

Than -

Eine „Zeitskulptur“ von Andreas Greiner, Reto Steiner und Lydia Wilhelm in der Frauenfelder Shedhalle im Eisenwerk

In den letzten vier Wochen haben Andreas Greiner, Reto Steiner und Lydia Wilhelm - drei KünstlerInnen aus Deutschland und der Schweiz im Rahmen des Thurgauer Nachwuchsateliers für Bildende Kunst die Shedhalle im Eisenwerk in ein experimentelles Laboratorium verwandelt.

Than - der Ausstellungstitel verweist auf das frühneuhochdeutsche Wort für Töpferwaren und Ton, ein Werkstoff, der im Zentrum dieses Projekts steht. Feinkrümeliger, pulverartig mit Wasser vermischter Lehm fungiert als Material für den Guss der auf dem Boden platzierten, seriell angeordneten Gefäße. Aus einer Idee heraus, verschiedene Gussmodule zu entwickeln, entstand nach und nach die Überlegung, mittels normierter, industriell hergestellter Gegenstände des alltäglichen Bauwesens - Trichter, Vasen, Rohre aus dem Baumarkt -, verschiedene Abgussformen zu entwickeln und diese in eigens zerriebenen, mit Wasser vermischten Ton zu gießen. Der Fokus lag dabei auf einfachen, stereometrisch-konischen Objekten, die nicht mehr als zwei Negativformen für den Guss erforderten. So entstand im Laufe des Projekts ein kleines „Archiv“ unterschiedlicher Gebilde, in der finalen Präsentation schließlich auf eine einzige Form reduziert - einem Gipsbecher. Die Tonkörper wurden lediglich an der Sonne getrocknet, sind also ungebrannt und fragil.

In die flachen, durch losgelöste Holzplanken im Boden eingelassene Bassins wurde kurz vor Eröffnungsbeginn Wasser geleitet. Die teils noch feuchten oder schon etwas porösen Tonkörper lösten sich auf, zersetzten sich und vermischten sich mit dem Wasser; das Material wird in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzt; die Skulptur schwindet. Durch das langsam einfließende Wasser schien die zuerst leblos anmutende, stumm aufgereihte Ansammlung von Tongefäßen zusehends zum Leben erweckt. Die Oberfläche geriet in Bewegung; es bildeten sich kleine Blasen und konzentrische Wellen; Statuarik und geometrische Form der Becher mutierten langsam zu einer organisch-amorphen Masse - leise vernehmlich untermalt durch die den Materialprozess begleitenden Geräusche (wie blubbern, schmatzen). Zusätzlich zur akustischen Komponente betonten der spezifisch-erdige Geruch des (noch) feuchten Tons und die damit einhergehende hohe, deutlich spürbare

Luftfeuchtigkeit in der Shedhalle den polysensuellen (sich an mehrere Sinne gleichzeitig richtenden) Charakter der Skulptur.

Neben der bewusst gewählten technischen, im Paragone als bildhauerische *difficultà* bezeichneten Herausforderung, die die drei Künstler in den letzten Wochen kontinuierlich begleitete, war/ist es ihnen wichtig, auf der produktionsästhetischen Ebene einen ortsspezifischen Bezug zur ursprünglichen Nutzung des Ausstellungsgebäudes und auch zur geographisch-geologischen Topographie der unmittelbaren Umgebung herzustellen. Dort, wo sich nun die Wasserbehälter befinden, standen in der einstigen Schraubenfabrik die Maschinen. Den Lehm entnahmen sie einer regionalen, ca. 20 km von Frauenfeld entfernten Lehmgrube, die sich auf dem Grundstück einer ehemaligen Ziegelfabrik (vermutlich aus dem 15./16. Jahrhundert) in Ossingen befindet.

Die KünstlerInnen interessierten sich besonders für die Entstehung der Arbeit, die sich über einen Zeitraum von vier Wochen hin erstreckte, den Prozess am eigenen Leib, die Nachahmung und das Nacherfinden aus der traditionellen Bildhauerei bekannter Techniken. (Reto Steiner und Andreas Greiner haben beide eine Steinmetzausbildung absolviert.) - Mimesis ist hier bezogen auf die Produktion der Gefäße innerhalb der individuellen, für diesen Anlass eigens entworfenen Bedingungen mit dem Ziel maximaler Effizienz.

Seit jeher gilt Ton als klassisches Material der Bildhauerei - es wurde neben Gips vorwiegend für die Skizze bzw. Modell, das sogenannte *bozzetto*, verwendet. Aus dieser ersten plastischen Verbildlichung einer Idee entstand anschließend durch ein langwieriges, komplexes Verfahren die endgültige Figur. Während in der Renaissance und dem Barock primär Marmor oder Bronze verwendet wurde, gewann seit dem Ende des 18. Jahrhunderts der bildhauerische *Entwurf* als Ausdrucksträger einer individuellen Handschrift und Momentaufnahme des künstlerischen Genius zunehmend an Bedeutung - wodurch das Material Ton eine Aufwertung erlangte. Auch jenseits der Hochkunst diente Ton - und dient noch heute - unterschiedlichen Verwendungszwecken, für Töpferwaren und Keramik, als Bausubstanz beim Hausbau, in der Industrie für die Herstellung von Papier oder für therapeutische Zwecke in der Medizin.

Plinius der Ältere beschreibt in seiner *Historia Naturalis* die Erfindung der Bildhauerei anhand der Geschichte des Töpfers Butades aus Sikyon.¹ Dieser formte als erster portraitähnliche Bilder aus Ton mit Hilfe seiner Tochter, die aus Liebe zu einem jungen Mann, der in die Fremde ging, bei Lampenlicht an der Wand den Schatten seines Gesichtes mit Linien nachzog. Den Umriss füllte der Vater mit Ton, machte ein Abbild zur Erinnerung und brannte es im Feuer.

Künstlerische Produktionsverfahren und industrielle Fertigung treten bei *Than* in einen spannungsvollen Kontrast. Das Material erzählt von seiner eigenen Herkunft und Geschichte innerhalb der hier gezeigten ortsspezifischen und temporären Installation. Wenn auf den ersten Blick der Eindruck technischer Normierung und minimalistisch-serieller Reduktion zugunsten des Verzichts auf eine persönliche Signatur entsteht, tragen die einzelnen, langsam verfallenden und sich aufweichenden Becher Spuren ihrer „Vergangenheit“ und Genese. Mit unterstützender Handarbeit gefertigt, weisen die Ränder eine unterschiedliche Dicke auf und variieren in der Materialzusammensetzung, d.h. im Verhältnis von Wasser und Ton, ebenso in der Dauer der gewährten Trocknungszeit. So differiert auch der Zersetzungsprozess. Während der Ausstellung trocknete *Than* immer mehr aus, bis zur endgültigen Verdunstung des enthaltenen Wassers. Zurück bleiben individuell deformierte, teils kraterartig aufgebrochene oder fast komplett aufgelöste Tonobjekte mit einer rissigen Oberflächentextur. Die werkimmanente Zeitlichkeit lässt sich an der Oberfläche ablesen.

Statuarik und Widerstandsfähigkeit - dies sind eigentlich die Hauptmerkmale klassischer Skulptur. Stein, Bronze, später auch Stahl trotzen den Stürmen der Zeit und deren unausweichlicher Verwitterung. Mit der Zunahme ephemerer, transluzenter, flüssiger Materialien und der Verwendung akustischer, pyrotechnischer, lebend-organischer Elemente befreit sich die Skulptur vom Topos der fixierten *statua*, damit von ihrer traditionellen Praxis der Dauerhaftigkeit (*durata*). Rauch, Nebel, Wasser, Klang, hautartig dehnbare Folien oder bewegliche Körper erweitern das Spektrum bildhauerischer Praktiken. Diese dynamischen Materialien verändern sich im Moment ihrer Zurschaustellung. Was bedeutet es nun für unser Verständnis von Skulptur, wenn die hier vorgestellten Künstler ihre

¹ Gaius Plinius der Ältere, *Naturalis historiae*, Buch 35, Kap. 43, hg. u. übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler; 2. Aufl. Düsseldorf & Zürich 1997.

ephemerer, sich vor unseren Augen ändernden, verflüchtigen Werke als skulptural begreifen?

1977 beschrieb die amerikanische Kunstkritikerin Rosalind Krauss in ihrem Buch „*Passages in Modern Sculpture*“ die Entwicklung der Skulptur von Auguste Rodin über die kinetische Kunst bis zu den performativ erfahrbaren Werken der Land Art und der Minimal Art als Geschichte einer zunehmenden Verzeitlichung des Mediums, das auf ein aktives Publikum angewiesen ist.² Dieses in Abgrenzung zur Objektästhetik als Prozessästhetik skizzierte Phänomen impliziert eine rezeptionsbezogene Form von Zeitlichkeit, die sich erst im Dialog zwischen Artefakt und Betrachter entfaltet. Diverse Materialexperimente und zeitlich begrenzte, plastische Erscheinungen prägen seitdem das Bild von Skulptur, man denke an Andy Goldsworthys fragile Objekte aus Naturstoffen, Anthony McCalls immaterielle, begehbare Lichtskulpturen, Robert Morris' Dampfskulptur *Steam* (1967) oder Roman Signers skulpturale Ereignisse mit Feuerwerk und Sprengkörpern. Wie wird Zeit und deren Verräumlichung bei Greiner, Steiner und Wilhelm artikuliert?

Erst die Zerstörung erweckt diese Zeitskulptur zum, wenn auch nur flüchtigen Leben, d.h. Werkvollendung und Rezeption fallen zusammen. Das Material verlässt die abbildende Funktion (Mimesis) und bestimmt durch sein Verhalten selbst die jeweilige Form.³ Die Künstler schaffen die entscheidenden Voraussetzungen für das Setting und überlassen es dann dem - partiell auto-generativen - Werk, von sich aus zu „handeln“.

Skulptur fungiert hier nicht (mehr) primär als haptisch greifbares, statisches, in seiner Kontur klar umrissenes Objekt, sondern entwickelt sich aus seinem umfassenden, prozessualen Charakter heraus, ausgehend von der Genese bis zur Auflösung. Wie beeinflusst der Verzicht auf eine haptische Oberflächentextur das seit dem Paragone für die Gattung Plastik geltende Primat des Tastsinns?

Seit der Antike wird dem Wasser eine Verwandlungsfähigkeit zugesprochen, die sich in der Transformation des Fließens widerspiegelt und eine wesentliche Rolle für die Ikonographie der Brunnen- und Grottenplastik spielt. So wurde seit Giovanni Battista Alberti die schöpferische, produktive Kraft des Wassers betrachtet, insofern als dass ein Fluss Steine formt. In Ovids *Metamorphosen* heißt es: „Was da

² Vgl. Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass. & London 1981.

³ Vgl. u.a. Dietmar Rübels, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012.

festestes Land vorzeiten gewesen, das hab´ als / Meer ich gesehn, gesehn, dass Land aus Wasser entstanden. / Weit entfernt von der See sind Meeresmuscheln gelegen, / hoch in den Bergen ward ein alter Anker gefunden.“⁴ Auch bei *Than* findet sich die Ursubstanz Wasser in variierenden Zuständen: ob als trocken grobkörnige Erde, in der anfänglichen Gußmasse, in den vervielfältigten Gefäßen (Die unterschiedlichen Farbnuancen deuteten zu Beginn auf den jeweiligen Wassergehalt hin.) oder die Zersetzung unterstützend in den einzelnen Bassins. Nach der klassischen Mimesis-Theorie ist Natur notwendig, damit Kunst überhaupt entstehen kann; sie bildet aber nur das Fundament. Der Kreislauf schließt sich, indem die aus der Natur entstandenen Kunstwerke wieder zur Natur werden.

Gegenwärtigkeit, Emergenz, der Fokus auf unmittelbarer Präsenz und die offene Struktur kennzeichnen die in der Shedhalle gezeigte Arbeit. Als temporäre Intervention schenkt sie uns Zeit. Sie schärft unser Bewusstsein für den Augenblick, wie ihn jeder individuell erlebt. Durch ihre ephemere Erscheinungsweise trägt sie zu einer Erweiterung und Aktualisierung des Mediums Skulptur bei - denn gerade, „die Modernität“, so Baudelaire, „ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige [...]“⁵

Ursula Ströbele

⁴ Ovid, *Metamorphosen*, XV. Buch, 262-265 (Deutscher Taschenbuchverlag, München 1999, S. 386).

⁵ Charles Baudelaire, *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, 'Salons', intime Tagebücher*, hg. von Henry Schumann, Leipzig 1990, S. 301.