

EIN TAG UND DER REST. FIELD RECORDING IM EIGENEN SCHWEINESTALL

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN ULRIKE PENNEWITZ UND RAIMUND KUMMER

ULRIKE PENNEWITZ Nach über 30 Jahren Lehre an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig wirst du als Professor für Bildhauerei emeritiert. Das ist Anlass dieser Doppelausstellung. Der erste Teil in der Hochschulgalerie wird von der monumentalen und medial hybriden Skulptur *Schliess die verdammten Eisfach!* bestimmt – ein surrealistisches Zusammenkommen verschiedener Versatzstücke aus deinem Werk. Der zweite Teil in der Montagehalle *Kummer weint* ist eine Kompilation mit über 1000 Schwarzweißfotografien, die deine Anfänge als junger Künstler bis zu aktuellen Arbeiten zeigt. Bei beiden Ausstellungsteilen wird etwas ausgepackt, neubetrachtet und realisiert, was bislang so nicht zu sehen war. Warum die Konzentration auf dein zurückliegendes Œuvre?

RAIMUND KUMMER Die Konstellation dieser Doppelausstellung hat sich aus der Auseinandersetzung mit bei Wühlarbeiten wiederentdecktem Material ergeben, das Grundlage für mein Werkverzeichnis ist. Aus diesem heraus haben sich diese zwei sehr unterschiedlichen Ausstellungskonzepte herausgeschält. *Schliess die verdammten Eisfach!* ist ein Rückblick, der einen relativ großen Teil meiner Werktitel als atmosphärischen Dampf, als Flughafenatmosphäre, als Durchsageäußerung akustisch in den Raum vaporisiert und ein skelettartiges Gebilde umtönt, verbunden mit zwei Filmen in Form von Endloschleifen. Diese Kombination ergibt ein panoramatisches Bild, das einen bestenfalls irritiert in den nächsten Ausstellungsteil *Kummer weint* gehen lässt.

UP Die hier gezeigten Schwarzweißfotografien sind größtenteils aufwendig handwerklich hergestellte Prints auf Barytpapier, die du fast ausschließlich zum ersten Mal zeigst und die neu abgezogen wurden. Was bedeutet Schwarzweiß für dich?

RK Gegenüber dem Fotografieren in Farbe hat für mich Schwarzweißfotografie einen viel höheren Abstraktionsgrad. Das Bild ist nicht mehr so konkret mit der Realwahrnehmung verbunden, es wird exemplarischer. Während die Farbfotografie ähnliche Farben wiederholt, die man vermeintlich dort gesehen haben könnte, wo fotografiert wurde, entscheidet sich Schwarzweiß über Grauwerte, Hell, Dunkel, Zwischentöne ... und das ergibt eine zur Realwahrnehmung abstrahierte, veränderte Realitätsebene. Das ist einfach etwas anderes als das, was gesehen wurde und es wird auch nur bedingt bei der Betrachtung wieder hervorgerufen. Ein wirklich ungewöhnliches Erlebnis, in einer Ausstellung zu sein, die ausschließlich schwarzweiß ist – äußerst sinnlich, erstaunlicherweise.

UP Die Abzüge selbst besitzen eine Körperlichkeit, die du mit der Präsentation betonst. Wir sehen nicht nur

Bilder, sondern auch die schwarzen Ränder, die Perforationen des Filmstreifens, die technischen Beschriftungen des Negativfilms, die Fixierung des Fotopapiers mit Magneten an der Wand. Was bedeutet dir die Materialität des Fotoabzugs?

RK Das ist eine Arbeitstechnik und Präsentationsform, die als Teil meines plastischen Selbstverständnisses zu verstehen ist. Ich bin ja kein Fotograf, sondern Bildhauer. Bei der Serie *Cut* (1980) zum Beispiel habe ich den unbelichteten Film aus der Rolle gezogen, zerschnitten, wieder zurück in die Filmrolle gedreht und belichtet. Das würde vermutlich kein Fotograf machen, dem es um das Bild geht. Mir geht es eben auch um die physische Bearbeitung des Materials, vor oder in der Kamera. Viele Dinge, die in ihrer Gewöhnlichkeit und Banalität in den Fotografien auftreten, sind Beschreibungen von Arbeitssituationen und Selbstvergewisserungen von Realitäten, aus denen heraus ich bildhauerisch gearbeitet habe. Und das sind auch Fragestellungen, ob das, was da auf der Papieroberfläche abgebildet wird, meine Vorstellung von Skulptur repräsentiert. Für mich ist Fotografie in meinem Werk zwar ein Nebenweg, allerdings von großer Bedeutung. Es sind Fußnoten oder Subkommentare, die mit den Mitteln der Fotografie geschrieben werden. Es gibt auch weitere Dimensionen, die etwas mit Serialität zu tun haben oder mit Festhalten von Zeitabläufen, dem sich um Objekte Herumbewegen wie bei *Medusa* (2014), *Stufato Vegetale* (1998) oder auch der Serie *Ta Keo* (2009), bei der mich die verändernden Lichtverhältnisse an einem Tag interessiert haben. Das sind Dimensionen, die man aus der Motivation heraus macht, plastisch zu arbeiten. Für mich ist die Fotografie Teil des bildhauerischen Werkprozesses, und daher können auch Fotografien für mich skulpturale Qualitäten haben.

UP Das zeigt sich zum Beispiel auch in der Ausstellungsarchitektur und Präsentation, denn die Betrachenden werden mit den Fotos direkt physisch konfrontiert.

RK Hier habe ich versucht, die Ausstrahlung, das Anschauen der Fotografien und das Darinstehen im Raum in einen zugespitzten und forcierten Wahrnehmungskontext zu bringen. Einmal großräumig und einmal ganz eng. Die Fotografien stützen, erklären, verklären sich gegenseitig. Erst dann kommen die Fragestellungen: Wie gehe ich mit dem Medium um? Wie groß ist das? Welche Technik kommt zum Einsatz? Mir ist das physische, barythafte wichtig ist und dass man die physische Körperlichkeit anschauen kann, keine Glasabdeckungen, Rahmungen oder Passepartouts – ein offenes Angebot ohne eine auratische Distanz.

Es gibt Momente der Thematisierung des Blicks, des Standpunktes, wie bei *Virchow* (1981). Bei den Serien der Klatschkopien versuche ich, den abgebildeten Handlungen eine andere Erscheinung zu geben, sie zu exponieren. Bei *Schwarzes Wasser* (2019) geht es um Oberflächen, auch bei *Counterflow* (1983), dem Boot, das in der Gischt unter den Niagarafällen gegen den Wasserdruck ankämpft, als Referenz zu meiner legendären Soundinstallation *White Noise* (1983) im offen gelassenen Schwimmbad auf der Hamburger Reeperbahn. Alles sind Fußnoten. Die Fotografien zeigen, wo ich etwas vorwegnehme, etwas entdecke, oder eine Möglichkeitsform präsentiere. Wie eine Skizze, Idee oder ein Entwurf. Erst durch diesen für die Ausstellung erarbeiteten Überblick haben sich Gruppen herausgestellt, die überraschenderweise Verbindungen miteinander zeigen. Oft wird in den Fotos ein erster Gedanke festgehalten, die Frage ist nur, zu was?

UP Die Ausstellungen sind also ein komplexes, räumliches und durch eine kontinuierlich verfolgte Erzählung zusammenhängendes Bild?

RK Die gesamte Doppelausstellung würde ich sogar als Konstruktion von Biografie aus zwei sehr unterschiedlichen Perspektiven verstehen. In der Montagehalle realisiert sich diese biografische Konstruktion mithilfe von Fotografie. Die rechte Hälfte der Montagehalle könnte wie ein einzelner Tag gelesen werden. Auf der einen Längswand die Beschäftigung des Künstlers mit sich selbst: Schneiden, Rasieren, Cutten, Wohnen und Weinen. Das spiegelt sich in der gegenüberliegenden Wand in den Fotografien von architektonischen Momenten: Durchgucken, Hochgucken, Reingucken, Zugucken und so weiter. Die Vitrinen darin sind wie ein Rückgrat, ein Reißverschluss und eine zeitlich offene Klammer, in der sich die Anordnung der Wände in der linken Montagehalle wiederholt und in denen ganz kleine ephemere Ereignisse gezeigt werden, die mir wichtig sind. Das fängt mit einer Reise nach Afghanistan 1976 an, auf der ich mich dazu entschieden hatte, Künstler zu werden und geht über das *TGV-Projet Pilote* (1982) bis hin zu *Marseille. Egal, Hauptsache gut* (1983). Anschließend durchlaufen die Besuchenden in der linken Hälfte der Halle eine labyrinthische Anordnung von Wandscheiben, in der er und sie in großer Geschwindigkeit Jahre bis Jahrzehnte überbrückenden Fotografien begegnen, die sich bis in die Jetztzeit verfolgen lassen. Also ein Tag – und der Rest.

Dagegen ist bei *Schliess die verdammten Eisfach!* in der Hochschulgalerie die Linearität der biografischen Werk-erzählung auf einen simultanen Moment konzentriert, der auf der Stelle zu hängen scheint. Es gibt Kontinui-

täten, wie die Form der unendlichen Wiederholung, die als Basso continuo über die zwei Filmbilder realisiert wird, und den Verlauf des repetitiven Aufrufens meiner fast vollständigen Werktitel. Die massive und zugleich transparente, plastisch in den Raum eingelassene Formation von gestapelten Aluminiumrahmen, die den Großteil des Raumes dominiert, zwingt zum Drumherumlaufen. In keinem Moment kann alles gleichzeitig überblickt werden, es bleiben nur einzelne Perspektiven und trotzdem ergibt es dann ein Ganzes. Das ist eine Situation des gleichzeitigen zurück und nach vorn Blickens. Auf komplexe Art und Weise wird dadurch ein Gefühl des um sich selbst Rotierens verbildlicht – mit ziemlich viel Aufwand. Eine sehr eigenartige Artikulation eines richtungslosen Schwebezustandes.

UP Bei deinen Selbstporträtserien sehe ich auch eine unbedingte, unverstellte Offenlegung des Ichs. Eben keine Selbstinszenierung, sondern der sensible Moment, wo Bild und Selbstbild zusammenzufallen scheinen.

RK Das, was da zu sehen ist, ist nicht nur Raimund Kummer als junger Künstler. Sie zeigen mehr als einen von Selbstzweifeln und Orientierungslosigkeit bedrängten jungen Mann in seiner banalen, prekären Lebenssituation. Ich möchte behaupten, dass die Fotografien nicht über Nostalgie funktionieren, sondern aus ihrer unerwarteten Präsenz heraus. Ich bin auch ein Betrachter meiner Bilder und ich erlebe dabei ein Höchstgrad an Authentizität. Mich interessiert das Kreatürliche, die Selbstironie, der Hedonismus, das eigene versponnen Sein – der Schuhfetisch zum Beispiel in *black shoes 1–4* (1980). Oder die gelochten weißen Sommerschuhe, die ich anhatte, als ich auf einem Kameradolly im 4. Stock von außen posierte (*Jeeparm*, 1980). Das Biografische ist nur interessant, wenn es mehr zeigt als das eigene Ich – wen interessiert das schon. Im Gegensatz dazu habe ich vier Jahre später die siebenteilige Serie *Never Stop Working* (1984) hergestellt, bei der ich mich an verschiedenen, für mich signifikanten Orten New Yorks inszenierte und mit meiner Mamiya ablichtete. Die in der Vitrine mit den Schauspieler-Fotografien gezeigte *Schleyer Paraphrase* war ursprünglich als Titelblatt für diese Serie geplant, dann aber verworfen. Diese sechs prototypischen schauspielerischen Acts waren ausgezirkelte, bewusst inszenierte Vorgänge, strategisch und im Vollbesitz meiner geistigen Kräfte einfach cool durchgezogen. Dieses Produktionsbewusstsein findet man in den frühen fotografischen Selbstexperimenten, die hier ausgestellt sind, natürlich überhaupt nicht.

UP Deine Aufenthalte in New York haben deinem frühen Werk entscheidende Impulse gegeben. Die dort entstan-

denen Arbeiten bestimmen die Wandpräsentation der rechten Seite in der Montagehalle. Wir sehen Fotoexperimente, bei denen du die Situationen vor Ort als eine Art Kameraraum verstanden hast. *Aperture* (1980–1981) ist so eine Arbeit. Die Gucklöcher in Baustellenverkleidungen wurden als eine Art Kamerablende genutzt und die verborgene Innenleben der Baustellen, die Maschinen, Menschen und Materialien wurden sichtbar. Das Bauloch bei der Fotomontage *Lafayette Street* (1980) verstehe ich als einen Negativraum. Das Davor und Dahinter wird hier auf einer bildsymbolischen Ebene vertauscht. Diese Perspektivwechsel stehen vielleicht auch im Zusammenhang der Selbstporträts: *Kummer weint, Kummer schneidet – Kummer rasiert, Kummer schwärzt* (alle 1980). Was für Impulse waren das?

RK Ich war in den frühen 1980er-Jahren mehrmals in New York, zweimal mit Arbeitsstipendien, was ganz unterschiedliche Impulse brachte. Ich wollte definitiv raus aus Berlin, weil es mir zu eng wurde. Berlin war für mich ein Identitätssort – keine Frage –, aber ich wollte mehr rausbekommen. New York war für mich etwas vollkommen Unbekanntes. Ich bin dort ins kalte Wasser gesprungen, hatte aber diverse Selbstverständlichkeiten mitgenommen, wie meine Mamiya oder meine Nikkormat. Ich hatte zunächst versucht, das, was ich in Berlin gemacht habe, in New York weiter zu verfolgen. Drei Arbeiten sind dabei rausgekommen, *Loewe's Cinema, AT & T Chance Operation* und *Crosby Street* (alle 1980). Aber mir war schnell klar, dass ich mit diesen importierten Strategien dort nicht weiterkomme und ich mich davon verabschieden muss. Das lag auch daran, dass New York im Vergleich zu dem tottristen Berlin schon allein als Stadtbild eine ganz andere Vitalität hatte und diese Kontrastdimension meiner Interventionen Grau gegen Farbe da nicht funktionieren konnte. Mein Interesse am Umbruch, an den Veränderungen, dem Zerstörten, Vorgefundenen an und in den Baustellen des Berliner Stadtteils Kreuzbergs habe ich in New York in die reine Beobachtung und das Hören verlagert, ohne dass noch Eingriffe oder Interventionen stattfanden. Ein neuer Aspekt kam hinzu: Hochhäuser. Die Look-Up-Serie *New York Facades* (1980) ist eine Aufarbeitung der Dimensionsverschiebung Mensch/Architektur, durchaus in der Art einer Selbstverteidigung oder eines handhabbar Machens. Zudem begann mich, Manhattan als Klangkörper zu interessieren und ich wechselte immer öfter die Kamera mit dem Tonbandgerät. Meine Körperbewegung im Raum und das Moment des Erkundens dieses Raums blieben gleich. Der Wahrnehmungsfiter wurde aber ein anderer. Das Interessante ist, dass die Motive dieser Zeit entweder den Blick nach draußen oder den Blick nach drinnen zeigen.

UP Kunst aus dem Leben, der Wahrnehmung und dem Alltag, aber eben auch aus dem zurückliegenden Werk zu entwickeln, ist das zentrale Thema von beiden Teilen der Ausstellung. Welchen Stellenwert hat das?

RK Das bildet die Basis, eine Art Report, eine Art der Selbstbeobachtung, Field Recording im eigenen Schweißnestall. Diese und ähnliche Situationen hatten den Effekt, dass vieles, was als akademische Lehrmeinung bei mir angekommen war, sich plötzlich aufgrund der Faktizität der Lebensbedingungen öffnete. Unter solchen Bedingungen gelang es mir, sowas wie das hier Ausgestellte zu machen. Es ging letztlich auch darum, seine Vorurteile und Bewertungsimpulse abzulegen. Das ständige Experimentieren und die damit verbundenen gleichzeitig gewonnenen Erfahrungen zu akkumulieren, darum ging es erstmal.

UP Du hast eine spezifische Art von Bildhauerfotografie – eine Verräumlichung von Fotografie – entwickelt, die in der Arbeit *Piano* (1981) vorgeführt wird. Diese Arbeit blieb wie die meisten Schwarzweißfotografien in deiner Ausstellung lange Zeit als Konzept unrealisiert. Nun hast du die Aufnahmen in zwei lebensgroße Flächen skaliert und sie gegenübergestellt. 41 Jahre nach der Aufnahme der Negative ist *Piano* in Lebensgröße als räumlich-diaphanes Werk ausgeführt. Mit den spannenden Dichotomien dieser Arbeit von Schwarz und Weiß, Innen und Außen, Negativ und Positiv, Gestern und Heute, Klang und Stille lässt sich letztlich auch Fotografie und Skulptur verbinden. Wie ist diese Arbeit entstanden und welche Existenz hatte sie in deinem Werk?

RK Das ist noch ein bisschen komplizierter, weil die Arbeit eine Auspielung aus dem Piano-Komplex ist. Als ich den Einschnitt in Form eines geöffneten Blüthner-Konzertflügels in die Wand meines Ateliers in der Böckhstraße in Berlin-Kreuzberg setzte und verschiedene Aufnahmen davon machte, sah ich zum ersten Mal die Möglichkeit, mit Fotografie nicht nur meine Arbeit oder etwas Gesehenes zu dokumentieren, sondern eine Fotoarbeit produzieren zu können, die für sich selbst steht. Sie hat keine Referenz auf etwas anderes und wäre in der Realwahrnehmung auch so gar nicht zu sehen gewesen. Die erste Realisierung des fotografischen Piano-Komplexes war *Piano 1* (1981), ein 6 × 7-Diapositiv, das später im Medium des hinterleuchteten Diapositives (Leuchtkasten) vergrößert und umgesetzt wurde. Dieses Farbdiaapositiv entstand über eine bestimmte Aufbau-logistik. Eine von mir hergestellte Skulptur – ein Einschnitt der Silhouette des Flügels in die Wand – wird in eine Fensterscheibe eingespiegelt und in Überlagerung mit dem nächtlichen Außenraum und der im Fenster zu sehenden Stadtarchitektur übereinandergelegt. Dadurch

kommt dieser illusionistische Eindruck zustande, als wäre dieser Schnitt in der Brandwand des gegenüberliegenden Hauses realisiert worden. Ein für mich wichtiger Schritt in meiner Werkentwicklung. Vor *Piano 1* war ich Dokumentarist und habe das aufgenommen, was passiert ist, verbunden mit einem gewissen Frustpotenzial, weil die dabei entstandenen Fotos einfach nur dokumentarisch waren und mich das nicht sehr beflügelt hat. Diese Arbeit hingegen markiert den Beginn von autonomen fotografischen Arbeiten.

Die räumliche Arbeit *Piano* spielt ebenso mit Überlagerung und mit einem gewissen Moment des Absurden: Die zwei Ansichten, also die Vorder- und die Rückseite der eingeschnittenen Wand, sind hier getrennt. Das, was ursprünglich in einer Wand verbunden war und nicht gleichzeitig gesehen werden konnte, wird separat auf zwei Scheiben gezeigt, die gegenüberliegend und passgenau angeordnet sind. Zunächst sieht das aus wie eine 1:1-Rekonstruktion einer realen Situation, doch dann bekommt die Arbeit, die ja ein Großdi ist und wie ein Kirchenfenster funktioniert, eine viel komplexere Wahrnehmungsdimension. Man wird direkt verwickelt, will hindurchgucken, drum herum gehen. Das erschließt sich nicht sofort und man versucht herauszufinden, was hier eigentlich los ist. Man wird gezwungen, sich von dem im Kopf unwillkürlich ablaufenden Abgleich mit einer Realwahrnehmung zu lösen und das Bild, was sich da zeigt, zu akzeptieren.

UP Du hast keinen externen Kurator beauftragt, die Ausstellungen zu konzipieren. Du bist in Personalunion Künstler, Hersteller, Kurator, Redakteur, Texter und Dokumentarist. Das geht ebenso auf deine Anfänge zurück, auf die Selbstorganisation und Entwicklung innovativer prototypischer Formen künstlerischer Zusammenarbeit bei Büro Berlin. Welche Rolle hast du hier übernommen, welcher Strategie folgt diese Ausstellung?

RK Konzeption und Realisierung von Ausstellungen sind für mich Teil der Praxis als Künstler sowie auch Teil des Kunstwerks. Zumindest trifft das für meine monografischen Ausstellungen zu, die immer eine Versuchsanordnung darstellten und Haltungen meines künstlerischen Werkansatzes repräsentieren. Aber ich mache deshalb nicht alles alleine. Ich arbeite sehr gern mit Menschen in einem vitalen, interessanten Diskurs zusammen. Es braucht Leidenschaft von allen Seiten.

Diese Doppelausstellung ist hochgradig persönlich, biografisch fokussiert. Das ist für mich trotz der langen Vorbereitungszeit immer noch überraschend und ungewöhnlich. Ein weiteres Motiv ist sicherlich der Ort der Hochschule, den ich schon seit Anfang meiner langen künstlerischen Praxis in die Weiterentwicklung meiner

plastischen Recherche, sozusagen als Zweitaufgabe meiner Lehrtätigkeit, mit einbinde. Die Doppelausstellung ist eine Auskoppelung aus meinem letzten, bisher noch nicht abgeschlossenen künstlerischen Entwicklungsvorhaben an der Hochschule: meinem Werkverzeichnis.

Aus der Erfahrung meiner Lehre heraus – insbesondere der zwei letzten schrecklichen Covid-Jahre – wäre es gut, wenn die Ausstellung auch eine positive Energie an die weitervermittelt, die jetzt an der Hochschule studieren, als eine Aufforderung, das Experimentelle, das Spielerische, vor allem auch den Spaß wiederzuentdecken.

ONE DAY AND THE REST. FIELD RECORDING IN YOUR OWN PIGSTY

A CONVERSATION BETWEEN ULRIKE PENNEWITZ AND RAIMUND KUMMER

ULRIKE PENNEWITZ After more than 30 years teaching as professor of sculpture at the Braunschweig University of Art, you are being given emeritus. This is the occasion for your double exhibition. The first part, in the Hochschulgalerie, is defined by the monumental and medially hybrid sculpture, *Schliess die verdammten Eisfach! (Shut the damn freezer!)* – a surreal convening of various set pieces from your work. The second part in the Montagehalle, *Kummer weint (Kummer cries)*, is a compilation of over 1000 black-and-white photographs, ranging from your beginnings as a young artist to your current work. In both parts of the exhibition, something not been seen before is unpacked, reconsidered and realized. Why the concentration on your past oeuvre?

RAIMUND KUMMER The constellation of this double exhibition resulted from rummaging and examining rediscovered material. It forms the basis of my catalog raisonné. Two very different exhibition concepts emerged. *Schliess die verdammten Eisfach!* is a retrospective that acoustically vaporizes a relatively large number of my work titles into the space as atmospheric steam, as an airport atmosphere, as announcements, and envelops a skeletal structure combined with two films that take the form of endless loops. This composite produces a panoramic image that leaves you irritated, at best, as you move to the next part of the exhibition, *Kummer weint*.

UP For the most part, the black-and-white photographs are elaborately handmade prints on baryta paper, which have been newly printed and are essentially being shown here for the first time. What does black and white mean to you?

RK In comparison to color photography, black-and-white photography has a much higher degree of abstraction for me. The image is no longer so concretely connected to the perception of reality, it becomes more exemplary. While color photography repeats colors that could have supposedly been seen where the photograph was taken, black-and-white photography determines grayscale, light, dark, intermediate tones... and this results in an altered level of reality, abstracted from real perception. This is something different from what was seen and only conditionally evoked again when viewed. It's a truly unusual experience to be in an exhibition that's exclusively black and white – suprisingly, it's extremely sensory.

UP The prints themselves have a physicality that you emphasize with the presentation. We see not only images, but also the black borders, the perforations of the film strip, the technical inscriptions on the film negatives, the fixing of the photographic paper to the wall with magnets. What does the materiality of a photographic print mean to you?

RK This is a work technique and form of presentation that is to be understood as part of my sculptural self-image. I'm not a photographer, after all, but a sculptor. In the series *Cut* (1980), for example, I pulled out the unexposed film, cut it up, wound it back onto the film roll and exposed it. Probably no photographer who's concerned with the image would do that. For me, it's also about the physical processing of the material, in front of or in the camera. Many things that appear in their ordinariness and banality in the photographs describe working

situations and self-assurances of realities from which I have worked sculpturally. And they also question whether what is depicted on the surface of the paper represents my idea of sculpture. Photography is a byway in my work, but it's also of great importance. They are footnotes or subcomments written with the means of photography. There are further dimensions that have to do with seriality or recording time sequences, moving around objects, as in *Medusa* (2014), *Stufato Vegetale* (1998), or even the series *Ta Keo* (2009) – where I was interested in the changing light conditions during a day. These dimensions come from the motivation to work sculpturally. For me, photography is part of the sculptural work process, and therefore photographs can also have sculptural qualities.

UP This is also evident, for example, in the architecture and presentation of the exhibition, because the viewer is directly, physically confronted with the photographs.

RK Here I have tried to bring the drawing power, looking at the photographs and standing there in the space into a sharpened and charged perceptual context. At once spacious and another time very narrow. The photographs support, explain and transfigure each other. And only then turns on the questions: how do I deal with the medium? How large is it? What technique is used? The physical, the barythic is important to me, and that you can look at the corporeality without glass coverings, framings or mounts – an open offering without an auratic distance. There are moments in which the gaze, the point of view, is thematized, as in *Virchow* (1981). In this series of slash prints (negative prints), I try to give the depicted actions another appearance, to expose them. *Schwarzes Wasser* (*Black Water*) (2019) is about surfaces, as is *Counterflow* (1983) – where the boat in the spray below Niagara Falls struggles against the pressure of water, in reference to my legendary sound installation *White Noise* (1983), which was presented in the open swimming pool on Hamburg's Reeperbahn. They are all footnotes. The photographs depict where I anticipate something, discover something, or present a form of possibility. Like a sketch, idea or draft. Only through this overview developed for the exhibition have groups emerged, revealing surprising connections. The photos often capture a first thought; the only question is, of what?

UP So, the exhibitions are complex, spatial, and connected through a continuous narrative?

RK I would even refer to the entire double exhibition as a construction of biography from two very different perspectives. The biographical construction is effectuated through photography in the Montagehalle. The right half

of the hall could be read as a single day. Along one long wall is the artist's preoccupation with himself: cutting, shaving, editing, living and crying. This is mirrored on the opposite wall in photographs of architectural moments: looking through, looking up, looking in, looking at, and so on. The vitrines are like a spine, a zipper, and a temporarily open parenthesis in which the arrangement of the walls in the left Montagehalle is repeated, and where very small, ephemeral events that are important to me are shown. It begins with a trip to Afghanistan in 1976 – during which I decided to become an artist – and it continues with the *TGV-Projet Pilote* (1982) up to *Marseille: Egal, Hauptsache gut* (*Marseille: Never mind, everything's fine*) (1983). Visitors then pass through a labyrinthine arrangement of wall panels in the left half of the hall, where he or she encounters photographs spanning years and decades at great speed, up to the present day. So, one day – and the rest.

In contrast, at the Hochschulgalerie, the linearity of the biographical narrative in *Schliess die verdammten Eisfach!* is focused on a simultaneous moment that seems fixed in place. There are continuities, such as the form of infinite iteration as a basso continuo by the two films, as well as the repetitive invocation of my almost entire work titles. The massive and at the same time transparent formation of stacked aluminum frames, which is sculpturally embedded in the space, dominates most of the room, forcing one to walk around it. It is not possible to view it all at the same time. There are only individual perspectives, and yet they produce a whole. It is a situation of looking backward and forward at the same time. In this way a sense of rotating around oneself is visualized, with some effort – a very peculiar articulation of a directionless state of suspension.

UP In your self-portrait series, I also see an unconditional, undisguised disclosure of the self. Not a staging of the self, but rather the fragile moment where image and self-image seem to coincide.

RK It is not just Raimund Kummer as a young artist that can be seen here. It is more than a young man troubled by self-doubt and disorientation in his banal, precarious living situation. I would like to claim that the photographs do not trigger nostalgia, but rather create their unexpected presence. I am also an observer of my own works and I perceive the highest degree of authenticity. I am interested in the creatural, self-irony, hedonism, the self-spun being – the shoe fetish, for example, in *black shoes 1–4* (1980). Or the perforated, white summer shoes that I wore when I posed on a camera dolly on the exterior of the fourth floor (*Jeeparm*, 1980). The biographical is only interesting when it shows more than one's self –

because, who cares. In contrast, four years later I produced the seven-part series *Never Stop Working* (1984), in which I staged myself in various, for me significant, New York locations and photographed them with my Mamiya. *Schleyer Paraphrase*, which is displayed in the showcase of actor photographs, was originally planned as the cover for this series, but then was discarded. These six prototypical theatrical acts were plotted, deliberately staged processes, strategically and coolly executed while in full possession of my mental faculties. Of course, this kind of conscious production is not present in the early photographic self-experiments exhibited here.

UP Your residencies in New York gave your early work a decisive impulse. The work created there characterizes the wall presentation on the right side of the Montagehalle. We see photo experiments in which you interpreted the site specifically as a sort of camera space. *Aperture* (1980–1981) is such a work. The peepholes in construction site cladding were used as a kind of camera aperture and the hidden inner workings of the construction site, the machines, people and materials, were made visible. I understand the construction site hole in the photomontage *Lafayette Street* (1980) as a negative space. The before and behind are reversed on a pictorial-symbolic level. This change of perspective is perhaps also related to the self-portraits: *Kummer cuts – Kummer shaves*, *Kummer blacking out*, all from 1980. What kind of impulses were these?

RK I was in New York several times in the early 1980s: twice on work fellowships, which brought very different impulses. I definitely wanted to get out of Berlin because I was finding it too cramped. Berlin was a place of identity for me – without a doubt – but I wanted more. New York was something completely unknown to me. I jumped in at the deep end, but took some obvious things with me, like my Mamiya and my Nikkormat. I initially tried to continue with what I had been doing in Berlin. Three works resulted from that: *Loewe's Cinema*, *AT @ T Chance Operation* and *Crosby Street* (all from 1980). But it quickly became clear to me that I wasn't getting anywhere with these imported strategies and that I had to part ways with them. This was also because in comparison to the deadly dull Berlin, New York had a completely different vitality as a cityscape, and the contrasting element of color against grey in my interventional works couldn't work there. My interest in the upheaval, the changes, and the destroyed – what I had found at construction sites in Berlin's Kreuzberg district – had shifted in New York, becoming pure observation and listening, without any intervention. A new aspect had been added: skyscrapers. The looking-up series, *New York Facades* (1980), is a reappraisal of

the dimensional shift of man, quite conceivably as self-defense or making-manageable. I also became interested in Manhattan as a resonating body, and I exchanged the camera for a tape recorder more frequently. The movement of my body in space and the moment of discovery remained the same. The perceptual filter was, however, different. What's interesting is that the motifs of this period either show the view out or the view in.

UP Art developed from life, perception and the everyday, as well as from past work, is the central theme of both parts of the exhibition. What is the significance of this?

RK It is the basis, a kind of report or introspection – field recording in your own pigsty. These and similar situations had the effect of suddenly opening up what had come to me as academic doctrine, due to the factuality of living conditions. Under such conditions, I managed to make something like what is exhibited here.

UP You have developed a specific type of sculptural photography – a spatialisation of photography – which is demonstrated in the work *Piano* (1981/2021). This work remained a concept, like most of the black and white photographs in your exhibition, unrealized, for a long time. Now, the shots have been scaled into two life-size planes and juxtaposed. *Piano* has been executed in life-size as a spatial, diaphanous work forty-one years after the negative was exposed. With its intriguing dichotomies of black and white, inside and outside, negative and positive, yesterday and today, noise and silence, the work ultimately connects photography and sculpture. How did it come about and what place does it have in your work?

RK It's a little more extensive, because the work is an extraction of the Piano complex. When I cut the form of an opened Blüthner concert grand piano into the wall of my studio in Böckhstraße in Berlin-Kreuzberg and took various photographs of it, I saw for the first time the possibility of using photography not only to document my work or something I had seen, but to be able to produce a photographic work that stands for itself. It doesn't refer to anything else and would not have been perceived this way in the real world. The first instance of the photographic Piano complex was *Piano 1* (1981), a 6 × 7 slide that was later enlarged and presented as a backlit transparency (light box). This color slide was created via a specific construction technique. A sculpture produced by me – a cut-out of the silhouette of a grand piano in the wall – is reflected in a window pane and superimposed over the nighttime exterior and urban architecture outside the window. This creates an illusionistic impression,

as though this cut-out has been made in the firewall of the house opposite. It was an important step for me in the development of my work. Before *Piano 1*, I was a documentarian and recorded what happened. This involved a certain potential for frustration, because the photos created were simply documentary and that didn't inspire me very much. This work, on the other hand, marks the beginning of autonomous photographic work.

The spatial work *Piano* plays likewise with superimposition and a certain moment of absurdity: the two views, the front and back of the cut wall, are separated. That which was originally combined in one wall and could not simultaneously be seen is shown separately on two panes of glass, which are arranged opposite each other and fit together perfectly. Initially, it looks like a 1:1 reconstruction of a real situation, but then the work, which is a large slide and functions like a church window, takes on a much more complex perceptual dimension. You are directly involved; you want to peek through it, walk around it. The work is not immediately apparent and you try to find out what's actually going on. One is forced to detach oneself from any involuntary comparison to a perceived reality, and to accept the image that appears.

UP You have not engaged an external curator to conceive the exhibition. You are an artist, producer, curator, editor, writer and documentarian all in one. That goes back to your beginnings, to the self-organization and development of innovative prototypical forms of artistic collaboration at Büro Berlin. What role have you adopted here, what strategy does this exhibition follow?

RK For me, the conception and realization of exhibitions are as much part of artistic practice as the artwork. This is at least true in regard to my monographic exhibitions, which have always been a test assembly situation and represent attitudes of my artistic approach to work. But that's not why I do everything myself. I very much enjoy working with people in a vital, interesting discourse. It requires passion from all sides.

This double exhibition is highly personal and biographically focused. It is still surprising and unusual for me, in spite of the long preparation time. The site of the university is definitely another motif, one I have incorporated into the development of my sculptural research since the beginning of my long artistic practice, as a secondary task to my teaching, so to speak. The double exhibition is an offshoot of my last, as yet unfinished artistic project at the University: my catalog raisonné.

In regard to my teaching experience – especially the last two awful Covid years – it would be gratifying if the exhibition transmits positive energy to those who currently

study at the Braunschweig University of Art, as an invitation to rediscover the experimental, the playful, and above all, the fun.