

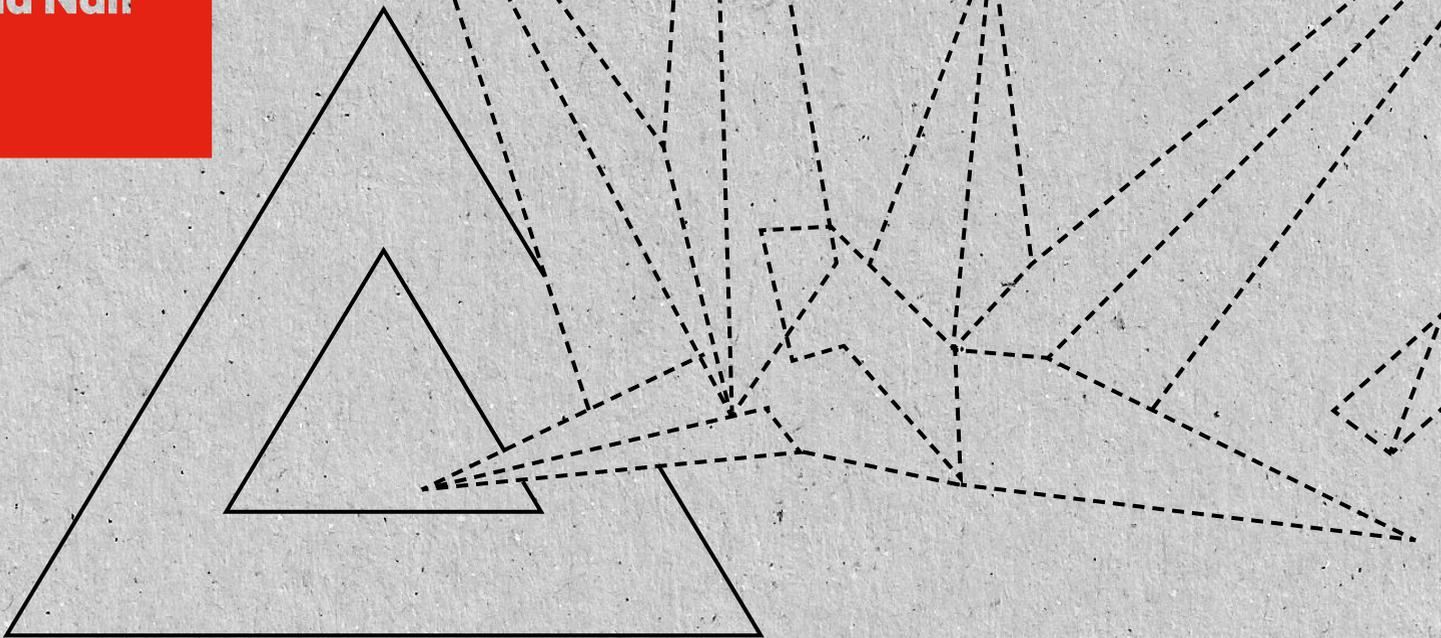
Frommannscher SkulpturenGarten

„Kwant-3“

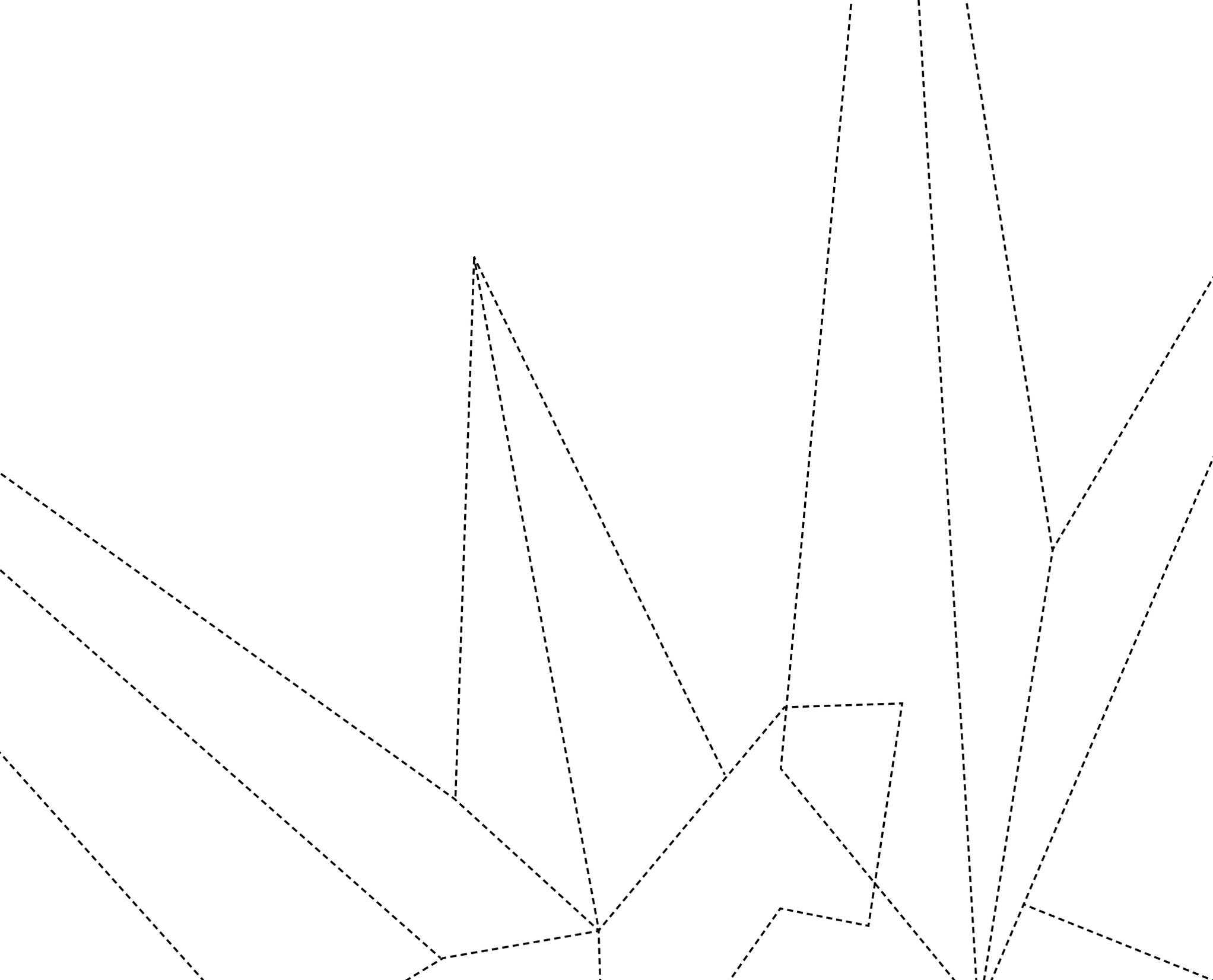
**Dr.
Molrok**

alias
Michael
Ritzmann

Herausgeber:
Fabian Reichel
und Navid Nail



KATALOG



***Frommannscher
SkulpturenGarten
„Kwant-3“***

**Dr. Molrok
alias Michael Ritzmann**



**Herausgeber:
Fabian Reichel und Navid Nail**

Inhaltsverzeichnis

07

Vorwort

11

Kwant-3 von der Wand.
Der Weg zur graffiti
sculpture

Navid Nail

15

Dr. Molrok und
Prof. Dahlem an der Bauhaus-
Universität Weimar

Ulrike Lade

19

Werkstatus und
Installationsbegriff.
Zur Klassifizierung von
Kwant-3

Fabian Reichel

27

Kristalline Formen in der
Kunst. Eine morphologische
Betrachtung von Kwant-3

Louise Schmidt

35

Polygon | Landschaft |
Glitch. Zur Digitalästhetik
im plastischen Werk von
Dr. Molrok

Claudia Dell

43

Künstlerinterview

47

Vita Michael Ritzmann

48

Impressum

Vorwort

Es steckt ein wenig Ironie in dem Umweg, über den der diesjährige Künstler in das Frommannsche Anwesen gekommen ist. László Rupp, ein Kunstgeschichtsstudent und Beteiligter an den Begleitpublikationen für die FrommannschenSkulpturenGärten 2017 und 2018, hatte dessen Arbeiten in der Ausstellung *Speicher Gallery* (2018) in Dortmund gesehen und ihn dem Auswahlgremium vorgeschlagen. Der Künstler stammt allerdings nicht aus dem Ruhrgebiet, sondern aus der direkten Nachbarschaft der Stadt Jena: er lebt und arbeitet in Erfurt. Dr. Molrok alias Michael Ritzmann kam der Einladung nach, einen Projektentwurf vorzustellen und erschien mit einem detaillierten Pappmaché-Modell des Gartens. Dieses enthielt bereits eine Miniaturausgabe der eigens für das Anwesen entwickelten Installation *Kwant-3*, welche auf der Idee eines unterirdischen Organismus' basiert, der in kristallinen Auswüchsen an die Oberfläche des Gartens dringt. Mit diesem Entwurf, der im Titel auf das gleichnamige Forschungsmodul der russischen Raumstation *Mir* rekurriert, konnte er das Auswahlgremium von sich überzeugen – die Umsetzung können Sie nun selbst begutachten.

Die vorliegende Publikation ist das Ergebnis eines Projekts, das von Studierenden des Kunsthistorischen Seminars der Friedrich-Schiller-Universität Jena durchgeführt worden ist. Sie soll es Ihnen ermöglichen, Einsichten in verschiedene Aspekte des ausgestellten Werkes sowie Kenntnisse vom weiteren Schaffen des Künstlers zu erlangen.

Den Einstieg bereitet Navid Nail, indem er die ostdeutsche Graffiti-Geschichte skizziert und untersucht, inwiefern *Kwant-3* sich aus Dr. Molroks persönlicher Graffiti-Vergangenheit herleiten lässt. Im Zuge dessen wird die Frage diskutiert, wie sich die Arbeit zu dem vergleichsweise neuen Phänomen der *graffiti sculpture* verhält. Dem besonderen Umstand, dass der eigentlich schon etablierte Künstler noch einmal ein Studium begonnen hat, geht der Text von Ulrike Lade nach. Hier wird auf die Synergien zwischen Prof. Björn Dahlem (Bauhaus-Universität Weimar) und seinem Schüler Dr. Molrok hingewiesen. Der Text legt nahe, dass *Kwant-3* als ein erstes fruchtbares Ergebnis dieses Schüler-Lehrer-Verhältnisses verstanden werden kann. Der daran anschließende Beitrag von Fabian Reichel wirft die grundlegende Frage auf, womit wir es bei

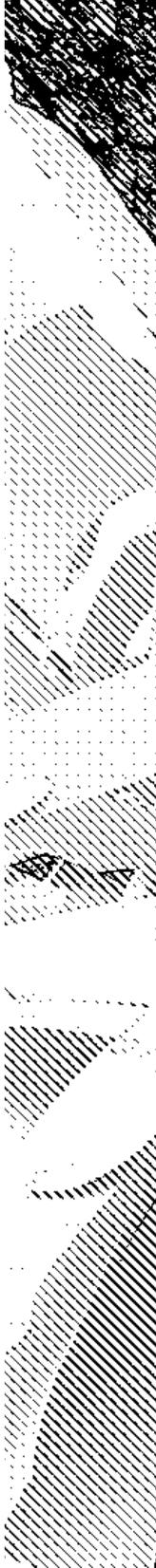
der ausgestellten Arbeit eigentlich zu tun haben. Aufbauend auf der Einsicht, dass ihr ein traditioneller Werkcharakter fehlt, wird dafür argumentiert, *Kwant-3* unter den Installationsbegriff zu fassen. In Louise Schmidts Text werden die formalen Ähnlichkeiten zwischen der Arbeit von Dr. Molrok und dem Erscheinungsbild von Kristallen beleuchtet. Sie bringt *Kwant-3* mit kunsthistorischen Phasen in Verbindung, in denen das Kristallmotiv bereits von großer Bedeutung war und analysiert die Arbeit aus Perspektive der Kristallografie. Zum Abschluss widme ich mich der ästhetischen Wirkungsweise von *Kwant-3* und weiteren plastischen Werkgruppen des Künstlers. Diese werden auf eine beobachtete Digitalästhetik hin beschrieben und untersucht. Das letzte Wort erhält schließlich der Künstler selbst, der in einem Interview mit der Katalogredaktion zu seinem Werdegang und künstlerischen Schaffen Stellung bezieht.

Unser Dank gilt dem Grafiker Tino Schmidt, dem die gesamte Veranstaltung, insbesondere aber diese Publikation ihr gelungenes Design zu verdanken hat. Ein herzliches Dankeschön geht auch an Dr. Elisabeth Fritz, die uns als profunde Mitdenkerin und Lektorin zur Seite stand. Darüber hinaus soll an dieser Stelle Paula Maß gewürdigt werden, die die Fotografien von *Kwant-3* beigesteuert hat. In der Reihe der Menschen, die zum Gelingen dieses Katalogprojekts beigetragen haben, darf außerdem Rainer Wächter vom Druckhaus Gera nicht fehlen – seine kompetente Beratung hat uns sehr geholfen.

Für die finanzielle Unterstützung der Ausstellung und des Katalogs richten die Beteiligten ihren Dank an JenaKultur, die Kulturstiftung des Freistaats Thüringen, das Studierendenwerk Thüringen, die Liebelt-Stiftung Hamburg sowie an den Studierendenrat und die Gesellschaft der Freunde und Förderer der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Claudia Dell

(Kuratorin der Ausstellung)



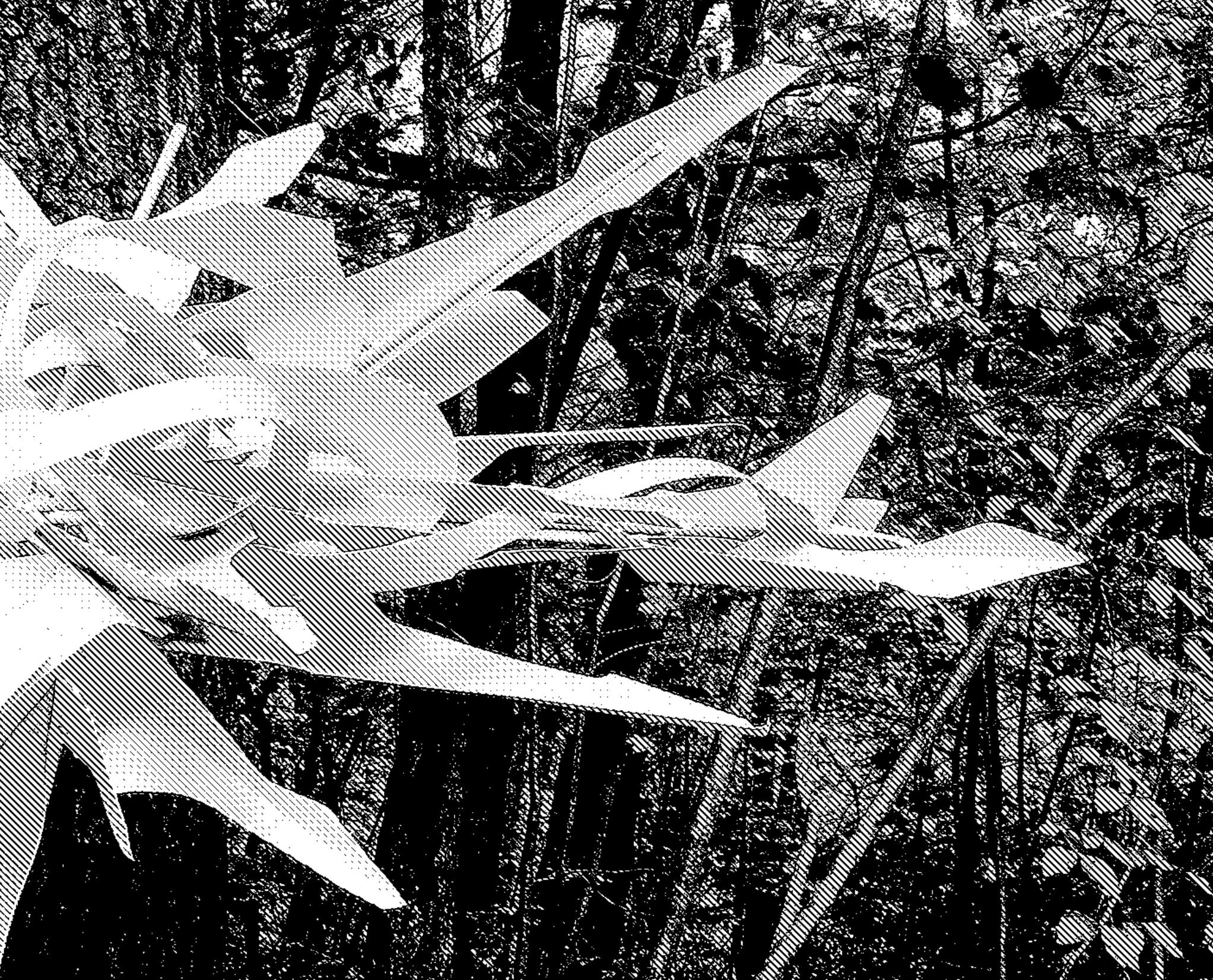




Abbildung 01
Dr. Molrok: Red Lobster. Wandrelief Mixed Media (2016).

Kwant-3 von der Wand. Der Weg zur graffiti sculpture

Navid Nail

Mit Michael Ritzmann wird im FrommannschenSkulpturenGarten erstmals ein Künstler ausgestellt, dessen künstlerische Anfänge in der Graffiti-Szene liegen. Schon zu Schulzeiten kurz nach der Wiedervereinigung Deutschlands fertigte er die ersten Skizzen an und realisierte später einige davon an den Häuserwänden Erfurts.¹ Vor dem Hintergrund der Rezeption der US-amerikanischen Hip-Hop-Kultur in der ausgehenden DDR soll im Folgenden die Bedeutung des Graffiti für das künstlerische Schaffen Dr. Molroks und insbesondere für seine Arbeit *Kwant-3* herausgestellt werden.

Während seiner Kindheit erlebte der 1982 geborene Michael Ritzmann die letzten Jahre der DDR. In diese Zeit fällt auch die Initialzündung der ostdeutschen Graffiti-Geschichte: Obwohl es sich um einen US-amerikanischen Film handelte, kam 1985 *BEAT STREET* (USA 1984, Regie: Stan Lathan) in die DDR-Kinos und brachte damit den Hip-Hop und dessen Ausdruckssprache aus New York hinter den Eisernen Vorhang. Die FunktionärInnen hatten ihre Auflagen für die Filmauswahl etwas gelockert und importierten seit den 1980er-Jahren auch Titel aus dem Westen, wenn diese großen Gewinn versprachen und ein

kapitalismuskritisches Potenzial erkennen ließen.² Im Falle von *BEAT STREET* sah man diese Kriterien offenbar als erfüllt an. Rap, Breakdancing, Graffiti und DJing wurden so der dortigen Jugend zugänglich gemacht. Zwischen 1985 und 1990 wurden in der DDR über drei Millionen Kinotickets für *BEAT STREET* verkauft. Der Film entpuppte sich also als großer kommerzieller Erfolg. Nur erzog er die Jugend nicht wie gewünscht zu KapitalismuskritikerInnen, sondern zu Fans von „englischem Rap, bunten Graffiti und amerikanischen Markenklamotten.“³ Da es für Verbote zu spät war, versuchte die SED-Regierung sich durch ein Entgegenkommen die Kontrolle zu sichern: „Wer Geld damit [Rapmusik] verdienen wollte, musste sich als Unterhaltungskünstler einstufen lassen – vom Amt bescheinigt. Aus Breakdancern wurden ‚akrobatische Volkstänzer‘, Graffiti hieß bald ‚Rapschrift‘.“⁴

Während BreakdancerInnen durch die Integration in das Programm der FDJ und kostenlose Trainingsräume größtenteils ‚gezähmt‘ wurden und RapperInnen durch die umgangssprachlich genannte ‚Musiker-Pappe‘ die Möglichkeit bekamen, in den offiziellen Registern gelistet zu werden, fanden diejenigen, die sich dem Graffiti widmen wollten, weniger günstige Bedingungen vor. Graffiti sah man



selten: „Denn sobald dieser Film [BEAT STREET] gelaufen war, kauften natürlich alle Leute irgendwelchen Lack, den man versprühen konnte, und in nullkommanisch war der aus dem Handel.“⁵ Die große Reichweite durch das Sprühen von Bildern und Schriftzügen auf Häusern oder Brücken zog zudem eine verstärkte Überwachung der Stasi auf die Ausübenden, weil darin Untergrundaktivitäten vermutet wurden.⁶

Auch wenn Ritzmann 1985 noch nicht alt genug war, um BEAT STREET im Kino sehen zu können, ist er in den folgenden Jahren doch über „ältere Generationen“⁷ in direkten Kontakt mit der jungen Subkultur gekommen. Ab 1994 betätigte er sich unter dem Pseudonym Dr. Molrok schließlich aktiv in der Graffiti-Szene und entwickelte schnell sein persönliches Markenzeichen: das Spiel mit perspektivischer Illusion. Nähert man sich seinen Graffiti, so stellt sich häufig die Frage, ob es sich bei dem gesehenen Gebilde nur um eine Darstellung aus Sprühfarbe handelt oder ob nicht doch eines der gezeigten Elemente plastisch aus der Wand herausragt. Durch gekonnt gesetzte Fluchtpunkte und Schattenwürfe erzeugt er den Eindruck von Räumlichkeit. Der Ursprung dieser Malweise lässt sich auf die frühen 1990er-Jahre datieren, als Erni Vales den sogenannten

3D-Style in New York begründete. Dieser zeichnet sich durch das Vernachlässigen von Außenlinien und den Einsatz von Schattierungen aus. Writer wie der Hamburger DAIM perfektionierten den *3D-Style* in Europa.⁸

Dass es bei Dr. Molroks Arbeiten nicht leicht fällt, die Frage nach der real gegebenen Räumlichkeit des Dargestellten zu beantworten, liegt auch daran, dass er Malerei und Plastik gerne kombiniert. Vorgetäuschte und wirkliche Dreidimensionalität gehen dabei fließend ineinander über. Einzelne Bildelemente werden nun tatsächlich gebaut und dadurch aus dem Bild ausgelagert, ohne sich visuell doch gänzlich von diesem zu lösen. Dadurch bildet sich eine Hybridform, die zwischen gesprühtem Graffiti-Bild und Plastik changiert (Abb. 01). In der Graffiti-Szene klassifiziert man Werke, die dem Transformationsprozess in die Dreidimensionalität folgen, bis sie schließlich gänzlich unabhängig von wandgebundenen Malereien sind, als *graffiti sculptures*.⁹ Diese sollen sich dadurch auszeichnen, dass ihre Wurzeln auch nach der Loslösung von der Wand anhand eines Graffiti-typischen Stils erkennbar bleiben. Die definitorische Abgrenzung zur herkömmlichen Skulptur bzw. Plastik ist jedoch vage, da eine solche Unverwechselbarkeit des Graffiti-Stils nur schwer zu bestimmen ist.

Im Fall von Dr. Molroks Installation *Kwant-3* findet man anstelle von bemalten Wänden mehrere zackenförmige Gebilde auf der Wiese und an der Mauer der Gartenanlage vor. Der Künstler selbst sieht den Bezug zu seinen Graffiti bei diesem Projekt primär in der Art der Oberflächengestaltung der Objekte gegeben. Darüber hinaus kann man aber auch im Verhältnis von Fläche und Gegenstand eine gewisse Verwandtschaft zur eben beschriebenen Hybridform entdecken. In beiden Fällen scheinen die Körper aus ihrem Untergrund hervorzubrechen. Während bei den früheren Werken dies jedoch horizontal aus der Wand geschah, kommen die Objekte nun vertikal aus dem Boden. Da bei *Kwant-3* aber die Verzahnung von illusionistischer Malerei und Plastik fehlt, kann hier nicht im eigentlichen Sinne von einer hybriden Arbeit gesprochen werden. Stattdessen bietet es sich an, den Begriff der *graffiti sculpture* heranzuziehen, da man die aus dem Graffiti stammende künstlerische Handschrift Dr. Molroks durchaus wiedererkennen kann. Für diese Einordnung spricht auch die Tatsache, dass sich die Arbeit aus freistehenden Gebilden zusammensetzt. Indem er die Wand als Untergrund der plastischen Objekte gänzlich aufgibt, kann er seine *graffiti sculptures* über das gesamte Gartenareal verteilen.



¹ Vgl. STREET ATELIER – DR. MOLROK. Produktion: Red Tower Films, Projekt von ilovegraffiti.de und Arte creative. Laufzeit: 17 Min., Deutschland 2016 [0:02:48–0:03:14]. <https://www.arte.tv/de/videos/065197-015-A/street-atelier-dr-molrok/> (Letzter Zugriff: 20.05.2019)

² Vgl. SCHMIEDING, Leonard im Gespräch bei KIRCHHOF, Hendrik: Punk und Hip-Hop in der DDR. SWR2 Radiosendung vom 11.05.2012 (Manuskript), S. 5. <https://www.swr.de/-/id=21892840/property=download/nid=660374/5zp87k/swr2-wissen-20180726.pdf> (Letzter Zugriff: 20.05.2019)

³ Ebd.

⁴ WYSSUWA, Matthias: Hip-Hop in der DDR. Als der Volkstanz akrobatisch wurde, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 07.11.2009. <https://www.faz.net/aktuell/politik/20-jahre-mauerfall/hip-hop-in-der-ddr-als-der-volkstanz-akrobatisch-wurde-1881995-p2.html> (Letzter Zugriff: 20.05.2019)

⁵ MORAWITZ, Alexander im Gespräch bei KIRCHHOF, Hendrik: Punk und Hip-Hop in der DDR (Manuskript), S. 9.

⁶ Vgl. KIRCHHOF, Hendrik: Punk und Hip-Hop in der DDR (Manuskript), S. 9.

⁷ STREET ATELIER – DR. MOLROK [0:07:13–0:08:05].

⁸ Vgl. KRAUS, Dennis: DAIM – der Profi, in: Backspin Magazin 95 (2008), S. 4.

⁹ Vgl. <https://www.sprayplanet.com/blogs/news/5-graffiti-sculptors-you-should-know> (Letzter Zugriff: 20.05.2019). Der niederländische DELTA sowie der bereits erwähnte DAIM werden als die Gründerväter dieser ‚Gattung‘ bezeichnet.

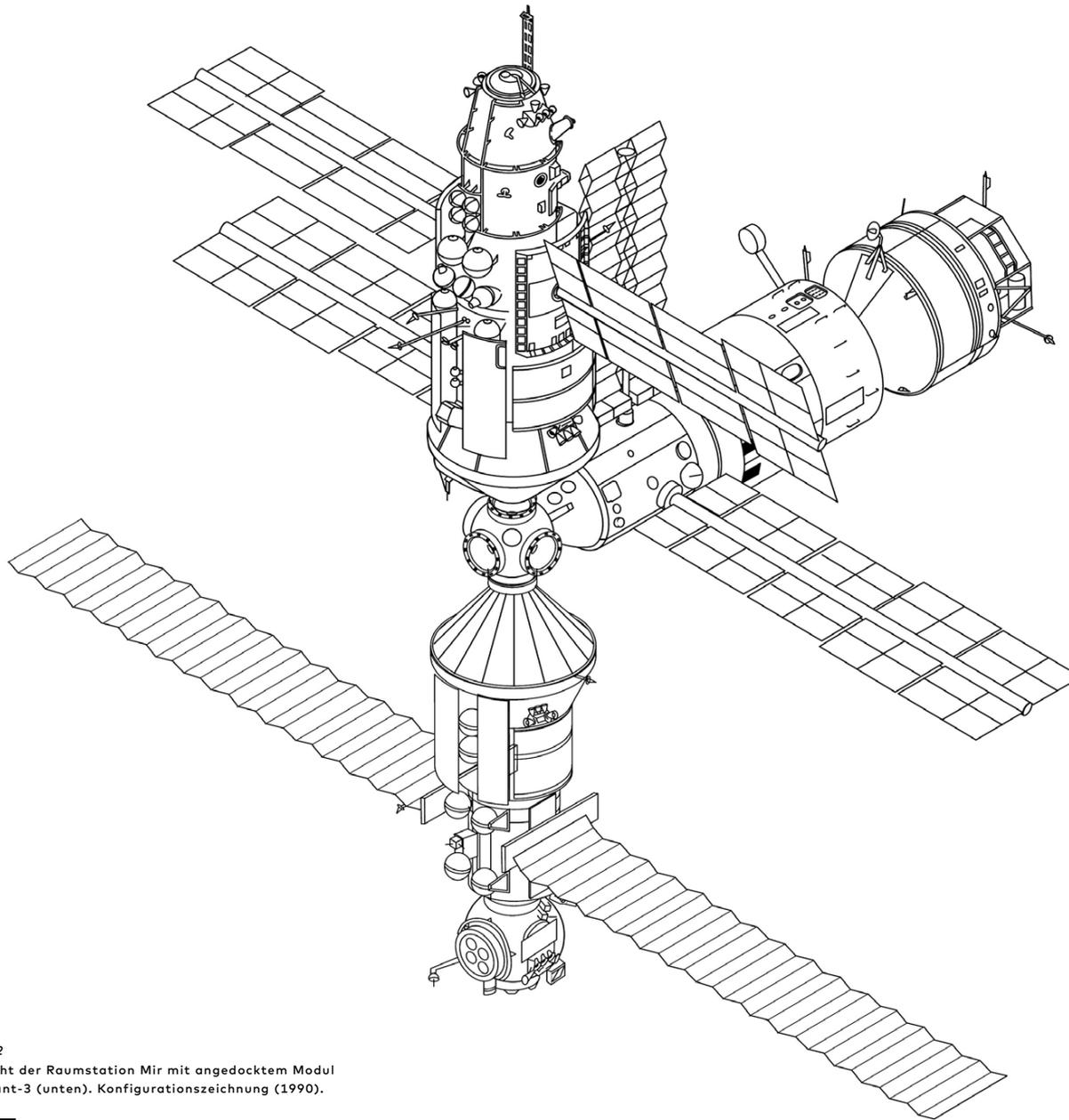


Abbildung 02

NASA: Ansicht der Raumstation Mir mit andocktem Modul
Kristall/Kvant-3 (unten). Konfigurationszeichnung (1990).

Dr. Molrok und Prof. Dahlem an der Bauhaus-Universität Weimar

Ulrike Lade

Mit Mitte dreißig nochmal an die Universität zu gehen, um freie Kunst zu studieren, mag schon ungewöhnlich erscheinen. Im Fall des Künstlers Michael Ritzmann, besser bekannt als Dr. Molrok, ist dies aber umso erstaunlicher, da er bereits viele Jahre vor seiner Immatrikulation an der Bauhaus-Universität im Kunstbetrieb Fuß fassen konnte. Seine künstlerische Laufbahn begann schon im Alter von vierzehn Jahren in der Erfurter Graffiti-Szene.¹ 2004 bezog er sein erstes Atelier und entwickelte in den folgenden Jahren einen Stil, der inzwischen zu seinem Markenzeichen geworden ist. Diese scheinbar gefestigte Position auf den Prüfstand zu stellen, ist der erklärte Anlass für den Schritt an die Weimarer Kunsthochschule. Fragt man Dr. Molrok einige Semester später nach einem Zwischenfazit, so fällt dieses durchaus positiv aus. Besonders die Zusammenarbeit mit seinem Lehrer Björn Dahlem erachtet er als gewinnbringend.² Der kaum zehn Jahre ältere Künstler war zur selben Zeit wie Dr. Molrok an das Bauhaus gekommen, um dort seine Professur anzutreten. Offenbar handelt es sich hier um eine Schüler-Lehrer-Beziehung auf Augenhöhe, auch wenn die beiden durchaus unterschiedliche künstlerischen Ansätze vertreten. Im

Folgenden sollen die Positionen von Dr. Molrok und Prof. Dahlem daher kurz gegenübergestellt werden, um der Frage nachzugehen, ob man in *Kwant-3* Spuren dieses künstlerischen Austauschs entdecken kann.

Der 1974 in München geborene Björn Dahlem ist durch seine raumgreifenden Installationen bekannt geworden. Er arbeitet mit einfachen, alltäglichen Materialien wie Dachlatten, Sperrholz, Neonröhren oder Styropor. So konnte man 2015 in seiner Ausstellung *Mare Lunaris* in der Berlinischen Galerie unter anderem auf einem dunklen Teppich stehend ein *Schwarzes Loch* betrachten, das unterschiedlichste profane Dinge ansog, wie beispielsweise Gartengeräte, Schallplatten oder Schuhe. Dabei waren die Gegenstände an Dachlatten befestigt, die strahlenförmig um das Zentrum angeordnet waren.³ Die Profanität von Dahlems Materialien sowie die klare Struktur der Werke stehen im Kontrast zu den komplexen wissenschaftlichen Theorien und Modellen, mit denen er sich in seinen Werken auseinandersetzt. So sollen seine Arbeiten den „Zusammenhang von ästhetischer Bildwelt und wissenschaftlichen Weltbildern“⁴ zeigen. Sie können als Versuch gewertet werden, das trotz fortgeschrittener

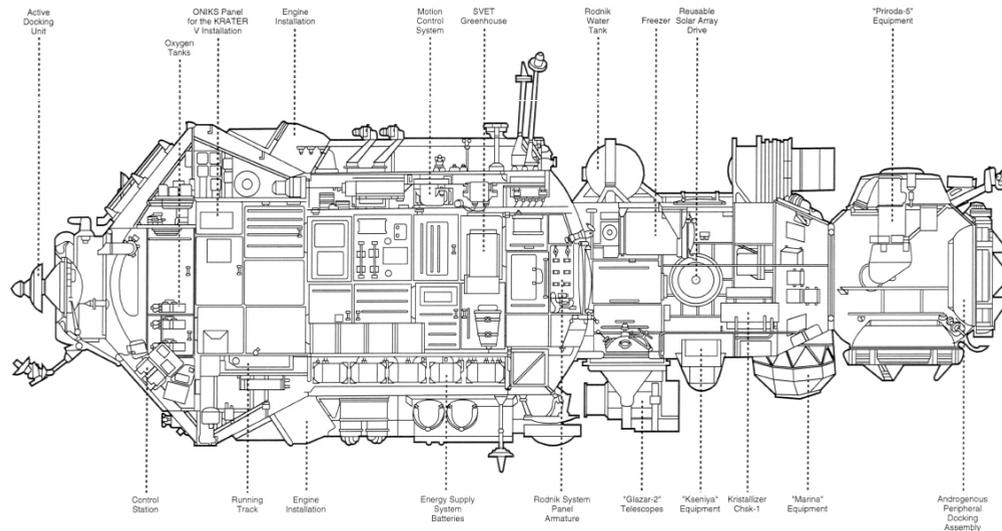


Abbildung 03
NASA: Aufbau des Moduls Kristall/Kwant-3.
Querschnitt (1990).

wissenschaftlicher Erkenntnisse immer noch Unfassbare des Weltalls und der Teilchenphysik zu visualisieren. Dabei sollten die Installationen und Objekte jedoch nicht so verstanden werden, dass sie wissenschaftliche Theorien präzise wiedergeben oder illustrieren. Sie nehmen diese vielmehr zum Ausgangspunkt, ohne rein illustrativ zu funktionieren.⁵

Die so konzipierten Werke Dahlems erscheinen meist eher zurückhaltend und minimalistisch, wohingegen sich die Formensprache seines Schülers gerade dadurch auszeichnet, bunt, wild und auffällig zu sein. Während Prof. Dahlem in seinen Installationen wenig dem Zufall überlässt, legt Dr. Molrok besonderen Wert auf das Intuitive und Spontane des Schaffensprozesses. Die Kunst nicht zu ‚zerdenken‘, sondern sich vom Arbeitsfluss leiten zu lassen,

ist die Maxime, die seine Herangehensweise prägt. Dementsprechend sind detaillierte Vorskizzen bei ihm eher eine Seltenheit. Es trifft also die intuitive Arbeitsweise des Dr. Molrok auf das konzeptionelle Vorgehen des Prof. Dahlem. Die Installation *Kwant-3* wurde jedoch gezielt für die Ausstellung im FrommannschenSkulpturenGarten geplant. So hat der Künstler digitale Visualisierungen und ein Miniaturmodell angefertigt, auch um seine Idee für das Auswahlgremium greifbar zu machen. Auf diese Vorarbeiten konnte er bei der Ausführung zurückgreifen, wobei er diese nicht eins zu eins übernommen hat.

Mit der Betonung der kreativen Eingebung und des offenen Entstehungsprozesses im Kunstverständnis von Dr. Molrok geht einher, dass er mit Deutungsangeboten sehr zurückhaltend ist. Die Interpretation des Gesehenen liegt seiner Ansicht nach vollständig im Ermessen der Betrachtenden.⁶ Besonders in seinem bildhauerischen Schaffen wird dies manifest, da hier eindeutig die Form und nicht der Inhalt im Mittelpunkt steht. Dieser Stand-



punkt hat sich mit *Kwant-3* sicherlich nicht völlig geändert, eine gewisse Aufweichung lässt sich jedoch schon attestieren. Immerhin gibt Dr. Molrok den Rezipierenden diesmal einige Kontextinformationen an die Hand: Die einzelnen Objekte sollen die Ausläufer einer noch unbekannteren Lebensform darstellen, die sich im Garten des Frommannschen Anwesens angesiedelt hat. Mit der Auswahl des Titels gibt er einen Hinweis darauf, woher dieser ungewöhnliche Organismus stammen könnte, denn *Kwant-3* ist der inoffizielle Name eines Forschungsmoduls der ehemaligen russischen Raumstation Mir (Abb. 02 und 03). Dort wurde unter anderem damit experimentiert, wie sich die Bedingungen der Schwerelosigkeit auf das Wachstumsverhalten von Pflanzen und Kristallen auswirken.⁷ Dr. Molrok ruft hier also einen historischen Gegenstand aus der Welt der Naturwissenschaft und Raumfahrt – mithin der Domäne seines Lehrers Prof. Dahlem – auf, um seiner Installation eine narrative Dimension hinzuzufügen. Hierin kann man eine Annäherung sehen, obgleich man hinzufügen muss, dass hier anders als in Dahlems Œuvre keine konkreten Theorien verarbeitet werden. Der Verweis wird vielmehr bemüht, um dem, was allen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen widerspricht – ein



lebendiger organischer Kristall scheint sich in der Weise eines Pilzmycels auszubreiten – eine fiktive Vorgeschichte zu geben. So kann in Dr. Molroks Werk *Kwant-3* eine gewisse Annäherung an die Herangehensweise Dahlems gesehen werden, ohne dass der Künstler deshalb seinem eigenen Stil und Kunstverständnis untreu wird.

¹ Vgl. die Vita Michael Ritzmann in diesem Katalog, S. 47.

² Vgl. das Künstlerinterview in diesem Katalog, S. 43–45.

³ Vgl. KÖHLER, Thomas: Björn Dahlem und die Poetik der Physik, in: BERLINISCHE GALERIE (Hrsg.): Björn Dahlem. Mare Lunaris, Bielefeld/Berlin 2015, S. 4–8, hier S. 4–5.

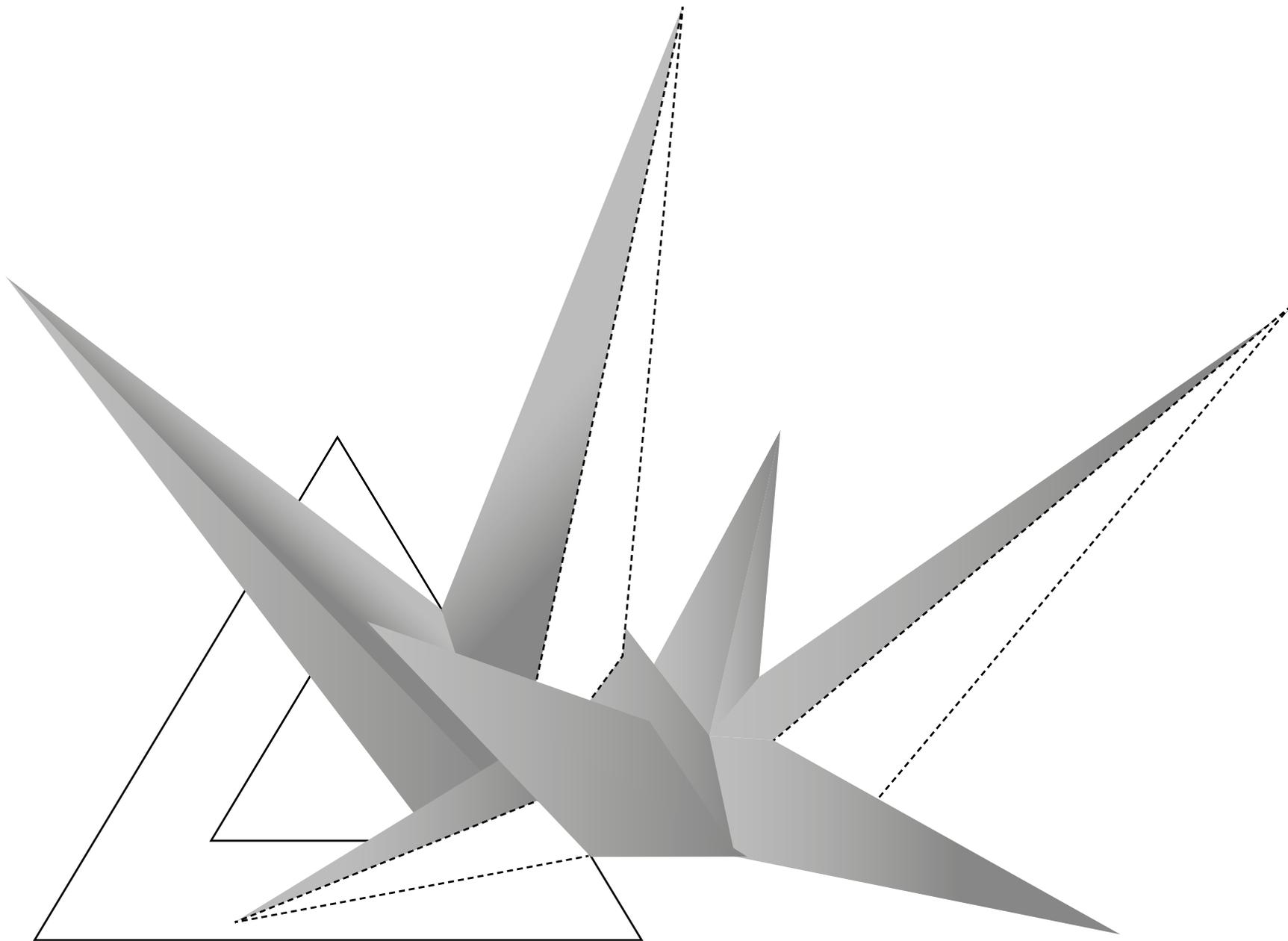
⁴ <https://www.uni-weimar.de/de/kunst-und-gestaltung/professuren/freie-kunst-prof-bjoern-dahlem/> (Letzter Zugriff: 20.05.2019)

⁵ Vgl. BITTERWOLF, Anne: Von Teilchen und Raumschiffen. Zur Evidenz der Bilder Björn Dahlems, in: BERLINISCHE GALERIE (Hrsg.): Björn Dahlem. Mare Lunaris, Bielefeld/Berlin 2015, S. 9–13, hier S. 10.

⁶ Vgl. STREET ATELIER - DR. MOLROK. Produktion: Red Tower Films, Projekt von ilovegraffiti.de und Arte creative. Laufzeit: 17 Min., Deutschland 2016 [0:15:50-0:16:40]. <https://www.arte.tv/de/videos/065197-015-A/street-atelier-dr-molrok/> (Letzter Zugriff: 20.05.2019)

⁷ Vgl. das Künstlerinterview in diesem Katalog, S. 43–45.

18



Werkstatus und Installationsbegriff. Zur Klassifizierung von *Kwant-3*

Fabian Reichel

Mit Blick auf die bildhauerischen Experimente der 1960er- und 70er-Jahre hat die amerikanische Kunstkritikerin Rosalind Krauss einmal bemerkt, dass die Skulptur in ein „kategoriales Niemandsland“¹ eingetreten sei. Einerseits hätten die KünstlerInnen auf immer radikalere Weise versucht, die Gattungsgrenzen hinter sich zu lassen. Andererseits habe man sich von Seiten der Kritik stets darum bemüht, diese Versuche an vermeintlich historische Vorläufer zurückzubinden, um sie weiterhin unter den etablierten Kategorien verhandeln zu können. Diese ungünstige Konstellation habe nach Krauss' Diagnose schließlich dazu geführt, dass der Skulpturbegriff „so lange erweitert [worden ist], bis er so gut wie alles umfaßt.“²

Auf den ersten Blick scheint diese Entwicklung auch den FrommannschenSkulpturenGarten nicht unberührt gelassen zu haben. Von Christoph Reichenbachs Harlekinen bis zu Marten Schechs Fachwerkstrukturen finden sich jedenfalls keine Arbeiten, die der ursprünglichen Definition von Skulptur, als einem körperhaften Gebilde, das einzig durch Abtragen von Material gewonnen wird, entsprechen.³ Es wäre allerdings etwas missverständlich

Krauss' Analyse in dieser Weise auf die Geschichte des FrommannschenSkulpturenGartens zu übertragen, denn auch sie verzichtet – wie im Englischen allgemein üblich – auf eine strenge Unterscheidung zwischen Skulptur und Plastik. Was ihr problematisch erscheint, ist nicht die Vermengung dieser Termini zu einem weiten, beide Bedeutungsdimensionen umfassenden Skulpturbegriff. Es ist die Anwendung dieses weiten Skulpturbegriffs auf solche Arbeiten, die weder als Skulptur noch als Plastik identifiziert werden können, weil ihnen der für beide Kategorien zentrale Werkcharakter fehlt. So explizit spricht Krauss dies zwar nicht aus, an ihren Beispielen wird es aber dennoch deutlich: „[Einen] Haufen Altkleider auf dem Boden [...], in die Galerie gerollte zersägte Mammutbäume oder Tonnen in der Wüste ausgegrabenen Sands“⁴ wird man in der Tat kaum mit dem traditionellen Verständnis vom Werk, wie es sich um 1800 herausgebildet hat,⁵ in Einklang bringen können.

Im Hinblick auf die Nicht-Zugehörigkeit zu einem engen Skulpturbegriff reiht sich Dr. Molroks *Kwant-3* problemlos in die bisherige Geschichte des FrommannschenSkulpturenGartens ein. Im Gegensatz zu rund der Hälfte der

20



vergangenen Ausstellungen, dürfte der diesjährige Beitrag allerdings auch unter einem weiten Skulpturbegriff keinen Platz finden, denn Dr. Molrok unterscheidet sich von Vorgängern wie Christoph Reichenbach, Reinhard Haverkamp, Ingrid Hartlieb oder Marten Schech dadurch, dass er nicht mehr dem traditionellen Werkverständnis verpflichtet ist. Stellt man diese Behauptung aber auf, so gilt es den besagten Werkbegriff zu klären und zu zeigen, warum *Kwant-3* mit diesem kollidiert.⁶

Anders als in der Musik und Literatur ist es in der bildenden Kunst lange Zeit selbstverständlich gewesen, das Werk mit einem konkreten Einzelding zu identifizieren. In der Minimalbestimmung ist das Kunstwerk also zunächst ein materielles Objekt, aber eines, das nicht bereits in der natürlichen Umwelt vorkommt, sondern erst durch menschliches Zutun entsteht. Daher rührt auch die enge etymologische Verwandtschaft zwischen Werkbegriff und Verben des Arbeitens und Hervorbringens, die sich in den meisten europäischen Sprachen nachweisen lässt (*opus* – *operare*, *the work* – *to work*, *das Werk* – *wirken* etc.). Unter den zahlreichen menschengemachten Artefakten wird dem Kunstwerk aber eine Sonderstellung zugewiesen und

zwar in mindestens dreierlei Hinsicht: *Erstens* ist das Produkt des Künstlers zu unterscheiden von normierter Massenware. Ein Werk im emphatischen Sinne wird in der Tradition als einzigartiger, von Hand gefertigter Gegenstand angesehen, in den sich die Individualität seines Schöpfers gleichsam einschreibt. Etwas nüchterner verstanden ließe sich dies jedoch auch auf rein handwerkliche Erzeugnisse ohne Anspruch auf Kunststatus übertragen. Daher wird *zweitens* die Kunst als autonomes Feld betrachtet, in dessen Rahmen das einzelne Werk seinen Zweck in sich findet, also Selbstzweck ist. Während es bei der Arbeit von Tischler, Schreiner etc. letztlich auf die Nützlichkeit des Endprodukts ankommt – ihm somit der Status eines Mittels, nicht der eines Zwecks entspricht –, ist diese bei der künstlerischen Tätigkeit nicht von Belang. Mehr noch: Nach Ansicht der hier referierten Position wäre Nützlichkeit der Kunst sogar abträglich. Was das Kunstwerk im Besonderen auszeichnen soll, ist einzig seine planvoll komponierte Ordnung, der Eindruck des harmonischen und abgeschlossenen Ganzen, der für sich, also unter Absehung von aller pragmatischen Brauchbarkeit, gefällt. Aus dieser Charakterisierung folgt *drittens* eine besondere Form des Umgangs mit Werken. Da ihre anspruchsvolle



Gestaltung zu keinerlei Benutzung anleitet, verlangt die Kunstrezeption nach einer distanziert-kontemplativen Haltung, die sich mitunter gar zu einer Art parareligiösen Andacht steigern kann.

Schaut man mit diesen Bestimmungen im Hinterkopf nun wieder auf die Arbeit von Dr. Molrok, so fällt die zuvor postulierte Abweichung wahrscheinlich nicht direkt auf. Viele der genannten Punkte scheinen immerhin erfüllt zu sein: Es gibt mehrere materielle Objekte, die in mühevoller Handarbeit vom Künstler geschaffen wurden und in ihrer spezifischen formalen Ausprägung Unikate sind. Diesen wird man zwar keine Übereinstimmung mit althergebrachten Harmonievorstellungen andichten können, ein gestalterischer roter Faden lässt sich dagegen nicht von der Hand weisen. Da schließlich auch nach offenkundigen Verwendungsangeboten vergeblich gesucht wird, mag man sich tatsächlich dazu veranlasst sehen, den Habitus des in das Werk sich versenkenden Kunstbetrachters anzunehmen. Irritierend ins Auge fallen müsste dabei aber, dass die als Werke identifizierten Objekte nicht durch Titel als solche ausgewiesen sind. Das ist in der Tat eine entscheidende, wenngleich subtile Veränderung gegenüber

den letzten Jahren. Waren die einzelnen Werke dort klar und deutlich als distinkte Entitäten markiert, so fehlt eine derartige Kennzeichnung bei Dr. Molroks Beitrag. Betitelung der Arbeit und Name der Ausstellung sind hier identisch.⁷ Ein Zwischenfazit könnte folglich lauten: Wenn der Werkbegriff überhaupt zur Anwendung kommen sollte, dann jedenfalls im Singular, nicht im Plural.

Wie oben bereits angedeutet, möchte ich aber eine stärkere These vertreten. Nämlich die, dass *Kwant-3* kein Werkstatus im vorgestellten Sinne zukommt und es stattdessen – wie es in den vorangegangenen Texten hier und da schon geschehen ist – unter den Installationsbegriff gefasst werden sollte. Ein erster Reibungspunkt, der diese These stützt, ist schnell gefunden: So klar ersichtlich es einerseits ist, dass die Objekte nicht als einzelne Werke anzusehen sind, so fragwürdig ist es andererseits, sie ohne Umschweife zu einem Werk zusammenzufassen. Denn wie ließe sich unter Berücksichtigung der angeführten Bestimmungen rechtfertigen, dass mehrere, räumlich klar voneinander getrennte Gegenstände plötzlich *ein* Werk sein sollen? Die konzeptuellen Hintergedanken des Künstlers können hier etwas Licht ins Dunkel bringen.

Nach eigener Aussage will Dr. Molrok den Eindruck erwecken, dass eine fremdartige Lebensform sich im Garten eingemischt hat und in kristallinen Auswüchsen zutage tritt.⁸ Das, was gebaut und ausgestellt wird, wäre demnach nur die sprichwörtliche Spitze des Eisbergs. In der gewünschten Weise versteht man die Arbeit erst, wenn man sich die im Erdreich verborgenen Wucherungen, die die einzelnen Objekte miteinander verbinden, hinzudenkt. Während diese imaginäre Ergänzung den Aspekt der Zusammengehörigkeit erklären kann, führt sie an anderer Stelle aber zu neuen Problemen: Mit der Ablehnung einer Gleichsetzung von materiellem Objekt und Kunstwerk geht zwangsläufig einher, dass die Grenzen dessen, was als Werk klassifiziert werden soll, verwischen. Denn wenn ein essentieller Bestandteil ausschließlich in der subjektiven Vorstellung der Rezipierenden, nicht aber in der empirischen Welt vorhanden ist, dann lässt sich nicht mehr verbindlich angeben, wo das Werk anfängt und wo es aufhört. Von einem abgeschlossenen Ganzen könnte folglich kaum die Rede sein. Es ließe sich überdies einwenden, ob die Idee des Verwachsen-Seins der fiktiven Lebensform in den Garten es nicht erforderlich mache, auch letzteren als Bestandteil des Werkes anzusehen, womit schließlich

selbst die basale Bestimmung des Kunstwerks als Artefakt nur noch partiell erfüllt wäre.

Man kann somit resümieren, dass der Versuch Dr. Molroks diesjährigen Beitrag unter den emphatischen Begriff vom Werk zu zwingen – der im Kunstdiskurs nach wie vor verbreitet ist – letztlich dazu führt, sich von Merkmalen, die einst als unverzichtbar für diesen Begriff erachtet wurden, verabschieden zu müssen. Anstatt den Begriff aber stillschweigend mit anderer Bedeutung weiterzuverwenden und so im eigenen Sprachgebrauch eine Verwandtschaft mit traditionelleren Kunstformen zu suggerieren, die sachlich nur bedingt eingelöst werden kann, ist es geboten, sich nach terminologischen Alternativen umzusehen. Der Wechsel zum Installationsbegriff ist diesbezüglich ausgesprochen naheliegend und das nicht nur deswegen, weil dieser in der Regel als eher unterbestimmter *Umbrella Term* bei all jenen Arbeiten Verwendung findet, deren Klassifizierung Schwierigkeiten bereitet. Bei ambitionierteren AutorInnen werden häufig die Fokusverschiebung vom abgeschlossenen Einzelding hin zum Ensemble und das Eingreifen in vorgefundene räumliche Kontexte – zwei Merkmale also, die sich auch *Kwant-3* attestieren

lassen – als typische Charakteristika dieser Kunstform erkannt.⁹ Damit kann das Aufkommen installativer Kunst auch als Versuch gedeutet werden, über die Umstrukturierung des Verhältnisses von Objekt und Umgebung eine andere Rezeptionssituation zu forcieren.

In der direkten Gegenüberstellung lässt sich das gut verdeutlichen: Das Verständnis vom autonomen Werk findet seinen folgerichtigen Endpunkt in der latent sakralen Gegenwart des Museums, in welcher die Ausnahmestellung der einzelnen Exponate zumeist durch einen möglichst neutralen Hintergrund, von dem sie sich abheben und optimal zur Geltung kommen können, unterstrichen wird. Akzentuierung durch Isolation lautet die verfolgte Strategie im sogenannten *White Cube* und so sinkt die unmittelbare Umgebung zur bloßen Kontrastfolie ab, während die dergestalt vollzogene Überhöhung des Kunstwerks ebenjenen ehrfürchtigen Umgang provoziert. Wenn nun aber die einzelnen Objekte nicht mehr für sich stehen, sondern Teil eines zusammenhängenden Ensembles sind, mit dessen Hilfe ein Ort neu inszeniert werden soll, dann liegt dem offenbar eine gegenläufige Zielsetzung zugrunde. Anstatt die Umgebung zugunsten der Wirkung eines

Werkes in den Hintergrund zu drängen, wird umgekehrt die Eigenständigkeit der Artefakte geopfert, um die Umgebung miteinzubeziehen. Die Betrachtenden finden die Kunst folglich weniger als ein klar umgrenztes Gegenüber vor, vielmehr treten sie in einen Bereich ein, der durch künstlerische Hinzufügungen modifiziert wurde. Für ein Ausstellungsformat wie den FrommannschenSkulpturenGarten, das programmatisch den Schritt aus dem *White Cube* vollzieht, erscheint die Wahl eines solchen installativen Projekts, das den Garten als maßgebende Größe anerkennt und *mit* diesem arbeitet, nur konsequent.

¹ KRAUSS, Rosalind: Skulptur im erweiterten Feld, in: Dies.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Hrsg. v. Herta Wolf, Amsterdam/Dresden 2000, S. 331–346, hier S. 337.

² Ebd., S. 331.

³ Im Gegensatz zur Skulptur, als dem Feld der rein subtraktiven Bearbeitung von harten Materialien wie Stein oder Holz, wird die Plastik als der Bereich künstlerischer Betätigung verstanden, in dem vornehmlich additiv und mit modellierbaren Stoffen wie Ton oder Gips gearbeitet wird. Außerdem fallen auch die Produkte der verschiedenen Metallgussverfahren unter den Plastikbegriff.

Zur klassischen Unterscheidung zwischen Skulptur und Plastik, siehe ALBERTI, Leon Battista: De Statua – Das Standbild, in: Ders.: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, Hrsg. v. Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2011, S. 142–181, hier S. 142–145.

⁴ KRAUSS, Skulptur im erweiterten Feld, S. 334.

⁵ Von besonderer Bedeutung für diese Entwicklung waren die Schriften von Karl Philipp Moritz, den Jenaer Frühromantikern, Immanuel Kant und Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

⁶ Im Folgenden stütze ich mich auf die detaillierte Rekonstruktion in THIERSE, Wolfgang: Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat. Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs, in: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie 36/2 (1990), S. 240–264.

⁷ In vergleichbarer Weise war dies bisher nur bei Susan Philipsz' Klangerbeit in der zweiten Ausgabe des FrommannschenSkulpturenGartens (2013) der Fall.

⁸ Vgl. das Künstlerinterview in diesem Katalog, S. 43–45.

⁹ Vgl. etwa POTTS, Alex: Installation and Sculpture, in: Oxford Art Journal 24/2 (2001), S. 7–23. Dass diese Merkmale allerdings als notwendige und hinreichende Bedingungen für die Anwendbarkeit des Installationsbegriffs angesehen werden können, darf zumindest bezweifelt werden. Die genannten Charakteristika scheinen lediglich eine Tendenz im weiten Feld des Installationsbegriffs zu markieren. Eine Tendenz aber, bei der man zumindest eine gewisse innere Schlüsseligkeit hervorheben kann, da sie darauf hinausläuft, eine Rezeptionssituation zu etablieren, die dem Wegfall des Werkcharakters Rechnung trägt.





Abbildung 04
Vincenz Statz: Und fertig wird er doch. Vision der vollendeten Türme des
Kölner Doms. Aquarell auf Papier (1861). Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

Kristalline Formen in der Kunst. Eine morphologische Betrachtung von *Kwant-3*

Louise Schmidt

Der griechische Philosoph Platon führt in seinem Dialog *Timaios* die fünf nach ihm benannten platonischen Körper auf: Tetraeder, Oktaeder, Kubus und Ikosaeder ordnet er den Elementen Feuer, Luft, Erde und Wasser zu; das Pentagondodekaeder soll gar das Universum repräsentieren. In der Natur können Kristalle solche regelmäßigen Körper ausbilden. Folgt man der naturphilosophischen Auffassung Platons, erweisen sich die konvexen Kristallkörper aufgrund ihrer größtmöglichen symmetrischen Beschaffenheit als würdig, die Gesamtheit der Welt zu vertreten.¹ Ein ähnliches Denken taucht in der Romantik auf, wo eine Parallele zwischen dem gotischen Kathedralbau und dem Kristallinen gezogen wird. In Anbetracht des unvollendeten Kölner Doms formuliert Friedrich Schlegel, dass die Architektur „einem Walde nicht unähnlich sieht“, aber auch mit „einer ungeheuern Krystallisation zu vergleichen“² ist. Die himmelwärts strebenden Architekturelemente – Fialtürmchen, Lanzettbögen und spitz zulaufende Ziergiebel – weisen optische Parallelen zu natürlichen Kristallen auf. So wirken die beiden fertiggestellten Domtürme in einem visionären Aquarell von Vincenz Statz mit dem Titel *Und fertig wird er doch wie zwei Riesenkris-*

talle, die sich gleich einem natürlich gewachsenen Gebilde in die Höhe erstrecken (Abb. 04). Verstärkt wird der mineralische Charakter der Gotik durch eine in dem Bild vorhandene Rahmung aus Gestein: Fast scheint es, als seien die Kirchtürme einer Felsenhöhle entsprungen.

Anfang des 20. Jahrhunderts – der Kölner Dom war endlich fertiggestellt – erreichte die Kristallmetaphorik in der Kunst schließlich ihren Höhepunkt. Ein zunehmender Abstraktionsprozess führte in der Malerei des Expressionismus zur Ausbildung geometrischer und kristallin anmutender Formen, wie sie in den Werken von Lyonel Feininger oder Paul Klee deutlich zutage treten. Vornehmlich waren es jedoch die expressionistischen Architekten, die sich dem Kristallinen annahmen. In der Künstlergemeinschaft *Die Gläserne Kette* tauschten sich die Mitglieder über die Utopie einer gemeinschaftsstiftenden Architektur aus. Ihre zukunftsgewandten Hoffnungen projizierten sie dabei auf die Idealvorstellung des durchsichtig leuchtenden Kristalls. In Materie ging eine solche Bau-Utopie bei der 1914 stattgefundenen Werkbundaustellung über, auf welcher das *Glashaus* Bruno Tauts ausgestellt wurde (Abb. 05). Mit seinem gläsernen Kuppeldach in Form eines Rhomboeders



Abbildung 05
Unbekannt: Ansicht von Bruno Tauts Glashaus auf der
Kölner Werkbundaussstellung. Fotografie (1914).

evozierte das Gebäude bereits aus der Ferne den Eindruck eines großen facettierten Kristalls.³ Eine Lumineszenz, hervorgerufen durch nächtliche Beleuchtung, gab dem Glashaus darüber hinaus „das Aussehen eines gigantischen, regenbogenstrahlenden Diamanten“.⁴

Architektur und Malerei orientierten sich in der Moderne entweder symbolisch oder formal am Kristall. Die Ausgestaltung geometrisch-kristalliner Formen erfolgte auch in der Bildhauerei vermittels einer schrittweisen Distanzierung vom Figurativen. Bahnbrechend ist der 1919 von Rudolf Belling entworfene *Dreiklang* als erste nichtfigurliche Skulptur in Deutschland. Vage erinnert die abstrakte Komposition dreier spitzzackiger Elemente bereits an kristalline Körper. Mit einer 1963 geschaffenen Plastik bezeichnet Belling die Nähe zum Kristall sodann explizit: *Aufbruch – Kristalline Formen* (Abb. 06). Aus dem Sockel der Plastik, einem Wirrsal kleinteiliger geometrischer Körper, ragt ein leicht diagonal verlaufender Keil empor. Mit seinen gleichmäßigen Flächen und Kanten, die einheitlich in einer Spitze enden, ähnelt er offenkundig einem Kristall.

Auch die polyedrischen Ausbildungen in Dr. Molroks Installation *Kwant-3* erzeugen unmittelbar die Assoziation



Abbildung 06
Rudolf Belling: *Aufbruch – Kristalline Formen*.
Bronzeplastik (1963). Kunsthandel Wolfgang Werner,
Bremen-Berlin.

einer kristallinen Form. Grüppchenweise treten mehrere solcher Kristalle im Frommannschen Garten auf, aber auch alleinstehende Dreiecksformationen lugen vereinzelt aus dem Boden hervor. Unmittelbar zieht die aus Holz gefertigte und in einen orangenen Farbton getauchte Installation die Blicke der Vorübergehenden auf sich. Diese Anziehungskraft wird, neben der zum Grün des Gartens kontrastierenden Färbung, durch die unterschiedlichen Dimensionen der Objekte unterstützt – manche sind nur einige Zentimeter groß, während andere weit in die Höhe ragen. Von pyramidalen Beschaffenheit und schmal zulaufend entspringen die artifiziellen Kristalle dem Gelände, als seien sie dort natürlich entstanden. Dass dieser Effekt intendiert ist, bestätigt der Künstler Dr. Molrok selbst.⁵ Er strebt eine Symbiose zwischen dem Garten und den sich darin ausbreitenden installativen Objekten an. Im Folgenden soll daher der Naturbezug von *Kwant-3* aus Perspektive der Kristallografie – der Wissenschaft der Kristalle – näher untersucht werden.

Kristalle sind mineralische Gebilde, denen eine geordnete Struktur innewohnt. Durch sich aneinander anlagernde Moleküle oder Atome entstehen Kristallgitter – diese



sogenannten Elementarzellen bilden dabei ein parallel geordnetes, dreidimensionales Gerüst aus.⁶ Wo bei einem *echten* Kristall im Inneren eine dichte Gitterstruktur besteht, geben die stereometrischen Körper Dr. Molroks, wenn man dagegen klopft, nur einen dumpfen Ton wieder: ihr Innenraum ist hohl. Eine Dissonanz kommt zudem durch die für Kristalle höchst ungewöhnliche Umgebung auf. Aus den verborgenen Winkeln ihrer sonst typischen Entstehungsorte – dunkle Höhlen und Felsspalten – werden sie hier ins Oberirdische versetzt und in der Einsichtigkeit des Gartens ostentativ zur Schau gestellt.

Was die Kristalle im Innersten zusammenhält, spiegelt sich gleichsam im Äußeren wieder: räumliche Geometrie. Ebene Flächen, Ecken und Kanten vereinen sich zu einem formalen Konstrukt, welches trotz oder gerade aufgrund der mathematischen Ordnung eine eigene Ästhetik erzeugt. Das Prinzip wohlgeformter Gestaltung tritt an der Oberfläche in einem symmetrischen Netzwerk hervor. Morphologisch, also die äußere Form betreffend, lassen sich die installativen Körper, da sie eine dreizählige Symmetrieachse besitzen, als trigonal einstufen und somit zu einem der insgesamt sieben Kristallsysteme zählen.⁷ Wenngleich die auffallende Installation auf den ersten

Blick wie ein Fremdkörper wirkt, bleibt sie auch in ihrer Farbigkeit einem naturgemäßen Zusammenhang verhaftet. Beispielsweise Orangencalcit oder Mandaringranat – die Namen der Minerale verraten es bereits – entwickeln wie ihre künstlerischen Nachbildungen eine gleichartige orangene Färbung. Selbst die monumentale Größe der Arbeit findet in der Welt der Kristalle ein Äquivalent. Im Jahr 2000 wurde die sogenannte *Höhle der Kristalle* in Mexiko entdeckt, in der riesige, bis zu vierzehn Meter lange Selenitkristalle entstanden sind.

Vermeintlich starr und tot scheinen Kristalle doch eine Art von Leben aufzuweisen; denn sie wachsen. Um die erste Wachstumsphase einzuläuten, die sogenannte Keimbildung, müssen ideale Voraussetzungen in Form einer übersättigten Lösung oder einer unterkühlten Schmelze gegeben sein. Ist das der Fall, bildet sich aus einer kleinen Anzahl von Kristallbausteinen ein dreidimensionaler Keim aus. In einem zweiten Schritt lagern sich weitere Bausteine daran an und ermöglichen ein allmähliches Heranwachsen zu einem Makrokristall.⁸

Diese Erkenntnisse unterstützen die Vorstellung, Dr. Molroks Installation könnte tatsächlich anorganischen



Ursprungs sein und verleiht ihr einen zusätzlichen Anreiz. So kann auch mit dem Gedanken gespielt werden, dass die Kristalle im Frommannschen Garten kaum merklich weiterwachsen. Durch das imaginierte Wachstum nähern sich die kristallinen Ausformungen der sie umgebenden Pflanzenwelt an. Wie fremdartige vegetabile Organismen sprießen sie aus dem Boden hervor und besiedeln die Gartenlandschaft. In ihrer vertikal-diagonalen Ausrichtung weisen sie überdies eine formale Nähe zu den natürlichen Gewächsen, den Bäumen, Sträuchern und Gräsern, auf. Letztlich werden die Kristalle zu einem Teil des organischen Ganzen – die von Dr. Molrok erwünschte Symbiose ist durchaus realisiert worden.

Obwohl bei weitem nicht jeder Kristall elektromagnetische Wellen in Form von Licht durchlässt, bestimmen funkelnd-transparente Steine seit jeher unsere Vorstellung vom Kristall. Bei den installativen Kristallen besteht dahingegen eine hohe Lichtabsorption; fern ist die orangene Holzkonstruktion einer Lichtmetaphorik, wie sie verstärkt im Expressionismus auftauchte. „Das Licht will durch das ganze All – und ist lebendig im Kristall“⁹ stand zum Beispiel über dem Eingang des *Glashauses* geschrie-

ben. Das einstige Sinnbild kristalliner, aus sich selbst heraus leuchtender Materie, verdichtet sich in *Kwant-3* in undurchdringliche Opazität und wird somit konterkariert. Den installativen Objekten scheint zudem keine transzendente Dimension wie in der Gotik inhärent zu sein. Diente in der Romantik die himmelwärts strebende Architektur noch einer göttlichen Annäherung, so ist die Installation im Frommannschen Anwesen fest dem ‚Irdischen‘ verbunden. Diese Kristalle stellen keine Symbole dar, die über sich selbst auf etwas Höheres verweisen.

Was sich den Betrachtenden hier auftut, ist reine Form, die genügend Raum für diverse Assoziationen und freie Interpretationen lässt. Im Kontext der Kristallografie entfaltet *Kwant-3* vielerlei anschlussfähige Aspekte, wie etwa durch seine geometrische Gestalt, die farbliche Korrespondenz zu natürlichen Mineralien oder den Gedanken des Vor-Ort-Gewachsen-Seins. In ihrer Gesamtheit betonen die kristallografischen Analogien zur Installation die symbiotische Einheit mit dem Frommannschen Garten. Eine Reflexion über die physikalische Beschaffenheit der uns umgebenden Welt und der künstlerischen Arbeit Dr. Molroks führt schließlich zu einer verbindenden Erkenntnis: Natur und Kunst treten in einen wechselseitigen Dialog.



¹ Vgl. PRANGE, Regine: Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee, Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 3.

² SCHLEGEL, Friedrich: Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich, in: BEHLER, Ernst (Hrsg.): Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 4: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, Paderborn/München/Wien 1959, S. 153–204, hier S. 178–179.

³ Vgl. SPANKE, Daniel: Stein aus Licht. Mit dem Kristall ins Reich der Kunst, in: FREHNER, Matthias/SPANKE, Daniel (Hrsg.): Kristallvisionen in der Kunst. Stein aus Licht, Bern 2015, S. 11–21, hier S. 14.

⁴ AHLSTRAND, Jan Torsten: Der ‚künstlerische Erklärer‘ im Glashaus, in: WERKBUND-ARCHIV IM MARTIN-GROPIUS-BAU (Hrsg.): Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus, Berlin 1994, S. 150–155, hier S. 151. Dieser Ausspruch stammt von dem schwedischen Künstler Gösta Adrian-Nilsson.

⁵ Vgl. das Künstlerinterview in diesem Katalog, S. 43–45.

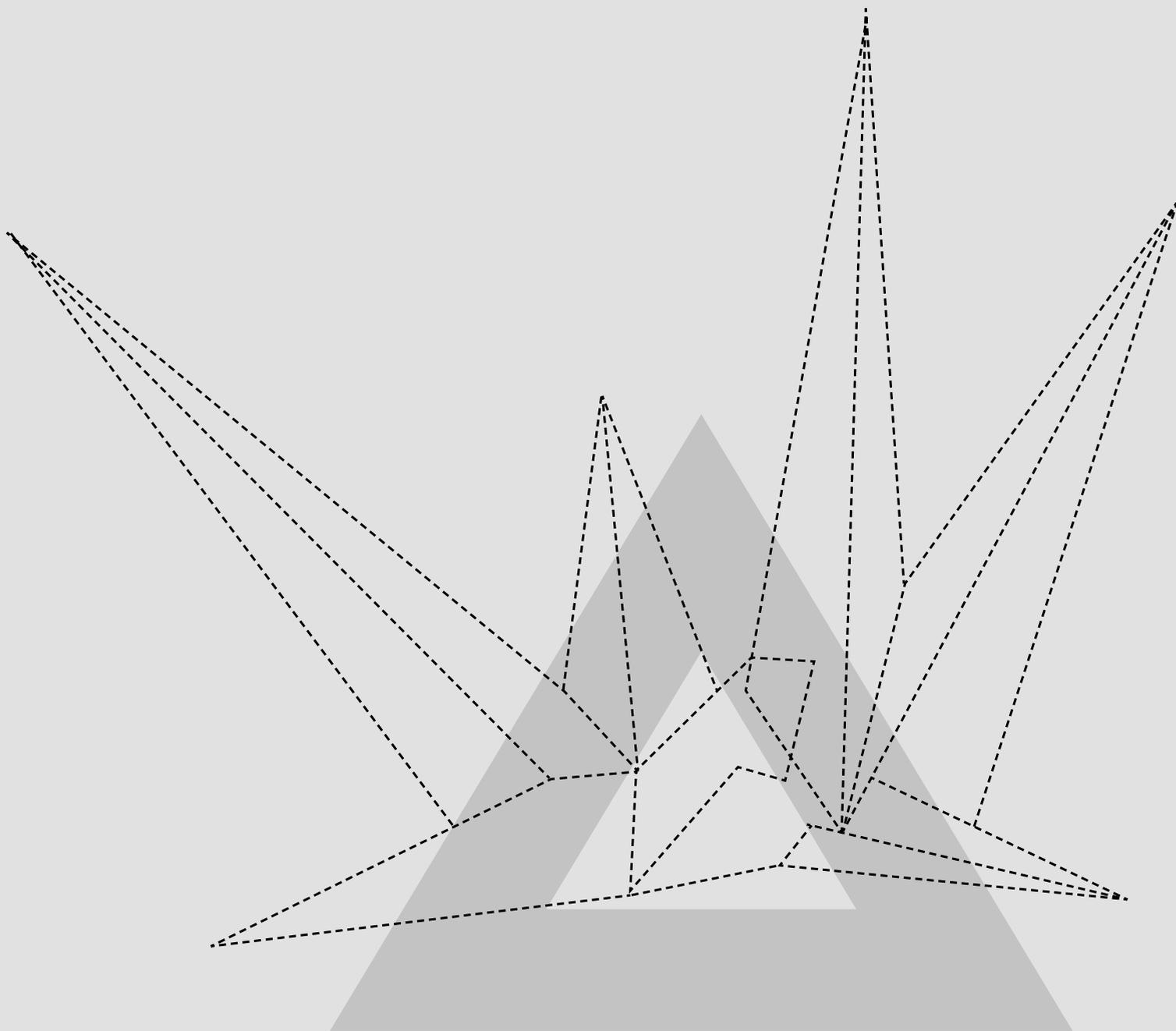
⁶ Vgl. DEPMEIER, Wulf u.a. (Hrsg.): Ecken und Kanten. Kristall zwischen Wissenschaft und Kunst.

Eine Ausstellung von Wissenschaftlern und Künstlern, Kiel 2002, S. 20.

⁷ Vgl. BORCHARDT-OTT, Walter/SOWA, Heidrun: Kristallographie. Eine Einführung für Studierende der Naturwissenschaften, Berlin/Heidelberg 2018, S. 125.

⁸ Vgl. Ebd. S. 36–37.

⁹ HELD, Bettina: Kleine Glashaus-Chronologie, in: WERKBUND-ARCHIV IM MARTIN-GROPIUS-BAU (Hrsg.): Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus, Berlin 1994, S. 168–172, hier S. 170. Es handelt sich hierbei um den zehnten der insgesamt vierzehn ‚Glashausprüche‘ des Schriftstellers Paul Scheerbart, der erstmals in einem Brief an Bruno Taut vom 10.02.1914 genannt wurde.



Polygon | Landschaft | Glitch. Zur Digitalästhetik im plastischen Werk von Dr. Molrok

Claudia Dell

Im Werk des Künstlers Dr. Molrok lassen sich anhand der zum Einsatz kommenden Techniken und Materialien verschiedene Untergruppen voneinander abgrenzen. Doch digital, im dem Sinne, dass seine Arbeiten ausschließlich auf einem Computermonitor entstehen oder in einer Videoprojektion zu sehen wären, arbeitet er nicht. Und dennoch ist mehrfach – wie in dem vorangestellten Zitat – der Eindruck geäußert worden, dass die Plastiken Dr. Molroks eine gewisse Ähnlichkeit zu Computergrafiken aufweisen. Eine Affinität zum Digitalen bestätigt auch der Künstler selbst: Installationen wie die für den FrommannschenSkulpturenGarten vergleicht er mit „dreidimensionalen Vektorgrafiken“.² Hinzu kommt, dass der Künstler zumindest für die Präsentation einiger seiner plastischen Arbeiten durchaus auf digitale Techniken zurückgreift. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern im Œuvre Dr. Molroks eine Digitalästhetik, also eine Annäherung an Stil und Wirkungsweise computergenerierter Bilder auszumachen ist.

Zunächst ist festzuhalten, dass sich Dr. Molroks plastisches Werk in zwei Hauptgruppen unterteilt. Sie unter-

**„Is it real or just a
computer graphic?“¹**

scheiden sich grundsätzlich nach ihren Materialien: Metall und Holz. Die Metallarbeiten zeigen meist einen Teil seines Künstlernamens. Das ‚K‘ ist hierbei der einzige Buchstabe, der übernommen wird und bildet das Zentrum der Plastiken. Dies ist auf die Vorgeschichte von Dr. Molrok als Graffiti-Künstler zurückzuführen. Schon früh hatte er in seinen Writings³ einen illusionistischen Stil entwickelt. Ging es im Writing zunächst um die möglichst dreidimensional wirkende Darstellung seines Pseudonyms, so kam bald der Gedanke hinzu, vorgetäuschte und reale Räumlichkeit zu verbinden. Dazu montiert er eine im Writing-Stil gestaltete Plastik im Zentrum einer Wandmalerei. Farblich nehmen Objekt und Wandgestaltung dabei aufeinander Bezug, sodass der Übergang möglichst fließend ist und die Betrachtenden es schwer haben, präzise anzugeben, wo die Grenze verläuft.

Die Objekte selbst sind feingliedrig und aus flachen, filigran zugeschnittenen Metallbändern zusammengesetzt. Durch die Materialbeschaffenheit und den ebenmäßig aufgetragenen matten Lack wirken sie glatt und künstlich-steril. Da die plastischen Elemente im leichten Abstand zur Wand befestigt werden und die Montagevorrichtungen ver-



deckt und somit unsichtbar bleiben, entsteht der Eindruck, dass sich diese wie schwerelos in den Raum entwickeln.

Häufig werden die Plastiken erst auf den zweiten Blick als solche erkennbar. Die unklare Grenze zwischen Bild und Objekt, der ‚cleane Look‘ und der Eindruck des Schwebezustandes scheinen die wichtigsten Aspekte zu sein, die Assoziationen zu Computergrafiken wecken. Diese können sich noch verstärken, wenn die Hybriden aus Malerei und Plastik nicht leibhaftig, sondern über eine Fotografie rezipiert werden. Ohne entsprechendes Hintergrundwissen lässt sich hier nur schwer angeben, ob es sich um eine ausgedruckte Computergrafik oder eben das fotografische Bild einer von Hand gefertigten, mithin analogen Kombination von gemaltem Hintergrund und aufgesetztem Objekt handelt.

Die bisher thematisierte Werkgruppe ist größtenteils im städtischen Raum, an verlassenen Bauruinen und in alten Fabrikräumen zu finden. Es kommt aber auch vor, dass Dr. Molrok Plastiken dieser Art unabhängig von einer Wandmalerei anfertigt. Da diese nicht an einen entsprechenden Untergrund gebunden sind, können sie auch an anderen Orten, z. B. in Wäldern platziert werden, um die Kontrastwirkung zwischen Objekt und Umgebung auszu-

reizen (Abb. 07). Teilweise beleuchtet er diese Plastiken mit farbigem Licht, sodass die Natürlichkeit des Waldes zugunsten einer künstlichen Atmosphäre aufgebrochen wird. Durch die Art der Lichtinszenierung und die Objekte selbst implantiert Dr. Molrok der Natur einen digital-technischen Charakter, der sich wiederum bei der Rezeption der Werke im Medium der Fotografie oder in Form von kurzen Videos verstärkt.⁴

Um bei der Präsentation im Innenraum den Eindruck einer gänzlichen Ablösung von jeglichem Untergrund zu erwecken, werden schließlich auch Einzelobjekte installiert. Dabei werden sie vor dunklem Hintergrund auf dünne Metallstangen oder an Seilen von der Decke hängend montiert. Hinzu kommt eine Beleuchtung mit farbigen Spots. So erscheinen sie gleichermaßen im Schwebezustand – diesmal jedoch frei im Raum.

Dr. Molrok versteht die Wirkung von farbigem Licht auf seine Plastiken auch als ein ‚Malen mit Licht‘ und hat diese Idee weiterentwickelt. Er lässt immer häufiger Algorithmen für computeranimierte Lichtprojektionen schreiben, die für eine sich permanent verändernde Farboberfläche sorgen. In einer kürzlich stattgefundenen Ausstellung in der Galerie Hammerschmidt+Gladigau hat



der Künstler mittels eines Beamers ein auf sein Objekt angepasstes Mapping-Programm abgespielt.⁵ Dafür lackierte er die Plastik in Weiß, damit sie zugleich als Objekt und Leinwand fungieren konnte. Die sonst monochrom aufgetragenen Farben weichen hier zugunsten eines sich ständig verändernden Farben- und Lichtspiels. Der Künstler sieht in der Anwendung dieser Technik die Möglichkeit, unterschiedliche Wirkungspotenziale seiner Plastiken zu akzentuieren.

Zur zweiten plastischen Hauptgruppe zählen die Arbeiten aus Holz, die vornehmlich im Umfeld der Natur entstehen. Auf Wiesen oder in Gärten – wie dem Frommannschen Skulpturen Garten – werden diese Objekte platziert. Ihr Aufbau erinnert an die frühe Entwicklungsstufe digital generierter Landschaftsgrafiken aus Computerspielen, welche dem Prinzip eines Polygonnetzes folgen. Bei diesen Modellen wird aus elementaren Formen wie Drei- und Vierecken ein Netz erstellt, welches organisch geformte Volumina näherungsweise nachstellen kann – je feingliedriger das Netz, desto genauer lässt es sich anpassen.⁶

Auch die polygonalen Holzobjekte, die in der Gartenanlage des Frommannschen Anwesens positioniert sind,

erinnern an diese Art der digitalen Landschaftsdarstellung. Bei der Anfertigung dieser Arbeiten zimmert der Künstler aus Dachlatten ein Gerüst, auf welches in geometrischen Grundformen gehaltene Sperrholzplatten so aufgebracht werden, dass sich ein dreidimensionaler Aufbau ergibt. Die dadurch entstehenden Körper geben ihre stereometrische Struktur klar zu erkennen und ähneln damit einem eher groben Polygonnetz, wie es dem Stand der computergrafischen Technik der 1990er-Jahre entsprechen würde.

Das Objekt setzt sich aus mehreren auf dem Gartenareal verteilten Einzelteilen zusammen, die alle in ihrer Farbigkeit und Grundstruktur übereinstimmen. Die orangene Lackierung ist glatt und matt. Diese Gestaltung erinnert an die malerische Basis der hybriden Werkgruppe mit Graffiti-Writing und greift somit einen ähnlichen Stil auf.

Die Plastiken scheinen einer Dramaturgie in ihrer Ausbreitung im Garten zu folgen, da die Einzelteile in Größe, Ausrichtung und Platzierung so angeordnet sind, als würden sie auf einen Knotenpunkt zustreben. Außerdem entsteht der Eindruck, der vornehmlich durch das sockellose Aufsetzen auf den Rasen und durch die spitzen Formen genährt wird, dass die Körper der Objekte im Unteren des Erdreiches weiterführen und miteinander verbunden sind.

In diesem Effekt kommen sie der Wirkungsweise der hybriden Metallinstallationen, die sich wie aus der Wandmalerei ins Räumliche zu entwickeln scheinen, gleich. Ein weiterer Aspekt besteht darin, dass, obwohl die Gebilde in ihrer polygonalen Struktur eine Gemeinsamkeit zu frühen Landschaftsgrafiken aufweisen, sie die Naturformen des Frommannschen Gartens doch nicht einfach fortsetzen. Spitz und grell verhalten sich die Objekte in Form und Farbe vielmehr kontrastierend zum Rest der Gartenanlage. So sind die Objekte eher mit einem Fehler eines Videobildes oder einer Computergrafik, einem sogenannten Glitch, vergleichbar.

Zusammenführend ist festzuhalten, dass das plastische Werk von Dr. Molrok durch verschiedene Elemente den Assoziationsraum hin zu einer Digitalästhetik öffnet. Bei den Metallobjekten ließen sich die genannten Gestaltungsmittel mit konkreten Charakteristika eines digital entworfenen Bildes parallelisieren. Dazu zählen der monochrome und plane Farbauftrag, der Eindruck der Schwerelosigkeit und die als ‚cleaner Look‘ bezeichnete Gestalt der Objekte. Vor allem die technisch-filigranen Formen, die dieses steril-künstliche Aussehen haben, scheinen einem Grafikprogramm entsprungen zu sein.

Mit der farbigen Ausleuchtung und dem Mapping fließen schließlich tatsächliche elektronische bzw. digitale Verfahren in das Werk von Dr. Molrok ein. Besonders bei der Betrachtung von Fotografien der Metallobjekte in der Natur führt das eingesetzte künstliche Licht zu dem Eindruck, als wäre ein digitaler Ursprung der Grund für die artifizielle Erscheinung der Motive. Wie bei dem eingangs vorgestellten Irritationsmoment in den illusionistischen Writings und den daraus sich entwickelnden Hybridformen, spielt Dr. Molrok auch hier mit der Unsicherheit der Betrachtenden, nicht zwischen digital entworfenen und analog gefertigten Realitäten unterscheiden zu können.

Die Holz-Werkgruppe funktioniert hingegen anders. Indem sie sich einem Aufbau annimmt, der strukturell zwar deutlich auf die Erscheinungsweise von Polygonlandschaften referiert, sich aber doch wegen der wenig natürlichen Formensprache von dem Gartenareal absetzt, bringt sie auf irritierende Weise punktuelle Störfaktoren in das Gelände ein. Dieser Kontrast wird durch die homogene Farbigekeit und aufgemalte Applikationen bekräftigt. Diese malerische Gestaltung ähnelt zudem derjenigen, die man bei Dr. Molroks Hybridarbeiten finden kann.



Abbildung 07
Dr. Molrok: Ferrum nemorale.
Aluminiumplastik (2018).

Die grundlegende Gemeinsamkeit beider Werkgruppen liegt darin, dass Dr. Molrok das Erscheinungsbild eines eigentlich zweidimensionalen und immateriellen Phänomens – der Computergrafik – auf ein dreidimensionales und materielles Objekt überträgt. Die aus digitalen Bildräumen bekannte Ästhetik, die nach einer Immersion der Betrachtenden strebt,⁷ wird übernommen und in der realen Lebenswelt erfahrbar gemacht. In Anbetracht des beobachteten ‚Glitch-Effektes‘, der für eine fehlerhafte Ausgabe einer Bilddatei und somit für die Auflösung einer programmierten Illusion und den Rückschritt auf das zweidimensionale Bild steht, spitzt Dr. Molrok die Verquickung zu und führt sie *ad absurdum*. Anstatt also vermeintlich einfache Differenzierungen, wie die zwischen Bild und Wirklichkeit oder Computergrafik und Fotografie zu erschweren, können die polygonalen Arbeiten als Versuch verstanden werden, ein Phänomen, dem sonst ausschließlich in computergenerierten Welten begegnet wird, in die Realität zu übertragen: Die plötzlich auftretende Verzerrung einer Landschaft im Glitch.



¹ <https://ilovegraffiti.de/blog/2017/02/08/graffiti-artist-dr-molrok-makes-it-3d-with-metal-deformed-sculptures/> (Letzter Zugriff: 20.05.2019).

² Dr. Molrok alias Michael Ritzmann im persönlichen Gespräch mit der Autorin.

³ Beim Writing (kurz für Style-Writing) bildet die Schrift (Buchstaben und Zahlen) das Basiselement der Bildkomposition und die Akteure (Writer) stellen an ihre gesprayten Wandgemälde einen künstlerischen Anspruch. Die möglichst häufige Verbreitung des Pseudonyms eines Graffiti-Writers in Kombination mit dessen möglichst einzigartiger und innovativer Gestaltung (Style) bilden die zentralen Ziele, um ein Höchstmaß an Ruhm (Fame) zu erlangen. Vgl. <https://fassadenkunst.wordpress.com/2010/03/10/test/> (Letzter Zugriff: 20.05.2019).

⁴ Die Plastiken werden nur kurzzeitig an besagten Orten ausgestellt und sind im Anschluss ausschließlich über Fotografien und Videos rezipierbar.

⁵ Das Mapping erlaubt das Projizieren von Bildern, die sich kantengenau und winkelunabhängig auf ein angestrahltes Objekt anpassen lassen. Ausstellung: DR. MOLROK – STEEL MAGNOLIA (02.02.–17.03.2019), Galerie Hammerschmidt+ Gladigau, Erfurt.

⁶ Vgl. <https://www.gamestar.de/artikel/3d-grafik-im-wandel-der-zeit-teil-8-polygone-in-spielen,2562832.html> (Letzter Zugriff: 20.05.2019).

⁷ Vgl. WEIMER, Serjoscha: Das geöffnete Intervall. Medientheorie und Ästhetik des Videospieles. Paderborn 2014, S. 111.



Künstlerinterview

Lieber Michael Ritzmann, wenn man einen Künstler und seine Arbeit verstehen möchte, ist es oft hilfreich etwas mehr über ihren Hintergrund zu erfahren. Kannst du uns deinen Werdegang kurz nachskizzieren?

Was das anbelangt, ist es nicht ganz einfach einen Anfangspunkt auszumachen, weil ich im Grunde schon immer gestalterisch tätig gewesen bin. Seit ich denken kann, habe ich an irgendwelchen Sachen gebastelt und mir so die nötigen Fähigkeiten selbst beigebracht. Besonders prägend war aber sicherlich der Schritt zum Graffiti; daher stammt ja auch mein Künstlername Dr. Molrok. Viele meiner bildhauerischen Arbeiten lassen sich direkt aus diesem Hintergrund herleiten. Nachdem ich eine Zeit lang im Graffiti einen 3D-Style gemalt habe, erschien es irgendwann als eine logische Fortsetzung, das, was ich dreidimensional male, wirklich zu bauen. Mit den daraus entstandenen Arbeiten ist es mir gelungen den Schritt von der Street Art in den etablierten Kunstbetrieb zu machen, ohne jemals eine klassische Ausbildung durchlaufen zu haben. Nach knapp zwanzig Jahren als freischaffender Künstler hat es mich dann aber doch nochmal gereizt das eigene Schaffen einer akademischen Betrachtung zu

unterziehen. Deswegen bin ich inzwischen Student an der Bauhaus-Universität Weimar.

Bitte gib uns einen Einblick in deine Arbeitsweise: Woher beziehst du deine Inspiration und wie hat man sich den Schaffensprozess in deinem Fall vorzustellen?

Als Autodidakt habe ich mir eine sehr intuitive Arbeitsweise erhalten können. Bei mir ist es nicht so, dass ich mich hinsetze und erstmal stundenlang grübele, was ich als nächstes tun soll. Mich ereilen im alltäglichen Leben ständig irgendwelche Ideen, die es nur umzusetzen gilt. Woran es mir mangelt, sind in der Regel nicht die Eingebungen, sondern die Zeit diese zu realisieren. Wenn man schon in ein Projekt involviert ist, müssen neue Ideen auch mal hintenangestellt werden. Aber eigentlich versuche ich das bestmöglich zu umgehen, indem ich an vielen Dingen parallel arbeite. Auch der Schaffensprozess selbst ist von dieser Offenheit gekennzeichnet. Wenn mir bei der Arbeit ein Einfall kommt, der ebenbürtig oder sogar besser ist als der ursprüngliche, dann halte ich nicht stur an der Ausgangskonzeption fest, sondern lasse mich lenken. Selbst bei Projekten, für die ein recht klarer Plan existiert – wie jetzt beim FrommannschenSkulpturenGarten –, weiß ich

daher nie hundertprozentig, wie das Ergebnis am Ende aussehen wird.

Was hat es mit dem Titel Kwant-3 auf sich? Wieso hast du dich dafür entschieden, sowohl die Ausstellung als auch die Arbeit so zu nennen?

Kwant-3 war der inoffizielle Name des Forschungsmoduls *Kristall* der ehemaligen russischen Raumstation *Mir*. Dort wurde das Wachstumsverhalten von Pflanzen und Kristallen unter den Bedingungen der Schwerelosigkeit erforscht. Der vermutlich erstmal kryptisch anmutende Titel bildet einen assoziativen Bezugspunkt zu meinem Projekt für den FrommannschenSkulpturenGarten. Bei der ersten Begehung des Anwesens im November letzten Jahres kam mir der Einfall, der Gartenanlage ein weiteres Gewächs hinzuzufügen. Der Gedanke ist, dass sich eine unbekannte Lebensform dort angesiedelt hat und sich nun in Form der von mir gebauten Objekte aus der Erde emporhebt. In beiden Fällen geht es also um natürliche Wachstumsprozesse, insbesondere auch um das Wachstum von kristallinen Strukturen.

Der Kristall ist in der Kunstgeschichte ja schon mehrfach symbolträchtig gewesen. Wie hältst du es mit historischen Rückbezügen? Versuchst du dich bewusst in bestimmte Traditionen zu stellen und an diese anzuknüpfen?



Die Kunstgeschichte ist für mich ein zweischneidiges Schwert. Es ist sicherlich gut, wenn man sich da auskennt. Aber es birgt in meinen Augen auch die Gefahr, sich mit dem Wissen darüber, was es alles schon gab, selbst zu blockieren. Mit vierzehn habe ich beispielsweise Bilder gemalt, bei denen man mich darauf angesprochen hat, dass sie ja sehr den Arbeiten von Jackson Pollock ähneln würden. Hätte ich damals gewusst, wer Pollock war, hätte ich diese Gemälde vermutlich nie gemacht. Aber wer weiß, ob dieses Experiment für meine künstlerische Entwicklung nicht wichtig gewesen ist? Deswegen bin ich mit historischen Bezügen generell vorsichtig. Aus Sicht des Künstlers halte ich es nicht für den richtigen Weg, die eigene Arbeit stark an dem Gewesenen auszurichten, wenn man etwas Eigenes entwickeln will. Ich überlasse es daher den Interpreten solche Bezüge herzustellen.

Du hast vorhin erwähnt, dass du aktuell an der Bauhaus-Universität studierst. Könntest du hierauf ein bisschen genauer eingehen: Was hat dich zu diesem Schritt gebracht und wie zufrieden bist du mit der Entscheidung?

Mit Mitte dreißig nochmal an die Universität zu gehen, um Kunst zu studieren, ist natürlich etwas eigenwillig. Insbesondere dann, wenn man in langen Jahren künstlerischer Betätigung schon einen eigenen Stil entwickelt hat. In diesem Punkt

verläuft mein Weg genau entgegengesetzt zur prototypischen Künstler-Laufbahn. Aber gerade das finde ich auch spannend. Es bietet mir die Chance, meine Arbeiten einer anderen Perspektive auszusetzen und so auf die Probe zu stellen, wie gefestigt meine Position wirklich ist.

Bisher bin ich von meinem Studium an der Bauhaus-Universität sehr angetan. Ich hatte das Glück, im selben Jahr anzufangen, in dem Björn Dahlem zum Professor für Skulptur, Objekt und Installation berufen wurde. In ihm habe ich einen Lehrer gefunden, der ausschließlich bildhauerisch arbeitet, was ich für mich am zuträglichsten empfinde. Die Zusammenarbeit mit ihm schätze ich sehr.

Bei zeitgenössischer Bildhauerei tut man sich häufig mit der begrifflichen Klassifizierung etwas schwer. Handelt es sich bei der Arbeit im FrommannschenSkulpturenGarten in deinen Augen um Skulptur, Plastik, Installation oder etwas ganz anderes?

Auf die Begrifflichkeiten lege ich keinen großen Wert. Letztlich geht es dabei ja bloß um Etikettierung. Streng genommen wäre es wohl korrekt, diese Arbeit als Installation bzw. installative Plastik zu bezeichnen, da sie nicht aus einem Material herausgearbeitet, sondern additiv und mit direktem Ortsbezug gebaut worden ist. Es hat sich aber

nun mal eingebürgert ‚Skulptur‘ als Oberbegriff zu benutzen, weil es einfacher, wenn auch weniger genau ist.

Die Frage nach der Klassifizierung ist in diesem Fall aber auch deswegen interessant, weil sich anhand ihrer eine Aufspaltung in zwei verschiedene Traditionslinien innerhalb des FrommannschenSkulpturenGartens aufzeigen lässt: Im Gegensatz zu mindestens der Hälfte der zurückliegenden Ausgaben geht es bei deinem Projekt ja nicht um das Ausstellen einzelner Werke, sondern um den Eingriff in die Gartenanlage, oder?

Richtig. Ich lege schon Wert darauf, nicht einfach bereits existierende Werke an einem anderen Ort zu präsentieren. Da kommt dann wohl wieder meine Street Art-Prägung zum Tragen: Insbesondere beim Arbeiten im öffentlichen Raum möchte ich, dass die Kunst mit ihrer Umgebung etwas zu tun hat, dass sie eine Auseinandersetzung mit dem Ort darstellt. Es ist ja grundsätzlich so, dass die Wirkung eines Kunstwerks maßgeblich davon beeinflusst wird, wo es zu sehen ist. Da erscheint es mir naheliegend, das von vornherein mit einzukalkulieren. Deswegen war es mir auch wichtig, den Garten vorab zu besichtigen. Wenn man etwas Neues speziell für einen bestimmten Ort anfertigen möchte, dann muss man sich mit ihm erstmal vertraut machen.



Vita Michael Ritzmann

1982	geboren in Erfurt
seit 1996	Betätigung als Street Artist im Bereich Graffiti
seit 2006	Betätigung als freischaffender Künstler in verschiedenen Bereichen, darunter Malerei, Großfassadengestaltung, Fotografie, Bildhauerei und Szenenbild
seit 2017	Studium an der Bauhaus-Universität Weimar bei Prof. Björn Dahlem

Ausstellungen (Auswahl)

2004	cons – 3.14159265-ra-tief, Collegium Maius (Erfurt)*
2006	Etage 2, Rathausgalerie (Erfurt)*
2008	Area Design, Fusion Festival (Lärz)
2010	Lange Nacht der Museen (Erfurt)
2011	Ueno Royal Museum (Tokyo)
2012	Ruhrbiennale (Duisburg) Metropolitan Art Museum (Tokyo)
2013	Lange Nacht der Museen (Stuttgart)
2014	Swing Hail, Galerie Waidspeicher (Erfurt)*
2015	Ostrale (Dresden)
2016	Auf Augenhöhe, Neues Rathaus (Dresden)
2017	Berlin Art Bang, The Haus (Berlin) Millerntor Gallery (Hamburg)
2018	Monumenta (Leipzig) Speicher Gallery (Dortmund)
2019	Steel Magnolia, Galerie Hammerschmidt+Gladigau (Erfurt)*

*Einzelausstellung

Der FrommannscheSkulpturenGarten ist eine Kooperation von:

FRIEDRICH-SCHILLER-
UNIVERSITÄT
JENA Lehrstuhl für Kunstgeschichte



Jenaer
Kunstverein
e.V. **JK**

Förderer:

jena  KULTUR



Kulturstiftung
des Freistaats Thüringen

studierendenwerk
thüringen

LIEBELT
STIFTUNG
HAMBURG



Impressum

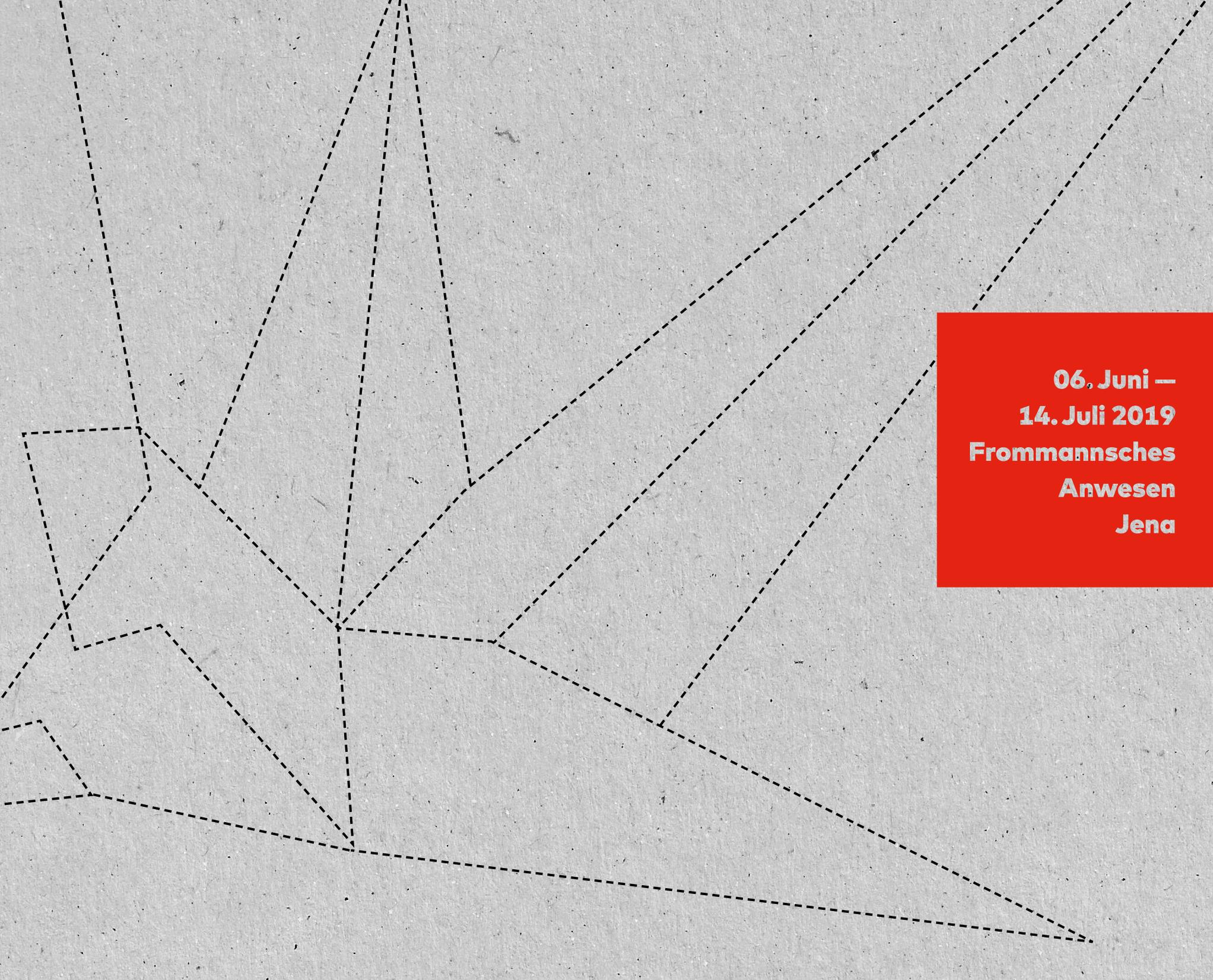
Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *Kwant-3*
Jena, 6. Juni – 14. Juli 2019
FrommannscherSkulpturenGarten

Herausgeber: Fabian Reichel und Navid Nail
Kuratorin: Claudia Dell
Texte: Navid Nail, Ulrike Lade, Fabian Reichel,
Louise Schmidt, Claudia Dell
Lektorat: Elisabeth Fritz, Fabian Reichel
Layout und Satz: Tino Schmidt (www.tociwashere.net)
Fotosticker: Paula Maß
Druck: Druckhaus Gera GmbH,
Jacob-A.-Morand-Straße 16, 07552 Gera
Auflage: 250 Exemplare

Alle Rechte für die Texte liegen bei den AutorInnen; für die
Abbildungen bei den KünstlerInnen und FotografInnen © Jena 2019

Abbildungsnachweis

S. 09, S. 40: Michael Ritzmann
S. 10, S. 46: Norman Hera (www.normanhera.de)
S. 14: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Mir_1990_configuration_drawing.png
S. 16: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Kristall_-_Mir_module.png
S. 26: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Vincenz_Statz%2C_Und_fertig_wird_er_doch%2C_1861.jpg
S. 28: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Taut_Glass_Pavilion_exterior_1914.jpg
S. 29: Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen-Berlin.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2019
S. 42: Ulrike Lade



**06. Juni –
14. Juli 2019
Frommannsches
Anwesen
Jena**