

EIN ECHTER FAN STEHT NATÜRLICH

EREIGNISSE ZWISCHEN BILD UND WIRKLICHKEIT

Die Verlockung ist groß, sich durch das filigrane Holzgestell und die Klappstuhlreihen hindurch zu zwängen, um nur einmal ganz kurz, einmal blitzschnell zu prüfen, ob man nicht doch einen Blick aufs Spielfeld erhaschen kann. Indes: Die Bande ist zu hoch, so dass kaum ein Einblick möglich ist. Diese Enttäuschung, auf die bereits der Titel mit seiner dreifachen Negation verweist, führt direkt zum Kern der Installation *nicht dies, nicht das, nicht nichts* von Thea Timm. Sie öffnet ein anti-taktiler Spiel in unterschiedlichen Dimensionen, zwischen Innen und Außen, zwischen sinnlicher Erfahrung und gedanklicher Abstraktion.

Wir stehen in einem lang gezogenen Ausstellungsraum und schauen von hinten auf einen tribünenartigen, 2,50 m hohen Aufbau aus Holz, der in minimaler Biegung ein Oval andeutet. Seine Holzgitterstruktur, auf die in drei Ebenen Klappsitze montiert sind, unterstreicht das serielle Modulsystem und seine kulissenhafte Präsenz. Das Tribünenfragment wirkt leicht, provoziert Erwartung und Leere zugleich. Es ist so in den Raum hineingebaut, dass die hintere, mit gleißendem Licht ausgeleuchtete Fläche zu einem Drittel abgetrennt ist. Dem Publikum vorne bleibt ein nur schmaler, halbdunkler Korridor. Dieser ist wenig durch einen Diaprojektor beleuchtet, der in schneller Reihenfolge Skulpturenarrangements zeigt: Variationen aus alltäglichen Materialien, die als spielerische Versuchsreihe Einblick in den künstlerischen Gedankenprozess geben. Ansonsten prallen alle Blicke an der Rückfront der steil ansteigenden Ränge der Installation ab, obwohl sie begehrtlich auf das verheißungsvolle Licht dahinter gerichtet sind.

nicht dies, nicht das, nicht nichts ist der Ausschnitt einer Zuschauertribüne, den die Künstlerin objekthaft zur Schau stellt und gleichzeitig in seiner Bildhaftigkeit auslotet. Eine Tribüne ist meist eine konzentrisch ansteigende Anlage, die die Arena eines Stadions umrundet. Ihr Doppelcharakter zwischen Bühne und Zuschauerraum ermöglicht einerseits durch erhöhtes Sitzen den optimalen Blick auf „die da unten“, stellt andererseits durch diese Exponierung den Zuschauer selbst aus. Beides jedoch verweigert Timms Installation. Denn sie zwingt die Betrachter in eine Backstageposition, in einen Zwischenraum, in dem es ihnen noch nicht einmal gelingt, durch die Stuhlreihen hindurch auf das vermeintliche Geschehen zu sehen. Umso überraschender ist es, dass der auf die Rückenlehnen der alten Holzsitze verengte Blick die Wahrnehmung des Ortes schärft. Denn er löst zugleich Selbstvergessenheit und besonders gesteigerte Wahrnehmung aus, was das Karussell der Diabilder noch weiter zu fördern vermag.

Thea Timm erreicht auf diese Weise einen Perspektivwechsel, der die Inszenierung von Architektur, Raum und Leere sowie das Verhältnis von Zuschauer und Akteur, Bühne und Tribüne thematisiert. Bezugspunkte sind unterschiedliche Sportstadion, die die

Künstlerin im Vorfeld untersucht hat. Sie fließen als gedankliche Skizze in veränderten Maßstäblichkeiten und Materialien in die Installation ein. Gleichzeitig wird durch die Verwendung originaler Elemente auf einen konkreten Ort verwiesen: die Berliner Deutschlandhalle, aus der die Künstlerin die Klappsessel entliehen hat. Dabei steht die Tribüne stellvertretend für einen Raum, der sich in permanenter Wandlung und Redefinition befindet. „Für mich liegt die Faszination in ihrer Mehrschichtigkeit. Die Deutschlandhalle wurde 1936 für die Olympischen Sommerspiele in nur acht Monaten als größte Mehrzweckhalle der Welt erbaut und von Hitler eingeweiht. Seit Jahren diskutiert man ihren Abriss, weil sie natürlich nicht mehr den aktuellen Anforderungen medialer Verwertbarkeit entspricht, und wahrscheinlich wird nur ein Teil der Halle, nämlich die jüngst renovierte Eishockey-Wanne, in einen neuen Zusammenhang übergehen. Dieser Transfer interessiert mich.“

Thea Timms Arbeiten balancieren auf dem schmalen Grat zwischen funktionaler Konstruktion und ästhetischer Dekonstruktion, nicht ganz Skulptur, aber auch kein reines Bild. Auf den ersten Blick vermitteln ihre Installationen, Modelle, Filme und Fotografien den Eindruck kühler Berechnung. Es geht ihr jedoch keineswegs nur um die bloße Umsetzung eines intellektuellen Konzepts, sondern gleichermaßen um die körperliche Präsenz einer Idee und die sinnlich erfahrbare Form. So setzt sie sich immer wieder mit Orten auseinander, die von einem Geflecht von Beziehungen, Verweisen und Verschiebungen überlagert sind, und den Gefühlen von Menschen an diesen Orten. Die Künstlerin fragt insbesondere nach der räumlichen Qualität von Erinnerung und vice versa nach dem Gedächtnis von Räumen. Denn konkrete Orte sind mit der Präsenz von etwas Immateriellem verbunden, mit Erinnerungen, mit einer besonderen Aura oder einer speziellen Atmosphäre. Die unterschiedlichen Raumsegmente Timms handeln dabei von einem besonderen Typus der verräumlichten Erinnerung, bei der die wahrgenommenen Räume nicht eingrenzbar, sondern aufgebrochen und diffus sind. Jedes Erlebnis, das in der Erinnerung ohnehin von Projektionen durchzogen ist und deshalb traumatische Züge annimmt, hat räumlichen Charakter. Aus dieser Sicht betrachtet sind Räume tendenziell traumatisch. Timms Arbeiten umkreisen diese Phänomene der Illusion, des Traums, der falschen Erinnerung und der zusammengesetzten Wirklichkeiten, denen sie sich mit unterschiedlichen konzeptuellen Strategien nähert: Einerseits baut sie ihre Installationen aus einer Mischung von Originalteilen und hinzugedachten Elementen und setzt sie andererseits durch die betonte Choreografie von extrem hellem Licht, Nebel oder Dämmerung in Szene, so dass die Wahrnehmung beeinträchtigt wird. Häufig legt Timm Betrachterposition und Blickrichtungen fest, indem Sie das Betreten oder das Öffnen von Türen verwehrt. Durch die Verweigerung erhoffter Über-, Ein- und Durchblicke haben die Installationen Teil an deren Brechungen und

Perspektivierungen. Sie halten das Publikum auf Distanz und bieten dennoch dramaturgische Effekte, die Körper und Sinne einbeziehen.

Während *nicht dies, nicht das, nicht nichts* die Architektur eines öffentlichen Baus – das Stadion – untersucht, thematisiert die Künstlerin in ihrer Arbeit *transfer* private Räume als gleichermaßen von kollektiven Formen des Verhaltens und damit von Veränderungen strukturiert. Für ein Ausstellungsprojekt in einem sich in Sanierung befindlichen Altbau rekonstruiert sie 2005 die Außentoilette, die im Zuge der Renovierung in die Wohnung verlegt werden soll. Im Maßstab 1:33_ ist die Toilette so akribisch nachgebaut, dass selbst der Staub auf den grünen Abflussrohren dem Vorbild entspricht. Das schon deutlich dem Abriss geweihte „richtige“ Klo ist noch betretbar, so dass der direkte Vergleich zwischen Original und Modell erfahren und überprüft werden kann, indem man von einem zum anderen geht – mit der Einschränkung allerdings, dass die Klotür des Modells verschlossen ist. Man kann also nur aus der Vogelperspektive von oben hineinschauen. Timm stellt damit klar, dass es ihr bei aller Detailliebe nicht um die Konstruktion einer Puppenhaustoilette geht, sondern beispielsweise um den vorweggenommen Transfers des Außenklos in die Wohnung. Zwar ist diese luxuriösere Variante der Körperhygiene durchaus sehr angenehm. Dennoch geht mit der „Verinnerlichung“ einer ursprünglich außen platzierten Örtlichkeit die Veränderung tradierter sozialer Wohnformen und Rituale einher. So erzählt *transfer* von der Wandelbarkeit der Interieurs, die sich im Laufe veränderter Nutzungen und Lebensentwürfe allenfalls an den starren Wohnungsgrundrissen zurückverfolgen lässt. Es geht dabei weniger um sichtbare und unsichtbare Veränderungen, als vielmehr um die bewusste und unbewusste Wahrnehmung räumlicher Wandlungen und Verschiebungen.

Die imaginäre Schnittstelle zwischen dem realen Ort und dessen veränderter Wahrnehmung im Modell, dient Timm als Ausgangspunkt vieler Arbeiten, so auch bei *cabin in the woods*. Die 2004 entstandene Installation ist der Nachbau der großmütterlichen Hütte, die die Künstlerin von Süddeutschland in eine Kieler Galerie versetzt hat. Während es für das Verständnis von *transfer* wichtig ist, dass das Original als Bezugsrahmen für das Modell existiert, erhalten die Betrachter bei *cabin in the woods* nur auf der Einladungskarte den Hinweis, dass dies die originalgetreue Kopie ist. Zunächst betritt man den Ausstellungsraum fast ohne Orientierung, da er komplett mit Nebel verhüllt ist. Durch die Sichtlosigkeit tastend, gerät man in einen merkwürdig ambivalenten Zustand zwischen Irritation und Neugierde, zwischen Aufdeckung und Geheimnis. Ist man schließlich bis zur Holzhütte gelangt und zögernd bereit, in die unvermittelte Intimität einzutreten, wird man gewahr, dass die Türen verschlossen sind. „Das Interieur von *cabin in the woods* erschließt sich nicht, indem man hinein geht, sondern indem man von außen durch ein Fenster schaut. Man kann die Installation also nur als Bildoberfläche wahrnehmen. Das setze ich mit dem Prozess der

Erinnerung gleich, der nie der Realität entspricht, sondern eine Konstruktion aus Erzählungen, Fotografien, Wissen, Bildern und persönlichen Gefühlen ist. Diese will ich durch das Bild, das ich biete, aktivieren.“ Dabei unterläuft die Künstlerin zugleich die erwogene Distanzhaltung, indem sie die Installation bewusst mit gefühlsgeladener Atmosphäre und stimmungsvollen Elementen ausstattet: *Cabin in the woods* öffnet einen Raum voller Hinweise und Geschichten, die versunkene Bilder aus der Erinnerung hervorholen. Anklänge an die Ästhetik und den „Mief“ der 1960er Jahre, in denen die Hütte konstruiert wurde, schwingen deutlich mit. „Das Bild, das ich schaffe, bildet eine Projektionsfläche für den Betrachter, dessen eigene Gefühle und Erinnerungen sich daran entzünden können. Wer die 1960er Jahre in Deutschland miterlebt hat, reagiert ganz anders auf die Arbeit, als jemand, der aus einem anderen Kulturkreis kommt. Es ist gleichzeitig ein so einfaches Bild, dass jeder einen Anknüpfungspunkt findet.“

Die Wahl der verschlossenen Hütte als Objekt ist in doppeltem Sinn strategisch. Zum einen in Bezug auf die Hütte selbst, die als intimer und geheimnisvoller Schutzraum inmitten des Waldes erscheint und Naturgeschehen als Situation des Lichts und Nebels für den Betrachter erlebbar und sinnlich werden lässt. Zum andern als formgewordenes Nachdenken über die Prozesse der Erinnerung, die diffus und in einer anderen Zeitform des Erzählens – der Vergangenheit – stattfinden, in die einzudringen, einer Störung der zerbrechlichen Ordnung gleichkäme.

Auch in ihrem Video *home sweet home* geht es Timm um eine Atmosphäre, die sich als Schweben zwischen Gegenstand und Ereignis beschreiben lässt. Auf der filmischen Ebene gelingt ihr dabei eine Konkretisierung des Themas, die im skulpturalen Modell und der Fotografie so nicht möglich wäre. Denn sie löst jede Handlung zugunsten einer Poesie des reinen Rhythmus auf: *home sweet home* beginnt mit einer Kamerafahrt auf eine sich langsam öffnende Türe in ein leeres Zimmer hinein. Man hört die Geräusche der Schritte auf dem Holzfußboden, das Quietschen beim Öffnen der Türe und den leisen Wind, der die Vorhänge sanft bewegt. Der Raum ist leer. Die Kamera fokussiert die Fenster, durch die bläulich-weißes Licht vom nicht sichtbaren Mond fällt. Draußen stehen Bäume mit dichtem Blätterwerk. In gleichmäßigem Rhythmus gleitet die Kamera weiter und streift ein goldgerahmtes Bild, das sich auf der gegenüberliegenden Wand befindet. Unerwartet, und bevor man einen Kreis im Zimmer gegangen ist, reißt ein Windstoss die Türe auf. Der Titel wird eingeblendet und rötliches Tageslicht erhellt den Raum. Erneut wandert die Kamera die Fenster und die Wand entlang. Nichts hat sich verändert, nur die Leere wirkt durch das wärmere Licht etwas weniger unheimlich. Die letzte Bewegung zurück auf die Türe zu ist leicht von oben gefilmt, so dass sich langsam das Gefühl einstellt, dass wir uns nicht in einem realen Raum bewegt haben. Diese Erkenntnis wird durch die kaum merkliche Differenz zwischen Bild und Ton im zweiten Teil des Films noch weiter unterstützt. Und

tatsächlich hat die Künstlerin in einem Modell mit einer Grundfläche von 50 x 70 cm gefilmt, durch das sie mit der Fingerkamera „gefahren“ ist. Trotz des konstruierten Mikrokosmos der Miniatur, ist der Betrachter emotional involviert und erlebt wie der leere Raum zur Folie für die Diffusität vergangener Zeit wird. Findet man sich mit dem Fehlen des Subjekts ab, da es sich zeitweise in der Fragilität der Fingerkamera ausmachen lässt, ist das gleich bleibend langsame Tempo der Kamera unerbittlich. Es fordert eigene Erinnerungen, die sich einstellen könnten, und entzieht diesen doch gleichzeitig jede Grundlage, da es nichts zu sehen gibt. Entgegen der Suggestion des Titels produziert *home sweet home* das Unbehagen einer Suche, die ohne Ereignis bleibt.

In Timms jüngster Installation *Mond als geworfener Apfel* hingegen steht die Ereignishaftigkeit ganz im Mittelpunkt und kulminiert im Bild des Sprungs als Kräfteverhältnis zwischen Innehalten, Absprung und Fall. Im Ausstellungscontainer PrimaKunst, der an die Stadtgalerie Kiel angedockt ist, hat Timm ein 2,80 m langes Sprungbrett platziert, das so in den Container hinein ragt, dass die Blickrichtung von der Galerie aus dem Verlauf des Brettes folgt. Der erste Impuls ist unwillkürlich, das Brett entlang zu laufen, seine Sprungkraft zu testen und ein, zweimal hoch zu federn. Wir alle standen als Kinder mit aufgeweichten Füßen auf dem rauen Belag, hoch über dem Wasser und den erwartungsvollen Kameraden, die kein Zurück mehr erlaubten, hin- und hergerissen zwischen der Lust abzuspringen, der Ahnung von Schwerelosigkeit und vom Schweben, aber auch von der Geschwindigkeit des Falls und der Wucht des Aufpralls. Doch wie immer bei den Arbeiten von Thea Timm ist ein tatsächlich physisches Erlebnis nicht möglich, sondern muss im Geiste vollzogen werden. Denn sie beraubt das Sprungbrett seiner Funktion, indem sie zwei Holzlatten zwischen Absprungsfläche und Containerdach geklemmt hat. Diese setzen das Brett so unter Spannung, dass sein hinterer Teil leicht über dem Boden schwebt. Rechts und links am Containergrund sind vier Neonröhren montiert, die den Raum seitlich öffnen und von seiner Begrenzung ablenken. In diesem fragilen Kräftegleichgewicht balanciert die Skulptur zwischen der deutlich spürbaren Krümmung der Holzlatten und dem sich hebenden Brettende. Erneut wird das Bild des Springers evoziert, der sich genau im Moment des Absprungs befindet – die Muskeln in äußerster Konzentration gespannt, der in die Höhe schnell, die Gravitation überwindet und im Sprung eine Kurve beschreibt, wie sie die beiden Holzlatten in nacheinanderfolgender zeitlicher Dimension bildlich zu fassen vermögen. Dabei geht es Timm weder um den Moment des Absprungs noch der Landung, sondern einzig um das Dazwischen eines vorgestellten Zeitraums überwundener physikalischer Kräfte, indem die Gravitation ihre Wirkung verliert und der Körper des Springers schwerelos ist: das Schweben. Die Holzlatten zeichnen dabei die Flugbahnen als aufgefächerte, vektoriale

Bewegung nach und skizzieren den Möglichkeitsraum des Unmöglichen und den Vorstellungsraum des Unvorstellbaren.

Das Motiv des Springens (und auch Fallens) als physischer Akt stellt in der Kunst seit den 60er Jahren einen eigenen Topos dar. Es sei hier nur auf Yves Kleins Fotomontage „Sprung in die Leere“ verwiesen (1960), die ihn mit ausgebreiteten Armen und gehobenen Kopf in absoluter Körperspannung über einer Straße schwebend zeigt. Er inszeniert seinen Sprung aus dem Fenster als Symbol für die physische Grenzüberschreitung, als phantastisches, omnipotentes Selbstbild, das die Frage nach dem Ort des Körpers, d.h. nach seinen zeiträumlichen Normen und Zwängen neu stellt. Das Bild des Sprungs hält wohl in den meisten Kulturkreisen Metaphern sowohl für Selbstbestimmung, Mut und Freiheit als auch für das genaue Gegenteil bereit, für Ausweglosigkeit, Freitod und den finalen Sturz. Doch nur wer wirklich springt, verfügt über die Raumerfahrung zwischen Abheben und Landung. Ob Flug oder Fall, sich von der Erdschwere zu lösen, leicht zu werden und zu schweben, macht den eigentlichen Reiz des Springens aus. Im Sport paart sich mit diesem Reiz die Vollendung der Bewegung in der Luft durch Eleganz und technische Perfektion, unterstützt und in die Höhe getrieben vom Sprungbrett und seinem dynamischen Impuls.

Als Anleihe bei Newtons Überlegungen zur Gravitation hält der Titel der Installation *Mond als geworfener Apfel* auch Bedeutungen in der Schweben und benennt doch klar, worum es geht, worum es letztlich bei allen Arbeiten Timms geht: um Denkmodelle, die um transitorische Zwischenräume kreisen, um Ereignisse zwischen Bild und Wirklichkeit.

© Carina Herring 2007

Alle Zitate von Thea Timm stammen aus einem Gespräch mit Johanna Domke im Dezember 2006.

Verwendete Literatur:

Archisculptures. Über die Beziehungen zwischen Architektur, Skulptur und Modell. Hrsg. Kunstverein Hannover, 2001.

Architektur + Sport: vom antiken Stadion zur modernen Arena. Hrsg. Architekturmuseum der TU München, 2005.

Sport in der zeitgenössischen Kunst. Hrsg. Kunsthalle Nürnberg, 2001.

Naschert, Guido: Der Sprung, Editorial. In: Parapluie, elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen, Nr. 7, Winter 1999/2000, <http://parapluie.de/archiv/sprung/editorial/> Januar 2007.