lebt und arbeitet.

Christian Hartard

Ich bin Bildhauer, aber Bilder interessieren mich nicht besonders. Zumindest, wenn mit dem Begriff des Bildes ein Fenster gemeint sein soll, durch das man in die Welt hinaussieht. Oder, noch schlimmer: durch das der Künstler den Kopf hereinsteckt, um uns mitzuteilen, wie die Welt seiner Meinung nach beschaffen sein sollte. Eine postikonische, konkrete Ästhetik richtet sich darauf ein, dass viele zeitgenössische Bereiche der ›Bildenden Kunst‹ ihren Sinn nicht mehr vorrangig aus der Bildlichkeit oder einer Verweisungsfunktion ihrer Werke beziehen. Alternative Paradigmen gewinnen an Gewicht: An die Stelle des Visuellen treten Aspekte von Körper, Material, Raum, Präsenz, Atmosphäre, Performativität und sozialem Handeln.

In meiner künstlerischen Arbeit reagiere ich auf diese Voraussetzungen mit einem Werk, das biographische, politische oder ortsspezifische Recherchen mit einer Sensibilität für die sinnliche Kraft von Objekten und skulpturalen Gesten verbindet. Mich interessieren ästhetische Situationen, in denen die Werke – durch ihre Gegenwärtigkeit, ihre Medialität oder ihre Prozessualität – als Gegenüber erfahrbar sind: Fensterglas zittert, Beton heizt sich auf, Kondenswasser gefriert, Wachs wird geschmolzen, Jod fließt durch ein Röhrensystem, ein Silbervorhang steht unter Strom. Indem ich Performativität gewissermaßen in die Objekte selbst hineinnehme, erweitern sie sich um eine zeitliche Dimension und adressieren die Leiblichkeit der Besucher.

Aktuell beschäftigen mich zunehmend ästhetische Strategien, die Performativität vom Objekt auf die Rezipienten verlagern. Künstlerisch wie wissenschaftlich arbeite ich an ›performativen Objekten‹: plastischen, handlungsoffenen Elementen, die, indem sie in ein kollaboratives Geschehen entlassen werden, auf eine Emanzipierung der ›Betrachter‹ zielen.

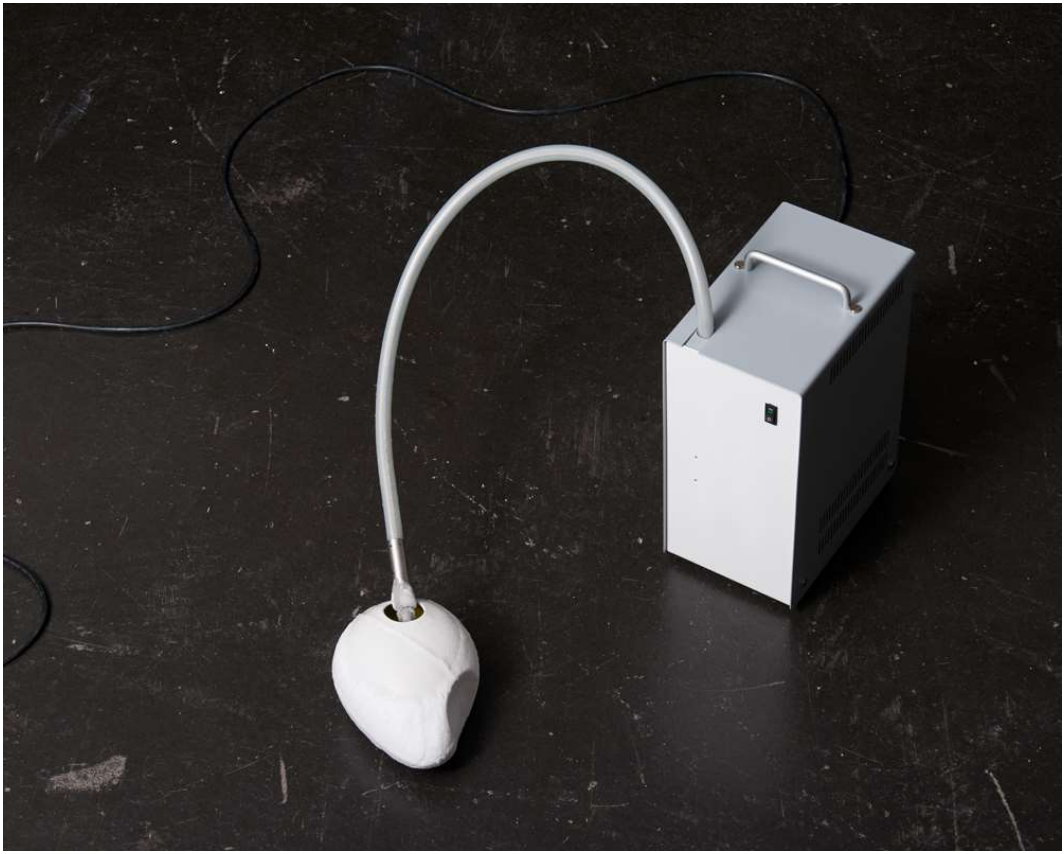
Ausgewählte Arbeiten

Der hohle Keramikabguss eines Schneiderpuppenkopfes wird durch ein Kühlaggregat von innen auf eine Temperatur unter dem Gefrierpunkt gekühlt. An seiner Oberfläche bildet sich eine feine Rauhreifschicht.

–

Study for a Head, 2018

Glasierte Keramik, ca. 13,5 × 16 × 21 cm, Kühlflüssigkeit, Eintauchkühler, Kühlaggregat, 38,5 × 18 × 27,5 cm, Ausstellung ›Less Work for Mother‹, Museum Villa Stuck München, 2018

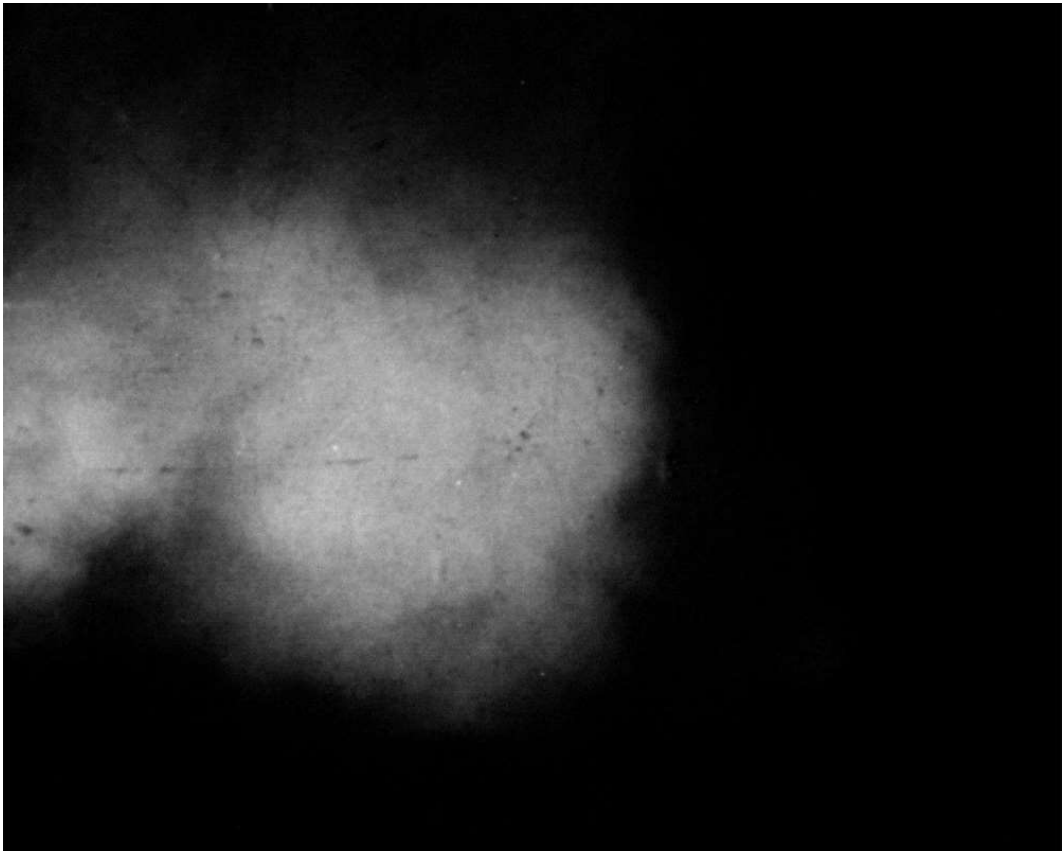


Eine weiße Wolke am dunklen Himmel. Rauch aus dem Krematorium der Vernichtungsanstalt Schloss Hartheim, 1940/41. Schloss Hartheim bei Linz fungierte seit 1940 als eine der sechs Vernichtungsanstalten, in denen im Rahmen der NS-›Euthanasie‹ systematisch Menschen mit körperlichen, geistigen und seelischen Behinderungen getötet wurden. Bis zum offiziellen Abbruch der sogenannten ›Aktion T4‹ im Jahr 1941 fielen allein in Hartheim mehr als 18 000 Patient*innen aus deutschen und österreichischen Psychiatrien und Pflegeheimen dem Massenmord zum Opfer. In der Umgebung Münchens war es besonders die Heil- und Pflegeanstalt Eglfing-Haar (heute Isar-Amper-Klinikum), die unter dem Direktor Hermann Pfannmüller ›lebensunwerte‹ Kranke nach Hartheim deportierte. Unter ihnen war meine Großtante Barbara (Babette) Hartard, geboren 1895, die im Sommer 1940 in Hartheim ermordet wurde.

–

Less Work for Mother, 2018

Pigmentdruck auf Papier, nach einer Originalphotographie von Karl Schuhmann (1940 / 41), Passepartout, sichtbarer Ausschnitt 7,8 × 5 cm, gerahmt 22 × 33,5 cm, Ausstellung ›Less Work for Mother‹, Museum Villa Stuck München, 2018



Die Gaskammer in Schloss Hartheim befand sich zwischen einem Untersuchungsraum, von dem aus die Opfer in Gruppen von 30 bis 60 Personen zur Vergasung gebracht wurden, und einem Technikraum, aus dem in Bodennähe ein perforiertes Eisenrohr zur Einleitung des Kohlenmonoxids in die Gaskammer führte. Nach beiden Seiten hin verfügte die Kammer nach Erinnerung des Zeugen Adam Golebski über eine Tür aus ››Eisen, mit Gummi verdichtet, der Verschluss von massiven Heberiegeln, in der Tür ein kleiner runder Ausguck‹‹. Nach der Zeugenaussage des Maurers Erwin Lambert waren zwei Türen eingebaut worden, wie sie auch ››für Luftschutzräume Verwendung fand[en]‹‹, vermutlich also handelsübliche Bunkertüren. Zur Verwischung der Spuren wurden 1944/45 die Türen entfernt und die Durchgänge geschlossen. Die bauarchäologisch feststellbaren Maße des vermauerten Türdurchbruchs zwischen Gaskammer und Technikraum decken sich mit den durch DIN-Vornorm 4104 standardisierten Normmaßen für ›gasdichte Raumabschlüsse‹. An ihnen orientieren sich die beiden Güsse aus weichem Kautschuk.

–

Doors (from Memory), 2018

Silikonkautschuk, je 1,7 × 75 × 165 cm, Ausstellung ›Less Work for Mother‹, Museum Villa Stuck München, 2018

Vier Fensterglasscheiben in Metallfassungen bilden eine quer durch den Ausstellungsraum laufende raumhohe Abtrennung. Sie werden durch Körperschallwandler in Vibration versetzt und erzeugen dabei ein unregelmäßiges, nervöses Klirren.

–

Phantom, 2018

Verbundsicherheitsglas, eloxiertes Aluminium, Körperschall-wandler, Verstärker, Tondatei, 268 × 550 cm, Ausstellung ›Less Work for Mother‹, Museum Villa Stuck München, 2018

In einem flachen beheizten Stahlbecken wird Wachs zum Schmelzen gebracht und bildet eine flüssige Masse.

–

Monument, 2018

Edelstahl, Heizsystem, Paraffinwachs, 70 × 150 × 90 cm, Ausstellung ›Less Work for Mother‹, Museum Villa Stuck München, 2018

Gold wird in Königswasser, einer Mischung aus Salz- und Salpetersäure, bis zur Sättigungsgrenze gelöst. Der Name der Säure (›aqua regis‹ oder ›aqua regia‹) leitet sich von ihrer Fähigkeit ab, auch die Edelmetalle Gold und Platin zu zersetzen. Aus Gold entsteht dabei Tetrachloridogoldsäure. Glas gehört zu den wenigen Stoffen, die durch Königswasser nicht angegriffen werden.

–

Untitled (Necklace), 2018

Feingold 999,9 in Säure gelöst als Goldsäure ($HAuCl_4$), mundgeblasenes Glas, Fassung aus rhodiniertem Silber, 5 × 1,7 cm (Durchmesser), Textilschnur, Ausstellung ›Less Work for Mother‹, Museum Villa Stuck München, 2018

In einem Metallgefäß wird Milch erwärmt. Sie beginnt Blasen zu werfen, sprudelt, steigt im Aufkochen schnell nach oben und schäumt. Kurz vor dem Überlaufen sinkt sie wieder in sich zusammen. Die zwei als Doppelprojektion bzw. auf Monitoren nebeneinander präsentierten Videos zeigen scheinbar exakt dasselbe Bild. Tatsächlich handelt es sich um zwei jeweils um Millisekunden gegeneinander verschobene Szenen. Aus einem mit 50 Bildern / sec. aufgenommenen Video wurden zwei neue Sequenzen mit je 25 Bildern / sec. hergestellt, indem die Frames im Wechsel auf zwei getrennte Filme verteilt wurden. Da die Veränderungen zwischen zwei schnell aufeinanderfolgenden Bildern für das Auge nicht wahrnehmbar sind, entstehen zwei optisch identische Filme, die gleichwohl auf miteinander nicht-identischem Bildmaterial beruhen.

–

Parallels (Milk), 2018

Zwei Videos s/w, je 9 min im Loop, Monitore je 46,5 × 59 × 49 cm, Ausstellung ›Less Work for Mother‹, Museum Villa Stuck München, 2018

Mein Vater versucht, aus der freien Hand einen möglichst perfekten Kreis zu zeichnen. Ich bitte meinen Vater, während der Laufzeit einer Ausstellung – über vier Monate hinweg – jeden Tag ein Blatt anzufertigen und postalisch an das Ausstellungshaus zu senden. Die Zeichnung wird täglich ausgetauscht.

–

All the Wrong Lessons, 2018

Filzstift auf Papier, 19 × 14,8 cm (Handzeichnungen von Bernhard Hartard), Schatullendeckel aus verzinktem Stahlblech, 20 × 16 × 2,4 cm, Magnete, Ausstellung ›Less Work for Mother‹, Museum Villa Stuck München, 2018

Hochspannungsimpulse durchfließen einen silberbeschichteten Vorhang und sind bei Berührung als kurzer, stechender Schmerz spürbar.

–

Traveller, 2018

Silber, Baumwolle, elektrischer Strom, Erdung, Metallschiene, 268 × 350 cm, Ausstellungen ›Less Work for Mother‹, Museum Villa Stuck München, 2018 und ›Outlines. Skulpturale Positionen zur Zeichnung‹, Verein für Originalradierung München, 2018

Jodlösung fließt durch ein Kreislaufsystem aus Stahlröhren.

–

Prothesis, 2018

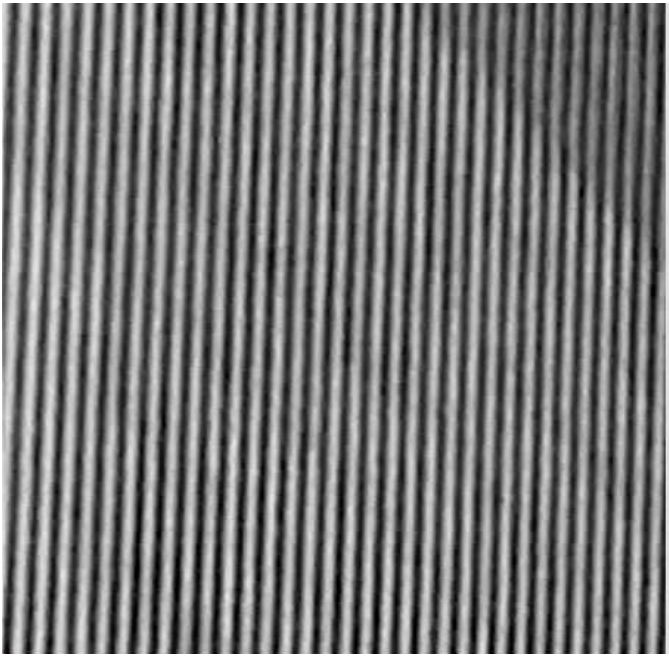
Poliertes Edelstahlrohr, Jodlösung, Pumpsystem, Gesamtlänge 725 cm, Ausstellung ›Less Work for Mother‹, Museum Villa Stuck München, 2018

Detail aus einem Amateurvideo, das das World Trade Center in New York kurz nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 zeigt. Die Kamera gleitet über die Außenhaut des brennenden Gebäudes und verfolgt für einige Sekunden den Sturz eines Menschen in die Tiefe. Aus diesem Video wurde die winzige Silhouette des fallenden Mannes herausgeschnitten. Übrig bleibt nur das in einer Endlosschleife vorbeiziehende Ornament der Fassade.

–

Empire, 2016

Video s/w, 5 Sekunden im Loop, weißes Rauschen,
Ausstellung ›Empire‹, Weltraum München, 2016



Zwei mit Filz ausgekleidete Holzkammern sind spiegelsymmetrisch zu einer scheinbaren Passage aneinandergefügt. Beide parallele Kompartimente sind in sich abgeschlossen und besitzen einen körpergroßen, aber schmalen Eingang, der jeweils in einen unbetretbar engen Korridor führt. Ein Durchgang von der einen zur anderen Seite ist nicht möglich.

–

Cabin, 2016

Holz (Birke Multiplex), Nadelfilz, 184 × 203 × 65 cm,
Ausstellung ›Empire‹, Weltraum München, 2016

Ein Keramikgefäß ist mit einer hellgelben, viskosen Flüssigkeit gefüllt. Im Herantreten an das Objekt wird der feine Geruch von Waffenöl wahrnehmbar. Der Titel zitiert eine Kapitelüberschrift aus Henry David Thoreaus ›Walden oder Leben in den Wäldern‹, 1854.

–

Where I Lived, and What I Lived For, 2016

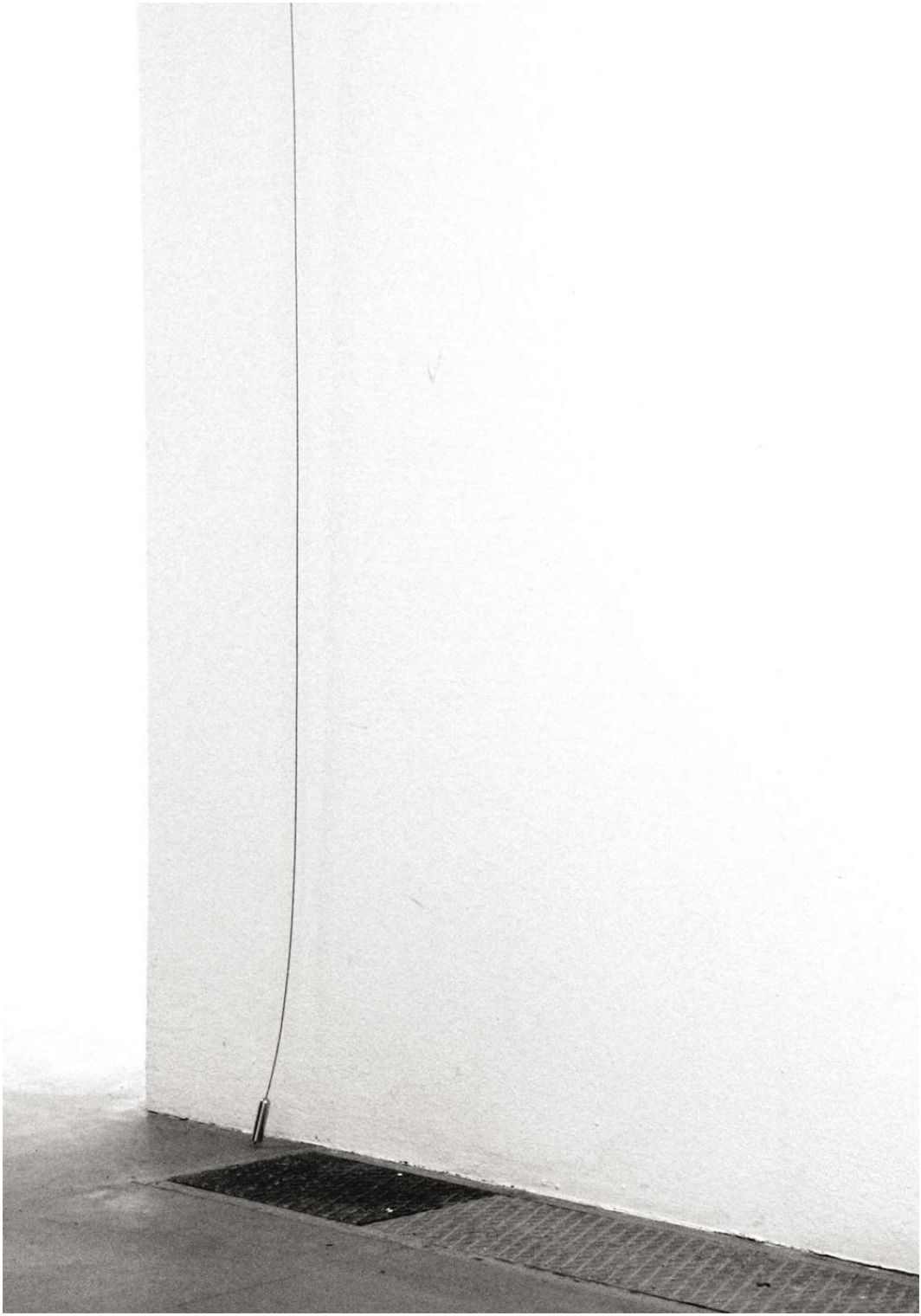
Keramikguss, verzinktes Stahlblech, Waffenöl, 12 × 10 × 38 cm, Ausstellung ›Empire‹, Weltraum München, 2016

Ein unter Hochspannung stehendes Stahlseil pendelt von der Decke. Berührt es die ebenfalls stromführenden metallenen Bodenplatten, entlädt es sich mit einem feinen, scharfen Funkenschlag.

–

Untitled (Pendulum), 2014

Stahlseil, Motor, elektrischer Strom, Länge ca. 300 cm, Ausstellung ›Praktizierte Substanz‹, Kunstarkaden München, 2014



Kindheitserinnerung: Rennen, so schnell die Beine tragen. Hinfallen. Aufgeschürfte Haut. Weinen. Hände, Hilfe. Ein roter Wattebausch. Stechender Schmerz. Ein Pflaster. Linderung. Weiterrennen.

–

Untitled (Fountain), 2014

Beton, Stahlblech, Jodlösung, Umwälzpumpe, 20 × 45 × 25 cm, Ausstellung ›Praktizierte Substanz‹, Kunstarkaden München, 2014

Aus einem kleinen Messingröhrchen, das in die Wand eingelassen ist, dringt die Stimme eines alten Mannes, der ein Gutenachtlied singt. Der alte Mann ist mein Vater. Wenn ich an zärtliche Gesten meines Vaters denke, an die ich mich aus meiner Kindheit erinnern kann, fällt mir diese eine ein: wie er mir vor dem Zubettgehen das Schlaflied aus Carl Orffs Oper ›Die Kluge‹ vorsingt: Schuschuh, schuschuh, dem Christian fallen die Augen zu. Mehr als dreißig Jahre später habe ich ihn gebeten, das Lied noch einmal für mich zu singen.

–

Father Sings, 2013

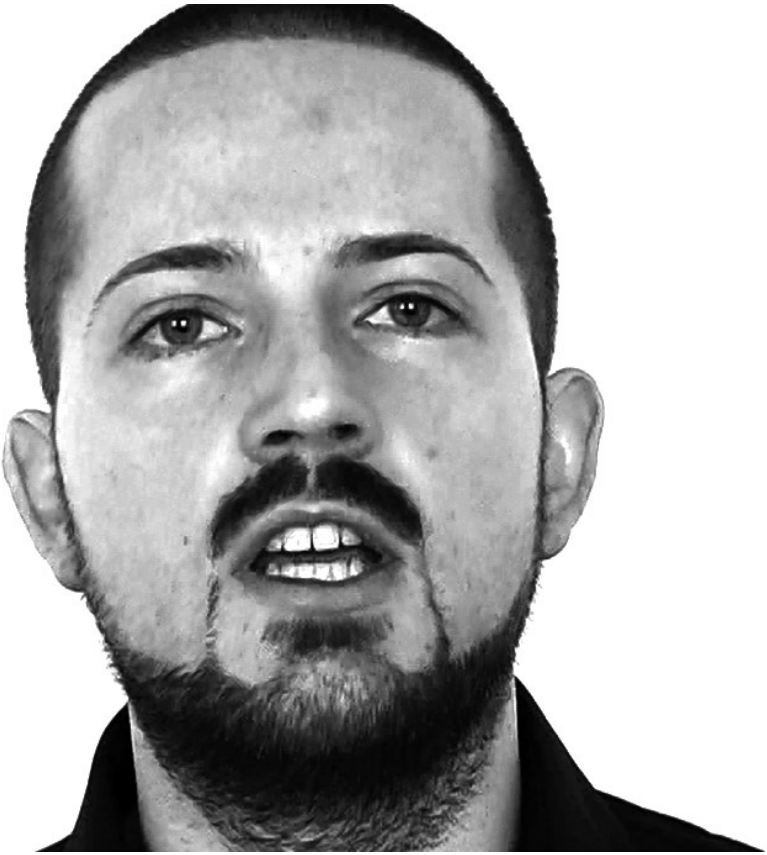
Wand, Messing, Sound, Maße variabel, Ausstellung ›Debutanten‹, Galerie der Künstler München, 2013

Man sieht mich, die Lippen bewegend, singend. Was man aber hört, ist die Stimme eines Kindes. Auch das Kind bin ich. Meine Eltern haben mich auf Tonband aufgenommen, als ich zwei Jahre alt war. Ich singe ein Lied: Hänschen klein, ein Lied über das Weggehen, Großwerden, Wiederzurückkommen. Ab und zu muss meine Mutter mir helfen, wenn ich nicht weiterweiß.

–

Playback, 2005

Video s/w, 1:37 min



Eine Glasscheibe wird durch Infraschall zum Schwingen gebracht und ruft dabei ein klirrendes Geräusch hervor.

–

12 Hz, 2012

Glasscheibe, Stahlrahmen, Farbe, Rigips, Körperschall-wandler, 150 × 300 cm, Ausstellung ›Das Haus, in dem ich nicht mehr wohne‹, Akademie der Bildenden Künste München, 2012

Ein Betonblock ist auf Körpertemperatur erwärmt. Seine Kantenlänge entspricht meiner Körpergröße.

–

37°C, 2012

Stahl, Beton, Heizelemente, 50 × 80 × 173 cm, Ausstellung ›Das Haus, in dem ich nicht mehr wohne‹, Akademie der Bildenden Künste München, 2012

Vier im Schiff bzw. auf den Emporen der Kirche verteilte Lautsprecher erzeugen die akustische Illusion eines in der Kirche landenden Hubschraubers. Zunächst liegt nur ein leises, kaum zu ortendes Schwirren in der Luft, eine latente Bedrohung, anschwellend, abschwellend: ein Helikopter, der weit weg kreist, sich entfernt, wieder auftaucht. Nach einiger Zeit kommt das Geräusch näher: Die Maschine nimmt Kurs auf die Kirche, überfliegt vom Eingang her das Schiff und scheint über dem Dach zu schweben. Nach einem Augenblick der Ungewissheit senkt sie sich, um mit einem fast körperlich spürbaren Dröhnen mitten in der Kirche zur Landung anzusetzen. Für einen Moment füllt der Rotorenlärm des im Raum stehenden Helikopters das Kirchenschiff, dann hebt die Maschine sich plötzlich wieder, steigt auf, dreht ab, verschallt.

–

Ghost, 2009

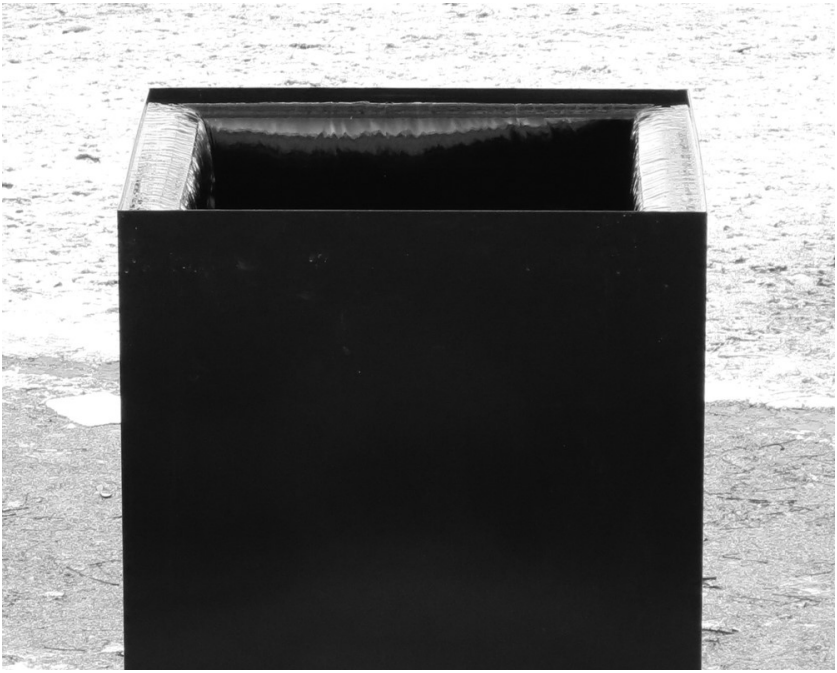
4-Kanal-Audio-Installation in St. Paul, München

Ein schwarzer Stahlkubus steht im weiten Hof des ehemaligen Klosters Fürstenfeld. Aus seinem Bauch dringt das Rauschen von vier Wasserfällen, die – von außen unsichtbar – drei Meter tief ins Innere der Stele hinabstürzen. Dort, wo sich heute das Kunstwerk befindet, kam einst ein künstlicher, unter der Klostermühle und einer Gartenterrasse hindurchfließender Kanal ans Tageslicht. Wie in allen Zisterzienserabteien, bildete das Wasser auch in Fürstenfeld das Rückgrat der klösterlichen Wirtschaftstätigkeit. Die Arbeit nimmt bezug auf diese Geschichte, versinnbildlicht aber auch die Spiritualität des früheren Klosterlebens: kontemplativ nach innen gerichtet und zugleich in die Welt hinauswirkend.

–

Intra, 2013

Stahl, Wasser, Pumpsystem, Fundament, 300 × 100 × 100 cm,
Kloster Fürstenfeld, Fürstenfeldbruck



Eine Bodenschachanlage im Münchner Stadtteil Neuperlach verkleinere ich von 8 × 8 Feldern auf 7 × 7 Felder. Nirgends habe ich bisher länger gelebt als in der Trabantenstadt Neuperlach, in der ich 1977 geboren wurde. Der falsche Glaube an die mechanische Planbarkeit des Städtischen lässt sich hier wie in vielen Siedlungen der 1960er- und 70er-Jahre besichtigen. Im Kleinen entspricht der Vorstellung einer behördlich verordneten Urbanität die Ausstattung des öffentlichen Raumes mit Kommunikationserzwingungsmobiliar: Pergolen, Grillplätze, Bänke oder Kioske markieren Orte, die als nachbarschaftliche Treffpunkte konzipiert sind, tatsächlich aber von den Bewohnern kaum jemals als solche angenommen werden. Das eigentliche Leben entfaltet sich – wenn überhaupt – ungeplant an nicht vorgesehenen Stellen des Quartiers. Genauso ist auch die Bodenschachanlage zwar als Ort des sozialen Austauschs gedacht, bleibt in Wirklichkeit aber vollkommen ungenutzt und wird zur bloßen Dekoration. Indem ich das Schachfeld tatsächlich zum unbespielbaren Ornament reduziere, wird diese soziale Realität auch faktisch nachvollzogen und gleichzeitig auf die ähnlich gescheiterte Utopie des gesamten Stadtentwurfs verwiesen.

–

Untitled (Chess), 2005

Intervention in den öffentlichen Raum

Christian Hartard
Donnersbergerstraße 43, München
christian@hartard.com
www.hartard.com