

Was du siehst ist was du siehst.

Die Skulpturen von Karsten Konrad

Ulrike Pennewitz

Gefundene Dinge, benutzte Designobjekte oder verbrauchte Gegenstände sind das Reservoir der Material-Poetik des Bildhauers Karsten Konrad. Nach den Prinzipien des Readymade, von Dadaismus und Surrealismus macht Konrad seit den 1990er Jahren aus diesen Dingen der Missachtung Skulpturen, Rauminstallationen, Reliefs und Collagen, türmt und kombiniert sie nach einer mnemosynen Ordnung, verschränkt sie mit Räumen und Orten. Die in der Bildhauerei präsente „Qual der Situation“¹ erweitert Konrad um die Qual vorgefertigter, benutzter und zufälliger Objekte, verknüpft die Welt des Künstlichen mit der Welt der Kunst. Konrad betreibt sowohl durch das Sammeln als auch das Kombinieren dieser Gegenstände eine technologisch-diskursive Archäologie der Gegenwart, auf der Suche nach den Spuren anonymer Konsumierender, die sie durch ihre Benutzung eingearbeitet haben. Diese künstlerische Strategie der Transfiguration² aufgegebenen Krimskrams ins Ästhetische besetzt eine Lücke zwischen den von Claude Lévi-Strauss beschriebenen Bricoleur und Ingenieur.³



X for U (Mark III), 2018
Seiten: 114

© BB

Konrads Arbeiten stehen, formal betrachtet, in enger Beziehung zu den künstlerischen Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, den Materialassemblagen Pablo Picassos, den Konterreliefs Wladimir Tatlins, den Rauminstallationen Kurt Schwitters und Marcel Duchamps oder den Bühnen- und Architektorentwürfen Kasimir Malewitschs. Die Avantgardisten versuchten Prozesse auszulösen und das Werk aus der Hermetik des Nur-Kunst-Seins zu befreien, um es zu einem Gegenstand des geistigen und sensuellen Gebrauchs zu machen. Tatlin betrieb die Verschiebung des Kunstwerks aus dem

Reich des Schönen mit besonderer Vehemenz und löste Aggressionen der Moderne aus, sodass fast keines seiner Werke physisch überlebte. Nur anhand wackeliger und zerkratzter Silbergelatine-Prints sowie der empörten Kommentare zu seinen prekär in Raumecken befestigten farbigen Eisen-, Aluminium-, Holz-, Draht-, Seil- und Sonstwas-Objekte lässt sich sein Werk heute rezipieren.⁴ Von Tatlin blieben stattdessen Dokumente und Repliken sowie seine politisch-gesellschaftliche Agenda, die mit nichts Geringerem als dem „neuen Menschen“ zu tun hat, der eine „Maschinenkunst“ hervorbringen sollte, die Technik und Ästhetik verbindet und sich damit von einer bis dahin geltenden Kunstauffassung, insbesondere den Vorstellungen des Schönen, vehement abzugrenzen versucht. Die emphatische Devise der Verbindung von Kunst und Leben als der Motor der Avantgarde barg jedoch ein ästhetisches Dilemma ebenso wie die idealistisch-bürgerlichen Abbild- und Ähnlichkeitsideologien, denn das propagierte Aufheben der ontologischen Differenz von Kunst und Ding zeigte sich feindlich gegenüber dem Spielerischen, Spontanen, Zufälligen und führte zu einer „dialektischen Komödie“⁵ mit offenem Ausgang und neuen Ideen.

Geht es in der Geschichte der Zivilisation ja ohnehin darum, die Natur mittels synthetischer Arbeit auszuschalten, ist auch das basale Prinzip künstlerischer wie jeder anderen Arbeit auch, Material so weit von der Natur zu lösen bis es Teil eines Zeichensystems wird, das Appelle an ein kollektives Bewusstsein und persönliches Unterbewusstsein richtet. Das von dem Bakteriologen, Arzt und geheimen Anreger der philosophischen Anthropologie Paul Alsberg in *Das Menschheitsrätsel*⁶ 1922 beschriebene „Körperausschaltungsprinzip“ sollte nach seiner Schlussfolgerung eigentlich zu einer stetig sich weiter entwickelnden Zivilisiertheit führen, die sich durch den intelligenten Einsatz von Werkzeugen, Sprache und Begriffen den Herausforderungen der als ursprünglich feindlich empfundenen Natur entledigen konnte. Die Hinterlassenschaften menschlicher Lebensakte wären nach Alsberg nicht nur Über-

reste vergangener und nutzlos gewordener Technologien, sondern gleichzeitig würden sie den Grad ihrer körperlichen Verfasstheit und das heißt ihrer Kulturstufe ablesen lassen. Die Phasen der Wegentwicklung des Menschen vom Tier sowie des Verlassens der Vitalsphäre und das Betreten der Verstandessphäre würden an ihnen sichtbar. Alsberg entwarf einen Menschen als ein auf Surrogate angewiesenes Wesen, und so brachte er seine Zeitgenossen gegen sich auf⁷, die seine Theorie ablehnten und diese so in Vergessenheit geriet. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigte sich, dass Alsbers Thesen keine Einbahnstraßen sind. Ihre Gültigkeit bestätigt sich jedoch eher aus dem Umkehrschluss: Die Zivilisation befindet sich auf dem Weg der Naturausschaltung, zu ihrer Umformung in „Halbfabrikate“, wie Vilém Flusser sie nennt, und zu einer kompletten Simulation von Natur, wie Jean Baudrillard herausgefunden hat. Die Menschheit hat sich eine durch und durch künstliche, menschengemachte Wirklichkeit geschaffen, in der industriegefertigte Dinge die eigentliche Natur der Zivilgesellschaft und ihr Konsum ein artgerechtes Verhalten geworden ist.

Jean Baudrillard beschreibt 1968 in *Das System der Dinge*: „In den städtischen Zivilisationen sieht man, wie Generationen von Gegenständen, Apparate und Gadgets („Mitbringsel“ technisch praktischer Art) einander in immer schnellerem Tempo ablösen, angesichts dessen sich der Mensch als eine besonders stabile Form bewährt.“⁸ Was ließe sich angesichts dieser Hinterlassenschaften über die momentane Abspaltung zur Natur und den Kultur-, Geistes- und Verstandeszustand der Menschheit ablesen? Germano Celant jedenfalls diagnostiziert einen Zustand des „industriellen Platonismus, in der künstliche Produkte – wie Grundgedanken – unvergänglich und unzerstörbar sind“ und durch ihre Wiederholbarkeit von „einzigartigen“ Gegenständen keine Rede mehr sein könne.⁹ Der Verlust ihrer Einzigartigkeit würde gleichzeitig zu einem künstlerischen sowie kunsttheoretischen Zweifel über die Gültigkeit von einem Original und seinem Wert führen. Denn wenn die Kunst auf die Idee eines Produkts und



BelgradRialto, 2012
Seiten: 83

© October Salon, Belgrade

seines Konsums Rekurs nehmen müsse, das ersetzt und reproduziert werden kann, oder diese Beziehung gänzlich ablehne, was bliebe dann übrig zur Bestimmung des Kulturgrads der Gegenwart? Oder wie Richard Hamilton mit seiner kleinen Pop-Art-Collage 1956 ewig gültig und ironisch fragt: „Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?“

Künstlerinnen und Künstler wie Karsten Konrad haben dieses Dead End als einen Auftrag verstanden, sowohl die Devise der Avantgarde als auch die Ausweglosigkeit aus dem Simulacrum der Konsumgegenstände und Halbfabrikate als eine Metapher umzuwerten, zu aktualisieren und in das Feld künstlerischer Aktion zurückzuspielen. Konrads Arbeiten wie X for U (Mark III) (2018) oder *BelgradRialto* (2012) sind nur scheinbar Weiterentwicklungen konstruktivistischer, dadaistischer Skulpturen. Sie sind mit klaren Botschaften außerhalb ihrer Existenz als Kunstwerke sparsam und kommunizieren kein Sujet. Viel eher exemplifizieren sie die Widersprüchlichkeit des allgemeinen Vorurteils gegenüber dem Kunstwerk, dass künstlerische Arbeit die Überformung eines auf Kunst angelegten Materials definiere. Deshalb enden Konrads Arbeiten auch nicht in einer simplen Konsumkritik des Better by less ebenso wenig wie sie eine Ästhetisierung des Junk als ironisches Gegenbild der Kunst als Phänomen eines informierten und intellektuellen gesellschaftlichen Überbaus darstellen. Sie bilden viel eher Verbindungsstücke von Kunst und Leben, Ding und Kunstwerk. Sie geben dem Nebensächlichen eine Gestalt und evozieren fortwährend Bilder, die sich in einem ständigen Changieren zwischen „Ach dies“ oder „Doch nicht“ befinden. Konrads Arbeiten

suggestieren (kunst)systemrelevante Fragestellungen und animieren auf dieser Ebene zu einer Sensibilisierung von Konsum-, Gesellschafts- oder Sozialsituationen, nicht im Sinne einer Wertung, sondern einer Bewusstwerdung ihrer Verhältnisse zueinander. Dies widerspricht der Idee der Avantgarde, die der Kunst – wie ihre Kritiker behaupten – einen festen Satz von ästhetischen Beschränkungen auferlegen würde und zu einer Autotelie von l'art pour l'art führe. Konrads Arbeiten rekurren ganz bewusst auf jenes geschlossene Zeichensystem der Dingwelt, das die Konsumgesellschaft geschaffen hat und in dem Wunsch, Ware und ihr desinformierter Abfall sich selbst verwertet, sei es durch Vermüllung oder Recycling als die zwei Prinzipien des technologischen Metabolismus. Gleichzeitig entreißt er sie diesem System, macht die Spuren der Benutzung und die imaginäre, geisterhafte Anwesenheit von Körpern zu ihrer erweiterten Bedeutungsebene. Mit der Fokussierung auf das Inessentielle der Gebrauchsgegenstände, auf ihre formellen Konnotationen, emotionalisierten Werte und Individualspuren der Benutzung kommentiert Konrad mit seinen Werken den Zerfall ideologischer Konstrukte der Konsumgesellschaft ebenso wie der künstlerischen Avantgarde in Echtzeit. Konrads Zuwendung zu den benutzten Dingen, das typische, ja vielleicht sogar „natürlichste“ Material der Zivilgesellschaft überhaupt, ist nicht nur als ein Kommentar des Kulturzustandes im unmittelbaren Nahbereich zu verstehen. Sie lassen auch eine Demarkationslinie in Schwingung geraten, die das Subjekt vom Innen und Außen der Kultursphäre abgrenzt. Die Gegenstände werden nicht bloß ihrer ursprünglichen Gebrauchseigenschaften beraubt, sondern für Diskurse aufgeschlossen. Jetzt erst wird der Blick frei auf ihr eigentliches Wesen.

Konrad betreibt eine Werkentwicklung, die sich weniger aus den Eigenschaften der verwendeten Objekte ableitet, wie man bei der Betrachtung seiner aktuellen Arbeiten annehmen könnte, sondern eine diskursräumliche Idee verfolgt. Verschiebung, Entwendung von Gegenständen aus räumlichen, situativen oder gattungsspezifischen Kontexten sowie die Transfiguration



Soft-Dock, 1997
Installation view: Soma, Berlin, 1997

© ME



Disco 97, 1997
Silkscreen on formica, dancing traces
Installation view: Mysliwska, Künstlerhaus
Bethanien, Berlin, 1999

Sammlung Institut für Auslandsbeziehungen; © ME



Galatasaray Tanzkulübü, 2002
Silkscreen on formica, hardboard, wood, plaster;
Tapestry: Achim Kobe
Interior Bar Mysliwska, Berlin, 2002

© ME

sind inhärente Prinzipien in Konrads Arbeiten, die sowohl ortsspezifische wie objekthafte Merkmale aufzeigen. Die Arbeit *Soft-Dock* beispielsweise verklärt ihr künstlerisches Gemachtsein so vollständig, dass sie fast hinter die architektonische Situation zurücktritt und als Unterströmung des „Normalen“ wahrnehmbar ist. *Soft-Dock* demonstriert das Prinzip der Verschiebung: In dem vitrinenartigen Ausstellungsraum des Kreuzberger SOMA arrangierte Konrad 1997 einen roten Citroën Kombi mit einem Wohnwagen, beide in einem offensichtlichen Gebrauchszustand. Das Auto und der Anhänger sind durch eine überlange Stange miteinander verbunden, die gleichzeitig Abstandhalter als auch Verbindungsstück ist, aber auch die Alltagstauglichkeit des Gespanns in Frage stellt. Die zur Bewegung konzipierten Objekte sind in dem als „Kunstort“ geframten Raum zum Stillstand gekommen und werden – entgegen ihrer Konzeption – nicht benutzt und bewegt, sondern betrachtet. Als informelle Spuren der Nutzung durch die Körper anderer erscheinen abgegriffene Stellen, durchgesehene Sitze aber auch das vom Regen stumpf gewordene Rot des Kombis. Die Verschiebung wird nicht nur auf Objektebene vollzogen. Entfernt an die Präsentationsästhetik von Autohäusern erinnernd, setzt sie auch auf kontextueller Ebene an – der vordefinierte und für das Ausstellen von Kunst benutzte Ort beherbergt kontextfremde Objekte, die durch dieses Platziertsein eine Dichotomie hervorrufen. Der Ort wird als Bühnenraum, als Modell sowie als integraler Bestandteil für die Kunst, die vor und nach *Soft-Dock* dort ausgestellt ist, sichtbar.

Mit der zweiteiligen Arbeit *Disco 97* (1999) wird die Orts- und Raumspezifität auf andere Weise thematisiert. Zwei umrissidentische Elemente zeigen einen Ausschnitt eines Fußbodenbelags, der die Dimensionen eines Raumes errahnen lässt. Deutlich sind Spuren der Abnutzung zu erkennen. Der Titel *Disco 97* evoziert die Vorstellung eines engen Barraums, der offenbar auf einen Punkt konzentriert, Menschen zum Tanzen anregte. Diese Arbeit ist eng mit einem konkreten Ort und der Biografie des Bildhauers verbunden: Die Bar Mysliwska am

Schlesischen Tor in Berlin-Kreuzberg, die Konrad seit den 1990er Jahren mitbetreibt. Die Bar ist mit im Siebdruckverfahren hergestellten Fußbodenplatten ausgestattet, in der Anmutung der eigenwilligen Melange aus Flower Power und Biederkeit von Küchenfließen der 1970er Jahre. Die Arbeit demonstriert das Prinzip der Entwendung nicht nur durch die Herausnahme des Fußbodenteils, sondern auch durch die Präsentation senkrecht an der Wand. Durch diesen Akt hebt sich die Anschlussfähigkeit der Arbeit an einen Gattungsdiskurs auf. Als Element, hergestellt durch den Künstler und dann durch zufällige Bearbeitung durch anonyme Barbesuchenden, könnte *Disco 97* als eine Bodenskulptur betrachtet werden. Die Präsentation an der Wand lässt die Arbeiten aber als zwei Bilder erscheinen. Das regelmäßige Muster des Siebdrucks und die Abnutzungsspuren ergeben einen Dialog über die visuelle Ebene, zwischen Ordnung und Chaos, Schöpfung und Auslöschung sowie den Kontrast zwischen der Banalität des Objekts und der aufwendigen Präsentation im Ausstellungsraum.

Eine direkte Reflexion der Entwendung provoziert auch die Arbeit *Blanc de Blancs* (1998). Ein handelsübliches weißes Partyzelt, das der Breite eines schmalen weißen Raumes entspricht, ist von der Decke an den Stützen abgehängt. Das eigentliche Dach des Zelttes ragt trichterförmig nach unten in den Raum. Mit dem Licht von Neonröhrenlampen werden die Umrisse des Zelttes nachgezeichnet und ergeben einen geometrischen sowie energetisch-strahlenden Körper. Seiner Nutzung ist das Zeltdach auf zweierlei Weise entledigt worden, in dem die temporäre Architektur zwar in dem Ausstellungsraum eine Raum-im-Raum-Situation hervorruft, die von der Decke hängende Anordnung den Zugang jedoch verhindert. Auch hier schließt Konrad das Ding durch seine Entfremdung für die rein visuelle Betrachtung auf, die nicht nur auf das Objekt selbst beschränkt bleibt, sondern die Situation – auch die persönliche – in das Betrachtungsspektrum einbezieht.

Das Thema von *Blanc de Blancs* bearbeitet Konrad mit der skulpturalen Sphäre *The Cage* (2019)



Blanc de Blancs, 1998
Tent, fluorescent tubes
Installation view: *Sehen Sehen*,
loop – raum für aktuelle kunst, Berlin, 1998

© ME



The Cage, 2019
Seite: 157

© KK

erneut. Gebogene, verchromte Rohre definieren hier einen offenen Raum. Die Materialien wurden Tischen und Stühlen entnommen, wie sie durch Marcel Breuers Freischwinger oder Arne Jacobsens *Serie 7* bekannt wurden und massenhaft in Nachempfindungen oder Kopien im Möbelbau verwendet werden. Die Rohre zeigen Gebrauchsspuren, die Chromeoberflächen sind zerkratzt oder durch Benutzung stumpf geworden, sie sind eingedrückt, verbogen und mit Löchern übersät. Einige der Teile lassen das ursprüngliche Stuhlmodell errahnen und rekurrieren an jenes von Baudrillard beschriebene Zeichensystem der Konsumdinge. Andere sind durch Konrad bearbeitet und funktionieren als Verbindungselemente. Mit dem Titel *The Cage* spielt Konrad nicht nur an das englische Wort für Käfig oder Vogelbauer an, sondern auch an den Komponisten, Philosophen und Performer John Cage, der 1972 eine auf seinen Namen bezogene Komposition veröffentlichte: *Bird Cage*. Zwölf voraufgezeichnete Tonbänder wurden von Cage in einem Raum verteilt, in dem sich Menschen frei bewegen und Vögel fliegen konnten. Die Dauer, Anordnung und Modulation der Bänder wurden mit Hilfe von I-Ching Zufallsoperationen ermittelt. 10 Cages Werk lebt von der Überschneidung von Fluxus-Performance, Sound und klassischen musikalischen Kompositionen, die in *Bird Cage* zusammenfinden. Sie ergeben eine mediale und fluide Sphäre, die Innen und Außen definiert, ohne die Bereiche räumlich-physisch voneinander abzugrenzen, sondern in medialen Layern zu verschränken. Auch für Karsten Konrads *The Cage* ist die Umgebung, der Raum, in dem die Sphäre aufgestellt ist, und die Mitspielenden entscheidend. Für die Präsentation auf der

Messe Berlin Contemporary 2019, einem Stand der Galerie Alexander Ochs Private, korrespondierte *The Cage* mit Skulpturen der Künstlerinnen und Künstler Axel Anklam, Christina Doll, Sven Drühl, Jan Muche, Alexandra Ranner und Yvonne Roeb. Dieses Zusammenspiel ergab eine Situation von Skulpturen in der Skulptur, die wie bei *Bird Cage* zu Teilnehmenden der Arbeit werden sowie die Betrachtenden, die *The Cage* betreten und die Formation aktivieren. Konrads *The Cage* ist eine Arbeit, die nicht nur wegen ihrer Wandelbarkeit in räumlichen Umgebungskontexten Beziehungen aufbaut, sondern die gleichzeitig die Situation und Anordnung ästhetisch aufschließt. So wie der Vogel im Bauer erst betrachtbar wird, findet auch bei *The Cage* eine ästhetische Displayisierung der Situation statt.

Die Transfiguration wird als Prinzip vor allem bei der großen Gruppe von Arbeiten nachvollziehbar, für die Konrad vorgefertigte Objekte als Material verwendet und von den Zeichensystemen der Dingwelt bis auf ihre Farbigkeit und physische Eigenschaften abkoppelt. Die Oberflächenstruktur von Möbeln und anderen Alltagsgegenständen sind Ausgangspunkt von Materialassemblagen, Objekten und Reliefs mit Titeln wie *Cutpaste* (2007), *Feux faux* (2007), *Black & White* (2010). Die Montage von angefertigten Ausschnitten, meist farbiger, beschichteter Oberflächen ist in dieser Werkreihe typisch, die zu konkreten, gelegentlich auch bildhaften Tableaus zusammengesetzt sind. Die Anordnung der Farbelemente zitieren suprematistische oder konstruktivistische Malerei, jedoch kehren sie den für die Bildkritik häufig verwendeten Begriff „Ungegenständlichkeit“



Cutpaste, 2007
Seite: 64

© KK



Feux faux, 2007
Formica, wood
160 x 160 x 4 cm
Private collection; © BB

ins Absurde, denn Konrads Reliefbilder sind gegenständlich in einem ganz wörtlichen Sinne. Ähnlich wie *Disco 97* sind diese Arbeiten als Bilder zu betrachten, verzichten aber auf einen illusionistischen Bildraum, Bildtiefe oder Sujet und demonstrieren die primäre Tatsache, dass sie ein realer Gegenstand sind. Das erinnert an Frank Stellas 1966 in dem legendären Interview mit Donald Judd und Bruce Glaser in ARTNews formulierten Slogan: „Any painting is an object and anyone who gets involved in this finally has to face up to the objectness of whatever it is that he’s doing. [...] What you see is what you see.“¹¹

Nach diesem von Stella formulierten und zumindest in seinem Frühwerk verfolgten Prinzip funktionieren auch Konrads Assemblagen und Objekte, in die nach dem Konzept des objet trouvé Gegenstände einbezogen sind, deren ursprüngliche Funktion und Gestalt erahnt werden kann. Als visuelle Identifikationselemente sind sie eingebettet in Materialmontagen, die sie betonen, rahmen oder aufsockeln. Die Arbeit *Captain America* (2011) ist um das zentrale Objekt einer verchromten Autoreifenfelge aufgebaut, die an die luxuriöse und großspurige Erscheinung US-amerikanischer Automodelle der 1950er Jahre erinnert. Dynamische Bogenformen und ein an der ursprünglichen Radnabe aufgesetztes geschichtetes Objekt vermitteln die Anmutung einer seltsamen Maschine, deren mechanische Funktionsweise nicht zu entschlüsseln ist, jedoch deutlich emotionale Assoziationen an die „Schönheit“ von aufgearbeiteten Oldtimern hervorruft und den damit verbundenen Fetisch für ein Industrieprodukt. Als komplexe Anordnung verbindet auch *Babylon by boat* (2014) eine Vielzahl solcher Identifikationselemente: zwei Hälften von Bootskörpern, ein blau lackierter Eisenwinkel mit der Aufschrift „Tragfähigkeit 100 kg“, Stuhlsitze, Kofferkanister, Möbelteile und ein orangefarbener Unterbau, der an die Entwürfe des italienischen Designers Joe Colombo erinnert. Konrad widmet die ursprünglichen Funktionsweisen der Gegenstände – scheinbar – um, indem Behälter aufgesägt als Wände einer Art Bootskajüte funktionieren, die Stuhlsitze zur Überdachung

von dieser verwendet werden oder Hockerbeine antennenartig in die Luft ragen. Durch die Aufsockelung erscheint die Anordnung wie das stillgelegte Ausstellungsstück einer anthropologischen Sammlung von DIY-Objekten aus der Produktion eines westlichen Zivilisationsmüll verarbeitenden Bastlers. Aus den „Überbleibseln von früheren Konstruktionen“ baut der „Bastler“ seine Objekte, wie Claude Levi-Strauss ihn als Gegenentwurf zur Wissenschaftlerin und zum Ingenieur* beschreibt, aus einer „stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang zu dem augenblicklichen Projekt steht, wie überhaupt zu keinem besonderen Projekt, sondern das zufällige Ereignis aller sich bietenden Gelegenheiten ist, den Vorrat zu erneuern oder zu bereichern [...]“¹²

Für Levi-Strauss ist die „Bastelei“ eine Form von Poesie und des mythischen Denkens, statt des rationalen, und damit eine Sprachform, die nicht nur mit den Dingen spricht, sondern auch mittels der Dinge: „indem sie durch die Auswahl, die sie zwischen begrenzten Möglichkeiten trifft, über den Charakter und das Leben ihres Urhebers Aussagen macht.“¹³ Im Unterschied zu dem fiktiven Werk eines Boote bauenden „Bastlers“, hat der Bildhauer Konrad nicht das Ziel, ein funktionierendes Projekt aus zweckentfremdeten Objekten umzusetzen. Dennoch folgt seine Materialpoetik den Prinzipien der „Bastelei“ durch Verwendung der Überreste von Ereignissen: „odds and ends“, würde das Englische sagen, Abfälle und Bruchstücke, fossile Zeugen der Geschichte eines Individuums oder einer Gesellschaft.“¹⁴ Ziel von *Babylon by boat* sind ebenso wie bei *Captain America* die Bilder, die diese Objekte hervorrufen, und die nicht in einer Erklärung über ihr Funktionieren enden, sondern eine Kette an weiteren Assoziationen anregen, die auf dem schmalen Grat zwischen konkreter und unkonkreter Objektwahrnehmung wandern, zwischen Kunst und Leben. Gerade *Babylon by boat* scheint nach der Dekodierung seiner Einzelteile frei nach René Magritte zu kommunizieren: „Hier ist kein Boot“, sondern ein „gegenständliches“ aber



Babylon by boat, 2014
Seite: 219

© BB

dennoch surreales Zusammenkommen von widersprüchlichen Dingen, die eine Orchestrierung des Visuellen erzeugen.

Statt einer funktionellen Transfiguration von Nichtkunst zur Kunst, richtet Konrad also den Fokus auf die ästhetischen Qualitäten und Energien der Objekte selbst, die sie beim Aufeinandertreffen erzeugen. Deshalb findet hier auch nur bedingt eine „Verklärung des Gewöhnlichen“ statt, wie Arthur C. Danto herausgearbeitet hat. Denn Danto fragt gezielt nach einem gültigen Aspekt, der sich zur Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst heranziehen ließe, und versucht das vor allem durch Wahrnehmungskonventionen oder den institutionellen Rahmen zu klären. Konrads Werke werden nicht zu einer künstlerischen Arbeit durch die Betrachtungshaltung, den kunstinstitutionellen Kontext oder Gattungsdiskursen initiiert, wie das *Soft Dock* oder *Blanc de Blancs* vermuten lassen, deren ästhetische Wahrnehmbarkeit erst durch den konnotierten Rahmen der Kunstaussstellung oder den Kunstraum vollständig möglich ist. Viel eher aktivieren seine Arbeiten auf spielerische Weise die Grabenkämpfe der künstlerischen Moderne und agieren als selbstbewusste Statements in dem von Rosalind Krauss entworfenen „Kraftfeld“, das von den Oppositionen von Kultur und Natur, Gebautem und Ungebautem bestimmt wird.¹⁵ Innerhalb des von Krauss entwickelten Modells des „expanded field“ bewegen sich Konrads Konzepte vor allem auf der Achse zwischen axiomatischen Strukturen und autonomen Skulpturen, architecture und non-architecture.¹⁶ Dieser Zusammenhang wird bei den Arbeiten besonders deutlich, die mit Architektur verschränkt sind, architektonische

Situationen entwickeln, aber auch an architekturtypische Elemente erinnern, wie Modelle und Fassaden. Die 2015 in der Berlinischen Galerie präsentierte Arbeit mit dem Titel *Lost island*, (Ddr)aussen benutzt der Bildhauer einen Form-Überrest, der nicht nur auf die meist positiv besetzten emotionalen Werte der Dingwelt anspielt, sondern auch nach seinen Negativformen fragt. Da der Diskursraum der Architektur die Öffentlichkeit ist und hier nicht nur das Werk in seiner äußeren Form und Aspekte künstlerischer Intention wahrgenommen wird, sondern auch Funktionalität, Standortverträglichkeit und allgemeine Geschmacksfragen diskutiert werden, sind die Umriss des Architekturdiskurses besonders da anschaulich, wo ausgeführte oder projektierte Bauwerke von der Öffentlichkeit abgelehnt werden oder aus politisch-gesellschaftlichen Gründen verschwinden müssen. *Lost island*, (Ddr)aussen zitiert die Dachkonstruktionen von Ulrich Müther, und ganz konkret die Großgaststätte Ahornblatt, die 1973 fertig gestellt wurde¹⁷ und 2000 trotz des Status als denkmalgeschütztes Bauensemble den Plänen der Wohnraumverdichtung des Berliner Senats an der Leipziger Straße zum Opfer fiel. Anders als das Ahornblatt ist Konrads Skulptur im Grundriss geschlossen, zeigt keine Zu- und Eingänge, sondern ist ganz auf den Körper und die von Müther entwickelte zweifach geschwungene Dachform konzentriert, die zum Sinnbild sozialistischer Architekturvisionen avancierte. Konrad setzte dem Monumentalen, Überzogenen und Verschwenderischen der verschwundenen Architektur ein handliches, auf eine räumliche Skizze reduziertes Denkmal nach dem Prinzip des Bozzetto, dessen ästhetische Botschaft jederzeit neu aktiviert werden



Lost island, DDRaußen, 2015

Installation view: *Radikal Modern*, Berlinische Galerie
Seite: xxxx

© KK



Ahornblatt, 1973

Die Hochhäuser entlang der Leipziger Straße im Hintergrund.

Photo via www.monumente-online.de

könnte. Wesentlich reduzierter ist eine Folge von Arbeiten mit dem Titel *Archetypes* (2015), die sowohl als Skulptur als auch als Architekturkonzepte gelesen werden können. Grundformen und fassadenartige Außenflächen lassen das Architekturzitat eher erahnen als identifizieren. Diese Arbeiten verkörpern die Idee des Prototypischen ebenso wie die Prozesse der Form- und Gestaltfindung, die bei *Archetypes* unabgeschlossen bleibt und im Kontrast zu den gedungenen Formen der Arbeiten steht.

Dialogische Formen des Architekturbezugs bilden die Arbeiten *X for U (Mark III)* (2018) sowie *BelgradRialto* (2012). Sie sind mit dem Auf- und Ausstellungsraum verschränkt und entwickeln eine Ortspezifität, die vergleichbar mit *Blanc de Blancs* und *The Cage* eine Displayisierung der Situation hervorrufen, ebenso wie sie die Dimensionen und das Volumen des Raumes erfahrbar machen. *X for U (Mark III)* durchmisst bildhaft den Raum, füllt die Leere, macht sie sichtbar, aber unpassierbar. Auch auf Bedeutungsebene ist die Arbeit mit dem Ort und der Ausstellung mit dem Titel *Spatial Manifestation* verbunden. Das Berliner Glint, ein Gebäudekomplex in der Nähe der Friedrichstraße, das zum Zeitpunkt von Konrads Installation 2018 die Spuren von DDR-Sanierung, Hausbesetzungen und Überformung von früheren Bewohnerinnen und Bewohnern sowie Kunstprojekten wahrnehmen ließ, ist nicht nur ein Ort, sondern wirkt nach dem Prinzip des Künstlers ebenso wie das von ihm verwendete vorgefundene Material bereits mit Bedeutungen vorbesetzt. Nicht zuletzt spielt Konrad mit dem Titel seiner Arbeit *X for U (Mark III)* einen Moment ein, das vor dem Hintergrund der Kritik an kommerziellen Interessen folgenden Stadtgentrifizierung und dem synchron dazu stattfindenden Sterben von Kunstorten in Berlin einen Kommentar platziert. Der Redewendung „Jemandem ein X für ein U vormachen“ geht auf die im antiken Rom verwendeten Zahlen X für Zehn und V – aus dem das U hervorgegangen ist – für die Fünf. Will heißen, eine Fünf durch das simple Verlängern der Striche zu einer Zehn zu machen und damit eine Wertverdoppelung vorzutäuschen. Die Anordnung der Installation zeigt ein vollendetes

X und stellt damit die Frage nach dem Kapital als Wertgröße. Die für 2018 geplante Sanierung des Gebäudes wird den zum Zeitpunkt der Installation existierenden Kunstort, aber auch die Spuren der Geschichte und einstigen Bewohnerinnen und Bewohner zum Zwecke der Steigerung finanziellen und wirtschaftlichen Kapitals überschreiben. Das kulturelle und soziale Kapital des Ortes wird – zumindest für die Öffentlichkeit – verschwinden. Damit wird für den Ort ebenfalls eine Transfiguration beschrieben, jedoch in umgekehrter Richtung, wie Danto es formulierte: von der Kunst zum Gewöhnlichen. Konrads *X for U (Mark III)* erweitert den Raumdiskurs über die phänomenologischen Fragen nach Dimension und Volumen hinaus, bleibt aber eine vorgegriffene Antwort oder Wertung schuldig. Es ist die Sache des Betrachters und der Betrachterin, diese und andere Arbeiten zu lesen. Karsten Konrad schafft eine Sensibilisierung zur Bewusstwerdung der Zusammenhänge vor Ort, die über künstlerisch plan- und manipulierbare Aspekte hinausweisen. Das ist im besten Sinne *Room Service* – dem Raum einen Dienst erweisen.¹⁸



Archetypes, 2001

Studio view

Seite: xxxx

© ME

- 1 Germano Celant, Tony Cragg und der industrielle Platonismus, 1981, in: Anthony Cragg. *Parts of the World*, Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal, hg. von Gerhard Finckh, Köln 2016, S. 28–62, hier S. 35.
- 2 vgl. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, [engl. *The Transfiguration of the Commonplace*], Frankfurt am Main 1984.
- 3 vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main 1968.
- 4 Larissa Zhadova: *Tatlin*, New York 1988. Bei einer Recherche in den 1980er Jahren konnte Zhadova lediglich 16 *Constructions and Experiments with Materials* katalogisieren.
- 5 Arthur C. Danto, 1984, a. a. O., S. 59.
- 6 Paul Alsberg, *Das Menschheitsrätsel. Versuch einer prinzipiellen Lösung*, Dresden 1922.
- 7 vgl. Max Scheler, *Mensch und Geschichte*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Bern 1976, S. 134 f.
- 8 Jean Baudrillard: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt am Main/New York 1991, S. 9.
- 9 Germano Celant, 1981 / 2016, a. a. O., S. 28.
- 10 vgl. www.johncage.org, aufgerufen am 6. Dez. 2020.
- 11 *Questions to Stella and Judd*, Interview von Bruce Glaser mit Frank Stella und Donald Judd, ediert von Lucy R. Lippard, in: *ARTNews*, Sept. 1966.
- 12 Claude Lévi-Strauss, a. a. O., S. 30.
- 13 ebd., S. 34f.
- 14 ebd., S. 35.
- 15 vgl. Rosalind Krauss: *Sculpture in the Expanded Field*, in: *October*, Vol. 8., Spring 1979, S. 30–44.
- 16 ebd., S. 41.
- 17 Bauausführende Architekten waren Gerhard Lehmann und Rüdiger Plaethe im Auftrag des Ministerrats der DDR; Bauzeit 1969–1973.
- 18 *Room Service* geht zurück auf einen Ausstellungstitel von Karsten Konrad im SMAC Berlin, 29. April – 1. Mai 2016.

In diesem Text wird wegen der besseren Lesbarkeit und Verständlichkeit alternierend das generische Femininum und Maskulinum verwendet. Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, das zur Wahrung gendergerechter Sprache in diesen Formulierungen neben Personen weiblichen und männlichen Geschlechts auch Personen gemeint sind, die sich nicht im binären System von Mann/Frau verorten können oder wollen

“What You See is What You See.”

The Sculptures of Karsten Konrad

Ulrike Pennewitz

Found items, used design objects, and worn-out artifacts form the reservoir of material poetry for the sculptor Karsten Konrad. Since the 1990s he has made sculptures, three-dimensional installations, reliefs, and collages from these neglected things after the principles of the Readymade and of Dadaism and Surrealism. He piles them up and combines them according to a mnemonic order, linking them with spaces and places. Konrad expands the “agony of the situation”¹ which is present in sculpture with the agony of prefabricated, used, and random objects, linking the world of artifice with the world of art. In his search for traces of anonymous consumers who broke these objects in by using them, Konrad creates not only by collecting but also by combining them in a technological-discursive archaeology of the present. This artistic strategy of the transfiguration² of abandoned paraphernalia into something aesthetic occupies a gap between the “bricoleur” described by Claude Lévi-Strauss and the engineer.³



X for U (Mark III), 2018

Pp: 110

© BB

Seen formally, Konrad’s works stand in close relationship to the artistic avant-garde movements of the early twentieth century: the material assemblages of Pablo Picasso, the counter-reliefs of Vladimir Tatlin, the room installations of Kurt Schwitters and Marcel Duchamp, and the stage and architecture designs by Kazimir Malevich. The artists of the avant-garde attempted to trigger processes and to free the work from the hermeticism of being purely art, in order to create an object of intellectual and sensual use. Tatlin carried out the displacement of the artwork from the realm of beauty with particular energy

and triggered aggression resulting from a hatred of modernism to such an extent that virtually none of his works have survived physically. Today we are able to form an impression of his art only from the wobbly and scratched silver gelatin prints and the scandalized comments regarding his colorful iron, aluminum, wood, wire, rope, and what-have-you objects fixed precariously into the corner of a room.⁴ Instead, what remains of Tatlin are his documents and replicas as well as his political-social agenda, which deals with nothing less than the “New Man,” who was to create a machine art which would combine technology and aesthetics and which thus attempted to distance itself emphatically from the hitherto valid concept of art, especially the concepts of beauty. However, the vehement motto for the connection between art and life as the motor of the avant-garde concealed an aesthetic dilemma as well as the idealistic-bourgeois ideologies of likeness and similarity, because the publicized suspension of the ontological difference between art and object revealed itself to be hostile toward the playful, spontaneous, and coincidental and led to a “dialectical comedy”⁵ with an open end and new ideas.

In any case, if in the history of civilization it is a question of shutting out nature by means of synthetic work, then the basic principle of artistic work—like any other kind—is to separate material so far away from nature until it becomes part of a system of signs which directs appeals toward a collective awareness and personal sub-consciousness. According to the author’s conclusion, the “principle of shutting down the body” proposed by the bacteriologist, doctor, and secret inspirer of philosophical anthropology Paul Alsberg in *Das Menschheitsrätsel*⁶ from 1922 should really lead to a constantly developing civilized state which through the intelligent use of tools, language, and concepts would be able to deal with the challenges of a nature originally experienced as hostile. According to Alsberg, the relics of human actions not only would be relics of past technologies that had

become useless but would permit us at the same time to read the degree of their physical constitution, which means their cultural level. The phases of man’s development from animals and his exit from the vital sphere and entry into the sphere of reason would be visible in them. Alsberg sketched man as a being dependent upon surrogates, and so he made his contemporaries rise up in anger against him,⁷ so that they rejected his theory and it was forgotten. Only in the second half of the twentieth century did it become evident that Alsberg’s theses were not one-way streets. Rather, their validity is confirmed by the reverse: civilization is moving toward shutting down Nature, toward reshaping it into “half-fabrications,” as Vilém Flusser calls them, and toward a complete simulation of Nature, as Jean Baudrillard discovered. Humankind has created for itself a thoroughly artificial, man-made reality in which industrially made things represent the true nature of civil society and consumption has become species-appropriate behavior.

In 1968 Jean Baudrillard described in *The System of Objects*: “Our urban civilization is witness to an ever-accelerating procession of generations of products, appliances and gadgets by comparison with which mankind appears to be a remarkably stable species.”⁸ In view of this legacy, what can we read about the present dissociation of Nature and the cultural, intellectual, and reasonable state of humankind? Germano Celant at any rate diagnoses a state of “industrial Platonism, in which artificial products—like primary ideas—are everlasting and indestructible.” Because of their repetitiveness, there can no longer be a question of “unique” objects.⁹ The loss of their uniqueness would simultaneously lead to an artistic and art-theoretical doubt regarding the validity of an original as well as its value. Because if art has to have recourse to the idea of a product which can be replaced and reproduced and its consumption, or totally rejects this relationship, what would then remain to determine the cultural level of the present? Or, as Richard Hamilton asks with



BelgradRialto, 2012

Pp: 83

© October Salon, Belgrade

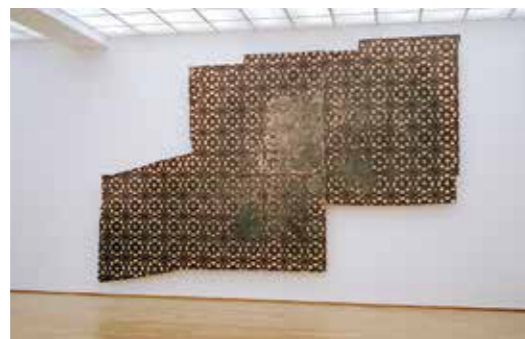
eternal validity and irony in his little Pop Art collage of 1956: “Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?”

Artists like Karsten Konrad saw this “dead end” as a mission to reassess as a metaphor both the motto of the avant-garde and the impossibility of finding a way out of the simulacrum of consumer objects and half-fabrications, to update it and restore it to the field of artistic action. Konrad’s works like *X for U (Mark III)* (2018) and *Rialto Belgrade* (2012) are only seemingly further developments of Constructivist, Dadaist sculptures. They are sparing with clear messages outside their existence as artworks, and they communicate no subject. Instead, they exemplify the contradictory nature of the general prejudice about the artwork, that artistic work defines the transformation of a material designed as art. Therefore Konrad’s works do not end in a simple consumer criticism of “better buy less” any more than they represent an aestheticization of junk as an ironic antithesis to art as a phenomenon of an informed and intellectual social superstructure. Instead, they form connections between art and life, between objects and the artwork. They give the subsidiary a form and constantly evoke images which lie in a permanent vacillation between “Okay, this one” and “Perhaps not.”

Konrad’s works suggest questions relevant to the (art) system and encourage on this level a sensitization of consumer, societal, and social situations, not in the sense of a value judgment but as a growing awareness of their relationships to each other. This contradicts

the idea of the avant-garde, which would impose on art—as its critics maintain—a rigid set of aesthetic limitations and would lead to a justification of *l'art pour l'art*. Konrad's works consciously refer back to the closed semiotic system of the world of things that consumer society has created, also in the desire that goods and their misinformed garbage will be utilized, either by littering or recycling as the two principles of technological metabolism. At the same time, it wrests them from this system, turning the traces of use and the imaginary, disembodied presence of bodies into their expanded level of meaning. With the focus on the non-essential aspects of everyday items, on their formal connotations, emotionalized values, and individual traces of use, Konrad comments with his works in real time on the disintegration of ideological constructs within the consumer society as well as the artistic avant-garde. Konrad's attention to used things—the most typical, indeed possibly the most “natural” material of civil society altogether—should not only be understood as a commentary on the cultural state in our immediate surroundings. They also permit a demarcation line to vacillate, which separates the subject from the inside and outside of the cultural sphere. The objects are not merely robbed of their original useful qualities; they are also opened up for debate. Only now is there a clear view of their true nature.

Konrad pursues a development of his works which is derived not so much from the qualities of the objects used, as one might assume when viewing his current works, but which seeks a spatial idea of debate. The displacement and/or appropriation of objects from spatial, situational, or genre-specific contexts and transfiguration are principles inherent to Konrad's works which demonstrate both location-specific and object-like characteristics. The work *Soft-Dock*, for example, glorifies so completely the fact that it was created as an artwork that it almost retreats behind the architectural situation, and the undercurrent of the “normal” is perceptible. *Soft-Dock* demonstrates the principle of displacement:



Disco 97-2000, 2001
Exhibition view: *Quobo*, Hamburger Bahnhof, Berlin, 2001

© ME

in 1997, in the showcase-like exhibition space of SOMA in Kreuzberg, Konrad arranged a red Citroën station wagon with a caravan, both of them evidently used. The car and its trailer are joined together by an extra-long bar which is simultaneously a spacer and a connecting piece but which also calls into question the combination's suitability for daily use. These objects, which were designed to move, have been brought to a standstill in the space that has been framed as an “art location.” Contrary to the purpose for which they were designed, they will not be used and moved but rather studied. Worn places and seats showing signs of having been sat on appear as informal traces of use by the bodies of other anonymous people, as does the red of the station wagon, its brightness dulled by rain. The displacement is effected not only on the level of the objects. Vaguely recalling the presentation aesthetics of automobile showrooms, it is also applied on a contextual level—the predefined location, used for the display of art, houses extraneous objects which evoke a dichotomy by virtue of their placement. The place becomes visible as a stage, as a model for and integral component of the art which will be exhibited there before and after *Soft-Dock*.

With the two-part work *Disco 97* (1999), the specifics of location and space are examined in a different way. Two elements with an identical outline show a section of a floor covering which allows us to intuit the dimensions of a space. The traces of use can be clearly recognized. The title *Disco 97* evokes an image of a narrow room which evidently focuses on a point and encourages people to dance. This work is closely linked to a specific place and the biography of the sculptor: the Mysliwska bar by the Schlesisches Tor in the Kreuzberg district of Berlin, of which Konrad has been the co-manager since the 1990s. The bar is fitted out with floor tiles produced using a screen-printing process, giving the impression of the idiosyncratic mixture of Flower Power and petit-bourgeois attitudes typical of kitchen tiles during the 1970s. The work demonstrates the principle of misappropriation not only

through the extraction of part of the floor but also through the vertical presentation on the wall. This act raises the question of the compatibility of the work with a debate relating to genre. As an element created by the artist and then its random processing by anonymous visitors to the bar, we could regard *Disco 97* as a floor sculpture. However, the presentation on the wall enables the works to appear as two pictures. The regular pattern of the screen print and the traces of use result in a dialogue on a visual level between order and chaos, creation and destruction, as well as the contrast between the banality of the object and its elaborate presentation in the exhibition space.

The work *Blanc de Blancs* (1998) also provokes a direct reflection of misappropriation. A white off-the-shelf party tent corresponding to the width of a narrow white room has been suspended from the ceiling by its supports. The actual roof of the tent protrudes downward in the space like a funnel. The outlines of the tent are traced by the light of fluorescent tubes, producing a geometric and energetically radiant body. The tent roof has been divested of its purpose in two ways: the temporary architecture evokes a space-within-a-space situation within the exhibition space, but the way in which it is suspended from the ceiling prevents access. Here again, Konrad opens up the object to purely visual study by alienating it. It does not simply remain limited to the object itself, but it also involves the situation—including the personal one—into the spectrum of observation.

Konrad reworked the subject of *Blanc de Blancs* again with the sculptural sphere *The Cage* (2019). Here, bent chrome-plated tubing defines an open space. The materials were derived from tables and chairs of the type that became famous through Marcel Breuer's cantilever chair and Arne Jacobsen's *Series 7* and which was mass-produced in furniture construction in the form of imitations or copies. The tubing shows traces of use: the chrome surfaces are scratched or dulled by



Bar Mysliwska, 1996
Work in progress

© KK

use; they are dented, twisted, and full of holes. Some of the elements hint at the original chair and refer to the semiotics of consumer objects described by Baudrillard. Others have been processed by Konrad and function as connecting elements. With the title *The Cage*, Konrad alludes not only to a birdcage but also to the composer, philosopher, and performance artist John Cage, who in 1972 published a composition based on his name: *Bird Cage*. Cage distributed twelve previously recorded tapes in a room in which people could walk around freely and birds could fly. The duration, arrangement, and modulation of the tapes were determined by using *I Ching* chance operations.¹⁰ Cage's work lives from the intersection of Fluxus performance, sound, and classical musical compositions, which are brought together in *Bird Cage*. They result in a medial and fluid sphere which defines inside and outside without isolating the areas from each other either spatially or physically but rather intertwining them in medial layers. For Karsten Konrad too, *The Cage* is the surroundings, the room in which the sphere has been installed, and the participants are of crucial importance. For the presentation at the Berlin Contemporary Fair in 2019, at a stand of the gallery Alexander Ochs Private, *The Cage* corresponded with sculptures by the artists Axel Anklam, Christina Doll, Sven Drühl, Jan Muche, Alexandra Ranner, and Yvonne Roeb. This interaction produced a setting of sculptures within the sculpture, which—as with *Bird Cage*—became participants in the work as well as the observers who entered *The Cage* and activated the formation. Konrad's *The Cage* is a work which not only establishes relationships because of their changeability in spatial environmental contexts but which at the same time opens up the setting and arrangement aesthetically. Just as the bird can only be observed in the cage, so in *The Cage* an aesthetic presentation of the setting takes place.

The transfiguration as a principle becomes comprehensible especially in the large group of works for which Konrad uses prefabricated

objects as material and disconnects these from the sign system of the world of things except for their colorfulness and their physical characteristics. The surface structure of furniture and other everyday objects provides the starting point for material assemblages, objects, and reliefs with titles like *Cutpaste* (2007), *Feux faux* (2007), and *Black & White* (2010). The assembly of prepared sections, mostly colored, coated surfaces, is typical of this series of works, which are juxtaposed to create concrete, sometimes also vivid tableaux. The arrangements of the colored elements quote Suprematist or Constructivist painting, and yet they pursue *ad absurdum* the term “non-Representationalism,” frequently used in image criticism, because Konrad’s relief pictures are representational in a very literal sense. These works should be regarded as pictures, just like *Disco 97*, although they dispense with an illusionist pictorial space, pictorial depth, or subject and demonstrate the primary fact that they are a real object. That recalls Frank Stella’s slogan, formulated in 1966 in the legendary interview with Donald Judd and Bruce Glaser in *ARTNews*: “Any painting is an object and anyone who gets involved in this finally has to face up to the objectness of whatever it is that he’s doing. ... What you see is what you see.”¹¹

Konrad’s assemblages and objects also function according to this principle formulated by Stella and followed at least in his early work, into which objects whose original function and form can only be guessed at are introduced according to the concept of the *objet trouvé*. As elements of visual identification they



Black & White, 2010
Seite: 74

© BB



Captain America, 2011
Seite: 71

© Jimi Billingsley

are embedded in material assemblages which emphasize, frame, or display as if on a pedestal. The work *Captain America* (2011) is built up around the central object, a chrome car-wheel rim, which recalls the luxurious and ostentatious appearance of American vehicle models in the 1950s. Dynamic arched forms and a layered object positioned on the original wheel hub convey the impression of a strange machine, whose mechanical workings cannot be deciphered but which evokes clearly emotional associations of the beauty of renovated vintage cars and the related fetishist attraction to an industrial product. *Babylon by boat* (2014) is a complex arrangement which also links together a large number of such identification elements: two halves of boat hulls, a piece of angle iron painted blue with the label “load capacity 100 kg,” chair seats, jerry cans, pieces of furniture, and an orange-colored base that recalls the works by the Italian designer Joe Colombo. Konrad rededicates the original function of the objects—apparently—in that containers are sawn open and used as walls for a sort of cabin on a boat, the chair seats are used to provide a roof over the top, and stool legs rise upward in the air like antennae. Through the pedestal-like staging the arrangement looks like a discarded exhibit from an anthropological collection of DIY objects produced by an amateur craftsman who processes the garbage of Western civilization. The “bricoleur” constructs his objects from the remnants of earlier constructions, as Claude Lévi-Strauss describes him as the opposite of the scientist and the engineer*: he makes do with a “set of tools and materials which is always finite and is also heterogeneous because what it contains bears no relation to the current project, or indeed to any particular project, but is the contingent result of all the occasions there have been to renew or enrich the stock.”¹²

For Lévi-Strauss the “bricolage” is a form of poetry and of mythical thought, instead of the rational, and hence a form of language which speaks not only with things but also through the medium of things, “giving an account

of his personality and life by the choices he makes between the limited possibilities.”¹³ In contrast to the fictitious work of a “bricoleur” who is building a boat, as a sculptor Konrad does not have the aim of creating a functioning project from alienated objects. Nonetheless his material poetry follows the principles of “bricolage” by making use of the “remains and debris of events, in French ‘des bribes et des morceaux’, or odds and ends in English, fossilized evidence of the history of an individual or a society.”¹⁴ The aim of *Babylon by boat*, as with *Captain America*, is the images which these objects evoke and which do not end in an explanation as to how they function but rather prompt a chain of further associations which walk the thin line between concrete and abstract perception, between art and life. *Babylon by Boat* in particular seems after the deciphering of its individual components to communicate, freely adapted from René Magritte: “This is not a boat” but a “representational” and yet surreal encounter between contradictory objects which create an orchestration of the visual.

Instead of a functional transfiguration of non-art to art, Konrad therefore directs our focus onto the aesthetic qualities and energies of the objects themselves which they create when they meet. Thus, we find here too only to a limited extent a “transfiguration of the commonplace,” as Arthur C. Danto developed it. Because Danto asks specifically about a valid aspect which could be applied to distinguish art from non-art and attempts above all to clarify this through conventions of perception or the institutional framework. Konrad’s works



Ahornblatt, 1973

Photo via ckstadtspaziergaenge.wordpress.com



Ahornblatt, dismantled 2001

Photo via www.luftbildsuche.de

are not initiated as an artistic creation through the observation attitude, the art-institutional context, or debates about genre, as *Soft-Dock* or *Blanc de blancs* might make us think, whose aesthetic perceptibility is only fully possible through the relevant setting of the art exhibition or the art gallery. Rather, his works activate in a playful manner the turf battles of artistic modernism and act as self-confident statements in the “expanded field” developed by Rosalind Krauss, which is determined by the opposition between culture and nature, the built and the unbuilt.¹⁵ Within the model of the “expanded field”, Konrad’s concepts move primarily on the axis between axiomatic structures and autonomous sculptures, architecture and non-architecture.¹⁶ This context becomes especially clear in the works that are connected with architecture, that develop architectural situations, and also recall typical architectural elements like model and façades. For the work titled *Lost island, (Ddr) aussen*, presented in the Berlinische Galerie in 2015, the sculptor uses a relic of a form which not only refers to the usually positive emotional values of the world of things but which also asks about its negative forms. Since the space in which the debate about architecture takes place is the public one, and here not only the work in its external form and aspects of the artistic intention are perceived but also functionality, compatibility with the location, and general questions of taste are discussed. The outlines of the discourse on architecture are particularly vivid where completed or planned structures are rejected by public opinion or have to disappear for political-societal reasons. *Lost island, (Ddr) aussen* cites the roof constructions by Ulrich Müther, and specifically the large restaurant Ahornblatt, completed in 1973¹⁷ and which in 2000 in spite of its status as a protected building complex became a victim of the plans of the Berlin Senate for the densification of residential districts on Leipziger Strasse. Unlike Ahornblatt, Konrad’s sculpture is cohesive in its ground plan, has no access points and entrances, but concentrates completely on the structure and the double-arched roof

- 1 Germano Celant, "Tony Cragg und der industrielle Platonismus, 1981," in Anthony Cragg, *Parts of the World*, exh. cat. Von der Heydt-Museum Wuppertal, ed. Gerhard Finckh (Cologne, 2016), pp. 28–62, here p. 35.
- 2 See Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, MA, 1981).
- 3 See Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (London, 1966).
- 4 Larissa Zhadova, *Tatlin* (New York, 1988). As a result of her research during the 1980s, Zhadova was able to catalogue only sixteen Constructions and Experiments with Materials.
- 5 Danto 1981 (see note 2), p. 31.
- 6 Paul Alsberg, *Das Menschheitsrätsel: Versuch einer prinzipiellen Lösung* (Dresden, 1922).
- 7 See Max Scheler, "Mensch und Geschichte," in idem, *Gesammelte Werke*, vol. 9 (Bern, 1976), pp. 134–35.
- 8 Jean Baudrillard, *The System of Objects*, transl. James Benedict (London, 1996), p. 3.
- 9 Celant 2016 (see note 1), p. 28.
- 10 See www.johncage.org, accessed December 6, 2020.
- 11 "Questions to Stella and Judd," interview by Bruce Glaser, edited by Lucy R. Lippard, *ARTNews* 65, no. 4 (September 1966).
- 12 Lévi-Strauss 1966 (see note 3), p. 17.
- 13 *Ibid.*, p. 21.
- 14 *Ibid.*, p. 22.
- 15 See Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *October* 8 (Spring 1979), pp. 30–44.
- 16 *Ibid.*, p. 41.
- 17 The executive architects were Gerhard Lehmann and Rüdiger Plaethe on behalf of the Council of Ministers of the GDR; construction period 1969–1973.
- 18 *Room service* goes back to an exhibition title by Karsten Konrad in SMAC Berlin, April 29– May 1, 2016.

In this text, in the interests of improved readability and intelligibility, the generic feminine and generic masculine have been used alternately. We should like to point out expressly that in order to preserve gender-appropriate language in these formulations, in addition to persons of the female and/or male sex also those persons are meant who cannot or do not wish to align themselves with the binary system of man/woman.

form developed by Mütter, which promoted the symbol of social architectural visions. Konrad created a modest memorial to the monumental, exaggerated, and extravagant aspects of the vanished architecture in the form of a convenient sketch after the principle of the *bozzetto*, whose aesthetic message could be reactivated at any time. Considerably reduced is a series of works with the title *Architypes* (2015), which can be read both as sculpture and as architectural designs. Basic forms and the façade-like exterior surfaces hint at the architectural quotation rather than identifying it. These works embody the idea of the prototypical as well as the development process of form and design, which in *Architypes* remains unfinished and stands in contrast to the squat forms of the works.

Dialogic forms of architectural reference form the works *X for U (Mark III)* and *Rialto Belgrade*. They are linked to the spaces in which they are erected and exhibited and develop a location-specific character which, as with *Blanc de Blancs* and *The Cage*, prompt a display of the situation, just as they make the dimensions and volume of the space tangible. *X for U (Mark III)* metaphorically covers the space, fills the emptiness, makes it visible but impenetrable. On the semantic level, the work is also connected to the location and the exhibition with the title *Spatial Manifestation*. The Glint in Berlin, a building complex near Friedrichstrasse, which at the time of Konrad's installation in 2018 permitted the viewer to perceive the traces of GDR redevelopment, squatting, and transformation by previous inhabitants, is not only a place but seems preassigned with significance in accordance with the artist's principle, just as the material he had found and used. If nothing else, Konrad toys for a moment with the title of his work *X for U (Mark III)*, which places a commentary about the subsequent urban gentrification and the simultaneous death of art locations in Berlin against the background of the criticism of commercial interests. The German expression "selling someone an X for a U" (which is similar to pulling the wool over someone's eyes) can

be traced back to the Roman figures X for ten and V—the predecessor of U—for five. That means that you can make a five into a ten simply by lengthening the strokes, thereby faking a doubling in value. The arrangement of the installation shows a completed X and thus questions capital as a measurement of value. The renovation of the building planned for 2018 intended to overwrite the art space which existed at the time of the installation and also the traces of history and of the inhabitants in the interests of increasing the financial and economic capital. The cultural and social capital of the place will disappear—at least for the general public. Thus, a transfiguration is described for the place, but in the reverse direction, as Danto put it: from art to the commonplace. Konrad's *X for U (Mark III)* expands the spatial discourse beyond the phenomenological questions about dimension and volume but does not supply an anticipated answer or judgment. It is up to the viewers to interpret these and other works. Karsten Konrad creates a sensitivity for the awareness of connections in that location which point beyond artistic aspects of planning or manipulation. That is *Room service* in the best sense—doing the space a service.¹⁸

Modellhochhaus, 1999
185 x 110 x 50 cm
Exhibition view: *Geschichten und Freiräume*,
Konrad-Adenauer-Stiftung, Berlin, 2000

Sammlung Institut für Auslandsbeziehungen; © ME

