

"Nix ist endgültig - Prinzip Skulptur - Flucht in den Wahn" = Nothing's final - the sculptural principle - flight into mania

Autor(en): **Malsch, Friedmann / Britt, David**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1988)**

Heft 15: **Collaboration Mario Merz**

PDF erstellt am: **24.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679798>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

He's a real Nowhere Man
sitting in his nowhere land
making all his nowhere plans for nobody

(LENNON/MC CARTNEY, 1965)

«NIX IST ENDGÜLTIG – PRINZIP SKULPTUR – FLUCHT IN DEN WAHN»

ÜBERLEGUNGEN ZUR ROLLE VON FORM
UND MATERIAL BEI GEORG HEROLD

FRIEDEMANN MALSCH

VERLUST DER FORM

Auf einer T-förmigen Wandkonsole aus Holz stehen zwei aus Holzstücken gezimmerte, dreifingrige Hände. Die Konsole hält ausserdem einen eineinhalb Meter langen Metallspeer, der auf Augenhöhe in den Raum hineinragt. Unter seiner Spitze eine «Absperrung» aus Farb- und Wischeimern, an der Wand lehnt ein Pappschild mit dem Titel: «Mutters Hände. Vorsicht. Das Auge». Angesichts der Installation MUTTERS HÄNDE (1986) von Georg Herold¹⁾ erinnere ich mich an zwei Filmfiguren.

Einerseits an jenes kleine Stehaufmännchen Bubi Howard Jeremy im Beatles-Film «Yellow Submarine» (1968), ein kleines Fellmonster mit Harlekinmaske, das ununterbrochen in Versen redet, in denen es unterschiedslos Wirklichkeit mit Vorstellung, Existenz mit Ästhetik, Konflikt

mit Harmonie vermennt und ein fröhliches, mit Küchenlatein durchsetztes linguales Pattern herstellt, das permanent um sich selbst kreist und mit Wissen, Intellekt und Spieltrieb brilliert.

Dagegen Karl-Heinz Böhm in der Hauptrolle des 1959 von Michael Powell gedrehten Films «Peeping Tom» (der viele Jahre in der BRD verboten war). Nach seinen Auftritten als Kaiser Franz Joseph in den seichten «Sissi»-Filmen (mit Romy Schneider) schlug er sich hier bekenntnishaft auf die Seite der analytischen Betrachtung bürgerlicher Seelen, was ihm ein De-facto-Berufsverbot eintrug. Spielte er doch den jungen Photographen, der seine Probleme mit Frauen durch den mörderischen Einsatz seiner Filmkamera kompensiert: statt des Koitus die aus nächster Nähe gefilmte Ermordung einer Frau als Lustgewinn.

Beide Figuren stehen sich in ihrem Verhaltensmuster diametral gegenüber, und doch wirken sie wie Vettern der metaphorischen Strategie der

FRIEDEMANN MALSCH ist Kunsthistoriker und -kritiker. Er lebt in Köln.

Installation *Herolds*. Fröhlich intelligenter Spieltrieb auf der Basis des Wissens steht unvermittelt neben radikaler Veröffentlichung intimer Belange. Die lapidare Warnung vor einer konkreten Gefahr wirkt durch ihre Kombination mit dem Bild *MUTTERS HÄNDE* komisch, fast absurd. Die Komik erschöpft sich jedoch schnell, und es öffnen sich Referenzfelder des subjektiv Psychischen wie auch des ästhetischen Diskurses. Man erschrickt über die obszöne Gefahr, die von dem Speer ausgeht, goutiert aber gleichzeitig die Assoziationsbreite, die das «Auge» im Titel mit sich bringt. Man erkennt das ironische Spiel mit der «Mutter» als einem komplexen Bild für unsere Affektstruktur, und doch kann man sich den sentimental Implikationen dieses Bildes nicht ganz entziehen. Schliesslich begreift man die notwendige räumliche Distanz des Betrachters zum Werk als Metapher für die begriffliche Abstraktion und ist dennoch unangenehm berührt von der formalen Kargheit der Gestaltung.

Das Nebeneinander zweier gleichermassen extremer Strategien scheint für diese Arbeit *Herolds* plausibel. Doch ohne die Dinge zu überspitzen, kann man wohl behaupten, dass hier ein für *Herold* typisches künstlerisches Verfahren deutlich wird: das der unvermittelten Konfrontation einander nicht verwandter Bedeutungsfelder. Sofort stellt sich hier die Frage nach dem «Sinn». Handelt es sich um eine der beliebten «Ekeltechniken» oder bloss um eine bisher nicht praktizierte Form von Lyrik? Verfolgt diese dichotomische Vorgehensweise aufklärerische, affirmative oder indifferente Ziele? In welchem besonderen Verhältnis stehen hier Form und Material?

Frühere Arbeiten, die bereits einzelne Motive der Installation *MUTTERS HÄNDE* behandelten, scheinen zunächst keinen Aufschluss über die thematische Tiefenstruktur der Arbeit zu geben. Das «Hand»-Motiv erscheint bereits 1985 in einer Skulptur, die aus fünf verschieden langen Vierkanthölzern besteht; aufrecht stehend ergeben sie zusammen eine Palisade. An ihren oberen Enden ist dicker, in Spiralen gedrehter Draht angebracht. Die Verwendung des Motivs erfolgt hier im Dienste einer bewusst sinnentleerten Mimesis. Auch

das Thema der Mutter begegnet in *Herolds* Werk schon in früheren Arbeiten, u.a. in der Skulptur *GENETISCHER EINGRIFF IN DIE ERBMASSE BEI FRAU HEROLD 1945* (1985).²⁾ Aufgrund des Themas begegnet man hier erneut der überraschend lapidar aufscheinenden Veröffentlichung privater, fast schon intimer Bereiche der Person des Künstlers: aus einer kleinen Holzfiguration steigt ein dünnes Drahtgebilde hoch, an dem Beschriftungen auf der Wand einzelne Stellen markieren: «1937», «Hunger», «Holz», «1945» und «Zeugung von G.H. 1947» – eine biographische Schautafel also. Doch trotz dieser unvermuteten Ausbreitung seines Privatlebens gibt *Herold* keine semiologischen Verweise, die eine ikonologische Bearbeitung der Skulptur ermöglichen würden.

Das in dieser Arbeit entstehende Bild hat bei näherer Betrachtung keine darstellende Funktion, es täuscht sie nur vor. Man kann nämlich keine vernünftigen, dafür aber um so mehr absurde und willkürliche Schlüsse aus ihm ziehen. Daraus ergibt sich in der Konsequenz eine Relativierung seines motivischen Gehaltes bezüglich seiner inhaltlichen Implikationen. In der Tat transportiert das Bildmotiv in *Herolds* Werk nur partiell Bedeutung, mit anderen Worten: es zählt von ihm nur mehr ein gewisser Signalcharakter, der jedoch seine Geschlossenheit durch die Kombination mit weiteren Motiven nicht bewahren kann. *Herolds* Strategie, Motive unterschiedlichster Herkunft miteinander zu verbinden, mündet in eine Auflösung aller inhaltlichen Referenzen, die ein Motiv mit sich bringt. Anstatt den Informationsgehalt der Formen zu begrenzen und durch Kombination mit anderen Formen zu präzisieren, erweitert er im Gegenteil mit gleicher Technik die Quantität der Informationen in einem Umfang, der die Grenzen einer interpretierenden Rezeption sprengt und sich dem «Rauschen» nähert, d.h. der unübersehbaren und deshalb auch strukturlosen Menge an Informationen.³⁾ Dies erreicht er hauptsächlich dadurch, dass er die Form dem Zufall überantwortet, sie also aus dem Gestaltungsprozess herausnimmt und vage fluktuieren lässt. Damit schafft er sich einen semantischen Raum, der frei von Kodierungen ist und den er mit seinen eige-

nen Perspektiven gestaltet. Herold selbst beschreibt dies Phänomen als «Unschärferelation, 1927 von W. Heisenberg aufgestellt», das so aussehe: «die wachsende Schärfe (Genauigkeit) der

einen Komponente wird erkaufte mit der wachsenden Unschärfe der anderen. Man kann auch sagen, die Unschärfe geht vom Objekt auf den Betrachter über.»⁴⁾

DISKURS DES MATERIALS

In Herolds Werk geht die Form als strukturierende Kraft der Gestaltung verloren.⁵⁾ Die sich daraus ergebende Konsequenz ist jedoch nicht etwa Chaos, die ganz vom Zufall abhängige Konfiguration, das «schöpferische Durcheinander». Auch die Verflüchtigung ins Immatrielle erfolgt nicht. «Ich bin gegen eine Sicht der Schönheit», sagt Herold und gibt damit die Richtung an: da die Form der Ort der Schönheit in der Kunst ist, muss man sie zu vermeiden versuchen. Letztlich ist sie natürlich nicht eliminierbar, doch ihre Funktion als Bedeutungsträger kann bis unter die Signalgrenze minimiert werden.

Etwa in der BARACKE (1986), einem nicht fertig gebauten Gebäude aus grauem Bimsstein. Es fehlen wesentliche Bestandteile, die auch eine Baracke erst zu dem machen, was sie ist: ein Dach etwa. Hier bleibt praktisch nur noch die Faktizität des Materials erhalten, und dies ist die Ebene des ästhetischen Diskurses, auf der Georg Herold operiert. Die Arbeit 100 JAHRE 1. MAI (1985) zeigt auf mehreren Holzböcken einen Haufen von Abrissholzlern, von denen jedes einzelne das Datum «1. Mai» mit einer Jahreszahl trägt. Material und Thema der Arbeit sind sichtbar nicht kongruent. Das Thema des Titels erfährt in der materialen Realisierung eine besondere Wendung. Nicht der Monumentcharakter des Jubiläums steht hier im Mittelpunkt, sondern das Bedeutungsfeld der Holzlatten, die das Thema kommentieren.

Herold hat sich eine eigene Ikonologie des Materials geschaffen, die er selbst so umreißt: «Meine Materialien haben eine Zuordnung, vielleicht Latte gleich These, Stein gleich Antithese, Manifestation, ein stummes Zeugnis von irgend etwas, Draht oder Schnur gleich Ideologie, Subversion.»⁶⁾ Natürlich ist das Spektrum der von Herold verwendeten Materialien viel breiter, aber

Latte, Ziegelstein und Schnur/Draht bilden das diskursive Rückgrat. Gegenstand des Diskurses sind die jeweiligen Konnotationsfelder des Materials. Hier verschwimmen auch die Grenzen zwischen Malerei und Skulptur, denn Ziegelsteine lassen sich ohne weiteres auf Leinwand applizieren, und Leinwand kann umgekehrt ebenfalls zum Bestandteil skulpturaler Gestaltung werden. Die jüngst entstandenen KNOPFBILDER sind ein weiteres anschauliches Experiment. Die Knöpfe sind auf die Leinwand aufgenäht und deshalb von zwei Seiten rezipierbar: nach vorn das Pattern der Form, Spiel von Form und Inhalt; nach hinten das einfache Liniengeflecht der Fäden als reines Denkbild, die «heimliche» Struktur.

Seit einigen Jahren findet das Werk Georg Herolds in der BRD zunehmende Aufmerksamkeit. Der 1947 in Jena (DDR) geborene Künstler studierte u. a. in Hamburg bei Sigmar Polke. Seit 1979 stellte er zusammen mit Albert Oehlen, Werner Büttner und Martin Kippenberger aus. National kann er bereits auf wichtige Gruppen- und Einzelausstellungen verweisen. Sein malerisches und bildhauerisches Werk zeichnet ihn als individuellen Künstler aus, der seine Originalität im Spannungsfeld von Pop-Kultur, ästhetischem Skeptizismus und postmoderner Zeichentheorie behauptet.

Die heroldschen Materialien bilden also das Instrumentarium eines kommunikativen Systems, das sich selbst auf dieser Grundlage immer neu generieren kann. Es funktioniert wie eine Denkmachine, eine Jungesellenmaschine eben. Durch die Absage an die Form ist es frei von Ideologie

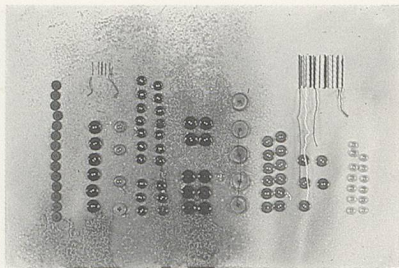


MUTTERS HÄNDE (VORSICHT DAS AUGE) / MOTHER'S HANDS (WATCH YOUR EYE), 1986,
HOLZ, DRAHT / WOOD, WIRE.

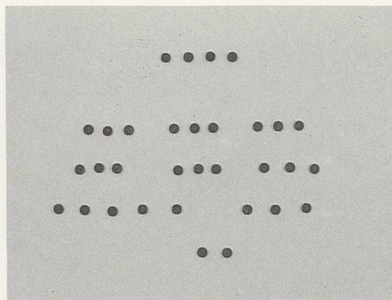
und gewissermassen zeitlos im Raum sich drehend. Hier gleicht es dem Nowhere Man, der Hermetik seiner Normalität wegen. Die Natur dieser Apparatur gestattet Herold aber auch, sich «wie ein normaler Mensch» zu verhalten, indem er seine persönliche Meinung zum zivilisatorischen Fortgang der Gesellschaft, ihrer Menschen und ihrer kulturellen Sozialisation unmittelbar äussert. Auf diese Weise hat der Betrachter die Gelegenheit, sich vorurteilsfrei auch mit sich selbst zu beschäftigen.

ANMERKUNGEN

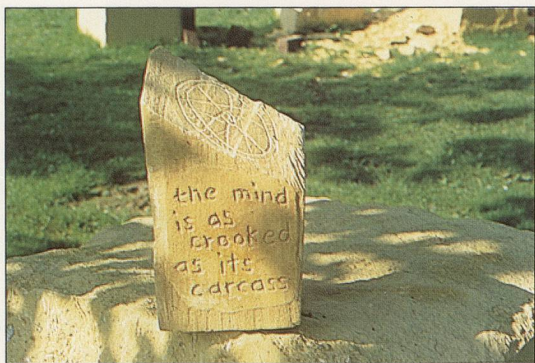
- 1) Von dieser Arbeit gibt es mehrere Versionen, die auf unterschiedlichen Ausstellungen zu sehen waren: ich beziehe mich hier auf die Version im Katalog der Ausstellung «Similia/Dissimilia», Düsseldorf/New York 1987/88, S. 112.
- 2) Abbildung im Katalog der Ausstellung «Georg Herold – 1:1», Münster 1986, S. 47.
- 3) Vgl. hierzu U. Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1977, S. 154 ff.
- 4) Katalog der Ausstellung «Georg Herold – Unschärferelation», Berlin 1985, S. 30.
- 5) Gestaltung des Einzelwerks findet bei Herold dennoch statt, wie im folgenden darzulegen ist. Hier liegt einer der wesentlichen Unterschiede zu den Arbeiten Duchamps, so verwandt Herold diesem im Geiste ist.
- 6) In einem Interview mit B. Catoir, ARTSCRIBE, London, Nr. 57, April/Mai 1986.



GEORG HEROLD, OHNE TITEL / *UNTITLED*, 1987,
KNÖPFE, FADEN, SCHELLACK / POLYESTER AUF LEINWAND /
BUTTONS, THREAD, SHELLAC, POLYESTER ON CANVAS,
1987, 51 x 76 cm / 20 x 30".



GEORG HEROLD, OHNE TITEL / *UNTITLED*, 1987,
KNÖPFE, SCHWARZER FADEN AUF EINGEFÄRBTE LEINWAND /
BUTTONS, BLACK THREAD ON PRIMED CANVAS,
60 x 73 cm / 24 x 29".

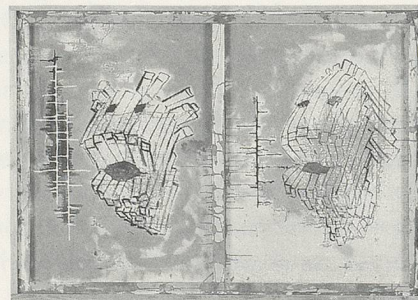


MARSNA '87, BILDHAUERSYMPOSIUM IN HOLLAND 1987 / *SCULPTOR SYMPOSIUM IN HOLLAND 1987*

GEORG HEROLD,
RUSSISCHE WOHNUNG IN NIPPES /
RUSSIAN APARTMENT IN NIPPES, 1986,
DEXTRIN, LACK, ACRYL AUF LEINWAND /
DEXTRIN, LACQUER, ACRYLIC ON CANVAS,
60 x 80 cm / 24 1/2 x 31 1/2".

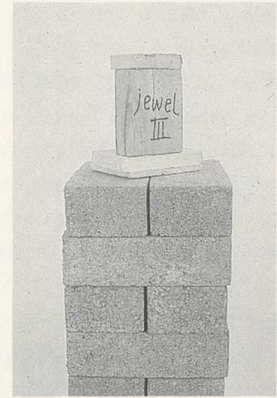


GEORG HEROLD,
NACHWEIS HÖHERER INTELLIGENZ
(NEANDERTHALER, ALBERT EINSTEIN) /
PROOF OF HIGHER INTELLIGENCE
(NEANDERTHAL MAN, ALBERT EINSTEIN), 1984,
AUF NESSEL / *ON CLOTH*,
105 x 150 cm / 41 1/2 x 59".



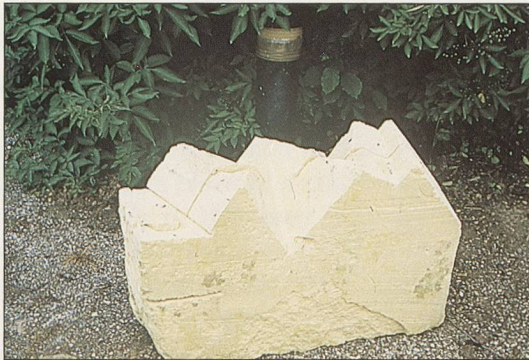


GEORG HEROLD,
JUWEL No. 2, 1987 (Photo: Franz Fischer)



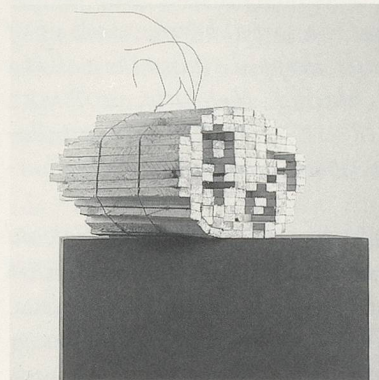
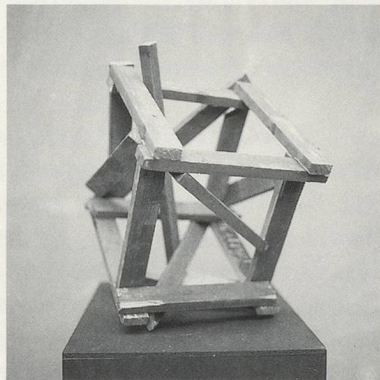
GEORG HEROLD,
JUWEL III, 1987 (Photo: Dorothy Zeidman)

MARSNA '87, BILDHAUERSYMPOSIUM IN HOLLAND 1987 / SCULPTOR SYMPOSIUM IN HOLLAND 1987



GEORG HEROLD, GLOBUS / GLOBE, 1986,
HOLZ, SOCKEL, FOLIE / WOOD, BASE, FOIL (DETAIL).

GEORG HEROLD, NACHWEIS HÖHERER INTELLIGENZ /
PROOF OF HIGHER INTELLIGENCE, 1984, DACHLATTEN, DRAHT /
LATHS, WIRE, 40 x 50 x 80 cm / 15¾ x 19¾ x 31½".



*He's a real Nowhere Man
sitting in his Nowhere Land
making all his Nowhere plans for nobody*
(LENNON/MCCARTNEY, 1965)

*NOTHING'S FINAL
- THE SCULPTURAL
PRINCIPLE -
FLIGHT INTO MANIA*
*THOUGHTS ON THE ROLES OF FORM AND
MATERIAL IN GEORG HEROLD'S WORK*

FRIEDEMANN MALSCH

THE LOSS OF FORM

On a T-shaped wooden console stand two three-fingered hands knocked together from pieces of wood. The same console supports a metal spear, a metre and a half or five feet long, which points out into space at eye-level. Beneath its point is a sort of barrier made up of paintpots and mop-pails. Propped against the wall is a cardboard placard bearing the title MOTHER'S HANDS. CAUTION. THE EYE. Georg Herold's installation MOTHER'S HANDS (1986)¹⁾ reminds me of two characters in films.

The first is the resilient little figure of Howard Jeremy in the Beatles' film YELLOW SUBMARINE

*FRIEDEMANN MALSCH is an art historian and an art critic.
He lives in Cologne.*

(1968), a furry creature with a harlequin mask who chatters away in rhyme, indiscriminately mingling reality and imagination, existence and aesthetics, harmony and conflict; his blithe flow of gobbledygook constantly runs in circles, and yet it shines with intelligence, knowledge and playfulness.

The second is the principal character played by Karl-Heinz Böhm in Michael Powell's 1959 film PEEPING TOM (banned for many years in West Germany). After appearing as Emperor Franz Joseph in the Sissi series – a succession of lowbrow films with Romy Schneider – Böhm here committed himself to plumbing the depths of the bourgeois psyche, thereby making himself every bit as unemployable as a left-

winger dismissed under the *Berufsverbot*. The character he played was a young photographer who sought to compensate for his lack of success with women through the murderous use of his film camera: in place of coitus, the attainment of gratification through filming a woman's violent death in close-up.

In behavioural terms, these two figures could hardly be more contrasted; and yet a family resemblance links them to Herold's installation. Here, intellectual fun based on knowledge is combined with intimate revelations. The lapidary inscription, with its warning of a concrete danger, becomes an absurd joke when juxtaposed with the image of *MOTHER'S HANDS*. The joke soon wears off, however, and makes way for associative possibilities, both subjective – within the individual psyche – and aesthetic. The observer is unnerved by the obscene menace of the spear, while simultaneously relishing the wealth of associations that is invoked by the word "eye" in the title. Even while recognizing the irony in the use of the word "mother," a complex image directed at our structures of emotional response, one still cannot quite escape from its sentimental associations. Ultimately it becomes apparent that the spatial distance that the work imposes on the beholder is a metaphor for its own conceptual abstractness; and yet one is still irked by its sparseness of form.

One plausible interpretation might be that Herold is here juxtaposing two equally extreme strategies. It is certainly safe to say that the technique, which is entirely typical of his work, consists in an unmediated confrontation between two unrelated fields of meaning. This, of course, introduces the issue of "meaning" itself. Is this all a revulsion technique, of a kind that has become very popular in art? Or is it a previously unexploited vein of lyricism? Is this dichotomous approach intended to enlighten and to affirm, or is it neutral in intention? What is the specific relationship here between form and material?

Those earlier works that embody the individual motifs of *MOTHER'S HANDS* seem at first to afford no clue to the underlying thematic structure of the work. The hand motif first appears in 1985, in a sculpture consisting of five wooden battens of different lengths. Placed upright, they combine to form a palissade; their upper ends are wrapped in coils of thick wire. The hand motif appears here in the service of a deliberately

meaningless mimesis. The theme of the mother also turns up in Herold's earlier works, including the 1985 sculpture *GENETIC OPERATION UPON THE GENOTYPE WITHIN FRAU HEROLD 1945*.²⁾ Here, once more, the theme involves a startlingly lapidary presentation of private, almost intimate areas of the artist's personality. From a small wooden configuration there arises a thin wire structure with its salient parts marked by labels stuck to the wall: "1937," "Hunger," "Wood," "1945" and "Begetting of G. H. 1947" – a biographical diagram. But in spite of this unexpected display of his private life, Herold supplies no semiological clues to the iconology of the sculpture.

On closer inspection, the image that emerges from this work turns out to have no representational function: it only pretends to have one. The work leads to no rational conclusions but to any number of absurd and random ones. This inevitably sidelines the motif in so far as it concerns an implicit content. The motif in Herold's work is a vehicle for meaning only in part; all that counts is its role as a signal, and even that tends to lose its closed identity when in contact with other motifs. Herold's strategy of combining motifs of different origins leads to the abolition of all the references inherent in the content of any given motif. Instead of circumscribing the information content of the forms and defining them exactly by juxtaposing them with other forms, he uses the same technique to expand the quantity of information until it overloads the beholder's interpretative capacity and approaches the state of "noise": an unconscionable, structureless mass of information.³⁾

He does this principally by leaving the form to chance, thus abstracting it from the process of making the work and allowing it to float free. In this way he clears for himself a semantic space, devoid of coding, that he can then shape in accordance with his own perspectives.

Herold himself gives this phenomenon the name of the "Uncertainty Principle. Established in 1927 by W. Heisenberg," and describes the look of it as follows: "The growing certainty (distinctness, precision) of some components is achieved at the expense of the growing uncertainty of others. The uncertainty can be said to transfer itself from the object to the beholder."⁴⁾

MATERIAL DISCOURSE

In Herold's pieces, form as the structuring force in the making of the work disappears.⁵⁾ However, the consequence of this is neither chaos – the configuration that is wholly dependent on chance, the "creative mess" – nor a flight into immateriality. "I am against a sight of beauty," says Herold, and this points the way: specific form is the locale of beauty in art, and so it must be avoided. Ultimately, of course, it cannot be eliminated altogether, but its function as a vehicle of meaning can be reduced to below the signal threshold.

For some years Georg Herold's work has received increasing recognition in the GFR. Born in Jena (GDR) in 1941, the artist studied with Sigmar Polke in Hamburg (among others). Since 1979 he has exhibited with Albert Oehlen, Werner Büttner and Martin Kippenberger. He has several major solo and group shows to his credit in Germany. His paintings and sculptures testify to the originality of his work, which successfully draws on the concepts of Pop culture, aesthetic scepticism and post-modern semiotics.

This happens in *SHACK* (1986), an incomplete grey breezeblock structure. It lacks certain vital parts, which even a shack needs to make it complete; one of them is the roof. All that is left here is the sheer factual quality of the material; and this is the level of aesthetic discourse on which Georg Herold operates. A work called *100 YEARS OF MAY DAY* (1985) consists of a number of trestles carrying a collection of scrap timber laths, each of which bears the date "1 May" with the number of a year. The material and the theme are visibly out of kilter. The theme enunciated in the title is given a specific twist by the material that embodies it. The focus is not on the monumental character of the centenary that is commemorated, but on the significance of the laths that serve as a commentary on the theme.

Herold has created for himself an iconology of materials, which he sums up as follows: "There is an order to my materials. Perhaps lath equals thesis; stone

equals antithesis, manifestation, a mute testimony to whatever; wire or twine equals ideology, subversion."⁶⁾

Of course the range of materials used by Herold is much wider than this, but the wooden lath, the brick and the twine or wire form its discursive backbone. The discourse itself has as its object the connotations of the individual materials. The boundaries between painting and sculpture are blurred here: bricks can be stuck to canvas, and conversely canvas can be incorporated in a sculptural configuration. The recent *BUTTON PICTURES* are another visual experiment. The buttons are sewn to the canvas and can thus be perceived from both sides of it: from the front as a formal pattern, an interplay of form and content, and from the back as a simple linear mesh of stitches, a purely conceptual image of "occult" structure.

Herold's materials thus form the equipment of his communicative system, a basis on which it can always generate itself afresh. It functions like a thought machine: a *Bachelor Machine*, in fact. By renouncing form it sets itself free from ideology; it revolves, as it were, timelessly in space. In its combination of hermetic closure and normality, it resembles the *Nowhere Man*. What is more, the nature of this apparatus is such as to permit Herold to behave "like a normal person," directly expressing his personal opinion on the process of civilizing society, its human members and its cultural resources. In this way the beholder is also presented with an opportunity to pay unprejudiced attention to himself.

(Translated from the German by David Britt)

NOTES

¹⁾ This work exists in several versions, shown in different exhibitions; I refer here to the version illustrated in the catalogue of the exhibition *SIMILIA/DISSIMILIA*, Düsseldorf and New York 1987–88, p. 112.

²⁾ Illustrated in the catalogue of the exhibition *GEORG HEROLD – 1:1*, Münster 1986, p. 47.

³⁾ On this point see Umberto Eco, *DAS OFFENE KUNSTWERK*, Frankfurt am Main 1977, pp. 154 ff.

⁴⁾ Catalogue of the exhibition *GEORG HEROLD – UNSCHÄRFERELATION*, Berlin 1985, p. 30.

⁵⁾ Herold does give overall shape to his individual works, however, as will be shown in what follows. This is one of the fundamental differences between his works and those of Marcel Duchamp, in spite of all the affinities that certainly exist.

⁶⁾ In an interview with B. Catoir, *ARTSCRIBE*, No. 57, London April–May 1986.



GEORG HEROLD, HAND, 1985,

KANTHOLZ, ZINKDRAHT / SCANTLING, ZINC WIRE, 100 x 50 x 10 cm / 39 $\frac{1}{3}$ x 19 $\frac{2}{3}$ x 4".