

SKULPTUREN AM RHEINKILOMETER 529

MENSCH UND MASCHINE

**BINGEN
2014**



MAGDALENA ABAKANOWICZ

MATTHIAS DEUMLICH

BIRGIT DIEKER

ANNA FASSHAUER

ZBIGNIEW FRACZKIEWICZ

HEINER FRANZEN

NURIA FUSTER

AMELIE GRÖZINGER

PHILIP GRÖZINGER

UWE HENNEKEN

RAINER KRIESTER

HELGE LEIBERG

VIA LEWANDOWSKY

MARKUS LÜPERTZ

DAVID MOISES

RAPHAEL OTTO

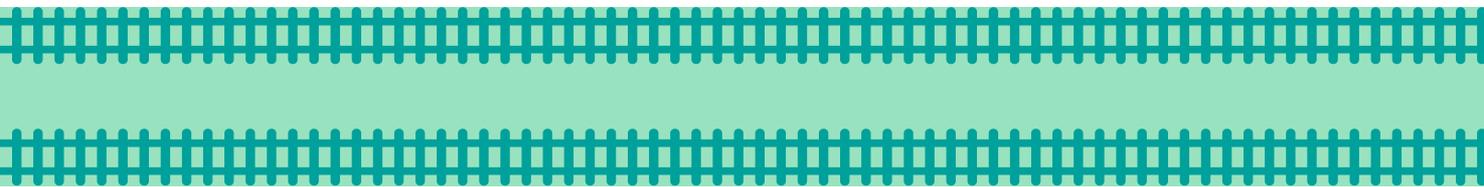
IRENE PÄTZUG & VALENTIN HERTWECK

SOCIAL KNIT WORK BERLIN

GUNTHER STILLING

PATRICIA WALLER

ISKENDER YEDILER



SKULPTUREN AM RHEINKILOMETER 529

**MENSCH
UND
MASCHINE**

GERDA UND KUNO PIEROTH STIFTUNG

02	GRUSSWORTE
04	EINFÜHRUNG
06	UWE HENNEKEN
08	RAINER KRIESTER
10	IRENE PÄTZUG & VALENTIN HERTWECK
12	HELGE LEIBERG
14	SOCIAL KNIT WORK BERLIN
16	MAGDALENA ABAKANOWICZ
18	MARKUS LÜPERTZ
20	PHILIP GRÖZINGER
22	MATTHIAS DEUMLICH
24	LAGEPLAN
26	DAVID MOISES
28	PATRICIA WALLER
30	AMELIE GRÖZINGER
32	GUNTHER STILLING
34	ANNA FASSHAUER
36	HEINER FRANZEN
38	ISKENDER YEDILER
40	RAPHAEL OTTO
42	VIA LEWANDOWSKY
44	NURIA FUSTER
46	BIRGIT DIEKER
48	ZBIGNIEW FRACZKIEWICZ
50	DANKSAGUNG
51	IMPRESSUM

GRUSSWORT STIFTER

Im Zuge der Vorbereitungen der diesjährigen Triennale ist uns bewusst geworden, dass Kunst immer wieder neue Begegnungen, neue Anregungen und auch neue Herausforderungen bietet. Dies erleben zu können, sind wir sehr dankbar.

Wie bereits 2011 hat die Triennale ihren Ausgangspunkt vom Thema genommen. War es vor drei Jahren „Schönheit und Natur“, so widmet sich die aktuelle Ausstellung dem Komplex von „Mensch und Maschine“. In einer Zeit, in der gefragt wird, ob Maschinen den Menschen ersetzen, und in der Algorithmen die geistige Arbeit des Menschen übernehmen, ist dieses Thema hoch aktuell.

Auch diesmal hat die Mehrheit der Künstler die Kunstwerke speziell für die Triennale geschaffen. Die Besuche der Künstler in Bingen, die im Vorfeld der Ideenfindung stattfanden, waren von einer großen Offenheit für unser Projekt und das Thema geprägt. Das Gelände am Rheinufer hat seinen Beitrag dazu getan, die Künstler anzusprechen und zu inspirieren.

Im Juni kommen Studenten der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, um ein Symposium zu gestalten. Aufgrund der bisherigen Gespräche und der entwickelten Konzepte denken wir, dass auch diese Veranstaltung unsere Neugier verdient.

Es ist schön zu sehen, wie die Triennale immer mehr Teil von Bingen wird. Wir sind nicht nur dankbar, dass die Stadt Bingen uns das Gelände am Rheinufer für die Kunstwerke zur Verfügung stellt. Die Zusammenarbeit mit den Mitarbeitern des Bauhofs, des Gartenamtes und der Tourismus-Information – um nur einige zu nennen – hat sich bewährt und intensiviert. Wir freuen uns über das Interesse, das Oberbürgermeister Thomas Feser unserem Projekt entgegenbringt und wie er dieses gemeinsam mit der Stadtverwaltung als ein „Binger Projekt“ unterstützt. Ebenso wäre die Ausstellung nicht durchführbar, wenn wir nicht Förderer aus der Wirtschaft an unserer Seite hätten, denen die zeitgenössische Kunst und die Vermittlung dieser Kunst ein Anliegen ist. Auch ihnen gilt unser Dank.

Unserem Team mit den Kuratoren Lutz Driever, André Odier und Gisela Klippel sowie Britta von Campenhausen und Stefanie Bickel, das in dieser Konstellation nun zum zweiten Mal zusammenarbeitet, danken wir für seinen Einsatz.

Wir wünschen allen Binger Bürgerinnen und Bürgern und allen Besuchern der Stadt Bingen eine spannende Auseinandersetzung mit den Kunstwerken und freuen uns, wenn sie gedankliche Anregungen vom Rheinufer mitnehmen.

Gerda und Kuno Pieroth

für die Gerda und Kuno Pieroth Stiftung.

GRUSSWORT OBERBÜRGERMEISTER

Ein Besuch des Kulturufers Bingen lohnt an 365 Tagen des Jahres: traumhafte Flusslandschaft, wunderbare gepflegte Parkanlagen, Freizeitvergnügen für alle Generationen. Die heute belebte und beliebte Promeniermeile hat auch ganz andere Nutzungen erlebt. Noch gar nicht lange ist es her, seit ein großer Bereich des Rheinufers in der Gestalt des Binger Hafens Umschlagplatz für Güter war. Zeugnis legt dafür nicht nur der mittelalterliche Kran ab, sondern auch der Stahlkran, der ganz bewusst als Hinweis auf die einstige Nutzung als Bindeglied in die Vergangenheit erhalten wurde und heute Teil der Route der Industriekultur der KulturRegion FrankfurtRheinMain ist.

Ein Besuch des Kulturufers Bingen lohnt 2014 erst Recht, denn gibt es eine idealere Bühne für eine Skulpturenausstellung, die sich dem Thema „Mensch und Maschine“ widmet? Die ganz unterschiedlichen Kunstwerke treten in diesem Sommer nicht nur in den Dialog mit der Geschichte ihres Schauplatzes, sondern auch mit der grandiosen Kultur- und Naturlandschaft am Tor zum romantischen Mittelrhein und mit den Menschen, die sich hier bewegen.

Zum dritten Mal lädt die Gerda und Kuno Pieroth Stiftung dazu ein, vertrautes Umfeld neu zu entdecken, im Spannungsfeld von Kunst und Natur Gewohntes bewusster wahrzunehmen und sich durch die Kunst die Welt neu zu erschließen. Es ist großartig, was das hochmotivierte Stifterehepaar, unterstützt durch ein kompetentes und engagiertes Team, bewirkt: die Kunst kommt zu den Menschen und ist im öffentlichen Raum für jedermann barrierefrei erlebbar. Sie tun damit etwas sehr Wichtiges und bereichern die Menschen – dafür bin ich außerordentlich dankbar.

Kunst ist kein Selbstzweck. Kunst will gesehen und bestaunt werden, will vielleicht sogar provozieren, fordert aber auf jeden Fall Publikum, das sich einfangen und gefangen nehmen lässt und offen ist für Begegnungen. Dazu lade ich herzlich ein. Ich bin überzeugt, dass mit dieser Ausstellung wichtige Impulse für Bingen am Rhein gegeben werden und dass sie in viele Bereiche unserer Stadt hineinwirken wird. Darum wünsche ich viel Erfolg und begeisterte Besucher. Freuen Sie sich mit mir auf einen spannenden Sommer in Bingen am Rhein!

Thomas Feser

EINFÜHRUNG

„Eine Maschine kann die Arbeit von fünfzig gewöhnlichen Menschen leisten, aber sie kann nicht einen einzigen außergewöhnlichen ersetzen.“

Elbert Green Hubbard

Die diesjährige Skulpturen-Triennale in Bingen steht unter dem Motto „Mensch und Maschine“.

Wie schon bei der letzten Ausstellung 2011, die unter dem Thema „Schönheit und Natur“ Werke zeitgenössischer Skulptur versammelte, wird mit der Gegenüberstellung zweier Begriffe erneut ein Rahmen geschaffen, der 21 künstlerische Positionen entlang des Ufers am Rheinkilometer 529 vereint.

Gepägt von den ortsspezifischen industriellen Strukturen an der Rhein-Nahe-Mündung, wie der Rheinschifffahrt und den Eisenbahnlagen sowie dem seit Jahrhunderten stattfindenden Transport von Personen, Waren und Gütern auf und entlang des Rheins, bieten die Skulpturen eine Reihe von Anknüpfungspunkten, die direkt auf Bingen und seine Lage verweisen. Zwischen Rheinfähre und Mäuseturm entstand in den letzten Wochen ein vielfältiger Parcours, dessen Bezug zum Ausstellungsort erneut ein zentraler Bestandteil der künstlerischen Beiträge ist. Die präsentierten Arbeiten, von denen eine ganze Reihe mit diesem Blick auf den Ausstellungsort von den Künstlerinnen und Künstlern neu geschaffen wurden, widmen sich mit ganz unterschiedlichen Ansätzen dem gemeinsamen Thema und den heute allgegenwärtigen, aktuellen Fragen nach dem Verhältnis von Mensch und Maschine und ihrem Stellenwert zueinander.

Bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts beschäftigte sich der französische Wissenschaftler und Philosoph René Descartes mit der Frage nach den Gemeinsamkeiten von Lebewesen und Maschinen. Descartes Zeitgenosse Julien Offray de La Mettrie ging in seinem Buch „Die Maschine Mensch“ 1748 noch einen Schritt weiter, indem er die These aufstellte, der Mensch selbst sei eine Maschine. Die Seele, so Le Mettrie, die oft als Unterschied von Mensch und Maschine hervorgebracht werde, sei lediglich ein Synonym für die Denk- und Empfindungsfähigkeit des Körpers. Das

Wesen der Seele sei ein Ausdruck und existiere nicht als eigenständige Substanz. Aus diesen Gründen sei der Mensch nur eine Maschine, die durch ihren aufrechten Gang von den Tieren, die ebenfalls als Maschinen bezeichnet werden, abgegrenzt sei.

Mit dieser Überlegung begründeten die Philosophen ein Thema, das die Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst von da an prägen sollte und das heute aktueller denn je erscheint: den Vergleich des Menschen mit Maschinen. Jede Epoche war geprägt von der Erfindung ihrer eigenen Maschinen. Während zu Descartes' Zeit noch Uhrwerke und hydraulische Techniken als die größten technischen Errungenschaften galten, wurden diese vergleichsweise einfachen Maschinen zu Beginn des 18. Jahrhunderts abgelöst durch Dampfmaschinen, gefolgt von der Erfindung des Verbrennungs- und des Elektromotors in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis hin zu elektronischen Schaltzentralen, Computern und künstlichen neuronalen Systemen unserer Tage.

Im Verlauf dieser Entwicklung verändert sich die Wertschätzung der Maschine als Abbild, Vorbild oder Bild des Menschen. La Mettries' Vergleich hatte einen eher zurückhaltend neutralen Charakter und bezog sich lediglich auf den Vergleich von Maschine und menschlichem Körper. Das frühe 19. Jahrhundert zeigte sich demgegenüber ausgesprochen fasziniert von der Möglichkeit, der gesamte Mensch sei eine Maschine. Die Aufklärungszeit wiederum war durch eine explizite Maschinenkritik geprägt, während seit dem 19. Jahrhundert schließlich Maschinenmodelle für den Menschen Teil einer Wissenschaft und auf unterschiedlichste Weise bewertet wurden.

Den wohl entscheidenden Schritt bildete allerdings die Erfindung des Computers. Mithilfe von Computern lassen sich – anders als beispielsweise mit Dampfmaschinen – menschliche Eigenschaften nachahmen, von denen die

Aufklärung behauptet hatte, sie unterschieden den Menschen von der Maschine: Vernunft, Denken, die Fähigkeit, Probleme zu lösen. Die Gleichung Mensch = Körpermaschine + Geist, die dem Menschen eine prinzipielle Überlegenheit über die Maschinen sicherte, geht seither also nicht mehr auf.

Außer Frage steht, dass unser Alltag in allen Bereichen von Maschinen beeinflusst wird. Sie bestimmen immer stärker das tägliche Leben in den Industrieländern. Eine Entwicklung, deren Ende nicht absehbar erscheint und die sich nachweisbar exponentiell beschleunigt. Doch dienen die Maschinen noch den Menschen, oder werden die Menschen in ihrer Abhängigkeit zu deren Sklaven?

Letztendlich besitzt der Mensch seinen evolutionären Status nur durch Werkzeuge und Maschinen, mit denen er seine körperlichen und geistigen Fähigkeiten seit jeher zu optimieren sucht. Die Herausforderungen, die diese Entwicklung mit sich bringt, gilt es zu meistern.

Dass die Diskussion um den Stellenwert von Mensch und Maschine heutzutage so umstritten und oft auch ausgesprochen heftig geführt und mit beinahe jeder technischen Neuerung neu aufgerollt wird, liegt im Wesentlichen daran, dass die Antwort auf eine Frage noch aussteht: „Was ist der Mensch?“ Hier mögen die Skulpturen entlang des Rheins als Mittler ansetzen und vielleicht dazu anregen, bestehende Denkweisen zu hinterfragen oder neue Ideen entstehen zu lassen. Die Künstlerinnen und Künstler kommentieren durch ihre Werke das Verhältnis zwischen Technik und Gesellschaft, letztendlich Mensch und Maschine.

Lutz Driever
André Odier

Die Kanonen Uwe Henneken haben in ihrer bunten Farbigekeit und mit der figurativen Integration comicartiger Figuren etwas clownesques an sich.

Mit Kanonen verbindet man heutzutage eher etwas Archaisches. Im Kontext meist historischer Gebäude wie Burgen oder Festungen erinnern die Kanonen an Krieg und Kämpfe, an Belagerung und Verteidigung, aber aus unserer heutigen Perspektive heraus rufen Kanonen beileibe keine Angst mehr hervor – dafür haben sich die Kampfaffen in ihrer Wirkung, Kraft und Reichweite vor allem im letzten Jahrhundert zu offensichtlich weiterentwickelt. Dennoch waren die Vorderladerkanonen die ersten technisierten Distanz-Massenvernichtungswaffen und sind für Henneken ein Symbol für den Übergang in ein Zeitalter anonymisierter Kriegsführung, deren Gipfel wir mit der aktuellen Drohnentechnik erreicht haben.

Dass die Kanonen auch wirklich Schüsse abgeben können, hat Henneken im Entstehungsjahr bewiesen, als er sie beim Beschussamt Hannover mit offizieller Waffennummer eintragen und sie anschließend nochmals auf dem Testgelände Technische Sicherheit der Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung Probeschüsse abgeben ließ. Henneken, der eine künstlerische Neugierde an alten Waffen und an Kriegsgerät hat, hat diese Kanonen selbst entworfen und nach dem Gießen bemalt. Ihn beschäftigt dabei die ambivalente Haltung unserer modernen Gesellschaft, die urmenschliche Themen wie Krieg, Tod und Krankheit eher tabuisiert als versucht, bewusst damit umzugehen.

Henneken, der vor allem auch als Maler stark farbiger Bilder bekannt ist und der neuen deutschen Malerei zugerechnet werden kann, bezieht sich in seiner Malerei wie in seinen Skulpturen auf kulturelle Zusammenhänge und Symbole.

Dabei stehen die Kanonen für ihn als Zeichen dessen, wie Macht und Einfluß eines Imperiums durch Waffengewalt erreicht, aber eben auch wieder zerstört werden können.

Ihn interessiert die Ambivalenz zwischen Aufstieg und Niedergang kultureller Systeme und die Konsequenz des Scheiterns, des Verlorenseins in der Moderne. So kann auch die Krake, die auf einer der Kanonen zu sehen ist, als Symbol des Imperialismus gelesen werden, als ein kaltes, gliitschiges Wesen, das um sich greift. In Henneken's „Imperium Schlemihlium“ – ein Begriff, mit dem er über lange Zeit arbeitet, und dessen tragikomische „Bewohner“ seine Gemälde bevölkern – finden auch wir alle uns nach dem Verständnis des Künstlers früher oder später wieder, und es stellt sich die Frage, ob wir nicht ebenso Narren oder Unglücksrabben sind wie der Namensgeber des Imperiums.

Henneken, der an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe und an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin studiert hat, setzt sich oft mit den Ideen und Bildern früherer Epochen auseinander, die er in seine Gemälde übernimmt und durch die Motive und die knallbunte Malerei ins Surreale steigert. Ebenso nimmt der Künstler in den Kanonen die historische Form auf, die er durch die fast pop-artige Farbgebung und Motivwahl ironisch kommentiert und ins Absurde verdreht. Die Namen der Skulpturen von „Susanne Sense“, „Die verlogene Geliebte“ und „Rumpelde Rose“ personifizieren und abstrahieren das Brachiale der Waffen. Zugleich sind sie ebenso ambivalent und ironisch gebrochen wie die Aussagekraft der Skulpturen.

**SUE SCYTHE
THE FALSE TRUELOVE
RUMBLING ROSE**



**„Das wichtigste Menschen-Fragment
ist der Kopf. Er ist die letzte entwick-
lungsgeschichtliche Tat der Natur.“
Rainer Kriester¹**

Kriester, der 1975 als Medizinstudent wegen staatsfeindlicher Äußerungen gegen das DDR Regime für ein Jahr inhaftiert wurde, floh nach seiner Freilassung nach West-Berlin und studierte dort ab 1961 an der Hochschule der Künste Malerei. 1970 ist das Jahr, in dem er allerdings beginnt, sich primär der Plastik zuzuwenden. Ab 1982 lebt und arbeitet der Künstler abwechselnd in Berlin und im ligurischen Albenga. Dabei sind es vor allem abstrahierte Köpfe, die bis zu seinem Tod im Jahr 2002 sein bildhauerisches Schaffen prägen. Es sind verschiedene Materialien, die man immer wieder in Kriesters skulpturalem Werk findet: Kalkstein, weißen Marmor aus Carrara, aber ebenso Schiefer und Bronze. Seine Kalksandsteinskulptur „Großes weißes Kopfzeichen“ steht heute im Bundeskanzleramt in Berlin.

Die in Bingen ausgestellten Köpfe sind, ganz typisch für diese Werke Kriesters, schmal gestaltet. Die Gesichter enden jeweils in einer spitz zulaufenden Kante, die Stirn und Nase zu einer Linie formt. Während im „Großen Nagelkopf“ der geöffnete Mund und die Ohren den Kopf des Menschen erscheinen lassen, ist bei dem „Großen Fragment“ fast unklar, ob der Betrachter einen weiter abstrahierten Kopf oder vielleicht einen Helm vor sich hat. Die Linienführung des „Großen Fragmentes“ scheint dabei auf ein magisch erscheinendes Auge zusammenzulaufen, das der altägyptischen Darstellungsweise entsprechenden face erscheint, während der Kopf sich dem Betrachter im Profil zeigt. Die Abstrahierung des Kopfes läßt dabei an eine Maske, das Linienmuster an eine geheime Wissenschaft denken. Die den Ausdruck steigernde Kombination von Realismus und Abstraktion entspricht den Worten Kriesters, der einmal sagte „Ich bin Realist von Natur aus, aber ich arbeite nicht realistisch. Ich bin kein Abstrakter, aber ich suche die Abstraktion.“²

Die vielen, den Kopf durchbohrenden Nägel erinnern im kunsthistorischen Kontext durchaus an Darstellungen des von Pfeilen durchbohrten Heiligen Sebastian, der meist stoisch sein Martyrium erträgt. Auch wenn es sich bei Kriesters Werken um keinen religiösen Zusammenhang handelt, so stellt sich dennoch dem Betrachter die Frage, ob dieser Nagelkopf an seiner Marter leidet, ob er seinen

Schmerz nicht aus dem geöffneten Mund hinausschreit. Kriester verweist in seinen Köpfen nicht zuletzt durch seine eigene Biographie geprägt auf die Opfer von Folter und Gewalt. Seine Köpfe sind Warnungen. Zugleich zeigen sie aber auch die Möglichkeiten des menschlichen Geistes auf, denn im Kopf und mit seinen Gedanken ist der Mensch frei. Diese Möglichkeit spiegelt sich in der Darstellung, denn nicht zuletzt aufgrund der fast abstrahierenden Struktur des Kopfes gehen Kopf und Durchbohrung eine skulpturale Einheit ein.

Den Besuchern des Binger Skulpturen-parks, die mehr von Kriesters Kopfzeichen sehen möchten, sei der Skulpturen-park im italienischen Vendone empfohlen, in dem etwa 35 Werke Kriesters zu sehen sind. Dort verdichtet sich die Wirkung der einzelnen ausdrucksstarken, durchaus an die geheimnisvollen monumentalen steinernen Köpfe der Osterinseln erinnernden Skulpturen zu einem archaisch-mystischen Ort.

¹ Zitiert in: Ludwig Zerull, „Das Unerklärbare“, in: Ausstellungskatalog „Rainer Kriester: Sculpture Skulpturen Sculptures“, Museum Beelden aan Zee, Scheveningen – Den Haag; Palazzo Ducale, Genua; Städt. Museen Heilbronn und The New Art Centre, Sculpture Park & Gallery, Roche Court, UK, 1999-2000, S. 98.

² Mario de Micheli, „Skulptur ist Metapher“, in: *ibid.*, S. 27.



Großer Nagelkopf II b, 1981
Bronze, dunkle Patina
230 x 135 x 90 cm

GROSSER NAGELKOPF II B GROSSES FRAGMENT



**IRENE PÄTZUG &
VALENTIN HERTWECK**

Irene Pätzug * 1975

in Dresden
Lebt und arbeitet in Berlin und Dresden

Valentin Hertweck * 1978

in Bonn
Lebt und arbeitet in Berlin

Nr. 03

Erwins Pforte, 2014
Holz, Metall, Kunststoff
250 x 220 x 220 cm

In der Arbeit des Künstlerduos Irene Pätzug und Valentin Hertweck wird weniger eine Skulptur an sich, sondern vielmehr eine Handlung ausgestellt, so dass das Kunstwerk auch erst dann voll erfahrbar wird, wenn der Betrachter zum Akteur wird. Denn durch das Öffnen der Tür verschiebt der Akteur die Skulptur und den ihn umgebenden Raum.

Dabei ist das Öffnen einer Tür an sich eine alltägliche Handlung, die wir alle mehrmals täglich – und meist unbewusst – vornehmen. Dem Akteur auf der Installation wird durch die Handlung jedoch seine Bewegung und seine veränderte Position im Raum bewusst gemacht.

Während andere Werke des Skulpturenarks wie Matthias Deumlich's „Teilchenbeschleuniger“ mit einem Motor in Bewegung gebracht werden, so ist es Pätzug und Hertweck wichtig, dass nicht ein Motor, sondern der Mensch durch die Handlung des Türöffnens das Werk in Bewegung versetzt. Die Energie wird also gerade nicht von einer Maschine erzeugt, sondern der Mensch selbst ist es, dessen Aktion eine Reaktion hervorruft. Dabei entsteht eine doppelte Interaktion, da der Mensch nicht nur das Kunstwerk bewegt, sondern auch noch seinen Standpunkt innerhalb des Werkes aktiv verändert.

Bereits in seiner Abschlussarbeit „legato“ (2007) an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee hat Valentin Hertweck den Betrachter in die Kunst eingebunden und zur sozialen Interaktion animiert. Auch bei Irene Pätzug, die an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee studiert hat und 2009 Meisterschülerin bei Martin Honert an der Hochschule für Bildende Künste Dresden wurde, spielen kinetische Arbeiten und mechanische Interventionen eine wichtige Rolle. Das Zusammenspiel von Raumwahrnehmung und Raumverständnis sowie von Skulptur, Aktion und Beobachtung ist also bereits im Werk beider Künstler angelegt.

Seit zwei Jahren arbeiten sie gemeinsam an großformatigen, meist interaktiven Installationen, die sich unter Verwendung kinetischer Elemente mit dem Medium Raum auseinandersetzen.

Ausgehend von allgemeinen Fragestellungen der Bildhauerei wie etwa der Beziehung zwischen Raum und Mensch interessieren sich die Künstler für Aspekte der Raumwahrnehmung und der Position des Rezipienten.

Die beiden Künstler arbeiten in ihren meist ortsspezifischen Installationen mit subtilen mechanischen Maßnahmen wie Schienensystemen oder Zugmechanismen und laden die Betrachter dazu ein, ihre Installationen vor allem aus der Aktion heraus zu erfahren. Durch das für Bingen geschaffene Kunstwerk „Erwins Pforte“ werden dem Besucher, der einer Grenzüberschreitung gleich über die Türschwelle tritt, die Strukturen einer subjektiven Raumerfahrung wieder neu bewusst gemacht.

HELGE LEIBERG

Die Bewegung des menschlichen Körpers ist das zentrale Element des künstlerischen Schaffens Helge Leibergs, sei es in seinen Zeichnungen, Malereien oder Skulpturen.

Dabei widmet sich Leiberg, der in den 70er Jahren an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden studiert hat und 1984 nach West-Berlin übersiedelte, seit 1998 verstärkt der Bronze und gestaltet diese in verschiedenen Größen.

Das Tänzende der in Bronze gegossenen und patinierten Skulpturen vermittelt dem Betrachter die Verbindung zu einer Musik, die die Bewegungen der Bronzen begleitet. Dies liegt sicher daran, dass für Leiberg Musik und Kunst eng beieinanderliegen. So ist er bekannt für seine Performances mit Musikern und Tänzern, aber auch mit Schauspielern und Autoren. Leiberg, der selbst Trompete spielt, gründete beispielsweise mit dem Künstler A.R. Penck und Michael Freudenberg 1979 eine „Malerband freier Musik“; eine Zusammenarbeit, die Penck und Leiberg Anfang der 90er Jahre wieder aufnahmen.

Besonders dem Ausdruckstanz, der sich auch in den in Bingen ausgestellten Figuren widerspiegelt, widmet sich das Interesse des Künstlers. Die Freiheit der Bewegungen des Ausdruckstanzes steht dabei im Gegensatz zu den fest vorgegebenen Bewegungen des klassischen Balletts und verweisen auf die ganz individuellen Möglichkeiten, mit denen der Mensch seinen Körper expressiv bewegen und verschränken kann. Hinzu kommt, dass der Mensch im Ausdruckstanz nicht nur den Körper „einsetzen“, sondern auch seinen inneren Zustand und seine Emotionen auszudrücken vermag. Da Leiberg die Tänzerinnen nackt zeigt, erscheinen sie zusätzlich zeit- und ortsungebunden.

Gerade im Kontext der Ausstellung erinnern die Skulpturen daran, wie komplex der menschliche Körper angelegt ist und wie unendlich viele Möglichkeiten der Bewegungsabläufe der menschliche Körper zulässt.

in Dresden-Loschwitz.
Lebt und arbeitet in Berlin
und im Oderbruch

geschraubt, 2012
Bronze
305 x 70 x 70 cm

Abheben, 2012
Bronze
270 x 220 x 100 cm

Daher sind gerade die nach außen greifenden Arme und die elegante Position der Beine in Leibergs Skulpturen nicht nur ein Zeichen der Expressivität, sondern auch ein Hinweis darauf, dass der Mensch ganz spontan elegante und fließende wie auch stakkatohafte Bewegungen ausführen kann, die in ihrer Ästhetik bis heute von keiner Maschine erreicht worden sind.

Das Expressive verstärkt Leiberg, indem er die Gliedmaßen verlängert und vor allem auch Hände und Füße vergrößert. So werden die sich in den Raum schreibenden Bewegungen des Körpers für den Betrachter noch sichtbarer.

Einige Betrachter des Skulpturen Leibergs werden sich aufgrund der elongierten Gliedmaßen sicher an die Skulpturen Alberto Giacomettis erinnern fühlen. Aber wie anders ist die Erscheinung der Tänzerinnen Leibergs in Relation zu den meist starren, vereinsamten und wenig raumgreifenden Figuren Giacomettis. Leibergs Skulpturen sind dabei ebenso wie bei Giacometti nicht in der Oberfläche durchgearbeitet, sondern sie verweisen ganz bewußt auf den Schaffensprozeß des Künstlers in der Knetmasse der Gußvorlage. So sind nicht nur die Skulpturen „menschlich“, sondern auch der künstlerische Schaffensprozeß eines Menschen wird sichtbar gehalten.

Leiberg, der bereits in seiner Zeit in der DDR mit Tänzerinnen zusammengearbeitet und deren Bewegungen genau beobachtet hat, arbeitet beim Gestalten der Skulpturen allerdings nicht, wie man erwarten könnte, mit dem Modell, sondern aus dem Gedächtnis heraus. Ebenso, wie sich die Bewegungen der Tänzerinnen in Leibergs Gedächtnis eingeschrieben haben und von ihm verarbeitet worden sind, so bleiben auch die bronzenen Tänzerinnen dem Betrachter in Erinnerung.

**GESCHRAUBT
ABHEBEN**



SOCIAL KNIT WORK BERLIN

Am „Grünen Haus“ in Bingen erobern Kaugummis den Raum. Sie scheinen aus dem Automaten zu quellen, sie werden immer grösser und breiten sich entlang der Hauswände aus.

Gestaltet oder vielmehr gestrickt wurde die Arbeit von „Social Knit Work Berlin“, einer urbanen Initiative von mittlerweile 15 – 20 Frauen, die sich seit Sommer 2011 regelmäßig zum Bestricken und „Umgarnen“ ihres Stadtteils treffen. Inspiriert wurde die Gruppe durch die Guerilla Knitting Bewegung aus den Vereinigten Staaten von Amerika.

Guerilla Knitting („guerrilla“ ist spanisch für den „Kleinkrieg“, „knitting“ ist englisch für „stricken“), das auch als „Urban Knitting“ oder „Yarn Bombing“ bezeichnet wird, kam etwa 2010 nach Deutschland. Es kann als weibliche Antwort auf die männlich-dominierte Welt der Street Art und des Graffiti gelten. Durch die Verlegung dieser Arbeit in die Öffentlichkeit wird nicht nur der öffentliche Raum „erobert“, sondern ebenso die Ästhetik und die Rolle des öffentlichen Raumes bewusst und sichtbar gemacht.

Anfangs ging es der Berliner Gruppe darum, den gebauten Stadtraum mit umstrickten Laternen, Bäumen und Fahrrädern lebendiger und farbenfroher zu gestalten. Dabei waren die Reaktionen im gutbürgerlichen Bezirk überraschend kontrovers: Während die einen Passanten Fotos der Werke begeistert über soziale Netzwerke oder Geocaching in die ganze Welt versandten, wurden von anderer Seite zugleich Berliner Ämter eingeschaltet, um die Bäume vor der „Bedrohung“ zu schützen und gerade bestrickte Straßenpoller wurden in Brand gesetzt.

Diesem keineswegs konfliktfreien Dialog stellte sich die Gruppe bewusst, indem sie sich entschied, die monatlichen Stricktreffen gut sichtbar für die Öffentlichkeit im Sommer draußen auf dem Fußweg, im Winter hinter großen Schau fenstern eines Ladens stattfinden zu lassen. Das Strickwerk selbst wandelte sich damit von einem Projekt der Stadtverschönerung zu einer Manufaktur für die Aktivierung des sozialen Stadtraums.

Das Ineinandergreifen von Strickarbeit und Kommunikation kennzeichnet dabei nicht nur die fertigen Arbeiten im öffentlichen Raum, sondern ebenfalls die Treffen selbst. Der Anteil jedes Einzelnen ist selbstbestimmt, es gibt keine Aufnahmebedingungen und keine Vereinsatzung.

Bettina Kabot
Dagmar Schaeffert-Lang
Vera Bauer

Haus mit Kaugummi-
automat, 2014
Kaugummiautomat,
Plastikbälle, Styroporbälle,
Tennisbälle, Wolle

Die Motivation ist für die Mitglieder die Teilnahme und die Mitwirkung an einem größeren Ganzen, das für alle sichtbar in die Stadt hineinwirkt.

Zudem geht es der Gruppe nicht primär um das Endprodukt, sondern der „Produktionsprozess“ selbst rückt in das Zentrum. Sie sieht sich als eine Manufaktur, die im Gegensatz zu einer in der Industrie eingesetzten Maschine frei entscheiden kann, was und wie „produziert“ wird. Die Arbeit – also der „Produktionsprozess“ – ist dabei entspannend und unterscheidet sich damit wesentlich von der herkömmlichen Arbeitswelt jedes einzelnen Teilnehmers.

Die für Bingen geschaffene Arbeit, die erste große Präsentation der Gruppe außerhalb Berlins, besitzt für den Betrachter in ihrer leicht surrealen Erscheinung allerdings nicht nur einen kontemplativ-irritierenden Charakter. Der Betrachter wird zum aktiven Teilhaber, indem er mit Hilfe einer Münze tatsächlich einen Kaugummi ziehen und an seine Kindheits-erinnerungen und Sehnsüchte anknüpfen kann.

**Social Knit Work Berlin:
Vera Bauer, Anna und Katrin
Bosse, Johanna Braun, Barbara
Goetze-Proske, Dietlind Jacobi,
Bettina Kabot, Inge Kabot,
Dagmar Kabot, Esther Mann,
Doris Meinecke-Deus, Harald
Mertner, Angelika Nebe, Gabriele
Oppitz, Anja Peters, Dagmar
Schaeffert-Lang, Martina Schapitz,
Bettina Schwerk, Mirjam Schwerk,
Sabine Würich**



HAUS MIT KAUGUMMIAUTOMAT



Die etwa lebensgroße, kopflose Figur ist fragmentiert, Arme und Beine sind nur angeschnitten. Sie zeigt sich dem Betrachter mit eingefallenen Schultern und einem gekrümmten Rücken. Wendet man sich der Skulptur von vorne zu, so wirkt die Bronze wie eine leere Hülle. Die Oberfläche der Bronze, die an manchen Stellen wie gealtert oder verletzt erscheint, sowie die eingefallene Haltung vermitteln dem Betrachter das Gefühl von Verletztheit und auch, wie der Titel des Werkes es vorgibt, Einsamkeit.

Das Thema der Einsamkeit läßt sich bei der Künstlerin auf ihre Erfahrungen in der Jugend zurückführen. Erst waren es die Nazis, dann die Kommunisten, die der Künstlerin das Gefühl von Enge und vom Eingeengtsein vermittelten. Zugleich wurden unter beiden Herrschaftssystemen die einzelnen Menschen als Masse organisiert und eingesetzt. Auf diese Erfahrungen ist das Arrangieren der Skulpturen in großen Gruppen zurückzuführen. In einem Werk beispielsweise sind es 20 Rückenfiguren in der Form der „Solitude“, die als Gruppe arrangiert werden. Dabei ist das Gefühl der Künstlerin Menschenmassen gegenüber durchaus ambivalent. Zum einen äußert die Künstlerin immer wieder ihre Angst vor Menschenmassen und deren Erscheinen als eine kopflose Einheit. Zum anderen kann eine Ansammlung von Menschen durchaus einen inspirierenden Charakter haben.

„Das Gesicht kann lügen, der Rücken nicht“¹ sagt die Künstlerin über ihre Faszination des menschlichen Rückens, die sie ganze Werkserien von „Rückenfiguren“ hat erschaffen lassen.

Dass die in Bingen ausgestellte Figur alleine (solitary) und zugleich – je nach Betrachterverständnis – auf einer Säufte oder Trage sitzt, verstärkt die Wahrnehmung der Figur als einsames und gebrochenes Wesen und verweist für den Betrachter ganz unmittelbar auf die allgemainschlichen Erfahrungen von Einsamkeit, Verwundung und Verletztheit. Magdalena Abakanowicz, die nach ihrem Studium an den Kunsthochschulen in Danzig und Warschau zuerst als Malerin arbeitete, wandte sich in den 60er Jahren der großformatigen Skulptur zu. Zu einer Zeit, als Künstler sich mit einer neuen Verwendung traditioneller Materialien auseinandersetzten (und Abakanowicz im kommunistischen Polen aus der Not, mit wenigen, einfachen Materialien arbeiten zu können, ihr Markenzeichen machte), wurde sie auf internationaler Ebene mit ihren „Abakans“ bekannt, monumentalen gewebten Formen, die von der Decke derart herunterhingen, dass man sich zwischen ihnen bewegen konnte. Für diese Werkserie erhielt sie 1965 den Großen Preis der Biennale im brasilianischen São Paulo, diesem sollten bis heute noch viele Auszeichnungen folgen. Abakanowicz ist eine Künstlerin, deren figuratives Schaffen eine wichtige Position in der zeitgenössischen Skulptur einnimmt.

¹ Suzanne Muchnic, „She’s Turned Her Backs on the World“, Los Angeles Times, 25. März 2001, <http://articles.latimes.com/2001/mar/25/entertainment/ca-42311>

SOLITUDE



MARKUS LÜPERTZ

Insgesamt 43 farbig bemalte Bronzen hat Markus Lüpertz als kleinformatigere Entwürfe für seine 18 Meter hohe Skulptur des „Herkules“ geschaffen, die im Dezember 2010 im Rahmen von „RUHR.2010 – Kulturhauptstadt Europas“ auf einem Förderturm der ehemaligen Zeche Nordstern in Gelsenkirchen eingeweiht wurde.

Plastische Modelle, sogenannte Bozzetti, als vorbereitende Entwürfe für eine großplastische Statue zu schaffen, ist in der Bildhauerei eine bereits jahrhundertealte Tradition. Bozzetti wurden vor allem seit der Renaissance angefertigt. Sie dienten dem Künstler zur Gestaltungsfindung, oft aber auch als Visualisierungen für den Auftraggeber. Dabei war und ist es häufig der skizzenhafte Charakter der Entwürfe, der ihre moderne Erscheinung und ihren besonderen Reiz ausmacht und ausmacht. Lüpertz selbst möchte seine 43 „Entwurfsmodelle“ aber auch als eigenständige Kunstwerke verstanden wissen.

Lüpertz, der zu den bekanntesten deutschen Künstlern der Gegenwart gehört, begann sein künstlerisches Schaffen um 1960 als Maler und fügte zwanzig Jahre später die Bildhauerei hinzu. Viele seiner oft großformatigen Skulpturen stellen Figuren der antiken Mythologie dar, so beispielsweise der „Apoll“, den er 1989 für die Alte Oper in Frankfurt geschaffen hat oder genauso inhaltlich auf den Ausstellungs-ort abgestimmt der „Mercurius“ von 2007 vor dem Post Tower in Bonn.

Der Künstler stellt den in Bingen ausgestellten „Herkules“ der Tradition entsprechend mit der Keule dar. Ergänzt wird die Figur durch das Attribut des Apfels vom Baum der Hesperiden, den Herkules in seiner rechten Hand hält. Diese Äpfel verliehen den Göttern die ewige Jugend. In der „Referenz-Figur“ aller Herkulesdarstellungen, dem „Herkules Farnese“ im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel, hat der antike Held die rechte Hand in den Rücken gelegt, in ihr die drei Äpfel der Hesperiden. Wie beim „Herkules Farnese“ stützt sich Lüpertz' „Entwurfsmodell 32“ mit der linken Hand auf die Keule. Zeigt der Farnesische Herkules dabei Erschöpfung, so ist Lüpertz' Herkules mit dem vorderen rechten Bein als Standbein als aktiv-offensive Figur konzipiert.

in Reichenberg (heute Liberec),
Tschechische Republik
Lebt und arbeitet in Düsseldorf
und Berlin

Herkules Entwurfsmodell 32
2010
Bronze bemalt
205 x 80 x 67 cm
Auflage: 6+0, Guß e.a.

Der Künstler hat in dem „Herkules“ zugleich sich selbst verwirklicht. Nicht nur für den markanten Kopf mit dem Spitzbart, sondern auch für den kräftig-muskulösen Körper hat er auf sein eigenes Aussehen zurückgegriffen.

Dazu passt durchaus die selbstbewusste Aussage des Künstlers: „Ich habe mein Genie erfunden, mein Talent, meine Welt und mein Leben. Ich hab meinen Gott erfunden. Ich will nicht geizig sein, also bin ich großzügig. Ich mag keinen Neid, also bin ich nicht neidisch. Ich will groß, stark, schön sein. Also bin ich es.“¹

Der ehemalige Rektor der Düsseldorfer Kunstakademie hat sowohl als Bildhauer als auch als Maler eine Vorliebe für große Formate. Dies verleiht seinen Werken vielfach einen monumentalen Charakter, der die Selbstdarstellung und vor allem das Selbstbewusstsein des Künstlers widerspiegelt.

Wie in der auf starke Untersicht konzipierten Monumental-skulptur für Gelsenkirchen sind allerdings ebenso bereits in den Entwurfsmodellen die Proportionen des Körpers derart verschoben, dass Kopf und Oberkörper gegenüber dem Unterkörper dominieren.

Im Kontext des Neoexpressionismus steht der „Herkules“ mit Rainer Fettings „Rory“ der Skulpturen-Triennale von 2011 in Zusammenhang. Beide Werke verbindet, dass ihre Erschaffer gleichzeitig Maler und Bildhauer sind und die Bronzen nicht nur in der Oberfläche expressiv gestaltet, sondern auch intensiv farbig gefasst wurden. Beide Künstler beweisen mit ihren Skulpturen, dass die strengen Gattungsgrenzen von Malerei und Bildhauerei nicht nur überwunden werden, sondern die Gattungen sich gegenseitig befruchtend miteinander verschmelzen.

¹ Markus Lüpertz über sich in einem Interview in der Süddeutschen Zeitung vom 8. April 2011 (<http://www.sueddeutsche.de/geld/reden-wir-ueber-geld-markus-luepertz-ich-habe-mein-genie-erfunden-1.1082652-2>)

HERKULES ENTWURFSMODELL 32



Es ist ein regelmäßig wiederkehrender Topos, wenn ein tödlich endender Autounfall auf alkoholisiertes und/oder zu schnelles Fahren zurückgeht.

Im kollektiven Gedächtnis sind es dabei meistens Männer und nicht Frauen, deren Unfälle in den Sinn kommen wie beispielsweise der des österreichischen Politikers Jörg Haider.

Der Unfall, auf den der primär als Maler arbeitende Künstler Philip Grözinger in seinem Werk „7.3.1983“ anspielt, ist allerdings viel komplexer. Das titelgebende Datum der Arbeit bezieht sich auf den Tag, an dem der für Eintracht Braunschweig spielende Fußballspieler Lutz Eigendorf an den Folgen seines schweren Unfalls in Braunschweig starb. Zu diesem Zeitpunkt lebte der elfjährige Philip Grözinger in Braunschweig, und das Ereignis und seine Umstände scheinen ihn nie wieder losgelassen zu haben.

Eigendorf, der bei BFC Dynamo und für die DDR-Nationalmannschaft spielte, setzte sich anlässlich eines Freundschaftsspiels beim 1. FC Kaiserslautern in den Westen ab, was dazu führte, dass er intensiv von Mitarbeitern des Ministeriums für Staatssicherheit beobachtet wurde. Bis zu 50 Personen sollen an seiner Observation beteiligt gewesen sein.¹ Am Abend des 5. März 1983 kam Eigendorf auf nasser Fahrbahn von der Straße ab und verunglückte; zwei Tage später starb er an den Verletzungen. Als der Unfall geschah, hatte der „Beckenbauer der DDR“ einen hohen Alkoholgehalt im Blut. Bis heute konnte nicht nachgewiesen werden, ob die Stasi in den Unfall verwickelt war. Diejenigen allerdings, die sich intensiv mit dem Tod des Fußballers vor allem im Kontext der Recherche von Stasiunterlagen auseinandergesetzt haben, vermuten stark, dies sei der Fall gewesen, Eigendorf sei kurz vor seinem Unfall zwangsweise Alkohol zugeführt und der Unfall gezielt durch eine Blendung herbeigeführt worden. Wenn dies der Fall war, so ist das Auto ganz gezielt als „Mordinstrument“ eingesetzt worden.

Die Frage, ob die Stasi – die am Tag des Todes denjenigen, die Eigendorf überwachten, eine Sonderprämie auszahlte – letztendlich für den Tod verantwortlich war, konnte bis heute nicht nachweislich geklärt werden. Dies hängt ganz zentral damit zusammen, dass es Eigendorf selbst war, der das Auto fuhr und somit den Unfall wenn nicht verursachte, so doch reagierend ausführte.

Die Geschwindigkeit und damit einhergehend die Gefahr, die vom Automobil ausgeht, haben bereits die Futuristen zu Beginn des 20. Jahrhunderts begeistert. Autounfälle generieren eine Faszination, die Künstler wiederum in ihrem Werken aufgreifen, wie beispielsweise Andy Warhol in seiner „Death and Disaster“ Serie von 1962/63. 2007 hat sich Philip Grözinger in dem Kurzfilm „speed wins“ mit Rennautos und dem Thema der Geschwindigkeit beschäftigt.²

Wenn man dem französischen Philosophen Paul Virilio folgt, wird ein „Ding“, eine „Maschine“, erst durch den Unfall erfahrbare, sei es das Auto oder das Atomkraftwerk.³

Da das Auto eine Maschine zur Erzeugung von Geschwindigkeit ist, ist die katastrophale Entschleunigung, also der Unfall, zwangsläufig eine der Technologiefolgen.

Der Unfall ist aber nicht unbedingt etwas, das dem Autofahrer „zufällig zustößt“, sondern der Fahrzeugführer hat diese Maschine auch in der Hand. Im Fall von Lutz Eigendorf vermischen sich diese Zuordnungen zu einem undurchsichtigen und schließlich wohl unerforschbaren Komplex.

¹ S. Interview vom 7.3. 2013 mit dem Historiker Andreas Holy „Heute vor 30 Jahren: Warum starb Lutz Eigendorf“ in „11 Freunde. Magazin für Fussballkultur“, <http://www.11freunde.de/interview/heute-vor-30-jahren-warum-starb-lutz-eigendorf>

² Abrufbar auf www.youtube.com mit den Stichworten „speedwins mini“ und „Philip Grözinger“.

³ Paul Virilio, „Der eigentliche Unfall“, Wien 2009.

7.3.1983



MATTHIAS DEUMLICH

in Berlin
Lebt und arbeitet in Berlin

Teilchenbeschleuniger, 2014
Dreiteiliges Installations-
objekt mit Bodentraverse
(Länge 6 m) und einem
15 m entfernten schwim-
menden Großbuchstaben



Die Installation von Matthias Deumlich besteht aus mehreren Elementen, die inhaltlich ineinandergreifen, ein Prinzip, mit dem der Künstler oft arbeitet. Auch in Bingen gehen die einzelnen Elemente eine Art Geflecht aus Visuellem, aus Geräuschen und Bewegungen ein.

Rhythmus und Schwingung sind immer wieder zentrale Aspekte in den Installationen und Objekten Deumlichs, der in den 90er Jahren bei Rebecca Horn an der Hochschule der Künste in Berlin studiert und dort als Meisterschüler abgeschlossen hat. Sie verweisen sicher nicht zuletzt auf das Takt- und Rhythmusgefühl, das der Künstler als Schlagzeuger entwickelt und in seine Kunstwerke transportiert hat.

In einer Zeit, in der viele Maschinen digital arbeiten, erschafft der Künstler Installationen, die eine analoge Nachvollziehbarkeit bieten.

Buchstaben spielen für den Künstler, der eine erste Ausbildung zum Drucker machte, eine wichtige Rolle. Die Buchstaben, die Deumlich präsentiert, funktionieren auf farblicher, skulpturaler sowie auf akustischer Ebene. Das „A“ wirkt schon aus der Ferne durch die roten Äpfel, zugleich ermöglicht es dem Betrachter auch einen Durchblick und damit die Vernetzung der Skulptur mit der Umgebung. Buchstaben liegt immer eine grafische Gestaltung zugrunde. Wenn wir einzelne Buchstaben oder Worte aussprechen, bedeutet Schrift eine akustische Erfahrung. Auf die Bedeutung der einzelnen Buchstaben, die unsere Wort- und Sprachwelt ausmachen, und auf den Sprachklang verweisen

TEILCHENBESCHLEUNIGER

ebenso die leisen Töne aus dem monumentalen Lautsprecherhorn. Lautsprecher und das „A“ rahmen zugleich die Vitrine, in der die Zieräpfel in Bewegung gebracht werden und somit auch Klang erzeugen.

Das im Hafenbecken schwimmende „Z“ ist nicht nur der letzte Buchstabe des Alphabets. Es ist zugleich eine Skulptur, die im Wasser liegend auf die von den Schiffen im Rhein ausgehenden Wellenbewegungen reagiert und somit auch wieder, wie die anderen Elemente der Installation, mit der sie umgebenden Landschaft in Verbindung steht.

Der für Bingen entwickelte „Teilchenbeschleuniger“ erinnert durchaus an die Klanginstallation „Mendels Rache“, die Deumlich 2000 für das Max-Delbrück-Centrum für Molekulare Medizin in Berlin geschaffen hat. Es handelt sich bei diesem Werk um eine Installation grüner Erbsen in drei Glasvitrinen, bei der die Erbsen in Richtung wassergefüllter Kolben geschossen werden.

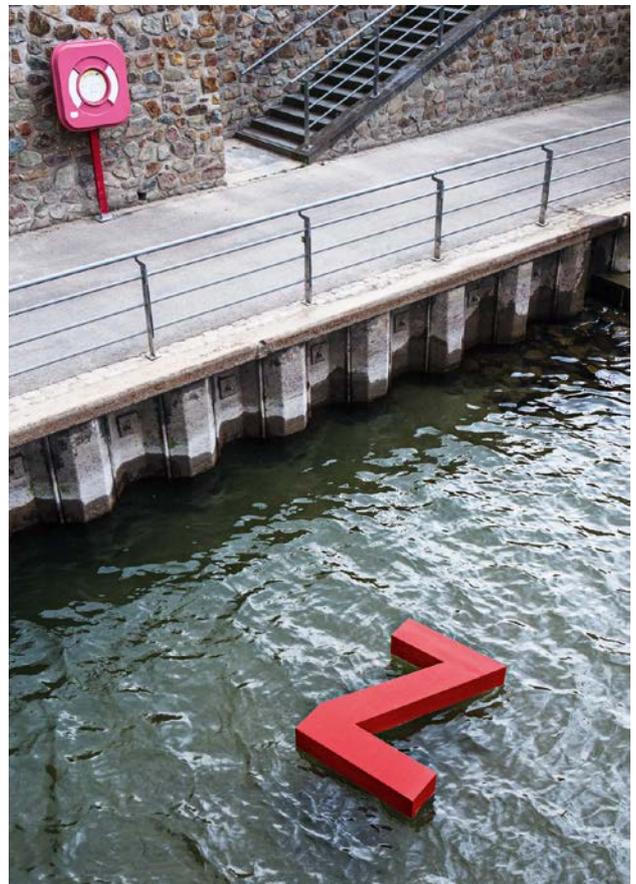
Dabei wird der dumpfe Klang der in Bewegung gebrachten Erbsen durch die hohen Töne der an Vitrine und Kolben springenden Erbsen ergänzt. Die Kolben wiederum schwingen nach, so dass sich die wieder ruhig liegenden Erbsen in der Spiegelung des bewegten Wassers brechen. Dass Deumlich „Mendels Rache“ für ein Forschungszentrum entwickelt hat, enthält eine anschauliche Komponente: Sind doch seine Arbeiten meist wie Versuchsanordnungen aufgebaut, die den Betrachter mehr an einen naturwissenschaftlichen, denn an einen Kunstkontext denken lassen. Sobald der Betrachter sich auf die Arbeit selbst einlässt, wird ihm klar, dass der Künstler – ebenso wie der Wissenschaftler – mit seinem „Versuchsaufbau“ ein, wenn auch weniger konkret ausgerichtetes, Ziel verfolgt.

Deumlich sucht in seinen Werken immer wieder einen künstlerischen Ausdruck für die Komplexität unseres Denkens und Vorstellens.

Er möchte die Kategorien von Zeitlichkeit und Räumlichkeit, von Materialität und Wiederholung audiovisualisieren.

Mit dem „Teilchenbeschleuniger“ spielt Deumlich zudem auf die für den Laien fast unglaubliche Entwicklung der leistungsstärksten Teilchenbeschleuniger an, wie

beispielsweise den „Large Hadron Collider“, der am Europäischen Kernforschungszentrum CERN bei Genf gebaut wurde. Dort werden in einem über 26 Kilometer langen unterirdischen Ringtunnel Protonen gegenläufig auf nahezu Lichtgeschwindigkeit beschleunigt und zur Kollision gebracht. Während also im CERN Protonen beschleunigt werden, sind es in der Vitrine die Äpfel. Mit dem Sprachklang des Lautsprechers wiederum erinnert der Künstler an das Spiel „Stadt Land Fluss“, bei dem das Alphabet vom „A“ ausgehend im Kopf beschleunigt wird (und mit dem „Z“ im Hafenbecken endet). In Kunstwerken sind es keine zielgerichteten Forschungen, sondern vielmehr Ideen und Assoziationen, die sich in die Köpfe der Betrachter einschleichen und sie zum weiteren Nachdenken animieren.



UND MASCHIN
MENSCH UND
SCH UND MASCHINE
MASCHINE MEN
MENSCH UND MA
UND MASCHINE ME
SCHINE MENSCH
MENSCH UND M
CH UND MASCHIN
MENSCH UND MAS

NE MENSCH UND MASCHINE

MASCHINE MEN

MENSCH UND

SCH UND MASCHINE

MASCHINE MENSCH

MENSCH UND MA

H UND MASCHINE

MASCHINE MENS

NE MENSCH UND MASCHINE

CHINE MENSCH

DAVID MOISES

in Innsbruck
Lebt und arbeitet in Wien

Volume Unit Meter, 2009
Aluminium, Plexiglas,
Mechanik, Elektrik
95 x 195 x 30 cm

Im Gegensatz zu den Künstlern der Pop Art, die in den 1960er Jahren die Konsumwelt mit neuen Haushalts- und Unterhaltungsgeräten wie Fernseher und Radio farbprächtig ins Bild setzen, stellen zur selben Zeit Künstler wie beispielsweise Jean Tinguely mit ihren kinetisch-mechanischen Apparaten die Zweckgebundenheit der technischen Maschinen in Frage.

In dieser gewissermaßen dadaistischen Tradition steht David Moises, da er die Bestimmung der von ihm „bearbeiteten“ Objekte meistens durch eine Umwandlung der eigentlichen Funktion ironisiert.

Die Maschinen, die Moises dabei bearbeitet, stammen alle aus einer Zeit, als die digitalisierte Welt, die die momentane ökonomische und kulturtheoretische Diskussion um Maschinen bestimmt, noch in den Kinderschuhen steckte. Er benutzt also eben jene Objekte, die aus einer Zeit stammen, als die ersten Geräte im Haushalt wie Fetische empfangen und wahrgenommen wurden. Wer würde heute noch das elektrische Bügeleisen als Errungenschaft wahrnehmen?

Moises Arbeiten spannen wie sein „Luftikus“ bei einem Akkubohrer anstelle des Schraubeinsatzes einen Modellflugzeug-Propeller ein¹ oder kombinieren beim „Mixer“ einen „mit mütterlichen Küchenarbeiten in Verbindung zu bringenden Küchenmixer“ mit dem Motor eines ferngesteuerten Modellautos zu einem „Bastard“ (so der Künstler).² Seine Werke entfremden die Geräte ihrem eigentlichen Nutzen und lassen den heutigen Betrachter darüber schmunzeln.

Den in Bingen eingesetzten „Volume Unit Meter“ hat Moises bislang in zwei unterschiedlichen Kontexten ausgestellt. Das erste Mal 2009 an der Außenfassade des Wiener Clubs „Fluc“. Dort wurde im Außenraum die Lautstärke des Innenraums visualisiert. Somit hat der VU Meter im klassischen Sinne eines Instrumentes etwas Hörbares in etwas Sichtbares übersetzt. Ein weiteres Mal wurde der VU Meter in einem die Lautstärke betreffend quasi konträr entgegenstehenden Umfeld gezeigt: in der Berliner Galerie des Künstlers.

Einen weiteren, für den Künstler auch durchaus überraschenden Kontext, bietet das Binger Ufergelände. Auf der einen Seite des Gerätes fahren die Züge vorbei, zur anderen sind es Züge auf der gegenüberliegenden Rheinseite und die (nicht ganz so aggressiv lauten) Schiffe. Der Künstler hatte nicht geahnt, dass sein VU Meter in Bingen die intensiv geführte Diskussion um den Schienenverkehrslärm im wahrsten Sinne des Wortes sichtbar machen und somit dem Betrachter die durchaus unangenehme Lärmbelästigung im gleichen Moment visuell aufzeigen würde. Aus dem ortsspezifischen Rahmen heraus wurde die Arbeit also um einen neuen Aspekt erweitert.

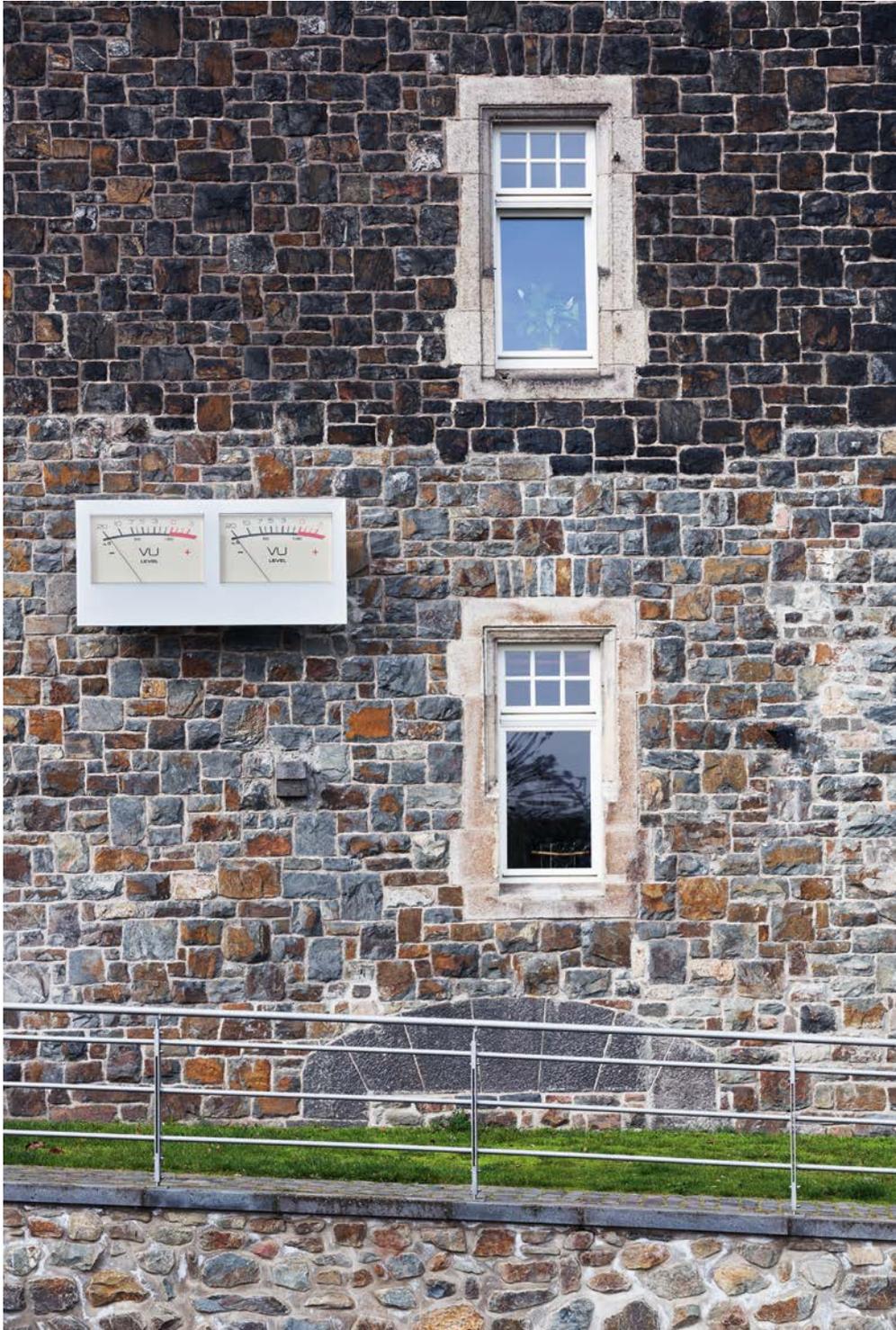
Moises Arbeit erinnert in ihrer ortsspezifischen Kritik an Gerd Rohlings Werk „Natur pur“, das dieser für die Skulpturen-Triennale 2011 geschaffen hatte. Im Zusammenhang mit dem Ausstellungstitel von „Schönheit und Natur“ hinterfragte Rohling, inwiefern an einem Ort wie dem Rheinufer in Bingen, das als landschaftlich extrem reizvoll wahrgenommen wird, man überhaupt noch von „Natur“ sprechen könne, zumal wenn das Tal durch die Bahnstrecke und den Schiffsverkehr (darauf bezog sich der von Rohling möblierte Container), von der Industrialisierung und dem ihr zugrundeliegenden Verkehr geprägt und geformt worden ist.

Die Folgen dieser handels- und verkehrspolitischen Entwicklung sind noch heute am Rhein als der „Schlagader“ Europas spürbar und nicht zuletzt durch den VU Meter, den „Pulsmesser“, sichtbar.

¹ Hg. David Moises: „David Moises, Stuff Works“, Nürnberg, 2013, S. 26 f.

² Ibid., S. 24 f.

VOLUME UNIT METER



PATRICIA WALLER

* 1961

in Santiago, Chile
Lebt und arbeitet in Berlin

Nr. 11

Beinprothese, 1996
Häkellarbeit: Wolle, Draht
Höhe 85 cm

Toilettensitz 2, 2002
Häkellarbeit: Wolle, Metall,
Kunststoff, 100 x 63 x 53 cm

Eigentlich will man es nicht unbedingt sehen: die Toilettensitze, die Prothesen oder die Gehhilfe – alles Objekte, die auf die Verletzlichkeit und Gebrechlichkeit des Menschen verweisen und den Besucher hoffen lassen, gerade diese Objekte nie in Anspruch nehmen zu müssen. Dabei handelt es sich nicht um das Produkt aus dem Sanitätshaus an sich, sondern um gehäkelte Skulpturen.

Die Arbeiten Patricias Wallers brechen mit den Sehgewohnheiten und der Erwartungshaltung des Betrachters.

Waller macht in ihrer Serie „Handycap“ durch die Farbwahl der Wolle dem Betrachter sichtbar, dass die ausgestellten Objekte wie die Gehhilfe oder der Toilettensitz eigentlich aus dem Sanitätshaus stammen und meist eine langweilige bis abstoßende („hygienisch praktische“) Farbgebung aufweisen. Umso bewußter wird dem Betrachter, dass dies ein



Krücke, 2003
Häkellarbeit: Wolle, Metall
Höhe 100 cm

Zahnprothese, seit 1997
Häkellarbeit: Wolle, Watte,
Glas, Glycerin, Höhe 12 cm

Toilettsitz 1, 2005
Häkellarbeit: Wolle, Metall,
Kunststoff, 54 x 50 x 105 cm

Gehilfe 1, 2003
Häkellarbeit: Wolle, Metall
80 x 40 x 50 cm

Gehilfe 2, 2003
Häkellarbeit: Wolle, Metall,
80 x 40 x 50 cm

Gehwagen (Rollator), 2005
Häkellarbeit: Wolle, Metall
50 x 70 x 90 cm

SERIE „HANDYCAP“

Markt ist, dem sich bislang wohl kein Designer mit gestalterisch-ästhetischen Grundsätzen genähert hat. Ganz im Gegensatz dazu gibt es die entsprechenden Objekte als „Lernhilfen“ für Kleinkinder, wie beispielsweise das Toiletten-töpfchen, die inzwischen nicht nur kinderbunt, sondern auch (primär um den Eltern zu gefallen) ästhetisch anspruchsvoll entwickelt werden.

Im Gegensatz zur „Lern“hilfe sind die gehäkelten Objekte eher Hilfen, um den Status des „Gesunden“, des körperlich autarken Menschen wiederzuerlangen und dem „Zerfall“

des menschlichen Körpers entgegenzuwirken. Dabei interessiert es die Künstlerin Bilder zu finden, die den Umgang mit unseren Ängsten und die Fähigkeit, diese zu verdrängen, zum Inhalt haben. Waller, die meistens in Serien arbeitet, legt diesen Themen zugrunde, die einen gesellschaftlichen Bezug haben und sich auf Bereiche wie Familie, Religion, Forschung, Medizin oder Technik erstrecken. Stricken und Häkeln werden häufig immer noch als Frauen-Handarbeit und Frauen-Hobbys verstanden. Waller erfüllt in ihren Arbeiten aber gerade nicht das Erwartungsschema von Pullis oder Häkeldecken, von etwas „Nettem“. Ihre Arbeiten wirken auf den ersten Blick eher unschuldig. Schaut man allerdings genauer hin, entdeckt man eine oft bissige Ironie. Die Harmlosigkeit, mit der sich die Handarbeiten präsentieren, lassen die Themen, die in ihnen behandelt werden, umso krasser und zynischer erscheinen.

Ebenso wie die deutsche Künstlerin Rosemarie Trockel nimmt Patricia Waller bewußt Bezug auf das Verständnis des Strickens und Häkelns als „weibliche“ Tätigkeit.

Während aber Rosemarie Trockel sich in ihren Strickbildern auf die Malerei bezieht und durch die maschinell gestrickten Werke bewußt von der Handarbeit entfernt, ist es Waller wichtig, ihre Werke selbst manuell herzustellen. Gegenstände in Handarbeit herzustellen scheint als Vorgang geradezu paradox zu sein in einer Zeit der Massenfabrikation. Die Künstlerin hinterfragt damit auch die generelle Wertigkeit von Handarbeit, verbunden mit der Frage, warum Handwerkstechniken gesellschaftlich und in der Kunst höher bewertet werden als Handarbeitstechniken.



AMELIE GRÖZINGER

in Regensburg
Lebt und arbeitet in Berlin

Engrailed Consecution, 2014
Speckstein, Kupfer, Stahl
140 x 90 x 75 cm

Amélie Grözinger stellt in dem Kunstwerk „Engrailed Consecution“ (Eingekerbte Sequenzen) den Entstehungsprozess einer Skulptur in den Vordergrund und macht uns sichtbar, was Arbeiten und Be-Arbeiten bedeutet.

Die Künstlerin selbst hat den Speckstein mit Maschinen wie der Flex und dem Bohrer bearbeitet. In Bingen haben alle Besucher mit Kupferstichgriffeln die Möglichkeit, ihre individuelle Handschrift auf dem Werk zu hinterlassen. Sobald die Besucher den Stein behauen, wird ihnen die Kraft bewusst, die aufgebracht werden muss, um einen Stein zu formen und viel mehr noch, wie viel Kraft und Zeit es kostet, aus einem Felsbrocken eine Skulptur entstehen zu lassen. Es sind allgemein im Schaffen Grözingers Widersprüche und Gegensätze, die die Künstlerin reizen und eine Rolle in ihren Kunstwerken spielen. Während viele Werke der Künstlerin erscheinen, als würden sie sich im Raum ausbreiten, handelt es sich in Bingen darum, dass die Arbeit immer weiter reduziert wird. Im klassischen Sinne der Skulptur, nämlich des „sculpere“, des „Schnitzen“ oder „Meisseln“, bezieht sie sich auf das Kunstwerk, das durch sein festes Material im subtraktiven Verfahren hergestellt wird, wie eine Stein- oder eine Holzskulptur. Im Gegensatz dazu steht die Plastik, die wie beispielsweise eine Tonarbeit durch das additive Verfahren, also das Hinzufügen von Material entsteht.

Grözinger, für die das Prozesshafte Teil ihrer Arbeit ist und ein Aspekt, den sie nicht verstecken möchte, erklärt in der Arbeit für Bingen den „Prozess“ zum zentralen Aspekt.

Ihr ist es wichtig, dass der Besucher nachvollziehen kann, wie viel Zeit es gebraucht hat, die Skulptur in die von der Künstlerin beabsichtigte Form zu bringen. In einer Zeit von Computern, 3D-Druckern und automatisierter Produktion gibt es kaum noch eine Vorstellung davon, was „Bearbeiten“ bedeutet, sei es im Künstlerischen wie im Allgemeinen. So wie die komplexen und optimierten industriellen Produktionsprozesse dem Konsumenten meist nicht bekannt und bewusst sind, so ist es uns Besuchern des Skulpturen-parks oft gar nicht bewusst, welchen Aufwand es nicht nur intellektuell, sondern auch technisch gebraucht hat, bis ein Kunstwerk fertiggestellt war.

Vielleicht liegt es an der Ausbildung der Künstlerin, die Philosophie und Kulturwissenschaften sowie Modedesign studiert hat, dass es ihr in ihren Kunstwerken oft nicht primär um das Endprodukt, sondern um die Sichtbarmachung eines Schaffensprozesses oder auch eines Abweichens von der Norm geht. In Galerieausstellungen bei Wendt & Friedmann in Berlin hat sie immer wieder die Natur als Referenz genommen, deren Erscheinungen meist einer Norm unterliegen, die aber ebenso in Abweichungen von der Norm in Erscheinung treten. Die Urform, die der Binger Skulptur zugrunde liegt, entspricht dem bevorzugten Formenschatz der Künstlerin, in deren Œuvre vegetabile sowie kristalline Strukturen immer wieder eingesetzt werden. Von dieser klaren, kantigen Oberfläche wird sich das Werk im Verlauf des Sommers immer weiter entfernen.

ENGRAILED CONSECUTION



GUNTHER STILLING

in Srpski Miletic, Jugoslawien
Lebt und arbeitet in Güglingen,
Deutschland, und Pietrasanta, Italien

La Mano, 2007
Alu-Stahl
ca. 350 x 300 x 100 cm



Die von dem Bildhauer Gunther Stilling geschaffene monumentale Hand ist geöffnet. Die Geste der Hand, die dem Betrachter den Weg zu weisen scheint, erscheint dabei familiär vertraut.

Zugleich erinnert aber die geradkantige Fragmentierung der Hand mehr an eine maschinell nachgebaute denn an eine menschliche Hand, für die eine der Skulptur entsprechende Fragmentierung das Ende bedeuten würde. In ihrer

Darstellung zwischen menschlicher und maschinell nachgebauter Hand erinnert die Skulptur durchaus an den roboterhaften „Eisenmann“ Zbigniew Fraczkiewicz'. Durch das weit überlebensgroße Herausgreifen dieses besonderen Körperteils stellt Stilling allerdings einen besonderen Aspekt in den Vordergrund. Einerseits ist es beeindruckend, in welchem hohem Entwicklungsgrad Prothesen heutzutage bereits die Funktionen einzelner Körperteile – so eben auch der Hand – übernehmen können. Andererseits ist es bislang unerreicht, die komplexe Motorik und



die Sensorik der menschlichen Hand auch nur annähernd nachzubilden. Nicht nur ist der intuitive Greifvorgang der Hand im Zusammenspiel von Gehirn und Motorik äußerst komplex. Zugleich kann die menschliche Hand über die Sensorik auch weitere Informationen zu einem Objekt wie beispielsweise die Temperatur oder die Oberflächenbeschaffenheit erfassen. Auch wenn es inzwischen mit „Lifehand 2“ eine Prothese gibt, bei der Patienten die Konsistenz von Gegenständen erfühlen können, so ist diese bionische Hand doch in der Feinsteuerung zu unbeholfen.¹

Dennoch ist es beeindruckend, dass durch die Tastinformationen Signale erzeugt werden, die durch Algorithmen verfeinert in die Oberarmnerven des Patienten vermittelt werden können. Gunther Stillings „La Mano“ macht uns bewusst, dass alleine die alltäglichen Verrichtungen, die unsere Hände vornehmen, in der genauen Beobachtung von einer bewundernswerten Komplexität sind. Noch beeindruckender aber sind nicht alltägliche Bewegungen der Hand wie beispielsweise das meisterhafte Musizieren eines Pianisten oder einer Geigerin.

Zugleich geht Stillings Hand eine durchaus interessante Verbindung mit Rainer Kriesters Köpfen ein. Denn erst durch das Zusammenspiel von Kopf, also dem Gehirn als „Impulsgeber“, und der Hand, dem ausführenden „Empfänger“ des Impulses, zeigt sich an lediglich einem Beispiel, wie komplex und einzigartig der menschliche Körper funktioniert. In der umgekehrten Richtung beeinflusst wiederum das „Begreifen“ der Hand das Denken und Handeln des Menschen.

Ohne Hände wäre die Entwicklung des Geistes und der Kreativität der Menschen anders verlaufen. Die Möglichkeit, kreativ zu gestalten, hängt von der Hand ab. Entwicklungsgeschichtlich kommt der menschlichen Hand also eine wichtige Rolle zu.

Stilling, der in den 60er Jahren an der Stuttgarter Akademie studiert hat und seit 1979 Professor an der Fachhochschule Kaiserslautern sowie seit 1992 Lehrbeauftragter an der Universitäten in Karlsruhe und in Brighton/Großbritannien ist, ist durch seine monumentalen Torsi von Kopf, Hand oder auch Fuß bekannt geworden. „La Mano“ stand vor kurzem noch im Innenhof der Uffizien in Florenz, der Stadt, in der Stilling vor kurzem zum Ehrenprofessor der Accademia delle Arti del Disegno ernannt wurde.

Das künstlerische Herausstellen eines menschlichen Körperteiles schärft dabei den Blick und fokussiert zugleich die Reflexion des Betrachters. Schliesslich trägt jede Hand, nicht nur „La Mano“, sichtbare Spuren des Lebens.

¹ Vgl. „Mit Fingerspitzen vortasten: Die sensible „Lifehand“, Frankfurter Allgemeine Zeitung am 12.2.2014, Natur und Wissenschaft, S. N 2.



Anna Fasshauer arbeitet sehr vielseitig als Bildhauerin. Es gibt aber ein Thema, ein Objekt, das ihr Œuvre seit mehr als 10 Jahren begleitet. Dieses Thema steht auch im Zentrum der Arbeit, die sie für die Binger Triennale geschaffen hat: Eine „Autoskulptur“.

Angefangen hat ihre Auseinandersetzung mit dem Auto durch die herrenlosen und ausgebrannten Autos, die sie während ihres Studiums im Londoner East End sah. Sie begann in collagenhafter Manier Pappflammen zu malen und diese an ausgebrannte Autos zu kleben, was zu ihren ersten „Autoskulpturen“ führte. Darüberhinaus fing sie auch an, die auf den Straßen vorgefundenen Schrottautos zu bearbeiten.

Im Gegensatz zu den „vorgefundenen“ Autos gehört die Autoskulptur, die die Künstlerin in Bingen zeigt, zu ihren „platzierten“ Arbeiten, die gezielt als Interventionen in einem urbanen Kontext aufgestellt werden. Dabei nutzt die Künstlerin den Kontrast zwischen der gepflegten Rheinanlage und dem vollbeladenen, heruntergekommenen Auto, um auf die Diskrepanz der Erscheinungen hinzuweisen. Erweitert wird der Kontext durch die Standortwahl vor dem Kriegerdenkmal, das an im 1. Weltkrieg gefallene Soldaten erinnert. Dadurch verweist das Auto als „Flüchtlingsauto“ im weiteren Sinne auf die vielen Fluchten und Vertreibungen, die mit politischen Unruhen und Kriegen einhergehen. Vor kurzem war es wieder ein gekentertes „Flüchtlingsboot“ mit mehr als 100 Toten vor Lampedusa, das der Weltöffentlichkeit die verzweifelte Situation der Menschen vor Augen führte, für die eine unsichere und gefährliche Flucht die letzte Hoffnung darstellt. Das Auto Anna Fasshauers reduziert dabei die Masse der Flüchtlinge auf eine kleine, individuelle Gruppe. Dadurch wird die verzweifelte Situation, die so viele Menschen betrifft, konkretisiert und personifiziert.

Zugleich wird in der Arbeit Fasshauers das Auto auch zum „Heim“, es wird zur letzten Rückzugsstätte, die sich einem Menschen noch bietet. Das Auto trägt vermutlich alles Hab und Gut, das der Einzelne oder die Gruppe noch mit sich führt. Somit wird es, als Ersatz für die schützenden „eigenen vier Wände“, zum letzten Privat- und Innenraum. Allerdings ist es nicht, wie man es im regulären Verkehr erlebt, der Innenraum, der durch Klimaanlage und Sicherheitsvorrichtungen den Menschen klar von seiner Umwelt isoliert, sondern mehr eine verletzte Hülle, der diese Rolle zukommt.

Mit ihrer künstlerischen Intervention im öffentlichen Raum verweist Fasshauer darauf, dass Autos nicht nur – wie man in Deutschland oft denken könnte – Konsumgut und Fetische sind, die unsere visuelle Umwelt bestimmen, sondern dass sie auf einer ganz breiten Ebene soziale und kulturelle Informationen transportieren.

Das Schrottauto wird dabei zum „Antihelden“ eines der wirkmächtigsten Kultobjekte der Moderne. Seine inhaltliche und ästhetische Komponente beschreibt Fasshauer treffend mit den Worten:

„Schrottautos wie auch alle anderen kaputten Transportmittel haben schon auch etwas Monumentales sowie etwas Filmisches. Sie tragen eine Geschichte in sich und markieren ein bestimmtes gesellschaftliches Territorium. Sie suggerieren nunmehr die Bewegung, für die sie einst produziert wurden, so wie die Leinwand dem Betrachter einen Film suggeriert.“

Das Objekt „Set“, das Heiner Franzen in Bingen zeigt, ist gewissermaßen eine Zeichnung im Raum. Franzen hat die einzelnen Elemente intuitiv aus Platten geschnitten, ineinander gesteckt und in diesem Gefüge einen Videoloop installiert.

Lange ist in Malerei und Zeichnung die dritte Dimension durch Perspektive und ähnliche Stilmittel angedeutet worden. Es sind in der Nachkriegszeit Künstler wie Lucio Fontana, die ein neues Raumkonzept durchsetzen, indem Leinwände aufgeschnitten oder perforiert und somit von der Zwei- in die Dreidimensionalität überführt werden. Auch das Video, das der Besucher sehen kann, wenn er sich unter „Set“ stellt, mutet wie eine Zeichnung an: Beide Elemente, Objekt und Video, sind „Akteure“, die dem Kopf des Künstlers entsprungen sind, aber zugleich Teil seines Denkens und seiner visuellen Vorstellungskraft bleiben. Diese „Akteure“ können aus einer realen oder einer fiktiven Figur hervorgegangen sein wie einem Teenagererlebnis oder einem Film. Der „Akteur“ ist eine Chiffre, die sich erinnert, und die sich mit jeder medialen Verschiebung verändert.

Um die Arbeits- und Denkweise Franzens zu verstehen, ist es vielleicht hilfreich, einem Beispiel aus seinem Schaffen zu folgen. „Salo Haus“ ist eine im Laufe von zehn Jahren immer weiter entwickelte Serie aus A4-formatigen Papieren, bestehend aus sequenziellen Zeichnungen, Collagen, Figurenstempeln und Videoloops. Der Titel bezieht sich auf „Die 120 Tage von Sodom“ von Pier Paolo Pasolini. „Der Film kam 1975 heraus, da war ich 13, also in einem Alter, in dem Filme für einen interessant werden, weil man sie nicht zu sehen bekommt. Und von solchen Filmen besorgte ich mir über Illustrierte, Schaukästen usw. Abbildungen – für jeden Film so ein Bündel, voller narrativer Löcher natürlich. Und in diese Löcher kritzelte ich comicartig das, was ich mir unter dem Film vorstellte, oder baute ein Daumenkino.

So habe ich das auch bei ‚Hundertzwanzig Tage‘ gemacht, und so wie ‚Salo Haus‘ die Reinszenierung dieses Teenagererlebnisses ist, so interessiert mich grundsätzlich die Widerständigkeit und Beweglichkeit einer bestimmten Erinnerung und mein Darin-Herumspazieren, während ich über einem Zettel, einem Objekt oder einem Video sitze.“

Und dabei interessiert ihn vor allem eine Frage: was passiert mit dem Raum, in dem wir uns befinden, und was mit dem Raum, den wir uns vorstellen?

Bei Franzens Videoinstallationen fällt auf, dass seine Projektionen oft ohne begrenzenden Rahmen und ohne einen harten Abschluss gegenüber dem sie umgebenden Raum sind. Hier fühlt man sich durchaus an das berühmte Diktum von Heinrich von Kleist erinnert, der angesichts von Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ schrieb: (...) „so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider [sic] weggeschnitten wären.“



Videostill Set



ISKENDER YEDILER

Mit seiner Installation aus Fabrikdach, Schornstein und Geräuschen spielt Iskender Yediler mit der Wahrnehmung, den Assoziationen und vor allem der Phantasie des Besuchers.

Die Arbeiten Yedilers sind immer wieder Überraschungen. Es sind weniger Werkserien oder bestimmte Entwicklungen, die das Schaffen des Künstlers ausmachen, sondern wie in vielen seiner Kunstwerke sind ebenso bei „Johann Stroth & Söhne – Fabrikation für Gartenzwerge“ im Vordergrund Ironie und Kritik vereint.

Mit dem Verweis auf die Gartenzwerge greift Yediler einen deutschen „Topos“ auf (der Wikipedia-Beitrag zu „Gartenzwerg“ ist unterhaltsam und lohnend zu lesen). Es ist durchaus naheliegend, im Rahmen des Landesgartenschauengeländes an Gartengestaltung und damit einhergehend an Gartenzwerge zu denken. Allerdings werden Gartenzwerge ja nicht im Garten sondern für den Garten produziert. Daher ist es also überraschend, eine Fabrik für Gartenzwerge in einer für die Erholung ausgelegten Parkanlage vorzufinden. Auch wenn es am Rheinufer historische Zeugnisse wie den „Alten Kran“ und den Industriekran gibt, die darauf verweisen, dass die Uferanlage erst in den letzten Jahrzehnten den Wandel von einer Hafenanlage zu einer Promenade vollzogen hat, ist es doch überraschend, eine Fabrikanlage vorzufinden. Zudem handelt es sich noch um eine unterirdische Fabrik, so dass man als Betrachter fast eine Ahnung bekommen könnte, es handele sich nicht darum, dass Gartenzwerge produziert werden, sondern – Wichteln ähnlich – vielleicht sogar Gartenzwerge selbst eine Produktion in die Hand genommen haben. Durch diese oder ähnliche Assoziationsketten erhält die Installation Yedilers einen märchenhaften oder surrealen Charakter.

in Eskisehir, Türkei
Lebt und arbeitet in Berlin

Johann Stroth & Söhne –
Fabrikation für Gartenzwerge
2014
Holz, Drahtglas, Dachpappe,
Styropor, Farbe, Tape,
Geräusche

Eine ganze Werkserie des Schaffens Yedilers besteht aus aufblasbaren Skulpturen, von denen der Künstler, ganz seiner Ironie verpflichtet, behauptet, er habe angefangen diese herzustellen, da er nicht genug Lagerraum gehabt habe. Eine weitere Serie nennt sich „Allmüll“. Dabei spielt Yediler auf den Weltall-Schrott an, der im Orbit umher-schwebt und wie eine grosse Müllkippe aufgefasst werden kann. Den Weltraumschrott-Skulpturen, die aus Aluminium gegossen werden, liegt dabei formell Zivilisationsmüll wie abgebrochene Flaschen und Spraydosen zugrunde. Yediler, der an der Fachhochschule für Gestaltung in München als Grafik Designer abschloss und Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste in München sowie bei Professor Ulrich Rückriem an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf studierte, steht durchaus in der Tradition von Künstlern wie Sigmar Polke oder Martin Kippenberger, die ebenso auf ironische Weise die Gesellschaft ihrer Zeit kommentierten.

In seiner Arbeit für Bingen mit dem Titel „Johann Stroth & Söhne – Fabrikation für Gartenzwerge“ ist es Yediler – neben aller Ironie – aber vor allem wichtig, dem Betrachter Raum für Phantasie zu geben. Diesen Raum sollte jeder Besucher nutzen und sich visuell sowie akustisch auf die Installation einlassen.

JOHANN STROTH & SÖHNE – FABRIKATION FÜR GARTENZWERGE



Die Überwachung des Einzelnen im öffentlichen Raum macht auch vor Bingen nicht halt. Auf allen vier Seiten einer sonst für Werbung reservierten Fläche unterhalb einer Uhr sind verschiedene Überwachungskameras zu sehen.

Moment! Es handelt sich nicht um Kameras, sondern um Bilder von Überwachungskameras. Es findet also keine Überwachung statt, sondern der Betrachter, der mit der Problematik der Überwachung durch die Presse vertraut ist, wird durch das Kunstwerk auf eine mögliche Überwachung hingewiesen. Der Künstler selbst ist gleichfalls Beobachter gesellschaftlicher Entwicklungen.

In Zeiten, in denen die Telefon- und E-Mail-Überwachung der „National Security Agency“ für Furore sorgt, aber auf ganz individueller Ebene ebenso Fingerabdrücke im Pass und personalisierte Werbung im Internet uns das Gefühl geben, überall registriert und registrierbar zu sein, greift der mit Fotos und Fotokollagen als Konzeptkünstler arbeitende Raphael Otto in seinem Werk „CAM“ ein aktuelles Thema auf.¹

Er führt uns zu der Frage, ob es unser Leben sicherer macht, wenn wir von einer Videokamera bewacht werden, oder ob vielleicht das Gefühl überhand nimmt, überwacht zu werden und einer anderen Macht ausgeliefert zu sein.

Kontrolle ist der Erwerb, die Verarbeitung und die Nutzung von Informationen über Menschen; Kontrolle ist jede Situation, in der Informationen über einen Menschen gesammelt werden, um ihn zu einem vorbestimmten Handeln zu lenken. Wenn Menschen sich untereinander kontrollieren (der berühmte Blick des Nachbarn in den Kochtopf oder über den Gartenzaun) und Unternehmen Menschen kontrollieren (Stichwort Marketing), so ist es nicht nur die staatliche Kontrolle, die Raphael Otto mit seiner Arbeit kritisch ins Zentrum stellt.

Die Verwendung von und der Umgang mit Kameras im öffentlichen Raum ist in einzelnen Ländern unterschiedlich geregelt und akzeptiert. In Deutschland regelt der § 6b des Bundesdatenschutzgesetzes die „Beobachtung öffentlich zugänglicher Räume mit optisch-elektronischen Einrichtungen“. Nach Absatz 1 ist die Videoüberwachung nur zulässig, soweit sie „1. zur Aufgabenerfüllung öffentlicher Stellen, 2. zur Wahrnehmung des Hausrechts oder 3. zur Wahrnehmung berechtigter Interessen für konkret festgelegte

Zwecke erforderlich ist und keine Anhaltspunkte bestehen, dass schutzwürdige Interessen der Betroffenen überwiegen.“ Absatz 2 besagt „Der Umstand der Beobachtung und die verantwortliche Stelle sind durch geeignete Maßnahmen erkennbar zu machen.“ Die Videoüberwachung macht also nicht nur etwas aktuell oder retrospektiv sichtbar, die Überwachung selbst muss sichtbar beziehungsweise erkennbar sein. Den Aspekt des „Erkennens“ der Überwachung stellt Otto gewissermaßen heraus, indem die Reproduktionen der Kamera um einiges grösser sind als die reale Vorlage.

Otto sieht sich in der Nachfolge von Künstlern wie John Heartfield (1891–1968), der vor allem in den 1920er Jahren die künstlerische Fotomontage satirisch-politisch einsetzte, oder des Konzeptkünstlers Hans Haacke (*1936), der in seinen Werken immer wieder politisch und wirtschaftlich hochsensible Themen aufgreift. Die in Bingen reproduzierten Motive einer Überwachungskamera wurden ebenso 2013 im Rahmen einer Ausstellung der Kommunalen Galerie Berlin als Teil von Raphael Ottos Werkserie „White Ghettos“ verwendet, die sich auch mit der Tendenz auseinandersetzt, dass sich reiche Bevölkerungsschichten und -gruppen immer weiter isolieren und von ihren Mitmenschen abgrenzen. Grenzen, die markiert werden, indem Sicherheitskräfte und Überwachungskameras die Sicherheit und das Beschütztsein im „White Ghetto“ signalisieren.

Die Arbeit Ottos ist dabei nicht nur ein künstlerischer Eingriff in den öffentlichen Raum, sie ist auch skulptural.

Das Objekt, die Kamera, wird durch die digitale Bildbearbeitung freigestellt und im Anschluss wieder in den realen Raum eingestellt. Otto, der seinen Blick auf das urbane Leben richtet, entwickelt ein visuelles Spiel mit den verschiedenen Ebenen der Realität.

¹ S. zu diesem Thema auch „Kontrolle und Überwachung“, „Das Archiv. Magazin für Kommunikationsgeschichte“, Heft 3, 2013 sowie das Sonderheft der Museumsstiftung Post und Telekommunikation anlässlich der Ausstellung „Außer Kontrolle? Leben in einer überwachten Welt“ im Museum für Kommunikation Frankfurt (Oktober 2013 – Februar 2014) und Museum für Kommunikation Berlin (März – August 2014).

Der Berliner Künstler Via Lewandowsky hat eine Uhr mit rückwärts rotierendem Zifferblatt konstruiert, so dass die Bewegung der Zeiger der Uhr dem Zifferblatt entgegenläuft und das Verhältnis von Zifferblatt und Zeigern „gestört“ wird.

Dabei entspricht die Umdrehungszahl von etwa 33 mal pro Minute der einer Langspielplatte. Durch das Rückwärtslaufen wird rein rechnerisch die Zeit um genau diesen Faktor beschleunigt. Daher gibt Lewandowsky dieser Uhr manchmal auch den Titel „Beschleunigte Zeit“. Ein wichtiger Faktor der Arbeit ist zudem die Installation an der Wand. Nur, da die ohne Ziffern gestaltete Uhr senkrecht an der Wand hängt, können wir die Zeit dennoch ablesen. Oben und unten bestimmt die volle und die halbe Stunde. Flach auf dem Boden würde die Uhr in ihrer Bewegung ebenso wie ein Plattenspieler oder die Erde als „zeitlos“ erscheinen.

Was bedeutet es, wenn wir uns auf unseren Uhren oder Telefonen der „physikalisch korrekten“ Zeit versichern? Weltweit gibt es ein Zeitgerüst, an dem sich Tagesablauf und das menschliche Miteinander orientieren. Historisch gesehen wird man auf die Mathematik und Astronomie verwiesen, die die Art der Zeitmessung prägten. Es zeigt sich also, dass Menschen schon immer eine Orientierung des Tagesverlaufes gesucht haben. Jedoch so genau und so allgegenwärtig verfügbar wie sie heute ist, war die Zeitmessung noch nie. Und dennoch steht die objektive Zeitmessung, von der wir im Alltag beinahe andauernd umgeben sind, der subjektiv empfundenen Zeit gegenüber, die wir selten hinterfragen, auf die wir aber durch „Wie die Zeit vergeht“ bewusst gestoßen werden.

Lewandowskys Arbeit für Bingen ist in ihrer Störung der Erwartungshaltung des Betrachters beispielhaft für das Schaffen des Künstlers, das oft Elemente des Absurden, Surrealen oder auch Dadaistischen enthält und gerne auf die Vergeblichkeit unseres Tuns anspielt.

Lewandowsky, der an der Hochschule für Bildende Künste Dresden studiert hat und vor allem durch seine Teilnahme an der documenta IX 1991 einer größeren Öffentlichkeit bekannt wurde, hat seit mehr als einem Jahrzehnt mehrere Ausstellungen konzipiert, die sich an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft bewegten. In einem Ausstellungskatalog von 2000 erläutert der Humanbiologe Marc Wittmann, der sich in seiner Forschung vor allem den Sprachverarbeitungs- und Zeitverarbeitungsprozessen des Gehirns widmet, anschaulich, dass das menschliche Gehirn Zeit konstruiert, indem es Sinnesinformationen strukturiert und zu Einheiten ordnet, was vor allem im Bereich des kurzen Zeiterlebnisses bedeutsam ist (bspw. Millisekunden).¹ Widmet man sich der Wahrnehmung längerer Zeitspannen, so kann derselbe Zeitraum – zum Beispiel das Betrachten des Kunstwerkes – prospektiv (während des Zeitverlaufs) und retrospektiv (wenn der Zeitraum vergangen ist) unterschiedlich lang wahrgenommen werden. Weiterhin schreibt Wittmann: „Wenn wir auf einen längeren Zeitraum zurückblicken, der vergangen ist, müssen wir uns auf unsere Gedächtnisinhalte berufen, um zu einem Urteil zu kommen. Die Menge an aufgenommener Information ist dann das Kriterium für die erlebte Dauer.“² Möge der Besuch des Skulpturenparks für den Betrachter also voller neuer Eindrücke und Entdeckungen sein, so dass ihm der Tag des Besuches nicht nur lange vorkommt, sondern auch lange in der Erinnerung bleibt.

¹ Dies und folgendes in: Marc Wittmann: „Das Erlebnis von Zeit“, in: „Gehirn und Denken: Kosmos im Kopf“, Begleitbuch zur Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum Dresden, 2000, S. 64-70.

² Ibid., S. 69.

WIE DIE ZEIT VERGEHT





Nuria Fusters abstrakte Skulptur erscheint dem Betrachter in ihrer Materialität und Form nicht ungewöhnlich. Der Besucher des Skulpturenparks dürfte sich aber fragen, inwiefern eine gebogene Stahlplatte, die durch die Biegung ein Dach, einen Innenraum formuliert, mit dem Thema der Ausstellung in Verbindung stehen soll.

Und dies ist genau der Punkt, an dem die Arbeit von Nuria Fuster ansetzt. Fusters primäres Prinzip in ihren Arbeiten ist es, Gegenstände, die ihre Bestimmung nicht mehr erfüllen und meist als „Müll“ betrachtet werden, wieder in den Blick des Betrachters zu rücken, der sie dadurch mit einer Aufmerksamkeit bedenkt, die ihnen im Alltag selten zugestanden wird. So hat sie in ihrer letzten Galerieausstellung beispielsweise eine Matratze entlang der Längsseite mittig so stark an die Wand gespannt, dass die beiden Seitenteile sich in den Raum hinein vorbeugten und das an sich „flache“ Material der Matratze damit eine spannungsreiche Verbindung mit dem sie umgebenden Raum einging. Sie zeigt dadurch auf, dass man Gegenstände nicht nur nach ihrem Gebrauchsaspekt wahrnehmen sollte, sondern Alltagsgegenstände in dem Moment, in dem sie in ein subjektives künstlerisches Objekt überführt werden, die Wahrnehmung des Betrachters erweitern. Diese „Überführung“ in ein anderes Sein verstärkt den Blick auf das Material und seine Materialität, eine künstlerische Tendenz, die momentan viel in der zeitgenössischen Kunst zu finden ist.

Dabei ist es ein zentrales Anliegen Fusters, gerade so mit einem Material zu arbeiten, wie es die ihm zugrundeliegenden Materialeigenschaften nicht erwarten lassen. Dieses Prinzip hat sie in der Stahlplatte für Bingen angewandt, die flexibler erscheint, als sie eigentlich ist.

Somit schärft Fuster den Blick des Betrachters für das Objekt, für die Skulptur. Denn erst dann, wenn man sich im Gedankenprozess auf die Frage einläßt, wie diese Skulptur wohl entstanden ist, erklärt sich der Zusammenhang zur Ausstellung. Um eine derart große Platte zu biegen, müssen so starke Kräfte eingesetzt werden, die kein Mensch, sondern nur eine Maschine aufbringen kann. Die Tätigkeit der Maschine ersetzt einen Teil des körperlichen Einsatzes des Bildhauers. Zugleich überträgt die Künstlerin der Maschine aber auch eine gewisse Verantwortung und Entscheidungsmacht. Auf den Herstellungsprozess verweist die Künstlerin in ihrer Arbeit ganz bewusst, indem sie die Spuren dessen mit den Löchern in den Ecken der Platte sichtbar hält.

Bereits vor ihrer Skulptur für Bingen hat Fuster „andere“ für sich arbeiten lassen. So hat sie in ihrer letzten Ausstellung in Berlin Metall durch Fönen verbiegen oder durch Heizstrahler eine Plastikplane verformen lassen. Damit hat sie die Formensprache, die das bearbeitete Objekt entwickelte, ganz bewußt dem Zufall überlassen. Sie konnte trotz technischer Vorplanung des eingesetzten Materials und der Maschinen für die Arbeit in Bingen den Endzustand der Arbeit nicht konkret voraussagen. Der ästhetische Ausdruck der Skulptur entstand also aus dem Zusammenspiel zwischen Künstlerin (Mensch), dem Einsatz des ziehenden Krans und der Walze und dem Zeitpunkt, an dem die Künstlerin die Maschinen die Biegung der Platte hat abbrechen lassen. Man kann Fusters Arbeit als künstlerischen Kommentar dazu sehen, dass in der Produktionswelt die körperliche Arbeit bereits weitgehend durch Roboter und Maschinen ersetzt worden ist und der Mensch sich auf die Rolle des Konstrukteurs und Befehlsgebers zurückgezogen hat.¹

¹ S. dazu das Buch von Constanze Kurz und Frank Rieger: „Arbeitsfrei. Eine Entdeckungsreise zu den Maschinen, die uns ersetzen.“, 2013. In Auszügen id.: „Die Freisetzung – Automatisierung des Geistes“, 13.10.2013 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/automatisierung-des-denkens-die-freisetzung-12615442.html>)

Die Fragmentierung des menschlichen Körpers und seiner Organe ist das zentrale Element des künstlerischen Schaffens Birgit Diekers: sie bricht Körper auf, sie setzt Stoffe und Materialien ein, die einen engen Bezug zum menschlichen Körper haben wie Kleidung, Leder oder Haare, sie greift in den Körper ein und formt ihn in ein gestalterisches Objekt.

Die daraus entstehende Verfremdung des Körpers kann auf soziale oder psychologische Aspekte oder, wie bei „Crazy Daisy“, auf soziologische und kulturwissenschaftliche Aspekte verweisen. Dabei ist die für Bingen geschaffene Arbeit der Künstlerin, die in Berlin Germanistik und Kunstszene sowie an der Hochschule der Künste Bildhauerei studierte, eine künstlerisch konsequente Erweiterung ihres Schaffens in den Außenraum.

Indem Dieker die Form einer Bombe aus den Körperteilen von Schaufensterpuppen entstehen lässt, zeigt die Künstlerin nicht nur ihren gekonnten Umgang mit Material und Form; sie spielt auch mit dem Verhältnis der Erscheinung der ganzen Oberfläche zu dem Blick auf das einzelne Element.

Im Gegensatz zum künstlerischen Ansatz der technikbegeisterten Futuristen, deren sexuelle Wahrnehmung von Maschinen (das Automobil als „neue Geliebte“) die „Mensch-Maschine“ entstehen lässt, in der menschliche Form und maschinelle Erscheinung verschmelzen, behält Birgit Dieker in „Crazy Daisy“ nicht nur den Verweis auf den weiblichen Körper bei, sondern sie setzt die „Barbie“-Erscheinung bewusst als sexuelles Objekt ein.

Es ist interessant, dass sowohl Uwe Hennekens Kanonen als auch Diekers Rakete im Kontext der Ausstellung auf militärische Herrschaft und Eroberung anspielen. Hat die Weiterentwicklung von Maschinen – in diesem Fall der Kriegswaffen – doch immer einer Gesellschaft oder Nation den Vorrang gegenüber einer anderen gesichert.

Zieht man in Betracht, von wem diese Geräte entwickelt und eingesetzt worden sind, so sind es in weitaus größter Zahl Männer gewesen. In diesen Zusammenhang passt, dass im 2. Weltkrieg auf amerikanischer Seite insbesondere die Nasen von Militärflugzeugen mit Pin-ups verziert wurden (Nose art). Ebenso war auf deutscher Seite auf die Basis der V 2 Testrakete eine leichtbekleidete „Frau im Mond“ gemalt.

Der Name von „Crazy Daisy“ nimmt wiederum auf „Daisy Cutter“ (Gänseblümchenschneider) bezug, eine der stärksten Fliegerbomben, die von den Amerikanern in Afghanistan und im Golfkrieg eingesetzt wurden.

Während auf der einen Seite Erotik und Kriegswaffen miteinander verbunden werden (wie man es auch bei Autos und Motorrädern findet), stehen die Schaufensterpuppen selbst für Perfektion. Sie stehen, ebenso wie Pin-ups, für das künstlich geschaffene Wunschbild einer „Idealfigur“ und „Traumfrau“, denen in den Figuren der „Olimpia“ bei E. T. A. Hoffmann und in Pygmalions „Galatea“ ein literarisches Denkmal gesetzt worden ist. Indem die von Dieker eingesetzten Körper aber fragmentiert und verletzt sind und geschundene Oberflächen erscheinen, erinnern sie zugleich auch an Kriegsoffer, denen Arme oder Beine fehlen. Das von Männern geschaffene Objekt „Bombe“ wird also aus dem (männlichen) Wunschobjekt des weiblichen Körpers geformt und vereint somit sexuelles Begehren und Kriegslust – zwei Aspekte, die bereits in der Antike in dem Verhältnis des Kriegsgottes Mars mit der Liebesgöttin Venus widerstreiten und zugleich eng miteinander verwoben sind.

CRAZY DAISY



Er erinnert mehr an einen Roboter als an einen Menschen, der „Antimensch“ des polnischen Künstlers Zbigniew Fraczkiwicz. Sein „Antimensch“ ist Teil einer ganzen Serie. Diese „Menschen aus Eisen“ genannten Figuren erschafft Fraczkiwicz, der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste in Warschau studiert hat, bereits seit 1984.

1996 hat er beispielsweise auf dem Gelände der ehemaligen Henrichshütte in der Stadt Hattingen im Ruhrgebiet einen Kreis von überlebensgroßen 15 Eisenmännern als „Denkmal auf Zeit“ aufgestellt, wo sie gewissermaßen solidarisch an den Kampf um den Erhalt des Stahlstandorts erinnern sollten.

Der in Bingen ausgestellte „Antimensch“ ist 1989 im Rahmen einer Ausstellung des Künstlers im Eisenturm nach Mainz gekommen und als „dauerhaftes“ Denkmal in der Stadt geblieben.¹ Die Stadt Mainz erwarb die Skulptur 50 Jahre nach dem deutschen Überfall auf Polen als Beitrag zur Verständigung zwischen Polen und Deutschland und übergab sie am 8. Mai 1990, genau 45 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs, in Anwesenheit des Künstlers der Öffentlichkeit. So steht auch „In Gedenken, in Mahnung“ auf der Tafel, die am Sockel in Mainz angebracht wurde. Der Eisenmann wurde dabei unter der Fußgängerbrücke, die den Brand mit dem Rathaus verbindet, aufgestellt. Nachdem die Skulptur zwischen 2007 und 2009 wegen der Umgestaltung des Platzes „Am Alten Kaufhaus“ abgebaut war, steht sie dort wieder mit leicht verändertem Standort und dem Blick in Richtung des ehemaligen Heilig-Geist-Spitals.

Der „Antimensch“ ist ein Mischwesen zwischen Mensch und Maschine. Sein Körper an sich ist dem eines muskulösen Mannes nachgebildet. Blickt man auf die Füße, so hat der Künstler detailgenau sich abzeichnende Adern und Knochen formuliert, also gewissermaßen das nach außen hin sichtbare Innere des Menschen.

Die Platten jedoch, die mit Verschraubung die einzelnen Körperteile verbinden, lassen eher den Schluß zu, dass der „Antimensch“ von Menschenhand oder vielleicht gar von einer Maschine künstlich erschaffen wurde. Der in Mainz verbliebene Sockel enthält dabei gleichsam als „Ersatzteiler“ sogar noch weitere Hand- und Beinelemente. Gerade mit Blick auf die „Tänzerinnen“ Helge Leibergs wird dem Besucher des Skulpturenparks bewußt, von diesem „Antimenschen“, stiege er von seinem Sockel, wären nie fließende oder gar elegante Bewegungen, sondern mehr ein bedrohlich-mechanischer, eben roboterhafter Gang zu erwarten. So bewegt sich dieses Wesen zwischen Menschsein und Maschine.

Die Monumentalität und starre Haltung des Eisenmannes sind dabei nicht ohne die figurativen Darstellungen des „Arbeiterhelden“ in der kommunistischen Kunst denkbar. Die ihm innewohnende Stärke und das Heroische sind für den Betrachter – vielleicht sogar bedrohlich – sichtbar.

¹ Diese und die folgenden Informationen entnommen dem Artikel „An neuem Platz - Skulptur „Antimensch“ unter Rathausbrücke“ aus der Allgemeinen Zeitung Mainz vom 28.03.2009 (https://www.genios.de/443/document/MAZ__2054216250001238194800)

ANTIMENSCH



DANKSAGUNG

DANK AN

Klaus-Peter Heyn (Bauhof)
Jürgen Inboden und Ottmar Erb (Gartenamt)
Matthias Schmandt (Museum am Strom)
Dieter Glaab (Tourist-Information Bingen)
René Nohr (Volkshochschule Bingen)
Heiko Müller und Werner Johe (Freundeskreis Park am Mäuseturm)

Bingen-Rüdesheimer Fahrgastschiffahrt
Firma Franz Goessmann in Wuppertal
Sammlung Wuppertal
Schütz Warenautomaten in Unnau
Firma Schweinfest in Hamburg

Thomas Alba, Ulrich Bach, Nora Bäumer, Michael Bockkopf,
Lisa Buchmann, Sascha Butz, Jörg Dähne, Juliane Eifel, Klaus Endemann,
Jens Feuerbach, Markus Frey, Karl-Heinz Haas, Michaela Haas,
Thorsten Hermes, Martina Kastell, Birte Kleemann, Jürgen Klippel,
Michael Kraft, Else Kuhn, Oliver Lorenz, Christina Mähler, Michael Moebius,
Guido Platz, Michael Podewils-Rein, Thomas Reichold, Albrecht Schilz,
Christiane Spira, Stefan Steinberger, Marco Willig
und an alle Beteiligten, die zum Erfolg des Projektes beigetragen haben.

FÜR IHRE GROSSZÜGIGE UNTERSTÜTZUNG DANKEN WIR



Firma Ewald Haas,
Münchwald



Dr. Friedrich Werner
Stiftung



mac die messeexperten®



AnBo
Andreas Born



**MENSCH UND MASCHINE –
SKULPTUREN AM RHEINKILOMETER 529**
26. April bis 5. Oktober 2014

Bingen am Rhein
Eine Ausstellung der Gerda und Kuno Pieroth Stiftung

KONTAKT

Gerda und Kuno Pieroth Stiftung
Telefon 06721 493275
Fax 06721 9390040
info@skulpturen-bingen.de
www.skulpturen-bingen.de

AUSSTELLUNG

Kuratoren
Lutz Driever, André Odier, Gisela Klippel
Management
Gerda Pieroth, Kuno Pieroth,
Gisela Klippel
Presse & Öffentlichkeitsarbeit
Britta von Campenhausen
Pädagogische Vermittlung
Stefanie Bickel

PUBLIKATION

Herausgeber
Gerda und Kuno Pieroth Stiftung
Redaktion
Britta von Campenhausen,
Lutz Driever
Texte
Britta von Campenhausen
Fotos
David von Becker, Berlin
Heiner Franzen, Berlin (S. 36)
Key Visual
Studio Krimm, Berlin
Gestaltung
Knecht GmbH, Ockenheim
Druck
Volkhardt Caruna Medien GmbH & Co. KG,
Amorbach
Kartographie
© Park am Mäuseturm GmbH
Bildrechte
© liegen bei den beteiligten Künstlern
und Fotografen
Leihgaben
M. Abakanowicz:
Beck & Eggeling International Fine Art, Düsseldorf
Z. Fraczekiewicz:
Kulturdezernat der Landeshauptstadt Mainz
U. Henneken:
Galerie Gisela Capitain, Köln
H. Leiberg:
Galerie Michael Schultz, Berlin
M. Lüpertz:
Galerie Michael Werner,
Märkisch Wilmersdorf, Köln und New York

1. Auflage, Bingen am Rhein, 2014
© 2014 Gerda und Kuno Pieroth Stiftung

ISBN
978-3-00-045401-1





BINGEN 2014

