

8. Triennale Kleinplastik Fellbach 2001 Vor-Sicht Rück-Sicht

8. Triennale Kleinplastik Fellbach 2001 Vor-Sicht Rück-Sicht



8. Triennale Kleinplastik Fellbach 2001 Vor-Sicht Rück-Sicht



Kunstcatalog

Triennale Kleinplastik Fellbach 2001

Paperback zellophaniert

460 Seiten

Maße (Breite x Höhe): 230 mm x 280 mm

4 Farbig, Euroskala, 80iger Raster

Vier Türme GmbH, Benedict Press,

Münsterschwarzach

8. Triennale Kleinplastik Fellbach 2001 Vor-Sicht Rück-Sicht

Vorsitzender des Kuratoriums:
Oberbürgermeister Christoph Palm

Kuratorium:
Dr. Christoph Brockhaus
Dr. Thomas Deecke
Prof. Paul Uwe Dreyer
Nicolai Forstbauer
Gabriele Hoffmann
Jean-Baptiste Joly
Bernhard Kerres
Iris Lenz
Christa Linsenmaier-Wolf
Dr. Hagen Müller
Dr. Tilman Osterwold
Georg Karl Pfahler
Claude Wall
Sonja Wertenbach

Künstlerischer Leiter:
Dr. Thomas Deecke, Bremen

Ausstellungsarchitektur:
Katsuhito Nishikawa

Ausstellungsorganisation:
Dr. Heribert Sautter, Markus Bulling

Impressum

Vertreter des Triennale-Trägervereins:
Oberbürgermeister a. D. Friedrich-
Wilhelm Kiel, Vorsitzender
Dipl. Ing. Walter Dietz
Dr. Claudia Emmert
Angelika Fellmer
Dr. Thomas Knubben
Dr. Manfred Pfeifer
Sabine Strobel
Joachim Volmer

Gemeinderätliche Mitglieder:
Friedrich Höfer
Dr. Knut Matzen
Gerhard Röger
Sabine Sawall
Roswitha Schenk
Hans-Ulrich Spieth
Erich Theile

Katalog:
Herausgeber:
Kulturamt der Stadt Fellbach
Verantwortlich:
Christa Linsenmaier-Wolf
Redaktion:
Dr. Thomas Deecke, Markus Bulling
Mitarbeit:
Felix Wittek, Bremen
Gestaltung:
Robert Scheipner
let.r.box@gmx.de
Übersetzungen:
Lena Nievers, Jenny Poole-Hardt,
David Matley
Gesamtherstellung:
Vier Türme GmbH, Benedict Press,
Münsterschwarzach

Abbildungen auf dem Umschlag:
oben: Jiří Černický, *The First
Massproduced Schizophrenia*, 1998,
Courtesy Jiri Svestka Gallery
unten: Gil Shachar, *ohne Titel*, 1999

© 2001 Stadt Fellbach, Künstler,
Fotografen und Autoren

ISBN 3-9805984-9-7

8. Triennale Kleinplastik Fellbach 2001 Vor-Sicht Rück-Sicht

8. Triennale Kleinplastik Fellbach 2001 Vor-Sicht Rück-Sicht

4 Impressum

8 Grußworte

16 Vor-Sicht Rück-Sicht

30 Künstlerliste

32 Alphabetischer Katalog der Künstler

Inhalt • 7

420 Fotonachweis

421 Danksagung, Übersetzer

422 Biografischer Anhang

455 Künstlerverzeichnis I. – VIII. Triennale

32	Ah Xian	130	Dieter Froelich
36	Tatiana Antoshina	134	Jutta Gemmeke
40	Armando	138	Alberto Giacometti
44	Hans Arp	142	Claus Goedicke
48	Martin Assig	146	Dan Graham
52	Joseph Beuys	150	Stefan Gritsch
56	Max Bill	154	Peter Güllenstern
60	Susanne Blaum	158	Erwin Heerich
64	Heinz Breloh	162	Susan Hefuna
68	Johannes Brus	166	Marikke Heinz-Hoek
72	James Lee Byars	170	Ernst Hermanns
76	Jiří Černický	174	Zuzanna Janin
80	César	178	Rolf Julius

Künstlerliste

84	Cheo Chai-Hiang	182	Ivan Kafka
88	Abraham David Christian	186	Joachim Kettel
92	Attila Csörgő	190	Dieter Kiessling
96	Dieter Detzner	194	Kristof Kintera
100	Christina Doll	198	Ronald Kodritsch
106	Lacy Duarte	202	Peter Könitz
108	Bogomir Ecker	206	Stanislav Kolíbal
112	Hermann EsRichter	210	Ralph Kull
116	Hans Peter Feldmann	214	Sherrie Levine
118	Joel Fisher	218	Sol LeWitt
122	Mechtild Frisch	222	Zbigniew Libera
126	Lutz Fritsch		

226	Walter Libuda	326	Jürgen Schön
230	Wolfgang Liesen	330	Gil Shachar
234	LIFE - Service 0173/3589143	334	Andreas Slominski
238	Inge Mahn	338	Stefan Sous
242	Joachim Manz	342	Mladen Stilinovic
246	Wasa Marjanov	346	Christian Stock
252	Rita McBride	350	Rosemarie Trockel
256	Ulrich Meister	356	Timm Ulrichs
260	Wolfgang Michael	360	Ildikó Várnagy
264	Christiane Möbus	364	Gyula Várnai
268	Peter Mönning	368	Veronika Veit
272	Michel Nedjar	372	Matten Vogel
276	Hartmut Neumann	376	Vu Dan Tan

Künstlerliste • 31

280	Katsuhito Nishikawa	380	Wolfgang Wagner-Kutschker
282	Koken Nomura	384	Patricia Waller
286	Audrius Novickas	388	Lawrence Weiner
290	Kazuo Okazaki	392	Susanne Weirich
294	Roman Ondák	396	Susanne Windelen
298	Kirsten Ortwed	400	Insa Winkler
302	Andrea Ostermeyer	404	Markus Wirthmann
306	Tony Oursler	408	Michael Witlatschil
310	Nam June Paik	412	Fritz A. Wotruba
314	Martin Rosz	416	Peter Wüthrich
318	Michel Sauer		
322	Robert Scheipner		

Körper · Figur · Gestalt

Natur · Leben · Mythos

Geist · Konzept · Gegenwelten

Konstruktion · Dekonstruktion · Serie

Ironie · Kritik · Spiel





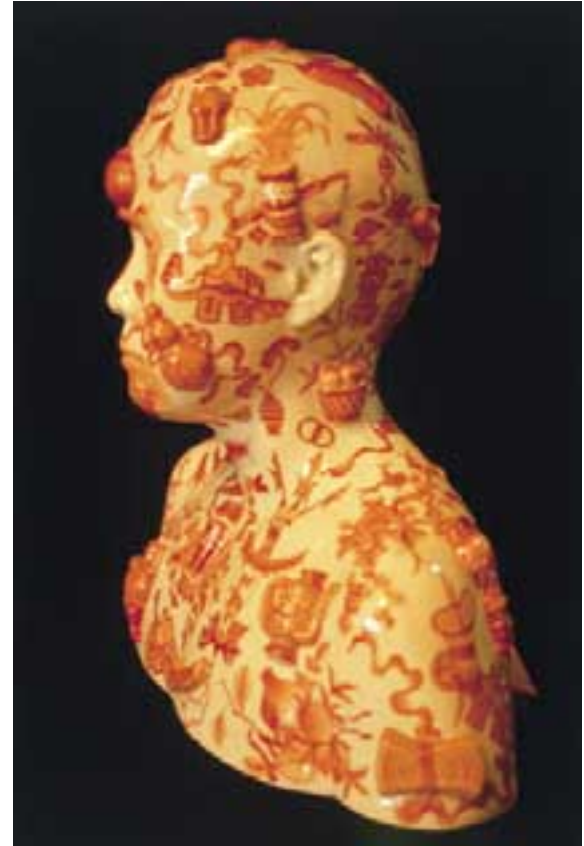
China. China-Bust 46

Porzellan mit gelb grundierter erotischer
Emaillfigur und Blumenmuster

(hergestellt in Jingdezhen, China)

38 x 40 x 20 cm

1999



China. China-Bust 51

Porzellan mit kobaltblauer Unterglasur
und eisenroter Oberglasur im

Lotusblütendesign

(hergestellt in Jingdezhen, China)

39 x 40 x 21 cm

1999

China. China-Bust 52

Porzellan mit eisenroter Oberglasur und
„Many Antiques“ - Design

(hergestellt in Jingdezhen, China)

39 x 40 x 21 cm

1999

"Once I decided to leave China, the country of my birth, where I grew up and was educated and which I both deeply loved and hated at the same time, my soul began a journey to pursue and explore something called 'Freedom'. "¹

Ah Xian's "freedom" is active and personal. Rather than referring to an abstracted or political state, the artist's 'freedom' takes form as a journey. This journey could also be understood as a "counter-world" wherein a "counter-language" is spoken. The artist explains:

1. "I am a perfectionist; as a result, I am also a pessimist. I have always tried to visualise a perfect world but (there) has never been one ... Naturally, perfection and immortality oppose decline and death and these ... themes, are the major elements ... (in) my recent works ..."

2. "... I choose to use the most basic techniques ... perhaps it's almost a solitary, heroic idealism ... I try to disassociate myself from the mainstream ... by constructing a new measure of being 'rigorous, distinct, and cautious' ..."

3. "... I therefore devote myself to follow with interest and introspection the ancient art and culture of China ... (which) may be considered over-determined, ossified and even antiquated and worn out ..."

Under Ah Xian's direction, peony scrolls, flourishing bamboo, lotus blossoms and forbidden erotica become veils through which these faces are seen. Psychological readings are suggested through the coupling of portraiture and symbolic, decorative convention. The patterns are borrowed from vessels formed to delight the emperors and courtiers of the Ming (1364–1643) and Qing (1644–1911) dynasties. For almost a century, the kilns of the Chinese town of Jingdezhen produced ceramic pieces for imperial courts, domestic use, and global export. Today, the handmanufacture of replica 'antique' vases, platters and statues provides a livelihood for the town-dwellers. In 1999, Ah Xian began working with the artisans of Jingdezhen. He is aware of the delicate position he inhabits by entering this site of reproduction as a commissioning artist. Mimicry is further evidenced through the artist's choice of title. "China.China" being both the material substance of the work, and the cultural source that so pulls and repels the artist.⁴

In striving for authenticity, Ah Xian borrows a highly evolved visual language from a robust and venerated cultural practice. Finally, the artist fractures expectations of 'contemporary' and "traditional", of "artist" and "artisan", of "fake" and

Ah Xian

Ah Xian's "China.China": Journey as counter-world

4. "To be nurtured and educated under Chinese culture for about half of my life and reformed by the West, for better or worse, whatever is deposited in my bones is unchangeable. Twenty years after the Cultural Revolution and after China has opened its door to the world, we as artists with Chinese backgrounds should have learned and been sufficiently influenced by Western philosophy, art and culture ... to tell stories about ourselves by using our own languages ..."²

The artist's use of an arcane and unfashionable medium (cast, glazed porcelain) is a conscious one. Rather than reactionary, Ah Xian's selection of material is simply true to the contour of his journeying. "China" is an appropriate language for the artist to employ as a gesture as he traces the urgent ebb and flow of private and cultural memories.³

Perhaps a condition of any "counter-world" is mimesis. What sustains the artist's engagement with this idea is his refined play with mimicry. Ah Xian manipulates the most enduring of materials to cast un-named individuals into the realm of immortality. The transient is made permanent. Yet mortality echoes through the evocation of (premature) ornamented death masks.

"real". The works arouse considerations of beauty, perfection, immortality and their counter-worlds.

Rhana Devenport

Senior Project Officer, Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art

Queensland Art Gallery, Brisbane, Australia

¹ Ah Xian, "Self-exile of the Soul" in "China.China", self-published catalogue, Ah Xian (Liu Ji Xian), 2000, p. 7.

² *Ibid*, pp. 7–8.

³ *During the 1980's, Ah Xian was one of a politically astute generation of artists in Beijing who emerged in post-Cultural Revolution China. In 1989, Ah Xian accepted an invitation to visit Australia and since 1990 has lived in Sydney. His work prior to his "China.China" series found form in installation, photography and new media.*

⁴ *It is also believed that the use of the word "china" in English to denote fine ceramic ware can be traced to Jingdezhen via the translation of a Chinese text found on a ceramic wine vessel label exported to Europe from the town.*

„Sobald ich beschlossen hatte, China zu verlassen, das Land meiner Geburt, wo ich aufgewachsen und erzogen war und welches ich gleichzeitig hasste und liebte, begann meine Seele eine Reise, etwas zu verfolgen und zu erforschen, das sich ‚Freiheit‘ nannte.“¹

Ah Xians „Freiheit“ ist aktiv und persönlich. Anstatt sich auf einen abstrakten oder politischen Staat zu beziehen, nimmt die „Freiheit“ des Künstlers die Gestalt einer Reise an. Diese Reise könnte auch als eine „Gegenwelt“ verstanden werden, in welcher eine „Gegensprache“ gesprochen wird. Der Künstler erklärt:

1. „Ich bin ein Perfektionist, daraus ergibt sich, dass ich auch ein Pessimist bin. Ich habe immer versucht, mir eine perfekte Welt vorzustellen, aber es gab nie eine ... Natürlich sind Perfektion und Unsterblichkeit das Gegenteil von Verfall und Tod, und diese ... Themen sind die Hauptelemente ... in meinen jüngsten Arbeiten.“

2. „... Ich arbeite aus eigener Wahl mit den einfachsten Techniken ... vielleicht ist das beinahe ein einsamer, heroischer Idealismus ... Ich versuche, mich vom Mainstream zu lösen, ... indem ich ein neues Maß des „Rigoros-, Verschieden- und Vorsichtigseins“ entwickle ...“

3. „... deshalb widme ich mich mit Interesse und Introspektion der Beschäftigung mit der alten Kunst und Kultur Chinas, ... die als allzu festgelegt, als verknöchert und sogar antiquiert und abgenutzt angesehen werden mag ...“

4. „Mein halbes Leben unter der chinesischen Kultur aufgezogen und ausgebildet worden und vom Westen umgeformt – was sich von diesen Erfahrungen in meinen Knochen abgelagert hat, ist unabänderlich, was auch immer daraus werden wird. Zwanzig Jahre nach der Kulturrevolution und nachdem China seine Tore zur Welt geöffnet hat, sollten wir als Künstler mit chinesischem Hintergrund von der westlichen Philosophie, Kunst und Kultur ausreichend beeinflusst worden sein und gelernt haben, ... über uns selbst in unseren eigenen Sprachen Geschichten zu erzählen ...“²

Die Verwendung eines geheimnisvollen und altmodischen Materials (gegossenes, glasiertes Porzellan) ist eine bewusste Entscheidung des Künstlers. Ah Xians Wahl des Materials ist jedoch nicht reaktionär, vielmehr entspricht sie einfach der Kontur seines Reisens. „China“ ist eine angemessene Sprache für den Künstler, um sie in seinem Verfolgen der Höhen und Tiefen privater und kultureller Erinnerungen als Geste zu gebrauchen.³

Eine Voraussetzung jeder „Gegenwelt“ ist vielleicht Nachahmung. Was des Künstlers Beschäftigung mit dieser Idee aufrechterhält, ist sein scharfsinniges Spiel mit Nachahmung und Mimikry. Ah Xian manipuliert eines der beständigsten Materialien, um ungenannte Personen in das Reich der Unsterblichkeit zu gießen. Das Vergängliche wird ewig gemacht. Dennoch hallt die Sterblichkeit in der Evokation von (verfrühten) mit Ornamenten verzierten Totenmasken wider.

Unter Ah Xians Anleitung werden Päonienschnörkel, geschwungener Bambus, Lotusblüten und verbotene Erotika zu Schleiern, durch welche diese Gesichter gesehen werden. Psychologische Interpretationen liegen nahe, schon wegen der Verbindung des Porträts mit konventionellen Symbolen und Dekors. Die Muster stammen von Gefäßen, die geschaffen wurden, die Kaiser und Höflinge der Ming- (1364-1643) und Qing- (1644-1911) Dynastien zu erfreuen. Beinahe ein Jahrhundert lang produzierten die Brennöfen der chinesischen Stadt Jingdezhen Keramikstücke für die kaiserlichen Höfe, den Hausgebrauch und den weltweiten Export. Heutzutage verdienen die Bewohner der Stadt ihren Lebensunterhalt mit der Herstellung von Repliken antiker Vasen, Teller und Statuen. 1999 begann Ah Xian mit den Kunsthandwerkern von Jingdezhen zu arbeiten. Er ist sich der heiklen Situation bewusst, in die er sich dadurch bringt, dass er diese Stätte der Reproduktion als auftraggebender Künstler betritt. Die Mimikry zeigt sich auch in der Wahl des Titels: „China.China“ ist sowohl die materielle Substanz der Arbeit („china“ ist das englische Wort für Porzellan, Anm. d. Übers.) als auch die kulturelle Quelle, die den Künstler so sehr anzieht und gleichzeitig abstößt.⁴

In seinem Streben nach Authentizität übernimmt Ah Xian eine hochentwickelte visuelle Sprache aus einer stabilen und hoch geachteten kulturellen Praxis. Und schließlich bricht der Künstler mit den gängigen

Ah Xians „China.China“: Reise als Gegenwelt

Ah Xian • 35

Erwartungen an „zeitgenössisch“ und „traditionell“, an „Künstler“ und „Kunsthandwerker“, an „gefälscht“ und „echt“. Die Arbeiten regen Betrachtungen an über Schönheit, Perfektion, Unsterblichkeit und deren Gegenwelten.

Rhona Devenport

¹ Ah Xian, „Self-exile of the Soul“ in *China.China* (im Selbstverlag veröffentlichter Katalog, Ah Xian (Liu Ji Xian), 2000), S. 7.

² a. a. O., S. 7-8

³ In den achtziger Jahren gehörte Ah Xian zu einer Generation von politisch gesonnenen Künstlern in Peking, die aus der Zeit nach der Kulturrevolution hervorgegangen war. 1989 nahm er eine Einladung nach Australien an und seit 1990 lebt er in Sydney. Vor der „China.China“-Werkreihe hat Ah Xian mit Installationen, Fotografie und neuen Medien gearbeitet.

⁴ Man glaubt auch, dass der Gebrauch des Wortes „china“ zur Bezeichnung feiner Keramik in der englischen Sprache nach Jingdezhen zurückverfolgt werden kann, und zwar über die Übersetzung eines chinesischsprachigen Textes auf dem Etikett eines Keramik-Weingefäßes, welches aus der Stadt nach Europa exportiert worden war, zurückgeführt.



Körper · Figur · Gestalt

Natur · Leben · Mythos

Geist · Konzept · Gegenwelten

Konstruktion · Dekonstruktion · Serie

Ironie · Kritik · Spiel

Chimeras, come here

Keramik

45 x 38 x 38 cm

1997



Poet

Keramik

50 x 30 x 30 cm

1997



Speaker

Keramik

63 x 35 x 35 cm

1997

Tatiana Antoshina • 37

"Poet" and "Speaker" and "Chimeras, Come Here" are three works belonging to a larger series in which Tatyana Antoshina realizes a turn hitherto unknown in the history of art: she "translates" performance art into porcelain statuary. The main character and the largest figure in each of these small sculptural units is a Russian artist of Jewish origin, Alexander Brener, who became known for his radical actions first performed in Russia and later in western Europe, where he currently lives.

In this family of works Antoshina continues to elaborate her major field of interest: the portrayal or rather the construction of maleness in modern and contemporary art. In her previous photographic series, for example, she focused on the most famous artworks showing female nudes – whom she replaced with male ones. Although many feminist artists have practised similar "allegorical procedures" since the early 1980s, Antoshina's interest in the male body, it seems to me, is not so much motivated by her desire to re-write art history but it is rather inspired by the everyday reality surrounding her.

Two aspects of post-perestroika societal context appear to be relevant here. First, the fact that social and political life of the post-Soviet age in

is presented here in the medium of porcelain, usually regarded as "low" since it presumably necessitates the craft and skill of an artificer and not the "genius" of the artist. Although porcelain used to be considered as precious and valuable a material as gold, porcelain statuary was often accused of having, in Winckelmann's words, a "plebeian vitality". Moreover, it has often been judged as "the art of bad taste", namely, kitsch. In focusing on Brener, Antoshina is well aware that, historically, porcelain statuary was not only manufactured for fun and leisure, but that more responsible functions were attributed to it. Porcelain manufacturers frequently tended to recount all the Grand Narratives of history, however, on a small scale. Such a "patriotic genre" conquered Europe and Russia particularly from the nineteenth century onward, and flourished in wartime. After 1917, besides patriotism, Russian porcelain manufacturers had to invest their figurines with the ideas of the Great October Revolution as well. Even before, but in particular during the 1930s, the

Tatiana Antoshina

"From Here to Eternity"

Russia (as elsewhere in the post-Communist world) is shaped after a model called "democracy with the male face". And secondly, even though there were several Russian women artists who became known both locally and internationally during the 1990s, a "female Kabakov" did not come into existence. The truth is that all artistic groups and trends born after the glasnost era have been organized as "boys' clubs" with an almost total absence of female members. It thus seems that the contemporary Russian "art system" continues to cherish the images of the artist as a male genius.

Antoshina's choice to "freeze" an ephemeral performance act and convey it to eternity via the traditional technique of porcelain is an artistic decision that only appears as a cynical twist common to the art of the late 1990s. These works have, I believe, other and even deeper implications. The "ironic monuments to Brener" (Joseph Backstein) exist on the borderline between the two art traditions, which are hardly ever conflated.

What appears as Antoshina's subversive gesture is that performance, having the status of High Art,

propaganda porcelain figurines and figural ensembles, like those designed by Natalija Iakowlewa Danko (1892-1942) for example, did their share in the construction of the new homo sovieticus.

As she conceived her witty homage to Brener, the "last of the radicals", Antoshina certainly had this ethical aspect of porcelain-making in mind: porcelain statuettes are works-with-a-message; they usually imply a moral. In these works she does not simply provide a standard female artist's (or feminist) comment on her male and more famous colleague. In eternalizing Brener's provocative and often damaging actions, Antoshina, as it were, questions the role of the (male and Russian) artist in the post-Cold War world. Much as Brener's attacks on the "art system" ruled by capital are by nature destructive, his "retro-anarchism" implies a particular ethic, as it is based on artistic idealism and a desire to improve the world. Tatyana Antoshina does not expose Brener to mockery, but treats her post-perestroika male hero with a mixture of appreciation (even sympathy) and a delicate humour rather than irony. She discreetly points out that today's artists live in a world in which radical artistic involvement is either largely forgotten or considered passé.

Bojana Pejic

„Poet“, „Speaker“ und „Chimeras, Come Here“ sind drei Arbeiten aus einer größeren Serie, in der Tatiana Antoshina eine Wendung verwirklicht, die bisher in der Kunstgeschichte unbekannt war: Sie „übersetzt“ Performance-Kunst in Porzellanplastik. Die Hauptperson und größte Figur in diesen kleinen Skulpturengruppen ist Alexander Brener, ein russischer Künstler jüdischer Abstammung, der seine Bekanntheit seinen radikalen Aktionen in Russland und später in Westeuropa, wo er zur Zeit lebt, verdankt.

In dieser Gruppe von Arbeiten führt Antoshina die Beschäftigung mit ihrem hauptsächlichen Interessengebiet fort, der Darstellung oder vielmehr der Konstruktion von Männlichkeit in der modernen und zeitgenössischen Kunst. In ihrer früheren fotografischen Serie hat sie sich zum Beispiel die berühmtesten Kunstwerke mit Darstellungen weiblicher Akte zum Thema genommen – und diese durch Männerakte ersetzt. Obwohl seit den frühen Achtzigerjahren viele feministische Künstlerinnen ähnliche „allegorische Verfahren“ angewandt haben, scheint mir Antoshinas Interesse am männlichen Körper nicht von dem Wunsch herzurühren, die Kunstgeschichte umzuschreiben, sondern vielmehr von der Wirklichkeit des Alltags inspiriert zu sein.

„Bis in alle Ewigkeit“

Tatiana Antoshina • 39

Zwei Aspekte des sozialen Umfelds nach der Perestroika scheinen hier relevant zu sein. Zum einen die Tatsache, dass nach dem Ende der Sowjetunion das soziale und politische Leben in Russland (wie überall in der post-kommunistischen Welt) nach einem Modell geformt ist, welches man „Demokratie mit dem männlichen Gesicht“ nennen könnte. Und zum anderen, dass es keinen „weiblichen Kabakov“ gegeben hat, obwohl einige russische Künstlerinnen in den Neunzigerjahren zu nationaler und internationaler Bekanntheit gelangt sind. Tatsächlich sind alle nach der Glasnost-Zeit entstandenen künstlerischen Gruppierungen „Männervereine“ fast ganz ohne weibliche Mitglieder. Es scheint daher, dass die zeitgenössische russische Kunstszene weiterhin das Bild des Künstlers als männliches Genie pflegt.

Antoshinas Wahl, einen kurzlebigen Performance-Auftritt „einzufrieren“ und der Ewigkeit über das traditionelle Medium der Porzellanskulptur zu übermitteln, ist eine künstlerische Entscheidung, welche nur oberflächlich als für die Kunst der späten Neunzigerjahre typische zynische Wendung erscheint. Die „ironischen Denkmäler für Brener“ (Joseph Backstein) existieren an der Grenze zwischen zwei künstlerischen Traditionen, die sich bisher so gut wie nie miteinander mischten.

In subversiver Geste präsentiert Antoshina die Performance mit ihrem Status der „hohen“ Kunst im Medium der Porzellanskulptur, das in der Regel als „nieder“ gilt, weil es nur die Fertigkeit des Kunsthandwerkers und nicht das „Genie“ des Künstlers erfordert. Obwohl Porzellan früher als ein ebenso wertvolles Material galt wie Gold, wurde der Porzellanplastik häufig, wie Winkelmann es ausdrückt, eine „plebejische Lebhaftigkeit“ vorgeworfen. Zudem sahen viele sie als „Kunst des schlechten Geschmacks“, also als Kitsch, an. Indem Antoshina sich auf Brener konzentriert, ist sie sich sehr wohl bewusst, dass Porzellanfiguren im Lauf der Geschichte nicht nur zum Vergnügen hergestellt wurden, sondern dass sie auch verantwortungsvollere Funktionen hatten. So stellten Porzellanhersteller mit ihnen häufig die großen Ereignisse der Geschichte dar, wenn auch nur in kleinem Maßstab. Jenes „patriotische Genre“ eroberte Europa und Russland seit dem 19. Jahrhundert und hatte seine Blütezeiten vor allem in Kriegszeiten. Nach 1917 mussten die russischen Porzellanhersteller ihre Figürchen nicht nur mit Patriotismus, sondern auch mit den Ideen der Oktoberrevolution aufladen. Besonders in den Dreißigerjahren, aber auch schon vorher, trugen die Propagandafiguren, wie zum Beispiel die von Natalija Iakowlewa Danko (1892–1942) geschaffenen, ihren Teil zur Erschaffung des neuen homo sovieticus bei.

Als sie sich ihre geistreiche Hommage an Brener, den „letzten Radikalen“ ausdachte, war sich Antoshina dieses ethischen Aspektes der Herstellung von Porzellanfiguren sicherlich bewusst: Porzellanskulpturen sind „Werke mit einer Botschaft“; sie enthalten in der Regel eine Moral. Antoshina liefert in ihren Arbeiten nicht einfach den üblichen Kommentar einer Künstlerin (oder Feministin) zu ihrem männlichen und berühmteren Kollegen. Indem sie Breners provokative und häufig destruktive Aktionen verewigt, stellt Antoshina gewissermaßen die Rolle des (männlichen und russischen) Künstlers in der Zeit nach dem Kalten Krieg in Frage. So destruktiv Breners Angriffe auf das vom Kapital regierte „Kunst-System“ von ihrer Natur her auch sein mögen, so impliziert sein „Retro-Anarchismus“ doch ein bestimmtes Ethos, da er auf künstlerischem Idealismus und dem Wunsch, die Welt zu verbessern, beruht. Antoshina setzt Brener nicht Spott oder Ironie aus – sie behandelt ihren Post-Perestroika-Helden eher mit einer Mischung aus Verständnis und sogar Sympathie. Diskret weist sie darauf hin, dass die heutigen Künstler in einer Welt leben, in der radikales künstlerisches Engagement entweder großenteils vergessen ist oder als passé angesehen wird.

Bojana Pejic

Körper • Figur • Gestalt

Natur · Leben · Mythos

Geist · Konzept · Gegenwelten

Konstruktion · Dekonstruktion · Serie

Ironie · Kritik · Spiel





Das Rad

Bronze

37,5 x 9,5 x 31 cm

1993

Privatsammlung

Die Hand

Bronze

9,5 x 20 x 32 cm

1995

Privatsammlung



Kopf

Bronze

9 x 11 x 16 cm

1998

Privatsammlung

Armando • 41

A small head, an almost life-size heavy hand, an upright yet weighty wheel, all three made of patina-blackened bronze, the head matt, the other two sculptures shiny. The head seems shrunk or burnt; the torso, the isolated part of the body, has been an art genre since the Renaissance, since when it has been part of general art experience to portray parts of the body in isolation without awakening associations with anything broken or destroyed. And yet Armando's torsos always move on that other level of meaning too.

Armando was originally solely a painter. In the 1950s he began to draw and paint under the influence of European modernity which had just liberated itself from the war. The most important group of artists was Cobra (Copenhagen, Brussels, Amsterdam) founded in 1948 by Appel, Constant, et al. from the Netherlands, Alechinsky and Corneille from Belgium, and Jorn from Denmark. They had a strong influence on the young Armando, who had experienced and suffered the Second World War as an

With the same intensity the multitalented Armando has dealt with the experiences of a later born person and artist who does not turn his back on the historical or personal experiences of the past but – guilty or not – recognises them as a morally critical duty and deals with them in poems, aphorisms, texts, stories, plays for theatre and TV, and movies.

So Armando's sculptures are not merely the works of a bronze sculptor working with traditional methods, but also always works of a critical observer of his own and other people's feelings and of external and internal reality, a wakeful homo politicus, who almost 20 years ago chose to move to Berlin, to "enemy territory", where he still lives.

His torsos can also be viewed as the writing on the wall, metaphors of loss and isolation. Armando's head sculptures, whether larger than life or small, are expressive and typified, depersonalised and yet unmistakable, as if hovering between the state of "just following life", "mutilated" or "already decaying". So they convey feelings of guilt and pen-

Armando

alert and questioning adolescent. At that time art meant liberation, independence, getting rid of fear, conquering new creative fields of visual art and, for Armando, also questioning culprits and victims about the recently ended war, which led to his first book.¹

Armando always saw his art – even that rather severe painting style of the 60s – as a member of "Group O" (related to the ZERO group in Germany) as a way of addressing deep-seated questions about the war and reconstruction, personally and generally. Since those youth years he has continually expressed questions, in words and pictures, about human guilt, and nature still untouched: first those pictures from "Group O" days put together with barbed wire or other materials, later in the red and black "Espace criminel", then in large format over-painted war photos, and since then in representationally associated oil paintings with titles like "Schuldige Landschaft" or "Feindbeobachtungen", in the black "Fahnen" etc., and increasingly since the 1980s in large and small sculptures.

ance, mourning and fear, despair and resignation, caught up in an aura of the "dreadfully" beautiful.

The hand is a true torso, illustrating on the one hand the strength which characterises it as a weapon ever ready to fight, and yet on the other it can be viewed as chopped off and stiffened in a lethal fight, or even as a discarded glove. The ambivalence is intended; both interpretations oppose and at the same time affect each other.

The wheel, of which there are various versions in different sizes, is an equally ambiguous metaphor. On the one hand a symbol of progress, of unstoppable development, on the other its specific form makes us think of an almost physically living thing. Here too Armando intended both: the destructive force of an apodictic teaching or ideology and its unleashed mechanism – almost unstoppable, mowing down everything in its path. Even in the smaller variation of this motif this ambivalence is clearly tangible. This is an essential characteristic of Armando's art.

Thomas Deecke

¹ *Interviews with Dutch SS Officers*

Ein kleiner Kopf, eine fast lebensgroße schwere Hand, ein aufrechtes und dennoch lastendes Rad, alle drei aus sehr dunkel patinierter, fast schwarzer Bronze, der Kopf stumpf, die beiden anderen Skulpturen glänzend. Der Kopf wirkt wie geschrumpft oder verbrannt. Der Torso, der isolierte Körperteil, ist schon seit der Renaissance als Kunstgattung eingeführt und es gehört seither zur allgemeinen Bilderfahrung, Körperteile isoliert darzustellen, ohne die Assoziation von etwas Abgeschlagenem oder Zerstörtem auszulösen. Dennoch, bei Armandos Torsi schwingt immer auch diese andere Bedeutungsebene mit.

Armando war ursprünglich nur Maler. Er begann in den 50er-Jahren unter dem Einfluss der sich gerade aus dem Krieg befreiten europäischen Moderne zu zeichnen und zu malen. Die wohl wichtigste Künstlergruppe war die Gruppe Cobra (Copenhagen, Brüssel, Amsterdam), 1948 gegründet von Appel, Constant u. a. aus den Niederlanden, Alechinsky und Corneille aus Belgien und Jorn aus Dänemark. Ihr Einfluss wirkte stark auf den jungen Armando, der den Zweiten Weltkrieg als wacher und fragender Jugendlicher erlebt und erlitten hatte. Kunst meinte damals Befreiung, Unabhängigkeit, Abarbeitung der Angst, Eroberung

neuer kreativer Felder des Bildnerischen und bei Armando Befragung von Tätern und Opfern nach dem gerade zu Ende gegangenen Krieg, was zu seinem ersten Buch führte.¹

Armando hat seine Kunst, auch die in den 60er-Jahren formal eher strenge Malerei als Mitglied der „Gruppe 0“ (verwandt der Gruppe ZERO in Deutschland), immer als Mittel zur persönlichen wie letztlich auch allgemein gültigen Abarbeitung tief sitzender Fragestellungen zur Kriegszeit und deren Aufarbeitung verstanden. Seit jenen Jugendjahren beschäftigt er sich in Texten und Bildern mit Fragen der menschlichen Schuld und der von den Schrecken dennoch unberührt gebliebenen Natur: zuerst in den mit Stacheldraht oder anderen Materialien kombinierten Bildern der „Gruppe 0“-Zeit, danach im rotschwarzen „Espace criminel“, dann u.a. auf großformatigen überzeichneten Kriegsphotografien und seither in gegenständlich assoziierten Ölbildern mit Titeln wie „Schuldige Landschaft“ oder „Feindbeobachtungen“, in den schwarzen „Fahnen“ usw. und seit den 80ern immer häufiger in den großen wie kleinen Skulpturen.

Mit gleicher Intensität verarbeitet der vielbegabte Armando die Erfahrungen eines nachgeborenen Menschen und Künstlers, der sich von den geschichtlichen wie persönlich erlebten Erfahrungen der Vergangenheit nicht abwendet, sondern sie – schuldig oder nicht –

letztlich auch als moralisch kritische Verpflichtung erkennt und in Gedichten, Aphorismen, Texten, Geschichten, Theater- und Fernsehstücken und Filmen aufarbeitet.

Armandos Skulpturen sind also nicht nur die Werke eines mit traditionellen Mitteln arbeitenden Bronzebildhauers, sondern immer auch Werke eines kritischen Beobachters eigener wie fremder menschlicher Befindlichkeit und eines Beobachters der äußeren wie inneren Wirklichkeit, eines wachen homo politicus, der sich vor fast 20 Jahren bewusst nach Berlin in „Feindesland“ begab, wo er noch heute lebt.

Seine Torsi sind auch als Menetekel zu sehen, als Metaphern für Verlust und Isolation. Armandos Kopfskulpturen, seien sie nun überlebensgroß oder klein, sind ausdrucksstark und typisiert, sind entpersönlicht und dennoch unverwechselbar, als seien sie in einem Zwischenstadium von „noch nach dem Leben“, „verstümmelt“ oder „schon in Verwesung übergegangen“ dargestellt. Sie vermitteln Anmutungen von Schuld und Sühne, Trauer und Angst, Verzweiflung und Resignation, eingefangen in einer Aura des „schauerlich“ Schönen.

Die Hand ist ein wahrer Torso. Sie versinnbildlicht zum einen die Kraft, die sie als ein immer zum Kampf bereites Tatwerkzeug charakterisiert, zum anderen kann sie jedoch auch als eine abgeschlagene und im

Armando • 43

Todeskampf erstarrte oder gar als ein abgestreifter Handschuh angesehen werden. Die Ambivalenz ist gewollt, beide Interpretationen stehen im Widerstreit zueinander und bedingen einander zugleich.

Das Rad, von dem es mehrere Variationen in allen Größen gibt, ist eine ebenso mehrdeutige Metapher. Einerseits Symbol des Fortschritts, einer unaufhaltsamen Entwicklung, gibt andererseits seine spezifische Gestaltung als eines fast körperlich lebendigen Wesens zu denken. Auch hier hat Armando beides im Sinn gehabt: die zerstörerische Kraft einer einmal vom Menschen ins Rollen gebrachten apodiktischen Lehre oder Ideologie und ihre ins Rollen gebrachte Mechanik, die kaum aufhaltbar alles niederwalzt, was sich ihr in den Weg stellt. Selbst in der kleinen Variante dieses Motivs ist diese Ambivalenz spürbar deutlich. Darin liegt ein wesentliches Charakteristikum der Kunst von Armando.

Thomas Deecke

¹ Interviews mit holländischen SS-Männern

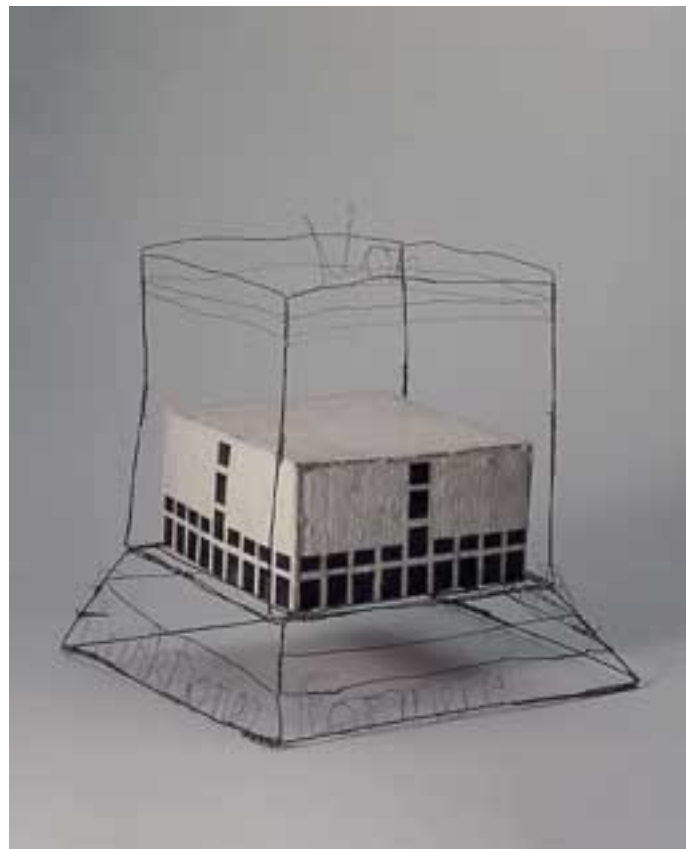
Körper · Figur · Gestalt

Natur · Leben · Mythos

Geist · Konzept · Gegenwelten

Konstruktion · Dekonstruktion · Serie

Ironie · Kritik · Spiel



Kunsthalle (Form Follows Function)

Enkaustik auf Pappe, Draht

37 x 37 x 37 cm

2001



Spenderkirche

Enkaustik auf Pappe, Draht

23 x 43 x 58 cm

2001



Kathedrale

Martin Assig • 49

Wachs auf Pappe und Holz

42 x 26 x 12 cm

2001

„Kathedrale“ wurde anlässlich der Ausstellungseröffnung mit dem Ludwig Gies-Preis für Kleinplastik der LETTER Stiftung, Köln, ausgezeichnet. Das Werk befindet sich als Dauerleihgabe im Neuen Museum Weserburg Bremen.

An exhibition of small sculptures is always in the dilemma that it could be viewed as an exhibition of models. And this exhibition does include real models, but also model-like sculptures. So we must differentiate between so-called real models, sculptures which – en miniature – were planned for intended or already completed sculptures or architecture, in other words 1:1 copies; and those which “only” convey the impression of a model. The difference is not always obvious or even clearly defined. Some artists leave us in the dark about their intentions and play with contrasting images like Gulliver in Lilliput or the land of giants.

Martin Assig surely did not intend his models to be understood as miniaturised examples of real architecture. His model of the Hamburg “Kunsthalle”, for example, is a free copy of an existing building by Cologne architect Oswald Matthias Ungers, which he placed in a new, box-shaped wire

In the two other sculptures, which like the “Kunsthalle” are painted with wax colours (encaustic), the criticism of architecture takes a back seat. Yet the word “Funktionieren” (Functioning) on the roof of the “Spenderkirche” indicates that this very function can only be defined with difficulty. Is it a model of a church, as the title would lead us to believe, or perhaps a font which we might think of in view of the bowl in the front of the sculpture, and if so, what is supposed to function here? For consecration, which makes redemption after the use of the (actually non-existent) water possible? Who is giving to whom? Are we being urged to throw an offering into the bowl? Does the church give, or should we give to the church? Is the very function of the church being questioned here?

The “Kathedrale” stands on what might be a wobbly model table. It bears no further reference, but its function seems here to be questioned, because in fact it only consists of two towers and a facade, which is entirely closed to the outside, coated with the soft skin of pale encaustic paint, as is the donors’ church.

Martin Assig

Does Form Follow Function?

frame and crowned with the word “von”. He also added to the architecture the words “Formen? Folgen? Funktionen” (Forms? Consequences? Functions), a reference to the famous architectural premise “Form follows function”, which has been ascribed to several influential architects of the 20th century, from Sullivan or Mies van der Rohe to Martin Gropius: he wrote it into the soft lineament of the wire of the slanted plinth, which is likewise only hinted at with a few strands of wire. This free gentle play with wire writing alone is in stark contrast to the severe cubist architecture of the Hamburg original and a lively contradiction of the principal rule of modern architecture. Here an artist has worked with criticism and irony on a lovely but rather high-handed piece of architecture, which seems to be enough for itself and only with suffering fulfils its role as a museum for housing contemporary art. For Ungers the architectural form only fulfilled an architectural function, far more than the task of being a museum.

In all three works, both the content and the use of ephemeral material such as cardboard, board, everyday articles found and used for a different purpose, all clearly visible, and the rare technique of encaustic painting, hint at a critical or ironic character who, with the eyes of one born after the event, views the almost sacrosanct premise of modern art: that form has to follow function; and questions it with great clarity.

Thomas Deecke

Eine Ausstellung kleiner Skulptur steht immer im Zwiespalt, dass man sie auch für eine Ausstellung von Modellen ansehen könnte. Auch in dieser Ausstellung sind wieder wirkliche Modelle, aber auch Skulpturen zu sehen, die modellhaft anmuten.

Wir müssen also unterscheiden zwischen so genannten richtigen Modellen, Skulpturen, die – en miniature – für noch zu errichtende oder schon errichtete Skulpturen oder Architekturen, also für eine Verwirklichung im Maßstab 1:1 geplant sind, und solchen, die „nur“ eine modellhafte Anmutung vermitteln. Nicht immer ist dieser Unterschied klar zu erkennen oder auch deutlich definiert. Mancher Künstler lässt seine Absicht im Ungewissen und spielt mit den gegensätzlichen Weltbildern eines Gullivers im Lande Liliput oder im Land der Riesen.

aber letztlich selbtherrlichen Architektur, die sich scheinbar selbst genügt und ihre Aufgabe als Museum für die zeitgenössische Kunst nur unter Schmerzen für die sie beherbergende Kunst erfüllt. Bei Ungers folgt eben die architektonische Form nur einer architektonischen Funktion, viel weniger aber der Aufgabenstellung, ein Museum zu sein.

In den beiden anderen ebenso wie die „Kunsthalle“ mit Wachsfarben (Enkaustik) bemalten Skulpturen tritt die kritische Position gegenüber der Architektur etwas zurück. Allerdings verweist das auch hier wieder aus weichem Draht geformte Wort „Funktionieren“ auf dem Dach der „Spenderkirche“ darauf, dass eben genau diese Funktion auch hier nur schwer bestimmt werden kann. Handelt es sich etwa um ein Kirchenmodell, wie der Titel vermuten lässt oder vielleicht doch um ein Weihwasserbecken, an das man angesichts der vorne angebrachten Schale denken könnte und wenn ja, was soll hier funktionieren? Als Weihe, die die erwünschte Erlösung nach Gebrauch des aller-

Folgt die Form der Funktion?

Martin Assig • 51

Martin Assig hat sicherlich nicht die Absicht, seine Modelle als miniaturisierte Vorbilder von realer Architektur verstanden zu sehen. Sein Modell der „Kunsthalle“ zu Hamburg z. B. ist eine freie Nachbildung eines bereits vorhandenen Baues des Kölner Architekten Oswald Matthias Ungers, den der Künstler in einen neuen kastenförmigen Rahmen aus Draht gestellt hat, den er mit dem Wort „von“ krönte. Zusätzlich hat er auf dem ebenfalls durch wenige Drahtlinien angedeuteten schrägen Sockel drei Worte im weichen Lineament des Drahtes geschrieben und der Architektur angefügt: „Formen? Folgen? Funktionen?“, entlehnt der berühmten architektonischen Prämisse „Form Follows Function“, die mehreren der wegbereitenden Architekten des 20. Jahrhunderts von Sullivan über Mies van der Rohe bis Martin Gropius in den Mund gelegt worden ist. Schon dieses freie weiche Spiel der Drahtschrift steht in scharfem Kontrast sowohl zu der streng kubischen Architektur des Hamburger Kunsthallen-Neubaus als auch in lebendigem Widerspruch zu dem Inhalt dieser Hauptregel der modernen Architektur. Hier setzt sich ein Künstler also ironisch-kritisch auseinander mit einer schönen,

dings gar nicht vorhandenen Wassers möglich macht? Wer spendet hier wem etwas? Werden wir etwa aufgefordert, einen Obolus in die Schale zu werfen? Spendet die Kirche also oder soll ihr gespendet werden? Ja, ist gar die Funktion der Kirche selber in Frage gestellt?

Die „Kathedrale“ steht auf einem womöglich wackeligen Modelltischchen. Sie trägt keinen weiteren Hinweis, aber auch hier scheint ihre Funktion in Frage gestellt zu sein, denn eigentlich besteht sie nur aus zwei Türmen und einer Fassade, die allerdings nach außen völlig abgeschlossen ist, übergossen mit der weichen Haut der hellen Enkaustikfarbe, ebenso wie bei der Spenderkirche.

Bei allen drei Arbeiten aber lässt nicht nur die inhaltliche Komponente, sondern auch die Verwendung des ephemeren Materials wie Karton, Pappen, gefundene und verfremdete Gebrauchsgegenstände und ihre sichtbare Vorführung und die selten gewordene Technik der sehr malerischen Enkaustik einen kritischen bis ironischen Geist vermuten, der mit den Augen des Nachgeborenen auf die fast schon sakrosankte Prämisse der Moderne blickt, dass die Form der Funktion zu folgen habe, und sie mit aller Deutlichkeit in Frage stellt.

Thomas Deecke

Körper · Figur · Gestalt

Natur · Leben · Mythos

Geist · Konzept · Gegenwelten

Konstruktion · Dekonstruktion · Serie

Ironie · Kritik · Spiel





Kleiner Schrank Steffen

Porzellan

18,5 x 8 x 5,5 cm

1999/2000

Galerie Sfeir-Semler, Hamburg



Steffen

Porzellan

36,8 x 11,5 x 11 cm

1999/2000

Galerie Sfeir-Semler, Hamburg



Würfel

Porzellan

22 x 22 x 22 cm

1999/2000

Galerie Sfeir-Semler, Hamburg

Christina Doll • 101

Placed on slim white or black plinths, six young people – “Jacqueline”, “Liese”, “Sterica”, “Markus”, “Steffen” and “Thomas” – step towards the observer directly as small white porcelain figures. Despite their individual physiognomy, which is reproduced in faithful detail, they are similar to each other in appearance. They are all presented in the same upright attitude in timeless everyday clothes, gazing calmly into nothing. With their relaxed and yet self-confident attitude they offer their exterior as a surface for looking at and reflecting, yet at the same time with their reticent attitude they keep their inner selves closed off. The glazed white porcelain with its shiny surface enforces the absent nature of the figures, underlies their artificial nature and makes them appear almost immaterial. Each figure was given a piece of furniture made of the same material as the figures and to the same scale.¹ And with the figures and furniture the artist also shows two geometric shapes, a cube and a rectangle.

The idea of making miniature portraits of whole figures in white porcelain was born

models, people she had met in the course of her life and who possessed “an open, direct attitude to life”.² To illustrate their private world she chose from the home of each person one piece of furniture of a personal nature but which gave no indication of their character or profession. She extended these intimate surroundings with the aid of the two geometrical shapes which were intended to point to the abstract world of ideas and imagination. For it is the combination of all three components which brings together the areas she considers significant for a portrait: the person, their surroundings and their world of ideas. This enables the artist to illustrate the contradiction between the person as an individual and the image or idea we have of them. In order to extend this contrast she chose not only people she knew well but also those whose traditions or lifestyle inherently contains this contradiction. Her video work “Carousel” made in 1999 contrasts a self-portrait with photographs of two Herero women from Namibia, whose traditional

Christina Doll

Porcelain works

in 1996 during a stay in Greece when Christina Doll filmed an 8 mm movie in empty, white, cubic shells of half-built houses. In this film static photographs of cubic architecture were combined with relatively mechanical movements of people using bright fade-outs, so that both – person and architecture – seem reduced to shape, light and appearance. In a similar way to this reduction she tried to take the physical sensuousness from the human figure using porcelain, and to transport it to transcendental emptiness to create the impression of an apparition. But to put this idea into practice the artist had to learn the art of working with porcelain, as she wanted to carry out and oversee each step herself from the first model to the finished figure. It took her until 1998 to realise her clear idea and create remote-seeming human images. She first photographed each person from a total of 24 angles and then assembled the pictures into a fold-out and used this as a base for the clay or plasticine model. She chose close friends as

costume with a western influence presents an important identity feature. She also used people or places who had been important figures in dictatorships such as fascism. With her work she tries to approach the idea of human existence slowly and step by step and thus pursue the question of why people build their identity in the conflict between individuality and social convention. She seems most interested in the disappearance of the individual, introverted “ego” behind a social, extroverted “ego”, a question which is always inseparable from the portrait.

Valeria Liebermann

¹ *The measurements are based on the first figure “Steffen”, 36.8 cm high. The other figures were miniaturised in proportion to his real height.*

² *Christina Doll talking to Valeria Liebermann, exhibition catalogue, Ackermans collection, Xanten/Cologne 2000.*

Auf schlanken weißen oder schwarzen Sockeln platziert, treten sechs junge Menschen – „Jacqueline“, „Liesel“, „Sterica“, „Markus“, „Steffen“ und „Thomas“ – dem Betrachter unvermittelt als kleine, weiße Porzellanfiguren entgegen. Trotz ihrer individuellen Physiognomie, die in großer Detailtreue wiedergegeben wurde, ähneln sie sich in ihrem Erscheinungsbild. Sie sind alle in der gleichen aufrecht stehenden Haltung in zeitloser Alltagskleidung dargestellt und blicken gelassen ins Leere. Mit ihrer entspannten und zugleich selbstbewussten Haltung bieten sie ihr Äußeres als Betrachtungs- und Reflexionsfläche an, verschließen aber gleichzeitig durch ihre zurückhaltende Gestik und Mimik ihr Inneres. Das glasierte weiße Porzellan mit seiner glänzenden Oberfläche verstärkt den abwesenden Charakter der Figuren, unterstreicht ihre Künstlichkeit und lässt sie fast immateriell werden. Jeder Figur wurde ein Möbelstück zugeordnet, das wie die Figuren aus dem gleichen Material gefertigt und im selben Maßstab verkleinert wurde.¹ Zusätzlich zeigt die Künstlerin zusammen mit den Figuren und Möbeln zwei geometrische Körper, einen Kubus und ein Rechteck.

Die Idee, verkleinerte Ganzfigurenporträts in weißem Porzellan herzustellen, entstand 1996 während eines Griechenlandaufenthaltes, bei dem Christina

aus der Wohnung des jeweiligen Porträtierten ein Möbelstück aus, das zwar einen privaten Charakter besitzt, aber keinerlei Hinweis auf Charakter oder Tätigkeit gibt. Diese intime Umgebung ergänzte sie mit Hilfe der beiden geometrischen Körper, welche auf die abstrakte Welt der Ideen und Vorstellungen verweisen sollen. Denn erst die Kombination aller drei Bestandteile bringt die Bereiche zusammen, die in ihren Augen für ein Porträt von Bedeutung sind: der Mensch, seine Umwelt und seine Ideenwelt. Das ermöglicht der Künstlerin, den Widerspruch zwischen dem Menschen als Person, als individuellem Wesen und seinem Bild bzw. dem Begriff, den man von ihm hat, sichtbar zu machen. Um diesen Gegensatz zusätzlich auszuloten, wählte sie nicht nur Menschen aus, die sie gut kennt, sondern auch jene, deren Traditionen oder Lebensweise diesen Widerspruch inhärent in sich tragen. So kontrastiert sie bei der Videoarbeit „Carousel“ von 1999 ein Selbstporträt mit Fotografien zweier Herero-Frauen aus Namibia, deren westlich beeinflusste Stammestracht ein wichtiges Identitätsmerkmal darstellt. Auch greift sie Personen oder Orte auf, die in Diktaturen wie dem Faschismus eine große Rolle gespielt und identitätsstiftend gewirkt hatten.

Porzellanarbeiten

Christina Doll • 103

Doll mit Freunden einen Super 8-Film in leeren, weißen, kubischen Rohbauten drehte. In diesem Film wurden mit Hilfe heller Überblendungen statische Aufnahmen der kubischen Architektur mit relativ mechanischen Bewegungen der Menschen kombiniert, sodass beides – Mensch und Architektur – auf Form, Licht und Erscheinung reduziert erschien. Ähnlich dieser Reduktion wollte sie der menschlichen Figur durch das Porzellan ihre physische Sinnlichkeit entziehen und sie in eine transzendente Leere überführen, damit der Eindruck einer Erscheinung entstehe. Doch um diese Bildidee umzusetzen, musste die Künstlerin das Porzellanhandwerk erlernen, da sie jeden Schritt, vom ersten Modell bis zur fertigen Figur, selbst ausführen und kontrollieren wollte. Erst 1998 konnte sie dann ihre klare Vorstellung realisieren und distanziert wirkende menschliche Abbilder erzeugen. Zunächst fotografierte sie jede Person in insgesamt 24 Ansichten, setzte dann die Aufnahmen zu einem Leporello zusammen und benutzte diesen als Vorlage für das Ton- bzw. Plastilinmodell. Als Modelle wählte sie enge Freunde aus, Menschen, die ihr im Laufe des Lebens begegnet waren, und die „... eine offene, unmittelbare Haltung dem Leben gegenüber...“² besitzen. Um deren private Lebenswelt zu verdeutlichen, suchte sie sich

Mit ihrer Arbeit möchte sie sich langsam und schrittweise an die Idee des menschlichen Seins annähern und so der Frage nachgehen, wie der Mensch seine Identität im Widerstreit zwischen Individualität und gesellschaftlicher Konvention konstruiert bzw. rekonstruiert. Dabei scheint sie vor allem das Verschwinden des individuellen, nach innen orientierten „Ich“ hinter einem gesellschaftlichen, nach außen gerichteten „Ich“ zu interessieren, eine Fragestellung, die immer untrennbar mit dem Porträt verbunden ist.
Valeria Liebermann

¹ *Der Maßstab richtet sich nach der ersten Figur „Steffen“, die 36,8 cm groß ist. Entsprechend seiner realen Körpergröße wurden die anderen Figuren verkleinert.*

² *Christina Doll im Gespräch mit Valeria Liebermann, Ausst. Kat. Sammlung Ackermans, Xanten/Köln 2000, o. S.*



Körper · Figur · Gestalt

Natur · Leben · Mythos

Geist · Konzept · Gegenwelten

Konstruktion · Dekonstruktion · Serie

Ironie · Kritik · Spiel



3 Part Pavillion with Chinese Moon Gates

Dan Graham • 147

Glas und Aluminium

51,4 x 74,5 x 74,5 cm (Modell)

5 x 86,5 x 86,5 cm (Basis)

1989/1990

Courtesy Galerie Micheline Szwejcer, Antwerpen

The question of the relevance of small sculpture is always important when one reaches the limits of definition and is trying to distinguish between an a priori small sculpture and a model. And in view of Dan Graham's work, one is presented with the question of the dimension in which his sculptures, or rather his works of architecture, actually achieve their true presence.

If we view the architectural models of his pavilions not as small-scale sculptures, which they most certainly also are, but as the documentation of a visual architectural thought or idea, then they can take on a similar meaning, for example, to the documentary photographs and photo sequences of the performances and group acting of the same artist in the early 70s. The reality of these changing dramatisations with the audience, which varied between lecture, performance and happening, is long past. What we have here are photo documents and the scripts and notes written by the artist in those days, from which we could re-enact the principles of group dynamic processes today.

Dan Graham

The small-scale models of his pavilions thus in principle correspond to such later performed group sessions. Not until such a pavilion is built on the scale of 1:1, as for example in the DIA Art Foundation in New York or in Nordhorn on a small peninsula in a pond, or for the 3rd Skulpturen Ausstellung in Münster: only then can the observer and user also experience physically what induced Dan Graham to build these open premises of glass and partly of mirror. Dan Graham aimed to confuse the viewer, to confound the senses, in particular the sense we rely on the most, that of sight. We always think we can understand directly all that we see, and yet even a simple mirror or a pane of glass transparent in only one direction, even a pane which mirrors light and allows light to pass through sets us doubting our perception and sometimes modifies the security of our own standpoint.

In the past Dan Graham sometimes used to experiment with time lapses: one could enter a room, the "obvious" video image of which could be seen on a monitor, but without the image of oneself, although one was obviously in the room too. After a short time one saw oneself entering the room and gazing in surprise at one's own non-

appearance, and one could no longer observe oneself leaving the room again.

In his pavilion works he is concerned not with time lapses but with "spatial shifts". Inside and out are played off against each other. In both positions the viewer is equally exposed to the light, whether within or outside the pavilion, and her (or she) and his surroundings are reflected; he can possibly see himself from the side, or, depending on his position or the angle of the light can see himself without reflection through one of the wall frames, which might be without a pane of glass. The position of the viewer is modified, the clear positioning of the viewer to the work – "Here I stand and there is the work of art" is disrupted; can the "self" dissolve in the mirror image and hand over its identity to the mirror "self"?

Such experiences can only be thoughts about

the model, just as a draft is only the framework for a work to be shaped afterwards. This calls for a high level of imagination on the part of the viewer as the partner of the work of art.

Thomas Deecke

Die Frage nach der Relevanz der Kleinplastik wird immer dann wichtig, wenn man sich an den Grenzen des Definitorischen bewegt und eine Unterscheidung zu machen versucht zwischen der a priori kleinen Plastik und dem Modell. Auch angesichts des Werkes von Dan Graham stellt sich die Frage, in welcher Dimension seine Skulpturen, besser gesagt seine Architekturen eigentlich ihre wahre Präsenz erreichen.

Betrachten wir die Architekturmodelle seiner Pavillons einmal nicht nur als kleinformatige Skulpturen, was sie durchaus auch sind, sondern als Dokumentation eines bildnerischen architektonischen Gedankens oder Konzeptes, dann kommt ihnen eine ähnliche Bedeutung zu wie z. B. den dokumentarischen Fotografien und Fotosequenzen der Performances und Gruppenspiele des gleichen Künstlers in den frühen 70er-Jahren. Die Wirklichkeit dieser zwischen Lehrveranstaltung, Performance und Happening changierenden Inszenierungen

mit dem Publikum ist längst vorbei. Was uns vorliegt, sind die Fotodokumente und die vom Künstler damals entwickelten Handlungskonzepte und -protokolle, nach denen man auch heute noch die Prinzipien der gruppendynamischen Prozesse nachspielen könnte.

Die kleinformatigen Modelle seiner Pavillons entsprechen also prinzipiell den Konzepten solcher später ausgeführten Gruppensitzungen. Erst wenn ein solcher Pavillon in 1:1 gebaut wird, wie beispielsweise in der DIA Art Foundation in New York oder in Nordhorn auf einer kleinen Halbinsel in einem Teich oder anlässlich der 3. Skulpturen Ausstellung in Münster, erst dann kann der Betrachter und Benutzer auch körperlich jene Erfahrungen machen, die Dan Graham veranlassten, diese verglasten und zum Teil auch verspiegelten offenen Räume zu bauen. Dan Graham setzt dabei auf die Verwirrung des Betrachters, auf die Irritation seiner Sinne, insbesondere des Sinnes, auf den wir uns am liebsten verlassen, des Gesichtssinnes. Wir meinen immer, dass wir alles das, was wir sehen, auch unmittelbar verstehen könnten. Aber schon ein einfacher Spiegel oder eine nur von einer Seite durchsichtige Glasscheibe, ja selbst eine nur spiegelnde und

dennoch zugleich durchsichtige Scheibe setzt unsere Wahrnehmung in Zweifel und relativiert manchmal sogar die Sicherheit des eigenen Standortes.

Früher hat Dan Graham gelegentlich mit Zeitverzögerungen gearbeitet: Man betrat z. B. einen Raum, dessen „offensichtliches“ Videoabbild auf einem Monitor zu sehen war, allerdings ohne das Abbild von einem selbst, der sich doch ebenso offensichtlich in dem abgebildeten Raum befand. Nach kurzer Zeit sah man sich dann selber den Raum betreten und verwundert auf sein eigenes Nichterscheinen schauen und man konnte sich nicht mehr dabei beobachten, wenn man den Raum wieder verließ.

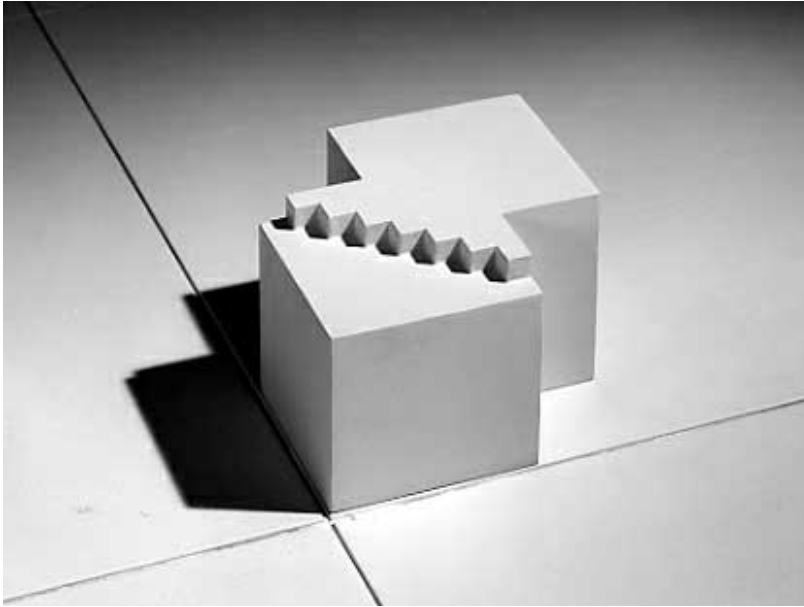
In seinen Pavillonarbeiten geht es nicht mehr um Zeitverzögerung, sondern vielmehr um „Ortsversetzung“. Innen und außen werden gegeneinander ausgespielt. In beiden Positionen ist der Betrachter dem Licht gleichermaßen ausgesetzt, ob er nun in oder vor dem Pavillon steht; er spiegelt sich und es spiegelt sich seine Umgebung, er sieht sich womöglich von der Seite oder er sieht, je nach Position oder Lichteinfall, spiefelfrei durch einen der Wandrahmen, der vielleicht gar keine Scheibe fasst? Der Standort des Betrachters wird relativiert, die klare Positionierung von Betrachter zum Werk: „Hier stehe ich, dort steht

Dan Graham • 149

das Kunstwerk“ wird ins Wanken gebracht, das Ich löst sich womöglich im Spiegelbild auf und gibt seine Identität an ein Spiegel-Ich ab?

Solche Erfahrungen lassen sich an dem Modell nur gedanklich machen, so wie ein Konzept eben nur das Gerüst für ein danach zu formendes Werk sein kann. Hier ist in hohem Maße die Fantasie und Vorstellungskraft des Betrachters als Partner des Kunstwerkes gefragt.

Thomas Deecke



Körper · Figur · Gestalt

Natur · Leben · Mythos

Geist · Konzept · Gegenwelten

Konstruktion · Dekonstruktion · Serie

Ironie · Kritik · Spiel

ohne Titel

(aus der Gruppe „Architektonische Landschaft“)

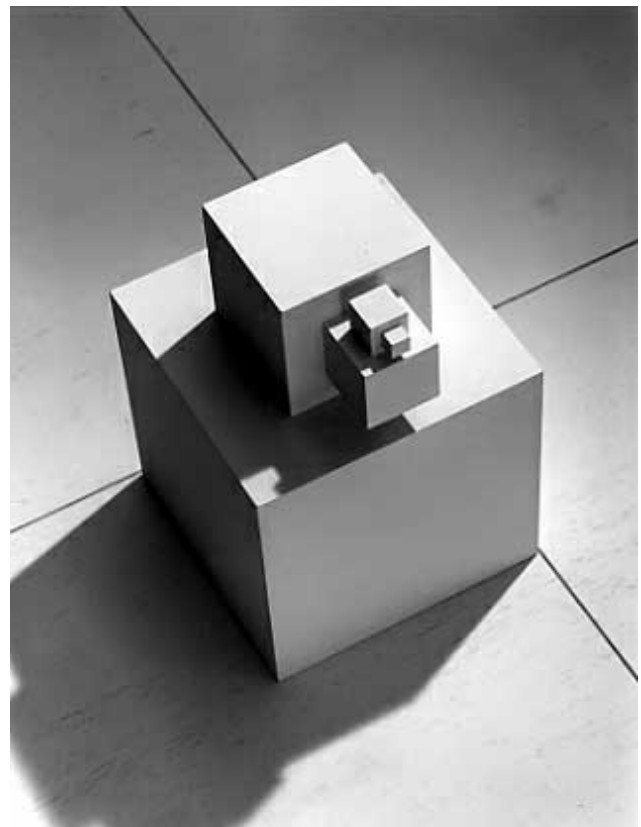
Holz

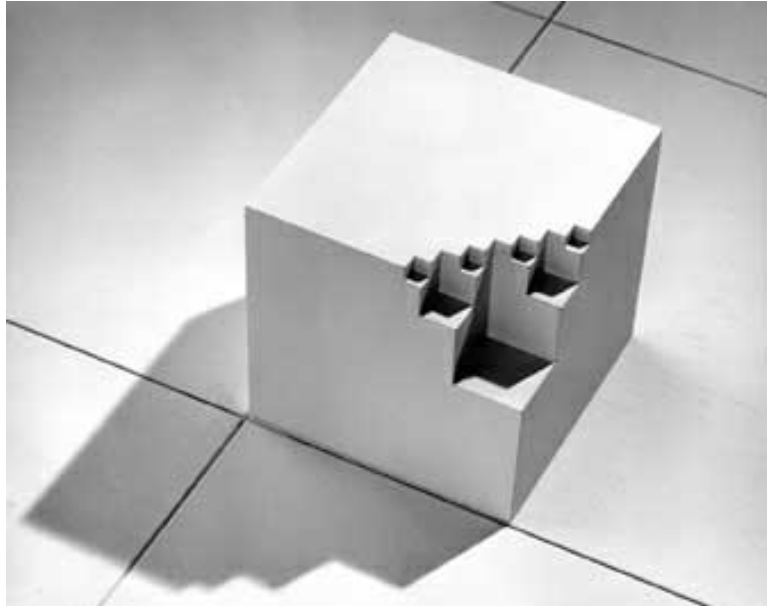
8 x 12 x 12 cm

1975

Wilhelm-Lehmbruck-Museum,

Duisburg





(aus der Gruppe „Architektonische Landschaft“)

Holz

24,3 x 16 x 16 cm

1975

ohne Titel

Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg

(aus der Gruppe „Architektonische Landschaft“)

ohne Titel

Holz

16 x 16 x 16 cm

1975

Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg

Erwin Heerich • 159

These works by Erwin Heerich could be described as systematic research into the stereometric basic form of the cube. This is true not just because the cube is the basic element of these three sculptures and all further decisions about shape operate with this form; it is true right from the point when one looks at the dimensions. The largest cubic form used in these three works is based on a square 16x16 cm in size; 16 is four squared, and a square has four corners and edges. If you think this system of numbers is a product of chance, you should take the trouble of studying the make-up of Heerich's sculptures in detail.

Let us take as an example the tallest work of the group. Here the basic cube is the starting point from which a systematic arrangement of four (!) further cubes rises. The dimensions of these elements are on a scale of 1:2 to the next largest cube. The smaller shape is also directly linked to this cube: the surface of one of its sides is located in the exact centre of one of the sides of the larger shape. The precise alignment

Number one as the basic measurement of the smallest unit is a perfect finish.

At the beginning of all his work, Erwin Heerich uses the area of squared drawing paper. The clarity and regularity of his drawings is continued in the three-dimensional execution of his ideas. In all his works, the even, closed surface of elemental geometric or stereometric shapes works like a background following a law, which can then be extended or interrupted by varying and experimenting with these elemental shapes. Heerich disagrees with his work being classed as minimal art, which would seem appropriate at first glance, as he dislikes the meaningful attitude of this style of art. And another stepping-stone to understanding can be ruled out. In spite of the ideality of his formal language, which at times seems cold, Erwin Heerich does not see himself as an engineer of rationalist design; on the contrary, he sees his work as a close analogy with nature: "I am interested in an organism which is right in itself, parallel to what nature has created,

Erwin Heerich Three Works from the Group "Architektonische Landschaft", 1975

of the elements lets us recognise a further setting, leading to a consistent order: the shape additions change direction rhythmically – upwards then sideways – so that the final figure of the sculpture does not overstep the width of the base cube and its height does not rise above the top edge of the second largest cube. Instead, each of the three smallest cubes aligns in these critical dimensions with one of its sides – a phenomenon which follows logically from the decisions to halve the basic sizes and from the rhythmical arrangement of the cubes and which, if these principles are kept to, can be continued indefinitely. But Erwin Heerich is not interested in this infinite continuation. His sculpture stops at four enlarging cubes. The principle has been demonstrated: we can imagine the rest and do not need any more demonstration.

If we consider the dimensions of the cube elements again, we can see the last consequence of this systematic method. On the way from the largest to the smallest body the dimension of the side varies from four times four (= 16) to a quarter of four (= 1).

like a fruit (...)"¹ In this programmatic utterance we can perceive the tradition of his teacher Ewald Mataré. We can even see the proximity to the organicistic principles of Paul Klee. The draft sketches of Heerich's sculpture at first seem hard to reconcile with this understanding of art. This problem can be seen in a quite different light if one approaches Heerich's space shapes in their architectural execution. Since the beginning of the 80s his plans for the exhibition pavilions at the museum on the Island of Hombroich on the Lower Rhine have put this into practice. These pavilions are nothing but the architectural monumentalisation of form language put to the test with sculpture. In their harmonious setting of the clear units in the landscape of the museum park, the apparent paradox between the artist's organicistic aspirations on the one hand, and his rationalistic and systematic choice of shapes on the other, vanishes.

Martin Hellmold

¹ Quoted in the article: "Erwin Heerich", in: *Artists. Critical Encyclopedia of Contemporary Art, Issue no. 26, Munich 1994, p. 14.*

Die vorliegenden Arbeiten Erwin Heerichs könnten als systematische Forschungen zur stereometrischen Grundform des Kubus bezeichnet werden. Dies gilt nicht erst aufgrund der Tatsache, dass der Würfel die Ausgangsform dieser drei Skulpturen bildet und alle weiteren gestalterischen Entscheidungen mit dieser Form operieren, es gilt bereits bei der Betrachtung der Grundmaße. Die größte kubische Form, die in diesen drei Werken Verwendung findet, ist auf einem Quadrat von 16 x 16 cm errichtet. 16 ist die Quadratzahl von 4, und 4 Ecken und Kanten hat das Quadrat. Wer diese Zahlensystematik für Zufall hält, sollte sich die Mühe machen, den Aufbau der Plastiken Heerichs im Detail zu studieren.

Nehmen wir die am höchsten aufragende Arbeit aus der Gruppe als Beispiel. Hier fungiert der Ausgangskubus als Basis, auf der sich ein planmäßiges Arrangement von vier (!) weiteren Würfeln erhebt. Das Grundmaß dieser Elemente steht jeweils im Verhältnis von 1:2 zu dem nächstgrößeren Kubus. Mit diesem Kubus ist die kleinere Form auch jeweils direkt verbunden: Eine ihrer Seitenflächen ruht im exakten Zentrum einer der Seitenflächen der größeren Form. Die genaue Anordnung der Elemente lässt zudem eine weitere Setzung erkennen, die zu einer

geschlossene Fläche elementarer geometrischer oder stereometrischer Formen fungiert in allen seinen Arbeiten wie ein gesetzmäßiger Hintergrund, der dann durch Variationen und Erprobungen dieser Elementarformen erweitert oder durchbrochen wird.

Einer Zuordnung seiner Arbeit zur Minimal Art, die auf den ersten Blick als nahe liegend erscheinen würde, widerspricht Heerich, da ihm die bedeutungstiftende Haltung dieser Kunstrichtung widerstrebt. Und noch ein weiterer Verständnisansatz kann ausgeschlossen werden. Trotz der zuweilen unterkühlt anmutenden Idealität seiner Formensprache versteht sich Erwin Heerich nämlich nicht als Ingenieur rationalistischer Konstruktionen, er sieht seine Arbeit ganz im Gegenteil in enger Analogie zur Natur: „Mir geht es um einen in sich stimmigen Organismus, der wie eine Frucht parallel zu dem ist, was die Natur erschafft (...)“.¹ In dieser programmatischen Äußerung scheint die Tradition seines Lehrers Ewald Mataré durch. Auch eine Nähe zu den organistischen Prinzipien des Kunstschaffens bei Paul Klee lässt sich erkennen. Die Planskizzen und die Skulpturen Heerichs scheinen mit diesem Kunstverständnis zunächst nur schwer vereinbar. Ganz anders stellt sich dieses Problem dar, wenn man sich den Raumformen Heerichs

Drei Arbeiten aus der Gruppe „Architektonische Landschaft“, 1975

Erwin Heerich • 161

konsequenten Anordnung führt: Durch den rhythmischen Richtungswechsel der Formergänzungen – mal nach oben, mal zur Seite – wächst die endgültige Gestalt der Plastik seitlich nicht über die Breite des Ausgangskubus hinaus und übersteigt in der Höhe nicht die Abschlusskante des zweitgrößten Würfels. Stattdessen schließt sich jeder der drei kleinsten Würfel mit einer seiner Seiten an eines dieser Grenzmaße an – ein Phänomen, das aus den Entscheidungen für eine Halbierung der Grundmaße und für die rhythmische Anordnung der Würfel gesetzmäßig folgt und sich bei Beibehaltung dieser Prinzipien auch unendlich fortgesetzt finden würde. Diese unendliche Fortsetzung ist aber nicht das Interesse Erwin Heerichs. Seine Plastik macht nach vier ergänzenden Kuben Halt. Das Prinzip ist vorgeführt, alles Weitere lässt sich denken und bedarf nicht mehr der Demonstration.

Betrachten wir noch einmal die Grundmaße der Würfelemente, so zeigt sich eine letzte Konsequenz des systematischen Vorgehens. Auf dem Weg vom größten zum kleinsten Körper ist das Seitenmaß vom Vierfachen der Zahl Vier (=16) bei ihrem Viertel (=1) angekommen. Die Eins als Grundmaß der kleinsten Teilform setzt einen perfekten Schlusspunkt.

Am Beginn aller Arbeiten Erwin Heerichs steht die Fläche des gerasterten Zeichenpapiers. Die Klarheit und Planmäßigkeit seiner Zeichnungen setzt sich in der plastischen Ausführung seiner Ideen fort. Die plane,

in ihrer architektonischen Umsetzung annähert. Seit Beginn der 80er-Jahre gelangten seine Planungen für die Ausstellungspavillons im Museum auf der Flussinsel Hombroich am Niederrhein zur Ausführung. Diese Pavillons sind jedoch nichts anderes als die architektonische Monumentalisierung der im Skulpturalen erprobten Formensprache. In der harmonischen Einbettung der klaren Baukörper in die Landschaft des Museumsparks löst sich der scheinbare Widerspruch zwischen dem organistischen Anspruch des Künstlers und seiner rationalistisch-systematischen Formenwahl auf.

Martin Hellmold

¹ Zit. nach: Artikel Erwin Heerich, in: *Künstler. Kritisches Lexikon zur Gegenwartskunst, Ausgabe 26, München 1994, S. 14.*

Körper · Figur · Gestalt

Natur · Leben · Mythos

Geist · Konzept · Gegenwelten

Konstruktion · Dekonstruktion · Serie

Ironie · Kritik · Spiel



1998

46 x 30 x 15 cm

Terrakottakonsole, Monitor,

Player/Tape,

verspiegelter Rahmen

Meret Oppenheim

Marikke Heinz-Hoek • 167



The photograph is our classic medium for public representation and private memories. It is intended to give moments a lasting quality, yet it is simultaneously a document of that moment's death. The price it pays for furnishing us with memories is petrification. By preserving images it destroys the nucleus of the living person, their embodiment in time and space. In the process of trimming, framing, archiving and presentation it relinquishes the individuality of the depicted person in return for the conventions and connotations of the pictorial image.

The unmistakable nature of the individual is replaced by the uniformity of memory. The unique, unrepeatable moment is subsumed by the cycles of memory. It is put into a new perspective by its potential to be viewed an infinite number of times. The subject which is to be made eternal becomes the object of possession, reflecting changes in the observer and the metamorphosis of memory.

The Bremen artist Marikke Heinz-Hoek makes remembering and memories the focal point of her work. She literally takes up photographs of familiar and unfamiliar people, and records these encounters with a video camera. Through closeness and distance, with sympathy and yet with respectful reserve, and through sharp focus and blurred movements, the static photographs are transformed into film sequences. Those portrayed in the photographs seem to come back to life. The limitless, bottomless, and timeless memory is given direction, rhythm, pace and boundaries. The hand and lens movements

three differ, as do their personalities and fates. In Marikke Heinz-Hoek's video works these former women of public life and auratic Graces of art history regain their individual characteristics. Rhythmic movements, and careful and silent insistence repel the representative power of the image that is stored in the collective memory. The intimate and private nature of the encounter gives new life to what public memory has tarnished.

The artist's approach begins with the individual nature of the pictures, at the same time playfully reflecting forms of their reception. In the video with Meret Oppenheim, the eyes and mouth send out an pressing surge of erotic signals, focusing and transfixing the viewer through provocative depth. Yet the animation also addresses macabre traits: this penetration into the legendarily lascivious layers of the mysterious physiognomy "cringes in humility" before the dead woman. With "Kiki de Montparnasse", the sequence is accompanied by the audible ticking of time, a thumping metre, long takes and circular movements. The face alternates between symmetric beauty, a sleeping pose and a death mask. Paula Modersohn-Becker appears in a natural authentic pose, with an innocent smile and vivacious curiosity. Here our knowledge of her fate adds further movement as we observe the sequence.

In her study of these media figures, Heinz-Hoek animates the media themselves to participate in the interplay. Photography and video represent different eras and

Marikke Heinz-Hoek

Sequences of memory

serve to trigger off a suggestive, gently searching dramaturgy alternating between method and coincidence.

The artist allows us to participate in her dialogue with the portraits. The apparent vitality of the figures is the result of improvisation, construction and the activity of the technological medium. The animation returns the stationary moment to the flow of time. The portrayed people appear and disappear in the rhythm of the blurred and indistinct images, static storage in memory becomes an active process of dreaming and remembering. By being placed in space and time, the photographs regain their individuality.

By choosing Paula Modersohn-Becker, Meret Oppenheim and "Kiki de Montparnasse" alias Alice Prin, Marikke Heinz-Hoek has concentrated on three icons of art history. For all three the focus and turning point in their lives was the Paris of the period 1900 to 1930. A painter, a model, and, as in one case, the two together, they rank among the celebrated and mythological figures of their time. As representatives of an era in which fine art was virtually out of bounds for women, they are now surrounded by an aura of courage, of steadfast determination, and of breaking with bourgeois conventions.

The portraits reflect various qualities of public representation and documentation. The artistic biographies of the

means of documenting and recording memories. Memory is formally broken down into a complex, multi-layered interplay of photography and film, in which the artist assumes that the images of the world and the personae projected by the media are reality, one which she then questions with her camera. The context of representation and reception is enclosed within this questioning, which one takes a sculptural form.

The very images of her video sculptures open up the borders between plasticity and two dimensional images, between stationary pictures and sequences. In the console they play with the basic modes of presentation, the wall and space. The contrast between the ornate shelf and the sober and cold monitor allude to both differences between eras, yet also to representational parallels. In the small format, as in her large outdoor works, Heinz-Hoek places the statuesque and monumental in an intimate and private context. She releases memory from its petrification, and returns the public image to the individual observer.

Rainer Beßling

Das Foto ist unser klassisches Medium öffentlicher Repräsentanz und privater Erinnerung. Es will dem Augenblick Dauer verleihen und dokumentiert im selben Moment dessen Sterben. Es zahlt für die Ausstattung des Gedächtnisses den Preis der Erstarrung. Im Konservieren tötet es die Keimzellen des Lebendigen, seine Verankerung in Zeit und Raum. Mit Ausschnitt, Rahmen, Archivierung und Präsentation tauscht es die Individualität des Abgebildeten gegen die Konventionen und Konnotationen des Abbilds.

An die Stelle des unverwechselbaren Individuums tritt nivellierendes Erinnern. Der einmalige, unwiederholbare Moment wird aufgehoben in Gedächtniskonjunkturen. Er relativiert sich in der potenziellen Unendlichkeit der Betrachtung. Das Subjekt, dem Ewigkeit beschert werden sollte, wird zum Objekt einer Aneignung, in der sich die Veränderungen des Betrachters und der Wandel des Erinnerns spiegeln.

Die Bremer Künstlerin Marikke Heinz-Hoek stellt Erinnern und Erinnertes in den Mittelpunkt ihres Schaffens. Sie nimmt Fotografien von unbekanntem und bekannten Menschen buchstäblich zur Hand und hält diese Begegnungen mit der Videokamera fest. In der Annäherung und im Abstand, einführend und respektvoll distanziert, in der Fokussierung und den Bewegungsunschärfen verwandeln sich starre Fotos in filmische Sequenzen. Die fotografisch Porträtierten erscheinen wieder belebt. Der ufer-, boden- und zeitlo-

Die Porträts spiegeln unterschiedliche Qualitäten öffentlicher Repräsentanz und Überlieferung. Die künstlerischen Biografien der drei differieren ebenso wie ihre Persönlichkeit und ihre Schicksale. In den Videoarbeiten von Marikke Heinz-Hoek gewinnen diese frühen öffentlichen Frauen und auratischen Grazien der Kunstgeschichte individuelle Züge zurück. Rhythmisierung, behutsame und stille Eindringlichkeit verdrängen die Repräsentationsmacht des im kollektiven Gedächtnis eingespeicherten Bildes. Was durch öffentliche Erinnerung abgeschliffen ist, wird durch Intimisierung und Privatisierung der Begegnung wieder belebt.

Dabei setzt die Künstlerin an der Individualität der Bilder an und reflektiert zugleich Spielformen ihrer Rezeption. Im Video mit Meret Oppenheim senden in einem drängenden Puls Auge und Mund erotische Signale aus, der Betrachter wird fixiert und durch aufreizende Innerlichkeit gefesselt. Die Animierung thematisiert aber auch makabre Züge: das Eindringen in die legendär lüsternen Schichten der geheimnistiefen Physiognomie „reibt sich mit Demut“ vor der Toten. Bei „Kiki de Montparnasse“ flankieren hörbar tickende Zeit, pochendes Metrum, lange Einstellungen und kreisende Bewegung die Betrachtung. Das Gesicht changiert zwischen ebenmäßiger Schönheit, Schlafpose und Totenmaske. Paula Modersohn-Becker erscheint in natürlicher Ursprünglichkeit, unschuldigem Lächeln

Sequenzen des Erinnerns

Marikke Heinz-Hoek • 169

sen Erinnerung wird Richtung, Rhythmus, Tempo und Rahmen gegeben. Die Bewegungen der Hand und des Objektivs entfesseln eine sanft suchende, suggestive Dramaturgie zwischen Zufall und Planung.

Die Künstlerin lässt uns an ihrem Dialog mit den Porträts teilnehmen. Die vermeintliche Vitalität der Figuren ist das Ergebnis von Improvisation, Konstruktion und technischem Eigenleben. Die Animation stellt den fixierten Augenblick zurück in den Fluss der Zeit. Mit den Unschärfen und Verwischungen erscheinen und verschwinden die Porträtierten, aus der Ablage im Gedächtnisspeicher wird aktive Traum- und Erinnerungsarbeit. Mit der Platzierung in Zeit und Raum kehrt Individualität in die Fotografien zurück.

Mit Paula Modersohn-Becker, Meret Oppenheim und „Kiki de Montparnasse“ alias Alice Prin hat Marikke Heinz-Hoek drei Ikonen der Kunstgeschichte in den Blick genommen. Für alle drei war das Paris von 1900 bis 1930 Wende- und Mittelpunkt ihres künstlerischen Lebens. Malerin, Modell und in einem Fall beides, besitzen sie Mediengröße und Mythenrang. Als Vertreterinnen einer Epoche, in der die bildende Kunst für Frauen nahezu verschlossen war, umgibt sie heute die Aura des Muts, der opferbereiten Konsequenz und des Bruchs mit bürgerlichen Konventionen.

und lebenszugewandter Neugier. Hier bewegt das Wissen um ihr Schicksal die Betrachtung mit.

In ihrem Blick auf Medienfiguren animiert Heinz-Hoek die Medien auch selbst zum Wechselspiel. Foto und Video repräsentieren verschiedene Epochen und Träger von Dokumentation und Gedächtnis. Erinnerung bricht sich formal in einem vielschichtigen, mehrstufigen Wechselspiel von Fotografie und Film. Dabei nimmt die Künstlerin das medial überlieferte Welt- und Personenbild wie selbstverständlich als Wirklichkeit, die sie mit ihrer Kamera befragt. Mit in diese Befragung eingeschlossen, die schließlich skulptural Gestalt findet, gehört der Repräsentations- und Rezeptionskontext.

Ihre Videoskulpturen öffnen bereits im Videobild selbst die Grenzen zwischen Plastizität und Fläche, zwischen Standbild und Sequenz. In der Konsole spielen sie mit den Grundmodi der Präsentation Wand und Raum. Der Kontrast zwischen verschnörkeltem Bord und nüchtern-kaltem Monitor zitiert Epochendifferenzen, aber auch Parallelen der Repräsentation. Wie in ihren großen Außenarbeiten stellt Heinz-Hoek auch im kleinen Format Statuarisches und Monumentales in einen intimen und privaten Rahmen. Sie löst Erinnerung aus ihrer Erstarrung, sie gibt das öffentliche Bild dem individuellen Betrachter zurück.

Rainer Besling



Körper · Figur · Gestalt

Natur · Leben · Mythos

Geist · Konzept · Gegenwelten

Konstruktion · Dekonstruktion · Serie

Ironie · Kritik · Spiel

Zwei Schalen

Mixed Media, Audio

Variable Maße

2000



Rolf Julius • 179

In the 1950s, in the wake of the destruction of the Second World War, a central concern was to formulate the language of the arts anew, as they too had been made to serve the interests of ideologies and propaganda. In Germany total war had been waged even in the name of the humanism of figures ranging from Goethe to Fichte, Schiller to Stifter, which consequently led to a lasting mistrust of sublime words and profound thoughts.

In Germany those artists who had not fled abroad needed years to rediscover and use their new freedom.

Yet in America and in liberated Western Europe, after a highly tumultuous period artists there began a more reflective time of silence and pensive calm.

The Irish playwright Samuel Beckett, writing first in English, then in French, wrote dramas in which the characters wait for "Godot", who never appears, and who might not even exist, or in which people

or would "quiet-speakers" perhaps be more accurate here? – which emit gentle yet quite intense tones and sounds, which, if the observer/listener is willing to discern and pay attention to them, dominate the space around them. As persistent as they are soft and intense, they nestle into the ear, and then into the mind; they create moods of contemplative peace and calm, even in exhibitions with many visually and acoustically loud and quiet pieces. They win us over with gentle energy and patience.

But it is not just their musical form that is of importance – their presence as sculptures is equally significant. They catch the eye, astonish us with their apparent banality as familiar technical objects without any artistic value as such: run-of-the-mill loudspeakers, usually small loudspeakers, con-

Rolf Julius

are gradually submerged by the tide of their own babbling, of silence and ultimately of their own filth.

The American composer and artist John Cage discovered breaks as a part of his compositions, as music and as the sounds of everyday life.

The French artist Yves Klein pioneered both blue monochrome in painting (later in other colours too) and the empty white space as a work of art *sui generis*.

Hence the void became an artistic category which was to be filled with new meaning.

The views of these three key figures for this period of reorientation in modernism following the Second World War were adopted by many younger artists in the latter half of the 20th century.

Rolf Julius is among them. He has long been a figure on the borderline of art and music, and is justified in not leaving this space "between two stools", a legitimate position for an artist.

His sculptures – or are they instruments? – are composed of small loudspeakers –

nected to portable CD players, on the floor by a wall, looking almost as though they had been left there by accident. Nothing is hidden, the secret of their visual and acoustic form is lifted: this is music played on everyday technical instruments. If it were not for one thing that makes the impartial observer/listener slightly suspicious: the loudspeakers seem rather colourful, and are not their usual staid grey or black.

Julius has filled the casings of the diaphragms on the floor with a small amount of coloured pigments which, depending on the volume and resulting vibrations, splashes onto the inside of the casing and occasionally over the rim onto the floor. This creates the semblance of coloured music. So here we are dealing not only with music but also with sculpture. The visual and acoustic forms are indistinguishable, both are two sides of one and the same coin, the sound sculptures of Rolf Julius.

Thomas Deecke

Nach dem verheerenden Weltkrieg galt es in den 50er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts, die Sprache der Künste neu zu formulieren, denn auch sie waren in den Dienst der Ideologien und Propaganda genommen worden. In Deutschland hatte man den Vernichtungskrieg auch im Namen eines Humanismus von Goethe bis Fichte, von Schiller bis Stifter geführt und den Gebrauch hehrer Worte und tiefsinniger Gedanken damit für lange Zeit desavouiert.

Deutschlands Künstler, soweit sie nicht emigriert waren, brauchten Jahre, um die neue Freiheit wieder zu erfahren und zu nutzen.

In Amerika und im wieder befreiten Westeuropa aber besannen sich die Künstler nach einer Zeit des Lärms jeder nur denkbaren Art auf eine Zeit des Schweigens und der nachdenklichen Ruhe.

Der zuerst englisch, später dann auch französisch schreibende irische Schriftsteller Samuel Beckett verfasste Theaterstücke, in denen auf einen „Godot“ gewartet wird, der nie erscheint, den es vielleicht auch gar nicht gibt, oder in denen die Menschen mehr und mehr im Geplapper, dann im Schweigen und zuletzt im eigenen Dreck versinken.

Der amerikanische Komponist und bildende Künstler John Cage entdeckte die Pause als Teil seiner Kompositionen, als Musik ebenso wie die Klänge des Alltages.

Der französische Künstler Yves Klein entdeckte nicht nur die blaue (und später auch andersfarbige) Monochromie für die Malerei, sondern auch den leeren weißen Raum als Kunstwerk sui generis.

Die Leere wurde damit zur künstlerischen Kategorie, die es galt, wieder mit neuen Inhalten zu füllen.

An diese Behauptungen dreier großer Künstler in der Mitte der sich nach dem Weltkrieg neu ordnenden Moderne schlossen sich viele jüngere Künstler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an.

Rolf Julius gehört zu diesen. Er bewegt sich seit langem auf der Grenzlinie zwischen der bildenden Kunst und der Musik und vermeidet zu Recht, diesen Platz „zwischen den Stühlen“, als dem adäquaten Platz des Künstlers, zu verlassen.

Seine Skulpturen – oder sind es Instrumente? – bestehen aus kleinen Lautsprechern – oder sollten wir in diesem Falle doch eher von Leisesprechern reden? –, aus denen zarte, aber durchaus intensive Töne oder Geräusche dringen, die den Raum um sich herum in Beschlag nehmen, wenn der Betrachter/Hörer bereit ist, sie wahrzunehmen und auf sie zu hören. Sie sind ebenso eindringlich wie leise und intensiv, sie nisten sich ein in das Gehör und von dort in das Gemüt, sie erzeugen Stimmungen von kontemplativer Ruhe und Gelassenheit, sogar in Ausstellungen mit vielen bildlich wie akustisch unterschiedlich leisen und lauten Werken. Sie setzen sich mit sanfter Energie und Geduld durch.

Aber nicht nur ihre musikalische Erscheinung ist wichtig, ihre skulpturale Präsenz ist von gleicher Bedeutung. Sie lenkt den Blick auf sich, sie überrascht durch ihre scheinbare Banalität, als technische, uns wohl bekannte Objekte ohne eigentlichen Kunstwert: Lautsprecher eben, meist kleine Lautsprecher, ange-

Rolf Julius • 181

schlossen an CD-Walkmans, auf dem Boden vor einer Wand, fast wie zufällig dort liegen gelassen. Nichts wird versteckt, das Geheimnis ihrer bildlichen wie akustischen Erscheinung wird aufgedeckt: Hier wird Musik gespielt mit Hilfe technischer Instrumente aus dem Alltag. Wenn da nicht etwas wäre, was den unbefangenen Betrachter/Hörer stutzig macht: dass die Lautsprecher nämlich ein wenig farbig erscheinen und nicht im bekannten Grau oder Schwarz verharren. Julius hat die Schalen der auf dem Boden liegenden Membrane mit ein wenig Farbpigmenten gefüllt, die sich, je nach Tonstärke, also Vibrationen, auf das Innere der Schalen und gelegentlich auch über ihren Rand hinaus auf dem Fußboden verteilen. Dadurch entsteht eine Anmutung von farbiger Musik. Also haben wir es nicht nur mit Musik, sondern doch auch mit Skulptur zu tun. Die visuelle Erscheinung ist von der akustischen nicht zu trennen, beide sind die zwei Seiten ein und derselben Medaille, der Klangskulpturen von Rolf Julius.

Thomas Deecke

Körper · Figur · Gestalt

Natur · Leben · Mythos

Geist · Konzept · Gegenwelten

Konstruktion · Dekonstruktion · Serie

Ironie · Kritik · Spiel

Hobbyhorse

Aluminium, gegossen

je 68,6 x 88,9 x 48,3 cm

1996

Jablonka Galerie, Köln



Sherrie Levine • 215

Is it irony that has so often led the American artist Sherrie Levine to deal with the theme of other artists' art and its position in the art world and collections, or does this strategy entail a criticism of everyday events in the world of art? Her viewpoint is not easy to ascertain. Like every interesting artist, she feels safest between two stools. On the one hand, she quotes other artists' works in her own work; she even copies them, such as by photographing famous photographs by her fellow American Walker Evans and using this double reproduction (of what is already a reproduced photograph anyway) to make them works of her very own: "After Walker Evans". On the other hand she also honours these as the work of a major artist, in order, as a third point, to distance herself in a post-modern act of detachment from the ideals that moved and motivated this great American photographer: "I hope that in my photographs after photographs an uneasy peace will be

Sherrie Levine

made between my attraction to the ideals these pictures exemplify and my desire to have no ideals or fetter whatsoever. It is my aspiration that my photographs, which contain their own contradiction, would represent the best of both worlds."¹

The approach is similar in Sherrie Levine's sculptures, for instance in her replicas of ready-made pieces by Marcel Duchamp, such as the "Fountain" (1991) cast in bronze, thus a copy of the original (?) urinal that Marcel Duchamp had placed on its back on a pedestal, which the artist – having declared it a "fountain" – submitted to an exhibition in New York in 1917, and thus bringing about a new definition of the work of art as such. By having this ready-made piece by Marcel Duchamp cast in bronze (the "original" of which, incidentally, is no longer in existence), Sherrie Levine has given it back the generally acceptable "quality" of a work of art (a sculpture in bronze must be art!), while at the same time ironically commenting on this traditional understanding of art itself.

The work we have here has evolved in a similar sequence, but it has not been created after a work by an artist, but has been taken from the world of the everyday objects used by children and demon-

stratively whisked off into the world of art, into an exhibition. A mundane children's bicycle, one we could presumably have bought in a suitable shop, stands as an untouchable sculpture, as a work of art among other works of art (similar to Rosemarie Trockel's toy cars), and takes on a role that doesn't really suit it.

Sherrie Levine is more interested in the discourse concerning art than in creating an unmistakable art of her own. In a time when even the most original work can be reproduced, in a time when the "Louvre in the Internet" is almost confused with the Louvre in Paris, and the question of originality in both senses of the word appears to be becoming obsolete, in such a time it is befitting of artists to put the work of art, which we can experience both optically and haptically, into question, and to hold up its use and thus its meaning to close scrutiny. What is to be done with a children's bicycle on a pedestal, one which is obviously not intended for children to play with, yet which is not a work of art either?

The answer to this question must remain open. Yet Sherrie Levine did say once in an interview: "For me, it's often more useful to think of Art making as play rather than work. Fantasies of aggression and control have an interesting place

there. I think that's one of the reasons that I've been so attracted to games as subject matter... I can explore fantasies of control and transgression that I don't live out in my daily life. I'm total in control over my art production in a way that I can't control anything else. That makes the activity very seductive."²

Thomas Deecke

¹ Undated statement, quoted and subsequently dated to c. 1980 in H.D. Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art" *Artforum*, Sept. 1982, pp. 52/53.

² Sherrie Levine in an interview with Jeanne Siegel in *Sherrie Levine, Kunsthalle Zürich and elsewhere*, 1991, p. 35.

Ist das Ironie, was die amerikanische Künstlerin Sherrie Levine immer wieder veranlasst hat, sich mit der Kunst anderer Künstler und ihrer Positionierung in der Kunstwelt und in den Sammlungen zu befassen, oder steckt hinter ihrer Strategie die Kritik am täglichen Kunstgeschehen? Ihre Position ist nicht leicht zu bestimmen. Wie jede interessante Künstlerin und jeder interessante Künstler sitzt sie am sichersten zwischen den Stühlen. Einerseits zitiert sie in ihrem Werk die Werke andere Künstler, ja sie kopiert sie, indem sie z. B. berühmte Fotos ihres Landsmannes Walker Evans abfotografiert und sie in dieser doppelten Reproduktion (einer ohnehin schon reproduzierten Fotografie) zum einen sich als eigenes Werk zu eigen macht: „After Walker Evans“, zum anderen aber auch als Werk eines bedeutenden Künstlers ehrt, um sich zum Dritten von den Idealen, die diesen großen amerikanischen Fotografen bewegten und motivierten in einem postmodernen Akt des Distanzierens wieder zu trennen: „Ich hoffe, meine Fotos von Fotos schaffen einen unbehaglichen Frieden zwischen Fasziniertheit von den Idealen, die diese Bilder verkörpern, und meinem Wunsch, keine, wie auch immer gearteten Ideale und Fesseln zu haben. Es geht mir darum, dass meine Fotos, die ihren eigenen Widerspruch in sich tragen, das Beste beider Welten zeigen.“¹

Ähnlich verhält es sich auch mit den plastischen Werken von Sherrie Levine, z. B. den Nachbildungen von Ready-mades von Marcel Duchamp, wie des in Bronze gegossenen „Fountain“ (1991), also des von Marcel Duchamp verkehrt auf einen Sockel gehobenen originalen (?) Urinoirs, das der Künstler – zu einem „Springbrunnen“ erklärt – 1917 in New York zu einer Ausstellung einreichte und damit eine neue Definition des Kunstwerkes auslöste. Indem Sherrie Levine dieses (übrigens nicht mehr im „Original“ vorhandene) Marcel-Duchamp-Ready-made in Bronze gießen ließ, gab sie ihm die allgemein akzeptable „Qualität“ eines Kunstwerkes zurück (Eine Skulptur aus Bronze muss Kunst sein!) und ironisierte zugleich eben dieses traditionelle Verständnis von Kunst.

Unser Kunstwerk steht in vergleichbarer Reihe, aber es ist nicht nach einem Werk eines Künstlers geschaffen, sondern aus der Welt des alltäglichen kindlichen Gebrauches genommen und demonstrativ in die Kunstwelt, in eine Kunstaussstellung verfrachtet. Ein banales Kinderfahrrad, wie wir es vermutlich auch in den entsprechenden Läden hätten kaufen können, steht als unberührbare Skulptur, als Kunstwerk zwischen Kunstwerken (ähnlich wie die Kinderautomobile von Rosemarie Trockel) und spielt eine Rolle, die ihm eigentlich nicht zukommt.

Sherrie Levine ist stärker interessiert am Diskurs über Kunst als daran, unverwechselbare eigene Kunst zu machen. In einer Zeit der Reproduzierbarkeit auch des originalsten Werkes, in einer Zeit, in der der „Louvre im Internet“ fast schon mit dem Louvre in Paris verwechselt wird und die Frage der Originalität in des Wortes doppelter Bedeutung obsolet zu werden scheint. In einer solchen Zeit steht es den Künstlern gut an, das optisch wie haptisch erfahrbare Kunstwerk selber in Frage zu stellen und seinen Gebrauch und damit auch seine Bedeutung zu hinterfragen. Was macht man mit einem Kinderfahrrad auf einem Sockel, das offensichtlich nicht dazu gedacht ist, dass ein Kind damit spielen soll, das andererseits aber auch nicht wie ein Kunstwerk aussieht?

Sherrie Levine • 217

Die Antwort auf diese Frage muss offen bleiben: Sherrie Levine sagte allerdings in einem Interview: „Ich finde es oft viel nützlicher, Kunst nicht als Arbeit, sondern als Spiel aufzufassen. Fantasien von Aggressionen und Kontrolle spielen dabei eine interessante Rolle: Das ist wohl einer der Gründe, warum mich Spiele als Thema so interessieren ... Ich kann Phantasien von Kontrolle und Grenzüberschreitung ausloten, die ich im Alltag keineswegs auslebe. Über nichts habe ich soviel Kontrolle wie über meine Kunstproduktion. Das macht meine Tätigkeit so verführerisch.“²

Thomas Deecke

¹ Undatiertes Statement, zitiert und nachträglich auf ca. 1980 datiert in H. D. Buchloh, „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage, in: Contemporary Art“ *Artforum*, Sept. 1982, S. 52/53.

² Sherrie Levine in einem Interview mit Jeanne Siegel, in: *Sherrie Levine, Kunsthalle Zürich u. a., 1991, S. 35.*

Körper · Figur · Gestalt

Natur · Leben · Mythos

Geist · Konzept · Gegenwelten

Konstruktion · Dekonstruktion · Serie

Ironie · Kritik · Spiel



TV Buddha

Buddha-Statue in Stein, TV-Gerät, VTR

36,5 x 26,5 x 10 cm (Buddhastein)

40 x 29 x 22 cm (Fernsehbox)

9 x 33 x 25,5 cm (Videorecorder)

1997

Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg



Nam June Paik • 311

In the Bonino Gallery in New York, where individual exhibitions of Nam June Paik's work have been held since 1965, I discovered in the spring of 1974 an arrangement on a sideboard, which looked rather as if it had been put to one side: a camera peeping over the top of a brand new little round plastic TV at an antique hardwood figure of a seated Buddha, who, with his closed eyes, would have been watching own image, had he been able to see!

This tautology and its nullification, this unusual combination of artistic skill of East Asian sculptors of past centuries with up-to-date technology designed in white plastic of high aesthetic quality, fascinated me – and at the same time this quiet, intelligent form of a synthesis of two contrasts confused me. It hardly seemed to fit in with the

anything here, but with the combination of selected objects has created an experimental ordering. Until then artists like Bruce Nauman, Dan Graham or Peter Campus had chosen the observer as the centre of a closed circuit video installation – in other words, the image appeared at the same time on a monitor or as a screen projection. Here Paik created a truly closed system, and for it he chose the deeply meditating Buddha as the "watcher". We can judge just how much he acknowledged its origin from the performance sector from the words he wrote to me then as the organiser:

"I got a very good idea, which is simple, inexpensive, yet very beautiful. For the opening night and one more day I will become a LIVING BUDDHA myself, also watching TV. Therefore there will be two Buddhas watching TV, one is old wooden Buddha, the other is myself." He actually put it into practice, and none of the visitors could resist the effect of this image of seeing and at the same time being unable to see.

A photograph of this video sculpture was included in the accompanying catalogue to the first-ever artistic video tapes from the USA and Europe, and the art lover immediately recognises the close intellectual association with minimalism and conceptual art, even though an electronic medium

Name June Paik

Paik of the early 60s who in the Rhineland thematised German educational ideals with succinct powerful actions: he tipped a piano over – to make it a new sound event to be experienced. Sound and time, movement and the passing of time: those were categories to which he paid particular attention as a trained musician and composer – and now transferred it to the visual, three-dimensional sphere. In this "closed circuit" video installation, our, the observers', time passes simultaneously with the time in the work of art: we are one with the work, we are in the picture ourselves if we enter the camera's range, but always in the continuous time-loop from portrayal to reality, from "live" and "real" – and at the same time Buddha with his closed eyes removes this flow of pictures!

This video sculpture was shown at the major exhibition "Project 74 – Aspects of International Art at the Beginning of the 70s" at the Art Association in Cologne. On the one hand the social aspect of art was hotly debated in those days, and on the other, minimalism and conceptual art intellectualised art at that very time and fulfilled the subtitle coined provocatively by Paul Maenz: "Art remains art." The fine wooden Buddha does not remain an antiquity here and the television does not broadcast entertainment: the artist has not hand-made

Buddha

was chosen for it. Here an old stone Buddha was combined with a housing from the "stone age" of television, from the 1940s; a three-headed Buddha represents the simultaneity of different states of time: a theme which sculptors have tried to portray time and again with different means. Paik quite rightly received the 2001 Wilhelm Lehmbruck Prize for his life's work, which is dedicated particularly to sculpture – and the work exhibited here belongs to the sculptors' museum in Duisburg.

Wulf Herzogenrath

In der New Yorker Galerie Bonino, in der Paik seit 1965 Einzelausstellungen bestreiten konnte, entdeckte ich im Frühjahr 1974 auf einem Sideboard ein Arrangement, das eher wie abgestellt wirkte: Eine Kamera blickte über einen brandaktuellen, runden kleinen Plastik-Fernseher auf eine aus edlem Holz gefertigte, antike Figur eines sitzenden Buddhas, der somit wiederum mit seinen geschlossenen Augen sein eigenes Abbild zeitgleich sehen würde, wenn er denn sehen könnte!

Diese Tautologie und deren Aufhebung, diese ungewöhnliche Vereinigung von künstlerischer Könnerschaft ostasiatischer Bildhauer vergangener Jahrhunderte und technologischer Aktualität in weißem Plastik-Design von hohem ästhetischen Reiz faszinierte mich und zugleich verwirrte mich diese stille, intelligente Form einer Synthese zweier Gegensätze. Dies schien kaum zum Paik der frühen 60er-Jahre zu passen, als er im Rheinland mit knappen, kraftvollen Aktionen bildungsbürgerliche Ideale der Deutschen thematisierte: Er stürzte ein Klavier um, um dies als Klangereignis neu erlebbar zu machen. Klang und Zeit, Bewegung und Zeitverlauf, das waren Kategorien, die er als ausgebildeter Musiker und Komponist als wesentlich beachtete und nunmehr auch in den visuellen, dreidimensionalen Bereich übertrug: In dieser „closed circuit“

Zentrum einer Video-Installation closed circuit – das heißt, zeitgleich mit dem Abgebildeten erscheint die Abbildung auf einem Monitor oder als Projektion – gewählt. Hier hat Paik wohl erstmals ein wirklich geschlossenes System geschaffen und dafür den in sich versunkenen, meditierenden Buddha als „Betrachter“ gewählt. Wie sehr er diese Herkunft aus dem Performance-Bereich selbst anerkannte, wird darin deutlich, dass er mir als Veranstalter damals schrieb: „I got a very good idea, which is simple, inexpensive, yet very beautiful. For the opening night and one more day I will become a LIVING BUDDHA myself, watching also TV. Therefore there will be two Buddhas watching TV, one is old wooden Buddha, the other is myself.“¹ So machte er es dann auch wirklich, und keiner der Besucher konnte sich dieser Wirkung dieses Sinnbildes des Sehens und zugleich Nicht-sehen-Könnens entziehen!

Buddha

Name June Paik • 313

Video-Installation vergeht unsere Zeit als Betrachter parallel zu der Zeit im Kunstwerk, ja wir sind mit dem Werk eins, wir sind selbst auch im Bilde, falls wir in den Kamera-Bereich treten, aber immer in der kontinuierlichen Zeit-Schleife vom Abbild zur Realität, von „live“ und „real“, und zugleich hebt Buddha mit seinen geschlossenen Augen diesen Bilderfluss wieder auf!

Diese Video-Skulptur wurde dann auf der großen Ausstellung „Projekt 74 – Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er-Jahre“ im Kunstverein in Köln gezeigt. Auf der einen Seite wurde damals die gesellschaftliche Rolle der Kunst noch immer heiß diskutiert, auf der anderen Seite intellektualisierten gerade zu dieser Zeit die Minimal Art und die Concept Art das Kunstwerk und erfüllten diesen damals von Paul Maenz erfundenen, provokativ gedachten Untertitel „Kunst bleibt Kunst“. Der edle Holz-Buddha bleibt hier keine Antiquität und der Fernseher zeigt kein Unterhaltungsprogramm – der Künstler hat hier nichts selbst handgemacht, aber mit der Kombination ausgewählter Objekte eine Versuchsanordnung geschaffen. Bis dahin hatten Künstler wie Bruce Nauman, Dan Graham oder Peter Campus den Betrachter als

Auf dem Begleitkatalog der erstmals überhaupt in Europa gezeigten künstlerischen Videobänder aus den USA und Europa wurde auch diese Video-Skulptur abgebildet und sofort leuchtet den Kunstfreunden ein, wie sehr dieses Werk in einem geistigen Zusammenhang mit Minimal Art und der Konzeptkunst steht, auch wenn dafür das elektronische Medium gewählt wurde.

Hier wird ein alter Steinbuddha mit einem Gehäuse aus der „Steinzeit“ des Fernsehens aus den 40er-Jahren kombiniert, ein dreiköpfiger Buddha versinnbildlicht die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher „Zeit-Zustände“. ein Thema, das auch immer wieder Bildhauer mit unterschiedlichen Mitteln versuchen zu gestalten. Paik erhielt für sein Lebenswerk zu Recht 2001 den Wilhelm-Lehmbruck-Preis, der insbesondere dem bildhauerischen Schaffen gewidmet ist“ und die ausgestellte Arbeit gehört diesem Bildhauer-Museum in Duisburg.

Wulf Herzogenrath

¹ „Ich habe eine gute Idee, sie ist einfach und trotzdem schön. Während der Eröffnungsnacht und am folgenden Tag werde ich selber zum lebenden Buddha, der fernsieht. Deshalb werden zwei Buddhas fernsehen, ein alter hölzerner, der andere ich selber.“

Körper · Figur · Gestalt

Natur · Leben · Mythos

Geist · Konzept · Gegenwelten

Konstruktion · Dekonstruktion · Serie

Ironie · Kritik · Spiel





Stilleben für Morandi

Betonguss

180 x 130 x 40 cm

1992/2000

ohne Titel

Objekt mit Wachsscheibe

und 7 Wäscheklammern

Scheibe ø 11,5 x 2 cm

Klammern 10 x 1 cm

gesamt ca. 20 x 50 cm

1997

Galerie Schüppenauer, Köln

Kopfüber

Gips, Stoff

jeweils ca. 45 x 40 x 15 cm

1997

Susanne Windelen • 397



Since the sensational sculptural decisions of the end of the century before last, we have known that shape processes in a sculpture can be made visible. These irregularities, later termed "values of expression", those furiously touched surfaces of some well-known works, are really traces of the work done by the sculptor's shaping hands, deliberately left as they were.

Far from wanting to give "values of expression" a classical-expressive stamp, in her sculptures Susanne Windelen works intensively to illustrate the shaping processes, but her method is rather to outline, observe and examine. In a particular way she challenges given, often everyday material

almost automatic shaping, predetermined by the bottle's shape, are made apparent to the senses and the thoughts; they can be read from the work and thus at the same time are an element of its theme. Maybe one could talk here of a parallel between the flow of concrete and of thoughts: the observer's eye does not rest "disinterestedly" on the bottle shapes in the cabinet, but links up with the thought process, to make the manufacturing and shaping process part of a special aesthetic experience. One could also say that Susanne Windelen stands back modestly as the "creative subject" by setting off automatic processes and finally presenting the results (in a tidy arrangement).

It is a different matter with the work "Kopfüber". Here she has created a given shape from fabric and presented it on a wall, as a sewn bag or a cloth case. One could talk of organic shapes reminiscent of a fat bottle or of an internal organ such as a stomach with various digestive tubes. This shape has been sewn as a hollow shape into a double width of cloth, then to be filled with plaster. One could talk of a "flow-through", for the basic form of the rounded bottle opens out finger-

Susanne Windelen

and thematises its physical basis and properties. And it is thanks to a special gift of combination and her method of associating and categorising that again and again she achieves complex, highly sensual and poetic forms, which spark off poetry in the observer.

For example there is one work which at first glance seems like a collection of bottles on three shelves of a glass-fronted cabinet: "Stilleben für Morandi" is the title of this ensemble and thus it naturally arouses an association with the pictures of Giorgio Morandi, the Italian master, with their subtly balanced colouring. Yet all of Susanne Windelen's bottles are cast in concrete. Their sometimes filigree and slim, sometimes round-bellied shapes have been created by pouring liquid concrete into hollow bottles. Strong iron wires were included in the casting, which appear as loops, eyes or handles on the necks of these shapes. As soon as we have grasped the method we understand that here we are dealing not with external but with inner shapes. This process of casting, so to speak the reverse of the archaic technique of casting in a "lost form", allows us to experience the shape of the interior of a bottle which as a glass outer form no longer exists. The process of flowing and slowly setting and its

fashion into offshoots. Here the process of solidification happened slowly and gradually, and finally after several casting sessions it was able to set properly and take on the physically charming, round fullness that can be seen in the final result. Here the position of the viewer, that of one reconstructing, is visually and mentally involved in the processes which have led to this "physical form".

An ensemble of several parts, reminiscent of "Readymade", forms the third work (untitled) consisting of seven old discovered clothes pegs and a round wax disc. Into this round wax shape Susanne Windelen has cast the serrated disc of a circular grinder with strips of sandpaper radiating in a fan shape from its centre, which can be dimly perceived through the layer of wax. Between the roughly hand-carved pegs and the mysterious round wax shape there are dialogues, relationships, which can be discovered by the observer and finally fathomed out. As said before: as a part of the perception heightened by Susanne Windelen's work, our thoughts are in constant flow.

Peter Friese

Dass Formprozesse in einer Skulptur sichtbar gemacht werden können, wissen wir seit den sensationellen bildhauerischen Entscheidungen am Ausgang des vorletzten Jahrhunderts. Diese später als „Ausdruckswerte“ begriffenen Unregelmäßigkeiten, jene erregt bewegten Oberflächen mancher bekannten Werke sind letztlich durch die formenden Hände des Bildhauers entstandene und bewusst so belassene Arbeitsspuren.

Weit entfernt davon, „Ausdruckswerte“ klassisch-expressiver Prägung schaffen zu wollen, beschäftigt sich auch Susanne Windelen in ihren Skulpturen auf intensivste Weise mit der Veranschaulichung von Formprozessen. Doch ihre Methode ist vielmehr eine konzeptuelle, beobachtende und untersuchende. Sie fordert in besonderer Weise gegebenes, oft alltägliches Material heraus und thematisiert dabei seine physikalischen Grundlagen und Eigenschaften als solche. Dass sie dabei auch immer wieder zu vielschichtigen, höchst sinnlichen und poetischen Formen findet, hat wiederum mit einer besonderen Kombinatorik, mit ihrer Methode des Assoziierens und Zuordnens zu tun, welche letztlich auch beim Betrachter zu poetischen Zündungen führt.

Da gibt es zum Beispiel eine Arbeit, welche auf den ersten Blick wie eine Ansammlung von Flaschen auf drei Etagen einer Glasvitrine aussieht. „Stilleben für Morandi“ ist dieses Ensemble betitelt und verweist damit natürlich assoziativ auf die zarten farblich ausgewogenen Bildkompositionen des italienischen Altmeisters. Doch Susanne Windelens Flaschen sind allesamt Betongüsse. Ihre zum Teil filigranen und schlanken, zum Teil auch bauchigen Formen sind durch das Gießen noch flüssigen Betons in die Hohlräume von Flaschen entstanden. Stabile Eisendrähte wurden mit eingegossen, die nun wie Schlaufen, Ösen oder Griffe aus den Hälsen dieser Formen ragen. Sobald man diesen Sachverhalt registriert, hat man auch schon den Herstellungsprozess dieser Objekte begriffen und ist sich darüber im Klaren, dass man es hier nicht mit Außen-, sondern mit Innenformen zu tun hat. Dieses Abgussverfahren, sozusagen eine Umkehrung der archaischen Gusstechnik der „Verlorenen Form“, lässt uns durch den erstarrten Beton das Innere einer Flasche erfahren, welche als gläserne Außenform nicht mehr existiert. Der Prozess des Fließens und allmählichen Erstarrens, seine durch die jeweilige Flasche vor-

formulierte, quasi automatische Formfindung werden so sinnlich und zugleich gedanklich erfahrbar; sie sind am Werk ablesbar und damit zugleich sein thematischer Bestandteil. Vielleicht könnte man an dieser Stelle sogar von einer Parallelität zwischen dem Fließen des Betons und demjenigen der Gedanken sprechen. Denn der Blick des Betrachters verharrt nicht „interesselos“ auf den in der Vitrine komponierten Flaschenformen, sondern verbündet sich mit dem Verstand, um letztlich besagten Herstellungs- und Formfindungsprozess zum Teil einer besonderen ästhetischen Erfahrung zu machen. Man könnte auch sagen, dass sich Susanne Windelen dabei als „schöpferisches Subjekt“ vorsichtig zurücknimmt, indem sie Prozesse einleitet, welche dann quasi selbsttätig ablaufen, um schließlich die Ergebnisse (geordnet und arrangiert) zu präsentieren.

Etwas anders verhält es sich mit der Arbeit „Kopf über“. Hier hat die Künstlerin eine Formvorgabe aus Stoff hergestellt, die wie eine genähte Tasche oder ein Futteral an der Wand präsentiert wird. Man kann von organischen Formen sprechen, welche wiederum ein wenig an eine bauchige Flasche, aber eher noch an ein inneres Organ, etwa einen Magen mit verschiedenen Verdauungskanälen, erinnern. Diese Form ist als Hohlform in eine doppelte Stoffbahn genäht worden, um abschließend mit Gips ausgegossen zu werden. Hier kann man durchaus von einem „Hindurchfließen“ sprechen, denn die bauchige Grundform mündet

Susanne Windelen • 399

ja in fingerartig von ihr abgehende Ausläufer. Der Prozess des Erstarrens geschieht hier periodisch und allmählich, um sich schließlich nach mehreren Gussvorgängen zu festigen und die körperlich anmutende pralle Füllung zuzulassen, welche im Endresultat zu sehen ist. Auch hier ist die Position des Betrachters, die eines Nachvollziehenden, eines, der sich visuell und gedanklich an den Prozessen, die zu dieser „Körperform“ geführt haben, beteiligt.

Ein an ein „Ready-made“ erinnerndes mehrteiliges Ensemble stellt eine dritte Arbeit (ohne Titel) dar, welche aus sieben alten gefundenen Wäscheklammern und einer wächsernen runden Scheibe besteht. In diese runde Wachsform hat Susanne Windelen eine Flexscheibe mit fächerartig um ihr Zentrum angebrachten Schmirgelpapierstreifen eingegossen, die durch die Wachsschicht hindurch erahnbar werden. Zwischen den liebevoll-rustikal handgeschnitzten Wäscheklammern und der etwas geheimnisvollen runden Wachsform kommt es zu Korrespondenzen, zu Beziehungen, welche indessen erst vom Betrachter entdeckt und letztlich ausgelotet werden können. Wie gesagt: als Bestandteil der vom Werk der Susanne Windelen besonders begünstigten Wahrnehmung sind auch unsere Gedanken ständig im Fluss.

Peter Friese

Ah Xian 32, 33 (Bust 46, 51)
Beldimann, O. 310, 311
Bertram, Lutz 372, 373
Boswank, Herbert 326, 327
Brach, Bettina 219
Brach, Bettina und Ursula Fleischmann 314, 315
Brandt, David und Jörg von Bruchhausen 392, 393
Bulling, Markus 170
Csörgö Attila 92, 93
Cvjetanovi, Boris 342, 343
De Gobert, Phillipe 146, 147
Fliegner, Joachim 242, 243, 380, 381, 397 (unten)
Frommann, Jens 61 (Leistungsterror)
Geipel, Robert 400 (Moostastatur), 401
Gemmeke, Jutta 134, 135
Gisler, Mark 252
Goedicke, Claus 142, 143
Goya productions 368, 369
Gladykowski, Jacek 174, 175

Rosenow, Rainer 150, 151
Rosenstiel, Friedrich 53, 122, 123,
Sauer, Michel 318, 319
Sautter, Heribert 238 (Kalender)
Scheipner 323 (Detail, rechts oben)
Schnepf, Lothar 64, 65, 100, 101
Schwarz, Tilman 404, 405
Shachar, Gil 330, 331
Steinfeld, Daniela 338
Stillinovic, Mladen Stillinovic 343 (For poor men)
Stock, Christian 346, 347
Uldry, Dominique 417
Várnagy, Ildikó 360, 361
Waller, Patricia 384, 385
Weidling, Angelika 40
White, Peter 416
Wilke, Paul 198 (Puch Cobra), 199
Zhoř, Petr 182, 183

Fotonachweis

Harms, Steffen 384 (Unterarmprothese), 385
Janecek, David 302, 303
Jimbo, Terushi 88, 280, 281
Jodas, Miroslav 206, 207
Jünemann, Kai 60, 61 (Sleeping beauty)
Keiser, Bernd-Peter 265
Kiessling, Dieter 190, 191
Koczy, Michel 322, 323
Könitz, Erika 202, 203
Kühnert, Bernd 226, 227
Kukulies, Achim 339
Lepkowsky, Berlin 48, 49
Liesen, Wolfgang 230, 231
Lorusso, Nicola 298, 299
Ludewig, Dieter 198 (We are friends...)
Mahn, Inge 238 (Unruhe), 239
Marencin, Martin 294, 295
Mönig, Peter 268, 269
Nomura, Koken 282, 283
Overbruck, Alistair 276, 277
Polák, Martin 76, 77
Porro, Carlos 104, 105
Quispel, Thijs 41
Renvert, Siegfried 356
Renvert, Siegfried und Carsten Gliese 357

© VG Bild-Kunst, Bonn 2001:

Hans Arp, Max Bill, César, Bogomir Ecker, Hermann EsRichter, Hans-Peter Feldmann, Mechtild Frisch, Lutz Fritsch, Alberto Giacometti, Marikke Heinz-Hoek, Joachim Kettel, Dieter Kiessling, Ronald Kodritsch, Peter Könitz, Sol LeWitt, Walter Libuda, Wolfgang Liesen, Inge Mahn, Joachim Manz, Wolfgang Michael, Christiane Möbus, Peter Mönig, Hartmut Neumann, Koken Nomura, Audrius Novickas, Kirsten Ortwed, Andrea Ostermeyer, Jürgen Schön, Stefan Sous, Piet Trantel, Rosemarie Trockel, Timm Ulrichs, Patricia Waller, Lawrence Weiner, Susanne Weirich, Susanne Windelen, Markus Wirthmann, Michael Wiltatschil

© Estate James Lee Byars, Courtesy Galerie Michael Werner, Köln und New York: James Lee Byars

Australian Council for the Arts
Dr. Michael Barz, Frankfurt
Kriemhild Becker, Köln
Dr. László Beke, Budapest
Galerie Beethovenstraße, B. Stahlhut, Düsseldorf
René Block, Kassel
Galerie Claudia Boer, Hannover
Anthony Bond, Art Gallery of New South Wales, Australien
Bettina Brach, Bremen
Prof. Dr. Christoph Brockhaus, Duisburg
Cornelia Brüninghaus-Knubel, Lehmruck Museum Duisburg
Sophia Deecke, Berlin/Bremen
Rhana Devenport, New Farm/Queensland, Australien
Hendrik Driessen, DE PONT stichting for hedendaagse kunst, Tilburg
Dr. Dorothea Eimert, Leopold-Hoesch-Museum der Stadt Düren
David Elliott, Moderna Museet Stockholm
Charlotte Fallier, Artbureau, Budapest
Dr. Michael Fehr, Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen
Dr. Zdenek Felix, Deichtorhallen Hamburg
Dorothee Fischer, Düsseldorf
Dr. Bernd Finkeldey, Schloss Moyland, Betborg/Hau
Dr. Gerhard Finckh, Museum Morsbroich, Leverkusen

Dr. Rolf Mues, München
Galerie Christian Nagel,
Dr. Berthold Naumannn,
Lena Niewers, Bremen
Galerie Nordenhake, Berlin
Bojana Pejic, Berlin
Dr. Ulrike Schick, Studio A, Museum Gegenstandsfreier Kunst,
Otterndorf
Brigitte Seinsoth, Galerie beim Steinernen Tor, Bremen
Dr. Andrée Sfeir-Semmler, Galerie, Hamburg
Jiri Svestka Gallery, Clare Wigfall, Prag
Galerie Micheline Sz wajcer, Antwerpen
Daniella Talmor, Museum of Modern Art Haifa, Israel
Galerie Tanit, Eva González Sales, München
Peter Volkwein, Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt
Galerie Michael Werner, Dr. Erika Költzsch, Köln
Dr. Stephan von Wiese, Düsseldorf
Felix Wittek, Bremen
Galerie Shigeru Yokota, Tokio
Galerie Michael Zink, München
Hanne Zech, Neues Museum Weserburg Bremen

Danksagung für Leihgaben, Hinweise und Vermittlungen • 421

Peter Friese, Neues Museum Weserburg Bremen
Uta Galemann, Neues Museum Weserburg Bremen
Prof. Dr. Hubertus Gaßner, München
Marian Goodman Gallery, New York
Claus Hagedorn-Olsen, Horsens Kunstmuseum, Dänemark
Galerie Hauser und Wirth, Eva Presenhuber, Zürich
Galerie Heinz Herzer, München
Heinz Holtmann Galerie, Köln
Holler-Schuster
Zoltán Huzár, Pécs
Jablonka Galerie, Köln
Sonja Jehle, Galerie Michael Haas, Berlin
Galerie Johnen und Schöttle, München
Willi Kemp, Düsseldorf
Jule Kewenig Galerie, Frechen
Dr. Iris Knoop, Lübeck
PaulinA Kolczynska, New York
Heinz Dieter Kreutz, Duisburg
Maximilian Krips Galerie, Köln
Kunsthau Zürich
André Lindhorst, Osnabrück
Katrin Logemann, Bremen
Galerie Löhl, Mönchengladbach
mai36 galerie, Luigi Kurmann, Zürich
Tony de Meyere, Berlin

Übersetzungen:

David Matley:

62, 74, 82, 94, 98, 132, 144, 152, 164, 168, 180, 184, 188, 192,
196, 199, 200, 204, 208, 212, 216, 228, 232, 236, 240, 244, 246,
248, 249, 250, 258, 262, 266, 270, 274, 278, 284, 296, 304, 308, 320,
324, 328, 332, 336, 340, 348, 352, 354, 358, 382, 386, 390, 394,
402, 406, 410, 414.

Lena Nievers:

35, 39, 79, 87, 89, 91, 121, 177, 289, 293, 345, 363 (Tagai), 367.

Jenny Poole-Hardt:

42, 46, 50, 54, 58, 66, 70, 102, 106, 114, 124, 128, 136, 140, 148,
156, 160, 172, 220, 254, 300, 312, 316, 370, 374, 378, 398.



Lutz Fritsch

1955
 geboren in Köln
 1976–1982
 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf,
 Abt. Münster, bei Bernd Minnich und Paul Isenrath
 1994–1995
 Expedition ANT XII-2 mit dem Forschungsschiff
 „Polarstern“ in die Antarktis
 1995–1996
 Lehrauftrag an der Kunstakademie Münster
 1997
 Expedition ARK XIII-3 mit dem Forschungsschiff
 „Polarstern“ in die Antarktis
 seit 1998
 Gastdozentur an der Kunstakademie Münster

Lebt und arbeitet in Köln



Dieter Froelich

1959
 geboren in Walsrode
 Studium der Malerei und der Plastik an der
 Fachhochschule für Kunst und Design in Hannover
 (Diplom)
 Studium an der Städelschule in Frankfurt/Main
 seit 1999
 Vertretungsprofessur für Plastik an der Fachhochschule
 für Design und Medien in Hannover

Lebt und arbeitet in Hannover



Jutta Gemmeke

1962
 geboren in Hannover
 1984–1988
 Grafik-Studium in Hamburg
 1994–2000
 Studium an der Hochschule für bildende Künste in
 Hamburg

Lebt und arbeitet in Hamburg

Biografie · Ausstellungen · Bibliografie

Einzelausstellungen

2000
 Auf dem Land, Galerie Eberhard Klein
 Das Eine und das Andere, Städtische Galerie Villa
 Zanders, Bergisch Gladbach
 2002
 Das Eine und das Andere, Ludwig Museum Koblenz,
 Neues Museum Weserburg Bremen

Gruppenausstellungen

1992
 Skulpturenprojekt Gotha, Museum Schloss Friedenstein,
 Gotha
 1999
 Kunst setzt Zeichen, Landmarken-Kunst, Schloss
 Oberhausen
 2000
 Global Art Rheinland 2000, Wilhelm Lehmbruck Museum,
 Duisburg

Einzelkataloge/Monografien

Raumsichten, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, 1991
 Rheinorange, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg,
 München 1993
 Das Eine und das Andere, Neues Museum Weserburg
 Bremen, 2000

Gruppenkataloge

Der Rhein Le Rhin De Waal: Ein europäischer Strom in
 Kunst + Kultur des 20. Jahrhunderts, Rheinisches
 Landesmuseum Bonn, Köln 1995
 Deutsche Video-Kunst 1998–2000, Skulpturenmuseum
 Glaskasten Marl, 2000
 Global Art Rheinland 2000 – Skulpturräume – Naturräume,
 Skulptur seit 1970, Wilhelm Lehmbruck Museum,
 Duisburg 2000

Einzelausstellungen

1999
 auswärts – kunstraum, Frankfurt/Main
 Galerie Sandmann + Haak, Hannover
 2001
 art studio 1, Deinste

Gruppenausstellungen

1998
 Prefectural Art Museum, Hiroshima
 Skulpturenkabinett Freiburg
 2000
 Städtische Galerie Hannover

Einzelkataloge

Ausst. Kat. Villa Massimo, Rom, 1996
 Ausst. Kat. Galerie Sandmann + Haak, Hannover 1999
 Ausst. Kat. art studio 1, Deinste 2001

Gruppenkataloge

Ausst. Kat. Sprengel Museum, Hannover 1991
 Ausst. Kat. Haus am Wasser, Bremen 1993
 Ausst. Kat. Roemermuseum, Hildesheim 2000

Gruppenausstellungen

1998
 Jahrgaben, Kunstverein Hamburg
 2000
 Diplomausstellung, Hochschule für bildende Künste
 Hamburg



Alberto Giacometti

1901
 geboren in Borgonovo, Schweiz
 1919
 Beginn des Studiums an der École des Beaux-Arts in Genf
 1922
 Übersiedlung nach Paris – Studium an der Académie de la Grande Chaumière am Montparnasse bei Bourdelle
 1930–1934
 Mitglied der Surrealistengruppe
 1962
 Großer Preis für Skulptur auf der Biennale in Venedig
 1965
 die Giacometti-Sammlung von G. David Thompson wird für die zukünftige Alberto Giacometti-Stiftung mit Sitz am Kunsthaus Zürich erworben
 1966
 Alberto Giacometti stirbt in Chur



Claus Goedicke

1966
 geboren in Köln
 1989
 Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf
 1995
 Meisterschüler bei Bernd Becher

Lebt und arbeitet in Köln



Dan Graham

1942
 geboren in Urbana, Illinois (USA)

Lebt und arbeitet in New York

Biografie · Ausstellungen · Bibliografie · 431

Einzelausstellungen

1965
 New York, Museum of Modern Art, und London, Tate Gallery: Retrospektive
 1991–1992
 Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
 1996
 Wien, Kunsthalle (Wanderausstellung)

Gruppenausstellungen

1962
 Venedig, Biennale
 1964
 Kassel, documenta 3
 1985–1986
 New York, Guggenheim Museum: Transformations in Sculpture

Bibliografie

C. Juliet, Giacometti, A Biography, New York 1985 (dt. Ausgabe Bern, München, Wien 1987)
 Angela Schneider (Hg.), Alberto Giacometti. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, München/New York 1994
 Alberto Giacometti 1901–1966, Kat. Kunsthalle Wien/Scottish National Gallery of Modern Art Edinburgh, Edinburgh 1996

Einzelausstellungen

1999
 Galerie Thaddaeus Ropac, Paris
 Ganz in Weiß, Galerie Ulrich Fiedler, Köln
 2001
 Kunstverein Göttingen

Gruppenausstellungen

1998
 Stilleben: Claus Goedicke, Christopher Muller, Candida Hofer, Kunstverein Göttingen
 1999
 Lautlose Gegenwart. Das Stilleben in der zeitgenössischen Fotografie, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
 2000
 Die scheinbaren Dinge, Haus der Kunst, München

Einzelkataloge/Monografien

Obst und Gemüse, Galerie Ulrich Fiedler, Köln, 1996
 Ganz in Weiss, Galerie Ulrich Fiedler, Köln, 1999
 GOEDICKE, Ausstellung im Kunstverein Göttingen, Stuttgart 2001

Gruppenkataloge

RaumZeit/BildRaum, Museum Folkwang, Essen 1996
 Stilleben, Kunstverein Göttingen 1998
 Die scheinbaren Dinge, Haus der Kunst, München 2000

Einzelausstellungen

1995
 Marian Goodman Gallery, New York
 1996
 Videos on Sculpture, Gallery Shimada, Tokio
 Museum für Gegenwartskunst, Basel

Gruppenausstellungen

1972
 documenta 5, Kassel
 1976
 Biennale Venedig, Ambiente Arte
 1993
 American Art of the Twentieth Century, Martin-Gropius-Bau, Berlin

Bibliografie

Models to Projects, Text von A. Alberro, New York 1996
 Dan Graham, Texte von G. Moure, C. van Assche, A. Alberro, A. Susteric, Dan Graham, F.W. Heubach, E. de Bruyn, B. Hatton, A. Zevi, M. Francis (mit ausführlicher Dokumentation), Santiago de Compostela 1997
 G. Mack, Augenblicke, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 41, München 1997

Hefuna, Susan	VIII, 162	Kiessling, Dieter	VIII, 190	Maier-Buss, Ingeborg	I; II, 216
Hegewald, Ulf	IV, 240	Kim, Jin-Soo	VI, 132	Mainolfi, Luigi	V, 230
Heiliger, Bernhard	I; IV, 242	Kim, Soo-Ja	VI, 220	Mansaray, Abu-Bakarr	VII, 176
Hein, Ulrike	V, 268	Kimmenade, Thijs van	II, 32	Mantz, Gerhard	III, 202
Heintzeler, Ingrid	II, 168	Kingelez, Bodys Isek	VII, 156	Manz, Joachim	VIII, 242
Heinz-Hoek, Marikke	VIII, 166	Kintera, Kristof	VIII, 194	Manzoni, Pireo	V, 208
Hellmuth, Lutz	IV, 68	Kirkeby, Per	IV, 258	Marcks, Gerhard	I
Hemmert, Hans	VII, 144	Klauke, Jürgen	I	Marjanov, Wasa	III, 204; VIII, 246
Henkel, Friedrich	IV, 70	Kleine-Klopries, Heinz	IV, 260	Mark, Arno van der	II, 38
Hennig, Bernd	II, 170; IV, 244	Klicsu, Lajos	III, 94	Martin, Prisca van	I
Héritesz, Gábor	III, 88	Klose-Schmitt, Kordula	III, 184	Martin, Roland	I; II, 218
Hermanns, Ernst	I; IV, 246; VIII, 170	Knaupp, Werner	IV, 262	Marusic, Ivan	VI, 170
		Koch, Udo	V, 292	Matemera, Bernard	VII, 178
		Kochseder, Franz	V, 278	Matschinsky-Denninghoff	I; II, 220; III, 206
Hernández, Sergio	V, 102	Kodritsch, Ronald	VIII, 198		
Herold, Georg	V, 280	Köhler, Klaus-Dieter	IV, 80	Matschke, Martin	II, 222
Heß, Richard	II, 172	Könitz, Peter	VIII, 202	Mattiacci, Eliseo	V, 224
Hesse, Wolfram	IV, 72	Kolibal, Stanislav	VIII, 206	McBride, Rita	VIII, 252
Heufelder, Jochen	III, 166	Konaté, Abdoulaye	VII, 158	Mei, Dean-e	VII, 288
Hien, Albert	III, 168	Kop, David van de	II, 34	Meister, Ulrich	VIII, 256
Hiller, Anton	I	Kopf, Willi	IV, 134	Melotti, Fausto	V, 200
Hillert, Karl	IV, 74	Kopystiansky, Igor	VII, 160	Mérida, Carlos	V, 79
Himstedt, Anton	IV, 248	Kopystiansky, Svetlana	VII, 162	Merz, Florian	I; II, 224
Höckelmann, Antonius	II, 174	Kounellis, Jannis	V, 218	Messer, Guido	I
Hoffleit, Renate	I; II, 176; III, 170	Kovács, Attila	III, 186	Michael, Wolfgang	VIII, 260
		Kowanz, Brigitte	VI, 258	Miró, Joan	V, 134
Hoffmann, Fritzgerd	I; II, 178	Kricke, Norbert	I; III, 188–193	Miyajima, Tatsuo	VI, 262
Hoffmann, Rolf	II, 180	Kriester, Rainer	I; II, 206	Mizera, Jerzy	II, 70
Hoflehner, Rudolf	IV, 130	Krüger, Gudrun	I	Möbus, Christiane	V, 270; VIII, 264
Hofmann, Rotraud	I; II, 182; III, 172	Kruk, Mariusz	VII, 164	Möller, Stephan	IV, 88
		Kubach-Wilmsen	II, 208	Mönnig, Peter	VIII, 268
Hollitzka, Ina	IV, 252	Kucz, Jan	II, 66	Mondino, Aldo	V, 216
Holland, Lutz	IV, 76	Kühn, Volkmar	IV, 82	Mora, Pedro	VI, 136
Holweck, Oskar	II, 184	Kugele, Karl	II, 210	Moro, Liliana	VI, 172
Hong, Myung-Seop	VI, 216	Kuhnert, Horst	I	Müller, Manfred	V, 286
Hörl, Ottmar	IV, 250	Kull, Ralph	VIII, 210	Müller, Manuel	IV, 186
Horn, Rebecca	V, 266	Kumrow, Klaus	III, 194	Müller, Robert	IV, 188
Hrdlicka, Alfred	I; IV, 132	Kuntsche, Wolf-Eike	IV, 84	Myjak, Adam	II, 72
Hu, Bing	VI, 254	Kuppelwieser, Hans	IV, 136	Nadj-Glinin, Josef	II, 226
Huang, Yongping	VI, 286	Lahme, Dieter	I; II, 212	Nádler, István	III, 98
Huber, Stephan	III, 174				

Künstlerregister I.– VIII. Triennale

Hundrich, Herbert	IV, 254	Laib, Wolfgang	III, 196	Naganuma, Naotaka	V, 258
Huws, Bethan	VII, 146	Lamsweerde, Eugène van	II, 36	Nakamura, Masato	VI, 264
Hybert, Fabrice	VII, 148	Lamp, Uli	I; II, 214	Navarro, Evaristo	V, 186
Ikemura, Leiko	IV, 178	Lanfer, Mathias	VII, 166	Navarro, Miquel	V, 166
Immendorf, Jörg	IV, 256	Lang, Nikolaus	V, 276	Nedjar, Michel	VIII, 272
Irazu, Pello	V, 182; VI, 160	Langa, Moshekwa	VII, 168	Nemeczek-Frisch, Mechthild	III, 208
Iseli, Rolf	IV, 180	Laubert, Otis	VI, 166	Nestler, Wolfgang	III, 210
Isenrath, Paul	III, 176	Lavier, Bertrand	III, 58; VI, 168	Neuhofer, Theo	III, 212
Iwai, Shigeaki	VI, 162	Lazikowski, Edward	II, 68	Neumann, Hartmut	VIII, 276
Jacob, Harro	II, 186	Lechner, Alf	III, 198	Neuwirth, Flora	VII, 180
Jacobi, Peter	I; II, 188; III, 178	Lee, Bul	VI, 222	Neyer, Edwin	I; II, 228
		Lee, Ming-sheng	VI, 134	Ngwenya, Dumisani	VII, 182
Jacobi, Ritz	I; II, 190; III, 178	Lehnerer, Thomas	IV, 264	Ni, Haifeng	VI, 174
		Leiro, Francisco	V, 172	Nierhoff, Ansgar	I; III, 214
Janin, Zuzanna	VIII, 174	Lenk, Thomas	I	Nishikawa, Katsuhito	IV, 270; VIII, 280
Jian, Ren Zhao	VI, 256	Leoncillo	V, 202	Nomura, Koken	VIII, 282
Jiang, Jie	VI, 218	Leung, Mee-Ping	VI, 260	Nour, Amir I.	VII, 184
Joe, Paa	VII, 150	Levine, Sherrrie	VIII, 214	Novickas, Audrius	VIII, 280
Jovánovics, György	III, 90	LeWitt, Sol	VIII, 218	Ntakijica, Aimé	VII, 186
Julius, Rolf	VIII, 178	Leye, Goddy	VII, 170	Núñez, Mario	V, 112
Kaestner, Jörg-Rainer	II, 192	Libera, Zbignew	VIII, 222	Nuss, Fritz	I
Kabakov, Ilya	VII, 152	Libuda, Walter	VIII, 226	Nuss, Karl-Ulrich	I; II, 230
Kafka, Ivan	VI, 164; VII, 154; VIII, 182	Liesen, Wolfgang	VIII, 230	Oberhuber, Oswald	IV, 140
		LIFE-Servie 0173-3589143	VIII, 234	Obuabang, Henry	VII, 188
		Lobeck, Franziska	IV, 86	O'Brien, Robert	II, 40
Kalinowski, Horst Egon	II, 194; III, 182	Loko, El	VII, 172	Okazaki, Kazuo	VIII, 290
Kaltenborn, Maritta	I	Lootz, Eva	V, 162	Okazaki, Kenjiro	VI, 176
Kanervo, Marja	VI, 128	Loth, Wilhelm	I	Olivera, Martin	V, 114
Kapoor, Anish	VI, 130	Lüpertz, Markus	IV, 266	Ondák, Roman	VIII, 294
Kazovszkij, El	III, 92	Lüscher, Ingeborg	IV, 182	Ontani, Luigi	V, 232
Kemps, Niek	II, 30	Luginbühl, Bernhard	IV, 184	Opie, Julian	VI, 178
Kern, Erika	I; II, 196	Lugossy, Mária	III, 96	Oppenheim, Meret	IV, 47
Kern, Helmut	I, II, 198	Luntumbue, Toma Muteba	VII, 174	Orosz, Péter	III, 100
Kern, Peter	IV, 78	Lupas, Ana	VI, 224	Ortwed, Kirsten	VIII, 298
Kessl, Ulrike	V, 272	Luy, Wolfgang	III, 200	Ostermeyer, Andrea	VIII, 302
Kettel, Joachim	VIII, 186	Macdonald, Chris	IV, 268	Oteiza, Jorge	V, 144
Kiecol, Hubert	II, 200	Macotela, Gabriel	V, 104	Otterbach, Axel F.	I; II, 232
Kierspel, Jürgen	I, II, 202	Maderna, Marianne	IV, 138	Otto, Waldemar	I; II, 234
Kieselbach, Manfred	I; II, 204	Mahn, Inge	VIII, 238	Oursler, Tony	VIII, 306

Oyekan, Lawson	VII, 190	Schneider, Rolf	IV, 286	Uecker, Günther	I; IV 288
Paik, Nam June	VIII, 310	Schön, Jürgen	IV, 92; VIII, 326	Uematsu, Keiji	III, 254
Paisz, László	III, 102	Schönfelder, Baldur	IV, 94	Uiberall, Bernd	III, 256
Paladino, Mimmo	V, 234	Schoenholtz, Michael	I; II, 264; III, 230	Ulrichs, Timm	I; III, 258; VIII, 356
Palau, Marta	V, 118	Schöpfer, Jo	I; II, 266; III, 232	Urteil, Andreas	IV, 150
Palazuelo, Pablo	V, 148	Scholl, Rudolf Alfons	III, 234	Várnagy, Ildikó	VIII, 360
Palmieri, Luciano	V, 240	Schütte, Thomas	III, 236	Várnai, Gyula	VIII, 364
Panamarenko	VII, 192	Schützenberger, Michael	II, 268	Vary, Elisabeth	V, 288
Paolinin, Giulio	V, 228	Schultze, Bernard	V, 256	Veit, Veronika	VIII, 368
Park, Suk-Won	VI, 138	Schwegler, Fritz	V, 274	Veneman, Peer	II, 44
Partenheimer, Jürgen	VII, 194	Sebastian	V, 79, 88	Verjux, Michel	VII, 228
Paz, Manolo	V, 174	Seemann, Karl-Henning	I; III 238	Vigo, Nanda	V, 236
Pazos, Carlos	V, 158	Segogela, Johannes Mashego	VII, 206	Villèlia, Moisés	V, 156
Penck, A.R.	IV, 280	Serebrjakova, Maria	VI, 292	Vilmouth, Jean-Luc	III, 64
Penone, Giuseppe	V, 220	Setordji, Kofi	VII, 208	Virnich, Thomas	III, 260; IV, 290
Perejaume	V, 176	Sewcz, Anne	IV, 96	Visch, Henk	II, 46; VII, 230
Petercol, Goran	VI, 290	Shachar, Gil	VIII, 330	Visser, Carel	II, 48
Pezzo, Lucio del	V, 212	Shen, Yuan	VI, 294	Vital, Not	VII, 232
Pfahler, Georg Karl	I; II, 236	Shirai, Mio	VI, 232	Vogel, Matten	VIII, 372
Picasso, Pablo	V, 128	Siegel, Karin	II, 270	Vogel, Peter	II, 274
Pichler, Franz	IV, 142	Siem, Wiebke	VII, 210	Vore	I; II, 276
Pistol, Heinz L.	I; II, 238	Signer, Roman	VII, 212	Vries, Anke de	II, 50
Pitz, Hermann	III, 216	Sigrist, Kurt	IV, 196	Vroegindewejj, Leo	II, 52
Plensa, Jaume	V, 170; VI, 180	Simon, Klaus	IV, 98	V.S.S.D.	VI, 298
Plumcake	V, 238	Simon, Klaus	V, 260	Vu Dan Tan	VII, 376
Pohl, Uli	I; II, 240	Sinaga, Fernando	V, 178	Wagner-Kutschker, Wolfgang	II, 278; VIII, 380
Prager, Heinz-Günter	III, 218	Skubic, Peter	III, 240	Waibel, Hermann	II, 280
Prantl, Karl	IV, 144	Slominski, Andreas	VIII, 334	Wakolbinger, Manfred	IV, 152
Puckey, Thom	VI, 226	Solakov, Nedko	VII, 214	Wall, Claude	IV, 292
Pume	VII, 196	Solano, Susana	V, 168; VII, 216	Waller, Patricia	VIII, 384
Qin Yufen	VI, 228	Somonte, Elena	V, 116	Walther, Franz Erhard	V, 284
Raetz, Markus	IV, 190	Soriano, Juan	V, 79	Waltos, Jacek	II, 84
Ratti, Annie	V, 248	Sous, Stefan	VIII, 338	Wanitschke, Vinzenz	IV, 292
Raynaud, Jean-Pierre	III, 60	Spagnulo, Giuseppe	V, 226	Wartenberg, Christiane	IV, 104
Raynaud, Patrick	VI, 230	Spoerri, Daniel	IV, 198	Weiner, Lawrence	VIII, 388
Raysse, Martial	III, 62	Stadler, Toni	I	Weiner, Willi	VI, 146
Recalcati, Antonio	V, 206	Stalder, Anselm	IV, 200	Weirich, Susanne	VIII, 392
Reinhardt, Gustav (ODIOUS)	IV, 272	Steffen, Otto-Berndt	IV, 100	Weiss, David / Fischli, Peter	IV, 176
Reis, Pedro Cabrita	VI, 182	Stehnova, Ludmila	II, 78	Wentworth, Richard	VI, 188
Renner, Fritz	II, 242	Steixner, Pia	VI, 140	Weseler, Günter	I

Künstlerregister I.– VIII. Triennale • 457

Reuterswärd, Carl	IV, 192	Stielow, Hartmut (ODIOUS)	IV, 272	Weßbecher, Friedrich	II, 282
Rheinsberg, Raffael	V, 294	Stiljinovic, Mladen	VIII, 342	West, Franz	IV, 154
Richter, Hermfried	II, 244	Stilling, Gunther	I	Wilde, Bernd	IV, 106
Riel, Gert	I; II, 246	Stimm, Oswald	IV, 146	Wilhelm, Brigitte	I
Riestra, Adolfo	V, 98	Stimm, Thomas	IV, 148	Wilke, Martin	IV, 108
Rinke, Klaus	V, 264	Stock, Christian	VIII, 346	Wimmer, Hans	I
Rizzoli, Giovanni	VII, 198	Stüber, Bernhard	III, 242	Windelen, Susanne	IV, 294; VIII, 396
Roesner-Drenhaus, Christa	I; II, 248	Stullmann, Axel	III, 244	Winkler, Insa	VIII, 400
Rogge, Cornelius	II, 42	Sugai, Nobuko	III, 246	Winter, Georg	VII, 234
Rohling, Gerd	III, 220	Szankowski, Maciej	II, 80	Wirthmann, Markus	VIII, 404
Roscheck, Ingrid	IV, 282	Szczesny, Stefan	III, 248	Wittlatschil, Michael	VIII, 408
Rose, Tracey	VII, 200	Szilágyi, Julia	III, 106	Wojciechowski, Jan Stanisł.	II, 86
Rosz, Martin	VIII, 314	Szymanski, Rolf	I; II, 272	Wolf, Günter	II, 262
Rüger, Klaus	II, 250	Tamayo, Rufino	V, 82	Wolff, Carl Emanuel	III, 264
Ruiz, Aureli	V, 188	Tan, Swie Hian	VI, 296	Wong, Shun-Kit	VI, 190
Ryszka, Adolf	II, 74	Tápies, Antoni	V, 152	Wortelkamp, Erwin	II, 284; IV, 296
Sáiz, Manuel	V, 180	Taro, Chiezo	VI, 234	Wotruba, Fritz	IV, 156; VIII, 412
Sammler, Christa	IV, 90	Tayou, Pascale Marthine	VII, 218	Wu, Mali	VI, 192
Samu, Géza	III, 104	Theuws, Roos	VI, 186	Wüthrich, Peter	VIII, 416
Sánchez, Alberto	V, 140	Thiel, Wolfgang	I	Wunderlich, Paul	I
Sanchez, Rui	VI, 184	Thomkins, André	V, 202	Wurm, Erwin	IV, 158; VI, 268
Sander, Karin	VII, 202	Thompson, David Lee (ODIOUS)	IV, 272	Yanagi, Yukinori	VI, 194
Sandle, Michael	I, 252	Tibo, Holger	III, 250	Yaşargil, Can	VII, 236
Sarello, Marek	II, 76	Timoney, Pádraig	VII, 220	Yelin, Ernst	I
Sauer, Michel	IV, 284; VIII, 318	Tinguely, Jean	IV, 204	Yeung, Sau-Churk	VI, 270
Sauer, Rolf	III, 222	Toguo, Barthélemy	VII, 222	Yook, Tae-Jin	VI, 196
Schad, Robert	II, 254; III, 224	Tokushige, Emiko	VI, 236	Yoon, Young-Seok	VI, 198
Schakowski, Reinhard	I	Toledo, Francisco	V, 79, 92	Younge, Gavin	VII, 238
Scharfe, Dietmar	I	Torres García, Joaquin	V, 132	Yun, Suk-Nam	VI, 200
Scheipner, Robert	VIII, 322	Tóth, Sándor	III, 108	Zamorski, Ryszard	II, 88
Schelenz, Walter	II, 56; III, 226	Toya, Shigeo	VI, 142	Zaumseil, Andrea	VI, 202
Scherer, Reinhard	I; II, 258	Trantel, Piet s. unter LIFE-Service		Zebe, Gertraude	II, 286
Schifferle, Klaudia	IV, 194	Tretter, Anna	III, 252	Zeithammli, Jindrich	III, 266
Schiltsky, Michael-Peter	I; II, 260	Trockel, Rosemarie	VIII, 350	Zetzmann, Susanne	III, 268
Schlosser, Adolfo	V, 160	Trombitás, Tamás	VI, 266	Zhao, Bandi	VI, 238
Schmees, Elke	III, 228	Truszynski, Olgierd	II, 82	Zogmayer, Leo	IV, 160
Schmettau, Joachim	I	Tshuma, Zephania	VII, 226	Zorio, Gilberto	V, 222
Schmitt, Roland W.	I; II, 262	Tsuchiya, Kimio	VI, 144	Zuniga, Francisco	V, 84
Schneider, Anne	VII, 204	Türk, K.H.	I	Zutelgte, Josef	IV, 298

8. Triennale Kleinplastik Fellbach 2001 Vor-Sicht Rück-Sicht