

Ein Gespräch mit Susanne Kriemann
Christine Nippe

CN: Der hier vorliegende Katalog ist unter dem Arbeitstitel *Grammatik* erarbeitet worden. Was hat es mit diesem Titel auf sich?

SK: Ich habe den Arbeitstitel *Grammatik* gewählt, um meine Arbeiten systematisch zu besprechen. Das Buch beinhaltet alle Bilder, die zu den Arbeiten *Ashes and broken brickwork of a logical theory* (2010), *One Time One Million* (2009) und *12 650 000* (2008) gehören. Diese Serien sind wie ein Regelwerk meiner Arbeiten. Für mich hat Grammatik mit der Art und Weise zu tun, wie ein Thema aufgefasst werden kann, wie es formuliert ist. Hier denke ich an Julia Kristeva, die in ihren Schriften zur Intertextualität Texte als „Mosaik[en] von Zitaten“¹ auffasst. Ich selbst schreibe zwar keine Texte, aber ich erzähle mit Bildern und veröffentliche diese Erzählungen in Form von Büchern und Installationen. Die Bilder – von mir oder von anderen Fotografen – sind durch ihr Bestehen innerhalb meiner Geschichte, als Zitate aus einem anderen Bilderkontext lesbar.

CN: Deine Arbeiten basieren alle auf der Fotografie. Doch präsentierst Du die Fotos so, dass sie – in Form von Büchern und Installationen – einen hohen Rezeptionsaufwand bzw. die Mitwirkung des Betrachters einfordern. In diesem Sinne überträgst Du die Fotografie in den Bereich des Performativen.

SK: Unter dem Performativen verstehe ich den gesamten Prozess der Entstehung meiner Werke: von der Idee über die Zusammenarbeit mit anderen Menschen bis hin zum Reisen, den zufälligen Entdeckungen und dem Auswählen der Kamera. Ein wichtiger Bestandteil des Arbeitsprozesses ist die Improvisation. Durch den Kontakt mit einem Impuls findet die Arbeit ihren Weg. Aber auch die Installationen im Ausstellungsraum sind unter dem Aspekt des Performativen konzipiert. Für die Arbeit *One Time One Million* z. B. habe ich eine panoptikumähnliche Holzkonstruktion entworfen, um darauf die 46 Bilder dieser Arbeit zu präsentieren. Die Ausstellungsbesucher mussten sich bücken, um darunter hindurch ins Innere der Struktur zu gelangen. Dort standen sie einem Kreis von Bildern gegenüber. Es ist weder Anfang noch Ende der Serie markiert, aber die Bilder geben gewisse Blickrichtungen vor,

¹ <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/epik/intertext.htm> (25.08.2010)

z. B. folgen die Vögel am Himmel Flugzeugen und Luftaufnahmen von Häusern. So beginnen die Blicke der Betrachter zu kreisen. Ich stelle mir immer eine Art Achterbahn des Blickens vor. Das Performative umfasst also auch das eigenständige Erschließen meiner Arbeit durch die Besucher.

CN: Könnest du bitte noch etwas ausführlicher über den Inhalt der Arbeit *One Time One Million* erzählen?

SK: Die Arbeit *One Time One Million* beginnt mit einem Loop: Ein Flugzeug der deutschen Luftwaffe stürzt 1940 auf schwedischem neutralem Grund ab. Das Einzige, das heil aus dem Crash herauskommt, ist eine Kamera, eine Überwachungskamera. Sie wird zu Victor Hasselblad (1906–1978) gebracht und er baut sie für das schwedische Militär nach. Eine dieser ersten Hasselblad-Kameras habe ich in meinem Besitz.

CN: Du sprichst von einem „Loop“, was meinst du damit?

SK: Das Flugzeug stürzt vom Himmel auf die Erde ab: von oben nach unten. Die Überwachungskamera, die den Crash überdauert, wird von Hasselblad nach dem Krieg so weiterentwickelt, dass sie als Fotokamera genutzt werden kann. Die Hasselblad 6 x 6 war für damalige Verhältnisse perfekt dafür gemacht, um Vögel im Flug zu fotografieren: von unten nach oben. Hasselblad selbst war ein begeisterter Ornithologe und Pionier der Vogelfotografie. In *One Time One Million* kommen Flugzeuge, Vögel, Kameras und urbaner Raum vor. Durch die Anordnung der Fotos entstehen mehrere unterschiedliche Loops – mal blickt man auf die Erde hinab, mal von unten hinauf. Es geht um Überwachung, um Vogelbeobachtung, aber auch um die Kamera als Kriegsobjekt, die mit einem Flugzeug über Länder fliegt, überwacht und dokumentiert. Und dann auch um die Beobachtung der Bürger einer Stadt.

CN: Wie und wo hast du mit der Arbeit *One Time One Million* begonnen?

SK: 2006 war ich zu einem Arbeitsaufenthalt zu IASPIS [International Artist Studio Programme Sweden] in Stockholm eingeladen. Ich wollte auf einer Auktion einen Hasselblad-Diaprojektor erwerben, ersteigerte aber stattdessen eine der ersten Hasselblad-Konstruktionen, eine Ross HK 7 von 1941, mit zwei dazu passenden Schwarz-Weiß-Filmen von 1958. Die Kamera mit den zwei Filmen stand dann lange in meinem Studio. Sie wurde zum Dreh- und

Angelpunkt der Arbeit. Ich begann, über Victor Hasselblad zu recherchieren. Er veröffentlichte 1935 ein Buch mit dem Titel *Flyttfågelstråk* [Flugrouten der Zugvögel].² Das Cover zeigte ein Bild von vier Kranichen im freien Flug vor blauem Himmel. Während meines Aufenthalts habe ich die Außenbezirke Stockholms besucht: die Großsiedlungen Tensta und Rinkeby, die in den 1970er-Jahren als Teil des „Miljonprogrammet“ konstruiert wurden. Damals wurden eine Million Wohnungen für eine Million Arbeiter erbaut. Später bin ich mit einem Helikopter und der alten Kamera über diese Gebiete geflogen und habe sie fotografiert. Es ging das eine in das andere über, die Recherche zu der Arbeit war erst Ende 2008 abgeschlossen. Durch den großen Einsatz meiner damaligen Assistentin Ulrika Flink konnten wir versunkene Fotos, die in den 1940er-Jahren mit meiner Ross HK 7 gemacht wurden, aus dem Archiv holen. Langsam kristallisierten sich alle Verbindungen zwischen Victor Hasselblad, den Vögeln, den Arbeiterwohnungen, der Kamera und den Flugzeugen heraus. Ich bekam dann die Erlaubnis der Erna och Victor Hasselblads Stiftelse, Hasselblads Bilder in meine Arbeit mit einzubeziehen. Mit deren Bibliothekarin Elsa Modin war ich seit 2006 in gutem Kontakt. Am Ende der Bilderreihe in *One Time One Million* gibt es eine Serie von Fotos aus der Vogelbalgsammlung im Berliner Museum für Naturkunde. Sie zeigt tote Vögel in Schubladen in riesigen Schränken. Die Vogelbalgsammlung steht in direkter Verbindung zur Geschichte der Fotografie, denn seitdem eine technisch hervorragende Dokumentierung der Vögel möglich ist, werden weniger Vogelbälge zu wissenschaftlichen Zwecken gesammelt. Die toten Vögel auf den Bildern datieren von 1823 bis ca. 1935. Für mich existiert eine Verbindung zwischen den Massenaufbewahrungsstätten für tote Vögel und den Massenwohnungen des „Miljonprogrammet“. Und immer wieder war die alte Kamera der rote Faden im Prozess der Bildersuche. Als mich das Stedelijk Museum Bureau Amsterdam im Januar 2009 einlud, *One Time One Million* zu zeigen,³ wählte ich als Präsentationsform das Panoptikum.

CN: Michel Foucault hat das Panoptikum als perfekten Architekturkörper zur Überwachung von Insassen im Gefängnis beschrieben.

SK: Genau, aber in *One Time One Million* referiert die Form der Installation nur auf das Panoptikum, sie ist keine exakte Nachbildung davon. Die Anordnung der Bilder in einem Loop bedeutet, dass kein Anfang und kein

² Victor Hasselblad, *Flyttfågelstråk*, Stockholm 1935.

³ Susanne Kriemann/Vincent Meesens, 18.1.–8.3.2009, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. www.smba.nl.

Ende der Geschichte markiert sind. Die Arbeit dreht sich sehr stark um den Moment des Beobachtens, um den Abstand, mit dem die Moderne auf ihre Erfindungen sieht. Cecilia Widenheim hat das ganz schön in ihrem Text „The Gaze of Modernity“ für das Buch *One Time One Million* beschrieben: „Die Fotografie scheint für immer verbunden zu sein mit den Interpretationen von Zukunftsgläubigkeit im 20. Jahrhundert und unserer Art und Weise, Erinnerungen in Bilder zu fassen. Durch die Fotografie wird der Blick der Moderne in einem Zug sowohl von der Perspektive früherer Generationen befreit als auch den Errungenschaften der modernen Technologien unterworfen“⁴

CN: Zu vielen deiner Arbeiten veröffentlichst du Bücher. Das ist z. B. bei *12 650 000*⁵ so und trifft auch auf *One Time One Million* und *Ashes and broken brickwork of a logical theory*⁶ zu. Welche Rolle spielen bei dir Bücher als Dokumentations- und Arbeitsform?

SK: Ich bin mir nicht sicher, ob das Wort „Dokumentation“ in diesem Zusammenhang passt. Die Bücher dokumentieren die Arbeit nicht, sondern sie „sind“ die Arbeit. Sie sortieren die Bilder. Dann beginnt für den Betrachter und die Betrachterin eine Reise in das Buch, einen Essay mit Bildern aus verschiedenen Zeiten. Das fasziniert mich so sehr am Medium Buch. Aber es war schon immer so, dass ich eine besondere Liebe für Bücher hatte. Vor allem in Bezug auf die Fotografie, deren natürlicher Präsentationsraum das Buch zu sein scheint – zumindest für mich.

CN: Häufig verwendest du Fotografien aus Archiven. Du kombinierst diese dann mit eigenen Fotografien und veröffentlichst schließlich den gesamten Rechercheprozess in einem Buch. Was fasziniert dich an der Arbeit in Archiven?

SK: Geschichten aus der Vergangenheit, die mit meinen gegenwärtigen Gedanken kollidieren, geben mir den Anstoß zu einer neuen Arbeit. Dabei fasziniert mich der Dialog zwischen dem Jetzt und zurückliegenden, bereits in

⁴ Cecilia Widenheim, „The Gaze of Modernity“, in: Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (Hg.), *Susanne Kriemann. One Time One Million*, Amsterdam 2009, S. 10 (S. 10–12).

⁵ A Prior Magazine und 5. berlin biennale für zeitgenössische Kunst (Hg.), *Susanne Kriemann. 12 650 000*, Berlin 2008.

⁶ Axel John Wieder und Wim Waelput (Hg.), *Susanne Kriemann. Ashes and broken brickwork of a logical theory*, Stuttgart / Gent 2010.

die Geschichte eingegangenen Ereignissen. Ich suche sehr spezifische Bilder aus den Archiven heraus, finde dabei aber auch andere, die neue Blickwinkel eröffnen. Dann produziere ich selbst Bilder, die wiederum im Dialog mit den gefundenen Bildern stehen und mit den Orten, an denen diese gemacht wurden. Es entsteht ein neues Gefüge aus den Verbindungen.

Die Themen meiner Arbeit sind immer auch verbunden mit der Geschichte der Fotografie. Es geht um Fragen wie: Was ist das Dokumentarische, das Fiktionale, das Alltägliche in der Fotografie?

CN: Du hast dein erstes Buch in Reykjavik gemacht. Wie war das?

SK: Nach meinem Studium in Stuttgart bin ich 1998 für drei Monate nach Reykjavik gegangen, um meine erste Arbeit außerhalb des akademischen Kontextes zu realisieren. Ich hatte den Wunsch, Landschaften und Menschen zu fotografieren. Die Menschen sind sehr klein, beinahe unsichtbar in diesen Bildern. Die weiten isländischen Landschaften sind wunderschön.

Danach bin ich nach Paris gezogen und wurde nach einem Arbeitsaufenthalt an der Cité internationale des Arts zu dem „Programme de recherche“ eingeladen. Das war das erste Mal, dass Recherche als „Werkzeug“ für meine Arbeit Thema war. Damals habe ich ein erstes, rechercheintensives Projekt begonnen. Darin ging es vor allem um das Verständnis von wissenschaftlichen Prozessen.

CN: Die Auseinandersetzung mit dem Wissenschaftlichen, der Recherche begann also schon während deiner Zeit in Paris. Welche Arbeiten sind davon weiterhin berührt?

SK: Damals stand das Finden meiner Arbeitsweise mehr im Vordergrund. Es waren sehr formale Fragestellungen, die mich damals beschäftigten. Und das Fiktive spielte eine große Rolle. 2000 bin ich nach Rotterdam gezogen, wo ich noch heute lebe, neben Berlin. In meiner Arbeit hat sich das Erfundene verflüchtigt und ist den recherchierten Geschichten gewichen, die auf Tatsachen basieren, die aber oft fiktiver als das Fiktive erscheinen. Mich interessieren vor allem gute Geschichten. Tacita Dean oder Sharon Lockart und andere – deren Arbeiten haben diese Schritte angeregt. In Rotterdam gab es damals enorm viel Raum, alles schien möglich. Viele meiner heutigen guten Freunde kamen zur gleichen Zeit dort an. Wir konnten Ausstellungen in Gärten, im klassischen White Cube, in der KünstlerInneninitiative Het Wilde

Weten oder als Buch machen – und es gab gute finanzielle Konditionen für diese Experimente.

Als ich 2004 und 2005 an der Rijksakademie in Amsterdam war, habe ich mein Vertrauen in die Fotografie stärken können. Ich habe damals mit einer sehr langen Arbeit begonnen, *Not Quite Replica / Meteorite*. Die Arbeit existiert nur noch in Form eines Buches. Auf jeden Fall war diese Arbeit inhaltlich und auch technisch sehr rechercheintensiv und hat viele Elemente vorformuliert, die ich heute gerne in meine Arbeiten einfließen lasse.

CN: Erzähl mir doch einmal von deinen Lieblingsrechercheorten. Welche Orte sind für dich inspirierend?

SK: Ich kann meine Liebe zu Archiven und deren Inhalten nicht verheimlichen! Aber hier ist es sehr wichtig zu betonen, dass meine Arbeiten nicht Bilder aus Archiven einbeziehen, um über das Vergangene zu sprechen. Ich versuche vielmehr, durch die Gegenüberstellung von heute und Vergangenen meine Ideen zu gegenwärtigen Situationen zu kommunizieren. Das eindruckvollste Museum, das ich bis heute besucht habe, ist das weißrussische staatliche Museum für Geschichte des großen Vaterländischen Krieges in Minsk. Die Ausstellung darin wurde mit stalinistischer Vision kuratiert und ist bis heute nicht verändert. Man betritt die Ausstellungsräume und findet sich inmitten einer Inszenierung, die den Zweiten Weltkrieg visualisieren soll: Auf einer Birkenwaldtapete hängt eine Vitrine mit in Silber gefasstem Kriegsgut, im Stacheldrahtzaun hängen Abschiedsbriefe von Soldaten. Alles ist in diesem konstruktivistischen Stil aufgebaut, nichts steht auf einer geraden Linie, nichts hängt parallel zum Boden. Das erinnert ein bisschen an das Majakowski-Museum in Moskau.

Damals war für mich der Bezug zwischen Geschichte und deren Repräsentation auf überwältigende Weise infrage gestellt. Ich besuchte das Museum im Jahr 2005, fand aber dort – konserviert in der Ausstellung – noch eine Vision der 1950er-Jahre vor. Durch den Kontrast zur Wirklichkeit außerhalb des Museums wurde mir klar, dass mich nicht allein die Geschichte, die darin ausgestellt wird, interessiert. Was mich am Museum und an Archiven so fasziniert, ist ihr Dialog mit der Gegenwart.

CN: Was sind deine ersten Schritte bei der Entwicklung eines neuen Projektes? Vielleicht können wir mit *Ashes and broken brickwork of a logical theory* beginnen?

SK: Bei mir findet die Entwicklung der Projekte oft parallel statt. Während des Entstehens einer Arbeit komme ich auf etwas, das ich in einer anderen Arbeit weiterverfolgen möchte. Bei *One Time One Million* beispielsweise gibt es das Bild der Vögel im Flug: Das ist ein Bild, welches in seiner Art schon tausendmal fotografiert wurde. Es wird nicht ein Negativ reproduziert in tausend Abbildungen, sondern tausende Negative kommen zu ein und demselben Bild. Ein anderes Bild mit ähnlichen Paradigmen der Produktion sind Wüstenfotografien, mit ihren Hügeln, im Sonnenuntergang, referierend auf Ansel Adams oder Edward Weston. Oder auch die Wüste als absolute, leere Seite, auf der nichts wirklich eingraviert werden kann, denn im Sand überlebt nichts, es wird immer durch den Wind verweht. So ging die eine Arbeit in die nächste über. In *Ashes and broken brickwork of a logical theory* versinken in der Wüste urbane Räume der Vergangenheit und werden von Archäologen des 20. Jahrhunderts ausgegraben und dann in ein anderes Konservierungssystem hinübergebracht: in das Museum und in die Fotografie. Die Überbleibsel vergangener, urbaner Räume gehen von einem in ein anderes Konservierungssystem über. Was bedeutet Konservieren und der Tod des Objekts durch das Schießen eines Fotos?

CN: Bezieht du dich auf Roland Barthes? Mit dem „punctum der Zeit“ benennt er die für ihn schockierende Eigenschaft der Fotografie, gleichzeitig das Vergangene lebendig zu erhalten und auf den Tod zu verweisen.

SK: Ja, es geht mir um den absoluten Stillstand einer Sammlung, wenn sie nicht ausgestellt, sondern nur archiviert wird. Der Tod des Dokumentierten. In *Ashes and broken brickwork of a logical theory* ging es mir darum, aus der Wüste als Konservierungssystem etwas herauszuholen, um es dann in ein anderes Konservierungssystem wie das Foto oder das Buch zu übertragen. Ich fand ein Buch von Leonard Woolley – *Digging up the Past* von 1931. In seinem Eingangssessay schreibt er: „Manchmal vermittelt uns ein Gebäude ein außerordentlich anschauliches Bild vergangener Lebensführung. [...] Ein quadratisches, mit Mauern umgebenes Geländestück war ganz und gar mit Reihen von kleinen Häusern in geschlossener Bauweise gebaut, zwischen denen enge Straßen liefen. Mit Ausnahme des Vorarbeiterviertels in der Nähe des Tors gleicht ein Haus auf das eintönigste dem anderen: jedes hatte vorn

die Wohnküche, hinten Schlafräum und Kammer, ein wahres Schulbeispiel für mechanisch entworfene Arbeiterwohnungen.“⁷

Ich fand den Gedanken schön, dass die Archäologen graben, um sich zu vergewissern: Wir leben in der modernsten Zeit überhaupt und diese besteht seit Tausenden von Jahren. Und das andere, das davor war, ist eine Kontinuität der modernen Menschheit.

Auf der Suche nach den Wüstenfotos, mit denen ich eine Art Konversation über die Zeiten hinweg führen könnte, kam ich auf Agatha Christie (1890–1976). Wir kennen sie von den großen Krimis, und sie war Fotografin für das British Museum in London! Ihr Mann, Sir Max Mallowan (1904–1978), war Archäologe. Sie war eine ausdauernde Fotografin unter schweren Bedingungen: Film einlegen und entwickeln im Zelt bei großer Hitze. Sie hat mit Farbfotografie sowie in den 1950er-Jahren mit Farbfilm experimentiert und hat – neben der Dokumentation von Töpfen und Ausgrabungsstätten – Beduinen in Syrien porträtiert. Agatha Christie hat mit ihren Beduinenfotos eine Verbindung hergestellt zwischen dem Verhältnis von Natur und Mensch und Fotografie. Die Bilder konservieren eine Art, durch die Kamera zu sehen, mit Abstand, mit Verwunderung, „das andere“ ist Thema. Auch in ihren Büchern kommt das häufig vor, alle Akteure sind Teil eines großen Ganzen, doch zu keinem der Protagonisten entwickelt der Leser einen wirklichen Bezug. Alles wird mit diesem modernen Abstand betrachtet – durch die Kamera, durch die Feder.

Ich bin nach Syrien geflogen und habe dort die Ausgrabungsstätten besucht, wo Sir Max Mallowan und Agatha Christie in den 1930er- und 1950er-Jahren gegraben haben. Wir wurden dort drei Tage vom syrischen Geheimdienst festgehalten, weil wir ein für Touristen ungewöhnliches Interesse an diesen Orten hatten, an denen man nichts „Bemerkenswertes“ sehen und dokumentieren kann. Es war ziemlich interessant. Später bin ich nach London geflogen und habe John Mallowan, den Neffen Max Mallowans, besucht. Er besitzt das ganze Archiv von Agatha Christie und hat mir freundlicherweise einen Teil zur Verfügung gestellt.

CN: Es ist immer eine Kombination – du eignest dir Fotografien an und du fotografierst selbst.

⁷ C. Leonard Woolley, *Mit Hacke und Spaten. Die Erschließung versunkener Kulturen*, Leipzig 1951, S. 51 (englische Originalausgabe: *Digging up the Past*, New York 1931).

SK: Ja, genau. Es gibt keinen autorbedingten Unterschied zwischen den Fotografien.

CN: Man muss dann auch immer raten, wer der jeweilige Fotograf oder die Fotografin ist?

SK: Nein, nicht immer. Im Fall von Agatha Christie und Victor Hasselblad ist es sehr wichtig für das Verständnis der Arbeit, zu wissen, welches Bild von wem stammt. Sie sind ja ein wichtiger Bestandteil der Arbeit.

CN: Wie bist du auf Woolleys *Digging up the Past* gekommen?

SK: Das Buch habe ich mir bestellt, weil ich dachte, „Digging up the Past“ – das passt zu meiner Arbeit.

CN: Das war also ein Zufallsfund? Ein *Objet trouvé* sozusagen?

SK: Ja, wirklich ein *Objet trouvé*. Genau aus diesem Bedürfnis heraus, zu recherchieren, was es eigentlich ist, diese Lust, die Vergangenheit auszugraben.

Bei *Ashes and broken brickwork of a logical theory* ist der Prozess der Bildfindung und wie ich die Arbeit im Raum arrangiere, vergleichbar mit dem beständigen Neuzusammenstellen oder Neulesen eines Buches. Im Künstlerhaus Stuttgart z. B. war der Arbeitstitel der Installation *Prolog*. Damals gab es das Buch *Ashes and broken brickwork of a logical theory* noch nicht, die Arbeit war noch im Entstehen. Wir haben das ganze Bildermaterial auf große Holzpaneele projiziert, die wie überdimensionierte Buchseiten in den ehemaligen Fabrikraum geklemmt wurden. In KIOSK in Gent musste ich auf eine ganz andere Raumsituation reagieren – ich bespielte ein altes „theatrum anatomikum“ mit Oberlichtrosette. Der runde Raum mit den zwei Fensterreihen hat mich zu einer sehr performativen Anordnung des Bildermaterials gebracht. Die Bilder waren an einem raumgreifenden Leporello aus Holzpaneelen aufgehängt. Unmittelbar dahinter platzierte ich einen podestartigen Farbfächer, der den Betrachtern neue Blickmöglichkeiten auf die Bilder bot. Das frisch vom Drucker kommende Buch war Teil der Präsentation. Die verschiedenen Installationen von *Ashes and broken brickwork of a logical theory* können wie Transkriptionen des Buches in den Raum gelesen

werden. So auch die Ausstellung in der Galerie RaebervonStenglin in Zürich. In der Berlinischen Galerie wird die Übertragung der Arbeit in den Raum vollständig ausformuliert werden. Meine Arbeiten sind immer sehr raumspezifisch angelegt, aber bei *Ashes and broken brickwork of a logical theory* ist dies im Entstehungsprozess auf sehr extreme Weise thematisiert worden.

CN: Eine weitere Arbeit, die mit dem Graben in der Vergangenheit etwas zu tun hat, ist *12 650 000*. Wie waren die einzelnen Schritte dort?

SK: Es begann alles mit einem Zeitungsartikel der *Berliner Zeitung* vom 1.5.2005 mit dem Titel *Der lange Schatten Germanias*.⁸ Neben einem Foto eines Betonkörpers in wunderbarem Licht und mit blühenden Apfelbäumen davor stand: „40 000 Tonnen wiegt der Großbelastungskörper an der General-Pape-Straße. Mit ihm wurde getestet, ob der von Hitler seit 1924 in Skizzen erträumte Riesentriumphbogen überhaupt auf märkischem Sand stehen kann.“ Ich bin damals gleich hingefahren. Der Zaun hatte ein Loch, so konnte ich mir den Betonzylinder aus der Nähe ansehen. Er stand in einem wild verwucherten Garten bei Tempelhof. Ich sah einen Zylinder auf einem Sockel. Rohes Beton, keine Beschilderung hinsichtlich historischer Relevanz. Dann habe ich angefangen zu recherchieren. Über die Berliner Unterwelten e. V. und den Architekten Micha Richter habe ich mehr zum Objekt erfahren können, auch dass es 12 650 000 Kilo schwer ist. Etwas anderes interessierte mich an dem Schwerbelastungskörper: Er war fotografisch schwer darstellbar, er war immer auch ein Bunker oder ein Wasserturm. Ich habe bestimmt 15 Filme daran verschossen. Dass es mir nicht gelang, eine gute Aufnahme davon zu machen, beweist die Unmöglichkeit der fotografischen Dokumentation mancher (baulicher) Strukturen.

CN: Wolltest du dann aufhören und alles hinschmeißen? Wie ging es weiter?

SK: Es war klar, dass ich mich mit dem Schwerbelastungskörper auseinandersetzen werde, inhaltlich und auch formal. Welches Moment gibt es, das das Objekt fotografisch darstellbar machen könnte? Aber nicht als Naziobjekt, von französischen Kriegsgefangenen gebaut, sondern als etwas, das so lange unbeachtet blieb, jenseits der Pfade touristischer Ströme. Ich wollte eine Arbeit machen, die das Moment des Zeitlosen, des Undokumentierbaren, des Unfotografischen thematisiert. Zeit, Verschlusszeit,

⁸ Nikolaus Bernau, „Der lange Schatten Germanias“, in: *Berliner Zeitung*, 30.4./1.5.2005.

spielt bei dieser ewig beständigen Betonmasse keine Rolle. Als ich dann in Berlin ankam, besuchte ich den Schwerbelastungskörper ein weiteres Mal, in sicherer Erwartung, ihn so vorzufinden wie zuvor. Zu meinem Erstaunen war er eingerüstet. Alles drehte sich jetzt um, denn mit einem Mal gab es das fotografische Moment. Micha Richter hat mir damals erzählt, dass er renoviert wird, um ihn für Touristen zugänglich zu machen. Sie haben den gesamten Wildwuchs entfernt und einen festen Zaun installiert. Ein Turm war damals auch in Planung. Heute ist er ausgeführt. Jetzt stehen dort auch Dokumentationsstelen.

Damals konnte ich den letzten Angestellten der Degebo (Deutsche Forschungsgesellschaft für Bodenmechanik) treffen. Die Degebo hat den Schwerbelastungskörper von 1950 bis in die 1980er-Jahre für Belastungsmessungen benutzt. Die Gesellschaft selbst ist in den 1990er-Jahren aufgelöst worden. Herr Peter Raimund hat mir damals die Glasnegative zur Verfügung gestellt, um die Bilder von 1941 in meine Arbeit einbeziehen zu können. Ein Foto hat mich besonders interessiert: der halb fertige Schwerbelastungskörper im Gerüst. Es gab einen interessanten Spannungsbogen zwischen der Situation, in welcher sich der Schwerbelastungskörper im Winter 2007/2008 befand, eingerüstet zur Renovierung, und der halbfertigen Struktur im Gerüst 1941. Durch die beiden Fotos war vieles offen: Wird er umgebaut oder abgerissen? Was heißt Umbau, Rekonstruktion und Renovierung? Wird fertig gebaut, was nie ein Bauwerk sein sollte? Da gibt es eine Menge Assoziationen zu den zwei Bildern. Die Elemente gaben das Thema der Arbeit vor: Volumen, Darstellbarkeit von Volumen, abstrakter Gehalt von Masse, die in viele Richtungen gelesen werden kann.

Und dann kam auch noch die schöne Einladung zur 5. berlin biennale für zeitgenössische kunst! Mit dem Ausstellungsort Neue Nationalgalerie war inhaltlich ein interessanter Ort gefunden, um die Arbeit zu zeigen.

Durch die Gegenüberstellung der Bilder von 1941 mit den Bildern der Renovierung 2007/2008 werden sowohl Fragen nach der Bedeutung des Schwerbelastungskörpers in der Vergangenheit als auch nach seiner eventuellen Funktion in der Gegenwart aufgeworfen. Weil die Arbeit aber keine Antworten bereithält, pendeln die Mutmaßungen der Betrachter immer weiter zwischen Vergangenheit und Gegenwart, ohne je zu einem Schluss zu kommen.

CN: Wieder ein Loop – wie auch bei *One Time One Million*?

SK: Ja, wieder ein Loop. Was mich am Loop interessiert ist, dass es kein Anfang und kein Ende gibt. Bei meiner Arbeit versuche ich meist, A oder Z zu meiden, sodass man an jeder Stelle in die Erzählung einsteigen kann.

CN: In *12 650 000* geht es auch ganz stark um den urbanen Kontext. Wie wichtig ist eigentlich das Thema „Ort“ für dich?

SK: So genau weiß ich das gar nicht. Ich arbeite gerade an einem neuen Buch *Second Book (Rotterdam)*, in dem die Stadt Protagonistin ist. Ich mache das Buch mit Monika Szewczyk und Nicolaus Schafhausen, Lambl/Homburger gestalten es. Die Stadt Rotterdam hat 1941 durch die deutsche Luftwaffe eine unvergleichliche Tabula rasa erfahren müssen. Das Buch versammelt Ansichten von Rotterdam von 1941 (kurz nach der Bombardierung) bis 2009 aus Stadtbüchern wie z. B. *Rotterdam in Bewegung*, *Rotterdam*, *Rotterdam Europoort* etc. und macht diese zu einem zweiten Buch. Das Buch gibt wieder, welchen Themen ich in Rotterdam täglich begegne bin. Es erzählt von Migration (hier die Migration der Bilder von einem Buch in ein anderes), von Veränderung, Auf-, Um-, Neubau. Von der Orientierungslosigkeit einer Stadt, die Experimentierfeld ist für Architekten, Künstler, Politiker. Und es geht auch um das Jenseits, das Nachleben einer Stadt in der verbildlichten und gedruckten Erinnerung, den Stadtbüchern.

Oder meinstest du mit „Ort“ den Ort, wo ich wohne und arbeite?

CN: Ja, das ist auch so eine Frage. Also inwieweit dein Umfeld oder dein Kontext dich inspiriert. Doch ich denke, dass es eher die Orte sind, die du in den Archiven entdeckst, als die, denen du im Alltag begegnest. Nicht wahr?

SK: Orte kommen immer in den Arbeiten vor. Aber selten sind die Orte das eigentliche Thema. Es geht mir in meinen Arbeiten vor allem um die Darstellbarkeit von Prozessen der Gegenwart. Das Archiv, die Fotografie, der Ort sind Medium.

CN: Wollen wir in diesem Zusammenhang über die *Ramses Files* sprechen?

SK: Oliver Kielmayer, Direktor der Kunsthalle Winterthur, hat mich damals nach Kairo eingeladen. Ich war 2006 zwei Monate dort, im Rahmen der Townhouse Gallery Residency. In Vorbereitung der Arbeit fand ich im

Internet Zeitungsartikel zur Statue Ramses II. (ca. 3.000 Jahre alt), welche von ihrem ursprünglichen Standort im Zentrum von Kairo (die einzige noch nicht kommerzialisierte pharaonische Skulptur in Kairo) zu einem Museum bei den Pyramiden von Gizeh gebracht werden sollte. Die Statue wiegt etwa 80 Tonnen und ist zwölf Meter hoch. Mein erster Gedanke war, wie interessant es wäre, diesen Umzug zu dokumentieren. Aber dazu kam es nie. Ich kam damals mit einer Sammlung von Internetzeitungsartikeln nach Kairo. Die Statue von Ramses II. stand von 1952 bis 2006 vor dem Kairoer Hauptbahnhof und wurde dann im August 2006 in ein Lager bei den Gizeh-Pyramiden gebracht. Das war zwei Monate nachdem meine Zeitung *The Future / Ramses Files* veröffentlicht worden war, in der etwa zehn Zeitungsartikel von 1997 bis 2006 abgedruckt waren, die den umgehenden Abtransport der Statue beschreiben. Den Transport im August 2006 konnte ich leider nur über TV sehen, aber die Geschichte der Skulptur ist sehr interessant.

CN: Erzähl doch bitte mehr zur Geschichte der Skulptur Ramses II.

SK: Sie wurde 1955 von Nasser wiedererrichtet. Damals hatte Kairo ungefähr vier Mio. Einwohner. 2006 waren es ungefähr 20 Mio. und der Ort, an dem die Statue sich befand, wurde als der verschmutzteste Ort des Mittleren Ostens bezeichnet, qua Smog. Die Statue litt aber nicht nur unter der Luftverschmutzung, sondern auch unter ihrer frei stehenden Aufstellung auf einem Sockel. Sie war ursprünglich dafür gemacht, gegen eine Tempelwand zu lehnen. Immer wieder musste sie über längere Zeit eingerüstet werden. Ich habe eine ganze Menge Fotos gesammelt, die die Jahre des Ramses II. vor dem Hauptbahnhof in Kairo dokumentieren. Die Bilder zeigen die Skulptur umgeben von einer beständig sich verändernden Stadtkulisse. Viele Fotos kamen aus dem Zeitungsarchiv der Al-Ahram, aus dem Archiv des Supreme Councils of Antiquities und aus privaten Sammlungen. Ich habe damals aber auch selbst viele Fotos gemacht.

Die Produktionsbedingungen in Kairo waren sehr interessant. Zum Beispiel konnten wir nicht auf Zeitungspapier drucken, weil das Papier, worauf man Zeitungen druckt, nur den offiziellen Zeitungsdruckereien zur Verfügung stand. Die Grafiker von File Club Cairo haben die Zeitung in der Ästhetik der 1950er-Jahre entworfen.

Um die Bilder zum Beispiel aus dem Al-Ahram-Archiv zu bekommen, konnte ich mit meinem Scanner im Nebenzimmer des Direktors sitzen und dort die verschiedenen Originalfotos einscannen. Das sind Momente, die kann ich nie

vergessen. Es war eine wirklich intensive Zeit in Kairo und die Zeitung war dann eine Stunde vor der Eröffnung gedruckt.

CN: Das wollte ich dich sowieso noch fragen, gibt es bestimmte Theoretiker, deren Texte für deine Arbeit prägend sind?

SK: Das Buch *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* von Lucy Lippard z. B. lese ich immer wieder gerne. Aber am liebsten tausche ich Gedanken mit lebenden Theoretikern aus wie z. B. dem Philosophen Dieter Roelstraete. Zusammen mit Aleksander Komarov organisieren wir Salon-Abende. Wir treffen uns in regelmäßigen Abständen, um über bestimmte Themen zu sprechen, die uns gerade umtreiben. Der Salon hat seine eigene Dynamik und jeder Abend gibt neue Denkanstöße.

CN: Wie sieht es mit der Gestaltung deiner Bücher aus, die ist ja jeweils sehr individuell.

SK: Die Gestaltung der Bücher ist mir sehr wichtig, denn es ist das Erste, was der Leser oder die Leserin von meinem Buch sieht. Der erste Eindruck sozusagen. Mit den Grafikern von Node Berlin Oslo, deren Ästhetik mich sehr anspricht, habe ich bis jetzt zwei Bücher machen können, *12 650 000* und *One Time One Million* und wir arbeiten an einem weiteren Buch mit dem Titel *Reading*. Das Buch *Ashes and broken brickwork of a logical theory* ist von Christopher Jung und Tobias Wenig entworfen. Die waren sehr engagiert, auch inhaltlich, das war eine tolle Zusammenarbeit. File Club Cairo gibt es leider nicht mehr, aber die *The Future / Ramses Files* haben ihre ganz spezielle Note durch das 1950er-Jahre-Design.

Meine Bücher sind, obwohl sie Künstlerbücher sind, meistens in enger Zusammenarbeit mit Grafikern entstanden wie auch der Katalog, für den dieses Interview geführt wurde. Den gestalte ich mit dem in Berlin lebenden niederländischen Grafiker Robert Beckand.