

WÄRE ICH VON STOFF, ICH WÜRD MICH FÄRBEN

RETROSPEKTIVE
ULRIKE GROSSARTH

24. JANUAR
— 29. JUNI 2014



IMPRESSUM

Texte: Ulrike Grossarth
Redaktion: Sabine Folie, Synne Genzmer, Ulrike Grossarth, Ilse Lafer
Lektorat: Claudia Mazanek
Grafische Gestaltung: Karin Holzfeind
Druck: Grasl FairPrint
Papier: Munken Print Cream 90 g/m²
Fonts: Korpus Grotesk, binnenland.ch; Plantin
Für den Inhalt verantwortlich: Sabine Folie, Direktorin
Produktion: Generali Foundation

Erscheint zur Ausstellung

Wäre ich von Stoff, ich würde mich färben. Retrospektive Ulrike Grossarth

Kuratiert von Sabine Folie und Ilse Lafer

24. Januar – 29. Juni 2014

Generali Foundation, Wien



Generali Foundation
Wiedner Hauptstraße 15
1040 Wien, Austria
Telefon +43 1 504 98 80
Telefax +43 1 504 98 83
foundation@generali.at
<http://foundation.generali.at>

© 2014 Generali Foundation, Wien

PUBLIKATION ZUR AUSSTELLUNG

Ulrike Grossarth. Wäre ich von Stoff, ich würde mich färben

Hg. Sabine Folie, Ilse Lafer

Mit Beiträgen von Mieke Bal, Rainer Borgemeister, Michael Glasmeier,

Ulrike Grossarth, Elliot R. Wolfson, u. a.

Dt./Engl., ca. 300 S., zahlreiche Farb- und s/w-Abb., Softcover,
erscheint im April 2014

EINLEITUNG

Die bislang umfangreichste Retrospektive von Ulrike Grossarth setzt erstmals alle Werkkomplexe der Künstlerin seit ihren Anfängen als Tänzerin in den 1970er und 1980er Jahren über ihre plastisch-bildnerischen Arbeiten bis hin zu ihren Aktionen und ihren zuletzt entstandenen Arbeiten, die historische und ideengeschichtliche Themen berühren, in umfassender Weise zueinander in Beziehung.

„Die Herstellung von Kunstwerken ist für mich sekundär, was mich interessiert, ist tatsächlich erfahrbare, verfügbare und radikale, anschauliche Denkräume zu erzeugen“, sagt Ulrike Grossarth über ihren künstlerischen Ansatz. Der für ihr gesamtes Schaffen zentrale Werkkomplex *BAU I* (1989–2000) – ein experimentelles Ensemble zu den Fragen „unbewegter Gegenstandskörper“, das über einen Zeitraum von über zehn Jahren entstanden und in den unterschiedlichsten Konstellationen präsentiert worden ist – bildet den Ausgangspunkt der Ausstellung. Als Versuch, veränderte Denk- und Handlungsräume zu veranschaulichen, verbindet *BAU I* das von Tanz, Fluxus, Punk und der Aufarbeitung der Nachkriegszeit geprägte Frühwerk Ulrike Grossarths mit ihren späteren, auf Osteuropa konzentrierten Arbeiten. Mit den sogenannten Lubliner Projekten (seit 2006) *Szeroka 28, Stoffe aus Lublin / Blawatne z Lublina, running Lubartowska* und dem jüngst entstandenen Werkkomplex *SYMBOL gotowe / Subjektaggregate* sucht die Künstlerin verlorene Kulturinhalte zu reanimieren. Einen bedeutenden Stellenwert nimmt darin die Auseinandersetzung mit Phänomenen der jüdischen Mystik ein, insbesondere der Gestalt der Schechina als komplexe und möglicherweise integrative Figur, deren Belebung das abendländische Denken herausfordert.

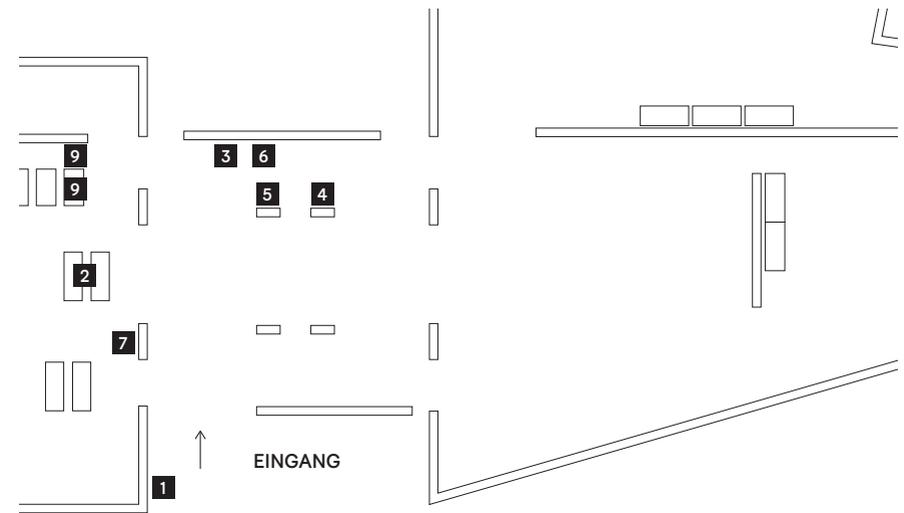
Zentral für Ulrike Grossarth ist Hannah Arendts Buch *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 1960 (Orig. 1958), in dem die Verfasstheit des menschlichen Lebens durch die drei „Grundtätigkeiten“, Arbeiten, Herstellen und Handeln, bestimmt wird. Für Arendt ist das Handeln der „eigentliche Ursprung menschlicher Prozesse“, die „man nicht rückgängig machen kann“ und „die Kräfte erzeugen, die im Haushalt der Natur nicht vorgesehen sind“. Diesen Handlungsbegriff wendet Grossarth auf die eigene künstlerische Praxis an und hat davon ausgehend eine empirische Forschungsmethode entwickelt, u. a. in Form von *public exercises*. Diese zuletzt als Reiseprojekte in Osteuropa (Ungarn, Polen, Serbien, Tschechien, Ukraine) konzipierten Studien versteht die Künstlerin als „Übungsreihen zur Überwindung fixierter Kulturmodule“.

In den Worten Hannah Arendts kann eine so angelegte „neue Art Forschung“ nicht „nur theoretischer Natur“ sein und dann exemplarisch auf die Welt des Körperlichen übertragen werden, sondern sie ergibt sich aus einem Tun, das sich seiner Bezüge und Bedingungen bewusst ist und Vorgänge veranlasst, „deren Ende ungewiss und unabsehbar“ ist.

Ulrike Grossarth, geboren 1952 in Oberhausen, Deutschland, lebt und arbeitet in Dresden und Berlin. Sie studierte Künstlerischen Tanz an der Else-Lang-Schule, Köln (1969–72) sowie an der Folkwang Hochschule, Essen (1972–74). 1974 und

1975 besuchte sie die Palucca Hochschule für Tanz Dresden. 1980 gründete sie in Essen eine Zweigstelle der von Joseph Beuys initiierten Free International University. Seit 1998 ist Grossarth Professorin für Übergreifendes künstlerisches Arbeiten / Mixed Media an der Hochschule für Bildende Künste, Dresden. 2009 erhielt sie den Käthe-Kollwitz-Preis der Akademie der Künste Berlin.

EINGANG / FOYER / KLEINE HALLE



EINGANG

[1] 16 MOVING THINGS, 2005

16 moving things ist ein Videotableau, auf dem die agierende Figur des Königs als symbolische Spitze einer Hierarchie verdreifacht wurde. Durch absichtsloses Handeln in einer konzentrierten und dadurch zugleich weiten Bewusstseinshaltung wird mit einem Stab Kontakt gestiftet zu einer Ebene wahllos zusammengestellter Gegenstände vor den Figuren. Dabei haben die Agierenden sich selbst, den vermittelnden Stab wie auch die Gegenstände und Leerstellen gleichermaßen im Sinn.

FOYER / KLEINE HALLE

[2] AKTIONEN/TÄNZE 1978–87

Ab 1975 entwickelte ich Tänze und Aktionen. In den ersten Arbeiten, die zusammen mit der Gruppe PURR PURR entstanden und aufgeführt wurden, wie *Hochzeit* (1977–78) und *Totentanz* (1978–80), gab es noch thematische Vorlagen und eine Verwendung von Bildmotiven.

Der Titel *Hochzeit* vermittelt den Anschein einer Geschichte. Doch es ist nur eine Aneinanderreihung von Szenen zu diesem Thema, eine Collage. Die Aktionen der sechs Darstellerinnen und Darsteller spielten vor, zwischen und hinter sieben schwarzen Wänden. Drei von diesen Wänden waren fahrbar. Das ermöglichte, innerhalb dieser Darstellung ein Mittel anzuwenden, das man vom Film kennt: den Schnitt. Der Höhepunkt visueller Irritation bestand darin,

dass sich die „Kaffeesezene“, in der zwei Figuren nebeneinander an einer flächigen Kaffeetafel sitzen, in der Vertikalen abspielte. Die Gegenüberstellung von Zwei- und Dreidimensionalität in einem Geschehen, die scheinbare Verselbständigung der Dingwelt, das Miteinander von Mensch und Ding, von horizontaler und vertikaler Spielebene – dies alles bot eine Fülle von Reizen.

Meine Auseinandersetzung mit dem Thema Totentanz begann 1976. Die Studien mittelalterlicher Totentanzdarstellungen führten zu mehreren Tanzstücken, die sich im Kernpunkt um den Gegensatz von Bewegung und Stillstand drehen. Der Stillstand wurde ein notwendiger dynamischer Moment, der keine Erstarrung bedeutet, sondern einen Konzentrationspunkt der Bewegung bildet.

Life (1979–82) war die erste Aktion, die Bedingungen für raum-zeitliche Prozesse in Staffellungen von einzelnen Aspekten untersucht und zugleich zum Thema hat. Vier Akteurinnen und Akteure widmeten sich dem Auseinanderdividieren und gleichzeitigen Verkörpern von Phänomenen wie Zeit, Raum, Gewicht – also von Aspekten, die normalerweise als bloße Voraussetzung für darüber gesetzte Themen gelten und somit unsichtbar bleiben. Nur eine Akteurin in *Life* ließ sich unterbrechen in ihrem absichtslosen Da-Sein während der Aktion. Das minutenlange Festhalten, Fixieren einer momentan verkörperten Haltung und einer Mimik war der einzige dramaturgische Eingriff.

In den darauffolgenden Aktionen mit den Titeln *Das Unheimliche des Normalen* (1980–82), *Carré* (1981) und *Ex Voto* (1982–84) setzte ich Gegenstände ein, die als vermittelnde Medien quasi als Steigerungshilfen die jeweils verkörperten Aspekte bestimmten und verstärkten. In *Gotische Tänze* (1983) kam die Aufgabe des „vermittelnden Mediums und der Steigerungshilfe“ dem Kleid zu, das ich als Tänzerin trug.

In den letzten drei Aktionen, die ich unter den Titeln *Material für's Diktat I, II, III* (1984–87) im Laufe von eineinhalb Jahren entwickelte, spitzte sich die Vermeidung jeglicher Themen und die unmittelbare Thematisierung der Gegebenheiten zu. In *Material für's Diktat I* stellte ich den Körper selbst in seinen Bedingungen zur Disposition. Ich verlas einen Text über ein Mikrofon, dem ich dann die physische Entsprechung des eben Verlesenen folgen ließ.

Material für's Diktat II mit dem Untertitel *Der geliehene Körper* hatte als Bezugspunkt einen alten Feuerwehrturm, einen klar definierten Baukörper mit sechs großen Fensteröffnungen. Die Aktion begann mit der „Bürgerlichen Dämmerung“ – ein Begriff aus der Meteorologie –, die eine Stunde vor Sonnenuntergang einsetzt. Der Turm war zu diesem Zeitpunkt noch klar als Baukörper zu sehen. Vor dem Turm spielte ich an einem Mischpult Licht- und Tonelemente ein, die im Laufe einer Stunde die Verwandlung von einem deutlich wahrnehmbaren Baukörper in eine bloße Hülle für das einflutende Licht unterstützten.

Material für's Diktat III war der Abschluss dieser Reihe. Ich sah mich selbst als Ort des Formgeschehens und hielt, der permanenten Bewegung

folgend, keine planende kontrollierende Distanz mehr aufrecht: ohne Wissen, ohne Willen, ohne Vorstellung. Die Bewegungen, die stattfanden, waren das Ergebnis des Zusammenwirkens mit dem mich umgebenden Raum als bewusst wahrgenommener aktiver Sphäre. Dadurch konnte ich alle Aspekte, die normalerweise in unserer Kultur getrennt werden, in einem Moment verkörpern.

[3] KOHLENSTRASSE 70, BOCHUM 1984

In Verbindung mit den Aktivitäten an der FIU (Free International University) arbeitete ich beständig weiter an Fragen der Bewusstseinsbildung durch Bewegung, die ich in Seminaren an verschiedenen Instituten weiterentwickelte. Ein Höhepunkt dieser Untersuchungen war das Seminar *Material und Masse* 1984 am Deutschen Institut für Puppenspiel. Eine sechswöchige Zusammenarbeit mit nur fünf Personen erlaubte uns allen ein sehr langsames, detailliertes Vorgehen, das plastische Prinzipien direkt mit Handlungsweisen verknüpfte. Wir arbeiteten damals in einem halbverlassenen, ehemaligen Verwaltungsgebäude der Firma Krupp in einem Industriegebiet in Bochum. Die historischen Bezüge des Ortes und der „Mythos Krupp“ waren bestimmend für viele unserer Experimente. Eines der eindrucklichsten war eine auf sechs Stunden angelegte Aktion in einem ca. 30 m² großen Büro in der 2. Etage des Hauses (*Raum 202*). Wir hatten uns die Aufgabe gestellt, diesem Raumvolumen mit ausgedehnten Massen, d.h. Gegenständen aller Art, zu begegnen. Zwei Tage lang stopften wir Möbel und Geräte, die wir im Haus fanden, in unsystematischer Weise bis knapp unter die Decke in den Raum hinein, sodass wir gerade noch die Tür schließen konnten. Die Erfahrungen, Regeln und Bedingungen dieser auf solche Weise hergestellten Fülle haben wir dann einen Tag lang vor dem Raum sitzend reflektiert und daraus den nächsten Schritt entwickelt. Wir beschlossen, uns in die Masse verkeilter Gegenstände hineinzubegeben und sechs Stunden darin zu verweilen. Nach anfänglichem Bemühen, uns irgendwie aktiv mit der Umgebung auseinanderzusetzen, wurde nach spätestens einer Stunde klar, dass Schlafen das adäquateste Tun in dieser Struktur war.

Im Krupp-Gebäude entstand auch das Video *Kohlenstraße 70*. Auf der repräsentativen, symmetrischen Treppenanlage schreitet ein Personenpaar, das mit seiner Bewegung die Architektur bewusst nachzeichnet, links und rechts im Takt die Stufen herunter und wieder hinauf. Kurz zeitverschoben, nach dem Beginn des Aufsteigens, fallen Möbel, also lediglich der Schwerkraft folgende „Körper“, in den Bildvordergrund.

[4] SUBJECT OF STUDY, MÜNCHEN/WIEN 1999

Die Mischung von bildnerischen Ebenen mit praktischer Tätigkeit als Einübung von „paradoxem Handeln“ bildet inzwischen in den *public exercises* genannten Workshops ein Gebiet, auf dem ich Erkenntnisse vermute, die sowohl die Themen meiner tänzerischen als auch der bildnerisch-plastischen Werkphase

bündelt. Es liegt mir daran, ein anschauliches Arsenal an Formalisierungen und Erkenntnismöglichkeiten herauszuarbeiten, die aus dem künstlerischen Bereich heraus übertragbar sind auf andere gesellschaftliche Felder und dort zu einer transkulturellen Erfahrung und Praxis führen können.

Eins der frühesten Beispiele ist die Aktion *Subject of Study*: Im Verlauf der Vorbereitungszeit wurde von einem Team von zwölf Personen ein Materialkomplex zusammengebracht, der von persönlichen Gegenständen bis zum vorgefundenen Inventar und Materialien unterschiedlicher Größe und Proportionen reichte. Im Aktionsraum wurden kurze, nicht-lineare Reihen und kleine Gruppen von Stühlen aufgestellt. Die Besucherinnen und Besucher nahmen dort Platz. Es war das Anliegen der Akteurinnen und Akteure, eine Stunde lang in diesem Materialpool ununterbrochen zu handeln, d.h. es sollte sich über diese Zeitspanne hinweg der Elan des Ein- und Zugreifens erstrecken, der uns normalerweise nur zur Verfügung steht, wenn es sich um vorausschaubare Sinn-Zweck-Kategorien handelt. In der Aktion agierten die Personen also bei voller Kraft im permanenten „Jetzt“, ohne ein intendiertes Ziel, das ihrem Tun normalerweise Sinn verleihen würde. Was jeden Moment ausmachte, war das von vielen gemeinsam und gleichzeitig veränderte Environment. Dies erforderte von jeder einzelnen Person ein Höchstmaß an unvoreingenommener Wahrnehmung des Augenblicks, da sie im dichtesten Verhältnis zum Tun stand, also keine planende Distanz und keine Pausen zugelassen wurden. Die Gegenstände sollten ausnahmslos gleichwertig behandelt, geräumt, geschoben, gepackt, getragen werden. Durch das energiereiche Aktionstempo und durch das Fehlen konkreter Vorgaben befanden sich die Akteurinnen und Akteure in einem „besinnungslosen“ Zustand auf der Scheidelinie zwischen „sinnvoller“ Tätigkeit und chaotischem Sich-Treibenlassen – beides sollte vermieden werden. Das wiederum brachte die Besucherinnen und Besucher um jede Projektionsmöglichkeit, denn die Akteurinnen und Akteure agierten „selbstvergessen“. Die in solcher Weise formulierenden Personen schufen Raum, stellten Raum her. Es war nicht mehr der Raum, der das abschätzende Fixieren auf hermetisch Platziertes ermöglichte, sondern ein Handlungsraum, ein „öffentlicher Raum“, der sich durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Perspektiven auszeichnete. Die Besucherinnen und Besucher waren mit ihrer körperlichen Präsenz Teil des Geschehens, eine Art „Handlungsblockade“, an der sich die Dynamik der Handlungsströme brach, staute oder die gegebenenfalls überbrückt werden musste. Hier ging es nicht um das Verhältnis von Mensch und Gegenstand und die dramaturgische Aufbereitung der Trennung beider Sphären, vielmehr fand die Trennung auf einer anderen Ebene statt, nämlich zwischen momentan bewegtem und unbewegtem Material.

[5] COMMON GROUND / 4ER ORDNUNG, BERLIN 1994

In der Arbeit *Common Ground / 4er Ordnung* wurden die Fotografien von Workshops mit dem Titel *Permanentes Handeln* mit Fotografien eines Waldes

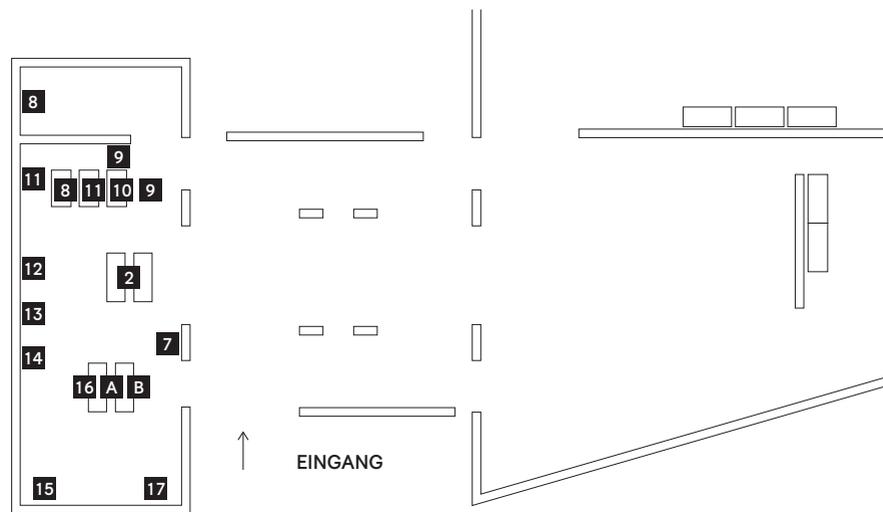
kombiniert. Die Gemeinsamkeit lag im Thema der Wandlung, die im Falle des Waldes in Bezug auf seine zeitliche Entwicklung nicht kontinuierlich zu verfolgen ist, während die Akteurinnen und Akteure, ohne die sonst übliche strukturierende Bewusstseinsleistung, Gleichwertigkeit zwischen sich und den Gegenständen durch gerichtetes, aber absichtsloses Handeln herzustellen suchten.

[6] DIE IDEALE STARRE, BERLIN 1987

Das erste gezeichnete Element, das ich mir zugelegt habe, um die Erfahrung zu veranschaulichen, die ich durch den *Großdruckbelastungskörper* gewonnen hatte, sind die *DeFormen*. Sie erinnern an Gewichtsteine und die Frage lautet: Sind es vorfunktionale oder deformierte Formen? Die *DeFormen* stehen in ihrer zweckmäßigen Unbestimmtheit für die Mentalität eines Besetzens von Freiraum, eines Denkens und Handelns in festen, hermetischen Einheiten. Es sind unkommunikative Einheiten, reine Platzhalter, präsenste Massen. Das Video *Die ideale Starre* ist in diesem Kontext entstanden.

[7] ENTKERNEN, BERLIN 1994

Mit dem Kern verbinden sich Ursprungs- und Identitätsideen; aus kernhafter Anschauung und kernhaftem Denken ergibt sich Zentralistisches und Hierarchisches. Zu unserer Auffassung vom Raum gehört auch die Art und Weise, wie wir im Raum Befindliches wahrnehmen, nämlich durch den Zwischenraum, der uns vom Gegenstand trennt, hindurch bis hin zu seiner physischen Außenseite. Dort machen wir aber nicht Halt, sondern dringen ideell weiter vor bis zu seinem „Kern“. Eine reine Beobachtung der Gegenstände ist uns traditionell kaum möglich, wir überhöhen sie zu Projektionsflächen, ihnen ist nicht nur der kapitalistische „Mehrwert“ zu eigen. Die Gegenstände werden als in sich gehalten, kernhaft zentriert, um eine Mitte herum angelegt wahrgenommen. Ich wollte ein Grundmodell entwickeln, mit dem sich die plastische Konsequenz einer anschaulichen Demontage des traditionellen Dingbegriffs und des dazugehörigen Raumbegriffs zeigen ließe. Dazu war es notwendig, exemplarisch bis zur raum-zeitlichen Mitte des Gegenstands vorzudringen, um das Ziel aller abendländischen Spekulationen zu treffen und den Gegenstand zu „entkernen“. Bei solchen hochtrabenden Vorhaben hilft nur völlig naives Vorgehen. Ich nahm eine leere Dose und markierte die Mitte mit einem Rundstab. Dann füllte ich das Gefäß mit Gips. Nach dem Erkalten der Gießmasse entfernte ich den „Kern“, sodass ein Hohlraum übrig blieb. Die so entstandene Form des Gegenstands ist ein „Negativ“ aus den notwendigen konstituierenden Prinzipien der Idee. Es entstanden „minimierte“ Körper, auch im Sinne fehlender Gebrauchsfunktionen. Bei den *Entkernen* korrespondieren Umraum und leere Mitte und machen die materielle Zone erfahrbar.



KLEINE HALLE

[8] DER OFEN, OBERHAUSEN 1985

Aus nächster Nähe wird der Vorgang des Entzündens eines Ofenfeuers und die Materialien, die daran beteiligt sind, gefilmt. Die Kamera lenkt die Aufmerksamkeit auf das Elementare eines solchen Akts: eine handelnde Person, Holz, Kohle, Mantel, Schuhe, Schürhaken, Ofen. Wesentlich ist die akustische Äußerung, wie etwa das Hantieren mit dem Schürhaken am eisernen Mantel des Ofens, das Knistern des brennenden Holzes. Es geht um die Betonung des Hörens gegenüber dem Sehen. Eine zweite Person wird beispielsweise akustisch eingeführt, visuell erscheint sie aber „degradiert“, nämlich lediglich als Mantelträger. Damit ist eine Gleichwertigkeit aller am Vorgang beteiligten Elemente, einschließlich der Personen, erreicht. Dem Ofen selbst liegt eine Doppelbedeutung zugrunde – neben seiner eigentlichen Funktion auch die der Verbrennungskammer: Er ist eiserner Nachhall deutscher Geschichte, gedämpft durch die anonyme Gegenwart der Mäntel.

[9] GOTISCHE TÄNZE, ESSEN 1983

In *Gotische Tänze* kam die Aufgabe des „vermittelnden Mediums und der Steigerungshilfe“ dem Kleid zu, das ich als Tänzerin trug, dessen Farbe mit der Auskleidung des Aktionsraums korrespondierte. Durch die Bewegungen, die in diesem Stück teilweise sehr heftig waren, sollte vor allem auch das Kleid bewegt werden. Dadurch entstand eine Einheit zwischen der Trägerin und dem getragenen Kleid. *Gotische Tänze* war das Resultat einer Auseinander-

KLEINE HALLE

dersetzung mit dem Gebrauch von Material im Kathedralbau des Mittelalters. Damals wurde versucht, den Stein in einer Weise zu benutzen, die nicht mehr dem organischen Lasten und Tragen zukam, sondern durch weitmögliche Ausdünnung der Symbolisierung metaphysischer Ideen dienen sollte, die traditionell immer mit Abnahme von Material, von Physis verbunden wird. Mich interessierte die Übersetzung dieses Prinzips in die eigene Materialität des Gewandes und das Verhältnis zum raum-zeitlichen Feld unter Vermeidung eines subjektiven Gestaltungswillens. Ich vermied eindeutige Bewegungsrichtungen im Rahmen der Raumgeometrie, um eine multidimensionale Studie anzulegen, deren Gesamteindruck die reine Intensität in der Dauer war.

[10] GROSSDRUCKBELASTUNGSKÖRPER (1942), BERLIN 1987

Mit der bildnerischen Arbeit begann auch die Auseinandersetzung mit herrschenden Sichtweisen, den geistigen, unbewussten und mentalen Grundlagen unserer Kultur und auch mein Interesse an geschichtlichen Prozessen trat in den Vordergrund. Auf meinen Streifzügen durch Berlin habe ich 1987 den *Großdruckbelastungskörper* entdeckt, ein Relikt der Planung einer Neugestaltung der damaligen Reichshauptstadt Berlin. Dieses Bauwerk wurde ab 1941 in unmittelbarer Nähe zur Kolonnenbrücke errichtet, wo es heute noch steht. Als 1:1-Versuch simulierte er das Gewicht eines Pfeilers des „Bauwerkes T“ (Triumphbogen), um die Tragfähigkeit von Mergelschichten zu erproben. Das Bauwerk ist 12.600 Tonnen schwer und ist, abgesehen von mittig gelegenen Messkammern, massiv aus Beton gegossen. Seine Funktion liegt im Lasten. Er ist bloßes Gewicht, was in der Sprache der Bodenmechaniker als „Totlast“ bezeichnet wird. Die Form des *Großdruckbelastungskörpers* und seine Größe definieren sich nach dem spezifischen Gewicht des verwendeten Betons. Das Bauwerk zeigt meiner Meinung nach die Initialgeste unserer Kultur: vereinzeln, aufladen, abstrahieren, symbolisieren. Es ist ein nur auf sich selbst bezogener Körper, der keine Attribute hat, die auf ein Umfeld, eine Umgebung oder auf eine Anschlussfähigkeit irgendwelcher Art deuten. Als Anschauungsmodell und Darstellung einer extremen, unvermischten, monotonen Körperlichkeit, dem die Ideenwelt konträr ist, wirkt es wie ein Riesensymbol der Spaltung in der abendländischen Denktradition zwischen Geist und Materie, Mentalem und Physischem, die die Grundvoraussetzung für totalitäres Denken und Handeln ist.

[11] MONOPOL, BERLIN 1987

Monopol entstammt einem Kochbuch der 1930er Jahre. Es handelt sich um ein festes Maß. Es ist ökonomisch gedacht: Monopol als das Alleinstehende, der eine Liter, das Feststehende, das feststehende, verbindliche Maß. Die Ein-Liter-Monopole habe ich mit Leim überzogen, um sie transparent zu machen und gleichzeitig körperhaft aufzubauen, im Raum greifbar zu machen.

[12] MOHN (BACKEN UND BAUEN), BERLIN 1987–90

Seit 1987 interessieren mich die Architekturmaßnahmen der Nationalsozialisten des NS-Regimes in Berlin, vor allem die Pläne zur Umgestaltung der Stadt zur Hauptstadt Germania. Der Zentralpunkt der Planung war die sogenannte Große Halle, ein gigantischer Kuppelbau, zu dem Zufahrts- und Paraded Straßen geplant waren, die im Achsenkreuz angelegt werden sollten. Auf einem Dekorationsvorschlag für einen Festtagstisch aus einem Kochbuch der 1930er Jahre sah ich eine strukturelle Ähnlichkeit: als zentrale „Plastik“ ein Napfkuchen, von dem aus zu den Tischecken Schmuckbänder laufen, an deren Ende kleine Kränze befestigt sind. Die Szene wirkte auf mich wie die Abbildung des Architekturmodells von Albert Speer. Ich bearbeitete dieses Motiv als große Fotokopie mit Tusche und Dammarharzfirnis.

Während einer Reise nach Oświęcim (Auschwitz) fand ich im dortigen Archiv ein Foto von Carl Clauberg, Lagerarzt in Auschwitz-Birkenau, mit einem Napfkuchen im Garten stehend. Diese Kombination veranlasste mich dazu, die Arbeit zu erweitern und es entstand das gesamte Ensemble von sechs zusätzlichen Bildern. Ich wollte durch die weiteren Bildmotive Hinweise und Assoziationen hinzufügen, um die Pervertierung von einfachen Dingen zur Erscheinung zu bringen: Der Formenkanon des bürgerlichen Milieus wird in seiner konventionellen Starre und hintergründigen Ambivalenz angewandt. So hat zum Beispiel die Dose auf dem Tisch, auf dem der Teigzopf geflochten wird, formale Ähnlichkeit mit den Zyklon B Dosen im Museum Auschwitz. Unterstrichen wird das auch durch den Text aus den *Erinnerungen* von Albert Speer, der sein letztes Treffen mit Hitler 1945 im Führerbunker am Potsdamer Platz schildert und dabei vom Mobiliar der Räume und davon spricht, wie Eva Braun ihm Kuchen, Konfekt und Sekt offerierte.

ZUR HANDLUNG [A]

In meinen ersten Arbeiten während eines Aufenthalts im Künstlerhaus Bethanien in Berlin ging es mir zunächst um Modelle von Bewusstseinslagen, um eine Veranschaulichung von Staffelungen und Schichtungen im „Raum“ der Wahrnehmung und des Denkens. Die Themen und ihre Veranschaulichung waren deshalb am Anfang: Spiegelung, Projektionen und einfachste Animation von Materiellem. Arbeiten wie *Hilfskörper* und *Handlungsblockade* sind z.B. das Materialisieren von vorerst nicht näher definierten Grenzen. Die ersten Skulpturen sind daher Ausdruck des verwendeten Materials, d.h. es wurde kein „Mehrwert“ erarbeitet. Über die Jahre fand ein beständiges Wachsen von Motiven und Verfahrensweisen statt. Diese sind Schütten, Tauchen, Entkernen, Ballen, Werfen kombiniert mit Motiven wie Löcher/Kreise, Schatten, Stäbe, Licht als Form ohne Körper, Pflanzen als Form ohne Bewusstsein, Brot.

ZUR PROJEKTION [B]

Ein Verständnis dafür, was die Verwendung von Projektionen in meiner Arbeit sein könnte, habe ich durch eine Szene im Film *Lange Abschiede* (1971) von Kira Muratova bekommen. In dem Film lebt ein Junge mit seiner Mutter gemeinsam im Zimmer einer kommunalen Wohnung in Moskau, das naturgemäß multifunktional und eng mit Möbeln zugestellt ist. Wenn die Frau abends ausgeht, baut der Junge einen Diaprojektor gegenüber der Zimmertür auf, die wenigstens eine Freifläche bietet, und schaut sich abwechselnd die beiden einzigen Dias – Abbildungen von Vögeln – an, die er besitzt. Die Szene strahlt eine eigenartige Intensität aus, vielleicht deshalb, weil hier sichtbar wird, wie unter problematischen Bedingungen, mit den einfachsten Mitteln eine Form der Weite und Konzentration erzeugt werden kann. Wenn die Mutter beim Nachhause-Kommen die Tür aufmacht, verschwindet die Projektionsfläche und der Vorgang ist beendet. Daraus ergab sich für mich die Frage, was ein Projektor eigentlich ist, natürlich auch im übertragenen Sinne. Ich begann mit Projektionen von Lichtbildern und einfachen Lichtzeichen zu arbeiten, die ich im Wohnumfeld auf Wand oder Möbel projizierte, um der „kausalen“ Umgebung ein aktives Element, allerdings, als körperlose Form, hinzuzufügen.

Daneben spielten Pflanzen in diesen Jahren (1988–90) immer wieder real oder als Zeichnungen in Umdrucken und Fotos eine große Rolle. Ich verwendete das sogenannte Elefantenoehr, weil es die erste Keimblattgeste der Teilung beibehält, und diese zu den Seiten einfach nur auswächst. Es ging mir in dieser Zeit um Staffelungen wahrnehmbarer Phänomene, so galten mir die Lichtzeichen als „Form ohne Körper“ und die Pflanzen als „Form ohne Bewusstsein“. Die grundlegenden unvereinbaren Übertragungen von bildnerischer Wahrnehmung und realer Bezüglichkeit sind auch die *Ballungen*. Bei ihnen wird das einmalige momenthafte raumzeitliche Verhältnis einer betrachtenden Person zu einem Gegenstand vervierfacht und zu einer neuen Gestalt geschichtet.

[13] HILFSKÖRPER, BERLIN 1987

Die *Hilfskörper* sind meine ersten plastischen Versuche nach Beendigung der Bewegungsarbeit, also nachdem ich meinen Körper mit der letzten tanzbezogenen Aktion *Material für's Diktat III* aus dem Formalisierungsprozess „entlassen“ hatte. Sie sind als Gegenüber gedacht, aus dem „Nichts“ heraus initiiert. Sie bezeichnen ein- und ausschließende Gesten, sind konisch als Andeutung einer „abgeschlossenen“, für sich stehenden Form, also kein „Kanal“ oder Teilstück. Durch die nebeneinanderhängenden Körper ist bereits auf die in meinen Arbeiten ständig variierende Grundformel der „2“ verwiesen. Im Fall der *Hilfskörper* wollte ich von vornherein die eingeschlossene typische Ausrichtung und Verengung auf einen Gegenstand verhindern und durch die „2“ eine Dynamik, eine andere Gewichtung erreichen. Zwei gleiche Gegenstände stehen einer Person gegenüber, was eine Minimierung der Person oder zumindest ihres traditionellen Stellenwerts bedeutet. Die sich ergebende Dynamik ist Resultat der

Irritation durch den zweiten Gegenstand, der dem ersten gleicht. Die beiden gleichen Gegenstände rufen eine Gleichzeitigkeit hervor. Damit sind Experimente jenseits der üblichen Rezeptions- und Handlungsebene angedeutet, die ich zu erarbeiten suche.

[14] **HANDLUNGSMODELL, BERLIN 1988**

Das *Handlungsmodell* bezieht sich auf die Sphäre der Arme. Der handgroß gelochte materielle Träger mit den angesetzten Henkeln an den schmalen Kanten verdeutlicht die formale Konsequenz eines zivilisatorischen Aktes und die ihm innewohnende Abstraktion. Es geht um das Hinzufügen von Eigenschaften. Aus dem aufrechten Gang, aus der Freistellung der Arme kommt die Kultur, die formale Addition. Das provoziert die Frage nach dem nächsten Schritt: Wie sähe dieser aus und welche formale Konsequenz hätte er?

[15] **PROJEKTIONSMODELL / 4ER ORDNUNG, BERLIN 1988**

Das *Projektionsmodell / 4er Ordnung* ist die Kombination eines Holzbrettes mit zwei gelben Kreisen und einer Jubiläumsplatte der Firma Krupp mit zwei einander zugewandten Köpfen. Durch vier gleiche Lichtkreise beleuchtet, ergibt sich gemäß der unterschiedlichen Zweiheit auf den Projektionsträgern eine je spezifische Intensität.

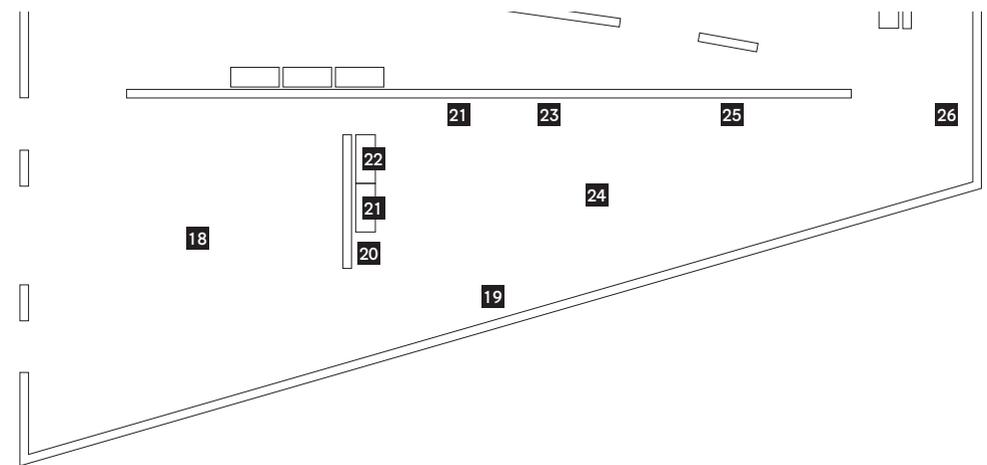
[16] **HANDLUNGSBLOCKADE, BERLIN 1989**

Die *Handlungsblockade* soll in den normalen Alltag einbezogen werden, auf Schreibtischen liegen, um in ihrer Umgebung Aufmerksamkeit auf Handlungsvollzüge zu lenken oder zu blockieren. Transparent, aber verstärkt wurde die *Handlungsblockade* durch Dammarharz. Die Größe des Gegenstands ist die maximal mögliche, formstabile Ausdehnung des Materials. Die Löcher sind Konstruktionshilfen. Es geht um die Veranschaulichung nicht zugänglicher Räume, womit auch Orte der Weitung des Denkens und Wahrnehmens gemeint sind.

[17] **BROT 4, BERLIN 1987**

In *BROT 4* geht es um die Monumentalisierung eines Grundnahrungsmittels, das von seiner Plastizität her ein geschlossener Körper ist, eine definierte Einheit, wie sie als Modell in vielen frühen Arbeiten vorkommt. *BROT 4*, zugleich Titel und die Arbeit selbst, stellt keine im alltäglichen Handel übliche Bezeichnung dar. Es wirkt wie eine Registrierung, ein Indiz für den Ausnahmezustand. Man fragt sich: was ist mit Brot 1–3?

GROSSE HALLE



GROSSE HALLE

[18] **BAU I, BERLIN 1989–2000**

Der Beginn von *BAU I* liegt im von politischen Umbrüchen gekennzeichneten Jahr 1989. Einer der zentralen Sätze, der diese Arbeit in Gang setzte, war die Frage von Ludwig Wittgenstein in seinen *Bemerkungen über die Farben*: „Gibt es ein Grauglühend?“ Auf vertikalen und horizontalen Ebenen ist ein plastischer Komplex entstanden, der vielschichtig und mit einfachen Mitteln anhand von Gegenstandskonstellationen ein Archiv der Bewusstseinsbildung zeigt, in dem kulturstiftende Prinzipien herausgearbeitet, empirisch ausformuliert und somit sichtbar werden. Allein beim Einsatz des Lichts gibt es viele verschiedene Variablen: vom leuchtenden Gegenstand zum beleuchteten, vom Glühen zum Scheinen und Glänzen. Es gibt Lichtformen, Lichtbilder, Schatten, Spiegel – alles Prinzipien, die die abendländische Kunst und Literatur als Metaphern durchziehen und Grundlage jeder Kulturdramatologie sind. Im *BAU I* wurden verschiedene Grade der Intervention ausprobiert, die eine jeweils andersartige Weise der Erscheinung hervorrufen, d.h. es geht um Abstufungen und Modifikationen des aktiven und passiven Handelns. So gibt es z.B. Gussformen von Gegenständen und klar konstruierte Dinge, ebenso gefärbte wie auch farbige Gegenstände. Dadurch haben sich verschiedene Pfade durch den *BAU I* entwickelt, ein kunsthistorischer, ein kultur- und ein geistesgeschichtlicher und ein phänomenologischer. Ich begann 1989 mit einer Untersuchung zur Frage des Objektbegriffs im 20. Jahrhundert: von Duchamps industriellem Produkt als Fertigware bis hin zum Kultischen des Warenfetischs und dem Status des Objekts als Zeichen und Code. In *BAU I* wird an allen Gegenständen die Frage nach ihrem Status als Ware gestellt.

Mich interessierte allerdings eine Art der Intervention, die den Raum vom Gegenstand ununterscheidbar werden lässt, um damit Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen zu schaffen, die nicht auf der Trennung dieser beiden Aspekte beruhen. Dazu war es meiner Meinung nach notwendig, quasi handelnd in die ideelle Schicht unserer Kultur einzugreifen. Ich experimentierte zunächst mit einfachen Gegenständen und legte die Betonung dabei auf deren Physis, auf Ausdehnung und Gewicht, um zunächst eine körperlich motivierte Präsenz zu etablieren. Dadurch versuchte ich, die Aura der einzelnen Gegenstände, ihre Bedeutungsgeschichte und die sich ergebenden Lesarten aus ihren Arrangements abzubauen. Sowohl Attribute des willentlich in ein Kontinuum hineingestellte und somit auf „Wirkung“ angelegte als auch monolithische Gesten entfallen und stehen nicht im Leseprozess des Werkes zur Verfügung, d. h. sie dienen nicht zur Theoriebildung. Nach und nach entwickelte sich ein Fundus von Grund- und Operationsmaterial, zu dem unter anderem Tische, Projektoren, Lichtbilder, Glasscheiben, Warenartikel, Fotos und Gipsformen gehören. Alle Eigenschaften der verwendeten Gegenstände haben Einfluss auf die „Logik“ der entstehenden Gesamtform. Dass es sogenannte Alltagsgegenstände sind, ist für mich am wenigsten relevant. Ich habe sie als „vorgefundenes Material“ als „Kulturcharaktere“ (Alfred Sohn-Rethel, *Warenform und Denkform*, 1978) übernommen. In meiner Anwendung habe ich dann sowohl auf solitäre Setzungen und Vereinzelnungen verzichtet, da es den Gegenständen Objektstatus gegeben hätte, als auch auf den definierten Zwischenraum, durch den sich Bedeutung und Symbolisierung ergibt. Es geht um ein Wahrnehmungsfeld, das sowohl einen Überblick als auch Vertiefungen in einzelne Zonen erlaubt, wobei die Gegenstandsbündelungen trotz ihrer handhabbaren Formate oft monumental wirken und Größen und Abstände zeitweise irrational erscheinen. Von vornherein ist *BAU I* als plastisches Milieu mit stark horizontaler Ausdehnung angelegt, in dem sich Menschen aufhalten, die es gehend und schauend in der Zeit erschließen. Das Umkreisen, Näherkommen und Abstandnehmen von allen Seiten und aus verschiedenen Richtungen korrespondiert mit der offenen Struktur des Feldes. Durch die physische Anwesenheit und die Bewegung von Menschen wird *BAU I* zur Aufführung. Die Besucherinnen und Besucher, die selbst momenthaft zu Projektionsträgern werden, bewirken außerdem, dass Schatten entstehen oder dass die vertikalen Projektionen von Lichtbildern und Zeichen unterbrochen, gelöscht oder anders betont werden. Die Wahl der Bücher in *BAU I*, die hier natürlich auch nur als *Res extensa* gelten, bringt die Ebene eines geistesgeschichtlichen Rahmens ins Spiel, der vom 18. ins 20. Jahrhundert reicht.

METHODENFORSCHUNG DURCH REISEPROJEKTE IN OSTEUROPA
Seit vielen Jahren arbeiten wir in meiner Klasse an der Hochschule für Bildende Künste Dresden an einer Methode der empirischen Erweiterung künstlerischer

Themen, um sie zu Themen mit allgemeiner Relevanz auszudehnen und dadurch einen lebendigen Kulturbegriff zu ermöglichen. Wir beschäftigten uns in diesem Zusammenhang mit dem Werk von Emmanuel Levinas und seiner Thematisierung des Unterschieds zwischen griechischem und hebräischem Denken, in dem er die Hinwendung von einer Theorie zur Ethik herausgearbeitet hat. Inzwischen ist die jüdische Auslegungstradition anhand des Talmuds ein fester Bestandteil unserer Arbeit. Es ist die Schulung und Kultivierung eines paradoxen Denkens durch die kontinuierlichen Auslegungen der hebräischen Bibel, die einander in immer neuen Schichten überlagern und darin gegenwärtig bleiben. In den letzten Jahren haben wir unsere Themen durch intensives Studium der chassidischen Tradition ergänzt. Selbstverständlich ist dieses Interesse auch vor dem Hintergrund jüdischer Kultur seit der Shoah zu sehen. Seit 2003 reisen wir zu den Orten, insbesondere nach Polen und in die Ukraine, die in verschiedener Weise mit diesem Themenkomplex zu tun haben. Bei den 8- bis 10-tägigen Exkursionen geht es darum, Prozesse auf Dauer in hochkonzentrierter Form durchzuführen und dabei alles, die Reise selbst, die Gespräche und Einzelaktionen unter formalen Gesichtspunkten wahrzunehmen, Strukturen schaffend darin zu handeln und diese ganz bewusst mit historischen Formen und „Kulturkonserven“ der bereisten Gebiete zu konfrontieren. Unsere Frage zielt darauf, unter welchen Bedingungen sich prozessuale Strukturen herausbilden, die in völlig anderer Weise sinn- und wertstiftend sein könnten. Themen sind dabei unter anderem: Identität im Werden, Arbeits-, „losigkeit“, Paradoxien, zirkuläre Systeme, hierarchische Systeme, spielerische Gesten des Politischen. Aus diesen Kontexten entwickelten sich auch meine eigenen Arbeiten, die sogenannten Lubliner Projekte.

[19] **STEFAN KIEŁSZNIA, ULICA NOWA 23–19, LUBLIN 1930ER JAHRE**

Stefan Kielsznia wurde 1911 in Lublin geboren. Er war Buchhändler und Mitglied der Lubliner Gesellschaft für Fotografie. In den 1930er Jahren hat er eine umfangreiche Reihe von Fotos im jüdischen Viertel gemacht, in denen die alltägliche Situation kurz vor der Umwidmung zum Ghetto zu sehen ist. Es entstand ein einzigartiger Zyklus von Bildern, die das Leben des Vorkriegs-Lublin dokumentieren. Die Stadt Lublin war vor der deutschen Besatzung während des Zweiten Weltkriegs eines der Zentren jüdischen Lebens in Polen gewesen. Besonders der Chassidismus, der Mitte des 18. Jahrhunderts in Südostpolen und der Ukraine entstanden war und heute in jüdischen Gemeinden der ganzen Welt fortlebt, hatte hier eine facettenreiche Geschichte. Die jüdische Bevölkerung wurde nach Sobibor, Belzec und in das Vernichtungslager Majdanek, das sich in einem südlichen Stadtteil von Lublin befand, verschleppt. Kielsznia starb 1987.

Als ich 2006 auf einer Reise nach Lublin im dortigen Teatr NN zum ersten Mal die Fotografien von Stefan Kielsznia sah, war ich vom ersten Moment an überzeugt, dass hier auf ganz selbstverständliche Weise etwas anschaulich

geworden war, das ich in meiner künstlerischen Praxis seit Jahren aufzudecken versucht hatte. Die unterschiedlichen Ebenen der Abbildungen und des Handelns, um deren Analyse und Bearbeitung ich mich bemühe, um möglichen Veränderungen auf die Spur zu kommen, waren hier als normales Alltagsszenario zu sehen. Durch die unaufdringliche Bestandsaufnahme des Fotografen, in der kein Wille zum Repräsentativen zu spüren ist, wird ein urbaner Raum sichtbar, der scheinbar nicht von Entfremdung gekennzeichnet ist. Der Charakter der Werbung – das gleichberechtigte Miteinander der Schriftzüge und Abbildungen von Waren – zeigt verschiedenste Abstraktionsgrade im fließenden Miteinander. Die Bild- und Schriftszenarien auf der Architektur mit ihren Vorsprüngen, Eingängen und dunklen Tiefen könnten Anlass für eine sentimentale Anschauung geben, wäre da nicht der unausgesetzte Strom von Menschen, der die Blickrichtung kreuzt. Es ist ein Einblick in eine zwar jetzt verschwundene Welt, ich sehe darin aber eine „Konserve“ für zukünftige Strukturen und Möglichkeiten. Stefan Kielsznia hat es meiner Meinung nach geschafft, eine Schichtung sichtbar zu machen, die normalerweise verborgen bleibt, eine Schichtung von lebendigem Handlungsraum: die Straße, die Ebene der Schilder, der Werbungen, dann die Ebene der Schaufenster, die noch eine Transitzone darstellen, bevor der Tausch stattfindet, und der Einblick in die dunklen Räume des Tauschens, letztlich des Warentausches, des Merkantilen.

[20] WORD-SKIRTS, DRESDEN/WIEN 2009

Der Schriftzug stammt von der vielgestaltigen Typografie ehemaliger Geschäfte aus der ulica Nowa und der ulica Lubartowska im Lublin der 1930er Jahre. Der „Rock“ ist ein Motiv aus der französischen *Encyclopédie* von Diderot und d’Alembert (1751), aus dem Kapitel „Lingerie: lange de laine pour envelopper le nouveau-né“ (Wollene Tücher zum Einhüllen von Neugeborenen). Es ist ein Neubeginn intendiert, eine Wiederherstellung durch Einkleiden. Diese zerstörten Motive werden in eine paradoxe Art des Nachdenkens und des acht-samen Handelns einbezogen, um eine Qualität von kulturellem und humanem Verständnis darauf aufzubauen.

[21] SYMBOL GOTOWE / TRADING, LUBLIN/DRESDEN 2012

In *SYMBOL gotowe / trading* wird der Warentausch selbst thematisiert. Es ist ein Werkkomplex, der angestoßen wurde durch das Foto der ulica Nowa 17 von Stefan Kielsznia, auf dem das Schaufenster eines Schneidergeschäfts mit dem Schriftzug „UBIORY gotowe“ (Fertigkleidung) zu sehen ist. Licht- und Schattenspiele auf den Waren im Schaufenster wirkten auf mich wie Symbole der Aufspaltung von Bewusstseinsleistungen im Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem. Dadurch eröffnete sich mir ein Denkraum, mit dem ich weiterarbeiten konnte. In den Bildern werden drei Phasen bzw. der Verlauf eines Prozesses rund um eine Tauschhandlung geschildert. Schaufenster und Verkaufs-

raum sind Orte eines Geschehens, in dem eine Umwandlung und Umdeutung von Zuschreibungen geschieht. *SYMBOL gotowe* thematisiert den Umtauschprozess, aber nicht das Ersetzen, sondern das Verwandeln. Die Annahme des fixierten Symbolcharakters der Ware bedeutet ein Forttreiben der Abstraktion der (bürgerlichen) Denkstile, der Spaltung, die das Eine mit dem Anderen ersetzen und dies für einen Prozess halten. Es findet aber nur Stagnation statt. Die Beschreibung Alfred Sohn-Rethels, dass die Ware im Moment des Tausches („in Bewegung gebracht“) einen kontextfreien Zustand durchläuft, hat mich elektrisiert. Dieser Moment und in welcher Weise er als Umschlagpunkt dienen könnte, um in ein anderes Handeln und Denken zu führen, interessiert mich seit vielen Jahren.

[22] SYMBOL GOTOWE / TAUSCHAKTION, DROHOBYCZ 2012

Bei einem Besuch in Drohobycz, Ukraine 2011 sah ich auf den Märkten Preisschilder ohne die Nennung der Währung: die reinen Zahlen, lapidar auf Pappkarton über dem Warenangebot platziert. Sofort verschob sich meine Aufmerksamkeit vom Wahrnehmen markttechnischer Äquivalente hin zur Imagination einer bestimmten Anzahl von Früchten.

Für das 5. Internationale Bruno-Schulz-Festival 2012 in Drohobycz entwickelte ich ein Projekt, das auf dem Markt und in der Synagoge stattfand. Mein Anliegen war, durch leichte Differenzen zu grundlegenden Regeln der Ökonomie ein anderes, poetisches Verständnis von Tausch zu praktizieren, indem das Objekt selbst zum Symbol des Tausches, d.h. zum Zahlungsmittel wird. Auf diese Weise würden die Regeln der Wertschöpfung, die als solche abstrakt sind, durchbrochen und es erfolgt meiner Meinung nach ein Umschlagen ins Poetische, etwa wie es Bruno Schulz in seinem Traktat über die „Mythisierung der Wirklichkeit“ (*Die Zimtläden / Sklepy Cynamonowe*, 1934) beschreibt: „Poesie – das sind die Kurzschlüsse des Sinns zwischen den Worten, die schlagartige Regeneration der ursprünglichen Mythen.“

[23] CHAIA ZYLBERBAUM, ULICA LUBARTOWSKA 11, DRESDEN/WIEN 2011

Die Werbetafeln des Lebensmittelladens von Chaia Zylberbaum in der ulica Lubartowska 11 im Lublin der 1930er Jahre sind auf den Fotografien von Stefan Kielsznia nur sehr undeutlich zu sehen und kaum entzifferbar. Diese „Entfernung“, die ja auch eine historische ist, die Unmöglichkeit sich den Motiven zu nähern, habe ich akzeptiert und das gezeichnet, was ich sehen konnte. Dadurch sind undefinierbare Formen entstanden, die größte Präzision in der zeichnerischen Übersetzung erforderten.

[24] ZWERGE, WARSCHAU/DRESDEN 2009

Die *Zwerge* sind Kopien eines gusseisernen Figurenpaares in der ulica Prózna, die im Bereich des ehemaligen Warschauer Ghettos liegt. Teile der Straße waren bis 2012 in einem seit dem Krieg unveränderten Zustand. Erst bei meinem Besuch im November 2012 konnte ich sehen, dass man mit der Renovierung einer Straßenseite begonnen hatte. Ehemals als Abstandhalter für einfahrende Fuhrwerke gedacht, sitzen die Zwerge in einer Toreinfahrt im noch unrenovierten Teil einander gegenüber. Sie verbergen sich hinter einem konisch geformten Schild mit der Jahreszahl 1898 und wirken wie Speicher mentaler Inhalte verschiedener Epochen, wie etwa des 19. Jahrhunderts mit seinen pseudo-mythischen Formalisierungen. Sie könnten auch als Wächter gedacht sein, die in ihrem gusseisernen unveränderten Erscheinungsbild den unvorstellbaren Lauf der Geschichte im Warschauer Ghetto relativieren.

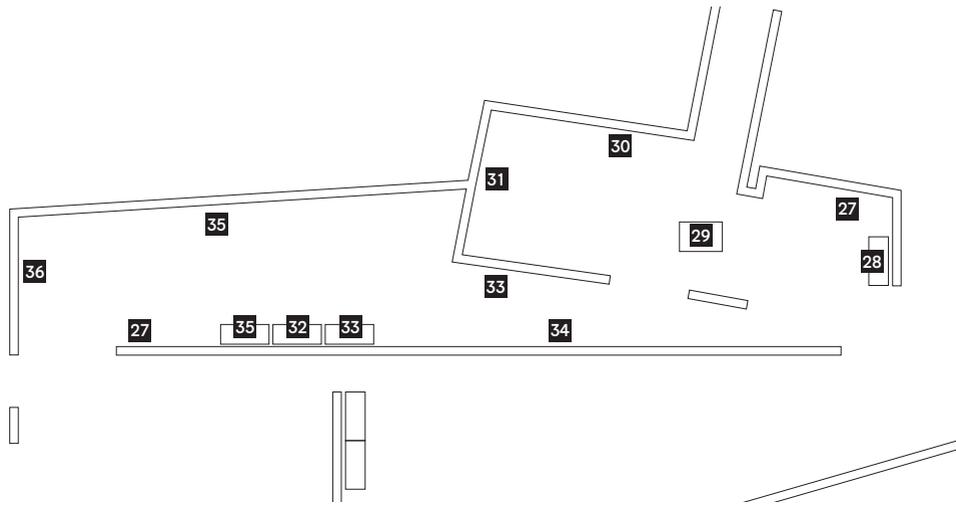
[25] ENZYKLOPÄDISCHE KAMMER, BERLIN 1999

In der *Encyclopédie* von Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert und Denis Diderot, in der 1751 der Versuch gemacht wurde, alle menschlichen Wissensgebiete in einen logischen und genetischen Zusammenhang zu bringen, sind in den Bildtafelbänden auf über 800 Seiten Abbildungen von Werkstätten aller Art und dazu die analytische Auflistung aller Handwerkszeuge und Handwerkszeugteile bis zur kleinsten Schraube zu sehen. Da die Beschreibung dieses Inventars allein sprachlich nicht zu lösen war, ergab sich die Notwendigkeit von Abbildungen. Meine Beschäftigung mit den Bildtafeln geschah u. a. unter dem Gesichtspunkt der Darstellung von Werkstätten mit ihren Arbeitern, die eine zweckrationale Atmosphäre des Arbeitens und Herstellens zeigen. Die Bearbeitung der Motive nahm ich durch Übermalungen vor, die den Handlungsvorgang betonen. Ich betrachte sie als Beispiele für Strukturbildung durch objektivierende Verfahrensweisen und Zielfixierungen bei gleichzeitiger Wertebildung am Beginn der Technisierungsperiode in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Environments in der *Encyclopédie* sind Projektionen eines Bewusstseins, das ein Denken in festen Einheiten und Fixierungen hervorbringt, in denen Kausalität praktisch anschaulich wird. Die Gegenstände darin sind ein Formenvokabular, das sich für einfache Operationen eignet, ähnlich dem Bau und der Konstruktion von Sprache im Bereich der „zweiwertigen Logik“. Das Abweichende kommt nicht vor, weil alles erfasst ist, was dem wissenschaftlichen Weltbild entspricht.

[26] ALLEGORIE DER ERKENNTNIS UND MANTEL, BERLIN 2005 / DRESDEN 2010 / WIEN 2014

Die Figur wählte ich aus dem allegorischen Fundus der *Iconologia* nach Cesare Ripa (1593). Die schreitende weibliche Figur mit verhülltem Gesichtssinn, die dabei eine Blume darbietet, verkörperte ursprünglich die Allegorie des Instinkts, aber die Ausstattung und Geste dieses Sinnbilds, die sie zugleich

schutzlos und entschlossen wirken lässt, schien mir geeignet, sie als Probandin eines Vorgehens, einer Haltung und Handlung zu sehen, die konträr ist zu den Absicherungs- und Deutungssystemen unserer Kultur. Ich gab ihr den Namen *Allegorie der Erkenntnis*. Dieser Figur widmete ich einen Mantel, dessen Muster ebenfalls den Lubliner Werbetafeln entnommen und nach Schnitten aus der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert gefertigt wurde.



SEITENHALLE

[27] X DER PRÄDIKATE, DRESDEN 2008/09

FRIENDLY THINKING BABES, ŁÓDŹ/DRESDEN 2007–09

Anlass für diese Arbeiten waren die Werbetafeln der Schneideregeschäfte in der ulica Nowa, die ich auf den Fotografien von Stefan Kielsznia gefunden hatte. Sie zeigen gemalte Tuchballen, die gekreuzt übereinanderliegend ein X ergeben, darüber schwebte ein dazugehörendes Dekorationselement in quadratischer oder dreieckiger Form, die zusammen an abstrakte Körper erinnern. Diese Werbetafeln habe ich nach Studien im Textilmuseum in Łódź in Farben der 1930er Jahre rekonstruiert (*X der Prädikate*) und mit Figurendarstellungen (*friendly thinking babes*) kombiniert, die aus Fragmenten verschiedener historischer Epochen des Abendlandes zusammengesetzt sind. Bei den Köpfen handelt es sich um Bearbeitungen von gesichthaften Sonnendarstellungen von Kupferstichen des Alchemisten Michael Maier aus dem 16. Jahrhundert, der Rumpf wird durch Umhang- und Mantelmodelle aus den Bildbänden der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert des 18. Jahrhunderts gebildet und die Gliedmaßen stammen aus einem Emblembuch von 1779, das nach der *Iconologia* von Cesare Ripa des 16. Jahrhunderts gestaltet wurde.

„X der Prädikate“ lautet auch ein Passus aus dem Buch des deutschen Philosophen und Soziologen Helmuth Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (1928). Darin ist das „X der Prädikate“ eine logische Funktion. So wie ich es lese, sind die Prädikate, d.h. die Zuschreibungen, bereits vorhanden, aber der Gegenstand ist unsichtbar oder nicht bekannt. Mich interessiert dieses Umkehrmodell.

[28] WALD VON LUBLIN / SCHECHINA, LUBLIN 2006
PROJEKTE MIT STUDIERENDEN

Im Winter 2005 lasen wir in unserer Klasse an der Hochschule für Bildende Künste Dresden in den *Erzählungen der Chassidim* (1949) von Martin Buber eine Passage, die eine Einsatzstelle für viele Projekte in Lublin und Dresden bildete. Es war ein Textfragment, das sich mit einer Eingebung des Rabbi Yaakov Yitzack Horowitz, des Sehers von Lublin, befasst. Während einer Fahrt mit einem Pferdewagen durch den Wald von Lublin prophezeit er: „[...] es werde einmal die ganze offenbare und geheime Lehre mitsamt der Niederlassung der Schechina hier sein.“ Die Schechina ist ein geheimnisvolles, sehr produktives Motiv der jüdischen Weisheitslehre und auch in der Literatur in vielen Deutungen anwesend, u. a. als abgewandte, weibliche Seite Gottes oder als Braut. Ich erinnere mich, dass uns die Beschreibung der selbstverständlichen Verknüpfung eines metaphysischen Geschehens mit einem realen Ort sofort affizierte. Der erste Impuls für unser Projekt war die einfache Bemerkung: „Wir fahren hin und schauen, ob sie schon da ist.“ Erst viel später wurde uns klar, dass die wichtigste Stelle in dem Text die ist, wo vom Fahren gesprochen wird. Der Seher konnte die Relativierung seines eigenen Standpunkts durch die sich bewegenden Bäume zulassen, d.h. er stimmte der Aktivität des Umraums zu, und war insofern in der Lage, das fehlende Element in unserer Kultur anzukündigen.

Seit 2006 experimentieren wir mit imaginativen Prozessen vor Ort, in dem wir zunächst mit der Aktion *Wald von Lublin / Schechina* versuchten, die Prophezeiung des Sehers unter realen Bedingungen nachzuvollziehen und zur Erscheinung zu bringen, was nicht bedeutet, diese darzustellen. Weitere Projekte waren *Hecht im Ganzen / 3211* (2007), das wir nach ausgiebigen Reisen durch Polen in Dresden durchführten, sowie *Die Hochzeit / Wesele w Lublinie* (2009), eine Aktion in Bronowice, Lublin. Bekleidung und Gegenstände für beide Projekte wurden aus unseren umfangreichen Sammlungen polnischer Motive entwickelt, die wir auf unseren Reisen dort zusammengetragen hatten. Die drei Aktionen entstanden aus dem Bemühen, sich in den Raum der Abstraktion vorzuwagen, d.h. angestoßen durch sprachliche, begriffliche oder auch metaphorische Elemente in einem paradox anmutenden Handeln weiterzugehen und dabei zu beobachten, was geschieht.

[29] SCHULE VON LUBLIN, LUBLIN/DRESDEN 2009

Die Schule von Yaakov Yitzack Horowitz, genannt der Seher von Lublin, einem der berühmtesten Zaddiks des späten 18. Jahrhunderts, hat eine umfangreiche Legendenbildung bewirkt. Das Haus des Sehers lag in jenem Teil des jüdischen Viertels von Lublin, das 1940 von der SS zum Ghetto erklärt und 1942 geräumt und zerstört worden ist. Da es keine konkreten Zeugnisse dieser Einrichtung gibt, habe ich das Modell nach dem Besuch der Jeshiva des Baal Shem Tov, einem der Gründungsväter des Chassidismus in Medzhybizh, Ukraine,

gebaut. Es handelt sich um eine „Reisevariante“, die bereits an verschiedenen Orten aufgebaut worden war und dort zum Mittelpunkt von künstlerischen Ereignissen wurde.

[30] MANTEL, DEBLIN/DRESDEN 2006

Auf einer der Fahrten von Warschau nach Lublin sah ich im Winter 2006 einen Mantel an einem Baum hängen. Da wir einige Wochen vorher ein paar Kilometer weiter im Rahmen unseres Projekts *Wald von Lublin / Schechina* mit dem Brautkleid- und Waldmotiv genau auf der anderen Seite der Gleise experimentiert hatten, konnte man dieses Phänomen, dem poetischen Verfahren folgend, als Erscheinen des Bräutigams deuten. Der Mantel wurde Wochen später von zwei Studentinnen geborgen und nach Dresden gebracht, wo er seitdem im Klassenatelier hängt.

[31] NACHTPROJEKTION, DRESDEN/BERLIN 2010 / WIEN 2014

Mit der *Nachtprojektion* habe ich einen dunklen Raum hergestellt, in dem materielle und bildnerische Dokumente der Arbeiten in Polen zu sehen sind. Die durch Freistellen und Übermalen des Farbfonds entstandenen maßstabveränderten Gegenstände bilden die Grundlage für Projektionen von Bildmotiven, die zum einen aus der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert stammen und zum anderen auf den Reisen in Süd- und Ostpolen und der Ukraine gesammelt wurden. Hauptmotiv ist der Schattenriss eines Balkons des Hauses vom Seher von Lublin, wie er auf den Fotos aus dem Archiv Stefan Kielsznias an der legendären Adresse ulica Szeroka 28 zu sehen ist.

[32] BELVEDERE, WIEN 1988

Bei einem Besuch des Belvedere in Wien stand ich im Mitteltrakt des Oberen Belvedere und schaute von dort aus durch ein Fenster in den Park zum Unteren Belvedere. Mein exponierter Standort in der Mitte des symmetrisch angelegten Gebäudes und die diesen Standpunkt noch unterstreichende Parkgestaltung, vermittelte mir die Empfindung für die Konsequenz, sich als Mensch optimal in eine Anlage integrieren zu wollen, die ich als Projektion idealer Prinzipien in materielle Verhältnisse sehe. Die Bedingung ist: Stillstand. Nur in der Bewegungslosigkeit ist die Totale wahrnehmbar. Beim Gang durch den Park stellte sich dann an den Wasserbecken das Problem erneut. Die gebaute Symmetrie rechts oder links zu umgehen bedeutet, die oben beschriebene Konstruktion vorausgesetzt, ein Abweichen in existenzielle Bedingungen. Von den Kupferstichen des Belvedere, die Johann Lucas von Hildebrandt zwischen 1731 und 1740 angefertigt hat, bearbeitete ich in mehreren Collagen ein Motiv. Es zeigt das Wasserbecken „der Haupt-Cascaden in der Mitte des Gartens“. Im Original stehen mehrere Figuren am Rand des Beckens. Eine der Collagen habe ich so bearbeitet, dass eine Figur aus der angedeuteten Gesprächssituation heraus-

gelöst erscheint und ihre verbliebene Geste der Kommunikation sich nun auf das Element Wasser bezieht. Ich habe oft über mögliche Anschlusshandlungen nachgedacht. Am besten gefällt mir diese: Die Figur begibt sich ins Wasser, kommt dadurch als lebendiger Faktor in der ideal konzipierten Umgebung zu sich selbst und taucht unter, um aus dem Bild zu verschwinden.

[33] SCHULEN ÜBER DER ERDEN (PARCOURS), BERLIN 1988

Die Bearbeitung der Kupferstiche von J. E. Ridinger *Vorstellung und Beschreibung derer Schul und Campagne Pferden nach ihren Lectionen*, Augsburg 1760, verdeutlicht die Methoden meines Anfangs im Umgang mit bildlicher Darstellung, die immer mit Körperthemen verschränkt waren. Aus den 46 Kupferstiche umfassenden *Lectionen* von Ridinger suchte ich 19 Blätter aus und stellte sie in eine neue Reihenfolge mit dem Titel: *Schulen über der Erden*. In einem ein Jahr dauernden Prozess „operierte“ ich durch Fotokopie und Collagetechnik die Pferde und Reiter aus den Bildern heraus. Die Beschreibung der einst abgebildeten Positionen des Pferdes ließ ich stehen. Damit eliminierte ich die Darstellung eines nach ästhetischen Gesichtspunkten dressierten Pferdekörpers, der auch für militärische Zwecke präziser eingesetzt werden konnte. Das Werk besteht nun aus originalgroßen Kopien von Ansichten der leeren Räume und dem beschreibenden Text der Übungen aus der „Hohen Schule“ der Pferdedressur. Bei diesen Darstellungen handelt es sich um kulturell-ausdrucksmäßige Steigerungsformen, um Idealisierungsvorgänge materieller, organischer bzw. lebendiger Gegebenheiten, welche die Struktur der Denk- und Weltwahrnehmung in den verschiedenen Epochen spiegeln. Hier zeigt sich das Verhältnis der Menschen des 18. Jahrhunderts zur eigenen Körperlichkeit/Materialität und dem daraus resultierenden Denken und Handeln, ein, meiner Meinung nach, bis heute tradiertes Bewusstsein.

[34] DONAUMONARCHIE ÖDIPAL / PREUSSEN ÖDIPAL, BERLIN/WIEN 1993

Die Zeichnungen sind eine Zusammenstellung von Figuren, die historische, mentale und psychologische Ebenen ansprechen: sie machen Eigenschaften in der Gestalt von etwas anderem sichtbar. Auf dem linken Blatt ist ein Pferd mit Rock, einem zaghaften Eintrag des Weiblichen, zu sehen, das Elisabeth II. für ihre Tochter gezeichnet hat. Das rechte Blatt zeigt einen angedeuteten Pferdekopf, gestaltet von Friedrich II. Im Zentrum erscheint eine (weibliche) Katze mit Hut von Julia Warhola für ihren Sohn Andy und schließlich ein Polizist, ein Symbol des Staates, eine Ordnungsfigur, der eine Mutter bewacht, die ihren Sohn Walther Rathenau zu Grabe trägt. Bei diesen frühen Arbeiten ging es um das Aufspüren von Tabus und Verdrängungen der Geschichte, um die vertuschten Grundlagen für mentale Manifestationen, die im Nachhinein als Geschichte und „Geschichtsverläufe“ rationalisiert werden.

[35] SUBJEKTAGGREGATE, BERLIN 2012–14

Mich interessiert der „Spielraum“, der sich jenseits der klassischen Stabilität der Gegensätze, also auch der zwischen Subjekt und Objekt, auftun könnte. Die Veränderungsmöglichkeiten sind vielfältiger Art und vollziehen sich, wie auch schon in meinen frühen Arbeiten angelegt, nur partiell. Aus diesen Schritten ergeben sich Aggregate nicht abgeschlossener, im Prozess befindlicher Formalisierungen. Die Figuren- und Personengruppen sind teilweise Weiterentwicklungen der *friendly thinking babes* mit eben diesen Mänteln und Gliedmaßen aus den beiden Kulturkompendien, der *Encyclopédie* von Diderot und d’Alembert, 1751, und der *Iconologia* nach Cesare Ripa, 1593. Als Köpfe tragen sie die sogenannten „Reste“ – nicht definierte, zuordenbare Formen aus Produktionsabfällen der *Encyclopédie*. Hinzu kommen Personendarstellungen von den Werbetafeln der ulica Świątoduska aus dem Archiv des Lubliner Fotografen Stefan Kielsznia. Diese Figuren sind „historisch“ – Individuen, die durch einen biografischen Prozess gegangen sind, d.h. durch ein spezifisches kulturelles Bewusstsein geprägt sind.

Die Figur der *Liegenden*, die schon für ihre „Aufgaben“ in der Zeichenserie *SYMBOL gotowe* entwickelt worden ist, wo sie in den paradoxen Umtauschprozessen eine Rolle spielt, wird ebenfalls in diesen Werkzyklus einbezogen.

[36] KONIECPOLSKI, DROHOBYCZ/DRESDEN 2012

Das Porträt einer Dame des polnischen Hochadels aus der Familie der Koniecpolski fand ich ebenfalls in Drohobycz, Ukraine. Das Bild ist nicht konkret bezeichnet, doch lässt die Art der Perücke auf eine spätbarocke Haartracht schließen. Mit der Zugehörigkeit dieses Porträts zu einem gewissen historischen und geografischen Raum arbeite ich seit einem Jahr, zumal die Übersetzung des Namens „das Ende von Polen“ bedeutet. Mit dem Kleid und der Perücke sind die ersten Ergebnisse einer neuen Ausstattung für weitere Vorhaben in diesem Zusammenhang zu sehen. Ein Plan bezieht sich auf die Gründung einer Agentur, die in dem Gebiet zwischen Lublin und Lemberg/Lviv Reiseprojekte anbietet.

BEGLEITPROGRAMM

24. JANUAR 2014, 19 UHR (DEUTSCH)

Künstlerinnenführung

Ulrike Grossarth

27. FEBRUAR 2014, 19 UHR (ENGLISCH)

Deceptive Practice: The Mysteries and Mentors of Ricky Jay

USA 2012, Regie: Molly Bernstein und Alan Edelstein, Farbe, 88 Minuten, Englisch

Filmscreening, anschließend Gespräch zwischen Molly Bernstein, Filmemacherin und Ulrike Grossarth

28. FEBRUAR 2014, 15–18 UHR

(DEUTSCH)

public exercises

Workshop mit Ulrike Grossarth,

Künstlerin

Begrenzte Teilnehmer_innenzahl,

Anmeldung erforderlich

27. MÄRZ 2014 (ENGLISCH)

Bifurcating the Androgyne: Engendering Sexuality in the Zohar

Seminar, 15 Uhr

Shekhinah as Mundus Imaginalis: Polymorphism and the Prism of Imagination

Vortrag, 19 Uhr

Elliot R. Wolfson, Judaist

24. APRIL 2014, 18–23 UHR (DEUTSCH)

*DAS FEINE UND DAS FEINE**Von Nüssen lernen. Adriaen Coorte und die Kunst des Kleinen*

Vortrag, 18 Uhr

Leidenschaft und Ostinato. Delirien, Glücksmomente, Trauer, Liebeswahnsinn, Tränen, Jubel, Loops in neuen Interpretationen

Ein DJ-Abend mit Barockmusik, 19–23 Uhr

Michael Glasmeier, Kunsthistoriker, Kurator

15. MAI 2014, 19 UHR (DEUTSCH)

Kuratorinnenführung

Sabine Folie, Ilse Lafer

05. JUNI 2014, 18–20 UHR (DEUTSCH)

*Personen, Figuren, Subjekte.**Ulrike Grossarths neue Arbeiten gegenperspektivisch betrachtet*

Vortrag, 18 Uhr

Hanne Loreck, Kunsthistorikerin *Stoffwechsel. Die Kommunikation der Substanzen*

Vortrag, 19 Uhr

Dietmar Rübel, Kunsthistoriker

Anschließend Gespräch mit

Ulrike Grossarth

06. JUNI 2014, 19 UHR (DEUTSCH)

Das SEIN kleidet sich ein

Vortrag

Ulrike Grossarth, Künstlerin

INFORMATION UND TEL. ANMELDUNG: + 43 1 504 98 89-71128

Freier Eintritt zu allen Veranstaltungen des Begleitprogramms;

Überblicksführungen donnerstags 18 Uhr; Führungen auch nach Vereinbarung;

Vermittlungsprogramm für Schulen

