

VERSCHIEBUNGEN

Ein Gespräch zwischen Felix Schramm und Stephan Berg

Stephan Berg:

Wie würden Sie das Verhältnis zwischen Raum und Skulptur in Ihrer Arbeit beschreiben?

Felix Schramm: Für mich gibt es die autonome Skulptur nicht, sie ist immer abhängig vom Raum. Ich bin über die Skulpturfrage und die Verortung zu meinen spezifischen Raumkonzepten gekommen.

B: Inwiefern beschäftigt sich Ihre Arbeit in einem kritischen Sinn mit Architektur, beispielsweise in der Tradition eines Gordon Matta-Clark ?

S: Prinzipiell geht es mir gar nicht um Architektur, sondern allgemein um Räume, um die skulpturale Fragestellung. Ich benutze architektonische Grundstrukturen nur, um diese sozusagen auszuhebeln. Es geht eher um die Frage der Verschiebung. Ich würde das De-Kategorisierung nennen, eine Form der Auflösung vorhandener Strukturen, aus der heraus ich mit meiner Arbeit in andere Bereiche vordringen kann.

B: Zumal Sie ja oft eigene Wände und eigene Situationen konstruieren, um dann die Eingriffe herzustellen.

S: Genau. Mit der eigenen Konstruktion kann ich einfach freier umgehen. Wenn ich dagegen etwas, was existiert, abtrage, muss ich immer mindestens ein Drittel der Statik wegen stehen lassen. Wenn ich das konstruiere, habe ich den größten Freiraum. Damit ist es auch wieder eine skulpturale Setzung, bei der praktisch alles durch meine eigene Hand geflossen ist, und sich deswegen jedes einzelne Element abwägen, kontrollieren und beeinflussen lässt.

B: Sie haben einmal im Zusammenhang mit Ihrer Arbeit von einem pneumatischen Bildraum gesprochen. Inwieweit verknüpft sich damit eine Kritik am klassischen White-Cube-Gedanken?

S: Damit verbindet sich keine Kritik am white cube, ich benötige ihn sogar. Pneumatischer Raum ist der richtige Begriff, wenn es um das Raumerlebnis der Skulptur geht. Es ist wie eine Oberflächenspannung bei einem zu vollen Wasserglas, wodurch der Raum einen gewissen physischen Druck bekommt. Er ist sozusagen physisch spürbar, und das interessiert mich sehr. Er wird zu einer Sache, die nicht nur visuell, sondern wirklich sinnlich greifbar ist.

B: Könnte man das so verstehen, dass es in einer gewissen Weise eher um die Bearbeitung eines Potenzials als um den aktuellen tatsächlichen Raum geht? Um eine Art Aktivierung von Raum als Möglichkeitsform?

S: Ja natürlich, als Möglichkeitsform, aber dann bewege ich mich eigentlich sofort aus dem Kontext heraus, was ein architektonischer Raum ist. Ich versuche ihn dann immer auf andere Ebenen zu transformieren, zum Beispiel mit dem Material Rigips, das ja mit seinen faserigen Kanten, wo sich etwas auflöst, relativ unarchitektonisch ist. So kommt man dann schnell wieder in andere Bereiche, die assoziativ an Landschaften erinnern können oder an Geologisches.

B: In fast allen Arbeiten findet sich das Spiel mit positiv- negativen Formen, mit Volumen, aber gleichzeitig auch mit der Leere.

S: Bei der Skulptur ist die Negativform genauso wichtig wie die Positive, und wenn man das so begreift, dann arbeitet man bewusst auch mit Leerräumen. Ich kam zu dieser Arbeit durch einen künstlerischen Prozess, in dem ich räumlich bezogen gearbeitet habe und sich dann beim Rückbau neue, überraschende Öffnungen bildeten. Durch Leerstellen, durch Wegnahme, durch negative Formen entstanden neue Sichtachsen und neue Möglichkeiten. Bei den neuen Arbeiten bin ich tatsächlich an dem Punkt angekommen, dass das Negativ an sich wieder in die positive Form eingewoben wird.

B: Sie haben, als ich von dem pneumatischen Bildraum gesprochen habe, das noch einmal präzisiert und gesagt, es gehe Ihnen eigentlich um Raum. In der Begegnung mit Ihren Arbeiten habe ich dennoch das Gefühl, dass diese auf einer gewissen Ebene auch mit dem Bildhaften zu tun haben, nicht zuletzt deshalb, weil sie allein schon über ihre Farbigkeit ein Stück weit auch mit den Konzepten einer erweiterten Malerei in Verbindung zu bringen sind.

S: Natürlich geht es auch um eine gewisse Bildhaftigkeit und automatisch werden auch malerische Fragen bearbeitet, einfach dadurch, dass ich ganz bewusst Farbe verwende.

B: Was heißt bewusst benutzter Einsatz von Farbe, wie muss man sich das vorstellen?

S: Es gibt verschiedene Ebenen. Wenn ich beispielsweise einen Raumkörper habe, zum Beispiel eine Skulptur, bei der eine Platte weiß ist und sich in Bodennähe befindet, dann würde ich diese Platte aufgrund der Farbe nicht als Boden definieren, sondern eher als Wand oder Decke. Einen schwarzen Bereich assoziiert man eher mit Kellern, die nach außen hin gegen Wasser isoliert sind. Dagegen wird ein intensives Orange eher nicht in einem architektonischen Kontext gelesen. Das heißt, man kann durch Verwendung spezifischer Farben soweit steuern, dass es aus dem Architektonischen rausgeht und in andere Aspekte driftet.

B: Wie gehen Sie vor, wenn eine dieser großen raumbezogenen Skulpturen entsteht? Tasten Sie sich über Skizzen, über Collagen an die tatsächliche Arbeit heran ?

S: Ich arbeite hauptsächlich mit Modellen, die ich erstelle, also mit dreidimensionalen Skizzen. Das hängt damit zusammen, dass die Arbeiten bei mir nie eine Hauptsichtachse haben, sondern es immer um ganz verschiedene Ansichtspunkte geht, die miteinander verwoben sind. Insofern sind meine Zeichnungen modellhaft dreidimensional und werden mit Reststücken gemacht, die vom Abtragen alter Arbeiten übrig geblieben sind. Ich habe angefangen diese Modelle zu machen, um - als die Projekte größer wurden - meinen Assistenten zu visualisieren, worum es in der jeweiligen Arbeit geht. Denn jeder normale Techniker würde das nicht mitmachen, wenn er das nicht vor sich sieht. Dazu kommt, dass Computer und 3D-Simulationen nicht so mein Ding sind. Durch die Arbeit mit den Modellen habe ich dann erkannt, dass man mit ihnen ganz anders umgehen und dabei auch den Zufall mit einbinden kann. Eine große Arbeit, die bspw. vier Tonnen wiegt, können sie ja nicht einfach drehen. Beim Modell hat man diese ganzen Probleme nicht, die Skulpturen ab einer gewissen Größe mit sich bringen. Genau solche Zufälligkeiten schätze ich sehr beim Arbeiten.

B: Und sie lassen ihn auch zu?

S: Ja.

B: Obwohl ja das Kontrollbedürfnis in der Arbeit auch ganz stark sichtbar ist.

S: Ja, ich lasse ihn zu. Eine Arbeit kann zufallsbedingt am Ende ganz anders ausfallen, als sie zuvor erdacht wurde. Das passiert natürlich unerwartet und wird in die gängigen Arbeitsschritte mit eingebaut. Der Zufall muss für das Projekt sinnstiftend sein, aber der Moment der Sinnggebung ist nicht von vornherein festgelegt.

B: Sehen Sie sich als klassischer Bildhauer, der sich im Spannungsfeld von Material-Addition beziehungsweise- subtraktion bewegt?

S: Manche Sachen sind ganz einfach additiv und plan aneinandergesetzt, aber es geht auch ganz schnell wieder in einen Modellieraspekt rein, in dem ich auch Sachen verforme und biege und verzerre. Insofern gibt es bei mir sowohl das Konstruktive, wie auch das plastisch Additive und das Subtraktive. Da verweben sich ganz verschiedene Strategien ineinander. Eine besteht im Wegnehmen, in der Erzeugung von Öffnung. Die andere zielt auf Verformen, also auf die Grenze, wo sich zwei Dinge durchdringen. Und dann gibt es noch eine Methode der Einbindung, das direkte Verwenden eines Elementes aus einem anderen Bereich, das aus einer vorhergehenden Arbeit noch übriggeblieben ist, und nun wieder

eingesetzt oder einfach appliziert wird. Und insgesamt hat das entweder die Funktion einer Parenthese oder einer Assimilation und Verschmelzung, je nach dem. Das sind alles Grundstrukturen, mit denen ich umgehe, wobei ich aber ursprünglich vom Plastischen, vom Modellieren komme.

B: Einige Arbeiten empfinde ich fast theatralisch, in gewisser Weise bühnenhaft. Interessiert Sie dieser Aspekt?

S: Er interessiert mich nicht vordergründig, aber ich glaube, es geht nicht ohne das Theatralische.

B: Warum?

S: Es liegt in der Natur der Sache. Wenn man wie ich in seiner Arbeit verschiedene Ebenen zusammenfügt, kommt es zu einer Inszenierung. „mettere in scena“, In-Szene-Setzen ist eigentlich das richtige Wort, um das zu beschreiben, und automatisch landet man dann bei dem Begriff der Bühne. Es sind immer Rauminszenierungen, die ein Raumerlebnis produzieren.

B: Könnte man sagen, dass Ihre Arbeit mit dem produktiven Paradox spielt, eine Situation herzustellen, die einerseits ein emotionales Beteiligtsein des Betrachters hervorruft, und dieses dann aber gleichzeitig dadurch abkühlt, dass die gesamte Situation in hohem Maße artifiziell und hergestellt ist? Und ist es nicht möglicherweise so, dass für den Betrachter genau aufgrund dieser Ambivalenz die Ebene des Bühnenhaften, des Theatralischen entsteht?

S: Ja, das kann ich so unterschreiben. Dieses Vorgehen unterliegt zwar keinem bewussten Kalkül, aber es wird als Prozess akzeptiert. Wenn ich anders vorgehen würde und diese Form der Theatralität absolut verweigern wollte, würde ich vermutlich sehr schnell in die Redundanz abdriften.

B: Ihre Arbeiten sind, ungeachtet oder vielleicht gerade wegen ihrer ruppigen Fragmentästhetik, vollkommen austariert, ausbalanciert, komponiert und in hohem Maße ästhetisch. Geht es Ihnen schlussendlich um Harmonie und Schönheit?

S: Wenn man eine Sache sehr präzise setzt, sei es, um sie leicht wirken zu lassen, schwebend oder gerade schwerfällig und starr, kommt man automatisch an den Punkt, wo etwas als ästhetisch empfunden wird. Insofern beziehe ich das auch mit in meine Überlegungen ein. Ich glaube, Schönheit entsteht immer dann, wenn etwas auf den Punkt gebracht wird.

B. Sie wehren sich nicht gegen den Begriff Schönheit?

S: Nein, ich wehre mich nicht dagegen. Kunst impliziert Schönheit. Es gibt allerdings immer Aspekte in der Arbeit, mit denen ich bewusst versuche, das Moment des Schönen zu unterminieren. Das ist bei der ersten Version von „Ringelringelreih“ der Fall, die erstmal eigentlich gar nicht funktionierte. Die musste erst destabilisiert werden. Ich meine damit, dass aus einem Ansichtspunkt die Arbeit so wirkte, als würden ihre einzelnen Elemente keinen Bezug zueinander entwickeln. Was zuvor als harmonisch empfunden wurde, schien aus dieser Perspektive „auseinander zu fallen“. Genau deswegen war die Arbeit aber am Ende stimmig. Diese Momente interessieren mich sehr. Aber ganz ohne die Schönheit geht es nicht, schon deswegen, weil bei mir das menschliche Maß ein sehr wichtiger Faktor ist. Alles ist auf die menschliche Größe abgestimmt, und dann ist man sofort in einem ästhetischen Diskurs, der mit Proportion, Harmonie und eben auch mit Schönheit zu tun hat.

B: Man könnte Ihre Arbeiten als formvollendete Fragmente bezeichnen. Wobei sich mir die Frage aufdrängt, ob Sie mit Ihrer spezifischen Fragmentästhetik die Idee des Ganzen als Möglichkeit von vornherein ausschließen?

S: Es gibt ein Bedürfnis nach dem Ganzen. Allerdings glaube ich, dass das Ganze, die Idee der Ganzheit heute unerreichbar geworden ist. Dabei ist es nicht so, dass ich mich gegen das Ganze wehre. Eher arbeite ich mich über gewisse fragmentarische Strukturen an ihm ab.

B: In welcher Form geschieht das konkret?

S: Durch alle Fragestellungen, die ich an Skulptur, Raum und menschliches Maß richten kann. Was mich am meisten interessiert, ist, einen Bereich zu unterminieren und aufzulösen. Es ist eher eine Strategie der Dekomposition, bei der ich alle Grundbestandteile hinterfrage, analysiere. Dabei verwende ich die Architektur als Grundprämisse, um mich von da aus in eine andere Richtung zu bewegen. Robert Smithson hat mal den Begriff der De-Architekturisierung geprägt, der auch meine Fragestellung ganz gut beschreibt. Strukturell geht es mir darum, eine Verschiebung herzustellen und dann zu gucken, was sich da einstellt, was passiert da. Gewissermaßen Neuland betreten...

B: Durch Momente der Destabilisierung

S: Ja

B: Spielen denn in diesem Nachdenken über das Auflösen von bestimmten Gewissheiten, bei diesem Destabilisieren, gesellschaftliche oder gesellschaftspolitische Überlegungen eine Rolle?

S: Grundsätzlich argumentiert meine Arbeit schon eher werk- und formimmanent, zumindest ist sie nicht direkt politisch orientiert, wobei ich auch weiß, dass es keine unpolitische Kunst gibt. Insofern ist auch in meiner Arbeit immer ein sozialpolitischer Aspekt enthalten und dem verweigere ich mich auch nicht, aber ich thematisiere ihn auch nicht explizit.

B: Was war der Auslöser für die neuen Arbeiten, die ja in bestimmter Hinsicht eine Nähe zu den bisherigen Arbeiten aufweisen, zum Beispiel im Bezug auf das Verhältnis von Lücke zu Volumen, oder Fragment zu Raum, in anderer Hinsicht aber auch sehr unterschiedlich sind?

S: Einer der Auslöser war die Arbeit „Savage Salvage“ in Holland. Der vordere Bereich der Arbeit wurde durch einen Korridor mit einem dahinter befindlichen Raum, dessen Fußboden mit Lehm ausgestampft wurde, verbunden. Dieser Raumabschnitt mit Kopplungsfunktion bestand zum ersten Mal aus gewölbten Flächen, also Volumina, die mit Hilfe von Wandelementen aus Rippenstreckmetall gebildet waren. Vorher hatte ich immer mit Flächen gearbeitet. Jetzt interessierte mich, was passiert, wenn neben Flächen konkave und konvexe Formen auftreten und ein andere Art von Volumina bilden. Zusätzlich ging es mir auch darum, Arbeiten zu erstellen, die durch ihre Größe bedingt eine andere physische Präsenz erzeugen. Und schließlich ist es für einen Bildhauer doch immer interessant, die menschliche Figur oder Organisches mit einzubeziehen. Diese drei Faktoren waren es, die mich in diese Richtung getrieben haben. Ich habe mich für ein Jahr nach Rom zurückgezogen und nur an diesen Fragestellungen gearbeitet.

B: Sie haben da - glaube ich - auch mit einem italienischen Requisiteur oder Theaterregisseur zusammengearbeitet, der teilweise auch Plastiken gemacht hatte?

S: Ja, er formt und modelliert viel für das Theater. Ich habe mir die Negative, die zur Erstellung seine Formen entstanden sind, angesehen und davon einiges verwendet. Also Vorgefundenes abgeformt und in andere bestehende Formen miteingewoben. Der Rest wurde modelliert.

S: Größtenteils handelt es sich um Silikon-Negative, zum Teil auch von Ihrem eigenen Körper.

S: Ja, da wo was fehlte, da habe ich Teile selber von mir abgenommen, aber auch von Gästen, die mich besucht haben. Manche Sachen haben eine vier- bis fünffache Abformung durchlaufen, dadurch gibt es immer eine unterschiedliche Zeichnung im Material und eine Verfremdung in der Form.

B: Wobei häufig Pigmente in die Skulptur implementiert werden. Die farbige Gestaltung ist ja etwas, was diese neuen mit den anderen Arbeiten verbindet.

S: Richtig. Eine der ersten Arbeiten war ein Torso. Da habe ich eigentlich nur einen achtjährigen Jungen abgeformt, der aber von der Statur her wie ein kleiner ausgewachsener Mann wirkte, und habe ihn in zwei verschiedene Positionen, also vorn und hinten, abgeformt und zu einer Form zusammengesetzt. Das Material zum Abformen wurde in drei Farben einpigmentiert. Die Farbe ist so gesehen materiell und durchdringt die ganze Form. Das Material wurde dann in das Negativ reingedrückt, wodurch die Skulptur eine camouflagartige Oberfläche bekam. Die dadurch entstandenen Farbflächen fragmentieren sozusagen den Formverlauf der Skulptur. Aber es gibt auch Arbeiten, bei denen die Farbe später aufgetragen wurde, etwa so wie es bei den Arbeiten mit Rigips-Platten der Fall ist.

B: In der Ausstellung „Head and Holes“ bei Thomas Flor 2009 hat man auch den Eindruck einer räumlichen Kompositionslogik, als wären die einzelnen fragmentarischen Skulpturen so gesetzt, dass der Betrachter sie in seinem Geist zusammenfügen könnte, dass er quasi die einzelnen Fragmente gedanklich zusammenzieht. Wobei gleichzeitig wiederum dieses Verhältnis zwischen Lücke und Volumen, zwischen Präsenz und Abwesenheit auch wieder eine wesentliche Rolle spielt, ganz ähnlich wie in den großen Skulpturen. Stimmt diese Beobachtung?

S: Ja, die ist sehr treffend, vor allem weil es bei der Ausstellung eine ganz besondere Situation gab. Ich hatte drei oder vier Wochen Aufbauzeit, die ich gar nicht wollte, aber da waren die Sommerferien der Galerie, und Thomas gab mir den Schlüssel und sagte: Guck doch mal. Ich dachte, ich komm mit meinen Sachen und dem Gepäck und stell die da jetzt rein, das ist ein neues befreiendes Gefühl, aber ich habe dann drei Wochen vor Ort gearbeitet, die Arbeiten waren zum Teil dann räumlich gebunden und integriert. Es war auch sehr interessant, das, was im Atelier entstand, in den Ausstellungsräumen zu überprüfen, aber dort war dann die Autonomie der einzelnen Arbeiten sofort weg.

B: Aber eigentlich sind die schon als autonome Arbeiten gedacht.

S: Genau.

B: Die aber in diesem Gefüge dann fast modular gehandhabt werden, wie die einzelnen Elemente eines Gesamt-Zusammenhangs ?

S: Genau, ich glaube auch, dass das für mich der spannendste Weg ist. In Nürnberg hatte ich auch Elemente aus den verschiedenen Werkzyklen zusammengestellt, und gewisse Teile wurden dann woanders eingebaut. Hier steht wieder ein Teil aus Nürnberg, das ist wieder in einem ganz anderen Komplex drin, die Audiokomponente fehlt, aber ich versuche immer, auf verschiedenen Ebenen ein klares Raumbild durch das Zusammenspiel von Heterogenem zu schaffen.

B: Sie haben auf die Nürnberger Arbeit angespielt und vorhin auch schon mal auf die Einbeziehung von Ton, z.B. über den Schallplattenspieler. Ist der Sound für Sie eine zusätzliche Ebene, den Raum zu bearbeiten?

S: Ja, ich denke, dass bei dreidimensionalen Dingen alle Sinne eine Rolle spielen. Im Studium habe ich mich anfänglich mit Geruch auseinandergesetzt. Es hat mich immer gereizt, auch andere Komponenten mit in den Arbeitsprozeß einzubeziehen und das mit dem Audio ergab sich inhaltlich auch in Beziehung zu verbaler Artikulation. Ursprung waren Schallplatten von Kinderliedern, von einem Kinderchor gesungen, und da wurde in die Schallplatte ein zweites Loch neben dem vorhandenen zentralen Loch gebohrt. Legt man die Platte nun zentrisch verschoben auf den Plattenspieler eiert sie und dadurch verschiebt sich die Sprache, zerfällt teilweise an manchen Stellen komplett, man kann das aber als Zuhörer zumindest partiell verstehen. Da taucht auch wieder das Moment der prinzipiellen ganz banalen Verschiebung auf: Eine leichte Dezentrierung und schon ist man in einem ganz anderen Kosmos. Dass es dann zufällig die deutsche Sprache sein musste und nicht die englische, hab ich vorher nicht gewusst. Letztlich war es aber ganz entscheidend. Die deutsche Sprache klingt auf diese Weise so wie ein ganz böses Märchen und hat nicht das Groteske, was die andere Sprache sofort hätte, also die englische oder die amerikanische. Das sind aber alles Faktoren, die sich sozusagen im Prozess ergeben.

B: Da wären wir fast wieder bei dem Begriff der Verschiebung, den Sie vorhin selbst gebraucht haben, um über die Skulpturen zu reden und über eine bestimmte Form von Betrachtererfahrung, die Sie damit herstellen wollen. Das funktioniert ja bei dem Beispiel mit der Schallplatte ganz ähnlich. Auch hier gibt es einen Ausgangspunkt, der durchaus in der alltäglichen Erfahrung liegt, beziehungsweise in einer alltäglichen Raum- oder Körpererfahrung, der aber durch eine bestimmte Verschiebung plötzlich eine vollkommen neue Realität schafft. Ließen sich also möglicherweise über den Begriff der Verschiebung die verschiedenen Stränge Ihrer Arbeit zusammenfassen?

S: Ja. Ich würde sogar sagen, dass die Verschiebung, die ich verwende, sich sogar meist in Form einer Krümmung äußert. Diese Idee der Krümmung ist für mich ein ganz schöner bildlicher Begriff, um noch mal klarer zu umreißen, worauf ich hinaus will.

B: Die Krümmung quasi als Möglichkeit, dem üblichen dreidimensionalen Gefüge unserer normalen Raumlogik zu entgehen, in eine andere Dimension zu kommen?

S: Ich weiß nicht, ob man damit in eine andere Dimension gelangt, auf jeden Fall kann ich damit Zusammenhänge hinterfragen und sie auf eine andere Ebene bringen. Vielleicht ist ja alles eine Krümmung, im Sinne dessen, dass die Krümmung irgendwann als Normalität gesehen wird. Das sind alles Fragen, die sehr spannend sind.

B: In meinen Augen spielt das Thema des Modells und des modellhaften Raums eine große Rolle in Ihren Arbeiten. Bei den großen Rigips-Skulpturen zeigt es sich als eine aufwändige Konstruktion, die eben nicht nur die konkrete Skulptur, sondern auch den Umraum betrifft. Sie entwerfen sozusagen einen eigenen Raum für ihre De-Architekturisierungen. Dadurch entsteht eine gewissermaßen deiktische Ebene der Reflexion und Distanzierung. Diese modellhafte Komponente sehe ich auch bei den neuen Arbeiten, zumal Sie auch für diese gewissermaßen jeweils einen eigenen Raum, mit eigenen Bezügen herstellen, also letztlich immer wieder erst eine eigene Situation erzeugen müssen, in der die Arbeit überhaupt erst gedeihen kann.

S: Genau richtig.

B: Sie bauen eigentlich immer genau den Raum, den Sie haben wollen für Ihre Arbeit und daher kommt glaube ich auch die Idee der theatralen Logik in Ihrem Werk.

S: Das kann gut sein, denn von Anfang an gab es immer Arbeiten, die ich nicht richtig an- und einbinden konnte. Schlussendlich bin ich dann den komplizierten Weg gegangen, indem ich mir den Raum dazu gebaut habe. Bei den neuen Skulpturen setze ich Fragmente zusammen, die so porös sind, dass sie räumlich eigentlich gar nicht mehr funktionieren. Da könnte man jetzt sagen, dass ich bildhauerisch eigentlich versagt habe, weil das zuwenig Stabilität in einem grundsätzlichen Sinn aufweist. Aber ich will genau diese poröse Fragilität, die keinen Bestand im Raum hat, so platzieren, dass sie auf eine zerbrechliche Weise konserviert wird. Insofern ist eine präzise räumliche Setzung, die Erzeugung eines eigenen Raumklimas, eine entscheidende Voraussetzung für das Funktionieren dieser Arbeiten. Ich sehe das wie eine Maschinerie, mit der ich mir eine Struktur aufbaue, um alles Mögliche miteinander zu verbinden. In diesem Zusammenhang fällt mir der Merzbau von Kurt Schwitters ein. Eine Wahnsinnsvorstellung, was da alles so drin ist. Das ist sozusagen ein System, das man gar nicht komplett denken kann, man vergisst einfach immer vieles, weil es diese ungeheure Komplexität hat, und trotzdem ist es eine Einheit. Und genau so kann ich in meinem System durch dieses Zusammenbauen verschiedene Sachen miteinander verbinden, vielleicht sogar Großräumiges mit Kleinteiligem, oder das Baumaterial und diese Armierungseisen, die teilweise wie ein Käfig wirken. Ich kann Materialspreu, Prozessreste und alle diese Dinge integrieren, und schaffe mir damit ein Tableau, das mich total fasziniert.