

WIRBELSÄULE

Unter all den Objekten und Gegenständen, die Menschen als notwendig erachten, um ihr Leben lebenswerter zu gestalten, nimmt die Skulptur einen in vieler Hinsicht besonderen, ja einzigartigen Platz ein. Ihre Besonderheit erschließt sich schon bei rein quantitativer Betrachtung, denn an einem gewöhnlichen Tag werden ja nur wenige Kilogramm Skulptur geschaffen, während Milliarden Tonnen unterschiedlichster Werkstoffe zu "nützlicheren" Dingen verarbeitet werden. Einzigartig sind Skulpturen deshalb, weil sie - obwohl im Gegensatz zu Designer-Erzeugnissen gewöhnlich ohne praktischen Nutzen - den Versuch darstellen, menschliches Denken und Fühlen mit stummer Materie auszudrücken. Ein Versuch, dessen Ziel es nicht allein ist, Intelligenz in Materie zu projizieren, sondern diese selbst in den Denkprozeß einzubinden. Die meisten - und besten - Skulpturen verdanken ihre Entstehung nicht einfach nur der Tatsache, daß ein Künstler einen Gesteinsbrocken oder einen Klumpen Ton aus seiner natürlichen Umgebung herausgenommen und in die Form einer vorformulierten Idee gepreßt hat, sondern sie sind vielmehr das Ergebnis eines Dialogs zwischen Material und Künstler. Das Material nimmt eine neue Form an, und der Bildhauer gewinnt neue, wesentliche Erfahrungen und neue Erkenntnisse. Natürlich ließe sich der Entstehungsprozeß einer Skulptur sehr viel differenzierter beschreiben; im Grunde geht es dabei jedoch schlicht darum, daß der Bildhauer sein Wissen in seine Beschäftigung mit dem Material einfließen läßt und daß er bei Beendigung seiner Arbeit feststellt daß ihm daraus neues Wissen zugewachsen ist. Manchmal offenbart sich dem Bildhauer für einen kurzen Augenblick etwas von der Fülle der Möglichkeiten, die ihm das Material für seine Arbeit bietet, bis er bemerkt, daß ihm die Form dabei mehr und mehr abhanden gekommen ist. Manchmal lernt man sehr viel bei einer Skulptur, die am Ende jedoch nur einen einzelnen Aspekt davon wiedergibt, und manchmal muß man eine ganze Serie von Skulpturen schaffen, um etwas zu lernen. Wie der Dichter mit Worten auf einem Blatt Papier und der Maler mit Farben auf der Palette experimentiert, um neue Formen und Sinngehalte zu finden, so verwendet der Bildhauer Werkstoffe quasi als zusätzliches Organ zur Erweiterung seiner Ausdrucksmöglichkeiten.

So wie wir vergessen, das Leben zu feiern und - was noch schlimmer ist - den Wert des menschlichen Lebens vergessen haben, so neigen wir auch dazu, zu vergessen, daß die Projektion von Intelligenz in Materie generell betrachtet ein äußerst rares Ereignis ist. Selbst wenn das Prinzip auch auf die Herstellung von einfachen Werkzeugen oder Gebrauchsgegenständen anwendbar ist, so bleibt der zweckfreie Einsatz von Material für einen reflektiven Lernprozeß in der Tat eine höchst außergewöhnliche Aktivität.

Das Umfeld und die Bedingungen, unter denen Skulpturen entstehen, sind dagegen ganz offensichtlich alles andere als außergewöhnlich. Es gelten die gleichen physikalischen Gesetze, denen alle Werkstoffe und Umformverfahren unterliegen. Das Formen eines Materials durch schiere Willenkraft bleibt eine Illusion, die nur auf zweidimensionalen Bildschirmen stattfindet. Die Realität der Materialumformung kommt nicht ohne echten Raum (das Atelier), echte Zeit und echte Energie aus. Die Werkstoffe sind entweder hart und lassen sich nur durch beträchtliche Kraftanwendung umformen, wobei viel Lärm und

viel Staub entsteht. Oder aber sie sind flüssig, was bedeutet, daß Energie benötigt wird, um sie formbar oder - oft mit Hilfe von chemischen Prozessen - haltbar zu machen.

So wie die Arbeit eines Bildhauers gewissen physikalischen Gesetzen unterliegt, sind auch die vom menschlichen Auge im Raum wahrnehmbaren Grundstrukturen und -konstellationen von Material in ihrer Anzahl begrenzt. Eine der naheliegendsten Formen ist die Verteilung von Werkstoffen in Partikeln. Die spezifische Eigenart der Materie' ausgehend von der atomaren und molekularen Ebene, zeigt sich in den Luftmolekülen, im Sand am Meeresstrand, in den Zellen eines Organismus und in den Sternen am Himmel.

Die zweite Grundstruktur ist die der Sedimentation. Sie findet sich in den Schichten der Atmosphäre und in den geologischen Formationen. Hat der Prozeß der Schichtbildung eingesetzt, so kann sich eine Haut oder Membran bilden, die Planeten, Zellen, Organe, Organismen umschließt.

Die Anhäufung von Partikeln ist eine sehr weit verbreitete künstlerische Technik. Sie ist das Grundprinzip des Malens und Zeichnens und wird auch vielfach in der Bildhauerkunst eingesetzt. Ich habe sie bei einigen meiner Arbeiten verwendet und weiß, daß die komplexen Wechselbeziehungen zwischen Material, Objekt und Bild ein nahezu unerschöpfliches Potential an Formen und Bedeutungen in sich bergen.

Skulpturen, die aus geschichtetem oder aufgehäuftem Material bestehen, lassen uns das Material in seiner eigentlichen Substanz, in seiner Urform erfahren. Bei der Arbeit an einem aus Schichten bestehenden Kunstwerk oder bei seiner Betrachtung haben wir immer das Gefühl, als reisten wir in einem fremden Medium, als erschlosse sich uns ein verborgener Aspekt des Objektes. Solche Arbeiten sprechen häufig fundamentale Fragen an, die das allgegenwärtige Phänomen der Ansammlung von Materie im Raum betreffen. Sie treten gewissermaßen in einen besonderen Dialog mit dem Raum, in dem sie sich befinden. Hieraus ergeben sich grundlegende Fragen nach der Bedeutung von Form und Formlosigkeit, nach dem Sinn von Figürlichkeit überhaupt.

Etwa um die Mitte der 80er Jahre begann ich, einzelne Objekte, die ich als Teilelemente größerer Konstellationen verwendet hatte, genauer zu betrachten. Da wurde mir klar, daß ich einen Weg finden mußte, die Form von Objekten über eine Art äußere Haut zu definieren. Ich fand keinen Gefallen an der Idee, Objekte zu machen, die massiv aussahen, obwohl sie in Wirklichkeit nur aus einer dünnen Schicht bestanden. Aus praktischen Gründen läßt es sich manchmal nicht vermeiden, aber mich befällt immer wieder ein Gefühl der Enttäuschung, wenn ich an eine große Bronzeskulptur klopfe und diese mir mein Klopfen mit tönerner Resonanz beantwortet. Besonders bei gegossenen Objekten zeigt sich dieses Problem in aller Schärfe. Meine beiden ersten gegossenen Plastiken waren ein Mörser mit Stößel und ein Augenbad, beides dickwandige Gefäße aus massivem Gußeisen und daher extrem schwer für ihre Größe. In der Folge habe ich mehrere Plastiken gegossen, bei denen Behälter als Metapher für Zelle, Organ, Organismus oder Körper fungierten. Ein Aspekt, der mich schon immer fasziniert hat, ist der, daß die Gußwand eines Behälters in gewisser

Weise eine echte Membran darstellte, der Körper, den sie bedeckte, jedoch hohl war. Der Gedanke der Authentizität der Haut muß mitunter im Interesse anderer Ziele geopfert werden. Doch das Bewußtsein des Problems als solchem gewann erst vor kurzem wieder neue Relevanz.

Jeder Künstler trifft hin und wieder auf Kritiker oder kritische Personen, die seine Arbeit aus eigenen, tief empfundenen Gründen nicht verstehen können oder wollen. Hier Argumente vorzutragen hätte wenig Sinn. Tatsächlich verdanke ich es aber einer solchen Begebenheit, die sich während einer Ausstellung meiner Werke in Paris zutrug, daß ich Teilelemente meiner eigenen Arbeit plötzlich in einem ganz anderen Licht sah. Mir wird oft entgegengehalten, daß meine Arbeiten sehr unterschiedlich sind und offenbar in keiner Beziehung zueinander stehen. An diesem Punkt waren wir gerade angelangt, und mein Kritiker führte meine Werke 'Rational Beings' und 'Minsters' als Beispiele für die von ihm festgestellte Beziehungslosigkeit an. Bei oberflächlicher Betrachtung könnte man sagen, daß es sich bei den 'Minsters', die vor mehreren Jahren aus Fundmaterial entstanden sind, im wesentlichen Metalgegenstände handelt, deren einzige Gemeinsamkeit darin besteht, daß sie rund und flach sind. Die Skulpturen stehen aufrecht und sind architektonisch gestaltet. Die 'Rational Beings', die aus jüngerer Zeit stammen, wirken organischer. Das Material ist Graphitfaser auf einem Kern aus Styropor. Mir fiel auf einmal auf, daß auch bei den 'Rational Beings' der Kreis als Grundform vorherrschte. Für diese Skulpturen habe ich die Konturen einer gestischen Zeichnung verwendet, die ich zur dritten Dimension ausfüllte, indem ich ihnen Ringe aus Styropor überstülpte, die ich dann miteinander verklebte. Was mich an diesen Skulpturen interessierte, war, wie eine organische, irrationale Form sich mit dem starren geometrischen Element verband und daraus neue Formen entstanden, in denen ich eine Fülle erregender Bezüge und Eindrücke entdeckte. Nie zuvor war mir aufgefallen, wie sehr diese Skulpturen aufeinander bezogen sind und welche Auswirkungen sich durch bestehende Unterschiede in der formalen Ausgestaltung auf die Bedeutung und Emotion der Formen ergeben. Die 'Minsters' bestehen aus lose aufeinander gestapelten Fundobjekten. Dies fahrte mir zwei wesentliche physikalische Realitäten vor Augen. Zum einen ist die Achse der Arbeit gerade, denn sonst wäre sie einfach umgefallen. Zum anderen werden die aufeinandergestapelten Scheiben von Schicht zu Schicht kleiner, wodurch einerseits eine höhere Stabilität erreicht wird, andererseits aber der Turm mit zunehmender Höhe immer kleiner wird. Das Aufeinanderstapeln von Material ist eins der elementaren Konstruktionsprinzipien, weshalb nach dieser Technik hergestellte Arbeiten eine eher archetypische Urstruktur aufweisen. Bei den 'Rational Beings' ist die Achse auf einer Ebene gewölbt und auf einer weiteren gerade, wodurch das Werk sowohl symmetrisch als auch asymmetrisch wirkt, je nachdem, von welcher Seite man es betrachtet. Da den verwendeten Materialien im Hinblick auf das Werk keine besondere Bedeutung zukommt, müssen sie nicht gesehen werden und werden deshalb miteinander verklebt und mit einer Haut überdeckt. Sie haften also nicht aufgrund der Schwerkraft aneinander und müssen nicht aufrecht stehen; sie können sogar liegen. Es ist die zugrundeliegende Struktur, die der Haut die Spannung einer Membran verleiht, auf die von innen her der Druck der sich entlang der Achse abbildenden Kreise einwirkt, und die ihrerseits die Grundstruktur zahlreicher

Organismen, Organe, Pflanzen und Tiere wiedergibt, wobei sich gelegentlich sogar flüchtige, körperlich-erotische Eindrücke ergeben.

Die 'Wirbelsäule' oder 'articulated column' ist in gewisser Weise ein weiterer Schritt in der Entwicklung eines Volumens um eine Achse, die hier nicht mehr gerade ist, sondern sich biegt und ihre Richtung verändert und dabei das sie umgebende Volumen komprimiert. Form ist hier nicht mehr architektonisch oder organisch, sondern dynamisch. Die Formen, die sich mit dieser Art von variabler Achse verbinden, deuten eine energetische, dynamische Komponente im Verhalten von Feststoffen an, wie sie im Wirbel eines Tornados oder beim Abfließen des Wassers aus einer Badewanne zu beobachten ist. Dieser Effekt erinnert an die etymologische Herkunft der Wörter Turbo, turbulent, Turban oder des englischen 'disturbing' (beunruhigend~ störend). Wörter, die bereits die tieferen Auswirkungen auf die Psyche erkennen lassen, die der Anblick von Materie, die einer mächtigen, erzürnten Dynamik ausgeliefert ist, im Betrachter auslöst. Man könnte auch sagen, daß diese~.Werken ein nicht unerhebliches Maß an "Poltergeist" innewohnt.

Das Biegen einer Achse muß nicht notwendigerweise beunruhigende Gefühle heraufbeschwören. Ich sehe nun, um bei den in der vorangegangenen Beschreibung verwendeten Begriffen zu bleiben, daß 'Early Forms' ebenfalls als sich entlang einer beidseitig relativ unspektakulär gebogenen Achse transmutierende Formen begreifen läßt. Die verwendeten Behälter verleihen dem von ihnen umfangenen Volumen ein sich wandelndes Profil und eine umrissene Kontur in Form einer "Haut" oder gegossenen Wand. Häufig wird die Vermutung geäußert, die 'Early Forms' seien von einem Rechner erstellt worden. Tatsächlich erhielt ich vor einigen Jahren von Dr. Charles Hirsch, Professor für Höhere Computer-Mathematik an der Universität Brüssel, die Gelegenheit zu einem Versuch, der auf seine Anregung hin durchgeführt wurde. Wir waren beide erstaunt, als wir feststellen mußten, daß es einfach keine Programme gibt, die solche Berechnungen ausführen können, obwohl man dies eingedenk der Darbietungen aus Hollywood oder im Fernsehen kaum für möglich hält. Tatsache ist, daß die von den Medien gezeigten Transformationen nur zweidimensional ablaufen, indem Pixel auf einer ebenen Leinwand in Bewegung versetzt werden.

Ich bin sicher, daß irgendetwas bereits daran arbeitet, aber mir würde ein solcher Fortschritt nicht bei meiner Arbeit helfen. Ich habe festgestellt, daß sich mit nicht-transparenten Membranen bestimmte räumliche Verteilungen einfach nicht dreidimensional darstellen lassen. Und so bleiben meine Skulpturen das, was sie sein sollen, nämlich nicht Demonstrationen von ratio, sondern erdachte Wesen, für deren Formgebung ausschließlich ästhetische Maßstäbe entscheidend sind.

Ich erwähnte bereits, daß die physische Begrenzung - die "Haut" - der Skulpturen häufig auch eine Sichtbarriere darstellt. Vor einigen Jahren schuf ich eine Skulptur, die ich 'Matrus~ka' nannte, und die zumindest teilweise den Versuch darstellte, mich mit diesem Problem auseinanderzusetzen. Es gab keine russische Puppe in der russischen Puppe, und bei den meisten Dingen entspricht die äußere Erscheinung nicht den ihr zugrundeliegenden

Strukturen, die letztlich sicher ebenso interessant sind wie die sichtbare Oberfläche. Hier sind der Bildhauerei möglicherweise physikalisch bedingte Grenzen gesetzt.

Zeit - und Transparenz - enthüllen das Wesen der Dinge. Es scheint, daß diese beiden Faktoren dem Künstler die Auseinandersetzung mit einer Fülle neuer Themen ermöglichen könnten, Themen, bei denen die künstlerische Ausdrucksmöglichkeit erst dann gegeben wäre, wenn gegliedert bewegliche Ebenen und miteinander verbundene Oberflächen gleichzeitig zur Wahrnehmung gebracht werden könnten. Dies wurde mir erneut klar, als ich die große Bronzeskulptur 'Intake' fertigstellte, die auf der formalen Konstruktion eines 'Rational Being' basiert, denn das Werk, das als Belüftungskanal für ein Gebäude dient, wurde 27.000fach perforiert. Dadurch wurde die Bronzehaut, die normalerweise als Sichtbarriere fungiert, ähnlich transparent wie die der 'Matruscka'.

Diese Transparenz bildet auch die Grundlage einiger meiner in neuerer Zeit entstanden Skulpturen wie 'Envelope', die versucht, Formen zu verstehen und zu erfahren, die gleichzeitig ihr inneres und äußeres Leben sichtbar werden lassen. In diesen Arbeiten dominieren im inneren Wesen des Werkes begründete Beziehungen über das Trachten nach Ausgewogenheit im Äußeren, und die damit verbundenen Emotionen sind stark und fordernd. Sie bestehen auf einer für die Erfassung der neuen Komplexität unerläßlichen Ausdehnung, machen neugierig, stellen Fragen, die die Grenzen von Territorien und Zonen und deren Überschreitung und Verletzung betreffen, ja sogar eine Atmosphäre der Unsicherheit schaffen.

Skulpturen entstehen im Atelier unter Anwendung verschiedener Techniken, basieren aber auf Ideen, Gefühlen, Emotionen, Stimmungen und Gesten - eine Mischung aus Methode und Wahnsinn. Ich muß gestehen, daß ich kaum je sagen könnte, wer das Sagen hat - ich oder die Skulptur. Ich denke auch kaum je darüber nach, wie und wodurch meine Werke zueinander in Verbindung stehen. Aber die~wenigen Erkenntnisse, die man gewinnt, entwickeln sich aus dem Werk selbst und nicht vice versa. Ich bin mir nicht sicher, ob das als ermutigend gelten kann, aber hin und wieder scheint es mir, als würde.wdie Erkenntnisse, die mir aus meiner Arbeit zuwachsen, mir helfen, die Welt um mich herum, die ich beobachte, ein bißchen zu verstehen, und das stärkt meinen Glauben an die Rolle, die die Skulptur im Leben spielen kann.