

Sven Wiesner

**Naturgegebenes und menschengemachtes Unheil
Das sammlungskritische Konzept in der Arbeit „Sediment“
von Norbert Radermacher**

HfBK Dresden

Geschichte und Theorie der Künste

bei Prof. Dr. Dietmar Rübél

Verschriftlichung zum Referat

**Naturgegebenes und menschengemachtes Unheil
Das sammlungskritische Konzept in der Arbeit *Sediment*
von Norbert Radermacher**

VON

Sven Wiesner

vorgelegt am

01. Oktober 2014

geboren am 05. Oktober 1979
Matrikel-Nr. 2536
4. Fachsemester Bildhauerei, Klasse Prof. Wilhelm Mundt
Gehestraße 31, 01127 Dresden
sven.wiesner.hs@googlemail.com

GS Ordnungen und Sammlungen
Sediment eine Arbeit von Norbert Radermacher

Inhaltsverzeichnis:

1. Einführung	S. 4
2. Voraussetzungen.....	S. 4
2.1 Die allgemeine Arbeitsweise von Norbert Radermacher.....	S. 4
2.2 Phänomene sozialer Beschleunigung.....	S. 5
2.2.1 Charakteristika sozialer Beschleunigung.....	S. 6
2.2.2 Konsequenzen der sozialen Beschleunigung.....	S. 6
2.3 Das Sammlungskonzept im Albertinum nach dem Hochwasser.....	S. 7
2.3.1 Das Sammlungskonzept im Albertinum vor dem Hochwasser	S. 7
2.3.2 Das Sammlungskonzept im Albertinum nach dem Hochwasser.....	S. 8
Exkurs: Depotkritik.....	S. 9
3. Die Arbeit <i>Sediment</i> von Norbert Radermacher.....	S. 10
3.1 Werkbeschreibung <i>Sediment</i>	S. 10
3.2 Werkanalyse <i>Sediment</i>	S. 10
4. Konklusion.....	S. 12
5. Literaturverzeichnis.....	S. 13
6. Abbildungsverzeichnis.....	S. 14
Abbildung 1 Treppenaufgang.....	S. 14
Abbildung 2 Videoprojektion / Aufzug.....	S. 15
Abbildung 3 Videoprojektor Schriftzug <i>Lightning</i>	S. 16
Abbildung 4 Schriftzug <i>Gier</i>	S. 16
Abbildung 5 Schriftzug in kyrillischer Sprache.....	S. 17
Abbildung 6 Schriftzug <i>Staub</i>	S. 17
Abbildung 7 Treppenaufgang Schriftzug / <i>Tremor</i>	S. 18

1. Einführung

In den Voraussetzungen zu dieser Seminararbeit soll ein kontextuelles Grundverständnis zum verhandelten Themenkomplex der Sammlungskritik bei Norbert Radermacher direkt am Werk und in Bezug auf die erworbenen Kenntnisse aus dem Seminar „Ordnungen und Sammlungen“ hergestellt werden. Anhand der Facette der sozialen Beschleunigung werde ich darüber hinaus den Bezugsrahmen für Radermachers Arbeit *Sediment* abstecken und bündeln. Die analytische Gliederung folgt deshalb bereits dem Aufbau des Hauptteils und bereitet zusätzlich das Fundament meiner Argumentation um das Kunstwerk.

Norbert Radermacher hinterfragt in seiner Arbeit *Sediment* das Museumsdepot als Bedeutungsgenerator und fordert das moderne Publikum sich dessen bewusst zu werden. Seitdem der Mensch sammelt, wird verstaut und eingelagert, denn *“etwas aufbewahren bedeutet zugleich auch etwas verbergen.”*¹

2. Voraussetzungen

Die hier folgenden Voraussetzungen sollen als Interpretationshilfe den Ausführungen zum Werk *Sediment* im Hauptteil dienen.

2.1 Die allgemeine Arbeitsweise von Norbert Radermacher

Radermacher verfolgt mit seiner Arbeit keine dekorative Aufwertung des städtischen Landschaftsraums. Mit dem sorglosen Kompass eines Straßenpassanten für zufällige Begebenheiten, seinen kulturgeschichtlichen Kompetenzen und seiner Performanz als Bildhauer, untersucht Radermacher Städte. Das Flanieren ist für ihn eine künstlerische Arbeitsweise. *“Die Kunst ist die Kunst, nichts zu tun, wahrzunehmen, Müßiggang, Zeit zum Schlendern zu haben, auf nichts Bestimmtes aus zu sein und darum geistesgegenwärtig für das, was sich unerwartet ereignet, überraschend ergibt, woraus man etwas machen kann.”*² Radermacher durchstreift ziellos, aber aufmerksam und offen für alle Begegnungen, die Stadt. Seine Arbeitsweise besteht im Wesentlichen aus zwei Prinzipien: Der Zuneigung für den Ort und der Analyse der Ortssituation. Die Zuneigung für einen Arbeitsort entspringt einer affektiven Natur von Annahme und Ablehnung, durch die er den Ort aufspürt. Die analytische Annäherung vollzieht sich über Kenntnisse von kulturgeschichtlichen Zusammenhängen und einer intellektuellen bildnerisch künstlerischen Durchdringung der Ortssituation und seiner Intervention durch Zeichen, Malerei und Objekt. Radermacher integriert die stadtphysikalischen Einflüsse (Geräusche, Bewegung), wie die Architektur der Umgebung und die Verkehrsführung. Der Künstler vergrößerte die Begriffe von Kleinplastik und Skulptur, durch die soziologisch-atmosphärische Dimension und die Unauffälligkeit seiner stummen Objekte. Archaisch-mythische Formeln der Menschheitsgeschichte, wie Urkörper (Turm, Kugel, Kegel), Architekturdekor (Ornament, Maßwerk, Kapitel) und Symbole (Halbmond, Fisch) werden von Radermacher genutzt.³

¹ Vgl.: Griesser-Stermscheg, Martina: „Tabut Depot“, Wien Köln Weimar 2013, S. 106; Nach Mikunda, S. 156.

² Böhringer, Hannes: „De l’infin’: Orts- und Fernverbindungen“; In: „Norbert Radermacher. Stücke für Städte“, hrsg. v. Michel Haerdter, Berlin: Künstlerhaus Bethanien 1985, S. 35.

³ Vgl.: Matschke, Konrad: Orte ohne Worte; In: „Norbert Radermacher“, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1994, S. 34-35.

Radermacher begegnet der Natur in entzauberten Stadtlandschaften in der Form unserer kaputten Städte. Die Ironie als Arbeitsweise (Hässlichkeit einer U-Bahn, Dröhnen einer Ausfallstraße, die Lehre einer Fabrik) hilft dem Künstler arbeitsrelevante Kontraste zu schaffen, als auch beim Publikum Spannungen zu generieren, die zu optischen Stolpern führen können und zum Nachdenken anregen.⁴ Durch die überreizten visuellen Eindrücke übersieht das Publikum sehr leicht die Arbeiten von Radermacher, aber dennoch kollidiert etwas mit unseren Sehgewohnheiten und ruft eine Irritation des Auges und des Geistes hervor. Die Arbeiten von Radermacher wirken dem Publikum vertraut, da sie an kulturelle Traditionen angebunden sind und in unserem Kollektivgedächtnis archiviert vorliegen. Radermacher hinterlässt keine Aufzeichnungen, die dem Betrachter die Arbeit erklärt⁵ *“Radermachers Methode ist eine kluge Einschätzung von der Rolle des Künstlers in unsere Gesellschaft, sich nicht vereinnahmen lassen, frei sein, die Wahrheit sagen.”*⁶

2.2 Phänomene sozialer Beschleunigung

*„Nächst den Schwingen des Argushanes ist das Arbeitstempo der modernen Menschheit das dümmste Produkt intraspezifischer Selektion“.*⁷ Oskar Heinroth illustriert die Folgen intraspezifischer Selektion an dem Beispiel der Schwungfedern des männlichen Argusfasans. Der Argusfasan ist gezwungen immer schöner zu werden, denn bei seiner Spezies entscheiden nur die weiblichen Tiere über die Wahl des Partners. Genau wie beim Pfau hält das Männchen seine langen Schwungfedern dem Weibchen entgegen. Um aber in der Balz gegen andere Hähne gewinnen zu können, müssen die langen Schwungfedern des Argusfasans immer noch länger werden, was ihn nahezu flugunfähig gemacht hat. Das der Argushahn seine Flugfähigkeit nicht völlig gegen Schönheit eingetauscht hat, liegt sicherlich nur an den bodenbewohnenden Raubtieren. Heinroth vergleicht die Schwungfedern des Argusfasans mit dem Arbeitstempo der modernen Menschheit und gibt damit einen ersten Anhaltspunkt auf den selektierenden Faktor sozialer Beschleunigung moderner Gesellschaften. Er weiß, dass beim Argusfasan - wie bei vielen Tieren mit analogen Bildungen - die Umwelteinflüsse verhindern, dass sich die Arten in monströse Entwicklungswege hineinsteigern. Die Kulturentwicklung des beschleunigten modernen und nachmodernen Menschen besitzt keine abschwächenden Mechanismen im Sinne einer physikalischen negativen Rückkopplung, welche nur durch den kulturhistorischen Resonanzfall aufgelöst wird. *„Sie hat zu ihrem Unglück alle Mächte ihrer außerartlichen Umwelt zu beherrschen gelernt, weiß aber über sich selbst so wenig, daß sie den satanischen Wirkungen der intraspezifischen Selektion hilflos preisgegeben ist.“*⁸

⁴ Vgl.: Haerdter, Micheal: “Lob der Bescheidenheit”; In: “Norbert Radermacher. Stücke für Städte”, hrsg. v. Micheal Haerdter, Berlin: Künstlerhaus Bethanien 1996, S.1.

⁵ Vgl.: Friese, Peter: “Norbert Radermacher. Die Schale”, Bremen: Neues Museum Weserburg 1996, S. 21.

⁶ Schweinebraden, Jürgen: “Mit dem Stock unterwegs”; In: “Norbert Radermacher, Stücke für Städte”, hrsg. v. Michael Haerdter, Berlin: Künstlerhaus Bethanien 1996, S. 93.

⁷ Lorenz, Korad: “Die acht Todsünden der zivilisierten Menschheit”, München: Piper Verlag 1973, S. 33, nach Oskar Heinroth.

⁸ Vgl.: Lorenz, ebenda.

2.2.1 Charakteristika sozialer Beschleunigung

Hartmut Rosa formuliert die These, dass „*Soziologie und Sozialphilosophie als Reaktionen auf Erfahrungen der Modernisierung verstanden werden, und den Ausgangspunkt für die Formulierung einer kritischen Theorie sozialer Beschleunigung darstellen.*“⁹ Diese Formen sozialen Denkens entstehen im Zuge der Erfahrungen, die Individuen von den dramatischen Veränderungen in der Welt machen, in der sie leben. Insbesondere, wenn diese das Gefüge der Gesellschaft und des gesellschaftlichen Lebens selbst betreffen.¹⁰ Tatsächlich ist das Gefühl gewichtiger Veränderungen in der gesellschaftlichen Zeitstruktur in den „klassischen“ soziologischen Theorien durchaus präsent, dennoch kritisiert Rosa das Fehlen einer systematischen Theorie, mit einem überzeugenden Begriff der *sozialen Beschleunigung*.¹¹ Im Folgenden stelle ich ausgewählte Konsequenzen sozialer Beschleunigung vor, um einen möglichen Zusammenhang von naturgegebenen und menschengemachten Unheil anzudeuten.

2.2.2 Konsequenzen der sozialen Beschleunigung

Die Berücksichtigung der Zeitstrukturen der modernen Gesellschaft ist für ein angemessenes Verständnis ihrer Verwandlungen notwendig. Rosa stellt die Frage: „*Warum die Beschleunigungsdynamik für eine Analyse der normativen Bedingungen, der Qualität und der Pathologien des modernen Lebens von Bedeutung ist?*“¹² Rosa behauptet, dass die moderne Gesellschaft nicht mittels normativer Regeln reguliert und koordiniert wird, sondern durch eine stumme Kraft zeitlicher Normen. Diese Normen manifestieren sich in Deadlines und Ablaufplänen für Menschen. Die verdeckten Geschwindigkeitsverhältnisse der Moderne verändern das menschliche Weltverhältnis und damit unser Verhältnis zu den Menschen einer Gesellschaft (soziale Welt), zu der Welt unbelebter Objekte und Natur (objektive Welt), zu den Formen menschlicher Subjektivität (subjektive Welt), zu Zeit und Raum und unserem '*in-der-Welt-sein*' als solchem. Menschen besitzen einen Körper und erfahren deshalb die Welt als räumlich ausgeweitet. Durch die digitale Globalisierung treten körperliche und soziale Nähe immer stärker auseinander, so dass der soziale Kontakt der körperlichen Nähe immer weniger bedarf. Rosa ist der Auffassung, dass Geschwindigkeitsverhältnisse den Raum und die Zeit verdichten. Der Raum in der Moderne 'schrumpft' immer weiter zusammen, während die Zeit scheinbar schneller vergeht. Die strukturellen und kulturellen Parameter der sozialen Welt verändern sich im Verhältnis zur Wechselgeschwindigkeit der Generationen viel schneller. Die soziale Welt kann folglich nicht länger über die Spanne eines individuellen Lebens hinweg stabil bleiben, und gerät damit in den Sog wechselnder Anpassungsmuster ihrer Subjektivität und Identität. Rosa argumentiert, dass sich Identität in der klassischen Moderne an einem festen „*Lebensplan*“ orientierte. Die Steigerung der Produktionsgeschwindigkeit und der Verhältnisveränderung des postmodernen Menschen zu seiner materiellen Umgebung, verlangt jetzt aber eine neuere flexiblere situative Identität. Derartig enorme Veränderungen produzieren soziale Störungen in der Form menschlicher Unzufriedenheit und Leiden, die sich in aufschaukelnden Regelkreisen auf Umwelt und Natur folgenreich ausdehnen. „*Verantwortlich*

⁹ Rosa, Hartmut: „Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit“, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 15.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Vgl.: Ebenda, S. 16-17.

¹² Vgl.: Ebenda, S. 18.

*für diese Entwicklung ist in erster Linie die zunehmende Konzentration von Bevölkerung und Werten in Hochrisikogebieten. Mit Ausnahme von Erdbeben sind praktisch alle Naturkatastrophen wetterbedingt. Wenngleich eine Zunahme extremer Wetterereignisse heute noch nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden kann, geht die Klimaforschung davon aus, dass die fortschreitende Erwärmung der Atmosphäre in den nächsten Jahrzehnten zu einem vermehrten Auftreten von Stürmen, Überschwemmungen und Dürren führen kann.*¹³

Der Prozess der sozialen Beschleunigung verändert auch den Sinn für biographische und kollektive Geschichte. Das Veränderungstempo der klassischen Moderne war gerade so hoch, dass die Menschen die Zeitformen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als Richtung bzw. Fortschritt begreifen konnten. Die Menschen beschleunigter Gesellschaften dagegen erfahren ihr Leben als sprunghaft und richtungslos.¹⁴ Rosa stellt die These auf, *„dass wir (...) in diesem Zustand rasenden Stillstands(...) uns nicht mehr sicher sind, ob die Geschichte eine Richtung hat”*.¹⁵

Das Phänomen *sozialer Beschleunigung* erfasst viele Bereiche der menschlichen Umwelt. Ich werde deshalb in den nächsten beiden Kapiteln auf die Sammlungskonzepte im Albertinummuseum und ihre Veränderungen eingehen.

2.3. Das Sammlungskonzept im Albertinum im Zusammenhang mit dem Hochwasser

Am 12. August 2002 wurde Dresden gegen 18.00 Uhr von der von schwersten Flutwasserkatastrophe seiner Geschichte bedroht. Ich werde in den Kapiteln 2.3.1 und 2.3.2 auf die Veränderungen der Sammlungskonzepte im Albertinum, als dynamische Reaktionen sozialer Beschleunigung, näher eingehen.

2.3.1 Das Sammlungskonzept im Albertinum vor dem Hochwasser

Unter der Leitung von Georg Treu und Adolf Cancler wurde das Albertinummuseum am 14. März 1889 als Prototyp eines neuen Museumskonzeptes fertiggestellt. Der Museumsbestand orientierte sich maßgeblich, durch Treus klassischen archäologischen Hintergrund beeinflusst, in seiner Auswahl an plastischen Objekten der römisch-griechischen Kulturepoche. Die Diskussion um die Umstellung der Antiksammlung endete mit der Übereinkunft das Zeughaus an der Brühlischen Terrasse - das von Melchior Trost zwischen 1559 bis 1563 erbaut wurde und bis dahin als Waffenarsenal diente - in ein Museum umzufunktionieren. Der Umbau des Zeughauses zum Albertinum war sehr aufwändig und begann mit den Straßenfronten, dem Hof, dem schiefwinkligen Grundriss des Ursprungsbaus, den Umfassungsmauern, den Kellergewölben und zwei steinernen Treppen. Die Außenfronten bekamen eine neue Fensteraufteilung, eine Sandstein-Umkleidung und einen Lichthof im Erdgeschoss. Das Treppenhaus wurde in der Mitte des Gebäudes neu umgestaltet. Die Museumsräume und Archive wurden durch feuersicheres Mauerwerk voneinander abgetrennt. Das Archiv beanspruchte, den Lichthof ausgenommen, das gesamte Erdgeschoss, sowie den Süd- und Westflügel des ersten Obergeschosses. Im Nord- und Ostflügel wurden die 14 Säle der Antiksammlung eingerichtet. Treu veranlasste die hölzerne

¹³ Wolfgang, Jung: „Umwelt“; IN: „Der Fischer Weltalmanach 2004“, hrsg. Dr. Mario von Baratta, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, Oktober 2003, S. 1321.

¹⁴ Vgl.: Ebenda, S. 59-66.

¹⁵ Vgl.: Ebenda, S. 65-66.

Dachkonstruktion durch ein Eisentragwerk zu ersetzen, sodass die gesamte Abguss-Sammlung regen-gesichert in den neuen Oberlichtsälen im zweiten Obergeschoss gezeigt werden konnten. Die Museumsräume und der Lichthof konnten von der Brühlschen Terrasse aus betreten werden und das Archiv vom Zeughausplatz, dem heutigen Kurländer Palais.“¹⁶ *„Den Namen Albertinum hatte Treu zu Ehren für König Albert für das ganze Gebäude vorgeschlagen, das Archiv sollte 'Königliches Sächsisches Hauptarchiv' genannt werden, die Antiken- und Abgussammlung 'Königliche Skulpturensammlung'. Noch lieber wäre Treu die rein deutsche Bezeichnung gewesen: 'königliche Sammlung der Bildwerke'“*¹⁷ Während das Albertinum 1889 in der Hauptsache die griechisch römische Epoche präsentierte verschob sich der Schwerpunkt seiner Arbeit als Sammler 1897 auf das Sammeln junger zeitgenössischer Kunst. Treu begann mit dem Aufbau einer zweiten Abteilung zeitgenössischer Plastik. Treu erhielt vor dem Hintergrund seiner vermögenden Familie die private Gymnasialbildung und als junger Erwachsener die Universitätsbildung in den Studiengängen Philologie und Archäologie. Durch den universitären Habitus von Lehre und Bekanntschaften zu befreundeten Studenten und ihren Verbindungen mit jungen Künstlern und Kunstsammlern entwickelte sich bei Treu das Interesse für zeitgenössische Kunst. Orientiert an dem Historiker Burckhardt *„stemmt (sich Treu gegen) das Vergängliche als Verteidiger und Rekonstrukteur aller vom Vergessen bedrohten menschlichen Errungenschaften in den Künsten.“*¹⁸ Die Offenheit für Kunst in Dresden entstand durch moderne sich bedingende Kraftwirkungen auf allen Gebieten von Musik, bildender Kunst und Technik. Georg Treu vereinte wissenschaftliche archäologische Kompetenzen mit Urteilskraft für junge Kunst und praktischer Tatkraft als Museumsmacher, was ihn als moderne Führungspersönlichkeit qualifizierte. Das deutsche Museum versuchte sich für junge Kunstausrücke zu öffnen, um so aus der nationalen musealen Verengung geführt werden zu können.¹⁹ Treu engagierte sich für die besten Künstler seiner Zeit, um einen Überblick über das zu geben, was in Dresden, in Deutschland, und *„was in der Weltplastik in unserer Zeit geleistet wird.“*²⁰

2.3.2 Das Sammlungskonzept im Albertinum nach dem Hochwasser

*„Volker Staab formuliert mit seinem Werk ein starkes Plädoyer für die Architektur als Kunst. Der zunehmenden Technisierung von Gebäuden stellt er eine präzise ästhetische Setzung entgegen, die in ihrer zweckgebundenen Schönheit meisterliche Proportionen und noble Eleganz verbindet. Souverän und doch mit größter Bescheidenheit gegenüber dem Bestehenden erreicht Volker Staab dabei Raumschöpfungen von greifbarer Atmosphäre und fesselnder Bildhaftigkeit. Der Architekt Volker Staab zeichnet sich in seinem über Jahre entwickelten Werk durch Mut und durch selbstreflektierendes Verständnis aus, auf den billigen Triumph der großen Geste zu verzichten. Sensibel und dennoch mit einer unverwechselbaren Handschrift baut er das prägende des Ortes weiter“*²¹ Die Sanierung des Albertinum in Dresden ist das offene Ergebnis

¹⁶ Vgl.:Kordelia, Knoll: “Der Umbau des Zeughauses”; In: “Das Albertinum vor 100 Jahren. – die Sulpturensammlung Georg Treus, Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 1994, S. 46-47.

¹⁷ Kordelia, Knoll: Ebenda, S.47.

¹⁸ Heiner, Protzmann: “Der Umbau des Zeughauses”; In: “Das Albertinum vor 100 Jahren. – die Sulpturensammlung Georg Treus, Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 1994, S. 12.

¹⁹ Vgl.:Werner,Schmidt: “Der Umbau des Zeughauses”; In: “Das Albertinum vor 100 Jahren. – die Sulpturensammlung Georg Treus, Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 1994, S. 9.

²⁰ Kordelia, Knoll: “Der Umbau des Zeughauses”; In: “Das Albertinum vor 100 Jahren. – die Sulpturensammlung Georg Treus, Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 1994, S. 180.

²¹ Michael Frielinghaus, Präsident des Bundes Deutscher Architekten BDA

der intensiven Auseinandersetzung mit dem Raum und der Suche nach angemessenen Proportionen, Materialien und Kontext. Staabs Haltung als Architekt zeichnet sich dabei durch große Sensibilität gegenüber dem Bestehenden und einem hohen Maß an Selbstreflexion aus.²² Die Rolle der deutschen Museen als reiner Aufbewahrungsort von Geschichtsobjekten hat sich stark verändert. Es entwickelten sich museale Institutionen mit einer nachdenklicheren Dynamik in der Auseinandersetzung mit ihren Ausstellungsobjekten und ihrer aktuellen Bedeutung für unsere Gegenwart. Das Umdenken traditioneller musealer Aufbewahrungskonzepte wurde teils aus dem eigenem Impuls heraus ausgelöst, aber auch durch den Bedarf an neuen Museen, sowie den Sanierungs- und Umbaumaßnahmen in alten Museen. Die Architektur selbst gewinnt in den Diskussionen um eine zeitgemäße Präsentation und Deutung der Sammlungen an enormer Mitsprache. Nach der Bedrohung der gesamten unterirdischen Depotsammlung des Albertinum, durch die Wasserflutkatastrophe im Jahr 2002, sind aufwendigste Sanierungsmaßnahmen durchgeführt worden.

Für die Sanierung, den Umbau und der Ergänzung des Zeughauses präsentierten die *Staab Architekten* den besten Entwurf. Die geforderten Depot- und Werkstattflächen wurden in einen neu geschaffenen, zweigeschossigen Aufbau, der als *Arche für die Kunst* bezeichnet wird, über den Innenhof in die Höhe verlegt, um eine erneute Bedrohung des Depots durch Wasser abzuwenden. Von außen wirkt der massive Baukörper unsichtbar und von innen leicht schwebend, durch die verborgene Statik und den zwei installierten Lichtschächten. Das Albertinummuseum hat mit dem Lichthof einen neuen zentralen Ort gewonnen, der zudem als Funktionsraum für museale Festakte oder Sonderinterventionen benutzt werden kann. Die spürbar kühle Eleganz durch handwerklich präzise aber reduzierte Materialität, verstärkt die klare Einsehbarkeit in die Ausstellungsebenen und Ausstellungssäle der Galerie Neue Meister und der Skulpturensammlung.²³ Der Besuchereingang am Georg- Treu Platz wurde ebenfalls umgestaltet. Durch die moderne großflächige Glasschiebetür, wird das Museum in die Stadt fließend eingebunden. Im Unterschied zu der Sammlungskonzeption von 1889, bietet das Albertinum von heute einigen ausgesuchten Objekten im Schaudepot die Chance auf ein '(ver)klärendes' Gespräch mit den Museumsbesuchern.

Norbert Radermacher hilft an dieser Stelle noch etwas nach und antwortet dem Albertinum mit einer Videobotschaft, stellvertretend für alle, das Albertinum eingeschlossen. *„Was man nicht sieht, wird leicht in seiner Pflege vernachlässigt. Bleibt das Museumsdepot der Öffentlichkeit verschlossen, gibt es aber auch Anlass zu Spekulationen.“*²⁴

Exkurs: Depotkritik

*„Carsten Kretschmann (2006) betonte, dass sich der Wandel der musealen Wissenskultur insbesondere in der Trennung der Sammlung manifestierte, die zwar gemeinhin als Öffnung des Museums begrüßt wurde, im Grunde aber seine Teilschließung bedeutete.“*²⁵ Dieses Dilemma wurde viel diskutiert, da es sich mit dem Problem der Fremdbestimmung des Museumsbesuchers

²² Vgl. Ebenda, S 18.

²³ Volker, Staab: Dresdener Kunstblätter, 2010. - 54(2010), 4, S. 208-212

²⁴ Griesser-Stermscheg, S. 104.

²⁵ Vgl.: Griesser-Stermscheg, Martina: Tabut Depot , Wien Köln Weimar, 2013, S. 147, nach Kretschmann, Carsten, Die Pluralisierung des Wissens. Naturhistorische Museen und deutsche Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert – ein Aufriss, in: Bernhard Graf/ Hanno Möbius (Hg), Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789-1918, Berlin 2006, S.125-136, S129f.

durch den Kurator als Bestimmer, dessen was wir lernen müssen und was besser nicht, vermischt. In einem Schaudapot als Lösungsversuch können vergessene Objekte dem Publikum (wieder) sichtbar gemacht werden. Durch den partizipatorischen Ansatz des Ausstellens, in den Schaudepots wird das Wissen in zwei Richtung übertragen, Wissen wird durch institutionelle Vorgaben und durch Bedeutungsaufloadungen der Museumsgäste generiert. Die unzugänglichen Orte wie das Museumsdepot garantieren Spannung beim Gast, was die großen Museen erkannt haben und benutzen. „*Das Prinzip des verbotenen Orts funktioniert so, dass eine kognitive Landkarte aufgerufen wird, die Anwendung dieser Landkarte aber durch Verbote und Regeln verzögert wird. Durch die Zugangsbeschränkung der kognitiven Landkarte entsteht Spannung und Exklusivität. Exklusivität im doppelten Sinn von Luxus und Ausschluss, denn der verbotene Ort ist nicht selten der Ausdruck von der Macht und der Abgrenzung einer privilegierten Gruppe vom Rest der Welt.*“²⁶ Der Diskurs um das Depot als geheimes Fenster zu einem geheimen Ort in einem Museum, kann für Jedermann ein guter Weg gegen *Achtlosigkeit, Gewalt, Gier und Vergessen* sein.

3. Die Arbeit *Sediment* von Norbert Radermacher

Im Folgenden widme ich mich der Interpretation und dem Konzept Radermachers zu der Arbeit *Sediment* von 2010.

3.1 Werkbeschreibung

Die Arbeit *Sediment* befindet sich im südwestlichen Treppenhaus im Albertinum (*Abb. 1*). Es handelt sich um eine dauerhafte Kunstinstitution von Norbert Radermacher. Die Arbeit besteht aus mehreren Bestandteilen: Einem dreiwandigen Treppenaufgang zum Depot der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, einer dauerhaften Videoinstallation und plastische Schriftzüge (*Abb.3, Abb.4*). Radermacher hat in fünf Sprachen die Worte: *Achtlosigkeit, Beben, Blitz, Feuer, Flut, Gewalt, Gier, Hitze, Staub, Strahlung* und *Vergessen* übersetzt und in die Wände des Aufgangs installiert. Bei der Schrift handelt es sich um Objekte aus Keramik mit weißer Glasur, die in die Wände plan eingesetzt wurden und mit dem weißen Wandputz abschließen. In der Videoinstallation zeigt der Künstler in unsystematischer Abfolge die Bildlegenden nicht ausgestellt Werke aus dem Museumsbestand.

3.2 Werkanalyse

Der Künstler betitelt seine Arbeit mit dem Wort *Sediment*. Es handelt sich bei diesem Wort, um einen geologischen Begriff, der die „*Ablagerung (Niederschlag) entweder von mechanisch in bewegtem Wasser getragenen Teilen oder von gelöst gewesenen Stoffen (mechanische und chemische Absätze [...]*“²⁷ bezeichnet. Der Künstler versteht das Museum als ein Gebäude, an dem die Sammlungsgeschichte und die Zeitgeschichte ihre Spuren hinterlassen haben. Die in einer Art von kulturgeschichtlicher Suspension gelösten Teile aus Soziologie, Geographie, Naturphysik und Kunst, haben sich in vielen (Ge)schichten an dem Museum Albertinum abgelagert. Im Geiste von Treu und Schliemann erfindet sich der Künstler als Archäologe, um diese (Ge)schichten wieder frei zu legen. „*Norbert Radermacher lebt in einer Epoche, in der das*

²⁶ Vgl.:Griesser-Stermscheg, S. 104.

²⁷ Meyers Konversationslexikon.

Entdeckte längst eingebunden ist, in ein System globaler ökonomischer und ökologischer Abhängigkeiten. Des kleinen Heinrich S. Traum von Troja wurde mit Spaten und Spitzhacke zu Ende geträumt. Heute lässt sich das Fremde nicht mehr in unbekanntem Fernen finden, sondern ist eher in der Nähe scheinbarer Bekanntheit zu erfinden.“ Genau wie der Archäologe muss der Künstler Vergessen und „Achtlosigkeit beiseite räumen, um sichtbar machen zu können, was sich darunter verbirgt.“²⁸ Diese Aufgabe kann der Künstler aber nicht alleine durchführen. In der Arbeit *Sediment* braucht Radermacher deshalb die Hilfe des Publikums. Inwieweit ist *Sediment* eine typische Arbeit von Radermacher, wie ich sie in Kapitel 2.1 gekennzeichnet habe? Ich habe beobachtet, wie das Museumspublikum dem *Sediment* begegnet. Die Besucher haben es in den seltensten Fällen überhaupt wahrgenommen. Ich konnte mich in meiner ersten Besprechung zu dem Seminarreferat ebenfalls nicht erinnern, diese Arbeit schon einmal bemerkt zu haben. Wenige Besucher blieben etwas verwundert im Treppenaufgang stehen, aber dann sehr lange. Meistens haben Kinder ihre Eltern auf den Lichtprojektor im Fenstersims aufmerksam gemacht. Diese Beobachtungen zeigen die Tendenz, dass *Sediment* ebenfalls leicht übersehen wird. Radermacher arbeitet auch im Albertinummuseum mit dem Auftrag von Zeichen in Wortsymbolen. Die fünf verschiedenen Sprachen wirken befremdlich (Abb. 5), doch plötzlich kann man sie lesen und die Spannungen bauen ab, dennoch erschreckt man vor ihrer Bedeutung. Die historische Treppe und der moderne als auch archaisch wirkende Schacht-Turm (Abb. 2) verstört als Kontrast und löst gleichermaßen Erinnerungen an Bekanntes aus. Die Verwendung von weiß glasierter Keramik verknüpft gleich mehrere Koordinaten in der Kulturgeschichte. Deutet Radermacher die Traditionen von Steingut und Porzellan im Umraum von Dresden an? Benutzt Radermacher gebrannte Keramik als Symbol von Beständigkeit und Zerbrechlichkeit der im Depot gelagerten Kunstobjekte? Der kleine Informationsaufsteller am *Sediment* scheint mir als Element der Installation untypisch zu sein. Ich denke, dass dieser Aufsteller einen Kompromiss zwischen Künstler und Museum darstellt.

Der Künstler begreift das Treppenhaus als einen Schacht, an dessen Wänden das museale Gedächtnis eingesehen werden kann. Die Wände dienen ihm als Speicher und Transporter für seine (wieder)entdeckten Artefakte in Schriftsymbolen. Der Künstler nennt zwölf Gefahren der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft für das museale Gut, und bildet sie als Wortsymbole in fünf Sprachen ab. Diese Gefahren möchte ich an dieser Stelle in menschengemachtes und naturgegebenes Unheil unterscheiden. *Achtlosigkeit, Gier, Vergessen* und *Gewalt* gehören in unmittelbarer Weise dem menschengemachten Unheil an, während *Feuer, Strahlung, Flut und Blitz* zu dem naturgegebenen Unheil zählt. Natürlich gibt es in den Gefahren, die der Künstler benennt, keine eindeutige Trennschärfe, da sich die Regelkreise von Mensch und Natur systematisch bedingen.²⁹ „Obwohl eine Zunahme der Häufigkeit von

²⁸ Hübel, Michael: „Ein Fall für Schliemann“; In: Norbert Radermacher: „Die Gefäße“, Berlin: Kunstverein Giannozzo 1989, S. 1

²⁹ *Die Systemtheorie betrachtet das Verhalten und die Entwicklung von Systemen, also relativ hochvernetzten ganzheitlichen Wirkgeflechten, in einer komplexen Umwelt. Die Systemtheorie als eine geschlossene allumfassende Theorie gibt es bislang nicht. Was dagegen existiert, sind einzelne Theorieansätze aus den verschiedenen Disziplinen, die Begriffe aus der Allgemeinen Systemtheorie Ludwig von Bertalanffys oder aus der Kybernetik als Grundlagentheorie verwenden. Allerdings erscheint es durchaus möglich, aus den verschiedenen Systemtheorien mit metadisziplinären Konzepten wie z.B. System, Chaos, Dynamik, Fluktuation, Irreversibilität, Kausalität, Komplexität, Rückkopplung, Selbstorganisation, Stabilität, Resonanz, Fraktale, Selbstreferentialität usw. eine Brückensprache zu entwickeln, die die Verständigung und die Zusammenarbeit von Wissenschaftlern aus verschiedenen Disziplinen erleichtert, wenn nicht gar erst ermöglicht.* (Stegler, Ulrich: „Globalisierung der Wirtschaft. Konsequenzen für Arbeit, Technik und Umwelt“, Berlin: Springer, 1996, S. 56).

*Wetterextremen in Mitteleuropa bisher nicht eindeutig nachgewiesen werden kann, wurde auch die Jahrhundertflut an der Elbe im August 2002 verbreitet als Zeichen des Klimawandels gedeutet.*³⁰ Bei den Begriffen *Strahlung, Feuer Beben und Blitz* denke ich auch an menschengemachtes Unheil, wie die Umweltkatastrophe von Tschernobyl am 26. April 1986 gegen 1.23 Uhr und die Bombennacht vom 13./14. Februar 1945 um 22.05 Uhr über Dresden. Möglicherweise ist ja die Flutkatastrophe vom 12. August 2002 gegen 18.00 Uhr als Reaktion planetarer Klimaveränderungen durch uns Menschen mehr eine Umwelt- als eine Naturkatastrophe. Der Künstler thematisiert für mich in seiner Arbeit Gründe und Folgen der sozialen Beschleunigung moderner Menschen (*Abb. 4, Abb. 7*). Ich assoziiere mit den zwölf Gefahren Verweise auf die biblischen Urgründe des menschlichen Scheiterns. In den Arbeiten von Konrad Lorenz und Hartmut Rosa finden sich diese Muster als Bestätigung ihrer Erkenntnisse wieder. Der Begriff *Heterotopie* von Michelle Foucault beschreibt die real existierende Utopie eines Raumes der mehrere Räume sein will. Diesen *Raum aller Zeiten* finden wir bestimmt auch in dem Depot des Albertinum. Radermacher schätzt Orte wegen ihrer Identität und Geschichte. Der real-utopische Nicht-Ort hat aber keine eindeutige historische Identität. Dennoch versucht sich der moderne Mensch in genau diesen Orten zu orientieren.³¹ Das Phänomen der beschleunigten Kompression von Raum und Zeit zu Raumzeit, durch das wir Menschen das Gefühl für den natürlichen Richtungspfeil von gestern, heute und morgen verlieren, ist für mich in das Sediment des Albertinum mit eingefaltet. Die Symptome der sozialen Beschleunigung äußern sich auch in den versteckten repressiven Prozeduren der Institution Museum. Unauffällig scheint die Arbeit des Künstlers durch die Wand. Ein Videofilm zeigt in zufälliger Folge die Bildlegenden verschlossener Museumsobjekte und der Fahrstuhl bewegt sich als Förderkorb durch die drei Etagen des Schachtes nach oben. Verfolgt man die Worte des Künstlers bis in die 3. Etage, stößt man auf das exklusive purpurfarbene Absperrseil mit goldenen Messinghaken. Nicht nur Kriege und Naturkatastrophen bilden das Sediment des Hauses, auch die Kunst selbst hat sich abgelagert. Kulturgegenstände, sakrale Geräte, Bilder und Skulpturen sind das Sediment. Viele Dinge werden gezeigt, ein vielfaches aber verschwindet in den Depots. Norbert Radermacher bewahrt die Objekte vor dem Vergessen, indem er die zerstörenden Gewalten von menschengemachte und naturgegebene Unheile in seiner Arbeit mit uns bespricht.

4. Konklusion

Eigentlich hätte ich noch einen Exkurs zur Institutionskritik nach Isabelle Graw eingefügt um auch Radermachers Integrität als freien Künstler zu untersuchen, aber ich habe mich aufgrund der Themenverschiebung und dem engen Rahmen dieser Abhandlung lediglich für den Verweis auf die Depotkritik beschränkt. Ich denke, dass das Albertinum eine exzellente Lösung angeboten hat, um mit den Schwierigkeiten des Sammlungsbestandes aus dem Depot nach der Zerstörung durch die Flutwasserkatastrophe von 2002 umzugehen. Dennoch ist es immer wichtig die Institution Albertinum zu diskutieren, um sensibel zu bleiben für die Gefahr des Vergessens durch Repression. Ich finde die Arbeit von Norbert Radermacher daher herausragend, weil er diesen wunden Punkt einer jeden Institution mit offenen Menschen vielleicht nicht in aller Öffentlichkeit bespricht, aber immerhin kostet seine Arbeit zu sehen kein Geld.

³⁰ Wolfgang, Jung: "Umwelt"; IN: „Der Fischer Weltalmanach 2004“, hrsg. Dr. Mario von Baratta, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, Oktober 2003, S. 1315.

³¹ Vgl Griesser – Stermscheg, Martina: Tabut Depot , Wien Köln Weimar, 2013, S. 119.

5. Literaturverzeichnis

Böhringer, Hannes: "De l'infin': Orts- und Fernverbindungen"; In: "Norbert Radermacher. Stücke für Städte", Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 1985.

Friese, Peter: "Norbert Radermacher. Die Schale", Bremen: Neues Museum Weserburg, 1996.

Griesser-Stermscheg, Martina: "Tabut Depot", Wien Köln Weimar: Böhlau Verlag, 2013.

Haerdter, Michel [Hrsg.]: "Norbert Radermacher. Stücke für Städte", Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 1985.

Hensel, Thomas; Köstler, Andreas: "Einführung in die Kunstwissenschaft", Berlin: Reimer, 2005.

Knoll, Kordelia: "Der Umbau des Zeughauses"; In: "Das Albertinum vor 100 Jahren. Die Sulpturensammlung.", hrsg. v. Georg Treu, Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 1994.

Lorenz, Korad: "Die acht Todsünden der zivilisierten Menschheit", München: Piper Verlag, 1973.

Meyers Konversations-Lexikon, Hrsg. Bibliographisches Institut.

Rosa, Hartmut: "Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit", Berlin: Suhrkamp, 2013.

Schmidt, Michael: "Der Untergang des alten Dresden in der Bombennacht vom 13./14. Februar 1945", Dresden, 2006.

Schweinebraden, Jürgen: "Mit dem Stock unterwegs"; In: "Norbert Radermacher, Stücke für Städte", Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 1985.

Stegler, Ulrich: "Globalisierung der Wirtschaft. Konsequenzen für Arbeit, Technik und Umwelt", Berlin: Springer, 1996.

SKD Kurzbeschreibung zum *Sediment*

Alle Abbildungen sind Fotografien von Sven Wiesner der Arbeit *Sediment* von Norbert Radermacher im Albertinum Dresden, Ausstellungsansicht von 2014.

6. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Treppenaufgang



Abb.3: Videoprojektor / Schriftzug *Lightning*

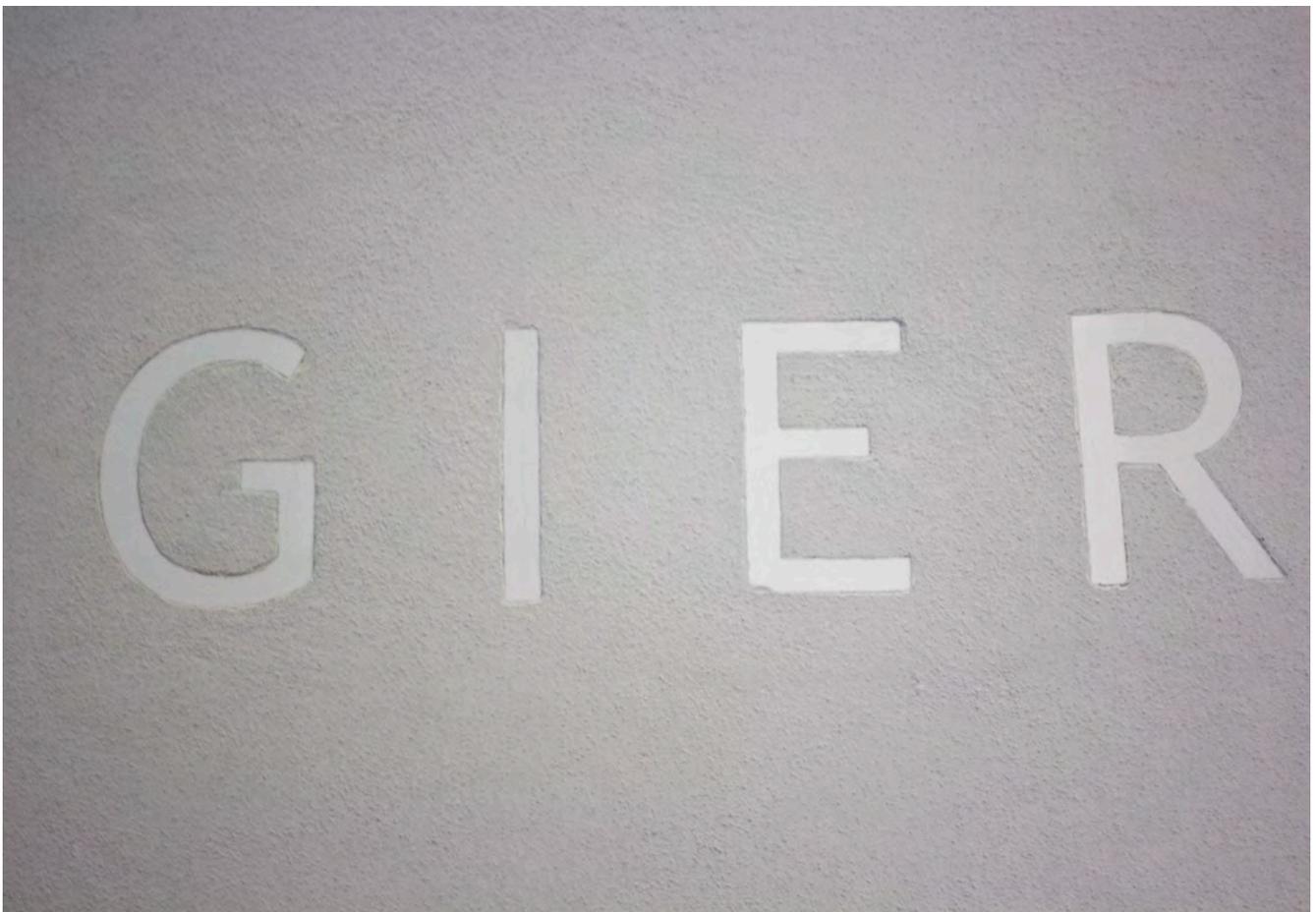


Abb 4: Schriftzug *Gier*

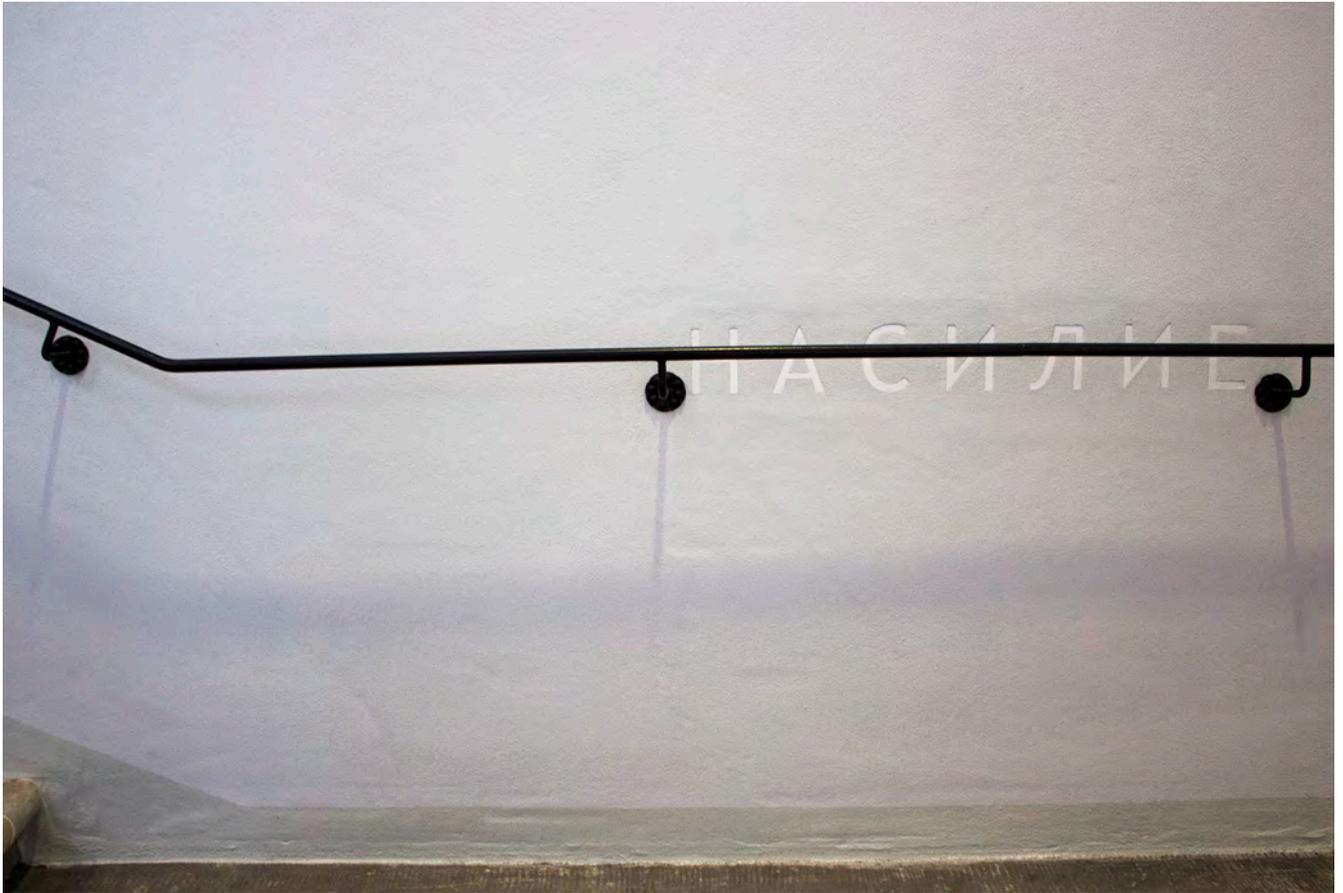


Abb. 5: Schriftzug in kyrillischer Sprache



Abb.6: Schriftzug Staub



Abb 2: Videoprojektion / Aufzug



Abb. 7: Treppenaufgang / Schriftzug *Tremor*