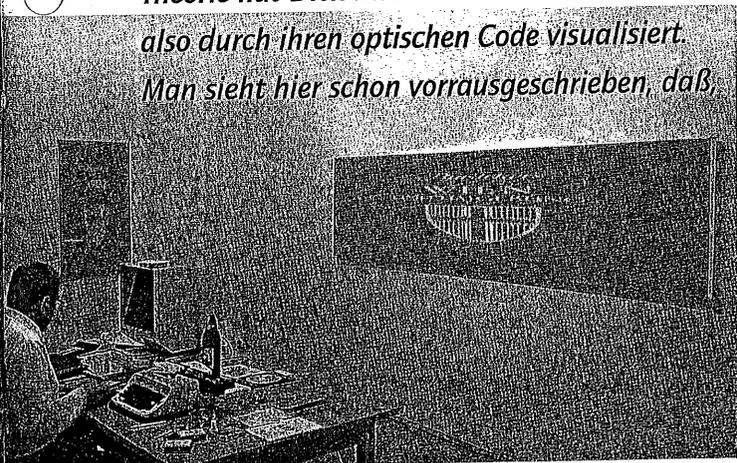


o. S.

Wann und warum hast du angefangen Buchtitel als Tafelbilder zu malen?

Das war so ca. 1986/87. Eigentlich wollte ich abstrakte Bilder malen. Schließlich bekam ich es aber mit solchen Fragen zu tun wie: obere Ecke ausmalen oder nicht? Solche Entscheidungen konnte ich nicht fällen, ohne den Rahmen zu verlassen, in dem ich mich vorher bewegt hatte. Da ich aber die Malerei nicht aufgeben wollte, beschloß ich das, was von Seiten des Betrachters an Bilder herangetragen wird, zum Thema zu machen. So bin ich auf die Buchtitel gestoßen.

Du wolltest also die Malerei nicht verlassen und hast Dich gleichzeitig der Theorie zur Malerei angenähert. Das Ergebnis war, Du hast das optische Erscheinungsbild der Theorie gemalt, also Buchtitel, hinter denen sich eben die theoretischen Kommentare zum Bild verbergen. Du hast also Bild und Buch vereint, weil Du visuell einen Konnex zwischen den Formen der Malerei und der Schrift der (die Malerei begleitenden) Theorie herstellen wolltest? Die optische Erscheinung, der optische Code der Theorie hat Dich interessiert? Du hast Theorie also durch ihren optischen Code visualisiert. Man sieht hier schon vorrausgeschrieben, daß



Installation Antiquariat Wögenstein,
Wien 1989



Reiseführer (Österreich),
1991, Epoxid-Harz/Leinwand

Du später daher die Schrift als optischen Code auffaßt, in den man auch einen anderen Code inskribieren kann?

Mit dem Begriff „Erscheinungsbild der Theorie“ bin ich nicht ganz einverstanden, da ich ja gerade versucht habe Theorie-Titel aus dem Spiel zu lassen. Malen ist ein Prozeß, der mit Codieren bzw. Entziffern zu tun hat. Die Fragen waren, wie man dann z.B. ein Erlebnis einordnen muß? Oder welche Parameter die Wahrnehmung beeinflussen? Wenn Erlebnisse oder Erfahrungen vorformulierte, immer an den Prozeß des Lesens gebundene Gegebenheiten sind, wie kann ich dann als Produzent diese Prädispositionen umgehen? Wie schon angedeutet, war die Entdeckung des kontingenten Verhältnisses zwischen einer Idee und ihrer Darstellung, oder wenn Du so willst zwischen einem sprachlichen und einem optischen Code, sehr wesentlich. In späteren Arbeiten habe ich ja dann auch versucht das genauer auszuformulieren.

Welcher Art sind die Kriterien nach denen Du die Buchvorlagen auswählst? Warum sind es Lexika, Reiseführer, und Wörterbücher, warum nicht Lyrikbände, Romane, Sachbücher?

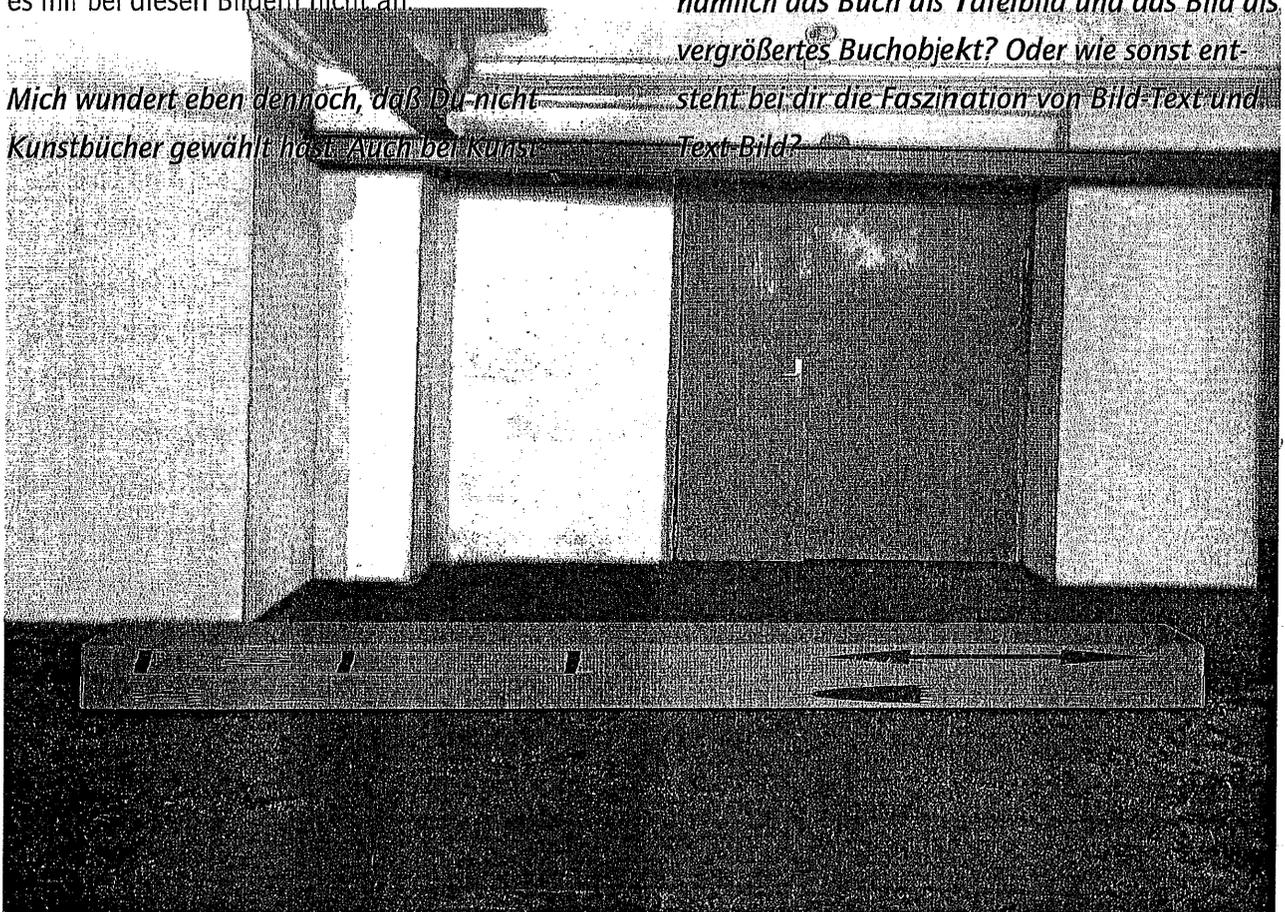
Ich mag Reiseführer aufgrund der Tatsache, daß sie etwas, z.B. ein Gebäude, eine Stadt oder eine Landschaft, beschreiben, das der Leser dann, wenn er vor Ort ist, genau so vorfindet. Eigentlich bräuchte er auch gar nicht mehr dorthin zu fahren. Das sinnliche Erlebnis wird in Frage gestellt. Am besten funktioniert die Idee, Buchtitel als Vorlagen zu benutzen, mit sogenannten Standardwerten, also Bücher, die jeder kennt und die man ganz selbstverständlich benutzt, wenn man wissen will, wo eine bestimmte Stadt liegt, oder wie etwas in einer anderen Sprache heißt. Lyrikbände oder Romane rücken zu stark die Frage nach dem Autor in den Vordergrund. Darauf kam es mir bei diesen Bildern nicht an.

Mich wundert eben dennoch, daß Du nicht Kunstbücher gewählt hast. Auch bei Kunst-

büchern gibt es Standardformate. Wolltest Du Dir weniger Signifikanz wählen, einen offeneren Ort der Signifikation, eine optische Dichte, aber kognitive Leere?

Es gibt einige wenige Titel von Kunstbüchern, die ich verwendet habe. Sie zu malen fand ich mißverständlich. Schließlich ging es mir ja nicht darum, das Problem der Aneignung vorzuführen. Spannender fand ich den Hinweis auf die Prozesse der Wahrnehmung bzw. des Austausches, denen die Betrachter oder Produzenten unterliegen. Es ging mir auch darum, solche Instanzen, wie z. B. den Autor, zu relativieren, ihn unter Gesichtspunkten wie gesellschaftlicher Interaktion oder technischer Innovation zu betrachten.

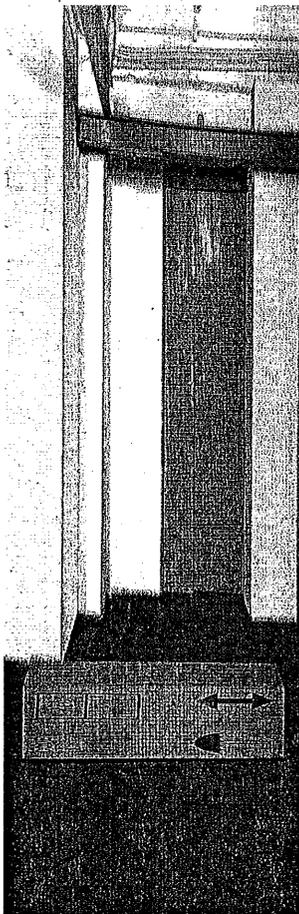
Ist der, deiner Arbeit zugrundeliegende, Gedanke eine neue Beziehung von Text und Bild, nämlich das Buch als Tafelbild und das Bild als vergrößertes Buchobjekt? Oder wie sonst entsteht bei dir die Faszination von Bild-Text und Text-Bild?



„KEC“ Siebdruck auf Wellpappe, 1991

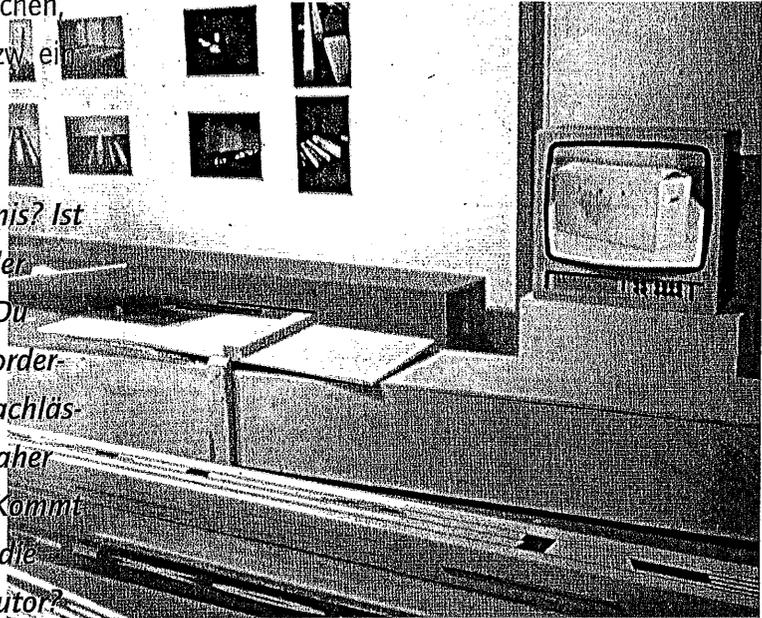
In Bezug auf die Buchtitel-Arbeiten hat mich natürlich gerade dieses Spannungsverhältnis interessiert, diesen Zustand sichtbar zu machen, daß ein Text sowohl als Bild angesehen, bzw. ein Bild auch als Text gelesen werden kann.

Woraus entsteht dieses Spannungsverhältnis? Ist es die Frage nach dem Subjekt, welches der Autor ist (des Buches, des Bildes)? Aber Du wolltest ja Titel, wo der Autor nicht im Vordergrund steht, sozusagen postmodern vernachlässigbar ist, oder gar verschwindet. Ist es daher das Subjekt des Lesers bzw. Betrachters. Kommt die Spannung aufgrund der Verstörung, die sich in Fragen wie „Ist jeder Leser auch Autor? Liest man Bilder? Betrachtet man Bücher? ausdrückt? Ich glaube Deine Buchbilder verstören, wegen dieser Subversion der visuellen und literarischen Codes.



Für meine Begriffe lassen sich eben solche Positionen nicht trennscharf unterscheiden. Sind Bilder lesbar? Ist ein Text bildhaft? Text- und Bild stehen natürlich in einem gewissen Konkurrenzverhältnis zueinander. Das bewirkt, daß sich die Verhältnisse ständig ändern. Man könnte das Spannungsverhältnis natürlich auch an den beteiligten Parteien festmachen. Auf der Text-Seite wären das also z.B.

Kritiker oder Theoretiker. Sie versuchen die Bilder oder Kunstwerke zu beschreiben, ihnen einen



Read the Box, Kunstforum des Lenbachhauses München, 1992

Rahmen zuzuweisen. Demgegenüber steht der Autonomieanspruch der Bild-Seite, der Künstler. Sie beziehen Texte in ihre Werke ein, wodurch diese bildhaft werden.

Wie ist die technische Produktion? Wann hast du angefangen eine mehr manuelle Produktion (Weltatlas) in eine mehr industrielle Produktionsweise zu überführen? Wieviel Arbeit wird mechanisch gemacht, wieviel von Assistenten und welches sind die Materialien?

Eigentlich hing es damit zusammen, daß ich eine hochglänzende Oberfläche erreichen wollte. Aus diesem Grund mußte ich das Material wechseln. Mit dem Kunstharz, das ich statt Ölfarbe verwendet habe, waren diese glänzenden Flächen möglich. Das hat aber auch viele andere Dinge im Produktionsprozeß verändert. Die Farbe wird auf die horizontale Leinwand gegossen, die Buchstaben werden von einem Plotter ausgeschnitten und aus der nassen Farbe ausgespart.

Bis auf die Auswahl des Motivs, sind eigentlich alle Arbeitsschritte mechanisch, und delegierbar. Die Anteile, wer bei welchen Bildern welche Arbeiten ausführt, sind von Fall zu Fall verschieden. Es ist natürlich sehr interessant einzelne Arbeitsschritte von jemand anderem ausführen zu lassen, um somit die Distanz zu gewinnen einzelne Effekte/ Zufälle besser beurteilen, und das Ganze besser kontrollieren zu können.

Was macht hochglänzende Oberflächen" so attraktiv? Spielen malerische oder postmalerische „Effekte dabei eine Rolle? Du trägst ja das Kunstharz an den Bildrändern sehr flüssig wie Farbe auf.

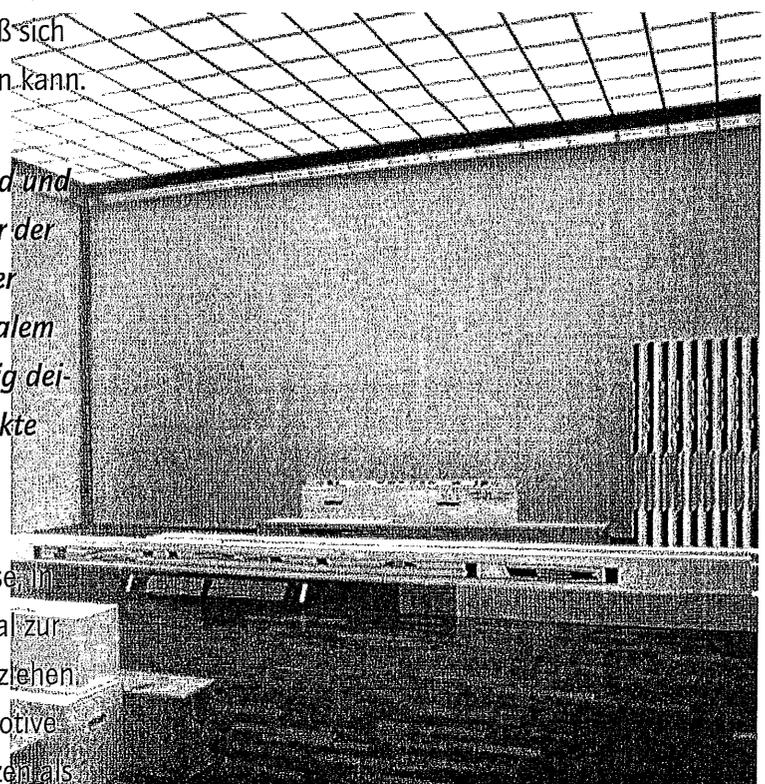
Hochglänzende Oberflächen haben natürlich den Vorteil, daß sich der Betrachter darin spiegelt. Er sieht sich selbst das Bild betrachtend. Außerdem mag ich den Kunststoff. Er ist keine Farbe im herkömmlichen Sinne. Man kann eigentlich nicht richtig damit malen, weil sich das Material nicht richtig steuern läßt. Es bewegt sich noch sehr lange nachdem es aufgetragen wird, sodaß sich Stellen ergeben, die man nicht vorhersagen kann.

Wie ist der Übergang entstanden von Bild und Buch zur Kiste, zur Verpackung? Genauer der Übergang von Text auf zweidimensionaler Fläche (Buch) zu Text auf dreidimensionalem Objekt? Du hast ja dann auch gleichzeitig deine Präsentationsform geändert und Objekte statt Bildern mit Texten gezeigt?

Dieser Übergang vollzog sich in einer Phase, in der ich begann, die Büchertitel proportional zur Wand, auf der sie hingen, in die Länge zu ziehen. Es erschien mir als ein Schritt zuviel, die Motive sowohl in ein anderes Material zu übersetzen als

auch ihre Skalierung zu ändern. Auf der Suche nach einer Möglichkeit diesen Verzerrungseffekt auch anders zu erreichen, bin ich auf Kartons gestoßen. Sie waren sehr gut dafür geeignet. Sie waren einfach zu falten und einfach zu bedrucken. Die ersten Objekte habe ich tatsächlich noch an die Wand gehängt. Danach bin ich dazu übergegangen sie einfach auf den Boden zu stellen. Es ging darum, durch ein so in die Länge gestrecktes Objekt, den Raum als Konstruktion sichtbar zu machen, quasi den Umkehrschluß zu ermöglichen. Stell dir vor man könnte den Raum, in der so eine Schachtel liegt, zusammendrücken, und sie so wieder auf die richtige Größe bringen.

Die Verzerrung der Buchtitel war ein optischer approach, ein grafisches Verfahren oder nicht? Eine Ornamentalisierung, die Dich nicht befriedigt hat. Du bist also vom zweidimensionalen Bild als Medium zur dreidimensionalen Skulptur umgestiegen? Außerdem haben Kartons



„Kunst um Kunst“, Kunsthalle Bielefeld, 1993

eine Materialnähe zum Papier des Buches. Du hast also in einem ersten Schritt die Malerei verlassen, aber nicht das Tafelbild. Nun hast Du also auch das Tafelbild verlassen, darum auch von der Wand auf den Boden oder auf Regale.

Die Grundidee dieser Verzerrungen war natürlich die Abhängigkeit des Ausgestellten vom jeweiligen Ausstellungsort, zu thematisieren. Außerdem hat dieses Unterfangen für meine Begriffe aber zu „künstlich“ ausgesehen. In dreidimensionalen Objekten fand ich die Idee besser aufgehoben, oder anders ausgedrückt: je näher ich am Material des ursprünglichen Objektes blieb, desto schärfer fand ich diesen Punkt formuliert.

Wie haben sich dann die Displayformen geändert, zu Regalen und Tischen statt zu Sockeln und Wand?

Wenn man dreidimensionale Dinge in einem Raum platziert, tauchen natürlich Fragestellungen auf, die man an Skulpturen richtet, wie z.B. die Frage nach dem Sockel, oder die Frage nach den Verhältnismäßigkeiten (Proportionen). Ich habe immer versucht die Kisten, soweit es ging, als Alltagsgegenstände vorzustellen, und sie dann entweder direkt auf den Boden, oder in Regale, wo Kisten oder Schachteln sowieso aufbewahrt werden, gestellt. Dadurch wurde auch die Täuschungs- oder Verwechslungsabsicht deutlicher. In dem Messebausystem hatte ich so etwas wie einen „mobilen Kontext“, mit dem ich auf den Ausstellungsraum, das eigentliche Display, reagieren konnte.

Kiste und Regal als Display alltäglicher Objekte ersetzen also die auratische Beziehung

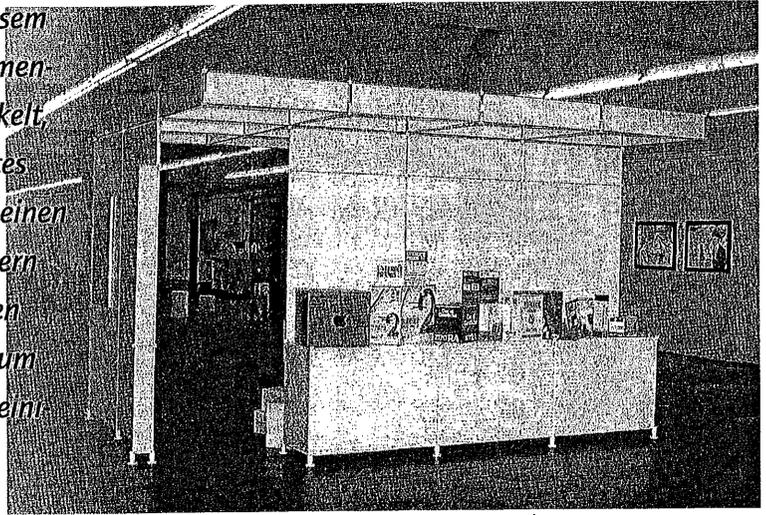


Peter Zimmermann, „Lose Kopplung“, 1995

Skulptur und Sockel kollabiert nicht dadurch der Raum, wie Du es schon in Paragraph 5 durch die Kontraktion des Raumes angedeutet hast? Wird nicht auch dadurch der Raum selbst nur ein Buch, in dem man liest? Die optische Lesbarkeit des Bildes, dann des Objektes, dehnt sich auf den Raum aus?

Du spielst auf das Phänomen an, daß der Raum gewöhnlich als etwas angesehen wird, was körperlich erschritten und erfahren werden muß. Es stellt sich natürlich die Frage, ob es grundsätzlich jenseits von Lesen bzw. Entziffern so etwas wie Erlebnis oder Ereignis gibt, und ob sich eine räumliche, oder anders beschaffene Wirklichkeit unabhängig von ihr vorausgehenden Konstruktionsbedingungen überhaupt denken vermitteln läßt. Die Chiffrierung, die Lesbarmachung des Raumes, wie ich sie hier vorgeführt habe, ist dabei nur ein bestimmter Modus der Wirklichkeitskonstruktion. Ein Modus, der sich hauptsächlich an Sprache orientiert. Ein anderer besteht z. B. in den audiovisuell bzw. multimedial erzeugten Realitäten, die auf die Konstruktion einer interaktiven Unmittelbarkeit setzen.

Die entscheidende Frage: Hat sich bei diesem Übergang von zweidimensional zu dreidimensional dein eigentliches Verfahren entwickelt in das optische Erscheinungsbild des Textes einen neuen Text hineinzuschreiben, also einen Code mit einem anderen Code zu überlagern bzw. einen Code (Information) durch einen anderen Code (Information) zu ersetzen, um dabei nur das optische Erscheinungsbild einigermaßen gleich zu belassen?



„Wechselkurse“ Installation
Kontext Kunst, Graz, 1993

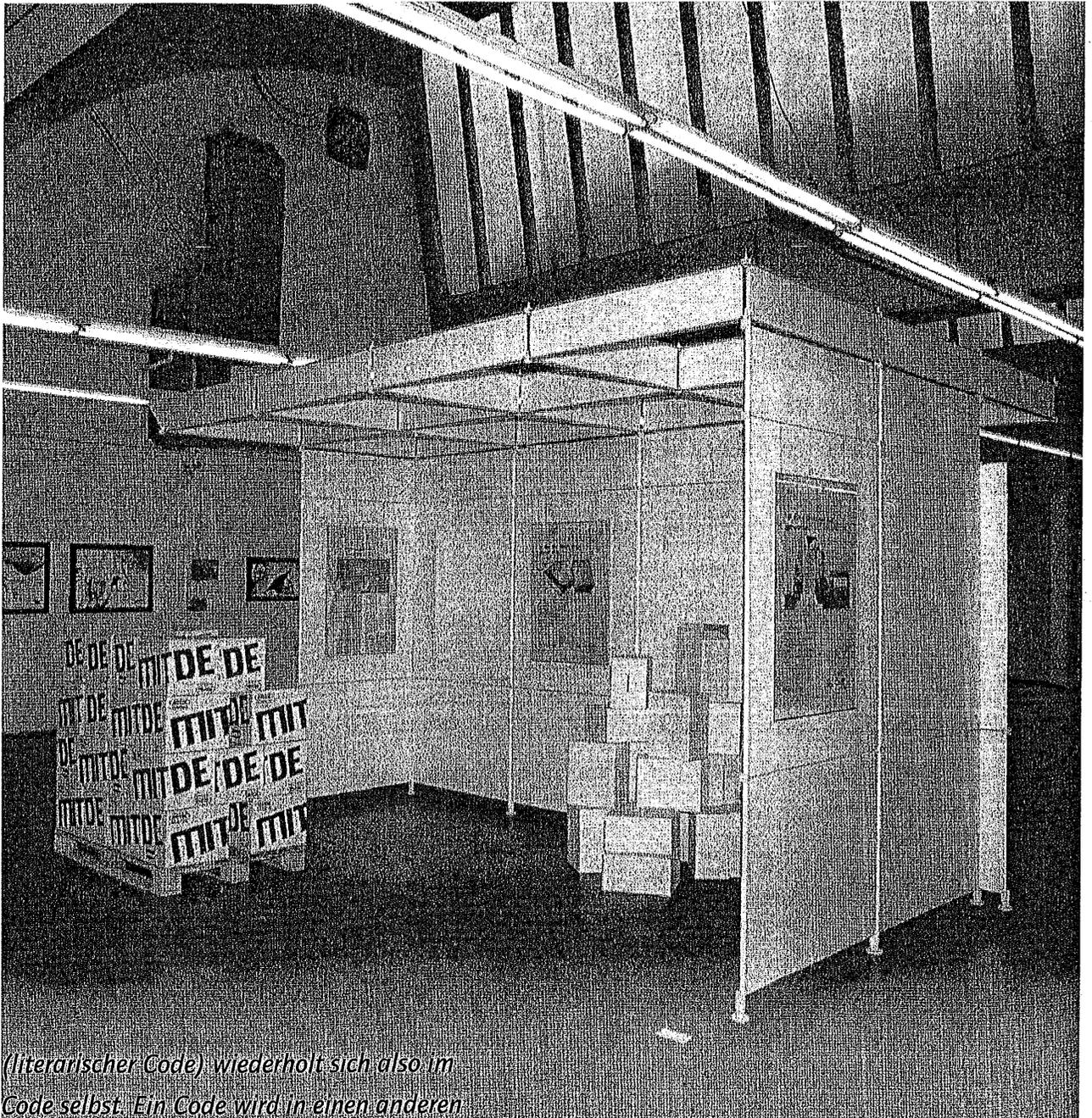
Ich glaube nicht, daß die Frage Zwei-oder Dreidimensionalität eine so wichtige Rolle gespielt hat. Die Plakate, die ich später gemacht habe, funktionieren ja nach dem gleichen Prinzip, wie die Kartons, sie sind aber zwidimensional. Der Versuch, die Konstruktion dessen, was wir als Realität ansehen, sichtbar zu machen, war mir wichtig. Also durch solche Manöver, wie Täuschung, Verzerrung oder Verschiebung die Gegebenheiten zu unterlaufen, und die entsprechende Situa-

tion, in der man sich befindet, deutlich zu machen. Ein ganz entscheidender Punkt war aber, daß sich die technischen (und dadurch auch gesellschaftlichen) Voraussetzungen dafür geändert hatten. Durch den Computer hatte ich überhaupt erst die Möglichkeit, diese Manipulationen des optischen Erscheinungsbildes in dieser Form vorzunehmen.



Detail aus „Wechselkurse“, 1993

Ich danke für den Hinweis. Könnte man also sagen, optische Techniken wie Täuschung, Verzerrung, Verschiebung übrigens auch Techniken des Traumes - werden, so wie Du Bild und Buch verschmolzen hast. mit literarischen Techniken des Rebus, der Kryptographie etc. verschmolzen? Die Innovation Deiner Arbeit besteht ja darin, daß ein optischer Code aus Buchstaben, das Erscheinungsbild von Texten einen anderen Code enthält. Das Wort „Apple“ hat eine bestimmte industriell geprägte optische Erscheinung, das Wort erscheint in einem bestimmten historischen, optischen Code. Du wiederholst diesen optischen Code, schreibst aber statt dessen z.B. „Waren“. Die Verschiebung von Bild (optischer Code) zum Buch



(literarischer Code) wiederholt sich also im Code selbst. Ein Code wird in einen anderen

Code eingeschrieben. Ein Text wird lesbar, dessen Form andere Textformen imitiert, und zwar Textformen der Waren- und Verpackungswelt. Wie im Traum wird also ein Text zuerst verhüllt und dann dechiffriert. Deine Codes dechiffrieren die Träume der Warenwelt, insgesamt ideologische Effekte?

Du kennst sicherlich auch diese T-shirts, auf denen bestimmte Logos witzig verfremdet werden, z.B. „Hasch“ ultra, statt „Dash“ ultra. Hier

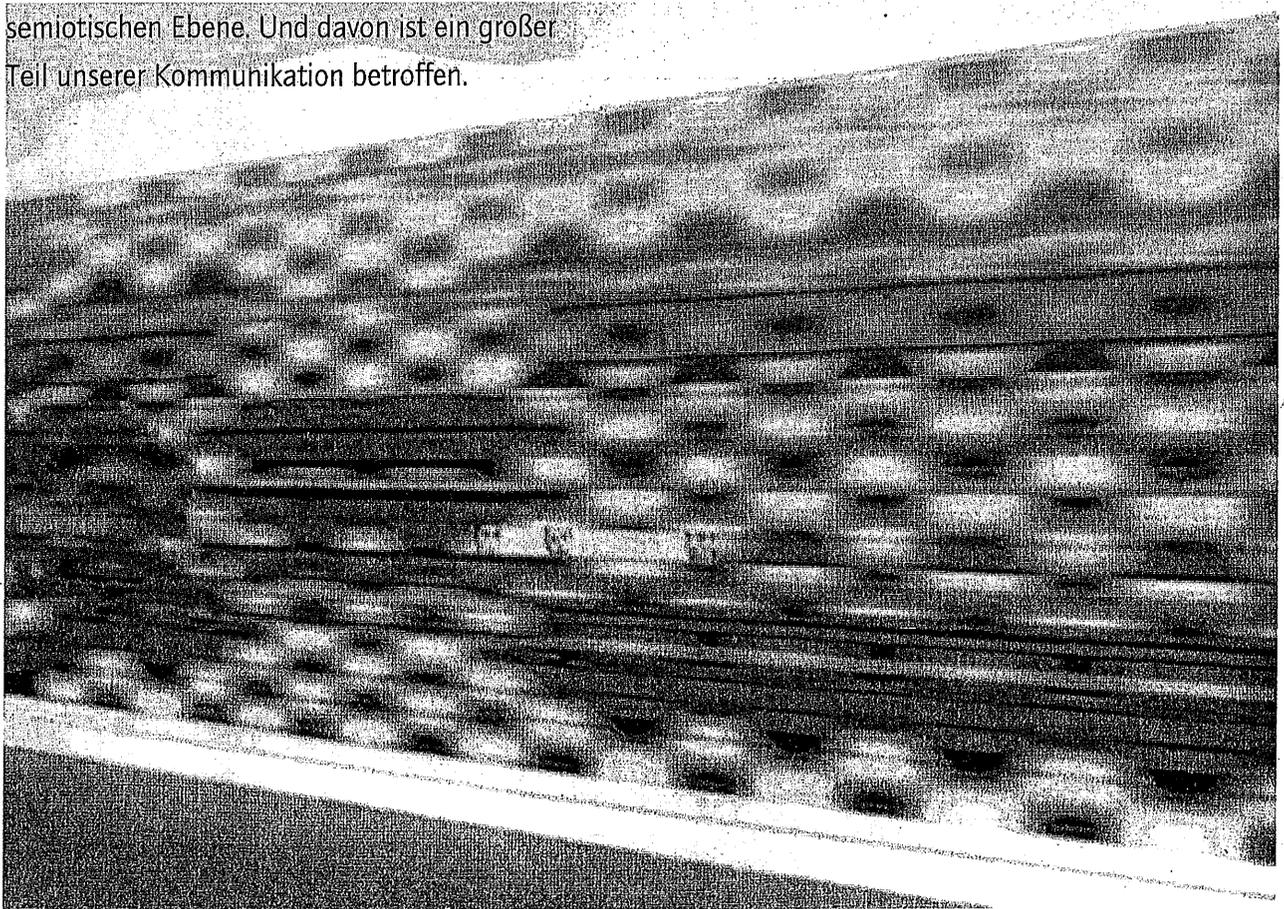
„Wechselkurse“ Installation Kontext Kunst, Graz, 1993

wird vorgeführt, wie vom kapitalistischen Wirtschaftssystem besetzte Zeichen wieder in die Subkultur zurückgeholt werden. Meine Kartons möchte ich nicht nur auf diese ideologiekritische Lesart reduzieren.

Deinem oben vorgeschlagenen Vergleich mit dem Traum möchte ich eine Erfahrung hinzufügen die ich im Hinblick auf unser Thema sehr

bezeichnend finde. Und zwar die Erfahrung, „im falschen Film“ zu sein. Sie wird in unserer durch Medien verdichteten Welt immer alltäglicher. Sie zeigt, wie einfach der switch zwischen den unterschiedlichen verfügbaren Wirklichkeiten möglich scheint.

Das eigentlich interessante Motiv bleibt für mich die Schachtel. Als Metapher fand ich sie sehr hilfreich und anschaulich. Ich konnte durch sie, relevante Punkte ansprechen. Z.B. den Prozeß der Verschachtelung von Zusammenhängen in größeren Kontexten, oder der Pluralismus unterschiedlicher Wirklichkeitskonstruktionen. Lay-outs gefällt mir in diesem Zusammenhang noch besser. Denn Lay-out bringt dieses Provisorische oder Unverbindliche zum Ausdruck, wie Identitäten tatsächlich als lose Koppelungen gehandhabt werden. Das ist der Ausgangspunkt dieser vorher erwähnten Austauschbarkeit, zumindest auf semiotischen Ebene. Und davon ist ein großer Teil unserer Kommunikation betroffen.



Remixes the Agency, London, 1995