

Monolithische Systeme

Jochen Kitzbihler

Skulpturen und Fotografien

1996 - 2006

Monolithische Systeme

Jochen Kitzbihler

[Seite 4] Matthias Bley
Monolithische Systeme und Ortsspezifik im Werk Jochen Kitzbihlers

[Seite 8] Martin Stather
Erinnerung, Monumentalität und transitorische Form

[Seite 10] Sibylle Omlin
Ansichten. Einsichten. Aufsichten.

[Seite 120] Werkverzeichnis

Matthias Bleyl

Monolithische Systeme und Ortsspezifik im Werk Jochen Kitzbihlers

Jochen Kitzbihler ist ein authentischer Steinbildhauer. Zwar gibt es von ihm durchaus zeitlich begrenzte Rauminstallationen unter Zuhilfenahme von Holz statt Stein, doch sind sein Vorgehen wie sein Ziel grundsätzlich monolithisch orientiert; dies gilt gleichermaßen für Innenraumskulpturen, Außenprojekte und auch für seine Fotografie. Mit anderen, verallgemeinernden Worten, ihn interessiert der Stein, er bearbeitet ihn skulptural, und die Werke sind ortsspezifisch.

Skulptur ist als subtraktive Technik zu verstehen, also ein Vorgehen, das einen massiven Block voraussetzt – sei er aus Stein, Holz oder ähnlichen harten Materialien –, von dem Materie weggeschlagen, also subtrahiert wird und somit im Gegensatz zu den additiven Verfahren der plastischen Techniken steht. In diesem Sinn verfährt Kitzbihler durchaus traditionell, denn er geht vom geschlossenen Steinblock, dem Monolithen, aus und behandelt ihn im engsten Sinn des Wortes bildhauerisch. Dies geschieht jedoch nicht mehr mit Hammer und Meißel, sondern mit modernster Technik. Einschränkend muss hier aber differenziert werden: Das heutige Schneiden des Steins mittels der Säge ist eigentlich nur ein beschleunigtes Meißeln im Mikrobereich, insofern jeder Sägezahn wie ein kleiner Meißelschlag auf den Stein trifft und ihn in enormer Geschwindigkeit geradezu pulverisiert. Kitzbihler spaltet, sägt und schleift den Stein, und das Ergebnis seiner Bearbeitungen sind dann auch keine plurimateriellen, raumfüllenden Installationen, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten in der internationalen Kunstszene bevorzugt verbreitet haben. Zwar sind viele Werke Kitzbihlers durchaus ortsbezogen und insofern im Innenraum auch installativ – und dies bisweilen sogar unter Verwendung unbearbeiteter Steine –, doch besetzen bzw. gestalten sie meist nur einen klar definierten Teil der zur Verfügung stehenden Räumlichkeit und haben selbst bei mehrteiligen Arbeiten stets Einzelwerkcharakter.

Die Arbeiten Kitzbihlers stehen in der Tradition konkreter wie auch minimalistischer Kunst, da sie im weitesten Sinn deren Grundsätze der Autoreferenzialität bestätigen. Sie stellen nichts dar außer sich selbst. Dies heißt jedoch nicht, dass sie keine über die Form hinausweisende Bedeutung haben könnten. Zudem liegen ihnen hinsichtlich Teilung, Öffnung und Neuordnung mathematische Operationen meist sehr allgemeiner Art zugrunde. Allerdings ist ihnen sowohl die Vorherrschaft der strengen Geometrie, z.B. manifestiert in ausschließlicher Rechtwinkligkeit und bevorzugter Verwendung des Quadrats als Ordnungsfigur, als auch jeglicher geradezu klinisch-aseptische Purismus der Ausführung fremd, der sich etwa in der Unterdrückung der Materialqualitäten in der konkreten und minimalistischen Kunst manifestiert hat. Kitzbihlers Arbeiten zeigen nicht nur offen ihre Materialität, sondern diese ist oft sogar wesensmäßiger Bestandteil, wenn nicht sogar Begründung ihrer Existenz. In der Offenlegung der die menschliche Sinneswahrnehmung in mehrfacher Weise stimulierenden Materialität, die jeder konkreten oder auch minimalistischen Kunst wesensfremd wäre, manifestiert sich ein deutlicher anthropologischer Anspruch. Dieser findet sich darüberhinaus auch in der Art der auf allgemeine menschliche Maße beziehbaren Proportionierung der Werke.

Mit seinem künstlerischen Anliegen steht Kitzbihler keineswegs allein, da sich seit etwa den späten 1960er, frühen 70er Jahren eine starke Tendenz zu bildhauerischen Lösungen beobachten lässt, die in eine ähnliche Richtung zielen. Seine Steinbildhauerei kann in engem Kontext zu Werken anderer, mit dem gleichen Materialspektrum arbeitenden Künstlern gesehen werden, die, jeder auf je eigene Weise, verschiedene heutige Aspekte einer wesensmäßigen Steinbearbeitung erforschen. Zu nennen wären hier für den deutschsprachigen Raum beispielsweise Ulrich Rückriem, Nikolaus Gerhart, Michael Seeling, Pi Ledergerber

oder Jinmo Kang. Die Grundkonstante von Jochen Kitzbihlers Schaffen ist dabei der Monolith, also die kompakte, kohärente Steinmasse. Es mag an dieser Stelle nicht der Ort sein, den Verlauf der genannten Entwicklung zu vertiefen, doch kann Kitzbihlers Werk stellvertretend daraufhin untersucht und dargestellt werden.

Schon bei oberflächlicher Durchsicht lassen sich drei wesentliche Werkgruppen in Kitzbihlers Schaffen erkennen: Innenraumskulpturen, Aussenprojekte, und zunehmend auch Fotografien. Zwischen ihnen gibt es jedoch keine klaren Grenzen, denn konzeptionell sind sie eng miteinander verbunden. Dies sei an einigen Beispielen aller drei Gruppen kurz veranschaulicht. Die Titel der Werke können dabei nur bedingt als Interpretament herangezogen werden, da sie nicht programmatisch vorgegeben, sondern dem fertigen Werk assoziativ beigelegt werden.

Im Jahr 2004 errichtete Kitzbihler seine großformatige Außenskulptur *tremolo 79 Hz* [53] an der Festhalle in Landau in der Pfalz, anlässlich des 100-jährigen Bestehens dieses heute noch für kulturelle Veranstaltungen genutzten Jugendstilgebäudes. Die Basis bildet ein leicht erhöhtes, annäherndes Quadrat aus Ziegelsteinen, welches direkt auf den Ziegelsteinfabrikanten und Stifter der Festhalle, Dr. August Ludovici, anspielt. Die Auflagefläche des Steins mißt 63 x 124 cm, also die Hälfte eines Quadrats, und die Höhe 405 cm. Das Stück ist in Form eines schlanken, rechtwinklig geschnittenen „U“ aus einem Block von feinkörnigem, afrikanischen Gabbro-Vulkangestein seilgesägt, was dem Stein eine lebendige Oberflächenstruktur verleiht, und an den schmalen Seiten geschliffen, wodurch diese etwas dunkler sind. Die U-Form hat als Manifestation eines ambivalenten Zustands zwischen Einheit und Zweiheit in Kitzbihlers Werk mehrfache Vorbilder. Erstmals erscheint sie 1995 in der dreiteiligen Arbeit *Topos* [64/65], ein Jahr später in der zweiteiligen Arbeit *median* [54], und 2000 bei *MU* [55], doch hier noch mit der Öffnung seitlich und leicht auseinanderstrebenden Flanken. Aufgerichtet ist dagegen im gleichen Jahr *zweiwerden I*, ebenso *zweiwerden zwei* von 2002, eine Denkmalsskulptur. *Tremolo 79 Hz* zeigt nichts mehr von der Ambivalenz seiner frühen Vorgänger, sondern manifestiert sich dank des relativ engen Freiraums in geradezu monolithischer Eindeutigkeit. Die Konsistenz des Steins und die ungewöhnliche Form mit den beiden hoch aufragenden Flanken erlauben zudem eine Klangerzeugung, wenn der Stein angeklopft und dadurch in eine leichte Schwingung versetzt wird – worauf der Titel *tremolo* anspielt –, nämlich einen weichen, dunklen Ton mit der Hauptschwingung von 79 Hz, der im nicht betretbaren, aber dem Ohr zugänglichen Leerraum zwischen den beiden Flanken deutlich vernehmbar ist. Im Prinzip funktioniert die Skulptur also wie eine reale Stimmgabel. Es wäre jedoch verfehlt, sie deswegen als großformatiges Abbild einer solchen zu bezeichnen, etwa in der Art der vergrößerten Gebrauchsgegenstände eines Claes Oldenburg (Maurerkelle, Schraubenzieher, Wäscheklammer u.ä.). *Tremolo 79 Hz* bildet keine Stimmgabel nach, sondern mußte zwangsläufig eine ähnliche Form erhalten, sollte das Werk über ähnliche akustische Eigenschaften wie eine Stimmgabel verfügen. Kitzbihler versteht seine Skulptur als Speicher vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Klänge am Übergang vom lärmgefüllten Stadtraum zum Klangraum der Festhalle, gleichsam zur Einstimmung vor dem Betreten.

Den ausgesägten, 124 cm tiefen Block, der sich zwischen den Flanken dieser Außenskulptur befand, hat Kitzbihler in mehrere Stücke zerlegt und daraus weitere, kleiner formatierte Skulpturen hergestellt, die für den Innenraum gedacht sind. So entstand, in doppelter Ausführung, ein weiteres, ähnlich proportioniertes, klingendes Werk, *tremolo 47 Hz*, also mit etwas hellerem Ton, mit den Maßen 46 x 23 x 124 cm, sowie die gleichhohe Stele *silence* (2005) [59], jedoch auf dem annähernd quadratischen Grundmaß 23 x 23,8 cm. Deren Titel besagt sehr deutlich, dass diese kompakte Skulptur nicht in eine entsprechende Schwingung versetzt werden und einen Klang abgeben kann. Diese Verbindung von Außen- und Innenraumskulptur lediglich unter den arbeitsökonomischen

Matthias Bleyl

Monolithic systems and the site-specific in the work of Jochen Kitzbihler

Jochen Kitzbihler is an authentic stone sculptor. Even though he has produced temporary room installations featuring wood rather than stone, both his approach and objective are essentially monolithic in nature; this applies equally to indoor installations, outdoor projects and also his photography. In more simple terms you could say that stone is what interests him; he has a sculptural approach to it, and his works are site-specific.

Sculpture can be described as a subtractive technique, since it presupposes starting with a solid block, whether of stone, wood or a similarly hard material, from which material is hewn away or subtracted. As such it forms a sharp contrast to plastic arts techniques. In this sense, Kitzbihler most certainly pursues a traditional strategy, given that he begins with a solid block of stone or monolith and treats them in the strictest sense of the word, sculpturally. This is no longer achieved using a hammer and chisel but state-of-the-art technology. However, this statement needs to be qualified somewhat: Today, cutting stones with a saw is effectively no more than accelerated chiseling at the micro-level since each saw-tooth acts on the stone like a small strike with the chisel and virtually pulverizes it at tremendous speed. Kitzbihler splits, saws and grinds the stone, and the results of his treatment are not room-filling installations featuring several materials such as those favored in recent decades in the international art scene. Admittedly, many of Kitzbihler’s works are very much site-specific and his indoor works can also be described as installations, occasionally even featuring un-hewn stones, and yet they typically occupy or structure only a clearly defined section of the available premises/site and even the multi-part works always have the character of solo works.

Kitzbihler’s works stand in the tradition of concrete and also Minimalist art, since in the broadest sense they confirm their self-referential principles. They represent nothing apart from themselves. However, this is not to say that they have no meaning beyond their actual form. Moreover, as regards division, opening and re-ordering, they are usually subject to very general mathematical operations. However, what is alien to them is both the supremacy of strict geometry (manifested say in the exclusive use of right angles and preference for the square as a structuring figure), but also that virtually clinical-aseptic purism of execution, which is expressed for example in the suppression of material qualities in concrete and Minimalist art.

Not only do Kitzbihler’s works openly reveal their material quality, the latter is often an essential part if not the justification for their existence. A clear anthropological claim is expressed in the revelation of the material quality, which stimulates human perception in a variety of ways that would be alien to the essence of concrete but also Minimalist art. This is also evident in the fact the works are based on proportions with a human reference.

Kitzbihler is by no means alone in his artistic intent; indeed, since the late 1960s and early 1970s it was possible to detect a strong trend towards similar sculptural solutions. His stone sculptures can be seen as being closely related to works by other artists working with the same spectrum of materials, and who each in his own manner explores the various aspects characteristic of working stone. In Germany, Austria and Switzerland we could name Ulrich Rückriem, Nikolaus Gerhart, Michael Seeling, Pi Ledergerber and Jinmo Kang. A feature that runs through Jochen Kitzbihler’s oeuvre is the monolith, in other words a compact, coherent mass of stone. This may not be the best place to explore the details of the said development, yet Kitzbihler’s work can be seen as representative of it.

Even a cursory examination reveals three basic work groups in Kitzbihler’s

oeuvre: indoor installations, outdoor projects, and, increasingly, photographs. However, there are no clear dividing lines between them; in conceptual terms they are closely connected to one another. Allow me to demonstrate this by referring to several examples from all three groups. The works’ titles can only be drawn as a tool of interpretation to a limited extent; after all, they are not preset by a program but added to the completed work intuitively.

In 2004, Kitzbihler installed his large outdoor sculpture tremolo 79 Hz [56] at the Festhalle in Landau, Rhineland Palatinate, to mark the centenary of this Art Nouveau building, which is still used today for cultural events. The foundation is a slightly raised, roughly square-shaped set of bricks, which is a direct allusion to the brick factory owner and founder of the Festhalle, Dr. August Ludovici. The sculpture’s footprint measures 63 x 124 cm, i.e., half a square, and is 405 cm high. The work is in the shape of a narrow “u” sawn at right angles from a block of fine-grain, African Gabbro volcanic rock, which lends the stone an interesting surface texture, and the narrow sides are smoothed so that they appear darker. The U-shape has made several appearances in Kitzbihler’s work as the manifestation of an ambivalent state between unity and duality. It features for the first time in 1995 in the three-part work Topos [64/65], one year later in the two-part work median [54], and in 2000 in MU [55], though in the latter instance, the opening is located at the side and the flanks move slightly apart. Two works both erected in 2002 are zweiwerden I (Becoming two I) and zweiwerden zwei (Becoming two II) – a memorial sculpture. Tremolo 79 Hz demonstrates nothing of the ambivalence of its predecessors, but expresses itself in monolithic clarity thanks to the relatively restricted empty space. Moreover, the consistency of the stone and the unusual shape of the two towering sides make it possible to produce a sound, when the stone is knocked and made to vibrate slightly – an allusion to the title tremolo. A soft, deep tone with a main frequency of 79 Hz is produced, which can be clearly heard in the empty space between the two flanks, which though it cannot be entered, is thus accessible to the ear.

In principle you could say the sculpture functions like a real tuning fork. However, it would be wrong to describe it as a large copy of one in the manner of the enlarged everyday objects created say by Claes Oldenburg (trowel, screwdriver, clothes-peg etc.). Tremolo 79 Hz is not a copy of a tuning fork, but had to assume a similar shape for the work to possess similar acoustic properties. Kitzbihler sees his sculpture as a store of past, present and future sounds on the divide between the noisy urban environment and the aural space of the Festhalle, which puts visitors in the right mood.

Kitzbihler cut into several pieces the 124cm-deep block which was sawn-out between the flanks of this outdoor sculpture, and used it to make several, small-sized sculptures for interior installation. This gave birth to another similarly proportioned, resounding work, tremolo 47 Hz, in other words with a somewhat clearer tone, measuring 46 x 23 x 124 cm, and a stele of the same height, silence (2005) [59], but with almost square proportions of 23 x 23.8 cm. Their titles say very clearly that these compact sculptures cannot be set in an appropriate vibration and produce a sound. It would be too simple to describe this connection of indoor and outdoor sculpture using the notion of recycling from economics as the conceptual connection of the entire work group is much more complex. There are far more complex connections between the various monolithic manifestations in Kitzbihler’s oeuvre.

An outstanding example in the truest sense of the word is his monumental sculpture transversal [29] from 2003, which can be described as a layered sculpture. The sculptor has produced several layered works for indoor use. One example is SI [98] from 2004 with 14 vertically stacked, square blocks of dark granite, each of which has a thin quartz

Begriff der „Resteverwertung“ zu fassen, griffe zu kurz, da die konzeptuelle Verbindung der ganzen Werkgruppe wesentlich komplexer ist. Es gibt in Kitzbühlers Schaffen noch sehr viel weiterreichende Verknüpfungen der unterschiedlichen monolithischen Manifestationen.

Ein im wahrsten Wortsinn herausragendes Beispiel hierfür ist seine monumentale Skulptur *transversal* [29] von 2003, die man als Schichtungsskulptur bezeichnen kann, wovon es auch einige für den Innenraum gibt. Hierzu gehört etwa *SI* [98] von 2004 mit 14 vertikal gestapelten, quadratischen Blöcken aus dunklem Granit, deren jeder von einer dünnen Quarzschicht durchzogen wird, die sich als fast ununterbrochen umlaufende helle Linie markiert. Die Blöcke sind so zugeschnitten, dass diese Quarzadern jeweils auf unterschiedlicher Höhe zu liegen kommen. Die Schichtung wurde dergestalt vorgenommen, dass die helle Linie im untersten Block nahe dem unteren Rand, im obersten Block dagegen nahe dem oberen Rand liegt, und dazwischen jeweils ein wenig nach oben rutscht, so dass ihre Lage vom untersten zum obersten Block hin kontinuierlich von unten nach oben wandert. Der Titel *SI* ist abgeleitet von der chemischen Abkürzung für das mineralische Grundelement Silizium (Si), das im Periodensystem die Nummer 14 trägt, also die gleiche Zahl wie die Anzahl der verwendeten Blöcke hat. Zudem liegt Silizium geologisch gesehen in relativ leichtgewichtigen Verbindungen vor, gemessen an den schwereren Eisenverbindungen, die den glühenden Erdkern ausmachen, auf dem sie als leichtere und festere Erdkruste sozusagen schwimmen, was im langsamen Aufsteigen der Quarzader, die ja eine kristalline Siliziumverbindung ist, über die Höhe der Skulptur ein treffendes Bild erfährt.

Transversal ist wahrhaftig vielschichtig. Die 11,70 m hohe Skulptur steht in Kehl, nahe der Europabrücke über den Rhein hinüber nach Straßburg, wobei ihr oberer Abschluss auf Sichthöhe der Passanten auf der Brücke liegt. Sie besteht aus insgesamt 24 quadratischen Blöcken, die je zur Hälfte aus Granit aus den Südvogesen (Gris-Noir des Vosges) und farblich davon verschiedenem Rotenberger Granit aus dem Nord-schwarzwald im Wechsel gesetzt und dabei um die Mittelachse jeweils leicht gegeneinander gedreht wurden, so dass sie auf der gesamten Höhe eine Drehung von 45° im Gegenuhrzeigersinn erfahren, wodurch die Skulptur zum Torsionskörper wird. Die Skulptur steht hierdurch für eine zeitlich-räumliche Überbrückung, denn in dem durch die Übereinanderprojizierung der Grundflächen des untersten und des obersten Blocks erzeugten achteckigen Sterns besteht eine ferne Erinnerung an eine 1681 von Sébastien de Vauban errichtete, Straßburg vorgelagerte, als achteckiger Stern konzipierte Festungsanlage zur Verteidigung der französischen Rheingrenze, die ihren einstmaligen trennenden Charakter längst verloren hat. Das Prinzip der Schichtung, bisweilen sogar alternierend mit andersgearteten Steinen, findet sich vielfach in Kitzbühlers Werk. *Bestand* [92] von 2002 ist beispielsweise eine Stapelung aus 27 quadratischen Granitplatten gleicher Größe, zwischen die zur Distanzierung jeweils die Scheiben eines unregelmäßigen, zersägten Findlings aus dem gleichen Gestein gelegt wurden, so dass sich dessen gestreckte Form in den Lücken als Stein im Stein abzeichnet. *Transversal* zeigt aber nicht nur eine Achsendrehung, sondern verkörpert insgesamt eine großräumige Achsenbeziehung, nämlich zwischen den beiden Steinbrüchen, in denen die Blöcke gewonnen wurden. Der eine liegt im Bühlertal nordöstlich von Kehl, im Schwarzwald, der andere bei La Bresse, südwestlich in den Vogesen, und die zwischen ihnen gezogene Gerade kommt dem Ort der Aufstellung an der Grenze von Frankreich und Deutschland nahe. Kitzbühler hat parallel eine Fotoedition mit dem Titel *Denk- und Entstehungsraum einer Skulptur* erarbeitet, die ein Satellitenfoto des unteren Rheingrabens enthält, das deutlich die geologischen Formationen von Schwarzwald und Vogesen erkennen lässt. Darüber hinaus hat er in den jeweiligen Steinbrüchen fotografiert und dabei mikrostrukturelle Eigenarten festgehalten, die der makrostrukturellen Sicht sehr nahe kommen. In der normalen sowie extremen Nah- und Fernsicht liegen also verschiedene Wahr-

nehmungsebenen vor, welche sowohl die Korrespondenzen als auch die Differenzen der jeweiligen Ortsspezifika, die ja auch an der Skulptur ablesbar sind, deutlich erkennen lassen. *Transversal* bildet einen aussagekräftigen Dreh- und Angelpunkt in Form einer materiellen, axialen, historischen, geographischen und geologischen Verbindung an der Stelle ursprünglicher Trennung, die im zusammenwachsenden Europa immer stärker überwunden wird durch Korrespondenzen, ohne dass dabei die Differenzen aufgegeben würden.

Kitzbühlers Fotoserien befassen sich mit der Spezifika von Gesteinen, auch dann wenn sie nicht auf Steinbrüche bezogen sind, wobei oft verschiedene Wahrnehmungsebenen auf ein und denselben Ort hin angesprochen werden. Anders als die Skulpturen, die immer auch eine in gewissem Sinn destruktive Intervention am Monolithen voraussetzen, leisten die Fotografien eine subtilere Bestandsaufnahme möglichst vielfältiger ortsspezifischer Qualitäten. Die Serie *Filschena* [43], entstanden 2005/06 im Vorarlberg, besteht aus neun Aufnahmen, die sich auf ein und denselben Ort beziehen. Drei davon zeigen einen auf einem leicht abschüssigen Alp-Wiesengelände im Boden eingebetteten Megalithstein, fotografiert aus verschiedenen Richtungen, vier sind verschiedene Detailaufnahmen von dessen Oberfläche. Hinzu kommt eine Luftaufnahme aus mehreren Kilometern Höhe und ein, das topographische Relief deutlicher hervorhebendes, digital erstelltes Höhenmodell des gleichen Landschaftsausschnitts. Es ergeben sich dabei erstaunliche Parallelen in den Formationen von Monolith, darauf befindlichen Flechten und Verwitterungsspuren aus der Nähe, sowie den Wald- und Wiesenflächen aus der Ferne. Anders als eine Skulptur, bei der sich, wie etwa am Beispiel von *transversal* gezeigt wurde, eine historische Dimension, eben Vergangenheit – wenn auch als eine noch für die Gegenwart relevante Kategorie –, äußern konnte, evoziert ein Foto eher die Erinnerung, die Materie und zusätzlich auch die Atmosphäre des gesehenen und festgehaltenen Ortes, also eine an ihn geknüpfte Stimmung. Zeit spielt somit eine andere Rolle als bei der Skulptur, eben nicht als endgültig vergangene, sondern als erinnerte und damit reaktivierte. Detailaufnahmen schließlich ermöglichen ein Eintauchen in den Ort, welches in Spannung zur Distanzierung der Luftaufnahmen steht. *Filschena* lässt den Ort auch aus der an seiner Spezifika interessierten Perspektive betrachten, doch richtet sich diese mehr auf den im Foto evozierten „Genius loci“, also den Geist des besuchten Ortes, was weit mehr beinhaltet als nur sein Material. Die Serie verbindet – wenn auch auf anderer Ebene – verschiedene Dimensionen des Ortes und steht damit den skulpturalen Werken Kitzbühlers konzeptuell durchaus nahe.

In einigen Fällen gibt es zwischen Fotografie und Skulptur sogar direkte Form- und Materialkorrespondenzen. Die ebenfalls 2005 im Vorarlberg entstandene Serie *Schwarze Furka, Rote Wand* [14/15] zeigt überwiegend Geröllfelder aus verschiedenen Entfernungen, aufgenommen nach dem ersten Schneefall im November, wodurch sich die Formen besonders klar abzeichnen. Die zahllosen Gesteinsbrocken verschiedener, jedoch mangels Vergleichsmöglichkeit kaum richtig bestimmbarer Größe erscheinen so als leicht isolierbare geologische Fundstücke, sozusagen monolithische Readymades. Im gleichen Jahr wählte, brach und entnahm Kitzbühler in einem Steinbruch im Kaiserstuhl eine Reihe relativ kleiner Gesteinsbrocken aus Hartbasalt, die er unter dem Titel *Im Inneren* [110/111] auf dem Boden in lockerer Streuung anordnete und mit einem Linienlasergerät kombinierte. Dieses flexible Ausstaltungskonzept hat Kitzbühler seither auch in anderen Zusammenhängen variiert und dabei auf die jeweiligen ortsspezifischen Bedingungen reagiert. Das Lasergerät sendet, da der Lichtstrahl durch einen Glasstab emittiert wird, einen ca. 100' umfassenden, horizontalen, roten Lichtstreifen aus, der auf der eingenommenen Höhe alle Objekte – Steine, Wand, sogar den dazwischentretenden Betrachter – gleichermaßen trifft. Die Gesteinsbrocken können dabei fast wie aufgeschnitten und im Inneren glühend rot erscheinen, besonders wenn der Lichtstreifen

layer running through it, visible as an almost continuous pale line. The blocks are cut in such a way that the final position of these quartz veins varies. Furthermore, the layering was done in such a way that the pale line in the lowest block is close to the lower edge, while in the uppermost block it runs close to the upper edge, and in the intervening blocks it slips upwards a little so that it forms a continuous line from the lowermost to the uppermost block. The title SI derives from the chemical abbreviation for the mineral element silica (Si), which is number 14 in the periodic system, in other words the same number as the number of blocks used. Moreover, in geological terms silica occurs in relatively lightweight compounds compared with the heavier iron compounds that make up the earth's red-hot core, on which they can be said to float as the earth's lighter, firmer crust. This is an image aptly depicted in the quartz vein (itself a crystalline silica compound) ascending slowly through the sculpture.

Transversal is multi-layered in the truest sense. The 11.70 m tall sculpture stands in Kehl, not far from where the Europe bridge crosses the Rhine to Strasbourg, and its top coincides with the line of vision of passers-by on the bridge. It consists of 24 square blocks, half of granite from the Southern Vosges mountains (Gris-Noir des Vosges) and alternating with Rotenberg granite from the northern Black Forest in a contrasting color. These are then twisted slightly on their central axis so that they are turned by 45° in an anti-clockwise direction, creating a torsional figure. As such, the sculpture stands for a temporal-spatial bridging, given that the octagonal star produced by the superimposing of the basic surfaces of the lowermost block onto the uppermost one is vaguely reminiscent of the fortifications built in 1681 by Sébastien de Vauban just outside Strasbourg, and conceived as an octagonal star to defend the French Rhine border, and which has long since lost its former separating character. We often encounter this principle of layering in Kitzbühler's work, occasionally even alternating with different types of stone. For instance, Bestand (State) [92] from 2002 is made up of 27 square granite slabs of equal size, between which the slices of an irregular, sawn found piece of the same stone were inserted for the purpose of distancing, so that its stretched form in the gaps shows as stone in stone. However, Transversal not only features a twist of the axis but embodies a large-scale axial relationship, namely between the two quarries where the blocks were mined. The one is in Bühlertal, north-east of Kehl in the Black Forest, the other in La Bresse, south-west of it in the Vosges mountains. A straight line drawn between them almost intersects the site of the installation on the border between France and Germany. Kitzbühler also created a photography publication entitled Denk- and Entstehungsraum einer Skulptur, which contains a satellite photo of the lower Rheingraben and on which the geological formations of the Black Forest and Vosges mountains can be seen. In addition, he took photographs in the respective quarries and captured micro-structural properties in the process, which are very close to the macro-structural view. In other words, there are various perceptual levels in both the normal and the extreme close-up and long-distance view, which clearly reveal both the similarities but also the differences of the respective site-specific situation, which, after all, can also be read from the sculpture. Transversal forms a highly expressive pivot in the form of a material, axial, historical, geographic and geological connection at the point of a natural division, which in a converging Europe is increasingly overcome by similarities, but without abandoning the differences.

Kitzbühler's photo series deal with the specific nature of stones, even on those occasions when they do not cite stone quarries, and often refer to the various perceptual levels of a place. Unlike the sculptures, which in a certain sense always presume a destructive intervention in the monoliths, the photographs achieve a more subtle stocktaking of as many diverse site-specific qualities as possible. The Filschena [43] series, produced in 2005/06 in Vorarlberg, consists of nine shots that

all refer to one and the same place. Three of them depict a megalith set into the ground on a slightly sloping Alpine meadow, photographed from various angles, and four of them are different detailed shots of its surface. There is also an aerial photograph taken from a height of several kilometers and a digitally produced high-altitude model of the same landscape section with a clearly visible topographic relief. There are amazing parallels in the formations of the monolith, the lichens and signs of weathering on them from close up, as well as the wooded and meadow areas from a distance. In contrast to a sculpture, in which a historical dimension can manifest itself, or rather the past, even if as a category which is still relevant for the present, demonstrated for example in transversal, a photo evokes the memory, the substance and also the atmosphere of a place we have seen and recorded. In other words, there is a feel connected to it. Consequently, time plays a different role compared to its role in sculpture, one which has not gone once and for all, but is remembered and hence reactivated. After all, detailed photographs let us immerse ourselves in a place, creating tension to the distance typical of aerial photographs. Filschena also lets us consider a place from the perspective of an interest in the specificities of the site, yet this is aimed more at the "genius loci" evoked in the photograph, i.e., the spirit of the place visited, which contains far more than just its substance. Even if it is on another level, the series combines different dimensions of a place and is hence extremely close, in conceptual terms, to Kitzbühler's sculptural works.

In some cases we can even go so far as to say there are direct similarities between photography and sculpture in terms of form and substance. The Schwarze Furka, Rote Wand (Black Furka, red wall) series [14/15], also produced in 2005 in Vorarlberg, is primarily made up of images of scree slopes from various distances, taken after the first snowfall in November, where the forms are particularly clearly visible. Here the countless stone fragments of different sizes, although really it is difficult to say without a means of comparison, look like easily isolated geological finds, monolithic ready-mades in a way. In the same year, Kitzbühler chose, broke and removed a series of relatively small, hard basalt fragments from a quarry in Kaiserstuhl, which he arranged loosely on the floor and combined with a line laser, giving it the title Im Inneren (On the inside) [110/111]. Kitzbühler has since varied this flexible exhibition concept in other contexts and in so doing has reacted to corresponding site-specific conditions. As the light ray is emitted through a glass rod, the laser sends out an approximately 100' sweeping, horizontal, red streak of light, which equally hits all objects at a certain height, whether stone, wall or even observers standing in between. The stone fragments can almost look like they are sliced and glowing red inside, especially when the streak of light hits their whole side facing the light source, and we cannot help but think of their volcanic origins. Here too there is a parallel with real horizontally partitioned works, such as Oseok [118/119] of 2003, a cut and partially ground basalt boulder, and the smaller Ferrum [34], a black gabbro block whose surface has been coated in iron oxide and which in 2004, Kitzbühler horizontally cut into pieces with a wire saw and then put them back together.

It is difficult to imagine a greater contrast than the practically untouched stone fragment and the high-tech laser. According to the dualistic philosophy of east Asia that Kitzbühler came to know while studying with Hiromi Akiyama and on numerous trips to Asia, and which has undoubtedly influenced his work, differences are built up in order to overcome them. The installation Im Inneren represents a larger system in its "super-naturalness", namely, culture on the one hand, represented by a technical instrument, and nature on the other. However, in the tense combination there is even a meaning that goes beyond that of the installation itself. If the observer enters the area of stones he becomes an interactive component of the installation; he himself

ihre ganze, der Lichtquelle zugewendete Seite umfasst, was unwillkürlich die Erinnerung an ihren vulkanischen Ursprung weckt. Auch hier bietet sich eine Parallele zu tatsächlich horizontal geteilten Werken an, etwa *Oseok* [118/119] von 2003, ein eingeschnittener und partiell geschliffener Basaltfindling, sowie das kleinere *Ferrum* [34], ein an der Oberfläche mit Eisenoxyd überzogener Block aus schwarzem Gabbro, den Kitzbihler 2004 mit der Drahtseilsäge horizontal geteilt und wieder zusammengesetzt hat.

Ein größerer Kontrast als der praktisch unbearbeitete Bruchstein und das hochtechnoide Lasergerät sind schwer vorstellbar. Gemäß der dualistischen Philosophie Ostasiens, die Kitzbihler seit dem Studium bei Hiromi Akiyama und mehreren Asienreisen geläufig ist und sein Schaffen zweifellos geprägt hat, werden Gegensätze aufgebaut, um sie zu überwinden. In ihrer „Über-Natürlichkeit“ repräsentiert die Installation *Im Inneren* ein größeres System, nämlich auf der einen Seite die Kultur, vertreten durch ein technisches Gerät, und die Natur auf der anderen. In der spannungsreichen Kombination ergibt sich jedoch sogar ein die Installation transzendierender Sinn. Betritt der Betrachter das Gesteinsfeld, so wird er zum interaktiven Bestandteil der Installation, empfängt selbst den Lichtstreifen und wirft Schatten auf die Steine, wodurch die kontinuierliche Linie, im Sinn einer systemischen Reaktion, unterbrochen wird. In der Subjekt-Objekt-Wechselwirkung, die durch das Betreten der Installation einsetzt, zeigen schon geringfügige Veränderungen eine erhebliche Wirkung. Hier lässt sich durchaus ein unmittelbarer Gegenwartsbezug herstellen, etwa in bezug auf Schwankungen in den komplexen Ökosystemen der Natur, deren labile Balance schon durch geringfügige zivilisatorische Interventionen massiv gestört werden kann.

Immer wieder finden sich in Kitzbihlers Werk Bezüge und Wechselwirkungen von der zweiten auf die dritte und umgekehrt von der dritten auf die zweite Dimension, aber auch dies stets in enger Verknüpfung. *Trace forestière* [74] von 2005 ist das Ergebnis der Umrundung eines Berges bei Wangenbourg in den Vogesen in der vorgesehenen Standorthöhe der Skulptur. Während mehrtägigen Geländebegehungen wurden etwa 80 Positionen mit Kreuzen auf einer Höhe markiert, durch GPS (Global Position System) eingemessen und die erzielten Daten in eine topographische Karte übertragen, um die Höhenlinienform zu ermitteln. Diese unregelmäßige, aber zu einem Fünfeck tendierende Isohypse wurde dann in vier auf einem kleinen Plateau nahezu bündig aneinander geschobene, flache Granitblöcke aus ortsnahem Gestein durch Einschleifen übertragen. So bildet sie nun eine flache, horizontale, tiefer gesetzte Fläche – im Grunde ein negatives Flachrelief – auf deren Oberfläche. Diese Projektion einer im Raum vollzogenen Bewegung auf die Fläche kann nur gelingen, weil im Grunde nicht mehr unterschieden wird zwischen einem Berg und einem Steinblock, der aus ihm gewonnen wird. Dieser ist ein in diesem besonderen Fall sogar aus vier annähernd gleichen Teilen zusammengesetzter Monolith, jener ist es grundsätzlich ebenfalls, wenn auch in sehr großem Maßstab. Der eine hat am anderen Anteil, d.h. ist Teil des Ganzen. Gleiches gilt für das Verhältnis von Fläche und Raum.

Ein sehr ähnliches Prinzip wie die Landschaftsskulptur *Trace forestière* zeigt die Innenraumarbeit *Klatschen einer Hand* [35] von 2004; der Titel ist einem japanischen Koan entnommen. Der wannenartige, außen bruchrauh belassene und oben glatt gesägte Block aus schwedischem Gabbro hat eine flache, eingeschliffene, bis zum Bruchrand ausgearbeitete Vertiefung, die randvoll mit Wasser gefüllt ist. Um eine Spiegelung des Umraumes auf der Oberfläche zu erhalten, reicht die geringfügige Aushöhlung völlig, zumal der dunkle Stein knapp unter der Wasserfläche die Reflexion noch verstärkt. Auf diese Weise dringt der reale Umraum in das ausgeprägte Volumen der Skulptur ein, was ihren architektonischen Bezug unterstreicht. Bereits die kleiner dimensionierte Arbeit *dark moon, high tide* [45] von 1998 hatte auf der Oberfläche eine – in diesem Fall kreisförmige – eingefräste Vertie-

fung. Der annähernd kubische Block ruht auf der etwas unregelmäßigen Bruchfläche derart auf, dass er in zwei Richtungen leicht schräg aus der Vertikalachse kippt, während der Boden der eingefrästen Vertiefung präzise horizontparallel verläuft. Das Werk ist vorbildgebend für die sehr vielschichtige skulpturale Gedenkarchitektur für die Jüdischen Opfer des Nationalsozialismus, die Kitzbihler entworfen und 2003 in Mannheim in ortsspezifischer Position zusammen mit dem Architekten Helmut Striffler realisiert hat. Es handelt sich dabei um einen der substantiellsten Beiträge zur gegenwärtigen Denkmalsdiskussion in Deutschland (siehe Beitrag von Martin Stather). Die Gedenkskulptur ist konzipiert in Form eines kubischen, monolithisch-kristallinen Hohlkörpers aus Glas, also eine Siliziumverbindung, auf dessen Innenseiten die Namen der jüdischen Opfer Mannheims sandgestrahlt wurden und der ebenfalls, wie der Monolith *dark moon, high tide*, leicht aus der Vertikalachse abweicht. Das Kippen läßt sich hier als Verkörperung einer „historischen Schiefelage“ (Bernd Künzig) verstehen, die durch die Judenvernichtung eingetreten und nicht mehr zu korrigieren ist.

Wie die Verknüpfungsmöglichkeiten dieser knappen Auswahl an Arbeiten verschiedener Dimensionen und Bestimmungen zeigt, gibt es in Kitzbihlers monolithisch geprägten und die Spezifik der Orte berücksichtigenden künstlerischen Denken keine festen Grenzen zwischen Gattungen, Räumen oder Kategorien, was sein bildhauerisches Schaffen eben in jeder Hinsicht sehr vielseitig macht. Zwar lassen sich einige allgemeine und verbindliche Grundsätze seiner Gestaltung bestimmen, die sich etwa auch in Ausstellungstiteln wie „Schnittstellen“ und „Schichtungen“ niedergeschlagen haben und sich in seinen Arbeiten, manchmal auch über Jahre hinweg, immer wieder finden. Doch ist Kitzbihlers Bildsprache weder auf diese beschränkt noch damit hinreichend erschlossen. Wie die vorausgehenden Beobachtungen zeigen, manifestiert sich in Kitzbihlers Schaffen eine ausgeprägte Offenheit, die sich gegen jede einfache Zuordnung sperrt, und zwar nicht allein in bezug auf Gattungsgrenzen. Anders als im Werk anderer namhafter Bildhauer – zu denken wäre hier an den im Zusammenhang mit Kitzbihler genannten Ulrich Rückriem –, deren Werke sich aufgrund eindeutiger Stilmerkmale stets und unverwechselbar als Erzeugnisse dieses und eben nur dieses Künstlers zu erkennen geben, ist der konzeptuelle Ansatz von Kitzbihlers Werk flexibler strukturiert. Auch wenn sehr oft gemeinsame formale wie strukturelle Merkmale zu finden sind, wie die schon genannten Schnitte oder Schichtungen, fällt es doch bisweilen nicht leicht, hinter mehreren Arbeiten ein und den selben Autor zu erkennen. Hierin liegt gerade eine der besonderen Stärken seines Konzepts, weil es dem Künstler nur auf diese Weise möglich ist, immer wieder angemessen auf spezifische Herausforderungen zu reagieren und entsprechende künstlerische Lösungen zu erarbeiten, so dass die Öffentlichkeit immer wieder erneut auf diese gespannt sein kann.

Martin Stather

Erinnerung, Monumentalität und transitorische Form / Anmerkungen zur Arbeit von Jochen Kitzbihler (oder: zum Werk von J.K.)
Ein gläserner Kubus inmitten der Fußgängerzone; transparent, aus Klarglas, den Blick nicht verstellend, wohl aber den Weg, der hier vorüberführt. Die Gedenkskulptur für die während der Nazizeit deportierten und ermordeten jüdischen Bürger Mannheims hat in der Mannheimer Innenstadt einen prominenten Platz gefunden. Dabei ist die Skulptur von den schieren Ausmaßen her durchaus monumental, jedoch von einer eher stillen, in sich gekehrten Monumentalität, die den Blick stärker auf den Inhalt als auf die Außenhaut lenkt. Die Form des Kubus ist abstrakt, dient als eine Art Archivblock für die Namen derer, die verschwunden sind, Mannheimer Bürgerinnen und Bürger, Teil des Gemeinwesens, das nun mit der Lücke der Verschwundenen leben muss. Kitzbihlers Skulptur nennt die Namen, zählt sie auf in Form einer durchlaufenden Liste, welche die vielfach

catches the ray of light and throws shadows on the stone, interrupting the continuous line in the sense of a systematic reaction. In the interaction between subject and object which starts when someone enters the installation, even insignificant changes have considerable effects. Here a direct reference to the present is definitely made, for instance relating to variations in complex natural ecosystems, whose labile balance can be hugely disturbed by even insignificant human intervention.

In Kitzbihler’s work there are repeated references and interactions from the second to the third dimension, and vice versa from the third to the second, but which are also always closely connected. Trace forestière [74] of 2005 resulted from going round a mountain near Wangenbourg in the Vosges mountains at the planned height of the sculpture. Around 80 positions were marked with a cross at particular heights during trips around the area lasting several days, measured by GPS (Global Positioning System), and then the data was transferred onto a topographical map in order to establish the pattern of contour lines. This irregular contour, which nonetheless tended to form a pentagon, was then transposed by means of sanding onto a small plateau of four flat granite blocks, pushed together flush and made from stone from the vicinity. In this way, it forms a flat, horizontal, more deeply set face, basically a negative surface relief, on its surface. This extrapolation of a movement made within a space onto the surface can only succeed because essentially we can no longer differentiate between a mountain and a stone block wrestled from it. In this particular case, the latter is a monolith made up of four more or less identical parts, the former is principally also the same thing, even if on a far larger scale. One has a share in the other, that is to say, it is a part of the whole. The same goes for the relationship between surface and space.

The indoor installation Klatschen einer Hand (The clap of one hand) [35] of 2004 demonstrates a very similar principle to the landscape sculpture Trace forestière. The title is taken from a Japanese koan. The tub-shaped block of Swedish gabbro which has been left in its rough state on the exterior and ground flat on top has a flat, sanded depression cut into it which stretches to the edge of where the stone was broken off and is full to the brim with water. The shallow depression is perfectly sufficient to achieve a reflection of the surrounding space on the surface, particularly as the dark stone just under the water level reinforces the reflection. In this way, the real surrounding area penetrates the distinctive volume of the sculpture, which serves to highlight its architectural references. Even the smaller work dark moon, high tide [45] of 1998 had a milled depression on its surface, in this case a circular one. The roughly cubic block rests on the somewhat irregular unworked surface in such a way that it slightly leans at an angle off the vertical axis in two directions, while the floor of the milled depression runs in a perfect horizontal line. The work acts as a model for the very multi-layered sculptural-architectural memorial for the Jewish victims of National Socialism, which Kitzbihler designed and erected in 2003 in Mannheim in a site-specific location with the architect Helmut Striffler. This piece is one of the most substantial contributions to the current debate on memorials in Germany (see Martin Stather’s essay). The memorial sculpture takes the form of a cubic, monolithic-crystalline hollow body made of glass, a silicon compound, on whose inner sides have been sandblasted the names of Mannheim’s Jewish victims and which, similarly to the monolith dark moon, high tide, leans slightly away from the vertical axis. Here the tilting can be seen as the embodiment of a “historical disturbing state of affairs” (Bernd Künzig) which came about with the extermination of the Jews and can no longer be corrected.

As the possibilities for interconnecting this limited selection of works of varying dimensions and purposes show, there are no fixed dividing lines between the genres, spaces, or categories in Kitzbihler’s

artistic ideas, which are shaped by the monolith and take account of site specific factors. It is precisely this that gives so many faces to his sculptural creations, in every sense. Of course, a few general and compulsory principles do shape his design, which have also found expression in exhibition titles such as “Interfaces” and “Layering” and which reappear time and again in his works, sometimes even years later. Yet Kitzbihler’s pictorial language is neither limited to these nor sufficiently developed by them. As the above-mentioned observations show, there is a distinct openness manifest in Kitzbihler’s work which shies away from every simple classification, and that not only as regards genre borders. In contrast to the work of other renowned sculptors, such as Ulrich Rückriem who is named in connection with Kitzbihler, whose pieces are always and unmistakably recognizable as the work of a particular artist and no other owing to their unique stylistic features, the conceptual approach of Kitzbihler’s work is structured in a more flexible way. Even if common formal and structural features appear very frequently, like the previously mentioned interfaces and layering, every now and then it is not easy to identify one and the same author behind several works, and herein lies one of his concept’s particular strengths, because only in this way is it possible for the artist to repeatedly react in an appropriate manner to specific challenges and to work out corresponding artistic solutions, so that the public can be excited by them time after time.

Martin Stather

Recollection, monumentality and transitory form / Comments on the work of Jochen Kitzbihler (oder: zum Werk von J.K.)
A glass cube stands in the middle of the pedestrian precinct; clear, transparent, not impeding the view but certainly impeding the way. The commemorative sculpture for the Jewish citizens of Mannheim deported and murdered during the Nazi period has been given a prominent location in downtown Mannheim. As for the sculpture itself, though it is monumental in terms of sheer dimensions, its monumentality is of the calm, introspective kind, which directs the gaze more to the content than the exterior. The cube, which is abstract in shape, serves as an archive for the names of those who disappeared; Mannheim citizens, members of the community, which now has to live with the gap they leave behind. Kitzbihler’s sculpture gives their names, enumerates them in a list that brings back the buried memories. The individual fates, the family histories and the specific connection to the city of Mannheim are not addressed here, remain a topic for research, which has always devoted far too little time to the human and cultural loss the brown hordes of our fathers’ and grandfathers’ generations left us. Reticent like a distant memory the commemorative sculpture stands in the way of locals and visitors to Mannheim. The names seem to hover in the air, and in this manner those that disappeared are present again, once again occupy part of everyday reality in Mannheim, as they are entitled. Memory is a fragmentary thing, much was forgotten, other things need to be recalled – the glass of the sculpture represents the fragile nature of memory and of human life itself.

Kitzbihler’s work is characterized by a reduction of form and an intensity of communication, in common with most of his works. A sensitive handling of the material and a focus on the message almost automatically result in a concentrated, intense form, which leaves the material its unique properties, keeps the shape as simple as possible and consequently achieves the maximum effect. Equally characteristic is the transitory appearance of his sculptures; carefully related to the respective setting the works make no claim to eternity but occupy a momentary situation, mark a specific period of time with the inherent possibility of change. Since perception alters constantly the sculpture cannot be static either. As for the Mannheim work, it marks a certain state of reflection and recollection, and moves through time with these

verschüttete Erinnerung wachruft. Die Einzelschicksale, die Familiengeschichten und die spezifische Verbindung zur Stadt Mannheim werden hier nicht thematisiert, bleiben einer Forschung vorbehalten, die sich noch immer viel zu wenig mit dem menschlichen und kulturellen Verlust beschäftigt hat, den die braunen Horden unserer Väter- und Großvätergeneration uns hinterlassen haben. Zurückhaltend wie eine ferne Erinnerung steht die Gedenkskulptur den Mannheimern und den Besuchern der Stadt im Weg. Die Namen scheinen in der Luft zu schweben und auf diese Art und Weise sind die Verschwundenen wieder präsent, nehmen wieder einen Teil der Lebenswirklichkeit in Mannheim ein, der ihnen zusteht. Die Erinnerung ist brüchig, viel ist vergessen, anderes muss erinnert werden – das Glas der Skulptur steht stellvertretend für die Fragilität der Erinnerung und des menschlichen Lebens.

Kitzbihlers Arbeit zeichnet sich durch eine Reduktion der Form und eine Intensität der Vermittlung aus, wie dies seinen Arbeiten insgesamt zu eigen ist. Einfühlung in das Material und die Zentrierung hin auf die Aussage ergeben beinahe zwangsläufig eine verdichtete, konzentrierte Form, die dem Material seine Eigenschaften belässt, die Form möglichst einfach hält und damit maximale Wirkung erzielt. Ebenso charakteristisch ist die transitorische Erscheinung seiner Skulpturen; sorgfältig auf den jeweiligen Raum bezogen behaupten die Arbeiten keinen Ewigkeitsanspruch, sondern besetzen eine momentane Situation, markieren einen bestimmten Zeitabschnitt mit der inhärenten Möglichkeit zur Veränderung. Da sich die Wahrnehmung ständig verändert, kann auch die Skulptur nicht statisch sein. Auf die Mannheimer Arbeit bezogen, markiert diese einen bestimmten Stand der Reflektion und Erinnerung und bewegt sich mit diesen im Endeffekt Variablen durch die Zeit.

Kitzbihler lässt den Formen und Steinen ihre ureigene Form, die er behutsam eher akzentuiert als weitreichend bearbeitet. Der Respekt, den man in den Arbeiten für das verwendete Material spürt, überträgt sich mühelos auf den Betrachter – bei den Steinen ist es die Historie der Erdgeschichte, die in diesen gespeichert ist, ein langsames Wachsen, das der Künstler exemplarisch in Beziehung zum Menschen setzt. Die ungeheuren Zeitspannen, die diese Steine zum Werden brauchen, erhalten sich in Aufbau und Struktur; Kitzbihler setzt Steine als Monumente der Ewigkeit in Vergleich zum menschlichen Leben. Bei seinen Streifzügen in die Berge fotografiert er Situationen, die zufällig entstanden sind, Ansammlungen von Felsen und Steinen, Ebenen, übersät mit Felsbrocken und den Berg als Ganzes dabei im Hinterkopf. Die wuchtige Monumentalität, das Karge, Nackte des Steins in seiner Schönheit faszinieren den Bildhauer. Mit äußerster Einfühlung umkreist Kitzbihler solche Situationen, topografische Gegebenheiten und macht sie in seinen Arbeiten wieder sichtbar. Bei einem Bildhauersymposium im Elsaß wanderte er mit einem GPS das umliegende Gelände ab, während seine Bildhauerkollegen direkt an den Stein gingen. Aus seiner Beobachtung erwuchs eine topografische Höhenlinie, die er auf den Stein übertrug – eine leise, intensive Arbeit, die dem Ort und dem Stein Referenz erweist. Jochen Kitzbihler gehört zu einer Gruppe von Bildhauern, wie etwa Andy Goldsworthy, die das Material und den Ort ernst nehmen, Bildwerke schaffen, die voller Einfühlung sind und daher lange im Gedächtnis haften bleiben.

Sibylle Omlin
Ansichten. Einsichten. Aufsichten. / Jochen Kitzbihler – der Bildhauer als Fotograf *Ich ging bewusst langsam, im Weiss des Berges. Was war? Nichts geschah. Und es brauchte auch nichts zu geschehen. Befreit von Erwartung war ich, und fern von jedem Rausch. Das gleichmässige Gehen war schon der Tanz. Der ganz ausgedehnte Körper, der ich war, wurde von den eigenen Schritten befördert wie von einer Sänfte. (Peter Handke, Die Lehre der Sainte-Victoire)*

Bildhauerische Arbeit hat oft mehr mit Fotografie zu tun, als auf den ersten Blick ersichtlich ist. Räumliche Installationen in den Bildraum eines Fotos zu setzen, bedarf eines künstlerischen Sensoriums wie die plastische Setzung im Raum selbst. Und so hat der Bildhauer Jochen Kitzbihler seine Skulpturen nicht nur von Fachfotografen aufnehmen lassen, sondern immer wieder auch mit der eigenhändig ausgeführten fotografischen Dokumentation seines plastischen Œuvres Raumwirkungen mit dem Medium der Fotografie erprobt.

Über seine künstlerische Arbeit als Steinbildhauer ist Jochen Kitzbihler mehr mit der Landschaft verbunden als andere Künstler. Es gilt Steinbrüche aufzusuchen, um Steine zu betrachten und auszuwählen. Es werden geologische Landschaften erwandert, um das künstlerische Material in seiner Ursprungssituation zu erforschen und zu verstehen. Den Künstler zieht es immer wieder in geologische Übergangslandschaften: in die Synklinalen des Rheintals, ins Granitgebirge des Bayerischen Walds, in die Vogesen, ins Hochgebirge der Alpen. Der Stein, den er bearbeitet – zumeist Granite und Vulkangestein – liegt in solchen Gegenden an der Erdoberfläche und in Verwerfungen und Brüchen offen da. Das fotografische Bild gilt vorerst dem Festhalten des Steins im geologischen Kontext des Steinbruchs, aber auch einer Suche nach dem Verhältnis zwischen künstlerischer Arbeit und Außenwelt beziehungsweise Umraum.

Bereits in den frühen 1990er Jahren formt sich beim Künstler das Interesse, die Kamera als eigenes Medium einzusetzen. Im Katalog von 1997 über Jochen Kitzbihlers Arbeiten ist eine kleine Serie von Fotografien abgedruckt: mit der Kleinbildkamera beiläufig aus dem Bus fotografierte Bilder von einer Wüstenlandschaft am Golf von Aqaba. Fast noch ein Schielen aus den Augenwinkeln; die Bilder vorsichtig als Filmstreifen an den unteren Seitenrand platziert. Die Serie *Tödi* (2004) [86/87] hat dem Künstler einen neuen inhaltlichen Blick auf die Landschaft ermöglicht. Die Kamera wurde auf der Wanderung bewusst mitgeführt. Die Bildserie ist in der Blickführung offen und noch etwas unsicher, eine von der Geschichte des Mediums Fotografie beinahe unbelastete Entdeckerfreude ist in ihnen sichtbar. Durch solche Erfahrungen wurde für Jochen Kitzbihler die Fotografie zu einer von der Skulptur unabhängigen, eigenständigen Arbeitsweise.

Jochen Kitzbihler spricht im Zusammenhang mit dem Medium der Fotografie von einer Befreiung. Daran gewohnt, tonnenschwere Steinblöcke zu bearbeiten und zu bewegen, entdeckt er die Leichtigkeit einer Kleinbildkamera, den schnellen Zugriff auf das große Thema der Landschaft, die rudimentäre Bewegung beim Auslösen des Bildes, die Faszination des unbeschwerten Blicks, des Umherschweifens und flüchtigen Moments. Heute benutzt er das Mittelformat, die Fotografien weisen daher das quadratische Format auf.

Vor diesem Hintergrund soll seine Fotografie in einem anderen Licht betrachtet werden. Vergleiche ziehen, Vermutungen anstellen und interpretieren. Um welche Art von Fotografie geht es dem Künstler?

Eine erste Analyse gilt der Serie *Schwarze Furka, rote Wand* (2005/6) [14/15], die der Künstler im grossen Walsertal oberhalb der Alp Laguz in Vorarlberg erarbeitet hat. Ein Hochtal und eine Hochebene von zwei Kilometern Ausdehnung am Alpenrand stehen im Brennpunkt des Interesses. Jochen Kitzbihler war bei Wintereinbruch im Gebirge. Der Weg zur Hochebene war ein Schauspiel der besonderen Art, erzählt er rückblickend. Nebelschwaden, Schneefall, Kälte. Das spätherbstliche Licht produziert eine eigene Atmosphäre. Die grauen Nebelfetzen, die sich durch den Talkessel zogen, helfen, fotografische Clichés zu vermeiden und von im kollektiven Gedächtnis eingebrannten Landschaftsmotiven wegzukommen. Nicht das Landschaftsbild steht dem Künstler vor Augen, sondern die offene Struktur des Gebirges und die Erforschung seiner

states, which are ultimately variable phenomena.

Kitzbihler lets shapes and stones retain their original form, which he then proceeds to carefully emphasize rather than making extensive alterations. The respect which you sense in the works for the material used is transferred effortlessly to the observer – in the case of the stones it is the history of the earth, which is stored within them, a slow development, which the artist sets in relation to man. The immense periods of time which these stones need for their development are retained – you might say reflected in composition and structure; Kitzbihler contrasts stones – monuments of eternity – to human life. In his explorations in the mountains he photographs situations, which came about by chance, collections of rocks and stones, plains strewn with broken rocks and with the mountain as a whole at the back of his mind. The massive monumentality, the bare, nakedness of the stone in all its beauty fascinate the sculptor. With great sensitivity Kitzbihler approaches such situations, topographic settings and reveals them to us in his works. During a sculptors symposium in the Alsace region he mapped out the surrounding countryside using a GPS, while his fellow sculptors immediately set about working stones. From his observations he developed a topographic altitude line, which he then transferred to the stone – an unassuming, intensive work, which responds both to location and stone alike. Jochen Kitzbihler can be compared to sculptors such as Andy Goldsworthy, who take both the material and the location seriously, and who create visual works, which are highly sensitive and thus remain in the memory for a long time.

Sibylle Omlin
Looking at, onto and into / Jochen Kitzbihler – the sculptor as photographer *I deliberately moved slowly through the white of the mountain. What happened? Nothing happened. Nor was it necessary for anything to happen. I was liberated from expectation, and far removed from delirium of any kind. My regular motion was in itself a dance. This fully extended body, which was myself, was borne as by a sedan by my own steps. (Peter Handke, Die Lehre der Sainte-Victoire)*

Sculptural work often has more in common with photography than is immediately apparent. Positioning an installation in a photograph requires just as much artistic perception as locating it in the actual room. This explains why sculptor Jochen Kitzbihler has his sculptures photographed by professional photographers, and why on repeated occasions he has himself explored his sculptural works’ spatial impact by creating photographic documentations of them.

By virtue of his artistic activity as a sculptor working with stone Jochen Kitzbihler has a strong affinity with the landscape. It is not simply that he visits quarries to observe and select stones; he also explores geological landscapes on foot in order to explore and understand his artistic material in its original state. On many occasions the artist has felt drawn to transitional landscapes: the saddle in the Rhine valley, the granite mountains of the Bavarian Forest, the Vogesen, or the high mountain regions of the Alps. In such regions, the granite and volcanic rock he works lies both on the earth’s surface but also in faults and quarries. Producing a photographic image serves primarily to depict the stone in its geological context, i.e., the quarry, but is also a search to determine the relationship between artistic work and the outer world or setting.

Already in the early 1990s the artist developed an interest in using the camera as a medium in its own right. The 1997 catalog on Jochen Kitzbihler’s works contains a series of photographs of a desert landscape on the Gulf of Aqaba: chance pictures taken from the bus and using a 35 mm camera. It is almost like his squinting out of the cor-

ners of his eyes; the images carefully placed as a strip of film on the lower edge. The series Tödi (2004) [86/87] allowed the artist to see the landscape in different terms. Kitzbihler made a point of taking the camera along with him. There is something candid and uncertain about his use of the camera, indeed, the pictures reveal something of the joy of discovery little blemished by the history of photography. Thanks to such experiences photography became a new method of working for Jochen Kitzbihler, quite distinct from his sculpture.

Jochen Kitzbihler talks of liberation in connection with the medium of photography. Accustomed to working and moving stone blocks weighing several tons, he discovers the lightness of a 35-mm camera, the immediate access it permits to the major topic, landscape, the rudimentary movement involved in releasing the shutter, the fascination of letting the carefree gaze roam, the fleeting moment. Today, he uses the medium-format to produce square photographs.

Taking all this into consideration, it is worth observing his photography in a different light: drawing comparisons, making suppositions and interpretations. What sort of photography does the artist wish to produce?

Let us first analyze the series Schwarze Furka, rote Wand (2005/6) [14/15], which the artist produced in the main Walser Valley above Alp Laguz in Vorarlberg. The focus of interest: a high-lying valley and a plateau extending out over two kilometers on the edge of the Alp. Winter was setting in and looking back, Jochen Kitzbihler recalls that his journey to the plateau was a dramatic spectacle involving patchy fog, snow and cold. The late autumnal light produced an unusual atmosphere. The gray wisps of fog that drift through the valley basin help to avoid photographic clichés and to get away from certain landscape motifs burned into the collective memory. What the artist intends is not to produce an image of the landscape but rather he wishes to explore the open structure of the mountain and its disorderly appearance largely untouched by human hand: sculptural, layered, reddish pieces of rock, an overcast horizon, white quartz formations, a slope with a small snowfield, blood-red stones, the view of a saddle, slopes strewn with debris and areas of gravel with channels produced by the forces of gravity, rust-colored, dried plants, and finally – barely visible – a blue path marking??.

Now and then photography is a strangely cold medium. It requires an artistic intent in order to breathe life into it. The first thing Jochen Kitzbihler explored in the mountains using his camera was the color. As a sculptor he has a somewhat detached relationship to color. He is more interested in black-and-white contrasts in stone than colors. The high-lying valley in the Vorarlberg presented itself to him as an enormous tableau in red, black, brown, white and gray. Archaic colors predominate in the mountain landscape; primeval colors as they already existed in cave paintings. Restrained tones, which the sculptor captures using analog color slide film. We discover these colors on the moon today, on Mars; they are brought to the earth using considerable technical efforts.

Increasingly, compositional interests become the focus of the artist’s attention. Through the square format produced using the medium-format camera the artist repeatedly creates references to the picture’s center. The vertical and horizontal lines are explored; there is something particularly dramatic about the diagonals, whether as the lines of slopes, whether as paths that are lost in the picture background or as the edges of solid, piled up rocks. The photographic research plays around a compositional center in nature, in a world largely untouched by people. Often the center is empty, a white snowfield, a chaos of red and black gravel stones enveloped by the fog.

ungeordneten und von Menschenhand weitgehend unberührten Erscheinungsweise: skulptural aufgeschichtete rötliche Gesteinsbrocken, ein mit Wolken verhangener Horizont, weisse Quarzbildungen, ein Abhang mit einem kleinem Schneefeld, blutrote Gesteinsbrocken, der Blick auf einen Sattel, Schotterhänge und Geröllfelder mit von der Gravitation erzeugten Runsen, rotbraune verdorrte Pflanzen, und schliesslich – unscheinbar – eine blaue Wegmarkierung.

Die Fotografie ist mitunter ein seltsam kaltes Medium. Es braucht eine künstlerische Absicht, um es zu beleben. Jochen Kitzbihler untersuchte mit der Kamera im Gebirge als erstes die Farben. Als Bildhauer hat er zur Farbe ein eher distanzierendes Verhältnis. Ihn beschäftigen beim Stein Schwarz-Weiss-Differenzierungen mehr als Farben. Das Hochtal im Vorarlberg bot sich ihm als ein riesiges Tableau in rot, schwarz, braun, weiss und grau. Archaische Farben sind in der Gebirgslandschaft vorherrschend; Farben der Urzeit, wie sie schon in der Höhlenmalerei vorkommen. Zurückhaltende Töne, die der Bildhauer mit dem analogen Diafarbfilm festhält. Diese Farben entdecken wir heute auf dem Mond, auf dem Mars; sie werden mit gewaltigem technischem Aufwand zur Erde gebracht.

Mehr und mehr rücken kompositorische Interessen in den Vordergrund. Durch den mit der Mittelformatkamera erzeugten quadratischen Ausschnitt setzt der Künstler immer wieder Bezüge zum Bildzentrum. Die Senkrechten und Waagrechten werden ausgelotet; die Diagonalen treten kompositorisch besonders eigenwillige heraus, sei es als Linien von Abhängen, sei es als Wege, die sich im Bildhintergrund verlieren oder als Kanten von massig aufgetürmten Felsbrocken. Die fotografische Recherche umspielt eine kompositorische Mitte in der Natur, in einer vom Menschen weitgehend unberührten Welt. Oft ist die Mitte leer, ein weisses Schneefeld, ein sich im Nebel verlierendes Chaos von roten und schwarzen Schottersteinen.

Der Künstler untersucht diese formalen Erscheinungen und geologischen Morphologien mit dem Blick des Bildhauers, der in Ansicht oder Aufsicht erhascht, was das Geheimnis dieser Landschaft ausmacht. Licht und Schatten, karge Farben. Jähe, skulptural anmutende Verwerfungen, Runsen, leichte Vertiefungen.

In weiteren Bildserien aus dem Gebirge stellen sich die Fragen von Nähe und Ferne noch einmal neu. Im „Bedenken des Gesehenen“ (Paul Cézanne) überlegt der Künstler, wie die Teile in der Serie zueinander geordnet werden. Was will er zeigen, was weglassen? Wie soll die Leere und Ausgesetztheit, die ihn bei der Arbeit ergriffen hatte, in der Bildserie ihre Formulierung finden? Es fällt bei der Betrachtung der Serien auf, dass den Künstler die gleichen Themen umtreiben, die ihn auch als Bildhauer beschäftigen. Wie soll der Blick über eine Oberfläche des Steins geführt werden? Wie setzen sich leere Binnenflächen und angeschnittener Raum in Bezug? Wie sehen Aussenformen und Kanten in der ungeordneten Masse der Natur aus?

Ab und zu glaubt Jochen Kitzbihler in den Abhängen des Gebirges Uerscheinungen von Form zu entdecken. Die Organik des mäandrierenden Geschiebes aus der Serie *Schwarze Furka, rote Wand* hat sich ihm offenbart und ihn in einem emotionalen Sinn berührt: eine durch die Gravitationskraft, Wasser und Wind erzeugte Linie, die ihm als Geschenk vor die Kamera kam. Es gibt bei den fotografischen Arbeiten auch einen kontingenten Anteil, den der Künstler bewusst zulässt und entfaltet.

Ein zweiter Punkt, welcher den Künstler im Medium Fotografie interessiert, ist die Bestimmung der Sichtweisen in der Gebirgslandschaft. Meist ohne Horizontlinie fotografierend, war die Perspektive während des Aufstieges im Vorarlberg vom Wechsel zwischen Ansicht, Einsicht und Aufsicht geprägt. Die oft jäh abschiessende Landschaft machte

verschiedene Blickpositionen möglich und reizte zu einer Erforschung des Geländes aus verschiedenen geografischen Höhenlagen.

Bei einer Wanderung im Gotthard-Massiv im Herbst 2005 stachen dem Künstler schon von weitem weisse Quarzadern ins Auge. Siliciumverbindungen sind geologisch leicht, sie schwimmen innerhalb der Erdkruste oben auf. Die hellen Quarzlinien interessierten den Steinbildhauer im Sinne einer bildgebenden Struktur an der Gesteinsoberfläche. Die Adern waren etwa 50 bis 100 Meter lang. Sie sehen wie Markierungsstreifen aus. Kleine trockene Gräser fanden sich neben den Steinen. Die herbstliche Gebirgslandschaft bot sich einmal mehr in den Farben rost, grau, schwarz, weiß dar.

Der Künstler ist den Adern im freien Gelände nachgestiegen und hat ihre Bewegungen fotografisch verfolgt. Die Kamera auf Augenhöhe hat er in direkter Aufsicht die weißen Krusten, die aus dem Erdinnern zu quellen scheinen, fotografiert. Die Bilder von *Christallina* (2005) [100/101] machen in der Serie eine Kreuzbewegung aus den linearen Gesteinszeichen. Die parallel zu *Christallina* entstandene Serie *p. 2730* (2005) [72/73] besteht aus sechs Aufnahmen, die in ein Meter Höhe über der Erdoberfläche aufgenommen wurden. *P. 2730* ist somit die Bezeichnung der Höhenlage: 2729 plus 1 Meter. Luftaufnahmen nennt der Künstler diese Bilder, die knapp über dem Boden die Gesteinsformationen darbieten, bald direkt von oben, bald in eine leichte Flucht auslaufend.

Selber an Land Art interessiert, hat sich der Künstler für seine Arbeit im Gebirge erneut in die Fotografien von Robert Smithson und Richard Long vertieft. Ihre ungekünstelte fotografische Art entspricht den ästhetischen Vorlieben von Jochen Kitzbihler. Die direkt aufs Objekt gerichteten, dokumentarischen Fotoarbeiten der Concept Art und Land Art der 1960er und 70er Jahre vermitteln jene Einfachheit, die in Jochen Kitzbihlers fotografische Ästhetik einfließt. Der Künstler produziert mit dem Medium der Fotografie keine Raffinesse, keine Inszenierung im Sinn der klassischen Dokumentarfotografie.

Gleichwohl sieht er sich nicht allein als Konzeptualisten, Jochen Kitzbihler benutzt das Medium mit seinen technischen Möglichkeiten – Feinmechanik und Optik – im Kontrast zur rohen Morphologie der Natur. Das Faszinosum an der Technik rührt von der Bildhauerei her, innerhalb derer er es mit vielen Apparaten und spezialisierten Geräten zu tun hat: Diamantsägen, Fräsen, Lasertechnik. Diese ausgefeilten Techniken verlangen auch den Einsatz von Wasser. Hier schliesst sich der Kreis zur Natur erneut.

Bei einer weiteren Arbeit im Vorarlberg hat Jochen Kitzbihler die Verbindung zwischen fotografischer Aufsicht und zur Verfügung stehender Technik erweitert. Die *Filschena*-Serie (2005/6) [43] kreist um einen Zentralstein an einem megalithischen Kraftort auf der gleichnamigen Alp. Die fotografische Bestandesaufnahme gilt dem Aderstein in seiner Umgebung, seiner Position, den Beschaffenheiten des Steins und seinen von Flechten überwachsenen Oberflächen. Um den Stein im landschaftlichen Kontext zu begreifen, hat der Künstler auch fotografische Fundstücke in die Bildserie integriert: eine Luftaufnahme aus dem Flugzeug, auf dem man den Stein gerade noch erkennt, und ein mit neuester Vermessungstechnik digital gerechnetes und ausgedrucktes Höhenmodell des Ortes, das wie eine Aufnahme von einer Planetenoberfläche aussieht.

Wie schon bei der *Christallina*-Serie hat der Künstler danach gesucht, wie sich das Grosse zum Kleinen verhält. Seine Ahnung: es ist in den kleinsten Strukturen etwas davon zu erkennen, was sich vom Ort auf den Stein und damit auf die Fotografie überträgt. Eindeutige Antworten erhält er aus seiner fotografischen Recherche nicht, doch allein durch die Kultur des Forschens, Fragens, Hinterfragens, Befragens mit

The artist examines these formal phenomena and geological morphologies with the eyes of a sculptor, who glimpses in the view what constitutes the charisma of this landscape: light and shadow, frugal colors, abrupt, sculptural-looking faults, channels, shallow depressions.

Other artists have addressed the topics of closeness and distance in photographs taken in the mountains. For instance, in "Bedenken des Gesehenen" (by Paul Cézanne) the artist considers how the parts in the series are arranged with each other. What does he wish to show, what does he want to omit? How is he to express in the series of pictures the emptiness and exposure that seized him during his work? An observation of the series reveals that the artist is concerned with the same topics as concern him as a sculptor. How should he direct the gaze over the surface of a stone? How do empty interior surfaces and cropped space relate to each other? What do outer shapes and edges look like in the disorderly mass of nature?

Now and again Jochen Kitzbihler believes he has discovered primeval phenomena on the mountain slopes. He was struck and very moved by the organic nature of the meandering glacial drift?? from the series Schwarze Furka, rote Wand: a line produced by the force of gravity, water and wind, which was presented to his camera like a gift. There is in these photographic works also a contingent portion, which the artist consciously allows and develops.

A second aspect that interests the artist about the medium of photography is defining the perspective in the mountain scenery. Generally photographing without a horizon line, the perspectives during the ascent in the Vorarlberg vary between frontal views, looking into and looking down onto. As the landscape often drops away sharply this allowed different angles of view and incited the artist to explore the terrain from various altitudes.

During a hike in the Gotthard massif in autumn 2005, the artist was struck by the white quartz veins – even from a distance. As silica compounds are light they float to the top of the earth's crust. What fascinated the sculptor was that the pale lines lent the stone a compositional structure. The veins measured between about 50 and 100 meters long, and look like markings. There are small, dried grasses near the stones, and the autumnal landscape presented itself in the colors rust, gray, black and white.

The artist then proceeded to follow the course of the veins and captured their movements by photographing them. With the camera at eye level he looks down onto the white crusts that seem to erupt out of the earth's interior. When combined, the linear stone markings in the pictures entitled Christallina (2005) [100/101] create a cross. Produced at the same time as Christallina the series p. 2730 (2005) [72/73] consists of six photographs, which were taken at the height of one meter above the earth's surface. As such, P. 2730 is a description of the altitude: 2729 plus one meter. Aerial photographs is the term the artist uses to refer to these pictures, which depict the stone formations rising barely above the ground, one minute directly from above, the next ending in a leichte Flucht??.

Prompted by his interest in Land Art, the artist dealt at length with the photographs by Robert Smithson and Richard Long before embarking on his photographic work in the mountains. Their unaffected photography is in keeping with Jochen Kitzbihler's own aesthetic preferences. The documentary photographs of Concept Art and Land Art in the 1960s and 1970s, which focused directly on the subject convey the simplicity we also find in Jochen Kitzbihler's photographic aesthetics. True to the nature of classic documentary photography the artist neither employs tricks nor does he produce orchestrated images.

And yet he does not see himself merely as a conceptualist; Jochen Kitzbihler employs the medium with all its technical means – precision equipment and lenses – as a contrast to the raw morphology of nature. His fascination for technology comes from his work as sculptor which involves the frequent use of complex, specialist machinery: diamond sawing, milling, laser technology. And these sophisticated technologies also rely on water – thereby bringing the cycle of nature full circle.

In another work in Vorarlberg, Jochen Kitzbihler elaborated the connection between photographic treatment and available technology. The Filschena series (2005/6) [43] revolves around a central stone located at a megalithic cosmic energy field on the alps by the same name. In his documentary treatment the artist shows the veined stone in its environment, its position, the composition of the stone and the surface overgrown with lichens. In order to depict the stone in its scenic context the artist also integrates photographed finds into the series: an aerial shot taken from an airplane on which you can just detect the stone, and a printout of an altitude model of the place produced using the very latest digital technology, and which looks like a picture of a planet's surface.

As was the case in the Christallina series the artist sought to explore the relationship between large and small. He suspects that it is possible in the smallest structures to detect something of this, and this is transferred from the place to the stone, and thus to the photograph. Though he does not received clear answers from his photographic research, the mere fact that he engages in research, questioning and examining using images results in his attaining a gradual knowledge through observation.

The artist experiences differences in scale as a photographic tectonic juxtaposition – in the same way as the observer does. Shapes and morphologies are revealed to the sculptor in a hitherto unprecedented manner. The mountains have been transformed into an existential space for the artist, which he visits for personal reasons connected with his photographic intentions. In the empty, exposed character of nature he discovers the colors and the landscape, rocking his body and eyes in it as if in a sedan.

Bildern entwickelt sich eine Kenntnis, die sich über das Betrachten nach und nach erschliesst.

Skaleninvarianzen ordnen sich für den Künstler wie für den Betrachter als fotografische Tektonik des Nebeneinanders. Erscheinung von Form und Morphologie zeigen sich dem Bildhauer in nie zuvor gesehener Weise. Das Gebirge ist für den Künstler zum existentiellen Raum geworden, den er aus persönlicher Intention für seine fotografischen Vorhaben aufsucht. In der Exponiertheit und der Leere der Natur entdeckt er die Farben und die Landschaft, den Körper und das Auge darin wie eine Sänfte schaukelnd.

[8/9] **Erdteil** | 2005 | Bodenskulptur, konzipiert zur Installation in Raumecke | Fürstensteiner Granit mit Quarzader | Spaltstück gesägt | *floor sculpture conceived for installation in corner of room* | *Fürstensteiner granite with quartz vein* | *sawn split section* | 89 x 97 x 22 cm

[10] **Erdteil** | Oberflächenstruktur der Skulptur | *surface structure of the sculpture*

[11] Digitales Höhenmodell mit Vegetationsstruktur | Großes Walsertal | © Land Vorarlberg | *Digital high-elevation model showing structure of vegetation* | *Großes Walsertal* | © Land Vorarlberg

[12/13] **Luftaufnahme Schwarze Furka, Rote Wand** | Vorarlberg, © Land Vorarlberg | *Aerial photograph* | *Vorarlberg, © Land Vorarlberg*

[14/15] **Schwarze Furka, Rote Wand** | 2005/2006 | Vorarlberg | 2 Motive aus mehrteiliger Fotoserie | LED-Belichtung auf Fotopapier | Weitere Abbildungen siehe Seite 112f | *2 motifs from photo series consisting of several parts* | *LED exposure on photo paper* | *Further pictures on page 112f* | je 60 x 60 cm

[16/17] **Selbsanft/Surselva** | 2004/2006 | Zweiteilige Fotoarbeit aus der Fotoserie Tödi | Laserbelichtung auf Fotopapier | siehe Seite 82f | *Two-part photo work from the Tödi photo series* | *laser exposure on photo paper* | *see page 82f* | je 24 x 38 cm

[18] **transversal** | 2003 | Kehl | Bruchwand im Steinbruch La Grosse Pierre, Vogesen | aus Fotoedition transversal | *fractured wall in La Grosse Pierre quarry, Vogesen* | *Fotoedition transversal*

[19] **transversal** | 2003 | Satelitenaufnahme der südlichen Rhein-ebene mit markierter „transversale“ zwischen den Steinbrüchen La Grosse Pierre und Rotenberg | aus Fotoedition transversal | *satellite picture of the southern Rhine plain with marked “transversale” between La Grosse Pierre and Rotenberg quarries* | *Fotoedition transversal*

[20] **transversal** | 2003 | Steinschichtung im Steinbruch La Grosse Pierre, Vogesen | aus Fotoedition transversal | *layered stones in La Grosse Pierre quarry, Vogesen* | *Fotoedition transversal*

[21] **Filschena** | 2005/2006 | Vorarlberg | Mittelstein eines megalithischen Steinkreises | Motiv aus 9-teiliger Fotoserie | siehe Seite 36f | *center stone of a megalithic stone circle* | *motif from a nine-part photo series* | *see page 36f*

[22] **transversal** | 2003 | Markierter Rohblock und Sprengwolke | Steinbruch Rotenberg, Schwarzwald | aus Fotoedition transversal | *marked untreated block and cloud produced by blasting* | *Rotenberg quarry, Schwarzwald* | *Fotoedition transversal*

[23] **transversal** | 2003 | Zuschnitt eines Rohblocks | Steinwerk Petitjean, La Bresse | *cut of an untreated block* | *Petitjean quarry, La Bresse*

[24] **transversal** | 2003 | Flanke der Granitstele mit herabrinnendem Wasser | *flanks of the granite stele with water flowing down*

[25] **transversal** | 2003 | Steinschichtung im Steinbruch La Grosse Pierre, Vogesen | *layered stones La Grosse Pierre quarry, Vogesen*

[26] **transversal** | 2003 | Rohblock vor dem Zuschnitt | Steinwerk Petitjean, La Bresse, Vogesen | aus Fotoedition transversal | *untreated block before cutting* | *Petitjean quarry, La Bresse, Vogesen*

| *Fotoedition transversal*

[27] **transversal** | 2003 | Aufbau der Skulptur, Ablassen eines Modulsteines | Kehl | aus Fotoedition transversal | *erecting the sculpture, lowering a module stone* | *Kehl* | *Fotoedition transversal*

[28] **transversal** | 2003 | Natürliche Felswand | Frankenthal-Missheimle (Col de la Schlucht), Vogesen | aus Fotoedition transversal | *natural rockface* | *Frankenthal-Missheimle (Col de la Schlucht), Vogesen* | *Fotoedition transversal*

[29] **transversal** | 2003 | Kehl | Vogesengranit und Schwarzwaldgranit | gesägt, gefräst | nach der Fertigstellung im Oktober 2003 | *Vogesen granite and Schwarzwald granite* | *sawn, milled* | *after completion in October 2003*

[30] **transversal** | 2003 | Wasserführende Schicht im Steinbruch Rotenberg, Schwarzwald | aus Foto-Edition transversal | *water-bearing layer in Rotenberg quarry, Schwarzwald* | *Fotoedition transversal*

[31] **transversal** | 2003 | Skulptur transversal mit herabrinnendem Wasser | *transversal sculpture with water flowing down*

[32/33] **transversal** | 2003 | Ausschnitt einer Steinbruchwand | Rotenberg, Schwarzwald | *section of a quarry face*

[34] **Ferrum** | 2004 | Bodenskulptur | Schwedischer Gabbro mit oxydierter Oberfläche | gespalten, gefräst, geschliffen | *floor sculpture* | *Swedish gabbro with oxidized surface* | *split, milled, polished* | ca. 75 x 64 x 26 cm

[35, 36/37, 38] **Klatschen einer Hand** | 2004 | Bodenskulptur | Schwedischer Gabbro (SSY), Wasser | gespalten, gefräst, geschliffen | *floor sculpture* | *Swedish gabbro (SSY), water* | *split, milled, polished* | 112 x 75 x 34 cm

[39] **low over** | 2000 | Detailansicht | *detailed view*

[40/41] **low over** | 2000 | Bodenskulptur | schwedischer Gabbro/Syenit | spaltrauh, gesägt, poliert | *floor sculpture* | *Swedish gabbro/Syenit* | *coarse fissure, sawn, polished* | 95 x 95 x 30 cm

[42] **Filschena** | 2005/2006 | Flechtenstrukturen | *lichen structures*

[43] **Filschena** | 2005/2006 | 9 Fotografien | LED-Belichtung auf Fotopapier | je 60 x 60 cm
Abbildungen von links oben nach rechts unten:
- Flechtenstruktur der Steinoberfläche
- Luftaufnahme Alp Filschena, © Land Vorarlberg
- Flechtenstruktur der Steinoberfläche
- Mittelstein eines megalithischen Steinkreises, Alp Filschena, Ansicht Süd-West
- Ansicht Süd
- Ansicht Süd-Ost
- Flechtenstruktur der Steinoberfläche
- Digitales Höhenmodell mit Vegetation, Alp Filschena, © Land Vorarlberg
- Flechtenstruktur der Steinoberfläche
| *9 photographs* | *LED exposure on photo paper* | *each 60 x 60 cm*
Pictures from top left to bottom right:
- *lichen structure of the stone surface*
- *aerial photograph Alp Filschena, © Land Vorarlberg*
- *lichen structure of the stone surface*
- *center stone of a megalithic stone circle, Alp Filschena,*

South-West view
- *South view*
- *South-East view*
- *lichen structure of the stone surface*
- *Digital high-elevation model showing vegetation, Alp Filschena, © Land Vorarlberg*
- *lichen structure of the stone surface*

[44] **dark moon, high tide** | 1998 | Lichtspiegelung der Skulpturoberfläche | *light reflection of the sculpture's surface*

[45] **dark moon, high tide** | 1998 | Bodenskulptur | norwegischer Labrador | gefräst, geschliffen und bruchrauh | *floor sculpture* | *Norwegian Labrador* | *milled, polished and still coarse from being hewn* | 45 x 48 x 50 cm

[46] **Gedenkskulptur für die Jüdischen Opfer des Nationalsozialismus in Mannheim** | 2003 | Planken vor P2 | Glas, Edelstahl, Licht | *Sculpture in Remembrance of the Jewish Victims of the Nazi Regime in Mannheim* | *Planks outside P2* | *glass, stainless steel, light* | 300 x 300 x 300cm

[47] Besucher am Abend der Übergabe | *Visitors on the evening the sculpture was handed over* | 25.11.2003

[48] Montage des Glaskubus | *Assembling the glass cube*

[49] Glaskubus aus der Vogelperspektive | *Glass cube from a bird's eye view*

[50/51] Glaskubus in der Nacht | *Glass cube at night*

[53] Jüdische Besucherin | *Jewish visitor*

[54] **median** | 1996 | Bodenskulptur | afrikanischer Gabbro | gesägt, geschliffen | *floor sculpture* | *African gabbro* | *sawn, polished* | 63 x 52 x 45 cm und 63 x 52 x 52 cm

[55] **MU** | 1999 | Bodenskulptur | Basaltlava, Mayen | gesägt, außen poliert | Im Hintergrund median | *floor sculpture* | *basalt lava, Mayen* | *sawn, polished* | *median in background* | 100 x 84 x 80 cm

[56] **tremolo 79 Hz** | 2004 | Jugendstil-Festhalle Landau/Pfalz | afrikanischer Gabbro | seilgesägt, geschliffen | *Art-Nouveau Concert Hall in Landau/Pfalz (Germany)* | *African gabbro* | *rope-sawn and grinded* | 62 x 124 x 405cm

[57] **tremolo 79 Hz** | 2004 | Aufrichtung der Skulptur | *erecting the sculpture*

[58] **tremolo 79 Hz** | 2004 | Entnahme des ausgesägten Innenkerns | Granitwerk Kusser, Bayrischer Wald | *removing the sawn-out core* | *granite works Kusser, Bayrischer Wald*

[59] **silence** | 2005 | Standskulptur | afrikanischer Gabbro | Teil des Innenausschnitts der Großskulptur **tremolo 79 Hz** in Landau/Pfalz | seilgesägt u. geschliffen | *standing sculpture* | *African gabbro* | *part of section removed from the large sculpture tremolo 79 Hz in Landau/Pfalz* | *rope sawn and grinded* | 23 x 23,8 x 124 cm

[64/65] **Schnittstellen (Topos II)** | 1996 | Bodenskulptur | afrikanischer Gabbro, Spaltstück | gesägt | *floor sculpture* | *African gabbro, piece from fissure* | *sawn* | je Element ca. 135 x 45 x 27 cm

[66/67] **157 m ü. N.N** | 2000 | Herxheim/Pfalz | schwedischer Bohus-Granit | gefräst, gespalten, gesägt | Ansicht Nord-Ost | schwarz-weiß Infrarotaufnahme, Belichtung auf Fotopapier | *157 m ü. N. N. above sea-level* | *Swedish Bohus granite* | *milled, split, sawn* | *view North-East* | *black-and white infra-red photo, exposure on photo paper* | 70 x 50 x 410/400cm

[68] **157 m ü. N. N.** | 2000 | Ansicht Süd-West | *157 m ü. N. N. above sea-level* | *South-West view*

[70] **157 m ü. N. N.** | 2000 | Ansicht Nord-Ost | *157 m ü. N. N. above sea-level* | *North-East view*

[67] **157 m ü. N. N.** | 2000 | Ausnorden zur Ausrichtung der Skulptur | *157 m ü. N. N. above sea-level* | *from the North to align the sculpture*

[72/73] **P. 2730** | 2005/2006 | 2 Motive aus 6-teiliger Fotoserie | LED-Belichtung auf Fotopapier | *2 motifs from six-part photo series* | *LED-exposure on photo paper* | je 60 x 60 cm

[74] **trace forestière** | 2005 | bei Wangenbourg, Elsass | Granit de Senone | bruchrauh, seilgesägt, geschliffen | 4-teilig | Installation der 4 Granitblöcke | *near Wangenbourg, Elsass* | *granite de Senone* | *quarry quality, rope sawn, polished* | *four-part* | *installation of four granite blocks* | ca. 425 x 425 x 55 cm

[75] **trace forestière** | 2005 | Markierung der Isohypse (Höhenkurve) des Rocher Neveu in der vergrößerten topographischen Karte | *marking the isohypsis of the Rocher Neveu in the enlarged topographic map*

[76] **trace forestière** | 2005 | Höhenmarkierungen im Wald um den Rocher Neveu zur Ermittlung der Isohypse | *elevation markings in the forest around Rocher Neveu to determine the isohypsis*

[77] **trace forestière** | 2005 | Rohblöcke vor der Bearbeitung auf einem Feld bei Oberhaslach, Elsass | *unhewn blocks in front of a field near Oberhaslach, Alsace*

[78/79] **trace forestière** | 2005 | Ansicht der Skulptur mit eingearbeiteter Form der Isohypse | Ansicht Süd | *view of the sculpture with the form of the isohypsis worked into it* | *South view*

[80/81] **trace forestière** | 2005 | Ansicht der Skulptur mit eingearbeiteter Form der Isohypse | Ansicht Süd-Ost | *view of the sculpture with the form of the isohypsis worked into it* | *South-East view*

[82/83] **Lounge** | 2005 | Bodenskulptur/Installation | afrikanischer Gabbro | gesägt, geschliffen | *floor sculpture/installation* | *African gabbro* | *sawn, polished* | 319 x 210 x 16 cm

[84/85] **Resonanz** | 2005 | Bodenskulptur/Installation | afrikanischer Gabbro | gesägt, geschliffen, bossiert | *floor sculpture/installation* | *African gabbro* | *sawn, polished, dressed* | 220 x 253 x 7 cm

[86/87] **Tödi** | 2004 | Urner Alpen | 2 Motive aus 4-teiliger Fotoserie | Laserbelichtung auf Fotopapier | *2 motifs from four-part photo series* | *laser exposure on photo paper* | je 25 x 38 cm

[88/89] **Tödi** | 2004 | Urner Alpen | 2 Motive aus 4-teiliger Fotoserie | Laserbelichtung auf Fotopapier | *2 motifs from four-part photo series* | *laser exposure on photo paper* | je 25 x 38 cm

[90/91] **fließend** | 1996 | Bodenskulptur | afrikanischer Gabbro | 21 Platten aus einem Block gesägt | je Platte ca. 58 x 75 cm, Stärke 3-5 cm, Länge der Reihung ca. 11 m ; *floor sculpture* ; *African gabbro* ; *21 slabs sawn from a block* | *each slab ca. 58 x 75 cm, 3-5 cm thick, length of the series ca. 11 m*

[92] **bestand 2** | 2002 | Detailansicht ; *detailed view*

[93] **bestand 2** | 2002 | Standskulptur | Odenwälder Granit, Platten und Findling | gesägt ; *standing sculpture* ; *Odenwälder granite, slabs and erratic block* ; *sawn* | 50 x 50 x 165 cm

[94] **dan tien** | 2005 | Detailansicht ; *detailed view*

[95] **dan tien** | 2005 | Stele | Fürstensteiner Granit, quarzaderdurchzogen | gesägt und geschliffen ; *Fürstensteiner granite, quartz veins* ; *sawn and polished* | 43 x 43 x 300 cm

[96] **upstream** | 2005 | Standskulptur | Schwedischer Gabbro | gesägt, sandgestrahlt u. geschliffen ; *standing sculpture* ; *Swedish gabbro* ; *sawn, sand-blasted and polished* | 12,3 x 12,6 x 253 cm

[97] **upstream** | 2005 | Detailansicht ; *detailed view*

[98] **SI** | 2004 | Standskulptur | Fürstensteiner Granit von Quarzadern durchzogen, Holzkeile | gesägt, geschliffen, gefräst | 14 teilig ; *standing sculpture* ; *Fürstensteiner granite with quartz veins, wooden wedges* ; *sawn, polished, milled* | *14 part* | 24 x 24 x 146 cm

[99] **SI** | 2004 | Detailansicht ; *detailed view*

[100/101] **Cristallina** | 2005/2006 (Ausschnitt) | 1 Motiv aus 5-teiliger Fotoserie | LED-Belichtung auf Fotopapier ; *(section)* ; *1 motif from five-part photo series* ; *LED-exposure on photo paper* | 60 x 60 cm

[102/103] **Cristallina** | 2005/2006 | 2 Motive aus 5-teiliger Fotoserie | LED-Belichtung auf Fotopapier ; *2 motifs from five-part photo series* ; *LED-exposure on photo paper* | je 60 x 60 cm

[104/105] **Ghiacciaio di Valleggia** | 2005/2006 | 2-teilige Fotoserie | LED-Belichtung auf Fotopapier ; *two-part photo series* ; *LED exposure on photo paper* | je 60 x 60 cm

[106/107] **Cantera** | 2005/2006 | 2-teilige Fotoserie | LED-Belichtung auf Fotopapier ; *two-part photo series* ; *LED exposure on photo paper* | je 60 x 60 cm

[108] **Qualität der Erde, Maß der Erde** | 1998 | 幾何 | Sumiyoshi, Kobe, Japan | Nivellierung der „Nulllinie“ um den Findling ; *leveling the “zero line”?? around the erratic block*

[109] **Qualität der Erde, Maß der Erde** | 1998 | 幾何 | Sumiyoshi Department Center, Kobe, Japan | Findling aus Sumiyoshi-Granit, der Baugrube des Gebäudekomplexes entnommen | Feinbeton | Einbindung der Skulptur im Foyer des Gebäudes ; *erratic block of Sumiyoshi granite, from the excavation pit of the building complex* ; *fine concrete* ; *installing the sculpture in the foyer of the building* | ca. 130 x 130 x 55 cm

[110/111, 112/113] **IM INNEREN** | 2006 | Raumarbeit | Kalk-Bruchsteine, Steinbruch Cantera del Grau bei Montserrat/Barcelona | Auswahl der Steine ; *room installation* ; *limestone quarry blocks from Cantera del Grau quarry nr. Montserrat/Barcelona* ; *selection*

of the stones

[114/115] **IM INNEREN** | 2006 | Raumarbeit | Kalk-Bruchsteine aus dem Steinbruch Cantera del Grau bei Montserrat/Barcelona | Linienlaser | Installationsansicht in der Galerie Maria Villalba, Barcelona ; *limestone quarry block from Cantera del Grau nr. Montserrat/Barcelona* ; *line laser* ; *installation view in the Maria Villalba gallery, Barcelona*

[116/117] **Schwarze Furka, Rote Wand** | 2005/2006 | Vorarlberg | Hängung in der Galerie Maria Villalba | 10 Motive aus mehrteiliger Fotoserie | LED-Belichtung auf Fotopapier ; *installation in the Maria Villalba gallery* ; *10 motifs from multi-part photo series* ; *LED exposure on photo paper*

[118/119] **Oseok** | 2003 | International Sculpture Symposium Incheon/Korea | schwarzer Basalt-Findling | eingeschnitten, partiell geschliffen ; *International Sculpture Symposium Incheon/Korea* ; *black basalt erratic block* ; *incut, partially grinded* | 320 x 160 x 100 cm

Jochen Kitzbihler

[1966] Geboren in Ludwigshafen/Rhein [1985-1987] Ausbildung zum Steinbildhauer [1989-1995] Studium bei Prof. Hiromi Akiyama an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe [1995] Abschluss mit Diplom sowie Meisterschüler | Lebt und arbeitet in Freiburg im Breisgau

Preise / Stipendien

Stipendium des Evangelischen Studienwerks 1990-95 | Dijon-Stipendium Rheinland-Pfalz 1994 | Pfalzpreisträger 1995 | Stipendium Künstlerhaus Edenkoben 1995 | Kunstpreis der Dr. Feldbausch-Stiftung, Stadt Landau 1996 | Arbeitsstipendium des Heny Roos - Dr. Werner Ludwig Fond 1998 | Stipendium der Stiftung Kulturfonds, Künstlerhaus Lukas/ Ahrenshoop 2000

Ausstellungen / Aktionen / Projekte

[1990] Bildhauersymposium Karlstal, Kaiserslautern [1991] Spuren, Bergkirche St.Peter, Worms [1992] Übergriff, Kunstfestival, Leipzig [1994] Diffusion, Hatzfeld'sches Palais, Breslau | Raumsetzung, Schloß Waldhausen, Mainz [1995] Pfalzgalerie, Kaiserslautern, Pfalzpreisträger [1996] Raumbenen-Bildebenen, Städtische Galerie Villa Streccius, Landau (mit Dany Paal) [1997] Schnittstellen, Pfalzgalerie, Kaiserslautern (Katalog) [1998] Bildhauersymposion Kobe, Japan | Natura Mentale, Orsay [1999] Deutsch-Französisches Bildhauersymposion in Lauterbourg, Elsaß, Einladung [2000] Differences, Hiroshima City Museum of Contemporary Art | Natura Mentale, Spijkenisse, Holland (Koproduktion mit Jörg Heieck) | Rückführung, St.Guido, Speyer (mit Johannes S. Siermanns, Reinhard Knodt, Dieter Zurnieden) | Bau/Körper/Bau, Friedrichsbau, Bühl (mit Peter Riek) | Blickpunkte, Realisierung der Granit-skulptur 157 m ü. N.N. bei Herxheim/Pfalz [2002] Wasser-Fluss-Skulptur, Rathausplatz Buggingen/Südbaden, Realisierung | Der Berg, Heidelberg, Realisierung der Granitskulptur Lichtenberg | ausgeglichen, Galerie Nagel, Neustadt/ Weinstraße [2003] International Sculpture Symposium in Incheon/ Korea, Einladung | transversal, eine Granitskulptur für die Stadt Kehl, Realisierung | Gedenk-skulptur für die jüdischen Opfer des Nationalsozialismus in Mannheim, Realisierung [2004] tremolo 79 Hz, eine monolithische Skulptur für die Jugendstil-Festhalle der Stadt Landau/ Pfalz, Realisierung [2005] Internationales Bildhauersymposion Les Geants du Nideck, Elsaß, Frankreich, Einladung, Realisierung der Granit-skulptur trace forestière | Schichtungen, Kunsthaus L6, Freiburg [2006] espai escultural, Skulptur und Fotografie, Galerie Maria Villalba, Barcelona | monolithische Systeme, Mannheimer Kunstverein

Jochen Kitzbihler

[1966] born in Ludwigshafen/Rhine [1985-1987] training as a stone sculptor [1989-1995] studies under Prof. Hiromi Akiyama at the Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe [1995] graduates with degree and as master-class pupil | lives and works in Freiburg, Breisgau

Prizes / scholarships

Scholarship of the Evangelischen Studienwerks 1990-95 | Dijon scholarship Rheinland-Palatinate 1994 | Pfalzpreisträger 1995 | scholarship Künstlerhaus Edenkoben 1995 | art award of the Dr. Feldbausch-Stiftung, City of Landau 1996 | working scholarship Henry Roos - Dr. Werner Ludwig Fond 1998 | scholarship of the Stiftung Kulturfonds, Künstlerhaus Lukas/ Ahrenshoop 2000

Exhibitions / actions / projects

[1990] Bildhauersymposium Karlstal, Kaiserslautern [1991] Spuren, Bergkirche St. Peter, Worms [1992] Übergriff, Kunstfestival, Leipzig [1994] Diffusion, Hatzfeld'sches Palais, Breslau | Raumsetzung, Schloß Waldhausen, Mainz [1995] Pfalzgalerie, Kaiserslautern, Pfalzpreisträger [1996] Raumbenen-Bildebenen, Städtische Galerie Villa Streccius, Landau (with Dany Paal) [1997] Schnittstellen, Pfalzgalerie, Kaiserslautern (Katalog) [1998] Bildhauersymposion Kobe, Japan | Natura Mentale, Orsay [1999] German-French sculptor symposion in Lauterbourg, Alsace, Einladung [2000] Differences, Hiroshima City Museum of Contemporary Art | Natura Mentale, Spijkenisse, Holland (co-production with Jörg Heieck) | Rückführung, St.Guido, Speyer (with Johannes S. Siermanns, Reinhard Knodt, Dieter Zurnieden) | Bau/Körper/Bau, Friedrichsbau, Bühl (with Peter Riek) | Blickpunkte, realization of the granite sculpture 157 m above sea level at Herxheim/Pfalz [2002] Wasser-Fluss-Skulptur, Rathausplatz Buggingen/Südbaden, realization | Der Berg, Heidelberg, realization of the granite sculpture Lichtenberg | ausgeglichen??. Galerie Nagel, Neustadt/ Weinstraße [2003] International Sculpture Symposium in Incheon/ Korea, Einladung | transversal, a granite sculpture for the city of Kehl, realization | Gedenk-skulptur für die jüdischen Opfer des Nationalsozialismus in Mannheim, realization [2004] tremolo 79 Hz, eine monolithische sculpture für die Jugendstil-Festhalle der Stadt Landau/ Pfalz, realization [2005] Internationales Bildhauersymposion Les Geants du Nideck, Alsace, France, Einladung, realization of the granite sculpture trace forestière | Schichtungen, Kunsthaus L6, Freiburg [2006] espai escultural, sculpture and photograph, Maria Villalba gallery, Barcelona | Monolithic Systems, Mannheimer Kunstverein

Impressum | Imprint

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung | This catalogue is published on the occasion of the exhibition: **Monolithische Systeme** im Mannheimer Kunstverein

Herausgeber | *Editors:* Mannheimer Kunstverein, Martin Stather
Gestaltung | *Design:* freysign, Annett Frey
Lektorat | *Proof reading:* Antje Lechleiter
Fotografie | *Photography:* Martin Albrecht: Seiten | *pages* 18, 20, 22 unten, 23, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 45, 46, 47, 48, 54, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 88, 89 | Jörg Heieck: Seiten | *pages* 34, 55, 66, 67, 69 | Dieter Ruf: Seiten | *pages* 39, 40, 41 | Stadtarchiv der Stadt Mannheim, Kathrin Schwab: Seiten | *pages* 49, 50, 51, 52, 53 | Jonas Lauritzen: Seite | *page* 74 | Hans-Martin Rieger: Seite | *page* 75 | Luis Ureña: Seiten | *pages* 113, 114

Übersetzungen | *Translations:* Jeremy Gaines
Lithografie | *Lithography:* Medienhaus RETE, Freiburg,
Jochen Weber, Landau
Herstellung | *Production:* modo Verlag Freiburg i. Br.

Mit großzügiger Unterstützung der | *With the generous support:*
Partner und Sponsoren | *Partners and sponsors*
Sparkasse Rhein-Neckar-Nord, Mannheim | Dagmar Althoefer, Steuerberaterin, Mannheim | Heinrich Vetter-Stiftung, Mannheim | Stadt Mannheim | † Josef David | Künzler, Stadtreinigung, Mannheim | Z-Laser Optoelektronik, Freiburg | HB-Laserkomponenten, Schwäbisch Gmünd | catem, Herxheim bei Landau (Pfalz) | PCS PayCard Service, Mannheim | Bernd Ruppert, Mannheim | KUSSER AICHA, Granitwerke

Mein herzlicher Dank gilt den | *My heartfelt thanks go to:*
Helfern, beteiligten Unternehmen und Beratern | *Helpers, companies involved and advisors:*
Anne Arens | Jonas Lauritzen | Maria Villalba | Marisa Ordóñez | Miquel Queralt | Emma Rodriguez | Esteban Laoz | Sabine Pöpl-Giersch | Reinhold Piroshinski | Ellmar Weiller, Herxheim | Raymond Krimm, Wangenbourg | Jochen Weber, Landau | Annett Frey, Freiburg | Christian Lutsch, Karlsruhe | Jörg Heieck, Kaiserslautern | Martin Albrecht, Annweiler | Erik Krause | KUSSER AICHA, Granitwerke | Michael Walter, Rochus Jogerst, Oberkirch | Striffler + Striffler, Architekten, Mannheim | Robert Klor, Rohrbach | Stefan Schnakenwinkel, Riegel | Graniterie Petitjean, La Bresse | Thaler, Zwingenberg | Bernd Funk, Offenbach bei Landau | Uli Sälzle, Forchheim | Andreas Leitheiser, Ilbesheim | Franco di Giusto, Emmendingen | Santiago Silva | Pit Nahaus | Jochen Kronjäger | Sieglinde und Michael Eberhard | Bernd Künzig | Heinz Meyer-Recke

Bibliografische Informationen Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Copyright © 2006 | für diese Ausgabe | modo Verlag, Freiburg i. Br

Mit freundlicher Genehmigung des | *With the kind permission of the:*
Landesvermessungsamt Voralberg, © Land Voralberg: Umschlagseite, Seiten | *cover, pages* 11, 12, 13, Seite | *page* 43 Motiv Mitte oben und Mitte unten | *motif middle above and below*

Mit freundlicher Genehmigung des | *With the kind permission of the:*
Stadtarchivs der Stadt Mannheim | *of the City of Mannheim:*
Seiten | *pages* 49, 50, 51, 52, 53

für die Texte | *for the copy:* bei den Autoren | *held by the authors*
für die Abbildungen | *for the illustrations:* bei den Fotografen | *held by the photographers*

© VG Bildkunst, Bonn 2006

modo Verlag GmbH Freiburg i.Br. | www.modoverlag.de

Printed in Germany | ISBN 3-937014-38-1

Zu den Autoren | *On the authors*

Prof. Dr. Matthias Bleyl | Promotion 1980 an der Ruhr-Universität Bochum, Habilitation 1988 an der Universität des Saarlandes, seit 1993 ordentlicher Professor für Allgemeine Kunstgeschichte mit Schwerpunkt 20. Jh. an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee | *Doctorate in 1980 from the Ruhr-Universität Bochum and Habilitation in 1988 from the Universität des Saarlandes. Since 1993, full Professor of General Art History specializing in the 20th century at the Kunsthochschule Berlin-Weißensee*

Sibylle Omlin | geboren 1965 in Zug, Studium der Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Seit 1990 Tätigkeit als freie Kunstpublizistin und Kuratorin, 1995-2001 Kunstkritikerin und redaktionelle Mitarbeiterin bei der Neuen Zürcher Zeitung, seit 2001 Leiterin des Institut Kunst der Hochschule für Gestaltung und Kunst/Fachhochschule Nordwestschweiz. Lebt in Zürich. | *born 1965 in Zug, studied literature and art history at the Universität Zürich. Since 1990, freelance art publicist and curator. 1995-2001, art critic and editor for the Neue Zürcher Zeitung. Since 2001, head of the Institut Kunst at the Hochschule für Gestaltung und Kunst/Fachhochschule Nordwestschweiz. Lives in Zurich.*

Martin Stather | geboren 1954, Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie in Heidelberg, München und Hamburg. Promotion über „Die Kunstpolitik Wilhelms II.“ Seit 1990 Leiter des Mannheimer Kunstvereins. Zahlreiche Veröffentlichungen zur zeitgenössischen Kunst und zur Denkmalskunst des 19. Jh. | *born 1954, studied art history, history and archaeology in Heidelberg, Munich and Hamburg. Doctoral thesis on "The Art Policy of Wilhelm II." Since 1990, head of the Mannheimer Kunstverein. Numerous publications on contemporary art and memorial art of the 19th century.*