



„WENN DAS ESSEN
UNS UM DIE
OHREN FLIEGT“

DER KÜNSTLER *CARSTEN HÖLLER* HAT FÜR
NYMPHENBURG EIN SERVICE GESTALTET.
EIN GESPRÄCH ÜBER VERGESSENE UTOPIEN
UND DIE FREUDE AN HALLUZINATIONEN

INTERVIEW STEFAN HEIDENREICH PORTRÄT HEJI SHIN

Kurz bevor unser Autor Stefan Heidenreich nach Stockholm fliegen wollte, um den dort lebenden Künstler Carsten Höller zum Interview zu treffen, legten die Aschewolken des isländischen Vulkans Eyjafjalla Europas Flugverkehr lahm. Nolens volens blieb Heidenreich in Berlin. Als Tage später keine Besserung in Sicht war, führten beide das Gespräch via Skype – und verstanden sich auch so. Anlass war ein Auftragswerk Höllers, der seit der Documenta 1997 zu den wichtigsten deutschen Gegenwartskünstlern gehört, für die Porzellanmanufaktur Nymphenburg. Der Kontakt kam über deren Chef Jörg Richtsfeld zustande, der Höller bei der Eröffnung seiner Ausstellung im Kunsthaus Bregenz kennenlernte. Das war kein Zufall: Erstens ist Richtsfeld gebürtiger Bregenzer, zweitens ausgewiesener Kunstkenner, was sich schon in Kooperationen seines Unternehmens mit Pae White oder Terence Koh niederschlug. Für Nymphenburg hat Höller ein Service gestaltet, das utopische Motive des sowjetischen Architekten Georgi Krutikow aufgreift. Das in einer Auflage von 25 Stück erscheinende „Geschirr der fliegenden Stadt“ spielt im Namen auf Krutikows urbane Vision aus dem Jahre 1928 an. Und einige der Teller tragen abstrakte Muster, die sich an den Rotationsscheiben des Briten Charles Benham orientieren und – in Drehung versetzt – Farbillusionen hervorrufen. Als Basis für beide Dekors dient Wolfgang von Wersins Klassiker „Lotos“.

Höller, ein gelernter Naturwissenschaftler, beschäftigt sich in seinen Werken viel mit Fragen der menschlichen Wahrnehmung, wobei er den Betrachter oft eine aktive Rolle einnehmen lässt. Seine Versuchsanordnungen sind mal gigantische Rutschen in der Tate Gallery, mal als Mobile aufgehängte Käfige mit Kanarienvögeln, „zur Messung der Schwere des Gesangs“. Oder eben Geschirr, das auf raffinierte Weise sensorischen Mehrwert schafft.

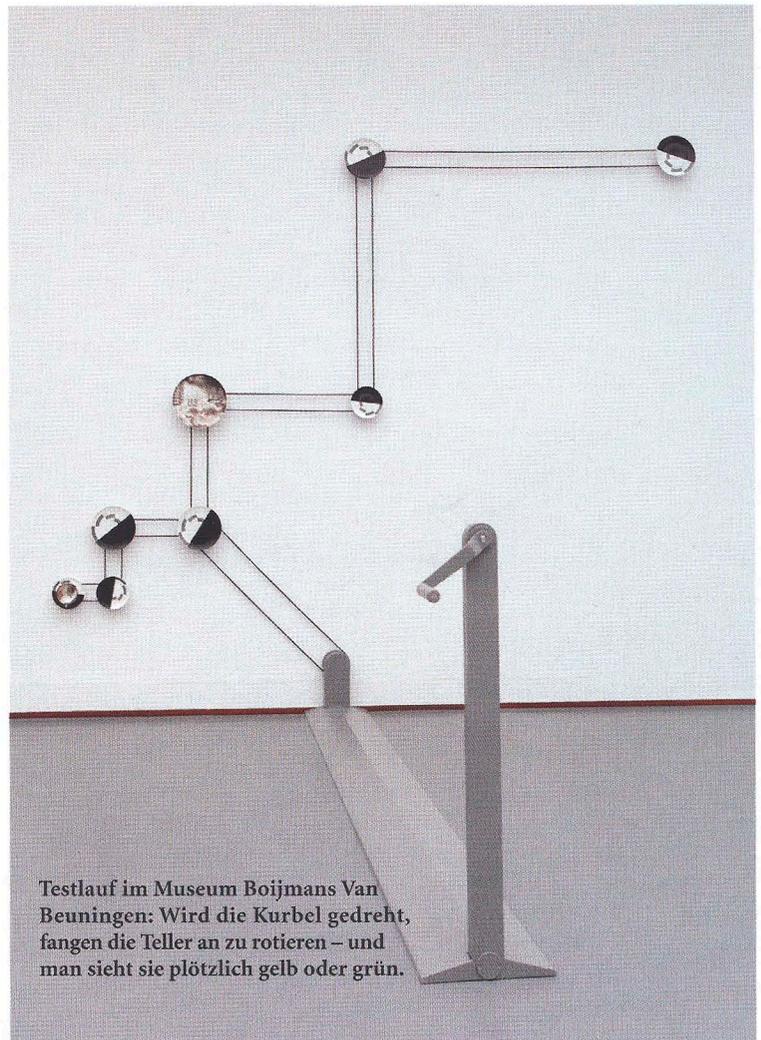
Zu dem Service, das Sie für die Porzellanmanufaktur Nymphenburg entworfen haben, gehört eine Tischzentrifuge. Was hat man sich darunter vorzustellen?

Das ist ein Gerät, mit dem man die Teller zum Rotieren bringen kann. Wir bauen dabei auf den Erfahrungen auf, die wir gemeinsam bei einer Wandarbeit im Rotterdamer Museum Boijmans Van Beuningen gesammelt haben. Da waren die Teller an der Wand angebracht und durch Lederriemen verbunden. Mit einer Kurbel wurden sie alle gleichzeitig in Drehung versetzt. So funktioniert auch die Tischzentrifuge, mit dem Unterschied, dass sie samt ihrem relativ schweren Untersatz auf einem Tisch steht und bei ihr jeweils nur ein Teller rotieren kann. Sie ist gewissermaßen ein Hilfsmittel, um die geometrischen und figurativen Muster des Geschirrs auf erweiterte Weise darzustellen. Einmal in Bewegung gesetzt, erzeugen sie im Betrachter eine abstrakte und „halluzinatorische“ Wahrnehmung.

Was fürs Essen allein nicht notwendig wäre. Solche Irritationen von Funktionellem beschäftigen Sie ja öfter.

Das ist richtig, es gibt ein Verwirrungsprinzip, jedenfalls als Möglichkeit. Vielleicht lässt sich das wirklich anhand der Teller ganz gut erklären, bei denen ich diese starrsinnige Teilung vorgenommen habe, die dann durch die Ro-

tation wieder aufgelöst wird und eine gewisse Leichtigkeit erfährt. Es geht eigentlich darum, diese übergeordnete Struktur, die man sich selbst auferlegt, wieder zu zerstören. Natürlich wird die Funktionalität der Teller aufgehoben, wenn einem bei schneller Rotation das Essen durch die Gegend fliegt. Dann sind die optisch erzeugten Farbig-



Testlauf im Museum Boijmans Van Beuningen: Wird die Kurbel gedreht, fangen die Teller an zu rotieren – und man sieht sie plötzlich gelb oder grün.

keiten gar keine Illusionen mehr, sondern da wird etwas real für Reinigung oder Waschmaschine eingefärbt.

Ich sehe, Sie haben eine konkrete Szene vor Augen. Der volle Teller in Drehung mit Essen drauf.

Vielleicht reicht schon die Vorstellung davon – dass uns das Essen um die Ohren fliegt. Ohne es zu probieren.

Der Zweck der Zentrifuge ist aber, Farbillusionen nach dem Vorbild der Benham'schen Scheiben hervorzurufen.

Ja, bei den Benham'schen Scheiben entsteht aus einem schwarz-weißen Muster Farbe. Aber die Rotation verwischt auch die Zeichnungen der fliegenden Stadt zu einer grauen Schlierenlandschaft. Mit Sinnestäuschungen beschäftigte ich mich schon sehr lange. Den Entwurf von Charles Benham habe ich bereits in der Wandarbeit „Mason Wheel“ von 2001 verwendet, bei der es ebenfalls darum ging, Halluzinationen zu erzeugen. Oder nehmen Sie die Lichtwand, eine Arbeit, die vor zwei Jahren im Kunsthaus Bregenz ausgestellt war. Wenn man sich ihrem rhythmisch

flackernden Licht aussetzt, kann man nicht umhin, bestimmte Farbillusionen wahrzunehmen, ob mit geöffneten oder geschlossenen Augen. Einen vergleichbaren Effekt erziele ich, in kleinerem Maßstab, mit den Tellern.

Zwei große Stücke der Serie zeigen Abbildungen von Georgi Krutikow. Das ist ein weitgehend unbekannter russischer Architekturavantgardist, der 1928 eine fliegende Stadt entworfen hat. Wie sind Sie auf ihn gestoßen?

Als ich in den Achtzigern einmal in Halle war, damals noch als Diplomand der Agrarwissenschaften, habe ich in einer Buchhandlung das Buch „Pioniere der sowjetischen Architektur“ gesehen. Da fand ich diese unglaublichen Sachen drin. Zwar in schlechter Abbildung, aber hochinteressant, vor allem die vielen Entwürfe von Anfang des 20. Jahrhunderts. Visionäre Architektur hat mich immer fasziniert. Georgi Krutikow wollte, dass Arbeiten und Wohnen in Raumstationen stattfindet und die Erde nur noch zu rekreativen und sozialen Zwecken besucht wird.

Ein ziemlich verrückte Idee, finden Sie nicht?

Krutikow war ein früher Umweltschützer, aber auch ein Spinner. Er hat sich nie Gedanken darüber gemacht, wie diese Stadt eigentlich fliegen soll. Die einzige Überlegung, die ihm wichtig schien – und das finde ich schon inter-

„BEI KRUTIKOW BESUCHTEN
DIE MENSCHEN DIE ERDE,
UM SICH HIER ZU ERHOLEN.“

Das war alles technisch nicht ausgereift, sondern drehte sich um reine Formfragen, was ich spannend finde.

In welchem Verhältnis steht Ihr Geschirrentwurf zu Ihrer seit langem andauernden Beschäftigung mit Krutikow?

Meine ganze Auseinandersetzung mit diesem Avantgardisten ist die Interpretation einer Interpretation. Denn Krutikow selbst hat ja bereits seine eigenen Visionen interpretiert, und ich wiederum entwerfe meine Interpretation davon. Eigentlich würde ich gern seine ganze fliegende Stadt in ihren Einzelteilen nachbauen, in verschiedenen Größen. Die Teller sind ein Teil dessen. Sie sind in der Serie von Werken zu Krutikow eigentlich die ersten Gegenstände, die wirklich zu gebrauchen sind.

Nach den Erfahrungen mit Nymphenburg: Wie sehen Sie generell das Verhältnis von Kunst und Design?

Ich denke, da besteht ein Unterschied. Das hört sich vielleicht ein bisschen komisch an, aber ich bin der Meinung, es gibt so etwas wie eine genuine Sprache der Kunst, die ganz eigenen Prinzipien folgt und zum Beispiel Verunsicherung und sinnliche Illusion einschließt. Diese Sprache der Kunst kann in andere Bereiche einfließen, aber sie bleibt trotzdem relativ spezifisch. Genauso wie es wahrscheinlich auch eine eigenständige Sprache der Mode gibt oder eine des Designs. Das hat nicht nur mit Geschichte zu tun, sondern vor allem mit Funktion.

Ergibt es überhaupt einen Sinn, diese Sprache der Kunst auch auf Gebrauchsobjekte auszudehnen?

Das ist schwer zu sagen, weil die Sprache der Kunst keine verbale Sprache ist, sondern sich anders erfahren lässt als über das geschriebene oder gesprochene Wort. Allerdings glaube ich, sie entwickelt oft bessere Ausdrucksformen, wenn sie gewissermaßen verschmutzt daherkommt, nicht im „Reinraum“ der Kunst. Wenn sie also in einem natürlichen Lebensraum auftritt, wie etwa bei dem Service auf dem Esstisch. Da trifft sie dann auch in unserem Fall auf Kunsthandwerk, etwa in der Bemalung, und auf Design, in der Form der Teller und Tassen. Wobei das keine Ausweitung des Künstlerischen ist, sondern eher so, als würde man eine Käfigtür öffnen und hoffen, dass der Kanarienvogel wieder zurückfindet, wenn er hungrig ist. Paradoxerweise führt der Freiflug nicht dazu, dass die Sprache der Kunst schwerer verständlich würde, sondern im Gegenteil: Sie kann sich dadurch vielleicht sogar noch besser ausdrücken und schärfer formulieren.

Bringt das künstlerisch einen spezifischen Mehrwert?

Ja, eben weil mir das Rauschen darum herum, die Welt mit ihren Anforderungen, Produktionsverfahren und Gebrauchsweisen, also das, was ich gerade „Verschmutzung“ genannt habe, ein zwar gefährlicher, aber doch schönerer Kontext mit mehr möglichem Mehrwert zu sein scheint als die reine Zurschaustellung im Ausstellungskontext.

Im Herbst werden Sie mit einer großen Schau im Hamburger Bahnhof in Berlin zu sehen sein. Wird es da auch Verbindungen zum Geschirr und seinen Motiven geben?

Ja, da bin ich gerade dran. Mir schwebt eine Versuchsanordnung vor, bei der alle Bedingungen genau gleich bleiben und nur ein Faktor untersucht werden soll. Es sind zwar keine materiellen oder motivischen Bezüge zum Geschirr der fliegenden Stadt, wohl aber strukturelle. □

essant, gerade in dieser Zeit –, war: Wie würde so etwas aussehen, wie würde man diese Stadt sozial strukturieren, wenn sie nicht auf der Erde steht, sondern frei in der Luft schwebt? Es sind ganz verschiedene Ergebnisse dabei herausgekommen. Etwa Kapseln, mit denen man zwischen den Wohneinheiten und Arbeitsbereichen hin- und herfliegen kann. Sie sind immer nur für eine Person und können direkt an den Wohneinheiten andocken. Man klappt hinten den Schwanz auf und steigt ein, kann dann sofort von Teil zu Teil fliegen oder aber auch runter auf die Erde.





Das Höller'sche Service besteht aus 10 Teilen für zwei Personen – Platzteller, Speiseteller, Brotteller, Teetasse mit Untertasse. Links entsteht eines der Teller-gemälde in der Porzellanmanufaktur Nymphenburg. Kaufinfo im AD Plus.