

Freie Platzwahl

Die Stadion-Entwürfe von Kai Schiemenz

Die Effekte von Architektur auf den Menschen sind das Hauptthema der Arbeiten von Kai Schiemenz. Die Funktionen und Befehle, die von einer gebauten Umwelt ausgehen, bestimmen unsere Handlungen. Sie erzeugen Bewegungsmuster und bilden Linien, die sich zu Narrationen des Alltäglichen verbinden. Über diese Effekte Auskunft zu geben – nicht anhand von Karten, sondern im Experiment, in der modellhaften Erfahrung im Raum –, ist das wesentliche Motiv der Architekturen von Kai Schiemenz.

Ohne Titel (Arena) war 2003 die erste einer Folge von skulpturalen Architekturen, die von der Frage angetrieben waren, wie es gelingen kann, den Betrachter in den Raum zu involvieren. Die Arbeit setzt eine Wegmarke im künstlerischen Schaffen von Kai Schiemenz und ist Initialzündung einer ganzen Reihe von Werken mit ähnlicher Fragestellung. Entstanden ist diese erste Modellarena im Rahmen einer Ausstellungsreihe des Neuen Berliner Kunstvereins, bei der Kunstkritiker als Gastkuratoren auftraten. Unter dem Titel „Critic’s Choice 1: 1:1“ lud der Kulturtheoretiker und Kunstkritiker Knut Ebeling zum Auftakt der Reihe Kai Schiemenz ein. Der Ansatz des gemeinsamen Projekts war, das Aufeinandertreffen von Kunst und Kritik als eine Art Schaukampf im Ausstellungsraum zu inszenieren und, über diese Partie hinaus, temporär einen Ort der Begegnung und des Austausches zu etablieren. Das raumgreifende Zentrum der Ausstellung bildete die 600 x 550 x 320 cm große Skulptur *Ohne Titel (Arena)*. Das Stadionrund öffnete sich u-förmig in den Ausstellungsraum, dessen Zugang es zugleich erschwerte. Die Arena von Schiemenz war ebenso als eigenständige Skulptur präsent wie als Architektur benutzbar. Sie diente als Forum für eine Folge von Veranstaltungsformaten wie Podiumsdiskussion, Diavortrag und Performance.

Mit den markanten Pfeilern, welche die nach oben hin ausgedehnten Ränge entlang der Außenbahnen stützen, orientiert sich seine Arena formal an der Architektur des 1923 in der Bronx gebauten und 2010 abgerissenen Yankee-Stadiums. Den drei überdachten Zuschauerdecks des New Yorker Stadions entsprechen die drei Ränge im Innern der aus wiederverwerteten Span- und Sperrholzplatten gefertigten Modellarena. Die Entscheidung, ein Baseballstadion aus den 1920er Jahren als Vorlage für seine Arena zu nehmen, wirkt bewusst einer Verengung des Stadiondiskurses auf die antike olympische und römische Tradition solcher Bauten entgegen. Der Name „Arena“ verweist noch auf dessen Herkunft als sandbestreuter Kampfplatz altrömischer Amphitheater. Mit dem Yankee-Stadium wählt der Künstler allerdings eine Ikone des amerikanischen zeitgenössischen Sportevents. Der halbgeöffnete Bau mit seinen drei unterschiedlich gekrümmten Kurven liefert zudem auch unter formal-ästhetischen

Gesichtspunkten eine spannungsreiche Blaupause. Die Farben der Ränge, die Innenwandung und das Dach von *Ohne Titel (Arena)* orientieren sich an der farblichen Markierung der Sitzreihen und Preisgruppen aus Besucherlageplänen des Stadions. Kai Schiemenz liefert damit einen Hinweis auf die hierarchisch ordnende Funktion dieser Architektur und gibt so ein genaueres Abbild der sich dort versammelnden Gesellschaft wieder, als es jedes Stadion tut, das die Illusion einer geeinigten Masse durch das Verbergen von Differenzen erzeugt.

Die Rückbindung der Erfahrung von Gemeinschaft an das Individuum, die Kai Schiemenz mit seinen Architekturentwürfen betreibt, entfernt seine Arena von dem autoritären Wesen des Stadions. Denn das Stadion zwingt die Menge in eine Form nach seinem Maß. Für die Griechen bedeutete Stadion (στάδιον) „durchmessbarer Abstand“, ein Abstand, der durch „bloße Stellen“ einen Raum im Sinne des lateinischen „spatium“, einen Zwischenraum, „einräumt“, wie Martin Heidegger in seinem Vortrag „Bauen Wohnen Denken“ (1951) festhält.¹ Dieser Zwischenraum entsprach der Distanz des Wettlaufs, zu dessen Zweck die ersten Stadien gebaut wurden. Liefen die Wettkämpfer zuvor zwar abgesteckte, aber Strecken unterschiedlicher Längen, setzte der hufeneisenförmige Rundbau von Olympia im 8. Jahrhundert v. Chr. der Beliebigkeit der Distanzen ein Ende.² Die anfangs nur einfachen Geländeeintiefungen ermöglichten nicht nur die bessere Sicht auf den Wettkampf und dessen Bewertung von der Tribüne aus, sondern führten als Markierung von Distanzen eine Maßeinheit für den Raum ein.

Auf diese Weise liefert das Stadion das Maß für einen Wettstreit und bereitet diesem gleichzeitig die Bühne. In den Grenzen dieses Zwischenraums bildet sich im Wechselverhältnis von Architektur, Akteuren und Zuschauern ein selbstreferenzieller Gesamtorganismus, der von den Blicken, Klängen und Bewegungen lebt, die darin zirkulieren. Ähnliches meint Siegfried Krakauer, wenn er die im Stadion stattfindenden Tanzaufführungen der Tillergirls als „Ornamente aus Tausenden von Körpern bestehend“ beschreibt, deren Mustern „die durch die Tribünen gegliederte Menge“ zujubelt.³ Dieses autopoietische System, das sich von seinen Rändern her definiert und vergessen macht, was es ausschließt, ist der ideale Austragungsort einer „Gesellschaft des Spektakels“. In letzter Konsequenz ist es gleichgültig, welches Szenario in das Stadion eingespeist wird, ob Wettlauf, Spiel oder Aufmarsch. Die Menge betrachtet sich selbst und produziert darüber ihr eigenes Spektakel im Rausch seiner sichtbar gemachten Präsenz. Im Stadionrund

¹ Vgl. Martin Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 139–156, hier S. 149f.

² Die eingeführte Distanz entsprach etwa 192 Metern. Vgl. zu den kultur- und mediengeschichtlichen Implikationen von Stadionbauten: Knut Ebeling, *Die Flut des Raums. Eine Archäologie der Masse*, in: Knut Ebeling, Kai Schiemenz (Hrsg.): *Stadien. Eine künstlerisch-wissenschaftliche Raumforschung*, Berlin 2009, S. 107–158.

³ Vgl. Siegfried Krakauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M. 1963, S. 51.

gibt sich die Masse geschlossen und unausweichlich zu sehen. Ihre Blicke und Rufe zirkulieren wie die La-Ola-Welle durch den ringförmigen Baukörper.

Wenn Kai Schiemenz seine Arena eher als das Forum für individuelle Zufallsbegegnungen konstruiert, scheint er der Architekturform etwas von ihrer sozialen Funktion zurückzugeben. Die provisorischen Gemeinschaften, die sich dort einfinden, werden sich in der zimmergroßen Holzkonstruktion ihrer Labilität bewusst. Seine Arbeiten betonen das Singuläre und die Differenzen im Gemeinschaftlichen. Sie zielen nicht auf die Repräsentation, sondern auf die Sichtbarkeit jedes Akteurs. Die Selbstwahrnehmung durch die Zirkulation der Blicke innerhalb der Rundbauten bestimmen diese begehbaren Skulpturen. Von dieser ersten Arena ausgehend entwickelte der Künstler in der Folge eine Reihe von weiteren Arbeiten, die gleichermaßen als Forum für verschiedene Veranstaltungsformate dienten, wie sie die Möglichkeiten absteckten, die Mechanismen von Sehen und Gesehenwerden erfahrbar zu machen.

Die Arbeiten von Kai Schiemenz beschleunigen die Blicke entlang ihrer kreisförmigen Bahnen. Ihr filigranes Holzflechtwerk evoziert Bewegung in Zirkulation. Seine „Volumen“ entsprechen dem etymologischen Ursprung des Wortes von lat. „volvo“: drehen, winden, wirbeln – was zunächst „alles, was gerollt, gewickelt ist“ meint, bevor es zu Umfang und Rauminhalt wird. Voluminös ist etwas, das voller Krümmungen gewunden ist.⁴ So lassen sich seine nachträglich als Reihe lesbaren Werke formal in drei Typen gliedern: am Kreis orientierte Rundbauten; Wirbel und Treppen schwingender Punkte; multiperspektivische Körper aus verschränkten Flächen. *Ohne Titel (Stadion)* (2005) überführt das halboffene Rund der ersten Arena in einen in Ellipsen vibrierenden Doppelkegel. *Splendid Modernism* (2005) segmentiert die Umlaufbahnen eines von strenger Schlichtheit gezeichneten Forums. Dasselbe Material wird für *Commonwealth of Multitude* (2006) in die Ebene eines Parlaments mit gleichem Grundriss verwandelt. So zirkuliert auch das verwendete Baumaterial durch die temporären Arbeiten von Kai Schiemenz. Von 2003 bis 2009 hat er so beständig neue Austragungsorte geschaffen, an denen er die Involvierung des Betrachters parallel zur permanenten Wandlung der Form entwickelte. Eine Beweglichkeit, die ihn auch selbst erfasste. Im Verzeichnis für den Bildteil seines Stadien-Katalogs erscheint die Liste der Ausstellungsorte mit den dazugehörigen Jahreszahlen wie der Tournee-Plan einer Rockband. Der Künstler wird zum Handlungsreisenden einer dynamischen Idee, die er immer wieder mit beschränkten Mitteln neu realisiert und in Umlauf bringt. Diese Zirkulation von Theatern, Kinos, Türmen und Hütten erfasste auch historische Brachen. *The Empty Dwelling, the Vain Tower and the Mad Colonist* (2008) setzt einen doppelspiraligen Vortex samt Aussichtsplattform in das Brachland des

⁴ DWDS, Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlin). <http://www.dwds.de/?qu=volumen> (aufgerufen am 2.12.2015).

ehemaligen Berliner Mauerstreifens, das zum Projektgebiet des Skulpturenparks Berlin Mitte umfunktioniert wurde.

Die Funktionen politisch aufgeladener und repräsentativer Architekturen und Orte thematisiert Kai Schiemenz immer wieder in seinen Arbeiten, wenn er diese mit halböffentlichen und intimen Raumentwürfen kreuzt und so den Menschen wieder sichtbar macht und zur Teilhabe auffordert. Diese Projekte sind häufig auch auf formaler Ebene Auseinandersetzungen mit den politisch motivierten Architekturentwürfen der Konstruktivisten. So kann man in *The Empty Dwelling, the Vain Tower and the Mad Colonist* sowie in *Endeavour's Watchtower for the 4th International* (2006) ein Zitat von Tatlins Modell gebliebenem utopischen Entwurf „Monument der Dritten Internationale 0 10“ von 1917/19 erkennen. Schiemenz macht aus der Ikone einer fortschrittsbeseelten Moderne die Doppelhelix eines Aussichtsturms, der einen Blick zurück in die Zukunft ermöglichen sollte.⁵

Das utopische Moment seiner Objekte liegt wesentlich in ihrem Charakter als Entwurf, der aus dem Raum der Zeichnung heraus Modelle möglicher Realitäten in die Gegenwart katapultiert. Der Arbeitsprozess von Kai Schiemenz besteht dabei aus einer fortlaufenden Übertragung – Knut Ebeling spricht von Transposition⁶ – seiner Entwürfe in andere Raumverhältnisse. Von der Zeichnung bis zur begehbaren Skulptur besteht dieser Prozess in der Entfaltung von Modellen, die Zwischenräume des Möglichen in den Raum der Rezeption hinein entwerfen. Modelle sind keine Repräsentation von Wirklichkeit, sondern konstruieren Möglichkeiten des Realen.⁷ Sie machen den Entwurf einer Ordnung sichtbar, die noch nicht existiert, aber durch das Modell als Möglichkeit angekündigt wird. Der Raum, den die benutzbaren Objekte von Kai Schiemenz offenhalten, ist der des Experiments. Die aktive Nutzung entreißt seine Modelle der Anonymität. Der Architektur gewordene Entwurf wird bei ihm als Werkzeug der Selbstwahrnehmung begreifbar, das den Einzelnen in ein differenziertes Verhältnis zum anderen setzt. Die Szene, die Schiemenz so in seine Stadion-Modelle einspeist, ist die der Präsenz und der Sichtbarkeit der eigenen Handlungen. Seine Architekturen steuern, indem sie Handlungsebenen mobilisieren, die dem Utopischen treu bleiben.

Sebastian Jaehn

⁵ Der auf dem Salzmarkt der im 15. Jahrhundert als Idealstadt angelegten Stadt Zamość errichtete Turm sollte von dort den Blick auf die zwei Kilometer entfernte Plattenbausiedlung der Neustadt ermöglichen, was wegen des sommerlichen Baumbewuchses aber scheiterte.

⁶ Vgl. Knut Ebeling in: *Cahiers critiques 1: 1:1: Kai Schiemenz*, Katalog anlässlich der Ausstellung im Neuen Berliner Kunstverein, Frankfurt a. M. 2003, S. 15.

⁷ Ebd., S. 25.