

Jenny Graser

## Die bewegte Skulptur des 21. Jahrhunderts: Charakteristika des skulpturalen Ereignisses am Beispiel von Michael Sailstorfers *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* (2014), St. Agnes Berlin

Ein hölzernes Mühlenrad wird kontinuierlich von einem tosenden Wasserstrahl erfasst, der sich unaufhörlich aus einem Metallrohr ergießt. Das Rad beginnt unablässig, mal schneller mal langsamer zu rotieren. Das sprudelnde Nass mündet nicht etwa in einem Bach, sondern wird von der Ladefläche eines blank polierten Anhängers aufgefangen, in dessen Mitte das Mühlenrad platziert ist. Die sich freisetzende Kraft der Drehbewegung dient nicht dem Mahlen von Korn. Stattdessen wird einer der beiden Reifen, auf denen der Anhänger steht, angetrieben. Das Gefährt verbleibt allerdings an Ort und Stelle. Derweil wird die Gummiummantlung des sich drehenden Reifens zermahlen. Der schwarze Abrieb sammelt sich auf dem Boden, wo sich bereits kleine Lachen des spritzenden Wassers gebildet haben. *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* (2014) heißt diese erstmals in Deutschland präsentierte Skulptur des deutschen Künstlers Michael Sailstorfer (\*1979, Velden), die im Rahmen des Gallery Weekend vom 3. bis 7. Mai 2014 in der Berliner Kirche St. Agnes ausgestellt wurde (Abb. 1-3).<sup>1</sup>

Michael Sailstorfer steht stellvertretend für eine neue Generation von Bildhauern, die sich im 21. Jahrhundert etabliert hat. Neben Sailstorfer reihen sich u.a. Rosa Barba, Jeppe Hein und Andreas Fischer in die Riege von Künstlern ein, deren mechanische Objekte an die Tradition der kinetischen Plastik der 1960er Jahre anknüpfen: Vollständigkeit erlangen ihre Apparate erst, wenn sie in Bewegung versetzt werden. Tritt die Skulptur in Aktion, avanciert sie zum Ereignis-Objekt<sup>2</sup>. Eine Definition der Ereignishaftigkeit, die der bewegten Skulptur inhärent ist, stellt nach wie vor ein Desiderat dar. Diese Definition ist jedoch notwendig, um den allein auf die Bewegung abzielenden Begriff der kinetischen Skulptur zu erweitern und die fortlaufenden Stränge bewegter Objektkunst auf die zeitgenössische Skulptur zu übertragen. Es stellt sich folg-

lich die Frage, wie sich das von Michael Sailstorfer hervorgebrachte skulpturale Ereignis beschreiben lässt. Auf welche Weise konstituieren sich Materialität, Räumlichkeit und Zeitlichkeit? In welchem Verhältnis stehen Objekt- und Ereignishaftigkeit?

### 1. Ein Kirchenraum als Ausstellungsraum. Die Umnutzung der St. Agnes Kirche

Betritt der Besucher die in Berlin-Kreuzberg gelegene St. Agnes Kirche, so befindet er sich in einem Raum, dessen einstiger sakraler Kontext sich vorrangig aufgrund der Monumentalität des Raumes vermittelt. Jegliches schmückendes Beiwerk wie auch die Beleuchtung wurden aus der Kirche entfernt. Einen Altar und Sitzreihen sucht der Besucher vergeblich. Eine kühle Atmosphäre erfüllt den hallenartigen Betonbau. Zementspritzputz und Mauersteine, einst Trümmer der im Zweiten Weltkrieg zerstörten umliegenden Wohnbauten, prägen die rauen Oberflächen des Innenraums, der sich aus einem monumentalen Hauptschiff sowie zwei niederen, von Säulenreihen gegliederten Korridoren speist. Der Chorbereich ist über mehrere Stufen erreichbar und weist eine flächige, fensterlose Chorwand auf. Lichtbänder in den Decken und zwei hohe Fensterschlitze in den Seitenwänden stellen die einzigen Lichtquellen im Hauptschiff dar. Für die Präsentation von Sailstorfers Arbeiten wurden diese Fenster bedeckt. Im vorderen Bereich der Kirche liegt seitlich die Marienkapelle, deren Wände mit braunen Klinkersteinen überzogen sind. Der Fußboden ist braun gefliest. Ein seitlich gelegener hoher Fensterschlitz lässt diffuses Licht eindringen.

Einst diente die zwischen 1964 und 1967 von Werner Düttmann (1921-1983) im brutalistischen Stil errichtete Betonkonstruktion der katholischen Gemeinde St. Agnes als Kirchenraum. Nachdem die Pfarrgemeinde den Standort im Jahr 2005 aufgegeben hatte und die Kirche bis Anfang 2012 von einem freikirchlichen

Missionswerk genutzt wurde, erwarb der Galerist Johann König das Gelände. Im Oktober 2012 begannen erste Sanierungsarbeiten mit dem Ziel, das architektonische Ensemble in ein Zentrum für Kultur und Kunst umzuwandeln.<sup>3</sup> Johann König bespielt den schlichten, von Beginn an reduziert angelegten und daher wandelbaren Kirchenraum seit August 2012 regelmäßig. Die Ausstellung mit Werken von Michael Sailstorfer ist Teil seiner Veranstaltungsreihe.<sup>4</sup>

Im Mai 2014 wurden zwei Arbeiten von Michael Sailstorfer in dem Kirchenraum platziert: In der Seitenkapelle stand die Skulptur *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* und im Altarbereich wurde die Videoarbeit *Antiherbst* (2012-2013) gezeigt. Beide Präsentationen brachen aufgrund ihres hellen Scheins mit der Kühle und Strenge des abgedunkelten Kirchenraums. Wie das Licht so durchschnitten ebenfalls die Geräusche beider Werke die Stille des Raums. Visuell wie auch akustisch übten die Arbeiten eine immense Anziehungskraft aus.

Das Video *Antiherbst* wurde auf eine überdimensionale Leinwand projiziert, die vor der Chorwand angebracht war (Abb. 4). Im Zentrum des Bildausschnitts ist ein Baum mit kräftig gewachsenem Stamm und ausladender Baumkrone zu sehen, an dem sich linkerhand ein Schotterweg durch die begrünte Landschaft schlängelt. Der Wind ergreift das Blattwerk, ein Rauschen durchzog den Kirchenraum. Der Sound wurde über vier Lautsprecher übertragen, von denen jeweils zwei links und rechts an den Säulenreihen entlang platziert waren.

Im Verlauf des Videos wechseln die Jahreszeiten: mal ist es sonnig, mal stürmisch. Graue Wolken bedecken den Himmel, der Wind weht eisig (Abb. 5). Nebel überzieht die Landschaft. Allmählich kehrt das Licht zurück. Die Umgebung wird in warmes Sonnenlicht getaucht. Schafe weiden auf der Wiese, Vögel ziehen in Schwärmen vorbei. Scheinbar im Einklang mit der Natur wandelt sich auch die Erscheinung des Baums. Die Farbe der Blätter wechselt von dumpfem grün zu leuchtendem orange, strahlendem grün und dann wieder zu einer schalen Farbgebung. Ein Grauschleier scheint sich über das Blattwerk zu legen, das kaum mehr zu leben scheint. Während der farblichen Veränderungen verliert der Baum niemals sein gesamtes Blattwerk, die Baumkrone ist stets prächtig gefüllt.



Abb. 1: Michael Sailstorfer, *Reibungsverlust am Arbeitsplatz*, 2014, Holz, Gummi, galvanisiert Stahl, Aluminium, 390 x 565 x 245 cm.



Abb. 2: Michael Sailstorfer, *Reibungsverlust am Arbeitsplatz*, 2014, Holz, Gummi, galvanisiert Stahl, Aluminium, 390 x 565 x 245 cm.

Doch welche Baumart verliert im Herbst nicht ihr Blattwerk? Ein Moment der Irritation setzte ein. Die ersten Zweifel wurden durch die unnatürliche Farbgebung der Blätter zusätzlich genährt. Die ausliegende Pressemitteilung löste das Rätsel schließlich auf. Michael Sailstorfer hat den natürlichen Prozess der floralen *Recreatio* sabotiert. Die abgefallenen Blätter des

Baumes wurden eingesammelt, konserviert und mittels Kabelbinder erneut am Baum befestigt. Der Film spart diesen langwierigen und aufwendigen Arbeitsprozess aus und zeigt allein die farbliche Wandlung des Baumes, die in einem fortlaufenden Loop vorgeführt wird.<sup>5</sup>

Trotz räumlichem Abstand standen die beiden Arbeiten *Forst* und *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* in unmittelbarer Beziehung zueinander. Der Sound der Videoprojektion mischte sich mit den Geräuschen des Wasserstrahls. Wie Michael Sailstorfer erzählt, spielt er mit der Konfrontation seiner Arbeiten, sofern sie sich nicht gegenseitig stören: Mir gefällt der Gedanke, dass sie sich gegenseitig anstecken.<sup>6</sup> Das Rauschen des Wassers erfüllte die Seitenkapelle, erstreckte sich darüber hinaus auf das Hauptschiff und übertönte zuweilen das Rauschen der Blätter. Die mechanische Konstruktion nahm über ihre Akustik einen Raum ein, der weit über ihre stofflichen Dimensionen hinaus reichte. Auch das ausladende Licht- und Schattenspiel, mit dem *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* in Szene gesetzt wurde, erweiterte den physischen Umfang der Skulptur. Am Boden platzierte Spotlights bestrahlten den Waagen, dessen Schatten sich auf das umliegende Mauerwerk niederschlugen. Aufgrund der starken Hell-Dunkel-Kontraste nahm die Szenerie einen theatralen und an den einstigen religiösen Kontext anknüpfend einen sakralen Charakter an.

## 2. Ein Feld besetzen. Zur prozessualen Materialität und Räumlichkeit der Skulpturen Michael Sailstorfers

Michael Sailstorfer betont, dass ihn als Bildhauer interessiert, wie ein Feld besetzt wird, wie Raum kontaminiert werden kann.<sup>7</sup> Sein bildhauerisches Tun wird vorrangig von der Frage geleitet, wie Materialien „Raum einnehmen“<sup>8</sup>:

*Skulptur ist für mich ein Objekt, ein dreidimensionales Objekt in einem Raum, das sich in seiner physischen Größe auf den umgebenden Raum und den Betrachter bezieht. Und das ist immer mein erster Ansatz, wenn ich eine Arbeit mache oder eine Ausstellung für einen Ausstellungsraum plane: Wie verhält sich die Arbeit skulptu-*



Abb. 3: Michael Sailstorfer, *Reibungsverlust am Arbeitsplatz*, 2014, Holz, Gummi, galvanisiert Stahl, Aluminium, 390 x 565 x 245 cm.



Abb. 4: Michael Sailstorfer, *Antiherbst*, 2012 – 2013, Video, 12 min 13 sec, loop, 3 + 2 AP.

ral, also von der Größe und den Dimensionierungen her, zum Raum und zum Betrachter. Das ist schon eine sehr traditionelle Herangehensweise, die mir aber unglaublich wichtig ist.<sup>9</sup>

Weniger traditionell hingegen sind die Materialien, die der Künstler für seine Skulpturen verwendet. Neben Holz und Metallelementen sind im Werk Sailstorfers Bewegung, Geräusche und Licht als plastische Materialien zu verstehen. Die Arbeit *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* konstituiert ihre Räumlichkeit über die rein stofflichen Dimensionen hinausgehend mittels Lauteffekten, Licht- und Schattenwürfen. Unter den von Sailstorfer herangezogenen Materialien findet sich dem insbesondere seit den 1960er Jahren erweiterten Spektrum künstlerischer Materialitäten verpflichtet<sup>10</sup> – auch Essbares und Duftendes wie beispielsweise Popcorn.<sup>11</sup> Für das Werk *1:43 - 47, Berlin* (2009) fungiert ein Zementmischer als Popcornmaschine (Abb. 6).<sup>12</sup> Der Titel der Arbeit verweist auf den Vergrößerungsfaktor von Maiskörnern. Werden die Körner erwärmt, vergrößert sich ihre Oberfläche um das 43- bis 47-fache. Die Ausdehnung des Maiskorns spiegelt sich in der räumlichen Ausdehnung des Popcorns wider, das langsam auswuchernd seiner „dynamische[n] Eigenproduktivität“<sup>13</sup> folgend den Ausstellungsraum vereinnahmt und diesen mit einem süßlichen Wohlgeschmack füllt.

Wiederholt steht die Materialveränderung im Fokus des künstlerischen Interesses Sailstorfers. Strategien der Ausdehnung wie auch Prozesse der Abnutzung finden sich gleichermaßen in seinem skulpturalen Werk. Auf letzterem Prinzip basiert *Reibungsverlust am Arbeitsplatz*, dessen Gummireifen aufgrund des starken Abriebs zunehmend an Substanz verliert. Eine derartige materielle Auflösung knüpft unmittelbar an Michael Sailstorfers Serie *Zeit ist keine Autobahn* (2005-2010) an (Abb. 7). Alle Arbeiten dieser Werkreihe basieren auf dem gleichen Grundprinzip: Ein Autoreifen wird über eine Eisenkonstruktion an eine Wand montiert und dort über einen Elektromotor in Gang gesetzt. Der Autoreifen setzt direkt an der Wand auf und reibt dort in aktiviertem Zustand sein Profil ab. Im Verlauf der Rotation verliert der Reifen zusehends an Masse. Das Geschehen hinterlässt Spuren an der Wand und auf dem Boden in Form von schwarzen



Abb. 5: Michael Sailstorfer, *Antiherbst, Stills*, 2012 – 2013, Video, 12 min 13 sec, loop, 3 + 2 AP.



Abb. 6: Michael Sailstorfer, *1:43 - 47, Berlin*, 2009, Beton Mischpult, Gasflamme, Popcorn, 211 x 121 x 59 cm.

Schleifspuren und schwarzem Staub. Das Objekt verzehrt sich selbst und hinterlässt einen materiellen Rest, der auf den destruktiven Prozess verweist. Die stoffliche Substanz schrumpft, während die Skulptur

zugleich tonal anschwillt. Die Maschine nimmt auf akustischer Ebene den gesamten Ausstellungsraum ein. Zudem konstituiert *Zeit ist keine Autobahn* im Gegensatz zu *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* Räumlichkeit mittels Duftstoffen. Durch den starken Abrieb des Autoreifens riecht es im Ausstellungsraum nach verbranntem Gummi. Dem Betrachter ist es nicht möglich, sich dem Gestank zu entziehen. Die mechanische Konstruktion erlangt eine Monumentalität, die nicht an ihre rein physische Dimension gebunden ist. Der Ausstellungsraum wird akustisch, olfaktorisch und stofflich besetzt, wobei die räumliche Dimension der Skulptur den unterschiedlichen Geschwindigkeiten des Reifens entsprechend fortwährend changiert, sich ausdehnt und wieder zusammenzieht. Der Raum der bewegten Skulpturen Sailstorfers ist wie ihre Materialität nicht statisch sondern befindet sich in einem Zustand der permanenten Wandlung.

Exemplarisch für das Werk Sailstorfers führt *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* vor, dass der Künstler Materialien, denen eine feste Stofflichkeit eigen ist wie Holz, Metall und Gummi, mit Elementen kombiniert, die eine Eigendynamik besitzen wie Wasser und Geräusche. Gegenständen, denen bereits eine feste Form eingeschrieben ist, werden mit amorphen, liquiden und ephemeren Materialitäten verknüpft, so dass die Materialität zwischen Dauer und Veränderung oszilliert.<sup>14</sup> In der Gegenüberstellung von festen und fließenden Eigenschaften wird auf materieller Ebene ein spannungsreicher Kontrast gebildet, der stets die Einheit der plastischen Form sucht.

Sailstorfers Konstruktionen folgen zwar der von Dietmar Rübel beobachteten Tendenz einer prozessualen Plastizität. Trotz ihres Prozesscharakters geht die von Dietmar Rübel konstatierte „'formlose' Wendung der modernen Kunst“<sup>15</sup> in Sailstorfers Werk nicht auf. Wie der Künstler in einem Gespräch betont, bleibt die Auswahl und Montage sowie die materielle Transformation seiner Objekte stets an den Gedanken der Form gebunden.<sup>16</sup> Die von Sailstorfer verwendeten Materialien werden derart kombiniert, dass eine formal stimmige Gesamtsituation hergestellt wird. Die Einheit der Plastik muss in den unterschiedlichen Zuständen, die seine Arbeiten annehmen, gewahrt bleiben. Die Form der Plastik muss auch in der Aktion und in der Metamorphose stimmig sein. Sailstorfers



Abb. 7: Michael Sailstorfer, *Zeit ist keine Autobahn* - Berlin, 2006, Reifen, Eisen, Elektromotor, Strom, Wand, 110 x 100 x 70 cm Format variabel.

Interesse für die physikalische Beschaffenheit und Veränderbarkeit von Materialien scheint weniger Ausdruck einer Protesthaltung zu sein, die sich einer konsumorientierten Gesellschaft entgegenstellt, was Dietmar Rübel auf die Entwicklung der Künste vom Unveränderbaren zum Flüchtigen projiziert.<sup>17</sup> Vielmehr steht im Fokus des skulpturalen Schaffens Sailstorfers der ästhetische Wert raumgreifender und -besetzender Materialitäten und deren Prozesscharakter.

Die prozessuale Materialität von *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* rekurriert sogleich auf die metaphorische Ebene der Arbeit. Der Abrieb des Autoreifens wie auch das sprudelnde Nass spiegeln das Leben als einen permanenten Fluss wider. Die offengelegten Funktions- und Antriebsmechanismen evozieren formal ebenfalls den Eindruck von Aktivität und Betriebsamkeit:

*Es geht um ein Sichtbarmachen von Kontinuität, von einem Immerwährenden, von ei-*

*ner Gleichförmigkeit. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man den ganzen Aufbau sieht: die Kette, den Motor, die Mechanik. Da es auch um das Zeitliche geht, um den Loop, um die Permanenz, gab es an einem bestimmten Punkt die Entscheidung, den Aufbau immer offen zu legen. Das Mechanische und der Fluss des Wassers bilden letztendlich eine Einheit. Für mich war es immer total logisch, den Antriebsmoment zu zeigen und offenzulegen.<sup>18</sup>*

Ebenso wie die Werke Sailstorfers so zeichnen sich auch die kinetischen Plastiken des Künstlers Jean Tinguely (1925-1991) durch einen offengelegten Funktionsmechanismus aus. Das Schaffen des Schweizer Bildhauers wurde von einem Credo begleitet, das auch den Worten Sailstorfers innewohnt. „Stillstand ist nichts, Bewegung alles“<sup>19</sup>, lautet der zentrale Satz von Jean Tinguely's *Manifest für Statik* (1959). Die Konsequenzen, die einsetzen, sobald der natürliche Fluss der Dinge unterbrochen wird, führt Sailstorfers Video *Antiherbst* eindringlich vor Augen. Der Künstler versucht einen Moment einzufrieren, der sich nicht festhalten lässt. Aus dem Experiment resultiert pure Künstlichkeit. In der materiellen Transformation wandelt sich der Baum in ein artifizielles Objekt. Der Eindruck des Objekthaften wird zudem durch das zweidimensionale Medium Film verstärkt, in dem das Gewächs verflacht und zum Objekt der Anschauung wird. In der Videoprojektion verflüchtigt sich die ursprüngliche räumliche Einbettung der Pflanze in die Weite der Landschaft. Im Kirchenraum hingegen ist es der raumgreifende Sound, der den Betrachter umfängt.

### 3. Wiederholung, Komik und Absurditäten

Die Ausstellungsdauer umfasste in der St. Agnes Kirche nur wenige Tage. Während der Öffnungszeiten war *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* in permanentem Betrieb. Unablässig wiederholte die Apparatur den gleichen Bewegungsablauf, ohne dass die Maschine eine produktionsorientierte Funktion vollzog. Ein mal mehr offenbart sich die enge Verwandtschaft zwischen Sailstorfer und Tinguely. Letzterer berichtet 1966 von seinen Maschinen: „Ich muss sehr hart arbeiten, um auf ihrer Nutzlosigkeit zu beharren... Ge-

nau das müssen sie sein, belanglos, nutzlos, völlig zwecklos.“<sup>20</sup> In diesem Sinne läuft auch die Aktivität von *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* ins Leere, wie Michael Sailstorfer erzählt:

*In der ganzen Arbeit geht es letztendlich auch darum, den Bewegungsmoment und den Arbeitsprozess des Wassers, das das Mühlenrad antreibt, ins Nichts laufen zu lassen, verpuffen zu lassen. Deshalb ist die ganze Arbeit mit Elementen aufgeladen, die für Bewegung stehen: Reifen, Anhänger, Wasser, Mühlenrad. Und am Ende verpufft das alles in einem Autoreifenstaub.<sup>21</sup>*

Die Bewegungsabläufe führen mit Arbeit und Produktivität assoziierte Tätigkeiten vor, die angesichts des Missverhältnisses zwischen angewendetem Arbeitsaufwand und erzieltm Resultat, zwischen aufgewendeter Kraft und erreichtem Ziel eine absurde Wirkung entfalten. Das Absurde erwächst aus dem Vergleich zwischen traditionellem Maschinenbild und dessen Bruch, aus dem Abgleich von produktionsorientiertem, effizientem Apparat und zweckentfremdeter Maschine.<sup>22</sup> Michael Sailstorfer betont dementsprechend, dass er für die Ausstellung in der St. Agnes Kirche gezielt Werke ausgewählt hat, die metaphorisch den Aspekt der Arbeit unterstreichen:

*Das Mühlenrad steht ja generell für Arbeit, für eine Maschine, die arbeitet. Bei der Arbeit *Antiherbst* steht ein immenser Arbeitsprozess und Arbeitsaufwand im Vordergrund: dem Baum wird mit vielen Helfern sein Laub zurückzugeben, das er im Herbst verloren hat, um ein Ergebnis zu erzielen, das in der Natur ganz automatisch passiert. Es ist ein Arbeitsprozess, der eine Nutzlosigkeit, ein Sisyphosmoment widerspiegelt, ein Arbeitsprozess, der ins Leere läuft wie der Arbeitsaufwand in *Reibungsverlust am Arbeitsplatz*. Das war die Entscheidung, die beiden Arbeiten miteinander zu kombinieren. Die Bilder in *Antiherbst* sehen fast so aus wie Kalenderblätter, wie romantische Landschaftsaufnahmen. Im Verlauf des Videos erkennt man die Künstlichkeit und merkt, dass etwas nicht stimmt. Es wird ein Idyll aufgebrochen. Etwas ähnliches passiert auch bei *Reibungsverlust am Arbeitsplatz*. Man hat das Mühlenrad, das man auch von Kitschfotografien kennt. Es besitzt einen nostalgischen Wert. Es ist*

ein industrielles Ding, das nicht mehr benutzt wird. Es hat einen romantischen Faktor, [...]. Dieser Moment wird auch wieder zerbrochen durch den neuen Anhänger, durch dieses Zusammengebaute, durch die Pumpe und durch das In-s-Leere-Laufen-Lassen.<sup>23</sup>

Sailstorfers Worte spiegeln einen Gedanken Jacques Derridas wider, der betont, dass im Akt der Wahrnehmung stets auf Vorstellungen von Moral und Gesetz, gesellschaftlich und historisch konstituierte Normen, Konventionen und Werten zurückgegriffen wird, die die dritte Position einnehmen, welche die Dualität von Mensch und Gegenstand stets begleitet. Der Dritte ist in der Zweierheit, im Von-Angesicht-zu-Angesicht, immer schon enthalten<sup>24</sup>, fasst der Philosoph zusammen. Michael Sailstorfers Konstruktion *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* greift auf diese dritte Position zurück, bricht mit ihr und stiftet auf diese Weise ein Irritationsmoment. Aus der Irritation erwächst das Absurde, dessen Eindruck mit jeder Wiederholung intensiviert wird.

Ein Effekt, der mit der Wiederholung erzielt wird, stellt neben dem Absurden auch das Komische dar, wie Sailstorfers Videoarbeit *Raketenbaum* (2008) veranschaulicht. Der Monitor zeigt einen schmalen Baum, der auf einem freien Feld gewachsen ist (Abb. 8). Die Weite des blauen Horizonts breitet sich im Hintergrund aus. Bereits der Titel des Videos legt eine zu erwartende Detonation nahe. Zudem impliziert das Medium Film kein stillstehendes Bild sondern ein erwartbares Geschehen. Doch lange Zeit passiert nichts. Kurz bevor der Betrachter seine Geduld verliert und sich abwendet, fliegt der Baum von Druckluft empor gepresst in die Höhe und zerbricht in zwei Teile. Der Baumstamm schlägt auf dem Boden auf. Blätter und Geäst rieseln vom Himmel herab (Abb. 9). Das unmögliche Unterfangen des Baumes, wie eine Rakete in die Unendlichkeit des Weltraumes aufzusteigen, ist gescheitert. Mit jeder Wiederholung der Szene, der Film wird in einem Loop gezeigt, verstärkt sich das Moment des Misserfolgs und damit einhergehend die komische Wirkung der widersinnigen Aktion.

„Plötzlich geschieht das Ereignis“<sup>25</sup>, beschreibt Michael Sailstorfer das mittlerweile unerwartete Geschehen des aufsteigenden Baums. Der Künstler knüpft

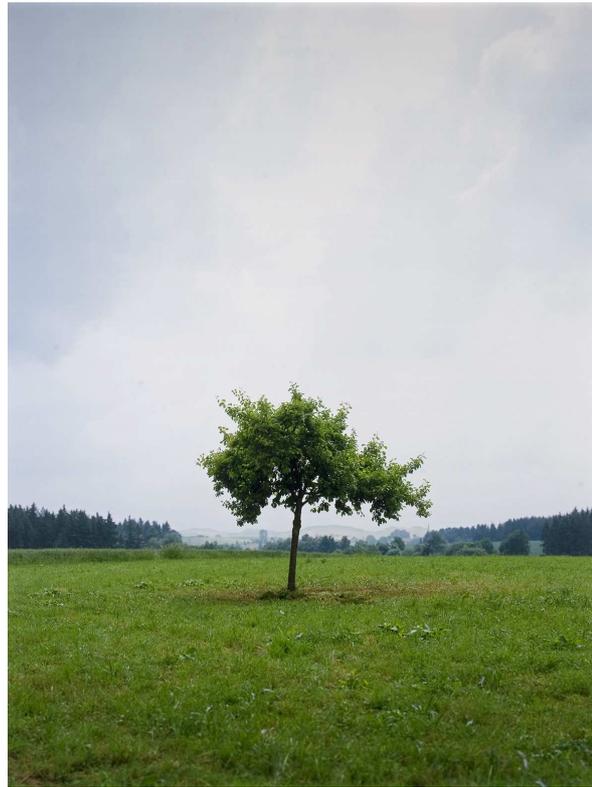


Abb. 8-9: Michael Sailstorfer, *Raketenbaum*, 2008, Diptychon: Diasec auf Aluminium, Museumsglas, 200 x 150 cm, 210 x 160 cm, 3 + 1 AP.

das Ereignis intuitiv an ein Überraschungsmoment, das laut Andreas Suter und Manfred Hettling ein Kriterium für die Unterscheidung von alltäglichem und ereignishaftem Geschehen darstellt:

*Das erste Kriterium dafür, dass eine beliebige Handlungssequenz als ein Ereignis erkannt werden kann, ist die vorsprachliche Erfahrung der Zeitgenossen, dass das, was vorgefallen ist, die "Vorstellung erschüttert" oder sie "überrascht". Ereignisse sind keine beliebigen Konstruktionen der beteiligten Akteure, der beobachtenden Zeitgenossen oder der Nachgeborenen, die sich erinnern. Die Beteiligten oder zeitgenössischen Beobachter werden - vor jeder diskursiven Verarbeitung - damit konfrontiert, dass ihre herkömmlichen, gewohnten Erfahrungen in diesem Fall versagen und die Handlungssequenz, von der sie Zeugen werden, sich eben durch die Qualität des Erschütternden oder Überraschenden vom bloßen "Handlungsgeschehen" unterscheidet.<sup>26</sup>*

Wie Michael Sailstorfer erzählt, orientierte sich der Schnitt des Films an der Erwartungshaltung des Rezipienten: „Diese Zeitspanne [in der nichts passiert] reflektiert die Erwartungshaltung des Ausstellungsbesuchers. Rechnet er damit, dass etwas passiert? Wie lange bleibt er in einem Raum?“<sup>27</sup> Der Künstler stellt die Aufmerksamkeitsspanne des Rezipienten bis zur letzten Sekunde auf die Probe. Der ereignishaft Charakter des Films erwächst schließlich aus dem Überraschungseffekt, der aus der heraufbeschworenen Erwartung und aus der absurden Unternehmung resultiert.<sup>28</sup>

In dem Film *Ohne Titel (Lohma)* (2008) spielt Sailstorfer erneut mit der Erwartung des Rezipienten. Der Titel der Arbeit geht auf den Ort namens Lohma zurück, an dem die Filmaufnahmen gemacht wurden. Die Projektion zeigt eine Blechhalle, die sich aufbläht und wieder zusammenzieht (Abb. 10). Für diesen Effekt wurde ein Sprengsatz in der Blechhalle gezündet und die Detonation mit einer Kamera aufgenommen. Die Explosion ist nicht zu sehen sondern der Moment, kurz bevor die Halle zu zerbersten droht. Allein die Entladung und die sich ausdehnende Druckwelle, die die Wände der Halle auseinander presst, werden vorgeführt. Beim Betrachter wird jedoch die Erwartung hervorgerufen,



Abb. 10: Michael Sailstorfer, *Ohne Titel (Lohma)*, 2008, 16 mm Film mit Magnetton, Loopmaschine, 4:20 min, 3 + 2 AP.

einer Explosion beizuwohnen. Dieser Erwartung wird bewusst nicht entsprochen:

*Diese Zeitlupenfilmsequenz habe ich genommen und gespiegelt, d.h. man hat die Ausdehnung und dann im nächsten Moment sieht man, wie sich die Halle zusammenzieht. Diesen Moment habe ich geloopt. Man sieht dann ein atmendes Gebäude, das sich permanent zusammenzieht. Bei der Arbeit erwarten immer alle den Moment, in dem das Gebäude tatsächlich hochfliegt. Dieser Moment passiert aber nie. Die Arbeit spielt mit einem Enttäuschungsmoment. Es geht eigentlich nur um dieses Atmen und Zusammenziehen des Gebäudes. Da findet irgendetwas statt wie ein Pulsieren. Dadurch wird die Halle so lebendig. Die Halle ist aber eigentlich in dem Moment der Detonation gefangen. Dieser Detonationsmoment ist im Schnitt auf der Strecke geblieben.<sup>29</sup>*

Im Zentrum der Filmsequenz steht ein Objekt, das durch den wiederholt abgespielten Detonationsmoment einen Pulsschlag zu imitieren scheint und ein Eigenleben entwickelt. Es wird der Eindruck erweckt, als atme das Gebäude. Der pulsierende Rhythmus der Halle provoziert Vorstellungen an ein verborgenes Innenleben. Die Anthropomorphisierung seiner Arbeiten stellt eine wiederkehrende Strategie Sailstorfers dar, die auch die Konstruktion *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* auszeichnet. Der diskontinuierliche Bewegungsablauf des Mühlenrades verleiht dem Apparat einen eigenwilligen Charakter. Die Bewegung gerät ins Stocken, verlangsamt sich und nimmt dann scheinbar selbstbestimmt wieder Geschwindigkeit auf. Ebenso wurde die Rotation des Autoreifens in der

Werkreihe *Zeit ist keine Autobahn* derart programmiert, dass sich der Reifen in verschiedenen Geschwindigkeiten mal schneller mal langsamer dreht und der Bewegungsmodus einen autonomen Charakter annimmt.

#### 4. Das Objekt als Performer

Den Objekten Michael Sailstorfers ist ein Aufführungspotential eigen, das vorrangig aus ihrer exponierten materiellen und räumlichen Präsenz resultiert. Am eindringlichsten hat Sailstorfer die Akteursqualität seiner Skulpturen in der Installation namens *Forst* vorgeführt, die zunächst in der Kestnergesellschaft in Hannover präsentiert wurde (*Michael Sailstorfer. Forst*, Kestnergesellschaft Hannover, 26.11.2010-06.02.2011) und dann zwei Jahre später anlässlich der Preisverleihung des Vattenfall Kunstpreises in der Berlinischen Galerie reinszeniert wurde (*Michael Sailstorfer. Forst*, Berlinische Galerie, 26.04.-08.10.2012).<sup>30</sup> Fünf Bäume wurden für die Installation über eine Stahlkonstruktion in sieben Meter Höhe an der Decke der großen Ausstellungshalle des Berliner Museums befestigt (Abb. 11). Jeder Baum wurde von einem Elektromotor angetrieben und in eine kreisförmige Drehbewegung versetzt. Die Bäume waren an einem Ast oder an einem Punkt ihres Stammes über ein Stahlseil mit der Deckenkonstruktion verbunden, wodurch die Bewegung der Gewächse trotz des gleichmäßigen Antriebs ungleichmäßig und bis zu einem gewissen Grad unkontrolliert erfolgte. In der Drehung verlagerten die Bäume ihr Gewicht mal zu einer dann zu einer anderen Seite. Sie blieben an der Wand oder an einem gegenüber positionierten Baum hängen und verhinderten dadurch einen flüssigen Bewegungsablauf. Ein Baum der Installation berührte die Wand des White Cube mit derart hohem Druck, dass die Äste Spuren an der Wand hinterließen und die oberste Farbschicht abkratzten.<sup>31</sup> Der Baum strich an der räumlichen Begrenzung entlang und erweckte den Eindruck, als würde er an der Wand entlang hangeln. Stießen seine Äste an die Wand, hob der Baum ein Stück vom Boden ab, um dann wieder hinabzugleiten. Zwei einander gegenüber platzierte Bäume berührten sich in der Drehbewegung gegenseitig. Es wirkte, als würden sie sich abklatschen oder gar miteinander tanzen. „Dies war mir tatsächlich auch ganz wichtig beim Aufbau, dass sie



Abb. 11: Michael Sailstorfer, *Forst (02)*, 2010, Motor, Stahl, Baum, Format variabel.

manchmal die Wand berühren, sich manchmal untereinander berühren und dadurch ein Eigenleben entwickeln, so dass sie zu Paartänzern werden oder mit dem Raum interagieren“<sup>32</sup>, berichtet Sailstorfer. Die Bäume nehmen einen theatralen Charakter im Sinne Michael Frieds an, der die Bühnenpräsenz von Objekten der Minimal Art wie folgt beschreibt:

*Weiterhin ist die Gegenwart der literalistischen Kunst [...] im Grunde ein theatralischer Effekt oder eine theatralische Eigenschaft eine Art Bühnenpräsenz. Sie ist eine Funktion nicht nur der oft sogar aggressiven Aufdringlichkeit der Kunstwerke, sondern auch der besonderen Mitwirkung, welche die Arbeiten vom Betrachter verlangen. Man spricht von der Gegenwart einer Sache, wenn sie verlangt, vom Betrachter berücksichtigt zu werden, ernst genommen zu werden und wenn diese Forderung bereits damit erfüllt ist, dass er sich ihrer bloß bewusst ist und sozusagen dementsprechend handelt.*<sup>33</sup>

Der Präsenz einer Person gleich bedrängen die Bäume den Ausstellungsbesucher, der sich durch die Gewächse hindurch schlängeln muss, um dem weiteren Verlauf der Ausstellung folgen zu können. Inmitten der Bäume ist der Besucher nicht mehr allein Zuschauer sondern wird zum Angeschauten.<sup>34</sup> Infolge dieses Positionswechsels nimmt der Besucher die Rolle eines Akteurs ein und wird integrativer Teil der aufführungsartigen Situation. Der Rezipient erfährt die von Erika Fischer-Lichte beschriebene, transformative Wirkung von Ereignissen am eigenen Leib: „Als Ereignisse [...] eröffnen die Aufführungen der verschiedenen Künste allen Beteiligten – d.h. Künstlern und Zuschauern – die Möglichkeit, in ihrem Verlauf Transformationen zu erfahren sich zu verwandeln.“<sup>35</sup>

Die von den Bäumen ausgelösten Assoziationen an den Tanz, ihre scheinbare Lebendigkeit und ihre aufdringliche Präsenz, die sie gegenüber dem Betrachter entfalteteten, spiegelt sogleich die Wandlung wider, die die Objekte im Akt der Wahrnehmung vollziehen. Der Betrachter projiziert menschliches Tun und Emotionen auf die Gewächse. Dieser Prozess wird ebenfalls von Sailstorfers Portrait unkonventioneller Art namens *Andy Warhol trägt Parfüm* (2007) provoziert. Die Skulptur besteht aus einer Dachlatte, an die ein Duftspender montiert ist (Abb. 12). In einem zeitlichen Abstand von fünf Minuten sprüht der Duftspender Parfüm in den Raum. Die Arbeit bezieht sich auf ein Zitat von Andy Warhol, der, wie Sailstorfer erklärt, sagte:

*Ich bin so eine introvertierte Person, aber ich möchte so viel Raum einnehmen, wie eine extrovertierte Person, wenn ich den Raum betrete. Und deshalb trage ich viel Parfum auf, um über den Geruch viel Raum einzunehmen. Die Skulptur entwickelt ein Eigenleben, nimmt mal mehr mal weniger Raum ein. Es gibt so einige Arbeiten, die so ähnlich funktionieren, in dem eine Skulptur ein Portrait wird und eine Persönlichkeit entwickelt.*<sup>36</sup>

Der Betrachter wie auch der Künstler überträgt die eigene Persönlichkeit auf das Artefakt. Die Skulptur avanciert im Akt der Wahrnehmung zu einer „partial person“<sup>37</sup>, sie wird Träger von sog. „personhood“<sup>38</sup>. Die Varianz dieses Effektes unterstreicht Sailstorfer insbesondere bei der Installation *Forst*:

*Die Qualität der Arbeit ist, dass sie beides zeigt: ein wahnsinnig schönes Bild und eine ruhige, fast*



Abb. 12: Michael Sailstorfer, *Andy Warhol trägt Parfüm*, 2007, Holz, Duftspender, 210 x 12 x 8 cm, 5 + 2 AP.

*meditative Bewegung, und etwas unglaublich Brachiales und Brutales. Aber dann hat sie auch fast schon eine Slapstick-Komik. Und das gefällt mir an der Arbeit, dass sie in einer Geste drei komplett unterschiedliche Gemütszustände aufmacht.*<sup>39</sup>

Die noch frischen Bäume wurden im April 2012 in der Berlinischen Galerie installiert. Bei Besuch des Museums im September waren mittlerweile die Rinde, Äste, Blätter und zahlreiche Nadeln vertrocknet und hatten sich auf dem Boden des Ausstellungsraums angesammelt. Die Baumkronen hatten die Überbleibsel in der Drehbewegung beiseite geschoben. Die kreisförmig angehäuften Reste bildeten eine Art Bühne, auf der die Bäume ihren Tanz aufführten. Sie folgten dabei ihrer eigenen, von Zufällen gespeisten Choreographie. Michael Sailstorfer hatte den Anfangszustand der Installation *Forst* komponiert. Der weitere Verlauf der Szenerie entzog sich dem Einfluss des Künstlers

und entwickelte sich mit den Worten Martin Seels gesprochen in Form eines „Geschehen-Lassen[s]“:

*Das Ereignis muss sich ereignen. Nur dann wird es uns - den Beteiligten und Betroffenen - zum Ereignis. Es entzieht sich jeder durchgehenden Regie. Das gilt gerade auch von ästhetischen Ereignissen, bei denen beliebig viele Anfangszustände feststehen können, die aber doch nur der Anfang eines Geschehens sind, das, wenn es gut geht, seine eigene Dynamik entfaltet. Nicht nur jede Performance, überhaupt jede Bühnenaufführung steht dafür: dass unter Anwesenheit des Publikums etwas geschieht, das sich nicht auf die beteiligten Intentionen zurückrechnen lässt. Denn das Tun der Darsteller ist - wie die Inszenierung, der es sich verdankt - wesentlich ein Geschehen-Lassen.<sup>40</sup>*

In diesem Sinne begreift auch Sailstorfer den bildhauerischen Prozess, der sich im Verlauf der Präsentation von *Forst* ohne das Eingreifen des Künstlers fortsetzte:

*Die Dinge kann man letztendlich nicht mehr steuern, und ich glaube, dass es bei einer Arbeit ganz oft so ist: Man formuliert sie bis zu einem bestimmten Punkt und muss sie dann auch loslassen und sich selbst überlassen.<sup>41</sup>*

## 5. Ereignis-Objekte

„Alles ist Ereignis und damit nichts Besonderes. Außer, das Verhältnis der Mittel ist gut“<sup>42</sup>, bescheinigt die Kunsthistorikerin Kristin Schrader den Werken Michael Sailstorfers. *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* formuliert paradigmatisch für das Werk Sailstorfers die Ereignishaftigkeit seiner Skulpturen. Der Bildhauer de- und rekontextualisiert Alltagsgegenstände, Handlungsvollzüge wie auch Räume, indem er ihnen alte Sinnkonstellationen entzieht und neue zuweist. Im Vollzug der Dekontextualisierung widerfährt dem Rezipienten ein widersinniges oder unerwartetes Geschehen, das Irritations- und Überraschungsmomente hervorruft. Der ereignishafte Charakter von Michael Sailstorfers Skulpturen speist sich überdies aus ihrer situationsbezogenen Aktivität, durch die die Objekte eine exponierte, sich aufdrängende Bühnenpräsenz<sup>43</sup> entfalten und Akteursqualitäten annehmen. Nicht allein die Objekte sondern die verwendeten Substanzen

agieren als eigenständige Akteure. Das Ereignishafte wird in der sich prozessual konstituierenden Materialität und Räumlichkeit der Skulpturen signifikant. Trotz verzehrender Tendenzen und der oftmals zeitlich begrenzten Aktionen gehen seine Skulpturen nicht zwangsläufig im Ephemerem auf. Die in musealem Kontext oder in Galerien präsentierten Skulpturen wie *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* verbinden liquide, amorphe oder ephemere Substanzen mit festen Stofflichkeiten. Das Flüchtige ist hier mit dem Dauerhaften verknüpft. Objekt- und Ereignishaftigkeit bilden im Werk Sailstorfers also einen untrennbaren Konnex.

Des Weiteren lässt sich der im Ereignisdiskurs etablierte Fokus auf die Singularität von Ereigniskunst<sup>44</sup> nicht auf die Arbeiten des Bildhauers übertragen. Laut dem Medienphilosophen Dieter Mersch geht mit der Wiederholbarkeit eines Ereignisses dessen Entwertung einher.<sup>45</sup> Das Ereignishafte verweigere sich der Wiederholung und verwirkliche sich allein in Form eines einmaligen Geschehens.<sup>46</sup> Entgegen dem Konzept von Dieter Mersch schließen die Skulpturen von Michael Sailstorfer die Wiederholung nicht aus sondern etablieren im Sinne des Derridaschen Ereignisbegriffs die Wiederholbarkeit als ereignisstiftendes Element.<sup>47</sup> Die Wiederholbarkeit des Geschehens ermöglicht es jedem Besucher erneut Teil des Ereignisses zu werden. Das Ereignis wird reanimierbar.<sup>48</sup> Statt eine Abwertung zu erfahren, gewinnen Sailstorfers Skulpturen in der Repetition des Bewegungsvollzuges eine emotionale Qualität, sie lösen Effekte des Komischen und Absurden aus.

In der St. Agnes Kirche schuf Michael Sailstorfer eine mit seinen Intentionen besetzte Situation. Im Unterschied zu einem im Alltag sich vollziehenden Ereignis oder einem ästhetischen Ereignis wie einem Sonnenuntergang stellt das Ereignis der bildenden Kunst ein kalkuliert produziertes Geschehen dar, das in einem gestalteten Raum in Szene gesetzt wird.<sup>49</sup> Diesen Raum gilt es leiblich zu erfahren und zu erleben.<sup>50</sup> Das Verfahren, das Michael Sailstorfer für den Herstellungsprozess seiner Skulpturen beschreibt, gilt ebenfalls für die Betrachter seiner Ereignis-Objekte: „Man weiß, wie es dort ist, aber man muss sich einfach selber in die Situation begeben und es machen wollen.“<sup>51</sup>

Denn, wie Derrida konstatiert, „[...] es gibt Ereignis nur da, wo es kein Zögern gibt, wo man nicht mehr warten kann, wo die Ankunft dessen, was geschieht, das Warten unterbricht.“<sup>52</sup>

## Endnoten

1. *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* wurde bereits in der gleichnamigen Einzelausstellung in der Galerie Grieder Contemporary, Zürich, 01.02.2014-22.03.2014 gezeigt. *Antiherbst* wurde präsentiert in der Ausstellung *Young West*, 14.07.2013-29.09.2013, Kunsthalle Recklinghausen in Kooperation mit Emscherkunst, Germa.
2. Seel, Martin: "Ereignis. Eine kleine Phänomenologie", in: Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, Bielefeld 2003, 37-47, hier S. 45. Entgegen dem Verständnis von Martin Seel rekurriert der Begriff "Ereignis-Objekt" hier nicht auf das Potential von Kunstwerken in der Anschauung ihren Herstellungsprozess zu vermitteln.
3. Thein, Florian: *Umnutzung der St. Agnes Kirche. Interview mit Arno Brandhuber*, in: *Bauwelt*, 26.2012, Erscheinungsdatum: 06.07.2012, <http://www.bauwelt.de/cms/bauwerk.html?id=6662539>, 26.08.2014.
4. <http://www.st-agnes.net/aktuell.html>, 26.08.2014.
5. Unbekannt: *Pressrelease Antiherbst Sat 03. May 2014 - Wed 07. May 2014*, [http://www.johannkoenig.de/197/33/michael\\_sailstorfer/exhibitions/antiherbst/press\\_release.html](http://www.johannkoenig.de/197/33/michael_sailstorfer/exhibitions/antiherbst/press_release.html), 26.08.2014
6. "Mit anderen Worten: Michael Sailstorfer im Gespräch mit Thomas Caron, Ende 2010", in: *Michael Sailstorfer*, Görner, Veit; Germann, Martin; Schrader, Kristin u.a (Hg.), Kat. Ausst., kestnergesellschaft, Hannover; S.M.A.K., Gehnt; Kunsthalle Nürnberg 2010/2011, Berlin 2011, S. 104-112, hier S. 110.
7. Vgl. Ebd.
8. Wakefield, Neville: "Reaktor. Neville Wakefield im Gespräch mit Michael Sailstorfer, 10.12.2007-15.01.2008", in: Michael Sailstorfer: *Reaktor*, New York 2008, S. 93-104, hier S. 98.
9. "Michael Sailstorfer im Gespräch mit Guido Fassbender und Isabelle Lindermann (2.2.2012)", in: *Michael Sailstorfer. Forst*, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin (Hg.), Kat. Ausst., Berlinische Galerie 2012, Berlin 2012, S. 17-58, hier S. 22.
10. Vgl. Strässle, Thomas: "Einleitung. Pluralis materialitatis", in: Strässle, Thomas; Kleinschmidt, Christoph; Mohs, Johannes (Hg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien - Praktiken - Perspektiven*, Bielefeld 2013, S. 7-23, hier S. 9.
11. Eine Zusammenfassung über die Verwendung von Nahrungsmitteln in der Kunst geben Wagner, Monika; Rübel, Dietmar; Hackenschmidt, Sebastian (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002, S. 182-186.
12. Die Arbeit wurde bereits 2008 in der Ausstellung *10.000 Steine* in der Frankfurter Schirn gezeigt. Diese Version bestand aus einer mobilen Popcorn-Verkaufsstation. Vgl. Ulrich, Matthias: "Michael Sailstorfer 10.000 Steine", in: *Michael Sailstorfer. 10.000 Steine*, Ulrich, Matthias; Hollein, Max (Hg.), Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2008, Köln 2008, S. 37-49, hier S. 41; *Romantische Maschinen. Kinetische Kunst der Gegenwart*, Wellmann, Marc Wellmann (Hg.), Kat. Ausst., Georg-Kolbe-Museum, Berlin 2009, Köln 2009, S. 64.
13. Rübel, Dietmar: *Plastizität Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012, S. 306.
14. Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, München, Wien 2000, S. 55-56.
15. Rübel 2012, S. 7.
16. Jenny Graser im Gespräch mit Michael Sailstorfer, Berlin, 11. Juli 2014. Das Skript befindet sich im Besitz der Autorin.
17. Vgl. Rübel 2012, S. 11-12, 307.
18. Jenny Graser im Gespräch mit Michael Sailstorfer 2014.
19. Tinguely, Jean: "Für Statik", Manifest, Handzettel, Düsseldorf 1959, in: Pontus Hultén: *Jean Tinguely. Méta*, Berlin 1972, S. 77.
20. Jouffroy, Alain: "Jean Tinguely", in: *L'œi*, Paris, Nr. 136, April 1966, S. 34-43, 64-65, hier S. 42.
21. Jenny Graser im Gespräch mit Michael Sailstorfer 2014.
22. Zu den Eigenheiten des Absurden siehe: Camus, Albert: *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Aus dem

- Franz. von Hans Georg Brenner und Wolfdietrich Rasch. Bad Salz, Düsseldorf 1950, S. 43-45.
23. Jenny Graser im Gespräch mit Michael Sailstorfer 2014.
  24. Vgl. Derrida, Jacques: *Eine gewisse Unmöglichkeit, vom Ereignis zu sprechen/Une certaine possibilité impossible de dire l'événement* (1997), Aus dem Franz. von Susanne Lüdemann, Berlin 2003, S. 14.
  25. Künstlergespräch von Michael Sailstorfer und Guido Fassbender, Berlinische Galerie, 28.09.2012.
  26. Suter, Andreas; Hettling, Manfred (Hg.): *Struktur und Ereignis*, Göttingen 2001, S. 24.
  27. Jenny Graser im Gespräch mit Michael Sailstorfer 2014.
  28. Vgl. Suter/Hettling 2001, S. 24.
  29. Jenny Graser im Gespräch mit Michael Sailstorfer 2014.
  30. Vgl. *Michael Sailstorfer. Forst* 2012, S. 14.
  31. Künstlergespräch von Michael Sailstorfer und Guido Fassbender, Berlinische Galerie, 28.09.2012.
  32. Jenny Graser im Gespräch mit Michael Sailstorfer 2014.
  33. Fried, Michael: "Kunst und Objektivität (1967)", in: Stemmerich, Gregor (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden, Basel 1995, S. 334-374, hier S. 345.
  34. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 301.
  35. Fischer-Lichte 2004, S. 29.
  36. Jenny Graser im Gespräch mit Michael Sailstorfer 2014.
  37. Gell, Alfred: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998, S. 68.
  38. Gell 1998, S. 68.
  39. "Michael Sailstorfer im Gespräch mit Guido Fassbender und Isabelle Lindermann" 2012, S. 48.
  40. Seel 2003, S. 40.
  41. "Michael Sailstorfer im Gespräch mit Guido Fassbender und Isabelle Lindermann" 2012, S. 25.
  42. Schrader, Kristin: "Ereignisökonomie", in: *Michael Sailstorfer*, Görner, Veit; Germann, Martin; Schrader, Kristin u.a (Hg.), Kat. Ausst., kestnergesellschaft, Hannover; S.M.A.K., Gehnt; Kunsthalle Nürnberg 2010/2011, Berlin 2011, hier S. 62-78, hier S. 78.
  43. Fried, Michael: "Kunst und Objektivität (1967)", in: Stemmerich, Gregor (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden, Basel 1995, S. 334-374, hier S. 345.
  44. Vgl. Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2002, S. 241; Vgl. Fischer-Lichte, Erika: "Einführung. Performativität und Ereignis", in: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias (Hg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen, Basel 2003, S. 11-37, hier S. 17.
  45. Vgl. Mersch 2002, S. 241.
  46. Vgl. Mersch 2002, S. 223.
  47. Vgl. Derrida (1997) 2003, S. 20-21.
  48. Vgl. Seel 2003, S. 45.
  49. Vgl. Thomas Khurana: "'...besser, da' etwas geschieht" Zum Ereignis bei Derrida", in: Marc Rölli (Hg.): *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*, München 2004, S. 235-256, hier S. 250; Vgl. Seel 2003, S. 45.
  50. Vgl. Baier, Franz Xaver: "Der gelebte Raum" (1996), in: Michael Sailstorfer: *Reaktor*, New York 2008, S. 105-126, hier S. 109-112.
  51. "Michael Sailstorfer im Gespräch mit Guido Fassbender und Isabelle Lindermann" 2012, S. 58.
  52. Derrida (1997) 2003, S. 13.

## Bibliographie

Baier, Franz Xaver: "Der gelebte Raum" (1996), in: Michael Sailstorfer: *Reaktor*, New York 2008, S. 105-126

Camus, Albert: *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Aus dem Franz. von Hans Georg Brenner und Wolfdietrich Rasch. Bad Salz, Düsseldorf 1950

Derrida, Jacques: *Eine gewisse Unmöglichkeit, vom Ereignis zu sprechen/Une certaine possibilité impossible de dire l'événement* (1997), Aus dem Franz. von Susanne Lüdemann, Berlin 2003

Fischer-Lichte, Erika: "Einführung. Performativität und Ereignis", in: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias (Hg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen, Basel 2003, S. 11-37

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004

Fried, Michael: "Kunst und Objektivität (1967)", in: Stemmrich, Gregor (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden, Basel 1995, S. 334-374

Gell, Alfred: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998

Jenny Graser im Gespräch mit Michael Sailstorfer, Berlin, 11. Juli 2014. Das Skript befindet sich im Besitz der Autorin.

Jouffroy, Alain: "Jean Tinguely", in: *L'œil*, Paris, Nr. 136, April 1966, S. 34-43, 64-65

Khurana, Thomas: "'...besser, da' etwas geschieht" Zum Ereignis bei Derrida", in: Marc Rölli (Hg.): *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*, München 2004, S. 235-256

Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2002

"Michael Sailstorfer im Gespräch mit Guido Fassbender und Isabelle Lindermann (02.02.2012)", in: *Michael Sailstorfer. Forst*, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin (Hg.), Kat. Ausst., Berlinische Galerie 2012, Berlin 2012, S. 17-58

"Mit anderen Worten: Michael Sailstorfer im Gespräch mit Thomas Caron, Ende 2010", in: *Michael Sailstorfer*, Görner, Veit; Germann, Martin; Schrader, Kristin u.a (Hg.), Kat. Ausst., kestnergesellschaft, Hannover; S.M.A.K., Gehnt; Kunsthalle Nürnberg 2010/2011, Berlin 2011, S. 104-112

*Romantische Maschinen. Kinetische Kunst der Gegenwart*, Wellmann, Marc Wellmann (Hg.), Kat. Ausst., Georg-Kolbe-Museum, Berlin 2009, Köln 2009

Rübel, Dietmar: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012

Schrader, Kristin: "Ereignisökonomien", in: *Michael Sailstorfer*, Görner, Veit; Germann, Martin; Schrader, Kristin u.a (Hg.), Kat. Ausst., kestnergesellschaft, Hannover; S.M.A.K., Gehnt; Kunsthalle Nürnberg 2010/2011, Berlin 2011, hier S. 62-78

Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, München, Wien 2000

Seel, Martin: "Ereignis. Eine kleine Phänomenologie", in: Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, Bielefeld 2003, S. 37-47

Strässle, Thomas: "Einleitung. Pluralis materialitatis", in: Strässle, Thomas; Kleinschmidt, Christoph; Mohs, Johannes (Hg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien - Praktiken - Perspektiven*, Bielefeld 2013, S. 7-23

Suter, Andreas; Hettling, Manfred (Hg.): *Struktur und Ereignis*, Göttingen 2001

Thein, Florian: *Umnutzung der St. Agnes Kirche. Interview mit Arno Brandhuber*, in: *Bauwelt*, 26.2012, Erscheinungsdatum 06.07.2012, <http://bauwelt.de/cms/bauwerk.html?id=6662539>, Zugriff am 26.08.2014

Tinguely, Jean: "Für Statik", Manifest, Handzettel, Düsseldorf 1959, in: Pontus Hultén: *Jean Tinguely. Méta*, Berlin 1972, S. 77

Ulrich, Matthias: "Michael Sailstorfer 10.000 Steine", in: *Michael Sailstorfer. 10.000 Steine*, Ulrich, Matthias; Hollein, Max (Hg.), Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2008, Köln 2008, S. 37-49

Unbekannt: *Pressrelease Antitherbst Sat 03. May 2014 – Wed 07. May 2014*, [http://www.johannkoenig.de/197/33/michael\\_sailstorfer/exhibitions/antitherbst/press\\_release.html](http://www.johannkoenig.de/197/33/michael_sailstorfer/exhibitions/antitherbst/press_release.html), Zugriff am 26.08.2014

Wagner, Monika; Rübel, Dietmar; Hackenschmidt, Sebastian (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002

Wakefield, Neville: "Reaktor. Neville Wakefield im Gespräch mit Michael Sailstorfer, 10.12.2007-15.01.2008", in: Michael Sailstorfer: *Reaktor*, New York 2008, S. 93-104

<http://www.st-agnes.net/aktuell.html>, Zugriff am 26.08.2014

## Abbildungen

Abb. 1-3: Courtesy der Künstler, Johann König, Berlin und Grieder Contemporary, Zürich, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014, Foto: Roman März.

Abb. 4: Courtesy der Künstler und Johann König, Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014, Foto: Roman März.

Abb. 5: Courtesy der Künstler und Johann König, Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014.

Abb. 6: Courtesy of the artist and Johann König, Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014, Fotos: Marcus Schneider.

Abb. 7: Courtesy der Künstler und Johann König, Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014, Foto: Blaise Adilon.

Abb. 8-9: Courtesy of the artist and Johann König, Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014.

Abb. 10: Courtesy der Künstler und Johann König, Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014, Foto: Norbert Miguletz.

Abb. 11: Courtesy der Künstler und Johann König, Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014, Installationsansicht: Michael Sailstorfer, Forst, Vattenfall Contemporary 2012, Berlinische Galerie, 2012, Foto: Noshe.

Abb. 12: Courtesy der Künstler und Johann König, Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2014, Foto: Studio Sailstorfer.

## Zusammenfassung

Im Zentrum des Beitrages steht das skulpturale Werk von Michael Sailstorfer (\*1979), der eine neue Generation von Bildhauern repräsentiert, die sich im 21. Jahrhundert der bewegten Skulptur widmet. Die Maschinenkunst Sailstorfers knüpft an die Tradition der kinetischen Plastik der 1960er Jahre an. Auch seine Apparate verwirklichen sich erst, wenn sie in Bewegung versetzt werden. Treten die Skulpturen in Aktion, nehmen die Objekte ereignishaft Charaktereigenschaften an. Eine Definition der Ereignishaftigkeit, die der bewegten Skulptur inhärent ist, stellt nach wie vor ein Desiderat dar. Diese Definition ist jedoch notwendig, um den allein auf die Bewegung abzielenden Begriff der kinetischen Skulptur zu erweitern und darüber hinaus die Verbindungslinien zwischen der Maschinenkunst der 1960er Jahre und der nachfolgenden Generationen aufzuzeigen. Die Analyse von Sailstorfers Skulpturen ist folglich von der Frage geleitet, wie sich das skulpturale Ereignis beschreiben lässt. Auf welche Weise konstituieren sich Materialität, Räumlichkeit und Zeitlichkeit? In welchem Verhältnis stehen Objekt- und Ereignishaftigkeit? Der Beitrag widmet sich diesen Fragen, um den Begriff des Ereignishaften in die Skulpturtheorie einzuführen. Um den Begriff des Ereignishaften zu schärfen, werden in die Untersuchung Beiträge von Martin Seel, Dieter Mersch und Erika Fischer-Lichte einbezogen.

## Autorin

Jenny Graser, geb. 1982, absolvierte ihr Studium der Kunstwissenschaften, Medienwissenschaften und Neueren Geschichte an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und der Technischen Universität Braunschweig mit einem Auslandssemester an der Università degli Studi Roma Trè Rom. Seit 2009 Promotion über *Das Zusammenspiel von Objekt- und Ereignishaftigkeit in der bewegten Skulptur am Beispiel von Jean Tinguely's Maschinentheater* an der Freien Universität Berlin.

## Titel

Jenny Graser, Die bewegte Skulptur des 21. Jahrhunderts: Charakteristika des skulpturalen Ereignisses am Beispiel von Michael Sailstorfers *Reibungsverlust am Arbeitsplatz* (2014), St. Agnes Berlin, in: kunsttexte.de Sektion Gegenwart, Nr. 4, 2014 (14 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).