

Michael Schwarz

Raimund Kummer – Vor Ort

Als Raimund Kummer im Frühjahr 1979 in der Admiralstraße in Berlin Kreuzberg drei gelbe Bauwagen fotografierte, traf er zwei Entscheidungen: „Nie wieder ein Tafelbild malen!“ und „Situationen auf der Straße können Skulpturen sein“. Bei der Aufnahme dieser drei Bauwagen blieb es nicht. Allein in den folgenden Monaten entstanden mehr als 1000 Diapositive, von denen der Künstler ein Jahr später 80 als Beitrag zur Ausstellung „Lützowstraße-Situation 4“ unter dem Titel „Skulpturen auf der Straße“ zeigte. Das Material dieses Beitrags stellt den Beginn der bis heute anhaltenden Arbeiten *vor Ort* von Raimund Kummer dar. In dieser Reihe ist die „Bauwagen-Skulptur“ eine solche mit weit reichendem Verweischarakter.

Raimund Kummer hat in an der Hochschule der Künste in Berlin Malerei studiert. Sein Lehrer, Fred Thieler, gehört neben Emil Schumacher, Hann Trier, K.R.H. Sonderborg und Peter Brüning zu den herausragenden Vertretern des deutschen Informell. Die meist großformatigen, in den Farben rot, blau, schwarz und weiß geschütteten Bildern gleichen in ihrer All-Over-Struktur Psychogrammen, sind eher „Reaktionen auf eigene Erfahrungen und Erlebnisse“ (Fred Thieler) als repräsentative Kompositionen. Am Ende der 70er Jahre war dies – auch in Deutschland – eine Position aus vergangenen Zeiten, die manchem Absolventen in dem Augenblick obsolet wurde, wenn er sich dem Innovationsdruck des Kunstbetriebes ausgesetzt sah. Die erfolgreichen Jüngeren arbeiteten längst mit anderen künstlerischen Strategien, in anderen Medien, Stilen, Formen, an anderen Inhalten. Auch für Raimund Kummer waren dies keine Positionen, an denen er sich noch orientierte. Seine Abschlussarbeiten an der Hochschule waren doppelseitige schwarze Bilder. Hinzu kam, das Berlin damals einigermaßen im Abseits lag, keine Galerien von Rang, kein Kunstmarkt, kaum Sammler – dafür ein hoch subventionierter Kunstbetrieb, fernab von internationalen Zeitströmungen, nur vereinzelt interessante Gäste im internationalen Austauschprogramm des DAAD. Das deutsche Zentrum zeitgenössischer Kunst war damals Köln. Hier gab es die Sammler, hier agierte Peter Ludwig, hier gab es Messen und Ausstellungen, in denen die neusten Tendenzen dokumentiert und kommentiert wurden. Zum Beispiel das „Projekt `74. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre“. Im Vorwort des umfangreichen Kataloges heißt es selbst bewusst und programmatisch: „Besonders notwendig sind Ausstellungen zeitgenössischer Produktionen, weil sie helfen, heutige Standpunkte zu verdeutlichen, Gegenwart bewusst zu machen.“ Zwar sind einige der damals gezeigten Positionen heute in Vergessenheit geraten, aber mit Lawrence Wiener, Mel

Bocher, Daniel Buren, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Marcel Broodthaers, Mario Merz waren wichtige Vertreter der Konzeptkunst, Land Art, Arte Povera vertreten, aber auch Film, Minimalmusik und Performance waren in die umfangreiche Ausstellung aufgenommen worden. Ebenso Malerei von Chuck Close, Franz Gertsch, Malcome Morley, Gerhard Richter. Drei Jahre später wurde in Münster die erste „Skulptur-Ausstellung“ eröffnet, mit einer – gerade in der Rückschau – erstaunlich sicheren Auswahl von Skulpturen und Plastiken der klassischen Moderne und im Projektbereich mit den Hauptvertretern einer wahrhaft zeitgenössischen Skulptur: Andre, de Maria, Nauman, Beuys, Oldenburg, Serra und andere. Aber ein Kunststudent lernt ja nicht nur von der Kunst, sondern auch durch das Leben. Um zu leben, gab es im Deutschland dieser Jahre kaum eine Stadt, die aufregender war als Berlin. Hier waren die Verhältnisse noch in Unordnung, die Spuren des letzten Weltkrieges noch nicht so restlos beseitigt wie in Kassel, hier hatte die Frankfurter Schule an der Freien Universität Berlin ihren Ort gefunden. 1977 verließ Raimund Kummer als Meisterschüler die Hochschule.

Die Entscheidung, Bauwagen, Schutthalden, Behelfsbrücken, Schilder, Steinhäufen, Holzstapel und andere „Skulpturen in der Straße“ zu fotografieren und nicht weiter zu malen, war die Entscheidung für einen Weg hin zu einer aktuell diskutierten Position in der Kunst und für das Leben in der Großstadt Berlin. Zunächst sucht er nur nach Motiven. Auf seine Streifzügen durch Kreuzberg und andere, kaum sanierte Stadtbezirke in Berlin, schult Raimund Kummer den Blick für die skulpturale Qualität von Situationen, für die Besonderheit des Ortes, an dem die zufälligen Skulpturen erscheinen und für die Farbe der Gegenstände. Das entscheidend Neue an dieser Haltung war die Behauptung, dass unter bestimmten Bedingungen jeder Ort ein Ort der Kunst sein kann. Man muss ihn nur sehen. Gerade das noch nicht sehr aufgeräumte Berlin bot für diesen künstlerischen Ansatz ein ideales Arbeitsfeld.

Doch schon „Malerei (Arnold Kluthe)“, wie die Arbeit mit den drei gelben Bauwagen nun heißt, wobei Kluthe der Name der Baufirma war, erlaubt eine wichtige Unterscheidung zwischen der im Dia dokumentierten Skulptur und den *in situ*-Arbeiten. Die auf den Streifzügen durch die Stadt gemachten Dias waren zunächst nur Material und Voraussetzung für einen veränderten Werkbegriff. Zum Werk, zu einer Arbeit, die ausgestellt und in ihrer Form diskutiert werden kann, wurde sie erst durch die Präsentation von 80 der etwa 1000 Diapositive im Kodak-Karussell-Apparat mit Zeitschaltung im Projekt „Lützowstraße-Situation 4“ im Mai 1979. Zu diesem Zeitpunkt gab es viele der fotografierten Situationen schon nicht mehr, ein Vergleich zwischen den in der Ausstellung gezeigten Dias und den „Skulpturen in der Straße“ war weder

möglich noch vorgesehen. Die Diashow war das Werk. „Malerei (Arnold Kluthe)“ hingegen ist eine klassische *in situ*-Arbeit. Das Werk befand sich an seinem Ort, an dem es gesehen werden konnte und es hatte seine Zeit, die notwendiger Weise begrenzt war. Zur Besichtigung hatte der Künstler mit einer Karte eingeladen, die auf der Vorderseite eine Schwarz-Weiß-Abbildung des Bauwagens und als Hinweis auf ihren gelben Anstrich einen originalen gelben Farbwischer enthielt und auf der Rückseite einen Stempel mit der Aufschrift „Skulptur, Admiralstraße, Datum“. Der Begriff *in situ* (lat. „in (natürlicher) Lage“) wird - ausgehend von dieser frühen Arbeit – ausschließlich für Werke verwendet, die an ihrem Ort eingerichtet waren und ein Publikum erreichten. Dieses konnte überschaubar sein und nur aus den Beteiligten bestehen. Projekte, nicht realisierte Arbeiten oder Situationen, die nur als Dia existieren, ohne das für dieses aus Anlass einer Ausstellung eine Präsentationsform gefunden wurde, gelten nicht als *in situ*-Arbeiten und sind deshalb in das vorliegende Werkverzeichnis nicht aufgenommen worden. Dabei fällt die Begründung für das erste Ausschlusskriterium in der Regel leicht. Bei *in situ*-Arbeiten ist der Kontextbezug entscheidend, also die Frage, wie die gefundenen Situationen oder das realisierte Objekt in ihre (natürliche) Lage gebracht wurden. Dieser Bezug ist unverzichtbarer Bestandteil des Werkes und kann nur an diesem selbst erfahren werden. Bei einem Projektvorschlag fehlt diese Raumerfahrung. Zwar kann der Ort besichtigt werden und auch das Werk existiert als Modell oft schon. Aber eine vom Künstler verantwortete valide Verbindung von Werk und Ort steht noch aus. Das Werk ist noch nicht *in situ*.

Das zweite Ausschlusskriterium ergibt sich aus einer Abgrenzung zu den Fotoarbeiten. Diese Abgrenzung ist gelegentlich nicht leicht. Unter dem Titel „On Sculpture“ hat Raimund Kummer kürzlich seine Werkgruppe der Fotoarbeiten vorgestellt. Unter diesen befindet sich „Stuyvesant Linoleum“ von 1980, die Aufnahme eines aufgelassenen Ladengeschäftes in New York, in dem Raimund Kummer gerne eine Ausstellung realisiert hätte. Weil dieses nicht möglich war, entstand als autonome Fotoarbeit diese Aufnahme. Perspektive, Beleuchtung Ausschnitt und Zustand des Ladens sind für das Foto festgelegt. Gleichzeitig ist „Stuyvesant Linoleum“ jedoch auch eine *in situ*-Arbeit, denn sie war – so wie Kummer sie vorgefunden hatte – eine Installation, die der Künstler ohne Veränderungen akzeptieren konnte. Beide Arbeiten sind autonom in dem Sinne, dass die eine zwar auf die andere verweist, sie jedoch nicht repräsentiert, nicht repräsentieren kann.

Die Unterscheidung, die hier zwischen einer Fotoarbeit und einer *in situ*-Arbeit getroffen wird, lässt sich mit dem gegensätzlichen Gebrauch der Fotografie in der Land Art begründen. Während die amerikanischen *Land Art*-Projekte in den

Wüsten von New Mexiko, Utah oder Nevada an ihren jeweiligen Orten erfahren werden müssen – Fotografien könne auf Grund der Dimension der Projekte das Original nur unzureichend wiedergeben – existieren die europäischen Land Art-Projekte, die „Walks“ von Hamish Fulton oder Richard Long in unterschiedlichen Medien, vorzugsweise aber in Fotografien und Beschreibungen der gemachten Wanderungen: „A sculpture, a map, a text, a photograph; all the formes of my work are equal and complementary“ (Richard Long). Dieses gilt für das Werk von Raimund Kummer nicht; hier ergeben sich drei klar voneinander zu unterscheidende Gattungen: das fotografische Werk, die *in situ*-Arbeit und die autonome Skulptur, die inhaltlich auf vielfältige Weise miteinander verbunden sind, einander bedingen und deshalb als Œuvre immer zusammen gehören, als Gattung jedoch eigenen Entwicklungsgesetzen folgen. Um die Entwicklung der *in situ*-Arbeiten geht es in dieser Publikation.

Dieses Werk beginnt 1978 mit einer programmatischen Arbeit. Der Betrachter/Besucher steht im Atelier Lützowstraße 2 in Berlin und sieht im geöffneten Fenster die in diesem Streckenabschnitt als Hochbahn geführte U Bahn Linie 1 mit der Haltestation „Gleisdreieck“. Neben dem Fenster hängt ein Fahrplan, auf dem die Ankunfts- und Abfahrtszeiten für diesen Bahnhof gelb markiert sind. Eine Direktübertragung der Geräusche auf dem Bahnhof in das Atelier war geplant, konnte jedoch nicht realisiert werden. Im Rückblick programmatisch erscheint diese Arbeit, weil sie mit der Sehnsuchtsmetapher der Romantik, dem Blick durch das geöffnete Fenster, den Aufbruch thematisiert – für den Besucher, vor allem aber für den Künstler. Nach Monaten des Umherstreifens in den Straßen Berlins, der Suche nach einem anderen Werkbegriff, nach mehr als 1000 Fotos von Situationen, in denen der Künstler Skulpturen im Kontext einer Umgebung erkannte, beschließt Raimund Kummer, das Atelier zu verlassen und den öffentliche Raum zum Atelier und Ausstellungsraum zu machen. Der Titel „Einsteigen, Vorsicht bei der Abfahrt des Zuges“, den der Besucher bei der Übertragung der Geräusche des Bahnhofs im Atelier gehört hätte, vermittelt nicht nur den Aufbruch in ein neues Arbeitsfeld, sondern auch das Risiko, das mit einer solchen Reise verbunden ist. In rascher Folge entstehen weitere Werke: „Malerei (Arnold Kluthe)“, „Mikado“ oder „Stück für Vibrator, Bagger und Stahlträger“. Immer geht es um die Identifizierung von Gegenständen des öffentlichen Raumes durch Farbmarkierungen. Während in „Malerei (Arnold Kluthe)“ die Bauwagen durch ihren neuen firmeneigenen Farbanstrich schon identifiziert waren, markiert Raimund Kummer fortan die ausgewählten Träger, Mauerteile, Spundwände, intakt gebliebene Decken im Bauschutt durch Industriefarben. In gewisser Weise sind diese ersten *in situ*-Arbeiten die radikalsten der gesamten Werkgruppe, denn mit ihnen riskiert der Künstler absolute Nichtbeachtung

über den ohnehin kleinen Kreis der direkt Beteiligten hinaus, bei meist äußerst kurzer Ausstellungszeit bzw. Sichtbarkeit. Mit überraschenden Ausnahmen: Während seines Aufenthaltes in New York 1980 markierte Raimund Kummer einen der zum Einbau bestimmten Stahlträger auf der Baustelle des AT&T Building von Philip Johnson an der Madison Avenue. In der Regel werden die für die Errichtung von Hochhäusern *just in time* angelieferten Materialien sofort verbaut – schon deshalb, weil auf den engen Grundstücken kaum Platz für eine Zwischenlagerung ist. Dieser grün angestrichene Träger lagerte zuerst geraume Zeit auf der Baustelle und da sich auch der Einbau und das Einschäumen mit Beton verzögerten, war der seltsam fremd wirkende Träger lange auf der Baustelle zu sehen.

Die Arbeiten Raimund Kummers in dieser Zeit waren nicht nur radikal, sondern auch auf der Höhe der Debatte um eine Erweiterung des Skulpturbegriffs. Kummer setzte sich in ihnen mit Positionen auseinander, die in Amerika einige Jahre zuvor entwickelt und seit der Wegweisenden Ausstellung „When attitudes become form“ von Harald Szeemann diskutiert und auch in Europa rezipiert wurde. Dabei geht es erneut – wie im Futurismus und Dadaismus zuvor – um eine Akzeptanz des Materials. Schon 1914 hatten italienische Futuristen in einem der damals so beliebten Manifeste nicht nur die Aufhebung der Kunstgattungen gefordert und für eine Verfransung der Künste plädiert, sondern dazu aufgerufen, für die Herstellung der Werke jedwedem Material zu verwenden: „Es besteht wirklich kein Grund, unsere Tätigkeit mit Gewalt in die eine oder andere jener lächerlichen Kategorien hineinzuzwängen, die sich Musik, Literatur, Malerei nennen, anstatt sich dem Herstellen von Werken aus Holzstücken, Leinwand, Papier, Federn und Nägeln zu widmen.“ Die Entkanonisierung des Materials gehört seit den Bildfindungen von Arte Povera und den Materialexzessen der Happening- und Fluxusbewegung, also seit den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts, zu den wenigen Gewissheiten der neueren Kunstgeschichte. Bei seinen Skulpturen auf der Straße verbindet Raimund Kummer diese Selbstverständlichkeit im Gebrauch des Materials mit einer eigenwilligen Duchamp-Rezeption, genauer mit einer Neuinterpretation des *Ready made*-Begriffes. *Ready mades* wie der „Flaschentrockner“ sollten - so Duchamp - indifferent, von einer gewissen plastischen Qualität und über den Augenblick hinaus verständlich sein. Durch Kontextverschiebung, der „Flaschentrockner“ steht nicht im „Bazar de l’Hôtel de Ville“ zum Verkauf oder im privaten Weinkeller von Monsieur X, sondern in einer Kunstaussstellung, entsteht dann Institutionskritik. Kummer hingegen hinterfragt den Skulpturbegriff selbst durch Setzungen; der Künstler entscheidet bei seinen Streifzügen durch die Stadt darüber, was in den Straßen eine Skulptur ist und fotografiert den Bauwagen, den Bagger, das Halteverbotsschild, den Holzstapel

an ihren Orten. Eine Kontextverschiebung findet (zunächst) nicht statt. Vielmehr wird genau dieser Kontext thematisiert. Über das Interesse an der skulpturalen Qualität der Bauwagen, Bagger usw. entsteht ein Interesse an den Situationen, in denen sie sich befinden. Und es entwickeln sich Fragen. Warum ist die Aussichtsplattform auf dem Trottoir abgestellt, von dem aus es nichts zu sehen gibt? Welche Funktion hat ein Absperrband, wenn man sich dem auf dem Platz abgelegte Stapel Betonplatten auch von der anderen Seite nähern könnte? In diesem Sinne sind die „Skulpturen in der Straße“ radikal, weil sie jeweils eine Setzung darstellen und ohne Signatur, also ohne erkennbare Autorschaft auskommen. Dies gilt noch für „Malerei (Arnold Kluthe)“, aber nicht mehr für die Gruppe der bemalten Stahlträger. Auch sie besitzen für Raimund Kummer eine hohe skulpturale Qualität. Die gewählte *Situation* wird durch eine auffällige Farbe aus der Unübersichtlichkeit der Baustelle, der Schutthalde, der Abbruchhäuser herausgehoben. Sie steht nun im Mittelpunkt, ähnlich wie die oben genannten Motive im Focus der Kameraaufnahmen standen. Da der Blick des Fotografen, wie der des Betrachters, nur von bestimmten, leicht zugänglichen Perspektiven auf die Skulptur fällt, streicht Kummer sie oft auch nur an den Schauseiten an. Dieses ebenso ökonomische wie praktische Verfahren hatte der Künstler bei der Mitarbeit an Filmproduktionen kennen gelernt, bei denen viele gebaute Filmsets einansichtige Kulissen bleiben. Spätere *in situ*-Arbeiten, wie das „Grabmal der Familie Bach“ oder die zusammen mit Hermann Pitz realisierte Prospektarbeit „ohne Titel. Köln Ehrenfeld“ spielen mit dem Moment der Täuschung und Enttäuschung durch einen erlaubten Blick auf die Lattenkonstruktionen der jeweiligen Rückseiten.

Auf der Straße macht Raimund Kummer zwischen 1979 und 1981 noch eine weitere Erfahrung. Neben dem Kontextbezug der gefundenen Skulpturen und ihrer gelegentlichen Verwendung als Prospekt entdeckt der Künstler die plastische Qualität von Geräuschen. Schon in der programmatischen Arbeit „Bitte einsteigen, Vorsicht bei der Abfahrt des Zuges“ sollten die Geräusche des Bahnhofes „Gleisdreieck“ in den Ausstellungsraum übertragen werden. Bei seinem Aufenthalt in New York entstand eine umfangreiche Sammlung von akustischem Material, das in späteren Arbeiten verwendet wurde, z. B. in der *in situ*-Arbeit „Lexington Glass“ von 1982, bei der aus einem Container zerbrechende Glasscheiben und Großstadtlärm zu hören waren oder ein Jahr später in der akustischen Installation „White noise“ im ungenutzten Schwimmbad auf St Pauli in Hamburg mit dem Getöse der Niagarafälle in Originallautstärke.

Für Raimund Kummer waren die ersten Jahre nach dem Abschluss an der Hochschule der Künste in Berlin eine wichtige Zeit – und eine schöne dazu. Plötzlich war alles wieder offen, Kunst konnte überall entstehen, es gab immer ein Publikum – wenn es oft auch nur aus den Beteiligten bestand. Zugleich war jedoch klar, so würde es nicht bleiben können. Bald würden auf den Streifzügen durch die Großstädte keine Entdeckungen mehr zu machen sein, sämtliche Aufnahmen wären gemacht, das Material wäre zusammengetragen und es würde darum gehen müssen, sich an die Gesetze des Marktes zu erinnern, an die alte Dreiecksbeziehung zwischen Künstler, Galerist, Sammler oder Museum. Bislang hatte Kummer und mit ihm viele seiner Generation auch die Ausstellungen selbst organisiert. Dies sollte noch eine Zeit lang so bleiben. Geöffnet werden musste hingegen der Skulpturbegriff. Niemand konnte mit einer Produktion überleben, in der die einzelne Arbeit nur ortsspezifisch, temporär und ohne Auftraggeber definiert ist. Wichtig war, dass diese Annäherung an die Realitäten des Lebens nicht zu einem Verlust des Erreichten führen würde. Bezogen auf das Werk galt es, keine Zugeständnisse zu machen, das war und ist – gerade für *in situ*-Arbeiten – eine nicht immer leicht einzulösende Maxime.

Gleich zu Beginn seiner Annäherung an das Betriebssystem Kunst fand Kummer eine überzeugende Lösung. Aus dem Projekt „Naunynstraße 24-26“, bei dem der Künstler auf einem Abrissgelände mehrere Doppel-T-Träger rot angestrichen hatte, konnte Kummer einen Träger ankaufen. Diesen Träger stellte er wenig später in der Galerie Giannozzo in Berlin aus, ergänzt um Erinnerungstexte von drei Besuchern, die bei der Präsentation der ortsspezifischen Arbeit im April des gleichen Jahres dabei gewesen waren. Ausgelegt waren die Texte auf einem Ständer aus dem Bestand der Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz – auch das ein Hinweis auf nachfolgende Inszenierungen und Präsentationsformen mit dem Material aus Museen und Ausstellungshäusern. So überzeugend und stimmig diese Arbeit *NonSite* war, so eklektizistisch wären Wiederholungen, aber auch Weiterungen dieser Strategie ausgefallen. Immerhin hatte Robert Smithson schon 10 Jahre zuvor eine Antwort auf das Dilemma gegeben, dass *Sitespecific Works* zwar über Fotografien vermittelt, nicht aber verkauft werden können und für Galerien und Museumsausstellungen deshalb *Nonsites* entwickelt. In speziell geformten Behältern, vor Spiegeln, auf Gestellen wurden Steine oder Sand der Orte ausgestellt, die Smithson zuvor besucht, bearbeitet, fotografiert und zum Werk erklärt hatte. Fotografien und Karten ergänzten die Arbeit, eine Fahrt zur *Site* wurde angeboten. Doch der Transfer von *Site* zur *Nonsite*, zum handelbaren Werk in der Galerie, blieb schwierig, weil die dort ausgestellten Arbeiten in den Kategorien zeitgenössischer Skulptur diskutiert wurden und hier einen

Vergleich mit Richard Serra, dem mit „House of Cards“ oder „Circuit, Peace for Documenta V“ von 1972 neben großen Außenskulpturen längst raumspezifische Arbeiten gelungen waren, kaum standhalten konnten.

In sicherer Abgrenzung zu diesen Vorbildern findet Raimund Kummer mit anderen seiner Generation einen eigenen Weg zurück in den Ausstellungsraum und zwar ohne die temporären, ortsspezifischen jetzt allerdings häufig Auftrag gebundenen Arbeiten im Außenraum aufzugeben. Vor allem an Orten, an denen sie auch von einem unvorbereiteten, nicht eingeweihtem Publikum gesehen werden konnten, werden diese klarer, scheinbar verständlicher, in jedem Falle spektakulärer: „White Noise“, im aufgelassenen Bad auf der Reeperbahn, „2,5 x 65“ auf der Marmortreppe des Regend Theater in Melbourne oder später das leider verloren gegangene gläserne Herz „Schwimmer“ von 1994 an einem Wehr in Düsseldorf. Gleichzeitig entstehen in Innenräumen, für Galerien, Kunstvereine und Museen, vielschichtige, oft eigene Werke zitierende Arbeiten. Dabei meine ich nicht die autonomen Skulpturen, die hier nicht behandelt werden, sondern komplexe Installationen, die für ganz bestimmte Räume entwickelt wurden und in ihrer formalen und inhaltlichen Qualität auch nur in ihrer ursprünglichen Fassung behandelt werden können. In dieser Gruppe der verwertbaren Innenraumarbeiten finden sich viele, in denen ein vergrößertes Farbfoto (Cibachrome) gezeigt wird, so zum Beispiel in „Body Double“ von 1985 oder „Banana Minus Two Stops“ oder „Kalter Schweiß I“ von 1988 im Kunstmuseum Bonn.

Bei seinen Streifzügen durch die Großstädte auf der Suche nach den vorhandenen Skulpturen der Straße hat Raimund Kummer wenigstens zwei, sicher schon angelegte Fähigkeiten weiter entwickeln können, die von da an fester Bestandteil seines Werkverständnisses sind. Es ist das sichere Gefühl für die Qualität eines Raumes und ein Sinn für die Oberflächen und Materialität von Gegenständen. Beide Fähigkeiten bedingen einander. Das Verständnis der Sprache des Materials hat unmittelbar Einfluss auf die Raumerfahrung, Gegenstände haben – wie wir wissen – nicht nur ein objektiv messbares Volumen, sondern eine direkt von ihrem Material und seiner Oberfläche abhängige Schwere und Kraft. Beides, der Raum und die Objekte im Raum sind zudem abhängig vom Licht und unterliegen insofern Veränderungen in der Wahrnehmung. „White Noise“ ist für diese Behauptung ein gutes Beispiel. Sicher löst die Begegnung mit einem nicht mehr genutzten Bad verschiedene Assoziationen aus, zu denen in jedem Fall Wasser gehört, gerade dann, wenn es fehlt. Aber eine nahe liegende Assoziation ist für eine *in situ*-Arbeit nur dann die richtige Assoziation, wenn sie im Raum und für den Raum aufgeht. „White Noise“ überzeugt, weil dieses heruntergekommene, blau ausgeleuchtete

Schwimmbad, das nicht zu betreten, sondern wie eine Bühne nur zu betrachten war, als Gegenentwurf zum Naturalismus der Niagarafälle funktionierte, deren Tosen über riesige Lautsprecher in Originallautstärke übertragen wurden.

Kummer reagiert auf Räume, Räume affizieren ihn. Viele Arbeiten wurden für bestimmte Räume entwickelt und wenn es die Arbeiten schon gab, wurde für sie ein Raum gesucht oder Gelegenheiten abgewartet, sie in einem bestimmten Raum zu zeigen. Der Raum, in dem eine Arbeit präsentiert wird, ist für ihn Teil des Werkes. Dieses Insistieren auf einer bestimmten Raumqualität hält bis heute an. An kaum einem anderen Ort hätte sich die Arbeit „Fiji Bitter/Krummer Deutscher“ überzeugender einrichten lassen, als im noch nicht restaurierten Kaisersaal des ehemaligen Versammlungshauses der kameradschaftlichen Vereinigung der Offiziere der preußischen Landwehr, dem heutigen Museum für Fotografie in Berlin. An diese Präsentation wird man sich auch dann noch erinnern, wenn die Arbeit - wie geplant - in einem Museumsraum für längere Zeit eingerichtet ist.

Auch die Installation der grünen Glasblätter 1993 in den leeren Hallen des Museo delle Navi Romane in Nemi wäre an keinem anderen Ort derart einrucksvoll gelungen – wenngleich auch sie definitiv für einen anderen Ort entwickelt worden war und hier nur zur Probe gezeigt wurden. In beiden Fällen erwies sich das Temporäre, nur durch die Gelegenheit Provozierte als das Richtige und weil es der richtige Ort war, an dem die Arbeiten ausgestellt waren, werden ihnen diese Orte auch zusätzliche Bedeutungen gegeben. Man mag in diesem Zusammenhang darüber streiten, ob es sich nicht trotzdem um autonome Skulpturen handelt. Da der gewählte Raum jedoch so unmittelbar auf den Inhalt und die Rezeption der Arbeit Einfluss nimmt, sind solche Werke in das Verzeichnis der *in situ*-Arbeiten aufgenommen worden. Selbst scheinbar neutrale Präsentationen im *White Cube* von Museen und Galerien sind dann berücksichtigt, wenn sie dort auf eben diese Neutralität, Musealität oder auch nur auf eine bestimmte Materialästhetik reagierten. Ein interessanter Grenzfall war die erste Präsentation der „Revisionsluke“ 1986 im Ausstellungstrakt der Kunsthalle Bremen. In diesem Neubau von 1984, der in Kürze einem Erweiterungsbau weichen wird, fand Kummer den Sisalboden für Skulpturen im Allgemeinen, für Bodenarbeiten im Besonderen, ja selbst für Bilder an Wand derart ungeeignet, das er das auszustellende Dia in eine große Kiste legte und der Betrachter erst auf einer Rampe fünf Treppenstufen über dem Boden stehen musste, um das Werk sehen zu können. Die „Revisionsluke“ isoliert also Werk und Betrachter von einer Ausstellungsarchitektur, die von vielen als kunstfeindlich empfunden wurde. Zeitgenössische Museumsarchitektur kann nach außen laut und zeichenhaft sein, in den Ausstellungs- und

Sammlungsräumen hat sie den Werken zu dienen. Dies gilt für autonome Kunstwerke, für kontextbezogene Arbeiten wären Ausstellungsräume, die dem Werk und nur dem Werk dienen, schwer zu nutzen. Sie benötigen eher eigenwertige Innenräume, Räume mit denen oder gegen die das Werk eingerichtet werden kann. Die „Revisionsluke“ hat Raimund Kummer 1986 gegen die Architektur, vor allem gegen den Innenausbau der Ausstellungsräume der Bremer Kunsthalle entwickelt. Dieser Widerstand gegen den Ort wurde von den Besuchern unter Umständen auch erkannt und nachvollzogen. In allen späteren Ausstellungen der Arbeit fehlte dieser Widerstand gegen den Raum, was blieb, war etwas Unheimliches. Es ging aus von dem unverhältnismäßig großen braunen Kasten, von dem man erst wusste, was darin aufbewahrt ist, wenn man die Rampe betreten hatte.

Andere Arbeiten bestehen von vornherein aus Elementen, die sich unterschiedlichen Raumsituationen anpassen, z. B. der „Eyecatcher“ von 1994 in einem der oberen Ausstellungsräume des Martin-Gropius-Baus in Berlin und 1999 in der größeren, vor allem höheren Rotunde der Orangerie der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe. Ein Blick auf die Museumsausstellungen der 80er und 90er Jahre zeigt, dass es in den Institutionen Räume mit einer besonderen Raumqualität waren, auf die sich Raimund Kummer mit seinen *in situ*-Arbeiten eingelassen hat. Dies gilt für den Lichthof des Brooklyn Museum in New York ebenso wie für den Kuppelsaal der Hamburger Kunsthalle aber auch für die klassischen Ausstellungsräume des Kunstvereins Hannover. Mit den dort realisierten Arbeiten war Raimund Kummer nach den frühen und nach wie vor parallelen Erfahrungen alternativer Ausstellungsräume und ungewöhnlicher Orte und vor den ersten *Kunst am Bau*-Projekten in die klassischen Institutionen Museum, Kunstverein und Galerie zurückgekehrt. Mit welchen Inhalten, welchen künstlerischen Strategien und welchen Ergebnissen werden die Installationen dort gezeigt?

Zur Beantwortung der Frage behandle ich die *in situ*-Arbeiten, die Raimund Kummer unter dem Titel „Firmament“ neben der zusammen mit Stefan Huber im Kuppelsaal realisierten Installation in den Sälen der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle eingerichtet hatte. Für die Präsentation der Arbeiten „Revisionsluke“, „Bananas minus Two Stops II“, „Caliguli Gustatorii II“, „Mehr Licht“ und „rosebud“ waren die Säle teils ausgeräumt, in der Hängung durch Kummer verändert oder in ihrem ursprünglichen Zustand belassen worden. Interventionen von Künstlern haben in der Geschichte des Museums eine lange Tradition. Berühmt ist die Ausstellung, die Andy Warhol im Oktober 1969 aus den Depotbeständen der Rhode Island School of Design in der Rice University in Houston einrichtete, völlig ahistorisch, ohne Rücksicht auf Zustand, Qualität

oder Herkunft der Objekte. Zu einem überraschenden Ergebnis führte 1984 auch die Ausstellung „La Peinture des Martins de 1603 à 1984“, zusammengestellt von Bertrand Lavier, die alle Maler mit dem Familiennamen Martin versammelte (wobei man wissen muss, dass Martin in Frankreich ein sehr geläufiger Familiennamen ist). Während derartige Konzepte ausgehen von einem zufällig vorhandenem Bestand oder einem Material, das sich aus bestimmten Prämissen (Malerei, Künstler, Name) ergibt, setzen spätere Unternehmen gezielt auf einen Eingriff in die Sammlung und ihre tradierten Präsentationsformen. In diesen Zusammenhang gehört die Ausstellung „100 Objekte zeigen die Welt“, die Peter Greenaway 1992 aus Anlass der 300-Jahr-Feier der Akademie der Bildenden Künste Wien aus den Beständen der Hofburg und des Semper-Depots zusammengetragen und inszeniert hatte und 2002 die Neupräsentation der Sammlung des Museum Kunstpalast Düsseldorf durch Bogomir Ecker und Thomas Huber.

Raimund Kummer bewegte sich also mit seiner Intervention 1991 in einem Kontext, der Künstler und Museumsdirektoren zu einer Befragung des Bestandes, der Systematik seiner Ordnung und einer Suche nach neuen Präsentationsmustern zusammengeführt hatte. Dabei ist nicht auszuschließen, dass auf beiden Seiten auch Provokationswünsche eine Rolle spielten. Die Künstler versuchten auszuloten, was mit den Alten Meistern geschieht, wenn sie den Kontext ihrer Präsentation verändern und vor allem, was mit den eigenen Werken in den von ihnen geschaffenen neuen Ausstellungszusammenhängen passiert. Und der Museumsdirektor war vielleicht interessiert zu sehen, wie das Publikum auf derartige Zumutungen reagieren würde.

Um darzulegen, mit welchen Intentionen und mit welchen Folgen für die Alte Kunst wie für das zeitgenössische Werk die Intervention von Raimund Kummer in der Hamburger Kunsthalle angelegt war, wähle ich einen Raum, in dem die Hängung nicht verändert wurde: den Meister Bertram Saal. In diesen Raum mit einem der berühmtesten Werke der Sammlung, dem Hauptaltar von St. Petri in Hamburg von Meister Bertram, entstanden zwischen 1379 und 1383, hatte Kummer „Caliguli Gustatorii II“ gelegt. Die Arbeit gab es bereits. Sie war 1988 im Kunstraum München unter dem Titel „Caliguli Gustatorii“ in einem von Kummer eigens dafür hergerichteten Raum ausgestellt worden und erscheint hier – genau wie der Petri-Altar – an einem Ort, für den das Werk nicht gemacht worden war. Allerdings wurde die Präsentationsform für den neuen Aufstellungsort verändert. Es besteht hier aus drei Betonplatten, die in einem Stahlbecken mit acht Klammern gefasst sind, wodurch der Sockel vom Boden abgehoben wird. Auf der hinteren Platte liegen ein riesig vergrößerter

Messinghaken mit Rändelschrauben, wie er in Originalgröße zum Aufhängen von Bildern verwendet wird und dazwischen eingeklemmt ein hinter eine Glasscheibe kaschiertes Cibachrome. Das Foto zeigt, ebenfalls in starker Vergrößerung, eine Zungenoberfläche mit den Geschmackspapillen. „Caliguli Gustatorii II“ ist die Transformation eines früheren, Raum bezogenen Werkes in eine konventionelle Skulptur. „Ich habe mich bei der Wahl des Sockels an Präsentationsformen der Skulptur in der Glyptothek in München gehalten.“ Der Künstler stellt bei dieser Intervention also eine „eher konventionelle Skulptur“ in einen Saal der alten Meister und orientiert sie auf den St. Petri-Altar bei geöffneten Innenflügeln. In diesem Zustand als Schrein, bei dem die gemalten Bildtafeln mit Darstellungen aus der Genesis auf den Rückseiten der Außenflügel verborgen blieben, war der Altar nur an hohen kirchlichen Feiertagen zu sehen. Nur dann bot er sich dem Gläubigen in seinem Reichtum mit dem geschnitzten und gefassten Figureschmuck dar. (Aus museumsdidaktischen Gründen sind die Bildtafeln in der Kunststahlle von den Rückseiten gelöst und im gleichen Saal separat ausgestellt. ein kleines Modell demonstriert die Wandlungen). Kummer provoziert den Vergleich seiner Skulptur mit dem Wandelaltar; aber er fordert diesen Vergleich nicht auf der Ebene der Form und gewiss nicht auf der Ebene der Ikonographie, sondern als Vergleich der Kategorien des Plastischen. Hier stellen sich konvergierende Fragen, wie die nach der Funktion des Sockels, auf dem die Skulptur wie der Altar ruht. In beiden Werken ist er ausgebildet als eine Form, die das Werk trägt ohne selbst fest auf dem Boden zu stehen. Als Teil des Wandelaltars ist die Predella gleichwohl nicht wandelbar. Im Material unterscheidet sie sich deutlich vom Sockel, der ebenso wie die Betonplatte von „Caliguli Gustatorii II“ über dem Boden zu schweben scheint. Im Kontext der Sammlung unterstützt die Präsentation die Ortlosigkeit der Werke, fördert ihre Aura und ermöglicht eine Begegnung der Werke im „Imaginären Museum“, das hier konkret wird.

Überhaupt hatte es Raimund Kummer in diesem Saal eher auf eine gedanklich-sinnliche Annäherung denn auf eine provokative Intervention abgesehen. Obwohl sich in den bei „Caliguli Gustatorii II“ verwendeten Objekten und Materialien kein größerer Gegensatz zu den Altartafeln denken lässt – der mittelalterliche Altar besteht aus Holz, Grund und Figuren sind zum Teil mit Gold gefasst, während die zeitgenössische Skulptur aus Beton, Eisen, Messing, Glas und dem Kunststoff des Cibachrome besteht – stellt sich sofort eine Assoziation zwischen dem Messing des vergrößerten Bilderhakens und dem Goldgrund mit den gefassten Gewändern der Heiligen ein. Das Rot der vergrößerten Geschmackspapillen korrespondiert darüber hinaus mit dem Dunkelrot der Untergewänder der Figuren. Nicht zuletzt ergibt sich aus der streng axialen Orientierung der Arbeit auf dem Altar ein hierarchischer Bezug.

Die Pathos-Formel des Triptychons allerdings unterläuft das neue Werk: Zwar ist der Sockel von „Caliguli Gustatorii II“ ebenfalls als dreiteilige Tafel angelegt, die Hauptszene spielt sich hier jedoch auf einem Seitenflügel ab. Unterstützt durch diese formalen und installativen Korrespondenzen erfährt der Besucher die produktive Kraft des inszenierten Dialogs. Auf der einen Seite der Altar, Relikt kirchlicher Machtausübung, in dessen Mitte Christus am Kreuz und die trauernden Maria und Johannes dargestellt sind, ursprünglich nur an hohen Feiertagen wie Karfreitag, Ostern und Pfingsten gezeigt – ein Bild des kanonisierten Leidens, für alle Christen und von allen Christen zu verstehen. Auf der anderen Seite eine Skulptur, die vielleicht nicht sofort in all ihren Anspielungen verständlich ist, die aber unmittelbar, emotional wirkt. Das Cibachrome zeigt rotes, Blut gefülltes Fleisch in einer Abbildung, die in dem riesigen Wandhaken, der wie ein Folterwerkzeug wirkt, eingeklemmt ist. Also auch hier ein Bild des Schmerzes. Auf dieser Ebene und nicht auf der Ebene einer vordergründigen Provokation entfaltete sich ein fruchtbarer Dialog von alter und zeitgenössischer Kunst während der Ausstellung von Raimund Kummer in der Abteilung der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle. Verglichen mit einer Arbeit „Bananas Minus Two Stops“ zwei Räume weiter, war „Caliguli Gustatorii II“ sicher eine eher traditionelle Skulptur. Wie gezeigt werden konnte, war die Kontextfähigkeit des hier besprochenen Werkes jedoch gleichwohl relativ groß. Sie liegt in ihrer formalen Anlage und insbesondere in ihrer Materialästhetik. Diese Offenheit lässt vermuten, dass auch die autonomen Skulpturen Raimund Kummers Strukturen besitzen, die sich mit dem umgebenden Raum oder über ihre subjektive Ikonographie, die Materialqualität, eine immanente Theatralik oder über ihre Inszenierung anderen Werken im Raum mitteilen.

Raimund Kummer hat eine Empfindung für Räume, er versteht ihre Sprache und es gelingt ihm oft, sie durch minimale Eingriffe zu auratisieren. „White noise“ war ein frühes Beispiel. Aber auch später ging die Entwicklung einer Skulptur oft von bestimmten Räumen aus. So war es auch bei der Präsentation „Synaptischer Spalt“ 1998 in einer fensterlosen Blechhalle in Braunschweig, in der die Oberfläche des Fußbodens und ein besonderes Kunstlicht wichtige Mittel der Inszenierung wurden. Die Bedeutung des Raumes für die Botschaft eines Werkes und damit für die Rezeption möchte ich an zwei Arbeiten aus den 90er Jahren etwas genauer darstellen, weil sich aus dem Verhältnis von Skulptur und Raum wichtige Hinweise auf das Zusammenspiel von Skulptur und Architektur ergeben. Raimund Kummer hat damals eine Reihe von *Kunst am Bau*-Arbeiten projektiert und realisiert, die ohne die Erfahrung mit den zitierten Skulpturausstellungen so nicht denkbar gewesen wären.

Für den Innenhof des Neubaus der Universitätsklinik „Rudolph Virchow“ hatte Raimund Kummer 1992 in einer italienischen Glasbläserei überdimensionale Blätter aus grünem Glas hergestellt. Diese wollte er vor ihrer endgültigen Aufstellung in Berlin ausstellen und fand als Stipendiat der Villa Massimo in Nemi, südlich von Rom, die beiden großen frei tragenden Hallen des Museo delle Navi Romane, in denen bis zu ihrer Zerstörung durch die deutschen Besatzungstruppen die beiden 1928 freigelegten Prunkschiffe des Kaisers Caligula ausgestellt waren. Inzwischen waren die Hallen restauriert aber praktisch leer: Sie zeigten über Aussparungen im prächtig gedeckten Boden freigelegte Abschnitte der Pilgerstraße zum nahen Diana-Heiligtum. In diese Vertiefungen, direkt auf die antike Pflasterung, hatte Kummer etwas 70 der gläsernen Blätter gelegt. Es war eine Präsentation von ebenso subtiler wie nachhaltiger Wirkung, die vor allem auf Überraschung hin angelegt war. Denn der Betrachter, der mit der Erwartung, die Arbeit „Via Vetro Verde“ unmittelbar nach Eintritt in die Halle zu sehen, sah zunächst nichts anderes als einen imposanten Raum, der sich gleichsam selbst ausstellte. In diesem entdeckte er vom Eingang an der Frontseite als einzige Unregelmäßigkeit jene Einschnitte, in denen die Reste der Pilgerstraße freigelegt waren. Erst beim näher treten zeigte sich die Arbeit von Raimund Kummer, die in ihrer organischen Form im Gegensatz zu den scharfen Linien der Architektur und in ihrer an diesem Ort ganz unerwarteten Farbigkeit eine große Wirkung entfaltete.

Es sind die Erfahrungen von der Straße, von Skulpturen im Abbruch, die hier nach- und bis heute fortwirken. Damals waren es nicht nur Skulpturen, sondern auch Räume, die er zu Werken erklärte, wie die „Hängenden Gärten“ von 1979 und „Stuyvesant Linoleum“ von 1981, oft waren es Räume, die eine bestimmte skulpturale Qualität besaßen, deren Wände ein Relief ausbildeten, die atmeten und in denen eine Zeiterfahrung möglich war.

Ein solcher Raum bot sich 1992 durch das Ausstellungsprojekt „Kunst Heimat Kunst“, das als dezentraler Beitrag für den Steirischen Herbst unter der kuratorischen Leitung von Werner Fenz realisiert wurde. Für seinen Beitrag wählte Raimund Kummer die neue Orangerie im Schloss Sanssouci in Potsdam. Seit seiner Fertigstellung galt insbesondere das Orangeriehaus mit seiner eingezogenen Säulenhalle als gelungenes Beispiel einer klassizistischen Architektur, die ihre Vorbilder in Italien hat. „Es entsteht im Inneren dieser prächtigen Orangeriesäle eine Colonade, welche sowohl im Sommer dem leeren Raum die imponierende Wirkung, als im Winter in der langen Allee von Orangeriebäumen, deren Eintönigkeit durch Gruppen von anderen

Ziergewächsen und durch Gehänge von Schlingpflanzen auf das anmutigste unterbrochen wird, die lieblichste und reizvollste Promenade gewährt,“ schrieb schon damals ein Zeitzeuge. Kummer nutzte diesen besonderen Raum für das Projekt „Vom Ausfahren und Einfahren der Pflanzen im Orangen-Haus. Mehr Licht in der Orangerie“, eine Zeit basierte Arbeit, die wie ein Triptychon mit Mitteltafel und seitlichen Flügeln angelegt ist. Sie ist in ihren zahlreichen Bedeutungsebenen ein gutes Beispiel für die Arbeitsweise des Künstlers. Die wiederkehrende Methode bei der Realisierung von *In situ*-Arbeiten besteht darin, einen Ort oder Raum zu identifizieren, ihn zu besetzen und ihn dann wieder zu verlassen. In diesen Schritten lassen sich nahezu alle temporären Werke beschreiben. In Potsdam waren Anfang und Ende durch das jährlich stattfindende Aus- und Einfahren der Pflanzen vorgegeben. Daraus resultierten zwei höchst Zustände des Raumes. In diesem Zeitraum, zwischen dem Ausfahren am 8. April und dem Einfahren am 5. Oktober 1992 bestimmte Raimund Kummer als Mitteltafel des Triptychons den 5. August als den Tag, an dem die Arbeit „Mehr Licht in der Orangerie“ im Orangen-Haus ausgestellt war. Wieder entnimmt er den Abläufen, die uns umgeben, einen Abschnitt. Er borgt sich einen Raum und besetzt ihn, um ihn kurz darauf wieder zu verlassen. Danach ist der Ort, das Gebäude, der Raum nicht mehr der gleiche. Für jeden, der die Arbeit oder auch nur Abbildungen der Arbeit gesehen hat, hatte sich das Orangen-Haus verändert. So wie wir, die Beteiligten, das AT&T Building von Philip Johnson immer mit dem grünen Stahlträger verbinden werden, der nach dem Anstrich durch Raimund Kummer dort verbaut wurde oder das Museo delle Navi Romane in Nemi nicht betreten können, ohne an die grünen Blätter der Arbeit „Via Vetro Verde“ zu denken. Temporäre Interventionen werden Teil der Geschichte des Ortes, an denen sie stattgefunden haben – jedenfalls für alle, die da waren, davon gehört oder darüber gelesen haben. Bei dem Projekt „Vom Ausfahren und Einfahren der Pflanzen“ war der Kreis derjenigen, der informiert wurde, größer als sonst. Das lokale Publikum war über Anzeigen in den „Potsdamer Neusten Nachrichten“ darüber informiert worden, welche Pflanzen an dem jeweiligen Tag aus- oder eingefahren werden würden.

Spätestens hier zeigt sich, dass die künstlerische Strategie Raimund Kummers inzwischen auf eine breite Öffentlichkeit hin orientiert ist. Auch die Orte haben sich verändert. Nach den frühen Arbeiten im Abseits und dem langen Weg durch die Institutionen mit der Erfahrung, dass Öffentlichkeit mehr sein kann als der enge Kreis der direkt Beteiligten, arbeitet Kummer seit Anfang der 90er Jahre als Bildhauer verstärkt auch an den sozialen Bedingungen seiner Plastik. Dieses zeigt sich insbesondere an den Arbeiten für öffentliche Räume, z.B. in der Arbeit „Puls“ in der Landesfeuerwehrschule Baden-Württemberg in Bruchsal, die 1996 fertig gestellt wurde. Der Ausschreibungstext war eindeutig

gewesen: „Die Feuerwehrleute setzen in Einsätzen ihre Gesundheit und ihr Leben aufs Spiel, um anderen Menschen zu helfen. Sie stehen hierbei unter großem psychischem Druck. Dieser Druck ergibt sich aus einem Bedrohungsgefühl heraus...“ Kummer realisiert für die Eingangshalle eine Skulptur, die diesem Bedrohungsgefühl eine Form gibt. Mit der extremen Vergrößerung einer menschlichen Halsschlagader schafft er eine verständliche Metapher für die enorme Anspannung, unter der Feuerwehrleute bei ihren Einsätzen stehen aber auch ein Gleichnis für das Leben derjenigen, die in Gefahr geraten sind. Mit „Puls“ thematisiert Kummer erneut ein Körperteil und setzt es in einen Bezug zum Raum. Arbeiten wie „Schwimmer“, „Kopfgeburt“, „Synaptischer Spalt“, „Himmelsleiter“ oder „Eyecatcher“ setzen Skulpturen menschlicher Organe in eine Beziehung zum gegebenen Raum. Dieser ist immer häufiger ein institutionell definierter Raum: Verwaltungsgebäude, Museen, Forschungsinstitute mit Konnotationen, auf die die Werke reagieren. Im Museum ist von allen unseren Sinnesorganen am stärksten das Auge gefordert („Eyecatcher“ in der Kunsthalle Karlsruhe), in Forschungseinrichtungen sind es die Gegenstände der Forschung, die thematisiert werden (Netzwerke auf der „Himmelsleiter“ im Neubau des Instituts der Zentralen Klinischen Forschung in Freiburg). Immer besetzen die *In situ*-Arbeiten jedoch einen zentralen Ort und führen so das Metaphorische des Werkes in die Wirklichkeit der Einrichtung zurück. „Puls“ ist eben nicht eine autonome Skulptur vor der Landesfeuerwehrschule, sondern verbindet im Inneren die Nutzungsebenen und bleibt den Auszubildenden bei ihren Wegen durch das Gebäude im Blick. „Die Skulptur entdeckt gleichsam die Architektur der Eingangshalle als eine von körperlichen Sensationen geprägte Situation. Durch die extrem nahe wie befremdlich ferne Körperlichkeit wird auch die Architektur zum Körper, erfährt sich der Betrachter als ein Wesen zwischen Innen und Außen.“ (Dirk Teuber)

An der im Innenhof des Instituts für Zentrale Klinische Forschung der Universität Freiburg im Jahre 2000 realisierten Arbeit „Himmelsleiter“ lassen sich abschließend noch einmal Arbeitsmethodik und Kontextbezug der neuen *In situ*-Arbeiten vorstellen. Die Skulptur wurde für eine Institution entwickelt, in der die molekular- und zellbiologischen Forschungen der Universität Freiburg konzentriert sind. In den um einen offenen Lichthof gruppierten Gebäudeteilen sind größtenteils Labore und Funktionsräume für Geräte, Tiefkühlapparate, Brutschränke, Zentrifugen oder Computer untergebracht. Durch den Neubau wurde die klinische Forschung der Universität zusammengefasst und der Austausch der Wissenschaftler erleichtert. Auf diese Bündelung wissenschaftlicher Arbeitsbereiche antwortet der Künstler mit einem Werk, das den Blick nach oben lenkt. „Meine Überlegungen zum Entwurf gingen davon

aus, den in sich geschlossenen Innenhof zu öffnen und einen Bezugspunkt zu schaffen, der außerhalb des Ortes und des zu entwickelnden Werkes liegt.“ (Raimund Kummer) So entstand die Idee eines Regals, das den Blick in den Himmel über dem Innenhof führt. Die Grundidee der Skulptur für dieses Forschungsinstitut besteht also in der Thematisierung eines Distanzwechsels. Sowie der Maler vor seinem Bild zurücktreten muss, um es ganz zu sehen und seine Komposition zu überprüfen, braucht auch der Wissenschaftler gelegentlich einen Abstand zu den Versuchsanordnungen, die er aufgebaut hat. Die „Himmelsleiter“ mit den fünf Liegestühlen – Nachbauten der Deckchairs auf dem berühmten Ozeandampfer „United States“ – führt den Blick und die Gedanken in die Weite des Raums und ermöglicht eine Beurteilung des Erreichten aus der Distanz.

Die Arbeitsweise eines Künstlers berührt sich noch in anderer Weise und grundsätzlicher mit der eines Naturwissenschaftlers. Künstler lernen früh, produktiv zu scheitern. Scheitern ist eine elementare Erfahrung der Kunstpraxis. Die Gründe dafür sind zahlreich: Das Feld, auf dem sie sich forschend bewegen, kann schon besetzt sein, die Ausführung einer Arbeit bleibt weit hinter dem Konzept zurück und muss deshalb verworfen werden, eine Ausführung ist aus technischen, administrativen oder finanziellen Gründen nicht möglich. Oft ergeben sich aus solchen Niederlagen oder Sackgassen, aus Irrtümern und erzwungenen Nebenwegen neue Ansätze und überraschend andere Ergebnisse. Dies ist in den Naturwissenschaften nicht anders – jedenfalls dann nicht, wenn das Forscherteam oder der Einzelne den Nebenwegen des gescheiterten Versuchs traut und die darin verborgenen, weiterführenden Ansätze erkennt. Manchmal müssen die Teilergebnisse des Experiments nur anders zusammengesetzt werden und es ergibt sich ein neuer Ansatz. Genau das hat Raimund Kummer in der „Himmelsleiter“ für die Zentrale Klinische Forschung in Freiburg gemacht. Die skulpturalen Elemente in dem aus Edelstahlprofilen gefertigten Regal sind Nebenprodukte, die bei der Herstellung früherer Arbeiten abgefallen sind. So sind die Vergrößerungen von Netzstrukturen in der zweiten und in den beiden oberen Etagen des Regals Fragmente der zerbrochenen Skulptur „Glossopalatine“, die Raimund Kummer 1996 für das Bundestagsgebäude vorgeschlagen hatte. Die riesigen Glastropfen auf den mit Wellengittern ausgelegten Böden des Regals wiederum entstanden bei der Herstellung der Skulptur „Byssodomein“ 1996. Fragmentierung, Vergrößerung und Kombinatorik sind die künstlerischen Verfahren, die das Werk an diesem Ort konstituieren. In Verbindung mit den gewählten Formen und der Gegenständlichkeit, den diese assoziieren – Regal, molekulares Netzwerk, Tropfen – entsteht daraus der Kontextbezug zum Institut für Klinische Forschung und seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die

eingeladen sind, auf den Deckchairs im geschützten Innenhof Platz zu nehmen. In dieser Einladung liegt eine weitere Empfehlung des Künstlers an den Wissenschaftler: Erkenntnis braucht nicht nur gelegentlich Abstand, sondern auch Ruhe und Räume zum Nachdenken.

Spätestens mit diesem Werk zeigt sich das große Repertoire, aus dem Raimund Kummer bei seinen Arbeiten im öffentlichen Raum inzwischen schöpfen kann. Nach mehr als 20 Jahren Erfahrung im Umgang mit selbst gewählten oder vorgefundenen Situationen und Räumen entwickelt der Künstler eine Arbeit aus dem vorgegebenen architektonischen Kontext und bezieht sie anregend und anspielungsreich auf die Lebenswirklichkeit am jeweiligen Ort.

EXKURS: BÜRO BERLIN. Ein Produktionsbegriff, Manifest Gropiusbau Berlin 2003

Die künstlerische Arbeit von Raimund Kummer ist auf Kooperation, Widerspruch und einen Raumbezug hin angelegt, der den *in situ*-Projekten ihre unverwechselbare Qualität verleiht. Die Räume fanden sich anfangs auf den Straßen, in den zum Abriss freigegebenen Häusern der Großstädte, später auch in den Institutionen – Kooperation und Widerspruch konnte der Künstler nur in der Gruppe, in den wechselnden Gemeinschaften mit anderen erfahren. So entstand aus einem Grundbedürfnis – sicher auch, weil es die Zeitläufe nahe legten – mit Hermann Pitz und anderen 1979 das Projekt „Lützowstraße Situation“. Kurz darauf, am 3. März 1980, gründeten Kummer, Pitz und Fritz Rahmann das BÜRO BERLIN mit dem Ziel, künstlerische Arbeiten zu präsentieren, Räume zu öffnen, einen Treffpunkt für Menschen zu schaffen. In einem wenig später veröffentlichten Aufruf heißt es programmatisch und für den Werkbegriff signifikant: „BÜRO BERLIN soll ermöglichen, dass eine Arbeit an einer vom Künstler ausgewählten Stelle entwickelt werden kann. Es soll ermöglichen, dass die Arbeit an dem Ort stattfinden oder gezeigt werden kann, den ihre innere Logik bestimmt.“

Unter dieser Prämisse organisierte BÜRO BERLIN Ausstellungen in der Boeckhstraße in Berlin, ludt ein zur Neuinszenierung des U-Bahnhof Gleisdreieck, beteiligte sich mit Gästen an der Ausstellung „Art Allemagne Aujourd’hui“ im Musée d’Art de la Ville de Paris und erreichte 1983 mit der Produktion „Im Theater“, einem „Kombinat simultaner Ereignisse“ im Hebbel Theater Berlin, einen gewissen Höhepunkt seiner Aktivitäten. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten die Organisatoren mit einem erweiterten Produktionsbegriff

gearbeitet, der die Mittel mit denen und die Bedingungen unter denen Kunst entsteht als Kunst verstand. Definiert und veröffentlicht hatten sie dieses erweiterte Kunstverständnis jedoch nicht. Die Gelegenheit ergab sich 1985 durch das Angebot des Künstlerhauses Bethanien, über die Arbeit von BÜRO BERLIN eine Dokumentation herauszugeben.. Im Nachspann der im folgenden Jahr erschienenen Publikation heißt es: „Raimund Kummer, Herrmann Pitz und Fritz Rahmann besorgen das Buch. Der in den bisherigen Projekten wirksame Produktionsbegriff wird theoretisch betrachtet und findet seine aktuelle Realisierung in der Form dieses Buches.“ Für das Selbstverständnis von BÜRO BERLIN entscheidend war, einen Text zu formulieren, der mehr ist, als die Beschreibung ihres Handelns. Entstanden ist ein Manifest, das lohnt, es nach 20 Jahren kritisch wieder zu lesen – gleichsam aus aktuellem Anlass, denn in der Ausstellung „Berlin-Moskau/Moskau-Berlin“ im Berliner Martin-Gropius-Bau war kürzlich eine Neuinszenierung dieses Manifestes zu sehen.

Im Buch beginnt das Manifest mit einem Foto der Arbeitsituation von BÜRO BERLIN in der Lindenstraße 39 im Jahre 1980. Auf der gegenüberliegenden Seite werden die Gegenstände aufgelistet, die das Foto zeigt: Tisch, Telefon, Regal, volle und leere Bierdosen, Apfel, Stuhl...Aus diesen und anderen Gegenstandsbezeichnungen leiten die Autoren die Begrifflichkeiten ihrer Theoreme ab. So extrapolieren sie nachvollziehbar „Organisation“ aus dem in Bild und Schrift vorhandenen Telefon, aber auch rätselhaft „Dick und dünn“ aus Stempelkissen“ oder „Der Russe“ aus „wattierter Umschlag“. Unter diesen und weiteren Überschriften verhandeln sie anschließend knapp und trotzdem oft poetisch Fragen der Kunstproduktion und ihre Distribution, Aspekte von Rollenzuweisung und Rollenverständnis, Fragen des Scheiterns und des Glücks. Zentral in diesem Manuskript und für künstlerische Arbeit auch heute noch diskussionsfähig ist der Produktionsbegriff: „Die Arbeit an den Produktionsbedingungen ist die Arbeit von BÜRO BERLIN. Es geht um Produktion, die im Interesse der Klärung der Ausdruckszone Verwaltungs- und Organisationsarbeit an sich nimmt; somit verlangt der Produktionsbegriff BÜRO BERLIN die Zusammenarbeit.“ Im Rückblick auf die ortsbezogenen Ausstellungsprojekte formulierte Fritz Rahmann 1988: „BÜRO BERLIN hat früher eine selbstverständliche Art der Zusammenarbeit dadurch erzeugt, dass für eine Veranstaltung ein einheitlicher Raum vorgegeben wurde, wie z.B. das Hebbel Theater. Bei ‚Emotope‘ (Installationen und Performances an verschiedenen Orten in Berlin mit anschließendem Diskussionsforum) bestand hingegen die Herausforderung darin, nicht mehr zu diesen Definitionsmitteln zu greifen. Die Rolle des Veranstalters sollte nicht dazu genutzt werden, die Arbeit mechanisch zu kanalisieren, z.B. durch objektive Vorgabe eines Ortes.“ Durch die Wahl des Ortes besaß BÜRO BERLIN eine Definitionsmacht, die zwar

zu überzeugenden Ergebnissen führte, den Themenausstellungen der Kuratoren und Ausstellungsmacher jener Zeit jedoch nicht unähnlich waren. Mit einem Unterschied: Auf der Produktionsebene blieben Raimund Kummer, Hermann Pitz und Fritz Rahmann immer Gleiche unter Gleichen. Mit ihren eigenen Beiträgen konnten sie genauso scheitern wie jeder andere Teilnehmer des Projektes.

An mehreren Stellen des Manifestes insistiert BÜRO BERLIN darauf, die Bedingungen offen zu legen, unter den ein Werk produziert und ausgestellt ist. „Die Produktionsbedingungen sind keine Begleitumstände, sie werden im Produkt sichtbar.“ In der Installation im Martin-Gropius-Bau „BÜRO BERLIN. Ein Produktionsbegriff, Manifest“ hat Raimund Kummer diese Credo noch einmal zur Anschauung gebracht. Alles wird offen gelegt, nichts ist kaschiert, keine Kulissen und trotzdem Effekte. Konkret bedeutet dies: Das Manifest selbst wird ohne jede Änderung so übernommen, wie es damals geschrieben wurde. Es erscheint mit den gleichen Überschriften, Absätzen, Anmerkungen als transparentes Billboard. Erweitert wurde die Projektion durch Textfassungen in Deutsch, Russisch und Englisch, die in seitlich aufgestellten Ständern für Besucherinformationen ausgelegt waren – eine Reminiszenz an die Installation „reingelegt“ von Raimund Kummer in der Galerie Giannozzo in Berlin 1980. Treu dem Grundgedanken des hier formulierten Produktionsbegriffes inszenierte Raimund Kummer für BÜRO BERLIN auch die Bedingungen, unter denen der Text gezeigt wurde. Weil die Leuchtfläche nur den mittleren der drei Durchgänge auf der südlichen Empore in Anspruch nahm, war ein Blick auf die Lichtquellen unvermeidlich. Beim näher treten zeigte sich, dass diese Seite der Installation nicht nur als Kulisse zu verstehen war, wenn sie unkaschiert die Ränder der Folien und die Befestigung der schwarzen Abdeckungen präsentierte. Vor allem durch die Aufstellung der für die Projektion notwendigen Bühnenscheinwerfer, die auf unterschiedliche Höhen fixiert und mit auch auf Filmsets gebrauchten Sandsäcken beschwert waren, hatte die Installation hier etwas von einer Konferenz. Jedenfalls war sie sowohl Offenlegung der Effekte wie interpretationsfähiger Ansatz einer Neufassung von „BÜRO BERLIN. Ein Produktionsbegriff“.

Liest man den Text mit Blick auf die heutige Kunstproduktion, so verschieben sich die Akzente. Die Offenlegung der Produktionsbedingungen ist längst durch Medien gestützte Simulationstechniken, einen Hang zum Illusionismus oder eine neue Beiläufigkeit relativiert. Dieses Kapitel des Manifestes ist historisch. Nach wie vor aktuell ist jedoch die Behauptung zur Selbstorganisation, gerade auch in ihrem Widerspruch zu jüngeren Gruppierungen, die auf das fehlende Interesse des Marktes mit dem Verzicht auf die Entwicklung eines eigenen Werkes antworten und an die Stelle den Aufbau einer Gegenöffentlichkeit

setzen. Dem ist auch heute eine Produktion entgegenzuhalten, die aus der Erfahrung, der Emotionalität und der Formfindung des Einzelnen resultiert. Sie kann aus marktstrategischen, aber auch aus Gründen der Organisation des eigenen Werkes für eine gewisse Zeit in der Gruppe erfolgen.

Auch die Darlegungen zum Verhältnis von Innovation und Kunstgeschichte im Manifest von 1985 sind nach wie vor gültig. „Das Dünne gelingt im Vollbewusstsein des Dicken“ meint, dass der Künstler seine Vorbilder kennen muss, wenn das Experiment gelingen und das Neue entstehen soll. Zur Kunstgeschichte wird dieses flüchtige Dünne nur in einem anhaltenden Prozess öffentlicher Anteilnahme und nach den Gesetzen wie Zufällen des Systems. Vor dem Hintergrund heutiger Künstlerausbildung am Aktuellsten scheint mir das Kapitel über den Russen, in dem BÜRO BERLIN bei jeder Arbeit auf der Identität des Künstlers besteht. „Die Produktion in ihren Instanzen kennt vor allem Menschen.“ Sie besitzen die Leidenschaften, sie haben die Energie und sie tragen das Risiko der Produktion. Nur wenn sie diese einsetzen und etwas wagen, werden sie für die Geschichte etwas zurücklassen – oder sie werden abstürzen wie der russische Testpilot Michail Koslov am 3. Juni 1973 über *Le Bourget*.

Die Mitglieder von BÜRO BERLIN waren und sind Hochschullehrer. Manche Erfahrungen aus der Arbeit des Büros werden sie weitergeben können. Das „Manifest“ gehört dazu. Es ist in Teilen nach wie vor gültig.

Mehr als 25 Jahre Werkgeschichte Raimund Kummer sind auch mehr als 25 Jahre Kunstgeschichte des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Aus diesem Grunde sollen die Arbeiten *vor Ort* abschließend in einen historischen Kontext, an den Ort ihrer Geschichte, gestellt werden. Zentral für diese Werkgruppe ist von Anfang an der Skulpturbegriff. Die erste Skulptur „Blaues Seil“ aus dem Jahre 1978 lässt sich in den Kategorien eines Skulpturbegriffs beschreiben, die Yvonne Rainer schon 1967 parallel mit einer Definition neuer Tanzformen bestimmt hatte. Für die Skulptur müssen eliminiert werden die Handschrift des Künstlers, jeder hierarchische Bezug zwischen den Teilen des Werkes, die Textur, ein Illusionismus aber auch Monumentalität. Dafür muss das Werk bestimmt werden durch nicht-referentielle Formen, Einfachheit, industrielle Fertigung, Buchstäblichkeit und einen menschlichen Maßstab. Überträgt man die Begriffe auf die frühen *in situ*-Projekte von Raimund Kummer, auf Arbeiten wie „Blaues Seil“ oder „Mikado“, ergeben sich erstaunliche Korrespondenzen. Ganz entscheidend ist der Verzicht auf formale Hierarchien, also auf

Verdichtung, Komposition, Ponderation. Neu ist das Interesse an gefundenen Situationen, die durch Reihungen, Schichtungen und offene Strukturen charakterisiert sind. Mit der Rückkehr in den Atelier- und Ausstellungsraum, aber auch bei späteren Projekten für den öffentlichen Raum, spielen Komposition, Dramaturgie, Beleuchtungsaufbau und die Sockelfrage wieder eine größere Rolle. Trotz der begrifflichen Übereinstimmung mit einigen Grundlegenden Prinzipien amerikanischer Minimal Skulptur der 60er Jahre prägt sich das Unhierarchische, Buchstäbliche und das Prinzip der Reihung bei Kummer durch die Wahl der Medien und Materialien sowie durch ein differentes Verständnis der Rolle des Betrachters völlig anders aus. Bei Raimund Kummer wird der geladene Besucher zum Zeitzeugen, der die „Situationen in der Straße“ in den Bezugsrahmen von Kunstproduktion und Kunstrezeption. Das Werk ist eingebunden in einen Arbeitsprozess, den der Künstler weder beeinflussen kann, noch beeinflussen will. Die frühen *in situ*-Arbeiten sind Setzungen in der Unübersichtlichkeit des öffentlichen Lebens: auffällig, unerwartet und immer flüchtig. Gerade in der Flüchtigkeit liegt ihre Radikalität. Die Stahlträger auf den Abraumhalden, die Bauwagen in der Straße, die abgestürzten Decken in Abrisshäusern bleiben - ausgewählt, bearbeitet und von einem definierten Betrachterstandpunkt aus fotografiert – immer Bestandteil eines bestimmten Kontextes.

Für diesen Kontextbezug, für das Situative als Kategorie des Skulpturalen hat Robert Morris in seinen „Notes on Sculpture“ früh eine Formulierung gefunden. „Die neuen Arbeiten sind nicht durch die Augenfälligkeit eines großen Maßstabs, durch übermäßig reiche Materialien, intime Größe, didaktische Ordnung bestimmt. Sie beeindrucken nicht, noch beherrschen oder verführen sie. Geglückte Arbeiten dieser Richtung unterscheiden sich insofern von früherer Skulptur, als ihre Orientierung nicht ausschließlich nach innen gerichtet ist und den Kontext ihrer räumlichen Situation nicht ignoriert. Sie ist in Bezug auf ihre Umgebung weniger introvertiert.“ Zwar antizipiert diese Beobachtung eher die „Skullcracker Series“ von Richard Serra auf dem Gelände der Kaiser Steel Corporation in Fontana/Kalifornien von 1969 oder den bekannten Stahlkreis in der Webster Street in der Bronx von New York als die Arbeit der deutschen Situationisten um 1980 – aber sie beschreibt früh und sehr genau den Paradigmenwechsel in der damals zeitgenössischen Skulptur, ohne die die Werke von Robert Smithson, Carl Andre, Eva Hesse, Michael Asher, Walter de Maria nicht möglich gewesen wären. Nach seiner Abkehr von der Malerei stellen die Werke dieser Künstler für Raimund Kummer wichtige Bezugsgrößen dar, auf die er gelegentlich teils ironisch, teils zustimmend anspielt. 1979 nennt er eine dieser Stahlträger-Skulpturen „Caro“, weil eine formale Ähnlichkeit mit den Arbeiten von Anthony Caro nicht zu übersehen

war, 1980 entsteht der Carl Andre-Film, in dem die Kamera in unscharfen Einstellungen Stahlplatten auf Gehwegen einfängt und im gleichen Jahr die „Hommage à Gordon Matta-Clark“.

Für das Verständnis und die Definition dessen, was für Raimund Kummer Skulptur ist, scheint noch ein anderer Hinweis wichtig. Während Robert Morris in der zitierten Passage nur empfiehlt, den Kontext einer Arbeit nicht zu ignorieren, sind für Robert Smithson Orte und Situationen zentrale Kategorien der Skulptur. Immer wieder handelt er in seinen Schriften von neuen *Sites*, die die alten ablösen müssten, z. B. die Galerie, diesem „archetypischen Ort der Tragödie“ mit dem Außen, das ist der Ausstellungsraum, dem Vorzimmer (Büro) und dem inneren Zimmer (dem Verkaufsraum). Diese Raumfiguration sei kunstfeindlich, denn sie diene einzig und allein dem Verkauf und instrumentalisieren die Kunst. Der Galerie und auch dem Museum stellt er in *Sites and Settings* 1968 Orte und Situationen entgegen. „Eine Situation ist das, in dem oder auf dem etwas situiert ist, ein zeitliches und örtliches Umfeld, ein Hintergrund oder eine Umgebung, eine tatsächliche physische Umgebung oder Szenerie.“ Bei der Forderung nach solchen alternativen Orten für eine unabhängige Skulptur blieb es nicht. Am Samstag, dem 30. September 1967 ging Smithson zum Port-Authority-Busbahnhof in New York City, kaufte eine Fahrkarte nach Passaic und entdeckte dort am Rande dieser Vorstadt von New York die „Monumente von Passaic“ : eine alte Eisenbrücke, eine Pumpstation, offen liegende Rohrleitungen, Abwasserrohre, einen Sandkasten. An dieser Setzung ist mit Blick auf die „Situationen in der Straße“ von Raimund Kummer zweierlei bemerkenswert. Die Überhöhung eines „Null-Panoramas“ durch eine Ikonographie von Raum und Zeit. Die sechs Abflussrohre, aus denen Industrieabwässer in den Passaic River strömen, werden zum „Brunnen-Monument“, der Sandkasten auf dem verlassenen Spielplatz zum „Sandkasten-Monument“, in dem Smithson das Modell einer Wüste und in der Wüste eine Landkarte des Zerfalls und Vergessens sah. Und zweitens: die Monumente sind Zeit basiert, sie verändern sich permanent (Brunnen-Monument) oder verweisen auf die „Idee der Zeit“. Im Sandkasten sieht Smithson eine Metapher für die Unausweichlichkeit der Entropie.

Vielleicht werden in diesem Vergleich die Unterschiede und Eigenständigkeiten der *in situ*-Arbeiten von Raimund Kummer deutlich. Gemeinsam ist beiden Künstlern das Interesse an Null-Panoramen. Aber die Ikonographie der Bauwagen, Bagger und Stahlträger bleibt eine Ikonographie der Straße. Aufgerufen ist bei Raimund Kummer die Gegenwart des Ortes – ohne Verweis auf eine (Kriegs)Vergangenheit oder (Wirtschaftswunder)Zukunft. Auch eine Ästhetisierung der Ruinen findet durch die Eingriffe nicht statt. Kammers

„Skulpturen in der Straße“ sind Setzungen in einem jeweils bestimmten, wohl bedachten Kontext. Erst die späteren Innenraumarbeiten haben dann oft Verweischarakter, der Stahlträger auf den Hochspannungsisolatoren in der Kirche zum Hl. Kreuz wird zur aufgebahrten Figur und kann auch als Grabmal, Gekreuzigter oder Aufgebahrter gesehen werden. Und mit den Fototafeln in den *in situ*-Arbeiten der 90er Jahre tauchen dann immer häufiger meist Vergrößerungen menschlicher Organe auf: Auge, Gehirn, Ohr, Geschmackspapillen, Nervenzellen. Die Anthropologisierung der Inhalte ist die ganz eigene Leistung Raimund Kummers in der installativen Skulptur dieser Jahre.

Der zweite entscheidende Unterschied zu den Arbeiten von Robert Smithson liegt im Gebrauch der Zeit. Smithson erkennt im Sand des Sandkastens, der sich durch das Spiel der im Kreis laufenden Kinder mischt, eine Idee der Zeit, ja letztlich eine Metapher der Entropie. Auch Walter de Maria und Mike Heizer haben ihre frühen Arbeiten Land Art Projekte der Zerstörung durch die Zeit überlassen. Die *in situ*-Arbeiten von Kummer sind ebenfalls Zeit basiert, haben jedoch einen Anfang und ein definiertes Ende. Die Entscheidung für den einmaligen temporären Aufbau war konsequent und in Abgrenzung zur gleichzeitigen Skulptur historisch notwendig, hatte jedoch weit reichende Folgen. Rezeption und Diskurs erfolgen nur soweit und solange die Arbeit präsent war. Einzelnen Arbeiten erreichen diese Präsenz auch über die Zeit ihrer Ausstellung hinaus, eine Retrospektive war jedoch aus verständlichen Gründen nicht möglich. Umso wichtiger ist diese Zusammenstellung, durch die die Leistung Kummers im Bereich einer ortsbezogenen Skulptur belegt und gewürdigt wird.

Für die Beschreibung der Voraussetzungen und Zusammenhänge, die für das skulpturale, ortsbezogene Werk von Raimund Kummer wichtig sind, ist noch ein anderer Künstler zu nennen: Gordon Matta-Clark. Hier sind die Bezüge zum Werk direkt nachzuweisen. Eine Reihe von Fotoarbeiten, die Kummer dem früh Verstorbenen dediziert hat, thematisieren in starken Hell-Dunkel-Kontrasten und unscharf Innenräume mit Öffnungen. Auch die *in situ*-Arbeit „Piano I“ von 1981 und die dazugehörige Fotoarbeit lassen sich als Auseinandersetzung mit dem Vorbild lesen. Fotoarbeiten von Gordon Matta-Clark waren in Deutschland schon 1974/75 in der Neuen Galerie der Stadt Aachen und im Amerikahaus in Berlin ausgestellt. Nach seiner Beteiligung an der 9ème Biennale de Paris 1975 und dem „Conical Intersect“ in einem der für den Neubau des Centre de Pompidou zum Abriss freigegebenen Gebäude in der Rue de Beaubourg wurden dann auch Skulpturen, also Ausschnitte aus seinen *In situ*-Arbeiten gezeigt, so in Brüssel, Amsterdam und Bordeaux. Die erste und einzige Arbeit

am vorgegebenen Ort in Europa entstand auf Einladung des Internationaal Cultureel Centrum 1977 in Antwerpen. „Office Baroque“ steht nahezu am Ende einer Werkentwicklung, die bis in die Zeit der „Monument of Passaic“ zurückreicht und seit 1972 zahlreiche *Cuts* in New York und anderen amerikanischen Städten umfasst. Diese Ausschnitte von Wänden und Decken ungenutzter oder zum Abriss freigegebener Lagerhallen und Wohnhäuser bilden die eigentliche Folie für die frühen *in situ*-Arbeiten von Raimund Kummer. Wie diese sind sie temporär, werden mit Vorliebe in Gegenden voller „umgekehrter Ruinen“ (Robert Smithson) eingerichtet, bestehen aus der formalen Beschreibung von Teilen innerhalb eines unübersichtigen Ganzen und arbeiten mit jenem kontextoffenen Skulpturbegriff, wie er von Robert Morris und Carl Andre in Abgrenzung zu den Skulpturen eines Anthony Caro eingeführt worden war. Gordon Matta-Clark macht aus leer stehenden Häusern begehbare Skulpturen, Raimund Kummer identifiziert auf grauen Abrisswänden durch farbige Fassungen Skulpturen. Die künstlerische Strategie ist die gleiche: Beide besetzen selbst bestimmt und meist ohne Auftrag den öffentlichen Raum und ästhetisieren für die kurze Zeit ihrer Interventionen die Brache, das Abrisshaus, die Straße. Der entscheidende Unterschied besteht im Verständnis der *Sites*. Für Raimund Kummer ist die Straße der adäquate Ausstellungsraum, er macht in diesen Jahren keinen Unterschied zwischen *Site* und *Nonsites*, seine Kunst vor 1980 hat die Galerien, Museen und Ausstellungshäuser endgültig verlassen. Folgerichtig lädt er sein Publikum deshalb auch an diesen Ort und eröffnet dort die Ausstellung seiner Skulptur, den Bauwagen oder den gelb gestrichenen Stahlträger. Für die Beteiligten und die meist überschaubare Zahl der Besucher entstehen eindrucksvolle Bilder. Für die Anderen, am öffentlichen Diskurs Interessierten, existiert ein Vermittlungsproblem.

Diese Schwierigkeiten bei der Vermittlung des Werkes haben bei Raimund Kummer unter anderem dazu geführt, von der Straße in die Galerie und den Ausstellungsraum von Kunstvereinen und Museen zurückzukehren. In den 80er Jahren hat der Künstler zunächst in alternativen Ausstellungsorten, dann in Museen und anderen öffentlichen Ausstellungshäusern und später auch zunehmend in Galerien ausgestellt. Das war das Jahrzehnt der Installationen, bald wurde jede, in einem Raum eingerichtete Ausstellung in einer allzu wörtlichen Übersetzung von *to install* = einrichten Installation genannt. Auf diese Inflationierung kontextbezogener Innenraumarbeiten waren Raimund Kummer und die Künstler von BÜRO BERLIN jedoch vorbereitet. Im Manifest „Ein Produktionsbegriff“ heißt es 1985 unmissverständlich: „Künstlerische Arbeit an Gegenständen in Realraum und Realzeit spielt sich in Bezugssystemen ab. Sie orientiert sich an der spezifischen Situation. Deren Grenzen werden erst durch die Arbeit eng gefasst. Eine so interpretierte Situation ist Arbeitsfeld,

dessen hervorragende Eigenschaft es ist, Produktion und Rezeption nicht von einander zu trennen: das Prototypische solcher Arbeiten ist die Verknüpfung mehrerer nicht beliebiger Blicke, die das Produkt als Plastik erst zur Erscheinung bringen.“

Bei der Einrichtung von Gegenständen in Räumen kommt es also darauf an, sie an der jeweiligen Situation zu orientieren. Schon in einer der ersten Rauminstallationen „Perlenkette“ von 1979 geht Raimund Kummer von der Spezifik des Raumes in der Lützowstraße aus: Er demontiert die vorhandenen Heizkörper, spritzt sie rot und legt sie nebeneinander auf den Boden. Früh lässt sich der Wunsch erkennen, Innenräume vollständig in den Dienst der jeweiligen Arbeit zu nehmen, sie zum Bestandteil der Installation zu machen. Überzeugend war das 1982 in der Arbeit „Panther“ zu sehen, die Kummer für den Zeitraum von nur einer Woche im Keller Boeckhstraße 7 in Berlin eingerichtet hatte. In einem der Räume war ein Projektionsraum installiert, in dem der dreiminütige Farbfilm „Der Panther“ vorgeführt wurde, den Kummer 1980 in der Bronx in New York gedreht hatte. In zwei anderen Kellerräumen waren halbhoch 35 Lichttrichter montiert, die unterschiedlich große Lichtfelder auf den Boden projizierten. Das Bild des in seinem Käfig hin und her wandernden Tieres, die geheimnisvolle Beleuchtung, der Geruch der Kellerräume müssen einen suggestiven Gesamteindruck erzeugt haben, dem sich nur wenige entziehen konnten. Dabei spielt das Licht eine große Rolle, weil es einerseits den Räumen ihre Dominanz nahm, sie aber gleichzeitig öffnete für die emotionalen Erfahrungen der Besucher.

Kummer hat später in Innenräumen oft mit Licht gearbeitet. Als Medium kommt es seiner Neigung entgegen, die Gegenstände zu inszenieren. „White Noise“ 1983, „Ikonostas“ 1984, „Wild Card“ 1984, „Caliguli Gustatorii“ 1987 oder „Synaptischer Spalt“ 1998 sind Beispiele dieser Inszenierung durch Licht. In diesen und anderen Arbeiten hatte der Künstler den 1986 formulierten Produktionsbegriff vom BÜRO BERLIN hinter sich gelassen, der vorschrieb: „Die Produktionsbedingungen sind keine Begleitumstände, sie werden im Produkt sichtbar. Die Qualität eines Kunstwerkes besteht im Wesentlichen darin, die Struktur seines Zustandekommens nicht zu verbergen.“ Diese und andere Installationen haben ihre Besucher stattdessen emotionalisiert. Die Rätselhaftigkeit ihrer Objekte und die theatrale Inszenierung ließen keinen Raum für eine analytische Offenlegung des Herstellungsprozesses. Getragen durch eine „Ikonographie des offenen Herzens“ mit Bildern und Skulpturen von brennenden Augen, gefrorenen Gehirnen, leuchtenden Ohren, menschlichen Herzen, herausgerissenen Augen, Arterien und Nervenzellen richteten sich diese Arbeiten an ihren jeweiligen Orten direkt an den Betrachter. Ihre

suggestive Wirkung wurde unterstützt durch einen meist vollständig bearbeiteten Raum und durch eine Lichtregie, die vieles im Dunkeln ließ. Diese theatralische Überwältigungsstrategie unterscheidet sich grundlegend von den Installationen der 80er Jahre, vom „Grabmal der Familie Bach“, von „Exit“ oder „Kalter Schweiß I“, bei denen ein Blick hinter die Kulissen noch die Präsentationsbedingungen zeigte. Weder hier noch in den Arbeiten der 90er Jahre bewegt Raimund Kummer jedoch ein „Hang zum Gesamtkunstwerk“, den Bazon Brock in seinem Beitrag für die bekannte Ausstellung von Harald Szeemann 1983 treffend definiert hat: „Vom Gesamtkunstwerk wollen wir dann sprechen, wenn Individuen ein gedankliches Konstrukt übergeordneter Zusammenhänge als bildliche oder epische Vorstellung oder als wissenschaftliches System oder als politische Utopie entwickelt haben.“ Eine solche Verpflichtung übergeordneter Zusammenhänge ist bei Raimund Kummer nicht auszumachen. Im Gegenteil, verpflichtet ist der Künstler der Situation, dem Kontext und den konkreten Bedingungen des Ortes. Nur wenn es die Eigenschaften des Ausstellungsraumes nahe legen und zulassen, arbeitet Raimund Kummer an einer Gesamtgestaltung des Raumes. In vielen Fällen lässt sich der Ausstellungsraum auch gar nicht verändern. Dann stellt der Künstler durch die Auswahl einer vorhandenen Arbeit oder durch die Entwicklung einer neuen den Bezug zum Raum her. Es sind mehr und mehr die Werke, die Ikonographie der Bilder und Skulpturen, die eine Veränderung des Raumes auslösen und notwendig machen. Nicht übergeordnete Zusammenhänge oder gar Utopien leiten den Künstler, sondern der Wunsch, den Betrachter in einer konkreten Situation zu berühren, ihn einzuführen in einen Raum eigener, neuer Erfahrungen.

Wenn Kontextualität für das Werk von Raimund Kummer eine zentrale Kategorie ist, dann sind der öffentliche Raum und die Arbeiten im Zusammenhang mit Architektur wichtige Arbeitsfelder. Auf der Grundlage einer langjährigen Erfahrung mit temporären Installationen außerhalb der Galerie- und Museumsräume hat Raimund Kummer seit 1986 eine Reihe von Werken im Auftrag entwickelt und realisiert. Der Kontext ist in all diesen Arbeiten eine wichtige Bezugsgröße. Er wird für das Werk an diesem Ort untersucht und liefert entscheidende Parameter für seine inhaltliche und formale Ausrichtung. Dieser Ortsbezug ist in den 90er Jahren diskutiert und erweitert worden. Bis dahin galt: „To remove the work is to destroy the work“. Die Position bezog sich nicht nur auf Richard Serras „Tilted Arc“, jene große ortsspezifische Skulptur vor dem Federal Building in Manhattan New York, die nach einer beispiellosen „Kampagne von oben“ 1989 entfernt und damit zerstört wurde, sondern auf jedes Werk, das aus dem historischen, topografischen, gestalterischen Kontext eines Ortes herausgenommen wird. Inzwischen existieren jedoch auch Werke,

die ohne diese authentische Bindung an den Ort auskommen und dafür die Verbindung mit wechselnden Orten anstreben oder den Rahmen für Kommunikation darstellen. Der Ort, so wie ihn die Kunst definiert, ist zunehmend ein sozialer Raum, ein Prozess, eine Plattform geworden, auf der Angebote gemacht, Interaktionen initiiert werden können. Künstler wie Gregg Bordowitz, Andrea Fraser oder René Green haben ein Ortsbewusstsein entwickelt, das weniger an einer *Sitespecificity* als an den Funktionen des Ortes orientiert ist. Dadurch kommen einerseits erneut alternative Räume und sozial virulente Plätze und Stadtteile ins Spiel, andererseits aber auch etablierte Institutionen, die temporär oder auf Dauer unter veränderten Rahmenbedingungen anders als herkömmlich genutzt werden.

Raimund Kummer zeigt sich in seinen neueren Werken im öffentlichen Raum von diesen Entwicklungen scheinbar unbeeindruckt. „Glasgarten“ 1994 im Innenhof der Universitätsklinik Rudolph Virchow in Berlin, „Windstoß“ in Stuttgart, „Puls“ 1996 in der Landesfeuerwehrschule in Bruchsal oder „Himmelsleiter“ 2000 im Universitätsklinikum in Freiburg überzeugen durch einen präzisen Ortsbezug, lassen inhaltliche Korrelationen zu den Aufgaben der jeweiligen Institution erkennen und suchen den Dialog mit der gegebenen Architektur. Der Betrachter/Besucher des Werkes ist in der Regel auch Nutzer des Gebäudes, oft Mitarbeiter der Institution und selten zufälliger *Passer-by*. Daraus ergeben sich zwei Einsichten. Die erste betrifft Art und Qualität des öffentlichen Raumes, für den diese Werke eingerichtet worden sind. Die Arbeiten stehen in Innenhöfen, im Foyer, in Räumen unter Beobachtung und damit in der Verantwortung jener, die in den Gebäuden arbeiten. Schon bei seiner ersten großen Skulptur für den öffentlichen Raum, der „Schwelle“ von 1987 im Emscher-Park in Essen-Karnap, machte Raimund Kummer die Erfahrung, dass eine kuratorische Verantwortung für diese in Auftrag gegebenen Arbeiten nicht gegeben ist. Die Künstler können sie nicht übernehmen und die Auftraggeber haben sie nicht bedacht und also auch nicht kalkuliert. Eine Vermittlung dieser oder ähnlicher Projekte blieb schwierig, entsprechend ratlos oder aus der Ratlosigkeit heraus aggressiv waren die Reaktionen. „Unerwünschte Monumente“ hat Walter Grasskamp diese Werke genannt und am gescheiterten Projekt der Kunst im öffentlichen Raum die Grenzen demokratischer Entscheidungsprozesse aufgezeigt. Demokratie sei nun einmal nicht auf Konsens aufgebaut, sondern auf Konflikt. „Der Konsens erstreckt sich nur auf die Art und Weise, wie solche Konflikte behandelt, gelöst oder transformiert werden können... Will sie (die Demokratie) den Nachweis ihrer Stärke demonstrieren, dann überzeugt nicht die bequeme Toleranz, sondern die Bereitschaft, Auseinandersetzungen in bestimmten Formen und Grenzen auszutragen, also nicht um jeden Preis, aber auch nicht unter dem

Wert der zu verhandelnden Sache.“ Um dem Vandalismus oder Diebstahl derjenigen zu entgehen, die angesichts eines Werkes zeitgenössischer Kunst nur die Chance haben, ja oder nein zu sagen, sucht Raimund Kummer die eingeschränkte Öffentlichkeit, Orte, an denen „Auseinandersetzungen in bestimmten Formen“ initiiert und ausgetragen werden können.

Die andere Einsicht betrifft den Inhalt der Arbeiten. Wenn es Orte sind, an denen ein institutioneller Rahmen Identifikation erlaubt, dann muss der Inhalt der Arbeiten diese Identifikation zulassen. Damit sich diese auf das Neue, auf das an einem bestimmten Ort eingerichtete Kunstwerk beziehen kann, sollte es genau und nachvollziehbar auf den vorhandenen Kontext eingehen. Dies ist bei den genannten Auftragsarbeiten von Raimund Kummer der Fall: Sie beziehen sich poetisch und präzise, fragend und behauptend, rätselhaft und doch erklärbar auf ihren Ort, auf seine Architektur, die institutionellen Aufgaben oder den sozialen Rahmen.

Die Ortsspezifität als eine zentrale Kategorie dieser Werke hat also auch weiterhin ihre Berechtigung. Sie führt in den öffentlichen *in situ*-Arbeiten Kummers zu einer Qualität, die die aus dem erweiterten Skulpturbegriff der Minimal Art hervorgegangenen Skulpturen angeblich nicht besitzen. Sie definieren den Ort ihrer Aufstellung als sozialen Raum, weil sie eine Auseinandersetzung mit dem Werk nahelegen. Besonders augenfällig ist diese Qualität in der „Himmelsleiter“ im Innenhof des Instituts für Klinische Forschung der Universität Freiburg. Gegeben waren: ein gebundener Kontext, Arbeitsplätze mit Blick auf das Werk, Zugang zum Aufstellungsort und die Möglichkeit, auf Liegestühlen vor der Arbeit Platz zu nehmen. Diese Liegestühle als Bestandteil der Arbeit suggerieren den Dialog, der stattfinden kann, aber nicht stattfinden muss. Dass dies nicht als Zugeständnis an eine „Kunst als sozialer Handlungsraum“ missverstanden werden muss, macht der Hinweis auf frühere Arbeiten von Raimund Kummer deutlich. Schon „Bananas Minus Two Stops“ von 1986 thematisiert den Betrachter als betrachtenden Betrachter und die in der Neuen Nationalgalerie Berlin inszenierte Fotoarbeit „Gespräch unter drei Augen“ von 1990 ist ein Gespräch unter vielen. Nicht nur die Augen sind unter sich, auch die drei Friedhofsbenken „reden“ miteinander und kommunizieren als Gruppe mit den drei Augen, während alle zusammen mit der Architektur dialogisieren. Lange vor der Entdeckung des sozialen Raums durch die Kunst der 90er Jahre hatte Raimund Kummer Modelle eines öffentlichen Gesprächs entwickelt und *in situ* realisiert oder für eine Fotoarbeit inszeniert.

Von den Abrisshalden in Berlin Kreuzberg über Downtown Manhattan, von den staubigen Baustellen über verlassene Lagerhallen war Raimund Kummer nach kaum mehr als einem Jahrzehnt in der Marmor glänzenden Belle Étage des Museums angekommen – allerdings um sie sofort wieder zu verlassen und in realen Versuchsanordnungen die Auseinandersetzung mit Besuchern zu proben, die zugleich Nutzer sind. Diese Auseinandersetzung hält an.

