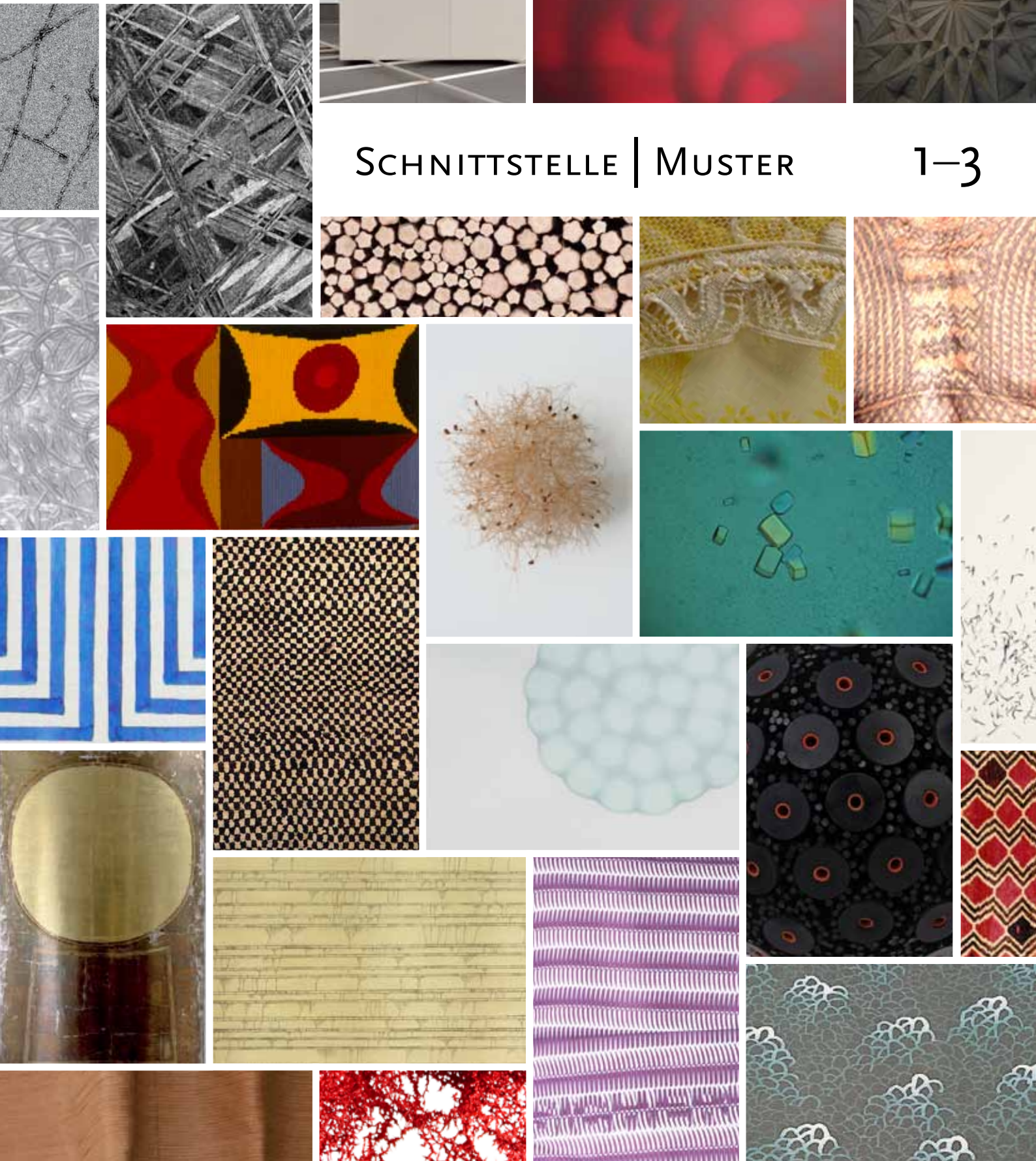




SCHNITTSTELLE | MUSTER

1-3



SCHNITTSTELLE | MUSTER

SCHNITTSTELLE | MUSTER

1-3



gkg

VORWORT

Mit der Ausstellungsreihe *Schnittstelle | Muster* widmet sich die Gesellschaft für Kunst und Gestaltung seit 2010 dem Muster und seinen Schnittstellen zwischen Kunst und ›Nicht-Kunst‹.

Kunst, die sich dem Erkennen und/oder Generieren von Mustern widmet, muß mit der visuellen Logik außerkünstlerischer Bereiche umgehen können, ohne dabei ihre Eigengesetzlichkeit zu verlieren, und zugleich in einer Weise, die auch von außerkünstlerischem Interesse ist. Deshalb eignet sie sich in besonderem Maße als Schnittstelle von Kunst und einem nicht-(primär)-künstlerischen, ebenfalls vom Umgang mit Mustern geprägten Bereich.

Als Muster (spätmittelhochdeutsch *mustre*; lat. *monstrare* für ›zeigen‹) werden zunächst Modelle bzw. Vorbilder und sichtbare Oberflächenstrukturen bezeichnet. Im weiteren Sinne kann es sich auch um räumliche oder zeitliche Strukturen handeln. Muster zu erkennen und daraus Schlüsse zu ziehen ist eine intellektuelle, kognitive und psychische Fähigkeit des Menschen, ohne die jede zivilisatorische Entwicklung, jeder kulturelle wie wissenschaftliche Fortschritt undenkbar wären. Dementsprechend ist in der Mathematik als der Wissenschaft von den Mustern schlechthin und ebenso in zahlreichen anderen Disziplinen – von der Astronomie über Biologie, Psychologie, Kognitionswissenschaften, Verhaltens- und Sprachforschung bis hin zu Architektur und Kunst –, das Muster der zentrale Begriff der visuellen Erkenntnis und ein wichtiges Instrument für die Wahrnehmung von Welt, der Orientierung in ihr und der Beurteilung von Phänomenen.

Kunst wiederum ist ihrem Wesen nach grundsätzlich Ausdruck einer Kultur des Sehens. Das Muster ist über die Beschäftigung mit der Wahrnehmung immer involviert, und sei es durch die bewusste Unterwanderung oder Vermeidung. In der konkret-konstruktiven Kunst wiederum steht die fundamentale Bedeutung des Musters als Brückenphänomen zu anderen Disziplinen und als Schnittstelle von Abstraktion und Konkretion im Zentrum. Die Schnittstelle oder das Interface bzw. die ›Grenzfläche‹ dient der Kommunikation innerhalb eines Systems. Der ursprünglich naturwissenschaftliche Begriff bezeichnet die physikalische Phasengrenze zweier Zustände eines Mediums. Bildhaft beschreibt er die Eigenschaft eines Systems als Black Box, von der ausschließlich die ›Oberfläche‹ sichtbar und somit auch nur über sie eine Kommunikation möglich ist. Die Eigenschaften zweier benachbarter Systeme können nur miteinander kommunizieren, wenn ihre Oberflächen ›zusammenpassen‹. Im Bild der Schnittstelle als der Berührung zweier nicht austauschbarer Systeme lassen sich ihre strukturellen Gemeinsamkeiten als konkrete Analogien sichtbar machen. Mit dem Fokus der Ausstellungsreihe auf eben dieser Schnittstelle zielt die Wahl der Exponate darauf, die unterschiedlichen Herangehensweisen sicht- und benennbar zu machen, um jenseits der immer auch vorhandenen fließenden Übergänge nach der jeweils spezifisch künstlerischen Auseinandersetzung mit Mustern zu fragen.

SUSANNAH CREMER-BERMBACH

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	Seite 5
SCHNITTSTELLE MUSTER 1 ›FREIE‹ UND ›ANGEWANDTE‹ KUNST	
Einführung	11
Kerstin Kraft: <i>Textile Muster</i>	12–17
Abbildungen: Erwin und Hildegard Heerich, Andreas Karl Schulze, Sopic Taeuber-Arp	18–21
Künstler und Autoren	23
SCHNITTSTELLE MUSTER 2 KUNST UND NATURWISSENSCHAFTEN	
Einführung	27
Matthias Geyer: <i>Muster als Organisationsprinzipien</i>	28–29
Heiner Thiel: <i>Die Widmanstätten'schen Strukturen</i>	30–31
Abbildungen: Aljoscha, Karoline Bröckel, Heike Kern, Reinhard Lättgen, Christiane Löhr, Eberhard Ross, Nora Schattauer, Amely Spötzl, Heiner Thiel, Birgitta Weimer	32–41
Künstler und Autoren	42–43
SCHNITTSTELLE MUSTER 3 KUNST UND KULT	
Einführung	47
Igor Eberhard: <i>Ornament ist Verbrechen</i>	48–51
Abbildungen: Jane Brucker, Parastou Forouhar, Şakir Gökçebağ, Norvin Leineweber, Alke Reeh, Claudia Rogge, Jindřich Zeithamml	52–58
Künstler und Autoren	59

SCHNITTSTELLE | MUSTER

1



GABBEH-LURI

2. Viertel 20. Jh.
177 × 97 cm
Sammlung Cremer, Düsseldorf

SCHNITTSTELLE 1

›FREIE‹ UND ›ANGEWANDTE‹ KUNST



Ausstellungsansicht, gkg 2010

Zu den ältesten Kulturtechniken der Menschheit gehört das Weben, Knüpfen und Sticken. Der physische Gebrauchswert von Textilien wurde dabei von Anfang an verbunden mit einem Dekor, das neben religiösen, sozialen oder gesellschaftlichen Informationen ein ästhetisches Bedürfnis zum Ausdruck brachte. Dass hierbei ungegenständliche, oft geometrische Formen und Muster überwiegen, wird in der Ausstellung beispielhaft aufgezeigt an Nomadenteppichen. Sie stehen in einer Tradition, in der sich zahlreiche Schnittstellen mit der Entwicklung der europäischen Avantgarde finden lassen.

Die vor allem aus Gabbeh-Teppichen bestehende Sammlung Cremer umfasst Teppich-Schlafdecken und Meditationsmatten von überwiegend in Persien lebenden nomadischen Volksgruppen. Im Unterschied zur ständigen Reproduktion eines einmal entwickelten Musterkanons, wie sie sich in den meisten Teppichprovenienzen findet, sind in ihnen Techniken und Formen unterschiedlicher Traditionen aufgegriffen und assimiliert. Diese werden als sparsame, flächige, oft rein geometrische Ornamentierung individuell gestaltet.

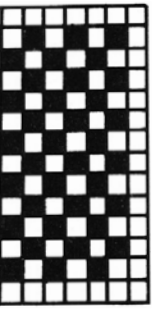
Die ausgewählten Kunstwerke, mit denen zugleich ein Bogen über ein Jahrhundert gespannt wird, veranschaulichen exemplarisch die fundamentale Bedeutung des textilen Musters für die geometrisch-abstrakte Kunst. Die Anfänge dieser Entwicklung sind präsent mit SOPHIE TAEUBER-ARPS gestickten, gewebten, gezeichneten und gemalten Arbeiten aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Die Tänzerin, die als bildende Künstlerin der Malerei und Skulptur das Kunsthandwerk gleichberechtigt zur Seite stellte, gehörte zu den ersten in Europa, die sich der geometrischen Abstraktion dank ihrer Erfahrung mit

textilen Techniken ebenso konsequent wie folgenreich zuwandte.

Eine Neudefinition gegenstandsloser Kunst in den 1950er und 60er Jahren lässt sich an Arbeiten von ERWIN HEERICH ablesen. Für seine Kunst war das Interesse an Flächen- und Raummustern sowie an mechanischen Formzusammenhängen von zentraler Bedeutung. Die Verwandtschaft zum Teppich besteht insbesondere im Vollzug eines ›Handlungskonzeptes‹ und der damit einhergehenden Anonymität der Realisierung sowie in der mathematischen Kodierweise. Zugleich wird das zugrunde liegende neutrale Quadratraster gewissermaßen ›lebendig‹ gefüllt. Die Schnittstelle wiederum zeigt sich darin, dass HEERICHS Kunst ein strenger Konstruktivismus zugrunde liegt. Er erfindet bildnerische Konzepte, die Form generieren, um die Kulturtechnik Kunst an ihre Grenzen zu führen und sich schließlich vom reinen Flächenmuster abzuwenden. Das veranschaulichen Musterstudien und Teppich-Entwürfe sowie fünf von HILDEGARD HEERICH realisierte Teppiche.

Heute ist der Umgang mit Mustern erneut ein grundlegend anderer. Davon zeugen die Arbeiten von ANDREAS KARL SCHULZE aus textilen Farbquadraten, die er orts- und in diesem Falle auch ausstellungsbezogen ebenso präzise wie spielerisch auf die Wand setzt. In einer Art Interaktion zwischen Raster und Zufall thematisieren sie Muster, indem sie diese unterwandern oder sich ihm entziehen, um ihrem eigenen, gleichsam tänzerischen Rhythmus zu folgen.





Rapport und Aufsicht der Leinwandbindung



TEXTILE MUSTER

Die Ausstellungsreihe *Schnittstelle | Muster* enthält schon in ihrer konzeptionellen Idee das für mich entscheidende transdisziplinäre bzw. grundlegend grenzgängerische Moment des Musters. Was aber zunächst fasziniert – nämlich das Entdecken von Mustern in allen Bereichen und Lebenslagen, vom Schachbrettmuster bis zum Verhaltensmuster – kann schnell nicht nur zur Unübersichtlichkeit, sondern auch zur Beliebigkeit führen. Dem wird meist ein Systematisieren und Kategorisieren innerhalb der Disziplinengrenzen entgegengesetzt. Versucht man jedoch, das Muster als Phänomen zu beschreiben, ist es das strukturelle Moment der Wiederholung, das bestimmend ist. Hieraus lässt sich zum einen eine allgemeingültige Definition des Musters und zum anderen die Bedeutung des Musters für den Menschen ableiten: Eine beliebige zu isolierende kleinste Einheit wird in ein, zwei oder mehr Dimensionen wiederholt. Diese kleinste Einheit, der Rapport, kann ein Motiv, ein Ornament, eine definierte Lage von Fäden, ein Ton, eine Bewegung wie ein Tanzschritt oder v.a.m. sein. Die Wiederholung bedingt die potentielle Unendlichkeit des Musters. Der Begriff der Wiederholung umschließt gleichermaßen die zweite Bedeutung des Musters als Vorlage oder Patrone. Auch hier ist es die Idee der Wiederholung: Das Modell erlaubt ein Wiederholen in der Zeit.

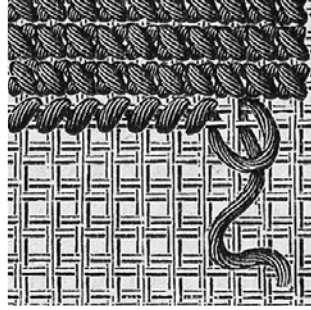
Das Entscheidende hierbei ist die Rolle des Menschen: Er ist es, der sich wiederholt (in

seiner Bewußtwerdung), der etwas wiederholt (im Sinne einer Nachahmung), der Wiederholungen instrumentalisiert (in Form von Regeln, Ritualen), der etwas wiederholt (aus der Erinnerung), der durch Wiederholungen in Raum und Zeit Muster generiert.

Der Mensch ist jedoch nicht nur Mustererzeuger, sondern vor allem auch Mustererkenner. Verschiedene Wissenschaften, allen voran die Mathematik, konstatieren eine besondere Empfänglichkeit des Menschen für Muster in Natur und Kultur. Das Erkennen von Mustern wird als lebensnotwendige Fähigkeit des Menschen beschrieben: ohne dieses Instrument der Weltstrukturierung und Komplexitätsreduktion könnte der Mensch nicht überleben. Dementsprechend schult der Mensch seine manuelle und seine visuelle Intelligenz permanent und von klein auf durch unterschiedlichste Tätigkeiten.

Eine Tätigkeit, die diese Fähigkeiten auf besondere Weise schult, ist die Herstellung von Textilien. Da Kleidung zu den menschlichen Grundbedürfnissen gehört, bietet die Untersuchung von Textilien zudem die Möglichkeit, weit in die Vergangenheit zurückzugehen und Techniken, beispielsweise im Gegensatz zu Motiven, als Überzeitliches zu verfolgen.

Nimmt man nun das Muster als Ausgangspunkt der Überlegungen, bzw. denkt das Textile vom Muster her, kommt man zu dem Schluss, dass das Muster das Textile konstituiert. Wendet man die oben genannte Definition an, ergibt sich beispielsweise für ein leinwandbindiges Gewebe folgende Beschreibung: Die kleinste zu isolierende Einheit ist



Point de Croix

die Verkreuzung von Kett- und Schussfäden nach jeder Hebung und Senkung. Der Vorgang des Verkreuzens wird in der Horizontalen und der Vertikalen wiederholt und lässt das Muster und damit erst die textile Fläche entstehen.

Die Leinwandbindung ist die einfachste Bindung in der Weberei, und hier ist die Einfachheit im Wortsinn gemeint: die Leinwandbindung benötigt nur ein Fach. Gleichzeitig erzeugt sie die stabilste Form des Zusammenhalts der textilen Fläche. Andere Gewebearbeiten mit weniger Bindungspunkten bilden andere Muster heraus, folgen aber dem gleichen Prinzip der Wiederholung. Eine Funktion des textilen Musters ist hier die Stabilisierung. Diese stabile Form der leinwandbindigen Gewebe prädestiniert sie für diverse Formen der Weiterverarbeitung: als Leinwand (Malgrund), als Stickgrund, als ein Fadensystem für die Teppichknüpferei.

Ausgehend von diesen Überlegungen werden im Folgenden zwei Exponate der Ausstellung exemplarisch analysiert. Diese technomorphologischen Untersuchungen fokussieren die Herstellung, die Repetition der Handlung und somit die herstellende Hand und das textile Objekt. Farbgebung, Motivwahl und Symbolik werden hierbei vernachlässigt. Ziel einer solchen Herangehensweise ist, über den Begriff des Musters einen neuen Interpretationsansatz für Kunst mit textilen Materialien zu entwickeln.

Die Arbeit *Formes élémentaires. Composition verticale - horizontale* von Sophie Taeuber-Arp ist in der Technik des Stickens ausgeführt. Das Stickens wird gemäß der Systematik

der textilen Techniken von Annemarie Seiler-Baldinger als eine Stoffverzierungstechnik definiert, bei der der Stoff mit Fäden verziert wird, die gleichzeitig zu ihrer eigenen Befestigung dienen. Der Trägerstoff der Stickerei ist in den meisten Fällen ein Gewebe mit relativer Dichte: Die Nadel muß leicht durch den Stoff zu führen sein, und trotzdem muß die Gewebearbeit den Stickfäden ausreichend fixieren. Die Arbeit Taeuber-Arps ist in Gobelintechnik auf einem leinwandbindigen Grund ausgeführt. Der verwendete Stich wird als ›Point de croix simple‹ bezeichnet. Es gibt eine Reihe von Gobelinstichen, die in der Ausführung identisch sind und nur in der Größe und Anzahl der überfangenen Kett- und Schussfäden differieren. Die Gobelinstickerei als Teil des Tapissierewerkes hatte einen hohen künstlerischen Wert, solange sie als Alternative zur Wandmalerei galt. Ihr Vorteil bestand in der Mobilität und Flexibilität. Aby Warburg, dessen Interesse der Mobilität von Bildinhalten in Raum und Zeit galt, bezeichnete die Teppiche als ›bewegliche Bilderverhikel‹, die gleichsam als ›Ahnener Druckkunst‹ begriffen werden könnten. Erst als die Leinwand als Malgrund der Tafelmalerei sich durchsetzt, wird die Bildwirkerei verdrängt. Die bisherige Teilung zwischen kleinformatigen Tafelbildern auf Holz und großformatigen als Gewirk wird zugunsten der Leinwand aufgegeben. Die Gobelintechnik hat durch diese Entwicklungen ihren künstlerischen Wert verloren. Das lange bürgerliche 19. Jahrhundert hat sie zu einer weiblichen Handarbeit werden lassen. Es handelt sich hierbei um eine besondere Form der Be-



Sophie Taeuber-Arp: *Formes élémentaires. Composition verticale - horizontale*, 1917
Stickerei in farbiger Wolle, 38,5 x 38,5 cm
Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandswerth

schäftigung: einerseits diente sie der Beschäftigung der weiblichen Hände und andererseits der Demonstration des Müßigganges im Sinne einer intendiert zweckfreien Handlung. Das Ergebnis waren Interieurs und Kleidungsformen, die sich vor Stickereien, Häkel- und Strickarbeiten und Spitzendeckchen nicht mehr retten konnten.

Vor diesem historischen Hintergrund müssen Taeuber-Arps Stickbilder, die Wahl gerade dieses Stickstiches, auch gesehen werden. Innerhalb des Werkes steht das gestickte Bild gleichberechtigt neben ihren anderen Bildern. Die textilen Techniken, die so stark den weiblichen Handarbeiten und dem Kunsthandwerk zugeordnet sind, werden zum Materialbild, setzen bewußt die Wärme und das haptische Moment des Materials ein. Siegfried Gohr erkennt hierin die Vorreiterfunktion Taeuber-Arps beispielsweise für Rosemarie Trockels Strickbilder. In seinem Katalogbeitrag zur Tübinger Ausstellung von 1993 stellt er weiter fest, daß das Strukturprinzip ihrer Arbeiten der freie Umgang mit formalen Mustern sei. Als Basis sei hierbei immer wieder der Kontrast des Vertikalen und Horizontalen zu erkennen. Die Grundrichtungen des Horizontalen und Vertikalen der Bildfläche bestimmt Gohr zur wesentlichen Voraussetzung ihrer künstlerischen Arbeit. Und genau hierin mag der Grund oder die Inspiration gelegen haben für die Wahl textiler Techniken wie dem Weben oder Sticken in ihrem Werk.

Wie bereits erwähnt, konstituiert sich das Webmuster aus der Verschränkung des Horizontalen und Vertikalen.

Das Elementare und damit auch Alltägliche dieses textilen Musters läßt sich durch Vieles belegen und in der sprachlichen Nähe von ›Text‹ und ›texere‹ (lat. weben) finden. Es handelt sich jedoch vor allem um die Wiederholung der Grundrichtungen unserer Wahrnehmung. Aleida Assmann schreibt, dass unsere Körper-Koordinaten in ihrer binären Zuordnung von Horizontaler und Vertikaler das menschliche Blick- und Handlungsfeld bestimmen und damit auch zum Wegweiser der materiellen Kultur im Koordinatenkreuz der dualen Logik werden und diese räumlich verorten. Die am Körper orientierte Wahrnehmung legt eine Bewegungsrichtung nahe. Statistische Bildanalysen weisen ein Vorherrschen horizontaler und vertikaler Linien in unserer Umgebung nach. Neben dem Horizont und der vertikalen Wuchsrichtung der Pflanzen sind es auch die vom Menschen geschaffenen Gebäude, die diese Richtungen bevorzugen und hierdurch die Wahrnehmungspräferenz evolutionär verstärken. Die Musterung eines Gewebes oder einer Stickerei stellt je eigene Anforderungen, bedeutet jedoch immer eine Auseinandersetzung mit den Grundrichtungen unserer Wahrnehmung. Viele textile Techniken ordnen sich den strengen formalen Vorgaben der Orthogonalität unter.

Die Materialbilder Taeuber-Arps legen den Schluss nahe, dass die Künstlerin sich der textilen Techniken bedient hat, um die Orthogonalität zu betonen. Bei der Stickerei Taeuber-Arps wird das Grundmuster bewußt verwendet: die Einzelteile (Stickstiche) des Musters verweisen auf die Größe der Raste-



Gabbeh-Bachthiari
Wolle, 292 x 146 cm
um 1900
Sammlung Cremer, Düsseldorf

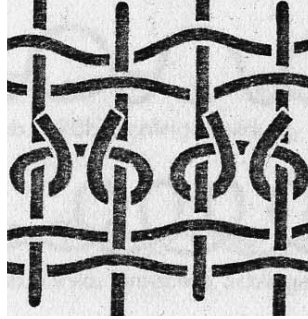


Die Wahl einer anderen Stichform, eines anderen Stickgrundes oder eines feineren Materials hätte die entstehenden Versprünge verhindern können. Die sog. Nadelmalerei heißt nicht umsonst so und ist mit ihren Stickstichen (Plattstich) in der Lage, den orthogonalen Stickgrund vollständig zu verdecken, – ähnlich wie die Ölfarbe den Malgrund aus Leinwand –, und eine möglichst naturalistische und malerische Wirkung zu erzeugen. Es ist also davon auszugehen, dass die Künstlerin beabsichtigte, der textilen Materialität auch durch die Wahl des Stickstiches eine visuelle Ausdrucksebene zu verschaffen.

Darüber hinaus handelt es sich um eine während der Arbeit taktil erfahrbare Materialität und Wärme sowie ein rhythmisches Erleben des Schaffensprozesses. Der jeweilige Stich, die kleinste zu isolierende Einheit, wiederholt sich meist reihenförmig. Die schräge Fadelage über die Fadenverkreuzung hinweg führt die Diagonale ein. Es wird nicht nur Orthogonalität erfahren, sondern auch Räumlichkeit, da Nadel und Faden den Stickgrund immer wieder durchdringen. D. h., auch wenn die Stickerei später als Materialbild, als Flächiges wahrgenommen (und auch ausgestellt) wird, ist sie ein dreidimensionales Objekt. Diese Dreidimensionalität wird durch ein beidhändiges Bearbeiten, durch visuelle und manuelle Kontrolle der Vorder- und Rückseite permanent erfahrbar.

Bei dem zweiten Beispiel handelt es sich um einen Teppich aus der Sammlung Cremer und damit um die textile Technik des Teppichknüpfens. Der nomadische Aspekt der

Teppiche ist nicht von zentraler Bedeutung für die Analyse, die Zusammenhänge mit der Herstellung sollen jedoch kurz benannt werden. Wie die Tapisserien, die Warburg als ›Bilder-Vehikel‹ bezeichnet hat, können Nomadenteppiche wie die Gabbeh als Muster-Transporteure interpretiert werden. Die Tapisserien, die der Adel bei seinem nomadisierenden Lebensstil mit sich führte, dienten der Wärmeisolierung und der Verbesserung der Akustik. Hierin gleichen sie den Nomadenteppichen, hergestellt wurden sie jedoch in Manufakturen mit festem Standort. Beim Nomadenteppich hingegen bedingt der häufig unterbrochene Fertigungsprozess die charakteristischen Unregelmäßigkeiten. Des Weiteren bestehen Zusammenhänge mit der Zeltgröße (Kleinformaten der Teppiche) und Fehlformaten, die durch den Auf- und Abbau der Knüpfgeräte entstehen (Außerdem werden die Teppiche nach der Fertigstellung nicht gespannt.) Für die Einordnung und eine allgemeine Beschreibung der Technik ist es auch hier hilfreich, die *Systematik der Textiltechniken* von Seiler-Baldinger, hinzuzuziehen: Demnach gehört das Teppichknüpfen zu den Verfahren, bei denen die Musterung zwar während der Stoffbildung erfolgt, an dieser jedoch nicht zwingend oder grundlegend beteiligt ist. Diese Verfahren werden als ›Stoffverzierung durch zusätzliche Elemente während der Stoffbildung‹ bezeichnet. Florstoffe können prinzipiell auf der Basis jeder stoffbildenden Technik erzeugt werden. Die Nomadenteppiche werden in Verbindung mit dem Wirken erzeugt, der sog. Teppichknüpferei (Kettenstoffverfahren). Meist wird in



Aufsicht symmetrischer
und asymmetrischer Knoten



einer Kombination von Einträgen, die durchgehend binden, und solchen, die kurz sind und den Flor bilden, gearbeitet. Die kurzen Einträge werden immer von Hand eingetragen, ggf. mit Hilfe einer Hakennadel. Das Grundmuster ist auch hier wieder, wie beim Sticken, ein leinwandbindiges Gewebe, das ein Koordinatensystem mit definierter Breite und variabler Länge vorgibt. Hier ist ein unmittelbarer Zusammenhang von technischen Gegebenheiten (Webstuhl) und formalem Ergebnis zu erkennen: Die meisten Teppiche sind rechteckig, die Ausrichtung ihrer Muster bezieht sich auf die Webstuhlvorgaben von Länge und Breite. Neben der aufwändigen Arbeit des Einrichtens des Webgeräts mit den Kettfäden, werden die Fäden für die Einträge vorbereitet. Für die durchgehend bindenden Einträge werden Weberschiffchen mit dem Schußmaterial bestückt. Das Zerschneiden des Florgarns bestimmt die Florhöhe. Je nach Knoten/Verknüpfungsweise reduziert sich die Florhöhe. Die Feinheit des Musters wird durch die Florlänge und die Faser-/Fadenstärke bestimmt. Die Verwendung verschieden langer und starker Florfäden ist möglich, jedoch eher selten anzutreffen. Alle diese Arbeiten finden vor dem eigentlichen Knüpfen des Teppichs statt, eine Vorzeichnung des Musters gehört auch meistens dazu. Für die Ausführung werden zwei Techniken im Wechsel gearbeitet: der Eintrag, das Einknüpfen der einzelnen Florfäden meistens von rechts nach links, da mit der linken Hand die jeweiligen Kettfäden gegriffen werden. Anschließend der Eintrag von Hand oder mit dem Schiffchen von zwei Schußfäden, die den Florein-

trag fixieren und die eigentliche Fläche bilden. Das Wechselspiel des Schußeintrages und des Flors bedingen das besondere des Teppichknüpfens.

Man unterscheidet bei den Nomadenteppichen zwei Knotenarten: Der symmetrische und der asymmetrische Knoten, die jeweils die kleinste zu isolierende Einheit bilden, die linear wiederholt wird. Die Knotenform bedingt zum einen Unterschiede in der Komposition: Volkmar Gantzhorn ordnet im Katalog *99 Teppiche* den symmetrischen Knoten den geometrisch-flächigen Arbeiten zu (den asymmetrischen, den aus der Linie entwickelten Zeichnungen). Zum anderen läßt sich je nach Knotenform eine unterschiedliche Haltbarkeit feststellen. Beim symmetrischen Knoten umfaßt der Floreintrag beide Kettfäden und verdeckt sie damit. Die Musterung wird hierdurch etwas gröber, da immer ein Fadenpaar nach jedem zweiten Kettfaden hervorragt. Gleichzeitig wird hierdurch das Grundgewebe auch bei beginnender Abnutzung verdeckt. Beim asymmetrischen Knoten ragt zwischen jedem Kettfaden ein Ende des Floreintrags hervor, es entsteht eine gleichmäßigere Verteilung und es kann ein vollerer, samtartiger Flor erzielt werden. Da dieser Knoten jedoch immer nur einen Kettfaden verdeckt, werden die Teppiche schneller fadenscheinig. Über die Formen der Symmetrie und Asymmetrie lassen sich also unmittelbare Zusammenhänge zur Haltbarkeit und damit auch Funktionalität herstellen. Weitere Erfahrungen, die auf eine epistemologische Funktion textiler Muster verweisen, lassen sich erkennen: Anders als beispielsweise ein Gemälde, entsteht ein Tep-

Ausstellungsansichten, gkg 2010
mit Gabbeh-Teppichen der Sammlung Cremer
und Arbeiten von Erwin und Hildegard Heerich
und Andreas Karl Schulze



pich aus einzelnen Punkten und Linien, die horizontal im Nacheinander entstehen, so wie ein Nadel- oder Tintenstrahldrucker arbeitet. Hierin liegt zum einen der Zusammenhang mit den meist geometrischen, linearen Mustern begründet. Zum anderen verweisen diese Arbeiten auf einen hohen Abstraktionsgrad. An dieser Stelle lässt sich eine Ähnlichkeit feststellen, die auch die schon besprochene Sticktechnik betrifft: Die ein bis zwei Millimeter kleinen Stiche der Petit-Point-Stickerei oder die Florenden erzeugen eine ›gepixelte‹ Fläche, können ein ›Bild‹ durch additive Farbmischung entstehen lassen und nehmen als Technik in gewisser Weise das divisionistische Prinzip des Pointillismus vorweg. Das Lineare (die Florfäden) wird zu einem Punkt/Pixel in der Aufsicht, als Muster konstituierender Bestandteil, der in der Fläche ein Bild, ein Motiv erzeugen kann. Die Leinwand hingegen, die bemalt werden soll, wird grundiert und geschliffen, ihre Struktur also verdeckt.

Die Materialität und die Möglichkeit der Nutzung, der Funktionalisierung, lassen Teppiche bzw. fast generell das Textile zum Kunsthandwerk in Abgrenzung (und damit ist meist eine Abwertung gemeint) zur Kunst werden. Dies hat historische und auch geschlechterspezifische Gründe, die hier nicht erörtert werden sollen. Der Zugang zu textilen Artefakten über die Technik und das Material konnte darauf verweisen, dass diese eine Eigensprachlichkeit entwickelt haben. Das Eintragen von Formen und Farben in eine leinwandbindige Grundfläche bedeutet, sich vermittels des Entwurfs- und Herstellungsprozesses die Grundkoordinaten der Weltstrukturierung textiltechnisch anzueignen. Textile Objekte und ihre Muster lassen sich demzufolge als ›gefrorenes‹ Denken und materialisierte Handlungen verstehen.

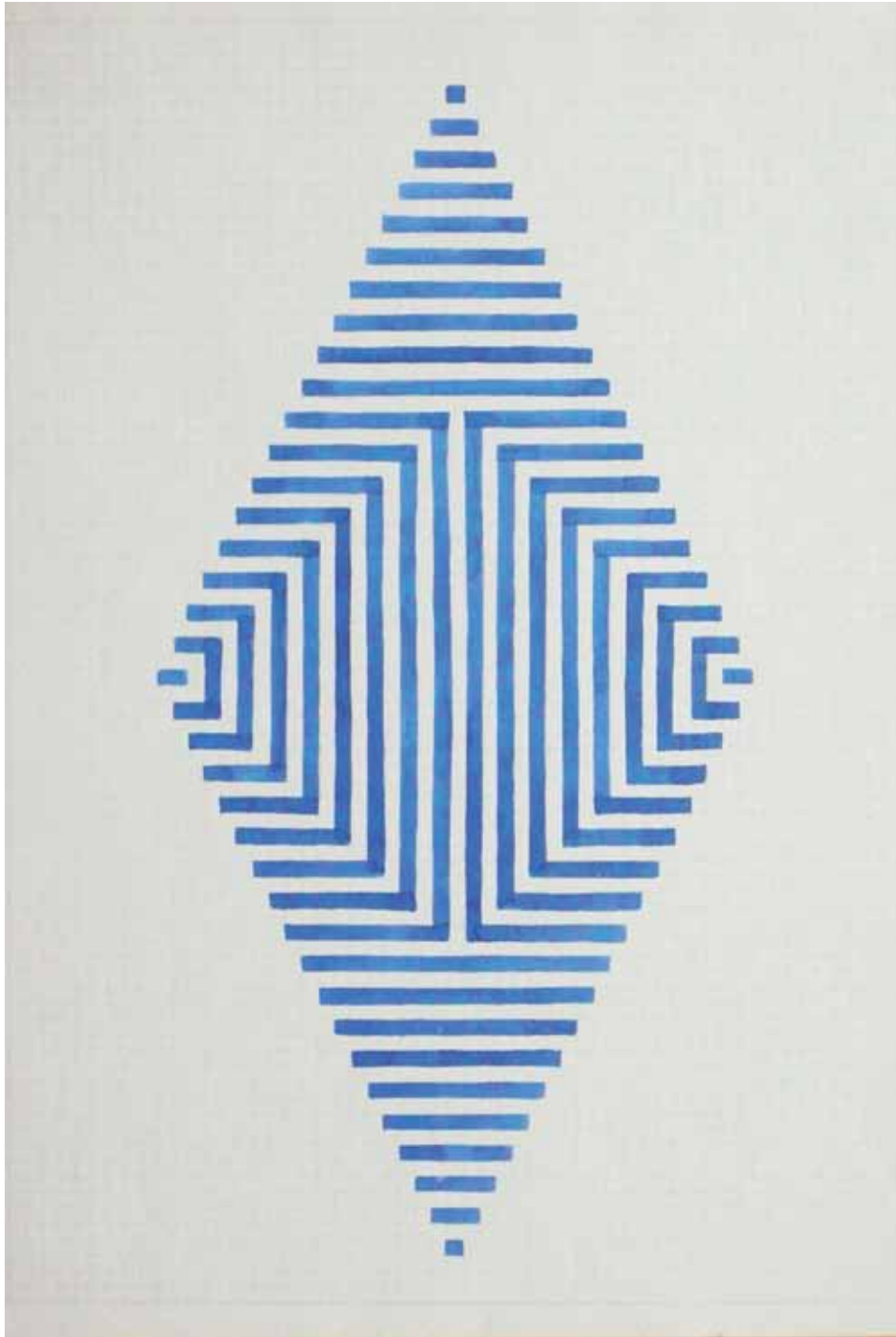




ERWIN UND HILDEGARD HEERICH

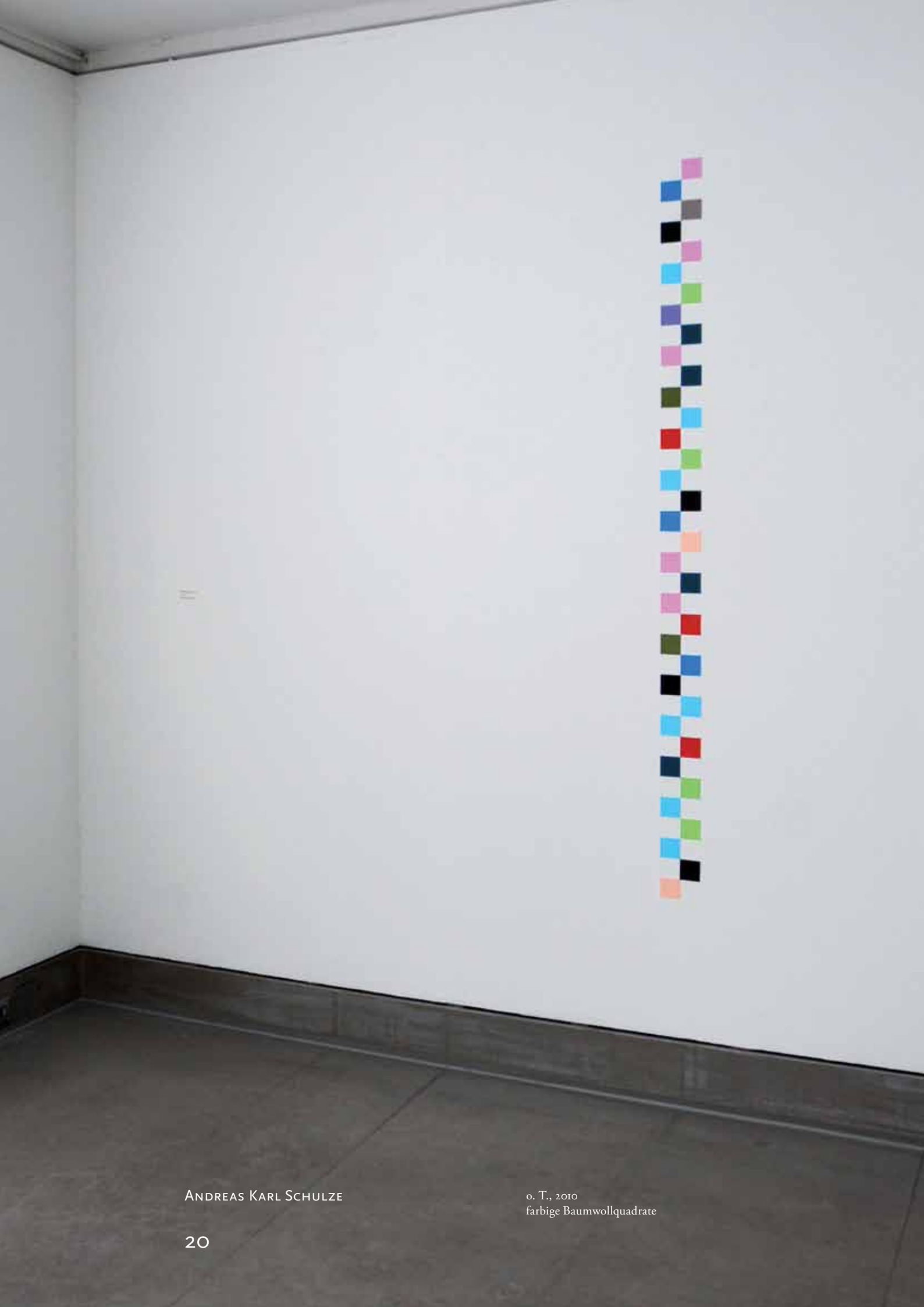
18

Drei Walzen
Wolle
170 × 122 cm
Martin Heerich, Düsseldorf



ERWIN HEERICH

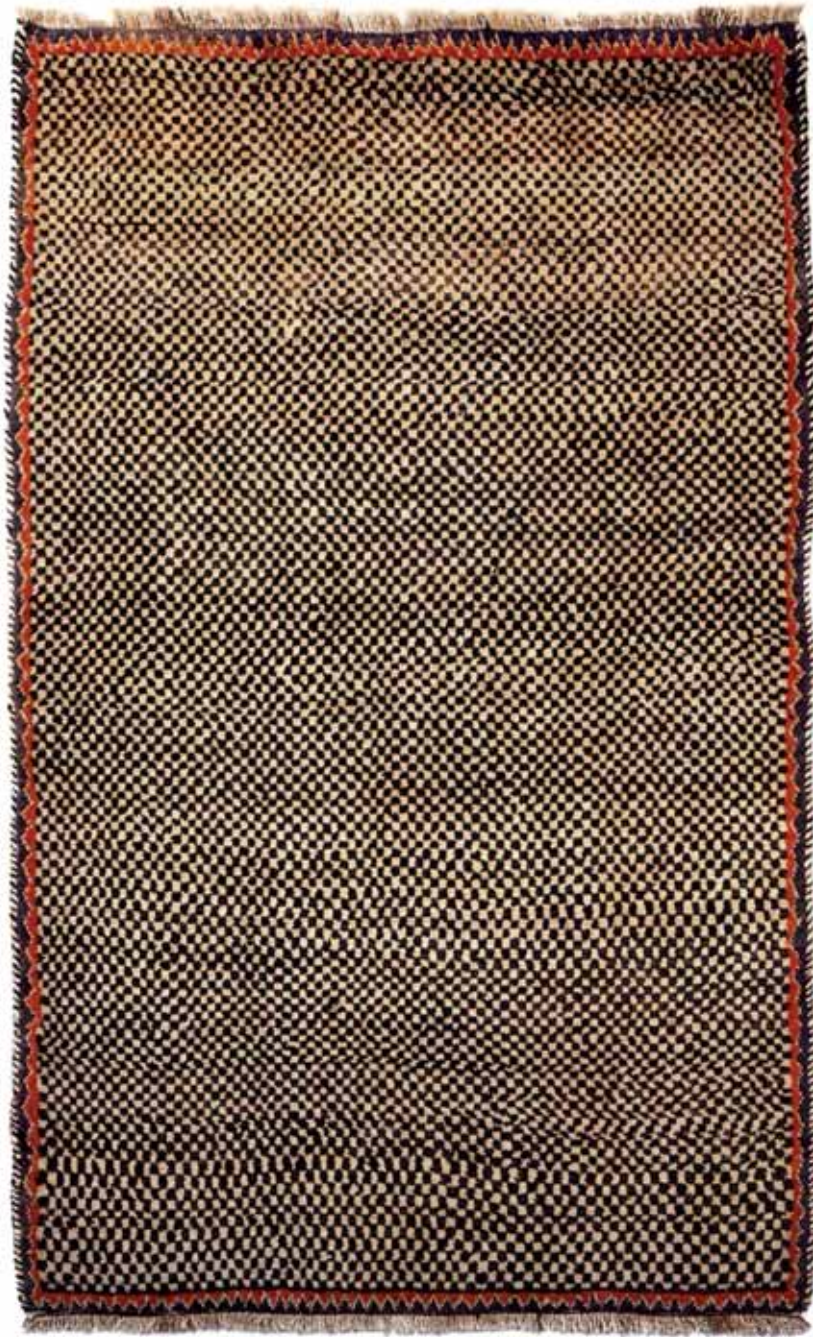
o.T., um 1964
Tinte auf kariertem Papier, 42 × 29,7 cm
Archiv Erwin Heerich
Stiftung Insel Hombroich, Hildegard Heerich





SOPHIE TAEUBER-ARP

Formes élémentaires. Composition verticale - horizontale, 1917
Stickerei in farbiger Wolle, 38,5 × 38,5 cm
Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V.,
Rolandswerth



GABBEH GHASHGHAJ

2. Drittel 20. Jh.,
197 × 121 cm
Sammlung Cremer, Düsseldorf

KÜNSTLER UND AUTOREN

SCHNITTSTELLE 1

ERWIN HEERICH

*1922 Kassel, † 2004 Meerbusch/Osterrath | studierte nach vierjährigem Kriegsdienst 1945–1950 an der Kunstakademie Düsseldorf bei Ewald Mataré | 1950–1954 Meisteratelier und Beginn der selbstständigen künstlerischen Arbeit | ab 1959 Kartonplastiken und Zeichnungen, Drucke und Grafiken nach isometrischer Gesetzmäßigkeit | 1961 Lehrtätigkeit am Seminar für werktätige Erziehung in Düsseldorf | 1969–1988 Professur für Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf | Zahlreiche plastische Arbeiten im öffentlichen Raum sowie Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland | 1974 Mitglied der Akademie der Künste Berlin | 1978 Will-Grohmann-Preis Berlin | seit 1980 Beginn der Planung der Bauten auf der Museumsinsel Hombroich bei Neuss | dem gestalterischen Dialog mit seiner Frau Hildegard Heerich in den 1990er Jahren sind mehrere Knüpfteppiche und Stoffbilder nach seinen Zeichnungen zu verdanken ||

KERSTIN KRAFT

*1967 in Frankfurt/M. | wurde nach einem Studium der Vergleichenden Textilwissenschaft (kulturgeschichtlich), Geschichte und Kunstgeschichte an den Universitäten Dortmund und Bochum 2002 mit einer Dissertation über *Muster ohne Wert* promoviert | anschließend war sie an verschiedenen Universitäten in Lehre und Forschung sowie als Ausstellungskuratorin für Galerien und Museen tätig | seit 2013 ist sie Professorin für Kulturwissenschaft des Textilen an der Universität Paderborn | Forschungsschwerpunkte: Textile Grundphänomene (Falte, Muster, Schnitt), Textile Techniken, Quellen und Methoden der Bekleidungsforschung, Mode und Bekleidung des 18.–20. Jahrhunderts ||

ANDREAS KARL SCHULZE

*1955 geboren in Rheydt | 1979–1985 Studium an der Kunstakademie Münster/Düsseldorf | 1986 Förderpreis des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe | 1993 Artist in Residence, Chinati Foundation, Marfa, Texas | 1999–2000 Lehrauftrag an der Staatlichen Zeichenakademie Hanau | 2006–2007 Vertretungsprofessur an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe/Freiburg (Klasse Prof. Günter Unger) | Workshops an Det Kongelige Danske Kunstakademi, Kopenhagen, 2007 und an der Kunsthochschule für Medien KHM, Köln | 2008 Gastaufenthalte im Sitterwerk, St.Gallen, 2010 und im Chretzeturm (Windler Stiftung), Stein a. R. | zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen und Einzelausstellungen international | lebt und arbeitet in Köln ||

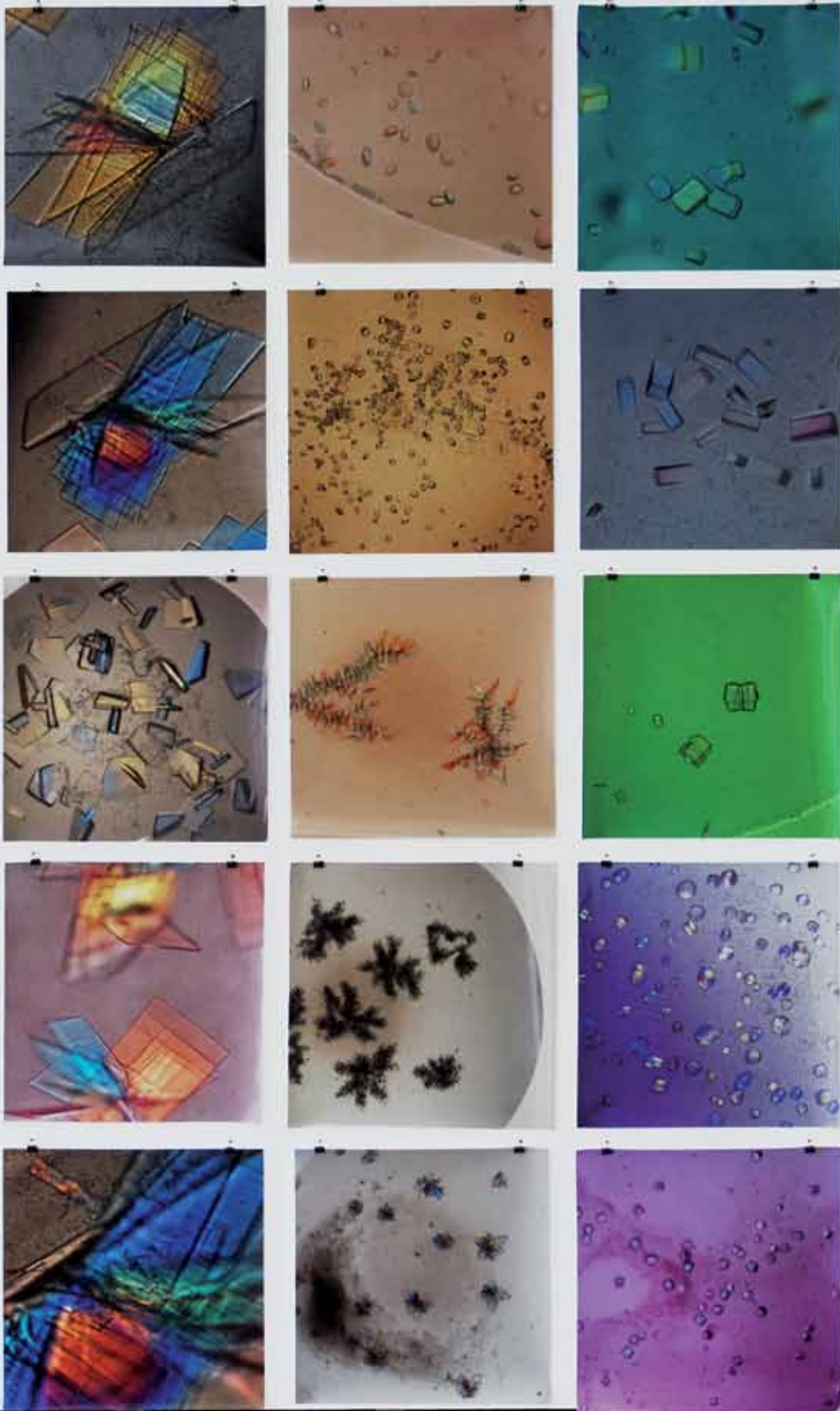
SOPHIE TAEUBER-ARP

*1889 Davos, † 1943 Zürich | Malerin, Bildhauerin, Textilgestalterin, Innenarchitektin und Tänzerin | 1906–1910 Besuch der Textilabteilung der École des arts décoratifs in St. Gallen | 1910–1914 Ausbildung in Kunst und Gestaltung an der Debschitz-Schule in München und in Hamburg | 1915–1932 Mitglied des Schweizerischen Werkbunds | 1916–1929 Leiterin der Textilklasse an der Zürcher Kunstgewerbeschule | 1916–1918 Mitwirkung im Cabaret Voltaire | Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstlern, u.a. 1926 bei der Neugestaltung der Aubette in Straßburg mit Hans Arp und Theo van Doesburg | Internationale Ausstellungsbeteiligungen, wie u.a. in den 1930er Jahren mit den Künstlergruppen Cercle et Carré und Abstraction-Création ||



SCHNITTSTELLE | MUSTER

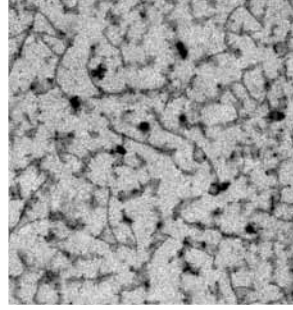
2



Lichtmikroskopische Aufnahmen von Proteinkristallen des Aktin-Polymerisationsfaktors FHOD1, Max-Planck-Institut für molekulare Physiologie, Dortmund

SCHNITTSTELLE 2

KUNST UND NATURWISSENSCHAFTEN



Elektronenmikroskopische Aufnahme von Aktin-Filamenten, Max-Planck-Institut für molekulare Physiologie, Dortmund



Ausstellungsansicht, gkg 2011

In den naturwissenschaftlichen Umgang mit Mustern führen licht- und elektronenmikroskopische Aufnahmen von Kristallen sowie von Strukturen des Proteins Aktin ein. Sie stammen aus dem Max-Planck-Institut für molekulare Physiologie, und dienen der biophysikalischen Erforschung von Wachstumsmechanismen an natürlichen Mustern. Meteoriten aus einer Privatsammlung erweitern diese um einen astrophysikalischen Ansatz. Die künstlerische Beschäftigung mit natürlichen Mustern wird exemplarisch vorgestellt mit Werken von zehn Künstler/innen:

ALJOSCHA fertigt biomorphe Wucherungen aus kleinen, zellkernartigen Farbeinheiten oder Plastikblasen, deren abgründige Schönheit mit der reproduktiven Kraft der Fortpflanzung auf die Überlebensfähigkeit (nur) der einfachsten Organismen verweist.

KAROLINE BRÖCKEL zeichnet Bewegungslinien oder Strichfelder, die meist simultan zu dynamischen, nicht vorhersehbaren Bewegungsabläufen in der Natur – vom Vogelflug bis zu Regentropfen – entstehen, und in ihren Wiederholungen und Abweichungen Muster erkennen lassen. HEIKE KERN erkundet in Zeichnungen zellartiger Strukturen und in gehäkelten Objekten die polaren Möglichkeiten mathematisch definierter Muster im Gegensatz zu ihren mehr oder weniger unkontrollierten Wiederholungen. REINHARD LÄTTGEN macht in seinen plastischen Arbeiten Veränderungen sichtbar, die sich beim Reproduzieren einer geometrischen Form durch geringfügige Abweichungen ergeben. CHRISTIANE LÖHR arbeitet mit Pflanzenteilen, aus denen sie autonome Objekte formt, die an architektonische Modelle aller Arten von Behausungen erinnern - vom Nest bis zur Kathedrale. EBERHARD ROSS beschäftigt sich

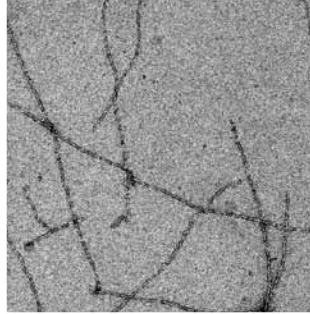
seit langem intensiv mit organischer Geometrie, insbesondere von Blatt- und Zellstrukturen und ihren Leben speichernden Qualitäten, um ihre Muster in Malerei und Zeichnung als ästhetische Zeitspeicher zu übertragen. NORA SCHATTAUER bedient sich quasi-naturwissenschaftlicher Methoden, wenn sie chemische Substanzen (bevorzugt Salze) mit Hilfe von Pipetten auf Papier und Leinwand setzt, die biologische Grundprozesse und die Bildung von Energiemustern veranschaulichen. AMELY SPÖTZL legt in Zeichnungen von Blattformen und Objekten aus Pflanzenteilen durch die Wiederholung artspezifischer Formen mit der ihnen zugrundeliegenden Geometrie auch ihre jeweilige, aus den natürlichen Abweichungen resultierende, gewachsene Individualität frei. HEINER THIEL entdeckte dank eines glücklichen Fehlers bei der Bildbearbeitung eine Möglichkeit, die extraterrestrischen Muster von Eisenmeteoriten in einer Serie von Druckgrafiken auf eine mit dem bloßen Auge nicht erkennbare Weise herauszuarbeiten. BIRGITTA WEIMER schafft mit ihren plastischen Objekten und Zeichnungen von pseudo-organischen Formen und ihrer Metamorphose Analogien zur Theorie der morphischen Felder, nach der Elemente zu integralen Ganzheiten verknüpft und vereinigt werden.

Die vergleichsweise kleine Auswahl lässt die unerschöpfliche Vielfalt möglicher Ansätze erahnen. Dabei bleibt die Faszination von natürlichen Mustern in ihrer elementaren Bedeutung als Wachstumsprinzip stets erkennbar, ob diese Muster nun mit quasi-naturwissenschaftlichen Methoden erzeugt werden oder als Ausgangspunkt für das Kreieren eigener Strukturen und Objekte dienen.





Lichtmikroskopische Aufnahme von Proteinkristallen des Aktin-Polymerisationsfaktors FHOD1, Max-Planck-Institut für molekulare Physiologie, Dortmund



Elektronenmikroskopische Aufnahme von Aktin-Filamenten



Christiane Löhr: Detail

MUSTER ALS ORGANISATIONS- PRINZIPIEN

Als Naturwissenschaftler sehe ich Muster in erster Linie als Organisationsprinzipien, die uns helfen sollten – oder vermitteln sollen – wie etwas aufgebaut ist. Man steht ja als Forscher zunächst etwas ratlos vor dem Objekt des Interesses und fragt sich, mal ganz simpel gesprochen: Wie funktioniert das?

Weil Proteine als molekulare Bestandteile eines biologischen Organismus eine Vielfalt lebenswichtiger Funktionen erfüllen, ist ihre Erforschung für die Biochemie von zentraler Bedeutung. Bevorzugtes Betrachtungsobjekt ist hierbei die Zelle, weil sie sich auch noch in verschiedenen Zuständen befinden kann – ruhend, aktiv, zellulär entartet (Krebs erzeugend), sich in der Teilung oder im Zelltod befindend, ... – und von der es viele unterschiedliche Typen gibt [Eizelle vor der Differenzierung (sog. Stammzellen), ausdifferenzierte Zellen, Immunhelfer-Zellen, etc.].

Ein wesentliches Merkmal aller höher entwickelten Zellen ist die gerichtete Bewegung. Sie ermöglicht zum Beispiel die Verknüpfung von Zellen durch die Ausbildung von Zellkontakten, die Nahrungsaufnahme durch das Umschließen von Nährstoffen oder auch das Hinterherjagen einer Immunzelle bei dem Auffinden von infektiösen Bakterienzellen. Die Zelle hat dafür Strukturproteine entwickelt, die das sogenannte Zytoskelett bilden. Das Zytoskelett ist wie ein Gerüst aufgebaut, das die Form und Festigkeit der Zelle bestimmt. Es setzt sich aus drei verschiedenen

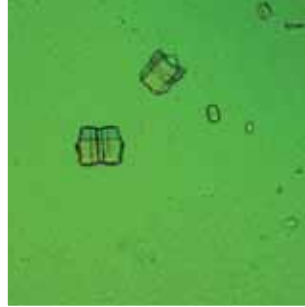
Komponenten zusammen, die jeweils spezifische Aufgaben wahrnehmen und über Verknüpfungspunkte miteinander verbunden sind.

An der Außenwand der Zelle befindet sich das sogenannte Aktin-Protein, das filamentartige Stränge ausbilden kann. Aktinfilamente sind sehr dynamisch und werden schnell auf- und wieder abgebaut. Danach folgen intermediäre Filamente, die weiter im Inneren der Zelle liegen. Schließlich gibt es die sogenannten Microtubuli, die auch als Autobahnen der Zelle bezeichnet werden. Microtubuli verlaufen häufig vom Zellkern zur Außenhülle der Zelle und stabilisieren damit die Form der Zelle wie große Zeltstangen.

Aktin wurde erstmals im Jahre 1942 in einem Kaninchenmuskelgewebeextrakt entdeckt und daraus isoliert. Aktin und das Aktin bindende Protein Myosin bilden in Muskelzellen sogar mehr als 60% des gesamten Proteingehalts aus. Das Aktin-Protein existiert in zwei Zuständen, in einer globulären und einer filamentösen Form. Wie einzelne Bausteine können Aktin-Proteine zusammengesetzt werden, um so lange, fadenförmige Strukturen zu bilden. Die Kontrolle über die Regulation dieser Aktinfilamente ist für die Zelle dabei von äußerster Wichtigkeit. Der unkontrollierte Anbau neuer Aktinmoleküle in ein bestehendes Filament oder die Versteifung von Aktinfilamenten in der Zelle führt zu Artefakten im Zytoskelett, die von der Zelle schwerlich korrigiert werden können. So produziert zum Beispiel der Knollenblätterpilz einen Stoff namens Phalloidin, der Aktinfilamente bindet und den Abbau der

einzelnen Moleküle verhindert. Die Gerüstproteine in der Zelle versteifen somit und es kann zum Beispiel zur Atemstarre kommen. Die sogenannte Polymerisation und De-Polymerisation der Zytoskelettstrukturen ist also extrem wichtig für die Zelle.

In unseren Forschungsprojekten untersuchen wir die Polymerisation der einzelnen Aktinmoleküle zu Aktinfilamenten durch verschiedene zelluläre Regulationsfaktoren. In elektronenmikroskopischen Aufnahmen sehen wir die fadenförmigen Filamente, die sich auch noch einmal um die Längsachse drehen und damit an Stabilität gewinnen. Proteine können nun zu einer Art ›Verkleisterung‹ dieser Aktinfilamente führen, indem sie einzelne Filamente zu einer größeren Faser miteinander bündeln. Dies sieht man in den stark ausgeprägten Strukturen, in denen mehrere Filamente nebeneinander herlaufen. Man nimmt an, dass mindestens zehn dieser einzelnen Filamente notwendig sind, um die Kraft aufzubringen, die ein fingerförmiger Fortsatz wie zum Beispiel ein Filopodium braucht, um aus der Zelle heraus zu wachsen. In den dargestellten Bildern betrachten wir die isolierten Strukturen unabhängig von den weiteren zellulären Komponenten. Damit können wir zum einen das System auf die für uns essentiellen Komponenten reduzieren, wir sehen zum anderen aber auch nur ein isoliertes Bild des ›großen Ganzen‹. Diese Reduktion auf einige wenige essentielle Faktoren macht es uns möglich, gezielt Effekte wie Mutationen zu untersuchen und Veränderungen im Aktin-Zytoskelett zu erkennen. Die elektronenmikroskopischen Bilder zeigen die Strukturen der



Lichtmikroskopische Aufnahme von Proteinkristallen

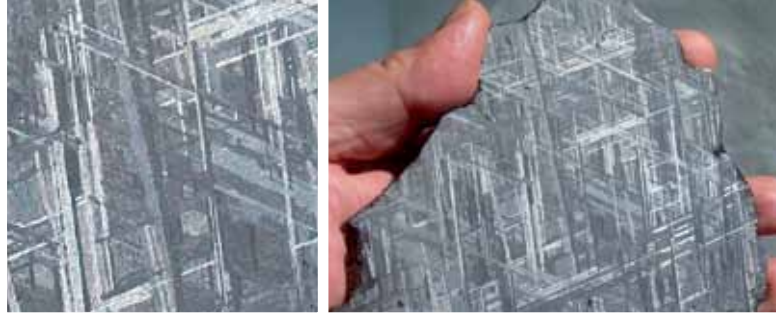
Aktinfilamente, die sich als Gerüstproteine durch unsere Zellen bewegen.

Einfacher ausgedrückt: Um herauszufinden, was wie, wann und warum passiert, lassen wir Aktinfilamente wachsen, um sie spinnwebartig quervernetzen und zu Bündeln zu verschmelzen. Dann kann Unordnung entstehen, alle möglichen Artefakte können auftauchen, die wir überhaupt nicht verstehen. Es können sich aber auch die Glücksmomente einstellen, das etwas irgendwie organisiert wirkt, das Muster entstehen und diese Objekte vielleicht an zelluläre Strukturen erinnern, die wir unter definierten Bedingungen auch in einer Zelle beobachten. Und dann entsteht so eine Korrelation von Mustern, die uns im besten Falle Aufschluss darüber gibt, wie etwas aufgebaut ist und warum das so funktionieren könnte. Das Muster deutet auch immer darauf hin, dass etwas nicht rein zufällig entstanden ist, sondern ein Prinzip dahinter steht. Die Periodizität der Ergebnisse weist dann auf einen gewissen Bauplan hin, und den zu verstehen ist nach der deskriptiven Beobachtung die nächste Ebene im Verständnis für das Objekt.

MATTHIAS GEYER



Afroscha: Objekt 114, 2009
Acryl, 51 x 39 x 40 cm
(Detail)



Muonionalusta-Scheibe, geätzt
ca. 10 × 12 cm
Meteoritensammlung Heiner Thiel

DIE WIDMANSTÄTTEN'SCHEN STRUKTUREN

Im Jahr 1967, im Alter von zehn Jahren, las ich zum ersten Mal in der Jugendzeitschrift *Kosmos* über das Phänomen der Meteore und den manchmal daraus resultierenden Meteoriten und es war um mich geschehen! Die faszinierende Möglichkeit, extraterrestrische Materie – Steine und Eisen aus den Weiten des Weltalls – besitzen zu können, ließ mich nicht mehr ruhig schlafen. Schließlich sollte es Wirklichkeit werden: Mit Hilfe meines Vaters, einem Experimentalphysiker, gelang es mir, für die damals für ein Kind von zehn Jahren unvorstellbar hohe Summe von einhundert D-Mark, einen echten Meteoriten zu erwerben. Ich war außer mir vor Freude und stolz, endlich etwas in den Händen halten zu können, was nicht von ›dieser Welt‹ war. Viele Jahre später stellte sich jedoch heraus, dass dieser ›Meteorit‹ (den ich übrigens heute noch besitze) ein sog. Tektit ist, ein Produkt irdischen Ursprungs, welches beim Aufschlag eines größeren Impaktors auf die Erde in vorgeschichtlicher Zeit entstanden war. In den 60er Jahren gab es aber durchaus noch ernstzunehmende wissenschaftliche Theorien, nach denen Tektite außerirdischen Ursprungs sein könnten. Sogar ein Ursprung durch vulkanische Aktivität aus der Frühzeit des Mondes wurde diskutiert. Für mich war aber erst einmal die von diesem Stück ausgehende Faszination etwas abgekühlt und ich wollte nun erst recht einen ›echten‹ Meteoriten besitzen, und zwar einen Eisenmeteoriten. Ich hat-

te gelesen, dass die Eisenmeteoriten Bruchstücke des Eisenkernes eines differenzierten Asteroiden sind, die bei Kollisionen solcher Himmelskörper im Asteroidengürtel unseres Sonnensystems - zwischen Mars und Jupiter – entstehen und schließlich auf ihren Bahnen um die Sonne manchmal unsere Erde treffen. Auch war mir inzwischen durch die Lektüre einschlägiger Publikationen bekannt, dass sich solche Eisenmeteoriten zweifelsfrei von Stücken irdischen Eisens unterscheiden lassen anhand der nur in Eisenmeteoriten vorkommenden sog. Widmanstätten'schen Strukturen. Ein solcher Beweis der ›Echtheit‹ eines Meteoriten war für mich äußerst beruhigend – nach der tiefsitzenden Enttäuschung, jahrelang ein ›falsches Idol‹ verehrt zu haben...

Diese Widmanstätten'schen Strukturen – benannt nach einem der beiden Entdecker dieser Strukturen, Alois von Beckh-Widmanstätten (1808) und William Thomson (1804) – sind die nur in meteoritischem Eisen nachweisbaren, charakteristischen Kristallgitterstrukturen in Meteoriten des Typs Oktäedrit, kommen aber auch in sog. anomalen Eisenmeteoriten vor. Zunächst dachte man, dass diese Kristallgitterstrukturen sich aus der langsam abkühlenden Schmelze des Eisenkernes eines Asteroiden ausreichender Größe herausbilden. Jedoch wurde später nachgewiesen, dass die Widmanstätten'schen Strukturen durch eine sog. ›solid-state-diffusion‹ entstehen, die mindestens 700°C kühler ist





Campo de Cielo,
Eisenmeteorit
Meteoritensammlung Heiner Thiel

als die Schmelztemperatur des Eisens. Damit sich aber letztendlich diese Strukturen herausbilden können, sind unvorstellbar lange Zeiträume notwendig: 1 bis 100 Grad Abkühlung pro Millionen Jahre! Die Eisen-Nickel-Legierung Kamacit (4-7,5% Ni) kristallisiert entlang der durch die Kristallisationsflächen der Eisen-Nickel-Legierung Taenit (30-50% Ni) vorgegebenen Strukturen und es entstehen so Kamacitplatten, die oktaedrisch angeordnet sind. Wenn man nun einen vermuteten Eisenmeteoriten anschneidet, die entstehende Fläche fein schleift und poliert und anschließend mit methanolhaltiger Salpetersäure anätzt, werden – wegen der unterschiedlichen Beständigkeit des Kamacits und Taenits auf die Säureeinwirkung – die Widmanstätten'schen Strukturen sichtbar, (– Das nickelarme Kamacit wird stärker angegriffen als das nickelreiche Taenit –), ein untrüglicher Beweis für die meteoritische Herkunft dieses Eisens – »fälschungssicher« durch die notwendige, äonenlange Abkühlungszeit...

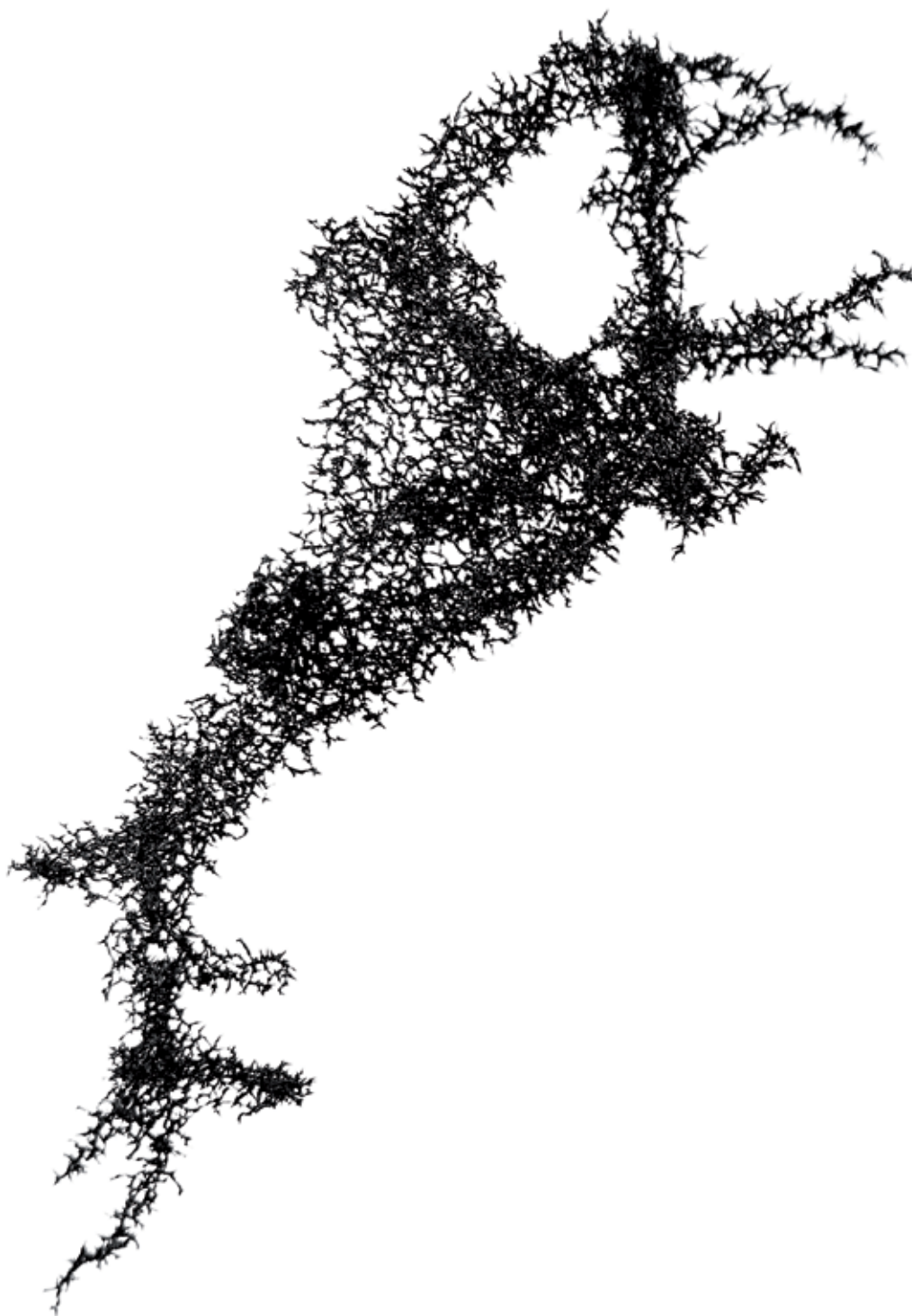
Nachdem ich nun im Verlauf vieler Jahre eine eigene Meteoritensammlung aufgebaut und mich mit Hilfe von Fachbüchern und Zeitschriften tiefer in die Materie eingearbeitet hatte, besuchte ich vor ein paar Jahren, auf Einladung des Kurators, die Meteoritensammlung des Naturhistorischen Museums in Wien, die weltweit größte und älteste Schausammlung von Meteoriten. Herr Dr.

Franz Brandstätter gestattete mir, einige der wichtigsten und schönsten Eisenmeteoriten der Sammlung aus den Vitrinen zu nehmen und für mein Archiv zu fotografieren und zu scannen – darunter auch das Stück des Hraschina-Meteoriten, an dem von Widmanstätten die nach ihm benannten Strukturen erstmals sichtbar gemacht hatte!

Zurück zu Hause begann ich gleich, das umfangreiche Fotomaterial zu sichten und für meine Meteoritendatenbank digital zu bearbeiten. Dabei unterlief mir ein folgenschwerer, aber durchaus glücklicher »Fehler«: Bei der Nachbearbeitung der digitalen Rohdaten mit meinem Bildbearbeitungsprogramm verschob ich einen Regler für die Tonwertkurve der Graustufen etwas zu weit und ein ungeheuer plastisch und tief wirkendes Raumgitter (eine abstrakte Version der imaginären *Carceri* von Giovanni Battista Piranesi) baute sich vor meinen Augen auf, was ich so vorher bei den Widmanstätten'schen Strukturen an den Originalobjekten, den Eisenmeteoriten, noch nie in dieser Eindrücklichkeit gesehen hatte. Mir war sofort klar, dass ich einen sehr vielversprechenden Ausgangspunkt für eine neue Werkgruppe von Graphiken entdeckt hatte und fing mit umfangreichen Versuchen an, was schließlich in einem Konvolut von ca. 200 Graphiken einen vorläufigen Abschluss fand. Rohmaterial in Form von Abbildungen der unterschiedlichsten Eisenmeteoriten und der verschiedenartigsten Ausprägungen ihrer Strukturen hatte ich ja genügend...!

HEINER THIEL





ALJOSCHA

32

Objekt 97, 2009
Acryl
33 × 55 × 32 cm



KAROLINE BRÖCKEL

o.T. (*Regen*), Nr.2, 2007
Bleistift auf Papier
35,5 x 26,8 cm
Courtesy: Galerie Werner Klein, Köln



HEIKE KERN

34

Große Fluse, 2011
Polyesterschnur
max. 160 × 100 × 80 cm
Foto: Cornelia Renson



REINHARD LÄTTGEN

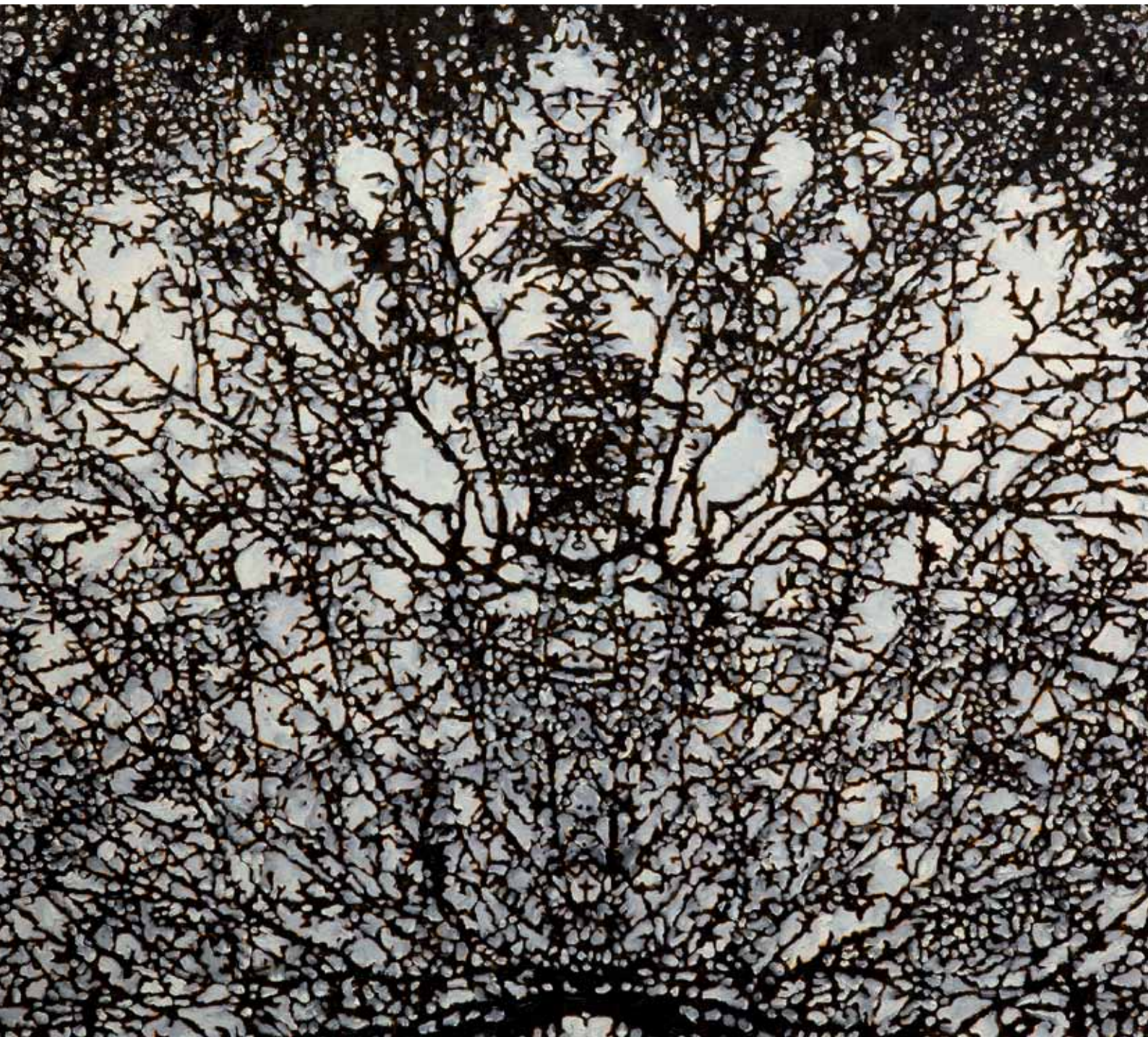
Kreis mit Abweichungen, 1997
Hartfaser
ca. 150 × 35 × 35 cm



CHRISTIANE LÖHR

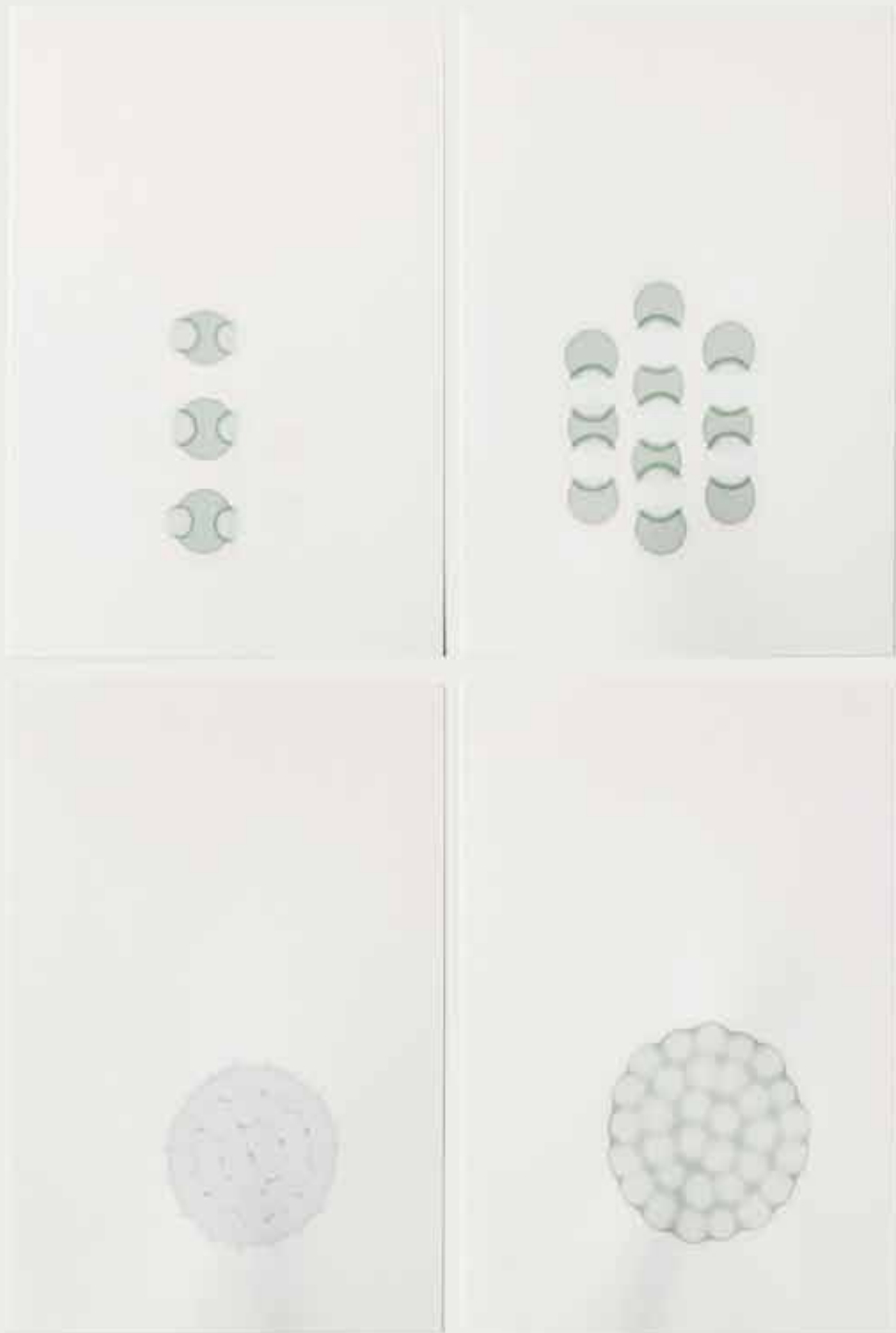
36

Bogenform, 2011
Grasstängel
11,5 × 24 × 24 cm



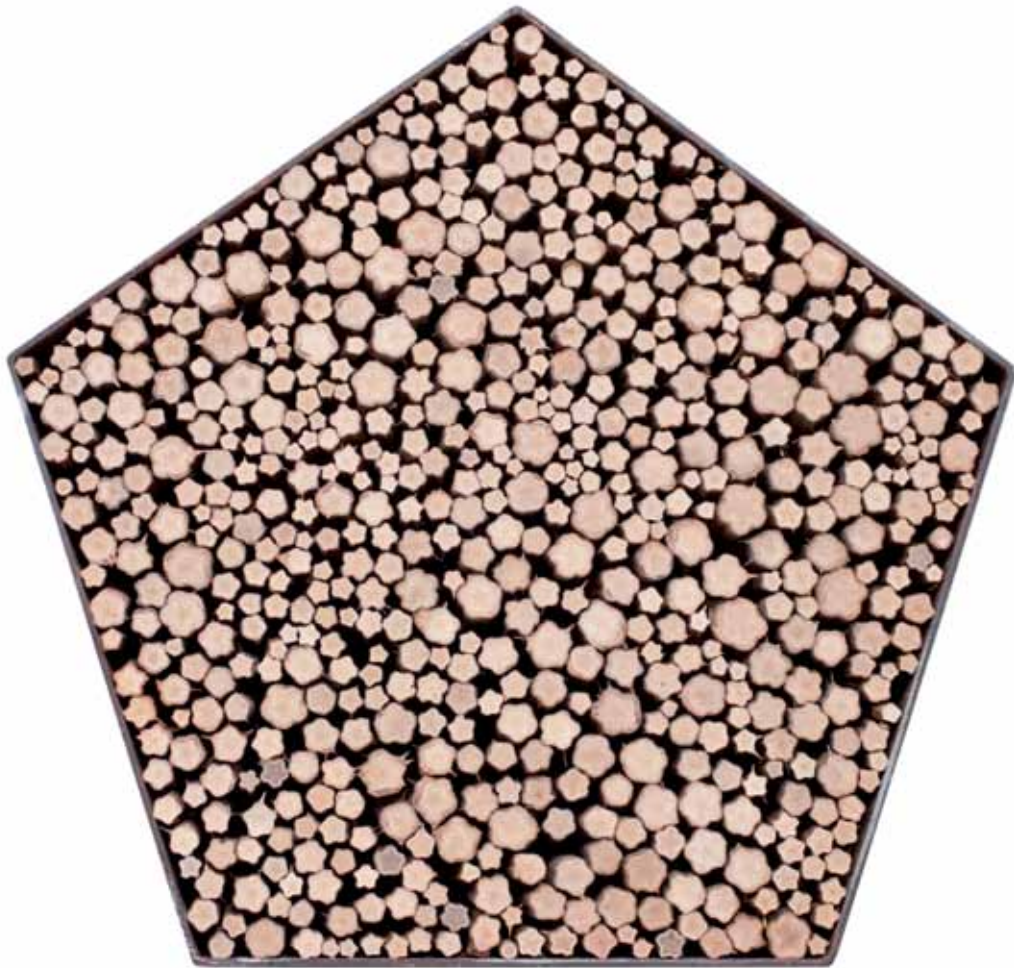
EBERHARD ROSS

treetop mirror, 2011
Öl auf Leinwand
60 × 80 cm
Foto: Thomas Plutta



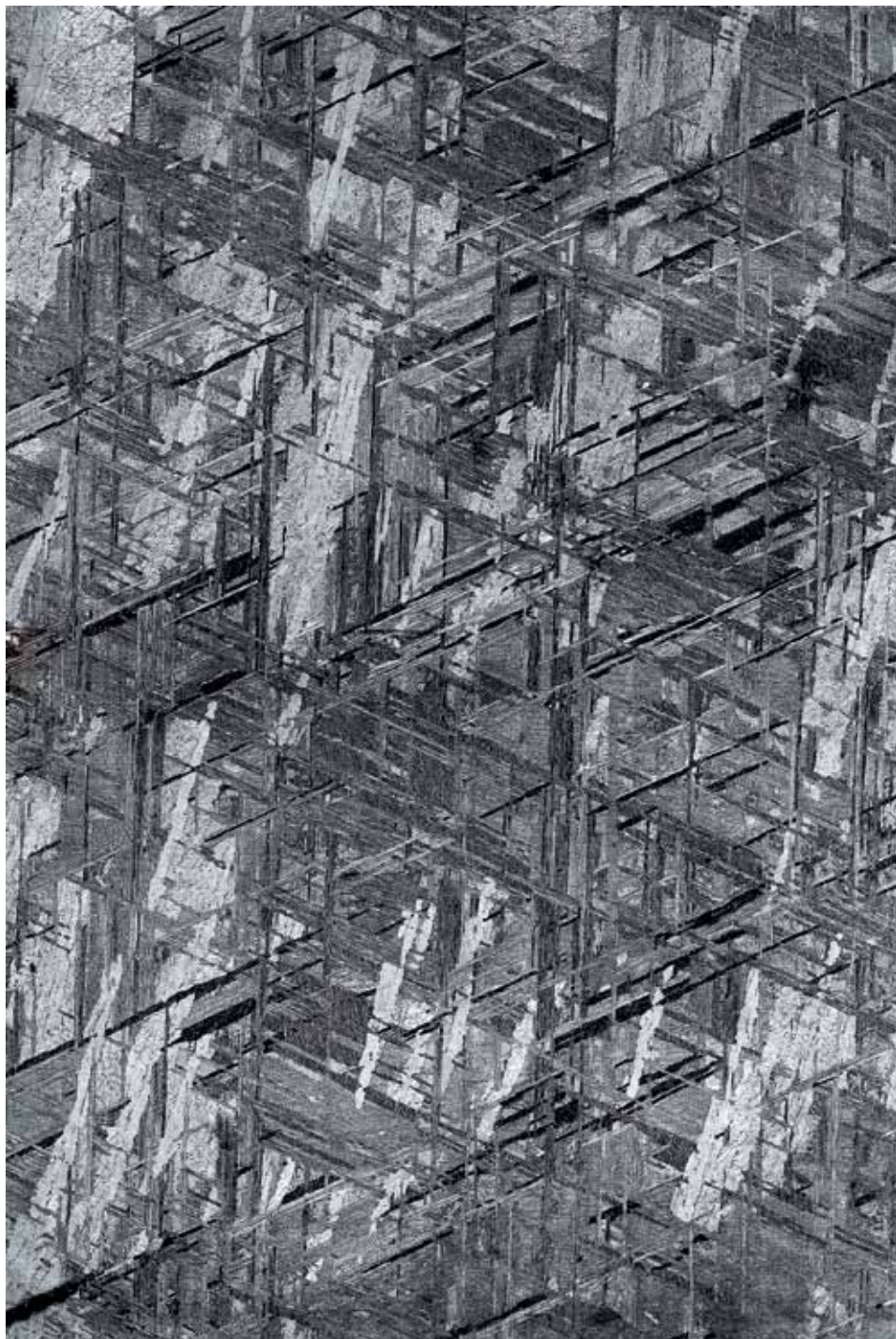
NORA SCHATTAUER

o. T. («Gelege»), 2011
4 Blätter aus einer Serie von 10
je 30 x 20 cm
Fotos: Pina Kohnen



AMELY SPÖTZL

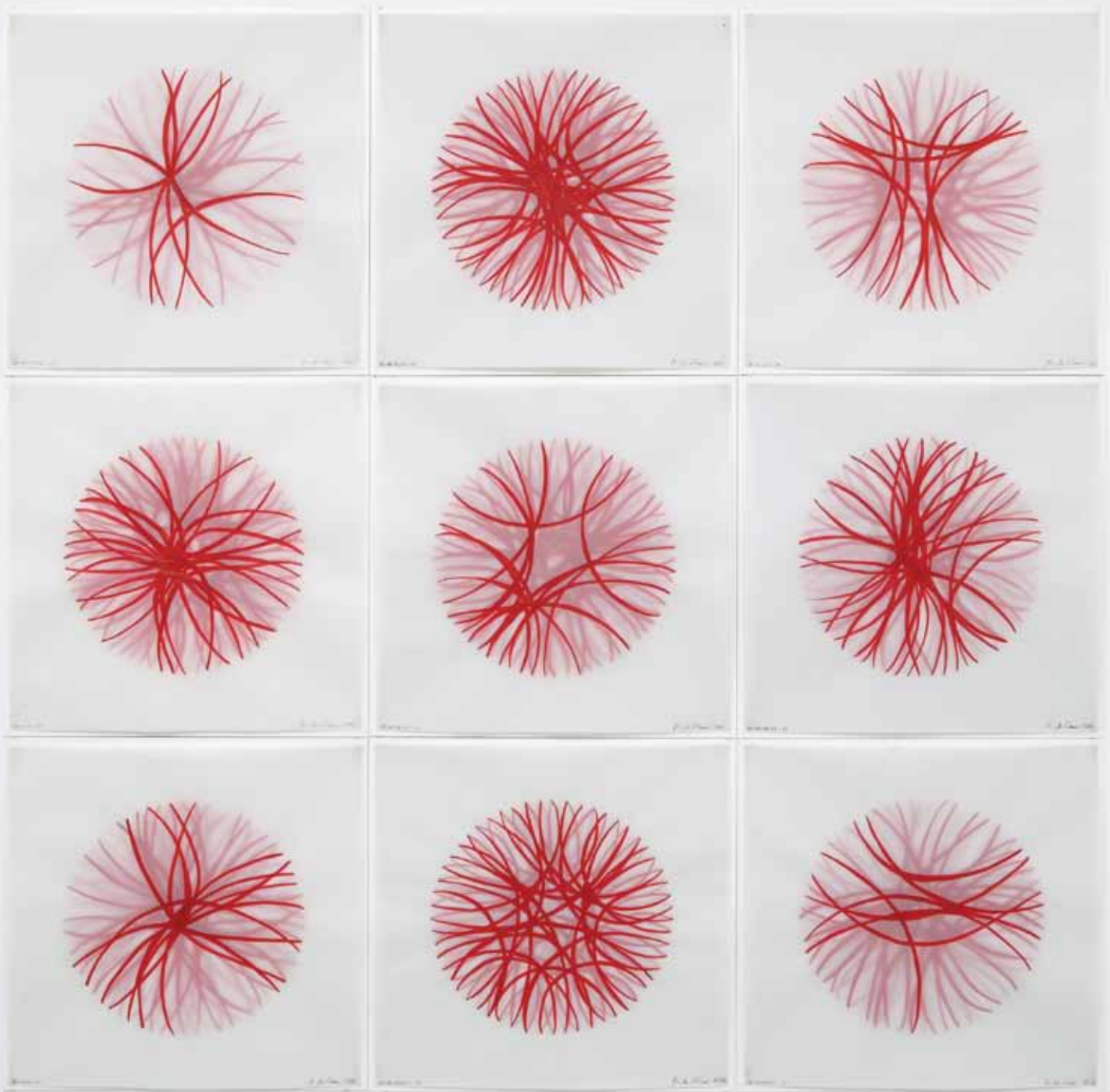
Konzentration / Fünfeck, 2011
Brombeerranken, Stahl
16,5 × 35 cm
Foto: Bernd Zöllner



HEINER THIEL

40

Gibeon-II, 2010
Rigid-Print auf Aluminium
90 x 60 cm
Privatbesitz



BIRGITTA WEIMER

Morphogenesis, 2004
Tusche auf diversen Lagen Transparentpapier
je 56 × 56 cm
Foto: Oliver Schuh

KÜNSTLER UND AUTOREN

SCHNITTSTELLE 2

ALJOSCHA

*1974 in Glukhov, Ukraine | Farbobjekte, Interaktionen mit Biosphäre | 2001–02 Gasthörer an der Kunstakademie Düsseldorf bei Prof. Konrad Klapheck | 2006 Int. Sommerakademie Salzburg bei Shirin Neshat | 2008 1. Preis in Skulptur, XXXV Premio Bancaja, Valencia | 2009 Skulpturpreis *Schlosspark 2009*, Köln | 2010 *bioism uprooting populus* | Installationsprojekt gefördert durch Karin Abt-Straubinger Stiftung, Stuttgart | 2010–11 Förderstipendium, Hybridartprojects (Buenos Aires, Argentina) in El Zonte, El Salvador | 2011 Förderstipendium, Kunstgarten Graz und The University's Museum of Contemporary Art (Mexico City) in Venedig | lebt und arbeitet in Düsseldorf ||
WWW.ALJOSCHA.ORG

KAROLINE BRÖCKEL

*1964 in Tübingen | Arbeitsschwerpunkt: Zeichnung | Einzelausstellungen seit 2007 (Auswahl): Galerie Werner Klein, Köln | Galerie Hein Elferink, Staphorst (NL) | Galerie Biedermann München | Ausstellungsbeteiligungen international, zuletzt *Shape the Scape*, Kit Schulte Contemporary Art, Berlin und Widmer & Theodoridis Contemporary, Zürich (CH) | Sammlungen (Auswahl): Staatliche Grafische Sammlung, München | Kupferstichkabinett, Berlin | Kunstsammlung des Deutschen Bundestages, Berlin | Museum Pfalzgalerie, Kaiserslautern | Sammlung Hanck, Museum Kunst Palast, Düsseldorf | lebt und arbeitet bei München ||
WWW.GALERIEWERNERKLEIN.DE

MATTHIAS GEYER

1995 Promotion in Physik an der Universität Heidelberg | bis 1998 Postdoctoral fellow am Max-Planck-Institut für medizinische Forschung in Heidelberg | bis 2001 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Howard Hughes Medical Institute, San Francisco | Visiting Scientist am European Molecular Biology Laboratory (EMBL) | 2002–2012 Forschungsgruppenleiter am Max-Planck-Institut für molekulare Physiologie, Dortmund, Abteilung Physikalische Biochemie | 2006 Habilitation im Fach Biochemie, Universität Heidelberg | seit 2012 Forschungsgruppenleiter für Physikalische Biochemie, Forschungszentrum caesar, Bonn ||

HEIKE KERN

*1963 in Frankfurt am Main | Zeichnung, Objekte und Raumarbeiten | 1982–90 Studium an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz | 1995 Förderpreis des Landes Rheinland-Pfalz | 1997–98 Villa Massimo Stipendium | seit 2003 Professur für Künstlerisches Gestalten am Fachbereich Architektur der TU Kaiserslautern | lebt und arbeitet in Mainz-Kastel ||
WWW.HEIKEKERN.NET

REINHARD LÄTTGEN

*1958 | 1977–1985 Studium der Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf bei Prof. Erwin Heerich | Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen, u.a. seit 1999 in der Galerie Ucher, Köln | 2007 im Kunstverein Bellevue-Saal, Wiesbaden | 2008 in der Kunststation Kleinsassen, Hofbieber-Kleinsassen und im Künstlerverein Walkmühle e.V., Wiesbaden | 2012 in der Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn / seit 2003 Vorsitzender des Kunstvereins für den Rhein-Sieg-Kreis – Pumpwerk, Siegburg | lebt und arbeitet in Neunkirchen-Seelscheid ||

CHRISTIANE LÖHR

*1965 in Wiesbaden | ihre Skulpturen entstehen im direkten Kontakt mit der Natur, aus der sie ihr Material entnimmt | 1994 Studium der freien bildenden Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf bei Jannis Kounellis | 1996 Meisterschülerin | Zahlreiche internationale Ausstellungen, darunter 2001 die Teilnahme an der Biennale von Venedig | Einzelausstellungen: 2003 im Kunstmuseum Bonn | 2009 Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca | 2010 Villa e Collezione Panza, Varese | 2011 Galerie Werner Klein, Köln | 2013 Jason McCoy Gallery, New York sowie Taguchi Fine Art, Tokyo | lebt in Köln und Prato, Italien ||
WWW.CHRISTIANELOEHR.DE

EBERHARD ROSS

*1959 in Krefeld | Malerei, Fotografie, Zeichnung | Kunststudium an der Folkwang-Schule Essen (Bei László Lakner / Friedrich Gräsel) | seit 1999 zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen und Einzelausstellungen international | 2007 Hermann Lickfeld-Förderpreis für Bildende Kunst | 2013 Ruhrpreis für Kunst und Wissenschaft, Mülheim/Ruhr | lebt und arbeitet in Mülheim/Ruhr und Frankfurt ||
WWW.EROSS.DE

NORA SCHATTAUER

*1952 in Duisburg | Themenfeld: Ordnung/Nichtordnung, molekulare Strukturen, chemische Prozesse auf Papier | 1970–77 Soziologie-Studium, Universität Köln | 1991–97 Kunstakademie Münster | Ausstellungen (Auswahl): 2013 Museum Siegburg | KAI10 Arthena-Foundation Düsseldorf | 2011 Alfred-Ehrhardt-Stiftung, Berlin | 2007 Museum Burg Wissem, Troisdorf | 2000, 2002, 2006 Galerie Klein Bad Münstereifel | 1997 Museum Schloß Morsbroich, Studio, Leverkusen | Seit 2010 Herausgeberin von DRAW, Hefte zur zeitgenössischen Zeichnung, Revolver Publishing, Berlin | lebt und arbeitet in Köln ||
WWW.NORA-SCHATTAUER.DE

AMELY SPÖTZL

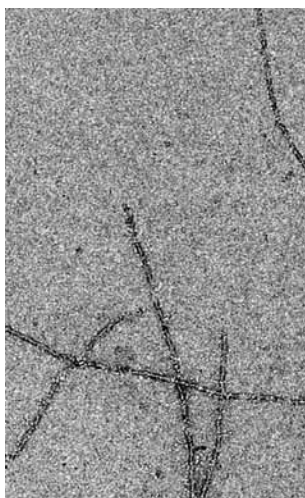
*1975 in Biberach an der Riß | 1997–2001 Studium der Bildhauerei, Freien Kunst, Alanus University of Arts and Social Sciences Alfter | 2003 Diplom in Bildhauerei und Freier Kunst | 2010 Erster Alanus Preis für Bildende Kunst | 2011 Visual Arts Fellowship /Award, Lucas Artists Residency Program, Montalvo Arts Center Saratoga, CA | Zahlreiche Einzelausstellungen und Ausstellungenbeteiligungen international | lebt und arbeitet in Bonn ||
WWW.AMELYSPOETZL.DE

HEINER THIEL

*1957 in Bernkastel-Kues | 1978–1982 Studium der bildenden Kunst und Kunstgeschichte an der Johannes Gutenberg Universität Mainz | 1983–85 Studium an der Staatl. Hochschule für Bildende Künste, Städelschule, Frankfurt/Main | Förderpreise für bildende Künstler der Stadt Mainz 1985 und des Landes Rheinland-Pfalz 1986 | 1987 und 1996 Lehrauftrag an der California-State-University Chico, USA | 1988 1. Preis, Förderpreis junge Künstler der Saar-Ferngas AG, Saarbrücken | 1998 Balmoral-Stipendium der Kulturstiftung des Landes Rheinland-Pfalz | 2009 Wandgestaltung im Ministerpräsidenten-Büro, Staatskanzlei Rheinland-Pfalz | seit 1976 zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland | lebt und arbeitet in Wiesbaden ||
WWW.THIEL-MA.DE

BIRGITTA WEIMER

*1956 Gemünden am Main | Skulptur, Installation, Zeichnung | 1980–1986 Studium Freie Kunst Hochschule für Bildende Künste Hamburg | 1986/87, DAAD-Post-Graduate Jahresstipendium Gambia | 2000 *Unter der Haut*, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg | 2011, *Biomorph!*, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen | 2012, *Survivors and Other Beings*, Rhein. Landesmuseum, Bonn | Werke in öffentlichen Sammlungen, u.a. Sammlung des Bundes von Werken der Kunst nach 1945, Institut für diskrete Mathematik, Universität Bonn, Kunstmuseum Bonn, Kunsthalle Mannheim, Museum im Kulturspeicher, Würzburg, Museum für konkrete Kunst Ingolstadt, Stiftung Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg | lebt und arbeitet in Königswinter ||
WWW.BIRGITTA-WEIMER.COM



SCHNITTSTELLE | MUSTER

3



Stammesfürst der Maori
während James Cooks erster Reise
nach Neuseeland 1769 gezeichnet;
1784 als Buchillustration veröffentlicht

SCHNITTSTELLE 3

KUNST UND KULT



Ausstellungsansicht, gkg 2013
Zeithamml, Leineweber

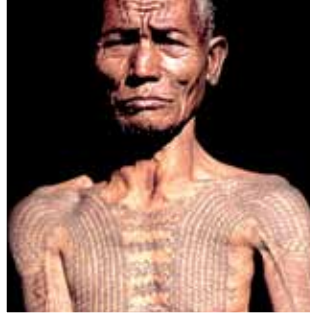
Muster haben sich aufgrund ihrer Ordnung und Orientierung stiftenden Qualität seit je als besonders geeignetes Instrument erwiesen, Sinn und Zweck von Kult zu transportieren. Eine Dokumentation von Tatauierungen zeigt beispielhaft auf, dass vor allem geometrische und abstrakt-ornamentale Muster im kultischen Zusammenhang seit Urzeiten und weltweit eine gewichtige Rolle spielten, sei es zur Kennzeichnung religiöser und gesellschaftlicher Zugehörigkeit und der sozialen Stellung innerhalb einer Gruppe, sei es zum Schutz oder aus medizinischen und nicht zuletzt aus ästhetischen Gründen. Die gegenwärtige inflationäre Verbreitung von meist aus ihrem ursprünglichen Kontext gelösten Tattoos spiegelt zudem den Bedeutungswandel des Kultbegriffs bis hin zu seiner Sinnentleerung wider.

Die exemplarische Auswahl an Kunstwerken wird bestimmt von anderen und unterschiedlichen Annäherungen mittels Mustern und Ornamenten an gesellschaftlich relevante Themen mit kultischem Bezug in einem heutigen, weitgefaßten Sinne. In einer klassischen, dabei kultisch unspezifischen Weise zeigt sich dieser Zusammenhang wohl am Deutlichsten bei JINDŘICH ZEITHAMML, der zeitlose Grundformen mit so kostbarem Material wie Gold und Silber überzieht. Das verleiht seinen Objekten eine auratische und gelegentlich sogar magische Qualität. NORVIN LEINWEBER übersetzt, von einer eingerichteten Zimmerecke ausgehend, den alltäglich erlebten Raum allein durch die linearperspektivische, auf zwei Fluchtpunkte ausgerichtete, somit über den Horizont hinausführende Behandlung in einen transzendenten, quasi kultischen Raum, in dem die Kommode zum Altar und ein kugelförmiges Kunstwerk zum Globus mundi gewandelt erscheinen. Im Ge-

gensatz dazu ist für ALKE REEH die Transzendenz einer sakralen Architektur – in diesem Falle eine Kuppel des indischen Taj Mahal – der Ausgangspunkt, Analogien zu einer elementar körperlichen Erfahrung des Handgewirkten und der Umhüllung zu bilden, oder auch das Große im Kleinen – die umgekehrte Kuppel in einer Tasse – wiederzufinden. SAKIR GÖKÇEBAG bedient sich kultisch besetzter Muster, um rituelle Handlungen mit hintergründigem Humor ad absurdum zu führen, sei es der Orientteppich aus der Serie *Pop Art*, dessen Muster er mit Popcorn herausarbeitet, oder seien es die *Three basic prayers* aus Gebetsketten, angeordnet zu den drei geometrischen Grundformen. PARASTOU FOROUHAR legt in ihren Arbeiten die strukturelle Gewalt frei, die der für den Orient typischen Ornamentik zugrunde liegt. So suggerieren beispielsweise drei Kissen private Wohnlichkeit mit einem aus Messern gebildeten Muster, das kaum merklich gestört wird durch die Feststellung des Innenministers, dass es absolute Sicherheit nicht geben könne. Um Kontrolle, Normierung und andere Abgründe des Schönen geht es auch bei CLAUDIA ROGGE. In ihren Fotoarbeiten bedient sie das gängige Schönheitsideal des Westens, um es als Muster aus entindividualisierten, seriell reproduzierten Wesen jenseits jeder Erotik zu entlarven, oder ein Aufbegehren dagegen mit einer säkularen Form der rituellen Waschung zu inszenieren.

Im Vergleich dazu vertritt JANE BRUCKER eine gegensätzliche Position, wenn sie ihr *Memorial Project* der Identität stiftenden Verbindung zwischen Bekleidetem und Kleidung widmet, und die intime Beziehung zwischen einem als Massenware produzierten Kleidungsstück und seinem Träger in kaum merklichen Spuren aufzeigt.





Ehemaliger Kopfjäger der Kalingan, Luzon/Philippinen

ORNAMENT IST VERBRECHEN. DIE TIEFEN WURZELN DER TÄTOWIERUNG

Ornament ist Verbrechen. Ornamente auf dem eigenen Körper sind noch schlimmer als kriminell: Sie sind degeneriert, atavistisch, pervers und krank. So oder so ähnlich dachte über viele Jahrhunderte der größte Teil der euroamerikanischen Gesellschaft. Der Architekt und Kulturpublizist Adolf Loos fasste 1908 in seiner Streitschrift *Ornament und Verbrechen* die gängigen Vorurteile zusammen: *»(...) Der papua tätowiert seine haut, sein boot, seine ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist. Er ist kein verbrecher. Der moderne mensch, der sich tätowiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter. Es gibt gefängnisse, in denen achtzig prozent der häftlinge tätowierungen aufweisen. Die tätowierten, die nicht in haft sind, sind latente verbrecher oder degenerierte aristokraten. Wenn ein tätowierter in freiheit stirbt, so ist er eben einige jahre, bevor er einen mord verübt hat, gestorben.«¹*

Loos' Aussagen trafen den Zeitgeist. Auch wenn Tätowierungen² immer wieder Mode waren,³ galten sie lange Zeit als Indikator für kriminelle Veranlagung, Perversionen, Lasterhaftigkeit etc. Cesare Lombroso etwa, einer der Gründerväter der Kriminologie, wollte durch seine Untersuchungen an italienischen Gefängnisinsassen und Prostituierten den Ursprung und das Wesen der Kriminalität erfassen. Als ein Indiz dafür galt ihm die Tätowierung.⁴ Seine und ähnliche Thesen fanden nicht nur bis ins Dritte Reich recht großen Anklang⁵, sondern wirken teilweise in Ansätzen noch heute nach.⁶

Dabei sind Tätowierungen wie auch andere Modifikationen des Körpers ganz besondere kulturelle Techniken. Beim Tätowieren werden Farbpigmente auf mechanische oder elektrische Art, mit Stichel, Messer, Nadel oder einer elektrischen Tätowiermaschine in die mittleren und untersten Hautschichten, also in Dermis (Lederhaut oder Corium) und Subcutis (Unterhaut), eingestochen.

In fast allen Kulturen und Ländern waren oder sind Tätowierungen verbreitet. Wahrscheinlich sind sie auch eine der ältesten kulturellen Errungenschaften der Menschheit. Sie sind spätestens parallel mit der Entwicklung der Kunst mit dem Seßhaftwerden der Menschheit entstanden. Erste, entsprechende Funde aus Grönland sind vermutlich sogar schon ca. 30 000 Jahre alt. Tätowierungen wären damit menscheitsgeschichtlich grundlegend. Eine tätowierte Mumie aus der Chinchorro-Kultur aus Chile ist fast 8 000 Jahre alt. Andere Mumienfunde aus Ägypten, Sibirien, Grönland, Peru und einigen anderen Ländern zeigen auf, wie verbreitet Tätowierungen gewesen sein müssen. Auch aus den Alpen gibt es ein weltberühmtes menschliches Beweisstück für Tätowierungen: ›Ötzi‹ oder der ›Mann vom Hauslabjoch‹. Er ist cirka 5 000 Jahre alt. Von ihm sind etwa 15 Tätowierungsgruppen bekannt, die aus jeweils mehreren strich- und kreuzförmigen Tätowierungen bestehen. Archäologische Forschungen legen nahe, dass schon etwa um 1 000 v. Chr. zumindest ca. 30 % der Fischer in Peru tätowiert waren. Zeitungen aus dem 19. Jahrhundert berichten von hunderttausenden tätowierten Menschen im euroamerikanischen Raum, zeitweise ist von etwa 20 % der Gesellschaft die Rede – trotz aller Stigmatisierungen.

Durch die Entdeckungsfahrten von James Cook, Louis Antoine de Bougainville oder

Adam Johann Baron von Krusenstern und ihren Vorläufern drangen Tätowierungen allmählich wieder ins öffentliche Bewußtsein vor. Vor allem Cook hatte einen großen Einfluss auf die Tattoo-Geschichte. Er brachte Omai, einen tatauierten Indigenen von Ra'iatea (einem Teil der heutigen Gesellschaftsinseln) mit der HMS Adventure nach Europa. Er wurde schnell zu einer Berühmtheit.⁷ Andere wirkten ähnlich: Prince Jeoly⁸, der 1691 von William Dampier nach London gebracht wurde oder Ahutoru (auch Aotourou oder Aorotu), ein Tahitianer, der 1769 mit Bougainville nach Frankreich gekommen war, begeisterten die Menschen in Europa.⁹

Ihre Auftritte in wissenschaftlichen Stuben, adeligen Höfen oder auf Jahrmärkten waren Ereignisse und zogen Schaulustige aus allen Schichten in Scharen an. Vorführungen tatauierter Indigener brachten Geld in die Kassen von Geschäftemachern. Schon bald entdeckten gestrandete Matrosen, entflozene Sträflinge oder Deserteure die Tätowierung als Geldquelle. Noch berühmter als viele seiner Kollegen wurde nur Captain Costentenus bzw. Captain Georg Constantin bzw. Constantinus, Georgias Constantin, auch genannt »Alexandrinus« oder der »Tätowierte von Birma«, der selbst Wissenschaftler zu Begeisterungstürmen hinriss, galt er doch zu seiner Zeit als »meisttätowierter Mensch« der Welt. Anthropologen wie Rudolf Virchow, Ethnologen, Mediziner, Linguisten und viele andere Wissenschaftler erforschten seine Tätowierungen und sein Leben.¹⁰ Er war unter anderem mit verantwortlich für den großen Boom der Tätowierung im 19. Jahrhundert. Diese verstärkte Präsenz in der Öffentlichkeit führte dazu, dass es sowohl in der Unterschicht als auch im Hochadel, wie etwa bei »Sissi« und Co, schick wurde, tätowiert zu sein. Was wiederum gängige Vorurteile bestätigte und verstärkte und letztlich zu den Ansichten von Lombroso und Loos führte.

Das Bedürfnis, den Körper zu verändern



Handtätowierung aus sakralen hinduistischen Symbolen, Volksstamm der Rabari, Rajasthan und Gujarat/Westindien



Parastou Forouhar: *Grün ist mein Name*, 2008 (Detail)

1 Loos 2012: 1.

2 International wird meist der Begriff »tattoo« als Oberbegriff für Tätowierung verwendet. Im deutschsprachigen Raum gibt es die Begriffe »Tätowierung« und »Tatauierung« parallel. »Tatauierung« ist die näher am Tahitianischen liegende Bezeichnung, die sich in Teilen der deutschsprachigen Wissenschaft vor allem im 20. Jahrhundert und auch da besonders in der Ethnologie etabliert hatte. Mittlerweile setzt sich »Tätowierung« als Oberbegriff durch, um zwischen traditionellen, manuellen Tatauieretechniken (»Tatau«) und modernen, rezenten und mit der elektrischen Maschine (»Tattoo«) gestochenen zu unterscheiden.

3 Zeitgenössische Quellen aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sprechen immer wieder von einer regelrechten »Tätowierungswut« und einem Massenphänomen – allerdings vor allem in den unteren Schichten und beim Hochadel und der High Society. Ansonsten waren Tätowierungen und Tätowierte sowohl im übertragenen als auch im wörtlichen Sinn weiterhin unbeliebte »Randerscheinungen« der Gesellschaft.

4 Vgl. etwa LOMBROSO 2006: 58–62.

5 Im Dritten Reich wurden Tätowierte teilweise stigmatisiert und zum Teil als »Asoziale« in KZs verfrachtet und umgebracht.

6 Vgl. SCHMELZ 2009.

7 Vgl. OETTERMANN 1994: 44f.

8 Sein Name ist in verschiedenen Varianten überliefert.

9 Vgl. OETTERMANN 1994: 21–31.

10 Vgl. NEUMANN 1893; Wright 2009.

11 Klassische Gefängnistätowierungen, wie sie aus der Sowjetunion oder aus dem euroamerikanischen Raum bekannt sind, sind global gesehen eher eine Randerscheinung.





Alke Reeh: Decke genäht, 2009
Stoff, ca. 270 x 270 cm (Detail)



Alke Reeh: Kuppel bestickt grau, 2009
Fotografie, Faden, 95 x 110 cm (Detail)



Forodokumentation von Tatauierungen aus verschiedenen Ländern,
gkg 2013 (Ausschnitt)

und ihn zu modifizieren, reicht tief. In historischer Zeit, bei indigenen Gruppen weltweit oder bei den künstlerischen und modischen Tätowierungen heute sind die Gründe für eine Tätowierung vielseitig. Sie waren und sind bei weitem nicht nur Ornament – und zu meist nicht verbrecherisch.¹¹ Im Gegenteil: Sie dienten oft dazu, sozialen Status festzuschreiben, Macht auszudrücken, sich von anderen Gruppen oder Personen abzugrenzen. Zeitweise markierten sie Besitztum wie Sklaven oder die eigene Leistung. Sie sollten auch Angst bei Gegnern einflößen und gesellschaftliche Normen durchsetzen. Eine besondere Bedeutung hatten sie, um *rites de passage* festzumachen: Der Schmerz und die zahlreichen begleitenden Riten beim Tatauierprozess schufen die Bereitschaft, eine neue Aufgabe innerhalb der Gesellschaft oder einen neuen Status im Leben einzunehmen. Häufige Anlässe waren traditionell etwa die erste Menstruation oder das erste erlegte Tier, der erste getötete Feind, etc. Tatauierungen sollten zudem schützen: Die Erinnerung an ein Ereignis wurde in den Leib eingeschrieben und in der Person verankert. Gleichzeitig wurde die Verbindung mit einer spirituellen oder göttlichen Kraft hergestellt. Die Kraft des Dargestellten sollte sich wie bei einem Amulett oder Ähnlichem übertragen und verbinden. Aber auch aus therapeutischen Gründen haben und hatten Tätowierungen große Bedeutung. Es wird vermutet, dass Tatauierungen nach einem Aderlass etwa eingesetzt wurden, um die Lebenskraft oder das *mana* im Körper zu behalten. Die therapeutische Wirkung von Tätowierungen war schon ›Ötzi‹ bekannt. Vermutlich hatten sie bei ihm auch medizinische Gründe. Er hatte Arthrose und am Akupunkturpunkt für Arthrose eine Tätowierung. Ebenso war er am Akupunkturpunkt für Bauchschmerzen tätowiert. Ähn-

liche Ergebnisse weisen verschiedene andere Mumienfunde auf. Zudem belegen traditionelle Tatauierungen von verschiedenen indigenen Kulturen auf der ganzen Welt eine wahrscheinliche Verbindung.

In vielen Kulturen, und schon bei den frühen Mumienfunden, waren dekorative, figurative und rein ornamentale, einfachere Tatauierungen gemischt. Teilweise wurden sie auch mit anderen Techniken und Materialien angefertigt. Ornamentale Tätowierungen, wie Linien, Kreuze, Kreise, Spiralen und Ähnliches waren auf den ersten Blick einfacher und zudem punktgenauer anzufertigen. Doch das ist nur scheinbar so. Traditionelle Tätowierungen waren bei vielen pazifischen Kulturen wie auf Samoa, den Marquesas, Tahiti, den Maori Neuseelands etwa, ganz genau ausdifferenziert und eine präzise künstlerische und handwerkliche Leistung, die nur von hochgeschätzten und teuer bezahlten Spezialisten ausgeführt werden durfte.

Bei den Maori, den indigenen Einwohnern Neuseelands, hatte das ›moko‹, die traditionelle Tatauierung, eine ganz besondere Bedeutung: Der Tatau-Prozess war von vielen Ritualen begleitet. Ein Mann trug normalerweise sein ›moko‹ vor allem im Gesicht, auf den Oberschenkeln, dem Po und in einigen Fällen auch auf dem Rücken und den Waden. Frauen trugen ›moko‹ vor allem auf den Lippen und am Kinn, manchmal auf Stirn, Rücken und Schenkel. Ein ›moko‹ durfte vor allem von jemandem mit hohem Rang getragen werden. Die meisten dieser ausgefeilten Tätowierungen waren und sind individuell. Sie geben Auskunft über den Platz in der Hierarchie und über die persönliche Leistung, die Großfamilie und die Abstammungslinie bis hin zu den mythischen Ahnen. Ein ›moko‹ machte den Träger so einzigartig und unverkennbar wie sein

Fingerabdruck. Nur wer ein ›moko‹ trug, zählte. Wer ein ›moko‹ trug, galt als durchdrungen von ›mana‹, göttlicher Kraft oder Energie. Für die heutigen Maori sind ›mokos‹ erneut wichtig geworden: Sie sind ein Symbol für die Unabhängigkeit, den Widerstand gegen die Vorherrschaft der Pakeha, die Neuseeländer mit europäischen Vorfahren, und ein sichtbares Zeichen für die Rückkehr zur eigenen Kultur. Sie sind eine Art corporate identity, die für Marketingzwecke, jedoch ebenso für die Rückeroberung der eigenen Rechte und Identität eingesetzt werden. Ähnlich ist es auf Samoa. Die Tatauierung war nicht nur Schmuck und Zierde. Sie war Zeichen von individueller Leistung, Initiation, von Status und von Genealogie. Kein ›matai‹ (Häuptling) und keine Frau von Rang durften untätowiert sein. Mit der Unabhängigkeit West-Samoas breiteten sich Tatauierungen weiter aus. Mittlerweile ist tatau wieder ein kaum übersehbarer Bestandteil des ›fa'a Samoa‹, des Lebens als Samoaner.

In vielen anderen Kulturen ist, wie in Europa selbst, das Wissen um die Tätowierung durch Missionierung und Kolonialisierung verloren gegangen. Die Ornamente auf der Haut wurden als heidnisch, pervers und schließlich verbrecherisch angesehen. »Nichttätowierte vermögen sich nicht in unsere Empfindungen und unsere Mentalität hineinzudenken. Sie begreifen nicht, wie tief die Wurzeln der Tätowierung in uns hineinreichen; sie kennen nicht das Gefühl von besonderer Freiheit, von Unabhängigkeit und Lebensglück.« Das schrieb vor knapp zwanzig Jahren Herbert Hoffmann, lange Zeit der bekannteste deutschsprachige Tätowierer. Seine Aussage zeigt tiefgehendes Verständnis für das Wesen der Tätowierung. Die Wurzeln der Tätowierung reichen bis ins Innerste des Menschseins. Sie berühren fast alle Bereiche, umfassen einen großen Teil der Geschichte der Menschheit, alle Schichten und fast alle Teile der Welt: Ornament ist kein Verbrechen. Ornament ist ein von Leben und Farbe Durchdrungen-Sein.

IGOR EBERHARD



Maori mit seinem ›moko‹



Claudia Rogge: *ISO-091222*, 2009 (Detail)
Lambda auf Alu-Dibond, 130 x 180 cm
Slg. Armand Dütz und Ilga Schwidder
Courtesy Galerie Voss, Düsseldorf

Literatur:

DINTER, M. H. v. (2008). *Tatau. Traditionelles Tätowieren weltweit*. Uhlstädt-Kirchhasel, Arun Verlag

EBERHARD, I. (2012). *Pimp My Körper! Arbeiten über Tätowierungen*. München, AVM

LOMBROSO, C. (2006). *Criminal Man*. (Im Original: *L'uomo delinquente. In rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*. Turin, Bocca, 1876). Durham/London Duke University Press

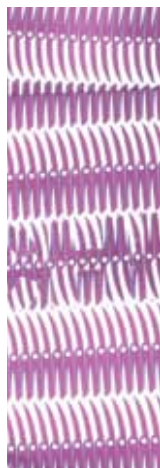
LOOS, A. (2012) (1908). *Ornament und Verbrechen. Architekturtheorie* (WS 2012/2013): 1–7

NEUMANN, I. (1893). *Das Tätowieren vom medizinischen und anthropologischen Standpunkte*. Wiener Medizinische Wochenschrift 43 (27–30): 1170–1172; 1217–1220; 1255–1257; 1300–1301

OETTERMANN, S. (1994). *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*. Hamburg, Europäische Verlagsanstalt

SCHMELZ, G. (2009). *Tätowierungen und Kriminalität*. Wiesbaden, Verlag für Polizeiwissenschaft

WRIGHT, K. (2009). *Recording 'a very particular Custom': tattoos and the archive*. Archival Science 9(2009): 99–111

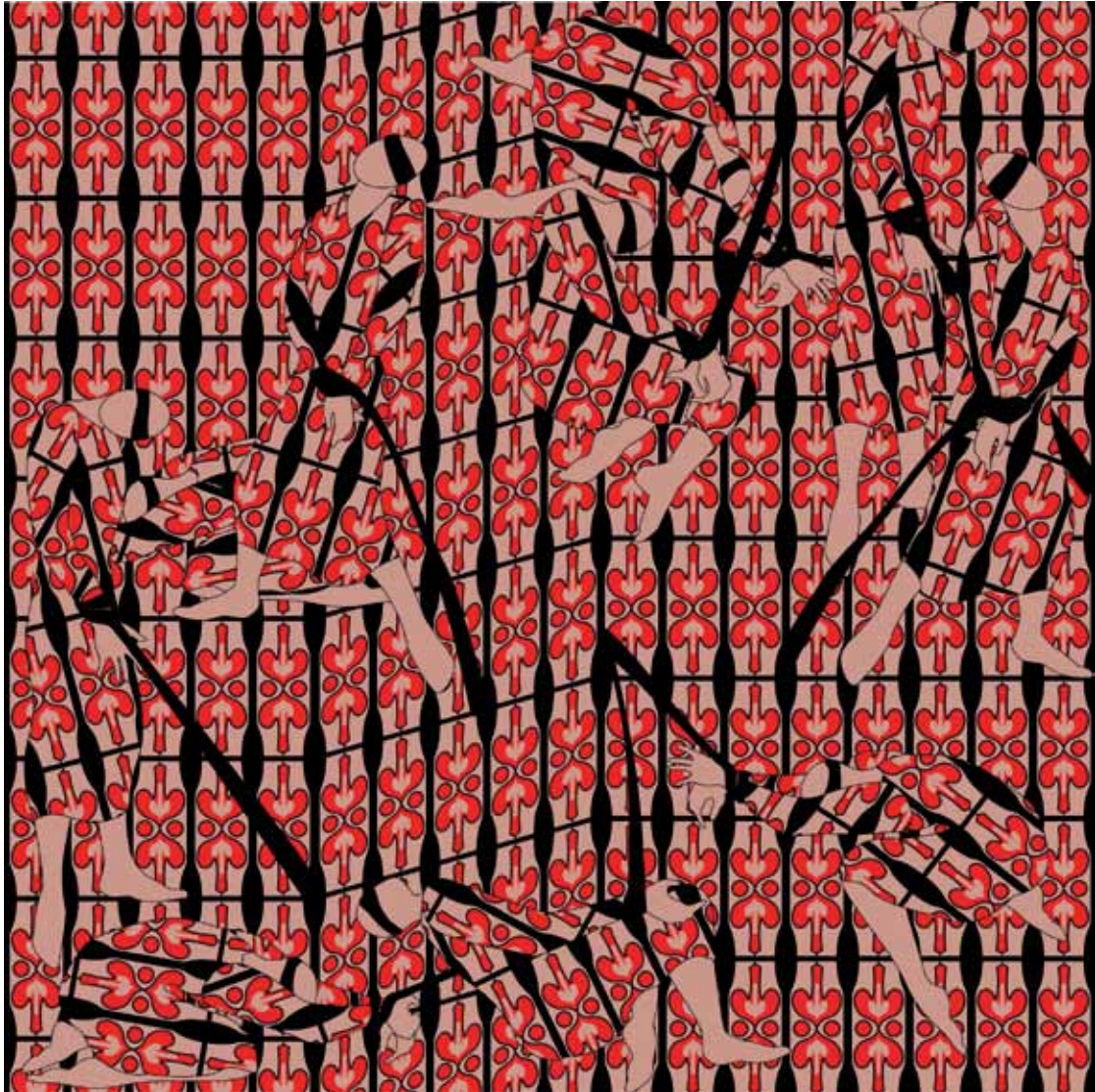


Parastou Forouhar:
Absolute Schönheit gibt es nicht (Detail)



JANE BRUCKER

The Memorial Project, seit 2001
Tafeln, Holz, Stoff
je ca. 23 × 17,8 cm



PARASTOU FOROUHAR

Rot ist mein Name, 2008
digitale Zeichnung
55 × 55 cm



SAKIR GÖKÇEBAG

54

Three Basic Prayers, 2010
Wandinstallation aus Gebetsketten
45 × 105 cm



NORVIN LEINEWEBER

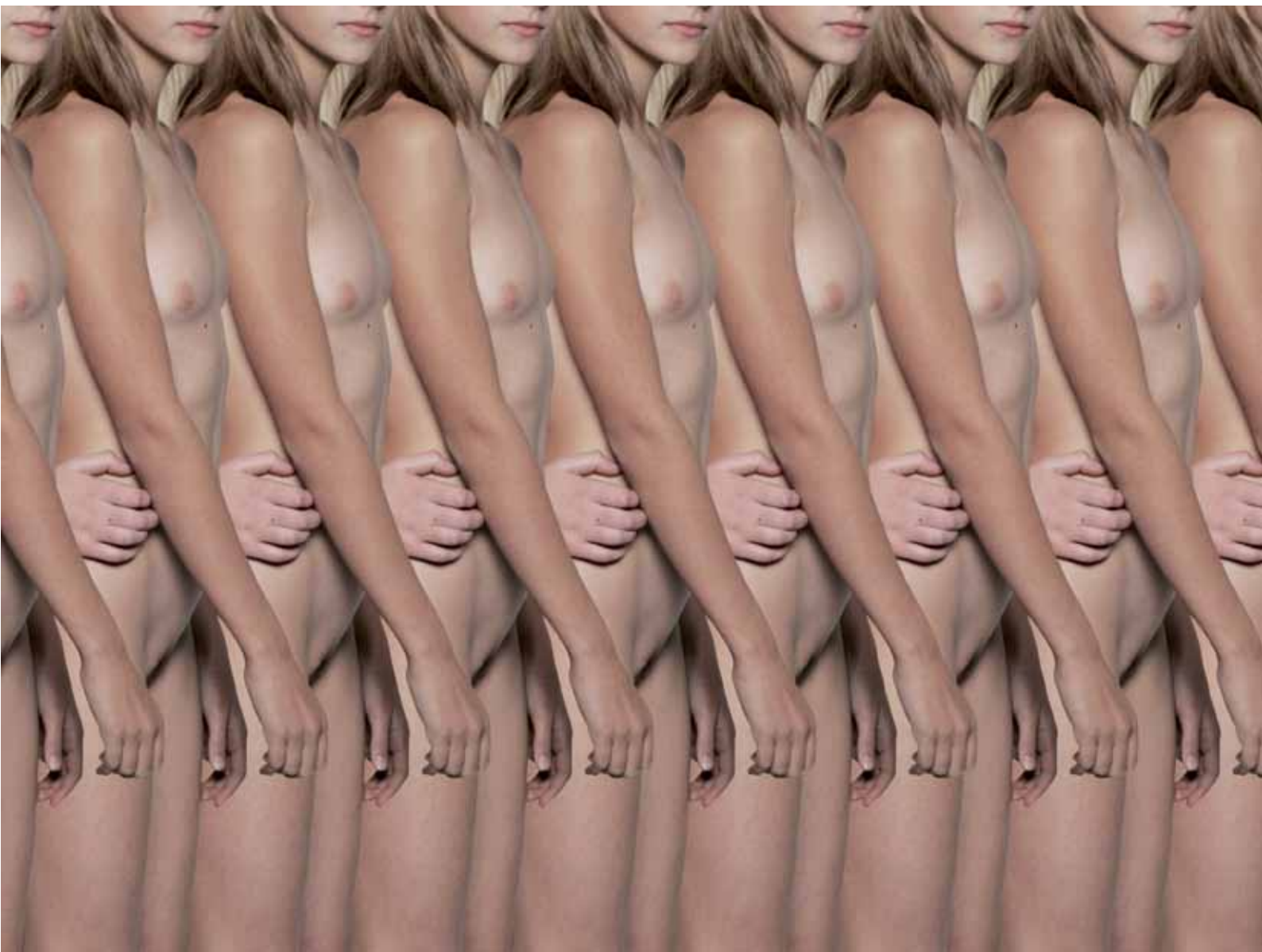
Undurchsichtige Zustände des rein Durchsichtigen, 2013
Holz, Wabenpappe, Styropor, Aluminium, Nessel
Marmorputz
240 × 300 × 180 cm



ALKE REEH

56

von Kuppeln und Tassen, 2004
Sammeltasse, Faden, Tablett
30 × 40 cm



CLAUDIA ROGGE

Rapport 291104, 2004
Lambda auf Alu-Dibond, 150 × 200 cm
Privatsammlung
Courtesy Galerie Voss, Düsseldorf



JINDŘICH ZEITHAMML

58

Schild, 2000
Holz, Blattgold-Silber, 150 × 75 × 12 cm
Courtesy SHI FANG Fine Art Düsseldorf
Foto: Achim Kukulies

KÜNSTLER UND AUTOREN

SCHNITTSTELLE 3

JANE BRUCKER

* in Kalifornien/USA | 1982 BA in Zeichnung, San Diego State University, San Diego | CA | 1985 MFA in Malerei und Performance, Claremont Graduate University und 1992 MA in Religion und bildender Kunst, Claremont School of Theology, Claremont/CA | zahlreiche Auszeichnungen, Preise sowie Forschungs-, Aufenthalts- und Reisestipendien | seit 1985 zahlreiche Ausstellungsbeiträge, Einzelausstellungen und Performances, v. a. in den USA | seit 1986 Lehrtätigkeit an verschiedenen Universitäten | seit 2004 Professur für Kunst und Kunstgeschichte, Loyola Marymount University, Los Angeles/CA | lebt und arbeitet in Los Angeles ||
WWW.JANEBRUCKER.NET

IGOR EBERHARD

*1973 in Worms | Studium der Kultur- und Sozialanthropologie, Germanistik, Philosophie und Geschichte in Mainz und Wien | Eberhard lehrt v. a. am Wiener Institut für Kultur- und Sozialanthropologie | Derzeit schließt er seine Dissertation ab | Seine Forschungsschwerpunkte sind Tätowierungen/ Körpermodifikationen, Schönheit und Erinnerungskultur | Letzte Bücher: *Pimp My Körper! Arbeiten über Tätowierungen* (2012, AVM Verlag); *Wege zum Norden* (gemeinsam mit DONECKER, HIRNSPEGER, 2013, Lit Verlag) | lebt als Wissenschaftler und Journalist in Wien ||
WWW.KALTFRONTEN.COM

PARASTOU FOROUHAR

*1962 in Teheran/Iran | 1984–1990 Kunststudium an der Universität Teheran/Iran | 1992–1994 Aufbaustudium an der Hochschule für Gestaltung, Offenbach | seit 2001 verschiedene Reise-, Arbeits- und Atelierstipendien, u. a. 2006 von der Villa Massimo, Rom | 2012 Sophie von La Roche-Preis der Stadt Offenbach | seit 2003 zahlreiche internationale Ausstellungsbeiträge sowie Einzelausstellungen: 2013 *Ornament and Crime*, Law Warshaw Gallery of Macalester College, St. Paul | Verschiedene Katalog- und Buchpublikationen, u. a. *Das Land, in dem meine Eltern umgebracht wurden – Liebeserklärung an den Iran*, Herder Verlag, 2011 | lebt und arbeitet seit 1991 in Deutschland ||
WWW.PARASTOU-FOROUHAR.DE

SAKIR GÖKÇEBAG

*1965 in Denizli/Türkei | Installation und Fotografie | 1983–94 BA/MA/PhD, Marmara Universität, Fakultät Bildende Kunst, Istanbul | 1995–96 DAAD Stipendium Kunstakademie Düsseldorf | 1996 Markus Lüpertz-Preis, Kunstakademie Düsseldorf | 2012 George Maciunas-Preis | 2013 Stiftung Kunstfonds/Publikation | zahlreiche Ausstellungsbeiträge, zuletzt 2013 *Macht. Wahn. Vision.*, Kunsthalle Vogelmann, Heilbronn und Einzelausstellungen wie aktuell in Poznan, *Der, Die, Das*, Gallery Miejska Arsenal | lebt und arbeitet in Hamburg ||
WWW.SAKIRGOKCEBAG.COM

NORVIN LEINEWEBER

*1966 in Rees am Rhein | Bildhauer und Grafiker | 1987–1994 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf und der Akademie výtvarných umění in Prag | Einzelausstellungen: 2007 *Präsenzfelder*, Mies van der Rohe Haus, Berlin | 2009 *Die Läden des Louis Albert Necker*, Niederrheinischer Kunstverein Wesel, *Vertikaler Horizont*, Galerie Wack, Kaiserslautern | 2011 *kein Ort, keine Grenze, kein Name*, Kunstverein Würzburg | 2012 *Nina Brauhauser–Norvin Leineweber*, Verein für aktuelle Kunst, Oberhausen | lebt und arbeitet in Aachen ||

ALKE REEH

* in Düsseldorf | mixed media | Studium an der Kunstakademie Düsseldorf, bei Klaus Rinke | Reisestipendium der Freunde der Akademie | Stipendien der Eurocreation EU, des DAAD und der Kunststiftung NRW | Ausstellungen der letzten 3 Jahre: 2011 Städtische Galerie Alte Post Neuss, Städtische Galerie Saarbrücken | 2012 Staatliche Museen Dresden Schloß Pillnitz, Kunst und Co Flensburg, Kunstverein Xanten | 2013 Goethe Institut Mumbai, Schloß Neersen, Willich, Museum Siegburg, Kunstverein Pforzheim, Flottmannhalle Herne | lebt und arbeitet in Düsseldorf ||
WWW.ALKEREEH.DE/

CLAUDIA ROGGE

*1968 in Düsseldorf | Fotografie, Video, Installation, Performance | 1986–1992 Studium der Kommunikationswissenschaft in Berlin und Essen | 2001 Förderpreis der Kurt Eisner-Kulturstiftung, München | 2001–2003 Projektförderungen des Landes NRW | zahlreiche internationale Ausstellungsbeiträge und Einzelausstellungen: 2012 Galerie Voss, Düsseldorf, Galerie Braunbehrens, München, Frolov Gallery, Moskau, Kunsthalle Memmingen | 2013 Primera Bial del Sur, Panama; Galeri Artist, Istanbul | lebt und arbeitet in Düsseldorf ||
WWW.CLAUDIA-ROGGE.DE

JINDRICH ZEITHAMML

*1949 in der Tschechischen Republik | 1976–1982 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf | 1985 Gustav-Poensgen-Reisestipendium für New York | Kunstfond Bonn, Förderpreis des Landes NRW | 1986 Hilly-Stipendium Genf | seit 1995 Professor an der Kunstakademie Prag | Seit 1980 zahlreiche Ausstellungsbeiträge sowie Einzelausstellungen in Deutschland und Tschechien | 1984 Museum Abteiberg, Mönchengladbach | 1992 Bonner Kunstverein | 1993 Staatsgalerie Moderner Kunst, München | 2002 Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov, CZ | 2012 Topičův salon, Prag, CZ | lebt und arbeitet in Prag, CZ ||

IMPRESSUM

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellungen:
Schnittstelle | Muster I – Freie und angewandte Kunst, 2010
Schnittstelle | Muster II – Kunst und Naturwissenschaft, 2011
Schnittstelle | Muster III – Kunst und Kult, 2013



Gesellschaft für Kunst und Gestaltung e.V.
Hochstadenring 22, 53119 Bonn
www.gkg-bonn.de

HERAUSGEBER

Gesellschaft für Kunst und Gestaltung e.V., Bonn

AUSSTELLUNGS- UND KATALOGKONZEPT

Susannah Cremer-Bermbach, Norvin Leineweber

KATALOGTEXTE

Susannah Cremer-Bermbach (Vorwort und Einführungen),
Igor Eberhard, Matthias Geyer, Kerstin Kraft, Heiner Thiel

FOTOGRAFIE

Aljoscha, Till Bermbach, Karoline Bröckel, Parastou Forouhar, Sakir Gökcebag, Heerich-Archiv, Hombroich (E. Heerich), Pina Kohnen (N. Schattauer), Achim Kukulies (J. Zeithamm), Reinhard Lättgen, Norvin Leineweber (J. Brucker, N. Leineweber), Christiane Löhr, Thomas Plutta (E. Ross), Alke Reeh, Cornelia Renson (H. Kern), Claudia Rogge, Oliver Schuh (B. Weimer), Heiner Thiel, Bernd Zöllner (A. Spötzl)

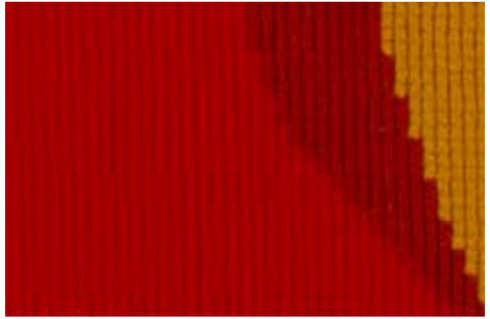
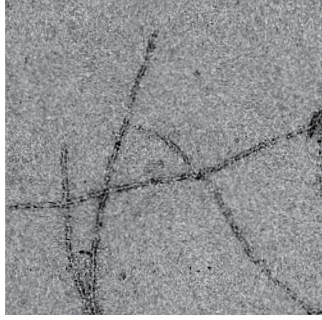
GESTALTUNG UND SATZ

Norvin Leineweber, Aachen

GESAMTHERSTELLUNG

Digital Print Group, Nürnberg

© 2013 Herausgeber, Autoren, Künstler, Fotografen
VG Bild-Kunst für die Abbildungen von: Şakir Gökçebağ (S. 54), Erwin Heerich (S. 11, 18, 19), Christiane Löhr (S. 27, 28, 36), Alke Reeh (S. 50, 56), Claudia Rogge (S. 51, 57), Nora Schattauer (S. 38), Amely Spötzl (S. 39), Sophie Taeuber-Arp (S. 6, 14, 15, 21), Heiner Thiel (S. 40), Birgitta Weimer (S. 41)



gkg