Vom Wesen der Skulptur

Autor(en): **Küng, Moritz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **82 (1995)**

Heft 4: **Vom Markt zur Mall = Du marché au mall = From the market to the mall**

PDF erstellt am: **19.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-62237

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Vom Wesen der Skulptur

Die Kunsthalle Zürich präsentierte vom 14. Januar bis 12. März dieses Jahres zum ersten Mal in der Schweiz Skulpturen des Belgiers Didier Vermeiren (°1951). Auf den ersten flüchtigen Blick interpretiert man vielleicht diese Arbeiten als leere Blöcke aus Gips oder Bronze, als gewendete Kisten oder als filigrane Gestelle auf Rädern. Vermeiren setzt sich aber nicht so sehr mit formalen Aspekten innerhalb der Skulptur auseinander, sondern beschäftigt sich vielmehr mit der Masse, der Ausdehnung, dem Gewicht, kurz gesagt mit dem «Wesen» der Skulptur.

Für Vermeiren sind sowohl der Ausstellungsraum als auch die Skulptur zuerst labile Grössen, einerseits weil der Präsentationsraum unterschiedlich interpretierbar ist, verschiedene Annäherungen zulässt und dementsprechend anders «bespielt» werden kann, anderseits weil die Skulptur erst durch die Setzung im spezifischen Raum ihre Existenz und Funktion manifestieren kann. *Man kann eine Skulptur nur innerhalb des sie umgebenden Raumes betrachten, gleich wie er auch immer sein mag. Denn der eigentliche Stoff der Skulptur ist der Raum. Der Raum schafft die Skulptur, und die Skulptur schafft den Raum.*

Raum in seiner allgemeinen Bedeutung beschreibt eine mehrdimensionale Grösse mit einer offenen Ausdehnung, eine blosse Weite oder ein Gefühl. Raum als Begriff ist nur erahnbar. Indem ein endlicher Raum aus einem unendlichen Raum herausgelöst wird, kann dieser durch die drei Dimensionen Länge, Breite und Höhe determiniert werden. Durch diese Begrenzung entsteht ein Ort, ein Ausstellungsraum zum Beispiel oder eine Skulptur. Raum beginnt mit dem Wandernlassen des Blickes.

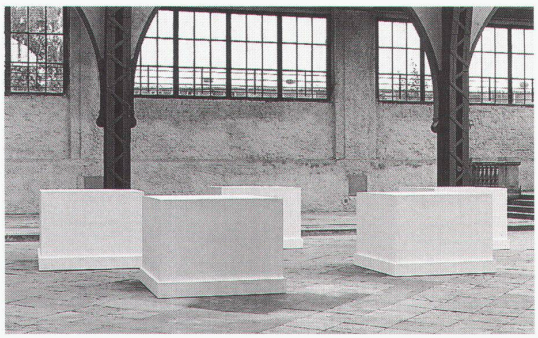
Vermeiren betrachtet seine Arbeiten nicht als autonome Gegenstände, sondern sieht sie in einer sehr engen Beziehung zum Raum, in dem sie ausgestellt sind. Vermeirens Werke sind im eigentlichen Sinne Denkmodelle. Ausgangspunkt seiner Überlegungen und Thema seiner Arbeit bildet der Sockel, das traditionelle Fundament der Skulptur. Der Sockel dient dazu, dem Rahmen des Tafelbildes vergleichbar, die Skulptur zu isolieren und sie an den Raum zu binden, in dem sie sich befindet. Im Gegensatz zum Rahmen, der ein Bild deutlich begrenzt und unseren Blick in sein Zentrum lenkt, schafft der Sockel den Kontakt zum Boden hin, zentriert die Skulptur und leitet unseren Blick vertikal nach oben. Der Sockel kennt keine Expressivität. Er hat allein tragende, also dienende Funktion und vermeidet jegliche Inhaltlichkeit.

Durch das Fokussieren auf diesen Gegenstand rückt der Künstler einerseits eine abhanden gekommene Tradition innerhalb der Bildhauerei wieder in den Mittelpunkt, anderseits verleiht er dem Sockel denselben Status wie der Skulptur. Im Falle Vermeirens ist der Sockel kein inhaltsloses Objekt mehr. *Auch ein Sockel ist ein Stück Bildhauerei, und er nimmt einen ebenso wichtigen physischen Raum wie die Skulptur ein. Ich habe nie Sockel gemacht. Ich mache Skulpturen, und alle Skulpturen, die ich mache, sind Skulpturen ohne Sockel.*

Ich möchte das Wesen der Skulptur, das Denken über die Skulptur bei Didier Vermeiren anhand der Arbeit «Sculpture, tirage de série (ensemble de cinq épreuves) plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant l'Appel aux Armes, plâtre, 1912» verdeutlichen. Der ausführliche Titel gibt uns eine Fülle von Hinweisen: Es handelt sich dabei zuallererst um eine Skulptur (um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen); um eine auf fünf Stück limitierte Serie (fünf Proben oder Denkmodelle) aus Gips, entstanden 1988, die in sich ein Ganzes formen, eine Arbeit, die auf die Proportion des Sockels und auf das Material der Rodin-Skulptur in Meudon (entstanden 1912) verweist. Es wird deutlich, dass Vermeiren dem Sockel ebensoviel Bedeutung beimisst wie der Skulptur, auf die er verweist; einerseits durch den handwerklichen Entstehungsprozess der mehrteiligen Skulptur durch die «Tirage», anderseits durch die inhaltliche Referenz. Hier nimmt Vermeiren Kontakt auf zu Skulpturen der Geschichte (Rodin, Carpeaux), die bis auf wenige Ausnahmen den grossen Bruch in dieser Tradition markierten. Es handelt sich bei dieser Arbeit also nicht um die sichtbare Abwesenheit einer Rodin-Skulptur oder gar um eine optische Verweigerung, sondern um deren unsichtbare Präsenz. *Meine Skulptur verweist nicht auf den Sockel, sie verweist auf die Skulptur, welche auf dem Sockel steht.* Diese Arbeit stimuliert die Bewusstwerdung von Tradition und Evolution der Skulptur. Die spiralförmige, offene und dynamische Anordnung der einzelnen Teile und die Einbindung in die Kunstgeschichte evozieren, dass die autonome Skulptur inexistent ist. Das Vokabular, vorerst als minimalistische Attitüde im Sinne eines Carl André erkennbar, lässt in den Skulpturen die Figuration nicht unbeachtet. Dazu Julian Heynen im Begleittext zur Ausstellung im Haus Lange & Haus Esters, Krefeld 1993: «Die scheinbare Nüchternheit und Leere jeder dieser Skulpturen hat eine Art hellen Schatten bei sich – den eines menschlichen Körpers. Jede ist wie der Nachhall einer Figur, eines Körper-Bildes (...) In ihnen ist eine tatsächliche Anwesenheit wirksam, und zwar in Form jener ungreifbaren, sich ständig wandelnden und doch verlässlichen Beziehung des eigenen Leibes zu den Skulpturen und ihren Positionen. Das soll nicht heissen, dass unser Körper zur eigentlichen Statue in dieser Begegnung wird. Die Anwesenheit der Körper-Bilder ereignet sich vielmehr in der dichten Verschränkung von Leib, Skulptur und Erinnerung, die stets mit Leerstellen durchsetzt und vom Widerspiel zwischen Distanz und Nähe durchzogen ist.»

In Zürich sind es zehn Skulpturen, vier ältere und sechs neue Arbeiten mit zehn Fotografien, die ein Ensemble bilden. Eigentliches Herzstück der Ausstellung ist die keramische Arbeit «Grès 1985, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Jean d'Aire, grès 1900» (8,5×65,5×35,5 cm), die am deutlichsten die Orientierung zum Boden hin definiert. In den Ausmassen eher bescheiden, nimmt sie den prominentesten Platz ein und bildet den Mittelpunkt der axial ausgerichteten Skulpturen. Thematisierten frühere Arbeiten vielmehr den Status des Sockels oder die räumliche Ausdehnung, so scheinen die neueren Arbeiten eine mögliche Transparenz der Skulptur aufzudecken.

Das neue Werk «Bacchanale» (Gips und Armierungsstahl, 1994) ver-



«Sculpture, tirage de série (ensemble de cinq épreuves) plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant l'Appel aux Armes, plâtre, 1912», Höhe 100 cm, Breite und Tiefe variabel

* Die kursiven Zitate sind Gesprächen mit dem Künstler und dem Film von Elsa Cayo «123 plans sur la sculpture de Didier Vermeiren» (1988) entnommen.

weist auf eine Bacchusdarstellung. Vermeiren greift hier auf ein von ihm mehrfach verwendetes Konzept zurück. Traditionellerweise fertigt ein Bildhauer aus einer Negativform ein Positiv. Indem das Negativ (die Gussform) auf dem Positiv (der eigentlichen Skulptur) präsentiert wird, demonstriert der Künstler die gegenseitige Abhängigkeit der beiden Teile: trotz der immanenten Gegensätzlichkeit zwischen dem Hohlraum, der primären Restform und dem Körper, der eigentlichen Skulptur, entsteht eine Einheit. Die Matrix selbst, aus der die Skulptur hervorgeht, wird zur Skulptur, während die Skulptur den Status eines Sockels erhält. Das Zeigen dieser beiden Teile macht zudem den Produktionsprozess einsehbar; gleichzeitig ist damit aber auch das Ende der Reproduktion erreicht und die Einmaligkeit dieser Konstellation hervorgehoben. *Ich mache Skulpturen, wo ich das Positiv dem Negativ ausliefere, was den Produktionsprozess dieser Skulptur vollständig stoppt. In der Folge ist es also nicht mehr möglich, dieses Negativ weiterzuverwenden, weil es Teil der Skulptur selbst geworden ist.* «Bacchanale» ist aber auch die erste Skulptur, die sich auf die Wand bezieht. Wichtigstes Indiz hierfür bildet die an nur drei Seiten zurückversetzte obere Sockelleiste, wodurch die so «geschnitten» wirkende vierte Seitenfläche des Sockels vollständig parallel zur Wand verläuft. Zweites Indiz bildet die auf den Sockel vertikal gestellte Gussform, die an der Wand lehnt. Somit «eröffnet» sich uns quasi ein Volumen. Wir haben einen Einblick in die Masse selbst respektive in das Innenleben des Körpers. Dem offengelegten Raum der Skulptur ist wiederum eine Aufwärtsbewegung durch die nun U-förmig präsente Negativform der Sockelleisten eingeschrieben, womit das Wesen der Skulptur/des Sockels eine beinahe transzendentale, nach dem Höheren verweisende Bedeutung erhält.

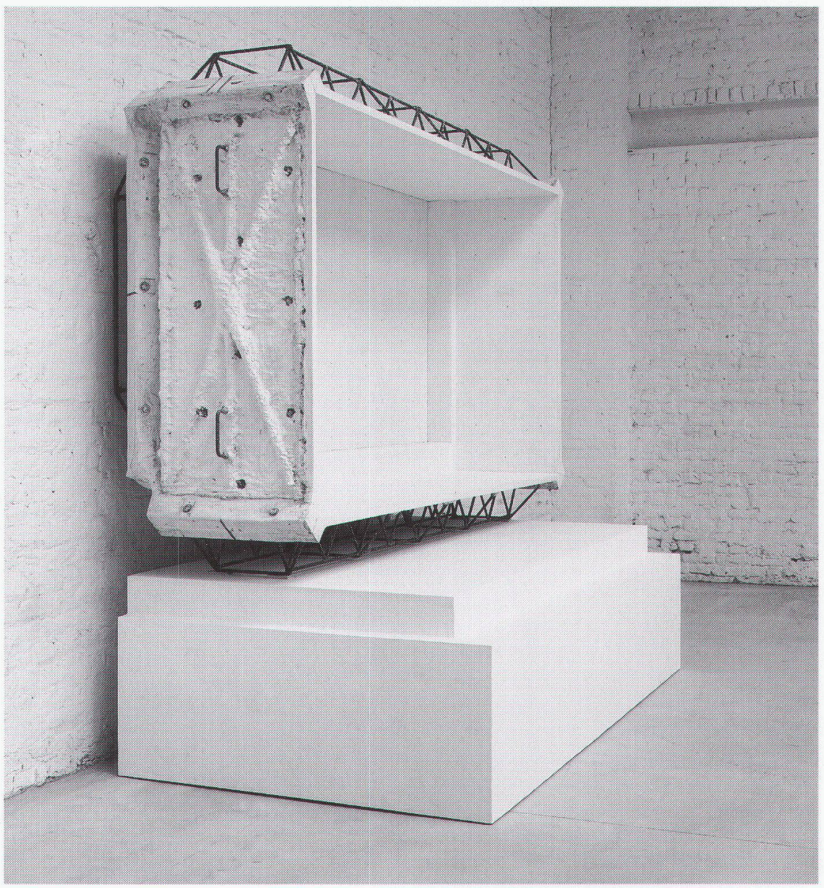
Wiederum zwei neue Arbeiten definieren in der Kunsthalle die Querachse und formen zugleich ein komplementäres Paar. «Sans Titre» (Gips, 1994) ist ein auf allen vier Seiten geschlossenes Volumen auf vier Rädern. Jedes Rad ist einzeln auf eine Palette aus Gips gestellt. Die vier Paletten sind gegenseitig verdreht und weisen in eine andere Himmelsrichtung, markieren aber auch in ihrer Funktion den Ort der Skulptur. Ähnlich der einleitend erwähnten fünfteiligen Sockelskulptur ist dieser «Wagenskulptur» ein dynamisches Moment eigen. Dem Betrachter wird das Umkreisen, die Drehbewegung direkt aufgezwungen, um das Vorne, das Seitliche und das Hinten zu ergründen.

«Sans Titre» (Gips, 1994) offenbart dagegen von einem einzigen Standpunkt aus auf einen Blick alle vier Seiten des Volumens. Vier identische Körper sind auf zwei Ebenen so angeordnet und gedreht, dass jeder Körper jeweils eine Seite zeigt. Durch deren Addierung wird auf das potentielle Volumen der Skulptur hingewiesen.

Orientierung bietet dabei dem Betrachter die dem einzelnen Sockel eingeprägte Signatur des Autors. Paradoxerweise wirkt diese massige Skulptur transparent durch die optische Auffächerung ihrer vier Seiten. *Wir können eine Skulptur von verschiedenen Blickpunkten aus betrachten; aber einen können wir niemals einnehmen, und zwar jenen der Skulptur selbst. Die Skulptur besetzt im Raum einen Ort, den wir niemals besetzen können.*

Die zehn in der Ausstellung gezeigten Fotos repräsentieren ebenso Vermeirens Arbeiten, sind aber diesmal als autonome, künstlerische Arbeiten zu verstehen mit eher peripherer Bedeutung. Was hier die Fotografie mit der Bildhauerkunst verbindet, ist die sogenannte «Tirage», das Herauslösen eines Positivs aus einem Negativ. Die Fotos spiegeln bildhaft die Gedanken des Künstlers wider, zeigen Ausstellungs- und Ateliersituationen. Vermeiren, der all seine Arbeiten ausschliesslich selbst fotografiert, unterscheidet stets weniger zwischen der Fotografie als reines Dokument und der Fotografie als Kunstwerk. Doch ist seinen fotografischen «Werken» eine erhöhte kompositorische Sensibilität abzulesen. Erwähnt sei hier kurz seine letzte Arbeit «Krefeld, 1994». In einem der Räume der Villa «Haus Lange» von Mies van der Rohe ist eine «Wagenskulptur» zu sehen. Das einfallende Streiflicht auf der zurückliegenden Wand bildet die Gegendiagonale zur Skulptur. Die Stimmung wirkt durch die Unschärfe und die wackelige Aufnahme (bewusst?) historisch, der architektonische Umraum, durch Belichtung, Reflexe und Spiegelungen endlos, ohne Boden, ohne Decke. Die Skulptur ist dem Raum, der Raum der Skulptur visuell einverleibt. Gerade weil auch hier die Fotografie eine spezifische Wirklichkeit wiedergibt, ein Zusammenspiel von Dingen zu einem bereits vergangenen Zeitpunkt formt, kommt sie dem Wesen der Skulptur so nahe. Die Fotografie widerspiegelt zwar eine Wahrnehmung, niemals aber die unsrige. *Eine Skulptur lässt eine Skulptur sehen. Skulptur existiert für sich. Sie ist kein Film, kein Text, kein Foto... nichts kann die reale Begegnung mit einer Arbeit ersetzen.*

Moritz Küng



«Bacchanale», 1994, Gips und Armierungsstahl, 270×252×134,5 cm

Fotos: Didier Vermeiren, Brüssel