

Besonderer Dank gilt meiner Ehefrau
Birgit Stolley-Martens



„Die Befruchtung des Konstruktiven Geistes“, Barcelona, Plaça Nova, 28. 7. 1992

STANDORTE

1. Band

September 1993

„Die Befruchtung des Konstruktiven Geistes“

Anlässlich der 10. Performance am 3. 11. 1993
in der Helwan-University (Gizah Orman Ägypten),
begleitend zu den Ausstellungen:

Forum des Landesmuseums Hannover
(Gast in „Kulturaustreibung“)
7. 9. – 28. 10. 1993

Neugotische Halle im Rathaus Braunschweig,
29. 11. – 7. 1. 1994

Marmorsaal im Landesmuseum Oldenburg
23. 1. – 20. 2. 1994

Braunschweigisches Landesmuseum
15. 4. – 17. 5. 1994

Museum für das Fürstentum Lüneburg
27. 5. – 25. 6. 1994

homo semper ludens – oder Befruchtung des Konstruktiven Geistes

Zu den „Baukastenplastiken“ von Peter Martens

selbst nun nicht selbst → kollektives Bewusstsein & Institutionen

Die Assoziation, die jeder Mensch mit „Baukasten“ verbindet, ist die Erinnerung an die eigene Kindheit, an ein geliebtes Kinderspielzeug. Tatsächlich überkommt den Teilnehmern und Teilnehmerinnen an der Performance von Peter Martens die kindliche Lust, mit den Bausteinen kühne Konstruktionen zu errichten – mir ist es jedenfalls so ergangen, als ich 1991 in der Galerie der Hochschule für Bildende Künste den kompakten Quader (1,25×1,75×1,75 m) mit den vielen – von einer Motorsäge grob geschnittenen – Pappelholzelementen betrachtete.

Liegt zwischen diesem elementaren – immerwährenden – Spieltrieb und dem von Martens für seine Performance gewählten Titel „Die Befruchtung des Konstruktiven Geistes“ ein Widerspruch? Verhalten sich Spiel und konstruktiver Geist wie Thesen und Antithesen, wie Kunst und Technik, also Kreativität und Rationalität zueinander?

nach Sartre: Mensch immer

Die Verhaltensforschung hat in den letzten Jahrzehnten wichtige Erkenntnisse über das Spielen in allen Daseinsformen (Mensch- und Tierreich), über Strukturen und Funktionen des Spiels gewonnen: So ist Spiel mehr als eine kulturelle Verhaltensform, die sich frei von äußerer Zwecksetzung vollzieht und dem Menschen Bereiche von Freiheit und Offenheit für individuelles Handeln schafft. Sie gilt heute vielen Forschern „als schöpferisches Organisationsprinzip der Natur und des gesamten Evolutionsprozesses“.

In diesem Sinn definiert und verknüpft „Spiel“ die Bereiche von Kunst und Technik, hebt die jeweiligen gegensätzlichen Aspekte des kreativen und rationalen Verhaltens in die Synthese des schöpferischen Organisationsprinzips auf einer neuen, höheren Abstraktionsstufe auf.

Peter Martens' Baukastenplastiken als der jeweilige künstlerische Versuch, in einem aktuellen Prozeß die Be-

fruchtung des konstruktiven Geistes an unterschiedlichen Orten und Räumen zu materialisieren, finden zu dieser Synthese. Die Gestaltung von Räumen durch den Baukasten, ihre Neuordnung durch fragile, labile, ausge-reifte, die Raumgrenzen sprengende Konstruktionen zu erreichen, nutzt historisch-bauästhetische Beziehungs-geflechte. Die Einbeziehung der Raum-Zeit-Strukturen sowie die Integration kontemplativ rezipierender Betrachter und aktiver Teilnehmer/innen in der Performance stellt sich als Vermittlung von objektiven, materiellen und subjektiv-emotionalen (Innen-)Welten in einem komplexen dynamischen Prozeß dar.

*ANT
Semper*

„Kunstwerk vermittelt zw. Innenwelt (Psyche) & Außen- bzw. Mitwelt“

Die Schaffung von möglichst vielen, immer neuen Räumen und Körpern, die aus der Vielzahl der Holzbausteine resultieren, von immer neuen Ordnungsmustern, von stabilen und fragilen Gleichgewichtssystemen in der Zeitdimension, als Spielform des konstruktiven Geistes wird dokumentiert und spiegelt damit auch unsere gesellschaftlich-kulturellen Verhältnisse. Die Spannung von Ordnung und Stabilität, von Dynamik und Fragilität, von Körper und Raum schafft dem Spiel und der Kunst in der jeweiligen aktuellen Konstellation von Künstler, Räumen, Zeit und Betrachtern Freiräume der Phantasie, aber auch einen scheinbaren Ruheort glücklicher Erinnerungen.

„Das selig spielende Kind, der sein Instrument spielende Künstler (und wie wenige »spielen« es), der Genius, dem alles wie spielend von der Hand geht: sie sind Verwirklichungen einer Ursehnsucht des Menschen nach der unbehinderten, freien, beschwingten Harmonie zwischen Seele und Leib“ (Rahmer)¹.

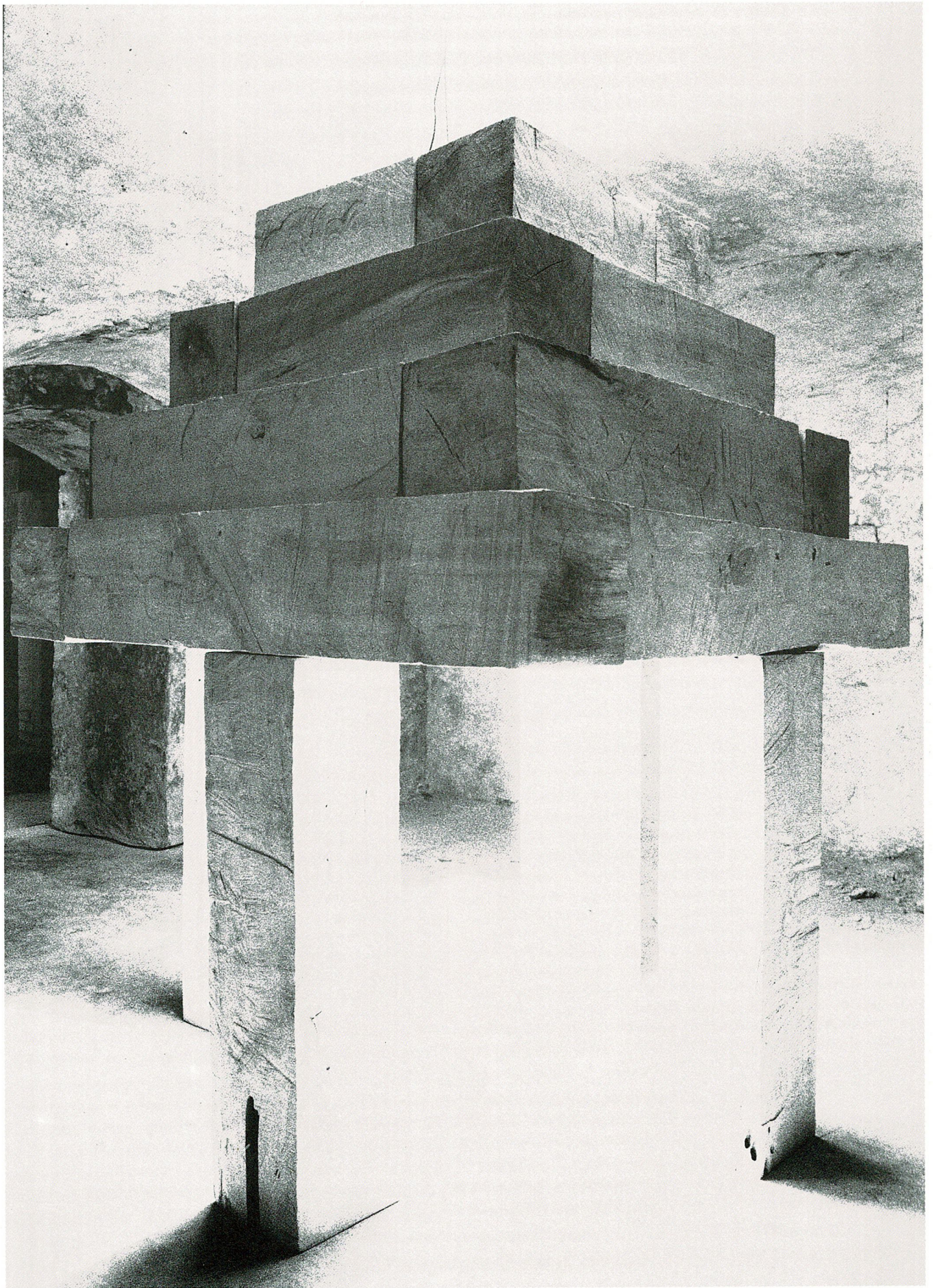
Die Nichtwiederholbarkeit der Performance, ihre Singularität im jeweiligen Kontext unterscheidet aber das Spiel von der Kunst. Kommunale Kunst- und Kulturpolitik sollte darum bemüht sein, die Voraussetzungen für diese Freiräume von Phantasie zu schaffen.

September 1993

Prof. Dr. Birgit Pollmann
Stadträtin für Schule, Kultur und Sport

¹ Rahmer, Hugo: Theologie des Spiels, in: Alternativen, H. 9, München 1971, S. 59.

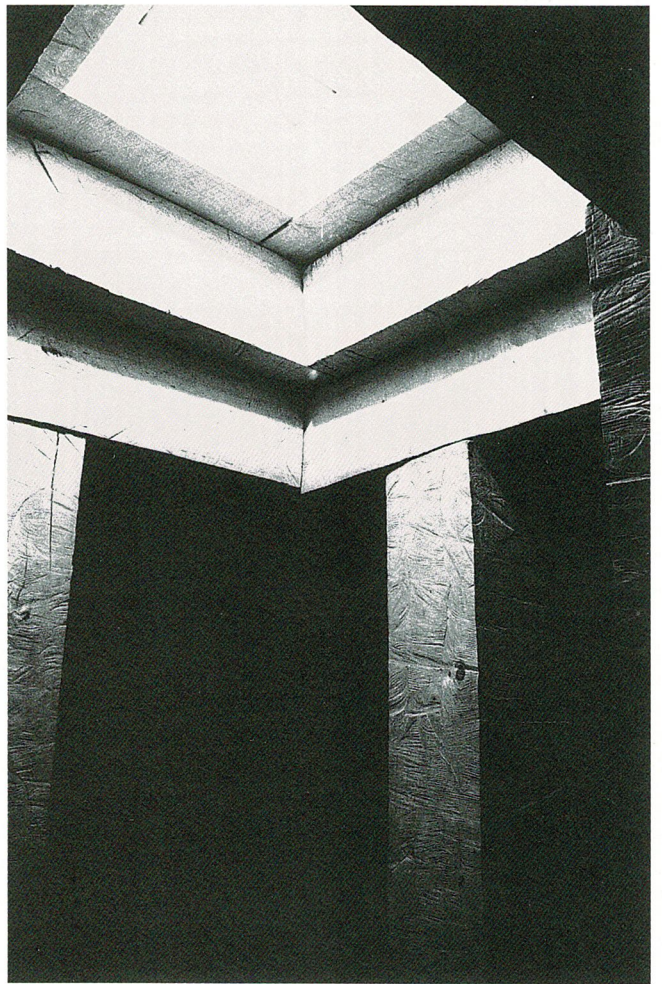
„Ohne Titel“ im Keller unter dem Eiermarkt, Braunschweig im September 1992 (2×1,5×1,5 m)



Kunst und Geschichte

Kunst, ja sogar Aktionskunst im Geschichtsmuseum? Dies mag für manche Kunsthistoriker eine erschreckende Vorstellung sein, glauben sie damit doch ästhetische Normen außer Kraft gesetzt und wittern Gefahr für das Kunstwerk. Jedenfalls gewinnt man diesen Eindruck bei Diskussionen, die sich mit Präsentationen von Kunst oder Performances im Umfeld kulturgeschichtlicher Objekte beschäftigen. Tatsächlich aber steht hinter solchem Denken eher die grundsätzliche Überlegung, was Kunst sei oder nicht und welche Rolle der Ausstellungsort dabei spiele. Zu derartigen Fragestellungen finden sich zahlreiche Beiträge und Überlegungen in einer lesenswerten Abhandlung zum Thema „Kunstkritik“¹. Darin wird auch zur Legitimation eines Objektes im Museum als „Kunst“ folgendes Beispiel aufgeführt: „Den Museumsbesucher, der jetzt immer noch und unverrückbar die Auffassung hegt, daß das in einem Museum zur Schau Gestellte bereits (historisch) ‚als Kunst‘ legitimiert sei, unterstützt der langjährige Direktor der Kunstsammlung NRW in Düsseldorf, Werner Schmalenbach, mit einer zunächst verblüffenden Selbstverständlichkeit: „Natürlich ist das Kunst! Was soll es denn sonst sein? – Wenn es sich um eine Kunstausstellung handelt, dann ist das, was da ausgestellt wird, in Gottes Namen Kunst. Ob das Kunst ist oder nicht, ist also die falsche Fragestellung. ‚Kunst‘ ist bloß eine Überschrift, eine wertfreie Rubrik. Die Frage nach der Kunst – ob ja oder nein – ist eine sehr uninteressante Frage. Interessant wird es erst, wenn man innerhalb der Rubrik ‚Kunst‘ das einzelne Werk bewertet.“ Schmalenbach fährt in dem Interview von 1986 fort: „Sie sehen hier diesen Aschenbecher und kein Kunstwerk, obwohl ihn ein Designer mit künstlerischer Hand entworfen hat. Wenn man diesen selben Aschenbecher aber nun auf einen Sockel setzt, in einer Kunstausstellung ausstellt und unter Nummer 27 im Katalog verzeichnet, dann hat er eine eigentümliche Transmutation durchgemacht: Aus dem ausgezeichneten Aschenbecher ist ein miserables Kunstwerk entstanden; aber immerhin ein Kunstwerk, solange es als solches beurteilt wird. Eben noch war das Objekt sehr gut, nämlich als Aschenbecher; nun auf einmal ist es miserabel, nämlich als Kunstwerk. Es kommt also darauf an, als was sich das Ding zur Diskussion stellt.“² *und wie es nie reformiert → gesch. Ausdr.*

Also hat erst die ausgesprochene Transmutation den Wert und die Funktion des Objektes in der Sicht des Betrachters verändert, aus dem Aschenbecher ist ein Kunstwerk geworden; tatsächlich aber ist er ein Aschenbecher geblieben und muß daher in seinem ursprünglichen Funktions- und Gebrauchszusammenhang befragt werden. Dies bedeutet jedoch nichts anderes, als daß ein Kunstwerk nicht als Kunstwerk an sich besteht, sondern in seinem ursprünglichen Gedanken-, Funktions- oder Gebrauchszusammenhang gesehen werden muß, geschaffen von Menschen. Letztlich ist daher das Kunst-



werk bei ernsthafter Betrachtung ein Zeugnis der Kultur und Geschichte des oder der Menschen, die es geschaffen haben oder die damit umgegangen sind. Mit seiner Präsentation im Museum gewinnt es keine neue oder gar besondere Qualität, sondern wird lediglich aus seinem ursprünglichen Entstehungs- oder Gebrauchszusammenhang herausgerissen und in einen neuen Interpretations-Zusammenhang gestellt. „Aus dem Blickwinkel der Kritik sagt der Ausstellungsort wenig über die Qualität eines Werkes aus. Denn Kunst oder nicht Kunst ist nicht die Entscheidung über den Wert, sondern über den Rahmen, den Kontext, in dem weiter nach der Beantwortung der Qualitätsfrage gesucht wird.“³

In diesem Zusammenhang bietet die derzeitige Diskussion über „Museumswürdigkeit“ der NS-Kunst bzw. der ideologisch bestimmten Staatskunst überhaupt ein besonders gutes Beispiel. Diese Werke gehören ins Museum, aber nicht um der Qualität der Kunst willen, sondern als historische Zeugnisse, als Dokumente ihrer Zeit. Präsentiert werden müssen sie daher in ihrem historischen Kontext, den sie als „Kunstwerke“ erläutern können und helfen, ihn besser zu verstehen. Insofern kann Kunst in ihrer Zeit und für ihre Zeit eine wichtige Geschichtsquelle sein – ob negativ oder positiv.

Mit diesem Beispiel wird auch deutlich, daß die jeweils aktuelle Kunst eine große Bedeutung für die Bewertung bzw. das Verständnis historischer Epochen haben kann. Kunst muß daher mit den Zeugnissen der Geschichte

konfrontiert werden, um neue Einblicke zu ermöglichen, aber auch um neue Aktualität zu gewinnen.

Eine solche Möglichkeit bietet Peter Martens mit seinen Baukastenplastiken und Performances unter dem Titel „Die Befruchtung des Konstruktiven Geistes“. Aus einzelnen Elementen setzt er Werke von stets fortschreitender Dynamik zusammen, die in ihrer Form und Zusammensetzung eine geistige Konstruktion des Weltbildes des Künstlers darstellen und dabei ständiger Veränderung unterliegen. Ähnlich muß der Historiker vorgehen. Aus einzelnen Elementen des Wissens setzt er ein Bild der historischen Entwicklung zusammen, das er schließlich in seiner Gesamtheit zu vermitteln versucht. Dieses Bild jedoch ist nicht starr, die Erkenntnisse sind nicht endgültig, sondern können wechselnde Ergebnisse aufzeigen, je nachdem wie der Historiker die einzelnen Elemente des Wissens zusammensetzt.

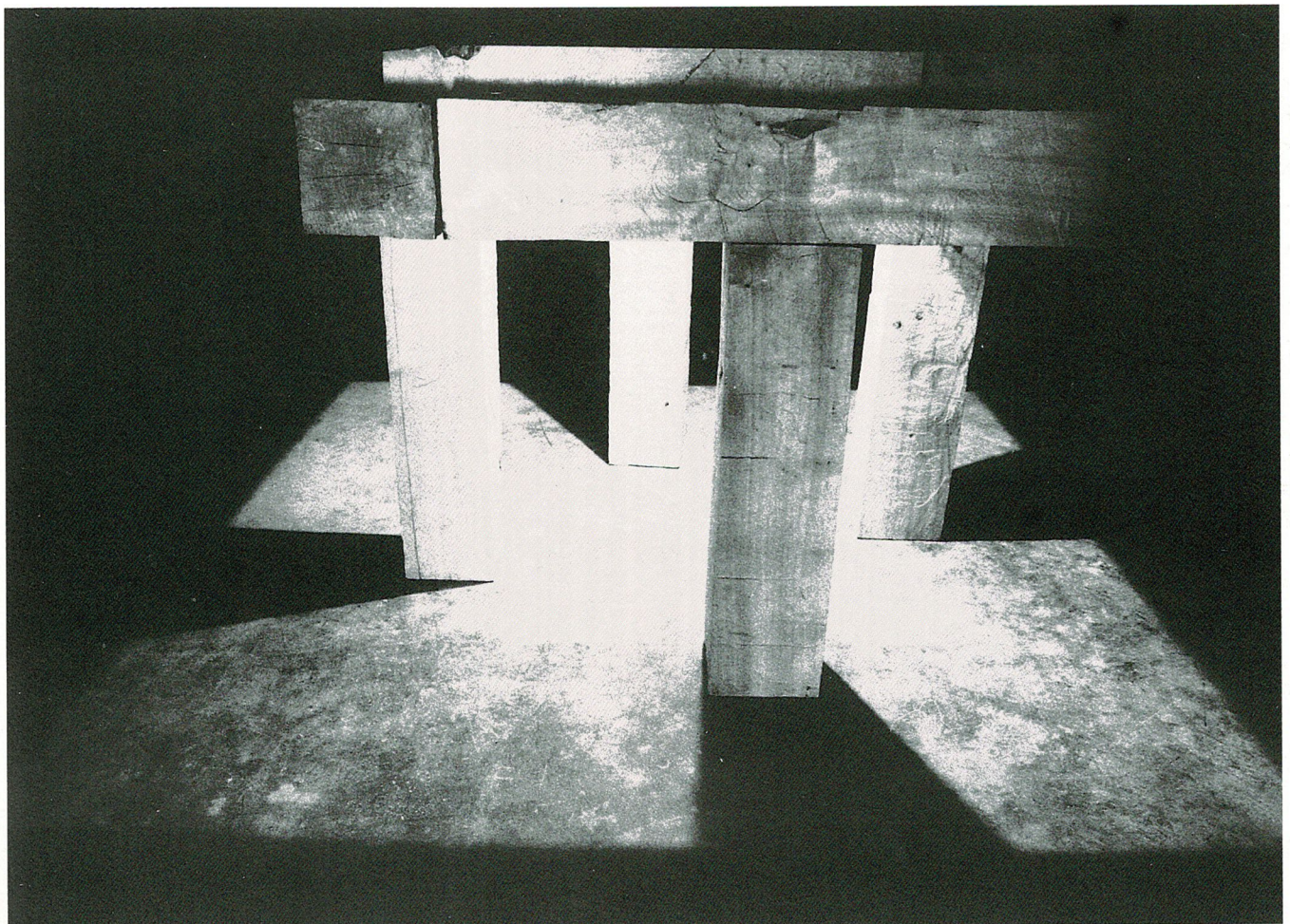
Auf die Vorläufigkeit der Aussagen macht auch Peter Martens mit seiner Aktion aufmerksam. Dem Besucher stellen sich plötzlich im Museum Kunstwerke in den Weg, verhindern den Durchgang zwischen den ausgestellten Objekten der Landesgeschichte und zwingen ihn zur Auseinandersetzung in zweifacher Hinsicht: zum einen mit den Plastiken des Künstlers, zum anderen mit dem sie umgebenden Raum und damit den ausgestellten Geschichtsquellen. So wie bei der Aktion die Plastiken sich verändern, so verändern sie auch das Verhältnis zwischen Raum und Plastik, schaffen neue Beziehungen,

neue Sichtweisen, neue Bezüge. Damit macht der Künstler zugleich auf die veränderte Beziehung zwischen den im Raum präsentierten Museumsobjekten aufmerksam. Je nachdem wie deren Zuordnung untereinander erfolgt, verändert sich nicht nur die Wahrnehmung durch den Besucher, sondern auch die Aussage des einzelnen Objekts und damit die Gesamtaussage des jeweiligen Themenbereiches.

Nehmen wir als Beispiel im Braunschweigischen Landesmuseum die Porträtbüste von G. E. Lessing im Themenbereich Aufklärung. Durch ihre Zuordnung zu Abt Jerusalem und Herzog Carl Wilhelm Ferdinand wird die Bedeutung Lessings für die Aufklärung ausgedrückt, der Carl Wilhelm Ferdinand als Regent im Sinne des aufgeklärten Absolutismus positiv gegenübersteht. Eine Aussage zu Lessing als Schriftsteller seiner Zeit ist damit nicht gegeben. Nun ändern wir unsere Konstruktion aus den einzelnen Bausteinen und fügen die Büste Lessings den Porträts mit den Professoren des Collegium Carolinum – insbesondere den „Bremer Beiträgern“ – als Hauptobjekt zu. Damit verändert sich für den Betrachter nicht nur die äußere Form der Konstruktion, sondern auch deren inhaltliche Aussage. Zwar bleibt Lessing Schriftsteller und Aufklärer, doch nun stellt sich die Frage, hat er etwa am Collegium Carolinum gewirkt oder welche Beziehungen lassen sich sonst noch aus dieser neuen Zuordnung ablesen. Bei näherer Betrachtung und Erschließung des historischen Hintergrundes wird dem

hinter die
Vorläufigkeit
die
Zusammenhang

konstruktiv



Kontext
aufassung

Besucher in dieser Verbindung Lessing als Mitglied des sog. Braunschweiger Freundeskreises vor Augen geführt. Eine weitere Veränderung, etwa der Zuordnung der Büste zu Zeugnissen des Theaters, würde die Bedeutung Lessings für die Entwicklung des Theaters im 18. Jahrhundert erkennbar machen.

Die Beispiele mögen an dieser Stelle genügen, lassen sie doch erkennen, daß das Spiel mit den Bausteinen die Suche nach der Aussage bedeutet. Dies muß jedoch nicht durch die tatsächliche Umsetzung der Objekte erfolgen – obwohl diese Vorstellung eines absolut „beweglichen“ Museums einen gewissen Reiz nicht entbehrt –, sondern die Veränderung der Zuordnung wird durch das Auge und das Gehirn des Besuchers vollzogen. Er ordnet – gelegentlich mit Hilfe des Museums – die Objekte so einander zu, daß das jeweilige gewünschte Thema durch die sichtbaren, d. h. erfaßbaren Quellen erschlossen werden kann. Aus den Grundbausteinen, den Quellen, wird die Geschichte des Landes und der Welt in wechselnder Form veranschaulicht und damit verständlich, gelegentlich sogar verstehbar gemacht. Um diese Erkenntnisfähigkeit bewußt zu machen, setzt der Künstler Peter Martens dem scheinbar vorgegebenen Weg der Wahrnehmung historischer Erkenntnisse Hindernisse in den Weg, Hindernisse, die in wohlgeformten, stets gleichen, aber wechselnd zusammengesetzten Bausteinen aus Holz einen Mikrokosmos darstellen, zu dessen Verständnis eine geistige Auseinandersetzung gefordert ist. Diese aber unterliegt letzten Endes den gleichen Gesetzmäßigkeiten von Raum und Zeit, wie der ihn umgebende museale Raum und dessen „Bausteine der Geschichte“.

Wenn Beatrix Nobis in ihrem Beitrag davon spricht, daß das Prinzip von Peter Martens' „Baukasten“ im Fragment liegt, d. h. „daß im Prozeß des Aufbauens zugleich nach Öffnung und Geschlossenheit gesucht wird“, so beschreibt sie damit auch treffend das Prinzip des historischen Museums und seine Arbeit mit den Sachzeugnissen der Geschichte.

Dies unterstreicht zugleich die Bedeutung der künstlerischen Tätigkeit von Peter Martens für das Museum, dessen nachvollziehbare oder auch narrative Form der Geschichtsvermittlung sich bei Martens in der Abstraktion der Bauklötze widerspiegelt. Die stete Veränderung der äußeren Form der Plastik steht symbolisch für die Dynamik des historischen Prozesses. Wenn dies vom Künstler scheinbar spielerisch aufgezeigt, gestaltet und vermittelt wird, so ist dies zugleich ein Aufruf an das Museum und seine Besucher, sich historische Kenntnisse und Erkenntnisse ebenfalls in spielerischer Form zu erschließen.

Bereits 1938 hat Johan Huizinga in einer umfassenden Abhandlung⁴ den Beweis erbracht, daß alle Kultur im Spiel ihren Ursprung hat. Dabei ist das Spiel das Heraus-treten aus dem gewöhnlichen Leben „in eine zeitweilige Sphäre von Aktivitäten mit einer eigenen Tendenz“⁵, sein Hauptkennzeichen ist Freiheit. Neben den Homo faber, den schaffenden Mensch, tritt der Homo ludens, der spielende Mensch und er erreicht im Verständnis des

Künstlers Peter Martens – wie Beatrix Nobis im nachstehenden Aufsatz ausführt – seine letzte Vollendung durch den Versuch einer ständigen Annäherung an die Absolutheit der Idee von der Welt als Modell menschlicher Phantasie. Dieser steht die Realität historischer Fakten gegenüber, aber auch sie kann sich der Mensch mit spielerischem Ernst erschließen. Warum nicht, so bleibt zu fragen, im historischen Museum? Kunst und Geschichte schließen sich nicht gegenseitig aus, im Gegenteil, sie bedürfen einander im Interesse der Menschen.

Gerd Biegel, MA

Direktor des

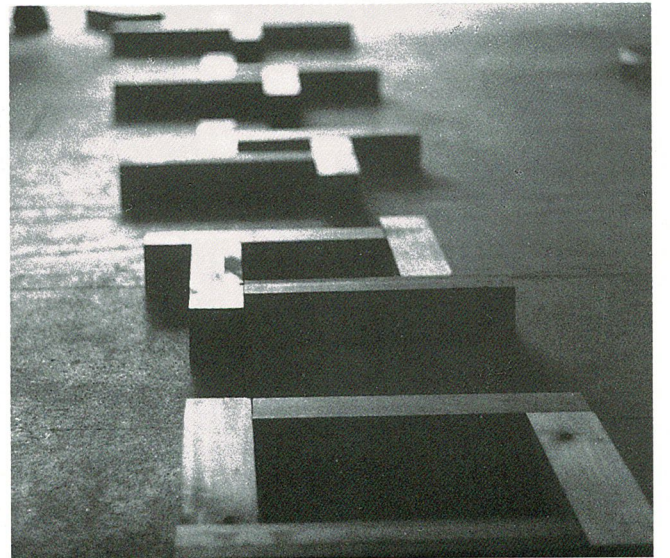
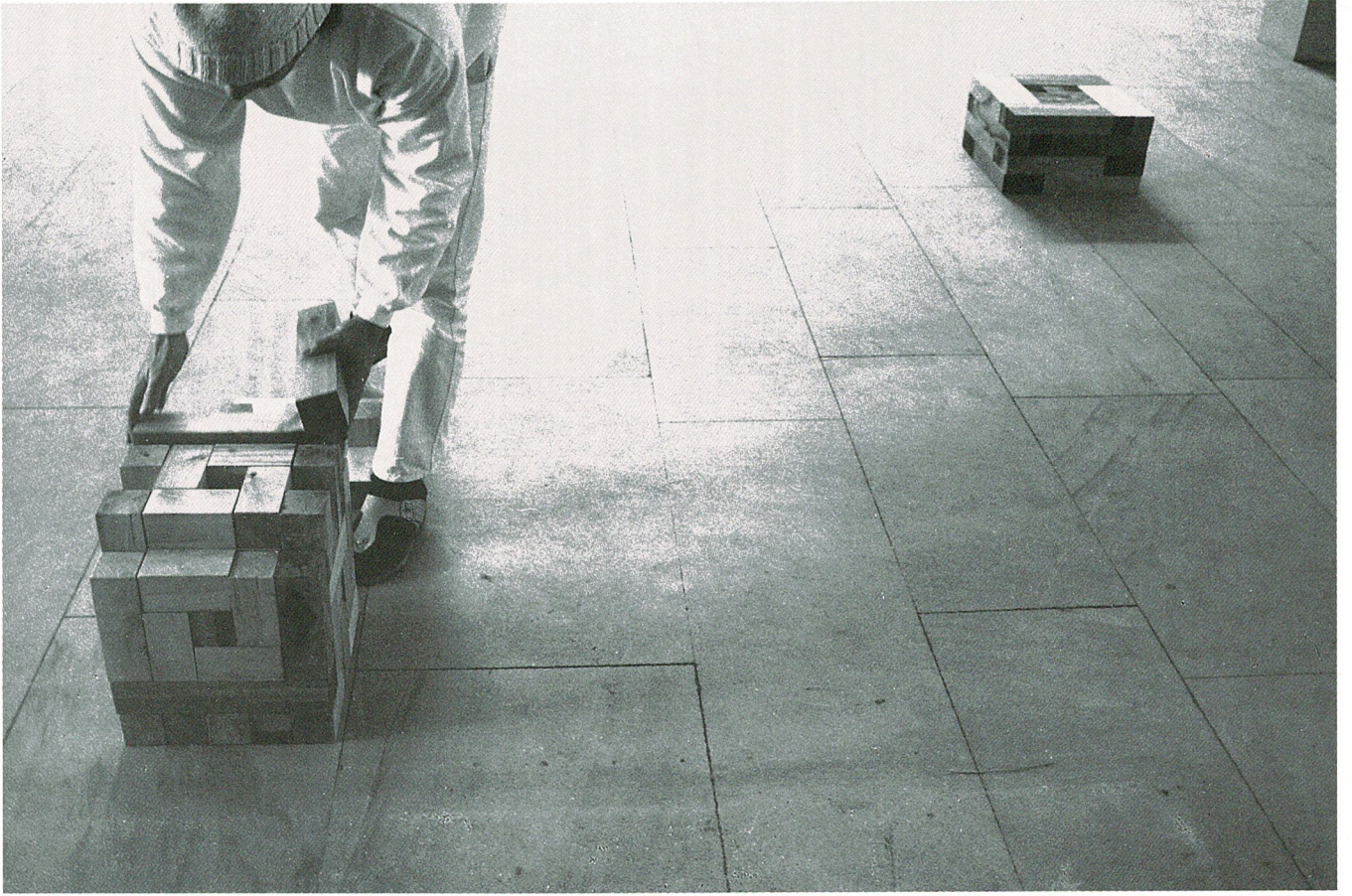
Braunschweigischen Landesmuseums

Ort der Bestimmen!
-reflexive
Kommunikation
(Lehmann)

Anmerkungen

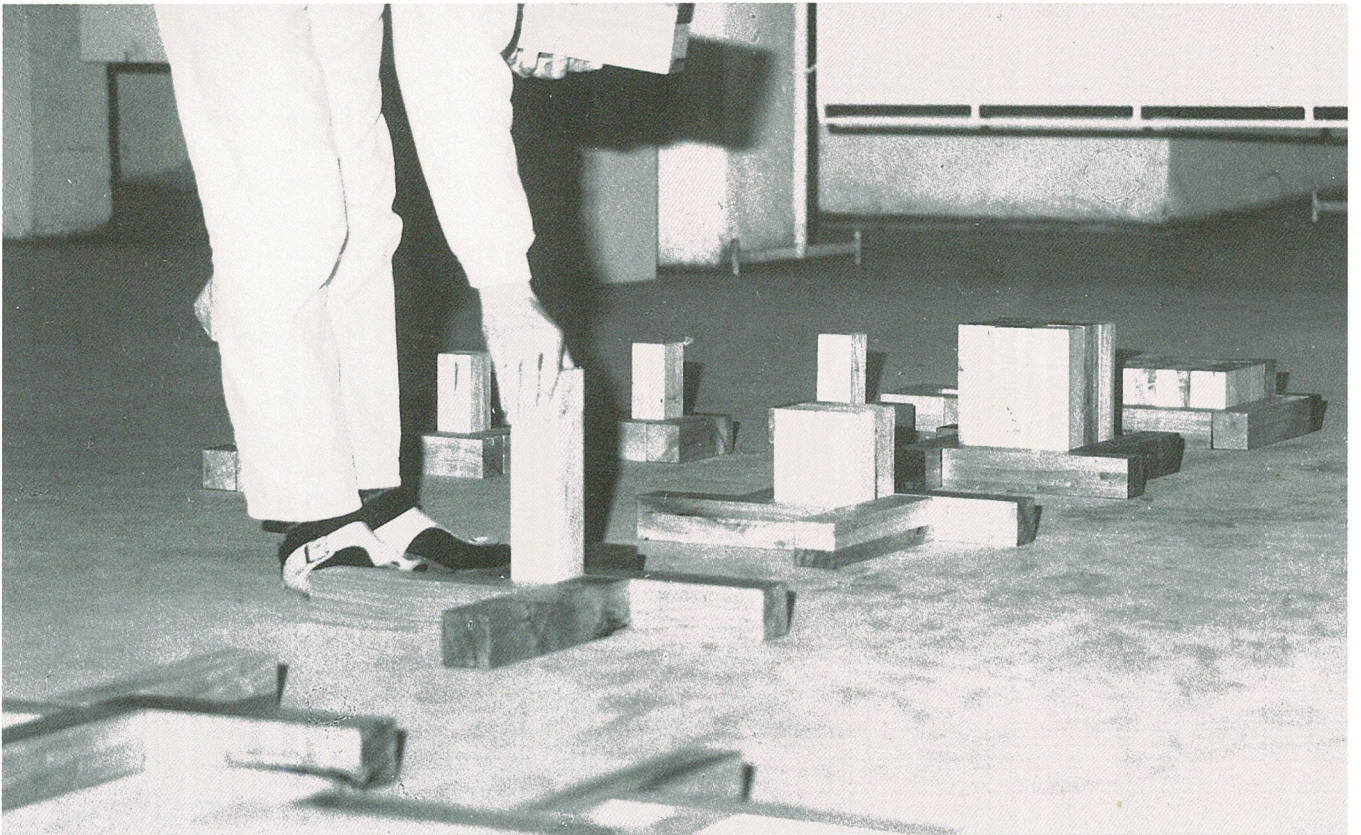
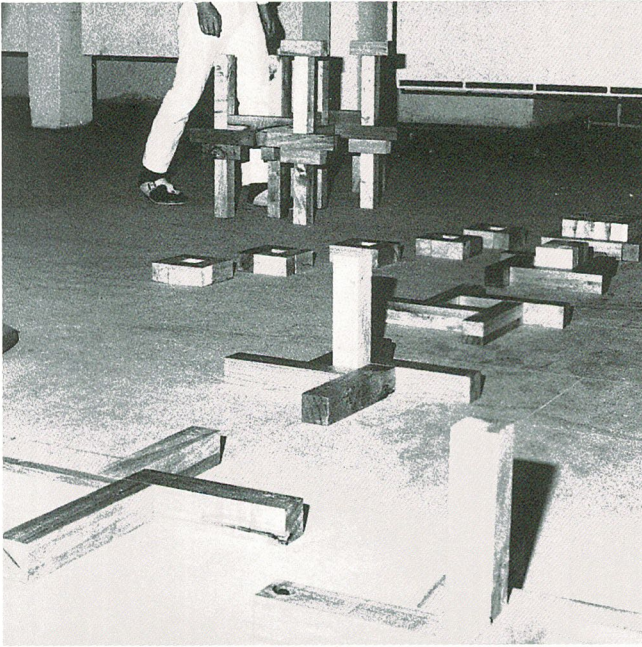
- 1 Martina Sitt/Philipp Ursprung/Dieter Ronte, Kunstkritik. Die Sehnsucht nach der Norm. München 1993.
- 2 ebd., S. 28.
- 3 ebd., S. 28.
- 4 Johan Huizinga, Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg 1956.
- 5 ebd., S. 15.

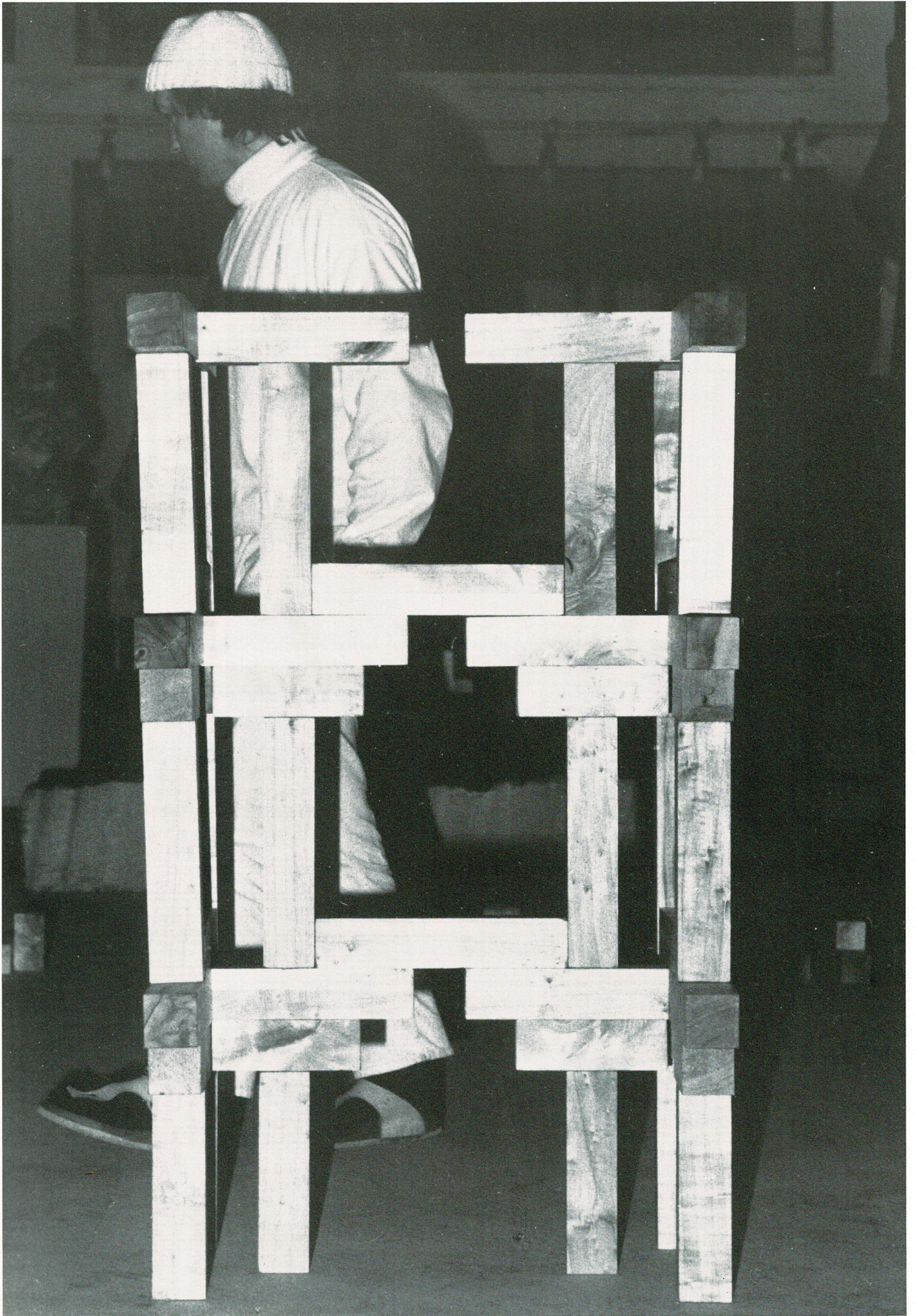
Kontingenz v. hist. Erkenntnis: Unvollständigkeit v. Beschränkte
Nähe von veränderbaren Wissensbeständen ab



Istanbul, Güzel Sanatlar Akademisi, am 3. März 1991

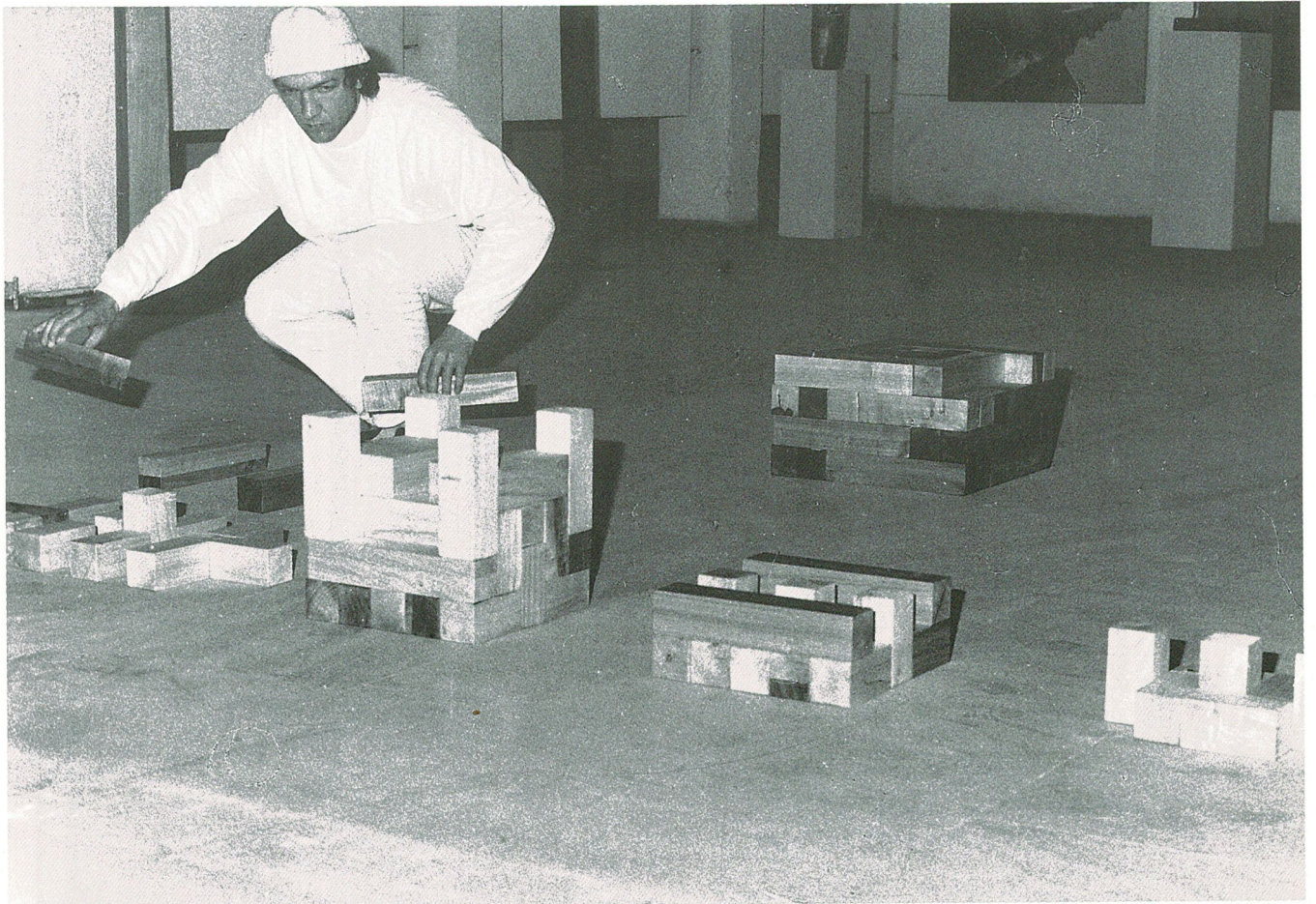
Istanbul, Güzel Sanatlar Akademisi, 3. März 1991,
„Im Zentrum der Performance“

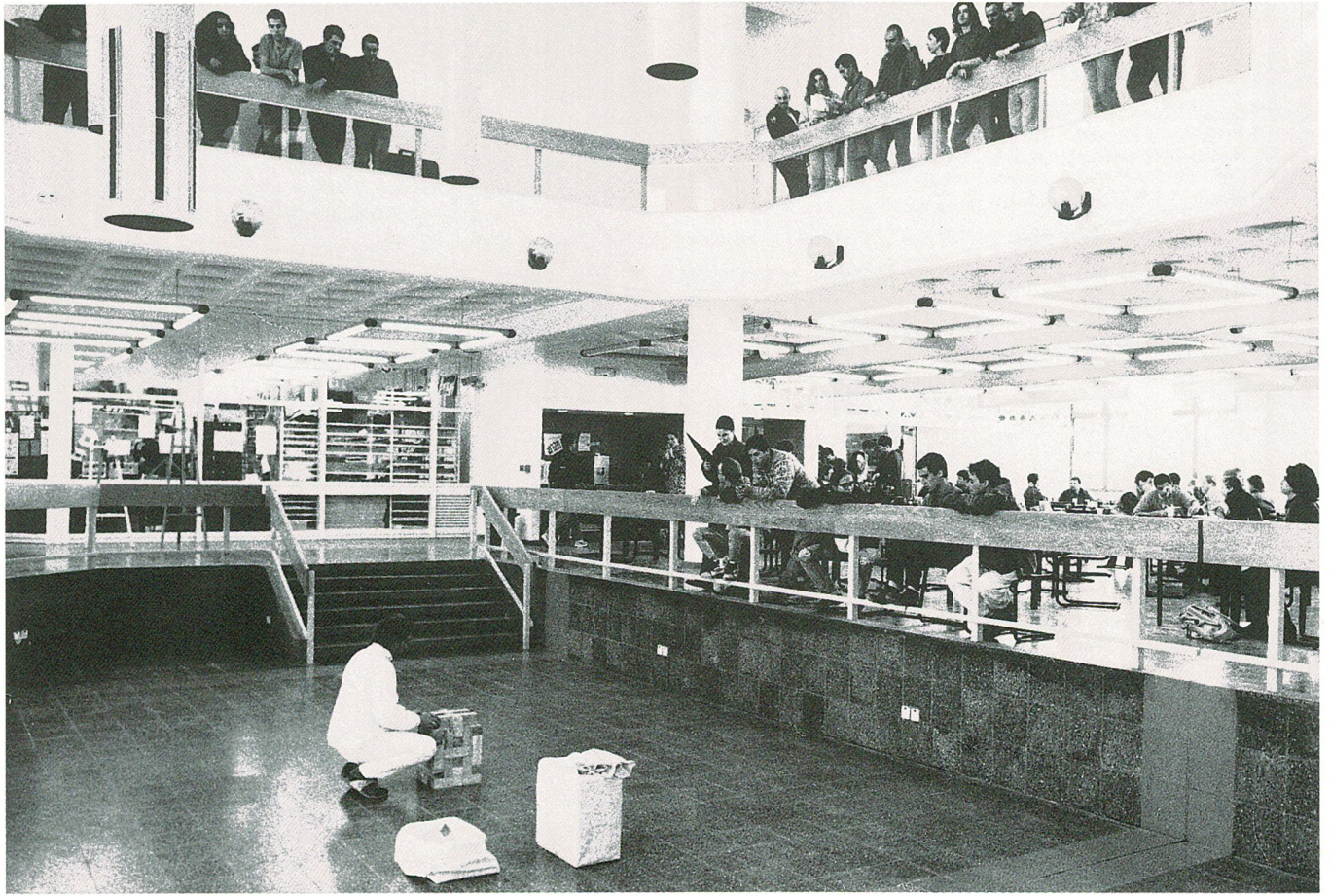




Istanbul, Güzel Sanatlar Akademisi, am 3. März 1991

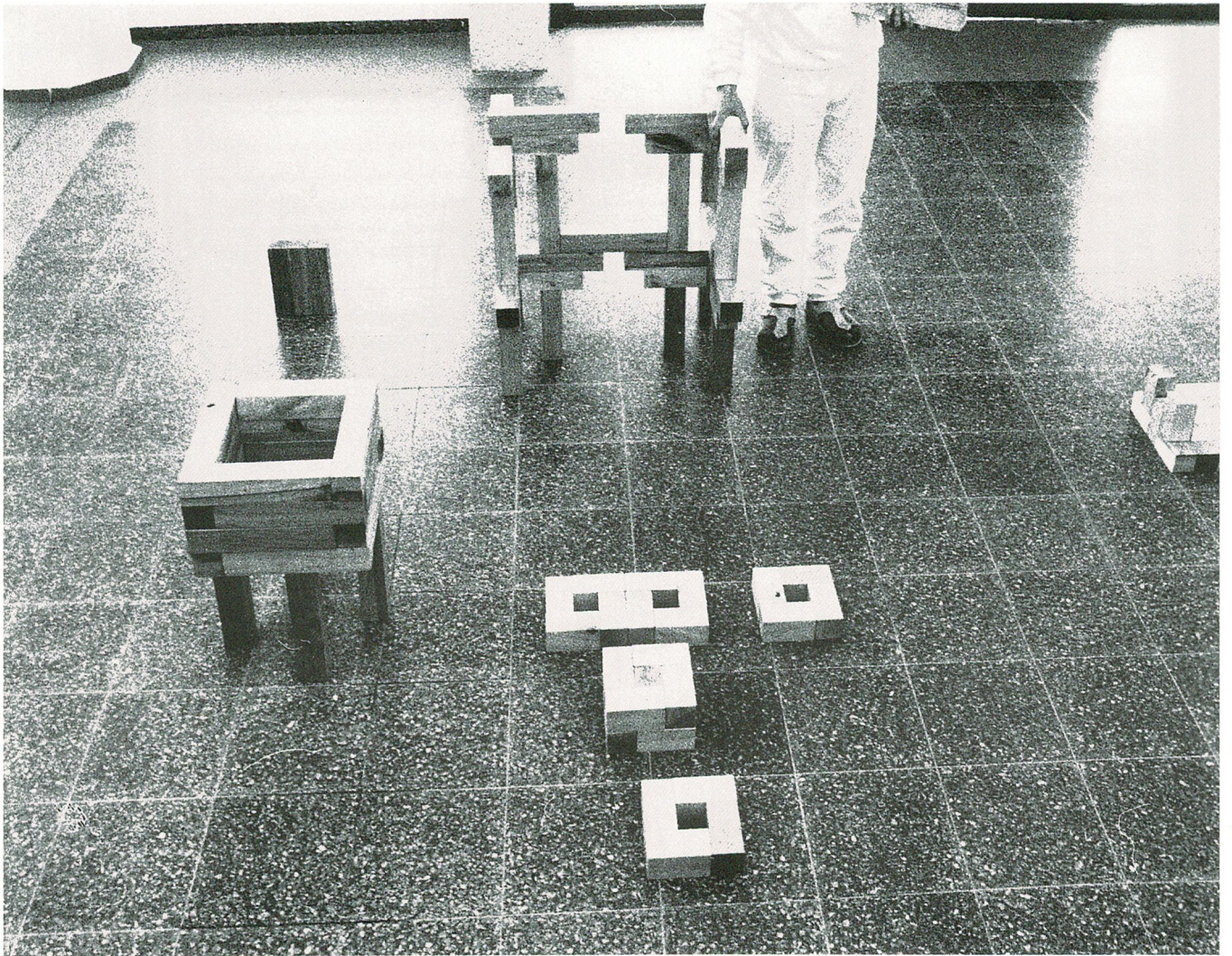
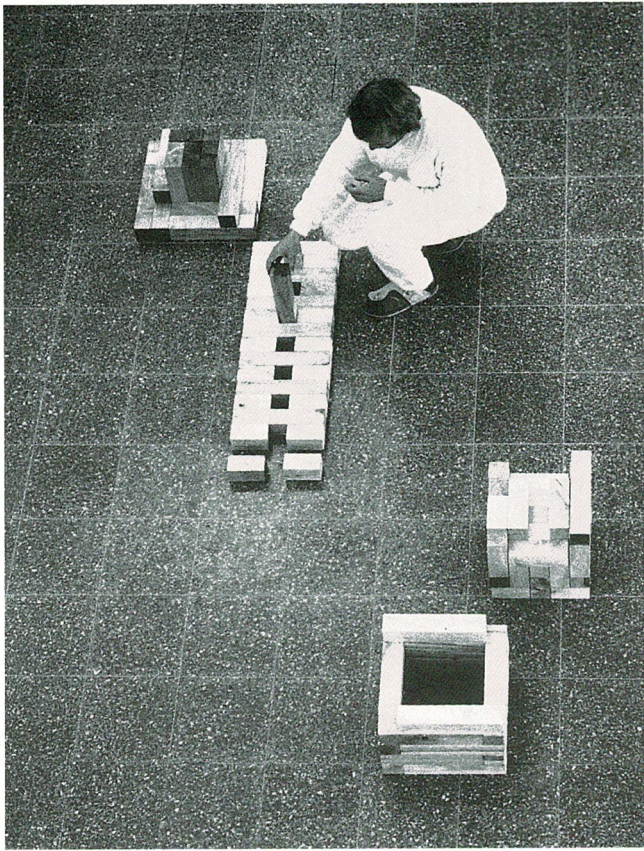


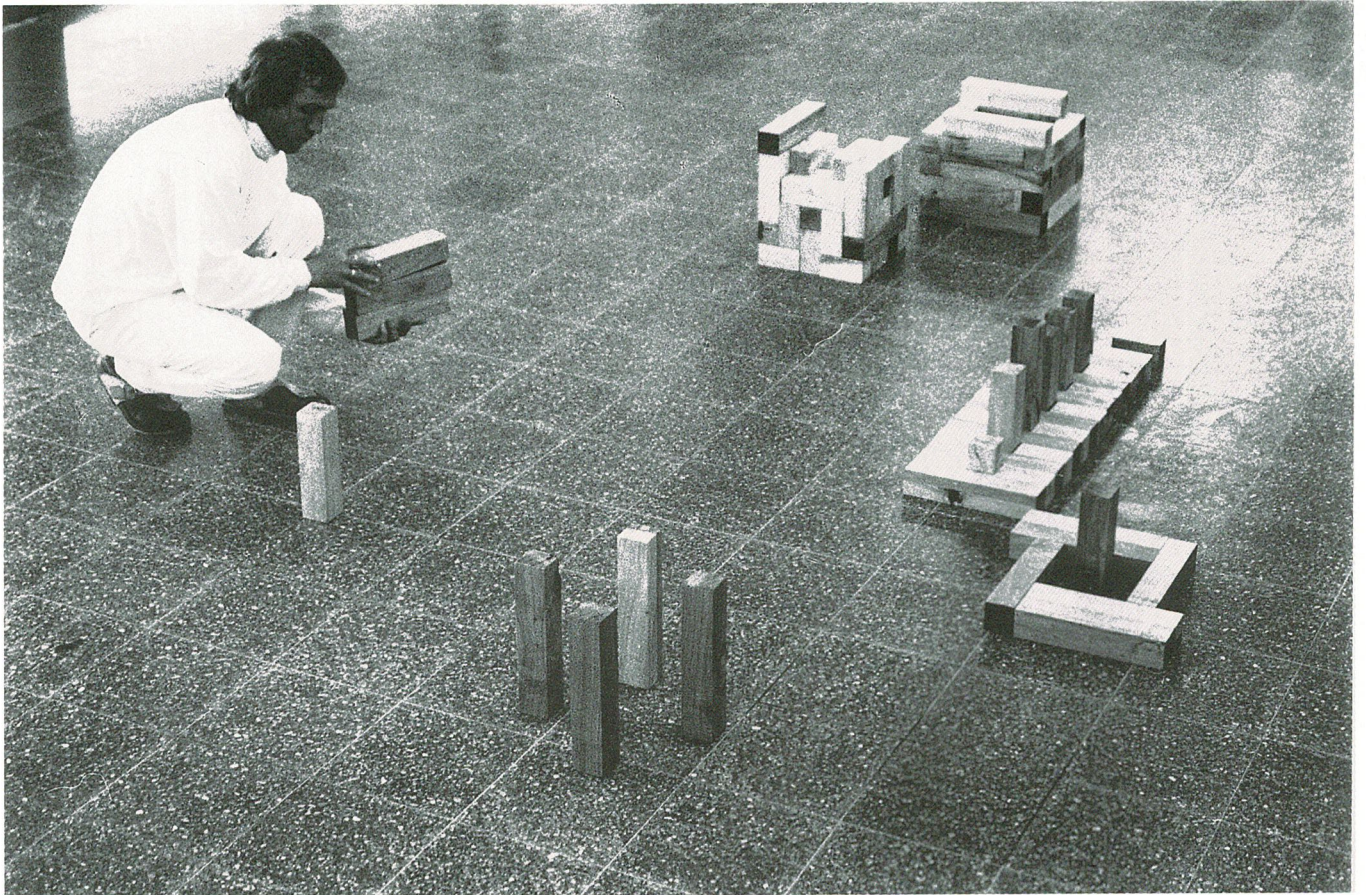




Jerusalem, Bezalel Academy of Fine Arts, am 11. März 1991, in der Vorbereitungsphase



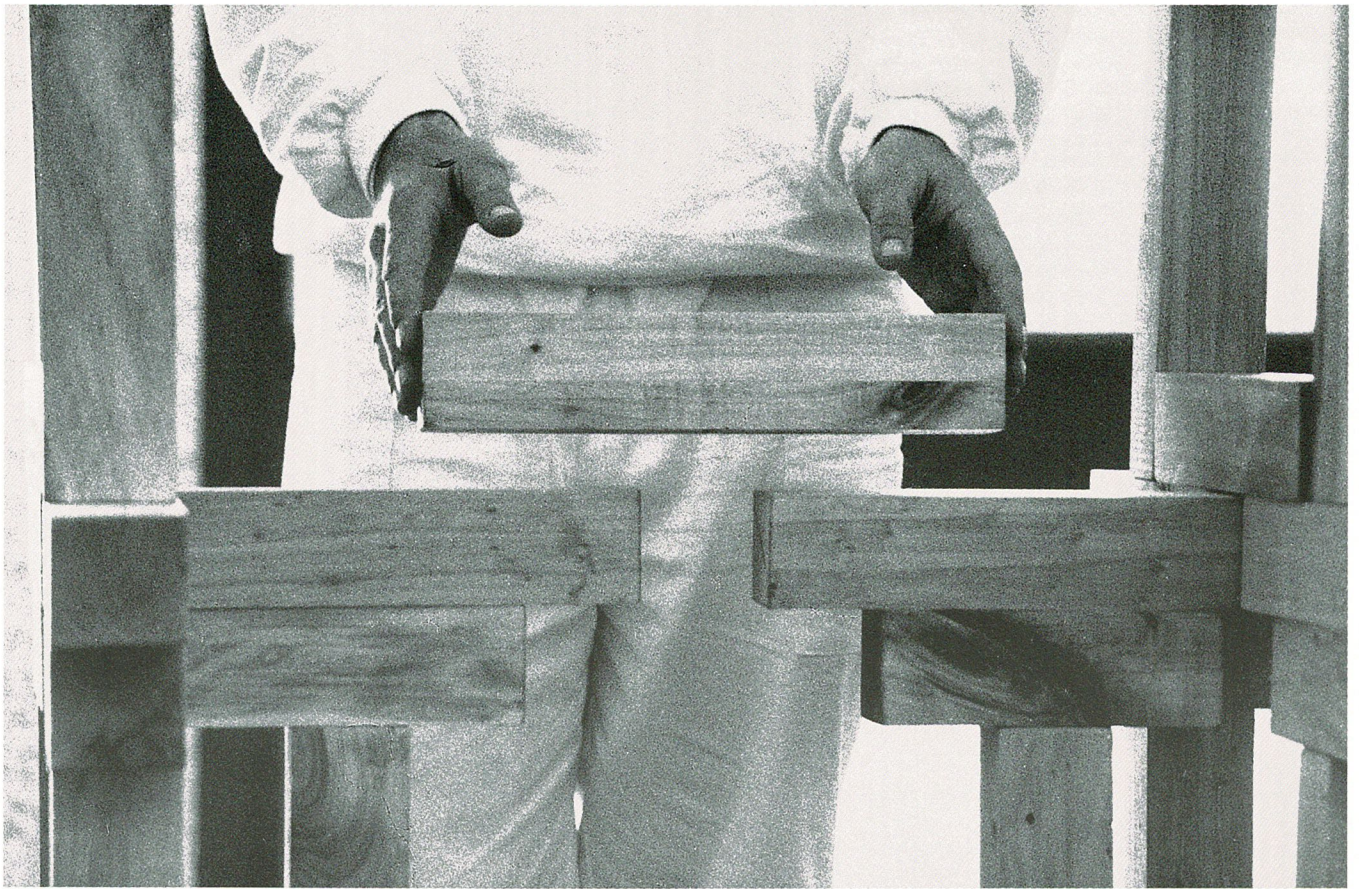




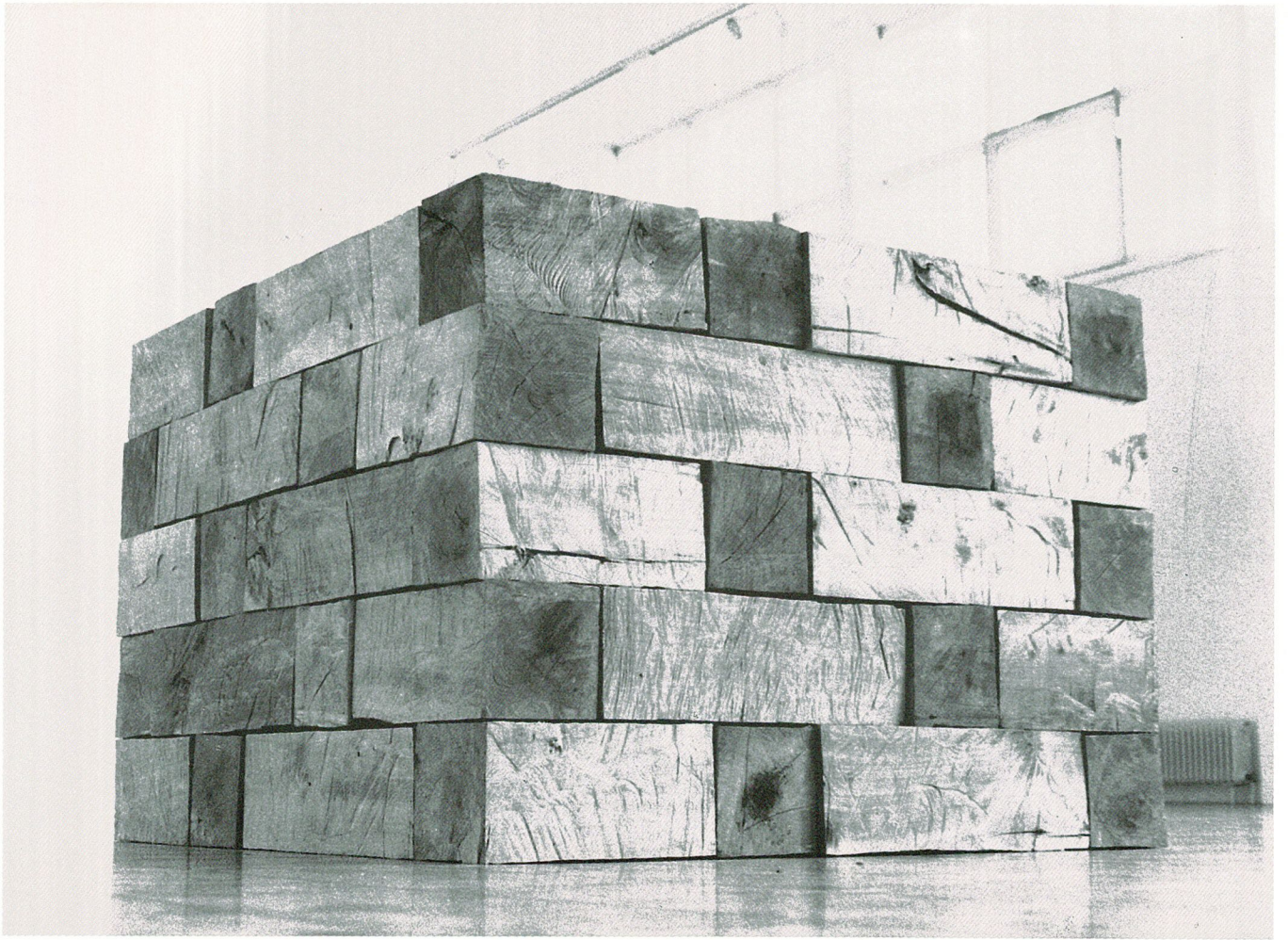
◁ Jerusalem, Bezalel Academy of Fine Arts, 11. März 1991, „... im Zentrum der Performance“

„... in der Endphase“



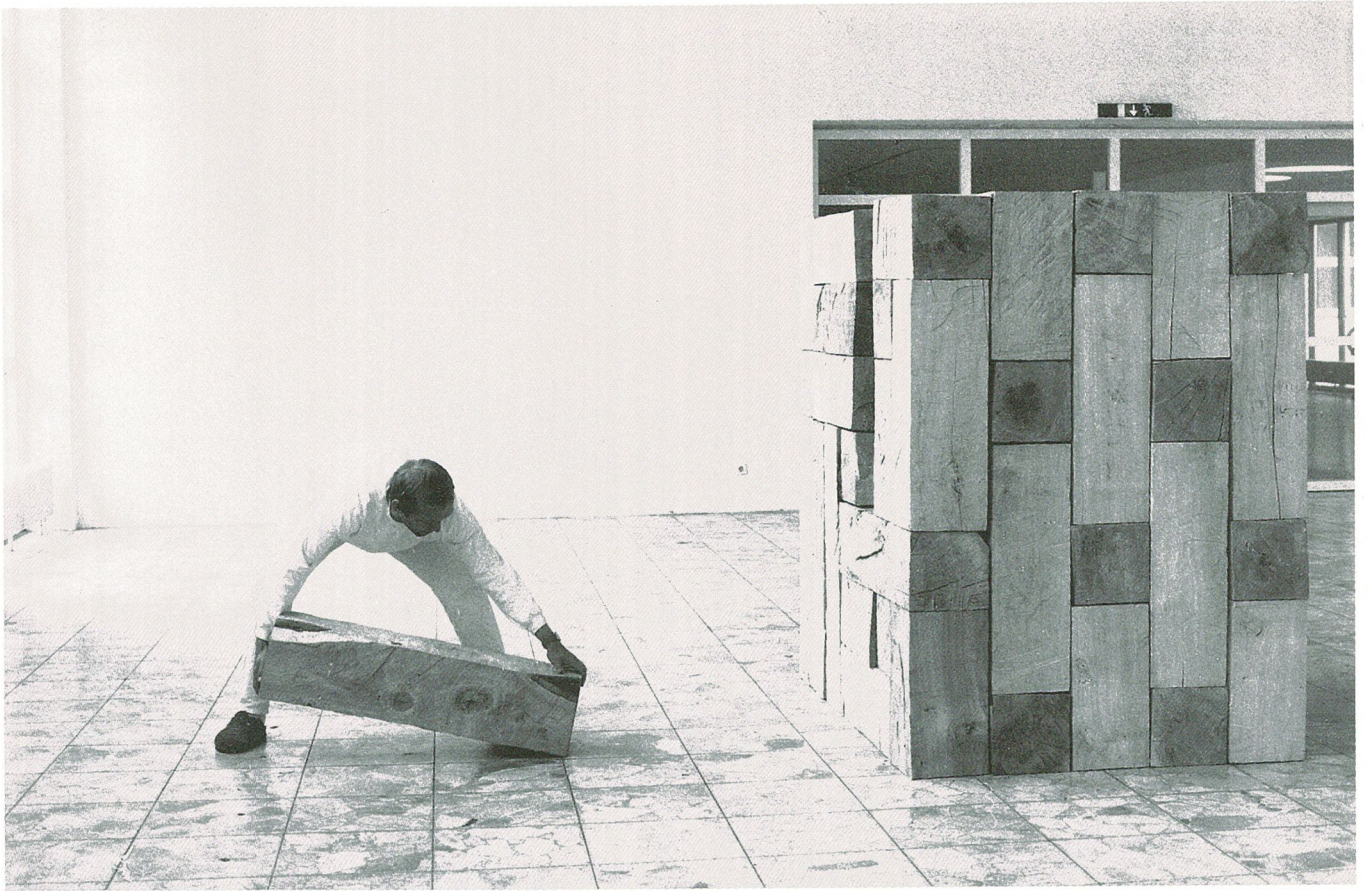


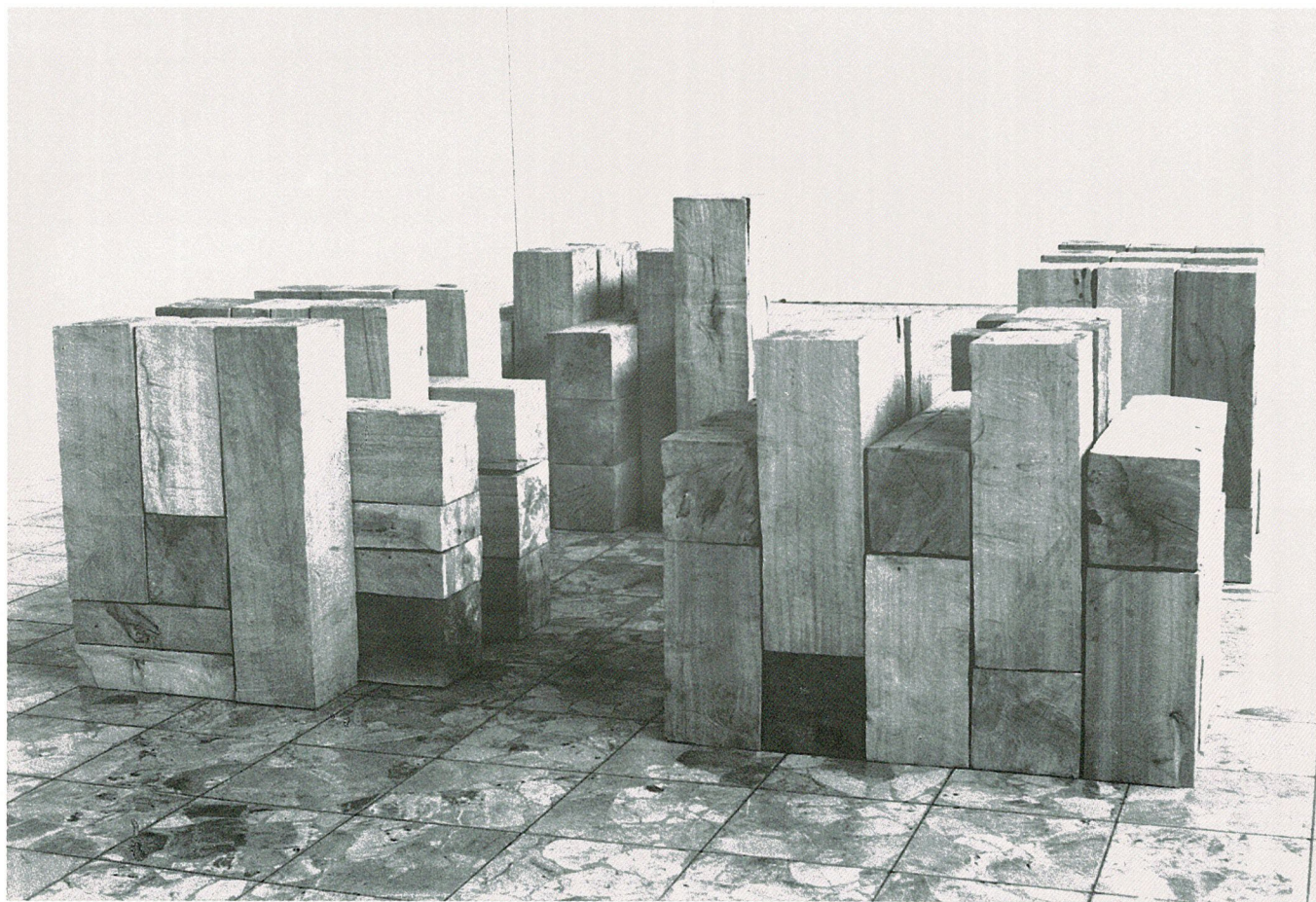
Jerusalem, Bezalel Academy of Fine Arts, 11. März 1991, „... im Zentrum der Performance“

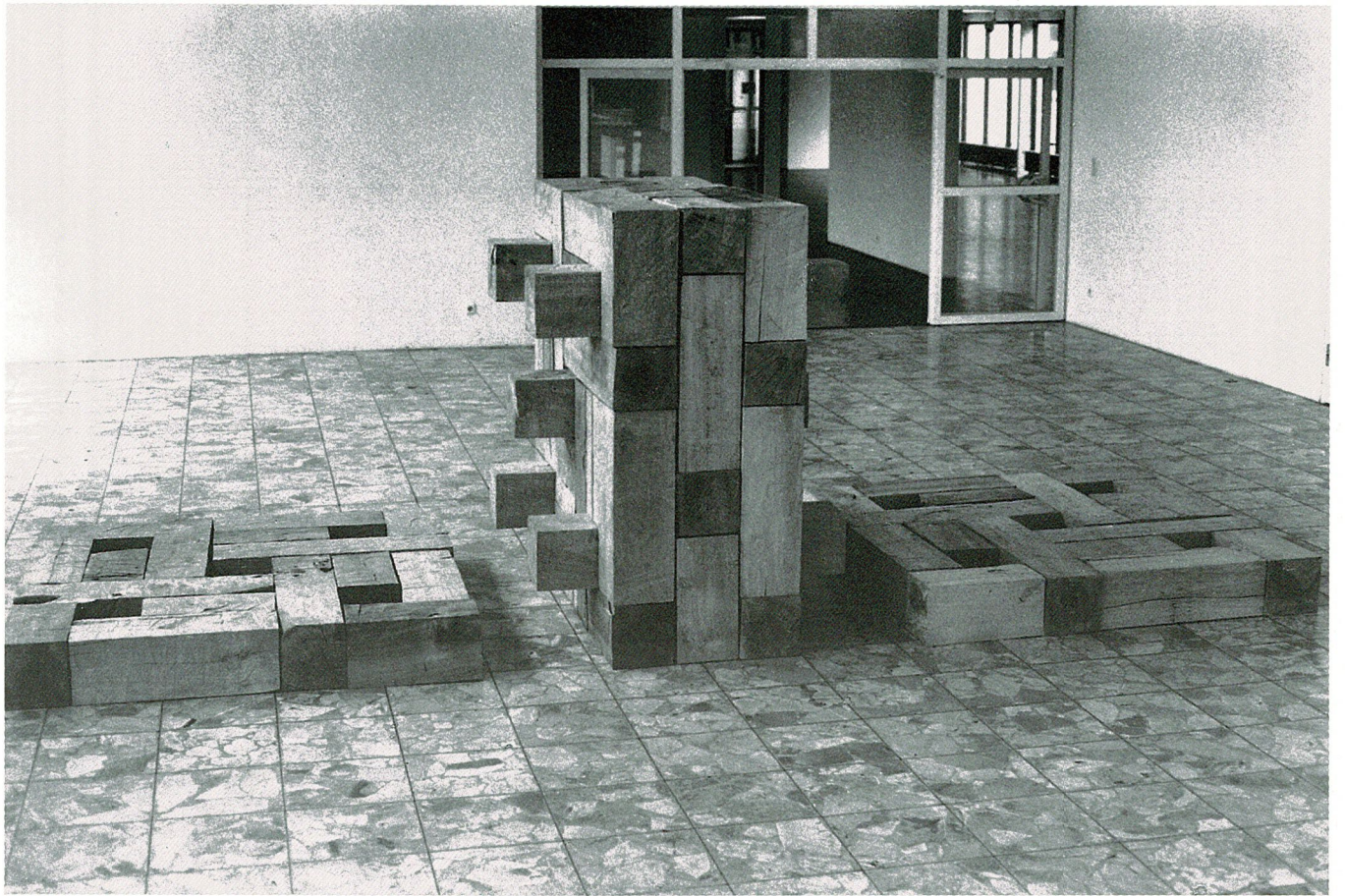


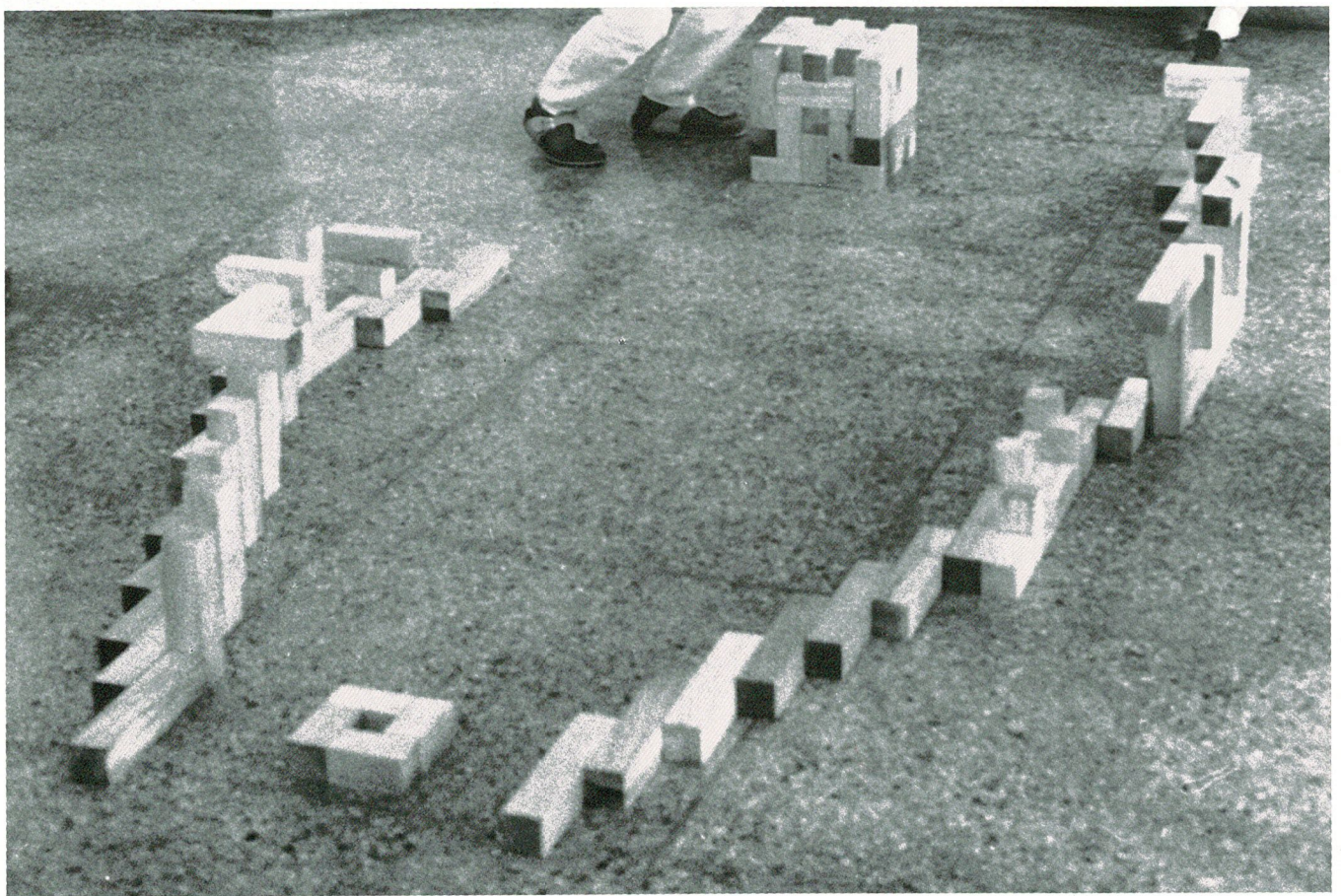
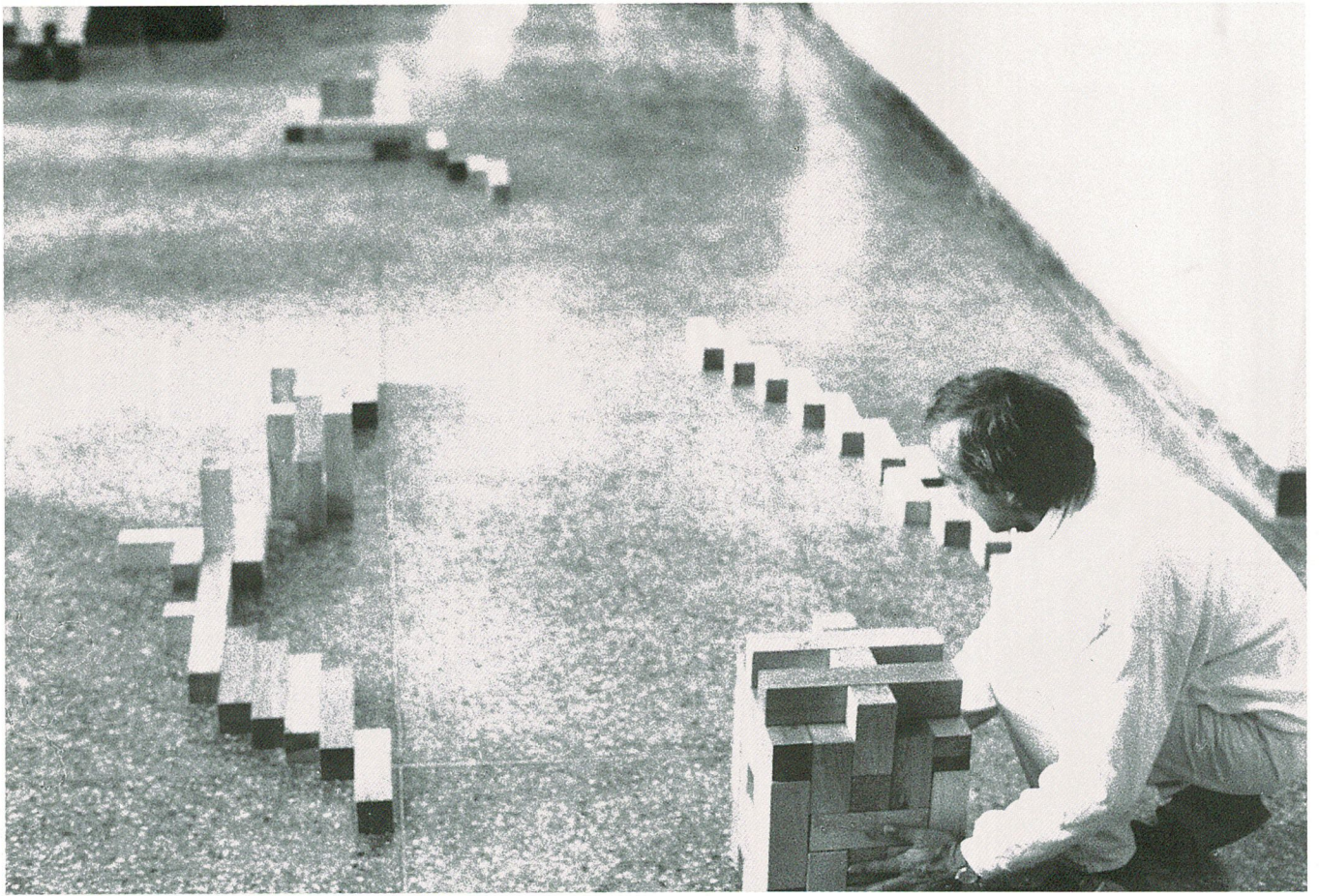
„Ohne Titel“ (Großer Baukasten, 85 Teile), September 1991, Galerie der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, (1,25×1,75×1,75 m)

Seite 22 und 23: I. u. II. Fügung







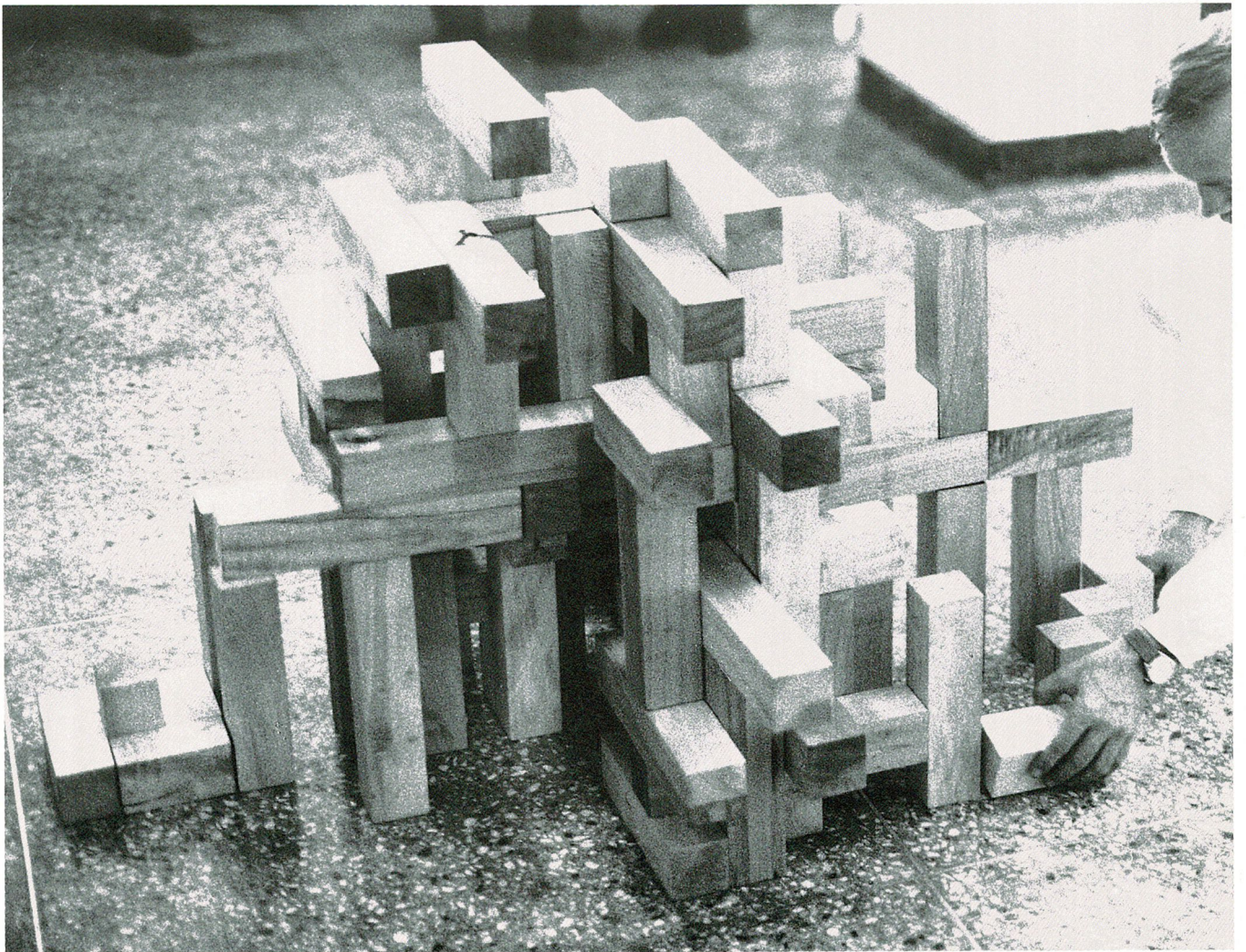
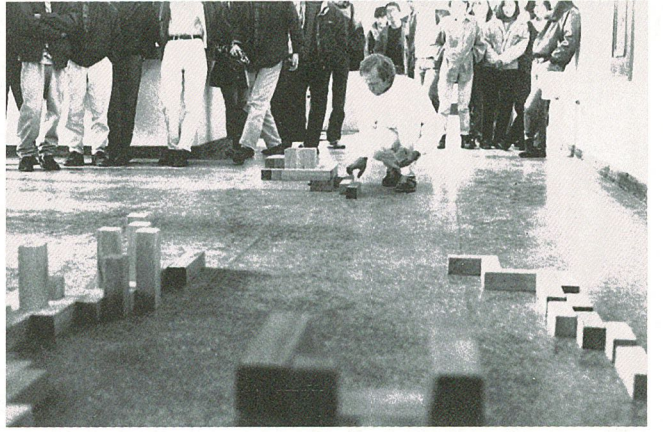


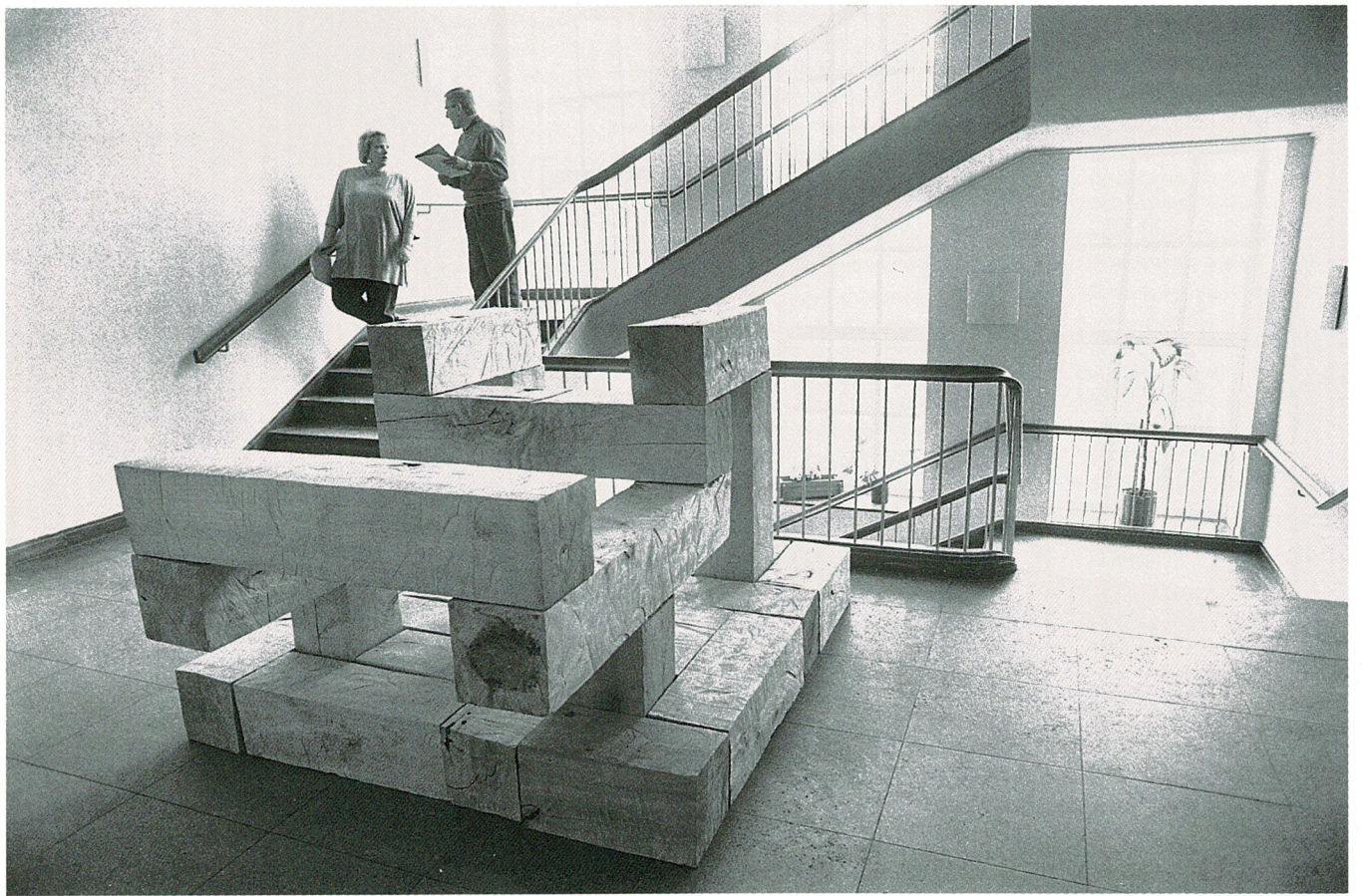
◁ Seoul, Seoul-National-University, 6. November 1991, „... in der Anfangsphase der Performance“





Soul, Seoul-National-University, 6. November 1991, „... im Zentrum der Performance“ ▷





starke Ausprägung: Uhr-Institutionalisierung, starke Motivations- / des Sozialen → Gindermann 2014 Diskretisierung

Beatrix Nobis

Die Welt im Modell der Phantasie

Zu den Baukastenplastiken von Peter Martens

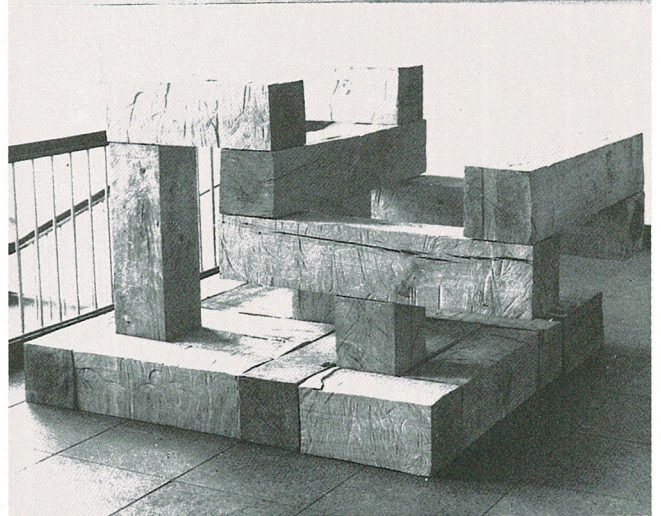
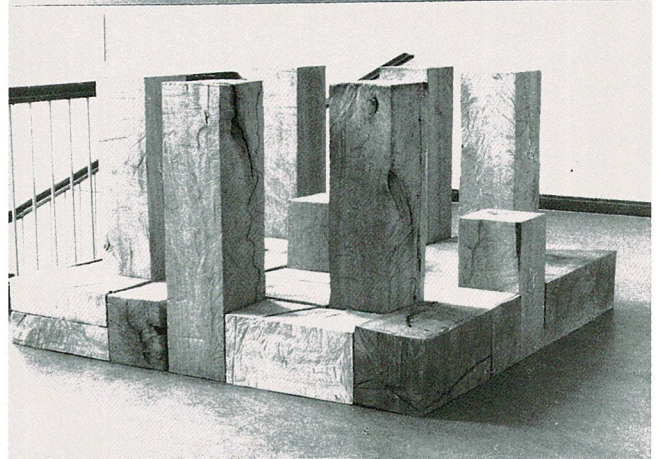
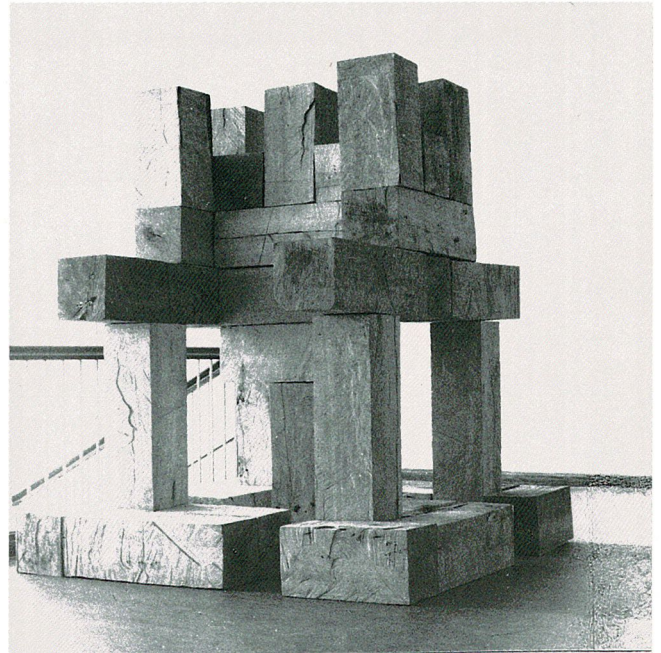
Die Bedingungen, so ließe sich behaupten, die den Menschen vom „homo erectus“ zum „homo sapiens“ adelten, liegen in seinem Bewußtsein von Zeit und Raum. Das Wissen um die Maßeinheiten, die der Lebenszeit Takt und Rhythmus geben, schöpft aus der Fähigkeit, Wahrnehmungen abstrahierend zueinander in Beziehung zu setzen, sie einzuordnen in das Fernerliegende und das Naheliegende, und somit dem Gefüge aus Reflexionen und Entscheidungen, mit denen wir unser selbstbestimmtes Denken und Handeln in Gang setzen, so effizient wie möglich dienstbar zu machen.

→ Die Ankunft in der Gegenwart, sozial. Zeittheorie

Betrachtet man die Kunst als einen focussierenden Spiegel unserer Weltbetrachtung, in dem sich diffuse Abläufe und unbewußte Daseinsbestimmungen zur klarsichtigen Erkenntnis bündeln, dann erweist es sich, daß eben dieses Problem der „Ortsbestimmung“ innerhalb eines beständig sich neu knüpfenden Netzwerkes aus veränderbaren Größen zu den zentralen Herausforderungen der künstlerischen Auseinandersetzung zählt; nicht das Abbild der Welt, wie so oft vermutet, beschäftigt die Künstler seit Jahrtausenden, sondern die Manifestation des subjektiven Geistes, der die Erscheinungen des Sichtbaren aus ihrer Isolation befreit, um an ihnen das Exempel der „unendlichen Bewegung“ zu statuieren.

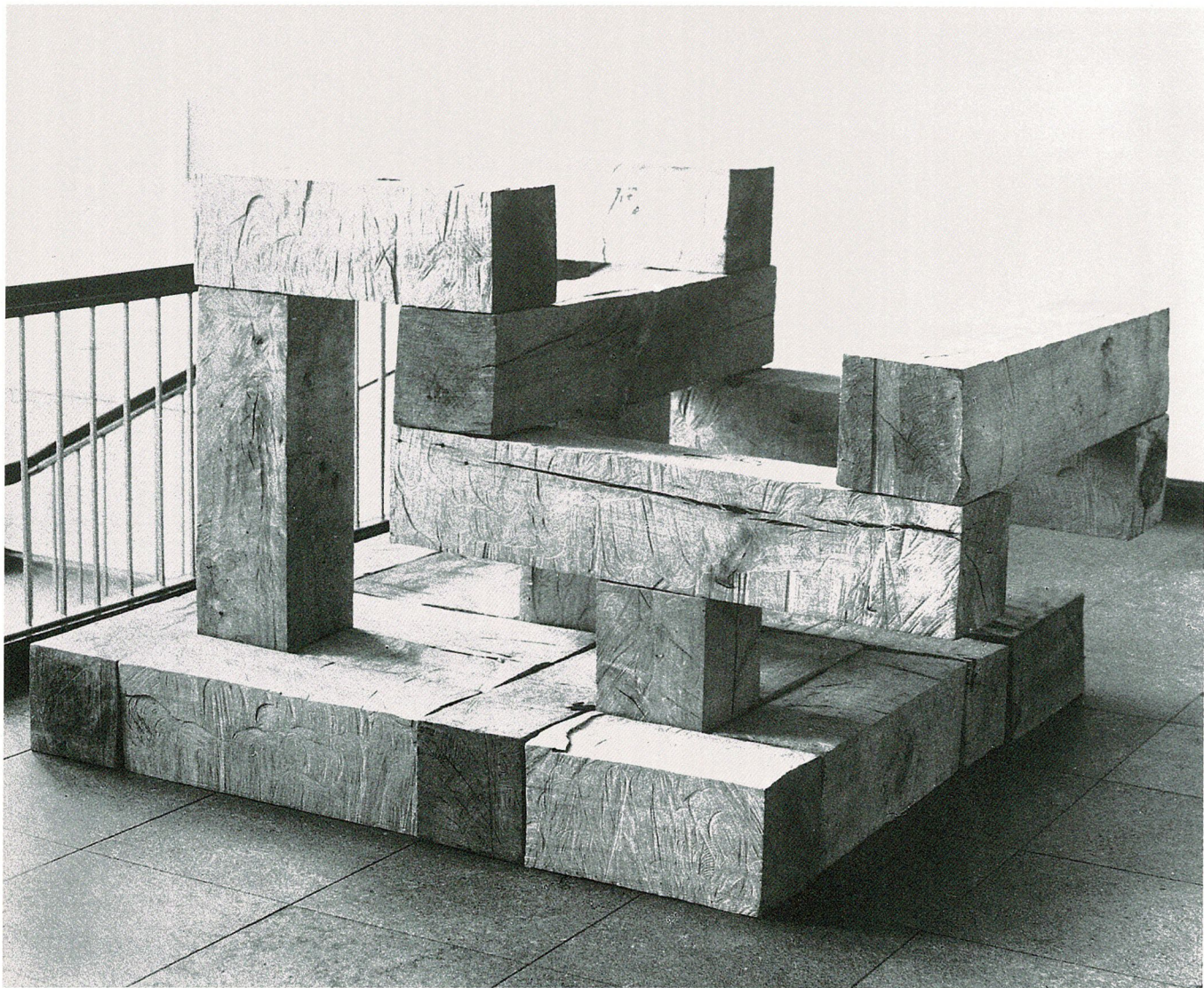
↳ Welt ist nicht die Welt, s. 10 sehen subjektiv die Welt, Wortschatz

Wir leben heute in einem säkularisierten Zeitalter. Die Begriffe des Göttlichen, Transzendenten als einer dem menschlichen Maß übergeordneten Macht haben sich weitgehend verflüchtigt; Künstler wie Peter Martens werden es ablehnen, in ihrem Tun an der Tradition christlich-abendländischer Kunst gemessen zu werden. Das Problem, die Koordinaten des Bewußtseins festzulegen, ist der bildlichen Konkretisierung entzogen und muß auf jede Körperlichkeit und somit auf den Reiz der virtuos reproduktion und Belebung des Natürlichen verzichten. Allegorie und symbolhaft-bedeutungsvolle Aktion, die Grundpfeiler der malerischen und bildhauerischen Tätigkeit früherer Zeiten, erscheinen uns heute als eher unzulängliche Krücken zur Darstellung der wahren Wirklichkeit – das Fenster, das Leon Battista Alberti, der Theoretiker der Renaissance, einst mit seinem berühmten Diktum zur Anschauung der Natur aufstieß, scheint zugeschlagen und bis auf weiteres fest verschlossen zu sein.¹



III. Fügung

„Außer Haus“ (3 Fragmente über 3 Etagen, 85 Teile),
Bezirksregierung Braunschweig, Frühjahr 1992

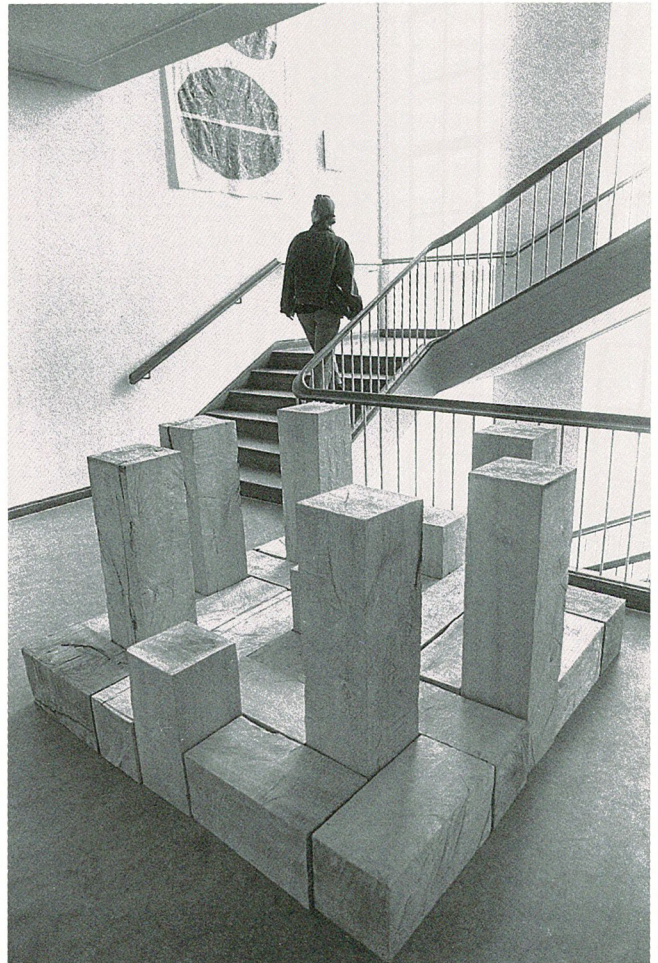


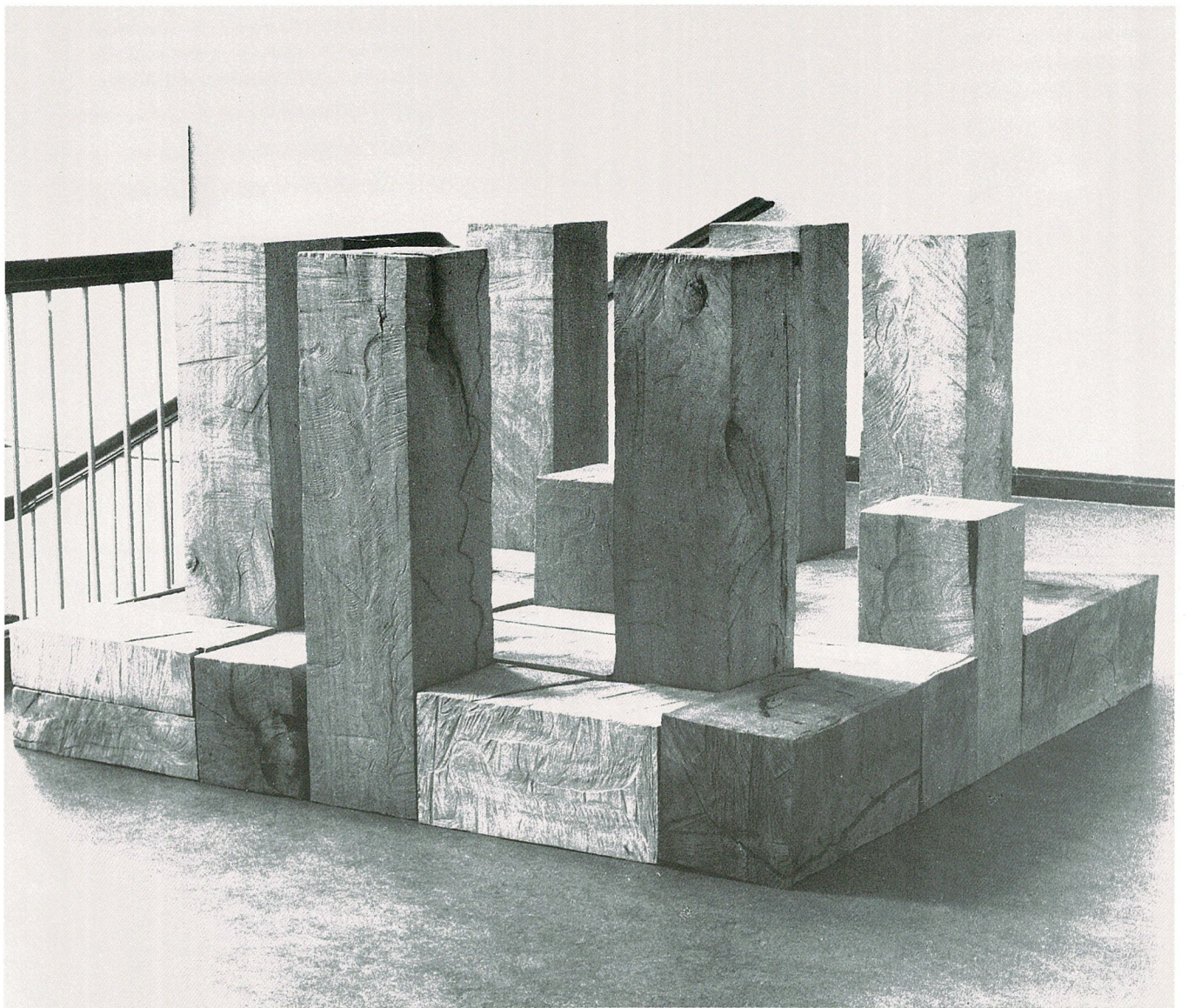
Peter Martens faßt seine Kunst unter dem Titel: „Die Befruchtung des Konstruktiven Geistes“; er steckt auf diese Weise ein Programm ab, das sich dezidiert jeder beschreibenden, nachformenden Betrachtung enthält. Dies ist selbst für unsere Epoche der reduzierten und vom Gegenstand gelösten Auffassungen ungewöhnlich; vordergründig deutet nichts in diesen „Baukästen“ aus genormten, in ein klares Maßverhältnis zueinander gesetzten Balken, die von der Motorsäge grob geschnitten sind, darauf hin, daß ihnen etwas anderes als ein mathematisch-geometrisches Kalkül zugrunde liegt. Der Künstler spricht, ganz ohne Ironie, von der „Künstlichkeit“ seiner Arbeit, setzt diese in bewußte Polarität zur Imitation oder Nacherschaffung der Natur und gibt somit die Richtlinien vor: Unsere Begegnung mit seinem Werk sollte frei sein von empirisch-visuellen Erfahrungen und assoziativen Vergleichen und sich allein auf das Konstrukt richten, welches uns in absichtsvoller Weise buchstäblich in den Weg gestellt wird. Dieses Konstrukt lebt in seiner Vorläufigkeit aus ambivalenten Bedingungen: Es ist raumgreifend und raumhaltig, gebaute Architektur und voluminöse Plastik zugleich, es versperrt und erzeugt Durchblicke, es ist greifbar und begehbar, obwohl es außerhalb der Realität als Emanation des Ideellen verstanden werden will. Starr und labil gleichermaßen, erweist sich der „Baukasten“ als unendlich variables Instrument der gedanklichen Modulation; sein Maß ist der Mensch, sein Äquivalent der Raum, sein Formenrepertoire unterliegt der Zeit.

Mag auch die kompakte Erscheinung des plastischen Körpers vermeintlich dagegen sprechen: Das Prinzip der Setzung oder Installation des „Baukastens“ liegt im Fragment. Dies bedeutet, daß im Prozeß des Aufbaus gleich nach Öffnung und Geschlossenheit gesucht wird, oder, deutlicher noch, daß das eine im anderen enthalten zu sein hat. Das Einzelne repräsentiert das Ganze, ebenso wie sich im Zusammenschluß der Form wiederum der Fundus der Bauelemente offenbart. Transparenz wird erzeugt durch die systematische Ordnung der Module in ihren exakt festgelegten Maßeinheiten, in gleicher Weise jedoch bilden sich Höhlen, Räume und Winkel innerhalb des tektonischen Gerüsts, die dazu einladen, betreten und erforscht zu werden.

Eine weitere Polarität kennzeichnet den Weg des Betrachters in das Innere der Konstruktion: Schutz und Bedrohung geht von diesen Behausungen aus, eine massive Vergatterung und Umzäunung ebenso wie das Versprechen, Unterstand und Bedachung zu gewähren. Die Fähigkeit, den Menschen aufmerksam zu machen auf die Korrespondenz zwischen Körper und Raum, ergibt sich aus der Demonstration exemplarischer Situationen, die von der Plastik gleichsam spielerisch statuiert werden. Nicht selten ändert sich diese Situation im Verlaufe der Zeit; der Künstler greift erneut ein und „entfaltet“ den Baukasten, manchmal bis hin zu einer weitgelagerten Zerstreuung der Elemente.

Dies läßt die Vermutung zu, daß Martens seine Tätigkeit auch als „besitzergreifend“ versteht. Zunächst reagiert



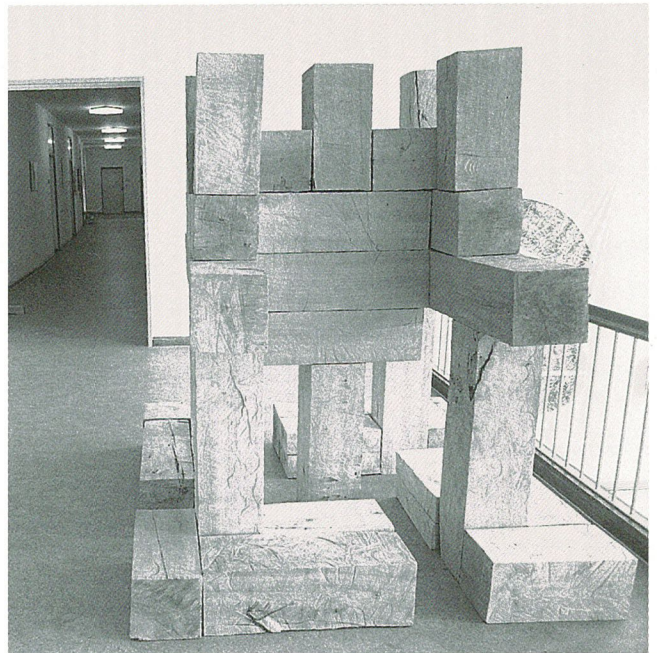


er auf die markanten Bestandteile des Ambientes, das ihm seine Partnerschaft anträgt. Das Ersteigen eines Treppenhauses wird konterkariert durch eine zunehmend aufstrebende, sich verdichtende Konstruktion („Außer Haus“, installiert 1992 im Treppenhaus der Bezirksregierung Braunschweig). Dreimal findet die Begegnung in drei Geschossen statt, und dreimal mißt der Betrachter seine Bewegung im Raum an dem Wachstumsprozeß, der sich in der schrittweisen Harmonisierung von tragenden und lastenden Teilen vollzieht. In diesem Sinne darf der Erkenntnisweg gleichgesetzt werden mit der Durchmessung des Realraumes und der verstreichenden Zeit, die sich – als vierte Dimension gewissermaßen – zum bedeutungsvollen Faktor einer ganzheitlich konzipierten Strategie emanzipiert. Die Konfrontation auf den übereinandergeschichteten Ebenen des nach den Gesetzen der zeitlichen Rentabilität errichteten Treppenhauses, durchbricht die Ökonomie der Bewegung: Der Zeitfluß wird angehalten und Zäsuren unterworfen, ausgelöst durch die subjektiv errichtete künstlerische Wirklichkeit in ihrem autonom inszenierten Rhythmus.

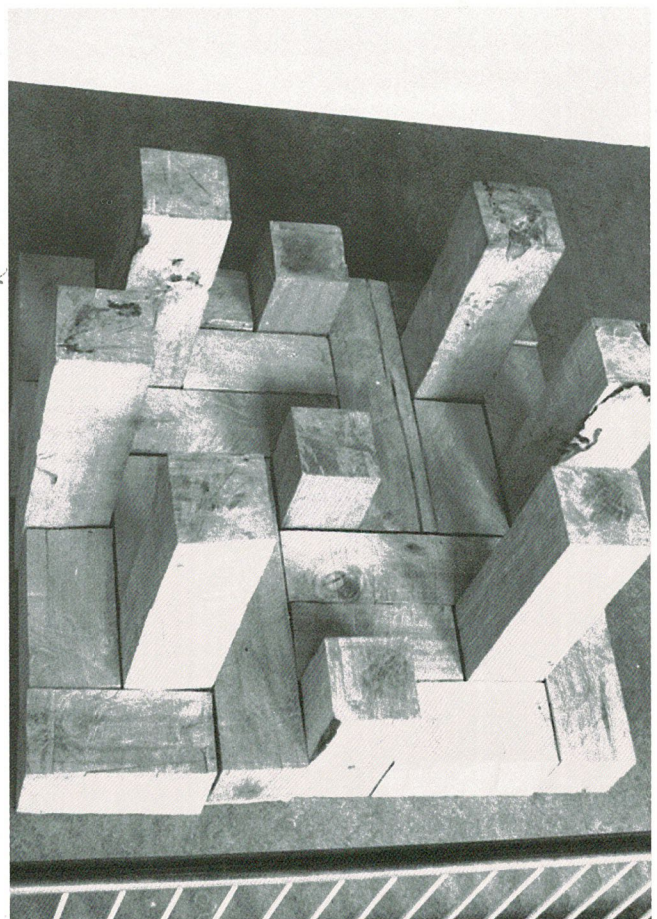
Nicht immer jedoch läßt sich die Interaktion zwischen Plastik und Raum so eindeutig in der Bewegung des Betrachters konkretisieren. Das durchaus sperrige Gebilde, das sein Formenrepertoire auf zunächst nur diffus wahrnehmbare Weise aus seiner Umgebung zu beziehen scheint, spiegelt den Raum erst dann in seiner, im gedanklichen Sinne, Vollkommenheit, wenn das Bewußtsein hinzutritt, daß der umbaute und vom Künstler reflektierte Bezirk weitaus mehr enthält als nur begrenzende, ordnende oder dekorative Elemente. Zweifellos reagiert Martens unmittelbar auf das, was sich als „Seele“ des Raumes beschreiben ließe, oder, weniger mystifizierend gesagt, als seine Geschichtlichkeit, die das Vergangene ebenso umfaßt wie die lebendige Präsenz in der Gegenwart. Raum als Membran von Erinnerungen und Gefühlen, von Begegnungen und Entscheidungen bildet das komplexe Betätigungsfeld, auf dem die Anverwandlung in der streng orthogonalen Konstruktion stattfindet. Jede anekdotische, narrative Betrachtung ist damit von vorneherein ausgeschlossen – jetzt geht es nur noch darum, zur Sublimation, zur Einbindung des Disparaten eine klare, logische Struktur zu finden.

Der „konstruktive Geist“ formuliert einen alten Menschheitstraum; aus ihm haben sich die Gesetze der Gestaltung gebildet, die in den Pyramiden Ägyptens, in den Tempeln der Inkas, in den Körperproportionen der antiken Skulptur, in unserem Jahrhundert dann in der Formenreduktion des Neoplastizismus und Konstruktivismus aufzufinden sind.

Nichts Geringeres als die Suche nach der endgültigen, letzten Vollendung, nach der Absolutsetzung der Idee, liegt diesen Manifestationen eines um Klarheit bemühten Denkens zugrunde. Die Welt im Konzentrat des Kreises und Quadrates zu erfassen, ihr mit den „Grundbausteinen“ (El Lissitzky) der Veranschaulichung zu einem Zustand zu verhelfen, aus dem heraus jede nur zu



schön Geschicklicher Aufbruch insitrukturlicher Praktiken:
geschöpfig-synthetischer Treppenspiegel durch Installation erschwert
2. Warum ist diese Betrachtung ungeschicklicher, wenn
"Raum Erregung & Entscheidung" ist? Erregung ist auch Anreize,
kann auslösen & nicht bloß zuführt

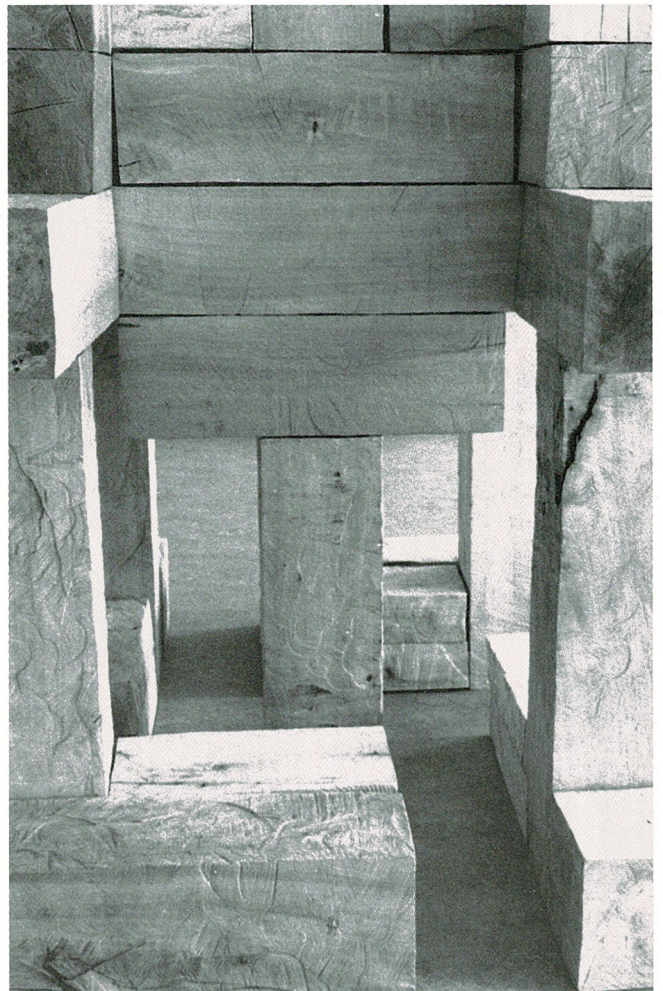


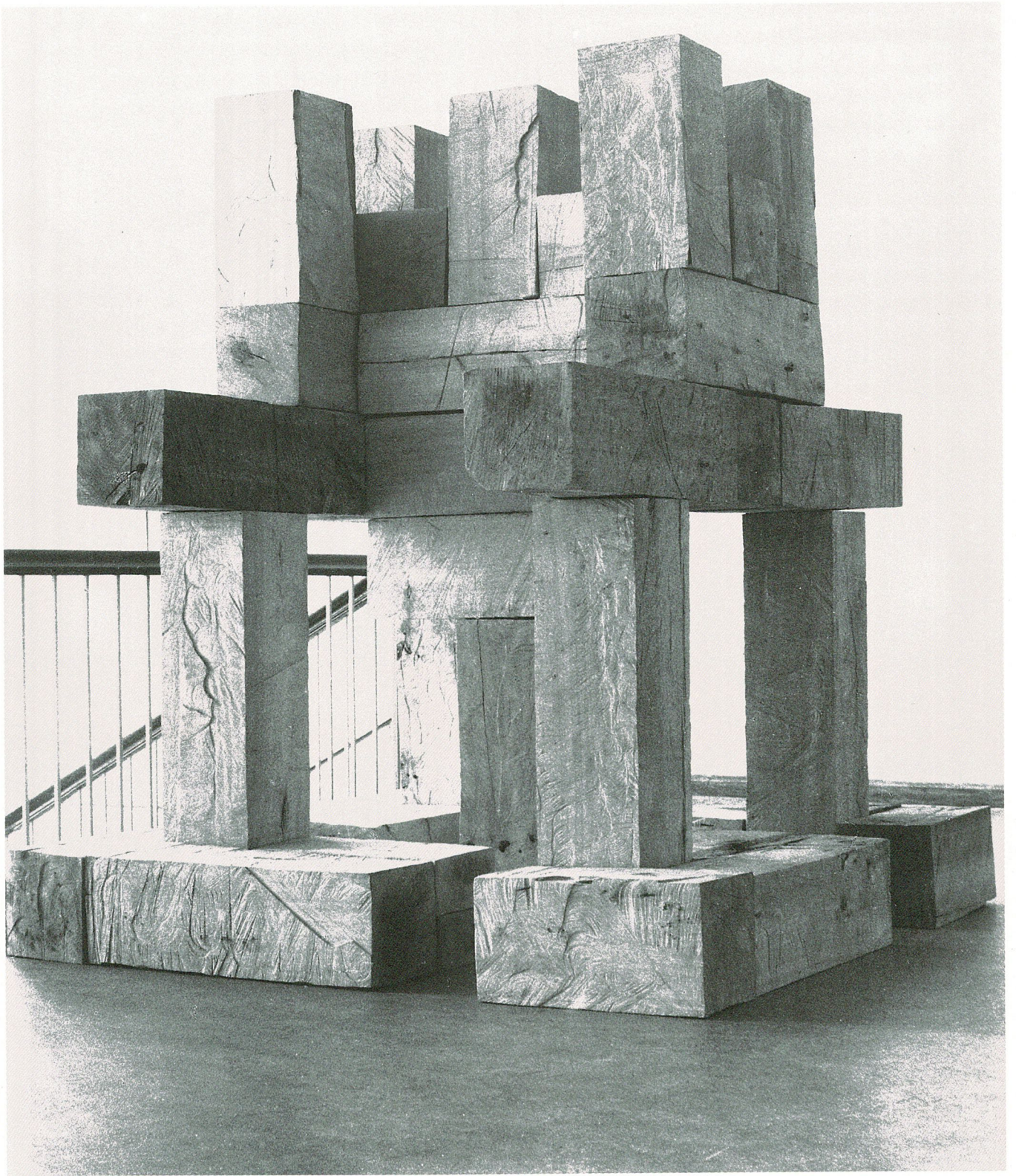
imaginierende Form erwachsen kann – diesen Beweis hat die Kunst mehr als einmal angetreten. Das flexible Raster, dem ein Künstler wie Peter Martens sein Tun unterwirft, besitzt vielleicht einen entscheidenden Vorteil: Es definiert sich als System des spielenden Geistes, und dies bedeutet nicht etwa Unernsthaftigkeit, sondern vielmehr, daß in der Wandelbarkeit der Ordnung, im Variationsreichtum der stereometrischen Körper die Möglichkeit enthalten ist, eine Versöhnung zwischen Verstand und Empfindung herbeizuführen.

Das „Erhabene“, die Spur des Unendlichen in der Endlichkeit künstlerischen Tuns, die Überwindung der Grenzen des Unzulänglichen und Flüchtigen, ein immer wieder erstrebtes und nie erreichtes Ziel, hat sich gewendet in eine Erprobung möglicher Annäherungen. Die Welt als Modell menschlicher Phantasie – kein schlechter Weg, um uns an unsere Selbstverantwortlichkeit zu erinnern.

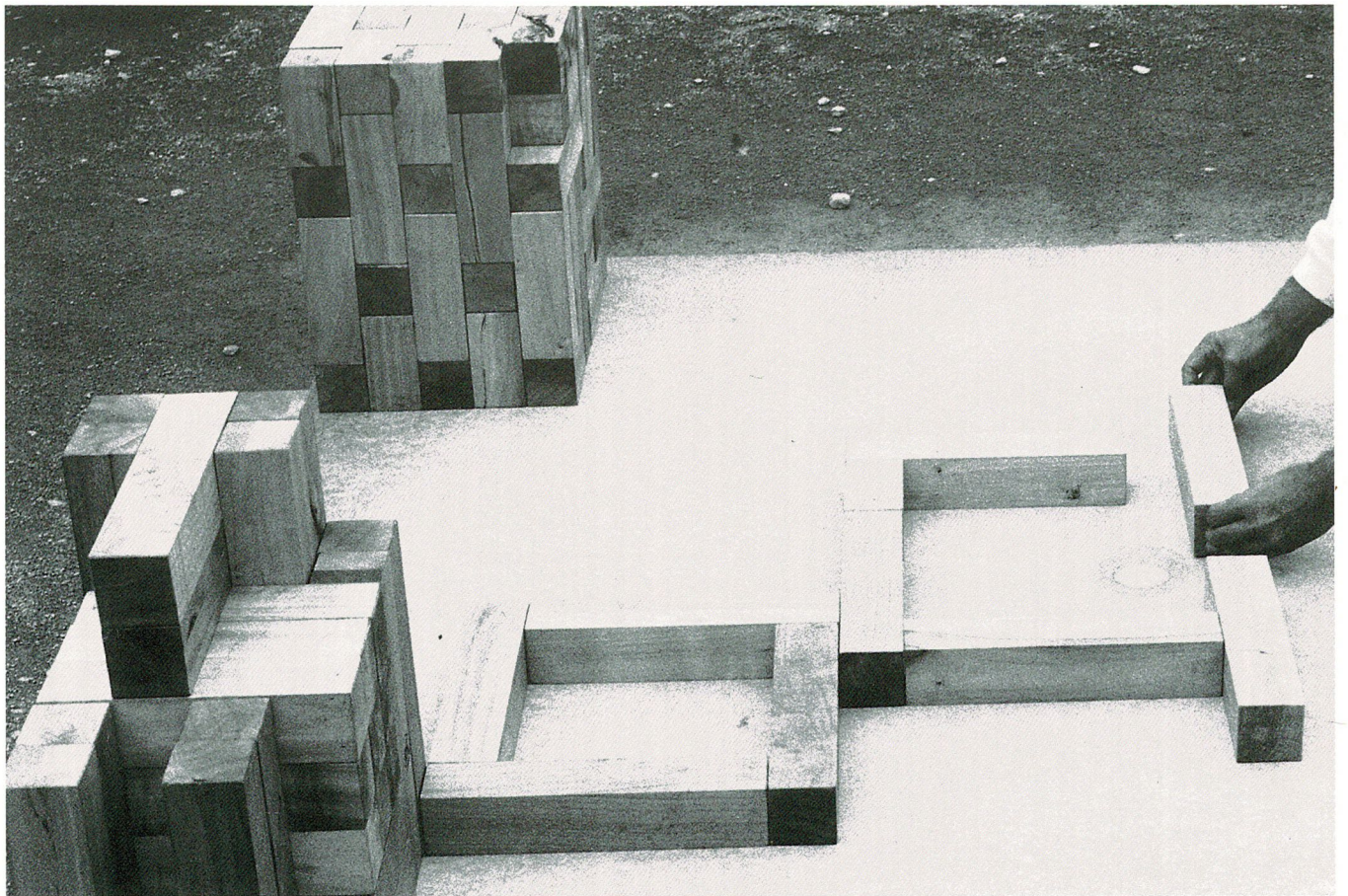
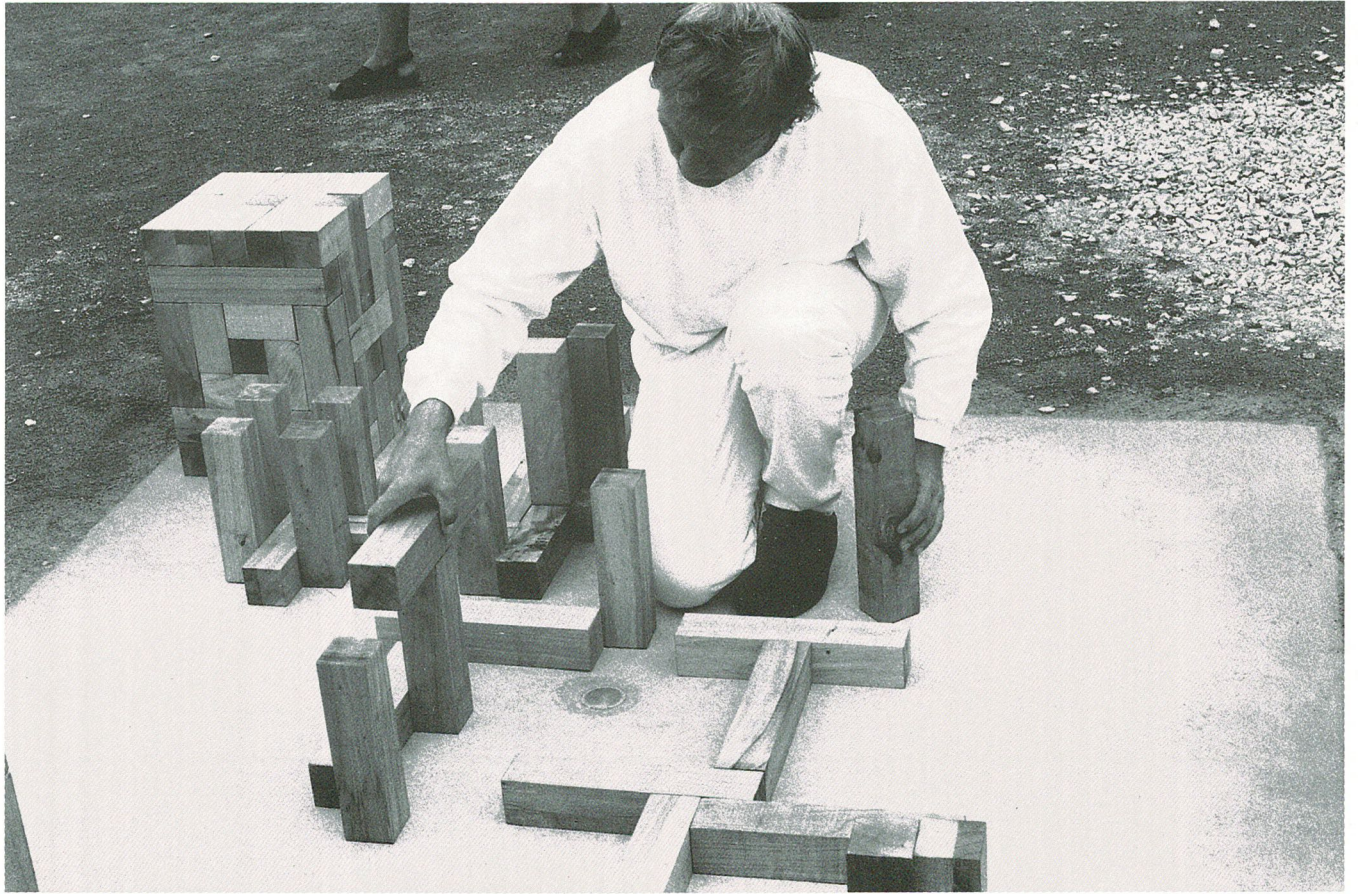
↳ Verantw. uns selbst gegenüber, aber

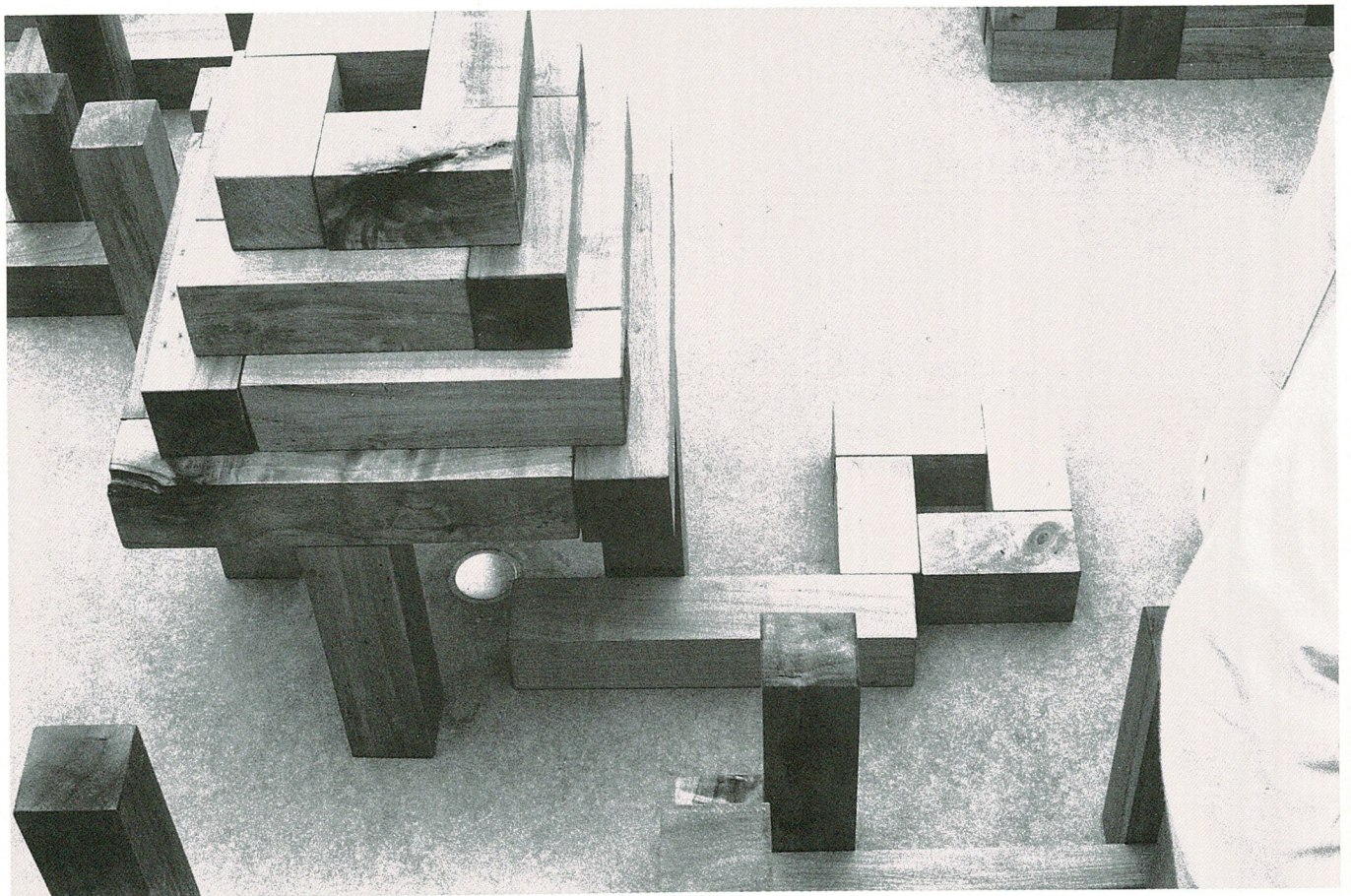
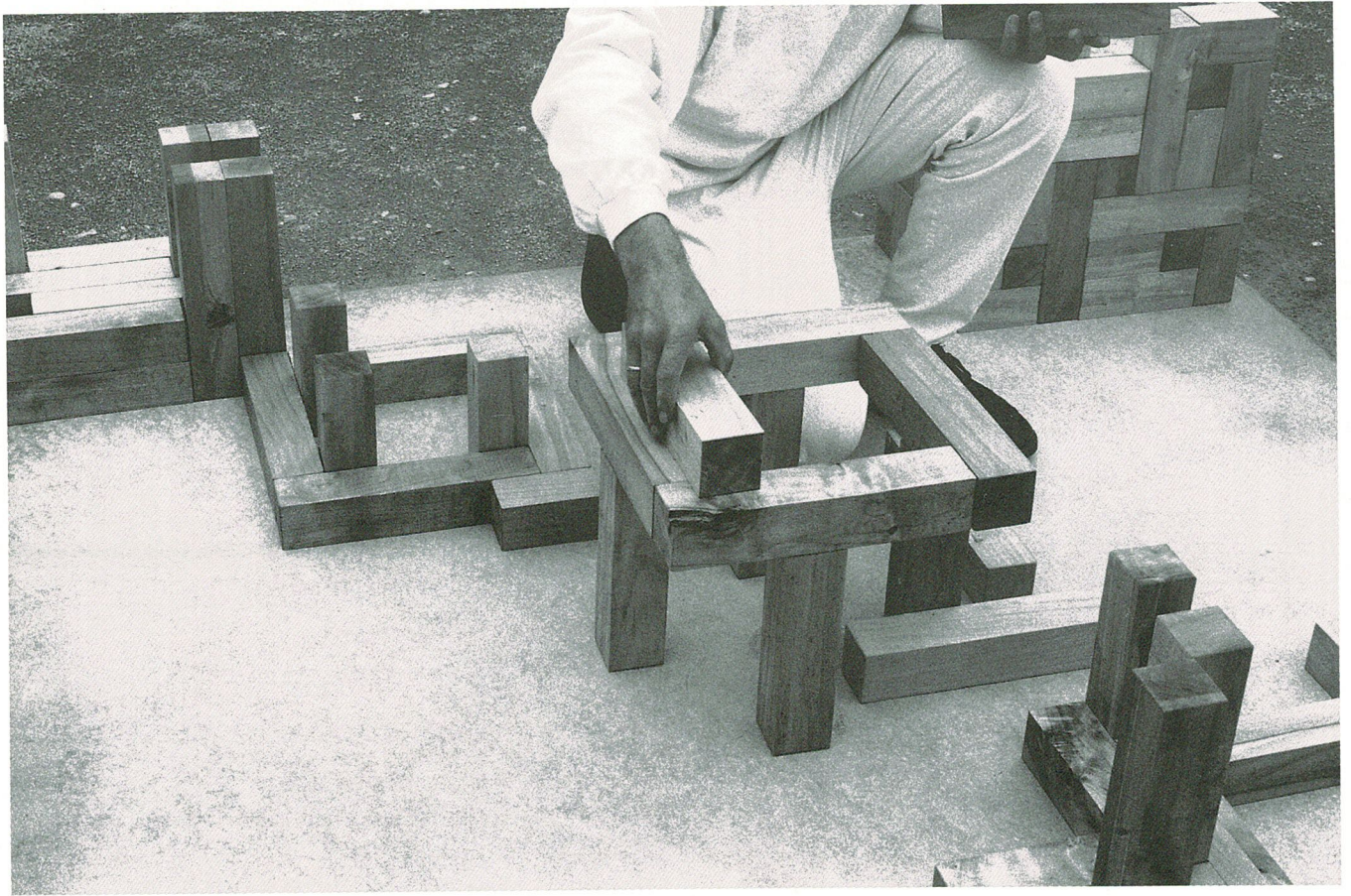
¹ L. B. Alberti beschreibt in seinem Traktat „Della Pittura“ das gemalte Bild als geöffnetes Fenster, durch das der Betrachter die Wirklichkeit als in sich geschlossenes, ihm entrücktes Gefüge erblickt.



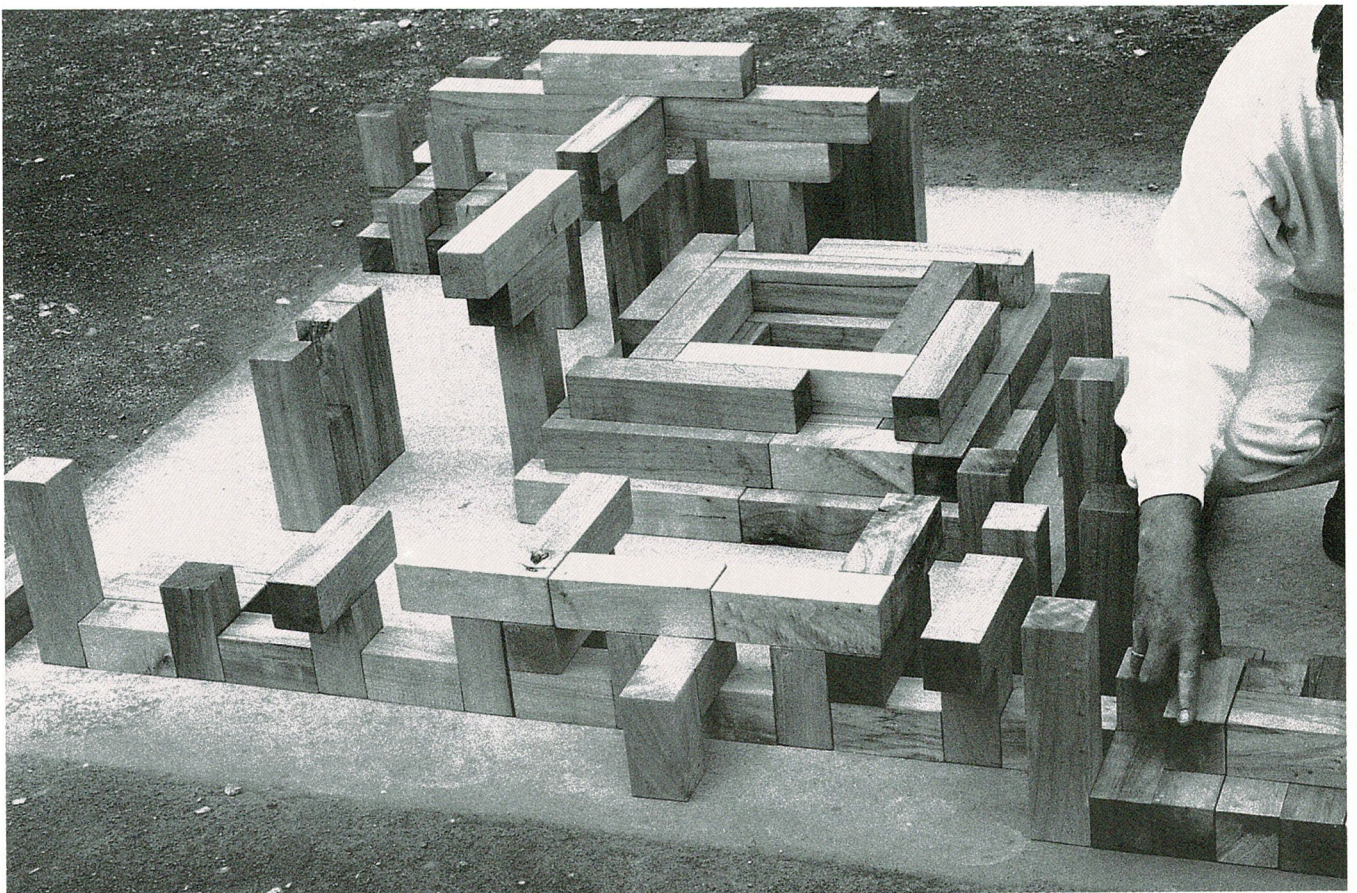


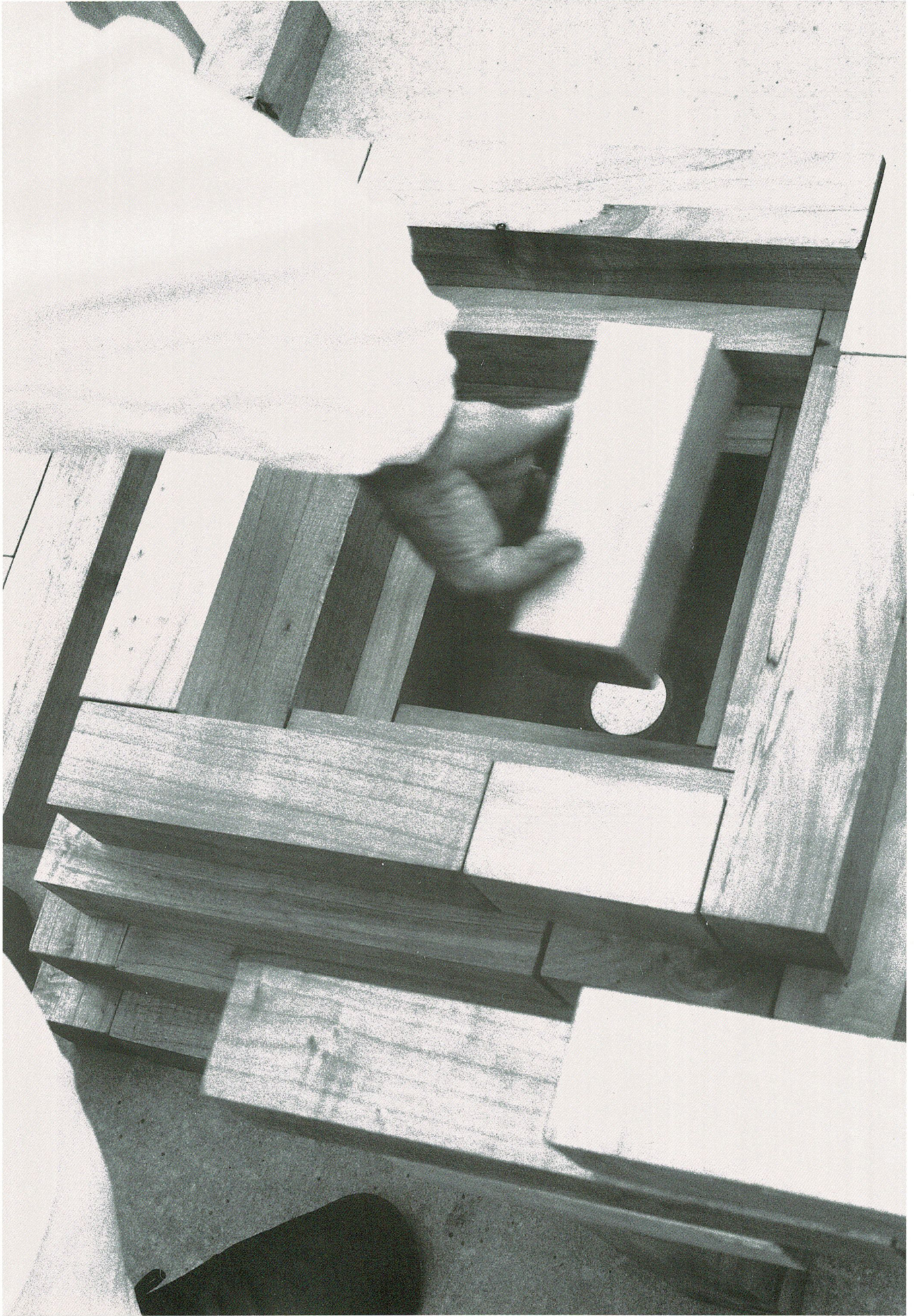
Kassel, Friedrichsplatz (über dem Erdkilometer) am 15. August 1992

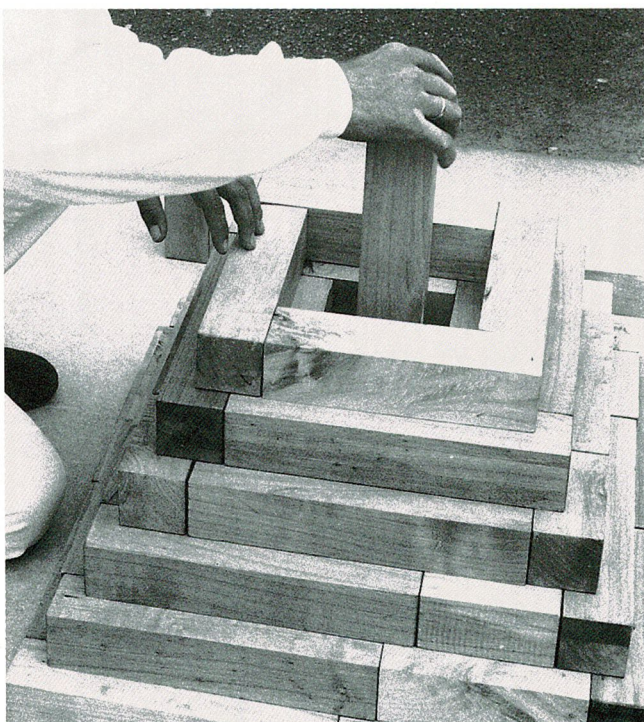
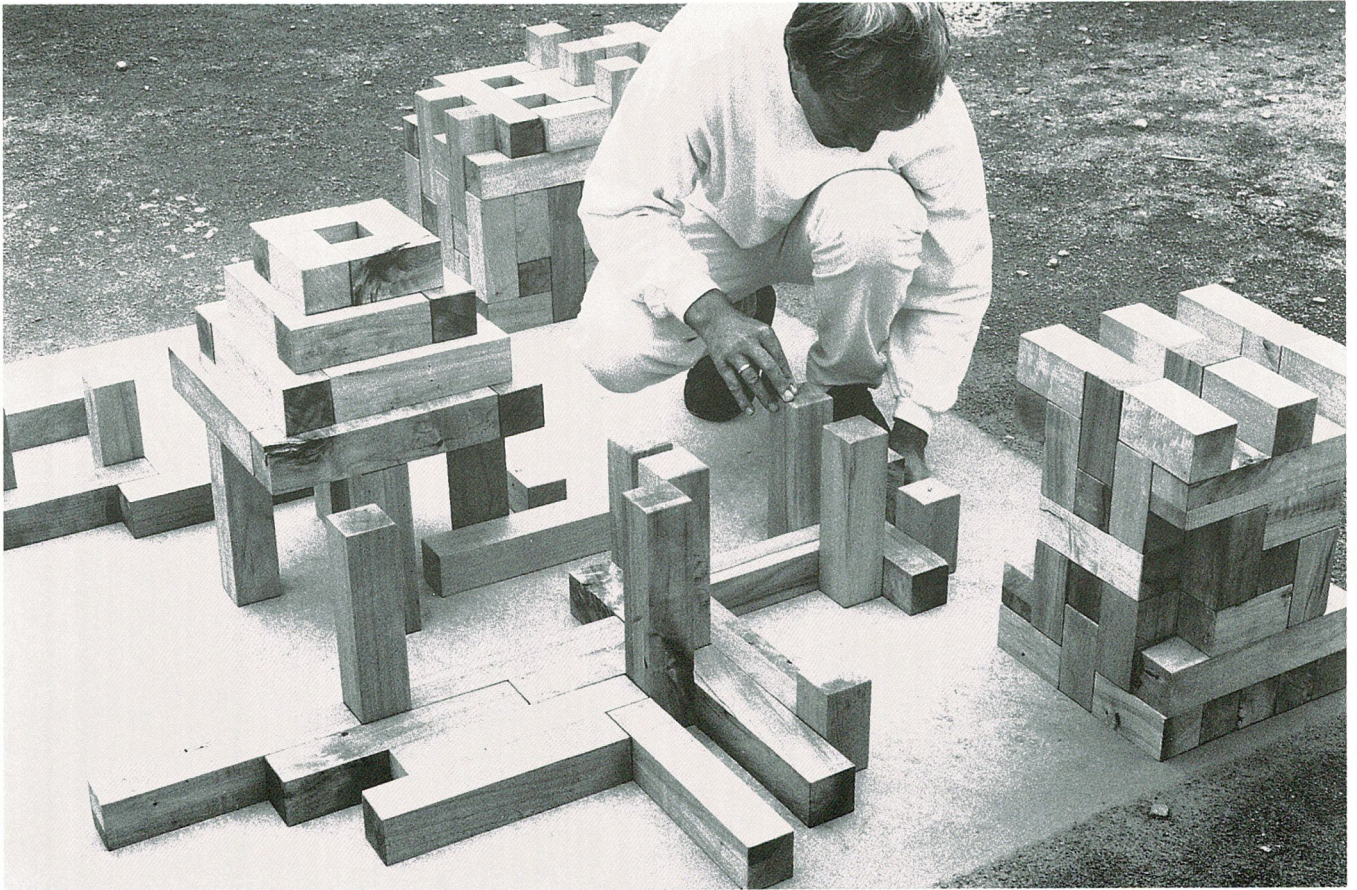




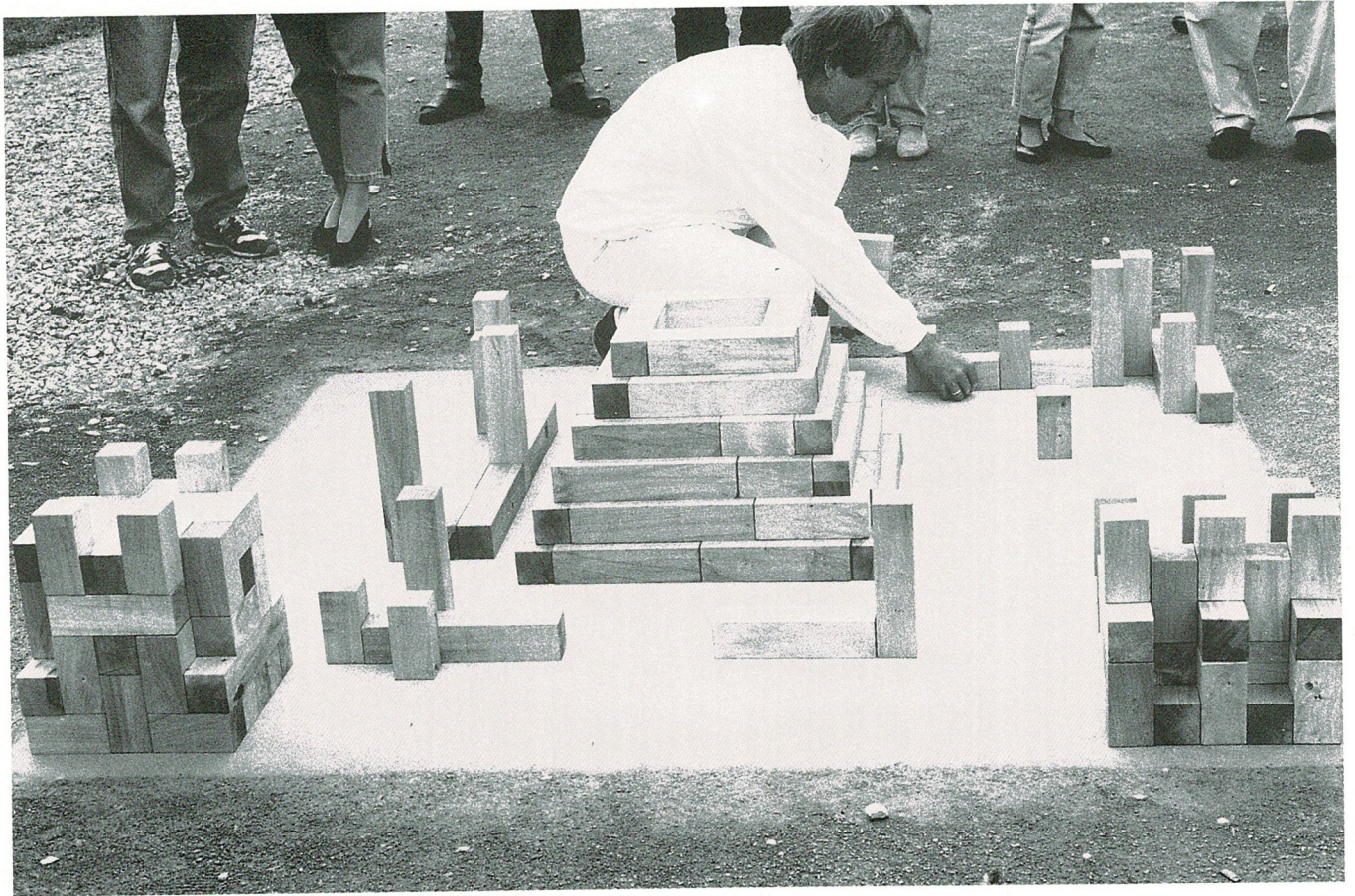
◁ Kassel, Friedrichsplatz (über dem Erdkilometer) am 15. August 1992 „... in der Anfangsphase der Performance“



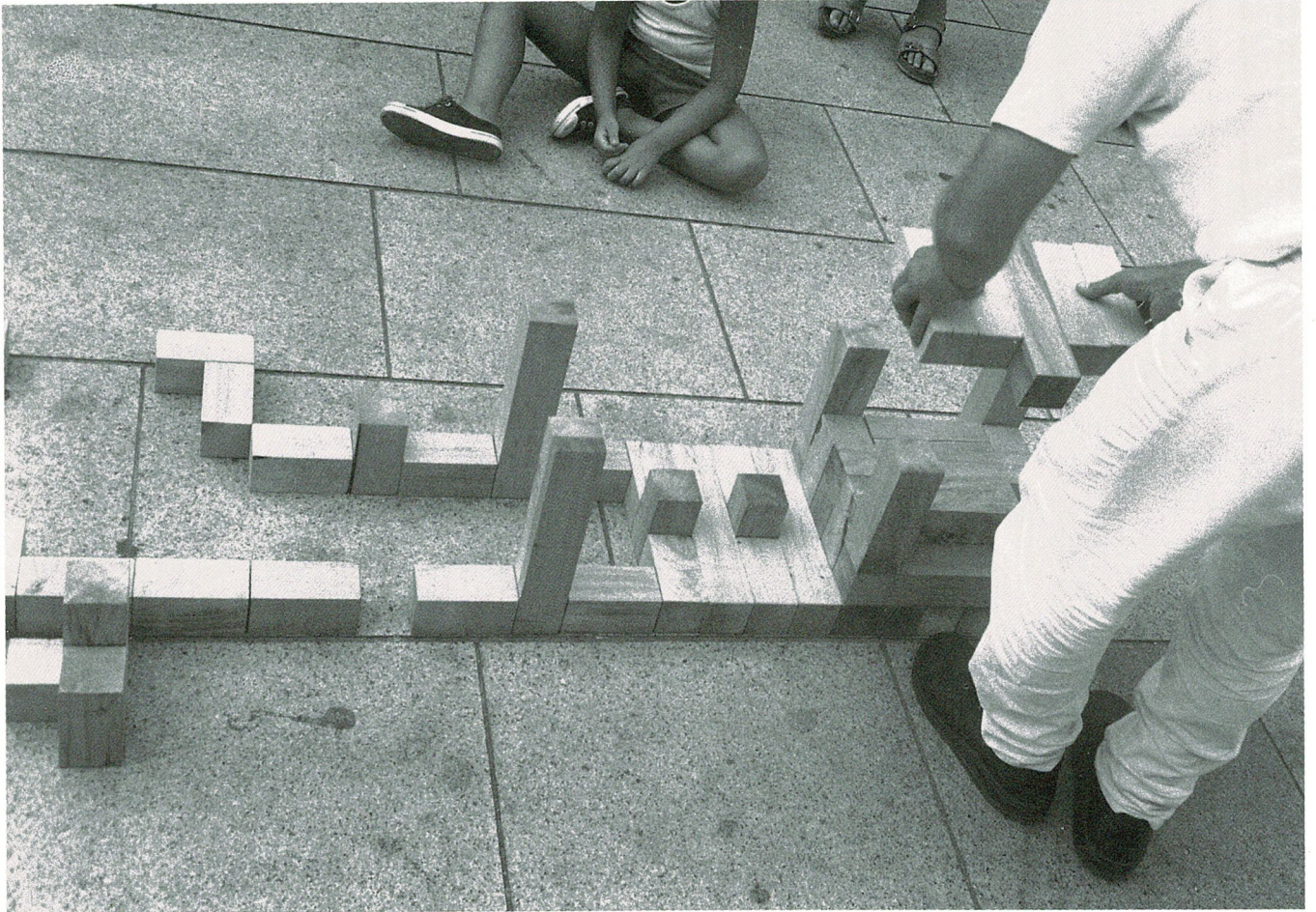




Kassel, Friedrichsplatz (über dem Erdkilometer) am
15. August 1992 „... im Zentrum der Performance“

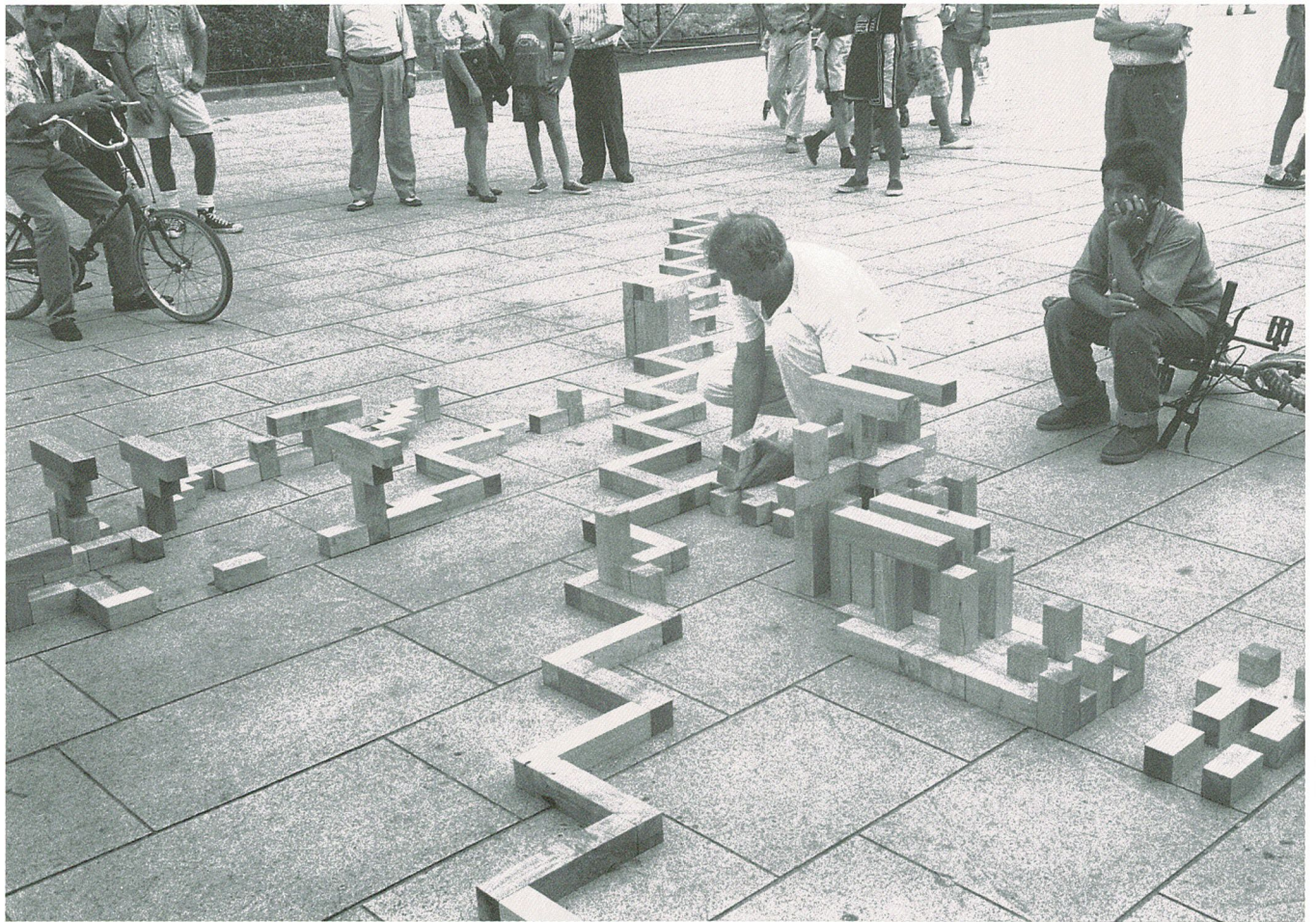


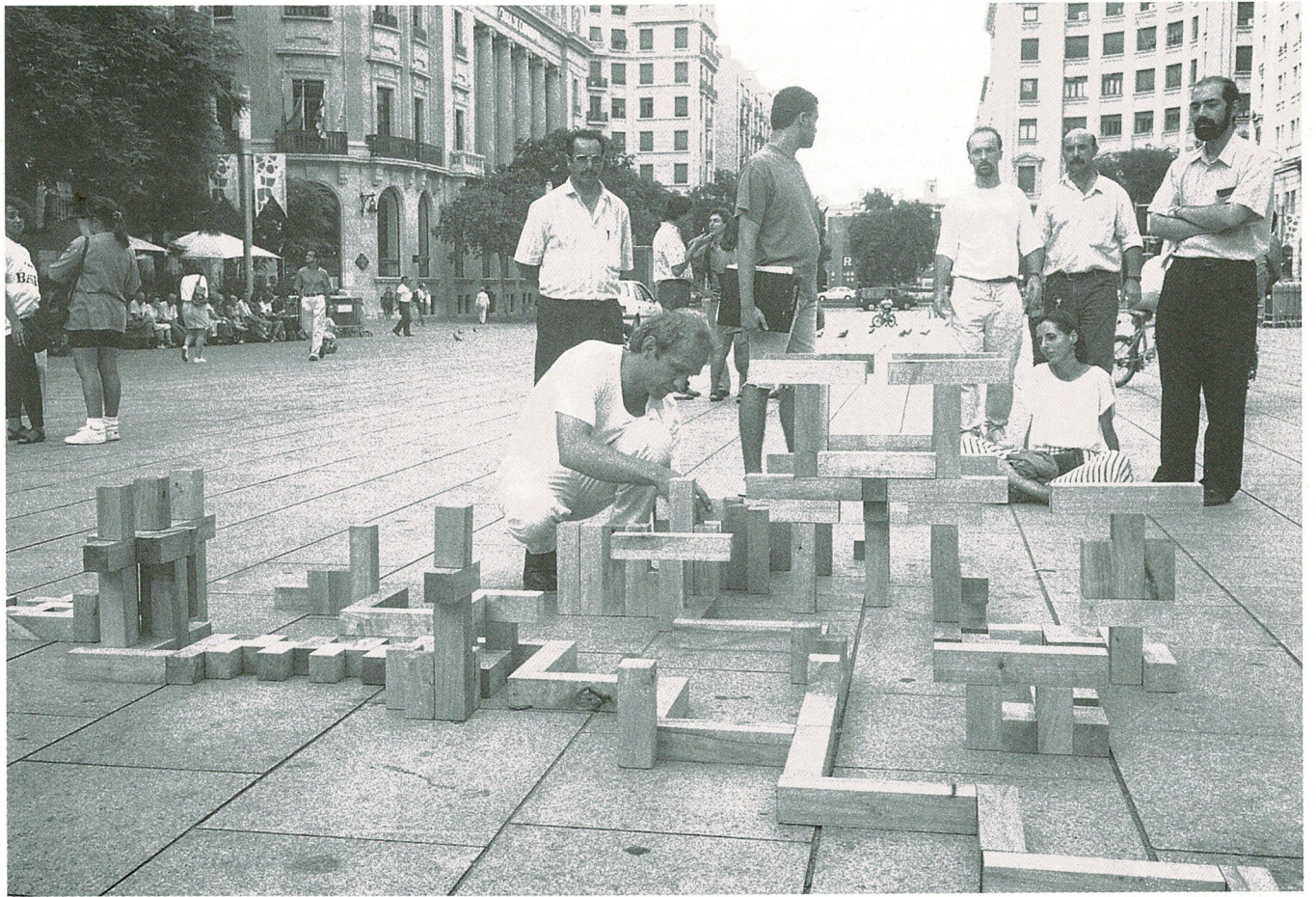




Barcelona, Plaça Nova, am 28. August 1992 „... in der Anfangsphase“



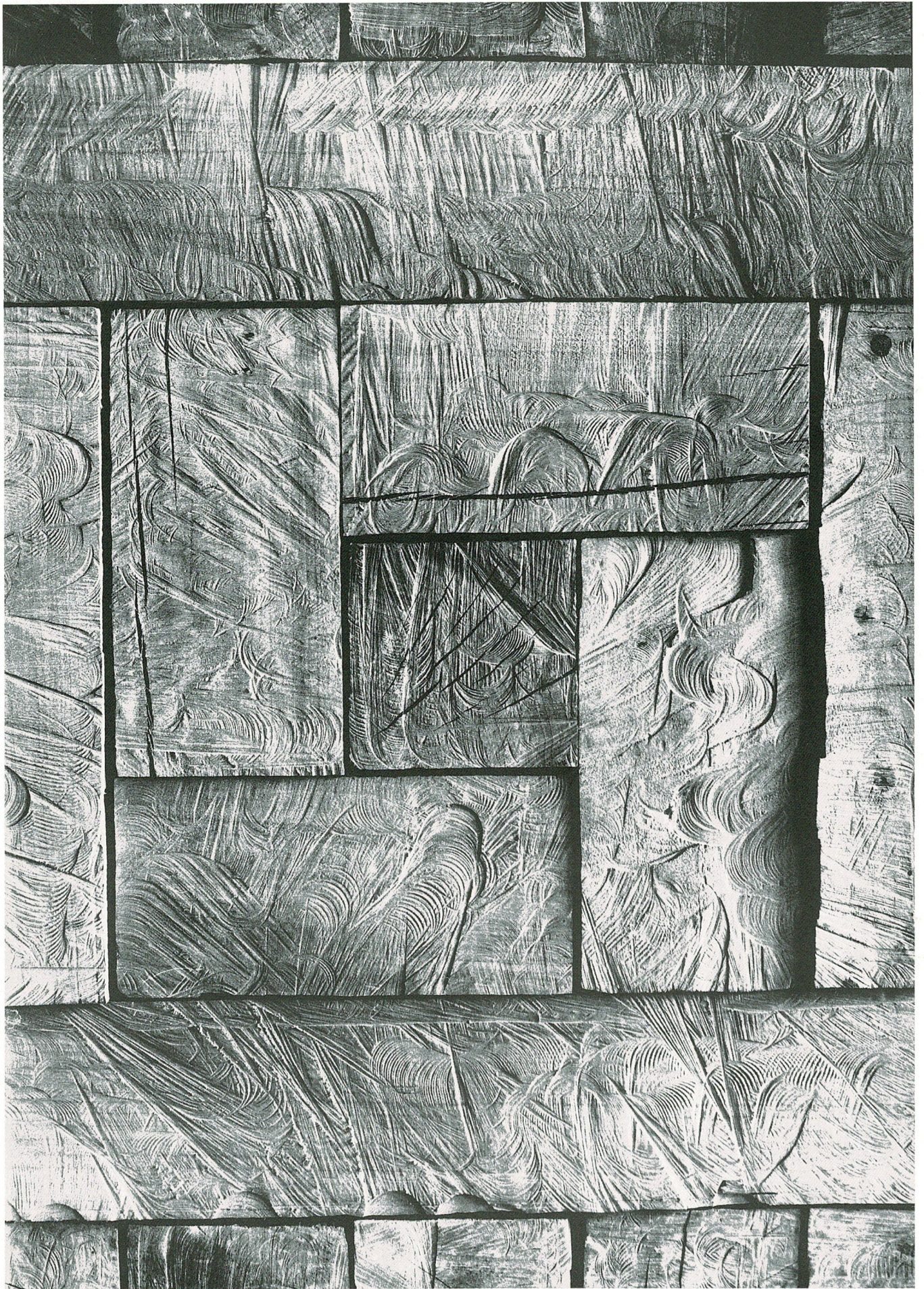


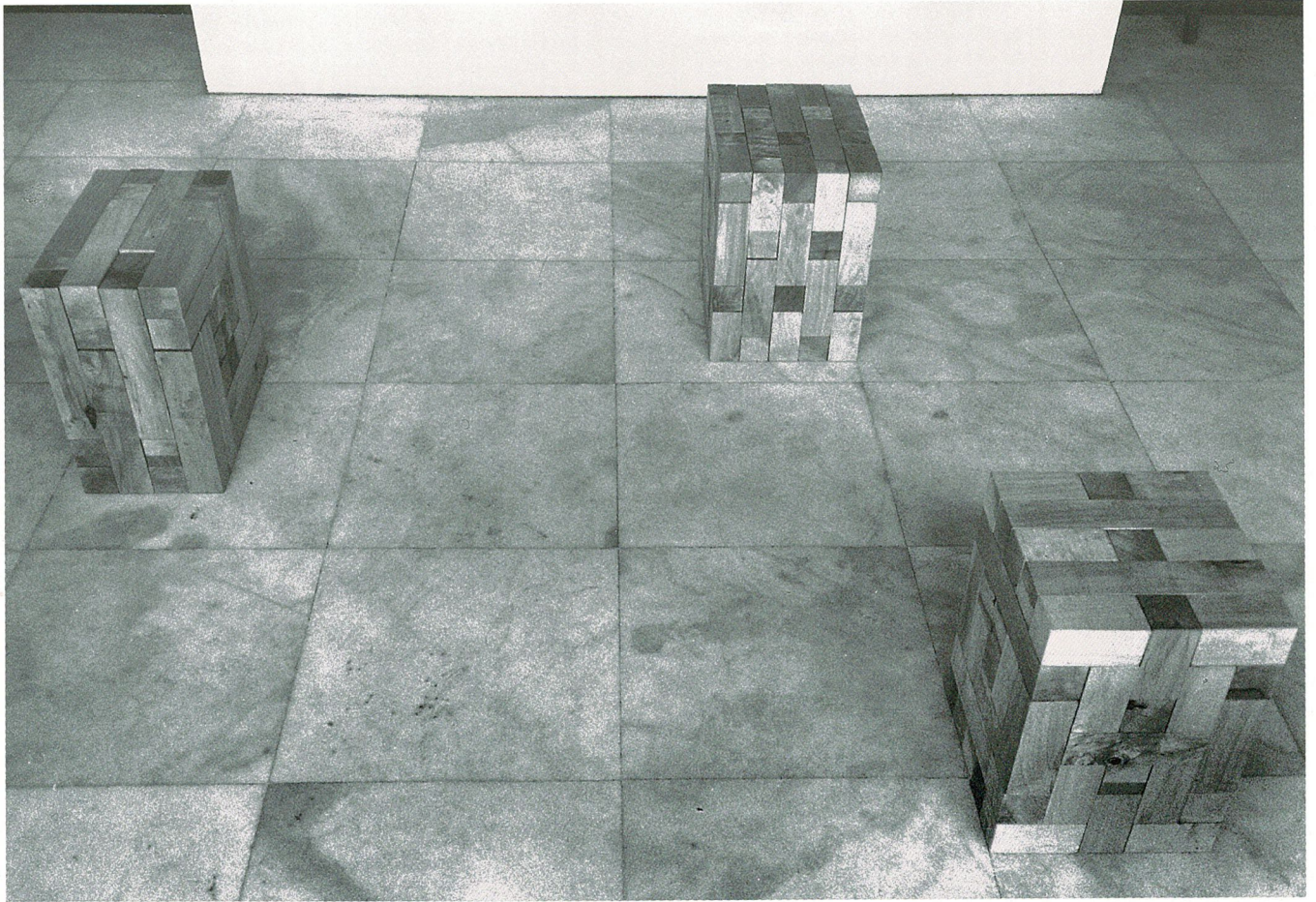




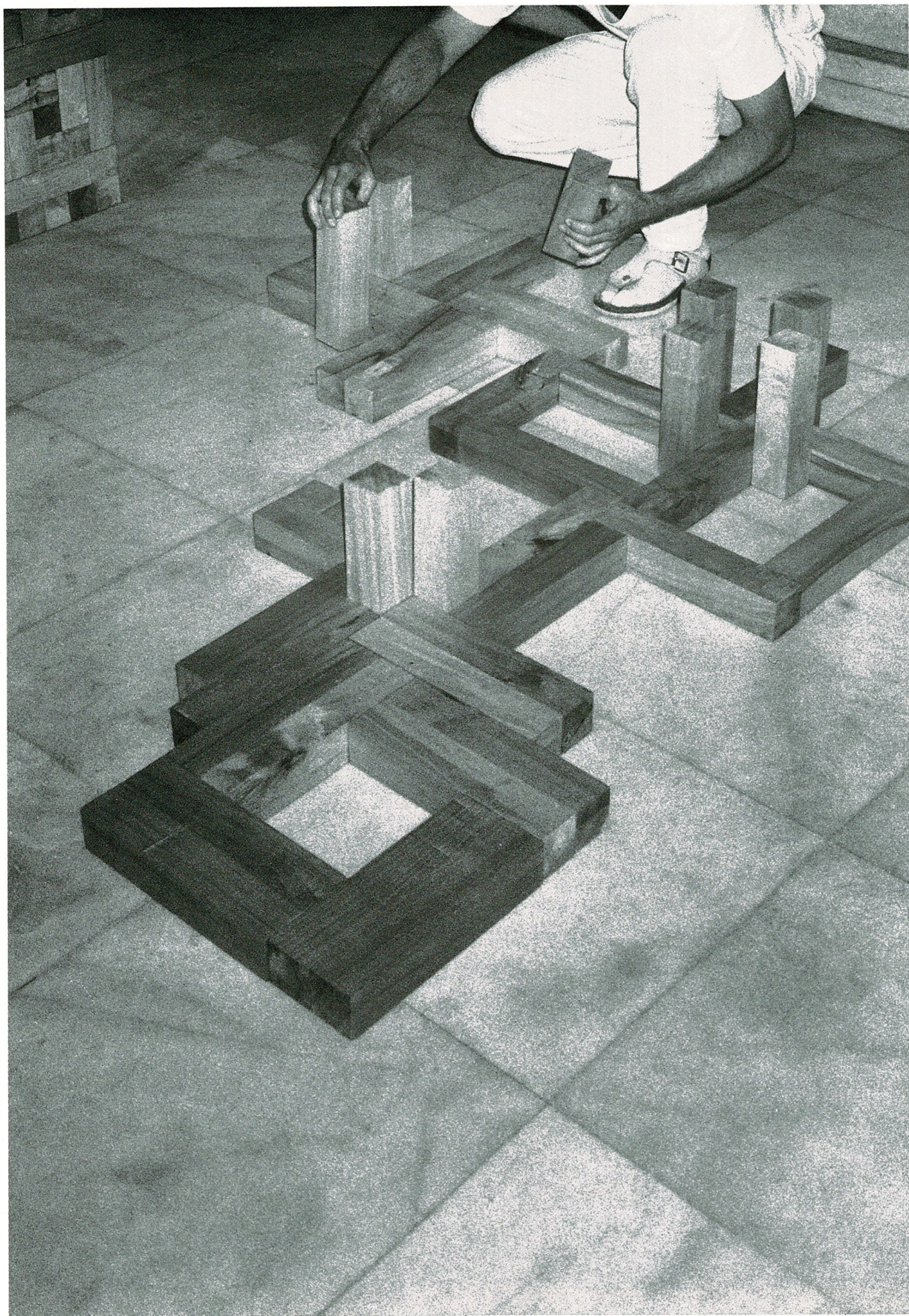
Barcelona, Plaça Nova, am 28. August 1992 „... in der Endphase“ ▽

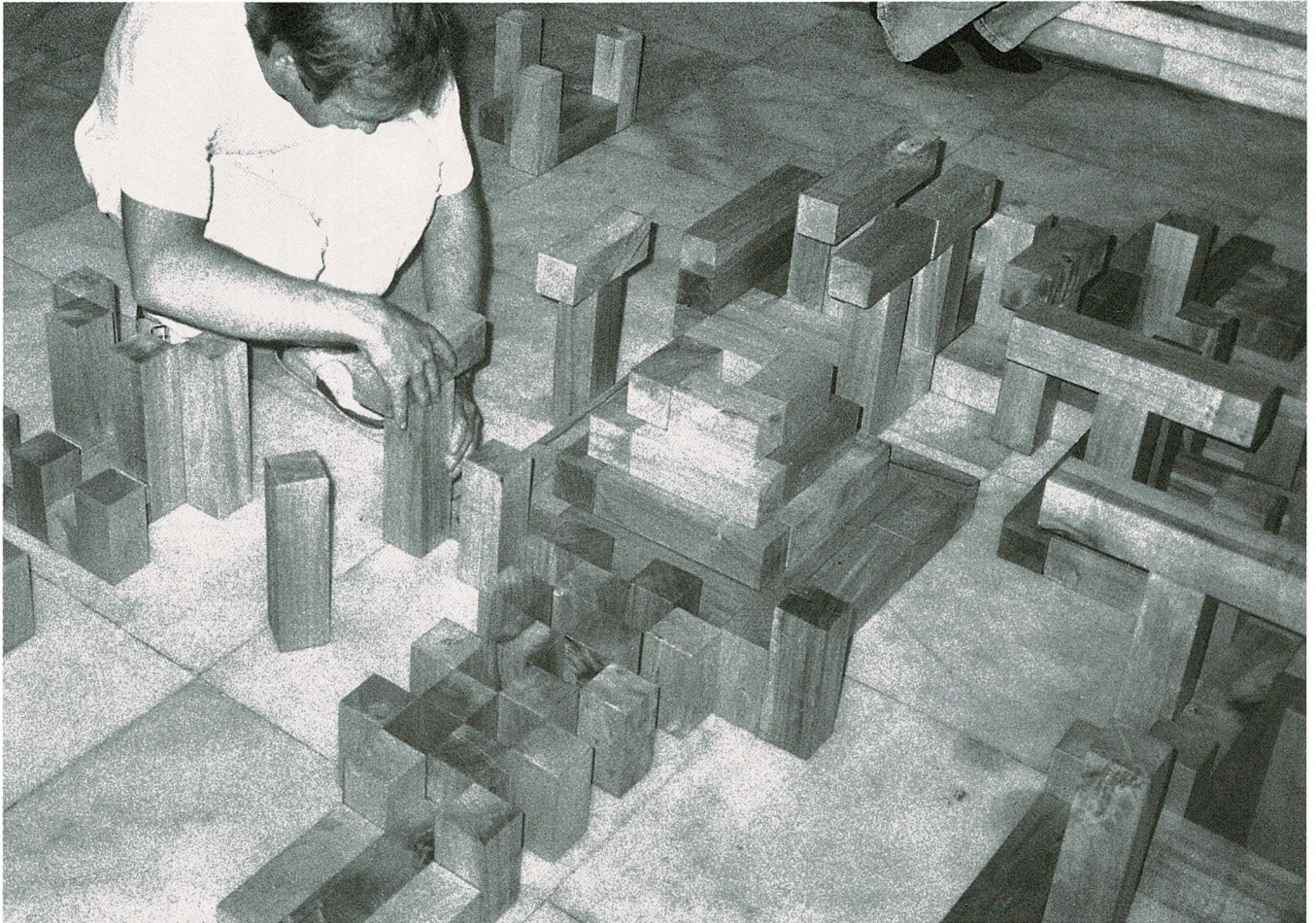




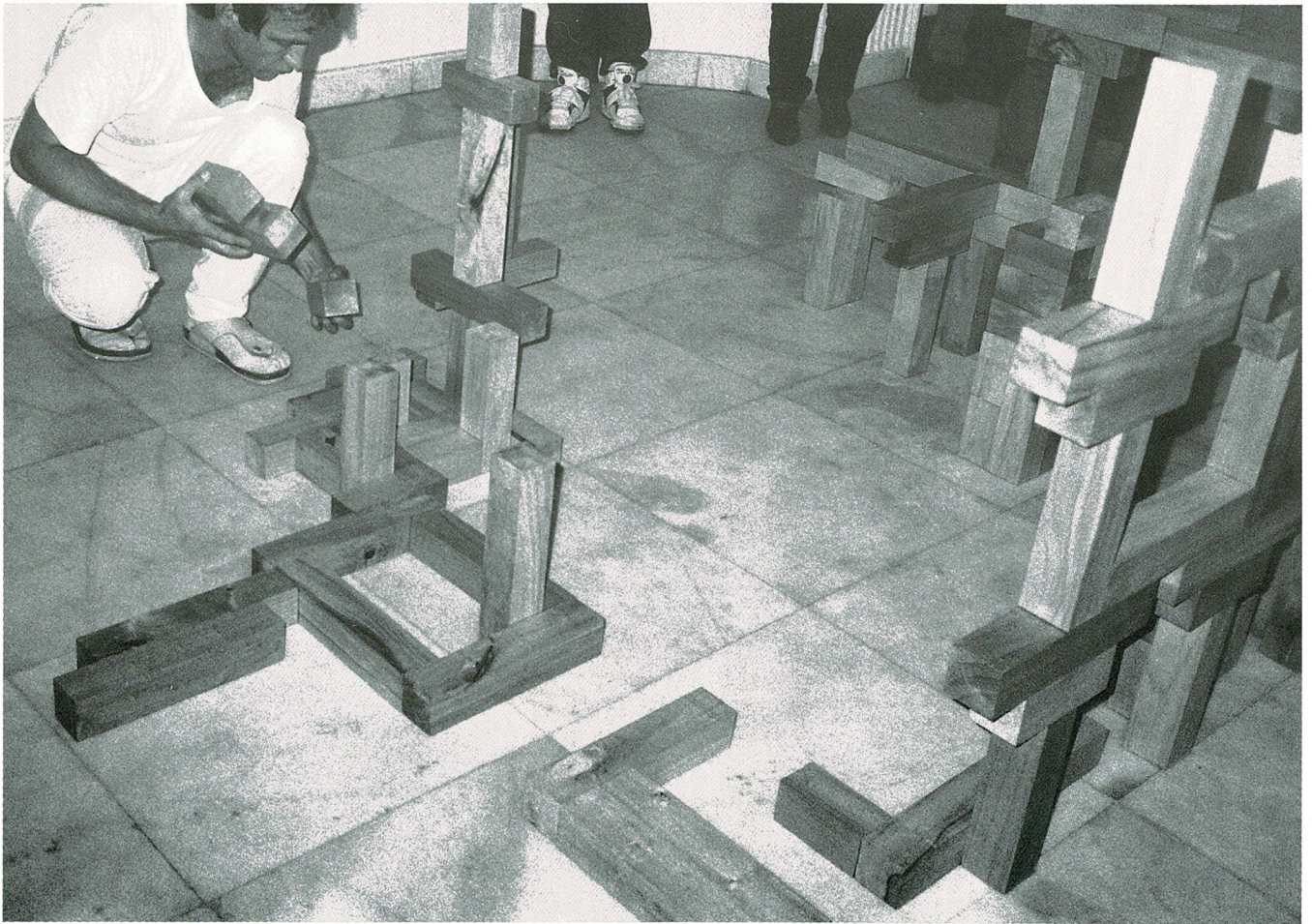


Rio de Janeiro, Casa de Cultura Laura Alvim, am 5. Oktober 1992 „... vor der Performance“

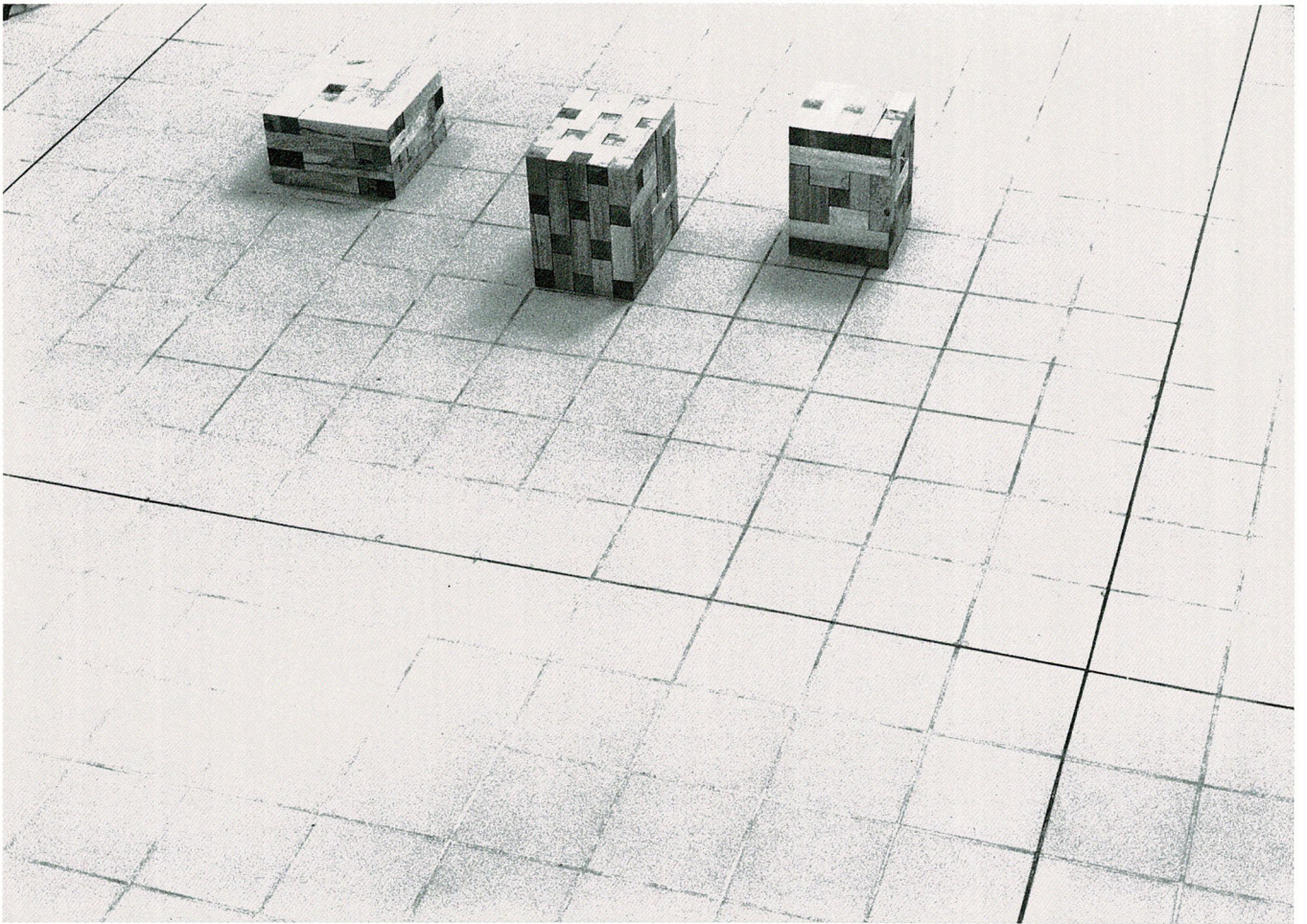




Rio de Janeiro, Casa de Cultura Laura Alvim, am 5. Oktober 1992







Boston, School of the Museum of Fine Arts, October 16,

Miles Unger

The Constructive Spirit's Fertilization

Boston, School of the Museum of Fine Arts
October 16, 1992

Three piles of blocks sit on the atrium floor, solid, purposeful. They seem carefully placed, though the logic of their asymmetrical arrangement is not immediately apparent. The setting is casual. A lunchtime crowd of art students mills about, curious, vaguely skeptical.

The mere presence of these orderly stacks calls our attention to something we don't normally notice: to the rigid ordering of space that architecture implies, to the way the modular grid of the atrium floor is carried into three dimensions, regulating traffic flow, forming the parameters of social interaction. This is pure LeWitt, pure Carl Andre; a rigorous internal logic shapes our perceptions of the space we inhabit. There is a subtle tension created in the contrast between the sculpture's strict geometry – a geometry that seems to extend and comment upon the architecture itself – and the chaotic sprawl of chairs and conversations.

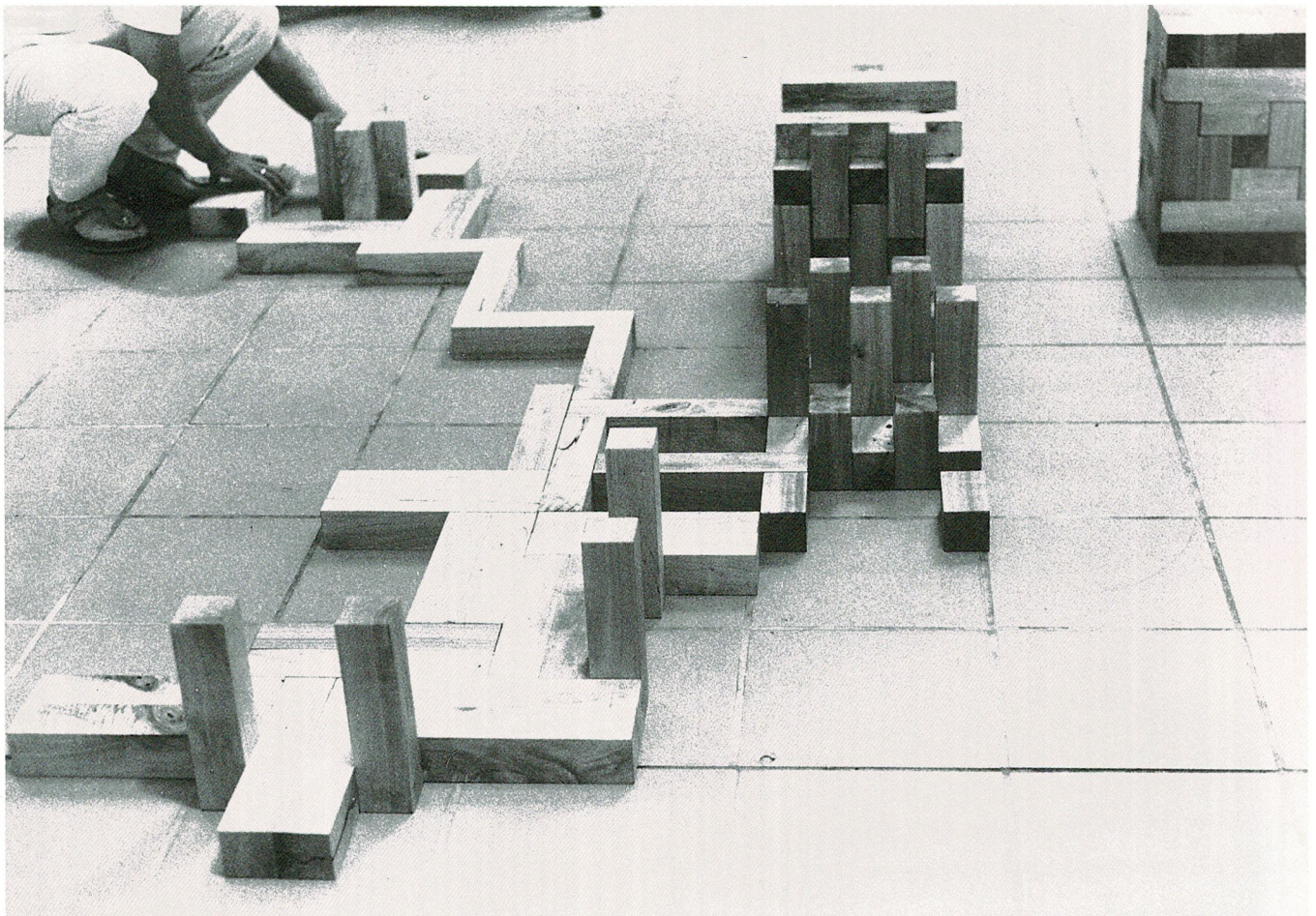
On this particular day, in this particular place, the tension seems particularly apt. These minimalist forms recall the great modernist tradition: Rodchenko and Tatlin, Do-

nald Judd and LeWitt. And yet here we are at the School of the Museum of Fine Arts in Boston and the students are expressionists and neo-Romantics, feminists and political activists. They are young, filled with unexpressed poetics and uncertain ambitions. The austere simplicity of these pieces seem far from their concerns.

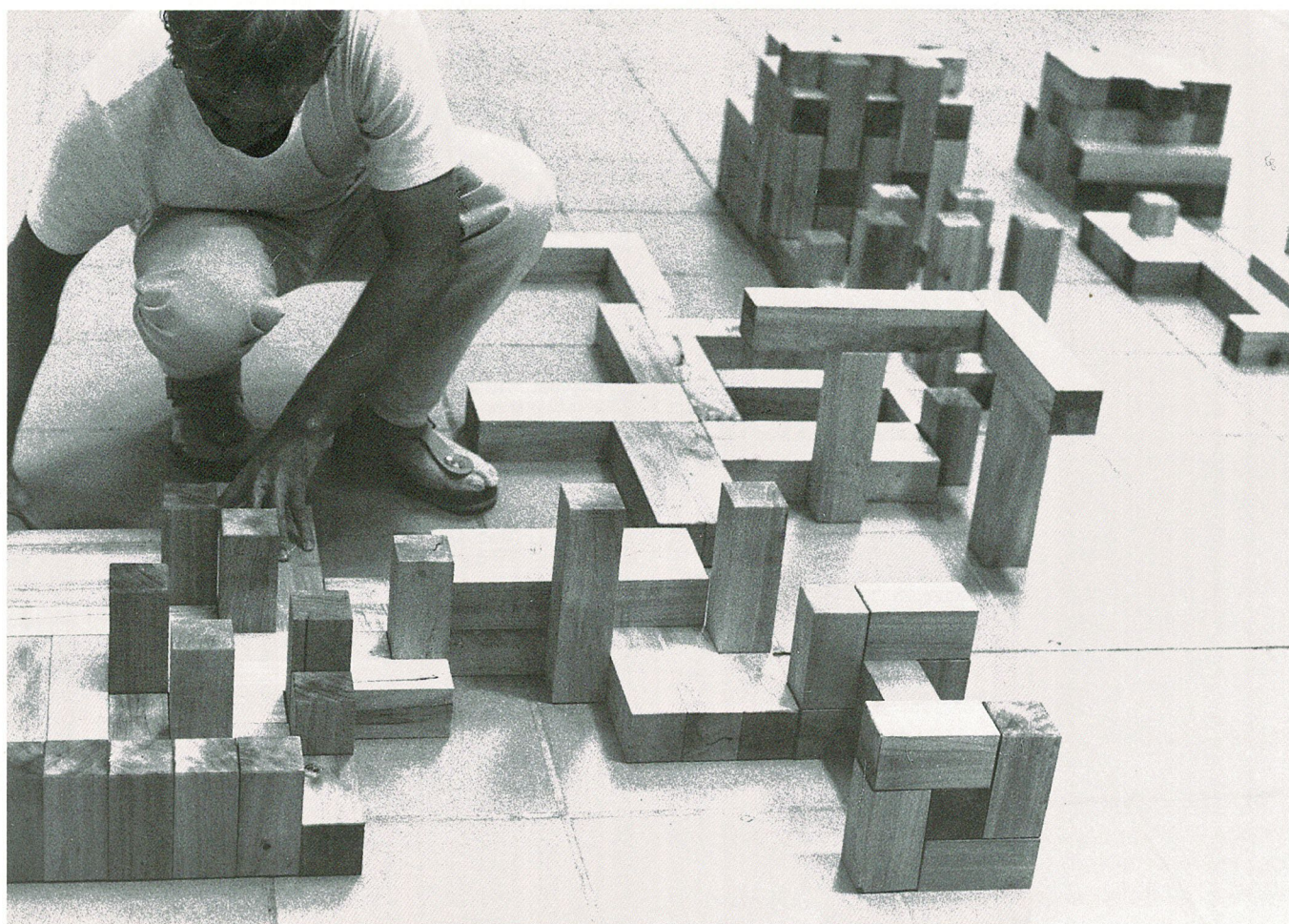
Peter Martens appears and he is dressed all in white. Casually, in painter's pants and a T-shirt, but still all in white, a shaman with connections to spiritual undercurrents.

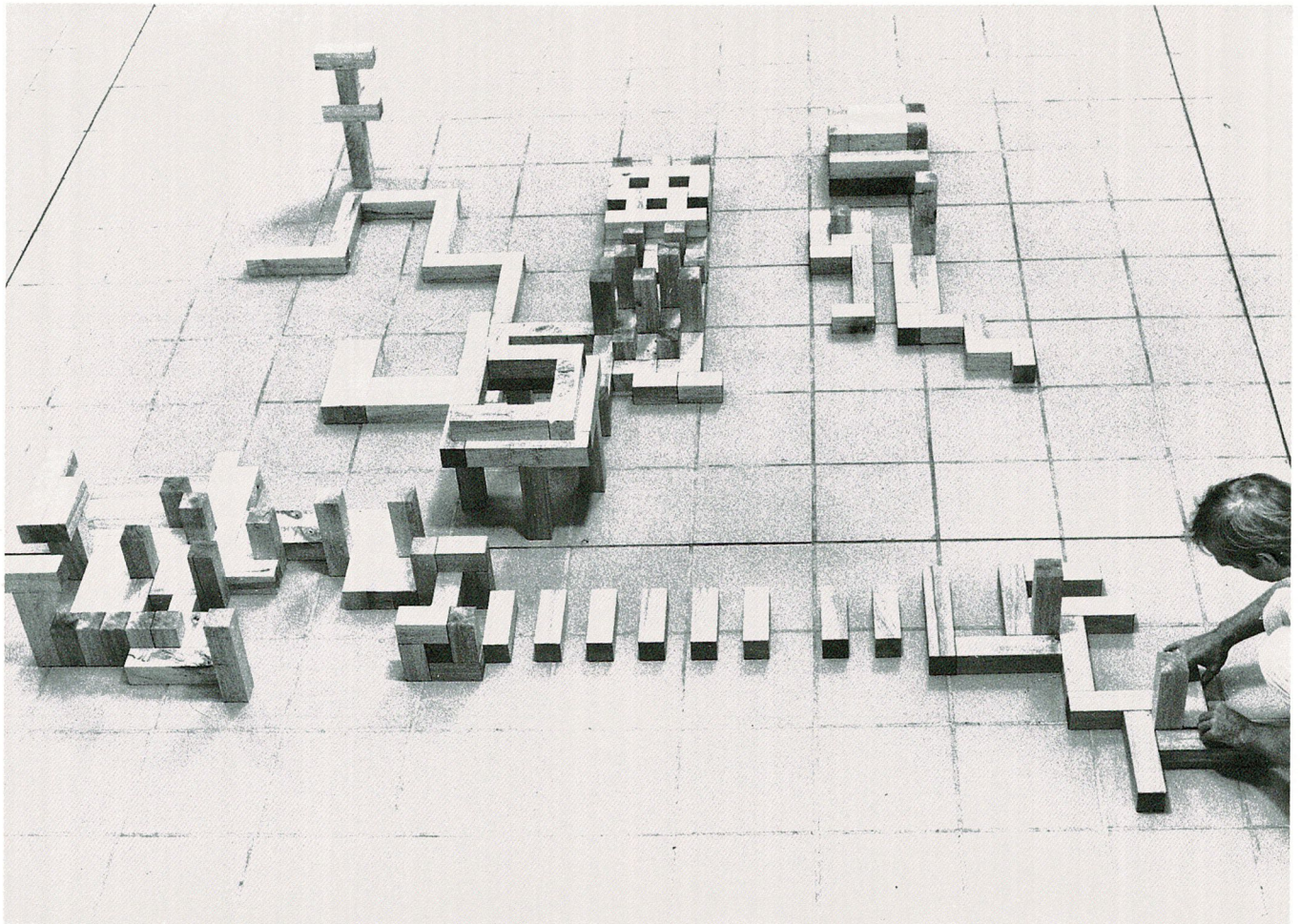
He begins, without haste, deliberately. There is a practiced skill in the way he removes the blocks from the pile and sets them down, the sure movements of someone in command of his medium. Slowly the stacks unfold, revealing their components as they spread in complex configurations across the floor.

As Martens proceeds, he appears to prove Michael Fried's famous assertion that Minimalist sculpture aspires to the condition of theater. From self-contained,



„... sequence of the beginning“





self-sufficient forms, Martens' structures blossom, they open up to the world. They are not ideal forms, eternal, unchanging, but are inherently contingent, conditioned by and conditioning the space that surrounds them. They do not unfold according to some predetermined plan but before our eyes as the artist comes to grips with the particular demands of this hour, this place. Martens' work is a lesson in how „form“ becomes „event“.¹

Before Martens activates them, the forms exist in that ideal space reserved for pure contemplation. But Martens' presence literally deconstructs this formalist ideal, revealing the capacity of even this „abstract“ geometry to measure *our* space, *our* condition. We can enter the interior of the sculpture as the artist does, comparing our human scale to the scale of the work, pacing out a living space within its confines.

The performance is spare, made of few gestures. It is like a performance by Yvonne Rainer, a ballet without artifice, a dance that takes the austere form of the pieces he handles. There is no theatricality, no wasted motion. Martens is like a bicyclist wedded to his bike, completely efficient, his movements shaped by the job at hand.

Perhaps work is ultimately a better analogy than dance. There is a discipline to his progression that speaks of the craftsman bent over the work table, tools in hand. Or is he perhaps a Buddhist monk drawing with infinite patience mystic patterns in colored sand?

Around him there is gentle chaos. He is a still center at

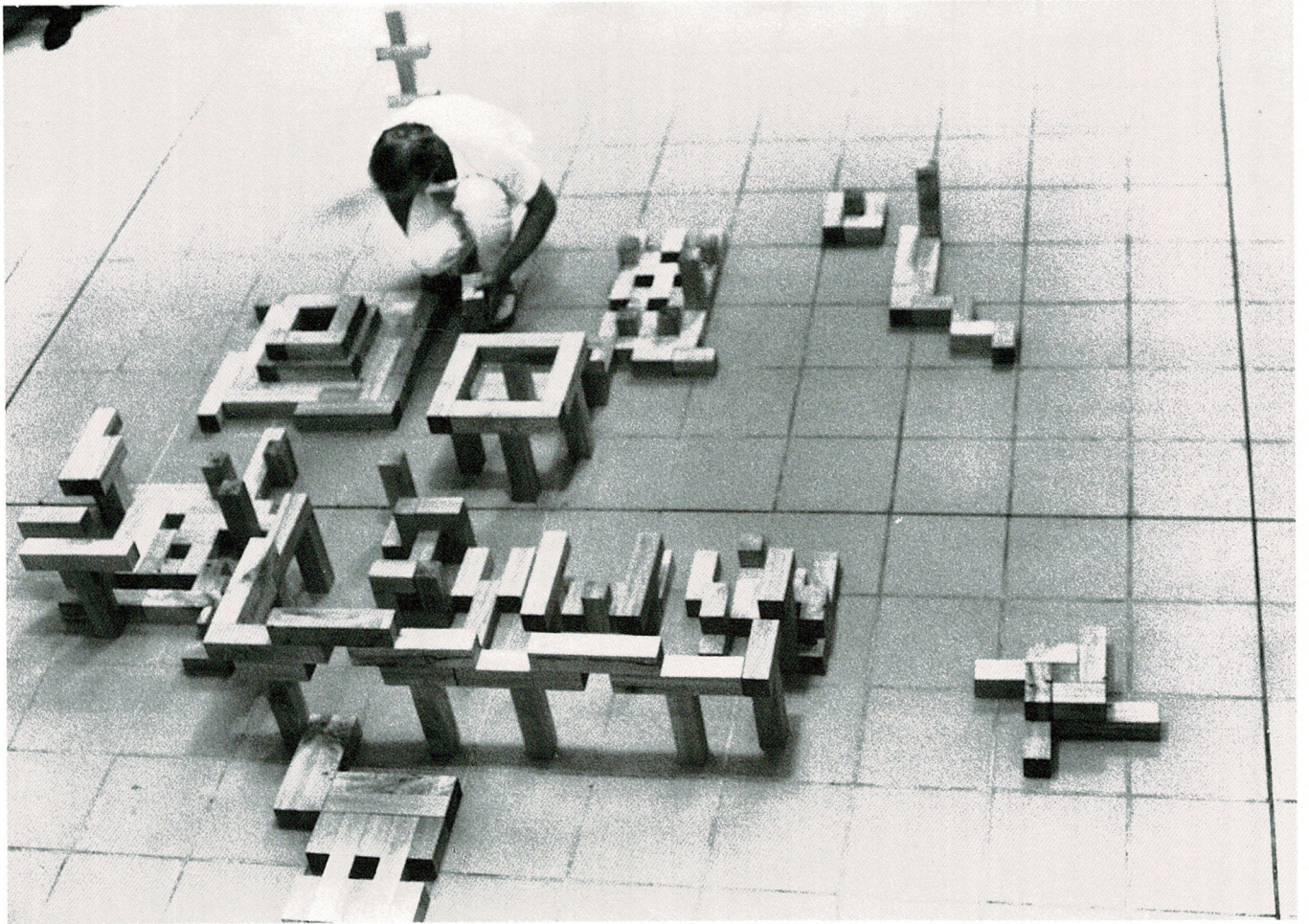
the heart of eddying currents. Students come in and out, some momentarily transfixed, others barely touched. The photographer documents the event, plucking discrete moments with a rhythmic snap of the shutter. Conversations ebb and flow, chairs scrape on the floor.

In the middle of everything this man in white continues his inscrutable business. Elaborate patterns emerge only to disappear beneath new configurations. Ziggurats rise above the plane only to be devoured by consuming time. Triumphal arches stand proudly above the ruins of an ancient city, spacious boulevards are hinted at.

Step by step, with inexorable logic, the blocks crawl across the floor. What was once a bulky monument, the center of everything, is now just a forlorn outpost as the focus has moved elsewhere. The work evolves according to a pattern revealed slowly over time. We discover the rules as we watch, as if learning to play chess or dominoes by watching two masters intent on the game.

From three tightly knit blocks, the work has become a sprawling city. But we know from watching it grow that no position is arbitrary. This apparently random chaos has a particular history, a step by step progression of placement and removal. A disconnected fragment is bound to the center by the modular unit of measurement. The intervening space is as logically structured as the solid architectural forms we see.

The work becomes a dialogue of presence and absence.



„... at the center of the performance“

The blocks that once connected structure to structure have been removed to form a new complex. But still they inscribe faint lines in our mind as if they had left a ghostly residue in space. The work progresses and space becomes an equal partner, precise, deliberate, tangible.

As the forms become more diffuse they incorporate vast amounts of open floor, articulating space, quantifying it. We begin to see that this could go on forever. The sparseness of the piece is simply a product of time. Given a week these pieces could spread across Boston, in a year perhaps across the United States. But still each block would remain connected to its companions through the logic of its spacing. Given long enough, Martens' work could swallow enormous chunks of real estate.

Martens reveals that geometry is a factor of time. This is Einstein's universe where space and time are merely separate manifestations of a single idea. Like the expanding universe, Martens' blocks unfold in time as well as space, dispersing and then coalescing into compact gravitational clusters dotting the void.

There is a hypnotic rhythm that develops. Efficient movements, intuitive decisions, reveal a concentration, a total involvement with the task.

Imperceptibly a new imperative takes over. We have reached a point of maximum diffusion and the process of contraction begins. There is both a sense of relief, as clo-

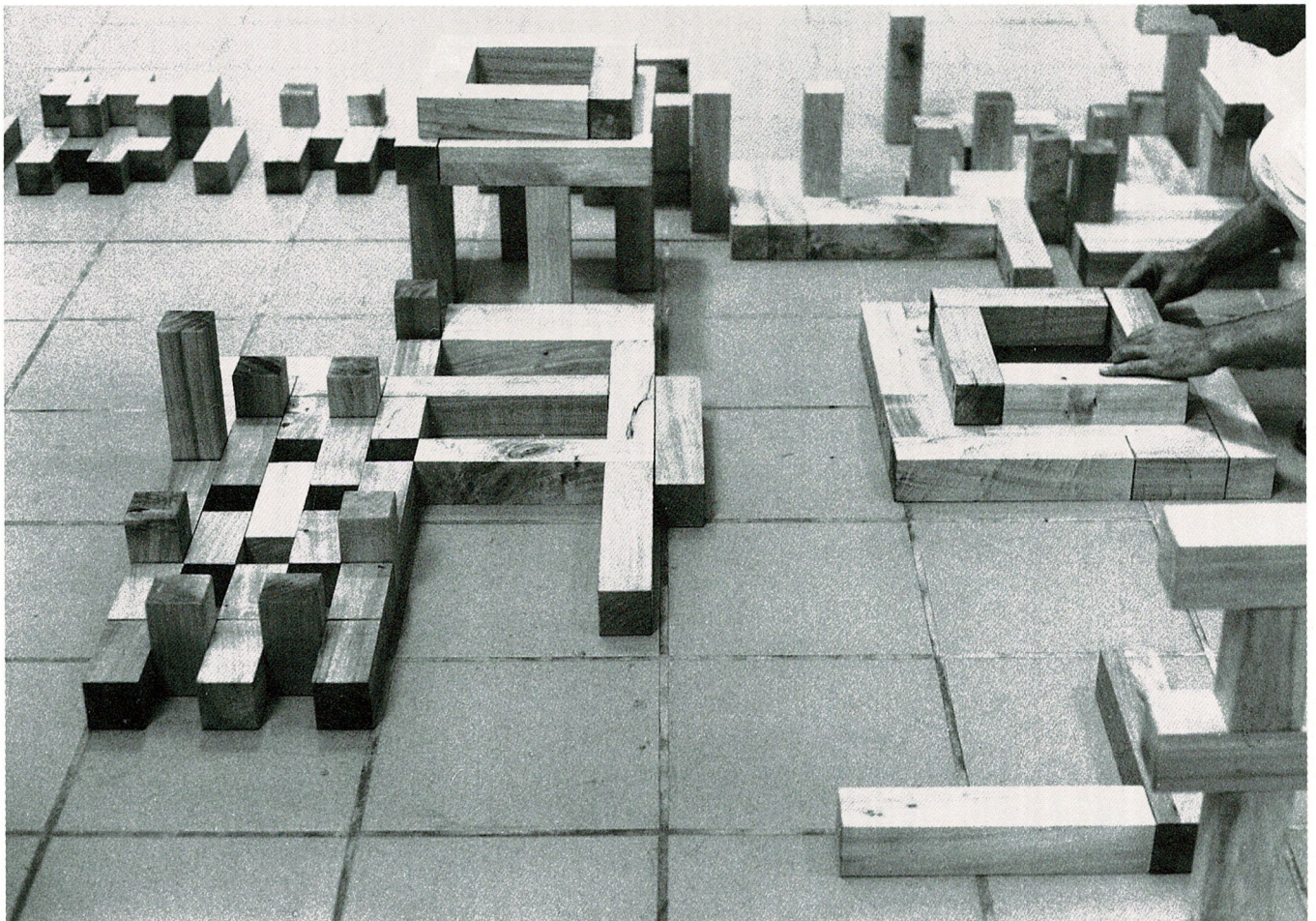
sure begins to reveal itself, and disappointment, as the infinite becomes the finite. Endless possibility collapses to offer but a single outcome.

This, Martens seems to be saying, is the most painful dilemma of creation: to put a particular form on an experience, to give it definite shape, is to also close out the possibility of all other shapes. In Greek legend, creation is a process of mutilation as the monstrous creatures born of Chaos are whittled down to human form through repeated amputations.

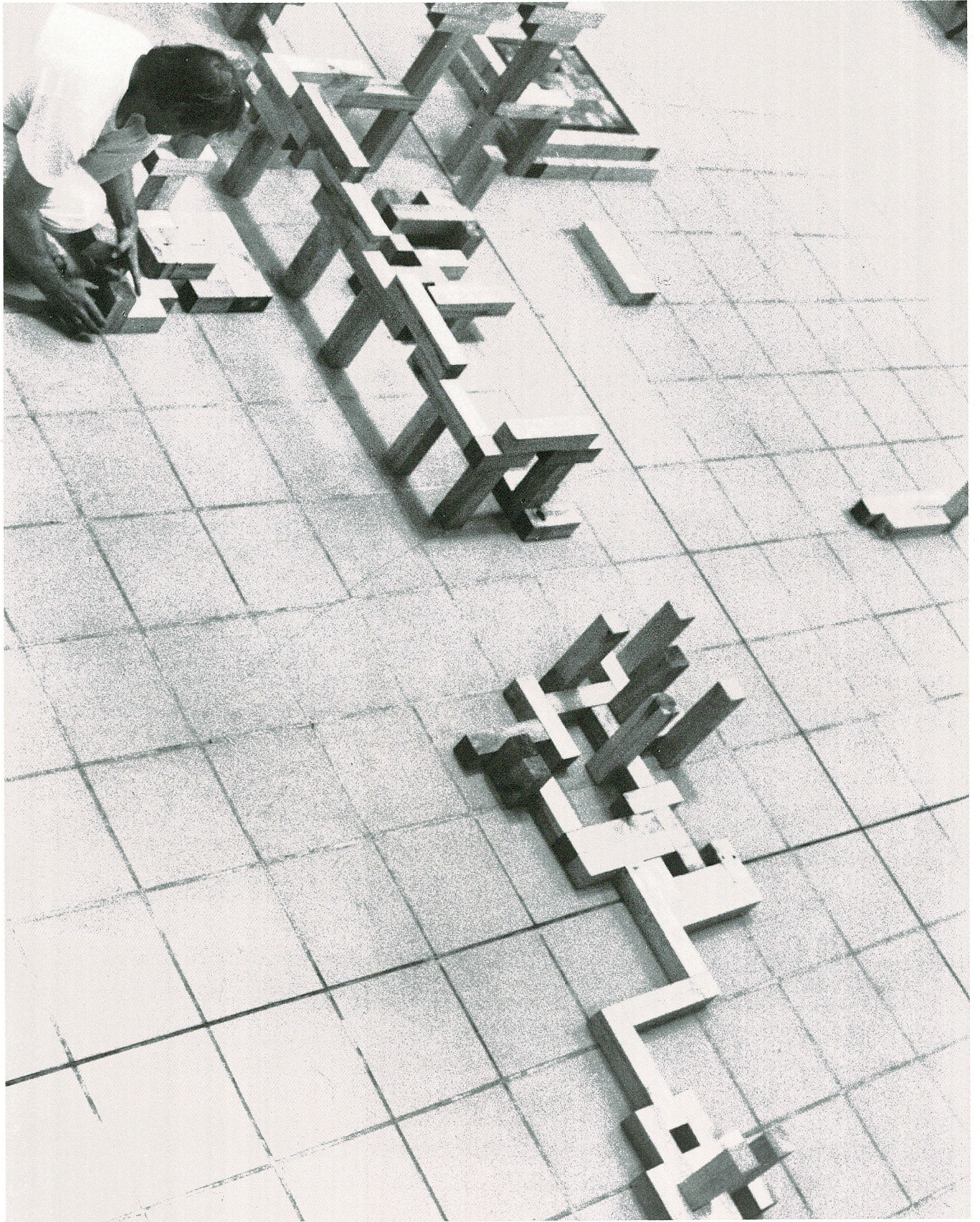
As the forms contract we begin to see a definite shape emerge. We know we are seeing a return to beginnings, a return to order. As many astronomers conclude about the universe, entropy will reverse itself as expansion becomes contraction. Tensions build as elements become, once again, tightly packed. Gravitational fields seem to pull far flung matter back to the center again.

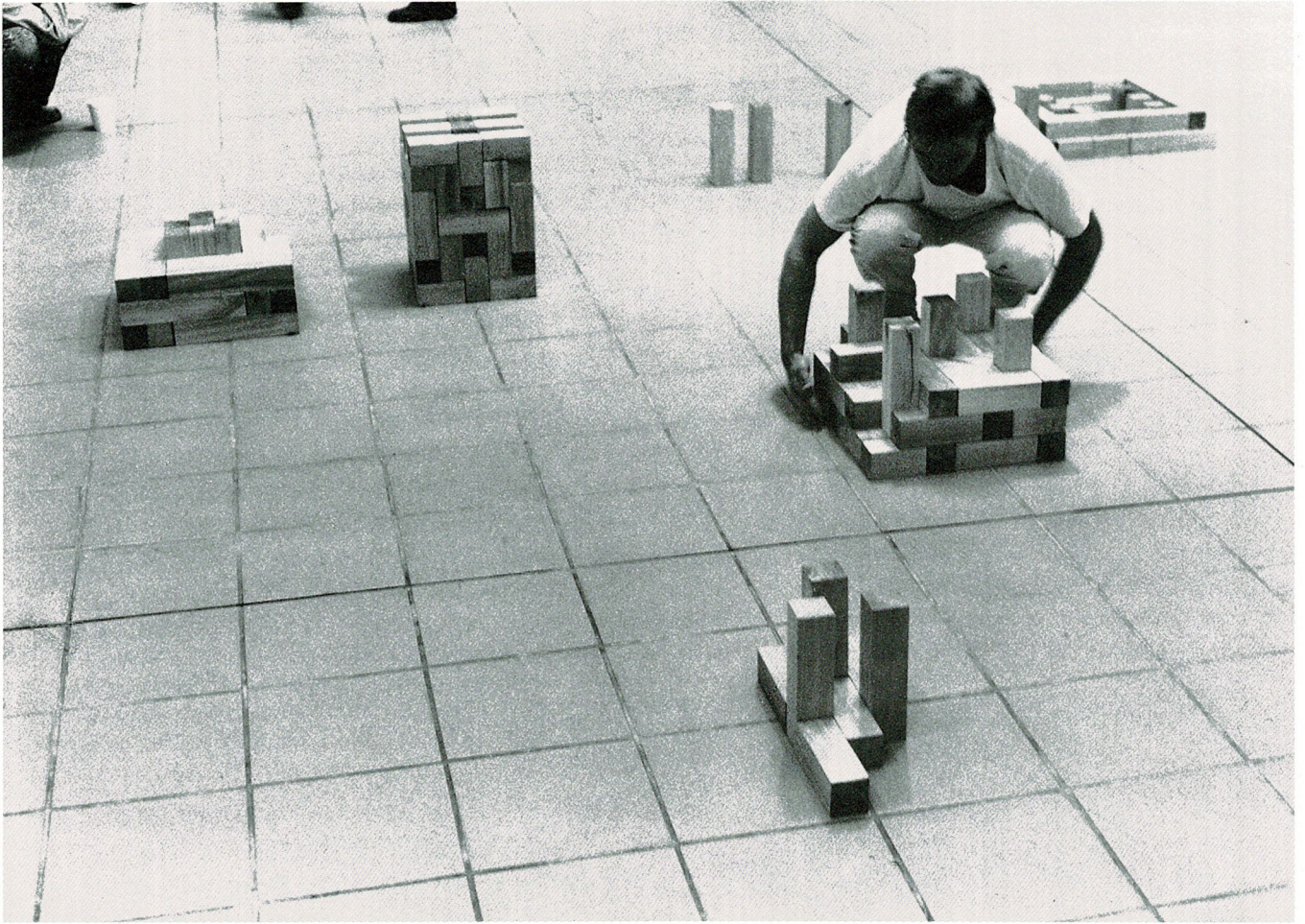
As the work moves inexorably to its conclusion, we wonder about its fundamental nature. What has determined the duration of the event? When were the crucial decisions made that gave this particular performance its particular shape?

But in asking the questions, the answers seem evident. We have seen the artist at work and have lived with him through every step. There was no single decision, no definitive moment. Each moment was inevitable and arbitrary. In some sense a single performance reveals the nature of all subsequent performances. Each one is dif-









ferent but each one is the same. Each expands, implying an infinite range of possibilities, and each eventually contracts, shedding alternatives one by one until a single conclusion is reached. The work lives for a time and dies. Life will continue but the conditions that determined this particular moment will not occur again.

As the final pieces are put in place there is a sadness that lingers. Like an insect whose wings are frozen in place by a sticky drop of amber, these blocky forms have ceased to live in the moment they have achieved definitive shape. On October 16, 1992 in a crowded atrium near the Museum of Fine Arts, these inert blocks of wood lived for a time. A certain path was chosen, a direction taken; we will not pass this way again.

¹ Martens, *Idea and (Art-) Work*, 1989.

The Constructive Spirit's Fertilization

On Friday, 22nd February 1991 Peter Martens started the sequence of performances „Die Befruchtung des Konstruktiven Geistes“ („The Constructive Spirit's Fertilization“) at the Academy of Fine Arts in Braunschweig (Germany).

In response to the surrounding space and atmosphere he move and change the sculpture, consisting of wooden moduls. It is his aim in the course of time to reach a determined number of places with powerful cultural influences.

The performance has been developed in Hannover (Sprengel-Museum, Museum of Modern Art), in Istanbul (Güzel Sanatlar Akademisi), in Jerusalem (Bezalel Academy of Fine Arts), in Seoul (Seoul-National-University) and 1992, in Kassel (Friedrichsplatz), Barcelona (Plaça Nova), Rio de Janeiro/Ipanema (Casa de Cultura Laura Alvim) and in Boston (School of the Museum of Fine Arts). Each performance lasts about 2–4 hours.

This project which is based on a long-term conception and which has been created in connection with an artistic scientific research-program, is supported by the ministry of science and culture in Hannover, by the City of Braunschweig, by the „Vereinigte Kloster- und Studienfonds“ and by the „Niedersächsische Sparkassenstiftung“.

Die Befruchtung des Konstruktiven Geistes

ist der Titel der Performance, die den Braunschweiger Künstler Peter Martens während der Golfkrise 1991 zunächst von Braunschweig (HBK-Galerie) über Hannover (Sprengel-Museum) und Istanbul (Güzel-Sanatlar-Academisi) nach Jerusalem (Bezalel-Academy of Fine Arts) führte und die bis 1993 in Seoul (Seoul-National-University), Kassel (Friedrichsplatz), Barcelona (Plaça Nova), Rio de Janeiro (Casa de Cultura Laura Alvim) und Boston (School of the Museum of Fine Arts) weiterentwickelt werden konnte.

Ziel dieses weltumspannenden Projekts ist, in den nächsten Jahren eine begrenzte Anzahl Orte mit spürbarem kulturellen Einfluß zu erreichen, um so ein bescheidenes Netz von Aktionen um unsere Erde zu bilden.

Während der Performance, die etwa 2–4 Stunden dauert, entstehen zwischen Öffnen und Schließen der kompakten, konzentrierten „Baukästen“ hunderte von zwischenzeitlichen Situationen, die dem Bildhauer als Grundlage (Fundus) für die weitere ortsbezogene räumlich-plastische Auseinandersetzung mit den „großen“ Baukastenplastiken dienen.

Peter Martens, Jahrgang 1955, 1988 Meisterschüler bei Prof. Emil Chimiotti, wurde mehrfach von der HBK-Braunschweig, dem Ministerium für Wissenschaft und Kultur in Hannover, der Bezirksregierung Braunschweig, dem Vereinigten Kloster- und Studienfonds, der Niedersächsischen Sparkassenstiftung und der Stadt Braunschweig durch Fördermaßnahmen ausgezeichnet. Seit 1986 Entwicklung der mehrteiligen „Baukastenplastiken“ und der Motorsäbengesänge (Graphit/Baumwoll-Frottagen).

Veröffentlichungen:

„Idee und Werk“ 1989

„Momente“ 1991

„Standorte“ 1993

Arbeiten im privaten und öffentlichen Besitz.

„Ohne Titel“ im Keller unter dem Eiermarkt, Braunschweig im September 1992



Die Texte für dieses Buch schrieben Professor Dr. Birgit Pollmann (Kulturdezernentin der Stadt Braunschweig), Gerd Biegel, MA (Museumsdirektor des Braunschweigischen Landesmuseums), Dr. Beatrix Nobis (Kunsthistorikerin, Hannover), Miles Unger (Kunsthistoriker, Boston).

Die Fotos machten Birgit Stolley-Martens (Kassel und Boston), Daniel Simons (Istanbul und Jerusalem), Alexandre de Rezende (Barcelona, Rio de Janeiro), N. N. (Seoul), Peter Martens (Seite 5, 6, 7, 22, 23, 29, 30, 31 [unten], 32, 33 [unten], 34, 35, 50, 65, 66), Stefan Hähnchen (Seite 28, 31 [oben], 33 [oben]).

ISBN 3-9803101-1-6

Rechte bei den Autoren und dem Künstler

Peter Martens, 1993 ©

Im November 1993 erscheint:

STANDORTE

2. Band

Das Bildende Spiel

ISBN 3-9803101-2-4

Im Buchhandel erhältlich:

MOMENTE

Braunschweig 1991

ISBN 3-9803101-0-8

Gedruckt in der Waisenhaus-Druckerei, Braunschweig

„Küchenatelier“ im September 1992 mit vier
Baukästen (276 Teile)

