

Markus Karstieß

Nacht Ego

Vom Glanz der Oberfläche und der Verlockung des Anderen

OBJEKTE, IDOLE, GESICHTER. ZUR KUNST VON MARKUS KARSTIESS

von Carl Friedrich Schröder

„Nichts ist tiefer als die Oberfläche“, behauptet Karl Kraus in einer seiner wundervoll paradoxen Aphorismen. Zwecklos, etwas dahinter zu vermuten wie Inhalt, Kern, Botschaft. Es gibt keine Bedeutung, die sich nicht schon auf der Oberfläche zeigte. Kein Dahinter, keine Tiefe und keine innere Wahrheit. Alles ist Oberfläche. Bei entsprechend scharfer Beobachtung allerdings reflektiert die glatte, spiegelnde Oberfläche ihre Betrachter – tiefer als es denen bisweilen lieb sein kann.

1. Hand-Werk

Bei Markus Karstieß mit der Oberfläche zu beginnen, hat einen besonderen Reiz. Die Glasuren seiner Objekte sind von betörendem Oberflächenglanz – leicht könnte man sich darin verlieren, ihren irisierenden Schimmer, ihre anthrazit schimmernde Haut und ihren silbrig-edlen Hochglanz beschreiben zu wollen – und bliebe doch ganz an der Oberfläche. Die Platinüberzüge und Effekglasuren – Rotgold, Platin und Lüster – die Karstieß seinen Plastiken und objekthaften Figuren verleiht, sind ein *Finish* der brillanten Art. Es lockt und täuscht und führt vollends in die Augenfalle. Denn die Glasur ist dem Körper darunter bei über 1000 Grad Celsius mehrfach eingebrannt und unauf-löslich mit ihm verschmolzen. Oberfläche und Untergrund sind hier nicht ganz so einfach zu trennen, wie es den Oberlehrern lieb sein könnte. Des Pudels Kern ist mit seiner edelmetallisch schillernden Außenhaut verschmolzen. Und doch ließe sich zum Reiz der Augenlust, des sinnlichen Schwelgens im Schmelz der Effekglasuren,

der Reiz des Wissens gesellen: Was die Glasuren nämlich eher überdecken und wegstrahlen als offenbaren ist die besondere Entstehungsweise der Objekte.

Karstieß ist Hand-Werker in weit radikalerer Form, als wir uns das träumen ließen: Er formt Lehm, der Erde ursprünglichsten Element, und er formt ihn ausschließlich mit seinen Händen. Im Vertrauen auf die eigenen Hände liegt das Karstieß-Konzept. Ein *Reset* der radikaleren Art. Alles an Werkzeug, Technik, Verfahrenstechnologie oder sonstigem avancierten Produktionsmittel bleibt ausgeschlossen. Allein die Hände berühren, formen, greifen, kneten. Die Hand ist weiser als der Kopf. Jedenfalls da, wo es um Spiel und Kunst geht, vermutet der Künstler – und überläßt sich der Weisheit seiner Hände. Etwa wie Martin Heidegger von der Sprache sagt, sie sei bedeutend älter als der sprechende Mensch: ‚Die Sprache spricht also, nicht etwa wir sprechen die Sprache.‘ Die Hand, darf man vermuten, ist jedenfalls erfahrener und überlegen, wo es um das Formen und bildnerische Erfinden geht, vermutlich auch, wo es um das „Erfassen“ und „Begreifen“ von Dingen und Materialien geht. Aber auch hier gilt, daß eine Trennung von Hand einerseits und Kopf andererseits, von Gefühl und Vernunft, von *Animal laborans* und *Homo faber* nur eine weitere Täuschung ist. Die Sinne lassen sich, so sagen es die Neurobiologen, nicht voneinander trennen. Ein neuronales Netz, das Hand mit Gehirn und Auge verbindet, sorgt vielmehr für eine Integration des Sehens, Tastens und Greifens. Eine entwicklungsgeschichtliche Einheit also.

Im Verzicht auf jegliches Werkzeug, auf Griffel, Messer, Meißel und selbst die Töpferscheibe erscheint Karstieß' Hand-Werk radikal, archaisch, primitiv und vorsintflutlich.¹ Aus seinen Händen allein entspringt die künstlerische Form. Es liegt darin ein Urvertrauen in der eigenen Hände Werk, kein beinhardter Anti-Modernismus. Vielleicht eine Skepsis des Künstlers, inmitten der immateriellen Welt. Lehm, Tonerde, Handwerk hier einmal nicht als ostentative Abkehr von den trügerischen Verheißungen des technischen Fortschritts, sondern eher eine radikale Selbstbefragung des Künstlers und seiner Möglichkeiten in Zeiten der binären Codes und Lichtzeichen.²

Was entsteht ihm da „unter der Hand“? Sonderliche Gebilde, Gefäße, Phalli, Handstücke, die sich auftürmen, mal wie niedliches Puppenspielzeug, mal wie böse Götzen oder Fetische erscheinen. Krass und cool, feist und fremd, anziehend und abstoßend in einem. Welche Eigenschaften auch immer wir diesen unverdächtigen Hand-Stücken zuweisen, sie sind nicht intendiert, vom Künstler nicht willentlich herausgearbeitet. Karstieß folgt seinen Händen in einem Akt des Urvertrauens und der Intuition, einer Art Prehension. Er formt nicht eigentlich, vielmehr läßt er dem Druck seiner Hände, dem des Daumens sowie dem einzelner Finger Spielraum, greift, fühlt, faßt und läßt los, um am Ende eher genüßlich und spielerisch-experimentell eine Form zu gewinnen. So folgt er der Spur des Handwerks, eine Tätigkeit, die ursprünglich um ihrer selbst willen angegangen wurde, um eine Sache zum Gelingen zu bringen. Also frei und prinzipiell ergebnisoffen.

2. Von den Metamorphosen und Ambivalenzen

Der Karstieß'sche Prozess der hand-werklichen Verwandlung von Erde in objekthafte Figuren ließe sich auch als Metamorphose beschreiben. Ovid, der Erzmetamorphinist, erklärt zu Beginn seiner *Metamorphosen*, er wolle von Körpern berichten, die in andere Gestalten verwandelt wurden. Berühmtes Beispiel ist hier die Geschichte von Aktäon, der gegen göttliches Gebot eine nackte Göttin anschaut, weshalb ihn die Götter in einen Hirsch verwandeln, so daß er am Ende von seinen eigenen Hunden gejagt und zerrissen wird. Oder Pandora: Der Schönen entweicht Parfüm aus der geöffneten Büchse, das zur Seuche wird. Karstieß' Handstücke unterliegen auch einer Reihe von jähren Umwandlungen. Aus Lehm werden Formen, die im Ofen gebrannt, mit Glasuren überzogen, abermals

gebrannt in den Ausstellungsraum gelangen. Kann man den Brennofen ein chemisches Labor nennen, so wird man das Kunstmuseum einen Duchamp'schen Ofen nennen können. Dieser bringt den Zauber der Glasuren zum Vorschein, jener läßt die Handstücke auf Sockeln auftreten und gibt ihnen *Spotlights*.

Überraschung: Aus der Hände Werk sind Lust-Objekte entsprungen, die alle Harmlosigkeiten des Töpferhandwerks weit hinter sich lassen. Begehrlich wie bedrohlich, offen den Sexus zwischen Spiel und Lust und ihren Perversionen demonstrierend, erscheinen die Hand-Stücke im Ausstellungsraum als Spiegelobjekte für den fortgeschrittenen Kunstbetrachter. Ambivalent wie unsere modernen Fetische, verführerisch bis zur Erschöpfung. Unvorhergesehene Ereignisse werden mit Bedeutung aufgeladen. Das ist die Magie, die allen Metamorphosen beigelegt ist. Der Wechsel der Gestalt vermag ungeahntes Staunen und gewaltige Furcht zu erregen. Auch das Künstlers Werk.

3. Vom Verschwinden der Dinge

Bei Markus Karstieß ist alles *hand made*, Hand-Werk. Umso erstaunlicher ist der Fetischcharakter der Figuren. Aus der Hand geformt und aus der Hand heraus erdacht, scheinen die Objekte und Figuren doch einer anderen Welt zuzugehören: Nacht, Schatten, Grusel, Gothic, Kult und Magie – das sind Zwischenreiche, in die sich Markus Karstieß' Werk vorwagt. Anfänglich war der Fetischismus ein peripherer Term zur Bezeichnung von unverstandenen und, im christlichen Sinn, anstößigen religiösen Praktiken, welche Missionare, Kaufleute und Reisende in zentralafrikanischen Stammesgesellschaften auffielen.³ Heute ist der Fetischismus dagegen nicht nur weltweit ausgedehnt auf alle Formen der *Primitive Culture*, sondern er ist ins Zentrum der europäischen Gesellschaften gerückt. Was wie eine befremdliche Abart primitiver Kulturen schien, erscheint heute wie eine Fratze aus allen Segmenten der europäischen Konsum-Kultur selbst zu blicken. Alles kann Fetisch sein und alle als Fetischisten verdächtigt werden. Ja, der Status des Fetischismus hat sich grundlegend verändert: von einem Term zur Beschreibung des *Anderen der Anderen* zu einem Phantasma, das das beängstigende *Andere des Eigenen* aufstöbert, erfaßt und uns gegenüberstellt. Auch in diesem Sinn erweisen sich Karstieß' Plastiken als Spiegelobjekte.





4. Vom schöpferischen Überfluß

Unter den Exemplaren, die Charles Darwin während seiner Weltreise auf der *H.M.S. Beagle* sammelte, befindet sich ein Organismus, dessen Elemente sich zu kleinen Ästen vergebeln. Ihre Gestalt besticht durch den Schwung der widerstrebenden Bewegungen. Es handelt sich um ein Exemplar der *Amphiroa Orbignyana*. Neben der Eleganz dieses Naturgebildes, einer Art Koralle, wird der Blick durch die auratische Sammlungsgeschichte angezogen. Sobald Naturdinge vom Menschen erfaßt werden, bewegen sie sich grenzüberschreitend in der Trennzone zwischen Naturgebilde und Kunstwerk.⁴ Im Fall der *Amphiroa Orbignyana* besteht der Eingriff darin, daß Darwin dieses organische Material gesehen, ausgesucht, abgebrochen und mitgenommen hat, um es nach London verfrachten zu lassen. Dieses Stück abgebrochener Koralle hatte überdies für die Formulierung der Evolutionstheorie Darwins eine entscheidende Bedeutung. Denn zunächst, noch lange im Zweifel über den Weg und das Wesen der Evolution, nahm Darwin das rötliche Meeresgewächs zur Hand, montierte es auf braunem Archivpapier und zeichnete es eigenhändig ab. Erst in der Bewegung der Hände drückte sich Darwin ein entscheidender Gedanke aus, weit früher als er sprachlich, begrifflich dazu in der Lage war. Hand über Kopf. Das Bild ist nicht Derivat oder Illustration, sondern aktiver Träger des Erkenntnisprozesses. Nach Rückkehr von seiner Weltreise hat Darwin 1837 seine frühesten Vorstellungen von der Evolution formuliert: „Veränderungen sind nicht das Resultat des Willens eines Tieres, sondern des Gesetzes der Anpassung.“ Darwin fand vom „Baummodell“ zum „Korallenmodell“. Er konnte damit begründen, daß sich die Makroevolution nicht durch parallele Entwicklungen innerhalb einzelner Stränge ereignet, sondern durch das Auseinanderstreben der Gattungen. Die traditionellen Lebens- und Naturbaummodelle konnte er über Bord werfen, um die Evolution als einen sich zeitlich entwickelnden Prozeß bildlich vorzustellen. Diese neue Vorstellung kann als Bruch mit der alttesta-

mentarischen Schöpfungsgeschichte und der kopernikanischen Enthebung der Erde aus dem Mittelpunkt des Universums verglichen werden.

Wie bei Darwin geht bei Karstieß die Entdeckung von der Hand aus. Alles entsteht bei ihm aus den Handinnenräumen – und entwickelt sich unwillkürlich zu einem aufschlußreichen Objekt, das unsere Neugier erweckt und uns gleichzeitig schaudern läßt. Die mit Händen zu greifende Schönheit der Objekte offenbart sie als moderne Fetische.

Und die Schönheit? Für Darwin gehörten Objekte wie die Korallen als Modelle der gesamten Natur zu einer ästhetisch verzauberten Welt. In der Schönheit dieser Dinge liegt ihre Kraft. Das Phänomen, daß die Natur von Gebilden geradezu überbietet, die sich für das *Survival of the Fittest* gerade nicht eignen, war nur durch einen umfassenden, dem Lebenskampf vorgelagerten Begriff zu retten: der Schönheit. Die Wahl von Partnern aufgrund der Wohlgeformtheit und -gefälligkeit ihrer üppigen Sexualorgane hatte im Laufe der Evolution zu Vermehrungspraktiken geführt, die jene Körperteile favorisierten, derentwegen die Partnerwahl vollzogen wurde. Das „auswählende Auge“ wird heute als zweite Komponente der Darwinschen Evolutionstheorie anerkannt. Dieses aber kennt nicht nur Zwecke, sondern auch die anarchische Kraft der Schönheit, des Ornaments und des schöpferischen Überflusses.

¹ Bereits um 4000 v. Chr. kam es zur Innovation der Töpferkunst. In der Region, die heute der Irak ist, wurde zuerst eine frei rotierende Scheibe zur Herstellung von Tongefäßen eingesetzt.

² Zur Bedeutung von Handwerk und Technik als kulturelles Problem: Sennett, Richard, *Handwerk*, Berlin, 2008

³ Vgl.: Böhme, Hartmut, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg, 2006

⁴ Ich folge hier dem Beitrag von Horst Bredekamp, *Darwins Korallen, Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin 2005

On the Gloss of Surface and the Lure of the Other

OBJECTS, IDOLS, FACES. THE WORK OF MARKUS KARSTIEß

by Carl Friedrich Schröer

“Nothing is deeper than the surface”, declares Karl Kraus in one of his wonderfully paradox aphorisms. Pointless to presume that something lies behind it, like content, core, message. There is no meaning that hasn’t already revealed itself on the surface. No underneath, no depth and no inner meaning. Everything is surface. Look keenly enough, however, and the smooth, mirrored surface will reflect its viewers – sometimes more profoundly than they would like.

1. Handcraft

With the work of Markus Karstieß, starting on the surface is especially tempting. The glazes on his objects are bewitchingly shiny, and we could easily lose ourselves in them – in trying to describe their iridescent gleaming, their blackly shimmering skin and their richly silvered mirror finish – only to find that we have remained utterly on the surface. The covering of platinum coatings and decorative glazes – red-gold, platinum, lustre – that Karstieß bestows on his sculptures and object-like figures is a *finish* of brilliance. It seduces and deceives, and leads us irrevocably into a visual trap. A trap, because the glaze has been repeatedly fired onto the corpus at over 1000 degrees Celsius and has become irretrievably fused with it. Surface and substrate can’t be so easily separated here, as the pedants might like. The essential core has been fused with its glittering, precious metal skin. And yet, this visual seduction and this sensual wallowing in the sea of decorative glazes still allows itself to be combined with the pleasure of dis-

covery: what the glazes actually conceal and distract from, rather than reveal, is the objects’ remarkable method of production.

Karstieß is a craftsman in a far more radical way than we could ever dream of: he forms clay, the most fundamental element of the earth, and to form it, he only uses his hands. Trusting his hands is the elemental Karstieß concept. A radical kind of *reset*. He refuses all tools, technology, manufacturing techniques, or any other sophisticated means of production. It is only the hands that touch, form, grip, knead. The hand is wiser than the head. This, the artist believes, is definitely true when it comes to play or art – and he gives himself over to the wisdom of his hands. This can be compared to the way that Martin Heidegger talked about language as being older than speaking man: “language speaks, we don’t speak the language”. We can certainly assume that the hand would have to be both better and more experienced when it comes to moulding forms or sculptural inventiveness, and most probably when it comes to the “gathering” or “grasping” of things and materials as well. Also important here, is that making a separation between the hand on one side and the head on the other, between feeling and intellect, between *Animal laborans* and *Homo faber*, can only be a deception. Our senses, according to the neurobiologists, can’t be separated from each other. The neuronal network, which connects the hand with the brain and with the eye, actually guarantees the integration of seeing, touching and grasping. A developmental unity, therefore.





By renouncing every conceivable tool, the stylus, knife, chisel and even the potter's wheel, Karstieß' work appears radical, archaic, primitive and antediluvian.¹ The artistic form emerges solely from his hands. This stems from a primal trust in the work of his own hands, not from a stubborn anti-modernism. It could be the scepticism of the artist in the midst of an immaterial world. Earth, clay, handcraft is, for once, not an ostentatious retreat from the illusory seductions of technical progress, but rather a radical self-interrogation of the artist and his potential in an era of binary code and light signals.²

So what are his "underhand" creations? Bizarre forms, vessels, phalli, a pile-up of hand-pieces, which sometimes look like cute doll's toys, sometimes like evil spirits or fetishes. Crass and cool, brazen and bizarre, attractive and abhorrent in one. Whatever qualities we attribute to these blameless hand-pieces, they are not intentional, haven't been deliberately extracted by the artist. Karstieß follows his hands in an act of primal trust and intuition, a kind of prehension. He doesn't actually sculpt, rather he gives the pressure of his hands, of his thumb and of every single finger enough room to move; he grasps, feels, grabs and releases, to finally, with enjoyment and playful experimentation, arrive at a form. In this way, he is following in the footsteps of handcraft to achieve his aims, an occupation that was originally engaged in purely for its own sake. Hence both uninhibited and fundamentally open to every outcome.

2. On Metamorphoses and Ambivalences

The Karstieß process of transforming earth through handcraft into object-like figures could also be described as metamorphosis. Ovid, the first man of metamorphism, explains at the beginning of his *Metamorphosis* that he wishes to recount tales of beings that have been transformed into other forms. A famous example is the story of Actaeon, who, in defiance of a decree of the gods, looks upon a naked goddess, and is therefore transformed into a stag, to be subsequently hunted and torn apart by his own dogs. Or the beautiful Pandora: the perfume that she allows to escape from the opened box turns out to be a plague. Karstieß' hand-pieces have also been subjected to

a series of arduous transformations. From clay comes form, which, fired in a kiln, covered with glazes, then fired again, arrives in the exhibition space. If we can call a kiln a chemical laboratory, we can call the art gallery a Duchamp kiln. It allows the magic of the glazes to be seen, it gives the hand-pieces plinths to perform on, and it gives them *spotlights*.

Surprise: out of the work of the hands, lustful objects are born, which have left all the harmlessness of the potter's craft far behind them. As desirable as they are dangerous, openly demonstrating the sexus between play and lust and its perversions, the hand-pieces function in the exhibition space as mirrors for the sophisticated art viewer. Ambivalent like our modern fetishes, desirable to the point of exhaustion.

Unanticipated experiences become loaded with meaning. That is the magic shared by all metamorphoses. The transformation of the form may provoke unexpected amazement and intense fear. Also the work of the artist.

3. On the Disappearance of Things

In Markus Karstieß' work everything is *hand made*, handcraft. This makes the fetish character of the figures even more remarkable. Formed by the hand and thought out by the hand, the objects and figures still seem to belong to another world: night, shadow, horror, gothic, cult and magic – these are the indeterminate realms which Markus Karstieß' work ventures into. Originally, fetishism was a peripheral term used to describe the misunderstood, and, in the Christian sense, offensive religious practices, which the missionaries, merchants and travellers had noticed in the central African tribes.³ Today, the term fetishism has not only been extended worldwide to include all forms of *primitive culture*, but has also shifted into the centre of European society. What appeared to be an alien aberration of primitive culture seems to scowl back at us today from all segments of European consumer culture. Everything can be a fetish and everyone can be a suspected fetishist. Yes, the status of fetishism has fundamentally changed: from a term used to describe the *otherness of the other* to a phantasm exposing the alarming *otherness of the self*, expressing it and parading it back to us. In exactly the same way, Karstieß' sculptures prove to be mirrors.

4. On Creative Excess

Among the samples that Charles Darwin collected during his world travels on the *H.M.S. Beagle* is an organism whose elements fork out into small branches. Its form is captivating due to the thrust of contradictory movements. It is a sample of *Amphiroa Orbignyana*. As well as being drawn to the elegance of this natural form, a kind of coral, we are drawn to the aura emanating from the story of its collection. As soon as objects from nature are catalogued by people, they cross a boundary into a no-man's-land between natural form and art.⁴ In the case of *Amphiroa Orbignyana*, the intervention consisted of Darwin firstly seeing the organic material, then selecting it, breaking it off and taking it away for transport to London. In addition to this, the piece of broken-off coral came to play a decisive role in the formulation of Darwin's theory of evolution. The first thing that Darwin did, at a time when he was still far from certain about the process and nature of evolution, was to take the reddish marine organism in his hands, mount it onto brown, archival paper, and make a drawing of it. In this moment of moving his hands, Darwin was expressing a significant thought, long before he would have been capable of expressing it in words. Hand over head. The drawing isn't a derivation or an illustration but an active carrier of the process of recognition. After returning from his world travels in 1837, Darwin formulated his earliest conceptions of evolution: "change doesn't result from the will of an animal, but from the law of adaptation." Darwin moved from a "tree model" to a "coral model". On the basis of this, he was able to conclude that macroevolution didn't occur through parallel development within isolated lines, but through the divergence of genera. He could then reject the traditional tree model of life and nature in order to visually represent evolution as a developmental process over time. This new vision can be compared with the break from the Old Testament narrative of creation and the Copernican ejection of the earth from its place at the centre of the universe.

Just like Darwin, Karstieß makes his discoveries with his hands. Everything surfaces out of the interior spaces of his hands – and develops involuntarily into an enlightening object, which both awakens our curiosity and simultaneously leaves us shuddering. The tangible, the graspable beauty of the objects reveals their identity as modern fetishes.

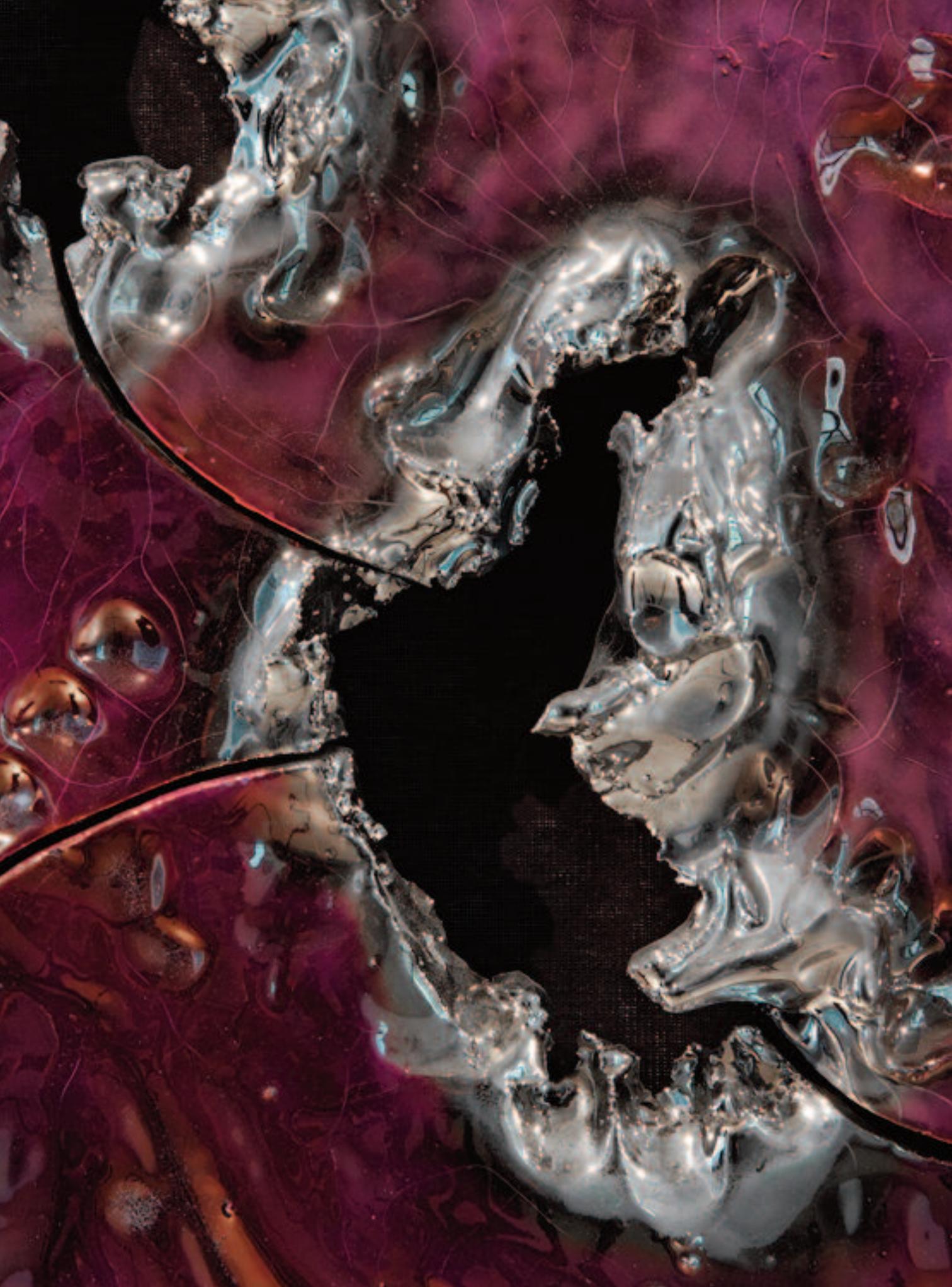
And beauty? For Darwin, objects like the coral, as a model for the entirety of nature, belonged to an aesthetically enchanted world. The power of these things lies in their beauty. The phenomenon that nature is absolutely overflowing with entities that are simply unsuited for the *survival of the fittest*, could only be vindicated by an overreaching concept that could prevail over the fight for survival: beauty. The choosing of partners according to the shapeliness and attractiveness of their exuberant sexual organs, had, during the course of evolution, led to reproduction coming to favour those body parts that could increase the chances of being selected as a partner. The "selective eye" is recognised today as a second component of Darwin's theory of evolution. This component doesn't only appreciate function, however, but also the anarchic forces of beauty, ornament and creative excess.

¹ Innovation in pottery came as early as 4000 B.C. The earliest use of a freely rotating disc for the production of clay vessels was in the region where Iraq is today.

² On the meaning of handcraft and technique as a cultural problem: Sennett, Richard, *Handwerk* (The Craftsman), Berlin, 2008

³ Compare with: Böhme, Hartmut, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne* (Fetishism and Culture. Another Theory of the Modern), Reinbek bei Hamburg, 2006

⁴ I am following here an essay by Horst Bredekamp, *Darwins Korallen, Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte* (Darwin's Corals, Early Evolutionary Models and the Tradition of Natural History), Berlin 2005



Unrühmliche Bastarde/ The Assembly of the Unknown

SYMBOL UND MANUFAKTUR BEI MARKUS KARSTIESS

von Magdalena Kröner

„and you could have it all – my empire of dirt“

Johnny Cash*

Es lacht vielstimmig und tonlos aus dem Dunkel. Markus Karstieß hat seinen Kreaturen für seine erste Museumsausstellung eine burleske Bühne eingerichtet: einen rätselhaft eleganten Darkroom mit Vorhängen, sorgfältig verkohlten Podesten, maroden Säulen und dramatischen Schattenwürfen, aus dem es kostbar und vielversprechend funkelt. Die Inszenierung reicht hinein in einen rational nicht eindeutig benennbaren Bereich, der ambivalente Emotionen und Kontexte berührt: ein bißchen Peepshow, ein wenig psychedelisch umwehte Wunderkammer. Hochmütig, ungezähmt und archaisch sprießen die Formen in die unvorhergesehenen Richtungen. Im schwarzen Spiegel zivilisatorischen Mißvergnügens spürt der Häretiker Karstieß die Abgründe aufklärerischer Vernunft und moderner Maschinenliebe auf. Zwischen der Logik des Tages und dem unstrukturierten Wehen des Bewußtseins der Nachtwelt versammelt sein Traumkabinett wundersame, vitale Chimären aus Urzeit, Romantik, Fantasy und Psychoanalyse. Markus Karstieß' Arbeiten infizieren mit ihrer komprimierten Energie den White Cube, gespeist aus der Spannung zwischen rein im Prozeß entstehenden Formen und dem kalten, perfekten Glanz ihrer Oberflächen.

Dafür nutzt der Künstler, in gelegentlichen Verbänden mit Stahl, ein gleichermaßen randständiges wie virulentes Material: die Keramik. Keramik ist für die bildende Kunst uralter Werkstoff und vertrautes Terrain, doch wurde sie gerade auf ihrem Weg in die Gegenwart zum häufig ausgrenzten Medium, von Künstlern jedoch immer wieder strategisch eingesetzt, um bestehende kontextuelle Gren-

zen zu überschreiten. Das Ausgangsmaterial Lehm mag dabei als eine Art archaischer Kulturspeicher funktionieren, in welchem die Fülle der zivilisatorischen Anstrengungen wie in einer Zeitmaschine konserviert scheint. Diese spezifische Qualität machte es möglich, daß die Keramik als hochverfeinertes Produkt bereits in antiken Zivilisationen einen originären Kontext – den des Kunsthandwerks – generierte.

So verwundert es nicht, daß sich in der Verwendung von Ton und Keramik seit der Moderne bis hinein in die unmittelbare Gegenwart arbiträre kulturelle Vereinnahmungen potenzieren. Pablo Picassos keramische Arbeiten spiegelten nicht nur den späten Wunsch nach künstlerischer Erneuerung innerhalb des eigenen Werkes, sie beförderten auch eine Aufwertung des Materials und dessen Nutzung durch Künstlerkollegen sowie folgende Generationen von Künstlern. Während Sigmar Polke im Jahr 1968 das Genre für seine ironische Reminiszenz an den Minimalismus in „Carl Andre in Delft“ lediglich zitiert, ging es den feministischen Künstlerinnen dieser und der folgenden Jahre, darunter Judy Chicago mit ihrer „Dinner Party“ darum, das Material Keramik von einer dem „Weiblichen“ und „Häuslichen“ zugeordneten Sphäre marginalisierter Handwerklichkeit wegzuführen und als vollwertig in die bildende Kunst zu integrieren, während, darauf aufbauend, jüngst Rosemarie Trockel mit ihren amorphen, fäkalen Phantasien provozierende Keramikklumpen „Thank God For Toilet Paper“ Coolness und Trash mischt. Jeff Koons dockte Ende der 80er Jahre mit seinen Nippesfiguren und

keramischen Portraits etwa von Michael Jackson und seinem Affen „Bubbles“ an Diskurse von Warenkultur, Kitsch und Kunst an. Diese Liste ließe sich durchaus fortsetzen – doch entzieht sich das künstlerische Vorgehen von Markus Karstieß den vielfältigen möglichen Rekursen auf die Kunstgeschichte alsbald, um eine originär hybride Position zu besetzen.

Dennoch mag an dieser Stelle durchaus eine keramische Arbeit als zentral für den Beginn von Karstieß' Auseinandersetzung mit der Plastik genannt werden – der für Lucio Fontana gestaltete Pavillon auf der Insel Hombroich am Niederrhein. Die lebhafteste, gestische Prägung des mit einem Sonnenmotiv versehenen Reliefs verweist auf die unmittelbare körperliche Bezugnahme durch den Künstler, welche für Karstieß' Zuwendung zur Keramik eine initiale Anregung bildete. Auch in Karstieß' „Spiegeln“ ist es die Läsion, das der faktischen und semantischen Geschlossenheit der Oberfläche zugefügte Trauma, welches sowohl auf die unmittelbar ausgeführte Geste verweist als auch auf das im Bild gebannte Unbewußte. Der Riß betont die Leere und das Abgründige hinter der geschlossenen Oberfläche, das Chaos hinter der Logik des Bewußtseins. Er verweist auf die Nacht, die hinter der Helligkeit jeden Tages lauert, auf die kalte Dunkelheit der Erde unter ihrer begrüntten Kruste, markiert den haltlosen Sturz in die Ungewißheit des Traumes. Es sind diese zahlreichen, an archaische Ängste geknüpften Gesten, Symbole und Momenta im Werk Karstieß', die sich einer analytischen Kategorisierung nachhaltig verweigern. In ihrer ebenso kalkulierten wie transgressiven kontextuellen Verunreinigung unterlaufen Karstieß' Plastiken darüber hinaus die konventionellen, an das Material geknüpften Diskurse und schillern lustvoll zwischen Fiktion und Artefakt, archaischer Formensuche und kühn gesetzter minimalistischer Geste, begleitet von einem ausgeprägten Interesse an der Interaktion mit dem Umraum. Acht Werkgruppen hat Karstieß entwickelt, seit er sich auf mit Edelmetallen glasierte Keramiken als zentralem plastischen Material konzentriert: „Fetische“, „Gehänge“, „Spiegel“, „Schlingen“, die zur „The Doe Family“ zusammengefaßten Vasenobjekte, fragil in die Höhe wachsende Bewohner des „Empire of Dirt“, eine Versammlung phallischer Formen, die unter dem Arbeitstitel „Made in the Dark“ für Kontroversen sorgten und schließlich „Primitive State“, eine Gruppe von auf Glaspaletten sorgsam archivierten Artefakten, die an archäologische Funde erinnern mögen.

Die schillernden, übercodierten Phallus-Objekte der „Made in the Dark“-Gruppe entfachten bei ihrer ersten Präsentation in der Ausstellung „Cocks & Tails“ eine lebhafteste Diskussion um ihren symbolhaften Gehalt: waren sie Minimal-Objekte, Artefakte, Monolithen oder eben doch nur Geschlechtsteile und damit Symbole struktureller Unterdrückung des Weiblichen? Die schlicht „Mono Coque“ oder „Silver Charmer“ genannten Skulpturen sind in Anlehnung an das jüngste, im abtrünnigsten Sinne phantastische Epos Quentin Tarantinos, im wahrsten Sinne „Inglourious Basterds“ – unrühmliche Bastarde: krude Zwitterwesen im Vollbesitz ihrer – man muß es so sagen – symbolischen Potenz, aber eben auch minimalistische Objekte, die den sie umgebenden Zuschreibungen und Kontexten gezielt enthoben sind. Nicht zuletzt ließen sie sich aber auch als phänotypische Studien lesen – mal scheinbar elastisch und aufgefächert, mal gedrunken und massiv, wäre da nicht ihre zusätzliche Fetischisierung durch die metallisch glänzenden oder matten Glasurüberzüge, die das Artifizielle und sexuell Konnotierte ihrer Erscheinung unterstriche.

Die Blumenvasen der „John Doe“-Familie scheinen zunächst der Sphäre des Banalen unmöglich entrinnen zu können, scheinen sie doch offensichtlich und fraglos in ihre konventionelle Verwendung als Behältnis eingebunden und mit Schnittblumen in verschiedenen Stadien des Verfalls bestückt: perfekte rosa und gelbe Rosen, Disteln und vertrocknete Calla, nurmehr dürre Schatten ihrer vormaligen Pracht, leuchtende Lilien. Scheinbar generisch in Form und Funktion widersetzen sich die Vasen teils den konventionellen ästhetischen Ansprüchen an Schönheit, teils bestätigen sie diese. Jedes Familienmitglied gebärdet sich dabei unvorhersehbar: während einige stolz ihre Funktion erfüllen, gelingt dies wieder anderen nicht – sie lassen Wasser durch, und beschleunigen so den Verfall der ihnen anvertrauten Blume, jedoch nur, um mit den bizarr vertrockneten Gewächsen eine ebenso ästhetische wie fragile Symbiose einzugehen. Versehrt durch grobe Aus- und Einbuchtungen, Löcher und Kerben, fristen sie ein grotesk überhöhtes Dasein auf ihrem jeweiligen Sockel, und markieren doch präzise die Grenze zwischen Kulturalisation und amorphem Urzustand, zwischen dem endlosen menschlichen Bemühen, dem Dunkel Form und Gestalt abzurufen, und dem unausweichlichen Verfall. Karstieß orchestriert hier ebenso skurrile wie vollkommene Paarungen. Unrühmlich, aber stolz. In ihrer Behauptung mächtig.



Ein häretisches Grinsen ist allen der psychologisch aufgeladenen, geradewegs barock ausgeformten „Fetische“ von Karstieß gemein. Ihre Doppelgesichtigkeit, die an die Rorschach-Tests in der Psychologie erinnert, entspricht ihrer chimärenhaften Natur. Ihre Namen, so etwa „Geist-Dunst-Wesen“, rücken die janusköpfigen Objekte in die Nähe diverser Ursprungsmythen. Hommagen werden deutlich: ein „Isenheim-Falter-Wesen“ verweist auf die Inspiration durch den mittelalterlichen Altar, während andere Wesen offenkundig von H. P. Lovecrafts phantastischer Literatur belebt werden. Gehüllt in ihre schillernden Häute stehen sie da – die Herrscher vorzeitlicher oder vollkommen fiktiver Erinnerungen und Geschichten. Markus Karstieß’ „Fetische“ fungieren als Totems, als Repräsentanten archaischer Macht, und scheinen zugleich alles Wissen über Kultur und Form in sich zu tragen. Sich seiner selbst überaus sicher thront das „Cthulhu-Eis-Wesen“ auf seinem Sockel und schaut mit seiner uralten, grotesken Fratze hochmütig in die Runde. Auch hier ist es die majestätische Behauptung der Stele mit ihrer Verortung in der bildenden Kunst, die diese Wesen ihrer immanenten Zweifelhaftigkeit enthebt und ihnen den Eintritt in die bessere Gesellschaft ermöglicht, über die sie sich sogleich mit Hohngelächter zu amüsieren scheinen.

Von Begegnungen nur scheinbar ätherischerer Natur erzählen hingegen die aus Stahl und Keramik gefügten „Gehänge“. Die bisher größte Arbeit dieser Reihe, ein „Großes Wesen“, verweist auf Markus Karstieß’ Interesse für Strukturen, die zwischen natürlich und technoid oszillieren: Stahl trifft Fleisch. Das „Große Wesen“ changiert zwischen Mobile und Stabile, und fungiert darin nicht zuletzt als Reminiszenz an den vom Künstler verehrten Architekten, Philosophen und utopistischen Vordenker R. Buckminster Fuller und seiner „Tensegrity“-Modelle. Der mit goldenen Keramikfragmenten behängte, lose zusammengesetzte Verbund aus dünnen Stahlstangen weist sowohl in seiner ambivalenten physischen Präsenz als auch in seiner semantischen Vieldeutigkeit in widerstreitende Richtungen: organisch und metallisch zugleich ist das Objekt, fragil und doch ausgewogen im Spiel einander stabilisierender Kräfte aus Druck und Zug, in Balance gehalten durch den Einfluß der Schwerkraft. Auch im

Raum-Zeit-Kontinuum funktioniert die hier vorliegende Paarung ungleicher Elemente: während die funktionale, kalte Präsenz des Stahls auf seinen Ursprung im Zeitalter der Schwerindustrie verweist, scheinen die ins Amorphe zerschmelzenden Körperfragmente, die die Weichheit von Fleisch oder Organen suggerieren, direkt aus dem kollektiven Unbewußten herausgeschält.

Auf ganz andere Weise und doch gleichermaßen verwandt in ihrer Nähe zur Bezugsgröße des Körpers sind die Objekte der „Empire of Dirt“-Skulpturengruppe. Was zunächst wie ein verkohlter, depressiv verstimmter Baum in die Höhe zu streben scheint, nur um im nächsten Moment fehlgeleitet waagrecht abzuknicken, gleicht bei näherer Betrachtung einer Wirbelsäule – zusammengesetzt aus lose aneinandergefügt Knochenteilen, die in der zum Greifen gekrümmten Hand geformt wurden. Urmaterial trifft auf Urgeste – und das Ergebnis ist überaus ironisch. Diese Skulpturen thematisieren das Scheitern allen Strebens, und persiflieren eine eitle Behauptung – vom Grund her marode – die sich dennoch ebenso waghalsig entschlossen wie eitel in die Höhe reckt und damit für Verwunderung und Vergnügen sorgt.

Markus Karstieß’ gelingen kühne objekthafte Konstruktionen, getragen sowohl von der unmittelbar im Werkstoff konservierten Geste, als auch von einem aus vielfältigen semantischen Facetten zusammengesetzten Fundament, flankiert von Fußnoten aus Kunstgeschichte, Musik und Pop. Die Keramiken selbst entstehen jedoch aus der Hand des Künstlers und bestätigen darin klassische Phantasmen von Schöpfung und autarker Kreation. Die Ergebnisse wiederum spiegeln in alle Richtungen den Fundus der Kulturgeschichte: Werkzeuge aus Knochen, Rorschach-Bilder, Sextoys. Markus Karstieß’ versammelt die Teile einer intelligenten Weltmaschine, deren Treibstoff die Entdeckungen und Erfindungen der menschlichen Zivilisation sind. Im Gefolge seiner schillernden Kreaturen begibt er sich auf die Spur der, um es mit Hegel zu sagen, von der Nacht der Welt abgerungenen Geschichten.

*Zitat aus dem Song „Hurt“ von Johnny Cash, nach dem Original von Nine Inch Nails.

Inglourious Basterds/ The Assembly of the Unknown

SYMBOL AND MANUFACTURE IN THE WORK OF MARKUS KARSTIESS

by Magdalena Kröner

“and you could have it all – my empire of dirt”

Johnny Cash*

A polyphony of toneless laughter comes out of the darkness. For his first exhibition in a museum, Markus Karstieß has created a burlesque stage for his creatures: a mysteriously elegant darkroom furnished with drapery, meticulously charred pedestals, dilapidated columns and dramatic cast shadows, out of which comes an opulent and tempting glimmering. The staging expands into a rational, yet not precisely definable space, which touches on ambivalent emotions and contexts: partly peepshow, partly a cabinet of wonders permeated with something slightly psychedelic. Arrogant, untamed and archaic, the forms proliferate in the most unpredictable directions. Pointing a blackened mirror of discontent at civilisation, the heretic Karstieß exposes the abyss behind enlightened rationalism and the modern love of machines. Between daytime logic and nighttime unstructured swells of consciousness, his cabinet of dreams assembles wonderful, living chimeras from prehistory, romanticism, fantasy and psychoanalysis. Markus Karstieß' works infect the white cube with compacted energy, an energy fed by the tension between the purely process-driven forms and the cold, perfect gloss of their surfaces.

To achieve his aims, the artist uses a material, occasionally combined with steel, which is in equal measure both marginal and potent: ceramic. In the visual arts, ceramic is both an ancient and familiar material, which, although increasingly neglected in modern times, is still repeatedly chosen by artists as a deliberate strategy for crossing over established contextual boundaries. It could be that the

primary material of clay operates as a kind of archaic, cultural repository, in which the richness of the struggle for civilisation appears conserved as if in a time machine. This particular quality made it possible for the sophisticated product of ceramic to already generate in antique civilisations a context - that of applied art - in which original creativity could exist.

So it's no surprise that the time from modernism to the present day has seen an explosion in the use of clay and ceramic as a vehicle to express any number of cultural concepts. Pablo Picasso's ceramic works not only mirror a late desire for artistic renewal within his own work, they also promoted a new appreciation of the material, and led to its use by his artist colleagues and artists of the following generations. While Sigmar Polke in 1968 was only making use of citation when he used the genre to make ironic references to Minimalism in "Carl Andre in Delft", the feminist artists in this and the following years, including Judy Chicago with her "Dinner Party", were trying to free the material ceramic from the marginal sphere of "feminine" and "domestic" crafts that it had become consigned to, and to integrate it as an equal into the visual arts, while, building on this, Rosemarie Trockel's lumps of ceramic evoking amorphous faecal fantasies in her recent work "Thank God for Toilet Paper", mixes coolness and trash. At the end of the 80's, Jeff Koons, with his knick-knack figures and ceramic portraits of, among others, Michael Jackson and his monkey "Bubbles", joined in on the discourse around consumer culture, kitsch and art. This list could of



course be continued - if it weren't for the fact that the artistic approach of Markus Karstieß immediately eludes any of the many possible interpretations within art history, to occupy instead a unique, hybrid position.

Nevertheless, we are still able to name at this point a ceramic work that was central for the start of Karstieß' engagement with sculpture - the pavilion conceived for Lucio Fontana at the museum Insel Hombroich in the Lower Rhine Valley. The lively, gestural indentations in the sun-motif relief bear witness to a direct physical relationship of the artist with the work, which became the initial impetus for Karstieß' attraction to ceramic. In Karstieß' "Mirrors" it is also the lesions, the actual and semantic decisiveness of the trauma inflicted on the surface, which reveal both the directly performed gesture and the subconscious elements trapped in the image. The fissure stresses the emptiness and the abyss under the intact surface, the chaos behind the logic of consciousness. It points to the night that lurks behind the light of every day, to the cold darkness of the earth beneath its green crust, and it marks the anchorless plunge into the insecurity of dream. It is these numerous gestures, attached as they are to archaic fears, these symbols and moments in Karstieß' work, which stubbornly reject analytic categorisation. In their contextual corruption, which is both calculated and transgressive, Karstieß' sculptures undermine any conventional discourse based on material. They dazzle joyfully between fiction and artefact, between an archaic search for form and boldly applied minimal gestures, and they have a manifest interest in interacting with their surroundings. Since Karstieß has been concentrating on ceramic glazed with precious metals as his central sculptural material, he has developed eight groups of work: "Fetishes", "Hangings", "Mirrors", "Slings", the vase objects brought together as "The Doe Family", the fragile, upwardly growing inhabitants of the "Empire of Dirt", a collection of phallic forms that, under the title "Made in the Dark", were a cause of controversy, and, finally, "Primitive State", a group of carefully archived artefacts on glass plates, which are reminiscent of archaeological discoveries.

The gleaming, conceptually overloaded phallic objects of the "Made in the Dark" group ignited a lively discussion as to their symbolic content when they were first presented in the exhibition "Cocks & Tails": are they minimal objects, artefacts, monoliths or actually just sexual organs

and thus symbols of the structural suppression of the female? The sculptures with the simple names of "Mono Coque" or "Silver Charmer" are in the style of the recent and, in the most schismatic sense of the word, fantastic work of Quentin Tarantino, literally "Inglourious Basterds": crude hermaphrodite beings in full possession of - one has to put it this way - their symbolic potency, but also minimal objects, deliberately floating above the interpretations and contexts surrounding them. If nothing else, however, they could also be read as studies of phenotypes - sometimes seemingly elastic and expansive, sometimes compressed and massive - if it weren't for their additional fetishisation due to their shiny metallic or matt glazed surfaces that underscore the artificial and sexual connotations of their appearance.

The flower vases in the "John Doe" family seem at first to be incapable of escaping the sphere of banality. They seem so obviously and unquestionably attached to their conventional usage as vessels, filled as they are with cut flowers in various stages of decay: perfect pink and yellow roses, thistles, and dried out calla lilies, now merely thin shadows of their former glory. Seemingly generic in form and function, the vases sometimes contradict and sometimes confirm the conventional aesthetic demands of beauty. Each family member behaves unpredictably: while some proudly fulfil their function, others don't seem to manage it - they leak, thus accelerating the decay of the flowers entrusted to them, but only by doing this are they then able to enter into a both aesthetic and fragile symbiosis with their bizarrely dried foliage. Deformed by crude indentations and excrescences, by holes and grooves, they live out a grotesquely exaggerated existence on their respective plinths, and precisely delineate the boundaries between cultivation and amorphous original state; between a never-ending human quest to wring form and design out of darkness and an inevitable decay. Karstieß orchestrates here both scurrilous and perfect pairings. Inglourious, yet proud. Powerful in their assertion.

Psychologically loaded and resolutely baroque in form, a heretical grin is common to all of Karstieß' "Fetishes". Their two-facedness, reminding us of Rorschach tests in psychology, is appropriate to their chimerical nature. Names like "Geist-Dunst-Wesen" move these Janus-headed objects into the proximity of diverse myths of origin. Acts of homage become obvious: an "Isenheim-Falter-Wesen"

points to its inspiration from the 16th century altar, while other beings have clearly been animated by H.P. Lovecraft's fantastic literature. Wrapped in their shimmering skins they stand - the rulers of prehistoric or entirely fictional memories and histories. Markus Karstieß' "Fetishes" function as totems, as representatives of archaic power, and simultaneously seem to be repositories of a complete knowledge of culture and form. Entirely sure of itself, the "Cthulhu-Eis-Wesen" is enthroned on its plinth, and haughtily gazes around with an ancient, grotesque scowl. It is the majestic assertion of the column here, with its fixed placement in the visual art, which divests these beings of their immanent dubiousness and facilitates their entry into high society, over which they then seem, with jeering laughter, to promptly amuse themselves.

The steel and ceramic assemblages of the "Hangings", on the other hand, speak only about encounters of an ostensibly aesthetic nature. The largest work up to now in this series, a "Großes Wesen", indicates Markus Karstieß' interest in structures that oscillate between the natural and the technoid: steel meets flesh. The "Großes Wesen" fluctuates between mobile and stable, and functions not least as a tribute to the "Tensegrity" models of the architect, philosopher and utopic pioneer R. Buckminster Fuller, who is greatly admired by the artist. The loosely assembled network of thin steel rods hung with golden ceramic fragments points in both its ambivalent physical presence and in its semantic ambiguity in opposing directions: simultaneously organic and metallic, the object is fragile, yet is balanced by the play of the mutually stabilising forces of pressure and tension, held in equilibrium by the influence of gravity. The pairing of disparate elements that we find here also functions in the space time continuum: while the functional, cold presence of the steel points to its origin in the era of heavy industry, the body fragments, melted into an amorphous state and evocative of the softness of flesh or organs, seem to have been dug directly out of the collective unconscious.

Completely disparate, but yet equally related due to their shared proximity to the reference size of the body, are the objects in the "Empire of Dirt" sculptural group. What at first sight appears to be a charred, depressively disgruntled tree that is trying to struggle upwards, only to bend in the next moment misguidedly into the horizontal, resembles on closer inspection a spinal column - an assemblage of pieces of bone loosely joined to each other, which have been formed into a hand flexed ready to grip. Ancient material meets ancient gesture - and the result is utterly ironic. These sculptures explore the failure of all striving, and satirise the conceit - pathetic from the start - that, despite everything, still keeps struggling upward, as recklessly determined as it is arrogant, and by so doing excites both admiration and pleasure.

Markus Karstieß achieves bold, sculptural constructions that are sustained by both the immediate physical gesture conserved in the material, and by a foundation, which has been assembled from multiple semantic facets, flanked by footnotes from art history, music and pop. The ceramics themselves are still created by the hand of the artist, however, and so reinforce the classical phantasms of creation and sovereign invention. The outcome, on the other hand, reflects the reservoir of cultural history in every direction: bone tools, Rorschach images, sex toys. Markus Karstieß gathers the components of an intelligent world machine, whose fuel is the discoveries and inventions of human civilisation. Attendant on his shimmering creatures, he pursues the scent of, to say it using Hegel, the stories wrung out of the night of the world.

*from the song „Hurt“ by Johnny Cash, after the original from Nine Inch Nails.

Markus Karstieß

*1971 Haan, Rheinland, Germany
lebt und arbeitet in Solingen und Düsseldorf/
lives and works in Solingen and Düsseldorf
www.van-horn.net / www.karstiess.de

Impressum

Das Künstlerbuch erscheint anlässlich der Ausstellung Nacht Ego/
This artist's book was published on the occasion of the exhibition Nacht Ego,
12.09. - 25.10.2009, Kunstmuseum Baden, Solingen

Herausgeber / Editor

Kunstmuseum Baden
Wuppertaler Straße 160
42653 Solingen
+49 (0) 212 / 258140
www.kunstmuseum-solingen.de

Kuratiert von / Curated by

Gisela Elbracht-Iglhaut

Autoren / Authors

Magdalena Kröner, Carl Friedrich Schröer

Übersetzung / Translation

Lucy Harvey

Fotografie / Photographs

Achim Kukulies, Düsseldorf
Markus Karstieß

Lithografie / Photoset

bildarbeit, Henning Krause, Köln

Gestaltung / Design

Adeline Morlon, Düsseldorf

Dank/ Acknowledgements

Aleksandra Konopek, Gisela Elbracht-Iglhaut, Mechthild Karstieß, Daniela Steinfeld,
Aufbauteam Museum Baden, Dieter Hartnick, Manfred Sehn, Jan Albers, Christian Freudenberger,
Adeline Morlon, Achim Kukulies, Henning Krause, Carl Friedrich Schröer, Magdalena Kröner,
Lucy Harvey, Niels Dietrich, Klaus Malonek, Andrew Palmer, Katsuhito Nishikawa,
Florian und Ute Wethmar, Volker Kahmen, Sammlung Goetz, Michael Müller, Michael Tesch,
private Leihgeber, WestLB und Kunststiftung NRW.

Die anlässlich der Ausstellung erscheinende Publikation wurde ermöglicht
durch das Katalogförderprogramm der WestLB AG.

Gefördert von der Kunststiftung NRW.

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 holds a record of this publication
in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographical data can be found under: <http://dnb.ddb.de>.

Gesamtherstellung / Printed and Published by

Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Str. 166–170
33659 Bielefeld

Germany

Tel. +49 (0) 5 21 9 50 08 10
Fax +49 (0) 5 21 9 50 08 88
info@kerberverlag.com
www.kerberverlag.com

Kerber, US Distribution

D.A.P., Distributed Art Publishers Inc.
155 Sixth Avenue 2nd Floor
New York, N. Y. 10013
Tel. +1 212 6 27 19 99
Fax +1 212 6 27 94 84

© 2009 Kerber Verlag

Autoren, Herausgeber und Künstler / Authors, Publisher and Artist

© Markus Karstieß, VG Bild-Kunst, Bonn 2009

© Achim Kukulies (S./p. 2-3, 7-10, 12, 13, 24-25, 27, 35-38, 40-41, 61)

All works courtesy of the artist and VAN HORN, Düsseldorf
unless stated otherwise

ISBN 978-3-86678-364-5

Printed in Germany



KUNSTSTIFTUNG • NRW