem sie nicht gezeigt werden, das heißt durch Leerstellen. In Siras Fall, dass die Menschen nicht gezeigt werden und in meiner Arbeit wird das Material so verändert, oder der Prozess wird so verändert, dass ich nicht mehr das Material an sich zur Schau stelle, sondern etwas Anderes, was überbleibt, so dass die Konzentration sich zu einem anderen Punkt wendet.

SZ: Meine Arbeiten sind ja absichtlich an einer Plakatform orientiert. Das ist bei diesen Plots ganz wichtig, dass sie eben nicht auf einem Highgloss-Fotopapier gedruckt sind, sondern auf einem matten Plakatpapier.

AL: Was ist da jetzt der Unterschied?

SZ: Das ist nicht so fein wie bei Fotopapier. Zum Beispiel Schwarz geht viel schneller unter. Bei den ausgestellten Arbeiten wird an manchen Stellen das Schwarz fast zu Flecken. Das wäre zum Beispiel ein Unterschied zum Fotopapier. Von der Ästhetik her sind die Fotos eigentlich einer Fashion-Fotografie sehr ähnlich. Wenn sie auf einem Glosspapier wären, würden die Bilder zu etwas ganz anderem werden als dem, was sie jetzt sind. Wenn du ganz nah schaust, kannst du noch die Plotter Streifen sehen. Es ist nicht perfekt gedruckt. Das ist aber konzeptuell mitbedacht. Die Ursprungsidee wurde von einem Plakat inspiriert. Durch das Verwenden der angesprochenen Technik kann wieder die Referenz zur Ursprungsidee zurückbezogen werden.

AL: An diesem Punkt wäre interessant, welches Ausgangsmaterial ihr verwendet. Beziehungsweise, wie ihr eure Thematiken entwickelt. Sebastian findet Materialien, die er in den Strukturen, in der Form und auch gerade in ihrer Materialität verändert...

SK: ...und auch in ihrer Zeit. Ich versuche sie in vielen Fällen optisch so zu verändern, dass es nicht mehr erkenntlich ist, dass sie alt sind, eben auch durch das Versiegeln. Ich setze auch eine Zäsur, in dem ich einen Schnitt hindurch mache – so wird undeutlich, woher die Materialien kommen.

AL: Du setzt eigentlich in allen Ebenen eine neue Thematik. Du kontextualisierst sie neu, zum Beispiel durch eine neue Form. Du als Eingreifender bildest damit den zeitgenössischen Faktor. Du veränderst ihre Textur durch den Lack oder behandelst sie mit anderen Materialien.

SK: Vor allem im Bezug zueinander. Der so nicht gegeben wäre.

AL: Im Vergleich: Bei Sira findet man ebenfalls eine Art *found footage*. Sie geht von einer vorgefundenen Thematik aus – in diesem Fall von einem Armeepublikum, das sie gesehen hat und das zu einer Bildidee führt. Aber die Arbeit spielt sich dennoch auf einer anderen Ebene ab, da hier von vorgefundenen Bildsprachen ausgegangen wird, die dann durch das Mittel der Fotografie verarbeitet, bearbeitet und neu kontextualisiert werden.

SZ: Richtig.

AL: Arbeitest du eigentlich analog oder digital?

SZ: Digital.

AL: Ok, denn ich bin von einem indexikalischen Moment ausgegangen. Beim Analogen, bei dem sich im technischen Sinne das Licht auf den Film einschreibt, hätte man eine Parallele zur Zeit – die sozusagen festgehalten, transferiert und dann wieder im nachhinein erst neu verarbeitet wird durch Photoshop usw. Vom indexikalischen Moment ausgehend, könnte man jetzt beim Digitalen auf das Material schließen – ähnlich wie bei Sebastian. Das Material als Körper, der im Digitalen neudefiniert und umgerechnet wird in Schrift, also in Einzelpixel, zerschnitten, neu kontextualisiert und neu zusammengesetzt. Somit wäre ein noch stärkerer Bezug zwischen euren Arbeiten, als es bei der analogen Fotografie der Fall wäre. Eine weitere Verbindung zwischen euch könnte auch in der Thematik des Lichts vorhanden sein. Was ich auch ganz spannend finde, dass du dich damit gerade beschäftigst.

SK: Ich habe bewusst diese Arbeit ausgesucht wegen der Kombination mit der Fotoarbeit, da mir, ehrlich gesagt, am Anfang gar nicht so bewusst war, dass das auch eine Art Fotografie ist. Ich habe einen Kopierer verwendet, um eine räumliche Biegung eines Papiers auf ein anderes flaches Papier zu collagieren mittels eines Farbverlaufs. Dabei halte ich das Nichtlicht in Schwarz fest.

AL: Nichtlicht würde ich nicht sagen. Es ist auch Licht, das aber nicht gebrochen und auf die Sensoren des Kopierers wieder zurückreflektiert wird.

SK: Wichtig ist für mich, dass es in zwei Fällen mit Papier collagiert wird. Mir ist ja das Wort Collage sehr wichtig. Ich collagiere das Papier, das ich in den Kopierer halte, indem ich es über einen Abstand und durch den entstandenen Farbverlauf zusammenfüge – das wäre schon mal die erste Collage, und die zweite ist die scharfe Grenze, die entsteht. Dort wo nichts aufliegt und eine schwarze Fläche im Druck entsteht.

AL: Was beides interessant ist, weil ihr beide nicht mit natürlichem Licht arbeitet, sondern mit elektrischem Licht.

SZ: Bei Sebastian gibt der Kopierer unheimlich viel Licht ab, um das Aufgelegte erfassen zu können. Wenn man in einen Kopierer hineinschaut, erblindet man fast. Bei den Fotos, die ich gemacht habe, war der Blitz auf den höchsten Level eingestellt. Bei mir entsteht dadurch aber genau der Gegensatz. Bei dir wird es Schwarz, wenn kein Widerstand da ist, und bei mir wird es Weiß. Man könnte es als Positiv und Negativ sehen.

SK: Eigentlich ist es aber kein einheitliches Schwarz. Das habe ich vorher falsch gesagt. Es ist eher eine Art Struktur, die noch einmal sichtbarer wird, wenn ich sie vergrößere. Es entstehen Streifen durch den Kopierer. Was wieder einem Nadelstreifen entspricht, den ich suche, um ihn für die Collage zu verwenden. Ich suche Nadelstreifenstoffe oder vergilbte Papiere, die einen Verlauf haben und zerschneide die dann.

SZ: Das hast du da ja auch. Die Passage im unteren Teil des Bildes ist etwas heller als weiter oben. Du hast auch das Gestreifte.

SK: Genau, Das meinte ich. Das sind die Streifen vom Laserdrucker des Kopierers. Das ist in dem Fall wieder ein „Nadelstreifeneffekt“.

SZ: Was ja witzig ist, da ich in meiner Arbeit auch einen Nadelstreifen drin habe. Durch den vollflächigen Druck entstehen auch Druckerstreifen. Aber das ist auch gewollt – eben gerade um diesen „Fashion-Highgloss-Effekt“ zu brechen. Wenn ich das Material wieder verändere, so wie du, hat es ja auch eine andere Bedeutung.

SK: Ich bin sehr stark gefangen im Prozess und das wird auch deutlich.

SZ: Dieser ist bei mir auch sehr wichtig. Ich stolpere zum Beispiel über ein Plakat, das mich extrem

irritiert. Auf diesem ist ein Soldat in seiner Uniform zu sehen, mega- aufgeblasen und starrt mich in einer S-Bahn an. Es steht „Join the Army“ da und du fragst dich wer bist du? Bist du ein Platzhalter, ein Model, bist du noch am Leben oder bist du tot. Bist du überhaupt ein Soldat? Ein oder anderthalb Jahre später stolpere ich über diese fotografische Technik mit dem Überbelichten und dann verbinden sich solche Dinge – wie in dieser Arbeit. Ein Prozess, genauso wie der Aufbau des Plakates. Es ist nicht nur eine bloße Aneinanderreihung von 60 Einzelfotos, sondern es ist inspiriert von Memorials. Memorials, wo zum Beispiel die ganzen Fotos von verstorbenen Soldaten aufgehängt sind oder von den Leuten, die während des Angriffs auf das World Trade Center gestorben sind. Der Moment, vor einem Memorial zu stehen, einer Gedenkwall, dieser Moment des Stillehaltens, in sich zu gehen, zu gedenken – der war mir wichtig. Es sind so viele Nuancen, die ich in dieser Arbeit versuche zu transferieren, was nicht immer einfach ist. Es ist bei mir vieles konzeptuell, was bei Sebastian viel mehr in den Arbeitsschritten abläuft und natürlich auch konzeptuell ist. Aber bei mir sind es vielleicht noch stärker die Gedankenschritte, die mich zum Werk führen.

AL: Bei Sebastians Arbeiten ist auch interessant, dass bewusst mit dem „Schatten“ (also dem Negativ davon) gearbeitet wird. Das ungebrochene Licht wird in Szene gesetzt und als Gestaltungselement genutzt. Es erinnert mich stark an Moholy-Nagy, der den Schatten in seine Lichtplastiken einbaute, bei denen der Schatten als Teil des Kunstwerks steht. Diesen forciert auch du in deiner Arbeit. Du könntest ihn auch abdecken oder den Deckel des Kopierers schließen (SK: genau). Er schreibt sich somit in das Papier ein, und Sira hat den Schatten in der Kleidung. Oder anders: du leuchtest den Schatten fast ganz aus.

SZ: Nicht wirklich, ich habe ihn schon absichtlich erzeugt. Hätte ich keinen Schatten, wäre es komplett flach.

SK: Bei dir bleibt Licht in Form von Schatten sichtbar, zum Beispiel beim Kragen, der auf der Rückseite noch sichtbar macht, dass ein Mensch da ist, aber durch die Reflexion vom Hals eine Leerstelle erzeugt und das ist eine Form von Schatten, der durch das Nicht-Sichtbare zurückbleibt.

SZ: Genau.

AL: Sebastian macht die Leerstelle sichtbar und Sira erzeugt eine künstliche Leerstelle.

SK: Ich glaube, das ist sehr ähnlich. Ich stelle relativ häufig die Frage wie bei der Rahmung: ob es Rahmen oder Bild ist, oder ob der Abstand zwischen Rahmen und Bild eine Leerstelle ist oder schon Teil vom Bild. So stelle ich durch die Formensprache auch die Frage, ob das ein Schatten ist oder ein Teil des Werks.

AL: Sira, du hast erzählt, dass du die Tattoos, die in der Arbeit mit den 60 Portraits pro Blatt zu sehen sind, auch als Kleidung ansiehst oder als Einschreibung von Persönlichkeit.

SZ: Ja, da sie in eine Art von Uniformität oder Gruppenzugehörigkeit hineinfallen, die man bewusst oder unbewusst pflegt. Alle anderen Überbleibsel von den Armen habe ich wegretuschiert, nur das, was von den Tattoos übriggeblieben ist, was in Wirklichkeit nur Fragmente sind, habe ich absichtlich gelassen.

AL: Für dich ist ein Tattoo damit kein individueller Ausdruck von „ich will herausstechen“, sondern du siehst ein Tattoo als eine Uniformierung und eigentlich als eine Form der Entindividualisierung?

SK: Vor allem in der Gesamtmasse, oder? Du sprichst von diesem Moment, wo man vor einem Memorial steht, mit dem Eindruck von hunderten Portraits, die jedes einzeln für sich Individuen darstellen und im gleichen Moment in der Masse eine Uniform. Das hebt sich auf und man sieht nur mehr die Uniform. So wie du hier ja auch die verschiedenen Menschen mit verschiedenen Tattoos zeigt, die aber in Gegenüberstellung zueinander wieder zu einer Uniform werden.

SZ: Ich weiß schon, dass es schwierig ist, das zu sehen. Zum Beispiel bei jedem Frauen/Männer-Plot ist nur jeweils eine Person mit einem Tattoo drinnen, aber nach meiner Beobachtung ist es fast

untypisch, kein Tattoo zu haben. Es geht auch nicht um das Tattoo selbst, nicht um das Symbol oder die Schrift, sondern darum, dass du deinen Körper modifizierst. Diese Modifikation ist auch, wenn man es kulturell betrachtet, ein Zeichen einer Gruppe, eines Stammes, und ähnlichem.

AL: Sozusagen geht es nicht um das einzelne Motiv, ein Tattoo als *das* individuelle Erkennungsmerkmal zu sehen, sondern es geht um die Thematik der Tätowierung als solche. Jetzt ist es von der Masse so überschwemmt, dass eher die herausstechen, die keines haben.

SZ: So ist es schon nach meiner Beobachtung.

AL: Was ich interessant finde, weil viele, die es machen, sich von der Masse absetzen wollen.

SZ: Das tun wir auch mit der Kleidung. Der Moment des sich Absetzen-Wollens funktioniert nicht mehr; immer etwas Neues zu erfinden in der Welt, in der wir leben, das gibt es nicht mehr. Ich kann glauben es ist neu, habe es aber vielleicht irgendwo mal gesehen und kopiere etwas unbewusst, was mir in dem Moment nicht klar ist. Deshalb meine ich, wir können uns alle individuelle Akzente setzen, mit der Kleidung die wir tragen, oder mit dem, was der Schriftzug meines Tattoos sagt, aber alles in allem ist es wieder etwas, womit du kategorisiert werden kannst.

AL: Der einzelne Mensch, egal wie er sich kleidet, wie er sich definiert, ist aus geschichtlicher Sicht immer auf etwas bezogen, bewusst oder unbewusst, und dadurch immer einschreibbar in Mechanismen. Du versuchst in deiner Arbeit diese Mechanismen aufzuzeigen.

SZ: Ich versuche mich auch nicht davon abzuheben, ich bin auch Teil dessen. Es ist Teil meiner Beobachtung und Bewusstmachung, indem ich z.B. Militärreferenzen in der Kleidung gesucht habe, um das noch einmal hervorzuheben. Diese Uniform, weil Uniform immer gleichgesetzt ist mit Militär, Krieg, Feind, Freund. Es fallen dir plötzlich diese Dinge auf, du siehst plötzlich überall das Gleiche. Du denkst dir: wir tragen so vieles, was eigentlich die Referenz zu einem kriegerischen Moment hat, zu extrem viel Gewalt. Ich frage mich, was das mit uns macht. Warum ziehst du eine Bomberjacke an, macht dich das stärker? Das geht über zur Frage des Kostüms. Was bedeutet das? Was macht das mit dir als Träger? Wie weit verändert dich Kleidung?

AL: Wobei man sagen kann, dass die Formensprache definiert wird durch den Träger. Du sprichst die Frage an, inwieweit wir Definitionen übernehmen, sie hinnehmen und damit auch leben oder sie für uns nutzen. Also typisches Schema: Kleider machen Leute?

SZ: Genau. Ich zitiere aus einem Buch von Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur*: „*Was Dinge kulturell sind, wird ihnen übergeworfen, wie ein Kleid, das den Dingen allmählich gleichsam anwächst.*“

AL: Was du ja dann brichst, Sebastian.

SK: Ja stimmt. Ich versuche das nicht zwingend zu erkennen, aber ich stelle das auch in Frage, was ich tue ... dass ich Dinge aus ihrem kulturellen Kontext rausnehme.

AL: Das ist doch auch mit der Schuhwichse passiert. Was mich auch interessiert: warum – auch mit dem Lack, der nicht für Papier gemacht ist – du diese Mittel als Materialien einbringst. Dinge aus dem täglichen Leben, die du ihrer Nutzbarkeit entnimmst und dadurch ihre Funktion aufhebst beziehungsweise umänderst, wie du das ja auch mit dem Material machst, das du vorfindest. Was ich hier spannend finde: du könntest ja auch mit Naturmaterialien arbeiten, aber du nutzt industriell genutzte oder hergestellte Materialien. Hat das eine Bedeutung für dich?

SK: Bewusst gewählt, dass es industriell gefärbte Sachen sind? Ich glaube, industriell gefertigte Sachen haben oft eine bestimmte Ästhetik. So was wie Nadelstreifen zum Beispiel hat in den meisten Fällen eine exaktere Wiederholung an Linien, weil es maschinell hergestellt wurde. Ich suche so

etwas und verändere es, damit es von mir individualisiert wird. Sei es in der Kombination oder in der Veränderung des Materials durch Form und Farbe.

AL: Was sich ja in der Quintessenz bei der Kopierarbeit widerspiegelt, weil dieses Herstellungsverfahren mechanisch ist. Du bindest dann das Zufallsprinzip und einen händischen Moment ein, indem du das Papier hältst und die Klappe offen lässt, wodurch das Licht so oder so einfallen kann.

SK: Ich glaube, viel vom ursprünglichen Zugang im Entstehungsprozess kommt von einer künstlerischen Technik. Beim Holzdruck zum Beispiel wollte ich eine Technik finden, die mir liegt, aus persönlichen Gründen, weil ich Holz mag. Ich eigne mir Techniken an und setze sie auf meine Art und Weise um, versuche aber im selben Moment dann wieder eine Handschrift rauszunehmen.

AL: Raus oder rein zu setzen?

SK: Natürlich mache ich die Kunst selber und es kommt meine Handschrift rein, aber ich glaube, meine Abstraktion kommt von der Technik. Vom Holzschnitt, aber ich habe das Holz in dem Fall nicht bearbeitet, sondern es nur abgedruckt und dann kamen gerade Linien „ohne Form“ raus. Ohne eine Form, die von mir bestimmt wäre. Es ist viel Zufall dabei, weil ich Holz nehme, das ich finde, das schon so fertig ist.

AL: Das Holz ist aber auch schon industriell bearbeitet.

SK: Stimmt.

SZ: Das heißt, du nimmst doch die Autorschaft des industriell Vorgefertigten wieder weg, oder nicht? Die Handschrift der Maschine versuchst du wieder zu entfremden, wieder zu entfernen.

AL: Oder du arbeitest eher damit.

SK: Ich arbeite damit, aber ich mache schon etwas Eigenes daraus.

SZ: Das bleibt dem Zufall überlassen, was wirklich vom Vorgefertigten übrigbleibt.

SK: Es ist beides, vor allem schon eine Weiterentwicklung, wo ich mich entschieße nicht nur das Material so zu nehmen als Readymade, oder einen Abdruck, sondern es zu bearbeiten, und das passiert, sowohl beim Holzschnitt mit dem Schnitzeisen oder mit der Säge, als auch bei der Papiercollage immer mit einer Zäsur. In meiner Arbeit ist die Zäsur eigentlich immer eine gerade Linie, ein Trennschnitt – der die Zeit schneidet, glaube ich. Das ist schon eine bewusste Entscheidung, einerseits ästhetisch, was überbleibt, andererseits ist der Zufall immer nur so weit gegeben wie es meine Auswahl zulässt, wie bei einem Readymade. Es entstehen nicht nur Kunstwerke in meinem Beisein, sondern ich suche das Material aus, welcher Formensprache ich mich bediene, wie ich es kombiniere.

SZ: Das ist doch auch deine Autorschaft. Der Versuch, seine eigene Autorschaft zu negieren, ist meiner Ansicht nach fast nicht möglich. Speziell als bildender Künstler.

SK: Das ist auch nicht der Drang, dem ich folge, mich dem zu entziehen.

AL: Lustig, dass wir auf diesen Punkt kommen. Ich habe das Problem der Autorschaft auch schon länger im Kopf. Es gibt einen Text von Roland Barthes, *Der Tod des Autors*. Obwohl der Text sich auf Literaturwissenschaften bezieht, kann man das auch auf die Kunst übersetzen. Seiner Ansicht nach hat der Autor eine viel geringere Rolle, als man annimmt. Der Autor wird stärker als Lesender gesehen, und die Sprache ist etwas Vorgefertigtes, von Generationen über Generationen weitergegeben, das sich immer wieder reproduziert. Beim Künstler könnte man es so definieren, dass das Kunstwerk als solches nicht mehr alleinstehend existiert, sondern immer wieder als Reproduktion

von Dingen, die vorher schon vorhanden waren; vielleicht in Neukombinationen, aber nicht mehr als spezifischer Ausdruck einer Autorschaft, als Eigenständiges.

SZ: Die Referenzen, die man nimmt – ob ich alte Soldatenportraits verwende oder auf ein Plakat referiere – ich glaube es ist die Frage, wo man die Grenze des Autors zieht. Gerade bei einem Foto: den Ausschnitt, den ich wähle, wähle ich aus subjektiven Gründen.

AL: Oder man könnte diese Wahl auch als fremdbestimmte Wahl sehen. Die man durch Beeinflussung von außen setzt?

SZ: Interessante Frage.

AN: Sozusagen, der Künstler funktioniert als Teil von einem Ganzen, einer Gesellschaft. Der Künstler ist demnach nicht Autor, sondern Leser.

SZ: Ah ja. Diesen feinen Unterschied finde ich sehr interessant. Es trifft ja eigentlich zu: Es gibt immer eine Referenz; ich habe nicht das Gefühl, etwas neu erfinden zu können.

SK: Andererseits weiß man es ja gar nicht. Aber man hat doch schon den Anspruch, etwas Neues zu schaffen. Die Sprache lebt ja trotzdem. Der Autor mag vielleicht tot sein, aber die Sprache entwickelt sich ja stetig neu.

AL: Aber es sind immer noch die gleichen Vokabeln. Man referiert auf Dinge, die von früher kommen, man entwickelt sie zwar weiter, aber der Grundkern ist nicht von dir geschaffen.

SK: Ich hätte ja unzählige Möglichkeiten, alles zu kombinieren. So weit zu gehen, dass das Auftragen von Farben auf einen Bildträger eine Collage ist.

AL: Was ja auch nichts Neues wäre... jedes Material, das wir verwenden, wurde schon verwendet und die Verarbeitung wurde schon benutzt.

SK: Trotzdem glaube ich, im Sinne der Interpretation erarbeiten sich viele Künstler mit all dem Vorhandenen ein eigenes Vokabular oder eine eigene Bildsprache, auf die sie selbst wieder zurückgreifen, die sie selbst interpretieren und zitieren. Je länger man das macht, um so verständlicher wird eine eigene Bildsprache in sich. Es ist etwas, was ich versuche. Es geht nicht vordergründig darum, etwas Neues zu schaffen.

AL: Ja, das ist eine Neuinterpretation deiner eigenen Sprache, die du versuchst zu bilden.

SK: Ja – wobei, in jeder Arbeit habe ich trotzdem den Anspruch auf Absolutheit, absolute Form, auf absolutes Verhältnis zueinander am Bild, und trotzdem muss es, im Sinne der permanenten Revolution, sobald es fertig ist sofort wieder verworfen werden. Es geht nicht darum, etwas Neues zu schaffen, aber es geht darum, nach vorne zu treiben.

AL: Das ist die Quintessenz, worum es bei dem Ganzen geht. Die Erkenntnis zu haben, auf der einen Seite eine Suche zu forcieren und auf der anderen Seite sich bewusst zu sein, dass man geprägt ist durch sein Umfeld, und dieses zu interpretieren und zu verarbeiten. Das ist die Grundidee, dieses „Bewusst“ werden von „geprägt sein“ durch Formensprache, durch Einflüsse aus der Umwelt. Was man damit macht, ist eine andere Frage. Zu fragen, was heißt „Autor“? Was heißt es, ErschafferIn von etwas zu sein und wie weit ist das möglich? Ist das noch möglich? Was ich als letzten Punkt noch habe, ist die Frage nach dem Material an sich, beziehungsweise die Idee, ob man Material als Metaebene bezeichnen kann – ob ihr es als eine Art von Forschungsmittel versteht. Bei Sebastian könnte man sagen, dass er die originäre Definition von Materialien ablöst und dadurch versteckte ästhetische Elemente von Gebrauchsgegenständen (altes Papier, das du findest)

heraushebt. Er visualisiert das Material also eher auf einer ästhetischen Ebene.

SK: Ja, stimmt schon, das passiert bei mir schon viel auf einer ästhetischen Ebene, ich bin da auch rational. Es kommt trotzdem ein Bild oder eine Skulptur heraus, die ich betrachte und insofern stört mich das nicht, wenn jemand sagt, das ist vielleicht Formalismus. Es klingt vielleicht banal, vielleicht ist es auch banal, das ist aber nicht weiter tragisch, es ist für mich trotzdem Forschung, eine Suche nach etwas. Kunst ist in vielen Momenten Forschung, sie zeigt Dinge auf, visualisiert Dinge und führt zum Nächsten. Und wenn ich in meiner Suche eine Ästhetik bemerke, dass das Auftragen von Schuhcreme auf Papier eine gewisse Oberfläche erzeugt, dann kann ich das wieder mitnehmen und selbst verwenden, dann ist in der Forschung für mich was geglückt.

AL: Wobei dieses forschende Moment keinen „objektiven“ Charakter hat, sondern eine subjektive Umwandlung in der künstlerischen Arbeit ist.

SK: Ich mache mir auch selber Regeln, nach denen ich forsche, die sind sehr absolut und werden in kürzester Zeit auch wieder verworfen, weil ich glaube, wenn man das nicht macht, kann es einen auch nicht nach vorne tragen.

SZ: An dieser Stelle kann man nochmals ganz gut auf Hartmut Böhm zurückgreifen. Er bezieht sich auf eine Geschichte von Franz Kafka, *Die Sorge des Hausvaters*. Da geht's um ein Gespenst, das aber nicht definierbar ist und Kafka versucht es zu beschreiben und widerspricht sich die ganze Zeit. Er kann ihn nicht definieren auf etwas zeitlich-örtliches, und er beschreibt das sehr schön: „Er ist da, er ist wie gesagt ein Zwischen, weder noch und sowohl als auch, ein Geheimnis, das nichts verbirgt, man hat Lust ihn anzusprechen.“ Ich hatte das Gefühl, dass du das mit deinen Materialien hast, ein Begehren nach Aneignung, dem es sich stets wieder entzieht.

SK: Das stimmt schon. Das trifft den Zugang wie ich arbeite, es ist tatsächlich so, ich suche auch nach diesem lustvollen Moment. Diese Suche nach Oberflächenbeschaffenheiten, dem Verändern und Erschaffen von Oberflächen, ist schon etwas sehr Lustvolles. Die Kombination von Materialien, bei der ich versuche, ein stimmiges Verhältnis zu schaffen, zwischen Form, Farbe, Materialität, Oberfläche und Zeit. Dann habe ich auch immer den Anspruch, bei jedem einzelnen Bild, dass es fertig ist, diesen Moment, den man fast immer hat, wenn man Kunst macht, dass man irgendwann davor steht und sagt „jetzt stimmts“; das ist für mich so ein Ausdruck von Absolutheit, den man an seine Kunst stellt, das ist völlig subjektiv, bei jedem Künstler. Das ist absolut keine objektive Wissenschaft. Es ist eher eine Wissenschaft zum Selbstzweck.

SZ: Bei diesem „Absolutheitsmoment“: hast du das auch, den Moment, dass die Arbeit fertig ist, du sie abgeschlossen hast, dass sie an dem Punkt ist, wo sie sein sollte, und im Nachhinein betrachtet kommst du nicht mehr damit klar?

SK: Nein, das hab ich nicht... haha. Ich stehe dann immer so davor und denke mir „bist du deppat“... doch klar kommt das vor, permanent, das ist aber auch, wie es sein soll. Ich finde, man muss die Sachen ruhen lassen. Es gibt den Moment auch umgekehrt. Das finde ich schön am selbstreferentiellen Arbeiten an einer Bildsprache, dass die klarer wird, je mehr man damit arbeitet, dass sich dadurch rückwirkend Dinge erklären, und während man es gemacht hat, war's nur Gebrabbel.

SZ: Kann ich verstehen, ich arbeite weniger mit Bildsprache, als mit Konzeptkonstruktionen, mit Themen, die sich wiederholen. Ich würde mich nie als reine Fotokünstlerin bezeichnen, weil für mich alle Dinge Materialien sind, die ich verwende. Fotografie ist mein Hauptmedium, aber es gibt so viele andere und ich suche immer das, was am besten passt. Ich bewege mich in einem multimedialen Kontext, arbeite mit Videos, Fotos und im Objektbereich. Was aber trotzdem, um auf die Frage zurückzukommen, über die Technik läuft, weil man sich mit einem Handwerk beschäftigt, das einem selber als geeignetes Mittel erscheint, um etwas umzusetzen. Je länger man sich damit beschäftigt, desto mehr beherrscht man diese Technik, desto präziser kommt man auf ein Ergebnis. Mir ist das wichtig, deshalb ein Handwerk zu finden, das direkt zur Umsetzung der Kunst beiträgt. Deshalb ist

die Fotografie mein Hauptmedium, aber ich bezeichne mich nicht als Fotokünstlerin. Weil es mir nicht entspricht.

SK: Aus so einem Moment ist doch auch der Moment des Installativen entstanden, weil es nicht mehr die Trennung zwischen Literatur, Malerei und Bildhauerei gibt. Ich sehe viele Dinge auch als Malerei an, nur dass ich keinen Pinsel verwende, sondern ein Stück Holz. Ich finde diese Trennungen auch nicht mehr wichtig.

AL: Diese Tendenz wird zum Beispiel auch ersichtlich in Benennungen für Universitätsklassen, so wie *transart* an der Universität für Angewandte Kunst in Wien. Die ursprünglich als Skulpturenklasse konzipiert wurde, die als solche aber anscheinend nicht mehr haltbar ist. Ich glaube, dass diese Mischung von Medien, Material und „Funktion“ sich zu unserer zeitgenössischen Formensprache schlechthin entwickelt. Das ist es, was mich auch fasziniert an der russischen Avantgarde: der Moment „ins Leben hineinzugreifen“. Oder am Bauhaus, diese Überlappung von Kunst und Leben – wo es eben nicht mehr um die klassische bildende Kunst ging, sondern darum, dass es sich total auflöst bis hin ins alltägliche Leben hinein. Allein sich zu fragen, was die Aufgabe der Kunst ist: ist das ein elitäres System, wo sich eine Handvoll Menschen gegenseitig begeistern? Oder gibt es diese weitergreifende Funktion der Kunst, eine gesellschaftsverändernde, wie zum Beispiel beim Dadaismus, der genau das forciert hat. Für mich ist Collage oder Montage, egal in welchem Medium, sei es in der Digitalfotografie, im Druck usw. ein Ausdruck unserer zeitgenössischen Gesellschaft. Es ist für mich der Ausdruck unserer Gesellschaft, weil wir als Gesellschaft eine einzige Montage sind. Wir können nicht schachtelförmig übereinander gestellt werden, weil sich langsam alle Begrenzungen aufheben, geographisch bis medial.

SZ: Was modisch wieder lustig ist, weil du sagst, du siehst es nicht als Individualisierung, wenn Leute sich „collagieren“ (tätowieren/Kleidung). Das ist ja auch eine Collage von verschiedenen Dingen, die nicht direkt in Rastern arbeiten, sondern in einer Allgemeinheit eher.

AL: Wo wir wieder da sind, dass wir das Nicht-Sichtbare zeigen... oder das Nicht- Sichtbare nicht *nicht* gezeigt werden kann, sondern es immer mitzudenken gilt. Damit wären wir wieder bei unserer Ausstellung, die genau das durchlebt, was wir jetzt beschrieben haben.