

„Ich habe die Vorstellung, die Oberflächen ringen um ihr reales Potenzial. “

Gespräch zwischen Julia Kröpelin und Ludwig Seyfarth

Ludwig Seyfarth: In deiner Arbeit spielen Gegenstände eine zentrale Rolle. Du zeichnest sie oder verarbeitest sie in deinen Objekten und Installationen. Da wäre zunächst die Frage, nach welchen Kriterien du diese Dinge auswählst.

Julia Kröpelin: Ich interessiere mich für einfache Objekte am Rande eines Geschehens. Ich löse sie aus ihrem Kontext oder entwende sie ihrer Szenerie. Ich verwende Filmrequisiten, die ich aus ihrer filmischen Umgebung freistelle. Oft sind es ornamentale Formen, Gefäße oder Möbelfragmente. Auch für die rauminstallativen Arbeiten suche ich mir einfache elementare Gegenstände aufgrund bestimmter Texturen, Farben und Formen. Das sind zum Beispiel Möbel und Einrichtungsstücke wie Stühle und Betten, Gefäße, Teppiche, Holzbretter, Stoffe oder Kleidung.

L. S.: Und wie ist es bei den Zeichnungen, die gefaltete Objekte zeigen? Gehst du beim Zeichnen von konkreten Vorlagen aus? Und findest du sie genau in der Form vor, in der du sie zeichnest?

J. K.: Für diese Reihe von Zeichnungen habe ich Vorlagen aus Papier gefaltet. Ich formuliere die Form gerade so weit aus, dass man nicht mehr von einer Faltenstruktur, sondern von einem gefalteten Objekt sprechen würde. Dann fotografiere ich die Formen und arbeite mit den Fotos. Ich zeichne das, was ich sehe, und es entwickelt sich ein Illusionismus der realen Oberflächen.

L. S.: Es geht dir also offenbar um das Festhalten einer eher ephemeren Form, der du durch die Zeichnung geradezu skulpturale Qualitäten verleihst. Gleichzeitig entzieht sich das, was wir sehen, einer eindeutigen Definition und Benennung. Also gibt es einerseits eine „Form“ der Präsenz, andererseits scheint sich das Gezeigte gleichzeitig zu entziehen.

J. K.: Ja, es geht mir letztlich weniger um das Objekt selbst als um den Moment einer Präsenz – um eine zeitlich begrenzte Form. Ich stelle mir vor, dass sich die Objekte nur für kurze Zeit in dem gerade sichtbaren Zustand befinden, bevor sie eine andere Erscheinungsform annehmen. Bei den Papierformen ist es die Vorstellung eines weiteren gefalteten Zustands.

Ich arbeite bewusst gegen eine begriffliche Erfassung der Objekte. Es ist eher so, dass Begriffe sie streifen. Sie rücken in die Nähe der Sprache, bleiben aber letztlich unsprachlich.

Es handelt sich um namenlose Dinge.

L. S.: Du spielst einerseits damit, das Dargestellte aus dem Kontext herauszulösen und es damit auch der sprachlichen Greifbarkeit zu entziehen, andererseits hebst du immer wieder eine materielle, stoffliche Präsenz hervor.

J. K.: Ich untersuche die Bedeutung und die Benennbarkeit der Dinge im Moment des Zeigens. Während die Form der Darstellung, die Zeichnung, die Illusion der gegenständlichen Materialität hervorhebt und untersucht, ist es so, als wenn der Gegenstand, ohne Beziehung zu einer Umgebung, von seiner inhaltlichen Definition gelöst würde. Durch den Vorgang des Zeigens, des Hervorhebens, scheinen die Dinge in eine Art Widerstreit mit der Realität zu treten. Dies betrifft auch die Vitrinenarbeiten, in welche Zeichnungen integriert sind und bei denen ich die Zeichnungen passepartoutartig mit Stoff umrahmt habe. Zwischen den unterschiedlichen Oberflächen entsteht so etwas wie eine Naht. Zum Beispiel hat die umrahmende Stofftextur bei Vase (2022) eine ganz andere Anmutung als die sehr realistisch gezeichnete Oberfläche des gefalteten Papierobjekts. Zwischen den Bildteilen ist ein Bruch. Der Stoff hebt die Zeichnung hervor, betont sie, und gleichzeitig scheint er sich durch die realere Textur vor sie zu drängen. Ich habe die Vorstellung, die Oberflächen ringen um ihr reales Potenzial.

L. S.: Setzt sich dieser „Streit“ nicht auch wieder auf der Ebene der Benennung beziehungsweise Identifikation fort? Ist es denn wirklich eine Vase, wie der Titel suggeriert? Ist die Benennung letztlich eine Aufforderung an die Betrachtenden, sich gleichsam von ihr abzustoßen?

J. K.: Zunächst entsteht der Eindruck, es handele sich um ein Gefäß, eine Vase. Eine wirkliche Vase wäre aber niemals aus Papier gefaltet. Und die an eine Vase erinnernde Form könnte sich eben bereits kurze Zeit später zu einer neuen Form entwickeln.

Die Faltung an sich transportiert für mich einen temporären Zustand und steht im Gegensatz zu einem geschlossenen autonomen Körper. Das Papier ist ja an sich ein leichtes und formbares Material. Ein aus Papier entwickeltes Objekt wird bei äußerer Krafteinwirkung nicht lange stabil bleiben. Die Papierobjekte transportieren für mich einen Zustand des gerade eben so Greifbaren – des ephemeren Moments.

L. S.: Auch deine räumlichen Installationen sind nicht selbst in Bewegung, aber implizieren sie. Es gibt Formen, die wie bei den Zeichnungen einen kurzen Moment festzuhalten scheinen, wie in ihn geworfen und durch eine Momentaufnahme eingefangen, etwa bei BIG BUZZ im Hugenottenhaus

Kassel. Wie entwickelst du solche Arrangements, auch die zwischen verschiedenen Objekten oder Formzuständen?

J. K.: Bei der Arbeit BIG BUZZ im Kasseler Hugenottenhaus hat mich die halb verfallene Küchenzeile inspiriert, die von der von Theaster Gates für die DOCUMENTA 13 realisierten Installation 12 Ballads for Huguenot House übriggeblieben war. Gates hatte Fragmente eines alten Chicagoer Gebäudes in die Architektur des Hugenottenhauses eingefügt.

Ich habe BIG BUZZ direkt an diese Küchenzeile angebaut. Die Skulptur nimmt in Farbe und Textur viele Raumelemente in sich auf, indem diese von mir wiederholt und in einen Bewegungszyklus gebracht werden. Damit beziehen sie sich einerseits auf die Oberflächen im Raum und gleichzeitig auf die dort in der Vergangenheit stattgefundene Interaktion. Die Form scheint fast schwerelos im Raum zu schweben und nur durch die Befestigung an dem Küchenmöbel fixiert zu sein. BIG BUZZ schließt an eine bereits am Ort stattgefundene Transformation an und führt eine in der Vergangenheit begonnene Bewegung fort. Bei all den installativen Raumarbeiten geht es um Schwebezustände, die sich zum einen aus sichtbaren, im Raum vorhandenen räumlich-plastischen Elementen oder Bildfragmenten – zum Beispiel aus Filmen und anderen Zusammenhängen – und gleichzeitig aus Vorstellungen von Zeit und Bewegung speisen. Ich gehe von inneren Vorstellungsbildern aus und stelle mir vor, wie sich Formen und Strukturen aus ihren inhaltlichen Zusammenhängen lösen und sich schwerelos durch den Raum bewegen.

L. S.: Ich verstehe nicht ganz, wie es vom Vorstellungsbild zu der im Raum realisierten Installation kommt.

J. K.: Manchmal sind es ein oder zwei Dinge, deren Eigenschaften zum Ausgangspunkt für die Entwicklung einer plastischen Arbeit im Raum werden. Ich reproduziere, potenziere und verändere die Dinge – teilweise oder ganz. Die Vorstellung, das Moment der „Bewegung“, ist dabei der Impuls leichter Veränderungen und Verschiebungen der Oberflächen der Dinge, so als würde die Haut auf einem Ding oder Körper verrutschen oder die Substanz der einzelnen Teile verschiedene Aggregatzustände durchlaufen. Ich verändere die Gegenstände, indem ich ihnen eine vorgestellte Krafteinwirkung impliziere.

Bei anderen Gegenständen, die ich aus einem erzählerischen Zusammenhang löse, wird der inhaltliche Kontext verschoben. Die ursprünglichen Verbindungen, in Schwingung gebracht, öffnen sich und lassen neue Berührungen zu.

Im Gesamtzusammenhang gibt es Wiedererkennbares, anderes wird unkenntlich, rutscht weg – öffnet sich, wird unzuverlässig und entzieht sich damit dem Benennbaren. In vielen Varianten verformt, kopiert und potenziert, spannt sich ein von Erzählstrukturen durchzogenes bewegtes Gewebe in den Raum.

L. S.: Einerseits betonst du, dass du die Auswahl der Gegenstände unabhängig von ihrer Bedeutung triffst. Andererseits stellst du immer wieder Referenzen her, wie im Hugenottenhaus auf den Raum und die Hinterlassenschaft von Theaster Gates. Darin sehe ich einen gewissen Widerspruch. Und gleichzeitig sprichst du vom Erzählerischen. Geht es dir dabei vielleicht um die Frage, die mich selbst beim Kuratieren von Ausstellungen immer beschäftigt: um das Choreografieren – oder „Kuratieren“ – der Bewegung der Betrachtenden im und durch den Raum? Ist dieser für dich auch eine Art Bühne? Und wie bringst du die Betrachtenden in eine Konfrontation mit dem „Geschehen“, das auf ihr stattfindet?

J. K.: Ja, ich arbeite an einem Feld von Bewegungsabläufen, in das ich latente erzählerische Strukturen hineinlege, die sich auf die Bewegungsrichtungen, die Dramaturgie des Gesamtgebildes auswirken. Diese Erzählstrukturen sind allerdings der Vorstellung durch den Raum strömender Texturen untergeordnet. Sie schaffen kausale Verbindungsketten und gleichzeitig lösen sie sie auf. Oft sind es mehrere kreisende Erzählstränge, die das bewegte Gewebe zusammenhalten und dem entstehenden Ort eine Art temporäre Haltbarkeit geben und deren innerer Plot und innere Logik nur für kurze Zeit aufblitzt.

Der Bühnengedanke gefällt mir sehr. Ich arbeite viel mit meiner Vorstellung von der Wahrnehmung der Betrachtenden. Der Wechsel zwischen den Oberflächen ist mein Angebot, im Abtasten durch die Augen sich selbst beim Wahrnehmen zu erleben. Meine raumplastischen Arbeiten entwickeln einen bühnenartigen Modellort. Die in den Arbeiten zum Bild gefrorene Bewegung verstärkt das Bühnenartige, weil sie die Unterscheidung zum realen Raum betont. Das Wandern der Bildoberflächen über wechselnde Bildträger/Objekte steuert den Blick der Betrachtenden. Das ist ein für mich wichtiges choreografisches Element.

Bei der installativen Raumarbeit 4.120 second – A., die ich 2019 in der Kupferhalle des ehemaligen Stasigebäudes OTS/IDStudios in Berlin-Hohenschönhausen realisiert habe, war eine lebendige Person Teil der Arbeit und brachte das Verhältnis zwischen Skulptur und Publikum in einen interaktiven Fluss. Es fand eine Art Transfer zwischen Gegenständen, Raum, Person, An- und Abwesenheit statt.

Ausgangspunkt der Installation ist eine Glasperlenkette, eine Filmrequisite aus Michelangelo Antonionis L'éclisse (1962; deutscher Titel: Liebe 1962). Ihr gezeichnetes Bild befindet sich auf einer großen Kiste, die – von ihren Ausmaßen her wie ein Kleiderschrank – unmittelbar neben der Protagonistin A. im Raum steht. Das setzt die Vorstellung frei, das Bild der Kette löse sich von der Oberfläche der Kiste, um sich schrumpfend als Halskette um A.'s Hals zu legen. Folge ich dieser Vorstellung, öffnet sich die Bestimmung des Ortes, in dem sich A. befindet. A. könnte nun auch im Film sitzen.

L. S.: Aber braucht es für das Spiel zwischen An- und Abwesenheit die lebende Person? Es hätte doch auch eine Puppe dort sitzen können, die von den Besuchenden vielleicht zunächst für eine lebende Person gehalten würde, wie bei den fotorealistischen Figuren von Duane Hanson oder John DeAndrea?

J. K.: Ich finde die Vorstellung, eine fotorealistische Puppe in einen verwandten Zusammenhang zu setzen, auch sehr spannend, es ist aber etwas anderes. Als Kind stand ich tatsächlich im Sprengel Museum Hannover vor dem Maurer von Duane Hanson und dachte, er sei echt. Ich muss oft an dieses Erlebnis und die Spannung, die diese Skulptur in mir auslöste, zurückdenken.

Bei 4.120 second – A. sind es hingegen die Präsenz und die Spannung, die eine wirkliche, lebendige Person im Ausstellungsraum auslöst. Die wirkliche Person eröffnet innerhalb der Skulptur eine weit heterogenere und offenere Szenerie, als es eine fotorealistische Puppe vermag, bei der die Ebene der Rezeption vordefiniert ist. A. ist einerseits Teil der Plastik, andererseits durch ihre Präsenz Teil der Gruppe der anwesenden Personen. Mich interessiert die Möglichkeit einer fließenden Beziehung der Betrachtenden zum Ausstellungsobjekt.

L. S.: Sind dann sowohl die lebende Akteurin als auch die Besuchenden letztlich Teil einer Art „Sozialen Plastik“, mit Beuys gesprochen?

*J. K.: Nein, mich interessiert dabei nicht die Erweiterung des Kunstbegriffs, nicht die Entgrenzung in den sozialen oder politischen Raum, die Beuys anstrebte. Meine Untersuchungen sind eher kunstimmanent und bleiben ganz dicht am Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachter*in. Ich versuche, ein fragiles Verhältnis zur Wirklichkeit zu erzeugen und zu halten. Dabei spielen der Wechsel zwischen den Bildformen und auch das Motiv der Bewegung eine wichtige Rolle. Die Plastik scheint mir durch ihre intermedialen Erweiterungsmöglichkeiten besonders gut geeignet zu*

sein. Sie kann sowohl fest und unbewegt, widerständig als auch flüssig, lichtdurchlässig und in Bewegung sein.

L. S.: Geht es dir bei der bühnenartigen Präsenz sowohl der Objekte als auch der lebenden Personen, auch der Betrachtenden, um die imaginäre Überlagerung realer und imaginierter Räume?

J. K.: Bei Der Moment in dem sie Wind davon bekommen, 2002, gab es eine liegende Person in einem Haus, die sich durch die Farben ihrer Kleidung und durch ihre körperliche Position innerhalb der Installation als Teil der Gesamtarbeit identifizieren ließ. Zwischen Publikum und künstlerischer Arbeit entstand ein offenes Verhältnis zwischen Distanz und Nähe, das dem in 4.120 second – A. sehr ähnlich war und das sich für mich auf fruchtbare Weise nicht klären ließ.

L. S.: Kommen wir noch einmal zurück zur Glasperlenkette. Trotz der Narration oder imaginären Verdoppelung, die du hier entwickelst, spielt sie, wie auch andere Objekte, die du in Filmen findest und aus ihnen herauslöst, für die Handlung des Films eine untergeordnete bis gar keine Rolle. Einerseits begibst du dich in eine Narration, andererseits bewegst du dich gleichsam an ihr vorbei ...

*J. K.: Ja, es sind vorrangig die Requisiten, die an der Peripherie einer Erzählung auftauchen, den Film ausstatten und einfach nur da sind, wie die Lampe in der Eingangsszene aus Antonionis *l'écclisse*. Die Filmgegenstände werden von den Schauspielenden manchmal nur leicht berührt. Als Requisiten befinden sie sich in ihrer Nähe. Mich interessiert es, wenn die Dinge erst durch das Herausschneiden aus der Filmerzählung wahrnehmbar werden.*

*Diese Lampe bildete auch das Ausgangsmaterial für die Arbeit *strokeabove*, die ich gemeinsam mit der in Aachen lebenden Künstlerin Bea Otto 2014 im Bove-Raum in Düsseldorf realisierte.*

Dort zeichnete ich das Bild der Lampe als Tiefrelief einen Zentimeter weit direkt in die Wand hinein.

Durch ein Loch in der gegenüberliegenden Wand wurde eine Lichtsilhouette projiziert. Diese Silhouette ruhte für Bruchteile einer Sekunde deckungsgleich mit der Zeichnung auf der Wand.

Ähnlich wie bei einem Suchscheinwerfer wanderte sie dann weiter, hielt an anderen Stellen auf der Wand inne, um sich dann erneut passgerecht auf die Zeichnung zu legen.

So habe ich Statik und Bewegung, Zeichnung und Licht zusammen choreografiert.

Zusammen mit der im Boden eingelassenen Kameratasche von Bea Otto entstand ein Geflecht geheimnisvoller Beziehungen zwischen den leeren Gefäßen im Raum.

L. S.: Hier hast du das dem Film entnommene Motiv ja gleichsam in einen neuen, abstrakten Film transformiert. Aber solche Motive, die den meisten Betrachtenden des Films entgehen, musst du ja erst mal finden ...

J. K.: Ich habe L'éclisse systematisch in Einzelbildern angeschaut und dabei Einstellungen entdeckt, die im filmischen Fluss der Bilder gar nicht erkennbar sind. Dies gilt auch für ein Bild, bei dem der Kopf der Protagonistin durch einen Luftballon verdeckt wird.

L. S.: Der Filmkontext scheint ja doch wichtig zu sein, sonst könntest du doch einfach irgendwelche Dinge nehmen, die du irgendwo siehst oder findest. Und was interessiert dich besonders an L'éclisse? Du hättest ja auch einen anderen Film nehmen und in Einzelbilder „zerlegen“ können. Und gerade kommt mir eine Frage in den Sinn, die ich bei der Installation in der Kupferhalle eigentlich stellen wollte: Wie erklärt sich der Titel 4.120 second – A.? Ist L'éclisse 4120 Sekunden lang?

J. K.: Der Titel 4.120 second – A. bezeichnet zum einen die 4120ste Sekunde, in der die Glasperlenkette im Bild erscheint, und A. steht für den Vornamen der lebendigen Protagonistin in meiner Installation.

Der filmische Kontext ist mir insofern wichtig, als dass die Dinge aus einer Struktur stammen, die sich zwischen fließenden Bewegungen und Einzelbildern abspielt. Es gibt verschiedene Filme, die ich in Einzelbildern angeschaut habe. In L'éclisse beschäftigt mich die vergeblich scheinende Beziehung zwischen Monica Vitti und Alain Delon, ein immerwährendes Aneinander-Vorbeistreichen. Andererseits gibt es in diesem Film viele geheimnisvolle Berührungen von Gegenständen. In Einzelbildern betrachtet, scheinen sich die vermeintlichen Berührungen des Paares auf die Dinge zu übertragen. Die Gegenstände im Film erscheinen durch die Art der Berührungen seltsam aufgeladen.

L. S.: Aber es bleibt doch die Frage, wieso du bei deinem so starken Interesse an der Bewegung, auch am Verhältnis von Statik und Bewegung, nicht doch selbst bewegte Bilder oder Objekte herstellst. Hat dich das nie gereizt?

J. K.: Doch, darüber habe ich viel nachgedacht, zum Beispiel, ob Tanz oder Performance das passendere Medium für mich wäre. Wenn ich mir aber vorstelle, selbst vor einem Publikum aufzutreten, verliere ich innerlich sofort das Interesse an der Umsetzung einer Arbeit, weil ich dann

die Zuordnung der Rollenverhältnisse zwischen Publikum und Zuschauenden im Vorfeld als geklärt empfinde. Das langweilt mich.

Ich liebe das Theater, mag es aber nicht, wenn eine Theatersituation im Museum oder Kunstraum stattfindet, da ich mich in solchen Situationen meistens gezielt in eine bestimmte Betrachtenden-Position gedrängt und dadurch unfrei fühle. Im Bild, in den Installationen, gefällt mir das theatralische und dramatische oder auch tragische, manchmal ins Humorvolle kippende Moment.

L. S.: Also letztlich der „Fruchtbare Augenblick“, mit dem Lessing in seinem berühmten Laokoon-Aufsatz Mitte des 18. Jahrhunderts die Raum- von den Zeitkünsten unterschied ...

J. K.: Ist das so? Ja, ich mag das Bild, das sich nicht selbst bewegt, aber von Bewegung erzählt. Mich interessiert die Ambivalenz zwischen Bewegung und Stille. Ich empfinde ein Vakuum, das sich genau dazwischen befindet, und dann setzt ein Ruck, ein plötzliches Anhalten ein, manchmal ist es auch nur eine Verlangsamung, die etwas freisetzt, das sich nicht im Bild befindet. Ein weiter, freier, unbegrenzter Raum.