



# FIEBIG

cantz



EBERHARD FIEBIG



SCHÖNHEIT  
IST DAS ZIEL DER KUNST  
MIT UNVOLLKOMMENEN MITTELN  
IN EINER VERGÄNGLICHEN WELT

ANFANG ALLER KUNST,  
DASS DIE BÄUERIN AUF DEM FELD  
BEI DER ARBEIT SINGT.

BASCHÔ



EBERHARD FIEBIG

WERKE UND DOKUMENTE  
PLÄDOYER FÜR EINE INTELLIGENTE KUNST

VERLAG CANTZ

Das Buch erscheint aus Anlaß der Ausstellung Eberhard Fiebig im Germanischen National Museum Nürnberg. Es wird herausgegeben vom Archiv für Bildende Kunst.



Dr. G. Ulrich Großmann  
Generaldirektor des Germanischen Nationalmuseums

Warum Eberhard Fiebig? Bei der riesigen Menge schriftlicher Materialien, über die das Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum verfügt, wäre das eine berechtigte Frage. Schließlich handelt es sich mit unserer Präsentation nicht um eine Kunstaussstellung, die als ein rein ästhetisches Phänomen zu werten wäre, sondern um eine Ausstellung zu *Leben und Werk*. Eberhard Fiebig allein als bedeutenden Künstler darzustellen, entspräche nicht den Aufgaben des Nationalmuseums. Unsere Absicht war es vielmehr, ein erhellendes Licht auf sein spannendes künstlerisches Schaffen wie auf sein faszinierendes Leben und Wirken zu werfen. In der Ausstellung geschieht dies ebenso wie im Katalogbuch: mit Werken und mit Dokumenten.

Mit der Ausstellung „Eberhard Fiebig. Werke und Dokumente. Plädoyer für eine intelligente Kunst“ setzt unser Archiv für Bildende Kunst seine erfolgreiche Ausstellungs- und Publikationstätigkeit fort. 1964 ins Leben gerufen, hat es mit einem gegenwärtigen Stand von ca. 1.200 Nachlässen bzw. Fonds einen kunst- und kulturgeschichtlichen Schwerpunkt geschaffen, der nur vom Deutschen Literaturarchiv in Marbach überboten wird, das die archivalische Betreuung der deutschsprachigen Literatur zur Aufgabe hat.

Neben dem Untertitel „Werke und Dokumente“, der nach Ernst Wilhelm Nay, Olaf Gulbransson, Georg Meistermann, Conrad Felixmüller, Richard Riemerschmid, Gustav Seitz, Otto Herbert Hajek, Gerhard Marcks, Max Kaus und Carl-Heinz Kliemann nun Eberhard Fiebig als elftem Künstler zukommt, haben wir uns zu einem zweiten Untertitel entschlossen; zum „Plädoyer für eine intelligente Kunst“. Dieser Untertitel soll provozieren und zugleich neugierig machen: Wieso sollte ausgerechnet die Kunst Eberhard Fiebigs „intelligent“ sein - und überhaupt: Ist nicht jede Kunst ohne Intelligenz gar nicht möglich?

Die Antwort auf diese Frage möchte ich nicht vorwegnehmen. Den Weg zu ihrer Beantwortung möge der Besucher der Ausstellung und der Leser dieses Katalogbuches selbst finden. Seinen Inhalt und dessen Gestaltung haben wir Eberhard Fiebig weitgehend überlassen, so daß der Band selbst ein Kunstwerk im Schaffen Eberhard Fiebigs geworden ist. Es ist ein wichtiger Band geworden, der einen repräsentativen Querschnitt durch das vielfältige künstlerische Schaffen ebenso wie durch die im Laufe dieses Künstlerlebens entstandenen Dokumente bietet.

Zu danken habe ich dem Künstler, zu dem ein langjähriger enger Kontakt besteht und der uns bereitwillig seine schriftlichen Materialien übereignet hat. Zu danken habe ich ferner den Autoren am Katalogbuch, die von unterschiedlichen Positionen aus über Eberhard Fiebig und sein Werk berichten. Zu danken habe ich zudem den Sponsoren, die im Vorspann dieser Publikation genannt sind. Mein besonderer Dank gilt darüber hinaus der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen und der Sparkassen-Versicherung Brandkasse Kassel-Erfurt, deren Initiative und Engagement es möglich gemacht haben, daß diese Ausstellung im Anschluß an das Germanische Nationalmuseum in der documenta-Halle in Kassel und danach in der Galerie am Fischmarkt in Erfurt gezeigt werden kann.

Zu danken habe ich schließlich meinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern vom Archiv für Bildende Kunst, denen man nach jahrelanger Zusammenarbeit mit Eberhard Fiebig das Kompliment machen muß, ein hochgestecktes Ziel erreicht zu haben.

# VORWORT

Herbert Schönemann  
Direktor der Galerie am Fischmarkt

Die Galerie am Fischmarkt in Erfurt widmet sich seit ihrer Eröffnung 1979 den verschiedenen zeitgenössischen Kunstformen. Ob im Rahmen an der Wand oder raumfüllend: Ausschlaggebend war und ist das gestalterische Engagement, die Wirkung der künstlerischen Objekte oder Aktionen in die Gegenwart hinein. Auch das seit 1990 entwickelte CONFIGURA-Programm ist diesem Anliegen verpflichtet. So war es stets auch eine Selbstverständlichkeit für uns, die Entwicklung im Bereich der Metallplastik, welche kontinuierlich z.B. durch die Hochschule für Gestaltung Burg Giebichenstein Halle gefördert und dokumentiert wurde, aufmerksam zu verfolgen. Mit Helmut Senf und Ralph Eck waren bzw. sind in Thüringen außerdem Künstler präsent, die diese Entwicklung aus den Traditionen der konstruktivistischen Skulptur heraus in bemerkenswerter Weise fortführen.

Als das Germanische Nationalmuseum, Nürnberg, im Mai 1995 mit dem Angebot an uns herantrat, eine Ausstellung des in Kassel wirkenden Bildhauers Eberhard Fiebig gemeinsam zu veranstalten, und die Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen sowie die Sparkassenversicherung Brandkasse Kassel-Erfurt ihre Unterstützung zusagten, haben wir diesen Vorschlag gern aufgegriffen. Eberhard Fiebigs rotes "Hallesches Tor" von 1993 war uns bereits ein Begriff, als wir ihn näher kennenlernten. Seine Vorstellungen von einer eingreifenden Kunst, die ihr Handwerk beherrscht und sich intelligent in räumliche (d.h. immer auch soziale) Situationen einbringt, lernten wir im weiteren Verlauf der Begegnung schätzen. Wir freuen uns, durch die Präsentation seines Werkes nicht nur den Künstler, sondern in ihm zugleich auch den Lehrer würdigen zu können, dem die Praxis stets ein Anliegen war. Denn nur, so sein Argument, wenn auch die werktechnischen Prozesse künstlerischer Arbeit in den Hochschulen vermittelt werden, eröffnen sich den jungen Gestaltern wirklich die Räume des künstlerisch Denkbaren und Möglichen. Eberhard Fiebig ist keiner, von dessen Werk und Wirkung Bestätigung oder Beruhigung zu erwarten wäre; die Vorstellungen, die er transportiert, fordern heraus - auch uns.

Wir danken Eberhard Fiebig und dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg für die engagierte Zusammenarbeit, und wir danken der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen sowie der Sparkassenversicherung Brandkasse Kassel-Erfurt, ohne deren Unterstützung diese Ausstellung und das Katalogbuch für Thüringen nicht zustande gekommen wären.

Prof. Dr. Udo Güde  
Geschäftsführender Präsident des  
Sparkassen- und Giroverbandes Hessen-Thüringen  
Vorsitzender der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen

Im Jahre 1994 erfuhr die Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen von den Plänen des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, dem Schaffen Eberhard Fiebigs eine Ausstellung zu widmen. Der seinerzeit vorgetragene Wunsch nach Förderung eines Ausstellungskataloges führte unmittelbar zu der weiterführenden Überlegung, die Werke dieses in Kassel tätigen Künstlers auch in Hessen und in Thüringen zu zeigen. Diese Anregung wurde seitens des Germanischen Nationalmuseums sofort aufgenommen und im Zuge der weiteren Planung des Ausstellungsvorhabens berücksichtigt. Die Sparkassen-Versicherung Brandkasse Kassel-Erfurt und die Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen mit Sitz in Frankfurt a.M. konnten ihrerseits sicherstellen, daß mit der documenta-Halle in Kassel sowie der Galerie am Fischmarkt in Erfurt sowohl in Hessen wie in Thüringen geeignete und für die vorgesehenen Ausstellungsobjekte angemessene Räumlichkeiten zur Verfügung stehen. Dafür, daß dies möglich wurde, ist an dieser Stelle namentlich Herrn Dr. Claus Pese vom Germanischen Nationalmuseum zu danken, der sich in besonderer Weise mit den vielfältigen, die Translokation der Ausstellung betreffenden Fragen auseinandergesetzt hat. Dank gilt auch dem Leiter der Erfurter Galerie am Fischmarkt, Herrn Herbert Schönemann, der die Übernahme nach Erfurt sicherstellte. Dabei geht mit dem Wechsel der Ausstellungsorte auch eine Veränderung der Ausstellung selbst einher, durch die, den jeweils örtlichen Gegebenheiten entsprechend, ein spezifischer Blickwinkel auf das Werk Fiebigs gerichtet wird.

Es ist zu wünschen, daß die Ausstellung ebenso wie dieser Katalog möglichst vielen einen Einblick in das umfangreiche künstlerische Schaffen Eberhard Fiebigs eröffnet.



# VOM EIN-FÄLTIGEN ZUM VIEL-FÄLTIGEN

EIN ERWEITERTES INHALTSVERZEICHNIS  
IN SECHS KAPITELN

1. EIN WEG

2. DAS EIN-FÄLTIGE

3. WERKE UND  
DOKUMENTE

4. DAS VIEL-FÄLTIGE

5. KUNST UND TECHNIK

6. EIN PLÄDOYER

## 1. EIN WEG

Warum Eberhard Fiebig? Wolfgang Deichsel hat es eingangs erklärt (S.23), gleichsam als Motto zu diesem Buch. Fiebig traue den Menschen etwas zu, schreibt Deichsel. Das heißt wohl, daß Fiebig an die Veränderbarkeit des Menschen aus sich heraus glaubt. So muß es auch sein, denn Fiebig selbst ist der Beleg hierfür. „Was bedeutet mir schon eine Arbeit, die mich nicht verwandelt?“, schrieb er 1990 (S. ).

Eberhard Fiebig fordert. Er fordert andere und sich selbst. Das tut er beständig. Ruhe im Leben ist ihm langweilig, Harmonie fadenscheinig. Ich unterstelle ihm, daß er sich das Paradies als todlangweilig vorstellt. So ist für Fiebig das Leben Unruhe. Doch wie ist seine Kunst? Sie ist das Gegenteil davon: Es sind Werke der Ruhe und der Harmonie; gewissermaßen paradiesisch.

Deshalb Eberhard Fiebig. Stets ist er die Summe seiner Möglichkeiten: klarsichtig und konsequent, offen und ehrlich, aber auch verletzend und verletzbar. Fiebig ist Kämpfer. Er muß kämpfen, denn er kann nicht anders. Fiebig ist Moralist. Die Menschen sind ihm alles andere als gleichgültig. Im Gegenteil: Er kämpft für sie. Für solche wie Eberhard Fiebig hat die Weisheit eine Devise parat: „Und wenn jemand auch kämpft, wird er doch nicht gekrönt, er kämpfe denn recht.“<sup>41</sup> Dieser Spruch erlaubt zwei Interpretationen: Die eine besagt, wenn einer kämpft, werde er dann gekrönt, wenn er für die richtige Sache kämpft. Und die andere meint, wenn einer schon kämpfen muß, dann kämpfe er wenigstens für das Recht. Für Fiebig gilt letzteres.



Deshalb Eberhard Fiebig, weil er auf seinem Lebensweg viele Schlachten geschlagen hat. Dabei ist so manches aufgebaut worden, einiges aber auch zu Bruch gegangen. Ob Fiebig diesen Weg gewählt hat, oder ob er ihm vorgegeben war, weiß niemand und er selbst am allerwenigsten. Das interessiert auch nicht. Wichtig ist, was aus den Kämpfen hervorging, was die Ränder des Weges säumt: Werke und Dokumente.

## 2. DAS EIN-FÄLTIGE

Eberhard Fiebig ist das Gegenteil des eindimensionalen Menschen. Am Anfang standen Kämpfernaturell und kritischer Geist, eine natürliche Unangepaßtheit und der stete Wille zu gestalten. Die Voraussetzungen für den Start ins Leben waren ungünstig: Als der Zweite Weltkrieg zu Ende geht, hat Eberhard Fiebig gerade sein fünfzehntes Lebensjahr vollendet. Er schlägt sich durch als Bauer, Holzfäller, Fliegender Händler. Doch es drängt ihn zur Kunst. Auf dem Lande modelliert der Siebzehnjährige Ton vom Ackerrand und fertigt Scherenschnitte an. Die Härte des Lebens zwingt ihn schließlich, in der Stadt eine Lehre zu ergreifen. Fiebig wird Chemielaborant. Eine solche Tätigkeit fußt auf logischem Denken und folgerichtigem Handeln. Sie diszipliniert ihn und schafft damit die Grundlage für Fiebigs spätere künstlerische Arbeit: erst denken, dann handeln; nicht aus dem Bauch, sondern aus dem Kopf heraus schaffen. Die ersten Linolschnitte entstehen. Als würden sich die Pixel des zusammengesetzten Computerbildes vorwegnehmen, weisen die im Grunde gegenständlichen Darstellungen keine durchgängigen Linien auf, sondern bestehen aus wie zusammengefügt wirkenden kleinen Quadraten (Abb. S.33 ). War Fiebig schon 1952

mit zweiundzwanzig auf der Suche nach der Quadratur des Kreises? War der Weg vorgezeichnet?



„Sie wollen wissen, wann und wie es anfang?“ ( S.39) Sicher, doch noch mehr würde uns interessieren, *warum* es anfang. „Honoraraussicht ist es nicht“, schreibt Gottfried Benn zu dieser Frage, „viele verhungern darüber. Nein, es ist ein Antrieb in der Hand, ferngesteuert, eine Gehirnlage sonderzeichen 91 \f „Symbol“ \s 12...sonderzeichen 93 \f „Symbol“ \s 12“, und am Ende zieht Benn das Resümee, wie „überwältigend unbeantwortbar“ doch diese Frage sei. Es geschieht eben. Zunächst ist Orientierung angesagt: an Henry Moore (Abb. S. 19), Pablo Picasso (Abb. S. 19) oder Ludwig Gies (Abb. S. 20). Zu den unterschiedlichen Vorbildern kommen die verschiedenen Materialien wie Gips, Ton, Pappmaché, Holz, Zinn, Schrott, Papier, Pappe und Blech. Es wird experimentiert, verworfen, von neuem begonnen. Die ersten Ausstellungen finden statt. Wichtige Freundschaften entstehen. „Niemand weiß, ob der Weg richtig ist. Eines aber ist sicher: Es ist ein Weg“, stellt Wolfgang Boller fest (S. 45).

Dann, 1959, ein entscheidender Durchbruch: In der Galerie Renate Boukes - sie hatte Eberhard Fiebig „gegen den entschiedenen Willen ihrer Familie“ geheiratet (S. 41) - findet eine Ausstellung unter dem Titel „Dynamo“ statt. Mit von der Partie sind Pol Bury, Oskar Holweck, Yves Klein, Heinz Mack, Almir da Silva Mavignier, Dieter Oehm, Otto Piene, Dieter Rot, Jesus Rafael Soto, Daniel Spoerri und Jean Tinguely. Es sind Künstler, die an ihrem Anfang stehen - am Punkt Null: Zero. Das ist die ihnen allen gemeinsame Wurzel. Während die einen alles Farbliche und Figürliche auf den Ursprung reduzieren, andere sich der Mono-

chromie verschreiben oder in Richtung Fluxus driften, geht Fiebig, der an dieser Ausstellung nicht teilgenommen hatte, dem Wesen der Gestalt nach. Schrittweise wendet er sich von der Gegenständlichkeit ab, wie sie die belebte Natur hervorbringt: von den Frauen als Madonnen (Abb. S. 41 und 61), den mythologischen Gestalten wie Centaur (Abb. S. 57) und Daphne (Abb. S. 58) und den literarischen Fiktionen wie Don Quichotte (Abb. S. 69). Im Duktus solcher oder doch so ähnlich belebter Oberflächen haben schon andere vor ihm gearbeitet - allen voran Alberto Giacometti. Doch auch die fortschreitende Abstrahierung vom Gegenständlichen schafft noch nichts genuin Eigenständiges. An Fiebigs einziger Wandskulptur aus den Jahren um 1960 (Abb. S. 76) ist noch der Einfluß Césars abzulesen. Zudem haftet ihnen noch viel Zufälliges und Beliebigen an. Doch noch ist er „Feierabendkünstler“.

### 3. WERKE UND DOKUMENTE

1960 entscheidet sich Eberhard Fiebig, seinen Beruf, der ihm ein zwar bescheidenes, aber immerhin regelmäßiges Einkommen gewährt, an den Nagel zu hängen. Er beteiligt sich an zahlreichen Ausstellungen. Auch einen künstlerischen Wandel gibt es in dieser Zeit: Mittels geschichteter, axial miteinander verschraubter Lamellen entstehen neuartige Gebilde, die an vegetabile Gestalten erinnern (Abb.S. 90 bis 93). In dieser - nennen wir sie vegetabilen - Schaffensphase erreichte Eberhard Fiebig die Einladung zur Teilnahme am Bildhauer-Symposion „Forma Viva“, das im Sommer 1962 im slowenischen Kostanjevica stattfand. Ausgerüstet mit einer Axt und einem Handbohrer, zimmert er ein Tor aus Eichenstämmen, das Fiebig seinem großen

Kollegen Constantin Brancusi widmet (S. 95 bis 101). Fiebig wird Brancusis skulpturales Ensemble von 1937/1938 in Tirgu Jiu gekannt haben, denn sonst wäre diese "Hommage à Brancusi" wohl nicht entstanden. Sie zeigt einerseits die beide Bildhauer verbindende Absicht, ein Tor - das heißt ein elementares Bauwerk - schaffen zu wollen und verrät zugleich den trennenden Duktus, denn Fiebigs Ausschmückungen sind von der strengen Ornamentik Brancusis weit entfernt (Abb. S. 101). Fiebigs Tor von Kostanjevica führte wegen dieser dekorativen Gestaltungselemente in eine Sackgasse seiner künstlerischen Entwicklung, wohingegen das Tor als bildnerischer Topos ihm den Weg in die achtziger Jahre weisen sollte.



Im künstlerischen Schaffen Eberhard Fiebigs war etwas Entscheidendes geschehen: seine Abkehr als Künstler von der belebten Natur. Er wendet sein Interesse geometrischen Formen zu, entdeckt für sich die unbelebte Natur der Kristalle und deren Konstruktion. Angeregt durch den Architekten Buckminster Fuller untersucht Fiebig die Wirkung von Druck- und Zugelementen, die mit Stahlseilen verbunden sind. Fiebigs "Tensegrity"-Konstruktionen bringen ihn indes nicht weiter, ebensowenig die ebenfalls 1962 entstandenen pneumatischen Skulpturen. Allerdings sind sie Marksteine auf Eberhard Fiebigs künstlerischem Weg, denn sie verraten erarbeitete Eigenständigkeit und ermöglichen ihm erstmals die Entwicklung eines künstlerischen Produktionsschemas. 1964 gelingt Fiebig schließlich der Durchbruch: Die mit den pneumatischen Skulpturen erprobte Verformbarkeit regulärer Körper kann er optimieren, indem er rechteckige Stahlbleche faltet und damit die Transformation ebener Figuren erzielt. Die Transformation ebener Figuren war für die

bildende Kunst der sechziger Jahre indes nichts Neues. Wir kennen sie bereits aus der Frühzeit des Bauhauses um 1920/1921 als Gefüge für eine neue Welt.<sup>2</sup> Während der dreißiger Jahre hat sich der Dresdner Bildhauer Hermann Glöckner in Faltungen aus Stahlblech versucht.<sup>3</sup> Auch wenn Eberhard Fiebig die Faltung als ein künstlerisches Prinzip nicht erfunden resp. gefunden hat - ihm verdanken wir die Systematisierung dieses Prinzips zu räumlichen Systemen. Wurden die Faltungen von ihm noch aus rein ästhetischen Gründen mehr oder minder planlos gebildet, wurde jetzt dank seiner Methode die Konstruktion reguliert (S.117 bis 121). Diese Regulierung führte zu einer Benennung der Faltelemente, und diese Benennung ermöglichte schließlich eine Nomenklatur der räumlichen Systeme. Damit sind mehrere Fliegen mit einer Klappe geschlagen: Das Material wird zu modularen Elementen gefaltet, gleichsam von der "ersten" in die "zweite Dimension" gebracht. Die so entstandenen Stücke dienen als Einzelteile für die Zusammensetzung zu plastischen Gebilden. Der bildnerische Vorgang ist demnach transparent, nachvollziehbar und frei von Zufälligkeiten. Zudem erlaubt die Nomenklatur die Festlegung der Preise für die jeweiligen Werke (S. 122 bis 124).

In der Folgezeit entsteht eine Vielzahl von Transformationsmodellen, die 1965 im Kurpark von Salzuflen ausgestellt werden. Fiebig hat seinen Weg als Bildhauer gefunden. Zur Methode kommt das Material, dem er sich fortan verschreiben wird: der Stahl. Als Weiterentwicklung der Transformation ebener Figuren entstehen Werke aus gekrümmten Blechen, wobei die Krümmung der Bleche aus einer Menge von Minimalfaltungen besteht. Fiebig gibt ihnen den Namen „Perforationen“



(S.150 bis 153). Er lebt und arbeitet in Frankfurt. Es ist die Zeit der Studentenunruhen. Die Kunst wird, wie es damals hieß, als Waffe im antiimperialistischen Kampf eingesetzt. Eberhard Fiebig verhält sich wachsam - distanziert. Sein Protest auf der Berliner Ausstellung „Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien“, die zur Pfingstzeit des Jahres 1969 in der Kunstbibliothek ausgetragen wird, ist kein politischer Protest im direkten Sinne. Er richtet sich vielmehr gegen die, wie er formuliert, „Demonstration der Macht von Museumsdirektoren, Länderkommissaren und Galeristen, die fördern oder ersticken, wen und wann sie wollen.“ (S.190) Mit dieser Aktion bereichert sich das Persönlichkeitsbild Eberhard Fiebigs um ein Wesentliches: Der Stahlbildhauer wird zum Kulturkritiker; zu den Werken gesellen sich die Dokumente.



Die Vielfalt der Kunst ist ein Reflex des Neuen, denn im Neuen ist das Kunstwerk begründet. Die Erfahrung lehrt uns, daß alles Neue veraltet. Es ist ein an die Zeit gekettetes Phänomen. Deshalb sind auch die Kunstwerke zeitabhängige Erzeugnisse. Da die Zeit ein Kontinuum ist, fällt es schwer, sie begrifflich zu fassen. Wir helfen uns mit Konstrukten wie „Periode“, „Ära“ und „Zeitalter“. Ihre Aneinanderreihung nennen wir Geschichte. Die Künstler reagieren auf sie. Ihre Werke sind gestaltgewordene Geschichte. Je nach Absicht des Künstlers wird er diese dokumentieren, illustrieren oder variieren<sup>4</sup>. Dokumentiert er Geschichte, ist sein Werk Abbild; illustriert er sie, ist es Deutung; variiert er sie, ist es Veränderung. Fiebig verändert. Es ist sein Bemühen, dem neuen Gehalt eine ihm angemessene Gestalt zu geben. Seine Mittel sind Ordnung, Systematik und Konstruktion. Damit gestaltet er *seine* Antwort auf die Fragen der Zeit. Es ist eine Antwort von vielen möglichen.

Damit ist der Weg endgültig gefunden. Der Kampf beginnt. 1969 findet im Wuppertaler Kunstverein die Ausstellung „Kunst und Kritik“ statt. Mit dabei ist ein Künstler, der dem Publikum seine „Kunst-Wegwerf-Maschine“ präsentiert. Fiebig kommt, sieht und handelt. Das Werk fliegt aus dem Fenster. Fiebig soll die Rechnung zahlen. Er weigert sich und schreibt seinem Künstlerkollegen einen Brief, der mit dem Postskriptum endet: „Ein Revolutionär läßt seine Waffe nicht herumstehen.“ (S. ) Das war eine von Bekennermut geprägte Tat. Es gibt Presseberichte. Auf die Frage, worin in der systematisch-konstruktiven Kunst der Originalitätsanspruch legitimiert sei, gibt Fiebig in Umkehrung die für sein künftiges Schaffen wegweisende Antwort: „Mir scheint, daß zur Zeit 1969 Originalität zu sehr mit der Willkür bloßer Einfälle verwechselt wird.“ (S.205)

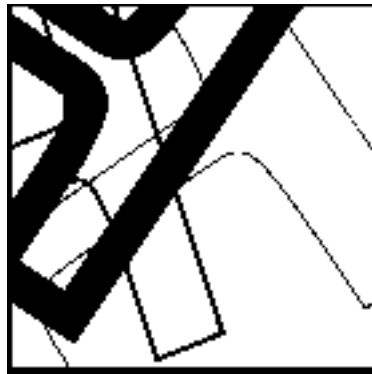
4. DAS VIEL-FÄLTIGE

1971, anlässlich seiner Ausstellung „Zum Beispiel Fiebig“, die im Von der Heydt-Museum in Wuppertal und im Anschluß daran im Städtischen Museum Ulm sowie im Hessischen Landesmuseum Darmstadt gezeigt wird, veröffentlicht er sein künstlerisches Credo, das er bereits 1966 formuliert hat: „Ich sehe es als notwendig an, daß eine Kunst, die sich als abstrakt versteht, ihr Vokabular und ihre Syntax einsehbar zeigt.“ (S. ) Es macht zwar Mühe, doch es ist möglich, Sprachschatz und Satzbau der Werke Eberhard Fiebigs nachzuvollziehen. Warum er werkbezogen gerade solche und nicht andere gewählt hat, ist das Geheimnis der Kunst. Diese Frage bleibt „überwältigend unbeantwortbar“. Ein Kunstwerk ist keine gemischt-quadratische Gleichung.

chung, die sich lösen läßt, ohne daß nicht ein wunderlicher Bruch übrig bliebe. Und eben dieser wunderliche Bruch ist es, der den Zauber eines Kunstwerks ausmacht, der zum Beispiel Fiebigs kantenparallele Faltungen als dreidimensionale Ornamente zur Wirkung bringt (S.245 bis 243). Sie führen uns den ästhetischen Reiz der Geometrie vor Augen und geben uns Freude.

Bemerkenswert ist Fiebigs Vielseitigkeit. Er schreibt, fotografiert, publiziert seine Texte und seine Fotos, entwirft Möbel und führt sie aus, plant und organisiert Ausstellungen, macht Hörspiele. So „nebenher“ ist er Hochschullehrer an der Universität-Gesamthochschule in Kassel. Daß bei alledem noch Zeit zum bildnerischen Arbeiten bleibt, ist erstaunlich. Ende der siebziger Jahre entstehen „Spalier“, Gitter mit verschiedenen Mustern aus zusammengebundenen Latten (Abb. S.272 und 273). Auch hier nimmt Fiebigs konstruktives Denken sichtbare Gestalt an. In ihrer Wirkung sind diese Gitter gewissermaßen perforierte Flächen. Würde man sie krümmen, entstünden Verräumlichungen, wie sie die „Große Perforation - Gewidmet den Seidenwebern von Lyon“ aufweist, die Fiebigs 1980 für die Alte Oper in Frankfurt schafft (S.280 bis 283). Das Werk hat eine Länge von neun Metern. Große Dimensionen kündigen sich an - und monumentale Wirkungen.

Das Jahr 1984 bringt eine weitere, wichtige Zäsur. Bei der Suche nach Verwertbarem auf einem Schrottplatz fallen Fiebigs Abschnitte von Stahlträgern auf, wie sie beim Bau verwendet werden. Fiebigs erkennt „augenblicklich die Möglichkeiten der Entwicklung signifikanter Skulpturen, deren Charakteristik präzise und unverkennbar mit diesem Profil ver-



bunden sind.“ (S.329) Mit dem Peiner - so das Fachwort für den 1907 erstmals in einem Walzwerk in Peine aus einem Stück gewalzten Stahlträger - gelingt Eberhard Fiebigs zwei Jahrzehnte nach seinen ersten Faltungen erneut ein qualitativer Sprung zu unverkennbarer künstlerischer Eigenständigkeit. Die künstlerischen Möglichkeiten, die der Peiner bietet, sind enorm. Aus ihm lassen sich Knoten (Abb. S.334 bis 335) ebenso schaffen wie Gebilde von majestätischer Würde (Abb. S.341), gleichseitige Ornamente (Abb. S.255 bis 287) ebenso bauen wie monumentale Bauwerke (Abb. S.247). Sie alle weisen auf das künstlerische Ziel Eberhard Fiebigs: Eindeutigkeit und Schönheit.

neut ein qualitativer Sprung zu unverkennbarer künstlerischer Eigenständigkeit. Die künstlerischen Möglichkeiten, die der Peiner bietet, sind enorm. Aus ihm lassen sich Knoten (Abb. S.334 bis 335) ebenso schaffen wie Gebilde von majestätischer Würde (Abb. S.341), gleichseitige Ornamente (Abb. S.255 bis 287) ebenso bauen wie monumentale Bauwerke (Abb. S.247). Sie alle weisen auf das künstlerische Ziel Eberhard Fiebigs: Eindeutigkeit und Schönheit.

## 5. Kunst und Technik

1986 wird „Art Engineering“ gegründet. Äußerer Anlaß ist die Absicht, die 1969 abgebrochenen Versuche, rechnergestützt zu konstruieren, wieder aufzunehmen. Die Möglichkeiten, die der Rechner bietet, haben sich seither gewaltig vergrößert. Die eigentliche Absicht verrät der Firmenname: art and engineering, also Kunst und Technik. Man beginnt die Arbeit mit einem Gebilde von komplexer Einfachheit. Es ist eine Konstruktion, die aus drei gleichen ineinandergeschobenen Rahmen besteht, denen der Peiner zugrunde liegt (Abb. S.342 bis 345). Die Arbeit basierte vor zehn Jahren auf einer „Workstation 590 Turbo“ von Apollo Domain und dem Kernmodeller „Romulus“, sowie dem Programm „Sigraph 3D“ von Siemens. Die Bemühungen gipfeln bereits ein Jahr später in dem einhundert Tonnen schweren „Tor des Irdischen Friedens“, das als Portal der Universität-Gesamthochschule Kassel dient (Abb. S.374 bis 385).



Wieso ein Tor? Man könnte diese Frage abtun, wollte man es lediglich als Bauauftrag sehen. Aber es ist mehr als das, denn Fiebig hat dieser Gegenstand immer wieder beschäftigt: zuerst 1962 in Kostanjevica mit seiner „Hommage à Brancusi“, dann 1984 mit dem „Tor der Einfachheit“. Mit der Schaffung eines Tores werden formale und inhaltliche, technische und künstlerische Kategorien aufgeworfen: das Masseverhältnis tragender zu lastender Teile, das ästhetische Verhältnis vertikaler zu horizontaler Elemente, das geometrische Verhältnis von Flächen zu Körpern sowie die verhältnismäßige Frage nach dem Sinn einer solchen Konstruktion. Das „Tor des Irdischen Friedens“ ist exakt ein halbes Jahrhundert nach dem „Tor der Brautleute“ Constantin Brancusis entstanden. Die beiden Werke ähneln einander nur in der Grundidee, ein Tor ohne unmittelbaren Zweck schaffen zu wollen. Unmittelbar ist ein Tor ein Zweckbau. Als Stadttor gibt es seine Gestaltung entsprechend seiner Funktion zu erkennen: Dem Eintretenden zeigt es sich anders als dem Hinausgehenden. Der Gegensatz zwischen Stadt- und Landseite ist augenfällig. Das Tor kann als Bauwerk bei entsprechender Verwendung einen religiösen Zweck erfüllen. Es ist dann ein äußeres Zeichen eines heiligen Bezirks. In den Tempelanlagen zahlreicher Kulturen empfängt es den Gläubigen und symbolisiert Abwehr von Ungläubigen. Als Triumphtor ist es bauliches Zeichen herrschaftlicher Gewalt. Der Arc de Triomphe Napoleons in Paris ist hierfür ein populäres Beispiel und inzwischen wohl auch der Grande Arche de la Défense Mitterands. Bei aller Monumentalität nimmt sich im Vergleich zu diesen beiden Toren das „Tor des Irdischen Friedens“ von Eberhard Fiebig mit einer Höhe von sieben Metern bescheiden aus. Wie bei den beiden Pariser Tri-

umphoren ist auch beim „Tor der Brautleute“ Brancusis sowie bei Fiebigs „Tor des Irdischen Friedens“ die Bedeutung des Hineingehens wie die des Hinausgehens neutralisiert. Bedeutung haben die Tore als Zeichen und im Vollzug des Durchschreitens. Der Künstler hat den ursprünglichen Zweck eines Tores also grundlegend gewandelt. Brancusi wie der junge Fiebig meinten noch, ohne ornamentale Zutaten nicht auskommen zu können. Trotz des Schmuckes wirkt Brancusis Tor blockhaft. Eine solche Wirkung kann bei Fiebig nicht aufkommen. Bei seinem „Tor des Irdischen Friedens“ ist die Entwicklung der Gestaltungselemente kompliziert. Wohl lieferte der Profilstahl die Grundidee, doch verrät das innere Profil eine gestalterische Absicht, die mit dem Peiner wegen der vom Künstler gewünschten Dimensionen nicht verwirklicht werden könnte. Die Verdoppelung der Elemente verleiht dem „Tor des Irdischen Friedens“ besondere Räumlichkeit und eine Doppelgesichtigkeit, die zwischen dem Ein- und dem Austreten keinen Unterschied macht. Für Eberhard Fiebig ist das Tor ein elementares Bauwerk mit zeichenhaftem Charakter. Es ist Zugang und Ausgang zugleich. Es ist somit ein Symbol des Eintritts ebenso wie des Verlassens. Es ist ein Symbol des Lebens schlechthin. Das Tor als elementares Bauwerk verweist auf Eberhard Fiebigs künstlerische Absicht, die Schöpfung elementarer Gebilde.

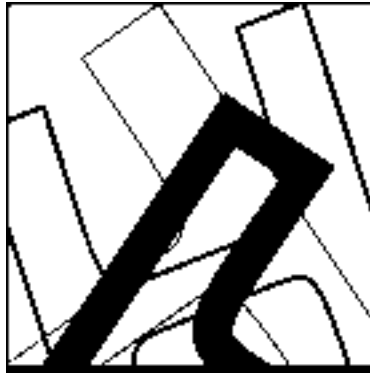
1994 dann ein weiterer Höhepunkt: „Modulor“, eine zwölf Meter hohe „Säule“ aus gefalteten Elementen, wird in Frankfurt aufgestellt. Wie schon beim „Tor des Irdischen Friedens“, so gibt es auch hier Vorläufer. Bereits 1965 hatte Fiebig im Kurpark von Salzuflen eine acht Meter hohe „Säule“ aus gefaltetem Stahl präsentiert. 1969 stellte er im Hof der

Oberschule „Karthause“ in Koblenz eine elf Meter hohe Skulptur dieses Typs auf. Ein weiteres Mal drängt sich der Vergleich mit Brancusis Ensemble in Tirgu Jiu auf. Was zunächst ins Auge fällt, sind Ähnlichkeiten: die Zeichenhaftigkeit des Werkes, in dem sich die Erfahrungen des Künstlers verdichtet haben; die künstlerische Absicht, das Kanonische, das für Säulen gilt, zu durchbrechen; die Vertikalität des Gebildes; die Freude an der Geometrie; die Verwendung von Stahl als Material; der Verzicht auf einen unmittelbaren Zweck. Bei genauerem Hinsehen werden jedoch die Unterschiede deutlich: Bei Brancusis dreißig Meter hoher „Unendlicher Säule“ sind die Einzelelemente gestreckte Oktaeder, bei Fiebigs „Säule“ sind es Elemente mit ebenen Flächen als Ergebnis eines topologischen Faltvorgangs. Die Elemente bei Brancusi sind gleich. Bei Fiebigs sind sie ungleich und zudem durch einen Rhythmus in ihrer Abfolge ausgezeichnet. Darüber hinaus steifen sich die Elemente bei Fiebigs „Säulen“ selbst aus, bedürfen also nicht einer inneren Stütze, wie sie bei Brancusis Werk zu vermuten ist. Die Zeichenhaftigkeit eines solchen Werkes ist von vergleichbarer Qualität wie die des Tores. Der Betrachter, der sie erkennt, bereichert sein Leben, indem er die Erfahrungen, die der Künstler in seinen Werken zum Ausdruck bringt, in reduzierter Form aufnimmt. „Die Reduktion der Erfahrungen auf Zeichen, und die immer größere Menge von Dingen, welche also gefaßt werden kann“, schreibt Nietzsche, „ist seine höchste Kraft. Geistigkeit als Vermögen, über eine ungeheure Menge von Tatsachen in Zeichen Herr zu sein.“<sup>45</sup>



## 6. EIN PLÄDOYER

Um der ungeheuren Menge von Tatsachen in Zeichen Herr werden zu können, bedient sich unsere Gegenwart des Computers. Er ist das „intelligente“ Werkzeug der Zukunft. Auch der Künstler kann es sich zunutze machen, denn „Die Mechanik, die Optik, die Elektrizität in allen ihren Erscheinungsformen sind keine von der Kunst getrennten Momente. Warum also sollte die Kybernetik und mit ihr der Rechner nicht auch die Kunst durchdringen und sie in ihrer Entwicklung beeinflussen? Die Frage ist nur“, schreibt Fiebig, „in welcher Weise: als neue Form der Beliebigkeit und geistiger Verwahrlosung oder als Werkzeug im Kampf gegen Irrationalismus und Mystifikation“ (S.425). Für den Stahlbildhauer Eberhard Fiebig ist die Anwendung des Rechners von besonderer Bedeutung, denn seine Methode besteht in der geometrischen Konstruktion. Seine Arbeitsweise wird also von der Zusammenfügung von Teilen bestimmt und nicht von der Freilegung eines inneren Kerns, wie es bei der traditionellen Skulptur der Fall ist. „Erst der Rechner und das 3D-CAD machen es dem Bildhauer möglich, die Haut der Form zu durchdringen, ihren Kern, ihre Struktur, ihre innere Konstruktion sichtbar zu machen. Er kann die Verknüpfung der Teile mit bewundernswerter Klarheit sehen und gewinnt neue Einsichten für seine Arbeit.“ (S.417) Zu Ende gedacht, könnte die Anwendung des Rechners dazu führen, die Bildhauerei in der Technik aufzuheben. Dies hätte zum Ergebnis, daß jene mit Hilfe der Technik ihre letztgültige Gestalt erhielte. Dann wäre die Bildhauerei dank der Technik vollendet. Ausgehend von diesem höchsten aller Ansprüchen erscheinen die rein persönlichen Absichten mancher Künstler wie die nach außen gekehrte Darstellung von Pri-



vatmythen, denen es an Allgemeingültigkeit ebenso mangelt wie an gesellschaftlicher Relevanz. Dem gegenüber könnte die bewußte Anwendung der technischen Möglichkeiten durch den Künstler dazu beitragen, diese zu humanisieren und ein ästhetisches Gegengewicht zu ihrer reinen Nutzenanwendung zu schaffen.

Eberhard Fiebig hat diesen Weg beschritten. Sein Werk ist ein Plädoyer für eine intelligente Kunst: Die Faltungen sind der künstlerische Vorgang, der Stahl ist das Material. Die geometrische Konstruktion ist die Methode, die

wiedererkennbare Schönheit das Ziel. Sein kategorischer Imperativ steht am Anfang dieses Buches: Schönheit ist das Ziel der Kunst. Ein interesseloses Wohlgefallen ist Schönheit für Eberhard Fiebig indes nicht. Zu sehr ist sie von gesellschaftlichen Bedingungen abhängig, als daß dies ihm gleichgültig wäre. Fiebigs Leben ist Kampf um eine bessere Kunst und um eine bessere Welt. Und wenn jemand auch kämpft, wird er doch nicht gekrönt, er kämpfe denn recht. Der Kampf geht weiter! La lotta continua!

Claus Pese

<sup>1</sup> 2. Thimotheus 2,5.

<sup>2</sup> Als Beispiel für die Bildhauerei: Walter Gropius „Denkmal für die Märzgefallenen in Weimar“, Beton 1921. In: Nerdinger, Winfried: Walter Gropius. Opera completa. Mailand 1988, Nrn.96 u. 97 S.75 (m.Abbn.); als Beispiel für die Malerei: Lyonel Feininger „Hopfgarten“, Öl auf Leinwand 1920. In: Hess, Hans: Lyonel Feininger. Werkverzeichnis der Ölgemälde. Stuttgart 1959, Nr.215 S.268, Abb.S.196; als Beispiel für die Druckgrafik: Johannes Molzahn „Von neuen Fahrten“, Radierung 1920. In: Kat.Ausst. Duisburg (Wilhelm Lehmbruck-Museum) 1977: Johannes Molzahn. Das druckgraphische Werk. Duisburg 1976, Nr.32 S.70 (m.Abb.).

<sup>3</sup> Vgl. hierzu z.B. Glöckners „Räumliche Brechung eines Rechtecks“, entstanden um 1935. In: Kat.Ausst. Dresden (Albertinum) 1989 et al.: Hermann Glöckner zum 100.

Geburtstag. Dresden 1989, Kat.Nr.430 S.104 (m.Abb.) und zuletzt: Kat.Ausst. Schwerin (Staatliches Museum) 1996 et al.: Hermann Glöckner. Faltungen. Arbeiten aus fünf Jahrzehnten. Schwerin 1996, Kat.Nr.84 S.82 (m. Abb. S.69). Diese Versuche wurden - vor allem in Westdeutschland - allerdings erst nach der Ausstellung von 1989 bekannt, die anlässlich des hundertsten Geburtstags von Hermann Glöckner im Dresdner Albertinum stattgefunden hat.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu die Einleitung Gottfried Boehms in George Kublers „Die Form der Zeit“. Frankfurt a.M. 1982, S.13.

<sup>5</sup> Nietzsche, Friedrich: Erkenntnistheorie. Aus dem Nachlaß (Studien aus der Umwertungszeit 1882-1888). In: Gesammelte Werke Bd.16. München (Musarion-Ausgabe) 1925, S.126.



FIEBIG

FLÜCHTIGE MACHEN IHN STARR, STARRE MACHEN  
IHN LAUNISCH,  
ER WIDERSPRICHT, SO FASST ER VIEL DER WELT.  
NOCH AN DENEN, DIE WEICHEN, ERKENNT ER,  
WAS HÄTTE SEIN KÖNNEN.  
DASS ER FORDERT, BEWEISST; ER TRAUT DEN  
MENSCHEN WAS ZU.

WOLFGANG DEICHSEL

# AN MEINE FREUNDE

Das Leben kennt keine Konstanten. Es kennt nur Wandel, Einschübe, Brüche, Zufälle, Verführungen. Ich habe mich verführen lassen, ein Buch zu schreiben. Als Zugabe und Kommentar zu meiner Ausstellung. Aber was soll ich schreiben? Was erwartet der Leser von mir? Soll ich über die Kunst allgemein, oder nur über mich und meine Arbeit berichten? Meinen Werdegang skizzieren? Warum ich Bildhauer wurde? Soll ich meiner eigenen Verwunderung darüber Sprache verleihen? Sollen die Dinge, die allen greifbar vor Augen stehen, nun auch allen noch in den Ohren liegen? Sind die Erklärungen, die wir täglich über die „Kunst“ hören, nicht alle lächerlich? Mahnt uns die Erfahrung nicht zur Vorsicht? Schafft die Preisgabe der Kunst an die Sprache nicht ein Vakuum? Sprechen wir nicht schon längst so, wie unser Gegenüber es erwartet? Sagt das Wort, das, was wir zu sagen haben, oder sagt es nur, gegen wen wir es richten? Worin besteht z.B. der Wert des Satzes - ich bin ein Künstler? Ist das einer, der die Welt erklärt, oder einer, der die Welt durch sein Handeln verändert, sie durch sein Werk bereichert? Bedienen wir uns der Worte, um zu klären, oder nur weil wir Erfolg und Beifall suchen? Wollen wir eine Kontroverse anzetteln, oder wollen wir uns offenbaren? Den Freunden und denen, die wir als Freunde zu gewinnen hoffen? Wollen wir ein Geständnis ablegen „im Namen der Dinge“, oder ist es die Aufgabe der Worte, den Dingen entgegenzutreten? Sind wir überhaupt sicher, daß unsere Worte zu den Dingen passen, oder bleiben die Dinge für die Worte unerreichbar? Wenn wir sprechen, passen wir dann die Dinge den Worten, oder die Worte den Gegenständen an? Tragen wir die Worte zu den Dingen, oder zeigt uns das Wort nur das, was es eben noch erhascht? Offensichtlich sind die Worte eine so mächtige Herausforderung, daß sie uns nie zur Ruhe kommen lassen. Also suche ich Worte, um durch sie, oder in sie, meine Gedanken einzugraben. Für das aber, worüber ich als Bildhauer eine genaue Vorstellung habe, finde ich keine gültigen Worte. Oft fürchte ich sogar, daß die Sprache durch ihre Beweglichkeit den Bildern, den Skulpturen ihre Sichtbarkeit raubt.

Vor wenigen Tagen schrieb mir Heinrich Müller: „Ach ja: so in die Triumph-Adler-Maschine hinein mit Ihnen zu plaudern macht schon Vergnügen...“. Dieser Satz macht mir Mut. Zum Hinein- und Hinausplaudern, Erinnerungen und Gedanken in größtmögliche Balance zu bringen. Um in diesem Buch ein lebendiges Gemenge herzustellen. Aus Bildern, Schreibübungen, Berichten, Notizen, Erzählungen und Briefen. Um den zeitweisen „Miteigentümern“ meines Lebens, denen, die vieles mit mir erlebt und erlitten haben, Episoden in Erinnerung zu rufen. Dinge, Situationen, die mich geformt haben, von denen ich heute, nach so vielen Jahren, nicht mehr genau weiß, ob sie noch zu meinem Leben gehören. Zuviel liegt zwischen der Vergangenheit und dem Jetzt. Dennoch irrlichtert hinter allem etwas, das



meinem Leben äquivalent scheint, mich geprägt hat in einer Folge unterschiedlicher Zufälle, Beobachtungen, Eindrücke, Assoziationen. Ein wundervolles Gemisch unzusammenhängender Reize. Unterschiede und Ähnlichkeiten verwoben zu einem Bild. Während ich dieses Buch schreibe, denke ich vor allem an die Menschen, die ich liebe, meine Freunde. Ich denke aber auch an die Menschen, die leiden und kämpfen und bin mir bewußt, wie privilegiert ich lebe. Es ist mir egal, ob ich mit dem, was ich tue, eingebunden bin in das, was als modern gilt. Für mich ist wichtig, ob das, was ich tue, zum Leben gehört und der Schönheit huldigt. Denn „die Kunst ist immer eine Dythirambe an das Leben“. Wer sagte das? Gibt es heute noch eine Spur von Aufmerksamkeit für die Kunst? Nach Bewunderung wage ich nicht zu fragen. Warum malen, skulptieren, zeichnen, schreiben? - Heute - . Um Geld zu verdienen? Als ob Geld der Lohn für Arbeit sein kann. Was darf denn die Arbeit eines Künstlers kosten? Welcher Lohn wäre angemessen und wie will man die Arbeit des Künstlers schätzen? Woran die verlorenen Jahre, die Mühsal, messen? Bleibt wirklich nur der Handelswert der Werke? Zu viele Zeitgenossen verwechseln den Preis der Werke mit ihrem Wert. In ihrer Gleichgültigkeit glauben sie, die Kunst sei konsumierbar und nicht eine Leidenschaft ersten Ranges. Oft wünsche ich mir, wir würden den präventösen Begriff Kunst aufgeben. Es ist ein zu willkürliches Wort, gekennzeichnet durch Mangel an Inhalt und Sinn. Dieser Begriff birgt keine Wirklichkeit. Zu viel wurde durch ihn diskreditiert. Die Worte; Malerei, Skulptur, Poesie genügen. Sie kennzeichnen eine bestimmte, einfache, unkomplizierte Praxis, gegründet auf Bestände und nicht auf Parolen. So wie Gottfried Benn es schrieb, in seiner Berliner Novelle, 1947 „Der Ptolemäer“.

„Falls Sie die Maxime meines Lebens hören wollen, so wären sie folgende: Erstens: Erkenne die Lage. Zweitens: Rechne mit deinen Defekten, gehe von deinen Beständen aus, nicht von deinen Parolen. Drittens: Vollende nicht deine Persönlichkeit, sondern die einzelnen deiner Werke.“

Ach ja, so zu plaudern macht schon Vergnügen.

E. Fiebig Juni 1969

# MITTELMAß IST SEINE SACHE NICHT

von Gerhard Bökel

Der Rollenplotter arbeitet stundenlang vor sich hin und fertigt computergesteuerte Zeichnungen. Von größerer Bedeutung in Fiebig's Computer-raum: sechs Rechner und ein Drucker. Die Rede ist von Dreidimensionalität, Materialzuordnung, Festigkeitsanalyse, Konstruktionszeichnungen, klaren, geometrisch orientierten Formen. Das Nutzen modernster Techniken wirkt für den Konstruktivismus und hier gerade für Fiebig folgerichtig.

In der Einsamkeit des Raums, umgeben von High-Tech und Menü-Plänen an der Wand, erscheint des Meisters Mitarbeiter Paul Bliese wie ein engagierter, zufriedener Konstrukteur und Tüftler, der mit den Computern hart arbeitet, mit ihnen gleichermaßen spielt und kämpft, sie beherrscht und für das, was als Skulptur vorher im Kopf fertig ist, nutzt. Fiebig sagt: „Der Rechner ist dumm, aber fleißig.“ Nicht nur das Werk wird simuliert, auch die Umgebung - für Fiebig ein Weg, um von Riesen-Werkstätten wegzukommen.

Ideen sind oft die Fortentwicklung von Zufällen. Das spielerische Falten von Kinokarten während der Vorstellung brachte Fiebig auf die Idee perforierter Skulpturen. Ein beeindruckendes Resultat jenes Kinobesuches ist die neun Meter hohe hängende Perforation aus Kupfer in Frankfurts Alter Oper.

Der Raum für den Modellbau. Ein wohlgeordnetes Sammelsurium aller möglichen Mate-



rialien und Werkzeuge. Mitarbeiter Peter Albrecht sägt, klebt, schraubt, schneidet, bohrt, faltet hier die Modelle für Fiebig's Arbeiten. Ob die riesige Weserbrücke, die Documenta-Halle oder die große Stahlskulptur: Schon die Modelle - in großen Regalen plaziert - sind

Kunstwerke. Modelle von oft gewaltigen Werken, durch die man sonst gehen kann oder zu denen man Abstand halten muß, um sie als Ganzes wahrzunehmen, in die Hand nehmen zu können, ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Be-, An- und Ergreifen Fiebig'scher Arbeiten ganz besonderer Art. Das spätere (Wieder-) Betrachten des „Originals“ führt dann zu neuer Intensität oder anderem Wahrnehmen.

Auch das sind „Fiebig's“: Kleinere Skulpturen aus Pappe, Acrylbilder auf Leinwand und Nessel. Ölfarben sind verpönt, und Fiebig sagt, das sei was für ein anderes Temperament. Ihm entsprechen da wohl mehr die Arbeiten auf Papier. Man verspürt geradezu seine Lust - sozusagen als Äquivalent zu wochen- und monatelangen Arbeiten an und mit Stahl - nach schnellem Arbeiten, etwa kalligraphischen Bildern, mit Tusche aufs Papier gewalzt (60 x 80 und 200 x 100). Dazu braucht er Raum, viel Raum. Das Papier durchnäßt, und „alles ist eine Riesensauerei“. Aber ganz offensichtlich eine angenehme, der er sich schubweise annimmt („man muß konditioniert sein“).

Die Verspottung Christi, so Fiebig in der ersten Antwort des FAZ-Fragebogens anno 84,

Beerdigung von  
Ulrike Meinhoff

ist für ihn das größte Unglück. Die von ihm am meisten geschätzte Eigenschaft beim Mann ist die Entschlossenheit, bei einer Frau die Besonnenheit. Als seinen Hauptcharakterzug sieht er die Hartnäckigkeit (wie gut für uns alle), und einer seiner liebsten Romanhelden ist ausgerechnet Gontscharows genial faulenzender Oblomow. Ich kann mir gut vorstellen, daß Fiebig manchmal davon träumt, wenigstens mal einige Monate zu oblomowieren - es wird ihm nicht gelingen.

Fiebigs Fotolabor mit der üblichen Ausstattung. Er fotografiert seit fünfunddreißig Jahren. Hunderttausend und mehr Fotos greifbar abgelegt, die Negative mühelos auffindbar. Möglich macht's ein vom Fußboden bis zur Decke optimal genutzter Archiv-Raum mit einer umfangreichen Stichwortkartei. Wo noch ein Fleckchen Platz in diesem und den anderen Räumen an den hohen Wänden ist, hängen Fiebigs Schwarz-Weiß-Arbeiten. Menschen, immer wieder Menschen in unterschiedlichsten Situationen zeigend, der gestreckte Arm mit geballter Faust auf Ulrike Meinhofs Beerdigung, aber auch das erste besetzte Haus.

Überhaupt: Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre kümmerte er sich mehr um das politische Handwerk, hörte nicht nur bei Adorno, der ihm für einige Jahre was zum Denken gab. Zumindest seit dieser Zeit weiß Fiebig, daß es letztlich darauf ankommt, auf welcher Seite der Barrikade man steht. Damals 38, war Fiebig - so sagt er - für den 68er



Spuk eigentlich schon zu alt. Aber wiederum nicht zu alt, um sich doch inspirieren zu lassen. Gemäß dem ihm früh eingeimpften Motto - every man has to do his duty - glaubte er, manche Aufgabe übernehmen zu müssen, von der er meinte, daß sie ihm auferlegt sei.

Beim gemeinsamen Blättern in seinem Handbuch für

Hausbesetzer werden Fiebigs ohnehin sehr wachen Augen hinter der Drahtgestell-Lesebrille noch lebendiger. Ja, für solche Handreichungen - vom Handwerklichen bis zur Ersten Hilfe - bestand damals Bedarf. Aber ganz gewiß war es nicht nur Lektüre für Besetzer, sondern eine Publikation aus und für die Szene, ein Kampfbuch. So ernst das auch gemeint war: Mit der Distanz von zweieinhalb Jahrzehnten sind gewisse heitere Aspekte nicht zu leugnen. Ohnehin spürt man bei aller Ernsthaftigkeit, Konsequenz und Unnachgiebigkeit bei Fiebig immer wieder auch ein schelmisches Augenzwinkern - es sei denn, der Diskurs dreht sich um Sachverhalte, bei denen er nicht mit sich spaßen läßt, etwa die Situation an Deutschlands Kunstakademien, deren oft erbärmliche Niveaulosigkeit ihn geradezu böse macht. Blättert man durch die vielfältigen Publikationen Fiebigs, so wird - nicht nur bei diesem Thema - klar: Mittelmaß ist seine Sache nicht.

Künstlerpaare - man erahnt es - leben in einem ganz besonderen Spannungsverhältnis. Wer in den letzten Jahren mit Fiebig zu tun hatte, weiß: Zu Fiebig gehört Dorothea Wikel und er zu ihr. Zwei Partner auch in Sachen

Aus dem Handbuch für Hausbesetzer

Kunst; Dorothea, die eigenständige Künstlerin, als Gestalterin von Katalogen oder Büchern, als Gesprächspartnerin, Anregerin, auch Kritikerin, die Mit-Leidende und -Freunde. Mit Fiebig und Wickel, die sich auch als „united artists“ bezeichnen (nomen est omen!), zu diskutieren, zu plaudern, zu essen, regt an, macht Spaß, läßt die Zeit vergessen und endet nicht selten in einem Brief am Tag danach und dem Austausch von Texten zu angesprochenen Themen.



Fiebig war und ist ein intensiver Briefeschreiber. Freunde, Kritiker, Sammler erfreuen sich seiner Zeilen und geben gewiß weniger Geschriebenes zurück als sie erhalten.

Fiebig und Wickel beim Beuys-Symposium auf Darmstadts Mathildenhöhe oder auf der ART in Köln: Eberhard Fiebig - sonst in Jeans - im dunklen Anzug, den grauen, langen Haarschopf mit auffällig bunter Spange zum Zopf gebunden, Dorothea Wickel in Rot und Schwarz mit mutigem Hut. Kein Zweifel: die „united artists“ gehören nicht zur Kategorie grauer Mäuse.

Ein anderer Raum wird von Büchern, Zeitungsausschnitten, Skripten beherrscht. In den Regalen meterweise Bücher. Da steht die Enzyklopädie der Mathematik neben Fachbüchern über den Stahlbau, da entdecke ich Robespierre ebenso wie die Fackel von Karl Kraus oder - natürlich! - Lichtenbergs Sudelbücher. Unzählige Notizzettel und Kennzeichnungen in den Büchern dokumentieren: Auch sie gehören zu Fiebigs Handwerkszeug.

In der Mitte des Raums ein Stehpult mit offenbar aktueller Korrespondenz von und an Rochus Kowallek. A propos Korrespondenz:

Ich gebe gern zu: Erst seit ich Fiebig intensiver kenne, habe ich wieder begriffen, was es bedeutet, aus dem Briefkasten nicht nur Werbung und Drucksachen, Rechnungen, Kontoauszüge, allenfalls noch Ansichtskarten herauszuholen. Ja, lieber Eberhard Fiebig, auch ich spüre: Telefon und Telefax können und dürfen den Brief nicht ersetzen.

Von Fiebig in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, im SPIEGEL, in der Frankfurter Rundschau oder anderswo einen Text zu lesen, bereitet in der Regel ein intellektuelles Vergnügen. Die Direktheit der Gedanken und der Sprache, die Analysen und Attacken provozieren, treffen; treffen auch mal knapp daneben. Für Tageszeitungen sind sie meist zu schade. Gut, daß es Archive gibt.

Fiebig, der Bildhauer, Stahlwerker, Maler, Fotograf, Objektemacher. Nicht immer alles auf einmal, arbeitet er in den einzelnen Bereichen in Schüben. Diese können lange dauern. Allerdings auch die Pausen. Er sagt: „Wenn ich auf der Höhe der Zeit arbeiten will, komme ich nicht darum, Neues aufzugreifen.“

Fiebig fertigt Editionen in kleinen Auflagen, und er sagt offen: „Das geschieht zur Finanzierung der Objekte für Ausstellungen.“ Allein die Materialkosten sind immens. Die Tonne Stahl - und wie schnell ist die bei Fiebigs Dimensionen verarbeitet! - kostet in diesen

Dorothea Wickel  
und Eberhard  
Fiebig

Tagen eintausend Mark; mal mehr, mal weniger. Allerdings tut der Kunstproduzent gut daran, auch der Fan-Gemeinde mit dem nicht ganz so vollen Portemonnaie ein Angebot zu unterbreiten. Oft sind das die aufrichtigen Sammler.



rialien aller Art, in Arbeit befindliche Skulpturen. Schade, es ist beim Rundgang mit Fiebig späte Nacht. Man möchte einfach mal dabei sein, wenn er hier arbeitet.

Gespräche mit Fiebig zwischen seinen Büchern, Skulpturen,

(Raum-) Not macht

auch Fiebig erfinderisch: Man spanne dünne Drahtseile in engem Abstand von Wand zu Wand knapp unter die Decke und hänge dort die Papierarbeiten, eine neben die andere, übersichtlich und raumsparend mit Wäscheklammern auf. Und ganze Bücher könnte man schreiben über die familiären Dramen vorweihnachtlicher Unruhe, wenn der Weihnachtsbaum im Ständer fixiert werden soll - oder man kann den Weihnachtsbaum auch ganz einfach à la Fiebig am Drahtseil an der Decke befestigen - der freihängende, schwebende, sich drehende und nie umfallende Weihnachtsbaum: ein ganz neues, nervensparendes Erlebnis! Da paßt, daß Fiebig sich Anfang der Sechziger einen drei Meter langen Tisch baute, den er an zwei nur drei Millimeter starken Stahlseilen aufhängte und abspannte. Fiebig, der Mann für einfache Lösungen, wenn's nicht komplizierter sein muß.

Fotos, Bildern. Immer wieder mal erwähnt er seinen Großvater. Da sind die Erinnerungen an das gemeinsame Beobachten von Wasser und der Wunsch der Umsetzung in Bilder. Oder das gemeinsame Bauen von zwei Gartenlauben. Fünf Jahrzehnte später entwirft der Enkel verschiedene Gartenlauben und veröffentlicht einen Fotoband zum gleichen Thema. Auch Großvaters Spalier für die Obstbäume sind Fiebig sehr präsent. Objekte aus einfachen Lattenkonstruktionen, „Spalier“ genannt und auf japanische Art mit Bändern verknüpft, gehen auf diese Kindheitserfahrungen zurück. Man soll's ja gewiß bei Interpretationen des Werkes eines gestandenen Erwachsenen mit dem Rückgriff auf die Kindjahre nicht übertreiben, aber die klare Form und die Veränderbarkeit des Spaliers, ohne dessen geometrische Eigenschaft zu beseitigen, sondern eben nur zu verändern: Könnten da Großvaters Spalier nicht eine entscheidende Bedeutung für die konstruktivistischen Arbeiten des Enkels haben? Und Fiebig sagt, er wolle das Thema Spalier aktualisieren, und er könne sich ein ganzes Leben mit Spalieren befassen.

Der typische Metallgeruch einer Schlosserei. Fiebig's Werkstatt, die einem mittelständischen Handwerksbetrieb alle Ehre machen würde. Werkbänke, Riesenschraubstöcke, Sägen für Metall und Holz, Schweißgeräte, Brennschnittanlage, Amboß, Schmiedesse, Fräsmaschine. Dazwischen, daneben, oben drüber in der fünf Meter hohen Halle: Mate-

„Pacific 231“,  
Multiple 1990.  
Stahl, brüniert.

# 1930

WIRD EBERHARD FIEBIG IN BAD HARZBURG ALS SOHN VON HILDEGARD FIEBIG, GEBORENE ZÜHLKE UND OSWALD FIEBIG GEBOREN. NACH ABSCHLUSS DER MITTLEREN REIFE WIRD FIEBIG NACH DEM KRIEG ZUERST BAUER, SPÄTER HOLZFÄLLER, DANN FLIEGENDER HÄNDLER UND SCHLIESSLICH CHEMIELABORANT. ALS BILDHAUER IST FIEBIG AUTODIDAKT.



Die Eltern

# 1947

ENTSTEHEN SEINE ERSTEN SKULPTUREN. KLEINE FIGUREN AUS TON, DEN ER AN DEN ACKERRÄNDERN SELBST ABGRÄBT. DIE NICHT GE-  
BRANNTEN, NUR LUFTGETROCKNETEN SKULPTUREN VERKAUFT ER,  
ZUSAMMEN MIT SCHERENSCHNITTEN, FÜR EIN PAAR MARK IN EI-  
NEM KLEINEN SCHREIBWARENLADEN IN FALLINGBOSTEL.



# 1949

BEGINNT FIEBIG EINE LEHRE ALS CHEMIELABORANT BEI DEN CHE-  
MISCHEN WERKEN ALBERT IN WIESBADEN-BIEBRICH. IN DEN FOL-  
GENDEN JAHREN WENDET ER SEIN INTERESSE IMMER STÄRKER DER  
SKULPTUR ZU.

# LABOR

Ungehorsam gegen die Regeln der Schule, habe ich mich bis zum 19. Lebensjahr von Klasse zu Klasse gemogelt. Dann, nach langen Verhandlungen, wurde mir die mittlere Reife geschenkt. Die Pauker waren froh mich los zu werden. Mußte aber schwören, mit dem Zeugnis an keiner anderen Penne einen neuen Auftritt zu proben.



Es war die Zeit der Währungsreform. Die Zeit der fliegenden Händler. Auch ich vagabundierte auf einem zusammengesusterten Fahrrad durch die Lüneburger Heide. Verhöcker- te abwaschbare Tischdecken, Regenmäntel aus Kunststoff, elektrische Durchlauferhitzer. Die Dinger wurden mit einem kurzen Gummischlauch an den Wasserhahn gestöpselt. Dann mit der nächstliegenden Steckdose verbunden. War alles okay, kam, sobald man den Wasserhahn aufdrehte, warmes Wasser aus der Leitung. Knallte die Sicherung durch, wurde sie mit „Lametta“ überbrückt. Jenen Aluminiumstreifen, die, einst von den angloamerikanischen Bomberpiloten zur Täu- schung der deutschen Bodenluftabwehr abgeworfen, noch immer bündelweise in Bäumen und Sträuchern hingen.



Die Menschen damals waren verrückt nach Neuem. Ohne Mühe konnte man den absurdesten Plunder an die Frau bringen. Denn es waren meist Frauen, die das Zeug kauften, während ihre Männer sich in den Fabriken abranzten.

Ein Jahr lang habe ich den Klinkenputzer gemimt. Dann hatte mein Vater mir eine Lehrstelle beschafft. Bei den Chemischen Werken Albert, der „Stinkhütt“, in Wiesbaden Bieb- rich.

Beim Durchstöbern alter Bilder fand ich zwei verloren geglaubte Fotos wieder. Die Fotos habe ich 1950 aufgenommen. Sie zeigen meinen Vater im Labor. Erstaunlich, wie stark die kleinen 6 X 6 Fotos meine Erinnerungen an die Zeit in der „Stinkhütt“ beleben.

Als erstes lernte ich das Umeichen von Thermometern. Auf allen Labortischen blubberten Destillationskolonnen. Was auch nur einen Tropfen Äthylalkohol versprach, wurde de- stilliert. Egal, ob mit Benzol oder Pyridin vergällt. Alle nase- lang kamen die gottlosen Zöllner. Kontrollierten, was da von den Glasapparaturen für den Schwarzmarkt ausgeschwitz- t wurde. Die Zöllner trotteten durch jedes Labor, visitierten die Thermometer, notierten die Siedepunkte, ohne zu mer- ken, daß wir die Thermometer umgeiecht hatten.



So begann 1949 meine Laborkarriere. Große Teile der Firma waren noch zermalmt vom Krieg. Die meisten Geräte für Labor und Technikum mußten wir selbst anfertigen. Hatten wir Glück, konnten wir, auf dem werkseigenen Schrottplatz, auf dem gesammelt wurde, was aus den Trümmern geborgen wurde, verwendbare Teile finden. Es wurde hart gearbeitet und kenntnisreich improvisiert. Damals.

In allen chemischen Fakultäten war ich tätig. Zuerst die qualitative- ,quantitative Analyse, dann die präparative Organische Chemie, danach die Phosphatchemie, im Anschluß die Insektizide, die Pharmakologie und zum Abschluß das Technikum. Ich war gesucht, denn ich hatte ein Händchen für riskante Experimente.

Egal, was wir in den Labors trieben: Es hatte Bedeutung, wenn es das Leben und die Produktion auf Touren brachte. Dabei war ohne Belang, ob einer Akademiker, Chemotechniker oder Laborant war. Alle gehörten zur Crew, in der nur zählte, was der Einzelne konnte. Später änderte sich das. Als Menschen in die Fabrik kamen, deren Leben nicht mehr vom

In dieser Zeit entstanden meine ersten Linolschnitte, mit denen ich mich 1953 um die Mitgliedschaft beim Ring bildender Künstler Wiesbaden E.V. bewarb.

Unter dem Datum 22. Oktober 1953 schrieb mir der Vorstand:

Sehr geehrter Herr Fiebig!  
Auf Grund ihrer vorgelegten Linolschnitte hat Sie der Vorstand als Gastmitglied in den „Ring bildender Künstler Wiesbaden E.V.“ ab 1. November 1953 aufgenommen. Um die ordentliche Mitgliedschaft zu erhalten, werden Sie verpflichtet, innerhalb Jahresfrist nochmals 6 Arbeiten neuesten Datums dem Vorstand vorzulegen. Die Gast-Mitgliedskarte 53/54 liegt anbei. Die Gastaufnahmegebühr beträgt 20.-DM, der monatliche Beitrag 2.-DM. Mit vorzüglicher Hochachtung  
Ring bildender Künstler Wiesbaden E.V.  
Geschäftsführer

„Don Quichotte“,  
1953. Linolschnitt.



„Floßfahrt“  
Dieser Linolschnitt ist ein Reflex auf eine Weserfahrt 1953 auf einem der letzten großen Holzflöße, die damals noch wesenabwärts glitten.





Krieg geprägt war. Sie hatten die ersten Jahre des Wiederaufbaus nicht erlebt und gehörten schon zur Vorhut der scheeläugigen Bürokraten, der gerissenen, gut rasierten Manager.

Ein neuer Werkschutz wurde gebildet. Erster Schritt zu Neuuniformierung - die Armbinde. Danach die Werkschutzmütze. Später eine graue Uniform. Werksausweise und eine kontrollierte Arbeitszeit wurden eingeführt. Vorbei die lebendige Unordnung. Schluß mit den Improvisationen. Klugscheißer bekamen die Oberhand und versauten das Arbeitsklima. Keine Schnapsbrennerei mehr. Vorbei die gewagten Experimente, die fidelen Mätzchen. Freude und Hochstimmung ade!

Im Labor - ca.  
1956  
Viskositätsmessung



Bis dahin verwandelte sich vor Weihnachten unser Labor regelmäßig in eine Werkstatt. Denn Dr. Dr. Riesner, (der „Doppeldeckerdoktor“) mein grandioser Chef, war, jeder der 3000 Arbeiter wußte es, Spielzeugnarr. Also wurde angeschleppt, was Keller und Dachboden, Kiste und Koffer an demoliertem Spielzeug frei gaben. Ein Malstrom an zerbrochenem, verbeultem, demoliertem Spielzeug kam über uns. In der Hoffnung, wir könnten alles reparieren, schleppten es Arbeiter, Angestellte und Direktoren in unsere Bude. Wochenlang haben wir für uralte Blechlokomotiven neue Aufzugfedern gewickelt, Puppen betörende Augen eingepflanzt, Dampfmaschinen mit oszillierenden Kolben ausgestattet, hunderte von Ausstechformen für Weihnachtsplätzchen gebogen, und nebenbei Baumkugeln geblasen und gefärbt. Auch damit war endgültig Schluß.

Erstes und  
einziges gemaltes  
Selbstportrait.  
Tempera,  
wahrscheinlich  
1952

Seit 1953 stelle ich im „Ring bildender Künstler E.V.“ aus. Zweimal im Jahr. Erst Linolschnitte. Dann in Tempera gemalte Bilder. Später



Meine erste Skulptur aus Stein. Genauer aus Beton. Ich hatte sie in Ton modelliert, davon eine Gipsform abgenommen, in die ich später eine Mischung aus Muschelkalk und Zement goß.

Das Bild zeigt mich 1955 beim Bearbeiten der gegossenen Skulptur mit dem Zahnmeißel.

mit Skulpturen, denen noch immer die menschliche Figur als Motiv zugrunde liegt. Bei der zweiten Ausstellung lerne ich Heinz Veuhoff kennen. Henry, wie er genannt sein will. Er ist als Graphiker bei der amerikanischen Armee angestellt. Seine eigenständigen Bilder sind vielfarbige, geometrische Konstruktionen. Wir sind uns auf Anhieb sympathisch. Wir treffen uns von nun an täglich nach der Arbeit bei ihm im Atelier.

Auf einfachster Grundlage und mit Farben, die wir aus Leinöl und Farbpulver selbst anreiben, entstehen hunderte von Monotypien, an denen wir gemeinsam arbeiten. Wir fabrizieren wilde Collagen und untersuchen systematisch die Beziehungen von Fläche zu Farbe. Die Ergebnisse fassen wir protokollartig zusammen. Denn es gibt sie noch nicht, die weitgefächerte Literatur zur Zeitgenössischen Kunst, über Bauhaus, De Stijl und Konstruktivismus. Nur gelegentlich erreichen uns fragmentarische Hinweise. In gewisser Weise erfinden wir das, das, was die Kunst in den vergangenen 30 Jahren bewegt hat, noch einmal neu.

Mitte der sechziger Jahre zieht Henry mit seiner Familie nach New York. Er will sich dort als Gebrauchsgraphiker einen Namen machen. Was ihm leider nicht gelingt. 1981 besuche ich ihn. Er hat die Malerei aufgegeben und befaßt sich ausschließlich mit lettristischen



Experimenten und konkreter Lyrik, für die er einen Computer einsetzt. Was er mir zeigt, begeistert mich so sehr, daß ich mir, wieder zurück in Deutschland, meinen ersten Apple kaufe, den ich aber enttäuscht von seiner geringen Leistungsfähigkeit im Bereich der Konstruktion bald gegen einen Apollo Domain Rechner austausche.

Ich bin immer wieder überrascht, wie unbekümmert noch immer von abstrakter

Kunst gesprochen wird. Die ständig propagierte Gegnerschaft zwischen gegenständlicher, realistischer und abstrakter Kunst ist mir unverständlich und in ihrer Unvernunft zuwider. Nur weil Bilder und Skulpturen auf ein Sujet verzichten, und das, was sie zeigen, aus dem herkömmlichen, konventionellen Zusammenhang abgelöst erscheint, kann von ihnen doch nicht gesagt werden, sie seien abstrakt und nicht konkret. Außerdem gibt es genug Beispiele für Metamorphosen, den Wechsel der einen Ausdrucksform zur anderen.

Abgesehen von den Mißverständnissen, dem Unheil und der Infamie, den diese beiden Begriffe in der Kunst ausgelöst haben, ist es Unfug zu glauben, die eine oder die andere Äußerungsform sei Ausdruck einer höheren Art der Kunst. Es gibt keine Abstraktion in der Bildenden Kunst. Jedes Gemälde, jede Zeichnung, jede Skulptur geht aus handfester Substanz hervor.

„Flötenspieler“  
1954.  
Drahtgewebe und  
Zinn.

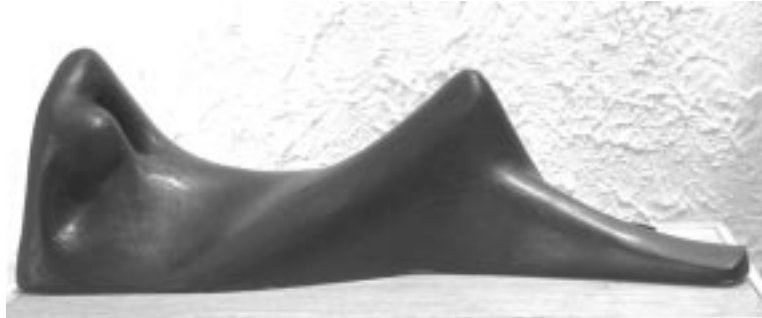
# 1955

FIEBIG BEZIEHT IN WIESBADEN AM BISMARCKRING EIN BAUFÄLLIGES NEBENGEBÄUDE, DAS ER RENOVIERT, UM HIER SEIN ERSTES ATELIER EINZURICHTEN. SEIT DIESER ZEIT IST ER ZWEIMAL IM JAHR AN DEN AUSSTELLUNGEN DER BEIDEN WIESBADENER KÜNSTLERGRUPPEN BETEILIGT. ZUERST MIT LINOLSCHNITTEN UND KREIDEZEICHNUNGEN, SPÄTER MIT SKULPTUREN. ES BILDET SICH UM IHN EIN KREIS VON FREUNDEN, DIE SICH SPÄTER „DIE TAUCHER“ NENNEN WERDEN. IN DEN FOLGENDEN ZWEI JAHREN ENTSTEHEN UNTERSCHIEDLICHE SKULPTUREN AUS BETON, GIPS, PAPPMACHÉ, HOLZ UND EINER REIHE SELBSTENTWICKELTER PLASTISCHER MASSEN. ZUSAMMEN MIT HEINZ VEUHOFF, MIT DEM ER SICH FAST TÄGLICH NACH DER ARBEIT IM LABOR IN DESSEN ATELIER TRIFFT, ZEICHNET UND DRUCKT ER EINE FÜLLE VON MONOTYPIEN.



# 1957

HEIRATET FIEBIG UND ERÖFFNET AUF ANREGUNG VON DR. CLEMENS WEILER, DEM DAMALIGEN DIREKTOR DES STÄDTISCHEN MUSEUMS WIESBADEN, GEMEINSAM MIT SEINER FRAU DIE GALERIE „RENATE BOUKES“. SIE IST EINE DER ERSTEN GALERIEN, DIE NACH DEM KRIEG IN DEUTSCHLAND NEU GEGRÜNDET WERDEN. FÜR DIE GALERIE, IN DER UNTER ANDEREN ARNULF RAINER, LOTHAR QUINTE, PRACHENSKI, HERMANN GOEPFERT, DIE KONSTRUKTIVISTEN FRUHTRUNK, PIPER UND MAHLMANN, HUNDERTWASSER, HORST ANTES, HAP GRIESHABER, HERMANN BARTELS, RUPPRECHT GEIGER, ALBERS, REINHOLD KOEHLER, SHMUEL SHAPIRO, PFAHLER, LENK SOWIE DIE GRUPPE DYNAMO, DIE SICH SPÄTER „ZERO“ NENNEN WIRD, AUSSTELLEN, ENTWIRFT FIEBIG SECHS JAHRE LANG EINLADUNGEN UND PLAKATE. DEN SCHWERPUNKT SEINER BILDHAUERISCHEN ARBEIT BILDEN JETZT KLEINE SKULPTUREN AUS ZINN, DIE ER NACHTRÄGLICH IM LABOR GALVANISCH VERKUPFERT. IM GLEICHEN JAHR WENDET ER SICH NEUEN THEMEN UND NEUEN MATERIALIEN ZU. ES ENTSTEHEN ERSTE ARBEITEN AUS KUPFER- UND MESSINGSCHROTT, ABFALL AUS DEM ANLAGENBAU, FÜR DEN FIEBIG BEI ALBERT ZUSTÄNDIG IST. MIT SEINEN FREUNDEN GRÜNDET ER DIE KÜNSTLERGRUPPE „DIE TAUCHER“. NOCH IM GLEICHEN JAHR STELLEN SIE MIT GROSSEM ERFOLG IN DER GALERIE SEINER FRAU AUS.



„Liegende Figur“,  
ca. 1952. Gips,  
schwarz gefärbt,  
Länge: ca. 30 cm

Sie wollen wissen, wann und wie es anfing? Es gab keinen fixierbaren Anfang. So weit ich zurückdenken kann, haben mich Naivität und Leidenschaft immer gedrängt zu kritzeln, zu kneten, zu schmieren und zu schnitzen. Aus Zeitvertreib, aus Langeweile und weil es mich faszinierte zu erleben, wie unter meinen Händen etwas eigener Prägung entstand. Ich arbeitete ziellos, ohne Vorbildung. Ohne mich für einen Künstler zu halten. Ohne Thema, ohne einen Sinn zu beschwören. Ich begann einfach zu produzieren. Meine ersten Figuren entstehen 1947. Den Ton für diese Figuren grabe ich an den Ackerrändern um Fallingbostel aus. Die nicht gebrannten, nur luftgetrockneten Figuren verkaufe ich, zusammen mit Scherenschnitten, für ein paar Mark in einem kleinen Schreibwarengeschäft in Fallingbostel.

Erst in den fünfziger Jahren, ich arbeite bei den Chemischen Werken Albert als Chemielaborant, nimmt diese kindliche Marotte Konturen an. Es ist die Zeit, in der die Tachisten die Galerien mit Farbnebeln füllen. Der Existenzialismus beherrscht das Denken. Die Kultur ist auf dem Vormarsch. Angeregt von unterschiedlichen Vorbildern entstehen Skulpturen aus Gips, Ton, Pappmaché, Holz, Zinn, Schrott, Papier, Pappe und Blech. Einfaches Material, einfache Werkzeuge. Ich verdiene 360.- im Monat. Das kostbarste Werkzeug, das ich besitze, ist ein autogenes Schweißgerät aus dem Jahre 1943. Die Schlosser bei Albert haben es mir geschenkt. Als Dank für den lebensgroßen Bajazz den ich ihnen zum Karneval modelliert habe. Es sind diese Schlosser, bei denen ich noch im selben Jahr die Grundlagen der Stahlbearbeitung lerne. Von der Pike auf.

„Pieta“, ca. 1957.  
Messingblech und  
Holz, Höhe: ca.  
120 cm

...wohin der Künstler gehört? Er gehört zu den Rauschsüchtigen. Was die meisten erschreckt, weil sie ihn in eine festere, lebenswürdigere Lage träumen.





„Korpus“, ca 1954.  
Holz.



# FLASCHE MIT SCHWUNDRIBS

Kaum hatte ich sie 1954 aus dem Rest einer hölzernen Telegraphenstange gezimmert, wurde meiner ersten Skulptur aus Holz, einer „MADONNA“, der Spitzname „die FLASCHE“ verpaßt. Später bekam sie den Zusatz „mit Schwundriß“. Die „FLASCHE mit Schwundriß“ war meine erste Holzskulptur. Mein erstes Geschenk an Renate Boukes, die mich 1957, gegen den Willen ihrer Familie, heiratet.

Beinahe hätten wir die „FLASCHE mit Schwundriß“ 1963 verkauft. Hermann Goepfert hatte für die katholische Kirche in Oberursel ein neues großartiges Kirchenfenster entworfen. Er hatte gehört, daß der Kirchenvorstand eine Madonna in modernem Outfit suchte. Goepfert kannte die „Flasche“ und empfahl sie dem Vorstand. Der forderte die Dame zur „Visite“. Der Kirchenbeirat war beeindruckt vom modern-romanischen Gestus der Skulptur. Gleichzeitig aber entsetzt über den langen Riß, der noch heute in Längsachse der Skulptur klafft. „Eine Schwundriß - Madonna - da können wir ja gleich die unbefleckte Empfängnis bezweifeln“. Andererseits, das war zu erkennen, gefiel ihnen die Lady. Also schlug ich vor, den Holzkloben, Riß entlang aufzusägen, das Kernholz herauszuschlagen und die Teile der Skulptur wieder zu verleimen. Das war zuviel. Ich hätte auch vorschlagen können, den Teufel zu taufen. Der Älteste der frommen Riege heulte auf wie ein Märtyrer, der schreckensbleich die Vorsehung anruft. „Sind sie wahnsinnig?... Ne Zersägte Madonna... sagen Sie mal... sind wir hier in einer Jahrmarktsbude?“ Der gute Mann ereiferte sich, als sähe er Gott von Angesicht zu Angesicht. Dann, plötzlich, war sie raus, die Luft aus dem obersten Pontifex des Oberurseler Katholizismus. Er sackte zurück auf seinen Stuhl. Stumme Hunde... Trübes Schweigen... Goepfert, seelenruhig mit gedämpfter Stimme, gewillt, durch eine prophetische Gleichung zu versöhnen, schlug vor, ich sollte die Madonna noch einmal schnitzen. Vielleicht in Campallateak. Der Unglückliche. Die lebenswürdigen Bürger mit ihren frommen Seelen, stürzten auf ihn mit biblischem Lamento: „Ne Fälschung will er uns andrehen“. Wir wurden mit magerem Gruß verabschiedet. Ein Jahr später einigten wir uns auf eine Pietà, Lindenholz, Silber überfangen.



# DIE GALERIE RENATE BOUKES

1955 mietete ich in Wiesbaden, im Hinterhof des Hauses Bismarckring 28, ein kleines verrottetes Nebengebäude. Obwohl von dem Gebäude nur noch die fenster- und türlosen Außenmauern und das Dach stehen, ziehe ich unmittelbar nach Vertragsabschluß ein. Eigenhändig verputze ich die Wände,



repariere die Fenster, setze eine neue Tür, verlege Wasser- und Abwasserleitung und habe nach einem Jahr meine erste eigene Behausung. Sie besteht aus zwei Räumen, von je 40 Quadratmetern, durch eine Treppe miteinander verbunden, denn einer der Räume liegt unmittelbar unter dem Dach.

Es war Dr. Clemens Weiler, der großartige weltoffene, experimentierfreudige Museumsdirektor des Hessischen Landesmuseums, der meine Frau, wir hatten gerade geheiratet, überredete, ihren Beruf fahren zu lassen und in dieser Hütte eine Galerie zu eröffnen. Er tat so, als sei das die einfachste Sache der Welt. Weil er unseren Zweifel spürte, meinte er, wir brauchten nur nach Paris zu fahren um uns von der Richtigkeit seiner Behauptung zu überzeugen. Außerdem wäre es höchste Zeit, daß in Deutschland Galerien entstünden, mutig genug, die Kunst der eigenen Generation zu zeigen. Auch der Name Renate Boukes verpflichtete geradezu zu solcher Tat.

Unvorstellbar, wie naiv wir waren. Nie zuvor hatten wir zu einer öffentlichen Veranstaltung eingeladen, nie zuvor Einladungen und Plakate entworfen und schon gar nicht andere und uns zur Schau gestellt. Weder kannten wir Künstler noch Kriti-

ker und waren fast entsetzt, als schon zur Eröffnung der ersten Ausstellung mehr als hundert Besucher kamen. Von Ausstellung zu Ausstellung wurden es mehr. Beim „salon informel“, der Gegenausstellung zu der des Deutschen Künstlerbundes im Landesmuseum, waren es 300 und bei Dynamo weit über 200 Menschen, die kamen. Dynamo war die Sensation. 83 Zeitungen schrieben in umfangreichen Artikeln über diese Ausstellung. „Bilder mit elektrischem Antrieb - Scherzhafte Spielkästen, motorisierte Gemälde - hängt an der Wand und bewegt sich - die jüngste Malerei macht Geräusche“. Und die Galerie macht Furore. Die Galerie wurde im Juli 1957 eröffnet mit der Ausstellung „die taucher“. Zu der neuen Künstlergruppe gehörten: Vera von Bommersheim, Dieter Dorschner, Eberhard Fiebig, Reinhard Kaufmann, Manfred Kage, Werner Kilian, Heinz Veuhoff. Es folgten: aus Kapstadt „Irmgard Hoensbroek“ mit Ölbildern, Klaus Wehlmann, Monotypien, „die Taucher“ und „deutsche Grafik und Keramik“.

Ausstellung,  
Arnulf Rainer



Ausstellung, Ed  
Kiender.



Ballettaufnahmen  
für den  
Hessischen  
Rundfunk, in der  
Ausstellung  
Kremer

Mein Vater zu  
Besuch in der  
Galerie.



# AUSSTELLUNGEN IM HINTERHAUS

## Die Galerie Renate Boukes in Wiesbaden

- Die Galerie zeigte: In Wiesbaden existiert eine Gemäldegalerie im Hinterhaus, sie öffnet ihre Pforten jungen oder noch jungen Malern, deren Namen meist nur einer kleinen Schar von Adepten etwas sagen. Neben dem Hauseingang hängt ein Schildchen: „Ausstellung im Hinterhaus“. Erregung bemächtigt sich des Gastes. Er spürt, daß er den Kritikern, Kunstsachverständigen und Kultusbeamten um Nasenlänge voraus ist.
- 1958  
Robert Schuppner, Malerei  
Alexander Camaro, Malerei  
Hermann Bartels, Malerei  
Georg Gresko, Radierungen  
Max Kaus, Malerei
- Eberhard Fiebig, Skulptur, und  
Klaus Wehlmann, Monotypien
- Man geht durch einen quadratischen, fröstelnden Hof, so als ginge man verbotene Wege. So illegal scheint das alles. (Und ist es zum Glück ja wohl auch.) Ein paar hölzerne Stufen führen in ein kalkweißes Atelier, in dem es selbst im Sommer nie recht warm werden will. Man tritt ein, als trete man an eine Wiege, und man überlegt, ob die guten und bösen Feen schon da waren.
- Arnulf Rainer, Monochrome Malerei  
Alfred Kremer, Malerei  
Ferdinand Lammeyer Gouachen
- Buja Bingemer, Malerei und  
Stephan Wewerka, Architektur
- ed kiender, malerei
- 1959  
6 Konstruktivisten,  
Jochen Albrecht, Günther Fruhtrunk,  
Max Mahlmann, Gudrun Piper,  
Günther Ris, Hildegard Stromberger  
Hans Bischoffshausen, Malerei
- Shmuel Shapiro, Malerei  
Hans Bischoffshausen, Malerei  
Ghislain Uhry Malerei  
K.O. Götz, Gouachen
- „salon informel“  
Hermann Bartels, Hans Bischof, Hans  
Bischoffshausen, Eberhard Fiebig,  
Lothar Fischer, Kurt Frank, Ed Kiender,  
Reinhold Köhler, Heinz Otto Müller-  
Erbach, Markus Prachensky, Lothar  
Quinte, Arnulf Rainer, Yl Rottloff.
- Gastgeberin der (noch!) Namenlosen ist eine junge Frau: Renate Boukes, Gattin des Bildhauers Eberhard Fiebig. Die Galerie trägt den Mädchennamen der Frau, um Identifizierungen mit der Arbeit des Künstlers auszuschließen. Dazu er: „Beide Namen haben nichts miteinander zu tun. Außer, daß wir verheiratet sind. Ich habe hier nur eine beratende Funktion.“ In dem Refugium für obdachlose Kunst der jüngsten und extremsten Richtung wechseln die Gemälde der Modernen und Modernsten. Zu den ersten Gästen zählten Robert Schuppner, Hermann Bartels, Georg Gresko.
- Aber es gab auch Ausstellungen, die der (rückständige) Durchschnittskonsument reputierlich nennen würde: Alexander Camaro, Max Kaus, mit vierstelligen Preisschildern! Die Gemälde wirkten in dem Milieu wie eine vorübergehende Schwäche. Dabei war es eine Zerreißprobe. Denn da ist die Kunst einmal den umgekehrten Weg gegangen: von der Akademie zur Gosse; und man legt sich die Frage vor: Warum eigentlich?
- Wilhelm Wessel, Malerei
- „Dynamo I“  
Bury, Holweck, Yves Klein, Mack,  
Manzoni, Almir Mavignier Oehm,  
Piene, Diter Rot, Soto, Spoerri,  
Tinguely
- Günther Schulz-Ihlefeld, Malerei  
Gerhard Hintschich, Malerei
- Yves Jouannaud und Franz Ruzicka,  
Malerei
- Shmuel Shapiro, Malerei und  
Hermann Lenk Skulpturen
- Man empfindet die Prominenten wie den Besuch eines Mannes, der lange in der Fremde weilte, wo er seine Muttersprache vergaß, und von der Erinnerung oder einem unnennbaren Wiegenweh zurückgetrieben wurde. Er verwechselt die alten Steine mit dem alten Geist und muß erleben, daß sich rings um ihn alles verändert hat. Nur er selbst ist nicht fortgekommen: Und wenn er bei den Antipoden gewesen und dort ein berühmter Mann geworden wäre. Mit dieser Paradoxie kann einer nur fertig werden, indem er sie ignoriert.
- Man kann sich vorstellen, wie die Arrivierten in einem Kreis, der für akademisches Format kaum ein Fingerschnippen übrig hat, beurteilt werden. Zu

einer solchen Haltung kann man ja eigentlich gar nicht kommen - und eine andere ist nicht möglich: bestenfalls Toleranz. Am Webstuhl der Zeit hat das Wort klassisch eine verächtliche Nebenbedeutung, und junge Künstler wenden es auf alle bildende Kunst an, die sie nicht selbst gemacht haben. In der Galerie im Hinterhaus werden die Urteile für die nächsten Jahre gemacht. Oder Tage. Wer weiß?

Die liebsten Gäste sind und bleiben die jungen, die obskuren, die vorlauten: „art informell“ - oh, bitte, das ist bereits überfällig, die Bezeichnung Tachismus gar ist verpönt, weil sie nicht mehr zutreffend ist. Die avantgardistische Malerei (ist es mir jetzt doch herausgerutscht!) ist nicht mehr psychosomatischer Willkür, sondern dynamischen Ordnungsprinzipien unterworfen.

Nennen wir Namen: der Frankfurter K.O. Götz (inzwischen Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie), Wilhelm Wessel, Günther Schulz-Ihlefeld, Klaus Bendixen; der Österreicher Hans Bischoffshausen; die Franzosen Ghislain Uhry und Yves Jouannaud. Die Entdeckung der Galerie und ihr Favorit ist der in Paris lebende Amerikaner Shmuel Shapiro. Und zuletzt wieder eine Ausstellung von Hermann Bartels, der inzwischen seine Ausdrucksmittel verdichtet hat - neuen Möglichkeiten auf der Spur.

Das Publikum pflegt hinter sauber gegossenen Vernissage-Mienen alle Nuancen der Reaktion zwischen Ratlosigkeit, Mißtrauen und Beifall zu verbergen. In dem am weitesten vorn stehenden Hinterhaus der Kunst sagt man gern „interessant“ und denkt „unmöglich“. Wenn man sich indessen zur umgekehrten Reihenfolge entschließen könnte, hätte man vielleicht sogar recht. Die Bestallten, die Graphiker und Designer, nähern sich der Galerie wie einem Panoptikum für unrealistisches Streben und romantische Hoffnungen. Beides gleich Bohème, beides tot, beides mit mildem Spott zurückgewiesen.

Niemand weiß, ob der Weg richtig ist. Eines aber ist sicher: Es ist ein Weg. Und darum ist es auch völlig unerheblich, ob die guten und bösen Feen schon da waren.

Wolfgang Boller

Klaus Bendixen, Malerei  
Hermann Bartels, Malerei  
Lothar Quinte, Malerei  
Heinz Kreutz, Aquarelle  
Hap Grieshaber, Holzschnitte

Edo Murtic, Gouachen und Drago Trsar, Skulpturen

Fred Dahmen, Gouachen  
Max Ackermann, Pastelle  
Horst Antes, Malerei

Das Kleine Bild: Akermann, Bazaine, Bott, Braque, Buchheister, Carmassi, Dufy, Ernst, Gaul, Götz, Greis, Guerin, Hartung, Istrati, Jansen, Kreutz, Manessier, Puig, Rogister, Rooskens, Shapiro, Trier, Trökes, Winter.

Carl Buchheister, Malerei

1961

Herrmann Goepfert, Strukturmalerei  
Georg Pfahler, Malerei  
Reinhold Koehler, Decollagen

1962

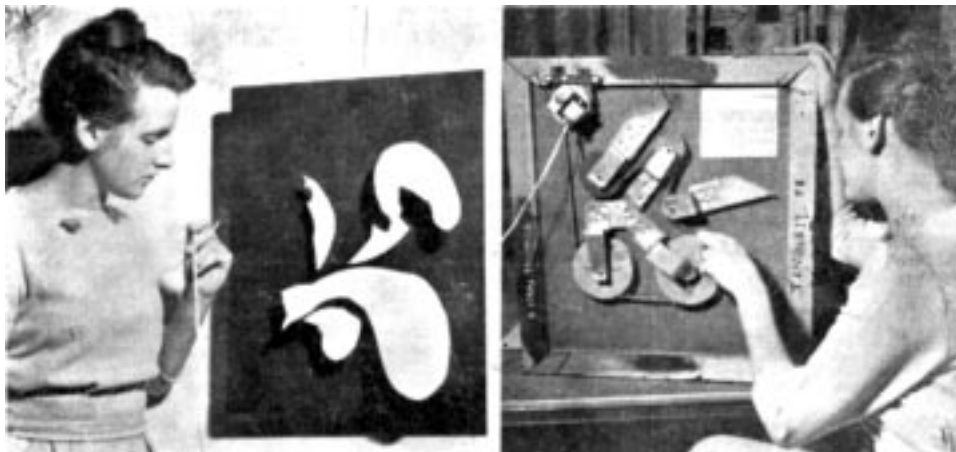
Josef Albers, Malerei  
Shmuel Shapiro, Malerei

1963

Rupprecht Geiger, Malerei  
Reinhold Koehler, Decollagen

112 verschiedene Künstler stellten aus.  
37 Autoren schrieben oder sprachen zu den Ausstellungen  
1000 Einladungen wurden pro Ausstellung verschickt  
14 Kataloge und Broschüren wurden herausgegeben  
32 Plakate wurden gedruckt  
10 Ausstellungen wurden an Museen und Kunstvereine vermittelt  
19 der ausgestellten Künstler waren auf der documenta 2 vertreten

# NUR EIN NACHMITTAG



Am Bismarckring 28, Hinterhof, über Stiegen auf und ab. Linker Hand hängen von der Leine steinhart gefrorene blaue Schlosser-Kombinationen. Darüber eisblauer Himmel. Wir gelangen in eine pariserische Galerie. Von der Decke pendelnd, sticht sogleich wieder ein Kunstobjekt in die Augen. Jedoch, die Innereien irgendeines technischen Apparates, die aus dem kinetischen Kabinett des Jean Tinguely stammen könnten, entpuppen sich als das funktionierende gehäuselose Radio des gastlichen Hauses.

Frau Renate Boukes (Gesicht eines Botticelli-Engels) und ihr Mann, der vielseitige Meister Fiebig, leben nicht von der Kunst, sondern für die Kunst. Und das, wie es scheint, mit Haut und Haaren. Die Galeriewohnung, die Wohnungsgalerie, zeigt augenblicklich bis zum 4. Februar den Frankfurter Maler Hermann Goepfert mit weißen Reliefwänden, den sogenannten „Stereos“. Sie erinnern uns an die soeben im Museum entdeckten fossilen Funde, sind aber Kapitel zur Wahrnehmungspsychologie, überhaupt theoretische Beiträge zu einer Malerei, die nicht fertig wird, sondern sich selber weitermalt, dynamisch bleibt und im Falle von Goepferts weißen Votivtafeln ihren Effekt von der jeweiligen Beschaffenheit der Kritik her bezieht.

Während wir auf der steilen Stiege Goepferts Einfällen nachklimmen, ertönt von obenher Kindergeschrei. Als „bestes Stück“ des Hauses präsentiert sich alsbald, die Aufmerksamkeit flugs von den esoterischen Künsten abziehend, das Kind „Mückchen“, amtlich Katharina, eine lebhaft Blume, die immer wieder verhindert, daß die Gespräche der Großen ernst und gescheit werden. Der Hausherr, gegenwärtig in Frankfurt auf der Accrochage der rheinlandpfälzischen Künstler im Haus Limpurg im Römer mit einer großen vegetativen Eisenplastik vertreten, hegt verlegerische Projekte. Einiges von Sartre, „was kein anderer macht“, Bibliophiles et cetera. Beklagt sich zudem, bei Kaffee und Gebäck, über die nicht selten desavouierende Wirkung der Feuilletons und der Wochenschauberichte auf die Rezeption der modernen Kunst. Echte Anwälte habe die nur wenige, die Finger einer Hand seien schon zuviel, um sie aufzuzählen: Hegel, Gehlen - und wer noch? Mückchen, die sich auf Eichhörnchen-Manier kleine Depots holländischer koekjes anlegt, lacht vergnügt solche Probleme aus.

Hanno Reuther, Frankfurter Rundschau, 21.1.1961

Aus den Jahren der Galerie gibt es fast keine Photographien. Der Schnappschuß war noch nicht alltägliche Praxis. Die Empfindlichkeit der Filme erreichte gerade 21 DIN und die Farbphotographie durchlebte ihre Anfänge. Die Blitzlampen waren noch riesige, schwere Apparate und die Ladezeiten von Blitz zu Blitz dauerten Minuten. Das alles, verbunden mit der Tatsache, daß wir immer an der Existenzgrenze lebten, hat bewirkt, daß es nur wenige Bilder aus dieser Zeit gibt.

Die Bilder dieser Seite sind Reste zweier alter vergilbter Zeitungen. Auch in den Zeitungen war man damals noch sparsam mit dem Abbilden von Photographien. Bilder gab es nur, wenn über Besonderes berichtet wurde. Die Ausstellung DYNAMO war etwas Besonderes. So sind aus der Zeit drei Bilder geblieben. Sie zeigen Renate Boukes mit einer Metamechanik von Tinguely und mit einem der berühmten blauen Schwämme von Yves Klein



# ERÖFFNUNG DER AUSSTELLUNG REINHOLD KOEHLER 1962

Prof. Dr.  
Liebrucks,  
Adelheid  
Hoffmann, Fiebig,  
Reinhold Koehler



Reinhold Koehler  
im Gespräch mit  
Helmut  
Heissenbüttel

Renate Boukes im  
Gespräch mit  
Helmut  
Heissenbüttel



Helmut  
Heissenbüttel



Adelheid  
Hoffmann







1962 zogen wir in die Friedrichstraße. Eröffnet wurde die neue, geräumige Galerie mit einer Ausstellung der Decollagen unseres Freundes Reinhold Koehler. Wir hofften, die Galerie würde hier, an neuem Ort, noch einmal einen, mächtigen Aufschwung nehmen. Es gab prächtige, wilde, schöne, großartige Öffnungen. Es wurde viel und heftig diskutiert. Man rannte uns die Bude ein. Aber verkauft wurde kaum etwas. So laborierten wir ständig am Rande der Existenz. Aber in keiner noch so bedrohlichen Situation haben wir daran gedacht aufzugeben. Schon der Gedanke daran schien uns von Übel, signalisiert er doch die Bereitschaft zum Untergang. Aber dann brach er herein, der Tag X. Das Bankhaus Flöte, eine kleine Privatbank, an die ich „gekettet war“, und in der noch an massiven Stehpulten mit spitzer Feder geschrieben und die Kontokorrentbücher krachend auf- und zugeschlagen wurden, kündigte unerbittlich den Kredit. Wir mußten die Galerie aufgeben und in wenigen Tagen aus Wiesbaden verschwinden. Wir zogen nach Frankfurt ins Bahnhofsviertel.

Ausstellung der  
Bilder von  
Ruprecht Geiger  
in der Galerie  
Boukes in der  
Friedrichstraße.

# SECHS JAHRE GALERIE RENATE BOUKES

Vor sechs Jahren gründete Renate Boukes in zwei kleinen Räumen - die Atelieratmosphäre vermittelten - ihre Galerie am Bismarckring. Wenig später schon trafen sich dort viele Künstler, die heute klangvolle Namen tragen. Die auf kleinstem Raum ausnahmslos interessant arrangierten Ausstellungen wurden stets mit Sachkenntnis zusammengestellt. Bis zum Juni 1961 konnte Renate Boukes fünfundvierzig Einzel- und thematisch gebundene Expositionen veranstalten. Dabei gelang es ihr, viele, damals noch unbekannte Künstler vorzustellen und bis zu ihrem ersten Erfolg zu führen. Arnulf Rainer, Bartels, Schreib, Goepfert, Pfahler, Quinte und Lenk waren da zu sehen. Zum ersten Mal wurde in der Galerie Boukes Pienes Lichtballett gezeigt, und in Zusammenarbeit mit der Pariser Galerie Denise René sah man eine bemerkenswerte Auswahl konstruktivistischer Malerei. Aber auch bekannte in- und ausländische Maler wie Götz, Köhler, Kreutz, Wessel oder Buchheister zeigten gern ihre Arbeiten in der ersten Wiesbadener Galerie für moderne Kunst. Besondere Beachtung beim Publikum fanden die typografisch interessant gestalteten Einladungen, Kataloge und Plakate, die Renate Boukes im hauseigenen Verlag herausgab. Im September 61 wurden dann die neuen, großen Räume in der Friedrichstraße bezogen. Mancher Besucher der alten Galerie am Bismarckring mag da noch einmal an Sonderveranstaltungen zurückgedacht haben, die Frau Boukes sporadisch veranstaltete, um junge Autoren und Kunsttheoretiker zu Wort kommen zu lassen. Aber auch die neuen Räume wurden bald darauf wieder zum beliebten Treffpunkt eines interessierten Publikums, und wir erinnern uns an die glanzvolle Einweihung durch Max Bense anlässlich der damit verbundenen Decollagen Ausstellung von Reinhold Koehler. Inzwischen hat die Galerie weitere Ausstellungen bilanzieren können, unter denen besonders die des Bauhausmeisters Josef Albers hervorragt. Gestern eröffnete die Haus-Chefin eine Exposition des Malers Ruprecht Geiger, der fünfundzwanzig Serigraphien und zehn Handzeichnungen zeigt. Wieder wurde ein neuer Akzent gesetzt für einen konsequent begonnenen und auch künftigen Weg eines kleinen unabhängigen Unternehmens, das jedes Risiko auf sich nimmt und sich in den Dienst der Kunst stellt.

20.4. 1963  
Kulturspiegel  
Hessischer  
Rundfunk Adrian  
Türk

# DIE TAUCHER

Im Sommer 1957 beschließen Dorschner, Funck, Kage, Kaufmann, Kilian, Wehlmann, Veuhoff und ich, eine Künstlergruppe zu gründen. „Die Taucher“. Kaufmann und Kage waren Laboranten wie ich. Kaufmann zeichnete und hing C. G. Jung und dessen Theorie von den Archetypen an. Kage laborierte an Bildern aus der Kristallographie. Funck und Wehlmann kannte ich aus der bündischen Jugend. Wehlmann malte farbige Klecksographien. Funck modellierte in Gips stark abstrahierte Tierskulpturen. Kilian kannte ich durch die Galerie Boukes. Er zeichnete und fotografierte. Dorschner, Freund von Wehlmann und Bewunderer von Cocteau, zeichnete und schrieb Gedichte. Veuhoff, den ich im Ring bildender Künstler kennenlernte, experimentierte wie ich in allen Bereichen der Kunst. Zwischen uns allen entwickelte sich eine Freundschaft, die aus der Leidenschaft für die Kunst hervorging.

Bei einem unserer feucht fröhlichen Palaver entscheiden wir uns einen neuen Ismus zu pflanzen. Einen der alle Ismen übertreffen sollte. Den STROMATISMUS. Der griechisch-lateinische Wortstamm Stroma bedeutet ausgebreitet, Gewebe oder Teppich. Weil uns Bild, Skulptur und Vers als Produkt verwobener Dinge und Gedanken erschienen und das Wort selbst poetisch klang, wollten wir von nun an Stromatisten sein.

Der Stromatismus sollte die Beziehungslosigkeit des Tachismus überwinden. Durch Wiederentdecken vorbewußter Zusammenhänge wollten wir in allgemeingültigen Formen der Transzendenz deren Wiederverkörperung in einem überrealen Zusammenhang erreichen. Die Dinge sollten aus ihrer ursprünglichen Bedeutung, dem Gefüge des Alltags herausbrechen, um sich, in einem neuen Assoziationsfeld verwandelt, miteinander zu verweben. So wie farbige Lumpen, Wolle und Seide erst durch Verknüpfung den Teppich ergeben, hofften wir darauf, durch Verknüpfen der Dinge ein unerwartetes Echo auslösen zu können. Dabei sollte es aber nicht beim beziehungslosen Aneinanderreihen gefundener Gegenstände bleiben. Vielmehr sollte durch die besondere Art der Verknüpfung und Verwandlung die erlebte Assoziation sichtbar werden. So etwa dachten wir uns das damals.



Kilian, genannt Waki, hatte für die erste Ausstellung der „Taucher“ ein Plakat entworfen. Obwohl DIN A1 groß, beschränkte sich der Text auf vier Zeilen im unteren Drittel des Plakates. Die Folge davon war, daß fast alle, denen wir ein Plakat zum Aushang überlassen hatten, den oberen Teil des Plakates abschnitten. Sie dachten nämlich, es handle sich bei ihrem Exemplar um einen Fehldruck bei dem das zum Text gehörende Bild nicht mitgedruckt wurde.

10. Juli 1959. 20 Uhr. Ausstellung „DYNAMO“

Vermerk in einem alten Notizbuch.

1958 am 6. November. Brief an Piene. Angebot einer Ausstellung für ihn, Mack, Mavignier, Hollweck und Zillmann. Acht Monate später. Die Ausstellung Dynamo 1 ist daraus geworden.

Brief an Rochus Kowallek aus Anlaß der Retrospektive „10 Jahre Dynamo - Zero“, September 1969, in der Galerie Lichter.

Beteiligt sind 11 Künstler. Bury, Holweck, Mack, Mavignier, Oehm, Rot, Piene, Soto, Spoerri, Tinguely, Yves. Gleich viele Nationalitäten wie Talente.

Später - ebensoviel Berühmtheit wie Erfolg.

Die Vorbereitungen - das Übliche. Briefe...Telefonate... Ärger mit dem Drucker... Einladungen verschicken... Presse informieren... warten auf die Arbeiten.

Die Galerie lag als Nebengebäude in einem Hinterhof... Wiesbadener Mietshaus... 19. Jahrhundertscheußlichkeit. Damals bewunderten viele das „Pariserische“ dieser Höfe. Die Atmosphäre... der Existenzialismus blühte.

Monatlich wechselten wir damals die Ausstellungen. Sensationen für das Publikum... Augenlöwen... Eindruckshuren. DYNAMO aber versprach Besonderes. Ein- und erstmalige Sache in old Germany.

Piene schrieb uns: „Der Mut, als erste Galerie in Deutschland solche Gruppe zu zeigen, wird Ihnen Ehre einbringen“... haste gedacht. Arbeit hat es eingebracht... sonst nichts.

Minuten vor der Eröffnung wurde noch gehängt. Die Luft in der Galerie flirrte, denn es war ein irrsinnig heißer Tag. 200 - 250 Menschen waren gekommen. Gedränge im Hof und in den beiden Räumen. Das Fernsehen hatte mittags schon gefilmt. Einzelheiten. Nun wartete das Team auf das Lichtballett. Piene hantierte damals noch freihändig mit der Stablampe und allerlei gelochten Pappscheiben. Kameranummern... Quietschen von Tinguelys Rotations- und Burys kinetischen Reliefbildern machte lei-

**GALERIE RENATE BOUKES WIESBADEN BISMARCKRING**  
**dynamo**  
**EINLADUNG ZUR ERÖFFNUNG AM**  
**DIE GALERIE IST WOCHENTLICH**

1959 - 28. JULI - 7. AUGUST 1959

# Amo 1

FREITAG, 10. JULI, 20<sup>h</sup> - ES SPRICHT FRITZ SEITZ  
SAMSTAGS VON 10 - 13<sup>h</sup> UND 16 - 19<sup>h</sup> GEÖFFNET

sen Lärm.Mack = Lichtreliefs... Soto = Vibrationsmontagen... Spoerri = automatisches Theater... Rot = Lichtscheuche... Holweck = Zeichnungen... Mavignier = deformierte Quadrate... Yves = blauer Schwamm und Monotonsymphonie... Piene = sterbender Schwan und Rasterbilder. Entsetzlich aufregend das Ganze... und heiß. Das Publikum lachte... gröhle... Jahrmarktstimmung... Heckmeck... Blechzirkus... Lichtmumpitz. Ha-ha-ha! Alle hatten ihren Spaß. Allen voran die Presse.

Katharina, unsere Tochter, damals noch ganz neu, liebte den blauen Schwamm so besessen, daß er, wenn sie gefüttert wurde und essen sollte, nah herangerückt werden mußte. Fasziniert, mit erschütterndem Ernst, startete sie auf den sie verzückenden blauen Gegenstand und schlang friedlich in sich hinein. Spätere Rache. Vor Tagen erklärte sie, nun wolle sie doch Bildhauerin werden.

Selbstverständlich wurde auch Eröffnung geredet... Wichtiges... etwas, das die Bedeutung und Tragfähigkeit des Gezeigten beweisen sollte. Niemand weiß heute noch, was geredet wurde. Tiefgreifendes... daran besteht kein Zweifel.

Nach dem Eröffnungsetöse... saufen... fressen... quatschen... in einem Freiluft-Weinlokal.

Eine neue Kunstreligion wurde begossen. Später wechselten die Priester und man taufte sich und die Religion um in ZERO.

Der Abend war ein Volksfest... für Eingeweihte und Glaubensgänger... die wußten, daß es endlich losgeht... jetzt... mit neuer Sensibilität und Zipp und Zapp.

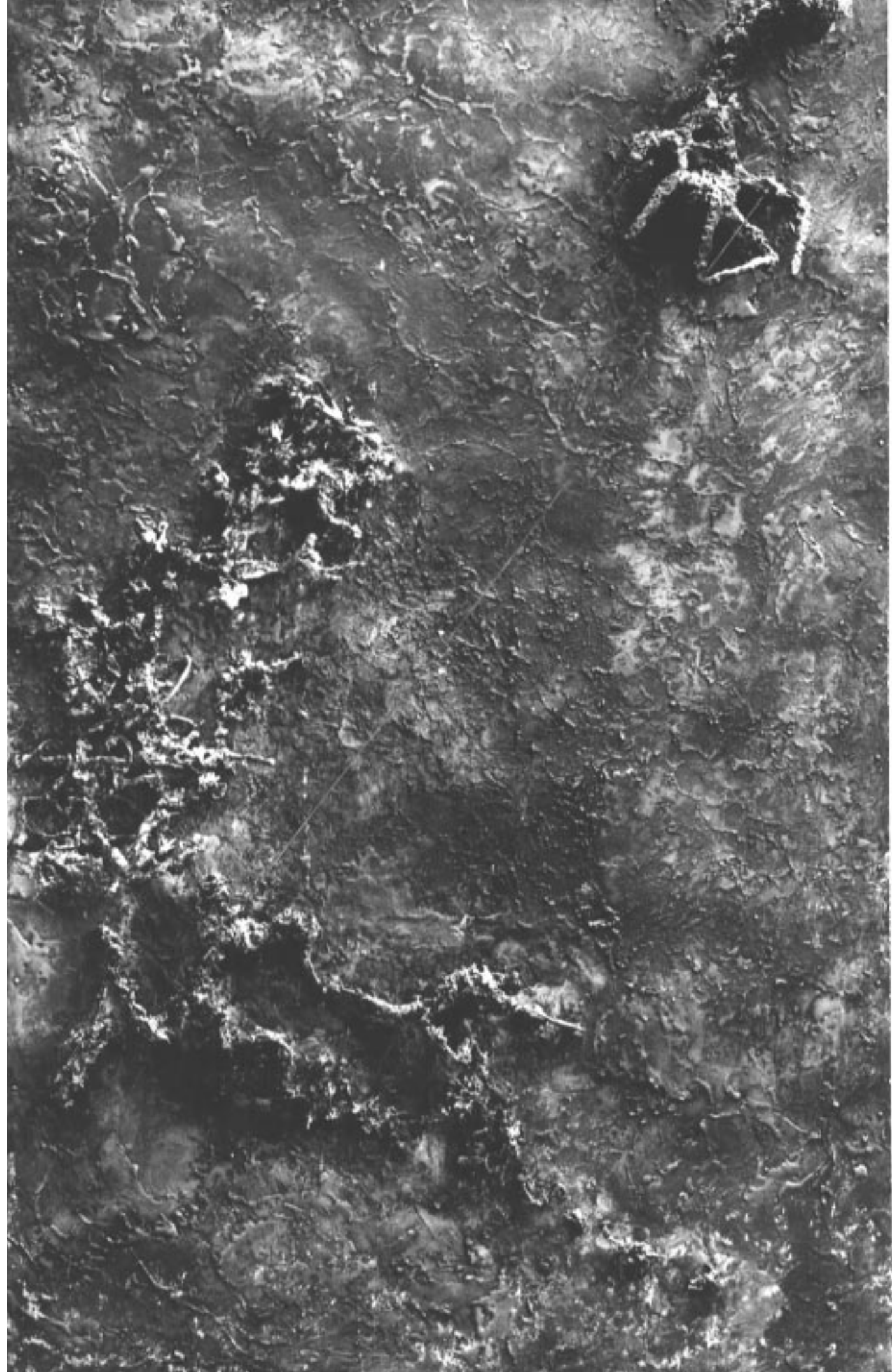
Heute weiß das selbstverständlich jeder. Auch die Zuspätgekommenen. Teuer zahlen müssen sie dafür... recht so!

Auf geht die Jagd! Hoffentlich, sagen die Sammler, verblasen wir eine anständige Strecke!

Damals?

Damals war alles noch ganz anders. Damals vor 10 Jahren.

Grüße an die Meister.



# 1958

FIEBIG HAT IN DER GALERIE „RENATE BOUKES“ SEINE ERSTE EINZEL-AUSSTELLUNG. ER ZEIGT SKULPTUREN AUS ZINN, KUPFER- UND MESSINGSCHROTT, SOWIE MONOTYPIEN. ZU DIESER AUSSTELLUNG ERSCHEINT EIN DREITEILIGES FALTBLATT. ES IST DIE ERSTE PUBLIKATION ÜBER SEINE SKULPTUREN. NEBEN ZAHLREICHEN ANDEREN EXPERIMENTEN BESCHÄFTIGEN FIEBIG IN DIESEM JAHR VERSUCHE, DAS STANDPROBLEM VON SKULPTUREN DURCH DEN EINBAU VON GLASSCHEIBEN AUF EIGENWILLIGE ART ZU LÖSEN. ES GEHT IHM DARUM, DEN EINDRUCK ZU ERWECKEN, ALS STÜNDEN DIE SKULPTUREN AUF EINEM PUNKT.



# ERSTE EINZELAUSSTELLUNG

1958 sind Dr. Clemens Weiler und meine Freunde der Ansicht, es sei Zeit für die erste Einzelausstellung meiner Arbeiten. Selbstverständlich in der Galerie meiner Frau. Gezeigt wurden Skulpturen aus Zinn und Monotypien. Ein Faltblatt wurde gedruckt.

Fragment aus einem Brief an Dr. Franz Roh, Wiesbaden, 1962

Zuerst Gips und Ton. Dann Zinn. Zinn, das Metall, das einfach und mit geringen Mitteln zu bearbeiten ist. Außerdem hatte ich mir ein Verfahren zurechtgeknobelt. Das Verfahren ist einfach:

In einem Tiegel schmolz ich Zinn und stürzte das flüssige Metall in Wasser oder andere Flüssigkeiten. (Je nach Viskosität der Flüssigkeit bildet das erstarrte Metall unterschiedliche, bizarre Formen aus). Formen, die entstehen, sind Ihnen sicher vom Bleigießen her bekannt. Diese Formen fügte ich dann zu Figuren zusammen, die thematisch den My-

Dr. Weiler und Christian Kühnau schrieben Texte für das Faltblatt. Das Unerwartete geschah. Ich verkaufte zwei Skulpturen. Eine davon an Egon Vietta, den Schriftsteller und engagierten Kritiker aus Darmstadt. Beginners luck!

thologien entnommen waren. Dieser Zeit entsprechen die Plastiken „DAPHNE“, „CENTAUR“ und die Platte „KAIN ERSCHLÄGT ABEL“. Das Verfahren trägt taschistische Züge. Aber das Ziel ist von Anfang an die Form. In diesem Fall als Figur. Etwas, wohin einige Tachisten erst nach langen Versuchen gelangt sind und es heute als Neuerung anbieten.

Es zeigte sich, daß meine Neigung dem Metall gehört. Die Anschaffung eines Schweißgerätes machte die Bearbeitung anderer Metalle möglich. Kupfer, Messing und Stahl.

Seite 45.  
„Kain erschlägt Abel“, 1959. Zinn

„Vegetative Madonna 1“, 1957. Kupferblech und Zinn

Rechts:  
„Centaur“, 1958.  
Zinn







wir hatten die abgründe zugemauert. und wir waren so stolz darauf. da zeigte es sich, daß wir am verdursten waren. die junge generation schob die mauern mit leichter bewegung zur seite. jetzt kamen sie alle hervor. die lemuren und chimären, die nixen und die gnomen, die luftigen und die dicken, wandelbare wesen alle miteinander, boten anderer welten. daphne zittert im dünnen geäst. die große mutter hält das kleine kind aus sich hervor.

der entseelte leib ist nur ein leerer balg, schwarz, verkohlt und verkrümmt. warum große worte machen? wer spricht von geworfenheit? kain wird noch immer von abel erschlagen. diese jungen künstler sind verdammt ehrlich. wir meinen fast, zu ehrlich. ist das denn überhaupt möglich?

ist nicht aus dem bamberger reiter seit jahrhunderten schon don quichote geworden? wir wollten es nur immer nicht wahrhaben. die rose, die vom altan der klugen fällt, hebt der fahrende

„Daphne“, 1957.  
Stahldraht und  
Zinn



auf und hütet sie als kostbarsten besitz.  
ist uns der stab noch stütze?

wer verbirgt sich hinter dem großen schild? wer? die hohe säule ist ein gespinst aus licht und dreck. kinder können so etwas sehen.

sie verstehen mit den techniken umzugehen, diese jungen leute. sie schlagen der perfektion ein schnippchen. sie hantieren und probieren wie die alchimisten in ihren küchen. sie binden und lösen substanzen, bis neue gestalten entstehen, rätsel selbst dem, der sie schuf.

die fragen sind heute wieder aufgestanden. sie kamen aus dunklen winkeln und stillen hinterhöfen. sie schienen in den hohen hallen so wohl verwahrt. jetzt drängen sie hervor. sie springen auf straßen und plätzen. kein stopplicht hält sie mehr auf.

danke, eberhard fiebig, sie helfen uns, die türen aufzustoßen. wir wollen sehen, was noch kommt!

clemens weiler

man nehme den dingen ihren namen, und sie werden geheimnisvoll. sie werden rohstoff für eine neue schöpfung. sie gewinnen würde und magische potenz. was abfall hieß, fügt sich dem geiste, brocken und reste, durch kindliche praktiken geläutert, beginnen zu predigen oder zu flüstern.

äußerste aufmerksamkeit für den eingeborenen willen der materie, dem sie kundtut, in dem sie sich kräuselt, fließt und erstarrt, einfache technik, liebe zum gefundenen, härte gegen das ungeeignete müssen walten, dann mag entstehen ein bildwesen, eine beinahe-seele, gebannt in irgendeine eine substanz.

es handelt sich nicht um ausdruck, sondern um identität von essenz und form. nicht um schönheit, sondern um drohung. nicht um eleganz, sondern um verheißung.

der neue name löscht die alten aus, zeigt die geburt einer neuen stimme an, die nun mit uns die welt bewohnen wird. mit uns, sogar für uns: diese plastiken sind hausgeister, laren, manchmal auch fetische, man kann sie um rat fragen und ihnen opfer bringen. sie wissen die zukunft. sie künden sie so verschlüsselt, daß keiner die botschaft zu hören braucht (sonst müßte er manches ändern).

manche können tanzen, obwohl sie es niemals tun. sie sind scheu. ringsum trumpft der kommerz mit fassaden auf, schlachten sich die maschinen, ticken die rekorde. man trete nicht lärmend ein, halb zurückgewandt und mit geschäftlichen glasaugen. denn dann erstarren sie, verfremden sich zu klumpen und schweigen.

wer aber herkommt und wartet, bis das geminderte licht ihm den blick erhellt, wird die anderen anwesenden erkennen, etwa: eine madonna, herangewachsen aus tiefen schichten, erblüht unter buntem regen. eine alte, dem licht und der erde verwandte gestalt, die die würde des baumes hat und die grazie des stalaktiten, kaum noch befaßt mit dem leid, das ihr da in den händen zum symbol geronnen ist.

Nicht marmor, nicht edle rundung und faltenfluß, sondern ein riesiges, erfremdes ding. es wird noch stehen, wenn alle rosen verrottet sind.

oder die kleinen überlebenden aus einem klassisch-biblischen zwischenreich, die patiniert und zuversichtlich die wirklichkeit des spiels verkünden. fromme figürchen und krasse le-muren.

und hinter dem, schwarz und endgültig, der nachgeschichtliche christus. siehe da, ein kadv-er. aber eine flamme ist hoch hinaufgeschlagen.

christian kühnau

Schon in den Anfängen meiner künstlerischen Arbeit verfolgte ich mehrere Spuren gleichzeitig, lasse mich vom Flüchtigen, Unerwarteten mitreißen und experimentiere weiter mit Pappmaché und anderen plastischen Massen. Dabei kommt das eine Verfahren dem anderen zugute. Ich arbeite rasch und zwanglos. Die rebellische Hand reagiert schnell, beständig und voller Ungeduld. Endlose Entfaltungen folgerichtiger Willkür, zwischen Manie, Willen und Notwendigkeit.

Allen diesen Skulpturen der ersten Jahre fehlt die den Körper einschließende glatte Haut. Denn ich will den Körper überwinden, der unter dem Gebot der geschlossenen Oberfläche steht. Viele dieser Skulpturen werden bemalt oder wie die VEGETATIVE MADONNA 2 mit Farbe übergossen, direkt aus der Lackdose.



„Blechhur“, 1959. „Ikarus“, 1959.  
Kupferblech, Kupfer, Messing  
Messing verlötet

„Vegetative  
Madonna 2“,  
1957. Pappmasché  
farbig lackiert



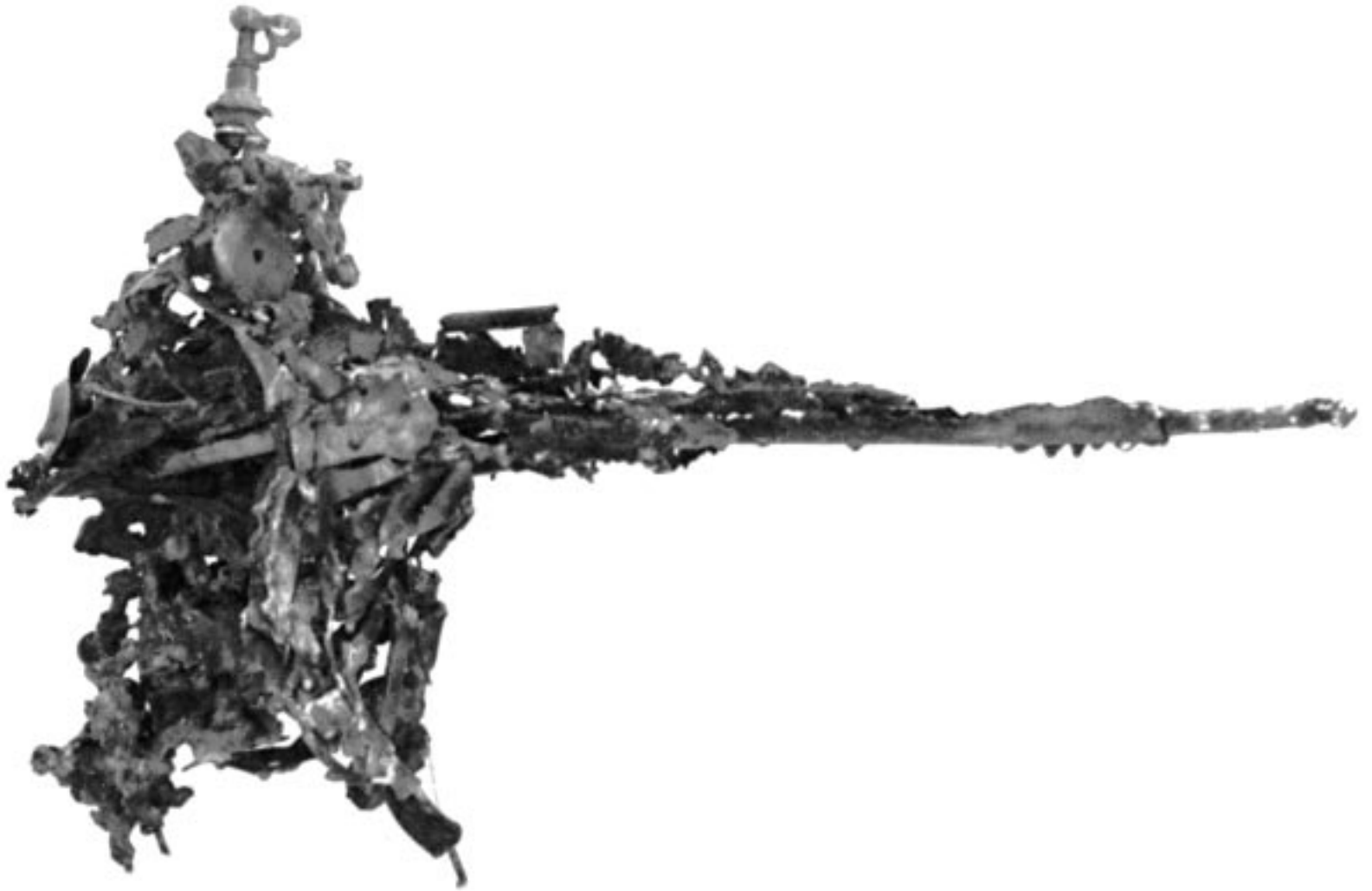
# KUPFER MESSINGSCHROTT



Ich suche nach einer gültigen Form und bin in meiner Arbeit ungezügelt, eigensinnig und schroff. Ich will aus der Sackgasse des Zufalls heraus. Aber ich will auch dem Verstand nicht zum Opfer fallen. Mit jeder neuen Skulptur stellt sich das Problem von neuem. Zunehmend wächst meine Affinität zu Kupfer, Messing, und Stahl. Zu Beginn ist es Schrott, den ich verarbeite. Später Blech. An die Stelle der unmittelbar zupackenden Hand tritt das Werkzeug. Die plastische Freiheit tritt zurück. Geordnete Abläufe, kalkulierte Bewegungen beherrschen den Prozeß. Indem ich mit neuen Werkzeugen und unterschiedlichem Material vertraut werde, mache ich mich auch mit mir selber vertraut. So entwickelt sich eine seltsame Beziehung. Ein Austausch zwischen mir und dem Werk. Mit Recht läßt sich sagen, daß jedes neue Werk mich verändert. Wenn es dann schließlich vollendet ist, wirkt es noch einmal in mir nicht beschreibbarer Weise auf mich ein und ich bin erstaunt darüber, daß ich es war, der es erzeugte.

1959 meinte WAKI, er besaß eine 16mm Kamera, es sei Zeit, einen kurzen Film zu drehen, der zeigt, wie ich eine Skulptur herstelle. Unser Equipment bestand aus der Kamera, zwei Scheinwerfern plus drei Rollen schwarz-weiß-Film. Gefilmt wurde an einem Sonntag, in meiner Bude am Bismarkring, im Beisein aller TAUCHER. In dem Film, er ist, glaube ich, nicht länger als vier Minuten, fabriziere ich eine Skulptur, die ich später in Anlehnung an Franz Kafka „DIE VERWANDLUNG“ nennen werde. Weil an einem Tag fabriziert, nenne ich diese Skulptur auch meine erste Eintages-Skulptur. In den folgenden Monaten mache ich mir zur Regel, mich für die Fertigstellung einer Skulptur auf einen Tag zu beschränken, um nicht in methodischen oder formalen Grübeleien zu versacken und möglichst entschieden, konzentriert und dynamisch zu arbeiten.

„Die  
Verwandlung“,  
1959.  
Messingschrott  
und Eternit



Noch immer habe ich eine Vorliebe für Skulpturen, die an der menschlichen Gestalt, oder an der tierähnlichen Figur orientiert sind. Es ist nicht so, daß ich in meiner Arbeit bewußt darauf ziele. Denn wenn ich mit der Arbeit beginne, habe ich keine fixierte Vorstellung. Nie wähle ich ein Thema. Auf keinen Fall will ich in der Jauche des Naturalismus plätschern. Ich willige vielmehr ein in einen imaginären, intuitiven Prozeß, der diese Allegorien, diese Zwitterwesen hervorbringt, tauche ein in das Material, und fische sie auf, diese Figurinen einer phantasmenreichen Welt. Weshalb meine Freunde und ich die Künstlergruppe, die wir 1957 gründen, auch „die taucher“ nannten.

Nie liegen meinen Skulpturen Zeichnungen oder Skizzen zugrunde. Immer beginne ich unmittelbar mit der Arbeit am Material, verweben die unterschiedlichen Elemente miteinander und vermeide jede unnötige Strenge. Ich nenne es „Spiel des freien Willens“, in dem das Zufällige und das Flüchtige noch Platz haben.

„Kanonentier“,  
1969.  
Messingschrott,  
Kupferblech, mit  
Messing hart  
verlötet



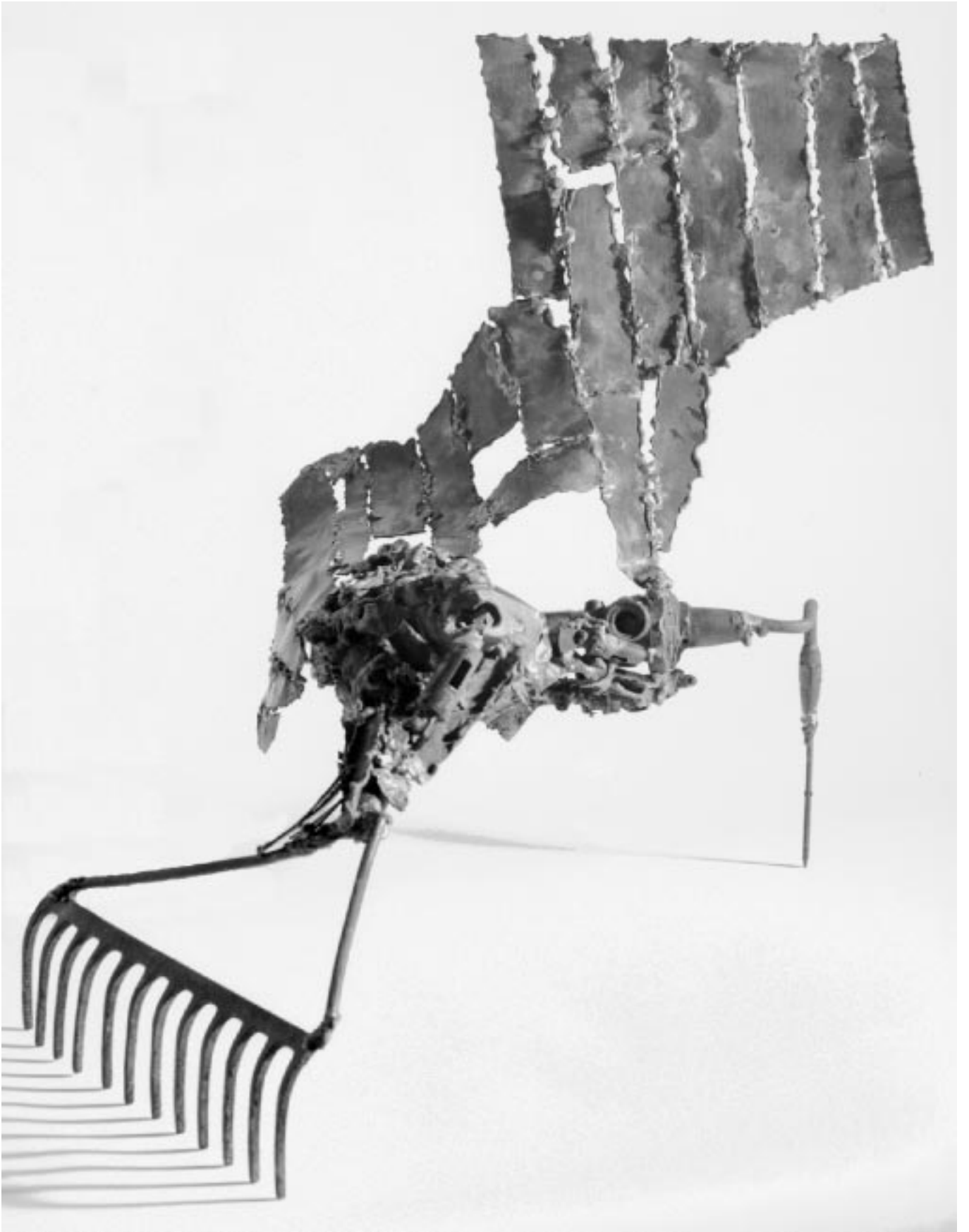
Die meisten Skulpturen dieser Jahre sind futsch, hin und hops. Bei Umzügen zugrunde gegangen, in Ausstellungen in Trümmer geschlagen, der Fahrlässigkeit zum Opfer gefallen oder einfach verschwunden. Verschwunden wie die Menschen, denen sie eine Zeitlang gehörten. Der Bamberger Reiter gehörte erst Dr. Hauptmann, damals Lektor beim Fischerverlag. Er, Henry, Bühler und ich trafen uns jahrelang regelmäßig im Café Maldaner zum großen Palaver. Als Dr. Hauptmann starb, ging der Reiter, wie ich hörte, bei der Malerin Stry Leitgeb, sie malte die Supraporten im Wandelgang des Hessischen Staatstheaters in Wiesbaden ins Gnadentrot. Nun heißt es, auch Stry Leitgeb sei inzwischen gestorben und der Reiter ist unauffindbar. Nur das inzwischen 38 Jahre alte Negativ ist geblieben.

Mit diesem Reiter verursachte ich, es war, glaube ich 1959, unwillentlich einen Kunstvereinskandal. Zu einer Ausstellung junger hessischer Künstler, vom Kunstverein Wiesbaden eingeladen, hatte ich unter anderem meinen „BAMBERGER REITER“ eingeliefert. Eine Assemblage aus Blech und Holz. Ergänzt durch eine künstliche, stark parfümierte Rose, die der Reiter in der Hand seines linken ausgestreckten Armes hielt. Der Vorstand des Kunstvereins sprach von Blasphemie und schloß mich von der Ausstellung aus. Woraufhin die Freigeister des Vereins diesem ihre Mitgliedschaft kündigten.

„Bamberger Reiter“, ca. 1958.  
Holz, Stahl und  
Papierrose

Rechts:  
„Harkentier“, ca.  
1959. Kupferblech  
und Stahl







Parallel entstehen die ersten Skulpturen, deren Gestalt an knollenförmige, strunkartige Pflanzen erinnert. Die Körper dieser Skulpturen verfestigen sich. Sie bekommen eine narbige, schrundige, geschlossene Oberfläche. Den meisten dieser Skulpturen habe ich keinen Namen gegeben. Das haben später die Besitzer dieser Skulpturen mit Geschick und großem Einfühlungsvermögen besorgt. Ausnahmslos haben sie die Naturform, aus der die Skulpturen abgeleitet sind, erkannt. Sie wurden Weizenkeim, Knolle, Kaktus getauft.



„Weizenkeim“  
1959. Kupfer und  
Messing

„Knolle“, 1959<sup>^</sup>.  
Kupfer und  
Messing

Keine dieser Skulpturen habe ich signiert. Unbegründet hatte ich viele Jahre lang eine starke Abneigung gegen das Signieren meiner Arbeiten. Bis mir Jeff Verheyen eines Tages in Antwerpen die Standpauke hielt. Er war verärgert über diesen „extravaganten Luxus“, wie er meine Attitüde nannte. „Hast du denn noch immer nicht kapiert, daß erst die Signatur das Kunstwerk macht? Vorher ist es für die Bürger bestenfalls auffälliger Schrott.“ Weil Goepfert gleicher Ansicht war, habe ich mich bekehren lassen.



„Strunk“, 1959.  
Kupfer und  
Messing

„Kaktus“, 1960.  
Kupfer und  
Messing

## F 53 GENANNT FLIEGENDER ELEFANT



Eine Zeit lang bewegte mich die Frage nach der Beziehung der Skulptur zum Raum. Ich ging in meinen Überlegungen davon aus, daß der Körper der Skulptur nur im definierten Zusammenspiel mit einem für die Skulptur konzipierten Raum wirklich erfahren wird. In Anlehnung an bestimmte Skulpturen von Giacometti baute ich Käfige, in die ich die jeweilige Skulptur hinein konstruierte. Der Skulptur, war so, wo immer sie aufgestellt wurde, ein definierter Raum zugeordnet. Aus dieser Zeit stammt das Foto der Skulptur F 53. Leider nahm das Problem Dimensionen an, die ich mit den Mitteln, die mir zur Verfügung standen, nicht weiter verfolgen konnte.

Jahre später erörtere ich mit Wolfgang Deichsel eine Variante dieses Problems. Es betraf die Beziehung zwischen Bühnenraum, Gestik und Bewegung der Schauspieler. Er wünschte für seine Theaterstücke eine, in ihrer Größe definierte Bühne, damit eine gute, gleichbleibende Balance zwischen Gehen und Sprechen erreicht wird, die Schauspieler nicht über die Bühne hechten, weil sie zu groß, oder herumschleichen, weil sie zu klein ist um den Text in der Distanz, die sie zu gehen haben, zu sprechen.

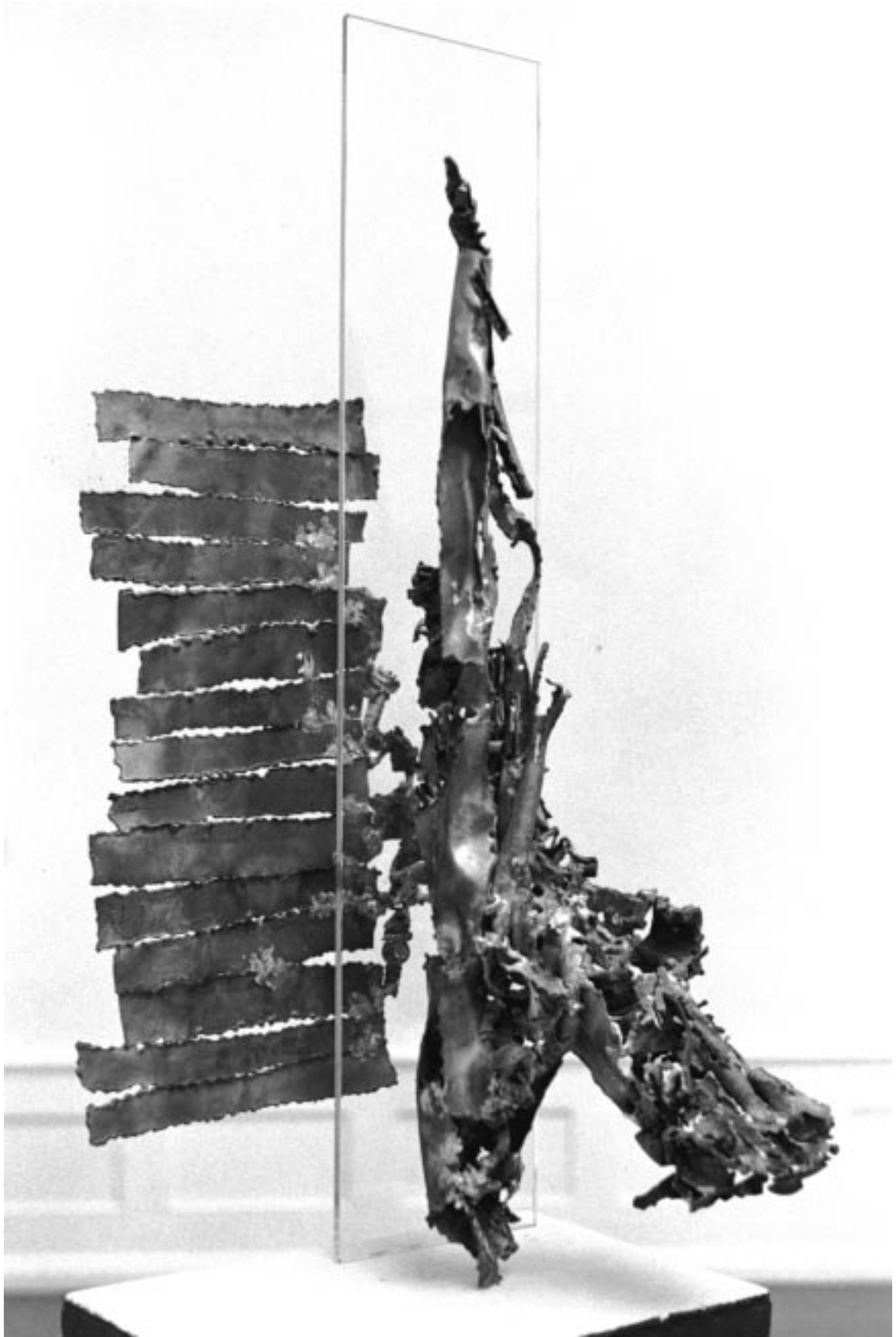
„F53“ genannt  
„Fliegender  
Elefant“, 1960.  
Rahmen,  
Stahlrohr  
Kupferblech  
Messing verlötet

Klaus  
Nonnemann. Text  
für den Katalog  
„Zum Beispiel  
Fiebig“

Allerdings ein bißchen außerhalb der Legalität, wie mir scheint. Überhaupt ist mit Fiebig, dem begabten Hund, schon allerlei schiefgegangen. Du kennst doch seine Monsterplastik, die in unserer Frankfurter Wohnung stand; drei Dimensionen im Raum, oder wie er das Ding so akademisch genannt hat; wir sagten immer „Fliegender Elefant“; heute steht er in meinem Garten am Bodensee, auf einen Baumstumpf geschraubt, er verkommt wunderbar als riesenhaftes, rostiges Vogelhaus, es sieht gespenstisch aus, vor allem morgens, im Gegenlicht von Konstanz her. Der arme Fiebig, ob er Brennesseln und Patina im Werkstück verzeihen würde? In Frankfurt haben wir dem Elefanten schließlich Hansaplast um die irrsinnig scharfen Flügelkanten geklebt, wir hatten Angst wegen der Haftpflicht, x-mal ging das Vieh in die Stirn der Besucher, an ihren Augen rum; bei Fiebig's Don-Quichotte-Reiterchen, meinem Liebling, ist schon mehr als ein dutzendmal die Lanze verbogen worden, rausgebrochen, runtergerutscht oder so; überhaupt hat jede Putzfrau was gegen Fiebig. Darf man, frage ich Dich, für Fiebig quasi eine Lanze brechen, eine neue schneiden oder die alte zurechtbiegen und dem zarten Don Quichotte wieder in die Hand gipsen? Der ist doch darauf angewiesen; Fiebig ist Künstler, diese Burschen kennt man doch; gleich Geld in die Hand, aber keine Reparaturen. Trotzdem hat man nie ein gutes Gewissen vor denen. Woher, so frage ich mich alle paar Monate, wenn ich die Lanze renoviere, nimmst du dir das Recht, die Gipshand neu zu verpappen, ausgerechnet für Don Quichotte? Aber womöglich haben die blödsinnigen Galerieprospekte recht, und Künstlerhände taugen nicht zum Kundendienst, sie sind einfach begnadet, mit oder ohne Dreck unter den Nägeln und das gehört sich so?

„Don Quichotte“,  
1958.  
Drahtgewebe,  
Asbest,  
Wasserglas

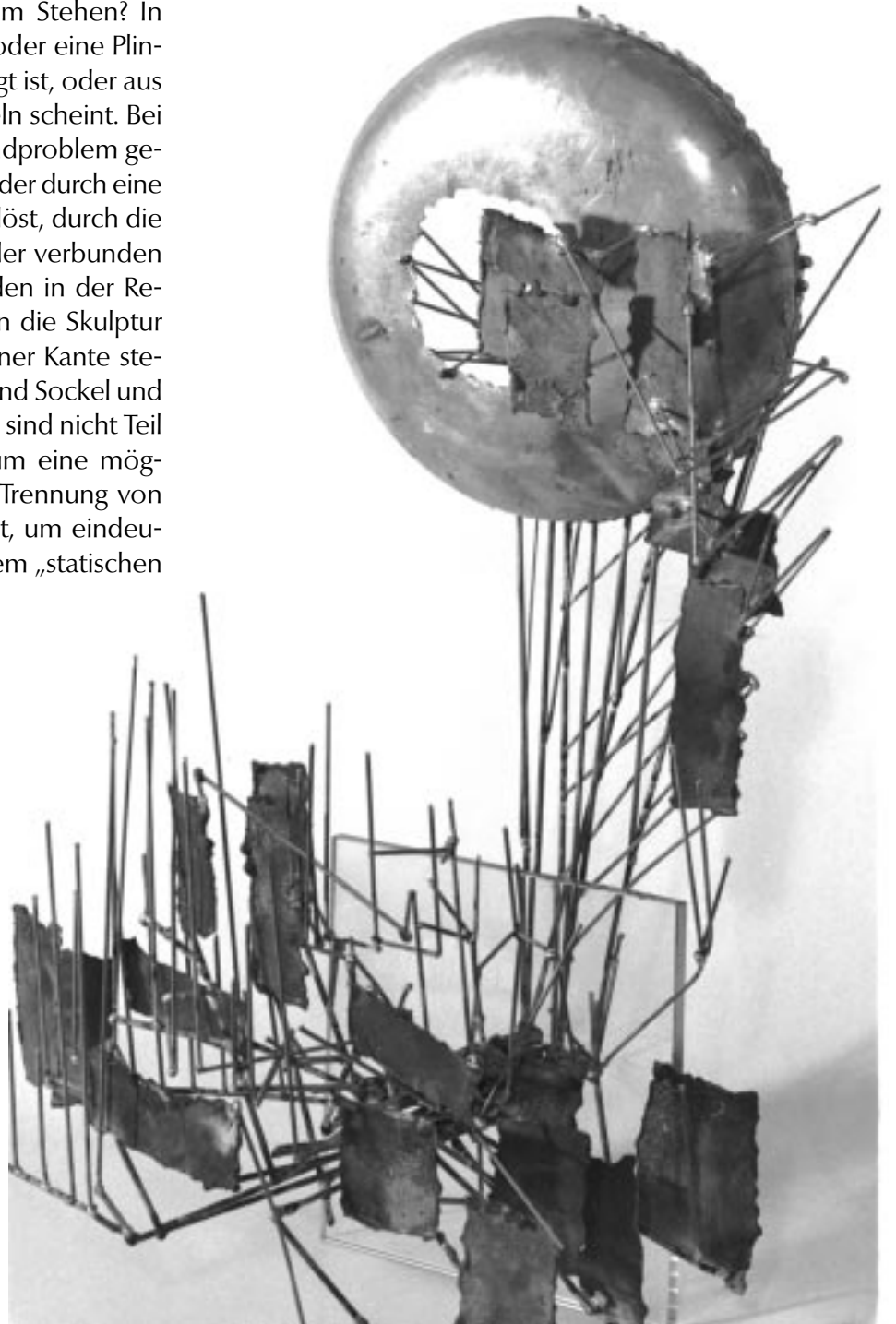




„Ohne Titel“,  
1958.  
Kupfer und Glas.

## KUPFER, MESSING, GLAS

Zu den technisch formalen Problemen der Skulptur gehört das Standproblem. Die Beantwortung der Frage, wie bekomme ich die häufig topplastige Skulptur zum Stehen? In der Regel durch einen Sockel oder eine Plinthe, an der die Skulptur befestigt ist, oder aus der heraus sie sich zu entwickeln scheint. Bei vielen Skulpturen wird das Standproblem gelegentlich durch einen Zapfen oder durch eine Variante von Nut und Feder gelöst, durch die Skulptur und Sockel miteinander verbunden werden. Diese Verfahren werden in der Regel immer dann bemüht, wenn die Skulptur quasi auf einem Punkt oder einer Kante stehen soll. In allen diesen Fällen sind Sockel und Plinthe Hilfskonstruktionen. Sie sind nicht Teil der Skulptur. Häufig wird darum eine möglichst präzise, klar erkennbare Trennung von Skulptur und Sockel angestrebt, um eindeutig zwischen dem Werk und dem „statischen Zubehör“ zu unterscheiden.



„Moon of  
Alabama“, 1958.  
Kupfer, Messing,  
Glas.



Unter meinen Skulpturen aus Messingschrott gibt es Arbeiten, die in einem "Stiel" enden. Um sie zum Stehen zu bringen, hätte ich die "Stiele" in einem Sockel verankern müssen. Wegen der Größe und der ausladenden Tendenz dieser Skulpturen wären es sehr massive Sockel geworden. Die Skulpturen hätten eine Art Klumpfuß bekommen. Also habe ich nach einer anderen Lösung gesucht.

Parallel bewegte ich die Frage, wie sich Glas in meine Skulpturen integrieren ließe. Eine Frage, die sich gelegentlich auch heute meldet. Sie reicht zurück in die Jahre meiner Laborzeit. Zu meinen Aufgaben gehörte damals der Bau großer, gläserner Apparaturen. Noch heute faszinieren mich die mächtigen gläsernen Destillationsanlagen. Stets, wenn ich sie auf der Achema bewundere, drängt sich mir die Frage auf, warum bis heute niemand gewagt hat, diesen Bereich der Technik in die Kunst hineinzulocken.

Damals ist mir sehr schnell die Beziehung zwischen dem Standproblem und der Frage nach der Integrierbarkeit von Glas in meine

Skulpturen bewußt geworden. Die Lösung drängte sich geradezu auf. Ich trennte die Skulpturen in zwei Zonen und schob zwischen diese beiden Zonen eine senkrecht stehende Glasscheibe. Die technischen Probleme, die beiden Skulpturenteile mit dem Glas und untereinander zu verbinden, waren heikel, aber lösbar.

Was hatte ich erreicht?

1. Ich mußte meinen Skulpturen keinen "Klumpfuß" verpassen.
2. Von der Glasscheibe gestützt, standen die Skulpturen dem Anschein nach auf dem Stiel.
3. Ergab sich ein nicht geahnter Reiz. Trotz absoluter Transparenz der Glasscheibe bildeten sich bei diesen Skulpturen zwei Bereiche verschiedener Präsenz aus. Einerseits war die Metallsulptur als Einheit erhalten geblieben. Andererseits wurden durch das Glas zwei Zonen definiert, in denen die Metallkonstruktion unterschiedlich präsent war.

Diese Skulpturen oszillieren gewissermaßen zwischen ihrer Einheit und den beiden Zonen.

Beide Skulpturen  
„Ohne Titel“,  
1958. Kupfer,  
Messing, Glas



FIEBIG BAUT SEINE ERSTE STAHLSKULPTUR. W.A. KILIAN, GENANNT „WAKI“, ER GEHÖRT ZUR GRUPPE „DIE TAUCHER“, DREHT UNTER EINFACHSTEN BEDINGUNGEN DEN 16 MM SW FILM „METALLPLASTIKEN VON EBERHARD FIEBIG“, IN DEM GEZEIGT WIRD, WIE FIEBIG AUS MESSINGSCHROTT EINE SKULPTUR FERTIGT. AUF BETREIBEN VON „WAKI“ KAUFTE FIEBIG EINE GEBRAUCHTE DIN A5 BOSTON-HANDTIEGELPRESSE, DAZU DAS NOTWENDIGE MINIMUM BLEISATZ DER NEUEN GROTESKSCHRIFT HELVETICA UND LERNT BEI „WAKI“, SCHRIFTSETZEN UND DRUCKEN. VON NUN AN ENTWIRFT FIEBIG NICHT NUR DIE EINLADUNGEN FÜR DIE GALERIE SEINER FRAU, SONDERN DRUCKT DIE FÜR DIE MONATLICH WECHSELNDEN AUSSTELLUNGEN BENÖTIGTEN EXEMPLARE. ALS GEGENPOL ZUR AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IM MUSEUM WIESBADEN VERANSTALTET DIE GALERIE „RENATE BOUKES“ IN DER WIESBADENER NIEDERLASSUNG VON KNOLL-INTERNATIONAL DEN ERSTEN „SALON INFORMEL“. BETEILIGT SIND UNTER ANDEREN ARNULF RAINER, MARKUS PRACHENSKI, REINHOLD KOEHLER, ED KIENDER, LOTHAR QUINTE, HERMANN BARTELS, YL ROTTLOFF, HANS BISCHOFFSHAUSEN UND LOTHAR FISCHER. IM „SALON INFORMEL“ PRÄSENTIERT FIEBIG NEUE ARBEITEN AUS MESSING- UND KUPFERSCHROTT. DIE GALERIE FRANK IN FRANKFURT WIDMET IHM EINE AUSSTELLUNG. AUSSERDEM IST ER AN DER AUSSTELLUNG „KUNSTPREIS DER JUGEND“ IN BADEN-BADEN BETEILIGT. SEINE TOCHTER KATHARINA WIRD GEBOREN.

# MEINE ERSTE SKULPTUR AUS STAHL

Lieber Elmar Schulte,

klaro - erinnere ich mich an unser erstes Zusammentreffen. Teufel hatte zur Martinsgans geladen. Sie, in der Hoffnung auf eine fetzige Künstlerfete, kamen in Lederjacke und ohne Schlips. Contra Mores wie sich zeigen sollte. The devil wünschte seine Gäste im großen Ornat zu sehen. Monierte bei Ihnen prompt den fehlenden Schlips. Hochwürden hatten uns Seite an Seite plaziert. Was sich als glückliche Fügung erweise sollte. Erst einmal wurde ich aber hautnaher Zeuge Ihrer Not und Bedrängnis. Durch Zufall hatte ich mich für diese Reise mit zwei Krawatten ausgerüstet. Konnte Ihnen darum, wenn auch nicht vom Pferd, so doch vom Stuhl herab, dem heiligen Martin, in dessen Namen jährlich Millionen Gänse, zack, hingerichtet werden, nicht ganz unähnlich, den Schlips zureichen, damit Sie ihre „Blöße“ bedecken konnten.

Ihre Frau, Sie und ich haben dann einen wundervoll, heiteren Abend verlebt. Haben uns im Fabulieren burlesker Schwänke gegenseitig in Fahrt gebracht. Dabei erzählte ich Ihnen, daß mein Kollege Bluth und seine Studenten sich vorgenommen haben, meine Studenten und mich, im Maßstab eins zu eins, als Gruppe in Öl und Essig zu painten. Nicht nur die Tatsache selbst, sondern auch der Titel des Bildes „Das Brigadebild“ hat Ihnen gefallen. Ich weiß zwar nicht mehr, wie der große Gänseabend endete. Aber mit jener schlipslosen Martinsgans begann unsere Freundschaft. Sie haben inzwischen nicht nur eine schöne Sammlung großer und kleiner Skulpturen aus fast allen Phasen meiner steel-workerei. Sie besitzen auch die erste Stahlskulptur, die ich gebacken habe und wollen seit langem wissen, wie, wann, wo, ich sie zusammengebraten habe.

Bühler gab sie in Auftrag. Er wollte für seine neue, große Wohnung in Viernheim eine freistehende Stahlskulptur in Form einer Wand. Er dachte aber an Dimensionen, zu mächtig für mein elendes Kelleratelier im Bismarckring. Also wurde die Skulptur vor seiner Wohnung, auf offener Wiese auf Kiel gelegt, „freihändig“. Ohne Modell, ohne Skizze. Auch sonst keine Vorgaben. Ich sollte nur dafür sorgen, daß sie, einmal fertig, durch die Tür paßte.

Die ersten quadratischen Bleche, die den Kubus bilden, über der sich dann die Wand erhebt, habe ich, um sie zu fixieren, in den Rasen geschlagen. Denn es gab weder Werkbank noch Schraubstock. Überhaupt war ich damals miserabel ausgerüstet. Ich besaß einen Schweißbrenner Baujahr 1942, zwei schwere Kombizangen, zwei Hämmer, drei Schraubendreher. Nicht einmal eine Hebelschere hatte ich. Mußte die Bleche mit dem Brenner zuschneiden. Sehr abenteuerlich das Ganze. Klappte aber hervorragend. An den im Rasen steckenden Basisblechen wurde dann Blech an Blech geschweißt. Autogen. Nach acht verlängerten Abenteuer-Wochenenden war die Skulptur fertig.

Brief an Elmar  
Schulte 1989

Ich lege Ihnen ein Foto bei. Es zeigt mich zwar nicht bei der Arbeit an der Wand. Stammt aber aus der Zeit. Ich brutzel in meinem Keller gerade die Skulptur Santa Maria zusammen.





Für Eberhard Fiebig  
von Emmi Trapp

Es muß vor etwa dreißig Jahren gewesen sein, als Eberhard Fiebig in Viernheim einen befreundeten Architekten besuchte. Wir wohnten im selben Haus, im zweiten Stock mit einem großen Balkon zum Garten hin. Befremdend für uns war, als plötzlich im Garten Blechteile zu einem noch nicht erkennbaren Gebilde zusammengeschweißt wurden.

Meine „Alibi-Arbeiten“ auf dem Balkon wurden immer häufiger. Mit Interesse verfolgte ich, daß eine Metallwand entstand, die, obwohl jedes Stück anders gestaltet wurde, trotzdem eine Einheit bildete. Es war hochinteressant: Faltungen, Wülste, Schweißnähte fügten sich in verschiedenen Größen zusammen. Manchmal saß eine junge Frau daneben und las aus einem Buch vor.



Faszination aber ging von dem Mann an der werdenden Plastik aus. Das Material und der damit Beschäftigte gehörten auf eine nicht erklärbare Weise zusammen. Daß dies so war, wurde mir klar, als zum Schluß die Plastik eingölt und von Fiebig abgeflammt wurde - übrigens zur Freude aller Nachbarn! Es war eine handwerkliche Arbeit, die gemacht werden mußte. Dabei hatte eine spürbare Trennung stattgefunden:

Fiebig war Fiebig und Plastik war Plastik.

Wir haben viele Jahre immer wieder mit Fiebig und anderen Freunden vor dieser Wand gegessen, die als Raumteiler in der Wohnung Bühler stand. Es wurde diskutiert und gestritten, gegessen und getrunken. Nie war es langweilig und Fiebig ist sich immer treu geblieben.

# BUCHDRUCK UND TYPOGRAPHIE



Die Grundlagen der Druckkunst und der Typografie habe ich bei Waki, gelernt. Als ich ihn kennenlernte, war er Student an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. Außerdem gelernter „Schweizerdegen“. Also Setzer und Drucker in eins. Unermüdlich sprach Waki davon, daß wir unsere Drucksachen, vor allem die Einladungen für die Galerie, selbst drucken könnten. Auf einem Boston. Nie zuvor hatte ich von einem solchen gehört. Waki aber redete so beharrlich auf mich ein, daß ich beschloß einen gebrauchten Boston - Tiegel DIN A5 zu kaufen. Ich besitze ihn noch immer. Gekauft wurde auch je ein halbes Minimum Bleisatz verschiedener Punktgröße der neuen Groteskschrift „Helvetica“. Eine Schrift, der man heute nachsagt, sie sei „gesichtslos“ und hätte das ästhetische Niveau eines Reihenhauses. Eben diese, ihre solide Angepaßtheit sei der Grund für ihren erstaunlichen Erfolg, sagt Erik Spiekerman. Damals und Jahre lang schien nicht nur die Helvetica die Schrift aller Schriften zu sein, sondern auch die mit ihr verbundene „schweizer Typographie“ der Höhepunkt der Typographie überhaupt. Wer mit dieser Schrift ,war zwangsläufig zur „Schweizer Typographie“ verpflichtet. Auch ich wurde ihr Opfer.

„Ich bin die Helvetica, Deine Schrift. Du sollst keine anderen Schriften haben neben mir.“

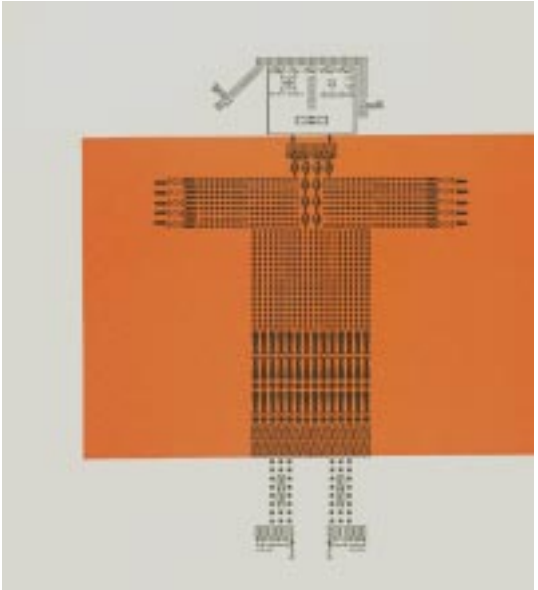
Unter der Aufsicht von Waki lernte ich setzen und drucken, bekam den zugehörigen Fachjargon antrainiert, und wußte bald, was ich unter einem „Frosch“ zu verstehen hatte und was mit den Worten Ausschluß, Reglette, Geviert, Schriftkegel oder Serife gemeint war.



Am Anfang war es eine kaum vorstellbare Plackerei, 2000 Einladungen von Hand zu drucken. Immer schmitzte die Farbe. Ständig stürzten Buchstaben, die ich nicht richtig ausgeschossen hatte. Doch ich wurde ein besessener Drucker und druckte bald nicht nur für die Galerie meiner Frau, sondern nahm auch von Freunden kleine Aufträge an. Schritt für Schritt wurde ich das Opfer eines neuen Lasters. Wie ein, von einer Manie Besessener, konnte ich nicht genug bekommen von diesem zauberhaften Ritual. Dem sorgfältigen, gleichmäßigen Einfärben der Buchstaben. Dann das Einlegen des Papiers. Schließlich das Bedienen der Mechanik der kleinen Tiegelpresse und dann die konzentrierte Erwartung jenes Augenblicks, in dem sich das Blatt Papier, der erste Abzug, vom Druckstock geküßt, abhebt und die Kontur der Schrift dem

BOSTON  
TIEGELPRESSE

adernans  
 bezzina  
 bott  
 brogan  
 buchsteiler  
 eprmoel  
 guly  
 e kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild  
 f das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild  
 g das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild  
 h kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild  
 i kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild das kleine bild  
 j  
 k  
 l  
 m  
 n  
 o  
 p  
 q  
 r  
 s  
 t  
 u  
 v  
 w  
 x  
 y  
 z  
 aa  
 ab  
 ac  
 ad  
 ae  
 af  
 ag  
 ah  
 ai  
 aj  
 ak  
 al  
 am  
 an  
 ao  
 ap  
 aq  
 ar  
 as  
 at  
 au  
 av  
 aw  
 ax  
 ay  
 az  
 ba  
 bb  
 bc  
 bd  
 be  
 bf  
 bg  
 bh  
 bi  
 bj  
 bk  
 bl  
 bm  
 bn  
 bo  
 bp  
 bq  
 br  
 bs  
 bt  
 bu  
 bv  
 bw  
 bx  
 by  
 bz  
 ca  
 cb  
 cc  
 cd  
 ce  
 cf  
 cg  
 ch  
 ci  
 cj  
 ck  
 cl  
 cm  
 cn  
 co  
 cp  
 cq  
 cr  
 cs  
 ct  
 cu  
 cv  
 cw  
 cx  
 cy  
 cz  
 da  
 db  
 dc  
 dd  
 de  
 df  
 dg  
 dh  
 di  
 dj  
 dk  
 dl  
 dm  
 dn  
 do  
 dp  
 dq  
 dr  
 ds  
 dt  
 du  
 dv  
 dw  
 dx  
 dy  
 dz  
 ea  
 eb  
 ec  
 ed  
 ee  
 ef  
 eg  
 eh  
 ei  
 ej  
 ek  
 el  
 em  
 en  
 eo  
 ep  
 eq  
 er  
 es  
 et  
 eu  
 ev  
 ew  
 ex  
 ey  
 ez  
 fa  
 fb  
 fc  
 fd  
 fe  
 ff  
 fg  
 fh  
 fi  
 fj  
 fk  
 fl  
 fm  
 fn  
 fo  
 fp  
 fq  
 fr  
 fs  
 ft  
 fu  
 fv  
 fw  
 fx  
 fy  
 fz  
 ga  
 gb  
 gc  
 gd  
 ge  
 gf  
 gg  
 gh  
 gi  
 gj  
 gk  
 gl  
 gm  
 gn  
 go  
 gp  
 gq  
 gr  
 gs  
 gt  
 gu  
 gv  
 gw  
 gx  
 gy  
 gz  
 ha  
 hb  
 hc  
 hd  
 he  
 hf  
 hg  
 hh  
 hi  
 hj  
 hk  
 hl  
 hm  
 hn  
 ho  
 hp  
 hq  
 hr  
 hs  
 ht  
 hu  
 hv  
 hw  
 hx  
 hy  
 hz  
 ia  
 ib  
 ic  
 id  
 ie  
 if  
 ig  
 ih  
 ii  
 ij  
 ik  
 il  
 im  
 in  
 io  
 ip  
 iq  
 ir  
 is  
 it  
 iu  
 iv  
 iw  
 ix  
 iy  
 iz  
 ja  
 jb  
 jc  
 jd  
 je  
 jf  
 jg  
 jh  
 ji  
 jj  
 jk  
 jl  
 jm  
 jn  
 jo  
 jp  
 jq  
 jr  
 js  
 jt  
 ju  
 jv  
 jw  
 jx  
 jy  
 jz  
 ka  
 kb  
 kc  
 kd  
 ke  
 kf  
 kg  
 kh  
 ki  
 kj  
 kl  
 km  
 kn  
 ko  
 kp  
 kq  
 kr  
 ks  
 kt  
 ku  
 kv  
 kw  
 kx  
 ky  
 kz  
 la  
 lb  
 lc  
 ld  
 le  
 lf  
 lg  
 lh  
 li  
 lj  
 lk  
 ll  
 lm  
 ln  
 lo  
 lp  
 lq  
 lr  
 ls  
 lt  
 lu  
 lv  
 lw  
 lx  
 ly  
 lz  
 ma  
 mb  
 mc  
 md  
 me  
 mf  
 mg  
 mh  
 mi  
 mj  
 mk  
 ml  
 mm  
 mn  
 mo  
 mp  
 mq  
 mr  
 ms  
 mt  
 mu  
 mv  
 mw  
 mx  
 my  
 mz  
 na  
 nb  
 nc  
 nd  
 ne  
 nf  
 ng  
 nh  
 ni  
 nj  
 nk  
 nl  
 nm  
 nn  
 no  
 np  
 nq  
 nr  
 ns  
 nt  
 nu  
 nv  
 nw  
 nx  
 ny  
 nz  
 oa  
 ob  
 oc  
 od  
 oe  
 of  
 og  
 oh  
 oi  
 oj  
 ok  
 ol  
 om  
 on  
 oo  
 op  
 oq  
 or  
 os  
 ot  
 ou  
 ov  
 ow  
 ox  
 oy  
 oz  
 pa  
 pb  
 pc  
 pd  
 pe  
 pf  
 pg  
 ph  
 pi  
 pj  
 pk  
 pl  
 pm  
 pn  
 po  
 pp  
 pq  
 pr  
 ps  
 pt  
 pu  
 pv  
 pw  
 px  
 py  
 pz  
 qa  
 qb  
 qc  
 qd  
 qe  
 qf  
 qg  
 qh  
 qi  
 qj  
 qk  
 ql  
 qm  
 qn  
 qo  
 qp  
 qq  
 qr  
 qs  
 qt  
 qu  
 qv  
 qw  
 qx  
 qy  
 qz  
 ra  
 rb  
 rc  
 rd  
 re  
 rf  
 rg  
 rh  
 ri  
 rj  
 rk  
 rl  
 rm  
 rn  
 ro  
 rp  
 rq  
 rr  
 rs  
 rt  
 ru  
 rv  
 rw  
 rx  
 ry  
 rz  
 sa  
 sb  
 sc  
 sd  
 se  
 sf  
 sg  
 sh  
 si  
 sj  
 sk  
 sl  
 sm  
 sn  
 so  
 sp  
 sq  
 sr  
 ss  
 st  
 su  
 sv  
 sw  
 sx  
 sy  
 sz  
 ta  
 tb  
 tc  
 td  
 te  
 tf  
 tg  
 th  
 ti  
 tj  
 tk  
 tl  
 tm  
 tn  
 to  
 tp  
 tq  
 tr  
 ts  
 tu  
 tv  
 tw  
 tx  
 ty  
 tz  
 ua  
 ub  
 uc  
 ud  
 ue  
 uf  
 ug  
 uh  
 ui  
 uj  
 uk  
 ul  
 um  
 un  
 uo  
 up  
 uq  
 ur  
 us  
 ut  
 uu  
 uv  
 uw  
 ux  
 uy  
 uz  
 va  
 vb  
 vc  
 vd  
 ve  
 vf  
 vg  
 vh  
 vi  
 vj  
 vk  
 vl  
 vm  
 vn  
 vo  
 vp  
 vq  
 vr  
 vs  
 vt  
 vu  
 vv  
 vw  
 vx  
 vy  
 vz  
 wa  
 wb  
 wc  
 wd  
 we  
 wf  
 wg  
 wh  
 wi  
 wj  
 wk  
 wl  
 wm  
 wn  
 wo  
 wp  
 wq  
 wr  
 ws  
 wt  
 wu  
 wv  
 ww  
 wx  
 wy  
 wz  
 xa  
 xb  
 xc  
 xd  
 xe  
 xf  
 xg  
 xh  
 xi  
 xj  
 xk  
 xl  
 xm  
 xn  
 xo  
 xp  
 xq  
 xr  
 xs  
 xt  
 xu  
 xv  
 xw  
 xx  
 xy  
 xz  
 ya  
 yb  
 yc  
 yd  
 ye  
 yf  
 yg  
 yh  
 yi  
 yj  
 yk  
 yl  
 ym  
 yn  
 yo  
 yp  
 yq  
 yr  
 ys  
 yt  
 yu  
 yv  
 yw  
 yx  
 yy  
 yz  
 za  
 zb  
 zc  
 zd  
 ze  
 zf  
 zg  
 zh  
 zi  
 zj  
 zk  
 zl  
 zm  
 zn  
 zo  
 zp  
 zq  
 zr  
 zs  
 zt  
 zu  
 zv  
 zw  
 zx  
 zy  
 zz



unsere  
 tochter  
 katherine  
 annunciata  
 ist  
 vier  
 wochen  
 alt  
  
 eberhard  
 fiebig  
 reate  
 fiebig  
 geborene  
 boukes

**xenia**  
 geboren am 24. mai  
 1961 \* \*\*\*\*\* reate  
 und eberhard fiebig

Papier wie ein Hauch Schminke anhaftet. Dabei füllt sich der Raum langsam mit dem schweren, sinnlichen Geruch der geschmeidigen, frischen, noch feuchten Druckfarbe. Unterlegt vom säuerlich welken Geschmack von trockenem Papierstaub. Ein atmosphärisch geladenes Aroma, das nicht nur den Geruchssinn, sondern auch Gaumen und Zunge erregt. Ein Haugout, von dem auch Trotzki sich immer wieder berauscht fühlte, wie er in seinen Erinnerungen an seine Jugend in Odessa erzählt.

Seit jener Zeit kriege ich die Druckerschwärze nicht mehr von den Fingern! Darauf veressen, mir eine kleine, professionelle Druckerei einzurichten, kaufte ich 1960 von meinem ersten öffentlichen Auftrag für 4000.-DM, (damals, für mich, eine höllische Summe) eine gebrauchte DIN A3 Zylinderdruckmaschine.

Der Zulieferer zeigte mir die notwendigsten Handgriffe und verschwand. Am gleichen Tag besuchte mich Wolfram von Zastrow. Gemeinsam mit Ghiga von Smiechowska war er gelegentlich in die Galerie gekommen und



hatte uns in vielfacher Weise unterstützt. Er war der Auffassung, daß ich mit dieser Maschine unwiderruflich zu Reichtum gelangen würde. Er brachte auch gleich den ersten Druckauftrag ins Haus. Postwurfsendungen. 70.000 Briefumschläge sollten mit der visionären Botschaft „An alle Haushaltungen“ bedruckt werden. Ich druckte in zwei Nutzen. Weil ich weder die Maschine und schon gar nicht das Drucken in zwei Nutzen beherrschte, ging ein großer Teil der Briefumschläge, wegen falscher Anlage, verloren. In solchen Mengen, daß ich, es war Winter, zeitweilig meine Druckerbude mit Briefumschlägen heizen konnte. Im Ganzen aber hatte ich den ersten Auftrag ordentlich erledigt und durfte nun Einladungen für Verkaufsausstellungen drucken. Ursprünglich wollte ich mit dieser Maschine schöne Bücher, wundervolle Kataloge und eine eigene Zeitschrift in die Welt setzen. Daran war nicht mehr zu denken. Von morgens um 7 Uhr bis kurz vor Mitternacht sprang ich in meiner 35 qm großen Hütte, in der inzwischen nicht nur der Zylinder, sondern auch ein Heidelberger Tiegel und eine Rotaprint standen, wie ein Derwisch umher. Während die Maschinen schallerten, bereitete ich den nächsten Satz vor, legte ältere Satzblöcke ab, stapelte Papier nach, schnitt mit einer alten Kniehebelschere die Einladungen formatgerecht zu, packte sie zu Tausenden ab, verstaute sie in Pappkartons und schaffte gegen 24 Uhr das Ganze mit 5 bis 6 Taxen nach Wiesbaden zum Expresß.

Danach traf ich mich mit Renate und Freunden im Christifoli, einer kleinen, verrückten, fast klassischen Bar. Oder im Walhalla, in der damals fetziger Jazz gespielt wurde. Um 7 Uhr stand ich dann wieder in der Druckerei, um mich für die nächste Werbekampagne des edlen von Zastrow abzurackern. Trotz aller Schuferei, auf einen grünen Zweig bin ich nicht gekommen. Anfang 1962 mußte ich die Druckerei schließen. Die Geschäfte des Edlen von Zastrow gingen schlecht. Den damit verbundenen Rückgang an Aufträgen konnte ich nicht schnell genug wettmachen. Ich mußte die Druckerei schließen. Geblieben ist mir aus diesem Abenteuer etwas Bleisatz und der Boston.

Druckerei in  
Wiesbaden-  
Biebrich



Aber es dauerte keine zwei Jahre und ich besaß wieder eine Rotaprint. Auf der haben Kubatzki, Rainer Bartsch und ich auch den Katalog für die Ausstellung „ZUM BEISPIEL FIEBIG“ gedruckt. In einer Auflage von 5000 Exemplaren. Keines der drei Museen, Wuppertal, Ulm und Darmstadt, sah sich in der Lage, einen Katalog zu finanzieren. Es gehörte für die Direktoren der Museen schon damals zum guten Ton, über Geldmangel zu klagen.

Einen Vorteil hatte die Selbstfinanzierung. Ich konnte den Katalog so einrichten, wie es mir paßte. Mußte mich nicht einem jener Kunstdruckmonumente einfügen, in denen das Werk nur noch als wundersames Produkt unbefleckter Empfängnis erscheint. Ich wollte einen Katalog, der zeigt, daß der Künstler ein Mensch ist. Wie jeder andere, bedroht von den Wechselfällen des Lebens. Außerdem sollten in dem Katalog die Menschen zu Worte kommen, die mit mir wirklich seit Jahren verbunden waren und nicht die beamteten Mietmäuler. Der Katalog ist sicher kein Meisterwerk der Druckkunst geworden. Aber was ich angestrebt habe, ist mir gelungen.

Kuba wollte den Katalog drucken, während Bartsch und ich in Wuppertal die Ausstellung aufbauten. Er kam aber, wie sich herausstellte, mit der alten Rotaprint nicht zu Rande. Rief aus Frankfurt um Hilfe, stünde bis zu den Knien im Abfallpapier. Die Scheiß - Maschine würde machen, was sie wolle. Tatsächlich mußte man für diese alten Druckmaschinen das richtige Händchen, Gespür und Erfahrung besitzen. Also fuhr ich zurück nach Frankfurt und zeigte Kuba die kleinen Tricks, durch die sich eine saubere Papierauslage, oder eine präzise Wischwassermenge einrichten ließen. Gelegentlich genügte es, der Maschine einen ordentlichen Fußtritt zu verpassen, um sie zur Raison zu bringen.

Kuba, Bartsch und ich drucken den Katalog „Zum Beispiel Fiebig“



Später kaufte Wolfgang Biermann die Rotaprint und gründete mit meiner Frau den Verlag „Biermann und Boukes“. Auf dem alten Hobel wurden die Radierungen von Jamnitzer, Stoer und Lenker, eine Reihe Cartoons, das Handbuch für Hausbesetzer und andere Kleinigkeiten gedruckt. Doch der Verlag wurde ein Flop.

Auf der dritten Rotaprint, ich kaufte sie in Kassel, lernten vor allem die METALLER, die Studenten der Metallwerkstatt, ihre Einladungen und Kataloge zu drucken. Doch Ende 1980 kaufte ich eine fast fabrikneue Maschine, denn Dorothea, Paul und ich wollten endlich ernst machen mit der frechen kleinen Zeitschrift, die SOLO heißen sollte. Durch unser wachsendes Interesse und Engagement für die EDV wurde dieser Plan aber absorbiert. Ein neuer Diskurs, ein neues Abenteuer begann.

Drucke von  
gefundenen,  
korrigierten  
Blechdosen, 1976

Gelegentlich werde ich gefragt ob das nicht alberne, unüberlegte, chaotische Mätzchen waren? Wahrscheinlich. Ich werde auch gefragt, worum es mir ging und was das Ziel war? Doch ich kann die Frage nicht beantworten. Ich muß sogar zugeben, daß ich auch heute noch ständig in Gefahr bin, der Versuchung erneut zu erliegen. Ich muß nur eine Druckerei betreten oder die Drupa besuchen, um in den Taumel fiebriger Erregung zu stürzen. Druckmaschinen turnen mich an.



Zum Glück besitze ich noch immer meinen Boston, eine Tiefdruck- und eine Kniehebelpresse. Auf der Tiefdruckpresse nudle ich seit 1976, unterstützt von meinem Sohn Boris, von mir korrigierte Fundstücke aus Blech. In Erinnerung an das Herbarium, jene Sammlung gepreßter Pflanzen, die ich als Junge unter Anleitung meines Vaters anlegte, habe ich diese Drucke dem großen Biologen und Gartenbauer Linné gewidmet.



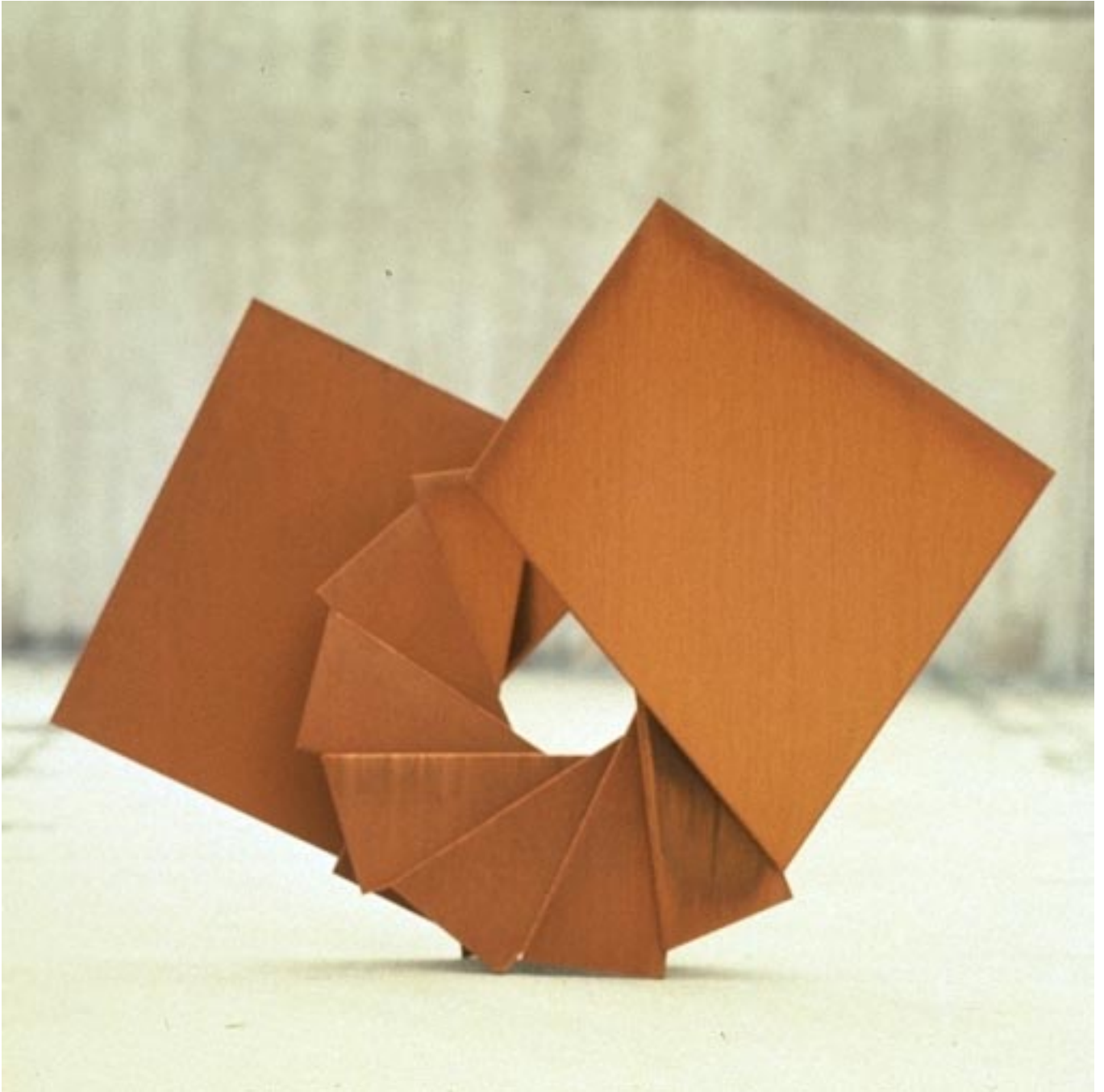
Auf der Kniehebelpresse druckten Dorothea und ich seit 1988, abgesehen von zwei Unterbrechungen, die Neujahrsgrüße an unsere Freunde und hoffen ständig darauf, Zeit zu haben, um die seit langem geplante Folge von Holzschnitten verwirklichen zu können.



# DAS BRIGADEBILD



Es war 1978. Doch weiß ich weder Tag und Stunde, da quasselten Manfred Bluth und ich über Portraitmalerei und jenen Plan, den ich lange bebrütet hatte. Jeweils einer seiner Studenten sollte einen meiner Metaller portritieren. Im Gegenzug bekäme der Painter eine Skulptur des portraitierten. Beide wiederum sollten auf den Besitz an Bild oder Skulptur verzichten. Diese sollten die Basis einer Sammlung der Universität bilden. Welche Universität hat schon das außerordentliche Glück, mit der Kunst so eng und so lebendig verbunden zu sein, dachten wir damals. Bluth gefiel der Gedanke, meinte aber, wir sollten die „Ahnengalerie“ mit einem lebensgroßen Gruppenbild der Metaller beginne, gemalt von ihm und einigen seiner Studenten. So wurde es gemacht. Es entstand eines der wenigen Gruppenbilder der zeitgenössischen Malerei. Die Metaller standen Modell. Die Klasse Bluth malte jenes berühmte Bild, das bald „Brigadebild“ hieß. Die Metaller faßten das Bild in einen mächtigen Stahlrahmen und 1979 wurde es in meiner großen Wohnung dem Präsidenten der Universität unter großem Tamtam übergeben. Aber der Präsident wußte nicht wohin mit dem Bild. Er bat meine Frau und mich das Bild in Obhut zu nehmen. Nach über zehn Jahren wollte Bluth das Bild wieder einmal ausstellen. Er holte das Bild ab und wir einigten uns darauf, daß es damit der Hochschule, die nie mehr das geringste Interesse an dem Bild gezeigt hatte, wieder „entschenkt“ wurde.



# 1960

ÜBERWÄLTIGT VOM EINDRUCK, DEN DIE SKULPTUREN VON GIACOMETTI AUF IHN MACHEN, ENTSCHLIESST SICH FIEBIG, SICH NUR NOCH DER BILDHAUERKUNST ZU WIDMEN. ER KÜNDIGT, GIBT SEINE LANGJÄHRIGE TÄTIGKEIT ALS CHEMIELABORANT AUF UND VERLÄSST DAS LABOR FÜR IMMER. REINHOLD KOEHLER, DER GROSSE MALER AUS SIEGEN, VERHILFT IHM ZU SEINER ERSTEN AUSSTELLUNG IN DER GALERIE RUTH NOHL IN SIEGEN. DR. PEE, MUSEUMSDIREKTOR IN ULM, ZEIGT SEINE NEUEN SKULPTUREN IN DER AUSSTELLUNG „JUNGE KUNST“. AUSSERDEM WIRD FIEBIG AN DER AUSSTELLUNG „KUNSTPREIS DER JUGEND“ IN MANNHEIM UND IN DARMSTADT AN DER JAHRESAUSSTELLUNG DER „DARMSTÄDTER SEZESSION“ BETEILIGT. DER ERSTE ÖFFENTLICHE AUFTRAG, DEN FIEBIG AUSFÜHRT, IST EINE 15 METER LANGE, RELIEFARTIGE KUPFERSKULPTUR FÜR DIE TRAUERHALLE IN BÜRDEL. DAS HONORAR INVESTIERT ER IN DIE ANSCHAFUNG EINER MAN-ZYLINDERDRUCKMASCHINE. IN WIESBADEN - BIEBRICH RICHTET ER EINE KLEINE DRUCKEREI EIN, DURCH DEREN BETRIEB ER SICH ZUSÄTZLICHE WIRTSCHAFTLICHE SICHERUNG ERHOFFT.



Gern erinnere ich mich an Lamprecht, den Gemüsehändler. Ihm gehörte ein winziger Laden, in der Toreinfahrt des Hauses, in dem ich wohnte. Er begann als Schrottsammler. Später verkaufte er auf offener Straße, vom Karren herunter, Bananen, Wir kannten uns vom Sehen. Dann, eines Tages, fragte er, ob ich bereit wäre, ihm Gestelle für seine Obstkisten zu schweißen. Vielleicht könnte ich auch den Laden besser organisieren. Er hatte das Gefühl, bei anderer Ordnung, mehr Ware in seinem „Bunker“ unterbringen zu können.

Mit dem Ergebnis meiner Wochenendarbeiten zufrieden, erklärte er mich zu seinem Freund und kam nun regelmäßig, mit einer Flasche Rotspon im Arm, in meine Hinterhofwerkstatt. Bei einem dieser Besuche kaufte er eine meiner Holzskulpturen. Auf keinen Fall aber wollte er sie mit nach Hause nehmen. „Ich kann sie dort nicht gebrauchen. Du kennst meine Frau. Sie macht mir die Hölle heiß. Noch schlimmer: meine Skatbrüder! Wenn die das Ding sehen, erklären sie mich für verrückt. Was immer ich ihnen erzählen werde, sie werden es nicht begreifen. Darum bleibt die Skulptur bei Dir. Ich komme, wenn ich Zeit habe und sehe sie mir an. Sollte ich den Laden aufgeben oder Du an einen anderen Ort ziehen, gehört die Skulptur wieder Dir“.

So, wie er es wünschte, haben wir es gemacht. An diesen Nachmittagen und Abenden, wenn er kam um seine Skulptur zu betrachten, haben wir viel über Obst-, Gemüsehandel und Bildhauerei gesprochen und waren erstaunt, wie viele Ähnlichkeiten es gibt zwischen seiner und meiner Arbeit.

„Ohne Titel“, ca. 1959. Gips

In der Zeitschrift *Magnum*, sah ich 1960 zum ersten mal eine Skulptur von Giacometti abgebildet. Der Schlag, den das Bild dieser Skulptur mir verpaßt, liquidiert alle Vorstellungen, die ich von Skulptur bisher hatte. Die Erregung die mich packte war radikal. Ohne Umwege, wie unter Zwang rief ich mir die Zeilen aus dem Gedicht „archaischer Torso“ in Erinnerung.

UND BRÄCHE NICHT AUS ALLEN SEINEN RÄNDERN  
AUS WIE EIN STERN: DENN DA IST KEINE STELLE,  
DIE DICH NICHT SIEHT. DU MUSST DEIN LEBEN ÄNDERN.

R. M. Rilke.  
„Archaischer  
Torso Apollos“

Ich änderte mein Leben. Kündigte am nächsten Tag, gab für immer den Kampf gegen die Kartoffelkäfer, den Mehltau, die anderen Krätzen und Pestilenzen auf.

Bis dahin schien mein Leben klar und einfach geordnet. Nun wurde es maßlos. Mich interessierte, nicht mehr die Chemie. Mein Leben gehörte der Skulptur. Mit der Neugier und Ungeduld des Autodidakten stürzte ich mich auf jedes Material, um ihm unermüdlich und in oft für nutzlos gehaltenen Versuchen die Gestalt zu entreißen. Weit entfernt von jeder Theorie, scheute ich kein Wagnis, herauszufinden was das ist: eine Skulptur. Oft fühlte ich mich einsam und verloren und wünschte mir Ermunterung. Heute weiß ich, daß ein Künstler, der sein Wissen und Können nicht selbst erwirbt, von anderen Menschen keines vermittelt bekommt.



Seite 73. Rosette  
„Orpheo“, 1979.  
Stahl

„Ohne Titel“, ca.  
1959. Holz mit  
dem  
Scheißbrenner  
bearbeitet





# 1961

FIEBIG ZIEHT MIT SEINER FAMILIE VOM BISMARCKRING IN DIE FRIEDRICHSTRASSE. DIE GALERIE SEINER FRAU, IMMER NOCH IDENTISCH MIT DEN WOHNÄRÄUMEN, NIMMT MIT 160 QM EINE FÜR DAMALIGE VERHÄLTNISSE ENORME DIMENSION AN. HIER ENTSTEHT, DA IN DEN RÄUMEN NICHT GESCHWEISST WERDEN DARF, EIN NEUER SKULPTUREN-TYPUS AUS GESCHICHTETEN, MITEINANDER AXIAL VERSCHRAUBTEN LAMELLEN. AUF ANREGUNG SEINES FREUNDES BÜHLER ENTWIRFT UND FERTIGT FIEBIG EIN KINDERSPIELZEUG AUS MODULAREN, INEINANDER STECKBAREN HOLZSCHEIBEN. GLEICHZEITIG ENTWICKELT ER EIN REGALSYSTEM, DAS AUS EINFACHEN, U-FÖRMIGEN HOLZELEMENTEN UNTERSCHIEDLICHER DIMENSION BESTEHT. GEMEINSAM MIT HAP GRIESHABER, CIMIOTTI UND WERTHMANN STELLT FIEBIG IM MUSEUM WUPPERTAL SEINE NEUEN SKULPTUREN MIT EINGEFÜGTEN GLASSCHEIBEN AUS. SEINE TOCHTER XENIA WIRD GEBOREN.



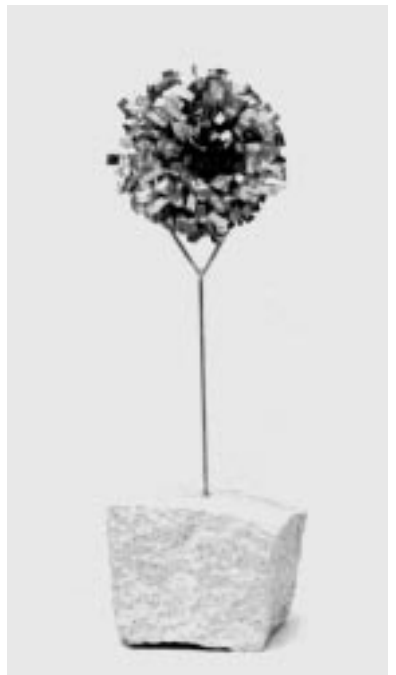
LAMELLEN



Ich kenne die Gründe, warum viele Bildhauer der Gegenwart die Grenzen ererbter Körpervorstellungen nicht überspringen und noch immer nur ausgraben, was Block und Stamm an präformierter Gestalt hergeben. Stein und Holz lassen ihnen, so scheint es, keine Wahl. Selbst die „Abstrakten“ halten am blockhaften Körper geschlossener Oberfläche fest, der ihnen von Mensch und Tier her vertraut erscheint, den sie zu kennen glauben. Das Material ist für diese Bildhauer noch immer dumpf gebärende Mater, aus deren Körper sie die massige Gestalt mühsam herausoperieren. Dabei scheinen sie nicht einmal zu merken, daß es nicht der Körper ist, den sie behandeln, sondern nur dessen äußere Hülle.

Aber es ist nicht nur das Material, das ihnen diese Grenzen setzt. Es ist auch die falsche, weil eingeschränkte Vorstellung vom Körper, die die Vorstellungskraft dieser Bildhauer lähmt. Die Körper der Vegetation zum Beispiel nehmen diese Bildhauer nicht wahr. Sie sehen nicht den unermesslichen Reichtum der Formen, Gestalten und Ordnungsprinzipien. Blatt, Rispe, Stengel und Stiel sind nicht Gegenstand ihrer Skulptur. Durch Konventionen behindert, kennen diese Zunftknechte nichts als die Gestaltprinzipien der Masse. Sie sind in ihren Körpervorstellungen fixiert auf Mensch, Katze, Pferd oder Hund, Fisch und Vogel. Gebärden sie sich „abstrakt“, lassen sie Stein oder Holz, so wie sie beides finden, oder verpassen ihnen die Anmutung - denn Umsetzung beherrschen sie leider nicht - deformierter Polyeder. Die mächtigen Gestalten der nicht massegebundenen Vegetation Faltung, Reihung, Schichtung, Schachtelung und Torsion sind ihnen fremd. Ihre Vorstellung vom Körper ist an die Vorstellungen von konsistentem Volumen und Masse gebunden.

Die Vermutung liegt nahe, daß sie nicht beobachten, was Handwerker und Techniker - etwa die Instrumenten-, Schiff- oder Flugzeugbauer - für Prinzipien und Verfahren beherrschen und welchen Reichtum an Gestalten sie aus dieser Verfahrensvielfalt heraus entwickeln. Dabei ist diesen Bildhauern auch jede veränderte Körpervorstellung, die auf einer Struktur der Teile oder der Körperabwicklung basiert, verborgen geblieben. Daß dennoch gelegentlich Skulpturen höchster Signifikanz geschaffen werden, ändert am Tatbe-



stand wenig. Von Ausnahmen abgesehen, etwa den ersten Arbeiten aus Gips, sind meine Skulpturen von anderer Struktur. Die sie regulierenden Prinzipien entstammen einer Symbiose von Botanik und Geometrie oder der Ableitung aus Bereichen technisch - konstruktiver Produktion. Immer stiftet die Geometrie den regulierenden Kanon.

Die Grundlagen für diese Entwicklung wurden in meiner Kindheit angelegt. Die ersten Unterweisungen in Botanik erhielt ich im Alter von sechs Jahren von meinem Vater. Später führte ich, unter seiner Anleitung, ein Herbarium, lernte zu Mikroskopieren und am Mikroskop zu zeichnen. Mit Spannung und Interesse habe ich die Fülle der Verwandlungen und Transformationen beobachtet, durch die sich aus Samenkorn, Keim und Schößling, Pflanze, Blüte und Frucht entfalten. Daß Faltung und Entfaltung dominierende Prinzipien der Natur sind, hat mein Vater mir an zahlreichen Beispielen erläutert. Er sprach dabei gern über Leibniz, den er verehrte. Es muß also nicht überraschen, wenn mir schon sehr früh Ordnung und

Alle in diesem  
Buch  
abgebildeten  
Lamellen-  
Skulpturen  
stammen aus den  
Jahren 1961 bis  
1963, das Material  
ist in allen Fällen  
Kupfer.



Struktur der Pflanzen reichhaltiger, begreifbarer, differenzierter erschienen als die nur wenig strukturierten Körper der Tiere, an denen ich nur Verhalten beobachten konnte. Verstärkt wurde mein Interesse für die Botanik durch die Beziehungen, die sich zwischen der Botanik und der Geometrie entwickeln lassen.

Ich habe also guten Grund anzunehmen, daß hier, im Zusammenhang mit den frühen Unterweisungen in Botanik und Geometrie, das Fundament für die Systematik meiner Skulpturen gelegt wurde. Tatsächlich wurde die Faltung zum durchgängigen Gestaltungsprinzip nicht nur fast aller meiner Skulpturen, sondern auch meiner Zeichnungen, Tuschen, Kleinarchitekturen.

Als wir 1961 vom Bismarckring in Wiesbaden in die Friedrichstraße umzogen, vergrößerten sich Wohnung und Galerie. Gleichzeitig aber verlor ich mein Atelier. In der weiträumigen Etagenwohnung, in der ich von nun an auch arbeiten mußte, konnten die „heißen Methoden“ der Metallbearbeitung, Schmieden, Schweißen, Brennschneiden nicht praktiziert werden. Ich war gezwungen „unheiße“ Verfahren zu entwickeln. Es entstanden damals jene Skulpturen, die ich LAMELLEN nenne. Kugelige, elliptoide, walzenförmige Körper. Sie wurden aus Metallscheiben gebildet, die in gleichen Abständen axial oder außermittig miteinander verbunden waren. Die Scheiben, in der Regel aus Kupfer oder Messing, waren gleicher oder unterschiedlicher Form und Größe. Sie waren zusätzlich vom Rand her in verschiedener Weise eingeschnitten, so daß Segmente differenzierter Größe entstanden. Diese wurden, nachdem die Scheiben miteinander verbunden waren, tordiert oder gegeneinander verschränkt.

Diese Skulpturen, die den Blattcharakter, das Folienhafte des Blechs betonen, sind geprägt von einem bewußt angestrebten, pflanzenhaften Charakter.



# 1962

IM SOMMER WIRD FIEBIG FÜR DREI MONATE ZUM BILDHAUER-SYM-  
POSITION NACH KOSTANJEVICA IN SLOWENIEN EINGELADEN. HIER  
ZIMMERT ER ALS „HOMMAGE À BRANCUSI“ EIN MÄCHTIGES EICHEN-  
TOR. WIEDER AUS JUGOSLAWIEN ZURÜCK, BEFASST ER SICH, ANGE-  
REGT DURCH DIE „TENSEGRITY“ - KONSTRUKTIONEN VON BUCKMIN-  
STER FULLER, MIT DER KONSTRUKTION VON SKULPTUREN, IN DE-  
NEN ALLE ZUGBEANSPRUCHTEN TEILE DURCH SEILE ERSETZT SIND.  
PARALLEL HIERZU ENTWICKELT ER EINE VIELZAHL PNEUMATISCHER  
SKULPTUREN, DEREN ORDNUNG ER IN EINER „METHODE“ BE-  
SCHREIBT, UND SETZT SEINE VERSUCHE VOM VORJAHR MIT GEFAL-  
TETEN STAHELEMENTEN FORT. AUF WUNSCH DER STADT WIESBA-  
DEN ENTWIRFT FIEBIG EIN MODULARES SPIELPLATZELEMENT. IN DIE-  
SEM JAHR IST ER AN DEN AUSSTELLUNGEN „14 KÜNSTLER“ UND  
„KUNST AUS SIEGERLÄNDER PRIVATBESITZ“ IN DER GALERIE NOHL  
BETEILIGT. ALS FOLGE VON FEHLENTSCHEIDUNGEN UND MANGELN-  
DER GESCHÄFTSTÜCHTIGKEIT IST ER GEZWUNGEN, SEINE DRUCKE-  
REI ZU SCHLIESSEN. AUF ANORDNUNG DES WIESBADENER LAND-  
GERICHTES WERDEN EINIGE SEINER SKULPTUREN ÖFFENTLICH  
ZWANGSWEISE VERSTEIGERT.

Telegramm der Einladung zum Bildhauersymposion

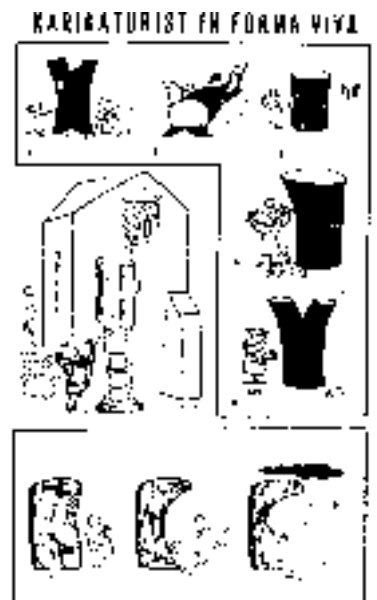


Ausgerüstet mit zwei Äxten, einem Schlangenbohrer und Handschuhen aus Hundeleder, bester Schutz gegen Holzfallerschwielen, habe ich 1962 in Jugoslawien mein erstes Tor gezimmert. Zoran Krzisnjik, Museumsdirektor in Ljubljana, hatte mich zum Bildhauersymposion eingeladen.

Es ist ein verflucht heißer Tag, an dem ich in Kostanjevica ankomme. Die Luft über der Straße flirrt. Der Busfahrer stürzt die schwere Holzkiste vom Dach seiner ausgeleierten Benzinkutsche mitten auf die Straße. Wo sie aufschlägt, stiebt graugelber Staub auf. Ich kenne diesen verfluchten, klebrigen Dreck, der, aufgewirbelt für Minuten, als griesiger Nebel in der Luft hängt. Auch das ausgedörrte Gegacker der hysterischen Straßenhühner ist mir vertraut; aus Polen 1944. Ich hatte gehofft, diesen welken, durch Kuchscheiße vergällten, Pferdepisse gebeizten Straßendreck nie wieder schlucken zu müssen. Möchte auf der Stelle wieder abhauen. Aber der Bus ist längst über alle Berge. Ich lasse die Kiste auf der Straße stehen, werfe den Parka über die Schulter und gehe in die nächste Kneipe. Die einzige in diesem Kaff, wie sich herausstellen wird. Ich habe mir noch nicht den Staub vom Maul gewischt, schon steht er neben mir. Jancevitch, Rektor der Dorfschule, Quartiermacher und „Pate“ der Bildhauer, die zum Symposion gekommen sind. Nebenberuflich Saufteufel, wie sich zeigen wird. Er umarmt mich, schlägt mir auf die Schulter und rückt die Flasche Slibowitz in greifbare Nähe.

Eine der Karikaturen, die damals in großer Zahl in den jugoslawischen Tageszeitungen erschienen.

Erst am Abend werde ich, gehörig bekneipt, in die Dorfschule, das Quartier der Bildhauer, entlassen. Meine Kiste wird mir am nächsten Morgen nachgekartt.



Die Axt ist das einzige Werkzeug, mit dem ich arbeite. Selbst die rechteckigen Auflager, die Stützen und Querbalken miteinander verbinden sollen, schlage ich mit der Axt aus dem rohen Stamm. Denn es gibt im Umkreis von über hundert Kilometern kein Sägewerk, das mir die Stämme zuschneiden könnte.



Täglich kommen Besucher. Sie kommen scharenweise. So sehr uns das Interesse dieser Menschen ehrt, so sehr hindern sie uns bei der Arbeit. Schließlich sind wir gezwungen, eine Tafel mit folgendem Text aufzustellen:  
**WIR BITTEN, DIE BILDHAUER WÄHREND DER ARBEIT NICHT ZU STÖREN!**



Täglich um 4 Uhr beginne ich mit der Arbeit. Um 8 Uhr, wenn ich zum Frühstück zurück in den Ort gehe, ist es schon zu heiß für die schwere körperliche Plackerei. Aber die anderen Artisten stehen jetzt erst auf.

Zwei Monate lang wuchte ich meine Axt gegen die 250 Jahre alten Eichenstämme. „Du darfst nicht nur die Größe der Bäume, ihren mächtigen Stamm, die Weite ihrer Krone bewundern. Du mußt versuchen, dir vorzustellen, was sie in den vielen Jahren ihres Lebens gesehen und erlebt haben“, mahnte mich mein Großvater Zühlke regelmäßig beim Anblick alter Bäume. Also - Mitte Siebzehnhundert schießen diese Bäume als Schößlinge aus der Erde. James Watt baut die erste Dampfmaschine, Diderot, Sohn eines Messerschmiedes, veröffentlicht, im Bunde mit anderen Freigeistern, die Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste. Die Franzosen befreien sich vom absoluten Königtum. Das vernunftmäßige Denken überwindet die religiösen Vorurteile. Lavoisier treibt dem Feuer das Phlogiston aus. Friedrich der Große, Voltaire, Danton, Saint Just, Kant folgen.

In den letzten Tagen vor dem Aufbau hilft mir mein Freund Bühler beim Bohren der Sacklöcher, die auf den Querbalken ein wellenförmiges Ornament bilden sollen.





Ich stelle mich an meinen Stamm und schlage zu. Ernüchternd zu sehen, wie wenig die scharfe Klinge aus der gewachsenen Geschichte herausbeißt.

Je länger ich arbeite, desto finsterner werden die Visagen der Bauern. Tag für Tag kommen sie in den Kloostergarten. Sie wollen sehen, ob es vorangeht bei den Artisten. Sie sind nur wirklich glücklich, wenn sie hier ein Ärmchen, dort einen Hintern erkennen. Nur bei mir sehen sie nichts als einen ordentlichen Berg Späne. Sie entdecken nur, daß ich inzwischen den dritten Stamm zerhacke. Sie grüßen mich mißmutig, tuscheln, nörgeln, schlagen hinter meinem Rücken das Kreuz, die Partisanen von gestern. Holzverderber nennen sie mich. Wenn ich „Tor“ sage und ein entsprechendes Zeichen in den Sand ritze, kichern sie

In den letzten 14 Tagen des Symposions geht die Bildhauerkolonie auf Tournee, quer durch Jugoslawien. Nur ich bleibe in Kostanjevica. Leihe mir bei der Armee einen Flaschenzug und fünf Pioniere, die das Tor aufrichten sollen. Alle sind Spezialisten für den Bau von Holzbrücken. Keiner dieser

Der Aufbau des Tores ist ein Meisterwerk der Improvisation. Als einziges Hebezeug verfügen wir über einen Flaschenzug mit Kette. Alle zusätzlich notwendigen Konstruktionen werden von den Pionieren aus Hölzern errichtet.





Das ultimative  
"Familienbild":  
Rudi Bühler,  
Barbara Bühler,  
Renate Fiebig-  
Boukes und  
Fiebig.

Männer spricht deutsch, keiner englisch. Aber Bühler, treuer Freund und Retter in der Not, ist vor zwei Wochen im schicken Citroën angekommen. Er weiß, wann ich Hilfe brauche. Geübt, Baukolonnen zu führen, nimmt er den Aufbau des Tores unter seine Fuchtel. Sieben massive Eichenteile, Gesamtgewicht etwa vier Tonnen, sollen aufgerichtet und gefügt werden.

Bühler greift drei Hölzer, steckt zwei ins Erdreich, legt das dritte Holz als Balken darüber: „OKAY?“ Kopfnicken und Ge-murmeln. „Vorwärts im Namen von Balthasar Neumann, unserem Schutzpatron“. Balthasar Neumann! Unter dieser Parole, die Bühler wie eine Beschwörung zelebriert, werden die Stämme herangerollt, die Bohlenfundamente nivelliert, die Seile angeschlagen, die Balken gehievt. Alles regelt Bühler mit eindeutigen Gesten. Daumen hoch, Hand runter, langsames Zusammenführen der Zeigefinger, Händeklatschen, Absenken, schnelles Rotieren oder Fächeln der erhobenen Hand, kurzer Pfiff.

1958 kam Bühler das erste Mal in die Galerie Boukes. Er trug den damals üblichen grau-schwarzen Architektenhabit. Alles Wissen über Baukunst und Architektur verdanke ich ihm. Er zeigte mir, daß ich meine Skulpturen, ohne es zu wissen, nach den Regeln der Quadratur ordne. Er lehrte mich, dieses regulierende Maßsystem bewußt anzuwenden. Wir reisten viel, sprachen

Tagebuch 1962

Dieses Tor wird meine zukünftige Arbeit stark beeinflussen. Mit dem Tor ist es mir gelungen, ein aktuelles Bildhauerthema sicher zu bewältigen: die Korrespondenz, die Beziehung zwischen vertikalen und horizontalen Elementen.

Im Tor findet dieses Thema seine einzig gültige Gestalt. Denn nur hier bedingen Vertikales und Horizontales einander. Sie finden im Tor zur Einheit, bestimmen die Gestalt und werden durch sie in ihrer Funktion: tragend = vertikal, liegend = horizontal bestimmt.

Alle Elemente sind so aufeinander bezogen, daß keines entfernt werden kann, ohne daß nicht deutlich würde, daß wir es nur noch mit einem Fragment zu tun haben.

ständig über Architektur, Kunst, Frauen, Pferderennen. Wir wilderten und schossen morgens um 5 Uhr gelegentlich einen oder zwei Hasen. Er war ein hervorragender Zeichner und ein kluger, verantwortungsbewußter Architekt. In den letzten Lebensjahren vom Unglück verfolgt, starb er 1989. Ich verlor mit ihm einen Freund.

Bei meiner Arbeit war ich keinem festgelegten Plan gefolgt. Nur einem Vorbild und meinem Instinkt. Das Vorbild war Constantin Brancusi und der Instinkt riet mir, den Bauern etwas zu hinterlassen, was sie in anderer Prägung kennen. Etwas, über das sie nicht grübeln müssen. Ein Tor, dachte ich, ist ein Idol, das allen Menschen seit Ewigkeit vertraut ist. Jeder kennt das Ritual seiner Aneignung.

Forma Viva. Das Symposium der Holzbildhauer ist vorüber. Alfred Schmeller, Direktor des Museums für moderne Kunst in Wien, Landeskonservator des Burgenlandes, eröffnet die Ausstellung der großen Skulpturen auf grünem Feld. Es ist acht Uhr morgens. Aber schon steht die Sonne hoch am Himmel und die Luft kocht. Mehr als tausend Menschen sind gekommen. Aus den Dörfern und den kleinen Städten. Die Kunstbesessenen, die hemdsärmeligen Bauern, die Parteibonzen, die Klosterbrüder, der Archimandrit, die Fachidioten, die Kinder am Rockschoß der Mutter, junge Pioniere, alte Partisanen, die Reporter, die Kulturattachés, das zukunftsgläubige Proletariat.

Schon mit dem ersten Satz fesselt Schmeller sie alle. Er spricht von der Sparsamkeit der Mittel, der Würde der Menschen, vom Reichtum der Kunst, von der Kraft, der Harmonie und der Schönheit. Er spricht packend, vital, solide, borstig. Welche Beweglichkeit der Gedanken! Ein Hoch auf die Kunst! Er lobt den Großmut und preist die Ideenfülle. Ein Hoch auf die Schönheit der Frauen! Ein Hoch auf den Sieg des Sozialismus! Salute! Freundschaft! Noch haben in diese Worte die lügenhaften Schattierungen sich nicht eingeschlichen. Noch verkörpert die Kunst Gewissen und Hoffnung der Menschen. Die Bauern aus Kostanjevica umarmen mich und schenken mir einen alten Skipetarenschmuck. Ich schenke ihnen meine Werkzeuge, die Äxte, den Schlangenbohrer, die Holzkiste. Nastarovie! Wir trinken den einzigartigen, den milden Rotspon der Region. Zweitausend Liter, allerbeste Lage, im Klosterkeller gereift, schenkt Tito den Genossen und den Künstlern, die er grüßt. Es lebe Tito! Es lebe die Kunst! Es lebe das Leben!

Am Abend heißt die Losung „Salute KPJ!“ Die Partei lädt zum Bankett. Die Tische, Holzböcke und Dielen, darüber gebreitet weiße Tücher, die in den Raum fluten, biegen sich unter der Fülle, dem Reichtum der Wälder, der Äcker und Flüsse. Tiere und Grünzeug sind von den „Helden der Küche“ für ein Höllengelage zubereitet worden. Spanferkel und Hasen, Hühner und Enten. Gesotten, gebraten, durch die Asche gezogen, gesalzen, gesäuert, geräuchert. Fische, Krebse, Schnecken, Schinken, Würste, Pasteten, Brot, Puffer, Windbeutel, Krapfen. Mächtige Töpfe voll Suppe aus Kraut und Rüben. Grütze, Mehlbrei, Eierspeisen, Feigen, Birnen. Zwischen dem Scheppern der

„Bildhauer in der Arena.

Zu den internationalen Symposien in Portoroz und Kostanjevica“. Bei dem „geistigen Gelage“ der Holzbildhauer jedoch wurden noch ganz andere Einflüsse ventiliert. Ein Deutscher baute ein Shintotor, ein Japaner stellte einen polynesischen Totempfahl auf, schnitzte die Figuren aber mit europäischen Physiognomien. Ein Venezolaner knüpfte an die italienische Abstraktion an. Hier wehte internationaler Luftzug. Die schöne, milde Umgebung von Kostanjevica, der alten „Landstraß“: die Eichenwälder an den Hängen des Gorjanci lieferten das Material, die Klostereinsamkeit im Schoß des Waldgebirges stellte die Stille bei. „Zu schön“, sagte leise die Israelin Hava Mehtan. „Zuviel Grün, zuviel Natur“, sagte der Wiesbadener Bildhauer Eberhard Fiebig. Er liebt die istrischen Steindörfer. Die Gartenstadt hält er für eine Verirrung. Eine Stadt muß ganz aus Stein sein, dicht, würfelig, kompakt. Beim Cevapcici-Picknick erzählte er von Buckminster Fuller, von Proportionsstudien. Seine Skulptur in Kostanjevica sollte eine Hommage à Brancusi werden. Aber es kamen die Ameisen dazwischen. Sie hatten einen Stamm durchlöchert und Fiebig mußte umbauen. Sein Tor beherrscht den Vorplatz, es ist eine Plastik, die zur Architektur strebt, sich an ihre Stelle setzt. Der Unruhegeist Fiebig brachte seine Bildhauerkollegen ständig in Trab. Die erste Zeit wusch er sich täglich und säuberte seine Finger peinlich. Als die anderen endlich auch so weit waren, ließ er sich völlig gehen und die Haare lang wachsen.

Alfred Schmeller, Süddeutsche Zeitung vom 19. September 1962

Kannen und Krüge springen die Tischsprüche hin und her. Wehe dem, der seinen Durst schon verloren hat! Schlappschwänzchen, trink aus bis zur Neige! Mit kleinen Schlucken ruiniert man die Kehle!

Weit nach Mitternacht, satt gegessen, satt getrunken, brechen wir auf zur Kahnpartie. Im Dorf, entlang den Wegen, flackern noch immer Hunderte von Ölfunzeln. Blechdosen, gefüllt mit brennendem Schweröl. Die Bauern haben die Nacht illuminiert. Auf zur Kirka! Hinein in die Kähne! Das Wasser steht knapp unterm Bootsrand. Kaum losgemacht, aber schon auf der Mitte des Flusses, kentert erst der eine, dann der andere Kahn. Ich treibe, sinke, wohlig warm umspielt mich das pisswarme Wasser. Ich bin so benebelt, daß ich mir selbst zurufen muß: „ Schwimm, bewege deine Arme!“ Aber ich hänge fest im Geflecht der Drähte, Fähnchen und Lampions, mit denen die Bauern die Kähne für den Korso auf dem Fluß über die Toppen geschmückt haben. Während die Kähne flußabwärts treiben, finden wir uns schließlich alle am Ufer wieder. Bis auf die Knochen naß, trinken wir aus der Gallone - auf die Seefahrt, auf das Leben!

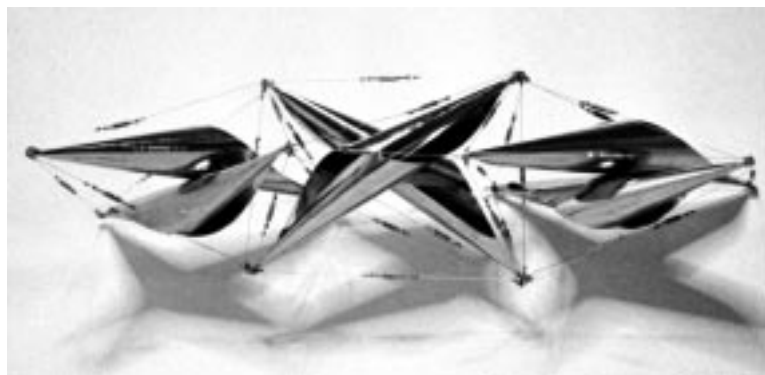
Am folgenden Tag, 14 Uhr, großes Katerfrühstück. Schmeller hat sein Honorar, riesige Lappen jugoslawischen Papiergelds, jetzt eine Art Papierbrei, zum Trocknen auf die Leine gehängt. Außer Schmeller und seiner charmanten Martha habe ich von der Rotte niemanden wiedergesehen. Schmeller und ich haben in den vielen Jahren, wann immer wir uns trafen, auf das, was wir fortan den „Untergang der Titanic“ nannten, angestoßen.



Schmeller spielt vor dem Spiegel Fiebig.



# „T E N S E G R I T Y“ - K O N S T R U K T I O N E N



Zum Bau von „Tensegrity“- Konstruktionen wurde ich durch meine kurze, intensive Bekanntschaft mit Buckminster Fuller provoziert. Bucky, wie ihn seine Freunde nennen, war nach Essen gekommen, um hier mit Konrad Wachsmann, Yoana Friedmann, Eckhard Schulze-Fielitz und Frei Otto das industrielle, technikorientierte Bauen zu propagieren. Innerhalb der von Fuller untersuchten Geometrien, die er „energetisch-synergetische Geometrien“ nannte, erregten seine „Tensegrity“-Konstruktionen mein stärkstes Interesse.

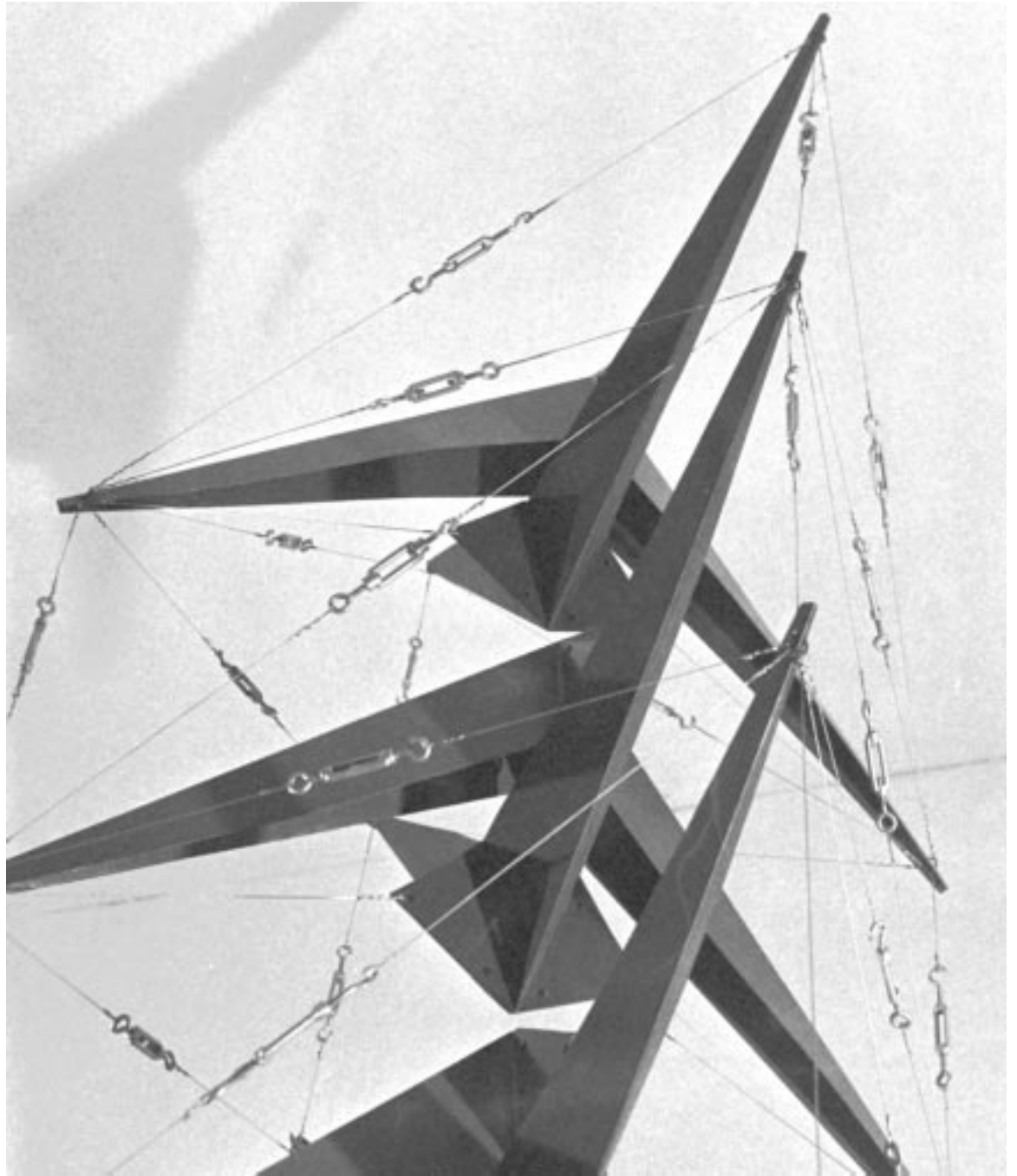
Die Modelle, die er zeigte, repräsentierten Konstruktionen, die sich eindeutig aus der Differenzierung zwischen Druck- und Zuelementen ergeben. Diese Modelle, bei denen es zwischen den Druckelementen, in der Regel Stäbe, keine mechanisch feste Verbindung, sondern nur Seile gab, faszinierten mich in hohem Maße. Angeregt durch Fuller, habe ich Stützen, Masten und Polyeder konstruiert, in der Hoffnung, hier die Basis für einen neuen Skulpturentypus zu finden. Es hat sich aber sehr schnell gezeigt, daß es sich hier um ein hermetisches technisches System handelt, das künstlerische Umsetzung nicht zuläßt. Auch dem amerikanischen Bildhauer Kenneth Snelson ist die Umsetzung der „Tensegrity“-Prinzipien in die Kunst nicht gelungen. Auch er ist in seinen Arbeiten über die einfache Reproduktion der von Fuller vorgeprägten Konstruktionen nicht hinausgekommen.

Die Beschäftigung mit „Tensegrity“- Konstruktionen hat bei mir nicht zu einem neuen Skulpturentypus geführt. Sie hat aber mein Verständnis für statische und dynamische Zusammenhänge in hohem Maße gefördert.

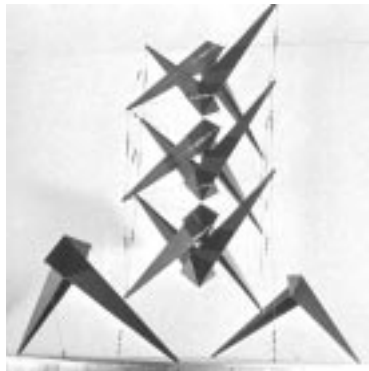
Die Bilder auf dieser Seite zeigen eine „Tensegrity“-Konstruktion. Im einen Fall als Träger, im anderen Fall als Mast. Für diese Konstruktion hatte ich durch Torsion eines rechteckigen Blechs ein besonders signifikantes, fast dekoratives Druckelement entwickelt. Dieses Modell bildete später die Grundlage für die Beteiligung von Bühler und mir am Wettbewerb für einen Aussichtsturm im Grugapark in Essen.

Hans-Peter Riese beim Ausleuchten der Konstruktion als Mast. Das Bild macht deutlich, mit welcher einfachen Mitteln wir damals gearbeitet haben.

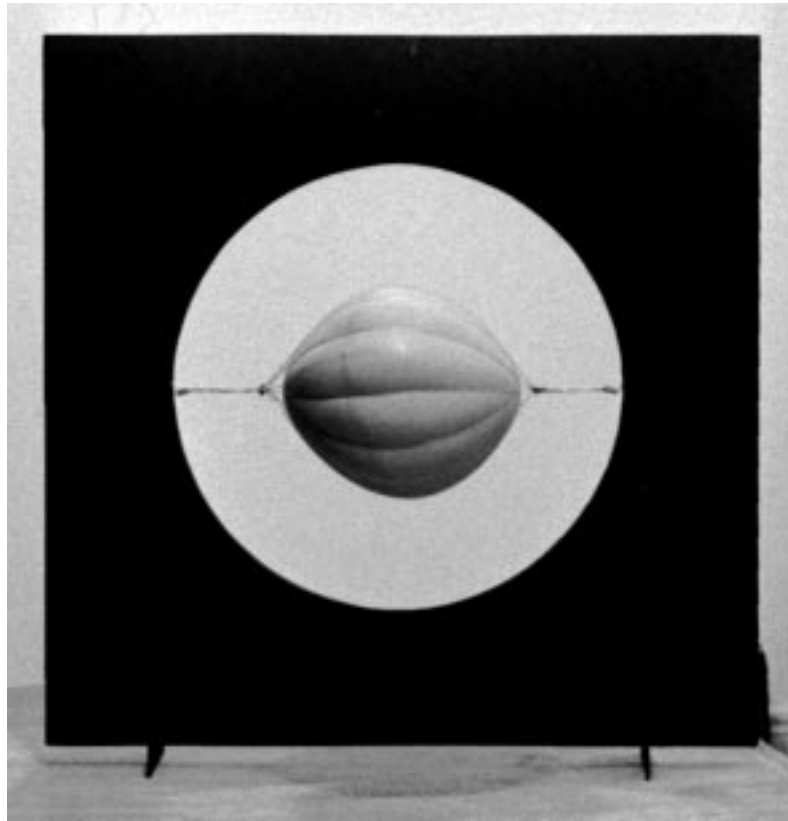




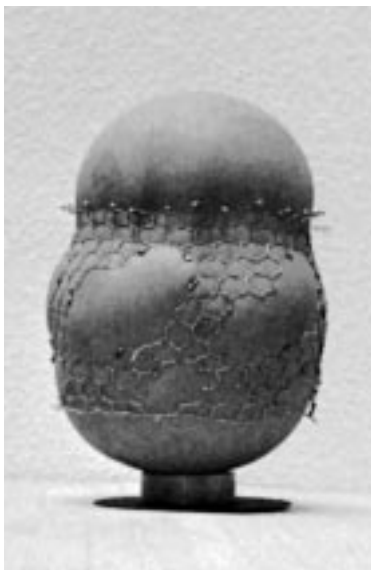
Zu den wenigen Fotos, die ich von den „Tensegrity“-Konstruktionen besitze, gehören diese Bilder. Sie zeigen eine Mastkonstruktion von 1962, die sich an dem von Fuller für Brüssel 1958 konstruierten „Tor der Nationen“ orientiert.



# PNEUS



Die ersten pneumatischen Skulpturen entstanden 1962 parallel zu den ersten „Tensegrity“- Skulpturen. Sie gehören zur Folge von Versuchen und Entwicklungen, Tendenzen die ich aus der Architektur von Buckminster Fuller, Frei Otto und Conrad Wachsmann kannte, sie für die Skulptur zu nutzen.



Wie üblich, entwickle ich gleich in der Anfangsphase eine Art Kanon, in dem die Regeln, denen ich folgen will, zusammengefaßt sind.

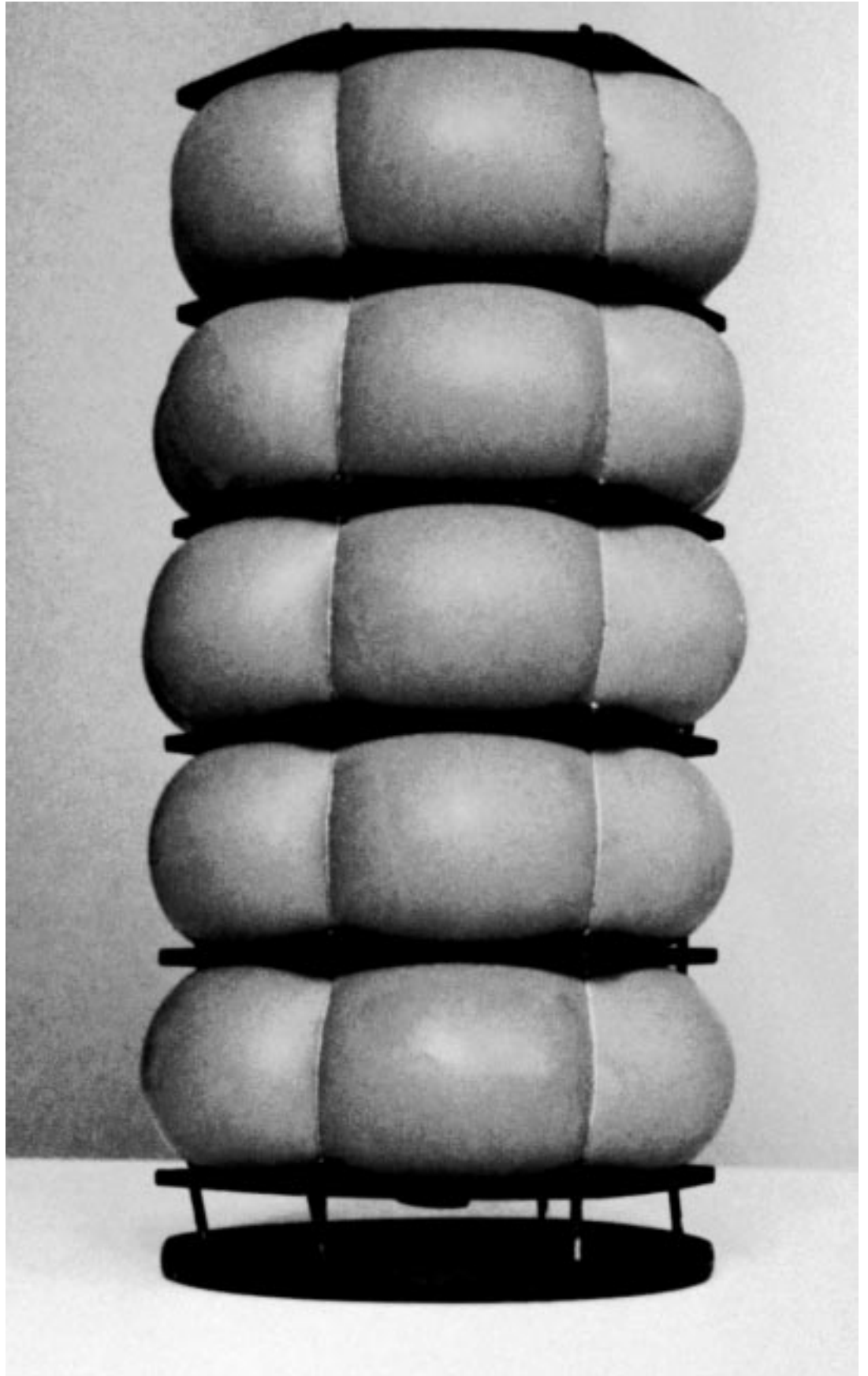
Als Pneus werden angesehen:

1. Die kugelförmige oder elliptische Blase
2. Die zylindrische Blase
3. Der ringförmige Schlauch.

Als Verformungen werden vorgenommen:

1. Das Einschnüren
2. Das Pressen
3. Das Zerren
4. Das Verwinden





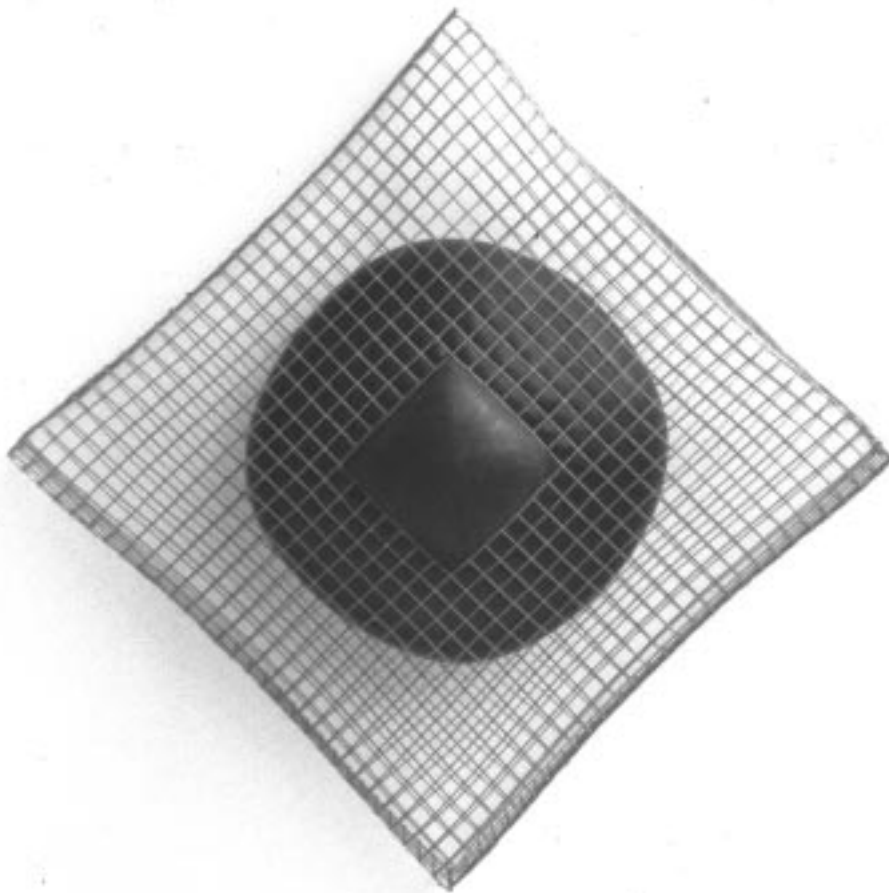
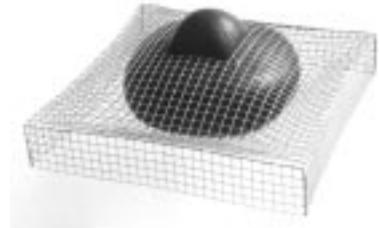
Turm aus  
geschichteten,  
durch Stahlseile  
unter Spannung  
gehaltenen  
kugelförmigen  
Pneus. 1962

Meine Arbeiten zielen darauf, Anordnungen zu entwickeln, in denen der Pneu die Funktion eines Druckkörpers übernimmt und zusammen mit Seilen, Netzwerken und zwischen-geschobenen Platten stabile Systeme bildet.

Zur Ausbildung dieser Formationen eignen sich als Eingriffe das Einschnüren und das Pressen. In den meisten Fällen werden beide Verformungen gleichzeitig am selben Pneu durchgeführt.

Es handelt sich bei diesen Skulpturen um die Verformung regulärer pneumatischer Körper und nicht um das Aufblasen speziell vorgeformter Hüllen.

Die Charakteristik der Verformungen ist vom Material der Blasen wie auch vom Innendruck der Blasen abhängig.

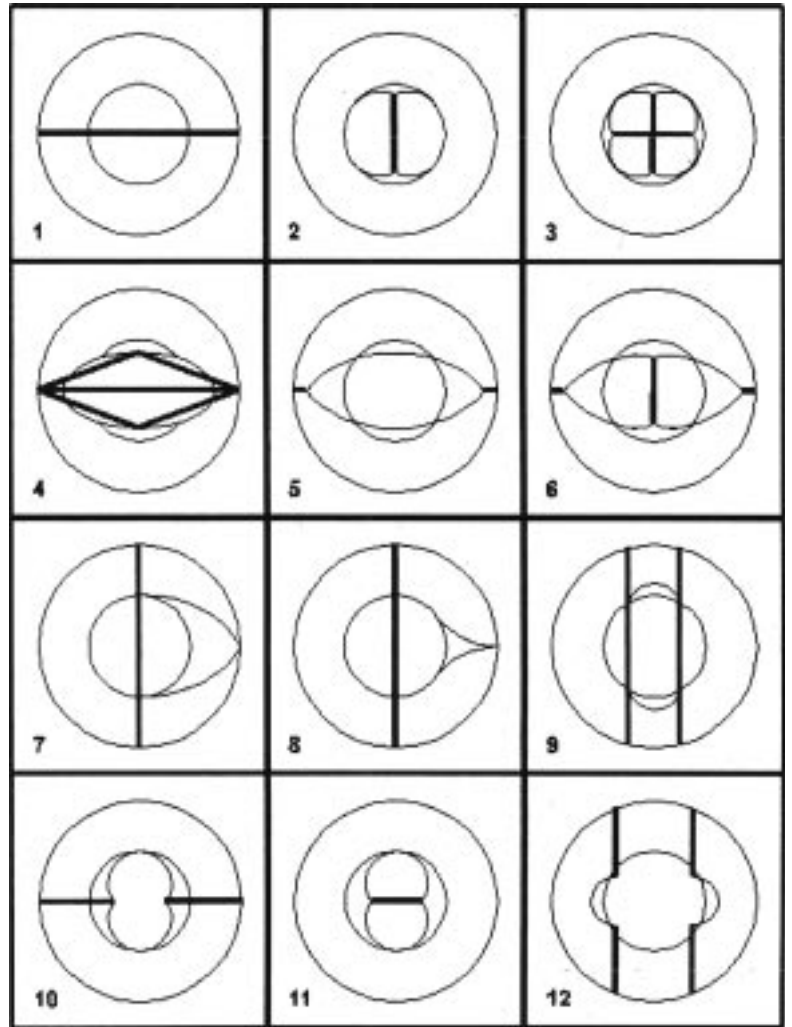


Bei allen diesen Versuchen beschränkte ich mich auf die Nutzung der bekannten Fahrrad- und Auto-schläuche, sowie Hand- und Fußballblasen. Es handelt sich also um die Untersuchung der Verformbarkeit regulärer Körper und nicht um das Aufblasen besonders vorgeformter Hüllen. Ausgestellt waren diese Versuche 1964 auf der Ausstellung des deutschen Künstlerbundes, 1966 in der Ausstellung „pro domo“ in Neuss, dann ebenfalls 1966 in Bratislava, 1967 bei den seriellen Formationen in Frankfurt und 1968 in der Galerie Schütze in Bad Godesberg.

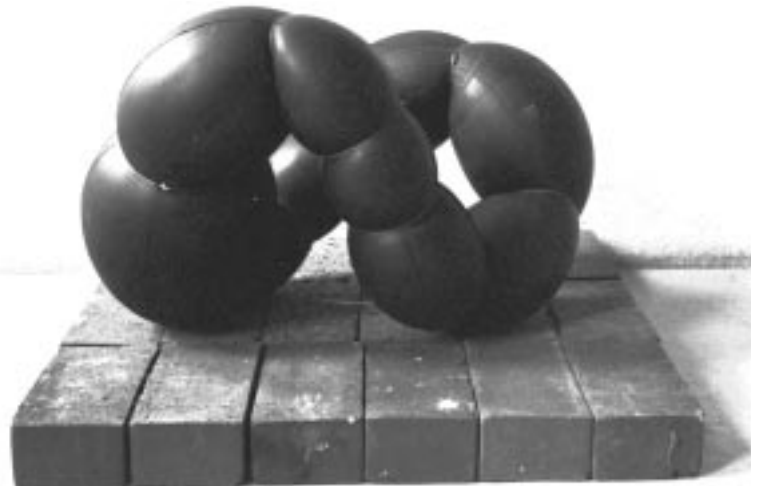
# SCHEMA MÖGLICHER VERFORMUNGEN REGULÄRER BLASEN

- 1 Kugelige Blase in einem Ring hängend
- 2 Kugelige Blase durch ein Seil eingeschnürt
- 3 Kugelige Blase durch zwei sich kreuzende Seile eingeschnürt
- 4 Kugelige Blase durch parallele, unter Zug stehende Seile eingeschnürt
- 5 Kugelige Blase zweiseitig gezerzt
- 6 Kugelige Blase zweiseitig gezerzt und in der Mitte durch ein Seil eingeschnürt
- 7 Kugelige Blase in einem Ring hängend, einseitig gezerzt
- 8 Kugelige Blase in einem Ring hängend, einseitig gezerzt; andere Zerrform durch anderes Druckverhältnis
- 9 Kugelige Blase zwischen zwei Ebenen gepreßt
- 10 Kugelige Blase von zwei Stäben punktförmig gepreßt
- 11 Kugelige Blase an zwei Punkten eingezogen durch ein in der Blase befestigtes Seil
- 12 Kugelige Blase zwischen zwei mit einem größeren Loch versehenen Flächen gepreßt.

In dieser schematischen Darstellung habe ich die mir als wesentlich erscheinenden Modi dargestellt. Selbstverständlich entsprechen die Darstellungen nur annähernd den Verformungen durch Druck oder Zug. Die Darstellung soll nur die möglichen Variationen symbolisch wiedergeben.



Die in diesem Buch abgebildeten pneumatischen Skulpturen stammen alle aus den Jahren 1962 und 1963.



# DIE LIGA DER PNEUMATISTEN

Mir war klar, daß aus diesen pneumatischen Spielereien keine Basis zu gewinnen war für einen neuen Skulpturentypus. Es war mehr ein Spiel, das ich mir erfand. Geboren aus der Lust, ein wenig sinnliches Material anzustoßen und zu beobachten, wie es reagiert. Wenn ich sage, daß ich auch mit diesem Spiel auf eine Fülle von Erfahrungen zurückgreife: auf die Seifenblasen, die wir als Kinder, so groß wie nur möglich, aus dem Strohalm heraushauchten und aneinander zu kleben versuchten. Die grellbunten Luftballons die in jedem von uns als Kind die Lust weckten, an diesen großen bunten Bündeln, die auf allen Rummelplätzen herumgetragen wurden, davonzuschweben. Der Fahrradschlauch, den wir aufpumpten und phasenweise mit unseren Händen abschnürten, um unter dem Wasser nach dem Loch im Schlauch zu suchen und schließlich von diesem Spiel so begeistert waren, daß wir keine Lust verspürten, das Loch im Schlauch zu finden und zu verpfastern. Jahrzehnte später entdeckte ich voller Begeisterung die Photographien zu Untersuchungen über die Spannungsverhältnisse von Seifenblasen, deren „revolutionäre Kraft“ in den Sechzigern von den Mitgliedern der Kommune I und II entdeckt wurde. Hans-Peter Riese würde jetzt wahrscheinlich sagen: „Alter, du mit deinen endlosen Ableitungen. Ständig handelst du von einem Widerspruch zum andern. Das Elend ist nur, daß man dir nicht widersprechen kann, denn du hast ja Recht, nur paßt das verdammt nochmal alles nicht zusammen, außer bei dir!“ Bei dir, Peter, übrigens auch, du weißt es, aber es fällt dir schwer, es einzugestehen. Du hast zuviel Umgang mit diesen sunnyboys. Paß auf, daß du dich nicht vergiftest.

1966 hat mich Riese nach Bratislava katapultiert. Im roten Minicooper, mit dem er ständig versuchte, unter den Fernlastern durchzutauchen, wenn er sie wegen der Enge der Straße nicht überholen konnte. Ich sollte in Bratislava ausstellen. Skulpturen. Diesen Plan hatte er mit Urbasek ausgeheckt. Der empfing uns in Bratislava im Kreis seiner Künstlerfreunde plus Badewanne, randvoll mit Eis und Flaschen voll Wodka. Drei Tage hat das wilde Initiationsritual gedauert. Dann wurde ausgestellt. Aber erst einmal wollten alle wissen, wann denn die Skulpturen kämen. In dem winzigen Minicooper konnten sie nicht sein. Also demonstrierten wir durch Aufpumpen einer der pneumatischen Skulpturen, daß wir tatsächlich die gesamte Ausstellung an Bord hatten. Sofort wurde entschieden, daß wir nun gemeinsam auch alle anderen Pneus aufpumpen sollten. Es war eine Riesengaudi. Überall im Atelier von Urbasek dümpelten aufgeblähte Schläuche und Blasen, mit denen sich schließlich alle gegenseitig bewarfen. Was wurde in diesen Stunden nicht alles erfunden: Pneumatische Gebirge, die man nicht mehr besteigen muß weil man mit ihnen emporgepumpt wird. Pneumatische Bühnenbilder für eine Oper aus Gummi und Wind mit pneumatisch prallen Primadonnen, die im Playback vor den pulsierenden Bühnenbildern hin und her jumpten.

Pneumatische Bilder, die jeder Wandgröße sich anpassen ließen. Bald dachten wir an die Gründung einer Liga der Pneumatisten. Mit Riese als Präsidenten. Das Zeichen der Liga sollte ein geknotetes Präservativ sein. Leider verloren wir den epochalen Plan aus dem Blick. Irgendwann war im wahrsten Sinne des Wortes die Luft raus aus der Liga. Vielleicht, weil wir den pneumatischen Skulpturen nach zwei Tagen die Luft wieder ablassen mußten. Denn für ihren Transport im aufgeblähten Zustand zur Galerie hätten wir einen voluminösen Möbeltransporter benötigt. Es zeigte sich auch, daß aufblasen eine, wieder ablassen eine andere Sache ist. Das eine geht ruckzuck, das andere in lähmender Behäbigkeit. Auch erwecken die zusammengesackten, geschrumpelten Gummiblasen recht deprimierende Assoziationen. Jedenfalls nicht die von pneumatisch prallen Primadonnen.

Zur Ausstellung erschien ein kleiner Katalog. Zwölf Seiten plus Umschlag im Format 20,5 mal 17,5 cm. Das Papier von grausamer Qualität, der Druck unbeschreiblich mürbe. Aber ein Katalog, an dem ich hänge. Denn er ist ein Monument der Freundschaft. Wer kann sich heute vorstellen, was Milos Urbasek in Bewegung gesetzt hat, um diesen Katalog zu ermöglichen? Alles mußte „subversiv“ besorgt werden. Das Papier, die Clichés, die Druckfarbe. Setzer und Drucker mußten motiviert werden, das kleine Werk ohne offizielle Genehmigung zu fabrizieren. Wer kann die Kraft der Freundschaft und Solidarität ermessen, der es bedurfte, so etwas zu verwirklichen.

Alexander Zickendraht lernte ich 1979 kennen. Er wollte bei mir studieren, was unsinnig war. Es gab nichts, was ich ihn hätte lehren können. Er war nicht nur ein erfahrener, ausgezeichnete Gold und Silberschmied, sondern auch ein Bildhauer von außerordentlichem Können. Was wollte er noch bei mir lernen? Ich vermute inzwischen, daß ich mehr von ihm gelernt habe als er von mir. Wir waren uns vom ersten Augenblick an sympathisch und blieben zusammen. Er übernahm in der Metallwerkstatt den Lehrauftrag für Schmuckdesign und arbeitete mit mir bei zahlreichen großen Aufträgen zusammen, bis er als Lehrer an die Zeichenakademie Hanau überwechselte. Viel bemerkenswerter als das alles ist die Tatsache, daß er, ohne meine Versuche zu kennen, eine Fülle kleiner und mittelgroßer pneumatischer Schmuckgegenstände, aber auch Skulpturen gebaut hatte. Diese Skulpturen waren keine Modelle aus Gummi oder elastischem Kunststoff, sondern stabile Gebilde aus Silber oder Kupfer. Er hat seine abgeschnürten Kissen auch nicht mit Luft aufgeblasen, sondern über eine Hydraulikpumpe mit Öl aufgedrückt. Es ist für mich noch heute eine Freude zu sehen, wie viel er aus dem Prinzip entwickelt hat, das ich mit meinen spielerischen Versuchen nur streifte.

# DIE ZWANGSVERSTEIGERUNG



1962 war ich zum ersten Mal restlos pleite, blank, am Ende. Die Druckerei, unwiderrufbar hops, die Galerie defizitär, die Skulpturen nicht zu verkaufen. Auch sonst keine Einnahmen. Aus Furcht, die Geschäftsleute, bei denen ich in der Kreide stand, könnten mir, meiner Schulden wegen auflauern, vermied ich seit langem, durch bestimmte Wiesbadener Straßen zu schlendern. Fast täglich kam Rammel, Gerichtsvollzieher und Seele von Mensch, um einen weiteren „Kuckuck“ zu landen. Nun aber war Schluß, Ende, Sabbat. Die Gläubiger machten ihm Dampf, klagten ihn an bei seinem Dienstherrn. Er sei zu milde, schlaff, lax. Sie forderten unerbittliche Härte, Zwangsvollstreckung. Also wurde vollstreckt. Wagemutig hatte Rammel eine letzte Offensive gewagt und allen mir bekannten Sammlern geschrieben. Er hoffte, sie würden sich um die Skulpturen schlagen. Haste gedacht! Nun war ich endgültig in Verschiß. Abgestempelt, gebrandmarkt als Strolch, fauler Kunde, Durchbrenner, Bankrotteur. Meine Skulpturen kamen unter den Hammer.



Fiebig vor dem Versteigerungslokal

Der Gerichtsvollzieher Rammel



Zu meinem 50. Geburtstag überraschte mich die Familie mit einem Bild aus 11 Pfandsiegeln. Die Restlichen 217 wurden mir in einer Pergamintüte überreicht.

Kunstgegenstände pflegt man im allgemeinen in Galerien zu kaufen oder meistbietend in Kunstauktionen zu erwerben. Eine unfreiwillige Konkurrenz erhielt der Kunsthandel gestern in Wiesbaden. Dort war ein avantgardistischer Bildhauer in finanzielle Schwierigkeiten geraten und es blieb kein anderer Ausweg, als zwei seiner abstrakten Plastiken zu pfänden, die gestern im öffentlichen Versteigerungslokal des Amtsgerichts zum Verkauf an den Meistbietenden angeboten wurden.

Pünktlich um 10 Uhr erschien der amtierende Gerichtsvollzieher in Begleitung von zwei kräftigen Gehilfen, die sich bemühten, die beiden hohen abstrakten Gebilde aus Eisen einem ratlosen Publikum zu präsentieren. Im Hintergrund des Versteigerungslokals hatte sich der junge Avantgardist mit seinen Freunden etabliert und versuchte seine Plastiken ins rechte Licht rücken zu lassen, bis diese endlich zwischen einer Waschmaschine und einer Babywaage standen.

Nachdem der Gerichtsvollzieher die Waschmaschine mit DM 100.- veräußert hatte, bot er die Plastik an. Der Beamte, anscheinend ein Quiz-Freund, erhielt auf seine Frage „Wissen Sie, was das ist?“ keine Antwort und seine Beschreibung „Das ist moderne Kunst, das kann man nur empfinden und nicht sagen“ ging im Gelächter des Publikums unter. Auch die anschließende Bekanntgabe der Taxpreise mit DM 3.500.- und DM 450.- wurde von den Anwesenden mit fröhlichem Gelächter und Händeklatschen quittiert.

In der letzten Reihe des vollbesetzten Versteigerungslokals stieg ein Mann auf den Stuhl, um die ungewöhnlichen Auktionsgegenstände besser sehen zu können. Damit gab er das Signal für andere Zuschauer, die gleichfalls auf die Stühle kletterten.

Der Herr Gerichtsvollzieher bat um Ruhe und um ein Mindestgebot von DM 1.500.-. Aber niemand war bereit zu bieten. Als der Beamte seine Zuhörer mit der Erklärung lockte „Bitte, überlegen Sie sich das Angebot, so etwas kommt nie wieder“, bot jemand DM 5.-. Daraufhin wurde die zweite Plastik mit einem Mindestwert von DM 250.- dem Volke angeboten.

Nun stiegen die Freunde des Künstlers auf die Stühle und boten dann jeweils 5.- DM mehr, wenn der Gerichtsvollzieher gerade den Zuschlag erteilen wollte. Als dies 22 mal unter den skeptischen Blicken des Vollziehungsbeamten und zum großen Vergnügen des Publikums geschah und die gemeinsame Kasse offensichtlich erschöpft war, erhielt unter Applaus einer der Freunde für DM 360.- die Plastik „Abstrakte Komposition F 61 mal 1“.

Damit war das Problem der Schuldentilgung für den jungen Künstler aber noch nicht gelöst, denn die mit DM 1.500.- veranschlagte Plastik hatte noch keinen Interessenten gefunden. Also überreichte er dem Gerichtsvollzieher eine Liste.

In den kommenden Tagen werden ein Dutzend bekannter westdeutscher Kunstsammler sehr erschrocken sein, von einem Gerichtsvollzieher Post zu erhalten. Statt eines Kunstkataloges werden sie von Amts wegen die Anfrage bekommen, ob sie nicht an einer 3,50 m hohen abstrakten Eisen-Skulptur interessiert sind. Zu besichtigen in Wiesbaden, öffentliches Versteigerungslokal, Hinterhof.

# 1963

FIEBIG VERLÄSST WIESBADEN UND BEZIEHT MIT SEINER FAMILIE IN FRANKFURT IN DER GUTLEUTSTRASSE KELLERARTIGE RÄUME, DIE SEINER FAMILIE UND IHM GLEICHERMASSEN ALS WOHNUNG UND ATELIER DIENEN. DAS GANZE JAHR ÜBER BEFASST SICH FIEBIG MIT DER PLANUNG UND DER TECHNISCHE VORBEREITUNG FÜR DEN BAU EINES „PAVILLONS“ FÜR DIE HELENE-LANGE-SCHULE IN HOECHST. IM SOMMER DES GLEICHEN JAHRES BEGINNT ER MIT DEM BAU, NICHT AHNEND, DASS BIS ZUR ENDGÜLTIGEN FERTIGSTELLUNG JAHRE VERGEHEN WERDEN. IM ZUSAMMENHANG MIT DER ARBEIT AM PAVILLON ENTWICKELT FIEBIG EINEN GROSSFORMATIGEN KASSETTENARTIGEN BETONSTEIN. DOCH LEIDER GELINGT ES IHM NICHT, FERTIGUNG UND VERTRIEB DES STEINS GEWINNBRINGEND ZU ORGANISIEREN. SCHON IMMER AN DER ENTWICKLUNG VON EINFACHEN UND PRAKTISCHEN MÖBELN INTERESSIERT, ENTWIRFT UND FERTIGT ER FÜR DEN MALER UND GRAPHIKER ED KIENDER AUS MASSIVEN VIERKANTHÖLZERN TISCH UND BETT UND FÜR ADELHEID HOFFMANN EINEN KLAPPHOCKER AUS HOLZLEISTEN. FÜR SICH SELBST BAUT ER EINEN DREI METER LANGEN TISCH, DER AN ZWEI NUR DREI MILLIMETER STARKEN STAHLSEILEN AUFGEHÄNGT UND ABGESPANNT IST. ER NIMMT DIE VERSUCHE MIT GEFALTETEN SÄULEN AUS STAHLBLECHEN WIEDER AUF. DIE ERGEBNISSE WERDEN ZUM ERSTEN MAL IN WOLFSBURG UND IN SALZGITTER AUSGESTELLT. IM GLEICHEN JAHR NIMMT FIEBIG BEI ADORNO, HORKHEIMER UND LIEBRUCKS DAS STUDIUM DER SOZIOLOGIE UND PHILOSOPHIE AUF. FÜR REINHOLD KOEHLER DREHT FIEBIG DEN S/W 16 MM FILM „DÉCOLLAGEN“. AUF DER GRUNDLAGE EINER FALTUNG FERTIGT FIEBIG DAS MODELL FÜR EINEN DOM.



# PAVILLON HOECHST



1963 beginne ich im Auftrag der Stadt Frankfurt mit dem Bau eines Pavillons für die Helene-Lange-Schule in Hoechst. Vier Jahre habe ich an diesem Pavillon gearbeitet. Mehrfach mußte ich die Arbeit langfristig unterbrechen. Wegen eines Verkehrsunfalls, einer Beugehaft, als Folge wiederholter Zahlungsunfähigkeit und periodischer Pfändungen von Werkzeug und Gerät.

Den Auftrag verdankte ich Jochen Kirchberg, dem Frankfurter Stadtbaudirektor und Freund der Künstler. Es ist sein Verdienst, daß die Stadt Frankfurt Anfang der sechziger Jahre bei allen städtischen Neubauten Aufträge an Künstler vergab. Leider haben sich in der Stadtverwaltung aber bald wieder Kleinmut und Kunstfeindlichkeit durchgesetzt.

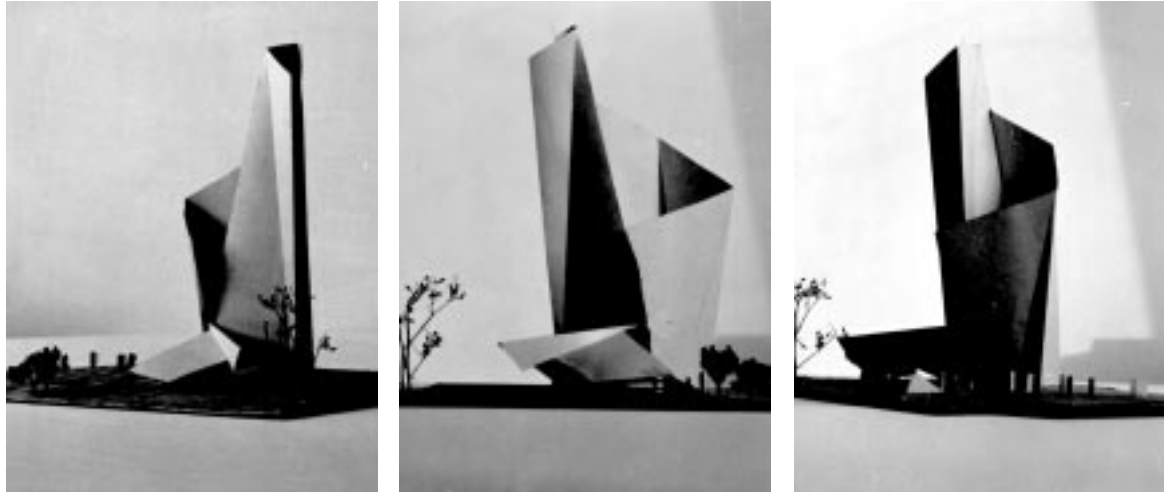
Erst in der Rückschau erkenne ich, daß ich in diesem Pavillon alle bildhauerischen Motive, Verfahren und Methoden angewendet habe, die mich seinerzeit beschäftigten.

Mit den großen Säulen aus Beton setze ich „stilistisch“ und handwerklich das fort, was ich mit meinem Holztor in Kostranjevica begonnen habe.





Das an Seilen aufgehängte, gefaltete Kupferdach nimmt Bezug auf die Transformationen ebener Figuren und die „Tensegrity“-Konstruktionen, mit denen ich mich seit einem Jahr befaßte.



Seit ich gelernt habe, Dinge bewußt zu sehen, begeistert mich die Baukunst. Mein Vater zeigte mir, schon als Kind, mit liebevoller Besessenheit die Bauwerke von Langhans, Schlüter, Knobelsdorf und Schinkel. Er mahnte mich, nicht vom ihrem Glanz, ihrer mächtigen Geste mich überwältigen zu lassen, sondern mir ihren Kern, das Prinzip ihrer Ordnung bewußt zu machen. Von allen preußischen Baumeistern beeindruckte mich Schlüter am stärksten. Den Häuptern der Geschlagenen, im inneren Hof, die phantastischen Prunkhelme an der Fassade und die Medusenhäupter an der Rückseite des Zeughauses gehörte als Junge meine größte Bewunderung. Den Film über Schlüter, den ich im Alter von etwa neun Jahren sah, hat mich gefesselt. Drei oder viermal sah ich ihn an. Sein dramatischer Kern, der den Guß des Reiterbildes, des großen Kurfürsten schildert, hat meine Begeisterung für Schlüter und die durch ihn verkörperte Einheit von Bildhauer und Baumeister ins uferlose getrieben. Nie wieder hat mich die Vorstellung von einer Begabung, in der Skulptur und Baukunst durch das Genie zusammengehalten, verlassen.

Später habe ich diese Begeisterung auf andere Baumeister übertragen. Noch später, an mir die Tendenz entdeckt, bestimmte Modi meiner Skulpturen modellhaft in Bauwerke zu verwandeln. Zu den ersten Versuchen dieser Art gehört ein Pappmodell, von dem ich nur noch drei verrottete Vergrößerungen besitze. Das Modell, auf das sie sich beziehen, war ein Entwurf für einen Dom. Meine „Antwort“ auf die vielen mickerigen Gemeindekirchen, die wie Quecke nach 1945 überall im Land wucherten und denen, von Ausnahmen abgesehen, alles fehlte, was mich an den großen Sakralbauten begeisterte. Ich konnte nicht begreifen, warum nicht einmal die katholische Kirche sich zum Münster, zur Kathedrale, zum Dom aufraffen konnte. Einem zufälligen Impuls folgend, habe ich 1962 in einem meiner ersten Faltversuche eine Tendenz entdeckt, von der ich glaubte, sie könnte die Grundlage bilden für einen Dom, der sich aus einer Betonschale in einem Zug aus einer Folge von Faltungen emporstemmt.

# 1964

DIE MEISTE ZEIT DES JAHRES ARBEITET FIEBIG AM PAVILLON FÜR DIE HELENE-LANGE-SCHULE. FÜR SEINE FALTUNGEN AUS STAHLBLECH, DIE ER VON NUN AN „TRANSFORMATIONEN EBENER FIGUREN“ NENNT, ENTWICKELT ER EINE NOMENKLATUR. SEINEM FREUND, DEM BÜHNENAUTOR WOLFGANG DEICHSEL, BAUT ER GEMÄSS DESSEN REGIEABSICHTEN EINE HANDPUPPENBÜHNE MIT VORBÜHNE, ENTWIRFT UND DRUCKT DAS PLAKAT FÜR DAS HANDPUPPENSPIEL „GÖRAN ZU GÖRAN“. DIE GALERIE RUTH NOHL IN SIEGEN WIDMET SEINEN SKULPTUREN EINE ZWEITE AUSSTELLUNG. AUSSERDEM WIRD ER ZUR AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES EINGELADEN. SEINE KINDER BORIS UND VALESKA WERDEN GEBOREN.



Angeregt von Max Bense und Reinhold Koehler, entwickelte ich für die Faltungen ein Regelsystem, das ich im Katalog zur Ausstellung „Zum Beispiel Fiebig“ zum ersten Mal veröffentlichte.

Die Grundlage der Faltungen bilden geometrischen Figuren, die ich „ebene Figuren“ nenne. Als „ebene Figuren“ werden alle geometrisch konstruierbaren Figuren angesehen.

Diese „ebenen Figuren“ werden durch systematisches Falten in „Systeme“ transformiert. Aus diesem Grund nenne ich diese Skulpturen auch „Transformationen ebener Figuren“. Die so entstehenden „Systeme“ sind in ihrem Charakter abhängig von:

1. der Form der „ebenen Figur“
2. der Richtung der Faltstrecken
3. der Zahl der Faltungen
4. den Winkeln, unter denen gefaltet wird

Die Faltstrecken stehen immer in bestimmter geometrischer Ordnung zueinander:

1. parallel zu den Kanten der „ebenen Figur“
2. winklig zu den Kanten der „ebenen Figur“
3. die Abstände zwischen den Faltstrecken sind gleich
4. die Abstände zwischen den Faltstrecken sind ungleich
5. die Faltstrecken verlaufen paar- oder gruppenweise zueinander parallel
6. die Faltstrecken verlaufen zueinander winklig. Immer aber stehen die Faltstrecken in definierter Position zueinander.

Die Zahl der Faltungen und die Faltwinkel werden durch das räumliche System bestimmt, auf das der Faltvorgang zielt. Die Methode reguliert die Konstruktion bestimmter „räumlicher Systeme“. Ihre Erzeugung kann von zwei Positionen aus vorgenommen werden:

1. Es gibt die definierte Vorstellung eines „räumlichen Systems“ (eines Körpers), und es wird eine „ebene Figur“ mit dem passenden Faltschema gesucht, um den Körper zu realisieren.

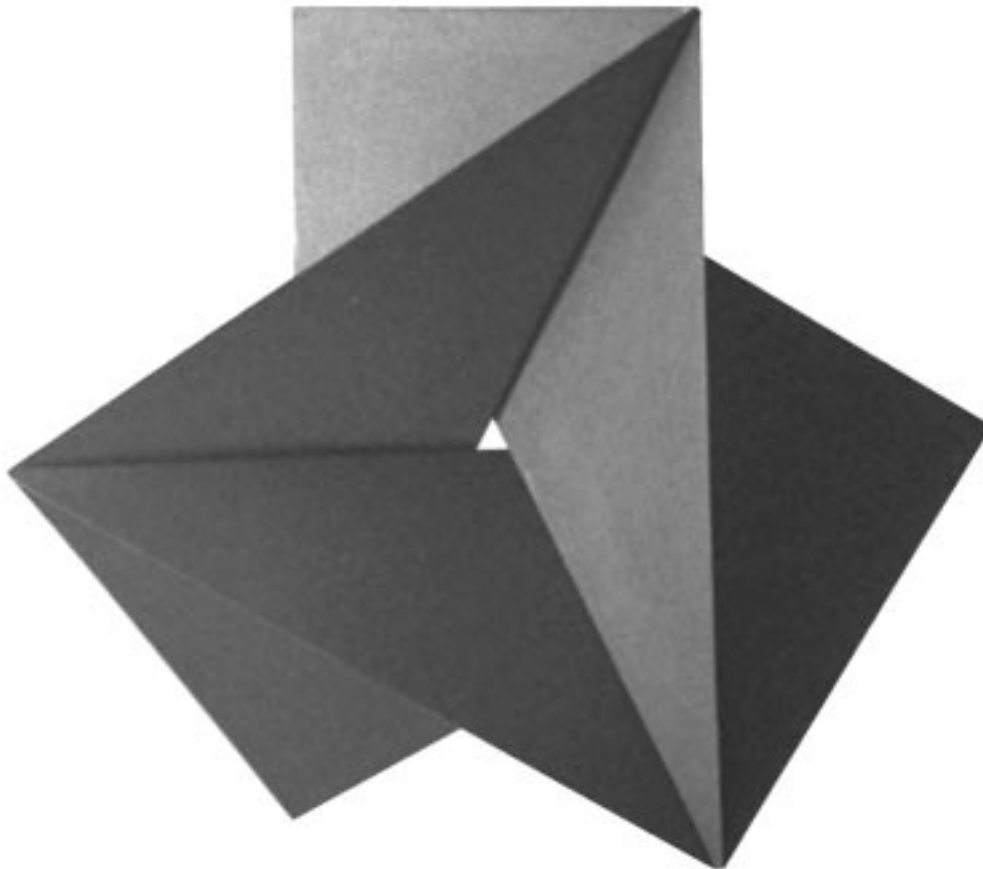
2. Vorgegeben ist eine „ebene Figur“, und an dieser wird untersucht, welche „Systeme“ bei unterschiedlichen Faltvorgängen entstehen.

Die resultierenden „Systeme“ können zwei charakteristische Prägungen haben:

1. Das „System“ ist eine geschlossene Ordnung, läßt sich aber nicht mit gleichen oder anderen „räumlichen Systemen“ verbinden.

2. Das „System“ ist in sich zwar geschlossen, kann aber, auch als Modul, behandelt werden, das mit anderen Modulen zu größeren Einheiten zusammengefaßt werden kann.

Materielle Grundlage kann jedes Material mit Foliencharakter sein: Papier, Pappe, Blech, Drahtgewebe, Kunststoff. Bei Papier und Pappe lassen sich beliebig viele Faltvorgänge an der unzerteilten „ebenen Figur“ ausführen. Beim Blech muß die „ebene Figur“ in Teile zerlegt werden, weil beim Blech nur eine geringe Zahl aufeinander bezogener Faltungen möglich ist. Die gefalteten Elemente werden anschließend, dem Modell entsprechend, wieder zusammengefügt. Das geschieht durch Kleben, Löten, Schweißen, Schrauben oder Nieten.

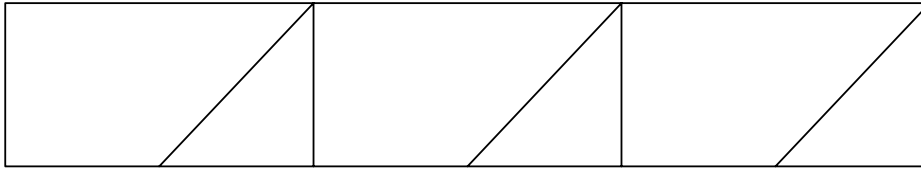


Faltung mit Modulcharakter, gebildet aus drei gleichen „Elementen“. Ohne Titel, 1962,

rechts. Faltung, „ohne Titel“, ca 1964. Aluminium

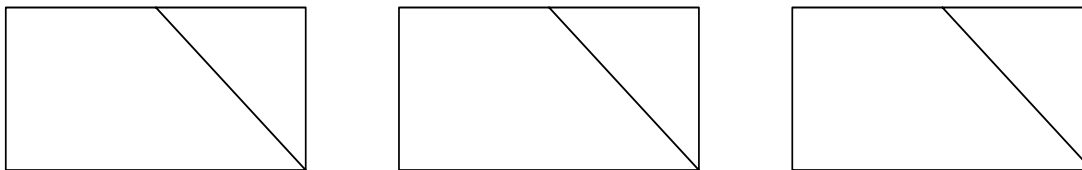


In den ersten Fassung beschreibt die Methode „Systeme“, die tatsächlich durch das Falten einer „ebenen Figur“ entwickelt werden. Die konsequente Anwendung der Methode setzt aber Materialeigenschaften voraus, die nur Papier, Pappe und Folien besitzen.

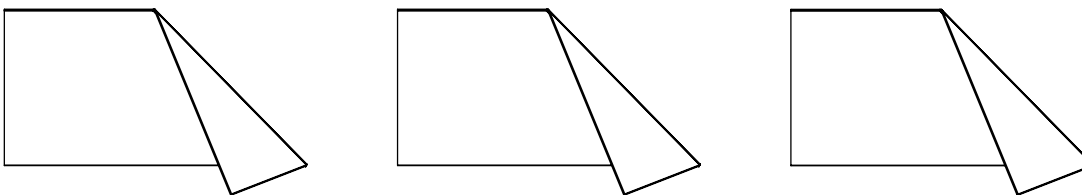


Ebene Figur in Form eines rechteckigen Bands mit eingezeichneten Faltstrecken.

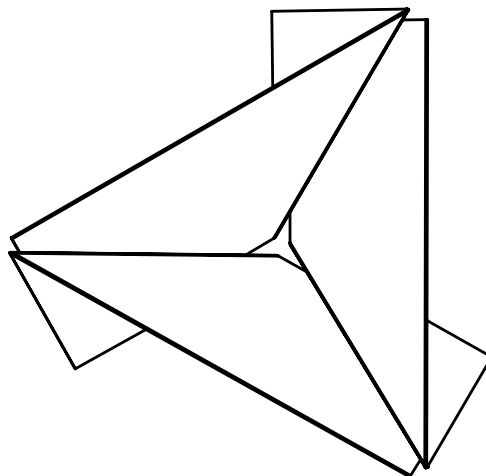
Soll ein in Papier entwickeltes Objekt in Metall ausgeführt werden, ist die Methode nicht mehr konsequent anwendbar, denn es gibt kein Verfahren, Bleche, in gleicher Weise wie Papier, in einem Stück vielfach zu falten. Die Methode muß also für ihre Anwendung auf Bleche modifiziert werden. Die zugrunde liegende „ebene Figur“ muß aus technischen Gründen in Teilfiguren zerlegt werden. Diese Teilfiguren werden dann, dem Ausgangsschema entsprechend, gefaltet und die gefalteten Einzelteile der Gestaltvorgabe entsprechend montiert.



Aus der „ebenen Figur“ entwickelte Teilfiguren.



gefaltete Teilfiguren



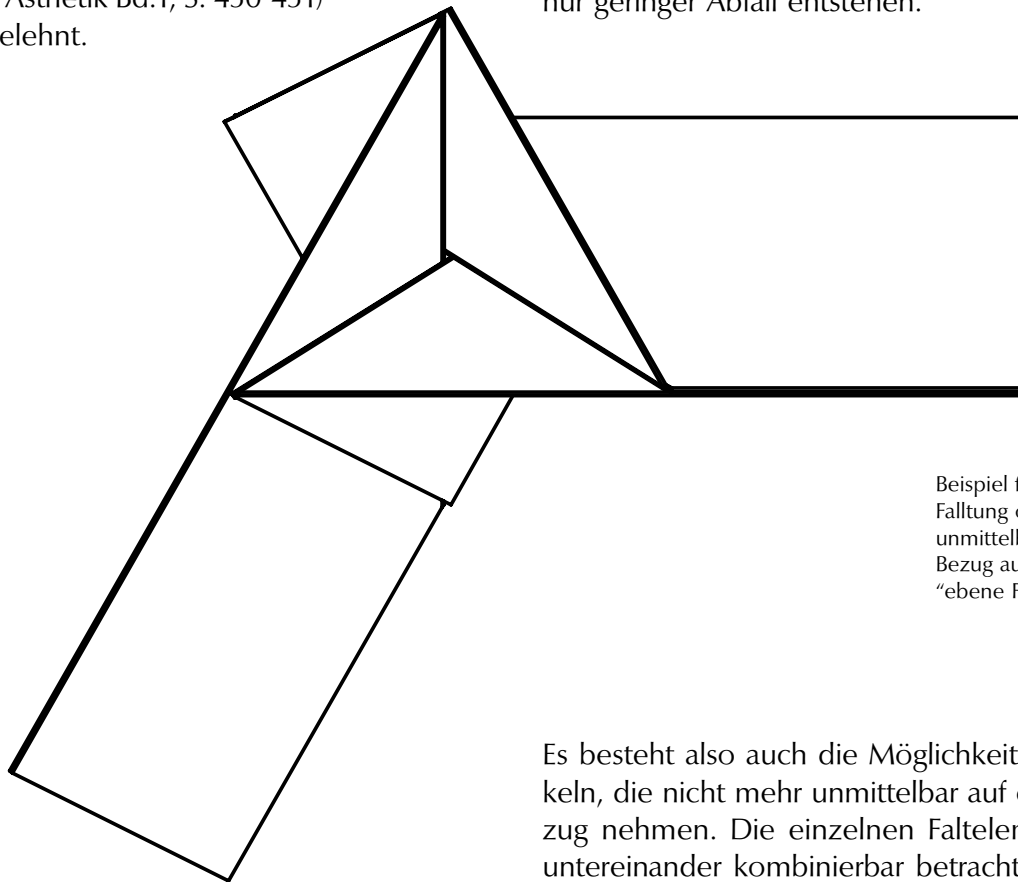
Beispiel für ein aus drei Faltelementen montiertes „System“.



Die Zusammenfassung der Faltelemente zu „räumlichen Systemen“ reguliert sich nach den bekannten Regeln. Das heißt, es werden nur geschlossene „räumliche Systeme“ angestrebt, Reihungen schlechter Unendlichkeit (Hegel, Ästhetik Bd.1, S. 450-451) abgelehnt.

Als „Teilflächen“ werden Quadrate oder Rechtecke angestrebt. Mindestens aber geometrische Grundformen, die dem Quadrat oder dem Rechteck angenähert sind, z.B. Parallelogramm und Trapez. Als Teilflächen sollen möglichst gleiche, auf alle Fälle aber ähnliche „Elemente“ entstehen.

Die Teilungen regulieren sich nach materialökonomischen Überlegungen. Beim Zuschneiden der Bleche soll kein oder nur geringer Abfall entstehen.



Beispiel für eine Faltung ohne unmittelbaren Bezug auf eine „ebene Figur“

Alle Materialverbindungen werden kraftschlüssig ausgeführt. Das heißt, die Faltelemente werden entweder Fläche an Fläche, oder Kante an Kante miteinander verbunden. Die Verbindungen werden je nach Material herbeigeführt durch:

1. Kleben
2. Löten
3. Schweißen
4. Schrauben
5. Nieten

Es besteht also auch die Möglichkeit, Faltungen zu entwickeln, die nicht mehr unmittelbar auf eine „ebene Figur“ Bezug nehmen. Die einzelnen Faltelemente können als frei untereinander kombinierbar betrachtet werden. Der Transformationsverlauf „ebene Figur“ - Faltvorgang - „System“ wird durch die additive Kombination frei verfügbarer, gefalteter Elemente erweitert. Wobei sich die Elemente in der Konsequenz nicht mehr aus dem Systemzusammenhang einer „ebenen Figur“ herleiten müssen. Sie können in dieser Phase auch einfache, eigenständige, gefaltete Polygone sein.

Die „räumlichen Systeme“ bleiben aber weiterhin nach Maßgabe der ursprünglichen Methode beschreibbar. Die freie Verfügbarkeit der einzelnen Elemente scheint zwar der Transformationsdefinition zu widersprechen. Tatsächlich läßt sich aber die Transformation auch in umgekehrter Richtung praktizieren. Denn alle „räumlichen Systeme“ lassen sich in die Fläche zurückdehnen, in der sie wieder jene „ebene Figur“ bilden würden, aus der sie hervorgegangen sein könnten.

# DIE NOMENKLATUR

Die "Systeme" eindeutig zu benennen, machte am Anfang große Schwierigkeiten. Erst durch die Einführung einer Nomenklatur wurde eine genaue Benennung der "räumlichen Systeme" möglich. Bevor die "räumlichen Systeme" nicht auf bezeichnenbare Faltelemente bezogen waren, ließen sie sich ihrem Endzustand (Aussehen) nach nur umständlich beschreiben und die Unterscheidungsmerkmale waren nicht in Regeln zu fassen. Zu einem früheren Zeitpunkt hatte ich versucht, ein System in Anlehnung an das von Linné für die Gestalt meiner Skulpturen zu entwickeln. Diesen Versuch habe ich aber, weil nicht zufriedenstellend, bald aufgegeben.

## KLASSIFIZIERUNG

Zur Klassifizierung und Registrierung meiner gefalteten Skulpturen bediene ich mich der Dezimal-Klassifikation. Dieses System bietet mir die Möglichkeit, alle meine Arbeiten numerisch zu erfassen und sie gleichzeitig ihrem Charakter und ihren konstruktiven Merkmalen nach zu klassifizieren.

## ZAHLENSCHEMA

Die Zahlen gelten nicht entsprechend ihrem Zahlenwert, sondern ihrer Reihenfolge nach. Den Zahlen kommt nicht der Wert einer ganzen Zahl, sondern der eines Dezimalbruches zu. Es kommt nicht auf die Länge der Zahl an. Die Länge der Zahl ist kein Maß für die Bedeutung der durch sie bezeichneten Skulptur. Sie kennzeichnet auch keine Rangfolge innerhalb einer Klasse von Skulpturen.





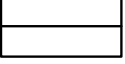

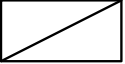
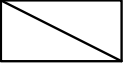


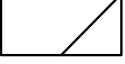
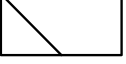

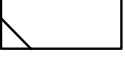
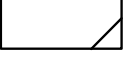


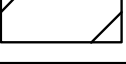

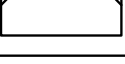
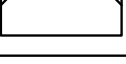

## ZAHLENSCHLÜSSEL

Der Zahlenschlüssel, nach dem die Skulpturen klassifiziert werden, besteht aus:

- a) der Klassenzahl      001
- b) der Ordnungszahl    .01
- c) der Objektzahl      .1
- Registerzahl            001.01.1

## KLASSENZAHL

Die Klassenzahl zeigt an, welche Elemente verwendet wurden.

klassenzahl			elemente = formate = faltstrecke	ordnungszahl		
				.01	.02	.03
0	0	0				
		1				
		2				
		3				
		4	 			
		5	 			
		6	 			
		7				
		8	 			
		9				
1	0		 			
1	1					
1	2		 			
						

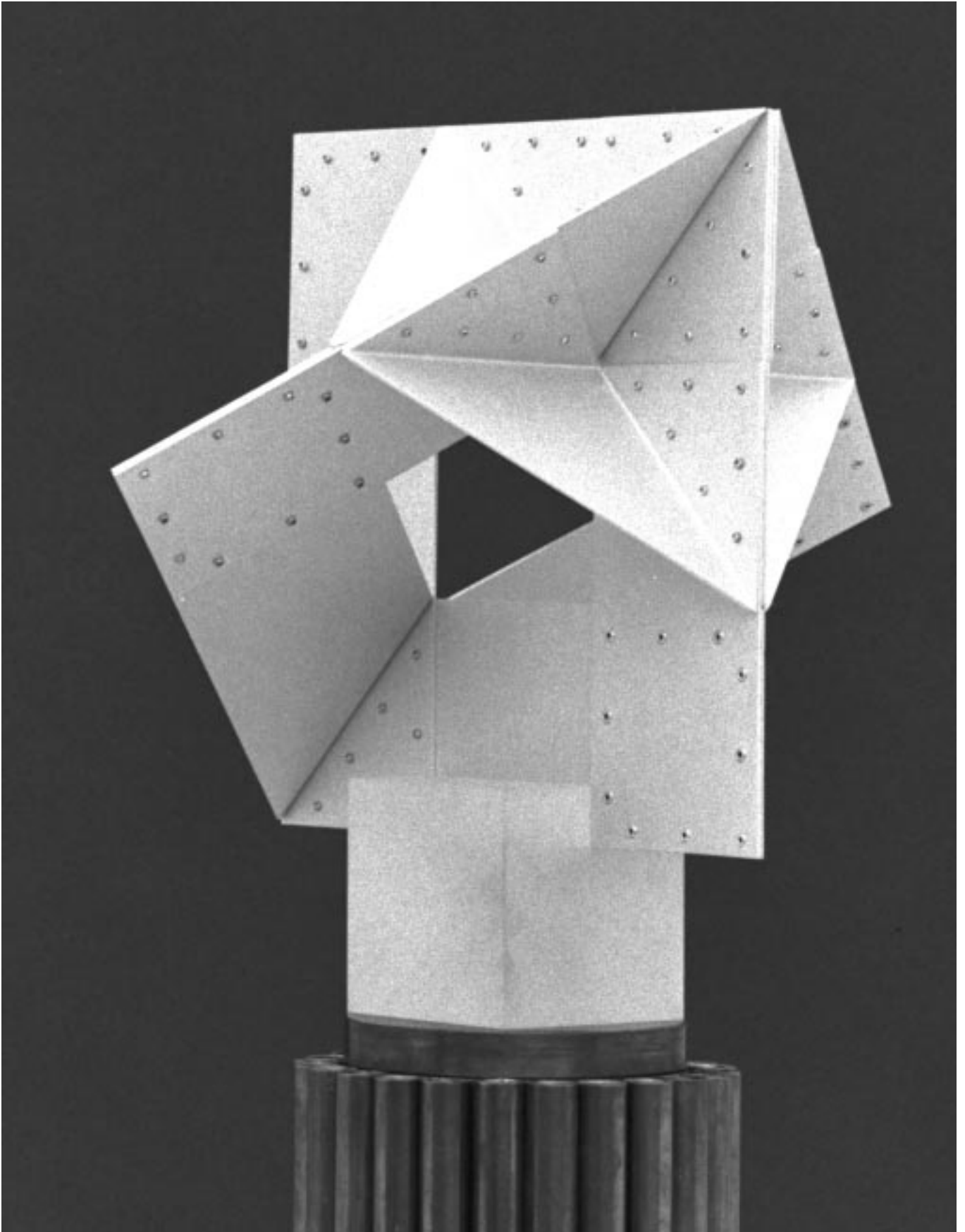
ORDNUNGSZAHL Die Ordnungszahl bezeichnet die Art der Verbindung der Elemente untereinander.  
Die Elemente können miteinander verbunden werden:  
a) nur an den Kanten Ordnungszahl .01  
b) nur mit den Flächen Ordnungszahl .02  
c) an Kanten und Flächen Ordnungszahl .03

OBJEKTZAHL Die Objektzahl gibt die Reihenfolge der Plastiken der einzelnen Klassen und Ordnungen an.

BEISPIEL Gesucht wird die Registerzahl einer Skulptur.  
a) Elemente der Klassenzahl 005  
b) Die Elemente sind nur an den Kanten miteinander verbunden. .01  
c) Es ist die 8. Skulptur dieser Reihe.  
Die gesuchte Registerzahl heißt 005 .01 .8

SONDERFALL Besteht eine Skulptur aus Elementen mit verschiedener Klassenzahl, so werden sie alle aufgeführt. zum Beispiel:  
003  
005  
007. 01. 08  
Zur Verdeutlichung, daß es sich hier um die Summe verschiedener Elemente handelt, wird die Registerzahl unterstrichen.

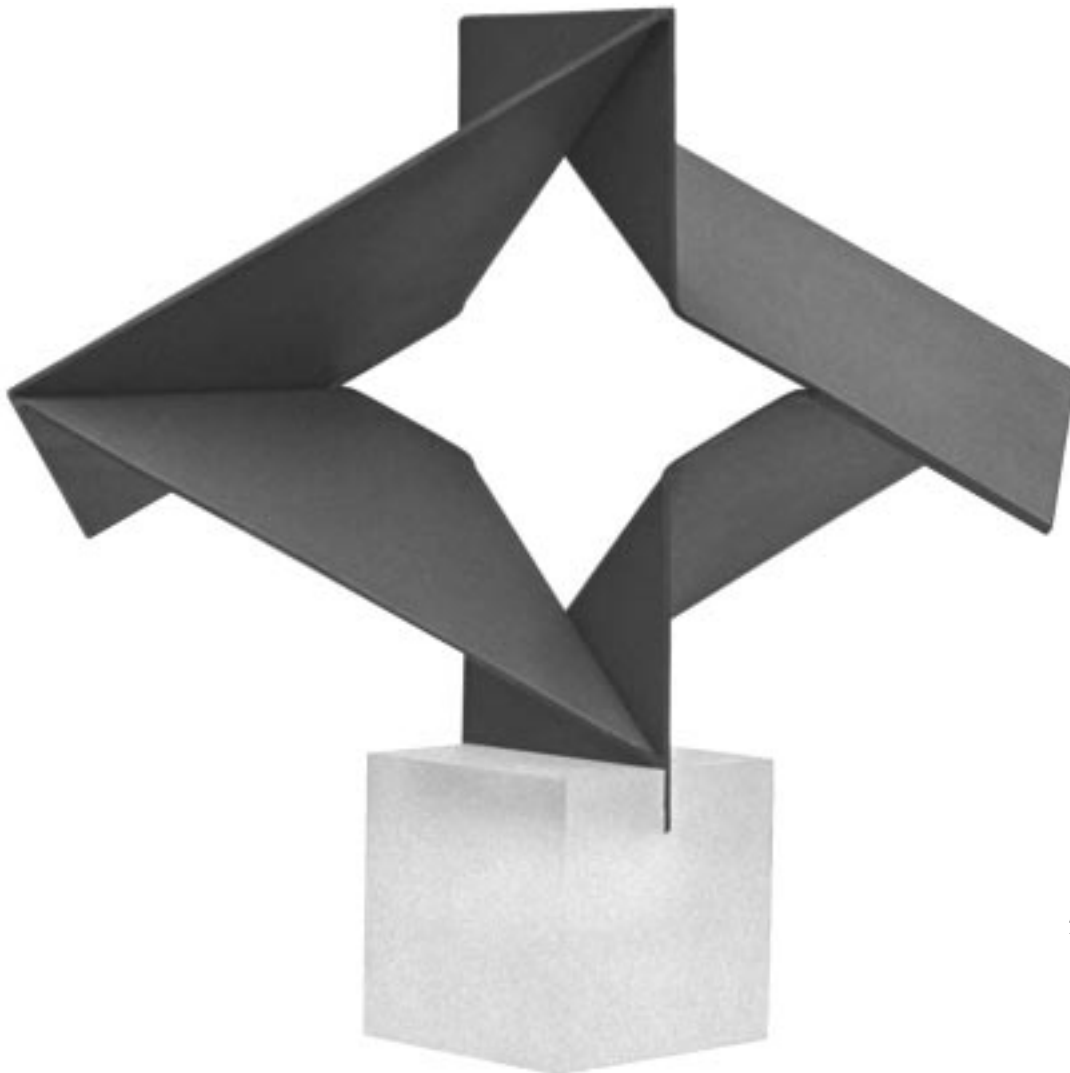
Aus der Nomenklatur wurde auch eine Tabelle der relativen Preise aller gefalteten Skulpturen abgeleitet. Relativ, weil die als Grundwerte angenommenen Zahlen keine absoluten Werte sind. Sie sind nur orientiert an Materialaufwand und Arbeitszeit. Sie stehen außerdem in Beziehung zum gesamten Produktionsschema (alle Grundkosten gehen in diese Werte ein). Die Tabelle könnte auch auf anderen Werten aufgebaut sein. Tatsächlich gewährleistet die Tabelle aber feste Preisrelationen zwischen den einzelnen Skulpturen. Skulpturen mit höherem Arbeits- und Materialaufwand werden zu proportional höheren Kosten ausgewiesen.



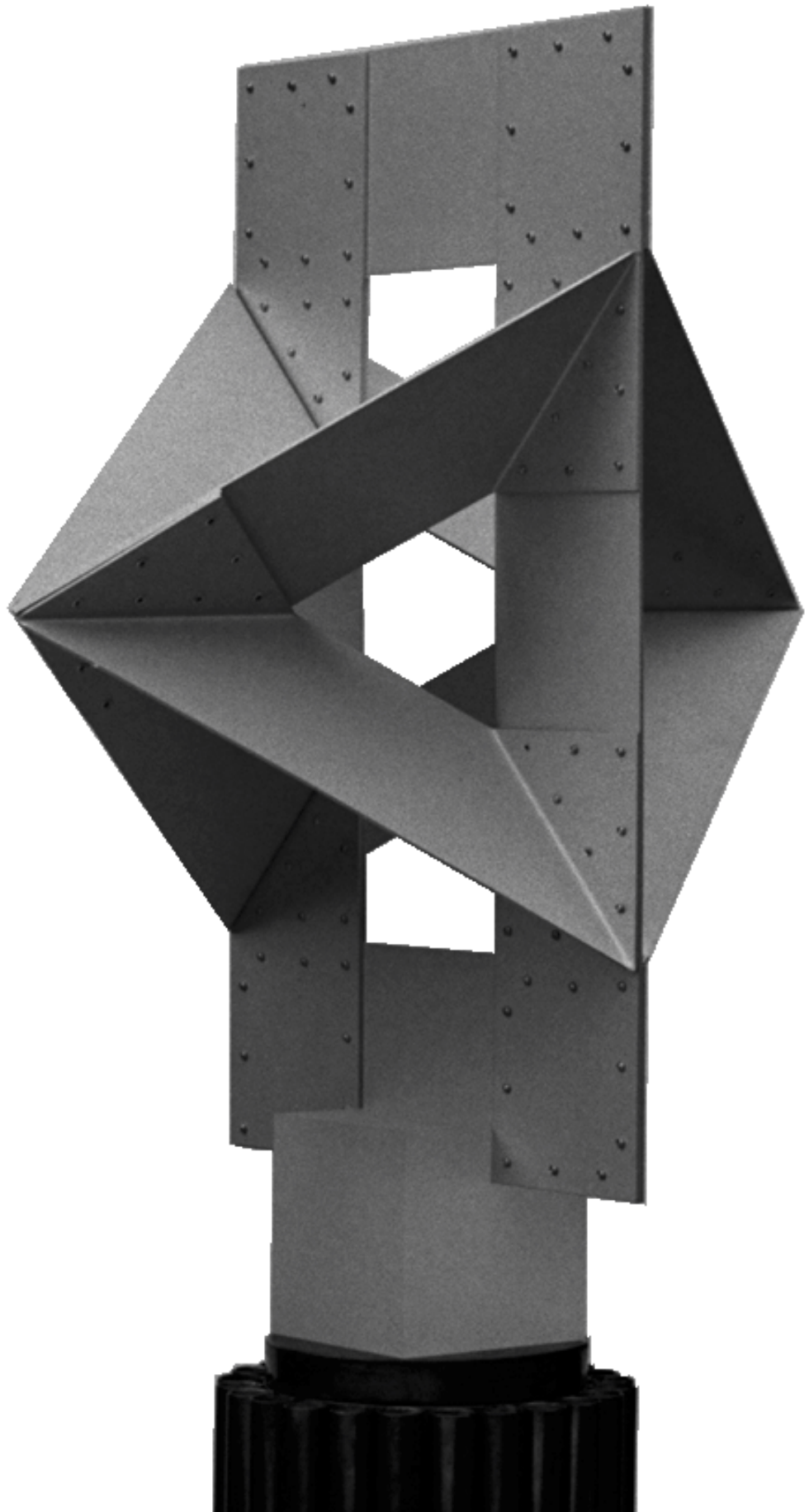
Wenn ich der Beschreibung der Methode und ihrer Entwicklung an dieser Stelle soviel Aufmerksamkeit widme, dann um zu zeigen, daß die Anwendung einer Methode nicht notwendigerweise formale Enge oder niedrige Gestaltvielfalt zur Folge haben muß. Vielleicht müssen wir intensiver zwischen statischen und flexiblen Methoden unterscheiden:

1. Methoden, die alles in schematischer Weise endgültig festlegen.
2. Methoden, die mit Realisierungsvorgängen rückgekoppelt sind und Veränderungen, die gewollt oder bedingt sind, aufnehmen und so für eine, an der Praxis orientierte Erweiterung der Methode sorgen. Die Basis der Methode wird dabei nicht aufgegeben. Die Methode wird nur aufgefächert, und ihre Sätze werden der realen Situation angepaßt.

Der Einfluß, den Methode und Realisierungsprozeß wechselseitig aufeinander ausüben, kann als Dialog zwischen Theorie und Praxis betrachtet werden.



„Ion“, Multiple  
1995. Kupfer



„Faltung, 1976-  
11“, 1976.  
Aluminium,  
eloxiert

# CODIFIZIERUNG



Es stellte sich heraus, daß ich mit der methodischen Beschreibung der Faltungen ein codifizierbares Verfahren entwickelt hatte. Bei präziser geometrischer Beschreibung müßte also an jedem Ort der Welt die Herstellung der gewünschten Skulptur ohne mein Eingreifen möglich sein.

Brief an Jochen  
Kirchberg 1963

...Sie fragen nach den Faltungen. Die Methode entwickelt sich... langsam... in Phasen. Erste Weiterentwicklung vom Krankenbett aus. Ein besoffener Autofahrer hatte mich (Beifahrer) von der Vespa gefegt. Unterschenkelbruch... 9 Wochen Klinik... Extension... Gips... Künschernagel. Hätte futsch sein können der rechte Strampel. Dann Schluß mit den wilden Schlachten, wie ich sie bisher geschlagen habe. Klar, auf die Vitalität läßt sich nicht endlos bauen. Eine andere Strategie mußte her. Eine, die vom Brägen und nicht nur vom Elan bestimmt wird. Eine, die auch dann taugt, wenn ich nicht auf dem Damm bin.

Ich suchte nach einem Verfahren, das ohne mein direktes Eingreifen, nur nach Maßgabe einfacher „Kommandos“, auf der Grundlage einfacher Regeln zu den von mir angepeilten Skulpturen führen muß. Also hieß die Devise: her mit Karton, Schere, Kleister! Überm Klinikbett ließ ich von Wand zu Wand eine über Rollen geführte „endlose“ Schnur spannen. Im Nu war die Karbolzelle mit Faltungen gefüllt.

Kurz vor meiner Entlassung machte ich mit Pobantz, einst Elektroingenieur zur See (als alter Mariner wissen Sie sofort - Rang eines ersten Offiziers), jetzt Freund und Mitarbeiter, die Probe aufs Exempel. Ich rief Pobantz an, definierte die Teile und das Verfahren. Drei Blechstreifen 100 mm x 300 mm... gestrecktes Quadrat... lineare Reihe von drei Quadraten. Alle Bleche über die Diagonale des ersten Teilquadrates im Winkel von 90 Grad abkanten. Die entstandenen Dreiecksflächen deckungsgleich mit je einer halben, endständigen Teilfläche eines der anderen Blechstreifen verbinden.

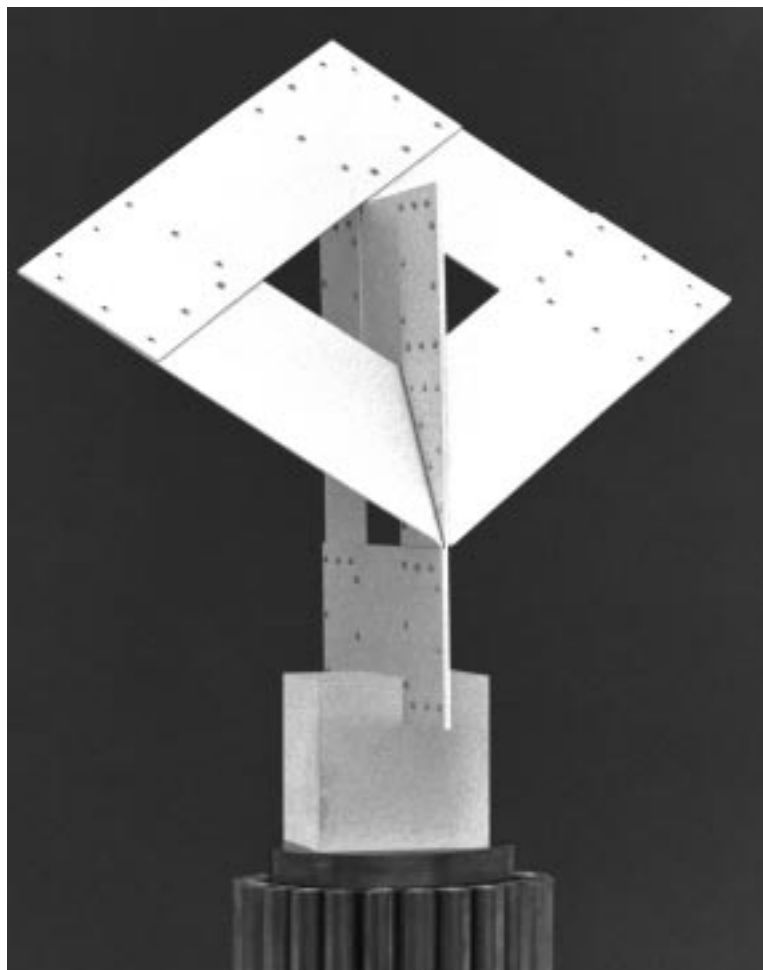
Ich selbst klebte ein entsprechendes Papiermodell. Pobantz kam, präsentierte sein Produkt. Horrido! Sein Blechmodell und mein Papiermodell waren identisch.

„Faltung, 1976-1“,  
1976. Aluminium  
eloxiert



Demnächst soll es in Salzuflen die erste große Ausstellung meiner Faltungen geben. Freund Riese hat sich dort für mich ins Zeug gelegt. Zwar gehe ich noch an Krücken, aber ich zweifle nicht daran, daß ich, gestützt auf die Hilfe meiner Freunde, den Ritt schaffe.

Jahre später, 1967, habe ich einen ähnlichen Versuch gewagt. Ich wollte wissen, ob das Verfahren nicht rechnergestützt zu bewältigen sei. Dr. Penn vom Deutschen Rechenzentrum in Darmstadt war am Problem interessiert. Die Grundlage für unsere Versuche bildete ein System von mir vorgefertigter Blechelemente, die, den Teilen eines Modellbaukastens vergleichbar, miteinander verschraubt werden konnten. Anhand dieser Elemente wurden Modelle gebaut, aus denen wir Fragen extrapolierten, für die der Rechner akzeptable Antworten finden sollte. Trotz aller Bemühungen mußten wir das Projekt nach drei Jahren erfolglos abbrechen. Die Rechner der damaligen Generation waren nicht in der Lage, die gestellten Aufgaben zu lösen.

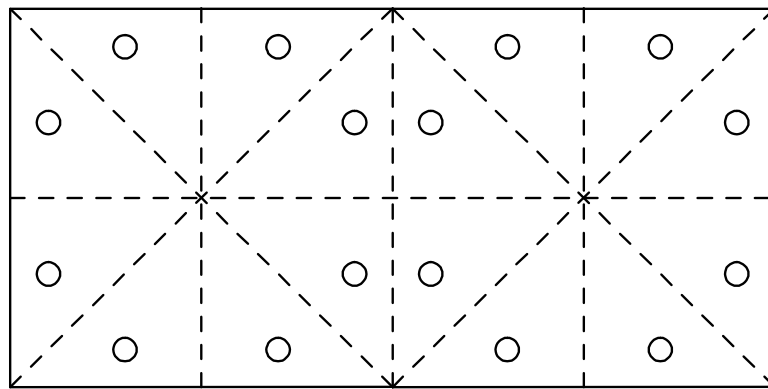


„Faltung, 1976-  
14“, 1976.  
Aluminium,  
eloxiert

# MODUL FÜR DAS DEUTSCHE RECHEN- ZENTRUM

Bei unseren Versuchen beschränkten Dr. Penn und ich uns auf die Anwendung des Elementes 006. Von diesem Element stellten wir eine Vielzahl gelochter Blechteile her.

Der Blick auf die gruppenweise Lochanordnung läßt die Möglichkeit einer Neudefinition des Faltelementes 006 erkennen. Bisher als Rechteck mit abgekanteter Ecke beschrieben (der Verlauf der Falte entspricht dem Verlauf einer Quadratdiagonale), läßt sich das Faltelement jetzt als Summe aufeinanderfolgender Quadrate beschreiben, wobei eines der Endquadrate diagonal gefaltet ist.



Lochverteilung  
im Element 006

Diese Weiterung gilt selbstverständlich für alle aus dem Element 006 ableitbaren Faltelemente. Bisher als gestreckte Rechtecke beschrieben, sie sind jetzt als lineare Folge von Quadraten der Größe  $-a$  in der Abfolge  $-2a, -3a, 4a, \dots$  definiert, bei denen jeweils ein Endquadrat diagonal-rechtwinklig abgekantet ist.

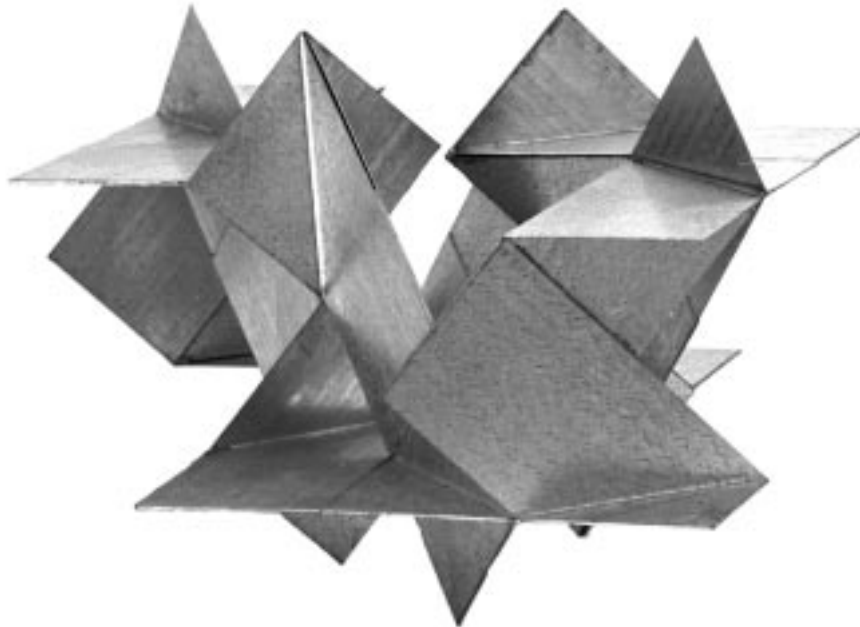
Eine Erweiterung dieses Faltelementes würde das diagonale Abkanten des zweiten Endquadrates mit eigener Klassenzahl bedeuten.

$a$	$2a$	$3a$	$4a$	$5a$	$6$
-----	------	------	------	------	-----

Quadratfolge

Der Gedanke, daß ein leistungsstarker Rechner in der Lage sein müßte, die Faltskulpturen nach Maßgabe definierter Parameter „automatisch“ wenn nicht zu erzeugen, so doch zu konstruieren, erwies sich als voreilig.

14 Jahre später habe ich erneuten Anlauf genommen. Viele mathematische Operationen, an denen wir damals glücklos experimentiert haben, gehören heute zur Routine jedes Rechners. Das Kardinalziel, das Dr. Penn und ich uns damals gesteckt hatten, scheint aber auch heute noch unerreichbar zu sein.



Die Faltungen lassen sich auch als Reihungen beschreiben. Innerhalb der Reihungen können wir zwei Typen unterscheiden. Der eine Typus ist durch die Tatsache gekennzeichnet, daß die Reihung beliebig, im Extremfall unendlich fortgesetzt werden kann. Es gibt keine Regel, kein Ordnungsprinzip, das die Reihung begrenzt oder ihr ein definiertes Ende setzt. Weil in ihrer dauernden Wiederholung maßlos, schlage ich sie dem zu, was Hegel „schlechte Unendlichkeit“ nennt. Denn in ihrer Unbestimmtheit, ihrer ungesättigten Gier verwandelt sie sich nie zur Form oder Gestalt.

Der zweite Typus zielt auf eine neue in sich geschlossene, definierte Ordnung. Jedes Element dieser Reihung hat eine bestimmte Position, und in der Gestalt dieser Reihung besteht ein eindeutiger, wechselseitiger Zusammenhang zwischen der Gestalt selbst und den in ihr gereihten Elementen. In dem Maße, wie die Gestalt durch die Elemente bestimmt wird, werden diese wiederum in ihrem Zusammenhang durch die Gestalt definiert.

Faltung: „Ohne  
Titel“, 1969.  
verzinktes  
Stahlblech

# DIE AUFGABEN DER METHODE

Was Linné in der Botanik, Cézanne in der Malerei, Faraday in der Physik, Riemann in der Mathematik und andere in der Musik zustande gebracht haben, wollte ich für die Stahlskulptur erreichen. Ich wollte meine Versuche, meine Erfahrungen in Methoden fassen, stabil genug, die Praxis und die sie begleitenden Theorien in einen klaren Zusammenhang zu bringen. Ich suchte nach der angemessenen Beschreibung, dem präzisen Ausdruck für das, was ich durch Praxis erkannt hatte. Denn, wohin würden wir treiben, wenn wir nicht bestimmte Spielregeln als verbindlich ansähen? Alles fiel auseinander. Die Willkür des Augenblicks würde triumphieren.

Die Methoden, an die ich denke, sind keine auf Stillstand fixierten, Axiome. Es ist nicht Aufgabe der Methode, unser Begehren einengenden Regeln zu unterwerfen. Auch die Methoden sind dem Wandel unterworfen. Denn sie bilden sich erst im Schatten der sich ständig verändernden Praxis. Sie nehmen im Laufe der Jahre, Schritt für Schritt, andere Gestalt an. Jeder Impuls, jede Erfahrung, jede Erregung, jeder Wunsch, jede neue Phase, in die ich eintrete, wirkt auf sie ein, modifiziert sie.

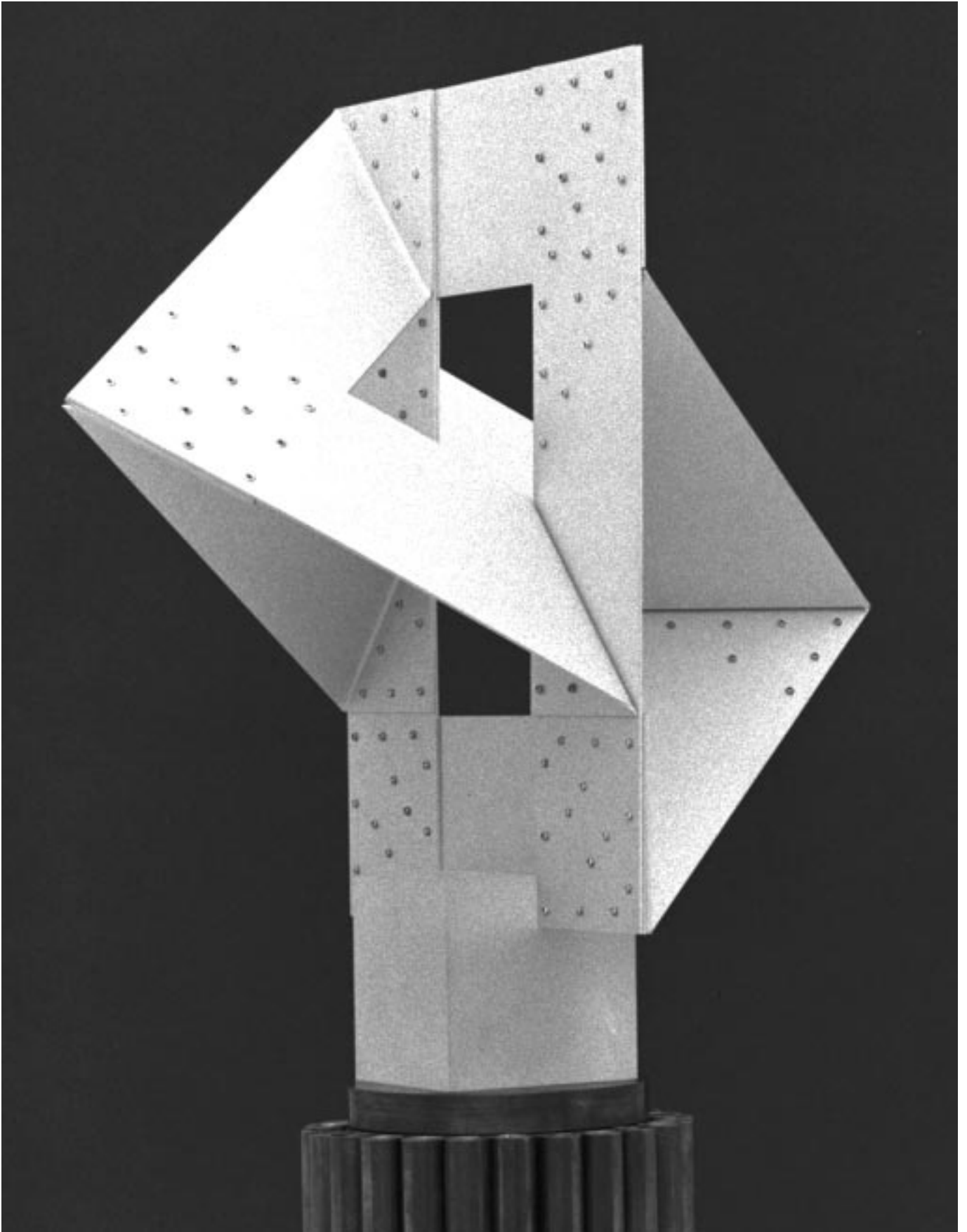
Es ist also nicht, wie viele meinen, Aufgabe der Methode, der Erfahrung oder dem Wissen vorzugreifen. Die Methode ist auch keine Sammlung gültiger Gleichungen, deren Anwendung uns befähigt, etwas zu finden, mehr hervorzubringen, als die Praxis unmittelbar stiftet.

Die Methode taugt lediglich dazu, Rechenschaft abzulegen über unsere Verwirrungen, das vernunftbezogene oder spontane Handeln, die Maßstäbe, das Wollen, die elementaren Voraussetzungen, die Abwandlungen, die Anfänge, die Prinzipien, die Zweifel. Die Methoden sollen uns helfen zu unterscheiden, zwischen dem, was gesehen und dem, was herausgebildet wurde. Sie sollen uns befähigen, Phasen und Modulationen zu erkennen und maßvoll zu beschreiben. Doch nicht in jener trügerischen Genauigkeit, die unseren Geist einengt oder nur dressiert. Sie sollen es tun in der Form lebendiger Herausforderung die uns befähigt, brauchbare Bilder zu entwerfen für die Verknüpfungen, die Entsprechungen, die Potentiale, die Analogien, die Tendenzen als Momente von Akten. Sie sollen uns ermuntern, genauer zu beobachten, bewußter zu arbeiten.

In den Beschreibungen der Methode bewahren wir die Erinnerung, halten wir fest, was es an Können gibt, unterscheiden wir zwischen dem, was spontan geschieht und dem, was uns wesentlich ist. Die Methode befähigt uns, Analogien zu erkennen, Zwischenstufen zu erfassen, Beziehungen zwischen scheinbar Disparatem herzustellen. Sie hilft uns herauszufinden, was der innere Wille sein kann und vermittelt uns so eine Vorstellung unseres Könnens. Denn das Aktuelle neigt zum Verschwinden.

Die Aufgabe der Methode ist es also, die unmittelbare Praxis mit der Sprache zu verbinden und so denk- und erinnerbar zu machen.

rechts: „Faltung  
1976-1“, 1976.  
Aluminium,  
eloxiert

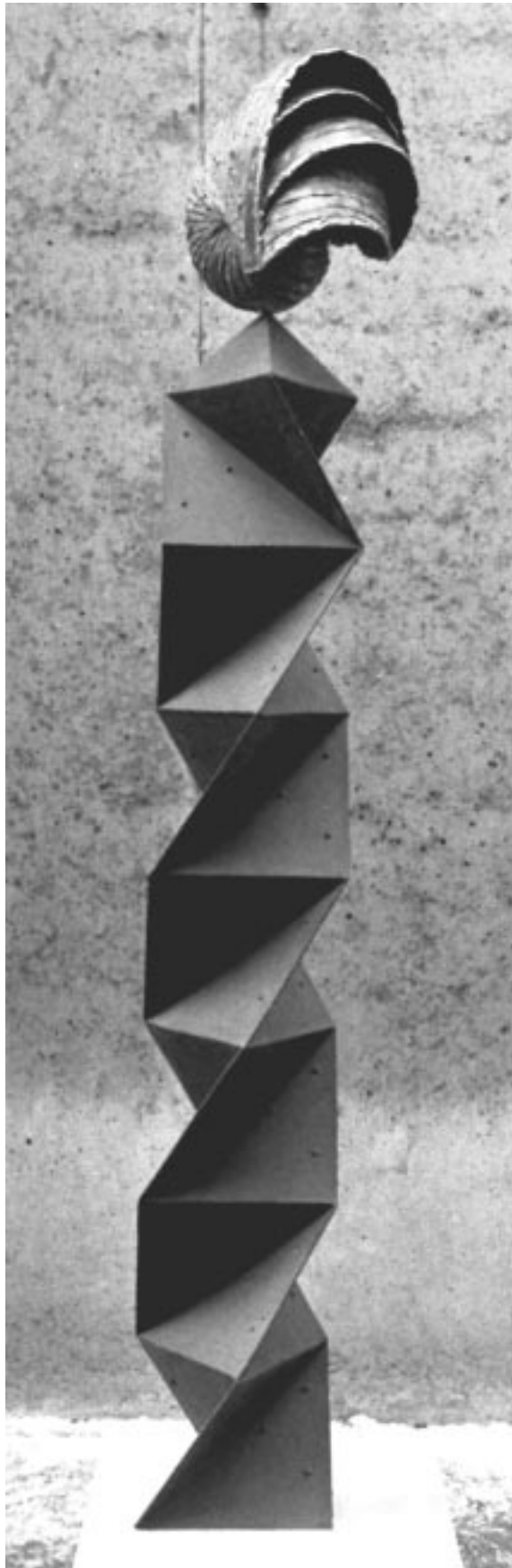


# 1965

FIEBIG IST NICHT MEHR IN DER LAGE, SEINE SCHULDEN ZU TILGEN. ER WIRD IN BEUGEHAFT GENOMMEN. ALLEIN DER HILFE SEINER FREUNDE GOEPFERT UND KIRCHBERG IST ES ZU VERDANKEN, DASS ER NUR ZWEI WOCHEN EINSITZEN MUSS. WEITERHIN MITTELLOS UND NICHT FÄHIG, DIE MIETE ZU ZAHLEN, WIRD ER MIT SEINER FAMILIE IN DAS OBDACHLOSENASYL FRANKFURT AHORNSTRASSE EINGEWIESEN. FÜR DREI KINDER UND ZWEI ERWACHSENE WERDEN 18 QM WOHNFLÄCHE ZUGETEILT. SEIN ATELIER VERLEGT ER NACH GINNHEIM IN EINE ALTE SCHLOSSEREI. SPÄTER NIMMT ADELHEID HOFFMANN FIEBIG UND SEINE FAMILIE IN IHRER WOHNUNG AUF. IHR WIRD DESHALB VON IHREM VERMIETER GEKÜNDIGT. GEMEINSAM BEZIEHEN SIE NUN ZWEI ETAGEN EINER EHEMALIGEN FABRIK IN DER ADALBERTSTRASSE. MITTE DES JAHRES WIRD FIEBIG OPFER EINES SCHWEREN VERKEHRSUNFALLS. ER MUSS FÜR NEUN WOCHEN INS KRANKENHAUS. IM KRANKENHAUS ÜBERARBEITET FIEBIG SEINE METHODE DER „TRANSFORMATIONEN EBENER FIGUREN“. ES ENTSTEHT EINE VIELZAHL NEUER TRANSFORMATIONS-MODELLE. TROTZ ALLER NIEDERLAGEN ARBEITET ER WEITER AM PAVILLON. FÜR EINEN AMERIKANISCHEN SPIELZEUGHERSTELLER ENTWIRFT FIEBIG EINEN BAUKASTEN, DESSEN ELEMENTE AUS DEM WÜRFEL ABGELEITET SIND. „PLASTIK IM HOF“ HEISST DIE AUSSTELLUNG DER GALERIE LOEHR, IN DER FIEBIG EINE REIHE NEUER, GEFALTETER SÄULEN ZEIGT, SOWIE EINE „TENSEGRITY“-KONSTRUKTION, DIE AUF EINEM QUER ÜBER DEN HOF GESPANNTEN STAHLSEIL POSITIONIERT IST.

Die ersten Skulpturen, die ich Faltungen nenne, habe ich bereits 1962 gebaut. Ich hatte beschlossen, meine Skulpturen verschiedenster Prägung von nun an auf eine definierte Basis zu stellen. Sie sollten nicht mehr dazu verdammt sein, auf Tischen, in Regalen oder auf Kaminsimsen beliebig abgestellt zu werden. Ich dachte an definierte Postamente. Also nicht an jene elenden, weißgetünchten Preßspankisten, wie wir sie von den Museen und Galerien her kennen. Ich dachte an Konsolen oder Postamente, die in ihrer Gestalt dem Charakter der Skulpturen, die sie tragen sollen, entsprechen; jenen Postamenten vergleichbar, die Brancusi seinen Skulpturen angepaßt hatte. Allerdings sollten meine Konsolen nicht aus Holz, sondern aus Stahlblech gefertigt werden. Aber es sollten auch hier nicht kastenförmige Hohlkörper, scheppernde, monströse „Keksdosen“ werden. Eine andere Konfiguration, ein anderes Verfahren mußte gefunden werden. Also habe ich wieder mein liebstes Polygon, das Quadrat, befragt. Habe mir quadratische Pappscheiben geschnitten und diese „freihändig“ in verschiedener Weise gefaltet und geknickt und dabei entdeckt, daß sich vor allem diagonal gefaltete Quadrate hervorragend kraftschlüssig zu geschlossenen Elementen fügen lassen, die dann ihrerseits zu Modulen gruppiert werden können.

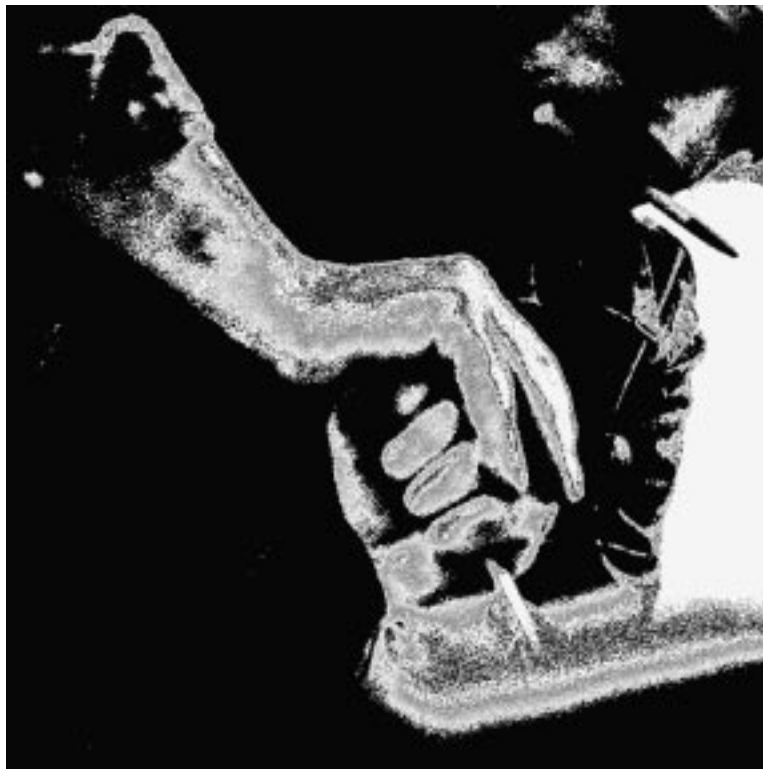
Ohne es zu ahnen, hatte ich damit die Grundlage für ein Verfahren gelegt, mit dem ich mich auch heute noch befaße. Noch immer konstruiere ich nach dem Verfahren, das ich 1962 entdeckt und weiterentwickelt habe, Rosetten, Säulen, Knoten und Skulpturen, die keiner dieser Gruppen zugeordnet werden können.



Erste, säulenartige Faltung aus Stahlblech. Gedacht als Postament für den „Helm“ der Hommage à Schlüter, 1962

# 1966

FIEBIG HAT DREI EINZELAUSSTELLUNGEN: EINE IN BRATISLAVA, EINE ZWEITE IN SALZUFLEN UND DIE DRITTE IM HESSISCHEN RUNDFUNK. DIE IN BRATISLAVA UND SALZUFLEN VERDANKT ER HANS-PETER RIESE. ANLÄSSLICH DIESER AUSSTELLUNGEN GIBT FIEBIG DIE BEIDEN ERSTEN NUMMERN SEINER SEIT LANGEM GEPLANTEN „HEFTE“ HERAUS. LEIDER BLEIBT ES BEI DIESEN ERSTEN, SELBSTGEDRUCKTEN EXEMPLAREN, DENN FÜR DIE FORTSETZUNG DER PUBLIKATIONSREIHE, IN DER ER LAUFEND ÜBER SEINE ARBEIT BERICHTEN WILL, FEHLT IHM DAS GELD.







Die Fotos dieser Bilder sind 30 Jahre alt. Sie zeigen die „Crew“: Carla und Peter Riese, Dommel, meine Frau Renate und mich in der kleinen Werkstatt in Ginnheim.

Die erste große Ausstellung meiner Faltungen, später nenne ich sie auch „Transformationen ebener Figuren“, wurde im Kurpark von Salzuflen gezeigt. Hans-Peter Riese hatte die Ausstellung angeregt und organisiert. Aber sie mußte vertagt werden. Ich war von einem betrunkenen PKW-Fahrer von der Vespa gefegt worden und lag neun Wochen mit einem komplizierten Unterschenkelbruch im Krankenhaus und hatte noch lange an den Folgen zu laborieren.

Nach der Entlassung aus dem Krankenhaus hieß es sofort ran an die Arbeit. Ich hatte mich damals bei einem Schlosser eingemietet, der seine kleine Werkstatt in Ginnheim nicht mehr betrieb, der sich aber freute, daß durch mich wieder Leben in seine Bude kam. Allerdings legte er großen Wert darauf, daß der „museale Zustand“ der Werkstatt erhalten blieb. In diese Werkstatt kamen Peter Riese und Carla, seine damalige Frau, um mir, ich ging noch an Krücken, bei der Fertigstellung der Skulpturen zu helfen.

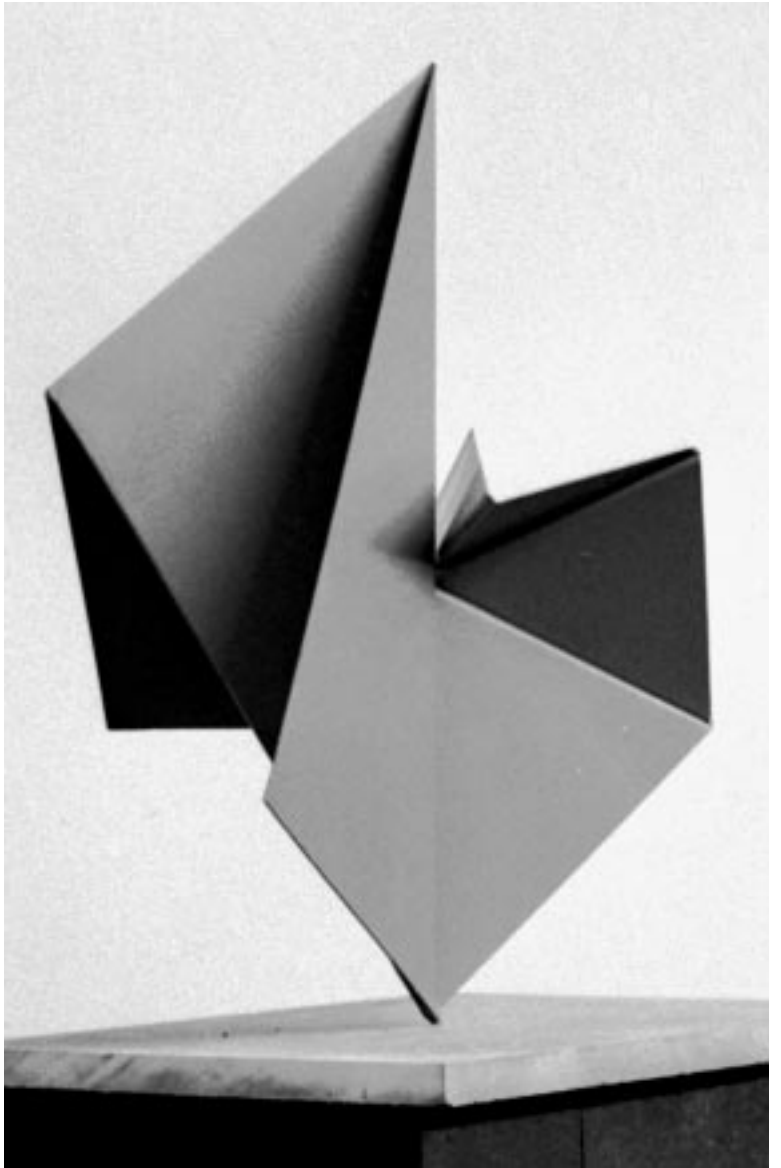
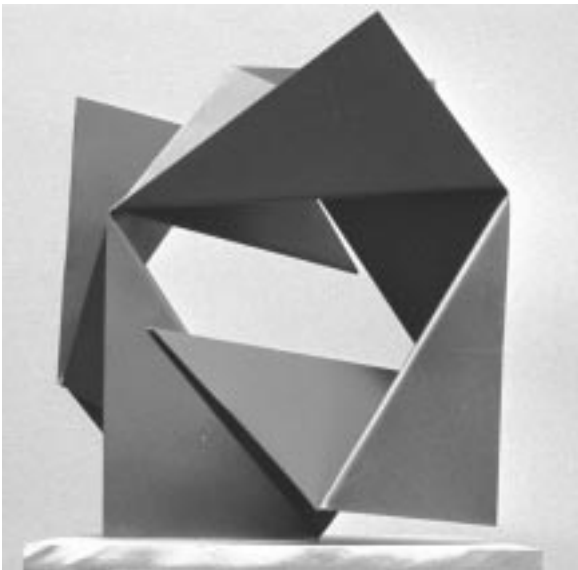
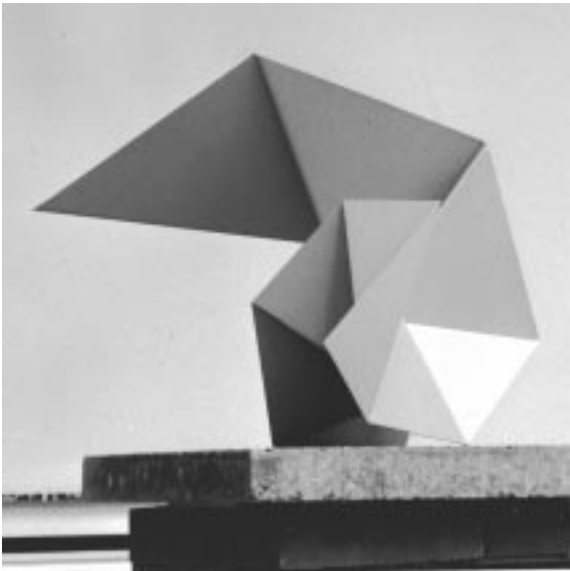
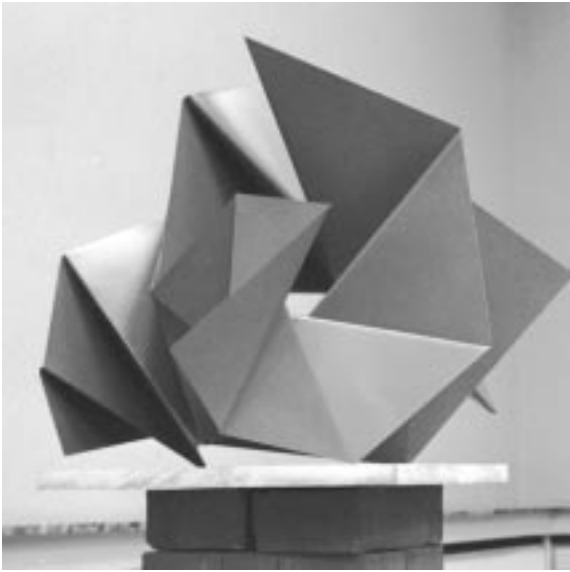




Die Ausstellung in Salzuflen war meine erste große Ausstellung. Neben all den Verrücktheiten, von denen die Ausstellung begleitet war, ist mir das aktive Interesse der Besucher in Erinnerung geblieben. Heute, nach über dreißig Jahren, scheint es mir, als wären die Menschen jener Tage interessierter gewesen. Es wurde viel, klug, sachbezogen und unbewertend gefragt. Ich meine sogar, daß man es den Menschen, die auf diesen Bildern gezeigt werden, ansieht, daß sie im wahrsten Sinne eine andere Haltung einnehmen als die, an die wir uns inzwischen gewöhnt haben.

Die acht Meter hohe Säule hatte kein Fundament. Sie stand auf einer in den Rasen eingebetteten Druckplatte und war nach drei Seiten hin mit Stahlseilen abgespannt. Nachts, als letzte Skulptur, hatten wir sie aufgerichtet. Die schlaife Parkbeleuchtung ließ kontrolliertes Arbeiten nicht zu. Also fuhr Riese seinen Minicooper in den Kurpark auf eine von uns errichtete Rampe aus Kanthölzern, schaltete das Fernlicht ein und erhellte so das Terrain.

Die Skulpturen dieser Entwicklungsphase waren ausnahmslos aus Stahl, verschweißt und farbig lackiert. Sie verkörpern in ihrem Duktus die erste Phase der Methode, in der ich strikt von einer „ebenen Figur“ ausgehe. Das wird sich später, wenn die Faltungen aus Aluminiumblech gefertigt werden, ändern. Die Skulpturen hatten keine Titel und waren auch nicht signiert.



# OMNIS IN UNUM

DIE BERGE, DIE WOLKEN, DAS WASSER, DER FÄCHER, DAS GEHIRN, DAS GEWEBE, DIE HAUT, DIE VEGETATION, ALLES IST VON DER FALTE GEPRÄGT.

Falten heißt, einen einfachen Akt zu vollziehen. Heißt, ein undifferenziertes Material zu differenzieren, zu prägen, zu transformieren. Dabei vollzieht sich, einer Epigenese vergleichbar, die Entwicklung einer Gestalt. In der Aufeinanderfolge von Faltvorgängen, verwandelt sich das Material vom Allgemeinen zum Besonderen. Von der blockhaften Skulptur wird gesagt, daß die Masse jene Gestalt, die der Bildhauer, einer Geburt vergleichbar, aus dem Material herauslöst, vorgeprägt in sich verborgen hält. Dem gegenüber ließe sich vom nicht blockhaften, zur Faltung fähigen Material sagen, daß es die Fähigkeit sich zu falten als Fähigkeit zum Akt, als einheitliche Kraft, in sich



trägt. Einheitlich, weil trotz der Ähnlichkeit aller Falten diese eine unbegrenzte Vielfalt differenzierender Schattierungen innewohnt. Weshalb sich bei aller Ähnlichkeit die Falten dennoch in unterschiedlichen Abstufungen entfalten lassen, die eine unüberschaubare Reihe von Skulpturen verschiedenster Klassifikation zur Folge haben. Die Gestalt der Skulptur, die aus der Falte entsteht, tritt nicht als Erscheinung eines vorgeprägten Ganzen aus dem Material hervor. Sie entwickelt sich phasenweise, als Folge definierter Akte, die das Material schrittweise, klar, deutlich und sichtbar verwandeln. Dieser Verwandlung des Materials zur Gestalt liegt keine vordefinierte Gestaltvorstellung zugrunde. Die sich in Schritten entwickelnde Gestalt ist immer das Ergebnis von Faltakten, die aufeinander einwirken und zwischen dem Ganzen und seinen Teilen fortschreitend neue Beziehungen

herstellen. Indem wir diesen Prozeß betreiben und beobachten, verändert und erweitert sich unsere Vorstellung, die wir vom Körper haben. Diesem Körper, der für uns bisher nur definiert war durch die Signifikanz seiner Masse, ummantelt von einer geschlossenen Oberfläche, in der sich auch die Wesenhaftigkeit jener Skulpturen bewahrt. Das Falten entstammt als Verfahren der Geometrie und

ist ein präzises, vergnügliches Spiel. Prädestiniert etwas darzustellen, nicht etwas zu erläutern. Darum sind alle meine Skulpturen immer operatorischer und nicht erklärender Art. Jeder von uns weiß was es heißt Papier oder ein Taschentuch

zu falten. Aber niemand vor mir hat das Falten als Prozeß übergreifender Harmonie, als Konzept für eine unmittelbare, einzigartige und vollkommen individuelle Skulptur formuliert. In der Beschreibung meiner Methode und den Phasen ihrer stufenweisen Entwicklung spreche ich von Transformation. Damit meine ich nicht nur die Transformationen des sich faltenden Materials, sondern auch die Umwandlung meines Körpers in einen Zustand neuer Einsicht und Erkenntnis. In diesen Zusammenhang gehören die Beziehungen und Ähnlichkeiten, die sich aufdecken lassen zwischen meinen Skulpturen, die als Faltungen unmittelbar zu erkennen sind und meinen Skulpturen, denen als Material der Peiner zugrunde liegt. Beide Skulpturengruppen sind ihrer Erscheinung nach so verschieden, daß es unwahrscheinlich scheint, daß beide aus der Falte hervorgehen. Aber auch

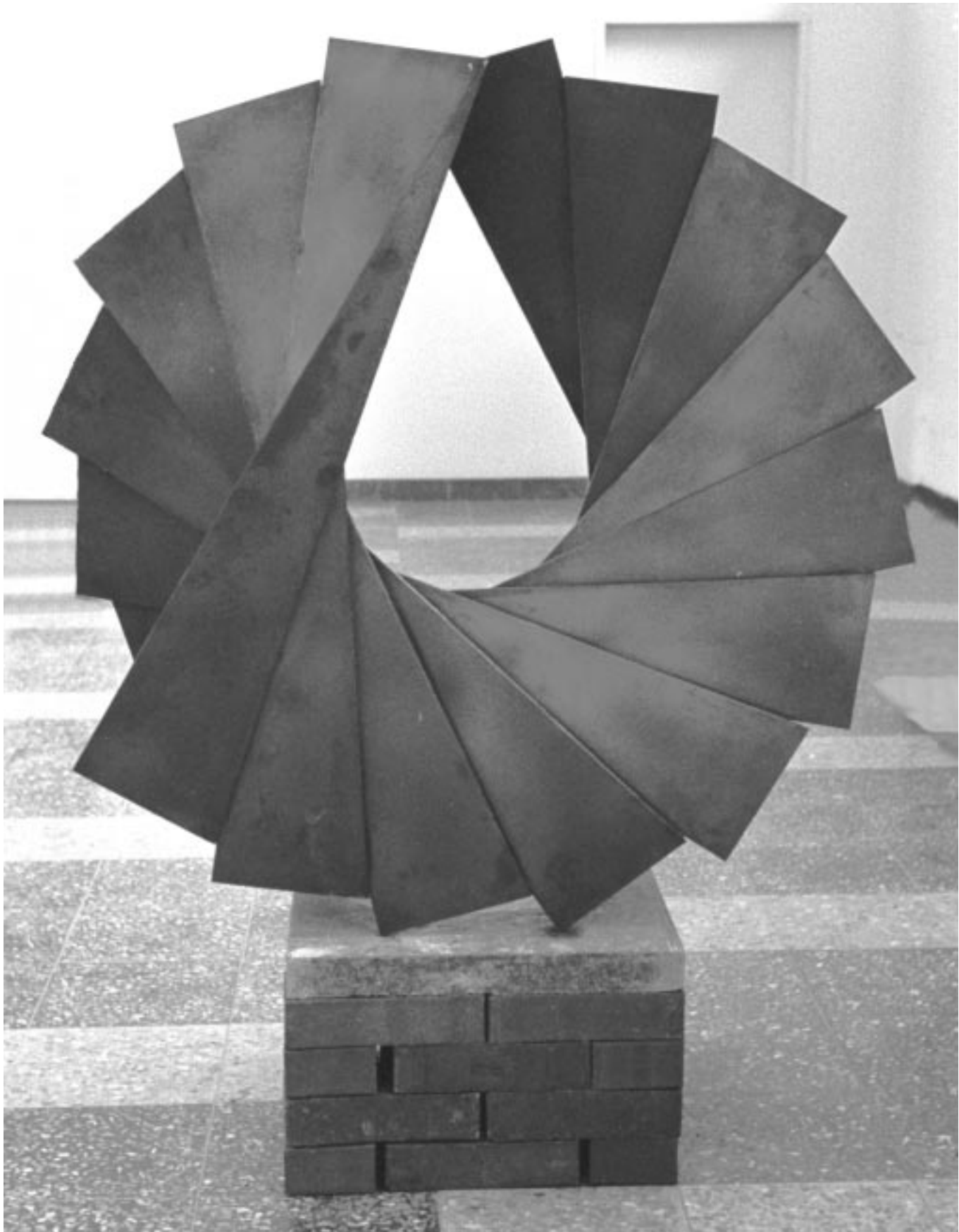
den Skulpturen aus Peinern liegt das topologische Modell der Faltung zugrunde. Auch sie sind, wie sich mit Hilfe einer 3D orientierten CAD-Konstruktion demonstrieren läßt, entlang einer Leitkurve gefaltet. Diese einfache Tatsache ist es, die mich zu der Annahme verleitet, in meinen Skulpturen eine gemeinsame Ursache, einen morphologischen Zusammenhang zu vermuten. Im Französischen heißt Falte „le pli“, wodurch die Vorgänge „Falten“ und „Entfalten“ ausdrücklich als Form des Explizierens hervorgehoben sind. Es handelt sich in meinen Skulpturen also nicht nur um eine begreifbare Gliederung, durch die sie in einem ästhetisch funktionalen Zusammenhang gefaßt werden können, sondern um einen



energetischen Aspekt, in dem die Falte sich dem Material, das sie in ihrer Lust, das Material zur Skulptur zu transformieren, als einheitliche, schöpferische Kraft übergreifender Harmonie eingräbt. Während die Kraft, die aus dem massigen Block die Gestalt als Einheit „entbindet“, in dem sie den Block gewaltsam zerschlägt, prägt die Kraft, die das Material mannigfaltig verwandelnd faltet, das Material und aktualisiert es, ohne es zu zerstören. Tatsächlich unterliegt das Material in diesen Akten des Faltens und Entfaltens auch der Veränderung, nicht aber seiner Zerstörung oder Vernichtung. Die Falte, die das Material teilt, und zwischen innen und außen scharf unterscheidet, Sattel und Mulde bildet, ist selbst keine Trennung. Denn die Falte bezeichnet nur einen Unterschied, der zugleich eine Verbindung beschreibt, die sich im weiteren Falten entfaltet. Indem ich falte, entfalte ich im Akt wirklichen Hervorbringens

eine Gestalt, in der nichts reproduziert wird als der Akt des Faltens, in dem nichts als wahr vorgetäuscht, sondern nur die Fähigkeit zu entfalten demonstriert wird. Nichts ist hier ausgeborgt bei der beobachteten Wirklichkeit. Die oberflächlichen, naturorientierten Bezüge, die konventionellen Figurationen, sind in diesen Skulpturen aufgehoben. Es kann darum auch nicht mehr gefragt werden, welchem gegebenen oder vorgefaßten Gegenstand

diese Skulpturen entsprechen könnten. Gefragt werden kann nur, von welchem verborgenem Prinzip sie entstammen. Die Skulpturen, die aus der Faltung hervorgehen, sind von anderen Merkmalen geprägt und von anderer Intensität als jene, die dem Block entstammen oder das Ergebnis nachträglich zusammengefaßter Volumina sind. Ich nenne diese andere Intensität die Struktur oder die Textur des Körpers und meine damit eine Intensität, dem Charakter, der Höhe, der Dauer oder der Farbe eines akustischen Klangs vergleichbar. Das Falten erzeugt in mir eine Lust, die sich aus körperlicher Resonanz ergibt. Ähnlich jener Resonanz, die ich beim Rauschen des Meeres oder beim Rascheln des Laubs empfinde. Diese Resonanz zu empfinden, bedeutet für mich im eigenen Körper einen Zusammenklang anzuschlagen. Auf ihrer höchsten Stufe bringt die Kunst derartige Resonanzen hervor. Es sind diese Zusammenklänge, und es ist diese dynamische Lust, diese produktive Spannung, die mich provozieren, neue Faltungen zu entwickeln, um in ihnen mein Können und meine Fähigkeiten spielerisch und vielfältig zu steigern.



FALTER	FIEBIG	FLÜGEL	FALTET
FIEBIG	FALTET	FALTER	FIEBIG
FALTET	FALTER	FALTET	FALTER
FALTER	FLÜGEL	FIEBIG	FLÜGEL

FALTER	FIEBIG	FLÜGEL	FALTET
FLÜGEL	FALTET	FALTET	FALTER
FALTET	FLÜGEL	FALTER	FALTER
FIEBIG	FALTER	FIEBIG	FIEBIG

FALTER	FIEBIG	FLÜGEL	FALTET
FIEBIG	FLÜGEL	FALTER	FIEBIG
FALTET	FALTER	FIEBIG	FLÜGEL
FLÜGEL	FALTET	FALTET	FALTER

FALTER	FIEBIG	FALTET	FALTET
FALTET	FALTER	FALTER	FALTER
FALTER	FLÜGEL	FIEBIG	FIEBIG
FIEBIG	FALTET	FALTER	FLÜGEL

FÜRFAL  
TERFIE  
BIGVON  
GOMRIN  
GER

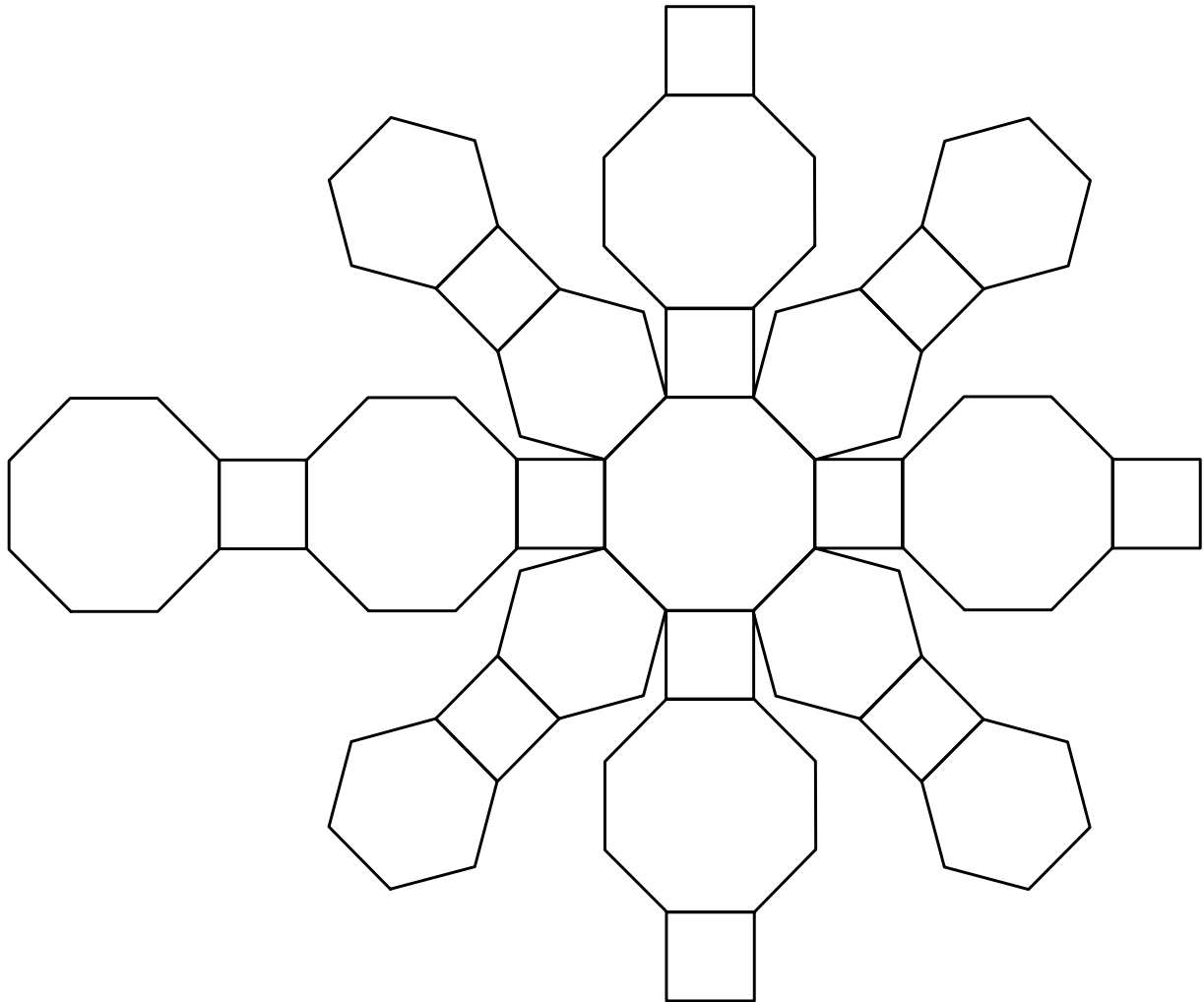
# D Ü R E R

Spät erst habe ich entdeckt, daß es für meine „Ebenen Figuren“ einen „Vorläufer“ gibt. Albrecht Dürer. Er ist, grob gesagt, der Erfinder des Modellbau-bogens, der in meiner Jugend hoch im Kurs stand. Es handelt es sich um Körperabwicklungen teilweise höchster Komplexität. Berühmt sind noch heute die Wilhelmshavener Modellbaubögen. Vorrangig Schiffe lassen sich aus ihnen mit atemberaubender Genauigkeit als Modelle nachbilden. Diese Modellbögen hatten im ausgehenden 19. Jahrhundert geradezu enzyklopädische Bedeutung. Vor allem die aus Neurupin und die aus Epinal.

Zwischen den Netzaabwicklungen Dürers und meinen „ebenen Figuren“ gibt es einen erkennbaren Zusammenhang. Beide sind topologische Modelle, beide sind Ausgangspolygone für Faltvorgänge. Die Differenz zwischen Dürers Netzaabwicklungen und meinen „ebenen Figuren“ besteht in der Zielsetzung. Dürer beschränkte sich mit seinen Liniennetzen auf die Nachbildung von bekannten Polyedern. Sein Ziel ist es gewesen, sie in Form handlicher Modelle populär zu machen. Das Verfahren, das er entwickelte, ist eine eigenständige Nachschöpfung dieser Polygone. Dabei verwandelte er die an sich konsistenten massiven Körper der Polygone in Papiermodelle, denen Netzaabwicklungen zugrunde liegen. Durch Falten, Transformieren des ebenen Modells gewinnt man Polyeder, die nicht aus einer bearbeiteten Masse, sondern durch Transformation gewonnen werden. Während Dürers Netzaabwicklungen dazu dienen, einen massiven Körper zu simulieren, zielen meine „ebenen Figuren“ auf einen neuen Skulpturen-Typus und eine andere Körpervorstellung. Tatsächlich lassen sich für alle meine Faltskulpturen „ebene Figuren“ zugrunde legen.

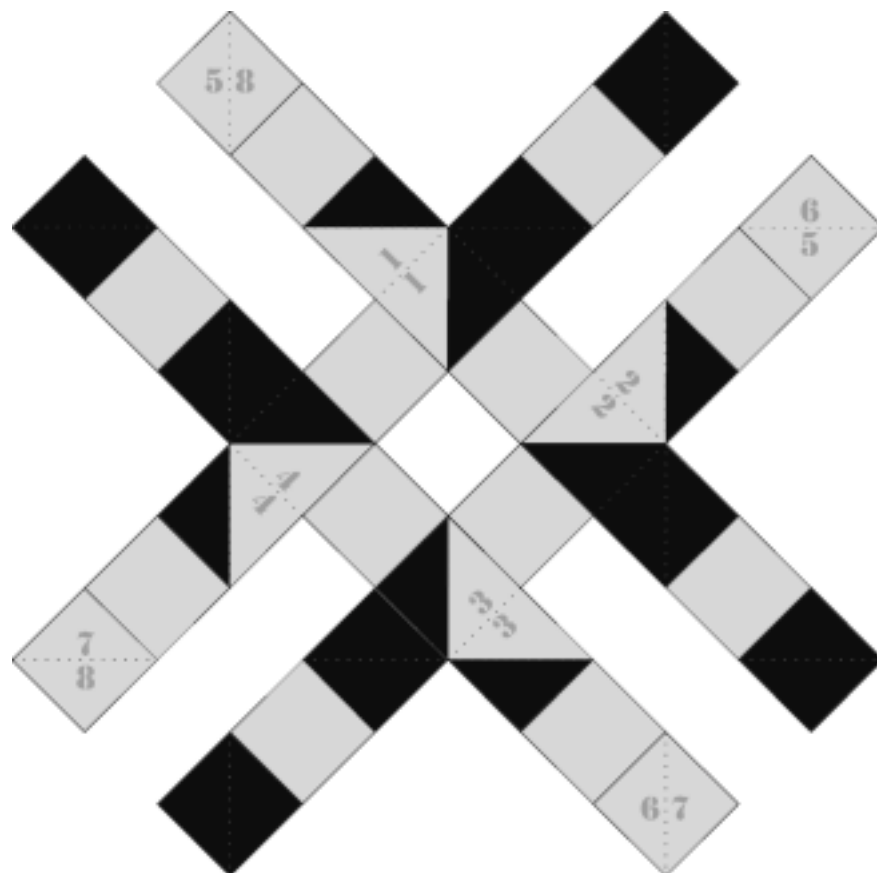
Dürer, der durch seine Zeichenlehre *Unterweysung der Messung* die Lehrsätze des Euklid in die deutschen Werkstätten einführte, überrascht in diesem Werk den Leser auch mit einer Folge von Netzaabwicklungen. Es handelt sich dabei um eine Art Ausschneidebogen, aus denen Polyeder gefaltet werden können. Panofsky bewertet diese Abwicklungen als Dürers originale Idee. Diese Ansicht kann heute nicht mehr aufrechterhalten werden, denn in der Schrift *Libellus de Mathematicis corporibus* aus dem Jahre 1509 von Carolus Bovillus, einem Pariser Mathematiker, sind derartige Netzaabwicklungen von Polyedern bereits zu finden, wie Fleur Richter in seinem Buch *Die Ästhetik geometrischer Körper in der Renaissance* darlegt. Mit Recht weist Richter darauf hin, daß die Netzaabwicklungen auf eine stärkere Berücksichtigung des Handwerks innerhalb der Künste vermuten lassen. Denn die Abwicklungen lösen die Polyeder aus dem Zusammenhang komplizierter geometrischer Berechnungen. Sie stehen nun als reale Objekte in der Werkstatt. Handwerker wie Künstler sind nicht mehr auf die illusionistischen, perspektivischen Zeichnungen angewiesen.





Dürer behandelt sieben - in der revidierten Ausgabe von 1538 sogar neun - von den „archimedischen“ halbbregelmäßigen Körpern sowie mehrere Körper seiner eigenen Erfindung (zum Beispiel eines aus acht Zwölfecken, vierundzwanzig gleichschenkligen Dreiecken und acht gleichseitigen Dreiecken. Anstatt die Körper in perspektivischen oder stereographischen Bildern darzustellen, ersann er die anscheinend originale und, wenn man so sagen darf, proto-topologische Methode, sie auf der ebenen Fläche auf solche Weise zu entwickeln, daß die Seiten der obengenannten Körper ein zusammenhängendes „Netz“ bilden, das, wenn es aus Papier ausgeschnitten und dort sauber gefaltet wird, wo zwei Seiten aneinandergrenzen, ein wirkliches dreidimensionales Modell des in Rede stehenden Körpers bildet. (Erwin Panofsky, Dürer).

# MODELLBOGEN RADAR



Der Modellbogen „Radar“ wurde im Auftrag von Michael Tacke, Siemens, als Neujahrsgruß 1990 entwickelt.

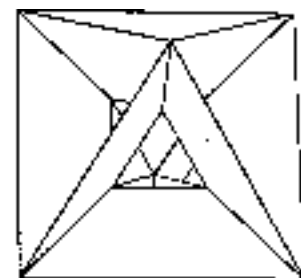
## AUSSCHNEIDEBOGEN : RADAR

Skulptur aus einem Polygonzug

Ansicht des fertigen Objekts -->

### Erläuterung :

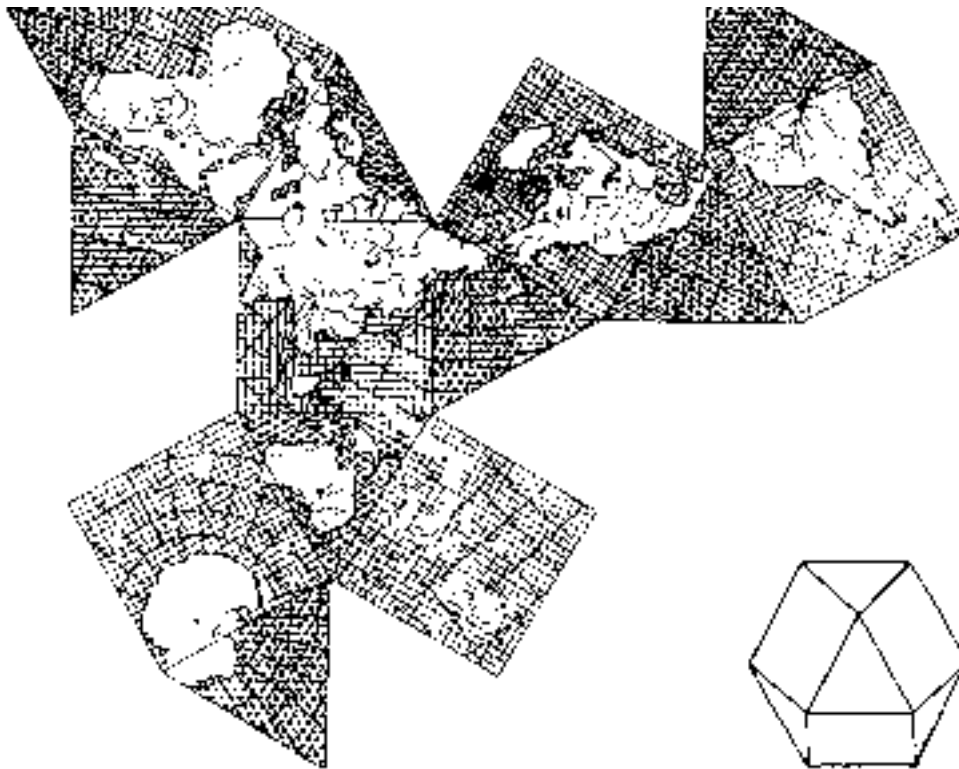
Aus der Graphik lässt sich in folgender Weise eine Radarskulptur falten. Als erstes wird die Zeichnung entlang ihrer Außenkontur ausgeschnitten. Dabei ist zu beachten, dass auch das mittlere weiße Quadrat ausgeschnitten wird. Die ebene Figur wird nun entlang aller gestrichelten Linien gefaltet. Die Flächen gleicher Ziffern werden zur Deckung gebracht und verklebt.



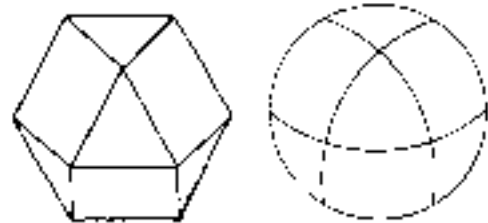
ART ENGINEERING PROF. E. FIEBIG GOETHESTR. 34 3500 KASSEL

SIEMENS SIGGRAPH 20/30 AUF SIEMENS WS 30-200

# BUCKMINSTER FULLER



Die erste Fassung der Dymaxion-Karte von 1943. Sie besteht aus sechs Quadraten und acht Dreiecken. Sie basiert auf der Geometrie des Kubo-Oktaeders. Die endgültige Form der „Dymaxion World Map“ ist die von 1956. Sie besteht aus 20 gleichseitigen Dreiecken, die gefaltet einen Ikosaeder ergeben.



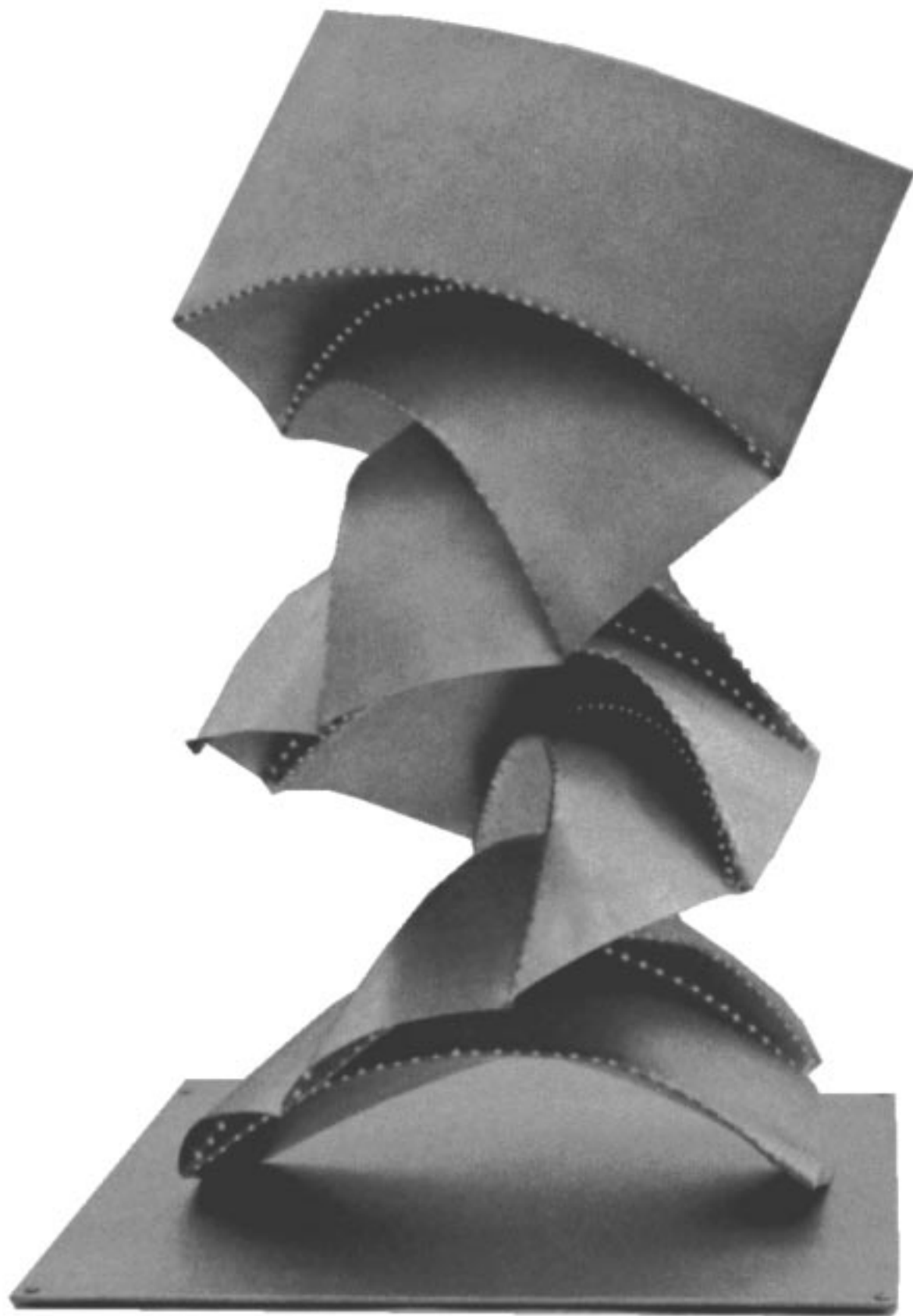
Ein anderes interessantes Modell der Transformation einer ebenen Figur ist die „Dymaxion World Map“ von Buckminster Fuller. Sie ist das Ergebnis seiner Bemühungen, die Verzerrungen der herkömmlichen Kartenprojektionen zu vermeiden. Es geht um die Lösung eines Problems der Kartographie: Wie läßt sich die sphärische Welt so in einer Fläche abbilden, daß sie gleichzeitig maßstabgetreu, winkel- und flächengetreu ist? Auch Fuller konnte das Problem nicht mit einem Schlag lösen. Er entwickelte aber ein interessantes Verfahren, die Verzerrungen gleichmäßig über die gegebene Oberfläche zu verteilen.

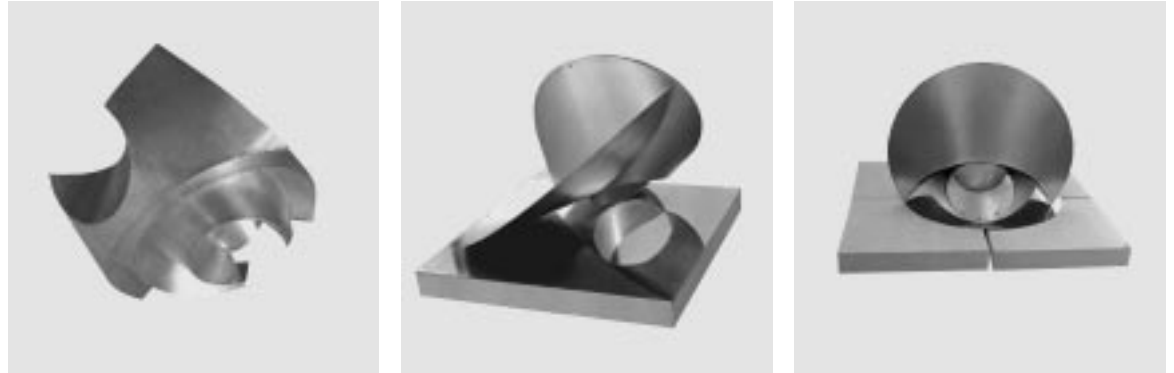
Die „Dymaxion World Map“ ist Karte und Globus zugleich. Denn sie ist eine Abwicklung der Kugeloberfläche und kann durch Faltung der Fläche in einen Körper zurückverwandelt werden. Damit aber die Kugeloberfläche abgewickelt werden kann, muß die Kugel in einen Polyeder transformiert werden. Die Kugel wird hierzu mit Hilfe von Großkreisen in Teilflächen unterteilt. Die Gesamtform bleibt erhalten. Nur die einzelnen Teilflächen sind leicht verzerrt.

# 1967

IN DER AUSSTELLUNG „PRO DOMO“ ZEIGT FIEBIG ZUM ERSTEN MAL ÖFFENTLICH SEINE PNEUMATISCHEN SKULPTUREN. DER HESSISCHE RUNDFUNK BEAUFTRAGT FIEBIG MIT DEM BAU EINER BEGEHBAREN SKULPTUR AUS 22 GEFALTETEN STAHLBLECHEN. SEIT SEINEM UMZUG IN DIE ADALBERTSTRASSE STEHT FIEBIG IN KONTAKT ZUM SDS, DER IN DER EHEMALIGEN FABRIK, IN DER FIEBIG WOHNTE, SEINE FRANKFURTER ZENTRALE HAT. DER ENGE KONTAKT ZUM SDS VERANLASST FIEBIG, FÜR DEN VERLAG „NEUE KRITIK“ DAS LAYOUT DER BROSCHÜRE „SCHUBLADENTEXTE“ ZU ENTWERFEN. IM AUFTRAG DER WERBEAGENTUR LICHTER ÜBERNIMMT FIEBIG DIE GESTALTUNG DES MESSESTANDES DER FARBWERKE HOECHST AUF DER KUNSTSTOFFMESSE IN DÜSSELDORF, FÜR DIE ER EINE LICHTDECKE AUS GEFALTETEN KUNSTSTOFFTEILEN UND EINE FÜNF METER HOHE GEFALTETE SKULPTUR AUS HOSTALEN ENTWIRFT. DIE PHILIPP HOLZMANN AG FRANKFURT BEAUFTRAGT IHN MIT DER GESTALTUNG DER EMPFANGSHALLE IHRES NEUEN VERWALTUNGSGEBÄUDES IN FRANKFURT. DER GARTENARCHITEKT SCHNITZLEIN IN MÜNCHEN STELLT VOR SEINEM HAUS EINE FÜNF METER HOHE GEFALTETE SÄULE IN FORM EINES OBELISKEN AUF. FÜR DIE STADT KOBLENZ GESTALTET FIEBIG DEN HOF DER GRUNDSCHULE NEUENDORF. AUF WUNSCH ALTER FREUNDE AUS DER BÜNDISCHEN JUGEND ENTWIRFT UND FERTIGT ER FÜR DAS FOLKLORE-FESTIVAL AUF DER BURG WALDECK EINE BÜHNENÜBERDACHUNG IN DER FORM EINES STABWERKES. IN ZUSAMMENARBEIT MIT DEM DEUTSCHEN RECHENZENTRUM IN DARMSTADT VERSUCHT FIEBIG, DIE METHODE DER TRANSFORMATION EBENER FIGUREN RECHNERGESTÜTZT WEITERZUENTWICKELN. DIE VERSUCHE WERDEN 1969 ERFOLGLOS ABGEBROCHEN. DIE RECHNER JENER GENERATION SIND

NICHT IN DER LAGE, DIE GESTELLTEN AUFGABEN ZU LÖSEN. IN ANLEHNUNG AN SEINE „FALTUNGEN“ ENTWICKELT ER EIN NEUES VERFAHREN DER TRANSFORMATION EBENER FIGUREN, DAS ER „PERFORATION“ NENNT. DAS VERFAHREN ERLAUBT DIE MANUELLE HERSTELLUNG GEKRÜMMTER, GEFALTETER FLÄCHEN. NEBENBEI BEFASST ER SICH MIT VERSUCHEN FÜR EIN MECHANISCHES THEATER, MIT AUZEICHNUNGEN FÜR „ANORGANISCHE GÄRTEN“ UND WASSERSPIELE. ES ENTSTEHEN MODELLE FÜR SCHWIMMENDE SKULPTUREN UND EIN MODELLBOGEN FÜR DIE EDITION „ET“. IM AUFTRAG DES ASTA DER UNIVERSITÄT FRANKFURT UND DES SDS ORGANISIERT FIEBIG DIE ZENTRALE DEMONSTRATION, ZU DER DER SDS AUS ANLASS DER BEERDIGUNG VON BENNO OHNESORG IN HANNOVER AUFGERUFEN HAT. ZUSÄTZLICH WIRD ER VOM ASTA DER UNI FRANKFURT UM DEN ENTWURF EINES DENKMALS FÜR BENNO OHNESORG GEBETEN. DIE AUSFÜHRUNG DIESES DENKMALS WIRD VOM HOCHSCHULBAUAMT DER UNIVERSITÄT VERHINDERT. FÜR DEN VERLAG „NEUE KRITIK“ ENTWIRFT FIEBIG DEN UMSCHLAG FÜR DAS BUCH „VERRATENE REVOLUTION“ VON LEO TROTZKI. SEINE TOCHTER ESTHER WIRD GEBOREN. ENDE DES JAHRES BEZIEHT FIEBIG OHNE SEINE FAMILIE IN KOBLENZ EINE BARACKE.





Aus einem Brief  
an Hans-Peter  
Riese, 1965

Warum fällt es den meisten Menschen so schwer zu begreifen, daß ich die Perforationen, wie ich sage „dem wachen Zufall“ verdanke? Gestern mußte ich wieder einmal einem Ehepaar die Entstehungsgeschichte meiner Perforationen erläutern. Sie, wie er, wollten mit aller Gewalt nicht akzeptieren, daß die Perforationen kein Produkt tiefschürfender Grübeleien sind. Wenn ich mit Menschen wie diesen sprechen muß, denke ich oft, die Kunst wurde geboren, um uns einsamer zu machen. Soviele geflickte, leblose Fragen unerschöpflicher Trostlosigkeit. Endlos glaubte man mir, widersprechen und an einem konstruktivistischen Dogma herumbuchstabieren zu müssen. Motto: „Der Künstler kennt die Quelle nicht, aus der er schöpft“.

Dabei war es schrecklich einfach: Frankfurt, Sommer 1966. Ich stehe in der Schwanengasse. Ich will mir einen abgeleiteten Western ansehen. Auf meine Frau wartend, fummle ich an meiner Kinokarte, biege sie hin und her und beobachte, wie sich die beiden Segmente der Kinokarte gegeneinander wölben, sobald ich die kreisförmige Perforation mit den Fingern zusammenpresse.

Am selben Abend noch probiere ich, ob sich das auch mit Kupfer- und Aluminiumblechen veranstalten läßt. Es funktioniert. Die folgenden Tage habe ich nur noch Bleche perforiert und gequetscht. Es entstanden ca. 25 Skulpturen, die ich unter dem Begriff „Perforationen“ zusammengefaßt habe.

Die „Faltung ebener Figuren“ ergibt Systeme, deren Kanten gerade Strecken bilden und deren Flächen eben sind. Auf der „Suche“ nach einem Verfahren, das, bei Einhaltung der

Die Perforationen entstehen in so schneller Folge und finden sofort ihre Liebhaber, daß ich keine Zeit habe, ihnen Namen zu geben oder eine Bezeichnung für sie zu erfinden. Die einzige Ausnahme ist die allererste Perforation MOON OF ALABAMA. Bei den heutigen Kinokarten, die rechnergesteuert vor Ort ausgedruckt werden, könnte dieser Zufall nicht mehr auftreten.

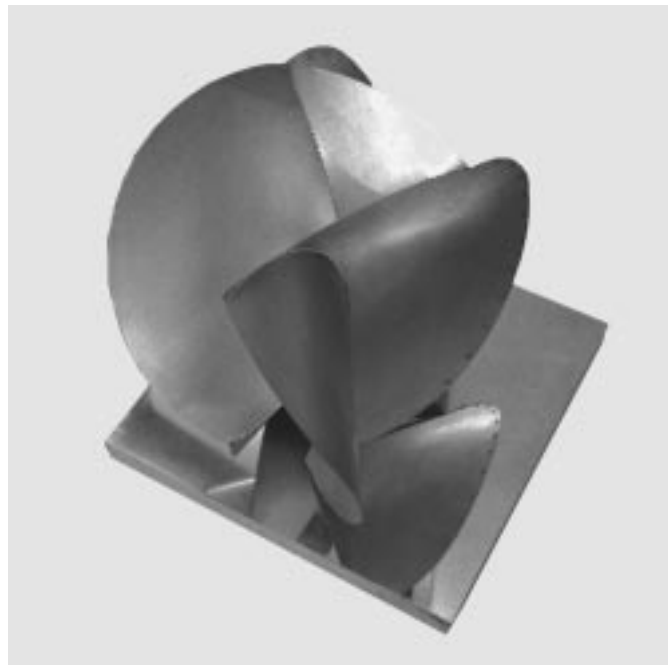
Methode auch gekrümmte Flächen erzeugt, bin ich, gelenkt durch einen „wachen Zufall“, auf die Perforation gestoßen.

Für die Perforation gilt, was für die Faltung gesagt wurde. An die Stelle der geraden Faltstrecken treten gefaltete Kurven, die wie folgt erzeugt werden: Die auf dem ebenen Material aufgerissenen Kurven werden durch Bohrungen perforiert. Die Lochdurchmesser und die Abstände der Löcher orientieren sich an der Festigkeit und Stärke des Materials.

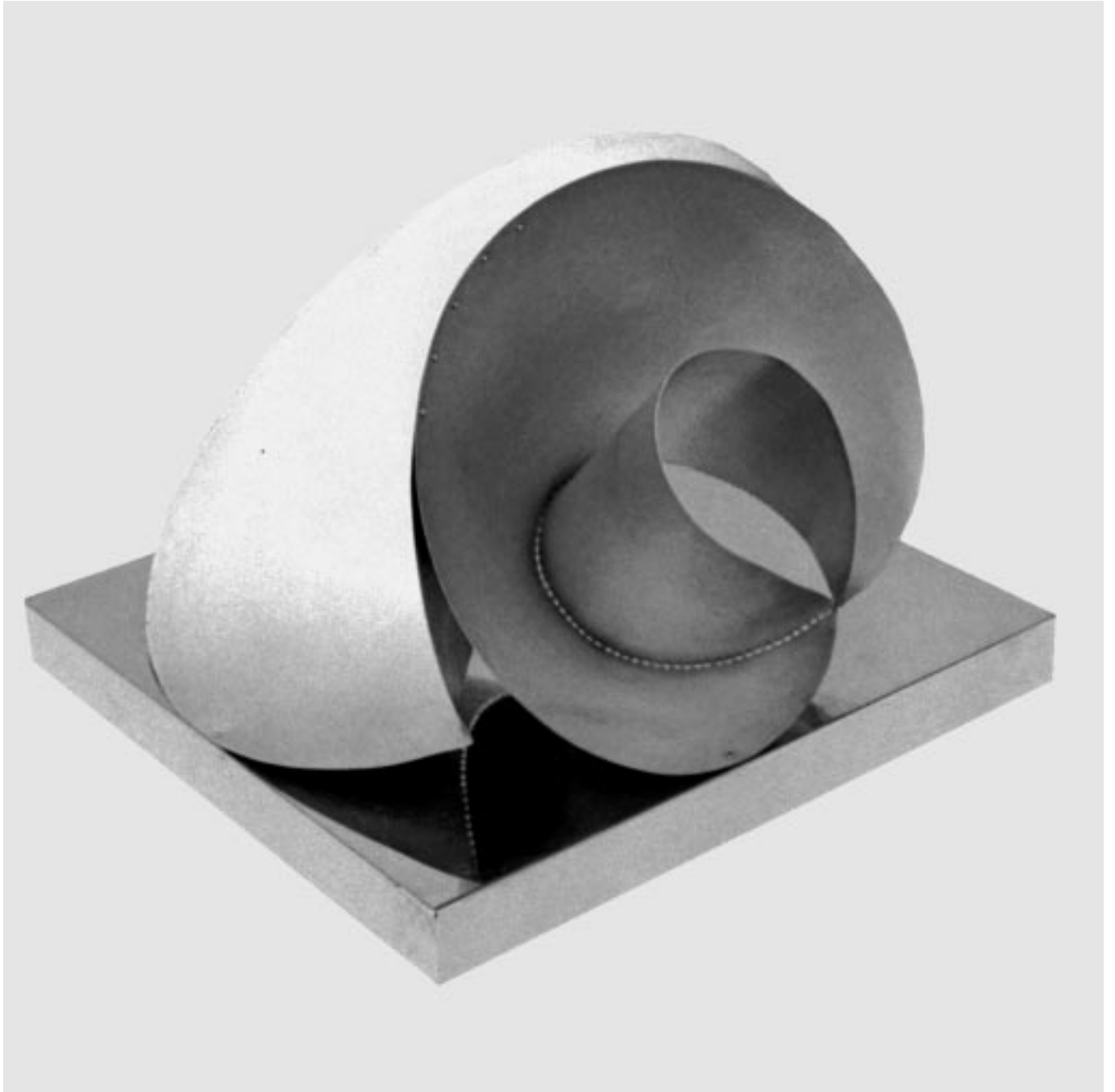
Durch das Perforieren wird nun jede der einzelnen Großkurven in eine Vielzahl gerader, kurzer, von Loch zu Loch Strecken zerlegt. Wird nun, entlang der Gesamtkurve, das Kupfer- oder Aluminiumblech gebogen oder gefaltet, bildet sich trotz der geraden Einzelstrecken ein Kurvenverlauf aus, der schließlich die an die jeweilige Kurve angrenzenden Flächen wölbt.

Die auf diesem Weg erzeugten „Systeme“ können wie bei der Faltung auch zu größeren Einheiten zusammengefaßt werden.

Soviel ich es weiß, ist dieses Verfahren bisher in der Blechverarbeitung nicht angewendet worden. Da mit dem Verfahren aber erhebliche Materialschwächungen verbunden sind, wird es für die technische Anwendung nicht taugen. Es handelt sich also wahrscheinlich um ein Verfahren, dessen Anwendung auf ästhetische Gegenstände beschränkt bleiben wird.







# SKULPTUR AUS 22 TEILEN, HESSISCHER RUNDFUNK FRANKFURT MAIN

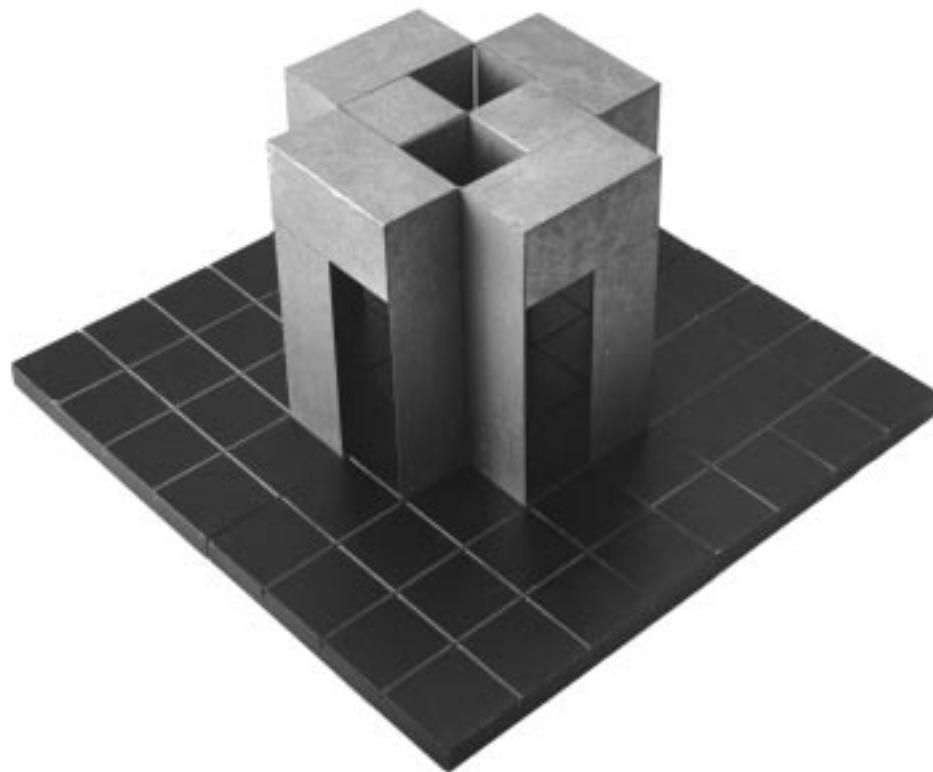
In unmittelbarem Zusammenhang zu der Skulptur F222 ist eine Konstruktion zu sehen, die ich schon 1968 für den Hessischen Rundfunk gebaut habe. Sie bestand aus der gleichen Zahl gefalteter Elemente. Das Material der Elemente war ebenfalls verzinktes Stahlblech, und bei ähnlicher Größe war sie wie F222 begehbar. Sie war allerdings noch nicht in der gleichen Weise konsequent geordnet und besaß gegenüber F222, wie ich sage, „freie Valenzen“: Elemente, die nicht mit allen Flächen in der Gesamtkonstruktion eingebunden waren.

Auch diese Skulptur existiert nicht mehr. Da der Intendant die Skulptur an einen anderen Ort umsetzen wollte, wurde sie nicht am Boden befestigt. Tendenziell gab es dafür auch keinen Grund. Die Skulptur stand unverrückbar fest. Auch als entschieden war, daß sie nicht umgesetzt wird, wurde sie nicht mit dem Beton, auf dem sie stand, verschraubt. Eines Tages wurde Frankfurt von einem orkanartigen Sturm heimgesucht. Der schob die Skulptur, deren große Flächen wie Segel wirkten, über den Platz und stürzte sie um. Das war ihr Ende. An ihre Stelle trat später die Skulptur GORDON.





# S C H I N K E L   G E W I D M E T



Lieber Gevatter Teufel,

seit ruchbar geworden ist, daß ich Ihrem Vorschlag folge und meine nächste Ausstellung bei Ihnen dem verehrten Karl Friedrich Schinkel widmen werde und sich herumspricht, daß wir in der schönen Stadt Wien waren, damit ich mit Dieter Ronte über Schinkel, die Postmoderne und die geplante Ausstellung ein lockeres Gespräch führen konnte, was allen Beteiligten großes Vergnügen gemacht hat, „schinkelt“ es auf mich ein.

Allein für die letzte Woche ergeben sich folgende Beiträge zu unserem Programm: Die Familie Mautsch schenkte mir die wunderbare Auswahl architektonischer Entwürfe von Karl Friedrich Schinkel, damit ich weiß, woran ich mich zu halten habe. Freund Bühler präsentierte mir die ersten Entwürfe für den „Palast eines Bildhauers“ in strengem, klassizistischem Stil und gab mir nebenbei auf, preußische Märsche zu hören. Allen voran Preußens Gloria wegen der Wachablösung, mit der ich als Pimpf immer zur Neuen Wache

Brief und  
Katalogtext zur  
Ausstellung in der  
Galerie Teufel,  
April 1981

gezogen bin. Elisabeth Hollmann schenkte mir zum Geburtstag, (wie das von Schinkel steht auch mein Leben unter dem Segen des Sternzeichens Fisch) zum Ausgleich die Schallplatten vom „linksradikalen Blasorchester“, verpackt in das Plakat „Schinkel, der Baumeister Berlins“. Ginelli, der Dekan des Fachbereichs Architektur an der TH Graz, (seine Frau hat mir die überzeugende Erklärung dafür gegeben, warum Berliner und Österreicher sich so prächtig verstehen: „Beide haben slawische Großmütter“), Ginelli hat mich zum steirischen Herbst eingeladen. Ich soll dort etwas „potemkinschen Klassizismus“ aufführen. Was das bedeutet, werde ich Ihnen beim nächsten Wiedersehen erläutern. Elmar Schulte signalisierte, sicher im Blick auf die neue Skulptur, die er von mir besitzt „Gold gab ich für Eisen“, was ja in mancher Hinsicht das Motto der Ausstellung sein könnte.

Sie sehen, Schinkel und unser Vorhaben sind mächtig ins Gespräch gebracht. Aber Sie wollen ja eigentlich nur wissen, was Dieter Ronte und ich gebrabbel haben. Nun, nachdem die Tonbandaufzeichnungen endlich ins Schriftdeutsch übersetzt sind, will ich Ihnen das Ergebnis bekannt machen.

## RONTE

Wenn man sich als Kunsthistoriker mit Architektur beschäftigt, trifft man immer wieder auf den Namen Karl Friedrich Schinkel. Das ist besonders in Berlin der Fall, in der Stadt, in der Sie, Herr Fiebig, aufgewachsen sind.

Architekten der Romantik, der Moderne berufen sich immer wieder auf Schinkel wie z. B. auch Mies van der Rohe oder postmoderne Architekten. Kurz, es gibt so etwas wie ein Schinkelsyndrom. Wie ist nun Ihr Zugang als Bildhauer zu dem Phänomen Schinkel?

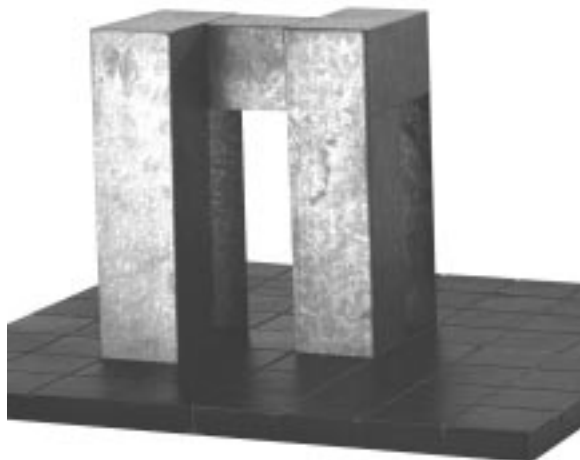
## FIEBIG

Mein Vater, der an preussischer Baugeschichte sehr interessiert war, hat mich immer wieder vor die bedeutenden Bauten von Schlüter, Langhans, Knobelsdorf, Gilly und Schinkel geschleift. Ausflüge, an die ich mich heute gern rückerinnere. Während ich damals viel lieber mit dem Wachregiment unter klingendem Spiel zur Neuen Wache gezogen bin, zu jenem Schinkelbau, an dem ich zum erstenmal begriffen habe, was Baukunst bedeutet. Auch heute noch gibt es für mich keinen Berlinaufenthalt ohne Besuch der Neuen Wache.



## RONTE

Ist das nun mehr ein emotionaler Zugang zur Architektur, die für uns eigentlich preußische Architektur schlechthin ist, eine sehr rationalisierte, reflektierte Architektur, die ohne das Wissen um den historischen Kontext das Kind Fiebig sozusagen emotional begeistert hat? Gib es so etwas wie einen spontanen, direkten Zugang zu diesem Werk von Schinkel, das Ihre Vorstellungen prägt?



Die neuen Herren in Ost-Berlin haben allerdings den würdigen Innenraum durch Aufstellen eines bombastischen, dem Schneewittchensarg ähnlichen Glasblocks in dem eine Gasflamme blakt, verhunzt. Ein scheußliches Beispiel für den liederlichen Umgang von Kleinbürgern mit Geschichte und Kunst.

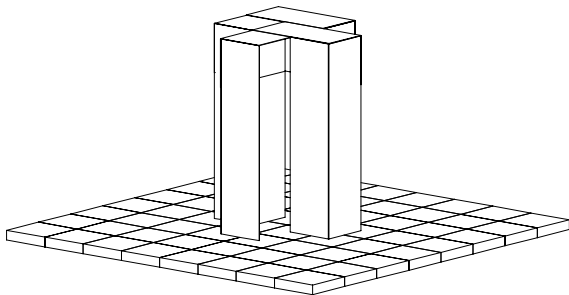
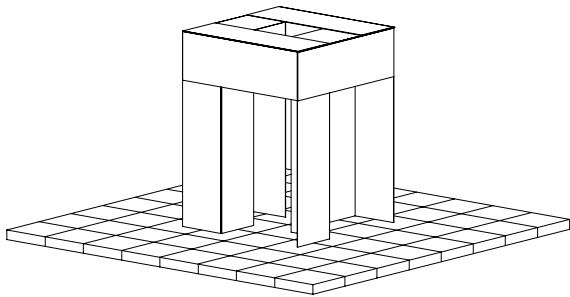
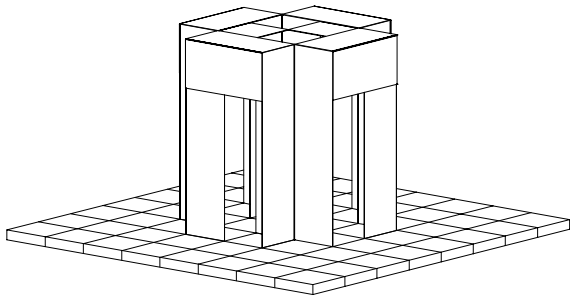
## FIEBIG

Ja, ich kann sogar sagen, daß mich auch heute noch alles, was ich durch spontane oder emotionale Zuwendung erfahre, mehr verpflichtet und mich enger mit den Dingen verbindet, als die von einer humorlosen Kunstgeschichte gestiftete Bildung. Ich freue mich darum auch schon auf das Gemoser der Kritiker, die sich auf der Suche nach dem neoklassizistischen Dogma oder der postmodernen Attitüde in meinen neuen Arbeiten verirren werden. Denn die Ausstellung widme ich Karl Friedrich Schinkel, wie ich einem Freund oder der Geliebten ein Bild oder ein Poem widme mit dem vollen Sentiment einer emotionalen Beziehung.

Ich habe auch nie Lust verspürt, kunsthistorische Einlassungen zu Schinkels Werk zu studieren. Mir hat genügt, was ich im lebendigen Umgang, beim Besuch seiner Bauten, dem Durchblättern seiner Ent-

RONTE

Also keine postmoderne Skulptur?



würfe, seines architektonischen Lehrbuches wie beiläufig aufnehmen konnte. Als Dank habe ich immer wieder einige meiner Arbeiten Schinkel gewidmet; nämlich immer dann, wenn es sich bei meinen Arbeiten um architekturnahe Lösungen handelte.

FIEBIG

Um Schinkels willen - nein! Es tritt in der Ausstellung darum auch kein neuer Fiebig, etwa postmodern geläutert, auf. Also ist die Ausstellung auch kein Beitrag zur internationalen Moderne, an die ich ohnehin nicht glaube.

Der Künstler zitiert in seinen Arbeiten viel zu sehr aus seiner eigenen Geschichte und dem, was er selbst erlebt hat, als daß für ihn ein so blasser Begriff wie „internationale moderne Kunst“ von Bedeutung sein könnte. Selbst da, wo er auf Kunst antwortet, zitiert er sein eigenes Schicksal und ist vielleicht nur bemüht, die Träume seiner Kindheit zu verwirklichen.

Wenn ich im Schinkeljahr eine meiner Ausstellungen Schinkel widme, dann um unter anderem meinen Freunden und allen, die sich für meine Arbeit interessieren, zu sagen: Seht, seit meiner Kindheit verehere ich Schinkel, und wenn ihr meine Arbeiten betrachtet, werdet ihr vielleicht erkennen, wie wichtig und folgenreich diese Vereherung für mich bis heute geblieben ist.

RONTE

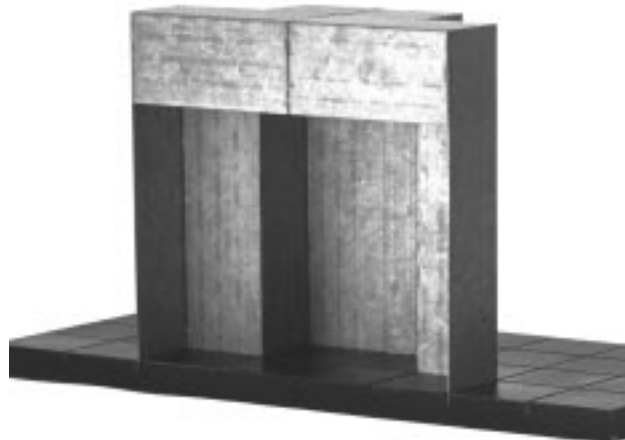
Ich komme noch einmal auf Mies van der Rohe zurück. Seine Erklärung zum Bau der Nationalgalerie, die sich ja an den Proportionen von Schinkel orientiert, wo Bauten von Venturi, und Schinkel-elemente in anderen Materialien kopiert werden. Die Auseinandersetzung gilt den Musterbüchern, selten den Bauten selbst oder dem Eindruck, den diese Bauten vermitteln. Es sind dies Auseinandersetzungen mit Grundriß, Schnitt, Sektion der Gebäude, wo Verhältniszahlen miteinander in Verbindung gesetzt werden, mit den Musterzeichnungen, die Schinkel erstellt hat. Also eine rationale, eine sehr bewußte Auseinandersetzung mit dem Werk von Schinkel, das ja, und das darf man nicht vergessen, eine starke emotionale Wirkung hat bei aller Rationalität, die in allen Schinkelschen Werken enthalten ist. Kann man überhaupt diese Architekturvorstellung oder diese kunstgewerblichen Vorstellungen im Bereich der Schinkelschen Bauten auf eine, und hier greife ich einen Ihrer Begriffe auf, souveräne Skulptur umsetzen?

RONTE

Es hat auf der letzten Biennale in Venedig eine Architekturausstellung unter dem Titel „die Gegenwart der Vergangenheit“ gegeben, in der

FIEBIG

Es gibt bekanntlich das Bedürfnis, Vorhandenes weiterzuentwickeln (nicht zu verbessern). Schließlich sind es im wesentlichen die immer gleichen Probleme, die in den einzelnen Epochen nur von unterschiedlichen Temperamenten aktualisiert werden. In einem solchen Fall muß der Künstler sehen, daß er an die Substanz dessen, was er weiterentwickeln will, auch wirklich herankommt. Er muß also klar unterscheiden können, was an einem Werk dauernde Substanz und was nur Episode ist. Und ich glaube, daß die postmoderne Architektur nur das Episodische aufgreift.



FIEBIG

Neue Wucherungen des Materials, ohne Imagination; der neue Trend einer überhitzten Kunstszene. Gut, um schwächeren Talenten vorüberge-



gerade das Säulenproblem in der strada nuovissima eine besondere Rolle gespielt hat. Einer Musterstraße, die nur die Säule zum Problem hatte. Wo Architekten, die zum Teil auch Bildhauer sind, sich ausschließlich mit der Säule auseinandergesetzt haben. Das ist sicherlich eine Architekturvortellung, in der Schinkel triumphiert. Der Vorwurf, der dieser Straße gemacht worden ist, und darum meine Frage an Sie, ist eigentlich, daß man die Vergangenheit in der Gegenwart befragt, aber den Aspekt der Zukunft ausgelassen hat?

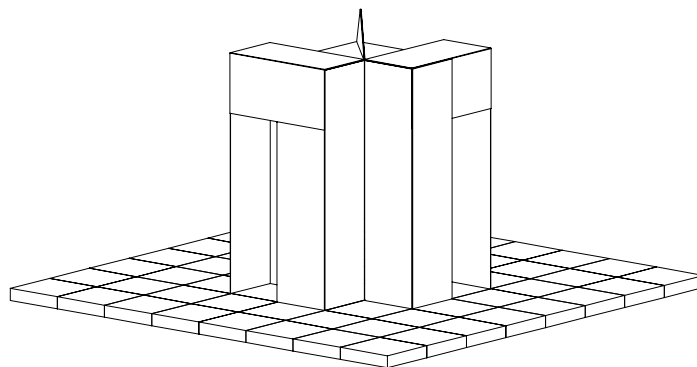
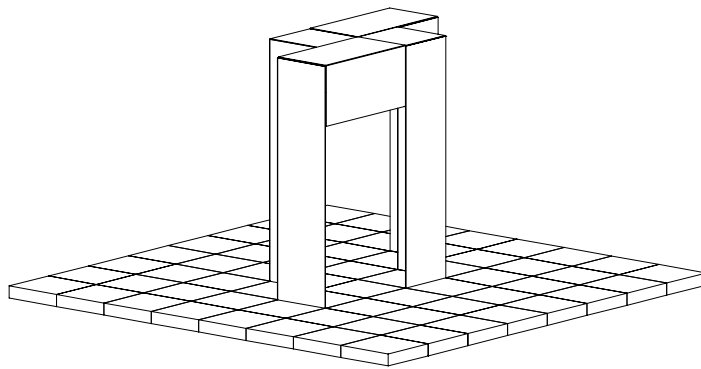
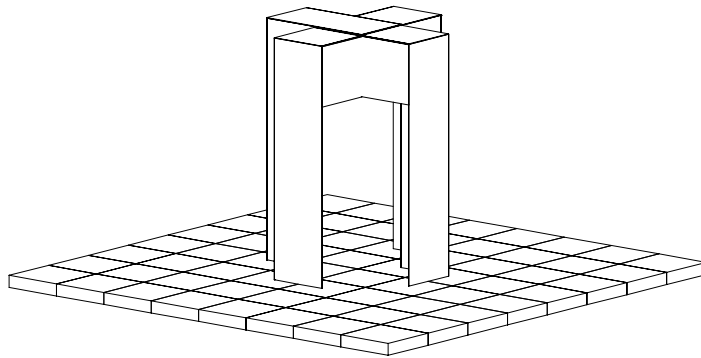
Wenn man sich heute mit diesen Formen auseinandersetzt, kann man nicht beim historischen Zitat bleiben; man kann dieses Zitat ernst oder ironisch einsetzen, aber irgendwo müßte doch eine Umsetzung in die Zukunft stattfinden im Sinne der alten Forderung an die bildende Kunst, zumindest in diesem Jahrhundert, das den Schritt in die Zukunft immanent enthält. Wie sehen Sie diesen Schritt in Ihren Werken? Ist es eine Aufarbeitung von Vergangenheit oder wollen Sie der Vergangenheit mit einer emotionalen Verarbeitung der Vergangenheit, Gegenwart, aber auch das, was folgt, neu akzentuieren?

henden Alltagserfolg zu garantieren.

Ich erinnere mich in diesem Zusammenhang an einen Satz von Pierre Boulez, in dem er etwas über den Künstler sagt, der in Abhängigkeit von seinem Publikum arbeitet. Er sagt von diesem Künstler, daß er zur Lokalgröße wird, weil sein ganzes Bestreben nur darauf gerichtet sei, sein Publikum für die Spekulationen seiner Kunst zu gewinnen. Er wird über eine Reihe von Jahren überzeugen, aber dann uninteressant werden. Der wirkliche Künstler, sagt Boulez, arbeitet immer auch schon für ein unbekanntes Publikum. Sein Werk erstarrt nicht im zeitgenössischen Rahmen, sondern reicht über diesen Rahmen hinaus.



Irgendwann sprechen wir dann auch wieder von Schinkel und über Geschichte und Regionalismus und Utopie und den Unterschied von wissenschaftlicher und künstlerischer Methode und zitieren heftig und verabschieden uns schließlich leicht erschöpft vom Thema, um uns wieder den handfesten Gegenständen zuzuwenden.



Immer wieder wird generalisierend vom Einfluß mathematischer Denkmuster auf die bildenden Künste gesprochen. Doch in der Regel geht es um nichts anderes als die Feststellung, daß die uralte, elementare Beziehung zwischen Geometrie und Kunst auch heute noch besteht. Elementar, weil es wahrscheinlich kein Werk der bildenden Kunst gibt, dem nicht eine definierbare Verbindung zur Geometrie nachgewiesen werden kann. Denn ohne daß wir uns dessen bewußt sind, bedienen wir uns selbst im Alltag ständig der Geometrie. Wenn wir einen Brief falten, eine Krawatte binden, Wäschestücke zusammenlegen, uns die Schuhe zubinden oder ein Paket packen, reproduzieren wir geometrische Operationen. Es ist kein Handwerk denkbar ohne die Anwendung geometrischer Verfahren. Also gibt es nicht den geringsten Grund zur Verwunderung, wenn uns gesagt wird, daß auch die Maler und Bildhauer sich der Geometrie bewußt oder unbewußt bedienen.

Die Geometrie, und damit meine ich im wesentlichen die euklidische Geometrie, repräsentiert für mich die sinnliche Seite der Mathematik. Spreche ich von geometrischer Konstruktion, dann meine ich vorrangig die Geometrie, deren Konstruktionen auf der Anwendung von Zirkel und Lineal basieren. Spreche ich von den Regeln der Geometrie, dann denke ich an jene Regeln, die aus der Anwendung von Zirkel und Lineal hervorgegangen sind. Regeln, an die sich Geometer, Künstler und Kunsthandwerker seit uralten Zeiten halten. Diese inzwischen etwa 2300 Jahre alte, euklidische Geometrie hilft mir noch heute, meine Arbeiten zu präzisieren. Sie hat mich, indem sie mir eine Vorstellung von notwendiger Strenge vermittelt hat, erzogen und vor Irrtümern bewahrt. Auch vor dem, nur ein Bildhauer zu sein. Dennoch habe ich nie vergessen, daß unsere Ideen einzig von den Gelegenheiten und Zufällen getragen und entfaltet werden. Denn der Zufall ist das einzig Beständige.

So streng die Regeln der Geometrie erscheinen mögen, jede Entscheidung, die wir mit ihrer Hilfe treffen, bleibt individuell. Denn in der Geometrie sind die gegensätzlichsten methodischen Schritte erlaubt. Für jeden dieser Schritte gibt es berühmte Beispiele und nicht zu bestreitende Erfahrungen und Ergebnisse. Dank dieser Freiheit, die uns die Geometrie





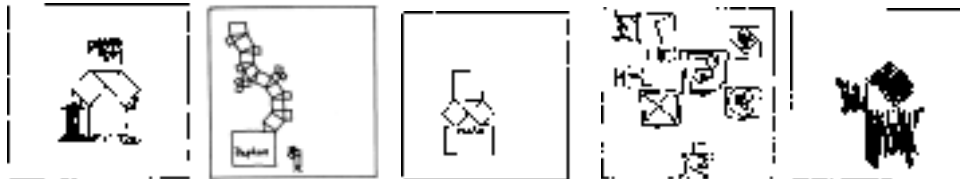
bei aller methodischer Strenge gewährt, ist die Geometrie bis heute für alle Bereiche des konstruktiven Denkens das zentrale Werkzeug geblieben. Auch der scheinbar nicht zu lösende Widerspruch zwischen Perfektion und Freiheit wird von der Geometrie einfach und elegant gelöst. Elegant, weil die Lösungen, die uns die Geometrie bietet, nie als gesucht oder erzwungen, sondern stets wie gefunden erscheinen und nichts Unnotwendiges enthalten. Hierin gründet die Freiheit und die universale Anwendbarkeit der Geometrie.

Geometrie zu betreiben heißt für mich, etwas noch Unbekanntes, nicht Erfasstes mit Hilfe einfacher, bekannter, spielerischer Operationen sichtbar und damit begreifbar zu machen. Denn die Geometrie ist die einzige Form, in der sich die Einheit von Anschauung und Denken bewahrt. Zwar verpflichten die Regeln der Geometrie den, der sie anwendet, in Zusammenhängen und Verhältnissen zu denken und die Probleme auf ihren Kern zu reduzieren. Gleichzeitig bietet sie ihm aber auch die Möglichkeit, auf der Suche nach der erkennbaren Beziehung zwischen dem Gedanken und dem Visuellen, seine Absichten spielerisch hin und her zu wälzen. Die Geometrie ist ein spielerisches Verfahren, das uns den Wunsch erfüllt, harmonische, einmalige und damit signifikante Gestalten zu konstruieren.

Das Faszinierende an der Geometrie ist für mich, daß sie ein einfaches, leicht praktizierbares, operationales Instrument ist, mit klaren Arbeitsabläufen, die, unabhängig von Thema und Aufgabe, in besonderer Weise geeignet sind, Sehen und Denken gleichzeitig zu entwickeln. Denn die Geometrie macht keine einengenden Vorgaben. Sie empfiehlt dem, der sie praktiziert, nichts als Operationen von definierter Strenge. Dennoch ist sie keine Wissenschaft, deren Anwendung

Immer, wenn ich mich in Geometrie übe, denke ich, wer wohl diese Menschen waren, die diese wunderbaren Elemente, Linie und Punkt und deren Funktionen, etwa die Polygonzüge, entdeckt und entwickelt haben. Wie bewegt müssen diese Menschen gewesen sein, als sie erkannten, was sie geschaffen hatten.

besondere Kunstfertigkeit erfordert. Sie ist auch keine Macht, durch die man die Dinge einer inquisitorischen Ordnung unterwerfen kann. Also kann es auch nie darum gehen, die Kunstwerke unter geometrische Verfahren zu beugen, um sie dann als Produkte eines geschlossenen Systems präsentieren zu können. Was nicht heißt, daß die Geometrie, wenn wir uns ihrer bedienen, nicht auf die Entwicklung unserer Gedanken einwirkt. Die Geometrie ist ein bewußtes Spiel mit leicht praktizierbaren Regeln. Sie ist eine Summe von einfachen Zeichenoperationen, ein System anschaulicher Akte und Figuren, die alle aus der Anwendung von nur zwei Werkzeugen hervorgehen: dem Lineal und dem Zirkel. Man kann darum vor allem die euklidische Geometrie auch definieren als die Wissenschaft der Konstruktion mit Zirkel und Lineal. Dieser einfachen Grundlage und der Tatsache, daß sie kein abgeschlossener Gegenstand ist, verdankt die Geometrie ihren universellen Erfolg, und weil sie uns erlaubt, die Welt überspannend, miteinander präzise Zeichen auszutauschen. So etwas erreicht man nicht ohne Kühnheit, nicht ohne Kindereien.



Daß die Geometrie nicht nur ein Gedankenexperiment ist, sondern in vielfältiger Weise nützlichen Zwecken dient, hat mir mein Großvater Robert Zühlke in wunderbarer und einfacher Weise vorexerziert. Die Hilfsmittel seiner Unterweisungen, die er Meßkunst für Kinder nannte, waren Seil, Pflöck und Latte. Ausgerüstet mit diesen einfachen Utensilien, ging er mit mir in den Garten, um zu demonstrieren, daß die rätselhaften geometrischen Figuren nicht auf Zufall beruhen. So habe ich, kaum sieben Jahre alt, bei ihm gelernt, mit dem Schnurzirkel Kreis-, Ellipsen-, Ei-, und Schneckenlinien in den Sand zu ziehen. Lange bevor mir in der Schule die Regeln des Euklid und der Satz des Thales eingetrichtert wurden, wußte ich, daß es genügt, Latten im Verhältnis 3 zu 4 zu 5 an ihren Enden zusammenzufügen, um ein rechtwinkeliges Dreieck zu erzeugen.

Aber er hat mich auch gelehrt, eine Karnickelschlinge zu legen, das Karnickel zu schlachten - nicht abzumurksen - das Fell zu gerben, den Regenwurm umsichtig auf den Angelhaken zu ziehen, das Ruder flach und gleichmäßig übers Wasser zu führen und nicht mit ihm herumzuplantschen, einen Baum zu okulieren, das Erdreich ebenmäßig umzugraben und dem Kiesweg mit der Harke ein dem Auge wohltuendes Linienmuster zu geben. Gern erinnere ich mich an diesen Akt gleichmäßiger Bewegung. Das Ziehen der Harke, diese wundervolle Parallelenoperation - die Zinken des Rechens treffen sich nie - schreibt Valéry.

# PHILIPP HOLZMANN



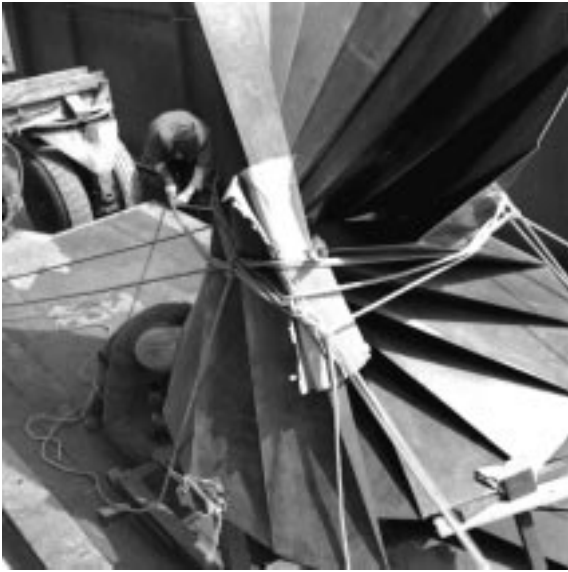
Lieber Alfred Schmeller,

Frankfurt, Juni 1971

das nenne ich schreiben! Ich schätze ihre Offenheit. Keine falschen Lobpreisungen. Keine Verstöße gegen die Sprache. Sie haben Recht - es ist eine romantische Vorstellung, daß schlechte Bedingungen die Schaffenskraft fördern. Der Künstler braucht die besten Werkzeuge. Jawohl!

In diesem Zusammenhang - mein angenehmster Auftraggeber, großzügig, entschieden, war bisher die Philipp Holzmann AG. Kramer, der Architekt, der ihnen das neue Verwaltungsgebäude entworfen hatte, verfügte einen Wettbewerb unter 6 Bildhauern. Das Foyer sollte Gestalt gewinnen. Wände, Türen, Fenster und eine dominierende Skulptur sollten entworfen werden. Die Bildhauer wurden eingeladen. Kramer erläuterte die Aufgabe, verteilte die Pläne und lud dann zum Italiener. Berliner Straße, kleines, hervorragend geführtes Restaurant. Ich besuche es noch heute.

Die Künstler machten sich an die Arbeit. Die Jury, Kunsthistoriker, handverlesen, traf später ihre Wahl. Favorit wurde ein Werk, das den „schöpferischen Fleiß“ der Lohnabhängigen symbolisieren sollte. Fette Bienen waren das zentrale Motiv dieses Entwurfs. Ich landete auf Platz 6. Aber Direktor Hecker, der technische Direktor von P. H., und Kramer fanden die Hummelei zum Kotzen, akzeptierten die Entscheidung der Jury nicht und luden mich zum Gespräch. Ich schlug folgende Lösung vor:



Alle Wände, Türen und Seitenfenster sollten eine durchgehende Faltung bilden. Für die Wände forderte ich polierten Gips. Für die Türen wollte ich Kupfer und für die großflächigen Seitenfenster ein gläsernes Faltnetz. Rhythmus und Proportion des Ganzen sollten durch die Quadratur als regulierendes Maßsystem ponderiert werden.

Als zentrale Skulptur hatte ich eine Faltkonstruktion (Kupfer) vorgesehen, die sich aus der Dehnung eines gefalteten Trapezes ergab. Diesen Entwurf erläuterte ich dem Vorstand der Firma. Es folgte eine schnelle, heftige Diskussion. Die Herren wollten keinen Gips im Haus. Stahlbeton sei das Gemenge, dem sie sich verpflichtet und verbunden sähen. Außerdem besäße die Firma Marmorbrüche. Marmor, oder Granit, bestenfalls Eiche, hieße die Devise. Nie und nimmer Gips. Dabei wurde der Neubau innen total mit Rigips „tapeziert“. Ich habe mich massiv zur Wehr gesetzt. Habe von Zigarrenkisten-Atmosphäre und hellenistischem Kitsch krakeelt“. „Meine Herren, mich interessiert nicht, wie Sie Ihre Kellerbar dekorieren. Ob mit Schwartenbrettern, Eierkartons oder Porphy - Sie akzeptieren meinen Entwurf oder Sie lassen sich das Foyer von einem Ihrer Frisöre einrichten“.

Damit war die Sache für mich erledigt, und ich fuhr zurück nach Koblenz. Zwei Tage später rief mich Herr Hecker an, um mir zu sagen: „Ihr entschiedenes Auftreten hat alle überzeugt. Ich bin bevollmächtigt, Ihnen den Auftrag zu erteilen.“ Von nun an ging alles reibungslos. Obwohl die Kosten, wegen der polierten Gipswände das Dreifache der veranschlagten Summe erreichten. Die großen gefalteten Elemente der polierten Gipswand stellten selbst einen so hervorragenden Fachmann und Könnner wie den alten Hembus vor ungeahnte Probleme. Schließlich wurde entschieden, die riesigen Teile der gewünschten Oberfläche wegen in Holzformen, die innen mit Tafelglas ausgekleidet waren, zu gießen.

Das liegt nun Jahre zurück. Aber immer noch sprechen Hecker und ich, wenn wir uns gelegentlich in Frankfurt treffen, mit Stolz über unser gemeinsames Werk und gedenken des großartigen Architekten Kramer, der leider schon lange tot ist.

Ich habe damals gelernt, daß man die für richtig erkannte Sache ohne Schonung und ohne falschen Respekt verteidigen muß. Man muß, wie es Picasso einmal sagte, hart am Stier kämpfen. Nur dann kommt der Sieg.

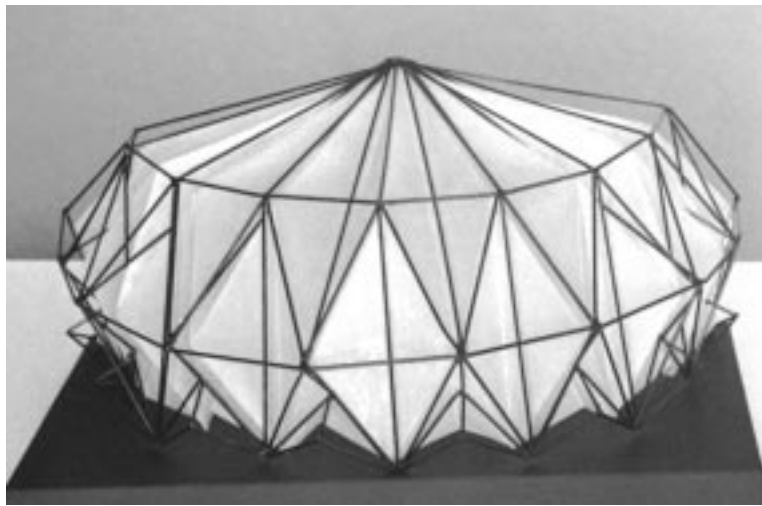
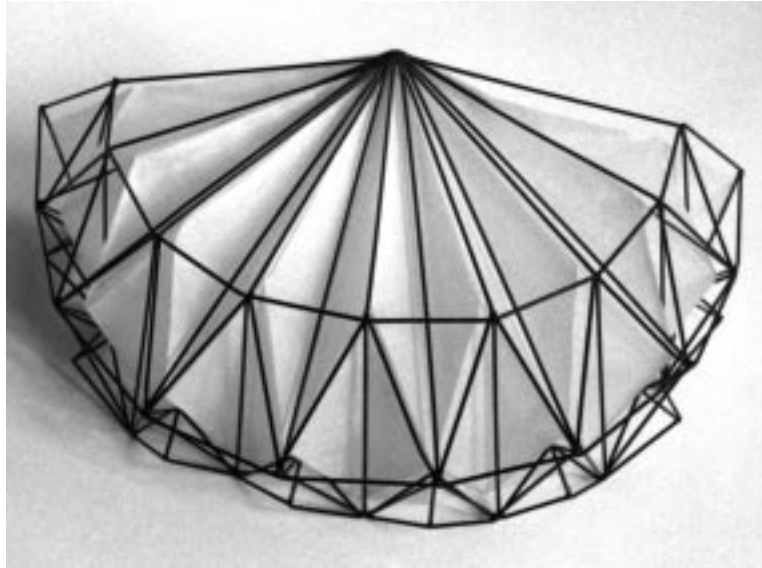
# WALDECK

Burg Waldeck im Hunsrück, Jahrzehnte lang Stammsitz der Nerother, Zentrum der bündischen Jugend, vor allem der autonomen Jungenschaften, wurde in den sechziger Jahren Treffpunkt der Folkloresänger all around the world. Jeden Sommer kamen sie hier zusammen, um der Folklore und dem Protestsong zu huldigen. Ich hatte als ehemaliger Jungenschaftler langjährige Verbindungen zur Burg und wurde bei einem der damals üblichen großen Palaver in der Säulenhalle gefragt, ob ich für das Folklore Festival nicht einen kleinen Pavillon entwerfen und möglicherweise auch bauen könnte. Gedacht wurde an eine Art Konzertmuschel moderner Prägung. Ein repräsentativer, demontierbarer Bau, in den Dimensionen nicht zu klein, dem hohen Anspruch der Songs angemessen. Etwas, womit sich Staat machen ließ. Ich wurde beauftragt, Modelle zu fertigen. Für den Bau hofften die „Burgherren“ Gelder vom Staat mobilisieren zu können. Aber der Staat stellte sich störrisch, das notwendige Geld ließ sich nicht mobilisieren. So mußte, was einmal großzügig gedacht war, am Ende in ein Provisorium verwandelt, vom Wolkenkratzer zur Laubhütte umgedacht werden. Es blieb bei einem schnell zusammengeschweißten Stahlrohrskelett, in das eine Plane gespannt wurde.





# PAVILLION-MODELLE FÜR WALDECK



Gedacht hatte ich bei diesem Pavillonentwurf an eine Stabwerk-Konstruktion in die eine Membrane gespannt werden sollte.

# DER FIEBIG

von Markus Zürcher

Da verlangt Fiebig nun von Freunden, daß sie über Fiebig schreiben, denn nur wer sich in Fiebigs Nesseln gesetzt hat, ist ein Freund von Fiebig. Aber Fiebig liebt seine Freunde.

Fiebig ist ein Chamäleon. Als Rechenkünstler ist Fiebig nie berechenbar, für viele ein permanent ungemütlicher Zeitgenosse, der sich für seine Sache zu wehren weiß, denn Fiebig ist kein Chamäleon.

Fiebig weiß, daß die Kreativität - obzwar allzuoft auch nur eine Ware - die einzig wahre Ressource des Menschen ist. Sie ist insbesondere die einzige Ressource, die kaum unter dem körperlichen Zerfall leidet. Aber Fiebig ist sich ebenso bewußt, daß der Körper als Grund und als Maßstab der Ideen vergänglich ist. Die Menge der Ideen und der Mangel an Zeit, das stete Tätigsein in unterschiedlichen Sparten, bewirken die Dynamik der alltäglichen Tätlichkeit, die sich immer gegen den Status quo richten muß.

Der alte Fiebig ist immer noch der junge Fiebig; als solcher ist Fiebig zornig. Fiebig hat stets nicht nur Kunst gemacht, sondern sich auch gegen die nichtgemachte Kunst, gegen die Kunstverhinderer gestellt und damit sein Leben -so glücklich wie auf dieser Welt eben möglich - in der Konfrontation mit dem Nicht-Machbaren verbracht. Er möge uns auch in Zukunft nicht enttäuschen.

Nur Fiebig ist Fiebig; alles andere ist alles andere.

IN DIESEM JAHR IST FIEBIG AN ZAHLREICHEN AUSSTELLUNGEN BETEILIGT. DARUNTER AUSSTELLUNG „SERIELLE FORMATIONEN“ IN DER STUDENTENGALERIE DER UNIVERSITÄT FRANKFURT, FÜR DIE ER AUCH DAS PLAKAT ENTWIRFT, DER AUSSTELLUNG „ASPEKTE“ DER GALERIE HESELER MÜNCHEN UND EINER ACCROCHAGE DER GALERIE TEUFEL IN KOBLENZ, FERNER AN DEN AUSSTELLUNGEN „PLASTIK IN HESSEN“ IM HESSISCHEN RUNDFUNK FRANKFURT UND „KÜNSTLER DER GALERIE“ SCHÜTZE IN BAD GODESBERG, IN DER ER IM GLEICHEN JAHR AUCH EINE EINZELAUSSTELLUNG HAT. IM AUFTRAG DER STADT KOBLENZ ÜBERNIMMT FIEBIG DIE GESTALTUNG DER BETONFASSADE DER OBERSCHULE KARTHAUSE UND FERTIGT IM AUFTRAG VON DR. SEPPELER FÜR DIE RIETBERGWERKE EIN VIER METER LANGES RELIEF AUS GEFALTETEN ALUMINIUMELEMENTEN. IN DER „EDITION HOFFMANN“ ERSCHEINT DIE MAPPE „FÜNF FALTUNGEN“ MIT EINEM TEXT VON PETER IDEN. GLEICHZEITIG VERLEGT DIE GALERIE TEUFEL IN KOBLENZ EINE SEINER PERFORATIONEN ALS MULTIPLE UND DIE GALERIE „DAEDALUS“ EIN PAPPOBJEKT. FÜR DIE „NEUE KRITIK“, DIE ZEITSCHRIFT DES SDS, ENTWIRFT ER DEN UMSCHLAG UND AUSSERDEM DAS PLAKAT FÜR DEN ZENTRALEN VIETNAMKONGRESS IN BERLIN. GEMEINSAM MIT HAJO HANGEN STELLT FIEBIG IM MITTELRHEINMUSEUM KOBLENZ, IN DER STUDIOGALERIE DER UNIVERSITÄT FRANKFURT, IM KUNSTVEREIN RIETBERG UND IN DER GALERIE HESELER IN MÜNCHEN AUS. FIEBIG BEGINNT INTENSIV ZU FOTOGRAFIEREN.

FIEBIG + HANGEN MUSEUM KOBLENZ





Lieber Henry,



Kassel, Dezember 1979

Brief an Heins  
Veuhoff

Hangen sah ich 1966 das erstmal. Ich war nach Koblenz gefahren, Frau Dr. Velte zu besuchen. Durch ihre eindrucksvolle Doktorarbeit über die Quadratur als regulierendes Maßsystem war sie mir vor Jahren bekannt geworden. Seitdem hielten wir Kontakt.

Ich ahnte nicht, daß sie mich nach Koblenz gelockt hatte, um mich mit einem Maler bekannt zu machen. „Seine Bilder seien meinen Skulpturen ähnlich.“ Du weißt, ich hasse diese „eingefädelten“ Künstlerbekanntschaften. Sie arten zu leicht in gegenseitige Lobhudeleien aus. Doch Maria Velte schleifte mich hoch zum Asterstein, auf dem Hangen und seine Frau noch heute leben.

Hangen war total aus dem Häuschen. Er hatte gerade, interessiert daran, mich kennenzulernen, einen Brief an mich aufgesetzt. Reflex auf die Kritik der Frankfurter Rundschau anlässlich einer Ausstellung meiner Faltungen. Und nun war ich unerwartet bei ihm aufgetaucht.

Die erste unserer zahlreichen, gemeinsamen Ausstellungen hat Maria Velte für uns im Mittelrheinmuseum Koblenz eingerichtet.

Zur Ausstellung erschien ein schmaler Katalog und neben dem üblichen Plakat auch, wie ich glaube, das erste wirklich dreidimensionale Plakat. Ich habe eine hängende Faltung aus Aluminium konstruiert, auf die Hangen neben einer Graphik von sich die Ausstellungsdaten druckte.



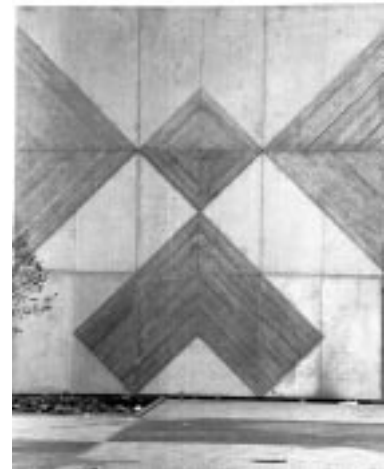
# KARTHAUSE



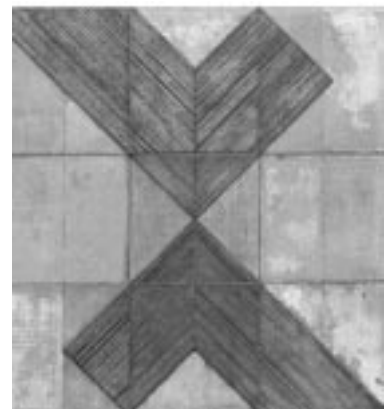
Kurz vor Beginn der Bauarbeiten war sogar dem Architekten offenbar geworden, daß es nicht genügen würde, die großen Gebäudeflächen mit vorgefertigten Waschbetonelementen, der Rauhfaser tapete für außen, zu bepflanzen. Also wurde in Eile nach einem großflächigen Zierat gesucht. Weil ich Wochen zuvor in der Galerie von Heinz Teufel, der damals noch in Koblenz hofhielt, über die Möglichkeiten und Verfahren zur Akzentuierung von Betonfassaden bramabarsiert hatte, wurde ich, unter dem Hinweis, daß Sonderausgaben nicht vorgesehen sind, um Rat gebeten. Um den Beweis zu erbringen, daß es tatsächlich möglich ist, mit einfachen Mitteln einer unstrukturierten Fassade aus Fertigteilen Charakter zu geben, habe ich den Auftrag, der später doch honoriert wurde, angenommen. Da Dimension und Verteilungsschema der Fassadenelemente definiert waren, konnte es nur noch darum gehen, die Elemente reliefartig zu behandeln. Dabei durfte aus schalungstechnischen Gründen die einmal

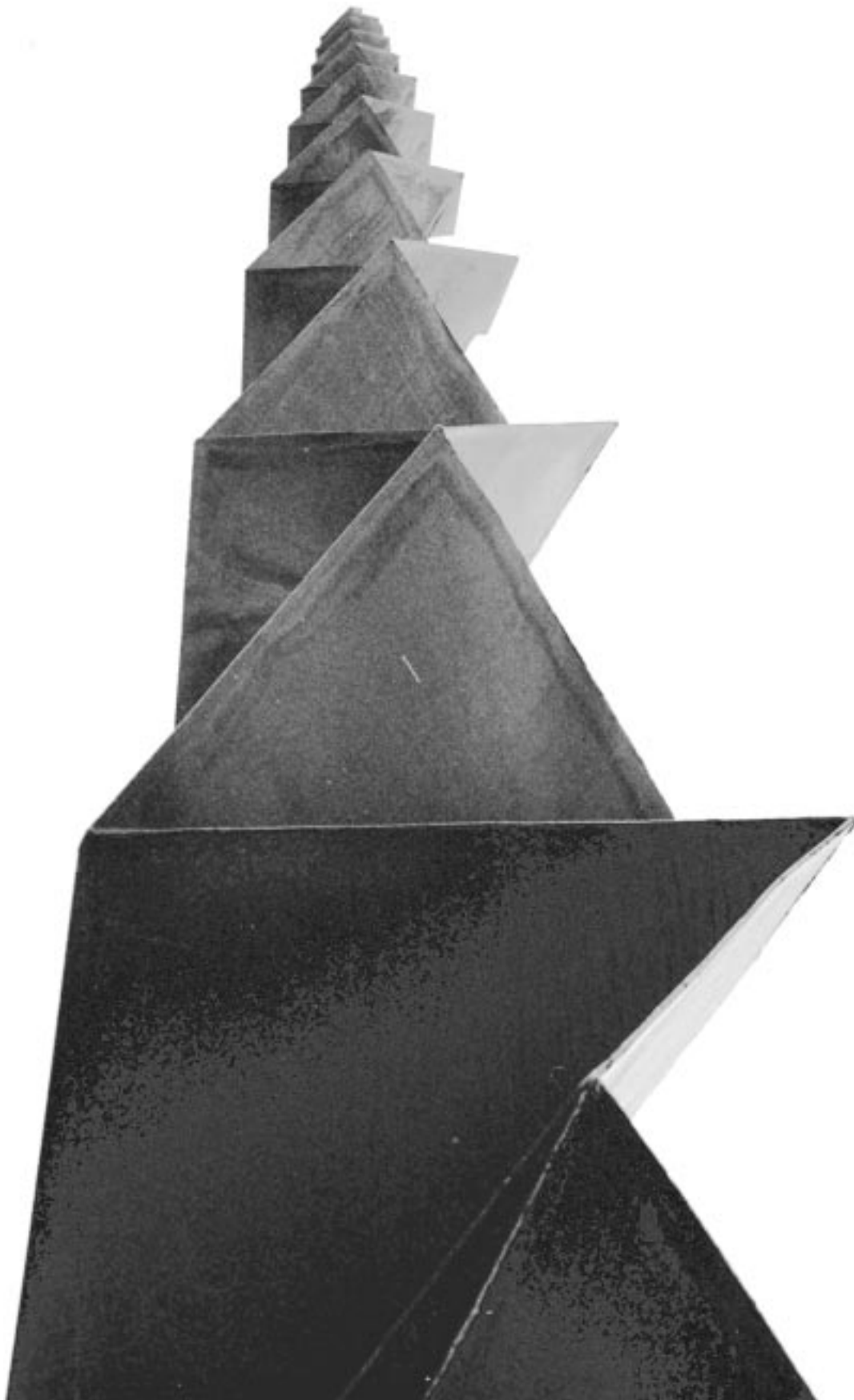


festgelegte Ebene nicht verlassen werden. Was wiederum hieß, daß nur Differenzierungen innerhalb der Schalungsebene zugelassen waren. Es konnte sich also nichts anderes entwickeln als eine Art Flachrelief grafischer Prägung. Weil außerdem keine zusätzlichen Produktionskosten entstehen durften, waren die Möglichkeiten um ein weiteres begrenzt. Ich habe mich schließlich auf die gestalterische Betonung der Differenz von glattem zu rauhem Beton kapriziert und als Schalungselemente Betoplan und raue Dachlatten eingesetzt. Um einen durchgehenden Charakter zu gewährleisten, habe ich mich auf Flächenteilungen des Quadrates und ihren definierten Bezug auf geometrische Orte der Fassade beschränkt.



Doch sofort nach Fertigstellung der Fassade wurde dem Architekten klar, daß nun auch die angrenzenden Hofflächen nicht in üblicher Weise geflastert, sondern ebenfalls strukturiert werden mußten. Besessen von einer fast unkontrollierten Gier nach üppiger Gestaltung, wünschte sich der Auftraggeber eine wilde Durchmusterung des Betonpflasters. Es war allen am Bau Beteiligten unverständlich, daß ich für ein einfaches, großflächiges Schachbrettmuster plädierte, dessen Maße sich am Stützenraster des Gebäudes orientierten.





„Säule“, 1969.  
Höhe 11  
Meter, Cor-ten  
Stahl





Nach Beendigung der Bauarbeiten wurde klar, daß der nach einer Seite hin offene, große Hof dringend einer optischen Begrenzung bedurfte. Wir einigten uns auf die Errichtung einer 11 Meter hohen gefalteten Säule aus cor-ten. Sie wurde im Herbst 1969 aufgestellt.

**vietnam** • 1954 • 20. juli zusicherung freier wahlen in ganz vietnam  
• durch genfer verträge

2 jahre später • verträge nicht unterzeichnet von den usa und südviet  
sozialistischer deutscher studentenbund < sds

1955 • einrichtung einer us-militärmission in saigon mit 342  
(offizieren

1956 • diem weigert sich • mit us einverständnis • freie wahl  
abhalten zu lassen (en

1962 • in saigon einrichtung eines us befehlszentrums

1964 • 4. august die usa bombardieren völkerrechtswidrig  
nordvietnam

1965 • 7. märz landung von 3 500 mann us marine - infant  
(erie

seit 15. märz täglich luftangriffe auf nordvietnam

22. märz das state department bestätigt die lieferung  
von kampfgas an die südvietnamesischen truppen

die fnl verfügt über 30 000 bis 40 000 mann reguläre trupp  
en

die zahl der hilfskräfte wird auf 80 000 mann geschätzt

südvietnam • reguläre truppen • heer 210 000 mann

luftwaffe 20 000 • marine 15 000 mann

zivilgarde 83 000 mastudentenkongress

selbstschutzeinheiten 103 000 mann

amerikanische streitkräfte in südvietnam am 22. mai

1960 • 765 • 1961 • 2 000 • 1962 • 11 000 • 1963 • 16 000

1964 • 23 000 • 1965 • 230 000 februar 1966 • 290 000 mann

nach vorsichtigen schätzungen wurden im vietnamesischen  
krieg bis heute auf beiden seiten 300 000 bis 400 000

menschen getötet

universität frankfurt

bei den bombardements der us luftwaffe auf von der fnl befreites  
südvietnamesisches gebiet sind im durchschnitt von 10 toten

9 zivilisten frauen und kinder

der vietnamkonflikt ist ein modellfall der auseinandersetzu  
zwischen den immer reicher werdenden (ng

industriegesellschaften und den immer ärmer werdende

agrargesellschaften

einzelheiten erfahren sie bei den örtlichen sds-gruppen

oder beim kongressbüro 6 frankfurt wilhelm-hauff-strasse 5 (n

der vietnamkonflikt ist ein nationaler und sozialer befreiungskamp  
der südvietnamesischen bevölkerung  
beiträge zur finanzierung des kongresses erbitten wir auf  
postscheckkonto ffm. 31607 (sds)

# DIE FABRIK & DER SDS

Längere Zeit schon lebte ich mit meiner Frau, unseren drei Kindern, Adelheid Hoffmann und unseren zwei Kindern in der Adalbertstraße 3 in Frankfurt. In dem Gebäude, einer alten mehrstöckigen Fabrik, in unmittelbarer Nähe der Universität, bewohnten wir zwei Etagen. Zwei Lofts, wie es heute im Schickimicki heißt.

Auch der SDS hatte hier sein Büro. Man kann sagen, die 68 iger Revolte hatte hier ihren Focus, wurde von hier aus organisiert.

Eines Abends kam Dabrowski, damals einer der SDS-Dogen zu mir, um zu fragen, ob ich für den Vietnam-Kongreß ein Plakat entwerfen würde, ein politisches Plakat mit aufklärendem Inhalt? Ja, ich würde! Wir einigten uns auf ein Plakat, das die wesentlichen Daten des Vietnamkrieges rekapitulieren sollte.

Niemand hatte Geld. An Lichtsatz war nicht zu denken. Also rieb ich, da das Plakat in zwei Tagen gedruckt werden sollte, binnen einer Nacht den Text für das Plakat aus etwas mehr als 1.800 Lettraset-Buchstaben zusammen. Ohne es sofort zu ahnen, hatte ich mich für Jahre eingeklinkt in die Revolte. Tausend und eine Geschichte ließen sich aus dieser Zeit der großen Demonstrationen, der Hausbesetzungen, der Wandzeitungen, der Proteste gegen die Atomkraft, gegen den Ausbau der Startbahn West und der Anti-Springer-Kampagne erzählen.

Jung und aggressiv, versuchten wir unser Verlangen nach einer besseren Welt in dieser Revolte wiederzufinden. Der Höflichkeit müder Worte überdrüssig, machten wir uns auf, in der Hoffnung, im Kampf den tollkühnen Elan unserer revolutionären Väter wiederzugewinnen. Es sollte ein Kampf sein der Wahrheit gegen die Lüge. Doch unerfahren, haben wir von dieser Revolte mehr erwartet, als sie bewirken konnte.

In diesen Jahren habe ich gelernt, daß man nicht gleichzeitig normal und lebendig sein kann, daß es darum geht, Ausdauer zu bewahren. Nicht nur die Wechselfälle zu überleben, sondern in allen Phasen des Lebens wach, kämpferisch und beweglich zu bleiben, ohne dabei den klaren Kopf zu verlieren.

Links: Plakat für  
den zentralen  
Vietnamkongreß  
1968 in Berlin



# DIE PLAKATE

erste  
ausstellung  
in  
deutschland

**shapiro**  
**shapiro**  
**shapiro**  
**shapiro**  
**shapiro**  
**shapiro**

galerie  
renate boukes  
wiesbaden  
Bismarckring 28  
6. 3. - 28. 3. 1959  
wochentags  
10 - 13 16 - 19 uhr

strukturelle  
malerei  
bischhoffshausen



galerie  
renate boukes  
wiesbaden  
Bismarckring 28  
6. 2. - 28. 2. 59  
wochentags  
10 - 13 16 - 19 uhr

bartels  
bischof  
bischhoffshausen  
flebig  
flecher  
frank  
kändler  
köhler  
müller-erbach  
prachensky  
quinte  
rainer  
rotloff

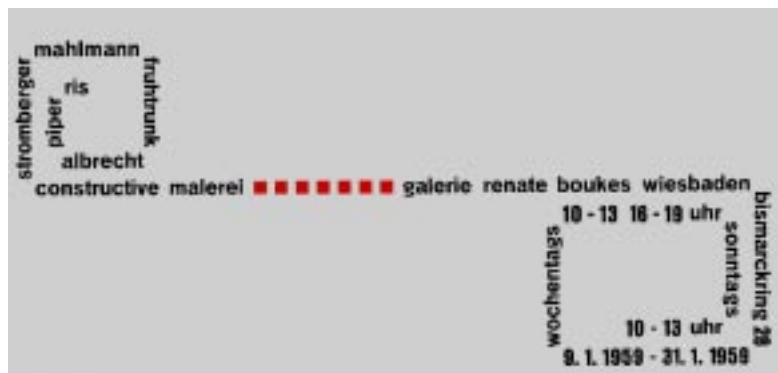
**salon informel**

bei  
wilfried hilger  
wiesbaden  
mainzer straße 29  
8. - 31. mai 1959  
täglich  
9 - 13 14.30 - 18 uhr  
samstags 9 - 13 uhr

konstruktive ten-  
denzen aus der  
tschechoslowak  
er

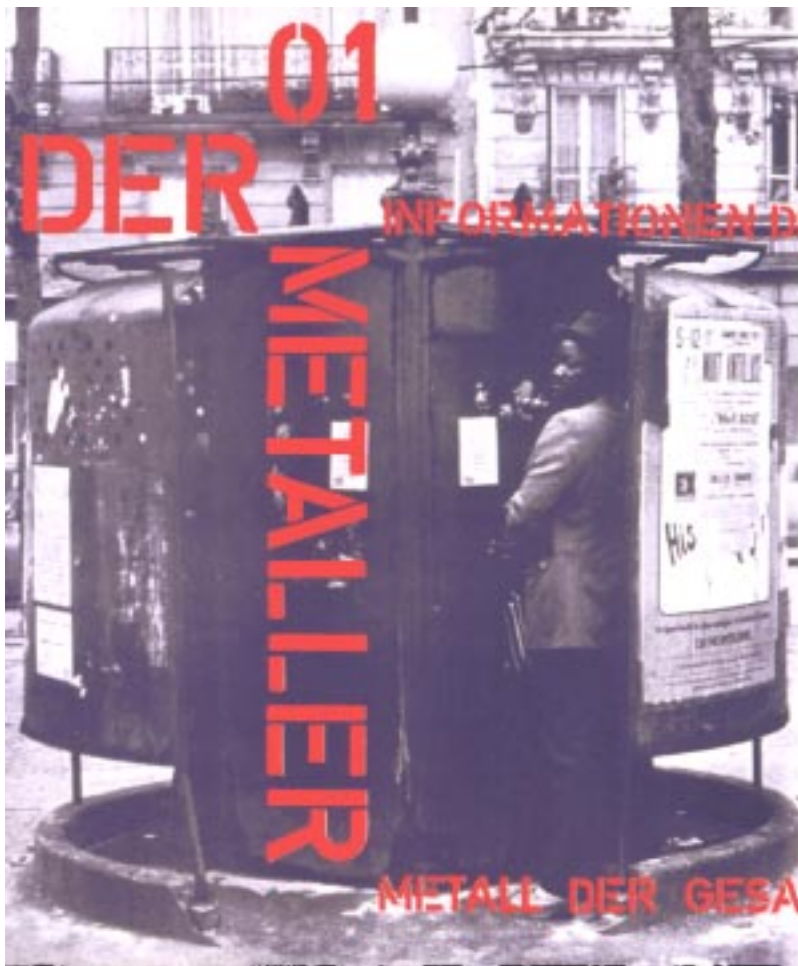
demertini  
dobes  
malyh  
kuback  
syora  
urbasek

studio galerie fr  
ankfurt jugestr  
November - Dezember 7-20 Uhr



Die ersten nennenswerten Plakate entwerfe ich für die „Galerie Boukes“. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, waren es von Hand gesetzte, schwarz-weiße Schriftplakate. Gelegentlich ergänzt durch eine Schmuckfarbe, eine Farbfläche, oder, wie beim Plakat für Buja Bingemer, einen eingeklebten Fetzen Goldpapier oder Silberfolie. Die meisten dieser Plakate wurden noch buchgedruckt und fehlende Schriftgrößen oder Signets von Hand aus Linoleum geschnitten. Bei dem Plakat für das Handpuppenspiel „Gör-an zu Gör-an“ von Wolfgang Deichsel, das wir in vielen Etappen auf einem DIN A 5-Boston gedruckt haben, dienten uns für das orangefarbene Mittelteil filigrane Papierservietten als „Druckstock“. Weil diese Papierservietten nur wenige Druckvorgänge überlebten, mußten sie mehrfach ersetzt werden, wodurch quasi jedes Plakat zwangsläufig zu einem Original wurde.

Für Menschen, die gewohnt sind, solche Arbeiten ohne große Mühe, mit Hilfe eines Computers gestützt, auf Tausende von verfügbaren Schriftfonds zu erledigen, ist sicher nicht mehr vorstellbar, welch mühsame, aber auch sinnlich befriedigende Arbeit das Setzen von Hand und das



in dem augenblick, in dem kulturmystiker die kunst durch medialisierung in die vergangenheit zurückwerfen wollen, wenden wir metallbildhauer an der gesamthochschule kassel unser interesse den real geschaffenen gegenständen zu und definieren die bedingungen, unter denen unsere arbeit verstanden werden soll. wir begreifen unsere arbeit als absichtsvolle tätigkeit durch die wir die charakteristischen möglichkeiten eines materials kennenlernen und entwickeln, um den im material enthaltenen reichtum zu zeigen. das material, dem unsere parteiliche liebe gehört und das wir aktualisieren, ist das metall. wir interessieren uns für das metall als material, weil das metall in seiner formenvielfalt und in seinen enormen verarbeitungsmöglichkeiten den höchsten stand der entwickelten produktivkraft widerspiegelt. daraus leiten wir für unsere arbeit ab, daß ein material, das so aktiv in der industriellen-geschichtlichen entwicklung wirksam geworden ist, in der kunst die gleiche wirksamkeit zeitigen muß. voraussetzung für eine solche wirksamkeit ist die anwendung zeitgemäßer methoden und technischer verfahrensweisen, die auch im kunstwerk klar erkennbar und nachvollziehbar sein sollen. weil wir kunst nicht nur ästhetisierend betreiben, sondern in ihr eine form konkreter gesellschaftlicher auseinandersetzung sehen, kann es nicht darum gehen, herkömmliche materialien, verfahrensweisen und inhalte, die ihren höchsten ausdruck längst erreicht haben, immer zu reproduzieren. wir wenden darum unser interesse dinge, materialien und prozessen zu, die geschichtlich nicht genügend beachtet wurden und geben den blechpissoirs den geschichtlichen vorrang vor den gegossenen cäsarenköpfen. kassel 1. juni 1976

Zuschneiden von Druckstöcken war. Nicht zu vergessen, daß die mühevollen Arbeit zur Ökonomie und damit zu formaler Strenge erzog.

Erst seitdem sich der Offsetdruck als dominierendes Druckverfahren durchgesetzt hat, verwende auch ich in meinen Plakaten gelegentlich Bilder, denen meist Photographien zugrunde liegen. Ziehe aber, wenn irgend möglich, das reine Schriftplakat dem Bildplakat vor.

Auf die typographischen Arbeiten für die Galerie und die eigenen Ausstellungen folgten Arbeiten für den SDS und den Verlag Neue Kritik, für den ich, neben Plakaten 1968 als ersten eigenen Entwurf für einen Buchumschlag das Cover für das Buch „Verratene Revolution“ lieferte. Nach 1974 gibt es dann nur noch Entwürfe, die zu meiner Tätigkeit als Hochschullehrer oder meinen eigenen Ausstellungen in Beziehung stehen.



**leo trotzki**

**verratene revolution**

**verra  
tene**

**leo trotzki**

**revo  
lution**

**verlag**

**neue kritik**

# FRAGEN ÜBER FRAGEN

Sie nennen sich Vermittler und vermitteln nichts. Scheinheilig behaupten sie, die Kunst zu verteidigen, weil sie jeden Effekt, jeden Modus vivendi, jeden drolligen Lumpen schamlos und anmaßend zum Kunstwerk erklären, aber schon ihre Anbetung des ständig Neuen offenbart ihre Unduldsamkeit. Zeigt, daß sie an nichts interessiert sind als dem bloßen Wechsel. Es ist zur schlechten Gewohnheit dieser Vermittler geworden, dem Menschen, der seine Stimme in diesem waste lands der Kunst erhebt, auf seine Fragen nicht zu antworten, sondern der Lächerlichkeit preiszugeben.

Seit über vierzig Jahren erstaunt mich, wie beunruhigt die Menschen in ihren unbefangenen Augenblicken nach Warum und Wie der zeitgenössischen Kunst fragen. Oft gewinne ich den Eindruck, daß diese Menschen, wenn sie fragen, ob das Werk, das sie gerade betrachten, auch wirklich ein Kunstwerk ist, vergessen haben, was sie wissen. Denn sie fragen, weder eitel noch kindisch und mit großer Unbefangenheit. Sie fragen, weil sie glauben, daß jedes Werk eine eigene Antwort erheischt. Denn für sie verbindet sich die Idee des Kunstwerkes mit der Vorstellung vom Künstler als einem Menschen, der über besondere Fähigkeiten verfügt. Fähigkeiten, die sie gern würdigen möchten. Also bitten sie darum, daß wir sie aufklären und dabei mit ihnen ihre Neugier und Aufmerksamkeit teilen. Sie stellen Fragen, die in ihrer Einfachheit und steten Wiederkehr etwas Grundsätzliches haben. Warum sollte ich ihnen nicht antworten.

Anonymus: *Man sagt, Sie seien als Künstler Konstruktivist.*

Mit derartigen Begriffen ist wenig gesagt. Sie sind Ausdruck eines schablonierten Denkens. Man sagt Konstruktivismus. Man gebraucht dieses Wort; doch es erklärt nichts. Es ist eines jener „Begriffe“, unter deren Bedeutungsmasse die Sache selbst versackt. Wie viele ähnliche Begriffe verdeckt auch dieser nur die Unkenntnis derer, die ihn verwenden. Was scheinbar einleuchtet, nämlich, durch Hervorheben stilistischer Merkmale einzelne Werke näherungsweise erfassen zu können, erweist sich als Irrwitz. Was wird heute nicht alles konstruktiv genannt. Welche Absichten und Probleme hat man unter diesem Begriff nicht schon den Künstlern zugeschoben. Nichts wurde dadurch gewonnen, denn in Wirklichkeit bleiben die Kunstwerke unfaßbar.

Anonymus: *Aber Sie halten sich doch in Ihrer Arbeit an Regeln und Methoden.*

weiter auf Seite  
191



# HANDPUPPEN



König



Zauberer



Gretel



Räuber



Kasper



Großmutter oder Hexe



Prinzessin



Polizist

Für meine fünf Kinder habe ich verschiedene Spielzeuge gebaut. Stelzen, Roller, Papierdrachen, Puppenstuben, Steckenpferde, Baukästen, Windmühlen, Dampfmaschinen. Die meisten dieser Spielzeuge sind im Gebrauch geborsten oder verlorengegangen. Überlebt haben die Puppenstuben und die Handpuppen. Weihnachten 1970 habe ich sie in allerletzter Minute aus Holzkugeln, Kugelabschnitten, Würfeln und Zylindern zusammengesetzt. So zu sagen miteinander „verbolt“. Nicht um einer konstruktiven Idee zu genügen. Diese Grundkörper waren das, was ich als Holz besaß. Da ich erst am Vormittag des 24. Dezember mit der Arbeit begonnen hatte, dauerte die Prozedur bis tief in die Nacht. Vor allem, weil die Farbe partout nicht trocknen wollte, wurde die für 20 Uhr versprochene Bescherung Stunde um Stunde verschoben und fand erst am nächsten Morgen um 2 Uhr statt. Ursprünglich wollte ich die Figuren durch weitere ergänzen. Aber dazu bin ich nie gekommen.

# 1969

FÜR DIE OBERSCHULE KARTHAUSE IN KOBLENZ FERTIGT FIEBIG EINE ELF METER HOHE GEFALTETE SÄULE AUS COR-TEN STAHL. FÜR DIE GALERIE DAEDALUS IN BERLIN ENTWICKELT FIEBIG MODELLE SEINER REIHE „HOMMAGE À SCHINKEL“. DREI DER MODELLE WERDEN SPÄTER IN DEN RIETBERGWERKEN VON IHM UND SEINEM FREUND POBANTZ FÜR DIE AUSSTELLUNG „ELEMENTE UND PRINZIPIEN“ IN EINER GRÖSSE VON DREI METERN GEBAUT. AUS PROTEST GEGEN DIE SCHIEBEREIEN AUF DIESER AUSSTELLUNG VERWEIGERT FIEBIG DIE AUFSTELLUNG DER SKULPTUREN. ER VERFASST EINEN TEXT, DEN ER GEMEINSAM MIT SEINEM FREUND POBANTZ IN DER FORM EINER WANDZEITUNG AN DIE WÄNDE SEINES AUSSTELLUNGSSAALS SCHREIBT. HIER BEGEGNET ER ZUM ERSTEN MAL PAUL RICHARD LOHSE, MIT DEM IHN SEITHER EINE ENGE FREUNDSCHAFT VERBINDET. ANGEREGT DURCH ARBEITEN VON TATLIN, BAUT FIEBIG IN DIESEM JAHR SEINE ERSTEN ECKRELIEFS UND GIBT DER „NOMENKLATUR“ SEINER TRANSFORMATIONEN DIE ENDGÜLTIGE FASSUNG. EINZELAUSSTELLUNGEN HAT FIEBIG IN DIESEM JAHR IN ANTWERPEN IM CLUB „VECU“ UND IN DER GALERIE KLANG IN KÖLN. ER IST BETEILIGT AN DEN AUSSTELLUNGEN „KONSTRUKTIVISTEN“, GALERIE DAEDALUS BERLIN UND GALERIE SCHÜTZE IN BAD GODESBERG SOWIE AN DER AUSSTELLUNG „KUNST UND KRITIK“ IN WIESBADEN UND WUPPERTAL. IN WUPPERTAL STÜRZT ER, UNTERSTÜTZT VON POBANTZ, AUS PROTEST GEGEN DEN ZYNISMUS DER AUSSTELLER DEN „KUNSTWEGWERFER“ VON HOEKE AUS EINEM DER MUSEUMSFENSTER. ZUSAMMEN MIT HAJO

HANGEN STELLT FIEBIG IN DER GALERIE KLANG IN KÖLN AUS. VON DER SCHULLEITUNG DER WILLI GRAF SCHULE IN KOBLENZ WIRD ER MIT ENTWURF UND FERTIGUNG EINER STELE ZUM GEDENKEN AN WILLI GRAF BEAUFTRAGT. FÜR DIE RIETBERGWERKE ENTWIRFT FIEBIG EINEN PAVILLON AUS MODULAREN ELEMENTEN AUS STAHLBLECH. HANNO REUTHER VOM WDR FÜHRT MIT IHM EIN WERKSTATTGESPRÄCH. AUSSERDEM IST ER AN DER VERÖFFENTLICHUNG „SYSTEMATISCH - KONSTRUKTIV“ BETEILIGT.



# ELEMENTE UND PRINZIPIEN

Pfingsten 1969 wurde in Berlin die Ausstellung "Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien" eröffnet. Ich wurde eingeladen, mich an der Ausstellung mit zwei großen Skulpturen "Hommage à Schinkel" zu beteiligen. Ihrer Größe wegen konnte ich diese Skulpturen in meiner Werkstatt nicht bauen. Da sie außerdem später verzinkt werden sollten, gewährte mir Dr. Seppler „Arbeitsasyl“ in seiner großen Verzinkerei.



Ihrem Anspruch nach sollte die Ausstellung einen Überblick über die konstruktiven Tendenzen in der Kunst der Gegenwart gewähren. Beim Aufbau der Ausstellung wurde aber klar, daß es auch hier nicht um die Kunst, sondern um den kapitalistischen Arsch der Kunst ging. Die verhängnisvolle Verquickung von Handel und bürokratischem Kulturbetrieb. Die Abhängigkeit der Organisatoren der Ausstellung war schon damals so ausgeprägt, daß die Händler entschieden, welchem Künstler welcher Raum, welche Wandfläche zugewiesen wurde. Alle im Vorfeld der Ausstellung getroffenen Zusagen wurden vor Ort für nichtig erklärt. Mir wurde ein Raum zugewiesen, in den die Skulpturen wegen der zu schmalen Eingänge nicht hineinzubringen waren. Was keinen der Organisatoren interessierte. Da die meisten der geladenen Künstler in ähnlicher Situation waren, versuchte ich in einem Plenum die unzumutbare Situation zu erörtern. Aber alle Künstler waren der Ansicht, daß wir keine Wahl hätten und uns beugen mußten. Umstände, die mich schließlich veranlaßten, meinen Protest, unterstützt von meiner Frau und meinem Freund Pobantz, an den vier Wänden des mir zugewiesenen Raums zu formulieren.



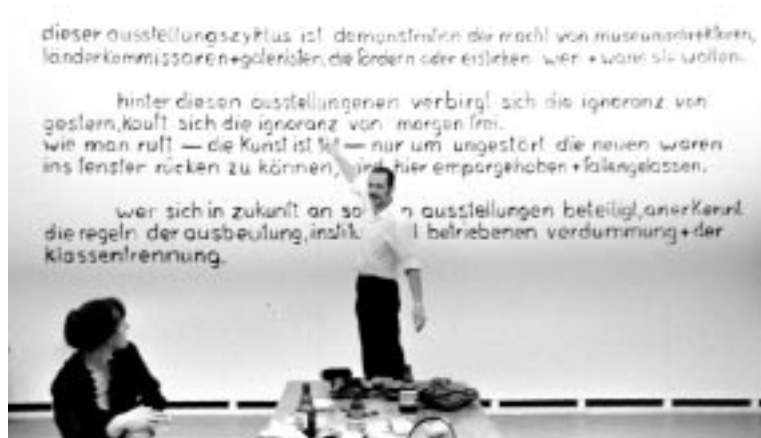
Karl Pobantz beim Umsetzen eines Elementes der „Hommage à Schinkel“. Rietbergwerke 1969.



WAND 1 ich stelle meine arbeiten nicht aus, weil in diesen ausstellungen verschleierung betrieben wird! e. fiebig

WAND 2 eine kunst, die vorgibt, konstruktiv zu sein, hat die gesetze, denen sie folgt, zu zeigen.  
 ein ausstellungszyklus, der konstruktive kunst im verhältnis von element und prinzip zeigen will, hat die elemente und prinzipien, denen sie folgt, offen darzulegen und der überprüfung auszusetzen. dazu ist notwendig:

1. daß eine bestimmung dessen vorliegt, was im zusammenhang mit künstlerischer produktion als konstruktiv, element und prinzip zu gelten hat.
2. daß an der ausstellung alle künstler beteiligt werden, die nachweisen, daß sich ihre arbeit auf nachprüfbare, konstruktive prinzipien bezieht.
3. daß jeder beteiligte künstler die methoden, die seiner arbeit zugrunde liegen, erläutert.
4. daß sich alle ausgestellten arbeiten auf die erläuterte methode beziehen.
5. daß öffentlichkeit hergestellt wird, in der die möglichkeit besteht, die methoden zu diskutieren, wie auch die arbeiten



Karl Pobantz erörtert mit Renate Fiebig-Boukes eine Passage der Wandzeitung.



auf ihr verhältnis zur methode, auf die sie sich beziehen, und auf ihre gesellschaftliche relevanz zu untersuchen.  
6. daß die mit der auswahl betrauten ihre auswahl öffentlich zu begründen haben.

WAND 3 dieser ausstellungszyklus ist demonstration der macht von museumsdirektoren, länderkommissaren und galeristen, die fördern oder ersticken, wen und wann sie wollen.  
hinter diesen ausstellungen verbirgt sich die ignoranz von gestern, kauft sich die ignoranz von morgen frei.  
wie man ruft „die kunst ist tot“, nur um ungestört die neue ware ins fenster rücken zu können, wird hier emporgehoben und fallengelassen. wer sich in zukunft an solchen ausstellungen beteiligt, anerkennt die regeln der ausbeutung, der industriell betriebenen verdummung und der klassentrennung.

WAND 4 meinen beitrags zum problem element + methode werde ich an anderem ort ausstellen.  
außerdem erscheint mein beitrags anfang juli als erstes heft der schriftenreihe „korrespondenz“.  
das heft kann gegen kostenbeteiligung von dm 5 bezogen werden bei  
eberhard fiebig  
54 koblenz bechelstr. 19

Fiebig beim Schreiben einer der Wandzeitungen.

# DER WEGWERFER

Verehrter Meister,  
wenn ich an Sie schreibe, ist mir häufig, als  
statte ich mir selbst einen Besuch ab - auf  
unbequemem Weg, Episoden vergangener  
Jahre wiederkäuend.

Herrgott! Wie oft habe ich die Geschichte  
vom weggeworfenen „Wegwerfer“ schon er-  
zählt? Es war im Jahr 1969. Die Ausstellung  
hieß „Kunst und Kritik“. Wilde Mischung. Von  
Baier, damals Verleger des Magazins „Kunst“,  
angeteigt. Idee: Kritiker präsentieren ihren  
„Liebling“. Ich hatte meinen alten treuen  
Freund Hans-Peter Riese zum Paten. Die Aus-  
stellung wurde erst in Wiesbaden, dann in  
Wuppertal gezeigt. Zu den Ausstellungsstük-  
ken gehörte auch eine Kunst-Wegwerf-Ma-  
schine. Erfinder, Konstrukteur, Hersteller: Wer-  
ner Höke. Gerd Winkler hatte sich für ihn „ver-  
bürgt“. In seinem Bekenntnis für den Künst-  
ler forderte er die Besucher auf, die Maschi-  
ne energisch zu bedienen und Kunstwerke,  
Besucher, Künstler und Kritiker fortzuschleu-  
dern.

Werner Höke gehörte zu jenen Maulhelden,  
die vom Kielwasser der Studentenrevolte aus  
der bürgerlichen Kultur das letzte Gefecht lie-  
fern wollten. In visionären Wortkrämpfen, in  
denen er ständig von Bewußtseinsexpansion,  
kreativer Selbsterfüllung, multisensorischem  
Lustgewinn, Underground-Alchemie und Trip-  
therapie schleimte, hatte er sich zum Star der  
Frankfurter kulturrevolutionären Schattenbox-  
er hochtrainiert.

Sein Wegwerfer war der Hit der Ausstellung  
und die kryptointellektuelle Meute sprach nur  
noch vom „Kunst an die Wand klatschen“. In  
Wiesbaden habe ich das ekelhafte Spektakel  
schweigend ertragen. In Wuppertal platzte mir

der Kragen. Mein Freund Pobantz und ich  
schnappten uns den Wegwerfer (ein zum  
Katapult umfrisirtes Gestell eines überschwe-  
ren Maschinengewehrs) und schleuderten  
den Klapperatismus durchs Fenster auf die  
Straße. Das Dreckding knallte aufs Pflaster und  
barst. Die Kulturmeute jaulte, Dr. Aust, Direk-  
tor der Musenbude, geiferte. Seine Visage  
schwoll an, als hätte man ihm das Halseisen  
angelegt, während die Museumswärter  
dienstefrig die Trümmer zusammenklaubten.  
Höke schickte Aust die Reparaturrechnung.  
Der, schnelle Justiz der kleinen Männer, liqui-  
dierte sofort meine Reisekostenvergütung.

Es folgte das Striptease der Kritiker. Einige  
nutzten die Gelegenheit, auch den allerletz-  
ten intellektuellen Fummel fallenzulassen.

Sie wollen wissen, was ich in jener Ausstel-  
lung gezeigt habe? „F 222“, Baujahr 1968.  
Größe über alles: 3000 x 3000 x 3000 mm  
Verzinktes Stahlblech, montierbare Faltung,  
begebar. Die Skulptur wurde später in Zü-  
rich „10 deutsche Bildhauer“ und später in  
„Zum Beispiel Fiebig“, Wuppertal und Darm-  
stadt, gezeigt. Auf energischen Wunsch der  
Museumsleitung blieb die Skulptur als Leih-  
gabe in Darmstadt.

10 Jahre später zeigte sich, daß die Skulptur,  
als Folge unsachgemäßer Aufstellung und Pflü-  
ge, unrettbar verrottet ist. Direktor Dr. Beeh  
ließ die Arbeit verschrotten. Ich erspare mir  
die Würdigung dieser einmaligen Tat.

P.S. Ich habe damals ein Faltblatt gedruckt. Es  
erläutert die Konstruktion der Skulptur. Lege  
ein Exemplar bei. Hoffe, Sie finden sich zu-  
recht.

Brief an Dr. Piron,  
November 1979

# faltblatt



e.fiebig koblenz bechelstr.19  
44672

titelblatt 1

r. 200

002 011

das faltblatt 1 besteht aus einer der aus  
diesem buch: 1. fältlich in wagen, es hat  
die ecke von 194 von faltblatt, auf  
ihnen soll der vortrag unterrichtet werden,  
die druckgeschichten mehrer platten zu  
erklären.

beschreibung:

die platte 302016 liegen 14 sternerie zu-  
grunde die sternerie sind aus dem rechteck  
denn abwärts einer geschickelagenden um  
90° ecke-eckig so erhalte eine linsenförmige  
fläche von rechteckigen, abwechselnd gleich-  
seitiger dreieckfläche.

für die abnutzung der quadratbegrenze, die  
von einer ecke des rechtecks ausgeht, gibt es  
zwei möglichkeiten, die zwei funktionenver-  
schieden sternerie gleicher form ergeben. (siehe  
abbildung 1) In die platte 302016 wurden  
7 sternerie der einen + 11 sternerie der ande-  
ren verwendung verwendet, die sternerie der platte  
002 011 wurden aus mehreren linsenförmigen  
begrenzen der größe 1250 mm x 2500 mm  
x 3 mm hergestellt.

die sternerie wurden miteinander verbunden,  
die platte hat eine größe von ca. 4000 x 4500  
x 4000 mm 1 ist begebbar.

das faltblatt ist:

in figur 0 die der platte zugrundeliegendes  
sternerie.

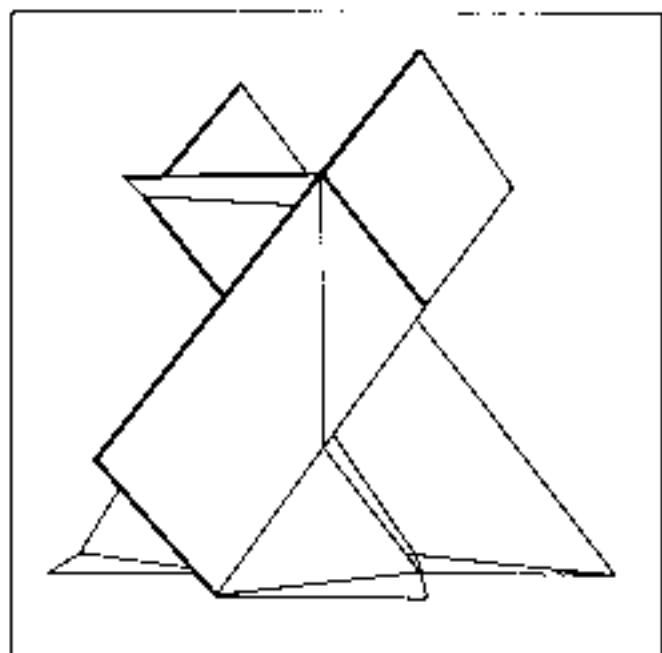
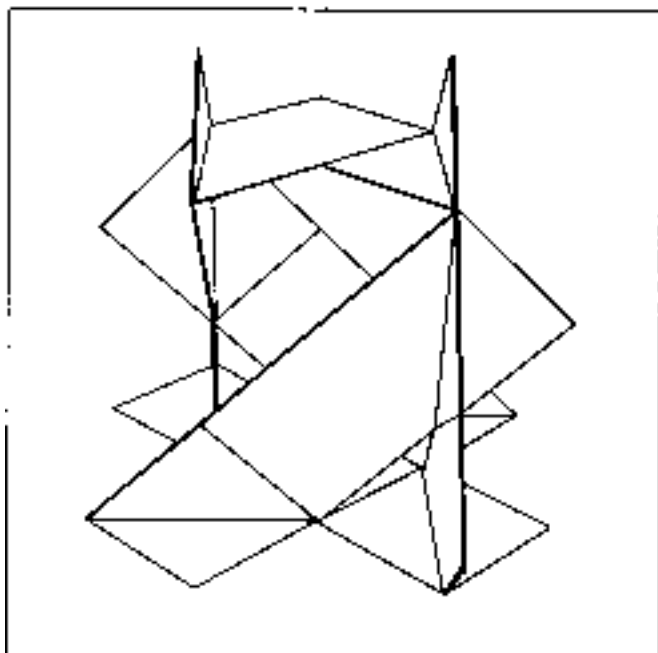
in den abbildungen 1 - 11 die wesentlichen  
schritte des zusammenbaus der platte.

erhalten sind auch zwei weitere ansichten  
der fertigen platte. darüber:  
die faltblätter sollen im zusammenbau mit  
der in leser folgen erscheinenden halbtabelle -  
kompositionen - die methoden, die reihen  
aufbau gebende folgen, erhellbar werden.  
es folgt so dem von mir entwickelten an-  
satz, daß eine kunst, die sich als kunst  
zu verstehen, die erhellbar ist - für jeden ein  
malen zu zeigen hat.

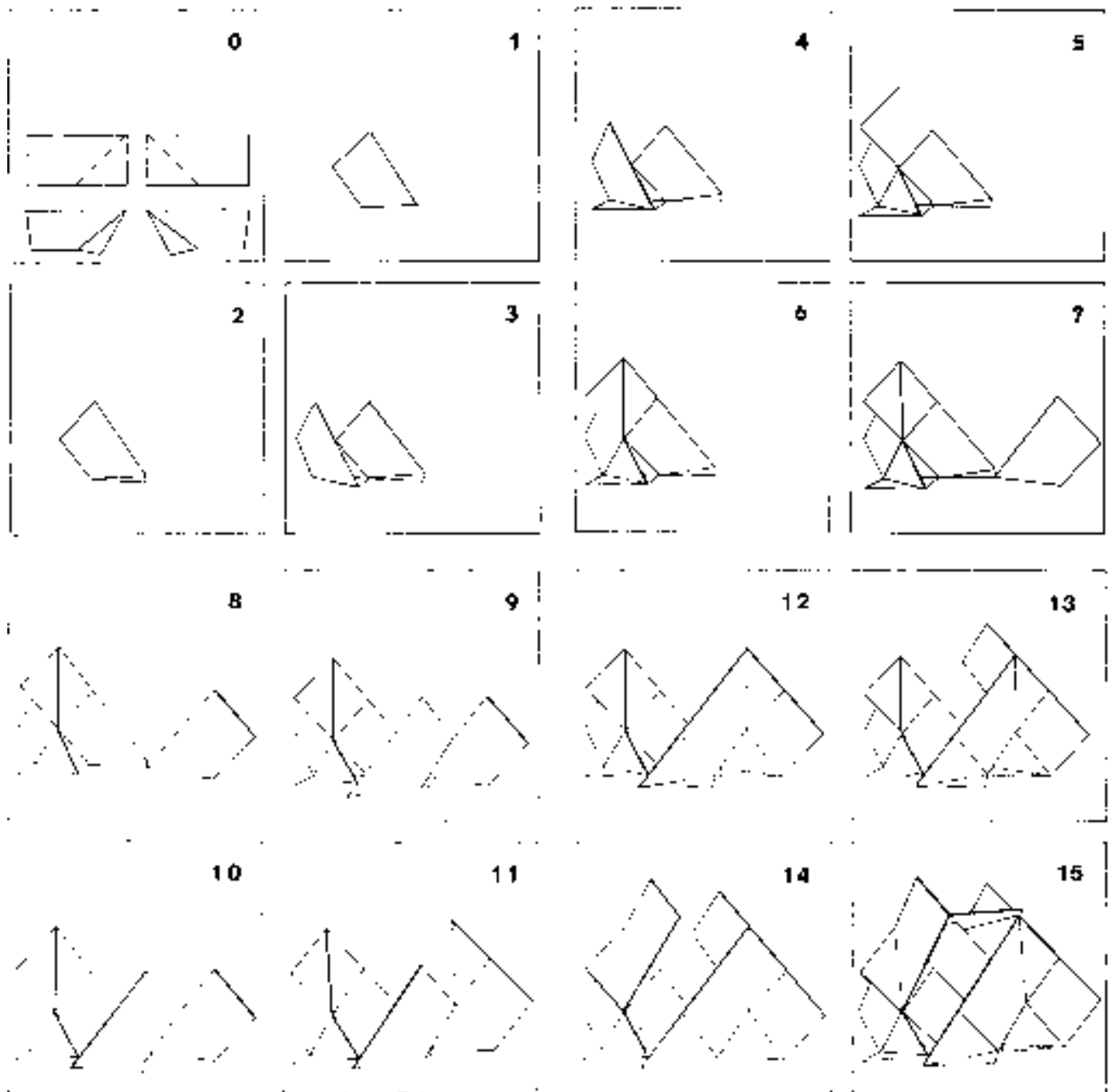
2.

4.

00 koblenz

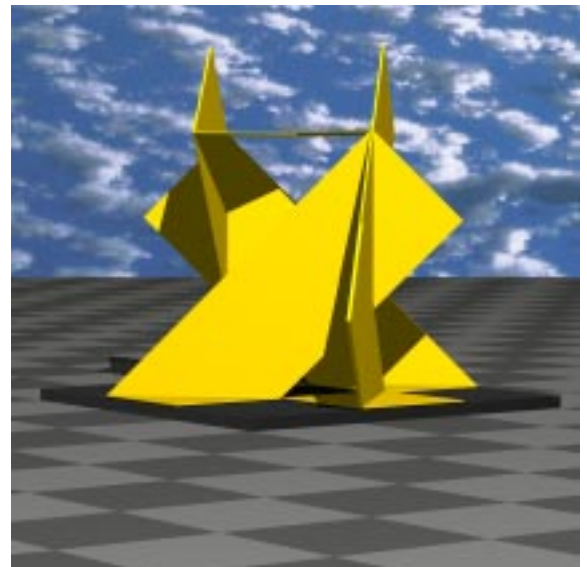
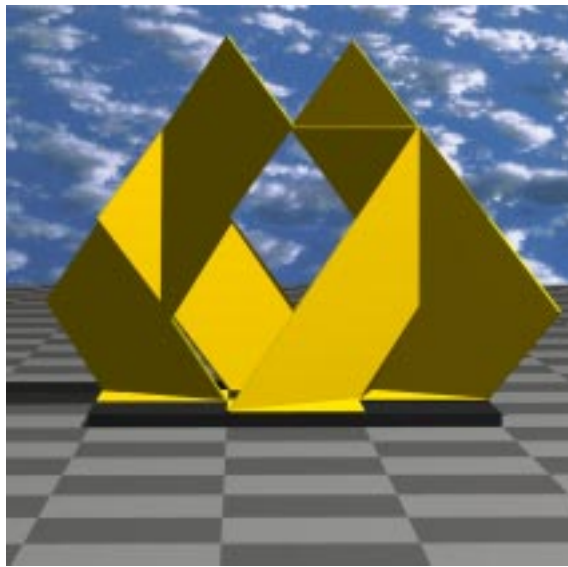
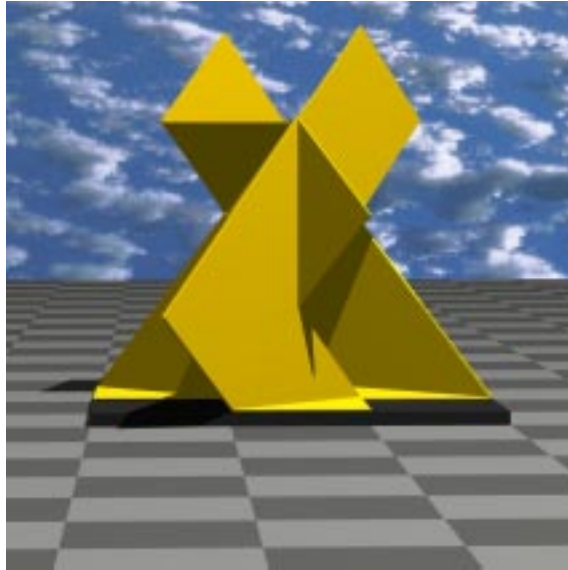






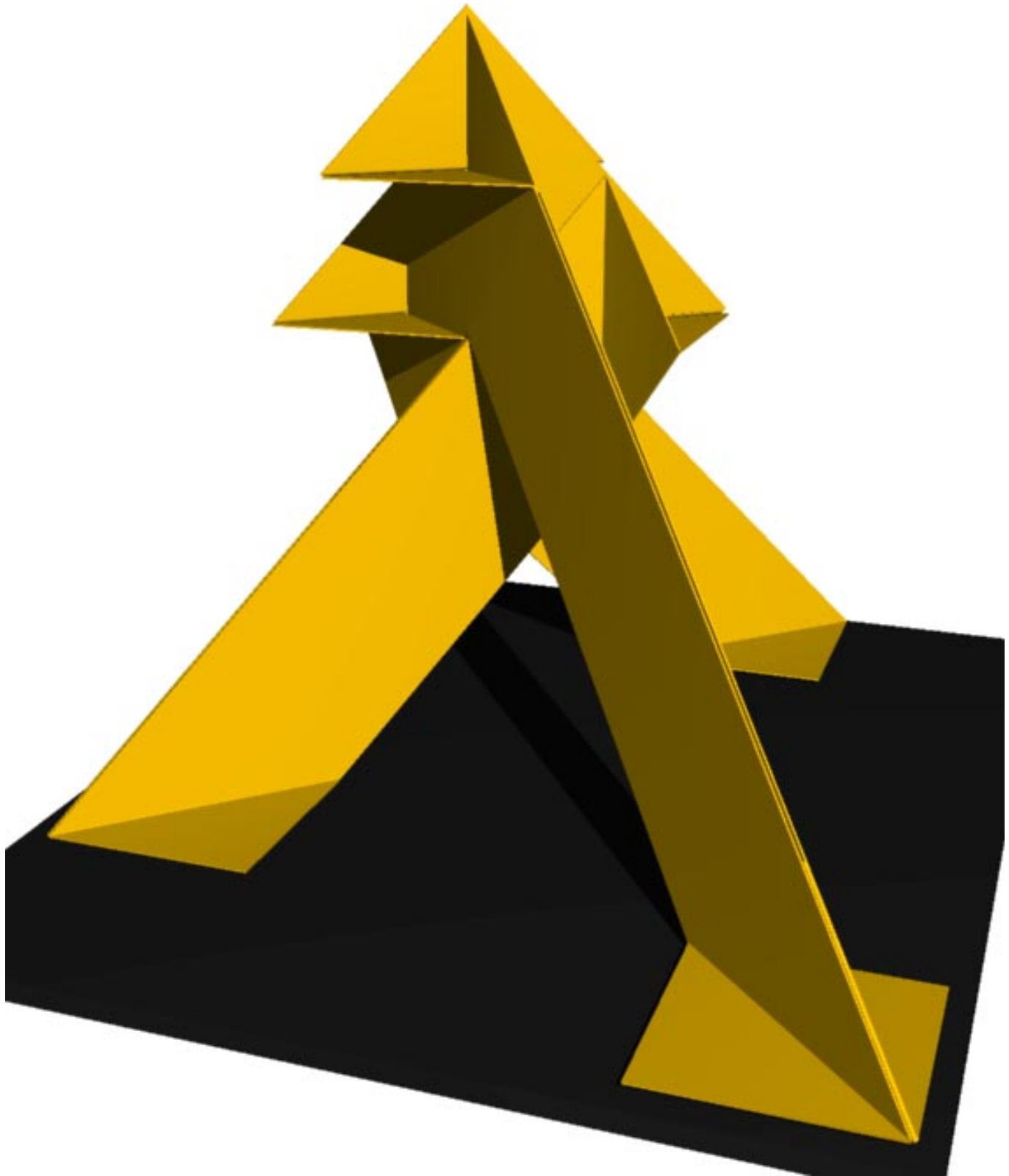
F 2 2 2

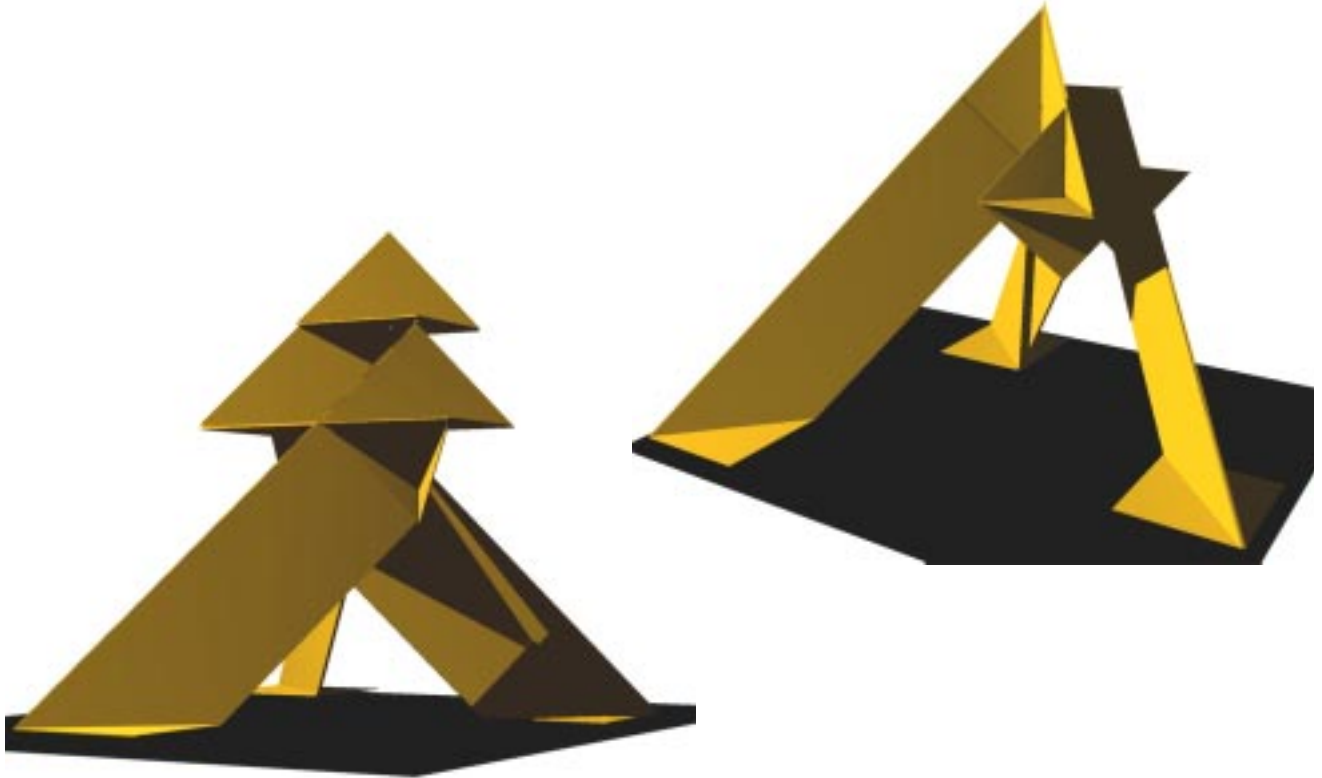




Zu den ersten Skulpturen, die ich 22 Jahre, nachdem sie gebaut wurden, auf dem Rechner nachkonstruieren lasse, gehört F222. Durch solche Nachkonstruktionen lassen sich Verhältnis und Differenz zwischen der Skulptur selbst, den Fotografien der Skulptur und der mit Hilfe des Rechners konstruierten Bilder der Skulptur belegen. Bei solchen Operationen wird auch die andere graphische Charakteristik der Bilder, die dem Rechner entstammen, deutlich.

# TRIKOLON





Anfang 1996 ergab sich eine Situation, die es nahelegte, das mit F222 eröffnete Thema der begehbaren Skulptur erneut aufzunehmen. Ausgehend von den bekannten Elementen, wurden auf einer Silicon Graphics, auf der Ebene des 3D orientierten CAD Programms Pytha, Variationen konstruiert. Dabei zeigte sich wieder einmal, daß selbst scheinbar weit zurückliegende Thematika überraschend neue Aktualität erlangen können. Vielleicht ist dies unter anderem eines der Besonderheiten einer an Konstruktion und nicht an Komposition orientierten Kunst. Denn abgesehen von meinen sehr frühen, im wesentlichen figurenbezogenen Arbeiten, habe ich über mehr als dreißig Jahre selbst weit zurückliegende Modi und Konfigurationen immer wieder aufgegriffen, erweitert oder modifiziert. So kommt es, daß die Themen der freien Faltung, der Säulen, der Rosetten, der Peinerskulpturen bis heute nicht abgeschlossen sind, sondern begünstigt durch die sich erweiternden Erfahrungen, die in ganz anderen Bereichen der Skulptur gewonnen wurden, gewissermaßen umschlagen und in geradezu überraschender Weise für ältere Modelle von Bedeutung werden und dazu beitragen, diese erneut zu beleben. Dieser Tatsache verdankt sich auch der Umstand, daß ich heute über einen fast unerschöpflichen Fundus von Modellen verfüge, in denen sich die unterschiedlichsten Eigenschaften und Materialformen des Stahls widerspiegeln. Modelle, unverwechselbar und von ausgeprägtem Charakter und doch durch die ihnen zugrunde liegende Systematik und gedankliche Stringenz erkennbar miteinander verbunden.



Das Plakat, im Original nur 30 x 30 cm groß, war auch auf der Rückseite mit einer kurzen Vita und der Erläuterung meiner Methode der Faltung bedruckt. Der Bestellung "DE L'ESPRIT GÉOMÉTRIQUE" hatte ich mir bei Pascal „geliehen“. Pascal, für den die Geometrie die wahre Schule des Geistes war, hatte den Titel jener berühmten Abhandlung vorangestellt, die er dem Geist der mathematischen Beweisführung gewidmet hat. In dieser Abhandlung, die Cantor als den ersten modernen Versuch einer Philosophie der Mathematik bezeichnet, erhebt Pascal die mathematische Methode zur Grundlage des Denkens. Den logisch beweisenden Geist nennt er den Geist der Geometrie. Und weil dieser vorbildlich ist, sollten wir, sagt Pascal, auch in anderen Bereichen unserer geistigen Tätigkeit, zumindest aber dort, wo zwingende Beweisführung gefordert wird, nach Entsprechungen suchen. Denn der Geist der Geometrie umfaßt mehr als nur die Geometrie selbst. Und weil es in dieser Ausstellung darum ging, den geometrischen Kern meiner Methode der Faltung offenzulegen, um nicht nur nachprüfbar und allgemeingültig über die Form und Gestalt meiner Skulpturen zu sprechen, sondern auch deutlich zu machen, daß sie der mathesis universalis angehören. Meiner anhaltenden Neigung für das pure, verzinkte Stahlblech und einer Empfehlung von Paul Richard Lohse folgend, habe ich in der Ausstellung nur Skulpturen gezeigt, die aus verzinktem Stahlblech gefertigt waren. In der Hoffnung, daß dieser Purismus von den Besuchern und den wirklichen Freunden der Skulptur positiv gewürdigt würde. Tatsächlich aber wurde mir ausnahmslos der Vorwurf gemacht, ein bedeutendes Thema an ein vulgäres Material zu verraten. Einzig Dr. Seppler fand die Tatsache, daß ich mich auf verzinktes Stahlblech konzentriert hatte, bravourös und verlieh mir die Ehrennadel des deutschen Verzinkerverbandes.

# FRAGEN ÜBER FRAGEN

Methoden und Theorien taugen nichts in der Kunst. Zumindest besitzen sie keine Gemeingültigkeit. Wenn überhaupt, gelten sie nur für den einzelnen Künstler. Den der sie sich, seinen Bedürfnissen und Neigungen gemäß, zurechtschneidet, und sie wie ein Werkzeug benutzt. Daß die Theorien oder die Methoden etwas erläutern oder die Werke verständlich machen, ist ein leider weitverbreiteter Irrtum. Hier grinst uns der alte Teufel des Akademismus an, der listig eine neue Maske angelegt hat.

Anonymus: *Wie definieren Sie Kunst?*

Ich kenne keine bessere Antwort als jene, die Adorno in seinen „Minima Moralia“ gab: „Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein.“

Anonymus: *Und das Ziel der Kunst?*

Es ist unbestimmt wie das Leben. Doch ich denke, die Kunstwerke werden geschaffen, uns zu erfreuen, Lust zu erregen, uns die besten Momente unseres Lebens in Erinnerung zu rufen. Der Künstler besingt das Leben. Er verherrlicht es, indem er das Wunderbare im Gewöhnlichen freilegt.

Anonymus: *Die Menschen erwarten aber heute von der Kunst gesellschaftliches Engagement.*

Nie wird man Künstler darauf verpflichten können, in einer bestimmtem Weise zu arbeiten, sich einer gesellschaftlichen Doktrin zu beugen, ihr Werk gesellschaftlichen Zielen anzupassen. Eine solche Forderung erregt bestenfalls den Intellekt des Künstlers. Aber ein Kunstwerk läßt sich in solcher Abhängigkeit zugeleiteter Wirklichkeit nicht hervorbringen. Das „Engagement“ der Kunst ist elementarer, es gründet tiefer als das, was Priester, Philosophen, Ästhetiker oder Politiker von ihr erwarten. Es ruht in der kollektiven Erfahrung der Menschen, deren Träger der Künstler, ist ohne daß er es vielleicht ahnt oder will. Vergessen wir nicht, daß die Bilder und Skulpturen, lange bevor sie Kunstwerke waren, schon die Bedürfnisse der Menschen befriedigten. .

Anonymus: *Wenn es kein Ziel gibt, woher nimmt dann der Künstler seine Anlässe, seine Anregungen?*

weiter auf Seite  
332

# 10 PLASTIKER AUS DEUTSCHLAND

SHOPPING CENTER SPREITENTBACH, 1980



Ausstellung „10 Plastiker aus Deutschland“, Shopping Center Spreitentbach. Außer mir waren an der Ausstellung beteiligt: Brüning, Freimann, Gräsel, Gutbub, Kampmann, Ris, Oehm, Neusel, Trantenroth. Die Ausstellung hatte Eugen Gomringer arrangiert.

10 Jahre später wurde die Ausstellung am gleichen Ort in etwas veränderter Gruppierung wiederholt. 1980 waren außer mir beteiligt: Freimann, Gräsel, Gutbub, Hauser, Kricke, Neusel, Oehm, Ris, Trantenroth. Zu dieser Ausstellung habe ich die Eröffnungsrede gehalten.

Sehr geehrte Damen, meine Herren, sehr geehrter Herr Direktor Zeisig, lieber Gevatter Gomringer, verehrte Kollegen, Freunde.

Ich muß Sie sicher nicht in die Vor- und Nachgeschichte dieser beiden Ausstellungen einführen. Sie alle kennen die Zusammenhänge besser als ich.

Dagegen will ich versuchen, Ihnen etwas von der Bedeutung dieser Ausstellung zu vermitteln, die bei ungenauem Hinsehen nichts anderes zu sein scheint als eines der vielen hinlänglich bekannten Arrangements moderner Kunst, was sie aber nicht ist.

„10 Plastiker aus Deutschland“, das ist mehr als nur in einer Hinsicht ein Stück lebendige Geschichte der 70er Jahre. Immer wird, wer von den 70er Jahren spricht, an den 68er Mai erinnern müssen, der in jedem, der ihn erlebte, starke Eindrücke hinterlassen hat.

Es war die fiebernde Jugend, deren Revolte in Stunden aus den Straßen emporwuchs und mit Geschrei, Liedern, Plakaten, Graffiti, Demonstrationen und Barrikaden die Massen

Eröffnungsrede  
zur Ausstellung





wie mit einer Influenza ansteckte. Blind gegen die Gefahr, taub gegen jeden Vorwurf, bereit, es mit allen und jedem aufzunehmen, in der Hoffnung, das Rechte müsse erst noch kommen, wollte sie sich unter der Parole „Die Phantasie an die Macht“ aus der Umklammerung einer alles erstickenden Vergangenheit herauswinden.

Das Leben, die Kunst, die Liebe sollten gemäß den Forderungen des verehrten, besessenen Arthur Rimbaud neu erfunden werden. Denn die Welt ist nicht fix und fertig; immer muß das Bessere erst noch erkämpft, ausgeformt werden, und das Altgewordene ist auch nicht unsterblich.

Daß wer leben will, mit der Vergangenheit - auch mit der eigenen - immer wieder brechen muß, weiß auch der Künstler. Aber er weiß auch, daß wer die Zukunft begehrt, die Gegenwart erkennen, die Geschichte begreifen muß. Denn zum Leben gehört auch die Erinnerung, jener wunderbare Schatz unseres Gedächtnisses, das in uns die Vorbilder der Geschichte festhält, deren gerade der Tätige bedarf, um nicht unter den Schwächlichen, Hoffnungslosen, den Müßiggängern, den zapelnden Zeitgenossen zu verzagen. So ist Festhalten an Geschichte auch Heilmittel gegen die Resignation, die einen befallen möchte.

Denn die Welt hüllt sich abermals in Modergeruch und schon wieder droht uns in der Kunst die Gefahr neuer Innerlichkeit, jener Krankheit geschwächter Existenzen, die nun, nachdem die revolutionären Parolen vertauscht sind, wieder beflissen das Alte umtanzen.

So ersticken wir geradezu an Ausstellungen, die allein dem Vergangenen gewidmet sind, die uns vergessen machen wollen, daß die Geschichte allein dem Tätigen gehört.

Indem man nun auf das Bewahrte als dem ewig Wahren verweist - sieht hin, dies ist die wahre Kunst - bemüht man sich, die Kunst mit der Kunst totzuschlagen. Es sind die gleichen Schwärmer, die vor Jahren, noch vor Monaten, den Künstler ins revolutionäre Geschäft, die Kunst in die unmittelbare Lebensnähe ziehen wollten. Von prunkvoll herausgeputzten Parolen berauscht, suchten sie für die Kunst angeblich nach einer zweckbestimmenden Praxis. Aber die Kunst ist selbst Praxis, ist selbst Revolte und nicht nur Appendix irgendeines weiterreichenden Lebensentwurfs oder eines gesellschaftlichen Plans.

Vor dem Hintergrund der hier skizzierten Entwicklung von revolutionärer Ungeduld hin zu biedermännischer Gehäbigkeit, bekommen

Mit dieser Skulptur und ihrem Pendant für den Hessischen Rundfunk entstand auf der Basis der Faltung ein Skulpturentyp, der zwischen Pavillonarchitektur und Skulptur oszilliert.



diese zwei Ausstellungen, die von 1970 und die von 1980, zu deren Eröffnung wir zusammengekommen sind, ihren besonderen Wert. Nicht der Belehrungswut oder dem wetterwendischen Opportunismus wechselnder Trends verfallen, spiegelt sich in ihnen mehr wider als nur der neugierige Blick über die Grenze.

Vielleicht ging es 1970 um nicht mehr, als nur zu zeigen, was da ist und heute im wesentlichen darum, zu erfahren, was nach weiteren zehn Jahren geworden ist - aus den Künstlern und ihrer Arbeit. Aber gerade in dieser Einfachheit des Anspruchs bewahrt sich etwas, das der Welt gegenüber sich offenhält, wird das Wissen vermittelt, daß wer die Ge-

schichte nicht verlieren will, sich den Menschen und Dingen, die er sich vertraut gemacht hat, immer wieder zuwenden muß, unabhängig davon, was die Zeitläufte vorsehen.

Eine einfache Praxis, wie wir sehen, doch offenbar so schwer zu tun wie alles Einfache. Denn niemand hat in Deutschland so etwas in den letzten zehn Jahren gewagt.

Ich hoffe nun, daß Sie in dieser ungewöhnlichen Ausstellung nicht nur Gefallen an unseren Arbeiten finden werden, sondern, daß Sie uns in unseren Arbeiten als Vertraute, aber auch als Veränderte, wiedererkennen.

An die systematisch-konstruktiv arbeitenden Künstler, deren Methoden in der Zeitschrift vorgestellt wurden, richtete Hans-Peter Riese zwölf Fragen. Auf die Fragen antworteten Hartmut Böhm, Bob Bonies, Eberhard Fiebig, Karl Gerstner, Lily Greenham, Heijo Hangen, Reiner Kallhardt, Marcello Morandini, Artur Rosa, Wolfgang Schmidt und Zdenek Sykora.

1.

Welche über die rein artistischen Probleme hinausführende gesellschaftliche Relevanz kommt der systematisch-konstruktiven Kunst heute zu?

Fiebig:  
Die aller Kunst.

2.

Der Begriff „konkret“ wird nur verständlich in der Gegenposition zu „abstrakt“. Würden Sie Ihre Arbeit in diesem begrifflichen Spannungsfeld sehen oder eine andere Definition vorschlagen? (Die sich nicht nur auf Ihre Arbeit allein beziehen muß.)

Fiebig:  
Das Konkrete ist konkret, weil es die Zusammenfassung vieler Bestimmungen ist, also die Einheit des Mannigfachen. Es ist das Wirkliche in seiner individuellen Besonderung und der anschaulichen Fülle seiner Merkmale. In der Kunst überwiegt die konkrete Gestalt, in der Wissenschaft der abstrakte Begriff. Daraus folgt, daß eine Unterscheidung in abstrakte und konkrete Kunst verworfen werden muß.

3.

Was verstehen Sie in Ihrer Arbeit unter dem Begriff „Methode“?

Fiebig:  
Unter Methode verstehe ich jedes planmäßige Vorgehen zur Erreichung eines bestimmten Zieles. Jede Tätigkeit verlangt ihre eigene Methode, weil der jeweilig angestrebte Gegenstand nur auf dem ihm eigenen Wege bewältigt werden kann, sonst aber verfehlt wird.

4.

Differenzieren Sie zwischen „Methode“ und „System“? Was würden Sie im Zusammenhang Ihrer Arbeit unter „System“ verstehen?

Fiebig:  
Unter System verstehe ich einen aus Teilen planvoll geordneten Zusammenhang. Auf wenige Grundbegriffe zurückgeführte Ordnung und ein aus Teilen nach allgemeinen Regeln geordnetes Ganzes.

## 5.

Wie stellen Sie sich die ideale Rezeption Ihrer Bilder (Objekte) vor? Methodisch nachvollziehend (wie eine mathematische Formel) oder ganzheitlich wirkend?

Fiebig:

Unter idealer Rezeption würde ich verstehen, wenn der Betrachter die von der Kunst widergespiegelte Wirklichkeit ständig mit der von ihm erworbenen vergleicht. Wenn er statt der bloßen Summierung ohne inneren Zusammenhang erkennt, daß der Charakter der Teile, das sie Verbindende und jede Einzeltatsache durch den Zusammenhang aller Symptome bestimmt ist, daß sich das Verbindende aus zielgerichteten Ganzheiten ergibt.

## 6.

Wie ist das Verhältnis Ihrer Arbeitsweise zur „ars multiplicata“?

Fiebig:

Wenn die Frage gemeint ist, ob ich meine Arbeitsweise bewußt auf Reproduktion ausrichte - nein. Im übrigen läßt sich jeder Gegenstand, wenn notwendig, reproduzieren.

## 7.

Die „klassischen Konstruktivisten“ (Malewitsch, Tatlin, Stijl, Bauhaus) verstanden ihre Arbeit als gesellschaftliches Modell, zielten darauf ab, die Kunst als besondere Form menschlicher Arbeit zu überwinden. Ist in Ihrer Arbeit eine solche Absicht intendiert?

Fiebig:

Die Zusammenfassung „klassische Konstruktivisten“ halte ich für unzulässig. Sie ist eine der simplen Tricks, mit denen über Unterschiede hinweggetäuscht wird, jene unterschlagen werden. Ich bezweifle auch, daß den Genannten das Ziel, die Kunst als besondere menschliche Arbeit zu überwinden, gemein war. Um das näher erörtern zu können, müßte man sich mit dem Begriff des Besonderen auseinandersetzen. Das Besondere, wie es hier für sich genommen wird, ist bloße, einfache Abstraktion.

Anmerkung: Die Kunst kann dem Allgemeinen überhaupt nur in der Form wirklicher Besonderheit ein Dasein geben (Hegel).

## 8

Die Menschheit empfindet Technologie zunehmend als Repression. Kann eine Kunst, die sich auf die technologische Umwelt bezieht, noch einen Beitrag zur Befreiung des Menschen leisten?

Fiebig:

1. Statt Technologie muß es heißen Technik.

2. Die „Menschheit“ empfindet nicht Technik als Repression, sondern die kapitalistische Verfügung über die Technik.

3. Kunst war und bleibt ein Akt der Befreiung.

Im übrigen hat auch die Technik viele Menschen befreit, z.B. von schwerer körperlicher Arbeit.

9

Die systematisch-konstruktive Kunst, die sich explizit auf die technische Umwelt bezieht, muß immer kompliziertere Methoden entwickeln, um dem technologischen Fortschritt gegenüber nicht ins Hintertreffen zu geraten. Entfernt sich diese Kunst durch diesen Wettlauf nicht mehr und mehr von der realen Rezeptionsmöglichkeit? Kann ihr Anspruch in der Konkurrenz liegen?

Fiebig:

Die Behauptung, die konstruktive Kunst würde sich ausdrücklich auf die technische Umwelt beziehen, müßte immer kompliziertere Methoden entwickeln, um nicht ins Hintertreffen zu geraten und liefere mit der Technik um die Wette, weisen nur aus, daß, wer hier fragt, keine hinreichende Vorstellung davon hat, was „konstruktiv“ im Zusammenhang mit Kunst heißt oder heißen kann. Absurde Vorstellung, Kunst und Technik wären Konkurrenten.

10.

Auch in der konkreten Kunst wird noch am Originalitätsanspruch festgehalten. Worin könnte in der systematisch-konstruktiven Kunst ein solcher Anspruch legitimiert werden?

Fiebig:

Originell ist derjenige Künstler, dem es gelingt, das in seiner Periode auftretende wesentlich Neue dem Inhalt, der Richtung und der Proportion nach richtig zu ergreifen, der imstande ist, eine dem neuen Gehalt organisch angemessene auf ihm neugeborene Formgebung heranzubilden (G. Lukács). Mir scheint, daß z.Zt. Originalität zu sehr mit der Willkür bloßer Einfälle verwechselt wird.

11.

Sehen Sie eine Chance, daß die systematisch-konstruktive Kunst sich gegen die neue Romantik behauptet?

Fiebig:

Ich sehe keine aufkommende neue Romantik.

12.

Könnte ein Computer einen Teil Ihrer Arbeit übernehmen?

Fiebig:

Es besteht für mich keine Notwendigkeit, einen Computer mit einem Teil meiner Arbeit zu beauftragen, d.h. die Frage ist für mich abstrakt.

# EIN SATZ FÜR EBERHARD FIEBIG

einem zeitalter die stirn bieten heißt seine herausforderungen annehmen  
seine produktionsmittel nutzen um aug in auge mit den basilisken den bann  
zu brechen

in der dämmerung der maschinenzeit durch ein werk das die aufgerissene  
erde die schlackengebirge den verdüsterten himmel über den hochöfen  
und walzstraßen verklärt wie ein stiller abend die katastrophen des geschichts-  
tags dessen authentischer ort der riesige unauffindbare schrottplatz sein wird  
durch ein werk das die erinnerung an die ungeheuren und unentrinnbaren  
rituale der vernichtungszeit allein schon dadurch erträglicher macht daß es  
als gegenentwurf zur geltung kam obwohl es dem heerzug der massenzivi-  
lisation nicht zynisch marodierend oder in egomaner trance hinterherzog  
sondern weil es auf die normen der industriellen produktion sich einließ

durch ein noch längst nicht abgeschlossenes werk dessen langsamer tri-  
umph sich weder dem rückzug in die tradition gewordene künstlerwerkstatt  
der frührenaissance noch einer bloß parodistisch-polemischen entgegen-  
setzung verdankt sondern der intellektuellen umkehrung der realen pro-  
duktionsverhältnisse

definitiv dadurch daß sich ein einzelner (hier als das allgemeingültige äquiva-  
lent für den stets einen gesellschaftlichen sonderstatus reklamierenden be-  
griff des künstler) der fabrik bemächtigt hat und diese auf dem höchsten  
stand der entwickelten produktivkraft rake's progress

und weil nicht nur die produktionsstätte der hier produzierten einzelstücke  
oder prototypen sondern auch das verarbeitete material mit den metallver-  
arbeitenden betriebe und ihrem lagerbestand identisch ist entstehen diese  
nicht außer konkurrenz nicht lediglich für die halbwelt der vernissagen nicht  
für die gespielten bedürfnisse eines mühsam aufrechterhaltenen kulturbe-  
triebs vielmehr stellen sie sich dem wettbewerb mit gleichartigen konstruk-  
ten der warenwelt und erst kraft dieser allerdings auf einem kraftakt beru-  
henden vergleichbarkeit tritt hervor was das kunstwerk als solitäres sozial-  
produkt von jenem anderen nach dem versteuerten geldwert bemessenen  
unterscheidet

daß hier nämlich das dem eingeweide der erde von ihren noch nicht ar-  
beitslos gewordenen troglodyten abgeschundene metall seine bestimmung  
in sich selber trägt und nicht jenes unerläßlichen wie auch immer gearteten  
zwecks bedarf der die mittel oder den aufwand ihrer verarbeitung sanktio-  
niert so daß jedes dieser unter gleichen fertigungsbedingungen jedoch nicht  
unter dem gesetz strikter zweckhaftigkeit entstandenen werkstücke die im

material selbst in seinen vofabrizierten formen in den metallurgischen verfahren seiner verarbeitung und in seiner kombinierbarkeit liegenden möglichkeiten verherrlicht und in dieser freieren und ingeniöseren behandlung des vorgegebenen materials kristallisieren sich mit den subjektiven intentionen des künstlers zugleich auch objektiv produktivkraft und intelligenz des industriellen zeitalters

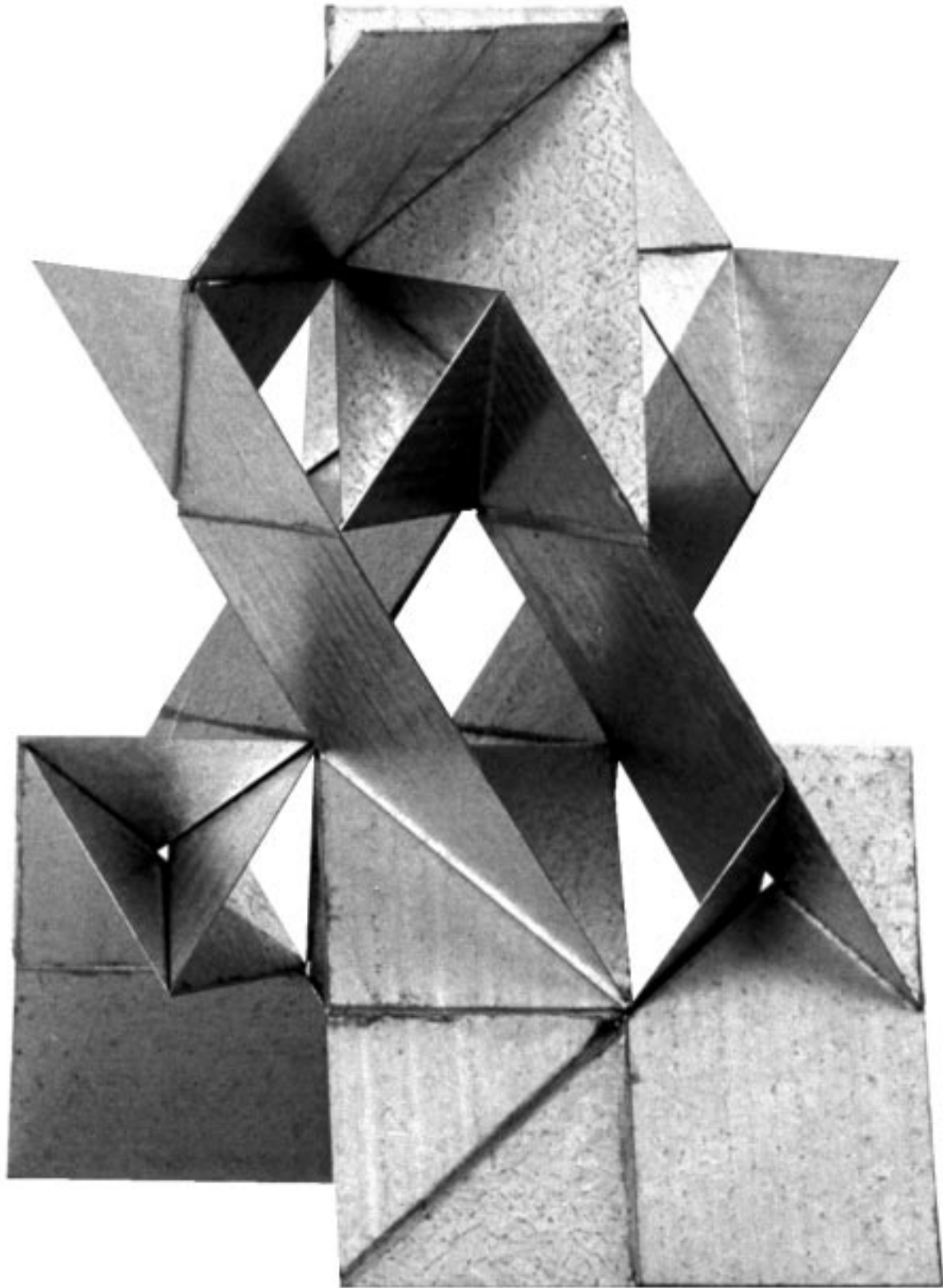
dies freilich wie die überblüte absterbender bäume im untergang oder übergang der eisenzeit zu einer dem wort nach letzten deren symbolischer werkstoff (wie vorgestern in babel geträumt) ein konglomerat von eisen und plastik sein wird und nach der maxime daß ein künstler in dessen individualität und werk sich seine zeit personalisiere auch zwei produktionsstätten einzurichten habe sobald ihm die zeit in jener doppelgestalt gegenübertritt steht der werkmeister und eisenbeißer fiebig dessen metallene zeichen kaum für die kabinette von sammlern konzipiert sind sondern fraglos für räume durch welche der zeitgeist pfeift mit dem linken fuß fest in der werkhalle des thubalkain mit dem rechten aber längst schon auf dem synthetischen ozean der homunculiden

kein deutungsloses zeichen wie jenes auf der insel patmos aus griechischem erz und dem hebräischen weiß für ein noch unbekanntes hesperisches gemenge zusammengefügte exilwort »chalkolibanos

doch anders als eine dunkle schrift die nur des rohres der tinte und papiers bedurfte um irgendwann die nacht zu erhellen wie der lavastrom eines nur scheinbar erloschenen vulkans brauchen werkmeister wie er die gegenwärtige stunde um wirksam zu werden und wenigstens einige die einsehen daß dieses land noch reich genug ist um einen wie ihn schuftten zu lassen bis ihm die arme abfallen und noch nicht arm genug um nicht das mit fadenhaltigem schein bezahlen zu können was dem recycling kategorisch sich entzieht wenigstens einige wenige die einsehen daß der einzelne in dem die leistungskraft und das soziale gewissen einer industriention sich individualisierte vor allem eines verdient hat sich vor aufträgen nicht retten zu können so lange er atmet

friedenstore den städten und rosetten den abraumhalden stillgelegter gruben gefaltete stelen dem andenken vorausgeeilter ulmen mit sich selber kommunizierende röhren vor der charybdis der zentralen wunderbare brücken über den fluß und vor den werken endlich feierliche werkstücke deren wahrheit höher ist als die unerbittliche vernunft des rasenden tags.

d. e. sattler



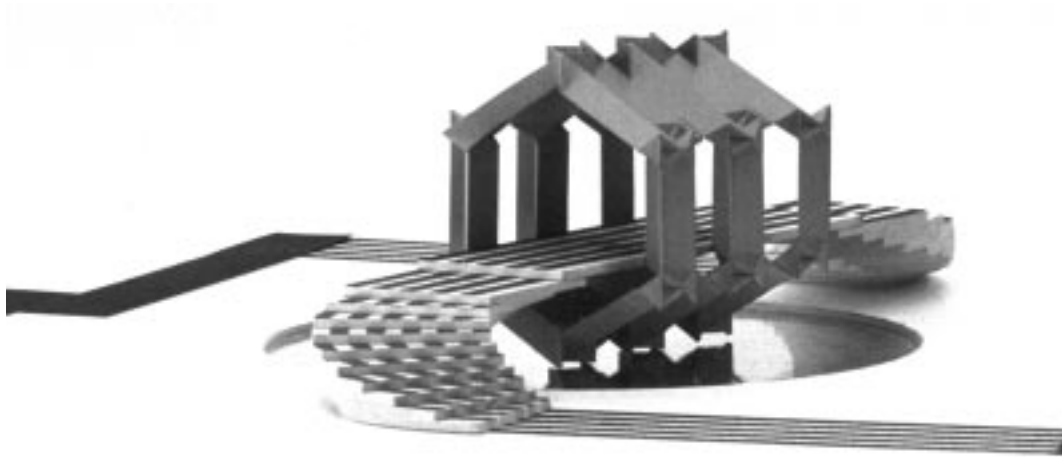


# 1970

FÜR DIE BUNDESGARTENSCHAU ENTWIRFT FIEBIG EINEN ÜBER EINEN SEE GESPANNTEN PAVILLON AUS GEFALTETEN STAHLBLECHEN UND ENTWICKELT SCHUPPEN UND WOHNKABINEN AUS GEFALTETEN WELLPAPPEN. PARALLEL DAZU EXPERIMENTIERT ER MIT FOTOGRAMMEN, DENEN GEFALTETE TRANSPARENTE FOLIEN ZUGRUNDE LIEGEN. ER ENTWICKELT EINE TABELLE, AUS DER SICH DIE PREISE SEINER „TRANSFORMATIONEN EBENER FIGUREN“ ABLEITEN UND ERRECHNEN LASSEN. MITTE DES JAHRES GEWINNT ER DEN WETTBEWERB UM DIE GESTALTUNG DES INNENHOFES IM SCHULZENTRUM ZELL. AUS GASROHREN UND GASROHR-FITTINGS KONSTRUIERT UND FERTIGT ER EINE REIHE NEUER MÖBEL UND FÜR DIE ZEITSCHRIFT „KUNST“ EIN „PAPPOBJEKT“. EINZELAUSSTELLUNGEN HAT FIEBIG IN DIESEM JAHR AUSSER IM MUSEUM DES 20. JAHRHUNDERTS IN WIEN NOCH IM KUNSTVEREIN MÜNCHEN. MIT HAJO HANGEN STELLT ER IM „GALLERITE CENTER“ IN ANTWERPEN AUS UND IST IN SPREITENBACH IN DER SCHWEIZ AN DER AUSSTELLUNG "10 BILDHAUER AUS DEUTSCHLAND" BETEILIGT. FIEBIG ZIEHT WIEDER ZURÜCK NACH FRANKFURT UND RICHTET SICH IN DER FICHARDSTRASSE EIN NEUES ATELIER EIN.

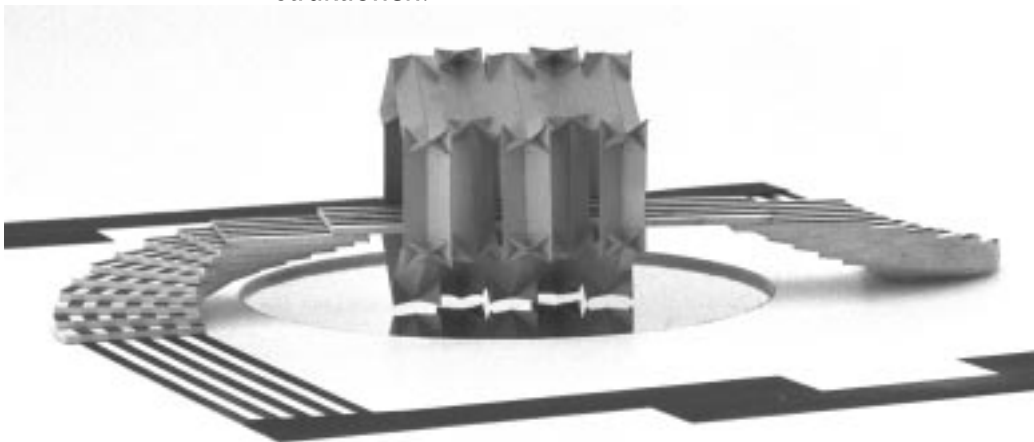


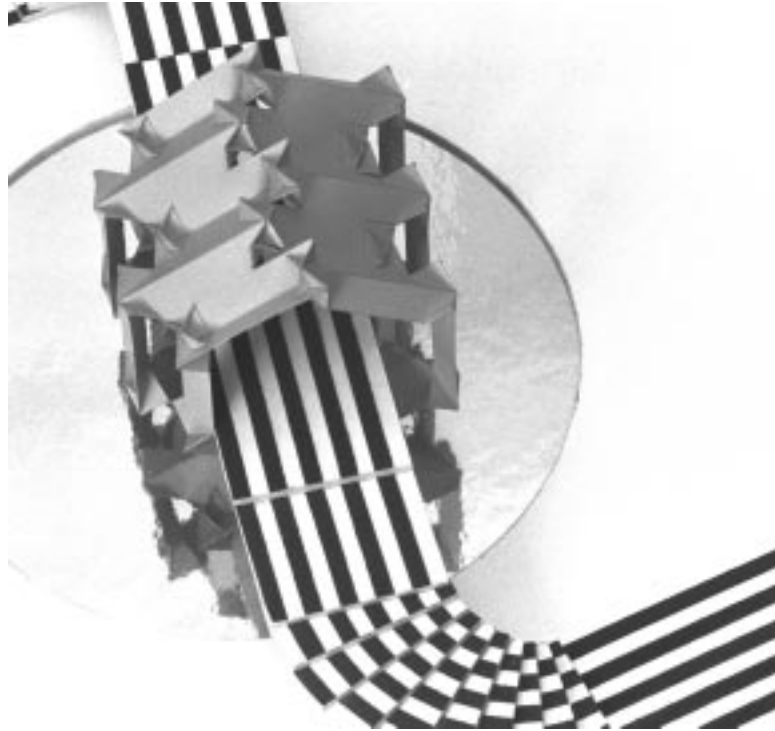
# PAVILLON ÜBER EINEM WEIHER



Sonntag. Es regnet in verschwenderischer Fülle. Ich hocke, wie ein alter Hund an meinen Herrn, den Rechner, gebunden und buchstabiere den Katalog der Nürnberger Ausstellung zusammen. Das also sind die Bilder vom Pavillon. Einst sollte ein Wuppertaler Schwebebahn - Bahnhof aus ihm werden. So wollte es der damalige Wuppertaler Stadtbaurat. Der hatte sich in der Ausstellung „zum beispiel fiebig“ für das Modell des Pavillons, den ich für eine - ich weiß heute nicht mehr für welche - Bundesgartenbauausstellung entworfen hatte, begeistert. Er fand die Konstruktion wie geschaffen für die Schwebebahn und fabulierte schon von einer Folge variiertes Modelle. Aber leider starb der Mann, an dessen Namen ich mich nicht mehr erinnere, kurz nach Ende meiner Ausstellung. Sein Nachfolger, den ich versuchte, für die Weiterführung des Plans zu gewinnen, bevorzugte andere Konstruktionen.

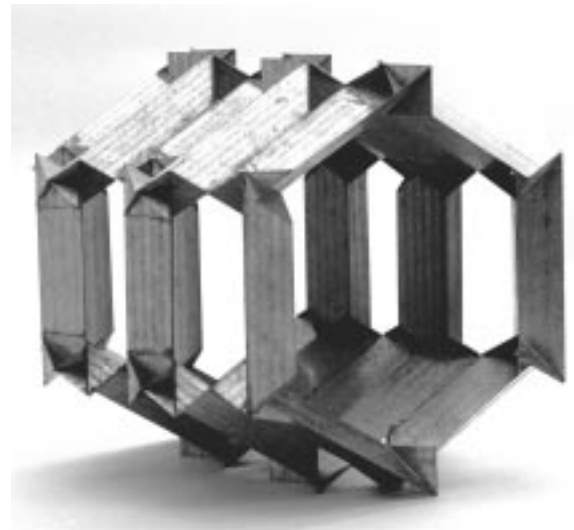
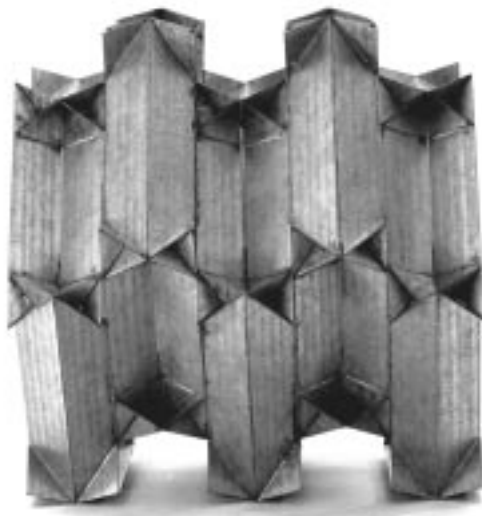
Brief an Frau Dr. Plogsties, 1996





Bei dem Entwurf handelt es sich um einen meiner vielen „Entwürfe ohne Auftrag“. Einen jener Entwürfe, in denen ich Erfahrungen oder Momente aus bestimmten Bereichen meiner Skulpturen in neue Formen der Kleinarchitektur, der Chryptogamen, der im verborgenen blühenden Architektur, wie ich sie gelegentlich nenne, transponiere.

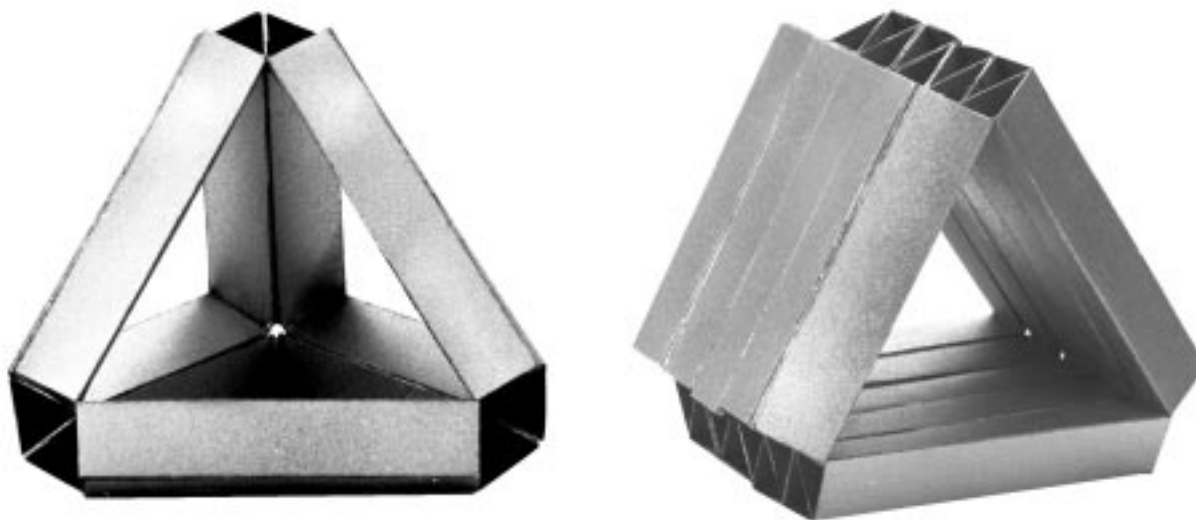
Dieser Pavillon sollte als Leichtkonstruktion aus gefalteten Aluminiumelementen um einen Steg aus Beton gestülpt werden, der über einen künstlich angelegten Weiher gespannt sein sollte.



# WELLPAPPE

Mitte der sechziger Jahre waren mir außer den Arbeiten von Buckminster Fuller auch die Versuche und Experimente von Walter Kuhn, Barbara und Joachim Steiner, David Georges Emmerich, Renzo Piano, Tadeusz Makovski und Jean Prouvet bekannt geworden. Versuche und Experimente, in denen sich die Autoren mit Konstruktionen befaßten, die auf der additiven Anordnung gleicher geometrischer Elemente basierten. Konstruktionen, die durch Klarheit und Einklang von Idee, Material und Fertigung gekennzeichnet waren. Die meisten Versuche auf diesem Gebiet hatten die Entwicklung vorgefertigter Elementbauweisen auf der Basis von Leichtbaustoffen zum Ziel. Von den Leichtbaustoffen stand die Wellpappe lange Zeit im Mittelpunkt dieser Versuche - besonders auf dem Gebiet der Architektur ohne Investitionswert. Also im Bereich der Not- und Behelfsunterkünfte sowie dem Ausstellungs- und Pavillonbau.

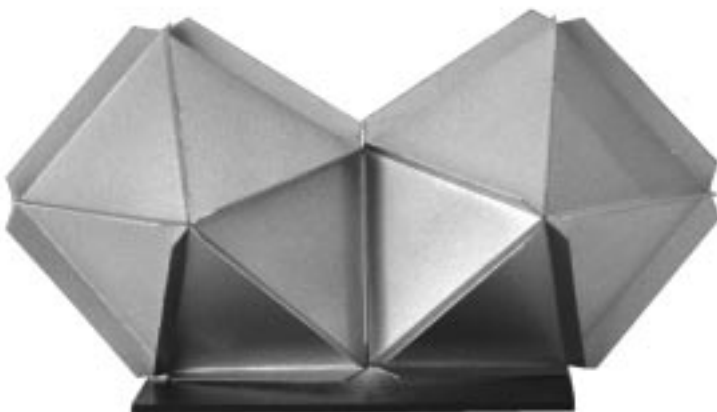
Beeindruckt von der Bescheidenheit und der Bestimmtheit der Versuche dieser genialen Menschen, sah ich mich immer wieder zu eigenen Versuchen auf diesem Gebiet herausgefordert. Nicht zuletzt, weil mir durch meine Faltkonstruktionen, denen in der Regel Modellversuche in Pappe oder Papier zugrunde lagen, auch die Verarbeitung von Wellpappe vertraut war.

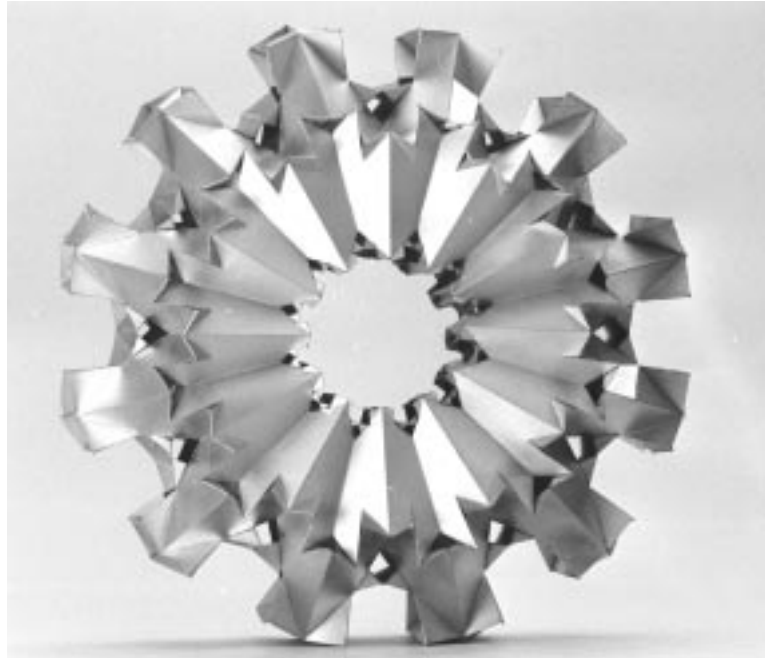




Meinen Konstruktionen aus Pappe bestehen aus selbsttragenden oder aussteifenden Flächen, denen als geometrische Bezüge das gleichseitige Dreieck und als Gitter der Tetraeder zugrunde liegen. Später übernehme ich auch Faltelemente aus älteren Faltkonstruktionen, deren Parameter ich verändere.

Obwohl ich mich auch heute noch für Konstruktionen aus Wellpappe interessiere, bin ich in meinen Arbeiten in diesem Bereich, bis auf einen Fall, nie über das Modell hinausgekommen. Dieser Fall trat 1974 ein. Für die von mir konzipierte Ausstellung „Zauber des Papiers“ habe ich das gesamte Ausstellungsdesign aus Wellpappe gefertigt.





Durch Variation jener Faltelemente, die dem „Pavillon über einem Weiher“ zugrunde liegen, konstruiere ich ein Modell für ein ringförmiges Gebäude. Das Modell wurde wegen seiner außergewöhnlichen Struktur von Professor Ginelli für die Sammlung der Architektur an der Technischen Hochschule Graz erworben.



# DER KUNSTMARKT KÖLN 1972

Im Ideengerümpel, zwischen Krise und Konjunktur, fanden die Händler schließlich ihre Formel, bedeutender als die der Kernfusion. Das Sesam öffne dich, mit dem sie endlich eindringen konnten in die verworrene Beziehung von Kunst und Gesellschaft. DIE KUNST IST EINE WARE. Was für eine Botschaft! Welch Beitrag zur Wahrheit! Das mußte man auswendig lernen. Denn das war Philosophie, gepudert mit Moneten. Kaum zu glauben, aber mit diesem Knallfrosch hat er sie aufgeweckt, die Meute der Kunstagenten auf Trab gebracht, der Schlaumeier Willi Bongard. Nun endlich hatten die Kunsthändler ihre wohlfeil schöne, besinnliche Floskel für die nachdenkliche Kundschaft und das Interview. DIE KUNST IST EINE WARE. so etwas ist mehr als nur ein Geistesblitz. Das stimmt nachdenklich. Ganz im Ernst. Das ist schon fast Lyrik. Also hinein in den Reibach. Denn Van Gogh bringt mehr Zaster als jede Aktie! Weiß doch jeder. Daß er unter schändlichen Umständen starb, vom Schicksal verdammt, selbst kein Bild verkauft hat. Hinterhältige Welt - ist piekfeine Werbung.

DIE KUNST IST EINE WARE. Das war für die Agenten, die sich gern als Kahnweiler hoch Zehn sehen, die ideale Rechtfertigung, der Kunst jenseits aller Kunst ihren eigenen Olymp zu erschaffen, den Kunstmarkt. 1972 war die Stunde gekommen für die Heroen des Kunsthandels. Der erste Kunstmarkt wurde eröffnet. Opportunistisch und zeitgeistverloren schwelgte die Meute im revolutionärem Jargon. Die Wahrheit, daß sie nichts wollten als das Geschäft, verwandten sie auch noch als Ideologie, die den Schund legitimieren sollte. Aufrührerisch, und zum Verzücken der Feuilletons forderte Beuys für alle kostenlosen Zutritt zum Markt. Allerliebste tuckerte er mit dem Groschen gegen die Glasscheibe der Kunsthalle. Welch unvergeßliche Szene. Die blonden Ladies kreischten vor Vergnügen. Für Augenblicke schien es, als hätte sich dieser Markt bei der Nachhut der 68er angesteckt. Was wurde nicht alles im Geist der Zeit Bewundernswertes gesagt, damals, von den Konfuslern. Welche Schwüre! Was für ein Schmus! Wie alles andere rundum sollte endlich auch sie transparent, politisch, mündig und offen werden, die Kunstmarktkunst, aufgeklärt engagiert und Walter Benjamin like. Wie wurde er geliebt, umfrömmelt und über den Tod hinaus verfolgt, damals, von den Heuchlern der ars multiplicata. In Wirklichkeit hieß die Parole; hingehen, sabbeln und die Preise in die Höhe jagen.

Und die aufstrebenden Künstler? Im unklaren über die Kräfteverhältnisse glaubten sie, dies wäre der Beginn der kulturellen Revolution, die darauf zielt, eine neue Gesellschaft zu bauen. Sie glaubten, nun seien die Bedingungen erfüllt für das Heraufdämmern jenes Ostertages, von dem Marx sagt, daß er vom Schmetterlein des gallischen Hahns verkündet wird und wähten sich im Aufwind der Geschichte. Aber der gallische Hahn hatte, wie Ernst Bloch richtig erkannte, gerade erst eins auf den Schnabel bekommen. Nein, dies Gegacker war nicht das Schmetterlein des gallischen Hahns. Das war das Tüpfelchen aufs i, der gigantische Geistesblitz der Binse und der Börse, nun auch die Kunst marktmäßig zu organisieren.



**der kunsthandel richtet die kunst auf marktmäßige verkäuflichkeit aus.**

**im namen der konsumenten unterdrückt der kunsthandel alle kunst, die sich diesen absichten nicht fügt.**

**der kunsthandel treibt den künstler in den konkurrenzkampf, in dem sich die kunstwerke gegenseitig überholen + abschaffen.**

**das gerade von der freiheit der kunst dient nur dem zweck, den schein künstlerischer individualität da zu halten, wo man sie gerade abbaut.**

**in wirklichkeit hat der kunsthandel diese längst den mechanismen des marktes unterworfen.**

**innerhalb dieses marktes bedeutet kunst nur noch reproduktion der herrschenden kategorien.**

**ihr dient auch die parole vom ende aller kunst. sie ist die legitimierung des vorsätzlich hergestellten schunds.**

**der kunsthandel zwingt nicht nur den künstler in sinnlose abstrakte arbeit, sondern betrügt auch seine konsumenten um das, was er ihnen dauernd verspricht.**

**eberhard fiebig frankfurt/main 12. 10. 70**







Selbstverständlich wußten Rainer Bartsch und ich, als wir gegen den Kunstmarkt opponierten, daß der Dämon mit 20.000 Flugblättern, fünf Wandzeitungen und etwas Agitation von der Treppe der Kunsthalle herunter in die endgültig entkorkte Buddel nicht mehr zurückzuzwingen war. Aber nicht umsonst steht auf der Rückseite des Schutzumschlages von *Minima Moralia* zu lesen: „Die unlösbare Aufgabe besteht darin, weder von der Macht der anderen noch von der eigenen Ohnmacht sich dumm machen zu lassen.“ Also zeigten wir, daß wir uns nicht dumm machen lassen würden. Auch wenn sich auch auf diesem Terrain die Analyse bewahrheiten würde die Tocqueville vor hundert Jahren gab und an die mit Recht Adorno und Horkheimer in ihren *Philosophischen Fragmenten* wie folgt erinnern: unterm Kulturmonopol „läßt die Tyrannei den Körper frei und geht geradewegs auf die Seele los. Der Herrscher sagt dort nicht mehr: du sollst denken wie ich oder sterben. Er sagt: es steht dir frei, nicht zu denken wie ich; dein Leben, deine Güter, alles soll dir bleiben, aber von diesem Tage an bist du ein Fremdling unter uns.“ (*Philosophische Fragmente* 1944 Seite.163 - This book is manufactured under wartime conditions in conformity with all Government regulations controlling the use of paper and other materials). Wartime... „...der Zuschauer soll keiner eignen Gedanken mehr bedürfen...“ (*philosophische Fragmente* Seite 168).

links:Flugblatt.

Rainer Bartsch  
verteilt Flugblätter



# THESEN DER WANDZEITUNGEN



1  
Politisierung der Kunst heißt:  
Am Beispiel der Kunst zeigen, wie es der Arbeit unterm Kapital ergeht.



2  
Der Kunsthandel treibt den Künstler in den Konkurrenzkampf, in dem jeder ständig den günstigsten Augenblick für Kauf und Verkauf sucht, um sich persönlich am Unglück des anderen zu bereichern. So verewigt sich die Knechtschaft, in der sich die Menschen gegenseitig halten.



3  
Daß der Konkurrenzkampf die Sicherung der individuellen Freiheit gegen Monopolisierung bedeutet, ist Lüge. Vielmehr setzt der Konkurrenzkampf das Monopol des Kapitals voraus.

4  
In der vom Kunsthandel verfügbaren Bestimmung des einzelnen Künstlers auf eine bestimmte, einseitige Arbeit, wird er zu abstrakter Arbeit hinabgedrückt und so immer abhängiger von den Schwankungen des Marktes und den Launen der Reichen.

5  
Zu diesem Konkurrenzkampf gehört, daß jeder einen Teil seiner selbst opfern muß, um nicht ganz zugrunde zu gehen, d.h., ein Teil der Künstler muß zugrunde gehen, damit der andere Teil leben kann. Der Konkurrenzkampf der Künstler untereinander dient dem Kunsthändler, sie alle zu einem geringeren Preis auszubeuten. Nicht die künstlerische Individualität wird in der Konkurrenz freigesetzt, sondern das Kapital. Dies aber ist die völlige Aufhebung aller Individualität.

Der Kunstmarkt ist zum Kunst-Syndrom geworden. Er zerstreut sein Publikum. So tiefgreifend, daß die Zerstreung selbst inzwischen zum Inhalt geworden ist. Die Kunst aber lebt von Menschen, die wirklich sehen, zuhören, sich konzentrieren. Weil aber von den Falschen soviel Falsches gesagt wird, daß die wenigen Richtigen schon nicht mehr wissen, was sie selbst sagen sollen, kann die Kunst dieser Pestilenz kaum widerstehen. Inzwischen geht es schon nicht mehr darum, ob das Gesagte richtig oder falsch ist, sondern nur darum, wer von welcher Marktposition aus es sagt, im Jargon der Zuhälter.

Das Wunderbare an der Kunst ist, daß man nur den Mut haben muß, das zu tun, was das eigene Begehren gebietet zu tun. Die Kunst ist für jeden Maler, Bildhauer, Fotografen, eine Art persönlicher, mutiger „Tanz mit dem Material“. Dieser „Tanz“ wird nicht von Händlern, Kulturmanagern, Museumsfritzen oder gar von den Medien getanzt, sondern einzig von den Künstlern. Aber der Markt läßt den individuellen „Tänzer“ nicht zu. Der Markt will marktverwertbare, trendkonforme Stars. Um sie zu bekommen, muß man die Menschen ideologisch indoktrinieren, dressieren. Also pendelt sich bei diesen Stars die Intensität sehr schnell auf das als Standard definierte Niveau ein.

Selbstverständlich kann so etwas die Kunst nicht töten. Aber das Potential, aus dem sie lebt, kann vernichtet werden. Denn wenn die Menschen unter dem Diktat der Agenten zu lange mit Ramsch überschüttet werden, besteht Gefahr, daß sie sich schließlich mit Mittelmäßigem zufrieden geben. Sehr bald wissen sie dann auch nicht mehr, wie einmalig Kunstwerke sind. Demokratisch macht auch dieser Markt alle zu Konsumenten, um sie schließlich der gleichen meist billigen Ware auszuliefern.

Die Agenten, die ich kenne, interessieren sich nicht für die Kunst, sondern einzig dafür, ob sich das „Objekt“ vermarkten läßt. Ich kann mir nicht vorstellen, daß ein wirklich lebendiger Mensch, für den die Kunst Essenz des Lebens ist, diese Messen und den Kontakt zu den Agenten ertragen kann, ohne das Gefühl zu haben langsam vergiftet zu werden. Selbst der profane Messezweck, persönliche Kontakte und Gespräche zu pflegen, hat sich mittlerweile ins Gegenteil verkehrt, weil niemand mehr Zeit hat, die Witze für den small talk aufgezehrt sind und spätestens am 2. Messetag kein Kontakt mehr möglich ist zum Gesprächspartner. Denn längst herrscht gefährliche Blutleere in den Gehirnen und der irre umherschweifende Blick, ruhelos auf der Suche nach Neuem zeigt an, daß die größtmögliche Distanz zur Kunst erreicht ist. Die Wahrheit auch des Kunstmarktes ist nicht die Kunst, sondern das Geld.



# IST DIE PHANTASIE ERSCHÖPFT?

ÜBER DIE NOTWENDIGKEIT, ZWISCHEN KUNST UND KUNSTBETRIEB ZU  
UNTERSCHIEDEN / EIN KÜNSTLER ANTWORTET EINEM KRITIKER

*Unter dem Titel „Ist die Phantasie erschöpft?“ veröffentlichten wir am 11. Juni einen Bericht zur Situation der zeitgenössischen Kunst - aus der Sicht des Kritikers. Im folgenden drucken wir dazu eine kritische Erwiderung - aus der Sicht des Künstlers. Der Autor ist Bildhauer und Professor in Kassel. (F.A.Z.)*

Daß sich Kritiker mit der Kunst nur in dem Maße anfreunden, in dem es ihnen gelingt, über sie zu sprechen, ist leicht einzusehen. Genaugenommen ist anderes nicht zu erwarten. Wenn heute von der Kunst, die vor unser aller Augen entsteht, die Rede ist, dann sind die Fragen an sie im wesentlichen von schematischen Betrachtungen bestimmt, die sich gern in den drei Erkenntnisschritten: schöne Vergangenheit - schnöde Gegenwart - Aufbruch in die bessere Zukunft (wir müssen es nur richtig anfangen) vollziehen.

Selten wird eine umfassendere Frage gestellt, wie etwa die nach dem Verbleib der Phantasie, mit der Eduard Beaucamp vor kurzem versucht hat, Probleme und Schwierigkeiten der zeitgenössischen Malerei und Skulptur aufzudecken. Daß auch eine Beantwortung dieser, Postulatcharakter tragenden Frage - Ist die Phantasie erschöpft? - wenig zum Verständnis der Gegenwartskunst und ihrer vermeintlichen Probleme beitragen würde, ist ihm wohl selbst klar. Beschränkt er sich doch im wesentlichen darauf, festzustellen, daß nun nach den fetten Jahren der kraus-bunten „Überproduktion von Ideen und Theorien“ (als die Phantasie noch springlebendig war) ein Umschwung sich abzeichne, durch den der „Moderne“ der Boden entzogen werde.

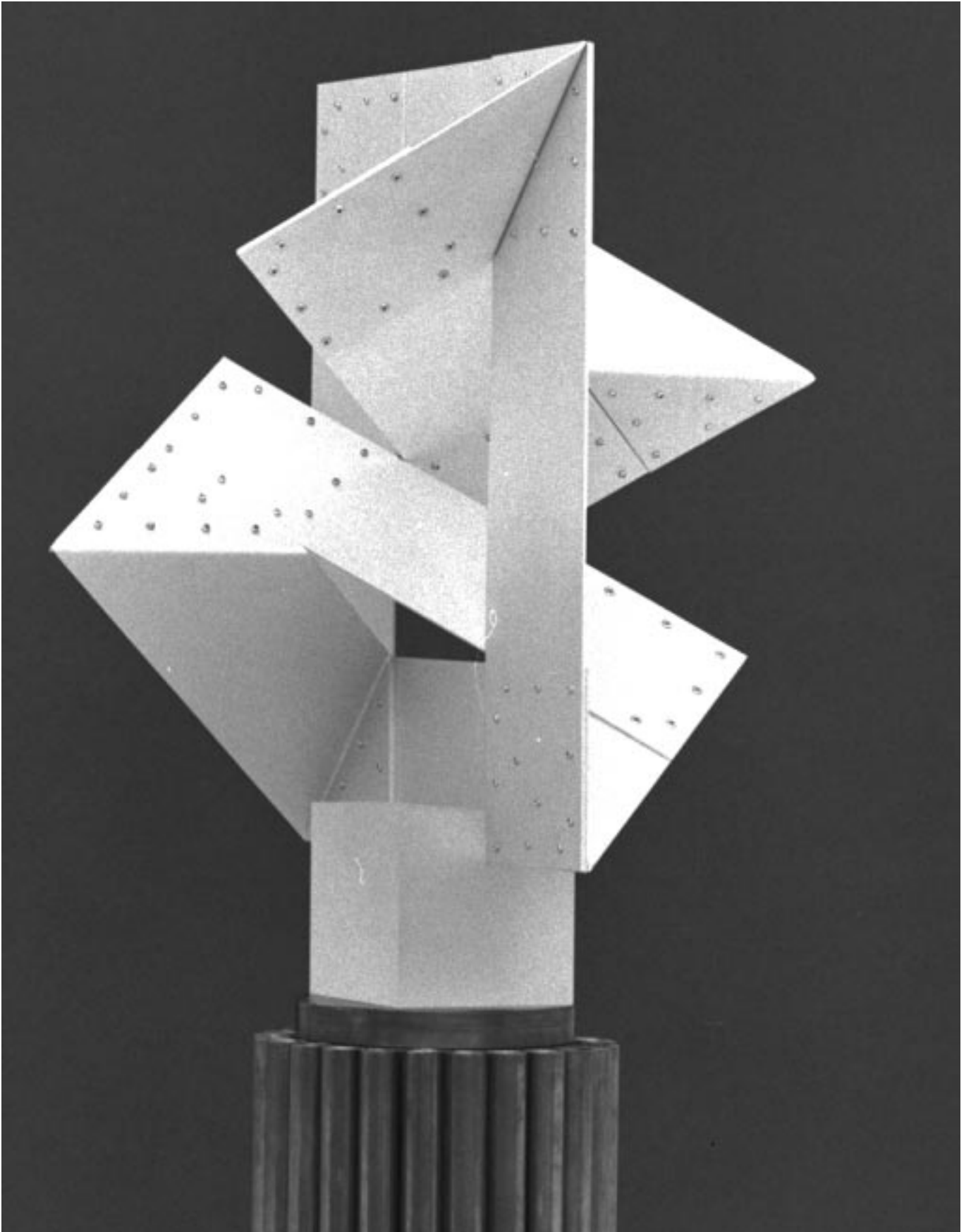
Das hören und lesen wir inzwischen alle Tage, daß nun eine wilde, unreflektierte Malerei die

Realität der Kunst bestimmen soll. Ich wundere mich darum auch nicht, wenn Eduard Beaucamp seinen Bericht über die 14. Baseler Kunstmesse unter der Überschrift „Die ganze Welt malt expressiv“ zusammenfaßt. Daß er in Wirklichkeit nicht die ganze Welt, sondern nur alle Welt, als Ausdruck der Beliebigkeit, meint, kann ich für ihn nur hoffen. Es ist nun aber nicht zu bezweifeln, daß es nach der Tendenzwende im Politischen inzwischen auch eine Verschiebung im Interessengefüge einiger Bilderhändler und Aufkäufer gibt. Daß diese versuchen, durch Parolen wie der vom Ende der Moderne jener Malerei, die von keiner Theorie getrübt ist (die Skulptur hat noch nicht Tritt gefaßt), geschichtliche Bedeutung zu verleihen, darf uns nicht aus der geistigen Balance bringen.

Diese Marktschreierei hören wir doch nicht zum ersten Mal. Es gehört mit zum Verdienst von Eduard Beaucamp, daß er uns in seinen kritischen Anmerkungen zur zeitgenössischen Kunst daran erinnert, wie wenig geblieben ist aus der Ära der Pop-, Land-, Concept- und Minimal-art, der Happening-Bewegung und den untereinander verfeindeten Realismustendenzen. Alle diese Kunststücke wurden von einleuchtenden „Theorien“ begleitet, deren Aufgabe es war, uns zu einem neuen, bisher nie gekannten Umgang mit den Kunstwerken zu bewegen.

Es steht außer Frage, und jeder Aufmerksame kann es beobachten, es gibt in der modernen Kunst nach einer Phase der Mannigfaltigkeit und großer Prägnanz einen Prozeß des Verschleifens, den Zuwachs von Stereotypen, Halbgeratenem. Dem paßt ein elastischer Begriff von Kunst sich fugenlos an. Außerdem gibt es eine Erscheinung in der Kunst,

„Faltung 1976-3“,  
1876. Aluminium



die ich mit Julius Overhoff „Abbrennen des Stoffes“ nenne. Durch eine scheinbar uferlose Nachfrage bedrängt, kommt es in der modernen Kunst zur Wende, in deren Folge Gegenstände beliebiger Art ästhetisch mit einem Zug ins Pedantische behandelt werden. Mit Verdichtung oder Vertiefung von Erfahrung ist bei dieser gedankenlosen Künstelei nicht zu rechnen.

Gegen die Vorstellung, all das wäre nur Folge einer erschöpften Phantasie, will ich einwenden, daß nicht die Phantasie erschöpft ist, sondern, daß viele Maler und Bildhauer, denen man keine Atempause gönnt, als Folge überanstrengender Überproduktion erschöpft sind. Es ist also auch die Produktion und damit über Bedeutung und Einfluß, die der Kunstbetrieb mit seinen Kunstwerke-Messen und Großveranstaltungen (zum Beispiel der documenta) für die Kunst hat, zu reden. Auch Beaucamp verdankt seine Einsichten weniger dem Umgang mit der Kunst als dem Kontakt mit dem Markt, auf dem er auf Erkundung geht.

Wie aber auf diesen Märkten der Geist der Sache in den Boden getrampelt wird, beschreibt Zola im „L'OEuvre“ am Beispiel der jährlichen Kunstausstellung im Pariser Industrie-Palast: „Man hörte ein ununterbrochenes Getöse, das ungeheure Getrappel des Publikums in den Sälen am Eröffnungstag, man wurde von diesem Geräusch, das sich ausnahm, als würde das Eisengebälk von endlosen, im Volldampf fahrenden Eisenbahnzügen erschüttert, ganz betäubt. Betäubung, nicht nur durch das Getrappel der Gaffer, sondern auch durch die magische Wirkung rasant flacher, integraler Kommunikation, ist das Stigma der Kunstmärkte.“

Trotz ihres enormen Rufes hat es darum keinen Sinn, hier auf das Erlebnis von Kunst zu hoffen; selbst dann nicht, wenn mehr gezeigt würde als gerade das, was auf dem Markt bestehen kann. Die geistige Abstinenz dieser

Märkte, auf denen es nur um Verwertung geht, läßt ernsthafte Gedanken, Betrachtungen oder gar Zuwendung nicht zu. Es wäre also die schlimmste Selbsttäuschung, wollten wir meinen, der Kunstmarkt spiegele die Lage der Kunst wider.

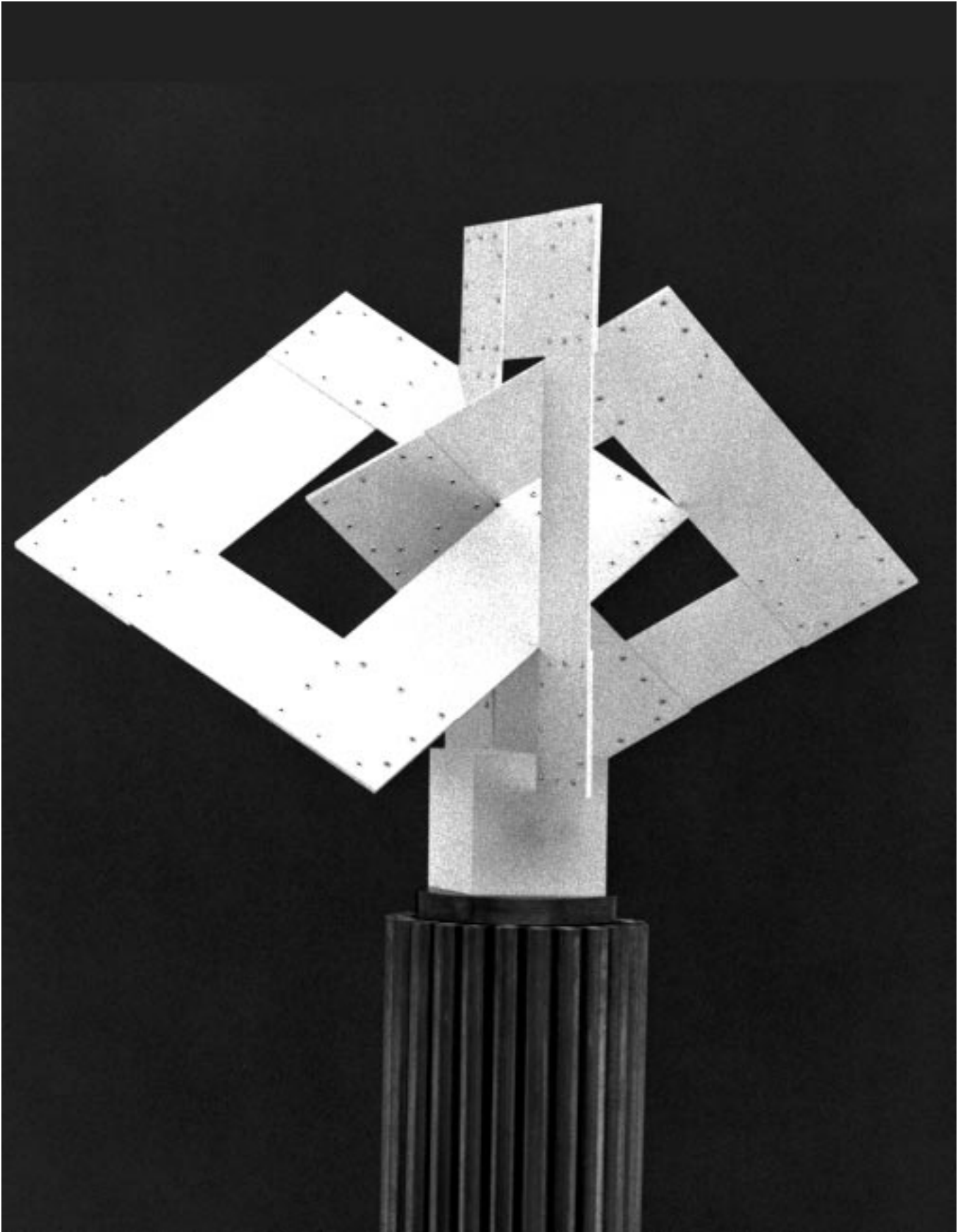
Es geht mir nicht darum, Anklage zu erheben oder das Böse dieser Märkte zu diagnostizieren. Ich will nur klären. Dort, wo die Kunst als Wettlauf der Ideen betrachtet und betrieben wird, kommt es auch zu schnellem Verschleiß der Kunst. Das hat Eduard Beaucamp sehr genau wahrgenommen. Sein Fehler scheint zu sein, daß er trotzdem Kunst dem Kunstbetrieb gleichsetzt. Aber von der Kunst bekommt er auf den Märkten, der documenta nichts und in den Galerien kaum etwas zu sehen. Wie soll er also eine Ahnung haben von der entfalteten Phantasie? Es kommt hinzu, daß die für eine Epoche bedeutenden Werke nur selten kennzeichnend für die aktuelle Kunstszenen waren, die immer eine Mischung von Mode, Trend, Ehrgeiz und durchschnittlichem Interesse ist. Die großen Werke wären auch nicht so groß, wenn sie immer zur Hand wären.

Auch ist nicht jeder begabt für die rigorose Drängelei, auf die sich einlassen muß, wer hier nach vorn will. Vor allem der Künstler, der mehr zu verlieren fürchtet als nur seinen Marktanteil, wird sich kaum nachhaltig auf das Geschiebe einlassen. Überspringt er die Barriere nicht, ist er mehr als die anderen dem Zufall ausgeliefert.

Ich weiß, was ich hier sage, läßt sich nicht so leicht mit den landläufigen Vorstellungen vom Kunstbetrieb zur Deckung bringen. Es ist auch unmöglich, alle die folgenreichen Wechselbeziehungen, Einflüsse und sublimen Manipulationen hier kenntlich zu machen. Man lese den Essay von Tom Wolfe („New York, New York“). Vielleicht genügt es aber auch, wenn man sich einmal die Frage beantwortet, ob einem auf den Kunstmärkten, in den

„Faltung, 1976-5“,  
1976. Aluminium





Ausstellungen, durch Kunstgeschichtsforschung oder Kunstsoziologie, um nur einige Branchen der Kunstvermittlung zu nennen, die Kunst oder auch nur das Werk selbst je begegnet ist, oder ob es nicht gerade hier entzogen wurde. Wie ja auch durch die bedenkenlose, massenhafte fotografische Reproduktion von Kunstwerken diese ihren objektiven Charakter verlieren. Sie werden, wie Gehlen sagt, „in Emigranten verwandelt“. Der Tatsache, daß die Linse das Kunstwerk zum Beispiel vom Stoff und seiner Bildumwelt trennt, trägt der Betrachter Rechnung, wenn er vorm Original dessen Unscheinbarkeit beklagt.

Die Frage ist von unvorhersehbarer thematischer Breite. Jeder Versuch, sie in allen ihren Facetten zu beantworten, würde eine Folge von neuen Fragen aufwerfen. Was ja für die Lebendigkeit des von Eduard Beaucamp angeregten Disputes spricht. Die Frage, ob die Phantasie der Künstler erschöpft ist oder nicht, wird also strittig bleiben. Ich bin der Ansicht, daß die großen Schausstellungen der modernen Kunst, auf denen die Kunstwerke geradezu deformiert werden, kein Maß hergeben, durch das wir in die Lage versetzt würden, uns ein Bild über die Lebendigkeit der zeitgenössischen Kunst zu machen.

Um die gestellte Frage wirklich beantworten zu können, müßten wir viel genauer wissen, was sich in den Ateliers entwickelt. Wir müßten wissen, wie der Handel durch gezielte Einwirkung in die Entwicklung einzelner Maler und Bildhauer eingreift. Wir müßten uns Gedanken darüber machen, wohin ein Künstler durch zu frühen Ruhm getrieben wird und was es für ihn bedeutet, die eigene Note, weil der Markt es fordert, bis ins Hybride hochzuzüchten.

Wie soll ein Künstler, der einen Markt beschicken muß, der sich zwischen Hameln, New York, Tokio, Basel und Caracas dehnt, noch etwas ausformen? Denn gefragt ist das

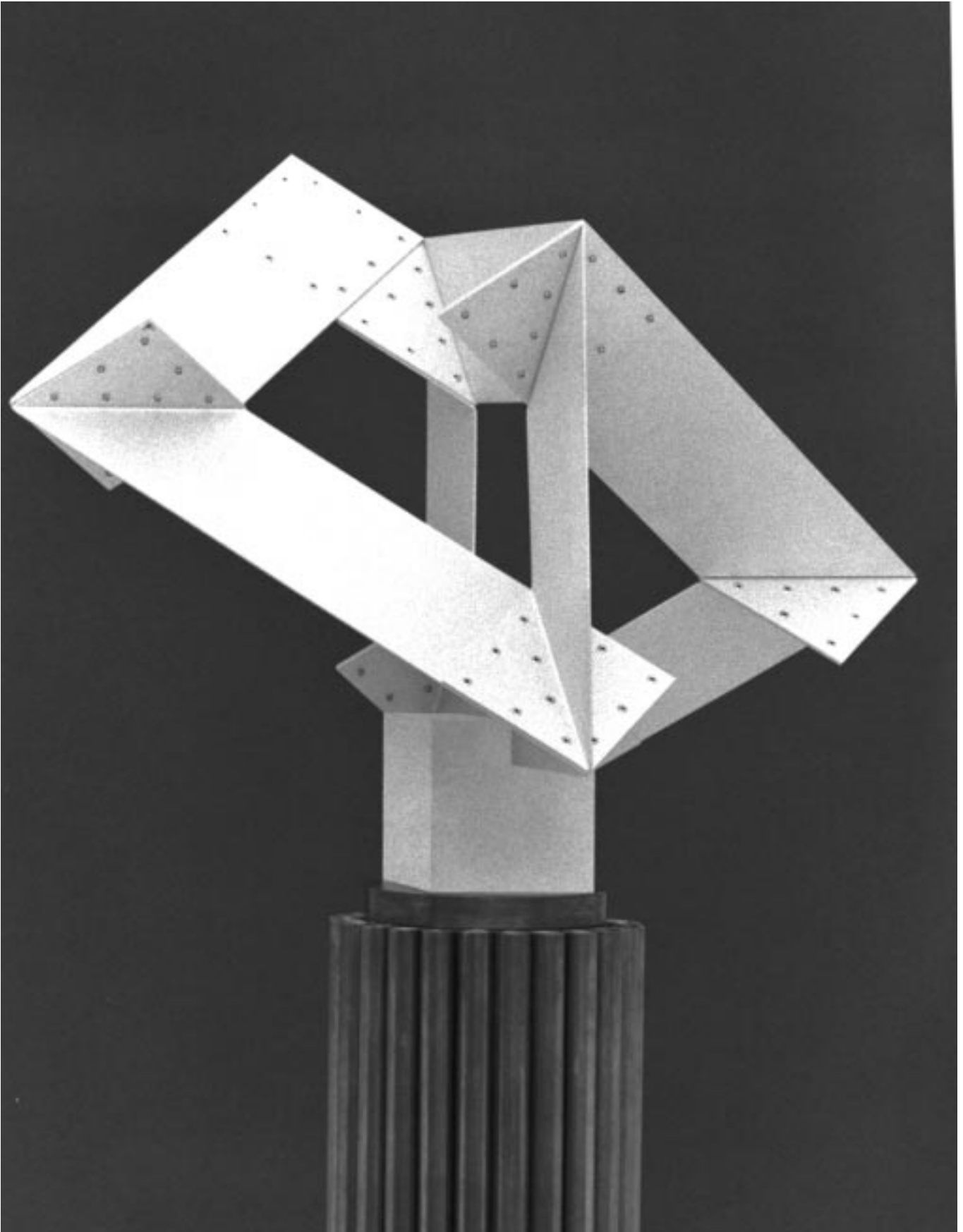
ohnehin schon Bejahte. Also - Phantasie darf, wer hier voran will, sich nicht leisten. Wenn etwas von ihm gefordert wird, ist es jene Scheinidentität, die es jedem möglich macht, ihn wiederzuerkennen. Er muß mit vehementer Energie sein eigenes Bezugssystem kopieren. Es ist kaum vorstellbar, wie wenige Museumsdirektoren, Kritiker, Journalisten und auch Sammler bereit sind, sich gedanklich auf ein Werk einzulassen. Es ist völlig irrwitzig, so etwas zu hoffen. Ein Buch mit dem Titel „Über das Geistige in der Kunst“ ist heute undenkbar.

Wichtig allein ist die Kenntnis der geläufigen Meinungen, denen niemand ernsthaft widerspricht. In den wenigen Fällen, in denen Einzelaussagen sich nicht vermeiden lassen, bleiben die Kommentare unverständlich. Die törichten Katalogtexte, der Unsinn ihrer Sätze löst, weil sie über die Sache hinwegreden, das Werk auf. Niegends ist wohl der Mißbrauch der Sprache so stark entwickelt wie unter den „!Kunstvermittlern“. So ist ihnen, die glauben, ein kollektives Interesse berufsmäßig vertreten zu müssen, das Wort Anliegen beliebtes Element in ihrem Sprachschatz geworden. Während aber die Künstler Interessen und Ziele haben - nach Freud, Ruhm, Geld und schöne Geliebte - verfolgen Vermittler, Adorno nannte sie „Einschleichreptilien“, Anliegen.

Wir brauchen also das Kaleidoskop nur eine Nuance zu drehen und gewinnen eine Fülle neuer Brechungen. Alles in allem, auch hier zuviel Mief, als daß wir Antwort auf unsere Frage nach der Phantasie erwarten könnten. Das heißt also, daß wir wirklich woanders nach der Phantasie suchen müssen als unter diesen Fratzenwesen.

Mir drängt sich inzwischen eine, wie ich denke, viel elementarere Frage auf. Lassen die modernen Außenbedingungen überhaupt noch Kunst und das, was Beaucamp als eine ihrer Voraussetzungen ansieht, Phantasie, zu?

„Faltung, 1976-8“,  
1976. Aluminium



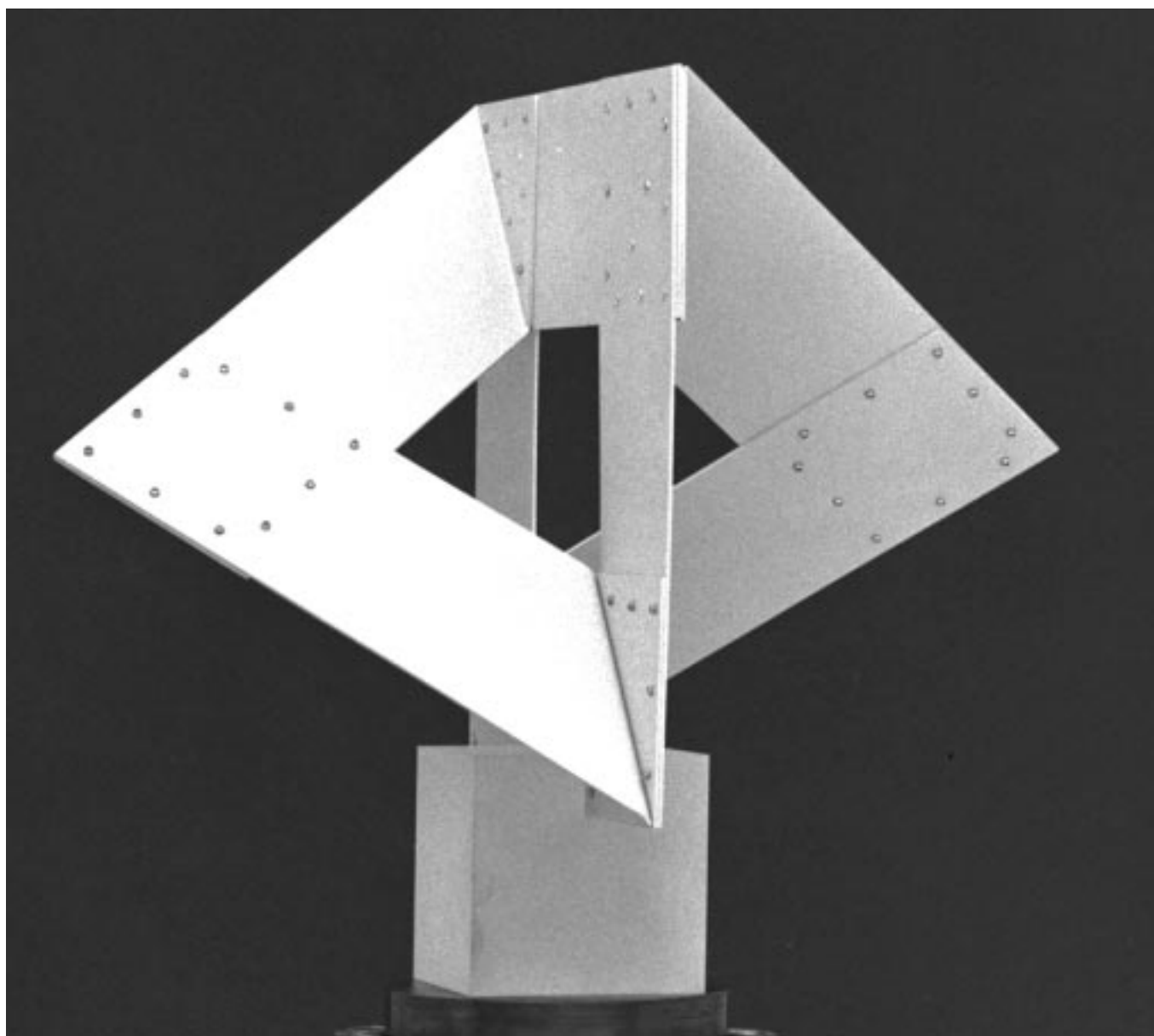
Ist der Ruf nach Phantasie als Ausdruck künstlerischer Persönlichkeit nicht nur eine Phrase? Wir kennen doch Kulturen hohen Ranges, in denen diese Eigenbewegung ohne Bedeutung ist. Die der Stützung durchs Individuelle nicht bedürfen und deren Inspirationsquelle uns rätselhaft bleibt, weil wir uns durch die Entfesselung des „eigenen Stils“ (heute sogar der individuellen Mythologien) zu sehr abgeschnürt haben.

So sehr, daß wir nicht einmal mehr erken-

nen, das Wunderbare der Bilder ist nicht ihre Verschiedenheit. Das Wunderbare der Bilder liegt allein darin, worin sie einander gleichen. Gemeint ist jene Gleichheit, von der Meister Eckehart in der 23. Predigt spricht...“Ein Meister sagt: daß alle Grashalme so ungleich sind, das kommt vom Überfluß der Güte Gottes, die er im Überschuß in alle Kreatur gießt, auf daß seine Herrlichkeit um so mehr offenbart werde. Ich aber sagte damals: es ist erstaunlicher, woher alle Grashalme gleich sind...”

„Faltung 1976-11“,  
1976. Aluminium

Eberhard Fiebig  
(F.A.Z., 20. Juli 1983)





# 1971

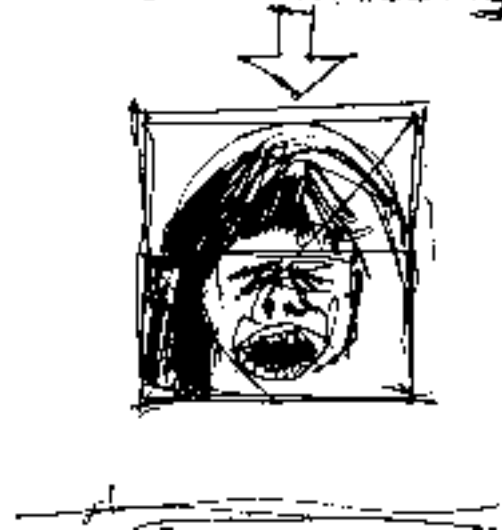
DER HESSISCHE RUNDFUNK ERWIRBT DIE SKULPTUR „GORDON I“. DAS MUSEUM WUPPERTAL, DAS STÄDTISCHE MUSEUM ULM UND DAS HESSISCHE LANDESMUSEUM DARMSTADT ZEIGEN DIE AUSSTELLUNG „ZUM BEISPIEL FIEBIG“. AUS ANLASS DER DREI AUSSTELLUNGEN ERSCHEINT EIN UMFANGREICHER KATALOG. AUF ANREGUNG DES ULMER STADTBAUDIREKTORS GINELLI ENTWICKELT FIEBIG EIN MODUL ZUR GESTALTUNG ÖFFENTLICHER PLÄTZE. ER FERTIGT ZWEI PAPP-OBJEKTE FÜR „PAPER-ART“ IN ANTWERPEN. ZUR ERÖFFNUNG DER AUSSTELLUNG „KÜNSTLER, THEORIE, WERK“, AN DER ER BETEILIGT IST, HÄLT FIEBIG EINE REDE AUF MAX BENSE, DER WEGEN SEINER ÄUSSERUNGEN ÜBER DAS ATTENTAT AUF DEN PAPST VOM RAT DER STADT NÜRNBERG ALS ERÖFFNUNGSREDNER AUSGELADEN WURDE. IM ZUSAMMENHANG MIT DER AUSSTELLUNG ERSCHEINT DER KATALOG „FIEBIG - FALTUNG, PERFORATION“. ES ENTSTEHT EINE VIELZAHL NEUER FALTUNGEN AUS ALUMINIUM. IM VERLAG „BIERMANN UND BOUKES“ GIBT FIEBIG DEN TEXT „LENIN“ VON MALEWITSCH NEU HERAUS. GEGEN DEN WILLEN VON RAINER KALLHARDT, DEM DIREKTOR DES KUNSTVEREINS IN MÜNCHEN, HÄLT FIEBIG DIE ERÖFFNUNGSREDE FÜR RICHARD PAUL LOHSE. ER GIBT IM VERLAG „BIERMANN + BOUKES“ DIE BÜCHER „JAMNITZER“, „STOER“ UND „LENCKER“ HERAUS UND BETEILIGT SICH AKTIV AN DEN VORBEREITUNGEN ZUM KONGRESS DER BILDENDEN KÜNSTLER IN DER FRANKFURTER PAULSKIRCHE. MARIANNE LIENAU GEWINNT IHN ALS FREIEN MITARBEITER FÜR DAS „KRITISCHE TAGEBUCH“ DES WESTDEUTSCHEN RUNDFUNKS, FÜR DEN ER NEUN JAHRE TÄTIG SEIN WIRD.

# ZUM BEISPIEL FIEBIG

Diesen einfachen, prägnanten Titel und den Entwurf für das Plakat hat Dr. Johann Heinrich Müller der Ausstellung gestiftet, für das mir mein Freund, Detlef Orlopp, der schweigsame, bewunderswürdige Fotograf, dessen Porträts Landschaften gleichen, ein Foto schenkte. Johann Heinrich Müller war der freundliche Patron, der gute Geist dieser Ausstellung im „Dreierpack“, die zuerst in Wuppertal, dann in Ulm und später in Darmstadt gezeigt werden sollte. Wie es dazu kam, beschreibt Dr. Müller in seinem Text für den Katalog der Ausstellung:

„Ich kenne Fiebig seit dem Sommer 1963. Wolfgang Deichsel und ich waren zu einem Gastspiel des Prager Schwarzen Theaters eigens nach Frankfurt gefahren in der irrigen Annahme, diese Truppe führe makabre Späße auf. Vorher gingen wir zu einem Freund von Deichsel, der in der Gutleutstraße wohnte und Fiebig hieß. Der Name war mir vertraut: Er fiel häufig bei uns zu Haus, wenn Großvater und Vater Erinnerungen nachhingen und gehörte in diesem Zusammenhang einem Mindener Stadtpolizisten, dem beide Streiche geliefert hatten. Die Hoffnung, in diesem Eberhard Fiebig einen Nachfahren des mir bekannten entdeckt zu haben, konnte indes beim Eintritt in sein Domizil nicht recht keimen ( trotz meiner fatalen Neigung zu derart primitiver Ahnenforschung - es muß an meinem Namen liegen - habe ich später, als ich erfuhr, daß Fiebig tatsächlich in meiner Vaterstadt Verwandte hatte, niemals mehr an eine immerhin mögliche genealogische Verbindung mit jenem Ordnungshüter denken können; erst jetzt, wo ich dies schreibe, fällt mir diese meine Unterlassung ein...): Dieses Domizil war eine Folge von Wohn- und Arbeitsräumen mit offenbar austauschbarer Funktion; überall

ZUM Beispiel:  
Eberhard Fiebig



z. b.: fiebig in ulm



museum ulm 16. mai - 27. juni 1971 außer montag 10-12 14-17 uhr

stand Kunst, und auch die Möbel waren nach Prinzipien, die Fiebig gerade verfolgte, konstruiert worden. Kaum saßen wir, begann des Künstlers Kommentar zu allem, unterstützt von tausend Fotos. Deichsel, der alles kannte und auch wußte, was Fiebig von Gästen erwartet, fragte interessiert weiter, worauf Fiebig mit jeder Antwort weitere Fotoserien kreisen ließ. Ich verhielt mich - ohnehin mit wenig Vorwissen über diesen Frankfurter Fiebig ausgestattet - bei allem staunend und gesittet, aber keineswegs neugierig; denn die bevorstehende Aufführung hatte mein Sensorium präoccupiert: Leider! - muß ich sagen; denn wir wurden im Theater, was unsere Erwartungen betraf, vollständig enttäuscht und fuhren geknickt nach Hause - das war Marburg - zurück, wo wir unseren Frauen und Freunden diesen Reifall so lange verschwiegen, bis wir ihn verwunden hatten. - Herr Fiebig kam dann ein paarmal zu Deichsels Horrorfestspielen nach Marburg; man war anschließend bei der Flasche zusammen und tauschte, wenn's hoch kam, Launigkeiten. Ja, und Frau Renate trug immer so wundervolle große Hüte...



Fünf Jahre später trafen wir uns lächerlicherweise in Wuppertal wieder: beim Aufbau der Ausstellung KUNST UND KRITIK in Barmen. Fiebig war von H. P. Riese zu den Beteiligten gekürt und mit seinem Mitarbeiter Pobantz gekommen, um eine seiner tonnenschweren Blechfaltungen zu errichten. Zwischen allerlei Kisten voller Kunst stießen wir aufeinander, und nach kurzem Begrüßungsplausch vereinnahmte mich Fiebig gleich zum Mitarbeiter. Der Kraftakt, den der Aufbau erforderte, tat mir gut; und zugleich begriff ich, während ich das Ding zusammenfügte, was Fiebig mit diesen Faltungen zeigen wollte. In den Pausen, beim Essen, peilten wir dann prompt gegenseitig unseren Standort; er schien nahe genug, um schon gemeinsame Operationen möglich erscheinen zu lassen. Auf der Suche nach Möglichkeiten stießen wir in nächster Nähe auf eine Unmöglichkeit: den „Wegwerfer“ Bernhard Hökes, ein faschistoides Säuberungsinstrument für Museen, das unseren Anschauungen und Intentionen in mehrerer Hinsicht zuwiderlief. Auf der Suche nach einem geeigneten Wegwerfer für den „Wegwerfer“ schlug Fiebig sich selbst vor, was ich ihm - eingedenk meiner Ausbildung und Erziehung - auszureden versuchte; ich glaubte auch, seine Zusage erhalten zu haben. Bis zur Eröffnung der Ausstellung. Vie

Wohnung und Atelier in der Gutleutstraße befanden sich in einem Halbkeller, der früher als Lager benutzt wurde. In diesem „Verlies“ besuchte mich Johann Heinrich Müller 1963 das erste Mal.



le Leute waren gekommen; auch Frau Renate war da, mit einem wundervollen großen Hut; und Fiebig packte mit seinem Freund Pobantz das Ding vom Höke und warf es auf die Straße. Wir gerieten aneinander; nicht ernstlich, sondern dienstlich. Schließlich hatte Fiebig recht. Was manchem als Skandalchen vorkam, war nur der handfeste Protest eines Machers gegen einen Kaputt-Macher, war „nur“ konsequent. So langsam begann ich ihn wirklich kennenzulernen: Fiebig den Preußen, den Kantianer-?- „Handle stets so, daß die Maxime deines Wollens ...“ so ungefähr ist das wohl bei Fiebig. Weswegen sonst dieser Laternen-Amok à la Diogenes, diese Mühe mit den Leuten, diese Schuferei mit dem Blech...



Dr. Johann  
Heinrich Müller

Seit der Zeit schrieben wir uns öfter und besuchten uns dann gegenseitig. Dann kam Fiebig auch ins Museum, zeigte neue Arbeiten, weckte Interesse, ließ die Kirche im Dorf und die Katze aus dem Sack und sich selbst einen guten Mann sein, setzte sein Licht auf den Scheffel etc. Kurz: Fiebig brachte es fertig, uns ohne Verbalinjurien von der Notwendigkeit zu überzeugen, eine Ausstellung zu machen. Was mich - post festum - veranlaßt, ihn auf die Notwendigkeit einer Zusammenarbeit auch über dieses Unternehmen hinaus hinzuweisen."

7. 1. 71

Johann Heinrich Müller

Bilder vom Aufbau  
der Skulptur F222  
im Museum  
Wuppertal





# JOHANN HEINRICH MÜLLER

Nie wieder habe ich einen so begeisterungsfähigen Kunsthistoriker wie Johann Heinrich Müller getroffen. Selbst ein hervorragender Zeichner, Maler, passionierter Photograph und begnadeter Mechaniker war er an allem interessiert, was ich unter der Fuchtel hatte. Er wußte, daß der Künstler Menschen braucht, die seine Leidenschaft teilen und er teilte reichlich. Als Frau Baum Mitglied im Vorstand des Museumsvereins sich öffentlich von der Ausstellung distanzierte und später die vorzeitige Schließung der Ausstellung forderte, stellte Dr. Müller sich nicht hinter, sondern vor mich.

Stella Baum  
Wuppertal-Sonnborn

Als Mitglied des Vorstandes des Kunst- und Museumsvereins möchte ich mich von der Ausstellung FIEBIG, sowie von der Tatsache, dass Herr Fiebig in den Schulen Auftritte hat distancieren.

Stella Baum

Als Mitglied des Kunst- und Museumsvereins Wuppertal und als wissenschaftlicher Assistent des von der Heydt-Museums, der diese Ausstellung mit Fiebig aufgebaut hat, freue ich mich über das persönliche Engagement „unseres“ Vorstandsmitgliedes Frau Stella Baum: Wann hatten wir dergleichen?-

Da ich mit ihr natürlich nicht konform gehe in der Beurteilung der Arbeiten Fiebigs und überdies der Meinung bin, daß die „Auftritte“ Fiebigs in Wuppertaler Schulen nur zu begrüßen sind, bitte ich, da ich mein Urteil und meine Meinung nicht zu ändern gedenke, um ein neues SELFBURIAL, SPONSORED BY STELLA BAUM  
Johann Heinrich Müller.

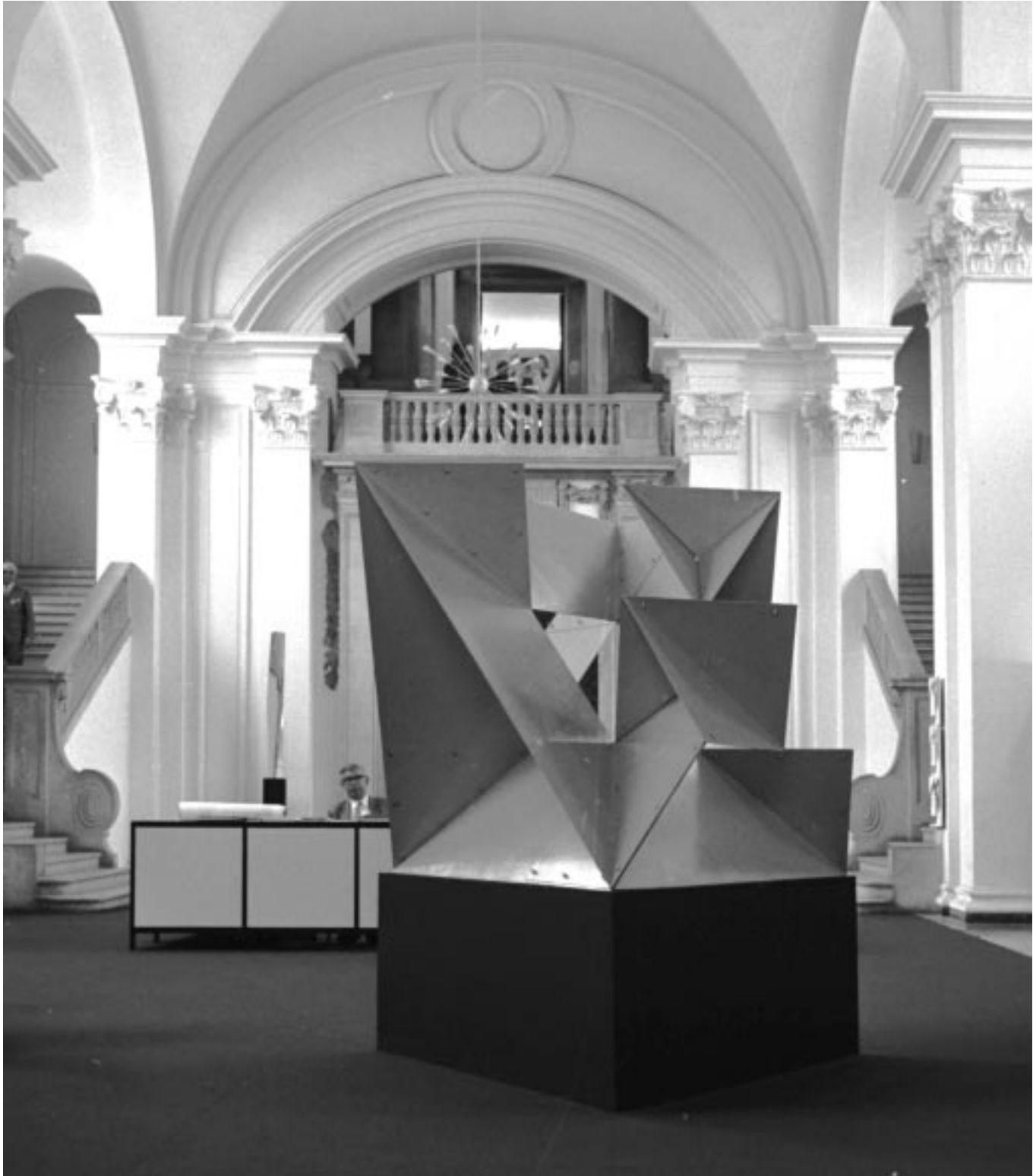
Dr. Müller und ich hatten die Ausstellung unter die kämpferische Parole:  
VERÄNDERT DAS MUSEUM - JETZT  
gestellt und uns bemüht, die Museumsgruft in einen Focus zu verwandeln.  
Die Kreise der Wuppertaler Gesellschaft reagierten sofort.

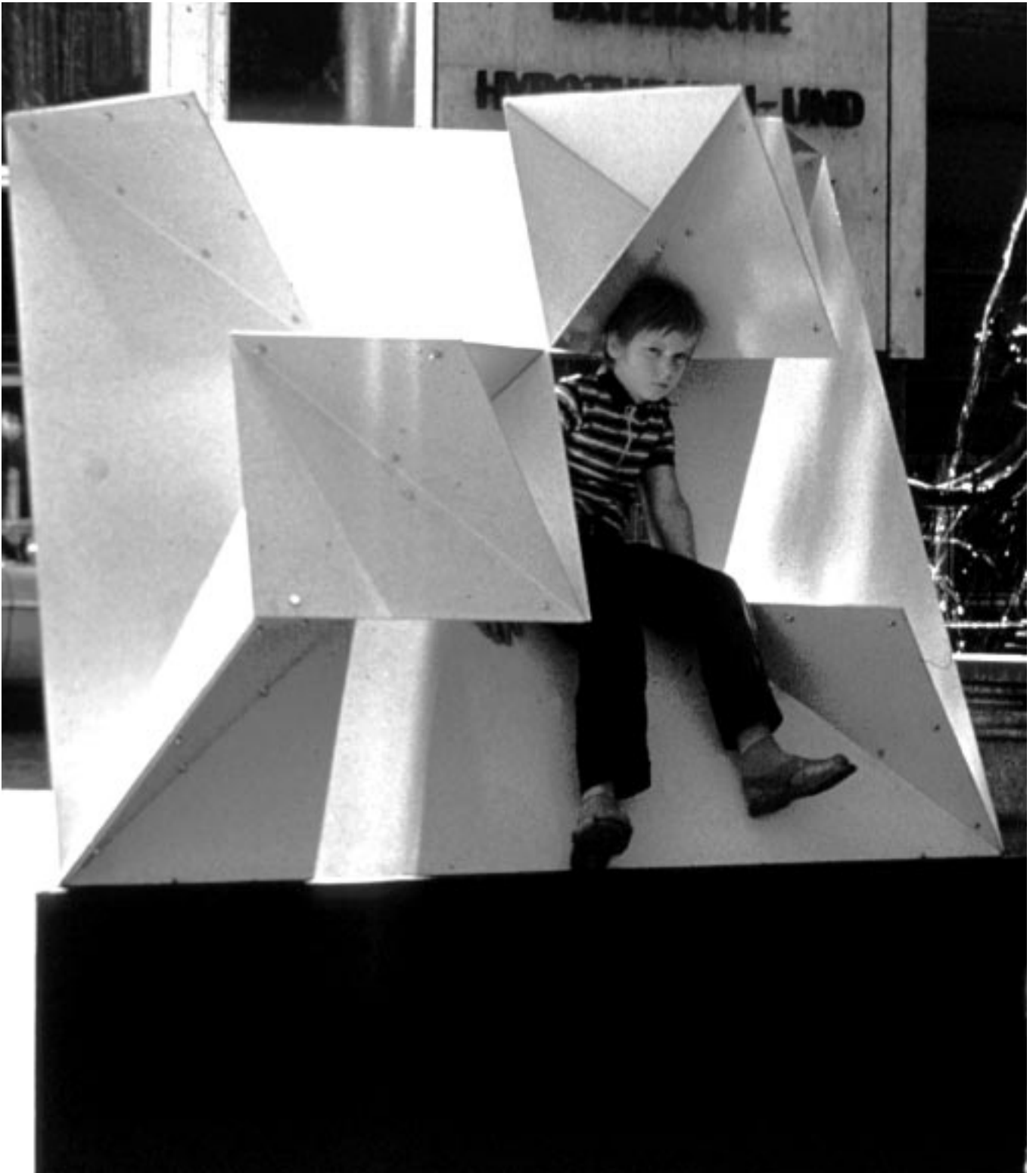
Sein Können, sein Esprit, sein Engagement und seine Gleichgültigkeit gegenüber dem Erfolg, so etwas zeugt von Stärke, machten Johann Heinrich Müller unliebsam unter seinen „Kollegen“. Diese Bürokraten mit glatten Zungen und weichen Händen betrachteten ihn als „aus der Ordnung gerückt“ und begegneten ihm mit Haß.

Später wurde Johann Heinrich Müller Direktor des Karl Ernst Osthaus Museums in Hagen. Er hat dieses Institut aber bald wieder verlassen. Er entzog sich damit endgültig der Erniedrigung, als kunsthistorischer Experte und „untertänigster Knecht“ von der Kulturbürokratie an die Kandare genommen zu werden.

links: Meine  
Kinder Valeska  
und Boris in  
Wuppertal, in der  
Skulptur F222  
spielend.

HESSISCHES LANDES MUSEUM  
DARMSTADT





# MAX BENSE

Zum erstenmal gesehen habe ich Max Bense, in Siegen im dicken Turm, im Atelier von Koehler. Max Bense: Philosoph, Schriftsteller und Poet. Immer bereit, in den geistigen Diskurs einzugreifen. Ein Mann, vital, von starker Anziehungskraft, subtilem Denkvermögen, begabt mit prägnanter Gestik und apodiktischem Tonfall, respektlos gegenüber jedem Denkklichee und jedem Zunftzwang, Freund vieler Künstler und Poeten. Max Bense, das enfant terrible, das gegen die „metaphysische Barbarei des Christentums und des Bolschewismus“ gleichermaßen polemisierte. Eklats waren die Folge. Zweimal wurde über den „Fall Bense“ oder „die Grenzen der Lehrfreiheit“ im baden-württembergischen Landtag debattiert. Ministerpräsident Kurt Georg Kiesinger nannte Bense einen „Desperado“.

Ende 1970 wurde erneut ein Skandal um den „Lehrstuhlinhaber“ Bense angezettelt. Ursache waren Formulierungen im Interview, das Bense den - Stuttgarter Nachrichten - zum Attentat in Manila, verübt auf den damaligen Papst, gegeben hatte.

Ausgelöst wurde der Eklat durch den Bischof von Rottenburg, Leiprecht. Der wandte sich an Ministerpräsident Filbinger und die Vertreter der Regierung und protestierte gegen die „geradezu beleidigende Gleichstellung von Kirche, Aberglaube und Heuchelei“. Die CDU forderte ein Disziplinarverfahren und die sofortige Dienstenthebung. Die SPD polemisierte Bense in die Nähe nationalsozialistischer Schreibtischtäter.

Benses Antwort, ein offener Brief, gerichtet an Ministerpräsident Filbinger, endet mit dem Satz: „Aufklärung ist ein nicht rückgängig zu machender Prozeß, und ein Professor, der kein Aufklärer ist, hat seine Funktion verfehlt.“ Bense durfte weiterhin lehren.

Den Vorfall nahmen die Nürnberger Stadtverordneten zum Anlaß, Max Bense, er sollte die zweite Nürnberger Biennale „Künstler - Werk - Theorie“ mit einem Vortrag eröffnen, wieder auszuladen.

Seit Jahren mit Bense in Freundschaft verbunden und in der Ausstellung mit zwei Skulpturen vertreten, sah ich mich herausgefordert, dieser schamlosen, öffentlichen Diffamierung durch jene ambivalente Intelligenz, die gern bereit ist, Gedankenlosigkeit als Freiheit des Geistes zu propagieren, mit einem Plädoyer für Max Bense entgegenzutreten. Meine Kataloge, die ich der Biennale zum Verkauf überlassen hatte, versah ich mit dem Stempel: für max bense, nürnberg, ort der barbarei 30. 4. 1971.

# FÜR MAX BENSE, NÜRNBERG 1971

die nürnberg stadträte haben den aufsässigen eingeladen. die kirche und die guten kräfte haben durch tilgung der sprache an die kandare genommen, was gegen die hausübliche abstinenz verstoßen hat.

Plädoyer für Max Bense. Antwort an die Nürnberger Stadtverordneten. Verlesen auf der Pressekonferenz der 2. nürnberg Biennale „Künstler - Werk - Theorie“ am 30. 4. 1971

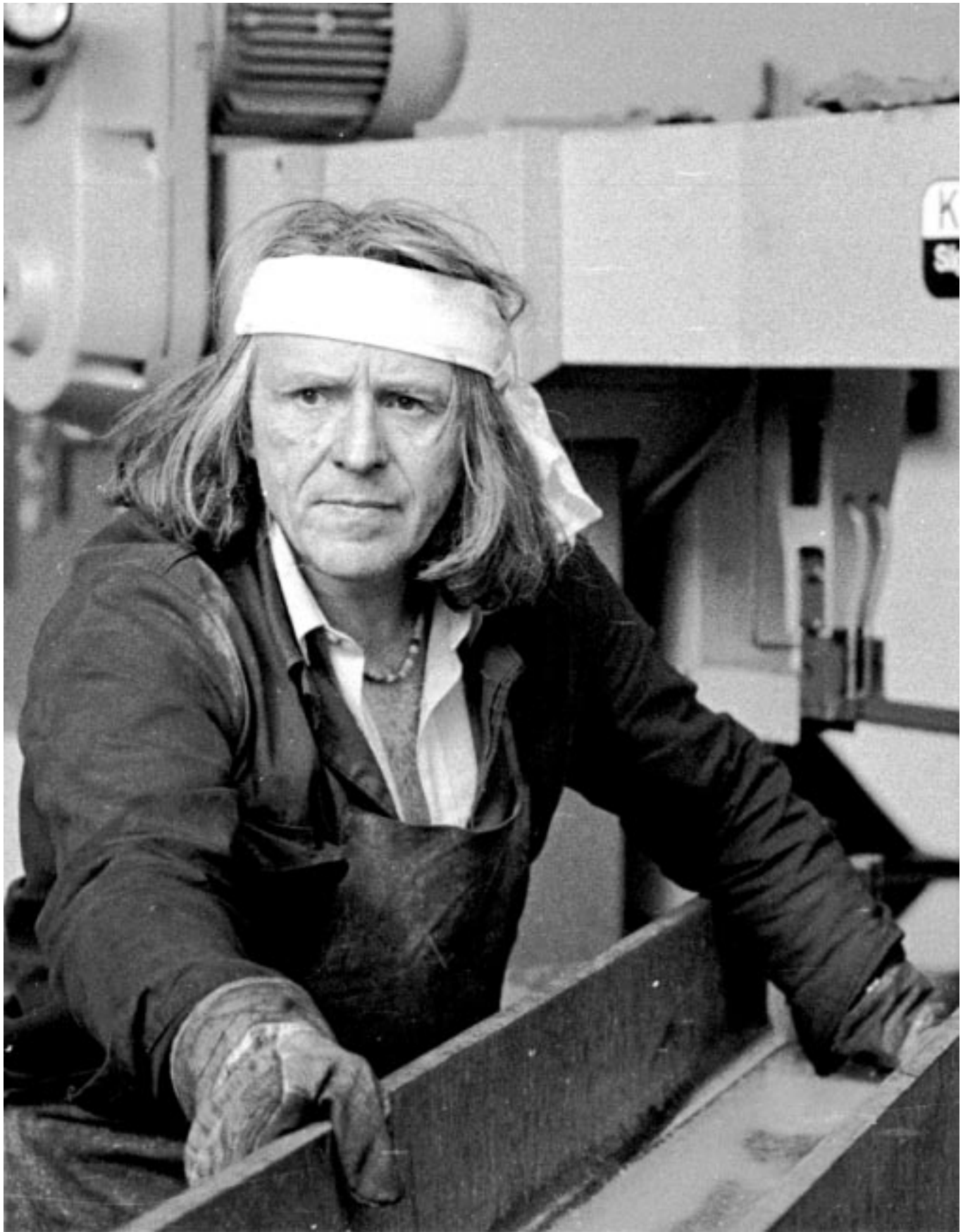
so wird das hier gemacht. so, wie in jeder beliebigen bananenrepublik. wie auf das tischlein-deck-dich der knüppel aus dem sack folgt, damit sich niemand satt äße, folgt den abgedroschenen phrasen von der freiheit der kunst und der freiheit der wissenschaft die tägliche gewalt gegen andersdenkende und die schleichende entwertung der grundrechte.

so muß, was sich als regelverletzung gibt, als system durchschaut werden. denn nicht private unduldsamkeit hat den unbequemen eingeladen. es war das pathos des amtes, das sich jedem religiösen dogma, jedem idealistischen fetisch als werkzeug zur verfügung hält; gendarm der ordnung, die demagogischen zwecken so günstig ist.

es ist auch nicht die wurlitzerorgel des geistes, die hier mit uns spricht im gemisch von bier und phrase, der beschränkte gesichtskreis und der mangel an kultur. es ist die ausdünstung kleinbürgerlicher reaktion, die aus dem geschichtlichen abfallhaufen kommt. barbarei von sackgassen-politikern, die in gestanzten festansprachen alle praxis im geschwätz verkommen lassen. gewohnt, die feinde zu erfinden, die sie brauchen, um in der form von protokollsätzen zu verfahren, verkünden sie doppelbödig und auf diskriminierung gerichtet, gewalt sei nicht ihr mittel der auseinandersetzung, sondern ausschließlich die strategie des feindes. und es hört sich an wie geheime drohung.

angestrebt wird geistiger imperialismus, in dem der vernunft eine untergeordnete position zugewiesen wird. weigerung und aufbegehren wird nicht geduldet, sondern gehorsam gefordert und unbegrenzte bereitschaft zum hinnehmen und sich abfinden.

hüten wir, in jene solidarität uns zwingen zu lassen, sondern erinnern wir uns, daß aufklärung ausgang des menschen aus selbstverschuldeter unmündigkeit bedeutet und schuld schon darin besteht, daß der mensch durch nachgeben das wahre, das er verstanden hat, der zeit anpaßt.





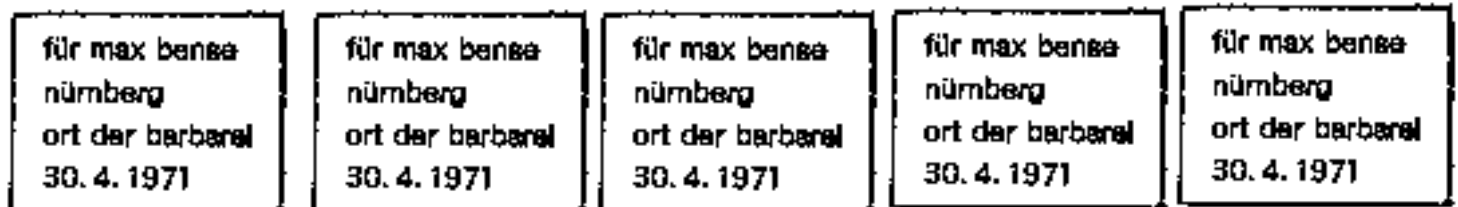
# NÜRNBERGER STEMPEL

FRANKFURTER RUNDSCHAU, 8. 5. 1971

Nürnberg hatte Albrecht Dürer. Albrecht Dürer hat Nürnberg. Auf dem Hals. Es wird gefeiert bis er sich auf der Bierflasche wiederfindet. Im Dürerjahr findet Dürer-Totalverzehr statt. Ein gewaltiges Menü mit dem Hauptgang- AD-. Zu den Beigaben zählt die zweite Biennale, die sich mit Theorie und Praxis in der bildenden Kunst beschäftigt (siehe auch unseren gestrigen Bericht).

Nürnbergers Theorien über die Ausgestaltung der Feierlichkeiten hatten den Nachteil, daß sie sich bisweilen nicht verwirklichen ließen. Beim endlichen Eintritt in die Praxis blieb es gelegentlich immer noch dabei.

Der Stuttgarter Professor Bense fiel auch außerhalb des Schwabenlandes einer das geplante Attentat auf Papst Paul VI. billigenden Äußerung zum Opfer, durch die er sich unwillentlich zum Mörderkumpanen gestempelt sah. Die Nürnberger verzichteten auf einen Vortrag, den er hätte halten sollen. Jetzt wurde zum zweiten Male gestempelt. Von dem Frankfurter Plastiker Eberhard Fiebig in einem Katalog seines Ausstellungs-Beitrags für Nürnberg:



Da sahen sich die Nürnberger abgestempelt. Der Kulturreferent schrieb an den Kunsthallenleiter, und der schrieb nach Absprache mit den Biennale-Organisatoren an Fiebig, „daß Ihr Stempel in Ihrem Katalog, den Sie uns zum Auslegen in der Biennale Nürnberg überlassen haben, deplaziert sei. Durch den Stempel wird die Ausstellung selbst in den „Ort“ mit einbezogen, ja sehr wahrscheinlich sogar mit dem genannten „Ort der Barbarei“ identifiziert. Ein solches Urteil der Ausstellungsbesucher kann niemandem recht sein, es kann auch nicht Ihren eigenen Ansichten dienen. Wir halten den Stempel für eine Fehlleistung und bitten um Ihre Zustimmung, die betreffende Seite zu entfernen.“

Daß man in Nürnberg auf die Bezeichnung „Ort der Barbarei“ allergisch reagiert, ist nicht verwunderlich. Allerdings scheint die Biennale-Leute insbesondere die Angst zu plagen, daß diese von ihnen keineswegs beanstandete Formulierung auf ihre Ausstellung bezogen wird. Denn nicht zuletzt mit Unternehmen wie Dürer-Feiern und Biennale sucht man den Ruch wegzusprühen, welcher der Stadt seit ihrer Rolle während des Nationalsozialismus zäh anhaftet.

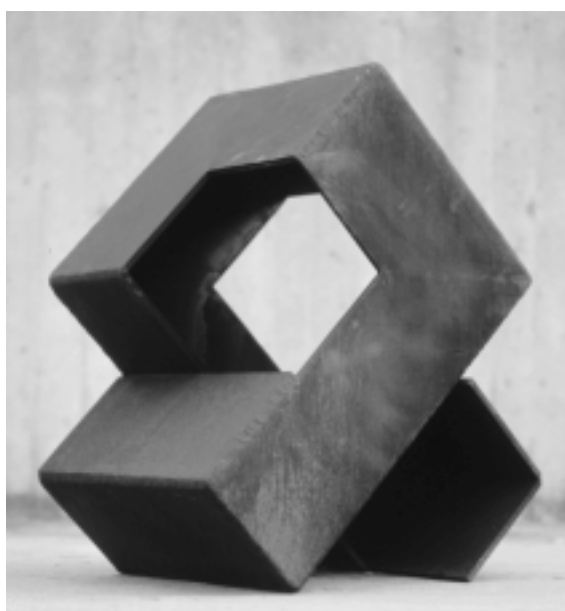
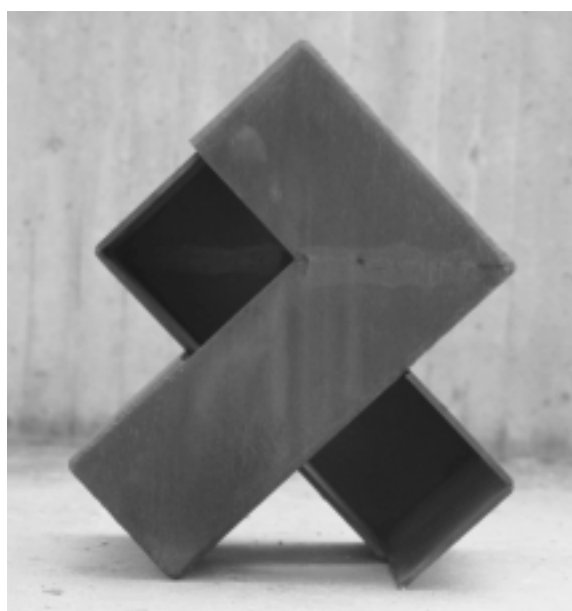
So ließ man sich nun von einem Mann provozieren, der sich durch die Ausladung Benses provoziert fühlte, welcher wiederum mit einer flugs mißverstandenen Äußerung provoziert hatte. Deshalb werden entfernt: ein Vortrag und ein Stempel. Letzterer nicht ganz; Fiebig will vom Kulturreferenten selbst kontaktiert werden, er schätzt keine Vermittler. Im übrigen ist der Katalog die deutlich erkennbare Meinungsäußerung dessen, der seine Arbeit und seine Überlegungen in ihm darlegt.

Fiebigs Schreibe und seine Bildhauerei sind Theorie. Der Stempel ist Praxis. In der Tat: ein gelungener Beitrag zur Nürnberger Biennale und zu ihrem Thema.

HS

# KANTENPARALLELE FALTUNGEN

Unter den Faltungen gibt es eine Gruppe von Skulpturen, die aus kantenparallelen Faltungen hervorgegangen sind. In diese Gruppe gehören außer den schon genannten Skulpturen auch: LIWAN 1 1975, DOS A DOS 1979, MARCOUF 1975, ORDO 1975, TEX 1982, PANDERO 1983, NUKLEON 1986, DEUX PIECES 1980, SERIFE 1984, und andere.



„Liwan 1“, 1975.  
Stahl

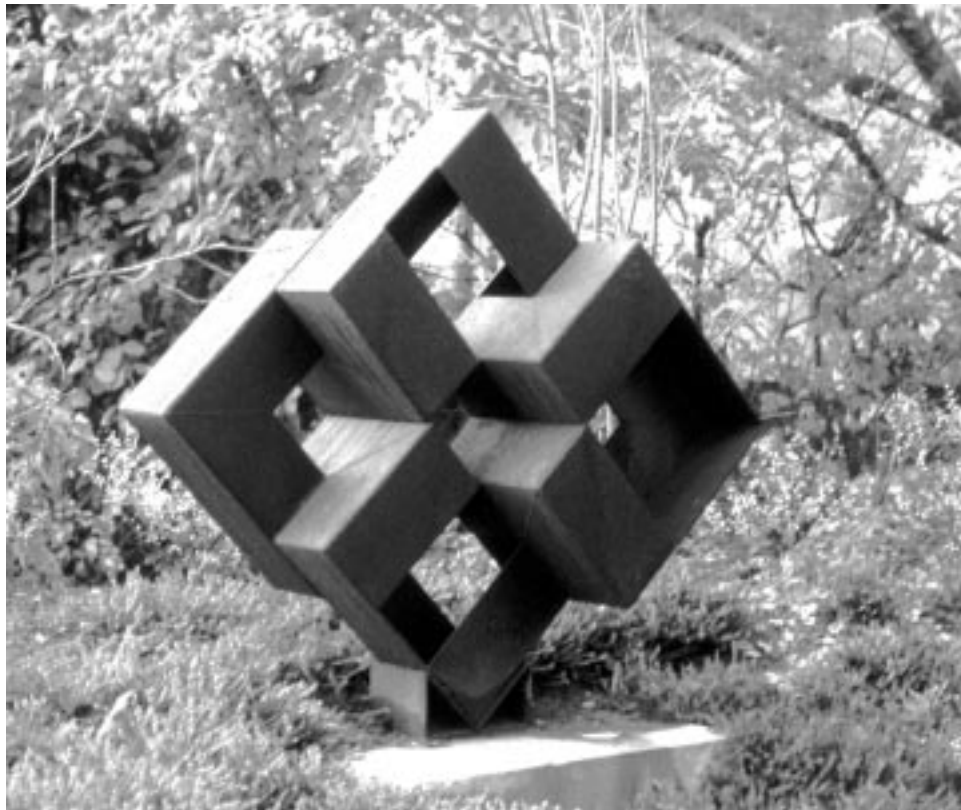


„Dos a Dos“,  
1979. Stahl

„Deux Pieces“,  
1980. Stahl



„Marcouf“, 1975.  
Stahl



„Nukleon“, 1980.  
Stahl

# DER WESTDEUTSCHE RUNDFUNK

Nie zuvor hatte ich Marianne Lienau gesehen und wußte doch, daß nur sie es sein konnte, die plötzlich vor mir stand, im weiten, bordeaux roten Kleid, den mächtigen Stapel Tonbänder liebevoll schützend im Arm, als ich aus dem Paternoster sprang, in dem ich, alter Paternosterfreak, zuvor einige Runden gefahren war. Marianne Lienau, die großartige, kämpferische Journalistin hatte mich in den WDR gelockt. Ausgerechnet an Weiberfasenacht wollte sie über die Künste und meine Wuppertaler Ausstellung mit mir sprechen. Übermütig und scharf war unser Gespräch vorm Mikrofon, das, weit ab vom Thema, wer weiß warum, in dem Satz kulminierte „denn die Natur will glücklich sein“. Es war, glaube ich, Novalis, der dies schrieb. Später wurde bis tief in den nächsten Morgen Fasenacht gefeiert. In der Redaktion des Kritischen Tagebuchs. Liebevolle Freundschaft verbindet uns seit jenem Tag, an dem ich, nach Jahren, auch Hanno Reuther, den alten Compagno, wiedersah und von Marianne Lienau angeheuert wurde, als freier Mitarbeiter für den Westdeutschen Rundfunk.

## BEIM WORT GENOMMEN von Hans Götz Oxenius

Eberhard Fiebig und die Sprache - ein Thema? Aber ja doch! Da gab es und gibt es den Debatter Fiebig, angriffsfreudig, provozierend seine Thesen vortragend und so schnell in der Argumentation, daß der Gegenpart seine Mühe hat, Gedanken und Silben anzubringen, denn da ist Fiebig schon wieder woanders oder hat mit neuen Argumenten ein neues Wortgefecht eröffnet. So habe ich ihn erlebt; beispielsweise mit Werner Schmalenbach. Sie stritten sich - wie konnte es anders sein - um die Rolle und Funktion des Museums, ein Dauerthema bei Fiebig. In der Auseinandersetzung mit einem so andersartigen, wenngleich vollkommen ebenbürtigen Diskutanten, war Fiebig gezwungen, neu zu formulieren und überraschend zu reagieren.

Aber versuchen Sie es doch einmal selbst! Laden Sie Fiebig ein und machen Sie Ihre Erfahrungen. Ich wundere mich immer wieder, warum wer weiß, welche Langweiler zu Talk und Show gebeten werden und so einer nicht. Dabei haben wir doch keinen direkten Überfluß an Künstlern, die „so gut zu Fuß sind unter der Nas“, wie die Kölner das bezeichnen würden.

Es gibt auch den Kommentator Fiebig, den Mann des geschriebenen Wortes, was bei ihm auch nicht flügelahm daherkommt. Ich sehe ihn noch in den Gängen des WDR erscheinen mit seinem Sturmgepäck - wie die Kollegen sagten. Es war immer eine Bataille, egal ob die Würde der Bilder oder die Notgemeinschaft der Nordhorner Bürger gegen den Luftwaffenstützpunkt verteidigt wurden.

Da konnte man den politischen Moralisten Fiebig entdecken in einer sehr zurückgenommenen, eher vorsichtig formulierten Sprache, aber hart und

unbestechlich in der Sache. Bei der Schilderung einer fiktiven Besetzung des Städel kam der ganze Fiebig zum Vorschein mit seiner Option für die direkte Demokratie und der These, daß die Kunst an der falschen Würde verkomme. Die Bilder raus aus dem KZ für Farbe und Form und hinein in die Frankfurter Wohnküchen, deren zuvor ausgesuchte und instruierte Bewohner in die Lage versetzt würden, wißbegierig Direktoren oder deren Gattinnen die Türen zu öffnen - oder auch nicht.

Da gab es andere Vorschläge, wie die Einführung einer Kunststeuer, die Abschaffung des Kunsthandels und des Privatbesitzes an Kunst. Alles Provokation im Sturmgepäck des rastlosen Wanderers zwischen Atelier und Studierstube. So lebendig konnte seinerzeit Rundfunk sein; Fiebig wenigstens ist es geblieben.

Daß er nicht nur al fresco schrieb, zeigt ein Beispiel, das ich mit besonderem Vergnügen noch einmal gelesen habe. Es trägt den Titel „Abhandlung über die Notwendigkeit der Wiedereinführung der Prügelstrafe an den allgemeinbildenden Schulen und dem damit verbundenen Nutzen, nicht nur für die Moral der Betroffenen, sondern auch für die Belebung zahlloser Zweige der Produktionssphäre, des Gewerbes und des Handels“.

Hier wird in der Mitte der 80er Jahre und inmitten der allgemeinen Restauration mit den Mitteln des Traktates über die Verwendung irischer Kinder ein paar hundert Jahre zuvor Ausgesprochenes und vor allem Unausgesprochenes einer reaktionär gewordenen Diskussion auf die erquicklichste Weise ad absurdum geführt. Und siehe da, es klingt alles so vertraut und aktuell: „An eine wirklich fortschrittliche, aufgeklärte gesellschaft, die von einem kämpferischen christentum getragen wird, in der alle gedanken großzügig und zum nutzen der gemeinschaft gedacht werden, in der worte wie ehre, gerechtigkeit und gewissen als tugenden gelehrt und gelebt werden sollen, ist ohne eine wiedereinführung der prügelstrafe nicht zu denken.“ So schrieb und sprach der seinen Hörern „sehr ergebene mituntertan eberhard fiebig“ und hatte damit die uns heute so nahegebrachte Werte-Diskussion um runde zehn Jahre vorweggenommen.

Jetzt habe ich noch gar nicht von all den ästhetisch-wissenschaftlichen Veröffentlichungen und ihrer Form geschrieben; aber da sind andere kompetenter, sie zu beurteilen. Es wird Widerspruch geben, so wie es auch gegen Fiebigs Funkarbeiten Proteste gab, und das ist gut so.

Eine kluge Kritikerin sagte mir einmal: Ein guter Schreiber zu werden, ist nicht eine Sache des Genies, sondern eine des Mutes. Und den hat Fiebig.

# 1972

FIEBIG ERHÄLT VON DER STADT KÖLN DEN AUFTRAG FÜR EINE FALT-SKULPTUR. KLAUS HONNEF LÄDT IHN ZUM VORTRAG „PLÄDOYER FÜR EINE PRODUKTIONSÄSTHETIK“ IN DEN KUNSTVEREIN MÜNSTER. FÜR DAS BUCH „BERICHT AUS DEM LANDESINNEREN“ VON GERHARD ZWERENZ ÜBERNIMMT DER FISCHER-VERLAG EINEN TEIL SEINER FOTOS AUS DEM FRANKFURTER WESTEND. UNTER DEM PSEUDONYM „KATAN“ ZEICHNET FIEBIG FÜR DEN VERLAG "BIERMANN + BOUKES" DIE CARTOONS „TRIMM NICHT“, „SAND AUFS OLYMPISE FEUER“ UND „PYTHAGORÄER“.



# 1973

FIEBIG STELLT, EINGELADEN VON EUGEN GOMRINGER, BEI ROSENTHAL IN SELB UND AUF WUNSCH VON WOLFGANG WOLFF IN DER FRANKFURTER AUFBAU AG AUS. IN IHREM AUFTRAG ÜBERNIMMT ER DIE FARBIGE GESTALTUNG DES PARKHAUSES AM ESCHERSHEIMER TURM IN FRANKFURT. IM KUNSTVEREIN FRANKFURT VERANSTALTET FIEBIG DIE AKTION „SZENEN AUS DEM KULTURELLEN ALLTAG“ AM BEISPIEL EINER AUKTION. GEMEINSAM MIT ERIK SPIEKERMANN GRÜNDET ER DIE „PRODUKTIONSGRUPPE DESIGN“. DIESE ÜBERNIMMT PLANUNG UND DURCHFÜHRUNG DER AUSSTELLUNGEN „ZAUBER DES PAPIERS“ UND „NAIVITÄT DER MASCHINE“. FÜR DEN WDR SCHREIBT FIEBIG DAS HÖRSPIEL „DENN DIE WÜRDE DER BILDER IST UNANTASTBAR“. ES WIRD IM GLEICHEN JAHR PRODUZIERT UND GESENDET. IM VERLAG „BIERMANN + BOUKES“ ERSCHEINT SEIN PAMPHLET „KIND KAPUTT“.



# PHOTOGRAPHIE

Nie war die Photographie für mich eine Hauptarbeit. Sie steht auch nicht in direktem Bezug zu meiner Arbeit als Bildhauer. Die Photographie ersetzt mir das Skizzenbuch, in das ich, was der Alltag mir zu sehen gibt, eintrage. Ich photographiere wie ich lese. Mit wechselnder Aufmerksamkeit, mit schwankendem Interesse, unterschiedlichem Begehren. Aber immer auf der Suche nach Geistesverwandtem oder einer inspirierenden Assoziation.



Das Handwerk der Photographie hat mich mein Vater gelehrt. Er besaß eine Voigtländer Bessa, die er liebevoll handlierte. Zu meinem achten Geburtstag schenkte er mir eine Agfa Box. Jene, mit schwarzem Kaliko überzogene Schachtel, die ich fest an den Brustkorb pressen mußte, um durch den kleinen, rechts oben eingepaßten Sucher mit gesenktem Haupt das Motiv anzupeilen. Die belichteten Filme mußte ich unter der Aufsicht meines Vaters - in offener Schale, Entwicklerdosen gab es noch nicht - entwickeln. Der Rollfilm wurde dabei unter einer Art gläsernem Messerbänkchen, das in der Schale stand, die den Entwickler enthielt, gleichmäßig auf und ab gezogen. Die Entwicklungszeit wurde mit Hilfe einer Sanduhr kontrolliert.

Bemerkenswerte Differenz: Das Teil der Kamera, das wir als Sucher bezeichnen, nennen die Amerikaner „finder“. Suche oder finde ich, wenn ich photographiere?

Die für Entwicklung und Fixage notwendigen Chemikalien wurden in fast ritueller Manier und nach streng einzuhaltenen Regeln nach Maßgabe alter Rezepte mit einer Hornschalenwaage eingewogen, gemischt und angesetzt.



Nach dem Krieg schenkte mir mein Vater - er hatte kein Vertrauen zur Kleinbildphotographie - die 6x6 Balgenkamera Agfa Isolette. Mit den ersten Photos, die ich mit dieser Kamera aufnahm, gewann ich Anfang der fünfziger Jahre überraschenderweise den hessischen Jugendphotopreis. Die zur Wettbewerbsteilnahme notwendigen Vergrößerungen habe ich mit einem selbst gebauten Vergrößerer angefertigt, einer wild zusammengezimmerten Konstruktion. Sie bestand aus einer innen schwarz gestrichenen Holzkiste, einer Nitraphotlampe als Lichtquelle, einer ramponierten Kondensorlinse und einem ausgedienten Projektorobjektiv. Das Ganze konnte an einem Holzgerüst auf- und abgefahren werden.



1957 kaufte ich mir meine erste Kleinbildkamera. Eine Kodak Retina plus Belichtungsmesser. Bis dahin wurden Entfernung, Blende und Belichtungszeit nicht gemessen, sondern geschätzt. Aber auch jetzt reichte mein Interesse an der Photographie über Aufnahmen von Erinnerungsphotos nicht hinaus. Ohne viel Brimborium photographierte ich meine ersten Skulpturen, messe diesen Photographien aber nicht die geringste Bedeutung bei. Aber 1963 änderte sich mein Verhältnis zur Photographie. Angeregt durch mein Studium bei Adorno und Horkheimer, beginne ich, den Alltag in Frankfurt engagiert zu beobachten und gehe von nun an nicht

Manche Photographen sprechen davon, daß sie ihre Bilder „schießen“ und werden sich nicht klar darüber, wieviel sie damit über sich selbst verraten.



mehr ohne Kamera aus dem Haus. Die Retina, inzwischen von einer Nikormat abgelöst, die mir von nun an den Skizzenblock ersetzt, halte ich mich an das, was Capa über die Photographie sagte: „Die Bilder sind da. Man nimmt sie einfach auf. Man braucht dazu keine Tricks.“ Von nun an interessiert mich die Arbeit der großen Photographen, die diesem einfachen Credo folgen. Ich begeistere mich für die Photos von David Seymour „Chim“, Philip Griffiths, Mc Cullin, Hans Hubmann, Robert Capa, Bourke White, Gerda Taro, Ernst Bischof. Später habe ich das außerordentliche Glück, mit so hervorragenden Photographen wie Barbara Klemm, Valentin Schwab, Thomas Anschütz und Detlef Orlopp befreundet zu sein. Vor allem mit Valentin Schwab verbindet mich seit 1974 das starke Band aktiver Freundschaft. Unter dem Motto „Bilder aus Stadt und Land“ stellen wir 1976 gemeinsam an verschiedenen Orten aus.



Eine Zeitlang glaubten die Photographen, sich „Lichtbildner“ nennen zu müssen. Welch eine Überheblichkeit!



Das Phantastische an der Photographie ist, daß man sie so einfach praktizieren kann. Man belichtet einen Film, entwickelt ihn, fertigt Vergrößerungen an, basta! Ich schätze an dieser Photographie, die ich liebe, daß es in ihr keinen Intellektualismus gibt. Das was sich gegenwärtig als „Kunstphotographie“ in Galerien und Museen räkelt, kotzt mich an. Ebenso das Palaver um die Frage, ob die Photographie Kunst sei, den anderen Künsten vergleichbar. Ein unsinniger, akademischer Streit, in dem es keine gültige, allgemeinverbindliche Antwort geben kann.

Die Photographie ist ein Teil unserer mechanisierten Zivilisation, in der ihr vielfältige Aufgaben zukommen. Sie ist, verantwortlich praktiziert, eines der ausdrucksstarken und unmittelbaren Mittel, aus der gesehenen Gegenwart ein Stück, ein Partikel, herauszustanzen. Jede Photographie ist ein schroffer, momentaner Schnitt durch die Zeit. Es ist darum ohne



„Es sind Fotos, die in ihrer dokumentarischen Genauigkeit an die Kriegsfotos Robert Capas erinnern.“  
Yaak Karsunke, Frankfurter Rundschau



Bedeutung, ob die Photographie zu den Künsten gehört oder nicht. Wichtig allein ist auch hier der Unterschied zwischen einer guten und einer miserablen, einer verantwortlichen und einer fahrlässigen, verachtenswerten Photographie.

Es wird mir auch zuviel über die aufklärende Aufgabe der Photographie geredet. Dabei machen wir täglich die Erfahrung, wie erschreckend wirkungslos die Aufnahmen vom Leid und vom Elend der Menschen bleiben. Die Photos verleihen dem Bild hungernder Menschen gelegentlich alttestamentarische Größe, machen aber die profanen Ursachen dieses Leidens nicht bewußt.

Ich schreibe hier nicht über jene Form der Photographie, die ich die Sehweise eines Glasauges nenne, in der Königsgräber wie Dropse photographiert werden. Ebenso wenig plädiere

Es kommt aber auch zu enger Verbindung mit dem Monotonen. Dessen; was zum Inventar der Wüste gehört. Ich denke dabei an die Damen und Herren der Politik, die, für ihre Wahlplakate, die bunten Bilderfladen, photographiert, so sehr um den guten Eindruck bemüht sind und doch einem Leichnam oder einer Wachsfigur mehr ähneln als einem lebenden Menschen, von dem wir noch etwas erwarten dürfen.





ich hier für den Wahn des Touristen, alles photographieren zu sollen. In diesem Zwang, Bilder als erlegte Beute nachhause mitbringen zu müssen, lebt die Vision des Imperialisten fort die Welt beherrschen zu wollen. Ich schreibe im Blick auf Photographien als Dokumente der Zeit. Photographien, in denen der Mensch nicht als Objekt stumpfer Neugier und Sensationslust erniedrigt oder von der Kamera ausgelacht wird. Ich plädiere für photographisch erzeugte Bilder, in denen sich der Mensch im Bild des anderen würdevoll wiedererkennt. Ich liebe die Photographie, die dicht am Leben entsteht und halte mich an das Wort von Capa: „Wenn deine Photos nicht gut genug sind, dann warst du nicht nah genug dran.“



Hüten wir uns davor, den photographischen Monet mit dem Leben, das Photo mit der Realität, zu verwechseln. Sonst verliert das Dokumentarische der Photographien seinen authentischen Kern.

# ZAUBER DES PAPIERS



Du hast Recht, unseren Festen fehlt die Fröhlichkeit, die kindliche Lust am Toben. Verschwunden sind die Spielzeuge des Übermuts... Konfetti... Luftschlangen... Knallbonsbons...

Brief an Fritz Billeter, 1980

Konfetti... Ich werde von Konfetti verfolgt. Aus aller Welt bekomme ich es noch heute zugeschickt. Ein, zwei, drei Schnipsel. Seit der Ausstellung „ZAUBER DES PAPIERS“ hatten sie sich in Hosenaufschlägen, Taschenfalten, hinter Hutbändern verborgen gehalten.



Es war 1972. Die Kunsthalle Köln suchte einen neuen Direktor. Ich bewarb mich um diesen Posten. Mit einem ungewöhnlichen, wie sich zeigen wird, folgenreichen Konzept. Motto: Es darf gelacht werden in der Kunsthalle!

Eine der Ausstellungen, die ich anregte, sollte dem Papier gewidmet sein. Papier: Allerweltmaterial! Unsere Zivilisation ist nicht denkbar ohne Papier. Papier, der Stoff den jeder kennt, von dem kaum einer etwas weiß.



Was zu erwarten war, geschah: Nicht ich wurde Direktor der Kunsthalle, sondern Dr. Schneckenburger.

Irgendwann aber erzählte Dr. Hackenberg, damals Kulturdezernent in Köln, seinem Frankfurter Kollegen Hilmar Hoffmann von meinem Ausstellungskonzept. Der wiederum, angeärgert darüber, daß ich nicht ihm das Angebot gemacht hatte, nahm mich ins Gebet. Schließlich einigten wir uns darauf, daß ich die beiden Stücke „ZAUBER DES PAPIERS“ und „NAIVITÄT DER MASCHINE“ im Kunstverein Frankfurt aufführen sollte.



Gezeigt wurden ca. 3000 Gegenstände aus Papier und Pappe. Die wahre Länge Christi,


Apfelsinenpapier, Einblattdrucke, die Bilderbogen aus Epinal, Eßpapier, Sargverzierungen, Pappmöbel, japanische Fächer und Regenschirme, Totenhemden, Lampions, Briefmarken, Spielkarten, Luftschlangen, Spielzeuge, Jacquard-Karten, Hauchbilder, Zigarrenbänder, Hüte, Papierkragen, ein Gogomobil mit Papierkarosse...art, made from paper. Papier... Papier... Papier...

In dem halben Jahr, das mir zur Vorbereitung der Ausstellung blieb, packte mich ein wahnwitziger Papiertaumel. Eine unterschwellige Hysterie machte sich in mir breit. Wohin ich kam, wen immer ich besuchte, zufrieden war ich erst, wenn ich einen neuen Gegenstand aus Papier aufgefischt, eine neue Geschichte über das Papier gehört hatte. Die Freunde mieden mich, denn über nichts anderes war mit mir mehr zu reden als über Papier.

Mit unserer Einladung, die verkleinert von den drei Frankfurter Tageszeitungen übernommen wurde, wollten wir möglichst viele Frankfurter ansprechen. Nicht nur, wie sonst üblich, die Mitglieder des Kunstvereins und die berufsmäßigen Kulturvertreter. 1500 Menschen kamen zur Eröffnung. Jeder von ihnen bekam eine Tüte, randvoll mit Konfetti. 500 Gramm Schweizer Edelfabrikat. Nach Farben sortiert. Größer als die sonst üblichen Stanzabfälle. Die Frauen bekamen zusätzlich einen kleinen Strauß feinsten Papierblumen. Wallfahrtsstrauß aus Walldüren. Ein steinaltes Ehepaar, von mir in Walldüren aufgestöbert, hat sich für mich noch einmal ins Zeug gelegt und 1000 Wallfahrtssträuße gefertigt. Und die Kinder bekamen das rote Fähnchen mit der Aufschrift „ZAUBER DES PAPIERS“.



# ZAUBER DES PAPIERS

Produktionsgruppe design:  Frankfurter Kunstverein  
Steinernes Haus am Römer 9. März 1973 19.00 Uhr.

## EINLADUNG

Die Ausstellung wird eingeleitet durch die Ansprache einer würdigen Person.  Herr Eberhard Fabig  
Daraufhin ist Gelegenheit der Umbezeichnung des  
'Steinernen Hauses' in 'Papiernes Haus' herzuwachen.

## KNALL

Der **KNALL** einer platzenden Brötchentüte eröffnet sodann die Ausstellung. Die Gäste werden gehalten, noch etwas feierlich zu verharren, um dem Abapfehlen der

## PAPIERHYMNE

zu lauschen.



Zu dem Klange des  Tra-um-Gedächtnis  
Terzette beginnt  daraufhin die

## PAPIERMODENSCHAU.

Nach einer anschließenden

## KONFETTISCHLACHT

haben die werten Höchstschaffen dann ausreichend Zeit, die ausgestellten Gegenstände und Attraktionen

zu besichtigen.  Das Mitbringen   
von Kindern und

passenderen Haustieren wie  
Papierkrachen o. dergl. ist erwünscht





Eröffnet wurde mit einer Hymne an den ehrenwerten Herrn Tsai-Lun, den Erfinder des Papiers. Freund Erik Spiekermann und ich hatten mit Papier herumgelärmt und aus Falt, Knitter, Rubbel und Reißgeräuschen ein kleines Musikstück fabriziert, das Marianne Lienau auf Band genommen hat, am Morgen vor der Eröffnung.



Dann folgte die Modenschau. Studentinnen der Frankfurter Modeschule führten Kleider aus Papier vor. Die leider kaum einer sah, denn der Kunstverein war zum Bersten voll von Menschen. Alle eingeschneit von Konfetti.



Das gesamte Ausstellungsmobiliar bestand aus Wellpappe. Sieben Tonnen Wellpappe, von „Zellstoff Waldhoff“ gestiftet, hatten wir in Ausstellungsvitrinen, Faltschirme, Pulte, Platteaus und eine Bühne verwandelt. Mehrmals trat hier der berühmte Zauberer Adrion auf. Das Repertoire seiner Kunststücke hieß „Papier“. Papier wurde geschöpft, es wurden Papierdrachen gebaut, Papiermasken modelliert, und es kam die Theatergruppe DAGOL, um alle mit ihren vulkanischen Gaukeleien unter riesigen burlesken Masken in dionysischen Taumel zu versetzen.



Gezeigt wurden in der Ausstellung Tausende unterschiedlicher, leicht verletzbarer Exponate. Die Mehrzahl dieser Exponate mußte in Vitrinen gezeigt werden. Da die benötigte Menge nicht zu mobilisieren war, wurde die Entwicklung eines besonderen Ausstellungsmobiliars notwendig.

Das „Ausstellungs-Mobiliar“ sollte folgenden Kriterien genügen:

1. Material und Fertigung durften nur geringe Kosten verursachen.
2. Es sollte von handwerklich Ungeübten gefertigt werden können.
3. Es sollte nach Ende der Ausstellung leicht entsorgt werden können.



Textpassage aus dem Buch „Katzen“ von Ingrid Zwerenz

Da war alles aus Papier, aber das Ganze nicht von Pappe - eine Ausstellung, aufgebaut von Eberhard Fiebig and his family, ZAUBER DES PAPIERS, bezaubernd hergerichtet und präsentiert. Der jüngste Besucher mag vielleicht 8 Monate gezählt haben, der älteste 80 Jahre, und sie harmonierten prächtig miteinander. Fiebig hatte sich ein paar Tricks einfallen lassen: Am Eingang gings los mit paper-flower-power, kleine Sträußchen aus Papierblumen schafften ein gemeinsames Image, seine Steigerung bestand in der weitgestreuten Konfetti-Kommunikation, jeder schmiß jeden voll Papierschnipsel. Zu sehen war eine Menge, an gefächerten Stellwänden aus Pappe boten sich den Zuschauern unzählige Objekte aus Papier: Bedrucktes und Bedrückendes, Protziges und Pummeliges, Praktisches und Prärentiöses, Proklamationen und POP, Poster und Protest, Peinliches und Possierliches, ganz wie im wirklichen Leben, bloß alles aus Papier.

Zierliche Mädchen promenierten durch die Reihen der amüsierten Besucher - in Papier. Kleider führten sie vor aus dem, wie sich zeigte, vielseitigen, allerdings nicht allzu haltbaren Material - fürs Auge dauerhaft anregend, aber nicht für die Ewigkeit geklebt; setzen konnten sich die Mädchen nicht, doch dazu war ohnehin kein Platz. Conni Reinhold, in seiner Papierkleider-Conférence, mußte energisch um Raum ersuchen für die Mannequins, kaum ein Durchkommen war für die Modeschülerinnen, die sich einen Spaß daraus machten, die selbstentworfenen Papier-Roben vorzuführen.

Noch etwas war interessant an dieser geglückten Veranstaltung: die Papierfabriken hatten nicht nur ihre Produkte zur Ausstellung geschickt, sondern auch die Produzenten; eine größere Anzahl Arbeiter und Arbeiterinnen aus den entsprechenden Fabriken waren unter den Besuchern. Welche Kunst-Präsentation kann sich sonst solch breitgefächerten Zuspruchs rühmen?

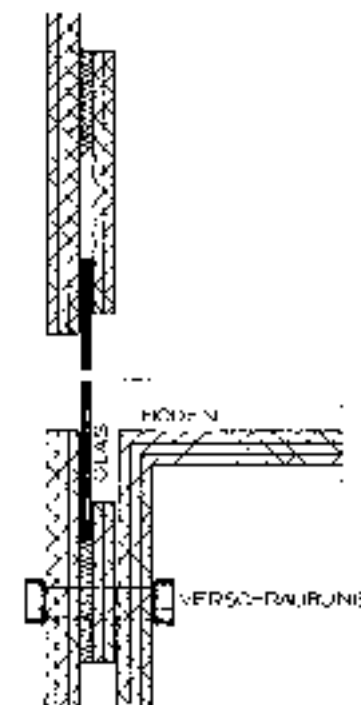
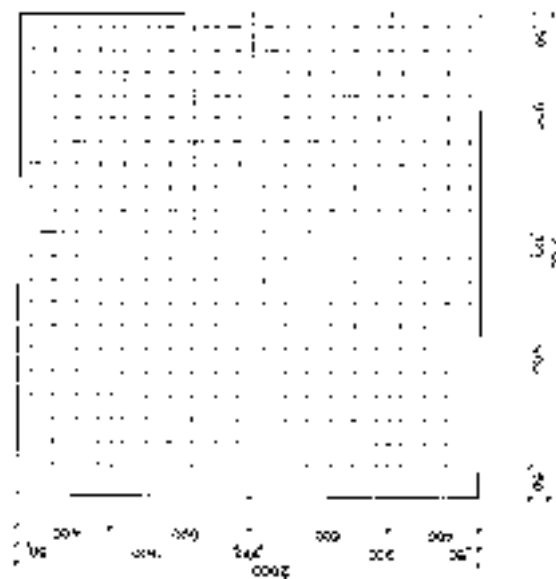
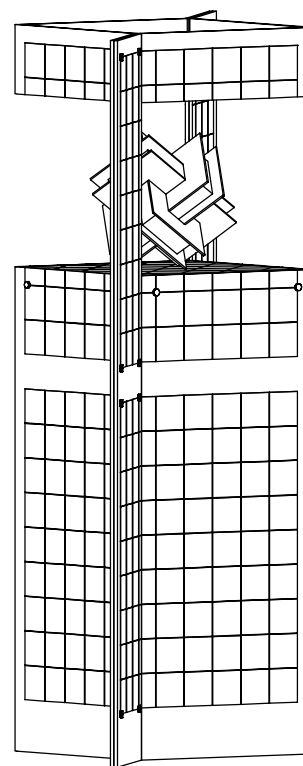
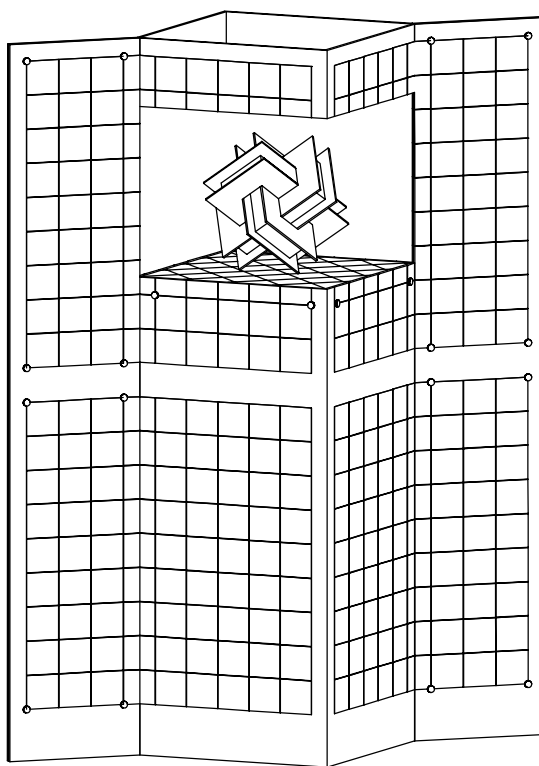


Vernünftig und dem Thema angemessen erschien mir ein Mobiliar, dem als Material Wellpappe zugrunde lag. Es gelang mir, als Sponsor Zellstoffwaldhof zu gewinnen.

Vitrinen, Stellwände und Wandpulte wurden aus Schwerwellpappen im Format 200 x 200 cm gefertigt. Diese quadratischen Tafeln ließ ich einseitig mit einem vierteiligen Quadratraster bedrucken. Dieser Raster ermöglichte das maßhaltige Zuschneiden und Falten der Pappen, ohne daß in irgendeiner Weise eingemessen werden mußte. Es genügte, die Schnittpunkte in den Rasterfeldern zu markieren. Dieses Verfahren erleichterte auch das Positionieren der Verglasungen, der Zwischenböden, der Verschraubungen und das Anbringen der Beschriftungen. Jede Vitrine bestand aus zwei gefalteten, miteinander verschraubten Wellpapptafeln, plus zwei, ebenfalls eingeschraubten Böden. Als Schrauben wurden großformatige Kunststoffschrauben eines Systemspielzeugs verwendet.

Da die Vitrinen nur geringes Eigengewicht besaßen, wurden sie mit einem auf den eingeschraubten Pappboden jeder Vitrine abgesenkten 25 Kg schweren Sandsack beschwert.

Die Ausstellung dauerte sechs Wochen und wurde von 57.000 Menschen besucht.



Die Bilder zeigen der Reihenfolge nach zwei stereometrische Darstellungen der Vitrinen, die Quadrattteilung Wellpappe und einen Längsschnitt (Detail) durch die Vorderfront der Vitrine.

Ein Teil der Wellpappen fanden noch im gleichen Jahr weitere Verwendung. Der Frankfurter Häuserrat der besetzten Häuser bat mich um ein leicht herstellbares, transportables Infosystem.



# NAIVITÄT DER MASCHINE

Die zweite Ausstellung, die Hilmar Hoffmann im gleichen Jahr realisiert sehen wollte, hieß „Naivität der Maschine“. Mit dieser Ausstellung wurde erneut ein Ausstellungskonzept erprobt, bei dem die traditionelle Form der Kunstaussstellung erweitert, und die „Kunstmaschinen“ in Beziehung zu den gewohnten Maschinen gesetzt wurden.

Ausgehend von der Überlegung, daß wir alle ständig von Maschinen sprechen, aber kaum wissen, was wir darunter zu verstehen haben und nicht ahnen, daß jede noch so komplizierte Maschine tatsächlich immer nur aus der Summe einfacher physikalischer Grundmaschinen - den sogenannten Potenzen, besteht.

In dieser Ausstellung standen nun die Kunstmaschinen neben „realen“ Maschinen oder deren Modellen, Kunstgeschichte begegnete Technikgeschichte. Auch mit dieser Ausstellung wollte ich nicht die Vermengung von Kunst und „Wirklichkeit“ provozieren. Ich wollte durch diese Konfrontation einen Diskurs provozieren. Klären, ob es denn überhaupt möglich ist, zwischen Kunstmaschinen und den realen, alltäglichen Maschinen zu unterscheiden. Schließlich funktionieren beide nach gleichen Prinzipien. Die Verschiedenartigkeit dieser beiden Maschinentypen besteht im wesentlichen nur darin, daß der eine Maschinentyp eingebunden ist in einen Zweckzusammenhang, während in der Kunstmaschine die physikalisch technischen Abläufe sich selbst genügen. Während die eine Maschine immer in Gefahr steht, sich in ihren Zwecken zu verlieren, und sich als „Maschinenwelt“ schließlich jeder Einsehbarkeit, Kontrolle und Kritik entzieht, läuft die Kunstmaschine Gefahr, im äffischen Technizismus als zappelndes Spielzeug zu verkommen.

In der Gegenüberstellung von Maschine und Künstlermaschine als Kunstwerk, die sich hier zwar auf vertrautem Terrain, aber in ungewohnter Nachbarschaft fand, wollte ich klären, ob der Anspruch der Künstlermaschine ein Wert an sich, und dazu noch ein höherer zu sein, haltbar ist. Ich wollte wissen, ob die Kunstmaschine außer ihrer einmaligen persönlichen Ausformung Kenntnisse allgemeiner Art vermittelt.

Die Ausstellung sollte zu klären helfen, in welcher Beziehung Maschine und Kunstmaschine zueinander stehen und wieviel an Erkenntnis in ästhetischer, und gesellschaftlicher Art wir gewinnen, wenn wir meinen, der Maschine die Künstlermaschine entgegensetzen zu müssen.

Die Ausstellung sollte als Essay oder als eine Art visueller Aphorismus begriffen werden. Andererseits sollten in ihr, da sie vom Typ der reinen Kunstaussstellung Abstand nahm, auch deren besondere Barrieren fallen; in dem Maß, in dem weniger elitär vorbestimmte nicht künstlerische Produkte in die Ausstellung hineingenommen wurden. Die Fülle und die Verschiedenartigkeit der Gegenstände, viele davon beweglich, zu Handhabung und Spiel auffordernd, machten die Ausstellung offensichtlich für viele Besucher zusätzlich attraktiv. Denn auch diese Ausstellung hatte innerhalb von 6 Wochen über 35.000 Besucher.

Den von mir gewünschten Diskurs hat die Ausstellung nicht ausgelöst. Wahrscheinlich konnte sie ihrer Konstruktion nach einer so vielschichtigen Problematik nicht genügen. Andererseits war zu beobachten, daß Künstler und Kunstkritik für einen solchen Diskurs auch nicht hinreichend trainiert sind.

In dieser Ausstellung habe ich manches wiederholt, was sich beim „Zauber des Papiers“ als erfolgreich erwiesen hatte. Ich reproduzierte die Form der Einladung und auch die Ausstellungseröffnung wurde als heiteres, unernstes Fest zelebriert. Was mir von einigen Kunstkritikern als populistischer Spuk, bei dem ihrer Meinung nach die Kunst und ihr hoher Anspruch auf der Strecke blieben, angekreidet wurde. Es gefiel ihnen offensichtlich nicht, daß ganz andere als nur die bekannten, zurecht dressierten „Kunstmenschen“ kamen und naive, überraschende Fragen stellten. Sie wollten nicht anerkennen, daß es sich bei dieser Ausstellung weder um eine Ausstellung von Kunstwerken noch um ein Konzept handelte, das für sich jene Gültigkeit behauptet, die von Kunstausstellungen gern in Anspruch genommen wird. Diese Ausstellung war wie ihre Vorgängerin ein Versuch, die erstarrten Dinge und Positionen wieder zum Tanzen zu bringen. Sie war ein weiterer Versuch, die Produkte der Künstler mit einem adäquaten Teil alltäglicher Wirklichkeit in spannungsvollen Kontakt zu bringen. Die Kritiker waren fast einhellig der Meinung, ich hätte der Kunst einen Bärendienst erwiesen. Demgegenüber werde ich heute nach über 20 Jahren noch immer gefragt, warum es keine Ausstellungen mehr gibt wie „Naivität der Maschine“ und „Zauber des Papiers“.

Auch für diese Ausstellung wurde wieder eine, auf den Inhalt der Ausstellung bezogene Präsentationsform gewählt. Das gesamte Ausstellungsdesign war aus Mannesmann Rohrgerüsten montiert. In diesen Gerüsten hingen an gelochten Stahlbändern Vitrinen die nur als aus Blechprofilen und darin eingeschobenen Glasscheiben bestanden.

frankfurter kunstverein

kulturdezernat  
 der  
 stadt frankfurt

produktions-  
 gruppe design

**einladung**

zur eröffnung der ausstellung

**• NAIVITÄT DER MASCHINE •**

steinerneshaus, rönneberg

**freitag 29. april 1974 19 uhr**

die ausstellung wird eingeleitet durch die ansprache  
des ehrwürdigen stifters Gerhard Zwernitz  
**-WIKKI RAGOBERTS NEDER DIE  
MEHRERTEILIGE KUNST DER MASCHINE-**  
daraufhin ist gelegenheit, den stüben des waldfragments  
**Sand im Getriebe**  
sowie der verfabung des ordens  
**-deus ex machina-**  
an hierzulande persönliche  
des kulturlebens beizubringen.

dann haben die besuchern ausreichend zeit,  
die ausgestellten rechner und antrieben zu besichtigen  
und dabei die ziele besuchern übermitteln

**„phono-pneumatische windmaschine“**  
zu erproben und an der vorstellung des  
**RIESENPUZZLES-FRANKFURT UNTERTAGE**  
sich zu beteiligen

die dixieland-band **FRANKFURTER SWING STARS**  
wird sie begleiten.

das mitbringen von kinder- und selbstbau-maschinen ist erwünscht.



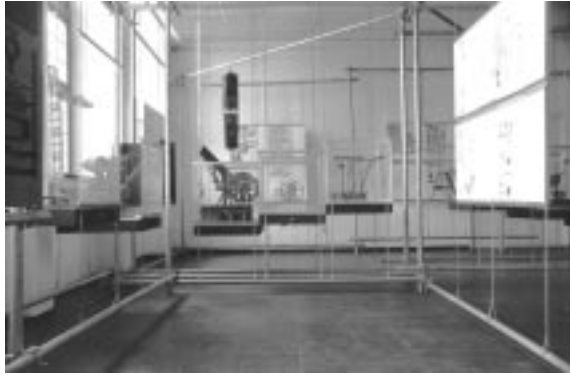
„Krisensitzung“ der Mitglieder des Kunstvereins im Schatten der Skulptur „Stubenatlas“ von Bernhard Luginbühl.

rechts: Bilder der Ausstellung

Als Künstlerinnen und Künstler waren an der Ausstellung beteiligt: Bettina von Arnim, Joachim Bandau, Thomas Bayrle, Hubert Berke, Gerhard Blume, Heinrich Brummack, Pol Bury, Alberto Giacometti, Siegfried Cremer, Hans Glauber, Günter Haese, Utz Kampmann, Ed + Urs Kiender, Konrad Klapheck, Harry Kramer, Bernhard Luginbühl, Bruno Munari, Panamarenko, Tatlin, Hans Salentin, Nicolas Schöffer, Werner Schreib, Konrad Schulz.

Ihren Werken gegenüber standen mechanische Spielzeuge, Modelle des Perpetuum mobile, Nachbildungen von Figuren des Jacques de Vaucanson und Kriegsmaschinen nach Valturio, Modelle nach Entwürfen von Leonardo, Funktionsmodelle, an denen die Wirkungsweise der fünf Potenzen nachexperimentiert werden konnte. Gezeigt wurden die vogelsandgetriebenen Modelle aus Papier, geklebt aus den einst so populären Ausschneidebogen von Epinal. Verzichtet wurde auf die zur Schaustellung protziger Maschinen. Denn es sollte der intelligente Kern der Maschinen und nicht ihr repräsentativer Gestus ins Bewußtsein gerückt werden. Darum hatte sich auch die Firma Fischertechnik bereit erklärt, für diese Ausstellung Modelle zu bauen, die alle in Betrieb genommen werden konnten. Modelle, an denen die Gesetze des Flaschenzuges genau so prägnant demonstriert wurden wie die Wirkungsweise unterschiedlicher Getriebe.

Obwohl die Künstlerinnen und Künstler in dieser Ausstellung mit teilweise mächtigen Kunstmaschinen vertreten waren, während die Technik sich nur in handlichen Modellen und graphischen Darstellungen präsentierte, meinten viele Kritiker, ich hätte die Kunst der Technik ausgeliefert.



# 1974

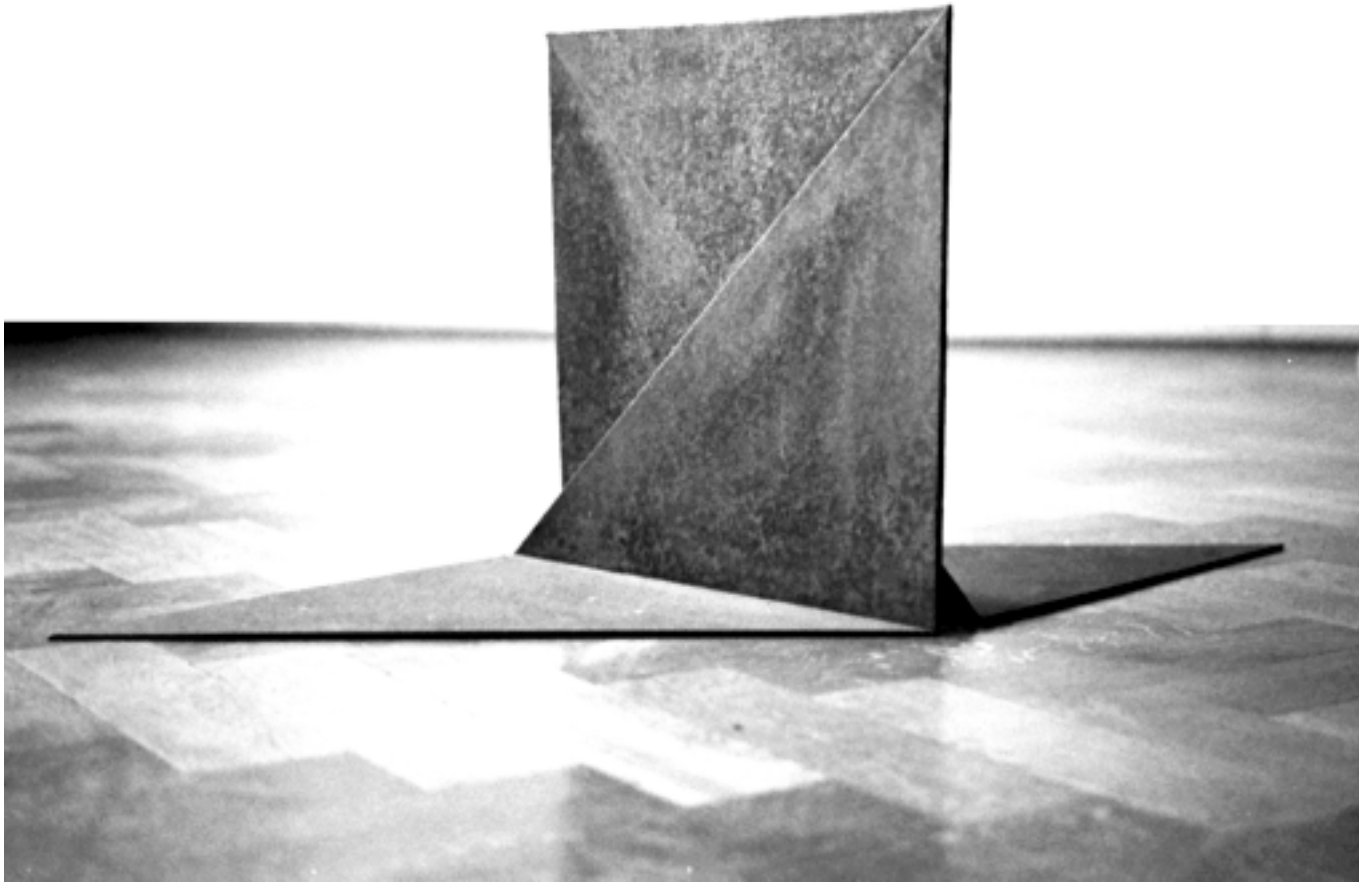
FIEBIG WIRD ALS HOCHSCHULLEHRER FÜR METALLBILDHAUEREI AN DIE UNIVERSITÄT KASSEL BERUFEN. DIE MEISTE ZEIT DES JAHRES IST ER MIT DEM AUFBAU DER METALLWERKSTATT BEFASST. FÜR GRÖßERE EIGENE ARBEITEN BLEIBT KEINE ZEIT. MIT SEINEM SOHN BORIS VERÖFFENTLICHT ER IM VERLAG ACHENBACH DAS BUCH „WIR MACHEN UNSER PAPIER SELBER“. IM GLEICHEN VERLAG ERSCHEINT AUCH DIE ZWEITE AUFLAGE SEINES PAMPHLETS „KIND KAPUTT“. ZUSAMMEN MIT MICHAEL HORST FERTIGT ER SELBSTENTWORFENE NEUE MÖBEL AUS ALUMINIUM. FÜR DAS KOMBIBAD IN KÖLN ENTWICKELT FIEBIG EIN LEITSYSTEM.

# 1975

FIEBIG ZIEHT MIT SEINER FAMILIE NACH KASSEL. WEITERHIN BESCHÄFTIGT IHN DER AUSBAU DER HOCHSCHULWERKSTATT. MIT MARIANNE LIENAU UND MICHAEL HORST GRÜNDET ER DIE MANUFAKTUR „BRONTË“. ER ENTWIRFT FÜR DEN PAUSENHOF EINER GRUNDSCHULE IN KÖLN EINE ÜBERDACHUNG AUS VARIABLEN GEFALTETEN STAHELEMENTEN UND BEFASST SICH MIT VERSUCHEN, DURCH TORSION VON ALUMINIUMBLECHEN SKULPTUREN ZU ERZEUGEN. AM 19. NOVEMBER STIRBT SEIN VATER.







Seite 253:  
„Rosette“, 1963.  
Stahlblech

„Brief an Thurn  
und Taxis“, 1984.  
Stahlblech

IN DIESEM JAHR WIRD DIE ERSTE PHASE DES AUSBAUS DER HOCHSCHULWERKSTATT ABGESCHLOSSEN. FIEBIG WENDET SICH NUN AUCH WIEDER VERSTÄRKT DER EIGENEN ARBEIT ZU UND STELLT SEINE NEUEN SKULPTUREN IN DER GALERIE „TEUFEL“ IN KÖLN AUS. IM NOTOS VERLAG VERÖFFENTLICHT ER SEINE FOTOBÄNDE „EIFFELTURM“ UND „GARTENLAUBE“. FÜR VERSCHIEDENE BÜCHER SEINES FREUNDES GÜNZEL, DIE IM NOTOS VERLAG ERSCHEINEN, ENTWIRFT ER DIE UMSCHLÄGE UND LIEFERT DIE FOTOS FÜR DAS BUCH „MISSGESTALTEN“ VON HANS DIETER BAHR, DAS VOM VERLAG ACHENBACH VERLEGT WIRD. FÜR DIE „EDITION HOFFMANN“ FERTIGT ER EIN FALTOBJEKT AUS PAPIER. GEMEINSAM MIT VALENTIN SCHWAB ZEIGT FIEBIG IN DER AUSSTELLUNG „BILDER AUS STADT UND LAND“ NEUE FOTOS IM PRAXISLADEN KASSEL UND IN DER ZILLE GALERIE IN BERLIN. ZU DIESER AUSSTELLUNG ERSCHEINEN EIN KATALOG UND DAS POSTER „OH SELIG, EIN KIND NOCH ZU SEIN“. ER IST AN DER AUSSTELLUNG „LE JARDIN, LECTURES ET RELATIONS“ IM JARDIN BOTANIQUE ROYAL IN BRÜSSEL BETEILIGT. MIT SEINEN STUDENTEN ORGANISIERT ER DIE AUSSTELLUNG „METALLER“, PRAXIS UND THEORIE DER METALLBILDHAUEREI AN DER UNIVERSITÄT KASSEL. IN DIESEM ZUSAMMENHANG: ENTWURF UND DRUCK DES KATALOGES ZUR AUSSTELLUNG. ZUSÄTZLICH SETZT ER „MACCHINA I“, EIN MUSIKSTÜCK FÜR KONKRETE KLÄNGE UND FILTER. WÄHREND DER DOCUMENTA ZEIGT ER MIT SEINEN STUDENTEN IM AUEPARK DIE FREILICHT-FOTOAUSSTELLUNG „99 JAHRE STACHELDRAHT - EIN BEITRAG DER BÜRGER ZUR KULTUR“. ZU DIESER AUSSTELLUNG VERLEGT ER MIT SEINEN STUDENTEN ZWEI GROSSE POSTER.

# 99 JAHRE STACHELDRAHT

EIN BEITRAG DER BÜRGER ZUR KULTUR



Zu keiner Zeit habe ich begriffen, warum die ehemalige Hochschule für bildende Künste oder die Fachbereiche, die nach ihrer Eingliederung in die Universität übrigblieben, zu Zeiten der documenta nicht mit Ausstellungen oder anderen Veranstaltungen aktiv hervorgetreten sind. Statt den eigenen Anspruch zu definieren, tat man lieber so, als gäbe es die Kunst an dieser Universität nicht.

Als die 7. documenta heraufdämmerte, versuchte ich den Fachbereich Kunst zu mobilisieren und stieß auf platte Ablehnung. Also schlug ich meinen Studenten vor, unabhängig vom Fachbereich tätig zu werden. Selbstverständlich hat niemand von uns je an eine Ausstellung studentischer Arbeiten gedacht. Gedacht war an eine Ausstellung, die einen bestimmten Bereich der documenta ergänzen würde. Es sollte, wie sich bald herausstellte, die Photographie sein.

Aus Gründen, an die ich mich heute nicht mehr erinnere, hatte ich mich Jahre zuvor für die Geschichte und die Herstellung von Stacheldraht interessiert. Dabei erinnerte ich mich daran, daß 1878 - also genau vor 99 Jahren - an William Hunt unter der Nummer 5850 das kaiserliche Patent für seinen Zaundraht mit Stacheln vergeben wurde. Wie vom Blitz erleuchtet, hatte sich in mir nicht nur der Inhalt des Beitrages zur documenta, sondern auch der Titel „99 Jahre Stacheldraht“ abgebildet. Ebenso schnell gewann ich eine genaue



Text aus dem „metaller 2“ - Katalog aus Anlaß der Ausstellung „die metaller“ in der Frankfurter Aufbau AG im November 1978:

Vorstellung von der Gliederung der Ausstellung. Ich dachte an eine Photoausstellung unter freiem Himmel. Das Terrain der Ausstellung sollte von Stacheldraht und allen daraus weiterentwickelten Derivaten der Kriegsführung - Natodraht und Flandernzaun - „eingefriedet“ sein. Als Terrain dachte ich an einen bestimmten Bezirk im Auepark, der unmittelbar an unseren Hochschulstandort grenzt.

99 Jahre Stacheldraht. Ein Beitrag der Bürger zur Kultur.

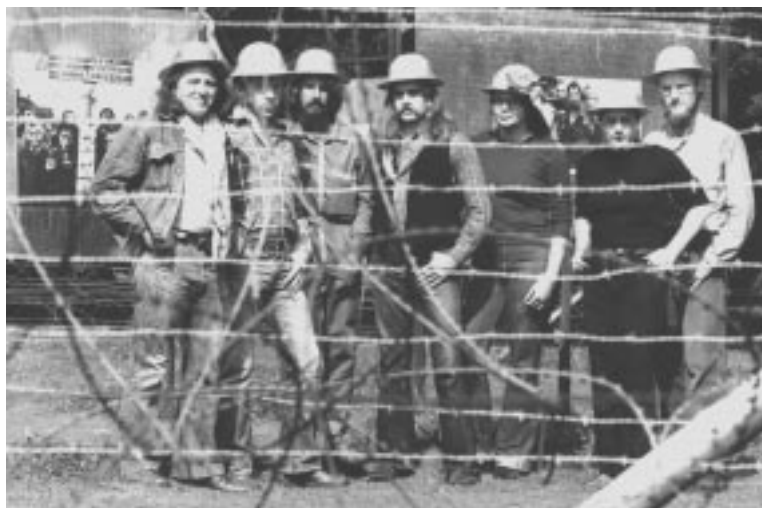
Nach schier endlosem Hin und Her und Bewilligungshickhack ist sie doch zustande gekommen, die Ausstellung. Für viele ein Ärgernis, weil sie offenbar zu sehr die politische Realität berührt.

Nach endlosem Depeschenwechsel und wochenlangen Telefonaten lehnte die Verwaltung „Schlösser und Gärten“ es ab, uns das gewünschte Terrain für die geplante Ausstellung zu überlassen, gewährte aber der documenta-Gesellschaft die Einrichtung umfangreicher Installationen.

Ich sitze nun in der Aue, vor mir die Open-Air-Ausstellung, verrostete Stahlrahmen, die Photos auf verzinktem Blech aufgezogen, in die Rahmen genietet, alles von Stacheldraht umzäunt.

Unabhängig von der Beantwortung der Frage, ob wir das Rasenstück geliehen bekommen oder nicht, hatten wir uns schon bei verschiedenen Bildagenturen das Veröffentlichungsrecht für 70 Fotos besorgt, die alle in eindringlicher Weise zeigten, wozu dieses Produkt menschlicher Vernunft taugt.

Die Ausstellung ist gut besucht, einige hundert Besucher pro Tag, an Sonntagen weit über tausend. Alle machen betroffene Gesichter. Die Photos erinnern offenbar viele an erlebte Gewalt. Genaugenommen hat das Elend nie aufgehört. Photos aus Grohnde, Kalkar, aus dem Libanon oder Irland zeigen es.



Gruppenbild der METALLER in der Ausstellung „99 Jahre Stacheldraht“

Man hat uns prophezeit, es würde keine drei Tage dauern und die Rechten würden die Photos abreißen. Aber nach drei Monaten kaum Spuren von Beschädigungen. Dabei war die Ausstellung unbewacht. Enttäuscht hat uns die Presse. Ein bißchen anbiederndes Auf-die-Schulter-klopfen. Das war alles. Was ist von deutschen Journalisten schon zu erwarten? Sicher nicht Engagement oder Zivilcourage. Anders Bellorget. Der französische Photograph schickte für das Plakat das berühmte Photo von der Hand im Stacheldraht und wünschte uns viel Mut. Wir sind auch heute noch mit ihm verbunden.

Christiane Kaiser



Parallel dazu hatte ich mich um die Beschaffung der von uns benötigten, als Waffen registrierten 13 Natodrollen und Flandernzaun plus Verlegegerät bemüht. Durch strategisches Ausspielen der einzelnen Waffengattungen gegeneinander, die Panzergrenadiere gegen die Pioniere, diese wiederum gegen die Luftwaffe, erreichte ich schließlich, daß wir uns bei einer im Harz stationierten Pioniereinheit die gewünschten Utensilien, die von einer Luftwaffeneinheit den Pionieren geliefert worden waren, abholen konnten.

In der vorletzten Nacht vor der Eröffnung der documenta setzten wir die Pfähle für den Stacheldrahtzaun. Am Vormittag, nach energischer Nachtarbeit, verlegten wir den Stacheldraht, den Natodraht, den Flandernzaun und stellten bis Mitternacht die Stahlrahmen mit den auf verzinktem Blech aufgezogenen großen Photos auf. Ehe sich die Bürokratie von Schlösser und Gärten gegen uns formieren konnte, hatten wir schon die Pressekonferenz hinter uns. Die Schlacht war gewonnen!

Zur Ausstellung verlegten wir zwei große Plakate. Eines dieser Plakate war beidseitig bedruckt. Auf der einen Seite zeigte es in verkleinerter Wiedergabe den größten Teil der ausgestellten Fotos. Auf der Rückseite wurde die Geschichte des Stacheldrahtes rekapituliert.

Das zweite Plakat beschränkte sich auf die Wiedergabe eines Photos, das uns der französische Fotojournalist Ghislain Bellorget für diese Ausstellung überlassen hatte.



# 1978

ZUSAMMEN MIT HAJO HANGEN STELLT FIEBIG IN DER GALERIE TEUFEL IN KÖLN AUS. ER ENTWIRFT UND FERTIGT ZWEI GROSSE AUSSTELLUNGSVITRINEN FÜR DIE KERAMIKWERKSTATT DER UNIVERSITÄT. IM NOTOS VERLAG ERSCHEINT SEIN FOTOBAND „VERHÜLLTE FASSADEN“, EIN PAMPHLET GEGEN DEN VERPACKUNGSARTISTEN CHRISTO.

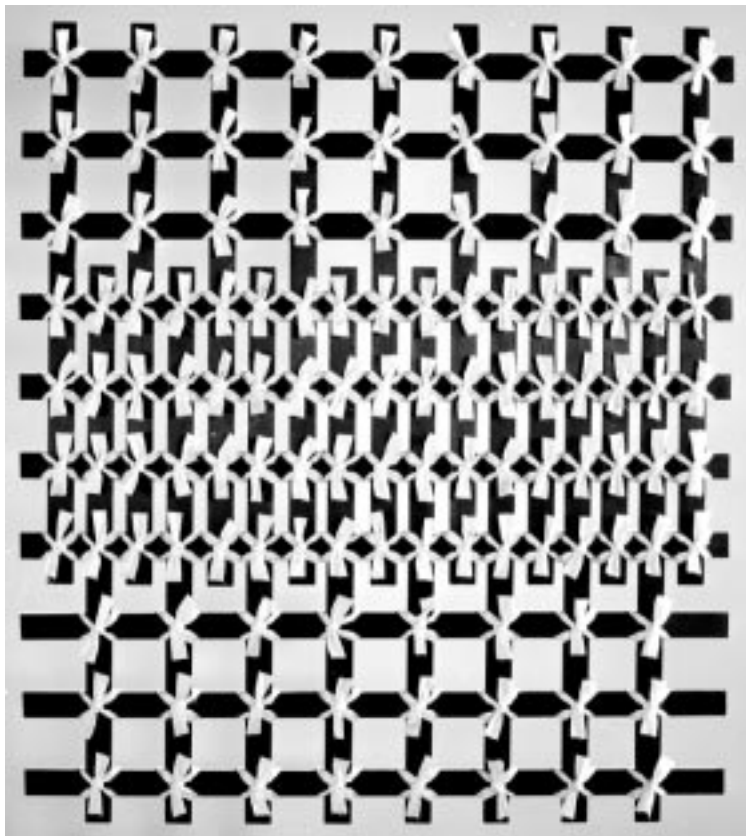
# 1979

WOLFGANG WOLFF, DIREKTOR DER FRANKFURTER AUFBAU AG, GIBT DIE COR-TEN SKULPTUR „DOS A DOS“ IN AUFTRAG. SIE WIRD VOR DEM PARKHAUS AN DER KATHARINENKIRCHE IN FRANKFURT AUFGESTELLT. FÜR DEN FRANKFURTER KUNSTVEREIN FERTIGT FIEBIG EIN MULTIPLE UND FÜR DIE „EDITION HOFFMANN“ EIN PAPIEROBJEKT. ES ENTSTEHEN DIE ERSTEN KONSTRUKTIONEN AUS LATTEN, DIE FIEBIG „SPALIERE“ NENNT. DIE FAZ VERÖFFENTLICHT DEN OFFENEN BRIEF, IN DEM FIEBIG BUNDESKANZLER SCHMIDT ATTACKIERT.

# SPALIERE

Außer Spalieren habe ich auch eine Gartenlaube mit meinem Großvater gebaut. Unter ihr haben wir 1945 die „Kostbarkeiten“ der Familie verscharrt.

Doch die „Iwans“, wie wir, Enkel slawischer Großmütter, haben das Zeug sofort gefunden.

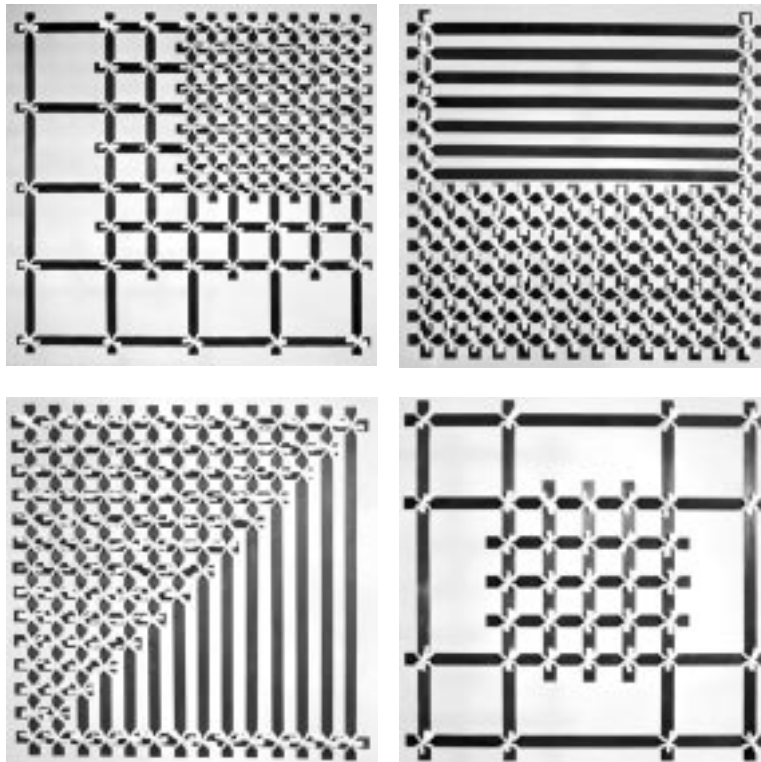


An einem Tag langen Müßiggangs fügte es der Zufall, der so vieles fügt, daß aus der Unordnung der Dinge eine Photographie auftauchte, die mich an Momente meiner Kindheit erinnerte. Eine Photographie, in der ich etwas entdeckte, das wie ein Keim in meinem Kopf zu wuchern begann und etwas entwickelte, was wohl schon vor Jahren in mir angelegt war. Die Photographie aus dem Jahre 1943 zeigt: meine Großeltern Zühlke, meine Mutter, Tante Erika, Tante Hedwig und Onkel Kurt. Sie sitzen vor einem Spalier, das ich mit meinem Großvater 1938 gezimmert hatte. Es war, als würde ich an ein altes, weit zurückliegendes Spiel erinnert, das ich als Kind gespielt habe. Alles, was nun folgte, geschah ohne den Schatten einer Absicht. Es entwickelte sich eines jener kleinen privaten Vergnügen, die eine leichte Arbeit mir gelegentlich verschafft. Eine Arbeit, die man aufnimmt oder liegen läßt, ohne mit ihr einen Anspruch zu erheben. Was sich ereignet hatte, war weiter nichts als ein Anstreifen der Erinnerung, die ein flüchtiges Lächeln auslöst, aber sonst in der Regel ohne konkrete Verbindlichkeit oder Folgen bleibt.



Ich begann mit der Arbeit ohne zu wissen, wohin sie mich führen würde. Da ich nie daran gedacht hatte, jemals an die Spaliere, die ich mit meinem Großvater für Apfel- und Birnenbäume gezimmert hatte, anzuknüpfen, war ich augenblicklich frei, ein neues Verfahren zu erproben. Gespeist aus meiner Erinnerung, ausgelöst durch eine alte Photographie, meine Beobachtungen und manch anderem, das geeignet ist Resonanz auszulösen, habe ich an diesem verdösten Wochenende im Sommer meine ersten SPALIÈRE zusammengefummelt. Fast mühelos fiel mir die Lösung zu. So etwas werte ich als Zeichen geheimer Sympathie des Materials. Das steht über jedem berechnenden Talent. Ich glaube, es war Ernst Jünger, der das mit Recht schrieb.

Die Spaliere, kleine Gitter aus zusammengebundenen Laten, habe ich kaum öffentlich gezeigt. Ich scheue die wiederkehrende, unsinnige Frage nach ihrem Kunstwert, oder dem, was sie bedeuten. Dabei gäbe es genug Beziehungen, in den Gärten und den Parks, mit ihren Pergolen, Pavillons und Lustlauben, an die sich gedanklich anknüpfen ließe. Sogar in den großen Städten begegnet, wer die Augen offen hält, diesen heitercharmanten Konstruktionen. Aber das alles liegt, wie es scheint, nicht im Blickfeld unserer Kulturingenieure.



# FOTOBÄNDE: EIFFELTUM



Wo immer man sich in Paris befindet, sieht man ihn über alle Dächer sich erheben: die kostbare Nutzlosigkeit, la Tour Eiffel, Symbol der Moderne, Zeugnis eines Jahrhunderts.

Delaunay wurde nicht müde, sich für das Monument zu begeistern, es immer wieder von unten bis oben zu durchstreifen. Den Turm besteigen, das heißt, einen großen strukturalen Traum, die Topographie einer Konstruktion, einen Raumtyp, in dem Innen und Außen sich durchdringen, zu erleben.



Das filigrane Objekt aus sich kreuzenden, sich schneidenden, einander überlagernden Segmenten, das Schauspiel sich ausbreitender Bewegung, vertrauter Elemente, Träger, Platten, Flach- und Winkeleisen, 1. 050. 846 Niete, sieben Millionen Löcher auf den Millimeter berechnet, um die vollkommene Vorfertigung aller Teile zu ermöglichen.

18. 038 Einzelteile wurden gezeichnet, die Beziehungen der Stahlglieder in 3. 629 Ausführungszeichnungen festgelegt. Nach 21 Monaten Montage wird unter 21 Salutschüssen, abgefeuert von der 2. Etage, der Turm, der alle anderen Türme bezwungen hat, zum erstenmal bestiegen. Von nun an sind wir alle Bürger des Eiffelturms. Jules Simon verkündet es, und die Bürger bestaunen die elegante Solidität, die logische Ordnung, die dekorative Wirkung der Strebwerke und Stahlbinder einer architektonischen Ordnung verständlicher Form.



Zola und Verlaine begrüßen das gelungene Wagnis, den Augenblick der Ablösung des Architekten durch den Ingenieur. Charles Garnier, Ernest Meissonier, Guy de Maupassant, Charles Gounod beklagen ihn als Mißachtung des französischen Geschmacks, als Bedrohung der Kunst und der Geschichte Frankreichs, sehen durch ihn Frankreich entehrt.



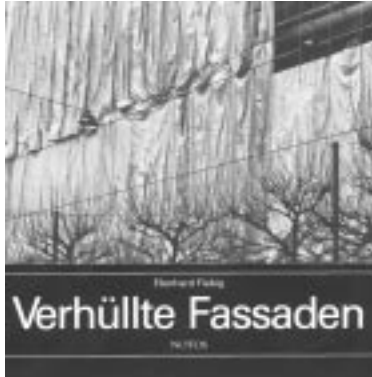
Sie ahnten nicht, daß dieser Turm Zentrum und unersetzbares Symbol von Paris werden sollte, das wie kein anderes Bauwerk die kapriziöse Phantasie anregt und sich unablässig in unendlich vielen Souvenirs, Nachbildungen, Modellen, Miniaturen und Attrappen vermehrt.

1975 entschloß sich Peter Aumann - ihm gehörte der Notos Verlag - meine Photographien in einer Folge kleiner Bildbände zu publizieren. Es erscheinen die Bände „Gartenlauben“ 1976, „Eiffelturm“ 1976 und „Verhüllte Fassaden“ 1978.

Text und Bilder aus dem Buch „Der Eiffelturm“, 1976



# VERHÜLLTE FASSADEN



Sie gehören zum Gefüge unserer Straßen - die Abrißhäuser. Wie zu feierlichen Anlässen in Gewänder possenhaft verhüllt, entwerfen sie dem Vorübergehenden die Grundlagen für einen neuen Kult der Fassade ohne Masse, ohne Schwere.

Verkleidungen aus verwaschenen Lumpen auf der Suche nach einer anderen Gestalt als die der Erstarrung, die sie umgibt - aus der Gebundenheit niederer Zwecke erhebt sich die Dekorartion aus Fetzen, besessen von dem Wunsch, große Bilder in uns wachzuhalten, voll Bewegung und Tiefe.

Eine Architektur ohne Geschmack an wirtschaftlicher Wirksamkeit; ohne soziales Ziel, plebejisch von allen intellektuellen Moden gereinigt. Paradestück eines neuen Genres, in urbane Einsamkeit verstreute Staffagen für die Laster einer florierenden Wirtschaft. Hinter den staubigen, mörtelgrauen Vorhängen spielt das Martyrium des Steins, gibt das vergangene Jahrhundert seinen mürben Architekturen Politur und neue Prägung oder schlägt sie endgültig zu Staub.



In diesen faltendurchzogenen Mausoleen für die Verklärung der Asche und der Trümmer ist kein Raum für Kostbares, kein Platz für die Launen pomadiger Talentkünstler.

Ohne bestimmte Form und ohne einem Plan nachzustreben; ins Leben gerufen, wenn die Zeit kommt, daß der Marmor zerfällt, entfaltet sich eine welke Vegetation, von Steinstaub geschwächt. Vom Schutt provozierte Bauten als unübersehbare Beweise für die Ärmlichkeit technischer Intelligenz und ihren paralyisierten Zustand.



Verwegene Rebellion der Lumpen gegen das gepflegte Ideal; dessen Unfähigkeit, Leidenschaften zu erzeugen. Da steht sie in breiten Flächen alter Gewänder mit dem grauen Teint der Gefangenen, wie eine ungeheure Zwangsjacke für die ausgemergelten, nun stürzenden Dekors.

Der Umwelt entrissen, nicht gemacht für sonnige Gemüter oder hellere Aspekte, offenbart die Makulatur der Baukunst ihr Elend, ihren Glanz und ihren Ernst.

Nicht gemacht, eine moderne Bildung darauf zu gründen, die in den Ohren klingt. Glaubt also nicht, daß die Realschulen ihr Lob verkünden werden. Dagegen gehören die provozierten Verhängungen, die kecken Stoffhubereien von Christo, dem Verpackungsartisten aus der Neuen Welt, inzwischen zum allgemeinen Kulturfundus.

Besessen vom spleenigen Ideal, uns vertraute Gegenstände, Häuser und Landschaften in verpackter Zerrform zu verklären, legen sich für ihn Industrien ins Zeug, um, wenn es sein soll, auch das Meer in Limonade zu verwandeln. Schon ist von der Christoisierung der Welt, der Einführung göttlicher Dimensionen in die Kunst, die Rede.

Vollenden soll sich ein neuer Aspekt von Kunst als Märchen einer Stunde, als ewiger Wechsel der Formen und vielleicht auch als Schlußabrechnung. Aber die Tat verläuft anders als die Träume, und ejakuliert wird die ins Gigantische gesteigerte philisterhafte Vollendung feierlich ausgestaffierter Banalitäten, blendender Kitsch, der als höchsten Anspruch nur das monumentalisierte Seichte akzeptiert. Curtain Valley, Running Fence, die Barrikade der Ölfässer in der Rue Visconti, die verhängten und verschnürten Häuser als bombastische Visionen gedacht, sind Plagiate, vulgarisierte Motive aus dem 19. Jahrhundert, ohne Aura, ohne schöpferische Spannung.

Curtain Valley offenbart nicht noch einmal die Feierlichkeit, die Trauer, Verzweiflung und Sehnsucht der Zeltplanen, mit denen Haussmann seine Boulevards vor ihrer Fertigstellung verhängte, als theatralische Huldigungen an das urbanistische Ideal der langen Straßenschluchten und perspektivischen Durchblicke, die Antwort der Reaktion und der Spitzhaken auf die Revolten der Bürger und Proleten.

Die Barrikade der leeren Ölfässer in der Rue Visconti, eines der ersten Meisterstücke dieses Agent provocateur, entstammt nicht den Instruktionen für den Aufstand unseres lieben Bürgers August Blanqui und nicht dem Glauben an die schöpferische Kraft der Revolution als Wegbereiter möglicher Aufhebung sozialer und wirtschaftlicher Unterdrückung. Sie ist Ausdruck von Reaktionärromantik und hysterischem Drang nach Entwertung der Geschichte. Christo möchte etwas mitteilen, der Geschichte zu Hilfe kommen,

weltoffen, klar und platt. Aber keine seiner extraordinären Kreationen enthält etwas von der vertrauten Normalität, mit der wir Menschen zu tun haben. Running Fence hat nichts von der Lebendigkeit oder der sinnlichen Schwerkraft Ozon ausströmender, auf der Leine bleichender Wäsche.

Und auch das Außergewöhnlichste seiner verpackten Häuser schafft keine Rätsel, keine Ausschweifungen, Trancen, Erregungen, wie die zum Ritual geschmückte Kaaba, der elf Meter hohe Kubus, verhüllt von schwarzen Tüchern, ungesäumt und ohne Muster - im Namen Allahs, dem Allbarmherzigen und für den Glauben, der Berge versetzt.

Doch nur der Exzeß, der die Grenzen überschreitet, befreit und bleibt gültig. Nur, was die Kraft hat, zu oxydieren, bleibt mit Geschichte lebendig verflochten und überwindet die profane Welt.

Eine Welt des Verfalls mit ihren erkennbaren Symbolen, den verhüllten Abrißhäusern.

Zeremoniöse Masken für den apokalyptischen Gedanken und die hybride Lust, die sentimental Narreteien der Baukunst des letzten Jahrhunderts endgültig abzuräumen, Terrain zu schaffen für eine pedantische Architektur, deren gradlinige Wege Sackgassen sind, entsprungen einer Genesungsbewegung, die vom Wahn besessen ist, das von Träumen erfüllte Alte zu zerschlagen, auf Nimmerwiedersehen zu stürzen, Form und Material zu liquidieren.

Eine helldunkle Stimmung geht von den Katafalken aus, errichtet über dem Schutt und dem Staub. Zelthöhlen einfachster Konstruktion, auf das Spalier der Baugerüste gehisste Fetzen. Wucherungen und Flüche am Rande des Passionsweges der Architektur.

DER STEIN, DER VORHANG, ALLES FÄLLT.

Text und Bilder  
aus dem Buch  
„Verhüllte  
Fassaden“, 1978

# GARTENLAUBEN



Die Gartenlaube ist die Zwergform ihrer verfeinerten Vorbilder, der Venustempel und Lusthecken, der Teehäuschen und Orangerien, der Grotten, Pagoden und Einsiedeleien.

Biedermeierliche Ordentlichkeit, Sehnsucht und Sentimentalität, die Erinnerung an verlorene Vollkommenheit und Harmonie bestimmen ihren Stil. An ihr ist das Verhältnis des braven Bürgers zur Natur zu erkennen. In sie hineinzudenken ist die Gesellschaft, die sie belebte. Frohe Zirkel, die bei Bienenstich und Kirschkuchen ohne Ausschweifungen „im Schoße der Natur“ Gemütlichkeit suchen, die zu Herzen geht.



Nicht gewohnt, in reiner Gartenschönheit zu denken und unfähig, ihr schwermütiges Naturgefühl zu imponierender Größe aufzurichten, entstanden als Glanzstücke kleiner Bürgergärten, zwischen arbeitsgerechten Beeten Gartenlauben als Stätten der Empfindsamkeit. Offene Bauten aus Lattenrosten, Eisenstäben und Draht, von Laubpflanzen überwachsen oder nach dem Geschmack der Zeit bemalt, mit unbequemen Bänken und Tischen auf festem Postament möbliert.

Hier sollten sich in Schatten, Kühle und Duft, am Ende eingefaßter Gartenwege und Obstspaliere, Mensch, Bauwerk und Pflanze in Gefühlsphilosophie verbinden.



Aber das Interesse am Garten und zur unverdorbenen Natur ist ohne elementare Kraft. Die Konstruktionen der Gartenlauben, ohne formale Forderung, folgen in ihren Baugesetzen, wie die Lebensgewohnheiten ihrer Erbauer, der freien Laune und bleiben ohne künstlerische Qualität.

Nun, da die Lauben ihrer restlosen Vernichtung entgegengehen, heimelt uns die Traurigkeit dieser schrullenhaften Architektur an, deren Stigma der langsame Zerfall und die Auflösung der bürgerlichen Welt war.

Text aus dem  
Buch  
„Gartenlauben“,  
1976

# 1980

VON DER STADT FRANKFURT ERHÄLT FIEBIG DEN AUFTRAG ZU EINER SKULPTUR FÜR DIE ALTE OPER. IN ZUSAMMENARBEIT MIT ALEXANDER ZICKENDRAHT UND SEINEM SOHN BORIS ENTSTEHT EINE NEUN METER LANGE, HÄNGENDE PERFORATION AUS KUPFER, DIE DEN TITEL „GROSSE PERFORATION - GEWIDMET DEN SEIDENWEBERN VON LYON“ TRÄGT. IM AUFTRAG DES LANDES HESSEN ENTWIRFT UND FERTIGT FIEBIG FÜR DAS BAD SALZHAUSEN EINE WAND AUS GEFALTETEN KUPFERELEMENTEN. ER LERNT DIE MALERIN DOROTHEA WICKEL KENNEN, MIT DER ER VON 1982 AN ZUSAMMENLEBT. SIE MACHT IHN MIT PAUL BLIESE BEKANNT, DER SEIN FREUND UND MITARBEITER WIRD. DIE FRANKFURTER AUFBAU AG GIBT DAS MULTIPLE „DOS A DOS“ IN AUFTRAG. IN DER GALERIE FESEL IN WIESBADEN ZEIGT FIEBIG EINEN NEUEN SKULPTURENTYPUS UND ZUM ERSTEN MAL SEINE „SPALIERE“. ER IST AN DEN AUSSTELLUNGEN „10 DEUTSCHE PLASTIKER“ IN SPREITENBACH IN DER SCHWEIZ, „BILDHAUER IN HESSEN“ (HESSISCHER RUNDFUNK), DER LANDESGARTENSCHAU IN ULM UND DER TRIENNALE DER KLEINPLASTIK IN FELLBACH BETEILIGT.

# GROSSE PERFORATION, GEWIDMET DEN SEIDENWEBERN VON LYON

ES HEISST, DIE SEIDENWEBER VON LYON WAREN ES, DIE DER REVOLUTION DIE ROTE FAHNE GESCHENKT HABEN.



1980 bekam ich den Auftrag, für einen der Treppenschächte der wiederaufgebauten alten Oper in Frankfurt eine Skulptur zu entwerfen. Vom ersten Augenblick dachte ich an eine hängende, langgestreckte Perforation. Ihrem Gestus jener prächtigen Trikolore ähnlich, die im Arc de Triomphe hängt. Wie diese mächtige Seidenfahne sollte auch die Perforation an einem „Zipfel“ aufgehängt sein und sich leicht bewegen.

Lyon und Frankfurt sind Partnerstädte, und von den Seidenwebern von Lyon wird erzählt, daß sie der Revolution die Rote Fahne gestiftet hätten. Also lag für mich auf der Hand, die große Perforation den Seidenwebern von Lyon zu widmen. Nicht zuletzt, um die kulturbehafteten Frankfurter Bürger an den revolutionären Kern ihrer bürgerlichen Geschichte zu erinnern. Selbstverständlich habe ich nie damit gerechnet, daß die Besucher der Oper mit der Widmung gedanklich etwas verbinden könnten. Gelegentlich aber werde ich gefragt, warum ich diese „komische“ Widmung gewählt habe und ernte nach kurzer Erläuterung das bekannte überwältigende, „ach so!“



Alexander Zickendraht und Fiebig bei der Entwicklung von Papiermodellen für die „Große Perforation“





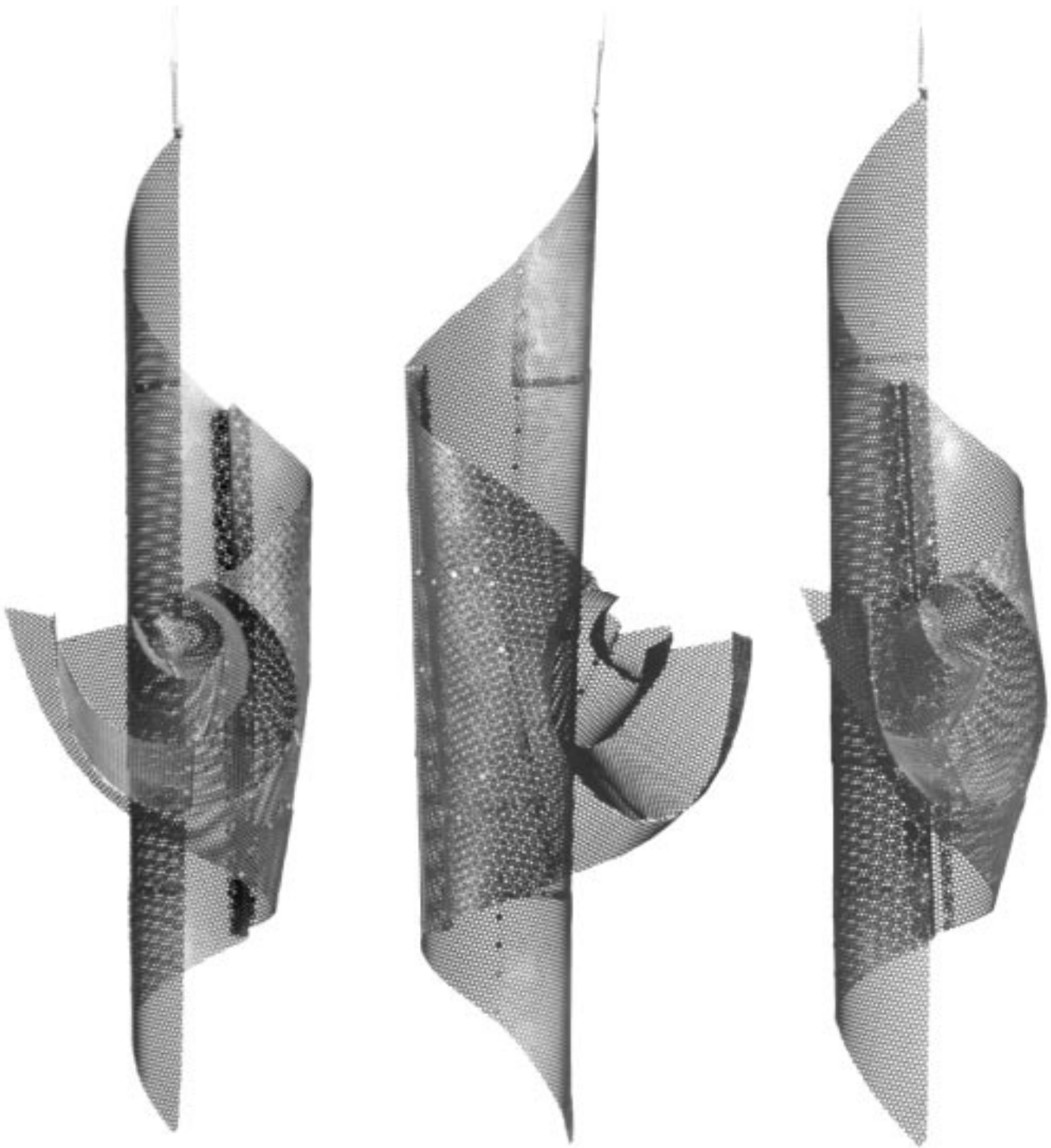
Als erstes fertige ich, unterstützt von meinem Freund und damaligen Assistenten Alexander Zickendraht, eine Fülle Papiermodell. So sehr ich diese Momente des Beginns liebe, so sehr fürchte ich sie auch. Denn regelmäßig lockt mich diese probierende, abwägende Arbeit in ganz andere Bereiche, und ich muß mich schwer disziplinieren, um die gestellte Aufgabe nicht aus dem Blick zu verlieren.

Im Anschluß an das Papiermodell wurde ein Blechmodell gefertigt. Am Papier lassen sich zwar in schneller Folge Gedanken in Modelle umsetzen, aber die endgültige Gestalt läßt sich am Papiermodell nur selten festlegen. Denn das Papier läßt Verwindungen und Verzerrungen zu, die sich im Blech nicht immer in gleicher Weise nachbilden lassen. Um die Blechzuschnitte und Kantenverläufe der Teile zu bestimmen, das statische Verhalten und den endgültigen Konstruktionsverlauf zu überprüfen, war auch in diesem Fall ein Blechmodell im Maßstab 1:10 unumgänglich.

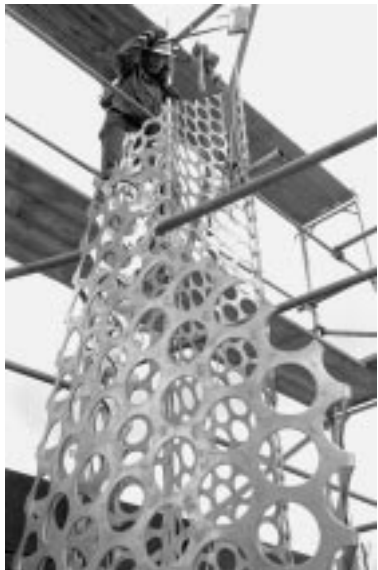
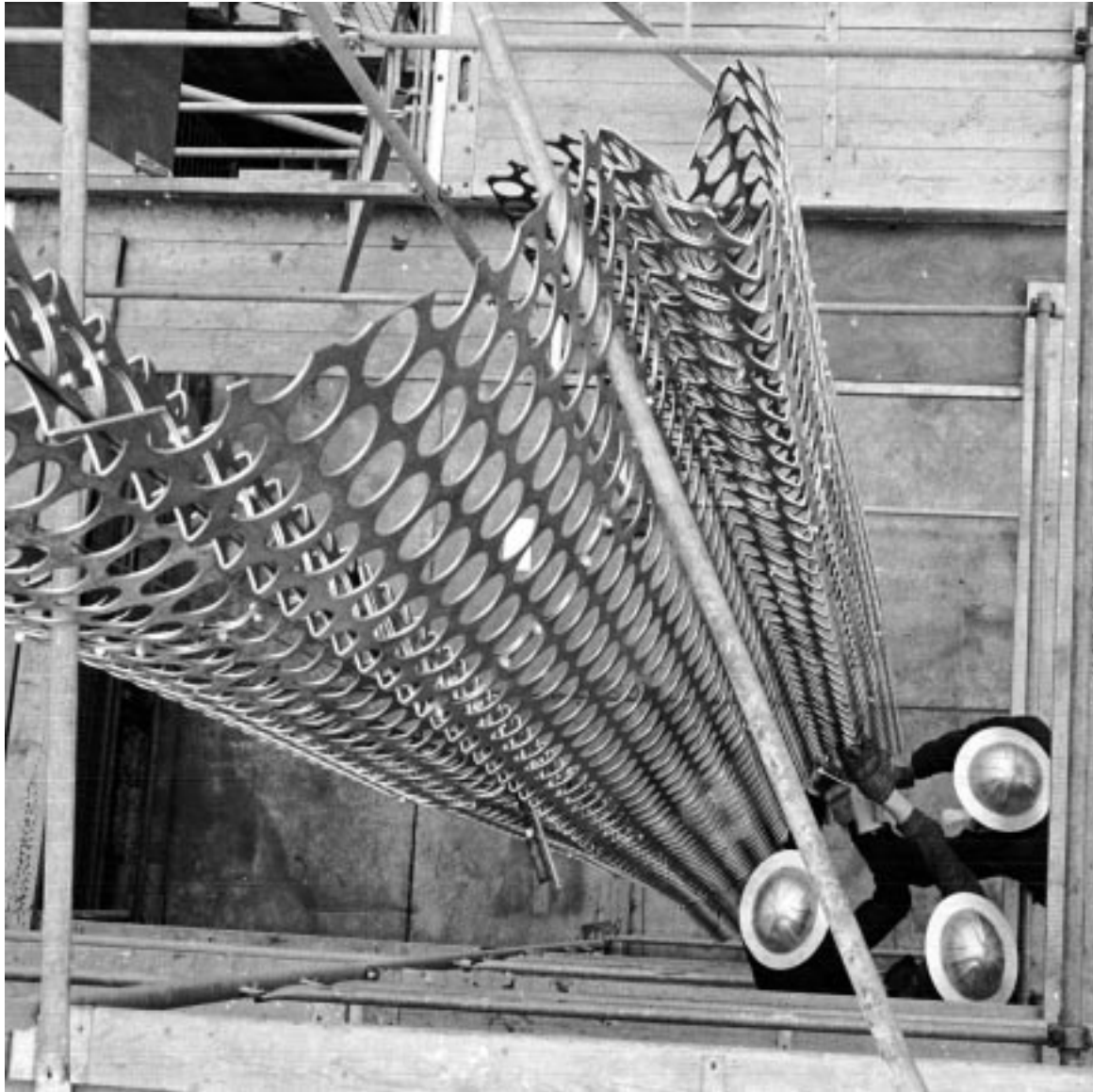
Danach gab es eigentlich nur noch das Problem, die große Perforation zu fertigen. Um die Gesamtwirkung konkret überprüfen zu können, haben wir vor der Werkstatt einen maßgerechten Gerüstturm und darin das Teil vormontiert. Danach wurde es wieder zerlegt, nach Frankfurt gefahren und dort unter erschwerten Bedingungen endgültig montiert.

Der Gerüstturm mit der Kupferkonstruktion stand auf freiem Gelände. Für jeden Metallschrottlter geradezu eine Herausforderung. Also mußte die große Perforation nachts bewacht werden. Diese Wache hat Dorothea Wickel übernommen. Damals ahnte wohl nur sie, daß dies der Beginn meiner großen Liebe sein würde.





Der Ort an dem die GROSSE PERFORATION hängt, ein Treppenschacht von neun Meter Höhe in der Frankfurter Alten Oper, macht es unmöglich, diese hängende Skulptur als Einheit zu photographieren. Selbst das Photographieren von Segmenten der Skulptur ist fast unmöglich. Wogegen der eigene Blick schon in der Lage ist, die Skulptur als Einheit zu erfassen. Um dem Leser dieses Katalogs eine Vorstellung vom Gestus der Skulptur zu vermitteln, wird hier das Modell (Lochblech) in drei verschiedenen Ansichten wiedergegeben.



# 1981

FIEBIG ENTWICKELT EINE NEUE ART VON STAHLSKULPTUREN INEIN-  
ANDER VERSCHRÄNKTER ELEMENTE. IN FRIEDBERG WIRD VOR DEM  
AMTSGERICHT EINE FÜNF METER HOHE, GEFALTETE SÄULE VON FIE-  
BIG AUFGESTELLT. ER HAT IN DER GALERIE TEUFEL IN KÖLN UND IN  
DER GALERIE KIM IN STUTTGART EINZELAUSSTELLUNGEN. DAS JAHR  
ÜBER BEFASST ER SICH WEITER MIT SEINEN „SPALIEREN“, ENTWIRFT  
UND FERTIGT NEUE MÖBEL UND STELLT SEINE ERSTEN GESCHMIEDE-  
TEN SKULPTUREN HER.

# 1982

FIEBIG STELLT IN DER GALERIE TIM GIERIG UND IM KUNSTVEREIN  
DETMOLD AUS. ER BETEILIGT SICH AN DER AUSSTELLUNG „MEDIUM  
PAPIER“ IN DER GALERIE VILLA ZANDERS IN BERGISCH GLADBACH.  
FÜR DIE HESSISCHE LANDESZENTRALBANK ÜBERNIMMT FIEBIG DIE  
GESTALTUNG DES AUFZUGSCHACHTES. ER WENDET SICH DER TU-  
SCHEMALEREI ZU UND MALT IN DIESEM JAHR EINE VIELZAHL BIS ZU  
ZWEI METER GROSSER FARBIGER BLÄTTER. AUSSERDEM BESCHÄFTI-  
GEN IHN VERSUCHE, MIT ROST UNMITTELBAR ZU DRUCKEN. ES ENT-  
STEHEN DIE ERSTEN SKULPTUREN AUS BLEI. NEBENBEI ENTWIRFT FIE-  
BIG EINEN AUSSTELLUNGSPAVILLON AUS STAHL.

# BEDINGUNGEN UND MITTEL



In Aufsätzen und Kommentaren zur Kunst wird die Frage nach den materiellen Bedingungen, unter denen sie entsteht, nicht erörtert. Kunsthistoriker und Kritiker beschränken sich in der Regel darauf, die Werke zu deuten. Sie berichten, welche Empfindungen die Werke in ihnen auslösen, benennen deren Marktposition und setzen uns in Kenntnis darüber, in welchem „Kontext“ genannten Zusammenhang, die Werke zur übrigen „Kunstproduktion“ gesehen werden müssen.



Ich bin der Ansicht, daß im Blick auf Kunstwerke „Produktion“ ein unzulängliches Wort ist. Aber zugunsten der Lieferanten dieser Sprache nehme ich an, daß sie das nicht erklärbare Zustandekommen von Kunstwerken willentlich auf die Ebene der Produktion verlagern, um uns endlich die Augen zu öffnen für die materiale, ökonomische Basis der Kunst, um uns die echten Probleme der „Kunstproduktion“ aufzudecken und danach zu fragen, was die Werke den Künstler gekostet haben, was sie ihm einbringen und in welchem Maße die Realisierung seiner Ideen genannten Vorstellungen vom Kapital und den Produktionsverhältnissen abhängen. Sich also bemühen, die Herstellung von Bildern, Zeichnungen, Drucken, Skulpturen als Handlungen auf materieller Grundlage zu präzisieren. Aber das ist nicht der Fall. Die Autoren beschränken sich darauf, in einem nebulösen Mixtum aus Prophetentum und Historismus zu deuten, statt wahrzunehmen.



Arbeiten an der  
Brennschneidanlage



Statt nachdrücklich daran zu erinnern, daß die Kunstwerke in der Wärme eines von Arbeit geprägten Lebens, mühsam der Welt abgerungen werden, lenken sie den Blick auf die schicksalhafte Bestimmung der Künstler und beschreiben Künstler und Kunst so geheimnisvoll wie unbekannte, nur geahnte Lebewesen. Sie heften den Werken einen falschen Nimbus an und degradieren auf diese Weise gerade das, was sie der Andacht empfehlen.

Sie errichten nicht nur zwischen dem Künstler und den anderen Menschen eine Mauer, sondern auch zwischen dem Künstler und dessen eigenem Leben. Von dem sie, wenn überhaupt, ein entstelltes Bild liefern. Es ist ihre devote Haltung, die ihnen eingibt, das Werk losgelöst von Leben und Arbeit zu interpretieren. „selbst wenn man zugibt“, schreibt Merleau Ponty in seinem Buch „Das Auge und Geist“, „daß der Maler deshalb gern mit der Farbe umgeht, der Bildhauer mit Ton, weil er dem „analen“ Typus angehört - so sagt uns das noch nicht, was es heißt, zu malen oder zu bildhauern.“

Der Künstler ist nichts anderes als ein Mensch bei der Arbeit. Darum wird sich die Einheit der Kunst nie im Museum, sondern immer nur in der Werkstatt oder im Atelier finden lassen.

rechts:  
„Hesperos“, 1981.  
Stahl



Es wäre darum an der Zeit, der geschmackorientierten Rezeptionsästhetik eine Produktionsästhetik entgegenzusetzen. Eine Theorie vom Schönen, die uns daran erinnert, daß Kunstwerke nicht Geschenke sind, die der Weltgeist stiftet, „Wie sollte ein reiner Geist malen?“ fragt mit Recht Valéry, sondern durch Arbeit ins Leben gerufen werden.

„Glyphe“, 1981.  
Stahl





Wir brauchen eine Ästhetik, die nicht mehr die realen Tatsachen, den Einfluß von Material und Werkzeug leugnet, nur um den erdichteten Primat eines geistigen Anspruchs aufrechtzuerhalten.

„Selbst wenn der Wirt von Cassis die Metamorphose nicht versteht“, schreibt Merleau Ponty, „mit der Renoir das Blau des Mittelmeeres in das Wasser der Wäscherinnen verwandelt, hat er doch Renoir bei der Arbeit sehen wollen, das interessiert auch ihn, und letztlich gibt es nichts, was ihn hindern könnte, den Weg wiederzufinden, den die Höhlenbewohner eines Tages ohne Tradition eröffnet haben.“

Wir nehmen nicht teil an der Welt durch große Ideen. Wir nehmen teil an der Welt durch unsere Arbeit. Darum ist es wichtig, daran zu erinnern, daß die großen Werke nicht großen Ideen entspringen, sondern in unermüdlicher, oft schwerer Arbeit hochgestemmt werden. Jedes Bild jede Skulptur, setzt Tätigkeit, Machen voraus. Machen, ein leider grobschlächtiger Begriff, ist mit der Existenz des Menschen untrennbar verbunden. Das weiß der Wirt von Cassis, und darum will er Renoir bei der Arbeit sehen. Er will erkennen was notwendig ist, um dieses Bild zu schaffen. Er will sehen was durch Druck, was durch Schlag, was durch Reibung, was durch Stoß entsteht. Denn er ist Materialist, in dem Sinne, das er weiß, was Material ist und welcher Kraft es bedarf, es zu verändern, und daß sich der Ursprung aller Dinge im, vom Material angeregten Machen findet.

„Infusion“, 1980.  
Stahl

rechts:  
„Kagemuscha“,  
1981. Stahl









Der Wirt von Cassis zieht das Beobachtbare den Ansichten und Meinungen vor, den von jeder Erfahrung abgetrennten Sätzen, den okkulten Worten, die nur neue Fragen schaffen. Er weiß, daß es das Machen ist, das am Ende siegt. Also will er Renoir bei der Arbeit sehen, beim Machen, das auf einfache, begreifbare Handlungen sich beschränkt. Handlungen, die auf eine erkennbare Übereinstimmung mit Gedanken, Vorstellungen und Ideen zielen. Handlungen, durch die Gedanken und Ideen in vergängliche Werke verwandelt werden. Eine Verwandlung, die sich nur dank der Eigenschaften des Materials vollziehen läßt.

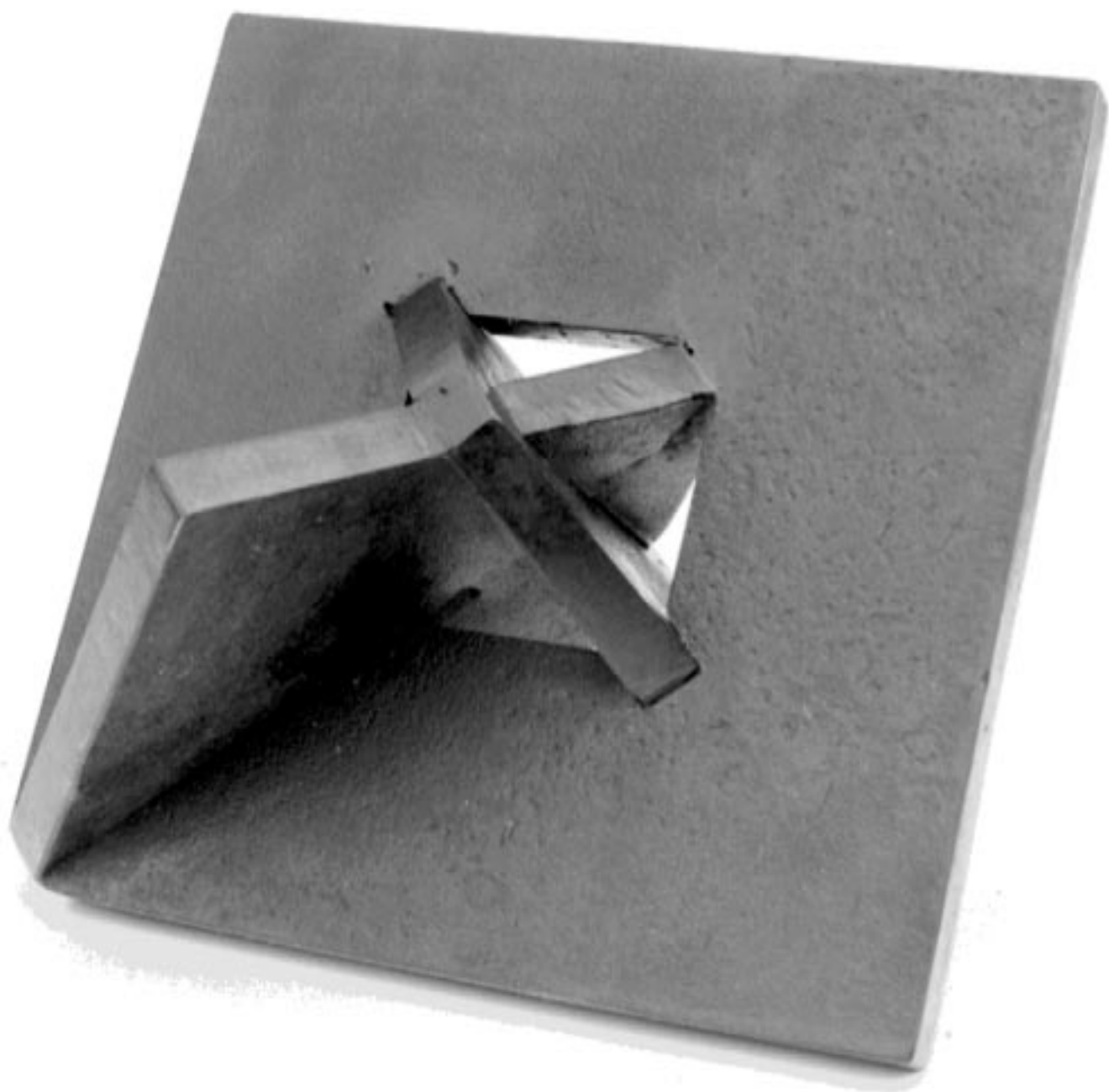
Mit schönen Lügen werden wir unterwiesen, wie wir ein Kunstwerk zu genießen haben. Aber ein Werk nur in dieser Weise zu resümieren, heißt, am Werk Wesentliches verlorengelassen zu lassen. Indem man verbirgt, wie es ausgeführt wurde, hindert man mich daran, meine eigenen produktiven Fähigkeiten zu steigern. Zu begreifen, daß der Künstler nicht unterscheidet zwischen Theorie und Praxis, zwischen Verstehen und Schaffen. Daß ihm Wissen allein nicht genügt, daß es um Können in Form jener Fähigkeit geht, alles in Gebrauch zu nehmen, wenn der Akt es fordert. Mit Recht weist Valéry darauf hin, daß der Künstler alles in sich tragen muß: den Poeten, den Erfinder, dessen Sensibilität die Kraft hat, die Dinge mit Leben zu befruchten, den Praktiker, der den Mut zum Handeln und die Kraft zum Lernen in sich trägt, den Spieler, den Kämpfer und den Kritiker, der die gewaltige Rolle des Zufalls nie unterschätzen darf. Ein zufälliger Eingriff und wir haben ein anderes Werk.

„Aegis“, 1981.  
Stahl

rechts:  
„Haggada“, 1981.  
Stahl.

„Naute“, 1983.  
Stahl



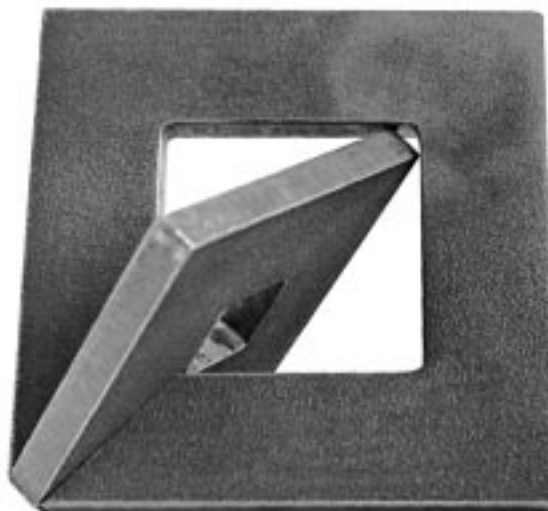




Wieviel Blindheit, Selbsttäuschung und intellektueller Hochmut sind notwendig das alles nicht zu sehen.

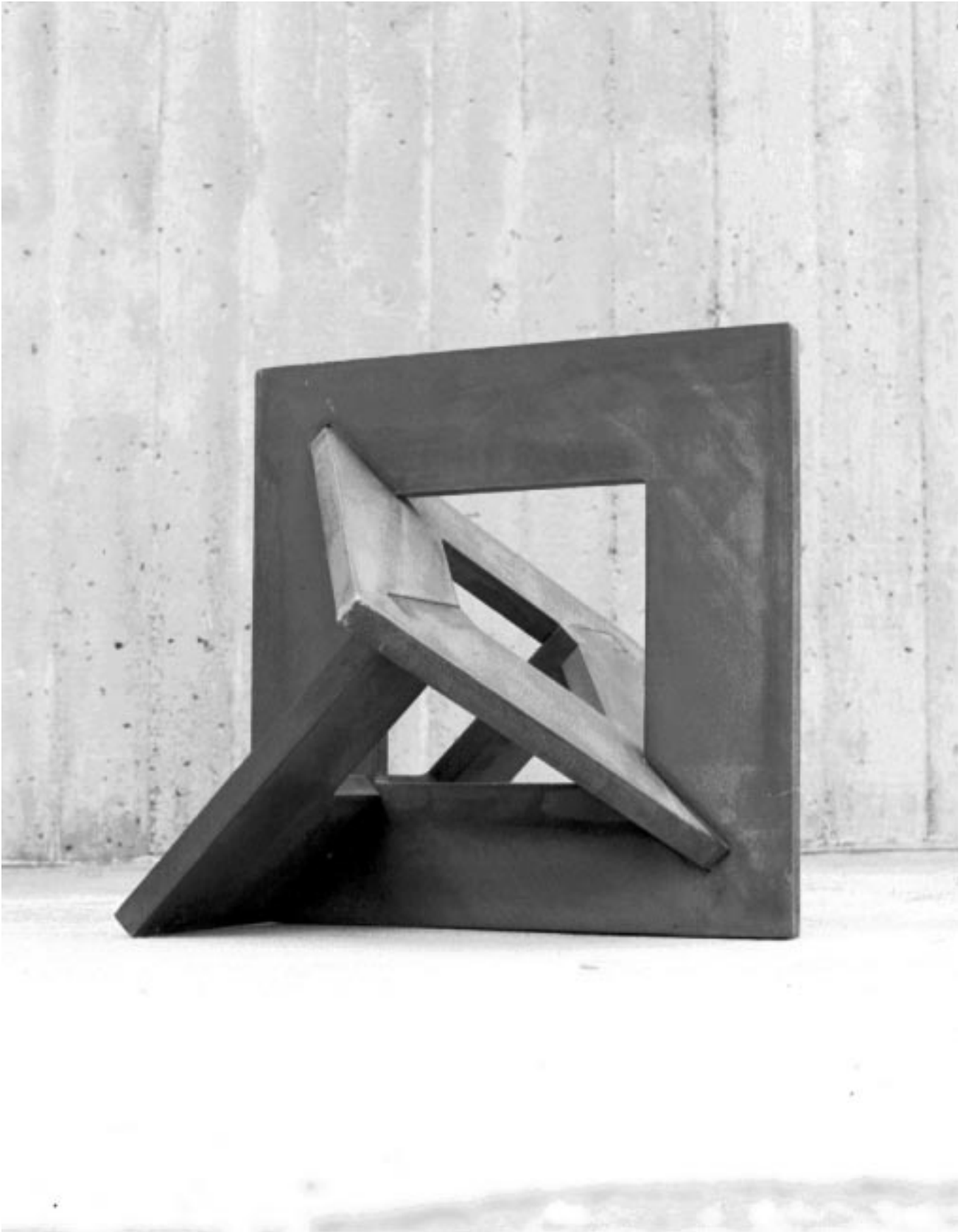
In seinen Schriften plädiert Valéry gelegentlich für eine Ästhetik des Herstellens. Er denkt dabei an eine Ästhetik, in der jedes Urteil über ein Kunstwerk vor allem die Schwierigkeiten berücksichtigen sollte, die der Autor sich auferlegt hat. Er vertritt die Ansicht, daß die „Hindernisse“, soweit sie sich rückblickend erschließen lassen, uns den geistigen Rang des Künstlers enthüllen.

Mit der Anschaffung einer Brennschneidanlage erweiterte sich das Repertoire der verfügbaren handwerklich - technischen Verfahren. Das Zuschneiden komplexer Stahlteile großer Materialstärke wurde möglich. Beeinflußt von dieser neuen Möglichkeit, entwickelte eine Folge neuer, unterschiedlicher Skulpturen mit jeweils eigenständiger Charakteristik. Zwar blieb es im Anfang bei rechtwinkligen Zuschnitten. Es änderte sich aber die Art, in der die Teile miteinander verbunden wurden. Sie wurden nicht mehr verschraubt, genietet oder verschweißt, sie wurden ineinandergefügt, zusammengesteckt.



rechts: „Nataka“,  
1982. Stahl

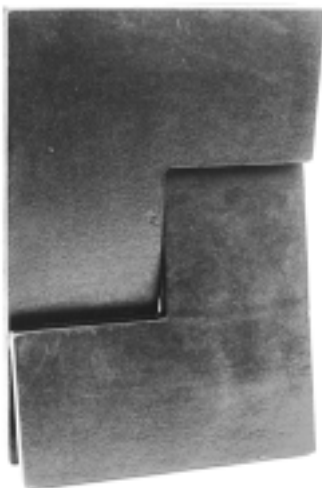
„Do-Do“, 1980.  
Stahl





In diesem Moment besteht wirklich Anlaß zu einer Zäsur. Wenn man Fiebig nur als Auftretenden kennt, im dunklen Anzug und Schmuck am Revers, kennt man ihn vielleicht als Wortführer, sonst aber nicht. Der Mann, der in der Metallwerkstatt steht und agiert, ist ein anderer. Ein fast sentimentaler Stolz verbindet ihn mit allen, die von Berufs wegen Metall verarbeiten, nach Metall riechen, Metall anfassen, herum-schieben oder gar herumtragen. Nicht nur die Hand, die vielbesungene, ist hier in der Werkstatt am richtigen Platz, es ist der ganze Leib, also auch der Kopf.

Eugen Gomringer  
im Katalog zur  
Ausstellung in der  
Galerie Fesel,  
1980



Er benützt die Maschine. Diese Maschine, von welcher die Rede ist, die Brennschneidmaschine - offensichtlich das Prunkstück und das zentrale Stück, ohne das eine Reihe der neuen Arbeiten nicht entstehen könnte. Man legt dieser Ma-

„Paradoxe“, 1982.  
Stahl



schine eine Zeichnung vor, die sie abtastet und daneben aus der Stahlplatte gleichzeitig ausschneidet. Das Ganze wird von der Lust des Pyrotechnikers begleitet. Fiebig, eben noch in der Kaffeerunde der wortgewaltige intellektuelle Barrikadenstürmer, hat sich längst zu einer Neuauflage Vulkans, dem römischen Gott des Feuers, gewandelt. Ein merkwürdiges Bild für den Beobachter: eine haargenau arbeitende Maschine, die keine Fehler machen kann, bedient von einem leibhaftig-kräftigen Mann und heißem Denker.

Mit einer Riesenzange, sozusagen vulkanischen Geblüts, wird dann das frischgeborene Teil in Empfang genommen, abgelöscht und dem Schraubstock zugeführt. Es gilt die Kanten abzufeilen. Auch die Feile ist von guten Eltern. Unser Meister weiß sich ihr zu bedienen, indem er sich um das Werkzeug herum entwickelt. Er tanzt mit lockeren Gliedern, aber harten Muskeln den Feilentanz.

„Abraxas“, 1982.  
Stahl

Während dieser Arbeit und auch später bemerke ich, daß es Fiebig, der das Zusammennieten von gefalteten Blechen aufgegeben hat, weiterhin um die Beziehung von Teilen geht, doch - Achtung! - weder um die nur gefühlte Beziehung, wie bei so vielen Plastikern noch um einen Spielplan des konstruktivistischen Geometrismus.



# DER STAHL

Seinen Essay „Von der überragenden Würde der Künste, die das Feuer wirkt“, beendet Paul Valéry mit dem Gedanken, daß die Künste, die das Feuer wirkt, die verehrungswürdigsten von allen sind, ahmen sie doch das überirdische Wirken eines Weltenschöpfers nach.

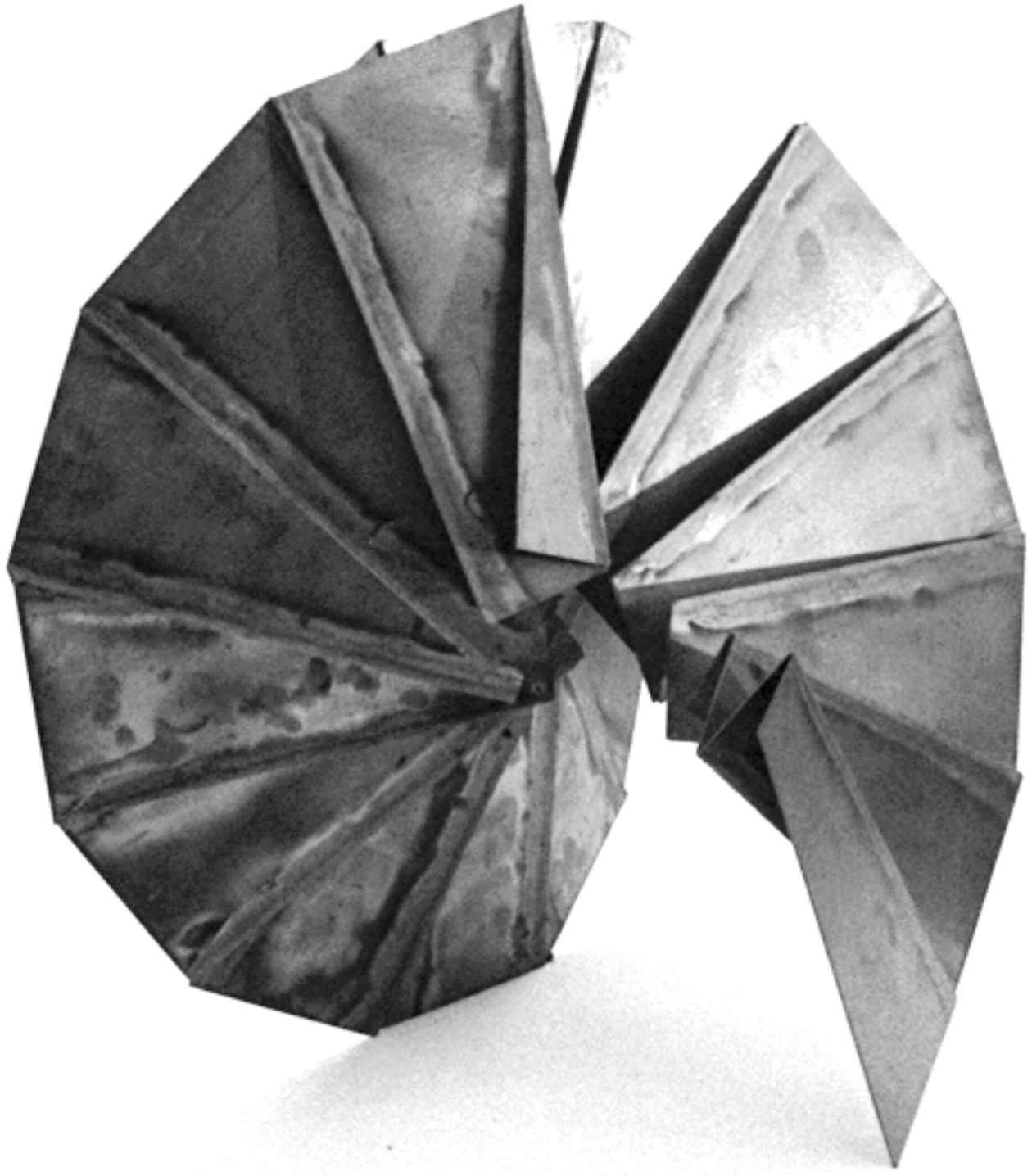
Der Stahl ist eine der Natur unbekannt Substanz. Er ist das im Feuer geläuterte, von den Menschen dem Dunkel der Erde mühselig entrissene Erz. Erst das gezähmte Feuer verwandelt das Erz zu Stahl und macht diesen gefügig. Denn die Beherrschung des Stahls ist mit der Macht des Menschen über das Feuer verbunden. Paul Valéry wagt, wie er selbst sagt, das Bekenntnis, daß ein schöner Gegenstand, hervorgegangen aus der Feuerprobe, ihm immer wieder die Sternengeschichte vergegenwärtigt, denn, was tun die Künste, die das Feuer wirkt anderes, als die grundlegende Eroberung und Zähmung des Feuers durch den Menschen zu zelebrieren?

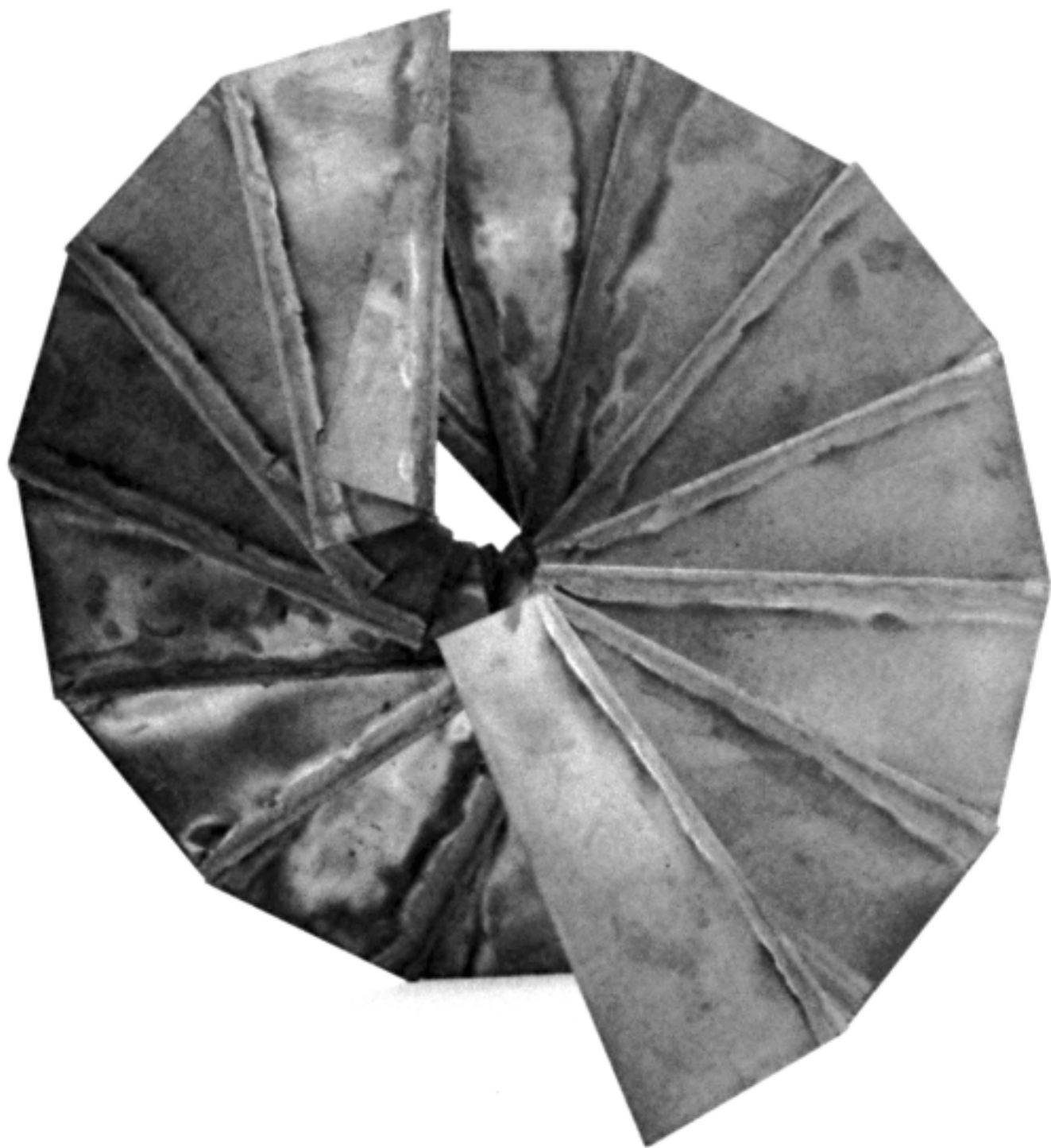
Der Stahl ist das Material, dem die Urform fehlt. Er erleidet, aus dem glühend Flüssigen erstarrend, seine Geburt und ist, wie Paul Valéry sagt, das Material, das „die Feuerprobe hinter sich hat“, aus dem alles Wesenhafte ausgebrannt scheint. Nur das Feuer vermag den Stahl zu verwandeln. Nur Flamme und Lichtbogen verschmelzen ihn zu neuer Gestalt. Also muß, wer den Stahl bezwingen will, den Kontrakt mit dem Feuer wagen. So ist dem Stahlbildhauer das Feuer ein Werkzeug.

Die Geschichte des Stahls ist eng verbunden mit der sich entwickelnden Produktivkraft. Stärker als jedes andere Material ist der Stahl selbst Teil dieser Entwicklung. Gedanken zur Skulptur aus Stahl sind darum immer auch Gedanken über den Wandel der Produktionsverhältnisse. Material, Werkzeug und Maschinen sind in dieser Kunstform nicht sekundäre Hilfsmittel. Sie sind unmittelbar den Prozeß bestimmende Potenzen. Mehr als jedes andere Werk verkörpert das aus Stahl die Übereinstimmung von künstlerischer Idee, Werkzeug und Material. Wer nicht erkennt, daß die Würde, die Vernunft, die Wirklichkeit, das Pathos, die Gebärde dieser Skulpturen allein aus der das Material verehrenden Arbeit entspringt, wird diese Skulpturen nie begreifen. Denn die Skulptur von der ich spreche hat einen anderen Ursprung als die Standbilder der Vergangenheit. Die Skulptur aus Stahl neigt einer anderen Schönheit zu. Sie macht den Betrachter mit einer Wirklichkeit bekannt, die ihm nicht unmittelbar vertraut ist. Wer diese Skulpturen zum erstenmal sieht, wird vielleicht nach der Wirklichkeit dieser Gegenstände fragen. Wird fragen, was er in ihnen zu erkennen hat, was sie erläutern und in welchem Erfahrungszusammenhang er sie einordnen soll? Solche Fragen werden vor allem jene Menschen bedrängen, die den behaglichen Bildern und Skulpturen der Vergangenheit anhängen und versucht sind, die Motive

„Rosette“, 1968,  
Stahl







ihrer gesellschaftlich vermittelten Kunstvorstellung wiederzufinden. Aber das Verdienst dieser Kunst liegt nicht darin, dem zufällig Erlebten Bilder und Gestalten zu entreißen, sondern darin, dem Material, das sie ergreift; eine neue geschichtliche Dimension zu geben.

Der Stahl hat keinen Körper, der vergleichbar wäre mit dem des Steins oder des Holzes. Die Gestalt der Skulptur aus Stahl wird nicht aus der ungefügten Masse des Materials herausgeschält. Immer präsentiert sich der Stahl vorgeformt als Blech, Rohr, Stab, Stange, Profil. Der Stahl ist also nicht pures Material, sondern Produkt menschlicher Arbeit. Stets ist dem Stahl die technische Bestimmung vorprägend eingearbeitet. Der Bildhauer, der den Stahl bearbeitet, bekommt sein Material nicht von der Natur „geschenkt“, sondern erhält es aus der Hand des Arbeiters und Ingenieurs. Das heißt, daß im Stahl Genie, Arbeit und Leid dieser Menschen geronnen ist. Dessen sollte sich immer der Bildhauer bewußt sein.

Die ordnende Kraft der Skulptur aus Stahl ist die Konstruktion. Nicht das geschmeidige Empfinden, sondern der konstruktive Wille ist der Kanon. Denn Alle Verfahren, den Stahl zu bearbeiten, sind durch Handwerk und Technik vorgegeben. Nicht eines, das nicht schon geübte Praxis war, bevor der Künstler sich des Stahls bemächtigte. Mehr als alle anderen Ausprägungen zeitgenössischer Skulptur ist darum die Skulptur aus Stahl auch Ausdruck der technischen Existenz des Menschen. Der sich nicht in der Reproduzierung verblichener Erlebnisbilder erkennt, sondern im Werk, das er auf der Höhe der Zeit arbeitend hervortreibt. Darin drückt sich die Humanität dieser Kunst aus, daß sie, ein ernstes Handwerk, bezogen auf eine hochentwickelte Technik, der Kunst wie der Technik eine neue geschichtliche Dimension verleiht. Indem der Bildhauer den Stahl kunstfähig macht und die noch ungewordenen Möglichkeiten ans Licht bringt, handelt er geschichtlich und bereichert die Welt.

Wir alle kennen die Abenteuer und Ideen, mit denen dieses Jahrhundert seine Geschichte eröffnet hat. Es ist darum nicht nötig, hier noch einmal die Gedanken zu wiederholen, durch die wir uns auch in den Künsten vom 19. Jahrhundert gelöst haben. Wir werden aber immer daran denken müssen, wie einschneidend diese Ideen auf unsere Zivilisation und Kultur eingewirkt haben. Denn auch die Skulptur aus Stahl ist ohne das, was uns die Technik des 19. Jahrhunderts als Erbschaft hinterlassen hat, nicht denkbar. Im Blick auf die Menschen, denen wir diese Erbschaft verdanken, sollten wir uns immer bewußt sein, daß es die Aufgabe der Kunst ist dieses Erbe zu mehren, unsere Vorstellungen zu bereichern und nicht es zu verwüsten.

„Rosette“, 1968.  
Stahl

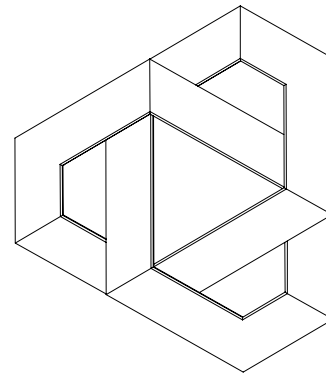
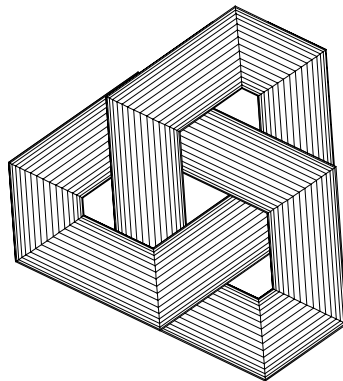
# GORDON



Formal betrachtet, gehört GORDON zur Gruppe der kantenparallelen Faltungen, wie die Serie „Hommage à Schinkel“ und die kinematische Skulptur „Hermäon“, die ich 1989 für Siemens gebaut habe, für die es aber schon 1968 einen Vorläufer gab. Denn gelegentlich greife ich alte Modelle wieder auf, um sie weiterzuentwickeln oder aus ihnen einen ganz neuen Skulpturentypus herauszulaborieren.

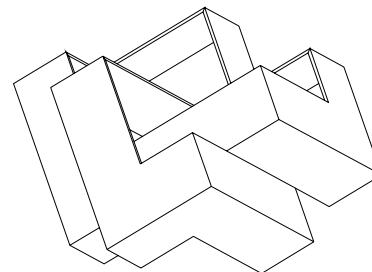
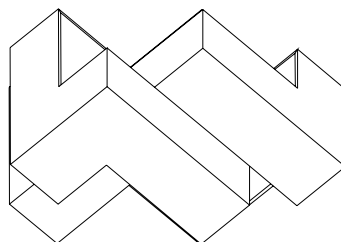
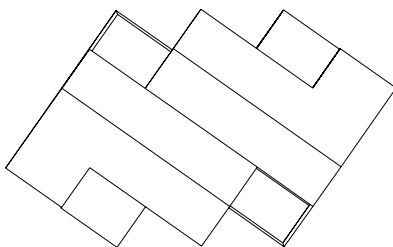
„Gordon“, 1972.  
Hessischer  
Rundfunk,  
Frankfurt a. M.  
Aluminium,  
lackiert,

Zu meiner großen Freude fand ich, 1988, bei meinem letzten Besuch in Paris, im Institut du Monde Arab ein kalligraphisches Blatt, in das ein Zeichen eingeschrieben war, das genau der Projektion in Richtung der Z-Achse der Skulptur GORDON entspricht. Derartige, die Jahrhunderte überspringende Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten werte ich als Zeichen höchster Affinität zwischen den Kulturen.

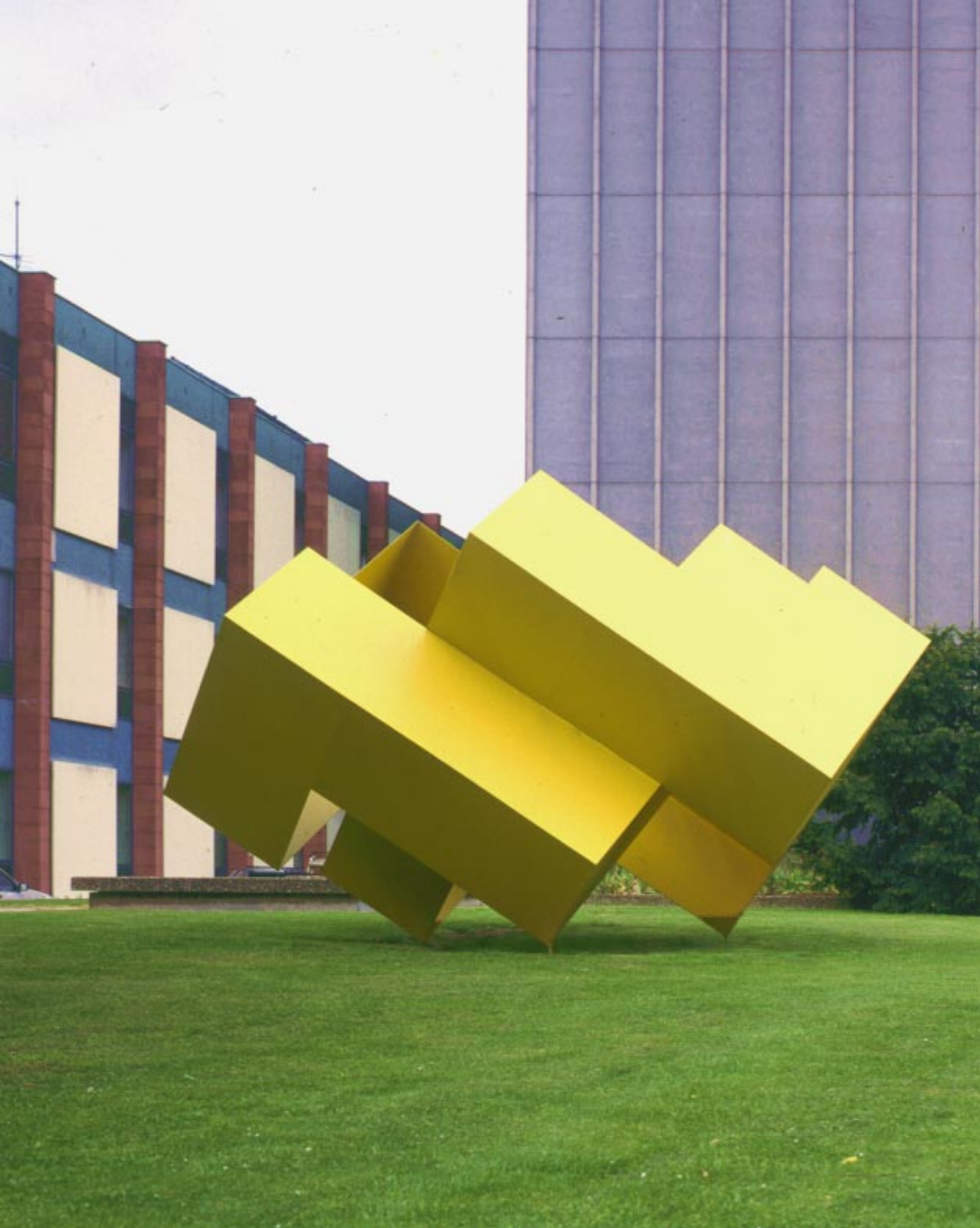


Kalligraphisches  
Zeichen.

„Gordon“, 3D  
CAD-Konstruktion  
in der Z-Achse  
betrachtet



„Gordon“, 3D  
CAD-Konstruktion.  
Drei verschiedene  
Ansichten.



# TUSCHEN

Die Kunstwerke werden heute klassifiziert. Es ist demütigend für einen Maler oder Bildhauer, notiert zu werden wie eine Aktie oder vom erstbesten Kritiker herabgewürdigt zu werden durch sein verächtliches Urteil und dem deprimierenden Milieu der Ästhetik von Kustoden unterworfen zu sein. Es ist gefährlich und schon gar nicht leicht, dem zu entgehen oder fern zu bleiben und frei zu sein. So etwa schrieb Bataille zu Masson, dem Maler, den er für den Größten einer bestimmten Generation hielt. Warum erinnere ich mich gerade jetzt an diese Zeilen, nachdem ich lange mit Markus Zürcher durchs Telefon gesprochen habe?

Wann ist etwas eine Kalligraphie? Warum bin ich so fasziniert vom kalligraphischen Strich? Der flinken Spur der Tusche auf einem Blatt Papier. Dem Strich auf dem Sprung. Dem Strich im freien Lauf, dem sich kein erinnerter Gegenstand in den Weg stellt. Ein Strich mit Tempo. Strich, keine Linie. Dorothea hat mich das gelehrt. Der vehemente Strich, nicht die mechanische Linie ist lebendig. Striche die, oder sollte ich sagen, die wirren Spuren die, das Papier wie Gefieder bedecken.

Ich habe mich nie im Zeichnen geübt. Habe nie die austarierte Konstruktion trainiert. Mich begeistert der Augenblick, wenn Tusche und Papier sich begegnen, „wenn Erscheinen und Entfliehen in eins fallen“, wie Masson es beschrieb. Für eine ganz andere Art der Zeichnung.

Ich vollziehe eine unabänderbare Bewegung. Im Schwung und ohne Auswege und wie ein Schweif legt sich die Farbe auf das Papier. Das ist keine malerische Manier. Das ist ein Akt in einem Zug. Flüssig bewegt. Wie die Oberfläche eines Tümpels, über die der Wind streicht.

Im Anfang gab ich meinen Blättern Namen. „Die siebzehn Arten den Regen zu beschreiben“. Das Thema hatte ich mir bei Eisler geliehen. In dem Thema vibrierte aber auch Erinnerung an die endlosen Stunden auf dem See, wenn ich für meinen Großvater das Ruder führte, wenn es Zeit war zum Angeln, weil die Fische sprangen und der Regen über die Wasserfläche tanzte, oder der Wind das Wasser schuppig kräuselte. An der Art der „Gänsehaut“, die das Wasser aufwarf, konnte mein Großvater das Wetter voraussagen. Er wußte nichts von der Malerei des Zen, aber die Metamorphosen des bewegten Wassers und des geharkten Weges waren im vertraut.

Gelegentlich rolle ich mir ein großes Blatt Papier aus und fege die Farbe darüber. Regellos, nur zum Spaß.





Frau Dr. Birke von der Albertina verdanke ich den Hinweis, daß ich, ohne es zu ahnen, in meinen frühen Blättern die traditionsreiche chinesische Methode praktiziert habe, das Papier, bevor es von der Farbe berührt wird, in Falten zu legen. Sie selbst war auf einer ihren Reisen durch China Malern begegnet, die dieses Verfahren noch pflegten.



1974 ermunterte mich Marianne Lienau, mit ihr und Michael Horst eine Möbelmanufaktur zu gründen. Die Manufaktur „Bronte“. Wir wählten diesen Namen, weil uns das Trema gefiel. Wir wollten Möbel in limitierter Auflage produzieren und verkaufen. Gestartet wurde mit Tisch und Stuhl.

Geschraubte Konstruktionen, aus Aluminiumrohr und einer Tischplatte aus Diabas. Auf dem Stuhl sitzt man, wer es probiert, ist erstaunt, hervorragend. Die Lehne unterstützt die Wirbelsäule im richtigen Bereich. Mit der Manufaktur sind wir gescheitert. Aber dieses Scheitern bedeutet nichts. Wichtig bleibt, daß wir versuchten, das Richtige zu tun. Denn, und damit trösteten wir uns: Der Weg war auch hier das Ziel.

Runder Tisch, Steinplatte auf einer Unterkonstruktion aus Stahlittings und Stahlrohren, 1964



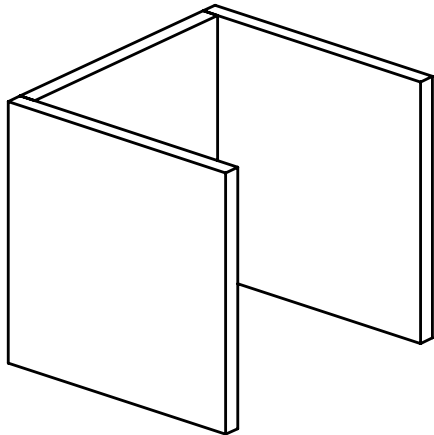
Wie viele meiner Generation hatte ich nie Geld für bürgerliches Mobiliar. Das Notwendige wurde improvisiert. Noch heute bevorzuge ich Tische, die aus zwei Holzböcken plus Türblatt bestehen. In der Anschaffung billig und leicht zu bewegen, sind sie die ideale Lösung für einen, der mal mehr, mal weniger Tische in unterschiedlicher Anordnung benötigt. Mein erstes „selbstgefertigtes“ Möbel war ein Regal aus übereinander geschichteten Backsteinen mit zwischengelegten Brettern. Das System war, mit kleinen Varianten unter den gleichaltrigen, damals in Mode. Aus diesem Provisorium habe ich 1958 mein erstes „Regalsystem“ herausdestilliert. An die Stelle geschichteter Backsteine traten u - förmig zusammengefügte Holzelemente. Das System erfüllte alles, was ich von einem Möbelstück verlange. Es ist außerordentlich praktisch und läßt sich billig und einfach herstellen. Selbst von Menschen ohne handwerkliches Geschick. Je nach persönlichem Anspruch kann man die Elemente einfach zusammennageln, verleimen, verzinken, aus Spanplatten oder Edelhölzern fertigen. Mein erster Auftraggeber ließ sich ein mächtiges Regal von mir bauen, bei dem die U-förmigen Elemente aus gekanteten Kupferblechen bestanden. Denn selbstverständlich läßt sich das System auch hervorragend aus Blech fertigen.

Im Laufe der Jahre habe ich immer wieder Möbel gebaut. Nie mit dem Ziel, ein neues Design zu kreieren. Immer nur, um dem eigenen Bedarf zu genügen. Möbel, Tisch, Bett, Stuhl, Einfache, notwendige Gegenstände, von denen ich erwarte, daß sie schlicht, schön, billig und funktional sind. Vom Tisch fordere ich, daß er in der Wohnung, Werkhalle und Schule gleichermaßen funktioniert. Vom Bett erwarte ich, daß es nicht quitscht und vom Stuhl, daß er nicht wackelt.

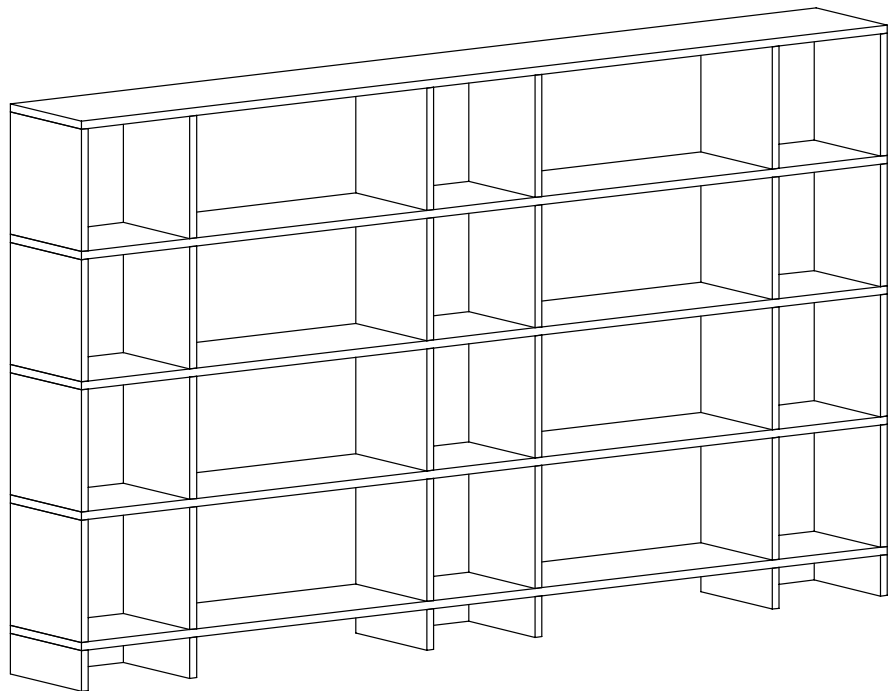
Selbstverständlich kann man auch Luxusmöbel entwerfen, für Menschen, die nicht in der Lage sind, ihren Lebensraum durch ihre Persönlichkeit zu prägen. Sottsass und andere, vor allem postmoderne Designer tun das. Ich habe ein anderes Ziel und empfinde es als lächerlich, wenn Möbel versuchen, als Kunstwerke aufzutreten. „Kunstwerke genügen sich selbst; ein Stuhl genügt nur als Stuhl“, schrieb mit Recht Donald Judd, dessen Buch „Architektur“, aus dem ich zitiere, ich jedem zu lesen empfehle. Ich finde es albern zu behaupten, es gäbe so etwas wie „Künstlermöbel“. Zu allen Zeiten haben sich Menschen ihre Möbel gezimmert. Warum soll es nun etwas besonderes sein, wenn ein Maler, Grafiker oder Bildhauer Tisch, Bett und Stuhl fertigt?

Obwohl ich nie die Absicht hatte, Möbel zu entwerfen, habe ich mich doch immer für die großen Konstrukteure auf diesem Gebiet interessiert und habe auch hier meine Vorbilder, die ich verehere. Zu ihnen gehören: Roentgen,

Mart Stam, Erich Dieckmann und ganz besonders Jean Prouvé. Mit ihm teile ich die Begeisterung für das nach den Regeln der Konstruktion gefügte Möbel aus abgekantetem, gelochtem, gebogenem, gestanztem Blech. Die Tatsache, daß ich den größeren Teil meiner Möbel aus Holz gefertigt habe, steht nicht in Widerspruch zu meiner Begeisterung für Blechmöbel. Der vermeintliche Widerspruch hat seine Ursache in den Produktionsverhältnissen. Nicht nur die endgültige Fertigung, schon der Entwurf von Blechmöbeln setzt ein umfangreiches Arsenal von Werkzeugen und Maschinen voraus, über das ich nicht verfügte. Ich konnte also nur das verwirklichen, wofür ich die notwendigen Mittel besaß. Häufig mußte ich mich auch auf Material beschränken, das ich zufällig besaß. Häufig waren es Reste aus anderen Produktionen.



Etwa um 1962 bat mich die heutige Galeristin Adelheid Hoffmann darum, ihr einen Scherenhocker zu bauen. Das Prinzip dieser Scherenhocker ist seit Jahrhunderten bekannt. Tatsächlich hatte Adelheid einen solchen Hocker in einer Kunstgewerbesammlung gesehen und wollte nun ein zeitge-



mäßes Äquivalent. Eine Photographie dieses Hockers, sie zeigt ihn in halbgeöffneten Zustand, hat mir vor Jahren die Einladung zur Ausstellung „Wohnen von Sinnen - gegen die Diktatur der Wirbelsäule“ eingetragen. Der für die Ausstellung zuständige Dr. Schepers hatte das Photo gesehen und es wahrscheinlich falsch interpretiert, weil er es als Bild eines „Kunstobjekts“ (welch monströses Wort) und nicht als das eines Scherenhockers gewertet hat.

Stereometrische Darstellung des u - förmigen Elementes und eines daraus gebildeten Regals

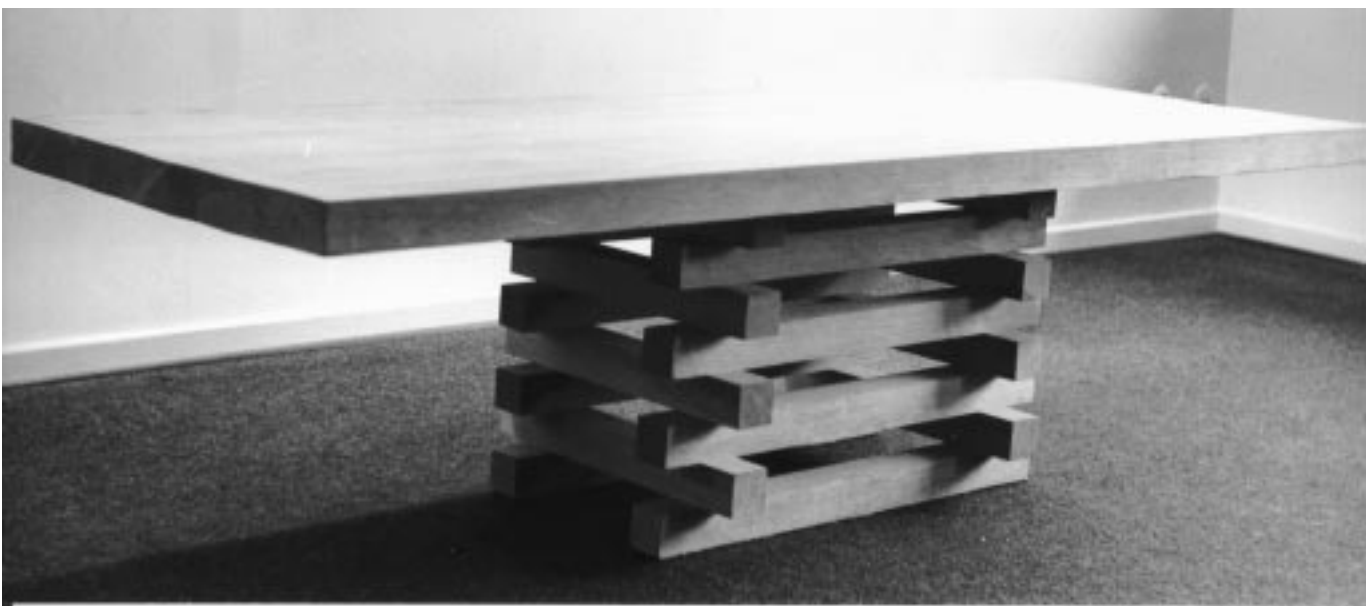
Brief an Jens  
Trimpin,  
November 1989

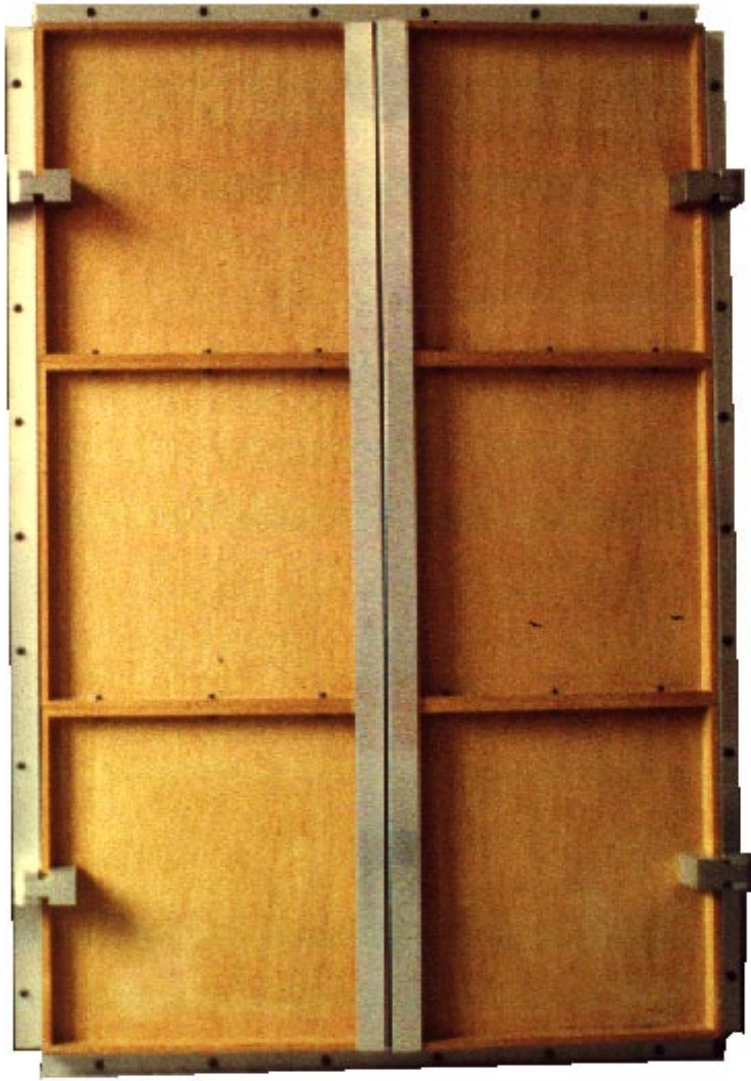
„... stellen Sie sich vor: Ich bekam eine Einladung zu einer Möbel - Design - Ausstellung. Titel: „Wohnen von Sinnen - gegen die Diktatur der Wirbelsäule.“ Muß einen mächtigen Riß in der Kalotte haben, dieser Dr. Schepers... gehört auch zu den Dienern des Teufels... immer vorne weg, wenn es darum geht, die Welt als Irrenhaus zu organisieren.

Außerdem, der große Mart Stam ist gestorben. Unsere Kulturagenten, diese hopeful boys, hatten ihn längst vergessen. + nun - Himmel Arsch und Zwirn, kommt er als Leiche über sie. Jetzt jaulen sie wie minderjährige Witwen, weil sie ihn über 20 Jahre nicht gesehen haben. Auch die Thonet-Boys weinen in die Kissen, heißt es. Konnten dem Meister, wie sie behaupten, ihr Sündengeld für seine wundervollen Stühle nicht anweisen. Angeblich wußten sie nicht, wo er steckt. Man möchte glauben, er hätte am Nordpol geirrlichert. Denkste... hat die ganze Zeit über in einem Schweizer Kaff gelebt. Sage ich es nicht ständig?! Von diesen Kulturmuckern... diesen Pennern ... können wir jede erdenkliche Schurkerei erwarten...“

„ Ein Möbelstück kann nicht auf dem Reißbrett entworfen werden. Ich halte es für unerlässlich, gleich nach den ersten Ideen ein Modell anzufertigen, dieses auszuprobieren, zu verbessern... Von 1950 an mußte ich zu meinem Leidwesen ganz auf den Bau von Möbeln verzichten, da ich nicht mehr über eine eigene Werkstatt verfügte.  
"Jean Prouvé,  
„Möbel“

Tisch für den  
Maler und  
Grafiker ed  
kiender.





Holzschrank aus  
miteinander  
verschraubten,  
quadratischen  
Kassetten. 1972

Die gleiche Art  
der Konstruktion  
liegt der BOX  
zugrunde, die ich  
1985 entworfen  
und mit  
Studenten gebaut  
habe.



Hocker aus  
Vierkanthölzern  
1962.  
Ursprünglich war  
ein Ensemble,  
bestehend aus  
vier Hockern und  
einem Tisch,  
geplant



# 1983

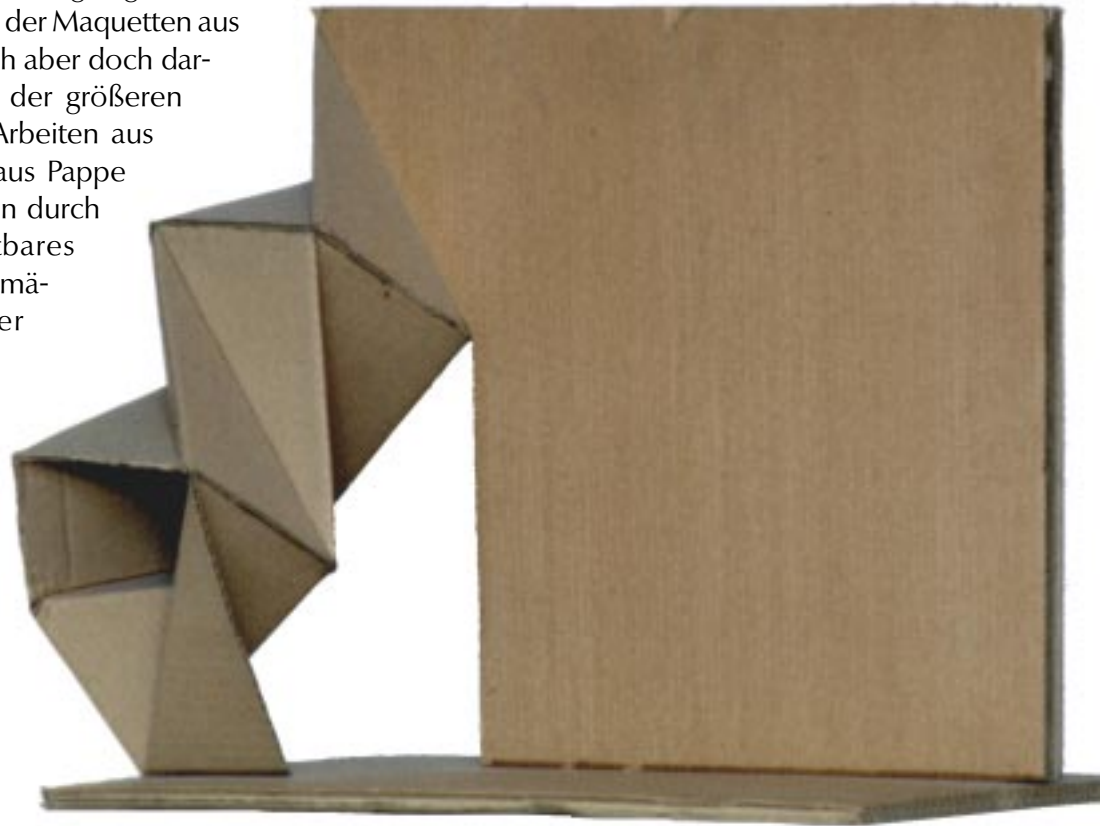
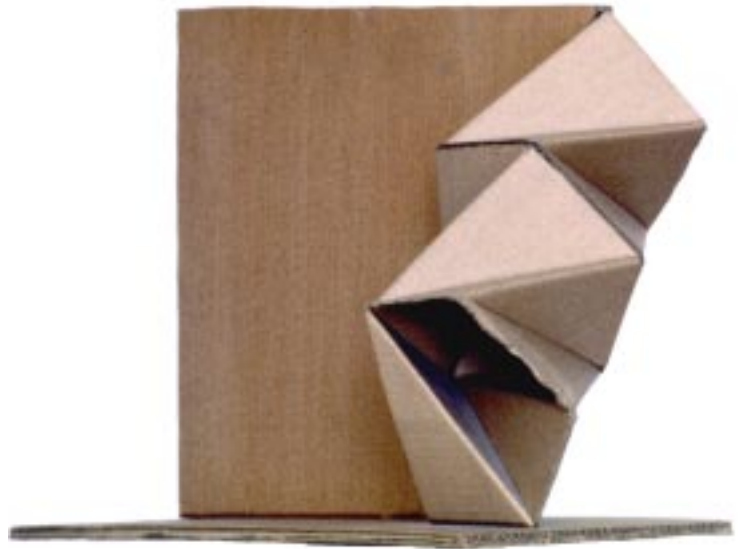
ZUM ERSTEN MAL STELLT FIEBIG IN DER GALERIE LOPES IN ZÜRICH AUS. GEMEINSAM MIT SEINEM FREUND MARKUS ZÜRCHER ZEIGT ER IN DER GALERIE BERTRAM IN BURGDORF (SCHWEIZ) SKULPTUREN AUS WELLPAPPE. MIT MÖBELN AUS ALUMINIUM UND GRANIT SOWIE ZAHLREICHEN MODELLEN IST ER AN DER AUSSTELLUNG „MÖBEL UND LAMPEN“ DES "ART FORUM FRANKFURT“ BETEILIGT. AUSSERDEM FERTIGT ER SKULPTUREN AUS DRAHT UND PAPIER. FIEBIG ENTWIRFT VERSCHIEDENE GARTENLAUBEN UND NIMMT NACH JAHREN SEINE VERSUCHE MIT „PYROGRAPHISCHEN KATAGAMIS“ WIEDER AUF.

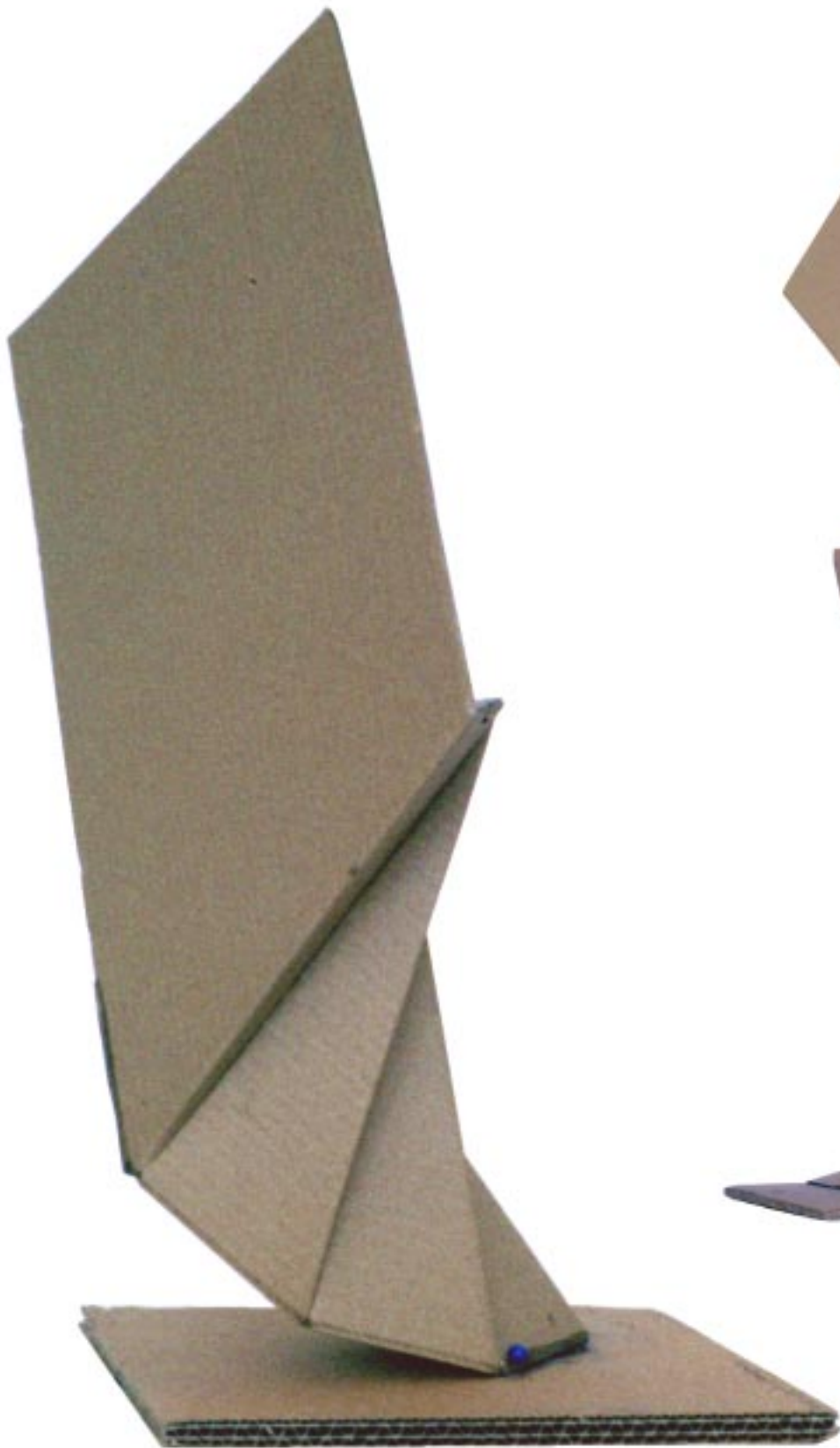


## DIE MAQUETTEN

Seit ich mit Blech arbeite, arbeite ich auch mit Pappe. Denn fast zu jeder meiner Skulpturen aus Blech gibt es zuerst ein Modell aus Pappe. Papier und Pappe ähneln in ihrem mechanischen Verhalten dem Blech, weshalb ich in Papier und Pappe sehr gut erproben kann was ich später mit Stahl-, Aluminium-, Kupfer- oder Messingblech verwirklichen will. Viele meiner Freunde, die zu diesen Pappmodellen eine große Affinität besitzen, bedauern es, daß ich die meisten dieser Modelle irgendwann vernichte. Aber ich kann nicht auch diese noch aufbewahren.

Dem Freund und Maler Markus Zürcher aus Bern verdanke ich, daß einige diese Maquettes ausgestellt wurden. In der Galerie Bertram in Burgdorf in der Schweiz. Zwar waren die Besucher der Ausstellung begeistert von dem mürben Charme der Maquettes aus Wellpappe, waren sich aber doch darin einig, daß wegen der größeren Dauerhaftigkeit der Arbeiten aus Metall diese denen aus Pappe vorzuziehen seien. Ein durch kein Argument haltbares Vorurteil. Bei sachgemäßer Behandlung der Skulpturen aus Pappe und Papier überdauern diese die Zeit ebenso gut wie jene aus Stahl oder Kupfer.







# DIE PYROGRAMME

Pyrographien nenne ich die Zeichnungen, oder sollte ich nicht besser sagen, die Brennsuren, die ich mit Hilfe eines kleinen chemischen Tricks fabriziere. Das Verfahren habe ich als Kind von meinem Vater gelernt. An anderer Stelle, (Seite 308) erzähle ich genaues darüber. Mit der kleinen Feuerzauberei habe ich als Junge meine Schulkameraden und Freunde überrascht. Später dann meine Kinder, denen ich immer wieder Elefanten aus sengen mußte. Dann geriet der Hokusfokus in Vergessenheit. Bis ich, ange regert durch japanische Katagamis, mich der Methode erinnerte und anfang, konturbetonte Bilder zu brennen. Genauer gesagt, zu glimmen. Denn das geforderte technische Geschick besteht darin, das Papier zum Glimmen, keinesfalls zum Brennen zu bringen. Während ich das memoriere, fällt mir ein, daß ich um 1969 auf dieser Basis für die Europäische Verlagsanstalt ein Plakat entworfen habe. Ich erinnere mich auch noch sehr gut an die Interpretation der begeisterten Lektoren. Die sahen in dem Plakat den „brennenden Sieg der Vernunft“, verkörpert durch die Buchtitel, die in die ausgeglimmte Spur einer Spirale eingeschrieben waren. Aber jenseits solcher hochgreifen den Interpretation bleibt es ein kleines pyrotechnisches Vergnügen, das ich gelegentlich - außer bei Geburtstagen - auch bei besonderen Anlässen, etwa bei der Übergabe meines Tores der Einfachheit an die Frankfurter Aufbau AG, oder zum 75 jährigen Bestehen der Rietbergwerke, öffentlich zelebriere.



Seite, 301,  
„Pyrogramm“,  
1989.

„Pyrografisches  
Zeremoniell“ aus  
Anlaß der Feier  
zum 75 jährigen  
bestehen der  
Rietbergwerke /  
Seppeler Gruppe.



Kleines  
„Pyrographisches  
Zeremoniell“ aus  
Anlaß der  
Einweihung und  
Übergabe des  
„Tores der  
Einfachheit“ an  
die Frankfurter  
Aufbau AG

# DAS FEUER

Von den vier Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde liebe ich das Feuer. Es lockt mich an. Schon als Kind hat es mich berauscht. Immer hatte ich die Zündhölzer locker im Säckel. Welche Wonne, hinter dem Rücken der Lehrer die Streichhölzer über die Reibfläche der Schachtel zu schnippen und brennend durch das Klassenzimmer torkeln zu lassen. Wo immer es darum ging, ein Reisig-, ein Kartoffelfeuer zu entfachen, in dessen Glut die Kartoffeln geröstet wurden, preschte ich, der kleine Prometheus, vor, die schmelzende Lunte schon in der Hand.

Das Feuer ist überlebendig. Es zuht in allen Dingen, bricht hervor aus der Tiefe der Substanz und pflanzt sich fort. Schwer läßt es sich entfachen, schwer wieder löschen. Es leuchtet am Himmel, strahlt im Paradies und lodert in der Hölle.

Wer das Feuer nicht entfachen kann, ist ein Stümper. Sorgfältig müssen die Holzscheite über Spänen und Kienholz geschichtet sein, ehe der brennende Fidibus das Ganze entflammt.

Das kleinste Feuer genügte, um in mir das Bild eines speienden Vulkans heraufzubeschwören. Noch mächtiger erfaßte mich das Bild, wenn ich, die träge Glut unter dem schwarzen Hordentopf, in dem das Wasser zirpte, aus prallen Backen anblies, bis die Funken stiebten und die erloschene Flamme wieder züngelte. Das milde, von Steinen umschlossene Feuer, Labsal, die in alle Poren des von Kälte geschlagenen Körpers dringt.





Viele Feste stehen im Zeichen des Feuers. Das Flammendste feiert man in Liesthal, einer kleinen Stadt nächst Basel. Am Vorabend zum Morgenstreich, dem Auftakt der Baseler Fassenacht, kurz nach Einbruch der Dunkelheit, pilgern sie auf das Städtchen zu, die Feuerkerle. Sie durchschreiten das Stadttor und tragen den roten Hahn in die Stadt. Schwere, stählerne Brandkörbe auf den Schultern, aus denen riesige Feuergarben schießen, schleppen sie sich durch die dichtgedrängte, gaffende Menge. Die Straße verwandelt sich in ein einzige Lohe. Die Luft flimmert und keucht. Durch Hitze und Rauch prasseln Funkenschwärme, lassen sich schmokend in den Haaren, auf den Kapuzen, den hochgestellten Kragen, den Schultern der Gaffer nieder. Wer Feuer fängt, wird mit scharfem Strahl abgelöscht. Die Straße verwandelt sich im Nu in ein Glutbecken rotgleißender Holzkohle. Die mächtigen Holzscheite in den Feuerkörben bersten und zerkrachen. Mitten im bullernden Brand erfaßt die Menschen vulkanischer Taumel. Das Feuer des Aufruhrs, des Auto-dafé, flackert in ihren Augen.

Die Wissenschaft hat sich vom Feuer abgewendet. Das Feuer ist schon lange nicht mehr ihren Gegenstand. Die modernen Chemiebücher erzählen keine Geschichten mehr über das Feuer der Blitze und Vulkane. Der unglückliche Lavoisier, der Anti-Phlogistonist, hat den Geschichten der Alchimisten vom



Feuer, „das zur hohen Röte des Klatschmohns aufstrebt“, die belebende Flamme ausgeblasen. Vorbei ist das Mythengeraune um das Feuer, das die Alchimisten Jahrhunderte in Atem hielt. Vorbei die Träume und Gedanken um das Feuer, ohne daß je eine Antwort gefunden wurde.

Mein Vater, Chemiker und passionierter Feuerwerker, hat meine Liebe zum Feuer rechtzeitig erkannt und mich früh in die Geheimnisse von Schwefel, Salpeter und Holzkohle eingeweiht. Unvergleichliche Stunden, wenn wir, das griesig - mehliges Pulver unter größter Vorsicht mit Hilfe einer geschmeidigen Gänsefeder mischten, das Verdrillen der Knallerbsen, das Anteigen der Wunderkerzen, das ordnungsgemäße Stopfen bengalischer Feuer und den gewissenhaften Aufbau von Raketen exerzierten.

Dann, der alles erlösende Augenblick: das Schmoken, Prasseln, Qualmen, Knistern, Glimmen, Züngeln der Lunte, das Aufschlagen der Flamme, der Blitz, die Funkenkaskaden, das Knattern, der ohrenbetäubende Knall, die Detonationen, die Feuergarben. Kotzbombenelement, welch ein Entzücken, wenn sich das Komprimierte Feuer donnernd entlud!

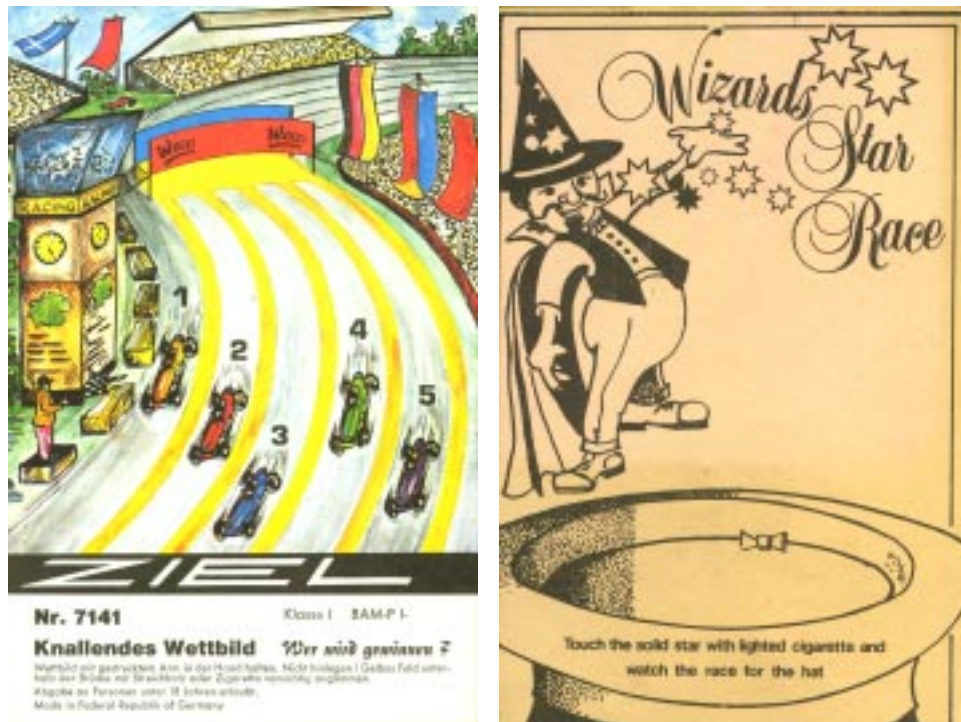
Mit der ersten Lektion, die mich mein Vater gelehrt hat, errege ich noch heute Aufsehen. Das Verfahren ist einfach, das Ergebnis jedoch von großer Wirkung. Man nehme Salpeter, setze davon eine gesättigte, wäßrige Lösung an, zeichne mit dieser Lösung auf saugfähiges Papier, lasse die Zeichnung trocknen, hänge das Papier senkrecht auf und entzünde mit der Glut einer Zigarette die Salpeterzeichnung an beliebiger Stelle. Wurde alles mit Geschick gemacht, glimmt, einem phosphoreszierende Glühwürmchen gleich, die Figur langsam, aber stetig, aus dem Papier heraus.

In meiner Jugend gab es sie in den Schreibwarenläden noch zu kaufen, die „Glimm- oder Wettbilder“. Postkartengroße Kartons, die ähnlich dem von



mir geschilderten Verfahren präpariert waren. Die bedruckten Karten zeigten einen Pferde-, Hunde-, Schweine- oder Autorennplatz mit Start und Ziel. Sobald man die Karte im Start angezündet hatte, teilte sich die glimmende Spur und kroch, in vorgezeichneten Bahnen, der Ziellinie zu. Der Witz des Spieles bestand darin, zu wetten, welche Spur die Ziellinie als erste erreichen würde. Dem Verlierer der Wette wurde auferlegt, einen Regenwurm zu schlucken, Tinte zu trinken, sein Hemd falsch herum anzuziehen oder den Pauker zu foppen.

Später, im Krieg, wurden die Bilder vom Rennplatz durch Darstellungen von Geleitzügen oder Bomberpulks verdrängt. Von nun an glimmte die Spur nicht mehr einer Ziellinie entgegen, sondern fraß sich zu den abgebildeten



Schiffen oder Flugzeugen durch, um dort kurz und spitz aufzuflammen. Überhaupt kamen Feuerzauber und Knallerei auch bei uns Knirpsen im Krieg mächtig in Schwung. Einige von uns erreichten auf diesem Gebiet eine heute unvorstellbare Professionalität. Das Schrotteln mit Munition gehörte zum Schulalltag. Stabbrandbombe gegen einen Gurt Maschinengewehrmunition, Handgranate gegen Nebeltopf. Auch die eigene pyrotechnische Produktion bekam zusätzliche Impulse. Beliebt war die brisante Mischung aus Kaliumchlorat und rotem Phosphor. In leere Patronenhülsen gefüllt und diese zugebördelt, wurde das Zeug mit der Zwillie Autos nachgeschossen. Der von der Detonation aufgeschreckte Fahrer stoppte, stieg aus und prüfte die Reifen. Kaum wieder angefahren, wurde ihm die nächste Salve nachgeschickt. Wieder stieg er aus, kontrollierte die Pneus und wunderte sich, daß sie intakt waren.





Wir haben Seestege gesprengt, mit Hexachlorethan den Strausberger-Wald eingeebelt und so den Straßenbahnverkehr zwischen Bahnhof und Stadt für Stunden blockiert. In Zagorov, einem Kaff an der Warthe, zündete meine Klasse, im Winter 1943-1944, nachts den vereisten Fluß an. Wir hatten drei Zentner Karbid auf dem Eis verteilt. Die Lösungswärme erzeugte Wasser. Das Wasser verwandelte das Karbid in Azetylen, das wir abfackelten. Länger als eine Stunde stand der Fluß in Flammen. Alle aus dem Ort kamen zum Fluß, um das Feuer zu sehen. Es war ein Riesenspektakel. Die Feuerwehr rückte mit drei pferdebespannten Feuerspritzen an. Aber keiner der Feuerwehrmänner wußte, was zu tun war. Denn mit Wasser war dem Feuer nicht beizukommen. Man begnügte sich damit, das Ende des Spuks abzuwarten. Zur Strafe mußte die ganze Klasse den *Bellum gallicum* auswendig lernen. Dafür wurden wir aber von den Schülern der anderen Klassen wie Helden verehrt.

Auch unsere Zimmerfeuerwerke waren nicht von Pappe. Für jeden Klassenkameraden wurde zu dessen Geburtstag eines abgefackelt. Ständig stanken unsere Klamotten nach dem beißenden Mief von Schießpulver, Karbid und Stiefelwichse.

Weil der Brandwein ein Wasser ist, daß nicht nur auf der Zunge brennt, sondern auch beim geringsten Funken sich entzündet, stand er bei uns hoch im Kurs. Oft haben wir uns nachts, nach dem Zapfenstreich, um die Punschschüssel gedrängt und bewundert, wie das Feuer über dem Alkohol taumelt. Im ganzen Lager standen unsere feinen Destillierkünste hoch im Kurs. Was immer sich in Fusel verwandeln ließ, wurde vergoren. Alkohol, das war für uns der Sieg des Geistes über die Fäulnis. Nebenbei wurde Stiefelwichse und Frostbalsam für unsere rotgeschwollenen Quanten produziert. Nicht nur für den eigenen Bedarf, sondern um Fusel, Stiefelwichse und Frostbalsam bei den Polinnen gegen Hühnereier, Speck und Brot zu tauschen, um unsere Verpflegung aufzubessern.

Wenn ich schon vom Kokeln und dem pyrotechnischen Zauber erzähle, darf ich das Gespräch über das Blitzlichtpulver nicht vergessen, das ich 1972 mit Brassai geführt habe. Die Marlborough Galerie, Zürich, zeigte seine Fotos. Ich sollte mit Brassai für den WDR ein Gespräch führen. Brassai, selbst Bildhauer, hat sofort erkannt, daß ich kein Journalist bin - aus anderm Teig, wie er sagte. Die Vernissage veralberten wir, denn ihn ödete der Auftrieb an: „Es ist immer das Gleiche. Sie langweilen sich oder sie regen sich auf. Mal sind sie auf meine Fotos versessen, mal nicht. Sie meckern über dies und das, im gleichbleibenden Zungenschlag. Ständig wollen sie noch tollere Bilder, fragen sich aber nicht, woher ich sie nehmen soll. Gehen Sie! Wir sehen uns Morgen. Ich armer Hund muß bei den Debilen ausharren.“ Wir trafen uns zum Frühstück und ich fragte nach dem Band der Ehrenlegion. Gestern hatte ich es an seinem Revers gesehen. Jetzt war es weg. „Ach, der Zipfel. Meiner Frau schmeichelt es, wenn ich ihn trage. Malraux hat ihn mir angehängt. Kaum Minister geworden, war er in Paris unterwegs. Mit einem Karton voller Orden für die alten Freunde. Eine Plakette fiel für mich ab“.

links:  
„Pyrographie“,  
1988



Als wir später über das Feuer und das Blitzpulver sprachen, erzählte ich ihm die Geschichte von der Nasenkerze. Nun hatte er mich am Wickel. Alles wollte er wissen. Wieviele Blitzbeutel gezündet wurden, wo und wie aufgehängt, ob mein Vater das Pulver nach eigenen Rezepturen gemischt hat, ob die Pulvermengen den Anforderungen gemäß portioniert und in Seidenpapierbeutel abgefüllt oder auf offener Blitzpfanne, mit oder ohne Zündkerze, gezündet wurden, welche Art Luntten mein Vater bevorzugte, Salpeter getränkte Papierstreifen oder präparierte Baumwollfäden?

Brassai, der mächtige Magier des Blitzpulvers, der mit dem Magnesiumpulver in Paris ganze Straßenzüge für weniger als einen Augenblick, dramatisch illuminierte, erkannte in meinem Vater den Bruder im Geist. Wie er, ein Mann der ersten Stunde. Als die Photographie noch explosiv und das wundervolle, nachgeborene Kind der Alchimie war.

### Die Geschichte von der Nasenkerze

Wie vieles in diesem Buch hat auch die Geschichte von der Nasenkerze in einem ordentlichen Katalog nichts zu suchen. Aber dies wird kein ordentlicher Katalog. Keiner von der bekannten Sorte „Lebender Künstler als Leiche dargestellt“. Ich will dagegen in Erinnerung halten, daß der Künstler ein Mensch ist und kein geschlechtsloses Wesen, das, unberührt von den Wechselfällen des Lebens, nichts als Kunst ausschwitzt. Daß seine Werke dem lüsternen Leben und der Arbeit entstammen und nicht dem kaltfeuchten Kuß der Muse. Also plappere ich ein bißchen, auch als Gegenzauber gegen falsche Ehrfurcht und dumpfe Bewunderung.

1939. Erstes Kriegsweihnacht. Ich bekam ein Luftgewehr geschenkt, mit dem ich schon Wochen vor dem 24. Dezember herumgeballert habe. Selbstverständlich ohne Wissen meiner Eltern. Wie in allen Jahren zuvor, hat mein Vater am Nachmittag vor der Bescherung im Wohnzimmer seine Blitztüten aufgehängt. Wie alle Jahre postieren wir uns, mal einzeln, mal als Gruppe, vor dem Weihnachtsbaum für die obligaten Weihnachtsphotos. Genau in diesem Augenblick, in dem ich das schreibe, fällt mir auf, daß mein Vater so nie photographiert wurde. Dabei hätte er mir die Aufgabe wohl anvertraut, hätte ich ihn gefragt. Warum habe ich das nie getan? Also, die Familie wird en detail und en gros vor dem Baum photographiert. Achtmal wurde der Film belichtet. So viel gab ein Rollfilm her. Achtmal wurde das Pulver gezündet. Die Bude war nach solchen Exerzitien stets total verqualmt. Die Familie keuchte. Aber das gehörte zum Weihnachtsfest, wie der vier Meter hohe Baum, die dicken Kerzen und die Lamettakaskaden. Dies war der Tribut, der zu zahlen war an den Fortschritt. Noch in der Nacht, ich durfte assistieren, wurde der Film entwickelt. Das Ritual war beendet, mein Vater schaltete das Licht an, betrachtete den Rollfilm und gab mir eine Kopfnuß.: „Der Herr Zappelphilipp kann seine Rübe nicht stillhalten.“ Später mußte er aber doch grinsen. Ich hatte, während mein Vater den Verschuß der Kamera auslöste,

links:  
„Pyrographie“,  
1989.



gewackelt. Mitten auf meiner Nase hatte sich eine Kerzenflamme niedergelassen. Das Bild war versaut, wurde aber wie ein Beweisstück meiner Quirligkeit dann doch kopiert (vergrößert wurde damals noch kaum) und mit den andern Bildern den Onkeln und Tanten, Freunden und Großeltern präsentiert. Seht, das ist er, unser Zwerg Nase, unser Zappler. Das Bild wurde ein Renner.

Von den vielen Weihnachtsbildern, die mein Vater mit den Jahren fotografierte, hat allein dieses die Zeit überstanden. Es sieht inzwischen zwar mächtig abgeledert aus, aber die Zauberflamme auf meinem Zinken ist noch recht gut zu erkennen. Bemerkenswert ist auch, daß ich noch heute von meinen nun schon sehr alten Tanten, ihre Männer sind alle längst tot, gefragt werde, ob ich mich noch an das Weihnachtsbild erinnere; das mit der Kerze auf meiner Nase. Sie freuen sich, wenn sie hören, daß es tatsächlich noch existiert, in Kanada, in irgendeiner Schatulle, meiner Schwester Sieglinde. Nicht die großartigen, die gelungenen Bilder, die der „heiligen Familie“, sind ihnen in Erinnerung geblieben, sondern der Patzer, der Flopp. Nicht die makellosen Photos haben 54 Jahre überlebt, sondern das Nichtperfekte. Es scheint fast so als habe sich in dem unerwarteten Wackeln gegen die Perfektion, ein Moment erhalten, ein Erfahrungskern bewahrt, der nicht aufgezehrt werden konnte von der Zeit.



links:  
„Pyrographie“,  
1989

# DIE SCHMIEDE

Zuallererst das Feuer. Dann der Stahl. Ich war gerade acht Jahre alt geworden und durfte in den Sommerferien bei meinem Onkel, dem Schmied, verbringen. Er lebte in einem kleinen Ort in der Nähe von Sorau, damals Niederlausitz. Die Bauern und Bürger brachten ihm Gerät, das er für sie instand setzte. Sie ließen ihn Werkzeuge, Beschläge, Schnäpper und Schlösser fertigen. Er war ein geachteter Mann. Bei ihm habe ich zum ersten Mal erlebt, was es heißt, Handwerker und Meister zu sein. Ich wünsche, es gäbe sie noch, diese Handwerker, noch nicht eingeschlossen in das Ghetto der Fabrik. Diese Männer, vor deren Fähigkeit und Kraft, Dinge herzustellen, die Bürger den fälligen Respekt haben.



Die Schmiede ist gefüllt mit vom Feuer belebter Dunkelheit. Hier ist der Ort, an dem wir für Augenblicke die banale Oberfläche der Welt durchdringen, um die Elemente zu beschwören und uns mit Dingen verbinden, die uns sonst verborgen bleiben. Hier tobt das schöne gewaltsame Schauspiel aufeinanderprallender Kräfte, die es zu bändigen gilt mit jedem Hieb.

In dieser Höhle des Hephaistos baumelte der Knirps Fiebig aus Moabit am Blasebalg, den er ächzend herunterzerzte, um sogleich wieder emporgeschnebelt zu werden. Schnell ab und wieder auf!



Die schweißtriefenden, Zunder überstäubten Männer im Lederschurz stoßen den Stahl in die Glut der Esse, damit er im Feuer badet aus dem die Funken und die heiße Aschenwolke jäh hervorschießen.

Meister und Schmiedeknecht im Tanz um den Amboß. Ein Tanz, der sich in seiner ausgeprägten Schönheit radikal von den erbärmlichen Zappeleien unterscheidet, zu dem unsere Tänze ohne Eros degradiert sind. Im Rhythmus wummernder Hammerschläge, lösen Meister und Schmiedeknecht den Stahl aus seiner Starre und geben ihm mit einer Klarsicht, die das Maß der Dinge kennt, die begehrte Gestalt.

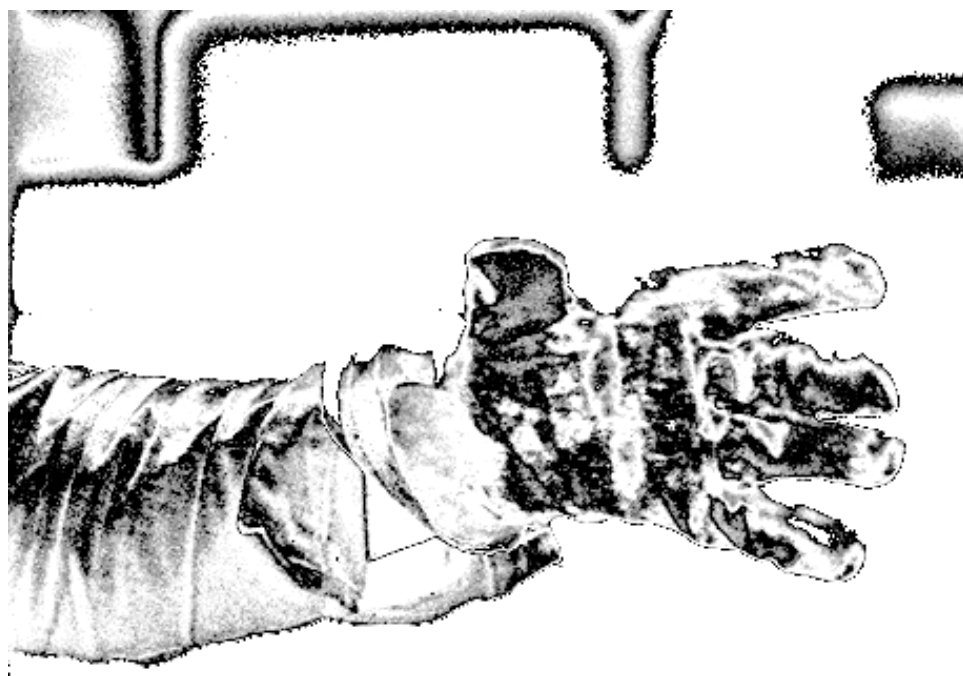


Der kirschrot glühende Stahlreif, dem großen bleichen Wagenrad in einer Folge vehementer Schläge angelegt, saugt sich, vom Wasser erschreckt, am Holz fest. Die Luft dampft und schmeckt nach Stahl und verschmortem Holz.

Was für ein wunderbares Leben, die Nähe zu den Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde, die körperliche Übereinstimmung zwischen sich und der Welt, die nahezu vollkommene Fusion mit dem Stahl im Taumel balancierender Kräfte, immer dem Rausch nahe. Dann, wenn die Arbeit vollendet ist, das langsame Abflauen der Anspannung. Welch ein beruhigendes Gefühl, etwas geschaffen zu haben, was die Menschen benötigen!

# 1984

DIE ERSTEN SKULPTUREN, DENEN ALS MATERIAL DER „PEINER“ ZUGRUNDE LIEGT, ENTSTEHEN. FIEBIG MALT WEITERHIN GROSSFORMATIGE TUSCHEN UND ENTWIRFT DEN AUSSTELLUNGSPAVILLON „BOX“, DEN ER ZUSAMMEN MIT SEINEN STUDENTEN BAUT. ER STELLT IN DER GALERIE PLINTHE IN BERLIN AUS UND IST AN DER AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES SOWIE AN DER AUSSTELLUNG „KUNST UND TECHNIK III“ DER BMW GALERIE IN MÜNCHEN BETEILIGT. DIE FRANKFURTER RUNDSCHAU VERÖFFENTLICHT DIE KONTROVERSE KLOTZ-FIEBIG. FIEBIG BEANTWORTET DEN FRAGEBOGEN DER FAZ.







Die Geschichte der „Peiner-Skulpturen“ beginnt mit einer Entdeckung. Die Studenten und ich durchstöberten einen Schrottplatz. Wir suchten Stahlwalzen zum Bau einer Fördereinrichtung für die Brennschneidanlage. Beim Umwälzen der Stahlhalden fielen mir zwei kleinere Peinerabschnitte in die Hände. Wie ein Kind, das auf die Nachrichten der Welt achtet und über Kieselsteine und Scherben staunt, betrachte ich die Teile, drehe sie gegeneinander und erkenne augenblicklich die Möglichkeiten der Entwicklung neuer, signifikanter Skulpturen, deren Charakteristik präzise und unverkennbar mit diesem Profil verbunden sind.



FIEBIG ENTDECKT DEN BREITFLANSCHTRÄGER

THIS COULD BE  
A MOMENT  
OF HISTORICAL INTEREST

Fotos & Text: Paul Bliese

„Was hier alles rumliegt... Na ja, legal arbeiten heißt eben mit Schrott arbeiten!“



„Aber halt mal... diese Dinge da...?“

„Brauchst gar nicht so zu grinsen, Dieter Zaha!“

„Das wollen wir doch mal sehen.“

„Hau.....ruck!“



„Und.....“

„Hopp.....“

„Da geht er hin...“

„Wart's ab, Paul. Es wird furchtbar!“

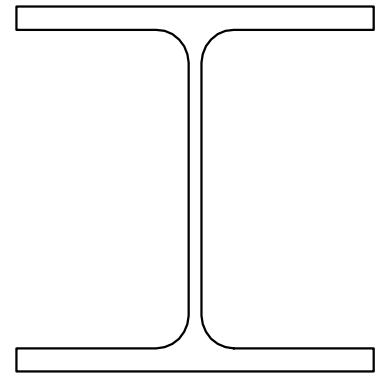


# TOR DER EINFACHHEIT

Daß die Flansch- und Stegflächen jeweils parallel zueinander verlaufen, macht die besondere Qualität des Peiners gegenüber allen anderen Doppel-T-Profilen aus. Das hat zur Folge, daß beim Verschrauben der Profile keine Keilscheiben benötigt werden.

Es wurde furchtbarer, als Paul es in seiner Bildergeschichte prophezeit hatte.

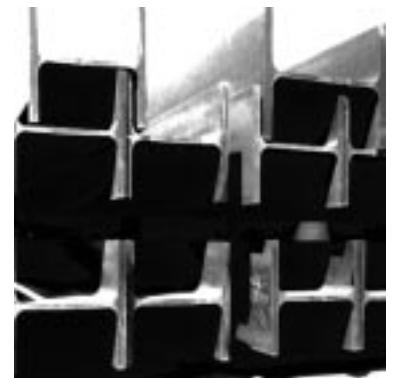
Noch am gleichen Tag fertige ich mit erstaunlicher Mühelosigkeit eine Reihe Holzmodelle. Wenige Wochen später beginne ich mit dem Bau der ersten großen Skulpturen, denen als Material der Peiner zugrunde liegt. Schon als Knabe ist mir dieses Profil wegen seiner einprägsamen Form aufgefallen. Und doch schien es mir auf dem Schrottplatz, als würde ich ihn zum erstenmal bewußt sehen. Bei allen Skulpturen, die nun entstehen, beschränke ich mich auf Peiner mit quadratischem Querschnitt von 300 mm x 300 mm.



links: Holzmodell meiner ersten Peiner-Skulptur

Gern hätte ich mit der Arbeit unmittelbar begonnen. Aber mit der vorhandenen Säge kann ich Profile dieser Dimension nicht zuschneiden. Die Entscheidung für den 300 mm Peiner erweist sich als folgenreich. Sie macht, vor allem wegen der beabsichtigten Winkelschnitte, die Anschaffung einer großen Hubbandsäge mit einer Mindestschnittlänge von 420 mm notwendig. Denn die Diagonale eines Quadrates mit der Seitenlänge von 300 mm x 300 mm beträgt 420 mm. Da auch längere Winkelschnitte beabsichtigt sind, kaufe ich für 68.000 DM eine Hubbandsäge mit einer Schnittlänge von 600 mm. Außerdem müssen eine Vielzahl hydraulisch auf- und absenkbarer Rollenböcke gebaut werden. Sie werden benötigt, um die 7 Meter langen Träger vor jedem Sägeschnitt im Verhältnis zur Säge in die Waage zu bringen. Denn schon geringste Abweichungen aus der Horizontallage führen in der Gesamtkonstruktion unkorrigierbaren Maßdifferenzen.

Gelagerte Peiner



Einrichten der Säge, ausrichten des Peiners





Als eine der ersten Peiner - Skulpturen entsteht das „Tor der Einfachheit“. Es ist das zweite Tor, das ich, unterstützt von Paul und Boris, baue.



In Jugoslawien, beim Bau meines ersten Tores, hatte ich erlebt, welche Bedeutung es hat, wenn der Bildhauer den Schritt vom individuellen zum Allgemeingültigen macht. Wenn er etwas hervorbringt und zeigt, was allen Menschen begreifbar ist, wie die Sprache. Man sagt, Sprache und Schrift seien gesellschaftliche Fakten. Also ist die Hoffnung gestattet, daß auch die Skulptur wieder zu einem solchen Faktum wird, das zum Ausdruck bringt, was allen Menschen gemeinsam ist an Hoffnung, Erfahrung und Wissen von der Welt. Ich habe gesehen, was es heißt, ein Tor der gewöhnlichen Welt einzufügen, um sie zu bereichern, damit sich für Momente der versöhnte Blick der Menschen darin verliert. Ich habe erlebt, wie der gemeinsame Blick auf die Dinge die Menschen verbindet und ihnen bewußt wird, was ihnen allen gemeinsam ist. Dabei kommt es sicher auch darauf an, was die Menschen sonst für eine Sicht von der Welt haben und ob es eine Sicht ist, in der sich ihre Menschlichkeit bestätigt.

Das Bild zeigt den Hof vor der Metallwerkstatt der Universität Kassel. Gearbeitet wird am „Tor der Einfachheit“. Im Vordergrund sind einige weitere Peiner-Skulpturen zu sehen.



Auf die Frage, wie alles anfing, antworte ich gern, es begann mit einem Schneeball, dem ersten Schuhbündel, das ich binden konnte, dem ersten Knoten. Ich habe noch eine klare Erinnerung an das Glück, das ich empfand, als ich meine erste Schleife selbst binden konnte. Ich empfand das starke, den Körper durchdringende Gefühl, etwas aus eigener Kraft vollendet zu haben. Seitdem sind mir diese einfachen Gebilde: Ball, Knäuel, Bündel, Schleife wundervolle Gestalten. Ich neige dazu, sie als die wahren Archetypen der Skulptur zu bezeichnen. Wahrscheinlich würde es genügen, sie unendlich zu variieren: im Detail wechselnd, im Ganzen unwandelbar.

Alle Formen gehen aus dem Material hervor. Das Material begehrt die Form mit verlangendem Appetit (Aristoteles). Nur jene Formen, die sich auf seinem Rücken ständig ändern, begehrt es nicht (Giordano Bruno).

Das Material verkörpert das Mehrsein-können gegenüber dem schon Gewordenen. Auch ist das Material in seiner Formkraft durch das bisher wirklich Gewordene nicht erschöpft.

Die Skulptur ist die Synthese all dessen, was das Material in seiner eigenen Geschichte aufgesogen hat, an Vielfalt und Reichtum dieser Welt. Das Material ist also nicht reine Natur, auch wenn es sich gelegentlich scheinbar so präsentiert. Das Material ist selbst Geschichte durch und durch.

Das Hervorbringen der Gestalt ist auch ein Vorzeigen des im Material verborgenen Reichtums. Die Form ist das Vermögen, die feurige Wahrheit des Stoffes (Avicenna). Durch den Künstler aktualisiert in seiner eigenen aktiven Potenz, in der sie den Menschen glücklich anlacht und ihn daran erinnert, was noch zu tun ist.

Weshalb vor allem der Mensch geschichtlich handelt, der dem Material, das er ergreift, eine neue Dimension verleiht. Das aber vollzieht sich nicht in reiner Anschauung, sondern in sinnlicher, konkreter Arbeit.

Nur in dieser Arbeit belebt sich das Material und gibt seine Starre auf. Wenn der Künstler dem Material folgt, dann, vielleicht dann kommt die Schönheit zurück.

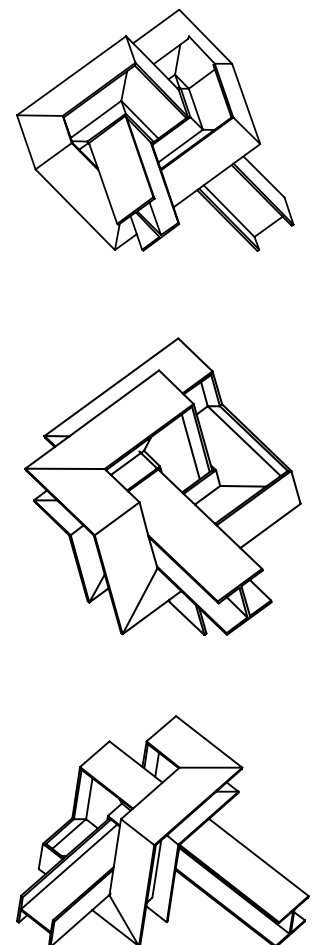


Wie viele meiner Skulpturen, läßt auch „Sem“ mehrere Formen der Beschreibung zu. Betrachten wir die Skulptur als Knoten, dann haben wir es mit einem profilierten Strang zu tun, der eine Bewegung, nämlich die eines Knotens, vollzieht. „Sem“ ist dann auch ein topologisches Modell. Wir können die Skulptur aber auch als geordnete Summe von gefügten Elementen betrachten. Andererseits können wir „Sem“ auch den Faltungen zurechnen und uns als eine Skulptur vorstellen, die durch Faltung des Profils entstand.

Tatsächlich spüre ich ein starkes Verlangen nach diesen elementaren Körpern wirklicher Präsenz, frei von falschem Glanz. Ball, Knäuel, Bündel, Schleife verzaubern mich immer von neuem. So, wie mir die Geometrie hilft, meine Skulpturen zu präzisieren und mir zu einer Vorstellung von Strenge verholfen hat, so gemahnen mich diese einfachen Körper äußerster Reduktion daran, meiner Arbeit schärfere Bedingungen aufzuerlegen.

Zu den Regeln dieser meiner Geometrie gehört auch, das Material nicht mißbräuchlich zu verwenden und im Abwägen des mannigfach Möglichen, das sich verführerisch anbietet, mir alles zu versagen, was nicht eindeutig aus dem Material hervorgeht.

Wie alle Peiner-Skulpturen haben wir auch „Sem“ parallel zum Modell auf dem Rechner als 3D - Modell entwickelt. Die Zeichnungen am Rand zeigen die Skulptur als Hidden-Line-Modell in verschiedener räumlicher Position.

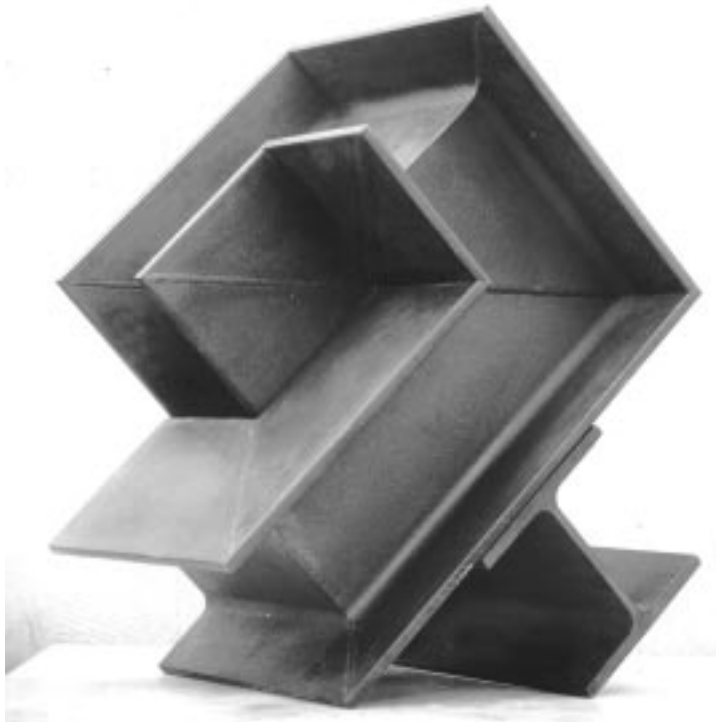


# LIWAN

Auch bei der Entwicklung der Skulpturen, die auf dem Peiner basieren, lasse ich mich von der Charakteristik des Materials und der konstruktiven Verfahren leiten, mit dem Ziel, das Material bewußt in den Rang eines schöpferischen Agens zu erheben. Tatsächlich wird die Signifikanz des Materials später in jeder Skulptur deutlich. Unverkennbar behält in diesen Skulpturen der Peiner immer seine konkrete Form.

Die Methode, der ich auch bei den Peiner-Skulpturen folge, hat mit denen der geometrischen Konstruktion große Ähnlichkeit. Gelegentlich sage ich, daß meine Skulpturen und die Geometrie einem gleichen Begehren entspringen: dem Begehren nach einfachen Bildern und gut erkennbaren Körpern. Ähnlich der Geometrie, beschwören meine Skulpturen die Welt jenseits des Naturwahrscheinlichen. Und ich hoffe, es fehlt ihnen auch die zur Verwechslung gehende Ähnlichkeit mit anderen Dingen.

Häufig wird mir gesagt, daß es offensichtlich eine besondere Qualität meiner Skulpturen sei, daß sie den Eindruck vermit-





teln, nur so und nicht anders sein zu können, und daß einige die Dichte und die Unbezweifelbarkeit archetypischer Gestalten erreichen. Das entspricht meiner eigenen Forderung an die Skulptur, daß ihre Gestalt die Selbstverständlichkeit einer Frucht erlangen muß. Der Betrachter soll das Gefühl haben, einem zwar unbekanntem, aber immer schon erahnten Körper zu begegnen.

1993 wird für die Oberpostdirektion in Saarbrücken ein sechs Meter hoher LIWAN gebaut, dem allerdings nicht der Peiner, sondern ein Rohr mit einem Durchmesser von zwei Metern als Material zugrunde liegt.

Für LIWAN gibt es eine frühere Fassung. Sie basiert nicht auf dem Peiner als Ausgangsmaterial, sondern auf dem gleichschenkelig - rechtwinkligen Stahlprofil. Ihrer geometrischen Ordnung nach sind beide Skulpturen gleich, ihrer Gestalt nach aber sehr unterschiedlich. Es ist vor allem diese Tatsache, die, wie ich glaube, dazu berechtigt, bestimmte Ordnungen auf der Basis unterschiedlicher Materialformen zu variieren.



Seite 326 und  
327: „Clinch“,  
1984. Stahl





# FRAGEN ÜBER FRAGEN

Eine sehr ordinäre Frage. Nehme ich meine Anlässe? Suche ich sie? Nein! Sie stürzen auf mich ein. Aus einer elementaren, allgemeinen unwandelbaren Wirklichkeit. Seit jenem Tag, an dem mir Giacometti zeigte, daß es mehr gibt als die trübe domestizierte Welt engstirniger Rentiers. Mir offenbarte, daß in der Kunst die Dinge ihre Erstarrung verlieren, zu tanzen beginnen, und daß ein Künstler ein Mensch ist, der etwas wagt, mit Vehemenz, im Taumel ohne Ende. Alberto Giacometti war nach Andreas Schlüter der erste, der mich für alle Zeit infizierte. Erkenne, dies ist der Augenblick, wo es gilt, sich zu entscheiden!

Woher nehme ich meine Anregungen? Aus Resonanzen alter Themen, Berührungen des Materials, weit gestreute Beobachtungen der Natur. Aus vorgeformten Teilschöpfungen, Legenden, vorgeprägten Bildern einer tief zurückreichenden kollektiven Erfahrung. Einer, die einst allen Menschen gemein war. Die Bildhauer, die Maler veränderten diese Erfahrungen und gaben sie im Werk verwandelt allen zurück. Es gab darum für diese Menschen keinen Grund das, was sie von den Künstlern erhielten, als etwas ihnen fremdes, bedrohliches abzulehnen oder gar zu verachten. Denn alle diese Werke antworteten, lange bevor sie Kunstwerke waren, auf die Bedürfnisse dieser Menschen.

Anonymus: *Das gilt aber nicht mehr für die zeitgenössische Kunst, denn sie ist diesem mythischen Magma längst entwachsen.*

Egal, welche Ausprägung das einzelne Werk kennzeichnet. Es bleibt Ausdruck einer bestimmten Haltung des Menschen zum Universum. Noch immer lebt die Kunst von dem, was sie dem Universum entlehnt. Noch immer ist sie geprägt von einem Verbundensein in der Tiefe. Bewirkt durch eine nicht begreifbare Verwandtschaft aller Kunstwerke jenseits ihrer historischen Kontinuität. Sie wirkt auf uns durch eine Macht, die allen Kunstwerken gemeinsam ist, und deren Wiederhall wir in den Werken aller Kulturen finden: der griechischen Archaik, den Dogon Masken, den Idolen der Kykladen, den prähistorischen Venusfiguren, den Skulpturen der Khmer, den Metamorphosen der sumerischen Kunst oder den Bildern von Matisse. In allen Werken begegnen wir dem geheimnisvollen Weg des Menschen und dem, was er begehrt. In allen lebt das Zeitlose des Schöpferischen. Wie sonst könnten wir die vom Krieg verwüsteten, vom Feuer verstümmelten Holzskulpturen von Beaumontel als Skulpturen und nicht als Brennholz betrachten, fragt mit Recht André Malraux. Und vergessen wir nicht, daß die Kunstwerke uns an unsere wahren Bedürfnisse erinnern.

weiter auf Seite  
359

Anonymus: *Welche Bedürfnisse wären das?*



# ROTULUS

Unter meinen „Peinereien“ nimmt der Rotulus wegen der Einfachheit seiner Konstruktion - er besteht aus drei gleichen ineinandergeschobenen Rahmen - und seiner Vollkommenheit eine besondere Stellung ein. Im Laufe der Jahre ist er in Größe und Materialform vielfältig variiert worden.

Wegen seiner „komplexen Einfachheit“ wurde er das Modell, an dem Dorothea, Paul und ich 1986 unsere ersten rechnergestützten Konstruktionen erprobten. Unsere Arbeit basierte damals auf der Workstation 590 Turbo von Apollo Domain und dem Kernmodeller „ROMULUS“, sowie dem Programm Sigraph 3D von Siemens, dessen Entwicklungspartner wir später wurden.

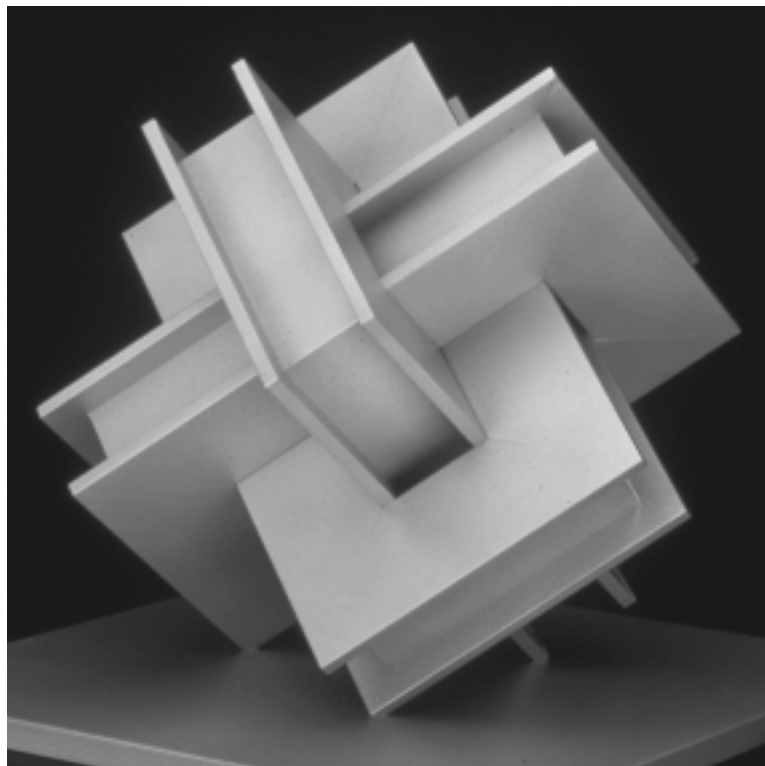
Der Rotulus eignete sich in hervorragender Weise, die Funktionsgenauigkeit vor allem der Boulschen Operationen zu überprüfen.

Durch die intensive Arbeit am Rechner haben wir eine Fülle von Übertragungen und Varianten entwickelt, die wir vorher nicht einmal ahnten.

Zur Frage, ob der Rechner als Werkzeug für den Künstler taugt, und ob die Produkte, die mit ihm erzeugt werden, Kunstwerken vergleichbar sind, ist viel Gegensätzliches gesagt worden.

Wir handhaben den Rechner wie ein Werkzeug und halten ihn für geeignet zur Lösung vielfältiger Aufgaben. Für uns ist allein wichtig, daß er uns hilft, unsere Ziele klarer zu bestimmen und in ein definiertes geometrisches System zu fassen.

Nur die aus eigener Praxis resultierende Erfahrung ist eine zuverlässige Grundlage, um zu entscheiden, ob der Rechner als universales Werkzeug taugt oder nicht. Alles andere ist Gerede, das über den Wert belehrender Kirchenpredigten nicht hinausragt.



„Rotulus“ aus Aluminium. Da es das Profil in Aluminium nicht gibt, mußten wir es auf einer Fräsmaschine selbst fertigen. Die Skulptur wurde von der Metallgesellschaft der Alu Swiss zu einem Firmenjubiläum geschenkt.



Oft werde ich gefragt: „Spielen sie nicht nur?“ Will ich diese Frage verantwortbar beantworten, muß ich einen Begriff vom Spiel anvisieren, der Spiel nicht als Spielerei bagatellisiert. Ja, ich spiele! Denn das Spiel ist eine Grundform des Handelns. Falten zum Beispiel heißt nach Regeln der Geometrie zu spielen. Es ist ein Spiel der Geschicklichkeit, der sinnlichen Intelligenz. Es gibt die Ausgangsposition, es gibt Regeln, Handlungszüge und schließlich auch das Ziel. Während man diese befolgen muß, verbieten sich andere. So verbindet sich der Zufall mit Vorstellung und Wollen. Ich spiele, um dem Zufall das Werk zu entreißen. Das, was er vor mir verborgen hält, zu entdecken und zu verwandeln. Das Spiel enthält alles. Seine Bedeutung steht für mich außer Frage.

Ja, ich spiele. Welch wundervoller Vorgang, Welch eine beglückende Übung. Mit Begeisterung erfinde ich ständig neue Spiele mit anderen Regeln und Formulierungen, die ich vielfältig variere. Denn spielen bedeutet auch, eine Sprache zu erfinden.

Das bedeutet aber nicht, wie viele Menschen denken, daß sich im Spiel der Himmel öffnet und die Idee oder das Werk, wie aus Nichts geboren, hervortritt, unmittelbar, ohne Anstrengung und jenseits von Arbeit, als glückhafter Zufall.

# ROST



Unter diesem Motto stand 1986 eine Ausstellung des Skulpturenmuseums in Marl. Die Ausstellung war als Ehrenrettung des oxydierten Stahls gedacht. Demonstration gegen den Protest der Menschen, denen öffentlich rostende Stahlskulpturen schon des Rostes wegen nicht gefallen. Endlich sollte der Rost künstlerisch nobilitiert werden. Das Thema bot sich an. Denn auch dieser Bereich der Stahlskulptur hat eine ausgeprägte, ideologische Kontur. Viele Stahlbildhauer sind der fundamentalistischen Ansicht, daß Rost unabdingbar zum Stahl gehört. Manche versteigen sich sogar zu der Ansicht, Rost sei die „natürliche“ Farbe des Stahls. Sie sind der Ansicht, daß gegen das „Wesen“ der Stahlskulptur sich vergeht, wer den Rost nicht akzeptiert. Von bekennenden Rostgläubigen ist sogar zu hören, daß der Rost das eigentlich

künstlerische Moment der Stahlskulptur sei. Den Stahl zu verzinken oder durch andere Verfahren vor Rost zu schützen, halten die Puristen für ein Sakrileg. Im Blick auf solche Glaubensstrenge kann die Seite 6 des Katalogs zur Ausstellung nur als Beitrag zur Real satire betrachtet werden. Unter der Devise „Zink statt Rost, denn Rost ist eine Schande“ wirbt hier ganzseitig die Zinkberatung Düsseldorf für die Erhaltung öffentlicher Objekte. Tatsache bleibt, daß, wer für den Rost plädiert, das stetige Verschwinden der Skulptur akzeptiert. Ich selbst überlasse es dem Liebhaber meiner Skulpturen zu entscheiden, ob er den Rost oder einen Anstrich bevorzugt. Der Rotulus war in seiner Rohfassung rostig. Ich habe aber akzeptiert, daß der Verzinker Dr. Seppeler die Skulptur, nach dem er sie erworben hatte, verzinkte und lackierte.





# FRAGEBOGEN

Eberhard Fiebig

Bildhauer

Der Fragebogen, den der Schriftsteller Marcel Proust in seinem Leben gleich zweimal ausfüllte, war in den Salons der Vergangenheit ein beliebtes Gesellschaftsspiel. Wir spielen es weiter: heitere und heikle Fragen als Herausforderung an Geist und Witz.

Eberhard Fiebig, der Bildhauer und Hochschullehrer, äußert sich gern unwirsch über die Bedingungen, unter denen heute Bilder und Skulpturen entstehen und vertrieben werden. „Es ist kaum vorstellbar, wie wenige Museumsdirektoren, Kritiker, Journalisten und auch Sammler bereit sind, sich gedanklich auf ein Werk einzulassen.“ Fiebig hat sich trotz dieser Bedingungen einen Namen gemacht, seine Metallplastiken und Kunstobjekte haben Aufsehen erregt. Er ist ein Autodidakt, er hat sich Praxis und Theorie erobert, vielleicht ist er deshalb so streitbar. Er wurde am 1. März 1930 in Bad Harzburg geboren, erlebte das Kriegsende in Berlin, kam in die Lüneburger Heide, wo er die Landwirtschaft erlernte. Er arbeitete dann viele Jahre als Chemielaborant, hatte „ein Fingerchen für Experimente“. Da Schrott in der Firma billig zu haben war, probierte er nebenbei seine Fingerfertigkeit an



Phantasiestücken. Mit seiner Malerei – seit früher Jugend – war er nie recht zufrieden gewesen, also sagte er sich: „Kannst es nur noch mit Bildhauerei versuchen.“ In Wiesbaden hatte er 1958 zusammen mit seiner

Frau eine Galerie eröffnet. Anfang der siebziger Jahre trat er selbst als Künstler in Erscheinung: lautstark, wie es seine Art ist. Beim Kölner „Kunstmarkt“ verteilte er 1970 Flugblätter, ein Jahr später hatte er in Wuppertal seine erste eigene Ausstellung. Bekannt wurde Fiebig mit seinen „gefalteten“ Skulpturen, vor kurzem trat er nun auch mit Malerei an die Öffentlichkeit – und mit Fotobänden. Seit 1974 unterrichtet er an der Gesamthochschule Kassel das Fach „Metall-Bildhauerei“. Auch dabei hält Fiebig mit seiner Meinung nicht hinter dem Berg: „Das Bildungsangebot unserer Kunstakademien reicht gerade noch aus, eine bestimmte Gruppe sonst arbeitsloser Menschen oberflächlich und inhaltslos zu beschäftigen.“ rhg

- Was ist für Sie das größte Unglück? *Die Verspottung Christi.*
- Wo möchten Sie leben? *Hinter den Spiegeln.*
- Was ist für Sie das vollkommene irdische Glück? *In einer Welt zu leben, in der die Wahrheit die Menschen leitet, nicht der Erfolg.*
- Welche Fehler entschuldigen Sie am ehesten? *Webfehler.*
- Ihre liebsten Romanhelden? *Hagen von Tronje, Oblomow.*
- Ihre Lieblingsgestalt in der Geschichte? *Louis Antoine de Saint-Just.*
- Ihre Lieblingsheldinnen in der Wirklichkeit? *Hedwig Zühlke.*
- Ihre Lieblingsheldinnen in der Dichtung? *Madame Thérèse.*
- Ihre Lieblingsmaler? *Giorgio Morandi, Mark Rothko, Henri Matisse, Paula Modersohn-Becker, Antoni Tàpies, Frans Hals, Mu-K'i, Andreas Brandt, Takanobu Fuziwara.*
- Ihr Lieblingskomponist? *Karl Amadeus Hartmann, Edgar Varese, Erik Satie, Hanns Eisler.*
- Welche Eigenschaften schätzen Sie bei einem Mann am meisten? *Entschlossenheit.*
- Welche Eigenschaften schätzen Sie bei einer Frau am meisten? *Besonnenheit.*
- Ihre Lieblingstugend? *Verschwendung.*
- Ihre Lieblingsbeschäftigung? *Nach einem arbeitsreichen Tag: das Zusammensein mit Freunden.*
- Wer oder was hätten Sie sein mögen? *Der Horror vacui.*
- Ihr Hauptcharakterzug? *Hartnäckigkeit.*
- Was schätzen Sie bei Ihren Freunden am meisten? *Großmut und Tatkraft.*
- Ihr größter Fehler? *Zu wissen, was ich will.*
- Ihr Traum vom Glück? *Es gäbe Menschen, und ich wäre einer von ihnen.*
- Was wäre für Sie das größte Unglück? *Ewig zu leben.*
- Was möchten Sie sein? *Katze bei Lienau oder Der Zorn Gottes.*
- Ihre Lieblingsfarbe? *FesO.*
- Ihre Lieblingsblume? *Ginster.*
- Ihr Lieblingsvogel? *Der Spatz in der Hand.*
- Ihr Lieblingsschriftsteller? *Mo.: Jorge Semprun, Di.: Gustave Flaubert, Mi.: Leon Bloy, Do.: Louis-Ferdinand Céline, Fr.: Christoph Martin Wieland, Sa.: Ernst Jünger., So.: Robert Musil; an gesetzl. Feiertagen: Blaise Cendrars.*
- Ihr Lieblingslyriker? *Ezra Pound, Gottfried Benn, Manfred Günzel, Arthur Rimbaud.*
- Ihre Helden in der Wirklichkeit? *Die Thebaische Legion; die Helden des Russischen Winters.*
- Ihre Heldinnen in der Geschichte? *Rosa Luxemburg.*
- Ihre Lieblingsnamen? *Außer den Namen meiner Kinder: Baruch.*
- Was verabscheuen Sie am meisten? *Salzstangen.*
- Welche geschichtlichen Gestalten verachten Sie am meisten? *Die schweigende Mehrheit.*
- Welche militärischen Leistungen bewundern Sie am meisten? *Den Aufbau der Roten Armee durch Trotzki.*
- Welche Reform bewundern Sie am meisten? *Die längst fällige Einführung des Begriffs „Leistung“ an den deutschen Akademien.*
- Welche natürliche Gabe möchten Sie besitzen? *Zaubern zu können.*
- Wie möchten Sie sterben? *Berauscht.*
- Ihre gegenwärtige Geistesverfassung? *Transluzid – ozeanisch.*
- Ihr Motto? *Allons enfants.*

FIEBIG STELLT IN DER KUNSTHALLE MANNHEIM AUS. ER ZEIGT SEINE NEUEN PEINERSKULPTUREN UND GROSSFORMATIGE TUSCHEN. ZUR AUSSTELLUNG ERSCHEINT EIN VON DOROTHEA WICKEL GESTALTETER KATALOG. DIE GALERIE DREISEITEL IN KÖLN WIDMET IHM EINE AUSSTELLUNG. BETEILIGT IST ER AN DER AUSSTELLUNG „MATERIAL UND FORM“ IN MAINZ, DER JAHRESAUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES "KUNST IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND 1945-1985" UND DER AUSSTELLUNG „BILDER FÜR FRANKFURT“ IM ARCHITEKTURMUSEUM FRANKFURT. ES ENTSTEHEN NEUE PEINERSKULPTUREN. IM AUFTRAG DER STADTSPARKASSE KASSEL FERTIGT FIEBIG ZUSAMMEN MIT SEINEM FREUND PAUL BLIESE DIE GROSSE ROSETTE "AURORA" FÜR DIE NEUE GALERIE KASSEL. FIEBIG ENTWICKELT EINE FOLGE GRAPHISCHER BLÄTTER, DENEN ALS ELEMENT PEINERABSCHNITTE ZUGRUNDE LIEGEN. AUSSERDEM MALT FIEBIG DIE BILDERFOLGE „16 ARTEN, MIT DEM FALKEN ZU JAGEN“. IM ZÜRCHER TAGESANZEIGER NIMMT FIEBIG ZU DER FRAGE „KÖNNEN COMPUTER KREATIV SEIN?“ STELLUNG.

# KUNSTHALLE MANNHEIM



Mitte 1983 kam Dr. Kronjäger zu mir nach Kassel. Der neue Mitarbeiter an der Kunsthalle Mannheim. Er soll die seit Jahren geplante Ausstellung meiner Skulpturen vorbereiten. Wir sind vom ersten Augenblick an einander sympatisch, einigten uns schnell auf eine „spartanische“ Ausstellung. Neun PEINER - Skulpturen und eine Handvoll großformatiger Tuschen.

Fiebig im Gespräch mit Dr. Kronjäger

Auch darin stimmen wir überein: Der Katalog einer Kunstwerkeausstellung ist kein Versandhauskatalog. Seine Aufgabe kann es nicht sein, die ausgestellten Werke als „very nice coloured pictures“, wie beliebige Waren, zu reproduzieren. Der Katalog soll auch die Ausstellung nicht ersetzen. Er soll sie ergänzen. Er soll dem Besucher das vermitteln, was die Ausstellung nicht zeigen kann. Er soll dem Liebhaber der Kunst die Gedanken, die Arbeitsweise und die Lebensumstände des Künstlers nahebringen. Dorothea Wickel ist es gelungen, einen solchen Katalog zu entwerfen. Aus Fragmenten jener Gespräche, die Dr. Kronjäger und ich vor der Ausstellung miteinander geführt haben. Plus einer Folge von Graphiken, die in der Ausstellung nicht gezeigt wurden, ist ein Katalog entstanden, wie ich ihn mir immer wünschte.

Seite 336, Fragebogen der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Magazin vom 23.3. 1984

Sie meinten, ich sollte - und ich tu's gern - mich Ihrem Nürnberg-Event in irgendeiner Form beimischen (ich wähle die des Briefes), einfach schon deshalb, weil es Ihnen nicht gelungen sei, mich in den knapp zehn Jahren, die wir uns nun kennen, zu erschlagen!



Das Herkules-Monument über Kassel, in dessen langem Schatten Sie samuraigleich hemmungslos Stahl peinigten, indem Sie Peinerstahl und andere Sorten zersägen, verschweißen, säurebehandeln, sandstrahlen oder bemalen, war ja nicht nur das erklärte CRASH-Ziel von HA Schult auf der d6 1977, sondern auch der Ort unserer ersten Begegnung 1985: Regenschirm-Schein-Gefechte auf der oberen Terrasse (Stock contra Knirps) drückten die vorsichtige Annäherung des „neuen“ Professors und des „neuen“ MUKA aus, wie Sie mich hinterhältig bezeichneten, im Klartext: des Museumskakerlak.

Grund dieser Begegnung war Ihre für Mannheim geplante Ausstellung, und die drei Nächte Interviews auf Band für den Katalog waren drei Nächte Hauen, Stechen und Saufen bis zur drohenden gegenseitigen Selbstaufgabe. Die Kilometer besprochener Bänder harren noch heute ihrer Veröffentlichung, würden aber wohl für - korrekter: gegen - uns beide jahrelange Beleidigungsprozesse nach sich ziehen. Ich hoffe, daß

irgendwann einmal irgendeines Ihrer zahlreichen Kinder ein Drehbuch aus diesen Bändern bastelt oder einen Krimi - APOCALYPSE NOW II. Aber Chaos und Power, das wußten wir beide instinktiv, sind die Ingredienzen, aus denen dann Form wächst, wenn Phantasie und Kreativität beigemischt werden können.

Das gelang, und dieses Wissen verbindet. Und das gilt eben nicht nur für den beruflichen Bereich, sondern auch hinsichtlich politischer Standpunkte.

Als wir uns dieses Jahr auf der ART Frankfurt zufällig trafen, beklagten wir, daß der Abbau von Kunst und Kultur Abbau von Demokratie bedeute, weil die kreativen, anarchischen, ja chaotischen Elemente der Kunstschaffenden systematisch beseitigt werden und die konservativen bis reaktionären Kräfte das entstandene Vakuum automatisch füllen. An dieser Situation hat sich nichts geändert. Aber zu Ihren Skulpturen der letzten Jahre: Sie sind - und nur diese Marginalie zu Ihrer Kunst sei mir erlaubt - souverän und großzügig geworden, wobei ich insbesondere Ihre farbig gefaßten Stahltore meine. Sie verkünden, daß Öffnung Begegnung bedeutet und Begegnung Bewegung.

Mit herzlichen Grüßen  
Ihr MUKA Kronjäger

10. Juli 1994



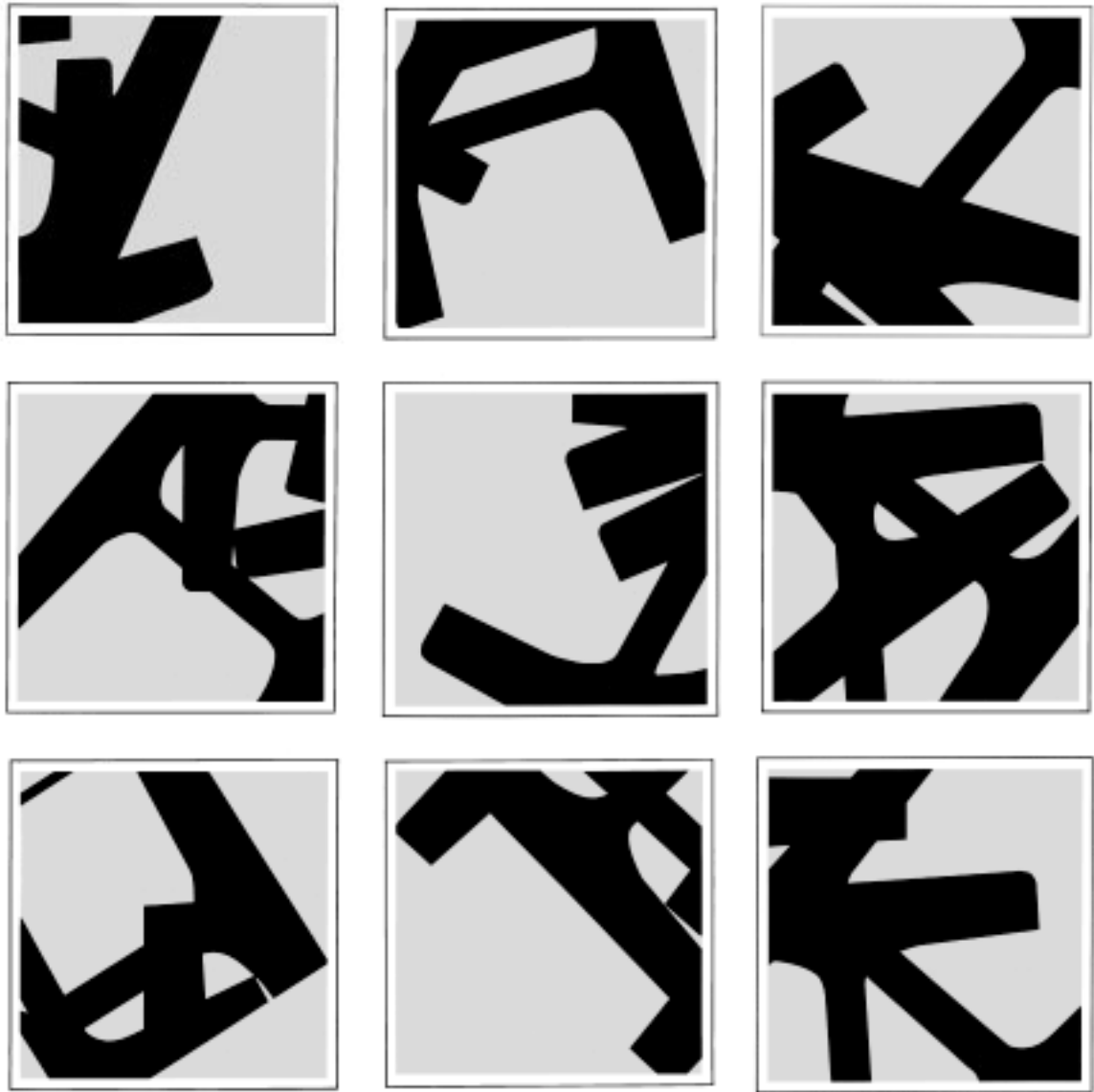


Wie oft, lieber Freund, haben wir schon aus gutem Grund über die baulichen Unzulänglichkeiten vieler Museen miteinander gesprochen. Auch in Mannheim ging es wieder zu wie in Schilda! Man trägt dort zwar nicht das Licht mit Säcken ins Rathaus, bugsiert aber dafür die Skulpturen durchs Fenster ins Museum. Der mächtige Ausstellungssaal der Kunsthalle Mannheim, ein Museum das nicht der Briefmarke, sondern der zeitgenössischen Skulptur gewidmet ist, verfügt über kein hinreichend großes Tor, durch das angeliefert werden kann. Das liegt am architektonischen Konzept. Wir verdanken den grandiosen Zustand einem jener heroischen Architekten, die Ihre Eitelkeit über die Aufgabe stellen. Wann werden diese Herrschaften begreifen, daß ein Museum, mindestens im Bereich der Wechselausstellungen, wie eine Messehalle eingerichtet sein sollte: großes Tor, fester, tragfähiger Industrieboden, unter der Decke einen Portalkran für mindestens 10 Tonnen. Minimalbedingungen, die erfüllt sein sollten. Statt dessen aber postmoderner Schnickschnack. Zu allem Übel befindet sich unter dem Steinfußboden auch noch eine Fußbodenheizung. Die zulässige Bodenbelastbarkeit strebt also gegen Null. Bei schweren Skulpturen muß durch eine stabile Unterkonstruktion für hinreichende Lastverteilung gesorgt werden. Meine Skulpturen wurden mit Hilfe eines Autokrans durchs Fenster gehievt. Weil der durchs Fenster geschobene Kran ausleger nur eine Minimalfläche der Halle erreicht, mußten die bis 7 Tonnen schweren, hohen, zur Toplastigkeit neigenden Skulpturen auf einem Hubwagen von Hand durch die Halle gekarrt werden. Ein halsbrecherisches Unternehmen. Wie leicht kann es da zu einem schweren Unfall kommen.

Brief an Erich Smodic, 1987

rechts: Bilder der Ausstellungseröffnung







# " DER ZUFALL OHNE DEN WIR EINFALLSLOS WÄREN "

PAUL VALÈRY

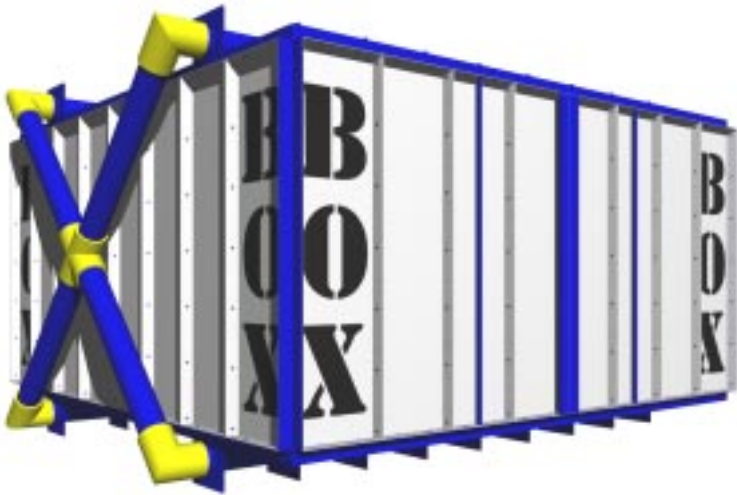
Ständig erwarte ich das Unerwartete. Immer schleppe ich Säcke voll von Ideen mit mir. Permanent bin ich gezwungen, Einfälle wie lästige Besucher zurückzuweisen, zu verjagen. Denn es genügt ein Wort, ein welches Blatt, ein Vers, eine Melodie, ein Schatten, das nicht Vorhergesehene in mir wachzurufen, zu entzünden, mich empfänglich zu machen für einen neuen Impuls, eine überraschende Entwicklung.

Von einem gewissen Standpunkt aus betrachtet, sind diese Momente alle gleichwertig. Von anderem Standpunkt aus besehen, ungleich. Doch ich hänge den Bildern, die sich mir aufdrängen, nicht lange nach. Ich wälze sie um, betrachte ihre Substanz und entscheide mich für das, wozu ich die unmittelbare Affinität verspüre, es zu bearbeiten; stelle her, wonach mir verlangt. Das Machen dominiert über dem spekulierenden Suchen. So ist mir das meiste wie eine Frucht zugefallen. So mühelos, daß mir heute vieles von dem, was ich hergestellt habe, gelegentlich so wie nicht von mir gemacht erscheint. Und schließlich staune ich darüber, daß ich und kein anderer es war.

Eines Tages habe ich zum Beispiel darüber gestaunt, daß vor mir noch niemand dem Gedanken verfallen war - und sei es zum Zeitvertreib - mit der Transformation ebener Figuren sich zu befassen. Ein anderes Mal hat mich verwundert, daß keiner vor mir die gestaltbestimmende Kraft des Peinerr entdeckt hat. Oder, daß niemand die graphische Signifikanz seines Querschnittes erkannte, dessen Gestalt sich wie ein typographisches Zeichen setzen läßt. In fast unendlichen Variationen. Ich würde mir elend vorkommen, solche Impulse nicht zu spüren, den Facettenreichtum, der aus einem Element erst ein Ganzes macht, nicht zu entdecken.

links: Graphiken  
auf der Basis von  
Peinerquerschnitten,  
veröffentlicht im  
Katalog der  
Mannheimer  
Ausstellung

Also mußte ich, wie ein Erzgänger mit Instinkt, aber ohne es vorher bewußt in Betracht gezogen zu haben, eines Tages auf jene Graphiken stoßen, mit denen Dorothea Wickel den Katalog meiner Mannheimer Ausstellung bebildert hat.



Da die Hochschule keinen für die Studenten frei verfügbaren Ausstellungsraum besaß, dachte ich jahrelang an den Bau eines Ausstellungscontainers. Er sollte groß genug sein, um einer Studentin, einem Studenten oder einer kleinen Gruppe von Studenten die Ausstellung ihrer Arbeiten zu ermöglichen. Andererseits sollte er klein genug sein, um von dem in der Regel noch schmalen Werk eines

Studenten wirklich gefüllt zu werden. Wichtig erschien mir, daß die Studenten möglichst früh alles trainieren sollten, was zur Durchführung einer Ausstellung gehört. Aber in einem für sie überschaubaren Rahmen, der ohne große finanzielle Opfer zu bewältigen war. Da der Plan unter den Hochschullehrern im Fachbereich keine Zustimmung fand, war mit Unterstützung durch die Hochschule nicht zu rechnen. Ich mußte also eine Konstruktion anstreben, die, unterstützt von Freunden, von den METALLERN selbst gebaut werden konnte.

Zwei Computer  
simulierte BOX -  
Modelle

Mein erster Entwurf stammt aus dem Jahr 1982. Geplant war eine Stahlblechkonstruktion. Dach, Wände und Boden sollten aus einheitlichen U-Blechen gebildet werden. Als tragende und windaussteifende Konstruktion waren zwei sich kreuzende Rahmen aus Stahlrundrohren vorgesehen. Die Stahlrohre sollten durch Fittings miteinander verbunden werden. Leider stellte sich heraus, daß diese Konstruktion, für die das Ingenieurbüro Dr. Cornelius in Darmstadt uns die statischen Berechnungen schenkte, nicht zu finanzieren war. Wollte ich den Plan nicht aufgeben, mußte ich eine Konstruktion entwickeln, deren Materialkosten unter 7.000.- DM lagen. Ende 1984 fand ich in einer Holzkonstruktion die Lösung die allen Ansprüchen genügte. Ich stellte einen Bauantrag für die Errichtung eines Versuchsbaus und konnte Anfang März, gegen den Willen der Fachbereichskollegen, mit dem Bau beginnen. Doch kaum hatten die Studenten die Punktfundamente gesetzt, als Vertreter der Bauaufsicht

vor Ort erschienen und die sofortige Stilllegung der Baustelle forderten. Aus dem Fachbereich war ihnen, wie sie sagten signalisiert worden, daß auf dem Hochschulgelände ohne Genehmigung gebaut würde. Sie waren überrascht, als ich eine ordnungsgemäße Baugenehmigung präsentierte. „Hier wollte ihnen aber einer mächtig ans Leder“, hieß die unmittelbare Reaktion der Beamten.



## DIE BOX



Die Box, 1985 von elf Studenten in zehn Tagen gebaut, wurde 1995, gegen den Willen von über hundert Studenten, auf Betreiben des Fachbereichsrates mit Billigung der Hochschulverwaltung ohne Grund und ohne Abrißgenehmigung, in Willkür und nach den Regeln des Faustrechts , unmittelbar nach meiner Emeritierung zertrümmert .



# DAS NOTWENDIGE WOLLEN, ES SELBST VOLLBRINGEN



Die Erbauer der BOX selbstbewußt und zornig.

...Der Plan zu dieser BOX, seine Verwirklichung und seine Präsentation (u.a. mit einem Katalog, der den Aufbau fotografisch dokumentiert) bezeugen eine professionelle Haltung. Hier ist in der Tat ein Zeichen gesetzt worden.



Die Metaller haben mit dem Bau der BOX aber nicht nur ihr vielseitiges Können unter Beweis stellen wollen. Sie wollten mit diesem konstruktiven Akt zugleich brandmarken, wie wenig von staatlicher Seite für die Kunsthochschule und speziell für ihre Arbeit getan wird... Ihr Zorn richtet sich in erster Linie gegen den Kultusminister, der in ihre Ausstellungskataloge zwar freundliche Grußworte schreibt, aber sich nicht um die Arbeitsbedingungen der einzelnen Kunsthochschulen in Kassel kümmert: „er hat nur uns - und hier nur die METALLER.“... Fiebig und seine Studenten sind sich ihrer Rolle als „Produktionsgruppe Metall“ sicher und wissen auch, daß ihre Aktivitäten und ihr ungeschminktes Auftreten nicht überall Beifall finden. Deshalb nehmen sie auch kein Blatt vor den Mund, wenn sie sich mit dem Hochschulbetrieb insgesamt auseinandersetzen: Sie beklagen, daß andere Werkstätten brachliegen, daß nur wenige Kunsthochschullehrer auch praktizierende Künstler sind und daß insgesamt die Hochschule zu einer Lehrerakademie geworden sei... Die Metaller wollen zwar nicht klagen, doch sie sind auf Kampf gestimmt. Und weh dem, der ihre produktive Kampfansage nicht ernst nimmt!



Dirk Schwarze, in  
der HNA vom  
24.3.1984





Zu Recht waren sie stolz auf Ihr Werk, die elf Studenten, die in nur zehn Tagen die BOX errichtet hatten. Statt über Mangel zu Jammern, oder über nicht eingelöste Versprechen zu klagen, haben sie gehandelt und haben nicht nur für sich, sondern für alle Studenten dieser Universität ein Gebäude errichtet.



Diese elf Studenten haben bei ihren Freunden das notwendige Geld eingeworben, den Bau mit ihren eigenen Händen fachgerecht errichtet und seine Fertigstellung, wie es sich gehört, mit einem prächtigen Fest gefeiert und in einer Broschüre den Bau der BOX dokumentiert.

Das alles entspricht bester Tradition.



Heute rüsten wir zum frohen Fest: zur Eröffnung unserer BOX. Der BOX, die wir, unterstützt durch die Spenden hilfreicher Freunde, endlich vollendet haben. In Erinnerung an Courbet und Manet. Vom Salon ausgeschlossen, baute jeder von ihnen sich eine „Holzbude“, um seine Bilder auch gegen den Willen der Jury zu zeigen. Wir sehen uns in dieser Tradition. Also haben wir unsere Holzbude gebaut, um zu zeigen, daß wir uns der Stufenlehrerkultur nicht beugen werden. Wir haben darum auch die Repräsentanten dieser ekelhaften Spießerkultur nicht eingeladen. Wir wollen nicht der Hintergrund für Menschen sein, die als Vordergrund nicht taugen. Wir haben unsere Freunde eingeladen. Also alle, die uns immer ermuntert haben, nicht aufzugeben und die noch Vergnügen haben an einer lebendigen Kultur.



Begleittext zur  
Einladung der  
METALLER

die **BOX** wird geöffnet. 23. märz 1984, 19 uhr menzelstr.  
13, kassel. die

# METALLE

**R** laden ein. der festakt wird eingeleitet durch die ansprache des ber  
üchtigten herrn eberhard fiebig, unter dem donner einer schwingenden stahlpl  
atte vollzieht sich sodann der

## LUZIFERISCHE ZAU

**BER**, die **FEURIGE** enthüllung der box. nun  
haben die gäste gelegenheit zu erleben, wie der

universität das tor der box machtvoll aufstößt.

nachdem die herrschaften das in  
nere der box sowie die ausgestellten fotos hinreichend bestaunt haben, werden  
sie gebeten, durch ihren beifall die aeronautische überwindung der erdenschwe  
re, das fliegen ohne flügel, den aufstieg zahlreicher

## HONG

**OLFTIGEREN** zu forcieren. nach dem  
abspielen der

**METALLERHYMNE** sollten sie alle noch feierlich v

erharren, um einige  
**PYROTECHNISCHE W**

**UNDER** zu appetzipieren. alsdann bietet sich an, zwischen den fe  
uern des

**THEUSALKAIN** zu flanieren.

# DAS GROSSE BOX - FEST



Am Vormittag war Pressekonferenz. Das Motto hing als Banner von der Wand „Nichts Mächtiges it's was wir wollen, doch zum Leben gehört es“ Hölderlin hat es gesagt. Dorothea Wickel, Michael Düchting und Werner Redeker haben es den Journalisten in Erinnerung gerufen. Präzise und heiter über das Studium und die BOX gesprochen.



Urkunde für Herrn Dr. Sauer  
Dieses **-M-** wird hiermit dem verliehen, der die Schönheit der Kunst der **Metaller** erkannt und das Wissen darüber gemehrt hat. Das **-M-** wird dem verliehen, der die **Metaller** mit allen Mitteln unterstützt, die Kunde von der Notwendigkeit, die **Metaller** zu fördern, verbreitet und den Nutzen von alledem selbst genutzt hat.

Der Ausgezeichnete ist würdig, auch weiterhin die Schönheit der Kunst der **Metaller** zu erkennen, das Wissen darüber zu mehren, die Kunde von der Notwendigkeit, die **Metaller** zu fördern, auch weiterhin zu verbreiten, sie auch in Zukunft mit allen Mitteln zu unterstützen und den Nutzen von alledem auch weiter selbst zu nutzen.

Kassel, den 23. März 1984  
am Tag der Eröffnung der **BOX**.



Die wurde in Packpapier geschlagen. Am Abend, zu Beginn der „Zeremonie“, wurde die Hülle dann abgefackelt. Gegen Mittag verwandelte sich die Werkstatt in einen festlichen Saal, geschmückt mit Papiermontgolfieren, verwandelt. Die Ballons sollten später befeuert in den Himmel aufsteigen. Um 19 Uhr kamen die ersten von über 200 Gästen. Viele von ihnen langjährige Freunde, die den Bau der BOX finanziell unterstützt hatten. Ihnen wurde, zusammen mit einem Dokument, von Dorothea die Nadel der METALLER verliehen.



schen der goldenen, roten, blauen Kaskaden, der Sonnenräder, der Fächer, Garben, der Schwärmer und Raketen. Und dann stiegen sie auf, die Montgolfieren aus Papier. Eine flog bis Carlshafen. Wie zu allen ihren Festen hatten sich die METALLER wieder einen Pianisten geleistet. Bis weit in den Morgen wurde gefeiert.

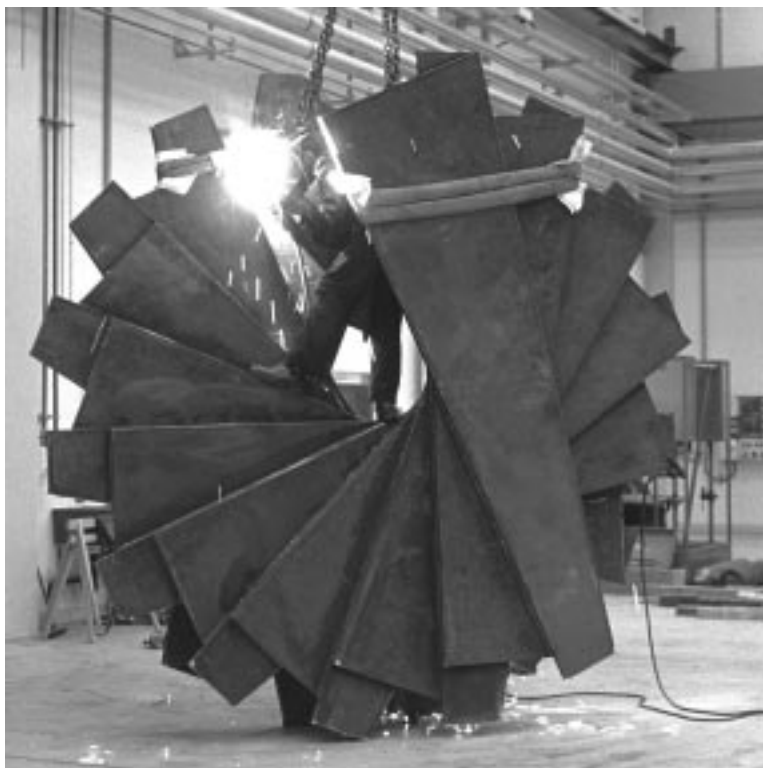


Der Präsident, Prof. Dr. Neumann - nie zuvor sah man ihn so euphorisch - nannte die METALLER, Schrittmacher, und beendete seine Rede mit der maoistischen Formel: „Laßt tausend BOXEN blühen!“ Paul übergab dem Präsidenten die Schlüssel der BOX. Dann brach es los, das Spiel des Feuers, das Prasseln und Zi-





# AURORA



Kaum einem Menschen ist bewußt, wie sehr die Herstellung einer großen Skulptur von der Verfügbarkeit eines leistungsstarken Krans abhängig ist. Im konkreten Fall hat sich gezeigt, daß der zehntonnen - Kran für das Aufrichten der Rosette, von der wir von Anfang an wußten, daß sie mindestens zwölf Tonnen wiegen wird, zu schwach war. Um die Skulptur aufzurichten, mußten wir durch zusätzliche Maßnahmen den Kran entlasten.

Habe lange nichts von mir hören lassen. Der Grund ist einfach. Mußte eine große Arbeit bewältigen. Rosette aus Stahl, Durchmesser 3,20 Meter, Gewicht zwölf Tonnen. Karl Nelle, Direktor der Stadtparkasse Kassel, hatte sie bei mir bestellt. Großzügiges Abschiedsgeschenk an die Neue Galerie.

Brief an Erik Spiekermann, 1985.

Ein Stahlbauer sollte die Fertigung der Rosette übernehmen, konnte aber den Termin nicht halten. Also mußten Paul Bliese und ich ins Geschirr. Haben die Sache in der großen Halle unserer Maschinenbauer erledigt. Der eigene Kran ist für Stücke dieser Größe zu schlapp. Wochenlang haben wir unter aufmerksamen freundlichen Menschen gearbeitet. Erstaunlich, mit welcher Lebhaftigkeit sie bemüht waren, unsere Absichten zu erkennen. Wieder einmal hat sich gezeigt, daß es nicht schwer ist, Menschen, deren Leben von Tatkraft und Erfahrung geprägt ist, das Ziel der eigenen Arbeit begreifbar zu machen.



Am Ende aller Schufterei haben wir mit den „Maschinisten“ Taufe gefeiert. Sekt vor den Bug der AURORA geknallt. Dann Rede des Dekans vom Fachbereich der „Kesselflicker“ (Maschinenbau). Danach ich. Sieben-Minuten-Predigt über die Methode der Faltung. Demonstration am Modell, im Angesicht des Originals.

Ich glaube nicht, daß die Techniker die Kunst besonders lieben. Aber ihr Bedürfnis zu verstehen, geht weit über jeden abstrakten Wissensdrang hinaus. Vor allem: Sie haben einen Sinn für lebendige Arbeit, für zupackendes Handeln. Wie sollen sie die Kunst lieben, wenn alles, was sie darüber hören, sich der Flachheit einer ordinären und nachlässigen Sprache fügt? Auch hier ist es wieder der falsche Eifer vieler Kunsthistoriker, der die zeitgenössische Kunst diesen Menschen verhaßt macht.

Es wurde lange gefeiert und ich konnte feststellen daß sich noch immer viel lustige Wildheit in den Menschen verbirgt. Unsere hauseigenen Kunsttheoretiker, die ich eingeladen hatte, waren erwartungsgemäß nicht erschienen. Diese Bande scheut die Werkstätten wie der Köter den Knüppel.





# FRAGEN ÜBER FRAGEN

Zum Beispiel das nach Schönheit.

Anonymus: *Viele ihrer Kollegen, die meisten Kunsthistoriker und Kritiker werden ihnen widersprechen.*

Ich weiß. Ich habe von der Kunst Vorstellungen, die von den gängigen Parolen erheblich abweichen. Aber um schließlich doch nur so zu denken, wie diese verwilderten Seelen des „mainstream“, hätte ich nicht Bildhauer werden müssen. Was nun das Schöne betrifft erinnere ich gern an das kurze, anspruchsvolle Leitmotiv von Mies van der Rohe, das er Augustinus entlehnt hat: „Das Schöne ist der Glanz des Wahren“. Warum sollte an der Gültigkeit dieses Satzes sich etwas geändert haben? Außerdem sehe ich keinen Vorteil und keinen Gewinn darin, gegen das Schöne, wie es Mode geworden ist, zu polemisieren. Auch im Rückblick auf Ihre vorhergegangene Frage erlaube ich mir, aus dem Gedächtnis einen Gedanken zu rekapitulieren, der, soweit ich mich erinnern kann, von Paul Valéry stammt: „Es hat einen ersten Menschen gegeben, der, geistesabwesend ein beliebiges rohes Gefäß liebkosend, in sich den Gedanken keimen fühlte, ein anderes Gefäß auszuformen, nur um es liebkosen zu können.“ Hier haben sie die schönste Antwort auf Ihren Zweifel und Ihre beiden vorausgegangenen Fragen.

Anonymus: *Hat der Künstler nicht auch der Wahrheit zu dienen?*

Ihre Frage klammert sich an eine Unterscheidung zwischen Wahrheit und Kunst, in der die Wahrheit ohne Anteil dessen begriffen wird, den die Kunst an ihr hat. Tatsächlich verleitet diese Vorstellung, die Kunst habe einer abstrakten Vorstellung von der Wahrheit zu genügen, viele Künstler zu glauben, sie müßten ihr Werk in den „Dienst dieser Wahrheit“ stellen. In Wirklichkeit stellen sie sich nicht in den Dienst der Wahrheit, sondern in den Dienst geltender politisch - gesellschaftlicher Opportunität, der es gerade an jener Wahrheit mangelt, in deren Diensten diese Künstler zu handeln glauben. Außerdem reduziert diese Forderung die Kunst auf einen Minimalkontakt zur Welt.

Anonymus: *Andererseits ist doch jede Kunst immer an die Zeit gebunden in der sie entsteht und von ihre abhängig. Schließlich ist sie doch stärker als alles ander Ausdruck ihrer Zeit und verkörpert den jeweils herrschenden Zeitgeist.*

weiter auf Seite  
361

# 1986

IN DIESEM JAHR STELLT FIEBIG IM KARL ERNST OSTHAUS - MUSEUM IN HAGEN GROSSE FALTSKULPTUREN AUS STAHL UND DIE BILDERFOLGE „16 ARTEN, MIT DEM FALKEN ZU JAGEN“ AUS. ZUR AUSSTELLUNG ERSCHEINT EIN VON DOROTHEA WICKEL GESTALTETER KATALOG. WEITERE EINZELAUSSTELLUNGEN HAT FIEBIG IN DER GALERIE LOPES IN ZÜRICH UND IM KUNSTVEREIN FRIEDBERG. ER IST BETEILIGT AN DER AUSSTELLUNG „ROST“ IM SKULPTURENMUSEUM IN MARL UND DER AUSSTELLUNG „KUNST UND MATHEMATIK“ IM WILHELM HACK - MUSEUM LUDWIGSHAFEN. DR. SEPPELER ERWIRBT DIE SKULPTUR „ROTULUS“. DIE SKULPTUR „KARYATIDE“ WIRD IN BONN VOR DEM MINISTERIUM FÜR ARBEIT UND SOZIALES AUFGESTELLT. GEMEINSAM MIT DOROTHEA WICKEL UND PAUL BLIESE GRÜNDET FIEBIG „ART ENGINEERING“ UND NIMMT DIE 1969 ABGEBROCHENEN VERSUCHE, RECHNERGESTÜTZT ZU KONSTRUIEREN, WIEDER AUF; DIESMAL AUF DER BASIS EINER APOLLO DOMAIN WORKSTATION UND DEM PROGRAMM SIGRAPH 3D VON SIEMENS. IM ZUSAMMENHANG MIT DIESEN BEMÜHUNGEN KOMMT ES ZU EINEM KOOPERATIONSVERTRAG ZWISCHEN SIEMENS UND ART ENGINEERING. NACH DEM REAKTORUNFALL IN TSCHERNOBYL GRÜNDET FIEBIG ZUSAMMEN MIT FREUNDEN DIE ANTI-KKW-INITIATIVE „AUCH DU“.

# FRAGEN ÜBER FRAGEN

Tatsächlich werten das Museum und die Kunstgeschichte am Kunstwerk im wesentlichen nur das, was für die Zeit zeugt, in der das Werk entstand. Aber ich bin der Ansicht, die meisten Menschen pfeifen wie ich auf die Zeit, die nicht die unsere ist. Schließlich leben wir nicht vom inhalieren historischer Erregungen.

Wenn wir die Werke der Künstler, der großen Maler und Bildhauer, liebevoll betrachten, den Klängen der Musik der Komponisten hingebungsvoll zuhören, die Verse der Poeten lesen, werden wir schnell erkennen, daß diese Werke außerhalb der ihnen von der „Geschichte“ zugeteilten Zeit, der gesellschaftlichen Wirklichkeit und den sie beherrschenden ideologischen Trends stehen. Würden die Kunstwerke sich darauf beschränken, Ausdruck ihrer Zeit zu sein, könnten wir sie nicht mehr verstehen. Sie würden uns nicht berühren und ließen uns kalt. Sicher, jedes Kunstwerk entsteht in seiner Zeit. Es ist Teil dieser Zeit. Zum Kunstwerk aber wird es erst durch das, was nicht dieser Zeit angehört.

Im ganzen gesehen gilt wohl das, was Hermann Broch 1938 in einem Brief hierzu schrieb, daß es nämlich die Frage ist, ob das, was als Zeitgeist sich aufspielt, nicht nur Produkt einer Wahnsinnskette ist, die nie abgeschlossen sein wird und daß der Künstler, der sich an seine Zeit verliert, schließlich deren Beute wird.

Im Oberton unserer Meisterdenker, die auch für die Künste so gern den Zeitgeist beschwören, schwingt der Glaube, daß wer den Zeitgeist anruft, damit auch eine Art moralischer Instanz gegen den mit nichts parallelen Künstler mobilisiert.

Anonymus: *Aber wie verstehen und schätzen wir die großen Werke der Vergangenheit, wenn nicht durch den Bezug zu der Zeit, in der sie entstanden?*

Erstaunlicherweise bewegen und erregen uns diese Werke über Jahrhunderte hinweg, ohne daß wir auch nur das Geringste über die Zeit wissen, in der sie entstanden. Und daß Franz Hals noch heute durch seine Bilder wie ein Lebender zu uns spricht, liegt nicht daran, daß wir beim Anblick seiner Werke die Epoche memorieren, in der er lebte. Wir werden von seinen Bildern bewegt, weil sich in diesen Werken eine Wirklichkeit bewahrt hat die unberührt ist von der Zeit, in der diese Bilder entstanden Sie berühren uns noch heute und helfen uns, uns selbst zu erkennen. Die Kraft, mit der uns die Kunstwerke berühren, ist die Kraft, dem Gestalt zu geben, wodurch wir erst zu Menschen werden, dem Chaos und der Bestialität entrinnen.

Weiter auf Seite  
391

# ERNST OSTHAUSMUSEUM HAGEN



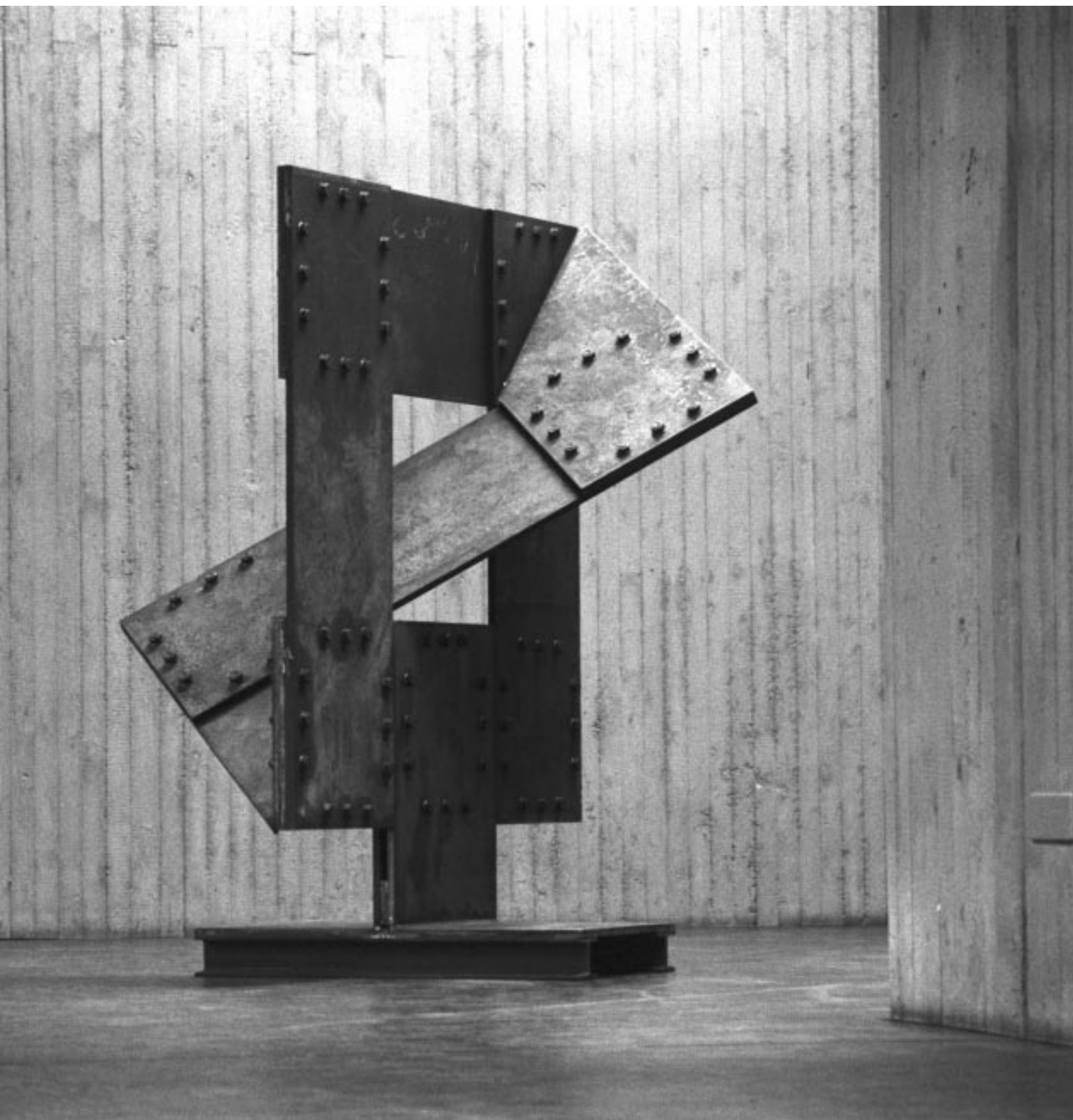
Du fragst, wie es war? Das übliche Getue. Der bekannte Erwachsenenschwachsinn. Du kennst ja dieses schnuckelige Museum: Treppchen hier, Stüfchen dort. Ein Vollepp von Architekt war hier am Werk. Der Teufel soll ihn holen! Also, der Lastenaufzug fährt nur die zweite Etage an. Alle Skulpturen, die in der ersten Etage postiert werden sollten, mußten über eine schiefe Ebene mit Seilzug - beides mußten wir mitbringen - über die Treppe abgelassen werden. Weil der Lastenaufzug für alles, nur nicht zum Transport von Lasten taugt (wahrscheinlich hat man hier das Geld gespart, das man vorher in Designermätzchen verplempert hatte), mußte zusätzlich eine der Skulpturen zerlegt werden. Danach wurde sie, 1,8 Tonnen schwer, unter schlimmsten Bedingungen wieder montiert. Nebenbei hatten wir permanent das notorische Gejammer der Museumsbande zu ertragen, die fürchtete, wir würden den Musenschuppen zum Einsturz bringen. Trotz dieser, auch hier wieder von einem Architekten mühsam geplanten, allumfassenden, großzügigen Mißachtung aller ausstellungstechnischen Notwendigkeiten, stand die Ausstellung dank der Tatkraft der Crew nach zwei Tagen.



Doch um welchen Preis? Außer den Skulpturen zeigte ich die Bildfolge "16 Arten, mit dem Falken zu jagen". 16 schwarzrote Bilder, Acryl auf Nessel. Die kalligraphischen Zeichen sind aus den Schnittbildern des Peiners entwickelt. Den Titel habe ich von Friedrich II. geerbt. Zeigte nur vier große Skulpturen - Faltungen. Für die Ausstellung auf „Kiel gelegt“. Tatsächlich ging es wieder einmal wochenlang zu wie auf einer Werft.









links: „Barré“,  
1986. Stahl

Vier Bilder aus der  
Serie „Die 16  
Arten, mit dem  
Falken zu Jagen“,  
1986



Paul Bliese beim  
Umsetzen der  
vier Skulpturen  
für die  
Ausstellung in  
Hagen



Brief an Heinrich  
Lewing, 1986



Den Katalog der Ausstellung lege ich bei. Dorothea hat das Layout entworfen und den Katalog wieder wundervoll einfach, präzise und signifikant eingerichtet. Ich freue mich jedesmal, wenn ich ihn in die Hand nehme. Die meisten Besucher der Ausstellung sind begeistert, weil sie durch den Katalog endlich etwas über die Sache und den Meister erfahren. Nur die Museumsbande mault. Der Katalog ist ihnen zu „spröde“. Wie in der Branche üblich, ist man auch bei Karl Ernst Osthaus auf Kataloge nach dem Muster von Neckermann mit möglichst vielen, „nice coloured pictures“, abonniert, also jene in Museen üblichen Kataloge für Eindruckshuren.

# 1987

FIEBIG IST IN DIESEM JAHR IM WESENTLICHEN MIT DER ÜBERWA-  
CHUNG VON BAU UND MONTAGE SEINES PORTALS FÜR DIE UNI-  
VERSITÄT KASSEL, „TOR DES IRDISCHEN FRIEDENS“ BEFASST. ER WIRD  
BEAUFTRAGT, BEI DER PLANUNG FÜR DAS INSTITUTSGEBÄUDE K13  
DER UNIVERSITÄT KASSEL FÜR EINE IN DIE BAUKONSTRUKTION INTE-  
GRIERTE KUNST ZU SORGEN. IN DIESEM ZUSAMMENHANG ENTWIK-  
KELT FIEBIG EINE BESONDERE STAHLKONSTRUKTION. IN DER GALE-  
RIE SCHIESEL IN MÜNCHEN STELLT ER KLEINSKULPTUREN UND TU-  
SCHEN AUS. DIE UNIVERSITÄT KASSEL VERÖFFENTLICHT ALS 5. FOLGE  
DER „GISSHHAUSGESPRÄCHE“ FIEBIGS VORTRAG „VON DER FREIHEIT  
ODER DER GEFANGENSCHAFT DER KUNST AN DER GHK“. RUDOLPH  
BÜHLER ZIEHT NACH KASSEL UND SCHLIESST SICH ART ENGINEE-  
RING AN. ART ENGINEERING STELLT AUF DER MESSE „PUBLIC-DESIGN“  
IN FRANKFURT AUS UND VERÖFFENTLICHT DIE ERSTE FOLGE VON  
COMPUTERGRAFIKEN. PETER IDEN ÜBERTRÄGT FIEBIG DIE GESTAL-  
TUNG DER „SYLVESTER-SEITE“ DER FRANKFURTER RUNDSCHAU.



# TOR DES IRDISCHEN FRIEDENS

1987 war das „Tor des Irdischen Friedens“ endgültig vollendet. Aus einem Wettbewerb hervorgegangen, wurde die 100 Tonnen schwere Konstruktion am 17. Dezember 1986, als Portal der Universität Kassel, nach halbjähriger Bauzeit innerhalb eines Tages montiert. Wegen des winterlichen Wetters bekam es aber erst im Frühjahr 1987 seinen endgültigen blauen Anstrich. Im Rahmen einer kleinen Feier wurde das Tor am 9. Juni 1987 der Hochschule übergeben. Nach kurzer Zeremonie am Tor selbst, trafen sich die Gäste im Gießhaus, dem kleinen kuppelüberwölbten Rundbau, in dem einst die Brüder und Firmengründer Henschel Glocken gegossen hatten. Der Rundbau dient heute der Universität Kassel als Ort für besondere, meist feierliche Veranstaltungen. Peter Iden erwies mir die Ehre, an diesem Tage die Festrede zu halten.



# WIDER DEN BELIEBIGEN FORTGANG EBERHARD FIEBIGS „TOR DES IRDISCHEN FRIEDENS“

FESTREDE ZUR ÜBERGABE DES TORES AN DIE GESAMTHOCHSCHULE  
KASSEL, GEHALTEN AM 9. JUNI 1987  
VON PETER IDEN

DIE STUTEN, DIE MICH FAHREN SO WEIT NUR MEIN WILLE DRINGT,  
TRUGEN MICH VORAN, DA SIE MICH AUF DEN KUNDEREICHEN WEG  
DER GÖTTIN GEBRACHT HATTEN, DER DEN WISSENDEN MANN DURCH ALLE STÄDTE FÜHRT.  
DARAUF FUHR ICH: DA NÄMLICH FUHREN MICH DIE AUFMERKSAMEN STUTEN,  
DIE DEN WAGEN ZOGEN; UND MÄDCHEN LENKTEN DIE FAHRT.

UND DIE ACHSE IN DEN NABEN GAB DEN KREISCHTON EINER ROHRPFEIFE VON SICH  
VOR HITZE, SO WURDEN SIE GETRIEBEN VON DEN ZWEI GEDREHTEN  
RÄDERN ZU BEIDEN SEITEN, WENN SCHLEUNIGER SICH SPUTETEN  
DIE SONNENMÄDCHEN, MICH VORANZUFAHREN, HINTER SICH DAS HAUS DER NACHT,  
DEM LICHT ZU, UND VON DEN HÄUPTERN MIT HÄNDEN DIE SCHLEIER AUFSCHLUGEN.  
SCHLIEßT ES UND STEINERNE SCHWELLE.

DAS TOR SELBER, AUS ÄTHERLICHT, IST AUSGEFÜLLT VON GROSSEN TÜRFLÜGELN.  
ZU DEM HAT DIKE, DIE GENAU VERGELTENDE, DIE EINLASSENDEN SCHLÜSSEL.  
IHR SPRACHEN NUN DIE MÄDCHEN MIT SANFTEN REDEN ZU  
UND BEWOGEN SIE KLUG, DAß SIE IHNEN DEN VERPFLÖCKTEN RIEGEL  
GLEICH VOM TOR ZURÜCKSCHÖBE. UND DAS, IM AUFSPRINGEN,  
LIEß EINEN GÄHNENDEN SCHLUND AUS DEN TÜRFLÜGELN ERSCHEINEN,  
WÄHREND ES SEINE BRONZEBESCHLAGENEN PFOSTEN, MIT NÄGELN UND NIETEN GEZIMMERT,  
EINEN NACH DEM ANDEREN IN DEN PFANNEN DREHTE.

DORT DENN MITTEN DURCH  
LENKTEN DIE MÄDCHEN, GRADAUS DER STRAßE NACH, WAGEN UND PFERDE.  
UND DIE GÖTTIN EMPFING MICH FREUNDLICH.



Magnifizenz, verehrter Eisenbeißer Fiebig,  
meine Damen, meine Herren -

Mit den zitierten Strophen beginnt das um die Wende vom sechsten zum fünften vorchristlichen Jahrhundert entstandene, nur fragmentarisch überlieferte Lehrgedicht des Parmenides aus Elea über die Natur der Dinge und das Wesen der Erkenntnis. Deuten wir seine Eröffnung als Allegorie, so beschreibt sie mit dem Bild der Wagenfahrt an das von der Göttin bewachte „Tor der Straßen von Tag und Nacht“ die Bewegung aus einer Dunkelheit zu auf Erkenntnis und Erleuchtung. Die Reise ist philosophischer Prozeß, von den Trieben, auch dem Antrieb: zu denken, und von den Sinnen in Gang gesetzt. Hüterin des Tores ist Dike, die, wie es später heißt, „das Seiende in Banden hält“, nicht nur die Göttin der Gerechtigkeit, sondern auch die Göttin der Musen, in der sich für die Alten neben dem Künstlerischen auch Kenntnis, Wissen und Wahrheit verkörpert haben. Sie wird den Ankömmling zu unterscheiden lehren zwischen dem - wir haben es zu tun mit einer Kosmogonie und einer Ontologie -, was in der Welteinrichtung das Seiende ist, anfanglose, endelose Wahrheit, und dem Schein, der in die Zone sterblichen Wähnens gehört.

Dieser tiefe, in vielem auch dunkle Text ist der erste in der abendländischen Geistesgeschichte, der mit scharfer Prägnanz das Tor als eine Metapher von mythischer Bedeutung behauptet. Es erscheint dem Parmenides als Ziel der Fahrt, die Lebensfahrt ist und Anstrengung zur Erkenntnis - zugleich ist das Tor dann aber auch nur ein Durchgang, Eingang: „Dort denn mitten durch (in ein Anderes also) lenkten die Mädchen Wagen und Pferde.“

Man erkennt darin die Ausprägung einer Ambivalenz: Ein Tor ist selber kein Ort, unglücklich allemal ist das Verweilen zwischen Tür und Angel; aber es ist doch ein neuer Ort nicht erreichbar, ohne jene Überschreitung, Transgression, deren Möglichkeit Tür und Tor anzeigen. Tore sind Zeichen für die Passage, für den Durchgang von einem Hier in ein Dort; unbedingt zugehörig ist ihnen der Begriff der Grenze, deren Überquerung an bestimmter Stelle sie nahelegen oder, als versperrte, geschlossene Zugänge, verhindern sol-







len. In jedem Fall bezeichnen Tore eine Notwendigkeit: die Notwendigkeit nämlich, auf begangenen Wege die Zäsur zunächst überhaupt wahrzunehmen, dann sich dieser bewußt zu stellen; schließlich die Notwendigkeit zum **Entschluß** des Durchschreitens, zu einem Akt der **Entschiedenheit** gegen den beliebigen Fortgang. Was immer dahinter sich auftut - Tor und Tür passieren heißt jedenfalls, sich bewußt zu werden, daß jenseits etwas Anderes liegt, Wahrnehmung, Erfahrungen, Einsichten womöglich, die verlangen, daß wir uns einstellen darauf, uns verhalten dazu.

So sind Tore Aufforderungen zur Sammlung der sinnlichen und intellektuellen Energien, zur Konzentration des Willens und zur Klärung unserer Absichten. Wir kontrollieren am Eingang unser Begehren, schärfen es auch: Wollen oder wollen wir nicht hindurch und hinein in das Andere? So werden Tore auch zu Instanzen der Rationalität - sie postulieren, daß einer weiß und will, was er tut, wenn er sie passiert oder die Passage verweigert; daß einer sich frage vor dem Schritt über die Schwelle, wer denn er selber sei.

Darum sind Tore Herausforderungen, eine Arbeit zu leisten: Arbeit gegen das bloß Kontingente, Zufällige. Die Setzung, die sie selber sind, muß für sich immer noch einmal vollbringen, wer durch sie hindurchgeht.



Wir wollen nun nicht hoffen, daß diese Arbeit jedem, der in Zukunft das Tor Eberhard Fiebigs zu dem neuen Universitätszentrum der Gesamthochschule Kassel passiert, ganz so mühsam wird wie dem Künstler die Arbeit der Durchsetzung seines Projekts geworden ist. Wir schulden Fiebig Dank, daß er diesen Kampf aufgenommen, gegen viel Renitenz durchgehalten und bestanden hat. Für **Entschiedenheit** zu plädieren, ja: **Entschiedenheit** zu leben, wie Fiebig es vom Anfang seiner künstlerischen Existenz an getan hat, ist heute, zu Zeiten einer die falsche Flagge der Befreiung und der allgemeinen Berechtigung aller für alles führenden Ideologie des totalen „anything goes“, vielleicht das größte Abenteuer - freilich auch ein wesentlicher Auftrag an die Künste, ein Gebot zum Widerstand, das zu postulieren und selbst zu erfüllen sie nicht ablassen dürfen, wenn nicht gleich alles versacken soll in jener bürokratisch verwalteten, planen Lebens-Mediokrität, die uns mit tausend Griffen würgt.

Tun oder lassen? Kommen oder gehen? Gelebt werden oder leben? - das sind immerzu die Fragen. Fiebig hat sein Tor dem „Irdischen Frieden“ gewidmet: Ihn, diesen Frieden, vielleicht doch zu gewinnen und zu erhalten, erfordert zu allererst, sich diesen Fragen zu stellen und das Wagnis einer Antwort auf sich zu nehmen. Das mit dem Frieden vorgegebene Ziel meint



dabei nicht den allgemeinen Ausgleich, die Reduktion äußerster Ansprüche zugunsten unstrittiger Akzeptanz, vielmehr im Gegenteil - das ist bei einem wie Fiebig gar nicht anders zu denken -: den Disput zwischen mit Nachdruck eingenommenen Positionen, die mit allen Kräften der Emotionalität und des Denkens auszufechtende Kontroverse; das Friedensziel heißt Auseinandersetzung als ein Mittel der Verständigung.

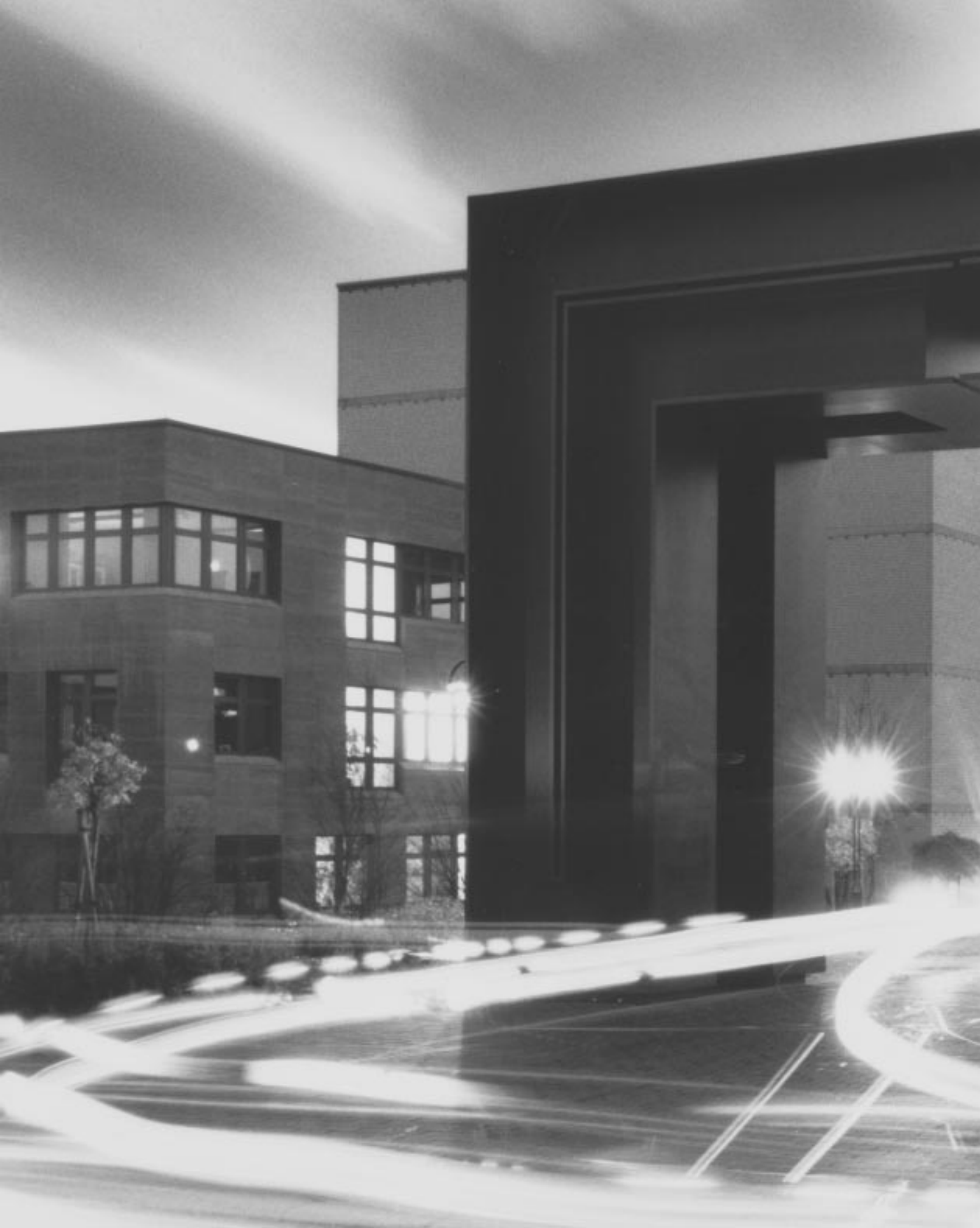
Dabei kann - sehe ich das Werk Fiebig's bisher - für diesen Künstler die Auseinandersetzung, die ihm immer ein Lebensstoff war, sich nicht sinnvoll verwirklichen ohne das Bekenntnis zur Rationalität (und das Vergnügen daran). Davon in der Tat zeugt sein Oeuvre in allen Einzelheiten und zeugt nun auch das blaue „Tor des Irdischen Friedens“: daß Kunst nicht die Domäne raunender Intuition ist, sondern in den großen Werken ihrer Geschichte auch ein Triumph des planenden, sich das Material der Welt zu Zeichen konstruierenden Geistes. Ein Ausdruck dafür ist, wie Fiebig hinsichtlich seines Kasseler Tores formuliert hat, „die uralte Metamorphose der Geometrie zur Kunst“.



Der Konstruktionsplan des Gebildes, den Regeln des Quadrats folgend, ist in dem mächtigen Doppelportal nachvollziehbar - und zugleich doch auch überführt in eine Wirkung, die ihn vergessen macht: Aus der Ordnung der Maße, der Klarheit und Gliederung und der Verknüpfung der Elemente durch das Reglement eines Formgesetzes entsteht hier Schönheit. Und das ist nun eine Schönheit von emphatischer Appellationskraft. Das bannende, monumentale Signal will ein architektonisch vierteiliges, dispersives Ambiente gleichsam zusammenfassen - das ist ein künstlerisch und städtebaulich eindrucksvolles Vorhaben. Aber dann haben wir darüber hinaus auch ein Denkmal im ursprünglichen Wortsinn vor uns, das aufruft zur Resistenz gegen die Gleichgültigkeit und die Beliebigkeit, die Gefahren der Demokratie sind, erinnert an den drohenden Verlust von Anspruch, Entscheidung, Setzung, die Lebensnotwendigkeiten sind: Das ist die politisch-moralische Qualität dieser Arbeit. Wirklich ist Fiebig ja, und wir erkennen es hier wieder, wie kaum ein anderer Künstler seiner Generation: ein Moralist.

Der Appell geht dahin, das Tor bewußt als ein Institut des Eintritts zu nutzen - auf dem Wege, der gerade wegführt von dem anderen, vor dem die Göttin in dem Leergedicht des Parmenides den Reisenden an dem Tor aus Ätherlicht abhalten will: von dem falschen Weg, ich zitiere noch einmal, „worauf ja die Sterblichen, die nichts Wissenden, umherwanken, die doppelköpfigen: denn Ohnmacht lenkt in ihrer Brust ihren schwankenden Verstand, und sie treiben dahin so taub als blind, blöde, verdutzte Gaffer, unterscheidungslose Haufen, bei denen Sein und Nichtsein dasselbe gilt“.

Kassels blaues Tor, meine Damen und Herren - ich denke, wir haben es zu begreifen als ein Werk, das im Sinne des Weisen aus Elea wie ebenso in Bedacht aktueller Verhältnisse heute verpflichtet ist und uns verpflichtet - den kühnsten Erwartungen an das Sein, dem sinnreichen, gestalteten, bewußten, herausfordernden Leben.





Vor allem wünsche ich mir, daß die Menschen, die das Tor durchschreiten, in diesem eine vertraute Form wiedererkennen. Eine Form, die von Mythos und Geschichte geprägt ist.

Dieses Tor ist kein geschütztes Eigentum. Es gehört dem, der es durchmißt.

Keine Interpretation wird es je ganz erfassen, denn es gehört zu den Formen, die im Laufe der Zeit von verschiedenen Deutungen erfüllt werden. Wer also könnte sagen, was dieses Tor den Menschen von morgen bedeutet? Sicher ist nur, daß dieses Tor immer etwas sein wird, das den Menschen, deren Denken auch vom Sehen geleitet wird, zeigt, daß die Kraft eines Werkes in der Kraft des Begehrens ihren Ursprung hat.

Dieses Tor ist keine Kulisse. Es ist Front, die eine Bresche offen läßt an einem von Gebäuden überfüllten Ort, inmitten eines diffusen Milieus.

Das Tor ist von tiefblauer Farbe, wie der Rock aller Eisenbeißer. Ich liebe diese klare, ungebrochene Farbe, in der, wie in keiner anderen, für mich die Arbeit spürbar bleibt. Das Tor ist, wie alle meine Skulpturen, aus einer einfachen Idee hervorgegangen und folgt der schlichten Ordnung, der ich auch sonst meine Arbeit unterwerfe. Es sind die Gesetze des Euklid, vor allem die Regeln des Quadrates, für mich der schönste aller Polygonzüge, die ich beschwöre. Denn ich liebe diese uralte Metamorphose der Geometrie zur Kunst.

Text der Einladung zur feierlichen Übernahme des Tores durch die Universität Kassel.  
E. Fiebig, Mai 1987

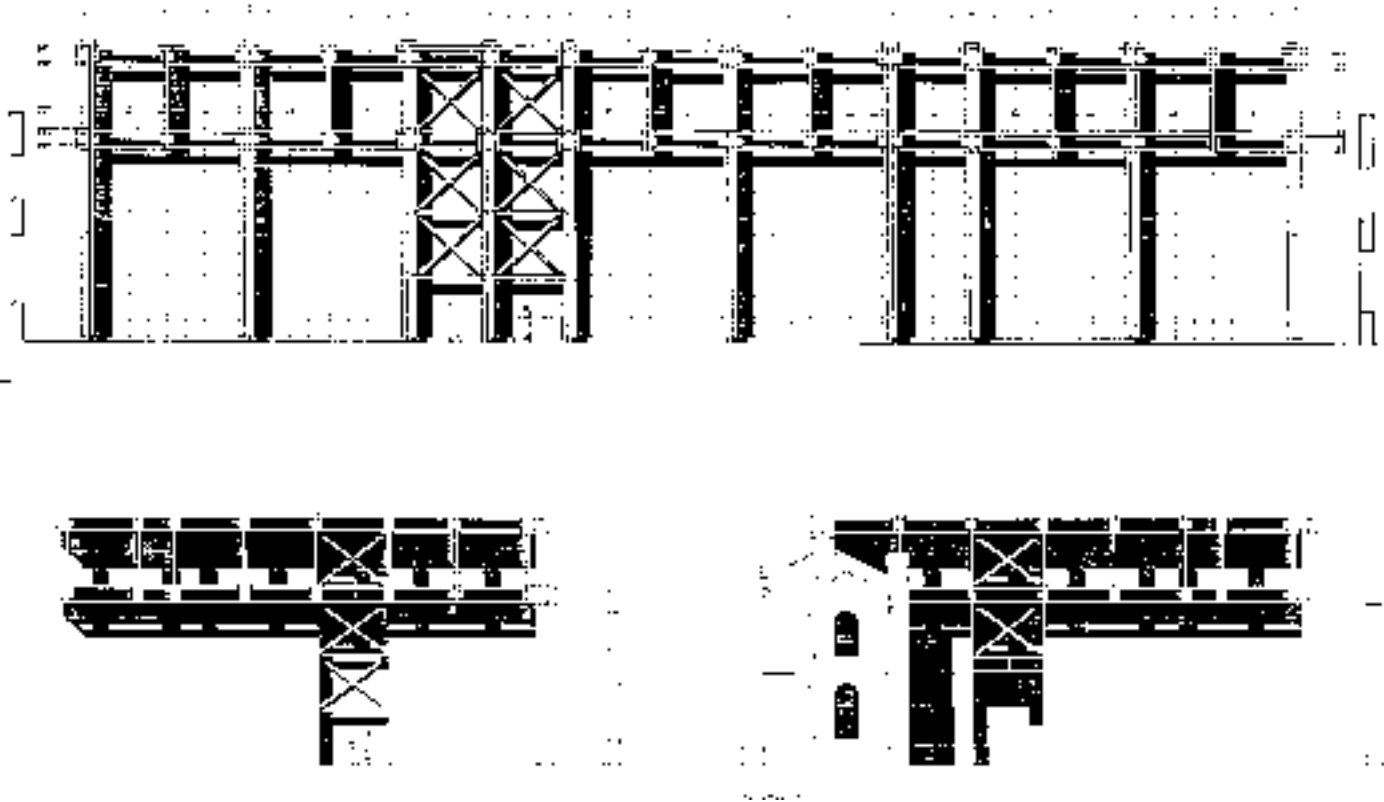






# K 13

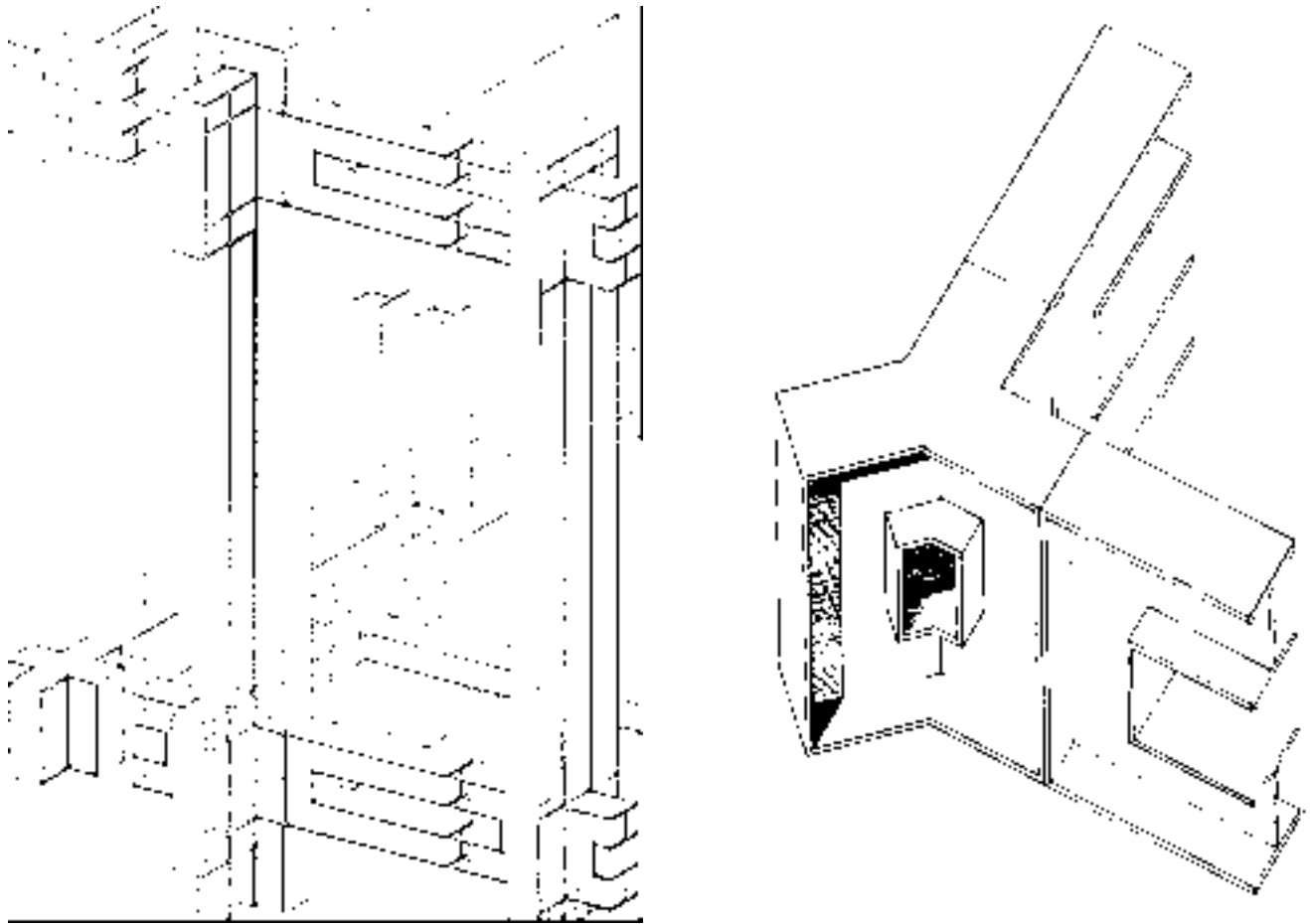
## ENTWURF STAHLKONSTRUKTION K13 LÄNGSANSICHT UND GIEBELANSICHTEN



Das Ziel der Einheit von Architektur und Kunstwerk vor Augen, schlossen die Vertreter der Universität Kassel und des Kultusministeriums 1987 mit mir einen Vertrag. Nach Maßgabe dieses Vertrages sollte ich bei der Planung des Institutsgebäudes K13 für das Gleichgewicht von Architektur und Kunst sorgen. Der Planungsgruppe, der ich zugeschlagen wurde, gehörten außer mir an: drei Architekten des staatlichen Hochschulbauamtes Kassel, zwei Architekten aus der Hochschulverwaltung sowie ein technischer Angestellter der Hochschule.

Das Zauberwort des Vertrages hieß wieder einmal „Integration“. Das Verfahren selbst wurde von der Hochschule wie vom Hessischen Kultusministerium als maßstabbildender Akt („Hessen vorn“) betrachtet. Da es für das Vorhaben keine adäquate Vertragsbasis gab, wurde die für Sonderingenieurleistungen übliche Vertragsform gewählt. Der Vertrag sah vor, daß ich an allen Sitzungen der Planungsgruppe, an Planung, Ausführungsplanung und endgültiger Realisation des Gebäudes gleichberechtigt zu beteiligen sei.

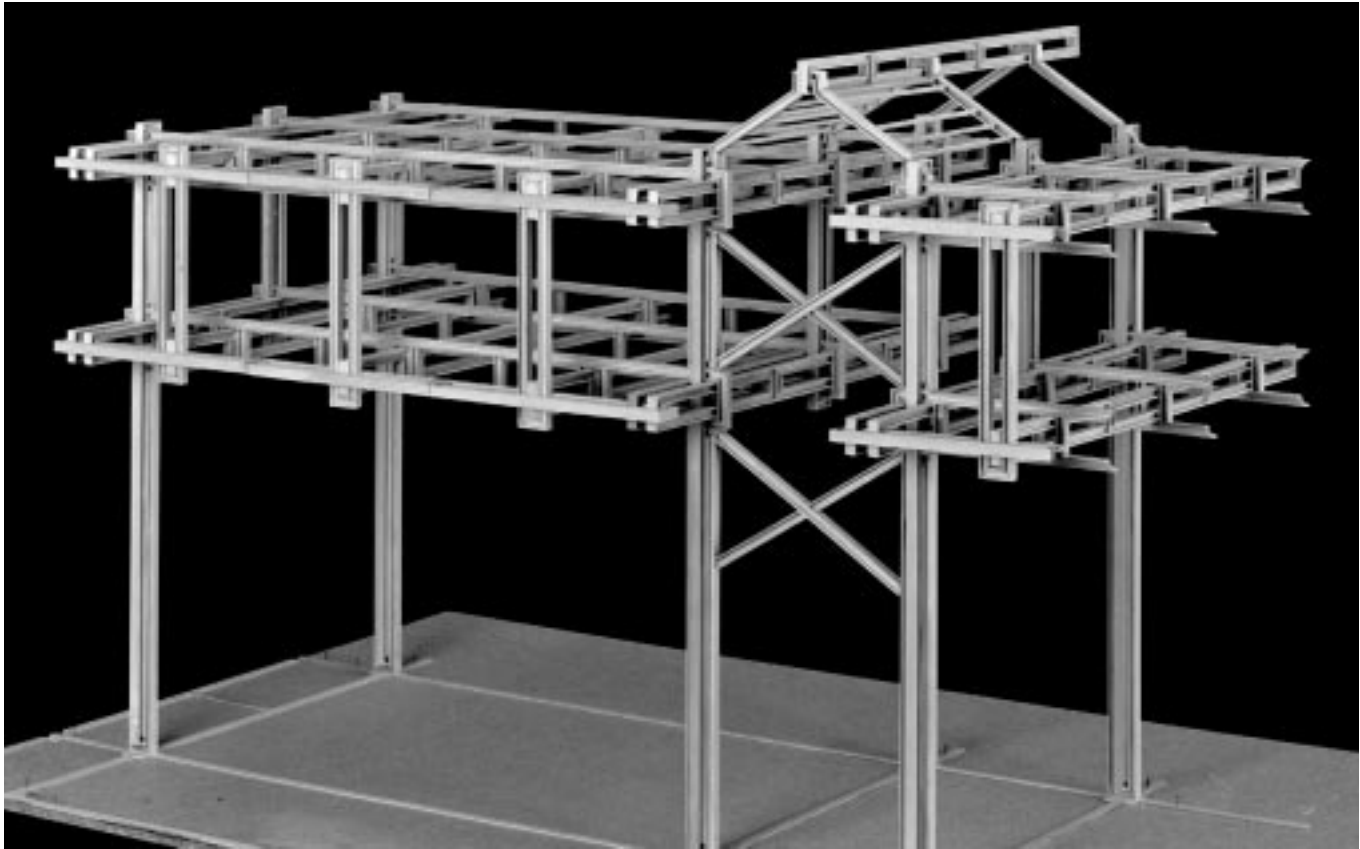
Geplant wurde ein Institut für Werkstofftechnik am Standort der Panzermontagehalle K13 der ehemaligen Firma Henschel. Die kläglichen Reste dieser Halle sollten aus bauhistorischen Gründen erhalten und dem Neubau eingegliedert werden.



Der Auftraggeber wollte ein Gebäude signifikanter bildhauerischer Charakteristik. Entsprechend dieser Erwartung wurde ich beauftragt, ein Konzept zu entwickeln, an dem sich die weitere Planung orientieren sollte. Ich schlug vor:

1. Die Reste der ehemaligen Montagehalle sollten dem Neubau nicht eingegliedert werden, sondern als eigenständige Elemente dem Neubau auf Distanz als „Kulisse“ vorgelagert bleiben.
2. Der Institutbau sollte in jeder Hinsicht den Geist verkörpern, der dem dieses Institutes für Materialwissenschaft entspricht. Als erstes schlug ich ein Gebäude vor, das an zwei Pilonen aufgehängt ist. Der Vorschlag wurde, obwohl er höchste Akzeptanz fand, aus Kostengründen nicht weiter verfolgt.
3. Mein zweiter Vorschlag basierte auf einer Stahlkonstruktion, deren Struktur ein unverwechselbares, ornamentales Gefüge bilden sollte. Meine Vorschläge wurden als Planungsgrundlage akzeptiert. Gebaut wurde aber etwas vollkommen anderes.

Denn im Verlauf der weiteren Planung opponierten die Architekten gegen die, wie sie sagten „unarchitektonische“ Stahlkonstruktion. Sie machten statische Einwände geltend, die ich aber, unterstützt von Professor Dr. Ing. Thiele, ausräumen konnte. Nun versteifte sich die Architektenriege auf brandtechnische Vorbehalte. Als ich auch diese widerlegen konnte, setzten sie in einer Kampfabstimmung (Ergebnis 5:1 plus einer



Stimmhaltung) ein neues Konzept durch. Geplant wurde von nun an eine simple Betonkonstruktion mit vorgehängter Glasfassade. Zu allen folgenden Baubesprechungen wurde ich nicht mehr eingeladen. Da Sonderingenieurverträge als gekündigt gelten, wenn die nächste Leistungsstufe vom Bauträger nicht abgerufen wird, war ich somit ausgetrickst worden.

Ein Jahr später, kurz vor der Bauausschreibung, wurde ich auf Wunsch des damaligen Präsidenten der Universität Kassel, Herrn Professor Dr. Neumann, der inzwischen mit dem Planungsverlauf nicht mehr zufrieden war, gebeten, dem Baureferenten im Kultusministerium meinen Entwurf zu erläutern. Nach diesem Gespräch wurde ich mündlich mit der Erstellung einer Vorplanung plus aller statischen Nachweise beauftragt. In Zusammenarbeit mit dem Büro von Professor Dr. Thiele wurde nach nur sechs Wochen der geforderte Entwurf dem Baureferenten im Kultusministerium vorgelegt. Dieser übergab den Entwurf jenem Büro zur Begutachtung, das schon mit der Prüfstatik für den Betonbau beauftragt war. Mein Vorschlag wurde ohne Begründung abgelehnt. Das Ministerium weigerte sich, die Kosten der vom Ministerium veranlaßten Planung zu bezahlen.

Die von mir entwickelte Stahlkonstruktion folgt einem anderen, als dem im Stahlbau üblichen konstruktiven Prinzip. Um die Zusammenhänge und Konsequenzen dieser Konstruktion widerspruchsfrei zu untersuchen und allen Beteiligten sinnfällig zu machen, mußten viele Modelle gebaut und Detailskizzen gezeichnet werden.

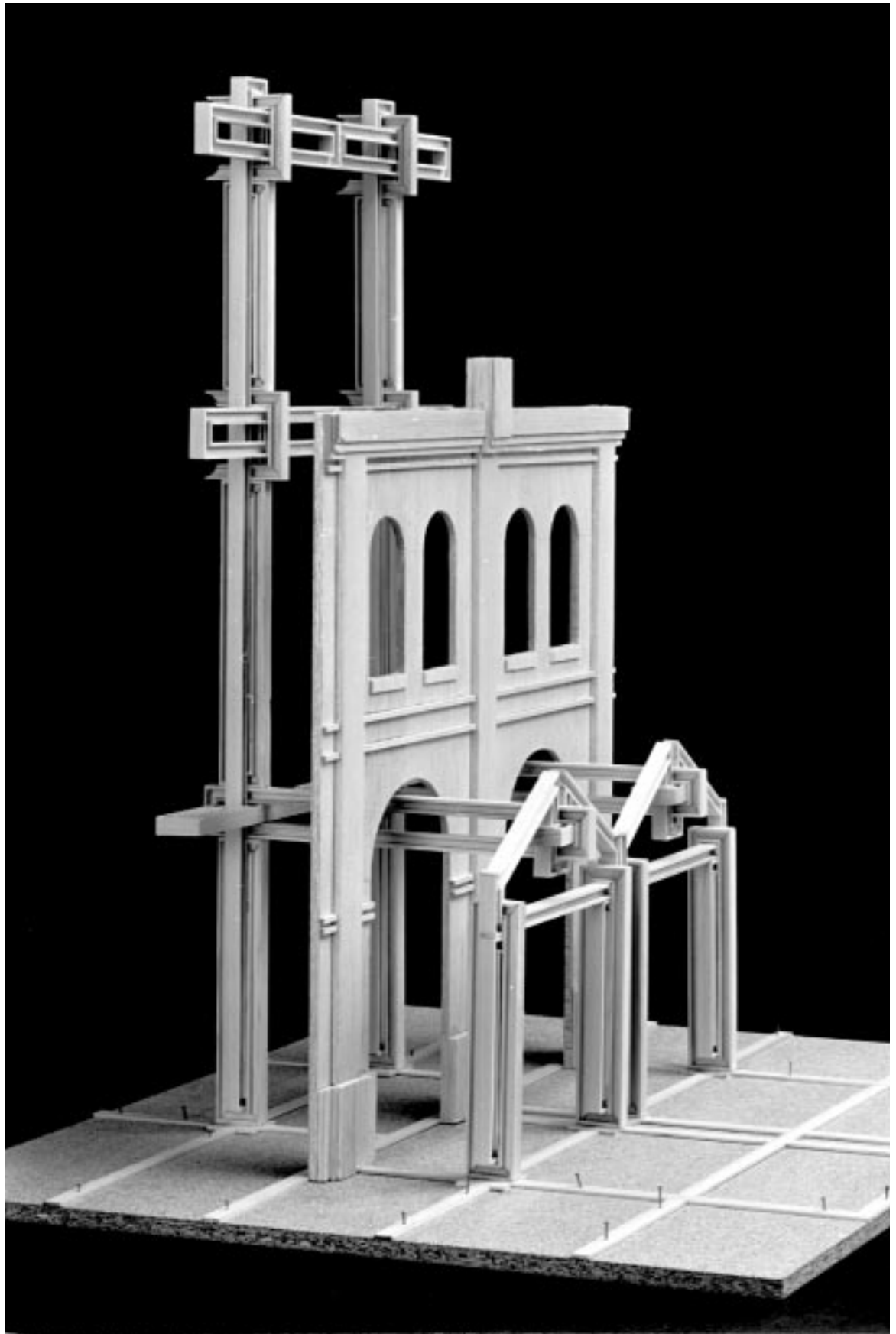
Die Konstruktionsform ineinander gesteckter Trägerrahmen, die ich im „Tor der Einfachheit“ 1985 zum erstenmal angewendet habe, sollte in K13 als durchgängige, in allen Bereichen der Architektur freistehende Konstruktion sichtbar sein. Glasfassade, Wände und Decken sollten hinter der Stahlkonstruktion parallel zu ihr verlaufen.

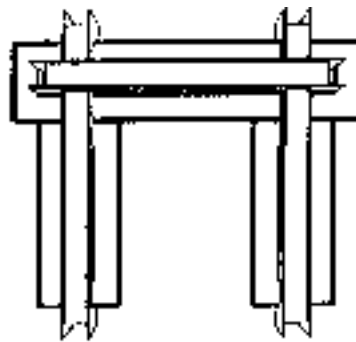
Seite 380:  
Längs- und  
Giebelansichten  
des geplanten  
Gebäudes

Seite 381:  
Detailzeichnungen  
der  
Stahlkonstruktion

Seite 382:  
Holzmodell eines  
Segmentes der  
gesamten  
Stahlkonstruktion

Modell des  
Portals von K13





Die SKULPTUR betont die form aus dem chaos.



Es gibt keinen anschlusseneren gegen das fait pour fait als die in der öffentlichkeit aufgestellte SKULPTUR. Kein werk wie diese SKULPTUR zeigt so deutlich, das die kunst nicht von der städtischen welt getrennt ist. Welche wunderbare möglichkeit ist die kunst sich sehen zu lassen.



Die SKULPTUR ist eine komplementäre kunst. Sie schließt sich der architektur an, den regeln des parks, der ordnung der plätze. Sie ist am schönsten, wo sie dem grund starker ordnungen entsteht, um zwischen uns, den dingen + der kunst einzuwirken herzustellen. Ob besser oder besser, die SKULPTUR bemächtigt sich ihrer + geteilt ihnen für augenblicke im namen der kunst, der SKULPTUR + der stadt an dinge zu denken, die nicht möglich sind. Auch wie die ansicht der SKULPTUR nicht versteht, hat doch ihre stimme. Eine solche SKULPTUR besitzt die stadt. Allen, die einen bewundernden, ergreifenden, oder auch nur köstlichen blick auf sie werfen, gibt die SKULPTUR eine vorstellung vom menschlichen maß.



Der mensch, der die SKULPTUR betrachtend umschreitet, kann immer neue gesichtspunkte wählen. Das ist nur einer ist eine kern im die SKULPTUR in bläher unbekannter schrittweite offenbaren. Nur die SKULPTUR, die alle in sich faßt, den raum + die ordnung, nur diese SKULPTUR wird überdauern.



Die SKULPTUR ist etwas elementares. Etwas, das nur aus stofflichem zu gewinnen ist. Bevor eine SKULPTUR eine frau, einen krieger, ein roß oder eine anekdote darstellt, ist die SKULPTUR ein gegliederter körper bestimmter ordnung, ein geganzes, der einen ein unverwechselbar kontrastreich. Nur wenige bildhauer wissen das. Die meisten abbildner sind nur moderne bildschreiber.



Eine rationierende intelligenter versuch der SKULPTUR einen sinn zu unterstehen, da er kaum ist. Die >intelligences sagt, die SKULPTUR bringe raum hervor. Doch die erfahrung lehrt, das die SKULPTUR stets körper hervorbringt, die raum nicht die räumliche ausdehnung macht das wesen der SKULPTUR aus, sondern die undurchdringliche, widerstand leistende substanz ist das primäre, das in der SKULPTUR zur gestalt steht. Allein das körperhafte material ist die quelle der form, nicht der unzusammenhängende, qualitätslose raum.



Nie darf man versuchen, die SKULPTUR mit einer vorgegebenen theorie oder einer erwarteten wirkung in überstimulierung bringen zu wollen. Von bedeutung sind nur die charakteristische form, das gleichgewicht von massen + volumen, der wille, sich der unerschrockenheit des bestehenden zu antworten + die vorzugsweise geometrie, die der SKULPTUR hat gibt.



Jede SKULPTUR hat ihren bevorzugten ort. Es gibt SKULPTUREN die in die kühle eines klassischen innerhofes gehören, umrandet von säulen. Andere sind dafür geschaffen, die massenreiche zu bewachen. Die monumentale SKULPTUR verlangt nach dem offenen platz, dem runde oder dem stufen. Eine andere SKULPTUR wäre am besten am ende einer stiege aufzustellen. Dieser typus ist geschaffen, eine treppe zu flankieren, während jener sich mit einem portal verbinden möchte. In den park gehört die SKULPTUR, die den schatten der bäume sucht. Es gibt die pavillon-SKULPTUR + die, die nach dem steller oder die stufe verlangt. Es gibt die schwebende SKULPTUR + die würdige. Es gibt die koaxiale SKULPTUR, die das ferne leuchtend, aber auch das einseitige wie ein mobilwerk, dem man sich auf schwebwegen nähern muß, um sie zu entdecken.



Jede dieser SKULPTUREN hat ihre behäber + bewunderer, zumindest ihre voyeurs, die sich von der SKULPTUR fernhalten lassen.



Die SKULPTUR, die unverhofft im blickfeld auftaucht, wirkt umso eindringlicher, als sie in ihrer ganzen form, mit einem schlage hervortritt - sekundärstrom.



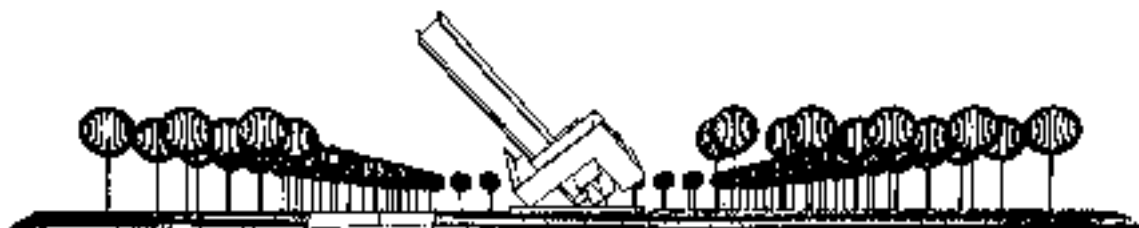
Das ungekünstelte SKULPTUR einfacher form ist es, die überzeugt. Nur die SKULPTUR, die sich der weidungheit erweist, erlaubt dem betrachter das wesen der SKULPTUR mühelos zu begreifen. Die weidungheit kontrastreiche SKULPTUR hat zwar unmittelbare stimmung hervor, doch nur die einheit stiftende form stellt uns auf dauer zufrieden. Der wunsch nach kontrast, abwechslungs + zersäuerung ist vielstärker legitim, aber man darf nicht vergessen, das die einheit der welt vorausgeht + das uns vielgestaltigkeit ohne von allen seiten in gleichsamer weise umgibt. Wir haben also nicht zu fürchten, das die vielgestaltigkeit uns lähmt. Nur augen verblenden durch pathetischen oder sentimentalen schwall, an ihnen das nicht.



Die ungekünstelte SKULPTUR unverwechselbarer gestalt ist nie unverständlich. Es gibt nicht ein einziges auf der welt, das dem menschlichen blick + unbedeutend erscheint. Es freige nur eng mit dem leben verknüpft sein. Weder die überleben anhängende, noch die aufsehen erregende SKULPTUR ändern etwas an der tatsache, das von den architektur-nahen SKULPTUREN es vor allem die stärke, der objekt + das lor, also die zeitlosen SKULPTUREN sind, die von den menschen am meisten geliebt werden.



Nur die unveränderbare SKULPTUR gibt unseren städten, in denen alles ständig scheint, halt. Die SKULPTUR ist das gerüst der stadt. Zwischen dem glanz + dem chaos blühender stadt leben die SKULPTUR anschlussung + sammeln menschen um sich, die dem sehen vorrang geben vor dem greifen. In stadtigen durchstreichender der gebäude + strassen ist die bestimmende, die große SKULPTUR ein gravitationspunkt. Nur die SKULPTUR, mit der kraft, lebenskraft zu erzeugen, überdauert, bleibt mit der stadt lebendig verbunden + überwindet die profane welt.



# DIE PLASTIK ALS GERÜST DER STÄDTE

Ein kleines Jubiläum: Zum zehnten Mal überläßt die Redaktion dieser Zeitung einem Künstler eine Seite (umstehend) in der letzten Ausgabe des Jahres zur eigenen Gestaltung.

Begonnen hatten wir 1878 mit Joseph Beuys, diesmal nutzt Eberhard Fiebig die Möglichkeit zu einem programmatischen Manifest für die Skulptur im öffentlichen Raum. Das Thema ist im vergangenen Jahr, nicht zuletzt durch die anregende, erfolgreiche Plastiken-Schau Kasper Königs in Münster wie durch die bitteren Auseinandersetzungen um den Berliner „Skulpturen-Boulevard“, sehr zur Geltung gekommen. Es wird umso dringlicher, je intensiver wir endlich nachdenken über das Erscheinungsbild unserer Städte. Die Frage ist: Welche Bedeutung und also welchen Platz können, wollen, sollen wir der Kunst einräumen in unserer Umgebung?

Fiebig führt da ein pathetisches Plädoyer. Er sieht die Plastik als Chance, nicht nur die Stadt zu beleben, sondern ihr sogar „ein Gerüst“ zu geben. Er hebt die Kraft der Skulptur hervor, „Leidenschaft zu erzeugen“, begreift sie als Metapher für den alten Antagonismus von Traum und Tag, Ordnung und Anarchie. Er will mit der Skulptur sehr viel: Sie soll von der alltäglichen Welt sich nicht trennen (im Sinne des *l'art pour l'art*), zugleich aber, so schließt ja Fiebigs Text, die profane Welt zu transzendieren helfen.

Einer, der politisch und ästhetisch viel will - so kennt man Eberhard Fiebig schon länger. Der Künstler wurde 1930 in Bad Harzburg geboren und ließ sich nach dem Kriege zunächst zum Landwirt ausbilden. Um 1960 wendet er sich der Kunst zu, das Erlebnis der Plastiken Alberto Giacomettis, eines der Großen der Kunst in diesem Jahrhundert, hatte ihn dazu angestiftet. Er besuchte Giacometti in dessen Pariser Atelier, das er nach einer kurzen Begrüßung, den Eindruck des Künstlers fliehend, gleich wieder verließ; am Abend trafen sich die beiden zufällig in Les Halles wieder - und da kamen sie dann zusammen. Zu den Menschen, die Fiebig besonders bestimmt haben, gehörten später auch der frühverstorbene Reinhold Köhler, ein Neuerer der Malerei, ebenso wie Bense, Adorno und der Frankfurter Kinetiker Hermann Goepfert.

In den siebziger Jahren wurde Fiebig zum Leiter der Klasse für Metallbildhauerei an der Kasseler Gesamthochschule berufen. Den „Metallern“ gilt er als ein vorbildlicher Lehrer. Seine Eisenplastiken zeigen Merkmale des Konstruktivismus, sie bezeugen die Anstrengung, die Phantasie zu sich kommen zu lassen durch das strengste Vokabular der strengsten Formensprache. Das mächtige, eine diffus bebaute Umgebung zusammenfassende „Tor des Irdischen Friedens“ am Eingang zum Gelände der Kasseler Hochschule, aufgestellt im vergangenen Frühsommer, ist ein Hauptwerk, das an einer starken Setzung die praktische Tragfähigkeit von Fiebigs Thesen veranschaulicht und die Haltung der Künstlers, der streitbar der Kontroverse nie ausweicht, eindrucksvoll umsetzt.

Peter Iden,  
Frankfurter  
Rundschau vom  
31.12.1987

# 1988

BETRAUT DIE METALLGESELLSCHAFT FIEBIG MIT DER GESTALTUNG DES „JAHRESBLATTES“ FÜR IHRE AKTIONÄRE. FIEBIG WIRD EINGELADEN, EINEN DRACHEN FÜR DIE AUSSTELLUNG „BILDER AM HIMMEL“ ZU BEMALEN. ER IST AN DER AUSSTELLUNG „MATHEMATIK IN DER KUNST“ IM WILHELM HACK - MUSEUM IN LUDWIGSHAFEN BETEILIGT. FÜR DIE FIRMA BRAUN IN MELSUNGEN ENTSTEHT „POLYMER“, EINE ACHT METER HOHE GEFALTETE SÄULE AUS EDELSTAHL. DIE LANDESZENTRALBANK IN DÜSSELDORF ERWIRBT FÜR IHREN NEUBAU IN GELSENKIRCHEN EINE GROSSE ROSETTE. DIE HESSISCHE BRANDKASSE LÄSST SICH VON FIEBIG EINE FOLGE UNTERSCHIEDLICHER WETTERFAHNEN ENTWERFEN UND HERSTELLEN. ER ZIMMERT AUS HOLZ DAS „TOR DER RUHE“ UND VERLEGT DAS MULTIPLE „RADAR“.





# BILDER FÜR DEN HIMMEL

„Bilder für den Himmel“ - die wundervollste Ausstellung, die ich erlebt habe. Wir verdanken diese heitere, lebendige und luftige Ausstellung, die seit Jahren von Museum zu Museum um die Welt reist und die Menschen begeistert. Dr. Paul Eubel: als die Idee zu dieser Ausstellung in ihm aufschloß, war er Direktor des Goetheinstitutes in Osaka.

Eines Tages, so etwa erzählt Dr. Eubel die Geschichte, sah ich einen japanischen Papierdrachen in einer verglasten Graphik von Tapiés sich spiegeln. Für Augenblicke entstand aus der Überlagerung von Spiegelbild und Bild ein neues, meinen Blick fesselndes Bild. Die Graphik von Tapiés und das Spiegelbild des Drachen verschmolzen so dicht miteinander, daß es schien, als sähe ich nicht die Erscheinung zweier sich überlagernder Bilder, sondern als spiegelte sich im Glas nur ein Gegenstand: ein von Tapiés bemalter japanischer Papierdrachen. Ich sah dieses Bild im Bild und dachte, wie aufregend, wie faszinierend es sein müßte, große, von Künstlern bemalte Papierdrachen in den Himmel aufsteigen zu lassen.

Im Frühjahr 1987 schrieb Dr. Eubel den Künstlern, die er für die Sache gewinnen wollte. Er schickte ihnen Washi-Papier höchster Qualität, das sie bemalten und aus dem die besten japanischen Drachenbauer später Drachen im traditionellen japanischen Stil montierten. Wunderwerke handwerklicher Vollkommenheit. unter über dreihundert traditionellen japanischen Drachenformen hatte Dr. Eubel sieben Formen gewählt, die ihm für das Projekt besonders geeignet schienen.

Ich entschied mich für den Hamamatsu-Drachen. Seine Geschichte ist verbunden mit der an der Pazifikküste gelegenen Stadt Hamamatsu. Alljährlich findet hier vom 3. bis zum 5. Mai, zum „Knabenfest“, das größte japanische Drachenfest statt. Der erste Tag des Festes ist den Glückwunschrachen gewidmet. Drachen, mit dem Namen eines neugeborenen Knaben versehen, werden mit guten Wünschen in den Himmel geschickt. In den beiden folgenden Tagen treten die buntbemalten Drachen zum Kampf gegeneinander an. Zeitweilig, so wird berichtet, schweben dann nahezu hundert Drachen am Himmel.



„Den quadratischen Hamamatsu-Drachen hat Eberhard Fiebig mit einer wuchtigen Formkonstruktion bemalt, die auch auf große Distanz eindrucksvoll wirkt. Die Transparenz des Japanpapiers läßt erkennen, mit welchem entschiedenem und kraftvollem Rhythmus des Farbauftrags die Form entstand. Die unbemalte Fläche ist darauf angelegt, die Ästhetik des Bambusgitters in die Bildstruktur einzubeziehen.“

Text, Katalog Bilder für den Himmel

# DAS FEST DER BILDER AM HIMMEL



Auf Ihrer Reise um die Welt machten die Drachen im Sommer 1988 Station in Paris. Hier, in der „Grande Halle“ der Cité des Sciences sollten sie sich den Bürgern von Paris zeigen. Die „Grande Halle“, in der früher Rinder verkauft wurden, eine jener signifikanten Glas und Stahl- Konstruktionen des 19. Jahrhunderts, war in ihrer lichtdurchfluteten Weite für diese Ausstellung, die unter dem Protektorat von Jack Lang stand, wie geschaffen. Der Höhepunkt der Zwischenlandung der Drachen in Paris war aber nicht die Ausstellung selbst, sondern der Auftritt der Drachen auf dem Plateau von La Défense. Hier sollten sie, während zwei Tagen, noch einmal zum Himmel aufsteigen.





Die Franzosen hatten die japanischen Drachenmeister aus Hamamatsu eingeladen. Die besten ihres Fachs. Erben einer großen Tradition. Sie sollten die prächtigen Drachen dem Himmel und dem Volk von Paris zeigen. Können, Kraft, handwerkliche Intelligenz und Intuition von etwa 30 Männern und Frauen und schwere Seilwinden sind notwendig, den Flug der Drachen im Wind zu steuern. Mit den Drachenmeistern kamen auch Kodo-Trommler und Shakuhathi-Spieler, die mit tosenden Klängen von Trommel und Flöte Himmel und Wind beschwören sollten. Zwei Tage lang erlebte La Défense das pulsierende Treiben eines festlichen Turniers.





Es war ein Fest der Sinne, der Freude, der Lebenskraft. Die schwirrenden, biegsamen Bilder... frei am Himmel... sonnedurchflutet... befreit von Wand und Staffelei... der athletische Schlag der Kodos... der vitale, biegsame Ton der Shakuhathi... das Janken und Schettern der Drachenmeister... das Plärren des Megaphons... der Tumult der Paraden... das Klatschen und Klappern... die Prozessionen... die Wandlung der Drachen, die gezeigt werden, Himmel und Wind zu bezaubern, Begehren zu wecken in beiden... der stampfende Schritt, das Quäken der Trompete, wenn Ikuko Matsumoto und Paul Eubel auf den Drachen gehoben, „hoch sollen sie leben“, jubelnd über das Turnierfeld getragen werden, von Beifall überströmt. Ein Fest ohnegleichen. Ein Fest der Befreiung, der Ionisation.



## SICHT DES DRACHEN

Da es Hände gibt, die mich an die Erde fesseln,  
kann ich die Himmelstreppe erklimmen.

Jedesmal, wenn ich meine Schulter schüttelnd  
gegen den Wind wende,  
werde ich Stück für Stück tiefer in den  
Himmelsschoß gesogen.

Da es Hände gibt, die mich an die Erde fesseln,  
hängt die Erde an meiner Schnur.

Makoto Ooka





1988 entwarf Dorothea Wickel den ersten gemeinsamen Neujahrsgruß an unsere Freunde. Ein Exemplar des Holzschnitts, den wir auf einer Kniehebelpresse druckten, war Dr. Eubel gewidmet und flog nach Japan. Dort, unter den Drachenbauern, löste er das Begehren aus, den Neujahrsgruß in einen Drachen zu verwandeln. So kam es, daß Dorothea in Paris von einem Drachen begrüßt wurde, dessen Vertrautheit sie überraschte. Das Fest der Bilder für den Himmel endete mit einer nächtlichen Parade auf den Champs Elysées.



# FRAGEN ÜBER FRAGEN

Anonymus: *In dieser Kraft gründet doch auch die enge Beziehung von Kunst und Politik.*

Auch in der Kunst schwelgt man seit Jahren im Politischen. Aber Kunst und Politik schließen einander aus. Immer hat die Politik die Kunst als Vehikel der Macht betrachtet und sie stets nur, wie der Landbaron die Magd, nach geleisteten Diensten, also ihrer politischen, gesellschaftlichen Wirkung nach, beurteilt. Aber die Kunst war immer stärker als die Ideologie. Sie ist auf tieferem Fundament gegründet als dem der Vorstellung von Geschichte, Klassen, Gesellschaft und Staat. Einer zeitlosen Welt zugehörig, lebt sie in einer Kontinuität ohne Geschichte.

Anonymus: *Aber wir unterscheiden und bewerten die Kunstwerke doch nach geschichtlichen Kriterien und nach Ihrem Verhältnis zur Politik.*

Eine Routine, gerade tauglich genug, unsere Erfahrungen zu typisieren und die Kunstwerke gegeneinander auszuspielen. Jedes Werk nur als eines unter anderen zu betrachten. Die Kunstgeschichte ist eine Erfindung von Menschen, die Kategorien mehr lieben als das Leben und die Kunst. Rembrandt hatte keine Vorgänger. Wir sollten endlich damit aufhören, im Helldunkel einiger guter Maler die Vorformen zu seiner Nachfolge zu suchen. Erinnern wir uns, die meisten Werke, die wir bewundern, wurden von Menschen geschaffen, für die es eine Vorstellung von Kunst und Geschichte nicht gab. Das Wort „Kunst“ war für Picasso tabu, schreibt Malraux. Tabu wie alle andern großen Wörter, die ihre Kraft aus einander überlagernden Bedeutungen beziehen - Liebe, Tod, Gott, Revolution.

Wir sollten uns öfter daran erinnern, daß die Menschen die Skulptur, die Malerei, das Lied, den Vers weltweit und unabhängig voneinander entdeckten. Als Kosmos dessen, was dem Menschen möglich ist, zu tun. Als Kosmos, in dem sich die großen Träume der Menschen niederschlagen und verwirklichen. Durch die Epochen, durch alle Kulturen hindurch verbindet darum die Kunstwerke eine Transzendenz, die mit jener der Schönheit verwandt ist. Ein Kunstwerk zu schaffen, heißt darum auch immer, der Schönheit zu huldigen, etwas aus der Zeit herauszulösen und der Geschichte zu entziehen. Ebensovienig wie die Liebe, wird die Kunst durch ein politisches Programm erweckt.

Anonymus: *Aber ohne die Kunstgeschichte könnten wir die Bedeutung der Werke und ihren Wert doch nicht begreifen.*

Weiter auf  
Seite 395

# POLYMER

Mit Ludwig Braun lernte ich 1987 einen jener selten gewordenen intelligenten, wachen und vor allem entscheidungsfreudigen Unternehmer kennen, der wie ich das offene, rückhaltlose Gespräch schätzt. In der Hoffnung, ihn für ein CAD Projekt als Sponsor zu gewinnen, hatte ich ihn angerufen. Nicht nur die Tatsache, daß ich ohne Umschweife mit ihm verbunden wurde, war überraschend, sondern vor allem, daß er mich noch am gleichen Tag in meinem Atelier besuchte. Denn auch er hatte, wie er sagte, ein Anliegen. Er wollte, daß ich seinen Verwaltungsneubau mit einer repräsentativen Skulptur komplettiere. Ohne Umschweife akzeptierte er meinen Vorschlag, vor dem Neubau eine acht Meter hohe gefaltete Säule zu errichten.



Dem Format nach war die Säule ein Kaliber, das Paul, Boris und ich noch selbst bewältigen konnten. Da die Säule aber aus Edelstahl gefertigt werden sollte, dessen Verarbeitung Erfahrungen voraussetzt, über die wir damals noch nicht verfügten, beauftragte ich die Firma Pondorf mit der Herstellung dieser Skulptur.

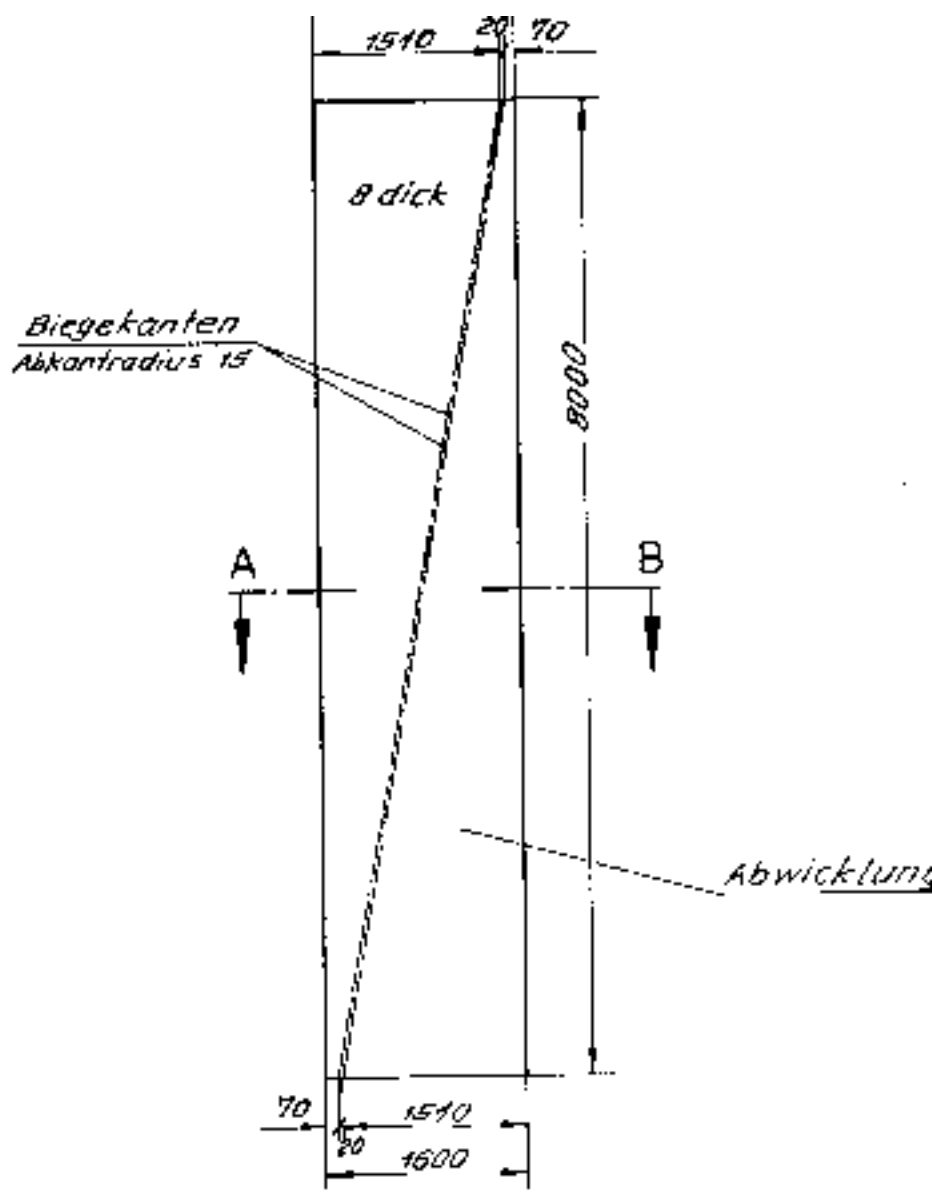
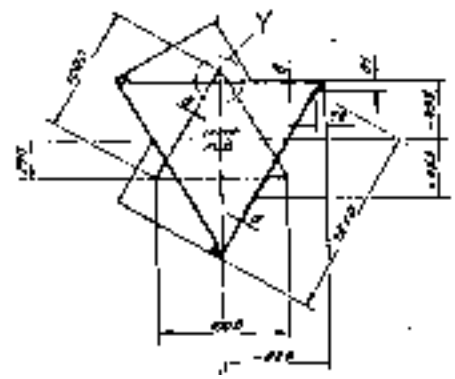
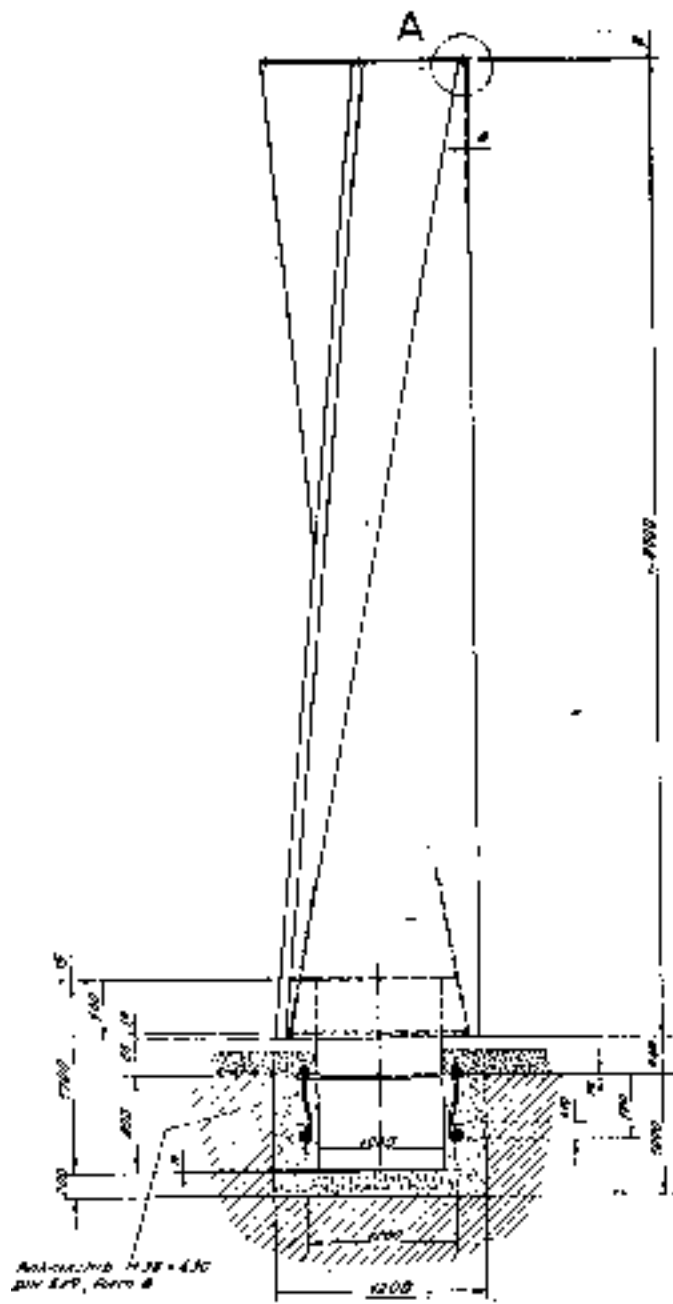


Rechts:  
Konstruktion der  
Säule



Bau der Säule bei  
der Firma Pondorf  
in Kassel.





Schnitt A-A  
Maßstab 1:2,5



# FRAGEN ÜBER FRAGEN

Welch ein Irrglaube die Kunstgeschichte würde die Kunstwerke besser erklären als es die Werke selbst tun. Meiner Erfahrung nach haben die Kunsthistoriker die Kunstbetrachtung verwüstet. Durch die rohe Art ihrer Beobachtung, ihren Mangel an Erkenntnisgrundlagen, fixiert auf die „großen“ Ereignisse in denen sie nichts anderes erkennt als das Abgelegte, Vergangene hat sie uns ein Wachsfigurenkabinett beschert, das vergessen macht, wie sehr alle Kunstwerke unserem Dasein angehören. Die Kunsthistoriker konservieren die Kunstwerke, obwohl selbst die Ältesten jeden Augenblick konkret wirksam sind, als tote, sedimentierte Vergangenheit, die allen geschichtlichen Kategorien widerspricht. Sie suchen nach den Ursachen der Kunst, ohne zu wissen was sie darunter verstehen, setzen Werte und Sonderwerte, verleiten zu Spekulationen, zum Nachahmen, Einholen und Übertrumpfen. Sie glauben das jede Epoche jede Gesellschaft ihre eigene Kunst in ähnlicher Natürlichkeit hervorbringt wie der Birnenbaum die Birnen und meinen sie müßten die Kunstwerke, um ihr Geheimnis zu lüften, wie Fallobst einsammeln und ausquetschen. In pseudo analytischen Verfahren, zergliedern und zerschlagen die Kunstwerke, bis von ihnen nichts anderes bleibt als die Banalität des Alltäglichen. Solche Verwilderung bleibt nicht ohne Folgen.

Anonymus: *Aber die Kunst ist doch zunehmend interpretationsbedürftig geworden.*

Das sagen vor allem die Interpreten, die „Meisterdenker“. Tatsächlich erleben wir die Anektion der Kunst durch intellektualisierte Vermittler, die Joseph Schumpeter eine Pseudoklasse nannte, gekennzeichnet dadurch, daß sie immer uneigene Klasseninteressen vertritt. Sie usurpieren die Kunst um sie von den tieferlagernden Voraussetzungen, denen das Kunstwerk seine Existenz verdankt, zu trennen. Sie verleiten ihr Publikum zur Überbewertung der in schneller Folge wechselnden formalen Nuancen deren Bedeutung sie mit immer komplizierteren, bodenlosen Umschreibungen und Paraphrasen wie letzte Wahrheiten postulieren. Flink und mit grenzenloser Elastizität, schieben sie in dekorativer, unklarer, verwilderter Sprache den Künstlern unkontrolliert Absichten und Probleme zu und beanspruchen schließlich das Monopol über Existenz oder Nichtexistenz von Kunst zu entscheiden. Kein Wunder daß die Menschen ihren eigenen Augen, ihrer eigenen Erfahrung nicht mehr trauen und sich schließlich in resignativer Gläubigkeit von ihren Einsichten und Wünschen distanzieren, weil sie fürchten als Außenseiter der Anmaßung oder der Unzulänglichkeit bezichtigt zu werden.

Anonymus: *Tatsächlich wird immer häufiger behauptet die Kunst sei am Ende, sie sei tot.*

weiter auf  
Seite 418

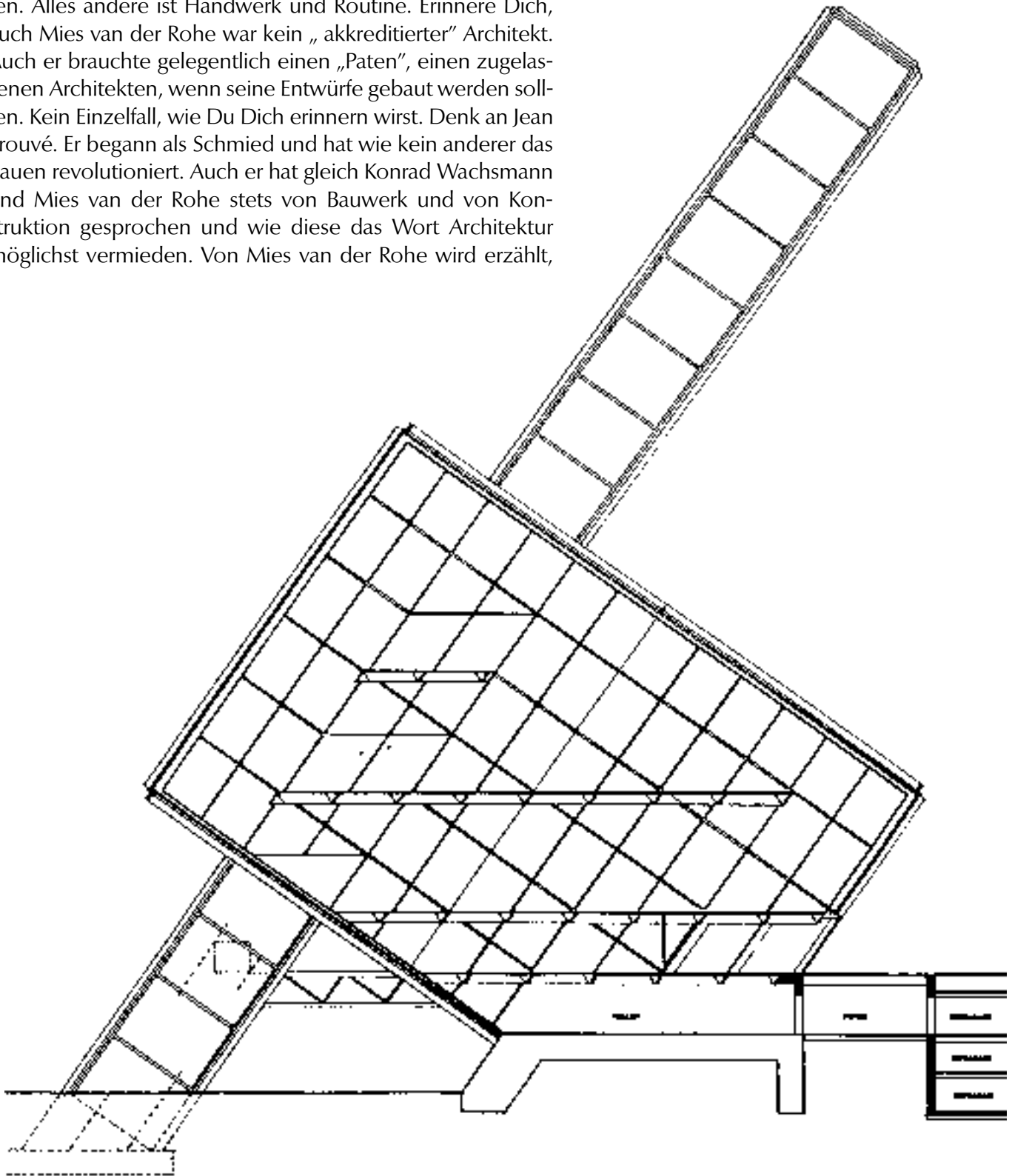
# 1989

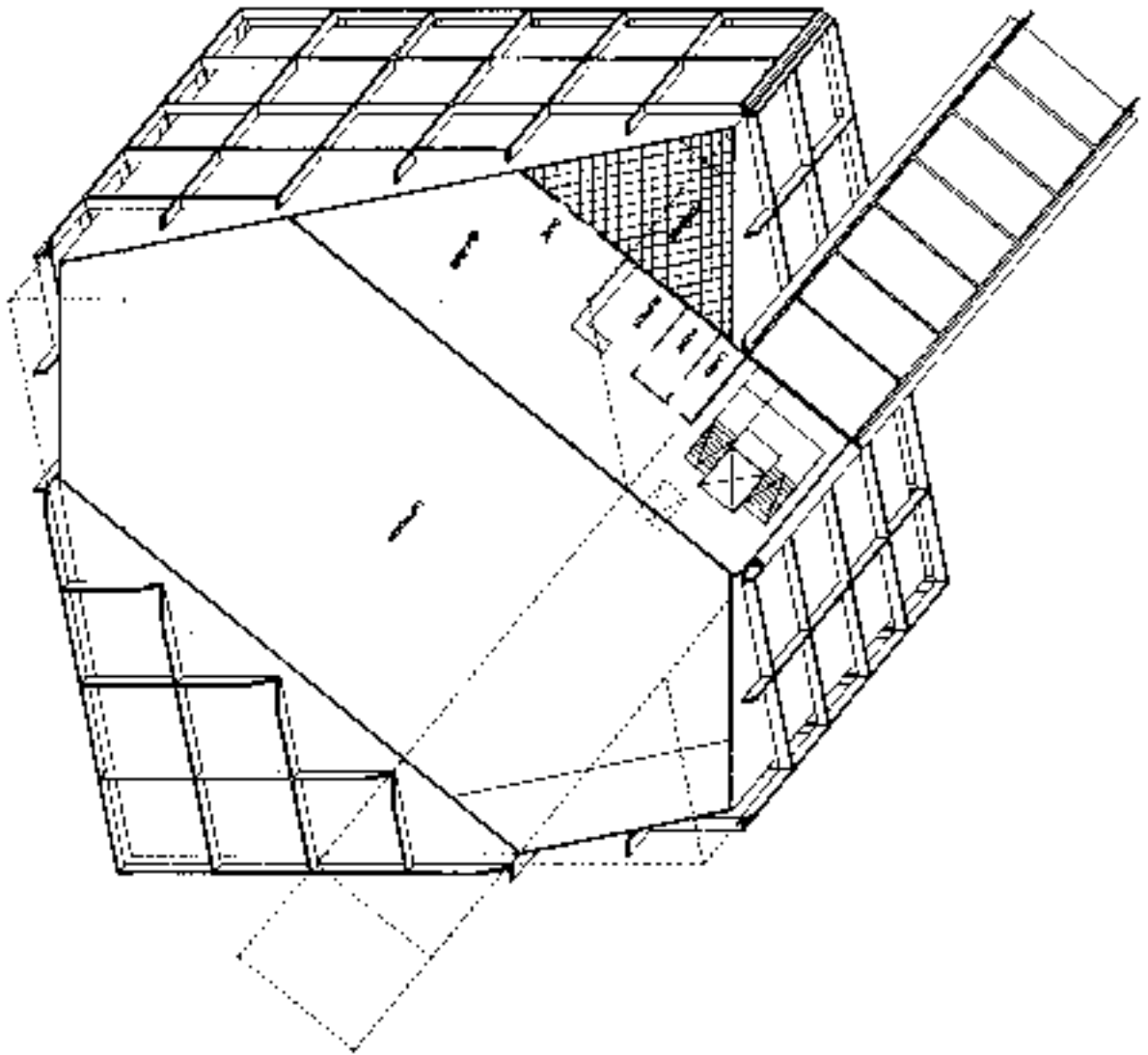
FIEBIG HÄLT AM „ZKM“ IN KARLSRUHE DEN VORTRAG „DIE KUNST ALS HERAUSFORDERUNG DER TECHNIK“. ER ENTWIRFT UND FERTIGT FÜR DIE LANDESKREDITKASSE ZU KASSEL DAS STAHLPORTAL „PFORTE FÜR ONKEL DAGOBERT“. DIE FRANKFURTER AUFBAU AG ERWIRBT DAS „TOR DER EINFACHHEIT“ UND STELLT ES IN FRANKFURT VOR DEM MOUSONTURM AUF. FIEBIG BETEILIGT SICH AM REALISIERUNGSWETTBEWERB FÜR DEN BAU DER DOCUMENTA-HALLE, KASSEL. IM AUFTRAG VON PROFESSOR DR. THIELE ENTWIRFT ER EINE BRÜCKE ÜBER DIE WESER UND BEFAßT SICH AUF BITTEN DES PRÄSIDENTEN DER UNIVERSITÄT MIT DER ALTERNATIVEN PLANUNG EINER STAHLKONSTRUKTION FÜR DAS INSTITUTSGEBÄUDE K 13. FÜR DR. TACKE (SIEMENS) ENTWIRFT FIEBIG DEN AUSSCHNEIDEBOGEN „RADAR“, SKULPTUR AUS EINEM POLYGONZUG. AUS ANLAß DES ZWEIHUNDERTSTEN JAHRESTAGES DER FRANZÖSISCHEN REVOLUTION PROJEKTIERT FIEBIG DIE GROSSE STAHLSKULPTUR „FREIHEIT, GLEICHHEIT, BRÜDERLICHKEIT“ ALS GESCHENK DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND AN DIE FRANZÖSISCHE NATION. ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG DES EIFFELTURMS BEAUFTRAGEN DER WESTDEUTSCHE UND DER HESSISCHE RUNDFUNK FIEBIG MIT DER SENDUNG „STERNBILD EIFFELTURM“. IM AUFTRAG DER BUNDESPOST ENTWIRFT FIEBIG FÜR DEN NEUBAU DER HAUPTPOST SAARBRÜCKEN DEN "TORTURM FÜR THURN UND TAXIS". ENDE DES JAHRES LEGT FIEBIG DAS MULTIPLE „HAUS DES NIKOLAUS“ AUF.

# DOCUMENTAHALLE



Du wunderst Dich darüber, daß ich mich als Nichtarchitekt am Wettbewerb, „Bau der Documentahalle“, beteiligt habe? Wo ist das Problem? Ich habe eine klare Vorstellung von dem, was ich realisiert sehen möchte und ich kann sie formulieren. Alles andere ist Handwerk und Routine. Erinnere Dich, auch Mies van der Rohe war kein „akkreditierter“ Architekt. Auch er brauchte gelegentlich einen „Paten“, einen zugelassenen Architekten, wenn seine Entwürfe gebaut werden sollten. Kein Einzelfall, wie Du Dich erinnern wirst. Denk an Jean Prouvé. Er begann als Schmied und hat wie kein anderer das Bauen revolutioniert. Auch er hat gleich Konrad Wachsmann und Mies van der Rohe stets von Bauwerk und von Konstruktion gesprochen und wie diese das Wort Architektur möglichst vermieden. Von Mies van der Rohe wird erzählt,

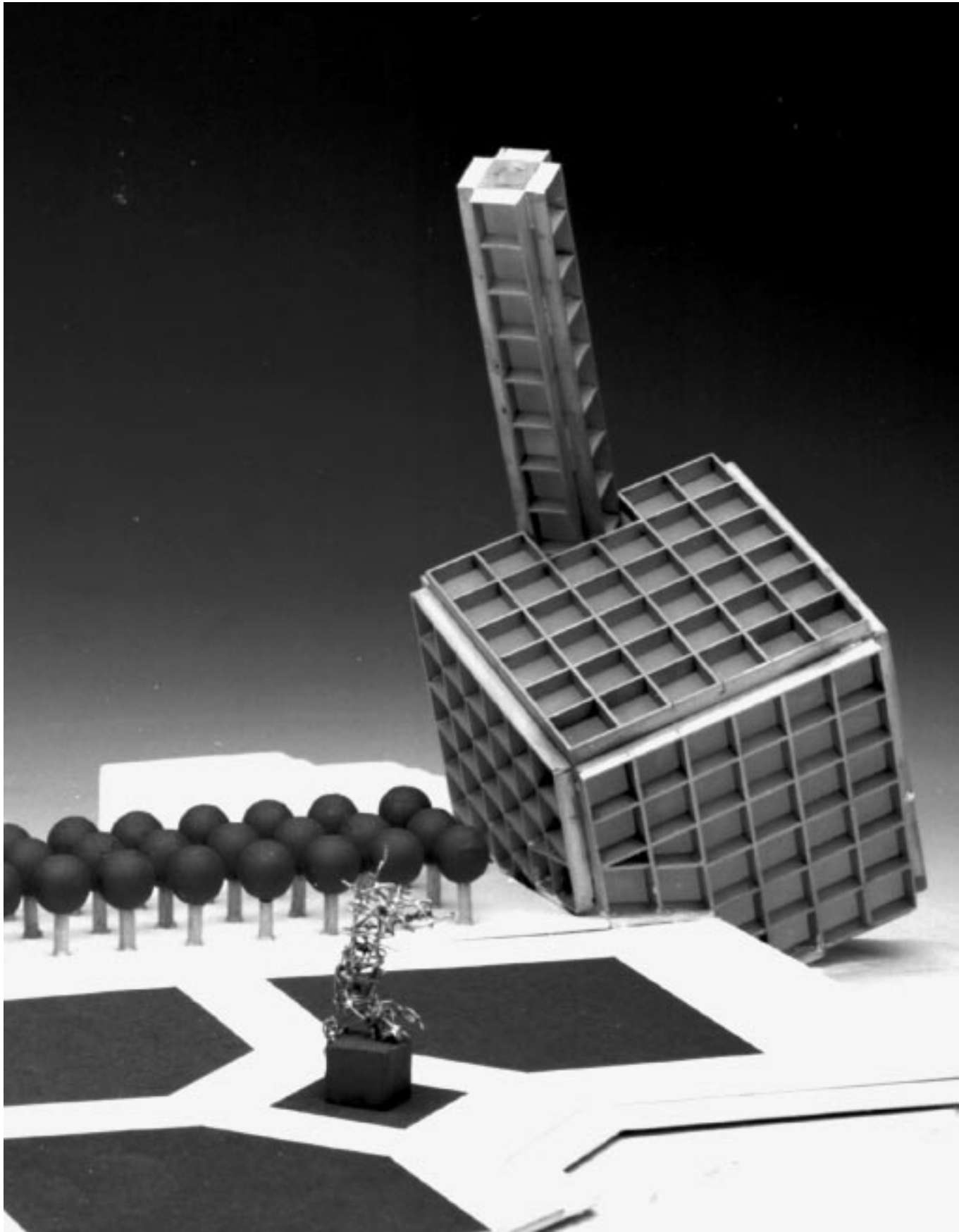




daß ihm das Wort Architektur verdächtig war. Weshalb er lieber von Baukunst sprach, was für ihn Einheit von Maß, Ordnung und Klarheit bedeutete. Er verbat es sich als Architekt bezeichnet zu werden. Er sei Baumeister. Außerdem ist es eine traditionsreiche, bewährte Einheit, die von Bildhauer und Architekt. Wundert es Dich, daß ich mich gerade durch diesen Wettbewerb unmittelbar herausgefordert sah?

Bei meinem Entwurf dachte ich an ein Gebäude unverwechselbarer Gestalt. Aus Stahl und Glas. Ein Bauwerk, das jedem auf Anblick signalisiert: Ich bin die Documentahalle! Gebaut wurde eine postmoderne Hütte die auch Trinkhalle in einem beliebigen Kurort sein könnte, oder der nebengelagerte „Sozialtrakt“ des angrenzenden Opernhauses.

Fiebig, an Inge  
Hochreuthner,  
1989





# EINE KLEINE HOMMAGE

an den gestalter, den pädagogen und die person eberhard fiebig.

wenn wir die vielfältigen aktivitäten und ein-griffe eberhard fiebigs in die kultur unserer und seiner zeit betrachten, werden uns die entwicklungen der gestalterischen positionen der vergangenen dreißig jahre mit höhepunkten, freuden und niederlagen begegnen.

fiebig nahm an diesen entwicklungen mit der vehemenz des machenden und des reflektierenden teil, noch lange bevor es „aus betroffenheit“ hieß. es war und ist ein teil seiner arbeit, sich gedanken zu machen auch über den bildnerischen bereich hinaus, aber parallel zu ihm. denn immer war in seinem wirken spürbar, daß alles mit allem zusammenhängt und damit kein durcheinander gemeint ist.

um uns herum blühten die neuen stile, und immer wieder stellte sich heraus, daß es meist blüten des kunstmarktes und nicht der kunst waren. alles wurde recycled, längst als behandlungsfähig erkannte allüren früherer „kunst-stile“ wieder als heilsbringend feilgeboten. die offenheit bei der frage, was qualität sei, wuchs. die unklarheit war gut fürs schnelle geschäft. die kassen stimmten. nun ja, nicht immer.

in dieser situation und in einer zeit offensichtlicher sprachlosigkeit der intellektuellen und künstler sagte fiebig nicht vieles, sondern präzises. nicht nur im lehrsaal, sondern auch in der öffentlichkeit.

ob in spiegel, faz oder frankfurter rundschau meldet sich der machende und der denkende fiebig immer wieder substantiell und ohne zaudern zu wort. mit (s)einer meinung, nicht mit blindtexten, die im schreiben über „kunst“ heute meist dominieren. sein gestaltungsbe-

griff schließt (seine) verantwortung nicht aus: für die ausbildung, für die gesellschaft, für die (kunst)geschichte. gestaltung ist für ihn keine idylle des rückzugs, kein fetisch der repräsentation, sondern arbeit. daß er diesen begriff in zusammenhang mit gestaltung verwendet, ist wohltuend, denn diese selten gewordene position sieht den gestalter nicht als pausenc clown oder rührenden psychopathen, sondern als bewußt handelndes soziales wesen.

fiebigs gestaltung überzeugt durch die in vielen jahren geschaffene kontinuierliche qualität und nicht durch aufgesetzte, genialisierende marketing-tricks, die die kunsthandels-szene heute weitgehend bestimmen.

seine ausbildungs-auffassung, die gut dokumentiert einzusehen ist, bietet die garantie, daß dadurch keine sich dauernd selbstsuchende oder anmaßende bourgeoisie herangezogen wird, so wie man sich das vielerorts heute schon vorstellen kann.

die ausbildung in den gestalterischen disziplinen ist weithin vernachlässigt und oft verrottet. durchschaubare interessengruppen und ungebildete hasardeure haben mit der indienstnahme der gestaltung einen markt- platz für beliebiges geschaffen. machtbesessen setzen sie sich in den gestaltungshochschulen durch, obwohl sie für ganz andere berufe geschaffen wären. auch in der kraftvollen kritik dieser umstände wirken fiebigs stellungnahmen wie einsprüche aus tiefempfundener vernunft.

Die zeit vergeht mit uns um die wette. bleiben sie kritisch und fleißig, eberhard fiebig! herzlich und voll sympathie  
friedrich friedl

links:  
Wettbewerbsmodell,  
„Documentahalle“

# 1990

FIEBIG WIRD VON DER GALERIE NEHER IN ESSEN ZUR AUSSTELLUNG „ABSTRAKTION UND KONKRETION“ EINGELADEN UND ÜBERNIMMT FÜR SIEMENS ÜBERNIMMT FIEBIG ENTWURF, KONSTRUKTION UND FERTIGUNG DER ACHT METER HOHEN KINEMATISCHEN SKULPTUR „HERMÄON“. DIE SKULPTUR WIRD ZUM ERSTEN MAL IN HANNOVER. AUF DER CEBIT GEZEIGT. EBENFALLS FÜR SIEMENS ENTWIRFT FIEBIG DEN AUSSCHNEIDEBOGEN „HERMÄON“, DIE ZWEITE SKULPTUR AUS EINEM POLYGONZUG. IM VERLAG HOLGER HAMECHER ERSCHEINT DAS VON DOROTHEA WICKEL TYPOGRAPHISCH GESTALTETE BUCH „SKULPTUR & COMPUTER“, IN DEM FIEBIG SEINE ERFAHRUNGEN AUF DEM GEBIET RECHNERGESTÜTZTER KONSTRUKTION ZUSAMMENFASST. INNERHALB DES WETTBEWERBS FÜR DIE GEDENKSTÄTTE STOLZENBACH ENTWIRFT FIEBIG EINEN PAVILLON AUS PEINERN. AM JAHRESENDE VERLEGT FIEBIG DES MULTIPLE „PAZIFIC“.





Harmlos fing es an. Herr Gotthardt, bei Siemens zuständig für den Bereich CAE, wollte wissen, ob art engineering bereit wäre, für Siemens eine repräsentative Skulptur zu entwerfen und zu bauen. Sie sollte auf der CeBIT den Bereich CAE repräsentieren. Bereits für den übernächsten Tag wurde ein Treffen in München verabredet. Bis dahin mußte eine kinematische Skulptur entwickelt sein, die alle drei Bereiche der Technik in Einheit zusammenfassen sollte: Mechanik, Kinematik und Steuerung. Zwar hatte ich schnell eine vage Vorstellung einer möglichen Lösung. Sie zu präzisieren, gelang mir aber erst im Auto auf der Fahrt nach München. Ich hatte mich mit Karton, Schere, Uhu und Schnur ausgerüstet und konnte tatsächlich am Ende der Fahrt ein Demonstrationsmodell präsentieren. Außer Herrn Gotthardt waren auch unsere andern Siemens-Freunde, Herr Sostmann und Herr Teberikler plus großem Gefolge, erschienen. Unser Vorschlag, überraschend einfach, sah ein in sechs Elemente gegliedertes Band vor. Die einzelnen Elemente, gegeneinander frei beweglich, sollten sich in definierter Folge automatisch zu einem Würfell schließen und wieder strecken. Der Bewegungsablauf sollte

Wolfgang Braasch, Dorothea Wickel  
und Susanne Braasch auf der CeBIT,  
unter dem zusammengefalteten  
„Hermäon“

sich horizontal vollziehen. Die Flächen der Elemente sollten mit Dioden bestückt und in noch zu bestimmender Form angesteuert werden.

Der Vorschlag wurde akzeptiert. Aber mit Recht wünschte Herr Gotthardt ein Modell, an dem der Bewegungsablauf genauer verfolgt werden konnte. Wir verpflichteten uns, dieses Modell innerhalb von 14 Tagen zu liefern.



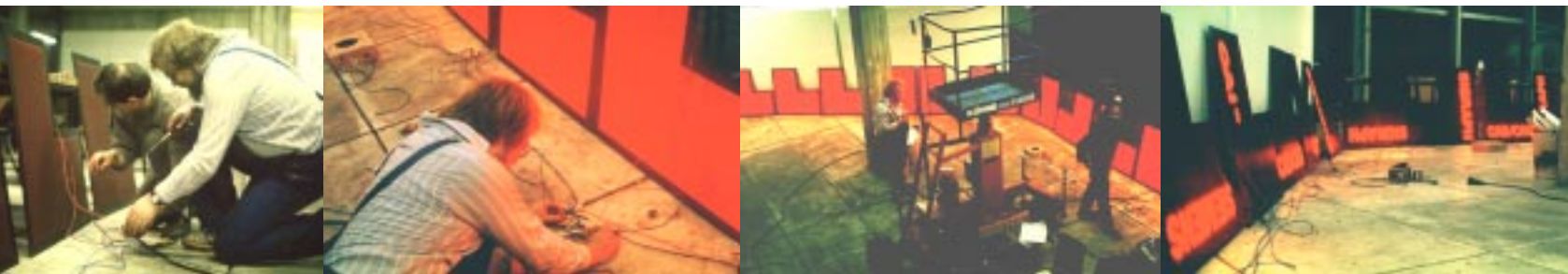
Als erstes mußten wir erkennen, daß ein horizontaler Bewegungsablauf nicht zu realisieren war. Wir hatten gehofft, das Schließen und Öffnen der Elemente mit Hilfe hydraulische Bauteile realisieren zu können. Die Annahme erwies sich als falsch. Zwar ließ sich die Aufgabe in der gedachten Weise lösen, doch hätte der technische Apparat das Gesamtwerk in nicht zu akzeptierender Weise dominiert. Es mußte eine bessere Lösung gefunden werden.

Ich besitze ein altes Jo Jo, mit dem ich gelegentlich spiele. Besonders gern immer dann, wenn meine Nerven zappeln. Während ich also den Rotationskörper an der Schnur ab und auf steigen lasse, stellt sich der Gedanke ein, daß wir „Hermäon“ doch auch, vertikal an Seilen aufgehängt, auf und ab steigen lassen könnten. Die Vorteile dieser Lösung lagen auf der Hand. Wir müßten das Band nicht zusätzlich horizontal aussteifen und müßten nur noch die Bewegung nach oben mechanisch bedienen. Die nach unten würde die Erdanziehung - „klein g“ ,wie wir sagten, für uns besorgen. Außerdem würde sich die gesamte mechanische Konstruktion erheblich vereinfachen. Mindestens für den Augenblick war alles weitere nur noch ein Kinderspiel. Wir bauten ein Holzmodell mit entsprechender Mimik, fuhren nach München und ernteten höchstes Lob für die geniale Einfachheit der Kon-

Die Bildfolge zeigt die Montage der Gelenkrahmen im Turm, sowie die Überprüfung der Ansteuerung der Diodenfelder.

struktion. Wir wurden beauftragt und hatten, in den sechs Wochen bis Messebeginn: folgende Arbeiten durchzuführen:

1. Bau eines acht Meter hohen, gerüstartigen Turms, aus Peinern, Querschnitt 100mm. In diesem Turm sollte das kinematische Band sich bewegen. Parallel wurde ein zweiter, vereinfachter Turm gebaut, den wir nächst der Werkstatt auf-



stellten. In diesem Turm wollten wir vor der endgültigen Fertigstellung den mechanischen Ablauf überprüfen. Dieser Turm wurde notwendig, weil der Originalturm schon zwei Wochen vor Messebeginn geliefert werden mußte.

2. Konstruktion und Bau der sechs Elemente. Rahmen aus Stahlrohr mit kugelgelagerten Gelenken und Endschalern.

3. Fertigung definiert gelochter Abdeckplatten aus Aluminium mit einer Lochverteilung kongruent den darzustellenden Schriftzügen.

4. Entwurf des Layouts für die Platinen, auf die später 60.000 Dioden plus ca 2.000 Widerstände plus Kondensatoren von Hand aufgelötet wurden.

5. Bau einer Steuerung, die das definierte Zusammenziehen und Entrollen des Bandes im zwei bis drei Minutentakt, garantieren sollte.

6. Bau der Steuerung, die in Übereinstimmung mit der Bewegung des Bandes die Dioden mit den notwendigen Impulsen versorgte.

Wir hatten weder von Platinenlayout noch von Dioden-, noch von Bewegungssteuerung die geringste Ahnung. Die Firmen, die uns als Dienstleister empfohlen wurden, kapitulierten und erklärten, die Aufgabe sei schon wegen der durch die Dioden verursachten enormen Wärmeentwicklung technisch nicht zu lösen.



Unsere Lage schien hoffnungslos. Da erinnerte sich Dorothea an Wolfgang Braasch, einen alten Bekannten, der in Kassel Elektrotechnik studierte. Tatsächlich brachte er eine Crew zusammen, die uns half, alle technischen Probleme zu lösen.

Das Auf und Ab der Elemente sollten zwei Seilwinden übernehmen. Es zeigte sich aber, daß Seilwinden nicht punktgenau zu steuern sind. Außerdem taugen sie nicht für einen Dauerbetrieb. Nur Kettenzüge lassen sich punktgenau steuern, sind aber für den Dauerbetrieb wegen zu starker Erwärmung ebenfalls ungeeignet. Also wurde für die Kettenzüge eine zusätzliche Antriebskühlung gebaut. Da die Ketten an den Umlenkpunkten durch Ösen geführt wurden, war hier für möglichst reibungsfreie Führung der Ketten zu sorgen. Wir konstruierten in zwei Achsen frei bewegliche Ösen, die innen mit Teflon ausgekleidet wurden.

Auch die Beschaffung von 60.000 Dioden wurde zum Problem. Nach langen Recherchen fanden wir zwar einen Lieferanten, der 60.000 Dioden liefern konnte, stellten aber fest, daß die Dioden, obwohl aus einer Herstellungspartie stammend, in ihrer Farbdichte derart differierten, daß wir sie vor dem Einbau mischen mußten. Die Farbdifferenz war uns erst beim Testlauf der ersten mit Dioden bestückten Platinen aufgefallen. Wir mußten diese Platinen wieder ablöten.

Die Bildfolge zeigt die Abwicklung des würfelförmigen Körpers zu Fläche.



Für die genaue Positionierung der Dioden auf den Platinen, mußten Vorrichtungen gefertigt werden. Um zu gewährleisten, daß wir keine Probleme mit „kalten Lötstellen“ bekommen, wurden die fertigen Platinen Tag und Nacht unter Betrieb gerüttelt.

Wir hatten nur sechs Wochen Zeit. Daß wir es geschafft haben, verdanken wir der Hilfe unserer Freunde. Keiner der Aktivisten hat in diesen Wochen täglich mehr als vier Stunden geschlafen. Doch alle fühlten wir uns nach der Premiere wie neugeboren. Wir hatten das Gefühl, eine erstklassige Crew zu sein und etwas Außergewöhnliches geschafft zu haben. Noch heute, nach fünf Jahren, werde ich von den Aktivisten gelegentlich gefragt, wann das nächste Projekt dieser Dimension zur Debatte steht und ob sie dann, wenn es wieder soweit ist, mit von der Partie sein dürften.

Am Nachmittag vor Eröffnung der CeBIT haben wir mit der Montage begonnen. Am nächsten Morgen um drei Uhr riskierten wir den ersten Probelauf. Alles lief fehlerfrei. Nur eine von 60.000 Dioden war ausgefallen.

In diesen sechs Wochen wurden außerdem, im Auftrag von Siemens, die Broschüre „SKULPTUR & COMPUTER“, Auflage 5.000 Exemplare, und ein Ausschneidebogen geschrieben, entworfen und gedruckt.

Im Jahr darauf wurde „Hermäon“ noch einmal auf der CeBIT gezeigt. Das Unternehmen, für das „Hermäon“ nun auf- und absteigen sollte, hieß jetzt aber Siemens - Nixdorf. Also mußten die Platinen neu konfiguriert werden. Da nicht genug Zeit blieb, neue Platinen zu bestücken, entschieden wir, die relevanten Stränge der Leiterbahnen mit einem Fräser zu durchtrennen und durch „fliegende Verbindungen“ die gewünschten neuen Konfigurationen herzustellen. Dabei hatten wir Glück, denn der Name Nixdorf hat die gleiche Buchstabenanzahl wie der Name Siemens und paßte in die alte Lochmatrix.

# SKULPTUR & COMPUTER

Was den Rechner von allen anderen Werkzeugen unterscheidet, ist die Tatsache, daß sich sein Einfluß nicht nur auf einen gesellschaftlichen Teilbereich beschränkt, daß er vielmehr alle bekannten Zusammenhänge neu ordnet und tiefgreifend wandelt. Das Wesentliche an diesem Wandel liegt unter anderem darin, daß durch den Rechner alle Formen traditioneller Produktion ihre Bedeutung verlieren werden. Die rechnergestützte Planung und die numerisch gesteuerten Werkzeugmaschinen werden flexible Produktionsformen ermöglichen, in denen differenzierteste Forderungen berücksichtigt werden können. Diese radikal neue Situation wird unabsehbare Folgen auch für die Kunst und den Begriff des Originals haben. Es ist aber nicht die Technik, die diesen Wandel definiert. Die Technik liefert nur die Potenz. Wie und zu welchen Zwecken sich diese Potenz entwickelt, wird von gesellschaftlichen Interessen bestimmt. Es genügt also nicht, nur die Vielfalt der Möglichkeiten zu beschreiben, oder den Computer wie eine „Schöpfungsmaschine“ zu bestaunen. Die Aufgabe - auch für die Künstler, besteht darin, die Entwicklung in vernünftiger Weise zu ordnen.

Selbstverständlich ist mir bewußt, daß ich vereinfache, wenn ich vom Rechner als Werkzeug spreche. Es gibt Argumente, ihn - ähnlich der Uhr - den Automaten zuzuordnen.



Diesen Gedanken, die ich hier noch einmal zusammenfasste wurde durch Dorothea Wickel 1990 in der Broschüre SKULPTUR & COMPUTER, zum erstenmal eine Form gegeben. Sie wurden aus Anlaß der CeBIT 90 in Zusammenarbeit mit Siemens veröffentlicht.

Mir ist bewußt, daß ich mich mit meinen Überlegungen in Widersprüche bewege. Aber diese Widersprüche entsprechen der Situation. Wer sich an diese Widersprüche nicht heranwagt, weil er lieber das „Spiel der unbefleckten Hände“ spielen will, wird immer recht behalten, aber nie etwas hervorbringen. Im übrigen interessiert mich, was schon widerspruchsfrei zu Ende gedacht ist, nicht.



Schopenhauer:  
Die Welt als Wille  
und Vorstellung,  
445

Zu allen Zeiten trug die Technik zur Belebung und Erneuerung der Künste bei. Die Geschichte gibt uns genügend Beispiele. Als Auslöser der Erneuerung ist die Technik dann einige Zeit dominant, bis sie, wenn der neue Stil, die neue Form sich gebildet haben, zurücktritt, von der Kunst „verschluckt“. Wir merken nichts mehr von ihrem Wirken, loben sie aber doch in unserer Begeisterung für das ganze Werk.

Gelehnt an einen Gedanken von Schopenhauer sage ich, daß der künstlerische Genius gleichsam die Technik auf halbem Wort versteht und nun ausspricht, was die Technik nur stammelt, ihr zurufend: „Das war es, was du sagen wolltest!“ und „Ja, das war es!“ hallt es aus der Technik wider.

Die Geschlossenheit des Materials erlaubte es dem Bildhauer bisher nicht, sich das Innere seiner Skulptur zu entfalten. Nur von außen her konnte er sich der Struktur, seiner Skulptur nähern. Erst der Rechner und das 3D CAD machen es dem Bildhauer möglich, die Oberfläche der Gestalt zu durchdringen, ihren Kern, ihre Struktur, ihre innere Konstruktion sichtbar zu machen, die Verknüpfung der Teile mit bewundernswerter Klarheit zu sehen und so neue Einsichten für seine Arbeit zu gewinnen.

Das „Freibeweglichwerden“ der Elemente und Teile in der Darstellung des Rechners macht den kontinuierlichen Wechsel in Reihenfolge, Zuordnung, Lage, Rhythmus und Proportion der einzelnen Elemente möglich. Gründe genug, dieser hervorragenden Technik größte Aufmerksamkeit zu widmen.

Durch meine Arbeit am Rechner habe ich viele meiner Konstruktionen präzisieren können. Ich habe Anwendungen und Übertragungen von Gestalten entwickelt, die ich vorher nicht einmal erahnen konnte.

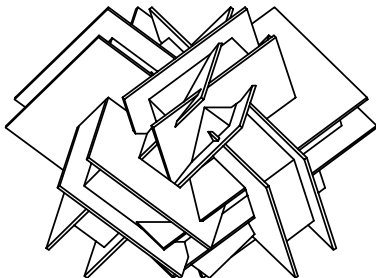
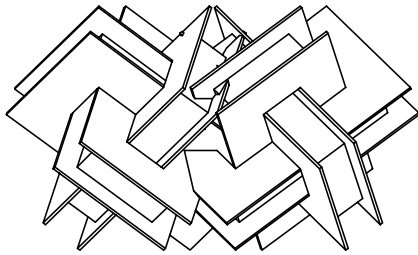
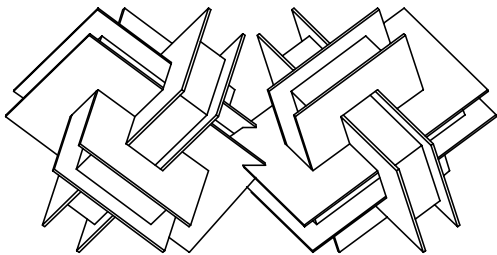
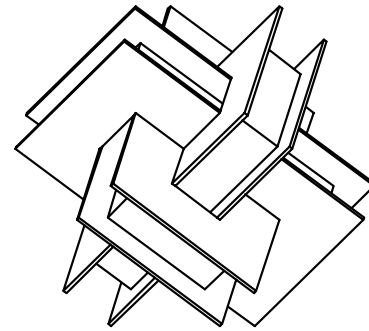
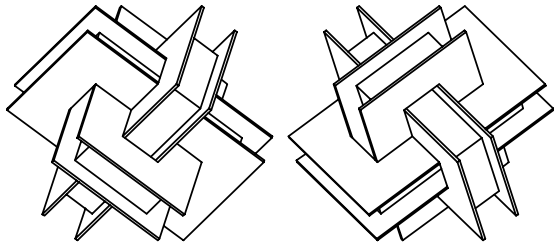
Um wenigstens im Ansatz verständlich zu machen, was unter dem Gesagten zu verstehen ist, will ich versuchen, an exemplarischen Beispielen zu erläutern, welche komplexe Konstruktionen aus Rechneroperationen zu gewinnen sind. Die Gestalt, die den Rechneroperationen zugrunde gelegt wurde, ist der ROTULUS.

Mein erster Versuch, Rechner für meine Arbeit in Dienst zu nehmen, geht auf das Jahr 1966 zurück. Damals versuchte ich, in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Rechenzentrum in Darmstadt, meine Faltungen, die geometrischen Regeln folgen, auf den „mathematischen Begriff“ zu bringen. 1969 gewinnen Dr. Penn und ich aber die Einsicht, daß die uns zur Verfügung stehenden Rechner die gestellten Aufgaben nicht bewältigen.

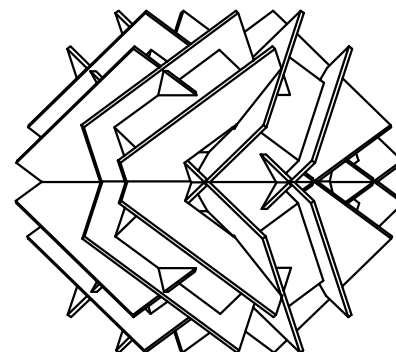
Angeregt durch meinen Freund Veuhoff, den ich 1981 in New York besuchte und der mir mit berechtigtem Stolz seine experimentellen Bilder zeigte, die er mit Hilfe eines „apple“ gewonnen hat, kaufte ich 1981 ebenfalls einen „apple“, den ich nach zwei Wochen durch eine Olivetti ETS 1010 ersetzte.

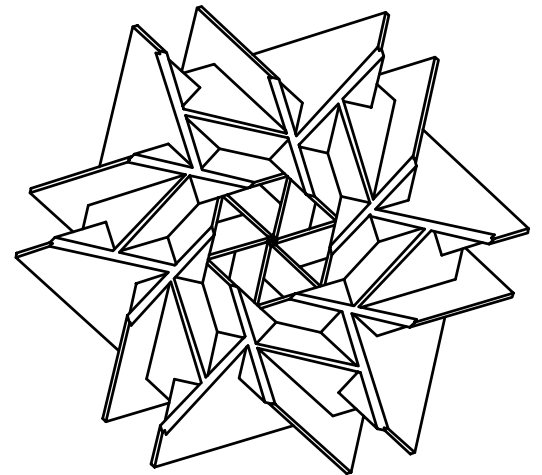
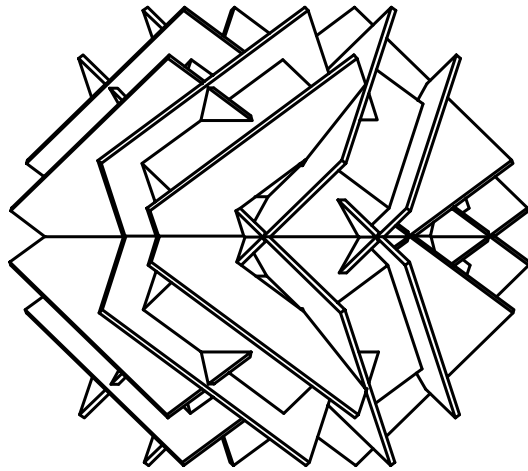
Unterstützt von Dorothea Wickel und Paul Bliese, nehme ich 1986 die Versuche von 1966 - 1969 wieder auf. Diesmal mit der Unterstützung von Siemens, auf der Basis der Apollo Workstations WS 30/200 und WS 30/590. Nach Erproben verschiedener CAD 3D - Programme, u.a. Ideas, Ribcon, Spedicon, entscheiden wir uns für Romulus, einen Kernmodeller ohne Bedieneroberfläche. Das heißt, alle Kommandos mußten noch als Text abgesetzt werden. Mit ausschlaggebend für die Entscheidung war die Tatsache, daß auf der Basis von Romulus bei Siemens das Programm SIGRAPH 2D-3D entwickelt wurde. Im Zusammenhang mit dieser Entwicklung wurden wir für mehrere Jahre Entwicklungspartner von Siemens. Diese Zusammenarbeit endete 1994, als Siemens sich entschloß, die Weiterentwicklung von SIGRAPH 2D-3D einzustellen und in Ideas, das Programm des amerikanischen Konzerns SDRC, sich einzukaufen.

Neben dem Romulus und SIGRAPH 3D gewann seit 1990 im CAD-Bereich zunehmend das Programm PYTHA an Bedeutung. Heute arbeiten wir im CAD - Bereich ausschließlich mit diesem Programm.



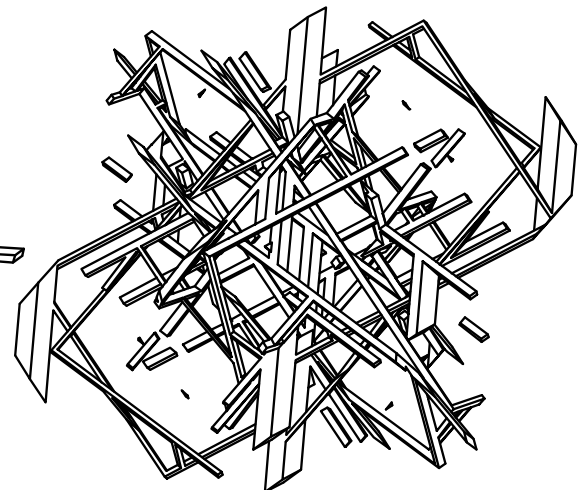
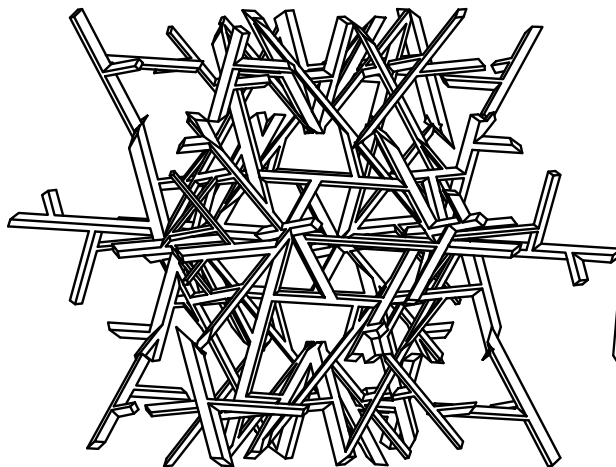
Schieben wir zwei ROTULUS - Konstruktionen mit je 50% ihrer Körper axial ineinander, erhalten wir einen neuen Körper höchster Komplexität, der ohne Anwendung eines 3D CAD - Programms selbst der geschulten Vorstellungskraft unvorstellbar bliebe. Erst mit Hilfe des Rechners und eines Programms, das derart komplexe Boolsche Operationen bewältigt, können wir eine solche Konstruktion anschaulich darstellen. Allerdings würde die Umsetzung der Rechnerdaten in einen konkreten Körper erhebliche Schwierigkeiten bereiten. Sie grenzt wegen der sehr komplizierten Durchdringungen der einzelnen Flächen an das technisch Machbare. Eine Lösung bietet eine Reihe unterschiedlicher rechnerorientierter Verfahren, die unter dem Begriff „Rapid Prototyping“ zusammengefaßt sind. Zur Zeit muß der Anwender dieser Verfahren hinsichtlich der wählbaren Modellgrößen und der anwendbaren Materialien (in der Regel sind es Kunststoffe bestimmter Qualität) noch erhebliche Einschränkungen hinnehmen. Allerdings ist schon jetzt abzusehen, daß diese Verfahren in Zukunft an die Stelle vieler heute noch üblicher mechanischer Produktionsformen treten werden.

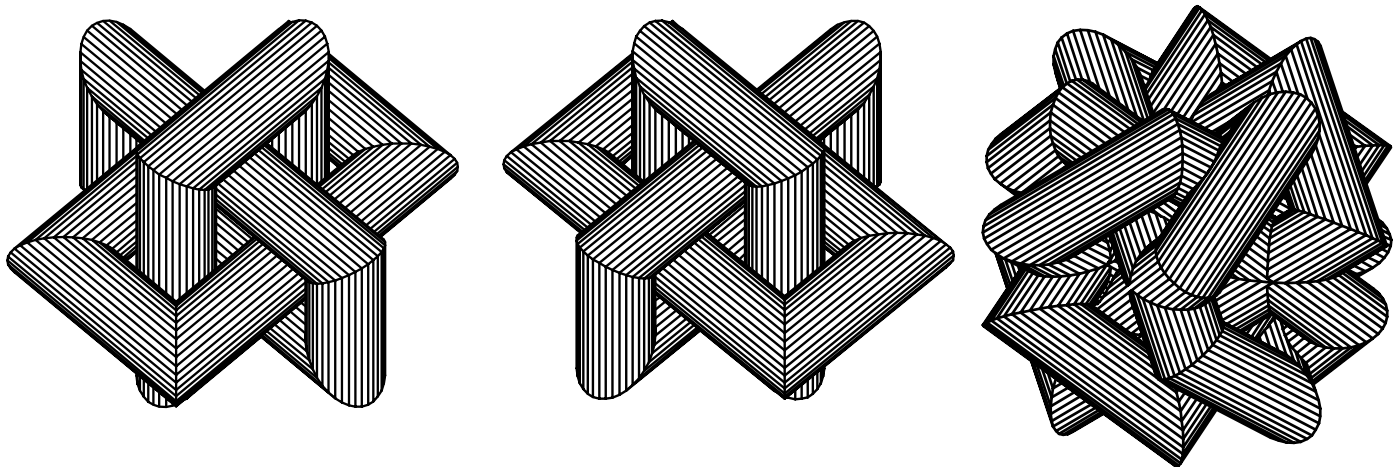




Im Blick auf diesen neuen, konstruierten Körper könnte es nun für uns von Interesse sein zu wissen, in welcher Weise die beiden Ausgangskörper sich in der neuen Konstruktion denn tatsächlich durchdringen. Um das zu erfahren, müßten wir in den Körper hineinsehen können. Was bei einem konkreten, physikalisch vorhandenen Körper nicht möglich ist, ohne ihn zu zerschneiden, oder in letzter Konsequenz zu zerstören. Das CAD - System bietet uns aber die Möglichkeit, den Körper in jeder denkbaren Ebene und in jedem beliebigen, auch gekrümmten Ebenenverlauf zu schneiden, ohne ihn dabei zu zerstören. Man könnte nun der Auffassung sein, daß sich eine derartige Operation auch auf der Grundlage der darstellenden Geometrie manuell bewältigen ließe. Allerdings stellt schon die Aufgabe den neuen Körper in einer seiner Mittelachsen zu schneiden an das räumliche Vorstellungsvermögen und die Abstraktionsfähigkeit des Konstrukteurs oder Zeichners Forderungen, die nicht zu erfüllen sind.

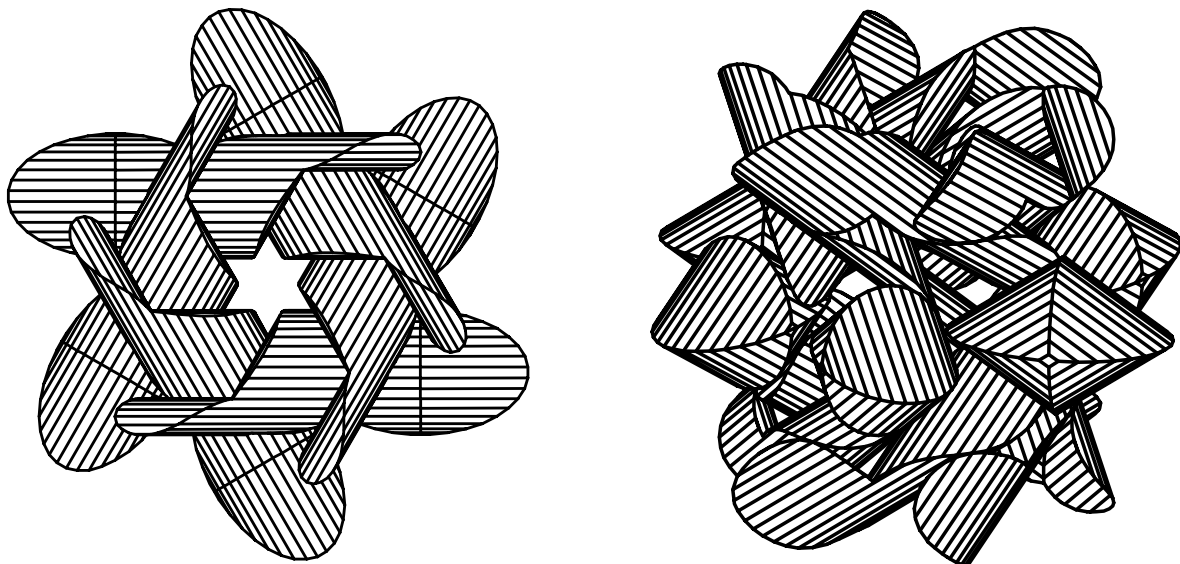
Nachfolgend ließe sich die Frage nach der gemeinsamen Schnittmenge der beiden Körper stellen. Auch in diesem Fall liefert uns der Rechner entsprechend der Lage der Schnittebene, die wir wählen, unterschiedliche Bilder.

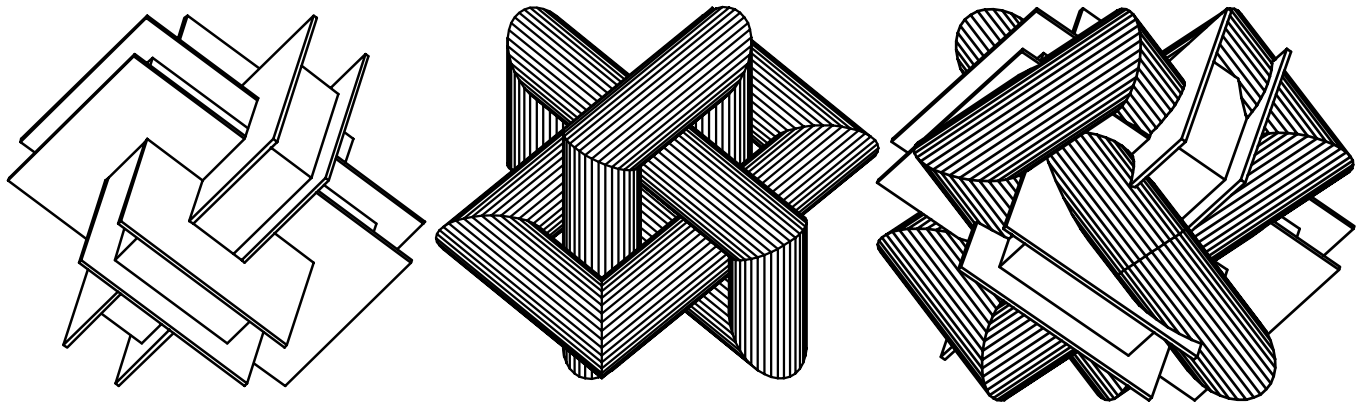




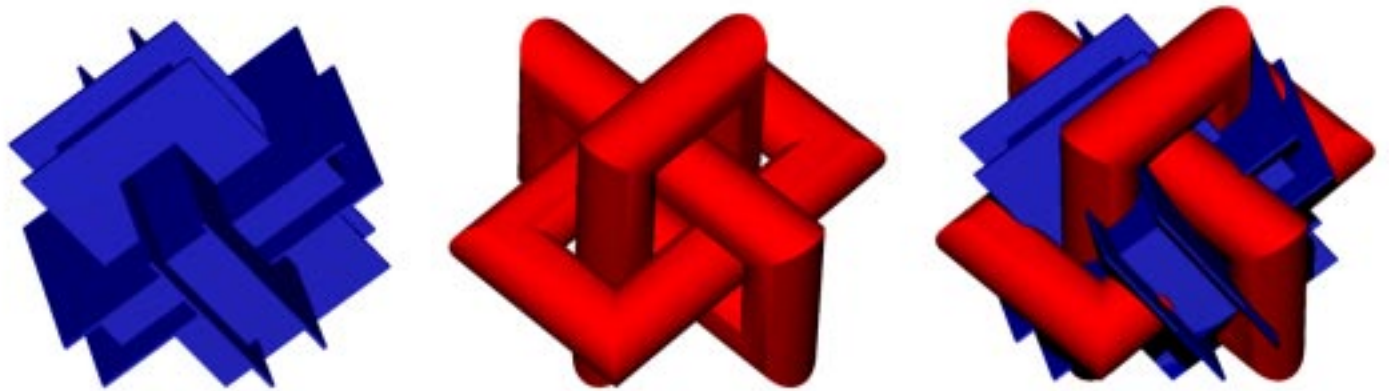
Durch Ineinanderschieben von zwei ROTULUS Konstruktionen, denen nicht, wie im ersten Fall, der Peiner, sondern das Rohr mit kreisförmigem Querschnitt zugrunde liegt, erhalten wir eine Konstruktion anderer Charakteristik. Das Ergebnis dieser Operation bestätigt, was ich an anderer Stelle dieses Buches sagte, daß es gute Gründe geben kann, Konstruktionen gleicher Prägung auf der Basis verschiedener Materialformen auszuführen. Auch in diesem Fall erweist sich der Rechner als ein hervorragendes „Werkzeug“. Vor allem dann, wenn das Programm über eine Routine verfügt, die es nicht notwendig macht, daß wir die Konstruktion in allen Phasen wiederholen müssen, sondern der Rechner auf Grund dieser Routine in der Lage ist, die bekannte Prozedur noch einmal, nun aber mit einem anderen Ausgangsmaterial, quasi selbstständig, durchzuführen.

Auch bei dieser Konstruktion liefert der Rechner auf die Frage nach der gemeinsamen Schnittmenge nicht nur eine Fülle graphisch interessanter Bilder, sondern gewährt uns auch aufschlußreiche Einblicke in das Gefüge der Konstruktion.

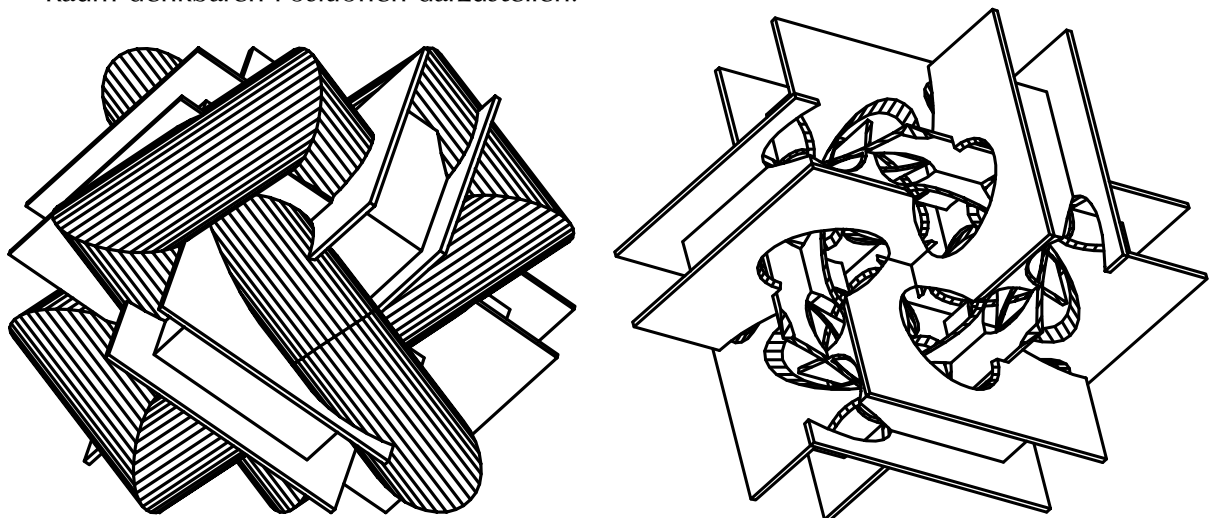


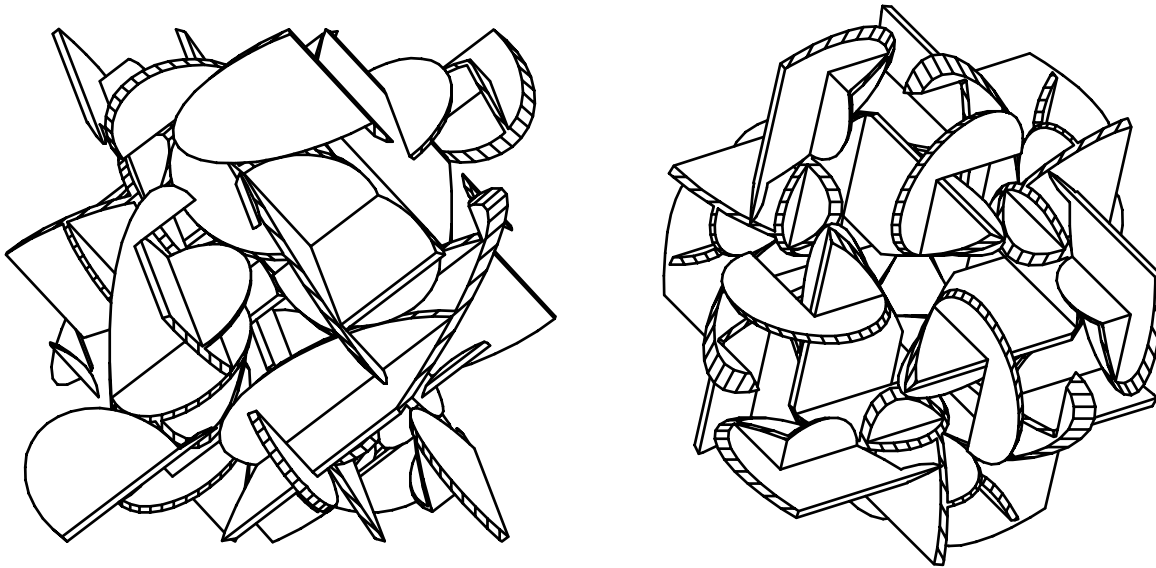


Noch komplexer werden die Ergebnisse, wenn wir einen Rotulus, der auf dem Peiner basiert, mit einem, dem als Material ein Rohr mit rundem Querschnitt zugrunde liegt, sich durchdringen lassen und verschmelzen.

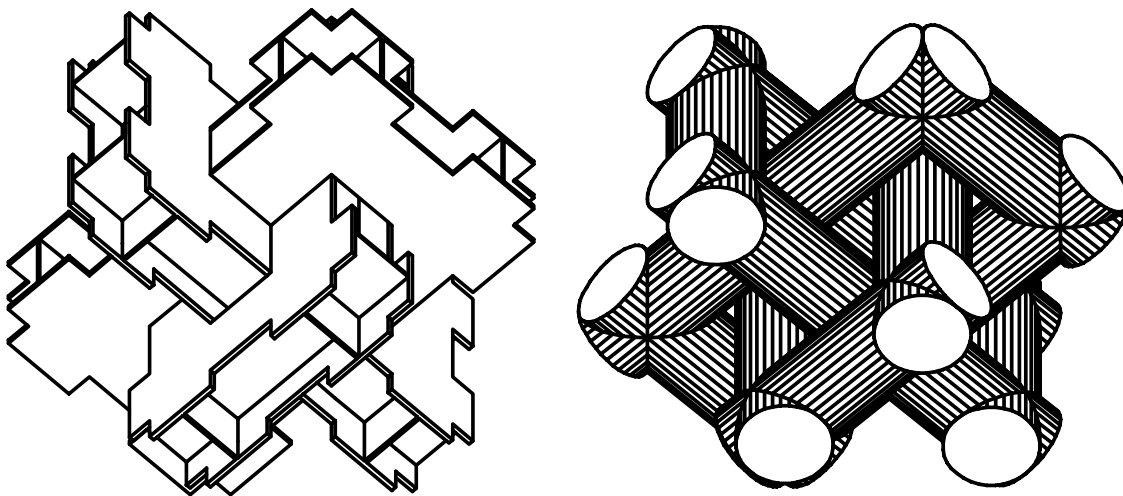


Ziehen wir aus der Gesamtkonstruktion den Rohrrotulus wieder ab, gewinnen wir einen ganz neuen Konstruktionstyp. Selbstverständlich gilt auch hier wieder, daß Rechner und Programm in der Lage sein müssen, uns alle im Raum denkbaren Positionen darzustellen.





Als gemeinsame Schnittmenge entstehen auch hier unerwartete Konfigurationen großer Reichhaltigkeit. Da es sich auch wieder um ein 3D - Objekt handelt, bei dem der Rechner jeden Punkt der Gesamtkonstruktion „kennt“, kann die Konstruktion in allen Ebenen gedreht werden. Der Rechner liefert dann ein, der jeweiligen Lage entsprechendes signifikantes Bild.

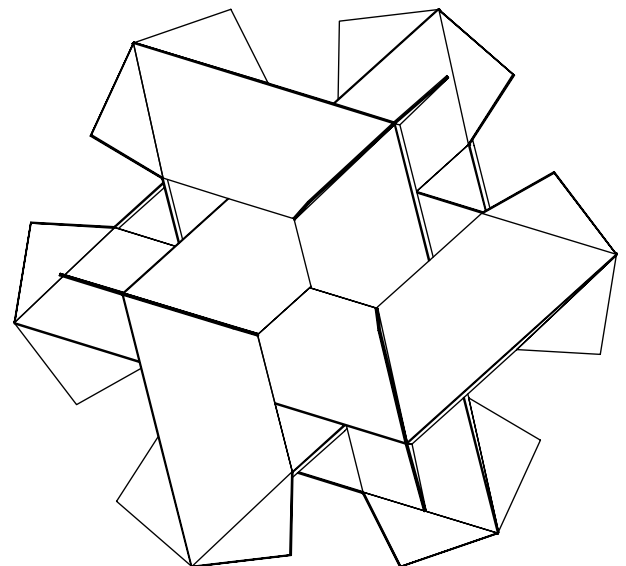
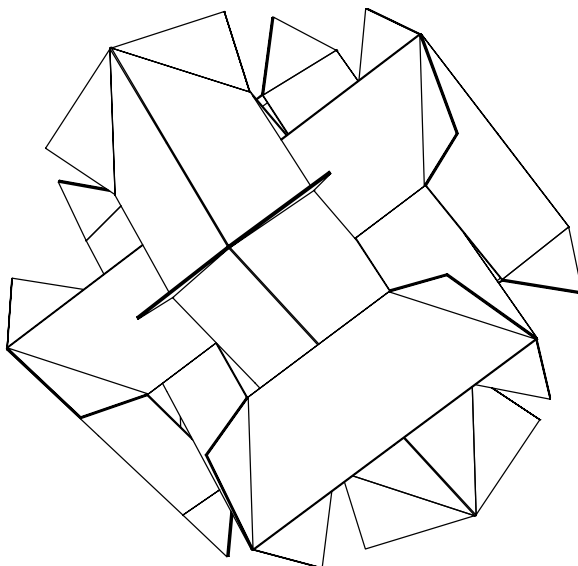
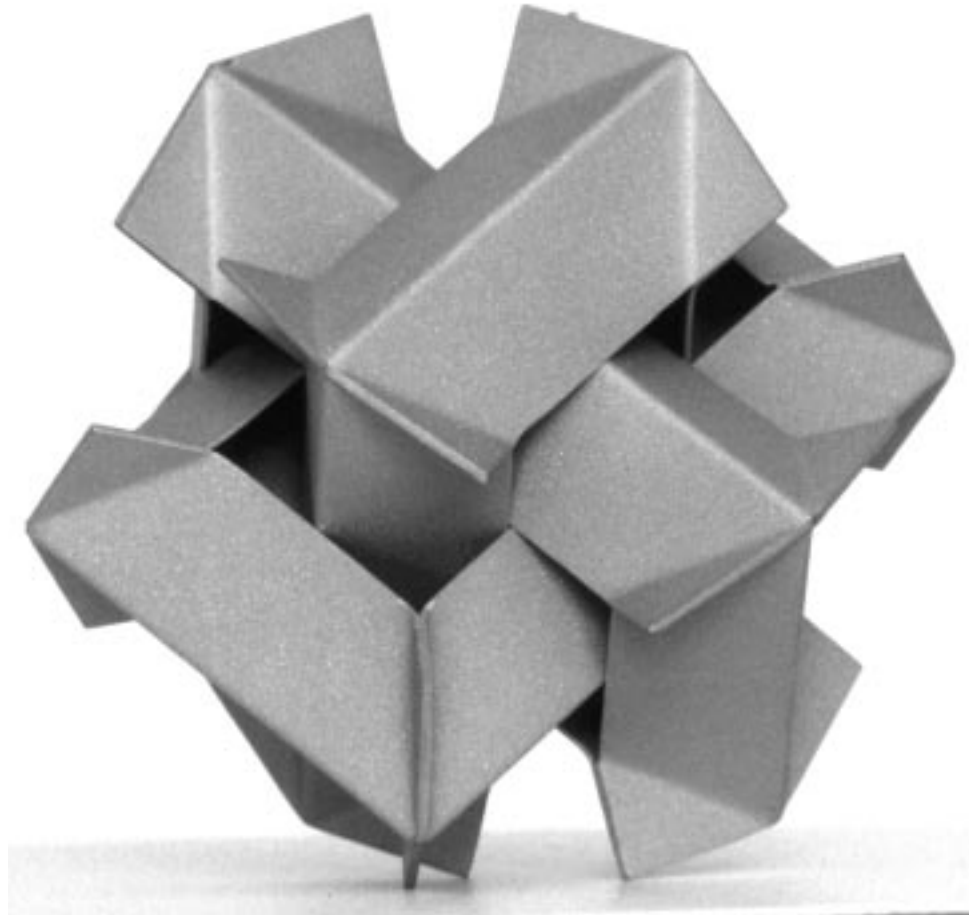


Einen besonderen Typus bilden jene Variationen von ROTULUS - Konstruktionen, bei denen das Basismaterial, Peiner oder Rohr, in den Rahmenecken nicht als geschlossen, sondern als Durchdringungen ausgebildet wurde.

Da in der 3D - orientierten CAD - Konstruktion die Konstruktionsschritte in ihrer Systematik den realen Herstellungsverfahren in hohem Maße ähneln, hat mich zu allen Zeiten bei der CAD - gestützten Konstruktion grundsätzlich nur die 3D - Konstruktion interessiert. 2D habe ich immer als „Derivat“ von 3D betrachtet.

Auf der Suche nach dem „missing link“, dem Bindeglied zwischen meinen gefalteten Skulpturen und denen, die auf dem Peiner basieren, bin ich im März 1996 mit Hilfe des Rechners auf eine Konstruktion gestoßen, der als Ordnungsform der aus dem Peiner entwickelte ROTULUS zugrunde liegt, die aber gleichzeitig aus gefalteten, Blechelementen besteht.

Die Ansichten der CAD Konstruktion, sowie das später auf der Basis der errechneten Körperabwicklung gefertigte Modell aus Zinnblech machen sowohl die Ableitung aus der Ordnungsform ROTULUS wie auch den besonderen Charakter der Faltung sinnfällig deutlich.

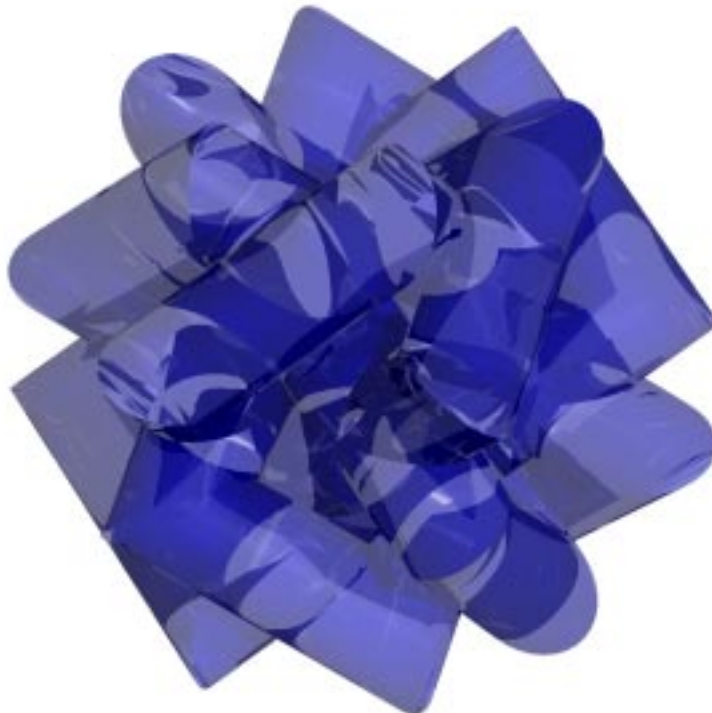


Ich bin nun der Auffassung, daß die Einführung der elektronischen Datenverarbeitung in unserer gesamten Kultur einen qualitativen Sprung bewirkt, vergleichbar dem Übergang vom Handwerk zur Manufaktur und von dort zur industriellen Fertigung; weiter zur Automation. Derartige Sprünge hatten immer tiefgreifende Folgen für die ökonomische und kulturelle Entwicklung der betroffenen Gesellschaft. Es wäre also absurd zu glauben, die Künste wären von einer solchen Entwicklung nicht betroffen, oder könnten sich einer solchen Entwicklung entziehen.

Wenn es so ist, daß der Künstler sein Werk als ein notwendiges und nicht nur als ein zufälliges Element unserer Existenz begreift, muß er bereit sein, künstlerische Formen zu entwickeln, die von Werkzeugen bestimmt sind, deren fundamentale Ordnung aus der Anwendung numerischer Methoden resultiert. Er muß die Technik herausfordern. Darum sollte er um die einfache und dauerhafte Übereinkunft zwischen Mathematik, Technik und Kunst wissen, die ihn vor dem Irrglauben bewahrt, nur Künstler zu sein.

Der Computer, ich bevorzuge das Wort Rechner, ist kein Werkzeug, das uns nur schablonierte Muster aufdrückt. Er befähigt uns, neue Erzeugungsprinzipien zu entwickeln. Aber das erfährt man nur in der Praxis konkreter Arbeit. Theoretisch sind die Sachverhalte nicht zu verdeutlichen.

Die meisten Menschen, die ich kenne, teilen meine Ansicht über den Wert des Rechners für die Kunst nicht. Sie befürchten den weiteren Niedergang der Kunst. Aber nicht die Technik, nicht der Rechner gefährden uns oder die Kunst, sondern Menschen, die mit der Technik unverantwortlich umgehen.



CAD Konstruktion  
eines doppelten  
Rohr-Rotulus aus  
blauen Glas

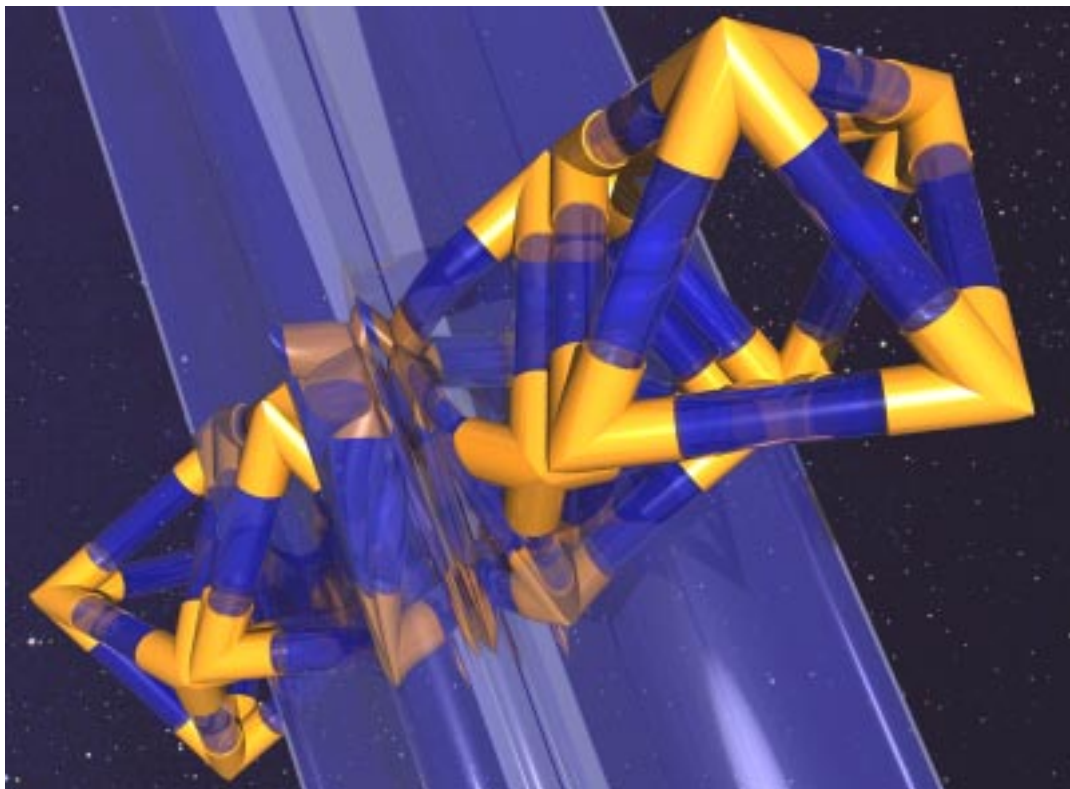


Die Skepsis vieler Künstler gegenüber der technischen Entwicklung ist eine billige, unfruchtbare Angelegenheit. Sie speist sich aus antitechnischem, reaktionärem Ressentiment. Die „Tiefe“ der Kunst wird gegen die „Oberflächlichkeit“ der Technik ausgespielt. Ein derartiges geistiges Milieu, voller Hochmut und Verwirrung, erzeugt gefährliche Irrtümer.

Vor allem ist es die Unkenntnis, die den Argwohn in den Menschen hervorruft, die auch sonst allem Neuen sich verweigern. Alles, was ihre Ruhe und den Schlaf ihrer Unvernunft stört, erscheint ihnen als Bedrohung.

Die Mechanik, die Optik, die Elektrizität in allen ihren Erscheinungsformen sind keine von der Kunst getrennte Momente. Warum also sollten Kybernetik und Rechner nicht auch die Kunst durchdringen und sie in ihrer Entwicklung beeinflussen? Die Frage ist nur, in welcher Weise: als neue Form der Beliebigkeit und geistiger Verwahrlosung oder als Werkzeug im Kampf gegen Irrationalismus und Mystifikation?!

Es waren Künstler wie Filippo Brunelleschi, Donatello, Leonardo, Dürer, Leon Battista Alberti, die die Mathematik in den Rang eines gemeinsamen Werkzeugs der Künste und der Wissenschaften erhoben. Die Aneignung der Mathematik seitens dieser Meister, die nicht aufhörten, Produzenten zu sein, förderte die Einheit von geistiger und körperlicher Arbeit und ermöglichte ihnen, die einengenden Regeln der Zünfte zu verlassen. Angesichts dieser Vorbilder müssen sich die Künstler heute entscheiden, ob sie aus der Geschichte das Feuer oder die Asche erben wollen.



# FRAGEN ÜBER FRAGEN

Wenn sich überhaupt etwas genaues über die Kunst sagen läßt, dann: „Sie ist tot!“ Tot war sie 1711, 1712, 1713,... dann 1871... 1872... ganz tot 1945. Es gehört also nicht viel Mut dazu, uns davon überzeugen zu wollen, daß sie nun 1996 am allertöttesten ist. Ein uralter Singsang ziellos halluzinierender Bürgerkinder, die von Zeit zu Zeit glauben, den Untergang ihrer kleinen Paradiese öffentlich beklagen zu müssen. Warum ihre infantile, unzureichende Erfahrung sie ausgerechnet dazu verleitet, den alten, bourgeoisen Staub: „Die Kunst ist tot - es lebe die Kunst!“ immer wieder aufzuwirbeln, wird ewig ein Rätsel bleiben. Der Schlag aber, mit dem sie nicht nur alle Gattungen der Moderne, sondern die Kunst der Welt glauben erledigen zu können, ist von der irrwitzigen Energie jenes tapferen Schneiderleins, das vorgibt, aus dem Stein Wasser zu pressen, in Wahrheit aber nur aus dem Camenbert Molke herausdrückt.

Anonymus: Mit ihrer These vom Ende der Kunst berufen sich viele auf Hegel.

Ich fürchte, daß viele dieser Parteigänger von Hegel diesen unkritisch überinterpretieren. Denn wenn Hegel vom Ende der Kunst sprach, meinte er nicht ihr plötzliches Verschwinden im Nichts. Er meinte damit vielmehr das zu ihrem Ziel Kommen der Kunst. Möglicherweise in der Form ihres aufgehoben Seins in der Philosophie. Unabhängig davon, ob sich Hegel nicht in eine sehr idealistische These verirrt hat, sind wir von diesem Aufgehobensein weiter entfernt als jemals zuvor. Das hindert diese Totengräber der Kunst selbstverständlich nicht daran, die Kunst jedem beliebigen Gedankenmischmasch einzuquirlen. Wieviel sie aber wirklich Wert sind, diese Thesen, erkennt man an ihrem Widerhall. So wie man Talmi an seinem falschen Glanz erkennt. Für mich sind diese Thesen blanker intellektueller Betrug. Obwohl ihr Wert gleich null ist, gelingt es den Vertretern der Nomenklatura die Gedanken vieler Menschen bis hin zur geistigen Erpressung zu okkupieren.

Unverständlich bleibt mir, warum so viele Menschen diesen ideologischen Brei in sich hineinschlingen statt, wenn es schon sein muß, das zu lesen, was die Künstler selbst oder die mit ihnen befreundeten Poeten zu ihrem Werk oder zur Kunst geschrieben haben.

Anonymus: *22 Jahre lang haben Sie an einer Universität gelehrt. Glauben Sie, daß man Kunst lehren kann?*

Nein! Man kann dem Lernwilligen das Handwerk, die Regeln und Prinzipien der Technik und den Gebrauch der Vernunft lehren. Man kann ihm Vorstellungen von Ordnung und Proportion vermitteln. Ihn unterweisen, diszipli-

niert, verantwortungsbewußt und sorgfältig zu arbeiten, das Material zu achten. Man kann ihm Gestaltungsprinzipien erläutern und so dazu beitragen, daß er möglichst die Höhe seiner Möglichkeiten, seines Könnens erreicht. Aber die Kunst kann man nicht lehren. Das liegt außerhalb der Macht eines Lehrers. Ich halte es darum auch für verbrecherisch, wenn Hochschullehrer so tun als hätten sie die Gabe, aus jedem Talent ein Genie zu zaubern. Statt ihren Studenten am eigenen Werk als Beispiel zu zeigen, daß künstlerische Freiheit nicht bedeutet, zu jeder Zeit an jedem beliebigen Ort das zu tun, was man gerade will, verleiten sie ihre „Schutzbefohlenen“ dazu sich in Tricks und ästhetischen Banalitäten eines vagen Ästhetizismus zu versteigen. Im übrigen darf man nicht übersehen, daß es auch Menschen gibt, denen man das einfachste nicht beibringen kann.

Anonymus: *Ist es nicht aber doch die Aufgabe eines Hochschullehrers auch in der Kunst für Innovation zu sorgen?*

Ich halte es weder für notwendig noch für möglich, Menschen zu dressieren, damit sie jeden Montagmorgen eine neue Kunst erfinden. Wir haben in den letzten 30 Jahren wahrscheinlich hundertmal mehr Kunstrichtungen, Tendenzen und Stile hervorgebracht als in den vergangenen tausend Jahren. Ich denke das reicht.

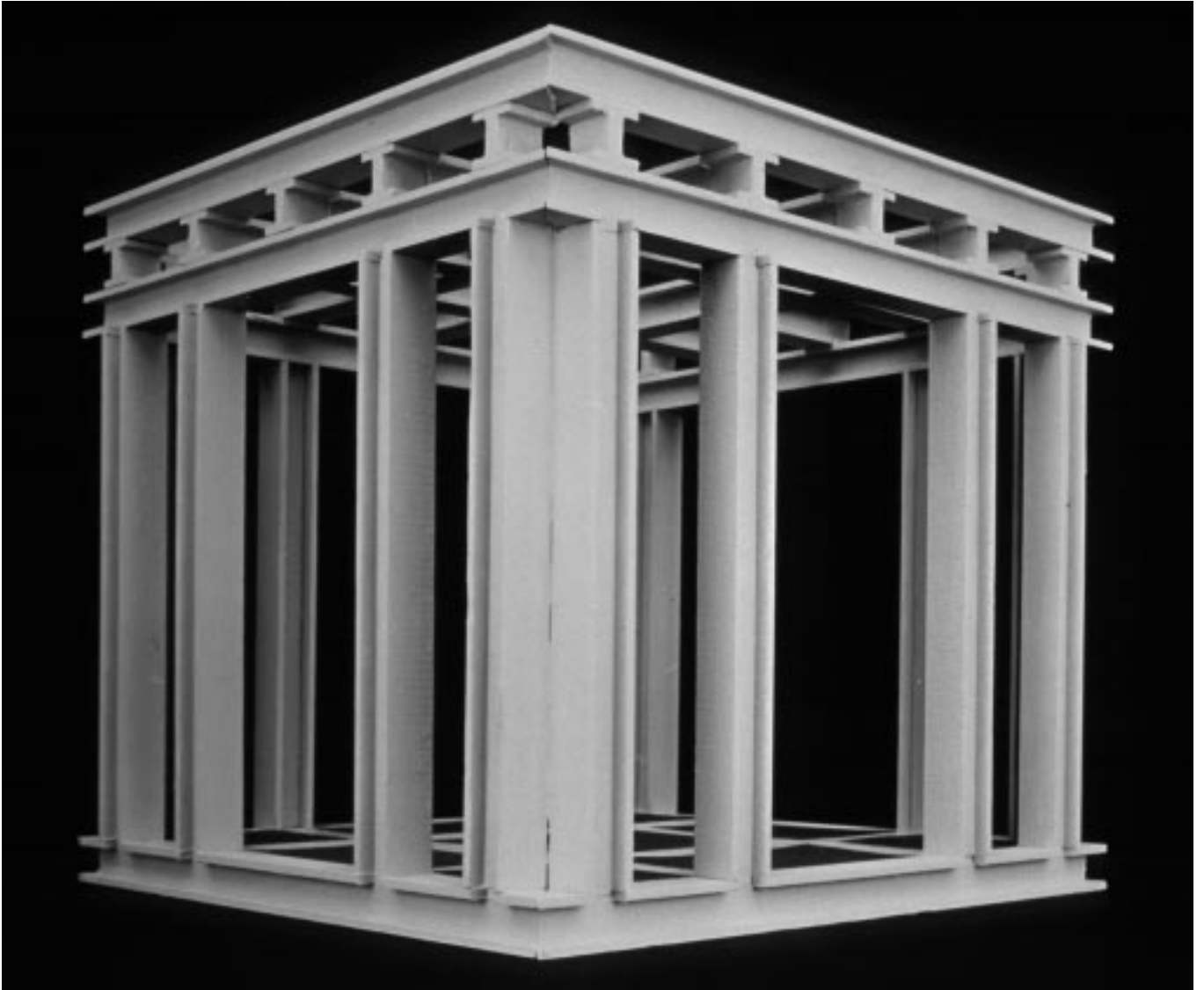
Anonymus: *Gelegentlich wird auch von Künstlern im Team gearbeitet. Zumindest aber die Möglichkeit der Teamarbeit erwogen. Können sie sich vorstellen, ihre Skulpturen im Team zu entwickeln?*

Ich halte nichts von propagierter oder erzwungener Teamarbeit. Selbstverständlich arbeite ich gern mit andern Menschen zusammen. Ich habe das oft genug hervorgehoben. Komplexität und Dimension meiner Arbeiten zwingen mich, mit anderen Menschen zusammenzuarbeiten. Menschen, die mir ihr Wissen und Können zur Verfügung stellen. Aber es wäre sinnlos mit ihnen als Bildhauer zusammenarbeiten zu wollen. Es wäre falsch, über die Gestalt meiner Skulpturen mit ihnen zu diskutieren. So etwas Elementares kann man nicht diskutieren. Das heißt, ich arbeite mit vielen Menschen zusammen, debattiere mit ihnen technische Fragen, spreche mit ihnen über meine Ziele, über technische Probleme und das, was ich verwirklicht sehen will. Sie sagen mir, wie sie glauben, die Probleme technisch bewältigen zu können usw. Aber ich diskutiere mit ihnen nicht meine Ideen oder meine Inhalte. Ich vermute, das Kunstwerk selbst wird auch in Zukunft immer dem einzelnen vorbehalten bleiben.

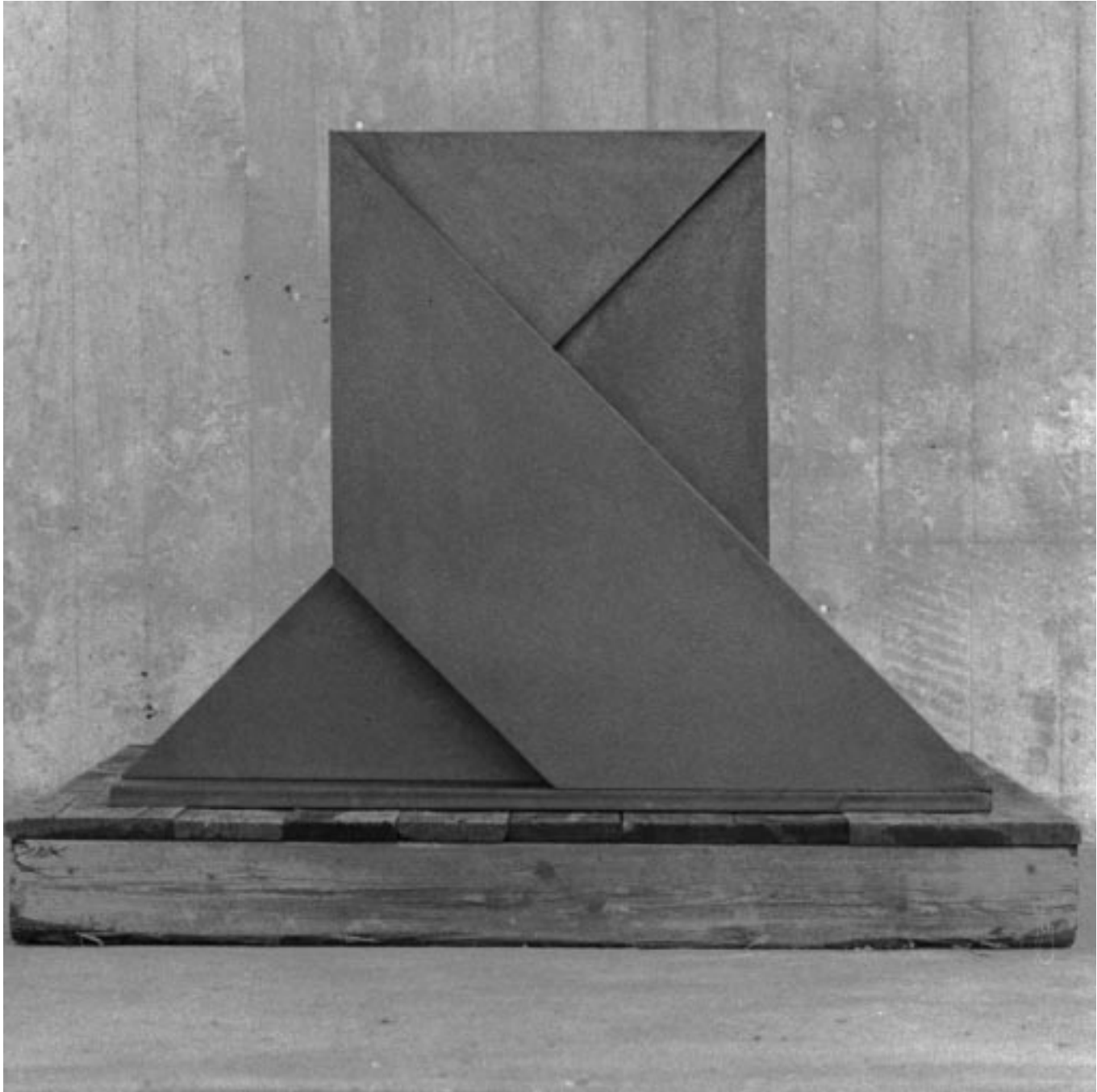
# TEMPELCHEN



1990 beteiligte ich mich an dem Wettbewerb für eine Gedenkstätte, den die „Preußen Elektra“ ausgeschrieben hatte. Die Verwaltung der „Preußen Elektra“ wollte den in Stolzenbach bei einem Grubenunglück gestorbenen Bergleuten, in der Nähe der Einfahrt zu dem inzwischen stillgelegten Schacht, ein Denkmal setzen. Da ein größeres Areal in die Planung mit einbezogen werden sollte, entwarf ich einen Hain, in dessen Mittelpunkt ein kleiner, tempelähnlicher Pavillon stehen sollte. Ich dachte dabei an eine Konstruktion aus Peinern, den sogenannten IPB - Trägern. Aber der Plan kam nicht zur Ausführung, denn entgegen der groß angelegten Wettbewerbsvorgabe beschränkte sich die „Preußen Elektra“ auf einen Gedenkstein mit eingelassenen „Wichtelmännern“ aus Bronze.



Modell eines  
Pavillons in  
Gestalt eines  
Tempelchens



„Doxa“, 1980.  
Stahl

# 1991

ERWIRBT DIE METALLGESELLSCHAFT EINEN „ROTULUS“ AUS ALUMINIUM ALS GESCHENK FÜR DIE ALUSWISS. DIE KINEMATISCHE SKULPTUR HERMÄON WIRD NOCH EINMAL AUF DER CEBIT, DIESMAL BEI SIEMENS-NIXDORF, IN BETRIEB GENOMMEN. DIE OBERPOSTDIREKTION SAARBRÜCKEN BEAUFTRAGT FIEBIG MIT ENTWURF UND PLANUNG EINER SKULPTUR FÜR DEN NEUBAU DES HAUPTPOSTAMTES IN SAARBRÜCKEN. FÜR DAS BERGBAUMUSEUM IN BORKEN ENTWIRFT FIEBIG EINEN OBELISKEN. AUF DEM GEBIET DER PHOTOGRAPHIE MACHT FIEBIG UMFANGREICHE VERSUCHE MIT DEM POLAROID IMAGE TRANSFERVERFAHREN. „TANAGRA“ HEIßT FIEBIGS DIESJÄHRIGES MULTIPLE.



# VITTORINI

Lesen sie Ponge, Sartre, ..... oder Vittorini. Frau Dr. Plogsties hat mich auf ihn hingewiesen,  
Lieber Trimpin,  
just in den vergangenen Tagen, im Zusammenhang mit der Vorbereitung meiner Nürnberger Ausstellung, habe ich wieder am eigenen Leib erfahren, in welcher ausgedörrten, leblosen Sprache in Deutschland über Kunst und Künstler gesprochen wird. Der bürokratische Umgang hat die Anschauung dieser Menschen verwildert. Woher kommt das? Das kommt, weil ihnen das Leben dunkel bleibt, weil sie es nicht lieben, weil sie sich vor Menschen scheuen, weil sie sich lieber in den Ideologien suhlen, weil sie nur durch den Mund reden und nicht mit dem Körper. Sie wollen mit abstrakten Sentenzen erbauliche Gefühle erregen. Aber nichts ist schädlicher als das. Oder sie verfallen ins Gegenteil und vergöttern die Ablehnung jedes vernunftmäßigen Urteils. Sie stürzen von einem Extrem ins andere. Arme Lumpen, die sich nach nichts anderm mehr richten können als der Wetterfahne über ihrem Dach. Sie lieben das, worüber sie schreiben, nicht. Sie rechnen mit der Kunst ab wie Buchhalter. Unfähig, sich der Kunst hinzugeben, oder sich Bedingungen zu schaffen, die in ihnen die Lust zum Leben, zum Arbeiten, zum Schreiben erzeugt. Aber ich fürchte, diese Mumien werden sofort über das Wort „Lust“ mit uns diskutieren wollen.

Neben vielen anderen Texten, die mir gefallen, fand ich gestern unter der Notiz vom Dezember 1946 bei Vittorini folgendes: „Idee der Bildhauerei. Der steinerne Gast“.

„Ich liebe es, mit einer Skulptur zusammenzusein. Ich meine: nicht in den Museen oder in den Ateliers, wo sie, die Statuen, nur ganz einfach Kunstwerke sind und ich ein Besucher, ein Kritiker, einer aus dem Publikum. Ich meine: in einem Zimmer. Es gefällt mir für eine Zeitlang dort zu wohnen, wo eine Statue wohnt. In einer Kirche. Und vor der Statue stillstehen, sie anschauen, mit ihr Gedanken tauschen. Auch auf einem Platz oder in einem Garten... Gewiß, die Statue wird nie mit mir reden, nicht mit mir leben. Aber ich werde mit ihr leben, sie in meinem Leben haben, und meine Betrachtungen über sie werden nicht Betrachtungen über die Werte eines Kunstwerkes sein, aber über ihre Teilnahme an unserem Dasein, als Figur unseres Daseins.“

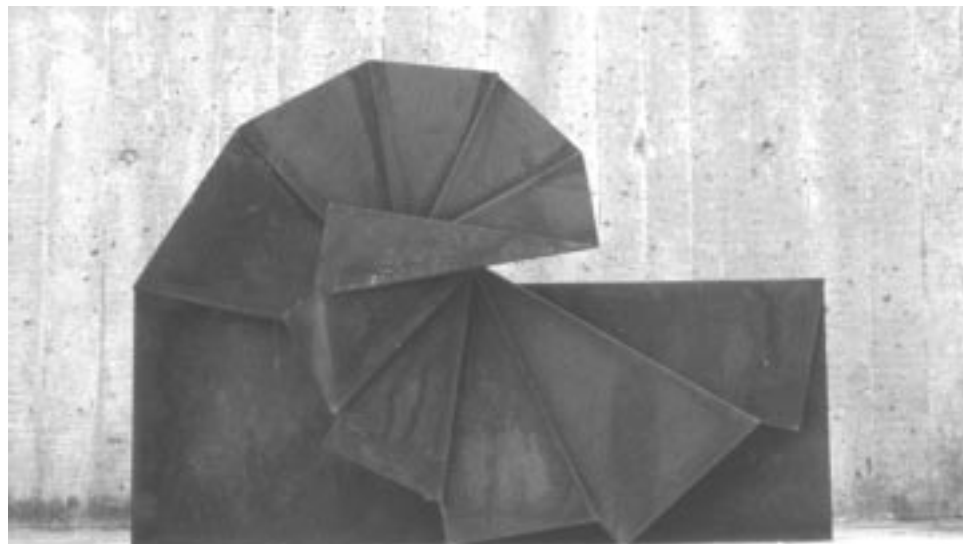
Brief an Jens  
Trimpin, Mai 1996

Heute ist keine Zeit, in der die Statuen in unser Leben eintreten. Sie kommen ins Museum, Statuen über Statuen, wie alte Leute über alte Leute ins Hospiz kommen. Oder sie kommen in jene neuen Harems, die die Häuser der bürgerlichen Kunstsammler sind. Sie haben gewiß Verdienste gegenüber den Künstlern, gegenüber der Kunst, aber in der menschlichen Geschichte sind auch sie nur Werkzeuge der Entwicklung, die uns jede Mög-



lichkeit zu öffentlicher, gemeinsamer, für alle gültiger Prachtentfaltung genommen hat. Und dennoch hat es Zeiten gegeben, in der die Statuen ins Leben, in das Leben aller eintraten. Sie kamen, sie gingen vorbei, sie kehrten zurück. Also können sie zurückkehren. Und wenn wir uns heute damit zufrieden geben müssen, irgendeiner alten Statue zu begegnen, Gespenstern von Statuen, bleibt doch gewiß, daß die Bildhauerei geboren wurde und sich entwickelte, um das menschliche Dasein zu bereichern und den Menschen Bilder, Figuren von dem zu geben, was sie vom Leben verlangten, nicht um in den Museen die Zeugnisse ästhetischer Versuche zu häufen.

Nun sehe ich, daß man in der heutigen Bildhauerei innerhalb der von der heutigen Gesellschaft gesetzten Grenzen arbeitet. Man arbeitete so, wie es die Museen und die Kunstsammler brauchen, wie es der eine oder der andere Geschmack lehrt und ausschließlich innerhalb der bewußten Absicht, einen ästhetischen Wert hervorzubringen. Das hindert aber durchaus nicht, daß die Bildhauerei auch heute nur dann Bildhauerei ist, wenn deutlich wird, daß sie aus der Absicht heraus geschaffen worden ist, das menschliche Dasein zu bereichern, und wenn sie fähig ist, in das Leben der Menschen einzutreten. Der Bildhauer kann auf die Ziele schauen, die die Gesellschaft ihm stellt: das Museum und das Haus des Sammlers; aber er wird nur dann Bildhauer sein, wenn seine Natur stärker war als sein eigener Wille; und wenn seine Statue alle Eigenschaften hat, die es ihr erlauben würde, einen Platz, einen Garten, ein öffentliches Gebäude zu bewohnen, darin die erste Rolle zu spielen, in unseren Augen das zu sein, was eine echte Statue immer ist: ein steinerne Gast."

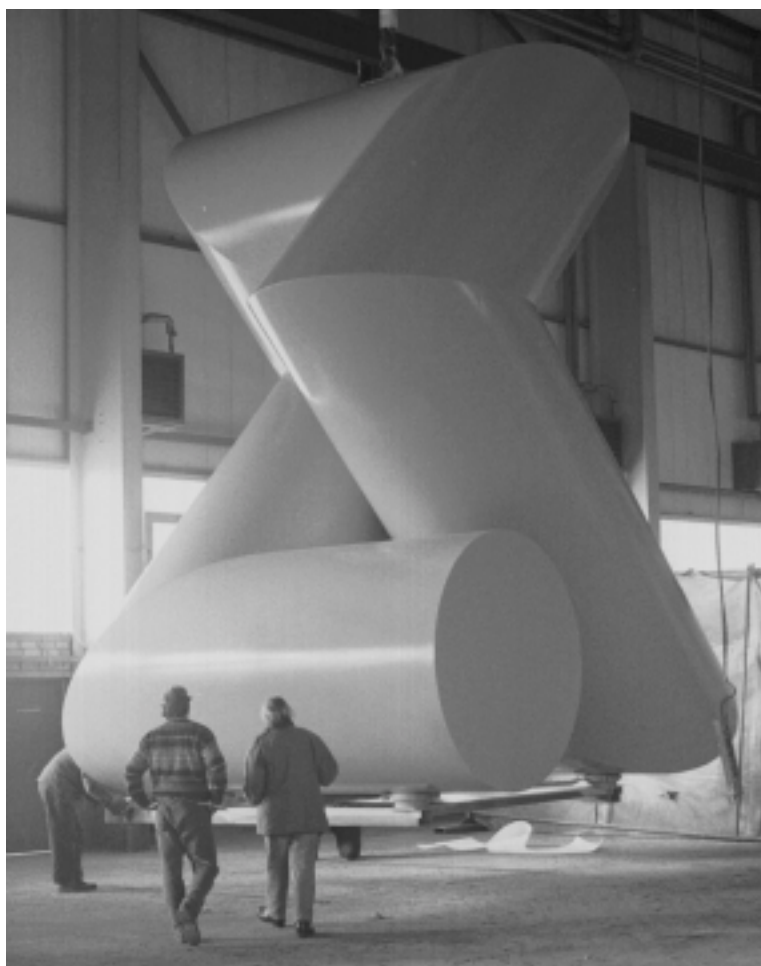


„Algol“, 1980.  
Stahl

# 1992

BETRAUT PROFESSOR DR. THIELE FIEBIG MIT EINEM ZWEITEN ENTWURF FÜR EINE BRÜCKE ÜBER DIE WESER. DR. SEPPELER ÜBERTRÄGT IHM ENTWURF UND FERTIGUNG EINER SKULPTUR ALS SYMBOL FÜR DIE SEPPELER-GRUPPE UND LÄSST ZUSÄTZLICH VON DER SKULPTUR 50 MULTIPLES HERSTELLEN. SIEMENS - NIXDORF BEAUFTRAGT FIEBIG MIT DER ANFERTIGUNG VON SECHS DIN A 0 GROSSEN COMPUTERGRAPHIKEN. FÜR "DIE IDEE" ENTWIRFT UND FERTIGT FIEBIG DAS ABFALLTRENNSYSTEM „ÖKOSELECT“. ER FERTIGT DIE ERSTEN „IDOLE“ AUS WELLPAPPE UND EINE GROSSE ZAHL „PYROGRAPHISCHER KATAGAMIS“. FRAU DR. PLOGSTIES GIBT BEI FIEBIG EIN HOLZTOR IN AUFTRAG, DAS NOCH IM GLEICHEN JAHR IN IHREM GARTEN AUFGESTELLT WIRD. DEN HERBST ÜBER IST FIEBIG MIT DER BEAUFSICHTIGUNG DER HERSTELLUNG DER SKULPTUR „LIWAN“ FÜR DIE HAUPTPOST IN SAARBRÜCKEN BEFASST. IM VERLAG JENIOR & PRESSLER ERSCHEINT FIEBIGS BUCH „SCULPTUR“. ER HÄLT VOR DEN INGENIEUREN DER UNIVERSITÄT KASSEL DEN VORTRAG, „IST DER INGENIEUR EIN KÜNSTLER?“ UND IST MIT EINEM BEITRAG ZUM THEMA PARK IN DER ZEITSCHRIFT „DAEDALUS“ VERTRETEN. FIEBIG PROTESTIERT ÖFFENTLICH GEGEN DEN MIßBRAUCH DER KUNSTWERKE IN DER „NEUEN GALERIE“ IN KASSEL DURCH JOSEPH KOSUTH WÄHREND DER DOCUMENTA. ZUM JAHRESENDE VERLEGT FIEBIG DAS MULTIPLE „MOON OF ALABAMA“.

Es ist richtig, daß wir, wenn die Arbeiten beendet sind und die Skulptur wie hier ihren Anstrich, ihr Finish erhalten hat, nicht mehr erkennen, wieviel Arbeit und Können notwendig waren, sie hervorzubringen. Es scheint mir darum notwendig, den Betrachter immer wieder daran zu erinnern, daß auch Skulpturen das Ergebnis unermüdlicher menschlicher Arbeit sind und nicht, wie viele glauben, das Produkt von Ideen. Niemals ist die Skulptur das Ergebnis der Arbeit eines einzelnen Menschen. Schon mit dem Werkzeug bedient sich der Bildhauer, der geronnenen Arbeit anderer. Darum ist die Verachtung des Handwerks immer auch Verachtung der Menschen, die das Handwerk pflegen, ohne das auch die Kunstwerke nicht zu denken sind.



Ursprünglich war für das Hauptpostamt in Saarbrücken der „Torturm für Thurn und Taxis“ geplant. Nach drei Jahren wechselvoller Planungen gab es für diesen Turm weder Geld noch den vorbestimmten Platz. In einer energisch geführten Besprechung im Bundespostministerium - Grundhaltung: Kunst ist Mittelvergeudung - habe ich in einer heftigen Debatte die große, signifikante Skulptur LIWAN durchgesetzt.

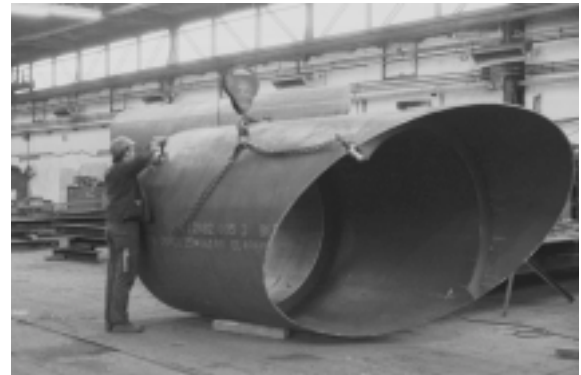
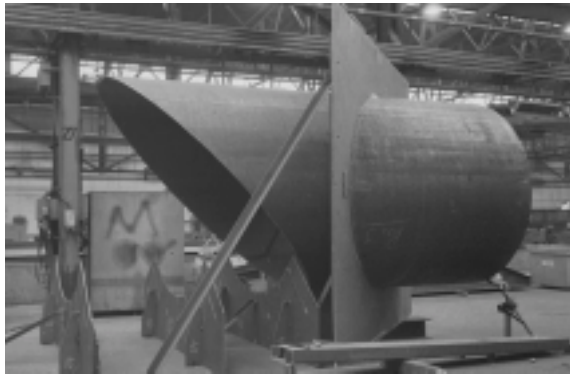
Weil vom Volumen für die eigene Werkstatt zu groß, mußte ein Hersteller gefunden werden, der in der Lage war, die Aufgabe innerhalb der festgelegten Kosten zu bewältigen. 25 Ausschreibungen wurden verschickt, 13 Werkstätten be-sichtigt und auf ihre Leistungsfähigkeit überprüft. Denn so einfach die Skulptur in ihrer Gestalt erscheinen mag, sie her-zustellen erfordert ein hohes Maß an Können, einen enormen Stand entwickelter Produktivkraft.

Den Zuschlag bekam die Firma Hilgers, eine kleine Werft in Rheinbrohl. Von nun an lag alles in den Händen einer klei-nen Gruppe von Stahlarbeitern. Ich verehere diese Männer,

Aus dem Blech wird das Rohr gewalzt und im Anschluß in der Längsachse verschweißt. Um eine auf Bogenminuten genaue Positionierung der Teile zu gewährleisten, werden sie mit einem Theodoliten eingemessen.



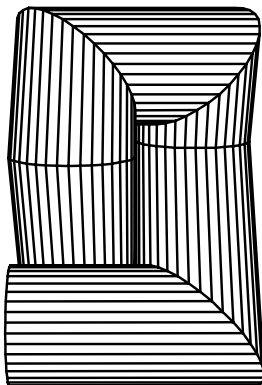
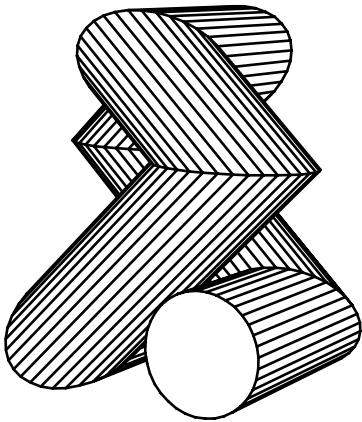
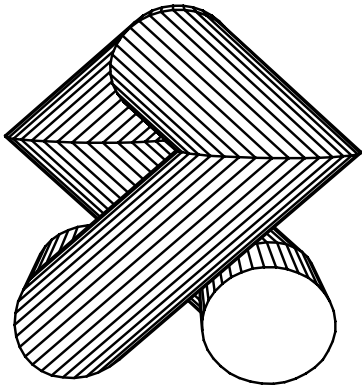
Der Bau von „LIWAN“ machte eine Vielzahl von Hilfskonstruktionen notwendig: zum Beispiel ein „Bett“, um eine definierte Lage der Rohre zu gewährleisten; Flansche, um die Deformation der Rohre durch ihr Eigengewicht zu verhindern; Manschetten, um präzise Gehrungsschnitte zu gewährleisten.



die mit Sachverstand, unbeugsamem Willen und unschätzbarem Können den Stahl bezwingen. Immer drängt sich mir mit dem Bild dieser Werkstätten die Vorstellung eines Theatrum mundi auf: geschaffen, den Stahl in den Mittelpunkt der Welt zu stellen. Alles vollzieht sich mit verwegener Unbesorgtheit: die ruhige Bewegung der Stahlmassen, das Aufschließen der Flamme, die Kaskaden der Funkenbündel, der schrille Schrei der Bohrer und Sägen, der Schlag der Hämmer. Tosender Auftritt der Elemente. Alles strebt dem Augenblick entgegen, an dem wir vor einer neuen Skulptur stehen, den Elementen entrissen. Einer Skulptur, die dem Geist der Zeit widersteht.

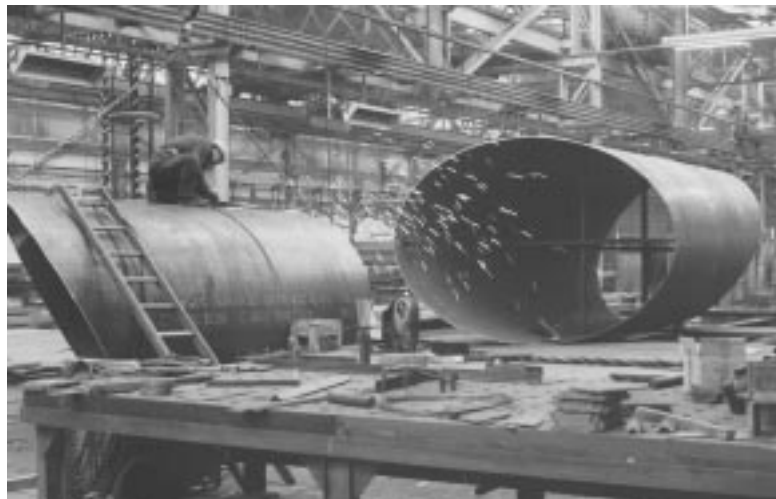
Von großer Wichtigkeit ist die Kontinuität der Arbeit, die Regelmäßigkeit des Tempos. Die Skulptur trägt die Spur jeden Schritts, jeder Bewegung, jeder Anstrengung. Schneiden, Sägen, Schleifen, Schweißen, Biegen, Tordieren, Strecken, Bohren, Prägen, Fräsen, Drehen, Hobeln, Feilen. Jeder dieser immergleichen, traditionsreichen Zeremonien, in denen sich das Werk vollendet, hat eine eigene Stimme. Dröhnen, Krachen, Poltern, Krächsen, Zischen, Surren füllen die Werkstatt mit Getöse. Und dann die Protuberanzen der Flamme, der prasselnde Funkenflug.

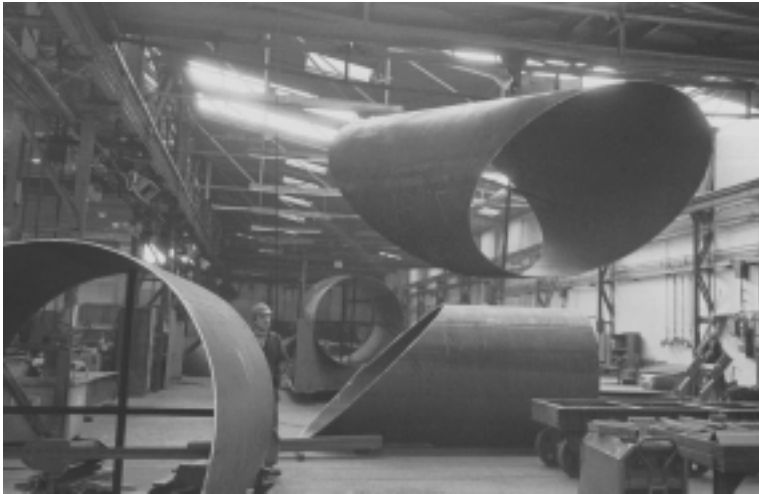




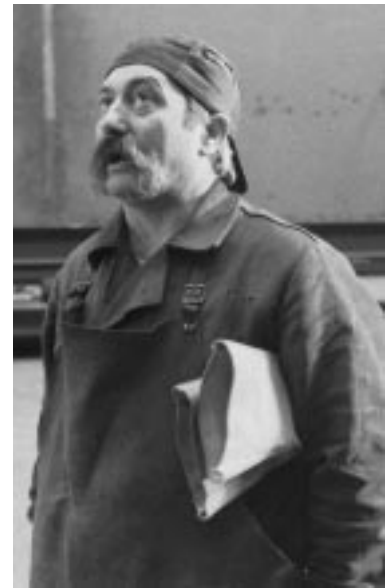
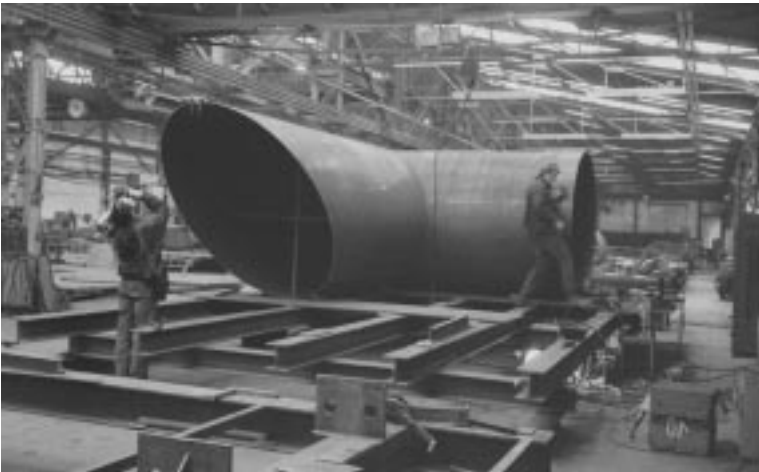
Als erstes mußten Rohre mit einem Durchmesser von zwei Metern gewickelt werden. Um eine präzise Positionierung der Rohre zu gewährleisten, wurde ein Montagebett gefertigt. In diesem Bett wurden die Rohrabschnitte mittels eines Teodolithen millimetergenau eingemessen und in Position gerückt. Um ein maßhaltiges Ausbrennen der axial verschränkt zueinander liegenden Gehrungsschnitte zu gewährleisten, mußten Schablonen positioniert werden, an denen entlang mit dem Brenner geschnitten wurde. Da die Rohre die Tendenz haben, sich durch ihr Eigengewicht zu verformen, mußten vorübergehend Innenaussteifungen und Außenflansche montiert werden, um ein paßgenaues Zusammenführen der Rohrenden zu erreichen. Außerdem war für durchgängige Achsgenauigkeit zu sorgen, und zwar mit einer im Rohrleitungsbau nicht üblichen Genauigkeit.

Da die Schweißnähte nicht nachbearbeitet, also verschliffen werden sollten, wurden außergewöhnlich gleichmäßige Schweißnähte gefordert. Tatsächlich hat die Firma Hilgers diese Aufgabe ihren zwei besten Schweißern übertragen.





Der Transport der Skulptur warf, nicht nur wegen ihrer Größe, neue Probleme auf. Da die Skulptur lackiert transportiert werden mußte, war es nicht möglich, sie auf den Tieflader aufzulegen. Also mußte die Skulptur hängend transportiert werden. Um beim Abladen der Konstruktion jedes Scharren über dem Boden zu vermeiden, wurden zum Abladen zwei Krane benötigt, zwischen denen sie frei verschwenkt werden konnte.



Mit dem Handwerk verschwinden auch bestimmte Charaktere.







Wie wir wissen, kann jede Form, jede Gestalt, jede Konstruktion, unter verschiedenen Gesichtspunkten, die alle voneinander unabhängig sind, betrachtet, erörtert, studiert, behandelt werden. Ebenso kann die Anwendung jeder Methode, jedes Verfahrens widersprüchliche Modelle und unterschiedliche Werke begünstigen. Immer steht also auch der Bildhauer im Kampf mit dieser Gesamtheit gegebener Möglichkeiten, innerhalb deren alle Modi wie unerschöpflich erscheinen. Zu reich an Eigenschaften, um nicht letzten Endes verwirrend zu sein. Aus diesem Chaos muß der Künstler sein Werk herausholen. Dabei soll er das Gewöhnliche, das Alltägliche, das Grobe überwinden und etwas erzeugen, an dem nichts mehr profan erscheint.

Dennoch ist die Zahl der Möglichkeiten keineswegs unendlich. Betrachtet man die „Überraschungen“, die allein in diesem Jahrhundert ausgedacht, die Werke, die geschaffen wurden, um mit Effekten beim Betrachter Stauen hervorzurufen, wird man leicht erkennen, daß es so viele Mittel und Methoden nicht sind, die der Originalität wegen bemüht wurden. Dennoch glauben sich die meisten „Künstler“ noch immer verpflichtet, etwas ganz neues, etwas noch nicht Dagewesenes zu zaubern. In ihrer Blindheit bleibt ihnen verborgen, daß sie sich damit einem Automatismus verschreiben, der ihr Werk in gräßlicher Weise verzerrt. Denn das, was sie hervorbringen, gehorcht nicht etwa dem künstlerischen Willen des Autors, sondern folgt im wesentlichen den Bedingungen des gesellschaftlichen Milieus, im schlimmsten Fall den Tendenzen des Marktes. Zwar glauben sie, durch wilde Versuche der Gefahr der Imitation zu entgehen, merken aber nicht, daß sie nichts anderes hervorbringen, als die einfache Negation des im Überfluß Vorhandenen. Wieviele solcher Originale, die gestern noch in den Galerien für Momente strahlten, sind heute nichts als blakende Funzeln.

Diesem Automatismus, um jeden Preis originell sein zu wollen, verdanken wir, daß sich beim Publikum das gefährliche Bedürfnis nach dem unmittelbar wirkenden Schock eingeschliffen hat. Aber selbst die Leichtgläubigen, für die es zum Reflex geworden ist, alles zu bewundern, wenn es nur absonderlich erscheint und die sich gern schmeicheln, die ersten Bewunderer dieser „Kühnheiten“ zu sein, packt irgendwann der Überdruß. Auch hat die endlose Aufeinanderfolge der Effekte vieles, was bei behutsamer Näherung hätte Quelle der Kunst sein können, für lange Zeit verseucht.

Das alles hat nichts zu tun mit jener unentbehrlichen Kühnheit, die den wirklichen Künstler auszeichnet, der mit seinem Werk die Welt bereichert, indem er bewußt das Vorhandene wieder aufgreift, um es zu verwandeln, zu erneuern und uns so erneut vertraut macht.

# DAS HANDWERK

Bildhauer zu sein, heißt für mich, auch die Mühen des Handwerks auf sich zu nehmen. Denn die Grundlage jeder Praxis, auch die der Bildhauerkunst, ist das Handwerk. Die hervorragenden Bildhauer haben nie vergessen, daß auch sie Handwerker sind. Weshalb die Architekten von Rang immer Wert darauf legten, Baumeister und nicht Architekt genannt zu werden.

Gegen das Handwerk zu sein heißt, gegen die Qualität der Dinge zu votieren, die von Menschen mit ihren Händen und



mit Werkzeugen geschaffen werden. Die präntiösen Künstler wettern gegen das Handwerk. Die unverantwortlichen Professoren an den Akademien propagieren den Produzenten frei oszillierender Ideen und Konzepte. Sie verleiten ihre Zöglinge dazu, das Handwerk zu verachten, noch ehe sie es kennengelernt haben. Und die Studenten, von Parolen verblendet, begreifen nicht die Unmündigkeit, in die sie durch diese Ideologie gestoßen werden. Sie erkennen nicht, daß man sie der Möglichkeit beraubt, aus eigener Kraft und durch eigenes Können die vorgefundene Realität zu verändern. Ein gewaltiges Thema! Von der Art, wie man es behandelt, wird die Zukunft der Kunst und ihre Bedeutung für die Menschen bestimmt. Denn was helfen die schönsten Einfälle, wenn der Mangel an handwerklicher Erfahrung die Herausarbeitung der Gestalt verhindert? Da es für mich unvorstellbar ist, daß ein Mensch ohne Praxis in der Lage sein soll, eine Idee in ein Werk zu verwandeln, habe ich mich immer bemüht, erkennbar zu zeigen, was ich unter handwerklicher Arbeit verstehe.

„In Manufaktur und Handwerk bediente sich der Arbeiter des Werkzeugs. In der Fabrik dient er der Maschine.“

Karl Marx: Das Kapital, 13. Kapitel

Wenn ich vom Handwerk spreche, dann meine ich nicht nur die praktische Arbeit oder die mechanische Handhabung der Werkzeuge. Ich meine eine besondere Art der Arbeit. Eine, das eigene Leben zu definieren, als Basis für konkrete Erfahrungen, die über das kognitiv Angelernte hinausführen.

Das, was wir gewohnt sind, den schöpferischen Prozeß zu nennen, ist das, was zwischen dem ersten Impuls und dem fertigen Werk liegt. Der lange, mühsame Weg: das Wägen, Verwerfen, Suchen, Entscheiden. Die Arbeit also. Nur so tritt



an die Stelle der mystifikanten Vorstellung eine positive, auf Erfahrung gegründete Erkenntnis. Denn erst während der Arbeit stellt sich heraus, daß die Abweichung von der vorgefaßten Regel, die Unterwanderung des Systems und die Fehler nicht nur unvermeidlich, sondern das Spannende, weil Herausfordernde sind. Erst in der konkreten handwerklichen Arbeit stellt auch der Bildhauer die Balance her zwischen seiner Idee, den Bedingungen des Materials, dem methodischen Anspruch und der stets notwendigen intuitiven Entscheidung. Denn nur in der von Technik geprägten handwerklichen Arbeit wird über richtig und falsch zwingend und ohne Rücksicht auf vage Leitbilder entschieden. Diese Tatsache sollte jedem Künstler bewußt sein, solange er nicht bewußt in den schlechten Zufall oder den geglätteten Kitsch abgleiten will.

Doch davon haben jene, die gegen das Handwerk poltern, keine Ahnung. Erfahrungslos und ohne konkretes Können

Was der Mensch schafft, entspringt immer dem Handwerk.



sind sie unfähig, ihren Studenten mehr als aufgedunsenes Partygeschwätz zu vermitteln. Man kann gegen diese Menschen nicht radikal genug opponieren.

Nur wer sein Handwerk beherrscht, ist in der Lage, sein Können zu entfalten und zu steigern. Aus untrainierter Stehgreifbastelei geht kein Werk hervor.

Die handwerkliche Erfahrung ist ein gutes Maß für das eigene Urteil, denn es lehrt den Wert des Materials zu achten und zwischen der wirklichen Leistung und dem bloßen Kunstgriff zu unterscheiden und bewahrt vor Hochmut.

Darum sollte auch der Bildhauer sein Handwerk so vollständig wie nur möglich beherrschen, um sich von ihm zu befreien. Nur wer das Handwerk beherrscht, erkennt auch die Grenzen des Handwerks der Handwerker und daß es allein zur Kunst nicht taugt. Wenn man es aber nicht beherrscht, wird es einen immer stören. Man muß sein Handwerk können, aber nicht propagieren.



„Wird darauf entgegnet, Technik sei bloßes Mittel und einzig der Gehalt sei Zweck, so ist das halb wahr wie alles Triviale. Denn kein Gehalt ist in der Kunst gegenwärtig, der nicht vermittelt wäre in der Erscheinung, und Technik ist der Inbegriff solcher Vermittlung. Nicht anders als im Vollzug technischer Gesetzmäßigkeiten ist darüber zu urteilen, ob ein Kunstwerk sinnvoll sei oder nicht; nur in den Zentren seiner Komplexion, nicht als ein von ihm lediglich Gemeintes oder Ausgedrücktes, ist sein Sinn zu begreifen.“

Theodor W. Adorno  
„Ohne Leitbild“ Seite 18

# EBERHARD FIEBIG

VON JENS TRIMPIN

PAPIER

HÄRTE

Das WICHTIGSTE ist das MACHBARE.

Sein MORALISMUS und sein FORMALISMUS sind EINS.

Er ist quasi das einzige Beispiel eines Künstlers, in dem die Adorno'sche Dialektik des Negativen, die Benjamin'sche der Prophezeiung und die des gegenwärtigen Konkreten vereint sind.

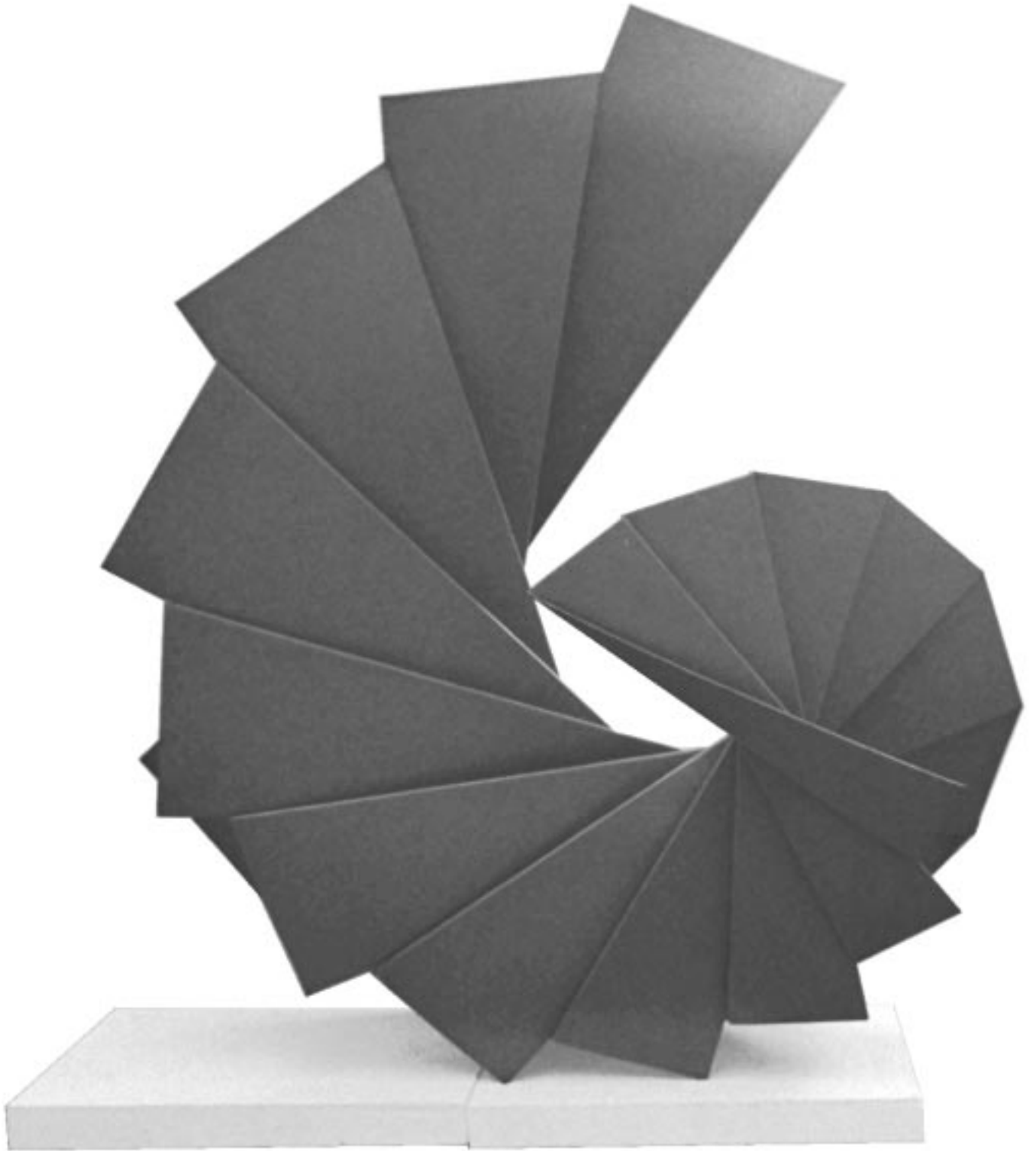
Nichts dem ZUFALL überlassen noch dem SELBSTVERSTÄNDLICHEN.

Dieser grobe Bruder, dessen Wort jedoch sicher war, geduldig beim Opfer, Diamant und Wildschwein, erfinderisch und hilfreich, stand im Zentrum aller Mißverständnisse wie ein Harzbaum in unlegierbarer Kälte. Dem Lügenbestiarium, das ihn quälte..., bot er seinen Rücken, der in der Zeit sich verlor. ... Wie die Biene den Garten verläßt, um der Frucht willen, ... ertrugen die Frauen, ohne es zu verraten, das Paradox dieses Gesichts, in dem kein Zug war von Bürgschaft.

Ich habe versucht, euch diesen unverwüstlichen Burschen zu schildern, den einige unter uns gut gekannt haben.

WÄRME

STAHL

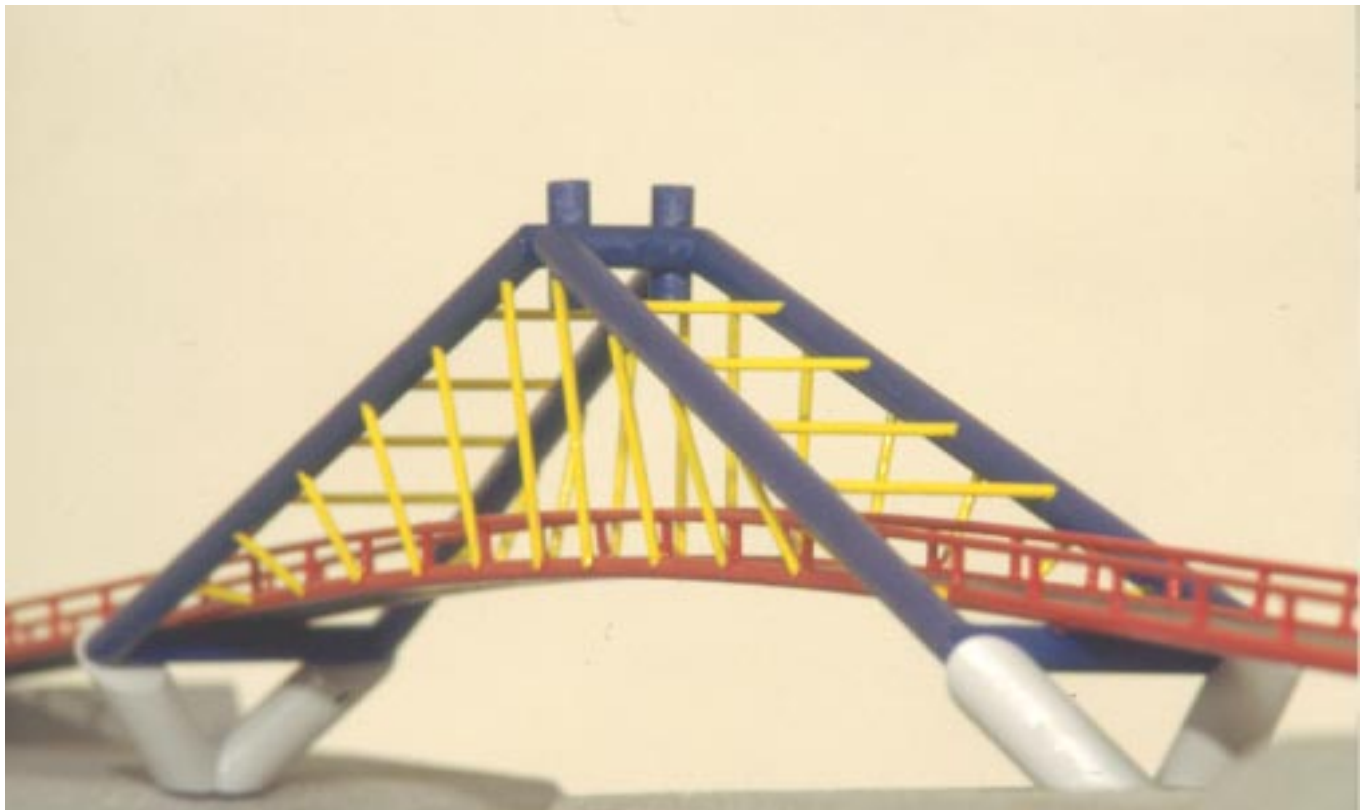


„Rosette“, 1966.  
Stahl

# WESERBRÜCKE

Kennengelernt habe ich Professor Dr. Frieder Thiele als es darum ging, das „Tor des irdischen Friedens“ mit dem notwendigen Standsicherheitsnachweis zu versehen. Später haben wir dann gemeinsam versucht die Beamten des Hessischen Kultusministeriums von der Richtigkeit meiner Stahlkonstruktion für K13 zu überzeugen. So hatte sich in kurzer Zeit eine Beziehung entwickelt, die noch heute vom gemeinsamen Interesse für intelligente und nicht alltägliche Stahlkonstruktionen geprägt ist. Es hatte sich also zwischen dem Fachbereich Stahlbau und der Kunst jene fächerübergreifende Zusammenarbeit ergeben, die zu den immer wieder propagierten Zielen der Universität gehört. Die aber in unserem Fall weniger auf formaler Absprache gründete, sondern auf gegenseitiger Sympathie.

Es lag also gewissermaßen „auf der Hand“, daß mich Professor Thiele 1990 fragte, ob ich bereit wäre, eine Stahlbrücke zu entwerfen, mit deren Konstruktion er betraut war. Projektiert war eine einspurige Brücke über die Weser mit einer Überbaulänge von 172 m. Für die Schifffahrt war ein Lichtraumprofil von 70 m Breite und 5,25 m Höhe bei höchstem schiffbaren Wasserstand freizuhalten. Die Längsneigung der Brückentrasse durfte sechs Prozent nicht überschreiten.





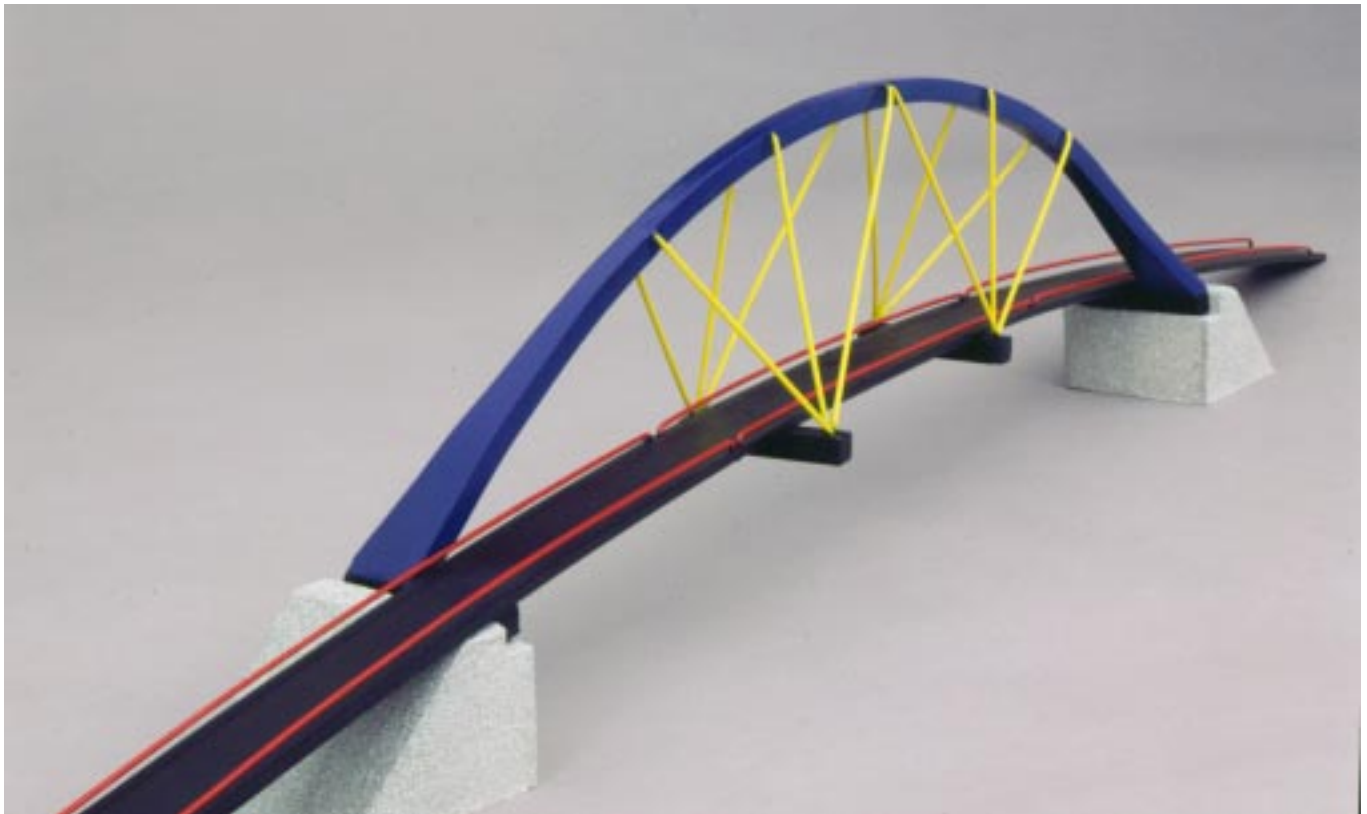
Der erste Entwurf, den ich vorlegte, wurde von der für den Bau zuständigen Behörde abgelehnt. Die Beamten des Schiffsamtes wünschten den Entwurf einer Bogenbrücke.

Obwohl durch die einengende Forderung nicht besonders motiviert (der Bogen als Konstruktionsform hat kaum freie gestalterische Valenzen), befaßte ich mich noch einmal mit der Aufgabe.

Als erstes laborierte ich alle mir bekannten Bogenformen an Hand von Modellen durch in der Hoffnung, so den notwendigen genialen „Kick“ zu provozieren. Der sich wunderbarerweise tatsächlich auch einstellte, als ich mich entschloß, einen Stahlbogen schräg (7,5 Grad) zur Fahrbahnachse verlaufen zu lassen. Das Mittelfeld der Fahrbahn mit einer Länge von 82 m sollte durch Zugstäbe am Stabbogen angehängt werden. Ohne es zu ahnen, hatte ich damit, wie mir von den Statikern gesagt wurde, wohl eine neue, mindestens aber eine ungewöhnliche Form der Bogenbrücke entworfen.

„Insgesamt handelt es sich um ein äußerst attraktives Bauprojekt, bei dem der Werkstoff Stahl seine vielseitigen Einsatzmöglichkeiten für den Brückenbau eindrucksvoll dokumentiert.“

Text:  
Dokumentation  
„Stahl -  
Innovations -  
Preis 1994“



# LOTTAS



Vor einigen Jahren habe ich jene Menschen, die von mir konstruktivistische Gesetzestreue erwarten, mit einer Folge von Wellpapp-Skulpturen entsetzt. Menschen, die offenbar glauben, daß ich jeden Augenblick meines Lebens „ihrer“ Kunst zu widmen habe. Tatsächlich aber handelt es sich überhaupt nicht darum, willentlich ein Kunstwerk zu schaffen. Es angestrengt zu wollen, ist die allersicherste Art, es zu verfehlen. Ich folge auch nicht, wie viele glauben, einer inneren Stimme, die mich fortwährend ruft. Ich tue vielmehr das, was ich kann und das, woran ich Freude habe, es zu tun. Es liegt mir mehr daran, nach eigenem Belieben Funken zu schlagen, als nach den Regeln der Kulturindustrie gelegentlich einen Brand erzeugen zu dürfen. Manche Skulpturen, Bilder, Zeichnungen, Photographien provoziere ich, weil ich meinen eigenen Vorurteilen entgegentreten will, an denen ich schon wiederholt Anstoß genommen hatte.

Manche Menschen sind der unbegründeten Meinung, daß die analytische Arbeit des Intellekts, die Entfaltung des Willens und die Präzision, zu der das Denken uns verpflichtet, sich nicht vertragen mit Naivität oder traumhafter Eingebung. Sie weisen mich gern darauf hin, daß eine Arbeit, die sich nicht unter der Methode beugt, daß die Verfahren, die nicht der Abstraktion huldigen, den Bildhauer Fiebig zugrunde richten werden. Aber ich denke, sie



fürchten nur, daß die Überraschung und das Vergnügen, das ich bei der Erzeugung zum Beispiel dieser Wellpapp-Skulpturen empfand, sich ihren kritischen Reflexen entziehen könnte. Außerdem bin ich der Ansicht, daß es zuviele Dinge gibt, die von uns ständig Opfer abverlangen. Zu vieles hat sich verschworen, um unser Denken auf eine Mechanik, eine Ideologie hin einzuschränken. Aber das Wesen des Denkens ist, daß es sich vollzieht als etwas, das weder durch materielle Bedürfnisse, Ängste oder Leidenschaften geschwächt oder gestört werden kann.

Noch nie konnte ich es leiden, wenn man dem spontanen Hervorbringen der Werke das vom Intellekt getragene, nach Vollkommenheit strebende Handeln entgegensetzt. Denn dieser konstruierte Gegensatz ist in seiner Konstruktion eben so grob wie der bis zum Überdruß strapazierte Gegensatz zwischen dem *esprit géométrique* und dem *esprit de finesse*.

Ich folge einfach dem Verlangen, meine Hände zu betätigen, um den Dämon in mir zu stärken oder mich gegen mich selbst zu stellen oder mich für Augenblicke zu spalten. Ich liebe es nicht, wenn man mich dazu überreden oder gar zwingen will, nicht der zu sein, der ich bin oder war. Wer würde es wagen, einem Poeten zu versagen, Gedichte oder Werke verschiedenster

Art zu schaffen und dabei von einem Gedanken zu einem anderen zu springen und zu beobachten, wie sie einander beleben? Doch fürchte ich, daß diese Art zu arbeiten so gut wie untersagt ist durch, wie ich meine, falsche, weil einengende Konvention in dieser so gut geölten, immer oberflächlicher werdenden offiziellen Kultur. Einer Kultur, die dem Künstler Formen der Selbststilisierung und Dogmatisierung abverlangt, die sich als Markenzeichen ummünzen lassen. Aus diesem Anspruch hat sich die Aristotelische Kategorie der Poiesis, ohne die Kunst nicht zu denken ist, längst verabschiedet.



# NUR SCULPTUR IST SCULPTUR. ALLES ANDERE IST ALLES ANDERE



Unter diesem Motto, schwungvoll gestartet mit einer Lesung in der Metallwerkstatt der Universität, wurde „SCULPTUR“, das kleine blaue Buch, erschienen im Verlag Jenior & Pressler, sofort ein Renner.

Geschrieben hatte ich es so nebenbei und doch in einem Zug innert drei Wochen „im Schatten der documenta“. Aus verhaltenem Zorn heraus und in schmerzlachender Erinnerung an die trostlosen Zeitungsberichte, mit denen sich die Favoriten der Kunstnomenklatura in liberalem Konformismus durch die Wüste der hundert Tage documenta strampelten. Für ihre artistischen Revolteure, deren scheinbar aufrührerische „Installationen“ (überläßt die Installation den Installateuren) trotz aller gerissenen Virtuosität wirkungslos versackten, da sie zu nichts verpflichteten. Außerdem hatte ich nach langer Zeit wieder in den Essays von Octavio Paz gelesen und mich an seiner Art, den Künsten zu huldigen, berauscht; mich auch gefreut, zu lesen, wie bewußt er zwischen Technik und Handwerk unterscheidet: „ Die Technik ist international. Ihre Konstruktionen, ihre Verfahren und ihre Erzeugnisse sind überall die gleichen... Der Handwerker ist nicht treu einer Idee, oder einem Bild, sondern einer erlernten Fähigkeit, seinem Handwerk. Die Werkstatt ist ein gesellschaftlicher Mikrokosmos, der eigenen Gesetzen folgt. Die Arbeit des Handwerkers ist selten eine einsame Arbeit, auch ist sie nicht übermäßig spezialisiert wie in der Industrie.“ Damit war die kritische Masse beisammen für das Buch.



„Lumpengesindel, das kein Handwerk haben will und den Geist nur als eine Feinschmeckerei gelten läßt.“ Dieser Ausspruch Nietzsches scheint programmatisch für die ästhetisch-kritische Grundhaltung des Kasseler Bildhauers und Kunstprofessors Eberhard Fiebig, der in einem wortgewaltigen und engagierten Essay versucht, der bildenden Kunst ein Stück ihres soliden Fundamentes zurückzugeben, das sie im Zuge der ästhetizistischen Vagheit und weitgehenden Willkürlichkeit postmoderner Produktionskatechismen fast gänzlich einbüßen mußte.

In kraftvoller, direkter und vitaler Sprache läuft Fiebig Sturm gegen die gängigen Gestaltungsprinzipien und Beurteilungsmuster des aktuellen Kunstmarktes und legt dabei in seinem Metier - der Skulptur - Maßstäbe sowohl an das Kunstwerk als auch an das schöpferische Bewußtsein. Längst verloren und obsolet geglaubte Begriffe wie „Handwerk“, „Werkzeug“, „Können“ oder „Nutzen“ gewinnen hier wieder tragende Relevanz und dienen der Anstrengung, der Skulptur - und indirekt der Kunst generell - einen nicht nur ästhetischen, sondern auch einen politisch-gesellschaftlichen, also menschlichen Wirkungs- und Bedeutungsraum zurückzuerobern. Unweigerlich lockt der Text dabei von einer auf den ersten Blick fachspezifischen Auseinandersetzung mit der Rolle des Bildhauers in ästhetische Grundsatzfragestellungen, denen Fiebig mit Klarheit und einem gehörigen Maß an Vehemenz zu Leibe rückt, wobei sich Grundzüge seiner ästhetischen Haltung auch in der rein äußerlichen Gestaltung des Buches spiegeln: sauberer, großzügiger Druck, Fadenbindung und ein stimmiges Layout.

Fiebigs Essay ist ein Plädoyer für eine traditionelle, konkrete, dingliche Auffassung der Skulptur - dabei jedoch keineswegs reaktionär, sondern vielmehr aus eigener praktischer Erfahrung wohlbegründet und durch ästhetische Reflexion abgesichert.

Buchbesprechung  
in der Zeitschrift  
„Chiffre“, 1992

«

Die Bilder dieser  
und der  
vorangegangenen  
Seite zeigen  
Szenen der  
Lesung.



# ÜBER SCHÖNHEIT UND WIRKLICHKEIT

von Ivo Kranzfelder

»Aller Ästhetik des Wohlgefallens« so Adorno, »gebührt der paradoxe Titel des Don Juan-Stücks von Max Frisch: Liebe zur Geometrie. Wenn man in diesem Zusammenhang auf Aristoteles rekurriert, der sagt, daß jede Techne eine Poiesis sei, aber nicht jede Poiesis eine Techne, dann kommt man dem Problem näher. Schon Platon bezeichnete die Poiesis nicht als »Poesie« wie sie gemeinhin verstanden wird, sondern als das Phänomen des Hervorbringens in allgemeiner Weise. Techne nun, so beschreibt es Ernesto Grassi, »bedeutet für Aristoteles jene besondere Poiesis, die das von ihr Geschaffene in *Hinblick auf einen Grund* (Logos) hervorbringt«. Poiesis ist nach Aristoteles das Hervorbringen einer Form aus einer Materie, besser: einer Gestalt aus einer Materie. Die künstlerische Poiesis - als eine Möglichkeit von Poiesis überhaupt, von der hier speziell die Rede ist - sei die Mimesis. Diese, - die Mimesis, die mit Nachahmung, wie der Begriff gerne übersetzt wird, nichts zu tun hat - sei das Sichtbarmachen menschlicher Möglichkeiten, also menschlicher Praxis. Darin ist keine ethische Wertung enthalten. »Die Kunst« so resümiert Grassi, »trennt sich endgültig von der Ontologie.« Den Begriff des Schönen wendet Aristoteles aber nicht nur auf die Kunst an, sondern eben auch auf ontologische Gebiete. Und wenn er über das Schöne sagt: »Die wichtigsten Aspekte des Schönen sind Ordnung, Symmetrie und Abgrenzung, Aspekte, die besonders die mathematischen Wissenschaften aufweisen« dann sind wir wieder bei Adornos Bemerkung angelangt.

In seinem Büchlein über »Sculptur« hat Eberhard Fiebig auf den aristotelischen Schönheitsbegriff hingewiesen. Wenn er - übrigens auffallend - den Begriff des Schönen bemüht, so kann dieser nach dem einleitend Gesagten

sich ausschließlich auf den autonomen Bereich der Kunst beziehen oder auf die menschliche Praxis - oder auf beides. »Das Schöne ist nicht eine Sache des Geschmacks, denn das Schöne ist allen Wandlungen des Geschmacks entzogen«, so Fiebig. Man sieht, er ist ein Idealist, aber beileibe kein dogmatischer, sondern einer, dessen Idealismus sich aufs Leben bezieht. Man kann es auch anders ausdrücken: Obwohl Fiebig mit einem Material arbeitet, das in der Natur nicht vorkommt, nämlich Stahl, bezieht er sich doch explizit auf Kants Begriff des Naturschönen, das dieser dem Kunstschönen klar vorordnet. Adorno sieht bei Kant eine Erfahrung am Werk, die »noch ungehemmt sich ausdrückt im bürgerlich-revolutionären Geist, der das Gemachte für fehlbar hält und, weil es ihm nicht durchaus zur zweiten Natur geworden ist, das Bild einer ersten bewahrt.«

Mit seinem Idealismus steht Fiebig in der Zeit. Der Begriff des Naturschönen bekommt im Zeitalter der Industrialisierung eine andere Bedeutung: »Mechanisierung ist nicht aus freier, bewußter Vereinbarung, aus dem ethisch geläuterten Willen der Menschheit entstanden, sondern unbeabsichtigt, ja unbemerkt erwachsen. Trotz ihres rationalen und kasuistischen Aufbaus ist sie ein unwillkürlicher Prozeß, ein dumpfer Naturvorgang.« (Walter Rathenau) Nun wird ja behauptet, wir lebten in einem postindustriellen Zeitalter, wie wir auch in der Postmoderne leben oder im Posthistoire. Gerade letzterer Begriff soll suggerieren, Geschichte, etwas simpel aufgefaßt als Geschichte der großen Veränderungen, fände nicht mehr statt. Solche Begriffe sollen den Geist einnebeln, ihn in den Schlaf wiegen, bis der Begriff die gewünschte Realität schafft oder, den derzeitigen Verhältnissen anpaßt, bis das Bild scheinbar an die Stelle der Reali-

tät tritt. Daß an sich gültige Begriffe in der Lage sein könnten, sich, historisch gesehen, zu verändern, wird mit dem Leugnen von sich ereignender Geschichte ebenso verneint.

So ist Fiebigs Rekurs aufs Schöne durchaus folgerichtig, wenn auch immer mit einem schalen Beigeschmack versehen. Das Schöne, Wahre und Gute: zu dessen Tummelplatz, meint Adorno, sei die Kunst durch den Idealismus geworden. Fiebig versucht, die Aufrichtigkeit wieder einzuführen, sowohl in seinem Denken und in seinen Äußerungen als auch in seiner Arbeit als Bildhauer. Hartnäckig und impertinent verfolgt er seine Ziele, trotz der nicht von der Hand zu weisenden Einwände, die auch Adorno formuliert hat: »Das Naturschöne geht im Zeitalter seines totalen Vermitteltseins in seine Fratze über.« Die negative Dialektik, die die ausweglose Analyse betreibt, kann nicht Sache des Künstlers sein, ebensowenig die tautologische Abbildung der Welt, so, wie sie ist. Die Tätigkeit Fiebigs verbindet eine zwecklose, autonome Kunst mit einer Ingenieurkunst und ist damit im besten Sinne modern. Wo Adorno zum Konstruktiven neigt, vermeint man gleich den Allgemeinplatz zu vernehmen und auch die in die Formulierung mit einbezogene Selbstironie, die angedeutete Distanz zum Gesagten: »Technik, die nach einem letztlich der bürgerlichen Sexualmoral entlehnten Schema, Natur soll geschändet haben, wäre unter veränderten Produktionsverhältnissen ebenso fähig, ihr beizustehen und auf der armen Erde ihr zu dem zu helfen, wohin sie vielleicht möchte.«

Das Beharren auf das Schöne erweist sich gerade jetzt wieder als Notwendigkeit. Reine Affirmation endet im Totalitären. Nur die Gegenbewegung zur herrschenden Ideologie - und die Behauptung vom Ende der Ideologien stellt selbst eine perfide Ideologie dar - garantiert jene pluralistische Freiheit, die von

postmodernen Theoretikern desavouiert wird, indem sie Pluralismus als eine Vielfalt von Individualismen definieren. Rousseaus Glaube an die Gutartigkeit des Menschen mündet - auch dies ein Aspekt der Dialektik der Aufklärung - in einen extremen Sozialdarwinismus, der sich unter einem liberal-demokratischen Deckmäntelchen verbirgt. Solchen Individualismus sah schon Tocqueville als demokratisches Derivat der Selbstsucht: »Der Individualismus ist demokratischen Ursprungs, und er droht sich in dem Grade zu entfalten, wie die gesellschaftliche Einebnung zunimmt.« Gegen diese Einebnung, gegen diese repressive Wirklichkeit stehen Fiebigs Skulpturen. Der Begriff des Schönen impliziert eine Auflehnung gegen die Wirklichkeit. Gestalt geworden, ist er ein Teil von ihr. »Die Anschauung,« schreibt Fiebig, »durch die wir die schöne Skulptur genießen, ist wahrnehmende Erkenntnis, und die Befriedigung, die das Schöne in uns durch seine harmonischen Proportionen und seine Klarheit wachruft, ist Lust des Erkennens.« Man vermeint Winkelmann sprechen zu hören: »Es ist mit dieser Fähigkeit wie mit dem gemeinen gesunden Verstande; ein jeder glaubt, denselben zu besitzen, welcher gleichwohl seltener als der Witz ist. Weil man Augen hat wie ein anderer, so will man so gut als ein anderer sehen können. So wie sich selbst nicht leicht ein Mädchen für garstig hält, so verlangt ein jeder das Schöne zu kennen.«

Daß Schönheit mit Erkenntnis zu tun hat, ist solchen Leuten, wie Winkelmann sie beschrieben hat, neu. Denn Erkenntnis bedeutet Arbeit und erzeugt dadurch Lust, nicht Langeweile oder religiöse Ekstase, Haltungen, wie sie der Kunst gegenüber mittlerweile zur Gewohnheit geworden sind. Die Lust der Erkenntnis durch die Arbeit des Geistes, wie sie die Skulpturen Fiebigs herausfordern - ohne weinerliche Subjektivismen -, ist selten geworden, dafür um so nötiger.





# FIEBIG CONTRA KOSUTH



Eberhard Fiebig, 62, Metallbildhauer in Kassel, rebellierte handgreiflich gegen einen Tont, den ihm der Amerikaner Joseph Kosuth, 47, mit seinem documenta-9-Beitrag „Passagenwerk“ im Kasseler Museum Neue Galerie angetan hatte. Fiebigs Plastik „Smalte“ zählte zu den ständig dort ausgestellten Werken, die Kosuth unter Tüchern mit Denksprüchen verschwinden ließ, um die Abhängigkeit der Kunst von Wörtern zu beweisen. Keineswegs einverstanden damit, „daß meine Skulptur Bestandteil eines anderen Werkes wird“, befreite Fiebig, der sich auf sein Urheberrecht berief, „Smalte“ fernsehwirksam von der Hülle und übergab das Tuch mit der Aufschrift „Worte sind Taten“ der documenta-Leitung, die wenig souverän reagierte: statt die Intervention zu tolerieren, verbannte sie „Smalte“ ins Magazin. art 10/92

Unterstützt von der Museumsleitung, hatte Herr Kosuth sich der Werke anderer Künstler ohne deren Einwilligung bemächtigt und unter Mißachtung allen Rechts seiner Installation einverleibt.

Nicht gewillt, diesen Übergriff auf eine meiner Skulpturen zu dulden, hatte ich am 26. August 1992 das Tuch, mit dem Herr Kosuth meine Skulptur verhüllt hatte, entfernt. Erwartungsgemäß blieb dieser Akt nicht ohne Reaktion.

Ich hatte von Frau Dr. Heinz, der Direktorin der Neuen Galerie, keine besondere Zivilcourage erwartet, allerdings gehofft, sie würde die mit ihrem Amt verbundenen Aufgaben ernst nehmen und endlich begreifen, daß eine staatliche Kunstsammlung kein Fundus ist und Kunstwerke keine frei verfügbare Resource, deren sich nach belieben bedienen kann wer will.



## PRESSEERKLÄRUNG

Meine Tat hat in der Öffentlichkeit eine Fülle von Mutmaßungen und Unterstellungen ausgelöst. Darauf zu antworten, halte ich nicht für wichtig.

Einzig die in den Zeitungen häufig aufgestellte Behauptung, Herr Kosuth habe in seinem „Passagenwerk“ Fragmente der Weltliteratur vor uns ausgebreitet, veranlaßt mich zu folgender Erklärung:

Tatsächlich hat Joseph Kosuth die von ihm zusammengestellten Textfragmente in derart glorifizierender Weise auf Wände und Tücher geschrieben, daß diese Texte den Verfassern der Zeitungsartikel schon als Weltliteratur erscheinen.

Joseph Kosuth benutzt in seinem „Passagenwerk“ gleichwertig Textfragmente von Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Rosa Luxemburg, Adolf Hitler und Joseph Goebbels. Er setzt die Gedanken der Opfer mit dem ideologischen Bodensatz ihrer Henker gleich.

Ich verlange von der Leitung der Neuen Galerie keine besondere Zivilcourage. Was ich erwarte, ist Rückrat und ein Minimum intellektueller Redlichkeit. Eine Haltung, die keinen besonderen Mut erfordert, sondern lediglich Gewissenhaftigkeit, die davor bewahrt, vorgestanzten Verdikten willig sich zu fügen.

Das Laisser-faire, der Glaube, der Künstler dürfe alles, ist nur die Kehrseite der Verachtung aller Kunst, wie auch die uneingeschränkte Unterwerfung unter die hektischen Manöver der Moden und Trends nur die andere Form der Einebnung geistiger Werte darstellt.

Auf das gefährliche Prinzip der Freiheit von Kunst und Künstler fixiert, behauptet man auch in diesem Fall wieder die Unabhängigkeit und Wertfreiheit der Kunstwerke gegenüber allem anderen und sabotiert damit die wirkliche Freiheit, von der Rosa Luxemburg sagte, sie könne nur die Freiheit des anderen zum Ziel haben.

In scheinbar liberaler Haltung läßt die Museumsdirektorin der Neuen Galerie jede Verantwortung fahren und gestattet Joseph Kosuth, Werke zu plündern, zu mißbrauchen und zu ihrer eigenen Verhöhnung beitragen zu lassen.  
Kassel, 10. September 1992

Zur Fülle der Reaktionen gehört auch dieser Brief von Frau Dr. Doris Schmidt.



Doris Schmidt an Eberhard Fiebig.  
München, 3.9.1992

Ich hatte gehofft, in Kassel Zeit zu haben, Sie kurz zu sehen - war 3 1/2 Tage dort. Habe die documenta sehr genau angesehen und auch das Publikum beobachtet... Es waren eben fünfzig Künstler zu viel eingeladen... Und das Publikum war dadurch total überfordert. Immerhin - über die Zeit heute hat man dort sehr viel erfahren -; nur muß man sich hüten, Pauschalurteile zu fällen.

Von Ihrer Aktion habe ich nur gehört und gelesen. Hätten Sie mich vorher gefragt, ich hätte ihnen abgeraten. Einmal um Ihrer selbst willen. Und mit anderen Künstlern, die unter den Spruchtüchern von Kosuth "Pause" verordnet bekamen, waren Sie doch eigentlich in guter Gesellschaft... Leichter wird es für Sie künftig sicher nicht dadurch.

Wie sagt man in Frankfurt: "Des ignorier' ich iwwerhaupt"... ein weiser Spruch, auch wenn er einem gar nicht so leicht fällt. Ich spreche aus Erfahrung...

# EBERHARD FIEBIG AN DORIS SCHMIDT. KASSEL, 6.5.1993



Diese documenta hat, wie Sie mit Recht schreiben, das Publikum total überfordert. Aber nicht weil Herr Hoet zu viele Künstler eingeladen hat, sondern weil es ihm nicht um die Kunst, sondern um den Kunstzirkus, ich könnte auch sagen, um den kapitalistischen Arsch der Kunst ging. Sein einziges, erklärtes Ziel war es, mehr Besucher als je zuvor durch diese Ausstellung in so kurzer Zeit nach Kassel zu locken, was ihm gelungen ist. Den Künsten und der Erkenntnis, was diese für uns heute auch noch bedeuten, hat dieser Auftrieb nicht gedient. Das einzig Bemerkenswerte an Herrn Hoet scheint mir sein enormes Talent für das Marketing und seine unstillbare Liebe für den Ramsch zu sein.

Was das Publikum betrifft, so muß ich sagen, daß es mich im Grunde sehr wenig interessiert. Es ist zu lange von Leuten wie Herrn Hoet darauf dressiert worden, jeder Beliebbarkeit, wenn sie denn nur eine Sensation verspricht, nachzuecheln. Dennoch habe auch ich Eindrücke gewonnen; die sind aber ganz anderer Art als jene, von denen Sie sprechen.

Die Menschen, die mit mir über die documenta gesprochen haben, beklagten ausnahmslos die Beliebbarkeit der Dinge und die Tatsache, daß sie sich von den in den Kaufhäusern ringsum massenhaft aufgestapelten Wegwerfprodukten nicht mehr unterscheiden. Daß ihnen weder ein Moment der Utopie oder auch nur noch der geringste Rest Schönheit anhaftet.

Zwei Begriffe, ich weiß es aus Erfahrung, die den Kryptointellektuellen, die immer bereit sind, jedem Schlenker, jedem Haken, den der Kunstmarkt schlägt, zu applaudieren, längst obsolet geworden sind. Für mich gehört es zum Verrat im 20. Jahrhundert, daß diese Menschen, die sich gern als Intellektuelle sehen, ihre adressierte Intelligenz darauf verschwenden, der Kunst die Leichenrede zu halten. Da sie sich zu diesem Amt einerseits durch das Diktum Hegels und die Akte Duchamps geradezu aufgerufen sehen, den Künstlern in den Hintern zu treten, ist auf sinnstiftenden Diskurs mit diesen Herrschaften nicht mehr zu hoffen.

Also, die Menschen erwarten nach wie vor von den Künsten etwas anderes als die einfache Widerspiegelung dessen, was der verrohete, verrottete, kapitalistische Alltag ihnen vor die

Zwei Ansichten  
der gefalteten  
Säule „Smalte“,  
1985. Stahl

Erst verhüllt und  
dann zur Strafe  
ins Verlies

Füße kotzt. Und sie haben recht damit. Ich halte es auch für eine ziemlich alberne These, es wäre die Aufgabe der Künstler, die Menschen über die Zeit, in der sie leben, und über die Verhältnisse, die sie erdulden müssen, in besserwisserischer Manier aufzuklären.

Die Menschen wissen schon sehr gut, unter welches Joch sie gebeugt sind. Sie brauchen diese Kinder von Coca-Cola nicht, damit ihnen klar wird, wie sehr sie alle Sklaven jener Banken sind, die Gewalt über sie haben und daß auf sie alle nach einem schweren, gebeugten Leben der Tod wartet. Sie glauben doch wirklich nicht allen Ernstes, daß diese Dekorationsstücke, die man 100 Tage lang in Kassel ausgebreitet hat, und die nach der Ausstellung fast ausnahmslos dem Sperrmüll zur Entsorgung überlassen wurden, wirklich etwas von jener moralischen Kraft hätten, die da sagt: "du mußt dein Leben ändern"? Aber verlassen wir diese Bühne.

Sie schreiben im weiteren Teil ihres Briefes, daß Sie mir von meiner Aktion gegen Herrn Kosuth und die Direktion des Museums abgeraten hätten. Warum, liebe Frau Schmidt, glauben Sie, ich hätte gerade Sie um Rat fragen sollen? Was ist das für ein kruder Gedanke, Herr Kosuth hätte den Bildern und Skulpturen doch nur eine "Pause" verordnet? Diese verlotterte Sprache, in der Sie mir glauben, Weisungen erteilen zu müssen, macht doch deutlich genug, wie wenig Rat man von Ihnen und den anderen Parteigängern von Herrn Kosuth erwarten kann.

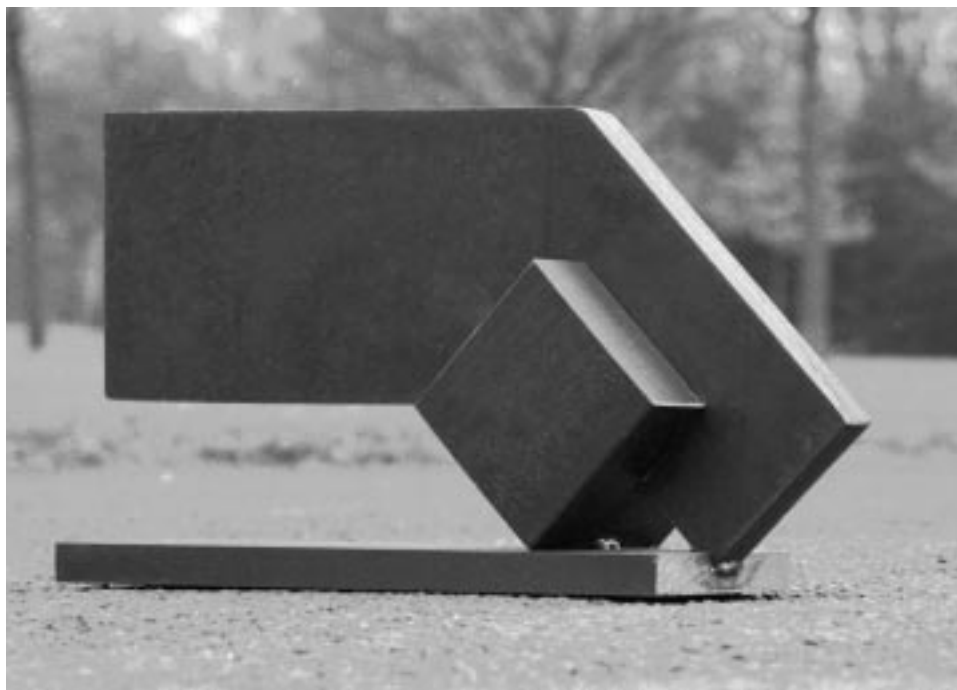
Denn tatsächlich haben mir viele Ihrer Kollegen mitgeteilt, daß sie vor allem darüber verärgert seien, daß ich mich nicht vorher mit ihnen abgesprochen hätte. Aber warum soll ich Blinde und Stocktaube mir zum Führer durch unwegsames Gelände wählen? Menschen, die gewohnt sind, nichts anderem als Parolen zu folgen. Also „Barbaren von alters her.“ Ihnen allen ist doch verborgen geblieben, daß Herr Kosuth in seinem Ragout willkürlich gewählter Sprachfetzen mit seinem "Passagenwerk" nicht etwa Walter Benjamin, sondern der Devise „ob ich denke oder pisse, alles geht ins Ungewisse“ ein Denkmal gesetzt hat.



Zwar wird immer wieder behauptet, Herr Kosuth habe vor uns Fragmente aus Texten der Weltliteratur ausgebreitet. Sicher, wir haben allen Grund, Namen und Leistungen von Rosa Luxemburg, Theodor W. Adorno und Walter Benjamin ehrenvoll in Erinnerung zu halten. Aber Weltliteratur haben sie wohl alle nicht geschrieben. Schon gar nicht die Herren Hitler und Goebbels, die Herr Kosuth verschlagen und listenreich in seinen Sprachbrei eingequirlt hat. Ihnen allen, die diese Texte doch wachen Auges und mit hellem Verstand gelesen haben, ist offenbar nicht aufgegangen, daß Herr Kosuth in seinem "Passagenwerk" die Gedanken der Opfer mit dem ideologischen Bodensatz ihrer faschistischen Henker gleichsetzt.

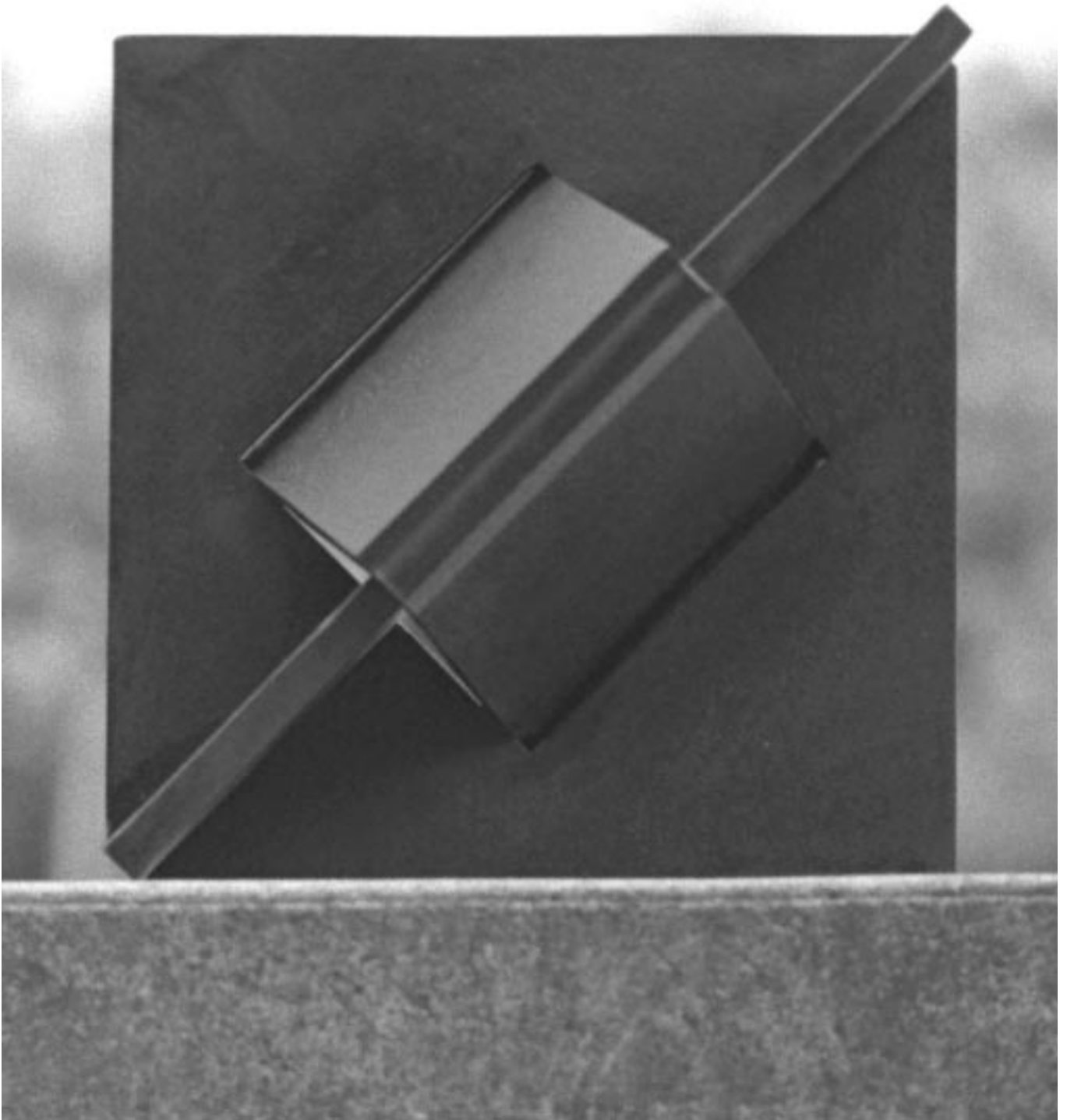
Diese Ihre Haltung "der Künstler dürfe alles" ist doch nur die Kehrseite der Verachtung aller Kunst, wie auch Ihre uneingeschränkte Unterwerfung unter die hektischen Manöver der Moden und Trends auf dem Kunstmarkt nur die andere Form der Einebnung geistiger Werte darstellt.

Auf das gefährliche Prinzip der Freiheit von Kunst und Künstler fixiert, behauptet man auch in diesem Fall wieder die Unabhängigkeit und Wertfreiheit der Kunstwerke gegenüber allem anderen und sabotiert damit die wirkliche Freiheit, von der Rosa Luxemburg sagte, sie könne nur die Freiheit des anderen zum Ziele haben. Also warum, Frau Schmidt, sollte ich den Rat von Verrätern suchen?



rechts: „Schild  
des Glaukos“,  
1979. Stahl

„Maser“, 1976.  
Stahl



# 1993

DRUCKEN DOROTHEA WICKEL UND FIEBIG IHREN SECHSTEN NEUJAHRSGRUSS AN DIE FREUNDE. FIEBIG STELLT IM KUNSTVEREIN LÜNEBURG UND IN FRANKFURT IM STUDIO 51 AUS. IN LÜNEBURG ZEIGT ER KLEINSKULPTUREN UND TUSCHEN, IN FRANKFURT DIE NEUEN SKULPTUREN „IDOLE“ UND „RUNDLINGE“ SOWIE „KATAGAMIS“. SEIN SOHN BORIS SCHLIESST SICH ART ENGINEERING AN. ER ÜBERNIMMT DIE LEITUNG DER WERKSTATT. AUF DER AUSSTELLUNG „STAHLPLASTIK IN DEUTSCHLAND 1993“ ZEIGT FIEBIG IN HALLE DIE BEIDEN IM SOMMER VON IHM GEFERTIGTEN SKULPTUREN, DIE ZWÖLF METER HOHE GEFALTETE SÄULE „MODULOR“ UND DAS „HALLESCHE TOR“. ALS ANTWORT AUF DIE GRENZENLOSE BELIEBIGKEIT DER IN DIESER AUSSTELLUNG IN HALLE GEZEIGTEN WERKE („PLASTIKEN“) VERÖFFENTLICHT ER DEN TEXT „STAHL & SKULPTUR“. FIEBIG WENDET SICH AUSSERDEM ERNEUT KONSTRUKTIONEN AUS DRAHT UND JAPANPAPIER ZU UND BEFASST SICH MIT UNTERSTÜTZUNG VON PAUL BLIESE VERSTÄRKT MIT RECHNERGESTÜTZTEN VERFAHREN. ENDE DES JAHRES VERLEGT FIEBIG DAS MULTIPLE „QUIPU“.



# SÄULE UND TOR



Die Ausstellung „Stahlplastik in Deutschland 1993“ hat mich motiviert, zwei mächtige Skulpturen auf Kiel zu legen: ein Tor und eine Säule. Zu meiner großen Freude hatte sich im Sommer mein Sohn uns angeschlossen. Ohne seine Hilfe, sein handwerkliches Können, seinen Sachverstand hätte ich diese beiden Arbeiten nicht gewagt.

Wir hatten nur sechs Wochen Zeit und waren gezwungen Tor und Säule parallel in Angriff zu nehmen. Also verwandelte sich das schmale Terrain vor der Werkstatt wieder einmal in ein Schlachtfeld. Weil die Massen, die zu wenden und zu heben waren, schnell über das hinausschossen, was unser Kran zu heben in der Lage war, mußten wir viel eigene Kraft und alle uns geläufigen „ägyptischen Tricks“: Keil, schiefe Ebene, Flaschenzug und Hebel plus ein bißchen Hydraulik mobilisieren, um mit den Massen fertig zu werden. Das Tor wog acht, die Säule zwölf Tonnen.





Begonnen haben wir mit dem Tor, das aus drei Segmenten bestehen sollte. Um die großen, kreuzförmigen Profile, die wir aus rechtwinklig gekanteten Blechen und schweren U-Profilen zusammensetzten zur Montage und zum Schweißen der langen Nähte frei bewegen konnten, hängten wir die Konstruktion an zwei Böcken auf, zwischen denen wir die Konstruktion um ihre Längsachse in jede gewünschte Position drehen konnten.



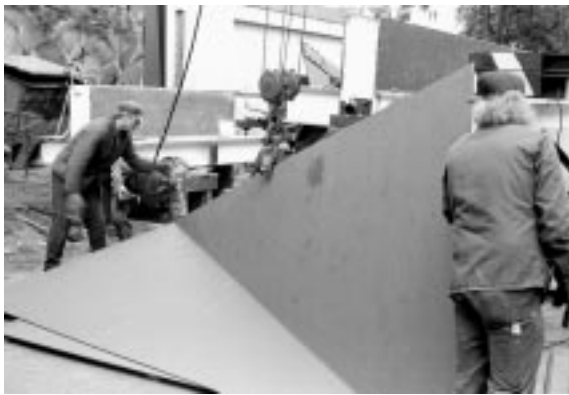
Wir besitzen keine Halle. Also arbeiteten wir unter freiem Himmel. Die Sonne brachte uns zum Kochen. Vor jedem Regenschauer mußten wir die Werkzeuge, vor allem die elektrischen Geräte, rechtzeitig in Sicherheit bringen. Täglich verloren wir viel Zeit mit dem abendlichen Zusammenräumen der Werkzeuge, die wir am nächsten Morgen wieder aus der Werkstatt zur Montagestelle zurücktransportierten. Die Enge des Terrains machte das ständige Umsetzen von Material und Konstruktionsteilen notwendig.





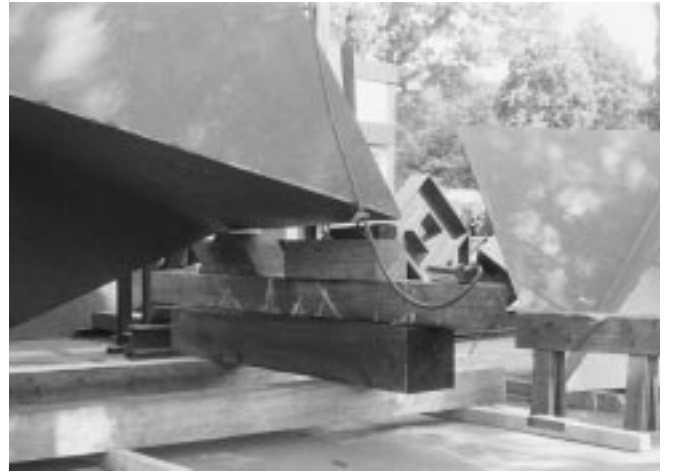
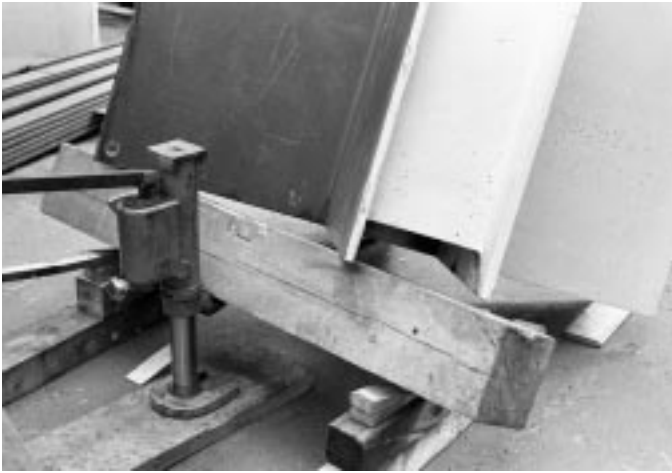


Wenige Tage nach Beginn der Arbeiten am Tor wurden die Bleche für die Säule geliefert. Unter der Aufsicht meines Sohnes Boris waren sie im Rheinland in den verschiedenen, vorausgerechneten Winkeln abgekartet worden. Erst wenige Wochen zuvor hatten wir das Problem der Abhängigkeit der Faltwinkel von Blechgröße, Länge und Breite arithmetisch und geometrisch lösen lassen. Die arithmetische Lösung verdanken wir Frau Professor Jeltsch-Fricker, die geometrische dem Statiker Banze. Bei allen bisherigen Säulen, die ich gebaut habe, stellte sich das Problem wegen der Einheitlichen Größe aller Bleche, nicht. Die Elemente dieser Säule sollten sich aber in der Progression des von Corbusier konzipierten Proportionensystems MODULOR entwickeln. Es zeigte sich, daß die Aufgabe nicht so leicht zu lösen war, wie im ersten Augenblick vermutet. Die Vorstellung, daß der Rechner und ein adäquates CAD - Programm in der Lage sein müßten, uns die Antwort zu liefern, erwies sich als falsch. Zum einen, weil diese Programme für die Lösung analytischer Fragen nicht taugen, zum anderen, weil es sich bei meinen Diagonalfaltungen um ein Verfahren handelt, das außerhalb der von den Programmen behandelten Fragestellungen liegt. Gegenwärtig ist auf unser Bitten hin der Programmanbieter Flassig damit befaßt, uns für des 3D CAD - Programm Pytha ein entsprechendes, zusätzliches Programmteil zu schreiben.



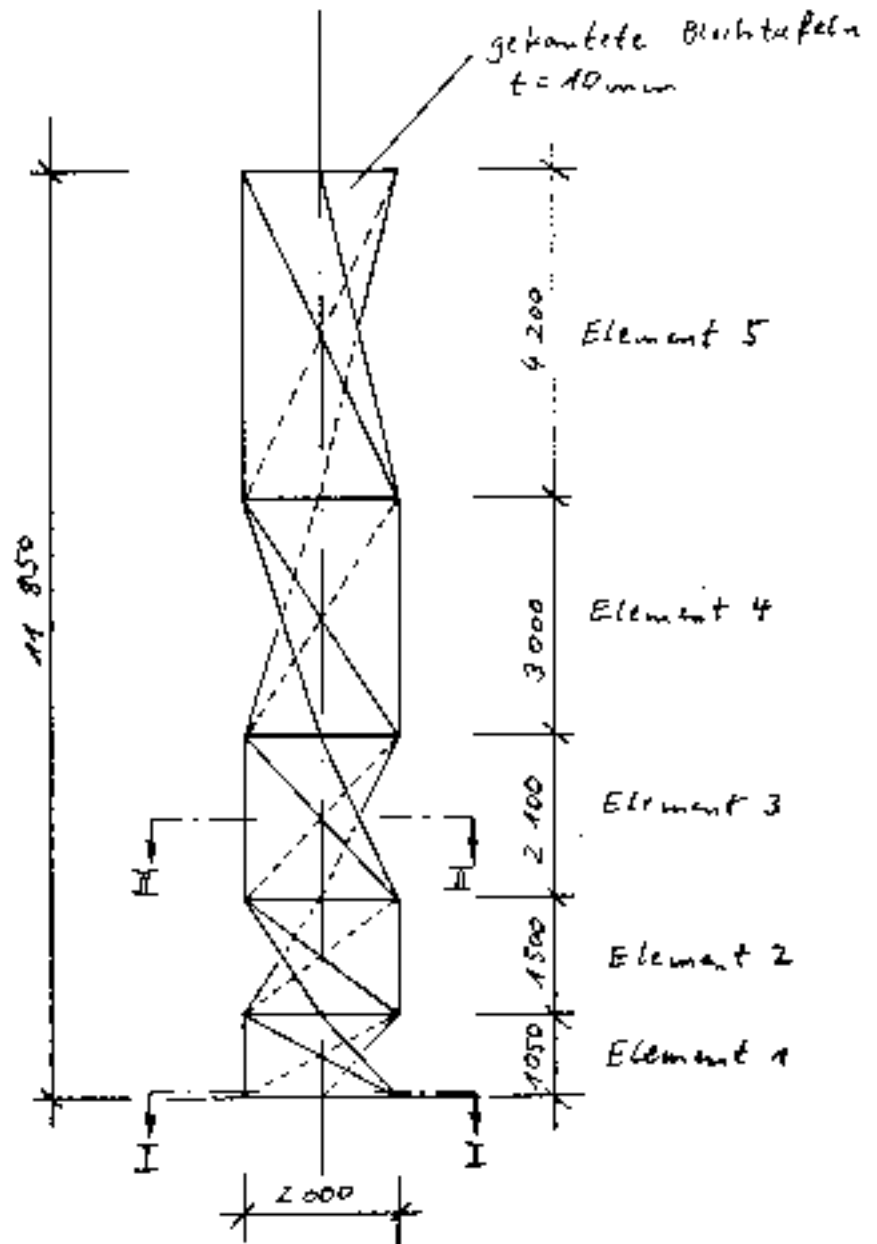
Nach Lieferung der Bleche wurde sofort, parallel zum Tor, mit dem Bau der Säule begonnen. Als erstes wurden aus den Einzelblechen die Module der Säule gefertigt, die dann ihrerseits zur Gesamtsäule zusammengeschweißt wurden. Da wir über keine wirklich ebene Montagefläche verfügten, mußten wir ungeheuer viel tricksen.



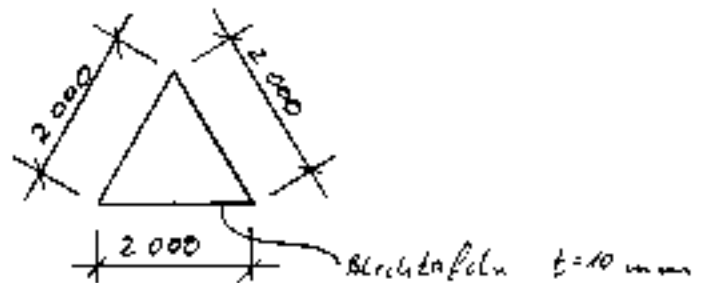




Ansicht : M. 1:100



Fußpunktgeometrie Schnitt I-I : M. 1:100

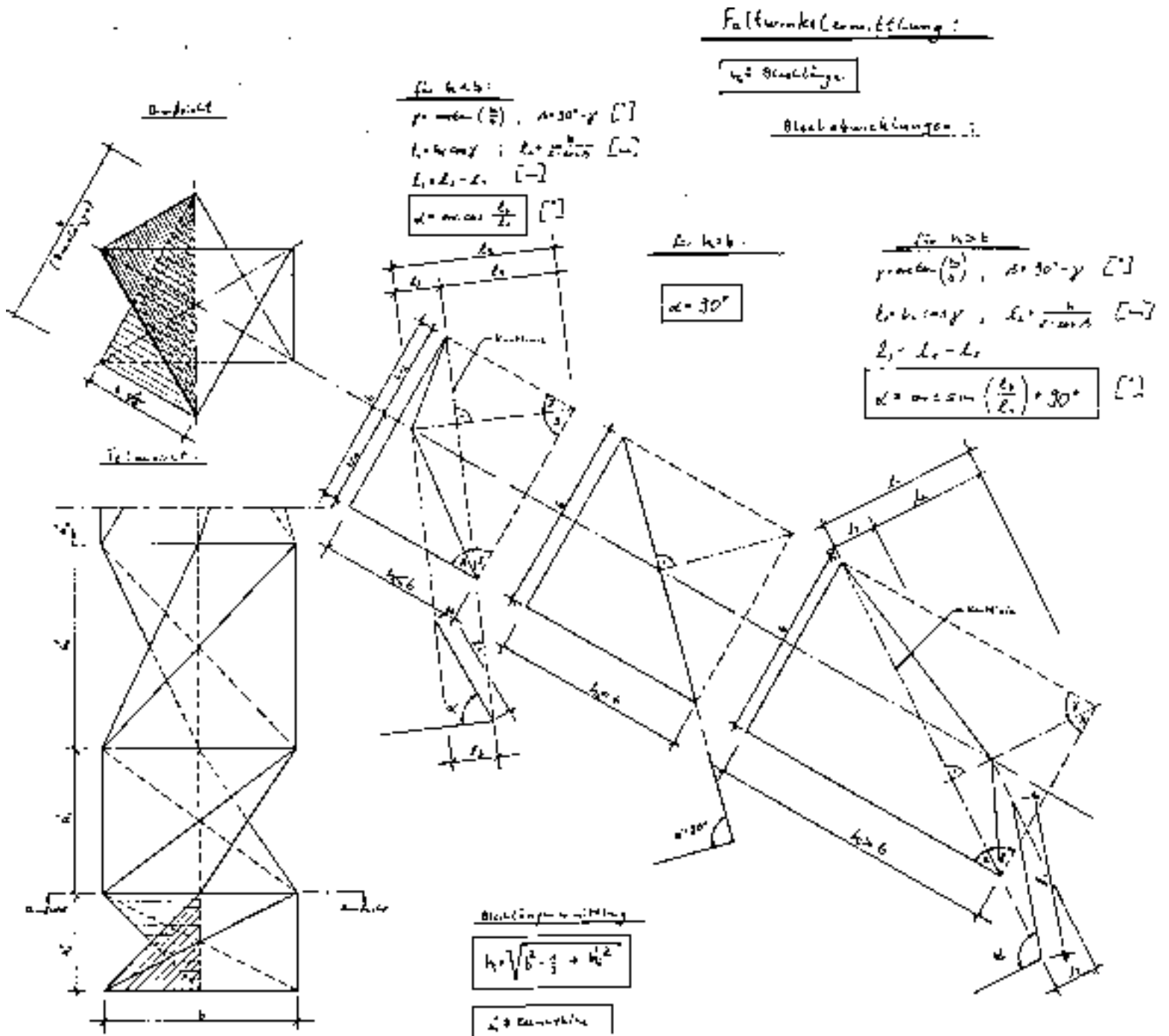








# GEOMETRISCHE LÖSUNG DES WINKELPROBLEMS

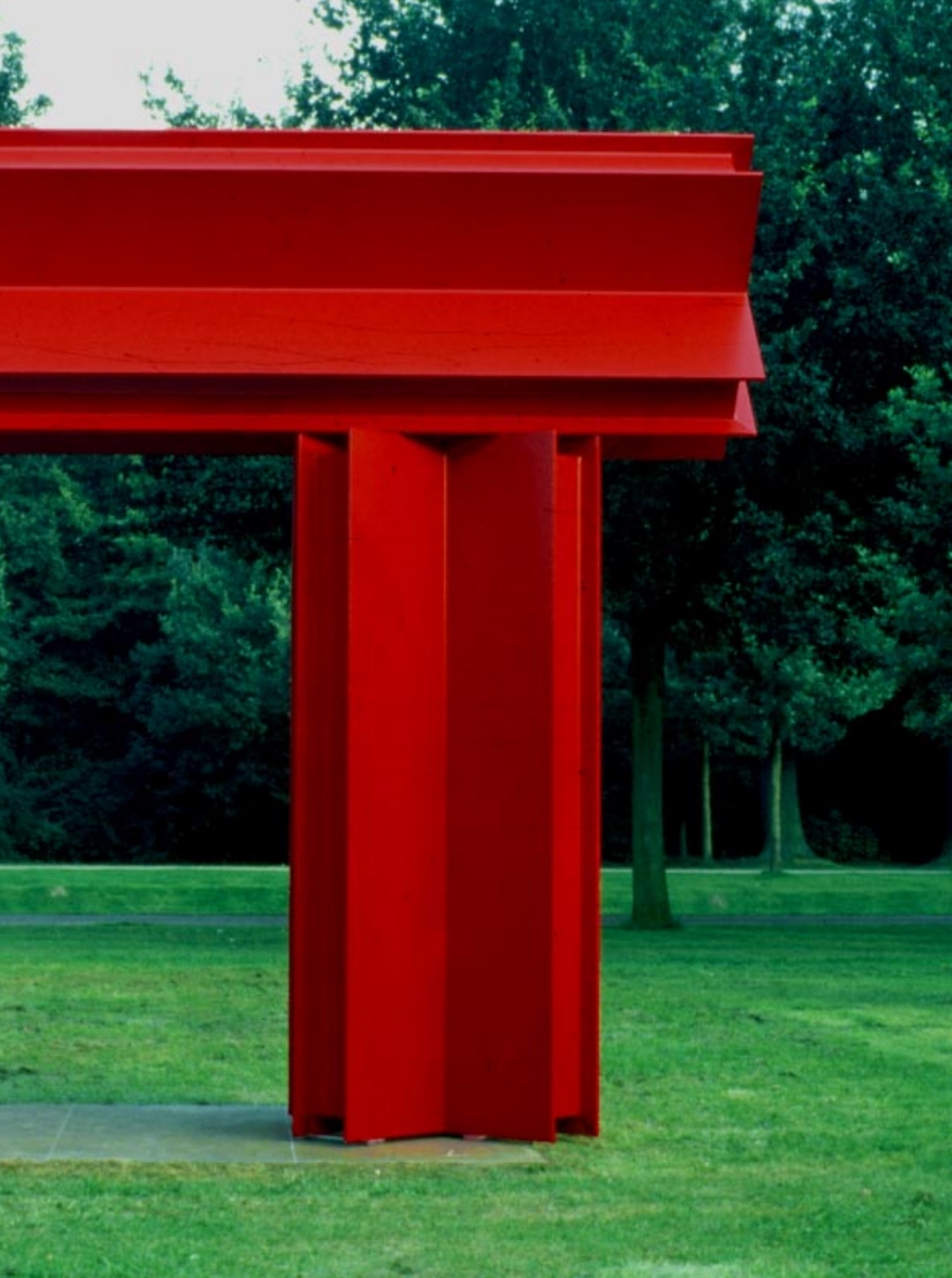






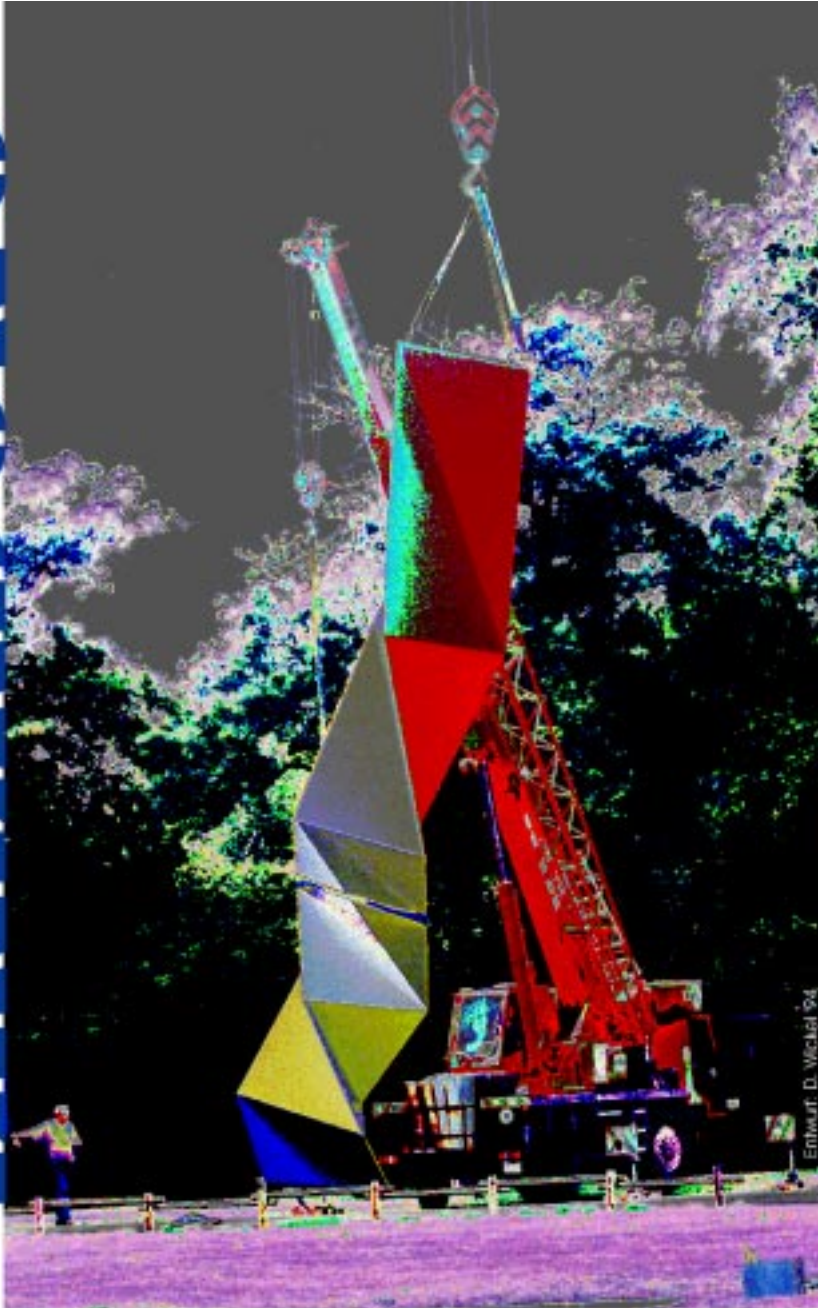
„Tor der Freude“,  
1963. Stahl





# 1994

DIE FRANKFURTER AUFBAU AG ERWIRBT DIE SÄULE „MODULOR“ UND LÄSST SIE IN FRANKFURT VOR DEM PARKHAUS „HAUPTWACHE“ AUFSTELLEN. DIE FRANKFURTER RUNDSCHAU VERÖFFENTLICHT IM JANUAR EINEN AUFSATZ, IN DEM FIEBIG DIE BUNDESREGIERUNG WEGEN IHRER ENTSCHEIDUNG ANGREIFT, DIE „2%-KUNSTKLAUSEL“ ERSATZLOS ZU STREICHEN. AUF DER SIEMENS ANWENDER-TAGUNG IN NÜRNBERG HÄLT FIEBIG DEN VORTRAG „WAS ICH ÜBER CAD IMMER SCHON WISSEN WOLLTE, ABER NIE ZU FRAGEN GEWAGT HABE“. IN DER BUCHREIHE „TECHNIK UND KULTUR“ WIRD SEIN TEXT „TECHNIK UND KUNST IN DER SKULPTUR DER MODERNE“ VERÖFFENTLICHT. ER VERLEGT DIE VIER MULTIPLES „DYNAMO“, „GLYPHE“, „HELIOS“ UND „ANANKE“. ALS WERBUNG FÜR DIESE MULTIPLES ERSCHEINT EIN VON DOROTHEA WICKEL GESTALTETER „EINBLATTDRUCK“. DR. SEPPELER BEAUFTRAGT FIEBIG MIT EINER HÄNGENDEN SKULPTUR FÜR DAS FOYER SEINES NEUEN VERWALTUNGSGEBÄUDES: EIN STABWERK, FÜR DAS FIEBIG EINE IN DREI ACHSEN BEWEGLICHE KUPPLUNG ENTWICKELT. DIE MANUFAKTUR FORMIDABLE IN HANAU ZEIGT VON FIEBIG KLEINSKULPTUREN UND TUSCHEN. GEGEN ENDE DES JAHRES VERLEGT FIEBIG DAS MULTIPLE „LILI“.



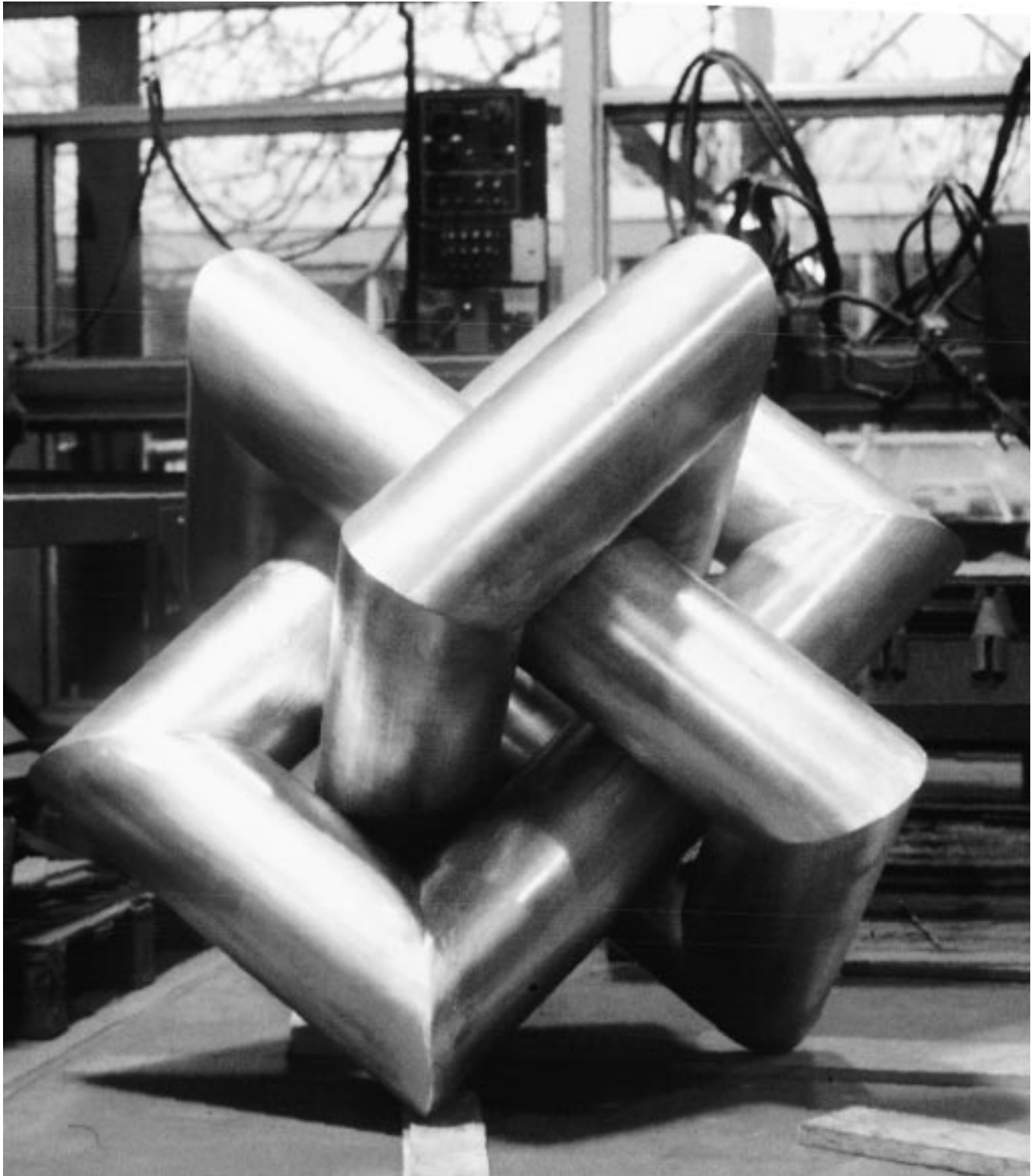
Für die Aufrichtung der Säule MODULOR des Bildhauers Eberhard Fiebig haben wir die Nacht vom 13. zum 14. September 1994 bestimmt. Unter der Regie des Künstlers und mit der Kraft zweier Krane wird die aus Stahl gefügte Säule langsam in der vorgesehenen Position zu stehen kommen. Dann, wenn alles vollendet ist, ergreifen wir mit Beifall Besitz von diesem eindrucksvollen, herrlichen Werk, das, der ewigen Freude am Schönen gewidmet, ein Zeichen unserer Verbundenheit mit den Menschen dieser Stadt ist.

Zu dem prächtigen Schauspiel, das am 13. September 1994 um ca. 23.00 Uhr vor dem Parkhaus Hauptwache in Frankfurt am Main beginnen wird, laden wir Sie und Ihre Freunde herzlich ein.

Wolfgang Wolff Friedrich Schmitt

Frankfurter Aufbau AG  
 Gutleutstraße 40 60329 Frankfurt/M.  
 Tel. 069-2698300 Fax 069-2698512

Ein Jahr später wurde die Säule MODULOR vor dem Parkhaus „Hauptwache“ in Frankfurt aufgestellt. Die Frankfurter Aufbau AG hatte sie gekauft und der Stadt Frankfurt zum 1.200 sten Geburtstag geschenkt. Da die Höhe der Säule zwölf Meter beträgt, quasi pro Jahr einen Zentimeter Säule!



„Rotulus“ aus  
Kupferrohr. 1965



# KAPTEIN FIEBIG STICHT IN SEE

VON WULF DEICH L923

Brass die Rahe  
Jich o Brahe  
Lenken los

Schott den Gaffel  
Spleiß dat Raffel  
Anker up

Fock dü Socke  
Hurenbocke  
Riemen schlupp

Backbord Dümpel  
Luv Gerümpel  
Rassel schlapp

Buddel glasen  
Wale blasen  
Kassel ab.

Lieber Eberhard,  
die Geschichte von der Rheinfahrt war mir zu finster. Ich  
habe versucht, Dir ein aufmunterndes Gedicht im alten Stil  
zu schreiben.

17. April 1995    Dein Deichsel

# WAS ICH ZU FIEBIG SAGEN WOLLTE

von Rochus Kowallek



Sein Briefpapier ziert ein graues, gepanzertes Urvieh. Das steht abwehr- oder kampfbereit da. Ein Nashorn, im Jahre 1515 aus der Sicht Albrecht Dürers entstanden. Das verfremdend rot gefärbte Horn signalisiert Erfahrungen im Umgang mit Gegnern und deutet auf den links hochkant und rot gedruckten Namen des Absenders:

EBERHARD FIEBIG

Wie sein gepanzertes Symbol steht der Mann im Leben und der Bildhauer, der „Metaller“ Eberhard Fiebig, auf dem morastigen Terrain des Kunstbetriebes. Da kann ihm ruhig schon mal jemand von der Seite kommen.

Fiebig ist einer der seltenen Künstler, der nicht anpasserisch lernen wollte, welche akrobatischen Verrenkungen vor den Vereinbarungs-Mafiosi vorzuführen sind. Ihm ist die Pflicht allemal wichtiger als die Kür. Freilich: Der aufrechte Gang blieb und bleibt vielen ein Mißvergnügen. Aber das Schweigen der Kunstnachvollzieher wird von Fiebig nicht überbewertet.

Er selbst ist wort- und schreibgewaltig. Nur manchmal staunt er, so z.B. nach einem Brief aus der Schreibstube eines großen deutschen Nachrichtenmagazins, „wie sich derartige Pfei-

fen jahrzehntelang in den Redaktionen halten können“. Dann beeile ich mich aufzuklären, etwa, weil die eben imstande sind, solche Briefe abzuschicken und sehe dann Eberhard Fiebig, mit ähnlich listigem Blick wie sein Symboltier, den messerscharfen Verstand wetzen, um - demnächst mal wieder - den Pfeifen die Flötentöne beizubringen. Ein verdammt unbequemer Künstler.

Über sein Kunstverständnis schrieb er ein Buch mit dem Titel „Sculptur“. Kurz: Eine Pflichtlektüre (aber auf mich hört wieder niemand). Prompt stolperten einige Schlaumeier (dt.: „Insider“) übers kleine „c“. Sofort wurde in die Tasten gegriffen und auf geraden Zeilen krumm geschrieben: Fiebig, der „sich gern zum Außenseiter“ macht, und einer verspürte beim Lesen „über 117 Seiten Unbehagen“. Na, wenn es denn weiter nichts ist und, so Hans Platschek, sowieso „kann heutzutage kaum jemand noch richtig lesen“.

Anscheinend doch. Die „Frankfurter Rundschau“ brachte es auf den richtigen Nenner: „Aus der historischen Verpflichtung auf eine Vorstellung von Schönheit, die nicht anfällig ist für die wechselnden Moden der Zeiten, begründet sich das hohe Maß an Moralität, das Fiebig's Argumentation bestimmt.“

Anrempelungen auch, die an Fiebig's Panzerhaut abprallten, nach seiner documenta-Aktion von 1992, als er das Spruch Tuch Joseph Kosuths von seiner Skulptur „Smalte“ entfernte und sein (museumseigenes) Werk umgehend ins Depot verbannt wurde. Mal gern gewußt, welche toten Künstler, teils mit Sprüchen von Goebbels und Hitler verdeckt, („Weltliteratur“ bezeichneten das Zeitungen, u.a. die „taz“) beim Jüngsten Gericht ihr Urheberrecht geltend machen. Schrieb dem

Autor ein Kasseler Kunstfreund, weil Fiebig das Fernsehen von seinem Vorhaben unterrichtete: „Na, wenn das keine Selbstinszenierung war?“ War es nicht - oder hätte der Künstler fünf Minuten im Fernsehen kaufen sollen, um öffentlich auf sein Problem aufmerksam zu machen? Der Kasseler Kunstfreund sollte sich fragen, ob Eberhard Fiebig in der Tat vergleichbar ist mit seinen permanent sich selbst inszenierenden Künstlerkollegen, die pfundweise ihren Schmuck zwischen Berlins „Paris-Bar“ und Münchens „Schumann’s“ zur Schau stellen, in grellbunten Klamotten flanieren oder, nach Absingen fröhlicher Lieder, auf den Tisch pinkeln. Alles Eigenschaften, die dem Fiebig fehlen. Leider. Sonst wäre er in aller Munde und der Preisanstieg seiner Skulpturen garantiert und unaufhaltsam.

Der Autor hat das Vergnügen (war es nicht immer, seit den letzten zehn Jahren aber immer öfter), Fiebig seit über dreieinhalb Jahrzehnten zu beobachten, mit dem Ergebnis: Der erste Eindruck trügt. So spröde, barsch, wie er sich gibt, ist er nicht. Zur Attacke bläst er nur, wenn es „zur Sache“ Kunst geht. Wer ihm, wie geschehen, unterschiebt, er sei „verbittert“, muß ihn mit einem anderen verwechselt haben. Fiebig ist vital wie eh und je, ein Energiepaket; drin verpackt auch explosiver Humor.

Aus langer Berufserfahrung weiß der Autor die Kunst-Marathonstrecke Eberhard Fiebig nicht nur zu respektieren, sondern auch zu würdigen. Dies besonders im Rückblick auf einst „berühmte“ Namen, die auf der Strecke blieben - hierzu empfiehlt es sich, z.B. (nur) die documenta-Kataloge 1 bis 3 nachzulesen.

Und wieviel heute noch umschwärmte Bantik-Ingenieure, Rechenkünstler, Marmorschnitzer, Material-Designer, Logo-Erfinder, Stadtmöblierer und Zubehör-Lieferanten, denen nur kurzer Applaus galt. Und immer dabei: die partizipierenden Claqueure, die Immobilienhändler dieser Kunst-Welt.

Konsequent, unbeeinflussbar, nachdenklich, unberührt vom Qualm aus den diversen Apparatschik-Küchen: Eberhard Fiebig. Sein Fehler: Er sitzt nicht, oder das zu selten, mit solchen Kunstgeschafftlhubern herum, denen es (noch) gelingt, vor eine Null eine Eins zu zaubern und die als Interpretationsartisten das Licht der Welt zu beschreiben glauben.

Mir ist es gleichgültig, ob liebe Berufskollegen/innen meinen, an dieser Stelle solle der Künstler Eberhard Fiebig gelobhudelt ins trüb gewordene Rampenlicht geschoben, seine (noch) relativ begrenzte Gemeinde vergrößert werden, denn ich verfare wohl nicht so, wie Theodor Fontane dermaleinst an Carl Zöllner schrieb, was heutzutage Usus ist: „Ich glaube bestimmt, daß drei geistreiche Kerle einen vierten, wenn sie es nur eisern wollen, berühmt machen können, namentlich, wenn der zu Feiernde dunkel und unverständlich ist“. Und da steckt Fiebig's zweiter Fehler. Mit ihm kann man das nicht machen.

Andere werden, sollen über sein Werk berichten. Daß ich es als Werk eines großen Künstlers betrachte, brauche ich detailliert wohl nicht mehr zu kommentieren. Meinen Versuch, Eberhard Fiebig zu skizzieren, beende ich. Denn ich muß mir jetzt einen Hut kaufen. Den ziehe ich dann vor ihm, dem Standfesten, dem Eisernen.

# FREUNDSCHAFT



Fiebig mit

Paul Bliese

Wolfgang Wolff

Auch ich träume: von Freundschaft, Liebe und Glück. Welch wundervoller Zustand, zu leben, umgeben von Freunden mit geduldigem Eifer und einem langen Atem. Über sie alle zu schreiben, ist mir unmöglich. Es würde hunderte von Seiten verlangen. So vielen hätte ich zu danken für ihren Großmut, ihre Beständigkeit, ihre Warnungen, ihren Rat und ihren Schutz. Alles, was ich kann, alles, worüber ich verfüge, alles, was ich weiß, verdanke ich diesen Menschen, die, gleichgültig gegen meine Dickköpfigkeit und meinen Starsinn, auch in wüst verwirbelten Tagen, wenn ich abgerackert, mutlos, niedergeschlagen, verwirrt oder bedroht war, zu mir gehalten haben. Viele von ihnen, für die ich so viel Begeisterung empfunden habe, und die in mich großes Vertrauen setzten, leben nicht mehr. Sie alle haben in mir Spuren hinterlassen, Erinnerungen an großartige und herausfordernde Aufschwünge. Ich vermisse sie. Möge die Erde ihnen leicht sein.

Andere haben sich gewandelt, haben sich allmählich aufgezehrt, verhärtet, sind welk geworden im erniedrigenden Alltag. Ich klage sie nicht an, sondern bewahre ihnen einen guten Platz in meinem Herzen. Denn ich erinnere mich noch sehr gern daran, welche lebhaftige Zuneigung uns einst verbunden hat, über alle Widersprüche hinweg.



Wolfgang  
Deichsel

Jef Verheyen

Rudolf Bühler, Erik  
Spiekermann



Dorothea Wickel,  
Valentin Schwab,  
HA Schult



Die Arbeit in der Werkstatt ist ein Leben in der Gemeinschaft tätiger Menschen. Ich habe das Glück, mit tatkräftigen, großmütigen, intelligenten Menschen zusammenzuarbeiten. Menschen, deren handwerkliche Sicherheit ich bewundere und die das Verlangen, tätig sein zu wollen, mit mir teilen. Menschen, die wie ich vom Dämon besessen sind, der will, daß man etwas hervorbringt. Je länger ich mit diesen Menschen arbeite, um so mehr wächst meine Arbeitslust. In solchem Zustand kenne ich keine verlorene Zeit.

Fritz Billeter



Holger Hamecher



Jef Verheyen,  
Hajo Hangen



Alexander  
Zickendraht



# LOTTA CONTINUA



Nachruf für  
Richard Paul  
Lohse.  
„Frankfurter  
Rundschau“  
4.10.1988

Richard Paul Lohse ist tot. Nach einem langen, kämpferischen Leben ist er am 16. September 1988 in seiner Heimatstadt Zürich gestorben. Mit Richard Paul Lohse haben wir einen großen, bedeutenden Maler und eine moralische Instanz verloren.

Immer bereit, die Ratio gegen die Unvernunft, den zügellosen Individualismus und das Tamtam der Moden zu verteidigen, war er vielen Zeitgenossen ein unnachgiebiger Gegner. Seine Kritiker, denen er zu häufig nachweisen konnte, daß sie seine Bilder nicht gesehen, seine Texte nicht aufmerksam genug gelesen hatten, überhäufte er zu Recht mit Spott. Die tiefsten Meinungsverschiedenheiten gab es zweifellos mit den Kunsthistorikern, denen es nur auf blitzartige Analyse und vorschnelle Verallgemeinerung ankam. In solchen Situationen war Lohse ein gefürchteter Polemiker, der vor heftigen Attacken nicht zurückschreckte.

Ich habe Lohse erst spät kennengelernt. 1969 in Berlin in der Ausstellung „Prinzip und Methode“ war es, wo wir zum ersten Mal zusammenprallten. Wir hatten uns am Vormittag wegen meiner Weigerung, mich an der Ausstellung zu beteiligen, wie zwei Berserker gestritten. Am Abend des gleichen Tages eröffnete er in einer kleinen Galerie die Ausstellung seiner Bilder. Als er mich sah, stürzte er sich mit der ganzen Heftigkeit, zu der er fähig war, auf mich und brüllte: „Sieh genau hin! Das sind meine Gärten. Ich muß sie mir selber malen. Die anderen tun es doch nicht!“

Die Umstehenden waren völlig verblüfft, weil er ihnen doch gerade erst eingetrichtert hatte, daß seine Bilder allein einer strengen, aber doch gefügigen Methode gehorchten. Einem Verfahren, in dem es keinen Platz gab für Emotionales. So hatten sie ihn jedenfalls verstanden, die Besserwisser und Klugscheißer, mit denen er ewige Last hatte.

Wegen der Methode hat es zwischen uns ständigen Streit gegeben. Als ich ihm sagte, daß ich am allermeisten bewundere, daß er trotz dieser Methode so wundervolle Bilder male, beschimpfte er mich als unordentlichen Höllensohn des Hephaistos, der nicht einmal in der Lage sei, dafür zu sorgen, daß bei den Schrauben in seinen Skulpturen die Schraubenschlitze in eine Richtung weisen.

Er ging gern unter die Menschen. Er ging gern essen. Er liebte es, bei Tisch die wildesten Anekdoten zu erzählen. Sein Redefluß überstürzte sich dann häufig, denn seinen Gedanken öffnete sich immer wieder ein neues Reflektionsfeld. Er war besessen, hinter dem allzu Bekannten das Unbekannte, das Unerwartete zu entdecken. Dabei war er darauf bedacht, daß alle kräftig aßen und die Gläser immer gut gefüllt waren. Lohse war ein geselliger, warmherziger Mensch, von unendlicher Güte. Den Radaubruder spielte er zum eigenen Schutz. Er rempelte seine Mitmenschen an, um zu sehen, ob sie überhaupt noch zucken. So leblos, so abgestanden wie er sie erlebte, konnten sie doch in Wirklichkeit nicht sein. Das war doch nur Täuschung, eine Art Schreckstarre, in der sie verharrten. Man mußte sie doch nur etwas anstoßen, dann würde das Leben in ihnen sich regen, dachte er. Aber sie regten sich nicht und da hat er eben gelegentlich etwas stärker angestoßen.

Über Lohses Methode der rektangulären unlimitierten Reihen sind viele Episteln verfaßt worden. Ich glaube nicht, daß es für Menschen, die seine Bilder lieben, wichtig ist, sich in das kabbalistische Regelwerk zu vertiefen. Schließlich entsprang die Malerei auch bei Lohse nicht der Anwendung von Thesen. Selbstverständlich habe ich versucht, die Methode zu begreifen. Ich habe sie nicht begriffen. Auch deren Anbeter können mir bis heute die Sache nicht eindeutig erhellen. Ich fürchte sogar, daß ihr zwanghaftes Dauermurmeln über die Methode viel dazu beigetragen hat, den Blick auf seine wundervollen, lebendigen Bilder zu verstellen. Schließlich will, wer die Malerei liebt, sich nicht unbedingt auch Glaubensregeln unterwerfen. Lohses Methode ist nicht die Theorie einer Praxis. Er dachte bei der Abfassung seiner Gedanken vielmehr an die Erschließung eines neuen Bereichs für einen Diskurs und weniger an Postulate einer greifbaren Wahrheit. Die Methode bei Lohse hat im wesentlichen etwas mit seiner politischen Praxis zu tun.

Für ihn gab es keinen Zweifel daran, daß nur die Marxisten die Kraft haben, eine Gesellschaft zu verwirklichen, in der alle Menschen gleichberechtigt und gleichgeachtet leben. Zur Verwirklichung dieser Gesellschaft beizutragen, sah er sich als Maler, als „Zivilisationsarbeiter“ aufgerufen. Er hielt sich an Marx, der gesagt hatte, daß es nicht darum geht, die Welt zu erklären, sondern allein darum, sie zu verändern. Diese Veränderung zu bewirken, daran wollte Lohse mithelfen. Aber das wußte er auch: Zur Hilfe ist nur befähigt, wer über den Tag hinaus sieht und die eigene Existenz nicht ewig in den Mittelpunkt stellt. Er wollte, daß seine Bilder, in denen er die Farbe feierte, als Bekenntnis zum Leben begriffen werden. Als Gleichnis für eine wirklich demokratische Welt. Darum strebte er in seinen Bildern nach Überprüfbarkeit der Mittel und einer Ordnung ohne Hierarchie.

Daß die kommunistische Partei sich nie entschieden für die zeitgenössische konstruktive Kunst erklärte, hat ihn erzürnt. Dennoch blieb für ihn der humanitäre Anspruch dieser Partei stets über jeden Zweifel erhaben. Denn die Übereinstimmung zwischen dem Künstler und dem Arbeiter konnte er sich nur im wechselseitigen Respekt und in beiderseitiger Autonomie entfaltet vorstellen. Dieser Haltung entsprach, daß er sich dem amerikanischen Markt und dessen potentiellen Kunden verweigerte. Wie vieles andere wurde auch



diese Haltung von den meisten als Provokation gewertet. Dabei wollte Richard Paul Lohse nur das eine - in der Wahrheit leben. „Der unendlichen Aufgabe, die Wahrheit zu suchen“, hat er sich nie entzogen. Nichts schien ihm gefährlicher als Menschen, die der Suche nach Wahrheit gleichgültig gegenüberstehen.

Lohse wurde 1902 in Zürich geboren. Seine Jugend war von Armut geprägt. Er lernte früh die Attitüden, den Hochmut und die Arroganz der Reichen kennen. Daß er von „unten“ kam, hat ihn für sein ganzes Leben gezeichnet. Er hat nie vergessen, wie schwer und leidvoll das Leben der Armen ist und hat, wenn immer es nötig war, für die Unterdrückten und Erniedrigten sich geschlagen. Er kannte auch die Not der nachfolgenden Künstlergeneration und stiftete 1973 einen Kunstpreis für jüngere Künstler.

Von sich selbst sprach er selten. Daß er in den Kriegsjahren zusammen mit seiner Frau Ida-Alis Lohse im antifaschistischen Widerstand gekämpft und sein Leben riskiert hat, davon hat er erst spät und mit großer Zurückhaltung erzählt. Künstler zu sein, hieß für ihn selbstverständlich Revolutionär sein. Mit seiner Aufrichtigkeit hat er sich viele Feinde geschaffen. Bußfertig war Lohse nie. Als intelligenter Maler war er den Schläumeiern und Falschmünzern des Marktes verhaßt. So kamen er und seine Kunst erst spät zu Ansehen. 71 Jahre alt mußte er, der Citoyen, werden, bis Zürich ihn endlich 1973 mit dem Kunstpreis der Stadt ehrte. Aber auch diese Ehrung hat ihn für die Wirklichkeit nicht blind gemacht. Gegen Ende jenes glanzvollen Tages sagte er mir zum Abschied: „Nun glauben sie, sie hätten mich endgültig im Sack. Doch der Kampf geht weiter. Lotta continua!“

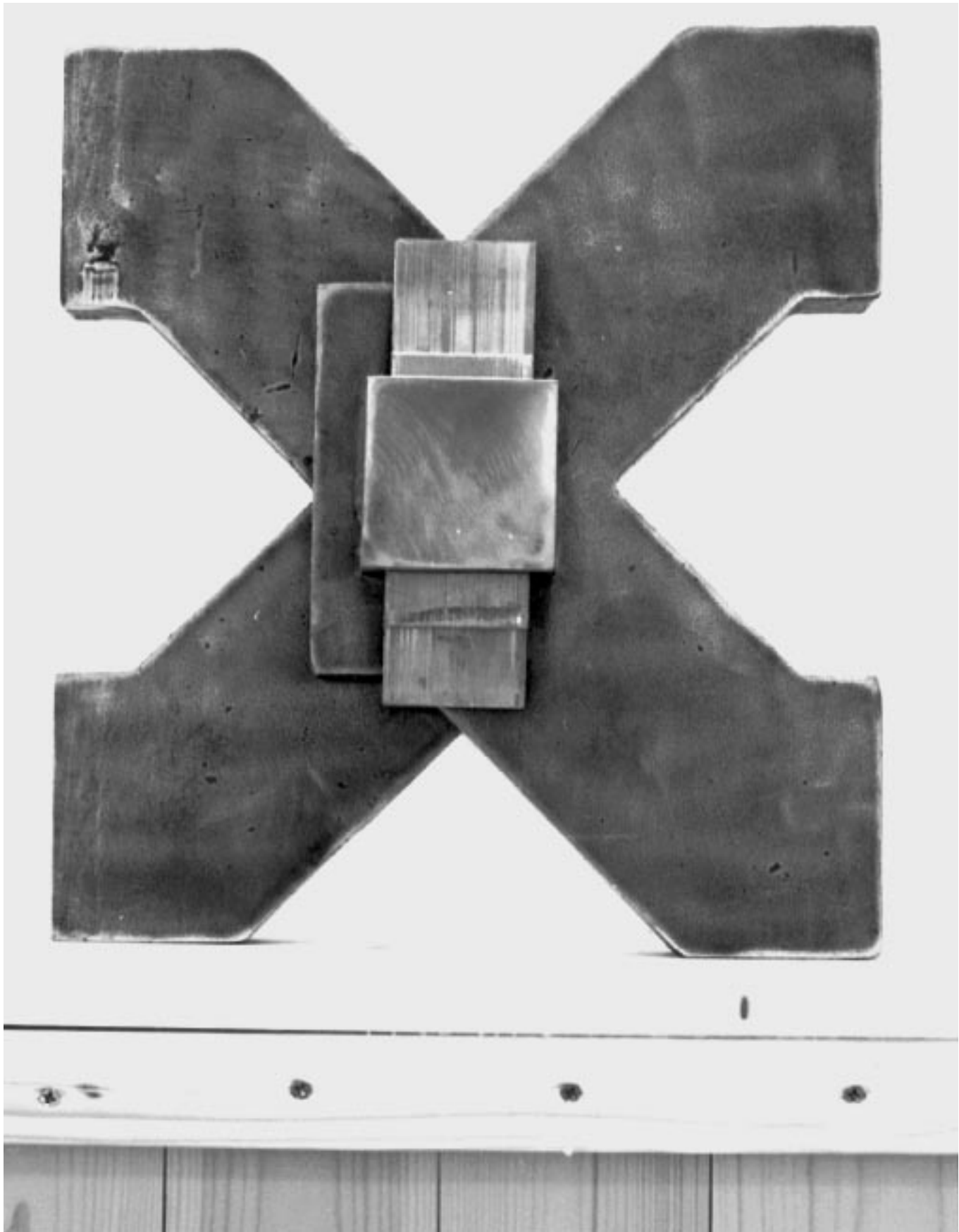




# 1995

IN DIESEM JAHR WIRD FIEBIG EMERITIERT. DAS MUSUM WÜRTH ERWIRBT ZWEI GROSSE SKULPTUREN UND DIE HESSISCHE BRANDKASSE IN KASSEL GIBT ZWEI SKULPTUREN IN AUFTRAG. FIEBIG FERTIGT SEINEN ERSTEN PARAVENTS NACH JAPANISCHEM MUSTER. ER STELLT IN DIESEM JAHR AUS: IN DER GALERIE HAEMERLE IN BREGENZ, IM KÜSTLERHAUS AM WASSERTURM IN BERLIN SOWIE IM CONGRESSZENTRUM IN SUHL. ZUSAMMEN MIT DOROTHEA WICKEL STELLT ER IN DER VERWALTUNG DER „BAVARIA“ IN KASSEL AUS. DER ERSTE ROTULUS AUS ROHREN MIT RUNDEM QUERSCHNITT WIRD GEBAUT. AUSSERDEM ENTSTEHEN DIE ERSTEN SKULPTUREN EINER NEUEN FOLGE VON FALTUNGEN, IN DENEN FIEBIG DAS ÜBER ZWANZIG JAHRE ZURÜCKLIEGENDE MUSTER „HOMMAGE À LINNÉ“ AKTUALISIERT. ZUSÄTZLICH ENTSTEHT EINE FOLGE VON NEUEN ALUMINIUMFALTUNGEN. GEGEN ENDE DES JAHRES VERLEGT FIEBIG DAS MULTIPLE „ION“. EINEN WESENTLICHEN TEIL DES JAHRES WIDMET FIEBIG DER VORBEREITUNG SEINER FÜR 1996 GEPLANTEN AUSSTELLUNG IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM.





Es ist nicht ohne Belang, sich bewußt zu machen, daß bei den meisten Stahlskulpturen, die Teile miteinander verschweißt sind. Selten sind Stahlskulpturen bei denen die Elemente verschraubt, noch seltener die, bei denen sie miteinander vernietet sind. Das ist für die Gestalthöhe der Stahlskulptur nicht ohne Folgen geblieben.

Das Schweißen ist ein modernes Verfahren, Stahlelemente miteinander zu verbinden. Es ist aber auch ein primitives Verfahren, denn es verlangt vom Anwender kaum mehr als die nicht zitternde Hand.

Weil das handwerkliche Schweißen dem Anwender die Möglichkeit bietet, jeden beliebigen Schrott sinn- und disziplinlos zusammenzukrocheln, werden wir seit Jahren von Koagulationen überschwemmt, die nur Eindruckshuren begeistern. Doch Schrott bleibt Schrott.

Zu den handwerklichen Schweißverfahren sind zu rechnen: das Feuer-, das Autogene- und das Elektroden - Schweißen, das Wick- und das Mick - Mack - Schweißen. Industriell kommen als Verfahren hinzu; das Pulverschweißen, das Induktions-, Plasma-, Laser-, Thermo- und Reibschweißen.

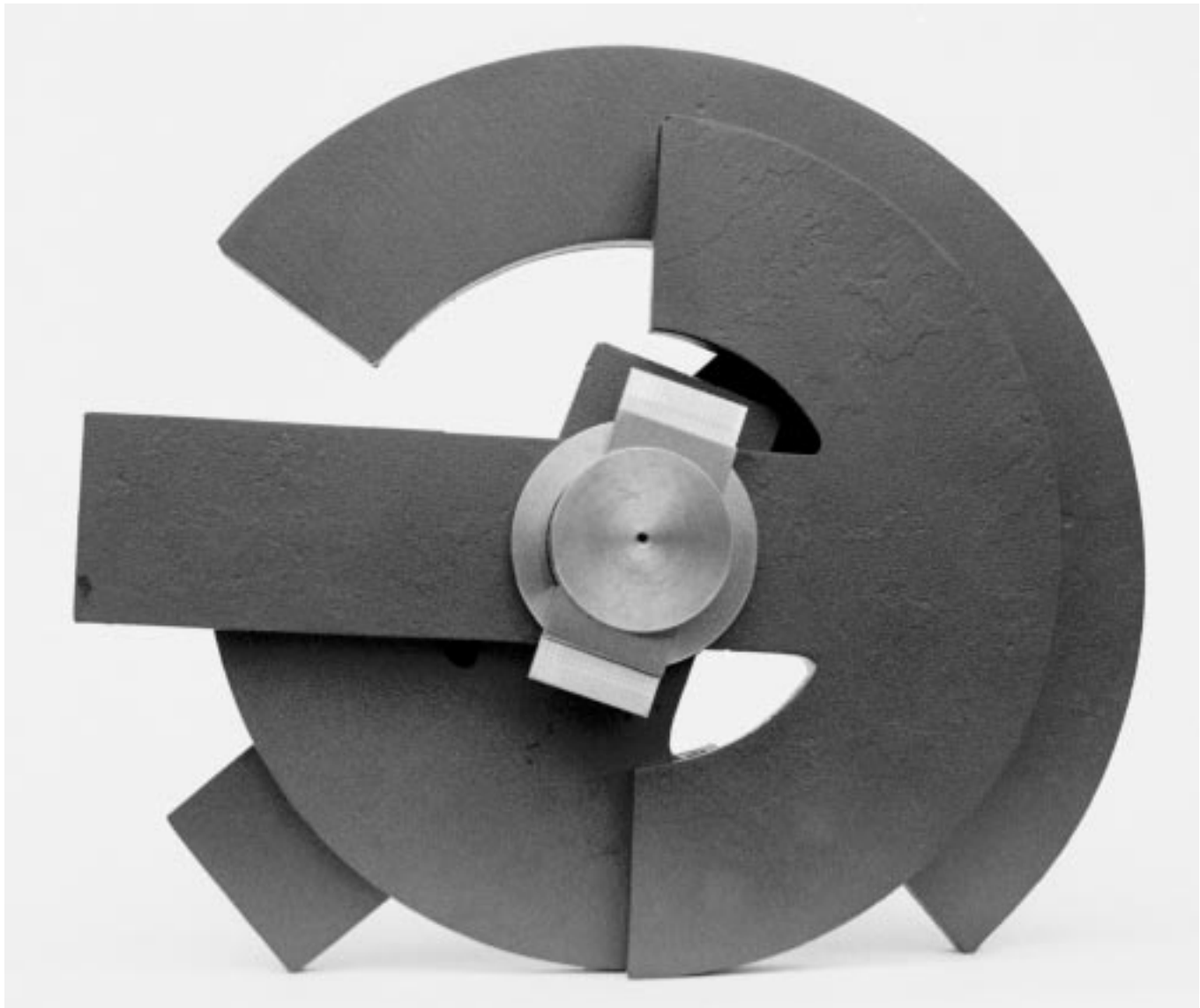
„MoMo“, 1995.  
Stahl

Immer interessiert an einer vielschichtigen Skulptur, deren Ausprägungen unterschiedlich sind und doch miteinander korrespondieren, wende ich mich im Frühjahr 1994, wie von einem Stachel getrieben, dem lange gehegten Plan zu, die Elemente meiner Skulpturen nicht miteinander zu verschweißen, zu verschrauben oder zu vernieten, sondern mit einem Keil zusammenzuziehen. Ein Verfahren, uralte, in vielen Bereichen der Mechanik noch immer die Regel, den Bildhauern aber, wie es scheint, nicht geläufig. Mich interessiert zu beobachten welche Veränderung der Gestalt dieser Akt, dieses Verfahren bewirkt.

Im ersten Anlauf vollziehen sich zwei Entwicklungen, entstehen, zum Entzücken der einen und zum Ärger der anderen, zwei neue Gattungen. Eine mit stark technisch - dynamischem Akzent und eine zweite, in ihrer Ursprünglichkeit Idolen ähnlich. Doch besteht zwischen beiden eine ungeahnte Analogie. Beide sind von außergewöhnlicher Strenge und gesammelter Kraft. Ihre Spannung liegt im Oszillieren zwischen konstruktivem Zusammenhalt und freiem Spiel der Konfiguration. Ohne Zweifel sind es die jähren, wie Blitzschläge ins Material getriebenen Keile, die den Eindruck gefügter Einheit spenden und die dazu anregen, über die Gestalt der Ruhe, die Gestalt der Bewegung und das Prinzip ihrer Metamorphose nachzudenken.

Eben erst beginne ich zu ahnen, welche Vielzahl an Figuren, deren Folgen und Grenzen noch nicht abzusehen sind, ich durch diesen Akt wie nichts entfesselt habe. Aber man darf auch vor dem eigenen Widerspruch nicht zurückschrecken, wenn dieser einen bereichert.

Es kommt hinzu, daß ich durch solche Entwicklungen mich gelegentlich selbst überrasche, deren weitgespannte Merkmale ich erst im Laufe der Zeit erfasse und mit älteren Erfahrungen in Einklang bringe. Doch gibt es zwischen dem handgreiflichen Tun, dem Beobachten und dem sich Entscheiden der Arbeit und der Betrachtung nichts von einem vermittelnden Zwischenbereich des „Intellekts“.





„DoDo“, 1994.  
Stahl

Es amüsiert mich immer wieder zu hören, es fehle meinem Werk an Einheitlichkeit. Es sei zu disparat, zu kaleidoskopartig aufgefächert. Die es sagen, möchten, daß auch ich der „Wahrhaftigkeit“ wegen vergesse, daß ich ,wie fast alle anderen Menschen, vielfältig begabt bin. Sie möchten, daß ich etwas wiederkehrend Einfältiges von mir abspalte, im Verzicht auf Wißbegierde alles abtöte, was nicht in marktmäßige Verwendbarkeit mündet.

„JoJo“, 1994. Stahl

Zu viele Künstler haben sich auf ein einfältiges naives Schema verpflichten lassen, auf daß der Markt sie mäste. Ich aber bin nun einmal nicht geneigt, mich für Lebzeiten auf eine Beschäftigung zu beschränken, die ich vielleicht nur durch einen Zufall an mich zog. Ich sehe in einer solchen Beschränkung nur einen Notbehelf, eine Zuflucht, einen Weg der Absonderung, das Produkt isoliert, isolierenden Denkens. Mich interessieren die Überleitungen. Jene Momente, die viele verkennen oder gar verachten. Ich werde nicht müde zu beobachten und zu bewundern, durch welche Gestaltnuancen eine Pflanze sich entfaltet, ein Körper sich verändert und doch immer mit

links: „Dynamo“,  
1995. Stahl

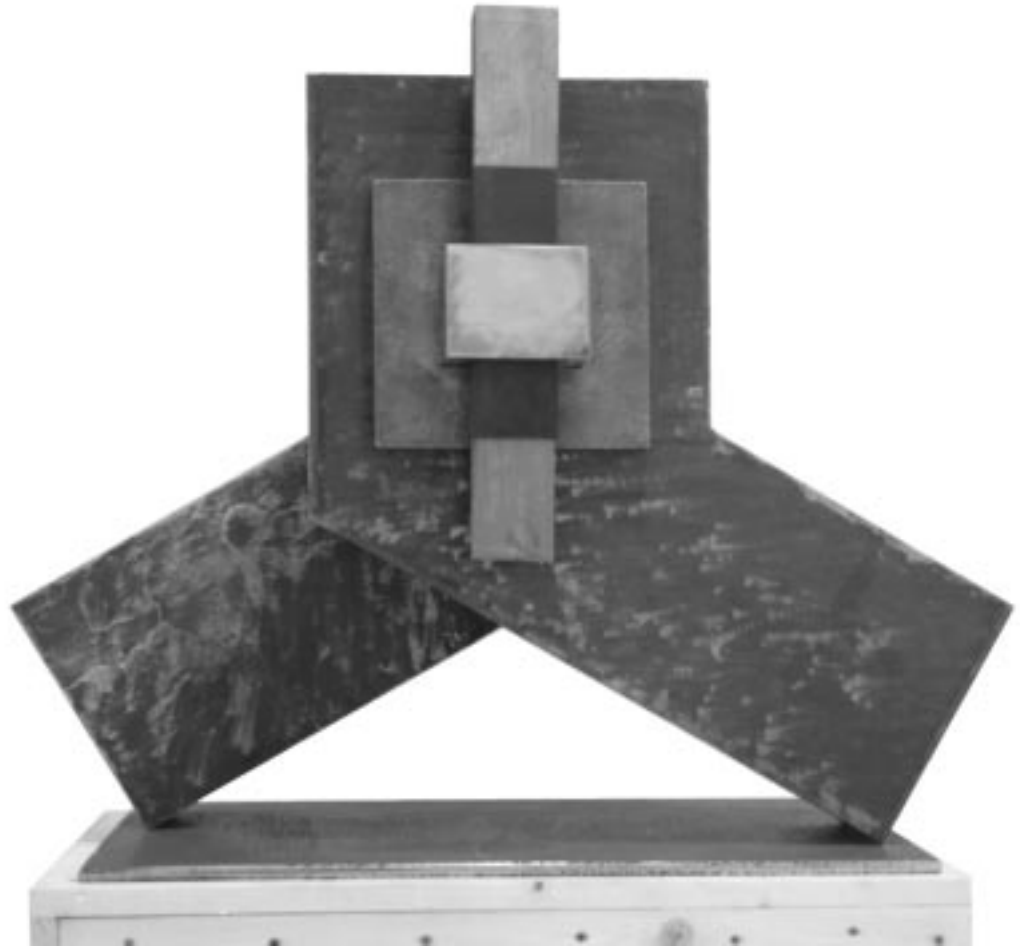


sich in Übereinstimmung bleibt. Wenn etwa eine Muschel, nach einigen schraubenförmigen Krümmungen sich schließlich öffnet, um sich mit einem Rand ihres inneren Perlmutts zu säumen, wie kürzlich mein Freund Busz, der erfahrene, großartige Keramiker, sagte.

Es geht, denke ich, darum, sich ständig zu erneuern und die eigene Wißbegierde anzustacheln und sich vielfältig zu betätigen. Von einem Gedanken in den anderen zu wechseln, ihre Abhängigkeit und ihren Unterschied zu erfassen. Doch wird diese Art der Arbeit dem bildenden Künstler untersagt. Aber hat man Je einem Poeten untersagt, neben seinen Gedichten auch Theaterstücke zu verfassen, Kurzgeschichten zu schreiben, vom Sonett in den Blankvers zu wechseln, Pamphlete zu verfassen und gleichzeitig Liebeslieder zu schreiben?

Die Kunst ist für mich eine allumfassende Tätigkeit, in der auch die flüchtigen Werke unsere Hoffnungen widerspiegeln und uns empfänglich macht für unerwartete Modifikationen, Brüche. Anders als die logische Zucht.





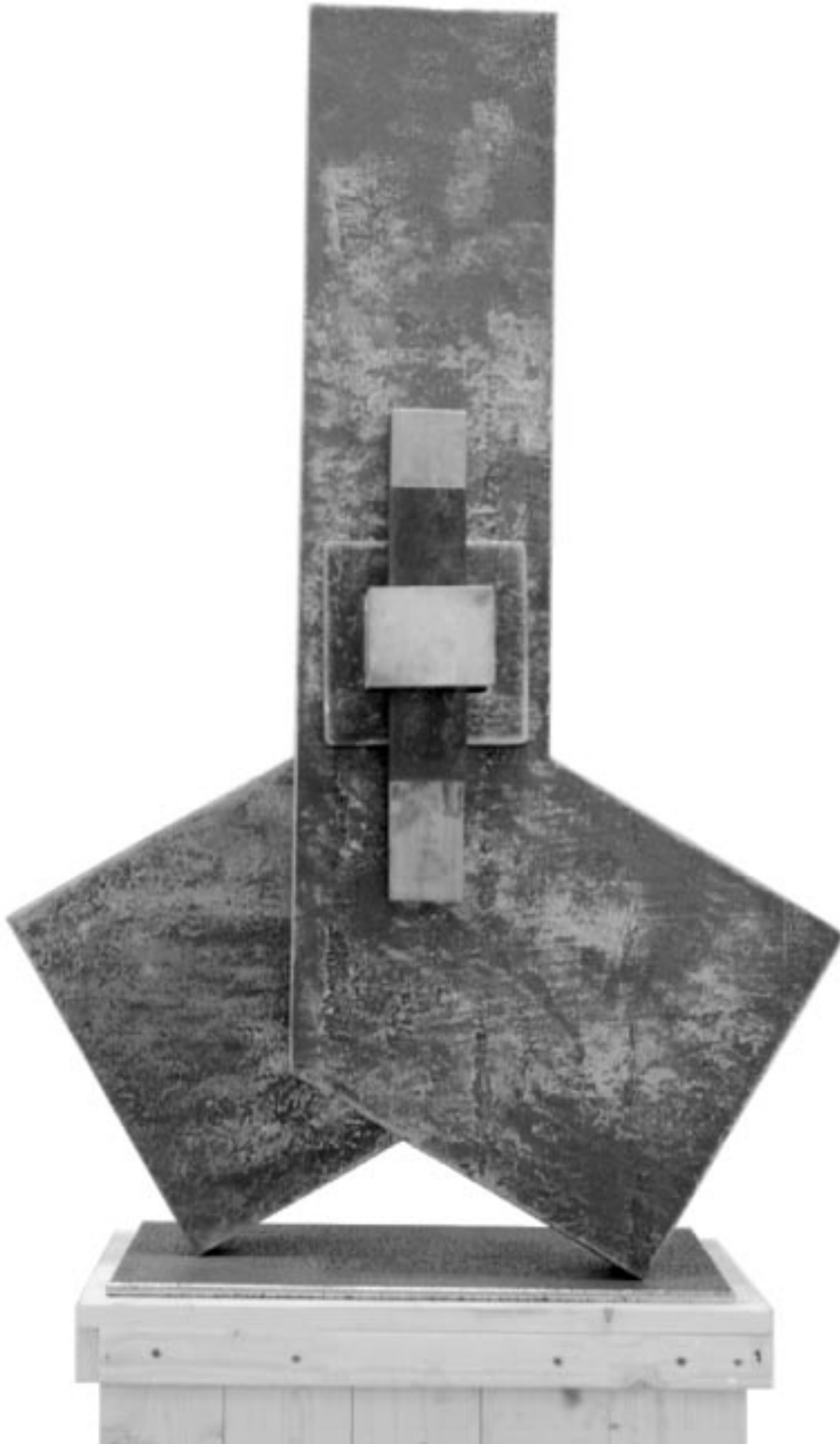
„CoCo“, 1984.  
Stahl

Ich hänge nicht lange an einmal gefügten Ideen, Bildern oder Vorstellungen, die ich leicht verändern kann, indem ich sie wie einen Mantel in sich wende. Doch greife ich gern weit zurückliegende Themen und Modelle wieder auf, sobald sich ein neuer Aspekt, eine neue Facette, ein neuer Modus abzeichnet. So verlagerte ich das Prinzip der Faltungen in Bereiche, die bis dahin meinen Peiner-Skulpturen vorbehalten waren, verwandelte Säulen in Rosetten, transformierte die ineinandergeklinkten Skulpturen in idolähnliche Figuren. Mich hält die Substanz, die mögliche Gestalthöhe des Materials in Spannung. Ich genieße den sprunghaften Wechsel von ei-

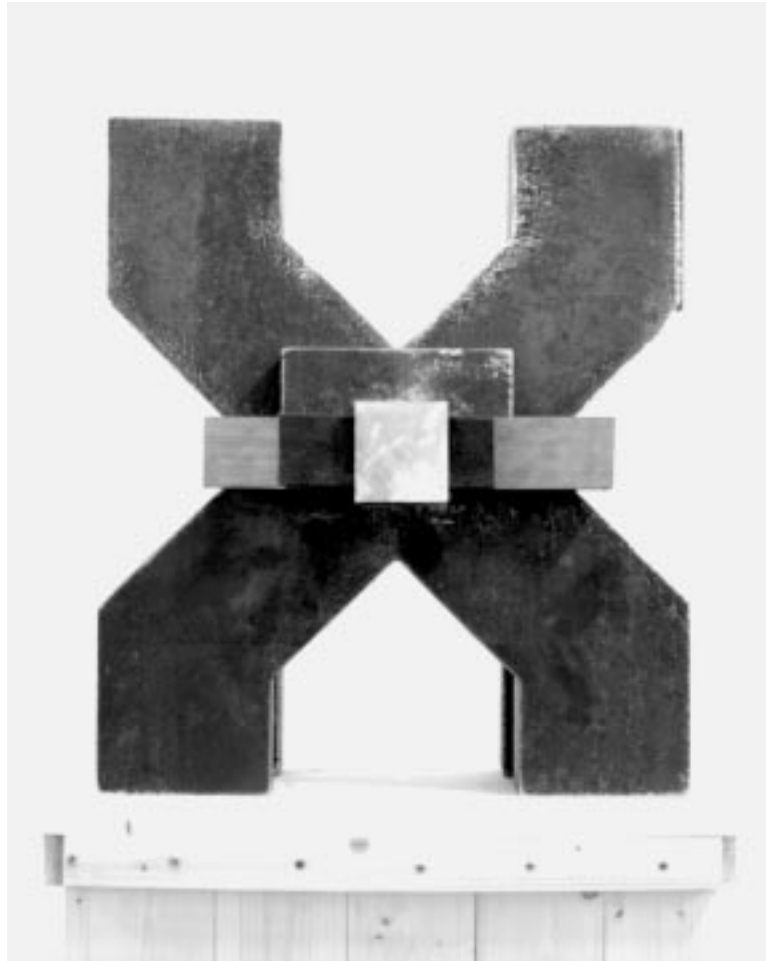
nem Modus in den anderen und käme mir elend vor, würde ich mich nicht bemühen, all die bisher verborgen gehaltenen komplementären oder auch entgegengesetzten Gebärden des Stahls listenreich herauszulocken.

So verschieden die Werke im einzelnen auch sein mögen: Sie bleiben Elemente eines Ganzen, Faszetten eines reich angelegten Materials, das zu entdecken wenige Bildhauer gerade erst begonnen haben. Warum sollen wir also staunen über Stahlplatten, schräg an die Wand gelehnt?

links: „ZaZa“,  
1994. Stahl







„MauMau“, 1995.  
Stahl

Für die meisten Menschen, die ich kennen, ist die Aufgabe gelöst, wenn das Werk vollendet ist. Für sie ist das Werk das Ziel. Mein Ziel ist nicht unmittelbar das Werk. Mein Ziel ist der Weg, der zum Werk führt. Mich interessiert das Werk nur als Ergebnis des bewußten Handlungsvollzugs, als Zeichen der Energie, die etwas dinglich wahr machen will, als Kraft, die sich dem Material einschreibt. Das einzelne Werk ist mir nicht wichtig. Wesentlich ist die Arbeit, der Wille, etwas hervorzu bringen, etwas zu präzisieren, etwas fortzusetzen, das Leben zu beschwören. Ich weiß nicht ob das was ich da tue die Kunst ist oder nur die Vorbereitung zur Kunst.

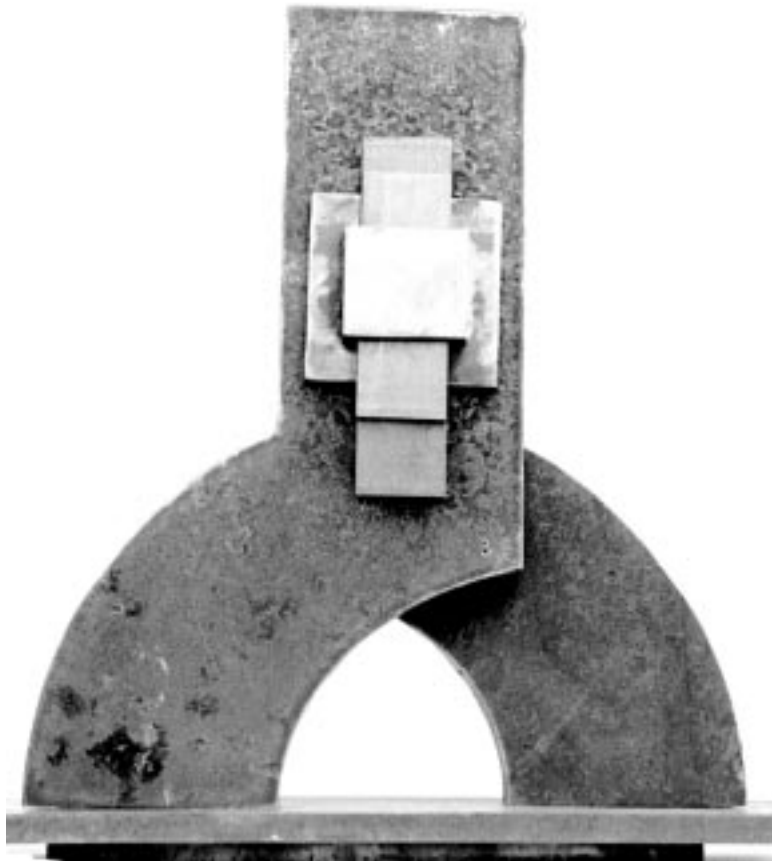
links: „TuTu“, 1995.  
Stahl

Zweifellos ist es das Produkt, das aufbewahrt wird. Das Bild, die Skulptur, das Poem, das Lied, die Zeichnung, das Photo, der Film. Sie alle gewinnen als Gegenstände unabhängiges Dasein. Aber der Prozeß, in dessen Voll-

zug diese Werke entstehen, bewegt den Autor, verändert ihn und sein nie vollendetes Werk. Aber jedes Einzelne Werk ist das eines bewußteren, seiner Fähigkeiten gewisseren Menschen. Doch bleibt es ein Werk das niemals vollendet wird. Denn der Mensch der es aus sich herausstülpt, ist unvollkommen. Er kann das Werk nur vorantreiben, in selbst-erstauntem Tätigsein.

So sollte, denke ich, ein Künstler die Welt und sein eigenes Werk sehen und nur das als befriedigend akzeptieren, was ihn etwas gelehrt hat.

Darum halte ich es für den Liebhaber meiner Werke für gewinnbringend, wenn er sich mit den Ritualen, den Schwierigkeiten meiner Arbeit vertraut macht. Das wird ihn auch unmerklich veranlassen, beim Betrachten der Skulpturen weniger davon auszugehen, daß



diese Skulpturen einer Vorstellung oder einem Gedanken entsprechen, den darzustellen ich mir vorgenommen hätte. Er wird eher darauf achten, wie viel mehr „Poesie“ des Materials, als außerordentlicher Wahrheit, in diesen Skulpturen liegt. Denn es ist ein Irrtum zu glauben ich würde, mit dem Denken der Dinge beginnend, mir Bilder und Figuren entwerfen, die ich dann in Werke verwandle. Mir ist ein solches Verfahren suspekt, denn ich fordere, daß der Schaffensprozeß eine allumfassende Tätigkeit ist, in der auch die flüchtigen Momente mich schöpferisch anregen.

Ich glaube nicht an Inspiration, die hauchende, innere Stimme, den lispelnden Welt- oder Zeitgeist. Das alles erinnert mich zu sehr an glaubensblinden Okkultismus, einfältigen, verschrobenen Aberglauben. Welcher Selbstblendung bedarf es zu glauben, man handle unterm Diktat, auf Befehl höherer Einflüster-

ung, wo man doch nur eine Erinnerung, eine Anregung, einen Reiz in ein Bild übersetzt.

Das heißt aber nicht, daß die Kunst im Gegensatz zum Denken steht, wie viele Menschen meinen, die glauben, daß sich die Arbeit des Verstandes, Phantasie und Spontaneität als „Quellen“ der Kunst schlecht miteinander vertragen. Manche sind sogar der Auffassung, daß jedes Nachdenken über seine Kunst, den Künstler und sein Werk am Ende zugrunde richtet. Ich dagegen bin zu dem Schluß gekommen, daß ein Werk, dem der Künstler nicht alle Intelligenz, alle gedankliche wie handwerkliche Aufmerksamkeit zuwendet und alle Mittel bewußt wägt, kein Werk der Lust oder gar der Vollendung wird. Denn jedes Kunstwerk ist unabdingbar mit bewußtem, koordinierendem Handeln und dem Willen, Ordnung von Unordnung zu trennen, verbunden.

„Ananke“, 1995.  
Stahl

Wie wir wissen, kann jede Form, Jede Gestalt, jede Konstruktion, unter verschiedenen Gesichtspunkten, die alle voneinander unabhängig sind, betrachtet, erörtert, studiert, behandelt werden. Ebenso kann die Anwendung jeder Methode, jedes Verfahrens, widersprüchliche Modelle und unterschiedliche Werke begünstigen. Immer steht also auch der Bildhauer im Kampf mit dieser Gesamtheit gegebener Möglichkeiten, innerhalb deren alle Modi wie unerschöpflich erscheinen. Zu reich an Eigenschaften, um nicht letzten Endes verwirrend zu sein. Aus diesem Chaos, muß der Künstler sein Werk herausholen. Dabei soll er das Gewöhnliche, das Alltägliche, das Grobe, überwinden und etwas erzeugen an dem nichts mehr profan erscheint.

Dennoch ist die Zahl der Möglichkeiten keineswegs unendlich. Betrachtet man die „Überraschungen“ die allein in diesem Jahrhundert ausgedacht, die Werke die geschaffen wurden um mit Effekten beim Betrachter Staunen hervorzurufen, wird man leicht erkennen, daß es so viele Mittel und Methoden nicht sind, die der Originalität wegen bemüht wurden. Dennoch glauben sich die meisten „Künstler“ noch immer verpflichtet etwas ganz neues, etwas noch nicht dagewesenes zu zaubern. In ihrer Blindheit bleibt ihnen verborgen, daß sie sich damit einem Automatismus verschreiben der ihr Werk in gräßlicher Weise verzerrt. Denn das, was sie hervorbringen, gehorcht nicht etwa dem künstlerischen Willen des Autors, sondern folgt im Wesentlichen den Bedingungen des gesellschaftlichen Milieus, im Schlimmsten Fall den Tendenzen des Marktes. Zwar glauben sie, durch wilde Versuche der Gefahr der Immitation zu entgehen, merken aber nicht, daß sie nichts anderes hervorbringen als die einfache Negation des im Überfluß vorhandenen. Wieviele solcher Originale, die gestern noch in den Galerien für Momente strahlten sind heute nichts als blakende Funzeln.

Diesem Automatismus, um jeden Preis originell sein zu wollen, verdanken wir, daß sich beim Publikum das gefährliche Bedürfnis nach dem unmittelbar wirkenden Schock eingeschliffen hat. Aber selbst die Leichtgläubigen, für die es zum Reflex geworden ist alles zu bewundern, wenn es nur absonderlich ist, und die sich gern schmeicheln die ersten Bewunderer dieser „Kühnheiten“ zu sein, packt irgendwann der Überdruß. Auch hat die Endlose Aufeinanderfolge der Effekte, vieles, was bei behutsamer Näherung hätte Quelle der Kunst sein können, für lange Zeit verseucht.

Das alles hat nichts zu tun jener unentbehrlichen Kühnheit die den wirklichen Künstler auszeichnet, der mit seinem Werk die Welt bereichert, indem er bewußt das Vorhandene wieder aufgreift um es zu verwandeln, zu erneuern und uns so erneut vertraut macht.



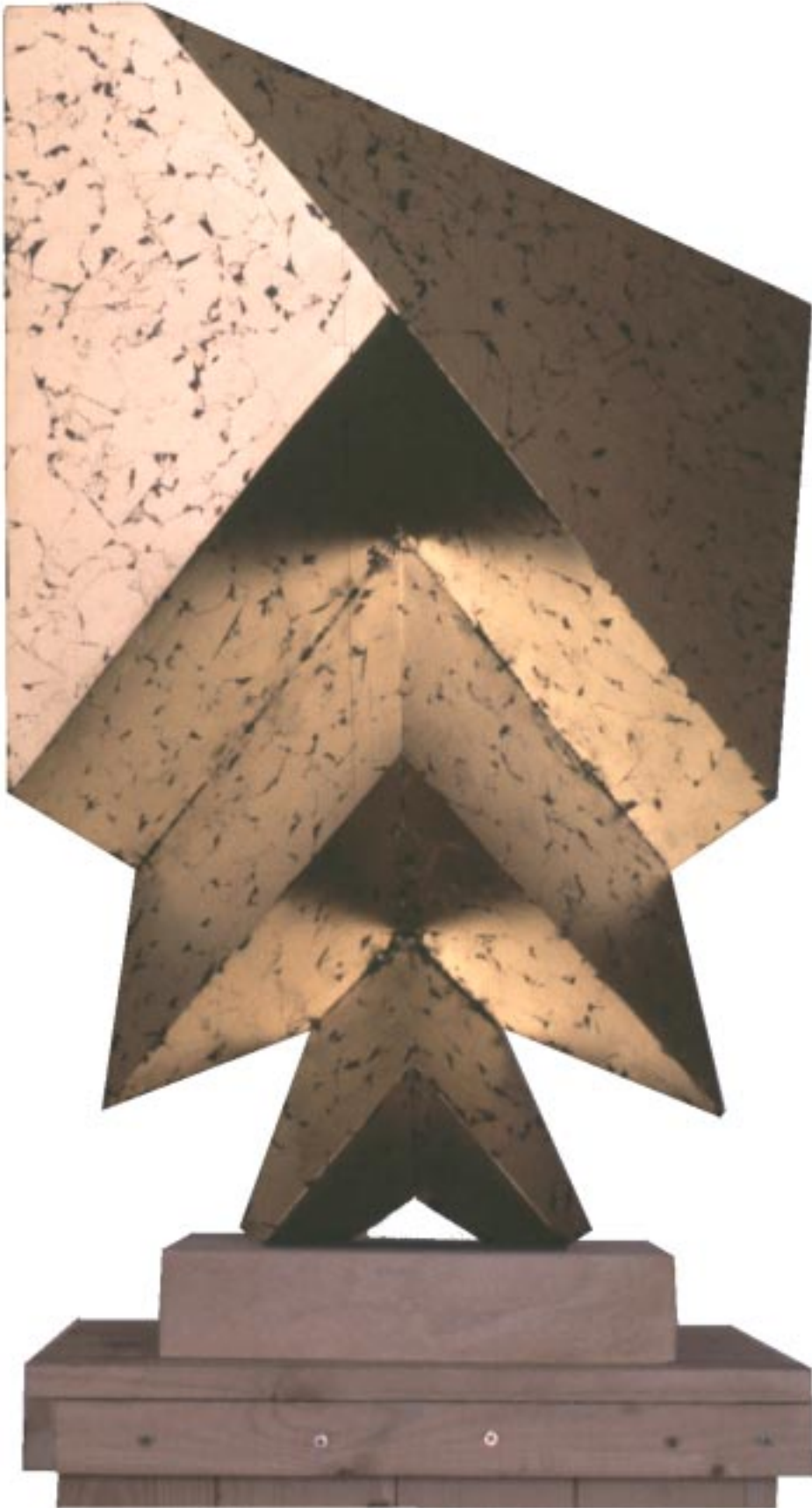
# HOMMAGE A LINNÉ



Alle folgenden  
Abbildungen  
„Hommage à Linné“  
1996. Stahl,  
blattvergoldet

Gleichzeitig mit meinen ersten gefalteten Säulen entstanden zwei Skulpturen, denen man wie keiner anderen Skulptur das Verfahren, das ihnen Zugrunde liegt, aus dem sie hervorgegangen sind, so offensichtlich ansieht. Es sind zwei Faltungen, die ich wegen ihres Blattcharakters, aus Sympathie und Respekt, Linné gewidmet habe. Diese beiden mittelgroßen Skulpturen, eine davon gehört meiner Frau, die andere habe ich aus dem Visier verloren, sollten die ersten einer neuen „Gattung“ von gefalteten Skulpturen sein. Doch erst 1996 habe ich das, was ich vor über dreißig Jahren begonnen habe, fortgesetzt. Endlich habe ich in neuem Zustand das gemacht, was ich, immer verfolgt von einem, Jahre währenden Wachtraum, schon lange verwirklichen wollte. Warum zwischen den ersten Versuchen und dem, was ich im Januar 1996 im Studio 51 zum erstenmal öffentlich zeigen sollte, soviel Zeit vergehen mußte, kann ich nicht mit Sicherheit sagen. Wahrscheinlich habe ich nicht zuletzt auch in diesem, wie in vielen andern Fällen, das Thema unter dem Druck eines beschädigten, zeitweise erniedrigenden Lebens, wie es jeden von uns gelegentlich streift und das uns so leicht uneins werden läßt mit uns selber, einfach geopfert. Es gab zwar in jedem Herbst immer wieder Augenblicke, in denen ich die Neigung verspürte, das Thema, dem ich durch eine Fülle von Erinnerungen verbunden bin, wieder zu beleben. Aber eigenartiger Weise fiel es aus der Höhe des Begehrens stets wieder zurück in den Traum.

links: Das erste  
„Blatt“ meiner  
„Hommage à  
Linné“, 1965.  
Stahl





Wie vieles andere sind auch diese Skulpturen für mich fest verknüpft mit Erinnerungen aus meiner Kindheit und Jugend. Verbunden mit dem rauschhaften Glück, das Terrain der Linden, vor dem Haus am See, dem Haus meiner Großeltern, harken zu dürfen. Dem Gebot meines Großvaters Folgend darauf zu achten, daß ein Zustand größter Harmonie im Garten nur dann erreicht ist, wenn angestrebte Ordnung und Natur sich in Balance befinden. „Versuche nicht, alles Laub unter der Harke verschwinden zu lassen. Aber Sorge dafür, daß eine Ordnung entsteht, die aussieht, wie nicht gewollt.“ Stunden wie in Trance, habe ich damit verbracht den Sand in immer neuen Richtungen und Muster zu harken. Mit Spannung habe ich beobachtet, wie erst die grünen, später herbstfarbenen Blätter nach und nach, nie-

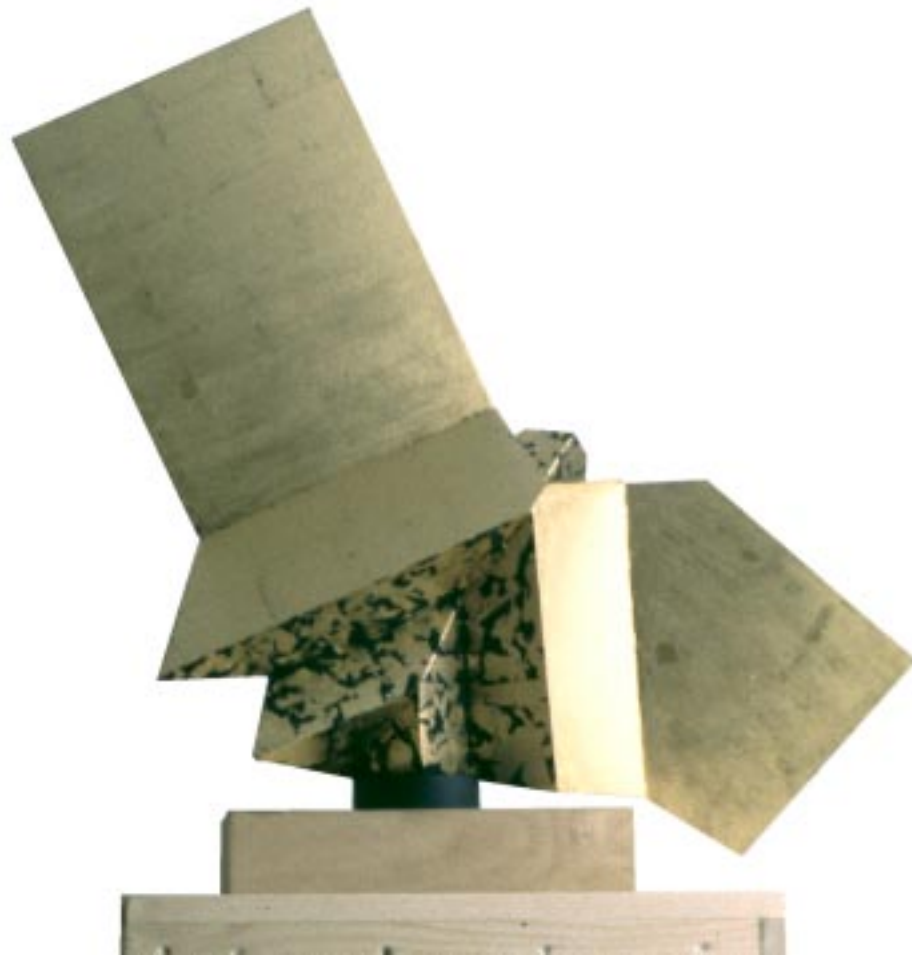


dersegelten, um auf dem geharkten, für sie vorbereiteten Terrain zu landen. Immer von neuem mußte ich dann abwägen, ob das Blatt der gewünschten Balance sich ein fügt oder ob es unter den Rechen kommt. Ähnliches habe ich später, als ich hinter Egge und Pflug Bauern lernte, noch einmal erlebt.

Blätter: elliptisch, rund, ei-, herz-, nieren-, spieß-, nadel- oder spatelförmig, einfach, dreiteilig, fünf- oder siebenfingrig, hand- oder fußförmig, paarig- oder unpaarig gefiedert, gestielt, sitzend oder stengelumfassend, hand-, fieder- oder parallelnervig, mit oder ohne Nebenblatt, stets gegliedert in Stengel, Rippe und Fläche, der Blattrand gesägt, gezähnt, buchtig, gekerbt oder ausgeschweift. Das zu unterscheiden und an den Unterschieden Gattung und Familie der Pflanze zu erkennen, der das Blatt zugehört, hat mich, neben dem Mikroskopieren, sehr früh mein Vater gelehrt. Unter seiner Anleitung mußte ich ein Herbarium anlegen.

Für meinen Vater waren die Blätter das Wunder aller Wunder. In ihnen offenbarte sich ihm die unerschöpfliche Schönheit der Natur und er wurde nicht müde, in ihrer Vielgestalt das Leben zu verehren. „Sieh, alle sind sie gefaltet. Zu jeder Zeit, in jeder Phase ihrer Entwicklung anders, aber immer vollkommen.“ Wie oft habe ich beobachtet, wie er sich bückte, ein Blatt aufhob, es gegen das Licht hielt, schweigend, voller Bewunderung über so





viel Harmonie den Kopf schüttelnd, warf er das Blatt mit kindlichem Vergnügen empor, um es aus möglichst großer Höhe davonsegeln zu lassen.

Als ich meinem Vater 1965 mein erstes „Blatt“ der Hommage à Linné zeigte sagte er nach langer Betrachtung: „Es ist für mich verblüffend zu sehen, in welche Formen sich verwandelt was ich dir als Kind gezeigt habe. Ich glaube, langsam verstehe ich, was es heißt, ein Künstler zu sein.“

Inzwischen haben sich auch die Blätter der „hommage a Linné“ verwandelt. Ich habe sie, um ihnen etwas vom herbstlichen Glanz zu leihen, in unregelmäßiger Weise vergoldet. Sie stecken nicht mehr, einer Standarte vergleichbar, mit festem Stiel in einem zylindrischen Fuß. Sie stützen sich scheinbar labil auf einen anderen, gewählten Körper. Vielleicht war es nur diese einfache Frage, wie denn eine Skulptur, dem Blatt vergleichbar, als Körper aufrecht, sich präsentieren kann, ohne eingezwängt zu werden in einen Sockel, auf die ich jahrelang keine Antwort wußte.



KUNST:  
DIE IM KAMPF  
GEWONNENE  
WIRKLICHKEIT

ZUM KÜNSTLERISCHEN GESAMTWERK  
VON EBERHARD FIEBIG

## I. VORAUSSETZUNGEN UND KÜNSTLERISCHE ANFÄNGE

Eberhard Fiebig ist als Künstler und Bildhauer Autodidakt. Der Satz und die in ihm enthaltene Feststellung haben bei aller sachlichen Richtigkeit etwas Absurdes. Kann ein Künstler überhaupt etwas anderes sein als Autodidakt? Kann man Kunst überhaupt „lernen“? Welche Voraussetzungen müssen gegeben sein, um als Künstler im Sinne einer Profession anerkannt zu werden?

Fragen, mit denen sich Eberhard Fiebig während seines langen Künstlerlebens immer wieder auseinandergesetzt hat, und denen er nicht selten mit beißendem Spott begegnet ist. Selber seit 1974 Professor an der Gesamthochschule in Kassel, ist er sich des Widerspruchs in der eigenen Existenz sehr wohl bewußt, hat an ihm gelitten und versucht, ihn wenigstens im Sinne der Produktion von Skulpturen produktiv zu machen. Jedenfalls kann festgestellt werden, daß die Betrachtung und Analyse des Werkes zunächst wenig oder gar keinen Aufschluß über seine Voraussetzungen ergibt, jedenfalls nicht im Sinne einer „materialisierten Biografie“.

Wenn Fiebig andererseits immer wieder darauf beharrt, daß über ein Kunstwerk in seinem historischen Zeitbezug nichts ausgesagt werden kann, ohne die Produktionsbedingungen mit zu analysieren, denen es seine Gestalt verdankt, ist dies oft als eine Art von vulgärmarxistischem Denken denunziert worden, wo es doch nichts weiter anzeigt als die mehr der Arbeit, mehr dem Machen als der Theorie verbundene Existenz dieses Künstlers. Es versteht sich in diesem Zusammenhang, daß jemand, der sich selber zu einem wesentlichen Teil als Handwerker begreift und der handwerklichen Korrektheit seiner Arbeit enormen Wert beimißt, genauso präzise mit der Spache umgeht.

Fiebig gehört zu denjenigen Künstlern, die sich nicht von Theorien abhängig gemacht haben, sehr wohl aber ihrer Kunst theoriebildende Kraft zumessen. Für ihn und sein Denken ist überaus typisch, daß sehr selten oder sogar nie eine künstlerische Idee ihren Ausgang von einer theoretisch-abstrakten Überlegung oder Reflexion nimmt. Es ist vielmehr der Umgang mit sehr konkretem Material oder Herstellungsverfahren, die Fiebig „inspirieren“. So wie der jüngst emeritierte Professor hätte auch der junge Künstler in Wiesbaden antworten können, der sich sein Brot als Chemielaborant verdienen mußte und erste Erfahrungen mit der Skulptur machte: „Der Künstler denkt nicht bei der Arbeit. Er hat keine Zeit dazu. Er hat Wichtigeres zu tun. Er muß den Lauf einer Schweißnaht verfolgen.“<sup>1</sup>

## DIE ERSTEN BILDHAUERISCHEN VERSUCHE

Von den frühen Skulpturen, die Fiebig in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren geschaffen hat, ist so gut wie keine einzige erhalten geblieben, wir haben nur Abbildungen und auch die sind nicht vollzählig, bezogen auf die tatsächlich entstandenen Arbeiten. Die Gründe hierfür sind vielfältig, liegen aber vor allem in der kommerziellen Erfolglosigkeit des jungen Bildhauers. Selbst wenn man einen sehr viel später geschriebenen Satz als Selbstinterpretation und -stilisierung betrachten mag, sagt er doch viel über die Arbeitsweise dieses Künstlers aus, die sich über die Jahre immer wieder erkennen läßt: „Ich will aus der Sackgasse des Zufalls heraus, aber dem Verstand nicht zum Opfer fallen.“<sup>2</sup>

Es ist im kunsthistorischen Kontext der Zeit nicht überraschend, was Fiebig als erste Arbeiten vorlegt. Das Material ist, der Auffas-

sung vieler Bildhauer des „Informel“ entsprechend, vorgefundener Metallschrott, die Formen dieser gelöteten und später geschweißten Skulpturen erinnern entfernt an die menschliche Figur, aber auch an Tiere und - zeitweilig beherrschend - vegetative Naturformen. Fiebig selber notiert auch hier schon früh seine Arbeitsweise und hält als besonders charakteristisch fest, daß er nie von einer Skizze, einer Zeichnung oder einer zur Umsetzung in die Plastik vorgegebenen Form ausgeht. Vielmehr entfaltet sich seine Phantasie unmittelbar am Material und im Arbeitsprozeß. Sein Leben lang wird Fiebig fasziniert sein von Künstlern, die ihrerseits sehr nahe am Material arbeiten und die den handwerklichen Aspekt künstlerischer Arbeit nicht nur nicht leugnen, sondern ihm einen angemessenen Rang einräumen. Brancusi gehört selbstverständlich dazu, aber auch Giacometti, interessanterweise aber wenige „abstrakte“ Künstler. In diesem Zusammenhang bildet sich aber auch sehr frühzeitig ein problematisches Verhältnis Fiebigs zur Theorie. Seinem sehr präzisen Umgang mit dem Material und seinen Bearbeitungsmethoden entspricht das Bedürfnis nach korrekter, ja nüchterner Beschreibung dieser Parameter einer Skulptur. Es scheint bei ihm aber gleichwohl ein Bedarf an Theorie zu bestehen, also nach Erklärungen des eigenen künstlerischen Tuns, die über das Beschreibbare hinausgehen, aber von den gängigen ästhetischen Theorien nicht befriedigt werden können. Fiebigs vehemente, oft polemische und nicht selten über das Ziel hinausschießende Auseinandersetzung mit der Theorie entspringt einerseits einem zunächst mehr geahnten als gewußten Mangel an Erklärungsmustern für die eigene Kunst, andererseits einem Legitimationsbedürfnis, einer Sinnstiftung der künstlerischen Existenz.



Wenn man die Betonung des Handwerklichen einerseits und die stete Suche nach theoretischer Legitimation andererseits erst einmal als zwei Seiten ein und derselben künstlerischen Existenz begriffen und akzeptiert hat, lösen sich manche Widersprüche, die Fiebig als Künstler bis heute begleiten, von selbst auf. Obwohl diese Künstlerexistenz von Anfang an auf Unabhängigkeit und Autonomie, sowohl im existenziellen als auch künstlerischen Bereich angelegt war und diese Autonomie, stets bedroht, mit aller Kraft verteidigt wurde, ist auffällig, wie sehr Fiebig als Künstler Anlehnung gesucht hat. Nicht im Sinne von Vorbildern oder von fremder Identifikation, sondern in einer inneren Übereinstimmung von Tun und Anschauung, oder, wenn man es anders formulieren will: zwischen Erkenn- und Erfahrbarem und der künstlerischen Phantasie.

Wie ein roter Faden wird sich durch diese Künstlerexistenz das Ringen um einen festen Halt ziehen, einen Halt, der weder in der Theorie noch in der Geschichte sich findet, weil beide nicht unmittelbar auf die Person bezogen werden können. Dafür aber spielen die eigene Biografie (vor allem die ihr abgerungenen und abgetrotzten Erfahrungen, auch die und vor allem die mit Menschen) sowie die eigenen nachprüfaren Fähigkeiten, beispielsweise ein technisches Problem zu bewältigen, eine herausragende Rolle.

Als Fiebig 1962 zu einem Bildhauersymposium nach Jugoslawien eingeladen wird (es ist praktisch die erste professionelle Anerkennung als Bildhauer), „bewaffnet“ er sich mit einer Axt und beschließt, ein Holztor zu zimmern, dessen Höhe von über vier Metern von vornherein signalisiert, daß eine Anstrengung

notwendig wird, die bis an die Grenze dessen geht, was ein einzelner überhaupt leisten kann. „Ich stelle mich an meinen Stamm und schlage zu,“<sup>3</sup> notiert Fiebig lakonisch, hinter den Worten das verbergend, was Peter Handke in einem seiner Buchtitel „Die Angst des Tormanns vor dem Elfmeter“ genannt hat. Diese Angst ist für Fiebig seit den Anfängen ein wesentliches Movens seines künstlerischen Tuns gewesen, stets hat er vor allem dieser Angst Höchstleistungen abgerungen.

Die frühen Skulpturen lassen bereits sowohl Grundprinzipien der Arbeitsweise als auch Konstanten der Auseinandersetzung mit den Problemen der Bildhauerei erkennen, denen man später im Werk Fiebigs immer wieder, wenn auch in sehr unterschiedlicher Ausprägung, begegnen wird. Neben dem Umgang mit dem Material als stetem Ausgangspunkt der Gestaltwerdung ist es vor allem der Bezug der Skulptur zu ihrer Umgebung sowie zu ihrem Untergrund. Fiebig setzte sich mit der Tatsache auseinander, daß es eine gleichsam abstrakte Beziehung einer Plastik zum Raum nicht geben kann, weil, wie er fast vier Jahrzehnte später formulieren wird: „Weder der Raum noch die räumliche Ausdehnung das Bestimmende der Sculptur“ ist, „sondern der Körper.“<sup>4</sup> Den radikalen Denkansatz kann man in der frühen Auseinandersetzung mit dieser Problematik als Ahnung immerhin bereits erkennen: „Es ergab sich die Frage der Beziehung des Körpers zum Raum. Ich ging damals zum ersten Mal davon aus, daß der Körper (die Plastik) nur real ist im Zusammenhang mit einem auf sie bezogenen Raum. Dieser Raum wurde von mir gesetzt, indem ich die Plastik auf einen Käfig bezog. Damit



war der Plastik, wo immer sie aufgestellt wurde, ein von mir definierter Raum zugeordnet.“<sup>5</sup>

Vor allem die frühen Texte von Fiebig, in denen er sich mit den Problemen auseinandersetzt, denen er in der täglichen künstlerischen Arbeit begegnet, zeigen einen erstaunlich sicheren Instinkt für die elementaren Grundbedingungen bildhauerischer Arbeit, ohne meist zur Reflexion vor allem über die historischen Bedingungen schon fähig zu sein. Die Plastik, der Fiebig einen eigenen „definierten“ Raum „mitgegeben“ hat, hieß „Der Elefant“ und erhielt ihre charakteristische Gestalt tatsächlich durch einen schlichten Stahlrohr-Rahmen, in dem die eigentliche Plastik aus Kupferblech und Messing aufgehängt war.

Als eigenständige Skulptur würde man diesen „Elefant“ heute kaum noch gelten lassen, dafür aber bezeichnet er eine wichtige Erkenntnis, die sich Fiebig für sein Werk bewahren wird, und die man auch eine extreme Konzentration auf die einzelne Plastik selber nennen könnte, eine Isolierung und Vereinzelung, die dem Kunstwerk eine Autonomie zuordnet, die es von jeder Abhängigkeit befreit. In seinem Buch „Sculptur“, das er Anfang der neunziger Jahre im Verlag Jenior & Pressler publiziert, erhält diese frühe Erfahrung ihre definitive Formulierung: „Nicht der Bezug auf den Raum ist für die Sculptur von Bedeutung, sondern die eigene Konstitution und Lage zu den anderen Körpern, die sich in der Nähe befinden.“<sup>6</sup> In den Formen der frühen Plastiken lassen sich wenig wirklich originelle Ansätze erkennen. Fiebig sucht nach künstlerischem Ausdruck, ohne daß es ihm gelingt, bereits aus einem inneren Reservoir an Vorstellungen schöpfen zu können. Be-



zugesebene seiner Arbeitsweise ist sowohl die vertraute Formwelt seiner Lebensumgebung, die sich gleichsam „automatisch“ im Arbeitsprozeß reproduziert, oder die Gegenwelt der etablierten Kunst in einer Provinzstadt wie Wiesbaden. Bezeichnend ist, daß Fiebig in dieser Zeit (noch arbeitet er als Chemielaborant) Kontakt zu anderen Künstlern sucht, die ähnlich wie er selber aus der Motorik des Arbeitsprozesses heraus ihre Formen gewinnen. Eine der prägenden Begegnungen wird die mit dem Siegener Maler Reinhold Koehler, der in der Malerei eine Fülle von Techniken erfindet, mit deren Hilfe er den Pinsel und den Stift substituiert. Koehlers Technik der „Decollage“ fasziniert Fiebig wohl vor allem durch den adäquaten Umgang mit dem Material Papier. Das fast mechanische Abreißen von Papierschichten, die mit Farbe getränkt sind, erfolgt bei Koehler in einem möglichst ununterbrochenen, kontinuierlichen Arbeitsgang. Daß Fiebig über diese Technik einen Schmalfilm dreht, in dem praktisch nur die Hände des Künstlers zu sehen sind, hat für seine eigene Arbeitsweise eine wichtige, symbolische Bedeutung. Das Vertrauen auf die Einheit von Arbeit und Imagination, die sich dann im Kunstwerk wie von selbst manifestiert und materialisiert, ist nirgendwo so stark herausgestellt wie in diesem Film.

Wenn die vielfältigen Beziehungen einer jeden Skulptur zu ihrer Umgebung, ihr Verhältnis zu den Größenordnungen anderer, ihr benachbarter Objekte und Gegenstände ein Grundproblem der Bildhauerei darstellt, dann das Standproblem erst recht. Auch hier treffen wir im Werk Fiebigs bereits in den Anfängen auf ein ungewöhnliches Problembewußtsein, ohne daß diesem bereits eine angemessene Lösungskompetenz des Künstlers gegen-

überstehen würde. Betrachtet man das Werk im Zusammenhang, wird allerdings deutlich, daß sich Fiebig immer wieder um dieses Problem bemüht hat und vielen seiner Arbeiten spezielle, auf sie bezogene Sockel oder Podeste mitgibt. Dies ist nicht selten als Marotte belächelt worden, stellt indessen nichts Geringeres dar als den Versuch, die grundsätzlich problematische Verbindung einer Plastik mit ihrem Untergrund, ihrer Basis künstlerisch zu definieren und festzulegen. Der Blick in die Kunstgeschichte legitimiert diesen Anspruch in den jahrhundertealten Beispielen der größten Bildhauer, ihre Skulpturen mit einem Sockel zu verbinden und dadurch zusätzlich an einem Ort zu definieren.

Für die frühen Plastiken war das „Standproblem“ deshalb so besonders wichtig, weil sie nicht nach den „klassischen“ Gesetzen gearbeitet waren. Volumina und Gewichtsverteilung waren nicht nach der Schwerkraft hin angeordnet, das Problem der Aufstellung gehörte nicht zu den Überlegungen, die den Herstellungsprozeß strukturierten. So entstanden auch Plastiken, die, wie Fiebig selber schreibt, in einem „Stiel“ endeten. Dies waren sehr komplexe Gebilde aus Messingschrott, die praktisch auf einem Punkt standen, also einer Verankerung bedurft hätten, um überhaupt aufrecht stehen zu können. Es ist überaus typisch für den Bildhauer Fiebig, daß er dieses „technische“ Problem nicht von vornherein bedacht hat, sondern es erst erkennt, wenn es auftritt, nämlich in dem Moment, wo die Plastik künstlerisch „fertig“ ist, aber ihre Präsentation an einer technischen Unzulänglichkeit scheitert. Wieder greift Fiebig auf Erfahrungen zurück, die er mit Material gemacht hat, nämlich mit Glas während seiner Tätigkeit im Chemielabor. Die Lösung, vom Mate-

rial und seiner Verwendbarkeit abgeleitet, erweist sich künstlerisch als überaus ergiebig. Die Plastiken werden in zwei Zonen geteilt, zwischen die eine Glasscheibe geschoben wird. Sie wirkt in ihrer vertikalen Statik stabilisierend, gleichzeitig sichert ihre Transparenz aber die Einheit der Plastik. Fiebig notiert, was er mit dieser Idee erreicht hat und vermerkt als wichtigsten Effekt: „3. Ergab sich ein nicht geahnter Reiz. Trotz absoluter Transparenz der Glasscheibe bildeten sich bei diesen Skulpturen zwei Bereiche verschiedener Präsenz. Einerseits war die Metallskulptur als Einheit erhalten geblieben. Andererseits wurden durch das Glas zwei Zonen definiert, in denen die Metallkonstruktion unterschiedlich präsent war.“<sup>7</sup>

Es entsteht eine Reihe von überaus reizvollen und sehr eigenständigen Plastiken, vielleicht die erste Serie, in der Fiebig einen vollkommen eigenen Weg findet. Gleichwohl erweist sich die Einbeziehung von Glas in die Skulptur als nicht tragfähig genug, daraus mehr zu machen als in der Idee der Lösung der Standproblematik angelegt war. Andererseits könnte man diese Plastiken aber auch als eine Art Zäsur in dem noch unausgereiften Werk des jungen Bildhauers begreifen. Fiebig hat bisher, ohne besonders originelle künstlerische Vorstellungen, aber immerhin mit bereits erkennbarer formaler Sicherheit, vorwiegend mit den technischen Problemen seines Metiers gerungen. Die endgültige Gestalt einer Arbeit - so erscheint es jedenfalls sowohl in der Erinnerung an die realen Skulpturen als auch in der Betrachtung der Fotos - ergab sich oft aus der Lösung von technischen Detailproblemen der vorhandenen Materialien, der Fähigkeit, sie zu kombinieren und miteinander zu verbinden usw. Auch ist die Orientierung des jungen Bildhauers bis zu Be-



ginn der sechziger Jahre unvollkommen und dem Zufall unterworfen, von einer systematischen Aneignung kann keine Rede sein.

Das Unsystematische und zuweilen Sprunghafte in der Aufnahme von Anregungen bei Fiebig ist oft als problematisch beschrieben worden, anerkennen aber muß man, daß sich gerade dieser überaus kritische Künstler eine erstaunliche Offenheit bewahrt hat und sich nie scheut, ihn wirklich beeindruckende Erfahrungen aufzunehmen und sich anzuverwandeln. Dies hat für seine Biografie stets eine enorme Rolle gespielt vor allem, weil Fiebig spontan fähig ist, aus solchen Erfahrungen Konsequenzen zu ziehen: „1960 sehe ich zum erstenmal eine Skulptur von Giacometti. Sie ist abgebildet in der Zeitschrift Magnum. Der Schock, den mir das Bild dieser Skulptur verpaßt, liquidiert alle Vorstellungen, die ich von der Skulptur habe.“<sup>8</sup> Es ist dies vor allem eine emotionale Beeinflussbarkeit, eine Offenheit gegenüber wirklichen künstlerischen Leistungen, die frei ist von jeder Eitelkeit im Bezug auf das eigene Werk. Gleichzeitig entwickelt Fiebig aber auch einen gewissen Schutzmechanismus gegenüber dieser Offenheit, die er schnell auch als Verletzlichkeit erkennt und so formuliert er denn in der ihm eigenen Art apodiktisch und angreifbar: „Heute weiß ich, daß ein Künstler, der sein Wissen und Können nicht selbst erwirbt, von anderen Menschen keines vermittelt bekommt.“<sup>9</sup>

#### DAS RINGEN UM DIE EIGENE FORM

Die frühen Jahre im Schaffen von Fiebig kann man, ohne ihm zu nahe zu treten, als ein Suchen ohne definiertes Ziel bezeichnen. Fiebig experimentiert nicht im eigentlichen Sin-





ne, sondern er versichert sich seiner eigenen Fähigkeiten und vor allem seiner künstlerischen Phantasie. Obwohl sich in den frühen Plastiken sowohl bestimmte Zyklen als auch formale Konzentrationen feststellen lassen, kann man doch nicht von einer eigenen Form sprechen. Insbesondere schwankt Fiebig zwischen offenen und geschlossenen Formen in seinen frühen Skulpturen. Dort, wo er sich sichtbar an der menschlichen Gestalt, an Tieren oder Pflanzen orientiert, dominiert die geschlossene Form, dort, wo er aus dem Material heraus arbeitet und eine mehr assoziative Kombination von Material bevorzugt, entstehen offene Formen, die manchmal sogar dynamisch nach außen drängen. Nach der Begegnung mit Giacomettis Kunst steht offenbar fest, daß die menschliche Figur als Orientierung nicht in Frage kommt. Die existentialistische Reduktion des Menschen in diesen Skulpturen läßt nur noch die Spur der Beschädigung sichtbar erscheinen, dem endgültigen Verschwinden des Menschen aus der Kunst scheint von Giacometti ein letztes Zeichen entgegengesetzt worden zu sein, daran anzuknüpfen erscheint sinnlos. Der Schock mag für Fiebig auch deshalb so groß gewesen sein, weil es für ihn sonst kaum etwas in der zeitgenössischen Kunst gibt, woran er sich orientieren kann, die eigene Motorik in der Arbeit, die er diesem Defizit entgegengesetzt, muß sich ohne klare Orientierung erschöpfen.

In der Gesamtschau des Werkes wird erst deutlich, daß es immer wieder besondere Konzentrationen in diesem Werk gegeben hat, die sich manchmal darstellen lassen als Abschluß einer Werkphase, manchmal aber auch als eine Art Selbstvergewisserung angesichts neuer Herausforderungen, nicht selten aber auch interpretiert werden können als der

unmittelbare Ausdruck von Krisen, künstlerischer und persönlicher Art. Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre, bevor Fiebig dann durch die Einladung zum Bildhauersymposium nach Jugoslawien einen als Kraftakt zelebrierten Befreiungsschlag wagt, zieht er sich erstmals ganz auf eine Form zurück. Aus eingeschnittenen und gebogenen Scheiben in seinem damals bevorzugten Material Messing und Kupfer fertigt Fiebig eigenartig unzeitgemäße Gebilde, die spontan an pflanzliche Naturformen erinnern. Es ist typisch für Fiebig, daß er sich durchaus zu dieser Assoziation bekennt, gleichwohl aber in der Beschreibung vor allem den Herstellungsvorgang, also das Technische des Prozesses herausstellt: „Es entstanden damals jene Skulpturen, die ich *Lamellen* nenne. Kugelige, elliptoide, walzenförmige Körper. Sie wurden aus Metallscheiben verschiedener Prägung gebildet, die in gleichen Abständen axial oder außermittig miteinander verbunden waren. Die Scheiben, in der Regel aus Kupfer oder Messing, waren gleicher oder unterschiedlicher Form und Größe. Sie waren zusätzlich vom Rand her in verschiedener Weise eingeschnitten, so daß Segmente differenzierter Größe entstanden. Diese wurden, nachdem die Scheiben miteinander verbunden waren, tordiert oder gegeneinander verschränkt.“<sup>10</sup>

Das Besondere an diesen Skulpturen ist eigentlich nicht ihre Gestalt, die an Vorbilder aus der Natur erinnert. Man glaubt Kohlköpfe, Blüten oder Gräser assoziieren zu können. Obwohl dies von Fiebig nicht geleugnet wird und er später sogar einen biografischen Zusammenhang konstruiert, ist etwas anderes viel wesentlicher, was der Bildhauer selber in seiner Beschreibung in den Vordergrund stellt, ohne bereits - wie dann in späteren Jahren -

daraus etwas Absolutes abzuleiten. Zum ersten Mal, soweit dies aus den dokumentierten Arbeiten hervorgeht, verwendet Fiebig flache, nichträumliche Basiselemente, die er dann durch Verknüpfung und Biegung zu einer Gesamtform zusammenbindet. Fiebig spricht vom „Blattcharakter“ und vom „Folienhaften“<sup>11</sup> des Blechs einerseits, bekennt sich aber andererseits zum „pflanzenhaften Charakter“ der Skulpturen, den er „bewußt angestrebt“<sup>12</sup> habe.

An diesem Vorgang (leider sind auch diese Skulpturen, bis auf wenige Ausnahmen, verloren) ist besonders wichtig, daß der Bildhauer zum ersten Mal auf eine in gewisser Weise vorgedachte Form abzielt, gleichzeitig aber sich die Konstruktion dieser Form aus den spezifischen Eigenschaften und der ihnen entsprechenden Bearbeitung des Materials ergibt. Man könnte eine Konstante der Arbeitsweise von Fiebig so formulieren: er geht nie von einem geschlossenen Materialblock aus, von dem er dann etwas abnimmt, in ihn eindringt, aus ihm eine Form Herausschält. Vielmehr besteht das Ausgangsmaterial in den Arbeiten von Fiebig von Anfang an in einzelnen Elementen, die technisch miteinander verbunden werden und sich erst in der Kombination zu einer Gestalt zusammenschließen. Vor dieser geschlossenen Gestalt, so hat es jedenfalls den Anschein, schreckt Fiebig eine gewisse Zeitlang zurück. Dies hat zweifellos etwas mit seiner speziellen Arbeitsweise zu tun, erweist sich aber in späteren Jahren auch als eine prinzipielle Position, mit der Fiebig sich gegenüber traditionellen Formen der Bildhauerei absetzt. In den floralen Skulpturen an der Wende des Jahrzehnts findet er jedenfalls zum ersten Mal zu geschlossenen Formen, die sich aus der Kombination und



Verbindung von flächigen Elementen ergeben, ein Schritt, der sich für seine gesamte spätere Arbeit als Bildhauer als entscheidend herausstellen wird.

Gleichwohl bezeichnet diese Phase, die ihren biografisch-äußeren Abschluß mit dem Bildhauer-Symposium in Jugoslawien findet, in gewisser Weise auch eine Schaffenskrise. Fiebig ist es bisher nicht gelungen, seine künstlerisch-bildhafte Phantasie mit seinen handwerklich-technischen Erfahrungen und Fähigkeiten in Einklang zu bringen. Daß er sich in Jugoslawien an eine Arbeit macht, die eigentlich seine physischen Kräfte ebenso übersteigt wie seine handwerklichen Fähigkeiten, ist gleichermaßen Ausdruck dieser Krise wie eines bestimmten Bewältigungsmusters solcher Phasen, das sich im Verlauf seiner Karriere immer wieder nachweisen läßt.

Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß Fiebig mit dem Tor (das er bezeichnenderweise Brancusi widmet) eine der wenigen Arbeiten schafft, bei denen er gleichsam die „klassische“ Methode der Bildhauerei anwendet. Er arbeitet mit der Axt am Stamm, schlägt Ornamente aus ihm heraus, arbeitet sich von der Oberfläche in das Innere des Stammes vor. Ausbalanciert wird dieser „Rückfall“ durch die ästhetisch übergeordnete Form des Tores als einer der quasi Urformen der Bildhauerei und der Architektur. Nur in ganz wenigen Skulpturen, einer Madonna und einer Pietà versucht sich Fiebig noch in dieser Form der Bildhauerei, jedesmal mit eher eingeschränktem künstlerischen Erfolg. Diese Arbeitsweise wird, weil weder seiner künstlerischen Phantasie noch seinen handwerklichen Fähigkeiten entsprechend, nicht weiter verfolgt. Die pflanzenhaften Skulpturen ihrerseits eig-

nen sich nicht zur formalen Weiterentwicklung. Sie behalten indessen ihren herausragenden Stellenwert als Erkenntnismaterial für die weitere Arbeit. Fiebig erkennt nun, daß es grundsätzlich möglich ist, aus der ebenen Fläche heraus eine geschlossene Gestalt zu formen, wobei das Verhältnis zwischen flächigem Element und der ganzen Gestalt, also der Skulptur, zunächst noch weitgehend ungeklärt bleibt. Es sind bereits alle Voraussetzungen für eine neue Arbeitsweise vorhanden, auch mögliche Verknüpfungsformen sind entwickelt, aber es fehlt - wiederum typisch für Fiebig - die eigentliche künstlerische Legitimation für diese Skulpturen. Ganz profan ausgedrückt: die Methode wird an einem untauglichen Objekt vollzogen, sie enthält potentiell mehr künstlerische Möglichkeiten als die bisher erzielten Ergebnisse.

#### SELBSTVERSICHERUNG UND AUSWEICHEN

Es gehört zweifellos zu den Ungereimtheiten im Werk von Fiebig, daß es immer wieder von Einschüben und Unterbrechungen gekennzeichnet ist. Fiebig selber hat in seinen Texten versucht, dies nicht zuletzt auch damit zu erklären, daß er vielfältige künstlerische Interessen verfolge, die nicht unbedingt nur im Bereich der Bildhauerei lagen. Dies ist sicher richtig, vor allem, wenn man sich seine Gesamtproduktion anschaut. Wie viele Bildhauer hat auch Fiebig ein Interesse an Malerei und an jeder Form der grafischen Gestaltung. Im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen aber existieren von ihm keine „Bildhauer-Zeichnungen“, also keine Entwürfe für Skulpturen, keine Studien oder aus dem Bereich der Plastik abgeleitete freie Variationen des bildhauerischen Grundthemas. Dies macht zuweilen - im Bereich der Malerei und Grafik - den Ein-



druck der Diskontinuität, ja manchmal des Disparaten aus. Im Werkzusammenhang kann man nachweisen, daß es sich bei den verschiedenen künstlerischen Aktivitäten - zu denen als herausragend auch die Fotografie gehört - um Parallel-Arbeiten handelt, Felder der künstlerischen Betätigung, die in sehr unterschiedlicher Intensität bearbeitet werden und deren Ergebnisse ebenfalls von unterschiedlichem künstlerischen Rang sind.

Es ist verständlich, daß ein Künstler bemüht ist, alle diese Ergebnisse seines künstlerischen Bemühens grundsätzlich auf eine Stufe zu stellen, jedenfalls sie alle im Verbund zu präsentieren. In der Wahrnehmung macht eine solche Strategie indessen erhebliche Probleme, wie das Beispiel gerade Fiebig zeigt.

Es würde den Rahmen einer Betrachtung des Bildhauers Eberhard Fiebig sprengen, wenn man alles aufzählen wollte, womit er sich im Laufe der Jahre beschäftigt hat. Es fällt auch schwer, alle diese Aktivitäten gleichsam vom künstlerischen Rang her zu gewichten und einzuordnen. Wichtig erscheinen indessen die Motive, aus denen heraus Fiebig's künstlerische Produktion entsteht. Wie in jeder Künstlerexistenz gibt es auch bei Fiebig biografisch-persönliche Gründe für manche künstlerische Wendung im Werk. Es lassen sich aber auch Konstanten ausmachen, die man als Ausweich- oder Besinnungs-Strategien interpretieren könnte.

Trotz sehr ausgedehnter Werkphasen hat der Bildhauer Eberhard Fiebig in der Öffentlichkeit keine Rezeption, die sich auf ein klar umrissenes künstlerisches Image bezieht, das wiederum auf einer vielfach variierten oder - im schlimmsten Fall - reproduzierten Form

beruht. Obwohl es, wie noch zu zeigen sein wird, in diesem Werk formale und strategische Konstanten gibt, erscheint es als zu vielfältig, zu disparat, als daß es auf einen Nenner gebracht werden könnte. Zu diesem Eindruck hat zweifellos beigetragen, daß Fiebig nie an der Hervorbringung einer Gestalt interessiert gewesen ist, sondern daß ihn sehr viel mehr das aus dem Arbeitsprozeß hervorgehende Ergebnis interessiert hat, auch wenn es im Sinne einer Kontinuität aus dem Vorhergehenden nicht abgeleitet werden konnte.

Man hat versucht, eine solche Entwicklung als mangelnde Konzentration auf das Wesentliche zu denunzieren, was umso ärgerlicher ist, als solche Ansprüche wie der nach Kontinuität in einem Werk nicht selten mehr die Vorstellung von Marktstrategien evozieren als ästhetischer Glaubwürdigkeit.

Bei Fiebig liegt es nahe, die Brüche im Werk unter dem Gesichtspunkt eines Gesamtanspruchs als eine enorm offen angenommene Auseinandersetzung mit einem jederzeit drohenden Scheitern zu interpretieren. Es ist keine Frage, daß Fiebig zu denjenigen Künstlern gehört, die ihre eigene Arbeit mit einem Übermaß an Selbstinterpretation begleiten. Einer Selbstinterpretation allerdings, die, in einem aggressiv-polemischen Tonfall vorgetragen, gerade deshalb eine hohe Verletzlichkeit signalisiert. In der Tat ist Fiebig kein Bildhauer, der seiner selbst und seines Tuns sicher ist. Im Gegenteil, die polemische Attitüde des Angriffs als beste Art der Verteidigung ist immer wieder der Versuch, sich seiner selbst zu versichern, im Diskurs den eigenen Weg zu finden.



Dabei dienen die Umwege, das Ausweichen auf andere künstlerische Medien, immer nur dem Ziel, den eigentlichen Sinn der bildhauerischen Tätigkeit herauszufinden.

Zu Beginn der sechziger Jahre, trotz einer Hyperaktivität die Zeit der ersten wirklichen Schaffenskrise, stürzt sich Fiebig sowohl auf die Drucktätigkeit als auch in Kontakte mit anderen Künstlern, die er zum Teil durch die Tätigkeit seiner Frau als Inhaberin der Avantgarde-Galerie „Renate Boukes“ aufnehmen kann.

Was sich in dieser Zeit im Bereich der Bildhauerei abspielt, hinterläßt kaum Spuren in Form von Plastiken, dient aber der Versicherung der eigenen Beziehung zur plastischen Gestalt. Fiebig hat intuitiv erkannt, daß er mit den floralen Plastiken, die eine allzu ableitbare, geschlossene Form aufweisen, in eine Sackgasse geraten ist. Die Konstruktionsmethode und die grundsätzliche Idee, aus der Fläche durch Bearbeitung der flächigen Einzелеlemente zu einer im Raum geschlossenen Form zu gelangen, läßt sich einstweilen nicht von der vorgedachten Gestalt lösen. Die beiden technischen Probleme, nämlich der Standfestigkeit und der Raumbeziehung dieser Plastiken sind in einem Sinne gelöst, daß sie ästhetisch nicht weiter ausgebaut werden können. Dies aber gehört zu Fiebig's schon früh erkennbaren Konstanten: die Form muß sich aus dem Arbeitsprozeß, d.h. aus der Bearbeitung des Materials in einer ihm spezifischen Art und Weise ergeben.

Wie bei dem Tor in Jugoslawien übrigens weicht Fiebig noch einmal (dieses Verhaltensmuster soll sich später noch einige Male wiederholen) in eine kräftezehrende Herausforderung aus, die in der Konstruktion und Aus-

führung eines Schulpavillons in Höchst besteht. Ein ästhetisch wenig überzeugendes Werk einer Zwischenentwicklungsphase, erhält dieser Pavillon, vor allem durch persönliche Rückschläge, eine überdimensionale Bedeutung in der Biografie, ohne daß Fiebig daraus einen künstlerischen Nutzen ziehen kann.

Entscheidend im Werkzusammenhang aber ist in diesen Phasen nicht die Beschäftigung mit dem Drucken, der Herstellung von Möbeln, Kinderspielzeugen sowie mit Malerei. Vielmehr ist es die Aufnahme von Methoden im Sinne von Konstruktion, die Fiebig experimentell ausprobiert, ohne daß er sie unmittelbar auf eine Werkphase bezieht. Diese Art des spielerischen Suchens ohne einen von außen erkennbaren bildhauerischen Formwillen ist im Werk von Fiebig am schwersten zu vermitteln und zu erklären. Im Gesamtkontext indessen tauchen alle diese technischen Methoden, die er sich in solchen Phasen aneignet, in einem anderen künstlerischen Zusammenhang wieder auf, ohne daß sie sofort zu konstitutiven Elementen seiner Bildhauerei werden.

So entstehen zu Beginn der sechziger Jahre, inspiriert durch den Amerikaner Buckminster Fuller, die sogenannten „Tensegrity-Konstruktionen“, in denen die Verbindungen zwischen den Druckelementen aus Seilen besteht und so der Eindruck einer „schwebenden“ Konstruktion entsteht. Fiebig hat diese Idee eindeutig übernommen, ohne daß sie gleichsam von einer inneren Notwendigkeit seiner bisherigen Arbeit legitimiert worden wäre. Es handelt sich in Wahrheit um eine technische Faszination, der er sich hingibt, ohne vorher über das ästhetische Ergebnis nachzudenken. Die wenigen Konstruktionen entstehen aus



der reinen Anwendung der Methode, bleiben aber auch für den Künstler unbefriedigend. Auch im Vergleich etwa mit Kenneth Snelson erkennt Fiebig sehr schnell diese Eindimensionalität seiner technischen Faszination und läßt die Methode fallen. Man kann diese künstlerische Strategie als von mangelnder Vorstellungskraft gekennzeichnet gering achten, dabei sollte aber nicht vergessen werden, daß es eine Gesamtsumme an Erfahrung gibt, die sich auch aus Irrungen zusammensetzt - ein Potential übrigens, das gerade bei Fiebig zu Buche schlägt.

Während die „Tensegrity-Plastiken“ wiederum die offene Form (nach den floralen, geschlossenen Körpern) bevorzugen, bleibt eben diese Variante unabgeschlossen, nicht ausgeschöpft. Es gelingt Fiebig nicht, die beiden grundsätzlichen Varianten entweder zu vereinen oder so gegeneinander zu setzen, daß aus dem Antagonismus eine neue Einheit wird. Noch ist der Bildhauer weit von einer Erkenntnis entfernt, die er Jahrzehnte später als „die Unaufhebbarkeit der Übereinstimmung des Ganzen und der Teile“<sup>13</sup> beschreiben wird.

Nur in diesem Kontext sind die sogenannten „Pneus“ interessant, in denen Fiebig erneut die geschlossene Form zu gestalten sucht, ohne gezwungen zu sein, von einer vorgegebenen Masse auszugehen. Die Idee ist eigentlich simpel: eine Gummiblase wird in einer Art strukturiertem Drahtkäfig aufgeblasen und ergibt so eine geschlossene Form. Zum ersten Mal versucht sich Fiebig in dieser Phase in der Entwicklung eines „Kanons“, der noch eine Mischung aus technischen Konditionen und formaler Methodik darstellt, aber bereits andeutet, daß sich das formale Den-

ken systematisiert (ein Begriff, gegen den Fiebig später heftig polemisieren wird). In zwölf schematischen Darstellungen werden die Formen beschrieben, die ein Pneu in diesem Kanon annehmen kann, z.B.: „1. Kugelige Blase, in einem Ring hängend; 8. Kugelige Blase in einem Ring hängend, einseitig gezerzt; andere Zerrform durch anderes Druckverhältnis.“<sup>14</sup>



In gewisser Weise bilden die „Pneus“ einen Abschluß der ersten Werkphase, in der Fiebig sich der Möglichkeiten der Bildhauerei selber versichert, ohne sich an konkrete Vorbilder anzulehnen. Das Ergebnis ist, abgesehen von Einzelbeispielen gelungener Plastiken, wenig überzeugend. Einerseits strebt die künstlerische Phantasie zu ungewöhnlichen Lösungen, andererseits sucht der Intellekt nach einer Methode, die dieser Phantasie als Kontrolle dienen kann und gleichzeitig eine zusätzliche Legitimation des Ergebnisses darstellt.

Was Fiebig in diesen entscheidenden Jahren sucht, formuliert er Anfang der Neunziger bündig als eine besondere Art der formalen ästhetischen Dialektik: „Nicht die zusammengefaßten Elemente, die auch andere sein könnten, sind das Wesentliche der Gestalt, sondern das Gesetz ihrer Ordnung, unter deren Obhut sich die verschiedenen Teile zu einem Ganzen zusammenschließen.“<sup>15</sup>

Diese späte Selbstinterpretation erkennt längst den schmalen Grad, auf dem sich ein Künstler bewegt, der sich überhaupt auf einen formalen „Kanon“, auf eine Methode, auf eine, wie Fiebig es später einmal formulieren wird, „einsehbare Synthax“ einläßt. Bei allem anerkannten Recht auf die Korrektur früher Irrtümer oder Irrwege durch spätere Interpretati-

on muß in diesem Kontext besonders darauf hingewiesen werden, daß es gerade Fiebig gewesen ist, der in der Bildhauerei durch die Offenlegung seiner Methoden und die Systematisierung seiner formalen Mittel enorm viel zu einem rationalen, nachprüfbar Diskurs über Kunst überhaupt beigetragen hat. Seine später apodiktisch hingeschriebene Erkenntnis: „Aus der blanken Anwendung von Gesetzen wird nie eine Skulptur entstehen,“<sup>16</sup> ist zweifellos richtig, unterschlägt aber den geschichtlichen Prozeß gerade in der Anwendung von Regeln und Gesetzen im Bereich der ästhetischen Gestaltung.

Jedenfalls erscheint im Rückblick gerade die Phase der Beschäftigung mit Konstruktionen und ihrer Systematisierung im Sinne eines formalen Kanons als eine Art Wetterleuchten der kommenden Entwicklung im Werk von Fiebig. Es ist durchaus bezeichnend für seine Entwicklung, daß es nach den vielversprechenden und im Zeitbezug höchst achtbaren Anfängen eine Suche gegeben hat, die sich sehr viel mehr auf technische Methoden konzentriert zu haben scheint als auf ästhetische Inhalte. Dies ist aber nur prima vista aufrecht zu erhalten, in Wahrheit gibt es eine Unterströmung in diesem Werk, die sich immer wieder sichtbar Bahn bricht. Es ist die Vorstellung von einer Skulptur, die in ihrer Gesamtheit eine Regelhaftigkeit in sich einschließt, die nicht sich selbst genügt, sondern, bezogen auf das Kunstwerk, sinnstiftenden Charakter annimmt. Die entscheidende Werkphase beginnt mit einem Akt der Systematisierung, der wiederum eine Befreiung aus den verschiedenen Sackgassen der reinen technischen Konstruktion darstellt. Der Halt, den Fiebigs künstlerische Phantasie sucht, findet sich in einer Methode, die die Gewinnung

eines plastischen Körpers aus der Ebene, aus der Fläche heraus, möglich macht. Damit erst hat dieser Bildhauer zu sich selbst gefunden.



## II. FALTUNGEN

Es mag letztendlich wie ein Bruch mit allem Vorangegangenen wirken, wenn man im Zusammenhang die frühen Plastiken Fiebig's (etwa bis 1964) und die sich anschließenden „Faltungen“ betrachtet. Nicht zu leugnen ist, daß mit den Faltungen die erste stabile und in sich kohärente Werkphase beginnt, die sich von den Grundparametern bis heute gehalten hat. Die Grundidee der Faltungen ist ebenso einfach wie vielfältig hinsichtlich der potentiellen ästhetischen Ergebnisse. Fiebig selber beschreibt die neue Methode: „Bei den Faltungen gehe ich von geometrischen Figuren aus, die ich *ebene Figuren* nenne. Diese *ebenen Figuren* werden durch systematisches Falten in *räumliche Systeme* transformiert. Aus diesem Grunde nenne ich diese Skulpturen auch *Transformationen ebener Figuren*.“<sup>17</sup>

Wie immer bei großen künstlerischen „Erfindungen“ rankt sich auch um die Faltungen eine gewisse Legende, die aber nicht wesentlich für die Entwicklung der Methode selber ist. Fiebig findet mit den Faltungen jedenfalls aus seiner Sackgasse heraus und ist nun in der Lage, durch eine definierte Methode die Konstruktion räumlicher Systeme zu bewerkstelligen. Es lassen sich sowohl Faltungen auf eine prädefinierte Figur (ein räumliches System) hin entwickeln, als aber auch Faltungen denken, die gleichsam aus ihrer inneren Logik heraus Figurationen bilden. Wichtig ist in jedem Fall, daß diese Methode einerseits „offene“ Systeme hervorbringt, die wie ein

Modul wirken und sich mit anderen Systemen verbinden lassen, andererseits aber auch „geschlossene“ räumliche Systeme entstehen können, die sich nicht mit gleichen oder anderen Systemen verbinden lassen. Fiebig hat also letztlich erreicht, wonach er gesucht hat: die logische Verknüpfung der geschlossenen und der offenen Form, die aufgrund einer Methode entstehen, die von ihrer Konstruktion her den ästhetischen Widerspruch, an dem sich der Bildhauer abgearbeitet hatte, aufhebt.

Methodisch weist dieser Ansatz unmittelbar zurück auf die pflanzlichen Plastiken mit weitgehend geschlossener Gestalt, bei denen es Fiebig vor allem darauf ankam, aus dem planen, folienartigen Element eine räumliche Form zu entwickeln. Als Hilfskonstruktion bedurfte es indessen noch der vorgegeben, an der Natur orientierten Form, während in der Methodik der Faltungen, die „räumlichen Systeme“ (ein anderer Ausdruck für dieselbe Sache) sich aus der Logik des auf geometrischen Figuren beruhenden Faltvorganges ergeben.

Auch wenn Fiebig dies später immer wieder zu bestreiten sucht, ist evident, daß sich die sinnlich anschauliche Gestalt dieser Skulpturen der abstrakten Methodik ihrer Konstruktion verdankt. Fiebig befindet sich hier in einem kunsthistorisch eindeutig definierten Zusammenhang mit der Kunst des „systematischen Konstruktivismus“. Er legt in der Beschreibung seiner Methode allergrößten Wert auf die Einsehbarkeit der Logik, die seinen „räumlichen Systemen“ zugrunde liegt, sie sind, wie er schreibt, „in die Fläche zurückdehnbar“.<sup>18</sup>

Es ist dies auch die erste Phase im Werk Fiebig's, in der er nicht vom Material und vom

Arbeitsprozeß ausgeht und aus ihm heraus eine Konstruktion und damit eine Gestalt gewinnt, sondern aus einer abstrakten Methode. Diese Methode ist auf verschiedene Materialien anwendbar, Voraussetzung ist einzig und allein, daß sie flexibel genug sind, um gefaltet werden zu können. Mit der Zugrundelegung einer Methode ist es Fiebig überdies gelungen, die immer angestrebte Identität von materiellem Handwerk und ästhetisch-theoretischem Überbau herzustellen. Sein Bedürfnis nach Theorie scheint nun ebenso befriedigt wie sein Anspruch an den intelligenten Umgang mit den Elementen, aus denen eine Skulptur besteht.

Die starke und zeitweise fast vollständige Hingabe an die Zeitströmung der konstruktiven Kunst ist ebenso verständlich wie die späteren Versuche, dieser „Falle“ wieder zu entkommen. Dabei zeigt die Gesamtschau, daß Fiebig zu denjenigen Künstlern gehört, denen sehr schnell klar war, daß Methodik und Geometrie nur im Sinne eines „Handwerkzeugs“ Verwendung in der Kunst finden können, keinesfalls aber allein konstitutiv für ein Kunstwerk werden dürfen.

Die „Nomenklatur“ der Faltungen, die Fiebig entwickelt, kann gleichermaßen als für die Kunst der sechziger Jahre zeittypisch wie individuell bewußtseinsbildend gelten. Mit der ihm eigenen Radikalität im Denken und Handeln wendet Fiebig die Methode konsequent an und klassifiziert auf ihrer Grundlage seine Skulpturen getreu der selbstaufgestellten Maxime, der konstruktiv arbeitende Künstler habe seine „Synthax einsichtig“ zu halten, einer jener Sätze aus der Feder Fiebigs, die sich über Jahre hin in allen einschlägigen Kompendien wiederfinden werden. Trotz dieser zeit-



typischen Einbindung bleibt die Methode der Faltungen in der Bildhauerei eine singuläre Erfindung. Kein anderer Bildhauer dieser Generation hat einerseits so konsequent wie Fiebig sein Material und seine künstlerische Strategie systematisiert und andererseits so sehr materialgerechte Bearbeitungsmethoden allein ästhetischer Zielrichtung entwickelt. Mit den Ausführungen der Faltsmethode in verschiedenen Materialien wird deutlich, daß seine früheren suchenden Schritte in der Plastik - von der Materialbearbeitung bis hin zu seinen künstlerischen Phantasien - nun in einem Ergebnis zusammenfließen und eine unverwechselbare, eigenständige Gestalt hervorbringen, die darüber hinaus auch noch durch eine nachvollziehbare Methode gleichsam entsubjektiviert und damit zusätzlich künstlerisch legitimiert ist.

Fiebig ist mit der Methode der Faltungen ein großer künstlerischer Wurf gelungen, der ein künstlerisches Markenzeichen hätte werden müssen, wenn nicht im Sinne einer Marktstrategie, so doch im Sinne einer sich einprägenden künstlerischen Handschrift. Warum dies gleichwohl nur unvollkommen gelungen ist, wird uns noch an einer anderen Stelle beschäftigen. Immerhin ist es aber auch in diesem Zusammenhang wichtig zu erkennen, daß Fiebig bereits in der ersten Phase der Umsetzung der Faltungen in autonome Skulpturen wieder die Skepsis gegenüber der künstlerischen Tragfähigkeit der Methode als solche nährt. Der instinktive Reflex gegenüber jeder Einengung bei gleichzeitiger ständiger Suche nach methodischem Halt im unendlichen Meer der potentiellen Möglichkeiten tritt hier zum ersten Mal in aller Schärfe hervor, einer Schärfe und Konsequenz, die eine ständige Bedrohung des Werkes an sich dar-



stellt. Zunächst gibt die Methode indessen eine fast unüberschaubare Zahl von Anwendungsmöglichkeiten, ihre systematische Weiterentwicklung bringt aber auch schnell die Erkenntnis, daß die reine Systemlogik sich in ihrer ästhetischen Darstellbarkeit schnell erschöpft. Schon bald werden die aus der Methode gewonnenen Einzelemente frei kombiniert, d.h. es werden „ohne Bezug auf die als regulierende Ordnung zu betrachtende Ebene Figuren, räumliche Systeme konstruiert.“<sup>19</sup>

Bei allen Wandlungen indessen ist Fiebig dem Grundprinzip der Faltungen bis heute treu geblieben, es gibt ihm nun einmal die Möglichkeit, eine Skulptur nicht nach einem Vergleich mit einem gegebenen Gegenstand zu beurteilen und zu definieren, sondern sie als einen autonomen Akt der Transformation von Material zu begreifen, der in sich regelhaft abläuft. Darüber ist endgültig entschieden, daß die Bildhauerei von Fiebig nicht von einer geschlossenen Masse, einem Stein, einem Holzklötz ausgeht, sondern von einer Konstruktion, die als Parameter die Materialgerechtigkeit und die Regelhaftigkeit im Sinne einer ordnungsstiftenden Idee enthält.

Damit löst sich Fiebig vom Zusammenhang der Bildhauerei mit der Malerei, der sich in der zeitgenössischen Plastik, getragen vor allem von Malern, durchsetzt. Gleichzeitig aber verweigert sich Fiebig einer anderen Tendenz in der Plastik, die getragen wird von einem neuen Menschenbild und allgemein als Gegenbewegung zur allgemeinen Gültigkeit der abstrakten Formensprache angesehen wird.



## HISTORISCHE REMINISZENZ

Zu den schönen und so provozierenden Sätzen Fiebigs gehört auch die Feststellung: „Die Bildhauerkunst kennt keinen Fortschritt.“<sup>20</sup> So unsinnig sich eine solche - natürlich aus dem Zusammenhang gerissene - Bemerkung ausnimmt, so sehr ist sie doch geeignet, einmal über den Zustand der Bildhauerei und ihren historischen Stellenwert nachzudenken. So wie die Malerei hat auch die Bildhauerei gegen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts alles unternommen, um ihren historischen Bedingungen zu entkommen. Sei es die Aufhebung des Tafelbildes in der Malerei oder der an das Material gebundenen Existenz einer Skulptur, sei es die mimetische Vorstellung der Reproduktion einer vorhandenen Gestalt oder der Einheit einer Figur - immer war es das Ringen um einen historisch vorgegebenen Kontext, das schließlich zu dessen Überwindung geführt hat. Betrachtet man die Situation nach dem Kriege in Europa, so fehlten gerade in der Bildhauerei weitgehend die Orientierungen. Die Gebrochenheit des Menschenbildes ließ sich kaum adäquat darstellen, Moore oder Giacometti führten dabei die beiden möglichen Extreme vor. Die „stilbildenden“ Bewegungen spielten sich vorwiegend in der Malerei ab. Der Abstraktionsprozeß des europäischen Informel wie des amerikanischen abstrakten Expressionismus eigneten sich schlecht für die Umsetzung in Plastik. Was sich als „modern“ drapierte, war oft nichts anderes als die Ableitung von Malerei, ja, in der Pop-art beispielsweise die direkte Umsetzung. Auffällig beim Durchblättern der einschlägigen Kataloge von Skulpturen-Ausstellungen ist, daß das Material eine untergeordnete Rolle spielt. Es wird etwas *dargestellt* und zu dieser Darstellung wird ein mehr oder

weniger adäquates Material gesucht und verwendet. Daß bei der Darstellung einer menschlichen Figur statt Bronze nun Kunstharz verwendet wird, fällt eigentlich nicht weiter auf, das an sich unveränderte Problem der Abbildung ist aber in Wahrheit vollkommen in einen falschen Zeitbezug geraten. Auch der Rückgriff auf die Avantgarde erweist sich für die jungen Bildhauer als problematisch. Die räumliche Darstellung, die von der Dialektik zwischen dem Inhalt des Dargestellten und dem ihm inadäquaten Material besteht, ließ sich nicht wiederholen. Auch die Identität von künstlerischer und technischer „Moderne“ war mit dem Krieg zerbrochen, der quasi naive Umgang der Künstler mit den technisch fortschrittlichen Materialien verbot sich von selbst - jedenfalls bei einigermaßen wachem historischem Bewußtsein.

Es ist erstaunlich, wie ungebrochen sich trotz alledem in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts in der Bildhauerei die Darstellung der menschlichen Figur erhalten hat. Diese Feststellung enthält keinerlei Wertung, sie hält lediglich einen Tatbestand fest, der übrigens ähnlich auch in der Malerei zu finden ist. Hebt man auf die Problemstellung von Kunst - hier insbesondere der Bildhauerei - ab, dann kann der provokante Satz von Fiebig immerhin einen Schlüssel zur Beurteilung abgeben. Wenn, wie Fiebig argumentiert, allein die Gegenwärtigkeit eines Kunstwerkes - unabhängig von der Epoche seiner Entstehung - über die Vergleichbarkeit entscheidet, dann setzt dies allemal ein Bewußtsein von den Problemstellungen der Kunst voraus, das von einem dem Zeitgeist nicht unterliegenden Qualitätsbegriff ausgeht. Tatsächlich ist es abwegig, in der Kunst in demselben Sinn von „Fortschritt“ zu sprechen, wie etwa in der Technik oder den



Naturwissenschaften. Es wird ja in diesem Sinne auch nicht über Philosophie geurteilt. Überdies zeugt eine solche Feststellung von einer gedachten Einheit der Kunst - sogar der Kultur insgesamt - über Epochen und Nationalitäten hinweg. Alles ist mit allem vergleichbar, wenn wir uns auf einen verbindlichen Wertmaßstab einigen und die Fremdheit überwinden, indem wir das andere als das unsere anerkennen.

Die Gefahr, die in einer solchen Argumentation liegt, ist nicht nur groß, sondern kann jede Beurteilung von Kunst relativieren, ja sogar unmöglich machen. Damit aber relativiert sich auch das eigene Werk, indem es letztendlich nur noch im Deklamatorischen existiert. Dieser Gefahr entzieht sich Fiebig vor allem durch seine Fähigkeit, seine eigene Arbeit immer wieder in den Reflexionszusammenhang gleichsam der immerwährenden Fragen an die Bildhauerei zu stellen. Jedes Kunstwerk allerdings erscheint ihm als etwas Endgültiges, nicht mehr Relativierbares, das gleichberechtigt neben anderen endgültigen und einmaligen Kunstwerken steht. Sie alle überwinden die Zeit, unterliegen also auch keinem Fortschritt.

Man kann demzufolge bei dieser Betrachtungsweise nur fragen, ob eine dieser immerwährenden Problemstellungen zeitgemäß gelöst ist und somit zu einem endgültigen Ergebnis führt. Der Blick sowohl auf das Werk von Eberhard Fiebig als vor allem die Lektüre seiner werkbegleitenden Reflexionen weisen ihn als einen im Grunde traditionellen Bildhauer aus. Diese Haltung, die man nicht mit Konservatismus verwechseln darf, zeigt sich vorwiegend in den bildhauerischen Problemstellungen, die sich durch das gesamte Werk



ziehen und sich in allen Phasen nicht wesentlich geändert haben. Immer wieder versichert Fiebig sich dieser Probleme, indem er auf bedeutende Kunstwerke und Künstler der Vergangenheit Bezug nimmt, beispielsweise auf Schinkel, dem er mehrmals durch Homagen huldigt. Diese Haltung begründet im wesentlichen Fiebigs Festhalten an wenigen Formen, die seine Arbeiten variieren und in einen zeitgemäßen Kontext überführen. Zum ersten Mal taucht eine solche Form in seinem jugoslawischen Tor auf, später kommt die Säule hinzu. Die geschlossene Form der Rosette (als Variation später der Knoten) ist bereits in den frühen Plastiken vorhanden.

Auch wenn Fiebig in seinen Schriften gelegentlich gegen den Begriff „modern“ polemisiert und die Inflationierung der Bezeichnung „Avantgarde“ für alles und jedes geißelt, ist er sich natürlich der Tatsache bewußt, daß es eine ständig sich wandelnde Herausforderung auch für die Kunst gibt, die sich als Transformation dessen zu bewähren hat, was man - mindestens - als zeitgemäß bezeichnen kann. „Für den Bildhauer ist es kein Widerspruch zu wissen, daß er in dieser Tradition der Ruhe und Dauer verankert ist und dennoch etwas der Gegenwart Zugewandtes schaffen muß.“<sup>21</sup>

Es gehört zu den Leistungen dieses Bildhauers für die Moderne, daß er aus dem Spannungsverhältnis zwischen seiner theoretischen Überhöhung einer eher konventionellen Vorstellung von Bildhauerei und einem zeitgemäßen Begriff der Arbeit, der für Fiebig untrennbar mit dem Kunstwerk und seiner Gegenwärtigkeit verbunden ist, eine ästhetische Legitimation seiner Kunst gefunden hat. Arbeit, auch Handwerk, wandelt sich im Laufe der Entwicklung ebenso wie das Material,

das zur Herstellung von Kunst verwendet wird. Wenn Fiebig also auf den Gedanken verfällt, „daß die Tradition im wesentlichen durch neue Ausdrucksmittel und nicht durch veränderte Sujets weitergeführt und belebt wird“,<sup>22</sup> dann etabliert er hier eine Dialektik zwischen den von ihm als zeitlos gesehenen Themen (Sujets) der Bildhauerei und der Verwendung zeitgemäßer Materialien in der ihnen spezifischen Bearbeitung, die ihrerseits das gesellschaftliche Zeitbewußtsein spiegelt.

In der Tat hat es ja die Bildhauerei in der Kunstgeschichte sehr viel stärker und unmittelbarer mit dem technischen und industriellen Fortschritt zu tun gehabt, als die Malerei. Die Art und Weise der Bearbeitung des Materials Stein, Holz oder Eisen hat immer schon den Stand des technischen Fortschritts angezeigt und damit auch den Standort der Kunst in diesem Kontext definiert. Lange Zeit ist indessen aus diesem Zusammenhang kein ästhetisches Urteil abgeleitet worden.

Es spielt allerdings noch ein anderer Begriff bei Fiebig eine entscheidende Rolle, der sich leicht aus den oben zitierten Kategorien „Tradition“, „Ruhe“ und „Dauer“ ableiten läßt, nämlich derjenige der Harmonie. Es fällt auf, daß selbst bei den sehr frühen, noch unentschlossenen Plastiken keine Dissonanzen, keine Extreme im Sinne von Zerstörung, von gewollter Häßlichkeit auftreten. Auch jener im Wort „Decollage“ verborgene Sinn der Destruktion, der in der Arbeit Reinhold Koehlers eine große ästhetische Rolle gespielt hat, wird von Fiebig trotz aller Faszination nicht einmal ansatzweise übernommen. Seine Arbeit besteht immer darin, eine in sich *stimmige* Struktur aufzubauen, nicht sie aus der Destruktion zu gewinnen. Dies ist eine außerordentlich

wichtige, ein Grundprinzip der Moderne umkehrende Maxime im Werk von Fiebig, die einerseits in seinem Traditionalismus begründet ist, andererseits wohl auch die eigentliche Reservatio mentalis eines Menschen darstellt, der längst erkannt hat, daß eine solche ästhetisch-philosophische Maxime in der Moderne stigmatisiert ist, und so leicht als „antimodern“, „konservativ“, „reaktionär“ denunziert werden kann. Der zuweilen die Grenzen überschreitende Polemiker Fiebig erscheint so in einem anderen Licht: Er verteidigt in seiner Kunst Werte, die in der Entwicklung der Moderne - und das heißt hier der Avantgarde - gleichgesetzt zu sein scheinen mit all dem, wogegen diese Moderne angetreten war. Das, was aus der Tradition heraus allerdings gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts zu leerer Wiederholung, zu Akademismus und Historismus geronnen ist, darf mit dem Begriff des Traditionellen, wie er von Fiebig verwendet wird, eben nicht verwechselt werden. Auch seine Bildhauerei verdankt sich letztendlich natürlich den Impulsen, die von der Avantgarde ausgegangen sind, sie versucht aber einen historischen Moment zu reflektieren und auf ihn zu reagieren, wo die Avantgarde selber in ihrem eigenen Historismus gefangen erscheint. Daß dieser Prozeß bereits auf dem Höhepunkt der Entwicklung der Moderne eingetreten war, daran will Fiebig mit seiner Polemik gegen die Moderne erinnern. Die Reduktion und Singularisierung von Formen bei Brancusi gehört ebenso zu diesen Erfahrungen wie die Verwendung nicht „kunstfähiger“ Materialien bei Tatlin. Beide Bildhauer haben gleichwohl an traditionellen Sujets festgehalten und sie in einem „modernen“ Kontext für die Kunst zurückgewonnen (Brancusi) oder über das Material neu begründet (Tatlin).



Es ist nicht zu leugnen, daß ein Künstler mit einem solchen Ansatz leicht in die Gefahr geraten kann, daß seine Arbeiten in einem falschen Sinn „klassizistisch“ geraten, im schlimmsten Fall ekklektisch. Fiebigs Werk zeigt eine Reihe von Brüchen, die sich eben der Reflexion über diese Gefahr verdanken. Der extreme Begründungszwang, der zu einem ständigen Monolog über die eigene Arbeit führt, verdeckt zuweilen die Tatsache, daß Fiebig bei aller Sehnsucht nach Kontinuität und harmonischer Ruhe im Werk und in der einzelnen Arbeit ein hochentwickeltes Warnsystem für Stagnation und leere Wiederholung besitzt. Dieses unbestechliche ästhetische Gewissen befähigt ihn zu solchen Brüchen, sogar Kehrtwendungen, wenn die ästhetische Redundanz der Wiederholung droht.

#### DIE METHODE: AUSDRUCK DER KONSOLIDIERUNG

Mit den „Faltungen“ entwickelt Fiebig zum ersten Mal in seiner Kunst eine Methode, auf der jedes einzelne Kunstwerk beruht und in deren Rahmen es gleichsam wieder „aufgelöst“ oder zurückgeführt werden kann. Die Skulpturen erhalten in ihrer Erscheinungsform dadurch zunächst einmal etwas Regelhaftes, das seinerseits dazu führt, daß neben einer „Nomenklatur“ der Elemente, die aus den Faltungen der Grundfiguren (Quadrat und Rechteck) gewonnen werden, eine Systematik der Bezeichnung entwickelt werden muß. Betrachtet man vor allem die ersten Skulpturen, die aus Faltungen gewonnen werden, so fällt zunächst auf, daß Fiebig eine größere Vielfalt an Formen zurückgewinnt. Insbesondere führen die Faltungen zu räumlichen Systemen, die zwischen „geschlossen“ und „offen“ eine große Palette der Möglichkeiten zulassen.



Rein optisch erinnern manche dieser faltplastiken an ganz frühe Arbeiten, bei denen einzelne Elemente aus dem Körper der Skulptur heraus dynamisch in den Raum streben, was aber oft an eine willkürliche Geste erinnert und so diesen Skulpturen gelegentlich einen unentschlossenen Gesamtcharakter verleiht. Dieser Eindruck wird durch die Regelmäßigkeit abgefangen, wobei eine gewisse Dynamik nicht nur erhalten bleibt, sondern sogar verstärkt wird. Es handelt sich aber stets um eine sehr verhaltene, man könnte sagen "kontrollierte" Dynamik, die in einem ausgewogenen Verhältnis zur grundsätzlichen Statik steht, auf der bei allen Skulpturen Fiebig's der Gesamteindruck beruht. Fiebig wendet sich wahrscheinlich auch deshalb so vehement und eine Zeitlang ausschließlich den Faltungen zu, weil er spürt, daß er mit dieser Methode in der Lage ist, eine gewisse Fixierung auf prädominante Sujets aufzuheben und zu zwar erklärbaren aber doch außerordentlich komplexen formalen Lösungen zu gelangen. Die Komplexität indessen verdankt sich nicht allein der Logik der Methode. Im Gegenteil, die zunächst sehr einfachen Ausgangselemente und die ebenso einfache Art ihrer Verknüpfung zu räumlichen Systemen läßt vielfach keine befriedigend komplexen und vor allem offenen Systeme entstehen, sondern führt dazu, daß die Systeme schwer zu benennen sind. Fiebig erkennt sehr schnell, daß Regelmäßigkeit ein Begriff ist, der in der ästhetischen Praxis automatisch zu Redundanzen führt und daß sich die Anwendung einer Methode nur dann rechtfertigt, wenn sie in der Lage ist, komplexe und überraschende ästhetische Ergebnisse hervorzubringen.

Für Fiebig verbindet sich das Problem der Regelmäßigkeit sehr schnell mit dem der Rea-

lisierung der konkreten Skulptur in einzelnen Materialien. In der Rückschau definiert er, was in der Arbeit zunächst weitgehend aus dem Prozeß der Realisierung heraus abgeleitet wird.

„Vielleicht müßten wir zwischen statischen und flexiblen Methoden unterscheiden, also:

1. Methoden, die alles in schematischer Weise endgültig festlegen.
2. Methoden, die mit Realisierungsvorgängen rückgekoppelt sind und Veränderungen, die gewollt oder bedingt sind, aufnehmen und so für eine praxisorientierte Erweiterung der Methode sorgen. Die Basis der Methode wird dabei nicht aufgegeben. Die Methode wird nur aufgefächert und ihre Sätze werden der realen Situation angepaßt.

Der Einfluß, den Methode und Realisierungsprozeß wechselseitig aufeinander ausüben, kann als Dialog zwischen Theorie und Praxis betrachtet werden.<sup>23</sup>

Fiebig befindet sich in der Phase der Entwicklung der Methode seiner Faltungen in einem entscheidenden Stadium seiner künstlerischen Praxis. Zum ersten Mal wird eine abstrakte Methode (man kann sagen: eine Theorie) unmittelbar in die Praxis umgesetzt und damit zur sinnlichen Anschauung gebracht. Was Fiebig als „Dialog zwischen Theorie und Praxis“ beschreibt, ist die eigentliche Konstante seines künstlerischen Werkes. In der Regel indessen erweist sich die Theorie als etwas von der Praxis Abgetrenntes, ein Bereich, der sich zwar als der verbalen Erschließung gegenüber offen erweist, aber keinen unmittelbaren konstitutiven Anteil am Kunstwerk selber besitzt. Zum ersten Mal enthebt die ge-

fundene Methode mit ihrer auf das Kunstwerk unmittelbar bezogenen Regelmäßigkeit den Bildhauer des verbalen Begründungszwanges, weil sich beides in einer Gestalt offenbart.



Bei aller Vielgestaltigkeit der Skulpturen dieser Phase der unmittelbaren Faltungen fällt gleichwohl sofort auf, daß ihnen eine zusätzliche ästhetische Dimension eignet, die sich nicht auf die Methode allein zurückführen läßt: sie wird gewonnen aus den verwendeten Materialien und der Verbindung der Faltelemente. Im Atelier (bei Fiebig spricht man besser von Werkstatt) setzt ein Prozeß ein, der sich ästhetisch als ebenso relevant erweist wie die Methode selber, nämlich die praktische, handwerkliche Ausführung. Nachdem er verschiedene Materialien auf ihre Eignung getestet hat, findet Fiebig heraus, daß sich nicht jedes Material für jede Art der Verbindung der einzelnen Elemente eignet. Es ergeben sich schließlich fünf Arten, die nüchtern aufgelistet werden:

- „1.kleben
- 2.löten
- 3.schweißen
- 4.schrauben
- 5.nieten“<sup>24</sup>

Für die Verwendung der jeweils spezifischen Verbindung gibt es keinerlei aus der Methode, d.h. aus der Theorie abgeleitete Regel, sondern einzig und allein die Praxis der technischen Möglichkeit. Zwar fügt Fiebig - seinem damaligen Grundansatz entsprechend - auch die jeweilige Verbindungsart in das Regelwerk der Faltungsmethode ein, aber dies ist nur eine Vortäuschung, denn in Wahrheit handelt es sich dabei um völlig unterschiedliche Wertigkeiten. Dies gilt indessen nicht für

die ästhetische Gestalt, damit für die Relevanz des einzelnen Schrittes für das künstlerische Ergebnis. Diese Erkenntnis soll für Fiebig noch überragende Bedeutung erhalten und ihn schließlich gänzlich von der Berufung

auf die Methode und ihre Regelmäßigkeit abrücken lassen. Die Skulpturen dieser Jahre gewinnen, obwohl sie auf einer strengen Methode beruhen, eine Komplexität und Vielfalt, die aus dem systematischen Ansatz heraus allein nicht zu erwarten war.

Fiebig wird von nun an diese Arbeitsweise nicht mehr aufgeben, auch wenn er die strenge Methodik der Faltungen später schrittweise verläßt. Es ist die ständige Kontrolle der Theorie durch die Praxis des Arbeitsprozesses, aber auch dessen jederzeitige Überprüfbarkeit an einer konditionierenden Methode, die später zu einer neuen, praxisorientierten Theorie ausgeweitet oder überhöht wird. Immer eignet diesem System der gegenseitigen kontrollierten Abhängigkeit aber eine Offenheit gegenüber überraschenden und neuen Entwicklungen und schützt den Künstler so vor jedem Anflug von Dogmatismus. Gleichwohl lassen sich in der Nachfolge dieser ersten Phase der Faltungen extreme Brüche wie zwischen dem Frühwerk und den Faltungen nicht mehr beobachten. Fiebig hat augenscheinlich eine innere Balance erreicht, die sein Werk in Zukunft deutlich prägen wird. Sie läßt sich vielleicht auf die endgültige, nunmehr auch theoretisch begründete Abkehr von der geschlossenen Masse als Grundform der Bildhauerei erklären, was gleichzeitig die Entscheidung impliziert, die plastische Gestalt aus einer Konstruktion heraus zu entwickeln.



„Die Gestalt der Skulptur, die aus der Falte entsteht, tritt nicht als vorgeprägtes Ganzes aus dem massigen Material hervor. Sie entwickelt sich in der Folge definierter Akte, die das Material schrittweise, klar, deutlich und sichtbar transformieren, verwandeln.“<sup>25</sup>

Man kann in diesem Zusammenhang davon sprechen, daß der Bildhauer Fiebig erst mit dieser Erkenntnis und ihrer praktischen Anwendung in seinem bildhauerischen Werk zu sich selber als Künstler gefunden hat. Was immer er auch später schreiben und sagen wird, es bleiben drei Grundparameter als Erkenntnis aus dieser Phase, die nie mehr in Frage gestellt werden. Es ist einmal der Dialog zwischen Theorie und Praxis als einer kontrollierten, regelhaften Dialektik, die das Werk konstituiert. Es ist zweitens die endgültige Abkehr von einer bildhauerischen Vorstellung, daß sich eine präformierte Gestalt durch die Hand des Künstlers „offenbart“. Und es ist schließlich das Festhalten an einer intellektuellen Redlichkeit gegenüber dem Kunstwerk, die sich in einer methodischen Begründbarkeit der inneren Logik einer Skulptur zeigt.

Wenn Fiebig an einer Stelle davon spricht, alle seine Skulpturen seien „operatorischer und nicht erklärender Art“<sup>26</sup>, dann grenzt er sich mit der Verwendung dieser beiden Begriffe eindeutig gegenüber jeder expressiven, subjektiven und literarischen Tradition der Skulptur ab und bekennt sich insofern zur Moderne, als seine gesamte künstlerische und theoretische Praxis in der Tradition einer intellektuellen Aufklärung steht, die technische Komponente dieses Begriffs mit eingeschlossen.

#### DIE SUCHE NACH DEM ADÄQUATEN MATERIAL

Es fällt auf, daß Fiebig bis in die Mitte der sechziger Jahre nur mit der Ausnahme des „Jugoslawischen Tores“ und einer „Madonna“ (beides aus massivem Holz geschlagen) vorwiegend Metall verwendet hat, das als Folie oder Blech vorlag. Zu Beginn der Faltungen war es das Papier (Pappe), das gleichsam die Urform einer Fläche darstellte, aus der dann die „räumlichen Systeme“ entwickelt wurden. Es ist schwer zu ermitteln, wieso sich die Materialinteressen Fiebigs von Anfang an in diese Richtung entwickelt haben (hier ist an die floralen Formen der frühen Plastiken zu erinnern) und wo dafür die wirklichen Gründe liegen. Sicher ist, daß er von früh an ein großes Mißtrauen gegenüber der geschlossenen Material-Masse besessen hat, die eigentlich nur einmal, nämlich in der gewaltigen Anstrengung, das jugoslawische Tor zu bauen, gleichsam aufgehoben wurde. Es blieb aber gerade bei dieser entscheidenden Skulptur auch die Erkenntnis, daß die gewollte Form des klassischen Tores durch die Bearbeitung der massiven Holzstämme eigentlich nicht bereichert worden ist. Man könnte in diesem Zusammenhang auch von der einmaligen Anwendung dekorativer Elemente im Werk sprechen, die als Applikation wirken, aber die Masse des Holzstammes nicht formal transponieren. Zu einer solchen Reflexion der eigenen Arbeit ist Fiebig in dieser Zeit nicht fähig, aber seine abrupte Abkehr von diesem Weg und sein Experimentieren mit unterschiedlichen Materialien läßt keinen anderen Schluß zu, als daß er instinktiv erkannte, daß dies nicht sein Material sein würde. Fiebig verwendet Holz später nur noch selten, nie in der Bildhauerei, allenfalls im Möbeldesign oder bei Kinderspielzeugen.



In der Analyse der einzelnen Werkphasen fällt überdies auf, daß Fiebig bei aller Betonung der Rationalität im Umgang mit Kunst stark geprägt wird durch unmittelbare Anschauung und Erfahrung. Wenn man in der Kunstgeschichte nach Vergleichen sucht, so ist es zweifellos die Umsetzung biografisch-handwerklicher Erfahrung aus der vorkünstlerischen beruflichen Tätigkeit bei Tatlin. Seine Adaptationen von Materialien und Methoden aus der Seefahrt, die Verwendung von Tauen und den Prinzipien der Statik von Segelschiffen und ihrer Takelage hat seine Kunst in einem buchstäblich unmittelbar greifbaren Sinn beeinflusst.

Bei Fiebig scheint ein ähnlicher Prozeß nachweisbar. Schon in seinen frühen Plastiken verwendet er zum Beispiel die Glasscheibe als Stabilisator und als zusätzliches ästhetisches Element ausdrücklich unter Hinweis auf seine Erfahrungen mit Glasgefäßen im Chemielabor. Die floralen Plastiken zu Beginn der sechziger Jahre führt er auf das vom Großvater geweckte Interesse an Botanik zurück, das ihn noch Jahrzehnte später eine Ausstellung dem Botaniker Linné widmen läßt. Es mag überraschen, gerade von einem Bildhauer wie Fiebig einen Satz lesen zu müssen, der - etwas weit interpretiert - ihn auch in den Zusammenhang einer ganz anderen, eher anti-intellektuellen Kunstentwicklung einordnen könnte. „Ja, ich kann sogar sagen, daß mich auch heute noch alles, was ich durch spontane oder emotionale Zuwendung erfahre, mehr verpflichtet und mich enger mit den Dingen verbindet, als die von einer humorlosen Kunstgeschichte gestiftete Bildung.“<sup>27</sup>

Bei näherer Betrachtung stellt sich diese Betonung der „emotionalen Zuwendung“ als

eine in etwa gleichwertige Kategorie heraus wie jene Praxis, die Fiebig der Theorie als dialogfähigen Gegenpol gegenüberstellt. Die emotionale biografische Verankerung der künstlerischen Persönlichkeit hat denn auch viel mit eben diesem Praxisbezug zu tun. In ihm realisiert sich eigentlich das Werk in seiner ganzen Komplexität, ohne das Geheimnis seiner Antriebe ganz zu offenbaren. Aber es bliebe - und das erkennt Fiebig sehr früh in den ersten Arbeiten - eben auch nicht mehr als Handwerk, als Ausdruck biografischer Verwerfungen, würde es nicht einem theoretischen Legitimationszwang unterworfen.

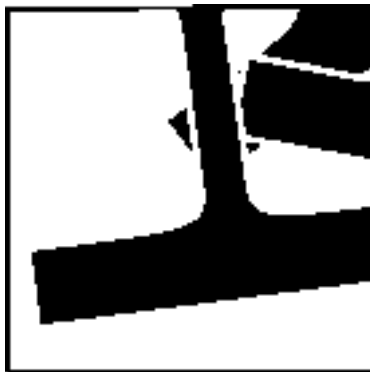
Man muß diesen Zusammenhang nicht überbetonen, gleichwohl ist er nicht unwichtig, wenn man die Bedeutung verstehen will, die Material und die ihm adäquate Bearbeitung bei Fiebig spielen. Zweifellos rührt der Eindruck, das Frühwerk sei eher unsicher, von Schwankungen und Zweifeln geprägt, auch daher, daß Fiebig weder zu einem Material findet, das sich als Herausforderung erweist, noch bereits eine Arbeitspraxis erworben hat, die ihn überhaupt in die Lage versetzt, einigermaßen sicher über diese Fragen zu entscheiden. In manchen Arbeiten der ersten Phase hat man geradezu das Gefühl, hier werde der richtige (sowohl im technischen wie im ästhetischen Sinn) Umgang mit dem Material, meist Kupfer- oder Messingblech, geübt. Tatsächlich kann man in allen Disziplinen, in denen sich Fiebig versucht hat, diese besondere Art der Aneignung von Arbeitsprozessen und -methoden beobachten. Als wolle er sich seiner eigenen Fähigkeiten und des Materials gleichermaßen versichern, dringt Fiebig in die Geheimnisse ein, die ihm den Weg zur adäquaten Verwendung und Anwendung versperren. So eignet er sich das Wis-



sen und die Praxis des Druckens an, so wird er den Umgang mit dem Schweißgerät und später dem Computer lernen. Auf den ersten Blick mag eine solche Feststellung eher banal klingen, da diese Fähigkeiten schließlich zur Profession eines mit Materialien umgehenden Künstlers, zumal eines Bildhauers, gehören. Auffallend bei Fiebig ist indessen, daß er diese Fähigkeiten nicht als Zweck allein sieht, um einen ästhetischen Gegenstand oder einen Tisch herzustellen ( was in seiner diesbezüglichen Sicht dasselbe ist), sondern erst die reflektierte Anwendung dieser Fähigkeiten ihn in die Lage versetzt, als Künstler zu arbeiten.

Die verschiedenen Materialien, mit denen Fiebig in seiner Bildhauerkarriere umgeht, haben selbstverständlich einen entscheidenden Einfluß auf die Skulpturen gehabt, ohne daß man bei ihm davon sprechen könnte, daß es unmittelbar materialabhängige Phasen gäbe. Dies ändert sich mit der „Entdeckung“ des Stahls als später dann einzigem Arbeitsmaterial. Wie in den Werken der meisten Künstler gibt es auch bei Fiebig gewisse Zeitverzögerungen für bestimmte Erkenntnisse. In der ersten Phase der Faltungen entsteht eine Reihe von Skulpturen für eine Ausstellung in Bad Salzuflen, übrigens die erste größere Einzelausstellung Fiebig's. In der Rückschau fällt auf, daß diese Skulpturen bereits aus Stahl waren, ohne daß dieses Material bereits einen erkennbaren singulären Stellenwert im Werk eingenommen hätte.

Im Grunde hängt dies zunächst damit zusammen, daß Fiebig die Erfahrung macht, daß sich bestimmte Skulpturen nicht durch Faltung von Blechen herstellen lassen, wie man etwa Modelle aus Papier anfertigen kann. Nicht zu-



letzt stehen dafür keine Werkzeuge, Maschinen, zur Verfügung. Die aus den einzelnen Faltungen gewonnenen Elemente müssen also miteinander verbunden werden und bereits in der vorangegangenen Phase entwickelt und systematisiert Fiebig diese Verbindungsmöglichkeiten. Es wird aber schnell evident, daß diese verschiedenen Verbindungsarten im Zusammenhang mit spezifischen Materialien sehr unterschiedliche ästhetische Ergebnisse hervorbringen. Der Charakter der Faltung selber wird verändert, wenn die Elemente beispielsweise miteinander verschweißt werden und dadurch in ihrem jeweils einzelnen Charakter ein bestimmtes ästhetisches Eigengewicht erhalten. Besonders erkennbar ist dies an den frühen, aus Stahlblech gefertigten Rosetten, die nicht mehr als aus einer einzigen Folie gefaltete räumliche Systeme erfahrbar sind, sondern als eine aus Teilen zusammengesetzte Gesamtheit.

Gerade an dieser Entwicklung ist sehr genau zu studieren, wie Fiebig seine Skulpturen aus der Praxis heraus entwickelt und immer wieder verändert. Er erkennt, daß sich die Methode nicht in ihrer ursprünglichen Form in die Praxis umsetzen läßt und daß sich genau daraus die Legitimation ergibt, sie zu verändern, ja sogar sie zu überschreiten und damit praktisch zu verlassen. Zunächst aber stehen die Materialien im Vordergrund, ohne daß bereits eine endgültige Entscheidung getroffen wird. Fiebig selber bemerkt übrigens in diesem Katalog, daß die ersten Skulpturen aus Stahl noch lackiert waren, das Material selber also gleichsam „getarnt“ wurde, jedenfalls in seiner materialen Signifikanz nicht erkannt werden konnte, erst mit den etwas später entstehenden Aluminium-Skulpturen wird sich das Material selber in den Vordergrund schie-

ben und sowohl seine Spezifik als Material wie auch durch die Bearbeitung im ästhetischen Kontext entfalten.

Es wird in der Rückschau sehr deutlich, daß Fiebig aus seiner Gesamthaltung heraus auf der Suche nach einem Material war, das einerseits in der Bearbeitung nur auf dem Stand der modernen Technik angemessen behandelt werden konnte, das andererseits jene Anforderungen zu bestehen in der Lage war, die Fiebig an eine Skulptur stellte. Als dieses Material erwies sich der Stahl, der, wie Fiebig erkennt, „in allen seinen Ausprägungen immer schon Produkt menschlicher Arbeit“<sup>28</sup> war. So wie es für Fiebig nicht mehr denkbar ist, in der traditionellen Form der Bildhauerei von der Oberfläche sich in das Innere eines massiven Materials vorzuarbeiten, ist es auch nicht denkbar, ein gleichsam „historisch unbelastetes“ Naturmaterial zu verwenden, wie es Holz oder Stein darstellen. So wie der Stahl als Material des Industriezeitalters immer schon als Produkt von Arbeit erscheint, so ist er andererseits dadurch auch kulturhistorisch belastet. „Es ist das Verhängnis des Stahls, daß er die Macht verkörpert, auf der unsere Welt errichtet ist, die abstrakte Hölle der Maschine.“<sup>29</sup> Fiebig kann aber andererseits an diesem Material akzeptieren, was er früher stets versucht hat zu umgehen, nämlich die eigene Einbindung in eine bestimmte Tradition der Moderne, die sich in der Verwendung eines Materials trifft, das gerade in seiner Modernität (technisch) und seiner Belastung (kulturhistorisch) den Schnittpunkt in jenem Spannungsfeld bildet, das Fiebig als Bildhauer interessiert. „Gonzales, Tatlin, Chillida, Lardera, Uhlmann (ich nenne nur einige der ersten Generation der Stahlbildhauer) hatten die Kraft, den Stahl diesem Verhängnis zu entreißen.“<sup>30</sup>



Was Fiebig vor allem am Stahl als Material interessiert, ist seine Verwendbarkeit in der formalen Kontinuität seiner bisherigen Arbeit, die sich mit der Konzentration auf dieses Material ei-

nerseits von der Grundkonstellation des Falzens lösen kann, andererseits die volle Verfügbarkeit des formalen Kanons der Skulpturen bewahrt. Gleichzeitig findet Fiebig in der Akzeptanz der Geschichte der Stahlbildhauerei auch seinen kunsthistorischen Ort und damit ästhetische Vergleichsmöglichkeiten. Was er für die gesamte „Kunst aus Stahl“ formuliert, gilt somit auch für seine eigene Arbeit: „Diese Kunst aus Stahl ist nicht mehr nur Reflex auf erlebte Episoden, sondern eine aus dem Material und dem Werkzeug im Kampf gewonnene Wirklichkeit.“<sup>31</sup>

Eine der wesentlichen Erkenntnisse, die Fiebig der Konzentration auf das Material Stahl verdankt, ist die, daß es sich dabei nahezu immer um industrielle Halbzeuge handelt, d.h. es gibt nicht das „unschuldige“ Material in seiner Urform. Industrielles Halbzeug aber präformiert eine Gestalt nolens volens durch den ersten Arbeitsgang, dem das Material bereits unterworfen gewesen ist. Wer mit Stahl arbeitet, hat demzufolge in seine ästhetischen Strategien diese von ihm nicht beeinflussbaren Parameter einzubeziehen. Fiebig umkreist diese Notwendigkeit lange, indem er den Stahl in Form von Platten verwendet und gleichsam so tut, als verende er diese Teile wie jene Elemente, die aus einer Faltung gewonnen worden sind. Es entstehen so für einige Zeit Skulpturen, die formale Erinnerung an die frühen Faltplastiken bewahren, aber sich längst einem anderen Prinzip verdanken, dies aber nicht offenlegen. Zu dieser Gruppe von Arbeiten zähle ich jene vier Skulpturen,

die 1986 im Karl Ernst Osthaus-Museum in Hagen gezeigt wurden und die auf den ersten Blick an jene frühen Faltskulpturen erinnern, die Ende der sechziger Jahre entstanden sind. Was damals, aus Aluminium-Blech gefertigt, noch als Faltung erkennbar war - obwohl die Elemente auch damals durch Nieten zusammengehalten wurden - wird nun in Stahl ausgeführt, nicht nur von den Maßen in eine andere Dimension überführt. Die nunmehr sichtbar in ihrer Einzelheit hervortretenden Elemente erhalten einen ästhetischen Eigenwert, der sich zum harmonischen Gefüge der Skulptur zusammenfügt. Das Prinzip Faltung wird hier zum Regelwerk, das nicht mehr unmittelbar an der Konstituierung der Skulptur teilhat, sondern gleichsam die theoretische Voraussetzung ihrer ästhetischen Erscheinung bildet. In gewisser Weise gelingt Fiebig gerade mit diesen vier Skulpturen der Beweis, daß die souveräne Verfügbarkeit über die Methode und das Herstellungsverfahren zu Ergebnissen führt, die die eigenen Ansprüche von Ruhe, Ausgewogenheit und innerer Regelmäßigkeit vollkommen erfüllen.

Aber auch in diesem Umfeld meldet sich wieder das Warnsystem der Redundanz. Fiebig erkennt, daß die formalen Möglichkeiten der Faltung, erweitert vor allem durch die - wie er es nennt - dritte Phase der Methode, also der weitgehend freien Verfügbarkeit der aus den Faltungen gewonnenen Elemente, zwar so ausgeweitet sind, daß dies für eine lange „Produktions-Phase“ ausreichen würde, aber es kündigt sich auch eine gewisse Stagnation an, die Methode läuft gleichsam in sich zurück, sie droht zur leeren Anwendung zu werden. Vielleicht ist es gerade diese Gefahr, die Fiebig zu einer großen Konzentration Ende der achtziger Jahre befähigt, es entste-

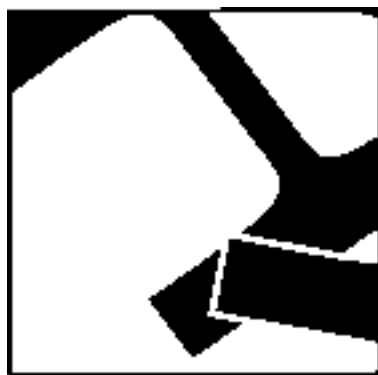


hen jedenfalls Skulpturen von außerordentlicher Kraft und formaler Geschlossenheit, die noch einmal die Möglichkeiten der Methode und des Materials (Stahl) auf wenige Phänotypen beschränkt vorführen. „Aurora“, die große Rosette, gehört zweifellos als eines der herausragenden Beispiele dazu.

## DIE "FREIE" VERFÜGBARKEIT DER FORMEN 1. DAS TOR

Es ist bemerkenswert, mit welcher Beharrlichkeit Fiebig auf jene „klassischen“ Formen immer wieder zurückkommt, die sein Werk von Anfang an begleitet haben. Es gelingt ihm auch in der eher strengen Phase der frühen Faltungen, solche Formen, wie beispielsweise die Säule, aus dem System heraus zu entwickeln und zu legitimieren. Zwei dieser Grundformen, nämlich der Knoten und das Tor, bleiben gleichwohl für eine lange Zeit unbearbeitet. Dies hat natürlich seine Gründe: die Faltmethode eignet sich genau für diese beiden Formtypen eher schlecht. Aber es scheint noch ein weiterer Aspekt eine gewisse Rolle zu spielen, der in einem tieferen Sinne mit dem verwendeten Material im Zusammenhang der Methode steht. Sowohl der Knoten als auch das Tor haben einen jenseits der Ästhetik angesiedelten funktionalen Wert. Durch das Tor geht man hindurch, der Knoten hält etwas zusammen. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß Fiebig mit seinem ersten Tor insofern gewisse Schwierigkeiten hatte, als er die reine Reduktion auf die Funktion als ästhetisch unbefriedigend empfand, ihm aber außer der dekorativen Applikation kein künstlerischer Ausweg zur Verfügung stand. Das Thema „Tor“ wird für einige Zeit zurückgestellt. Ähnlich ist es beim Knoten, der praktisch seit den floralen Skulpturen Ende der fünfziger, Anfang der sechzi-

ger Jahre nicht mehr wirklich verwendet wird, obwohl einige Faltungen tendenziell in die Richtung einer Verschlingung oder - als Vorstufe - einer Durchdringung angelegt sind.



Fiebig gelingt auch in diesem Zusammenhang eine gewisse Befreiung über das Verständnis und die Akzeptanz des Materials. Schon sehr früh ist ihm die Idee nicht fremd, daß die Akzeptanz bestimmter Materialien oder Methoden der Bearbeitung einerseits eine Einengung ästhetischer Freiheit bedeutet, andererseits aber die Einbeziehung funktionaler Elemente in die ästhetische Theorie in einer anderen Richtung zu Befreiungen führen kann. Dieser Reflexionsprozeß spielt sich bei ihm in einer Art experimenteller Grauzone ab. Das Gewonnene wird zur Erstellung von Skulpturen eingesetzt, wobei die Grenzen nicht überschritten werden - Fiebig kommt nicht auf die Idee, ein Tor zu falten! Auf der anderen Seite spielt sich die Suche nach einer grundsätzlichen Erweiterung der Möglichkeiten im Rahmen der akzeptierten Parameter ab - auch hier: keine Extreme, keine Brüche, die nicht in der Erschöpfung der Methode oder der Arbeitsabläufe selber liegen. Der Moment der Erweiterung kommt in dem Augenblick, als Fiebig erkennt, daß die grundsätzliche Akzeptanz der industriell gefertigten Halbzeuge als Ausgangsprodukt für die Skulptur auch die Akzeptanz ihrer funktionalen Möglichkeiten für die Bildhauerei einschließt. Mag sein, daß dies zunächst nur eine eher unreflektierte Konsequenz aus dem Umgang mit dem Material Stahl darstellt. Aber es ist in der Zusammenschau der Produktion bis Ende der achtziger Jahre deutlich erkennbar, daß eine solche Erweiterung der Möglichkeiten als notwendig erkannt wird, wobei die Fixierung auf die Grundformen un-

übersehbar ist. Fiebig hatte bereits die Faltmethode in gewisser Weise vereinfacht und dadurch erweitert, daß er die sogenannten „kantenparallelen Faltungen“ einführt, die er auch zu einer „Hommage à Schinkel“ verwendet.

Es wird aber bei Durchsicht gerade dieser Skulpturen schnell deutlich, daß sie gegenüber den übrigen Faltungen an einem Mangel an Komplexität leiden. Dies kann in einigen, stark typisierten Skulpturen tendenziell aufgehoben werden, läßt sich aber über einen Grundkanon von Möglichkeiten hinaus nicht erweitern. Immerhin entdeckt Fiebig mit den kantenparallelen Faltungen das Thema des Knotens neu. Im Bezug auf die Plastik „Gordon“ (heute im Hessischen Rundfunk aufgestellt) gelingt ihm Jahre später rein zufällig der Fund eines kalligrafischen Blattes im Pariser „Institute du Monde Arab“, auf dem ein knotenähnliches Zeichen abgebildet ist. Fiebig bemerkt dazu: „Denn gelegentlich greife ich alte Modelle wieder auf, um sie weiterzuentwickeln oder aus ihnen einen ganz neuen Skulpturentypus herauszulaborieren.“<sup>32</sup> Der Fund bestätigt ihn erneut in seiner Theorie, daß es parallele Entwicklungen in verschiedenen Weltkulturen gibt.

Interessant im Zusammenhang mit diesen Skulpturen ist vor allem, daß Fiebig hier von einem vorgegebenen Ziel ausgeht. Er untersucht seine formalen und methodischen Möglichkeiten auf ihre Fähigkeit, dieses Ziel in der plastischen Realität - also als Skulptur - zu erreichen. Die im Grunde formal sehr einfachen Skulpturen, die er mit Namen wie „Liwan 1“ oder „Dos a Dos“ bezeichnet, muten sehr stark wie formale Zwischenschritte oder Vorstudien an, die eher den Weg als das Ziel formal ausdrücken. Übrigens ist es in diesem Zusammenhang kein Zufall, daß sich Fie-

big einerseits in dieser Phase verstärkt der Architektur zuwendet - er baut einen Pavillon auf dem Gelände der Hochschule in Kassel und entwirft Modelle, mit denen er sich an Wettbewerben beteiligt - sowie ernsthaft den Computer als Werkzeug einsetzt. Die entscheidende Initialzündung für eine neue Phase indessen ist die simple Entdeckung eines stählernen Halbzeuges, des „Peiners“. Diese Entdeckung ist so typisch für den Bildhauer Fiebig und sein Verhältnis sowohl zum Material als auch zur Theorie, daß man die Darstellung aus diesem Katalog noch einmal zitieren muß: „Die Geschichte der „Peiner-Skulpturen“ beginnt mit einer Entdeckung. Die Studenten und ich durchstöbern einen Schrottplatz. Wir suchen Stahlwalzen zum Bau einer Fördereinrichtung für die Brennschneideanlage. Beim Umwälzen der Stahlhalden fallen mir zwei kleine Peinerabschnitte in die Hände. Wie ein Kind, das auf die Nachrichten der Welt achtet und über Kieselsteine und Scherben staunt, betrachte ich die Teile genauer, drehe sie gegeneinander und erkenne augenblicklich die Möglichkeiten der Entwicklung signifikanter Skulpturen, deren Charakteristik präzise und unverkennbar mit diesem Profil verbunden sind.“<sup>33</sup>

Vielleicht ohne daß er sich dessen bewußt ist, intendiert Fiebig in dieser Formulierung, daß er eine wichtige Voraussetzung akzeptiert, ohne die aus einem Peiner keine Skulptur werden kann: die funktional-industrielle Präfiguration des Materials. Es lassen sich nur zwei Arten seiner Intergration in ein Kunstwerk denken, einmal seine Überwindung in einem vollkommen zweckfreien Zusammenhang oder die Verbindung des ihm eigenen spezifischen Zwecks mit einem allgemeingültigen Zweck, der in einem Kunstwerk aufge-



hoben ist. Es ist selbstverständlich rückblickende Interpretation, aber deshalb nicht weniger typisch für Fiebig und seinen Zugang zur Kunst allgemein, wenn er in Erinnerung an das erste Tor schreibt: „In Jugoslawien, beim Bau meines ersten Tores, habe ich erlebt, welche Bedeutung es hat, wenn der Bildhauer den Schritt vom Individuellen zum Allgemeingültigen macht.“<sup>34</sup> Erst das Element des Peiners ermöglicht es dem Bildhauer Fiebig, erneut diesen Schritt vom Individuellen ins Allgemeingültige mit einer Form zu verbinden, die ihre Allgemeingültigkeit auch (nicht ausschließlich) von ihrer allen unmittelbar einsichtigen Funktion erhält. Daß Fiebig also alsbald sich wieder dem Tor als einer seiner Grundformen zuwendet, erhält eine komplexe Bedeutung, die sowohl im Material als auch in der erreichten Freiheit des künstlerischen Tuns ihre Begründung findet. Peter Iden hat anlässlich der Aufstellung des „Tor des Irdischen Friedens“ in Kassel auf „das Tor als eine Metapher von mythischer Bedeutung“<sup>35</sup> hingewiesen, gleichzeitig aber auch einen Zusammenhang mit der Kunstauffassung von Fiebig hergestellt, die in großer Klarheit den inneren Stellenwert dieser Form für den Bildhauer herausarbeitet: „So werden Tore auch zu Instanzen der Rationalität - sie postulieren, daß einer weiß und will, was er tut, wenn er sie passiert oder die Passage verweigert; daß einer sich frage vor dem Schritt über die Schwelle, wer denn er selber sei.“<sup>36</sup> Vergleicht man die Tore aus Peiner-Elementen und das erste Holztor in Jugoslawien, so wird deutlich, wonach Fiebig eigentlich gesucht hat: die ästhetische Gestalt dieser Peiner-Tore geht in ihrer Funktionalität auf, die ihrerseits aus dem Material heraus ableitbar ist.

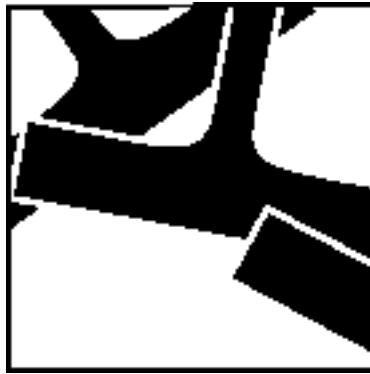
## 2. DER KNOTEN

So wie Peter Iden das Tor als Metapher beschrieben hat und die Spannung zwischen mythischer Bedeutung und Rationalität hervorhebt, so kann der Knoten als eine Urform in der Plastik beschrieben werden. Dabei ist es bezeichnend, daß in der mitteleuropäischen Kunstgeschichte die Form des Knotens kaum vorkommt, schon gar nicht in der Bildhauerei. Dafür aber ist sie präsent in jenen Kulturen, die stark auf geometrischen und mathematischen Voraussetzungen beruhen. Es ist daher kein Zufall, daß Fiebig auf das Symbol eines Knotens in der arabischen Kalligrafie gestoßen ist, wo es das Prinzip der Geschlossenheit, der Ruhe und der Unendlichkeit bedeutet. In Fiebigs Werk verknüpft sich keine andere Form so sehr mit seinen frühen biografischen Eindrücken einerseits und dem Hang zur Geometrie andererseits. Beides wird in unterschiedlicher Ausprägung und in verschiedenen Zeitabläufen immer wieder für das Werk relevant. Die ersten Knoten entstehen im Zusammenhang mit den floralen Plastiken, die ihrerseits einen starken biografischen Bezug haben. Der Knoten ist aber vor allem die Form, die in vollkommener Ausgewogenheit die beiden plastischen Prinzipien, nämlich das Prinzip der offenen und der geschlossenen Form, repräsentiert. Dies impliziert auch jene Form der Bewegung, die in Fiebigs Werk immer wieder eine Rolle spielt. Da für einen so traditionellen Plastiker reale Bewegung, wie sie etwa in den kinetischen Skulpturen der sechziger Jahre vorkam, nicht denkbar ist, das Prinzip der Dynamik aber beispielsweise in der Form der Säule konstitutiv ist, richtet sich Fiebigs Interesse auf eine Bewegung, die der Statik eingeschrieben ist. Der Knoten bietet dafür die ideale Form, kann man den Verlauf der



Schlingung doch auch als Bewegung beschreiben, die in sich geschlossen ist. Max Bill beispielsweise hat auf seine Art dieses Problem in seinen Skulpturen zu lösen gesucht, indem er mit dem „Möbiusschen Band“ eine unendliche, in sich zurücklaufende Schleife geschaffen hat. Bei Fiebig bleibt das Verhältnis zwischen Ruhe und Bewegung meistens offen, es ist das Wissen um die Struktur eines solchen Knotens, das die Balance herstellt und den optischen Ausgleich schafft. Fiebig selber aber verbindet mit dieser Form, da er sie durch die Anwendung des Peiners erneut als möglich entdeckt, auch das Moment der formalen Kontinuität in seinem Werk. Zu seiner Plastik „SEM“ schreibt er: „Wie viele meiner Skulpturen läßt auch SEM mehrere Formen der Beschreibung zu. Betrachten wir die Skulptur als Knoten, dann haben wir es mit einem profilierten Strang zu tun, der eine Bewegung, nämlich die eines Knotens, vollzieht. SEM ist dann auch ein topologisches Modell. Wir können die Skulptur aber auch als geordnete Summe von gefügten Elementen betrachten. Andererseits können wir SEM auch den Faltungen zurechnen und uns als eine Skulptur vorstellen, die durch Faltung des Profils entstanden ist.“<sup>37</sup> Es gehört zu den immer wieder sich durchdringenden Motiven aus biografisch - emotionaler Zuwendung und rationaler Durchdringung des eigenen Tuns, wenn Fiebig gerade angesichts der Form des Knotens seine eigene Person besonders in den Vordergrund stellt. Psychologisch könnte man davon sprechen, daß es sich dabei um eine Form handelt, die seinem Schutzbedürfnis entgegenkommt, als in sich geschlossene Gestalt, die gleichwohl am Anfang und am Ende nach außen orientiert ist, sich also offen im Sinne einer Verbindung mit der Welt zeigt: „Auf die Frage, wie alles anfang,

antworte ich gern, es begann mit einem Schneeball, dem ersten Schuhbündel, das ich binden konnte, dem ersten Knoten. Ich habe noch eine klare Erinnerung an das Glück, das ich empfand, als ich meine erste Schleife selbst binden konnte. Ich empfand das starke, den Körper durchdringende Gefühl, etwas aus eigener Kraft vollendet zu haben. Seitdem sind mir diese einfachen Gebilde, Ball, Knäuel, Bündel, Schleife wundervolle Gestalten. Ich neige dazu, sie als die wahren Archetypen der Skulptur zu bezeichnen. Wahrscheinlich würde es genügen, sie unendlich zu variieren: im Detail wechselnd, im Ganzen unwandelbar.“<sup>38</sup>



Auch in dieser Beschreibung kommt wieder zum Ausdruck, wie sehr Fiebig im Grunde auf wenige Archetypen in der Plastik fixiert ist, was andererseits aber seine Abhängigkeit von der Wahl des Materials und seiner vorgefertigten Grundform besonders hervorhebt. Aus der Dialektik dieser doppelten Abhängigkeit gewinnt Fiebig im Verlauf seiner Arbeit ein neues ästhetisches Bezugssystem, das es ihm erlaubt, den Begriff der Variation in ein neues Verständnis zu überführen.

### 3. DIE SÄULE

Die dritte Grundform in der Arbeit von Fiebig ist die Säule. In ihr verbindet sich das Prinzip der nach oben strebenden Bewegung mit dem der Statik. Mit beiden Problemen ist Fiebig bereits in den frühen Arbeiten konfrontiert, wobei sie ihm zunächst als rein technische Probleme, etwa der Standfestigkeit der Skulpturen, begegnet. Die in sich zurücklaufende Bewegung, die sich als Scheinbewegung ebenso offenbart wie als Scheinstatik – beides ist untrennbar aufeinander bezogen

und bedingt sich gegenseitig – wird in der Säule in einen anderen Zustand überführt. In Brancusis „unendlicher Säule“ wird zum ersten Mal in der modernen Plastik das Problem der Unendlichkeit an eine prinzipielle Ordnung geknüpft. Das Gefühl der Unendlichkeit, das Brancusi evozieren will, steckt in dem Wissen, daß die gleichen Teile, die zur Säule zusammengesetzt sind, von ihrer Gleichheit her unendlich kombinierbar sind. Gleichzeitig wird das Bewußtsein mit ins Spiel gebracht, daß eine solche Unendlichkeit lediglich in der Vorstellung existieren kann, da sie in der Praxis nicht realisierbar ist. Dies ist eine Vorstellung, die nur im Rahmen der Geometrie (oder abstrakt: der Mathematik) auftaucht. Das Individuelle der Skulptur schlägt in der Säule nicht in derselben Art in Allgemeingültigkeit um, wie dies beim Tor beschrieben worden ist. Vielmehr liegt die Allgemeingültigkeit der Säule im Topos der prinzipiellen Unendlichkeit, der für den Menschen gleichermaßen die Hoffnung auf die Überwindung der eigenen Endlichkeit wie das Streben nach dem grundsätzlich Höheren symbolisiert. Die Säule ist das schlichteste und gleichzeitig symbolisch am meisten gesättigte der plastischen Archetypen im Werk von Fiebig. Da sie sich in der beschriebenen Form nur aus gleichen Elementen in auf die Unendlichkeit weisender Wiederholung oder einer Drehbewegung heraus konstruieren läßt, kann sie grundsätzlich in allen Phasen des Werkes auftreten, die auf der Basis geometrischer Formen und rationaler Ordnungsprinzipien beruhen.<sup>39</sup>

Trotz der konstanten Wiederholung der von Fiebig selbst so bezeichneten „Archetypen der Bildhauerei“ kann man die Grundformen Tor, Säule und Knoten nicht als Ordnungsprinzipien bei der Beschreibung und Einordnung

des Werkes benutzen. Sie sind vielmehr die „Sujets“, von denen zu Beginn dieser Betrachtungen die Rede gewesen ist. Die Transformation dieser archetypischen Sujets in die Moderne - Fiebig würde wahrscheinlich lieber von einem adäquaten Zeitbezug sprechen - gelingt indessen nur durch das auf geometrischen Regeln beruhende Ordnungssystem, das in seiner ästhetischen Funktionsfähigkeit an das Material gebunden ist.

#### SCHLUSSBEMERKUNG

Erst eine unter dem Werk angemessenen Ordnungskriterien vorgenommene Gesamtchau fördert ein Bild zutage, das so in der einfachen Summe der Skulpturen von Eberhard Fiebig nur schwer zu gewinnen ist. Es ließe sich dieses Werk als eine begrenzte Anzahl von Variationen einiger weniger Grundformen beschreiben. Kunsthistorisch wäre damit der Aufgabe Genüge getan, ohne indessen das Wesentliche zu erfassen, das Fiebig eine Sonderstellung unter den zeitgenössischen Bildhauern einräumt. Es ist dies das bei nur wenigen Künstlern so ausgeprägte und das Werk dominierende Bedürfnis nach theoretischer Überhöhung der eigenen künstlerischen Arbeit. Kritisch ausgedrückt könnte man auch davon sprechen, daß Fiebig mit seinen Selbstreflexionen und Selbstinterpretationen über das Werk einen Schleier gelegt hat, den mit Hilfe der unmittelbaren Anschauung zu durchbrechen im Laufe der Zeit immer schwerer geworden ist.

Aber eine solche Haltung wäre letztendlich nur eine Entschuldigung dafür, daß das Werk selber nicht die ihm angemessene Aufmerksamkeit erfährt. Eine Dokumentation der plastischen Arbeit dieses Künstlers in der zeitli-



chen Kontinuität, wie sie dieser Katalog zum ersten Mal versucht, offenbart eine formale und theoretische Konsequenz, wie sie selten ist. Nur wenige Künstler, einer davon ist Erwin Heerich, haben diese innere Konsequenz aufgebracht. Es bleibt dabei besonders erstaunlich, wie variantenreich sich dieses Werk auf einer im Grunde schmalen formalen Basis entfaltet hat. Fiebig ist damit der Anfertigung von marktgängigen, d.h. jederzeit wiedererkennbaren Serienprodukten entgangen und hat trotzdem eines der Axiome seiner Kunstauffassung nicht verraten: nämlich daß es eine innere Logik (was nichts mit der Mechanik von Methoden zu tun hat) der Form und eine aus der Komplexität von Zeitbezug und Arbeitsablauf sich ergebenden Legitimation geben muß. Gleichwohl ist die Künstlerpersönlichkeit von Eberhard Fiebig nicht allein auf sein Werk zu reduzieren, eine Erkenntnis, die ihm als Bildhauer vielleicht in der öffentlichen Akzeptanz mehr Schwierigkeiten gemacht hat, als aus seinen Arbeiten je ableitbar wäre. Daß aber das eine ohne das andere nicht zu haben ist, darauf hat Peter Iden in seiner schönen Rede zur Übergabe des „Tor des irdischen Friedens“ hingewiesen: Das mit dem Frieden vorgegebene Ziel meint dabei nicht den allgemeinen Ausgleich, die Reduktion äußerster Ansprüche zugunsten unstrittiger Akzeptanz, vielmehr im Gegenteil - das ist bei einem wie Fiebig gar nicht anders zu denken - : den Disput zwischen mit Nachdruck eingenommenen Positionen, die mit allen Kräften der Emotionalität und des Denkens auszufechtende Kontroverse; das Friedensziel heißt Auseinandersetzung als ein Mittel der Verständigung.“<sup>40</sup>

Hans-Peter Riese



<sup>1</sup> Eberhard Fiebig, Stahl & Skulptur; Kassel , 1992 S. 5f.

<sup>2</sup> Katalog Nürnberg 1996, S. 62

<sup>3</sup> Wie Anm.2, S.97

<sup>4</sup> Eberhard Fiebig, Skulptur; Kassel 1992, S. 33

<sup>5</sup> Wie Anm. 2, S 68

<sup>6</sup> Wie Anm. 4, S. 33

<sup>7</sup> Wie Anm. 2, S. 72

<sup>8</sup> Wie Anm. 2, S. 87

<sup>9</sup> Wie Anm. 2, S. 87

<sup>10</sup> Wie Anm. 2, S. 93

<sup>11</sup> Wie Anm. 2, S. 93

<sup>12</sup> Wie Anm. 2, S. 93

<sup>13</sup> Wie Anm. 4, S. 46

<sup>14</sup> Wie Anm. 2, S. 107

<sup>15</sup> Wie Anm. 4, S. 46 u.47

<sup>16</sup> Wie Anm. 4, S. 50

<sup>17</sup> Wie Anm. 2, S. 117

<sup>18</sup> Wie Anm. 2, S. 121

<sup>19</sup> Wie Anm. 2, S. 121

<sup>20</sup> Wie Anm. 4, S. 61

<sup>21</sup> Wie Anm. 4, S. 64

<sup>22</sup> Wie Anm. 4, S. 64

<sup>23</sup> Wie Anm. 2, S. 126

<sup>24</sup> Wie Anm. 2, S. 121

<sup>25</sup> Wie Anm. 2, S. 140

<sup>26</sup> Wie Anm. 2, S. 141

<sup>27</sup> Wie Anm. 2, S. 158

<sup>28</sup> Wie Anm. 4, S. 41

<sup>29</sup> Wie Anm. 4, S. 39

<sup>30</sup> Wie Anm. 4, S. 40

<sup>31</sup> Wie Anm. 4, S. 41

<sup>32</sup> Wie Anm. 2, S. 300

<sup>33</sup> Wie Anm. 2, S. 329

<sup>34</sup> Wie Anm. 2, S. 333

<sup>35</sup> Peter Iden, Festrede zur Übergabe des Tores an die Gesamthochschule Kassel, gehalten am 9. Juni 1987, zitiert nach: Wie Anm. 2, S. 377

<sup>36</sup> Wie Anm. 2, S. 378

<sup>37</sup> Wie Anm. 2, S. 334

<sup>38</sup> Wie Anm. 2, S. 334

<sup>39</sup> Es bedarf keiner gesonderten Erörterung des Einsatzes von Computern bei der Herstellung von Plastiken bei Fiebig. Er hat in einer Umfrage des Magazin KUNST aus dem Jahre 1969 auf die Frage: "Könnte ein Computer einen Teil ihrer Arbeit übernehmen?" geantwortet: "Es besteht für mich keine Notwendigkeit, einen Computer mit einem Teil meiner Arbeit zu beauftragen, d.h. die Frage ist für mich abstrakt." Dem widerspricht eine Auskunft aus den neunziger Jahren nicht, in der Fiebig den Computer als Werkzeug bezeichnet: "Wir handhaben den Rechner wie ein Werkzeug und halten ihn für geeignet zur Lösung vielfältiger Aufgaben. Für uns ist allein wichtig, daßm er uns hilft, unsere Ziele klarer zu bestimmen und in ein definiertes geometrisches System zu fassen." Man kann die Verwendung des Computers mit der Verwendung zeitgemäßer Materialien als Ausdruck einer definierten Modernität vergleichen, es ist ihm deshalb auch nur in diesem Zusammenhang eine indirekt abhängige ästhetische Relevanz zuzumessen.

<sup>40</sup> Wie Anm. 2, S. 380

## PHOTONACHWEIS

Aus unterschiedlichen Gründen können, abgesehen von wenigen Ausnahmen, die im Katalog veröffentlichten Bilder den einzelnen Autoren nicht mehr persönlich zugeordnet werden. Der Autor dieses Buches muß sich darum leider auf die Nennung der Namen beschränken.

Die Photographien in diesem Buch stammen von: Thomas Anschütz, Paul Bliese, Boris Fiebig, Elisabeth Hollmann, Karl Pobantz, Thomas Rosenthal, Valentin Schwab, Dorothea Wickel, Elvira Zickendraht und dem Autor selbst.

# Inhaltsverzeichnis

VORWORT .....	9
VORWORT .....	10
GRUSSWORT .....	11
VOM EIN-FÄLTIGEN ZUM VIEL-FÄLTIGEN .....	13
AN MEINE FREUNDE .....	24
MITTELMAß IST SEINE SACHE NICHT .....	26
<b>1930</b> .....	<b>30</b>
<b>1947</b> .....	<b>31</b>
<b>1949</b> .....	<b>31</b>
LABOR .....	32
<b>1955</b> .....	<b>37</b>
<b>1957</b> .....	<b>38</b>
BEGINN .....	39
FLASCHE MIT SCHWUNDRISS .....	41
DIE GALERIE RENATE BOUKES .....	42
AUSSTELLUNGEN IM HINTERHAUS .....	44
NUR EIN NACHMITTAG .....	46
ERÖFFNUNG DER AUSSTELLUNG REINHOLD KOEHLER 1962 .....	48
SECHS JAHRE GALERIE RENATE BOUKES .....	50
DIE TAUCHER .....	51
DYNAMO I .....	44
GRÜSSE AN DIE MEISTER .....	52
<b>1958</b> .....	<b>55</b>
ERSTE EINZELAUSSTELLUNG .....	56
KUPFER MESSINGSCHROTT .....	62
F 53 GENANNT FLIEGENDER ELEFANT .....	68
DON QUICHOTTE .....	69
KUPFER, MESSING, GLAS .....	71
<b>1959</b> .....	<b>73</b>
MEINE ERSTE SKULPTUR AUS STAHL .....	74
BUCHDRUCK UND TYPOGRAPHIE .....	78
DAS BRIGADEBILD .....	84
<b>1960</b> .....	<b>86</b>
ICH KÜNDIGE .....	87
<b>1961</b> .....	<b>89</b>
LAMELLEN .....	90
<b>1962</b> .....	<b>94</b>
FORMA VIVA 1962 .....	95
„TENSEGRITY“- KONSTRUKTIONEN .....	102
PNEUS .....	104
SCHEMA MÖGLICHER VERFORMUNGEN REGULÄRER BLASEN .....	107
DIE LIGA DER PNEUMATISTEN .....	108
DIE ZWANGSVERSTEIGERUNG .....	110
<b>1963</b> .....	<b>112</b>
PAVILLON HOECHST .....	113
DER DOM .....	115

<b>1964</b> .....	<b>116</b>
DIE METHODE .....	117
DIE NOMENKLATUR .....	122
CODIFIZIERUNG .....	128
MODUL FÜR DAS DEUTSCHE RECHENZENTRUM .....	130
DIE AUFGABEN DER METHODE .....	132
<b>1965</b> .....	<b>134</b>
<b>1966</b> .....	<b>136</b>
SALZUFLEN .....	137
OMNIS IN UNUM .....	140
DÜRER .....	144
MODELLBOGEN RADAR .....	146
BUCKMINSTER FULLER .....	147
<b>1967</b> .....	<b>148</b>
PERFORATION .....	151
SKULPTUR AUS 22 TEILEN, HESSISCHER RUNDfunk FRANKFURT MAIN .....	154
SCHINKEL GEWIDMET .....	156
DIE GEOMETRIE .....	163
PHILIPP HOLZMANN .....	166
WALDECK .....	168
PAVILLION-MODELLE FÜR WALDECK .....	169
DER FIEBIG .....	170
<b>1968</b> .....	<b>171</b>
FIEBIG + HANGEN MUSEUM KOBLENZ .....	172
KARTHAUSE .....	174
DIE FABRIK & DER SDS .....	179
DIE PLAKATE .....	180
FRAGEN ÜBER FRAGEN .....	184
HANDPUPPEN .....	185
<b>1969</b> .....	<b>186</b>
ELEMENTE UND PRINZIPIEN .....	188
DER WEGWERFER .....	191
F 222 .....	194
TRIKOLON .....	196
KUNSTVEREIN MÜNCHEN .....	198
FRAGEN ÜBER FRAGEN 1 .....	199
10 PLASTIKER AUS DEUTSCHLAND .....	200
UMFRAGE KUNST 36/1969 .....	203
EIN SATZ FÜR EBERHARD FIEBIG .....	206
<b>1970</b> .....	<b>209</b>
PAVILLON ÜBER EINEM WEIHER .....	210
WELLPAPPE .....	212
DER KUNSTMARKT KÖLN 1972 .....	215
THESEN DER WANDZEITUNGEN .....	219
IST DIE PHANTASIE ERSCHÖPFT? .....	222
<b>1971</b> .....	<b>230</b>
ZUM BEISPIEL FIEBIG .....	231
JOHANN HEINRICH MÜLLER .....	235
HESSISCHES LANDES MUSEUM DARMSTADT .....	236
MUSEUM ULM .....	237
MAX BENSE .....	238
FÜR MAX BENSE, NÜRNBERG 1971 .....	239
NÜRNBERGER STEMPEL .....	241
KANTENPARALLELE FALTUNGEN .....	242
DER WESTDEUTSCHE RUNDfunk .....	244

1972 .....	246
1973 .....	247
PHOTOGRAPHIE .....	248
ZAUBER DES PAPIERS .....	254
NAIVITÄT DER MASCHINE .....	260
1974 .....	264
1975 .....	264
1976 .....	267
99 JAHRE STACHELDRAHT .....	268
1978 .....	271
1979 .....	271
SPALIÈRE .....	272
FOTOBÄNDE:	
EIFFELTURM .....	274
VERHÜLLTE FASSADEN .....	276
GARTENLAUBEN .....	278
1980 .....	279
GROSSE PERFORATION, GEWIDMET DEN SEIDENWEBERN VON LYON .....	280
1981 .....	284
1982 .....	284
BEDINGUNGEN UND MITTEL .....	285
DER STAHL .....	296
GORDON .....	300
TUSCHEN .....	302
MÖBEL .....	305
1983 .....	310
DIE MAQUETTEN .....	311
DIE PYROGRAMME .....	313
DAS FEUER .....	315
DIE SCHMIEDE .....	326
1984 .....	327
PEINER .....	329
TOR DER EINFACHHEIT .....	331
SEM .....	334
LIWAN .....	336
FRAGEN ÜBER FRAGEN 2 .....	340
KARYATHIDE .....	341
ROTULUS .....	342
SPIELEN .....	343
ROST .....	344
1985 .....	347
KUNSTHALLE MANNHEIM .....	348
ZU FIEBIG .....	349
"DER ZUFALL OHNE DEN WIR EINFALLSLOS WÄREN" .....	353
DIE BOX .....	355
DAS NOTWENDIGE WOLLEN, ES SELBST VOLLBRINGEN .....	356
DAS GROSSE BOX - FEST .....	360
AURORA .....	362
FRAGEN ÜBER FRAGEN 3 .....	365
1986 .....	366
FRAGEN ÜBER FRAGEN 4 .....	367
ERNST OSTHAUSMUSEUM HAGEN .....	368

<b>1987</b> .....	<b>373</b>
TOR DES IRDISCHEN FRIEDENS .....	374
WIDER DEN BELIEBIGEN FORTGANG .....	375
K 13 .....	386
DIE PLASTIK ALS GERÜST DER STÄDTE .....	391
<b>1988</b> .....	<b>392</b>
BILDER FÜR DEN HIMMEL .....	393
DAS FEST DER BILDER AM HIMMEL .....	394
FRAGEN ÜBER FRAGEN 5 .....	399
POLYMER .....	400
FRAGEN ÜBER FRAGEN 6 .....	403
<b>1989</b> .....	<b>404</b>
DOCUMENTAHALLE .....	405
EINE KLEINE HOMMAGE .....	409
<b>1990</b> .....	<b>410</b>
CEBIT .....	411
SKULPTUR & COMPUTER .....	416
CUMULUS .....	423
FRAGEN ÜBER FRAGEN 7 .....	426
TEMPELCHEN .....	428
<b>1991</b> .....	<b>431</b>
VITTORINI .....	432
<b>1992</b> .....	<b>434</b>
LIWAN .....	435
ORIGINALITÄT .....	441
DAS HANDWERK .....	442
EBERHARD FIEBIG .....	446
WESERBRÜCKE .....	448
LOTTAS .....	450
NUR SCULPTUR IST SCULPTUR .....	453
ALLES ANDERE IST ALLES ANDERE .....	453
ÜBER SCHÖNHEIT UND WIRKLICHKEIT .....	455
FIEBIG CONTRA KOSUTH .....	458
EBERHARD FIEBIG AN DORIS SCHMIDT .....	460
<b>1993</b> .....	<b>464</b>
SÄULE UND TOR .....	465
GEOMETRISCHE LÖSUNG DES WINKELPROBLEMS .....	473
<b>1994</b> .....	<b>478</b>
KAPTEIN FIEBIG STICHT IN SEE .....	481
WAS ICH ZU FIEBIG SAGEN WOLLTE .....	482
FREUNDSCHAFT .....	484
LOTTA CONTINUA .....	486
<b>1995</b> .....	<b>489</b>
DER KEIL .....	491
ORIGINALITÄT .....	499
HOMMAGE A LINNÉ .....	501
KUNST: DIE IM KAMPF GEWONNENE WIRKLICHKEIT .....	507
PHOTONACHWEIS .....	537