

Betreten verboten – Eingriff erlaubt

Ort des Geschehens:
Die ehemalige Maschinenhalle der nicht mehr existierenden Zeche in Herne-Börnig. Zusammen mit dem dazugehörigen Förderturm, in dieser Stadt das letzte übriggebliebene Stück einer Art von Architektur, die nicht nur das Gesicht Hernes, sondern des gesamten Ruhrgebietes nachhaltig geprägt hat. Ist dieser Ort schon von sich aus auf Grund seiner Geschichte und einstigen Funktion wenig dazu geeignet, an kulturelle Aktivitäten, gar an Kunst denken zu lassen, so war es der Zustand, in dem er sich bis zur Realisierung des Ausstellungsprojektes befand und teilweise noch heute befindet, erst recht nicht.

Eine Industrieruine in einem Gelände, das keinerlei Auskunft mehr gibt über das, was es einmal war, da sämtliche anderen Zechengebäude in den vergangenen Jahren abgerissen worden sind, im wahrsten Sinne des Wortes dem Erdboden gleichgemacht. Ein Schicksal, das ohne Zweifel auch der Maschinenhallen und dem Förderturm drohte und nur dadurch verhindert wurde, daß beides schnell unter Denkmalschutz gestellt wurde.

Der alte Sinn-Zusammenhang war zerstört, ein neuer dadurch noch lange nicht geschaffen. Immer mehr entfernte sich das, was einmal Mittelpunkt der Bergmannssiedlung Teutoburgia war, aus deren Mitte. Ideell durch die zwangsweise Umorientierung ihrer Bewohner zu anderen Arbeitsplätzen, aber viel sinnfälliger durch das "Verschwinden" der meisten Zechengebäude durch Abriß und das langsame Überwuchern der so entstandenen Industriebrache mit Wildwuchs, dem sogenannten "Krisengrün". Die Natur hatte genug Zeit, um auch Maschinenhalle und Förderturm in Gestalt eines kleinen Laubwaldes zu umwachsen, eine optische Barriere zu den Menschen zu schaffen, die ehemals in der Halle gearbeitet hatten, sie den Blicken und dem Bewußtsein zu entziehen und so in Besitz zu nehmen. Aus dem Herzstück der Anlage war ein unbelebtes Ding geworden, mehr noch, es schien für eine gewisse Zeit gar nicht mehr in erster Linie materiell existent, sondern vielmehr als Erinnerung.



Das Verhältnis dieser Region zu solchen Relikten ihrer Vergangenheit war und ist zwiespältig. In einer hoffnungsvoll-ängstlich als "Strukturwandel des Reviers" benannten Situation lassen sich im Umgang mit derartigen vergessenen Industriedenkmälern auch unterschiedliche Arten des Umgangs mit Geschichte ablesen. Drei meist einander ablösende, aber auch parallel existierende typische Verhaltensweisen sollen hier skizziert werden:

– Da ist meistens zuerst die grundweg negative, ablehnende Einstellung zu einer ihrer ursprünglichen Funktion beraubten, "toten" Industrie-architektur: Tabuisierung dessen, was zumindest für die Betroffenen weithin sichtbarer Zeuge von Krise und vielleicht Verlust des Arbeitsplatzes ist, außerdem nicht den gängigen, in der Regel an Herrschaftsarchitektur orientierten ästhetischen Normen – höchstens hinsichtlich ihrer Größe – entspricht, also landläufig als häßlich und damit

ab doch einige Beispiele, die auf den ersten Blick gewisse Ähnlichkeiten mit Christof Schlägers Projekt aufzuweisen scheinen. Was jedoch dieses von den anderen unterscheidet ist die Direktheit des Unternehmens und ihre Unabhängigkeit von Institutionen. Weder handelt es sich um eine langfristig geplante und auf Kontinuität zielende kommunale Kulturförderung wie etwa das Überlassen von Räumen als Künstlerateliers, noch um den Umbau von Fabrikarchitektur in ein schniekes, vorzeigbares Kulturzentrum, dem seiner einstigen Identität mit Hilfe moderner Innenarchitektur der Garaus gemacht worden ist, noch um ein wie auch immer verwaltetes Jugendzentrum, noch gar um einen rein kommerziellen Kulturbetrieb. Im Gegenteil, verdient hat an dem Projekt von den Beteiligten keiner auch nur einen einzigen Pfennig. Alle haben finanziell draufgezahlt, und das trotz der dankenswerterweise schließlich doch noch fließenden öffentlichen und privaten Unterstützung. Die Realisierung der Idee vom selbstbestimmten Arbeiten und Ausstellen unter Bedingungen, die nur sie sich selbst und der Raum ihnen setzte, war für die an diesem Experiment beteiligten Künstler immerhin so reizvoll, daß sie unter Verzicht auf Honorar, mit großem persönlichen Einsatz und Energieaufwand erst einmal daran gingen, das Chaos, in dem sie die Halle vorfanden, gemeinsam etwas zu ordnen. Sie mußten feststellen, daß sie nicht die ersten waren, die dem Ort etwas abgewinnen konnten. Zuerst hatten Schrotthändler die Halle geplündert. Es fanden sich aber auch Matratzenlager, Feuerstellen, herausgerissene Geländer, als Lianen benutzte Kranketten, zerschlagene Wandfliesen, Spuren also, die auf eine Benutzung ganz anderer Art verwiesen. Der Dornröschenschlaf war also nur die Oberfläche gewesen, unter der sich gewissermaßen das geheime "Untergrund"-Leben der Halle entwickelt hatte. Kinder und Jugendliche aus der Umgebung hatten die Halle, zu der sie selbst keine historische Beziehung hatten, als Ersatz für fehlende Höhlen und ähnliche Orte, die noch Geheimnisse bergen könnten, für sich nutzbar gemacht. Für sie war die Halle nicht nur ein Ort voller möglicher Abenteuer, sondern vor allem ein Freiraum, exterritoriales Gebiet außerhalb der Welt der Erwachsenen mit ihren Verboten, Regeln und Normen. Das Auftauchen der Künstler, die nun Ver-





änderungen wieder anderer Art vornahmen, mußte den Kindern wie ein Einbruch in ihre Welt erscheinen, bevor sich die neue Situation auch für sie zu einem spannenden Prozeß entwickelte, an dem sie mehr und stärkeren Anteil nahmen als irgendjemand sonst. Auch sie begannen die Halle mit anderen, neuen Augen zu sehen.

Jetzt arbeiteten dort wieder Menschen, allerdings in anderer Weise als früher. Zwei Wochen dauerte das gemeinsame "Aufräumen" an, das Umlagern von Schutt, das Schaffen von neuen Plätzen und Räumen im Chaos. Die Halle mußte zunächst einmal gesichert werden. Öffnungen im Boden wurden mit Gittern abgedeckt, Geländer geschweißt, nach einem Einbruch eine Stahltür eingesetzt und einzementiert, die Fenster bis obenhin mit Gittermatten abgedeckt, um künftige Zerstörungen zu verhindern. Die künstlerische

Arbeit der Beteiligten begann nicht erst nach der Aufräumaktion, sondern bereits währenddessen, indem jeder seinen Ort, an, für und mit dem er arbeiten wollte, fand. Die Einigung darüber erfolgte problemlos. Nichts Vorgefertigtes wurde aus dem Atelier mitgebracht. Alles wurde für und teilweise auch in der Halle geschaffen. Einige verwendeten zufällig dort gefundenes Material, andere suchten im Schutt nach ganz bestimmten Überresten der Vergangenheit, um sie in ihrer Arbeit zu verwerten. Zwar setzte sich jeder auf seine individuelle Art und Weise mit der Halle auseinander, trotzdem ergaben sich Beziehungen zwischen einzelnen Arbeiten, die sich teilweise wie Kontrapunkte, teilweise wie Bestätigung anderer künstlerischer Formulierungen ausnahmen. Insgesamt entstand ein vielfältiges Spektrum künstlerischer Möglichkeiten der Annäherung an

einen ungewöhnlichen Ort.

Als dann endlich nach über eineinhalb Monaten die Ausstellung eröffnet wurde, übertraf die Resonanz sämtliche Erwartungen der Organisatoren. Waren am Eröffnungsabend schon mehr als 300 Besucher gekommen, so fanden auch in der folgenden Woche und am Abschlußabend erstaunlich viele Menschen den Weg in die Halle, in der abwechselnd je zwei der beteiligten Künstler die Aufsicht übernommen hatten und natürlich auch dem Publikum Rede und Antwort standen.

Das Experiment hat verschiedenes deutlich werden lassen: Die unerwartet große Anteilnahme und Unterstützung besonders durch die Bewohner der Siedlung Teutoburgia zeigt, daß es im Grunde keine "kunstfernen" Orte gibt, daß es gerade durch Kulturarbeit an Orten wie diesem immer wieder zu überraschenden und fruchtbaren Begegnungen zwischen Menschen unterschiedlichster Herkunft und Lebensauffassung kommt. Durch ihren immensen Aufwand an Zeit, Arbeit und Geld haben die beteiligten Künstler unter Beweis gestellt, daß es einen großen Bedarf gibt an solchen "rohen" Räumen, in denen selbstbestimmtes Arbeiten möglich ist. Wie es mit der Halle weitergeht, ist genauso offen wie die Frage, wie es mit der Kunst in dieser Region weitergeht. Aber nicht zuletzt könnte, oder besser sollte, dieses gelungene Experiment Anstoß für andere sein, selbst auch Initiative zu ergreifen, um ihre Träume der Wirklichkeit ein Stück näher zu bringen.

Bärbel Messing



Joachim Arndt

Geb. 1955 in Hannover

1977-83 Studium der Freien Kunst
an der FH für Kunst und Design in Hannover

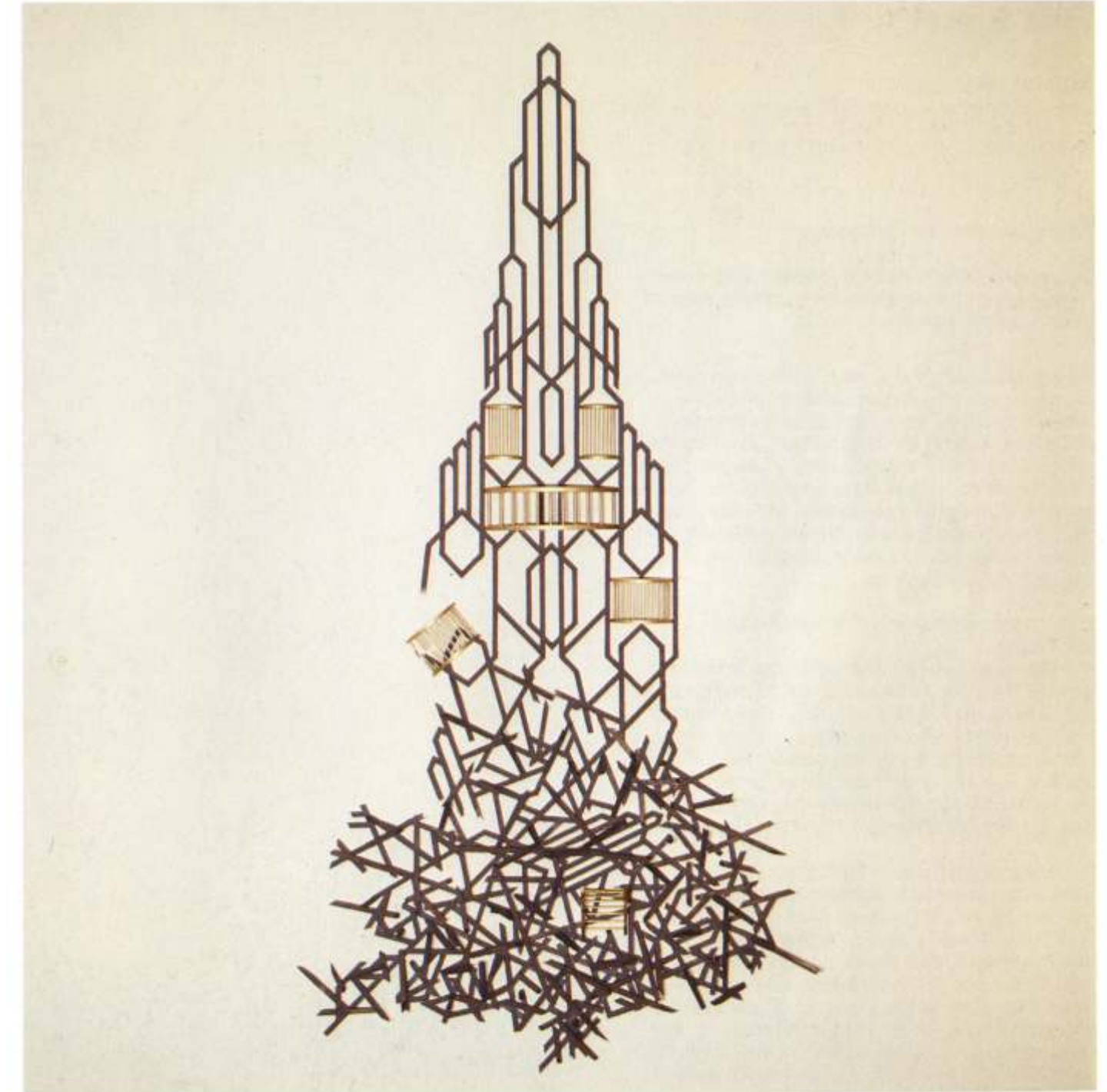
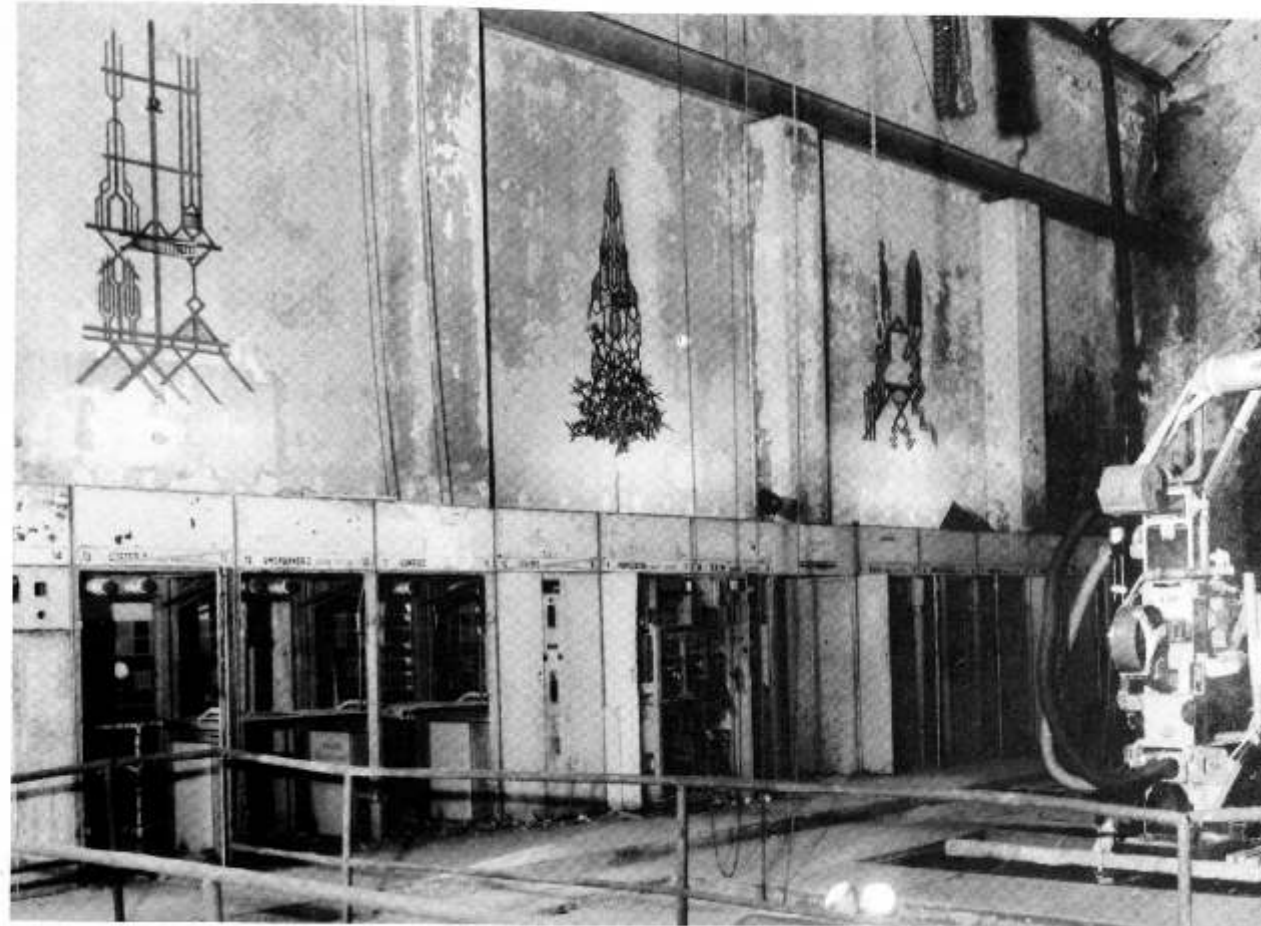
Lebt und arbeitet freiberuflich als Bildender
Künstler

Ausstellungen und Projekte in
Hannover, Bremen, Kiel, Grafenau, Oldenburg,
Lausanne (CH), Herne und Dortmund

'construction bleue'
Konturen zwischen Denken und Wirklichkeit.
Fiktive Architekturen und Modelle.
Zeichen für Erinnerungen und Visionen.

'construction bleue'
Inszenierte Skulpturen in geometrischer
Ordnung.
Strukturen und Funktionen im Verfall.
Fragmente von Räumen und Zeiten.

'construction bleue'
Zeichen für Innovation und Phantasie.
3 Arbeiten für den Kunstraum "Teutoburgia"
J.A.
Herne 1987



Elke Bauer

Geb. 1959 in Dresden
Lebt und arbeitet in Dortmund und Köln

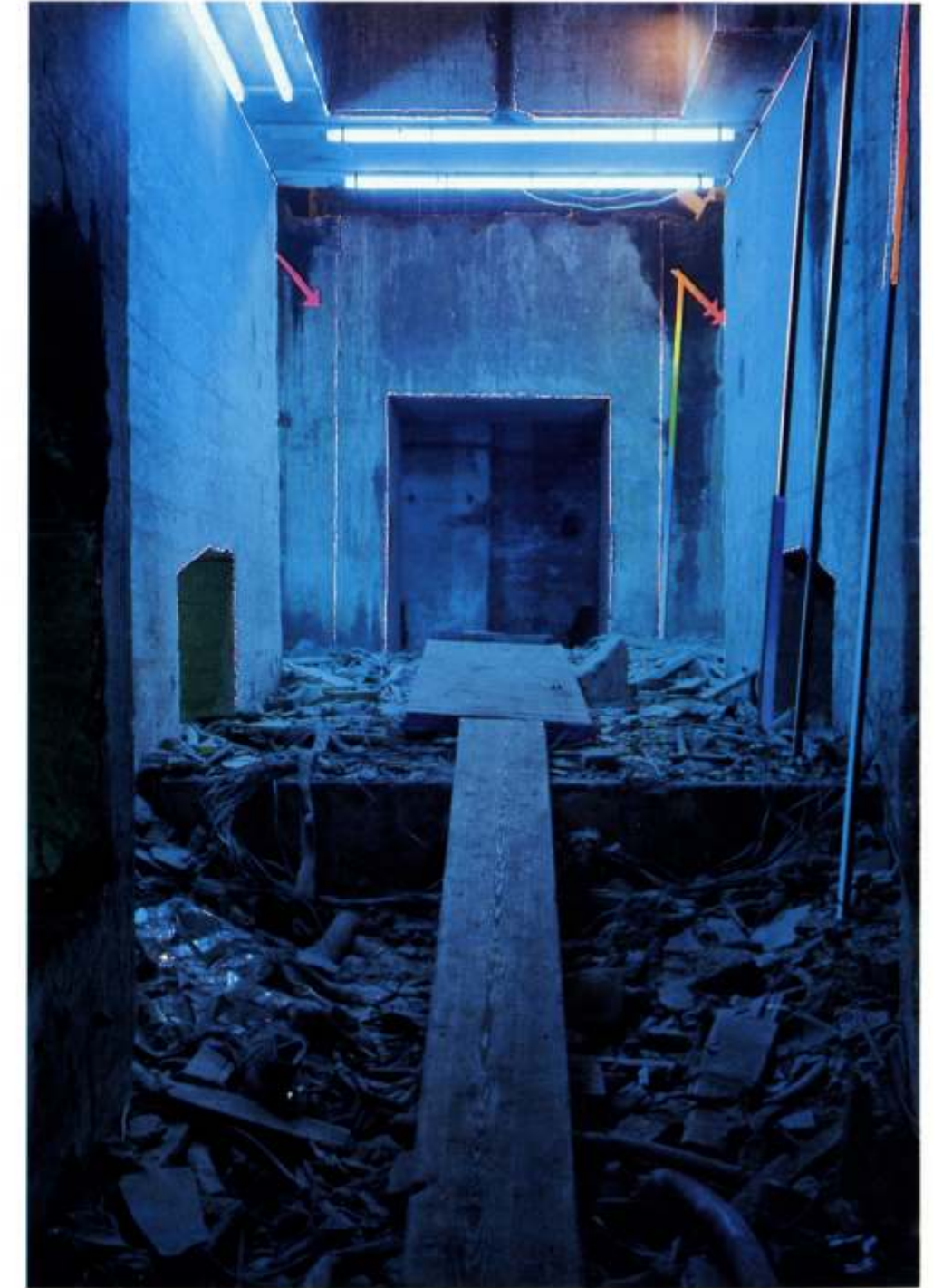
Rauminstallation im Fundament

Ein dunkler Einschnitt im Boden der Maschinenhalle, 4 Meter tief, umgeben von 2 Meter starken Betonmauern, eiskalt und feucht.

1. Begegnungsebene – Der Einblick von oben
Die nach unten senkrecht abfallenden Betonmauern umschreiben in den Einschnittkanten, mit roter Leuchtfarbe nachgezogen, den Grundriß einer Kirche (Hauptschiff-Querschiff-Apsis). Nach unten bildet der Raum die Krypta. Die Architektur steht im Vordergrund gleißendes UV-Licht und die nachgezogenen Mauerkanten geben der Tiefe des Raumes eine neue Materialität, die Mauern verlieren an Schwere.

2. Begegnungsebene – Die Außenmauer der Krypta
Auf dem Weg in den Keller stößt man frontal auf eine 12 Meter lange Wand, in der 3 Durchbrüche Einblicke in den Lichtraum geben. Darin liegt jeweils ein Boot (siehe linke Abb.), in Ruhe verharrend, wartend als ein in sich geschlossenes System, aus sich selbst leuchtend, bedroht durch die markierten, überdimensionalen Eisenschrauben. Zu dritt bilden sie die Flotte der Bewachung.

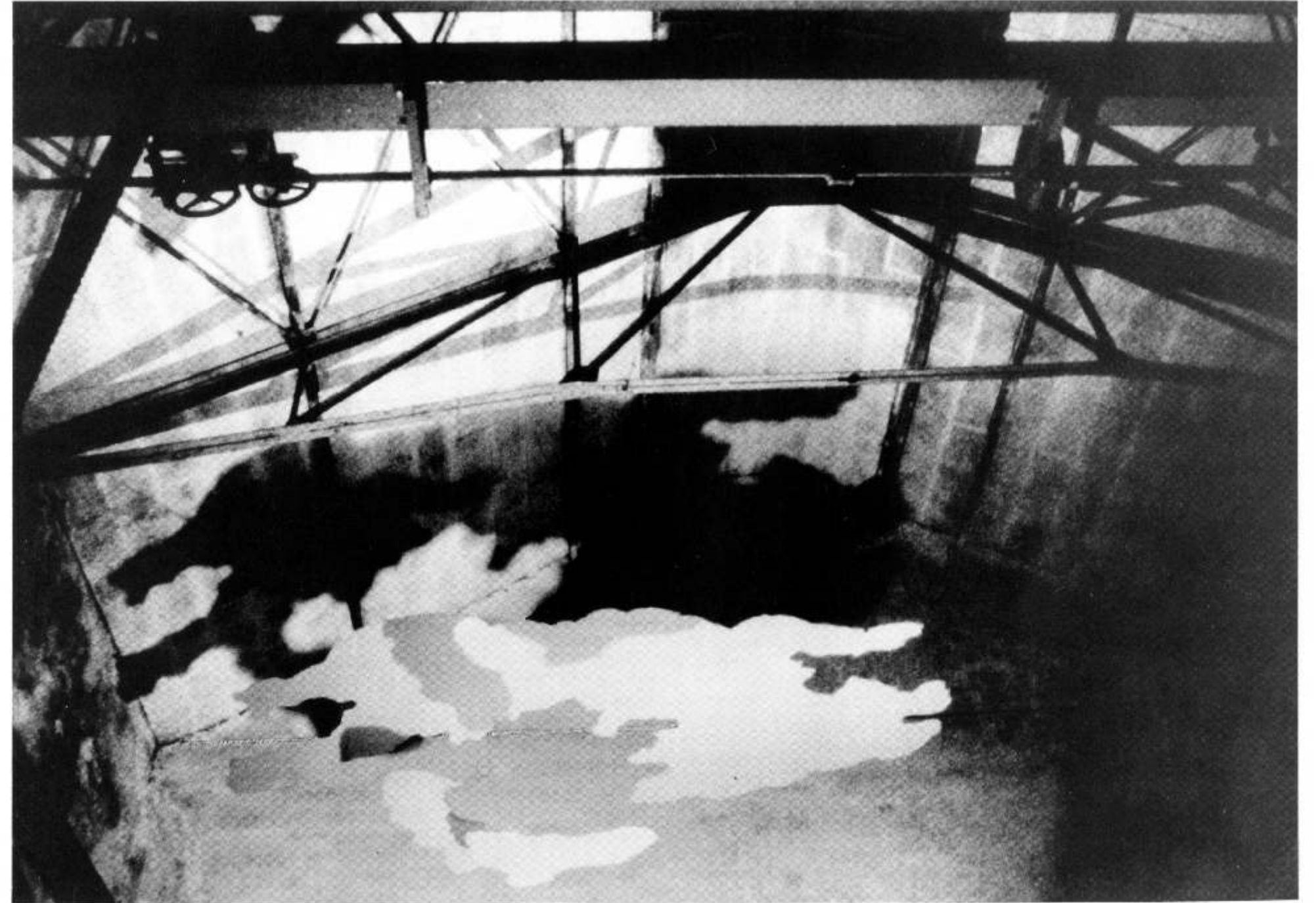
3. Begegnungsebene – Der Innenraum
Über einen schmalen, wackeligen, blau markierten Steg (siehe rechte Abb.) gelangt man, wie über dem Wasser gehend, über eine Welle in den Innenraum. Das bläulich-weiße Licht gibt dem Geröll und Abfall eine gleichmäßige Neutralität, Glassplitter bilden Lichtreflexe, die Assoziation von Wasser, einem Fluß, unterstützend. Der Steg endet vor einem dunklen Tor, ins Nichts führend, und wird beidseitig flankiert durch aufrecht stehende, gebrochene Waffen.



Magret Cramer

Geb. 1951
Lebt in Herne

Schichten von Farben rieseln von den Wänden einer feuchten Halle. Sie blättern ab und hinterlassen ein Muster von hellen und dunklen Flecken. Das Material löst sich von der Wand, die Formen werden isoliert. Ihr Ort wird verschoben, der Winkel und die Größe ändern sich. Aus dem Zusammenhang genommen entsteht eine Figur mit genau definierten Grenzen. In ihrer Bedeutung nicht festgelegt kann sie auf verschiedene Weise gesehen werden. Einer Wolke vergleichbar, die durch langes Betrachten verschiedene Figuren entstehen läßt. Unterstützt durch den veränderten Standpunkt zum Objekt können mal Tiere wie ein Pferd, organische Teile, wie Baumrinde, oder Kontinente gesehen werden. Der Blickpunkt aus der begehbaren Grube senkrecht darunter verstärkt das Moment des Schwebens. Die Sicht auf die ganze Fläche und die Lösung von der Wand wird optisch frei und nah, so daß der Eindruck einer Wolke entstehen kann. Bei dem Blick vom Eingang her wird dagegen eher die Verbindung zur Wandfläche sichtbar und läßt durch die optischen Verkürzungen wieder andere Figuren entstehen.



Gunter Demnig

1947 in Berlin geboren
 1967 Studium Kunstpädagogik HfbK Berlin
 bei Prof. Herbert Kaufmann
 1973-77 Freie Kunst GhK Kassel, Atelier Kramer
 seit 1985 als freier Künstler in Köln

Einzelausstellungen

1981 "Duftmarken Cassel – Paris",
 Foyer der Kunstakademie Kassel
 1983 "Spuren", Galerie Brusten, Wuppertal
 Galerie Friedrichstraße, Kassel
 Moltkerei Köln, Installation
 "Spuren – Brenneisen"
 1984 "Infraschall", Installation-Performance,
 Moltkerei Köln
 1985 "Infraschall", Institut Unzeit Berlin 36
 "INFRA-SCHALL",
 Apollohaus Eindhoven
 1986 Kunst + Künstler, Kunstinitiative
 Darmstadt Friedensrolle
 "Die Gesetzesrolle", Kunsthalle
 Baden-Baden
 "Domblick", Stadtmuseum Köln

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

1978 "Menschen", Kunstkreis Bingen
 "Selbstgespräche", Kunstverein Stutt-
 gart und Haus am Waldsee, Berlin
 1980 "Duftmarken", Weserburg Bremen
 1981 "Szenen der Volkskunst", Kunstverein
 Stuttgart
 1982 "Raumspiel – Spielräume", Alte Oper
 Frankfurt
 1983 Kunstmarkt Göttingen
 1984 Kunststation Kleinsassen
 "D-5300 Kunst", Bonner Kunstwoche
 1985 "Kasseler Kunstszene", Kunstverein
 Kassel
 "Process und Konstruktion",
 Lothringer Straße, München
 Friedensbiennale, Hamburg
 "Köln Kunst", Kunsthalle Köln
 1986 Kunstverein Kassel (Friedensrolle)

1987 "Klangtürme", Galerie Theeboom,
 Amsterdam
 Kunstverein Darmstadt, Die Unsicht-
 bare Plastik,
 "BLEITEPPICH"
 6 Kölner Künstler in Espace Diagonale,
 Paris,
 Gelber Klangturm
 Klanginstallation im Künstlerforum
 Bonn,
 Künstler in Bürgernähe
 Gelber Turm, Klangperformance Mu-
 seum Schloß Morsbroich

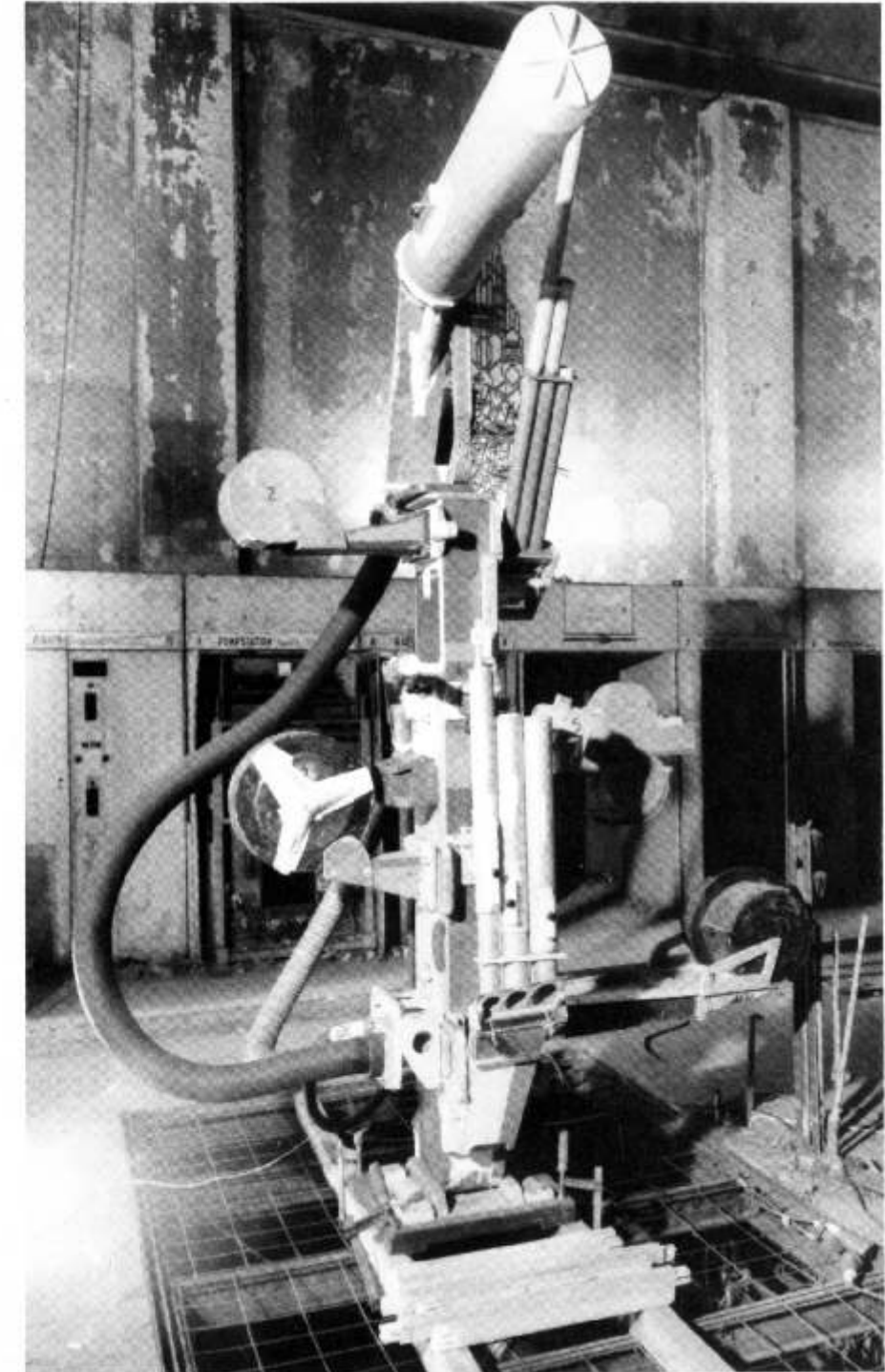
Aktionen

1977 Sculptures sur neiges,
 "Hommage à Duchamp", Quebec,
 Kanada
 "Artistic workshop"
 in Zusammenarbeit mit dem Staats-
 theater Kassel zur d6
 "Archiv der 100 Tage" während der d6
 1978 "Der Zugang zur Kunst"
 wird auf die Notausgänge beschränkt",
 Vermauerung des Kasseler Kunst-
 vereins
 (Demnig/Hahn/Kramer)
 1979 "Brotmenschen", Udo Lindenberg als
 Hostie
 1980 "Die Akademie als Peepshow",
 14 Tage Leben und Arbeiten im Schau-
 fenster, Hof
 1980 "Duftmarken Cassel – Paris"
 1981 "Blutspur Kassel – London"
 1982 "Ariadne-Faden", Kassel – Venedig,
 documenta – Biennale
 1983 "Kreidekreis", 40 km Radius um
 Wuppertal
 "Flaschenpost Kassel – New York via
 Bremerhaven"
 "Kassel 22. Oktober – Zehntausend
 Tote"
 1984 "Landschaftskonserven",
 84 Kartuschen auf der Großkreislinie
 Hamm – Reutlingen
 "Bleirolle" IKG, Kassel
 "Staubspur Kassel – Köln"
 1985 "Die geschriebene Rolle", Lothringer
 Straße, München

1986 "Domblick", Köln
 "WAS IST KUNST?", Künstler in
 Bürgernähe
 im Collini-Center, Mannheim
 Aktion mit Bleirolle
 "WAS IST KUNST?", Künstler in
 Bürgernähe
 im Künstlerforum, Bonn
 Ausstellung der Rolle aus Mannheim
 und Aktion

Infraschall (1984)

3.212 2 Zungenpfeifen
 "Hier ist das in erster Linie frequenzbestimmen-
 de Element eine kleine schwingende Metallzunge
 (beim Harmonium und den Zungenregistern der
 Orgel) oder eine Rohrzunge (bei der Klarinette,
 der Oboe und dem Fagott). Durch das akustische
 Ansatzrohr tritt eine merkliche Rückwirkung auf
 die Tonhöhe der Zungen ein" (F. Kohlrausch,
 Praktische Physik).
 "Sehr tiefe Bässe von 16 Hertz sind unnütz, weil
 man sie sowieso nicht hören kann.
 In der Formulierung richtig, in der Sache falsch.
 Man kann einen 16-Hertz-Baß zwar nicht hören,
 aber körperlich spüren. Man bekommt dann ein
 schauriges, undefinierbares Unwohl-Gefühl. Das
 nutzten früher pfliffige Organisten, die während
 der Wandlung bei der katholischen Messe die tie-
 fe Orgelpfeife bedienten: Der Ton war nicht hör-
 bar, erzeugte aber in den Gläubigen eine plötzli-
 che Demut"
 (HiFi-Ratgeber).
 Wenn 16 Hertz in der Kirche für die plötzliche
 Demut gut sind, dann müßten 8 Hertz im Mu-
 seum für den Kniefall reichen.
 G.D.



Angie Hiesl

Performance: "Betreten verboten ..."
Mensch - Förderturm
Analogie von oben + unten
von Stillstand + Bewegung
... Entwicklungen
Vergehen

Werden ...

Die Arbeit setzte sich zusammen aus der Essenz von Gesprächen, Eindrücken vor Ort, bildhaften Assoziationen, aus Erlebtem und dort Vorgefundenem.

Der Zuschauer war Betrachter, außerhalb des Zaunes stehend, der den Förderturm und den Schacht unter diesem umgibt.

... ich ahne, ich halte den Atem an, ich atme ...
ich gehe in der Erde, über den Boden – das Eisen hinauf
ich komme, ich gehe, ich kehre zurück ...

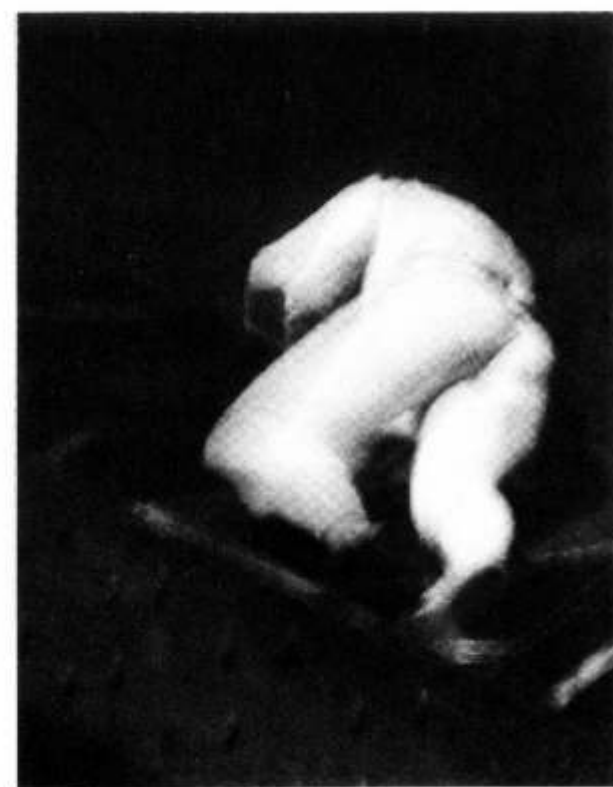
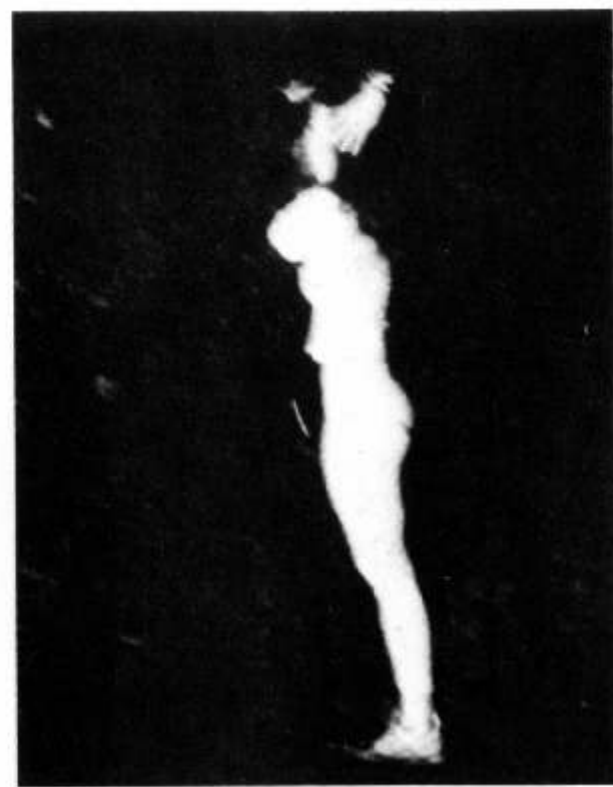
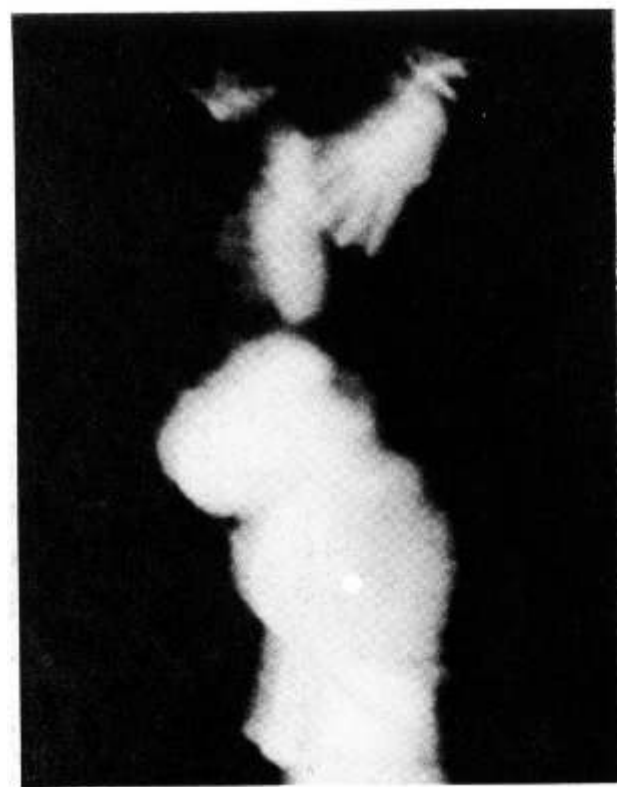
Die Performance setzte sich aus folgenden Bestandteilen/Handlungen zusammen: körperlich/tänzerische Bewegungsabläufe – gleichmäßiges Steigen – Legen von Feuer – unterschiedliche Metall-Klänge – Schütten von Sand – Steigen und Gehen in den obersten Trägern des Förderturmes



Nach einem anfänglichen langsamen Sich-Herausrobben aus dem Krater unter dem Förderturm folgte ein mechanisierter, ritualisierter Bewegungsablauf, unter der Seilscheibe stehend – Hände glitten auf und ab, wischten sich ab, Arme kreisten, schneller werdend, langsamer werdend, wieder sich beschleunigend – Schritte vor und zurück bis zum plötzlichen Anhalten – Dann das Hochsteigen auf den Förderturm – gleichmäßiges Greifen und Steigen – um dort oben ein Feuer zu legen. Es wurde jeweils an den Eckpunkten des Turmes, entlang des Treppenumganges gezündet und breitet sich rundherum bis zur Plattform steigend aus.

Klänge von Metall durch Schlagen und Fallenlassen von Eisenteilen und Ketten auf der Plattform wurden hörbar. Sand wurde von dort oben heruntergeschüttet und rieselte auf den aufgeworfenen "Wall" um den Fuß des Förderturmes. Nachdem zuletzt ein Feuer auf der Seilscheibe gezündet wurde, folgte wieder in gleichmäßigen Bewegungen ein Steigen auf die obersten Träger und Gehen bis zum "örtlichen Endpunkt".





Karin Kahlhofer

Geb. 1943, aufgewachsen in Dortmund
Studium an der Kunstakademie Düsseldorf,
Meisterschülerin von J. Beuys.

In den letzten Jahren verstärkt medienübergreifende Kunstprojekte realisiert, z.B. das "Fuerte-venturaprojekt" und die "Genokalyse", die aus Elementen der Malerei, Plastik, Darstellung, Musik und Fotografie bestehen.

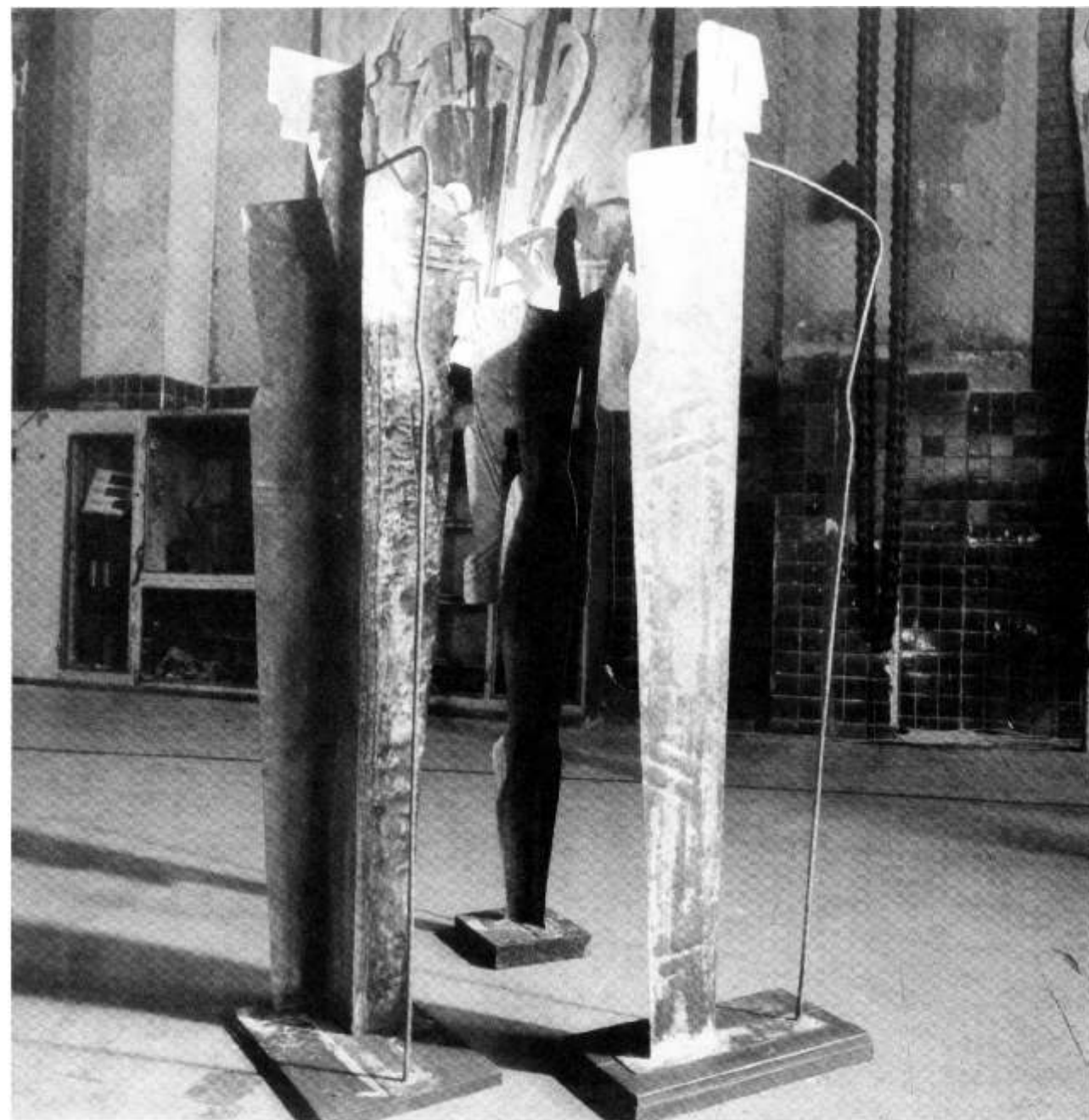
Zur Konzeption

Der Innenraum der Maschinenhalle ist bis in Augenhöhe rundherum gefliest. Eingelassen in die dominant mittel- bis dunkelblaue Basisfarbe verläuft ein sparsam gestalteter Fries in hellerem Blau und Terra di Siena. Die fünf Fenster einer Längswand sind zugemauert. Ich wollte die Fenster optisch "öffnen", indem ich den blauen Kachelsockel mittels fünf großer Bildbahnen farblich fortsetzte, die die in der Halle vorgefundenen Formen und Farben aufnahm und zur Figuration hin veränderte.

Die Bildbahnen sind 260 cm breit und bis zu 550 cm lang.

Die drei lebensgroßen figurativen Plastiken aus Kupferblech nehmen die Sprache der Bildbahnen auf. Sie stehen stellvertretend für die Menschen in der Halle.



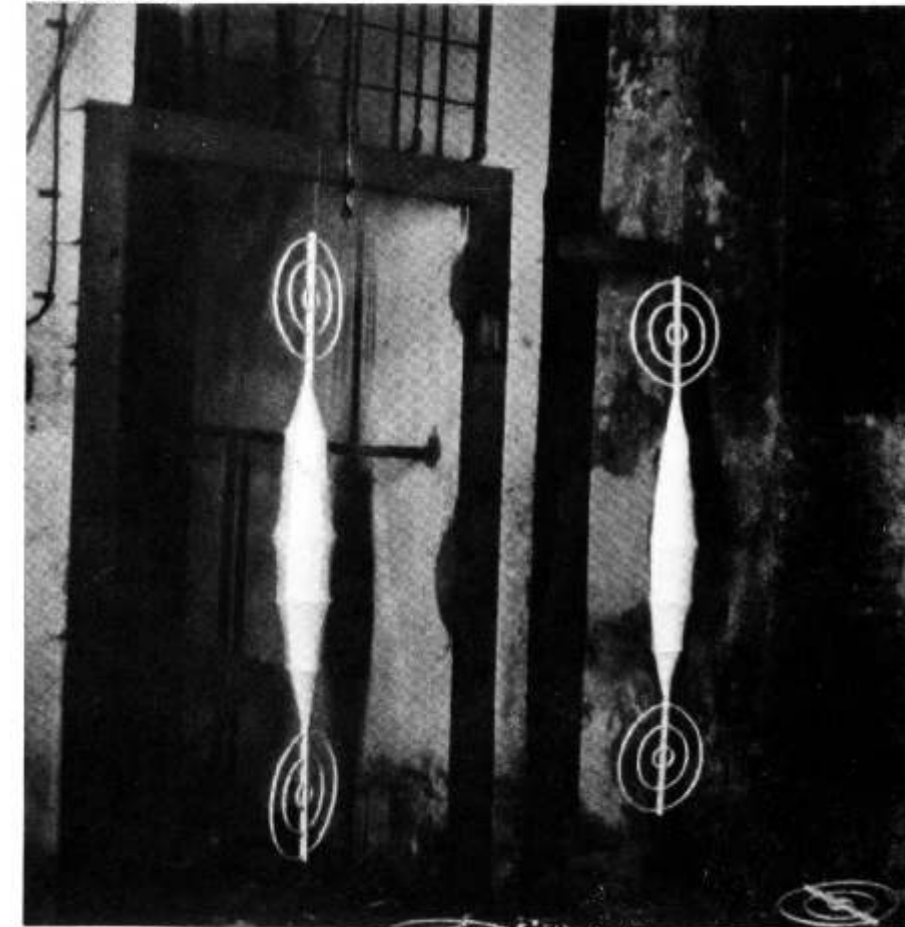


Gunnar Klenke

Geb. 1956 in Rodewald (Nienburg/Weser)
Seit 1977 wohnhaft in Hannover

1977/83 Studium an der
Fachhochschule Hannover für Kunst und Design
Studiengang Freie Kunst

1983/88 Ausstellungen
in Bremen, Dortmund, Hannover und Lausanne
Projekte Kunst im öffentlichen Raum
Kiel (Spiellinie)
Bremen (Weserlust)
Grafenau/Bayern
und Hannover



Als wir im Brunnen stehn voll nächtiger
Schauer
Unter des Riesen Fuß in tiefster Mitte,
Und ich empor noch staune längs der Mauer,
Hört ich ein Rufen: "Achte deiner Tritte!
Sieh zu, daß unter deinen groben Beinen
Der armen müden Brüder Haupt nicht litte!"
Da wandt ich mich; und vor und unter meinen
Füßen sah ich sich einen See ausbreiten,
Der Glas vor Frost, nicht Wasser mochte
scheinen.

Nie spann für ihren Lauf in Winterszeiten
Die Donau Österreichs ein Geweb so dick,
Auch nicht der Don dort unter eisigen Breiten,
Wie hier es war. Denn fielen Tambernicks
Und Pietrapans darauf im Purzelbaume,
Es machte selbst am Rand nicht einmal "Krick!"
Und wie der Frosch herausstreckt dicht am
Saume
Des Wassergrabens quakend seine Backen,
Just wenn die Bäuerin Ähren liest im Traume:
Steckten, frostblau bis dort, wo Scham zu
packen
Uns pflegt, im Eis die Schatten, schmerzvoll-
klagend,
Zahnklappernd gleich der Störche Schnabel-
knacken.

Den Kopf gesenkt hielt jeder bangverzagend;
Von Kälte mit dem Mund, der zitternd bebte,
Von Seelenqual mit ihren Blicken sagend.

Dante, Die Göttliche Komödie,
Zweihunddreißigster Gesang, Vers 16-37.



Hans-Peter Müller

- 1949 Landung (Kiel)
- in 1959 Begegnungen mit Jawlenski's (Bochum)
- ab 1964 Keine "Herrenjahre" (Bochum)
- in 1972 Stille der Wüste (Marokko / Algerien)
- ab 1973 Zeichnen bei Gustav Deppe (Dortmund)
- in 1974 Pools and Greyhounds (USA)
- in 1976 Erleben von Lothar Baumgarten (Münster)
- ab 1977 Malerei bei Ludmilla von Arseniew (Münster)
- in 1978 Entdecken des verwandten Hopper (Düsseldorf)
- ab 1980 Hausbootatelier (Amsterdam)
- in 1983 Sohn Jakob mit Elke (Bochum)
- ab 1984 Atelierwohnung – alte Bäckerei (Witten)

1988 Kleine Bilder und große Pläne ()

Djuna Barnes hebt zwei komplementäre Aspekte des Räumlichen hervor, seine Funktion als Hülle und als Hohlform. Beides ist gerade an verlassenen Gebäuden ablesbar; das eine als Vergangenheit, Geschichte, das andere als ästhetische Form. Beide Aspekte sind in dem zweiteiligen Werk von Hans-Peter Müller verarbeitet. Geschichte wird thematisch im unteren Teil der Arbeit; sie befand sich im Keller des Gebäudes in einem nicht zugänglichen Raum, der durch eine fensterartige Öffnung des Betons betrachtet werden konnte. Die ästhetische Form ist im oberen Werkteil thematisch; innen an der Stirnwand der Halle angebracht, entfaltete sich die weiße Papierbahn, das abbildend, was neben ihr als ihr Anlaß sichtbar wurde: zwei Löcher in der Fassade. Zugleich schließt sich hier der Kreis, der mit einem Rundgang begann (zunächst außen, dann innen), dann in das Kellergeschoß führte und schließlich zurück zur Eingangsfront lenkte, zu den beiden Löchern, die Ausgangspunkte der Arbeit sind. Das zweiteilige Werk selbst ist jedoch unzugänglich. Die Löcher und die Bahn (siehe Abbildung Seite 5) sind in unerreichbarer Höhe, sie können aber von jedem Punkt in der Halle (Erdgeschoß) gesehen werden. Der Raum im Keller hat keine Tür, die Installation kann nur von einem Betrachterpunkt aus durch eine quadratische Aussparung im Beton angesehen werden. Einzig erreichbar war ein Kasten mit Textzitaten, die ihrerseits durch Negativkopie des Schriftbildes Distanz wahrten.

"... die Gesehenheit der Dinge darstellen und sichtbar machen. Nur in der Realität ist die Gesehenheit nicht sichtbar, weil gesehen wird." Max Imdahl unterscheidet das alltägliche Sehen und das bewußte Wahrnehmen als grundsätzlich verschiedene Weisen des Sehens. In der Realität begnügen wir uns mit dem wiedererkennenden Sehen. Erst Anleitungen der bildenden Kunst führen zu einer Differenzierung. Sowohl der Sehvorgang selbst als auch die je verschiedenen Ansichtigkeiten der Dinge kommen in den Blick. Hans Peter Müller führt uns Aspekte dieser Differenz in seiner Arbeit vor. Zunächst geschieht dies durch eine Verweigerung: der tatsächlich räumliche Teil wird auf einen Blickpunkt hin angelegt, durch einen Guckkasten muß er wie ein Bild betrachtet werden. Der planimetrische Teil, die Bahn legt gerade keinen Blickpunkt fest; er wird quasi als Plastik betrachtet (in den räumlichen Bedingungen der Halle). Die Verhinderung des erwarteten Blickpunkts führt zur notwendigen Aufmerksamkeit. In der Verschränkung von Plastik und Bild, von räumlichen und planimetrischen Teilen wird das Sehen selbst zum Thema. Dem anderen Blick nun auf die Dinge, auf die Installation und auf die Industriehalle bieten sich veränderte Ansichten, die allein durch den künstlerischen Zugriff sichtbar werden. Am Hauptmotiv der beiden Löcher wird die Veränderung in beispielhafter Verdichtung vorgeführt. Ein Loch abzubilden ist paradox; auf dieses hinzuweisen gelingt nur auf Umwegen. Die Abnahme des Konturs wandelt zugleich die Hohlform in ihre Positiv. Die unsichtbare Ebene zwischen den Rändern des Lochs wird als eine Membrane abgebildet. Beides nebeneinander, Durchsicht des Lochs und seine opake Form, aktivieren sich gegenseitig. Ein Austausch von Positiv- und Negativform findet statt. Das unsichtbar Sichtbare wird in Sichtbarkeit überführt. Die Berührungslinie zwischen Anlaß und Ausführung, Finden und Erfinden bilden die Ränder der Löcher.



"Es ist auch immer ein Tod für unsere stille Seeligkeit, wenn sie zur Sprache werden muß ..." Friedrich Hölderlin, der hier spricht, führt Klage über die Bestimmung des Künstlers, seine in Erfüllung der Aufgabe unausweichlichen Leiden; gleichzeitig benennt er eine Grundkategorie künstlerischer Arbeit, die Äußerung, Entäußerung. Wenn Hans-Peter Müller diese ernsten Worte in seine Arbeit einbezieht, gibt er einen ersten Hinweis auf sein Selbstverständnis als Künstler und grundsätzlich auf seine Arbeitsweise. Er meidet das Spektakuläre, weil er der Oberflächlichkeit mißtraut. Seine Arbeit in, für und mit der ehemaligen Maschinenhalle der Zeche Teutoburgia konkurriert folglich nicht mit dem Faszinosum der Industrieruine. Das Konglomerat aus Schrott, Maschinenromantik und Denkmalschutzfassade hält in der Tat viele Wege des Scheiterns bereit; je stärker der Reiz nostalgischer Stimmungen wirkt, um so größer ist auch die Versuchung, sich diese auf die eine oder andere Art dienstbar zu machen. Hans-Peter Müller entgeht dieser Gefahr, indem er die Vorgabe der Halle und seinen Zugriff in völliger Gleichberechtigung zusammentreffen läßt. Erst in dieser Gleich-Gültigkeit, so legt diese Arbeit nahe, sind die Selbständigkeit beider Seiten als auch ihr tatsächliches Zusammenwirken gewährleistet. "Jeder Einfall wird geboren mit seiner Form. Man weiß nicht woher diese Einfälle einfallen. Sie bringen ihre Form mit sich so wie Athene behelmt und gepanzert dem Haupt des Zeus entsprungen ist, kommen die Ideen mit ihrem Kleid."

Meret Oppenheim bekundet hier eine tiefe Erkenntnis aus ihrer künstlerischen Tätigkeit. Der Zusammenhang von Idee und Stoff wird von Peter Härtling genauer benannt als Finden und Erfinden. Er spricht von zwei komplementären Tätigkeiten, einer passiven des Findens und einer aktiven des Erfindens, die in ihrem Zusammentreffen die Konstitution des Kunstwerks bewirken. Hans-Peter Müller ist vorrangig als Maler und Zeichner tätig; neben den bekannten Bilderfindungen experimentiert er in jüngerer Zeit zunehmend mit gefundenen Zitaten und Materialien. Obwohl eine Installation wie die in der Teutoburgia-Halle nach eigenem Bekunden neu war, steht sie nicht singulär, sondern hat Parallelen im Werk. Der Rahmen des künstlerischen Zugriffs war demnach ungewohnt, nicht aber das Verfahren selbst. Das Ungewohnte einer Installation, zudem in fremder, auch von anderen beanspruchter Räumlichkeit, verhinderte von vornherein Routine, das versteht sich von selbst, keine Reproduktion gesicherter Ergebnisse war möglich. Im Gegenteil, die Genese von Finden und Erfinden, das Suchen, mithin der gesamte Prozeß der Installation wurde konstitutiv. Von der ersten Besichtigung des Gebäudes bis zum Anbringen der Werkteile vollzog sich dieser Prozeß der Annäherung. "Manchmal enthält ein Raum Atmosphäre, und manchmal enthält er eine Menschenmenge. Diese Räume werden eines Tages in Staub zerfallen, doch wenn er fällt, wird er singen, der Staub."

Walter Nagat

Ich habe an und mit dem Ort gearbeitet. Die Arbeit besteht aus den Dingen, die ich am Ort gefunden habe. Zugefügt habe ich spiegelnde Flächen und Licht. Die Arbeit am Ort gliedert sich in mehrere Teile um das Fundament der Fördermaschine herum.

Das Verslossene

Ein Raum im Fundament, durch eine schwere Eisentür verdeckt, hinter deren Rändern gleißende Helligkeit hervorquillt.

Das Offene

Ein mit Schutt angefüllter dunkler Raum, nur durch eine Öffnung im Fundament beleuchtet; in der fernen Rückwand scheinbar eine gleich große, zweite Öffnung, die den Blick in einen weiteren Raum freigibt.

Bewegung

An Federn aufgehängte Metallspiegel, die bei Berührung den statischen Raum in tanzende Bewegung versetzen – es existiert kein ruhender Pol mehr, nur noch das Schwingen der Spiegelwelle.

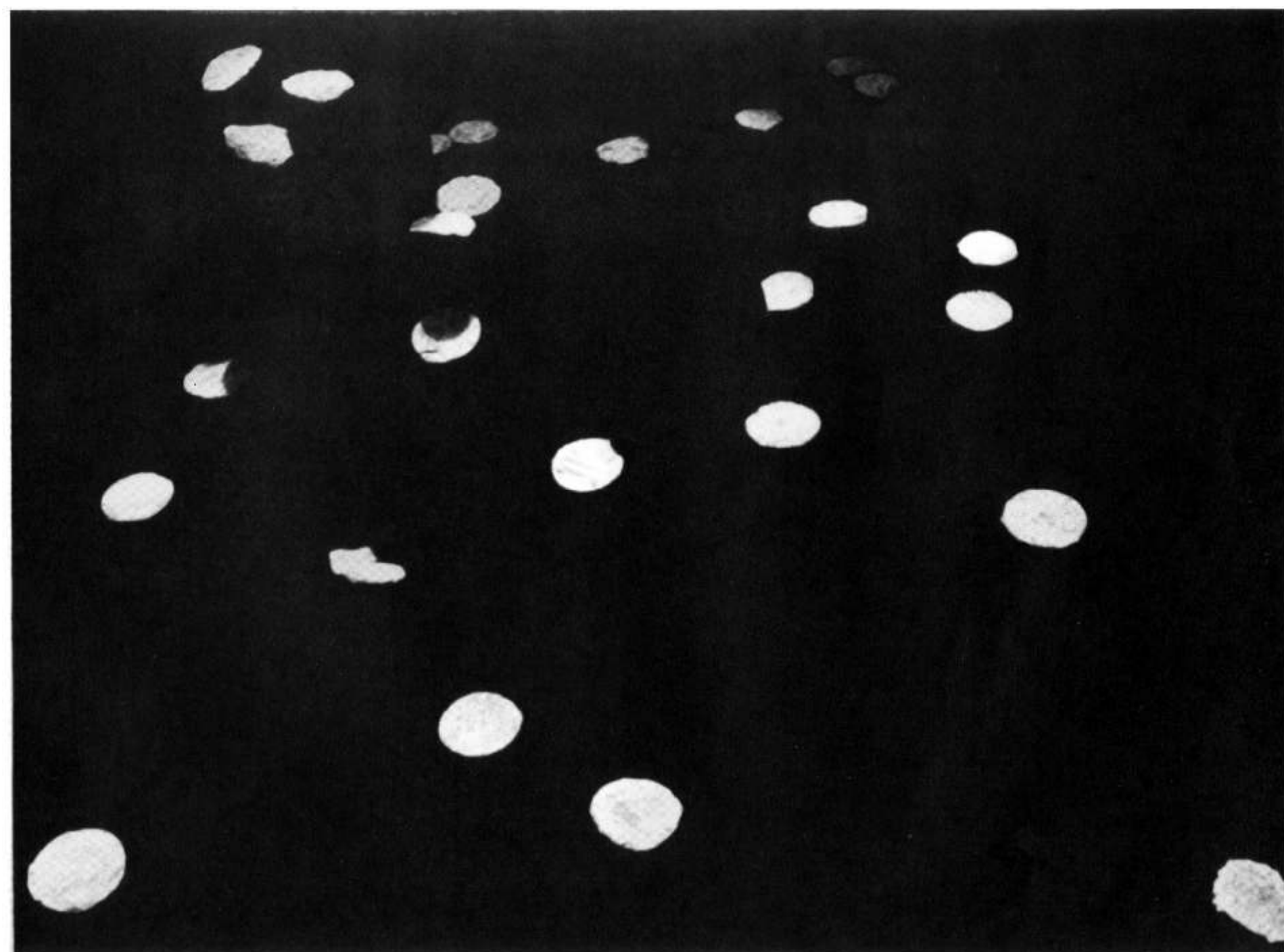
Ruhe

Geordnete Bohrkerne im leeren Transformatorraum, die sich zu einer zentralen Säule aufbauen, sichtbar nur mit Hilfe von Taschenlampen – in der Dunkelheit einzelne, phosphorisierende Steine, schwerelos schwebende Lichterscheinungen in einem Raum ohne Gestalt, in einer Ecke eine Vertiefung. Einblick in einen scheinbaren Raum darunter.



“Der Gegenstand erscheint als Gefäß einer außer ihm selbst liegenden Kraft, die ihn von seiner Umgebung unterscheidet und ihm Sinn und Wert verleiht. Diese Kraft kann in der Substanz oder der Gestalt des Gegenstandes wohnen; ein Fels offenbart sich als heilig, weil seine Existenz selbst eine Hierophanie ist: in seiner Unverwundbarkeit und Unerschütterlichkeit ist er, was der Mensch nicht ist. Er widersteht der Zeit, seine Wirklichkeit verdoppelt sich noch mit Dauerhaftigkeit. Auch ein ganz gewöhnlicher Stein kann 'wertvoll' werden, d.h. durchtränkt sein von einer magischen oder religiösen Kraft, und zwar allein schon wegen seiner symbolischen Form oder seiner Herkunft.”
(Mircea Eliade)



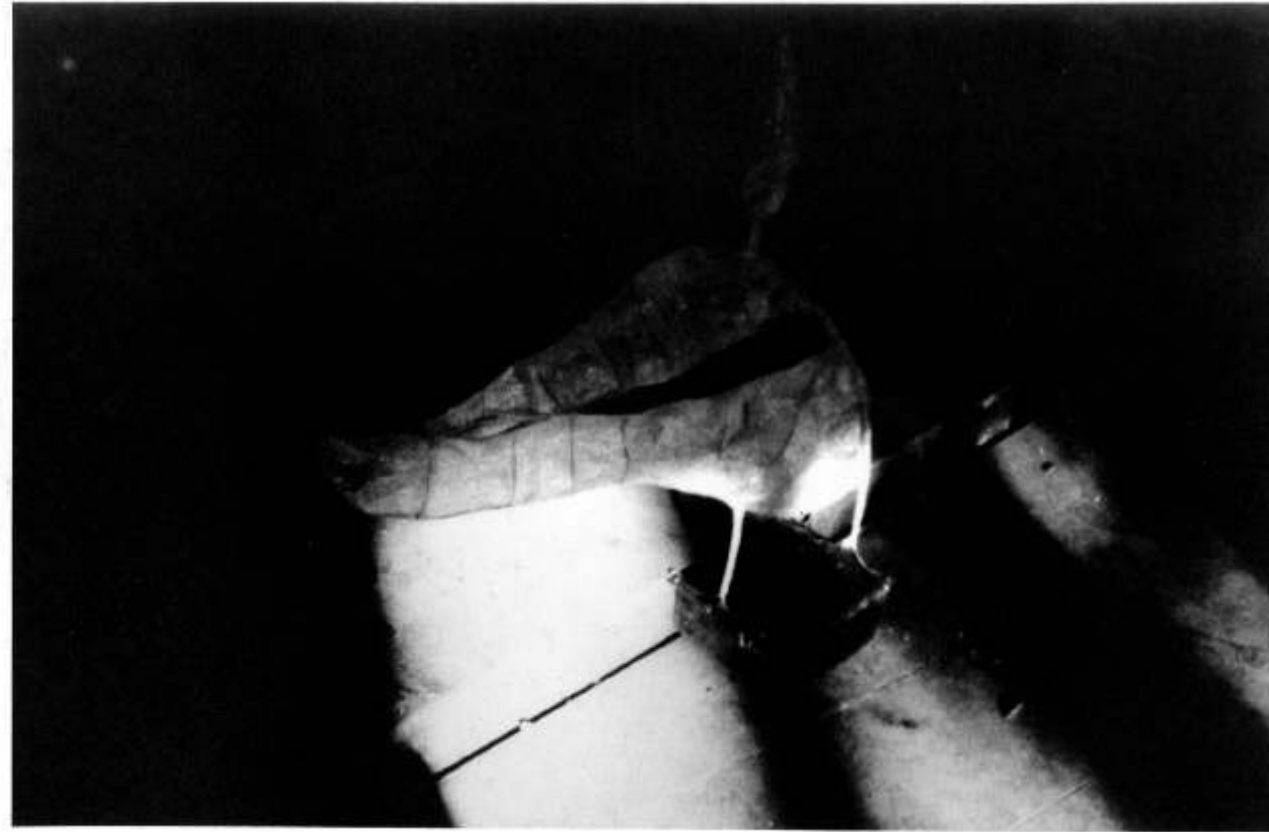


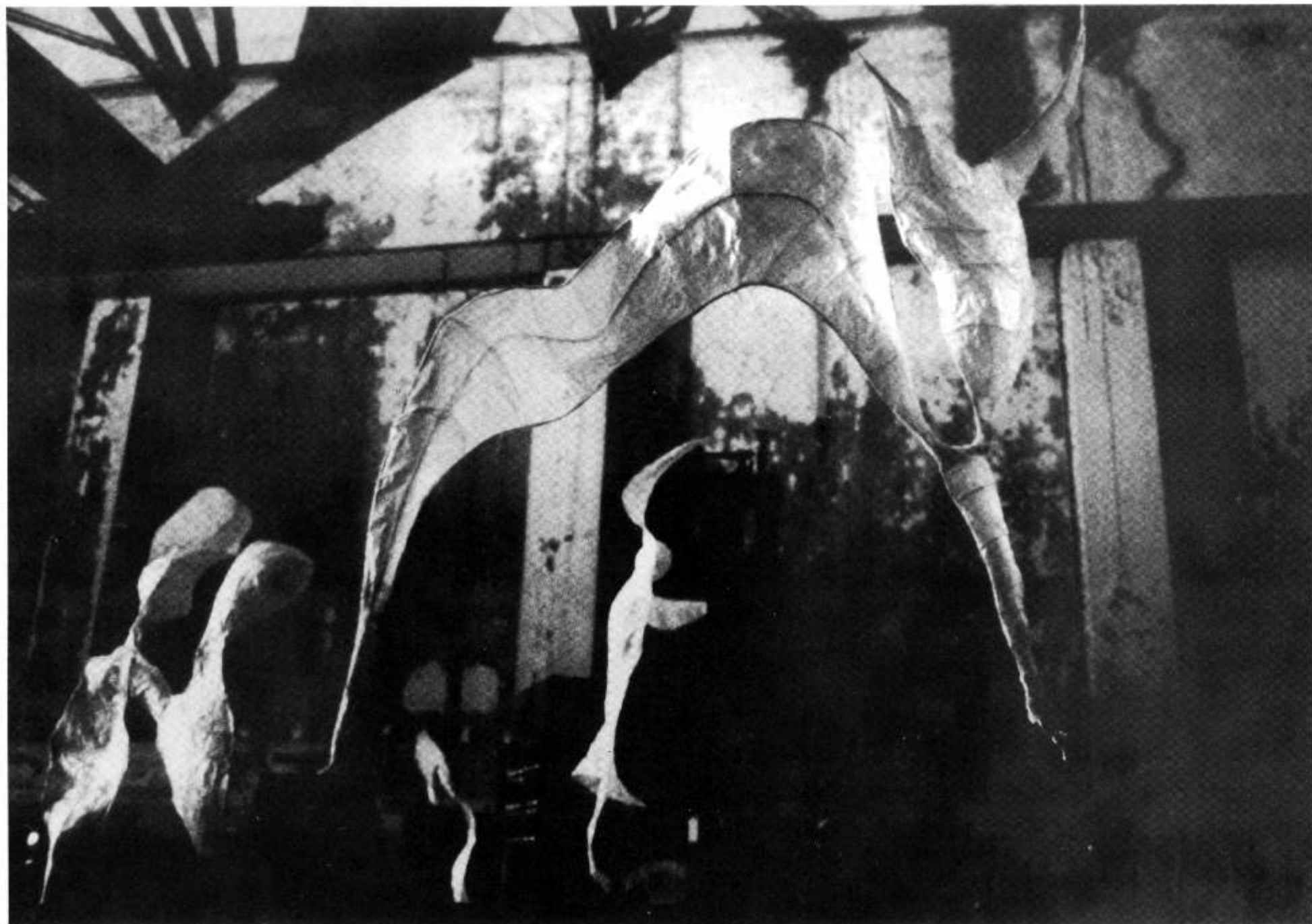
Renate Neuser

Geb. 1939 in Kiel
Ausbildung: Muthesius-Werkkunstschule, Kiel
und Hochschule für Bildende Künste, Stuttgart
Stipendien: DAAD-Stipendium für Paris (1966),
Arbeitsstipendium Kunstfront (1983)
Mitglied im Deutschen Künstlerbund
Lebt in Essen

Behalte den Augenblick,
wo Seile und Bretter abgelegt sind,
die Träger in der Wirtschaft Karten spielen,
im Trauerhaus wieder das Feuer brennt
und das erste Gelächter zu hören ist.

Günter Eich





Frank Niehusmann

Klangtapete:
Musikalische Maßnahme von Frank Niehusmann

Acht verschiedene Klangfarben kommen vor, jede in drei Motiven (siehe Notenbild).

- 1) als drei einzelne, aufeinander folgende Töne: 001, 002, 003, 004, 005, 006, 007, 008;
- 2) als zwei aufeinander folgende Zweiklänge: 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108;
- 3) als ein einzelner Dreiklang: 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208.

Daher ergeben sich $3 \times 8 = 24$ verschiedene musikalische Elemente. Ich ordne sie zu folgender "Reihe musikalischer Elemente" an: 001, 101, 201, 002, 102, 202, 003, 103, 203, 004, 104, 204, 005, 105, 205, 006, 106, 206, 107, 007, 207, 008, 108, 208.

Die Motive selbst sind Fragmente aus Improvisationen unter dem Eindruck der leeren, verwüsteten Halle der Zeche Teutoburgia in Herne. Die Klangtapete zu "Betreten verboten" ist für die Ausstrahlung über vier Lautsprecher konzipiert. Um diese musikalischen Elemente nun einzeln nacheinander und gleichmäßig verteilt über die vier Lautsprecher erklingen zu lassen, habe ich ein Muster zur gleichmäßigen Verteilung auf die vier Lautsprecher benutzt, das auf diesem "Zahlenwürfel" basiert:

```

1 2 3 4
2 4 1 3
3 1 4 2
4 3 2 1

```

Durch zeilenweises Lesen des "Würfels" ergibt sich die "Ur-Reihe":
"1 2 3 4 2 4 1 3 3 1 4 2 4 3 2 1".
Zu dieser Reihe kommen vier Variationen:
1) ich ersetze 1 durch 2, 2 durch 3, 3 durch 4 und 4 durch 1 für Variation I:
"2 3 4 1 3 1 2 4 4 2 1 3 1 4 3 2".
2) Nun ersetze ich in der Ur-Reihe 1 durch 3, 2 durch 4, 3 durch 1 und 4 durch 2 für die Variation II:
"3 4 1 2 4 2 3 1 1 3 2 4 4 2 1 4 3".
3) Nun ersetze ich in der Ur-Reihe 1 durch 4, 2 durch 1, 3 durch 2 und 4 durch 3 für Variation III:
"4 1 2 3 1 3 4 2 2 4 3 1 3 2 1 4".
Hängt man nun alle vier Reihen hintereinander, ergibt sich eine Reihe aus den Zahlen 1 bis 4, die bestimmen soll, aus welchem der vier Lautsprecher das jeweils nächste musikalische Element aus deren Reihe erklingen soll:
12342413314243212341312442131432
34124231134221434123134224313214.

Hier habe ich nun 64 "Plätze", um eines der musikalischen Elemente erklingen zu lassen. Ich habe aber demgegenüber 24 solcher musikalischen Elemente. Alle 24 musikalischen Elemente sollen im Verlauf der Komposition jedoch gleich häufig zu hören sein! Multiplikation ist die Lösung; ich wiederhole die Reihe der 64 Plätze dreimal: ergibt 192 Plätze. Auf diese 192 Plätze passen die 24 musikalischen Elemente genau achtmal. Da übrigens jeder "Platz" bzw. das auf ihm platzierte musikalische Element 4 Takte lang ist, hat die 192 Plätze lange Komposition eine Länge von 768 Takten (siehe Strukturbild).

Eine Hintergrundmusik. Alle Geräusche im Raum werden von dieser Musik gedämpft, überlagert. Wie eine Tapete, eine Ordnung der Möbel oder wie ein bestimmter Duft liegt diese Musik im Raum. Diese Musik läßt den Menschen im Raum einerseits die volle Freiheit, sich zu verhalten, andererseits ist sie aber keineswegs beliebig, sondern außerordentlich funktional: sie schafft ein akustisches Umfeld im Einklang mit den Objekten im Raum. Diese klangliche Umgebung der Objekte unterstreicht den Sinn ihrer Ausstellung. Diese Konzeption der Funktionalisierung von Musik geht mindestens auf Eric Satie zurück, der von "Musique d'ameublement" gesprochen hat. In Abgrenzung von funktionalisierter Kaufhausmusik hat Brian Eno ein plausibles Konzept unter dem Titel "ambient music" entworfen und teilweise realisiert. Im Text zu seiner Schallplatte "Music for Airports" erklärt er:
"An ambience is defined as an atmosphere, or a surrounding influence ... whereas conventional background music is produced by stripping away all sense of doubt and uncertainty (and thus all genuine interest) from the music, Ambient Music retains these qualities. And whereas their intention is to 'brighten' the environment by adding stimulus to it ... Ambient Music is intended to induce calm and a space to think. Ambient Music must be able to accommodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting."

Eine Cassette dieser Musik ist zu erhalten bei:
Franke Musik, Postfach 10 12 19, 4300 Essen 1.
Tel. 0201 / 23 81 41.

Christian Paulsen

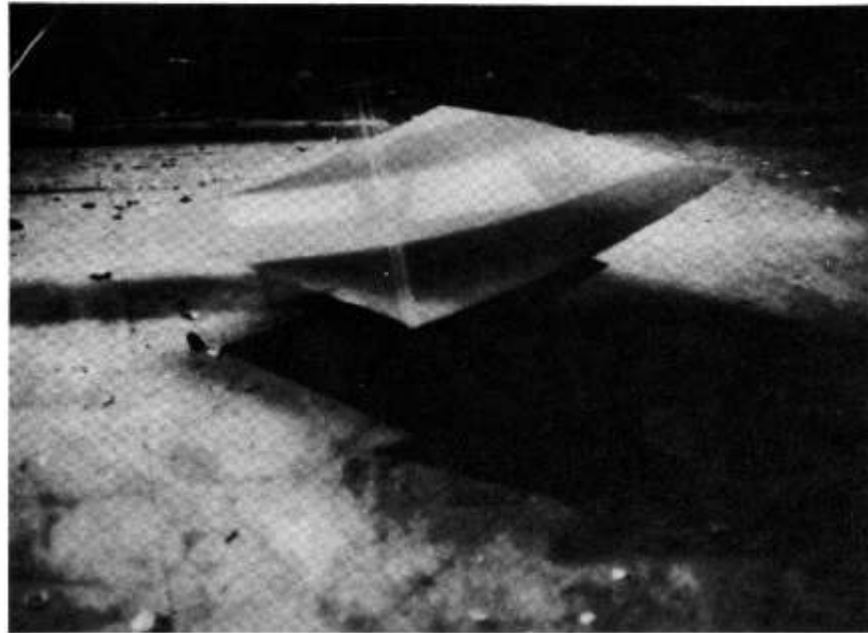
Geb. 1954 in Paderborn
1975 Studium Visuelle Kommunikation,
Schwerpunkt: Freie Grafik und Illustration
an der GHS Essen (ehem. Folkwangschule) bei
Prof. G. Reker und Prof. S. Tschierschky
1980 Diplomexamen
Seither freie Tätigkeit als Künstler und Grafiker
1982 Zimolong-Preis für junge Künstler

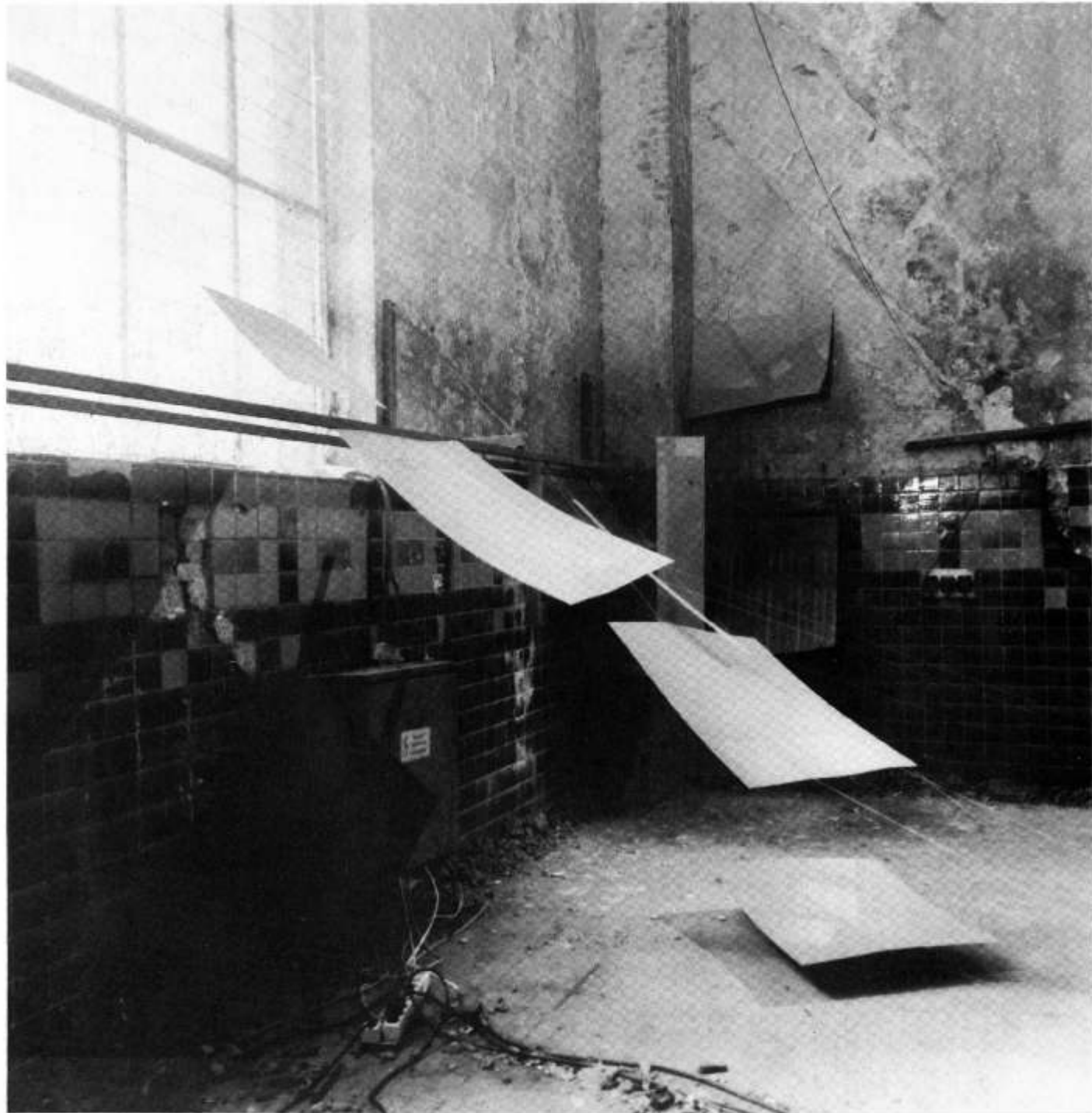
Ausstellungen und Ausstellungsbeiträge in:
Frankfurt/M., Lüdenscheid, Essen, Düsseldorf,
Gladbeck, Gelsenkirchen, Middlesbrough (GB),
Dortmund, Altena, Mainz, Oberhausen, Wupper-
tal, Kleve, Malente

Wandelnde Wände
Installation
Graukarton / Fassadenfarbe / Maurerschnur

Mit dem in meiner Arbeit fast ausschließlich ge-
brauchten Material Papier, Karton und Pappe
reagiere ich auf eine neue räumliche Situation.
Die Formate der einzelnen Kartonflächen korre-
spondieren mit vorgefundenen Raummaßen in
der Hallenecke, nehmen sie auf und lassen Pro-
portionen deutlich werden und spielen mit ihnen.
Sie werden aufgenommen, übertragen und er-
scheinen in der Installation an anderer Stelle.
Farbgebung und Oberflächenbehandlung korre-
spondieren mit der vorgefundenen Raumsituation
und beziehen Lichteinfall und Schattenwirkung
bewußt mit ein, spielen mit ihnen und erzeugen
Irritationen.

Die zur Verspannung verwendete Maurerschnur
stellt die Beziehungen zu den Wänden, Fenstern,
Stahlträgern und zum Boden her. Diese vorge-
fundenen Raumteile finden sich partiell in der
Installation wieder und befinden sich dort in
einem Schwebezustand. Dieser ist jedoch ein
gehaltener. Er symbolisiert Stillstand und Auf-
bruch gleichzeitig.





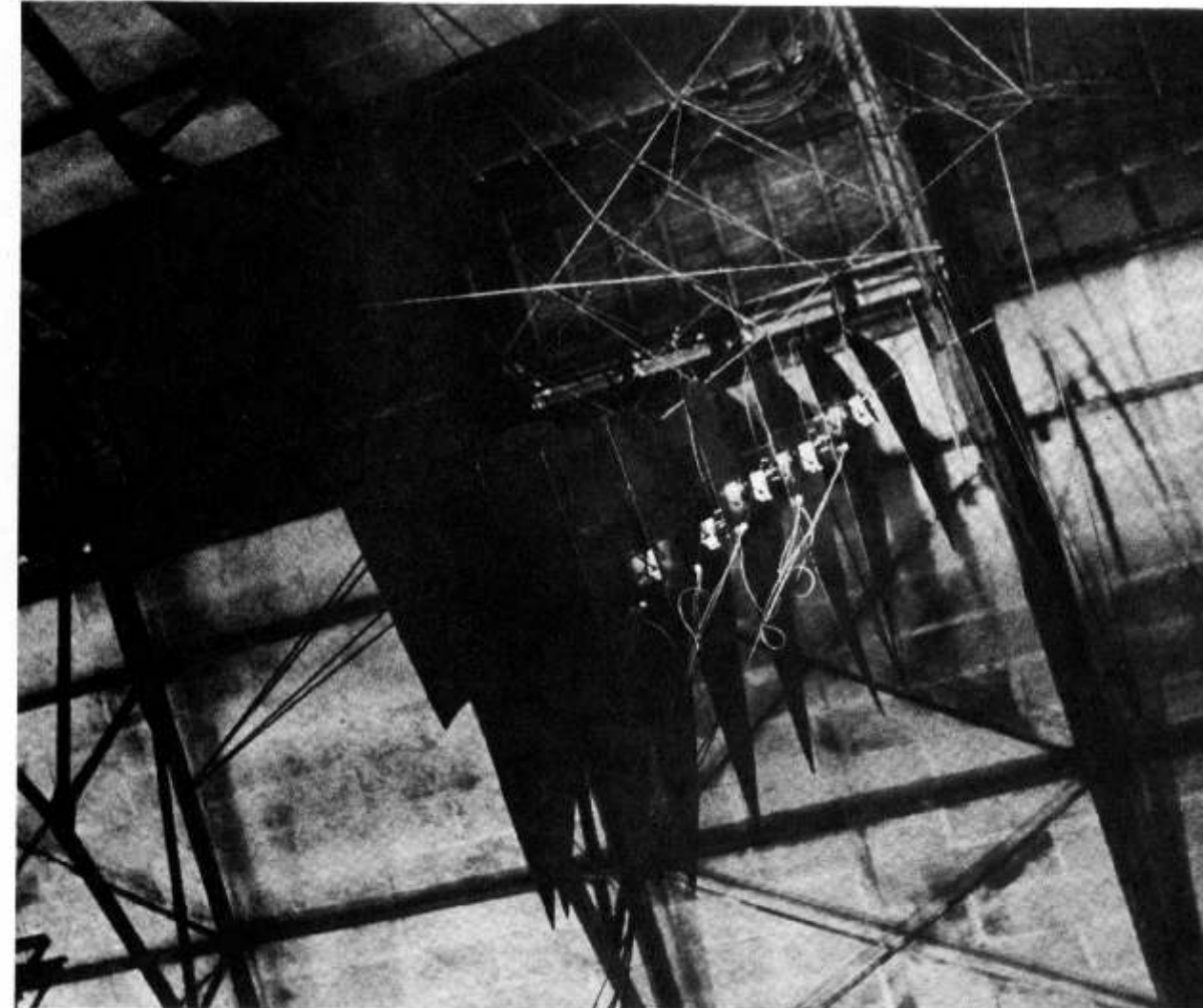
Christof Schläger

Geb. 1958 in Bytom / Polen

Nachtbilder
Singende Schienen, Hochspannungsgezirpe,
aufheulendes Getriebe der Linie 311. Nächtliches
Blinkspiel im Rhythmus der gelben Ampeln. Rot,
weißer Fluß der Nachtautobahn. Das Stöhnen
des Lebewesens Stadt. Die Dynamik des Über-

lebewesens Stadtorganismus. Das unregelmäßi-
ge, sich endlos wiederholende rhythmische
Ticken und Klicken von Relaiskästen der Ampeln.
Anschwellendes und abschwellendes fernes
Dröhnen. Die plötzliche Anhäufung von Hup-
signalen. Isolatoren hängen über dem Feld. Aus
dem Dunkel schwingen sich Linien, die in naß-
feuchter Nachtluft ihre Spannung zum Boden
senden.

Unter dem von Stahlmasten aufgespannten Netz
feinster Entladungen entsteht kaum wahrnehm-
bar knisternd ein Spannungsraum.



Funkenroulette
Geräusch-Installation mit 3 schwebenden und 3 stehenden Teilen

Steuerpult
Knisternde Kurzschlüsse auf drehenden Blechscheiben senden ihre Zufallsimpulse an im Raum verteilte Klangkörper.

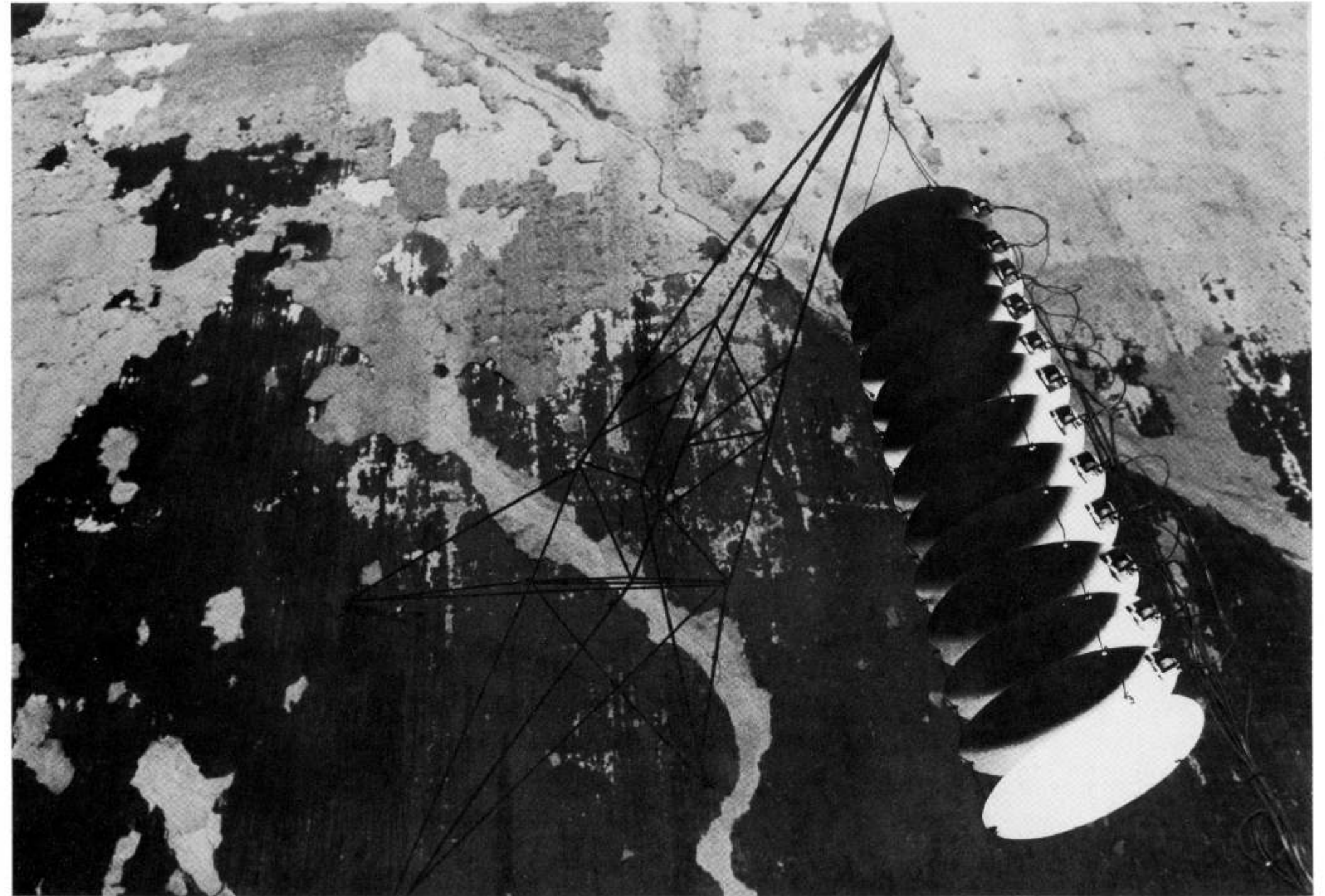
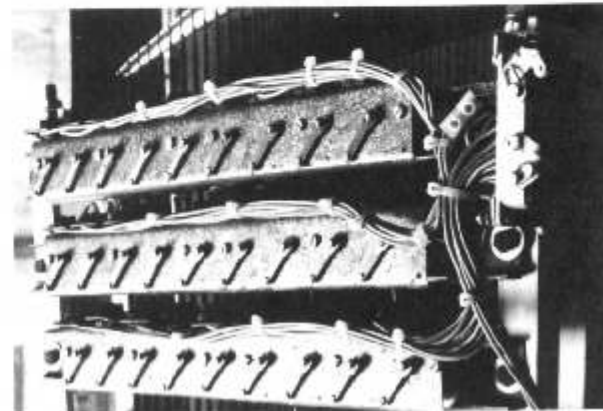
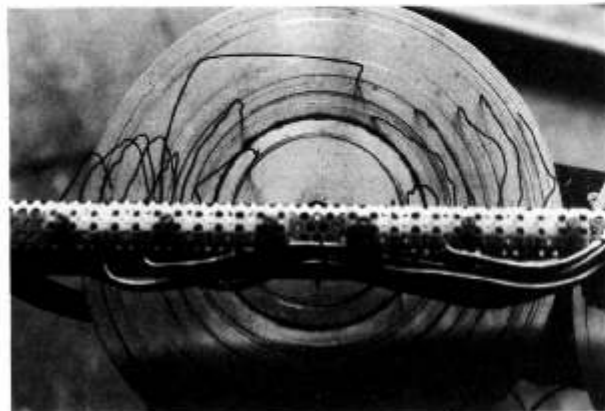
Spannungswippe
Unter Spannung stehende Wippen hüpfen rhythmisch funkend auf Stahlsaiten.
Das gelenkte Gemisch aus diesen Signalen setzt elektromechanische Bewegungen in Gang, die sirrend, brummend, knackend hörbarwerden.

13 Blitzbleche
An einer Eisenkonstruktion hängen Stahlbleche, die durch drehende Kratzer in leichte Schwingungen versetzt werden.

Knackdosen
Wie Perlen an einer Schnur hängen Schalldosen herunter, die trockene, durchdringende Töne erzeugen.

Isolator
Übereinander hängende Blechteller werden durch Magnete zum Schwingen gebracht.

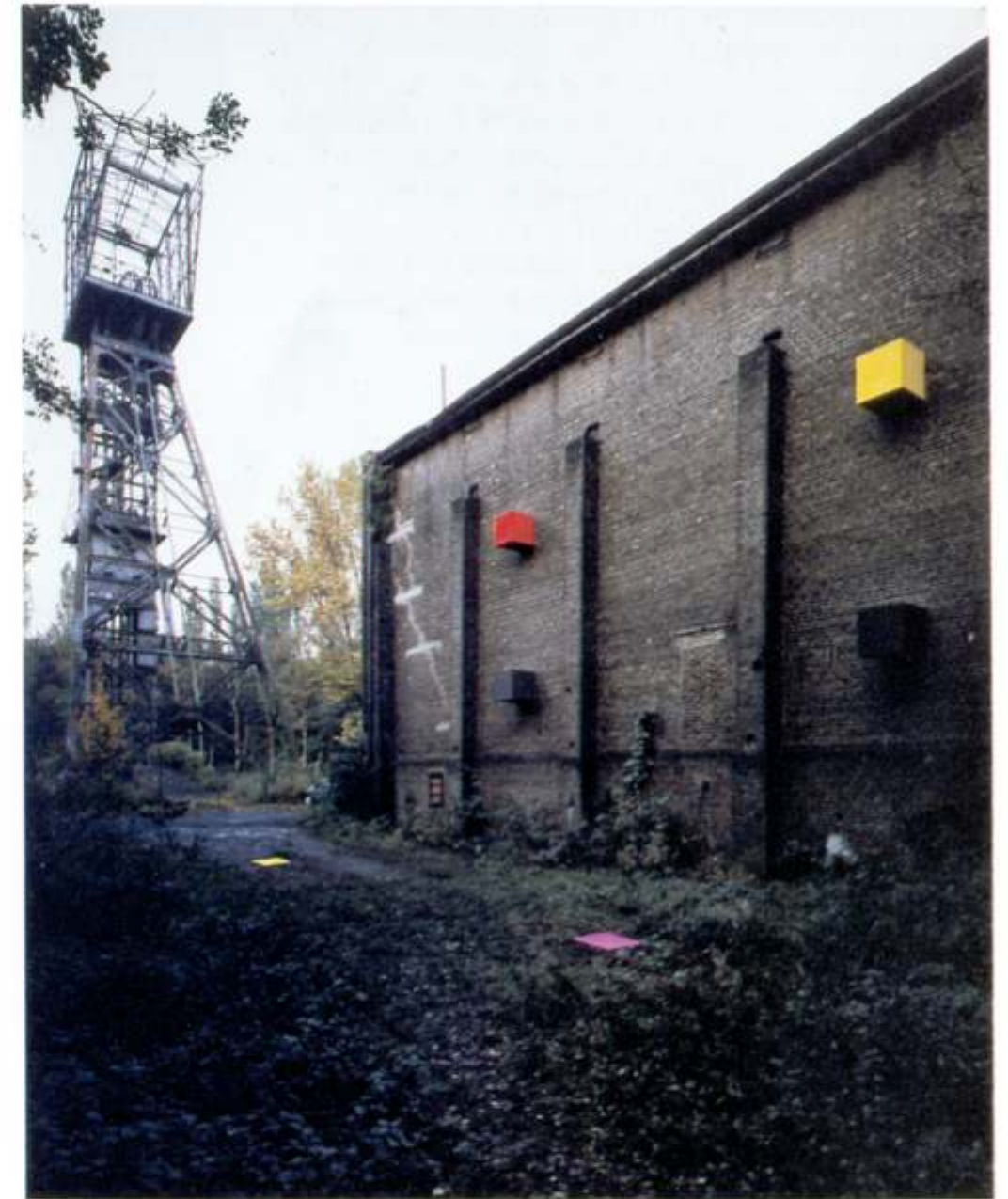
Magnetharfe
Am Boden stehender, mit Saiten bespannter Metallkörper, dessen 28 Saiten durch Magnete in Schwingungen geraten.



Michael Scholz

Köln

In Raumarbeiten zeige ich "alles was der Fall ist". Da es nicht meine Intention ist, mit Versatzstücken eine existierende Welt zu beweisen, arbeite ich mit der konkreten Reduktion der Dinge auf ihr Wesentliches. Nicht die inflationäre Ausweitung zur Realität hin, sondern die Konkretisierung grundlegender Spannungsfelder zeigt sich in meinen Räumen. Das Aufspüren von wesentlichen Zusammenhängen in den uns beherrschenden Wahrheitsebenen führte zur Unterscheidung von den unabhängig existierenden Dingen und deren Wahrnehmungen. Dies ist eine grundsätzliche Ebene, die durch Brüche in meinen Arbeiten gekennzeichnet wird. Durch diese besteht die Möglichkeit, unterschiedliche Felder nebeneinander in neuen Zusammenhängen zu zeigen, ohne dadurch eine neue Einheit zu definieren. Variabilität und Größenverschiebungen von Markierungen im Raum sind Untersuchungsfelder, die ständig auf ihre Grundsätzlichkeit überprüft werden. So entstehen immer neue Raumarbeiten, in denen sich die Spannungsfelder und die oft widersprüchliche Wahrnehmung derselben zeigt – auf einer erlebbaren Ebene im Raum. Raumkörper, Graphitstaubflächen und Farbausdehnungen sind Träger dieser Spannungen und können durch die Bewegung des Betrachters in dem Raum erfahrbar und verändert werden.



Peatc Voßmann

Geb. 1949 in Bochum
Lebt und arbeitet in Dortmund und Köln

Kellerinstallation "Die Karawane"
Einzelne Gruppen:
Die Wurzeln
Zwei Pferde
Glühwürmchenschwarm
Die Maschinen
Bellende Hunde

Die Wüste lebt. Fremd und exotisch wirkende Wesen durchziehen die Einöde eines kaputten Kellerraums im Ruhrgebiet, umringt von bellen- den Teerhunden. Fantasie im Schutt.

aus der Gruppe "Bellende Hunde"



aus der Gruppe "Die Maschinen"

