

Erzählende Räume

Christian Helwing: Marcks und das Museum

ARIE HARTOG

Einen Raum zeigen

»Einen Raum zeigen« sagt sich in der zeitgenössischen Kunst so einfach, ist aber für alle Künste ein Problem. Wie kann er gezeigt werden, oder anders, wie wird Aufmerksamkeit auf etwas gelenkt, das im Alltag eine unsichtbare Selbstverständlichkeit ist? Sobald der Raum problematisiert wird, werden verschiedene Möglichkeiten denkbar, ihn zu beschreiben und wahrzunehmen.

Christian Helwings Ausstellung ist ein »Werk«, vielschichtig, aber zusammenhängend. Bildhauerische Arbeiten von Gerhard Marcks, die Architektur und die Räume des nach ihm benannten Museums, von Helwing entworfene Objekte und Eingriffe im Raum sowie Mineralwasserflaschen und Kisten sind das benutzte Material. In diesem Werk überlagern sich mehrere Raumbegriffe, die alle ihre historischen Wurzeln haben. Aus diesen Traditionslinien heraus erklären sich die Mittel die Helwing einsetzt. Im nächsten Schritt lässt sich daraus eine Begrifflichkeit entwickeln, welche die Wahrnehmung, wenn nicht überhaupt möglich macht, dann doch erleichtert. Ausgangspunkt ist hier Otto Friedrich Bollnows (1903–1991) grundsätzliche Unterscheidung zwischen dem »mathematischen« und dem »erlebten Raum«.¹ Während der mathematische Raum homogen ist und alle Punkte in ihm prinzipiell gleich, besitzt der erlebte Raum durch den erlebenden Menschen einen Mittelpunkt, Achsen und diverse Qualitäten. Helwing entwickelt seine Schnitte, Linien und Maße an Auf- und Grundrissen und somit quasi am mathematischen Raum (Abb. 1; vgl. S. 57–80), aber sein Ziel ist der »erlebte Raum«.

Die schwarz markierten Schnitte im Gebäude machen die Logik der Architekten und ihr Vertrauen in menschliche Proportionen sichtbar. Obwohl in den 1820er-Jahren als ein Akzisehaus gebaut und damit prinzipiell Machtarchitektur, verweist das Gebäude mittels seines antiken Portikus¹ auf aufklärerische Ideale. An diesem Beispiel zeigt sich sofort die Herausforderung des erlebten Raums: Er gehört zu einem Leib,² der Erfahrungen und Wissen (etwa über die Bedeutung von dorischen Säulen in der preußisch beeinflussten Architektur des frühen 19. Jahrhunderts) mit sich trägt. Ein Museum ist dann der Ort, an dem Erfahrungen und Wissen angewendet

Telling spaces

Christian Helwing: Marcks and the Museum

Arie Hartog

Showing a space

'Showing a space' is so easy to talk about in contemporary art, but poses a problem for all the arts. How can space be shown, or from another viewpoint, how can attention be steered towards something invisible that is taken for granted in everyday life? As soon as space is discussed as the problem, various ways of describing and perceiving it become conceivable.

Christian Helwing's exhibition is a 'work', multifaceted but coherent. The material used consists of sculptural works by Gerhard Marcks, the architecture and the rooms of the Museum named after him, objects and installations designed by Helwing, and mineral water bottles and crates. Overlaying one another in this work are multiple concepts of space which all have their own historical roots. Tracing these lines of tradition helps to explain the various means employed by Helwing. Subsequently terms can be developed which, if they do not actually make perception possible in the first place, do at least make it easier. The point of departure here is Otto Friedrich Bollnow's (1903–1991) fundamental distinction between 'mathematical' and 'experienced' space.¹ While mathematical space is homogenous and all points in it are equal in principle, experienced space possesses a centre, axes and diverse qualities by virtue of the individual who experiences it. Helwing develops his layouts, lines and dimensions from elevations and ground plans – in mathematical space, so to speak (ill. 1; cf. pp. 57–80) – but his objective is the 'experienced space'.

The sections in the building marked in black make visible the logic of the architects and their trust in human proportions. Although it was built in the 1820s as a customs house and so essentially belongs to the architecture of power, the building's classical portico is a reference to Enlightenment ideals. This is an example which immediately demonstrates the challenge of experienced space: it belongs to a living body,² which carries experience and knowledge (such as about the meaning of Doric columns in Prussian-influenced

Abb. 1: Christian Helwing: Skizze zu Barcelona | sketch to Barcelona, 2015

Abb. 2: Robert Morris: Installation Green Gallery, New York 1964/65

und vor allem entwickelt und erweitert werden. Die Idee des erlebten Raums mit seiner Implikation des einzelnen erlebenden Menschen erinnert daneben daran, dass der »produktive Umgang mit dem Sichtbaren«³ als Anforderung an Museen einen Fokus auf individuelle Erfahrung setzen muss. Während andere Kunstorte Distinktionsspiele treiben (»wir als eingeweihte Gemeinschaft verstehen das«) sollte das Museum, weil es breiter orientiert sein muss, beim individuellen Besucher ansetzen.⁴

Architektur und Bildhauerei

Architektur und Bildhauerei arbeiten beide direkt mit dem »Material« Raum. Sie unterscheiden sich durch die Perspektive des Betrachters. Für den amerikanischen Künstler Robert Morris (geb. 1931) liegt der Unterschied darin, dass der Betrachter einer Plastik einen eigenen Raum gegenüber dem Objekt und dessen eigenem Raum einnimmt, während der Betrachter der Architektur von dessen Raum umfasst wird. Daraus entwickelte er 1978 in »The Present Tense of Space« eine Geschichte seiner Kunstform, die gemeinhin »Minimal Art« genannt wird. Seit Mitte der 1960er-Jahre hätten er und Donald Judd (1928–1994) Objekte im Raum geschaffen (Abb. 2), die grundsätzlich anders seien als die traditionelle Bildhauerei, indem sie die Situation der zwei Räume aushebelten. Aus einer Beschreibung der Wechselbeziehung zwischen Architektur und Bildhauerei in der Kunstgeschichte entwickelte Morris den Begriff »Das Präsens des Raumes«. Damit beschrieb er die Idee, dass räumliche Zusammenhänge nicht visuell auf Distanz, sondern gesamtkörperlich im Hier und Jetzt gekannt werden. Dieses Präsentsein »hat seinen Ort im Verhalten und wird befördert durch bestimmte Räume, die mehr Zeit an sich binden als Bilder«.⁵ Dieses Prinzip sah Morris in der Kunst des Barock und in seiner Kunst, womit er seine Richtung mit großem Selbstbewusstsein in einer bis in die europäische Renaissance zurückreichende, lange Tradition verortete. Aus der Perspektive eines Bildhauermuseums ist Morris' Text aus zwei weiteren Gründen interessant. Erstens gibt es darin eine bemerkenswerte Laudatio auf Auguste Rodins (1840–1917) »Balzac« von 1897, als eine Figur,

architecture of the early nineteenth century) wherever it goes. A museum, then, is the place in which experiences and knowledge are applied and, above all, developed and extended. Aside from this, the idea of experienced space, with its implication of the individual human being experiencing it, is a reminder that the 'productive handling of the visible'³ – which is a requirement for museums – must place a focus on individual experience. While other art venues play games of distinction ('we as insiders understand that properly'), the museum must maintain a broader orientation and should therefore prioritise addressing the individual visitor.⁴

Architecture and sculpture

Architecture and sculpture both work directly with the 'material' of space. They differ through the perspective of the viewer. According to the American artist Robert Morris (b. 1931), the difference was that the viewer of sculpture occupies space of his own in relation to the object and its own space, whereas the viewer of architecture is surrounded by its space. Consequently in 1978 in 'The Present Tense of Space' he developed a history of his art form, which is commonly known as 'Minimal Art'. He related how, since the mid-1960s, he and Donald Judd (1928–1994) had created objects in space (ill. 2) which were fundamentally different from traditional sculpture in that they levered out the situation of the two spaces. From a description of the interrelationship between architecture and sculpture in art history, Morris developed the concept of 'The Present Tense of space'. This was how he described the idea that spatial relationships are not apprehended visually, based on distance, but via the whole body in the here and now. This presentness 'has a location in behaviour facilitated by certain spaces that bind time more than images'.⁵ Morris saw this principle in the art of the Baroque, and in his own art, locating his artistic movement with great self-confidence in a major tradition extending back to the European Renaissance.



Abb. 3: Auguste Rodin: Denkmal für Balzac | monument to Balzac, 1892–1897

an deren komplexe räumliche Form – bei aller scheinbaren Einfachheit – ein Betrachter sich nicht erinnern könne. Zwar könne man einzelne Blickwinkel festlegen (Abb. 3), aber verstehen könne man dieses Werk nur in der Erfahrung vor Ort. Hier wurden die Trennlinien zwischen alter und neuer Bildhauerei aufgeweicht, wobei der prinzipielle Unterschied darin bestehe, dass die alte Bildhauerei objekt- und die neue raumbezogen sei. Zweitens kritisierte Morris die selbstverständliche Übertragung von spezifischen räumlichen Erfahrungen in Abbildungen oder in andere (meist museale) Räume. Wenn ein für einen räumlichen Zusammenhang geschaffenes Objekt in einem anderen Raum platziert wird, ist dieser zweite Raum ein völlig anderer als der erste. Er ist bloß passiv; während er im ersten Fall eine Gestaltform angenommen habe. Hier setzt Christian Helwing in seiner Ausstellung im Gerhard-Marcks-Haus an. Er nimmt einen prinzipiell eher passiven Raum, der als Hintergrund für sehr unterschiedliche Bildhauerei funktioniert hat (Abb. 4 und 5) und verwandelt seine Qualität.

Leere Räume

Leere Räume sind nicht bloß ein Rahmen für die Kunst. In einer berühmten Reihe von Essays wies Brian O'Doherty 1976 auf die Rolle des Ausstellungsraums als »White Cube«, als scheinbar neutraler Hintergrund für moderne Kunst hin. Dieser festigte die Illusion der Kunst als ein Wert außerhalb der Gesellschaft (und betreibe genau dadurch Wertschöpfung). Als die Essays 1986 als Buch herausgegeben werden sollten, fügte der Autor ein viertes Essay hinzu: »The Gallery as a Gesture«.⁶ In diesem Text dekonstruierte er den Mythos des homogenen und neutralen Raums noch weiter, indem er aufzeigte, wie zeitgenössische Künstler den Raum konzeptuell problematisierten. Der als Kunstort ausgezeichnete »White Cube« hat immer noch die besondere Qualität, dass alles, was in ihm präsentiert wird, zu Kunst werden kann. Indem nun aber gefragt wird, warum und wie das geschieht, steigert sich das Bewusstsein des Betrachters für die getroffenen Entscheidungen, für die Kunst und letztendlich für diesen bestimmten Raum.

From the perspective of a museum dedicated to sculpture, Morris's text is interesting for two other reasons. Firstly, it contains a remarkable eulogy to Auguste Rodin's (1840–1917) 'Balzac' of 1897 as a figure whose complex spatial form – for all its apparent simplicity – the viewer cannot recall. While one might be able to determine individual viewing angles (ill. 3), Morris points out, this work can only be understood by experiencing it in situ. Here the dividing lines between old and new sculpture were softened, although the essential difference remains that old sculpture was object-referenced and new sculpture space-referenced. Secondly, Morris criticised the matter-of-course transfer of specific spatial experiences into images or into different (mostly museum-based) spaces. When an object created for one spatial context is placed in another space, this second space is a completely different one from the first. It is merely passive; whereas in the first case, according to Morris, it assumed a Gestalt form. This approach is taken up by Christian Helwing in his exhibition at the Gerhard-Marcks-Haus. He takes a space which is essentially rather passive, which functioned as the backdrop for highly diverse sculpture (ill. 4 and 5), and he transforms its quality.

Empty spaces

Empty spaces are not merely a frame for the art. In a famous series of essays in 1976, Brian O'Doherty referred to the role of the exhibition space as a 'white cube', an apparently neutral backdrop for modern art. This, he said, consolidated the illusion of art as a value outside of society (and by that very process, generated value). When the essays were about to be published as a book in 1986, the author added a fourth essay: 'The Gallery as a Gesture'.⁶ In this text he deconstructed the myth of the homogenous and neutral space yet further by pointing out how contemporary artists engaged conceptually with the issue of space. The type of art venue denoted as a 'white cube' still has the particular quality that everything



Abb. 4: Ausstellung | exhibition »Bruno Gironcoli: 11 Skulpturen«, Gerhard-Marcks-Haus, 2007



Abb. 5: Ausstellung | exhibition »Reg Butler. Decent Sculpture«, Gerhard-Marcks-Haus, 2006

Helwing platziert einen großen Lesetisch in die Mitte der sogenannten »Alten Halle« und lädt die Besucher zum Lesen ein. Der Tisch basiert auf einem in der Architektur vorgefundenen Maßsystem und auf ihm befinden sich Dokumentationen und Literatur zu Christian Helwing, Gerhard Marcks und zur Geschichte des Museums. Woraus quasi automatisch die Frage folgt, wieso er in diesem Museum ausstellt? Im Sinne der obengenannten Trennung von Morris gehört das Werk von Marcks zur alten Bildhauerei, Helwings zur neuen und die Ausstellung bildet eine Klammer. Dabei lässt sich beobachten, dass die alte Bildhauerei von der neuen profitiert, indem sie in einen spezifischen Bezug zum Umraum gesetzt wird. Gegen Marcks' Auffassung, dass seine Plastik überall als Form überzeugen sollte, arbeitet Helwing bestimmte Aspekte heraus. Ihn interessiert die strenge Ordnung, die sich bei Marcks hinter der Naturbeobachtung verbirgt. Diese Ordnung wird heute von den meisten Besuchern nicht mehr wahrgenommen, nun aber über einen Umweg nachvollziehbar. Darin versteckt sich ein kluger Kommentar auf Morris' Bemerkung zu Rodin. Morris zeigte ja, dass, obwohl es eine radikale Trennung zwischen der alten und der neuen Bildhauerei gibt, auch Traditionslinien vorhanden sind, die verbinden. Gegen die Idee, dass man ein Kunstwerk verstehen und im Kopf mit sich tragen kann – der Kern der akademisch-konzeptuellen Tradition bis in die Gegenwart hinein – stellt eine im weitesten Sinne moderne Tradition seit 1870 die Eigenart ihres Mediums, die Erfahrung des Kunstwerks und den Nachvollzug von ästhetischen Entscheidungen.⁷ Für Marcks ging es dabei um prägnante Formen und Volumen, für Helwing geht es um räumliche Beziehungen und einen sich (auch geistig) bewegenden Betrachter. Die beiden Konzepte beißen sich nicht, besitzen gar eine bemerkenswerte Schnittstelle im Maß. Es ist dieses Maß, das dafür sorgt, dass nicht der jüngere Künstler bloß den anderen wirkungsvoll inszeniert. Wer für räumliche Anordnungen sensibilisiert ist, wird bei beiden Künstlern eine Auseinandersetzung mit Proportionen entdecken. Das weist auf eine bemerkenswerte inhaltliche Parallele weit hinter der Oberfläche der so radikal unterschiedlichen Stile: Sowohl Marcks als auch die »Minimalisten« haben ihre Auffassung zeitversetzt im Widerstand gegen populäre expressive Tendenzen in

presented in it can become art. But by inquiring why that happens and how, the viewer gains a heightened awareness of the decisions made, of the art, and ultimately of this particular space. In the middle of the area known as the 'Old Hall', Helwing places a large reading table and invites the viewer to read. The table is based on a measuring system that exists in architecture. Laid out on it are documents and literature on Christian Helwing, Gerhard Marcks and the history of the Museum. From this, the question that follows more or less automatically is why he is exhibiting in this Museum? In keeping with the above-mentioned distinction made by Morris, Marcks' body of work belongs to old sculpture and Helwing's work to new, and the exhibition brackets them together. It can be observed that the old sculpture benefits from the new by being placed in a specific relationship to the surrounding space. In counterpoint to Marcks' view that his sculpture should be convincing as form in every setting, Helwing brings out particular aspects. He is interested by the strict order concealed behind the observation of nature in Marcks' work. It is an order that most visitors today no longer perceive, but is now made comprehensible by alternate means. Hidden in this is an intelligent commentary on Morris's remark about Rodin. Indeed, Morris showed that although there is a radical separation between old and new sculpture, there are also lines of tradition which create bonds. In opposition to the idea that an artwork can be understood and permanently kept in mind – the core of the academic-conceptual tradition until well into the present era – a tradition going back to 1870 that is, in the broadest sense, modern marshals the uniqueness of its medium, the experience of the artwork, and the comprehension of aesthetic decisions.⁷ Marcks was primarily concerned with pithy forms and volumes; for Helwing it is about spatial relationships and a viewer who is (intellectually as well as physically) on the move. The two concepts do not clash, and even possess quite a remarkable area of intersection in the concept of measure. It is this dimension which ensures that it is not merely



Abb. 6: Sogenannter »Lübecker Raum« im Gerhard-Marcks-Haus, Zustand vor 1988 | so-called 'Lübecker Raum / Lübeck Room' at the Gerhard-Marcks-Haus, situation before 1988

der zeitgenössischen Kunst entwickelt. Donald Judds oft paraphrasierte Bemerkung, dass es in der Kunst nicht darum gehen könne, die eigene Psychologie herauszukehren, sondern vielmehr klare Entscheidungen für einen Betrachter im Werk nachvollziehbar zu machen, hätte Marcks unterschrieben – auch wenn er die Mittel als völlig unkünstlerisch verworfen hätte. Das zweite Feindbild, gegen das sich beide auflehnen, ist der Akademismus und das darin enthaltene Konzept der tragbaren Kunstidee. Aus dieser doppelten Ablehnung leitet sich in beiden Fällen das Interesse für die Bedeutung der Proportion ab – jeweils auch in Beziehung zu dem Wahrnehmenden.

Alte und neue Bildhauerei

Alte und neue Bildhauerei stoßen im rechten Flügel aufeinander. Fast exemplarisch wird hier der Unterschied zwischen einer objektzentrierten und einer kontextorientierten Bildhauerei durchgespielt, wobei Helwing über die offenen Sockel für die Figuren von Marcks einen gleitenden Übergang kreiert (Abb. S. 28). Im mathematischen Raum sind diese drei Sockel als Eckpunkte eines Dreiecks gruppiert, was im erlebten Raum (unterbewusst) als Ordnung empfunden wird. Hier zeigt sich, wie der jüngere Künstler unter dem Oberbegriff »Wesensforschung« die Werke seines Kollegen gerade nicht übermäßig inszeniert, sondern sie in ihrer prägnanten Form räumlich wirken lässt. Das Objekt, das Helwing in die Mitte dieses Raums platziert, erscheint wie eine minimale abstrakte Form. Beim Durchqueren des Raums zeigt sich aber, dass die Form im übertragenen Sinne höchst figürlich ist. Unter der hängenden Stütze kann ein Betrachter stehen und die mit der Architektur verbundene Form erweist sich so als ein Symbol für die Kunst Helwings als Schnittstelle zwischen Betrachter und Gebäude (Abb. S. 28–31). Diese Besonderheit von Helwings Eingriff ist im Raum sofort spürbar, da Betrachter die Höhe über den mit ihrem Körper gegebenen Horizont einschätzen. In einem Foto dagegen verschwindet dieser Aspekt. In diesem Zusammenhang sollte kurz an die Geschichte der Beziehung zwischen Architektur und Bildhauerei in der Moderne erinnert werden. An

the younger artist staging the other to best effect. Anyone who is sensitised to spatial configurations will discover in both artists an examination of proportions. This points to a remarkable parallel in terms of content, far below the surface of their such radically different styles: both Marcks and the 'Minimalists' developed their views with a certain time lag in resistance to popular expressive tendencies in contemporary art. Marcks would have subscribed to Donald Judd's often paraphrased remark that art could not be about sweeping out one's own psychology, but rather, making clear decisions comprehensible to a viewer within the work – even if he would have rejected the means as completely unartistic. The second bogeyman which both revolt against is academicism, and the model it embraces of the portable artistic idea. In both cases, it is from this dual rejection that the interest in the significance of proportion is derived – and always in relation to the perceiving individual.

Old and new sculpture

Old and new sculpture collide with each other in the right wing. The difference between object-centred and context-oriented sculpture is played through in almost textbook fashion here, as Helwing creates a fluid transition by means of the open pedestals for Marcks' figures (ill. p. 28). In mathematical space these three pedestals are grouped as the corners of a triangle; in experienced space this is sensed (subconsciously) as order. What is evident here is how, under the heading 'Wesensforschung / Seeking the Essence', the younger artist does not stage the works of his colleague over-elaborately, but lets their pithiness of form take effect within the space. The object that Helwing places in the middle of this space appears as a minimal abstract form. On traversing the space it becomes apparent, however, that the form is – metaphorically rather than literally – highly figural. Beneath the hanging form there is room for a viewer to stand, and the form combined with the architecture emerges as a symbol of Helwing's art being an interface

ihrem Anfang steht die Emanzipation der Bildhauerei und damit der Abschied aus dem öffentlichen Raum; an ihrem Ende die völlige Loslösung von der Architektur. Marcks steht für die Generation, die sich genau zwischen diesen Polen bewegt hat, ein autonom arbeitender Bildhauer, der mit seiner Auffassung von Kunst in die Öffentlichkeit einwirken konnte. Exemplarisch dafür sind die sechs Figuren für die Fassade der Katharinenkirche in Lübeck, mit denen der von Ernst Barlach (1870–1938) angefangene Figurenzyklus vollendet wurde. Aus diesem Kontext gelöst bleibt eine Gruppe von sechs scheinbar disparaten Figuren übrig, denen Helwing in der Ausstellung neue Nischen gibt. Damit ändert er den Wahrnehmungsmodus. Die gängige Präsentation, wie sie ursprünglich auch im Gerhard-Marcks-Haus war (Abb. 6), stellt die Figuren in eine Reihe. Helwing schafft eine Konfrontation zwischen Betrachter und Einzelfigur, bei der das paulinische Motiv der Reihe »Die Gemeinschaft der Heiligen«, als Figuren, welche die Menschheit repräsentieren, aus seinem christlich-inhaltlichen Kontext gelöst wird. In der Reihe scheint die Christusfigur die ganze Gruppe im Sinne des christlichen Erlösungsversprechens zu vereinnahmen. Im Gegenüber mit der Einzelfigur wird dagegen deutlich, dass hier zuallererst der leidende und erdulende Mensch dargestellt wird.⁸ »Dein Kapital« nennt Helwing den Raum mit den Lübecker Figuren und darin steckt möglicherweise ein Hinweis auf das Wissen des Einzelnen im erlebten Raum. Mit seinen Titeln gibt der Künstler Hinweise auf seine Intentionen, etwa wenn er unter dem Oberbegriff »Maass« Foyer und Museumsshop leer räumt. Es bleiben zwei Figuren, leere Möbel und ein durch die Wandgestaltung generierter Hinweis auf Proportionen, die seit den Anfängen durch die Räume geistern.

Möbel und Skulpturen

Möbel und Skulpturen nehmen den gleichen Raum in der Architektur ein. Der Unterschied liegt in der Funktion und damit auch in der Perspektive. Das Möbel befindet sich im gleichen Raum des Betrachters, woraus sich das große Interesse »neuer« Bildhauer nach Judd und Morris dafür erklärt.

between the viewer and the building (ill. pp. 28–31). This special characteristic of Helwing's intervention is immediately perceptible in the space, since viewers gauge its height by means of whatever horizon is given by their body. In a photo, in contrast, this aspect vanishes.

In this context, a brief reminder of the history of the relationship between architecture and sculpture in Modernism is called for. It begins with the emancipation of sculpture and its concomitant departure from public space, and it ends with the complete decoupling from architecture. Marcks is representative of the generation which operated precisely between these two poles, an autonomous sculptor whose view of art influenced the public sphere. The approach is exemplified by the six figures for the façade of St Catherine's Church in Lübeck, which were made to complete the cycle of figures begun by Ernst Barlach (1870–1938). Removed from this context, what remains is a group of six apparently disparate figures, which Helwing gives new niches in the exhibition. In doing so he alters the mode of perception. The conventional presentation, as also seen originally in the Gerhard-Marcks-Haus (ill. 6), lines up the figures in a row. Helwing creates a confrontation between the viewer and the individual figure in which the Pauline motif of the series 'The Communion of Saints', as figures representing humanity, is removed from its Christian contentladen context. Within the line, the Christ figure seems to dominate the entire group in keeping with the Christian promise of redemption. Upon encountering the individual figure, on the other hand, it becomes clear that it primarily depicts the human being subjected to suffering.⁸ 'Dein Kapital / Your Capital' is Helwing's choice of name for the space with the Lübeck figures and perhaps hints at the individual's knowledge in the experienced space. The artist's titles give clues to his intentions: for instance, when the foyer and the museum shop are completely emptied under the heading of 'Maass / Meaasuure'. All that remain are two figures, empty furnishings and, generated by the wall

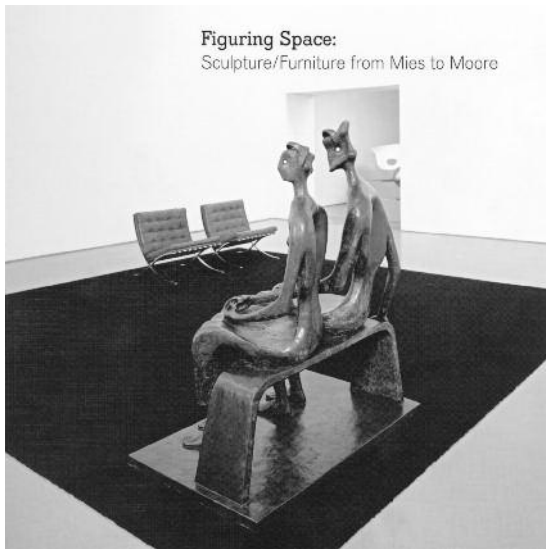


Abb. 7: Buchumschlag | book cover »Figuring Space«, Leeds 2007

Möbel können aber auch den Raum des Betrachters verlassen und zu Kunstwerken werden, vor allem dann, wenn sie genauso wie früher Plastiken auf Sockeln platziert werden (und somit den Raum wechseln). Penelope Curtis zeigte das 2007, indem sie Henry Moores (1898–1986) »King and Queen« und Ludwig Mies van der Rohes (1886–1969) »Barcelona Sessel« zusammen auf einem schwarzen Teppich präsentierte (Abb. 7). Mit dieser Inszenierung spielte sie auf die beiden Sessel in Mies van der Rohes Pavillon zur Weltausstellung von 1929 an (Abb. 8), die nur vom spanischen Königspaar benutzt werden durften. Obwohl es sich um Möbel handelte, befanden sie sich eindeutig in einem anderen Raum.⁹ Aber der Betrachter konnte aus seiner Erfahrung heraus darüber sinnieren, wie es denn wäre, auf diesen luxuriösen Möbeln sitzen zu dürfen. Die beiden Sessel waren zur Skulptur geworden.

Helwing parodiert diese hehre Geschichte des Möbels als Thron, indem er unter dem Oberbegriff »Barcelona« die »Diamant Sessel« aus dem Bestand des Museums platziert. 1950 von Harry Bertoina (1915–1978) entworfen, stehen diese Möbel kunsthistorisch für den Übergang zwischen Skulptur und Sitzmöbel. In Helwings Ausstellung werden sie wieder zu Möbeln zum Sitzen. Im gleichen Raum stehen Porzellanfiguren von Marcks aus seinem Todesjahr, als eine große Anzahl von figürlichen Bildhauern das Medium Porzellan wiederentdeckte. Ihre Kunst sollte preiswert breiteren Gruppen zugänglich werden, worin sich eine weitere Grenze zwischen (wirtschaftlichen) Räumen offenbart.

Indem Helwing alle Besucher einlädt, sitzend auf dem »Diamant Sessel« ein Glas Mineralwasser zu trinken, durchbricht er eine der goldenen Regeln von Museen weltweit. Der einfache Eingriff in die Hausordnung erinnert an O'Doherty's Herleitung des weißen Raums aus dem Bereich des Heiligen. Damit weist Helwing subtil auf eine notwendige Verschiebung: Das Museum ist kein Ort der Verehrung mehr, während die spartanische Verpflegung umgekehrt daran erinnert, dass das Museum sicher auch kein Konsumtempel ist.

design, a reference to proportions which have haunted the spaces since their inception.

Furniture and sculptures

Furniture and sculptures occupy the same space in architecture. The difference resides in the function and hence also in the perspective. The furniture is situated in the same space as the viewer, which explains the great interest taken in it by 'new' sculptors, after Judd and Morris. But furnishings can also leave the viewer's space and become artworks, particularly when they are placed on pedestals like sculptures used to be (and thus switch to another space). Penelope Curtis showed this in 2007 by presenting Henry Moore's (1898–1986) 'King and Queen' and Ludwig Mies van der Rohe's (1886–1969) 'Barcelona Sessel / Barcelona Chair' together on a black carpet (ill. 7). In this staging she was alluding to the two chairs in Mies van der Rohe's German Pavilion for the 1929 International Exposition (ill. 8), on which nobody except the King and Queen of Spain were permitted to sit. Although these were furnishings, they were clearly located in a different space.⁹ But the viewer could ponder from personal experience how it might feel to have permission to sit on this luxurious furniture. The two armchairs had become sculpture.

Helwing parodies this noble history of furniture as a throne by giving pride of place under the overall title 'Barcelona' to the 'Diamant Sessel / Diamond Chairs' from the Museum's inventory. Designed in 1950 by Harry Bertoina (1915–1978), in art-historical terms these pieces of furniture represent the transition between sculpture and seating. In Helwing's exhibition they once again become furniture for sitting on. Displayed in the same space are porcelain figures made by Marcks in the last year of his life, when a large number of figurative sculptors were rediscovering the medium of porcelain.

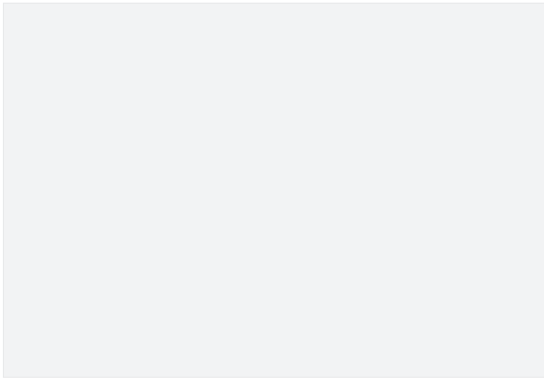


Abb. 8: Ludwig Mies van der Rohe: Deutscher Pavillon auf der Weltausstellung Barcelona | German Pavilion International Exhibition Barcelona, 1929

Sichtbar werden

Sichtbar werden heißt im Fall eines Raums, dass Bezüge zum eigenen Körper des Erlebenden wahrnehmbar werden. Jedes Sehen von minimaler räumlicher Tiefe basiert auf Erfahrungen im Tastsinn, während umgekehrt endlose Tiefe vorgetäuscht werden kann, indem der eigene Körper als Referenzpunkt ausgeschaltet wird. Räume werden sichtbar, wenn Grenzen und Übergänge wahrgenommen werden und sich aus dem undifferenzierten Kontinuum, welches der Raum für die meisten Menschen darstellt, einzelne Figurationen bilden. Die vier Prinzipien, die in der Gestalttheorie eine Figur bilden (Abhebung von einem Grund, Zusammenhang, Ergänzung des Unvollendeten und Kontrastwirkung), gelten im übertragenen Sinne auch für den Raum, auch wenn er nie so unmittelbar wahrgenommen wird wie ein Objekt.

Die einfache Tatsache, dass ein Sockel als Objekt eine Grenze zwischen dem Raum des Betrachters und dem Raum der Plastik markiert, erweitert sich in »Christian Helwing: Marcks und das Museum« zu einem komplexen Spiel. Was als mathematischer Raum relativ eindeutig erscheint, wird als erlebter Raum zu einer Vielzahl von möglichen Wahrnehmungen, die vom Künstler und seinen Setzungen angeregt werden. Dass es nicht einen Raum, sondern viele sich oft überlappende Raumweisen gibt, ist eine phänomenologische Einsicht, die in der Kunst oft übersehen wird.

Das Werk

»Das Werk« ist der Oberbegriff am Ende der Ausstellung. Hier finden sich 1206 Titel der bildhauerischen Arbeiten von Gerhard Marcks. Marcks gehört zu den produktivsten Bildhauern der Kunstgeschichte und indem Helwing die Werke aufreihet und nicht nach den gängigen Mustern sortiert (Gruppe, männlich, weiblich, sitzend, stehend, Tier), sondern nur die Titel und das Entstehungsjahr aufreihet, zerlegt er einen wichtigen Mechanismus des Kunstbetriebs, der zu jedem Objekt einen Titel braucht. Welche Formen zu den Titeln gehören, wissen meistens nur die Fachleute und für den

The intention was to make their art affordable and hence accessible to broader groups, revealing a further divide between (economic) spaces. By inviting all visitors to take a seat on the 'Diamond Sessel / Diamond Chair' and drink a glass of mineral water, Helwing breaks one of the golden rules of museums worldwide. The simple interference with the house rules is reminiscent of O'Doherty's inferral of white space from the realm of the sacred. Helwing is subtly pointing to a necessary shift: the museum is no longer a place of worship, but by the same token, the Spartan provisions are a reminder that the museum is certainly not a consumer temple either.

Becoming visible

In the case of a space, becoming visible means that relations to the experiencing human being's own body become perceptible. Every time we see minimal spatial depth, it is based on experience from the sense of touch, while conversely an illusion of endless depth can be created by eliminating the viewer's own body as the point of reference. Spaces become visible when boundaries and transitions are perceived, and individual figurations form out of the undifferentiated continuum that represents space for most people. The four principles that form a figure in Gestalt theory (distinctness from a ground, connectedness, completion of the incomplete, and contrast effect) apply in an analogous way to the space as well, even if it is not perceived with the same directness as an object.

The simple fact that a pedestal as an object marks the boundary between the viewer's space and the sculpture's space is extended into a complex game in 'Christian Helwing: Marcks and the Museum'. What appears relatively clear-cut as mathematical space turns into a multiplicity of possible perceptions in experienced space, which are stimulated by the artist and his placement of objects. That there is not just one space but many, often overlapping, modes of space, is a phenomenological truism that is often overlooked in art.

Leser bleibt es eine Liste, die in der bloßen Aufzählung ohne Objekte eine gewisse Absurdität bekommt. Umgekehrt zeigt aber die Liste das Ausmaß des Œuvres von Gerhard Marcks, der in jeder neuen Figur das Gleichgewicht zwischen stereometrischer Form und Naturvorbild suchte. Zugegeben ein anderes Problem als das Helwings, aber dass »Kunst machen« grundsätzlich ein Problem ist, verbindet beide Künstler; dass der Betrachter Problem und gefundene Lösung nachvollziehen können muss auch. Das griechische Aisthesis, der Wortstamm der Ästhetik, beschreibt das Vermögen, Kunstwerke angemessen wahrzunehmen und das bedeutet heute wohl, dass man von Fall zu Fall die Kategorien wechseln muss. Auch das zeigt Christian Helwing.

Das Werk / The Works

'Das Werk / The Works' is the title of the final part of the exhibition, where 1206 titles of sculptural works by Gerhard Marcks can be seen. Marcks is among the most productive sculptors in art history and by lining up the works and not sorting them according to conventional systems (group, male, female, sitting, standing, animal) but only sequentially arranging the titles and year of production, Helwing dismantles an important mechanism of the art world, which needs every object to have a title. In most cases, only the experts know which form goes with the given title; all that remains for the reader is a list, and as a mere résumé without objects it takes on a certain absurdity. On the other hand, however, the list shows the magnitude of the oeuvre of Gerhard Marcks, who sought the equilibrium between stereometric form and the natural model in each new figure. Admittedly, this is a different problem than Helwing's, but that 'making art' is fundamentally a problem is common to both artists; and likewise, that the viewer must be able to comprehend the problem and the found solution. The Greek aesthesis, the root of the word aesthetic, describes the capacity to perceive artworks appropriately, and today that may well mean having to switch categories from case to case. And this, too, is demonstrated by Christian Helwing.

¹ Bollnow 1963, S. 17.

² Zur Unterscheidung Körper – Leib siehe den Text von Yvette Deseyve in diesem Band.

³ Waldenfels 1990, S. 240.

⁴ Natürlich werden in Museen auch Distinktionsspiele gespielt. Vor allem der oberflächlich wirtschaftlich motivierte, tatsächlich aber politisch gewollte Fokus auf Zielgruppen hat in Deutschland dazu geführt, dass ein Museum als Bildungsort für eine breitere Gesellschaft undenkbar geworden ist.

⁵ The Present Tense of Space, in: Art in America 66 (1978), Nr. 1, S. 70–81, hier zitiert nach Titz / Krümmel 2010, S. 117–140.

⁶ O'Doherty 1999, S. 87–107.

⁷ Getsy 2004 zeigte überzeugend, wie grundlegende Konzepte der »Minimal Art«, vor allem die Beziehung zwischen Objekt und Betrachter, in die Geschichte der modernen Bildhauerei zurückverfolgt werden können.

⁸ Zu den Lübecker Figuren vgl. Hartog 2001.

⁹ Penelope Curtis: Figuring Space, in: Ausst. Kat. Leeds 2007, S. 10.

¹ Bollnow 1963, p. 17.

² On the distinction between the existential body and one's own body, see the essay by Yvette Deseyve.

³ '[der] produktive Umgang mit dem Sichtbaren'. Waldenfels 1990, p. 240.

⁴ Of course, games of distinction are also played in museums. Particularly as a result of the focus on target groups, which superficially looks to be economically motivated but is, in reality, politically desired, in Germany a museum has become unthinkable as a place of education for a wider community.

⁵ The Present Tense of Space, in: Art in America 66 (1978), No. 1, pp. 70–81.

⁶ O'Doherty 1999, pp. 87–107.

⁷ Getsy 2004 showed convincingly how fundamental concepts of 'Minimal Art', particularly the relationship between object in view, can be traced back through the history of modern sculpture.

⁸ On the Lübeck figures, cf. Hartog 2001.

⁹ Penelope Curtis: Figuring Space, in: exh. cat. Leeds 2007, p. 10.