

Zu Micha Ullmans kosmologischen Arbeiten

von Peter Anselm Riedl

Die Frage, wie Kunst beziehungsreich ins Leben integriert werden könne, ist in dem Maße dringlicher geworden, in dem Kunst an selbstverständlicher Evidenz verloren hat – einer Evidenz also, die auf vertraute Formen und Symbole baut. Wenn es einem Gestalter wie Micha Ullman gelingt, mit aktuellen Sprachmitteln alte Symbole neu zu beleben und neue zu stiften, dann ist dem umso mehr Aufmerksamkeit sicher, als Ästhetik auf eine ebenso leise wie unwiderlegliche Weise im Spiel ist.

Als Ullman 1995 unter der Stelle des Berliner August-Bebel-Platzes, an der 1933 die barbarische Bücherverbrennung stattfand, einen kahlen Raum mit leeren Bücherregalen aus Beton anlegte und in die (mit der Platzfläche bündige) Decke dieser Höhlung eine Glasplatte einließ, schuf er ein an kunstvoller Dichte kaum zu überbietendes Denkmal. Die geplünderte *Bibliothek* gewährt Einblick, ohne daß sie sich betreten ließe, ihre Blöße zeugt von der Brutalität und Geistlosigkeit eines vergangenen Regimes, während das Fenster die Dünne des Bodens signalisiert, welche die Betrachtenden vom historischen Ereignis trennt. Formenklarheit und Stringenz der Botschaft verbinden sich aufs bezwingendste.

Micha Ullman ist ein Meister der Bodeneingriffe. 1980 hat er zum Beispiel im israelischen Pavillon der venezianischen Biennale vier Gruben ausschachten lassen, die mit ihren leeren Sitzen und ihrem Titel «Dritte Wache» Assoziationen in Richtung aufgegebener Unterstände oder verlassenem Geräts freisetzen, ohne

Micha Ullman's Cosmological Works

by Peter Anselm Riedl

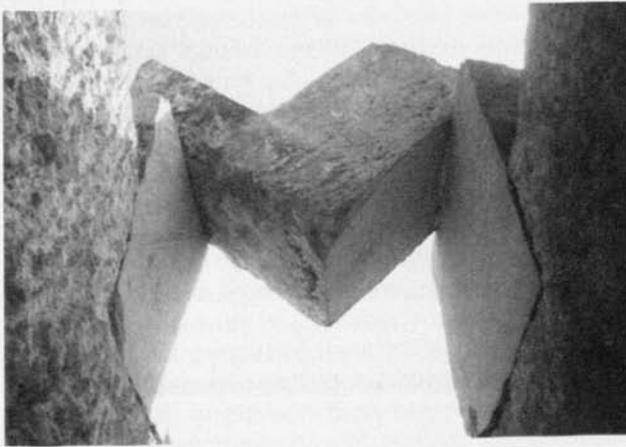
The question of how to integrate art with life in a way rich in associations has become all the more pressing because art has lost much of its self-evidency – which was once based on trusted forms and symbols. When an artist like Micha Ullman manages to revitalize old symbols and create new ones using current linguistic means, he may be assured of all the more attention because they are instilled with a very quiet yet no less incontestable aesthetic.

In 1995, Ullman created a gaunt space with empty concrete bookshelves under the square at August-Bebel-Platz in Berlin, the site of the barbaric book-burnings in 1933, and placed a sheet of glass in its ceiling flush with the pavement. With this, he created a memorial of almost unsurpassable artistic stringency. The plundered library grants a view inside, without the viewer being to enter it; its bareness testifies to the brutality and mindlessness of a past regime, while the window signals the thinness of the ground that separates the beholder from the historical event. Clarity of form is irresistibly combined here with the cogency of the message.

Micha Ullman is a master of working the ground. In 1980, for example, he had four pits excavated for the Israeli Pavilion at the Venice Biennale which, with their empty seats and title *Third Watch*, triggered associations in the direction of abandoned dugout shelters or discarded implements, without forwarding any unequivocal explanation. At the *documenta 8* in 1987, he had a sloping pit cut into the meadows of the Kasseler Karlsaue, and suspended above it two iron constructions filled with earth and covered in grass. One of the iron constructions

eine eindeutige Erklärung zu suggerieren. Auf der *documenta 8* des Jahres 1987 hat er in die Wiese der Kasseler Karlsaue eine geböschte Grube eintiefen lassen, über der zwei erdgefüllte und mit Gras überwachsene Eisenträger hängen, deren einer ein Endstück in Form eines kopfstehenden und folglich seiner Funktion beraubten Stuhles hat. Über den Tatbestand der Zweckentfremdung hinaus berichtet das Werk von Ortsentziehung und Preisgabe an das Vergessen. Erfahren wird die Grube letztlich als geheimnisvolles Grab.

Es sind jedoch nicht nur Arbeiten wie diese, die Micha Ullman zu einem der angesehensten Künstler unserer Tage werden ließen. Eine ständig wachsende Werkgruppe beschäftigt sich mit kosmologischen Themen, die immer auch den uns nächsten Bereich des Universums umfassen: das Chthonische nämlich. Als ein vorbereitendes, von den frühen Erdarbeiten abgeleitetes Beispiel läßt sich das 1983 entstandene Ensemble *Himmel* im israelischen Tal von Tel Chai begreifen – ein gemeißelter Stuhl, der zwischen zwei Felsblöcken in einer kühnen, den Himmelsblick verheißenden Schrägaufwärtsposition verharret. Formprägnanz vereint sich mit Naturwuchs, Verweiskraft mit semantischer Offenheit.



Unmittelbarer wird Kosmisches in einem Werk thematisiert, das insoweit skulpturalen Charakter hat, als Form sich in ihm der mechanischen Abarbeitung von hartem Material verdankt. Die 1994 geschaffene Folge

was fitted with an end piece in the shape of a chair stood on its head, which was thus robbed of its function. Over and above this instance of functional misappropriation, the work tells of geographical displacement and consignment to oblivion. In the final analysis, the pit comes across as like a mysterious grave.

Yet it is not merely works such as these that have made Micha Ullman one of the most respected artists of our day. A steadily growing group of works is concerned with cosmological themes, which forever involve the realm of the universe closest to us: the Chthonic. An intermediary work that evolved from the earlier earthworks is, for example, the ensemble *Himmel* [Sky] realized 1983 in the Israeli Tel Chai valley. The work consists of a chiselled chair set between two boulders at a daring upwards angle that promises a view of the heavens. Here succinctness of form unites with nature, referentiality with semantic openness.

Cosmic themes are explored more overtly in a work that may be termed sculptural inasmuch as its form was produced by the mechanical working of hard material. Admittedly, the 1994 sequence *Neumond* [New Moon] realized on the front courtyard of Schloss Solitude in Stuttgart appears to be more of a gentle intervention on ground level than the product of traditional sculptural labour. Twenty-nine small depictions of the moon's phases have been set into the granite cobblestones, and linked by the imaginary circumference of a circle some 16 m in diameter to form a lunar cycle. The outward parameter of the composition – which simultaneously suggested the piece – is an ellipse quite unique to this castle, which is particularly legible from the outline of the façade of the castle's outlying building, as well as from the position of the stone benches on the lawn to the north side. The stations of the moon's ever-recurring day-to-day progress about the earth are located within this ellipse, which can be conceived of as the earth's orbit around the sun. The circle's dimensions reflect those of the human body: Ullman's own body height of 1.76 m was taken as the distance between the individual representations of the moon, and thus determines the volume and radius of the circle. Additionally, another human measurement – the approximately 4 cm wide opening of the cervix at the

Neumond auf dem Vorplatz des Schlosses Solitude in Stuttgart gibt sich freilich eher als Zeugnis einer sachten Bodenintervention denn als Ergebnis eines bildhauerischen Zugriffs traditioneller Art. In das Granitpflaster sind 29 kleine Darstellungen der Mondphasen eingelassen, die sich auf der imaginären Linie eines Kreises mit etwa 16 m Durchmesser zum Monatszyklus verketten.

Äußerer – und zugleich anregungsgebender – Parameter der Komposition ist eine für die Schloßanlage eigentümliche Ellipse, die sich insbesondere am Fassadenverlauf der Trabantengebäude des Lustschlosses und der Stellung der steinernen Bänke auf dem nordseitigen Rasen ablesen läßt. Innerhalb dieser als Erdbahn um die Sonne auffaßbaren Ellipse symbolisieren die Stationen des Kreises den immer wiederkehrenden Tagesfortschritt des Mondes um die Erde. Die Abmessungen des Kreises richten sich nach menschlichen Vorgaben: Es ist Ullmans individuelle Körpergröße von 1,76 m, die den Abstand zwischen den einzelnen Mondabkürzungen und damit den Umfang und Radius des Kreises regelt. Eine humane Grunddimension – die am Anfang des Geburtsvorganges etwa 4 cm messende Öffnung des Muttermundes – ist zudem für den Durchmesser der kleinen Lunarzeichen verbindlich.

Solcher Beziehungsreichtum teilt sich dem Betrachter spontan so wenig mit wie eine Reihe anderer Bewandnisse: daß der Mondzyklus als natürlicher Zeitindikator schon die ältesten Kalender, namentlich den babylonischen und den hebräischen, bestimmt; daß die Gerade, die den Mittelpunkt des Kreises mit dem Vollmondzeichen verbindet, in Richtung Jerusalem zeigt; daß das *sol* im Namen *Solitude* auf die Sonne verweist. Überhaupt drängt sich nichts an dem Ensemble den Sinnen und dem Bewußtsein auf. Zugang zum Werk verschafft vielmehr ein Prozeß meditierenden Erschließens, der von zufälliger Beobachtung in Gang gesetzt werden oder sich Vorwissen zunutze machen kann. Bei aller Fülle inhaltlicher Aspekte ist *Neumond* kein Werk der Konzeptkunst. Als Formenfolge ist der Mondkalender, so unauffällig er sein mag, durchaus gegenwärtig, und er lädt nicht nur dazu ein, seine



onset of birth – serves as the diameter of the small lunar depictions.

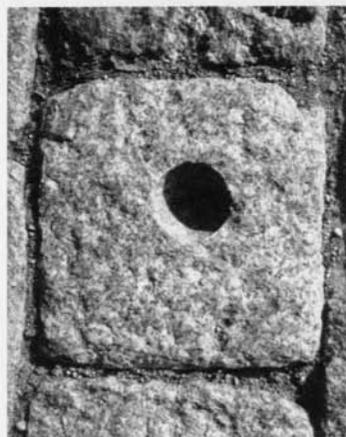
The beholder will have little spontaneous awareness of the wealth of associations involved, and the same is true of a number of other connections: the lunar cycle as a natural indicator of time was the basis for the oldest known calendars, those of the Babylonians and the Hebrews; the straight line connecting the centre of the circle with the signs of the moon points towards Jerusalem; the *sol* in the name *Solitude* refers to the sun. In fact nothing of this ensemble presses itself on the senses and the mind. Access to this work is gained rather by a meditative approach, which may be set in motion by a chance observation or uses a piece of prior knowledge. For all the richness of its content, *Neumond* is not a piece of conceptual art. This lunar calendar is definitely contemporary in its sequence of forms, however discreet it might be, and invites one not only to uncover its different layers of meaning, but also to dwell on the visual changes to which the marks are constantly subject. The rays of the sun create shadow formations in the small indentations that were created using stencils and a sandblaster – their shapes ranging from a hemispherical hollow for the full moon, via various stages of the waxing and waning crescent moon, to a complete absence of form in the case of the new moon. The shadows create, as it were, an inevitably transitory connection between the static form data and the momentary time of day, and can be seen more or less as secondary images of the indented

Bedeutungsschichten aufzudecken, sondern auch den optischen Veränderungen nachzugehen, denen die Markierungen fortgesetzt unterliegen. In den kleinen Senken, die mit Hilfe von Schablonen und Sandstrahlabtragung gewonnen wurden – die Skala reicht von einer halbkugeligen Mulde beim Vollmond über die verschiedenen Sichelgrade des zu- und abnehmenden Mondes bis zur Formabsenz im Falle des Neumondes –, zeichnen sich bei Sonneneinstrahlung Schattenbilder ab, die sozusagen die statischen Formdaten mit dem jeweiligen Zeitstand in einen – notwendigerweise transitorischen – Zusammenhang bringen und als so etwas wie zeitversetzte Sekundärbilder der Kerbdarstellungen aufgefaßt werden können. Über dem Schatten an der Wandung der Vollmondmulde kann beispielsweise die helle Figur einer Sichel erscheinen. Es herrscht so etwas wie ein Bündnis zwischen Mondkalender und Sonnenuhr, das man als poetisches und zugleich gedankenförderndes Ereignis erlebt. Dem astrophysikalisch längst seiner Geheimnisse beraubten Mond läßt Micha Ullman insofern seinen Zauber, als er ihn in seiner dem Menschen seit Urzeiten vertrauten Funktion des erdnächsten kosmischen Zeittaktgebers aufruft. Im Kern geht es, um es mit den Worten Jean-Baptiste Jolys zu sagen, weniger um die Veranschaulichung einer wissenschaftlichen Erkenntnis als um «die Möglichkeit einer ontologischen Annäherung an die Wahrnehmung von Zeit und Raum».¹

Als einen Abkömmling von *Neumond* darf man eine Arbeit betrachten, die Ullman 1996 in Eigeninitiative an einer an den Schloßplatz grenzenden Ecke der Stuttgarter Stauffenbergstraße schuf. In eine der Betonplatten des Trottoirs ist eine Mulde mit 4 cm Durchmesser und 2 cm Tiefe eingraviert, ein im Verhältnis zur Umgebung winziges Negativgebilde, das selbst dann noch vom Auge aufgespürt werden will, wenn man um seine Existenz in diesem Bereich weiß. Es teilt mit den Lunarzeichen der Solitude die Eigenschaft, auf Sonneneinstrahlung mit einer vom Lichteinfallwinkel abhängigen Schattenfigur zu antworten oder auch Regenwasser zu sammeln und dann als mikroskopischer Himmelsspiegel zu wirken. Sein Ort und sein Titel *Abendstern* indizieren im Verein mit dem benachbarten Straßenschild und einer kleinen Erklärungstafel aber noch einen ganz

pictures, albeit staggered in time. Thus, for instance, the bright figure of a crescent may appear on top of the shadow on the inner side of the full moon hollow. We have here something like an alliance between sundial and lunar calendar, which is experienced as a poetic event that prompts thought. Long since robbed of its mystery by astrophysics, Micha Ullman has restored some of the magic to the moon by recalling the familiar function which as the earth's closest companion it has fulfilled since time immemorial: that of cosmic time-keeper. In keeping with the words of Jean-Baptiste Joly, essentially the work is

concerned less with giving visible form to a scientific truth than with «the possibility of an ontological approach to the perception of time and space».¹



A work that Ullman created in 1996 on his own initiative at a corner of Stauffenbergstrasse bordering Schlossplatz in Stuttgart may be viewed as a descendant of his *Neumond*. A

hollow, 4 cm in diameter and 2 cm deep, has been engraved into a concrete slab in the pavement, a negative image which compared to its surroundings is of such diminutive size that even a seeking eye requires effort to locate it. Like the lunar signs at Schloss Solitude, it responds to the incoming rays of light with a shadow figure of a form determined by the light's angle of incidence, and similarly it also collects rain water to act as a microscopic mirror of the sky. Its location and its title, *Abendstern* [Evening Star], together with the nearby street sign and a small explanatory notice board indicate, however, a completely different meaning, for the star reminds us of Claus Graf Schenk von Stauffenberg, the resistance fighter who was executed on-the-spot after a failed assassination attempt on Hitler on 20 July 1944. Demise and commemoration are present in a hermetic yet insistent manner.

anderen Bedeutungszusammenhang, erinnert das Sternzeichen doch an Claus Graf Schenk von Stauffenberg, den Widerstandskämpfer, der nach dem gescheiterten Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 standrechtlich erschossen wurde. Untergang und Gedenken sind auf eine hermetische, aber darum nicht weniger eindringliche Weise gegenwärtig.

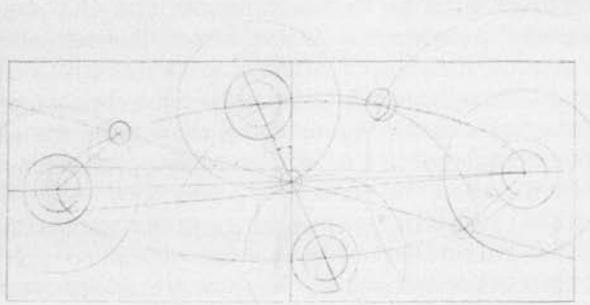
Zeitlich zwischen *Neumond* und *Abendstern* angesiedelt ist eine Arbeit im Krater Mitzpe Ramon der israelischen Negev-Wüste. Das Ensemble *Saflulim* («Becher») von 1995 umfaßt zwei unterschiedlich große halbsphärische Mulden, die in sich gegenüberliegende Felsen eingetieft sind: eine mit 46 cm Durchmesser, die für die Erde steht, und eine zweite, die mit ihrem Durchmesser von 12,5 cm den Mond symbolisiert. Die natürlichen Proportionen und Distanzen sind in diesem Falle beachtet, doch der Wirkungsmodus, der jenem der beiden Stuttgarter Bodenarbeiten ähnelt, sorgt zusammen mit der besonderen Umgebung dafür, daß das Ganze nichts von der Nüchternheit eines Demonstrationsmodells hat.

Wenn man die Skulptur *Mahlzeit* – im Jahre 2000 als Beitrag zur Ausstellung «Auf Leben und Tod» für den Stuttgarter Pragfriedhof geschaffen und heute noch in situ – unter die kosmologischen Werke Ullmans einreihet, mag das zunächst wenig überzeugen. Zu Gesicht bekommt man von dem aus Anröchter Dolomit gemeißelten Tisch die 200 x 90 cm große Platte mit vier größeren und drei kleineren Eintiefungen sowie einer mittleren Bohrung. Die vier Beine stecken bis zum Ansatz in der Erde, was der Platte mit den an Teller und Trinkgefäße gemahnenden Senken eher die Anmutung einer Grababdeckung als die eines Mensaoberteils gibt. Daß sich unter dem Tisch eine Höhle befindet, lehrt der Blick durch die zentrale Bohrung. Dem Betrachter eröffnet sich ein Feld der Assoziationen und Fragen, das Volker Rattemeyer so umreißt: «Hat das Essen schon stattgefunden? Oder wird das Mahl erst noch bereitet? Und wer nimmt daran teil? Eine vierköpfige Familie, ein Ehepaar mit seinen beiden Kindern [...]? Oder ist zu allen vier Jahreszeiten all denen auf dem Friedhof ein Tisch bereitet, die schon tot sind und nicht mehr an den Mahlzeiten teilnehmen können?»²

A work created between *Neumond* and *Abendstern* is located in the Mitzpe Ramon crater in the Negev Desert in Israel. The ensemble *Saflulim* [Beaker] from 1995 consists of two hemispherical hollows of different sizes worked into two rocks facing each other: the one is 46 cm in diameter and stands for the earth, while the second with a diameter of 12.5 cm symbolizes the moon. In this instance the natural proportions and distances have been adhered to, but the manner in which they create their effect, which resembles that of the two works on the ground in Stuttgart, ensures together with its particular setting that it has none of the dryness of a demonstration model.

The attempt to categorize Ullman's work *Mahlzeit* [Mealtime] – created in 2000 as part of the exhibition «Auf Leben und Tod» for the Pragfriedhof cemetery in Stuttgart, and which remains there to this day – as one of his cosmological works may at first seem unconvincing. The visitor sees a large table carved from a slab of Anröchter Dolomite measuring 200 x 90 cm, bearing four larger and three smaller indentations and a hole bored through its centre. The four legs are buried up to the top in the soil, so that the slab together with the indentations, which resemble plates and cups, gives more the semblance of a gravestone than of a tabletop. That the slab conceals an empty space underneath can be established by looking through the borehole. A field of associations and questions opens up in the beholder's mind, as briefly summarized by Volker Rattemeyer: «Is the meal already over? Or is it just being prepared? And who will eat it? A family of four, a married couple with two children [...]? Or is the table laid for all four seasons, for the inhabitants of the cemetery who are dead and will never partake of another meal?»²

Apart from the fact that the hollows in the slab produce transformations of light and shade and, as soon as water is involved, reflections similar to those produced by the aforementioned works, the arrangement of the central elements is based on a principle that only becomes clear after looking at the diagram, which the artist designates as a «Ground plan of the plates and cups (orbit)». The central figure is an elongated ellipse on which the centres of the four circular plates are located; these in turn have



Entwurf für *Mahlzeit*, Stuttgart 2000

Abgesehen davon, daß sich in den Mulden der Platte ähnliche Licht-Schatten-Wanderungen und, sofern Wasser im Spiele ist, Reflexionen beobachten lassen wie in den Eintiefungen der vorher genannten Arbeiten, sind die wechselseitigen Zuordnungen der zentrischen Elemente nach einem Prinzip geregelt, das erst beim Blick auf das Diagramm – vom Künstler als «Lageplan der Teller und Tassen (Umlaufbahn)» bezeichnet – durchschaubar wird. Hauptfigur ist eine gestreckte Ellipse, auf der die Mittelpunkte der vier Tellerkreise liegen; diese haben kleinere Trabanten an geometrisch genau fixierten Schnittpunkten. Stationen des Jahreslaufs der Erde um die Sonne können gemeint sein, aber auch allgemeinere kosmische Konstellationen, an denen erfahrbar wird, daß alle Zuständlichkeit im Universum nur Maske von Prozessualem ist. Was bei *Mahlzeit* vordergründig als Störung eines für einen gedeckten Tisch üblichen Symmetriemusters erscheinen mag, ist Ausdruck einer höheren, auf Bewegung gegründeten Ordnung.

Offensichtlicher als bei *Mahlzeit* ist der Kosmologiebezug bei *der Arbeit*, die den Anlaß zur Ausstellung des Heidelberger Kunstvereins gegeben hat. Ihr Titel *Echo* weist zwar auf ein allgemeines physikalisches Phänomen, aber die Folge konzentrischer Kreise legt den Rückschluß auf unser Sonnensystem selbst dann nahe, wenn man die kleinen Stern- und

smaller satellites at their geometrical points of intersection. They could refer to stations of the earth's annual rotation around the sun, but also to more general cosmic constellations, from which we can learn that all conditionality in the universe is simply a mask for process. A cursory inspection of *Mahlzeit* may note a breach in the symmetrical pattern of plates and cups customarily used for laying a table, but the arrangement is in fact the expression of a higher order based on motion.

The reference to cosmology is more overtly apparent in the work that led to the current exhibition at the Heidelberger Kunstverein. Its title, *Echo*, points to a general physical phenomenon, but the succession of concentric circles already suggests that the work is concerned with our solar system - long before the viewer has detected the small stars and planets marked on the orbits.

Ullman provided a lengthy commentary in the exposition for this project, which he submitted in September 2000 before the sculpture was then realized in 2003 in front of the Physikalischen Institut of Heidelberg University, on the Neuenheimer Feld campus.³ According to his exposition, nine circles made of different kinds of stone are arranged around a central point located in front of the institute's new building.

The largest circle, only visible in sections, has a diameter of no less than approx. 280 m. All of the forms and proportions are based on the human figure: the length of the stone curves that make up the circles is taken from the length and indirectly the speed of a human pace; the height and breadth of the central pillar sunk into the earth are taken from the artist's own height and the width of his shoulders. A hemispherical hollow on the surface of the central element with a diameter – based on an open mouth – of 6 cm marks the sun, while smaller hollows of different sizes along the stone circles denote the planets.

Ullman provides a lengthy catalogue of possible associations and interpretations. Striking is the reference to the concentric ripples produced by dropping a stone into water, and no less apparent is the allusion to the orbits of the nine planets circling the sun. Also conceivable are the electrons that spin about the nucleus of an atom,

Planetenmarkierungen auf den Kreisbahnen noch nicht ausgemacht hat. Den im September 2000 eingereichten Entwurf zu der dann 2003 vor dem Physikalischen Institut der Universität Heidelberg im Neuenheimer Feld ausgeführten Bodenskulptur hat Ullman ausführlich kommentiert.³ Demnach sind um einen Mittelpunkt vor dem Institutsneubau neun Kreise aus unterschiedlichen Steinsorten angeordnet. Der größte, nur in Ausschnitten wahrnehmbare Kreis hat einen Durchmesser von nicht weniger als ca. 280 m. Alle Formen und Größenverhältnisse sind indessen auf menschliche Körpermaße bezogen: die Länge der bogigen Steinelemente, aus denen die Kreise gefügt sind, auf die Schrittgröße und indirekt auf die Schrittgeschwindigkeit; oder die Höhe und Dicke der in die Erde versenkten zentralen Säule auf die Höhen- und Schulterbreitenmaße des Künstlers.

Eine halbsphärische Senke auf der Deckfläche des Mittelelements mit einem – von einem geöffneten Mund abgeleiteten – Durchmesser von 6 cm markiert die Sonne, kleinere, unterschiedlich dimensionierte Mulden auf den Steinkreisen bezeichnen die Planeten.

Ullman gibt einen ganzen Katalog möglicher Assoziationen und Bewandtniszuweisungen. Augenfällig sei der Bezug zu konzentrischen Wellen, wie sie ein ins Wasser geworfener Stein entstehen lässt, ähnlich evident der zu den Bahnen der neun um die Sonne kreisenden Planeten. Denken könne man auch an die den Atomkern umkreisenden Elektronen, genereller an Wellenerscheinungen im sinnlich zugänglichen Spektrum wie Stimme, Schrei und eben Echo oder in nur instrumentell erschließbaren Bereichen wie Ultraschall und Elektromagnetismus. Ullman hebt zudem auf die



or more generally wave phenomena in the perceptible spectrum, such as voices, screams, and of course echoes, or in regions only detectable by instruments, such as ultrasound and electromagnetism. Moreover, Ullman also points to the work's ability to demonstrate changes in time: on the one hand by the changes in the relationships between light and shade in the small hollows, which document the momentary position of the sun and indirectly show how the changes colour the image of the moon; on the other hand through changes in the colour of the stone produced by damp and dryness. «The sculpture becomes a field of tensions», Ullman writes in his commentary, «in which the pedestrians or cyclists

and their movements about the area become a part of the composition. The open character and transparency of the sculpture not only epitomizes the location, but also marks a central point which extends with its repetitions (echo) across the entire campus. A meeting point for students and lecturers, a meeting point of science, daily life and imagination, distance and proximity, planets and steps».

The character of an «open artwork», in contrast to the customary kind of iconologically and iconographically standardized artworks, could scarcely be described better. What Ullman takes for granted and merely conveys between the lines are the aesthetic pretensions of *Echo*. The rhythm of the circles, which can be experienced both as expansion and concentration, the balance of the proportions, the qualities of the stone employed, not to forget: the decorative connection that is achieved between the surface of the area and the volumes of the buildings (and here the word *decorative* has none of the negative taint that has adhered to it since the dawn of Modernism, particularly in Germany) – all this ensures that the work in Heidelberg has a formal and colouristic appeal

Fähigkeit der Arbeit ab, Zeitveränderungen anzuzeigen: zum einen durch den Wechsel der Licht-Schatten-Verhältnisse in den kleinen Mulden, die unmittelbar den Sonnenstand dokumentieren und mittelbar von den Veränderungen Kunde geben, wie sie das Bild des Mondes prägen; zum anderen durch trockenheits- oder feuchtigkeitsgenerierte Verfärbung der Steine. «Die Skulptur wird zum Spannungsfeld», heißt es im Kommentar, «in dem die Fußgänger oder Fahrradfahrer mit ihren Bewegungen auf dem Gelände ein Teil der Komposition werden. Der offene Charakter und die Transparenz der Skulptur bezeichnet nicht nur den Ort, sondern einen Mittelpunkt, der sich mit seinen Wiederholungen (Echo) auf dem ganzen Campus verbreitet. Treffpunkt für Studenten und Lehrer, Treffpunkt von Wissenschaft, Alltag und Fantasie, Weite und Nähe, Planeten und Schritte».

Der Charakter eines «offenen Kunstwerks» läßt sich, in Absetzung vom ikonologisch und ikonographisch normierten Kunstwerk herkömmlicher Art, kaum besser beschreiben. Was Ullman, weil für ihn selbstverständlich, nur zwischen den Zeilen mitteilt, ist der ästhetische Anspruch von *Echo*. Der Rhythmus der Kreise, der als Expansion und Konzentration erlebt werden kann, die Stimmigkeit der Proportionen, die Qualität des Steinmaterials, nicht zu vergessen: die sich auf Platzfläche und Gebäudevolumina gleichermaßen auswirkende dekorative Bindekraft (wobei der Begriff *dekorativ* nichts von dem negativen Beigeschmack hat, der ihm seit der frühen Moderne vor allem in Deutschland anhaftet) – dies alles sichert der Heidelberger Arbeit einen formalen und koloristischen Reiz, der einem das Wort «Gesamtkunstwerk» in den Mund legen könnte, würde dieser allmählich verjährende Begriff solchen zu sinnlichem Genuß und Meditation verleitenden zeitgenössischen Arbeiten gerecht.

Wie sehr die Offenheit der Wirkung sich der Freiheit in der Auslegung möglicher Symbolbeziehungen und dem souveränen Umgang mit den künstlerischen Mitteln verdankt, lehrt die genaue Betrachtung von *Echo*. Nicht auf Ellipsen ziehen Ullmans Planeten ihre Bahn, sondern auf geometrisch reinen Kreisen, nicht kosmische Vorgaben bestimmen ihren Abstand zur solaren Mitte,

that might suggest a «Gesamtkunstwerk», were this now somewhat outdated term still appropriate for contemporary works that bring such sensual delight and meditative raptness.

Just how indebted the work's open effect is to the liberty it grants to interpreting the possible relations between the symbols, and to the self-confidence with which the artistic means have been used, is shown by a closer inspection of *Echo*. Ullman's planets do not describe their orbits along ellipses, but along rigorously geometrical circles, and their distances from the solar centre are determined not by cosmic relationships but by the visually appealing proportions of the Fibonacci series. Finally, the colours of the stone curves allude in the freest possible way to the properties of the sun's satellites (such as when Mercury is combined with an unworldly «Nero assoluto», Venus and Earth with more amicable greens, and Mars with a reddish shade).

Likewise in another piece recently completed, imaginative interpretation receives priority over a rational approach. Once again this is a large-scale work set on the ground, and similarly in a university setting: Ullman's *Schüssel* [Dish] in the grounds of the recently developed Freie Mitte Süd area in Stuttgart-Vaihingen, which is chiefly the provenance of the natural sciences. A very flat mound, divided up by a landscaped elliptical path, inverts to become a concave at its easternmost point. This circular hollow, with a diameter of approx. 30 m and a maximum depth of approx. 2 m, is framed by two concrete rings with a square cross-section: the inner ring remains horizontal in all directions, while the outer ring is tilted along its North-South axis so that its east side points up the gently inclining ground with its apex 50 cm above the inner ring, and its west side faces down the slope with its apex equally far below. This arrangement, which is reminiscent of a semi-cardan (and thus flexible) joint linking two concentric elements, leads to the creation of bench-like seats along the staggered rims – in one case facing the hollow, in the other facing away.

The hollow, which like the surrounding terrain is covered in grass, is drained at its lowest point by a series of twelve holes in a concrete slab. Once again, the frequently

sondern die anschauungsfreundlichen Maßverhältnisse der Fibonacci-Reihe; schließlich spielen die Farben der bogigen Bänder denkbar frei auf spezifische Eigenschaften der Sonnenbegleiter an (indem etwa Merkur mit einem lebensfernen «Nero assoluto», Venus und Erde mit freundlicheren Grünwerten und Mars hinwiederum mit einem rötlichen Ton kombiniert sind).

Phantasievolle Interpretation hat auch im Falle eines kürzlich fertiggestellten anderen Werkes den Vorrang vor rationaler Annäherung. Wiederum handelt es sich um eine großdimensionierte Bodenarbeit in einem universitären Umfeld, nämlich um die ins Terrain eingelassene *Schüssel* im (hauptsächlich von den Naturwissenschaften genutzten) Neubaugebiet Freie Mitte Süd in Stuttgart-Vaihingen. Eine nach gartenarchitektonischem Plan durch einen elliptischen Weg gegliederte, sehr flache Bodenkuppe erfährt um den östlichen Brennpunkt eine Umkehrung ins Konkave. Gerahmt wird die kreisrunde Mulde mit einem Durchmesser von ca. 30 Metern und einer Maximaltiefe von ca. zwei Metern von einem doppelten Betonring mit Rechteckprofil: Der innere Ring liegt nach allen Richtungen hin waagrecht, der äußere Ring ist so um die Nord-Süd-Achse gekippt, daß sein östlicher Teil im sanft steigenden Gelände mit dem Scheitel um 50 cm über dem inneren Ring zu liegen kommt, der westliche Teil im fallenden Gelände dagegen entsprechend weit unter dem inneren Ring. Die an eine halbkardanische (und mithin bewegliche) Verbindung zweier zentrischer



described light and shade relationship can be observed on the inner edges of these holes, which are distributed about the slab as if on a clock face, and the same applies to a central, hemispherical indentation that also serves as a small water collector. «The viewer himself», as Ullman writes in his exposition of the work, «becomes a part of the sculpture when he sits down or steps onto the grass, or when he appears from or disappears into the dish».⁴ According to the artist, the work's primary layer of meaning is the practical one; the dish constitutes «a kind of amphitheatre as a place for groups to congregate or for quiet relaxation and contemplation». To this come more complex layers, because: «The work could also symbolise an instrument or an astronomical body ... The passers-by circle about the dish like heavenly bodies on an elliptical orbit. The question whether this is the earth, the moon or the sun, or simply an observation dish, is left open. It is also up to the observers' imagination whether the 'open mouth'» – by which Ullman means the central sinkhole in the drainage plate, whose 6 cm diameter is informed by the size of a human mouth, as was already seen in the central hollow of *Echo* – is associated «with a scream (Edvard Munch) that is acoustically amplified by the dish».

«This place», the résumé continues, «is intended as a meeting point for students, of both a practical or intellectual leaning, as a meeting point of nature, science and art ... of material and empty space, space for imagination and inspiration. The dish's concave shape aids concentration, and helps focus, transmit and receive ideas, energy and power». Finally, the *Schüssel* is to be grasped as «part of a network in Baden-Württemberg, whose concept is based on an interplay between heaven and earth».

Already my first wintertime encounter with the work, which had yet to be covered in grass, transfixed me by a spatial pathos which, far removed from notions of monumentality, is connected with vast expanses and radiance. A memory surfaced of the earth-bound radio telescopes that we know from any number of illustrations, such as the facility set in a natural valley in Arecibo on Puerto Rico, which with a diameter of 305 m holds the record among its peers and which has received worldwide popularity through its

Elemente erinnernde Anordnung hat zur Folge, daß an den höhenversetzten Seiten bankartige Sitze – einmal zur Mulde hin und einmal von der Mulde weg – entstehen.

An ihrem tiefsten Punkt wird die Mulde, die wie das umgebende Terrain mit Gras bepflanzt ist, durch zwölf Löcher in einer Betonplatte entwässert. An den Wandungen dieser zifferblattartig verteilten Löcher läßt sich der mehrfach beschriebene Licht-Schatten-Effekt beobachten, ähnlich in einer zentralen halbsphärischen Senke, die zudem noch als kleiner Wasserkollektor dient. «Der Betrachter selbst», so Ullman in seinem Erläuterungsbericht, «beim Hinsetzen oder bei Begehen der Wiese, mit seinem Erscheinen aus oder Verschwinden in der Schüssel, wird Teil der Skulptur».⁴ Primäre Bedeutungsschicht des Werkes ist nach Aussagen des Künstlers die praktische; die Schüssel stelle «eine Art Amphitheater als Versammlungsort für Gruppen dar oder einen ruhigen Ort für Entspannung und Kontemplation». Darüber breiten sich komplexere Schichten, denn: «Die Arbeit könnte auch ein Instrument versinnbildlichen oder einen astronomischen Körper [...]. Die Passanten umkreisen die Schüssel wie Himmelskörper auf einer elliptischen Bahn. Die Frage, ob dies die Erde, der Mond oder die Sonne ist oder einfach eine Beobachtungsschüssel, bleibt offen. Der Phantasie des Betrachters bleibt es auch überlassen, mit dem offenen Mund» – und damit meint Ullman die Mittelsenke der Abwasserplatte, deren Durchmesser von 6 cm sich in der Tat wie im Falle der Zentralmulde von *Echo* an der Größe eines menschlichen Mundes orientiert – «einen Schrei zu assoziieren (Edvard Munch), der durch die Schüssel akustisch verstärkt wird».

«Dieser Ort», so das Resümee, «soll für Studenten ein Treffpunkt sein, sowohl praktischer als auch geistiger Natur, ein Treffpunkt von Natur, Wissenschaft und Kunst, [...] von Material und leerem Raum, Raum für Phantasie und Inspiration. Die konkave Form der Schüssel unterstützt die Konzentration, die Fokussierung, das Senden und Empfangen von Ideen, von Energie und Kraft». Zu verstehen sei *Schüssel* letztlich als «Teil eines Netzwerkes in Baden-Württemberg, dessen Konzept auf einem Wechselspiel zwischen Himmel und Erde basiert».

quest to find extraterrestrial intelligence (SETI) and the «Arecibo Message» it has addressed to far-flung inhabitants of the universe. The hint of a swivelling base simultaneously brings Ullman's *Schüssel* into the proximity of movable parabola antenna, as represented on a grand scale by the radio telescope in Effelsdorf/Eifel, and on a smaller scale for example by the antenna positioned next to an institute very close (albeit out of sight) to the work in Stuttgart. What naturally distinguishes Ullman's *Schüssel* from any kind of instrument is the lack of a receiver at the dish's focal point. It is purely the virtual process of drawing in and transmitting spatial energy that makes the work so captivating – even if it is morphologically similar to appliances used in the natural sciences and may be grasped as their symbolic counterpart.

In a number of respects the *Schüssel* brings the technical together with meaningful content. Thus the necessity of creating the concrete rings from prefabricated segments resulted in a division into twelve parts, like a clock face, which echoes the concrete slab at the centre. Moreover, the holes required for transportation by the crane have produced distinctive features which, together with the joints dividing the upper surface of the ring, create a marked rhythm. When filled with rainwater, the rounded indentations become mirrors of the sky which, although small, are of sufficient numbers not to go unseen.

It is precisely this self-activating property under certain climatic conditions that justifies a look at a new work that Ullman humorously refers to as a «puddle sculpture», and that he has entitled *Second House* or *Casa due*. In 2004, the artist chiselled a mere 45 x 15 cm negative relief into the dark pavement of Piazza Monte Savello on the edge of the old ghetto in Rome. It has the representational form of two gabled houses set roof to roof, the one pointing in the direction of Jerusalem, the other towards Rome. When it rains, the flat countersunk surface, which is scarcely noticeable when walking across it, becomes a mirror that reflects the urban surroundings, the sky and the beholder. Ullman describes the enigmatic sounding title as follows: «In Hebrew 'Second House' refers to the second temple in Jerusalem, which was destroyed 70 BC by the Roman Emperor Titus. At that time, the people of Israel were driven out of their homeland

Schon bei einer ersten winterlichen Begegnung mit dem noch unbegrüntem Werk hat mich ein Raumpathos in den Bann geschlagen, das, fernab gängiger Monumentalitätsvorstellungen, mit Weite und Strahlkraft zusammenhängt. Die Erinnerung an erdfeste Radioteleskope, wie man sie von vielen Abbildungen her kennt, stellt sich ein – so an jene in ein natürliches Tal gebettete Anlage in Arecibo auf Puerto Rico, die mit einem Durchmesser von 305 m bis heute den Größenrekord unter ihresgleichen hält und die zudem durch das mit ihrer Hilfe durchgeführte Programm zur Erforschung außerirdischen Lebens (SETI) und durch die an ferne Bewohner des Universums gerichtete «Arecibo-Botschaft» weltweite Popularität erlangt hat. Die Andeutung einer Drehlagerung bringt Ullmans *Schüssel* zugleich in die Nähe von beweglich montierten Parabolantennen, wie sie im Großmaßstab das Radioteleskop in Effelsdorf/Eifel darstellt und im kleineren Maßstab beispielsweise eine Antenne neben einem Institutsgebäude ganz in der Nähe (aber nicht im Sichtbereich) des Stuttgarter Werkes. Was Ullmans *Schüssel* selbstverständlich von jeglichem Instrument unterscheidet, ist das Fehlen eines im Schalenbrennpunkt positionierten Strahlungsempfängers. Allein der virtuelle Vorgang eines Ansaugens und Aussendens von räumlicher Energie macht das Fesselnde des – gleichwohl morphologisch mit den naturwissenschaftlichen Geräten verwandten und gewissermaßen als deren symbolische Alternative begreifbaren – Werkes aus.

In einigen Besonderheiten von *Schüssel* trifft sich Technisches mit Bedeutungshaltigem. So führte die Notwendigkeit, die beiden Ringe aus vorgefertigten Segmenten zusammensetzen, zu einer auf die Gliederung der mittleren Betonscheibe antwortenden, zifferblattähnlichen Zwölferteilung; und so wurden die eigentlich für den Krantransport bestimmten Greiflöcher zu Akzenten, die im Verein mit den Teilungsfugen den Ringoberseiten einen eigenwilligen Rhythmus geben. Mit Regenwasser gefüllt, verwandeln sich die runden Eintiefungen in kleine, aber dank ihrer Vielzahl nicht zu übersehende Himmelsspiegel.

Es ist eben diese sich unter bestimmten Wetterbe-

to Spain, Italy and other parts. ... That was the beginning of the Jewish exile which persists to this day. The proximity to the Roman ghetto recalls not only this, but above all the around 2,000 Roman Jews who in 1943 were taken off by the Nazis to the concentration camps. This ground sculpture focuses on the tension between two houses or two directions. In its general form it is reminiscent perhaps of an hourglass, or more correctly in this case: a water clock, that shows contradictory situations or even the mutual co-existence of contradictions. The extreme diminutiveness of the work is intended to bring home the difference between the colossal monuments of Imperial Rome and a mini-monument («Miniment») that requires the cooperation of nature.»⁵

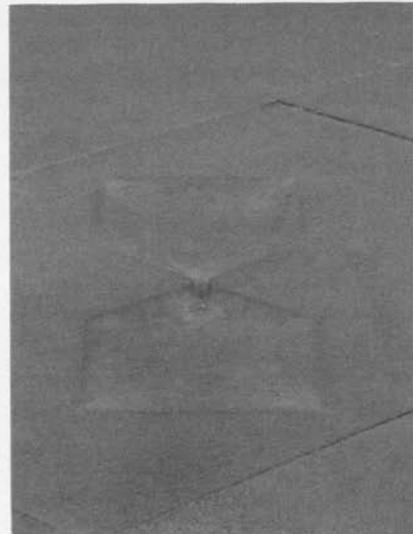
Not only in *Second House*, but in all of Micha Ullman's work, the recourse to modesty is linked with the claim to open up existential horizons. Places are equipped and mutually linked with signs in ways that bring historical dimensions to light and make the interrelations between meanings tangible; cosmic realities are evoked as something that gives people orientation without demanding submission, while the person him- or herself – even if never formally represented – is nevertheless constantly present as author and addressee. When, during a conversation, Ullman makes a wry comparison between his art and acupuncture, he is alluding to his ability to apply a fine, local stimulus to produce a reaction in the whole of an organism. And he draws his insight that at the end of the day, reduction, the *void* can be a source of knowledge from the abstractness of the God Jehovah and the openness of Judaism «to endless interpretations, explanations and commentaries of the Talmud, the Gemara, the Mishnah and the Cabala.» Judaism, he continues, «is also open to interpretation by every single person. This void is the place that interests me in my work. It's also a way of grasping the emptiness of the pit, the form that has accompanied me over the last 30 years. The void remains open for the beholder, so that it can be filled by his or her own images.»⁶

bedingungen selbst aktivierende Eigenschaft, die es rechtfertigt, eine neue, von Ullman humorvoll als «Pfüthen-Skulptur» bezeichnete Arbeit namens *Second House* respektive *Casa due* in die Betrachtung einzubeziehen. In das dunkle Pflaster der am Rande des alten Ghettos gelegenen Piazza Monte Savello im Rom hat der Künstler 2004 ein nur 45 x 15 cm messendes Negativrelief einmeißelt. Es hat die Form zweier gegenständiger Giebelhäuser, von denen das eine in Richtung Jerusalem, das andere in Richtung Rom weist. Bei Regen wird die flache, beim Überschreiten kaum zu spürende Vertiefung zum Spiegel, in dem sich die städtische Umgebung, der Himmel und der Betrachter selbst abbilden. Den ängstlich klingenden Titel erklärt Ullman so: «Im Hebräischen meint 'Zweites Haus' den zweiten Tempel in Jerusalem, der vom römischen Kaiser Titus im Jahre 70 v. Chr. zerstört wurde. Das Volk Israels wurde damals nach Italien, Spanien und in andere Länder vertrieben. [...] Das war der Beginn des bis in unsere Tage andauernden Jüdischen Exils. Das nahe römische Ghetto erinnert daran und speziell auch an die ungefähr 2000 römischen Juden, die 1943 von den Nazis in Konzentrationslager verschleppt wurden. Die Bodenskulptur thematisiert die Spannung zwischen zwei Häusern oder auch Richtungen. Als Gesamtform kann sie an eine Sanduhr erinnern – in diesem Falle richtiger: Wasseruhr –, welche gegensinnige Situationen oder auch das Miteinander von Gegensätzlichem anzeigt. Die extreme Kleinheit des Werkes soll die Differenz bewußt machen zwischen den gewaltigen Monumenten des imperialen Rom und einem Mini-Monument (Miniment), das der Mitwirkung der Natur bedarf.»⁵

Der Rekurs aufs Bescheidene bleibt, nicht nur in *Second House*, bei Micha Ullman immer mit dem Anspruch verbunden, existenzielle Horizonte aufzutun. Orte werden derart mit Signa versehen und miteinander verknüpft, daß Geschichtliches aufscheint und Bedeutungsbeziehungen spürbar werden, Kosmisches wird als etwas aufgerufen, das dem Menschen Orientierung gibt, ohne Unterwerfung einzufordern, der Mensch selbst, obwohl nie als Gestalt gezeigt, bleibt dennoch als Urheber und Adressat stets gegenwärtig. Wenn Ullman seine Kunst im Gespräch, leise ironisierend, mit der Akupunktur

Notes

- 1 Jean-Baptiste Joly, in *Micha Ullman: Neumond/ New Moon*, Ostfildern, 1995, unpag.
- 2 Volker Rattemeyer, in *Micha Ullman*, exhibition catalogue Museum Wiesbaden, Wiesbaden, 2003, p. 16 f. I am grateful to the Wiesbaden catalogue for much of the information on the works discussed here.
- 3 Project Exposition submitted to the Department of Planning and Buildings, University of Heidelberg, 18. 09. 2000.
- 4 Undated Project Exposition submitted to the Department of Planning and Buildings, University of Stuttgart.
- 5 Project Exposition from 06. 11. 2003.
- 6 Cited in Volker Rattemeyer, cf. Note 2, p.7.



vergleicht, spielt er auf seine Gabe an, durch feine Lokalreize einen ganzen Organismus zur Reaktion zu bringen. Daß am Ende des Weges der Reduktion die *Leere* zu einem Quell der Erkenntnis werden kann, deutet er im Sinne der Abstraktheit des Gottes Jehova und der Offenheit des Judentums «für unendliche Auslegungen, Erklärungen und Kommentare des Talmuds, der Gemara, der Mishna und der Kabala.» Das Judentum, führt er weiter aus, «ist auch offen für die Interpretationen eines jeden Menschen. Diese Leere ist der Ort, der mich interessiert in meiner Arbeit. So kann man auch verstehen die Leere einer Grube, die Form, die mich seit 30 Jahren begleitet. Die Leere bleibt offen für den Betrachter, um sie mit seinen eigenen Bildern zu füllen».⁶

Anmerkungen

- 1 Jean-Baptiste Joly, in: Micha Ullman: Neumond/ New Moon, Ostfildern 1995, o. S.
- 2 Volker Rattemeyer, in: Micha Ullman, Katalog der Ausstellung im Museum Wiesbaden, Wiesbaden 2003, S. 16 f. Dem Wiesbadener Katalog habe ich etliche Informationen über die von mir besprochenen Werke zu danken.
- 3 Projekt-Erläuterungsbericht an das Universitätsbauamt Heidelberg vom 18. 09. 2000.
- 4 Undatierter Projekt-Erläuterungsbericht an das Universitätsbauamt Stuttgart.
- 5 Projekt-Erläuterungsbericht vom 06. 11. 2003 (hier frei übersetzt).
- 6 Zitiert nach Volker Rattemeyer, vgl. Anm.2, S.7.

