

## Die Aktivierung des Objekts.

Überlegungen zu den archiskulpturalen Arbeiten Christian Helwings im Kontext der Raumerschließung

YVETTE DESEYVE

Beim Anblick des klassizistischen Portikus' des Museums wird dem potenziellen Museumsbesucher bereits im Stadtraum deutlich, dass die Ausstellung »Christian Helwing: Marcks und das Museum« nicht erst dann beginnt, wenn die Eintrittskarte gelöst wurde. Der eigentlich funktionale Eindruck geht durch die von Helwing angebrachte räumlich versetzte schwarze Farbfassung in ein begehbares rhythmisches Bild auf (vgl. Abb. Cover). Betritt nun der Betrachter tatsächlich die Säulenvorhalle, betritt er nicht mehr nur ein Museum, »in« dem Skulpturen ausgestellt werden, sondern er wird durch sein Durchschreiten des Portikus' bereits Teil dieser umfassenden Raumsulptur. Konsequenterweise ist auch der »Museumsladen« im angrenzenden Kassensbereich seiner Funktion enthoben und nur noch bleicher Schattenriss seiner selbst (vgl. Abb. S. 10–13). Der Künstler Christian Helwing setzt mit diesem Auftakt deutliche Signale und weist zugleich auf eine komplexe Auseinandersetzung hin, die nicht nur zwischen den Gattungen Skulptur und Architektur ausgetragen wird, sondern auch zwischen dem skulpturalen Werk von ihm und Gerhard Marcks und die letztendlich – vielleicht sogar primär – das Zwiegespräch von Besucher und Werk sucht.

Indem Christian Helwing das Museum nicht als neutrale Hülle akzeptiert, in der ausgestellt wird, sondern diese zu einem wesentlichen Bestandteil seiner Kunst macht, verschiebt sich der Fokus von der »Betrachtung« von Kunst auf ein »Erleben« von Kunst. Diese grundlegende Entscheidung, nicht das Zeigen von Kunst, sondern ihr Wahrnehmen in den Vordergrund zu stellen, die Werke von Gerhard Marcks in ihrem Museumsbau nicht zu inszenieren, sondern sie Teil der eigenen plastischen Arbeit werden zu lassen, erteilt der Idee des »Künstler-Kurators« eine deutliche Absage. Es geht also nicht darum, »frische bis freche Alternativen zu traditionellen Präsentationsformen wie Sockel oder Vitrine«<sup>1</sup> zu finden. Die Ausstellung »Christian Helwing: Marcks und das Museum« fokussiert vielmehr die spezifischen Wahrnehmungsmechanismen von Bildhauerei und wirft damit die für die Ausstellungspraxis grundlegende Frage auf, warum jeder Mensch in einer Ausstellung eine jeweils andere Erfahrung zu machen scheint, obwohl alle die gleichen Objekte sehen. Allgemeiner ausgedrückt: Wie verhalten sich künstlerisch gestaltetes Objekt und wahrnehmendes Subjekt zueinander

## The activation of the object.

Thoughts on the archi-sculptural works of Christian Helwing in the context of accessing space

Yvette Deseyve

On catching sight of the Museum's classical portico, even from the town it is clear to the potential museum visitor that the exhibition 'Christian Helwing: Marcks and the Museum' starts long before they have purchased their tickets. As a result of the spatially offset coat of black colour applied by Helwing, the intrinsically functional impression dissolves into a rhythmic image that visitors can walk through (cf. ill. cover). When viewers do indeed enter the pillared portico, they are not only setting foot in a museum that sculptures are exhibited 'in', but by stepping through the portico they, too, become part of this encompassing spatial sculpture. In keeping with this logic, the 'Museum Shop' in the adjacent cash-desk area is also relieved of its function, leaving it a mere pale silhouette of itself (cf. ill. pp. 10–13). With a start like this, the artist Christian Helwing sets clear signals and at the same time points to a complex argument, which is not only played out between the genres of sculpture and architecture but also seeks dialogue between his own sculptural oeuvre and Gerhard Marcks' and ultimately – perhaps even primarily – between the visitor and the work.

By not accepting the Museum as a neutral shell in which exhibitions are held, but making it into an essential component of his art, Christian Helwing shifts the focus from 'viewing' art to 'experiencing' it. This fundamental decision to put the foremost emphasis on how art is perceived rather than how it is displayed, not to showcase the works of Gerhard Marcks in their Museum building but to allow them to become part of his own sculptural work, is a clear rejection of the idea of the 'artist-curator'. So it is not a matter of finding 'fresh to brash alternatives to traditional presentation forms like pedestals or vitrines'.<sup>1</sup> Far rather, the exhibition 'Christian Helwing: Marcks and the Museum' brings into focus the specific mechanisms for perceiving sculpture and thus raises the question, which is fundamental for exhibition practice, of why every person at an exhibition



und welche Einflussnahme kommt dem Künstler selbst zu?

Für eine Annäherung an diesen Fragenkomplex wird zunächst einmal versucht werden, sich Klarheit darüber zu verschaffen, was im Werk von Christian Helwing denn eigentlich »Objekt« ist. Ist es der vom Künstler konzipierte, filigrane, durch sein Negativvolumen charakterisierte Sockel, der die Marcks'sche Bronzestatuetten des »Bademeisters« von 1947 »trägt« (Abb. 1)? Ist es das Konglomerat von beiden, welches sich als »Objekt« verstehen lässt (Abb. 2)? Oder ist es die Gesamtheit der im Raum vereinten plastischen Körper (Abb. 3)? Oder nicht doch noch mehr?

### Der archiskulpturale Körper

Der Versuch der Abgrenzung plastischer von architektonischen Körpern ist genau so alt wie sich Beispiele finden lassen, die sich den starren Gattungsgrenzen widersetzen.<sup>2</sup> Skulpturale Qualitäten lassen sich weder dem mittelalterlichen Castel del Monte noch den Entwürfen der Revolutionsarchitekten Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806) oder Étienne-Louis Boullée (1728–1799, Abb. 4, 5) absprechen, deren Forderung nach einer »architecture parlante«, einer sprechenden Architektur, die Körperlichkeit ebenso betonte wie Leon Battista Alberti (1404–1472) mit seiner Idee des zu bekleidenden Baukörpers bereits in der Renaissance auf die Metapher des menschlichen Körpers zurückgegriffen hatte. Umgekehrt scheinen konstruktivistische Plastiken wie beispielsweise Wladimir Tatlins (1885–1953) »Eck-Konterrelief« (Abb. 6, 7) von 1915 oder Kasimir Malewitschs (1879–1935) »Architectona«-Projekt stark vom architektonischen Raum begründet. Darüber hinausgehend definierte Alberto Giacometti (1901–1966) den architektonischen Platz gar selbst zur Skulptur, während Minimalisten wie Carl Andre (geb. 1935) ihren Bodenplastiken dezidiert funktionale Benutzbarkeit zusprachen. Umgekehrt opponierten schon die expressionistischen Architekten gegen das funktionale Zweckargument, das immer wieder zur Unterscheidung von Architektur und Bildhauerei angeführt wurde. Diese kurze, über die Kunstgeschichte hinwegfegende Aufzählung mag bereits nahelegen, dass sich im Verlauf der Moderne strikte Grenzzie-

seems to experience it differently although all visitors are seeing the same objects. In more general terms: how do the artistically created object and the perceiving subject relate to one another, and what influence can be exerted by the artist himself?

In order to address this set of questions, an attempt will first be made to gain clarity about what actually constitutes the 'object' in the work of Christian Helwing. Is it the filigreed pedestal, designed by the artist and characterised by its negative volume, which 'supports' Marcks's bronze statuette of the 'Bademeister' ('Pool Attendant') dating from 1947 (ill. 1)? Is it the conglomerate of the two things that can be understood as the 'object' (ill. 2)? Or is it the totality of all the sculptural bodies assembled in the space (ill. 3)? Or is it even more than that?

### The archi-sculptural body

The attempt to differentiate sculptural from architectonic bodies goes back precisely as far as the earliest instances of examples that contravene the rigid genre boundaries.<sup>2</sup> The sculptural qualities of the mediaeval Castel del Monte or the designs of the Revolution-era architects Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806) and Étienne-Louis Boullée (1728–1799, ill. 4, 5) cannot be denied. They advocated an 'architecture parlante' – talking architecture – which emphasised corporeality in much the same way as Leon Battista Alberti (1404–1472), whose Renaissance idea of the building as a body waiting to be clothed drew on the metaphor of the human body. Conversely, Constructivist sculptures such as Wladimir Tatlin's (1885–1953) 'Eck-Konterrelief' ('Corner Counter-relief') (ill. 6, 7) of 1915 or Kasimir Malewitsch's 'Architectona' project are strongly rooted in architectonic space. Going further, Alberto Giacometti (1901–1966) even defined the architectonic place itself as part of the sculpture, while Minimalists like Carl Andre (b. 1935) endowed their floor-standing sculptures with decidedly functional usability. Conversely, the



Abb. 1: Christian Helwing: Sockelkonstruktion in Wesensforschung | pedestal construction to Seeking the Essence, 2015

Abb. 2: Christian Helwing: Sockelkonstruktion in Wesensforschung und | pedestal to Seeking the Essence and Gerhard Marcks: Bademeister | Pool Attendant, 1947

Abb. 3: Christian Helwing: Wesensforschung | Seeking the Essence, 2015

hungsversuche als immer weniger tragfähig erwiesen haben. Tatsächlich lässt sich vielmehr eine zunehmende Durchdringung beider Disziplinen konstatieren.<sup>3</sup> Dass dies nicht nur ein auf die raumgreifenden Künste, Architektur und Bildhauerei, beschränktes Phänomen ist, macht Donald Judds (1928–1994) Versuch aus dem Jahr 1965 deutlich. Judd proklamierte mit seinen »specific objects« eine neue Kunstform, die weder der Bildhauerei noch der Malerei zuzuschlagen ist; die zwar klar dreidimensional ausgerichtet ist, ohne aber das der Malerei inhärente illusionsstiftende Potenzial zur Entfaltung zu bringen.<sup>4</sup> Ähnlich »spezifisch« verhalten sich die archiskulpturalen Arbeiten Christian Helwings.<sup>5</sup> Das Spezifische von Helwings Ansatz mag beispielhaft an seinem Werk »Im Zentrum / Das Auge« beschrieben werden.

In dem so bezeichneten, räumlich abgegrenzten Teil des Museums versammelt der Künstler zwölf von Gerhard Marcks gestaltete bronzene Porträtbüsten, aufgesetzt auf zwölf schlichte weiße Museumssockel vor einer farblich gestalteten Wand (vgl. Abb. S. 16–19). Betrachtet man das »setting« unter dem Gesichtspunkt des Ausstellens, so drängen sich Fragen inhaltlicher Art auf: Welche historischen Persönlichkeiten wurden ausgewählt; was sind die Gemeinsamkeiten der dargestellten Personen einerseits, der künstlerisch gestalteten Büsten andererseits; sind thematische, stilistische Gruppen gebildet oder in Opposition gesetzt, oder wird eine chronologische Entwicklungslinie plausibel gemacht? Mit all diesen Fragen wird man im Werk von Christian Helwing ins Leere laufen, denn nicht die Frage »wer« hier versammelt ist, sondern »wie« sie versammelt sind, ist essenziell für das Werk des Künstlers. In Konsequenz definiert dieser Ansatz sowohl die Werke von Gerhard Marcks als formplastisches Material wie auch die architektonische Hülle des Museumsbaus selbst zum Bestandteil des archiskulpturalen Werks von Christian Helwing wird.

Während jüngere Museumsbauten mit dem idealistischen Konzept des »white cube«<sup>6</sup> genau jene Hülle zu negieren versuchen, um der darin ausgestellten Kunst eine möglichst neutrale Folie zu bieten und eine Interaktion zwischen Kunstwerk und Architektur zu vermeiden, geht Christian Helwing den gegensätzlichen Weg. Durch die farblich gestalteten Wandflächen, die

Expressionist architects were early opponents of the functional purpose argument that was cited again and again as a basis for differentiating architecture from sculpture.

In a broad sweep across art history perhaps this brief résumé is sufficient indication that in the course of Modernism, attempts to draw strict boundaries have proved less and less tenable. In fact, it is rather the case that a growing interpenetration of both disciplines can be observed.<sup>3</sup> That this is not just a phenomenon confined to the three-dimensional arts of architecture and sculpture is spelt out by Donald Judd's (1928–1994) experiment from the year 1965. In his 'specific objects' Judd proclaimed a new art form which cannot be classified either as sculpture or painting; which is clearly three-dimensional in orientation but without giving full rein to painting's inherent illusionistic potential.<sup>4</sup> The archi-sculptural works by Christian Helwing behave in a similarly 'specific' way.<sup>5</sup> What is specific about Helwing's approach can be described and exemplified with a look at his work 'Axial / The Eye'.

In the spatially delimited part of the Museum bearing that title, the artist assembles twelve bronze bust portraits by Gerhard Marcks, set on twelve simple white museum pedestals in front of a coloured wall (cf. ill. pp. 16–19). If one considers the 'setting' from the viewpoint of display, the questions that spring to mind are content-related: which historical personalities were selected; what are the commonalities between the persons depicted on the one hand and the busts made by the artist on the other; are thematic, stylistic groups formed or set in opposition, or is a chronological developmental line made plausible? All these questions will lead down a blind alley in the work of Christian Helwing, because the essential question for the artist's work is not 'who' is assembled here but 'how' they are assembled. Consequently this approach both defines the works of Gerhard Marcks as sculpturally formed material in the same way as the

Abb. 4: Étienne-Louis Boullée: Projekt für ein Museum (Detail) | project for a Museum (detail), 1783

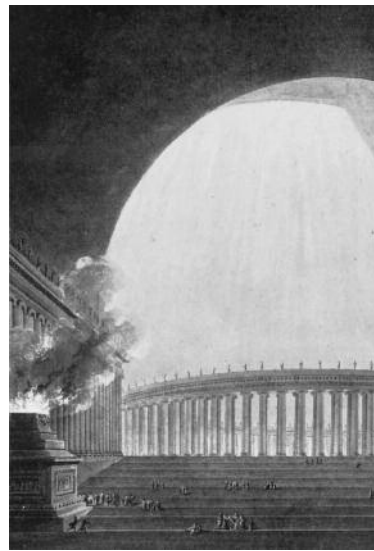
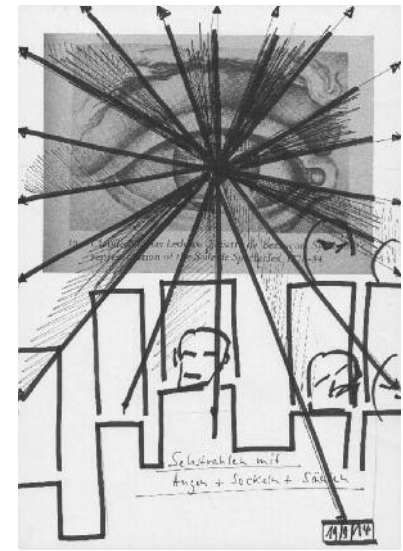


Abb. 5: Christian Helwing: Skizze für Im Zentrum / Das Auge mit Abbildung von Claude-Nicolas Ledoux Theatre de Besançon | sketch to Axial / The Eye with image of Claude-Nicolas Ledoux's Theatre de Besançon, 2015



Teile des Grundrisses oder wie im Falle von »Im Zentrum / Das Auge« auch prägnante Wandaufrisse widerspiegeln, wird immer wieder die Präsenz des historisch gewachsenen Baukörpers vergegenwärtigt und als konzeptionell wichtiges Element in das Werk integriert. Nicht das Ausblenden, sondern das Sich-gewahr-Sein des Raums ist für die auf Wahrnehmungsstrategien abzielende Kunst Helwings elementar und damit gleichwertig zu den physikalisch sichtbaren plastischen Setzungen im Raum. Mit diesem komplexen Objektbegriff stellt der Künstler jedoch gleichzeitig eine hohe Anforderung an den Rezipienten, in dessen Wahrnehmung all diese einzeln benennbaren Objektbestandteile zusammenlaufen.

### Der Leib oder die Arbeit des Rezipienten

Zu den wohl nachhaltigsten Wahrnehmungstheoretikern gehört bis heute der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty (1908–1961). Mit seiner bereits 1945 veröffentlichten »Phänomenologie der Wahrnehmung«<sup>7</sup> und der darin ausgeführten These einer subjektabhängigen Wahrnehmung stellte er nicht nur die bis dahin dominanten Denksysteme des Idealismus und Objektivismus auf den Kopf, sondern überdachte das traditionelle Subjekt-Objekt-Verhältnis mittels eines kinästhetischen Ansatzes grundlegend. Wesentlich für Merleau-Ponty ist eine Unterscheidung in Körper (corps phénoména) und Leib (corps propre).<sup>8</sup> Der Begriff des Körpers beschreibt dabei den objektiven, physikalischen Ding-Körper, also den Gegenstand im Raum. Als Leib ist hingegen der eigene Körper, der Körper des wahrnehmenden Rezipienten, zu bezeichnen. Letzterem kommen zwei Besonderheiten zu: Erstens ist der Leib durch seine ihm eigene Motorik zu einer doppelten Empfindung bzw. Erfahrung in der Lage, da er selbst berühren und berührt werden kann. Zweitens ist er zu einer kinästhetischen Empfindung fähig, insofern, dass während einer Bewegung sowohl ein anderer Körper als auch der eigene Leib wahrgenommen werden können.<sup>9</sup> Der Leib ist demnach »mehr« als nur ein Körper. Indem er Medium »zur« Welt ist, kommt ihm eine Vermittlerfunktion zu – nur durch unseren Körper können wir wahrnehmen –, und gleichzeitig ist er – als Körper unter ande-

architectonic shell of the Museum building itself becomes a component of the archi-sculptural work of Christian Helwing. While more recent Museum buildings adopt the idealistic concept of the 'white cube'<sup>6</sup> in the attempt to negate that very shell structure in order to provide as neutral a foil as possible for the art exhibited in them and to avoid any interaction between artwork and architecture, Christian Helwing takes the opposite route. His colourfully painted wall surfaces, which reflect sections of the ground plan or, as in the case of 'Axial / The Eye', striking side elevations, repeatedly bring to mind the presence of the historically evolved building structure and integrate it as a conceptually important element into the work. Since Helwing's art is geared towards strategies of perception, one of its elementary principles – and hence of equal value to the physically visible sculptural settings within the space – is not to mask space but to take cognizance of it. With such a complex concept of the object, however, the artist makes high demands upon the recipient, in whose perception all these individually specifiable object components merge together.

### The 'own body' or the work of the recipient

Probably the most longstanding of the perception theorists to date is the French philosopher Maurice Merleau-Ponty (1908–1961). In his 'Phenomenology of Perception'<sup>7</sup> published back in 1945 and the theory elaborated within it of a subject-dependent perception, he not only turned the previously dominant thought-system of Idealism and Objectivism on its head but fundamentally rethought the traditional subject-object relationship by means of a kinaesthetic approach. A crucial distinction for Merleau-Ponty is between the existential body (corps phénoména) and one's own body (corps propre).<sup>8</sup> The concept of the existential body describes the objective, physical object-body, i.e. the object in space. The own body, on the other hand, is the term for the



Abb. 6: Wladimir Tatlin: Eck-Konterrelief | corner counter-relief, 1915 (Rekonstruktion | reconstruction 1989)



Abb. 7: Christian Helwing: Eckstück | corner piece, 2012

ren physikalischen Körpern – auch Verankerung »in« der Welt: Der Leib ist demnach der »unhintergehbare[], originäre[] Ausgangspunkt jeder menschlichen Äußerung, der Wahrnehmungsleistung ebenso sehr wie der Bewegung des Leibs zu einem anderen Gegenstand hin [...]. Der Leib hält ständig eine Position inne, von der aus er eine Bewegung vollzieht. Immer stehen wir mit unserem Leib in einem bestimmten Verhältnis zu den anderen Dingen um uns herum.«<sup>10</sup> Maurice Merleau-Ponty betonte mit dem unumstößlichen Bewusstsein der Eigenkörperlichkeit die Subjektivität von Wahrnehmung einerseits, wie er andererseits der Bewegung einen hohen Stellenwert im Wahrnehmungsprozess beimaß. »Sehen ist tun«, so Merleau-Ponty!<sup>11</sup>

Auf die Arbeit »Im Zentrum / Das Auge« von Christian Helwing übertragen ergibt sich aus den vorgestellten Grundlagen, dass zu den beiden bislang benannten Komponenten – den plastisch gestalteten Objektkörpern aus verschiedenen Sockeln und Porträtbüsten von Gerhard Marcks sowie der architektonischen Räumlichkeit mit ihrer prägnanten Eingangssituation – als dritter Bestandteil der Betrachter selbst hinzukommt, der damit zu einem essenziellen Teil des Werks wird. Er ist genauso im Werk verankert, wie er es durch seine eigene aktive Bewegung erst wahrnehmen kann. Mit dieser Gebundenheit an den eigenen Leib erklärt sich auch die eingangs aufgeworfene Frage, weshalb die verschiedensten Besucher in der gleichen Ausstellung die unterschiedlichsten Erfahrungen machen.

### Die Aktivierung des Objekts

Folgt man in aller Konsequenz der These, dass die Wahrnehmung einer Ausstellung durch die »Leiblichkeit« der Besucher und ihre individuelle Raumerschließung bedingt ist, so werfen diese Feststellungen weitere Fragen auf, sowohl nach der Abhängigkeit des künstlerischen Konzepts von einer gewissen Zufälligkeit der Besucherkonstitution als auch nach den Möglichkeiten des Bildhauers, die Arbeit des Rezipienten zu lenken.

Im Hinblick auf diese Fragen aufschlussreich sind die zu Helwings Arbeit »Im Zentrum / Das Auge« veröffentlichten Skizzen (vgl. Abb. S. 65–74). Skizzen

body of the perceiving recipient. Two special characteristics are ascribed to the latter: firstly, by virtue of its inherent motor function, this body is capable of double sensation or experience because it can itself touch and be touched. Secondly, it is capable of kinaesthetic perception, in that during a movement both another body and the own body can be perceived.<sup>9</sup> Accordingly the own body is 'more' than just a body. Being a medium 'to' the world, it assumes an intermediary function – only through our own body can we perceive – and at the same time – as a body among other physical bodies – it is an anchor 'in' the world: accordingly the own body is the 'uncircumventable, original starting point of every human utterance, of the work of perception just as much as the movement of one's own body towards another object [...]. The body constantly maintains a position, from which it accomplishes a movement. In our own body we stand, always, in a certain relationship to the other things around us.<sup>10</sup> Maurice Merleau-Ponty stressed the irrefutable consciousness of one's own corporeality in order to emphasise the subjectivity of perception, whilst also ascribing a high priority to movement in the perception process. 'Seeing is doing', according to Merleau-Ponty!<sup>11</sup>

Transferred to the work 'Axial / The Eye' by Christian Helwing, the upshot of the principles presented above is that the two components mentioned hitherto – the sculpturally shaped object-bodies constituted from various pedestals and bust portraits by Gerhard Marcks, and the architectonic space with its striking situation at the entrance – are joined by a third component, the viewer himself, who thus becomes an essential part of the work. Equally, he is anchored in the work, in as much as he can only perceive it through his own active movement. This bondedness to one's own body also helps to explain the question raised initially, as to why visitors of every kind experience the same exhibition so very differently.

Abb. 8: Bernard Tschumi: Manhattan Transcripts MT1  
Der Park | The Park, 1977–81

Abb. 9: Bernard Tschumi: Manhattan Transcripts MT2  
Die Straße | The Street, 1977–81

wie jene vom 8/7/14, 12/7/14 oder 19/9/14 machen nicht nur deutlich, dass der Künstler immer wieder den Leib des Betrachters als plastischen Körper mitdenkt, sondern auch dessen Augen- bzw. Leib-Bewegung auf die verschiedenen Werke hin zu antizipieren versucht. Offensichtlich wird das genau in jenen Skizzen, in denen – wie etwa in der Skizze vom 12/7/14 – die Aktivitätslinien nicht nur vom Betrachter ausgehend, sondern ebenso dem Rezipienten entgegengerichtet, also von den plastischen Werken selbst kommend, eingezeichnet sind. Der Künstler kommentiert in seiner Skizze vom 8/7/14 die Aktivierung der plastischen Objekte ganz direkt: »Die Sockel richten sich aus! ›Suchen den Betrachter«. Diese Form der Objektaktivierung bezieht sich sowohl auf die plastischen Raumkörper als auch auf die architektonische Raumhülle, die Christian Helwing durch farblich gestaltete Wandflächen präsent hält. Im Werk »Im Zentrum / Das Auge« ist dafür die dem Eingang gegenüberliegende Wand grau gefasst (vgl. Abb. s. 16). Die flächige Gestaltung wird für einen Ausschnitt unterbrochen, der in Maß und Position exakt die Eingangssituation spiegelt und damit den Betrachter auf einen zweiten, gegenüberliegenden Betrachterstandpunkt aufmerksam macht. Dem natürlichen Standort wird eine durch den Künstler gelenkte Standortbestimmung zur Erschließung des Werks zugeordnet. Im Durchschreiten des Raums von einem zum anderen Betrachterstandpunkt wie im Verharren an beiden »markierten« Stellen erschließt sich die im Werk angelegte Wahrnehmungssituation: Die in alle Richtungen ausstrahlenden Blicke der Porträtbüsten (vgl. Skizzen, S. 71–73 vom 20/9/14) wenden sich genau von jenen beiden markierten Orten ab – nur an diesen beiden Punkten im Raum schaut keiner der Dargestellten den Betrachter an.

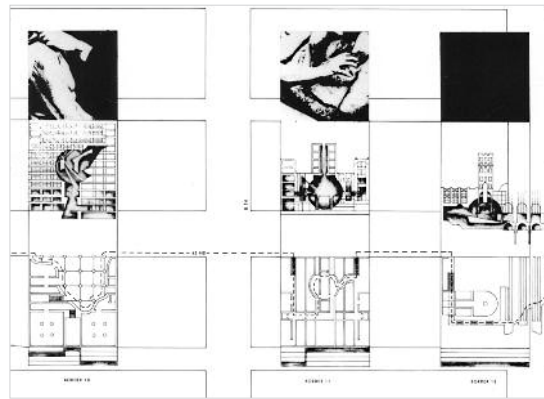
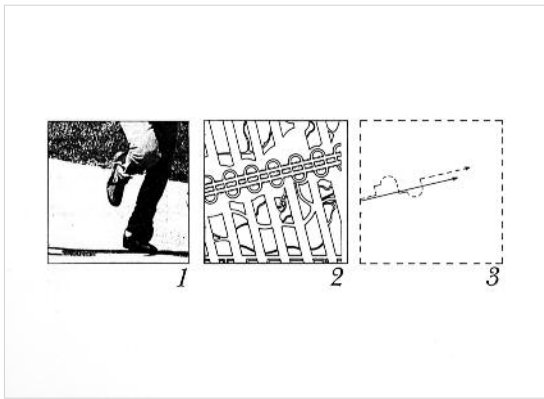
### Bildhauerei als Ereignis

Christian Helwing arbeitet mit seinem künstlerischen Ansatz an der Schnittstelle der Gattungen Bildhauerei und Architektur. Seine raumbezogene Konzeptkunst basiert dabei auf einem dynamischen Ansatz, in dem Werk und Betrachter sich gegenseitig bedingende Rollen zukommen. Um genau

### The activation of the object

If we follow to its logical conclusion the theory that the perception of an exhibition is conditioned by the 'corporeality' of visitors and their individual approaches to the space, these observations raise other questions, namely whether the artistic concept depends upon a certain randomness in the constitution of visitors, and by which means the sculptor might guide the recipients' work.

With regard to these questions, rich insights are yielded by the published sketches for Helwing's work 'Axial / The Eye' (cf. ill. pp. 65–74). Sketches like those dated 8/7/14, 12/7/14 or 19/9/14 make it clear that not only does the artist constantly think of the body of the viewer as a sculptural body but also tries to anticipate the view's eye and body movements towards the various works. It becomes obvious precisely in those sketches – such as the one dated 12/7/14 – in which activity lines not only emanating from the viewer but also coming back towards the recipient, i.e. from the sculptural works themselves have been drawn in. The artist comments on the activation of plastic objects quite directly in his sketch of 8/7/14: 'The pedestals choose an orientation! 'Seek the viewer''. This form of object-activation relates both to the sculptural bodies in space as well as the architectonic shell of the space, which Christian Helwing keeps present through colourfully painted wall surfaces. For this reason, in the work 'Axial / The Eye' the wall opposite the entrance is coated in grey (cf. ill. p. 16). The flat design is interrupted for a cut-out section which exactly reflects the entrance situation in terms of dimensions and position, and hence draws the viewer's attention to a second viewer standpoint on the opposite side. An association is created between the natural viewing location and a location specified by the artist for accessing the work. In walking through the space from one viewer standpoint to the other and in pausing at both 'marked' spots,



diese Wechselwirkungen auszuloten, ist der künstlerischen Ausführung eine intensive Entwurfsphase zugeordnet, die sich als ein analysierendes Skizzensystem beschreiben lässt, in dem Fotos, Sprache und Zeichnung miteinander kombiniert werden.

Als ein Vordenker dieses diagrammatischen<sup>12</sup> Entwurfsverfahrens lässt sich sicherlich der als eine Schlüsselfigur des Dekonstruktivismus geltende Architekt und Architekturtheoretiker Bernard Tschumi (geb. 1944) bezeichnen. In der Zeit von 1977 bis 1981 entwickelte er die sogenannten »Manhattan Transcripts«, den Versuch eine Stadt zu analysieren, ihre Dynamik in Form von Ereignissen und Bewegungen zu begreifen und in Architektur umzusetzen.<sup>13</sup> Hierfür konzipierte Tschumi ein System aus mehrteilig angelegten Sequenzen, in denen Pläne, Aufrisse und Bilder wie Fotos oder Filmstills einen spielerischen Zugang legen, um die logischen Strukturen des Raums zu analysieren und zu interpretieren (Abb. 8, 9). Mit dieser Methode versucht Tschumi sich den oft unvorhersehbaren Verbindungen dieser drei sich autonom entwickelnden Systeme – Räume, Handlungen und Bewegungen – zu nähern und darauf zu reagieren:<sup>14</sup> »Gerade die Heterogenität der Definition dessen, was Architektur ist – Raum, Handlung, Bewegung – macht sie zu jenem ›Ereignis‹, jenem Ort, an dem sich durch das Überdenken und die Neubestimmung der verschiedenen Elemente der Architektur deren Lösung ergeben. Von seinem Wesen ist das Ereignis der Ort der Kombination des Verschiedenartigen, der ›Differenz‹.«<sup>15</sup> Nach Tschumi entstehen genau aus diesen Überlagerungen für die Architektur relevante – wenn vielleicht auch nur momenthafte – Orte.

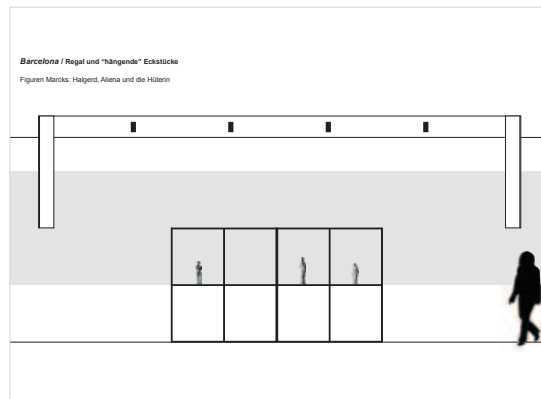
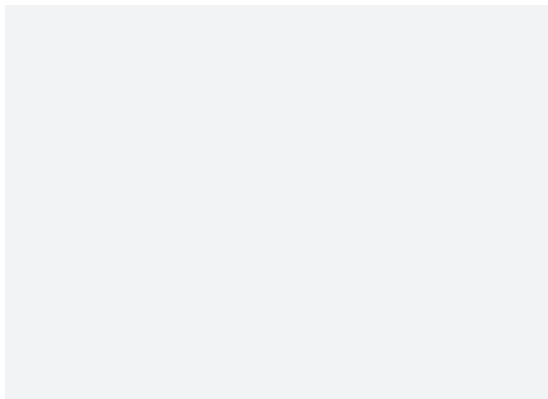
Blickt man auf die Skizzen von Christian Helwing zurück, so wird ähnlich spielerisch ein komplexes Gewebe entfaltet, in dem sich spontane Bildassoziationen, kunsthistorische Versatzstücke und handelnde Menschen in einer einzigen Raumidee überlagern. Der von Helwing gestaltete Raum »Barcelona« (Abb. S. 75–80) weckt nicht nur über den Titel, sondern auch über die prominent in Szene gesetzten Stühle Assoziationen zu dem von Mies van der Rohe (1886–1969) für die Weltausstellung 1929 in Barcelona gestalteten »Deutschen Pavillon« (Abb. 10, 11). Gleichzeitig basiert das vorhandene Wasserbecken auf Helwings in der Skizze vom 14/10/14 ent-

the perceptual intention incorporated in the work is revealed: the sightlines of the bust portraits, which radiate in all directions (cf. sketches of 20/9/14) are turned away from those two marked places – only at these two points in the room do none of the sculpted faces look at the viewer.

#### Sculpture as event

Christian Helwing's artistic approach is to work at the interface between the genres of sculpture and architecture. His space-referenced concept art is based on a dynamic approach in which work and viewer are ascribed mutually conditioning roles. In order to probe these mutual interactions specifically an intensive design phase precedes the artistic execution, which can be described as an analytical sketch system in which photos, language and drawing are combined with one another.

Known as a key figure of Deconstructivism, the architect and architecture theorist Bernard Tschumi (b. 1944) can certainly be called one of the intellectual pioneers of this diagrammatic<sup>12</sup> design process. In the period from 1977 to 1981 he developed the so called 'Manhattan Transcripts', the attempt to analyse the city, to conceptualise its dynamics in the form of events and movements, and to translate these into architecture.<sup>13</sup> For this purpose, Tschumi conceived a system of multi-part sequences in which plans, elevations and images like photos or film stills set out a playful means of access for analysing and interpreting the logical structures of the space (ill. 8, 9). This method is Tschumi's attempt to home in on the often unpredictable links between these three autonomously developing systems – spaces, actions and movements – and to respond to them:<sup>14</sup> 'The very heterogeneity of the definition of architecture – space, action, and movement – makes it into that event, that place of shock, or that place of the invention of ourselves. The event is the place where the rethinking and reformulation of the different



wickelter Idee »Menschen stehen, sehen, trinken«, die es in Form von Handlung erfahrbar macht; jeder Besucher darf aus den Wasserflaschen trinken und kann so zugleich das aus dem Lübecker Fassadenentwurf (vgl. Skizzen vom 6/10/14 und 23/10/14) entwickelte und mit Porzellanarbeiten von Gerhard Marcks bestückte Regalsystem wahrnehmen – denn, so Merleau-Ponty, »um Dinge wahrnehmen zu können, müssen wir sie erleben«. <sup>16</sup> Ein Museum wie das Gerhard-Marcks-Haus und eine Ausstellung wie die von Christian Helwing konzipierte bieten genau diese Rahmenbedingungen, um sich auf das Erlebnis Kunst einzulassen.

elements of architecture, many of which have resulted in or added to contemporary social inequities, may lead to their solution. By definition, it is the place of the combination of differences. <sup>15</sup> According to Tschumi it is precisely these overlayings that give rise to – albeit perhaps only momentary – places relevant to architecture.

Looking back at Christian Helwing's sketches, we see the similarly playful unfurling of a complex fabric in which spontaneous image associations, pieces of art-historical scenery and people 'doing' overlay one another in a single idea of space. In the space entitled 'Barcelona' (ill. pp. 75–80) created by Helwing, not only the name but also the prominently showcased chairs invoke associations with the 'German Pavilion' designed by Mies van der Rohe (1886–1969) for the 1929 International Exposition in Barcelona (ill. 9). At the same time the water basin on view is based on Helwing's idea of 'Menschen stehen, sehen, trinken' ('people standing, seeing, drinking') developed in the sketch of 14/10/14. The idea is to make it experienceable in the form of action; every visitor may drink from the water bottles whilst at the same time peruse the shelf-system developed from the sketch of the Lübeck façade (cf. sketches of 6/10/14 and 23/10/14), ornamented with porcelain works by Gerhard Marcks – because, according to Merleau-Ponty 'to be able to perceive things, we must experience them'. <sup>16</sup> A museum like the Gerhard-Marcks-Haus and an exhibition like the one conceived by Christian Helwing offer precisely such an encompassing framework for embracing art experientially.



Abb. 10: Ludwig Mies van der Rohe: Deutscher Pavillon auf der Weltausstellung Barcelona | German Pavilion International Exhibition Barcelona, 1929

Abb. 11: Christian Helwing: Konstruktionszeichnung zu Barcelona | sketch to Barcelona, 2015

<sup>1</sup> Verlagsmeldung zur Ankündigung des Katalogs von Eckert / Lorenz / Patruno 2013; zum Thema Künstler und Kurator vgl. das 2011 abgehaltene Symposium der Columbus Art Foundation »Warum Künstler kuratieren«.

<sup>2</sup> August Schmarsow (1853–1936) wollte beispielsweise die Skulptur als »Körperbildnerin« von der Baukunst als »Raumgestalterin« unterscheiden; vgl. Schmarsow 1894.

<sup>3</sup> Vgl. grundlegend Ausst. Kat. Basel 2004; ebenso Stegmann 1995 und Berg 2001.

<sup>4</sup> Vgl. Judd 1965, abgedruckt in: Judd 2005, S. 181–190.

<sup>5</sup> Friese 2010, S. 7: »Auf diese Weise gelingt es ihm[,] eine Kunst zu schaffen, deren Parameter sich sowohl von einer klassischen Auffassung von »Skulptur«, als auch vom herkömmlichen Verständnis von »Architektur« unterscheiden.«

<sup>6</sup> Vgl. zur Idee des »white cube« den Aufsatz von Arie Hartog in diesem Band.

<sup>7</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1966.

<sup>8</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1966, S. 91.

<sup>9</sup> »Der eigene Leib gewinnt im Körperschema eine eigene Räumlichkeit, die verknüpft ist mit seiner Motorik«; Waldenfels 1983, S. 167.

<sup>10</sup> Stoller 1995, S. 53.

<sup>11</sup> Merleau-Ponty 1966, S. 42. Mit seiner kinästhetischen These kann Merleau-Ponty das Wahrnehmen physisch vorhandener Körper erklären, dem Wahrnehmen einer virtuellen Welt ist mit diesem Ansatz jedoch Grenzen gesetzt.

<sup>12</sup> Zur Diagrammatik vgl. einleitend Bauer / Ernst 2010.

<sup>13</sup> Tschumis Überlegungen gründen auf Roland Barthes (1915–1980) Intertextualitätsforschungen, vgl. Tschumi 1981.

<sup>14</sup> Die Relationen zwischen den Systemen markierte Tschumi in seinen Zeichnungen als übereinandergelegte Farbflächen. Diese Idee der Relationierung mittels Farbe entwickelte Bernard Tschumi vor allem in seinem Pariser Projekt »Parc de la Villette« und seiner Schrift »Red is not a colour«, vgl. Tschumi 2012.

<sup>15</sup> Tschumi 1990, S. 295.

<sup>16</sup> Merleau-Ponty 1966, S. 376.

<sup>1</sup> »frische bis freche Alternativen zu traditionellen Präsentationsformen wie Sockel oder Vitrine«. Publisher's endorsement announcing the catalogue by Eckert / Lorenz / Patruno 2013 on the theme of Artist and Curator, cf. the symposium held by the Columbus Art Foundation, 'Why Artists Curate'.

<sup>2</sup> August Schmarsow (1853–1936), for example, wanted to differentiate sculpture, the body-former, from architecture, the space-shaper; cf. Schmarsow 1894.

<sup>3</sup> Cf. groundwork by exh. cat. Basle 2004; likewise Stegmann 1995 and Berg 2001.

<sup>4</sup> Cf. Judd 1965, reprinted in: Judd 2005, p. 181–190.

<sup>5</sup> Friese 2010, here p. 7: 'In this way he succeeds in creating art whose parameters differ both from a classic view of 'sculpture' and from the conventional understanding of 'architecture', own tr.

<sup>6</sup> On the idea of the 'white cube' cf. the essay by Arie Hartog in this volume.

<sup>7</sup> Cf. Merleau-Ponty 1966.

<sup>8</sup> Cf. Merleau-Ponty 1966, p. 91.

<sup>9</sup> 'The own body gains its own spaciousness in the body schema which is linked with its motor system'; Waldenfels 1983, p. 167, own tr.

<sup>10</sup> Stoller 1995, p. 53.

<sup>11</sup> Merleau-Ponty 1966, p. 42. Merleau-Ponty's kinaesthetic theory can explain the perception of bodies that are physically present but the approach has its limitations when it comes to perception of a virtual world.

<sup>12</sup> For an introduction to the diagrammatics cf. Bauer / Ernst 2010.

<sup>13</sup> Tschumi's thoughts are based on Roland Barthes' (1915–1980) research on intertextuality, cf. Tschumi 1981.

<sup>14</sup> Tschumi marked the relations between the systems in his drawings as areas of colour overlaying each other. Bernard Tschumi developed this idea of relationing by means of colour principally in his Paris project 'Parc de la Villette' and his paper 'Red is not a colour', cf. Tschumi 2012.

<sup>15</sup> Tschumi 1990, here p. 295.

<sup>16</sup> Merleau-Ponty 1966, p. 376.