IDEA
Von Claudia Seidel

In einem Raum sind einige Artefakte ausgestellt, deren Zweck unklar ist. Es ist zunächst nicht eindeutig zu bestimmen, weswegen manchmal Bronze, Stahl, Holz oder Gips etc. in eine Form gebracht wurden, denn die Form zeigt sich voraussetzungslos, ohne willkürlich zu wirken. Es ist auch so, als stünde man im Atelier eines Bildhauers, der seinen Raum verlassen hat, ohne irgendeine Notiz darüber zu hinterlegen, was mit den Dingen passieren soll, ob sie vielleicht jemand abholt und warum. Das Atelier des Bildhauers gleicht durch seine fehlende Anwesenheit und Hinterlassenschaft auch einem musealen Raum, in dem jegliche Aktivität annulliert scheint. Obgleich sie keinerlei offensichtlichen Ähnlichkeiten besitzen, weisen die Artefakte in der Summe eine solche Varianz an Formen auf, die sie miteinander verwandt erscheinen lässt, ohne dass der Grad an Verwandtheit – der sich von der Figur bis zur Abstraktion einer Vorstellung durchspielen lässt – zu einer Erklärung führen würde, warum das, was wir sehen, so ist, wie wir es sehen. Es wäre demnach naiv zu glauben, die Werke des Bildhauers würden dann besser verständlich, wenn man sie nur einer Rationalität unterwerfen würde, die sie zum Teil eines kunstlosen Alltags machte. Denn der Standpunkt des Bildhauers hat vielmehr damit zu tun, dass Kunst und Leben keine Einheit bilden.

Die Artefakte in diesem Raum gehören einer Wirklichkeit an, die dem kunstlosen Gegenstand immer fern bleiben wird. Ja, weil diesen Werken absichtlich irgendetwas fehlt oder durch sie etwas verdeckt bleiben soll. Minimalistische Metallgestelle, die mit hellem weichen Lederpolster belegt sind, warten als Bank oder Sockel auf eine Muse, die, weil sie die Schönheit in Vollendung besitzt, niemals darauf Platz nehmen wird. Andere gleichartige Gestelle tragen mit Stahlklammern verschlossene Gipsmodel, die der Bildhauer als »Verlorene Formen« betitelt hat. Langstielige Bronzen hängen in einer Reihe an der Wand, als gegossene Glyphen für das, was alles »Ahnung«, »Vorstellung«, »Ballung«, »Erwägung«, »Zweifel«, »Vertrauen« und »Hingabe« sein kann oder auch nicht. Über einen Körper, den der Bildhauer auf einen weiteren dieser Metallsockel gesetzt hat, hat er ein Tuch gelegt. Man sieht am Bein, das unter dem Tuch hervortritt, dass der Körper aus Holz gebildet ist und dass das Bein dem der hölzernen Gliederpuppe aus dem Kunstunterricht ähnelt. In einer Ekphrasis hat der Bildhauer noch ein weiteres Werk beschrieben. Die Ekphrasis, in Bleilettern und spiegelverkehrt gesetzt, liegt auf einem tischhohen Gestell. Es handelt sich um einen Text, der eine in Blei gegossene weibliche Büste beschreibt und deren Blick das plus ultra der Gestaltung bedeutet, da sich in den an sich toten Augen eine lebendige innige Liebe zu spiegeln scheint.

Die Gattung der Ekphrasis ist keine Anekdote. Sie diente dem jungen griechischen Rhetor in Ausbildung als Übung im Sprechen. Denn erst eine gekonnte Rede machte aus einfachen Zuhörern teilhabende Zuschauer von Etwas, das allein aus der inneren Schau des Redners vor

IDEA
by Claudia Seidel

In a room some artefacts are exhibited, their purpose is indefinite. At first it is not clearly determinable why bronze, steel, wood or plaster, etc. take on certain shapes, for without being arbitrary, the shapes prove to be without preconditions. It is also as if one were standing in the studio of a sculptor, who left the room without leaving a note about what should happen with the things it contains, whether perhaps someone is to pick them up, and why. Due to the lack of his presence and legacy, the sculptor's studio also resembles a museum space in which all activity seems to be revoked. Although they have no obvious similarities, in their sum the artefacts show a variance of shapes that causes them to appear related, without the degree of relatedness – which runs from a figure to the abstraction of an idea – resulting in an explanation of why what we see is as we see it. It would therefore be naive to believe that the works by the sculptor would be more easily understandable if they were submitted to rationality, making them part of non-art everyday life. For the sculptor's stance has much more to do with the fact that art and life do not form an entity.

The artefacts in this room belong to a reality which will always remain far from the non-art object. Yes, because these works are deliberately missing something, or their intention is to conceal something. Minimalist metal frames, which are covered with light, soft leather upholstery await – as benches or a plinths – a muse, who will never take place upon them, for she possesses the beauty of perfection. Other similar frames support plaster moulds, held shut with clips, which the sculptor has titled Lost Forms. Long-handled bronze sculptures hang in a row along the wall, as cast glyphs for everything that the terms Presentiment, Notion, Agglomeration, Reconsideration, Doubt, Confidence and Devotion may or may not be. The sculptor has veiled a body, which is set upon another of these metal bases. The leg emerging from under the cloth reveals that the body is made out of wood, it is similar to the wooden mannequins used in art classes. In an ekphrasis, the sculptor has described a further work. The ekphrasis, set in lead type mirror and mirror-inverted, is located on a frame the height of a table. It is a text that describes a female bust, which is cast in lead and whose glance exhibits the plus ultra of the creation, as a living, profound love seems to be mirrored in her dead eyes.

The genre of ekphrasis is not an anecdote. It served the young Greek rhetor as lecture practise during his education. For only a skilful speech made a simple audience into participatory spectators of something that could emerge solely from the inner vision of the speaker to rise before the eyes of all, transfixing their emotions and disabling their intellects. Defended in court in this manner, the defendant had the best chances to be pronounced not guilty. Even then, there was a concept to the rhetorical obfuscation of the truth. Since Homer's description of Achilles' shield, the ekphrasis has also repeatedly found its place on a parallel level in literature, causing the reader not only to linger and pause in front of a painting or a sculpture, but also adding another layer of content to the narrative, which could result in a fantastic turn for the better in the end. However, without

die Augen Aller treten, ihre Affekte in Bann schlagen und den Intellekt ausschalten sollte. So verteidigt hatte der Angeklagte vor Gericht die besten Voraussetzungen, bisweilen nicht schuldig gesprochen zu werden. Die rhetorische Verschleierung der Wahrheit hatte schon damals Konzept. Seit Homers Beschreibung vom Schild des Achilles fand die Ekphrasis parallel auch in der Literatur immer wieder ihren Ort, um den Leser vor einem beschriebenen Gemälde oder einer Plastik nicht nur verweilen und pausieren zu lassen, sondern der Erzählung genauso eine weitere inhaltliche Schicht hinzuzufügen, die möglicherweise am Ende eine phantastische Wende zum Guten bringen würde. Ohne fest im Sattel einer Erzählung zu sitzen, besitzt die Ekphrasis eines Kunstwerks bis heute jedoch noch ein anderes Potenzial: Sie ist ein artifizielles Double eines Kunstwerks, das den Leser sowohl frustrieren als auch animieren kann, je nachdem wie sehr er sich für eine Teilhabe an dieser imaginativen Situation öffnen kann und wird. Seit Homer hat sich am Prinzip dieser Öffnung und Teilhabe nichts verändert, trotzdem sich der Stil einer Ekphrasis in der Literatur über die Epochen hinweg geändert hat: Wenn man so will sind die Schriften des Künstlers Robert Smithson ebenso als poetische Brücken zu seinem skulpturalen Werk zu lesen, das sich in schöpferischer Distanz zu einer Zivilisation bewegte, deren urbane Ausprägung ihn als »Marslandschaft« faszinierte, ohne sie jemals als Marslandschaft abbilden zu wollen. Auch hatte für die Kunst des 20. Jahrhundert bereits Josef Albers in seinen Texten zu seiner Serie »Homage To

resting firmly in the saddle of a story, the ekphrasis of an artwork has another capacity to date: It is an artificial double of an artwork which can both frustrate and animate the reader, depending on how much he can and will be open to participation in this imaginative situation. Since Homer, nothing has changed about this principle of openness and participation, yet the style of an ekphrasis in literature through the ages has changed: If you will, the writings of the artist Robert Smithson can be read as poetic bridges to his sculptural work, which comprised a creative distance from a civilization whose urban manifestation fascinated him as a »Martian landscape«, without ever causing him to wish to reproduce it as a Martian landscape. Also, for the art of the 20th century Josef Albers made a distinction between factual fact and actual fact in the texts on his series Homage To The Square, while his color combinations and contrasts, manifold to the point of tiring the eye, not only triggered a purely physiological confusion, but also took a bold step into the precarious and uncertain area of metaphysics, which determined the philosophical aesthetic discourse on art since Plato's theory of Forms.

Since then and for centuries onwards, in the history of art theory the concept of Forms has played the role – in the relationship of art and nature – of investing artists' work with a meaningful and valid status. The question is: What does an artistic idea demonstrate in general, and what may the idea of beauty in particular be? Now God is dead, but like all those declared dead, he lives longer than that an end would be in sight in the search for the origin of this world, whereas the work of the sculptor throws those bright shadows that make out of perception a possible understanding of what man is capable of or

The Square« zwischen factual fact und actual fact unterschieden, wobei seine bis zur Ermüdung des Auges durchdeklinierten Farbkombinationen und -kontraste nicht nur eine rein physiologische Verwirrung auslösten, sondern einen Schritt in den unsicheren und ungewissen Raum der Metaphysik wagten, der seit Platons Ideenlehre den philosophisch ästhetischen Diskurs über die Kunst bestimmt.

Der Begriff der Idea spielt in der Begriffsgeschichte der Kunsttheorie über Jahrhunderte seitdem jene Rolle, der Beziehung von Kunst und Natur im Schaffen von Künstlern einen sinnhaften und gültigen Status zu verleihen. Die Frage lautet: Was zeigt die künstlerische Idee im Allgemeinen auf und was kann die Idee der Schönheit im Besonderen sein? Nun ist Gott tot, doch wie alle Totgesagten lebt er länger, als dass keinerlei Ende in der Suche nach dem Ursprung dieser Welt abzusehen ist, wobei die Kunst des Bildhauers jene hellen Schatten wirft, die aus der Wahrnehmung ein mögliches Begreifen machen, zu was der Mensch fähig ist oder auch nicht. Will er den letzten Dingen nahe kommen oder zumindest jene Bereiche betreten, die nicht sicher sondern vielmehr noch geheim sind, wechselt er für einen Augenblick die Fronten und folgt dem Standpunkt und der suggestiven Kraft des Bildhauers, um zu erfahren, dass Kunst und Leben zumindest keine Einheit sind.

not. If he wants to come close to the final things, or at least penetrate those areas, which are not safe but are yet secret, he changes sides for a moment and follows the viewpoint and suggestive power of the sculptor, to come to know that art and life are, at the very least, no entity.

aus / from: Johannes Wald, Ein Block aus. Staatliche Akademie der bildenden Künste Karlsruhe, Kerber Edition Young Art Bielefeld, 2011, p. 8-11