

/ Fall 1	Wiederaufführungen
/ Fall 2	Einheit in der Vielfalt
/ Fall 3	Produktion – Reproduktion
/ Fall 4	Unikate in Serie
/ Fall 5	Berühmt werden
/ Fall 6	Familienähnlichkeiten

19	Christian Demand
23	Thomas Tode
31	Annemarie Jaeggi
41	Alena J. Williams
51	Pauline Doutreluingne
57	Mercedes Valdivieso
65	Magdalena Droste

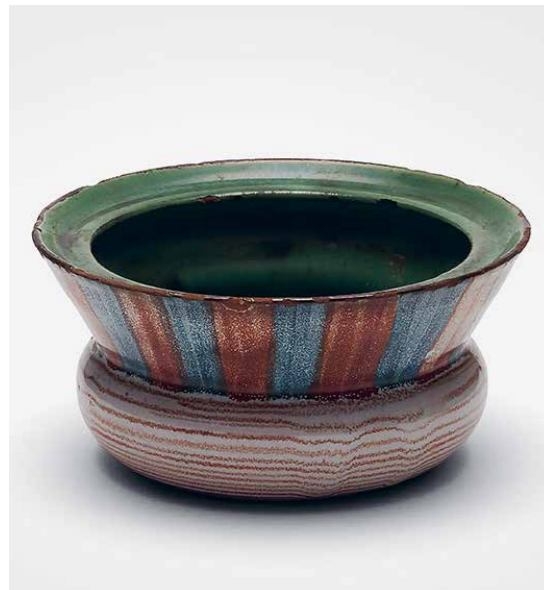


Abb.1 Theodor Bogler (Entwurf) und Steingutfabriken Velten-Vordamm, Werk Velten (Ausführung), Konfektdose, 1925/26, Fayence mit braunem Scherben und Zinnglasur, Höhe 6 cm



Abb.2 Otto Lindig, Bechervase (L 60), um 1923, Steinzeug mit hellsandfarbenem Scherben und fein craquelierter Glasur, Höhe 8,2 cm

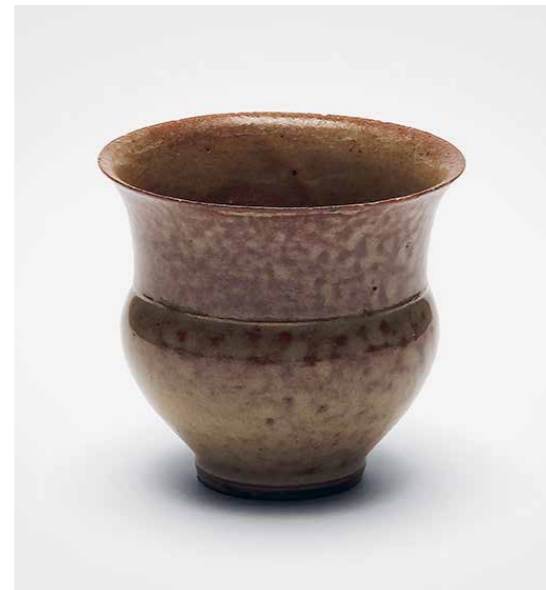


Abb.3 Otto Lindig, Bechervase (L 60), um 1923, Steinzeug mit rötlichem Scherben und graugrüner Glasur, Höhe 8,2 cm



Abb.4 Otto Lindig, Deckeldose (L 22), 1923, Steinzeug mit ziegelrotem Scherben, graphitschwarzer Mattglasur (innen) und rotbrauner Engobe (außen), Höhe 14,3 cm

Fall 4 Unikate in Serie: Töpfern gehört zu den ältesten Kulturtechniken. Handwerkliches Können entwickelt sich über stetiges Wiederholen bestimmter Formen und Arbeitsschritte und schließt auch das Erfahrungswissen aus Fehlern mit ein. Auf diese Weise entstehen von Hand gedrehte Gebrauchsgegenstände in Serie, die zwar die gleiche Form haben können, jedoch nie ganz identisch sind. Für die Ausstellung *original bauhaus* porträtiert die

Keramikkünstlerin Uli Aigner sechs gegossene und gedrehte Gefäße von Theodor Bogler und Otto Lindig aus der Keramik-Werkstatt des Bauhauses, die alle einer Formen-Familie angehören und nicht gedreht, sondern in serieller Produktion gegossen wurden. Ähnliche Keramiken mit kugelförmigem Bauch und breiter Fahne lassen sich bis in prähistorische Kulturen zurückverfolgen. Aigner eignet sich die sechs Gefäße handwerklich an und er-

kundet in einer Serie von neu gedrehten Porzellanengefäßen Größe, Gewicht, Ästhetik und Handhabbarkeit der Bauhaus-Originalen. Zur Edition *original bauhaus* gehören auch alle entstandenen fehlerhaften oder gebrochenen Gefäße.

Pauline Doutreluingne

Form ist Information
Ein Gespräch mit Uli Aigner

„Mit dem Projekt *One Million* nehme ich die Globalisierung persönlich. Das Vorhaben, bis an mein Lebensende eine Million Teile Porzellanengeschirr mit meinen eigenen Händen zu drehen, begann im Jahr 2014. In jedes Objekt graviere ich eine Nummer in der exakten Reihenfolge der Herstellung und weise somit die Gefäße als signierte Unikate aus. Auf der Webseite www.eine-million.com ist jedes einzelne Stück abgebildet, und auf einer Weltkarte sind die Standorte der jeweiligen Nummern zu finden.“

So beschreibt Uli Aigner ihr lebenslanges Unterfangen, in dem sie gleichsam Richard Sennetts Theorien über die philosophische Verbindung zwischen Hand und Kopf verkörpert. Ihr *One Million*-Projekt befasst sich mit Arbeit, Milieu und gesellschaftlichen Utopien, in denen die Beziehung zwischen Produktion, Objekt und Welt erprobt wird. Das Gespräch mit der Künstlerin fand im Dezember 2018 statt.

Pauline Doutreluingne: In deiner Arbeit spielt die Form eine sehr große Rolle. Kannst du beschreiben, wie die sehr unterschiedlichen Stücke zustande kommen?

Uli Aigner: *One Million*-Porzellan entsteht durch Aufträge. Ich bin daran interessiert, mich mit meinen Auftraggeber*innen und ihren jeweiligen Kontexten persönlich auseinanderzusetzen. Die Personen oder Institutionen, die zu mir kommen, wollen Porzellan ganz verschiedener Art. Ich versuche zu begreifen, was sie dabei für Visionen, für eine Geschichte im Sinn haben. Mit meiner Arbeit gebe ich eine Antwort darauf, was ich von den Vorstellungen und Wünschen verstanden habe. Es ist wie Sprache. Ich antworte,

indem ich analog in Raum und Zeit handle. Jede Form ist sozusagen der Beweis einer Handlung.

P.D.: Ist es immer ein Dialog?

U.A.: Ja. Wobei der Inhalt von den Kommunikationskanälen ästhetisch überlagert wird, die wir alle bewusst oder unbewusst nutzen. Ich versuche Ästhetik deshalb zum Thema zu machen – und diese Oberfläche gleichzeitig zu unterwandern, indem ich Essgeschirr für den täglichen Gebrauch mache. Porzellan ist ein politisches Material. *One Million* ist ein sehr niedrigschwelliges Rüstzeug, mit dem ich mir dieses wunderbare Recht auf lebenslange Dialoge erarbeite. Die Bauhäusler hatten ja auch die Idee, dass gut gemachte Dinge helfen; dass die Menschen über sie besser kommunizieren als über schlecht gemachte Dinge; dass sie überhaupt dazu da sind, Verbindungen zu schaffen.

P.D.: Welche Bedeutung hat die Materialität von Porzellan für dich?

U.A.: Dieses Material ist wie Stein, total dicht, und es überlebt dich, meine Gefäße sind die nächsten tausend Jahre da. Wenn man es nicht absichtlich kaputt schlägt, hält Porzellan ewig, es zerfällt nicht. Porzellan ist nicht Keramik. Es hat eine andere Geschichte und eine andere Funktion. Porzellan hat eine höhere Brenntemperatur, es ist chemisch anders zusammengesetzt als Ton und als Steinzeug, das sehr porös ist und deshalb leichter zerbricht. Meine Vorliebe für Porzellan kommt daher, weil es so weltgeschichtsträchtig ist und uns lange überlebt. Ich will ja ausbrechen aus der Zeit, in der ich lebe!

Das Porzellan ist für mich so etwas wie die Welt selbst. Das ist Stein. Etwas Älteres gibt es nicht. Für mich ist Porzellan aber zugleich auch wie jegliche Art von Materie, es kommt von der Erde und geht in sie zurück. Alles ist drin, Organisches, Nicht-Organisches. Dem kann ich eine Form geben, die dann auch tausend Jahre hält. Was mit der Internetseite in tausend Jahren sein wird, weiß ich dagegen nicht.

P.D.: Zu deiner Serie *One Million* gehört auch ein Monumentalgefäß, das im Brand geborsten ist. Welche neue Einsicht bringt das? Und hat die Kunst Lösungen zu bieten in der heutigen gespaltenen Gesellschaft?

U.A.: Ich stelle die gebrochenen Gefäße ebenfalls aus, um das Hinschauen zu lernen auf Bruchstellen, auf Fehler. Das ist das gelebte analoge Leben, warum soll ich das,

was alles an Suboptimalem passiert, nicht sehen, nicht zeigen? Dass mir auch Gefäße zerbrechen, dass manche auch nicht so schön werden, das passiert ja tatsächlich in diesem Projekt. Auf den Fotos auf der Webseite zeige ich einen durchgehenden analogen Faden, der nichts ausschließt, auch die Fehler und Brüche nicht.

P.D.: Ist jedes Set oder Gefäß ein Originalstück, oder reproduzierst du auch bestimmte Formen? Erinnerst du dich an jeden einzelnen Auftrag?

U.A.: Bis jetzt zumindest schon. Und bei der *Territorial Claim*-Serie zum Beispiel geht es darum, eine Idee zu reproduzieren. 193 Gefäße stehen für die anerkannten Nationalstaaten und 13 weitere für die Staaten, deren Souveränität von den Vereinten Nationen noch verhandelt wird. Im Rahmen der *One Million*-Weltperformance und einer Raum- und Videoinstallation kamen diese 206 Essgefäße beim Eröffnungsfestival *bauhaus100* in der Akademie der Künste im Januar 2019 tatsächlich zum Einsatz.

P.D.: Wie sehen diese Gefäße aus?

U.A.: Zunächst einmal ist es Essgeschirr, wie immer. Die Formen der 206 Gefäße leite ich von Oskar Schlemmers Kostümentwürfen für das *Triadische Ballett* ab. Diese Kostüme bestehen größtenteils aus konzentrischen Hohlformen. Sie thematisieren Raum, Körper und Bewegung. Das sind auch die zentralen Themen des *One Million*-Projektes. Es geht um Proportionen, um Hohlräume, um Oberflächen, um Ränder, und es geht um Gewicht.

P.D.: Wie siehst du deine Arbeit in Beziehung zum Bauhaus?

U.A.: Bei meiner *One Million*-Installation *Timeline* im Rahmen von *original bauhaus* beziehe ich mich auf sechs Gefäße, die in der Bauhaus-Töpferei produziert wurden nach Entwürfen von Otto Lindig und Theodor Bogler (Abb. 1–4). Ich werde diese Gefäße porträtieren. Ich untersuche ihre Körper und ihre Formen. Diese Gefäße gehören alle derselben Typologie an. Kugelförmiger Bauch und breite Fahne.¹ Sie sind aus Steinzeug, frei gedreht oder auch in Formen gegossen. Auf den ersten Blick scheinen sie sich zu gleichen oder zumindest ähnlich zu sehen. Jedoch unterscheiden sie sich in ihrer Körperlichkeit durch die unterschiedliche Scherbenstärken, die Beschaffenheit der Ränder,

¹ Eine Fahne ist der erhöhte Rand bei einem Gefäß.



Abb. 5 Uli Aigner, Auswahl der Bauhaus-Originale in der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin, 2019.

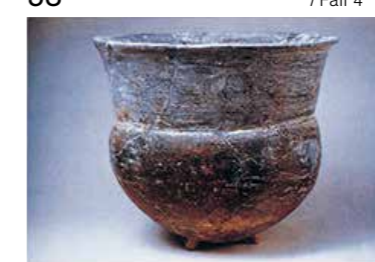


Abb. 6 Unbekannt, Gefäß aus der Beixin-Kultur, 5.400–4.400 v.Chr., Höhe 28,4 cm



Abb. 7 Staatliche Bildstelle (ehemalige), Blick in den Verkaufsraum der Keramikwerkstatt des Bauhauses auf der Bauhausausstellung 1923 in Weimar, 1923, Silbergelatinepapier, 11,5 x 17 cm

ihr Gewicht und ihre Oberflächengestaltung. Wenn ich diese Form zu ihren Ursprüngen verfolge, finde ich sie bei den Keramikgefäßen der neolithischen Kulturen Chinas (Abb. 6). Diese Form hole ich nun in die Zeit des Bauhauses und weiter in die Gegenwart und gebe ihr in der *original bauhaus*-Installation eine neue Zukunft (Abb. 8–13). Bei meinen Porträts von Gefäßen arbeite ich auch mit Skalierungen, also mit Maßstäben und Größenverhältnissen. Wie klein kann eine Form sein, und wie groß schaffe ich dieselbe Form zu drehen? Ich spiele damit, was man eigentlich aus Filmen kennt: Nähe und Ferne. Neben meinen Händen und meinem Tastsinn dient mir auch mein filmisches Auge bei dem Versuch, das Gefäß zu begreifen und die Form zu erkennen, um diese gemeinsamen Parameter auf unterschiedliche Weisen zu benennen. Die Funktion dieser Formen hat sich in Tausenden von Jahren nie verändert. George Kublers Buch *The Shape of Time*² ist wichtig für

² Kubler 2008.



Abb. 8 Uli Aigner, Item 3811
aus der Serie One Million, Edition *original bauhaus*, 2019,
Porzellan, 11 x 15 cm



Abb. 9 Uli Aigner, Item 3812
aus der Serie One Million, Edition *original bauhaus*, 2019,
Porzellan, 12 x 14 cm



Abb. 12 Uli Aigner, Item 3814
aus der Serie One Million, Edition *original bauhaus*, 2019,
Porzellan, 10 x 11 cm



Abb. 10 Uli Aigner, Item 3818
aus der Serie One Million, Edition *original bauhaus*, 2019,
Porzellan, 8 x 8 cm



Abb. 11 Uli Aigner, Item 3820
aus der Serie One Million, Edition *original bauhaus*, 2019,
Porzellan, 8 x 8 cm



Abb. 13 Uli Aigner, Item 3822
aus der Serie One Million, Edition *original bauhaus*, 2019,
Porzellan, 4 x 4 cm

mich. Kubler geht von einer Geschichte der Dinge aus, also aller menschlichen Hervorbringungen im Sinne von Artefakten. Dabei vermeidet er einen Originalitätsdiskurs um das Kunstwerk, wie er besonders für prähistorische und außereuropäische Kulturen problematisch ist. Indem Kubler die Dichotomie von Form und Bedeutung aufhebt, erfährt das Objekt eine Aufwertung, da nun Materialität und Form als notwendige Bedingungen von Bedeutung verstanden werden.

Ich mache in dem Sinne keinen Unterschied zwischen Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand. Für mich ist Form auch, wie ich mein Material wahrnehme. Form ist Text und Info zugleich. Form ist informierte Materie. Form ist immer Information.

P.D.: Es ist beeindruckend, dass du dieses Mammutprojekt mit dem kleinen Nukleus deiner Familie schaffst.

U.A.: Unsere vier Kinder bekommen durch diese Arbeit schon spezielle Einblicke in unterschiedlichste Gesellschaften, sie verdienen sich Taschengeld, wenn sie in der Logistik oder bei Ereignissen rund um *One Million* mithelfen, und mein Partner Michal Kosakowski leistet die Hälfte des Projektes, er produziert die medialen Oberflächen. Dieses Projekt habe ich erfunden für unsere Familie, aus den Notwendigkeiten unserer Familie heraus. Ich insistiere darauf, dass Existieren einfach ist. Dass man sich nicht verrückt machen sollte. Dass es eine Logik gibt. Dass man sich für etwas entscheiden kann. Du kannst entscheiden, was du tust – und das erlernst du, wenn du es ordentlich machst. Womit wir wieder bei einer Bauhaus-Idee angekommen sind: Vorschläge zu machen gegen die Entwertung der eigenen Existenz und gegen die Entwertung der Existenz von anderen durch das eigene Tun.