

Mind Spaces

Sophie Tottie im Gespräch mit Sabine Hornig

ST: *Durchs Fenster* nennt sich Deine neue Ausstellung, wobei das Wort *durchs* in seiner Zweideutigkeit wesentlich für das Verständnis Deiner Arbeit scheint. Kannst Du uns etwas mehr zu Ausstellung und Titel sagen?

SH: Die Ausstellung *Durchs Fenster* konzentriert sich auf die Fotoarbeiten von Schaufenstern, in die man von der Straße aus hineinsieht. Auch auf Durchbrüche. Der Titel nimmt auf, was beim Sehen durchs Fenster passiert, sowie bei der Aktion des Fotografierens. In früheren Installationen, als ich begann mit Fenstern zu arbeiten, ließ ich durchsichtige Bilder, Großdias, in Wände ein, durch die man in den dahinterliegenden Raum sehen konnte.

ST: Es handelt sich dabei – was ich sehr wichtig finde – um integrierte Dias, die nicht an der Wand hängen, sondern buchstäblich in sie eingebaut sind.

SH: Man konnte gleichzeitig den Bildraum und den Ausstellungsraum dahinter sehen. In meiner Ausstellung in der Galerie Barbara Gross 2005 war es ein Bild eines mit einem Vorhang verhangenen Schaufensters, das zwischen zwei Räume in eine Wand eingelassen war, die einen Raum in zwei gleiche Räume unterteilt hat. Erst wurde das Bild wie ein Bild an der Wand wahrgenommen, ehe man bemerkte, dass es in Wahrheit durchsichtig war und man durch es hindurch noch einmal einen Raum sah. Dann konnte man herumgehen und das Bild von der anderen Seite sehen. Dabei sah man den Raum von vorher, einschließlich der Position, die man eingenommen hatte, nur von der anderen Seite. Mich hat in diesen Arbeiten der Wechsel zwischen Raum und Bild interessiert. Der abstrakte Bildraum und der tatsächliche Raum überlagern sich und werden nacheinander gegenseitig in sich hineingezogen, als wenn man den Vorder- oder Hintergrund voneinander trennen und umkehren könnte.

ST: Gewissermaßen reduzierst Du also mehrere Ebenen auf ein Bild oder Werk, sei es drei- oder zweidimensional. In der Ausstellung *Durchs Fenster* geht es um den Fensterrahmen und dessen physische Präsenz in Fotografien, die Du jedoch als Objekt verstehst und dies unterstreichst Du durch die Montage auf Glas. So vereinst Du zwei für Dich entscheidende Aspekte – Körperlichkeit und den Blick ‚durch die Materie, das ‚Hindurchsehen‘ – in einem Kunstwerk.

SH: Alles kommt auf einer Ebene zusammen mit dem Glas. Trotzdem sieht man die verschiedenen Schichten. Wenn der Innenraum fast leer ist, geht das ‚Durch-die-Scheibe-Sehen‘ nur bis zur fotografierten Wand gegenüber, doch darauf liegt eine Spiegelung, die wiederum außerhalb des Raumes liegt und eigentlich hinter der Kamera bzw. dem Betrachter. Also sehen wir voraus und gleichzeitig zurück.

ST: So gesehen ereignen sich unterschiedliche Zeiten, die einander begegnen?

SH: Normalerweise sieht man auf dem Foto die Zeitebene des Fotografen, als dieser das Foto mit dem Auslöser gemacht hat. Die Ebenen hier sind jedoch übereinander, sie sind nicht linear ablesbar, sondern gleichzeitig. Dazu kommt, dass die Kamera die Ebenen, die auf dem Bild sind, gleichzeitig wahrnehmen kann, anders als das Auge. Da man das hintereinander und nicht gleichzeitig wahrnehmen würde, ist das ein künstliches Bild eines Raumes, in dem räumlich und zeitlich Ebenen verschmelzen. Der mehr oder weniger leere Innenraum ist so groß wie der Fensterausschnitt, also freigestellt vom Ort, der ihn umgibt. Im reflektierenden Glas zeigt sich ein Ausschnitt seines Gegenübers, wobei dadurch etwas über den Ort verraten wird. Der Betrachter steht allerdings zwischen diesen Schichten.

ST: Im Blick durch transparente Schichten entsteht ganz logisch eine zeitliche Dimension – während die räumliche unter Umständen bereits vorhanden ist, wie Du sagst, und beide bilden ‚Zwischen-Zeiten‘. Sind dies durchweg Bezüge zu Zukunft und Vergangenheit?

SH: Anstelle des Davor und des Dahinter könnte man auch vorher und nachher sagen.

ST: Offenbar haben wir es mit einer Doppelung zu tun: Durch die Vergangenheit sieht man die Zukunft. Oder vielleicht sehen wir auch eher Vergangenheit und Gegenwart und empfinden dann, gebündelt durch all diese Schichten Deiner Werke, eine Ahnung der Zukunft. Anders gesagt: Indem die Gegenwart vor unseren Augen schwindet, erzählt sie uns von der Vergangenheit, die mit der Umgebung überlagert ist und zugleich auf eine mögliche Zukunft weist. Der Blick durch die verschiedenen Schichten des Kunstwerks enthüllt demnach verschiedene Ebenen der Zeit.

SH: In seinem Buch *Durchsichtige Dinge* spricht Vladimir Nabokov von dem Durchscheinen der Dinge.¹ Trotz der Materialität und Gegenwärtigkeit der Dinge sieht man durch sie hindurch in ihre Vergangenheit, ihren Ursprung.

ST: Ja. Und genau hierin liegt für mich der Schlüssel zu Deinen Bildern, angesichts derer sich mir gar nicht die Frage stellt, ob sie als Installationen, Fotografien, Gemälde oder Skulpturen aufzufassen sind. Mir scheinen sie von so universellem Charakter zu sein, dass sie solche Grenzen überschreiten. Ich finde es außerdem interessant, dass – wie viel Mühe wir auch immer auf die Auflösung von Kategorien verwandt haben – Dir bei der Schöpfung von Bildern offensichtlich Erfahrungen als Bildhauerin höchst hilfreich sind. Auch die Architektur ist niemals das Thema Deiner Bilder, allerdings wohl stets *ein Teil* davon, ablesbar an der Sorgfalt, die Du den Proportionen widmest. Dabei machst Du einen Unterschied zwischen visueller und architektonischer Proportion – was haben wir uns unter der visuellen vorzustellen?

SH: Bei den Fotoarbeiten finde ich es wichtig, dass die Arbeiten gerade groß genug sind, dass sie noch ein Gegenüber als Fenster bilden, obwohl sie stark verkleinert sind. Das geht nur bei einer bestimmten Größe der Gegenstände im Bild. Die Skulpturen verkleinere ich oft so, dass sie so groß sind wie ein Mensch, nicht höher als sein Blick. Das heißt, sie wären als funktionale Räume zu klein. Trotzdem kann man sich gerade noch vorstellen, darin zu stehen. Visuell rücken sie daher entweder in

¹ Vladimir Nabokov (1899-1977) war ein russisch-amerikanischer Schriftsteller. Sein Roman *Transparent Things* erschien 1972 (dt. *Durchsichtige Dinge*, 1980).

eine Distanz oder in die Nähe. Für Merleau-Ponty² ist der Blick nicht vom Körper zu trennen. Das Körperliche bei meinen Fotoarbeiten ist vielleicht, dass sie sich auf den Blick des Betrachters beziehen und das Auge der Kamera relativieren. In den Dia-Arbeiten wird der Blick mit der Bewegung verbunden.

ST: Besonders in *Raum mit großem Fenster*, 2006

SH: Das ist ein freistehendes Objekt mit zwei großen Fenstern. Man passt kaum unter das kleine vorspringende Dach, aber kaum steht jemand in der Nähe, wird er auch schon ins Bild gezogen.

ST: Es ist keine Perspektive mit einem, sondern mit mehreren Standpunkten.

SH: Darauf kommt es an. In einem der neueren Bilder, *Fenster mit Palme*, habe ich zwei Negative mit verschiedenen Standpunkten zusammenmontiert, um diese ‚dezentrale Perspektive‘ zu erreichen. Man sieht quasi von einem Auge zum anderen.

ST: Was sich beim Anblick des Bildes nicht so leicht erschließt. Anfangs glaubt man einfach, das zu sehen, was Du fotografiert hast, um dann zu erkennen, dass es mehr als einen Fluchtpunkt gibt.

SH: Dafür haben wir zwei Augen ...

ST: ... und sind in Bewegung.

Der Gegensatz zum Fluchtpunkt, sagtest Du ist der Schleier. Könntest Du diesen Gedanken weiter ausführen und erläutern, was das mit deiner Arbeit zu tun hat?

SH: In den Arbeiten, die jetzt in der Pinakothek der Moderne ausgestellt sind, gibt es etwas wie eine Grenze in den Bildern, das Auge kommt nicht weiter und wird eher zurückgeworfen, schaut zurück. Es ist die Ebene, an der der Bildraum sich schließt, bzw. der Vorder- mit dem Hintergrund auf eine Ebene gerät. Man vermutet einen Raum dahinter, sieht ihn aber mehr oder weniger vollständig. In meinen Installationen mit Großdias ist das die Ebene, die als fotografierte Schicht das Loch in der Wand schließt, welches dann der Blick in den Raum dahinter wieder durchbricht. Das kann z.B. ein fotografiertes Vorhang, ein Gitter, ein Wald oder die Rückwand eines Raumes sein. Bei den Bildern hingegen ist es die Spiegelung, die die Ebene hinter dem Betrachter vor ihn bringt und den Fluchtpunkt im Bild scheinbar verstellt. Diese visuelle Barrikade ist wie ein virtueller Vorhang – ich finde, es ähnelt dem, was einem beim Prozess des Erinnerns im Weg sein kann, oder aber etwas eröffnet: Nämlich dann, wenn der Vorhang durchlässig wird. Fragmente, die man wie ein Puzzle zu dem Raum zusammensetzt, den man glaubt zu sehen.

ST: Wir führen unser Gespräch hier, bevor die Ausstellung mit der aktuellen Installation Deiner Arbeiten in der Pinakothek der Moderne stattfindet, wobei sich bis zu ihrer endgültigen Einrichtung noch manches ändern kann. Selbst in diesem Stadium fällt mir beim Betrachten des Modells ein bestimmter Tenor auf, der durch die gesamte Ausstellung geht, ein Experimentieren mit der Körperlichkeit von Bildern als Objekten. Hinzu tritt eine Flachheit, die sich besonders in den Schaufenster-

² Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) war ein französischer Philosoph und Phänomenologe.

Stücken bemerkbar macht. So gesehen demonstrieren all Deine Werke auf wundervolle Art, wie man in einem Raum das Unantastbare und Flüchtige bannt und im selben Zug das Physische und Konkrete. Sehr komplex und präzise vereinen sich so Unfassbares und Fassbares in Deinen Arbeiten, sowie in der Beziehung, in die sie untereinander und zu den Räumlichkeiten des Museums treten.

SH: Das Unfassbare und Vergängliche ist in der Tat wichtig, gleichzeitig interessieren mich die Schaufenster in ihrer physischen Präsenz, als Raumkörper, bei denen der Ausschnitt des Fensters so groß ist wie der knappe Schaufensterraum, eine verkleinerte Kiste. Wir werden die Bilder in der Münchner Ausstellung streng in Reihe hängen, so dass man von ihnen umgeben ist und meint, sie würden sich konkav in die Wand hineindrücken.

ST: Wäre es in Deinem Sinne, von Deinen Arbeiten als *Mind Spaces* zu sprechen? Wenn man sie so bezeichnet, betont man, dass sie nicht einer Kategorisierung verschiedener künstlerischer Praktiken (wie Skulptur oder Fotografie) unterliegen, sondern einer visuellen Sprache, die solche Kategorisierungen überwindet. Gleichwohl bleibt es unabdingbar, dass der Betrachter Deine Werke in physischer Präsenz erlebt und nicht lediglich als Gedankenspiel. Würdest Du zustimmen, dass die Begegnung mit diesen *Mind Spaces* sich auf zwei Ebenen vollzieht: im Kopf des Betrachters und körperlich mit den konkreten Materialien? Oder würdest Du hier einen anderen Standpunkt einnehmen?

SH: Das ist sehr komplex, meinst Du Visualität vs. Körperlichkeit? Bei meinen Arbeiten liegt die Interpretation nahe, dass der Betrachter durch seine Spiegelung Teil des Bildes wird. Mich interessiert allerdings, wenn der Betrachter *gedanklich* Teil der Arbeit wird, weil er sich in den Raum, auf den er sich bezieht, hineinprojiziert, mehr wie eine Reflektion in der Vorstellung. In den Installationen mit Großdias wird das besonders deutlich. Beim Herumgehen um die Arbeit überlagert man sich mit dem Bild und wird Teil des Bildraumes, jedoch geht der Blick auf die andere Seite, wo man in der Realität nicht gleichzeitig stehen kann, aber in Gedanken.

ST: Worauf ich hinaus will, ist, dass hier die Gefahr besteht, die Erfahrung in eine Dualität von Gedanklichem und Materiellem zu zerteilen – dem ließe sich entgegenhalten, dass der ‚Zwischen-Raum‘ auch ein Platz ist. Was denkst Du über einen solchen Bereich im Kontext des *Mind Space*?

SH: Natürlich möchte ich, dass Bild, Interpretation und Medium zusammen gelesen werden. Man geht in der Fotografie von Dingen aus, die es tatsächlich gegeben haben muss, und das Foto ist bereits ein Abdruck (3) davon, darin schon seine Abstraktion. Wenn ich dann den Abzug mache, ob ich ihn bearbeite oder nicht, dann ist es für mich so ähnlich, als würde ich Skulpturen von Fotos nachbauen und sie dabei vereinfachen. Im fertigen Foto interessiert mich vor allem die unsichtbare Schwelle zwischen dem realen und dem abstrakten Raum. Es braucht keine ‚virtuellen Realitäten‘ oder nachgebaute Räume für diese *Mind Spaces*.

ST: Geht es um potenzielle weitere ‚Standpunkte‘ zwischen Bild und Realität?

SH: Das Spannende ist, dass unser Sehen sukzessive Verstehen immer zwischen Realität und Bild, zwischen Vorstellung und Erkennen hin- und hergehen kann. In

diesem ständigen Abgleich sehe ich meine Arbeit, elektronische Bilder sind stattdessen für mich immer Fiktion, sie sind niemals nah genug dran.

ST: Weil sie nicht körperlich sind?

SH: Sie verlassen das Materielle und sind – absurderweise – gleichzeitig zu realistisch. In meinen Arbeiten gibt es weniger etwas nachzuempfinden, was ein Fotograf mal beobachtet hat, oder eine Geschichte, die hier erzählt wird, als dass es mit der räumlichen und zeitlichen Ebene der eigenen Wahrnehmung selbst etwas bewirkt. Normalerweise nimmt der Betrachter die Position der Kamera ein. Und in der Tradition des Fensters rahmt das Fenster den Blick *nach draußen*. Hier wirft der gesamte Innenraum ähnlich einem rückwärtsgerichteten Kaleidoskop die Stadtansichten gebündelt zurück. Durch die verschiedenen Schichten, die gleichzeitig im Blick sind, wird die Verbindung des physischen Standpunkts mit dem Perspektivpunkt des Betrachters aufgehoben, was einen deplaziert oder orientierungslos machen kann. Das meinte ich mit *Mind Spaces*.

ST: Mitunter sprichst Du von Skulptur/Bildhauerei als Mittel, Inneres nach außen zu kehren – hierin der analogen Fotografie vergleichbar, wo Negative in Positive verwandelt werden. Dies scheint sich indes eher auf Deine Praxis der Bildschöpfung zu beziehen, als dass damit eine Dualität gemeint wäre, im vereinfachten Sinne von Hell und Dunkel oder Gut und Böse.

SH: Natürlich lässt sich diese Analogie so einsetzen, und ich habe das in einigen Arbeiten thematisiert. In den dunklen Bildern [Abb.], die parallel zu meiner Präsentation in der Pinakothek der Moderne in der Alten Pinakothek im Dialog zu ausgewählten Gemälden der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts gezeigt werden, sind Alltagsobjekte in Fenstern vor sehr dunklem Hintergrund fotografiert. Die Grenzen zwischen Innen und Außen sind klar umrissen, werden hier aber in der Darstellung der Bilder eingerissen, indem der Raum Zerstörungen aufweist, wobei Gegenstände im Vordergrund im Licht auftauchen. In *Der zerstörte Raum* [Abb.] beispielsweise kommen Licht und Dunkelheit vom hinteren Teil des Raumes, aber auch vom dahinterliegenden Außen, wie in der Farbtiefe der holländischen Malerei. In der Malerei nehmen die Stilleben einen besonderen Stellenwert ein. Im Gegensatz zur heroischen Historienmalerei befassen sie sich mit den Dingen des Alltags. Sie porträtieren das Häusliche, Innere, das Vergängliche und Marode, aber auch das Übersehene(4), und stehen so zwischen Wohlstand und Verfall. Diese Bilder sind inszeniert, wobei meine Motive gefunden sind, dennoch gibt es eine Verbindung.

ST: Du meinst damit preisgegebene Dinge und verglichst zuvor bereits diese Werke über Verworfenes mit Deinen fotografischen Installationen von Müllmotiven. Kann es sein, dass es hier wesentlich um den Moment geht, um die Aufmerksamkeit auf ein spannungsgeladenes Geschehen? Und dass dieser Moment einen universellen Wert transportieren könnte?

SH: Sicher sind auch die Schaufenster im leeren Zustand wie verworfene Gegenstände (und Ideen), einige schon im Stadium der Renovierung, also in der Transformation. Im sonst durchdefinierten Alltag, reflektieren sie ihre geschäftige Umgebung. Sie sind ein Spiegel der aktiven Welt. Neulich sagtest Du sehr treffend,

dass wir Worte mit Objekten füllen müssen, um genau zu sein, sozusagen mit Beschreibungen, die dann zu Objekten werden, damit man sie vergleichen kann, meinst Du das?

ST: Ich meinte, dass das Gespräch zu einem Objekt avanciert, das sich auf andere Objekte bezieht. Außerdem scheint es, als gäbe es so etwas wie Zeit- und Raumlosigkeit in den Objekten, mit denen Du arbeitest. Als würdest Du Dich in Deiner Arbeit auf eine Auflösung von Zeit und Raum zu bewegen – so als hätte verlassenen Orten, in denen wir uns selbst erkennen, ein universeller Wert an. So entstanden zwar viele Deiner Schaufensterbilder in Berlin und besitzen einen unmissverständlichen Zeitbezug, andererseits schufst Du gleichzeitig Bilder von Schauplätzen in Los Angeles und im Mittelmeerraum. Hierdurch wird klar, dass wir Berlin nicht kennen müssen, um Deine Bilder zu verstehen. Anders gesagt, sind Deine Bilder nicht an eine bestimmte Zeit gebunden, sondern suggerieren dem Betrachter eine allgemeinere Vorstellung von Raum und Zeit.

SH: In Wirklichkeit sind sie zeitlos und übertragbar. Es gab in Berlin einen bestimmten Moment, auch ein Zwischenstadium, wo diese Bilder möglich waren, trotzdem könnte man sie sicher auch woanders aufnehmen...

ST: Anscheinend hat dieser besondere Zeitpunkt in Berlin ziemlich lange angehalten.

SH: Das ist sicher so. In den meisten Arbeiten, wie *Ohne Titel (Karl-Marx-Allee)* [Abb.] und *Bernauer Straße* [Abb.] sind es zentral gelegene Gegenden in der Stadt, die sehr lange brachlagen und sich dann ganz plötzlich veränderten. Generell sieht man in Berlin die Architektur der Gegensätze, wo Gebautes aus zwei völlig getrennten Systemen der Stadt nun in Fragmenten nebeneinander steht. Hier sieht man besonders, wie austauschbar sie sind. Die Bilder *Rear Window* [Abb.] und *Bernauer Straße* [Abb.] sind vielleicht am Berlin-spezifischsten, ohne dass offensichtliche Merkmale zu erkennen wären: Hier ist die Abwesenheit der Mauer spürbar, man sieht den leeren Einschnitt in der Stadt nur in der Spiegelung, während im Innern des Fensterraumes gerade eine kleine Ziegelmauer aufgebaut wird.

Das Gespräch führten Sophie Tottie und Sabine Hornig auf Englisch im Juli 2011 in Berlin.

(3) Hans Belting, *Medium-Bild-Körper*, Bildanthropologie, 2001

(4) Norman Bryson, *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*, 1990