

Wald des Friedens

v
o
n
Berthold Grzywatz



WALD DES FRIEDENS – WOOD OF PEACE

INSTALLATION

von

BERTHOLD GRZYWATZ

INHALTSVERZEICHNIS

1. Verzeichnis der Abbildungen	S. 5
2. Einführung –Begegnung im kommunalen Raum	S. 7
3. Technik und Gestaltung der Installation	S. 10
4. Inhaltliche Darstellung	S. 15
5. Aufstellungskonzeption	S. 20
6. Materialübersicht	S. 25
6. Grund- und Aufrisse, Darstellung der Skulpturen	S. 29
6.1 – Grundriss der Installation	S. 30
6.2 – Flächenverschränkungen	S. 31
6.3 – Applikationen der Außenstelen	S. 32
6.4 – Applikationen der Außenstelen – Querschnitte	S. 33
6.5 – Fundierung der Stelen	S. 34
6.6 – Kolorierte Darstellung der Figur 1	S. 35
6.7 – Kolorierte Darstellung der Figur 2	S. 36
6.8 – Kolorierte Darstellung der Figur 3	S. 37
7. Impressum/Kontakt	S. 42

Verzeichnis der Abbildungen zur Installation

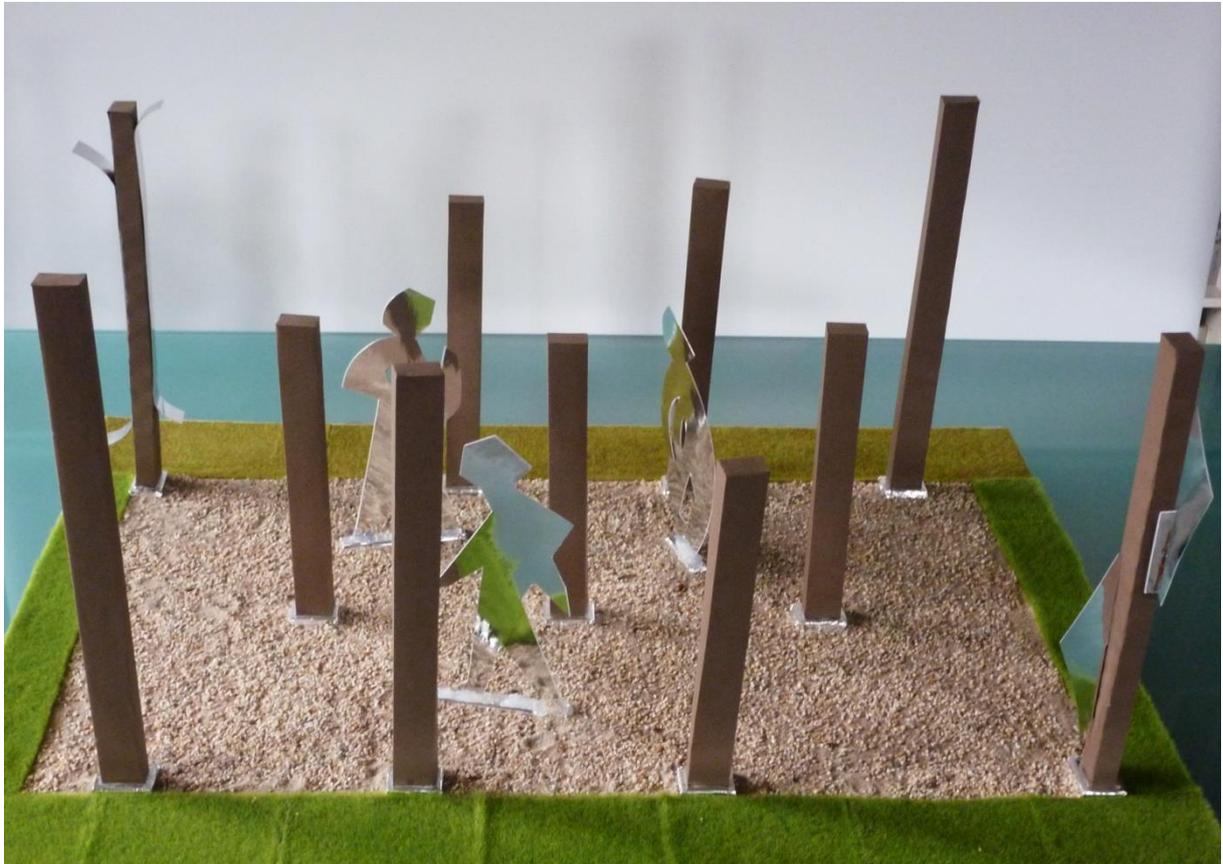
Abb. 1 – Gesamtansicht der Installation von oben	S. 5
Abb. 2 u. 3 – Gesamtansichten von Osten	S. 6
Abb. 4 u. 5 – Ansichten von oben aus östlicher Richtung	S. 9
Abb. 6 u. 7 – Gesamt- und Teilansicht von Osten	S. 13
Abb. 8 – Teilansicht von Süden	S. 14
Abb. 9 u. 10 – Teilansichten aus südlicher Richtung	S. 18
Abb. 11 u. 12 – Zentrale Teilansichten	S. 19
Abb. 13 – Teilansicht des Zentrums von Norden mit den Figuren 3 u. 2	S. 21
Abb. 14 – Teilansicht des Zentrums mit der Figur 2	S. 22
Abb. 15 – Blick auf das Zentrum von Süden mit den Figuren 1 u. 3	S. 23
Abb. 16 – Blick auf das Zentrum von oben aus westlicher Richtung; im Vordergrund Figur 3	S. 24
Abb. 17 – Ansicht der Figur 3 von oben	S. 27
Abb. 18 – Ansicht des Zentrums von Westen, im Vordergrund Figur 3	S. 28
Abb. 19 – Ansicht des Zentrums von oben aus südlicher Richtung; im Vordergrund Figur 1	S. 38
Abb. 20 – Teilansicht der Figur 1 im Zentrum	S. 39
Abb. 21 – Südlicher Eingangsbereich von Westen; im Vordergrund Figur 1	S. 40



Abb. 1 Gesamtansicht der Installation von oben



Abb. 2 u. 3 Gesamtansichten von Osten



1. Einführung – Begegnung im kommunalen Raum

Das Installationsprojekt soll seiner Form und seinem Inhalt nach kein Objekt des Gedenkens sein, sondern ein Ort der Begegnung, an dem sich ein Dialog zwischen Gedächtnis und Reflexion, zwischen Geschichte und Wirklichkeit, zwischen Verantwortung und Werteorientierung, zwischen Scheitern und Gelingen menschlichen Handelns entfaltet.

In vielen Kommunen prägt Kunst das Stadtbild. Mitunter ist sie ein Spiegelbild der gesellschaftlichen Entwicklung, die auf diese Weise einen wichtigen Beitrag zur Identität der kommunalen Gesellschaft leistet. Dabei müssen die Kunstwerke nicht immer ein Identifikationsobjekt sein oder gar zum Symbol einer Kommune werden. Wichtiger erscheint heute die Bedeutung des Kunstwerks als Quelle der Anregung für Gespräche und Diskussionen, womöglich für Auseinandersetzungen und Diskurse. Die Kunst wird damit zum Wirkungsträger, strahlt in den öffentlichen Raum und gewinnt so für die Bürgerschaft nachhaltige Relevanz.

Kunst im kommunalen Raum hat aber nicht nur eine gesellschaftspolitische Bedeutung, sie dient auch der Inszenierung von Gemeinderäumen, Straßen und Plätzen. Sie verleiht dem Stadtbild eine besondere Ästhetik, die im Idealfall eine eigenständige Qualität und Unverwechselbarkeit aufweist. Die Installation „Wald des Friedens“ möchte den öffentlichen Raum sowohl reflexiv als auch ästhetisch als Ort eines inneren und äußeren Diskurses über das Erleben von Vergangenen, Gegenwärtigem und Zukünftigem nutzen, das als Konkretion zwischenmenschlicher Humanität stetig aufgegeben ist.

Ohne Frage ist das heutige Deutschland ein Land der Erinnerungsorte und der Gedenkstätten, der Gedenkzeichen und Mahnmale, der Dokumentationszentren und politischen Museen. An diesen Orten findet eine Auseinandersetzung mit den historischen Lasten der deutschen Geschichte, ihren Verwerfungen und Brüchen statt. Daneben ist es ein Gedenken an die Opfer von Krieg und Gewalt, dessen Bildwerke nahezu unübersehbar in Gemeinden und Städten vorzufinden sind. Der gewaltsame Tod verlangt nach Rechtfertigung, insofern gehört der politische Totenkult zur Erinnerungskultur einer jeden Gesellschaft und der Umgang mit der Geschichte als Erinnerungspolitik zu den Instrumenten von Integration, Identitätsbildung und Herrschaftslegitimierung.

Mit der Massenvernichtung im modernen Krieg entstanden Gedenkstätten des anonymen Massentods an zentralen Kultorten. Die Totalisierung des Krieges sowie die Steigerung der Tötungsweisen bis hin zur staatlich gesteuerten Vernichtung der europäischen Juden durch den Nationalsozialismus veränderte die Erinnerungskultur nach 1945 grundlegend. Bezugspunkte wie Nation oder Volk hatten jede Sinnstiftung verloren; der politische Toten- und Gefallenenkult machte einem mahnenden Gedenken Platz, das nicht zuletzt die unschuldig Umgekommenen einschloss.

In der Bundesrepublik dominieren die Verbrechen des Nationalsozialismus und ihre Opfer die Erinnerungskultur, in der DDR war es der kommunistische Widerstand, dessen Heroisierung der Stabilisierung der sozialistischen Diktatur diente. Ein Gedenken an die Opfer rassistischer und religiöser Verfolgung durch das NS-Regime kannte die antifaschistische Kultur nicht. Erst

nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Systems bekannten sich die ostdeutschen Länder zu einer Mitverantwortung für den Holocaust und seine Folgen. Eine breite erinnerungspolitische Bewegung zur Auseinandersetzung mit den Wirkungen der SED-Diktatur, mit der die deutsche Diktaturerfahrung einem differenzierten, möglicherweise integralen Erinnerungsmuster unterworfen wird, lässt allerdings auf sich warten. Dabei wäre es gerade eine Aufgabe der demokratischen Erinnerungskultur Deutschlands, die Aufarbeitung der eigenen totalitären Vergangenheit im 20. Jahrhundert zum Baustein eines europäischen Antitotalitarismus zu machen, der die generelle Geltung der Menschen- und Bürgerrechte als Basis der alltäglichen politischen Praxis übt.

Wenn über das Erleben und Erfahren von Geschichte und Realität eine Begegnung im Raum stattfindet, dann soll auf die Notwendigkeit des Handlungsbewusstseins verwiesen werden – individuell wie gesellschaftlich. Unter dem Aspekt des Erinnerns erfordert Politik ein aus der totalitären Erfahrung resultierendes Handeln, das fortwährend mit der Zeitsituation zu vermitteln ist. Das Thema der Gewalt und damit auch des Friedens ist nicht allein der globalen Betrachtung und dem Handeln von Politikern unterworfen, die als Akteure des Staates für das nationale Interesse verantwortlich sind, während die Regierten als Zuschauer fungieren und bestenfalls im Angesicht des Konflikts als Objekte der Solidarität gefragt sind. Da Frieden über die Abwesenheit von struktureller Gewalt hinaus nach einer gerechten Ordnung verlangt oder, um unter den Aspekten der Globalisierung und des Handlungsrahmens eines internationalen Systems zu sprechen, nach einer Verteilungsgerechtigkeit jenseits nationaler Wohlstandsbedürfnisse, sind nicht nur die Mächtigen bzw. die Inhaber der Macht angesprochen, sondern auch die einzelnen Bürger. Über die vom politischen System eröffneten Formen der Teilhabe sieht sich der Bürger in zentralen Gegenwarts- und Zukunftsfragen als direkter Part des politischen Prozesses, d. h. das Teilnehmen wird als tragendes Element seiner Selbstverwirklichung gesehen. Insofern ist Frieden auch immer Begegnung, unabhängig von deren Ort.

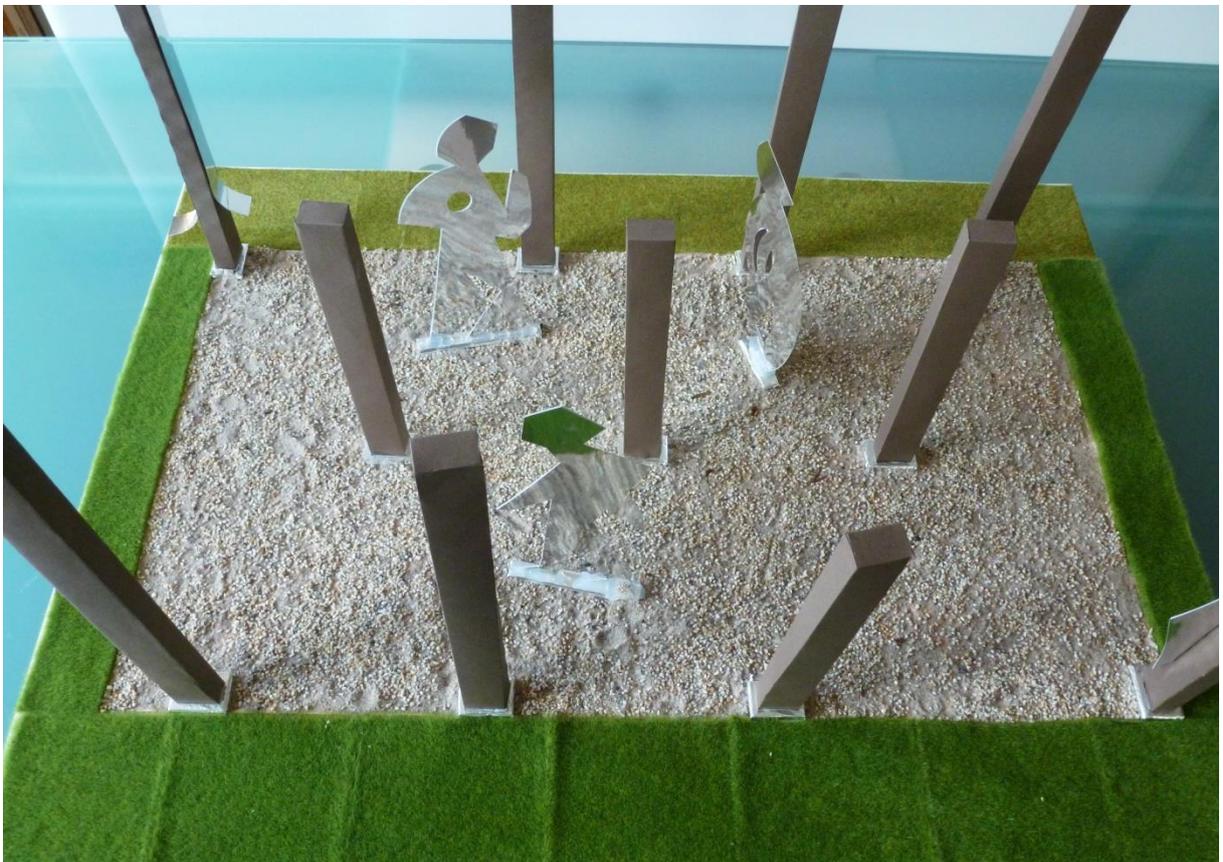


Abb. 4 u. 5 Ansichten von oben aus östlicher Richtung

2. Technik und Gestaltung

Die projektierte Installation setzt sich aus vier grundlegenden Elementen zusammen: einer Plattform oder auch Basis, einer Stelenanordnung, drei selbständigen Figuren und verschiedenen Stelenapplikationen unterschiedlicher Größe.

Die eigentliche Plattform misst im Innenmaß 3x4 Meter, im Außenmaß 4x5 Meter. Der Außenbereich soll als abschließender Streifen mit Rasen in einer Breite von mindestens einem Meter angelegt werden, während der Innenbereich in Form einer Kiesschüttung mit Steinen kleiner bis mittlerer Größe auszuführen ist. In der Fläche der Installation verschmelzen drei geometrische Figuren miteinander: Parallelogramm, Rechteck und Dreieck bilden ein subtiles Gefüge, das sowohl einen symmetrischen als auch asymmetrischen Charakter zeigt. Zugleich soll der umschlossene Raum durch eine sich steigernde Höhenentwicklung der Stelen sowie deren kontrastierende Anordnung in den Diagonalen und Vertikalen ebenso eine innere Dynamik wie Geschlossenheit erhalten. Der Ausdruck des Geschlossenen wird dabei durch die relativ gleiche Höhe der Stelen auf der Linie der mittigen Vertikalen verstärkt.

Die Stelenkomposition besteht aus neun „inneren“ Elementen, die in einem System aus jeweils drei Stelen diagonal gestaffelt gruppiert werden, sowie zwei Außenstelen, die in keiner unmittelbaren Verbindung zum inneren Feld stehen. Die spitzwinklig, in einem Winkel von ca. 30° angelegten Diagonalen folgen einem parallelen Muster, mit ihren Eckpunkten bilden sie ein Parallelogramm, dessen kürzere Schenkel jeweils senkrecht ausgerichtet sind. Zudem setzt sich diese geometrische Figur in ihrem Inneren wiederum aus vier kleineren Parallelogrammen mit gleichem Flächeninhalt zusammen.

Durch die beiden äußeren Stelen ergibt sich die Form eines Rechtecks mit zwei wechselseitig ausgesparten Eckpunkten, d. h. die Ecken des Rechtecks werden nur auf jeweils einer Seite durch ein vertikales skulpturales Objekt gekennzeichnet. Das Rechteck und die Parallelogramme durchdringen sich räumlich gegenseitig, während die Außenstelen gleichzeitig die Eckpunkte einer Diagonalen des Rechtecks darstellen, auf deren Linie mittig die zentrale Stele des Parallelogramms liegt.

Der nördliche und südliche Eingangs- bzw. Ausgangsbereich zeigt im Stelenarrangement die geometrische Figur eines unregelmäßigen Dreiecks in stumpfwinkliger Ausführung. Die Basis des Dreiecks fällt dabei nicht mit der nur gedachten, aber sinnlich deutlich wahrnehmbaren kürzeren Seite des Rechtecks zusammen. Die in das Stelenmuster integrierten Figuren bewegen sich im Zentrum der Installation, dessen Mittelpunkt sie gleichsam umschließen. Sie unterliegen in ihrer Positionierung jedoch keiner symmetrischen Ordnung. Gleichwohl bilden die verbundenen Linien ihrer Eckpunkte ein nahezu gleichseitiges Dreieck, wie die Darstellung der Flächenverschränkungen (siehe unten, S. 31) zeigt.

Die elf Stelen der Installation bestehen aus kesseldurchtränktem Eichenholz mit einer grauschwarzen Färbung. Es handelt sich um ehemalige Gleisschwellen aus dem überregionalen Bahnverkehr. Das Holz zeichnet sich durch eine hohe Abriebfestigkeit aus, auch nach dem Gebrauch im Bahnverkehr ist es dauerhaft verwendbar. Die Schwellen erhalten eine Innenbohrung zur Einbindung in die Betonfundamente mit Hilfe von Stahlstäben. Die Fundamente

sollen höhenmäßig leicht über den Erdboden bzw. die Kiesschüttung hinausgeführt und mit einer polierten Edelstahlplatte abgeschlossen werden, auf die dann jeweilig eine Holzstelle positioniert wird.

Die Längen der Holzstelen sind insgesamt individuell ausgelegt, folgen in ihren Maßen indessen Verhältnissen, die eine gestaffelte Höhenentwicklung zulassen. Die Stelen am oberen und unteren Eckpunkt des Parallelogramms sowie die beiden Außenstelen haben eine Höhe von über drei Metern. In auf- und abfallender Höhenentwicklung an den Kurzseiten des Parallelogramms erreichen die übrigen Stelen Werte zwischen 285 und 235 cm, während das Maß der Stelen auf der inneren Linie leicht um die Höhe von 220 cm schwankt. Die zentrale Stele im Mittelpunkt der Aufstellung bleibt mit einer Höhe von 217 cm annähernd im Bereich menschlicher Maße. Wenn man die Höhenführung der Holzstelen, ausgehend vom unteren rechten Eckpunkt des Parallelogramms, in einer Linie beschreiben will, so fällt diese in einer verschobenen s-förmigen Bewegung von einem hohen Ausgangspunkt auf einen nahezu ebenen mittleren Bereich ab, um dann wieder auf die Aufgangshöhe anzusteigen.

Die im Inneren des „Waldes“ aufgestellten Stahlfiguren sind mit einer Höhe von 210 cm etwas geringer ausgelegt als die Stelen auf der Mittellinie. Sie verbleiben damit auch im Bereich menschlicher Maße. Als Material wurde Edelstahl gewählt. Nach der Zeichnung des Künstlers werden die Figuren durch Laser oder Wasserstrahl aus verschiedenen Platten geschnitten und anschließend auf Hochglanz poliert. Die glatten glänzenden Oberflächen des Stahls kontrastieren die dunkle Materialität der Holzstelen, die zudem einen brüchigen und rauen Charakter aufweisen. Der polierte Stahl fungiert überdies als Spiegel, indem er je nach Standpunkt des Betrachters in der Figur situative Aspekte und Eindrücke des Raums bzw. des Materials der Installation und der Umwelt wiedergibt oder darbietet. Auf diese Weise sollen die Figuren quasi bewegt oder in Bewegungen eingebunden werden, als ob sie in Raum und Zeit schreiten oder fortschreiten.

Die Figuren sind hochgradig stilisiert, in ihrer Anlage nehmen sie geometrische Formen wie Kreis, Drei- und Viereck sowie Ellipse und Trapez auf. Die beiden äußeren Figuren, links- und rechtsseitig im Parallelogramm aufgebaut, verdeutlichen Bewegungsabläufe, während die dritte, fast mittig angeordnete Figur eher ruhend oder meditativ charakterisiert ist.

Als Basis der Figuren dient wie bei den Holzstelen ein niedriger Betonsockel, bedeckt mit einer polierten Edelstahlplatte, mit der die Figuren verschweißt werden. Entsprechend der figürlichen Gestaltung bilden die Sockel schmale Rechtecke von unterschiedlicher Länge, während die Breite immer im gleichen Maß ausgeführt wird.

Applikationen aus Stahlobjekten bzw. -elementen besitzen sowohl die beiden Außenstelen als auch die niedriger ausgelegte Holzstelen im zentralen Punkt der Installation. Die außerhalb des Parallelogramms rechts und links gruppierten hohen Stelen werden entgegen der inneren Anordnung mit der Längsseite zum Betrachter aufgestellt. Die gewählte Form der Aufstellung geht insofern mit einer symbolischen Vermittlung einher, als sie andeutet, dass die innere Ordnung, folglich die Gegenwart des Friedens, von außen wie innen Risiken ausgesetzt ist. Die linke Außenstelen erhält an den Längsseiten zwei Edelstahlbleche von 280 cm Länge und 20 cm Breite. Die Stahlstreifen werden an den Enden auf einer Länge von jeweilig 40 cm nach außen gebogen. Durch die Biegung soll ein geschlossener Bewegungsablauf angedeutet werden, der sich auf Rädern oder Rollen vollzieht. Die rechte Außenstelen wird zwei flügelartigen

Edelstahlelementen verbunden. Die Form der Flügel entspricht geometrisch zwei gleichschenkligen, rechtwinkligen Dreiecken, die mit ihrer Basis aneinanderstoßen. Allerdings wird diese Form nur annähernd erreicht, da der obere Innen- und der untere Außenschenkel eine mehr oder weniger deutliche, zum Stelenholz hingeführte Biegung zeigen. Zudem treffen die Schenkel des unteren Dreiecks nicht spitzwinklig aufeinander, sondern sie werden mit der Biegung über den eigentlichen Schnittpunkt hinausgeführt. Auf diese Weise stilisiert die äußere Form die Tragflächen eines Flugzeugs, oder, mit anderen Worten, sie ruft entsprechende Assoziationen hervor.

Für das zentrale Holz des Stelenfeldes wird ein Materialwechsel vorgenommen. Anstellen des polierten Edelstahls kommt geschmiedeter Stahl zum Einsatz, der nach der notwendigen Vorbehandlung zum Rostschutz mit einem Metalleffektlack in grünem Perlglanz versehen wird (- die Objekte konnten mit Rücksicht auf die Größenverhältnisse des Modells noch nicht eingebunden und somit auch nicht abgelistet werden). Bei den Objekten handelt es sich um kleinere Gänsefußscharen mit anschließendem Trägerstab; der rechte Teil der Füße wird jeweils in schräger Linie vom Stahl abgetrennt, so dass sich die verbleibende Schar parallel zum Stelenholz auf dessen Oberfläche anbringen lässt. Die Anordnung der Objekte erfolgt dabei in unregelmäßiger Form. Mit diesen plastischen Elementen wird eine zentrale, in der Friedensbewegung rezipierte alttestamentarische Verheißung bildlich aufgegriffen; ihre spezifische Positionierung soll veranschaulichen, dass der Frieden ein zentrales Motiv politischen Handelns ist, seine Durchsetzung allerdings in Abhängigkeit vom Geschehen an den unterschiedlichsten Orten steht.



Abb. 6 u. 7 oben: Gesamtansicht von Osten
unten: Teilansicht von Osten



Abb. 8 Teilansicht von Süden

3. Inhaltliche Darstellung

Die Installation nimmt das Thema des Friedens perspektivisch mit einem doppelten Horizont auf, indem nah und fern miteinander vermittelt werden. Die Differenz erschließt sich durch die Betrachtungsmöglichkeiten von verschiedenen Standorten aus, ohne dass mit diesem situativen Sehen immer schon ein Gesamtüberblick ermöglicht wird. Die Staffelung der Holzstelen, ihre Proportionen und Massen, die Anordnung der Figuren und Applikationen sowie ihre Materialästhetik verlangen ein orientierendes Sehen, bei dem sich Außen- und Innenbetrachtung gegenseitig durchdringen. Das Begehen des Raums kommt dabei einem Aufschließen stets weiterer Perspektiven gleich. Der Begriff des Horizonts bezieht sich indessen nicht nur auf die Wahrnehmung, die Ansichten, die Ein- und Ausblicke, sondern auch auf das Verstehen, die Reflexion und Auseinandersetzung. Der Horizont umschließt den Gesichtskreis des Denkens in Abhängigkeit von unserem Standort. Er wandelt sich ebenso mit dem Verstehen wie er dessen Grenzen festlegt.

In Analogie zu den Betrachtungsformen können mit dem Begriff des Horizonts Strukturen bzw. Zusammenhänge des Verstehens unterschieden werden. Der Nahhorizont bezieht sich auf den relativ abgeschlossenen Gesichtskreis der unmittelbaren Lebenswelt des Einzelnen, der Fernhorizont auf den offenen Gesichtskreis der äußeren Welt. Die Horizonte sind voneinander abhängig. Im Hinblick auf die Formen des Sehens und Verstehens offenbart sich jedoch eine Differenz: Das Verstehen erfolgt, wenn dieser Prozess als Bewegung beschrieben wird, von innen nach außen; das Sehen vollzieht sich hingegen in umgekehrter Richtung, da sich der Betrachter schrittweise den räumlichen Facetten der Installation nähert und diese in der Bewegung erschließt. Das Verstehen entwickelt sich in Gruppenzusammenhängen. Die Nähe verweist auf unmittelbare Bindungen wie Familie und Nachbarschaft, die Ferne auf die durch Gesellschaft, Staat und politisches System charakterisierte weitere Umwelt.

Die Betrachtung der Installation aus der Ferne bietet nach dem jeweils gewählten Standort unterschiedliche Perspektiven dar. Bei einer längsseitigen Ansicht wird der Blick durch die Höhenentwicklung der Stelen und durch die Gliederung des Raums anhand der gestaffelten Holzobjekte dominiert. Es lässt sich eine offene Struktur mit dem Wechsel zwischen festem und linearem Gefüge erkennen, während die Figuren gleichsam bewegt, aber nicht in vollständigen Umrissen erfassbar sind. Der Fernblick fordert zum Herangehen, zur konfrontativen Begegnung mit den Figuren heraus. Die gesonderte Stellung der beiden Außenstelen kann längsseitig nur singulär erschlossen werden; das trifft auch auf die Stahlapplikationen zu. Wechselt der Betrachter zu den kurzen Seiten der Installation entflieht der Blick in den offenen Raum, allein die Eingangs- und Außenstelen bieten der Sicht Fixpunkte. Zugleich verdeutlicht sich die gegensätzliche Aufstellung der Außenstelen innerhalb der Gesamtanordnung der Installation. Die Figuren verschwimmen bei dieser Ansicht einerseits im Raum, andererseits zeigen sich zwischen ihnen kommunikative Bezüge, deren Verhältnisse allerdings nur über eine Annäherung des Betrachters zu entschlüsseln sind.

Der Nahhorizont, den man auch als primäre Betrachtungsweise definieren kann, verengt den Blick, macht die Detaillierung des Sehens und das Aufschließen der wechselseitigen Beziehungen zwischen den Elementen der Installation möglich, macht Zuordnungen erlebbar, freilich unter dem Verlust des Gesamtzusammenhangs. Dieser lässt sich nicht mehr wahrnehmen, kann lediglich gedacht werden. Die Standorte des Betrachters wechseln im

Nahhorizont notwendig häufig, da sich allein auf diese Weise alle Bezüge in Verbindung mit den Eigenarten der verwandten Materialien entziffern lassen. Dabei kann es, das sei hier ausdrücklich gesagt, keine endgültige Sichtweise geben. Das Sehen bleibt wie das Verstehen einem steten Wandel unterworfen.

Im Nahhorizont ist zu beobachten, wie sich die Figuren im zentralen Bereich der Installation zusammenfinden. Geht man von der Vorstellung aus, dass sie eine Gruppe bilden, offenbart sich der fehlende Einklang ihrer Haltungen. Ihre „Geschichte“ lebt offensichtlich von verschiedenartigen Erfahrungen. Der differenzierende Umgang mit diesen Erfahrungswelten äußert sich in heterogenen Einstellungen. Gleichwohl stehen sie in Beziehung zueinander, möglicherweise werden sie gar durch eine Ordnung bestimmt, die sie selbst gestalten. In der Gesamtkonstellation der Figuren deutet sich eine Bewegtheit an. Diese ist als Hinweis zu verstehen, dass sich jeder Einzelne in Ereigniszusammenhänge gestellt sieht, die sowohl in seine persönliche als auch in seine gesellschaftliche Existenz ausstrahlen. Nicht minder sind aber auch die eigenen Einflüsse, die Effekte des Handelns angesprochen.

Die Gestaltung der Figuren legt idealtypisch menschliche Positionen dar: wie die erinnernde Reflexion, aus der Erwartungen für die Gegenwart und Zukunft resultieren; wie das sich bewährende Tun, das durch biographische Brüche und zerrissene Lebenswelten bedingt ist; oder wie das aus dem Leiden gewonnene Fortschreiten, dem die erlittenen Lasten nicht Anlass zur Resignation, sondern zur Neuorientierung sind. Der Zusammenhang dieser Erfahrungen kumuliert im Gedanken der Verantwortung zur Menschlichkeit; sie beruht auf der Anerkennung des anderen, sei es nun als Mensch und Gruppe oder sei es als Gesellschaft und politisches System. Das Wahrnehmen der Verantwortung, die noch näher zu spezifizieren ist, unterliegt der ständigen Bedrohung.

Der Nahhorizont verdeutlicht weiterhin das widersprüchliche Verhältnis der Außenstelen zur übrigen Ordnung, dessen Gleichgewicht sie substanziell in Frage stellen. Die symbolischen Applikationen der Außenstelen verstärken diesen Eindruck, indem sie Schlaglichter auf die Allgegenwart der Aggression werfen. Die Außenstelen deuten also eine Barriere an, die namentlich von der politischen Realität der Macht ausgeht. Der Friede stellte mithin keinen Idealzustand dar, dem man sich Schritt für Schritt annähert, er beinhaltet vielmehr eine fortwährende, durch Scheitern gefährdete Aufgabe. Der im Titel der Installation aufgenommene Begriff des Waldes spricht diese Problematik insofern an, als damit ein Ort der Prüfung, des Hinterfragens und der Orientierung bezeichnet ist, folglich ein Ort, der die politisch-soziale Praxis und ihre Entwürfe dem gesellschaftlichen Diskurs öffnet. Im Übrigen ist der Wald in der hier vorgenommenen Gestaltung ein Symbol für die universelle menschliche Existenz, deren Ordnung gegen Gefahren bewahrt werden muss.

Stelen, Figuren und Applikationen leben, wie der Nahhorizont bewusst macht, von einer kontrastreichen Materialästhetik: hier die glatten, sich spiegelnden Oberflächen des Edelstahls, dort die gefurchten und gebrochenen Strukturen des gealterten Holzes. Dieser Kontrast spielt auf die Dialektik des Handelns an, denn die Verantwortung für den Frieden, für die Abwesenheit von Gewalt folgt einer permanenten, die Gegenwart beherrschenden Aktualität. Das dieser Verantwortung gewidmete Handeln nimmt Einfluss auf die Geschichte, vor deren Verlauf Rechenschaft gefordert ist.

Bedenken wir die Verantwortung für ein gewaltfreies Sein unter der Maßgabe des Doppelhorizonts, können wir im Nahhorizont realisieren, dass sich der alltägliche Umgang mit den Mitmenschen auf die Grundlage der Gegenseitigkeit stützt. Verantwortliches Handeln vollzieht sich fortgesetzt im Verhältnis zur Ordnung des direkten Umfeldes jedes Einzelnen. Unser individueller Einsatz für die Abwesenheit von Gewalt ist zwar wesentlich, im Rahmen eines Antwortverhaltens aber selbstverständlicher Teil des erlernten Umgangs innerhalb der gelebten Unmittelbarkeit. Im Fernhorizont der Gesellschaft, des politischen Systems oder gar der internationalen Staatenwelt fehlen die persönlichen Bindungen. Die Verantwortung nimmt sich unbestimmt und vage aus; angesichts ihres Bewusstseins erscheint sie gerade für den einzelnen Menschen belastend. Der Eindruck, dass selbst nach den Katastrophen der Weltkriege im 20. Jahrhundert kein Ende abzusehen ist, Gewalt als Mittel der Politik einzusetzen, mag zur Negation der Verantwortung und zur Passivität führen. Die Aufgabe des Handelns käme indessen einer Resignation vor der Geschichte gleich, das wäre mit unserem Selbstverständnis als Menschen nicht vereinbar.

Die Installation „Wald des Friedens“ stellt keinen Gedächtnisort dar, der dem individuellem Erleben, dem vom Leben getragenen Bewusstsein des Einzelnen oder gar dem Versuch gewidmet ist, die gelebte Vergangenheit als Zusammenhalt stiftendes Element wiederzugewinnen; die Installation versteht sich nicht als Gedenkort, an dem eine bewusste Gedächtnisbelehrung, ein Bearbeiten der Erinnerung stattfindet; die Installation etabliert keinen Erinnerungsort, der in assoziativer Konstruktion Vergangenheit in die Gegenwart transferiert; die Installation konstituiert einen Standort, der Geschichte und Wirklichkeit vermitteln will, der um den engen Zusammenhang von Geschichts- und Handlungsbewusstsein weiß und vor diesem Hintergrund die konkrete Situation des Menschen aufgreift, seine Gegenwart und Zukunft zu gestalten. Eine der wesentlichen Aufgaben der Praxis besteht aber darin, die Gewalt aus dem sozialen wie politischen Sein zu verbannen und die Gewaltlosigkeit wie den Frieden als unverbrüchliche Teile der Humanität zu verwirklichen.

Der Rekurs auf das Handeln und das Handlungsbewusstsein – wir sehen die Bewegtheit der Figuren und den kommunikativen Austausch ihrer Erfahrungen – erklärt entschieden, dass ein Nachdenken über den Frieden noch kein Bewirken des Friedens ist. Aus anthropologischer oder psychologischer Sicht bedeutet Krieg eine Aggressionshandlung. In Kenntnis der gegenwärtig technologisch hochentwickelten Waffenarsenale liegt die Ansicht nahe, dass die menschliche Destruktivität, die vor dem Hintergrund dieser Waffensysteme als rationalisierte Aggressivität zu verstehen ist, dem Frieden eine Grenze setzt. Die Erfahrungen des Ichs, sein aus lebenspraktischem Handeln gewonnenes Interesse an einem humanen Sein, mithin das dem historischen Wandel unterworfenen ethischen Selbstverständnis des Menschen, legen indessen Möglichkeiten zur Überwindung der Destruktion an.

Der Friede darf kein Abstraktum sein, weder ausschließliches Objekt wissenschaftlicher Analyse noch ausschließliches Handlungsfeld der Politik; der Friede muss losgelöst sein, sowohl von Fragen der Weltanschauung und Religion als auch des politisch-kulturellen Sendungsbewusstseins. Die Absage an die Gewalt sollte im sozialen Sein fundiert werden und über den negativen Frieden als die Abwesenheit von Krieg hinaus die gerechte Ordnung als Leitmotiv des Handelns sehen. Der Wald des Friedens gibt dieser praktisch-ethischen Aufgabe einen Raum der Orientierung.

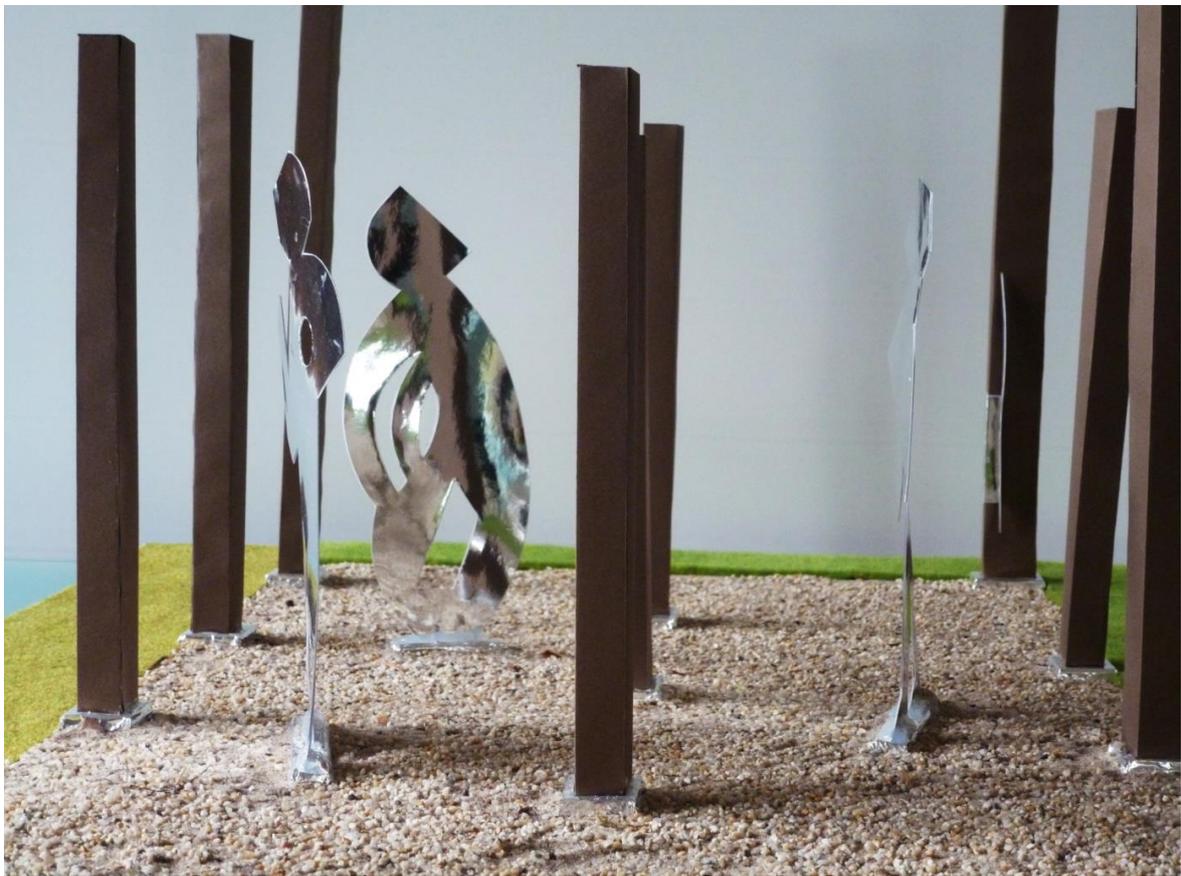


Abb. 9 u. 10 Teilansichten aus südlicher Richtung



Abb. 11 u. 12 Zentrale Teilansichten



4. Aufstellungskonzeption

Struktur und Gestaltung der Installation verlangen im Prinzip, wenn die Einhaltung der Größenverhältnisse des beanspruchten Raums gewährleistet ist, keinen besonderen Ort für die Aufstellung bzw. den Aufbau. Wird allerdings bedacht, dass die Installation mit einer Dialektik von Nah- und Fernhorizont arbeitet, die auch inhaltlich zum Tragen kommt, erscheint es ebenso zweckmäßig wie sinnvoll, einen offenen Ort zu wählen. Mit einer solchen Positionierung werden sowohl die sich annähernde Erschließung des Werkes als auch der Wechsel der Seitenperspektiven und die Durchblicke in den Raum zugelassen.

Zwingend erforderlich ist hingegen ein ebenes Gelände, da ansonsten die spezifischen Höhenverhältnisse der Stelen, die differenziert aufeinander abgestimmt sind, nicht zur Wirkung kommen können. Allenfalls ist denkbar, einen abschüssigen oder ansteigenden Platz zu nutzen, solange der benötigte Raum für die Installation in sich plan angelegt ist. Im Hinblick auf das Durchdringen des Raums im Prozess des Sehens, Betrachtens und Wahrnehmens wäre das freilich ein Kompromiss, weniger eine optimale Lösung.

Der Charakter der Installation als Begegnungsort bzw. als Standort der Vermittlung lässt es geboten erscheinen, die Aufstellung in Anbindung an kommunikative Strukturen vorzunehmen. Die Entlassung des Werkes in die Natur wäre gegenüber ihrem inhaltlichen Anliegen kontraproduktiv. Durch eine solche Positionierung könnte der Eindruck entstehen, mit dem Werk verbinden sich allein Funktionen des Erinnerns und Gedenkens, was jedoch nicht den inhaltlichen Intentionen entspricht.

Um die Wirkung der Installation bei widrigen Lichtverhältnissen oder in den frühen Abendstunden zu erhöhen, könnte das Werk, ohne dass dies zwingend erforderlich wäre, durch eine Bodenbeleuchtung, die senkrecht nach oben strahlt, ergänzt werden.



Abb. 13 Teilansicht des Zentrums von Norden mit den Skulpturen 3 und 2



Abb. 14 Teilansicht des Zentrums mit der Skulptur 2



Abb. 15 Blick auf das Zentrum von Süden mit den Skulpturen 1 und 3



Abb. 16 Blick auf das Zentrum von oben, im Vordergrund Skulptur 3

5. Materialübersicht

1. Eichenstelen in unterschiedlichen Längen (11x)

Maße: 336, 334, 316, 309, 286, 262, 245, 234, 229, 229 und 217 (Zentralstete) cm
(Höhe)
26 cm (Länge)
16 cm (Breite)

2. Edelstahlbleche (11x)

Maße: 34x24x0,8 cm

3. Betonsockel (obererdig, 11x)

Maße: 34x24x5 cm

4. Stahlrohre (unten mit rechteckiger horizontaler Versteifung, Baustahl – 11x)

Maße: 100x2 cm

5. Edelstahlfiguren (3x)

Maße: - 210x90x0,8 cm
- 210x85x0,8 cm
- 210x80x0,8 cm

6. Edelstahlbleche (3x)

Maße: - 95x12x0,8 cm
- 90x12x0,8 cm
- 50x12x0,8cm

7. Betonsockel (obererdig, 3x)

Maße: - 95x12x5 cm
- 90x12x5 cm
- 50x12x5 cm

8. Edelstahlbleche (Enden oben und unten jeweilig 40 cm kurvig nach außen gebogen; 2x)

Maße: 280x20x0,2 cm

9. Edelstahlbleche (Flügelform mit zweimal rechtwinklig gebogenem Ausleger; 2x)

Maße: 140x30x0,2 cm
Maße des Auslegers: 55x18x0,2 cm
Maße der Faltung: - innen: 55x8 cm
- außen: 55x10 cm

10. Betonfundamente für 11 Stelen

Tiefe: 50 cm

11. Betonfundamente für 3 Figuren

Tiefe: 40 cm

Die Figuren sollen im Beton mit jeweilig vier Dübeln und Edelschrauben (Senkkopf) verschraubt werden.

12. Stahlsymbole für innere Zentralstele

Länge: ca. 40 cm

Material: Baustahl, grundiert, farbiger Vor- und Endlack (Metalleffektlack-Perlglanz)

13. Kieselschüttung auf der Fläche von 7x4 m

14. Rasenstreifen in einer Breite von 1 m, so dass sich die Gesamtfläche der Installation auf das Maß von 8x5 m beläuft.



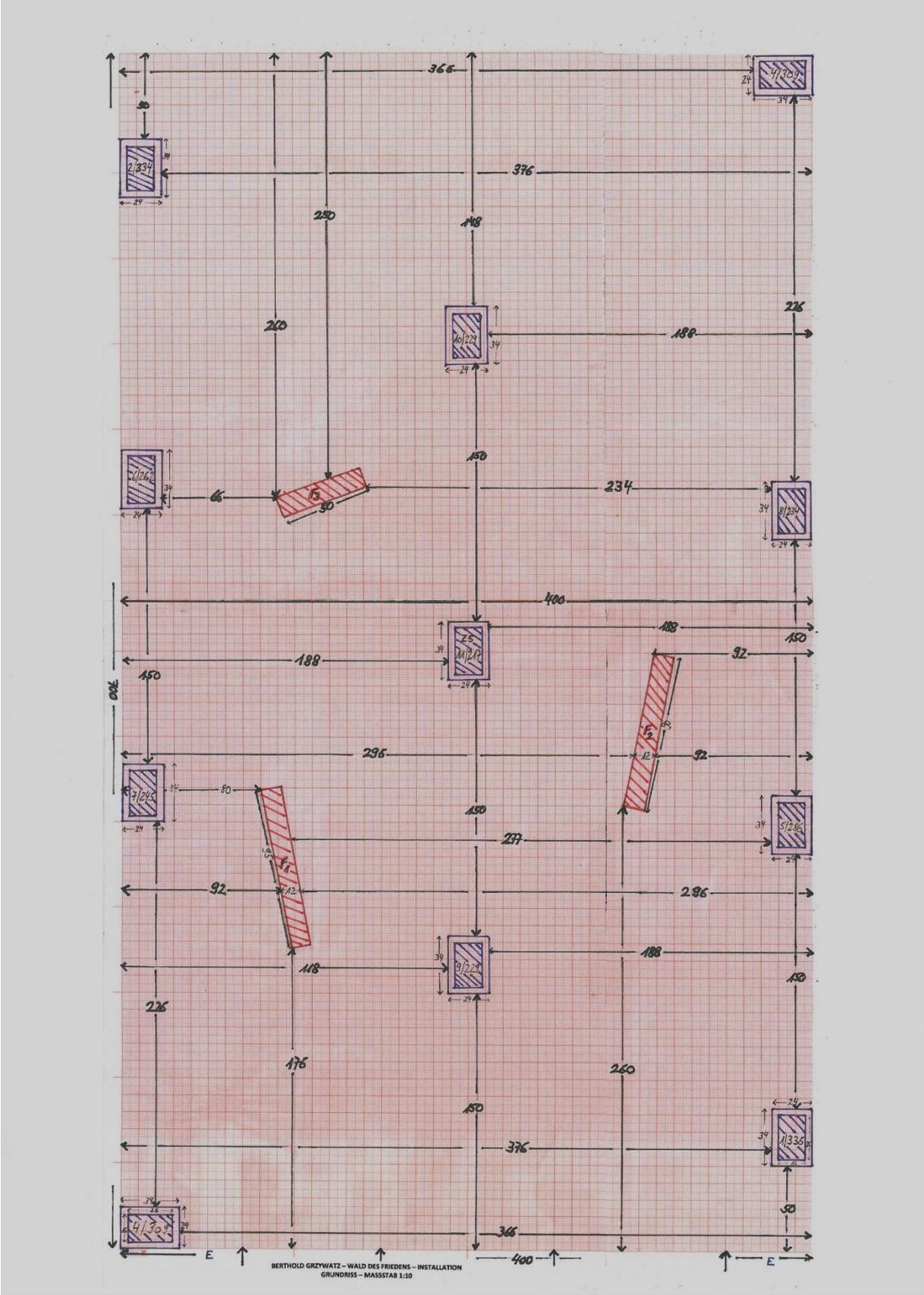
Abb. 17 Ansicht der Skulptur 3 von oben



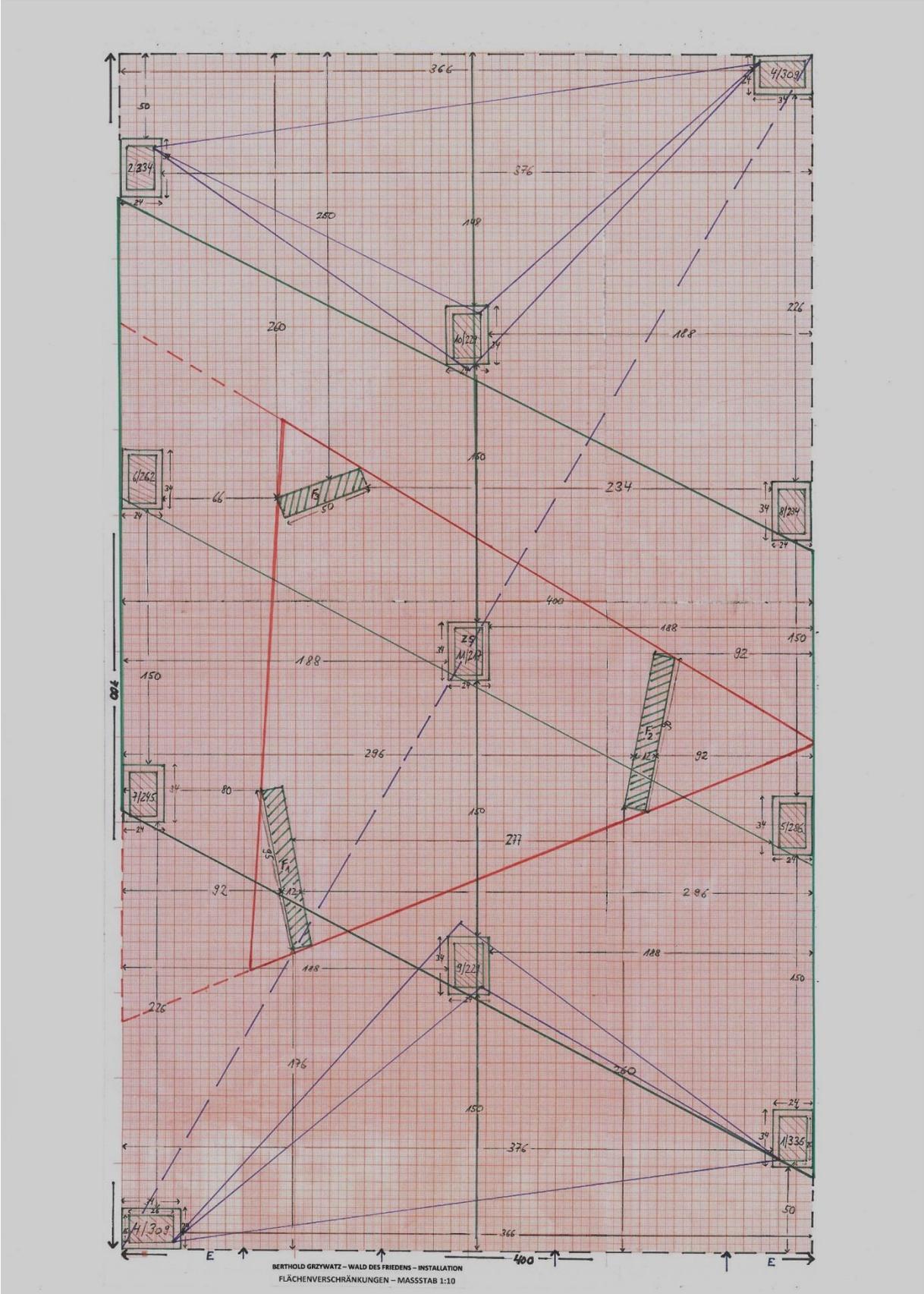
Abb. 18 Ansicht des Zentrums von Westen, im Vordergrund Skulptur 3

6. Grund- und Aufrisse, Darstellung der Skulpturen

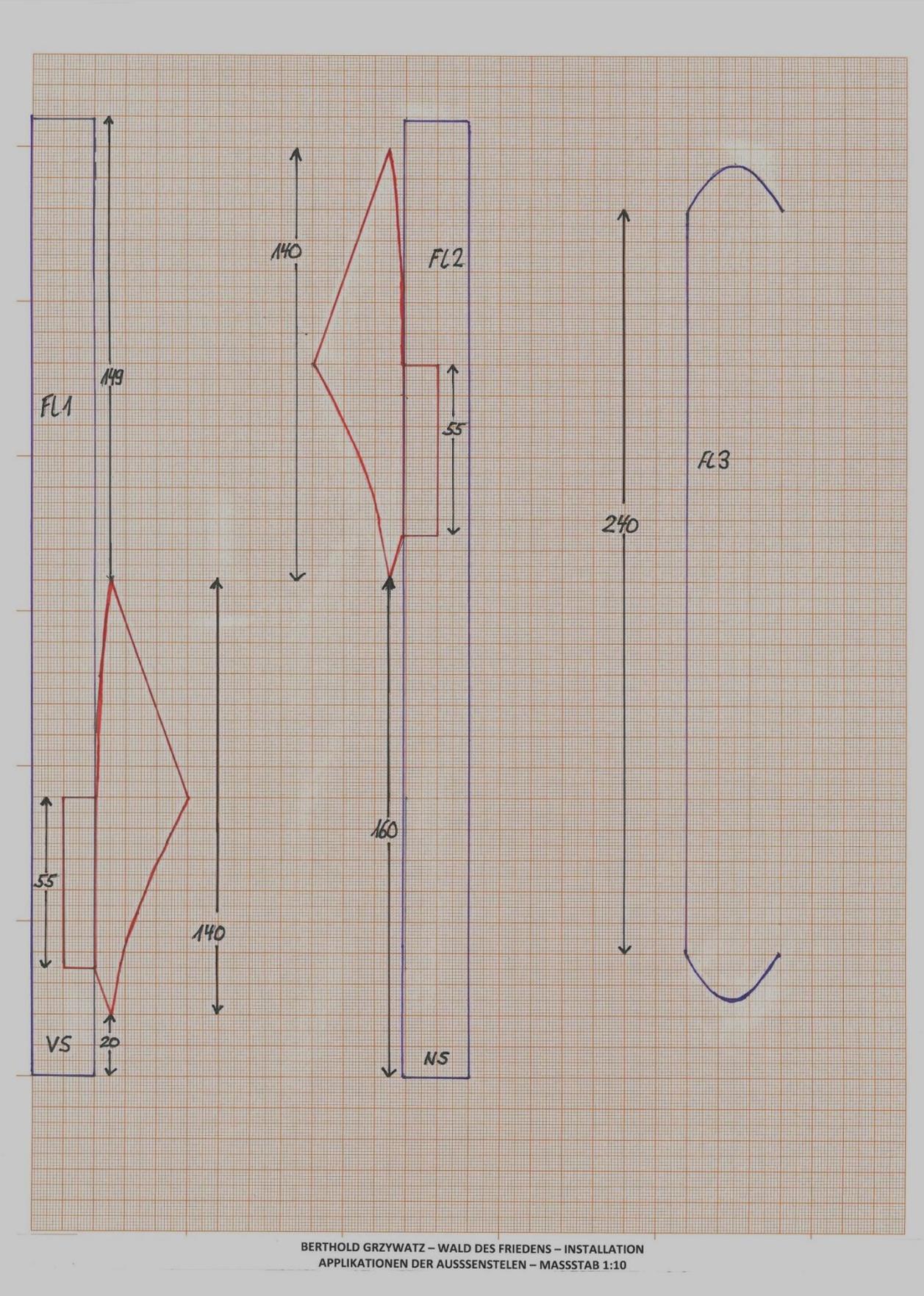
6.1 Grundriss der Installation



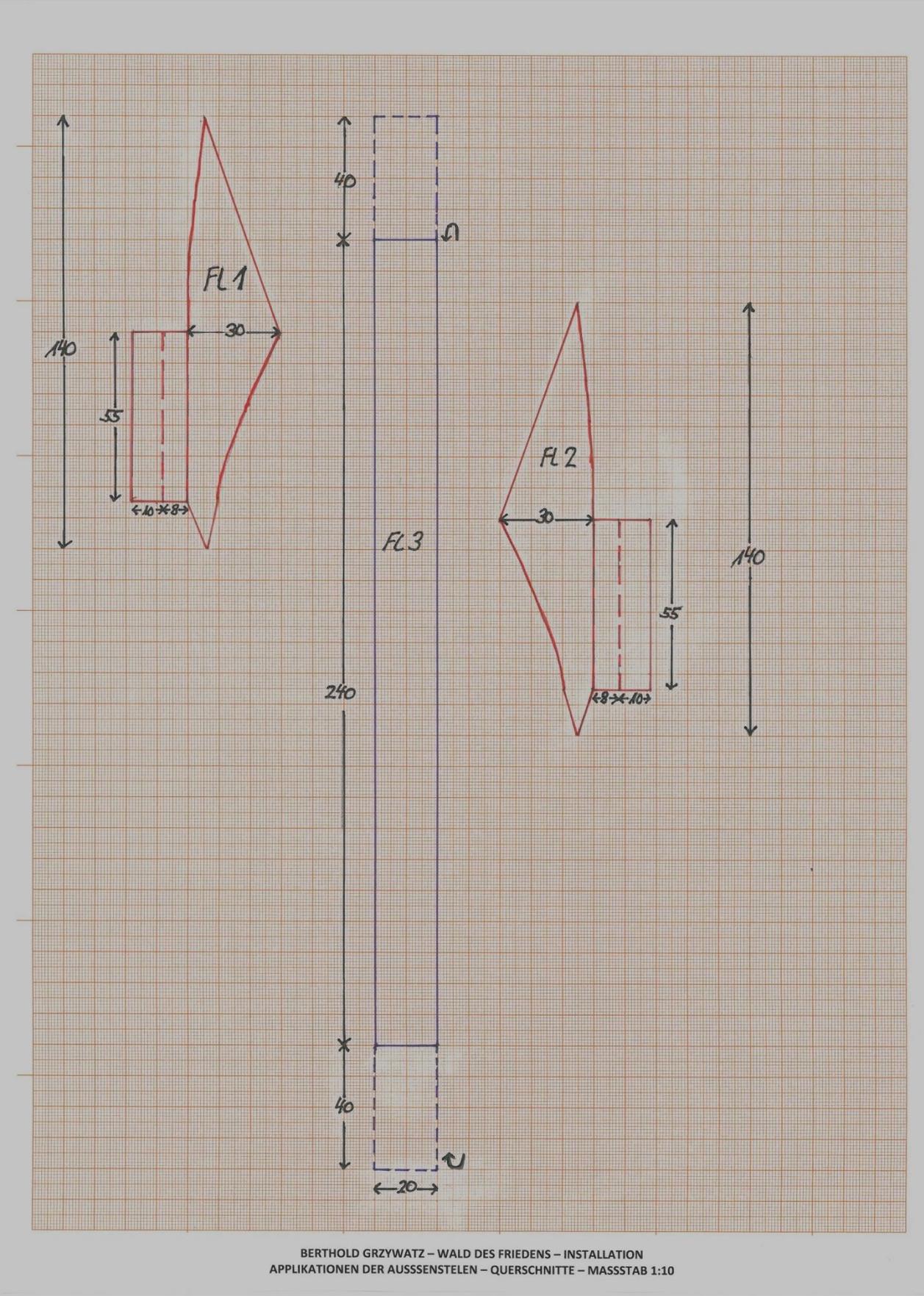
6.2 Flächenverschränkungen



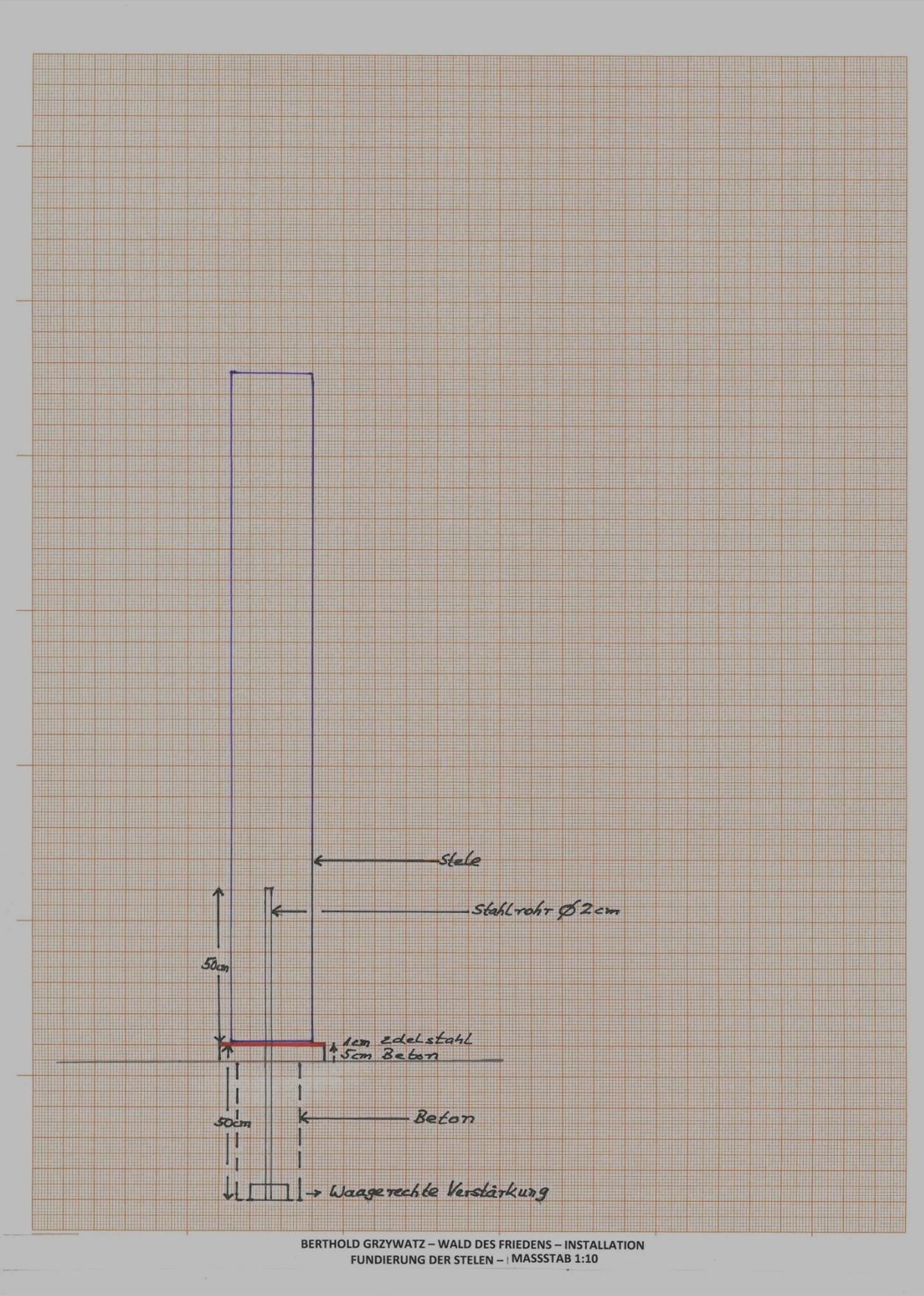
6.3 Applikationen der Außenstelen



6.4 Applikationen der Außenstelen – Querschnitte



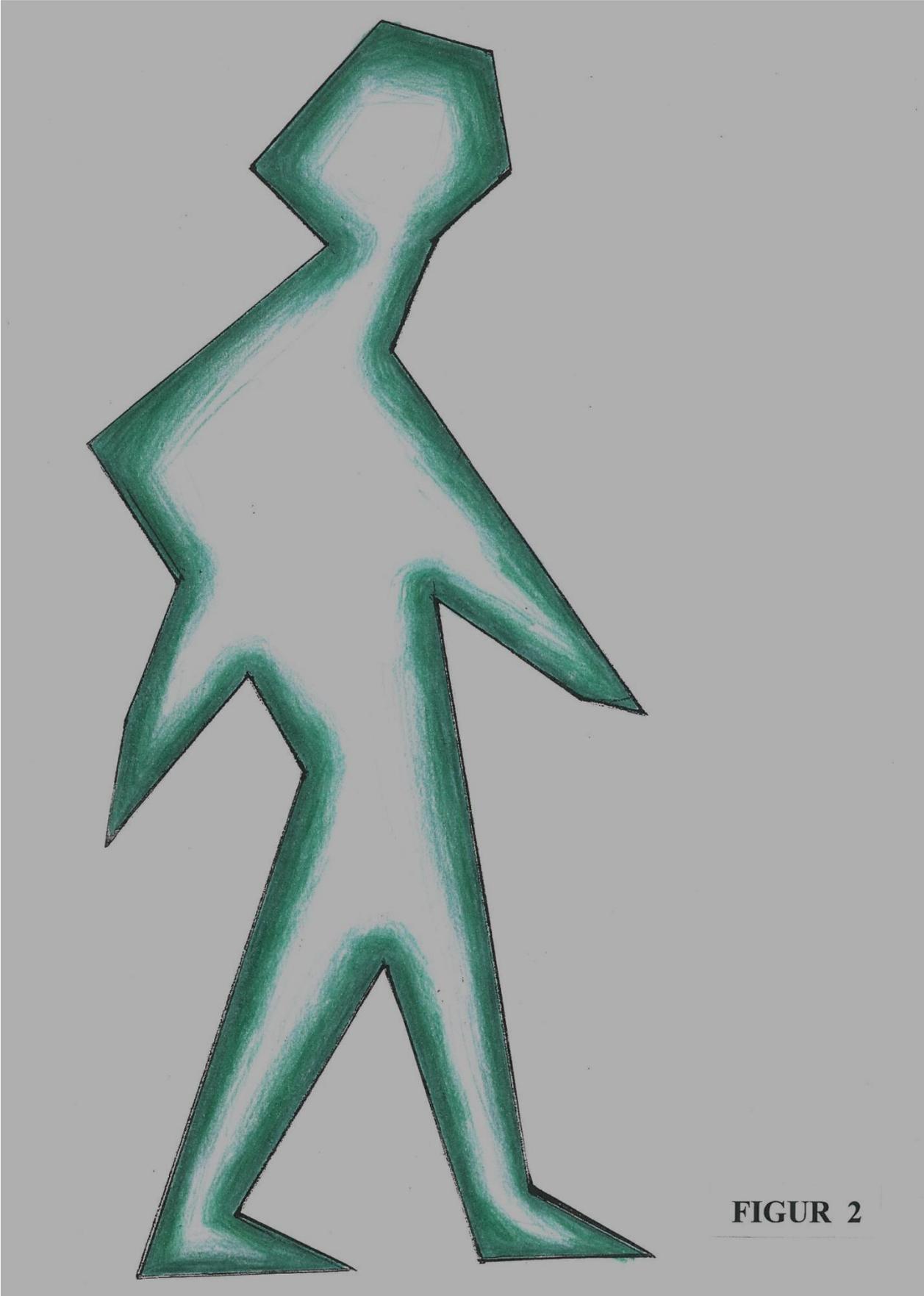
6.5 Fundierung der Stelen



6.6 Kolorierte Darstellung der Skulptur 1



6.7 Kolorierte Darstellung der Skulptur 2



FIGUR 2

6.8 Kolorierte Darstellung der Skulptur 3



FIGUR 3



Abb. 19 Ansicht des Zentrums von oben aus südlicher Richtung; im Vordergrund Skulptur 1, im Hintergrund Skulptur 3



Abb. 20 Teilansicht der Skulptur 1 im Zentrum



Abb. 21 Südlicher Eingangsbereich von Westen; im Vordergrund Skulptur 1

10. Kontakt

Priv.-Doz. Dr. phil. habil. Berthold Grzywatz

Galerie [Der Lokschuppen]
Am Kreishafen 35
24768 Rendsburg

Atelier/Galerie:
Telefon: 0152 069 344 31

Privat:
Eichenhof 6
24784 Westerrönfeld

E-Mail: Berthold.Grzywatz@gmx.de
Internet: www.berthold-grzywatz.de

Telefon: 04331 33 99 510
Telefax: 04331 33 99 974

