

Frommannscher *Skulpturen* Garten 2021

Begleitheft zur Ausstellung

Hohlkehle

Agnes Lammert

Herausgeberinnen
Carina Bergmann und Ulrike Lade

Frommannscher *Skulpturen* Garten

Jena, 02.06–18.07.2021

Hohlkehle

Agnes Lammert

Herausgeberinnen:

Carina Bergmann und Ulrike Lade

Inhalt

Vorwort

S. 6

Ab ins Grüne. Die Werke Agnes Lammerts im Frommannschen Garten

Carina Bergmann
S. 9

Das Spiel mit den Falten. Lammerts Faltenwürfe im kunsthistorischen Kontext

Ulrike Lade
S. 17

aus/höhlen. Zum Motiv der Höhle bei Agnes Lammert

Judit Rönsch
S. 23

Wächserne Härte, stählerne Weichheit. Zum Spannungsverhältnis von Optik und Haptik

Anna Ebert
S. 29

Aus dem Schlamm? In den Schlamm? Auf den Schlamm? Der Augenblick in *mud*

Navid R. Nail
S. 34

Interview mit der Künstlerin und Vita

S. 38

Vorwort

Im diesjährigen Frommannschen *Skulpturen* Garten werden unter dem Titel *Hohlkehle* ausgewählte Werke der Leipziger Bildhauerin Agnes Lammert präsentiert. Vier Plastiken bieten den Besucher:innen der Ausstellung eine Auseinandersetzung mit den für die Künstlerin typischen Sujets der Faltenwürfe und der Höhlen. Die auf den ersten Blick simplen Motive erweisen sich dabei als höchst komplexe Formenbereiche und assoziationsreiche Themengebiete. Bereits zum zweiten Mal findet die Ausstellung im Frommannschen Anwesen unter den Einschränkungen der Covid-19-Pandemie statt. Aufgrund des daher leider auch dieses Jahr nötigen Verzichts auf Veranstaltungen und Begegnungen vor Ort – wie sie ansonsten etwa in Form von einer Vernissage, kuratorischen Führungen oder einem Gespräch mit der Künstlerin stattfinden würden – möchte die Redaktion des diesjährigen Kataloges den Besucher:innen eine Begleitpublikation an die Hand geben, die nicht nur weiterführende Denkanstöße liefert, sondern auch ein Vermittlungswerkzeug darstellen soll, mit dem die Ausstellung eigenständig erschlossen werden kann.

Den Einstieg bereitet ein Text von Carina Bergmann, der sich mit der Ortsbezogenheit von Lammerts Werke im Frommannschen Garten befasst und in einer Art Rundgang auf die skulpturalen Arbeiten in ihrem temporären Ausstellungskontext eingeht. Hierbei werden unterschiedliche Faktoren wie die Platzierung der Kunstwerke, ihre Interaktion mit der jeweiligen Umgebung und mögliche wetterbedingte Veränderungen behandelt. Mit dem Thema der Faltenwürfe setzt sich anschließend Ulrike Lade auseinander. Sie betrachtet Agnes Lammerts Œuvre im kunst- und kulturhistorischen Zusammenhang dieses Motivs. Es folgt ein Text von Judit Rönsch, der diesjährigen Kuratorin der Ausstellung, die sich dem Sujet der Höhle widmet. Sie gibt Einblicke in das gleichnamige Werk und seine ikonografischen Lesarten. Der vierte Beitrag stammt von Anna Eberts und analysiert das Wechselspiel zwischen Haptik und Optik in Lammerts Skulpturen. Dieses wird am Werk *hoist that rag* (2018), das an einem der Eingänge der Ausstellung präsentiert wird, beispielhaft vorgestellt. Der abschließende Text

wurde von Navid Nail verfasst, der sich mit *mud* (2016) beschäftigt und nach dem darin festgehaltenen Moment sowie den damit verbundenen möglichen Narrativen fragt. Im letzten Teil der Begleitpublikation kommt die Künstlerin selbst zu Wort: In einem Interview gibt sie Einblicke in die Vorgehensweisen und Arbeitsschritte ihres künstlerischen Schaffens.

Wir bedanken uns bei Agnes Lammert für die Zusammenarbeit, ihre Auskunftsbereitschaft und die spannenden Einblicke in ihr Schaffen. Für ihre tatkräftige Unterstützung und das begleitende Lektorat der Katalogbeiträge möchten wir uns auch ganz herzlich bei Frau Dr. Elisabeth Fritz bedanken. Außerdem gebührt unser Dank den Förderern, die diese Publikation ermöglicht haben: der Liebelt Stiftung Hamburg, dem TECnet Obermain e. V., dem Studierendenwerk Thüringen und den Freunden und Förderern der Friedrich-Schiller-Universität Jena sowie dem StuRa der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Carina Bergmann und Ulrike Lade

Jena, im Mai 2021

Ab ins Grüne. Die Werke Agnes Lammerts im Frommannschen Garten

Carina Bergmann

Das künstlerische Medium der Plastik zeichnet sich durch verschiedene Faktoren aus. Darunter fallen die Mehrsichtigkeit und die – im Museum jedoch meist unerwünschte – Möglichkeit der Erfahrung des Kunstwerks durch Berührung. Letztere würde den Betrachter:innen einen Zugang gestatten, der nicht rein visuell ist. Es spielt jedoch bei der Wahrnehmung nicht nur die Beziehung zwischen den Besucher:innen und der ausgestellten Skulptur eine Rolle, sondern auch deren Beziehung zu der von beiden in diesem Moment bewohnten Örtlichkeit.¹ Wenn die Möglichkeit gegeben ist, sich um die Plastik zu bewegen und sie so in verschiedenen Relationen zum eigenen Körper wahrzunehmen, wird damit eine intensive Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk geboten. Der konkrete Standort und die Präsentationsweise – darunter Faktoren wie Aufhängung, Position und Lichtgegebenheiten – sind von zentraler Bedeutung für die Rezeption von Skulpturen, da sie deren Wirkung ebenso wie den Bewegungsspielraum der Betrachter:innen definieren.

Das seit 2012 jährlich vom Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Friedrich–Schiller–Universität und dem Jenaer Kunstverein e.V. veranstaltete Format des Frommannschen *SkulpturenGartens* birgt mit dem Ausstellungsort des Gartens eine besondere Herausforderung für Künstler:innen und deren Werke. Das gilt auch in diesem Jahr für die Plastiken der Künstlerin Agnes Lammert, die nach eigenen Aussagen ihre Arbeiten zum ersten Mal im Außenraum präsentiert. Insbesondere finden die Skulpturen in Jena erstmalig ihren Platz in einem Garten.²

Das Werk *hoist that rag* wird an einem der möglichen Zugänge zum Garten, im Torbogen zwischen den Gebäuden des Frommannschen Anwesens, präsentiert und hat damit als einziges Werk der Ausstellung keinen physischen Kontakt mit der umgebenden Natur. In dieser Skulptur beschäftigt sich die Künstlerin mit dem Thema des Faltenwurfs und zeigt eine Ansammlung von Stoff, die von der Decke herabhängt. Aufgrund der Beschaffenheit der Aufhängung

ist die Befestigung des Kunstwerkes auf den ersten Blick vor allem aus der Ferne nicht erkennbar. Der ‚Lumpen‘ scheint zu schweben. Durch die Aufhängung im Torbogen bekommt diese Skulptur einen eigenen Raum zwischen den Pflastersteinen des Bodens und der Wölbung der Decke zugewiesen. Aufgrund der Platzierung erreicht das Tageslicht *hoist that rag* nicht direkt und der hellen Oberfläche wird keine Möglichkeit gegeben das Sonnenlicht zu reflektieren. Durch den Kontrast zu den verschiedenen Oberflächenbeschaffenheiten und Verwendungszwecken der in der Umgebung befindlichen Materialien werden die Faltenwürfe, Schatten und Kurven des Kunstwerkes hervorgehoben. So bilden beispielsweise die rauen Wände und die dunklen Hölzer der Türen einen unmittelbaren Gegensatz zur glatten und weißen Oberfläche der Skulptur. Die Besucher:innen werden durch das Spiel zwischen Skulptur und Ort dazu eingeladen, sich tiefer in diesen Raum zu begeben, das Werk zu erforschen und die verschiedenen Oberflächenbeschaffenheiten zu erkunden.

hoist that rag besitzt ungefähr die Größe eines Menschen und hängt auf Kopfhöhe der Betrachter:innen. Trotz der schwebenden Hängung ist es nicht möglich, die Skulptur vollständig zu umrunden, da sie nicht zentral in der Mitte des Bogens, sondern leicht zur Mauer hin versetzt positioniert wurde. Der schmale Abstand zwischen Wand und *hoist that rag* regt zur Frage an, ob man selbst in diese Nische passt, und ob – beziehungsweise wie stark – die eigene Berührung das Kunstwerk in Schwingung versetzen würde.

Im Frommannschen Anwesen ist *hoist that rag* in einen spannungsvollen Kontext gesetzt, der nicht nur durch die unterschiedlichen Texturen, sondern auch durch die Differenz in der Entstehungszeit zustande kommt. Die Skulptur ist sichtlich moderner als die bis ins frühe 17. Jahrhundert zurückgehende Anlage, welche diversen Professoren ein Zuhause bot und noch heute unter anderem das Seminar für Kunstgeschichte und Filmwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität beheimatet.³

Ist der Torbogen durchschritten, wird man mit dem Werk *kaze* konfrontiert, das über das gegenüberliegende, den Garten begrenzende Mauerwerk herabhängt. Dies ist durch die Verankerung des Kunstwerks im Gras und sein Hineinragen in den Hof gewährleistet. Wie ein

kleiner Drache oder eine Fee ‚überfliegt‘ die Skulptur die Besucher:innen, die sich eventuell bücken müssen, um unter dem Gebilde hindurchgehen zu können. *kaze* schlägt dadurch eine Brücke zwischen dem Vorhof und den Grünflächen des Gartens, wohin die Plastik die Besucher:innen des Frommannschen Gartens weiterleitet. Das Werk fügt sich dabei dynamisch in seine Umgebung ein. Trotz des Herstellungsmaterials Aluminium und dessen ‚künstlicher‘ Farbigekeit weckt die Plastik durch ihre Platzierung vor den Bäumen und die Preisgabe an Umwelteinflüssen wie Windstöße Assoziationen an etwas Lebendiges und Organisches. Die Betrachter:innen können *kaze* in Untersicht vom Vorhof aus sowie auf der leicht erhöhten Ebene der Gartenmauer erforschen. Aus den unterschiedlichen Perspektiven entsteht ein zusammengesetzter Gesamteindruck. Der die Plastik überragende Baum spendet ihr teilweise Schutz vor der einfallenden Sonne. Der Garten ‚wacht‘ über die Skulptur und bietet dieser eine Möglichkeit der Entfaltung. Die Besucher:innen können diese Beziehung beobachten, aber auch daran teilnehmen, indem sie im Schutz des Gartens *kaze* beim ‚Fliegen‘ zusehen und davon ausgehend die Ausstellung weiter erkunden.

Nach dem Treppenaufgang und dem eigentlichen Eintreten ins Grün fallen zunächst die permanent im Garten aufgestellten Plastiken zweier Musen auf der rechten Seite ins Blickfeld und darauffolgend Agnes Lammerts *Höhle* auf einem Sockel zur linken Seite. Das ‚Sphärengebilde‘ hat verschiedene Betrachtungszugänge. Die Hauptöffnung bildet der größte Durchbruch – groß genug, um den Kopf hineinzustecken und auf ‚Höhlenexpedition‘ zu gehen. Auf der Rückseite befindet sich ein weiterer Eingang, der kleiner ausfällt. So eröffnet *Höhle* eine Art Tunnelsystem. Je nach Körpergröße können die Besucher:innen sich dem Kunstwerk unterschiedlich annähern. Während kleinere Personen sich strecken müssen, muss sich eine durchschnittlich große Person eher beugen, um der Skulptur entgegenzukommen. Die Sphäre fügt sich in den Kontext des Gartens ein. Im Umfeld der kleineren Bäume wird *Höhle* nicht wie *kaze* vor dem Sonnenlicht geschützt, jedoch verhindert die hellgraue Farbe ohnehin ein ‚Strahlen‘ der Skulptur an sonnigen Tagen. Somit passt sie als Höhle auch thematisch ins Grüne.

Durch die Platzierung im Freien steht das Werk zudem in einem wetterbedingt veränderlichen Kontext. Nach dem Regen wird sich beispielsweise Wasser in der Skulptur ansammeln, welches ein weiteres erlebbares Element bildet. Wie in einer natürlich geformten Höhle trägt gesammeltes Wasser zur Formung des Materials bei. Durch die Öffnung des Kunstwerks zur Natur wird es bei jedem Besuch in der einen oder anderen Art und Weise von verschiedenen Umständen geprägt.

Die Plastik *mud* bildet das Ende des Rundganges und erwartet die Betrachter:innen auf der großen Wiese im hinteren Teil des Gartens. Die Vorderseite der Skulptur ist den vorangegangenen Ausstellungsstücken zugewandt und scheint diese zu überblicken. Das Kunstwerk ruht auf einem aufgeschütteten Erdhügel, der dem Ausgleich des unebenen Untergrunds dient. In mehrfacher Hinsicht nimmt *mud* eine Sonderstellung in der Ausstellung ein. So sticht es nicht nur durch die dunkle Farbigkeit, sondern auch durch die erdige Begradigung hervor. Um die Plastik herum zeigt sich eine Umgebung aus unbewachsener Erde, die dem Objekt einen eigenen Raum zuteilwerden lässt. Durch die Erde entsteht zudem ein farblicher und materieller Übergang zwischen dem dunkelgrauen Beton und dem grünen Gras. Das Kunstwerk wirkt nicht unvermittelt in den Garten gesetzt, sondern fügt sich durch diese Ergänzung sanfter in die Umgebung ein. Die Skulptur zeichnet sich durch ihre innere Bewegtheit aus, die sich in der dunklen Oberfläche deutlich abbildet. Eine das Werk kennzeichnende Dynamik wird durch das den Betrachter:innen bewusste langsame Wachsen des Grases, der Bäume und der Blumen im Umfeld betont. *mud* geht somit eine Verbindung mit der Umgebung ein, trotz der zunächst gegensätzlich anmutenden Beziehungen. Die Betrachter:innen werden von der in die Höhe strebenden Vorderseite empfangen, die den höchsten Punkt der Skulptur definiert. Der über den Körper gespannte ‚Stoff‘ lässt die Besucher:innen nur erahnen, was sich darunter befinden könnte. Die Unmöglichkeit der genauen Identifikation des Dargestellten weckt Neugierde, das Wesen näher zu erforschen und vielleicht sogar den Wunsch es zu berühren. Die vier Plastiken Agnes Lammerts sind jedoch nicht die einzigen künstlerischen Werke, die sich im Frommannschen Garten entdecken lassen. Wie bereits angemerkt sind hier dauer-

haft zwei Musenfiguren ‚zu Hause‘. Thematisch, zeitlich und stilistisch verschieden treten die Kunstwerke aufgrund ihrer Präsenz am gleichen Ort in Beziehung zueinander. Die aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammenden Gartenplastiken werden zwar nicht direkt in die Ausstellung einbezogen, sondern stehen ungestört auf ihrem gewohnten Wiesenabschnitt. Dennoch verbindet sie mit Lammerts Werken beispielsweise das Motiv des Faltenwurfs, wenn auch in unterschiedlicher Art und Weise. Bei den Musen dient es einer idealisierten Darstellung der antikisierten Kleidung der Figuren, bei Lammert hat es sich hingegen zu einem von figürlicher Repräsentation unabhängigen Gegenstand entwickelt.

Zusammen bilden *mud* und *hoist that rag* den Rahmen der Ausstellung im Frommannschen-SkulpturenGarten. Es ist eine Beziehung, die von Gegensätzen geprägt ist. Begrüßt werden die vom Fürstengraben ins Anwesen kommenden Besucher:innen von dem strahlend weißen, von der Decke hängenden ‚Stoffgebilde‘, das sich in vertikaler Richtung entfaltet und von oben nach unten hin schmaler wird. Es hängt frei im Raum und wirft beim Betrachten die Frage nach seinem Gewicht auf. Manch eine Person mag die Skulptur als schwer einschätzen, während eine andere sie als leicht auffasst. *Mud* hingegen zeichnet sich durch eine offensichtliche Schwere des Betons aus, die den Besucher:innen gleichermaßen deutlich vor Augen ist. Dieses Gewicht wird durch die dunkle Farbigkeit des Materials noch betont. Im Gegensatz zur vertikalen Hängeplastik im Torbogen bewegt sich dieses Kunstwerk primär in der parallel zum Boden verlaufenden Horizontalen. Während *mud* über den Skulpturen thront und ein klares Vorne und Hinten zu besitzen scheint, gibt es eine solche ‚Blickrichtung‘ bei *hoist that rag* nicht. Die beiden Plastiken bilden einen ungleichen Rahmen, der primär durch *mud* eine aufeinander bezogene Ausrichtung erhält. Die Deutung als eine durch die Platzierung gesetzten Rahmung lässt die Betrachter:innen Ratespiele zur Vorderansicht von *hoist that rag* vornehmen. Blicken einen die beiden Skulpturen beim Entgegenkommen an oder betrachten sie sich gegenseitig?

Eine weitere interessante Betrachtungsweise der Kunstwerke könnte zu einer anderen Tageszeit erfolgen, nämlich in der Nacht. Bedenkt man die unterschiedlichen Farben und Mate-

rialeigenschaften der Skulpturen, könnte eine Nachtwanderung durch den Garten die Werke wortwörtlich in anderem Licht zeigen. So würde *hoist that rag* vermutlich aus dem finsternen Torbogen hervorblitzen wie eine Art Geist, *kaze* im schummrigen Licht wie ein magisches Wesen durch die Luft fliegen, *Höhle* diejenigen, die sich trauen, zu einer Expedition im Dunkeln einladen und *mud* mit der Finsternis einwerden und einen Teppich der Dunkelheit um sich ausbreiten.

¹ Vgl. CRIMP, Douglas: Über die Ruinen des Museums, Dresden 1996, S.179.

² Alle im Text genannten Aussagen Agnes Lammerts basieren auf persönlichen Gesprächen mit der Künstlerin am 16.02.2021 und 08.04.2021.

³ Vgl. MANGER, Klaus: Das Frommannsche Haus in Jena, in: Venturelli, Aldo/Frosini, Fabio (Hrsg.): Der Ort und das Ereignis. Die Kulturzentren in der europäischen Geschichte, Freiburg im Breisgau 2002, S. 241–251, hier S. 242f.

Das Spiel mit den Falten. Lammerts Faltenwürfe im kunsthistorischen Kontext

Ulrike Lade

Faltenwürfe entstehen durch das Aufwerfen von Stoffen – sie sind somit eine alltägliche Sache, der normalerweise keine größere Aufmerksamkeit zuteil wird. In den bildenden Künsten werden sie unter anderem an Vorhängen, drapierten Tischtüchern oder an der Kleidung von Figuren dargestellt. Sie finden sich sowohl in Gemälden und Druckgrafiken als auch in skulpturalen Werken. Besonders interessant sind Faltenwürfe von Gewändern aus historischer Perspektive, denn anhand dieser lassen sich Rückschlüsse auf den gesellschaftlichen Status der gezeigten Person ziehen. Lange, wallende Kleidung mit weiten Ärmeln und einem schieren Überfluss an Stoff zeugten im Mittelalter etwa davon, dass die Trägerin oder der Träger ‚gut betucht‘ – also wohlhabend – war.

Im Falle der Kleidung hat Stoff noch weitere Funktionen: neben der Repräsentation der Person, die sie trägt, dient sie auch der Verhüllung des Körpers aus Scham – so zumindest vermittelt es uns die Bibel. Adam und Eva wurden sich, nachdem sie vom Baum der Erkenntnis gegessen hatten, ihrer Nacktheit bewusst und nahmen vor Scham ein Feigenblatt zu Hilfe, um sich zu bedecken.¹ Aus kunsthistorischer Sicht lassen sich zudem anhand der Falten nicht nur Aussagen über die abgebildete Figur treffen, sondern auch über den Zeitpunkt der Entstehung des Kunstwerks. Da unterschiedliche Darstellungsweisen von Falten für bestimmte stilistische Epochen typisch sind, kann die Untersuchung der Faltenwürfe zu deren Datierung herangezogen werden.²

Die dieses Jahr im Frommannschen Garten mit ihren Werken vertretene Künstlerin Agnes Lammert nennt den spätgotischen Bildhauer Veit Stoß als ihren ‚großen Helden‘³. Dieser Aussage folgend soll hier sein Werk *Heiliger Rochus* von 1510/1520 (Florenz, Santissima Annunziata)⁴ im Kontext zu Lammerts eigenem Schaffen betrachtet werden. Die Künstlerin beschreibt die Faltenwürfe von Veit Stoß als physikalisch unmöglich und von der Schwerkraft losgelöst.

Bereits Giorgio Vasari, der einflussreiche Künstlerbiograf in der italienischen Renaissance, sprach in Bezug auf den *Heiligen Rochus* von einem „Wunder aus Holz“⁵. Das Gewand der 170 cm großen Lindenholz-Figur ist mit tiefen Kerben ausgearbeitet. Stoß legt dabei keinen Wert auf die Stofflichkeit realer Kleidung, sondern betont das Material des Holzes. Die Faltenwürfe sind dünn und steif; die den Körper umspielenden Formen, die den hölzernen Charakter abmildern könnten, sind auffällig stilisiert. So erweckt das Gewand den Anschein, dass es aus einem papierartigen Gewebe gefertigt wurde und nicht aus einem fließenden Textil. Doch gerade in der Diskrepanz zwischen dem technischen Können in der meisterlichen Ausarbeitung und dem offensichtlichen hölzernen Material, das nicht zu verschleiern versucht wurde, begründet sich die Faszination an den Werken von Veit Stoß.

Während Stoß gezielt mit dem Material spielt und nicht darauf aus ist, diesem den Augenschein anderer materieller Eigenschaften zu verleihen, arbeitet Agnes Lammert in ihren Skulpturen genau darauf hin. Sie erschafft die Illusion von geschmeidigen Faltenwürfen in steifen und festen Materialien, verleiht diesen den Anschein von Beweglichkeit oder auch den einer ganz anderen Beschaffenheit. Anhand der Werke *mud* und *hoist that rag* lässt sich der Umgang mit Faltenwürfen in Agnes Lammerts Œuvre aufzeigen. Hier finden sich unter anderem Tütenfalten, V-förmige Falten, Y-förmige Falten, Muldenfalten, Schüsselfalten und Faltenkaskaden.⁶ So bedient sich die Künstlerin einer Vielzahl verschiedener Darstellungsmöglichkeiten, die bereits in der mittelalterlichen Skulptur vorkommen. Faltenkaskaden sind zum Beispiel im flach auslaufenden Teil der Plastik *mud* zu sehen, wodurch der Anschein erweckt wird, dass das Material gerafft ist. Im aufsteigenden vorderen Teil sind einige Tütenfalten zu erkennen, die sich nach oben zuspitzen und so einen konischen Verlauf haben. Auf der anderen Seite sind parallel zu dieser konischen Form tiefe, rundliche, im Halbkreis verlaufende Schüsselfalten abgebildet. Diese finden sich zusammen mit etwas flacher ausgearbeiteten Muldenfalten auch in *hoist that rag*.

Die Faltenwürfe sind äußerst detailliert und abwechslungsreich ausgearbeitet, sodass eine starke Plastizität entsteht, die den Skulpturen eine eigenwillige Dynamik verleiht. In der Real-

tät folgen Kleidung, Körperbehaarung oder auch Vorhänge der Bewegung der tragenden Person beziehungsweise ihrer Umgebung, doch hier scheint diese aus dem Stoff selbst herauszukommen. Da es keine Figur darunter gibt, die das Textil bewegt, und die Abgüsse durch ihre feste Materialität einer Anpassung an äußere Einflüsse trotzen, wird die Eigenständigkeit der Faltenwürfe besonders deutlich.

Doch spielt die Künstlerin nicht nur mit dem Material, sondern auch mit dem Ver- und Enthüllen. Während die Kleidung des Heiligen Rochus dessen Körper vollständig umhüllt, ist der Übergang von Zeigen und Verdecken in Agnes Lammerts Skulpturen fließend. Der Topos der Enthüllung ist in der Kunsttheorie weit verbreitet und reicht zurück bis in die Antike: Plinius schildert die Legende vom Künstlerwettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios: Während Zeuxis sich rühmte, mit seinem Gemälde sogar Vögel über das reale Vorhandensein der von ihm dargestellten Früchte getäuscht zu haben, gipfelt der Wettkampf zwischen den beiden Malern schließlich darin, dass Parrhasios

einen derart die Wahrheit repräsentierenden Leinenvorhang hervorbrachte, dass Zeuxis, stolz auf das Urteil der Vögel, verlangte, man solle doch, um das Bild zu zeigen, den Vorhang endlich wegnehmen, wobei er, seinen Irrtum einsehend, ihm in aufrichtiger Beschämung den Preis dann zuerkannte, weil er selber zwar Vögel, Parrhasios jedoch ihn als Künstler habe täuschen können.⁷

Im Œuvre von Agnes Lammert finden sich Skulpturen mit ebenso imposanten Faltenwürfen, die einerseits den Anschein erwecken, etwas zu verhüllen, andererseits aber bereits selbst den zur Betrachtung ‚enthüllten‘ Gegenstand darstellen. Hier liegt das Augenmerk zudem nicht mehr auf einem darunter verborgenen Körper oder der Fülle an Stoff, aus dem die Kleidung gefertigt ist, – letztlich kann gar nicht festgestellt werden, ob es sich um Kleidung, ein Tisch Tuch oder einen Vorhang handelt. Im Gegensatz zu den genannten mittelalterlichen Bildwerken sind Agnes Lammerts Skulpturen von Körpern und Figuren losgelöst. Die Betrachter:innen sehen üppige Faltenwürfe, die für sich selbst stehen und nun alleinige Protagonisten künstlerischer Darstellung sind.

- ¹ Vgl. 1. Buch Mose 3,7 in: Die Bibel. Nach Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 2002, S. 5.
- ² WIRTH, Jean: Die Rhetorik des Faltenwurfs am Beispiel der Naumburger Stifterfiguren, in: KROHM, Hartmut/ KUNDE, Holger (Hrsg.): Der Naumburger Meister. Band 2, Calbe 2011, S. 1254–1262.
- ³ Alle im Text genannten Aussagen Agnes Lammerts basieren auf persönlichen Gesprächen mit der Künstlerin am 16.02.2021 und 08.04.2021.
- ⁴ Vgl. BAXANDALL, Michael: Die Kunst der Bildschnitzer. Tilmann Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen, 2. Auflage, München 1984, S. 201.
- ⁵ Giorgio Vasari, zit. u. übers. n. Baxandall 1984, ebd., S. 201.
- ⁶ Vgl. Kunsthistorisches Institut der CAU Kiel, Fachausdrücke zur Benennung und Beschreibung von Gewandfalten figürlicher Darstellung, Juni 2019, <https://www.kunstgeschichte.uni-kiel.de/de/infos-fuer-das-studium/fachausdrucke-bildkunste-ss-2019-neu.pdf> (Letzter Abruf: 11.05.2021).
- ⁷ Plinius der Ältere, *Naturalis Historiae* [um 77 n. Chr.]. Buch 35: Von den Farben, der Malerei und der Plastik. Ergänzungsband I-S, hrsg. u. übers. v. Thomas Friedrich, Mannheim 2015, S. 76–77.

aus/höhlen. Zum Motiv der Höhle bei Agnes Lammert

Judit Rönsch

Für eine Künstlerin, deren Faszination für ihr Sujet vor allen Dingen durch ein spezifisches Forminteresse geweckt wird, ist die Höhle ein dankbares Thema. Höhlen als natürlich unter der Erde entstandene Räume wirken wie die Urform eines Innenraums. Sie bergen darüber hinaus mit Strukturen wie Tropfsteinformationen, Ablagerungen oder Felsspalten Formansätze, die Agnes Lammert bereits zuvor während ihrer intensiven Beschäftigung mit Faltenwürfen bearbeitet hat. Für sie ist die „Faltung und Wölbung der Oberflächen“¹ eine wichtige thematische Gemeinsamkeit jener Werke, die im Frommannschen *Skulpturen* Garten 2021 ausgestellt sind. In letzter Konsequenz seien ihre Höhlen und Falten die jeweilige „Umstülpung der gleichen Idee“. Diese bildhafte Beschreibung der Ähnlichkeit verschiedener Formkontexte erinnert an die Arbeitsweise der Künstlerin: Ihre Skulpturen entstehen im Gussverfahren und durchlaufen dadurch gleich mehrere Momente der form-alen Umkehr.

Nachdem Lammert eingehende Skizzen zu einem neuen Werk angefertigt hat, formt sie ein erstes Modell aus Ton, Wachs oder Knetmasse. Darin konkretisieren sich die aufs Papier gebrachten Formideen. Lammert selbst beschreibt diesen Arbeitsschritt als Suchprozess. Sie sieht sich im Dialog mit ihrer im Entstehen befindlichen Arbeit, die einen eigenen Willen zu haben scheint. Durch ein aktives ‚Zuhören‘ der Künstlerin entwickelt sich Schritt für Schritt ein Modell der geplanten Skulptur. Durch die anschließende Oberflächenbearbeitung erlangen Lammerts Modelle den Eindruck von Schwere und eine Haptik, die eine glaubhafte Vorstellung von Körperlichkeit zulässt. Von diesen Modellen fertigt die Künstlerin Abgüsse aus Silikon an. Hier wird das intendierte Werk ins Negativ verkehrt: Falten und Ausstülpungen finden ihre Entsprechung als Leerräume im Silikon und machen so Formzusammenhänge invertiert sichtbar. Die entstandenen Behältnisse gießt Lammert schließlich mit Wachs, Be-

ton, Kunststoffen oder Gips aus. Auch Bronze gehört zum Materialrepertoire der Bildhauerin, wobei sie Materialien mit einer „alltagsvertrauten Selbstverständlichkeit“ bevorzugt. Die sich im Prozess des Gussverfahrens eröffnenden innenliegenden Höhlungen und Wölbungen inspirierten die Bildhauerin in den letzten Jahren dazu, ihr künstlerisches Forminteresse weiter ins Innere der Werke zu verlegen.

Das Motiv der Höhle in der Kunst

Über die formalen Charakteristika von Hohlräumen hinaus liegt dem Topos der Höhle ein Reichtum an spannungsvollen Assoziationen zugrunde: Als natürlich gewachsene Räume bieten Höhlen den Lebewesen der Erde seit jeher Unterschlupf und Schutz; als Heimstätte der Vor-, Früh- und Urmenschen übernahmen sie eine wichtige Funktion in der Menschheitsgeschichte. Neben diesem überaus positiv belegten Bild als ‚Proto-Haus‘ rufen Höhlen, besonders mit der wachsenden Zivilisation und Abgrenzung des Menschen von der Natur, allerdings auch negativ konnotierte Assoziationen hervor. Durch ihre Dunkelheit und Unzugänglichkeit erlangen sie eine mysteriöse oder bedrohliche Dimension. In der Mythologie oder in Märchen werden sie dabei oft mit der „jenseitigen Welt [...] abseits jeder naturwissenschaftlichen Realität“² in Verbindung gebracht und beispielsweise als Eingang in die Unterwelt verstanden³.

In der bildenden Kunst wurde die Höhle als Motiv in verschiedensten Kontexten bearbeitet. In der griechischen Vasenmalerei findet sich die Höhle als Schauplatz mythologischer Geschichten wieder, hier wird sie manchmal vereinfacht durch einen Bogen dargestellt, der eine Figur umrahmt.⁴ Auch die Verwendung von Höhlendarstellungen als Bühnenbild im Theater gilt für das klassische Griechenland als gesichert.⁵ Einen wichtigen Stellenwert nahmen Höhlendarstellungen seit dem frühen Mittelalter in der byzantinischen Kunst und der Ikonenmalerei ein. Zentral ist die Höhle in der christlichen Ikonografie als Geburtsort Christi und als Grabstätte des Gekreuzigten.⁶ In der bildenden Kunst des Mittelalters ist die Höhle somit ein – stark symbolisch aufgeladener – ‚Ort des Geschehens‘ von biblischen Geschichten

und Heiligenerzählungen. Bei Letzteren sind es bevorzugt solche, „in denen sich der oder die Heilige von der Welt abwendet und in Einsamkeit und Meditation Läuterung und Erkenntnis sucht.“⁷ Neben der Funktion als Geburts- und Grabstätte oder Ort der Isolation findet die Höhle im christlichen Kontext aber auch als Zufluchtsort, beispielsweise bei Verfolgungsszenen, Darstellung. Zum besonderen schmückenden Beiwerk werden höhlenartige Felsentore, -brücken und -türme in den beiden Versionen der *Felsgrottenmadonna* von Leonardo da Vinci (1483-1486 und 1493-1508).

Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird die Höhle im Geiste der Aufklärung zunehmend aus naturwissenschaftlicher Sicht betrachtet und künstlerisch verarbeitet.⁸ Besonders die Schnittstelle zwischen wissenschaftlicher Erforschung und romantischer Aufladung als ‚Naturschönheiten‘ und ‚Kuriositäten‘ machen Höhlen zu einem beliebten Thema in der Kunst der Aufklärung, des Biedermeiers und im darauffolgenden Realismus. Im Werk von Caspar David Friedrich finden sich, wohl inspiriert von seiner Harzreise, gleich mehrere Darstellungen von Höhlen und Höhleneingängen (z.B. *Felsenschlucht im Harz* um 1811 und *Felsental (Das Grab des Arminius)* um 1813).

Lammerts Höhle

Bei Agnes Lammert ist die Höhle kein Schauplatz oder Beiwerk, sie steht im Fokus der Betrachtung und ist der alleinige Gegenstand jener Skulptur, die auf einer der hinteren Wiesen im Frommannschen Garten ausgestellt ist. Der steingraue und teils gestauchte oval-runde Körper der *Höhle* befindet sich aufgrund der Platzierung auf einem Sockel etwa auf Augenhöhe. So werden die Betrachtenden zu Höhlenforscher:innen, die den kleinen Kosmos des Objekts ergründen können. Das Werk ist ellipsoid ausgebeult und seine glatte Oberfläche weist mehrere Öffnungen auf. Dadurch kann Sonnenlicht eindringen und es wird stellenweise ein Blick bis ins Zentrum ermöglicht. In geschwungenen Wölbungen verengen sich die Löcher nach innen hin. Das größte dieser ‚Gucklöcher‘ erscheint wie ein Eingang und erlaubt einen genauen, unverstellten Blick ins Innere.

Dadurch wird eine Hauptansicht der Skulptur nahegelegt, die ein Panorama aus Strukturen eröffnet, welche an Tropfsteine und geologische Formationen erinnern. Das einfallende Sonnenlicht erzeugt ein Schattenspiel auf den Kanten, Wülsten, Spitzen und Rundungen, die den hügeligen Boden und die katedralenartig gewölbte Decke des Werkinerinnen prägen. Diese Strukturen rufen trotz ihrer steingrauen Farbe und des harten haptischen Anscheins organische und körperliche Assoziationen hervor. Die Öffnungen sind wie eine Ohrmuschel in Falten gelegt und jene Formen, die zunächst als Felsformationen beschrieben wurden, wecken ebenso Erinnerungen an das Zäpfchen im menschlichen Rachen oder an Darmwindungen. Die assoziative Verbindung zum Körperinneren ist dem Gegenstand der Höhle inhärent, was sich nicht nur in oben genannten Beispielen aus der Bearbeitung des Motivs in der Kunstgeschichte zeigt, sondern bereits auf begrifflicher Ebene zu beobachten ist: Bauch- und Augenhöhlen zeigen einen Zusammenhang und eine Formverwandtschaft zwischen menschlichen Körpern und der Landschaftsstruktur auf. Auch wenn die Künstlerin selbst vor einer Überbetonung warnt, ist der Uterus als ursprünglichste menschliche ‚Höhle‘ – im Sinne eines umschließenden schützenden Innenraumes – ebenfalls ein Vergleichsbild, das von Lammerts Skulptur hervorgerufen wird.

Erforschung des Innenraums

Die Bildhauerin Agnes Lammert verarbeitet in ihrem künstlerischen Schaffen zentrale Fragen nach wechselseitigen Formbeziehungen: Wie sehen Innenräume von außen aus und umgekehrt? Inversionen und Umstülpungen, die sie in ihrem Arbeitsprozess des Gussverfahrens erfährt, macht die Künstlerin für die Betrachter:innen visuell und körperlich nachvollziehbar. Sie sucht nach dem Verborgenen im Hohlraum und liefert mit ihrer *Höhle* die Innensicht der von ihr vielfach bearbeiteten Strukturen und Formen. Fotografien und Zeichnungen werden laut Lammert dem physischen Erleben eines Innenraums oftmals nicht gerecht. Sie wählt daher das Medium, welches ein leibliches Nachspüren der Höhle am ehesten ermöglicht: die Skulptur. Das ausgestellte Werk bietet zwar nicht die Möglichkeit, wortwörtlich

in dieses hineinzuschlüpfen, um so das Gefühl, von den gewölbten Wänden umschlossen zu sein, wirklich erfahrbar zu machen; es regt jedoch die Vorstellung der Betrachter:innen dazu an, durch die Eingangsöffnung die Formationen und Ausstülpungen forschend zu erspüren und sich so die Höhle in ihrer Optik und Haptik zu erschließen. Durch die körperliche Ähnlichkeit und die symbolisch aufgeladene Assoziationskraft ihres Motivs umkreist Lammerts *Höhle* zentrale Themengebiete, die nicht bei einem neugierigen Forminteresse stehenbleiben. Hohlkörper und deren Wirkung sind, auch mit Blick auf den Titel der Ausstellung im Frommannschen Garten, ein wichtiger Aspekt der künstlerischen Arbeit der Bildhauerin. Damit setzt sie ihre Annäherung an organische Formen und Leiblichkeit, die schon in ihren Faltenstrukturen zum Tragen kommt, konsequent fort.

¹ Alle im Text genannten Aussagen Agnes Lammerts basieren auf persönlichen Gesprächen mit der Künstlerin am 16.02.2021 und 08.04.2021.

² ILMING, Heinz: Die Höhle in der bildenden Kunst, in: DIE HÖHLE 35, 1984, S. 177–190, hier: S. 177.

³ PRESTON, Percy: Metzler Lexikon antiker Bildmotive, 1997, S. 84.

⁴ Ebd.

⁵ ILMING, Heinz: Die Höhle in der bildenden Kunst, S. 178.

⁶ KIRSCHBAUM, Engelbert (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 2, 1994, S. 312.

⁷ ILMING, Heinz: Die Höhle in der bildenden Kunst, S. 180.

⁸ Ebd., S. 184.

Wächserne Härte, stählerne Weichheit. Zum Spannungsverhältnis von Optik und Haptik

Anna Ebert

Agnes Lammerts Skulptur *hoist that rag* hängt wie ein großes, weißes Wäschebündel im Raum – ein schweres vollgesogenes Paket Stoff, von dem einzelne schmale Bahnen wie lange unmenschliche Gliedmaßen dem Boden zufallen. Die dominanten Faltenwürfe des vermeintlichen Tuches sind dabei kunstvoll um ein Etwas drapiert, das sich höchstens assoziativ definieren lässt. Eine glatte Rundung schiebt sich oberhalb, unweit der Aufhängung, aus den Massen hervor. Eine zeltartige Faltung überschirmt eine gesichtsformige Fläche, die dazu verführt, dem Objekt eine Blickrichtung zuzuschreiben. Übereinandergelegte geglättete Stoffschichten hängen bleiern und gefaltet über den von der Mitte gelösten Bahnen; alles an der ‚triefenden‘ Bewegung ist der Gravitation unterlegen. Das imaginierte Gewicht zieht die Fülle an Textil gen Erde, schlaff und kraftlos hängt er da, der ‚Fetzen‘ – wenn es denn einer wäre. Kaum sichtbar schwankt der Körper ohne Motivation in der Luft und würde er berührt, sacht angetippt nur, er müsste sofort Zeugnis ablegen ob seines Innenlebens und wahren Kerns. Wagen wir also heranzutreten und einen näheren Blick darauf zu werfen.

Das gräuliche Weiß des Gießharzes Acryl mag zunächst an Gipsabgüsse antiker Statuen erinnern, doch fehlt bei *hoist that rag* gänzlich die „Dominanz der mimetischen Idee des menschlichen Körpers“¹. Von einem solchen Anspruch hat sich Agnes Lammert im Laufe ihres Schaffens verabschiedet. Während *Schwere* (2013) und *Kauernde Figur im Tuch* (2012) noch offensichtlich anthropomorphe Züge aufweisen, kündigen neuere Arbeiten ihre eindeutige Zuordbarkeit zu menschlichen Silhouetten auf und lassen die Form ganz Form sein.² Irritierend wirkt dabei die Spannung zwischen optischer und materieller Beschaffenheit. Die beim Betrachten aufkommende Erwartung der haptischen Erfahrung einer bestimmten Oberfläche durch ihr optisches Abtasten und das vermeintliche Wissen um deren Glätte, Spröde, Weichheit oder Härte wird durch die eigentliche Materialität von *hoist that rag* konterkariert:

rau, geradezu porös und in seiner hohlen Form sogar noch leichter als Gips offenbart sich der ‚acryaline‘ rag. Wie schon die antiken Vorbilder im steinernen Medium mit der Darstellung von Stofflichkeit und Textilität spielten, eröffnen sich im Abguss durch den Transfer von Stein zu Kunststoff neue Täuschungsebenen.

Gemäß dem altgriechischen *ἅπτικός* (*haptikós*) – zu Deutsch ‚zum Berühren geeignet‘ – ist Lammerts Werken ebenfalls eine Aufforderung zur Berührung und zum tastenden Begreifen immanent. Oberfläche und Innenleben markieren einen Bruch, der mitunter noch dadurch verstärkt wird, dass Modell und Werk gleichermaßen ausgestellt werden. Ein Beispiel hierfür gibt das Werk *obdach* (2016), das sowohl in Wachs als auch in Bronze ausgeführt wurde und je nach Material gänzlich unterschiedliche Betrachtungsweisen einfordert. Wer kennt nicht das angenehme Gefühl, in erwärmtem Kerzenwachs herumzustochern, vielleicht kleine Formen daraus zu kneten? Das *obdach* aus Wachs bietet durch seine Verformbarkeit unter diesen Umständen jedoch nur einen bedingten Schutz, nicht gewährleistet ist etwa seine (Hitze-)Beständigkeit und dauerhafte Stabilität. Die Bronze, in ihrer metallischen Sterilität mit erhärteter Kälte verbunden, anorganisch, aber dennoch wärmeleitend, suggeriert indes mehr Sicherheit, Konstanz und Dauer. Dem Anspruch auf Stetigkeit einer architektonischen Behausung kann durch die Ausführung in Wachs, die üblicherweise nur einen Zwischenschritt in der Herstellung einer Bronze bildet, nicht Sorge getragen werden.

Das Innehalten zwischen den Schritten im gewohnten Entstehungsprozess einer Plastik – als die Transformation eines Modells aus formbarem Material wie Ton oder Wachs über eine Negativform hin zum verstetigten Guss in Bronze, Beton, Gips oder Kunststoff – spielt im Schaffen der Künstlerin eine große Rolle. Agnes Lammert vollzieht im ‚Modellieren‘, im ‚Durch-die-Hand-gehen-lassen‘ der ersten Formidee einen organischen Vorgang. Anschließend an diese plastische Übersetzung eines Gedankens oder Gefühls wird das Modell mit Silikon oder Gips abgeformt, um in der so entstandenen Negativhülle wiederum das verflüssigte Material für das Positiv aufzunehmen. Als eigene körperliche Erfahrung Lammerts findet die Herstellung ihrer Skulpturen einen Höhepunkt in der Entblätterung der gegossenen Form aus dem Ab-

formungsmaterial; sowohl Modell als auch Negativ fallen der vollendeten Plastik dabei meist zum Opfer und werden somit in ihrer Existenz negiert.

Auch die Rezipient:innen spiegeln im haptischen Wahrnehmen der dreidimensionalen Form ihre eigene Körperlichkeit und erfahren sich damit selbst gleichermaßen als betrachtendes Subjekt wie betrachtetes Objekt. Die sinnliche Erfassung einer Skulptur kann generell als physische „Existenzerfahrung“ begriffen werden: das Betrachten findet nicht nur mit den Augen, sondern mit dem gesamten Körper statt.³ Bei *hoist that rag* wird beispielsweise die Beobachtung einer konkaven Form, die sich aus dem Stoffberg aufwärts herauszuschieben scheint, zu der gefühlten Aufforderung, zur Hand zu gehen und beim Freimachen, Freikämpfen zu unterstützen. Die leibliche Verortung der Betrachter:innen direkt vor dem *rag*, der in der aktuellen Ausstellung im Torbogen des Frommannschen Anwesens auf Augenhöhe hängt, evoziert außerdem das Bewusstwerden des eigenen Gewichts und der eigenen Größe. Zieht das tiefende Moment des Objekts die schauenden Gegenüber gar mit zu Boden? Wie kann ein Hohlkörper solch eine Kraft auslösen?

Nicht nur im Werk selbst scheint es gegenläufige Bewegungen zu geben, auch der Bezug zum Titel *hoist that rag* weist Ambivalenzen auf. Was in Tom Waits' gleichnamigem Lied für ein Hadern mit patriotischen Gesinnungen angesichts der gehissten und demnach aufwärts strebenden US-amerikanischen Flagge steht, deutet bei Lammert in eine andere Richtung: sie ‚hisst den Lumpen‘ (trotz dessen offenkundiger Schwere) und feiert damit gleichwohl das Abgewertete, das Dreckige und Hässliche.

Die betonierte, ‚sterile‘ Landschaft von *mud* ist jedoch keineswegs tot. Nicht nur in der dargestellten Bewegung, auch in der Bewegtheit der (wetter-)durchfurchten Oberfläche drückt sich Dynamik und Veränderlichkeit aus. Ist es eine Bewegung des Widerstandes? Die materielle Dichte des Betons untermauert das offenkundig tonnenschwere Gewicht, das wie bei dem leichten *Acrystal* von *hoist that rag* eine assoziative Betrachtung im Vergleich zum eigenen Körper hervorruft. Dabei scheint sich der massive Beton in einer Aufwärtsbewegung, das poröse *Acrystal* in einem Absinken zu befinden. Es wirkt, als ob sowohl so manches physika-

liche Gesetz als auch die Gewohnheiten der eigenen Sinneswahrnehmung beim Betrachten der Werke Agnes Lammerts getrost außer Kraft gesetzt werden dürfen. Zu einem stattdessen erfolgenden Nachfühlen ‚mit den Augen‘ soll an dieser Stelle herzlich eingeladen werden.

¹ BOEHM, Gottfried: Plastik und plastischer Raum, in: Winter, Gundolf/Schröter, Jens/Barck, Joanna (Hrsg.): Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen, München 2009, S. 21–46, hier S. 29.

² In anderen Fällen geht durch das bewusste Verbergen menschlicher Körper(-formen) das Körperliche hingegen gerade nicht verloren, sondern wird durch nicht vorhandene Sichtbarkeit sogar noch zusätzlich betont. Das zeigt etwa Maurizio Cattelans Installation *All* (2007), die mit ihren in Marmor gehauenen ‚Lakenhaufen‘ an barocke Traditionen anknüpft. (Vgl. BÖHME, Hartmut: Mythologie und Ästhetik des Textilen, in: Brüderlin, Markus (Hrsg.): Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern 2013, S. 46–59, hier S. 58).

³ STRÖBELE, Ursula: Plastizität, Begriffseintrag auf der Website des Projektes „Theorie der Skulptur“, <http://theorieskulptur.de/plastizitaet> (zuletzt abgerufen am 06.04.2021).

Aus dem Schlamm? In den Schlamm? Auf den Schlamm? Der Augenblick in *mud*

Navid R. Nail

Die Plastik *mud* lässt sich in drei Elemente unterteilen: eine Figur, die auf unebenem und rohem Beton steht, ihren schleierartigen und faltenreichen ‚Überzug‘ sowie das Fundament, das jener auf der anderen Seite abschließt. Dass der dargestellte Überzug auf einer Seite eng am Fundament anliegt, während er auf der anderen Seite sinuskurvenartig den höchsten Punkt der Skulptur bildet, suggeriert ein Hinterherziehen durch die darunter befindliche Figur. Die wahrgenommene Bewegung verläuft nicht nur bodenparallel entlang der Längsseite der Skulptur, sondern auch in der Vertikalen: Am Fundamentsende erhebt sich die Figur durch eine ihrer Extremitäten. Diese lässt sich mit einem Unterarm vergleichen, dessen Innenseite nach vorn gewandt ist, wodurch die bodenparallele Ausrichtung über den Rand der Bodenplatte hinweg verstärkt wird. Ein weiteres Bewegungsmoment zeigt sich an der Spitze der Figur. Als befände sich ein weiterer Arm, ein Rüssel oder ein Schnabel unter dem Überzug, stößt eine zusätzliche Extremität über die Querseite und über das Fundament hinweg. All die beschriebenen Bewegungsabläufe werden durch die Faltenlegung suggeriert.

Jede Bewegung charakterisiert sich durch einen Ausgangs- und einen Endpunkt sowie über die zwischen diesen zurückgelegte Zeit. Agnes Lammert lässt in *mud* einen Bewegungsablauf und damit einhergehend eine Zeitlichkeit bzw. einen Erzählverlauf imaginieren. Als ‚statische‘ Kunstgattung erlaubt die Skulptur jedoch nur die Darstellung eines bestimmten Augenblicks. Welcher wurde in diesem Fall ausgewählt?

Mit der Frage, wann Agnes Lammert den ‚Auslöser‘ betätigte, geht das Bedürfnis einher, eine zugrunde liegende ‚Handlung‘ zu rekonstruieren. *Mud* ist jedoch kein literarisches Werk: Die Suggestion eines vorgängigen dramatischen Geschehens ist allein durch das synthetische Mittel der Kunst – die bildhauerischen Entscheidungen Agnes Lammerts – entstanden.¹ Wir können den dargestellten Augenblick auf keinem Zeitstrahl einer Erzählung auflegen und so

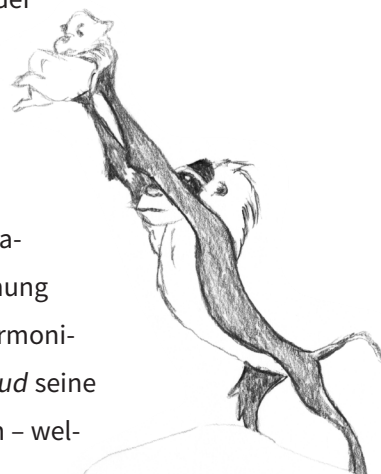
kontextualisieren, weil auf keine bestimmte Erzählung ikonografisch Bezug genommen wird. Betrachtet man die kunsttheoretische Frage nach der Auswahl des dargestellten Augenblicks aus historischer Perspektive, so stößt man auf Gotthold Ephraim Lessings Schrift *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (Berlin 1766). Darin fordert er, dass der ideale, der ‚fruchtbare‘ Moment, den die Kunst im Bildausschnitt einfängt, innerhalb der erzählerischen Vorlage vor oder nach dem höchsten Affekt liegen solle, sodass der Einbildungskraft freies Spiel gelassen wird.² Demnach müsste die dargestellte Figur in *mud* kurz vor dem höchsten Affekt stehen oder ihn gerade durchlebt haben. Während Lessing die *Medeia* des Timomachos als Beispiel nennt, der den Augenblick vor dem Kindermord, wo die mütterliche Liebe gegen die Eifersucht ankämpft,³ gewählt hat, ist die mögliche Konstruktion einer Narration in *mud* vager: Durch die fehlende Literarität kann eine Erzählung nur durch werkimmanente Äußerungen erzeugt werden – ein Vorhaben, das sich durch die verschleierte und amorphe ‚Hauptfigur‘ zusätzlich erschwert.

Angenommen die Figur in *mud* stünde kurz vor dem höchsten Affekt: Es wäre naheliegend, dass ihre bereits zurückgelegte Bewegung weitergeführt beziehungsweise vollendet würde. Da sich die Gestalt im skulptural verwirklichten Moment bereits am Fundamentalsende befindet, wäre die Bewegung entlang der Bodenparallele letztlich mit einem Überschreiten verbunden. Dazu kommt die Bewegungsrichtung der Vertikalen, die sich im Aufstemmen der Figur ausdrückt und den affektstärksten Folgemoment nicht nur als Überschreiten, sondern sogar als Absprung imaginieren lässt. Nach Aussagen der Künstlerin: ein Absprung von der ‚Klippe‘. So erinnert der in feinen Falten um die Figur gelegte Stoff auch an einen Fallschirm, der sich jedoch nicht im freien Fall rettend entfaltet hat, sondern seine Trägerin bereits davor unter sich zu begraben scheint.

Betrachtet man *mud*, so stellt sich jedoch auch die Frage, ob darin nicht der affektstärkste Moment bereits dargestellt wurde. Gehen wir davon aus, dass die Figur die gewünschte Distanz bereits zurückgelegt hat und sich im Ruhezustand befindet. Geradezu majestätisch richtet sich das Wesen am Fundamentalsende auf und thront am höchsten Punkt einer Klippe mit Blick

gen Horizont. Die Ablehnung des affektstärksten Moments als Gegenstand künstlerischer Darstellung ist in der Literaturtheorie nach Lessing oftmals hinterfragt worden, beispielsweise von Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Robert von Zimmermann, die die höchste Staffel des Affekts als gewählten ‚fruchtbaren Augenblick‘ gutheißen.⁴ Unter dieser Annahme bekämen wir Betrachter:innen in *mud* den Höhepunkt einer darin abgebildeten Erzählung vorgeführt: Die Figur zog sich auf ihren Extremitäten ans Fundamentende und erhebt sich dort derartig, dass durch die von der Platte bis zum Rücken angedeutete Sinuskurve die amorphe Gestalt zu harmonischer Proportion gelangt.

Erlauben wir uns einen Vergleich aus der Popkultur: Ein Beispiel für einen szenischen Höhepunkt mit einer aufgebäumten Figur an einem Klippenende kennen wir aus Disneys Film *König der Löwen* (1994). Die Rede ist vom Mandrill Rafiki, der dem Geweihten Land Mufasas den Thronerben Simba präsentiert. Nicht nur die Lokalisierung auf einem Felsvorsprung und die physiognomische Kurvenlegung des Rückens, sondern auch die beiden dominanten Bewegungsmomente der Figuren – die bodenparallele Ausrichtung zum Abgrund hin sowie das Aufbäumen in die Vertikale – stimmen mit Lammerts Werk überein. Rafiki ist in seinem Vorhaben am Ziel, wie auch die Figur in *mud*. Das Bestreben dieser Beobachtung ist jedoch nicht, die amorphe Figur Lammerts mit der Rafikis gleichzusetzen oder eine vermeintlich zugrunde liegende Erzählung von *mud* mit der Handlung des Films zu unterfüttern, sondern den gewählten Augenblick der einen Felsvorsprung überragenden Aufbäumung dramaturgisch als Höhepunkt und kunsttheoretisch als höchste Staffel des Affekts zu lesen. Angesichts der maximal ausgestreckten Extremität der Figur ist eine weitere Erhöhung nicht denkbar und ein Absprung durch die angenommene harmonische Proportion ästhetisch unwahrscheinlich. Somit scheint *mud* seine Hauptfigur am Höhepunkt der dargestellten Erzählung zu zeigen – welcher auch immer dies sein mag.



¹ Vgl. WEBER, Jürgen: Gestalt Bewegung Farbe, Kunst und anschauliches Denken, Berlin 1976, S. 219.

² Vgl. BLÜMNER, H.: Laokoon-Studien, Zweites Heft: Über den fruchtbaren Moment und das Transitorische in den bildenden Künsten, Freiburg/Tübingen 1882, S. 3.

³ Ebd., S. 4.

⁴ Ebd., S. 7f.

Interview mit der Künstlerin Agnes Lammert

geführt von Judit Rönsch, Ulrike Lade und Navid Nail

Redaktion: Carina Bergmann und Ulrike Lade

Das Interview mit der Künstlerin fand am 16.02.2021 aufgrund der Covid-19-Pandemie online statt. Kuratorin Judit Rönsch führte das Gespräch zusammen mit Navid Nail und Ulrike Lade. Am 08.04.2021 konnten die Autor:innen die Künstlerin auch in ihrem Atelier besuchen.

Wenn du dich mit einem Thema beschäftigst, wie zum Beispiel den Faltenwürfen oder den Höhlen, näherst du dich diesem über ein gewisses Vorgehen an? Wie kommen die Themen zu dir und welche Prozesse folgen darauf? Und kreist du dann üblicherweise über einen längeren Zeitraum hinweg um ein bestimmtes Sujet?

Ja, meistens beschäftigt mich ein Thema länger und über mehrere Werke hinweg. Für mich sind derartige übergreifende Themen aber eher formaler Natur. Man kann sie unter Oberbegriffen wie ‚Höhle‘ oder ‚Faltenwurf‘ zusammenfassen, aber eine solche inhaltliche Benennung ist immer begrenzt. Letztendlich handelt es sich um visuelle Themen oder Formenthemen, die mich interessieren. Aus sehr verschiedenen Kontexten, sei es der Architektur oder Biologie, kann ich dann Inspirationen ziehen, die trotzdem in einen zusammengehörigen Formkomplex gehören. Meistens ist es eine solche ‚Formidee‘, an der ich über mehrere Jahre arbeite.

Zwischen den Themen ‚Faltenwurf‘ und ‚Höhle‘ gibt es ja auch einen fließenden Übergang. Tatsächlich sehe ich, dass die dazu entstandenen Werke in den Oberflächenformen stark ineinandergreifen. Auch in den Innenräumen der Objekte interessieren mich sozusagen die ‚Faltungen‘ der Oberflächen, diese bilden gleichsam eine Umstülpung der gleichen Formidee – wie die Innenseite eines umgedrehten Handschuhs. So folgt für mich das eine Thema aus dem anderen in klarer Konsequenz.

Damit möchte ich sagen, dass eine rein begriffliche Fassung diesen formal angelegten Themen nicht gerecht werden würde. Es geht mir immer um eine visuelle Erfassung. Daher helfen mir auch Zusammenstellungen von Bildern, wie etwa in visuellen Suchmaschinen, mehr als begleitende Texte, um ein Thema zu fassen zu bekommen.

Es gäbe ja auch noch andere Möglichkeiten sich ‚auf die Suche‘ zu machen. Man könnte zu den genannten ‚visuellen Themen‘ z. B. auch Bücher lesen und wissenschaftlich recherchieren.

Natürlich lese und recherchiere ich viel. Auch Filme sind für mich eine wichtige Inspiration. Tatsächlich haben aber Bilddatenbanken und digitale Pinnwände auf mich einen besonderen Reiz, weil sie gleichsam intuitiv funktionieren. So wie man sonst in einer Suchmaschine nach bestimmten Schlagworten sucht, wird man dort von Bild zu Bild weitergeleitet – fast ohne nachzudenken, wie in einem traumhaften Zustand – und findet automatisch zu den Formprinzipien, die einen gerade umtreiben. Ich denke, dass generell unterschätzt wird, wie sehr man auch visuell denkt und dass eine große Komponente des Denkens gar nicht begrifflich abläuft, sondern optisch oder auditiv.

Neben den Inspirationsquellen und Wegen der Annäherung an bestimmte Themen stellt sich die Frage nach dem Schaffensprozess deiner Werke. Wie läuft dieser ab?

Ausgangspunkt ist eine Formidee, die ich meistens zuerst in vielen Versionen zeichne. Da gibt es dann stapelweise Papiere. Manchmal baue ich mir auch kleine Modelle, wobei sich die ursprüngliche Idee – gemäß dem eigenen ‚Willen‘ der Skulptur – im Laufe des Prozesses tatsächlich noch oft wendet. Als nächstes baue ich eine Konstruktion, also ein geschweißtes Gerüst aus Stahl. Dabei möchte ich in der Formfindung jedoch so viel Freiheit wie möglich haben. Manchmal würde ich gerne virtuell arbeiten, weil man da nicht durch materielle oder räumliche Faktoren eingeschränkt ist und beispielweise die Skulptur einfach umdrehen, viel

größer denken oder Teile abschneiden und auf der anderen Seite wieder anfügen kann. Derartige Eingriffe mache ich auch an den realen Werken, nur dauern sie dort sehr lange und eine angefertigte Konstruktion lässt sich nicht wieder so einfach umdenken. So kämpfe ich im Alltag gegen das widerständige Material und mir brechen manchmal auch Teile zusammen, weil ich weitergebaut habe und das Objekt irgendwann statisch nicht mehr hält. Dann muss ich noch einmal von vorne anfangen.

Ich halte mir diesen Entstehungsprozess gerne sehr lange offen. Die Skulptur kann Bedürfnisse haben, die ich nicht vorhergesehen hatte, so dass ich beim Arbeiten genau ‚zuhören‘ muss. Was im Konzept vielleicht gut erschienen ist, muss in der Form nicht immer gut gelingen. Ich arbeite deswegen auch sehr lange an meinen Skulpturen, weil der Prozess seine Zeit braucht. Dabei ist mir auch die Bearbeitung der Oberflächenbeschaffenheiten wichtig. Beispielsweise bei der Gestaltung einer Falte, wo verschiedene Lagen sozusagen aufeinander ‚wachsen‘, benötigt man sehr viel Feingefühl. Man muss sich regelrecht Hineindenken, bis die Form schwer und materiell wirklich ausgeprägt wirkt.

Anschließend folgt noch der technische Prozess des Abgusses, der auch lange dauert, viel Kraft und Geld kostet und für den ich mir oft Unterstützung holen muss. Gerade die Umsetzung von großen Skulpturen geht nicht ohne die Hilfe von Kolleg:innen und Handwerker:innen. Wenn das Werk jedoch eine bestimmte Größe nicht überschreitet und ich ausreichend Zeit habe, dann übernehme ich das auch selbst. Dafür baue ich eine Negativform, in die ich das Werk „einpacke“ Dabei entstehen mindestens zwei Formteile, meistens sogar fünf oder sechs, die sich zum Verschließen ineinander verkanten, aber auch jeder Zeit wieder öffnen lassen. Meistens baue ich die erste Schicht aus Silikon, die von einer mehrteiligen Gipsform gehalten wird. Das Original ist danach unwiederbringlich zerstört.

Es folgt der Abguss, zum Beispiel in Gips, Bronze oder Wachs. Für diesen Abformungsprozess brauche ich bei mittelformatigen Skulpturen mindestens einen Monat, das ist also auch noch einmal ein wichtiger und das Werk prägender Arbeitsschritt.

Welche Schritte zählen denn letztlich für dich zum Schaffensprozess? Geht es dabei nur um das Erschaffen des Modells? Oder gehört die Prozesse davor und danach auch dazu?

Natürlich sind auch die Wahl des Materials und die Bearbeitung der Oberflächen wichtig. Ebenso ist die Entscheidung für Sockel oder Gerüst zur Präsentation der Skulptur von Bedeutung. Die technischen Prozesse der Abformung sind handwerklich anspruchsvoll und faszinierend, und ich bin stolz, wenn ich sie gut ausführe. Aber als Bildhauerin träume ich davon, eine Werkstatt zu haben, in der man bestimmte Arbeitsschritte auch aus der Hand geben kann.

Einige deiner Skulpturen werden auch in mehrfacher Ausfertigung in unterschiedlichen Materialien hergestellt. Ist das eine Art experimentelle Herangehensweise oder steht für dich bereits vorab fest, in welchen Materialien du ein Modell letztendlich ausführen wirst?

Es ist nicht so, dass ich beim Modellieren einer Skulptur bereits zu hundert Prozent weiß, wie das Resultat aussehen wird. Es gibt durchaus auch Fehlversuche, etwa den Abguss in einem Material, von dem ich anschließend merke, dass es die Form nicht unterstützt. Jedenfalls ist es nicht so, dass ich vom Material ausgehe und daraus die Form entwickle, sondern tatsächlich ist es umgekehrt, ich entwickle zuerst die Form, und versuche dann deren Logik zu folgen.

Kommen wir noch einmal zu den Einflüssen und Anregungen deiner Motivfindungen zurück. Faltenwürfe spielen ja auch in mittelalterlicher Skulptur eine wichtige Rolle. Gibt es da Berührungspunkte zu deinen Arbeiten?

Damit habe ich mich tatsächlich eine Zeit lang intensiv auseinandergesetzt. Vor allem die Holzschnitzkunst der Frührenaissance hat mich umgetrieben. Einer der prägendsten Künstler ist für mich Veit Stoß. In einer kurzen Periode um 1500 hat es in der Gegend um Nürnberg eine Blütezeit der Holzschnitzkunst gegeben. Dabei erreichte Stoß einen Abstraktionsgrad, der für mich immer noch inspirierend und faszinierend ist. Man hat in seinen Skulpturen zwar immer

ein körperliches Gegenüber, zu dem man Kontakt aufnehmen kann, die Faltenwürfe erscheinen jedoch physikalisch beinahe unmöglich. Da finden sich ganz irre Formideen, die sich wie losgelöst von jeder Schwerkraft oder stofflichen Eigenschaften verhalten.

Hast du eigentlich Erfahrungen mit Ausstellungen deiner Werke im Freien, oder noch spezifischer: in einem Garten?

Das ist für mich eine Premiere, auf die ich sehr neugierig bin. Ich habe meine Arbeiten bisher immer im Innenraum ausgestellt und keine meiner Arbeiten wurde für den Außenraum konzipiert. Ich werde daher manche Teile anpassen und bestimmte Arbeiten in einem anderen Material neu gießen. Die Plastik *mud* wollte ich immer schon einmal draußen sehen. Aber auch dieses Werk könnte man nicht dauerhaft im Freien präsentieren, da sich im Inneren stehendes Wasser bilden kann, das im Winter gefrieren und so die Form im Laufe der Zeit sprengen könnte. Ich bin aber sehr gespannt darauf, wie die Figur im Frommannschen Garten, umgeben von der grünen Wiese, den vielleicht noch blühenden Bäumen und der architektonischen Anlage, wirken wird.

Die Skulpturen bringen ja, wenn man so will, ihre eigene Welt mit. Bei *mud* ist beispielsweise der Eindruck von Schwerkraft und Trägheit besonders stark und sie weist dabei eine gewisse Langsamkeit auf, die sich von unserer Bewegung unterscheidet. Ich denke, dass das Werk sich durchaus auch ‚bewegt‘, aber es hat sozusagen eine verlangsamte Fortbewegung, die auf seine Umgebung ausstrahlt.

Zählt es denn zu deinen Arbeitsprinzipien, die Skulpturen gleichsam universell, also unabhängig von einem bestimmten Ausstellungszusammenhang anzulegen, oder würde es dich auch reizen ein Werk für einen ganz konkreten Ort zu konzipieren?

Das würde mich schon reizen – wenn ich etwa eine dauerhaft im öffentlichen Raum stehende Skulptur im Hinblick auf die gesamte Umgebung konzipieren könnte. Grundsätzlich sind mei-

ne Arbeiten jedoch vom Präsentationsraum unabhängig, auch wenn viele davon zum Beispiel auf die Höhe der Zimmerdecken oder die Beschaffenheit der Wände jener Räume, in denen sie anschließend gezeigt werden, reagieren. Es wäre schon interessant, einen solchen Kontext bereits vorab zu kennen und die Skulptur dazu in Beziehung zu setzen.

Gibt es ein Projekt, das du schon immer umsetzen wolltest? Von dem du immer schon dachtest, das will ich unbedingt einmal machen?

Ich würde wirklich sehr gerne eine große, begehbare „Höhle“ umsetzen.

Vita

Agnes Lammert, geboren 1984 in Dresden und aufgewachsen in Görlitz, ist eine interdisziplinär arbeitende Künstlerin mit den Schwerpunkten Zeichnung und Skulptur. Sie studierte bei Prof. Neo Rauch und Prof. Heribert C. Ottersbach und schloss 2017 ihr Meisterschülerstudium bei Prof. Bruno Raetsch ab. Ihre Werke wurden vom Museum der bildenden Künste Leipzig und von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden angekauft. 2019 und 2020 war Lammert Stipendiatin der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen. Seit 2018 ist sie Lehrbeauftragte an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Die Künstlerin lebt und arbeitet in Leipzig.

Einzelausstellungen

- 2021 Hohlkehle, FrommannscherSkulpturenGarten, Friedrich-Schiller-Universität Jena und Jenaer Kunstverein e.V.
Cattleya, mit Antonio Mesones, Galerie The Grass is Greener, Leipzig
- 2020 917, mit Schoener und Panzer Architekten, Dommitzsch
Botschafter, Galerie der Moderne, Kaisertrutz Görlitz
- 2019 Behind the folds, mit Aika Furukawa, HIGURE 17-15 cas, Tokio
Six weeks, mit Sophia Loth, six weeks art space, Leipzig
- 2018 Winterlage, Neue Sortierung Schacht Dölitz, Leipzig
- 2017 No 07, mit Sebastian Hosu, Galerie ff15, Leipzig
- 2014 Zement und Seide, Tapetenwerk, Leipzig
- 2013 Agnes Lammert Diplomas Ausstellung, Galerie KUB, Leipzig

Gruppenausstellungen

- 2021 Nachwelt, Galerie Lachenmann Art, Frankfurt a. M.
Building Bodies, a&o Kunsthalle, Leipzig
- 2020 EU, Galerie The Grass is Greener, Leipzig
- 2019 WIN/WIN — Die Ankäufe der Kulturstiftung, HALLE 14, Leipzig
Abklatsch, Galerie Marcus Ritter, Leipzig
- 2018 25. Leipziger Jahresausstellung, Spinnerei, Leipzig
- 2017 Kunstpreis junger Westen 2017, Kunsthalle Recklinghausen
- 2016 Dokodemodoor, Werkschauhalle, Leipzig
- 2015 Werkschau 2015, Spinnerei, Leipzig
- 2014 habitant, Volkspark, Halle
Die Pferde sind tot!, Forum Kunst Rottweil
- 2013 auf weiß - dreimal Zeichnung, Jenaer Kunstverein

Auszeichnungen

- 2020 „Denkzeit“-Stipendium der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen
- 2019 Arbeitsstipendium der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen
Ankauf „Nach dem Regen“ durch die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden
Ankauf „hoist that rag“ durch das Museum der bildenden Künste Leipzig
Ausstellungsförderung für „behind the folds“ durch das Arts Council Tokyo
- 2017 Ausstellung Kunstpreis „junger Westen“
- 2013 Diplom bildende Kunst mit Auszeichnung
- 2010 Ausstellung Studienpreis des HGB-Freundeskreises

Der Frommannsche *Skulpturen* Garten ist eine Kooperation von:



FRIEDRICH-SCHILLER-
UNIVERSITÄT
JENA Lehrstuhl für Kunstgeschichte

Gefördert von:

LIEBELT
STIFTUNG
HAMBURG

TECnet
Obermain e.V.



studierendenwerk
thüringen
sozial – modern – vielfältig

Impressum

Diese Publikation erscheint als Begleitheft zur Ausstellung *Hohlkehle*

Frommanscher *Skulpturen*Garten

Jena, 02.06–18.07.2021

Veranstalter: Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jenaer Kunstverein e. V., Kunsthof Jena e. V.

Herausgeberinnen: Carina Bergmann und Ulrike Lade

Kuratorin: Judit Rönsch, M.A.

Texte: Carina Bergmann, Anna Ebert, Ulrike Lade, Navid R. Nail, Judit Rönsch

Lektorat: Dr. Elisabeth Fritz, Carina Bergmann, Ulrike Lade

Kataloggestaltung: Carina Bergmann und Ulrike Lade

Druck: Druckerei Mahnert GmbH, Hertzstraße 3, 06449 Aschersleben

Auflage: 250 Exemplare

Alle Rechte für die Texte liegen bei den Autor:innen.

© Jena 2021

