

# 50 Skulpturen in Marl



KENNETH ARMITAGE, HANS ARP, OLLE BAERTLING,  
EBERHARD BOSSLET, WILL BRANDS, HERMANN  
BREUCKER, CARL BUCHER, HEDE BÜHL, EMIL  
CIMIOTTI, BOGOMIR ECKER, IAN HAMILTON FINLAY,  
LUDGER GERDES, JOCHEN GERZ UND ESTHER-  
SHALEV GERZ, WERNER GRAEFF, FRIEDRICH  
GRÄSEL, EMILIO GRECO, WILFRIED HAGEBÖLLING,  
HAUS-RUCKER-CO, BERNHARD HEILIGER, HAGEN  
HILDERHOF, JOCHEN HILTMANN, ALFRED HRDLICKA,  
ILYA UND EMILIA KABAKOV, ULRIKE KESSL, MISCHA  
KUBALL, CHRISTINA KUBISCH, ALF LECHNER,  
BRIGITTE UND MARTIN MATSCHINSKY-DENNINGHOFF,  
ANSGAR NIERHOFF, KATSUHITO NISHIKAWA,  
STEFAN PIETRYGA, HEINZ-GÜNTER PRAGER, JAMES  
REINEKING, CARL FREDRIK REUTERSWÄRD, ULRICH  
RÜCKRIEM, ROBERT SCHAD, JAN SCHARRELMANN,  
ANNA SCHUSTER, RICHARD SERRA, PAUL SUTER,  
ALEXANDER RÜDIGER TITZ, IGAEEL TUMARKIN,  
MICHA ULLMAN, TIMM ULRICHS, ANDRÉ VOLTEN,  
WOLF VOSTELL, FRIEDERICH WERTHMANN, STEFAN  
WEWERKA, OSSIP ZADKINE, GÜNTHER ZINS

# 50 Skulpturen in Marl

# 50 Skulpturen in Marl

In Marl gibt es weit mehr als die 50 Skulpturen, die dieses Heft zeigt – je nachdem, ob man eine Gruppe als eine Arbeit oder als die Zahl ihrer Einzelwerke aufführt, sind es im gesamten Stadtgebiet von Marl rund 80 plastische Werke. Dieser Führer will die wichtigsten Skulpturen mit neuen Fotos und Texten vorstellen, die sich in unmittelbarer Nähe des Skulpturenmuseums befinden: am Rathaus auf dem Creiler Platz, um den Citysee und im Skulpturenpark, dem ehemaligen Friedhof hinter dem Museum.

Die Marler Stadtmitte beherbergt eine so ungewöhnliche Dichte von hochklassigen Kunstwerken, dass sie jedem Besucher sofort auffällt, wenn er die Stadt besucht. Viele Einwohner von Marl sind jedoch mit den Skulpturen aufgewachsen, denn sie sind seit den frühen 1960er-Jahren immer in der Stadt präsent gewesen, lange bevor 1982 das Skulpturenmuseum gegründet wurde. Teilweise wurden sie sogar angekauft, bevor das Rathaus gebaut wurde. Eine ganze Reihe von Skulpturen sind durch die legendären Ausstellungen „Kunst und Skulptur“ 1970 und 1972 nach Marl gekommen, als einmal Holland und einmal die Schweiz das eingeladene Gastland waren, und nach Ende dieser seinerzeit revolutionären Freiluft-Präsentationen durch die Stadt angekauft worden. Zu dieser Gruppe gehört auch die „Naturmaschine“ von Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff aus dem Jahre 1969, die sicherlich eine der beliebtesten plastischen Werke in der Stadt ist. Generationen von Kindern sind auf ihr herumgeklettert, und mancher erwachsene Marler erinnert sich an seine eigene Kindheit, wenn er beim Vorbeigehen Kindern beim Spielen zusieht.

Eine solche unmittelbare und voraussetzungslose Vereinnahmung durch den Betrachter funktioniert nicht immer in der Kunst, ist aber auch nicht zu unterschätzen. Es lassen sich weitere Beispiele für langandauernde positive Erinnerungen an Skulpturen aufführen, unter anderem der Stier von Vojin Bakić, der im Gänsebrink steht, oder, in sicher nicht immer uneingeschränkter Zustimmung, auch die „Tortuga“ von Wolf Vostell. Inzwischen zu einem Wahrzeichen von Marl geworden ist Vostells Lokomotive ein Beispiel für eine langfristige Auseinandersetzung mit Kunst auch durch diejenigen, die sie (ursprünglich) abgelehnt haben – über 30 Jahre nach ihrer Aufstellung ist daraus eine Erfolgsgeschichte geworden, zu der man auswärtige Besucher gerne führt.

Das Skulpturenmuseum Glaskasten Marl trägt die Gattung der dreidimensionalen Künste schon im Namen, die Sammlung des Museums konzentriert sich auf Skulptur, und der Bestand im Stadtraum gehört zum Kernprofil des Museums, doch Video- und Klangkunst gehören mittlerweile gleichberechtigt dazu. In den Jahren 2013 und 2014 nahmen die Marler Medienkunstpreise im Ausstellungsprogramm jeweils am Ende des Jahres den zentralen Platz ein, jedoch wurden mit den Einzelausstellungen von Auke de Vries (2014) und Gerlinde Beck (2015) auch wichtige Einzelausstellungen zur Skulptur gezeigt.

Mit dem Ausstellungsprojekt „Skulptur 2015“, das bis zum Frühjahr 2016 zu sehen ist, werden in einer breit angelegten Präsentation die Möglichkeiten von Skulptur heute untersucht, ohne eine These belegen zu wollen. Ein Ziel der Ausstellung ist eine Neudefinition des Skulpturbegriffs, zumindest soll die Ausstellung zur Diskussion um eine Modernisierung des Begriffs von „Kunst im öffentlichen Raum“ beitragen. Performative Arbeiten sind eine mögliche Antwort auf diese Herausforderung und eine aktuell diskutierte künstlerische Strategie, um den Stadtraum wieder in Besitz zu nehmen. Wie können Bewegung und unmittelbare starke und vielleicht sogar körperliche Erlebnisse erreicht werden, auch als Gegenpol zu körperloser medialer Kommunikation?

Seit den Anfängen des Engagements für Skulpturen, die im Stadtraum aufgestellt wurden, hat sich nicht nur die Kunst verändert, sondern auch der öffentliche Raum selbst und seine Nutzung, auch wenn das in einer kleinen Stadt mit einer speziellen Entwicklungsgeschichte wie in Marl, die erst 1936 gegründet wurde, nicht so sehr auffällt wie in einer Großstadt. Der öffentliche Raum wird generell immer stärker durch wirtschaftliche Interessen und Sicherheitsbestimmungen reguliert. Das große Potenzial des tatsächlich ohne Einschränkungen öffentlichen Raumes besteht in seiner Zugänglichkeit für eine nicht gefilterte Gesellschaft – eine Skulpturenausstellung kann Aussehen und Nutzung des öffentlichen Raumes hinterfragen und dazu anregen, ihn wieder neu in Besitz zu nehmen.

Die besondere Marler Situation mit den vielen Skulpturen im öffentlichen Raum und der beispielhaft auf raumbezogene Kunst ausgerichteten Sammlung des Skulpturenmuseums ist die Grundlage für dieses Projekt. Während die Pferdeherde von Selma Gültoprak aus weißen Pferdehufen und -köpfen ebenso wie die in einem langen Bogen vom oberen Ende des Sees zum Creiler Platz aufgestellten hölzernen „Umhausungen“ mit dem Titel SPACE INVADER, eine als partizipatorische Stadtrauminszenierung angelegte skulpturale Installation der Kölner Künstlerin Pia Janssen, für die Ausstellungsdauer von „Skulptur 2015“ zu sehen sein werden, gibt es auch zwei auf Dauer aufgestellte neue Skulpturen.



Jan Scharrelmann hat für einen geschützten Standort im Marler Skulpturenpark einen homogenen Körper aus Edelstahl entworfen, der auf zwei Seiten bemalt ist. Die hochaufragende, kristalline Form scheint leicht umkippen zu können – doch die Skulptur würde auch ohne das massive Betonfundament stehen.

Pia Janssen, Space Invader, 2015

Zwei Seiten hat der Künstler mit leuchtstarken Farbpigmenten bemalt – ein leuchtendes Hellblau, kombiniert mit intensivem Rosa hat eine enorme Fernwirkung und bildet mit seiner künstlichen Farbpalette einen starken Gegensatz zur umgebenden Natur.

Eine ganz andere Dialogsituation mit der Natur hat Bogomir Ecker für seinen Beitrag gesucht. Ausgangspunkt für seine Installation aus zwei großen roten Wolken war der größte Baum im Park, eine alte Eiche, an deren Äste er die geschwungenen Aluminiumkörper geradezu angeschmiegt hat. Die durchlöchernten roten Objekte in fast 10 Meter Höhe fallen schon von weitem sofort als Fremdkörper auf, nicht störend, sondern als selbstbewusste präzise Setzung im Dialog mit der Physiognomie des Baumes.

Der öffentliche Raum ist und bleibt ein guter Ort für Kunst, in Marl ist das vielfältig zu erleben!

*Georg Elben*



Selma Gültoprak,  
embodied break I,  
2014

# Kenneth Armitage

1916 – 2002



„Sitting People“, 1952/54

Bronze

80 x 39 x 21 cm

Eine Situation, ein Zustand. Dem zeitlos Genrehaften der Szene und ihrem eindeutigen Titel antwortet die Plastik mit einem für das Frühwerk des Bildhauers typischen hieratischen Charakter kykladischer Skulptur. Zwischen Relief und Vollplastik balancierend, setzen sich die Körper

dreier Figuren nur zäh aus einer fast monolithischen Masse ab, bilden sich vorne wie hinten aus ihr heraus. Lediglich die Köpfcchen und Beine wie Füße treten oben und unten ganz hervor. Die unruhige Oberflächenbehandlung wiederum entzieht der archaischen Formensprache, der rituellen Ruhe und Kontemplation die Starre. Umso deutlicher tritt das menschliche Beziehungsgeflecht dem Betrachter entgegen. Armitage konzentrierte in seiner steten Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur sowohl persönliche, intime als auch kulturhistorische Oszillationen ihres Daseins. Gleichzeitig zeigen sich seine anonymen humanoiden Wesen nicht selten in einer ihnen eigenen humorvollen Kreatürlichkeit. Beeinflusst von Henry Moore und gemeinsam mit Lynn Chadwick, William Turnbull und Reg Butler gehört Armitage zu den wichtigsten britischen Bildhauern der ersten Generation nach dem Zweiten Weltkrieg. (*ish*)

# Hans Arp

1886 – 1966



„Feuille se reposant“  
(Ruhendes Blatt), 1959

Bronze

120 × 192 × 44 cm;

Sockel: 70 × Ø 50 cm

Über einem zylinderförmigen Sockel breitet sich die vielkurvige Skulptur horizontal aus. Ihr Volumen ist geprägt von unregelmäßigen Aus- und Einbuchtungen, ihre Konturen sind weich und geschwungen. Als habe sie die Schwerkraft überwunden, balanciert die massige Bronzeform auf nur einer dünnen Spitze, wobei sie dabei auch noch um ihre eigene Achse rotieren kann. Der Kontrast aus der Schwere der Bronze und der Leichtigkeit, mit der sie sich auf dem Sockel hält, ergibt ein ganz fragiles Bild – als wäre nur ein Lufthauch nötig, um das „Ruhende Blatt“, wie Arp seine Skulptur nennt, aus dem Gleichgewicht zu bringen.

Mit ihrer abstrakt-organischen Form ist die Skulptur ein ganz charakteristisches Beispiel für Hans Arps Werk. Als einer der bedeutendsten Vertreter des Dadaismus und Surrealismus ist Arp dafür bekannt, sich an Formen aus der Natur zu orientieren, ohne diese zu kopieren. So erinnert die Gestalt des „Ruhenden Blattes“ auch nur entfernt an die eines tatsächlichen Blattes und dennoch: Seine Form lässt die Assoziation mühelos zu. (irh)

# Olle Baertling

1911 – 1981



„YZI“, 1969

Stahl

ca. 300 × 250 × 1,5 cm

Der besondere Reiz von Baertlings Skulptur liegt in ihrer Schlichtheit, aus der sich gleichzeitig ihre raffinierte Komplexität speist. Zwei grazile Stahlstreben, eine davon im rechten

Winkel abgeknickt, ragen wie die Fühler eines Insektes in die Luft. Zwei feine schwarze Linien, die sich gegen den Himmel absetzen, als wären sie dort direkt hineingemalt worden – so simpel. Bei näherer Betrachtung aber offenbart sich ihr wahres Potential. Sobald der Betrachter beginnt, die Skulptur zu umschreiten, scheinen sich die Streben mit jedem seiner Schritte gegeneinander zu verschieben, die Winkel zu verzerren. Aus jeder Perspektive nimmt sie immer eine neue Gestalt an.

Der schwedische Künstler Olle Baertling ist ein Vertreter der Konkreten Kunst. Seine Arbeit ist geprägt von einer minimalistischen Formensprache, geometrischen Strukturen und klaren Linien. Für seine Skulpturen überträgt er dieses Prinzip in die Dreidimensionalität. So ähneln seine Skulpturen oft mehr Zeichnungen, die in den Raum als Hinter- bzw. in diesem Fall „Unter“grund projiziert wurden. *(irh)*

# Eberhard Bosslet

geb. 1953



„Lagerhaltung“, 1998

Stahlbeton

ca. 185 × 400 × 470 cm

Eine Intervention, die selbst einem Eingriff unterworfen wird. Seit den 1980er-Jahren fordert Bosslet den städtischen Innen- wie Außenraum heraus, stellt die architektonische Relevanz städtebaulicher Entscheidungen auf die Probe. Dabei greift er stets auf industriell gefertigte Formen baugewerblichen Ursprungs

zurück. Mit „Lagerhaltung“ entstand somit ein Werk, das in seiner Unmittelbarkeit roher Betonblöcke, deren Stahlgerüste aus dem Korpus herausstecken, die Behörden und Mitbürger irritierte. Gegen die potentielle Verletzungsgefahr, die von dem Werk laut städtischer Entscheidung ausgehe, wurde ein Bauzaun um das Werk gezogen mit dem Verweis „Betreten der Baustelle verboten“. Den Künstler störte es nicht. Vielmehr bestätigte es die potentiell paradoxe Interferenz von öffentlichem Raum und öffentlicher Reaktion. Wie Fertigbauteile, Module auf einer Baustelle, die ihren Einsatz erwarten, sind die Betonkörper nun aus Sicherheitsgründen einer Lagerhaltung höherer Gewalt auf unbestimmte Zeit ausgeliefert. Denn von einer Nutzung muss man wohl angesichts ihrer scheinbaren Gefährdung für die Öffentlichkeit absehen. So bleibt vice versa dem „unberührbaren“ Kunstwerk seine Ruhe gegönnt. (*ish*)

# Will Brands

geb. 1945



„Kohlefeld“, 1981

Holz, Kohle

20 × 450 × 380 cm

Für die Ausstellungsreihe „Die Elemente im Revier“ legte Will Brands 1981 auf einem Rasenstück an der Josefa-Lazuga-Straße ein rechteckiges Kohlefeld mit einer Größe von 20 × 450 × 380 cm an. Im Vorfeld begab sich der Künstler in die Zeche Auguste Viktoria, um die Kohle dort selbst unter Tage auszuwählen, die er dann an ihren Bestimmungsort im Marler Zentrum brachte. Anschließend wurde das Kohlefeld der Natur überlassen. Heute ist die Kohle verwittert, das Feld vollständig von Gras überwuchert und nur noch als eine leichte Erhebung zur restlichen Rasenfläche wahrnehmbar. So wurde die Kohle, die einst unter der Erde abgebaut wurde, im Lauf der Jahre wieder eins mit ihr.

Heute ist Brands' konzeptuelle Arbeit aktueller denn je. Als hätte er damals schon das Schicksal des Steinkohlebergbaus vorausgeahnt, schuf er mit seinem „Kohlefeld“ ein Sinnbild für die Entwicklung des Ruhrgebiets. Noch 2015 soll die Zeche in Marl geschlossen werden, bis 2018 werden auch alle weiteren im Revier ihren Betrieb eingestellt haben – auch über ihre Geschichte wird „Gras wachsen“. (*irh*)

# Hermann Breucker

1911 – 1974



„Die Trauernde“, o. J.

Muschelkalkstein

165 × 50 × 100 cm

Wie ihr eigenes Gefäß für ihre Tränen hockt eine trauernde Figur still und zurückgezogen nahe einer Strauchgruppe auf dem ehemaligen Marler Friedhof. Die weibliche Gestalt, in Traurigkeit nach vorn gebeugt, hält die Hände vor das Gesicht. Das Trauern wird zu einem Moment des selbstgewählten Alleinseins, in dem die Auseinandersetzung mit sich selbst und dem Verarbeiten, die Tränen zuzulassen, jegliche Tröstung zunächst ablehnt. Die abstrahierte blockhafte, massive Form der Figur intensiviert die Pose der Trauer und verrät die Nähe zum Werk von Ernst Barlach und Käthe Kollwitz. Nicht nur in der meditativen, reduzierten Formensprache, sondern auch thematisch sieht man Hermann Breucker, der auch als Graphiker tätig war, mit diesen Künstlern verwandt. Als sogenannter entarteter Künstler verarbeitete er mit der „Trauernden“ Erfahrungen und Traumata als Soldat an der Ostfront und Kriegsgefangener in Russland. Seine Skulpturen erhalten gerade durch die Formabstraktion und den stringenten Detailverzicht ihre subtile Präsenz, die sich ebenfalls in kleinplastischen Werken und seinen von Liniensilhouetten geprägten, geradezu „diaphanen“ Drahtreliefs fortführt. *(ish)*

# Carl Bucher

geb. 1935



„Tor zu Baalbek“, 1977

Polystone

je 320 × Ø 120 cm

Acht Säulen einer vermeintlichen Tempelanlage, die scheinbar tuschelnd zusammengerückt sind, haben sich hinter dem Marler Museum versammelt. Ein Tor, ein Säulengang wäre offen und zugänglich. Dieser hier wehrt sich gegen den öffentlichen Einblick, den Säulen ist der eigentliche Tempel verlorengegangen. Das im Jahre 1977 entstandene Werk „Tor zu Baalbek“ versteht sich als persönlicher Gedanke zum Libanesischen Bürgerkrieg, der von 1975 bis 1990 anhalten sollte. Bucher selbst war in den 1950er- und 1960er-Jahren als Reiseleiter tätig, unter anderem im Libanon, weshalb ihn die dortigen Ereignisse zu einem künstlerischen Kommentar im Gedanken an die berühmten Tempelanlagen von Baalbek als Symbol eines historischen Nationalgefühls drängten. Die aus Polystone, einer Mischung aus Polyester und Quarzsand, bestehenden schwarzen Säulen sind die ratlos traurigen Exilanten einer menschlichen wie kulturellen Unsicherheit. Die vom Künstler selbst auch als „Elefantenfüße“ bezeichneten Riesen sind somit vielmehr noch Ausdruck eines historischen Gedächtnisses, das seiner Auslöschung widerstrebt. Angesichts der heutigen Bedrohung von Tempelstätten in Syrien durch die Terror-Miliz IS erscheint das „Tor zu Baalbek“ in seiner Aussage aktueller als je zuvor: Es ist Zeuge einer Wut gegen geschichtliche Identität. (*ish*)

# Hede Bühl

geb. 1940



„Sitzende Figur“, 1974

Diabas

96 × 48 × 48 cm

Der menschliche Körper, gefesselt und geknebelt, einer Handlungsunfähigkeit ausgesetzt, die nicht nur physisch, sondern auch psychisch begriffen werden kann, ist ein wiederkehrendes Thema im Werk Hede Bühls. Die der Figur entzogene Individualisierung, die Reduzierung auf das Block- und damit geradezu Objektivität, die Entmenschlichung, sind auch hier gegenwärtig. Die zunehmende Paralyse wird mit der Einsenkung, der scheinbar fortschreitenden Absorption der ungefesselten Beine in den Sockel verstärkt. Die Knebelung von Kopf und Torso provoziert ihrerseits eine Anspannung, die die Kraft und Energie des gebändigten Körpers spüren lässt. Unter den Bändern pulsiert es, drängt zum freien Atmen ob der engen Schnürung; eine unberechenbare Sprengkraft gegen die Fesselung. Die an der Steinskulptur ausgearbeiteten Bänder fertigte Bühl für frühere Holzskulpturen aus Leder oder Blei, die die Künstlerin auch in Bronze gießen ließ, wobei der ursprüngliche Assemblage-Charakter stets nachvollziehbar bleibt. An der „Sitzenden Figur“ aus Stein werden die Schnürungen zum organischen Teil des Körpers und verfestigen die Ausweglosigkeit des Gefesseltseins. (*ish*)

# Emil Cimiotti

geb. 1927



„Afrikanisch I, später Gruß an Willi Baumeister“, 2002

Bronze

154 × 133 × 50 cm

Mit seiner Skulptur „Afrikanisch, später Gruß an Willi Baumeister“ gedenkt Emil Cimiotti seinem Künstlerkollegen Baumeister (1889 – 1955), der sich vor allem in seiner späten Schaffenszeit intensiv mit afrikanischer Kunst auseinandergesetzt hat. Der flache Körper der Skulptur ist überzogen von einer unregelmäßigen Oberfläche, voller Narben, Furchen und Buckel. Je nach Lichteinfall kommen diese mehr oder weniger stark zur Geltung. Die Bronze wird von unförmigen Ausstülpungen zerklüftet, beinahe so, als wäre sie von innen heraus aufgerissen, vielleicht sogar aufgeplatzt. Wie aufgerissene Münder wölben sich die Löcher nach außen und erlauben dem Betrachter den Blick in ihr unbekanntes Innenleben. Die Skulptur wirkt geheimnisvoll und fremd. Ihre abstrakte Maskenhaftigkeit lässt dem Betrachter viel Raum für Imagination.

Die Skulptur wurde, wie es für Cimiottis Schaffen charakteristisch ist, in einer „verlorenen Form“ gegossen. Das macht sie nicht nur zu einem Unikat, sondern ist auch für ihre markante Oberflächengestalt verantwortlich: Das Leinengewebe der Gussform hat sich darin als narbige Struktur eingeschrieben, welche dauerhaft auf den Herstellungsprozess der Skulptur verweist. So wird die Entstehung selbst zu einem integralen Bestandteil des Werkes. (irh)

# Bogomir Ecker

geb. 1950



„Vehoohr“, 1986/2015

Edelstahl, Aluminium, Lack (zweiteilig)

125 × 186 × 40 cm

und 103 × 167 × 36 cm

Der Skulpturenpark mit einem schönen Baumbestand hinter dem Rathaus, also nur wenige Minuten vom Skulpturenmuseum entfernt, ist der alte Friedhof von Marl. Ausgangspunkt für Eckers Marler Installation aus zwei großen roten Wolken – perforierte Aluminiumkörper – in fast 10 Meter Höhe war eine alte Eiche, ein kerngesunder Bilderbuchbaum, so wie ihn Kinder malen: ein riesenhafter

Stamm mit schrundiger Borke und kräftigen Ästen, die jenseits des Sichtbaren in den Himmel ragen. Künstlerische Objekte, zumal wenn sie rot sind, fallen sofort als Fremdkörper auf. Im Verhältnis zu seinen früheren viel kleineren „roten Ohren“, die Ecker erstmals 1986 im Hamburger Jenisch-Park in großer Zahl an Bäumen beidseitig eines Hohlwegs ausstellte, ist die Marler Arbeit eine präzise Setzung, ein Dialog zwischen den zwei geschwungenen Körpern und der Physiognomie des Baumes. „Der öffentliche Raum ist ein Kampfort der Aufmerksamkeiten geworden“, schreibt Bogomir Ecker, meint dabei aber den städtischen Raum mit seinen auch optisch lauten Signalen, nicht den gepflegten Park, wo die überdimensionierten Ohren weithin leuchten und Spaziergänger animieren, sich über das Eigenleben der Dinge Gedanken zu machen. (ge)

# Ian Hamilton Finlay

1925 – 2006



„A View to the Temple“, 1987/2001  
Holz, Bronze (vierteilig)  
je 490 × 130 × 50 cm

Der englische Landschaftsgarten verstanden als Vehikel der Französischen Revolution erscheint als logische Konsequenz der politischen Sprache eines Jean-Jacques Rousseau und dessen Plädoyer für eine naturgebundene Erziehung des Menschen: fort mit der eingezwängten Natur des französischen Gartens, der Chimäre einer hierarchisierten Gesellschaft sowie Unterdrückung ganzer Bevölkerungsschichten.

Mit Finlays Guillotinen trifft der Betrachter im Umfeld eines Poussinschen „Locus amoenus“ auf das geradezu kolossale „Et in Arcadia Ego“ des Todes. Auch hier kommentiert gleich einer Ekphrasis, einer literarischen Beschreibung, jeweils ein Text auf den Fallbeilen die Situation, wobei der Garten bzw. Natur und Revolution in symbolische Äquivalenz mit Verweis auf Rousseau gesetzt werden. Revolution und Guillotine stehen wiederum ihrerseits für die Geburt der industriellen Gesellschaft wie für einen kulturellen Wendepunkt hin zur neuen Zeit. Qua einer der christlichen Zahlenmystik entlehnten Anspielung auf die letzten vier Dinge Tod, Gericht, Himmel, Hölle verweist mithin der durch den Tempelgang der vier Guillotinen geöffnete Blick auf einen Obelisk auf den Rückzug in ein Naturbedürfnis und eine Spiritualität, die überwunden wurde, um doch wieder gesucht zu werden. (*ish*)

# Ludger Gerdes

1954 – 2008



„Neon-Stück (Angst)“, 1989  
Metall, Plexiglas, LED  
ca. 180 × 700 × 32 cm

Im Mimikri der Reklamewelt schleust sich wie ein Memento mori die Angst als Primäremotion menschlicher Seelenwelt in den Alltag. Gesäumt von Ikonen der Zerstreuung und Sinnfindung – Freizeit und Glaube – ist die Verstörung plastisch, über das Sprachliche hinaus materialisiert. Die Kunst hat sich ein Vehikel direkter visueller Kommunikation entlehnt, um den Weg der öffentlichen, geradezu sozial-philosophischen Intervention zu begehen. Hier erhält sich die Kunst als Lichtreklame / die Lichtreklame als Kunst ihre Autonomie vom städtischen Umraum, indem sie aufgrund des konzentriert emotional-provokativen, verstörenden Charakters ihr singuläres Gewahrwerden erzwingt. Gerdes treibt damit sein eigenes Plädoyer für eine Kunst im öffentlichen Raum, ihre Funktion als Medium der Kommunikation, mittels metasprachlicher wie allegorischer Trigger auf die existentielle Spitze. Die visualisierte Angst ist beim Betrachter bereits beim ersten Blick auf das Werk in seine eigene Sinneswelt vorgedrungen, konfrontiert ihn mit der Konditionierung der eigenen emotionalen Disposition angesichts medien- und kommunikationsgesteuerter Manipulation. (*ish*)

# Jochen Gerz

## Esther Shalev-Gerz

geb. 1940 und geb. 1948



„Verteilung der Saat –  
Die Kollekte der Asche“, 1995/97  
Stahl (zweiteilig)  
je 1800 × Ø 20 cm

Mehr noch als ein gestisches „mea culpa“ materialisiert das Künstlerpaar Gerz und Shalev-Gerz ein Bild des Weiterlebens, in der das Ritual des Gedenkens nach dem Trauma des Holocaust ein Teil öffentlichen Alltags und Verarbeitens geworden ist. Um zu verstehen, welche Facetten kultureller und künstlerischer Kontinuität ausgelöscht wurden, wird die Genese einer Sprache kollektiven Erinnerens und Gedenkens erprobt, die auf die

Leerstelle in der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung verweist. Diese Ohnmacht gegenüber dem Verlorenen und dessen massiver Präsenz wird in einer visuellen Handlungsunfähigkeit des Betrachters vergegenwärtigt. Die auf den 18 Meter hohen Stahlsäulen angebrachten Plattformen an den Öffnungen der hohlen Stelen sind nicht einsehbar. Dort findet ein willkürliches Schwirren von Partikeln in der Luft nach eigenen Gesetzen statt. Während eine Säule den freien Austausch zulässt, wird die andere noch von einer zweiten Platte überdacht, die das Entweichen symbolisch erschwert. Hoffnung wie Unbeschwertheit dort, Gedenken an die Toten und Erinnern der Schuld hier, als Synchronie gesellschaftshistorischen Erzählens von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. (*ish*)

# Werner Graeff

1901 – 1978



„Marlsku“, 1970/72

Stahlbeton

450 × 272 × 240 cm

Die Kulturlandschaft als inflationäre Sorge und begriffliches Phantom politischer wie gesellschaftlicher Verantwortung hat die Kunst gleichermaßen seit den 1970er-Jahren mobilisiert. Sowohl niedergegangene als auch aktive, ganze Landstriche bestimmende Industrieregionen drohten und drohen zu schwarzen Löchern in der deutschen Geographie, zur Pleite des allgemeinkulturellen Selbstverständnisses zu werden. Lösungsansätze umfassen Gestaltungen als Eingriff in die bestehende Funktionsarchitektur, ihre Umnutzung

und soziale Modifikation, bzw. in umfassender Sicht den öffentlichen Raum als kulturell anregender Wohn- und Arbeitsraum der involvierten Bevölkerung. Das Ruhrgebiet ist eines der deutschen Paradebeispiele dieses sozialpolitischen Ehrgeizes. Bildhauerei und installative Interventionen haben in diesem Zusammenhang viel dazu beigetragen, ein neues Selbstverständnis als Kunst- und Kulturregion zu entwickeln. Werner Graeff, einst Mitglied von „De Stijl“ und sowohl als Bildhauer und Maler wie Graphiker tätig, hat mit „Marlsku“ anlässlich der Ausstellung „Stadt und Skulptur“ im Jahre 1971 eine Ikone des Ruhrgebiets, den Förderturm, in organisch-abstrakter Formensprache zur Darstellung gebracht, die gleichzeitig als Fragezeichen zur gestalterischen wie kulturellen und künstlerischen Zukunft der Region zu verstehen ist. (*ish*)

# Friedrich Gräsel

1927 – 2013



Raumplastiken, 1978/79

Edelstahl

100 × 150 × 100 cm;

50 × 300 × 100 cm;

150 × 450 × 150 cm;

150 × 600 × 150 cm;

150 × 600 × 150 cm;

100 × 300 × 100 cm

Die Reflexion industrieller Formgebung, Funktion und Herstellung, ihrer Zweckmäßigkeit hinter der Formensprache, wie sie nicht nur Industrieanlagen des Ruhrgebiets charakterisiert, ist ein grundlegendes Prinzip der bildhauerischen Arbeit Gräsels. Wo der Künstler vice versa seine Skulpturen, die er solchem vordergründig stringenten Vokabular entlehnt, wiederum in den Umraum von Industrieanlagen integrierte, verlagert er die Aufmerksamkeit über die Kunstbetrachtung hinaus auf die (wahrnehmungs-)ästhetische Relevanz der scheinbar nur aus einer funktionalen Notwendigkeit heraus geborenen industriellen Formenmodule. Zylinder, Kubus und Pyramide werden zu einem Ensemble poetisierter Formabläufe. Vor städtischem und ländlichem Hintergrund erfahren sie durch die autonome Behandlung künstlerischen Selbstwert, der bisweilen in gezielter Farbgebung Akzentuierung findet. Die sechs Marler Raumplastiken, eine Melange aus stereometrischen Formenmodulen, sind somit als exemplarische Darlegung dieser Vorstellungen zu verstehen. Im Rhythmus klarer Formen, gleich Versatzstücken einer Partitur – hier ein Allegro, da ein Andante – begleiten sie die Promenade des Parkbesuchers. (*ish*)

# Emilio Greco

1913 – 1995



„Die große Badende Nr. 1“, 1956

Bronze

216 × 45 × 65 cm

Greco's „Grandi Bagnanti“ verstehen sich als Ode an den weiblichen Akt und Hommage an die Meister verspielter Körperlichkeit des Manierismus. Der kleinplastischen Dimension einer Figur aus der Hand eines Giambolognas entwachsen, amalgamiert Greco Ansprüche moderner öffentlicher Skulptur mit der Allgemeingültigkeit künstlerischer Leistung vergangener Zeiten. Er bewegt sich damit in einer Linie mit der Tradition, die er sich aneignet wie modifiziert, indem er ein uns vertrautes zeitgenössisches Menschenbild herausarbeitet. Vielmehr noch lässt die Betrachtung der großen Badenden keinen Raum für einen Kanon des Sujets. So widerspricht das leicht in die Hüften einschneidende Badehöschen der grazilen, posenhaften Verschränkung der Arme, die in den geziert-gespreizten Fingern der linken Hand endet – ein manieristischer Kniff. Während die klassisch-abstrahierte Gestaltung des Kopfes und der Frisur sowie die Schrittstellung der Beine der Figur ihre vertikale Ruhe und Präsenz sichern, so ist dem Betrachter mit einem Blick auf den Torso die Garantie einer Erwartungshaltung jedoch erstmal genommen, um letztlich die Idee einer Badenden wieder neu zu begreifen. *(ish)v*

# Wilfried Hageböling

geb. 1941



„Raumpflug“, 1983/84

Corten-Stahl

164 × 320 × 410 cm

Der Eingriff in den Raum, die Luft, unsichtbar-molekulare Materie, diese gleichermaßen zu formen und zu gestalten, gehört zu den wesentlichen Wirkungen wie Strategien im geometrischen Formenspiel der Werke Hageböllings. Die Bodenstücke und Raumschneisen der 1980er-Jahre stehen für eine energetische Aggression wie Geduldigkeit suggerierter Bewegung aus der Ordnung und Ruhe geometrischer Rationalität. Im Falle des Raumpflugs mag der Betrachter vor der scheinbar durch den Raum flitzenden Klinge zurücktreten. Die Dynamik der Formen, ihre Wirkung und Präsenz ist allein einem effektiv-manipulativen Aufbau durch das Auf- und Umbiegen, das Zuschneiden der Stahlplatten geschuldet, der mit einer Urerfahrung und Assoziationen spielt, die an unser visuelles wie haptisches Formenerleben gebunden sind. So wird das Spitze bedrohlich, das dem Boden aufliegende Rechteck erdend; das Dreieck wird zur scharfen Schneide, die hier in die Luft gereckt – ein Pflug um 180 Grad gedreht – den Raum zerteilt. Als Skulptur, die den Sockel überwindet, überwindet der Pflug als gestaltendes Objekt den Raum, den er aus der Fläche heraus gleichermaßen in seinem Volumen schafft. (*ish*)

# Haus-Rucker-Co

Gruppe gegr. 1967



„Gasometer“, 1980/81

Stahl

500 × Ø 1350 cm

Zwei Treppen führen feierlich in das Zentrum eines kreisrund abgegrenzten Ortes auf einem Hügel. Eine Kultstätte unserer Zeit. Ihren „Ewigkeitscharakter“ garantieren jedoch Stahlstreben statt Dolmen. Der kulturellen wie historischen Entfremdung wird durch einen zeitgenössischen Akt der Boden entzogen, indem ihre Instrumente, hier die Funktionsarchitektur unserer Produktionsgesellschaft, zur Bewusstwerdung umgestaltet werden. Der Gasometer – bzw. lediglich das Skelett der Konstruktion – ist seiner ursprünglichen Funktion beraubt, die mit der Zerstörung der Umwelt eng verbunden ist: Im Revier war es vornehmlich die Speicherung von Kokereigas. Die Utopien der Wiener Gruppe Haus-Rucker-Co eröffnen dem Menschen eine Identifizierungs- und Erlebnisfähigkeit angesichts seiner nächsten Umgebung. Im Mittelpunkt steht das Wahrnehmen und Gestalten von Kulturlandschaften, die er – bewusst wie unbewusst – generiert hat. Das Ruhrgebiet bietet hierfür ein Exempel, den Grundriss par excellence. So wird der Gasometer zu einem rituellen Ort im Spiel spiritueller Bedürfnisse des Menschen in beruhigend kultischer Versenkung und seiner künstlichen Gestaltungswelt. (*ish*)

# Bernhard Heiliger

1915 – 1995



„Nike“, 1956

Bronze

315 × 103 × 80 cm

In der griechischen Mythologie galt Nike als Göttin des Sieges. Während sie in der Kunst der Antike meist mit Flügeln, wehendem Gewand und einem Lorbeerkranz oder Palmzweig, beides Zeichen des Sieges, dargestellt wurde, verzichtet Heiliger auf diese Attribute und präsentiert stattdessen eine stark reduzierte und abstrahierte Interpretation der Nike.

Auf dünnen, fast stelzenartigen Beinen erhebt sich der lang gestreckte Rumpf der Figur, wobei sich das linke Bein gleichzeitig an seiner Vorder- und

Rückseite in abstrakte Spitzen ausdehnt. Der Körper selbst ist lang, ein wenig nach außen gewölbt, was durch die tiefe Mulde seines Nabels zusätzlich betont wird. Nach oben hin verbreitert sich der Körper zu einer wuchtigen Schulterpartie, die vom zierlichen Haupt der Figur gekrönt wird. Ebenso wie an der Hüfte sind auch um die Schultern Furchen eingearbeitet, die an den Faltenwurf der Gewänder antiker Vorbilder erinnern. Der rechte Arm ist darunter nur angedeutet, als wäre er horizontal vor die Brust gelegt, so dass sich nur sein Ellbogen zur Seite hin abzeichnet. Der linke Arm hingegen ist in die Höhe gestreckt, samt geballter Faust zum Zeichen des Sieges. (irh)

# Hagen Hilderhof

geb. 1937



„Vertikaler Rhythmus“, 1980

Corten-Stahl

390 × 78 × 78 cm

In der prismatischen Form und den übereinander gestapelten wie gegeneinander verschobenen Rhomboedern nimmt das Geschlossen-Pfeilerhafte den Takt kristallischer Leichtigkeit auf. Hilderhofs bildhauerische Praxis speist sich fast sprichwörtlich aus einer Obsession für die mathematisch berechenbare Gestalt, hier mineralischer Formationen, im Verhältnis zu ihrem ästhetischen Gehalt. Der Doppelspat als Paradebeispiel solch komplexer, diaphan-kristalliner Figurationen anor-

ganischer Virtuosität in Vollendung bot das Musterstück wie Urbild der künstlerischen Gegenprobe in kolossaler Vergrößerung. Das durch den Menschen nach den Regeln der Isometrie Gestaltete erweist sich als „imitatio“ von bereits in der Natur vorgegebenen Strukturen, die ihrerseits jedoch nahezu spielerisch zu entstehen scheinen, wofür der Mensch, um ihrer Genese näherzukommen, einen ganzen Formelapparat aufwenden muss. Dieses unbeschwerte Moment naturhafter Genauigkeit spiegelt sich in der tänzerischen Balance der Rhomboeder. Scheinbar aus dem Prisma unterhalb herausgesprengt, treiben sie nach oben ihr übermütiges, optisches Verwirrspiel – ein akrobatisches „Trompe l’œil“ gegen die Regeln der Physik. (*ish*)

# Jochen Hiltmann

geb. 1935



„Dyspepsi“, 1968

Bronze, Edelstahl (zweiteilig)

80 × 270 × 80 cm

und 40 × 170 × 40 cm

Der Hamburger Bildhauer Jochen Hiltmann übernimmt bei der Titelgebung seiner Arbeiten gerne Fachjargon aus verschiedenen Disziplinen. So präsentierte er beispielsweise auf der Documenta 1963 die Werke „Geplatzte Scilla Alba“ (1963) und „Asclepia“ (1963), deren Titel er aus der Botanik entlieh. Für seine Skulptur „Dyspepsi“ bediente sich Hiltmann in der Medizin. Der aus dem Griechischen stammende Begriff ist der medizinische Fachausdruck für die allgemeine Verdauungsstörung. Die organische Form der Skulpturen, aufgedunsen und wulstig, lässt viel Raum für Assoziationen. Mit etwas Abstand voneinander liegen die beiden Formen auf der Rasenfläche, die eine deutlich kleiner als die andere. An einer Seite sind beide ballonartig aufgebläht und laufen nach hinten hin schmal aus. Die Endstücke erinnern in ihrer Optik an Blutgefäße, oder, bedenkt man den Werktitel, an Därme. Sie sind mit industriellen Blindstopfen verschlossen, wie sie im Leitungsbau zum Einsatz kommen, so kann — was immer die Figuren aufzuquellen scheint — unmöglich entweichen. Die Oberfläche der Figuren ist uneben und schrundig, was ihre organische Wirkung noch verstärkt. (irh)

# Alfred Hrdlicka

1928 – 2009



„Portrait Dietrich Bonhoeffer“,  
1977

Bronze

118 × 62 × 46 cm

Zum Andenken an den Theologen und Widerstandskämpfer Dietrich Bonhoeffer (1906 – 1945) schuf der österreichische Künstler Alfred Hrdlicka 1977 eine Büste aus portugiesischem Marmor. Sie befindet sich seitdem in der Kirchlichen Hochschule Berlin. Das Pendant dazu, ein Bronzeabguss der Marmorbüste, wurde 1986 als Mahnmal für Opfer der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft im Außenbereich des Marler Skulpturenmuseums aufgestellt. Einen symbolträchtigen Platz erhielt die Skulptur an der Josefa-Lazuga-Straße, die nach einer polnischen Zwangsarbeiterin benannt ist.

Für die Büste hat Hrdlicka einzig Bonhoeffers markantes Haupt aus dem ansonsten unbearbeiteten Block herausgearbeitet. Die sorgfältige und detaillierte Ausgestaltung von Kopf und Gesicht steht in spannungsreichem Kontrast zur rauen Oberfläche des unteren Parts der Skulptur. Um den Hals des Geistlichen liegt eine Schlinge, die, ähnlich wie bei christlichen Märtyrerdarstellungen, an sein Ende erinnern soll: Bonhoeffer wurde am 9. April 1945 im Konzentrationslager Flossenbürg erhängt. (*irh*)

# Ilya und Emilia Kabakov

geb. 1933 und geb. 1945



„Denkmal für einen  
Gefangenen“, 2004/10  
Beton, Stahlgitter, Baum  
60 × 1420 × 1420 cm

Halten sich Leid und Verfolgung in gebührendem Abstand, bleibt die Anteilnahme eine pro forma-Angelegenheit in unverfänglichen Betroffenheitsgesten. Ilya und Emilia Kabakov, bekannt für ihre konzeptualistischen Werke, die sich wiederholt einem Appell gegen Verfolgung, Unrecht und Leid durch Menschen an Menschen verschrieben haben, führen eine solche Konstellation in „Denkmal für einen Gefangenen“ ad absurdum. Der Betrachter ist Teil und unfreiwilliger Hauptakteur einer bühnenhaften Inszenierung. Der Baum als Allegorie der individuellen Natur im Zentrum einer anonymen symmetrischen Architektur sucht sich aus der Tiefe durch Gitterstäbe seinen Weg in die Freiheit, um wieder ein Teil der durch die umgebende Parklandschaft verkörperten selbstbestimmten Gemeinschaft zu werden. Dabei ist der imaginäre Gefangene stets unserer Beobachtung ausgesetzt. Auf Bänken kann der untätige Leidensvoyeur verweilen und weiß bereits von der Aussichtslosigkeit der Befreiungsmühen. Die Tatenlosigkeit ist das zum Leiden addierte Unrecht. Der Betrachter wird schon beim Betreten der zum Werk führenden Pfade dieser Anklage ausgesetzt. Seine Rolle ist festgelegt, bevor er sich der Arbeit überhaupt bewusst wird. (*ish*)

# Ulrike Kessi

geb. 1962



„Statt-Waage“, 1997

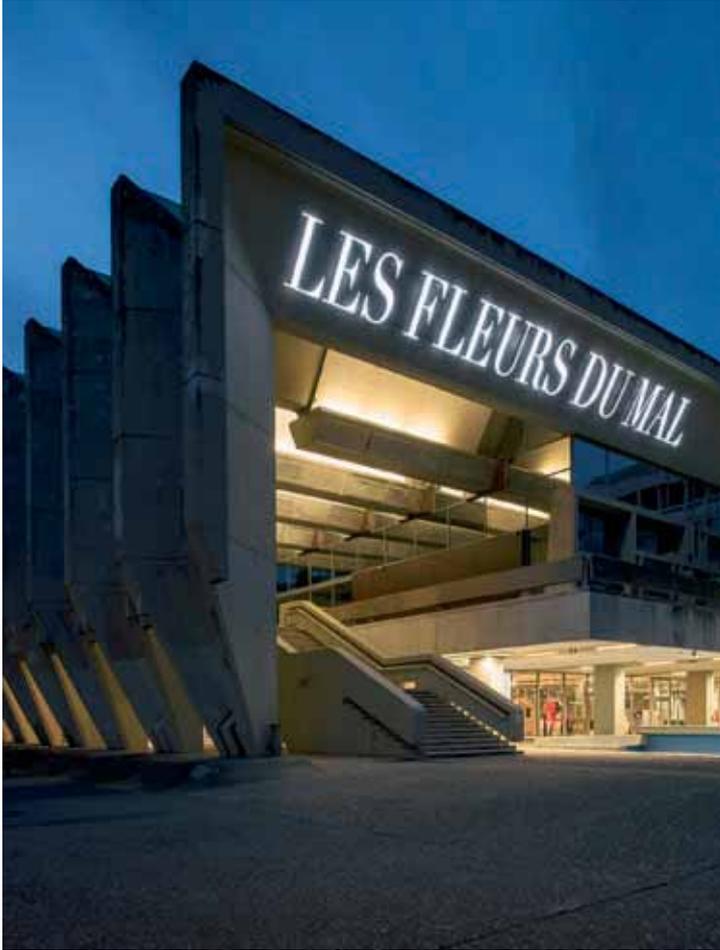
Industriewaage

190 × 110 × 180 cm

Maße, Masse, Vermessen, Abwägen finden ihr erzieherisches Moment in Kontrolle, Disziplin, Maßhalten. Die Reduzierung auf das konkrete Volumen durch Wiegen bedeutet, einer auf das Körperliche reduzierten Wahrheit zu begegnen und sich der eigenen Existenz als Materie, als raumverdrängender Körper zu versichern. Letztlich ist auch die Masse des menschlichen Körpers, physikalisch gesehen, lediglich die Summe der Massen seiner Einzelteile. Die Stattwaage (Statt = Standort, Stelle) als Kunstwerk ist ein Readymade, das seine Funktion jedoch behält und betriebstauglich bleibt. Das öffentliche Wiegen bestätigt uns in unserer Existenz in der Gegenwart anderer. Da im Privaten wie Beruflichen die virtuelle Kommunikation körperliche Präsenz zunehmend entbehrlich macht, erhält somit der öffentliche Raum die Qualität einer existentiellen Referenz. Die individuelle Ziffer auf der Waage bestätigt jedoch nur das bare Sein, ist lediglich eine neutrale Aussage zum Gewicht, wobei Eigenschaften und Geschichte des Gewogenen nicht zur Diskussion stehen. Privater und öffentlicher Raum werden somit zu Gegenwelten kommunikativer Interaktion im Sinne von persönlich-virtuell versus körperlich-anonym. (*ish*)

# Mischa Kuball

geb. 1959



„LES FLEURS DU MAL“ (Blumen für Marl), 2014

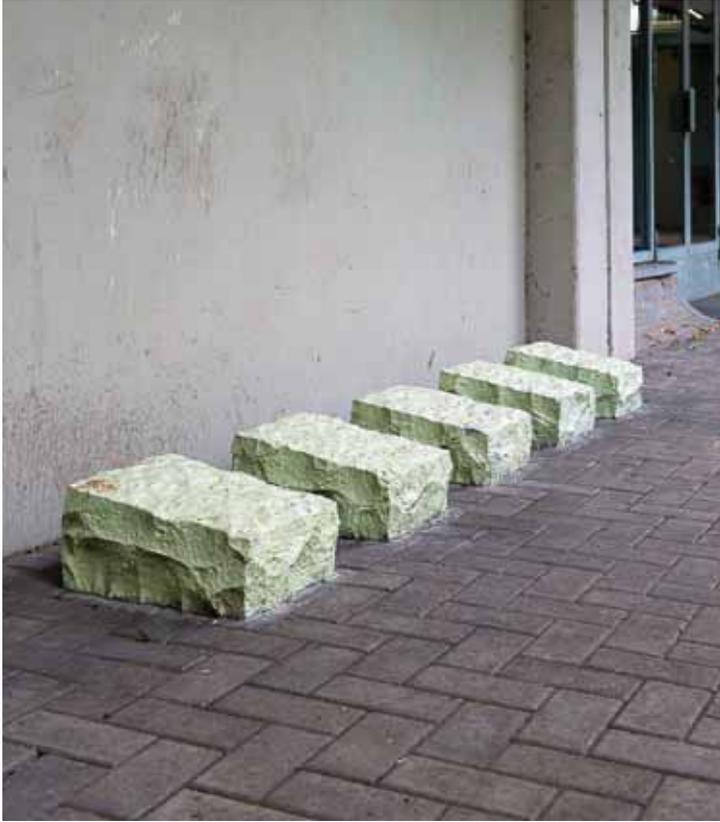
Metall, Plexiglas, LED, Betonvase  
ca. 220 × 1800 × 30 cm  
und 73 × Ø 31 cm

Der Eingriff in den öffentlichen Alltag einer Stadt hilft sich mit einer literarischen Idiosynkrasie und Prominenz. Wem Charles Baudelaires Gedichtband „Les Fleurs du Mal“ geläufig ist, weiß in diesem Falle wohl das Wortspiel schmunzelnd einzuordnen. Doch ist diese Kenntnis nicht Voraussetzung. Mit einer weiteren

seiner „public prepositions“ – eine Serie ortsbezogener Installationen und Aktionen – ergänzt Kuball den Raum des Museums hin zu einer Mobilisierung des Stadtraums und seiner Bürger. Eine Vase am Treppenaufgang zum Rathaus wird somit zu einer offenen Einladung, Blumen vorbeizubringen. Und viele Marler wie Nicht-Marler – von Schulklassen bis spontan gesinnten Passanten – sind bereits darauf eingegangen. Da gerät der Wortwitz schnell zur Nebensache, wenn die künstlerische Geste ihren Ort gefunden hat und sich bereits ansatzweise in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit als selbstverständlich durchzusetzen weiß. Ganz entgegen dem „ennui“ und der Entfremdung des Großstadtmenschen wie in „Les Fleurs du Mal“ thematisiert. Robert Gernhardts „Die Blusen des Böhmen“, eine Verballhornung aus dem Jahre 1977 des zum Kult avancierten Titels, hätte die Absicht der Intervention sicher verfehlt, die sich ihrerseits jedoch dessen Schablone gleichermaßen zu eigen macht. (ish)

# Christina Kubisch

geb. 1948



„Atminas“ (Erinnerungen)  
Naturstein, Schwarzlicht,  
Ultraschallmodule  
19 × 260 × 30 cm

Erinnerung als synästhetische Erfahrung gräbt sich in das historische, kulturelle wie persönliche Gedächtnis als sinnlich-permanentes Erlebnis

ein. Die fünf grob behauenen Steine, bestrichen mit fluoreszierendem Pigment, das bei abnehmendem Tageslicht unter zusätzlich angebrachten Schwarzlichtlampen zu leuchten beginnt, bieten jeweils den Korpus für einen Lautsprecher. Zirpgeräusche, wobei es sich um hörbar gemachten Ultraschall handelt, eröffnen dem Betrachter zusammen mit der Physis des Kunstwerks verborgene Manifestationen des Erinnerns. Im Gedenken an Zwangsarbeiter in Marl während des Zweiten Weltkriegs, die in Gräbern mit Kissensteinen bestattet wurden, fand Kubisch eine dem Ort eigene Leerstelle verdrängter Schuld. Auch ohne dieses Wissen drängt sich der Grabcharakter der scheinbar anonymen Monolithen auf. Die Künstlerin wählte für den Titel, nachdem sie Kissensteine im Baltikum gesehen hatte, das lettische Wort „Atminas“. Gleichbedeutend mit „Erinnerungen“, „Gedächtnis“ und „Seele“ wird reale Gegenwärtigkeit und abstrakter Raum des Vergangenen zu einem Gebilde empfundener Geschichte und emotional-sinnlicher Memoria. (*ish*)

# Alf Lechner

geb. 1925



„3/72 Rahmenkonstruktion“,  
1972

Corten-Stahl

ca. 550 × 480 × 270 cm

Alf Lechners Skulptur „3/72 Rahmenkonstruktion“ setzt sich zusammen aus vier gleich großen Würfeln. Sie sind als offene Formen angelegt, ohne Seitenwände, nur ihre Kanten sind durch massive Stahlbalken definiert. Zwei der Würfel, Seite an Seite zusammengefügt, bilden die Basis der Konstruktion. Ein dritter sitzt passgenau in zweiter Reihe, sodass sie zusammen eine L-Form ergeben. Der vierte Würfel tanzt aus der Reihe: Er ist in die anderen verkantet und liegt so verdreht, dass je eine Spitze in den Zwischenraum des Würfels unter und neben ihm ragt. Durch diese Drehung wird die Strenge der geometrischen Ordnung aufgebrochen und der gradlinigen Skulptur ein Element der Dynamik zugefügt.

Geometrische Grundformen dominieren die Formensprache in Lechners Werk. Aus Quadern, Würfeln, Kreisen erschafft der Stahlbildhauer Skulpturen von teils monumentalem Ausmaß. Im Spannungsfeld zwischen Bewegung und Statik gelingt es dem Künstler, seinen Skulpturen trotz der Massivität des Werkmaterials eine erstaunliche Leichtigkeit zu verleihen. (irh)

# Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff

1923 – 2011 und geb. 1921



„Naturmaschine“, 1969

Chromnickelstahl

160 × 510 × 230 cm

Eine „natura ex machina“ präsentiert sich in bühnenhafter Szenerie auf dem Creiler Platz. Doch das, was sich als Natur der Wahrnehmung präsentiert, ist lediglich das Organisch-Vegetabile der aus drei Würfeln herauswachsenden Wülste. Diese Formen sind allerdings nicht viel

mehr als eine Idee von Natur, da Material und Produktion des Werks auf einem industriellen Verfahren beruht, bei dem Chromnickelstahl geformt und zusammengelötet wird. Matschinsky-Denninghoff entwickelten in den 1960er-Jahren ein spezielles Konstruktionsverfahren, bei dem dünnste Stahlrohre zu Bündeln verschweißt wurden, wie sie sich hier in kräftigen homogenen Formen wiederfinden. Die Naturmaschine generiert nun naturhafte Avatare allein nach ihrer „Vorstellung“ von Natur, die sich rein im Formgegensatz hart versus weich verständlich macht. Der glänzende Chromnickelstahl wird die technische Geburt dieser anonymen Wesen stets entlarven, und wie imaginierte wie imitierte Naturform kann darüber nicht hinwegtäuschen. In Formensprache und in Auseinandersetzung mit kolossalen Kräften der Form im Raum zeigt sich das Werk des Künstlerpaars von Henry Moore und Antoine Pevsner unmittelbar beeinflusst. Brigitte Denninghoff war Assistentin der beiden Lehrmeister, bevor sich auch ihr Mann zur Bildhauerei entschloss. (*ish*)

# Ansgar Nierhoff

1941 – 2010



„Polyeder, o. J.“

Stahl

je ca. Ø 90 cm

Im Werk von Nierhoff tritt die Kugel wiederholt auf, gleich einer Obsession. Sie ist ein Passepartout an Erklärungsmöglichkeiten. Was ihr jeweils gemein und zu eigen wird, ist die Grundsätzlichkeit ihres „Da-Seins“, ihr „Ding-Sein“. In

ihrer existentiellen Eigenwilligkeit erscheint sie wie eine grobe Laune aus der Schmiede des Vulkan oder eine Kreatur barocker organischer Natur, zwischen künstlich Gestaltetem und Natursein. Dem entspricht ihre frühindustrielle, geradezu „zünftige“ Herstellung, die Bearbeitung des massiven Eisens im ursprünglichen Verfahren des Freiformschmiedens. Die Kugeln empfangen in der Folge ihre Umgebung und machen diese zu dem ihnen ganz eigenen natürlichen Ort. Der durch sie verdrängte Raum erhält eine neue Form. Gleichsam wirken die Kugeln wie kontemplativ über ihre eigene Situation. Es hängt ihnen stets etwas Eigenständiges an, eine züversichtliche Auseinandersetzung mit dem Raum. Was es zeigt: Die Kugeln bei Nierhoff sind gleichsam ein Modul der freien Manipulation, die ihre Wirkung – auch im Falle der posthumer Marler Installation – unabhängig vom künstlerischen Willen kaum verfehlen können. Sie zeugen vom Selbstbewusstsein der manifestierten Form als gestaltendes Ding gegenüber dem menschlichen Schaffen. (*ish*)

# Katsuhito Nishikawa

geb. 1949



„Minerva“, 1991

Bronze

480 × 40 × 40 cm

Gibt es die ideale Form? Was wäre der Stoff ihres idealen Seins? Die Suggestion dieser Idealität im Gleichtakt von Form und Materialität ist ein maßgeblicher Aspekt der Arbeiten Nishikawas. Wie der Künstler im Spiel zwischen Architektur, Design und Skulptur Körper- wie Materialvariationen zu beschreiben und vereinen sucht, ist als eine Erklärung und ein Austesten ihrer Stufen möglicher Vervollkommnung zu verstehen. Das Organische

der Gebilde, ihre Bescheidenheit als Urformen erweist sich dementsprechend als folgerichtige Entscheidung. Die Formen ihrerseits verselbständigen sich in ihrem Existenzanspruch als Idee. In der Arbeit „Minerva“ kommt noch die Umformulierung des Kanonischen antiker Bildhauerei hinzu. Still und so gar nicht kriegerisch, jedoch trotzdem imposant begegnet sie dem Betrachter, der lediglich die Silhouette einer menschlichen Gestalt erkennen mag, abstrahiert in einem überlebensgroßen Vorschlag ihrer idealen Formulierung und Qualität. Der Titel wird zum Alibi einer der Gegenwart adäquaten, kanonfremden Ideenwelt von Entwürfen. So muss die Schutzgöttin der Kunst selbst als obsoleter paganer Götze menschlicher Projektion und Form anonym zurücktreten. (*ish*)

# Stefan Pietryga

geb. 1954



„Stierscheibe / Ring“, 1984

Stahl (zweiteilig)

je Ø 298 cm

Toro, Toro! In weitem Abstand erscheint die winzige, kaum erkennbare Silhouette eines Stieres wenig bedrohlich. So fällt die Konfrontation mit dem gereizten Tier leicht. Doch der Tiefenzug der Installation, beste-

hend aus einem Stahlring und einer gewölbten Stahlscheibe mit der ausgesparten Kontur des Stieres, generiert eine imaginäre Röhre, die den Betrachter in ihre wiederum autonome Räumlichkeit miteinschließt. Ein Ausweichen erscheint somit unmöglich. Der Stier macht sich seinerseits für die Konfrontation bereit, der Nacken gewölbt, der Kopf gesenkt zum Angriff. Unterhalb des Sitzungstraktes des Rathauses erscheint diese Tauromaquia wie ein ironisches Spiegelbild der darüber regelmäßig stattfindenden Auseinandersetzungen. Den Stier sprichwörtlich bei den Hörnern packen prägt den politischen Alltag. Mehrheiten, Niederlagen, Durchsetzungskräfte, und nicht zuletzt Voraussicht angesichts möglicher Händel und Konflikte erfordern Geschick statt Rot sehen. Mit dem Symbol des Stiers wählt Pietryga als wiederkehrendes Motiv in seinem Werk die Ikone einer virilen Urkraft und gleichzeitig unbedachter, kontrollverlorener Wut, die der Mensch in Reflexion seiner eigenen Emotions- und Vernunftslage zu bändigen sucht. (*ish*)

# Heinz-Günter Prager

geb. 1944



„Marler Kreuzstück“, 1989/90

Stahl

36 × 128 × 156 cm

Das Maß stimmiger menschlicher Proportion hat Heinz-Günter Prager stets in Übertragung auf die Bildhauerei verstanden. Mit den sogenannten „Theoretischen Überlegungen zu meiner Skulptur“, die während seiner Zeit als Stipendiat an der Villa Romana in den 1970er Jahren entstanden, setzte im Werk des Künstlers ein zunehmend analytisches Formenverständnis ein. Das „Marler Kreuzstück“ aus einem Zyklus von Bodenskulpturen, die Prager seit 1979 entwickelte, ist das Ergebnis einer solchen in Verhältnis und Form minimalistisch angelegten Arbeit, die sich in mathematischer Berechnung erschließt. Gleich einer massiven Monstranz ruht das markante Stahlgebilde vor dem Betrachter. Ihrer Kreuzform ist das Negativ eines zweiten Kreuzes eingeschnitten, das den Gesamtkörper in vier Teile spaltet. Was nun der Betrachter nur visuell erahnen, aber nicht wissen kann, ist, dass die Position dieser zweiten Kreuzform nicht willkürlich, sondern der Logik eines konstruktiven Gefüges entsprechend festgelegt wurde: Der Schnittpunkt dieses Kreuzes ist der Ausgangspunkt für den Radius eines Kreises, der die Skulptur, d.h. ihre äußersten Punkte genau tangierend, wie eine Aureole umfängt. (*ish*)

# James Reineking

geb. 1937



„Innen – Außen – Neben“, 1982

Stahl

41 × Ø 316 cm

Ein Ringelreih dreier Formen ergibt das Positiv wie Negativ eines Kreises. Reineking entwirft mit seiner stringenten wie reduzierten Sprache ein visuelles Wechselspiel, das die einzelnen Formen mal innerhalb, mal außerhalb, mal neben

der suggerierten Kreislinie erscheinen lassen. Die sonderbare Einfachheit der geometrischen Figur wird zu einem Linien- und Perspektivgefüge, das nicht eindeutig wahrgenommen werden will. Der durchkomponierte, konzentrisch angelegte Pflastersteinboden, dessen Zentrum mit dem Mittelpunkt des Werks zusammenfällt, nimmt die in sich geschlossene Kreisform zudem auf und trägt ihre Bewegung eines Vexierspiels weiter nach außen. Wie ein Strahlenkranz verweisen die Steine auf eine Präsenz im Rhythmus des Umraums. Der Stahl der Skulptur und die Steine des Bodens widerstreben jeglicher Verfremdung des Materials und leisten allein durch ihre Anordnung eine attraktive Logik, die den Blick des Betrachters somit nicht ruhen lässt. Indem dieser Blick eben auch über das Werk hinaus nach außen geleitet wird, schafft es die Skulptur – trotz und wohl auch aufgrund ihrer klaren autonomen Formengeste – sich in ihrem Umraum geradezu folgerichtig zu positionieren. (*ish*)

# Carl Fredrik Reuterswärd

geb. 1934



„Non Violence“, 1995/99

Bronze

128 × 144 × 60 cm

Nachdem John Lennon 1980 ermordet wurde, beginnt Carl Fredrik Reuterswärd, der mit dem Musiker befreundet war, mit der Arbeit an einer Serie großformatiger Skulpturen mit dem Titel „Non Violence“ (dt. Keine Gewalt). Das Motiv ist dabei immer dasselbe: ein Revolver mit

einem Knoten im Lauf, der die Waffe sinn-, nutz- und wertlos macht. Es ist ein universelles Symbol für die Ablehnung von Gewalt, das durch seine eindeutige Bildsprache eine unmissverständliche Botschaft sendet. Reuterswärd gelingt es, einem ernsten Thema mit einem Augenzwinkern zu begegnen und durch seinen buchstäblich „entwaffnenden“ Humor ein prägnantes Statement zu setzen. Die Skulptur auf dem Creiler Platz – mit gleich zwei Knoten im Lauf – ist eine von derzeit insgesamt siebzehn dieser Serie. Weitere Ausführungen finden sich unter anderem vor dem UN-Hauptquartier in New York, dem Sitz der Europäischen Kommission in Brüssel oder dem Bundeskanzleramt in Berlin.

Das Marler Exemplar wurde dem Skulpturenmuseum 2012 zusammen mit zeichnerischen Vorstudien und unterschiedlichen Kleinfassungen der Plastik als eine Schenkung des Künstlers und der Stiftung Carl Fredrik Reuterswärd mit Unterstützung des Freundeskreises Habakuk übergeben. (irh)

# Ulrich Rückriem

geb. 1938



„Granit gespalten“, 1978

Blauer Granit

274 × 106 × 108 cm

Für diese Skulptur ließ Ulrich Rückriem einen Monolithen aus blauem Granit in vier etwa gleich große Quader teilen und später passgenau wieder zu einem Ganzen zusammensetzen. Nur drei der Blöcke sind für den Betrachter unmittelbar sichtbar, der vierte ist als Basis nahezu vollständig ins Erdreich eingelassen, wodurch der optische Eindruck einer niedrigen Sockelplatte entsteht. Unschwer lassen sich die Spuren der Bearbeitung am Stein erkennen: Bohrlöcher verlaufen horizontal über drei Seiten, die vierte zeigt eine feine Bruchlinie, und Kerben zerfurchen eine der Kanten. Das ist ganz in Rückriems Sinne, denn sie alle sind Zeugen des Entstehungsprozesses der Skulptur. Sie sind dauerhaft in den Stein hineingeschrieben und machen die Entstehung selbst zu einem sichtbaren Element dieses Werks.

Diese Skulptur steht exemplarisch für Rückriems Schaffensprinzip, gemäß welchem – anders als in der traditionellen Steinbildhauerei – nicht eine Form aus dem Stein heraus gearbeitet wird, sondern der Stein selbst als Form verstanden werden soll. Der Eingriff des Künstlers dient dazu, die natürlichen Qualitäten des Steins, wie seine Struktur, seine Masse und sein Volumen, hervorzuheben. *(irh)*

# Robert Schad

geb. 1953



„Merlak und Enfim B“, 2004

Stahl

330 × 120 × 105 cm

und 890 × 30 × 30 cm

Die beiden könnten kaum unterschiedlicher sein, doch die Geste ist ihnen gemeinsam. Tänzerisch folgen „Merlak“ und „Enfim B“ jeweils einer eigenen Choreographie im Raum. Sowohl die aufstrebende Vertikalität, in die sich der eine streckt, als auch die hockenden, impulsiven Wirbel des anderen negieren dabei geradezu das Volumen der eigenen Materialität schweren Vierkantstahls. Dieser verrät sich jedoch in den minder fließenden Bewegungen der Körper. Dort, wo sie sich beugen und winden, ergeben sich gelenkartige Knicke. Der Charakter einer flottierenden Leichtigkeit bleibt ihnen indes erhalten. Die Linie

der Skulpturen suggeriert und erfasst vielmehr eine diffuse Energie, die in dem einen Moment aufflackert, in dem sich die beiden manifestieren. Ein exemplarisches Raum-Dynamik-Gefüge wird zu einer permanent erlebbaren wie sichtbaren Erkenntnis. Der Betrachter wird somit Zeuge dieses Ertastens und Erprobens von Struktur und Gefüge eines Raums, der seine Gestalt grundsätzlich verbirgt. Der menschlichen Vorstellungswelt räumlicher wie zeitlicher Organisation setzen „Merlak“ und „Enfim B“ die eigentliche Willkürlichkeit dieses Raums und seiner ungezähmten Energien als Realität entgegen. (*ish*)

# Jan Scharrelmann

geb. 1975



„Hazy Bird“, 2015

Edelstahl, Farbe

270 × 180 × 180 cm

Ein Kristall ist ein homogener Körper, der stofflich und physikalisch einheitlich ist. Diese vereinfachte (physikalische) Definition beschreibt eine erste Annäherung an die hochaufragende

Form der auf zwei Seiten bemalten Skulptur aus Edelstahl, die Jan Scharrelmann für einen geschützten Standort im Marler Skulpturenpark entworfen hat. Bei 270 cm Höhe um 12 Grad aus der Senkrechten gekippt, krägt die vordere Kante des Rhomboeders um zwei Drittel ihrer Standfläche über die Grundfläche heraus und scheint deswegen sofort umfallen zu können – doch die Skulptur würde auch ohne das massive Betonfundament stehen. Diese Konstruktion ist jedoch „nur“ der Träger einer farbkraftigen Malerei, die sich über zwei Seiten läuft zieht und sie – zumindest optisch aus der Ferne – zu einer Fläche zusammenzieht; die zwei anderen Seiten bleiben unbearbeitet. Mehrere Schichten von leuchtstarken Farbpigmenten sind in wetterfestem Lack gebunden und changieren je nach Blickachse in ihrer Farbigkeit von grau unterlegtem Hellblau zu intensivem Rosa. Die hochglänzende Oberfläche erinnert in ihrer Strahlkraft an Autolack, nur im Gegensatz zur glatten Karosseriefarbpalette lädt Scharrelmanns Malerei zum Träumen ein. (ge)

# Anna Schuster

geb. 1963



„Continued Landscape“, 1997  
Container, Monitore, Video-  
Split-Technik  
200 × 600 × 200 cm

In die beiden Seitenwände eines rostroten Containers sind jeweils sechs Monitore eingelassen. Sie zeigen Ausschnitte einer vorbeiziehenden Landschaft, dann und wann kommt die Bewegung zum Stehen und man sieht Aufnahmen eines Bahnhofs. Erst mit etwas Abstand zum Container erschließt sich die Logik der einzelnen Bilderfelder: Sie sind Ausschnitte aus einem Gesamtbild, das sich im Inneren zu verbergen scheint. Die Fragmentierung verleiht ihnen einen collageartigen Anschein. Entstanden sind die Aufnahmen auf einer Bahnfahrt von Berlin nach Essen, während der die Künstlerin den Reiseabschnitt von Magdeburg bis Helmstedt aus dem Fenster heraus aufnahm.

Während der Container, der ursprünglich für den Überlandtransport hergestellt wurde, an Ort und Stelle steht, scheint sich die Landschaft in ihm beständig zu bewegen. In der Videoinstallation „Continued Landscape“ transformiert Anna Schuster die Umgebung, durch die sich ein Container im Schienentransport üblicherweise bewegt, nun selbst zum Transportgut. Auf diese Weise inszeniert sie geschickt eine Verschränkung von Stillstand und Bewegung, von Innen und Außen. (irh)

# Richard Serra

geb. 1939



ohne Titel (Frankfurter Skulptur), 1978

Corten-Stahl

140 × 100 × 180 cm

Zwei massive Blöcke aus geschmiedetem Corten-Stahl, der obere etwas größer als der untere, liegen versetzt übereinander. Auf den ersten Blick ist es kaum wahrnehmbar, doch dann nicht mehr zu übersehen: Der obere Block, der ohnehin halb über den anderen hinaus ragt, liegt in minimal angedeuteter Schiefelage, so, als fehle nicht viel und er würde über die Kante des unteren Blocks hinabrutschen. Doch der labile Eindruck täuscht: Tatsächlich ist das Gewicht des Materials so enorm, dass es die Stabilität der Skulptur vollkommen gewährleistet.

Durch die minimale Verzerrung der ansonsten konsequent rechtwinkligen Struktur erzeugt Serra ein subtiles Moment der Irritation. Gekonnt setzt der Stahlbildhauer in seinem titellosen Werk die skulpturalen Grundelemente Masse, Volumen und Statik zueinander in Bezug und verleitet den Besucher dazu, die Stahlblöcke zu umschreiten und sich seiner Wahrnehmung zu vergewissern.

Serra gilt als ein Hauptvertreter der „Neuen konkreten Skulptur“ und ist bekannt für seine Werke aus Stahl, die trotz ihrer teils monumentalen Ausmaße und der Massivität ihres Materials eine erstaunliche Leichtigkeit ausstrahlen. *(irh)*

# Paul Suter

1926 – 2009



„El Greco“, 1993/94

Eisen

325 × 90 × 80 cm

Selbstbewusst porträtiert das Bildwerk weniger den Meister des spanischen Manierismus als vielmehr dessen künstlerische Leistung und Wirkung. Es ist Ausdruck der energetischen Verklärung, einer innovativen Gebärde spiritueller Phänomene, wie sie der griechische Maler, Bildhauer und Architekt für die religiöse Kunst des 16. Jahrhunderts entwickelte. Als expressives Ausnahmetalent wurde El Greco zunächst von Künstlern der Avantgarde um 1900 neu rezipiert, um in der Folge auch wieder die Aufmerk-

samkeit der Kunstwissenschaft zu erhalten. Suter erprobt mit seiner Arbeit rund neunzig Jahre später in ihrer Vielseitigkeit der Formen das Ganze einer dynamischen Bewegung, die die geistige Emotion zur Darstellung bringt. Was El Greco in der Malerei für seine Zeit offenbarte, überträgt der Schweizer Bildhauer in die Dreidimensionalität. Zwar schon seit den Futuristen nicht mehr unbedingt eine Neuerung, so empfängt das scheinbar Kinetische im Werk Suters eine spirituelle Qualität, die sich zum reinen Energie- und Bewegungsexperiment wie -verständnis addiert. Der harte Schneid der tänzerischen, konstruktivistischen Figuration enthält somit bereits die weiche Kontur bewußter Verklärung. (*ish*)

# Alexander Rüdiger Titz

geb. 1968



„Umlauf“, 2002

Edelstahl, Audiozuspielung

ca. 100 × Ø 640 cm

Es sind Objekte und Geräusche des Alltags, mit denen Titz dem Betrachter die Gewohnheit des Vertrauten entzieht. Neue Bedeutungszusammenhänge zu knüpfen und das Verständnis dafür zu wecken, dass in Räumen und Dingen mehr als nur die ihnen zugewiesene Intention und Funktion liegt, ist ein wesentlicher Zug seiner künstlerischen Arbeit. Ausgezeichnet mit dem Deutschen Klangkunst-Preis 2002 ist „Umlauf“ ein Werk, das eines ausmacht: Modifikation als Verschiebung formal-dinglicher und erwartungsgeprägter Wahrnehmung. Das brachliegende Kneipp-Becken wird zur Erinnerung. Was der Betrachter sieht und hört, suggeriert ein geheimnisvolles kultisch-astrales Erlebnis an einer sich nun als rituell bedeutsam erweisenden Stätte. Die wie planetare Trabanten auf dem Handlauf angebrachten Aluminiumscheiben, welche die Wasseroberfläche des Marler City-Sees paraphrasieren, dazu eine Aufnahme von Klängen und Geräuschen, die durch perkussive Schläge gegen den Metallzaun entstanden, bauen eine Brücke zum Spirituellen. Der ganzheitliche Anspruch des konzentrisch angelegten Kneipp-Beckens ist somit geradezu folgerichtig in der Qualität des Mythisch-Kosmischen aufgegangen. (*ish*)

# Igael Tumarkin

geb. 1933



„Großer Marler Steinkreis“, 1981  
Beton, Stein, Bäume, Stoff, Farbe  
320 × Ø 1400 cm

Die Bewohner der Stadt haben Igael Tumarkins Installation „Großer Marler Steinkreis“ den Beinamen „Marler Stonehenge“ gegeben. Und tatsächlich, die Assoziation mit der mystischen Kultstätte ist nicht unbegründet. Wie in Südengland stehen hier hohe Stelen in gleichmäßigen Abständen zueinander und ergeben einen akkuraten Kreis. Und das ist nicht die einzige Verbindung: Zwei der Stelen sind im oberen Bereich farbig markiert. Zusammen mit einem im Inneren gespannten Seil verweisen sie auf den Sonnenhöchst- und Tiefstand. Die Installation ist streng geometrisch ausgelegt: Die schlanken Balken aus Beton sind präzise rechtwinklig geformt und haben, genauso wie ihre Zwischenräume, allesamt identische Maße.

Das Innere des Kreises umschließt zwei große Felsbrocken sowie mehrere Bäume, deren ausladendes Geäst die Perfektion der Kreisform an einer Stelle durchbricht: ein Hinweis auf den bewussten Einbezug der Natur in die Installation. Bei den Stelen handelt es sich um nicht verwendete Bauteile für die einst geplanten, aber nicht realisierten zwei weiteren Rathhaustürme – so entsteht ein raffiniertes Aufeinandertreffen von moderner und archaischer Architektur. *(irh)*

# Micha Ullman

geb. 1939



„Grund / Ground“, 1987/2006

Eisen, Erde, Gras

ca. 300 × 1500 × 1500 cm

Die ausgesparte Form als Symbol der Leere erscheint wie das Negativ eines Films, auf dem sich uns die Erinnerungen in unwirklichem Schwarzweiß zu entfremden scheinen. Die Marler Version von „Grund / Ground“, eine der ersten „Grubenplastiken“ des israelischen Künstlers Micha Ullman, ist eine Rekonstruktion der Arbeit, wie sie auf der documenta 8 gezeigt worden war. Das ausgehobene Erdstück in Form einer umgedrehten Pyramide, die beiden darüber in Balance gehaltenen Eisenträger, von denen einer eine stuhlförmige Aussparung aufweist, beschreiben die vertriebene Existenz. Vertrieben durch das Vergessen. Es handelt sich jedoch nicht um den Hinweis auf ein konkretes Geschehen, sondern um eine allgemeingültige Manifestation von Menschen, Dingen und Ereignissen, die einst waren und nun lediglich in der Erinnerung als Silhouette verweilen. Das scheinbar labile Gleichgewicht der Träger entspricht der Flüchtigkeit des Erinnerns, dem Verblässen in zunehmender zeitlicher Distanz. Das sprichwörtliche Gras beginnt schon alles zu überwuchern. Zum Verlust des Existenten gesellt sich somit bereits schleichend der Verlust der Erinnerung, die sich in einer negativen Kontur materialisiert. (*ish*)

# Timm Ulrichs

geb. 1940



„so und so“, 1988/89

Stahl

100 × 250 × 250 cm

Eine Sitzgruppe am Marler City-See, die sich als ebenso total und unbeirrbar versteht, wie der Künstler, der sie geschaffen hat: „so und so“ lässt Verweilende entweder einander zu- oder abgewandt Platz nehmen – ganz nach Belieben. Dem Ausruhen steht jedoch die geringe Bequemlichkeit entgegen. Spitze Formen und feierliche Thronhaftig- wie Protzigkeit widersprechen der zu erwartenden Gemütlichkeit einer Sitzgelegenheit an prominenter Stelle mit Naturausblick. Das Möbel ist vielmehr wesentlich mit sich selbst beschäftigt und schert sich wenig um die Bedürfnisse des Passanten, der ihm eher ungelegen kommt. Es möchte den Platz genießen, ohne selbst genutzt zu werden, und vor sich hinrosten. Gleichermaßen ist das überdimensionierte, egozentrische Möbel, das aus einer einzigen Stahlplatte gefertigt ist, ein Spiegelbild seiner selbst und funktioniert auch umgedreht. Dasselbe nochmal. Eine plastische Tautologie: immer wahr und doch absurd. Warum sollte man es dann überhaupt wenden wollen? Darum... Die Kreativität und Laune, die „so und so“ auszeichnet, ist eine wesentliche Qualität der berühmten Möbelskulpturen, die Ulrichs in einer ganzen Serie geschaffen hat. (*ish*)

# André Volten

1925 – 2002



„Kugel und Schale“, 1970  
V2A-Stahl (zweiteilig)  
Ø 230 cm und Ø 113 cm

„Die Gesamtheit der Bezüge macht erst ein Ding.“ Dieses aphoristische Zitat des niederländischen Bildhauers André Volten erhält mit dem Werk „Kugel und Schale“ sein Musterstück. Die gedankliche Vorstellung bzw. Hinzufügung des in die Erde eingelassenen und nicht sichtbaren Teils der Kugel übertrug der Künstler in eine konkrete visuelle Wahrnehmung. Ist die Unterseite scheinbar durch ihr Verborgensein nicht existent, materialisiert sich diese nur wenige Meter weiter. Gleichzeitig imaginiert die auf dem Rasen liegende Schale ihrerseits die eigene Ergänzung zur Kugel. So könnte es ebenfalls heißen: Schon allein die Teile der Bezüge generieren das Ganze. Volten fordert die Formerinnerung wie -konditionierung des Betrachters heraus. Der Hinweis auf den Ansatz einer Form genügt dementsprechend zur Assoziation der geschlossenen Entität. Einem Experiment gleich wählte der Bildhauer den öffentlichen Raum, den er seit den 1950er-Jahren vornehmlich bespielte, mit dem Passanten als sprichwörtlich willkürlich gewählten Probanden. Abstraktion und klare, lineare Formstrukturen charakterisieren in diesem Zusammenhang den Ausgangspunkt der künstlerischen Erprobung eingängiger Formeffekte. (*ish*)

# Wolf Vostell

1932 – 1998



„La Tortuga“, 1987/93  
Lokomotive, Beton,  
Audiozuspielung  
ca. 600 × 2300 × 300 cm

Die monumentalste Arbeit Vostells und gleichzeitig kolossalste Kritik des Fluxusmitbegründers an der Ohnmacht der Nachkriegsgesellschaft, ihrer gelähmten Kunst und Kultur, zeugt von brachialer Bildsprache. Die Hilflosigkeit einer auf dem Rücken liegenden Schildkröte liefert das zynische Äquivalent. Subversiv ist die Wahl einer Güterzuglokomotive der Baureihe 52, die während des Zweiten Weltkriegs unter anderem auch für Menschentransporte in Konzentrationslager eingesetzt wurde. Nun zwar stillgelegt, so bleibt doch die allgemeine Erklärungsnot angesichts dieser sinnbildlichen Anklage verweigerter Menschlichkeit. Über die Schräge einer Ausschachtung hinab kann sich der Betrachter der Lok und ihrem Tender wie einer Grablege nähern. Kaum unterhalb dem mächtigen Körper der Maschine angekommen, vernimmt er diffuse, sich überlagernde Stimmen, die einerseits Psalm 55, 56 und 57 aus der Lutherbibel rezitieren, andererseits ihren Weg in die Vernichtung – Krieg wie Konzentrationslager – kommentieren, erzählen und formulieren. Das Kunstwerk als Ausrufezeichen gesellschaftshistorischen, -politischen wie menschlichen Scheiterns erweist sich als ikonisch im Kontext des visionären Plädoyers Vostells für eine Einheit von Kunst und Leben zum Fortschritt kultureller Einfühlung. (*ish*)

# Friederich Werthmann

geb. 1927



„Wand Wegener“, 1962

Remanit

255 × 1200 × 50 cm

Ein Paravent des Informel tobt sich stürmisch am Rand des ehemaligen Marler Friedhofs aus. Als Gartengrenze und Sichtschutz diente die Wand einer Düsseldorfer Familie namens Wegener in den 1960er-Jahren, um dann jedoch drei Jahrzehnte im Garten des Künstlers zu verbleiben. 2012 erfolgte die Installation in Marl. Wie informell die Handhabung, so informel die Haltung. Die Vibration der Wand – von Sichtschutz kann keine Rede sein – erlaubt keinen visuellen Haltepunkt. Moleküle gleich Fetzen ringen um Halt in ständiger Bewegung und Transformation. Wie im Strudel eines Tornados erscheint die Form der Wand nur unter größter Anstrengung und größtem Energieaufwand beibehalten. Lediglich zufällig und momenthaft kann sie sich manifestieren, denn die gezielte Formwerdung ist unbedeutend. Gleich einem imaginären Schwarm von Splittern wirbelt die geradezu unmögliche Fläche aus dem Hintergrund der Bäume und Sträucher dem Betrachter entgegen. Im nächsten Moment vielleicht schon liegt sie in ihre unzähligen Partikel verstreut im Unvermögen des Selbsterhalts. Gestalten versus Auflösen werden zu einem Zyklus gewollter Unentschlossenheit, die jegliche Form grundsätzlich negiert. (*ish*)

# Stefan Wewerka

1928 – 2013



„Schilderwald“, 1970/71  
Aluminium einbrennlackiert  
ca. 150 × 1800 × 150 cm

Die Reglementierung der öffentlichen Ordnung ist zum selbstverständlichen, alltäglichen Habitus geworden. Doch ist der rechte Winkel dafür tatsächlich die Voraussetzung, um die Glaubwürdigkeit der Ordnung zu wahren? Die Infragestellung dieser Gewohnheit bietet Stefan Wewerka in bester neodadaistischer Tradition. Mode, Film, Architektur und Design gehörten zu seinem Instrumentarium einer Spiegelwelt unserer Seherwartungen. Objekte des Alltagslebens werden aus ihrem Kontext extrahiert. So wird der „Schilderwald“ zu einer Reihung bewusst erlebter künstlerischer Formen- und Bilderwelt. Die Schilder stehen abseits ihres ursprünglichen Gebrauchs und sind doch grundsätzlich funktional. Hebt nun die optische Verschiebung wiederum diese Funktionalität auf? Ist also lediglich die Linie des rechten Winkels Garant für eine relevante Nutzung und – im Falle des „Schilderwalds“ – für eine Befolgung durch den einzelnen? Wewerka überlässt dem Betrachter diese Frage, konfrontiert ihn aber mit seiner Konditionierung auf ein Ordnungswollen und -gefüge, aus dessen Vertrautheit sich dieser visuell zunächst wohl kaum verabschieden mag. Einem „Zurechtrücken“ der Schilder im Geiste widersteht er nicht. (*ish*)

# Ossip Zadkine

1890 – 1967



„Großer Orpheus“ (Grand Orphée),  
1956

Bronze

290 × 97 × 65 cm

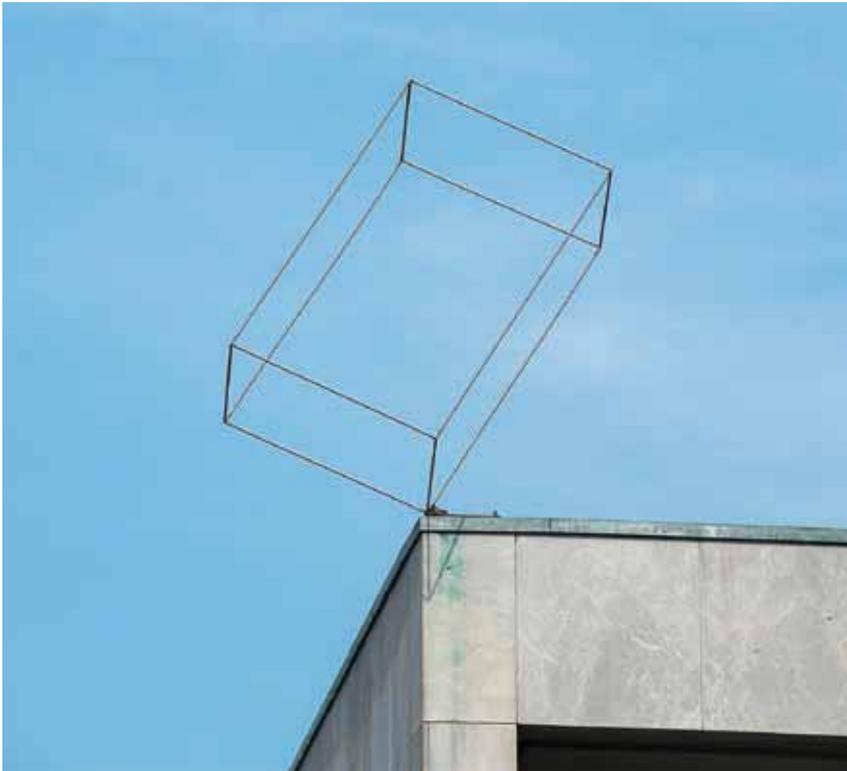
Die kubistische Form zersplittert die klassische in dramatischem Antagonismus. Orpheus wird zu seiner eigenen musikalischen Metapher, zum Harfenkorpus. Zadkine erfindet eine Metamorphose, um den Zustand größter Zerrissenheit zwischen Trauer um den Tod der Gattin Euridyke und musischer Hingebung, wie von der Figur des Orpheus exemplarisch gelebt, zur Anschauung zu bringen.

Die Transformation verweist darauf,

wie sich Orpheus nach dem endgültigen, selbstverschuldeten Verlust der Geliebten vollständig der Musik widmete. Sein Gesang betörte Menschen, Tiere und Götter gleichermaßen. Die unerwartete Bildsprache, mit der Zadkine hier aufwartet, setzt vergleichbaren Darstellungen des Orpheus eine Interpretation von höchster Spannung und Energie entgegen. Die Transformation des Körpers ist keine freiwillige, was sie mit so mancher Metamorphose in der Mythologie gemeinsam hat. Orpheus wird von der Veränderung sichtlich überrascht, seine Beine vollführen noch eine Schrittstellung, doch die Wandlung ist bereits in vollem Gange. Ob die menschliche Gestalt Orpheus erhalten bleibt, ist somit ungewiss. (*ish*)

# Günther Zins

geb. 1951



„Quader für Marl“, 1991

Edelstahl

180 × 110 × 70 cm

Am äußersten Rand des Daches der Marler Ratsstube balanciert die Silhouette eines Quaders in nahezu spielerischer Leichtsinnigkeit. Den eigenen Schwerpunkt herausfordernd hält sich die Form auf einer ihrer Ecken, als wolle sie einen akrobatischen Kopfstand unter dem „Ah“ und „Oh“ des zu ihr aufschauenden, in Atem gehaltenen Publikums vollführen. Die visuelle Dreidimensionalität des Quaders leisten hierbei lediglich die schlanken Edelstahlstäbe, die Zins für seine Werke vornehmlich verarbeitet und das geometrische Grundvokabular der Arbeiten ausmachen. Sie umschreiben eine Kontur der Form ähnlich einer graphischen Zeichnung und negieren im selben Schritt das Volumen des Bildwerks. Und dennoch erhebt die Installation den Anspruch auf Wahrnehmung ihrer Körperlichkeit, wie schwerelos sich diese auch immer gestaltet. Dementsprechend liefert die massive Architektur des Rathauses die ideale Plattform als Gegensatz zu einer solchen schwebenden Formenkoketterie. Über seine Darbietung gleich einem Schabernack hinaus verweist der Quader explizit und exemplarisch auf das mögliche Selbstverständnis einer Bildhauerei, die Volumen und Masse zugunsten ihrer Suggestion überwunden hat. (*ish*)

1. Kenneth Armitage
2. Hans Arp
3. Olle Baertling
4. Eberhard Bosslet
5. Will Brands
6. Hermann Breucker
7. Carl Bucher
8. Hede Bühl
9. Emil Cimiotti
10. Bogomir Ecker
11. Ian Hamilton Finlay
12. Ludger Gerdes
13. Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz
14. Werner Graeff
15. Friedrich Gräsel
16. Emilio Greco
17. Wilfried Hagebölling
18. Haus-Rucker-Co
19. Bernhard Heiliger
20. Hagen Hilderhof
21. Jochen Hiltmann
22. Alfred Hrdlicka
23. Ilya und Emilia Kabakov
24. Ulrike Kessl
25. Mischa Kuball
26. Christina Kubisch
27. Alf Lechner
28. Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff
29. Ansgar Nierhoff
30. Katsuhito Nishikawa
31. Stefan Pietryga
32. Heinz-Günter Prager
33. James Reineking
34. Carl Fredrik Reuterswärd
35. Ulrich Rückriem
36. Robert Schad
37. Jan Scharrelmann
38. Anna Schuster
39. Richard Serra
40. Paul Suter
41. Alexander Rüdiger Titz
42. Igaël Tumarkin
43. Micha Ullman
44. Timm Ulrichs
45. André Volten
46. Wolf Vostell
47. Friederich Werthmann
48. Stefan Wewerka
49. Ossip Zadkine
50. Günther Zins



Skulpturenmuseum

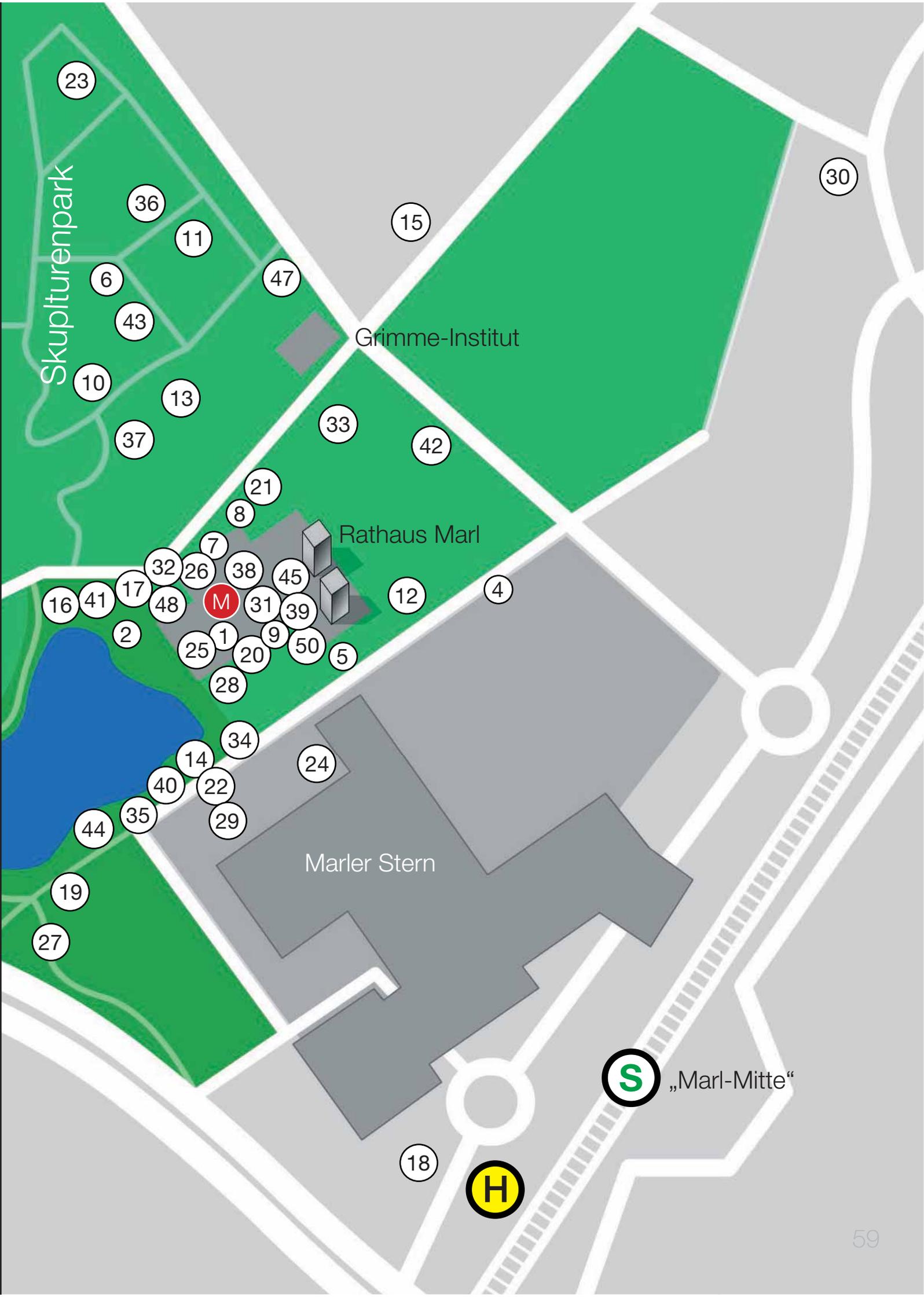
46

Theater



3

49



Skulpturenpark

Grimme-Institut

Rathaus Marl

Marler Stern

„Marl-Mitte“

# Impressum

## **SKULPTURENMUSEUM GLASKASTEN MARL**

### **Kuratoren**

Georg Elben, Stephan Wolters

### **Museumsteam**

Dieter Dammer, Claudia Frank, Alexander Haffner, Andreas Steinberg

### **Texte**

Irene Horn (irh)

Isabel Hufschmidt (ish)

Georg Elben (ge)

### **Konzeption / Layout**

Mitja Eichhorn, [www.german-concept.de](http://www.german-concept.de)

### **© Fotografie**

Thorsten Arendt, Georg Elben, Carsten Ivo Gliese

Stand: Oktober 2015

Wir danken unseren Förderern und Partnern

**Ministerium für Familie, Kinder,  
Jugend, Kultur und Sport  
des Landes Nordrhein-Westfalen**



Freundeskreis Habakuk  
zur Förderung  
des Skulpturenmuseums  
Glaskasten Marl

EINS DER ZWANZIG  
RUHR KUNST MUSEEN



 Sparkasse  
Vest Recklinghausen

# Anfahrt und Öffnungszeiten



**Skulpturenmuseum  
Glaskasten Marl**

Creiler Platz 1  
D-45768

Telefon: +49 (0) 2365 99 22 57  
Email: [skulpturenmuseum@marl.de](mailto:skulpturenmuseum@marl.de)

[www.mkp-marl.de](http://www.mkp-marl.de)

[www.skulpturenmuseum-glaskasten-marl.de](http://www.skulpturenmuseum-glaskasten-marl.de)



[fb.me/skulpturenmuseum.Marl](https://fb.me/skulpturenmuseum.Marl)

## **ÖFFNUNGSZEITEN**

Di—So: 11—17 Uhr

Do: 11—20 Uhr

Heiligabend, 1. Weihnachtstag, Silvester geschlossen

Eintritt frei

## **MIT PKW**

Anfahrt über Sickingmühler Straße und Eduard-Weitsch-Weg

## **MIT ÖFFENTLICHEN VERKEHRSMITTELN**

bis S-Bahn und Busstation „Marl Mitte“





Skulpturenmuseum  
Glaskasten Marl