

Stiftung Insel Hombroich

Markus Karstieß
Irden

Raketenstation Hombroich
10. April bis 4. September 2016
10 April to 4 September 2016

DISTANZ

- 19 Vertrauen. Markus Karstieß im Siza Pavillon auf der
Raketenstation Hombroich
- 22 A Matter of Trust. Markus Karstieß at the Siza Pavilion,
Raketenstation Hombroich
Frank Boehm
- 35 Archäologie des Zukünftigen. Beobachtungen zu Plastiken
von Markus Karstieß
- 38 Archaeology of the Future. Observations on the Sculptures
of Markus Karstieß
Friedrich Meschede
- 73 Aus einem Gespräch. Volker Kahmen und Markus Karstieß
beim Gang durch die Ausstellung *Irden*
- 80 From a Conversation. Volker Kahmen and Markus Karstieß
walk and talk at the Exhibition *Irden*
Volker Kahmen, Markus Karstieß
- 113 Lettera a Markus
- 114 Letter to Markus
Jannis Kounellis

Vertrauen

Markus Karstieß im Siza Pavillon auf der Raketenstation Hombroich

Frank Boehm

Die Ausstellung *Irden* vereint verschiedene Werkgruppen von Markus Karstieß aus den vergangenen zehn Jahren. Ein mehrmonatiger Gastaufenthalt auf der Raketenstation Hombroich im Jahr 2005 gab den wesentlichen Impuls für die heutige Arbeit des Künstlers. Die oft eher zufällige Eingrenzung und Benennung eines solchen Zeitraums der Betrachtung in einer Ausstellung ist hier sinnvoll und definiert eine erste mögliche Lesart.

Von 1992 bis 1998 studierte Markus Karstieß an der Kunstakademie in Düsseldorf, davon fünf Jahre bei Jannis Kounellis. Mit ihm wählte er einen gerade neu hinzugekommenen Professor und somit einen Anfang in einer völlig offenen Situation. Die prägende Erfahrung dieser Zeit ist die starke Kraft, die die Werke seines Lehrers auf den sie umgebenden Raum ausüben. Sie wird zur Herausforderung für seine eigene Arbeit. In den ersten Jahren äußert er sich in verschiedenen Medien, Malerei und Installation stehen dabei anfangs im Vordergrund.

Handwerk

Noch während des Studiums beginnt Karstieß ein Fachwerkhaus im Bergischen Land zu renovieren. Aus dieser langjährigen Beschäftigung lassen sich mehrere Aspekte ableiten, die auch für das heutige Werk von Bedeutung sind. Die eigene handwerkliche Tätigkeit zur Realisierung einer menschlichen Notwendigkeit – hier nennt der Künstler im Gespräch nicht nur das Wohnen, sondern auch das Bauen selbst, dem er einen ähnlichen Rang wie dem Essen und dem Schlafen einräumt – erweist sich als essentielle Erfahrung. Der in dem regionalen Bautyp zur Anwendung kommende Baustoff Lehm verlangt körperlichen Einsatz und direkten Kontakt. Das Material kommt aus dem Erdreich der Umgebung und wird im Zusammenspiel mit Stroh zu einem idealen, zwar flächigen und raumbegrenzenden, aber gleichzeitig volumenbildenden Füllmaterial einer hölzernen Struktur. Alle Materialien werden mit großem Respekt für ihre Eigenschaften unter Anwendung jahrhundertalter Techniken sowie neuester Weiterentwicklungen derselben verwendet. Dabei gibt es keine absolute Präzision, Handwerklichkeit bleibt im Ergebnis ablesbar. Ein weiterer Aspekt ist die Anerkennung der Notwendigkeit, beim Bauen immer in Gemeinschaft mit anderen arbeiten zu müssen. Bereits die Formung eines Raumes ist ein sozialer Akt.

Raketenstation Hombroich

Karl-Heinrich Müller, der Gründer von Museum Insel Hombroich, hat mit der Raketenstation Hombroich einen zum Museum komplementären zweiten Ort geschaffen, der in seiner Entwicklung offen ist, einen Arbeits- und Lebensraum, einen Ort für Experimente. Die auf Einladung von Müller hier seit nunmehr zwanzig Jahren arbeitenden Künstler haben 2001 ihrerseits eine bis heute fortgeführte Einladungsreihe etabliert. Katsuhito Nishikawa ermöglicht Karstieß in diesem Rahmen 2005 einen Gastaufenthalt, der schließlich fast ein Jahr dauern wird. Die Zeit verbringt Karstieß in intensiver Auseinandersetzung mit dem Kontext der Raketenstation, der Sammlung Müller und insbesondere mit einem Kunstwerk.

Das Werk *Il Sole*, ein sehr großes mehrteiliges Wandrelief aus Terrakotta, das von Lucio Fontana 1952 geschaffen wurde, ist seit 2000 in dem eigens dafür von Erwin Heerich errichteten Fontana Pavillon auf der Raketenstation installiert. Während seines Aufenthaltes kann Karstieß das Werk wiederholt besuchen und ist fasziniert von dessen Dimension und Materialität. Er stellt Nachforschungen zur Herstellungsgeschichte des Reliefs an und macht erste eigene Versuche des Arbeitens mit Ton, einem Material, das ihm in anderer Konsistenz aus der Erfahrung des Hausbaus bereits vertraut ist. Dass Nishikawa über einen Brennofen verfügt, ist schließlich eine glückliche Fügung. Den ersten hier angestellten Versuchen mit gebranntem Ton folgen Jahre, in denen Karstieß immer wieder nach Hombroich zurückkehren wird, um hier Arbeiten herzustellen, bis neue Techniken und Materialien sowie die größeren Dimensionen der Objekte nach anderen Werkstätten verlangen. Ton ist seitdem der wesentliche Werkstoff von Karstieß.

Material

Die Beschränkung auf ein Material allein initiiert einen Prozess der Verfeinerung der Möglichkeiten. Die ersten Werkgruppen vereinen dabei widersprüchliche Ansätze in sich: Sie beharren auf Handwerklichkeit zu Zeiten, in denen (maschinelle) Perfektion kein Problem wäre. Zugleich entstehen Formen, die in anderen Materialien nicht zu erstellen wären. Primäres Werkzeug bleiben die Hände und der Körper; manchmal werden den gebrannten Skulpturen mit Schlegeln, Ketten oder Ähnlichem Klänge entlockt. Die Glasuren der Arbeiten werden anfangs noch mit industriellen Produkten hergestellt, später wird experimentiert. So kommen mit dem in die *Boxes* in einem zusätzlichen Brennvorgang eingeschmolzenen Glas oder mit dem Gold der Gruppe *Stellar* weitere Materialien ins Spiel, bei den *Dirty Corners* schließlich auch ‚Geheimwissen‘ um spezielle Mixturen. Durch die Verfeinerung der Objekte mittels Beschichtung der Oberflächen werden diese weiter artifiziert. Die Werkgruppe *Primitive State* ist hierbei für verschiedene Entwicklungen beispielhaft. Einfache Manipulationen des Materials werden erprobt, unterbewusst entwickelte, quasi-figurative Formen entstehen, ausnahmsweise werden auch kunsthandwerklich kodifizierte Gebrauchsgegenstände wie Vasen geformt. Das daraus hervorgehende umfangreiche Formenrepertoire ist schließlich eine Sammlung selbsterstellter Proben als Ausgangspunkt neuer Werkgruppen.

Geschichten

Das Material eröffnet aber auch den Blick auf kulturhistorische Bezugspunkte und trägt Aspekte der Tradition aus Architektur, Kunsthandwerk und Kunst verschiedener Kontinente in sich. Im Gespräch benennt Karstieß als Inspiration ausdrücklich Protagonisten und Werke einer alternativen oder kritischen Moderne mit Bezug zum Bauen und zur Landschaft. Das äußert sich unter anderem in Akten der Rekonstruktion, wie die der Blockhütte in Candor des Musikers und Komponisten Moondog, oder der Aneignung des *Asphalt Rundown* von Robert Smithson in Rom. Die Beschäftigung mit so unterschiedlichen Persönlichkeiten wie Bernard Rudofsky und Ray Meeker, deren Interesse für den Zusammenhang von Kunsthandwerk und Gebrauchsgegenständen mit sozialen Zusammenhängen des Lebens Karstieß teilt, drückt sich dagegen weniger direkt im eigenen Werk aus. Das Archaische des Werkstoffs bleibt spürbar, sein Ursprung als ‚geschliffener Berg‘; die Falle der Kunsthandwerklichkeit wird umgangen.

Figuren und Räume

Man kann die Ausstellung im Siza Pavillon aber auch von einer neuen Werkgruppe aus betrachten, die eigens für diese Ausstellung entstanden ist. Der Ursprung von *Blauer und Schlange* und den beiden *Giganten* aus den früheren Werkgruppen ist deutlich abzulesen, jene entwickeln nun aber herausfordernde Aspekte der Figürlichkeit in einer für sein Werk neuen Dimension. Erstmals schafft Karstieß mit den *Giganten* überlebensgroße Gestalten, die schwerer sind als er selbst. Er erlebt ein neues physisches Verhältnis zu diesen Werken und diese wiederum zu den sie umgebenden Räumen.

Die Installation der Arbeiten im Siza Pavillon auf der Raketenstation Hombroich durch den Künstler selbst ist eine präzise Inbesitznahme. Die Setzung und damit die subtile Beeinflussung der räumlichen Zusammenhänge und der Bewegungen der Besucher in dem Gebäude werden in dem hier veröffentlichten, erst während der Ausstellung erarbeiteten Foto-Essay von Karstieß festgehalten. In diesem, über Wochen hinweg entstanden, bildet sich ein vollständiger Tag in der Ausstellung ab, vom Morgengrauen bis in die Nacht. Die Werke und insbesondere *Blauer und Schlange* und die *Giganten* bewohnen für die Ausstellungsdauer die Räume, die auch der Künstler immer wieder besucht. Schemenhaft erscheint er mit ihnen auf einzelnen Aufnahmen.

Das gesamte Werk von Karstieß scheint aus verschiedenen momentanen Zustandsbeschreibungen einer eigentlich im Fließen begriffenen Masse zu bestehen. Gelassen gegenüber den Eigenheiten des Materials und offen gegenüber den Möglichkeiten der Imagination, schenkt Markus Karstieß den Bewegungen dieses Prozesses großes Vertrauen.

A Matter of Trust

Markus Karstieß at the Siza Pavilion, Raketenstation Hombroich

Frank Boehm

The exhibition *Irden* brings together various sets of work completed by Markus Karstieß over the past ten years. A residency for several months at Raketenstation Hombroich in 2005 was the telling impulse for the artist's present work. Frequently rather arbitrary, to define and name such a space of time of contemplation in an exhibition makes sense here and defines an initial reading among the possible ones.

From 1992 to 1998, Markus Karstieß studied at the Kunstakademie in Düsseldorf, and five of those years in the class of Jannis Kounellis. His choice of teacher was of one who had just joined the Academy staff, and so it was the beginning of a new, completely unpredictable situation. For Karstieß, the formative experience of this time was the potent force that his teacher's works exercised on the space about them. This became the challenge for his own work. During the first few years, he expressed himself in a number of media, initially with painting and installation in the forefront.

Handicraft

Karstieß was still attending the Academy when he began on the renovation of a timbered house in the Bergisches Land. To that activity, lasting many years, one can trace several aspects that continue to tell significantly in his works to this day. His own handicraft activities in the fulfilment of a human necessity – the artist mentions not only living (residing) but also the activity of building itself, and accords to it a similar importance as eating and sleeping – proved to be a crucial experience. Clay, a building material traditional in the region, demands physical effort and direct contact. It comes from the soil of the locality and, used with straw, makes an ideal, albeit flat filler material for a wooden structure and confines the space while creating volume. All the materials are deployed with great respect for their properties in applying techniques centuries old and incorporating the latest advancements in these same techniques. That does not result in absolute precision; the product is still eloquent of manual work and manual skill. Another aspect is the acknowledging of the need in the building process always to collaborate with others. To shape a space, a surrounding, is by itself a social act.

Raketenstation Hombroich

Karl-Heinrich Müller, the founder of Museum Insel Hombroich, did not stop there but added a complementary, second site to the museum in annexing the former missile base; a site that is open as to its development, a space for working and a habitat, a place for experiment. The artists who accepted Müller's invitation all of twenty years ago and have been working here ever since, have in their turn established a tradition of invitations begun in 2001 and continuing today. In 2005, Katsuhito Nishikawa arranged a residency for Karstieß within this scheme; ultimately, it was to last almost a full year. Karstieß devoted the time to an intense exploration of the context of the missile base, of Müller's Collection and, in particular, of one work of art on the site.

Completed by Lucio Fontana in 1952, *Il Sole* is a very large, multi-part terracotta mural relief, and it has been housed since 2000 at the Raketenstation, in the Fontana Pavilion which Erwin Heerich built specifically for it there. Karstieß took frequent advantage of the opportunity to see the Fontana piece during his stay and was fascinated by its scale and material presence. He researched the history of the relief's making and, already familiar with clay in a different consistency through his house-building activities, began his own forays into working in the medium. It was a stroke of luck that Nishikawa had a kiln. The ensuing first trials with fired clay ushered in a process of years in which Karstieß would return to Hombroich again and again to complete his works until new techniques and materials, and the increasing scale he adopted, called for other workshops. Since that time, clay has remained the key medium in Karstieß's oeuvre.

Material

Restricting himself to one sole medium initiated a process of refining its potential. The first groups of work under this influence unite contradictory approaches – they insist on craftsmanship in a time when nothing would hinder the attainment of perfection by machine. At the same time, forms came about which could not be made in other materials. The primary tools were still the hands and the body; sometimes mallets, chains or like objects became the means to coax sounds from the fired sculptures. Initially, the glazes would be made with industrial products; then he turned to experimenting. Thus in an additional firing of the *Boxes*, glass, and in *Stellar*, gold, come into play to extend the range of materials drawn on, and in the *Dirty Corners*, ‘arcane knowledge’ of special mixtures, too. Refining the objects by means of coating the surfaces further underscores their nature as conscious art constructs. The set of works styled *Primitive State* is a case in point for several developments. Basic manipulations of the material are tested; near-figurative forms materialise out of the subconscious; exceptionally, there are objects formed as codified in the chapbooks of craft utility such as vases. The comprehensive repertory of form thus wrought is ultimately a collection of self-made maquettes as the point of departure for new cycles of work.

Histories

The material is also a window to points of reference in cultural history and has its inherent aspects of the traditions in architecture, craft and art of different continents. In conversation, Karstieß will expressly name exponents and works of an alternative or critical modernist approach and time in relation to building and to landscape. This comes to the fore amongst other things in acts of reconstruction, as in the musician-composer Moondog’s cabin in Candor, or Robert Smithson’s assimilation of the *Asphalt Rundown* in Rome. By contrast, Karstieß’s preoccupation with such diverse personalities as Bernard Rudofsky and Ray Meeker, whose interest in the connections between craft and utility objects with social matters the artist shares, shows less explicitly in his own works. The archaic element in the clay medium remains tangible, its origins as a ‘mountain ground down’; the trap of the craft aura is avoided.

Figures and Spaces

The Siza Pavilion show can also be contemplated through a new ensemble completed specially for the occasion. The origins of *Blauer und Schlange* and the two *Giganten* in the earlier cycles is visually undisguised, but here the types develop challenging aspects of the figurative in a dimension that is new to Karstieß’s work. For the first time he has created in the *Giganten* larger-than-life figures whose weight is higher than his own. His sense of physical relationship to these works is of a new kind; and theirs to their ambient space, likewise.

The artist himself has installed the works at the Siza Pavilion at Raketstation Hombroich; it is a precise appropriation. The composition of the installation – the choreography – and thereby, the subtle influence exercised on the spatial circumstances and the visitors’ movements in the building, have been recorded by Karstieß in a photographic essay made only during the exhibition run and he presents it now in this publication. That essay, compiled over a period of weeks, renders a complete day in the exhibition, from dusk to past nightfall. For the duration of the show, the works and especially *Blauer und Schlange* and the *Giganten* inhabit the spaces which the artist himself visits again and again. His photographic ‘ghost’ can be seen with them on individual shots in the series.

Karstieß’s whole oeuvre appears to consist of different momentary logs of the condition of a mass more accurately defined as being in constant flow. Serene vis-à-vis the peculiarities of the material and open towards the possibilities of the imagination, Markus Karstieß places great trust in the motions of these processes.

(Translation Stephen Reader)

Archäologie des Zukünftigen

Beobachtungen zu Plastiken von Markus Karstieß

Friedrich Meschede

Im Museum of Modern Art in New York werden 1936 von Alfred H. Barr Jr., dem Gründungsdirektor, zwei Ausstellungen ausgerichtet, in denen die großen Entwicklungslinien der Moderne, die zu diesem Zeitpunkt in keiner Weise als abgeschlossen angesehen werden können und eher als ein Prozess des Werdens begriffen werden müssen, kunsthistorisch analysiert werden. Im Frühjahr des Jahres zeigt Barr die Ausstellung *Cubism and Abstract Art*, deren Gegenstand sich als Ursprung der nichtfigurativen Abstraktion des 20. Jahrhunderts behauptet und den stärkeren Ast eines von Barr gezeichneten Stammbaums der Kunst darstellt. Dieser Ausstellung folgt schon im Dezember *Fantastic Art, Dada and Surrealism*. Die erste Ausstellung zum Surrealismus in Nordamerika überhaupt hatte 1931 im Wadsworth Atheneum in Hartford stattgefunden. Barr sucht in seiner Ausstellung nun weiterführend die Einbindung dieser damals neuen wie fremden Ausdrucksmittel der Kunst in Vorläufern, die bis zu Albrecht Dürer und Hieronymus Bosch zurückreichen, aber auch aus anonymen Kinderzeichnungen und Volkskunst von damals bestehen. Sein Anliegen ist es, enzyklopädisch das Phänomen dieser Bildwelten aufzuzeigen, ihre vielfältigen Bezüge anschaulich zu machen und epochenübergreifend eine Ideengeschichte von absurden Bilderfindungen, die gleichwohl real existieren, in dieser Ausstellung zum Ausdruck zu bringen. Dada und Surrealismus sind gewissermaßen die zeitaktuellen Ausdrucksformen, für die es in anderen Epochen andere Begriffe gab.

Der gegenüber *Cubism and Abstract Art* schwächere Strang fantastischer Kunst in Barrs Stammbaum wird seither in individuellen Positionen sichtbar. Dazu zählen von nun an sicherlich auch die Werke von Markus Karstieß. Es handelt sich um keramische Plastiken mit einer eigenwilligen Erscheinungsweise. Da wäre zunächst die Tierfigur *Blauer und Schlange*, die auf dem Boden ruht. Im groben Umriss erinnert sie an einen Löwen mit zottigem Fell, vor ihm windet sich eine Schlange aus Glas. Die Oberfläche dieser Plastik ist extrem reliefartig gestaltet, Vertiefungen wechseln sich ab mit hoch zugespitzten Formen, alles ist mit tintenblauer Glasur überzogen: Ein verstörendes Fabelwesen aus einer anderen Welt.

Dann sehen wir uns vor aufrecht stehenden Gebilden, die mit *Gigant-Cadmium-Wesen (Fetisch)* und *Gigant-Klee-Wesen (Fetisch)* betitelt sind. Beide Werke zeigen unmittelbar eine Symmetrie, die ihrerseits auf der Systematik des Herstellens basiert. Markus Karstieß hat die Gestalten mit beiden Händen synchron geformt, seine Handabdrücke sind sichtbar. Dadurch sind unregelmäßige Ränder entstanden, die bei *Gigant-Cadmium-Wesen* wie der gezackte Rücken eines Feuersalamanders erscheinen; die grau-gelbe Lasur verstärkt diese Assoziation. *Gigant-Klee-Wesen* erscheint in dunkelgrüngraphitfarbener Oberfläche, archaisch, wie aus Asche entstanden. Mit dem Verweis auf Klee ist einerseits die Symmetrie in der Natur angesprochen, auch die Suche nach dem Glück, das diese Pflanze verspricht, andererseits der Maler Paul Klee, der entsprechende Fabelwesen in seinem Werk entworfen hat – auch er war in Barrs Ausstellung vertreten.

Plastik und/oder Skulptur begründen jene Gattung in der bildenden Kunst, die von Materialität, vom Werkstoff geprägt ist, aus dem ein dreidimensionales Ding geschaffen wurde. Das betrifft figurative Darstellungen ebenso wie nichtfigurative Kompositionen. In der letzten großen Epoche des 20. Jahrhunderts, jener bis heute stilprägenden Minimal Art und den aus ihr abgeleiteten Formfindungen, kommt dem Material eine besondere Bedeutung zu. Es ist oftmals im Verbund mit handwerklichen Arbeitsprozessen alleiniger Inhalt des Werkes. In der Tradition figurativer Darstellungsweisen tritt eine ikonologische Erzählung oder ein konzeptueller Überbau in den Vordergrund, der das Werk zu einer Erzählung dessen werden lässt, was über das Sichtbare hinaus führt. Diese Gegenüberstellung erscheint etwas holzschnittartig oder polarisierend, sie eröffnet aber einen ‚Raum‘ dazwischen, in dem die Werke von Markus Karstieß anzusiedeln sind. Seine neuen keramischen Plastiken irritieren. Man sieht sich den aufrecht stehenden Gebilden ausgesetzt, die mit ihrer Glasur eine verwirrende Oberfläche zeigen. Auch die Serie der *Dirty Corners* kann dazugezählt werden: streng geometrische, freistehende Formen mit irisierenden Oberflächen.

Die totemgleichen Plastiken der *Fetisch*-Serie erscheinen abstrakt; bei näherer Betrachtung stößt man auf Durchbrüche, die wie ein Augenpaar wirken. Die verfestigte Form zeigt sich als ein

Fabelwesen aus einer anderen Welt. Am deutlichsten spielt die Bodenarbeit *Seltene Erden* mit dem Changieren zwischen minimalistischer Grundform und spekulativer Bedeutung, die überhöht wird, indem eine Klangkomponente diese plastische Inszenierung begleitet. Wieder treffen wir auf das Spiel mit der doppelten Sinnbildhaftigkeit: Ton als Grundstoff der Plastik und als Bezeichnung des Immateriellen der Klänge. Es führt zurück in die Welt des Wassily Kandinsky, der synästhetische Phänomene – das meint, musikalischen Klängen Farben zuzuordnen oder umgekehrt bei Farben akustische Wahrnehmung zu empfinden – 1912 zum Leitmotiv seiner Anschauung *Über das Geistige in der Kunst* machte.

Was Alfred H. Barr Jr. als „fantastische“ Kunst bezeichnete, hat seinen Ursprung in dem Begriff ‚Groteske‘. Hier unterscheidet man zwischen *das* Groteske als Darstellungsweise, durch die viele Gegensätze zu einem Werk verarbeitet sind: Grausames und Komisches, Monströses und dann wiederum das Fragile. Häufig ist das Groteske vorzufinden in Ornamentformen, die schon seit der Antike bekannt sind und alle Epochen durchziehen. Im Vegetativen sind Masken zu erkennen, im Figurativen führt es zu Zerrbildern und Dämonen, wie sie im barocken Spiel mit optischen Hilfsmitteln in der Anamorphose erzeugt wurden. *Die* Groteske kann demgegenüber als ein Genre bezeichnet werden, das alle Kunstgattungen umfasst, also auch in Literatur und Musik auszumachen ist.

Vielleicht liegt hierin eine Faszination der Verwirrung begründet, die diese Werke von Markus Karstieß auslösen. Sie schreiben eine Tradition fort, die lange nicht präsent war. Diese äußert sich in einer Figuration, die Staunen und Schrecken, Verspieltheit und Fremdheit zugleich vermittelt und die vor allem im Medium der Plastik kaum anzutreffen ist, im Medium der Video- und Filmanimation hingegen zum alltäglichen Bild geworden ist. Das ist das Irritierende: Die Gebilde von Markus Karstieß stehen dauerhaft im Raum, sie bleiben anwesend, sie sind nicht nur der eine Moment im Film, der verfliegt, so schnell er aus dieser Science-Fiction-Welt kam. Dabei spielt die Technik Keramik eine bedeutende Rolle. Die Arbeit mit dem zunächst feuchten Ton, die andauernde Beobachtung der langsamen Trocknungsprozesse und schließlich die Transformationen durch den Brand im Ofen verleihen keramischen Arbeiten etwas Geheimnisvolles, eben weil nicht alle Einflüsse gesteuert werden können. Man kann bestimmte Ergebnisse in der Struktur anlegen, sie jedoch niemals vorhersagen. Das verleiht der künstlerischen Arbeit des plastischen Gestaltens etwas Alchemistisches. Markus Karstieß setzt auf die Eigengesetzlichkeit der Verwandlung, der seine Werke unterzogen werden. Wir sollen unserer eigenen Wahrnehmung trauen, die immer neue Gedanken und die permanente Suche nach Vergewisserung auslöst, die seine Werke immer wieder verweigern: Alles reine Fiktion.

Diese Werke von Markus Karstieß führen uns in eine Archäologie vergessener Bilder, die schon Barr vor achtzig Jahren aufgeführt hat. Mehr noch, sie eröffnen eine Dimension, die bereits Robert Smithson ausmachte, als er um 1960 im Museum of Natural History in New York arbeitete und erkannte, dass aus der Vorzeit des Menschen so wenig bezeugt ist wie aus der Zukunft, die es noch nicht gibt. Beide, Vorzeit wie Zukunft, leben in unserer Fiktion: Es ist der Zwischenraum eines Unbewussten oder der nicht lokalisierbare Ort okkultur Vorstellungen, aus denen Kunst immer geschöpft hat. So stehen *Gigant-Klee-Wesen* und *Gigant-Cadmium-Wesen* vor uns wie zwei Wächter einer anderen Welt, in die wir von Markus Karstieß eingeladen werden.

Archaeology of the Future

Observations on the Sculptures of Markus Karstieß

Friedrich Meschede

In 1936, Alfred H. Barr Jr., the founding director of the Museum of Modern Art in New York, organised two exhibitions that analysed the developments of Modernism from an art historical perspective – even though, at the time, these developments could not be considered complete in any sense, but were, instead, still in the process of coming into being. Early in the year Barr showed the exhibition *Cubism and Abstract Art*, which asserted itself as the source of non-figurative, twentieth-century abstraction, and was the stronger branch of the genealogy of art Barr had drafted. Following on the heels of this show was *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, which took place in December of that same year. The first-ever exhibition of Surrealism in North America was seen at the Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut, in 1931. In his exhibition Barr now sought to continue integrating what was at the time a new and strange means of artistic expression, by connecting it to predecessors going all the way back to Albrecht Dürer and Hieronymus Bosch, while also linking it to anonymous children's drawings and folk art. His intent was to highlight the phenomena of these visual worlds in an encyclopaedic way, allowing viewers to perceive the different relationships of the works to each other, while expressing a history of absurdist, innovative, visual ideas that transcended epochs. Dada and Surrealism are, to a certain extent, contemporary terms used to describe forms of expression that were known by other terms in different epochs.

Fantastic art, the weaker strand in Barr's genealogy (as opposed to *Cubism and Abstract Art*), has been seen since then in the work of individual artists. From now on, the works of Markus Karstieß must certainly be counted among them. He makes ceramic sculptures of unique appearance. First, there is the figure of an animal, *Blauer und Schlange*, resting on the ground. Its rough outline recalls a lion with shaggy fur; in front of it a winding snake made of glass. The surface of this sculpture is relief-like in the extreme. Recesses alternate with high, pointed shapes, and everything is covered in an indigo glaze: a disturbing fabulous creature from a different world.

We then find ourselves looking at two vertical constructs, one titled *Gigant-Cadmium-Wesen (Fetisch)*, and the other called *Gigant-Klee-Wesen (Fetisch)*. Both works feature a symmetry directly based on the way they were produced. Using both hands, Karstieß shaped the creatures in synchronicity, leaving his handprints visible. This results in irregular edges, which, in the *Gigant-Cadmium-Wesen*, look like the jagged spine of a fire salamander; the grey-yellow glaze reinforces this notion. With its dark green graphite-coloured surface, the *Gigant-Klee-Wesen* also seems archaic, as if it were made of ashes. In German, the reference to "Klee" has a double meaning. On one hand, in its meaning as clover, the word refers to natural symmetry, as well as to a search for the good luck promised by this plant. On the other hand, the word refers to the painter, Paul Klee, who created similar fantastic creatures in his art – which was also featured in Barr's exhibition.

Plastic and/or sculpture constitute a fine arts' genre that is characterised by material and the ways that it is used to create a three-dimensional object. It pertains to both figurative depictions and non-figurative compositions. In art history, the last great movement of the twentieth century is Minimal Art and its derivations, which remain influential to this day. Material has special significance in Minimal Art. In combination with craftsmanship, it is often the sole content of a work of art. In traditional figurative methods, an iconological narrative or conceptual superstructure comes to the fore. This turns the piece into a narrative that goes beyond the visible. This contrast is somewhat simplistic or polarising, yet it opens up a 'space' in between, where Markus Karstieß's works abide. His new ceramic sculptures are disturbing. Confronted with the vertical constructs, with their glazed, confusing surfaces, one feels exposed. The series *Dirty Corners* can also be counted among these works; it consists of strictly geometrical, free-standing shapes with iridescent surfaces.

The totem-like sculptures from the *Fetisch* series seem abstract, but upon closer viewing, one runs into apertures that resemble pairs of eyes. The hardened form turns out to be a mythical creature from another world. But *Seltene Erden*, a piece that lies on the floor, plays most obviously with the alternation of basic minimalist form and speculative meaning, which is exaggerated by the sound component that accompanies this sculptural presentation. Once again, we run into a game of double symbolism.

In German, the word “Ton” means clay, a fundamental material of sculpture, as well as tone, an intangible quality of sound. It goes back to the world of Wassily Kandinsky, of synaesthetic phenomena – meaning, the notion of assigning colours to musical sounds, or inversely, sensing acoustics in colours. This was the leitmotif that guided his ideas in his 1912 book, *Concerning the Spiritual in Art*.

What Alfred H. Barr Jr. described as “fantastical” art has its origins in the word ‘grotesque.’ Here, there is a distinction between the grotesque as a form of depiction, through which many opposites are gathered together to form a work of art: the gruesome and the comic, the monstrous and the fragile. Often, the grotesque is found in certain kinds of ornamentation that have been around since antiquity and permeate every epoch. Masks are recognisable in the vegetative; in the figurative, it leads to the kinds of distorted images and demons created through anamorphosis in a baroque game played with optical means. In contrast, ‘grotesque’ can be described as a genre that threads through all genres of art, including literature and music.

Perhaps this is the reason for the fascination with confusion that is triggered by Karstieß’s works. They continue a tradition that has had no presence for a long time. This is also expressed in a figuration that conveys astonishment, terror, playfulness, and unfamiliarity at the same time – something rarely found in the plastic medium, but which has become everyday in video and animated film. This is what irritates: Karstieß’s structures stand permanently in space; they remain present, and do not simply comprise a transitory moment in a film that vanishes out of this science fiction world as rapidly as it entered it. Here, the ceramic technique plays an important role. The work with initially damp clay, the observation of the slow drying process, and finally, the way that pieces are transformed when they are fired in the kiln lend a sense of mystery to ceramic works of art, precisely because it is impossible to control all of these influences. Certain results can be set up in the composition, but cannot be predicted exactly. This lends the plastic work of art something alchemical. Markus Karstieß relies upon the autonomy of the transformational process to which his works are subjected. We should trust our own perception, which is always triggering new ideas as well as a lasting search for the certainty that his works consistently withhold. It’s all pure fiction.

These works by Markus Karstieß lead us to the archaeology of forgotten images that Barr presented eighty years ago. Even more, they open up a dimension that Robert Smithson perceived around 1960, when he was working at the Museum of Natural History in New York and realised that there is as little evidence of prehistory as there is of the future, which does not exist yet. Both prehistory and the future exist in our fiction. It is the interstitial space of the unconscious, or the non-locatable site of occult ideas, out of which art has always fed itself. Thus, *Gigant-Klee-Wesen* and *Gigant-Cadmium-Wesen* stand before us, like two watchmen from another world, into which Markus Karstieß has invited us.

(Translation Allison Moseley)

Aus einem Gespräch

Volker Kahmen und Markus Karstieß beim Gang durch die Ausstellung Irden

Bearbeitet von Ricarda Dick

Kristallpapiercollagen, 2005/06, S. 67, 70, 71
Empire of Dirt, 2006/07, S. 66

VK: Markus, wir stehen hier im hintersten Raum deiner Ausstellung *Irden* im Siza Pavillon. Drei deiner Kristallpapiercollagen von 2005/06 hängen an der Wand, davor eine Gruppe deiner allerersten Skulpturen. Die sind fast noch rudimentär, ihre Elemente sind aus Einzelteilen zusammengesetzt. Diesen Elementaufbau deiner frühen Skulpturen sehe ich teilweise auch schon in den Collagen.

MK: Als ich 2005 im Gastatelier auf der Raketenstation Hombroich war, habe ich begonnen, die Kristallpapiercollagen zu machen, um wieder von der Idee von Rauminstallationen, mit der ich vorher gearbeitet habe, wegzukommen, zurück zu einer solitären Skulptur. Da waren diese Collagen wie Skizzen, wie Modelle für eine Skulptur, nicht wirklich autonome Arbeiten. Dann habe ich im Fontana Pavillon hier die Entdeckung des Reliefs von Fontana für mich gemacht. Plötzlich fing ich an, über dieses Material Ton nachzudenken, habe mir ein bisschen davon besorgt und angefangen. Im Rückblick waren die Collagen ein Experimentierfeld, um zu den schwarzen *Empire of Dirt*-Skulpturen zu kommen.

VK: Selbst in diesen frühesten Dingen hast du zum Figürlichen tendiert. Für mich hat das ja immer etwas Gestisches, ich sehe das nicht nur amorph im Materialfetischismus oder was auch immer, sondern tatsächlich. Da ist was Anthropomorphes – obwohl man das ja überhaupt nicht sagen kann ...

MK: Weil es nur eine Linie ist. Aber die haben dennoch etwas Tänzerisches.

VK: Ja, ganz stark, ungeheuer schön. Das sah ich auch wieder, als ich in den Raum hier kam, diese Grazilität von nicht nachgespielten Bewegungen, sondern wie aus einer Eigendynamik sich auch ungewöhnliche Dinge ergeben, die relativ spröde sind. Es ist ja nicht das Kopieren eines Astes, sondern das Ungewöhnliche ist das nach unten Abgeknickte, das es ja in der Natur eigentlich nicht gibt, außer wenn es eine Verletzung ist. Und gerade auch durch das Miteinander der Skulpturen hier entsteht dieses Tänzerische, dass das praktisch wie ein Ballett hier drin ist.

MK: Das wird natürlich stärker, wenn die in der Gruppe stehen. Die sind im Atelier nacheinander entstanden, am Ende waren es sieben, die standen alle rum, und es wurde natürlich, wie so eine Art kleiner Wald.

VK: Da fällt mir ein Titel von einer Plastik von Arp ein: *Tanzgeschmeide*. In ‚Geschmeide‘ steckt ja dieses sich Schmiegen, das hier in dieser Dreierfiguration wirklich drin ist.

MK: Bei den Collagen an der Wand dahinter gibt es immer ein Element, das aus der menschengemachten Welt kommt, wie diese Kuppeln von Buckminster Fuller oder hier zerschossene Fenster in der Bronx, und etwas, das aus der Natur kommt, wie hier Kristalle oder diese Radiolarien. Die stammen aus Publikationen von Frei Otto und vor allem aus einem alten Buch über Kristalle, das mich faszinierte.

VK: Und das deine Systematik angestoßen hat im Kopf.

MK: Ja. Mich hat diese Kristallisation fasziniert, dieses Wachsen. Aber eben auch, dass Kristalle dieses Wesenhafte bekommen können, weswegen man ihnen auch in der Geschichte immer Übernatürliches oder was auch immer zugesprochen hat.

VK: Das ist ja auch eine interessante Beobachtung, dass die Besucher meiner Mineraliensammlung das immer nicht für Natur halten. Das können sie sich nicht vorstellen, dass die Natur solche Dinge hervorbringt.

MK: Und bei mir halten sie es oft nicht für Keramik.

Scholar's Rocks, 2015/16, S. 59

MK: Mit den *Scholar's Rocks* hier beziehe ich mich auf Robert Smithsons Arbeit *Asphalt Rundown*, und mehr noch, sie beziehen sich tatsächlich aus ihr: Ich habe aus den Asphaltresten neue Arbeiten gemacht. Diese *Rocks* liegen hier so, dass man sie gleich wieder dem Robert Smithson zurückgeben und wieder auf den vor sich hin erodierenden Hang schütten könnte.

VK: Aber das müsste man ja nicht.

MK: Nein, weil die Arbeit bei Robert Smithson der Entropie-Gedanke ist, das heißt, das Werk hat keinen Anfang, kein Ende. Die Steine kommen irgendwoher, der Bitumen kommt irgendwoher, die Energie kommt irgendwoher, dann kommt der Asphalt zusammen, dann fließt der da runter, dann erstarrt er, dann zerbrösel er, jetzt, nach 45 Jahren, findet man nur noch Brocken; aber egal was damit passiert, ist im Sinne der Arbeit. Ich kann auch ein Haus darauf bauen. Das war dann auch meine

Entscheidung zu sagen, ok, ich kann die mitnehmen. Und habe dann aber auch eine Zeit gebraucht, ihnen eine Form zu geben. Diese Geste, einen schwarzen Riesenhaufen den Hang runterzukippen, finde ich monumental. Diese Arbeit ist mir immer im Gedächtnis hängen geblieben und war immer total wichtig für mich, und ich wusste nicht richtig, warum. Und deswegen habe ich grabenderweise versucht, dem näherzukommen ...

VK: Das hat also mit dem Smithson nur mental etwas zu tun, als Anstoß. Das ist eben ein Kunstwerk, das mal so aufgebaut war, sich selbst wieder auflöst und dessen Relikte von dir noch einmal eine andere Schale bekommen.

MK: Ich wollte ihnen, obwohl das jetzt ja Asphaltbrocken sind, die immer noch erodieren, trotzdem eine Monumentalität geben, ihnen ihre ursprüngliche Monumentalität zurückgeben. Straßen sind einfach das größte Bauwerk auf der ganzen Welt; wenn man die ganzen Straßen als ein Geflecht sieht, das ist riesig. Daher der Name *Scholar's Rock*, Gelehrtenstein: In Asien, in Japan, Korea, China, nimmt man ja einen schön erodierten Stein und setzt ihn in einen Trockengarten. Und da wird der kleine Stein natürlich Gebirge.

VK: Diese Monumentalität im Kleinen hat mich ja auch immer gereizt. Die Japaner haben das ja gemacht, indem sie für ihren Suiseki meistens noch einen Holzsockel geschnitzt haben.

MK: Und in der Architektur ist er dann in den Kies der Trockengärten eingebettet.

Das Graben nach den Asphaltresten habe ich gefilmt und das Video daraus gemacht, das hier läuft. Wir haben erst einmal ein paar Tage gebraucht, um den Ort überhaupt zu finden. Es ist ja bei Rom, im Sommer. Es war wahnsinnig heiß, und wir haben zwei Tage lang gegraben und gefilmt. Ich habe da fast einen Sonnenstich gekriegt. Die Erde war wirklich ziemlich hart und trocken. Das sieht man auch an dem Hemd, wie heiß es war. Ich hatte hinterher wunderschöne Salzkristalle auf dem Hemd. Das Hemd habe ich noch im Atelier, weil ich immer denke, das ist wie so eine Landkarte.

Was die Erde sieht, 2014, S. 59

Man sieht auch, dass das eine Müllkippe ist. Was es schon vor 45 Jahren war. Der Smithson hat's illegal abgekippt und dann ist nie wieder jemand hin.

Und so, wie man es hier im Film sieht, lagen die Asphaltreste dann da in der Erde. Ich habe sie dann teilweise nur umgedreht, wie Smithson, der ja zum Beispiel auch Fotoarbeiten gemacht hat in Mexiko, wo er auch einfach nur Steine umgedreht hat. Und dann sieht man zum allerersten Mal die Seite des Asphalts, die von der Erde geformt war, denn durch das Runterfließen sind die größeren Steine nach oben gekommen.

MK: Diese ‚Scherben‘ hier an der Wand sind Abformungen von neolithischen und bronzezeitlichen Steingravuren, den sogenannten cup-and-ring marks. In Nordengland, in der Landschaft zwischen Newcastle und Edinburgh, gibt es relativ viele, da habe ich ein paar davon in Ton abgeformt. Wenn sie gebrannt sind, kann man sie sehr gut als Stempel benutzen; also habe ich diese Originalabdrücke noch einmal ab- und mehrfach umgeformt, diese Abgüsse zerbrochen und daraus dann diese *Stellar*-Karte gemacht.

Stellar (Stoner), 2016, S. 50

VK: Und wie datiert man die Originale?

MK: Die sind vier- bis sechstausend Jahre alt. Bis zu 4.000 vor Christus ungefähr. Diese Art von Gravuren gibt es, sagte mir eine Archäologin, überall auf der Welt, sei es in Afrika, in Deutschland, in England, in Frankreich, und sie tauchen immer zu einem ganz bestimmten Entwicklungsstadium einer Kultur auf. Man findet ähnliche Gravuren zu einem ähnlichen Zeitpunkt eigentlich überall.

VK: Während der Eiszeit also. Das ist ja auch archäologisch eine Sache, die noch ungeheuer im Fluss ist – diese Zusammenhänge, über die ganze Welt verstreut. Das gibt ja Rückschlüsse auf die Menschheitswanderungen: Welche Art Mensch war das, der diese Gravuren machte?

MK: Für bestimmte Fundorte kann man vielleicht eine Theorie aufstellen, die ist dann aber für andere nicht anwendbar. Und diese Sprachlosigkeit darin finde ich natürlich faszinierend.

Sie hatten schon diese Hillforts, diese Ansiedlungen auf Hügeln, Anlagen mit Rundwällen. Die Steine liegen meistens in relativer Nähe zu den Hillforts. Das heißt, da ragte so ein Sandsteinfelsen irgendwo aus der Grasnarbe heraus und da wurden dann diese Markierungen, kann man sagen, gemacht.

VK: Doch wir wissen nicht genau, wofür.

MK: Ich empfinde jedenfalls, dass sie eine unheimliche Kraft haben, die Orte. Die sind immer traumhaft gelegen, immer relativ hoch, und man schaut über die ganze Landschaft. Wenn man an einem solchen Stein steht, die ja oft diese Cups in der Mitte haben und konzentrische Ringe drumherum, und in die Landschaft schaut, wirkt es, als würde man in so einem Cup stehen. Durch die Hügel drumherum ist man von solchen Kreisen umgeben.

MK: Das hier ist einfach eine Abformung von einer Pfütze, die ich dann an die Wand gestellt habe. Ich hatte bei einer anderen Arbeit solche Rippen zur Unterstützung darunter gebaut und fand die skulptural

Pfütze, 2015, S. 54

dann so interessant, dass ich mich entschieden habe, das bei dieser *Pfütze* genauso wieder zu machen. Aber dieses Mal als offensichtlichen Teil der Arbeit.

VK: Das ist ja nicht einfach nur eine Stütze, sondern da ist diese Kraft, die aus dem Fuß wächst, deshalb auch für mich Fuß, nicht als Stütze gedacht, sondern wo die Energie von unten kommt und hoch geht, durch diese Sehnen oder Bänder, oder durch die Adern eines Blattsystems. Wie sich die Bodenplatte in das Bein zieht, erinnert mich an Giacometti; es könnte der Fuß einer Figur von ihm sein. Dann hätte bei Giacometti die Figur natürlich sehr groß sein müssen.

MK: Da merkt man, dass der Giacometti das vielleicht auch aus dem Statischen, dem Architektonischen heraus gemacht hat. Diese Assoziationen sind natürlich echt interessant, echt schön. Weil viele sagen, das ist eine Figur, wobei das natürlich eine völlig zufällige Abformung ist.

Die Oberfläche ist tatsächlich keine richtige Glasur, sondern Sinterengobe, das heißt eigentlich Stein auf Stein. Also wie die allerersten Glasuren, die auch keine Glasuren im Sinne von Glas waren, sondern andersfarbige Erden.

VK: Dadurch wirkt es, gerade weil es ja hier relativ dunkel steht, ungeheuer auch wie Bronze.

MK: Stimmt, wie patinierte Bronze.

Wenn man auf die Rückseite geht, dann hat der dieses Janusköpfige, wie bei den *Fetischen*.

VK: Von dieser Seite nimmt man es nur als Schemen wahr.

MK: Ja, ich mochte, dass die Skulptur ein bisschen auch wie ein Loch erscheint. Man geht darauf zu, aber sie ist ja nicht fassbar, als Form. Du hast nur die Silhouette.

VK: Das gefällt mir gerade im Kontrast, dieses Aufgelöste, und da diese gefasste Kraft. Das ist sehr schön zusammen.

Gigant-Klee-Wesen, 2015, S. 26
Blauer und Schlange, 2015/16, S. 25
Gigant-Cadmium-Wesen, 2015, S. 27

MK: In diesem zentralen Raum stehen nur drei große Objekte. Es sind, zusammen mit der *Pfütze*, meine letzten Arbeiten, sie sind für diese Ausstellung entstanden. Diese beiden die liegende blaue Figur in der Mitte flankierenden großen *Fetische* habe ich zuerst gemacht, da habe ich wie bei den kleineren *Fetischen* immer alles symmetrisch gegriffen.

VK: Die *Fetische* sehe ich tatsächlich im Zusammenhang, deshalb ist dein blaues Ungetüm mit Schlange das Ungewöhnlichste für mich. Es erinnert mich an einen Künstler, der mir spontan ins Gedächtnis kommt: Jean Lurçat, nicht an seine Keramiken, die er interessanterweise auch gemacht hat, sondern an seine Tapisseries. Das ist natürlich ein ganz anderes Material, aber ich finde das interessant, wenn so etwas angestoßen wird in einem. Und dann der Frage nachzugehen, wie weit kann da wirklich ein Zusammenhang sein? Was ist das Gemeinsame? Das ist, würde ich sagen, diese Auffassung von Details, wie die sich aneinandersetzen. Denn das ist ja im Grunde auch dein übliches Verfahren.

Dann fällt mir noch ein anderer Künstler ein, Jean Ipoustéguy. Von dem gibt es ein relativ kleines Werk. Während alles informell dachte, wurde der dann, obwohl er auch abstrakt angefangen hatte, ganz gegenständlich.

Alles hat an dieser Skulptur eine Selbstverständlichkeit für mich. Das, was mich heute so oft stört, ist dieses Gemachte, wo der Wille so stark wird, dass er alles diktiert. Und hier wirst du ja irgendwo verführt, geleitet, aus dem Material heraus, aber ganz besonders schön natürlich auch diese Farbigkeit, das ist ja fast ein Delfter Blau. Und diese Art von bewegtem Fell finde ich natürlich schon ungeheuer schön. Von hier sehe ich jetzt ja die Augen nicht, und da ist es ja zunächst wie Informel. Oder auch wie mineralische Substanzen.

MK: Ich habe lange überlegt und die Idee war, eine Glasur zu nehmen, die an der Oberfläche Kristalle ausbildet, die also an der Oberfläche kristallin auswächst, das heißt, er wäre sozusagen noch brillanter geworden. Aber irgendetwas ist im Brand geschehen, was eigentlich das Tolle ist an der Keramik, irgendetwas hat nicht ganz funktioniert. Es gibt Stellen, die ich dir zeigen kann, es ist schwer zu sehen, wo man sieht, dass auf der Oberfläche Kristalle wachsen. Aber sie ist dann matter geblieben, als sie gedacht war. Aber ich empfinde das ja immer als Geschenk, also er wäre dann wahrscheinlich richtig kitschig geworden, wenn er dieses Kristalline ausgebildet hätte. Er ist ja eh auf der Kante ...

VK: Ja, aber genau diesen Balanceakt finde ich natürlich richtig gut gelungen, dass das tatsächlich nicht in den Kitsch reinrutscht. Und das ist auch wirklich eine Kühnheit heute: diese Schlange.

MK: Ja, oder überhaupt auch so etwas Figürliches zu erschaffen, da fängt es schon an.

Ich wollte von diesem sehr Statischen und doch auch in sich Gefangenen ein Stück weg zu einer Figur, die nicht so steif und stolz steht, sondern zum Beispiel zu einem liegenden Objekt, zu einer liegenden Figur. Und da musste ich dann natürlich dieses Prinzip des überall symmetrischen Greifens verlassen, weil es technisch nicht mehr geht: Wenn ich an der Seite arbeite, kann ich nicht gleichzeitig an der anderen Seite arbeiten. Nur partiell konnte ich symmetrisch arbeiten, hier im Gesicht des Wesens zum Beispiel. Aber trotzdem folge ich diesem Prinzip dann durch die ganze Figur, arbeite ich beide Seiten in derselben Art und Weise durch.

VK: Arbeitest du alles direkt an der Figur oder sind da auch Partien, die du erst formst und dann ansetzt?

MK: Nein, sie ist von unten langsam aufgebaut und also von innen auch hohl.

VK: Ja, so wirkt es auch und ich muss sagen, spontan trifft das genau meinen Nerv. Dieses Verrückte mit dem Glanz der Augen, und natürlich auch diese kristalline oder gläserne Schlange.

MK: Beides, die Augen und die Schlange, sind aus Glas bzw. Glasur und tatsächlich danach dazu gekommen, weil ich gemerkt habe, es fehlt etwas. Natürlich hatte die Figur Augen, aber das waren nur Löcher. Erst war es die Dunkelheit in diesem Objekt, die mich reizte. Dann kam irgendwann der Gedanke: Nein, dieses löwenartige oder wesenhafte Ding braucht noch etwas dazu, noch eine zweite Wesenheit sozusagen. Ich kam dann mit der Schlange, und ganz zuletzt dachte ich, nein, der muss auch sehen, und habe ihm dann diese gebrochenen Scherben von meinen Glasur-Testrohren eingesetzt.

VK: Also, wie gesagt, es trifft genau meinen Nerv, interessiert mich richtig. Tatsächlich, ohne die Augen, ohne die Schlange bleibt das in deinem bisherigen Bereich. Gut, da kommen die Tatzen vor, aber wenn du die als Einzelstücke siehst, hast du die auch in den anderen Arbeiten, das sind also wie Bausteine aus deiner Welt. Und da finde ich es natürlich etwas Tolles, wenn daraus ein ganzes Geschöpf wird. Und nicht umsonst löst es verschiedene Assoziationen aus: Auf der einen Seite denke ich an Lurçat, auf der anderen Seite ist das natürlich durch die Schlange ein Laokoon unserer Zeit. Gleichzeitig ist das Wesen der Höllenhund, der Zerberus. Du hast ja immer ein bisschen diese Geisterwelten.

MK: Ja. Ich empfinde, dass in der Keramik diese frühen Artefakte spürbar sind. Ich versuche tatsächlich so eine Wesenhaftigkeit zu formen, damit es eben nicht so ein totgebranntes Stück Ton ist, sondern wirklich eine innere Kraft und Lebendigkeit bekommt und damit die Energien – die die Erdgeschichte in das Material verdichtet hat, aber auch die, die ich körperlich da reinstecke – auch zur Geltung kommen.

Viele sagen, der wäre so asiatisch.

VK: Ja, kann man sagen. Man darf nicht vergessen, auch das Porzellan überhaupt, die Idee seiner Erzeugung, kommt ja aus China. Aber noch von einer anderen Seite kommt vielleicht diese Assoziation: Ich habe das Gefühl, dass man Gegenständlichkeit im Asiatischen eher duldet als bei uns.

Für mich ist interessant, dass sich auch in einem solchen Stück Kunstgeschichte verbirgt, also Historie, Dinge, die in irgendeiner Form an dich herangekommen sind. Sie haben ja gar nichts Direktes damit zu tun, aber ...

MK: ... aber sie spielen immer rein in die eigene Geschichte.

MK: Diesen *Fetisch* habe ich 2015 gemacht, für eine Ausstellung mit der Whitechapel Gallery, London, die eine Ausstellung im Garten des französischen archäologischen Instituts in Athen kuratierte. Dort standen die Arbeiten sehr schön mitten in der Bepflanzung, zwischen den hohen, kerzenähnlichen Blüten des Acanthus. Das ging unheimlich gut zusammen, und man merkte, dass da ein gemeinsames Prinzip des Wachsens dahintersteht. Gleichzeitig waren die *Fetische* wie getarnt, man konnte sie nicht so schön wahrnehmen wie hier vor der weißen Wand, sondern die spiegelten das Grün ...

Isenheim-Rochen-Wesen, 2015, S. 41

VK: Ja, da bekommen die natürlich etwas Geheimnisvolles, Magisches im Zusammenhang mit Natur. Es sind ja Naturformen bei dir, die sich dann verdichten und plötzlich etwas Wesenhaftes bilden. Und das ist ja auch nicht eindeutig. Da oben ist ein Kopf, hier ist ein Gesicht oder hier unten noch einmal, eigentlich ist das ja wie ein ganzer Totempfehl, also von diesem Aufbau.

MK: Ich mache diese *Fetische* ja schon seit 2007, und an dem Prinzip hat sich natürlich nichts geändert ...

VK: Aber die anderen waren noch, ich will sagen, zufälliger. Und jetzt ist es hier viel bewusster gesetzt. Das finde ich aber gut. Man sieht immer wieder Züge eines Wesens, die sich dann wieder auflösen, je nachdem, wo sich der Blick konzentriert. Hier ein Schädel mit Gehörn, hier Augen, dann auch hier. Es springt immer wieder um. Dadurch ist das wie ein Geisterpfahl.

MK: Als ich die Werkgruppe *Primitive State* von 2007, kleine, abstrakte, monolithische Formen, hier aufgebaut habe, wurde mir wieder klar, dass aus den symmetrischen Formen ja die *Fetische* und jetzt diese ganz großen *Giganten* entstanden sind, weil ich da zum ersten Mal bemerkt habe, dass so ein rorschachartiges Relief entsteht, wenn ich symmetrisch hineingreife. Und wenn ich auf andere sehe, denke ich plötzlich, da kann ich eigentlich wieder ansetzen.

Primitive State, 2007, S. 87

VK: Und was mich bei dir immer auch interessiert, ist natürlich die Nähe zu diesen geologischen Prozessen, wo etwas geschieht, blubbert oder platzt oder so etwas.

MK: Ich vergleiche das immer ... In der Mineralienwelt ist ja nichts Falsches. Wenn man in den Wald geht, gibt es keine blöde Stelle. Dummerweise ist in der Kunst oder im Menschengemachten alles voller törichter Stellen.

VK: Für mich ist ja das Wesentliche im Erleben von Kunst eine sinnliche Dimension, die ich auch nicht wirklich in der Abbildung als Ersatz fassen kann. Es ist diese Unmittelbarkeit, und damit hängt auch eine Größe zusammen ...

MK: ... oder auch die Kleinheit ...

VK: Oder auch die Monumentalität im Kleinen, ganz genau, wo sich die Größe verbirgt. Deshalb liebe ich ja, besonders auch in der Mineralogie, kleine Stücke. Denn auch in der Natur siehst du das, dass die kleinen Dinge mit einer ganz anderen Kraft geformt sind. Da stimmt dann alles, je kleiner du wirst. Auch der Kristall wird immer schöner, je kleiner er ist.

MK: Hier passiert natürlich auch im Detail unglaublich viel, fast malerisch. Weil zum Beispiel dass sich das hier so löst, das ist nicht geplant und ich wüsste auch nicht, wie ich das herstellen kann. Das sind Geschenke, die du durch die keramische Arbeit bekommst.

VK: Und genau das meine ich. Diese sinnliche Erfahrung deines Werks vor Ort. Man kann sich wirklich ganz lange damit einlassen, auch wenn du jetzt Details nimmst, wie die zwei Stücke zusammenliegen, wie das Ganze ist und dann dieses Landschaftliche eines Werkkomplexes, einer Werkstatt, wollte ich erst sagen, aber es ist ja ein ganzer Zusammenhang, und du hast es alles geformt und gemacht, ein Stück nach dem anderen.

MK: Ich wundere mich eigentlich immer noch, dass ich überhaupt mit Keramik angefangen habe, aber es ist einfach passiert. Ich habe mich darauf eingelassen und es wurde immer reicher und reicher.

Ich will mich auch nicht auf das Material festlegen – nur solange es so reich ist für mich, dass sich immer weiter Neues auftut, das mich interessiert, sei es, dass es jetzt zu so einer figürlichen, stilllebenartigen Arbeit kommt oder zum Blauen mit der Schlange, will ich auch nichts anderes machen.

VK: Das heißt ja auch, dass du überhaupt etwas Persönliches aufbauen musst zwischen dem Werk und dir. Und wenn das dann geht und das dann auch noch standhält über eine bestimmte Zeit oder über dein ganzes Leben ...

MK: ... dann ist es doch eine schöne Erfahrung.

VK: Ja. Das ist das Tollste, was es gibt.

Seltene Erden, 2012, S. 96, 97

MK: Die Raum- und Klanginstallation *Seltene Erden* habe ich hier eingerichtet, im letzten Raum des Vorderflügels. Ich finde ja das Faszinierende an dem Gebäude, dass Boden wie Decke ist, das macht natürlich eine völlig merkwürdige Räumlichkeit. Aber gerade die keramischen Arbeiten, deren Glasuren oft auch Lichtfänger sind, wie die hier aus Platin, nehmen natürlich die Raumfarbe an. Es ist eine ganz besondere Situation hier.

VK: Ja, du musst ja auf den Raum reagieren. Es sieht ja in gewisser Weise zufällig aus, wie die Arbeiten hier im Raum verstreut sind, wie liegengelassen. Ich habe das Gefühl, da war einer dran, der hat etwas gemacht, da sind ja Ordnungen drin, aber die durchschaust du nicht. Es hat eine Bedeutung, warum dieses aneinandergerückt ist – hier gibt es eine Art Stapelung oder Verdichtung – und warum jenes sich voneinander abstößt. So empfinde ich das.

MK: Und das ist natürlich auch schwierig, etwas zu legen, was so wie beiläufig wirkt. Um bei dem Waldbeispiel zu bleiben, da fallen die Äste und Blätter runter im Herbst und es liegt immer richtig.

VK: Und hier muss man es hinbekommen, dass es selbstverständlich ist.

MK: Ja, es ist ja gemacht, und das weiß man auch.

Die *Seltenen Erden* haben sich aus zwei Erfahrungen mit alten Keramikartefakten entwickelt. Ich habe ja das alte Haus restauriert, das du auch einmal besucht hast, und da habe ich alte Terrakottaplatten gefunden, die teilweise vermauert waren. Ursprünglich waren es Bodenplatten, die waren oben so abgestrichen und hatten fast alle unten einen Daumenabdruck. Denn wenn man den Ton in die Holzform drückt oder ihn herausholt, muss man irgendwo zugreifen. Dadurch kommt der Fingerabdruck, und man kann nach vierhundert Jahren den eigenen Daumen in den Daumenabdruck des anderen hineinlegen.

Die andere Erfahrung war die, dass wir das Dach neu gedeckt und die Ziegel von Mann zu Mann geworfen haben. Der letzte war der Dachdeckermeister, und der hat den Dachziegel gefangen und konnte schon beim Fangen hören, ob der glatt gebrannt ist oder ob er schon einen Riss hat, einfach weil ...

VK: ... der Klang des Tons ...

MK: ... das verrät. Und da habe ich gemerkt, was für ein reiches Material das ist. Ton hat ja zwei Bedeutungen, und beide stecken in dieser Installation.

VK: Ja, und das ist mir natürlich auch seit altersher bewusst, dass ich zum Beispiel daran erkenne, ob es eine Fälschung ist oder eine Antike. Ich klopfe dagegen und höre, dass das ...

MK: ... anders gebrannt ist.

VK: Das ist nicht so hart gewesen.

MK: Wenn der Klang zu hell ist, dann stimmt etwas nicht.

VK: Ja.

Mein Eindruck, als ich in diesen Raum kam, war der: Hier ist etwas liegengeblieben. Und man weiß nicht aus welchem Grund, zunächst.

MK: Was passiert ist.

VK: Ja, man weiß nicht, was passiert ist. Man sieht ja sofort, dass es nicht explodiert ist ... so eine Assoziation hat man überhaupt nicht.

MK: Und wie empfindest du dann diese Klanginstallation? Die Klänge, die hinzukommen, gerade im Hinblick darauf, dass man das Gefühl hat, dass etwas passiert ist?

VK: Die Frage ist, wie kann ich den Klang ins Verhältnis setzen zu dem, was ich sehe? Nimmt man es als selbstverständlich hin?

Was ganz entscheidend ist: Das musst du natürlich allein ausmachen, das geht nicht mit einer Menge Leute, die alle verschieden da durchlaufen. Man braucht Konzentration dazu.

MK: Ich würde auch sagen, da ist eigentlich eine Stille in der Arbeit, die ein Alleinsein braucht.

VK: Entstehen diese Klänge, die ich höre, dadurch, dass du die einzelnen Teile aneinanderschlägst oder reibst oder ziehst?

MK: Genau. Dieses Dumpfe ist frischer Ton tatsächlich, also indirekt.

VK: Ach, das ist so einer, den du klatschst, ja?

MK: Letztlich habe ich das als Instrument benutzt, so wie man beim Vibraphon ein Plättchen anspielt. Aber habe auch Keramik gegeneinander gerieben, zerbrochen, heiß aus dem Ofen abgeschreckt, also alle Klänge gesammelt, die aus dem Material, aus dem Prozess, wie so eine Arbeit entsteht, zu generieren sind. Und dieses Vokabular an Klängen, das waren vierzig verschiedene, habe ich dem Detlef Weinrich gegeben, mit der Bitte, daraus eine Klanglandschaft zu machen. Er ist kein Popmusiker in dem Sinne, aber er ist natürlich schon ein Musiker, der für einen Club Klänge macht, dadurch hat es auch immer noch so etwas beatartig sich Vorantragendes.

VK: Ja, das empfinde ich auch, es ist nicht wie hochintellektuell an Kompositionsschemata heranzugehen. Eigentlich finde ich es natürlich für dich etwas Ungeheures, die Dinge auf Klang abzutasten: Was gibt das her? Ich weiß nicht, ob ich dir das mal vorgeführt habe, ich habe einen Feuerstein, der ein komisches Loch hat. Den habe ich hier auf den Wegen gefunden unter den ganzen Quarzkiesel. Mit dem habe ich eine ähnliche Erfahrung gemacht. Ich habe auf ihn geblasen, beim Reinigen wahrscheinlich, und da gab es einen Pfeifton: Der Stein war sozusagen eine Steinzeitflöte. So haben die natürlich auch ihre Instrumente entdeckt. Es war eine zufällige Entdeckung, und dann wurde es systematisiert.

Und dieser Art Erfahrung liegt auch deine Klang-Geschichte hier zugrunde und gibt der ganzen Installation einen sinnlichen Zusammenhang. Das ist ja jetzt nicht eine untergelegte Unterhaltungsmusik ...

MK: Nein, ich habe ja auch durchaus versucht durch Kollaboration, da ich als Künstler immer wichtiger finde, mit anderen Künstlern gemeinsam Dinge zu tun, die Arbeit auch zu erweitern. Die Idee der Arbeit war das, was schon passiert ist. Es ist etwas passiert, und man hört aber nur noch den zurückhaltenden Klang davon, wie ein Echo. Diese raumzeitliche Verwicklung.

Wer als Besucher in diesen Raum kommt, muss sich darauf einlassen und braucht auch eine Weile, um sich hineinzufinden. Er kann natürlich auch einfach schnell durchgehen, aber wenn er beginnt, den Klängen zuzuhören, lässt er sich darauf ein, sich auszubremsten.

Für mich war meine Entscheidung, mit Keramik zu arbeiten, auch eine Möglichkeit, sich selbst auszubremsten. Ich war in meinem eigenen künstlerischen Schaffen ganz ähnlich getaktet wie viele Besucher einer Ausstellung, wollte morgens ins Atelier gehen und am Nachmittag am liebsten eine Arbeit fertig haben.

Insofern musste ich mein Ego dem Material unterordnen, denn das machte einfach nicht mit, es braucht eine bestimmte Zeit zum Trocknen. Das ist bei den großen Arbeiten noch einmal extrem, die brauchen Wochen zum ganz kontrollierten Trocknen. Und das ist natürlich auch eine Zeit, in der man über die Arbeit nachdenkt. Und sie langsam entwickeln kann.

VK: Das Besondere ist, dass du wirklich kontinuierlich dran geblieben bist, und auch alles wieder, jedes Mal neu, befragst, und dadurch hat das Ganze eine Stimmigkeit in sich.

From a Conversation

Volker Kahmen and Markus Karstieß walk and talk at the Exhibition Irden

Edited by Ricarda Dick

VK: Markus, we're standing here in the rearmost space of your exhibition at the Siza Pavilion. Three of your glassine collages of 2005/06 are hanging on the wall, and in front of that is a group of your very first sculptures. They're almost still at a rudimentary stage, with parts made up of individual elements. I can see that element construction of your early sculptures already appearing sometimes in the collages.

Kristallpapiercollagen, 2005/06, p. 67, 70, 71
Empire of Dirt, 2006/07, p. 66

MK: When I was in the visiting artist's studio at the Raketenstation Hombroich in 2005, I began making the glassine collages so that I might get away from the thought of the environments that I was doing, and back to solitary sculptures. These collages were like sketches then, like models for a sculpture, they weren't autonomous pieces really. Then, at the Fontana Pavilion here, I made the personal discovery of his relief. All of a sudden there was I, thinking about that material, clay, and so I got hold of a little and made a start. Looking back, the collages were a test ground to put me on the track of the black *Empire of Dirt* sculptures.

VK: Even in these earliest of works you had a leaning toward the figurative. For me, there has always been a gestural quality there; I don't mean just something amorphous in some material fetish mode, or whatever; but genuinely. There's something anthropomorphic there – although you can't really say that at all ...

MK: Because it's just a line. But yes, they do have something dancerly about them.

VK: Yes, very much so, incredibly beautiful. I saw it again when I entered this room, this delicate grace of movements not mimicked but with unusual things, relatively sober things, happening as if out of their own impetus. After all you're not copying some twig or other; the unusual thing about it is that kink downwards that you don't get in nature really, except when it's been damaged. And it's precisely in the combination, the interplay of these sculptures here that you get this dancerly quality, so it's virtually like being in a ballet in here.

MK: Of course the effect is stronger when they're arranged in a group. In the studio they came about one after the other, seven they were in the end, all of them standing around – it became natural, like a kind of copse.

VK: The title of a sculpture by Arp occurs to me, *Tanzgeschmeide* (Dance Jewellery). In the word 'Geschmeide,' there's this echo of 'schmiegen' (snuggle, nestle) which really is contained in this triple figuration.

MK: In the collages on the wall behind there's always an element that comes from the man-made world, like these domes by Buckminster Fuller, or here, the shot-up window in the Bronx, and something that comes from nature like the crystals here, or these radiolarians. They're from books by Frei Otto and especially from an old volume on crystals that had me spellbound.

VK: And which prompted the classifications in your mind.

MK: Yes. This crystallisation fascinated me, the growth. But, exactly, also the fact that crystals can acquire this quality of a being, which is why in history they were so apt to be invested with the supernatural or whatever.

VK: Now, that's an interesting observation, that the visitors to my collection of minerals will insist on not believing it's nature. They can't imagine that nature brings forth such things.

MK: And in my case they often don't think it's ceramics.

MK: In the *Scholar's Rocks* here, I relate to Robert Smithson's piece, *Asphalt Rundown*, not just that, they actually draw on it – I've taken the asphalt rubble and made new works out of them. These *Rocks* here lie such that you could give them straight back to Robert Smithson and tip them on the hill eroding away there.

Scholar's Rocks, 2015/16, p. 59

VK: But you wouldn't have to do that.

MK: No, because in Robert Smithson's hands the work consists in the notion of entropy, that is, it has no beginning and no end. The stones come from who knows where, the bitumen comes from who knows where, the energy comes from who knows where, then the asphalt accumulates and then it flows down there, then it hardens, then it crumbles, and now after forty-five years, you only find lumps; but no matter what happens to it, it's in line with the work's intention. I can build a house on it, too. And

so that was my decision, then, to say, okay, I can take these with me. But then I took a certain amount of time to lend them a form. To me that gesture of tipping an enormous pile down the slope was monumental. It has always stuck in my mind, and it's always been so important to me and I didn't really know why. And that's why I attempted to dig my way closer to finding out ...

VK: So it's only got something to do with Smithson on a mental plane, as a prompt. Being as it is a work of art that was once built up like that only to disperse again of its own accord and the relics of which now obtain from you another shell.

MK: I wanted to lend them, although they're lumps of asphalt now and still eroding, a monumentality, all the same – to give them back their original monumentality. Roads are simply the biggest piece of construction in the whole world. If you look at all the roads as a network, it's enormous. Thus the title *Scholar's Rock*, the stone of the learned. In Asia – Japan, Korea, China – they'll take a pleasingly eroded stone and stand it in a dry-landscape garden. And there, of course, the little stone turns into mountains.

VK: I've always been drawn to that monumentality on a small scale as well. – When the Japanese did it, they mostly carved a wooden plinth to put their *suiseki* on as well.

MK: And in their architecture they embed it in the gravel of the dry-landscape gardens.

Was die Erde sieht, 2014, p. 59

I filmed the digging for the relics of the asphalt and made the video out of it that's running here. It took us a few days right at the start just to find the site – near Rome – in summer. It was unbelievably hot and we spent two days digging and filming. I almost got sunstroke. The ground was really quite hard and parched. You can tell by my shirt how hot it was. Afterwards I had some beautiful salt crystals on the shirt. I've still got that shirt in the studio, because I keep thinking it's like some kind of map.

You can also see that it's a rubbish tip. Which it was forty-five years ago, too. Smithson tipped it there illegally and then no one ever went there again.

And it was just as the film shows, that's how the asphalt rubble lay there in the earth. All I did then, like Smithson, was to turn just some of them round. He took photographs as part of his work in Mexico, for example, where he also just turned stones. And then, for the very first time you see the side of the asphalt that's been shaped by the ground, because in its flow down, the larger stones have come to the surface.

Stellar (Stoner), 2016, p. 50

MK: These 'shards,' here on the wall, are moulds taken from Neolithic and Bronze Age stone engravings, cup-and-ring marks, as they're called. In Northern England, in the landscape between Newcastle and Edinburgh, they're comparatively common, and I took moulds of a few in clay. When they're fired, you can use them very well as stamps; so I moulded some more using these original impressions, and reshaped them several times over, broke these casts and then made this *Stellar* map out of them.

VK: And how do you date the originals?

MK: They're four to six thousand years old. Up to 4000 BCE, about that. This kind of engraving, an archaeologist told me, exists all over the world, be it in Africa, Germany, England or France, and they always appear at a very specific stage of culture's development. Actually you'll find similar engravings at a similar point in time everywhere.

VK: In other words during the Ice Age. And in archaeological terms it's still a matter that's so much in flux, isn't it – these correlations, scattered all over the world. It implies things about the great migrations – what kind of human beings were they who made these engravings?

MK: It may be possible to set up a theory for certain locations where finds have been made, but you won't be able to apply the same theory at other sites. And of course the being at a loss for words that this implies is something I find fascinating.

They already had those hill forts then, these settlements on hills, sites with circular ramparts. The stones are mostly found lying relatively close to the hill forts. That is to say, you'd have a sandstone rock jutting out of the turf somewhere or other and that's where these markings, you could say, were made.

VK: But we don't exactly know what for.

MK: To me at any rate, they seem to have immense power, these sites. They're always at such gorgeous locations, always relatively high up, and you look out over all the country round about. If you stand by such a stone, which will often have these cups in the middle and concentric rings round them, and you look out over the landscape, the effect is as if you were standing in one of those cups. The hills around you mean you're surrounded by circles like that.

Pfütze, 2015, p. 54

MK: This, here, is simply an impression taken from a puddle, which I then leant against the wall. For another piece, I had made these kinds of rib as supports to go underneath, and then I found them

sculpturally so interesting that I decided to do exactly the same thing again with this *Pfütze*. But this time as an explicit, evident part of the work.

VK: Ah, but it isn't just a support, is it; there's this power that grows upward out of the foot, that's why for me it's a foot, not thought of as a prop, but where the energy comes from below and goes up, through these tendons or ligaments, or through the veins of a leaf system. The way the floor tile goes up into the leg reminds me of Giacometti; it could be the foot of a figure of his; then, in Giacometti, the figure would have had to be very large, of course.

MK: That's where I notice that Giacometti may have worked out of the static state, out of the architectural. These associations are really interesting, of course they are, really wonderful. Because many say that's a figure although of course what's been taken is a perfectly chance impression.

The surface isn't, in fact, a proper glaze, but sinterengobe, so it's really stone on stone. Like the very first glazes, then, which weren't glazes in the literal sense of glass either, but earths of a different colour.

VK: That's why, especially because it's standing in a relatively dark spot, it looks for all the world like bronze.

MK: True, like patinised bronze.

If you go to the back face, then it has this Janus-head aspect, like the *Fetische*.

VK: From this side, you only perceive it as a silhouette, a shadow.

MK: Yes, I'd like the sculpture to appear just a bit like a hole. You approach it, but it can't be held, as a form; all you have is the silhouette.

VK: That's precisely what I like in the contrast, this dissipation, and there, that contained power. Taken together it's just beautiful.

MK: In this central gallery there are only three large objects. Together with the *Pfütze*, they're my latest pieces of work. They came about for this exhibition. I made these two first, the large-scale *Fetische* flanking the reclining blue figure in the middle; and as in the smaller *Fetische*, I always handled everything symmetrically.

Gigant-Klee-Wesen, 2015, p. 26

Blauer und Schlange, 2015/16, p. 25

Gigant-Cadmium-Wesen, 2015, p. 27

VK: Yes, I see the *Fetische* as a whole, so your blue monster with serpent is the most unusual thing for me. It reminds me of an artist who occurs to me spontaneously just now, Jean Lurçat – not his ceramic pieces, which, interestingly enough, he also made, but his tapestries. Of course that's a totally different material, but how interesting that one should be prompted to something of that kind. And then, to pursue the question of the extent to which there can really be a link there. What's in common? That, I'd say, is this perception or interpretation of details, how one joins the other. Because, basically, that's your usual procedure, isn't it.

And then I think of another artist, Jean Ipoustéguy. He left behind a relatively small oeuvre. While all minds were on Tachism, he, although he'd started out in an abstract way too, he took an altogether representational turn.

To me, everything in this sculpture comes naturally. What so often irritates me is this forced purposiveness, where the will becomes so overbearing that it dictates everything. Now you, you get seduced somehow, led, from and by the material. What's particularly appealing of course, is this colour, it's almost a Delft blue. And this kind of coat, astir, is something I do find incredibly luscious. The eyes, I can't see those now from this vantage point, and so for the time being, it's like Tachism. Or again like mineral substances.

MK: I thought about this for a long time, and the idea was to use a glaze that forms crystals on the surface, you know, that forms crystalline blooms on the surface – that is to say, he would have come out glinting and gleaming even more. But something happened in the firing, which is actually the wonderful thing about ceramics, something didn't quite work. There are points which I can show you, it's hard to see – where you can see that crystals are growing on the surface. But then the surface was still more matt than intended. But I always feel these things are gifts, I mean, he would probably have turned out really kitsch if he'd developed this crystalline finish. He's borderline enough as it is ...

VK: Yes, but I think this balancing act has come out really well, naturally, – that what you've done really doesn't slip into kitsch. And these days that's an audacity if ever there was one – this snake.

MK: Yes, or to create anything figurative like this at all, that's where the hassle begins.

I wanted to get away from this feel of something extremely static and yet caught within itself: to a figure that doesn't stand there so stiff and proud, but, for example, a lying object, a reclining figure. And then of course, I had to abandon this principle of the universally symmetrical grasp, because it's just not feasible any more, technically. If I'm working at one side, I can't work simultaneously at the other. I was only able to work symmetrically in parts, here, for example, on the creature's face. But all the same, I then follow that principle through the whole figure, I process both sides in the same way.

VK: Do you work directly on the figure from beginning to end, or are there parts that you model first and then attach to it?

MK: No, it's built up slowly from the bottom, which also means that it's hollow inside.

VK: Yes, that's the impression one has, too, and I must say, it strikes a chord with me straight off. This crazed thing with gleaming eyes, and of course this snake of crystal or glass.

MK: Both the eyes and the serpent are glass, or glaze, and in fact they acquired that later, because I noticed something was lacking. Of course the figure had eyes, but they were just holes. First it was the darkness in this object which tugged at me. Then, sooner or later, there was this thought, no, this lion-like or creature-like thing needs something in addition, a second being, so to say. Then I came up with the snake, and last of all, I thought, no, he's got to be able to see, and then I gave him these broken sherds from my glazing reference tubes.

VK: Well, as I said, it struck a vital chord with me, it's got me really interested. You're right, without the eyes, without the snake it keeps within your previous range. True, there are the paws, but if you see those as individual pieces, as in fact you did in the other works, well they're like building bricks out of your world. And then of course I find it wonderful when it all becomes an entire creature; and it's not without reason that it triggers a variety of different associations. On the one hand, I'm minded of Lurçat, and on the other, with the snake, of course, it's a Laocoon of our times. At the same time the creature is the hellhound Cerberus. Talking of which you've always got a little of these spirit realms, haven't you.

MK: Mm. I find that working in ceramics makes these early artefacts palpable. Fact is, I do, try to mould a creature presence of that kind, precisely so that it isn't one of those pieces of clay fired to death, but one that truly obtains an inner power and vitality, so that the energy, what geological history has condensed into matter, and also the kind I invest physically, also comes into its own.

Many people say he's so Asian.

VK: Yes, you could say that. You have to keep in mind that porcelain in general, the very notion of making it, came from China. But the association may just come from another take, namely, I get the feeling that people are more willing to accept the representational in things Asian than in our own context.

I find it interesting that a piece like this, too, tells of art history, of history, of things which have got to you in some way or other. They aren't directly connected with the object at all, but ...

MK: ... but they always tinge one's own story.

Isenheim-Rochen-Wesen, 2015, p. 41

MK: I made this *Fetisch* in 2015 for an exhibition under the auspices of the Whitechapel Gallery in London, who curated a show in the garden of the French Archaeological Institute in Athens. The pieces stood very nicely amidst the plantings, between the high candle blossoms of the acanthus. The combination clicked in a marvellous way and it noticed that there was a common principle of growth behind the two. At the same time the *Fetische* were as if camouflaged, it wasn't as easy to see and contemplate them as it is here against the white wall – instead, they reflected the green ...

VK: Yes. In a natural context, of course, they acquire something enigmatic, something more magical. Not so surprising considering your forms are from nature, which then become compressed and suddenly form something creature-like. And that isn't absolutely hard-and-fast, either – up there there's a head, here there's a face or down here another, so it's really like a totem pole, built up the way it is.

MK: Well I've been making these *Fetische* since 2007, and of course nothing's changed in the basic principle ...

VK: But the others were, I'd say, more chance. And now these here are much more conscious statements. Which I find good. You keep seeing the traits of a being only to see them dissolving again, according to where your gaze focuses. Here a horned skull, there, eyes, and then here as well. It keeps switching. So that makes it like a spirit figure.

Primitive State, 2007, p. 87

MK: When I set up the *Primitive State* cycle of 2007 here – small, abstract, monolithic forms –, I realised once again that out of the symmetrical forms had come the *Fetische*, and now these really big *Giganten*, because it's when I first noticed that when I handled the things symmetrically, I got this sort of Rorschach-style relief. And if I look at others, I can't help thinking, actually, I can resume things there.

VK: And what I find interesting in what you do, again and again, of course, is your affinity to those geological processes where something happens, bubbles or bursts, or things of that sort.

MK: I always compare that ... In the world of minerals, nothing's not as it should be, is it. If you go into the woods, you won't find a daft spot. Unfortunately, in art or in human artefacts, everything's always full of follies.

VK: For me the crux in experiencing art is a sensual aspect which I can't get, not really, in an illustration as a substitute. It's that immediacy. And connected with it, a certain bigness ...

MK: ... or smallness ...

VK: Or monumentality in miniature, exactly, where size is concealed. That's why I love small pieces, and especially in mineralogy. Because you see it in nature, too, these small things have been shaped by a force of a quite different kind. Everything's right and the smaller you get, the more so. Same with crystals, the smaller the finer.

MK: You have an incredible welter of things happening here in the details, of course, it's almost painterly. Because for example that this, here, should come off as it does, it wasn't planned and I'd be at a loss as to how to make it do that. These are gifts you get through the work in ceramics.

VK: And that's exactly what I mean. This sensual experience of your work, in situ. You can get involved with it for a really long time, and it's the same if you take details like how the two pieces lie together, what the whole is like and then this landscape aspect of a complex of works, a workshop I was about to say, but no, it's a whole interconnected field, and you've moulded and made the lot, one piece after the other.

MK: To tell the truth I'm still surprised that I touched ceramics at all, but it just happened. I let it, and it kept getting richer and richer.

I don't want to tie myself down to that medium, either, only for as long as it stays rich for me, as new horizons continue to open, ones that interest me, whether it leads to one of these figurative, still-life-like pieces, or to the blue one with the serpent – as long as that lasts, I don't want to do anything else.

VK: Which also implies that it's a prior condition that you must build up something personal between the work and yourself. And once that's succeeded and continues to do so over a certain time, or for your whole life ...

MK: ... then that's a wonderful experience.

VK: Yes. That's the most wonderful thing there is.

MK: I've mounted the environment and sound installation *Seltene Erden* here in the last gallery of the front wing. What I find so fascinating about the building is that the floor is like the ceiling, which of course makes for an altogether peculiar feeling of space. But it's especially the ceramic pieces, whose glazes often catch the light, like this one of platinum, that quite naturally assume the colour of the ambient space. This is a very special situation.

Seltene Erden, 2012, p. 96, 97

VK: So it is, you've got to respond to the space. In a certain sense the way the works are scattered about the room looks haphazard, as if they'd been left lying around. I get a sense of someone having been at them, done something – there are systems in there, but you can't fathom them. There's a significant reason why one thing abuts another – over there's a kind of stacking or compression – or why at another point things are mutually repellant. That's the feeling I get from it.

MK: And of course it's difficult to position something to seem so incidental. To return to that cove metaphor, you have the branches and leaves falling in autumn, and the way it all lies is just right.

VK: And here, you have to get it to be that way as a matter of course.

MK: Yes, it's contrived, and we know it is.

The *Seltene Erden* developed out of two experiences involving old ceramic artefacts. Remember I restored that old house you came to once, I found old terracotta tiles there, partly they'd been walled in. Originally they'd been floor tiles, they'd been smoothed on the upper surface and almost all of them had a thumbprint on the bottom. Because, if you press the clay into the wooden mould or get it out again, you have to grab the thing somehow. That's how you get the fingerprint, and four hundred years on, you can lay your own thumb in the impression left by that original thumb of the maker.

The other experience was that we retiled the roof and tossed the tiles from one man to the next. The last one in the line was the professional roofer, he caught the roofing tile and he could hear in the act whether it had been fired smooth or already had a crack, simply because ...

VK: ... the sound of the clay ...

MK: ... gives it away. I noticed then what a rich material that is. 'Ton' has two meanings (clay, but also sound, ring) and in this installation both are present.

VK: Yes, and I've known all along, of course, that I can tell by that whether it's a forgery or an antique. I tap it, and hear that it ...

MK: ... it's been fired differently.

VK: It wasn't as hard.

MK: If the ring's too bright, then something is awry.

VK: Yes.

My impression when I entered this room was this – something's been left lying here. And you don't know the reason why, not at first.

MK: What's happened.

VK: That's right, you don't know what's happened. You can see straight off that it hasn't exploded – you don't get that association whatsoever.

MK: And what's the feeling you get from this sound installation? The sounds that happen in addition – especially considering that there's the feeling that something's happened?

VK: The question is, how can I place the sound in relation to what I see? Do you take it for granted?

What's absolutely crucial – you have to come to your arrangement all by yourself. It can't be done with a crowd of people all walking through it each in her or his own way. You need to be able to concentrate.

MK: I'd say the same thing, there's a stillness in the work that demands you be alone.

VK: Do these sounds that I can hear come about because you tap or rub or draw the individual pieces against each other?

MK: Just so. This dull sound is raw clay, so, yes I do, if indirectly.

VK: Ah, so it's one of these that you're slapping, is it?

MK: Recently I used it as an instrument, like when you tap one of the bars of a vibraphone. But I've also rubbed them, quenched them straight out of the oven hot as they were, in other words I collected all the sounds that it was possible to generate out of the material, the process of such a work's creation. And that vocabulary of sounds, forty different ones in the end, that I gave Detlef Weinrich with the request that he should create a soundscape out of them. He's not a pop musician in that sense, but he is, of course, a musician who creates sounds for a club, so it always retains something that carries, like beat.

VK: Yes, it strikes me that way too, it isn't like approaching compositional structures with great intellectual effort. Actually, I naturally find it a tremendous feat on your part, to 'sound out' these things: What's the potential of this? I don't know whether I've ever demonstrated this for you – I have a flint with a peculiar hole. I found it here, on the paths, under all the quartz pebbles. I had a similar experience with it to yours. I blew over it, probably while I was cleaning it, and it whistled. The stone was, as it were, a Stone Age flute. That'll be how they discovered their instruments, of course. It'll have been a chance discovery, and then it was systematised.

And at the roots of this kind of experience your own sound story lies on a similar base and lends the whole installation a sensual coherence: this isn't light music, is it ...

MK: No, it isn't, and I did try to do collaborative things to extend the work, finding it increasingly important as an artist to do things together with other artists. The notion in the work was what has already happened. Something has occurred, but all you hear is the reverberating sound of it, like an echo. This space-time entanglement.

Anyone who enters the room as a visitor has to accept it, enters into a dialogue with it, and will need a while to tune in. Of course it's possible to dash through, but beginning to listen to the sounds means you're willing to take the risk of being slowed down.

For me, my decision to work in clay was amongst other things for the possibility of slowing myself down. My time-and-motioning in my own artistic work procedure was not a million miles from the sense of timing in many of the visitors to an exhibition, I wanted to go to the studio in the morning and, best of all, have a piece of work done by afternoon.

To that extent I had to subordinate my ego to the material, because it just wasn't going to comply – it needs a certain amount of time to dry. The large works take that to a further extreme – they take weeks for the absolutely controlled drying process they need. And of course that's a time, too, when you get to thinking about your work. And have the chance to develop it, slowly.

VK: The remarkable thing here is that you've really stuck to it, continuously, and that you query everything anew, every time; and because of this, the whole thing comes with its own coherence, a consistency within.

(Translation Stephen Reader)

Lettera a Markus

Jannis Kounellis

Caro Markus,

in certi momenti, in certi lavori della tua mostra dove l'aspetto totemico è evidente, si intravede nel caos dell'immagine una visione surreale e a volte, e forse per caso, la visionarietà di Max Ernst. Nuvole che scolpiscono i sassi, foreste segrete, libertà che non può essere semplicemente repressa dalla geometria. A volte è una macchia che la fantasia plasma e trasforma con rapidità in un angolo di foreste inesplorate. Per quanto siano dei pezzi costruiti in studio, non sono un ritorno all'ordine poiché il disordine è all'interno dell'immagine.

Anche queste sculture in mezzo allo spazio del museo giocate in altezza quasi fino al soffitto, con delle basi potenti che ricordano quelle di Giacometti, linee elaborate, ma che si può immaginare di potere vedere toccandole con le mani, nate nella fantasia di un'epoca remota dove gli uomini vivevano nelle sabbie mobili nascosti nei cespugli, ed erano uguali ai rami degli alberi.

In quell'altra stanza, dove lo spazio acquista un peso particolare, i pezzi sono sparsi sul pavimento giocati come dadi dai ragazzi in una strada di Brooklyn.

Belli anche questi frammenti dorati, attimi d'immagini fissate al muro come piccole frasi di un poema ermetico.

Le scatole appoggiate al pavimento vicino al muro, con i bordi volutamente tagliati con rapidità in modo informale e a volte una piccola scatola riempita di acqua di vetro dentro una più grande, ricordano con approssimazione la scatola di Beuys con il grasso dentro, nella nostra mostra collettiva allo Stedelijk nel 1969.

I "paravent", dipinti con artificio, sembrano appoggiati all'interno di un camerino nel teatro dell'opera di Beijing, dove la ballerina bella e brava cambia il suo vestito di scena alla fine di ogni atto.

Mi hai scritto di Fontana; le ceramiche di Fontana nascono dal Barocco, penso che le tue ceramiche propongano un'idea diversa, dove la fantasia disegna un futuro sconosciuto che è come il mare, basta l'aria del Ponente per cambiarne l'aspetto e volta per volta si plasma nella creta l'immaginario che suggerisce la tempesta.

Ogni epoca coltiva delle libertà che si sovrappongono ad altre libertà, nella scultura oppure nella pittura questo nasce di solito in un tardo pomeriggio e si porta avanti, alla fine unito con il proprio respiro e il pittore torna nella penombra dello studio per proteggere l'immagine.

Jannis Kounellis

Letter to Markus

Jannis Kounellis

Dear Markus,

In certain moments, in certain works of your show where the totemic aspect is clear, you can glimpse a surreal vision in the chaos of the image and, at times, maybe by chance, the visionary character of Max Ernst. Clouds that sculpt stones, secret forests, freedom that cannot be simply repressed by geometry. At times it is a stain the imagination shapes and transforms quickly into a corner of unexplored forests. Though these pieces are constructed in the studio, they are not a return to order, because disorder is there, inside the image.

Also these sculptures, in the midst of the museum space, stretching vertically almost to the ceiling, with powerful bases that remind us of those of Giacometti, elaborate lines, though one can imagine being able to touch them with the hands, were born in the fantasy of a remote era when men lived on quicksand, hidden in the shrubbery, and were equal to the branches of trees.

In that other room, where the space takes on a particular weight, the pieces are scattered on the floor just as dice, tossed by youngsters on a street in Brooklyn.

These golden fragments are also beautiful, instants of images attached to the wall like small phrases of a hermetic poem.

The boxes resting on the floor near the wall, with the edges intentionally cut quickly, in an informal way, and at times a small box filled with glassy water inside a larger one, approximately remind us of the box of Beuys with fat inside, in our group show at the Stedelijk in 1969.

The 'paravents' painted with artifice seem to be placed inside a dressing room of the opera house in Beijing, where the beautiful and talented ballerina changes her costume at the end of each act.

You wrote to me about Fontana; Fontana's ceramics come from the Baroque, while I think your ceramics propose a different idea, where the imagination draws an unknown future that is like the sea, the air of the Ponente will suffice to change the appearance, and time after time the image suggested by the storm is shaped in the clay.

Every epoch cultivates freedoms that are overlaid on other freedoms; in sculpture or painting this usually happens late in the afternoon and moves forward, united in the end with your own breathing, and the painter returns to the penumbra of the studio to protect the image.

Jannis Kounellis

(Translation Stephen Piccolo)

Markus Karstieß (geboren 1971 in Haan/Rheinland) studierte von 1992 bis 1998 an der Kunstakademie Düsseldorf in der Klasse von Jannis Kounellis. Er lebt und arbeitet in Düsseldorf.

Markus Karstieß (born at Haan near Düsseldorf, in the Rhineland, 1971) studied at the Kunstakademie Düsseldorf from 1992 to 1998, finishing in the class of Jannis Kounellis. He lives and works in Düsseldorf.

Dieses Buch erscheint anlässlich der Ausstellung *Irden.* /
This book is published on the occasion of the exhibition *Irden.*

Raketenstation Hombroich
15. April bis 4. September 2016 /
15 April to 4 September 2016

Stiftung Insel Hombroich
Raketenstation Hombroich 4
D - 41472 Neuss
+49 (0)2182 / 887 4000
www.inselhombroich.de

Konzeption der Ausstellung / Concept of the Exhibition
Frank Boehm mit / with Frederike Lagoni

Publikation / Publication

Herausgeber / Editor
Stiftung Insel Hombroich

Fotografien / Photographs
Markus Karstieß

Texte / Texts
Frank Boehm
Ricarda Dick
Jannis Kounellis
Friedrich Meschede

Redaktion und Lektorat / Editing and Proofreading
Frederike Lagoni

Gestaltung / Design
Adeline Morlon

Übersetzung / Translation
Allison Moseley
Stephen Piccolo
Stephen Reader

Bildbearbeitung / Lithography
Henning Krause

Produktion / Production Management
DISTANZ Verlag, Sonja Bahr

Gesamtherstellung / Production
optimal media GmbH, Röbel/Müritz

© 2016 Markus Karstieß / VG Bild-Kunst, Bonn;
Lucio Fontana by SIAE / VG Bild-Kunst, Bonn
(Seite / Page 128); die Autoren / the authors;
DISTANZ Verlag GmbH, Berlin

Vertrieb / Distribution
Gestalten Berlin
www.gestalten.com
sales@gestalten.com

ISBN 978-3-95476-170-8
Printed in Germany

Erschienen im / Published by
DISTANZ Verlag
www.distanz.de

Dank / Acknowledgement

Gil Bronner, Volker Kahmen, Aleksandra Konopek, Karl-Heinrich Müller,
Katsuhito Nishikawa, Daniela Steinfeld, Ranti Tjan

Die Publikation wurde ermöglicht durch /

The Publication was made possible by

Cary und Dan Georg Bronner Stiftung

Annette Hofmann

und einen weiteren Unterstützer / and another supporter

Die Ausstellung *Irden* wurde unterstützt durch /

The Exhibition *Irden* was supported by



Verein zur Förderung
des Kunst- und Kulturraumes
Hombroich e.V.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar. /

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the
Internet at <http://dnb.ddb.de>.