

Katharina Wendler in conversation with Stefan Alber

Studio Stefan Alber, Berlin, Februar 2018

KW: *Nachdem du mir von deinen Schirm-Skulpturen ja bislang nur Handybilder gezeigt hast, freue ich mich, diese nun endlich im Atelier zu sehen.*

SA: Ich freue mich auch! Ich hab die Arbeiten ja auch noch nicht richtig dokumentiert und die Details sind bei dieser Arbeit auf jeden Fall wichtig. Allerdings bin ich auch noch nicht ganz fertig, die Ausrichtung des Griffs ist noch nicht perfekt..., aber man bekommt, wenn man einer Arbeit gegenüber steht, ein ganz anderes Gefühl für sie, in diesem Fall für den Schirm, dieses Objekt, man hat dann erst die Möglichkeit, es richtig zu betrachten, drum herum zu gehen, die Proportionen zu erfassen und es als Skulptur und nicht nur als Bild wahrzunehmen.

KW: *Handelt es sich bei den Schirmen um eine neue Arbeit?*

SA: Ja. Es gibt eine frühere Version, eine ganz schwarze, sozusagen eine Art Grundversion von 2016, aber die bunte Version, wie sie vor dir steht, ist neu, quasi eine Variation – ein Thema, das in meiner Arbeit immer wieder vorkommt.

KW: *Baust du die Schirme selbst?*

SA: Nein, ich verändere und kombiniere aber so manches Detail. Schirme sind Industrieprodukte, Massenartikel, die mittlerweile vorwiegend in China hergestellt werden und zwar als modische Gebrauchsobjekte. Dabei wird ohne optische und qualitative Schmerzgrenze variiert und produziert. Das merke ich vor allem wenn ich im Internet bestelle und dann, so wie du gerade, nicht mehr nur das Bild, sondern das Objekt vor mir habe. Ich bevorzuge in meiner Arbeit den klassischen, gut verarbeiteten Stockschirm, den auch der stereotype feine englische Herr mit Anzug und Melone mit sich herumträgt.

KW: *Hast du dir die Farben ausgesucht oder abgewandelt? Oder nimmst du die Schirme so, wie du sie vorfindest?*

SA: Ich sammle die Varianten, ich habe mittlerweile eine ganze Sammlung an bunten Regenschirmen zusammengetragen. Sie dienen mir einerseits als Fotoobjekte und andererseits als Bauelemente. Ich kombiniere immer unterschiedliche Modelle und Formen. Es geht mir dabei sowohl um die Proportionen als auch darum, das Objekt zu erweitern oder zu verfremden. Spannend ist für mich dabei die Form, das Material, die Einteilung, die Farbschemen und wo es Irritationen zum Beispiel im Farbkreis gibt. Mittlerweile habe ich eine klare Vorstellung und suche sehr gezielt nach dem, was ich brauche.

KW: *Erzähl doch mal, wie du überhaupt auf Schirme gekommen bist. Du hattest mal kurz erwähnt, dass alles mit einer Fotografie begonnen hat.*

SA: Genau gesagt begann es mit einem Foto, das ich in Hongkong gemacht habe. Ich habe auf der Straße einen Regenschirmhändler gesehen und dort von einem aufgespannten Schirm ein Foto gemacht.

Plötzlich hatte ich den Farbkreis als Bild, eingepasst ins Format des Fotos und es ging sofort in die Abstraktion – obwohl man das Objekt, also den Schirm, gut kennt und auch hinterher noch erkennt. Es geht hier nicht darum, den fotografierten Gegenstand unkenntlich zu machen; dafür zeigt das Foto viel zu viele Details wie Struktur, Nähte und Textil des Regenschirms. Mit diesem Foto jedenfalls habe ich meine erste Ausstellung gemacht, an der HfBK in Hamburg, mit dem Titel „Umbrella“. Das Foto aus Hongkong wurde zum Plakatmotiv für die Ausstellung und man hat es auch in der Ausstellung wiedergefunden, allerdings entwickelt und gewölbt auf einem Regenschirmstock aufgespießt, wie ein richtiger Schirm.

KW: Das Motiv ist also vom Objekt, dem Schirm, zum Foto und zurück zum Objekt geworden.

SA: Genau. Ich hatte es also mit einem Grundmotiv zu tun, das reflexiv, aber auch anders definierbar ist. Ich kann es klar benennen: „Umbrella“, dann geht es um den Schirm. Ich kann es aber auch umbenennen, mich beispielsweise auf den Farbkreis beziehen, wodurch das Motiv schon rein kunsttheoretisch eine andere Bedeutung bekommt. Gleichzeitig ist das Motiv zu einer Art Stockfoto geworden – ein kleines lustiges Wortspiel am Rande. Ich habe mir eine Stockfoto-Datenbank angelegt, in der ich Aufnahmen wie diese sammle und die ich immer wieder neu verwenden und betiteln kann. Das Motiv variiert nur unwesentlich.

KW: Am Ende sammelst du also, wie es Stockfotos nunmal so an sich haben, „Modellbilder“ oder besser: Prototypen.

SA: Stimmt. Die einzige Variation besteht darin, die Perspektive beim Fotografieren zu verändern oder die Farbwerte auf Schwarzweiß zu reduzieren, ansonsten halte ich mich an die Geometrie des Schirms. Ausgehend von diesen Bildern gehe ich dann weiter in die Abstraktion und mache Bildobjekte, für die ich Fotos der Schirme großformatig an die Wand pinne und sie wiederum durch Bestandteile eines echten Regenschirms ergänze, zum Beispiel einen Stock oder Griff. Ich gebe also immer wieder den Hinweis: Es handelt sich hier tatsächlich um einen Regenschirm. Es ist das, was es ist. Nur begegnet es uns immer wieder in anderen Stadien der Verfremdung – mal als echter Schirm, mal als Reproduktion, mal als Bildobjekt, mal als Skulptur.

KW: Ich würde bei diesen Arbeiten nicht von einem Readymade sprechen; dazu sind die vorgefundenen Objekte zu sehr aneinander angepasst und du greifst künstlerisch eben doch stark ein, verbindest beispielsweise die Schirme durch ein verfremdetes Element, den Griff. Obwohl der Schirm an sich vertraut ist, wird durch die Kombination eine ganz neue Ebene eröffnet; es ist eben nicht irgendein Schirm.

SA: Es geht mir in diesen Arbeiten auch über das bloße Objekt hinaus um eine Kommunikation, zum einen zwischen den beiden Schirmen, die zueinander stehen, zum anderen um die Kommunikation mit dem Betrachter, ihn herauszufordern: Was siehst du? Was möchtest du sehen? Ist es lustig, ernst, traurig? Immerhin können sich die Schirme, wie ein glückliches oder unglückliches Liebespaar, irgendwie nicht voneinander trennen.

KW: Gleichzeitig haben wir es mit einer ganz schön zarten, fragilen Situation zu tun, einem Balanceakt. Ein Windstoß und wie wir alle wissen, ist der Schirm weg.

SA: Da ist man sicherlich durch allerhand bildnerische Motive, vor allem aus Film und Musik, melancholisch vorgeprägt, „im Regen stehen“, „auf jemanden Warten“ und so weiter. Ich finde, die

Skulptur bekommt aber auch etwas Körperliches, wie eine Figurine, eine Tänzerin; ein Freund hat mal den Vergleich zu einer Ballettfigur von Oskar Schlemmer gezogen.

KW: Der Regenschirm besteht ja auch quasi aus geometrischen Formen: Kreis, Halbkreis, Kegel.

SA: Das ist vielleicht auch der Hauptgrund, weshalb ich Schirme so spannend finde: Weil hier so viele formsprachliche Elemente aufgegriffen werden. Natürlich hat sich der Schirm als solches aber auch verändert über die Jahre, ist in Bau, Mechanik und Textil revolutioniert worden. An ihm lassen sich Fortschritt und Zeitgeist genauso ablesen wie Tradition.

KW: Nun hast du nicht nur bunte, fröhliche, sonnenschirmähnliche Skulpturen gemacht, sondern auch schwarze und transparente, was ist damit?

SA: Die Skulpturen gehören zu verschiedenen Serien, die im Bausatzprinzip, also durch Zusammenfügen immer neuer Einzelteile, entstehen. Dabei bildet sich auch der Charakter der einzelnen Arbeit, das passiert aber meist erst beim Bauen. Dadurch, dass die Griffe immer in andere Richtungen zeigen, wie die Zeiger einer Uhr, entsteht bei jeder Arbeit eine andere Stimmung, wenn man das so sagen kann.

Die Arbeiten sind auch in unterschiedlichen Kontexten entstanden. Ich arbeite immer sehr spezifisch für eine Ausstellung. Das ist eine Eigenheit, die ich mir fast schon wie eine Aufgabe selber stelle – wirklich mal reinzuhören, was ist eigentlich der Grundgedanke der Ausstellung, warum macht man diese Ausstellung? Und wenn es bereits eine Ausstellungsthematik gibt, dann versuche ich, diese ernst zu nehmen und darauf zu reagieren.

KW Wenn du zu einer Gruppenausstellung eingeladen wirst, die bereits einen Titel oder ein übergeordnetes Thema hat, ist das für dich quasi wie ein Arbeitsauftrag?

SA: Zumindest ist es eine Gelegenheit, meine Arbeit diesbezüglich zu befragen.

KW: Kommt das öfter vor, dass du für eine spezifische Arbeit angefragt wirst? Oder ist es eher so, dass du eingeladen wirst, dir etwas zu überlegen?

SA: Es ist eher so, dass ich eingeladen werde und dann ergibt sich daraus, welche Arbeit man zeigt oder macht. Momentan ist es so, dass die meisten Ausstellungen für mich ein Anlass sind, etwas Neues zu produzieren. Aber ich verfolge auch Arbeiten oder Fotos zurück und dafür ist eine Ausstellung immer ein guter Anlass. Zum Beispiel habe ich 2011 an einer Ausstellung mit dem Titel „Su Nero Nero / Over Black Black“ im Castello di Rivara in Turin teilgenommen, für die ich erneut an einen Ort gereist bin, den ich bereits ein Jahr vorher auf einer Reise durch Rumänien entdeckt hatte. Anlässlich der Ausstellung bin ich zum zweiten Mal nach Copsa Mica gefahren, einem der finstersten Orte Europas, kann man schon fast sagen. Dort stehen die Ruinen einer riesigen ehemaligen Industrieanlage für die Verarbeitung von Ruß und Buntmetallen. Die Gegend ist komplett zerstört, die Umwelt katastrophal verseucht. Ich bin dort zufällig auf meiner Reise mit dem Zug vorbeigefahren und kam mir vor wie in einem Film. Ich wusste nicht einmal, dass dieser Ort existierte und war total benommen. Auf dieser ersten Reise sind dann Fotos vor Ort entstanden, aber eher Recherchematerial, es war also klar, dass ich nochmal zurückkehren muss. Ich bin also wieder hingefahren, habe weiteres Material gesammelt und daraus ist eine große Installation mit Fotoarbeiten und Skulpturen entstanden.

KW: Für die Skulpturen hast du vor Ort verseuchten Müll eingesammelt, oder?

SA: Im Grunde ja. Es sind Ruineteile der Anlage, die ich auf Sockeln im Ausstellungsraum präsentiert habe. Sie schauen aus wie Miniaturen oder Architekturmodelle dieser Gegend. Die Idee rührt auch daher, dass die Anwohner Copsa Micas – denn dort wohnen noch einige verarmte Menschen – den giftigen Schrott aus der Industrieanlage abbauen und als Baumaterial weiterverwenden. Gleichzeitig ist eine neue Fotoserie entstanden, für die ich Bäume und Pflanzen, also Teile der rußverseuchten Natur, fotografiert habe. Bei der Entwicklung habe ich die Motive dann allerdings überbelichtet, bis sie sich vollkommen im Schwarz aufgelöst haben. Das Bild hat das Papier also geprägt, es ist aber nicht mehr sichtbar, man erkennt gar nichts mehr, nur noch Schwärze – das Motiv tritt in den Hintergrund.

Ich habe viele solcher Arbeiten, die von der Fotografie ausgehen, dann aber keine Fotos im eigentlichen Sinne mehr sind, wohl aber auf das Medium verweisen. Oft ist die Fotografie für einen Denkprozess ausschlaggebend, sie dient mir der Recherche und Erinnerung, sie hilft mir, Orte, Begegnungen und Situationen wahrzunehmen, *besser* wahrzunehmen. Sie schafft zunächst einmal etwas, das bleibt, auf das ich immer wieder zurückgreifen kann.

KW: *Man könnte also sagen, dass du die Fotografie auf zweierlei Weise für deine Arbeit nutzt: Einerseits sammelst du Material, hast ein Bildarchiv, eine Sammlung an exemplarischem Bildmaterial, an Prototypen, die keine spezifische Geschichte erzählen. Und dann gibt es auf der anderen Seite diejenigen fotografischen Arbeiten, die sich konkret eben genau auf das Andere, d.h. eine Geschichte, einen Ort, eine Zeit, beziehen.*

SA: Das stimmt, man kann es aber nicht immer so genau voneinander trennen. Ist es Material oder Motiv? Es gibt Arbeiten bei denen es mir um das Material, das reine Material, also das Konkrete geht. Das Wort Motiv hingegen hinterfragt es ja schon, bleibt es bei der Oberfläche oder bei der Absicht? Und die Absicht bleibt immer orts- und situationsbezogen. Es gibt ja kein Foto, wo es nicht auch einen entsprechenden Hintergrund gibt, ob man ihn nun im Bild sieht oder nicht.

KW: *Aber den kennst nur du, nicht der Betrachter. Ich als Außenstehende erkenne ja nicht, dass die Regenschirmfotos in Hongkong entstanden sind. Die Stockfotos sind, genau wie auch die Regenschirmskulptur, für mich total frei von zeitlichem und örtlichen Kontext – ok, vielleicht nicht vollkommen frei, weil ich gewisse zeitliche Aussagen über beispielsweise das Material machen könnte. Aber ich würde nicht erkennen, dass es sich um einen typisch chinesischen Schirm handelt, weder auf dem Foto noch an der Arbeit selbst.*

SA: Es ist auch nur das allererste Bild in Hongkong entstanden und darauf folgten viele weitere an vielen anderen Orten. Du hast also insofern Recht, als dass die Serie tatsächlich ortsungebunden ist, natürlich nicht in meiner Erinnerung, aber zumindest in der Wahrnehmung der Betrachtenden. Oft interessiert mich der Akt des Fotografierens mehr als das letztlich entstandene Foto. Genauso interessiert mich unser Umgang mit Bildern: Was sind das für Fotografien, wo kommen sie her, wer macht sie und warum. Das ist auch mal mühselig, denn man wird ja heute komplett mit Bildern zugeballert, Stichwort Google und Instagram.

KW: *Bilder repräsentieren nicht nur, sie werden auch Teil der eigenen Erinnerung, obwohl man die abgebildeten Situationen selbst gar nicht erlebt hat. Aber das willst du sicher nicht mit deiner Arbeit.*

SA: Nein, oder doch! Es ist schon toll, wenn man es schafft, als Künstler beim Betrachter was auszulösen und in Erinnerung zu bleiben. Ich finde es auch interessant, dass wir über das Konsumieren von

Bildern das Gefühl bekommen, wir kennen und wissen immer mehr. Der Mensch lebt mit einem Wust an Bildern und wird immer anhängiger davon.

KW: Hast du eigentlich Fotografie studiert? Oder Freie Kunst?

SA: Ich habe an der HfBK in Hamburg angefangen mit dem Ziel, Kunst zu studieren. Vorher hatte ich eine Tischlerlehre gemacht, aber eigentlich meine ganze Freizeit im Fotolabor verbracht. Ich habe extrem viel fotografiert und entwickelt in der Zeit, sehr viel rumprobiert, sehr viel experimentiert. An der HfBK fand ich die Fotoklassen zu meiner Zeit dann aber irgendwie nicht so besonders spannend; offenbar hab ich ein paar tolle Fotografen dort verpasst, Wolfgang Tilmanns und Anna und Bernhard Blume waren gerade gegangen und es gab eine Lücke im Fotodepartment. Und so bin ich bei den Bildhauern gelandet, ich habe bei Wiebke Siem, Andreas Slominski und auch kurz bei Haegue Yang studiert und am Ende hat mich die Bildhauerei auch mehr interessiert als die klassische Fotografie, vielleicht lag das an meiner vorigen Ausbildung zum Tischler. In der Fotografie hat mir immer das Dreidimensionale gefehlt. Die Balance oder besser die Grenze zwischen Zwei- und Dreidimensionalität beschäftigt mich bis heute. Ich versuche, dieses „Dazwischen“ mit meinen Arbeiten zu erfassen. Deshalb knicke ich Fotopapier, mache es plastisch, kaschiere es auf, experimentiere damit herum.

KW: Die fotografische Technik ist dann also im Prinzip eine weitere Option für deine bildhauerische Tätigkeit; du benutzt sie, um den Raum zwischen Foto und Objekt auszuloten. Die Fotografie dient dir als Material.

SA: Ganz genau. Sicherlich auch, weil ich von Bildern oder Bildmotiven schnell genervt bin. Mir reicht auch oft einfach das Fotopapier, das ja an sich bereits sehr viele Qualitäten mitbringt und sehr viele Möglichkeiten zur Gestaltung bietet. Ich kann, muss es aber nicht entwickeln, kann über die Belichtung Motive verschwinden lassen, kann in die Abstraktion gehen, kann selbst entscheiden, wie viel Einfluss ich nehmen möchte.

KW: Hast du ein eigenes Fotolabor oder eine Dunkelkammer?

SA: Ich mache das hier bei mir im Atelier. Natürlich nur nachts, aber das ist eh die beste Zeit, um stundenlang im Atelier zu arbeiten. Man hat Ruhe und mit dem Morgengrauen eine zeitliche Grenze. Wenn der Tag beginnt und das Licht kommt, reicht es dann auch meistens. Aber dieser Wettlauf gegen die Zeit, der da manchmal aufkommt, oder generell *Zeit* an sich, ist in meiner Arbeit eben auch ein wichtiges Thema. Eine Arbeit von mir trägt übrigens den Titel „Waiting for Dawn“.

KW: Zum Thema Zeit passen auch diejenigen Arbeiten, für die du Fotopapier unterschiedlich lange bestimmten Lichtsituationen aussetzt, ohne es chemisch zu fixieren.

SA: Da arbeite ich gerade an mehreren Konzeptionen. Zum Beispiel experimentiere ich mit Rastersystemen, die die Wandbeschaffenheit im Ausstellungsraum, also in diesem Fall bei Dzidalov, aufnehmen. Die erste Idee war, das Fotopapier im Raster der Mauersteine zu knicken, aber es gibt auch eine andere Version, für die ich – ähnlich der Herstellung eines Fotogramms – eine Art Gitternetz über das vorbelichtete Fotopapier lege und der Rest des Papiers wird über die Dauer der Ausstellung nachbelichtet. So sind die Arbeiten zum Ausstellungsbeginn kontrastreiche Lichtzeichnungen und werden durch die Nachbelichtung immer kontrastärmer, bis sie in einer monochromen Angleichung enden. Diese Arbeiten werden somit direkt vom Ausstellungslicht und der Ausstellungsdauer geprägt, die Zeit wird sichtbar gemacht.

KW: Gibt es bei diesen Arbeiten überhaupt ein Endstadium oder hört die Veränderung nie auf?

SA: Ein Endstadium gibt es hier nicht, diese Arbeiten sind in einem permanenten Prozess. Ich fixiere das Papier ja nicht und so bleibt es für immer lichtsensibel. Es gibt dabei das statische Bild im Dunkeln und das agierende Bild im Licht. Ich betitle Arbeiten dieser Werkserie oft als „Reflektoren“.

KW: Welche Rolle spielt in deiner Produktion das Handwerk? Gibst du vieles ab oder machst du alles selbst?

SA: Mein Atelier ist eigentlich mehr eine Werkstatt. Ich mache fast alles selbst, muss mir immer wieder neue Techniken ausdenken, zum Beispiel habe ich eine Vorrichtung entwickelt, um lange Papierbahnen akkurat falzen zu können. Ich experimentiere und probiere viel rum. Es gibt natürlich für alles immer auch professionellere Lösungen, aber die sind auch nicht immer die interessantesten und natürlich kann man sich die auch nicht immer leisten. Ich bin momentan tatsächlich auch mit dem Problem konfrontiert, dass es immer weniger Orte bzw. Anbieter für die Fotoproduktion gibt; die Produktionsstätten gehen nach und nach ein. Früher war es viel einfacher, analoge Fotos entwickeln und weiterverarbeiten zu lassen. Heute wird dieser Service fast ausschließlich durch spezialisierte Firmen angeboten, die in hoher Qualität produzieren, die aber eben auch sehr teuer sind. Genauso gibt es immer weniger Hersteller für Fotopapiere.

KW: Im Zuge der Digitalisierung ist die analoge Fotografie vom Massenmedium zum Nischenprodukt geworden – was macht das mit deiner Arbeit?

SA: Für die Produktion meiner Arbeiten macht es am Ende wahrscheinlich gar keinen so großen Unterschied – ich entwickle ja kaum Fotos im klassischen Sinne, sondern experimentiere mit den verschiedenen Möglichkeiten der Fotografie herum, das geht auch digital.

KW: Hast du ein Werk schonmal nachträglich verändert? Hast du mal auf eine frühere Arbeit geschaut und gedacht, dass sie dir ein bisschen peinlich ist?

SA: Eigentlich nicht. Meistens mache ich eine Arbeit ja aus einem guten Grund und da steht einiges an Überlegung dahinter. Im besten Fall sieht man in seiner eigenen Arbeit eine Entwicklung, zu der eben auch schwierige Arbeiten gehören, die man so nicht nochmal machen würde.

KW: Abschließend würde ich dich gerne noch fragen, wie viel Zeit du im Atelier verbringst. Arbeitest du kontinuierlich an irgendwas auch unabhängig von anstehenden Ausstellungen? Oder brauchst du einen Anlass?

SA: Im Atelier bleibt es immer beim Experiment. In der Ausstellung hingegen wird eine Arbeit zu einer Arbeit, wird zu dem, was du machst. Obwohl es immer zig Gründe gibt, nicht ins Atelier zu fahren – zu kalt, die Steuer muss gemacht werden, Geld muss verdient werden –, verbringe ich doch ziemlich viel Zeit hier, wirklich alle Zeit, die mir möglich ist. Das fällt mir aber leichter, wenn es einen konkreten Anlass gibt. Ansonsten kann es auch passieren, dass man sich verliert und an allem zweifelt. Eine Ausstellung hilft mir, mich zu fokussieren, präzise zu arbeiten, die Sache voran zu bringen, etwas ans Licht zu bringen.

Stefan Alber (geb. 1981 in Bruneck, Italien) studierte Freie Kunst an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg und der China Academy of Art, Hangzhou. Einzelausstellungen u.a. im Museum of Art and Design, Ljubljana, Kunstraum Innichen und Galeria Franz Paludetto, Turin. Gruppenausstellungen u.a. Sammlung Finstral, Augsburg, Kunstpavillon Innsbruck, Kunsthalle Exnergasse, Wien, Kunstverein Tiergarten, Berlin, Funkhaus, Berlin und Sudsudvestur, Reykjanesbaer, Island.

<http://stefanalber.com/>

Katharina Wendler (geb. 1988 in Hamburg) ist Kunsthistorikerin und Ausstellungsmacherin. Sie studierte Kulturwissenschaften, Kunstmanagement und Psychologie an der Leuphana Universität Lüneburg sowie Kunstgeschichte an der Humboldt Universität zu Berlin. Von 2013-2017 leitete sie den Projektraum Safn Berlin/Reykjavik, derzeit arbeitet sie als Studioleitung im Atelier von Karin Sander sowie als freie Kuratorin und Autorin in Berlin.

<https://www.katharinawendler.com/>

A u s t e l l u n g

Stefan Alber
Multigrade / Object
8. März – 15. April 2018
Eröffnung: Donnerstag, 8. März 2018, 19-21 Uhr
Dzialdov, Maybachufer 43 / linkes Souterrain, 12047 Berlin