

Erlebter Raum

^D *Woher kam dein Interesse am ortsbezogenen Arbeiten?*

Objektbezogene Bildhauerei mündet immer, auch wenn sie frei im Raum steht und umrundet werden kann, in einer Distanz zum Publikum. Kunstwerke und Betrachter*innen nehmen jeweils ihren eigenen Raum ein, wobei sich diese Räume unvereinbar gegenüberstehen. Aus dieser für mich unbefriedigenden Beobachtung heraus habe ich mein Werk von der objektbezogenen zur raum- und ortsbezogenen Arbeit hin entwickelt.

Was bedeutet Raum für dich, welchen Raumbegriff hast du?

Ich orientiere mich am Begriff des „erlebten Raums“. Er setzt die Anwesenheit der Betrachter*innen voraus und lässt sich nicht aus einer visuellen Distanz entwickeln. Durch die Interaktion des uns „gegebenen“ Körperraums mit seiner Umgebung und das gedankliche Nachvollziehen des Erlebten werden besondere ästhetische Erfahrungen möglich, die sich treffend als „Denken des Körpers, das sich selbst reflektiert“,¹ beschreiben lassen.

Wie gehst du grundsätzlich an ein neues Projekt heran?

Jedes Projekt bedeutet ganz neue Herausforderungen und beginnt immer mit einem Besuch vor Ort. Dabei versuche ich etwas von der Atmosphäre aufzunehmen, analysiere Maße und Proportionen im Raum, vermesse ihn und erstelle eine fotografische Dokumentation. Im Studio arbeite ich an Auf- und Grundrissen und einer theoretischen Recherche. Eine wichtige Rolle spielen auch ganz pragmatische

Aspekte. In der Dominikanerkirche Krems sind zum Beispiel die denkmalgeschützten Wände unantastbar, Nägel oder Bohrungen sind nicht erlaubt. Das bedeutet für meine Planungen etwas anderes als „Du darfst da kein Bild aufhängen“. Wie reagiere ich darauf? Vermeintliche Einschränkungen nutze ich, sie werden zu „Material“.

Du warst als Artist in Residence in Krems. Wie hast du die Stadt und insbesondere die Kunstmeile erlebt, die sich von der Dominikanerkirche in der Altstadt von Krems über die Kunsthalle bis zum Minoritenplatz in Stein zieht?

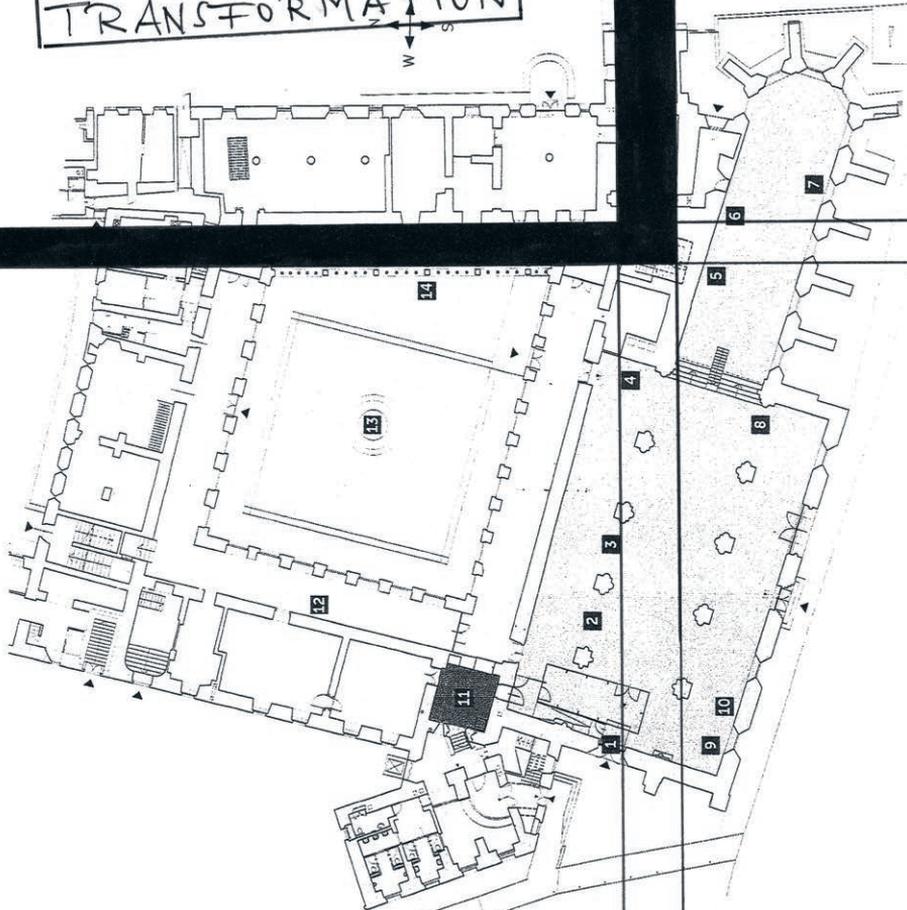
Das Viertel mit den Studios von AIR – ARTIST IN RESIDENCE Niederösterreich, den Museen, der Kunsthalle, dem Campus und der Justizanstalt Stein ist eine Welt für sich, wobei die vom Gefängnis ausgehende Atmosphäre bisweilen beklemmend sein kann. Ich habe diese Umgebung aber geschätzt, ich konnte dort sehr konzentriert arbeiten. Die abendlichen Ausflüge durch Stein, hinauf in die Weinberge und in das Hinterland von Krems waren immer großartig. Mein Projekt zieht tatsächlich eine inhaltliche Linie von der Dominikanerkirche über die Mariensäule auf dem Körnermarkt in die Kunsthalle, wobei mich der Aspekt, Krems und Stein miteinander zu verbinden, nur am Rande interessiert hat.

Die Dominikanerkirche ist ein säkularisierter Raum und seit langer Zeit eine Art Mehrzweckhalle. Sie diente als Feuerwehrgarage, Theater, Kino und Museum und wird heute als Ausstellungs- und Veranstaltungsort genutzt. Welchen Eindruck hattest du, als du sie das erste Mal betreten hast?

Zuerst war da die wohltuende Kühle, in dem extremen Sommer 2018, dann hörte ich gregorianische Choräle vom Band, die aus dem Kreuzgang, Teil des museumkrems, in die Kirche schallten. Ich fand das irritierend. In der Dominikanerkirche selbst lief gerade die Sommerausstellung der Kunsthalle Krems, und es bedurfte einiger Abstraktion, um von der raumgreifenden Installation Eva Schlegels abzusehen, den Kirchenraum als solchen zu erfassen und sich seiner Wirkung bewusst zu werden. Die gedämpft farbenprächtige, wuchtige Basilika im Kontrast zum lichthellen Chor zu erleben war dann natürlich beeindruckend.

Wie hast du diesen Raum empfunden, seine Qualitäten, seine Schwächen?

TRANSFORMATION



Übersichtplan Dominikanerkirche

1. neugotisches Maßwerfenster (1891)
2. Christus mit wappentragenden Engeln (um 1490)
3. Dominikanerszenen (um 1500)
4. Gozzofresko (gestiftet 1280)
5. Verkündigung (Ende 14. Jh.)
6. gemaltes Doppelgrab (um 1330)
7. Sessionsnische (Anf. 14. Jh.)
8. Hl. Christophorus (Ende 14. Jh.)
9. Hl. Dominikus (um 1260)
10. Deckenmalerei Johann Georg Schmidt (beendet 1736)
11. alte Klosterpforte (um 1250)
12. Fragmente von Heiligenfiguren (um 1370/80)
13. Innenhof: Fensterumrahmungen Leopold Michael Perger (um 1740)
14. Fragmente gotischer Kreuzgang (ursprünglich Ende 13. Jh, rekonstruiert 1970/71)

Ich empfand eine Art Ortlosigkeit und Ambivalenz. Da sind zum einen die Fragmente der Fresken, die auf das frühe 14. Jahrhundert zurückgehen und nur noch Zeugnisse eines „gelebten“ Ortes sind. Zum anderen fehlt im Raum jegliches Mobiliar, es gibt auch keine Skulpturen und Altäre. Aus einem solchen Inventar leiten sich normalerweise, im Zusammenspiel mit der Architektur, die Funktionen eines Kirchenraums ab. Es strukturiert den Raum und lässt eine hierarchische Ordnung entstehen, die eintretenden Besucher*innen einen Platz zuweist. Qualitäten und Schwächen ergeben sich weniger aus der Architektur und ihrer materiellen Erscheinung als vielmehr aus den fehlenden ursprünglichen Funktionen des Kirchenraums.

Welche besonderen Herausforderungen bedeutet eine – hier säkularisierte – sakrale Umgebung?

Unser kollektives Gedächtnis ist anscheinend so konditioniert, dass es nur einer architektonischen Hülle mit ein paar Wandmalereien bedarf, um einen Ort als sakral zu empfinden. Kann man eine verweltlichte Umgebung wie die der ehemaligen Dominikanerkirche noch als sakral bezeichnen? Die Dominikanerkirche Krems hat 1786 durch die Säkularisierung ihre ursprüngliche Funktion verloren. Ich will mit meiner Arbeit so präzise wie möglich auf diese Tatsache und die divergente Geschichte der Nachnutzung verweisen. Das Arbeitsthema meines Projekts stand daher ziemlich schnell fest: „die Kirche, die keine Kirche mehr ist“, und im Umkehrschluss „die Kunsthalle, die keine Kunsthalle mehr ist“.

Wir konnten deine ersten Ideen verfolgen, als du auf Einladung des Architekturnetzwerkes ORTE am Programm AIR – ARTIST IN RESIDENCE Niederösterreich teilgenommen hast. Könntest du deine ersten Gedanken und Schritte zur Rauman eignung rekapitulieren?

Der Begriff der Rauman eignung trifft es sehr gut, und dieser Prozess beginnt bei all meinen Projekten schon beim ersten Termin vor Ort. Das „gedankliche Bauen“ im Raum setzt sofort ein. Im Oberlichtsaal der Kunsthalle Krems war dieser Prozess recht überschaubar, denn solche Räume in Kunsthallen und Museen, die sich am White Cube orientieren, sehen immer irgendwie gleich aus.

Die Dominikanerkirche habe ich versucht leer zu erleben, was jedoch nie möglich war, weil ständig etwas für Veranstaltungen auf- oder abgebaut wurde. Das war erst einmal ein Problem, denn ich habe versucht, mir vorzustellen, wie viel oder wenig an Intervention

ansblenden
Teilräume
autonome Ebene

~~Selbst~~ [das]



notwendig ist, um den Raum mit einer Arbeit zu thematisieren, ihn „in den Griff zu bekommen“. Daraus ergab sich für mich die Frage, was es bedeutet, unbedingt vom Nullpunkt des leeren Kirchenraums ausgehen zu wollen. Oder anders ausgedrückt, warum ist unsere Kultur so sehr darauf bedacht, die leeren, aus Funktion und Produktion gefallenen Räume mit neuen, eigenen Inhalten zu füllen?

Meine Antwort darauf entspricht meinem Verständnis von ortsspezifischem Arbeiten. Ich setze nicht an einem selbstreferenziellen Nullpunkt an, quasi im luftleeren Raum, sondern arbeite mit und an den vorgefundenen Kontexten und Parametern.

Deine Ausstellung findet in drei sehr unterschiedlichen Raumsituationen statt, in der Dominikanerkirche Krems, an der Mariensäule auf dem Körnermarkt und im Oberlichtsaal der Kunsthalle Krems. Wie bist du konzeptionell an dieses Projekt an drei verschiedenen Orten herangegangen?

Ein Entwurfsprozess entwickelt sich bei mir nicht immer linear, er folgt auch dem Prinzip von Versuch und Irrtum. Er ist so umfangreich, dass ich ihn nur stark reduziert wiedergeben kann.

Begonnen habe ich mit Überlegungen zur Dominikanerkirche, weil mir eine künstlerische Setzung „in Opposition“ zu der vorgefundenen Architektur des Kirchenraums als die einfachere Aufgabe erschien. Das stellte sich jedoch als Irrtum heraus, denn meine erprobten Vorgehensweisen aus anderen Projekten, zum Beispiel eine ideale Geometrie in den Grundriss der Kirche einzuschreiben, funktionierten nicht. Die Geschichte der Kirche ist viel zu komplex, als dass sich auf diese Weise eine sinnfällige Arbeit entwickeln ließe.

Aus der Recherche zur Baugeschichte der Dominikanerkirche ergaben sich dann die nötigen Informationen, um die Inhalte meiner Arbeit anders zu definieren. Die Dominikaner haben beim Bau des Klosterkomplexes bestehende Gebäude integriert beziehungsweise an sie „angedockt“. Die Kirche konnte dadurch nicht exakt nach Osten ausgerichtet werden und der Kreuzgang hat eine merkwürdige Trapezform. Aus einer Verlängerung der Achsen des Kreuzgangs und des ältesten Gebäudes des Klosters in die Kirche, also jener Architekturen, die einer idealen Gestalt des Klosterkomplexes „im Weg standen“, haben sich die formalen Grundlagen meiner Arbeit ergeben: die „diagonale Querung“ der Basilika und die „Neuausrichtung“ der Mittelachse des Chors nach Osten.

Auch in der Auseinandersetzung mit dem Oberlichtsaal habe ich zunächst sehr viele Varianten im Grundriss entwickelt, versucht, eine inhaltliche Klammer zur Dominikanerkirche zu finden. Die fand ich zunächst auf formaler Ebene, indem ich die „Neuausrichtung“ des Chors nach Osten auf die Kunsthalle übertrug. Dadurch entstand im Oberlichtsaal eine weiße Raumachse, in deren Mittelpunkt ich eine barocke Skulptur des Erzengels Michael stellte. Im Hintergrund des insgesamt als „Blackbox“ konzipierten Raums schließt eine Textarbeit die Situation ab.

Durch welche Eingriffe verbindest du die drei Raumsituationen?

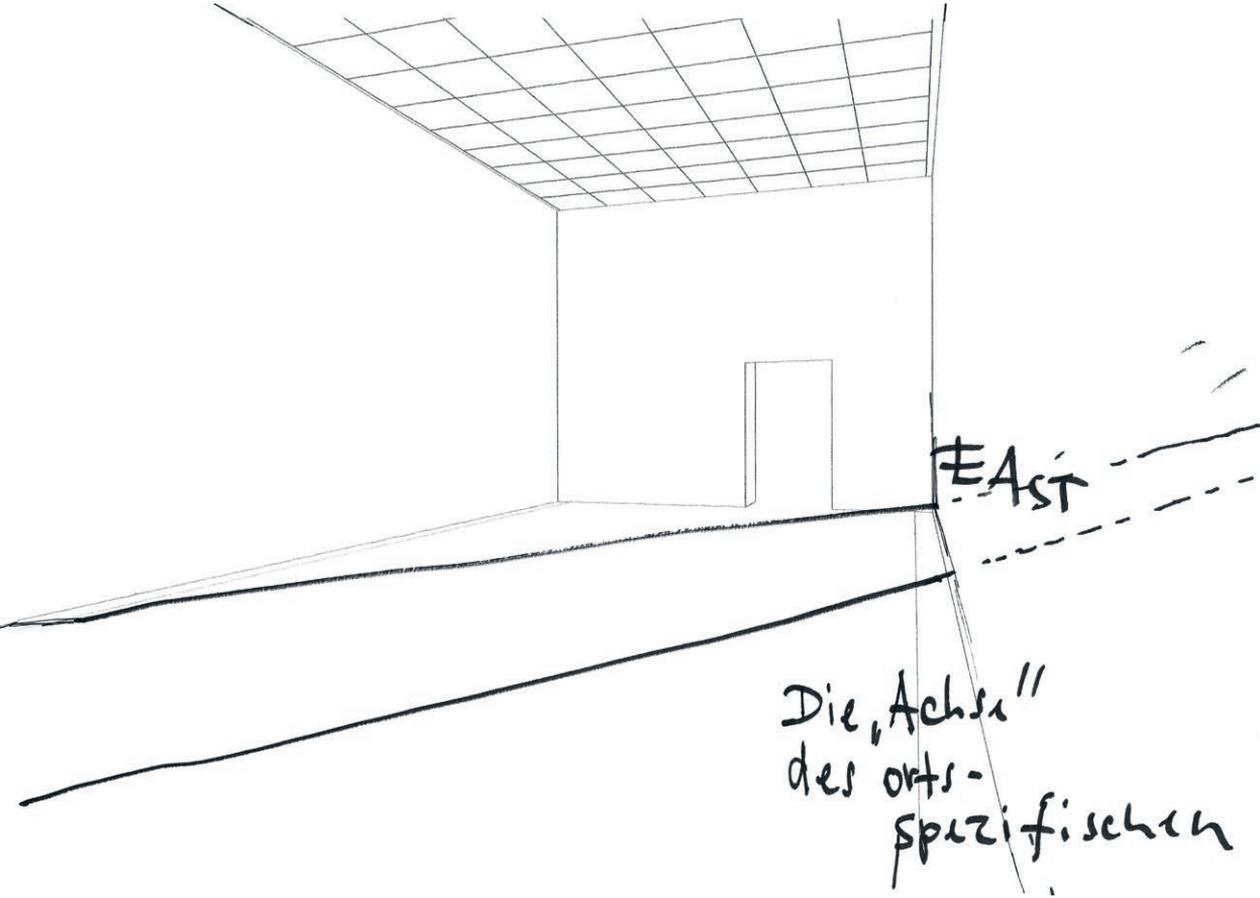
Es gibt zwei Ebenen, auf denen ich eine Verbindung herstelle. Die erste ist architektonisch-raumbezogen und entwickelt sich, wie beschrieben, aus dem Grundriss des Klosterkomplexes. Dessen Achsen und Linien mache ich in der Kirche sichtbar. Das Thema sind hier die Negation der streng axialen Struktur und die inszenierte „Neuausrichtung“ von Architektur.

Die zweite Ebene ist die ikonografisch-inhaltliche. Sie ist eng mit der Mariensäule auf dem Körnermarkt und ihrem Skulpturenensemble von Andreas Krimmer² verbunden. Eine der Originalskulpturen, den heute im museumkremis befindlichen Erzengel Michael³, habe ich im Oberlichtsaal der Kunsthalle aufgestellt. Flankiert wird er von einer überdimensional ausgeplotteten Textarbeit auf einer frei stehenden Ausstellungswand. Sie besteht aus einer alphabetischen Liste aller Substantive in dem Aufsatz „Das Dominikanerkloster. Kirche – Kloster – Kreuzgang“ des Kunsthistorikers Harry Kühnel. Der Text erschien 1971 als Beitrag in dem umfangreichen Ausstellungskatalog *1000 Jahre Kunst in Krems*.⁴

Meine Arbeitsweise lässt sich folglich als eine Verschiebung von formalen und programmatischen Inhalten aus dem Bezugssystem der zeitgenössischen Kunst in das des kirchlichen Kontextes und vice versa beschreiben.

Wie bist du auf den Gedanken gekommen, den Erzengel Michael in die Kunsthalle Krems zu transferieren?

Von euch kam der Hinweis auf historische Fotos aus der Zeit um 1970, als die Kirche noch vom damaligen Stadtmuseum als Ausstellungsraum genutzt wurde. Zu sehen sind darauf eine Reihe von Skulpturen, die jeweils einzeln in den Spitzbogenarkaden aufgestellt waren, darunter Krimmers *Erzengel Michael mit gestürztem Satan*. Im Chor



hingen Malereien, standen Kreuze und Altarfragmente mit Arrangements aus Stühlen davor.

Auf den Fotos, Zeitdokumenten einer Ausstellungspraxis, wirken die Kunstwerke merkwürdig beziehungslos und verloren im Raum, obwohl der Kirchenraum für die durch die Säkularisierung ortlos gewordenen Exponate adäquat zu sein scheint. Angesichts dieser Präsentation stellte ich mir die Frage, wie wir mit den in die Museen verbannten „Kulturgütern“ umgehen und wie wir anders mit ihnen umgehen könnten. Beschränkt sich ihre faktische Existenz auf die von katalogisierten Objekten, oder haben sie ein zeitgenössisches Potenzial, fern von didaktischen Ansprüchen und Themenausstellungen?

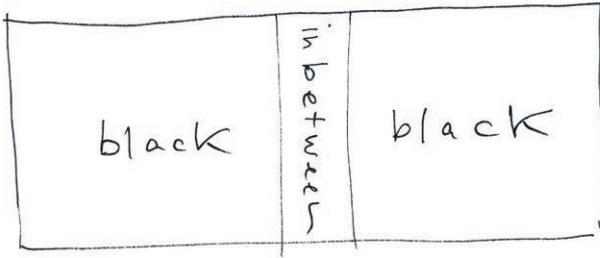
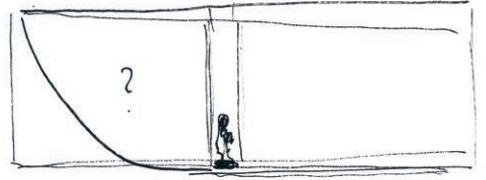
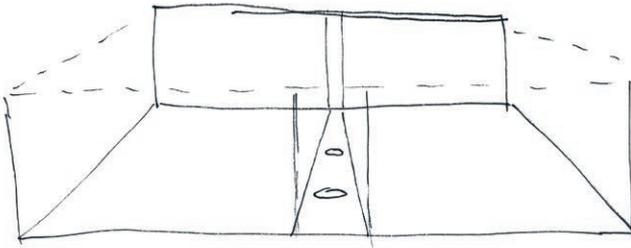
Was bedeutet es für dich, die barocke Skulptur in der Kunsthalle zu zeigen? Wie verortest du sie dort?

Ich inszeniere die Tatsache ihrer Deplatziertheit, denn in der Kunsthalle lässt sie sich nicht verorten. Die bürgerlichen Kunsthallen und Kunstvereine haben ihren Ursprung in der gesellschaftlichen Loslösung von einer religiösen Ordnung. Ihr Selbstverständnis ist eng mit den Idealen der Aufklärung, mit der menschlichen Vernunft und nicht dem Glauben verbunden. Oder lässt sich in ihnen eine Art Kunstglauben verorten?

Dabei ist die „Versetzung“ der Originalskulptur in die Kunsthalle nur ein Aspekt, das „Ausblenden“ ihres Replikats auf dem Sockel der Mariensäule ist der andere. Denn zwischen Original und Kopie gibt es einen ursächlichen Zusammenhang und somit lasse ich das „Double“ auf der Mariensäule in einem schwarzen Kasten verschwinden. Diese Dekonstruktion lässt eine temporäre Fehlstelle in der zur Touristen- und Selfiekulisse mutierten barocken Stadtansicht entstehen. Womit sich auch die Frage nach der Bedeutung und dem Status der in *(B)EAST!* einbezogenen Orte stellt.

Mit dem Versuch, eine barocke Skulptur in einen zeitgenössischen Ausstellungskontext zu setzen, verweise ich auf die Theorien von Robert Morris und Donald Judd. In ihrer Kritik an der europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts analysierten sie eine Unvereinbarkeit der „Räume“ der Betrachter*innen und der Kunstwerke. Die Zeit des Barocks symbolisierte für sie dagegen eine kunstgeschichtliche Epoche, in der es diese Trennung der beiden Räume noch nicht gab.⁵

Was beabsichtigst du mit der Textarbeit im Oberlichtsaal?



Die Textarbeit – die Wortliste – repräsentiert die komprimierte Geschichte des Dominikanerklosters. Dabei ist sie nicht isoliert zu betrachten, denn zwischen ihr und der barocken Skulptur gibt es eine enge konzeptionelle Verbindung, beide entstammen einem kirchen- und kunsthistorischen Kontext. Ihre „Besetzung“ der Kunsthalle geschieht jedoch nicht auf der Grundlage eines kuratorischen Konzepts, sondern sie dienen als Material einer künstlerischen Intervention. Diese Unterscheidung ist wichtig, denn es geht nicht darum, was gezeigt wird, sondern wie es gezeigt wird.

Zwei divergente Strategien kommen dabei zur Anwendung. Einerseits erzeuge ich mit den tief hängenden Teppichbahnen vor der raumgreifenden schwarzen Wandfassung eine dunkle bühnenartige Inszenierung des Gesamtraums. Eine atmosphärische Verdichtung, der sich die Besucher*innen nicht entziehen können. Andererseits ist das „Bild“ dessen, was sich im Raum ereignet, vollkommen offen. Diesen Part übernehmen die Textarbeit und der Erzengel Michael. Dabei gehe ich davon aus, dass die Besucher*innen intuitiv das Deplatziertsein der beiden Elemente erfassen, womit sich in der Rezeption ein weiter Bedeutungsraum öffnen soll.

Welche Funktion weist du der Sprache im Gesamtkontext deiner Arbeit in Krems zu?

Durch die Angabe der Quelle ist der Ausgangstext der Wortliste bekannt, und der Titel der Publikation – *1000 Jahre Kunst in Krems* – gibt Aufschluss über den ursprünglichen Zusammenhang. Dennoch ist die Abfolge von Wörtern, durch den Prozess der Reduktion und Sortierung ihres Kontextes beraubt, vollkommen abstrakt.

Durch diese Abstraktion wird die „Funktionsweise“ von Sprache, hier jedes einzelnen Wortes, deutlich. Wir lesen die Wortliste und „verbildlichen“ sie in unserer Vorstellung oder versuchen, sie zu „verräumlichen“. In umgekehrter Reihenfolge geschieht dies beim Sehen, beim „Lesen“ der Skulptur. Wir machen uns ein Bild, und in Gedanken oder im Gespräch suchen wir nach Worten, die dem Bild entsprechen. Dabei ist vollkommen offen, wo die Betrachter*innen beim Lesen ein- oder aussteigen, an welchen Begriffen sich ihr Denken „verfängt“. Mein Ziel ist es, eine Überlagerung mit den Eindrücken im Gesamtraum herzustellen und damit ein neues Bezugssystem von Betrachter*innen, Skulptur, Sprache und Raum zu etablieren.

Du arbeitest meist mit sehr reduzierten, minimalistischen Eingriffen und Rauminstallationen. Was in Bezug auf den vorgefundenen Raum interessiert dich dabei?

Zumindest die Setzung im Oberlichtsaal würde ich als für meine Verhältnisse wenig reduziert, fast schon barock bezeichnen. Ich dekonstruiere damit den Mythos des White Cube, dessen weiße „Erscheinung“ auch als eine Herleitung aus der Vorstellung von Heiligem verstanden werden kann. Die inhaltliche Aufladung mit der zentralen Figur des Erzengels und die an umgekehrte Gewölbebögen oder Himmelssphären erinnernden Raumkurven lassen eine Art „Super-Space“ entstehen, der dem homogenen und neutralen Impetus dieses Raums – er soll ja die Interaktion zwischen Kunstwerk und Architektur negieren – entgegensteht. Der Oberlichtsaal als überhöhtes Gesamtkunstwerk.

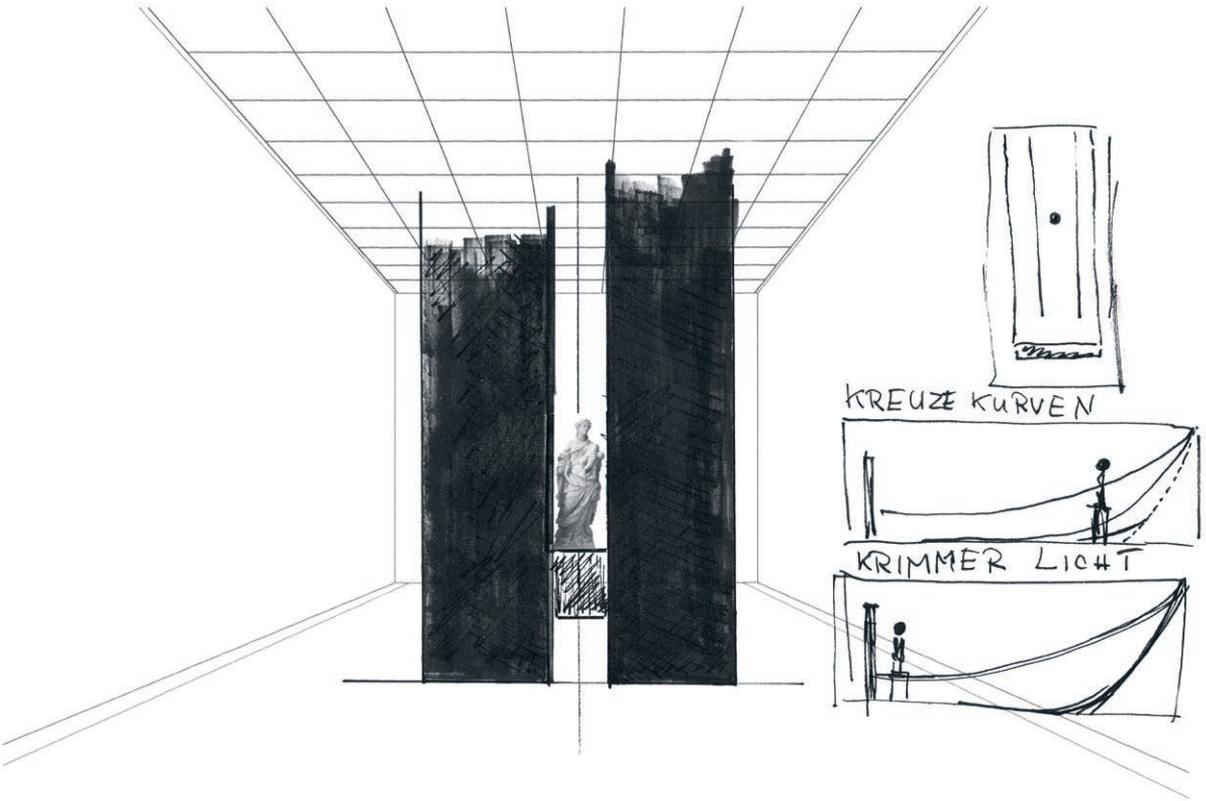
In der Dominikanerkirche gehe ich den entgegengesetzten Weg, sie wird „geerdet“. In ihr steht kein selbstreferenzielles Kunstwerk mehr, stattdessen kommt die Basilika mit ihren Pfeilern in einer Teppichfläche mit offenen, teppichverkleideten Kästen zu stehen. Kirche und „Kunstwerk“ durchdringen sich dergestalt, dass eine begriffliche Trennung der beiden Räume keinen Sinn mehr ergibt.

Schwarz und Weiß sind deine bevorzugten Farben für Eingriffe. Was bewog dich, damit zu arbeiten? Welche grundsätzliche Bedeutung hat Farbe in deinen Rauminstallationen?

Farbe als solche interessiert mich nicht, ich verwende sie funktional und kontextgebunden. So stellte zum Beispiel das durch unterschiedliche Lichtverhältnisse changierende helle Blau in *A Crystal Lives On* für das Treppenhaus des Kunstvereins Hannover eine Verbindung zu Bruno Taut und seiner Thematik des Lichts her.

Durch die Verwendung von Schwarz und Weiß lassen sich Volumen und Proportionen im Raum maximal darstellen. Ihre Kombination bedeutet Kontrast und Reduktion aufs Wesentliche, Licht und Schatten. Konkret verwende ich Schwarz, um „Schnitte“ in Räumen anzulegen, Blickachsen zu bilden oder Teilräume zurücktreten zu lassen.

Wie suchst du die Materialien für ein Projekt aus? Meistens sind es ja Stoffe und Teppiche. Warum arbeitest du in Räumen gerne mit solchen weichen Materialien?



KREUZE KURVEN

KRIMMER LICHT

Mit Teppich als Material verbinde ich keine spezielle Thematik, wie zum Beispiel den Aspekt des häuslichen Einrichtens. Teppich ist in den meisten meiner Projekte lediglich ein Bodenbelag, der den funktionalen Aspekt des Betretens meiner Raumsetzungen deutlich machen soll.

Da das Betreten der Dominikanerkirche und des Oberlichtsaals nur in bereitgestellten Pantoffeln oder in Socken möglich ist, findet jedoch eine Form der Ritualisierung statt. Der Tastsinn, hier der Füße auf dem weichen Teppich, ist ein Bestandteil der Arbeit. Die hängenden Teppichbahnen sorgen für ein haptisches Moment, denn sie können beim Durchschreiten mit den Händen berührt werden. Mit Vorhängen als raumteilendem und raumbegrenzendem Element arbeite ich in dieser Form zum ersten Mal. Eine „feste“ Struktur aus Holzpaneelen oder Trockenbauelementen erschien mir unangebracht und wäre technisch auch nicht möglich gewesen. Der Bühnenmolton wirkt dagegen leicht und ephemer, er führt inhaltlich zum Ursprung des Wortes „Wand“ zurück: Wand gleich Leinwand und Gewand.

Wie bist du auf den Ausstellungstitel (B)EAST! gekommen? Was bedeutet er für das Projekt?

„EAST“ ist der Schlüsselbegriff ortsspezifischen Arbeitens. Die frühchristlichen Kirchen sind nach Osten ausgerichtet, wobei die Orientierung von Bauwerken an den Himmelsrichtungen weltweit viel ältere Ursprünge hat. „BEAST“, als Fokussierung auf das Biest, hebt die Gewichtung des Titels der Skulptur, *Erzengel Michael mit gestürztem Satan*, auf. Das Biest trägt ein menschliches Antlitz – wer oder was ist das eigentlich? Die Kombination der Wörter zu *(B)EAST!* ist für mich Ausdruck einer Ambivalenz, die als sprachlich-bildhafte Erweiterung Einfluss auf die Wahrnehmung der Raumgefüge nehmen soll.

Was ist deine Intention bei der Verhüllung eines Raums? Siehst du sie als Möglichkeit der Neuinterpretation des Raums oder als Raumerweiterung?

„Neuinterpretation“ und „Raumerweiterung“ beschreiben meine Arbeitsweise nur bedingt. Die von mir thematisierten Gebäude bleiben, was sie sind. Vielmehr lege ich ihre Strukturen frei und versuche die präexistente Architektur so zu behandeln, als sei sie kein statisches Gebilde.

A hand-drawn architectural sketch in black ink on a white background. The drawing depicts a structure with three large, dark, draped fabric panels hanging from above. These panels are supported by a network of thin lines, possibly representing ropes or a grid. In the center, there is a rectangular opening or window. Below this opening, there are several dark, vertical and horizontal lines that suggest a frame or a piece of furniture. The overall style is gestural and expressive, with varying line weights and some cross-hatching for shading. The text 'Carpet - Curves' is written in a cursive, handwritten font in the upper right quadrant, and 'tube - space' is written in a similar font in the lower right quadrant.

Carpet - Curves

tube -
space

Die Vorhänge hängen teilweise frei im Raum, weshalb ich nicht von Verhüllung sprechen würde. Die Fresken an den Wänden und Pfeilern der Kirche werden deshalb nur partiell oder temporär – mit der Bewegung der Besucher*innen – ausgeblendet. Ich sehe das als Fortsetzung dessen an, was schon immer in der Kirche geschehen ist. Bei der Barockisierung wurden alte Kapitelle abgeschlagen und durch „zeitgemäße“ ersetzt. Weitere „Modernisierungen“ entfernten die Halbsäulen an den Pfeilern des Mittelschiffs, um Platz für Fresken zu schaffen. Auch im Chor wurden im 19. Jahrhundert Wandpfeiler und Fresken abgeschlagen, um den Einzug eines Schnürbodens für das Theater zu ermöglichen. Im Rahmen der Nachnutzung wurden wiederholt Raumteile abgetrennt. In der Dominikanerkirche fand und findet ein kontinuierliches Überschreiben „alter Inhalte“ statt. Jetzt gibt es die Weinmesse, das Kindertheater, die Lesung, den Weihnachtsmarkt und die zeitgenössische Kunst.

Meine Arbeit reflektiert diese Prozesse, indem sie kunstgeschichtlich relevante Details temporär verschwinden und alte Teilräume durch die Verhängung des Chors und der Seitenschiffe wieder entstehen lässt.

Siehst du dich als Architekt?

Nein, obwohl ich im und am Raum arbeite und er, wie auch in der Architektur, mein Material ist. Auf diese Frage hätte ich in der Vergangenheit übrigens nicht so eindeutig geantwortet. Das hat natürlich mit der künstlerischen Identitätsfindung und mit Grenzüberschreitungen zu tun. Zweckgebundenheit gilt immer noch als ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal von Kunst und Architektur – ästhetische Erbauung versus Funktion. Dies auszuhebeln ist ein wichtiger Aspekt meiner Arbeit.

Was war für dich bei der Arbeit für Krems besonders spannend, was schwierig?

Die Vorbereitung für das Projekt begann bereits im September 2018. Die Planungen für eine so komplexe Arbeit folgen einer Art Spannungsbogen, der dann von der Coronakrise und der dadurch bedingten Verschiebung jäh unterbrochen wurde. Das war schon eine merkwürdige Erfahrung, ich denke, für alle Beteiligten.

Der schwierigste Teil war es, die divergenten Räume zueinander in Beziehung zu setzen. Dabei war der Oberlichtsaal für mich schwieriger – es ist schon so viel über den White Cube gesagt und

darin gearbeitet worden. Da meine Arbeiten am Computer, in Skizzen und an Modellen entstehen, bin ich immer gespannt auf das tatsächliche Resultat. Erst nach der Realisierung verstehe ich die eigene Arbeit mit all ihren Konsequenzen und Konnotationen im Raum.

*Wie werden die Besucher*innen in die Herangehensweise und Umsetzung des Projektes integriert?*

Die Besucher*innen sind die Hauptpersonen in meinen „Raumstücken“. Das ergibt sich daraus, dass der von mir thematisierte architektonische Raum die Eigenschaft hat, sie körperlich zu „umfassen“. Maße und Proportionen in meinen Arbeiten lege ich so an, dass sie sich auf den erlebenden Menschen projizieren lassen und der Entstehungsprozess körperlich-räumlich nachvollziehbar ist. Durch die Nachvollziehbarkeit künstlerischer Entscheidungen, Logik im Raum versus Expressivität, sehe ich meine Arbeit mit der Minimal Art und Konzeptkunst verbunden.

*Wie wichtig ist dir die Bewegung der Besucher*innen im Raum?*

Sie ist konstitutiv für meine Arbeit. Mit den sich körperlich und geistig bewegendenden Besucher*innen entsteht die eigentliche Skulptur. Mein Ziel ist es, den passiven architektonischen Raum durch die Bewegung in ihm zu aktivieren und damit seine Qualitäten zu verändern.

*Wie gehst du mit Informationen für Besucher*innen um? Gibt es erklärende Texte?*

Mit diesem Gespräch gebe ich einen Einblick in mein Denken. Ganz allgemein würde ich sagen, dass die sprachliche Vermittlung von Kunst Grenzen hat. So lässt sich zum Beispiel auf die Frage, wie die Skulptur des Erzengels Michael in der Kunsthalle zu verorten ist, keine abschließende Antwort finden. Einer solchen würde ich mich auch verweigern. Vielmehr richte ich diese und andere Fragen gezielt an die Besucher*innen.

Der Charakter deiner Kunst ist sehr projekt- und zeitbezogen. Am Ende einer Ausstellung bleiben nur fotografische Dokumentationen deiner Arbeit. Wie gehst du damit um?

light

black walls

3
4
EAST.

Section

white carpet

black
carpet



Aus dem temporären Aspekt ergeben sich natürlich einige Probleme. Der Aufwand für meine Arbeiten ist sehr hoch, und bisweilen erscheint es mir unverhältnismäßig, sie nach ein paar Wochen oder Monaten wieder abzubauen. So kommt es auch zur Auswahl der Materialien. Sie müssen leicht und einfach zu handhaben sein, und sowohl Teppiche als auch Vorhänge sollen wiederverwertet werden. Die fotografische Dokumentation ist ebenfalls sehr aufwendig und besitzt eine Art Werkcharakter. Die meisten meiner Projekte fotografiere ich selbst und ich plane auch die Bildabfolgen für die Dokumentation. Dass nur Bilder und Erinnerungen der Zeitzeug*innen bleiben, ist das Wesen meiner Arbeit, ich akzeptiere das.

In welchen Räumlichkeiten würdest du noch gerne ein Projekt verwirklichen und wieso?

Zu Beginn meines künstlerischen Schaffens konnten Räume nicht „leer“ genug sein. Situationen, die sich mit ihrer Ausstattung am Ideal der Moderne orientierten, fand ich besonders spannend. Das hat sich geändert. Gerade in Architekturen mit komplexer Geschichte sehe ich derzeit ein großes Potenzial.

Das Gespräch mit Christian Helwing führten Helene Fehringer, Andreas Hoffer, Magdalena Robson und Florian Steininger.

- 1 Friederike Wappler, „Ein Denken des Körpers, das sich selbst reflektiert, gerät ins Rotieren“, in: Bruce Nauman. *Versuchsanordnungen. Werke 1965–1994*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1998, S. 83–94, hier: S. 91.
- 2 Die Originalskulpturen von Andreas Krimmer, die sich im Archiv des museumkREMS befinden, wurden durch frei modellierte Kopien ersetzt.
- 3 *Erzengel Michael mit gestürztem Satan*, nach 1688, Sandstein, 182 cm hoch. Andreas Krimmer (1665–1735) war ein Hauptmeister der Kremser Barockplastik.
- 4 Harry Kühnel, „Das Dominikanerkloster. Kirche – Kloster – Kreuzgang“, in: *1000 Jahre Kunst in KREMS*, Ausst.-Kat. Dominikanerkloster KREMS, KREMS 1971, S. 133–156.
- 5 Vgl. Arie Hartog, „Erzählende Räume. Christian Helwing: Marcks und das Museum“, in: *Christian Helwing. Marcks und das Museum*, Ausst.-Kat. Gerhard-Marcks-Haus, Bremen 2015, S. 38–46, hier: S. 39.