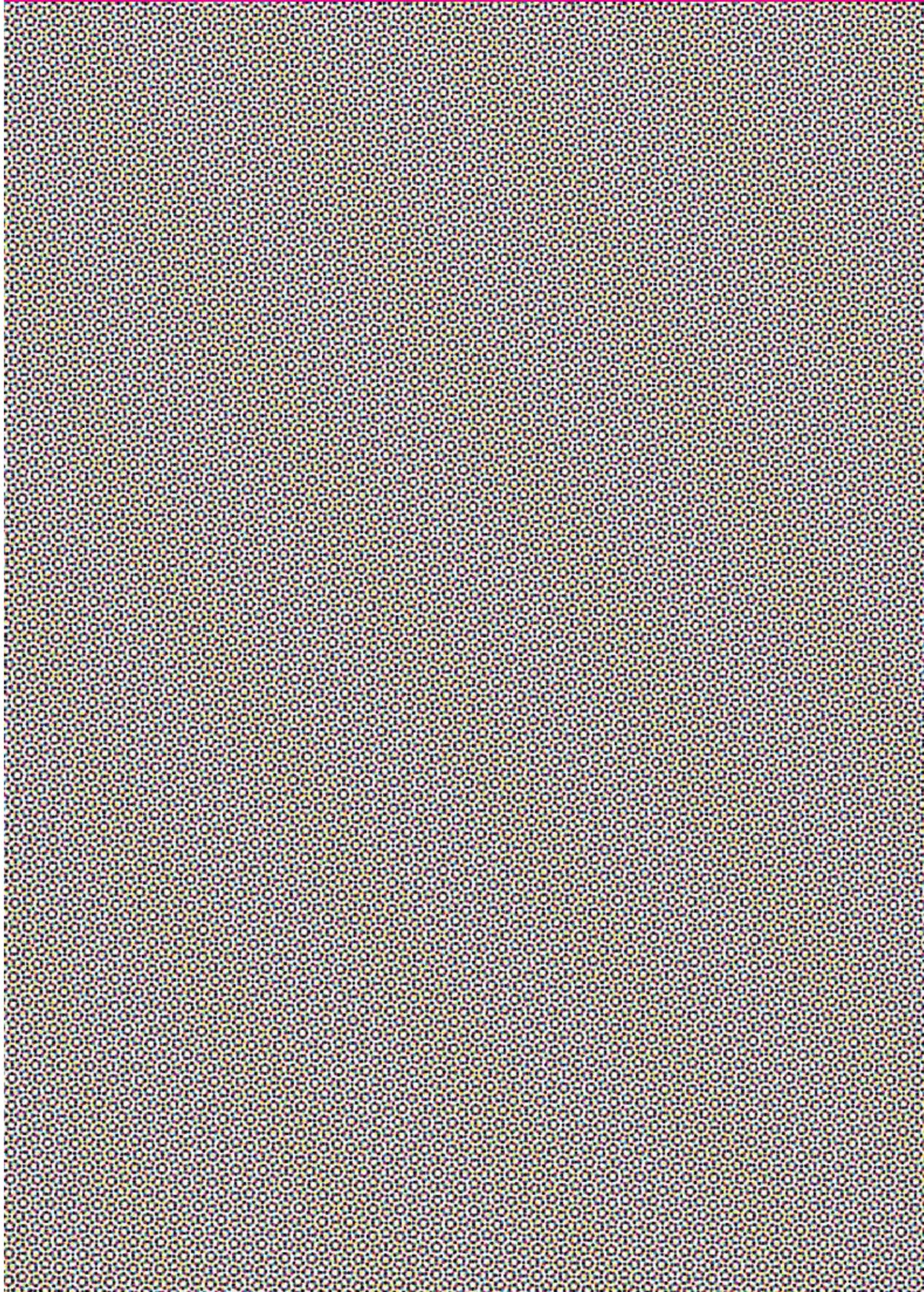


5 EURO

MAGAZIN TEXTUELLE BILDHAUEREI Nr0



Christoph Meier

Von: Raph Levien [raph.levien@gmail.com]
Gesendet: Dienstag, 19. September 2006 02:21
An: Christoph Meier; Heather Levien
Betreff: Re: Sincere request

Yes, please feel free to use the image. I made it myself as a test of my halftone screening technology.

You might be interested in some of the bug images I've saved. All of these are unintentional, the result of bugs in image processing code I've written. The last two in the list also have to do with CMYK color separation and screening.

<http://levien.com/~raph/bugimg/>
http://levien.com/~raph/bug_img.png
<http://levien.com/~raph/bugwts.png>
<http://levien.com/~raph/bugwts1.png>

When I get back from my travels (I'm in Japan), I'll take a look at your site. Best of luck with your projects!

Raph

> ----- Original Message -----
> Subject: CMYK.png on your site
> Date: Sun, 17 Sep 2006 16:26:26 +0200
> From: Christoph Meier <mastameier@gmx.net>
> To: heather@eecs.berkeley.edu

> Hi Heather!

> I found your family's site at Google, especially one of your images!

> I tried to send Raph an email with my request, but it didn't work,

> so I tried your email-address ...

> -/-

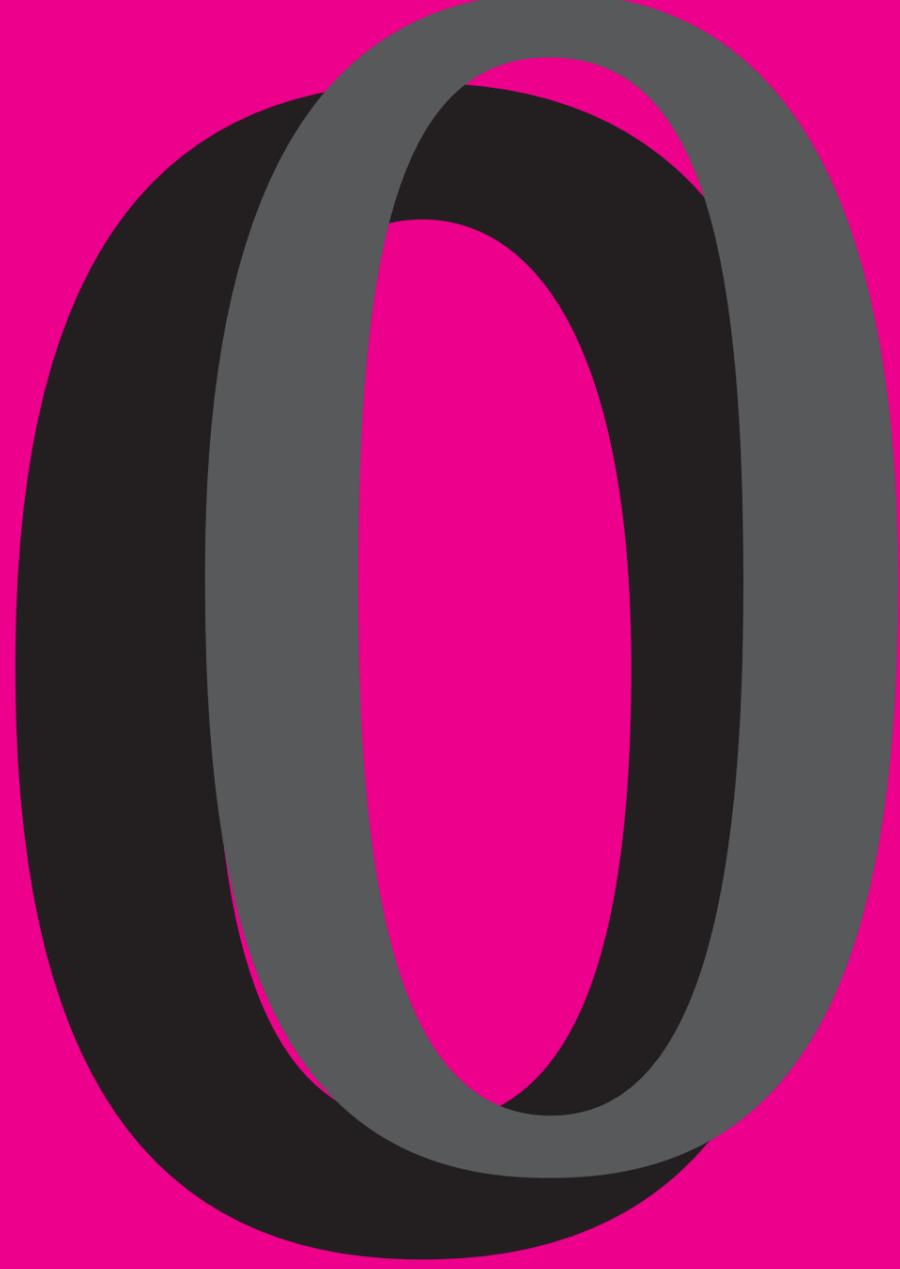
> Hi Raph!

> My name is Christoph, I'm an artist from Vienna / Austria and currently I'm searching the web for everything dealing with CMYK.

> Google helped me to find your image: CMYK.png. (There are many more interesting and nice images on your site!)

> I have some questions to that image:

> Does it have a special history? What are you using it for? Where did you find it? Or did you make it yourself?



Ein Magazin von KünstlerInnen.

Impressum

Herausgegeben nach einer Idee von Christian Bretter am Ordinariat Textuelle Bildhauerei,
Univ.Prof. Mag. Heimo Zobernig, an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Alle Rechte liegen bei den KünstlerInnen und AutorInnen.

Wien, Jänner 2007

Inhalt

Christoh Meier, Umschlag

Laura Bott, Seite 6, 102

Rosmarie Lukasser, Seite 7, 9, 15, 16, 19, 30, 34, 53, 70, 86, 100, 104

Richard Reisenberger, Seite 8,

Reiner Zettl, Seite 10

Lisa Rastl, Seite 17

Christian Bretter, Seite 20, 29, 47, 68, 98

Imre Nagy, Seite 26, 54, 61

Belén Rodriguez, Seite 31

Michael Frickh, Seite 36

Cornelia Silli, Seite 39

Eduard Klein, Seite 64

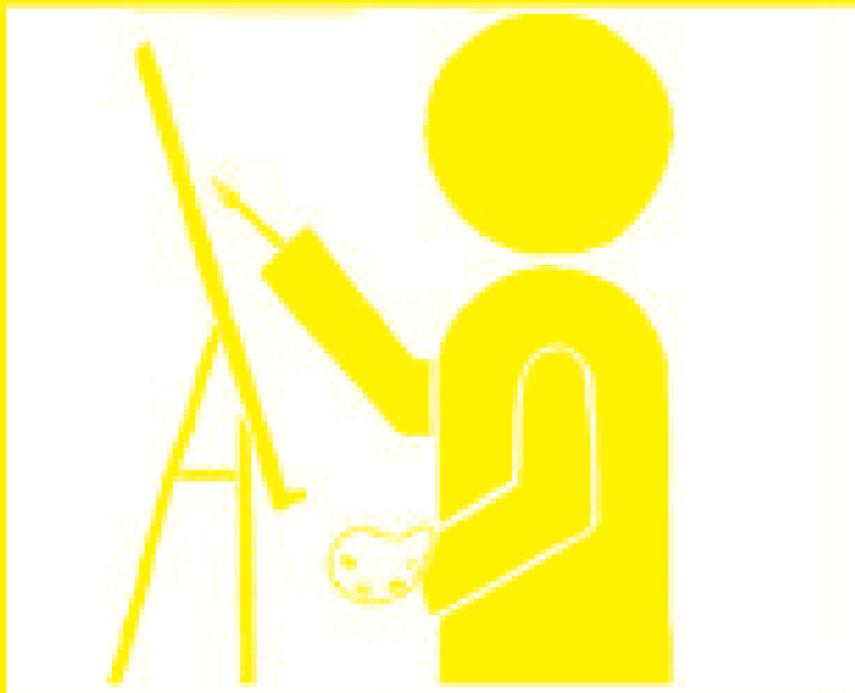
Alex Lawler, Seite 72

Tobias Nagiller, Seite 82

Lia Gulua, Seite 85

Franz Cavagno, Seite 15, 28, 88

WASTE YOUR LIFE.



BE AN ARTIST.

Artikel Diskussion Seite bearbeiten Versionen/Autoren

Schenke Wissen und spende für Wikipedia!

Bildhauerei

← Dieser Artikel behandelt das Handwerk des Bildhauers. Für das gleichnamige Sternbild des Südhimmels, siehe Bildhauer (Sternbild)

Der Begriff **Bildhauerei** hat verschiedene Bedeutungen, es ist a) das Werk eines Bildhauers, b) die Gattungsbezeichnung für dreidimensionale Kunstwerke aus festen Materialien, c) die Bezeichnung für eine Firma, die derartige dauerhafte Arbeiten ausführt, d) die Bezeichnung für eine Firma, die monumentale Treiarbeiten ausführt (auch: *Metalbildhauerei* oder *Formschmiede*) - oft ein weiterer Erwerbszweig von Bildgießereien.

Inhaltsverzeichnis [Verbergen]

- 1 Bildhauerei als Werk eines Bildhauers
- 2 Bildhauerei als Gattungsbezeichnung
- 3 Bildhauerei als Treiarbeit
- 4 Berühmte Bildhauer
 - 4.1 Siehe auch
- 5 Literatur

Bildhauerei als Werk eines Bildhauers [bearbeiten]

Der Bildhauer ist ein Künstler, der mit dem Hammer, Schlägel, Meißel und Messer, nach einem vorgezeichneten Risse, oder wirklichen Original, und nach einem in Wachs, Thon oder Gyps gemachten Modell, in Steine, Sand, Marmor, Alabaster, Holz, Metall etc. Bilder schnitzet, hauen, grübt und schneidet. (Zitat aus Oeconomische Encyclopädie von Johann Georg Krünitz [1] ⓘ)

Schon in der Steinzeit gaben Menschen Steinen eine Form. Diese Faustkeile wurden zwar als Werkzeuge geschaffen, waren jedoch streng genommen die ersten Skulpturen der Menschheitsgeschichte. Aus diesen ersten aus Stein geschlagenen Werkzeugen entstand die Bildhauerei. Im Laufe der Jahrtausende wurden Alltagsutensilien immer aufwendiger gestaltet, da sie nicht mehr nur ihren eigentlichen Zweck erfüllen sollten, sondern auch der Zierde dienten. Cro-Magnon-Menschen benutzten dann bereits Gravierwerkzeuge wie Stichel, um dem Stein noch feinere Strukturen geben zu können. Es wurden auch leichter zu bearbeitende Materialien wie Ton, Holz oder Knochen verwendet, allerdings sind diese Artefakte heute größtenteils nicht mehr erhalten.

Auch die Pharaonen im alten Ägypten ließen kleinere und größere Skulpturen aus wertvollen Gesteinen wie Lapislazuli und Jaspis fertigen, wie auch als Beigabe zu den Grabstätten. Die wichtigsten Werkzeuge basierten auf härteren Steinen und Holz, welches vielseitig eingesetzt wurde, so als Untersatz zum Rollen oder Ziehen schwerer Steinblöcke, als Griff an den Werkzeugen und mit Wasser übergossen zum Absprennen von Steinfragmenten. Im Antiken Griechenland schuf man lebensnahe Statuen aus Marmor und Ton, die leider zu einem Großteil nicht erhalten geblieben sind. Im fernen Osten dagegen wurde eher mit Jade, Elfenbein und Bronze gearbeitet. Das Motiv waren oft Tiere, wie beispielsweise Pferde, Büffel, Bären, Nashörner, Elefanten und Tiger. In Nord-Amerika töpfernten Indianer neben Tiermodellen auch Gegenstände für den täglichen Gebrauch, wie Schalen, und Musikinstrumente aus Ton.

Im Altertum wurde das Spektrum der Bearbeitungsverfahren dann um den Guss von Metallen in vorgefertigte Formen erweitert. Während des europäischen Mittelalters benutzte man bereits eine Vielzahl von Werkzeugen, die in ähnlicher Form auch noch heute verwendet werden.



Bildhauer sein Werk erschaffend [ⓘ]



Bildhauer sein Werk erschaffend [ⓘ]

Bildhauerei als Gattungsbezeichnung [bearbeiten]

Die Bildhauerei ist eine der ältesten bildenden Künste der Kulturgeschichte. Der Unterschied von bildhauerischen Arbeiten zur Malerei besteht in der Dreidimensionalität der Kunstwerke. In der Bildhauerei werden Formen und Gebilde unter Verwendung verschiedener Materialien und durch unterschiedliche Bearbeitungstechniken von Bildhauern räumlich erfahrbar gemacht. Die geschaffenen Skulpturen oder Plastiken können realistisch darstellen, die Realität kreativ verändern oder völlig abstrakt sein. Die Bandbreite der verwendeten Materialien reicht von klassischen Stoffen, wie Stein, Holz, Metall, Ton und Gips, über diverse Kunststoffe bis hin zu Textilien.

Im deutschen Sprachgebrauch unterteilt man die Bildhauerei durch Lehnwörter in Skulptur als das *subtraktive* und Plastik als das *additive* Arbeiten.

Je nach räumlicher Ausformung unterscheidet man Vollplastik, Hochrelief und Flachrelief. Diese Formen des Reliefs können mit Architektur und Baukunst verbunden sein. Denkmäler sind sich an antiken Vorbildern orientierende selbständige Plastiken und Architekturen mit städtebaulichem Bezug oder in Parklandschaften. Hier schließen moderne Installationen, Rauminstallationen, Land-Art oder auch die Konzeptkunst an.

Bildhauerei als Treiarbeit [bearbeiten]

Hauen ist die alte Bezeichnung für die dreidimensionale Treiarbeit von Kupferblechen, die bei Monumentalausführungen von tragenden Gerüsten stabilisiert wird. Die Treibtechnik ist mit dem Karosseriebau verwandt.

Berühmte Bildhauer [bearbeiten]

Herausragende Bildhauer der Zeitgeschichte sind u. a.:

- = Phidias, attischer Bildhauer des 5. Jhs. v. u. Z. Maßgebend beteiligt an den Skulpturen des Parthenon.
- = Praxiteles, griechischer Bildhauer des 4. Jhs. v. u. Z.. Wohl bedeutendster Bildhauer der Spätclassik; Hauptwerk: Aphrodite von Knidos.
- = Donatello (um 1386-1466), italienischer Bildhauer. Hauptmeister der italienischen Bildhauerkunst der Frührenaissance; schuf mit seinem "David" die erste frei stehende Aktfigur (um 1427).
- = Michelangelo (1475-1564), italienischer Bildhauer (u. a.). Hauptmeister der Hochrenaissance.
- = Auguste Rodin (1840-1917), französischer Bildhauer. Bedeutendster Wegbereiter der modernen Bildhauerei.
- = Henry Moore (1898-1986), britischer Bildhauer. Darstellung des Menschen als Einzelfigur.

Siehe auch [bearbeiten]

Lista berühmter Bildhauer

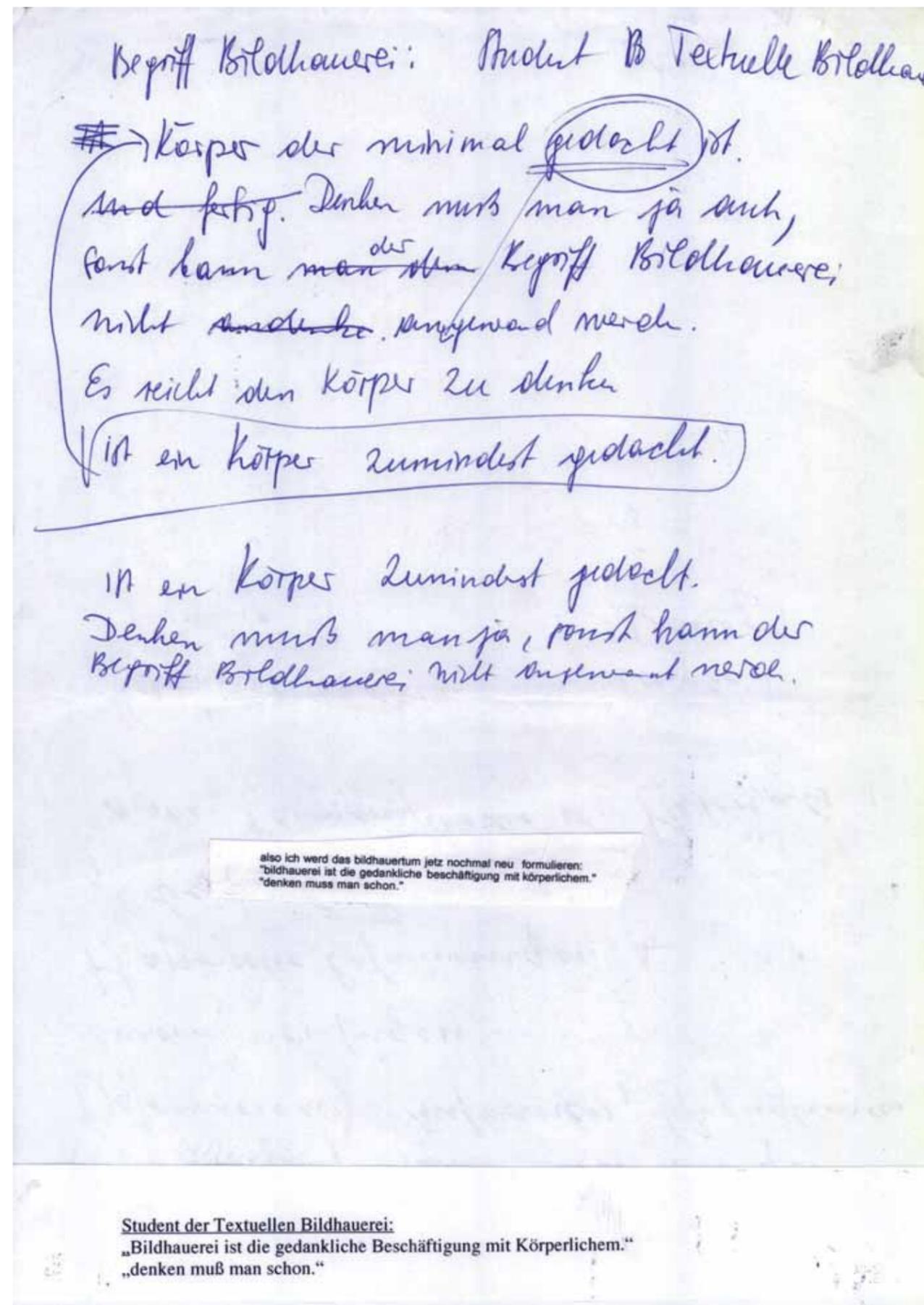
Literatur [bearbeiten]

- = Meyers Jugendbibliothek – Die Arbeit des Bildhauers
- Wiktionary: Bildhauer – Bedeutungserklärungen, Wortherkunft, Synonyme und Übersetzungen

Kategorien: Bildende Kunst | Kunst (Beruf) | Skulptur | Künstlerische Technik | Bildhauer



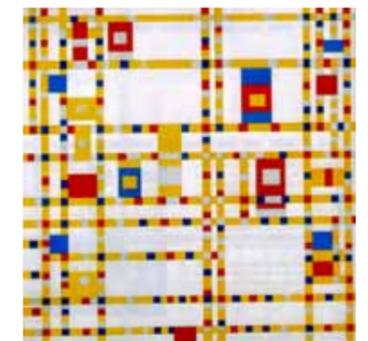
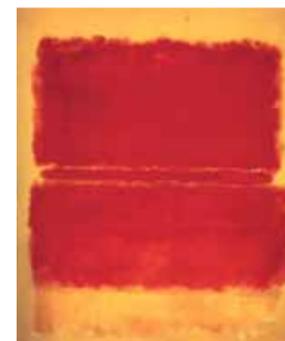
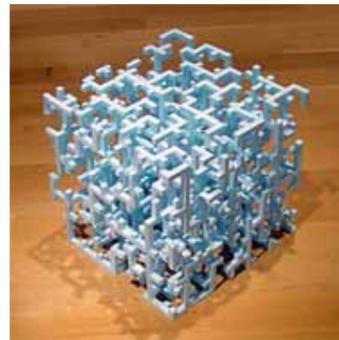
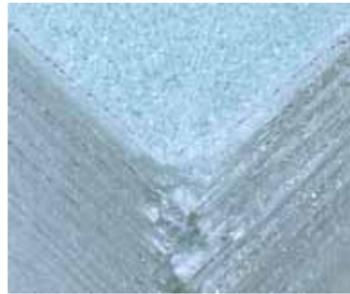
R3

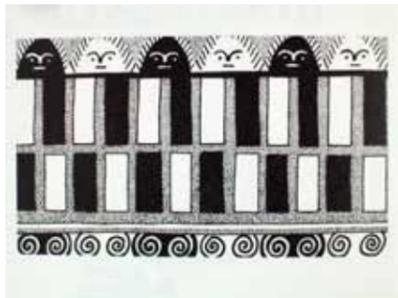
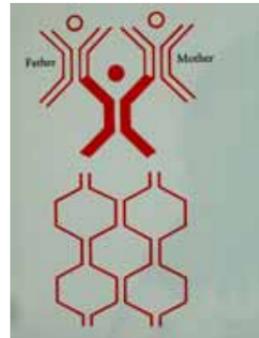
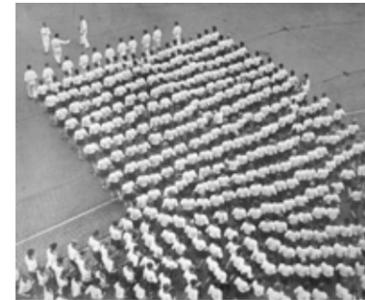
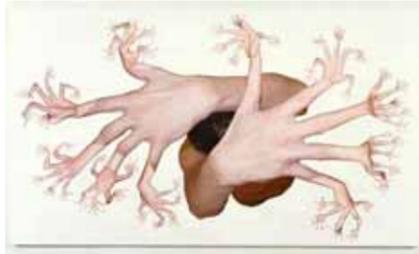
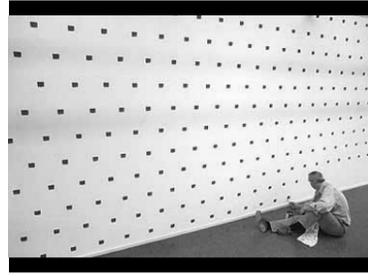


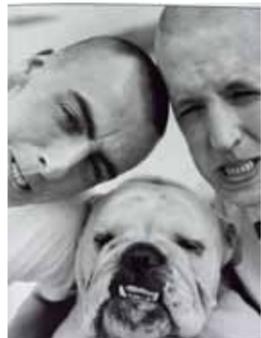
REINER ZETTL, ASS.-PROF.

PRAXIS UND THEORIE DER BILDHAUEREI PRACTICE AND THEORY OF SCULPTURE

WINTERSEMESTER 2006/07







Bildhauerwerkzeug – Steinbearbeitung, Hiebwerkzeuge

Doppelaxt oder Fläche
 Zahnfläche: links für Sandstein, rechts für Kalkstein
 Spitzfläche (Gotik)
 Eisen, geschmiedet
 Rauten
 Pille
 Zwickspitz
 Holz
 Klupfel mit Klupfelkopf
 Spitzer
 Klosterhammer
 Affelhammer
 Stockhammer

Prell- und Schneidwerkzeug

Schlagseisen
 Nutseisen
 Hohlseisen
 Zahneisen für härteres Gestein
 Spengseisen
 Spitzseisen
 Beizeisen
 Meißel mit Hartmetallbohrer
 Schamseisen
 Rundseisen
 Flachseisen
 Stechseisen
 Zahneisen mit Klupfelkopf

Bildhauerwerkzeug – Holzbearbeitung, Holzbearbeitungswerkzeuge

Flächeisen mit geradem Anschnitt
 Hohlseisen
 gebogener Hohlseisen
 gekrümmtes Hohlseisen
 Gefäß
 Holztrahthauwerkzeuge
 Hohlseisen
 Schweißseisen
 Trierer Form
 Baliseisen
 Flächeisen mit schrägem Anschnitt
 Hohlseisen
 gekrümmtes Hohlseisen
 Gefäß
 Holztrahthauwerkzeuge
 Schweißseisen
 Trierer Form

Gipswerkzeuge

Gipsbecher
 Flach- oder Hundsbeneisen gekröpft
 Holzugesen
 Gipskratzer
 Gipsflächraspel
 Gipsstichel
 Gipsflächraspel
 Gipsflächraspel

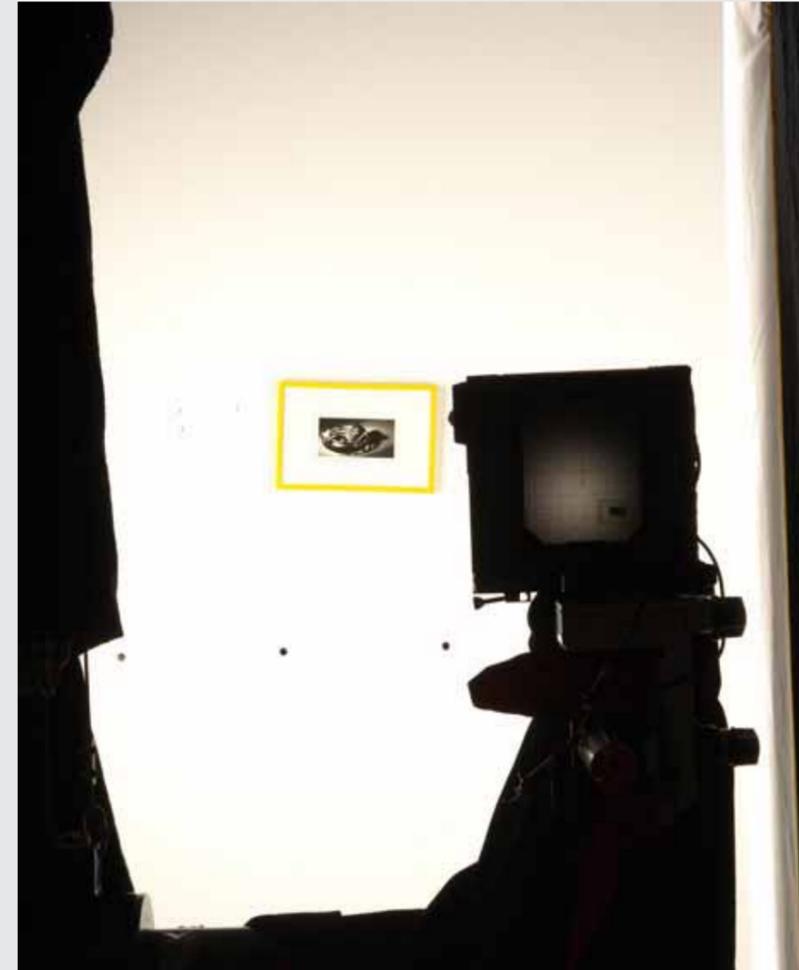
Tonwerkzeuge

Schneiddraht für Ton
 Modeller drehstuhl
 Tonkiste
 Tonkratzer
 Rändelscheibe mit Focusteller
 Modellerhölzer
 Modellierschlingen
 Bossseisen (auch für Gips und Wachs)

Begriff Bildhauerei: Begreifgruppe: Künstler ↓

Es ist eine psychische Erkrankung,
welche fast wie eine Ersatzreligion funktioniert,
wie viele ^{der Bildhauer} meinen sie könnten „es“ -> bzw. die
Kunst - ^{bzw.} Bildhauerei therapeutisch nutzen.
Viel mehr - Viel weniger.

Einlage: FOTO



Künstler:

Es ist eine psychische Erkrankung, welche fast wie eine Ersatzreligion funktioniert.
Viele der Bildhauer meinen sie könnten „es“-, „die Kunst“-, „die Bildhauerei“ therapeutisch
nutzen. Viel mehr- viel weniger

Einlage: FOTO

Verkäufer in einem
Werkzeug-
Geschäft

Was versteht man unter Bildhauerei?

... ist von einem toten Stein

etwas Lebendiges rausmeißeln

→ Büsten, Statuen

eckigen Stein, wird etwas, das
in der Natur vorkommt.

→ andere Assoziationen, weil
das Endprodukt nicht mehr an einen
Stein erinnert.

Verkäufer in einem Werkzeuggeschäft:

Bildhauerei ist, von einem toten Stein etwas Lebendiges rausmeißeln. Beziehungweise aus einem eckigen Stein werden Büsten und Statuen geschaffen. Oder aus einem Stein wird etwas, das in der Natur vorkommt. Es werden dadurch andere Assoziationen erzeugt, weil das Endprodukt nicht mehr an einen Stein erinnert.



Erstes, 60 Minuten Gespräch zwischen Heimo Zobernig, Professor und Christian Bretter, Student, am 12. Dezember 2006 im Bildhaueratelier der Akademie der bildenden Künste, Wien.

Eine Annäherung.

Kunst. Dummheit. Körper.

HZ: Also wenn es blinkt läuft es.

CB: Es läuft. Wie kann man Kunst unterrichten? Was ist Kunst im Bildungssystem, was nimmt Kunst hier für eine Rolle ein? Die Akademie ist doch eine staatliche Bildungseinrichtung. Gibt es so etwas wie eine Zukunftsperspektive? Was ist der Künstler, wer wird ausgebildet und was lernt man? Was ich bis jetzt mitgekriegt habe, ist es so ein Versuch des Auslotens, welche Rolle der Künstler heute hat, im Speziellen der Bildhauer. So kommen Architektur, Design auch relativ nahe heran. Jedoch die Frage, die sich mir stellt, ist, wo dockt die Kunst-schaffende Person an und welche Rolle spielt die Akademie als Bildungseinheit? Gibt's da eine klare Vorstellung - da du vorhin den Senat erwähnt hast - was man lehren will oder ist dies diffus und offen?

HZ: Na ja, das ist ja etwas viel auf einmal. Wenn man darauf Antworten sucht, macht es Sinn, dort hinzuschauen, wo das alles herkommt. Die Akademie hat eine Geschichte, in der sie zeitgebunden etwas entwickelt und die Behauptung formuliert hat, dass man Kunst lehren und lernen kann. Dafür steht das ganze universitäre und akademische Gebäude da. Da geht es nun nicht um die große Erneuerung, sondern um das zeitgemäße, daß man eben das richtige für die Gegenwart herausfindet und entwickelt. Zum Beispiel, ob die Akademie progressiv den atemlosen StudentenInnen voraneilt, oder kalkuliert-konservativ provoziert. Es gibt quasi nicht die Lösung für das Richtige, man wird das Falsche auch immer dabei haben. Daran gilt es permanent zu arbeiten. Das war für mich die wichtigste Einsicht, als ich an die Akademie gekommen bin. Es geht nicht darum, einen Zustand herzustellen, der als Ideal erscheint, sondern dass man eben laufend daran arbeiten muss, was denn nun die geeignetsten Methoden der Lehre sind.

CB: Also, dass bedeutet, viel forschen, forschen was Kunst kann, was Kunst sein kann und im Speziellen was Kunst heute ist.

HZ: Zeigen tut uns natürlich die Kunst, was Kunst ist. Sie ist nicht das, was die Akademie bestimmt, sondern die Aka-

demie hat den Blick auf die Kunst der Gegenwart und fragt, was das wäre.

CB: Dann besteht also eine Rückkopplung.

HZ: Ja.

CB: Es hat möglicherweise mit der jetzigen räumlichen Situation zu tun, dass gerade das Haupthaus am Schillerplatz ist, die Bildhauerateliers disloziert sind und die Bildhauerklassen dadurch eine eigene Position einnehmen. Überhaupt hat die Bildhauerei eine Sonderstellung an sich, vielleicht ist dies auch nur das Wort an sich - Bildhauerei. Da grundsätzlich, das plastische Moment, das Moment, in den Raum zu gehen, eigentlich etwas sehr Übliches, sehr Häufiges ist.

HZ: Na ja, es ist ja nicht so, dass im Rest der Akademie das bildhauerische, das räumliche Moment ausgeschlossen wäre. Also das kann man wohl als eine der massivsten Entwicklungen der letzten Jahre erkennen, dass in der Kunst die Bereiche Malerei, neue Medien, Bildhauerei und andere immer mehr zusammenrücken und deutliche Überschneidungen zeigen. Das wurde ja in vergangenen Zeiten versucht, getrennt zu halten, das wird nun sehr viel offener diskutiert. Es ist für uns immer auch ein Gewinn, MalerInnen in den Ateliers zu haben. Dabei lassen sich die zwei- und dreidimensionalen Problemstellungen gut vergleichen. Die neuen Medien geraten ja oft genau dazwischen.

CB: Ein Freund von mir, der vor ein paar Jahren bei Peter Weibel studiert und sich sehr mit Fotografie und Video, Videoinstallation beschäftigt hat, fragte mich, ob ich eine Antwort weiß, aus welchem Grund so viele Videoarbeiten in den Bildhauerklassen entstehen; dies fiel ihm bei den Rundgängen der letzten Jahre auf und dass Video offenbar eine zentrale Rolle in der Bildhauerei spielt. Er meinte, es gäbe da einen ganz anderen Umgang mit Video, wie er es in der Klasse von Peter Weibel erfahren und gelernt hat. Was interessiert den Bildhauer am Video und wieso kommt dieses neue Werkzeug so oft vor?

HZ: Wenn man dem nachspürt, hat man vielleicht in der Fotografie im-

mer die Beschränkung empfunden, daß man räumliche und zeitliche Situationen nur unzureichend transportieren kann. Da bietet der Film schon mehr Möglichkeiten. Wie gut das gelingt, ist immer noch offen und da wird permanent weitergearbeitet. Diese Beziehungen kann man dann auch umdrehen. So wie mit Video oder Film die Möglichkeit besteht, einen komplexeren Raumeindruck einzufangen, so kann der Film wieder zurückwirken auf räumliches Denken und Raumformulierungen. Der Film kann helfen, Perspektiven zu öffnen, Räume zu erweitern. Da kommt eben die Bewegung hinein, die Zeit. Wir haben ja auch diese Versuche, die Bildhauerei zu spezifizieren, durch Formbezogenes, Textuelles und Performatives. In der Bildhauerei sind natürlich all diese Aspekte immer eingeschrieben. Das Textuelle, der Text, das Bezogensein auf etwas und was da als Spur sichtbar wird. Eine klassische Aufgabe, das Monument, das Erinnerungsdenkmal zeigt ja ganz deutlich diese Beziehung, das etwas „anstatt“ steht, eben für etwas steht und beschreibt die Beziehungen zwischen Auftraggeber, Autor, Thema, Ort und so weiter. Dann das Performative, die Bewegung der Betrachter, wie der auch einbezogen ist. Und hier treffen wir auf einen Paradigmenwechsel, wie sich Autor und Betrachter näher kommen, die Interpretationsmacht sich zwischen Autor und Betrachter aufteilt.

CB: Das heißt, Bildhauerei verliert die Monumentalität. Dieses Monument, das für mich auch sehr einen Zeitfaktor in sich hat. Ein Monument ist etwas, das meist für lange Zeit Gültigkeit hat - klassische Materialien wie Bronze oder Stein, die lange Zeit erhalten bleiben - das löst sich ein auf; diese Endgültigkeit, das Manifestieren, das den öffentlichen Raum, den Stadtraum für lange Zeit prägt. Die Bildhauerei manifestiert sich für mich immer weniger in der konkreten Form und löst sich ein bisschen auf in Spuren, wird quasi flüchtiger.

HZ: Na ja, ich weiß ich nicht, ob man das nun sozusagen als die Hauptbewegung sehen kann. Es geht darum, welchen Moment man sichtbar machen möchte. Ob man jetzt in die Mitte etwas stellt, wo sich alle niederknien im-

len, oder ob das im Gegenteil die Formulierung einer Gemeinschaft ist, die selbstbestimmt etwas gestaltet und sagt, wir wollen einen öffentlichen Platz, wir wollen einen Ort des Zusammentreffens formen.

CB: Also Demokratie. Monumente sind meist unter feudalen oder diktatorischen, aber wohl nicht in demokratischen Systemen entstanden. Vielleicht ist der Umgang mit Materialien auch ein demokratisierendes Moment, damit meine ich, das heißt runterholen, vom heiligen Sockel von dieser Endgültigkeit.

HZ: Also das könnte ich nicht mit Bestimmtheit sagen, dass dies die Tendenz ist. Wenn wir das gerade mit dem Vortrag von Jasper Sharp erlebt haben, mit diesen Land Art Projekten, die etwas Universales anstreben, in dem wir alle Teil sein könnten, da wäre es möglich, diesen demokratischen Moment erkennen. Aber dass es zu diesen, dann doch Monumenten kommt, steckt natürlich eine enorme Totalität der Künstler und Künstlerinnen, die das entwickelt haben und mit aller individuell existenziellen Konsequenz versucht haben, umzusetzen.

CB: Das Stadtmonument von Michael Heitzer, das sich noch in Bau befindet und wo der Zutritt verboten ist - angeblich hatte nur ein Journalist Zutritt, um darüber zu berichten: es wird eine monumentale Geschichte gebaut, aber abseits der Öffentlichkeit. Fast alle Projekte, die im Land Art Vortrag vorgestellt wurden, werden von der DIA Foundation finanziert. Das finde ich sehr spannend. Es geht doch hier immer um sehr große Summen, die diese Foundation durch den Verkauf eines Rohstoffs, der von allen benötigt wird - Erdöl - verdient. Was stehen da für Absichten dahinter? Gibt es überhaupt eine Absicht oder ist es eine Dynamik, so dass solch riesige Land Art Monumente geschaffen werden abseits, die sehr weit weg von urbanen Ballungsräumen liegen? Geht es darum Markierungen, Spuren, zum Teil sind es ja wirklich Einschnitte in die Erde, zu hinterlassen, die auf Jahrhunderte, Jahrtausende sichtbar sind?

HZ: Ich denke, daß man es da mit ei-

nem obsoleten Autorenbegriff zu tun hat. Das hier eben der Künstler, die Künstlerin absolut gesetzt wird. Also daß enorme Ressourcen aus verschiedensten Feldern einbezogen werden, um diese spektakulären Ideen und Visionen wahr werden zu lassen. Und ich denke, daß man dies heute, es ist ja nun genug Zeit vergangen, durchaus relativieren und diesen Größenwahn kritisch betrachten kann.

CB: Es ist ja auch nur für ganz wenige Leute und auch besteht eine spezielle Konstellation, dass es einen Financier gibt. Das ist ja eine besondere Ausgangsbasis und auf keinen Fall allgemein gültig, solche Projekte zu realisieren bedarf einer großen Summe an Geld.

HZ: Man tut sich momentan schwer, das als Geschenk an die Menschheit zu erkennen, wenn man den Eindruck hat sich einem militärischen Sperrgebiet zu nähern, weil die diversen Interessen mit Verwertungsrechten geschützt werden, so daß dies der traditionellen Bewegung von Kunstwerken im Markt gleichkommt.

CB: Eben, weil es nicht wirklich freigegeben wird. Es werden ja auch ganz ordentliche Eintrittsgelder verlangt. Zudem bedeutet es Zeitaufwand, da es komplexe Bedingungen sind, um die Kunstwerke zu konsumieren.

HZ: Also da sind ganz esoterische Momente zu erkennen. Wie sich zum Beispiel nur Auserwählte über große Hürden dem Zentrum nähern dürfen. Wo der Weg schon eine Vorbereitung ist, um diese ... damit sich das Ziel dann auch wirklich transzendiert und die metaphysischen Qualitäten ihre Wirkung optimal entfalten können.

CB: Und auch noch diese Naturereignisse - das ist noch mal dieses esoterische Moment, wodurch dann ein starkes Erlebnis produziert wird: wie hunderte Stahlstangen, die auf einer Fläche stehen, oder riesige Löcher, die in die Erde gesprengt wurden. Dazu fallen mir immer die Pyramiden oder ähnliche Bauten ein.

HZ: Auf jeden Fall kommen diese Vorhaben, auch wenn sie vielleicht etwas anderes meinten, einem romanti-

schen Kunst- und Naturbegriff nahe ... also entkommen sie nicht. Sondern erfüllen das in einem ganz besonders hohen Maße.

CB: Das wäre jetzt ein Beispiel, eine Ausprägung, die es in der Bildhauerei gibt; wobei ich glaube, dass ein starkes Interesse dahingehend da ist. Ich denke dabei an die Alpen, den Tourismus, an Bereiche, wo es nicht mehr um Kunst geht, sondern generell um das Erlebnis Natur, den Umgang mit der Natur oder spezielle Ausformungen davon. Das ist jetzt so eine Richtung, eine andere ist es ja eben, weil die Videokamera zufällig auf einem Stück Pressspanplatte steht; verwendet wird eine völlig gegensätzliche Sache, ein relativ universeller und günstiger Rohstoff. Dieses Moment in der Bildhauerei findet sich etwa in der Modeindustrie, bei HM zum Beispiel, es gibt ja auch ähnliche Sachen in der Kunstproduktion, wo „arme“ Materialien verwendet werden.

HZ: Doch, das steht dann schon entgegen den traditionellen Bildhauermaterialien, welche große Zeiten überdauern. Marmor, alle Metalle ... Das war wohl eine bewusste Entwicklung, wie sie dann zum Beispiel in Italien benannt worden ist mit Arte Povera. Da gibt es eine große Nähe zum Performativen, zu dem, was zum Beispiel als Spektakel in der Stadt passiert. Dabei sieht man Traditionen wie die der Comedia dell'Arte wieder aufgegriffen, das öffentliche politische Agieren. Das ist nun in den Institutionen eingezogen.

CB: Also eher Spuren, wo das Monument nur mehr als Spur oder als Skizze aber nicht mehr an sich vorkommt. Die Spanplatte hat als Material auch etwas sehr skizzenhaftes; eine Andeutung von Etwas, das im performativen Moment, wie es benutzt wird, erst verstanden wird, indem die Verwendung weitergedacht oder vollendet wird.

HZ: So gesehen gibt es da eine Verbindung zu dem elementaren Formmaterial, wie etwa dem Ton. Der Ton ist etwas, was sozusagen in alle Richtungen, in jede Form zu bringen ist, weil er eine so homogene Struktur hat und etwas Ähnliches kann man in der Pressspanplatte wieder finden. Es ist nicht gerichtet, es ist innen wie außen und da-

durch kann man es sozusagen jeder Absicht fügen, anpassen.

CB: Aber ein deutlicher Unterschied ist, dass die Form im Ton aus lauter Kurven besteht und die Form, die aus der Spanplatte erzeugt wird, meist aus lauter rechten Winkeln besteht. Für mich ist das ein großer formaler Unterschied. Beim Bearbeiten von Ton sind meist die Finger das Modellierwerkzeug. Bei der Pressspanplatte ist das die Kreissäge, die exakt arbeitet und oftmals werden die Einzelteile wieder in großer Exaktheit miteinander verbunden.

HZ: Das würde ich jetzt nicht so eng sehen. Das Material kann eben alle Formen annehmen, ohne dass es Probleme gibt, wie bei Holz mit der Maserung. Also ich sehe den Unterschied zwischen der Qualität von Pressspan, Styropor oder anderen Kunstschäumstoffen ... eher gering. Je nach Absicht und Ziel hat man ... äh also man kann das Auftauchen der Pressspanplatte ... das beginnt ja schon Anfang des letzten Jahrhunderts ... parallel mit sämtlichen anderen Kunststoffen, die solche Formmöglichkeiten bieten.

CB: Ja, und dazu hat sich auch die ganze Maschinerie, mit der man sie bearbeitet entwickelt: wenn ich einen Klumpen Ton habe, finde ich dann doch andere Bedingungen oder verleitet zu einer anderen Formgebung als ein genormtes industrielles Halbfertigprodukt. Insofern ist die Formensprache, die sich daraus entwickelt, durch die industriell maschinellen Weiterverarbeitungsapparate in gewisser Weise prä-definiert.

HZ: Das habe ich schon in vielen Varianten gesehen. Dass Wände so gestaltet sind, dass die Betrachter dazu eingeladen werden, darin Zeichen zu hinterlassen, wie studentische Wohnungen, die als Entwürfe für vorläufige Umgebungen oder Lebensgestaltungen ... eben noch keine Endgültigkeit haben und sich gewissermaßen weich verhalten und ständig veränderbar bleiben.

CB: Darin liegt ein performatives soziales Moment, dieses Spuren hinterlassen; durch die Performance, Luxusmarkenindustrie, Francois Pinault, Palazzo Grassi, Rudolf Stingl ...

HZ: Wir verlieren den Faden, wenn wir da so sehr abschweifen was da bildhauerische Praktiken sind ...

CB: Gut, ich setze nun an einem anderem Gespräch fort, und zwar über die Frage auf, ob die Industrie die Religion ersetzt hat. Der andere Gesprächspartner vertrat die Meinung, dass Religion nach wie vor das wichtigste Moment in der Kunst ist. Im Laufe der Unterhaltung kamen wir darauf, dass möglicherweise die Industrie, das Zurückgreifen auf Materialien und auf Produktionsweisen der Industrie, dass dies das Moment Religion ersetzt, indem der Mensch sich in eine quasi industrialisierte Kultur integriert.

HZ: Ja, da kenne ich Literatur, die das beschreibt, Kapitalismus als Religion. Das ist sozusagen ein immanentes Problem, aus dem wir scheinbar gar nicht entkommen können. Dass alle Vorgänge rund um uns einer gewissen, wie sagt man da, Fetischisierung ausgesetzt sind. Wir könnten gar nicht anders. Man kann sich nur bewusster in diesem Verhängnis aufhalten. Da kann die Kunst vielleicht helfen, es sichtbar zu machen, wie wir in diese Falle laufen. Aber sie ist halt auch diese Falle.

CB: Es gibt ein starkes Bedürfnis, den Dingen ein Mehr an Bedeutung oder eine andere zu geben, als in der sie genutzt werden.

HZ: Das ist unsere menschliche Eigenschaft, das wir eben zwanghaft interpretieren, also dass wir es gar nicht vermeiden können, nach Bedeutung zu suchen.

CB: Und Kunst ist ja ein solch ein Moment, wo genau diese menschliche Eigenschaft eine sehr zentrale Rolle spielt. Die Eigenschaft auszuloten, damit dieser zu arbeiten und zu irritieren. Es geht um das Bedürfnis des Interpretierens, oft nennt man es Sinnsuche, auch zu intervenieren, die Suche zu stören, paradoxe Momente einführen.

HZ: Jetzt kommen wir sozusagen auf grundsätzliche universale Probleme. Dass wir das herausfinden ... das Affirmative, das bejahen kann es ja nun nicht sein, es geht ja immer auch um Kritik, das wünsche ich mir von der Kunst. Für

diese Interventionen braucht es Kompetenz, und diese Grundlagen sind von der Akademie zu schaffen, weil sich mit Wissen und Erfahrung der Weg abkürzen lässt, man muss ja nicht immer wieder bei Null anfangen.

CB: Um sich in eine Tradition einzuordnen und um diese zu reflektieren, Bezugspunkte zu setzen. Es ist ja ein Blickwinkel der Kunst- als auch der Kulturgeschichte, sich in einem Fluss zu sehen. Sich nicht als völlig autonome Einheit zu begreifen, sondern als Mensch, der in ein riesiges Labyrinth eingebettet ist und versucht, Bezugspunkte, Referenzsysteme herzustellen.

HZ: Ja, da kann ich Dir nur zustimmen. Vielleicht ist das die Frage, wo man diese Schnitte ansetzt. Wenn man jetzt glaubt zu verstehen, was da System ist, was da Struktur ist, also wie man da einsteigen kann, es ist ja unmöglich, das Ganze anzugehen, hier muss man eben an den richtigen Stellen ansetzen, wo man sich auch berührt oder betroffen fühlt also wo es eben die eigene Existenz betrifft.

CB: Es ist eben immer nur ein kleiner Ausschnitt, den man erreicht oder wahrnimmt.

HZ: Ich glaube, dass ist dann schon sehr gut zu erkennen, ob die künstlerischen Äußerungen existenziell sind. Ob sie nun nur ein Plagiat sind oder nur so tun als ob, so aussehen wie, oder ob sie eben diesen Hintergrund auch mittransportieren - von dem ich natürlich überzeugt bin. Aber sollten wir nicht vom Philosophieren weg hin zu unseren konkreten Umständen kommen...

CB: Ein konkreter Umstand ist für mich: viel Information wird heute digitalisiert, es gibt ja Prognosen, dass unser Wissenszeitalter, wie es immer wieder genannt wird, ein Zeitalter sein wird, in dem sehr viel Wissen verloren geht, da digitale Speichermedien eine sehr kurze Haltbarkeit haben. Und dazu gibt's dann den Vergleich von Jahrtausendaltn in Stein geritzten Zeichnungen und einer Festplatte, die nach ein paar Jahren kaputt sein kann. Da finde ich die Idee des Manifestierens in Form eines dreidimensionalen Körpers sehr spannend, also als ein räum-

lich wahrnehmbares Ding zu schaffen. Ein Ding zu schaffen, das im Alltag keine Selbstverständlichkeit hat, weil es einer konkreten Funktion zugeordnet ist, sondern vielleicht gerade diese Selbstverständlichkeit hinterfragt. Der Bildhauer Prantl spricht immer wieder von der Sprache der Steine, vom Informationsgehalt eines Dings. Ein Ding, das in die Welt gesetzt ist und Information transportiert.

HZ: Da stimme ich zu, dass alles, was uns umgibt, diesen Text in sich trägt. Interessant war ja das entleerte Fotoalbum, welches uns kürzlich die Studentin Anna Vovan gezeigt hat. Das Spannende daran war ja, dass wir auch ohne diese Erinnerungs-Apparaturen und Technologien ihre Geschichte an den leeren Seiten mit den minimalen Spuren rekonstruieren konnten. Die Fotos waren also ganz überflüssig. In unserem Gespräch ist ihre Kindheitsbio ganz lebendig geworden. Das war eine große Überraschung, wenn man die Spekulationen bedenkt, was uns die neuen Medien bringen könnten. Also müssen wir uns vor verlorenen Daten nicht fürchten. Wir haben so viele Möglichkeiten unsere Lebensspuren zu rekonstruieren.

CB: Mir kommt gerade in den Kopf, dass es innerhalb der digitalen Systeme sehr viel vorprogrammierte Strukturen gibt. Natürlich kann man dasselbe zum Fotoalbum sagen, es gibt auch vorgefertigte Fotoalben. Die Möglichkeit, es anders zu machen, gibt es auch innerhalb der digitalen Systeme - ich kann die vorgefertigte Maske übernehmen oder ich kann versuchen, mir diese Maske neue zu erfinden. Diese Möglichkeit gibt es dort wie da. Es ist das genau gleiche gespiegelt. Die Möglichkeiten, die genau die gleichen sind, die uns in eine größere Gefahr bringen würden ...

HZ: Die Gefahr, hm. Mir gefällt eine Ansicht aus der Anthroposophie sehr gut, obwohl natürlich obskurer Unsinn, daß der Mensch, wie er so in die Welt geworfen wird, als Kind, alles weiß, aber noch nicht sprechen und somit sein Wissen über den Kosmos und Sämtliches nicht mitteilen kann. Und wie sich der Mensch vom Kind zum Jugendlichen zum Erwachsenen zum Greis entwickelt, verliert er mit dem Gewinn der

Sprachfähigkeit das Wissen. So gibt es gar keine Chance die ganze Wahrheit über das Dasein zu erkennen, wir müssen uns für immer mit so was wie einem Durchschnitt zufrieden geben. Etwas ahnen, etwas wissen und damit hadern, das Leiden der Existenz.

CB: Die Sprache transportiert Begriffe, transportiert eine gewisse Kultur, ein Verständnis, dies ist ja oft auch eine Reduktion; man hat ein Gefühl zu etwas, man versucht, dieses Gefühl in Sprache zu formen und es ist oft unbefriedigend, was man dann in Sprache geformt hat im Vergleich zur Emotion, die empfunden wurde.

HZ: Tja, dieses Gefühl, zuerst diese Sprachlosigkeit, dann starrt man die Eltern an, rennt LehrerInnen hinterher und dann kommt der Moment, wo man glaubt, jetzt kann ich's, jetzt weiß ich wie es geht und greife ein, der Höhepunkt des Lebens und der Selbstermächtigung, und schon wieder geht es bergab und die Staffel wandert weiter.

CB: Aber da ist Kunst eine Sprache abseits der Schrift. Eine Sprache, die zwar oft sehr diffus ist, aber es doch immer wieder schafft, etwas zu kommunizieren, was in der anderen Sprache vielleicht schwierig ist.

HZ: Daran habe ich keine Zweifel, sonst wäre ich ja nicht Künstler, mit all dem Zweifel. Zu mir sprechen die Dinge rund um mich und ich antworte wieder durch Dinge. Ich sehe da ganz klar diese Sprache mit Ein- und Mehrdeutigkeiten. Zur Zeit herrscht ja wieder einmal diese Begriffsverwirrung wegen der Konkurrenz zwischen Kunst und Forschung. Es war mal eins, hat sich getrennt, jetzt rückt es wieder näher, aus möglicherweise guten Gründen. Dabei wird die Selbstbehauptung der Kunst nicht verloren gehen. Also dass wir Begriffsfelder annehmen, die aus der Forschung, aus der Wissenschaft kommen, das ist ok, um diese scheinbare Stummheit der Dinge nicht miss zu verstehen. Sie sprechen, nur werden sie nicht gehört. Mir sind ja einige Künstlerinnen als schlechte Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlerinnen als mäßige KünstlerInnen begegnet, allerdings sehe ich darin keine Regel.

CB: Das bedingt eben auch eine gewisse Kultur des Hörens. Dieses Hören muss auch kultiviert werden. Dafür gibt es Museen, Galerien, Kunstvermittlungsprogramme ... Was mir nun noch zur Sprache der Dinge einfällt ist der physische Akt in der Bildhauerei. Mit Händen zu arbeiten, sich zu bewegen. Der Körper wird ganz anders eingesetzt als in der geschriebenen, verbalen Sprache. Da die Arbeit am Computer zu Rückenverspannungen führt, habe ich zum Teil begonnen, Bildhauerei als Fitnessstudioprogrammersatz zu betreiben. Mit dem Körper anders umzugehen, finde ich ein sehr spannendes Moment der Bildhauerei. Der physische Akt des Produzierens.

HZ: Also ich sehe Dich als einen talentierten Sitzler. Das paßt mit Deinen Tätigkeiten ganz gut zusammen. Aber ich versteh das Defizit, für mich ist das Fitneßstudio auch keine Alternative zur Körperpflege. Am wohlsten hab ich mich immer gefühlt, wenn mich die alltäglichen Verrichtungen in Bewegung halten. Leider verformen die Sitzungen in der Akademie meinen Körper auf entsetzliche Weise.

CB: Der Mensch reduziert sich sehr auf eine Funktion.

HZ: Es ist natürlich vorstellbar, dass so eine Sitzung nicht mit aller Diplomatie geführt wird, sondern die unterschiedlichen Meinungen körperlich aufeinander stürzen, aber sich zu schlagen zählt ja nicht unbedingt zu guter Sitzungskultur. Dann vielleicht doch lieber eine Stunde ins Fitneßstudio.

CB: Ich erinnere mich an einen Büroentwurf, der aus Stehpulten und Liegebetten bestand, entweder Stehen und Arbeiten oder Liegen und Nachdenken. Also ein Versuch, die Sitzposition herauszunehmen.

HZ: Liegen, ja sehr gut. Reduktion auf ergonomische Optimierungen, das ist nicht gut. Wie wir das von Donald Judd wissen, er hat all den Räumen in Marfa Betten zur Kontemplation aufgestellt. Herumwandern, träumen... fantastisch. Die Massenkompabilität fehlt da leider. Was in einer kleinen Elite gelingt durchzusetzen, ist natürlich in dieser ökonomisierten und kapitalisierten

Welt nicht möglich. Damit Einzelne ... wir das jetzt ja auch bald haben ... aber die Überstundenbohemien ... die Bedingungen um diese eskapistischen Lebensentwürfe zu realisieren sind hart. Eine Nacht am Computer durcharbeiten, um dann am nächsten Tag zwei, drei Stunden für die Kunst, ach....

CB: Da schafft Bildhauerei etwas Besonderes. Etwas Archaisches, diesen Lehmklumpen zu formen, und ihn in einen akademischen Diskurs zu stellen, also den Lehmklumpen in ein sehr hohes kulturelles Niveau zu heben; eine uralte Technik, mit Material umzugehen, die Welt der Dinge aber mit der Sprache beladen. Textuelle Bildhauerei ist für mich z.B. die Kombination aus der Welt der Dinge und der Welt der Begriffe, diese beiden Welten vereinen sich darin.

HZ: Das ist jetzt natürlich nicht nur so... oder doch. Ich meine ja, daß es uns schwer möglich ist, die Begriffe von den Dingen zu trennen. Wenn das passiert ist das mehr oder weniger ein neurologischer Sonderfall, wie zum Beispiel die Aphasie. Sagen wir mal so, es gibt keine nicht-textuelle Bildhauerei. Wir haben da wahnsinnig tolle Voraussetzungen, die Werkstätten sind bald topp ausgestattet und bestens betreut, dazu noch erstklassige Historie und Theorie. Aber es geht natürlich nicht nur um den Konsum dieser Angebote. Vom blabla allein kommt nichts.

CB: Das ist auch so ein Moment, der mich zum Teil irritiert.

HZ: Das Interessierte zuhören ist ja auch gut, aber aus den KonsumentInnen sollen ProduzentInnen werden. Spannend wird's für mich, wenn ich sehe, wie die selbstständige Arbeit beginnt.

CB: Ich habe es mir leichter vorgestellt, mich wieder dem dreidimensionalen Ding anzunähern. Ich hoffe es gelingt mir demnächst den Diskurs auch anhand von dreidimensionalen Dingen zu führen. Der Weg dort hin sollte das Magazin als erste Form, als greifbare Ausformung von Gedanken, sein. Das Magazin ist für mich so ein Zwitterwesen zwischen Zwei- und Dreidimensionalität; eine haptische Qualität besitzt

aber doch noch sehr stark mit dem sprachlichen Diskurs agiert.

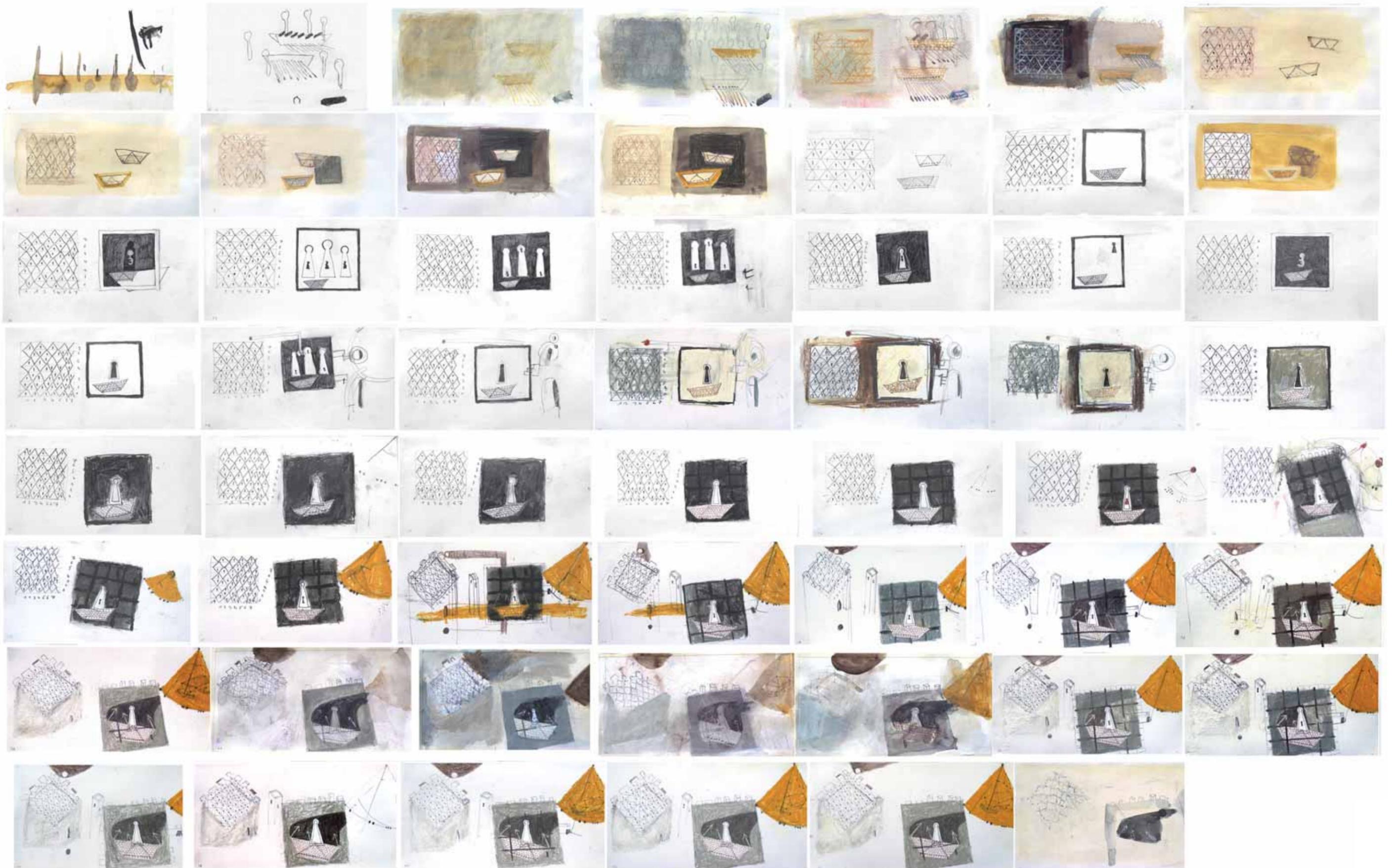
HZ: Also es könnte ja so sein, daß du über den Umweg des Bildhauereistudiums wieder zurück zum Grafikdesign findest, halt mit neuen Impulsen. Daß das dein Medium ist. Ich kenne ja den Moment, dass ich eine Vorbereitungszeit brauche. Um was zu tun, muß mich in eine Stimmung bringen, damit ich den richtigen Rhythmus für die Arbeit finde, weil dann genügt ja manchmal auch nur ein Patzen Lehm, um einer guten Idee die Form zu geben. Also, daß ich eine Phase der Verblödung oder Entleerung durchgehen muß, bis ich wieder in die nötige Intention einfinde, um eine zeitlich andauernde Tätigkeit ausführen zu können. Also da gibt's viele Bedingungen von außen und innen, die passen müssen, um natürlich auch widersprüchlich zu handeln. Also wir projizieren da gerne die große Hilfe in die asiatische Meditation, Philosophie und Kunst der Zen Techniken ... und es wirkt, oder?

CB: Ich nehme an, es ist ebenso, dass Kunst eine große Projektionsfläche darstellt, sie mich seit mittlerweile 15 Jahren begleitet. Kunst spielt immer eine große Rolle. Aber es ist immer eine unentschiedene Situation. Es ist immer ein großer Zeitaufwand nötig, um kleine Schritte zu machen. Aber das Schöne ist, es ist einer der ganz wenigen Momente, in denen ich mich selber überraschen kann, dass gelingt mir nur wenn ich etwas mache, was ich in den Bereich der Kunst stelle, mich selbst wahrzunehmen, also etwas tun, was mich Jahre später noch überrascht. Wo das Moment des Zulassens, wie Du meinstest, das Moment des Verblödens, sich auf Abwege begeben, sich von Vorgefertigtem, von gelerntem Terrain zu lösen. Die erlernten Kulturtechniken vergessen zu versuchen, obwohl man es nicht vergessen kann.

HZ: Das Ziel liegt irgendwo dazwischen. Wenn ich sage blöd zu sein, sich aufgeben zu können, so ist das dorthin gelangen immer etwas, was mit Arbeit verbunden ist. Es gibt da ein Ziel, das man ins Auge fasst ... es ist verflixt ... und jetzt könnte man bei der Schwierigkeit dort hin zu kommen vermuten, daß die Möglichkeit ...

HZ geboren 1958 ist seit 2000 Professor an der Akademie der bildenden Künste und leitet das Ordinariat für Textuelle Bildhauerei

CB geboren 1972 studiert seit 2006 bildende Kunst an der Akademie der bildenden Künste und gestaltet seit 1996 diverse Magazine und Bücher.





sustainability/ Nachhaltigkeit

1 Assoziation Marmorblock

Stein → ja

Bild → Steinblock welcher ~~mit~~
mit Meißel und Hammer bearbeitet
wird.

nicht wie bei Malerei 2 Dimensional
sondern aus einem Material etwas
3 Dimensionales geformt ~~ist~~.

Studentin der Geisteswissenschaften.

P.S.: Ich will es angreifen.
Und ich darf es immer nur
anschauen.

Studentin der Geisteswissenschaften:

Meine erste Assoziation: ein Stein bzw. Marmorblock, welcher mit Hammer und Meißel bearbeitet wird. Im Gegensatz zu der zweidimensionalen Malerei ist Bildhauerei etwas Dreidimensionales. Ich will es angreifen. Und ich darf es immer nur anschauen.





Ein mit Hand oder Werkzeug bearbeitetes
↳ modellieren

Material, will mit nicht fest legen
↳ legt sie überhaupt nicht fest: Material
Waxel, Styropor, nach Wahlung Messer, Feile, Meisel

Ziel: Wozu stünd es.

Modellbereich, Kunstbereich.

oder z.B.: fördern -> Bildler

anschaulich, Plastisches.

Bearbeiten eines Materials.

(Druckereileiterin)

bis 4 Jahre normal sehen.

Eine Freundin war Malerin (Korbflächler)

Bildhauerei: Formen, aus Ton oder Stein
Kunst, verschiedene Formen, fertiger
dies. aber mit verschiedenen Materialien
Ton, Stein, Metall, eben Abstrakt, oder
ältere Bäume, Persönlichkeit, um einen
gewissen Ausdruck zu verleiher, so
etwas Plastisches darstellen um einen
Eindruck zu erwecken um im Museum
zu zeigen.

Druckereileiterin in einem Blindeninstitut

(Sie ist Selbst von Kindheit an blind)

Bildhauerei ist ein mit Hand oder Werkzeug bearbeitetes Material.

Material: möchte ich mich nicht festlegen es kann alles sein z.B.: Wurzeln, Styropor, Holz, Stein,...

Werkzeug: Messer, Feile, Meisel aber auch etwas mit den Händen modelliertes,...

Das Ziel ist wichtig, wozu dient das Endprodukt.

Modellbereich oder Kunstbereich

z.B.: traditionelle, religiöse Bildhauerei im Grödnertal, sie ist bildlich, plastisch.

Das Bearbeiten eines Materials ist für mich Bildhauerei.

Korbflächler in einem Blindeninstitut:

(Er ist seit seinem vierten Lebensjahr blind.)

Bildhauerei ist: verschiedenste Formen aus Ton, Stein, Metall oder auch anderen Materialien. z.B.: Gesichter, es kann aber auch Abstrakt sein.

Verzierungen an älteren Fassaden. Es können auch Persönlichkeiten dargestellt werden.

Bildhauerei ist vor allem auch etwas Plastisches welches im Museen gezeigt wird.

LINEAR
TEXTURE
STUDIO



„Mein Mont Saint-Victoire“ ist eine Serie von 101 Drucken, die durch ein Abzählsystem aus Strichen nummeriert sind und den Berg „Gradina“ in Ostbosnien zeigen.

Die Arbeit „Generationsverlust“ bezieht sich u. a. auf den druckgrafischen Ausdruck „Generationsverlust“ der die zunehmende Qualitätsverschlechterung von (Kopier-) Generation zu Generation bezeichnet.

Cornelia Silli, 2007

Einlage: generationsverlust, Kopie

Einlage: generationsverlust, Kopie

Perfektion entsteht bei mir nie durch Wiederholung, es wird nur schlechter.

„Die Wiederholung“
Cornelia Silli, 2007

„Perfektion entsteht bei mir nie durch Wiederholung, es wird nur schlechter.“
Maria Lassnig in „Die Feder ist die Schwester des Pinsels, Tagebücher 1943–1997“, DuMont 2000, S. 83

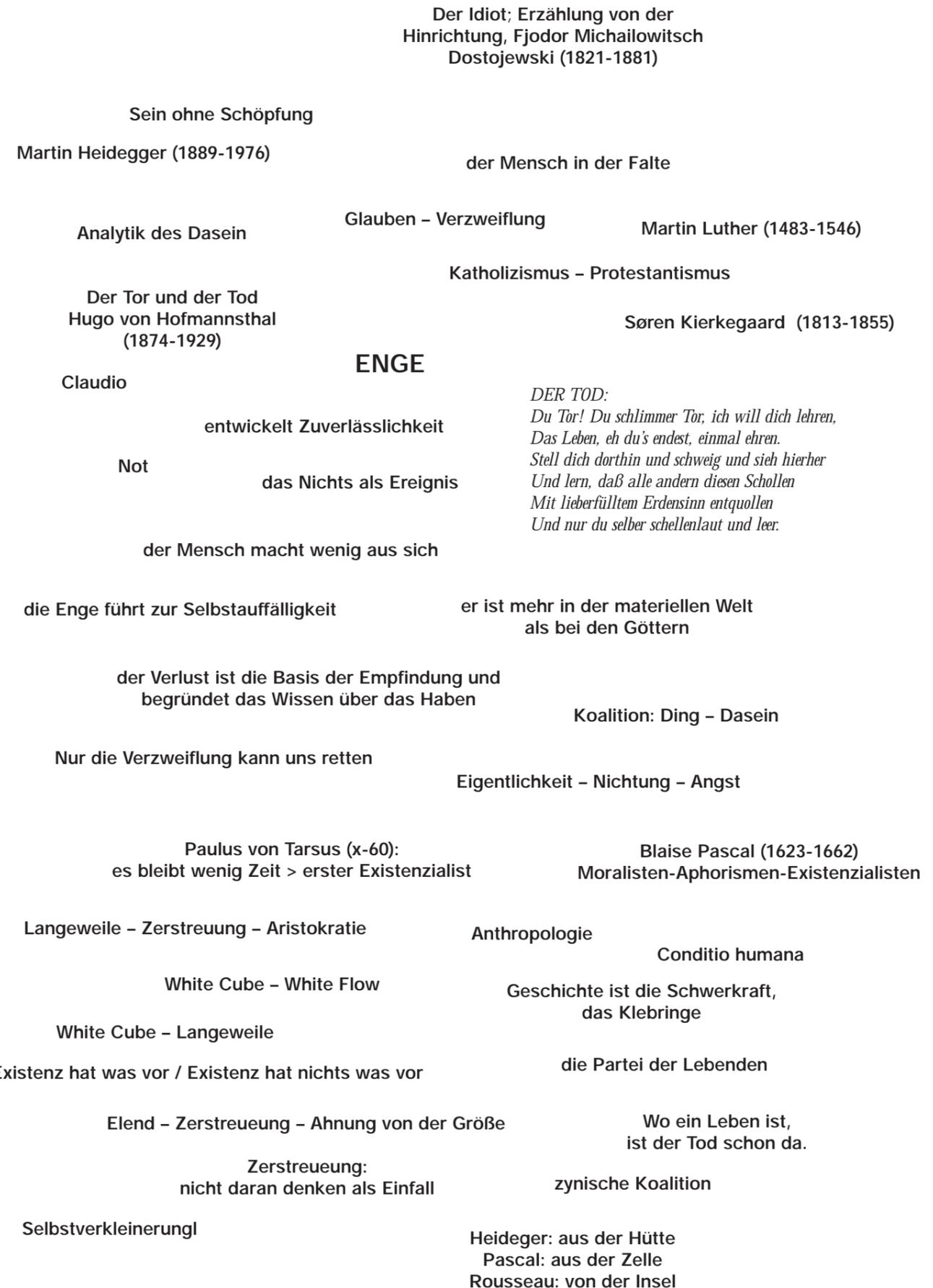
EXISTENZ UND EXSTASE –

Positionen existenzialistischen Denkens vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart

Eine zentrale Traditionslinie modernen Denkens und Schreibens besteht in der grundbegrifflichen Reflexion des eigenen Lebens-, Denk- und der Körpererfahrung als Grundlage für die Stellung des Einzelnen zu para-existentiellen Größen wie etwa „der Natur“, „der Geschichte“, „der Revolution“, „der Gesellschaft“, „dem Glauben“, „dem Fortschritt“, „der Demokratie“ oder „der Mathematik“.

Die Vorlesung erarbeitet einige den Begriff des Existenz im historischen Durchgang von der sentimental Besinnungsliteratur des vorrevolutionären Frankreichs (Jean Jacques Rousseau) über die klassisch gewordenen Formen des Existenzialismus im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert (Søren Kierkegaard, Max Stirner, Jean Paul Sarte, Albert Camus, Martin Heidegger, Karl Jaspers), der politischen Existenz als einer demokratischen (Hannah Arendt) bis zu Positionen einer frühen digitalen Kunstmetaphysik (Max Bense) und der Reflexion existenziellen Ausdrucksformen unter den Bedingungen einer zunehmend mathematisch und kybernetisch operierenden Medienumgebung (Vilém Flusser).

Die Arbeiten von Christian Bretteur und Imre Nagy nehmen Bezug auf die Vorlesung Kulturphilosophie I und II unter dem Titel Existenz und Exstase im Wintersemester 2006/07 von Peter Sloterdijk, Univ.-Prof. Dr.phil, am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften.



Begriffswolke 24.10.2006

selbstverständlich unwahrscheinlich

Die Fähigkeit eine Summe bilden zu können
Konzentration

Tod = Konzentration

Meditation – lyrische Essenz

zum Augenblick sagen:
verweile doch

Rousseau, Gothe

Träumereien eines einsamen Spaziegängers

GRÜNE VERNUNFT

Pflanzenwelt – besserer Mensch

Glückskommunikation
Provokation
Exhibition
Pornografie

Existenz – Eroberung

Kalender – Existenzanzeiger

informelle Meditation

europäische Meditation

informelles benötigt formelles

sich bewußt ohne Kontraste empfinden

Ich brauche Dich,
damit ich Dich nicht brauche.

Faust und Claudio können es nicht

erster Faust
15. Jhdt

Movie-Magazin

vitalistisches Roadmovie

Stoffwechselmaximierung

gelangweilt – polypragmatisch

Unruhe verfolgt

Benjamin: Schriften über Paris

Kapital des Glücks

der Dichtung

Handke

Agitation

Elend der Berufsvirtuosen

Mensch: Hüter des Seins.
Heidegger

schreiben
kommunizieren
Idylle
Provokation

Begriffswolke 25.10.2006

das Neue ist nicht habitusfähig

Revolution

Wahrheit – kann von und für Lebewesen geglaubt werden

das leere Selbst

Gegenstand – Zweck – Inhalt

Seele

Dasein – Historie

Augustinus

Experiment des Selbstverlusts

Idealismus – Falschgeld

wo möglich ist – was wirklich ist

Kontraktualismus

Existenz:
Ernstfall der Möglichkeiten

Verhältnis Mensch–Welt

das Tier, das nicht passt

UNPASSUNG

Misanthrop

Heidegger: ontologische Disharmonie

der soziale Status ist nicht mehr gebunden

es entsteht Existenz

Freiheit erzeugt Verlassenheit

Marx/Engels

Jacobi

Ontologischer Vertrag – Weltvertrag

Moderne: Loslösung

Gefühl – Vernunft

aus Revolution entsteht Ideologie

Ludwig der XIV.

Aufklärung beseitigt Vorurteile

Christentum ist Wiederholung – Jesus-Jukebox

Sympathie als Ordnungsprinzip – alle haben die selbe Stellung

die Wiederholung – das Beste ist nicht in Form zu sein

Begriffswolke 26.10.2006



Inkubator Raumstation Appartement Fußballstadion

aus einem Vortrag über Architektur
am 18.12.2006

Student Perina Klasse
Objekt Bildhauerei

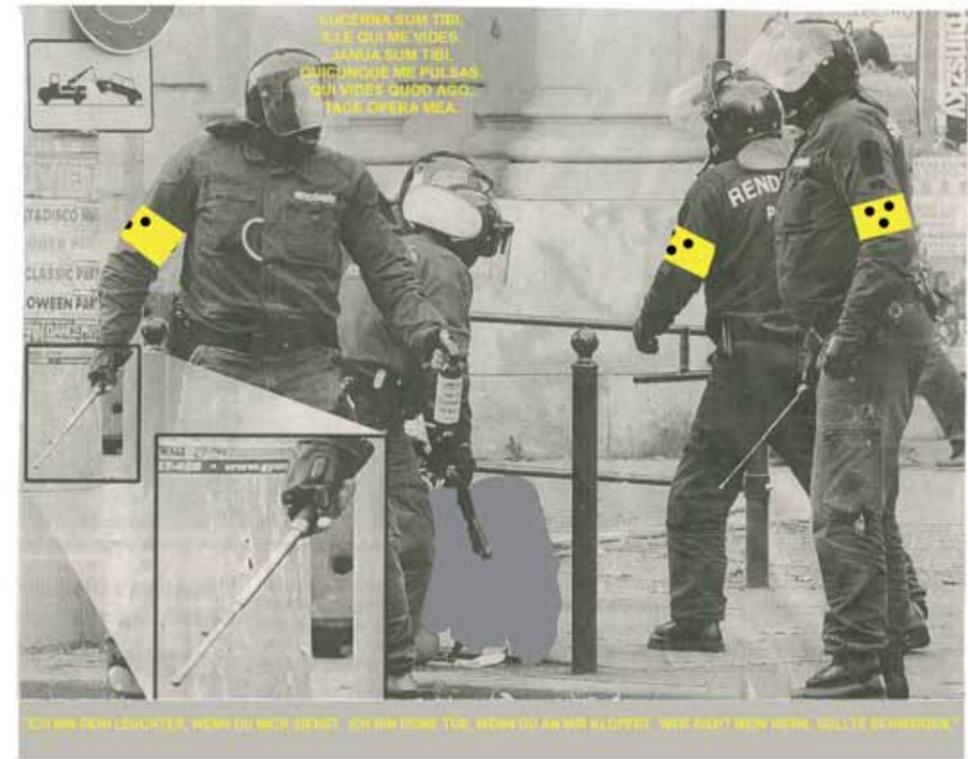
Ich verstehe unter dem Begriff
Bildhauerei, wenn ^{ich} eine ~~Idee~~ ^{Idee} hat
↳ jemand
und diese anderen Menschen mitteilen
möchte und diese in Materie umsetzt.

Student der Objekt Bildhauerei:

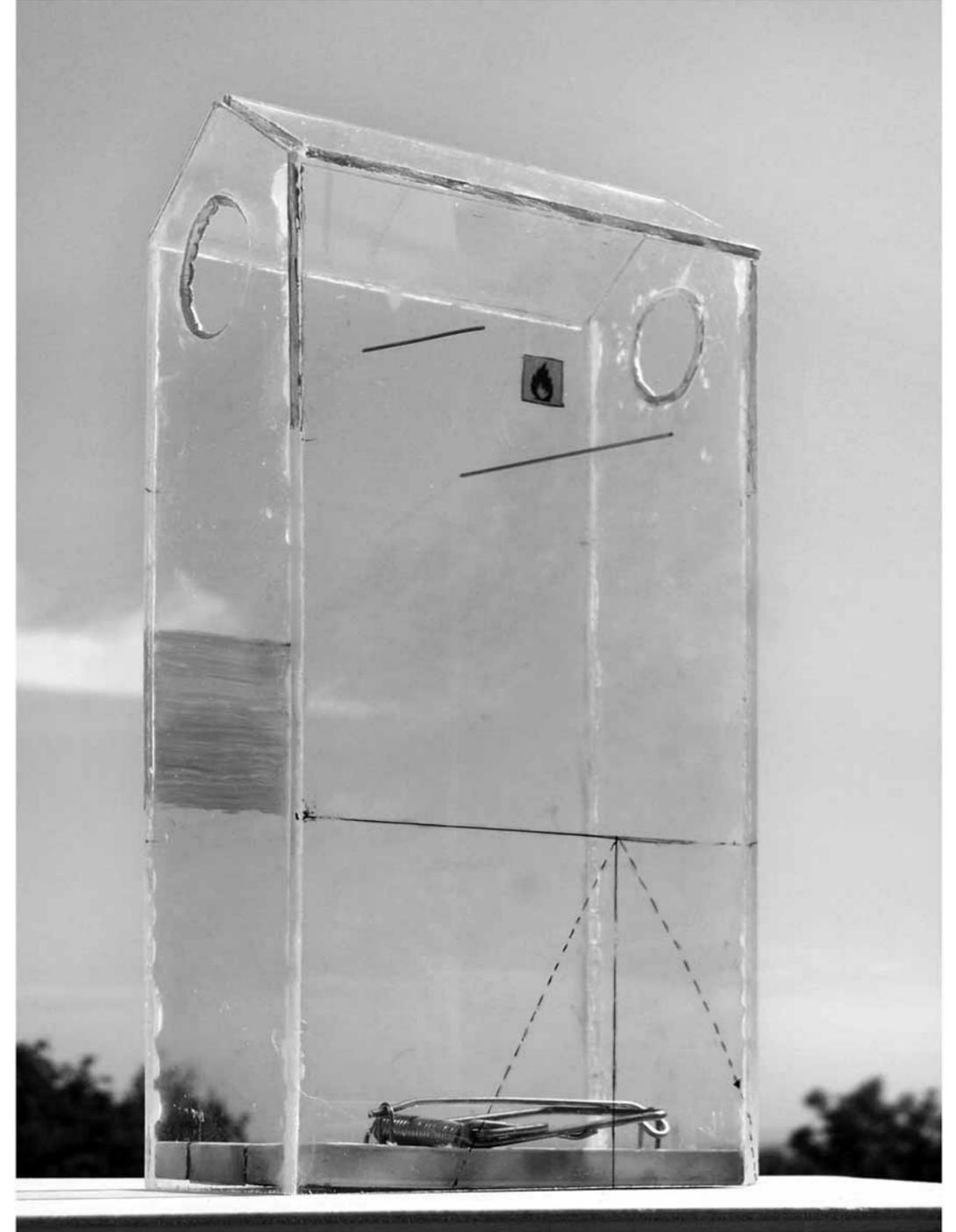
Ich verstehe unter dem Begriff Bildhauerei, wenn jemand eine Idee hat diese, um sie anderen
Mensche mitteilen zu können, in Materie übersetzt.

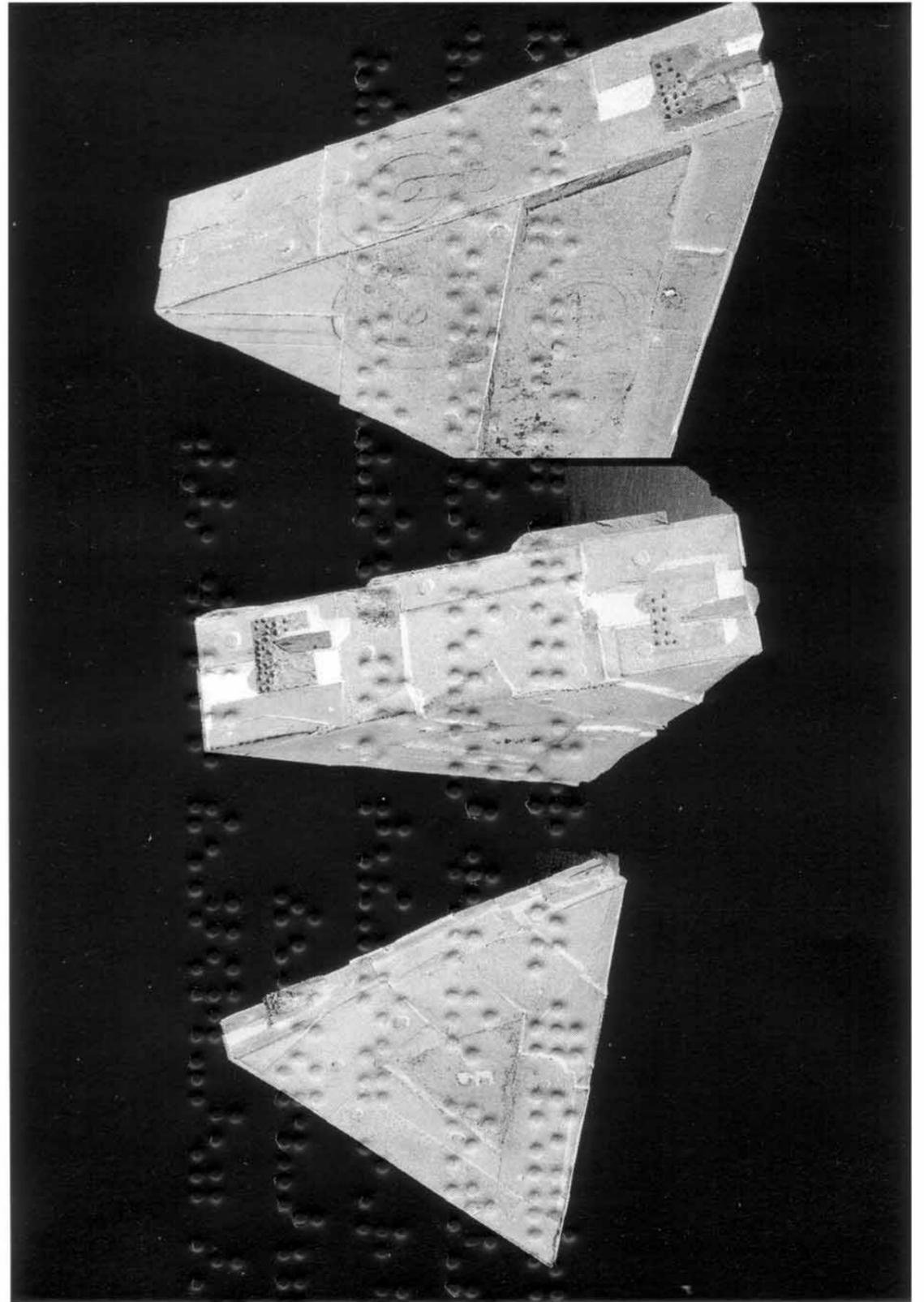


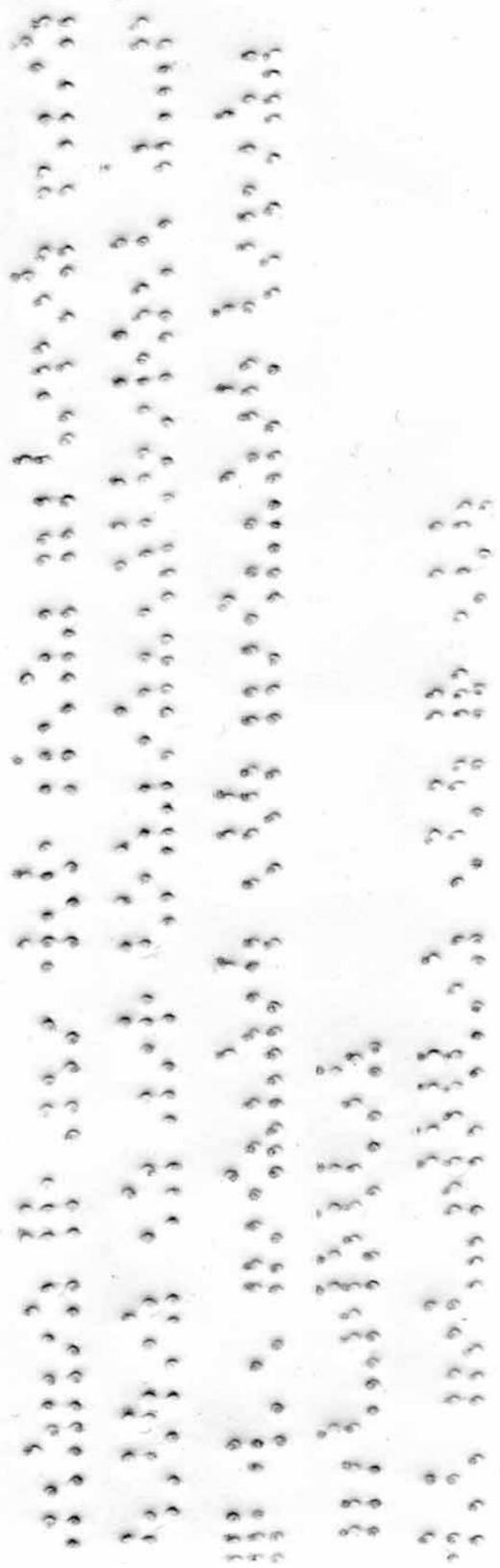
RAUM_ZEIT_KÖRPER











"was geschlossen ist, ist geschlossen;
was geöffnet ist, ist geöffnet;
sehend tasten in der sonnenfinsternis nach
dingen, die wir blind gesehen haben."

Einlage: Tageszeitung

Einlage: Tageszeitung





View of Tempelhof Airport from above



Facade of Tempelhof Airport 1938

**Tempelhof:
Functionality in Painting, Functionality in Airspaces**

It would have been nice to give Vienna as a starting point for this writing, not only for the benefit of this Magazine *Textuelle Bildhauerei*, but also as it would have been neat and tidy considering this writing will be taking on a sense of journey.

The point of departure for this piece of writing might better be described as painting, more specifically Geometric Abstraction, even more so, how I have come to think of my paintings, paintings that respond to some idea of function. But to reassure those who have presumed this magazine's title should have some bearing on its contents, we hopefully won't spend too long in the sub-cultural bowels of Geometric Abstraction, my project here should succeed if one only takes away a greater understanding of the Tempelhof International Airport, although I do hope to go further.

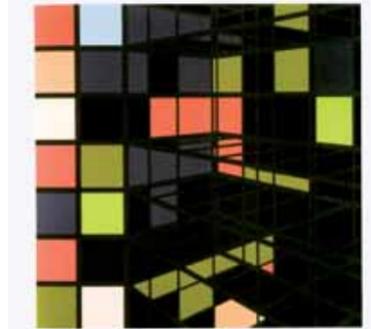
It occurred to me that it might also be helpful to make some diagrammatic reference to the state of mind of the artist as they encounter things in the world. That is to say that I would like it if you (the reader) too might gain a sympathetic understanding as to why I came to think of Tempelhof as having a significant relationship to my own practice but also art in a broader sense. In so doing the reader can perhaps bypass a direct understanding of what I do as an artist, yet still understand the logic of my journey.

This diagram can be imagined as an eye, encountering the world, between which lie different filters of differing transparencies depending on their relevance to what is being seen. These filters include, in order of relevance: Geometric Abstraction, Conceptual Art, Minimalism, Kantian Aesthetics, Post-Modernist Painting, and Baudrillard's theory of Simulation / Pop Art. This can serve as a rough sketch of my mental orientation as I encountered Tempelhof, it was through these ideas that I viewed its physical being and its dominating presence in the history of Europe, of Berlin and of aviation.

I'd like to briefly mention Sara Morris' video *Capital* in this context. In this video Morris filmed various scenes in and around Washington D.C., capturing everyday people, transport, shops as the aesthetics of the American political machine as a way of explaining the systems through which she arrives at the abstract motifs for her paintings.¹ The relevance here is that one understanding the work of Morris, one sees her video *through* the filter of her painting, as I came to think of Tempelhof through some of the contextual filters of my own practice.



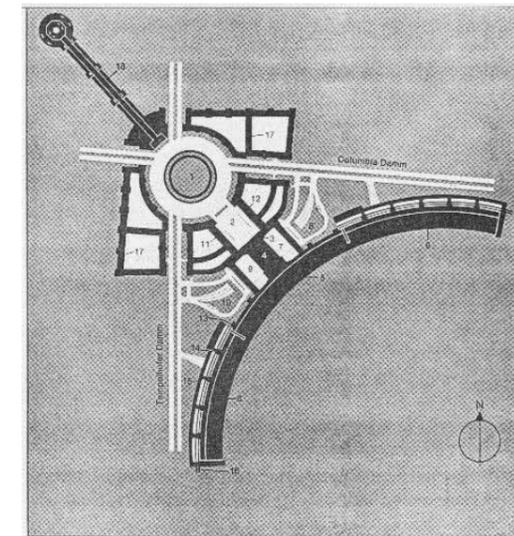
Sara Morris, From the Video, *Capital*, 2000



Sara Morris, *Watergate Complex (Capital)*, 2001

This could help explain why I felt compelled to go to Berlin's Tempelhof. I felt that the airport, when viewed through a series of filters of contextual knowledge, seemed to have a certain resonance that demanded a sharper focus. My practice repeatedly internalises the outside world in metaphor, these metaphors then function to demonstrate the flow of the practice as a whole. In other words I saw something in the airport that could serve to partly explain the nature of my art practice: the problematic games of modernism.

I first encountered Tempelhof in David Pascoe's *Airspaces*ⁱⁱ, a book that investigates the evolution of the airport and the space immediately above it, suggesting its existence is a discrete, autonomous zone unlike any other space we might encounter. Part of this book regards Tempelhof as having a particularly unique role in the development of airports, one that has been a flashpoint for some of the most fundamentally important political dramas of the 20th century.



- | | |
|-----------------------------------|--|
| 1 Rondell | 10 Zu- und Abfahrt des Posthofes |
| 2 Vorhof | 11 Hauptpostamt mit Arkadengang |
| 3 Eingangsgebäude | 12 Bürogebäude mit Arkadengang |
| 4 Abfertigungshalle | 13 Treppentürme zur Dachtribüne |
| 5 überdachter Flugsteig | 14 Treppenbrücken zu den Treppentürmen |
| 6 Flugzeughallen | 15 Garagen (im UG) |
| 7 Frachthof (unter Niveau) | 16 zweigleisiger Bahnschluß (im UG) |
| 8 Zu- und Abfahrt des Frachthofes | 17 Bürogebäude für Luftfahrt-Institutionen |
| 9 Posthof (unter Niveau) | 18 Parkanlage mit Kreuzbergdenkmal |

Diagram of Tempelhof

The Airport

Tempelhof, one of the world's oldest airports and Europe's largest connected buildingⁱⁱⁱ, came into being between 1936 – 1941 and was designed and built by Prof. Ernst Sagebiel. Its design was part of Hitler's

plans to redesign Berlin as Germania, centre of the Third Reich. Tempelhof, serving as the gateway to the new centre of Europe, would sit on the east of a major east-west axis which intersected the major north-south axis that would characterize his design and provide a major boulevard for the new city.



A model of Hitler's Germania from 1941, Tempelhof can be seen on right

The vast majority of these plans were never realized, however traces of this master-plan still remain. Most notably the circular layout of the area in front of the main reception-hall, what is now the Platz der Luftbrücke, whose grand circular formation was to be mirrored again to the east of the east-west axis. Directly opposite the airport, across from a large fountain where the monument of the Luftbrücke now stands, was to lie opposite a pair of obelisks and a path toward a monument of the Napoleonic wars. On the north of the circular Platz stands today one of the two intended sets of office complexes built from the same *Muschelkalk* limestone as the Airport's façade, all of which have identical proportions. Its twin, to lie opposite, was not completed.



A model of what is now the Platz der Luftbrücke, 1939, the main entrance in background, obelisks in foreground

Two other main defining features of the Airport are the *Abfertigungshalle*, the Main Reception area from which one enters the complex and the 170ft-cantilevered hangar from which all passengers depart (if one is traveling from Berlin, as I did). The interior of the main hall takes full advantage of scale of the building and is a direct logical extension of the exterior, with the identical *Muschelkalk* pillars and ceiling.



The view as one enters the Main Reception Hall

The hangars through which one departs Tempelhof is to an extent at odds with the exterior and the Main Reception Area, whilst the *Muschelkalk* structures are, in part, a stern refusal of radical modernism, the steel canopy of the aircraft hanger utterly exposes its means of construction. It too has a highly dramatic scale and internal volume, but the aesthetic in this case is much more pragmatic. Whilst standing inside the hangar itself, one might lose all sense of the neo-classicist façade.

The curvature of this building is also radical, the series of connected hangars facing the airfield measures 1,152m. Its design is to provide multiple entry points for arrivals and departures but also to serve the propaganda machine of the Third Reich. Here Sagebiel envisaged raised stands to provide room for up to 65,000 spectators for airshows and political rallies.^{iv}



The view of hangars from roof, facing east

History

Tempelhof was officially designated as an airport in 1923, although Orville Wright had made a flight demonstration here as early as 1909'. The existing Engle brothers airfield construction, the place where Luftansa was founded, was ordered to be replaced by Sagebiel's new terminal in 1934. After construction began in 1936, problems due to shortages in labour and building materials slowed the completion of the airport, so much so that parts were still left unfinished when Tempelhof fell to the Soviets in 1945. Tempelhof was also the site for the KZ Columbia, one of Germany's first concentration camps from 1934 to 1936^{vi}.

During the war Tempelhof wasn't used for military purposes. It did, however, house the Air Ministry from 1940 onward, as well as Weser Aircraft Company and Luftansa, which operated scheduled flights during the war, right up until 22 April 1945, a week before the city fell to the Russians^{vii}.

After the Soviets handed power of the Airport over to the Americans in 1945, Tempelhof became the stage for a major confrontation between the Russians and Americans: the Luftbrücke. During the airlift which broke the stalemate over the fate of West Berlin (1948-1949) Tempelhof Airport became world famous, the Allies landing cargo planes filled with supplies for West Germany at a rate of one plane every five minutes, around the clock^{viii}.

Tempelhof continued to be occupied by the Americans right up until the 1990's. Commercial flights operated by American and British airliners began in 1946 and continued up until the mid 70's when larger aircraft were moved to Tegel. With the end of the cold war non-allied air traffic was allowed through Tempelhof but due to the required length of the runways and the developments in aviation Tempelhof couldn't remain economically viable and so is due to be closed this year.

Tempelhof Today

My decision to go there and to fly from there to Vienna via Köln, was promoted by the urgency of the Airport's closure, it has long since began to decline. With no criticism for the structure itself which remains as solid as ever, but rather aviation has become such that an airport with such short runways in the centre of a huge metropolis cannot expand and is therefore unsustainable.

The airport had up until October 2006 been used by DBA, a carrier partnered with Air Berlin, with this service terminated, only small expensive business class carriers will remain in Tempelhof and their stay most likely will also be brief. Considering this, I had decided to visit the Airport as soon as possible, to photograph and to experience it for myself and in so doing further exploring the implications of painting on the outside world.

It is probably a good point here to start talking again about Art and its relationship to the Airport. It seemed to me that Tempelhof had a heightened sense of unreality about it, its condition was that although when you are in inside it seems the most archetypal of all airports, it seems like it has always been not *entirely* there. At least its significance has never been there at the same time as when it has had people inside it. During its construction its significance lay in the utopic German Reich at the heart of a new Europe, its real presence was in the future. This, as we know, this soon spiralled out of control.

During the time of the Americans it must have seemed like an unreal spectacle, the hysteria of the Luftbrücke was a gamble that played off brilliantly well, yet it was a tense operation which would have been extremely difficult to maintain indefinitely. At this time, I would put forward that the real function, or real presence of Tempelhof had not yet been played out, that its 'real place' was both behind (with the dystopic dreams of Hitler's Germania) and ahead (the struggle to give the city and its airport back to the people of Berlin).

Any research into Tempelhof quickly leads one to the quote of Sir Norman Foster that Tempelhof is the "mother of all airports."^{ix} The real presence of Tempelhof is buried somewhere along with the memories Casablanca, its referents are tangled and stretch to everywhere. But it is quite certain when one walks through the airport, there is something so classic about it in an immediate sense that its presence seems to be more part of the past than with the present. Yet its uncanny likeness to the 'idea' of an airport it has more realness than any other functioning airport in the world.

Like all good things we love, it must be said that 'Tempelhof' does not exist, and for most of its life it never has existed.

Abstraction, Simulation and Symbolism

When we speak about a painting or a photograph 'working' we can mean all kinds of things. We might mean that it seems well resolved in relation to other things the artist may have produced before, or perhaps that an artwork makes sense in relation to the stated desires of the artist. But there is never a finishing point with these comparative judgments, a painting never *really* works. Although we might know this we still we talk about artwork as if they might someday start to work, or perhaps already are working, still knowing this as a falsehood. This is truly a modernist hangover that has never really gone away.

To briefly visit some examples of artists and artworks and how they 'work' or 'function' we can look to the paintings of Frank Stella, then following the same tangent, one which has particular pertinence to the aesthetic of Nazi architecture, the work of Peter Halley. Here Frank Stella's early shaped canvases and some of his black paintings are perhaps quite useful because their formalist qualities are organized in such a way so as to create a synthesis between the painting as art object and painting as picture plane. Stella did this by painting coloured bands, leaving in between these bands small traces of the canvas beneath. The shape of these bands mirror the edge of the canvas so as all pictorial information is derived solely from the painting's nature as object.



Frank Stella, *Nie läuft nichts*, 270 x 540cm, 1964

The following of this logic in order to understand the strategy of a painting is what I mean by observing a painting's 'function' or asking if it 'works'. It can be done with any artwork.

We can also look to Peter Halley, as a direct generational descendant of geometric abstraction from the Russian Constructivists, De Stijl, but more closely from Stella and other American Post-Painterly Abstractionists, he utilized the language of Geometric Abstraction to speak about real and simulated spaces. With the advent of Post-Modernist theory into art production, formalist painting could no longer be considered not non-objective. Stylistically Halley's work appears akin to the Geometric Abstraction of his predecessors but the paintings have a decisive step toward a multiplicity of referents. These are the conduit cells for contemporary consciousness. He says in *The Crisis in Geometry* of 1984,

In my work, space is considered as just such a digital field in which are situated "cells" with simulated stucco texture from which flow irradiated "conduits". This space is akin to the simulated space of the videogame, of the microchip, and of the office tower - a space that is not a specific reality but rather a model of the "cellular space" on which "cyberneticized social exchange" is based, which "irradiates the social body with its operational circuits". Here is depicted a system in which buildings are "like columns in a statistical graph", a system whose image "has passed from the pyramid to the perforated card"^x



Peter Halley *Hard Drive*, 72 x 94 inches, 1997

If we consider this to work, or at least assume it might, we could take this idea and try to use it alone as a filter through which to see the world. Through this filter Tempelhof becomes a small set of conduits connected a vast sprawling clamour of Nazi architectural feats of Hitler's dreamed *Germania*. From outside his window and into his computer, Halley was really painting for New York with its streets and subways. For someone who had worked through Geometric Abstraction, I arrived to the idea of Tempelhof as a painting I had to see, painting seemed written all over it.

What struck me however, beyond the level of simulation was that of symbolism in regards the airport and painting. With the deconstructivist effort, all carefully crafted logic will come apart, leaving the referents of an artwork to become an endlessly tangled. One of the most common criticisms of painting is its suspect relationship to art-as-commodity: ultimately Halley's conduits aren't really microchips in a cybernetic world, but status symbols on the walls of galleries. Painting always must fail to be what it says it is.

Main Reception Area

Tempelhof to me is the grandest of failures. Its possible that an admiration of Tempelhof might run in two directions, either we enjoy its failure (schadenfreude), which traditional has enjoyed much popular appeal, or we might admire its triumph in being an extremely organized looking thing (Plato) that seems like it might end up with an H&M inside it or perhaps, as compromise, become apartments next to a very large flat park.

When travelling I came to Tempelhof by way of other German cities. I hitchhiked from Vienna, past the mountains of Salzburg, onto Munich, Karlsruhe and to Nuremberg. It was the latter of these that I started to encounter these old buildings and the slight polarization of people's reaction to their current state. Hitler's podium in Nuremberg's Zeppelfeld now serves as a public space, where people lay in the sun in the day and at night a point where young guys come to show off their cars.

Germany seemed filled with buildings of peculiar relationship to the people for which it was built. I passed the Bauhaus on the Autobahn and later saw the remains of the Palast der Republik in East Berlin, a wonderful brown anomaly that is also being taken apart piece by piece.

To reach Tempelhof International Airport, once I had arrived in Berlin, I took the U-Bahn to Platz der Luftbrücke, I walked through the large office buildings ringing the Platz, I felt to be moving in slow motion as their sheer size seems to deadens the pace of any pedestrian. I passed through the double doors to enter the Main Reception Area. It is at this point that I see the penultimate site of the Airport itself, a huge hall, one enters the space from the mezzanine level and from then on the whole expanse of the hall can be seen from that instant.

This is the Moment when painting seems most present. The hall, containing a newspaper shop, ticketing outlets, check-in counters, a baggage carousel, an entrance to the Airport Café, Passport Control and a waiting area is all laid out in front of you. I came to think of this, the crux of Tempelhof passenger experience (paralleled of course with the sight of the Airport as one touches down into Tempelhof, seeing the great expanse of the hangars) as being a circular visual experience: like viewing a painting. Everything is laid out in front of the viewer, from the moment one's gaze hits the canvas, everything is revealed, the longer one stays to view a painting the more one has to travel within the same view one has seen initially.

Traveling through contemporary or perhaps more 'functional' Airports (of which I would name Frankfurt Airport as being typical), however is entirely different. One's visual experience of the Airport is dependant on one's passage through the space as one navigates from check-in, toward the departure lounge and toward boarding the aircraft. I would put forward that traveling through these airports is more like experiencing video art, its visuality is continually in flux. That which hits the eye upon its first encounter when viewing video art, is dependant on the point in which the viewer comes into contact with the work. This initial exposure does not constitute a universal beginning from person to person.

Passing through a 'functioning' airport is a subjective and extremely detached experience. One has little idea of where the real event of the Airport lies, one keeps their eyes open, trying to get a glimpse of how the

space is really operating. Quite often when one has reached their departure lounge and has found a window, one cannot, without further research, be sure which runway they are looking at in relation to the airport as a whole.

Toward Take-off

Arriving at Tempelhof was not the end of my journey. When I first came to the Main Reception Hall I didn't have bags with me ready to fly home, but rather to see Tempelhof itself. So I set out to walk around a little.

In a regular airport, one can imagine that lying behind an unmarked door might be anything from cleaning equipment to security men straining over CCTV screens. In Tempelhof however, an unmarked door is not only unguarded, but leads to empty corridors, which leads to more doors, to whole floors of empty rooms, to stairs and to more unmarked doors. This labyrinth also continues underground, when discovered by Soviets troops in 1945, several floors of accommodation were unveiled as well as a secret aircraft factory with half finished Focke-Wulf fighters, as well as a storage bunker filled with thousands of reels of Nazi films^{x1}.

Tempelhof was built with the ambition to be in service until 2000 and also as a symbol of Nazi power, so it is oversized to say the least. The office space connecting the 15 towers behind the runway had been occupied from time to time, but now with only half a million visitors per year and an underfunded Berlin state government, these rooms lie empty of people, containing only broken-down old office furniture.



Inside the Airport's offices

So I explored through the bowels of the Airport, photographing the spaces I encountered, but also searching for a way onto the viewing platform once intended to hold 65,000 people. Eventually I found a set of stairs that seemed to lead up further than others I had seen before. I encountered the occasional employee and was greeted with a passing "Mahlzeit" as I optimistically climbed the stairs.

The stairs lead to a door left open, then onto a smaller set of stairs and from there, out into the open huge expanse of the roof. I was then on large balcony area quite close to the centre of the complex, facing the runway. The Tempelhof design is such that the whole complex, when viewed from above, appears as a giant eagle poised as if to land. I could now see the eagle's wings stretched out in to my left and to my right. The space in front of the hangars, intended for waiting planes was for the most part empty, some jets however, dwarfed by the space around them, screamed into the sky.

Two German Airforce men stood ahead of me with large cameras, looking over the runway. I was greeted with curiosity and some minutes passed before they asked me how it was that I had found them. It seemed that they weren't really supposed to be there either. We decided to keep each other's secrets and talked about the airport for a while. They pointed out to me the air corridors over Germany and told me where each of the planes would be headed as they passed 9kms above us.

Airplanes

I'd like to also mention the significance that Airplanes have on my practice. I have arrived at this intersection by means of a shared aesthetic between the graphic logos of aircraft and that of Geometric Abstract painting, but also by way of an idea of function.

In the case of painting I would put forward that there is inevitably a critical sense of anxiety in regards to a concept of a painting's function. Function firstly in relation to the Stella / Halley sense which I spoke of earlier, a relationship of meaning and reception taking place between the artist and the viewer, but also in the proliferation of painting in general.

This critical site of anxiety is, for a painter, perhaps most lingering of modernist ghosts, one that may have long ago been exorcised, but has since returned. This site concerns the practicality in continuing to paint, in continuing to create hypothetically solvable problems through which painting serve as metaphoric tool, simulating the overcoming or coming to terms with the world which surrounds the painter.

The painted aircraft, the mass-produced metallic canvas, seemingly unchanging in relation to place and culture as it flies about, has many attributes to stir the envy of the actual painted canvas. Crucially, it is primarily invested with an economic rather than a symbolic value. That is to say that its existence as painted form hinges not on its aesthetic and conceptual values but rather its existence as functional article. Its role is to transport people and can be judged according to its efficiency in speed and economy.

A painted plane is shown everywhere, at night its tail is lit, it is an identical part of a series of reproductions. Its colours are exhibited as advertisements for its brand-association value, but through the filter of the painter's mind it also advertises the proliferation of Geometric Painting itself. The colours we see on the tails of the planes when we fly in part owe their existence to the genealogy of Geometric Painting. It is here those who sees the world through this filter will see Geometric Painting leading its clandestine existence, living out the modernist dream of perpetual movement.



Dba fokker 100 leaving Tempelhof Airport

My journey to Tempelhof was to see the unreality of this icon of airports, but it came about through an identification with the aircraft itself. So it seems to me a fitting exit. I returned to the airport early in the morning a few days later, having had little sleep, giving the day an unreal, hazed quality it deserved. I waited, watching the runway, ticket in hand. At the sign from the attendant we were allowed to board. I walked for the first time through the enormous hangar. I approached the Fokker 100, a dba flight DI 7065, a now terminated service, sat down and settled down with some in-flight reading material. I looked back to hangars and soon drifted away from the world.

Alex Lawler, January 2007, Vienna

ⁱ *Supernova*, Catalogue printed for the exhibition *Supernova*, text by Caroline Douglas, British Council, London, 2005. Page 44.

ⁱⁱ *Airspaces*, David Pascoe, "Theatres of War", Reaktion Books, London, 2004

ⁱⁱⁱ *Air Service Berlin*, <http://www.air-service-berlin.de/?page=106-57-0-1-2-2-3&lang=2>

^{iv} *Airspaces*, David Pascoe, "Theatres of War", Reaktion Books, London, 2004. Page 159.

^v *Wikipedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Tempelhof_International_Airport

^{vi} *Airspaces*, David Pascoe, "Theatres of War", Reaktion Books, London, 2004. Page 177.

^{vii} *Ibid.* Page 160.

^{viii} *Ibid.* Page 162.

^{ix} *Der Flughafen Tempelhof: in Entwurfszeichnungen und Modellen 1935 – 1944*, Elke Ditttrich, Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte, Berlin, 2005. Page 4.

^x *The Crisis in Geometry*, Published in Arts Magazine, New York Vol. 58, No. 10, June 1984. www.peterhalley.com

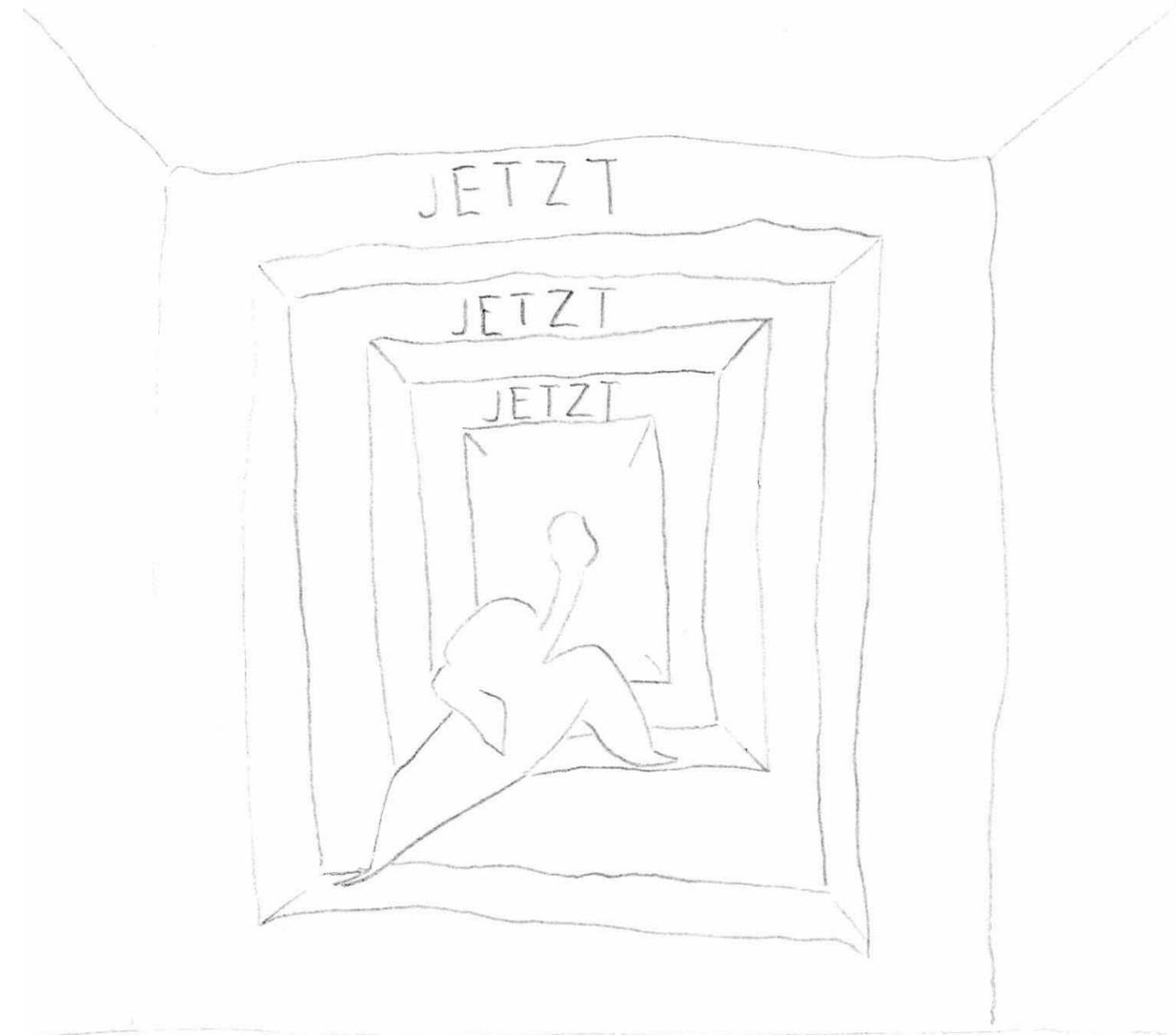
^{xi} *Airspaces*, David Pascoe, "Theatres of War", Reaktion Books, London, 2004. Page 161.

DAS VERGANGENE JAHRHUNDERT IST DAS VERGANGENE JAHRHUNDERT

AN DER EIGENEN KOTZE ERSTICKENDE RÖCKER, SIND ERSTICKT.
ERINNERUNG UND GESCHICHTE SIND DAS SELBE.

DER AUSSTELLUNGSBESUCHER GEHT DURCH DIE EINGANGSTÜR UND BETRITT DAMIT DIE KUNSTAUSSTELLUNG.
DER AUSSTELLUNGSRAUM LIEGT ZUNÄCHST UNÜBERSCHAUBAR VOR IHM.
ER WIRD ALS UNPROFESSIONELLER KUNSTTOGENDER VON BILD ZU BILD GEHEN, LETZTEN ENDES ALLES ÜBERSCHAUEN UND SICH SEINE MEINUNG, ÜBER GUT UND SCHLECHT, GEBILDET HABEN.
KURZ BEVOR DEM KUNSTTOGENDEN LANGWEILIG WIRD, WIRD ER DIE AUSSTELLUNG VERLASSEN.

MAN KANN, WENN MAN MÖCHTE, DEN AUSSTELLUNGSRAUM ALS ATTELIER BETRACHTEN, DEN BESUCHER ALS ROHES MATERIAL, WENN MAN SICH SELBST ALS DAS WERKZEUG BETRACHTET.



ICH, NAGILLER TOBIAS, WERDE MICH ZUR KULTFIGUR MACHEN.
IN JENER KULTUR, IN DER SIE AUCH LEBEN.

SIE ARME SAU!
SIE WISSEN NICHT, WAS FÜR EIN PSYCHOPHAT ICH BIN,

MINDISMUS

Mindismus ist ein ironischer begriff das zuerst von einem befreundetem Künstler ausgesprochen wurde „minda“-ist vom georgischem abgeleitet und bedeutet „ich möchte“ Und so hat mein Künstlerfreund, nach wieder einmal längerem Diskussionsabend das jetzige schaffen auf der Akademie beschrieben-Mindismus. Natürlich haben wir keine Ismen mehr keine Canons die uns von dürfen und nicht dürfen abhaltet, aber die Frage lautet dürfen wir dort anfangen wo viele lange zeit hingearbeitet haben.

Boris Groys beschreibt die Avantgarde als Nullpunkt der Existenz das nicht nur im Verstoß gegen den Geschmack der Öffentlichkeit oder des Publikums funktioniert sondern auch im Verstoß gegen den eigenen Geschmack gemacht, gegen seinen AutorIn, gegen jede Subjektivität inklusive der Subjektivität der KünstlerIn. Ein Kunstwerk ist erst dann wirklich autonom, wenn es nichts existierendes mehr wiedergibt, wenn es also weder eine äußere noch innere Wirklichkeit widerspiegelt. Und hier muss man dem Groys gar nicht zustimmen denn Kunst braucht keine Rechtfertigung/ sie braucht rechtfertigung wenn es nach Heimo ginge braucht jeder schritt rechtfertigung, und so kommen wir wieder zu dem ironischen begriff – Mindismus – „Ich möchte,, ich möchte und so soll es auch geschehen.

Machen wir was weil wir es so wollen, weil wir es so können (wenn wir es so können dann warum nicht besser können) oder weil wir es so müssen.

Die meiste von uns beschränken sich auf, weil wir es so wollen (ohne rechtfertigung) und warum auch.... aber nicht so in der Textuelen Bildhauerei, hier werden keine emotionalen Ausbrüche geduldet, jeder schritt genau überlegt werden und zur Perfektion hingearbeitet.

Aber natürlich wissen wir auch das in unserem Jahrhundert - everything goes - und so werden wir uns von niemandem irgendetwas vorschreiben lassen und weiter treiben was wir wollen , möchten und so hat mein Künstlerfreund gar nicht unrecht mit - „Mindismus“

Lia Gulua

~~Bildhauerei~~ Student Performative Bildhauerei

mit gefasster Begriff:
etwas Räumliches, → Raumveränderung
→ wie Masse im Raum ~~ist~~ → verteilt ist,
ist ausschlaggebend für Bildhauerei.
Auch innerhalb eines Videos kann man
Raum verändern, auch durch ein Video
kann man Raum verändern.

der heutige Begriff ist nicht mehr
so gut fassbar ~~war~~ wenn man
die Wortwurzel Bild → hauen, andeutl.
→ etwas hantales, hauen hauen.
Wurm → 1 Minute → nicht etwas
Energie.

Performance & auch Bildhauerei:
im Raum durch Aktion
Raum verändert, eingegriffen durch
den Dialog.

Die Ewigkeit steht nicht mehr im
Voraus, Anspruch

→
Zerfall, Zerstörung wird in der
Bildhauerei thematisiert weil
sie nicht mehr diesen Ewigkeitsanspruch
hat.

Student der Performativen Bildhauerei:

Bildhauerei ist ein weitgefaster Begriff. Es ist etwas Räumliches bzw. Raumveränderung. Wie Masse im Raum verteilt ist, ist ausschlaggebend für Bildhauerei. Innerhalb eines Videos kann man ebenfalls Raum verändern, aber auch durch ein Video kann man Raum verändern. Der heutige Begriff 'Bildhauerei' ist nicht mehr so leicht zu fassen, wenn man von der Wortwurzel 'Bildhauerei/ Bildhauen (Steinbehauen)' ausgeht. Zum Beispiel Erwin Wurms 'One Minute Sculpture' ist nicht mehr etwas Ewiges. Das Zeitliche, die Zeiterfahrung wird in der Bildhauerei thematisiert weil sie nicht mehr diesen Ewigkeitsanspruch hat. Performance ist auch Bildhauerei: den Raum durch Aktion verändern. Die Dokumentation über eine bildhauerische Handlung wird im Ausstellungsraum wiederum als Video oder Fotografie wahrgenommen.

SAMMLUNG

„Sammeln lässt sich prinzipiell alles [...] Daraus ergibt sich, dass Sammlungsgeschichte nicht von Sammlungsobjekten handeln kann, sondern [...] von Sammlungskriterien und Ordnungssystemen.“¹

Die rein phänomenologische Beschreibung des Objektbestandes einer Sammlung ist tatsächlich kaum geeignet, die Tätigkeit des Sammelns in ihrer umfassenden gesellschaftlichen Bedeutung zu erörtern. Auch eine Aufzählung aller Objektklassen, die in Sammlungen vorkommen, kann kaum zielführend sein, da zumindest das gegenwärtige Sammeln eine Aufzählung aller existierender Objekttypen fordern würde. Die beschreibende Betrachtung eines bestimmten Sammelobjekts kann nur dann sinnvoll sein, wenn sie geeignet ist, anhand ästhetischer, materieller und inhaltlicher Besonderheiten eines Gegenstandes die dem Erstellen einer Sammlung zugrundeliegenden Motive, sowie die soziale Wirksamkeit und gesellschaftliche Funktion der Tätigkeit des Sammelns darzulegen. Denn gleich, ob die virtuose Ausführung von Sammlungsobjekten die Bewunderung für menschliche Kunstfertigkeit verrät, das exotische Material der Gegenstände den weltumspannenden Einfluss des Sammlers beweisen soll, die intime Kleinteiligkeit eines Stücks den privaten Kunstliebhaber vermuten lässt oder die großflächige, plakative Wirkung der Objekte dem Repräsentationsbedürfnis eines Fürsten entspringt; die Sammlungsmotive liegen in den Objekten selbst.

Die Untersuchung von Dingen in ihrer Funktion als Sammlungsobjekt kann an deren Doppeldeutigkeit von Nützlichkeit und Bedeutung festgemacht werden.² Die Aufnahme in eine Sammlung kann hierbei als Zäsur verstanden werden, die ein Objekt aus der Sphäre des Nützlichen herauslöst und in die Sphäre des Bedeutenden integriert. Nun sind Sammlungskriterien und Ordnungssysteme, die Thomas Macho als primäres Feld der Betrachtung festlegt, auf das sammelnde Subjekt bezogen, das scheinbar allmächtig seinen individuellen Blick auf die Sammlung richtet. Die Allmacht des Sammlers allerdings ist trügerisch, denn konstitutiv für die Praxis des Sammelns ist tatsächlich eine ganz andere Instanz: es ist der kollektive Blick der Gesellschaft auf die Sammlung, d.h. die Erwartungen, die eine Gesellschaft an Sammlungen bestimmter Personen richtet.

Die Sammlung muss durch den weitaus größten Teil ihrer Geschichte die gesellschaftliche Macht des Sammlers repräsentieren, d.h. dem kollektiven Blick der Gesellschaft einen Beweis für diese Macht darbieten. Die Sammlung hat dies in der jeweiligen Auffassung ihrer Zeit zu tun, die davon abhängt, welchen Objekten die Fähigkeit zuerkannt wird, eine bestimmte Position der gesellschaftlichen Hierarchie zu legitimieren. So ist die Forderung, die die

Gesellschaft an eine Sammlung stellt, die wesentlichste, wenn nicht die einzige Grundlage ihrer Zusammensetzung, während die individuelle Vorliebe des Sammlers, der individuelle Blick, hierbei nur eine untergeordnete Rolle spielen kann.³

Hierbei kann die Beschäftigung mit tiefen- oder individualpsychologischen Grundlagen des Sammelns, mit anthropologischen Theorien über die Sammeltätigkeit des Menschen nicht zielführend sein. Das Problem, das sich bei derlei Begründungskonzepten auftut, ist, dass sich keine menschliche Tätigkeit denken lässt, deren Grundlage nicht auch im Triebhaften gefunden werden könnte.

Die Erörterung menschlicher Hervorbringungen bleibt allerdings unter diesen Voraussetzungen eindimensional und wenig ertragreich.

Die für die abendländische Geschichte wichtigsten Sammlungstypen entstehen zunächst aber aus der reinen Notwendigkeit, Anschauungsmaterial für die wissenschaftliche oder künstlerische Tätigkeit zur Verfügung zu haben. So sind z.B. die Ateliers und Werkstätten der spätmittelalterlichen Künstler die ersten Orte, an denen antike Kunstobjekte gesammelt werden, um an ihnen die ästhetischen Ideale der Antike zu studieren.⁴ Die ersten Naturaliensammlungen, Keimzellen der Naturwissenschaft, werden in den Apotheken des 15. und 16. Jahrhunderts zusammengestellt.⁵ Sammeln aus pragmatisch beruflichen Gründen ist jedoch lediglich eine Sonderform der frühen Sammeltätigkeit, wenn auch eine, der die Sammlungs- und Wissenschaftsgeschichte Wesentliches zu verdanken hat. Die weitaus wichtigste Funktion von Sammlungen ist aber die Machtrepräsentation, einerseits zu verstehen als die Fähigkeit, das Wertvolle und das Bedeutende an sich zu binden sowie dessen Zugänglichkeit zu kontrollieren, andererseits zu verstehen als die Monopolisierung der Kompetenz, das in einer Gesellschaft hoch Geschätzte, das Wahre, Gute und Schöne durch das Vorbild der Sammlungsobjekte reproduzieren und für die Zukunft bewahren zu können.

So geht der erstmaligen Öffnung der königlichen Gemäldesammlung in Frankreich im Jahr 1750 die Klage voraus, die Krise der zeitgenössischen Kunst wäre durch den Mangel der Künstler an hervorragenden historischen Vorbildern bedingt.⁶ Dem König wird mit dem Besitz der Gemäldesammlung gleichsam das Monopol auf die künstlerische Schönheit in Frankreich zugeschrieben.

Als der Adel jedoch zunächst den Forderungen nachgibt, wächst zugleich die angstvolle Ahnung, weitere Monopole könnten zunehmend hinterfragt werden weshalb die Öffnung wieder rückgängig gemacht wird. Keine Episode der Sammlungsgeschichte scheint geeigneter, die Macht des privaten und exklusiven Sammlungsbesitzes begreiflich zu machen; in dem beschriebenen Fall geht sie weit über die Selbstästhetisierung des Einzelnen hinaus und erlangt Dimensionen von gesellschaftlicher und historischer Relevanz. Aus

diesen Gründen macht die Aufklärung die Öffnung der höfischen Sammlungen zu einer ihrer wesentlichsten Forderungen, so etwa Denis Diderot im Artikel über den Louvre in einem 1765 erschienenen Band der Encyclopédie.⁷

So wird in der vorliegenden Arbeit besonderer Fokus auf die Rolle der Kunst im Kontext des Sammelns gerichtet, wobei ich hierbei auf Boris Groys Bezug nehme. Es ist die Praxis des Sammelns selbst, die die Produktion und Rezeption von Kunst immer schon wesentlich beeinflusst und den bis in die Gegenwart etablierten Begriff von Kunst erst hervorbringt.

Zugleich bieten die Arbeiten zeitgenössischer Kunst die gegenwärtigen Sammlungsstücke par excellence, da sie ausschließlich dafür produziert werden, in eine öffentliche oder private Sammlung zu kommen; sie entsprechen damit einem speziellen Typus des Sammlungsobjekts, der bereits im 16. Jahrhundert auftaucht; diese Objekte zeichnen sich dadurch aus, dass sie als Auftragswerke für eine fürstliche Sammlung hergestellt werden, und kein außerhalb des Sammlungszusammenhangs liegender Gebrauch jemals intendiert ist.

Auch ist es für Künstler und ihre Arbeit seit der Öffentlichmachung von Kunstsammlungen ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert eine notwendige Voraussetzung, diese Sammlungen auch zu kennen, um in den sich nun konstituierenden Diskursraum Kunst überhaupt Eingang zu finden. Denn erst der Distinktionsgewinn zum bestehenden und vor allem öffentlichen Sammlungsinhalt, der durch einen Drahtseilakt aus Wiederholung und Abweichung erzielt werden muss, ermöglicht wiederum die Aufnahme in die Sammlung.⁸

Durch die allgemeine Zugänglichkeit von Sammlungen historischer Kunstobjekte wird die Qualität aktueller Kunstproduktion in bislang unbekannter Form überprüfbar; epigonale Positionen sind nun als solche eindeutig erkennbar. Aufnahmebedingung in die Sammlung und damit in den Diskurs ist die relevante Abweichung jeder neuen Arbeit von den musealisierten Vorbildern. Im 20. Jahrhundert wird eben diese Abweichung zum Fetisch der Kunstproduktion.

Zunächst aber muss der Fokus auf den Begriff der Sammlung selbst gerichtet werden; was ist überhaupt als Sammlung zu bezeichnen und was ist es, das in weiterer Folge die Person des Sammlers auszeichnet? Hierzu die deskriptiv gehaltene Definition von Krzysztof Pomian: „[...] eine Sammlung ist jede Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können.“⁹

Diese Festsetzung ist geeignet, bestimmte Charakteristika des Sammelns zu bestimmen und überdies die Sammlung gegen Einrichtungen wie Nahrungsspeicher, Schatzkammern oder Grabbeigaben abzugrenzen. Die Analyse Pomians legt dar, dass es sich bei den Objekten einer Sammlung nicht

um eine zufällige Anhäufung von Dingen handeln kann, die zu einer bestimmten, unter Umständen auch sehr langen Zeit an einem Ort besteht, wie es z.B. bei Essensvorräten aber auch dem Anhäufen von Schätzen der Fall ist. Die Sammlung bedarf der Anstrengung und dem Bemühen, ganz bestimmte seltene und in der Gesellschaft als bedeutungsvoll anerkannte Objekte zusammenzutragen; der in die Sammeltätigkeit investierte Umfang an Arbeit und finanziellen Mitteln steht in wechselseitiger Beziehung zur subjektiven und vor allem zur kollektiven Bedeutung einer Sammlung. Wesentliches Merkmal einer Sammlung ist das Anlegen eines Inventars, das v. a. historische und ästhetische Charakteristika der Objekte berücksichtigt.

Für die Bedeutungszuschreibung an ein Objekt ist das bereits eingeführte Gegensatzpaar der Sphäre des Nützlichen und der Sphäre des Bedeutenden relevant, wobei in allen menschlichen Hervorbringungen jede der beiden Sphären in bestimmtem Ausmaß vorhanden ist, was auch das gänzliche Fehlen einer der beiden oder beider Sphären miteinschließt. Ein Objekt, das weder Anteil an der Sphäre des Nützlichen noch an der Sphäre des Bedeutenden hat, also weder nützlich noch bedeutend ist, ist Abfall. So sind beispielsweise abgetragene, durchlöchernte Schuhe hinsichtlich ihres Verwendungszwecks weder besonders nützlich, noch wird ihnen besondere Bedeutung zugeschrieben, woraufhin sie, aufgrund des Fehlens jeglicher Nützlichkeit und Bedeutung, entsorgt werden (es sei denn, es findet sich ein anderer Verwendungszweck oder eine wie auch immer geartete Bedeutungszuschreibung). Auf der anderen Seite dieser Objekthierarchie findet sich zum Beispiel ein Gegenstand wie eine aus wertvollsten Materialien gearbeitete Krone. Hinsichtlich ihrer Nützlichkeit bietet eine Krone ein eher jämmerliches Bild: sie kann ihre Träger weder besonders gut vor Wind und Wetter schützen, noch ist sie geeignet, z. B. im Kampf als Kopfschutz eingesetzt zu werden. Scheinen die genannten Gebrauchszusammenhänge für eine Krone geradezu absurd, so sind sie doch für jede Art von Kopfbedeckung die wesentlichsten funktionalen Kriterien. Die Krone kann aber aufgrund ihres gänzlich fehlenden Gebrauchswerts keine Kopfbedeckung wie jede andere sein, ihr Wert muss demnach in ihrer Bedeutung liegen. Ihre Funktion besteht darin, die Bedeutung des Trägers gleichsam zu markieren, um in weiterer Folge selbst Träger dieser Bedeutung zu sein. Das Amt, das durch eine Krone repräsentiert werden soll, wird gleichsam mit der Krone selbst verliehen; die Krone ist nicht bloßer Hinweis auf das Amt, sondern wird mit ihm gleichgesetzt. Auf diesem Weg erhält die Krone ihre hohe Bedeutung, die ihren potenziellen Gebrauchswert irrelevant werden lässt. Die Zuschreibung von Nützlichkeit und/oder Bedeutsamkeit an ein konkretes Objekt ist allerdings abhängig vom gesellschaftlichen und zeitideologischen Kontext. Das sinnfälligste Beispiel hierfür findet sich im Zusammenhang der reformatorischen Bilderstürme im 16. und 17. Jahrhundert. Darstellungen von Heiligen, die durch die Umdeutung religiöser Sinnzusammenhänge ihre Bedeutung verlieren und gewaltsam aus Kirchen und Klöstern entfernt werden, sind nun ausschließlich auf ihre mehr oder weniger große Nützlichkeit

reduzierte Dinge. Was bis dahin als Repräsentation der Gnade und der diesseitigen Wirksamkeit Gottes gesehen worden war, wird nun zu Brennholz, Fensterläden, Tischplatten oder eben Abfall.¹⁰

Pomian gebraucht für sein Modell allerdings ein sehr eingeschränktes und rigoroses Verständnis von Nützlichkeit; sie meint hier ausschließlich den für einen klar zu definierenden, unzweideutigen Zweck zu bestimmenden Gebrauchswert.

Die Objekte, die z.B. in ein Museum gelangen und dort öffentlich ausgestellt werden, haben demnach ihren Gebrauchswert eingebüßt. Für ein besseres Verständnis der Mechanismen, die einen Gegenstand zu einem sammlungswürdigen Objekt werden lassen, mag auf den Bereich des Lebenserhaltenden beschränkte Festsetzung des Begriffs Nützlichkeit hilfreich sein; für eine differenzierte Betrachtung des Sammlungsphänomens (Pomian reflektiert in erster Linie die Musealisierung, das Öffentlichmachen einer Sammlung, die im späten 18. Jahrhundert einsetzt) greift sie möglicherweise zu kurz.

Objekte, die aus einem außerhalb der Sammlung liegenden Zusammenhang in eine Sammlung eingebracht werden, streifen zwar ihren bisherigen Gebrauchswert ab, gleichzeitig kann aber nicht behauptet werden, sie bekämen durch die Aufnahme in eine Sammlung keinen neuen. Pomian ist sich dieser Problematik durchaus bewusst in seiner Warnung, der Begriff des Gebrauchswerts würde bei einem derart weit gefassten Verständnis Gefahr laufen sich gänzlich zu erübrigen. Doch die Nützlichkeit eines im Museum ausgestellten Objekts ist keineswegs so subtil und uneindeutig wie es vielleicht scheint, dafür bürgen schon allein die programmatischen Erklärungen zur neu zu schaffenden Institution des Museums am Ende des 18. Jahrhunderts.

Die Objekte dienen demnach der Konstitution von Nationalbewusstsein durch Repräsentation von Geschichte, Kunstfertigkeit und Innovationsgabe einer Gesellschaft. Sie dienen der angestrebten ästhetischen Bildung primär von Künstlern sowie, zum ersten Mal in der Sammlungsgeschichte, möglichst weiten Teilen der Bevölkerung, um neben dem Wahren und Guten, für die die Religion und in weiterer Folge die vernunftgeleitete Politik verantwortlich zeichnet, auch das Schöne zur Verfügung zu stellen, damit es von möglichst allen Mitgliedern der Gesellschaft erkannt und begriffen werden kann. Sie dienen als Insignien der bürgerlichen Gesellschaft, die sich durch die Institution des Museums legitimieren will und die vormalige Hegemonie von Adel und Klerus auch durch den neuen Gebrauch ästhetischer Repräsentation beendet.¹¹

Diese Autonomisierung von bislang in einem kirchlichen oder fürstlichen Funktionszusammenhang eingebundenen Objekten, die Präsentation von Dingen in einem speziell für sie eingerichteten Ort, wird bis in die Gegenwart die wichtigste Grundannahme des Kunstbegriffs. Sehen die frühen Museumskonzeptionen noch sehr starke didaktische Motive für die Präsentation vor, so setzt sich besonders im 20. Jahrhundert ein Verständnis

von Kunstrezeption durch, welches jene als unabhängig von jedem außerkünstlerischen Zweckzusammenhang versteht. Neue Kunst hat sich demnach ausschließlich gegenüber der Summe aller bislang bekannten und kanonisierten Kunstobjekte zu rechtfertigen. Sie hat einen Beitrag zum Kunstganzen zu leisten, der demnach niemals in der bloßen Wiederholung bestehen kann. Das Kunstobjekt der Gegenwart ist immer schon Sammlungsobjekt, ein Objekt, das inhaltlich und formal auf die Gesamtheit der Kunstobjekte bezogen ist und außer der physischen wie diskursiven Eingliederung in diese Gesamtheit keine andere Zweckbestimmung hat. Die konkrete Sammlung wiederum dient der Repräsentation von Macht, Reichtum und Bildung.

Die unterste Stufe des Reichs der Objekte bildet die Objektklasse, die ohne Nutzen und ohne Bedeutung unweigerlich zu Abfall wird. Am anderen Ende dieser imaginären Skala stehen Dinge, deren Bedeutung äußerst hoch, deren Gebrauchswert dagegen sehr gering oder gar nicht vorhanden ist. Wesentlich ist nun, dass tendenziell das eine immer für das andere geopfert werden muss, es also kaum Objekte geben kann, deren Gebrauchswert und deren Bedeutung sehr hoch sind. Sobald ein Objekt, aus welchen Gründen auch immer, für eine Person, eine Personengruppe oder für eine ganze Gesellschaft höchst bedeutsam wird, schwindet unmittelbar das Interesse für den Gebrauchswert, mehr noch, der physische Gebrauch wird ausgesetzt oder unterbunden und auch längerfristig verhindert. In einem ausgestellten Stuhl von Le Corbusier darf nicht gesessen werden, genau so wie das Urinoir von Duchamp (für immer?) unbenutzt bleiben muss.

Gleichzeitig gilt für einen besonders nützlichen Gegenstand das Gegenteil; er wird regelmäßig benutzt, während eine eventuelle Bedeutsamkeit über den unmittelbaren Zweckzusammenhang irrelevant ist. Nützliche Objekte können zwar, als Objektklasse zusammengefasst, symbolische Bedeutung erhalten so wie beispielsweise der Pflug, der Hammer oder die Sichel. Für die Bedeutung des einzelnen, konkreten Gegenstands gilt aber dennoch das zuvor Beschriebene. Soll der Gebrauchswert eines Objekts besonders hoch sein, büßt man an Bedeutung ein. Soll die Bedeutung eines Objekts besonders hoch sein, so büßt man an Gebrauchswert ein.

Die Frage, warum es in der Menschheitsentwicklung überhaupt zum Auftreten von Dingen kommt, die hohe Bedeutung besitzen aber im Alltag nicht benutzt werden, erörtert Thomas Macho: die Fülle an nützlichem Wissen kann allein die Sicherung der Lebensgrundlagen nicht gewährleisten, da die Gefahr durch nicht kontrollierbare Außeneinflüsse (Naturkatastrophen, Krankheit, wilde Tiere) weiterhin bestehen bleibt. So scheint es geboten, sich metaphysische Kräfte im Kampf gegen verschiedene unkalkulierbare Risiken zu Nutze zu machen. Der Beginn der Bedeutungszuschreibung an bestimmte Objekte scheint mit dem Ursprung der Religion ursächlich verknüpft. Es kommt zur Entstehung einer Objektklasse, die "die 'vertikale Passage' zwischen Erde, Himmel und Unterwelt erleichtern"¹² soll. Zu den ersten Objekten, denen diese

Fähigkeit zugeschrieben wird, zählen die Knochen der verstorbenen Ahnen. Für das sechste vorchristliche Jahrtausend sind derartige Knochensammlungen in Wohnhäusern nachweisbar.¹³ Pomian führt für Gegenstände dieser Art den Begriff Semiophoren ein, Bedeutungsträger, die (im physischen Sinn) nicht benutzt werden, dafür mit Bedeutung aufgeladen sind. Der Wert dieser Objekte besteht ebenfalls in der Vermittlung zwischen Diesseits und Jenseits, weiters zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, räumlicher Ferne und Nähe; die Überwindung tatsächlicher und virtueller Distanzen lässt sich auf einen Nenner bringen: die Vermittlung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem.¹⁴

Demnach sind bedeutende, wertvolle Gegenstände immer Repräsentationen nicht sichtbarer Wertigkeiten; z.B. Gott, die verstorbenen Ahnen, Staat, Macht. Das ursprünglichste Medium zur Vermittlung von Unsichtbarem ist die Sprache; sie kann Dinge vermitteln, die der eigenen Wahrnehmung entzogen sind, sie kann von Toten erzählen, als wären sie lebendig, Fernes und Vergangenes nah und gegenwärtig werden lassen. Die soziale Hierarchie einer Gesellschaft steht mit der Fähigkeit das Unsichtbare zu repräsentieren in wechselseitiger Beziehung. Dort, wo sich das Bedeutungsvolle materialisieren soll, werden Sammlungen von Bedeutungsträgern geschaffen. "Nehmen wir also einen Menschen, dessen Rolle in der Repräsentation des Unsichtbaren besteht. Wie spielt er diese Rolle? Dadurch, daß er sich jeder nützlichen Tätigkeit enthält, eine Distanz herstellt zwischen sich und allen, die gezwungen sind, einer solchen Tätigkeit nachzugehen, sich mit Gegenständen umgibt, die keine Dinge, sondern Semiophoren sind, und diese zur Schau stellt."¹⁵

Es ist also nicht dem Geschmack und persönlichen Gutdünken Einzelner zu verdanken, dass Sammlungen geschaffen werden, sondern die soziale Hierarchie verpflichtet gleichsam bestimmte Personen dazu sich mit speziellen Gegenständen zu umgeben, um so ihre soziale Position zu bestätigen, wie es von der Gesellschaft erwartet wird. Macht ist eine abstrakte Größe, oft metaphysisch legitimiert, die sich aber in der materiellen Welt des Diesseits beweisen muss. Primär durch die Fähigkeit, militärische und legislative Gewalt auszuüben, kontrollieren und auch wieder aussetzen zu können. Hierzu folgender, aus einem anderen Zusammenhang stammender Gedanke, der jedoch geeignet ist, das Verhältnis von Macht zu ihrer konkreten Wirksamkeit sehr präzise zu erläutern:

"Der Besitz des Landes und der Besitz der Geschwindigkeit, dieses Land zu durchqueren, sind gleichwertig. Die Stärke des Ritters liegt nicht im Besitz des Landes, sondern im Besitz der Geschwindigkeit, sein Land zu durchreiten, so daß eigentlich erst die Stärke des Pferdes ihm Macht über sein Land verleiht."¹⁶ So wie die Mobilität für die Machtausübung unverzichtbar und mit ihr gleichzusetzen ist, so ist es auch das Sammeln wertvoller und bedeutender Objekte. Die Sammlung ist eines der wirkungsvollsten Mittel um Macht zu repräsentieren und zu legitimieren. Die Fähigkeit seltene und wertvolle Objekte in die eigene Verfügungsgewalt zu bringen, ist zugleich Idealbild und stärkster

Beweis für die Macht über die Untertanen.

Der Besitz bestimmter Objekte und die Position in der sozialen Hierarchie stehen in wechselseitiger Beziehung zueinander. Dieses exklusive System funktioniert in seiner reinsten Form nur so lange, wie es unmöglich ist Bedeutungsträger zu kaufen, d.h. sie gegen Gegenstände des Nützlichen (Geld) einzutauschen.¹⁷ Ist dies möglich, so können über den Tausch Zeichenträger erworben werden, die zur angestrebten sozialen Position verhelfen kann. "Je größer das Opfer auf der Ebene der Nützlichkeit, desto höher die soziale Position, zu der man Zugang erhält."¹⁸

Die individuellen Vorlieben der Sammler sind dabei nur so weit bedeutsam, wie es die jeweilige Gesellschaft erlaubt, in einer bestimmten sozialen Position überhaupt subjektiv zu handeln.¹⁹ Das Erstellen einer Sammlung geht nicht auf eine rein persönliche Entscheidung zurück, sondern hängt allein davon ab, ob die Tätigkeit des Sammelns und der Besitz bestimmter Objekte in einer Gesellschaft entsprechendes Ansehen genießen oder nicht. Ist der Besitz einer bestimmten Art von Sammlung mit hohem beruflichen oder machtpolitischen Prestige verbunden, so wird der Konvention entsprechend gesammelt werden, völlig gleichgültig, ob es der eigenen Neigung entspricht oder nicht. Letztlich können es aber doch geringe, individuelle Abweichungen sein, in Zusammenstellung und Konzeption sowie in der Auffassung über die Funktion einer Sammlung an sich, die mitunter dazu beitragen neue Sammlungsformen zu etablieren. Zugleich werden durch jede Innovation die Möglichkeiten des Sammelns ausgeweitet, die das Sammeln im Lauf seiner Geschichte von einer hochspezialisierten und elitären Tätigkeit zu einer immer allgemeineren werden lassen. Vermutlich ist es gerade diese Verallgemeinerung des Sammelns und die damit verbundene, sprunghafte Verbreiterung des Sammlungsspektrums bis zur Gegenwart, die das Missverständnis entstehen ließ, der Sammeltätigkeit primär einen instinkthaften Trieb zu unterstellen.

Tatsächlich sind es soziale und gesellschaftliche Umstände, mit deren Hilfe das Phänomen des Sammelns näher bestimmt werden muss. Sammeln kann grundsätzlich verstanden werden als das Aufbewahren von Dingen in der Trias der Bedeutung des conservare, elevare und negare: ein Objekt wird in einer Sammlung aufgehoben, vor Zerstörung und physischer Abnutzung geschützt und gegebenenfalls chemisch konserviert. Zugleich erhält das Objekt eine neue, höhere Bedeutung, da einerseits der Integration in eine Sammlung die Zuschreibung besonderer Bedeutung an das Objekt vorangeht, die Sammlung andererseits auch selbst diese Bedeutungszuschreibung an das aufgenommene Objekt leisten kann. Schließlich wird der ursprüngliche Bedeutungs-, Nutzungs- und Produktionszusammenhang des Objekts ungültig gemacht, da an dessen Stelle der neue, für die Sammlung relevante Zusammenhang gesetzt wird. Diese Umwertungen sind nun aber keine subjektiven Setzungen des Sammlers, sondern Vorgänge von derart umfassender Wirksamkeit, dass sie nur unter Einbeziehung ganzer Gesellschaften, Epochen und Ideologien denkbar sind.

Der Sammler setzt mit der Sammlung auch ein Zeichen, die kollektiv

wirksamen Bestimmungen des Wertvollen und Bedeutenden begriffen zu haben, und sich in diesem Wertesystem positionieren zu wollen. Erst im 20. Jahrhundert bietet sich Sammlern die Möglichkeit, durch die eigene Sammlung den Anspruch zu stellen, eine individuelle Neuordnung der Wertzuschreibungen vorzunehmen, und auf diesem Weg die eigene Subjektivität zu demonstrieren und konstituieren. In der Gegenwart ist das Sammeln in erster Linie eine Form der Selbstfindung durch die Methode der Selbstdarstellung.

Neben den historischen und gegenwärtigen Betrachtungen soll die Zukunft des Sammelns beleuchtet werden, genauer die zukünftig zur Verfügung stehenden technischen Applikationen, die neue Konzepte sowie neue Gegenstände des Sammelns hervorzubringen im Stande sein werden. Diese Arbeit beschreibt und reflektiert in diesem Zusammenhang Projekte, die von Forschern an verschiedenen Orten der Welt vorangetrieben werden, um die Tätigkeiten des Sammelns, Aufzeichnens und Archivierens für die Konsumenten auf dem Weltmarkt geradezu zu einer neuen Lebensform zu machen. Sammeln wird dabei weniger als der systematische Erwerb von Objekten innerhalb eines bestimmten Ordnungs- und Bedeutungszusammenhangs verstanden, sondern als Ästhetisierung der eigenen Biographie mit Hilfe digitaler Medien. Die Privatsammlung befindet sich in Form von Fotos, Videos, Texten, Musik, Filmen, Telefonmitschnitten oder Fernseh- und Radiosendungen auf der eigenen Computerfestplatte, deren zukünftige Kapazität so groß ist, dass keine Sorge mehr an sie verschwendet werden muss.

So wie die Sammlung durch die Jahrhunderte die Repräsentation von Macht und gesellschaftlicher Relevanz zu leisten hatte, die anhand der Zuschreibung von Bedeutung an bestimmte Objekte geschieht, so wird die Sammlung nun vermehrt zur Repräsentation von Individualität und Originalität, während die Bedeutungszuschreibung an die Sammlungsinhalte zum Gegenstand individueller, ästhetischer Entscheidungen wird. Die Sammlung ist nicht mehr ausschließlich Beweis der sozialen Position, denn diese ist in der Gegenwart immer schwerer anhand ästhetischer Kriterien festzumachen; stattdessen werden subjektive Vorlieben und Abneigungen, persönliche Fähigkeiten sowie Werthaltungen zu den relevantesten Feldern sammlerischer Betätigung. Die Logik der westlichen Gesellschaften gebietet, dass das Sammeln zu einem Produkt für alle gemacht werden muss.

Die daraus resultierenden Verschiebungen in Funktion und gesellschaftlicher Erwartung an eine Sammlung sowie an jede sammelnde Person werden Gegenstand der Erörterung sein. Eine der wesentlichsten Wirkungen von Sammlungen, der soziale Distinktionsgewinn, geschieht nun nicht mehr streng hierarchisch vertikal, von oben nach unten, sondern gleichmäßig in alle Richtungen. Die Sammlung und dabei insbesondere die autobiographische Sammlung wird zum stärksten Mittel, den eigenen, unsicher gewordenen Platz in der immer diffuser werdenden gesellschaftlichen Ordnung zu definieren.

Der vorliegende Text ist die überarbeitete Form des ersten Kapitels meiner Diplomarbeit "Das Ich-Museum. Von Machtrepräsentation und Selbstmusealisierung", eingereicht im Juni 2006 an der Universität für angewandte Kunst in Wien bei ao. Univ. Prof. Dr. Ernst Strouhal.

ANMERKUNGEN

1. Zit. n. MACHO, Thomas: Sammeln in chronologischer Perspektive, in: BREDEKAMP, Horst, BRÜNING, Jochen, WEBER, Cornelia (Hg.): Theater der Natur und Kunst, Henschel, Berlin 2000, S. 63-74, S. 63
2. Vgl. POMIAN, Krzysztof: Der Ursprung des Museums, Wagenbach, Berlin 1988, S. 43 ff.
3. Vgl. POMIAN, S. 54
4. Vgl. POMIAN, S. 60
5. Vgl. WAIDACHER, Friedrich: Handbuch der Allgemeinen Museologie, Böhlau, Wien 1993, S. 82
6. Vgl. GRASSKAMP, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer, Beck, München 1981, S. 19
7. Vgl. GRASSKAMP, S.19 und S. 165 Anm. 9
8. Vgl. GROYS, Boris: Logik der Sammlung, Hanser, München 1997, z.B. S. 29-30
9. Zit. n. POMIAN, S.16
10. Vgl. FIRMENICH-RICHARTZ, Eduard: Die Brüder Boisserée, Jena 1916, zit. in: GRASSKAMP, S. 78, S. 171 Anm. 6
11. Vgl. KEMP, Wolfgang: Kunst kommt ins Museum, in: BUSCH, Werner (Hg.): Funkkolleg Kunst, Piper, München 1997, S. 205-229, S. 214
12. Zit. n. MACHO, S. 65
13. Vgl. MACHO, S. 65
14. Vgl. POMIAN, S. 13, S. 38
15. Zit. n. POMIAN, S. 52
16. Zit. n. VIRILIO, Paul: Revolutionen der Geschwindigkeit, Merve, Berlin 1993, S. 21
17. Vgl. POMIAN, S. 53-54
18. Zit. n. POMIAN, S. 54
19. Vgl. POMIAN, S. 54



Was verstehen wir unter dem Begriff

Bildhauerei: ~~Beruf~~ ~~beruflich~~ ~~selbst~~ ~~schwer~~
aber die Identifikation

Möglichkeit sich auszudrücken

in verschiedensten Materialien.

viele Ansätze, viele Zugänge.

die Zielsetzung ist wichtig.

Wo ist sie zugänglich, wie ist sie

zugänglich -> z.B.: Öffentlicher Raum.

im Zusammenhang mit Umraum, Umwelt,

Umfeld, Natur,

Welche Fragestellung an den Rezipienten.

Trisprache: Künstler - Werk + Rezipient.

↳ Disprache -> unbewusste Formulierung

des Künstlers.

Haptische Erfahrung - Künstler + Zuschauer

Material Sprache

Aufmerksam machen -> Hinweise. z.B.

Christo andere Ansätze der Bildhauerei

Bewusst machen.

Die griechische Tempel -> Skulpturen.

Polykrom (Mehrfarbig) -> heute

die Empfindung des Betrachters an die Oberfläche

die klassische Bildhauerei ist in unserer Vorstellung

ist nicht
Exklusiv
Identifiziert
sich nicht
ausschließlich
mit einer
Berufsgruppe

keine Identifikation mit einer bestimmten Berufsgruppe.

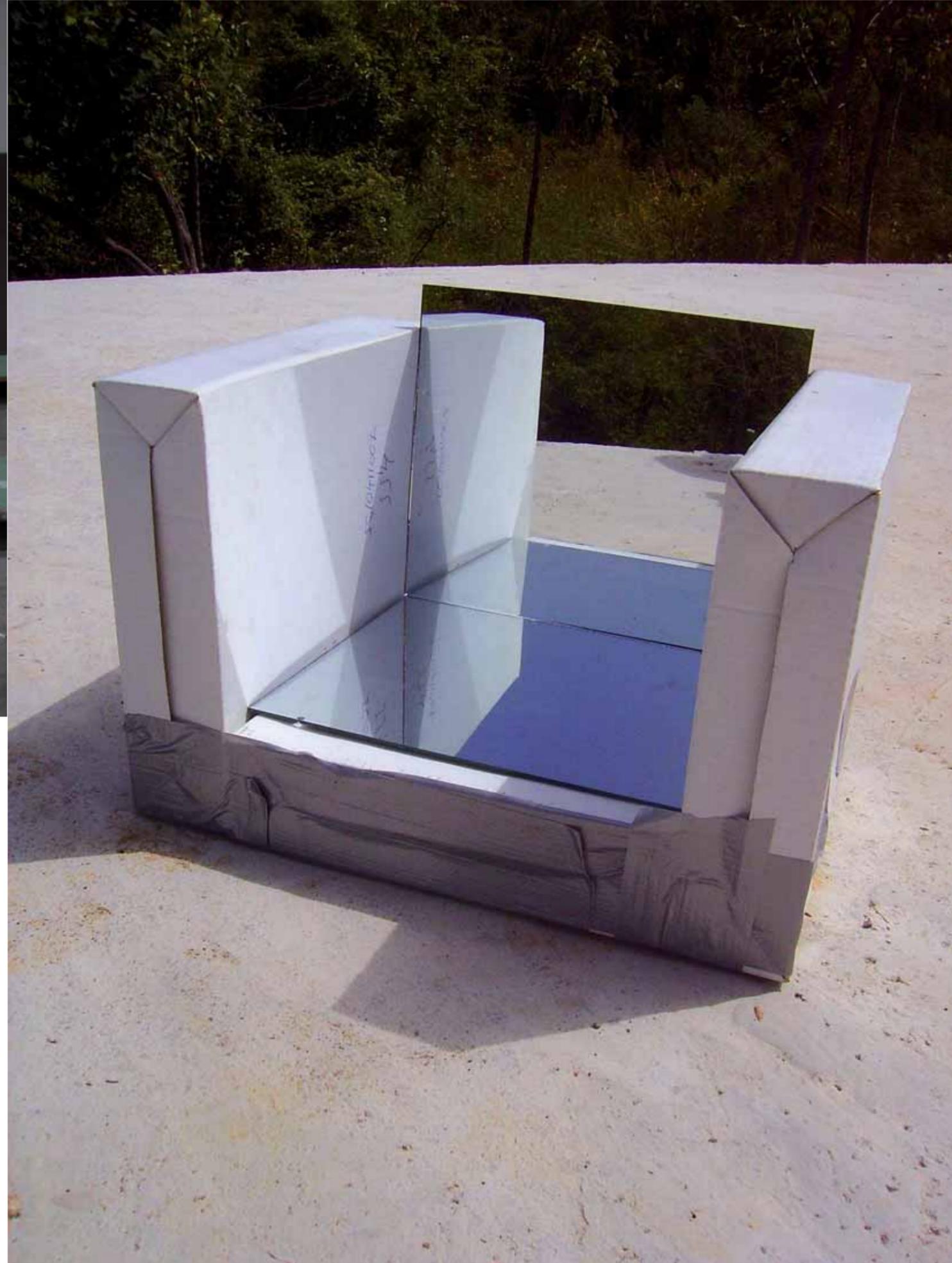
Eine, die sich nicht ausschließlich mit einer Berufsgruppe identifiziert:

Bildhauerei ist eine Möglichkeit, sich auszudrücken in verschiedenen Materialien. Es gibt viele Ansätze, viele Zugänge, die Zielsetzung ist wichtig und die Fragestellung an den Rezipienten. Es ist eine Zwiesprache zwischen Kunst, Werk und Rezipient, eigentlich eine Trisprache. Wie ist die Bildhauerei zugänglich, zum Beispiel im öffentlichen Raum, im Zusammenhang mit Umwelt, Umfeld, Umraum, Natur. Es kann auch ein Aufmerksam machen sein, ein Hinweisen, Bewusstmachen, zum Beispiel Land-Art, Christo. Es ist auch vor allem eine haptische Erfahrung, eine Materialsprache. Oder Bildhauerei im Alltag: zum Beispiel Teigkneten kann kreative Beschäftigung sein, etwas neu formen, neu schaffen. Zum Beispiel der Stierkopf von Picasso. Formen, Verformen, Deformieren. Es gibt die Zufälligkeit in der zeitgenössischen Bildhauerei aber auch den Anspruch auf Ewigkeit in der ägyptischen, christlichen, römischen Plastik. Es gibt noch viele weitere Aspekte.



leerstehende Schule in Stračina, Bosnien
Fotografie 75x100 cm
20060

Modell
30x30 cm
2006



Mein Kindheitsbild II:

Ein bärtiger Mensch der auf ein Bild einhaut, bis daraus etwas wird
Dieses Bild hat sich heute schon

geändert: Bildhauerei → ^{18. u. 19. Jh.} klassisches

Handwerk → im frühen herkömmlichen →
entscheidend ^{18. u. 19. Jh.} nicht Kunst ^{sondern}
in Stein und Holz arbeiten, also

(ein Handwerksberuf → es ist keine Kunst
sondern ein Handwerk. → Kunsthandwerk)

gleich wie ^{z.B.:} Tischlerei, Drechsel- und Instrumentenbau,

(lebendige und ^{aus dem Handwerk} aus dem Handwerk)

Kunsthandwerk → ^{heute} bestimmt von

Mode, Strömung. ^{eben} ein gesellschaftspolitisches
Ausdrucksmittel. ^{Wen} Heute in der Kunst

produziert wird hat nicht mehr viel

mit diesem Begriff zu tun es ist eben ^{oder reproduziert} Kunst, wenn es in nach längerer Zeit wieder auf-

~~reproduziert~~ wird ist es vielleicht

wieder Kunsthandwerk = Handwerk

II für Gegenwart.

Beruf: ~~Bildhauer~~ ~~Kunsthauer~~

Instrumentenbauer.

Instrumentenbauer:

Mein Kindheitsbild: ein bärtiger Mensch haut auf ein Bild ein bis etwas daraus entsteht. Dieser Begriff der Bildhauerei hat sich mittlerweile geändert. Bildhauerei ist ein klassisches Handwerk. Im frühen herkömmlichen Sinn gleich wie Drechslerei und Instrumentenbau. Die Materialien sind Stein und Holz. Entscheidend ist: Bildhauerei ist keine Kunst, sondern ein Kunsth Handwerk, dieses wiederum ist bestimmt von Moden, Strömungen, aber auch ein gesellschaftspolitisches Ausdrucksmittel. Die zeitgenössische Kunst hat nicht mehr viel mit diesem Begriff zu tun, es ist eben Kunst. Vielleicht, wenn diese zeitgenössische Kunst nach langer Zeit wieder reproduziert wird, wird es wieder zum Kunsth Handwerk. Kunst ist Gegenwart.

