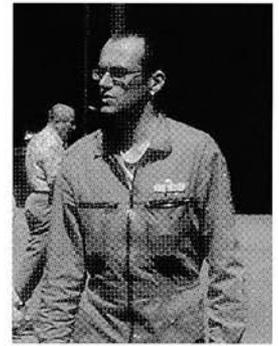


aus: Bildhauersymposion Heidenheim  
e.V (Hrsg.): werk 97, Heidenheim 1998



### **Ingo Vetter, Skulptur als Zeichen**

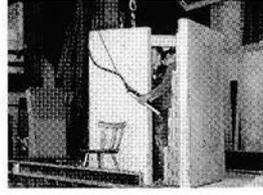
Die beiden, 2 Meter hohen, hellgrau gestrichenen Betonwände gehen rechts und links von einem schmalen Teilstück im Winkel von 35° bzw. 55° weg. Die linke Wand ist länger, auf der rechten Seite öffnet sich ein Durchblick in das Innere der Skulptur. An den Innenwänden sind schmale und hohe Stahlstufen angebracht. Geht man um das Gebilde, sieht man auch auf der anderen Seite diese Art von Dreieck, allerdings in wesentlich steileren Winkeln. Die rechte Wand trifft auf das mittlere Teilstück des ersten Dreiecks. Zwischen den beiden linken Wänden sind stählerne Falten zu sehen. Erst jetzt kann der Zusammenhang der einzelnen Teile erfaßt und die Dynamik der plastischen Gestaltung in der eigenen Bewegung gedeutet werden. Von oben ist die Struktur leichter zu sehen: Sie ähnelt einem aufgestellten Geldbeutel: die Stahlstufen könnten z.B. Schuber für Kreditkarten darstellen, das gefächerte Stahlteil wäre für's Kleingeld. Auch an aufgeklappte Ordner, Dokumentenmappen oder Prospekthalter ist schon gedacht worden.

Diese Skulptur steht über den Treppen direkt am Eingang des Rathauses in Heidenheim. Man könnte sie für einen Teil des Gebäudes halten. Dann würde sie Kunst am Bau genannt. Als Ergebnis des Bildhauersymposions 1997 ist sie jedoch eine Skulptur im öffentlichen Raum und damit unab-

### ***Ingo Vetter, Sculpture as symbol***

*The two 2-metre high concrete walls, painted pale grey, stretch right and left at angles of 35° and 55° away from a small corner piece. The left-hand wall is longer, and on the right there is an aperture offering a view into the sculpture. Narrow and high steel steps attach to the inside walls. On going round the structure, you see on the other side this kind of triangle, albeit with much sharper corners. The right-hand wall meets the middle part of the first triangle. Between the two left walls folds of steel can be seen. Now at last the connexion between the component parts can be understood, and the dynamics of the plastic configuration identified in its own movement. The structure is more easily seen from above; it resembles an opened purse. The steel steps could, for example, be compartments for credit cards, the divided steel part for small change. Other analogies raised have been opened files, folders and binders for prospectuses.*

*This sculpture stands above the steps at the very entrance to the town hall in Heidenheim. It could be taken for part of the building. Then it would be called art building (Kunst am Bau). But as a product of the 1997 sculptors' symposium it is a sculpture in a public place, therefore independent or autonomous as it is termed in the theory of art. It stands as part of a collection of other auto-*



114  
115

hängig oder autonom, wie es in der klassischen Kunsttheorie heißt. Sie steht im Zusammenhang mit anderen autonomen Skulpturen, die in der Stadt verteilt sind. Ihre Nähe zum Rathaus ist vom Künstler vorgeschlagen bzw. konkret in einem Entscheidungsprozeß aller Beteiligten festgelegt worden.

Was aber ist ein autonomes Kunstwerk? Autonome Kunstwerke stehen nie einfach für sich, sie hatten immer schon bestimmte Funktionen, die allerdings nie zu offen als Inhalte benennbar sein durften: die Repräsentation von Herrschaft, Recht und Ordnung; das Vorzeigen von Privilegien und Reichtum sowie die Distinktion zu den anderen. Deshalb läßt sich ein Kunstwerk autonom nur aus einer bestimmten Nähe beschreiben oder stark fokussiert aus der Ferne. Jeweils muß das Umfeld ausgeblendet oder kann höchstens in formaler Zurichtung auf das Objekt erfaßt werden. Es geht jedoch nicht nur um das räumliche Umfeld einer Skulptur, sondern um die unterschiedlichen Kontexte, die ihre Entstehung begleiten und ihre Bedeutungen/Funktionen bestimmen. Ingo Vettters »autonome« Skulptur eines leeren Geldbeutels verweist z.B. auf einen öffentlichen Raum, den sich niemand mehr leisten will. Es gibt nur mehr eine private Kultur, die sich öffentlich zu sein anmaßt.

*nomous sculptures distributed around the town. The proximity of the site of each one to the town hall was either proposed by the artist or decided by consultation between all those involved.*

*But what is an autonomous work of art? Autonomous works of art never exist simply for themselves; they have always had predetermined functions, although these can never be too openly designated as content: the representation of authority, justice and order; the manifestation of privilege and wealth, or differentiation from others. For this reason a work of art can be described as autonomous only within a certain proximity, or clearly focussed from a distance. In each case the surrounding area must be faded out, or can at best be grasped in its formal orientation in respect of the subject. It is a matter not solely of the spatial environment of a sculpture, but of the various contexts accompanying its creation and determining its meaning or function. Ingo Vetter's »autonomous« sculpture of an empty purse, for example, relates to a public place which nobody wishes to take on any more. We have rather, simply a private culture presuming to be public.*

*The specific background to this work can be described as four dovetailing processes: the design or formation process which takes place in the studio and the production in the factory; the competitive process within the Sculptors' Symposium,*



Die spezifischen Kontexte dieser Arbeit lassen sich als vier ineinandergreifende Prozesse beschreiben: der Prozeß des Entwerfens bzw. der Gestaltung, der im Atelier stattfindet und die Produktion in der Fabrik; der Prozeß des Wettbewerbs innerhalb des Bildhauersymposiums, die Diskussionen mit den Kolleginnen und den Kuratorinnen, der Einfluß der Sponsoren sowie speziell die Auseinandersetzungen um die Aufstellung der Skulptur; der Prozeß der Rezeption in den regionalen Medien und schließlich die kritische Reflexion der Arbeit in der Kunstszene. Hier geht es sowohl um eine Positionierung der Arbeit Vetter's in Bezug auf die komplexe Geschichte von Kunst und öffentlichem Raum als auch um die Frage, was die Skulptur hinsichtlich der Kritik an den Bedingungen von Öffentlichkeit heute überhaupt zu leisten vermag.

Die Moderne hat Kunst im öffentlichen Raum als »Inseln der Lebendigkeit« entworfen, inmitten von, den realen Zwängen unterworfenen, architektonischen und urbanistischen Szenerien. Große symbolische Zeichenhaftigkeit ist diesen Skulpturen zu eigen, die oft etwas verloren an scheinbar bedeutungsvollen Orten stehen. Dieser Glaube an den markanten Ort ist noch lebendig in den Akt-skulpturen der sozialreformerischen 20er Jahre, die wiederum die Allegorien des 19. Jahrhunderts ablösten, bis hin zu den Plastiken von Henry Moore, die seit den 60er Jahren in fast jeder

*discussions with colleagues and curators, the influence of sponsors and especially the exchanges about the the sculpture's installation; the process of reception in regional media; and finally the critical study of the work in the art world. Here we are concerned both with situating Vetter's work in the complex story of art in public places, and with the question what it is that sculpture can in any case achieve today in relation to criticism of the conditions of public affairs.*

*Modern times have produced art in public places as »islands of vitality« in the middle of architectural and urbanistic landscapes subjected to the constraints of real life. These sculptures have their own peculiar broad, symbolic draughtsmanship, often standing somewhat lost in apparently important places. This belief in the significant site is still alive in the figurative sculpture of the social-reforming 1920's, which in turn took over from the allegories of the 19th century, right down to the works of Henry Moore which have, since the 1960's, become significant monuments of modern art and spatial planning in almost every big city. In the 70's and 80's an attempt was made to get free of this model, with the testing of the real utilitarianism of the sculptured furniture of Scott Burton and Franz West. At the same time there were interventionist attempts, from the more media-based manifestations in city spaces, such as Jenny Holzer's »truisms« (her digital ribbon-*

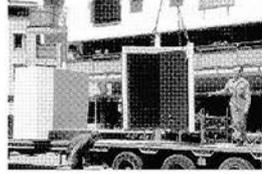
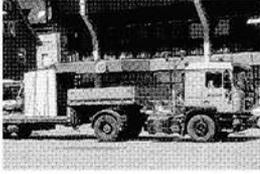
Großstadt zum signifikanten Moment moderner Kunst und Platzgestaltung geworden sind. In den 70er und 80er Jahren versuchte man sich von diesem Modell zu lösen, etwa indem die reale Benutzbarkeit der Möbel-Skulpturen von Scott Burton und Franz West getestet wurde. Gleichzeitig gab es interventionistische Ansätze, die von den eher medialen Eingriffen in den Stadtraum, z.B. den »truisms« von Jenny Holzer (digitalen Schriftbändern am Times-Square, 1980) bis zu den klaren, sozialinterventionistischen Versuchen von Martha Rosler, die am selben Ort »Housing is a Human Right« (1990) verkündete. In den letzten Monaten sind allein drei Bücher erschienen, die aktuelle sozialinterventionistische Ansätze diskutieren: von den sog. Wochenklausuren (die Künstlerinnen fahren für mehrere Wochen an einen bestimmten Ort, um dort Lösungsvorschläge für ein soziales Problem zu erarbeiten) über die nordamerikanische, Community-orientierte New Genre Public Art bis hin zu den, politische und künstlerische Strukturen verbindenden Innenstadtaktionen, die seit letztem Jahr öffentlich gegen die neue Staatsraison von der Inneren Sicherheit und die daran angekoppelten Ausgrenzungspolitiken agieren.

Dieser Kontext ist wichtig für Vetters Skulptur, auch wenn er nicht direkt mit den »ortspezifischen« Bedingungen in Heidenheim zu tun hat. Er kennzeichnet einen inhaltlichen Horizont, der

*writing in Times Square in 1980), up to Martha Rosler's clear attempts at social intervention when she announced »Housing is a Human Right« in 1990 at the same place. In recent months alone three books have appeared discussing attempts at social intervention, ranging from the closed-session weeks (in which the artists go for several weeks to a certain place in order to work out proposals for the solution of a social problem), through the North American community-oriented New Genre Public Art, to the inner-city actions linking political and artistic organisations which, since last year, have been acting publicly against the new raison d'état of internal security and the associated policies of group exclusion.*

*This context is important for Vetter's sculpture, even if not directly concerned with the »locally based« conditions in Heidenheim. It marks a horizon of content which is always found in other works of Vetter. The contents appear here only as a reference to an increasingly problematical public which ought to be discussed in detail: how does the public function in contrast to the private, and what has it to do with urban space? What has it to do with the pursuit of unqualified urbanisation and commercialisation, especially in city centres? Whose public is it, and whose not?*

*Sculpture needs the dialogue presupposed by its form, in order to be intelligible. As »autonomous«*



in anderen Arbeiten Vettters stets präsent ist. Hier erscheinen diese Inhalte nur als Verweis auf eine zunehmend problematische Öffentlichkeit, die im Detail diskutiert werden müßte: Wie funktioniert Öffentlichkeit heute im Gegensatz zum Privaten und was hat sie mit dem städtischen Raum zu tun? Was hat sie mit dem Streben nach bedingungsloser Urbanisierung und Kommerzialisierung, vor allem der Stadtzentren zu tun? Öffentlichkeit für wen und für wen nicht?

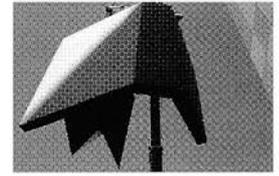
Die Skulptur benötigt den Diskurs, den sie in der Gestaltung bereits voraussetzt, um verständlich zu sein. Als »autonome« Skulptur benennt sie eine Fehlstelle, die letztlich nur diskursiv und politisch artikuliert werden kann. Doch auch konkret vor Ort funktioniert sie entsprechend des Leitsatzes, daß ein »Prozeß mehr als ein Produkt« ist. Speziell was die Produktion betrifft, ist die gute Kooperation des Künstlers mit dem Bauunternehmen Mattern zu erwähnen. Die Skulptur ist sogar von Anton Schweizer, dem Schlosser, signiert, mit dem Vetter die meiste Zeit zusammenarbeitete. Darin drückt sich nicht nur Respekt für dessen Arbeit aus (und umgekehrt), auch als Zeichen des Kunstverständnisses von Vetter ist die Signatur zu lesen: sein Interesse am Prozeß der Herstellung in der Fabrik, d.h. sich nicht zuarbeiten lassen und dann groß den eigenen Namen draufschreiben, wie es häufig geschieht. Freilich könnte man gerade in dieser gelungenen Kooperation das Ziel des

*sculpture it identifies a gap which in the last analysis can be articulated only in politics and dialogue. But also concretely, in situ, it operates according to the axiom that »a process is more than a product«. More especially concerning production, one must mention the artist's good working relationship with the Mattern concrete company. The sculpture is even signed by the shutterer Anton Schweizer, with whom Vetter mostly worked. Not only does this constitute an expression of respect for each other's work but also the signature can be read as a mark of Vetter's understanding of art, his interest in the production process in the factory; in other words not simply having something fabricated and then grandiloquently writing one's name on it, as often happens. True, one could see in this successful collaboration the very confirmation of the symposium's objective - »a completely fresh expression of the relation between commerce and art«. However, this objective is in fact not to be found in the factory but in a new urban corporate identity which will oblige culture to enhance the site it occupies, and which in so doing will to a certain extent mobilise art against its own specific substance.*

*The installation of sculpture was another very particular process. Proposed by the artist for the square in front of the town hall, with the active agreement of the mayor, it was finally »shifted round« the square by ten people in the quest for*

Symposiums - »eine völlig neue Ausprägung des Verhältnisses von Wirtschaft und Kunst« - bestätigt sehen. Doch dieses Ziel liegt in Wahrheit nicht innerhalb der Fabrik, sondern in einer neuen städtischen Corporate Identity, die Kultur zur Hebung des Standortprofils benötigt und damit bis zu einem gewissen Grad Kunst gegen deren spezifische Inhaltlichkeit instrumentalisiert.

Die Aufstellung der Skulptur war ein weiterer Prozeß der eigenen Art. Vom Künstler für den Platz vor dem Rathaus vorgeschlagen, und auch vom Oberbürgermeister so gewünscht, wurde sie schließlich von zehn Leuten auf dem Platz »herumgeschoben«, um den richtigen Ort für sie zu finden. Aus (zweifelhaften) statischen Gründen landete sie schließlich direkt am Rathaus, eigentlich zu nahe dran, um sich wirklich gegen die übermächtige Architektur behaupten zu können. Aber vielleicht stimmt es so auch wieder: die Nähe zum Gebäude, einem zu groß geratenen 70er Jahre Beton-Glas-Komplex, dem sich die Skulptur farblich und formal weitgehend angleicht, verhindert auch eine scheinbare Unabhängigkeit als »autonome Skulptur«. Darüber hinaus kommen die ambivalenten Beziehungen zwischen Skulptur und Architektur besser zur Geltung: »Die Skulptur greift Details der Architektur auf, bietet Öffnungen, Nischen und Eingänge, die jedoch disfunktional immer nur auf sich selbst verweisen. Im dreidimensionalen Erfassen, im Umwandern der



*the right place for it. For dubious static reasons it ended up right against the town hall, in fact too close to it to be able really to assert itself against the powerful architecture. But perhaps it is best so after all; its nearness to the building, an over-large 70's complex of concrete and glass, to which the sculpture has considerable affinities of colour and form, forestalls any appearance of independence as »autonomous sculpture«. Further, it accentuates better the ambivalent relationships between sculpture and architecture: »Sculpture seizes architectural detail, offers openings, niches, entries which nevertheless refer disfunctionally only to themselves. In perceiving the three-dimensional or moving round a sculpture we evolve another form of interpretation; as model for an absurd architecture counterposed against the utilitarianism of the building.« (Ingo Vetter describing his project)*

*As both »architectural model« and symbol indicating the void in dialogue about the public function, Vetter's sculpture acts in a more complex and, in fragmented fashion, more closely situation-related manner than do most other works. An artist who simply wants to instal his work and then wait to see what happens, relinquishes at the outset all substantial relationships and delivers himself to the »pros and contras« of the local press. But the deciding questions in this kind of situation, sponsor-oriented and greatly determined by organisational constraints, are: what*



Skulptur ergibt sich daraus eine weitere Lesart: Als Modell einer absurden Architektur, die der Zweckmäßigkeit des Gebäudekomplexes gegenübergestellt wird.« (Ingo Vetter in seiner Projektbeschreibung)

Als »Architekturmodell« ebenso wie als Zeichen, das die Leerstelle des Diskurses über Öffentlichkeit anzeigt, verhält sich Veters Skulptur komplexer und auf eine gebrochene Art und Weise auch situationsbezogener als die meisten anderen Arbeiten. Wer die eigene Arbeit einfach nur aufstellen will und dann wartet, was passiert, der gibt inhaltliche Bezüge von vorn herein auf und liefert sich den »pro und contra« der lokalen Presse aus. Die entscheidenden Fragen in einer solchen, stark durch die organisatorischen Vorgaben bestimmten, sponsorenorientierten Situation sind doch, was warum entsteht und was nicht entstehen kann; was vielleicht möglich gewesen wäre und warum das nur Möglichkeit blieb. Wenn Diskurse nicht geführt werden, bleiben auch viele der künstlerischen Arbeiten merkwürdig stumm und beliebig. Und wenn der öffentliche Raum als rein kommerziellen Interessen dienend vorausgesetzt wird, gibt es auch keine weiteren Fragen, die über die konkrete Gestaltung hinausreichen würden. Der leere Geldbeutel hingegen ist ein Zeichen für den schwindenden Willen an »Gemeinsamkeit«, den öffentliche Kultur immer ausgemacht hat. Nicht, daß dabei immer Gutes herausgekommen

*is created and why, what cannot be created, what perhaps could have happened and why that remained no more than a possibility. If no dialogue occurs, then many artistic works remain strangely silent and arbitrary. And if the public space is pre-determined for the service of purely commercial interests then there are no further questions which might reach out beyond the purely concrete form. By contrast, the empty purse is a symbol of the diminishing will for »communality«, which public art has always asserted. That does not mean to say that something good always emerges. But to forgo it is always hazardous, it encourages massive individualisation and supports interests which negate the social horizon of cultural endeavour.*

*Helmut Draxler*

120

121

wäre. Der Verzicht darauf ist jedoch problematisch, er leistet massiver Individualisierung Vorschub und unterstützt Interessen, die den gesellschaftlichen Horizont kultureller Arbeit verleugnen.

Helmut Draxler