



Planting Architecture

MARTEN
SCHECH

Begleitheft

Begleitpublikation anlässlich der Ausstellung

FrommannscherSkulpturenGarten 2018 Marten Schech – Planting Architecture
vom 06.06. bis 17.07.2018 in Jena.

Veranstaltet vom Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena,
dem Jenaer Kunstverein e.V. und dem Kunsthof Jena e.V..

Herausgeber: Navid Nail

Kuratorin: Rebekka Marpert M.A.

Texte: Navid Nail, Fabian Reichel, László Rupp, Paul Werling

Grafik, Covergestaltung und Layout: Juliane Fischer

Lektorat: Dr. Elisabeth Fritz, Rebekka Marpert M.A.

Druck: Druckhaus Gera; Auflage: 1000 Exemplare

Alle Rechte liegen bei den Autoren. © Jena 2018.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3-4
Über das Pflanzen von Architektur <i>Navid Nail</i>	5-8
Dekontextualisierung des Fachwerkbaus bei Marten Schech <i>Paul Werling</i>	9-14
Lageplan Frommannsches Anwesen und Garten	15-16
Marten Schechs Chamaechorien als abstrakte Architektur <i>Fabian Reichel</i>	17-20
Marten Schechs Chamaechorien – eine Meditation über Volumen und Fläche <i>László Rupp</i>	21-24
Interview mit Marten Schech	25-28
Vita Marten Schech	29

Vorwort

Das Frommannsche Anwesen lag noch im Winterschlaf, und es wehte ein eisiger Wind durch Jena, als uns Marten Schech zum ersten Mal besuchte. Diesen Widrigkeiten zum Trotz erkundeten wir das altehrwürdige Anwesen von Kopf bis Fuß – vom verwinkelten Dachgeschoss bis zu den alten Gemäuern im Keller. Aus dieser Begehung und Begegnung entstanden zwei Werke, die auf den Wiesen des Gartens heute zu sehen sind. Zwei weitere, kleine Arbeiten – die *Chamaechorien* – brachte er zudem aus seinem Dresdner Atelier mit. Dieses Heft ist eine begleitende Lektüre, die zum einen über die Hintergründe der Kunstwerke und des Künstlers informiert und zum anderen als Anregung für den Ausstellungsbesuch dienen soll. Sie ist das Ergebnis eines studentischen Projektes am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena in Kooperation mit dem Jenaer Kunstverein e.V. und dem Kunsthof Jena e.V.. Über mehrere Monate hinweg haben sich die Studierenden mit Begeisterung und Hingabe der Textarbeit, Redaktion und Realisierung der vorliegenden Publikation gewidmet.

Im ersten Beitrag erläutert Navid Nail die Bedeutung des Ausstellungstitels *Planting Architecture*, indem er die in den Werken selbst angelegten sowie die durch den Ortsbezug der Installation sich eröffnenden Wechselspiele von Natur und Architektur aufzeigt. Die Kunstwerke von Marten Schech resultieren aus einer theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit Fachwerkkonstruktionen. Um diesen Kontext der Werke besser zu verstehen, gibt Paul Werling in seinem Beitrag einen kurzen Abriss über die Historie des Fachwerkbaus. Wie sich das Verständnis von Architekturtheorie in der Konzeption der Werke niederschlägt, ergründen die zwei anschließenden Beiträge: In Anlehnung an die Phänomenologie des abstrakten Bildes fragt Fabian Reichel nach der Bedingung und

Möglichkeit die *Chamaechorien* als abstrakte Architektur zu deuten. László Rupp bietet hingegen eine kunsthistorische Interpretation der *Chamaechorie* an, die das Verhältnis der Betrachtenden zu den künstlerischen Architekturen befragt. Abschließend ergreift der Künstler selbst in einem kurzen, von der Begleitheft-Redaktion geführten Interview das Wort, in dem er seine Sicht auf die Kunstwerke präsentiert.

Wir bedanken uns herzlich bei der Grafikerin und Layouterin Juliane Fischer, ohne deren Beteiligung und Engagement das Begleitheft nicht in dieser Form in Ihren Händen liegen würde. Ein großer Dank geht ebenso an Elisabeth Fritz, die das Lektorat der Texte begleitet hat. Für die finanzielle Unterstützung des gesamten Projekts richten die Projektbeteiligten ihren Dank an JenaKultur, die Stadtwerke Jena, den Ortsteilrat Jena Zentrum, das Studierendenwerk Thüringen, den StuRa und die Gesellschaft der Freunde und Förderer der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Ich wünsche Ihnen viel Freude beim Entdecken bekannter und unbekannter Formen zwischen Natur, Skulptur und Architektur!

- Rebekka Marpert - (Kuratorin der Ausstellung)

Über das Pflanzen von Architektur

Der Titel der diesjährigen Ausstellung *Planting Architecture* mag Fragen aufwerfen: der Einsetzungsprozess war bisher nur den namensgebenden Pflanzen und neuerdings auch technologischen Verfahren, nämlich dem Verpflanzen von Mikrochips, zugeschrieben. Auf den Wiesen des Frommannschen Anwesens entdecken wir Werke aus der Serie der *Frameworks* von Marten Schech. Begibt man sich über den Innenhof ins Frommannsche Haus, begegnen den Betrachtenden die *Chamaechorien* als zweite Werkgruppe Schechs, die an Wüstenrosen erinnern, so als wären sie aus dem Garten vom Wind davongetragen worden. Im Folgenden wird eine mögliche Interpretation der Exponate an ihrem Präsentationsort unter Bezugnahme auf den Titel der Ausstellung angeboten.

Der Prozess des Pflanzens ist ein intentionaler. Bepflanzt man ein Beet oder einen Garten, so unterliegt die Anordnung der Pflanzen einem System. Eine systematische Platzierung von Architektur aus Gründen der Effizienz ist uns beispielsweise aus der Städteplanung bekannt. Das Effizienzdenken zeugt von einer bestimmten Gewinnerwartung: Pflanzen werden gepflanzt, damit später von den Früchten, dem Schatten des Baumes, dem Duft der Blüten oder der Schönheit der Blume profitiert werden kann. Im Fall der Ausstellungsmacher ist die Gewinnerwartung nicht funktionaler, sondern ästhetischer Natur, vergleichbar mit dem Säen von Rosensamen aus Freude am Anblick der Blume.

Beim Verpflanzen von Architektur oder Plastik, als unbelebte Gegenstände, stoßen wir jedoch auf ihre Wachstumsunfähigkeit. Anders als der Pflanzensamen oder die Topfpflanze befindet sich das Exponat beim Einsetzen bereits in seinem Endstadium und gewinnt daher nicht an Größe, sondern wird mit der Zeit von der umliegenden Wiese überwuchert oder sogar durch natürliche Einflüsse zersetzt. Es handelt sich hierbei um eine Verschiebung des Wachstumsprozesses in die Vorstellung der Betrachtenden. Ausgehend vom ersten Seheindruck wächst der Gegenstand mit jeder Assoziation in den Köpfen heran und trägt im besten Fall Früchte der Interpretation.

Der Zustand des ‚Verpflanzt-Seins‘ trifft aber nicht auf beide Werkgruppen gleichermaßen zu: während die großformatigen *Frameworks* auf nährstoffreichem Boden liegen, sind die handlicheren *Chamaechorien* auf dem harten Pflaster und Fliesenboden von Innenhof und Innenraum platziert. Die zuletzt genannten verdanken ihren Titel einer Ausbreitungsstrategie von Pflanzen, die sich vom Wind am Boden entlang rollen oder treiben lassen. Dadurch und im Zusammenspiel mit ihren organischen Formen weist diese Werkgruppe zwar einen expliziten Naturbezug auf, sie entzieht sich aber dem natürlichen

Wandlungsprozess, der durch die Einflüsse des Wetters und das Wachstum des Grases auf der Wiese die *Frameworks* bearbeiten wird.

Als die ersten zwei *Frameworks* im Oeuvre von Schech, die auf einem Gartenboden unter freiem Himmel und nicht im Galerieraum liegen, schmiegen sich die Werke an den neu errungenen Ausstellungsort, so als würden sie danach streben, eins damit zu werden. Die im Vergleich zu den *Chamaechorien* weniger organisch angelegten und nicht mit einem entsprechenden Verweis im Titel ausgestatteten Rahmenkonstruktionen bilden in diesem Ausstellungskontext die naturferneren Exponate. Allein durch ihre Materialität des Holzes nehmen sie Bezug zur Natur. Im Laufe der Ausstellung werden diese jedoch durch das Grün der wachsenden Grasflächen im Inneren etwas an Fülle gewinnen und sich allmählich immer mehr diesen anpassen, wie in einer Fusion zwischen architektonischer Skulptur und Natur. Wir erleben beim ‚Pflanzen‘ von Architektur also einen invertierten Wachstumsprozess zwischen Saatgut und Umgebung.

Abseits des Gartenraums gelegen sind die *Chamaechorien* jedoch nicht als naturscheu anzusehen, sondern vielmehr als Inbegriff des Verbundes von Architektur und Natur. Mit ihrer fachwerkbaulichen Konstruktionsweise zitieren sie die Bauart der Frommannschen Häuser und ergänzen diese mit organischen Formen, die sich ansonsten nur in natürlichen Räumen wiederfinden lassen. Sie können als Ergebnis einer Natureinwirkung auf Architektur, so wie sie die *Frameworks* gerade durchlaufen, gesehen werden und sind ihrem Namen nach bereits auf der Suche nach neuen Territorien. So trägt sogar eine dieser Hybrid-Skulpturen die Natur in die Architektur des Frommannschen Anwesens hinein, als mimte sie die Funktion einer Zimmerpflanze, ohne jedoch Fotosynthese zu betreiben und die Luft zu reinigen, da sie allein aus ästhetischen Gründen dort ruht – bitte nicht gießen!

Pflanzt man architektonisch anmutende Skulpturen wie jene von Marten Schech, verschiebt man also nicht nur den Wachstumsprozess auf ihre Umgebung, sondern man verschiebt ihn auch im übertragenden Sinn in die Köpfe der Betrachtenden dieses ungewöhnlichen Unterfangens. Die Natur, die in Goethes *Faust* kein geringerer als die Figur Gottes selbst als das „Werdende, das ewig wirkt und lebt“¹ betitelt, setzt dem nicht mehr zum Wachstum fähigen Material der hölzernen *Frameworks* einen Naturalisierungsprozess entgegen. Ein vorstellbarer Ausgang dieses Prozesses lässt sich in den *Chamaechorien* erkennen, die aus der Summe von Skulptur, Architektur und Natur hervorgehen und deren Zusammenarbeit sich nun in der baulichen Anlage des Frommannschen Anwesens zeigt. Architektur zu

pflanzen hieße demnach, der Natur einen neuen Korpus zur Ausbreitung zu geben, um scheinbar ‚verlorene‘ Räume wiederzubesetzen.

Die Präsentation einer *Chamaechorie* im Foyer des Frommannschen Hauses bereichert die Alltagsräumlichkeiten des Frommannschen Anwesens mit alternativen Konstruktionsmöglichkeiten von Architektur, wie sie aus einer von der Hybrid-Skulptur verkörperten Synthese hervorgehen könnten. Ein solches Zusammenspiel lässt sich beispielsweise in der ‚Organischen Architektur‘ erkennen, die als Strömung der Architektur des 20. Jahrhunderts mit Louis Sullivan einen ihrer frühesten Vertreter fand. Unter der Hervorhebung, dass die Architektur im Dienste des Menschen stehe, sieht der niederländische Architekt und Theoretiker Pieter van der Ree den Begriff der ‚Organischen Architektur‘ als „[...] einen Appell oder ein Zukunftsideal: nämlich in Übereinstimmung mit dem Wesen des Menschen und den natürlichen und geistigen Zusammenhängen, in denen wir leben, zu bauen.“² Die scheinbar widersprüchliche Bezeichnung als ‚organisch‘, wodurch einer leblosen Sache, nämlich der Architektur, eine natürlich-belebte Zuschreibung verliehen wird, erinnert zweifelsohne an den Titel der Ausstellung *Planting Architecture*. So kann letztlich auch diese als ein Appell zur Symbiose von Natur, Architektur und Kunst verstanden werden.

Diese Interpretation ist als eine der abgeworfenen Früchte der ‚Architekturpflanzen‘ anzusehen, die erst im Wechselspiel von Betrachtenden, Umgebung und Exponat ihre Lebendigkeit unter Beweis stellen können. Bis zum Ausstellungsende gilt mein Hauptaugenmerk jedoch der Frage, inwiefern sich die eine der beiden resultierenden Wachstumserscheinungen des Pflanzprozesses von Architektur, nämlich die im Kopf des Betrachters, auskosten ließe – schließlich heißt es wieder, Hausarbeiten zu verfassen.

- *Navid Nail* -

¹ Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Eine Tragödie*, Leipzig 1976, S. 15.

² Ree, Pieter van der: *Organische Architektur. Der Bauimpuls Rudolf Steiners und die organische Architektur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, S. 9 und 22.

Dekontextualisierung des Fachwerkbaus bei Marten Schech

Marten Schech, der vor seinem Studium der Künste in der Denkmalpflege tätig war, isoliert im diesjährigen Frommannschen Garten die omnipräsente Ästhetik des Fachwerks. Das tut er jedoch keinesfalls, indem er die rein dekorativen Elemente des Fachwerks betont, sondern indem er bautechnische Elemente extrahiert und dadurch dekontextualisiert. Unweigerlich löst diese Verfremdung eine Betrachtung der formalen Ästhetik von Fachwerk aus.

Fachwerkbauten formen bis heute das Erscheinungsbild vieler mitteleuropäischer Altstädte und Dörfer. Schon 1000 Jahre vor Christi Geburt lassen sich vergleichbare Hauskonstruktionen nachweisen, doch erst im Mittelalter bildet sich der ikonische Gebäudetypus heraus, den wir heute unverkennbar als Fachwerk identifizieren.¹ Der Name der Bauart lässt sich aus seiner Konstruktionsweise herleiten. Zwischen den senkrecht stehenden Ständern und den dazwischen waagrecht eingesetzten Kopf- und Brustriegeln befinden sich die namensgebenden Ausfachungen. (Abb. 1) Gefüllt mit hölzernem Flechtwerk und in selteneren Fällen Backstein nehmen die ausgestopften Hohlräume unter ihrer Lehmverputzung den größten Teil der Hauswand ein. Kontrastierend zu den homogenen Flächen lieben die meisten Bauherren die tragende Holzkonstruktion sichtbar. Grundlegend wird zwischen zwei Bauweisen unterschieden – der Geschossbauweise und der Stockwerkbauweise. (Abb. 2) Die Geschossbauweise ist an ihren durchgehenden Ständern erkennbar. Diese reichen stockwerkübergreifend vom Gebäudesockel bis in den Dachstuhl hinein. Bei der gebräuchlicheren Stockwerkbauweise wird auf die übergreifende Konstruktion verzichtet. Die Geschosse werden gesondert gebaut und modular aufgesetzt.² Identisch sind jedoch die Baumaterialien – aus ganzen Bäumen geschlagene rechteckige Pfosten – und deren verzapfte Verbindung. (Abb. 3) Für letztere werden in die Ständer Vertiefungen geschlagen und aus den Riegeln dazu passende Zapfen herausgearbeitet. So gleiten die beiden Holzelemente ineinander und werden mit einem durchdringenden Holznagel fixiert. Die schräg anliegenden Streben und diese durchgehenden Riegel werden durch Verblattung befestigt. Hierbei wird in die sich überschneidenden Holzelemente eine passende Vertiefung geschnitten und ebenfalls mit einem Holznagel fixiert.³

Die ältesten heute noch erhaltenen Fachwerkbauten sind in Göttingen, Esslingen und Wimpfen zu finden. Sie entstammen der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.⁴ Auch der heute noch erhaltene Gebäudekern des Jenaer Stadtspeichers belegt die Wurzeln des modernen Fachwerkbaus. Die zu dieser Zeit neu

¹ Vgl. Gerner, Manfred: *Fachwerksünden*, Bonn 1986, S. 11.

² Vgl. Großmann, Ulrich G.: *Fachwerk in Deutschland*, Petersburg 2006, S. 3-5.

³ Vgl. Binding, Günther/ Roggatz, Annette: *Fachterminologie für den historischen Holzbau: Fachwerk – Dachwerk*, Köln 1990, S. 39 und 46.

⁴ Großmann: *Fachwerk in Deutschland*, S. 16.

entstehende Konstruktionsweise war eine Weiterentwicklung der vorhergehenden Pfostenbauweise. Diese zeichnete sich ebenfalls durch senkrechte Ständer aus, zwischen die lehmverputztes Flechtgewerk eingefasst wurde. Jedoch hatte Fachwerk den Vorteil der Möglichkeit eines mehrstöckigen Baus und war aufgrund des Fundaments besser gegen Feuchtigkeit geschützt. In Konkurrenz stand das Fachwerk mit massiven Steinbauten und der alten Blockbauweise, die es jedoch weitgehend ablöste. Erstere zeichneten sich durch große Stabilität und Langlebigkeit aus, waren aber auch entsprechend teuer und nur in Regionen möglich, die auf geeignete Steinvorkommen zugreifen konnten. Letztere, eine der ältesten Baukonstruktionen, war aufgrund der Massivholzbauweise entsprechend materialbedürftig. Fachwerk hingegen bedurfte weniger Holz, Bauzeit und Kapital und war somit für die Bevölkerung attraktiver. Doch Fachwerk barg auch Gefahren. Immer wieder wurden ganze Ortskerne in verheerenden Brandkatastrophen zerstört. Zudem zerfraß Feuchtigkeit die Holzkonstruktionen und das Dämmmaterial. Dieser Problematik unterliegen auch Marten Schechs *Chamaechorien*, deren Materialität der des Fachwerks entspricht. Beide Plastiken suchen deshalb Schutz unter Überdachung im Frommannschen Anwesen.

Das hölzerne Fachwerkskelett erfüllt neben seiner tragenden Funktion einen weiteren Zweck – den der Repräsentation. Durch Verzierung und Verkomplizierung wurden die Gebäude dem Geldbeutel des Bauherrn entsprechend angepasst. Dieser ästhetische Anspruch an das Fachwerk wird schon im Mittelalter sichtbar. Oftmals waren die Fassaden um ein Vielfaches aufwendiger konstruiert, als die weniger sichtbaren Gebäudeseiten. Dabei muss bedacht werden, dass die Architekten des Mittelalters die Statik nicht berechneten, sondern aus ihrem Erfahrungsschatz ableiteten. Übermäßige Verstrebung ist folglich in vielen Fällen darauf zurückzuführen.⁵ Vom Mittelalter ausgehend erhielt der ästhetische Aspekt des Fachwerkbaus einen immer höheren Stellenwert. In Folge des wirtschaftlichen Aufschwungs während der Renaissance kamen zu den sich ständig verkomplizierenden Holzgerüsten weitere Dekorelemente als Ornament nach gotischem Ideal, in skulpturaler Gestalt und als ganze Bildfolgen hinzu.⁶ Ein einheitlicher Kanon ist jedoch nicht auszumachen. Die figürlichen und szenischen Elemente reichten von religiösen Bildtraditionen zu weltlichen Erzählungen, Grottesken und porträtierten Realpersonen.

Im Kontext nationalistischer und nationalsozialistischer Ideologien des 19. und 20. Jahrhunderts wurden den Ornamenten und Verstreubungen besondere Symbolkraft zugesagt. Vertreter einer solchen völkischen Ideologie meinten in den

⁵ Ebd., S. 6–7.

⁶ Ebd., S. 8.



Abbildung 1: Holzgerüst eines Stockwerksbaus: a Schwelle, b Ständer, c Rähm, d Brustriegel, e Kopfriegel, f Sturzriegel, g Strebe, h Balken, i Dachbalken, k Sparren, l Kehlbalken

Holzkonstruktionen versteckte germanische Runen und andere Symbole entdeckt zu haben, doch aktuelle Forschungen widerlegen dies. Sie sehen darin lediglich den Ausdruck epochaler Mode- und Gestaltungskriterien.⁷

Der Ende des 18. Jahrhunderts aufkommende Klassizismus bannte die nun unmodern gewordenen Fachwerkbauten langsam aus den Stadtkernen. Vielfach wurden die Fassaden überstrichen, um das Fachwerk zu verbergen. Die zur etwa gleichen Zeit beginnende industrielle Revolution machte den Massivbau deutlich attraktiver, denn nun konnten die steinernen Baumaterialien mittels Eisenbahn, Dampfschiff und später Kraftfahrzeug kostengünstig zu Orten transportiert werden, die keinen natürlichen Zugriff darauf hatten. Doch zugleich wurde Fachwerk zum Träger des Fortschritts. In den riesigen Fabrikhallen, auf den Eisenbahnbrücken und an vielen weiteren Orten wurde das Konstruktionsprinzip in stählerner Materialität adaptiert. Dieses nun „technische Fachwerk“⁸ wurde wiederum in hölzerner Form auf Gebäude übertragen und rückte es erneut in das Interesse der Bauherrn. Das führte ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer

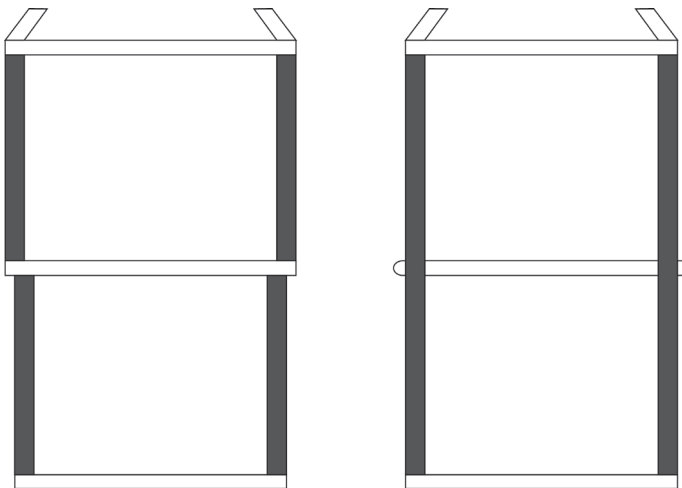


Abbildung 2: Geschossbau (links) und Stockwerkbau (rechts).

Rückbesinnung auf die historische Bauweise. Der nun vorherrschende Historismus bewirkt die Restaurierung und Bewahrung noch bestehender Gebäude und die Neuerrichtung stark verzierter Fachwerkbauten.⁹

Marten Schechs in der Wiese des Frommannschen Anwesens versinkende Wandkonstruktion *Frameworks* bricht die Alltäglichkeit in einem Maße, wie es die ewig stehende Gebäudezeile schon lange nicht mehr vermag. Verwunderlich mutet

⁷ Ebd., S. 129.

⁸ Ebd., S. 118.

⁹ Vgl. ebd., S. 118–119.

¹⁰ Redaktionsinterview mit Marten Schech in diesem Katalog S. 25–28, hier S. 28.

es auf den ersten Blick an, wie die für gewöhnlich aufrechtstehende Wandkonstruktion den Boden bedeckt. Diese erste Verwunderung kann jedoch schnell in dem Gedanken überwunden werden, dass aus praktischen Gründen viele der Bauelemente in der Horizontalen gezimmert wurden. Die maßgebliche Differenz besteht also lediglich in der ewiglichen Unterbrechung des Bauprozesses. Kein Gebäude wird hier erbaut, kein Unterstand gezimmert. Vielmehr wird das, wie Marten Schech sagt, „skulpturale Moment der Architektur“¹⁰ herausgestellt.

- Paul Werling -

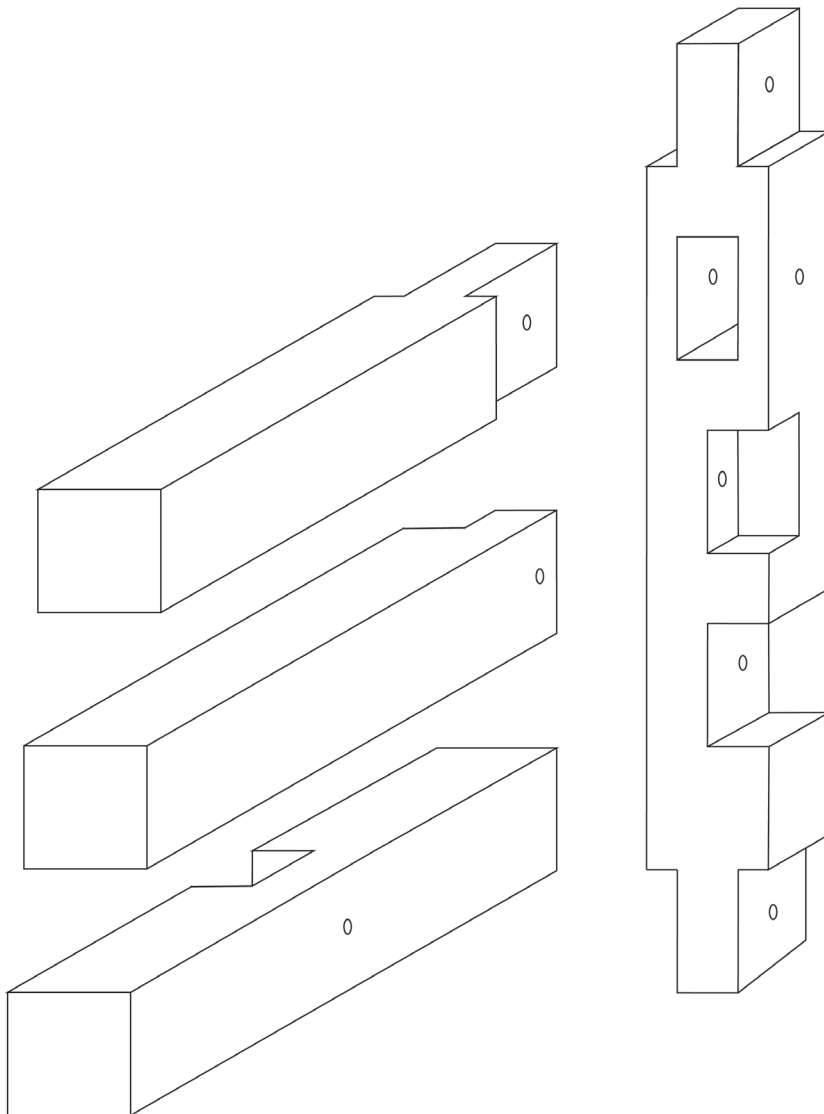


Abbildung 3: von oben nach unten: Verzapfung, Verblattung, durchgehende Verblattung.

Bibliotheksweg

3

Frommannscher Garten

THULB

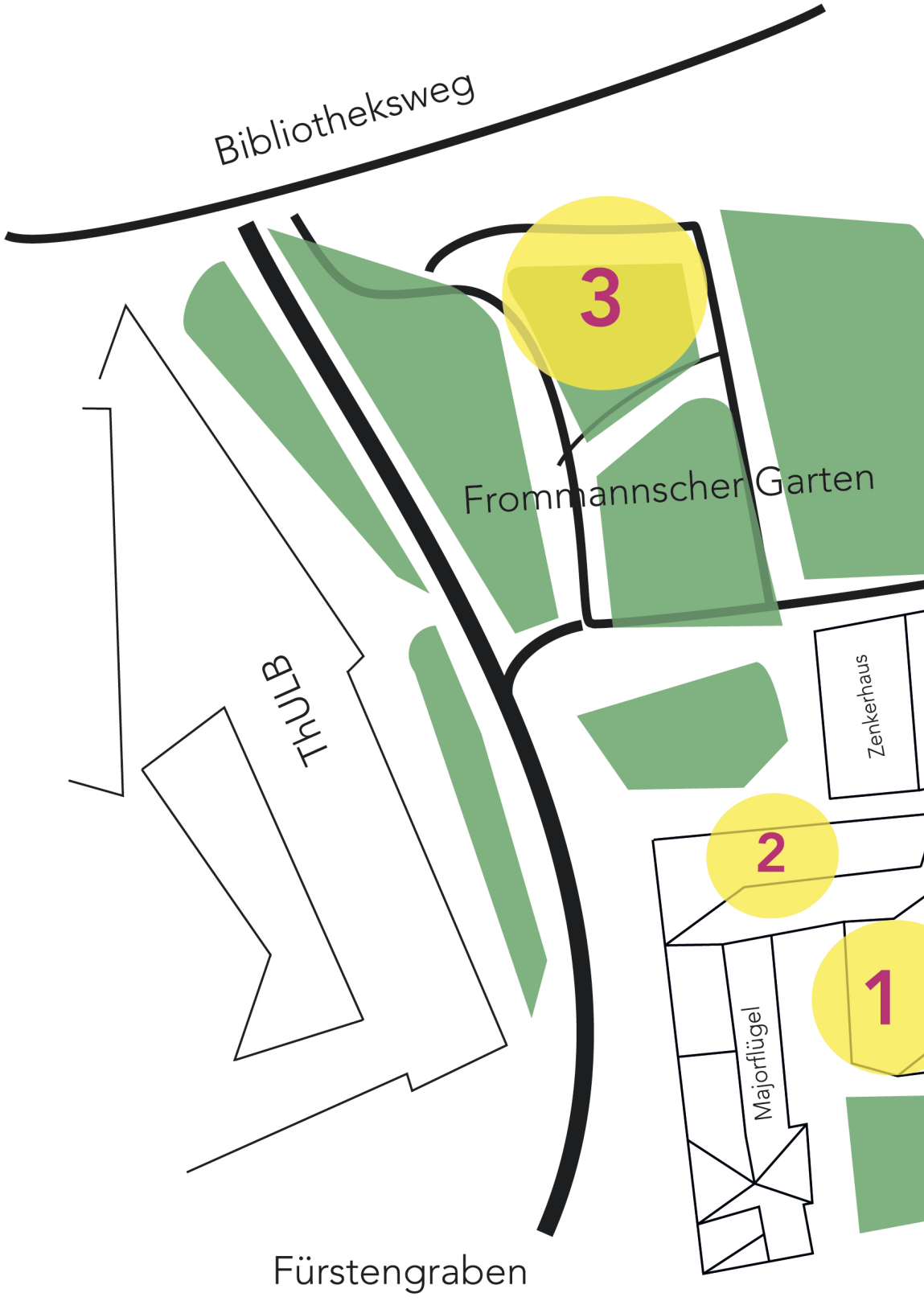
Zenkerhaus

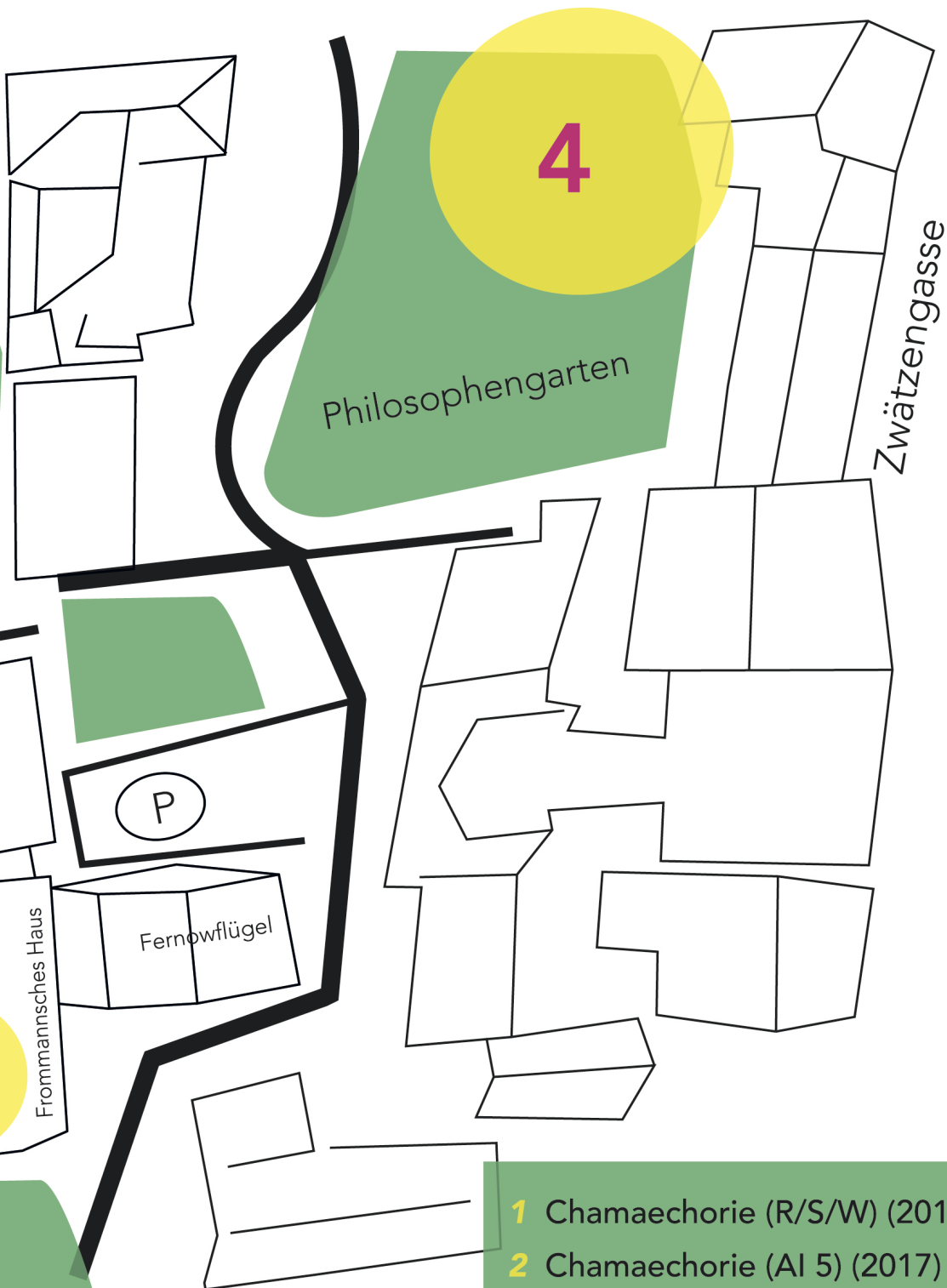
2

1

Majorflügel

Fürstengraben





- 1 Chamaechorie (R/S/W) (2018)
- 2 Chamaechorie (AI 5) (2017)
- 3 Framework 6 (2018)
- 4 Framework 7 (2018)

Marten Schechs Chamaechorien als abstrakte Architektur

Ein Großteil der plastisch-skulpturalen Arbeiten von Marten Schech zeichnet sich durch den Rückgriff auf architektonische Elemente und Konstruktionsverfahren aus. In besonderem Maße trifft dies auf die Werkgruppe der *Chamaechorien* zu, denn bei den so betitelten Plastiken handelt es sich um Gebilde, die unter Zuhilfenahme der Technik des Fachwerkbaus entstanden sind. Es liegt daher nahe, dass eine theoretische Auseinandersetzung mit dieser künstlerischen Strategie nicht umhin kommt, genauer zu bestimmen, wie das Verhältnis von Plastik und Architektur hier zu denken ist. Meine These lautet: Bei den *Chamaechorien* handelt es sich um abstrakte Architektur. Das ist erklärungsbedürftig, denn bei der Anwendung des Abstraktionsbegriffs auf die Architektur haben sich Kunst- und Architekturtheoretiker bislang meist schwergetan.¹ Dieser Umstand ist auch nicht überraschend, wenn man beachtet, dass ‚Abstraktion‘ in der Anwendung auf Kunstwerke üblicherweise als Gegenbegriff zu ‚Darstellung‘ gebraucht wird. In dieser Verwendungsweise macht es nur da Sinn von abstrakten Werken zu sprechen, wo diese zumindest bis zu den Umwälzungen der Moderne in der Regel als Darstellungen von etwas konzipiert worden sind. In den Kunstgattungen also, die Bilder und figürliche Objekte produzieren, nicht aber in der Architektur. So verstanden muss die Rede von abstrakter Architektur gar als Pleonasmus anmuten, denn abgesehen von wenigen Grenzfällen ist die Architektur in diesem Wortsinne schon immer abstrakt gewesen. Entscheidend ist nun allerdings, dass es sich hier um eine verengte Nutzung des Abstraktionsbegriffs handelt, die nicht etymologisch begründet ist, denn das lateinische *abs-trahere* bedeutet wörtlich übersetzt erstmal nur ‚abziehen von etwas‘. Das, was abgezogen und weggelassen wird, braucht aber nicht notwendigerweise der Darstellungscharakter zu sein.

Um an dieser Stelle weiterzukommen, lohnt es sich einen Blick in den Bereich zu werfen, wo das Thema der Abstraktion besonders umfassend erforscht worden ist: den Bereich des Bildes. Eine präzise und aufschlussreiche Analyse des abstrakten Bildes findet sich bei dem Phänomenologen Lambert Wiesing. In seinem Buch *Die Sichtbarkeit des Bildes* geht es ihm zunächst darum, überhaupt eine Definition des Bildbegriffs aufzustellen. Sein Vorschlag lautet: „Die Entstehung von Bildlichkeit besteht aus einem Isolationsvorgang; die Sichtbarkeit einer Sache wird von der substantiellen Anwesenheit dieser Sache getrennt, abgekoppelt und isoliert präsentiert.“² Die Gegenstände, die man auf Bildern zu sehen bekommt, sind an der Stelle, wo man sie sieht, nicht tatsächlich materiell vorhanden. Sie kommen in einem Bild so zur Erscheinung, dass sie ausschließlich über den Sehsinn zugänglich werden.³ Das heißt aber auch, dass abstrakte Bilder eigentlich keinen Bildstatus beanspruchen können, denn sie zeichnen sich ja gerade dadurch aus, dass sie keinen Gegenstand zur Darstellung bringen. Die Sichtbarkeit eines abstrakten Bildes ist somit – hier greift Wiesing auf die Terminologie Konrad Fiedlers zurück – keine „reine“, sondern die „anhängende“ Sichtbarkeit eines

¹ Einen Überblick über die Versuche den Abstraktionsbegriff für die Architektur nutzbar zu machen gibt Noell, Matthias: Abstraktion in der Architektur. Zerstörung der Form, Befreiung der Mittel, in: *Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur* 25 (2009), S. 67–79.

² Wiesing, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Frankfurt a.M./New York 2008, S. 161. Die Verben ‚trennen‘ und ‚abkoppeln‘ verdeutlichen, dass auch hier schon von einem Abstraktionsvorgang gesprochen werden könnte.

materiell gegenwärtigen Dinges, also einer bemalten Leinwand oder dergleichen.⁴ Damit stellt sich die Frage, ob es sich bei dem Ausdruck ‚abstraktes Bild‘ schlicht um eine sprachliche Ungenauigkeit handelt oder ob die darin nach wie vor latent vorhandene Beziehung zum Bildbegriff sachlich gerechtfertigt werden kann. Der Schlüssel zur Beantwortung dieser Frage liegt darin, dass die Sichtbarkeit des Bildes sich weiter ausdifferenzieren lässt. Man sieht nicht nur das Dargestellte, sondern auch die Art und Weise, wie es dargestellt ist. Es lässt sich kein Bild herstellen, ohne dass man sich im Zuge des Produktionsprozesses für eine bestimmte Darstellungsweise des Gegenstands entscheidet.⁵ Umgekehrt ist es aber durchaus machbar, etwas zu produzieren, das über einen Stil, also eine Darstellungsweise, verfügt, ohne selbst etwas darzustellen. Nach Wiesing ist genau das bei abstrakten Bildern der Fall: Sie machen das *Wie* zum *Was*, indem sie die syntaktische Infrastruktur, die bei jedem Bild in irgendeiner Art vorhanden sein muss, isolieren und als *möglichen* Stil einer bildlichen Darstellung präsentieren.⁶ Man kann auch sagen: Abstrakte Bilder verwirklichen nicht, sie bereiten vor. Sie verwirklichen sich nicht als Bild, da sie nicht die reine Sichtbarkeit einer abwesenden Sache produzieren, aber sie können insofern vorbereitend wirken, als dass sie einen Stil aufweisen, der übernommen und als Darstellungsweise eines Bildes im engeren Sinne dienen kann. Obwohl sie also selbst streng genommen keine Bilder sind, verfügen sie doch über die Strukturen, von denen diese nicht absehen können und werden so nur vor dem Hintergrund darstellender Bilder verständlich.

Wiesing hält demnach an der üblichen Ansicht fest, dass abstrakte Bilder keinen Darstellungscharakter haben. Was seine Ausführungen für die hier verfolgte Suche nach einem für die Architektur adäquaten, weil nicht auf die Opposition zur Darstellung festgelegten Abstraktionsbegriff dennoch fruchtbar macht, ist, dass er sehr präzise herausarbeitet, worin hier genau die Abstraktion liegt. Entscheidend ist eben, dass nicht von irgendeinem beliebigen, sondern von einem Wesensmerkmal abstrahiert wird. Im Falle des Bildes ist das sein spezifischer Darstellungscharakter, aber das kann bei anderen Dingen durchaus anders sein. Man kann Wiesings Überlegungen auf die folgende Formel herunterbrechen: Das abstrakte x gibt seinen Status als x auf, um den Blick auf die Mittel zu lenken, ohne welche das Wesensmerkmal von x nie gegeben sein könnte. Im Analogieschluss heißt das, dass abstrakte Architektur nicht dann

³ Um etwaigen Missverständnissen vorzubeugen, scheint es mir angebracht an dieser Stelle explizit darauf hinzuweisen, dass ich ‚Bild‘ und ‚Darstellung‘ nicht synonym verwende. Jedes Bild im eigentlichen Sinne hat Darstellungscharakter, aber nicht jede Darstellung braucht bildlich verfasst zu sein. Auch Plastiken können Darstellungen von etwas sein, das macht sie allerdings nicht zu Bildern. Für die bildliche Darstellung ist ihre besondere Form der Sichtbarkeit entscheidend, plastische Darstellungen können hingegen nicht nur visuell, sondern auch taktil erfasst werden. Wenn ich zur Beantwortung der Frage, wie das Verhältnis von Plastik und Architektur in den Chamaechorien Marten Schechs zu verstehen ist, auf Wiesings Überlegungen zum abstrakten Bild zurückgreife, so tue ich das also nicht mit der Unterstellung, dass unter seinen Bildbegriff auch Plastiken fallen, sondern weil ich der Meinung bin, dass sich aus diesem Ansatz eine allgemeine Konzeption künstlerischer Abstraktion gewinnen lässt, die in unveränderter Struktur auf die Architektur übertragen werden kann.

⁴ Vgl. Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes, S. 160–161 und 229–230.

⁵ Vgl. Ebd., S. 75.

⁶ Vgl. Ebd., S. 234–235 und 249.

vorliegt, wenn sie nicht-darstellend ist, sondern wenn sie von dem spezifischen Differenzmerkmal der Architektur absieht und stattdessen die Produktionsmittel präsentiert, mithilfe derer sich etwas erst als Architektur realisieren lässt. Was aber ist die wesentliche Eigenschaft, über die ein Objekt verfügen muss, um sinnvollerweise als Architektur bezeichnet werden zu können?

Diesbezüglich sind sich früheste und zeitgenössische Theoretiker erfreulich einig. Schon im 15. Jahrhundert betont Leon Battista Alberti, dass es die Architektur ist, die den Übergang der Menschen zu Zivilisationswesen markiert, indem sie ihnen Schutz gewährt und es ihnen ermöglicht ihre Lebensführung funktional zu konfigurieren.⁸ Bei Achim Hahn heißt es hierzu: „Das Lebens-Mittel Architektur befriedigt Bedürfnisse, die mit unserem In-der-Welt-Sein (unserer Existenz) zusammenhängen. [...] Das Ziel des Bauens ist das Wohnen. Nur weil der Mensch wohnt [...] begehrt er überhaupt zu bauen. [...] Er wohnt aber, weil er als Mensch leben will.“⁹ Mit der Trennung von Innen und Außen, Kultur und Natur, generiert die Architektur Räume, innerhalb derer ein gelungener Lebensvollzug als Mensch allererst stattfinden kann. Damit steht sie immer in einem direkten Gebrauchszusammenhang und kann im Gegensatz zu Werken anderer Kunstgattungen nicht auf diese funktionale Zweckgebundenheit verzichten, ohne ihren Status als Architektur zu verlieren: „Natürlich kann man die Architektur auch als einen Modus der Skulptur betrachten. Doch dann würde man Gebäude lediglich als anspruchsvoll geformte Dinge ansehen, deren ästhetische Natur nur zufällig mit distinkten Funktionen oder Gebrauchswerten in Verbindung stünde.“¹⁰

Damit kommen wir zum Ausgangspunkt dieser Untersuchung zurück und stellen fest, dass die eben zitierte Erläuterung Ludger Schwartes ziemlich genau das Gegenteil von Marten Schechs Arbeitsweise beschreibt: Es wird keine Architektur auf ihren skulpturalen Charakter reduziert, sondern es werden plastisch-skulpturale Objekte geschaffen, die erst mit dem Weiterdenken ihres Bezugs auf die Architektur verständlich werden. In strukturell ganz analoger Weise zu einem Maler abstrakter Bilder erstellt Schech seine *Chamaechorien* zwar unter Zuhilfenahme eines architektonischen Konstruktionsverfahrens, aber ohne die Realisierung von Architektur. Denn durch sie wird kein Innenraum gestaltet, der an bestimmte Handlungsabläufe angepasst ist und es den Menschen erleichtert ihre Lebensführung erfolgreich zu gestalten. Die für Architektur wesentliche Funktionalität fehlt den *Chamaechorien*. Stattdessen kommt es auch hier zu einer Isolierung und Präsentation dessen, was ermöglicht – des Fachwerkbaus. Ebenso wie beim abstrakten Bild gilt jedoch, dass die Art und Weise der Dar- bzw. Herstellung nicht als allgemeine Kategorie, sondern nur als bestimmte, individuelle Ausführung präsentiert werden kann. Jede *Chamaechorie* zeigt eine andere Weise, wie ein Gebäude als Fachwerkbau beschaffen sein könnte. Insofern sie dabei aber alle demselben grundlegenden Prinzip folgen, führt jede *Chamaechorie* auf ihre Art anschaulich vor Augen, inwiefern Architektur abstrakt sein kann. - Fabian Reichel -

⁸ Alberti spricht hier von der Anpassung an bestimmte Verrichtungen. Vgl. Alberti, Leon Battista: Zehn Bücher über die Baukunst, Hrsg. v. Max Theuer, Darmstadt 1991, S. 20-21.

⁹ Hahn, Achim: Architekturtheorie. Wohnen, Entwerfen, Bauen, Wien 2008, S. 31.

¹⁰ Schwarte, Ludger: Philosophie der Architektur, München 2009, S. 22.

**Marten Schechs
Chamaechorien –
eine Meditation
über Volumen
und Fläche**

Möchte man ein Gebäude analysierend begreifen, so beginnt man in der Regel mit dem Blick auf die Fassade. Am leichtesten fällt dies, wählt man einen Standpunkt mit ausreichend räumlichem Abstand, der eine Betrachtung sämtlicher architektonischer Elemente des Bauwerks ermöglicht. Natürlich erschöpft sich die Analyse nicht in der bloßen Außenansicht des Bauwerks. Ein Blick in den Innenraum ist unverzichtbar, will man Konstruktion, Raumstrukturen und die Wirkung des Innenraums auf den Menschen verstehen, der sich im Gebäude bewegt und steht. Hat der Architekt gut gearbeitet, dann steht die Raumwirkung in Relation zur Funktion des Gebäudes. In Gerichtsgebäuden beispielsweise eröffnet häufig ein großes Eingangsportal den Zugang zu den Verhandlungssälen. Die Teilnehmenden eines Gerichtsprozesses werden so anhand der Erhabenheit des Raumes direkt beim Betreten des Bauwerks mit der Macht und Größe des Rechtsstaats konfrontiert. Vor allem bei den straffällig gewordenen Delinquenten soll hier der Eindruck erweckt werden, dass hinsichtlich der Kontrolle über das Recht und seiner Durchsetzung durch das Gericht kein Zweifel besteht. Anders verhält es sich im Falle von Gefängniszellen. Die isolierende Eigenschaft der kleinen Raumeinheiten weist dem Gefangenen einen festgelegten und für die Zeit seiner Haftdauer stark begrenzten Raum zu, der sich außerhalb der Gesellschaft befindet. In beiden Beispielen wird das Verhältnis zwischen menschlicher Körpergröße und den Volumina der Innenräume zum tragenden Faktor für die Bewertung der Raumwirkung.

Auch Marten Schech konfrontiert den Betrachter anhand seiner *Chamaechorie* mit Architektur, nur ist diese, in Ermangelung eines Zugangs und aufgrund ihrer Größe, eindeutig nicht betretbar. Es handelt sich hierbei um die Arbeit eines Bildhauers. Eines Bildhauers, der sich augenscheinlich mit Architektur und Gebäudekonstruktion auseinandergesetzt hat und diese in seinen Werken thematisieren möchte. Da verwundert es nicht, wenn ein Blick in Schechs Biografie seine Tätigkeit in der Denkmalpflege verrät. Im Falle der Werkgruppe *Chamaechorie* scheint für den Künstler aber nicht die oben thematisierte räumliche Erfahrbarkeit von Architektur im Vordergrund zu stehen. Vielmehr regt Schech die, im Wortsinne außenstehenden, Beobachtenden zum Nachdenken über die Grenzen der Erfahrbarkeit eines abgeschlossenen Volumens als Architektur an.

Die Oberfläche des kubischen Gebildes mit seinen unebenen Grundflächen eröffnet anhand seiner Strukturierung durch farbige Streben und dem dazwischenliegenden Mauerwerk die Assoziation zu einem Fachwerkgebäude. Diese Bestimmung wird jedoch direkt gebrochen, trägt man der Tatsache Rechnung, dass die *Chamaechorie* ohne Fundament und Dachgiebel eigentlich auf jeder ihrer Seiten lagern

könnte. Die in der Bildhauerei oft geforderte Allsichtigkeit des künstlerischen Objekts wird von Schech gekonnt ironisiert, indem sein Werk sich auf Baukunst bezieht, die üblicherweise eine festgelegte Örtlichkeit sowie ein Oben und Unten zum Zwecke der stabilen Konstruktion verlangt. Es scheint sich bei diesen Arbeiten um eine Meditation über die Ureigenschaften des Gebäudes, Volumen und Oberfläche, zu handeln. Diese Vermutung bestätigt die Wahl des Titels der *Chamaechorie*, dem Fachterminus für pflanzliche Ausbreitungsstrategien durch den Wind. Hierin manifestiert sich das Spannungsfeld zwischen der gewöhnlich mobilen Eigenschaft bildhauerischer Objekte und dem räumlich festgelegten Charakter der Architektur, dessen Mitte die *Chamaechorie* ausloten soll.

Die Frage der Raumwirkung wird für Schech, entgegen der Beispiele des Gerichtsgebäudes und der Gefängniszelle, nicht durch den Bezug zwischen menschlichem Körper und zu durchschreitendem Raum entschieden. Ausschlaggebend ist für Schech hingegen das Verhältnis des architektonischen Körpers mit seinem neuen Potenzial der Bewegung zum Raum der gesamten Umwelt.

- László Rupp -





Interview mit Marten Schech

Lieber Marten Schech, wie wir wissen, verlief Ihre berufliche Laufbahn hin zum freischaffenden Künstler nicht schnurgerade. Können Sie uns eine Zusammenfassung Ihres Werdegangs geben?

Bereits sehr früh war ich in der Denkmalpflege aktiv und wollte Bauforscher werden. Nebenher reizte mich der Zweig des Holzrestaurators und immer war ich beeinflusst von dem Kindheitswunsch Architekt zu werden. Ich arbeitete also ehrenamtlich in der Denkmalpflege, genauer beim Arbeitskreis Innenstadt e.V. in Halle an der Saale, aber z.T. auch schon mit dem Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt zusammen. Die Kunst schwang immer schon mit, aber konnte sich noch nicht durchsetzen. Als es dann irgendwann um eine konkrete Berufsorientierung ging, entschloss ich mich nach Flensburg zu ziehen, um das Handwerk des Holzbildhauers zu erlernen. Das tat ich ein bisschen um wegzukommen, ein wenig als Vorbereitung für den Restaurator. Während der Ausbildung war es die Bildhauerei, die sich als Chance einfach alles zu verbinden, entpuppte und so bewarb ich mich an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden und begann dort 2008 mein Studium.

Wie sieht Ihr Arbeitsprozess von der Idee bis zum fertigen Werk aus?

Das ist nicht immer stringent, wenn eine Werkgruppe schon in vollem Gange ist, dann reichen beispielsweise bei den Chamaechorien eine interessante Fachwerkstruktur, oder eine seltsame Farbe als Ausgangspunkt. Der Ablauf bis zur fertigen Skulptur ist schon routiniert. Neue Werkgruppen hingegen oder sogar eine Verbindung aus zwei verschiedenen können ein Prozess über Jahre sein. Dabei gibt es theoretische und praktische Mechanismen, und wenn die Zeit reif ist, fügt sich alles ganz logisch zusammen.

Wie würden Sie das Verhältnis von Plastik/Skulptur und Architektur in Ihrem Oeuvre charakterisieren?

Wie ja schon in der Eingangsfrage angeklungen ist, hat die Bildhauerei bei mir Architektur, Skulptur und Plastik verbunden. Mir fiel mit der Zeit auf, dass es mir mehr um die formalen Dinge an Gebäuden ging, ich wollte das nicht verändern. Ein Ist-Zustand nach Jahrhunderten war interessanter als vielleicht ein Sanierungszustand. Architektur ist Skulptur und mich interessieren alle Faktoren die daran beteiligt sind, vielleicht im zeitgenössischen Sinne eines Gesamtkunstwerks.

Ihre Arbeiten zeichnen sich durch eine betont handwerkliche Herangehensweise aus. Sehen Sie sich eher als Handwerker oder als Künstler bzw. wie würden Sie sich allgemein zu derartigen Differenzierungsversuchen positionieren?

Viele Künstler vermeiden das Handwerk aus Angst, es könnte dann keine Kunst mehr sein, andere halten ohne handwerklichen Anspruch ausgeführte Kunstwerke für einen Verfall der Kunst, oder gleich für gar keine Kunst. Ich finde das langweilig. Meine Arbeiten erfordern Handwerk, weil sie Themen aus der Architektur aufgreifen, die sich für mich nur so lösen lassen. Dafür bringe ich mir selbst die erforderlichen Techniken bei. Dass ich sie nie wirklich beherrsche, hilft mir wiederum formal.

Nicht selten bestehen Ihre Werke zumindest teilweise aus wiederverwendeten Materialien. Hat das in erster Linie pragmatische Gründe oder steckt hierin ein ästhetisches Kalkül?

Wiederverwendete Materialien bringen den Faktor Zeit und eine Authentizität mit, die ich künstlich nicht erschaffen kann und auch nicht möchte. Wenn ich ein Haus baue, das alt aussehen soll, dann können das nur alte Materialien. Meine Freude am Sammeln hilft dabei, und so ist beides sicher auch Folge voneinander. Es klingt bis heute seltsam, aber ich habe Empathie für Dinge.

Unter *Chamaechorie*, dem Titel einer Ihrer bisher umfangreichsten Werkgruppen, versteht man eine Ausbreitungsstrategie von Pflanzen. Worin genau besteht der damit suggerierte Naturbezug dieser Werke?

Chamaechore Ausbreitung bedeutet, dass sich Pflanzen oder Pflanzenteile vom Boden lösen und sich vom Wind forttragen lassen. Diese Pflanzen kennt man auch als Steppenroller oder Tumble Weed. Architektur ist ortsgebunden. Sie wird am Ort gebaut, verändert, erweitert oder ersetzt. In der Denkmalpflege gibt es den Begriff des gewachsenen Hauses, damit ist der Prozess der Veränderung eines Gebäudes durch seine Nutzer gemeint, manchmal über Generationen und Jahrhunderte. Ich habe mir mit den Chamaechorien vor allem einen theoretischen Rahmen für Experimente und neue Gedanken gesetzt. Sie stellen Architekturzellen dar, die selbstständig entwicklungsfähig sind, unabhängig von Mensch und Standort.

Innerhalb des Frommannschen Anwesens haben Sie Ihre erste Gartenausstellung und zeigen Arbeiten aus Werkgruppen, die bisher vornehmlich in Galerieräumen präsentiert wurden. Worin sehen Sie den Mehrwert dieses Umzugs ins Freie?

Ich zeige ja sowohl Chamaechorien als auch Frameworks. Die Chamaechorien sind auf Grund ihrer Architektur- und Naturaspekte für den Außenraum prädestiniert. So wird die Chamaechorie (AI 5) als erste überhaupt im Außenraum liegen, worauf ich mich sehr freue.

Die als *Frameworks* betitelten Werke wurden bisher meist an einer Wand hängend ausgestellt und weckten so die Assoziation zu ungegenständlichen Gemälden. Im Frommannschen Garten liegen sie nun auf der Wiese. Inwiefern hat sich das künstlerische Konzept hier verändert und worin liegt Ihrer Meinung nach das Potenzial dieser Modifikation?

Für die Frameworks liegt der Reiz in der Parallele zu historischen Bauplätzen, auf denen Fachwerkbauten vorgefertigt wurden. Die Gefüge wurden auf Plätzen in der Nähe des späteren Standortes wandweise hergestellt und als Bausatz transportiert. Ich werde also zwei große Wände auf die Wiesen legen. Dabei stelle ich auch das skulpturale Moment in der Architektur heraus. Denn auch in diesem Fall wird ein Minimalismus und eine Ungegenständlichkeit das Resultat sein.

Bisher lässt sich Ihr Oeuvre, nicht zuletzt wegen der wiederkehrenden Titel, recht unproblematisch in stetig anwachsende Werkgruppen unterteilen. Liegt diesem Umstand ein bewusster Umgang mit Serialität zugrunde und wenn ja, welches Ziel wird damit verfolgt?

Die Serialität ist schon bewusst gewählt, steht aber nicht im Zentrum. Vielmehr kann ich so bestimmte Prinzipien und Gegebenheiten über längere Zeiträume untersuchen.

Die Fachwerkbauweise – konstanter Orientierungspunkt Ihres künstlerischen Schaffens – wird je nach Region sehr unterschiedlich eingesetzt, was sich nicht zuletzt in visuellen Differenzen niederschlägt. Weisen Ihre Arbeiten ein ebensolches Maß an Ortsbezogenheit auf?

Manchmal, besonders bei den Chamaechorien, suggerieren die Titel einen konkreten Ortsbezug. Dieser kann auch durch bestimmte Konstruktionen und Farben gegeben sein. Aber besonders in dieser Werkgruppe geht es mehr darum, dass die Skulpturen nicht ortsgebunden sind und sie ihre Ortsbezüge im Zweifelsfall einfach dahin mitnehmen können, wo immer es sie hintreibt...

Marten Schech

1983	geboren in Halle (Saale)
seit 1999	Denkmalpflegerische Tätigkeit Arbeitskreis Innenstadt (AKI e.V.) Halle (Saale), Texte für die Halleschen Blätter, Zeitschrift für Denmalpflege und Stadtentwicklung
2005 – 2008	Ausbildung zum Holzbildhauer, Eckener Schule Flensburg
2008 – 2015	Studium an der Hochschule für Bildende Künste Dresden bei Prof. Wilhelm Mundt
2012	Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes
2011 – 2012	Studium an der University of Leeds (GB) (Erasmus)
2015	Diplom an der Hochschule für Bildende Künste Dresden
2015	Preisträger Marion-Ermer-Preis 2015
2016	Gastsemester an der Kunstakademie Düsseldorf bei Prof. Franka Hörnschemeyer
2017	Preisträger Caspar-David-Friedrich-Preis 2017
seit 2015	Meisterschüler bei Prof. Wilhelm Mundt

Ausstellungen (Auswahl)

2013	A World of Wild doubt, Kunstverein Hamburg*
2014	geradezu momentan, Ausstellung zum 250. Jubiläum der HfBK Dresden, Oktogon der Hochschule für Bildende Künste Dresden*
2015	Trakt B: Tag der offenen Türen, Historisches Gefängnis, Meßen JUST DROPED IN, l'Amour, Paris (FR)
2016	OSTRALE weht ODER, Browar, Wroclaw (PL)*
2017	Körnig Trifft Marten Schech, Hans Körnig Museum, Dresden** Marten Schech Verkleinerte Veränderungen, Caspar-David-Friedrich-Zentrum Greifswald**
2018	Tumbling Follies, Galerie Bernhard Knaus Fine Art, Frankfurt am Main** Altered States Substances in Contemporary Art, Kunstpalais Erlangen**

** = Einzelausstellung

*= Mit Publikation

Der FrommannscheSkulpturenGarten ist ein Gemeinschaftsprojekt von:

Lehrstuhl für Kunstgeschichte
Friedrich-Schiller-Universität Jena
Fürstengraben 18
07743 Jena



Jenaer Kunstverein e.V.
Markt 16
07743 Jena



Kunsthof Jena e.V.
Ballhausgasse 3
07743 Jena



Gefördert durch:



Ortsteilrat Jena.Zentrum





**Frommannscher
Garten**

SKULPTUREN