

setzung mit den Anfängen einer sich programmatisch als modern verstehenden Kunst im 19. Jahrhundert unerlässlich ist. Dies nicht nur zur Klärung der Begriffsgeschichte, sondern um die seit ihrem Beginn nicht vermeidbaren Widersprüche der Moderne hervortreten zu lassen.

Peter-Klaus Schuster/Thomas W. Gaegtens

### Sektion 7:

#### Plastik im 20. Jahrhundert

Wie *Brancusi* in programmatischen Photographien seiner Werke *Vibration*, *Metamorphose* und *Kombinatorik* als Formen eines Natur und Skulptur verbindenden Prinzips der Tätigkeit verdeutlicht, war Thema des Vortrags von *Friedrich Teja Bach*. Photographien des *Vogels im Raum* und der *Unendlichen Säule* als vibrierende Formen übersetzen durch die Technik der Überblendung und Doppelbelichtung eine Grundqualität der Erscheinung der Skulptur in ein Zustandsbild. In einer Serie von Aufnahmen des *Fisches* geht es um die Auffächerung der Identität von Skulptur, um die Metamorphose plastischer Form (*Fisch — Vogel im Raum*). Photographien der immer wieder neuen Zusammenstellungen von Sockel und Skulptur zeigen *Brancusis* Verständnis von Kombinatorik als generativem Grundprinzip. Schließlich hat seine Photographie rettende Funktion: nur in ihr sind unausgeführt gebliebene skulpturale Projekte noch 'erhalten', nur sie vermittelt noch einen Eindruck seines Ateliers als Summe seines Schaffens.

*Rosso und Giacometti* ging es mit unterschiedlicher Akzentsetzung darum, den Menschen nicht als ein nur in seinen Körperformen sichtbares Wesen in der Skulptur abzubilden, sondern als eine Erscheinung, die geprägt ist von der Umgebung, in der er gesehen wird, und vom Betrachter, der ihn sieht und dem sie zur 'Apparition' wird. Als realer Körper unterliegt die Skulptur wie der Betrachter im selben Raum den gleichen Bedingungen. Deshalb kann er den Abstand zu einer solchen Skulptur willkürlich festlegen wie sich das Licht nach den Gegebenheiten des Ausstellungsraumes verändert. Da in der Malerei Licht und Distanzen im Schein fixierbar sind, lag es nahe, in der Skulptur den Kategorien der Flächenkunst Geltung zu verschaffen. Die Unlösbarkeit dieses Problems beweisen zahlreiche Aussprüche der Künstler; sie belegen aber auch, wie ernst es beiden Bildhauern war, die Wirklichkeit als 'Apparition' in der Skulptur sichtbar zu machen. Eine erweiterte Fassung des Vortrags von *Werner Schnell* erscheint im Städel-Jahrbuch.

Die Skulptur der Moderne bricht mit dem Prinzip der geschlossenen Form als einer weitgehend kontextunabhängigen plastischen Erscheinung. Mit der Aufgabe eines hermetisch in sich Ruhenden wird auch die Problematik des Raums der Skulptur neu reflektiert, getragen und gespeist von der Idee eines Gesamtkunstwerks und damit auch von der Hoffnung einer verändernden Gestaltung des jeweiligen Umraums als Paradigma des Realraums. In den Entwürfen zu Beginn des Jahrhunderts geht es also um ein doppeltes: Durch die Benutzung der architektonischen Vorgegebenheiten des Raums hindurch formuliert der Künstler einen transzendenten Raum, der sich über die Begrenzungen hinweg entfaltet. Das Vertrauen in solche utopische Setzungen reicht vielleicht bis zu der 'poetischen Aufklärung' der *Arte povera* und zu den geistigen Werkzeugen von *Joseph Beuys*. — Das Referat von *Dorothee Bauerle* versuchte, einige Facetten dieses Strangs

der Raumkunst zu geben, aber auch des Gegenpols, der sich vor allem nach 1945 ausprägt: Der Akzeptanz dessen, was ist.

*Karl Egon Vester* behandelte die Entwicklung der Skulpturen von *Baselitz* und *Penck* unter Bezugnahme auf das malerische Werk. Dabei wird nach einem ikonographischen Umfeld gefragt, das auf die Verwendung von Holz als Material der plastischen Gestaltung weist. Die Arbeiten werden in Zusammenhang mit einer figurativen Tradition gestellt und von einander abgegrenzt. Dabei steht die Frage nach dem Arbeitsvorgang und der Thematisierung des Materials im Vordergrund.

Im Anschluß an *Derrida* wird von *Ulrich Loock* bei Werken von *Buren*, *Asher* und *Mucha* als Dekonstruktion ein methodisches Vorgehen bestimmt, welches zu spezifischen Formen der Grenzüberschreitung des „Kunstwerkes“ führt, um anders als „neo-dadaistisch“ grundsätzlich die „Institution Kunst“ in Frage zu stellen. Jeweils rückt die künstlerische Praxis mit dem Exponat auch Elemente des Ausstellungsdispositivs in den Blick, die unter der Bedingung ihres Ausschlusses von dem, was zu sehen ist, für den Status des „Kunstwerkes“ konstitutiv sind. *Daniel Buren* verbindet das Medium seiner „neutralen Malerei“ in einem indexikalischen Verweiszusammenhang mit Momenten des jeweiligen Ausstellungskontextes und inszeniert so den frag-würdigen Austausch von „Figur“ („Kunstwerk“) und „Grund“ (Ausstellungsdispositiv). Bei einer Arbeit *Michael Ashers* im Museum Haus Lange (Krefeld 1982) fungiert als Exponat das um 180° gedrehte und in das Museum selbst eingebaute Doppel der Museumswände. *Reinhard Muchas* Arbeit „Astron Taurus“ (Kunsthalle Bielefeld 1981) ist fast ausschließlich aus museumseigenen Hilfsmitteln für die Ausstellung von „Kunstwerken“ aufgetürmt (Leitern, Vitrinen, Sockeln, usw.). Muchas Arbeit macht denn allerdings die kritische Bedingungsanalyse von „Kunst“ für eine weitergehende künstlerische Praxis fruchtbar, die sich insbesondere zur Bearbeitung einer „kollektiven Biographie“ entwickelt. Im Zentrum der Diskussion stand der Aspekt der Postmoderne.

Bernhard Kerber

## Sektion 8:

### Bewertung und Nutzung von Industriedenkmalen

Die Sektion „Bewertung und Nutzung von Industriedenkmalen“ ging in ihrem zweiten Teil der Frage nach, ob und in welchem Maße Zeugnisse der technischen Architektur, des Industriebaues in seinen Spielarten von konventionellen Bauformen bis zu den aggregat- und gerüstartigen Konstruktionen, in die europäische Forschung integriert sind und welche Disziplinen in den einzelnen Ländern diese Integration leisten. Daß die Kunst- und Architekturgeschichte hier noch keinen Saturationspunkt erreicht hat, zeigten sowohl das nicht eben massenhafte Zuströmen der Teilnehmer, als auch die Berufssparten, denen die Referenten zuzuzählen waren. Unter Einschluß des Sektionsleiters handelte es sich um drei Denkmalpfleger, einen historisch orientierten Museumsmann, zwei Architekturgeschichtler von Ingenieurhochschulen und einen Architekten. Nimmt man die Disziplin Geographie hinzu, so hat man damit auch europaweit einen repräsentativen Schnitt von Wissenschaftszweigen, die sich mit Industriearchäologie beschäftigen.