

# AN DER OBERFLÄCHE

VON RODIN  
BIS DE BRUYCKERE.  
DIE OBERFLÄCHE  
ALS BEDEUTUNGSTRÄGER  
IN DER SKULPTUR

# ON SURFACES

HERAUSGEGEBEN VON  
SÖKE DINKLA

BEARBEITET VON THOMAS BUCHARDT  
UND NINA HÜLSMEIER

**GRUSSWORTE**

7

**AN DER OBERFLÄCHE\_ON SURFACES.  
DIE OBERFLÄCHE ALS BEDEUTUNGSTRÄGER  
IN DER SKULPTUR**

SÖKE DINKLA

12

**EINE VIELZAHL VON OBERFLÄCHEN.  
SKULPTUREN ZWISCHEN HANDARBEIT  
UND MASCHINENÄSTHETIK**

DIETMAR RÜBEL

28

**WERKE**

**AUGUSTE RODIN\_**ELISABETH GIERS

38

**MEDARDO ROSSO\_**MARION BORNSCHEUER

40

**WILHELM LEHMBRUCK\_**MARION BORNSCHEUER

42

**CONSTANTIN BRANCUSI\_**MARION BORNSCHEUER

48

**MAX BILL\_**MICHAEL KRAJEWSKI

50

**MARY VIEIRA\_**MICHAEL KRAJEWSKI

54

**JANET CARDIFF\_**GUIDO MEINCKE

58

**JENNY HOLZER\_**HEIDE HÄUSLER

62

**DANIEL CANOGAR\_**GUIDO MEINCKE

66

**DOROTHEE GOLZ\_**NINA HÜLSMEIER

70

**REBECCA HORN\_**GUIDO MEINCKE

72

**TONY CRAGG\_**GUIDO MEINCKE

80

**KÜNSTLERSTATEMENT\_**TONY CRAGG

83

**CARSTEN NICOLAI\_**GUIDO MEINCKE

86

**JULIAN OPIE\_**GUIDO MEINCKE

90

**GEORG BASELITZ\_**THOMAS BUCHARDT

94

**JEPPE HEIN\_**THOMAS BUCHARDT

98

**ELINA AUTIO\_**NINA HÜLSMEIER

104

**BERLINDE DE BRUYCKERE\_**ELISABETH GIERS

108

**NEZAKET EKICI\_**FRIEDERIKE FAST

112

**STELLA HAMBERG\_**ELISABETH GIERS

116

**EVAN ROTH\_**ELISABETH GIERS

120

**MICHAEL V. KALER\_**NINA HÜLSMEIER

124

**HEIKE WEBER\_**SABINE ELSA MÜLLER

128

**ANHANG**

133

# AN DER OBERFLÄCHE \_ON SURFACES. DIE OBERFLÄCHE ALS BEDEUTUNGSTRÄGER IN DER SKULPTUR

SÖKE DINKLA



1\_Evan Roth, *Dances for Mobile Phones: Paraguay*, 2015, 13 Videos, präsentiert auf zwei Monitoren

1\_Vgl. <https://www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/research/mellon/mellon-surfaces.htm> [abgerufen am 22.05.2016]. Die New Yorker Konferenz am Institute of Fine Arts im März 2015 umfasste eine thematisch und historisch weite Spanne: Sie beschäftigte sich mit dem Thema der Oberfläche in der Malerei, Skulptur, Architektur und angewandten Kunst in der Zeit zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert und fragte nach den Beziehungen zwischen Materialität, Bedeutung, Bildhaftigkeit und sinnlicher Wahrnehmung. In Norwich thematisierte das Sainsbury Institute for Art die Implikationen von Oberflächen in einem weitestgehenden Rahmen historischer und philosophischer Kontexte von Verfahren der Tierpräparierung in der zeitgenössischen Kunst über Aspekte des Ephemeren bis hin zu neuen künstlerischen Gravurtechniken.

2\_Vgl. Wagner, Monika: *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, und *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hrsg. von Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt, München 2002.

3\_Vgl. Wagner, Monika: „Auseinandersetzungen mit der Schwerkraft. Materialien und Oberflächen der Skulptur“, in: *Skulptur Pur*, hrsg. von Ulrike Lorenz, Stefanie Patruno und Christoph Wagner, Ausst.-Kat. Kunsthalle Mannheim, 2014, Heidelberg 2014, S. 10–19.

4\_Wagner, Monika: „Materialien als soziale Oberflächen“, in: *Material in Kunst und Alltag*, hrsg. von Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin 2002, S. 101–118.

Wohin führt uns die Oberfläche eines Kunstwerks? Was sieht, was fühlt unser tastender Blick? Was erzählt uns die Oberfläche vom Prozess des Gemachtseins, von der Hand der Künstlerin oder des Künstlers? Welche Ideen bringt die Außenhaut eines Kunstwerks in der heutigen technologisierten Zeit hervor, und was verbirgt sich unter der Oberfläche? Diesen Fragen nähert sich die Ausstellung mit Werken von Künstlerinnen und Künstlern, die auf besondere Weise mit Materialien und der Behandlung ihrer Oberflächen arbeiten.

\_\_Oberflächen bestimmen unsere Umgebung und unser Verhalten in der Welt der Dinge. Sie aktivieren unser visuelles Gedächtnis und unseren taktilen Sinn. Sie sind es, die unser Vorstellungsvermögen und unseren Erfahrungsspeicher ansprechen, Emotionen wecken und einen Prozess der Bedeutungsgenerierung in Gang setzen. Seit der Überlieferung erster Zeichnungen und Höhlenmalereien sind die Oberflächen Träger von Botschaften, in denen sich die Werte einer Kultur vermitteln. Dies gilt für die alltäglichen Oberflächen und ebenso für die Oberflächen eines Kunstwerks. Im Unterschied zu alltäglichen Materialien und Oberflächen entzieht sich das Kunstwerk allerdings der zweckrationalen Logik des Nützlichen und öffnet ein reiches Reservoir an intellektuellen und emotionalen Deutungsmöglichkeiten. In der künstlerischen Gattung der Skulptur ist die Oberfläche einer der zentralen Bedeutungsträger des Werkes. Oberflächen, ihre Beschaffenheit und Materialien sind aufgeladen mit unterschiedlichen Konnotationen. An ihnen entzündeten sich nicht nur ästhetische Debatten, sondern sie vermitteln die repräsentativen Ansprüche des Werks.

\_\_Für die Skulptur des 20. und 21. Jahrhunderts betreten wir mit unserer Ausstellung weitgehend Neuland. Das Thema der Oberfläche in der Kunst, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Skulptur nicht nur die künstlerische Handschrift, sondern eine Haltung zur Welt der Moderne charakterisiert hat, gewinnt gerade in den letzten Jahren an Aktualität: Es steht im Fokus einiger wissenschaftlicher Konferenzen, unter anderem „Surfaces“ an der New York University und „The Skin of Objects: Rethinking Surfaces in Visual Culture“ in Norwich im Juni 2015.<sup>1</sup> Bei beiden Konferenzen liegt der Fokus vor allem im Bereich der visuellen Kultur.

\_\_Im Rahmen ihrer kunsthistorischen Forschungen zur Materialsemantik<sup>2</sup> analysierte Monika Wagner die Materialien und Oberflächen von Skulpturen hinsichtlich ihres ästhetischen Potenzials, die Schwerkraft zu überwinden.<sup>3</sup> Darüber hinaus beschrieb sie die soziale Funktion alltäglicher Oberflächen und ihre Materialien im öffentlichen und halböffentlichen Raum unserer Städte. Hier vermitteln Oberflächen „soziale Codes“, die unser Verhalten bestimmen und als Strategien der Exklusion beziehungsweise Inklusion bestimmter Gesellschaftsgruppen fungieren.<sup>4</sup>

5\_Jean-François Lyotard im Gespräch mit Jacques Derrida moderiert von Thomas Ferenczi, in: Lyotard, Jean-François u. a.: *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, S. 19–26, hier: S. 25.

\_\_Unsere Duisburger *Surface*-Ausstellung ist inspiriert von der allgegenwärtigen Präsenz der Oberflächen kleiner Screens unserer mobilen Computer, von der Ästhetik der Glätte und dem Wunsch, die Oberfläche zu durchdringen. Berührungsempfindliche Oberflächen unserer digitalen Geräte, die uns durch den Alltag begleiten, ermöglichen uns den Zugang zu einer scheinbar unendlichen Vielfalt verschiedener „virtueller Welten“, Datensammlungen und Informationen, die unsere physische Welt mit einer immateriellen Sphäre der digitalen Daten verweben. Die sensitiven Screens und die Interaktion mit miniaturisierten digitalen Geräten prägen unseren taktilen Sinn und die Art und Weise, wie wir Sinnzusammenhänge aus heterogenen Informationen herstellen. Künstlerinnen und Künstler wie Carsten Nicolai, Janet Cardiff & George Bures Miller und Evan Roth arbeiten auf unterschiedliche Weise mit diesen, unsere heutige Zeit prägenden Qualitäten der „Immaterialien“ und schaffen ästhetische Sphären, in denen sich das Nichtgreifbare, das Immaterielle, auf neue Weise in unserer Wahrnehmung konkretisiert **Abb. 1**. Schon 1985, als sich die unsere Sinne revolutionierende Veränderung mit der beginnenden Verbreitung des Personal Computers als Massenmedium abzeichnete, beschrieb der französische Philosoph Jean-François Lyotard diesen grundlegenden Wandel hellsehtig: „Beim Begriff ‚Immaterial‘ handelt es sich nun um einen etwas gewagten Neologismus [...] Damit ist lediglich ausgedrückt, daß heute – und das hat sich in allen Bereichen durchgesetzt – das Material nicht mehr als etwas angesehen werden kann, das sich wie ein Objekt einem Subjekt entgegensetzt.“<sup>5</sup>

\_\_Wie schauen wir heute mit einer solchermaßen konditionierten Wahrnehmung auf die bronzene *Eva* (1881) von Auguste Rodin? Wie nehmen wir die durchlässig und immateriell erscheinende „Haut“ der Wachsskulptur *La portinaia* (1883–1884) von Medardo Rosso wahr? Bereichert uns die aktuelle Dominanz des Taktilen, die wir uns in den letzten Jahren im Umgang mit sensuellen Interfaces und Touchscreens angeeignet haben, in der Wahrnehmung von Skulptur? Die Ausstellung *An der Oberfläche\_On Surfaces* stellt die Verbindung her zwischen der Dominanz des Tastsinns in der Konstituierung von Wirklichkeit in unserem heutigen Alltag und dem tastenden Blick, der in der Skulptur seit jeher Berührung imaginiert. Wer kennt nicht das meist unstillbare Verlangen, Skulpturen berühren zu wollen? Viele plastische Werke fordern uns geradezu auf, uns unseres Sehensinnens tastend zu versichern, um über Berührungen die Realität der Skulptur zu erfassen und Bedeutung herzustellen.

\_\_Der Titel der Ausstellung spielt mit unterschiedlichen Assoziationen des Begriffes Oberfläche: Im Zentrum steht die Manifestation der Oberfläche eines Kunstwerks als eine seiner wesentlichen künstlerischen Qualitäten. Die zweite Lesart, die im Titel mitschwingt, ist die des Oberflächlichen – das, was sich einer tiefer gehenden Bedeutung



## DOROTHEE GOLZ

Diese Tasse ist eine Tasse, keine Tasse  
2004

Glasfaserlaminat, Metall,  
Stoff, Glas



— Schon der erste Blick auf die Arbeit von Dorothee Golz (geboren 1960 in Mülheim an der Ruhr) erinnert uns an eines der bekanntesten Werke Meret Oppenheims, *Déjeuner en fourrure* (*Frühstück im Pelz*) aus dem Jahr 1936, auch bekannt als *Die Pelztasse*. Die gedankliche Verknüpfung mit dieser Ikone der Kunstgeschichte ist evident und führt über den Titel der Arbeit direkt zu dem weiteren berühmten kulturellen Zitat von Gertrude Stein „Rose is a rose is a rose is a rose“. Für Kenner der Kunstgeschichte sind diese beiden kunsthistorischen Bezüge offenbar. Aber welche weitere Ebene spricht die Arbeit an?

— Dorothee Golz hat das Set, bestehend aus einer Tasse, einem Unterteller und einem Kaffeelöffel, mit Kunstharz überzogen. Aus den Rändern der Objekte scheinen zarte, nadelartige Spitzen herauszuwachsen, die aus Glasfasern bestehen. Das Ensemble wirkt auf eine surreale Art gefährlich: Es erscheint als anmutiger Kranz aus spießförmigen Dornen.

— Die Tasse verunsichert und fasziniert zugleich: Die Verschmelzung der Tassenform mit der starren, aus Glasstacheln bestehenden Oberfläche stört unsere Wahrnehmung und führt die Funktion der Tasse nicht nur ad absurdum, sondern betont das Verletzungspotenzial bei etwaiger Nutzung. Diese Irritation ähnelt der Unbenutzbarkeit der *Pelztasse* von Meret Oppenheim, deren surrealer Kern in der Gegensätzlichkeit der erwarteten Funktion und des Materials liegt.

— Dorothee Golz zitiert historische Schlüsselwerke, lotet deren Potenzial als Resonanzpunkt aus und verwandelt sie, so Beate Ermacora, in „dreidimensionale Denkbilder“.<sup>1</sup> Sie „macht das Denken sichtbar“<sup>2</sup>, wie es der Surrealist René Magritte einmal für seine Kunst formulierte. Magrittes wahrscheinlich berühmteste Arbeit *ceci n'est pas une pipe* war Auslöser für den Diskurs über die fiktive Beziehung von Bild, Realität und Sprache. Diese Gegensätzlichkeit von Abbild und Wirklichkeit kondensiert Dorothee Golz in der Arbeit heraus. Zunächst erkennt der Betrachter die Formen an der Oberfläche und identifiziert sie als Gegenstände aus dem Haushalt: Die Tasse ist ein Objekt, nicht mehr und nicht weniger, allerdings von ihrer ursprünglichen Funktion gelöst. Sie fungiert zugleich auch als Metapher und ist damit keine ausschließliche Bestätigung dessen, was wir real sehen, sondern ein „kulturell definiertes Zitat“.

— Darüber hinaus seziiert Dorothee Golz den Bereich über und unter der Oberfläche und dessen Möglichkeiten der Verschiebungen. Sie unterscheidet zwischen einer inneren und einer äußeren Gegebenheit, einer Wahrheit unserer Vorstellungen, die durch kleine Kunstgriffe verrückt werden kann: „Eine Sache nehmen, ein bisschen anders tunen – und man hat Zugang zu der Psyche der Menschen“.<sup>3</sup> In dieser Arbeit findet ein Prozess von Aneignung und Adaption statt, der sich in ihren Werken mal subtil, mal offenkundig einschreibt.

— Die experimentellen Arrangements von Dorothee Golz zeugen von einem analytischen wie auch humorvollen Ansatz. Davon losgelöst eröffnen die Werke in ihrer an Alltagsgegenstände erinnernden, skulpturalen Form immer neue Möglichkeiten ästhetischer Betrachtung und Deutung, sei es als kunsthistorischer Kommentar, als selbstgenügsames Objekt oder als vielstimmiger Assoziationsraum. Indem Golz' Arbeiten die Grenzen von Gebrauchsgegenstand, künstlerischem Zitat und autonomem Werk ausloten, evozieren sie stets auch die Frage, wie sie Kunst sein können und als Kunst erfahren werden. Nina Hülsmeier

<sup>1</sup> Ermacora, Beate; Golz, Dorothee (Hrsg.): *Dorothee Golz. Digitale Gemälde*, Bd. 2, Nürnberg 2014, S. 125. <sup>2</sup> René Magritte, „Die rätselhaften Visionen René Magrittes“, in: *Life*, 22.4.1966, zit. nach: Naredi-Rainer, Paul (Hrsg.): *Sinnbild und Abbild. Zur Funktion des Bildes, Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck*, Neue Folge Bd. 1, Innsbruck 1994, S. 1–22, hier: S. 4. <sup>3</sup> Nimmervoll, Lisa: „Wahrheit ist nur eine Möglichkeit“, in: *Der Standard*, 16.12.2011, siehe auch <http://derstandard.at/1323916653065/Lebensentwerfer-als-Installationen-Wahrheit-ist-nur-eine-Moeglichkeit> [abgerufen am 15.5.2016].



