

20/3–26/5/17

PETER NIEDERTSCHEIDER ÜBER STEIN NACHDENKEN



PETER
NIEDERTSCHEIDER
ÜBER STEIN
NACHDENKEN

VORWORT

Im Jahr 2006 präsentierte das RLB Atelier bereits eine Einzelausstellung von Peter Niedertscheider. Folgte diese damals einer performativen Auseinandersetzung mit Skulpturen, so steht in seiner aktuellen Präsentation eine stilllebenhafte Installation im Mittelpunkt.

Peter Niedertscheider lebt in Lienz, wo er 1972 auch geboren ist. Er ist Steinbildhauer und seine Arbeiten kreisen in unterschiedlichen Formen um bildhauerische Überlegungen. Sein Material ist Marmor. Den »ewigen« Stein, dessen Beständigkeit sprichwörtlich schon in der Bibel besiegelt ist, assoziieren wir gemeinhin mit klassischen Skulpturen, Denkmälern, repräsentativen Gebäuden oder Erinnerungstafeln. Im aktuellen Kontext verbinden wir mit Marmor wahrscheinlich eher Fußböden, Oberflächenverkleidungen oder triviales Industriedesign, aber nicht unbedingt zeitgenössische Kunst.

Niedertscheider greift in seiner Ausstellung all diese Aspekte auf – die Kunst der Vergangenheit ebenso wie die Einbindungen bzw. Verfremdung von industriell gefertigten Objekten oder die Verwendung von neuen technologischen Möglichkeiten wie beispielsweise die Lasertechnik. Eine wesentliche Konstante in seinem Schaffen ist seit über zehn Jahren die Auseinandersetzung mit dem Flachrelief, dessen klassische Technik er in die Gegenwart überführt. Kunsthistorische Bezüge, aber auch alltägliche Szenen sind dabei beliebte Motive.

Neben neuen, in Postkartengröße realisierten Steinreliefs präsentiert der Osttiroler Künstler eine rätselhafte Welt aus Marmor: Ein Tisch, eine Lampe, ein Regal, kombiniert mit unterschiedlichsten Gegenständen und modellhaften Szenerien. Uns vertraute Objekte, deren Alltäglichkeit sich durch die Versteinerung verflüchtigt und sich so zu einem atmosphärischen Wechselspiel von Realität und Imagination verdichtet.

Für seinen erheblichen Aufwand in der Vorbereitung und Umsetzung der Ausstellung danke ich Peter Niedertscheider. Die in sich ruhende Inszenierung von Marmorobjekten schafft in Kombination mit den Kleinreliefs gewissermaßen einen stillen Gegenpol zum oft hektischen Bankalltag und lädt zum genaueren Hinsehen und Verweilen ein. Dem Kunsthistoriker Rudolf Ingruber danke ich für seinen aufschlussreichen Katalogbeitrag und für die umsichtige Betreuung unseres RLB Ateliers danke ich unserer Kuratorin Silvia Höller.

Karl Brunner
Direktor Marktbereich Lienz
Raiffeisen-Landesbank Tirol AG

PETER NIEDERTSCHEIDER

IM GESPRÄCH MIT SILVIA HÖLLER

Sie arbeiten als Bildhauer bevorzugt mit Marmor. In einer Zeit der medialen Kunst gilt die künstlerische Arbeit mit klassischen Materialien für manche als überholt. Wie sehen Sie das?

Ich wurde mit dieser Tatsache zum ersten Mal wirklich und sehr direkt während meines Studiums konfrontiert, da ich dieses in einer sehr klassisch ausgerichteten Bildhauerklasse begonnen habe. Damals wurden Professuren neu besetzt und die Erweiterung des Begriffs der Bildhauerei ist auch an den Wiener Kunstuniversitäten angekommen. So habe ich mein Diplom in der Klasse für ›Medienübergreifende Bild- und Raumgestaltung‹ abgeschlossen. Diese Veränderung war durchaus logisch, an den Kunstbetrieb angepasst. Irgendwie empfand ich es als einen Neuanfang, aber noch viel mehr als eine Abrechnung mit dem alten System. Der Bildhauergarten war nur noch ein Relikt aus der Vergangenheit, von einem Tag auf den anderen aus der Zeit gefallen. Es war aber nicht so, dass ich dieser Situation nachgeweint hätte, da mich damals Alfred Hrdlicka zwar fasziniert, aber das Epigonentum in der Klasse auch sehr irritiert hat. Ich habe sehr kleine Figürchen in Holz geritzt, später daraus serielle Pinselzeichnungen entwickelt. Steinbildhauerei habe ich in der Klasse bis auf zwei Arbeiten gar nicht gemacht. Es war natürlich auch in meinem Fall eine Skepsis da, irgendwie schien es tatsächlich vorbei zu sein. Diese Erfahrung war und ist bis heute eine ganz entscheidende Motivation, dieser Frage nachzugehen. Warum sollte figurative Steinbildhauerei plötzlich keinen Platz mehr haben? Ein Argument, warum das so sein sollte, habe ich bis heute nicht gehört. Allein die Verwendung neuer Medien macht noch kein Werk zur Kunst, das Gleiche betrifft natürlich auch den Stein. Daher verstehe ich meine Arbeit in erster Linie als ein Nachdenken über das Medium und seine Möglichkeiten. Das Material scheint auf alle Fälle zu polarisieren, Zustimmung oder Ablehnung, dazwischen bleibt meiner Erfahrung nach kaum Platz. Durchaus ein interessanter Aspekt.

Wie kamen Sie zur Bildhauerei?

Ich denke, dass am Land die ersten Begegnungen mit Kunst zunächst oft in den Kirchen passieren. Natürlich nicht bewusst und auch nicht immer mit hochwertiger Kunst. In meinem Fall waren es die Skulpturen des rechten Seitenaltars in der Stadtpfarrkirche St. Andrä in Lienz. Diese haben mich als Kind beeindruckt, daran kann ich mich noch gut erinnern. Als ich zehn Jahre alt war, bekam ich meine ersten Schnitzisen und begann mit dem Schnitzen von Masken, später Figuren. Um Kunst ging es damals nicht, es war die Faszination, ein Stück Holz in eine Figur zu verwandeln. Das Studium der Bildhauerei bei Hrdlicka war für mich später folgerichtig.

Worin besteht für Sie die Faszination in der Arbeit mit Stein?

Für mich als Bildhauer ist das Arbeiten mit den Händen und die Auseinandersetzung mit dem Material ein wesentlicher Aspekt meines Tuns. Die haptische Qualität des Steins fordert das geradezu heraus, das lässt sich auch beim Betrachter beobachten. Der Tastsinn ist Teil der Bildhauerei. Auch wenn eine Arbeit zunächst gedanklich entwickelt wird, so ist die Realisierung immer auch ein handwerklicher Prozess, der manchmal Unvorhersehbares mit sich bringt. Allein die verschiedenen Marmorsorten haben völlig unterschiedliche Eigenschaften, die Werkzeuge verhalten sich von Material zu Material verschieden. Viele Entdeckungen ergeben sich unmittelbar aus dem Arbeitsprozess. Dieses Unberechenbare birgt mitunter ein großes Potenzial in sich, lässt Neues entstehen. Ein Konzept zu entwickeln und von jemand anderem ausführen zu lassen, würde für mich eine Einschränkung bedeuten. Die verschiedenen Arbeitsschritte, vom groben Behauen bis hin zum feinen Schleifen, zeigen das breite Spektrum des Materials, das trotz seiner Härte überraschend vielseitig gestaltbar ist.

Seit ca. einem Jahrzehnt arbeiten Sie intensiv mit dem Flachrelief. Kunst-historische Bezüge, aber auch beiläufige Straßen- oder Strandszenen sind dabei beliebte Motive. Wie gehen Sie bei der Konzeption vor?

Bei den Reliefs arbeite ich größtenteils nach fotografischen Vorlagen. Es sind meist selbstgemachte Aufnahmen (Touristen, Museen), manchmal auch Bilder aus dem Internet, teilweise zeichnerisch erweitert, z. B. bei den Stränden.



Venedig, 2017 | Carrara-Marmor, 15 x 19.6 cm

Das langsame Medium der Steinbildhauerei mit der Spontaneität, der Geschwindigkeit der Fotografie zu verbinden und so die Flüchtigkeit des Alltags auf die Steinplatte zu übertragen, finde ich sehr reizvoll. Die Skulptur beschränkt sich in ihrer Darstellung beinahe ausschließlich auf die menschliche Figur. Im Relief bilde ich alles ab und schaffe den Raum innerhalb der Marmortafel. Das bedeutet in einem gewissen Sinn mehr Freiheit, natürlich auf Kosten des realen Raums. Marmor als Material für Denkmäler und Sakralräume, weit weg vom Alltäglichen und Trivialen – mit diesem kulturellen Archiv, diesen Zuschreibungen an das Material arbeite ich. In den Relieftafeln steht alles auf der gleichen Ebene, gleichberechtigt nebeneinander. So lösen sich die Grenzen zwischen Kunst und Alltag auf. Formal erzeugen die Architektur und Menschenmassen den Raum, das Flachrelief ist auf diese Mittel angewiesen, um Tiefe zu suggerieren. Bei den Strand-

und Partybildern ist es in erster Linie die Nacktheit und die Verdichtung der Körper, die Assoziationen zur Vergangenheit wie z.B. zu Michelangelos Kentaurenschlacht herstellen. Die detailreiche Abbildung, das Spiel mit dem Licht, die feinen Nuancen, all das gehört zur Arbeit, entspricht einfach meiner Arbeitsweise. Seit einiger Zeit benütze ich die Fotografie nicht nur als Vorlage, sondern kombiniere sie tatsächlich mit der Relieftchnik, indem ich Ausschnitte, die faktisch zweidimensional sind, wie z. B. Spiegelungen in Schaufenstern, mittels Lasergravuren auf die Steinplatte übertragen lasse. Dazu benötige ich dunkleres Material, um die Abbildungen, die nun tatsächlich Fotos auf Stein sind, über den Hell-Dunkel-Kontrast, den die Gravur erzeugt, zu zeigen. Auch hier treffen Alt und Neu, traditionelles Handwerk und moderne Technologie – in diesem Fall im Zuge der Herstellung des Objektes –, aufeinander. Gerade die Geschichte des Marmors in der Kunst bietet mir so in Kombination mit der gegenwärtigen Situation neue Möglichkeiten.

In jüngster Zeit werden Ihre Reliefarbeiten immer kleiner.

Aufgrund des Gewichtes sind die Reliefarbeiten großteils auf Klein- und Mittelformate beschränkt. Das war zunächst eine rein praktische Überlegung. Daraus haben sich in weiterer Folge interessante Beobachtungen ergeben. Die kleinen Formate sind auf Nahaussicht angelegt. Die Nähe des Betrachters zur Arbeit schließt den restlichen Raum zur Gänze aus. In Bezug auf meine bildhauerische Arbeit ist diese Tatsache von Bedeutung. Die isolierte Figur im Raum hat aufgrund ihrer Materialität und Farblosigkeit immer etwas Distanziertes. Das Relief an der Wand gestaltet diesen Raum mit und hebt diese Distanz auf. Flachreliefs sind vom Einfallswinkel des Lichts abhängig. Die Kleinheit und das geringe Gewicht lassen das unmittelbare Benützen, das Spielen mit der Tafel und dem Licht zu. Klein und leicht anstatt groß und schwer. Diese unkomplizierte Handhabung ermöglicht Unabhängigkeit, wenn man bedenkt, welchen logistischen Aufwand das Material aufgrund seines Gewichtes mit sich bringt. Für Steinbildhauer sind viele Projekte schon wegen dieser Schwierigkeiten von vornherein zum Scheitern verurteilt und deshalb Überlegungen in dieser Hinsicht durchaus notwendig. Sie bestimmen den Alltag.

In Ihrer Ausstellung im RLB Atelier zeigen Sie neben neuen Reliefarbeiten auch eine Installation mit unterschiedlichsten Objekten aus Stein. Was ist Ihre Intention dabei?

Wenn in den ›Museumsreliefs‹ Kunst und Alltag aufeinandertreffen, so ist diese Rauminstallation eine Entsprechung im realen Ausstellungsraum. Die Marmorgegenstände weisen unterschiedliche Maßstäbe auf, teilweise sind sie verkleinert und schon wegen ihrer Kleinheit als Nachahmungen ausgewiesen, teilweise entsprechen sie ihrer natürlichen Größe. Der Marmor verbindet sie als Ensemble und schafft eine gewisse Unnahbarkeit.

In die Installation bauen Sie auch industriell gefertigte Marmorobjekte mit ein. Geht es Ihnen dabei um eine bewusste Irritation des Betrachters?

Diese Objekte, z.B. Kugeln, Vasen, Fliesen und Pflastersteine, habe ich in den vergangenen Jahren zusammengetragen. Als Steinbildhauer denke ich vom Material her, was auch diese Gegenstände mit einschließt, da sie alle aus Marmor sind. Es sind Dinge, die eine reale Funktion im Alltag erfüllen. So ist die Vase ursprünglich durchaus für Blumen gedacht. In der Installation steht sie auf einem Marmortisch, gemeinsam mit einem Geschirrtuch, ebenfalls aus Marmor, das sich als Täuschung herausstellt. Ja, eine Irritation würde ich mir wünschen, aber nicht wegen des Geschirrtuches, sondern aufgrund der Beziehung der Vase zum Tuch. Dann wäre die Überlegung angekommen. Diese industriell gefertigten Produkte sind beides – sie sind Schnittstelle zwischen Realraum und Nachahmung, zwischen Wirklichkeit und Kunst. Die Erweiterung des Bildhauereibegriffs betrifft mich als Steinbildhauer genauso, nur mit dem Unterschied, dass ich mich dabei auf den Stein beschränke.

Die stillebenhafte Szenerie erinnert an eine konstruierte Ateliersituation. Als geheimnisumwitterte Gegenwelt, als Arbeits- und Repräsentationsraum, Rückzugs- und Sehnsuchtsort, aber auch als Schauplatz der Selbstinszenierung beflügeln Künstlerateliers seit Jahrhunderten die Fantasie des Publikums. Welche Bedeutung hat für Sie das Atelier – ist es ein reiner Ort der Arbeit?



Installation | RLB Atelier Lienz, 2017 (Detail)

Das Atelier ist für mich ein Ort, wo Kunst entsteht, ein Ort dazwischen, noch nicht draußen – die Schnittstelle meiner Gedanken und Formulierungen mit der Außenwelt, Realraum und Kunstraum zugleich. Solange sich Arbeiten in dieser Gegenwelt befinden, sind sie für sich genommen immer richtig. Sie kollidieren noch nicht mit dem Draußen. Es liegt aber im Wesen der Kunst, dass sie kommunizieren will, also irgendwann das Atelier verlassen muss. In der Ausstellung verweisen die Gegenstände aus dem Atelier auf nichts anderes als auf sich selbst. Sie sind auf engem Raum geschlichtet, herausgenommen aus der ursprünglichen Einrahmung des Raummodells, zurückgeführt auf das, was sie sind, Kunstgegenstände im Realraum.

Das Interview wurde per E-Mail im Februar 2017 geführt.









KUNSTGEGENSTAND

Peter Niedertscheider ist Steinbildhauer und sein bevorzugter Werkstoff ist Marmor. Das war, trotz seines Studiums bei Alfred Hrdlicka, nicht immer und von vornherein so, erweist sich jedoch als aus der Rückschau auf die beiden vergangenen Schaffensjahrzehnte ablesbares Ergebnis eines konsequent durchgearbeiteten Selbstkonzepts. Und es ist vor dem Hintergrund moderner Erwartungen und Postulate – der Entgrenzung des Kunstbegriffs zum Zwecke sozialer Dienlichkeit und wie immer gearteter pseudowissenschaftlicher oder politischer Statements – eine künstlerische Ansage für sich. Sie legitimiert Niedertscheiders Schaffen durch eine jahrtausendealte, nahezu ununterbrochene Tradition – wenn auch nicht a priori als Kunst.

Was etwa Platon von seinen bildhauernden Zeitgenossen hielt, wissen wir: Er nannte sie schlichtweg Banausen, Repräsentanten nicht der freien, sondern der mechanischen Künste, Handwerker, denen gerade ihr Beruf gesellschaftlich und politisch relevante Aktivitäten versagte. Daran änderte sich, mit wenigen Ausnahmen, bis zum 16. Jahrhundert unserer Zeitrechnung wenig.

Die Wiederentdeckung und Revision der Antike im Zeitalter der Renaissance wandelte allmählich auch die soziale Stellung der bildenden Künstler, und der Paragone, die Konkurrenz zwischen Architekten, vor allem aber Bildhauern und Malern, gab Anlass, sich mit den spezifischen Eigenschaften ihrer Metiers zu befassen. Das Relief, jenes Bindeglied zwischen zwei- und dreidimensionaler Darstellungsform, stand im Mittelpunkt der Auseinandersetzung um Wirklichkeit und Fiktion, büßte aufgrund seiner Ambivalenz den Rang einer eigenständigen Gattung aber in jenem Moment ein, als der von beiden Parteien mit triftigen,

bisweilen auch haarsträubenden Argumenten ausgetragene Wettstreit niemanden mehr interessierte. Das theoretische Patt zwischen Bildhauerei und Malerei aber scheint in der Folge doch vom praktischen Erfolg der Letzteren überstimmt – als Michelangelos Capolavoro gilt keine Skulptur, sondern die Sixtinische Decke –, nicht zuletzt deshalb, weil es der Malerei gelungen ist, die Imitation des Plastisch-Räumlichen erfolgreich zu integrieren.

Erst um die Mitte des 20. Jahrhunderts ist die Scheidung perfekt. Die Verbannung des Bildhauerischen aus der Malerei wird jenseits des Atlantiks euphorisch beklatscht, diesseits jedoch mit Unbehagen zur Kenntnis genommen: Während Clement Greenberg die Hoffnung auf eine spezifisch amerikanische Kunst an eine von allen artfremden Zusätzen gereinigte Malerei knüpft, diagnostiziert Hans Sedlmayr das Phänomen und dessen Pendant, den Ausstoß des Malerischen aus der Bildhauerei, als Symptome einer europäischen Krise.

Die globale Dimension des Paragone wurde allerdings durch die mangelnde Breitenwirkung infolge der theoretischen Nabelschau dieser klassischen Fächer begrenzt, die schließlich angesichts einer steten und bis heute vollzogenen Approbation neuer Medien und Strategien gelegentlich nur mehr als anachronistischer, den Fragen der Zeit kaum gewachsener Rest anerkannt werden. Oder, positiv formuliert: Wenn die Aufhebung der Grenzen zwischen Schein und Realität und die vollständige Durchdringung von Kunst und Leben, die Auslöschung der ästhetischen Differenz zwischen beiden Bereichen angesagt sind, werden Erzeugnisse, deren angestammtes Geschäft nicht das Leben, sondern allenfalls dessen Abbildung ist und die vom Künstler nicht nur *hin*-, sondern zuerst einmal *hergestellt* werden müssen, zu postkompetitiven Nischenprodukten.

Die Kunst Peter Niedertscheiders ist nun als Arbeit an einer Theorie zu verstehen, die diesen Zustand zwar nicht für befriedigend hält, aber auch anerkennt, dass es hinter ihn kein Zurück gibt. Seiner Lust auf Entdeckungen und neue Erkenntnisse liegt die Einsicht zugrunde, dass das Neue



White Cube, 2007–10 | Marmorinstallation, 180 x 242 cm

nicht als das Gegenteil oder gar Feind des Alten zu definieren ist, sondern als ein stetig neu zu bestimmendes Verhältnis zu ihm. Vom Standpunkt des Marmorbildhauers nimmt Niedertscheider die Herausforderung an, und das gleich in zwei Kategorien, von denen sich eine auf ein Sujet, die andere auf eine Form bezieht: Stillleben und Relief.

Aus der dreistufigen Definition von ›Stilleven‹ in van der Meulens niederländischem Wörterbuch, das dem ursprünglichen Wortsinn etymologisch naturgemäß nähersteht als anderssprachliche Äquivalente, ist in unserem Zusammenhang der ›freiere Gebrauch‹ der ersten Bedeutung von besonderem Interesse: Stillleben meint hier eine ›Gruppierung von unbeweglichen Gegenständen, die wohl geeignet, nicht aber bestimmt ist, abgemalt zu werden‹. Jenseits der üblicherweise engen Begrenzung auf einen spezifisch malerischen Gattungsbegriff und frei nach dem Goethewort, dass der Maler ohnehin »weit stärker in der Natur als in einem Marmor, der sie vorstellt, Zustimmung findet«, lässt der Titel sich guten Gewissens für Niedertscheiders bildhauerische Ensembles beanspruchen.

Ein Stillleben versammelt Objekte, die nach der Natur, nach unserer alltäglichen Umwelterfahrung, eben darum nach dem Leben gearbeitet und auf dieses hin überprüfbar sind. Es bedarf darüber hinaus keiner szenischen, interaktiven oder bedeutungsmäßigen Rechtfertigung, und es geht nicht so sehr um ein gefälliges als vielmehr um ein glaubhaftes Arrangement, dessen Bedingung ein für alle Objekte verbindlicher Maßstab ist. Vom Interieur ist es insofern unterschieden, als dieser Maßstab nicht von den Koordinaten eines mit dargestellten Innenraumes festgelegt wird. Leicht wären die Requisiten des *Ateliermodells* in einen solchen Zusammenhang zu integrieren, nicht jedoch ohne Beschränkung ihres Deutungsspielraumes. Im Gegensatz zu dem 2007–2010 gearbeiteten *White Cube* ist das Interieur nicht aus dem Erfahrungsraum des Betrachters geschnitten, sondern es ragt in diesen hinein, um schließlich an einigen Stellen durch die natürliche Größe der Gegenstände mit ihm zusammenzufallen und sich als Mobiliar dem Ausstellungsraum anzuverwandeln. Dort, wo das reale Ambiente dem Kunstgegenstand seinen Maßstab vorgibt, gleicht das Manöver dem aus der Malerei bekannten ›Augenbetrug‹,

dessen ästhetische Dimension sich erst dem Tastsinn erschließt, der den Anschein eines Gemäldes als mehr oder minder glatte Fläche entlarvt, die Wahrnehmung der Skulpturen jedoch um die fühlbaren Eigenschaften des Marmors bereichert.

Zwischen künstlerischen Verfahren, die vom natürlichen Gegenstand abstrahieren, um ausschließlich auf sich selbst zu verweisen, und solchen, bei denen das Bild unter gewissen Voraussetzungen dasselbe Perzept hervorruft wie der natürliche Gegenstand, reiht sich eine Vielzahl möglicher Variationen. Als *kunstfähig* anerkannt scheint heute mehr, was zum erstgenannten Ende der Skala tendiert, während eine perfekte Imitation, als Garant für höchste *Kunstfertigkeit*, historisch durch zahlreiche künstlerbiografische Anekdoten belegt ist. Sie alle beschreiben die Täuschung – vorzugsweise des beruflichen Konkurrenten – als ästhetisches Primärerlebnis, die Ent-Täuschung aber als die daraus gewonnene künstlerische Erkenntnis.

Von hier aus betrachtet, ist zwischen Niedertscheiders (*Box-Handschen*) und Jacopo de' Barbaris *Rebhuhn mit Eisenhandschuhen und Armbrustbolzen*, dem angeblich ersten autonomen Stillleben der Kunstgeschichte, kein größerer Gegensatz denkbar. Der Untertitel weist Niedertscheiders Stillleben als ›Relief‹ aus, und genau da liegt der springende Punkt: Die Diskussion um die Vorzüge von Malerei und Bildhauerei verstand die Bezeichnung ursprünglich nämlich nicht als Gattungsbegriff, sondern als Maß für tatsächliche oder fingierte Plastizität. Nach diesem wären die Handschuhe in vollem (›tutto rilievo‹), die Wand, an die sie gehängt sind, aber in einem sehr flachen Relief (›basso rilievo‹) ausgeführt, obwohl die Plastizität beider der des natürlichen Vorbilds entspricht.

Erst die Aufgabe, eine Zahl von Motiven in einem kontinuierlichen und unendlichen Raum anzuordnen, der nun selbst zum eigentlichen Bildgegenstand wird, macht weitere Stufen erforderlich – es sei denn, man einigt sich auf den kleinsten gemeinsamen Nenner, der räumliche Tiefe, ein ›Davor‹ und ›Dahinter‹, nicht mehr vom Grad des Reliefs abhängig macht: das ›schiacciato‹, das verflachte oder ›gequetschte‹ Relief.



Jacopo de' Barbari
 Stillleben mit Rebhun, Eisenhandschuhen
 und Armbrustbolzen, 1504
 Öl auf Holz, 49 × 42 cm
 Alte Pinakothek München



Boxhandschuhe, 2016
 Laaser-Marmor
 55 × 30.5 cm

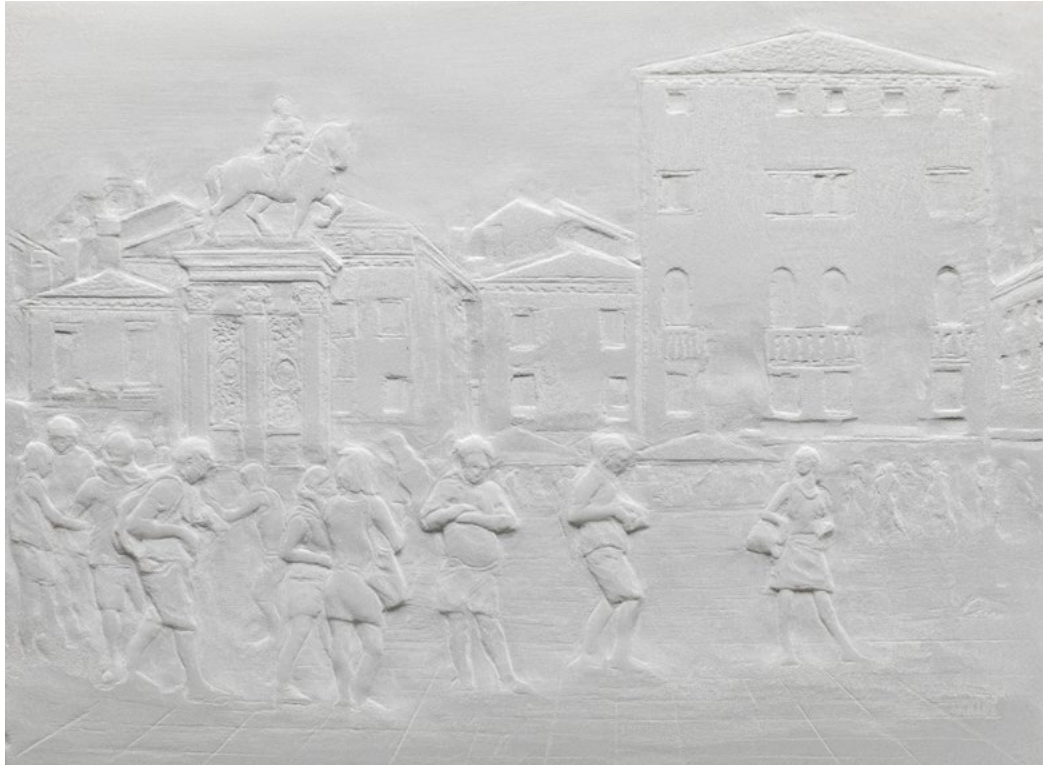
Die zentralperspektivische Bildkonstruktion gab diesen Bemühungen einst die verlässliche Basis. Ob ein Maler (Masaccio) oder ein Bildhauer (Donatello) Brunelleschis vor dem Dom von Florenz publizierte Entdeckung zum ersten Mal auf ein Kunstwerk anwandte und dabei nicht auf Erfahrung aufbauen konnte, sondern nur auf mathematischem Wissen und Konstruktion, ist allenfalls noch historisch von Interesse. Unser Bildverständnis und unsere visuelle Umwelterfahrung sind gleichermaßen längst überformt durch ein Medium, dem die perspektivischen Regeln wesenhaft sind und daher auch keinerlei Mühe bereiten: die Fotografie, die – auch und gerade ohne Anspruch auf Kunst – das vor unseren Augen sich abspielende Leben fokussiert. Es erscheint mehr als folgerichtig, dass Peter Niedertscheider unter solchen Prämissen ein altes kunsthistorisches Stiefkind aufs Neue legitimiert und dem fotografischen Blick auf die flüchtigsten Phänomene heutiger Massenkultur im Marmorrelief Würde und Dauer verleiht.

Während die Fotografie das Helldunkel und damit die Plastizität der Objekte entweder elektronisch oder chemisch codiert, hängt sie in einem Relief – und je flacher dieses gearbeitet ist, umso mehr – weiter von dessen realer Beleuchtung ab. Wirklichkeit und Fiktion berühren sich an der Oberfläche des Marmors, doch die ästhetische Differenz erlischt mit dem Licht. Das Relief bildet dann keine Objekte mehr ab, es wird selbst zum Objekt.

Von all den Fragen, die Niedertscheiders beständiges Oszillieren zwischen Schein und Sein, Gegenwart und Vergangenheit an die Zukunftsfähigkeit seiner Tätigkeit richtet, hat sich bisher nur eine erübrigt: Warum soll im Zeitalter des ›anything goes‹ gerade das nicht mehr gehen?



Ateliermodell, 2014 | Marmorinstallation, 220 x 180 cm



Venedig, 2017
Carrara-Marmor, 14,7 × 19,5 cm



Venedig, 2017
Carrara-Marmor, 14 × 19,7 cm



Demonstration, 2017

Bardiglio-Marmor, 14.5 × 19 cm



Udine, 2017
Bardiglio-Marmor, 14.3 x 19.4 cm



Orsanmichele, 2017
Bardiglio-Marmor, 14.3 x 19.3 cm



Duomo, 2017
Bardiglio-Marmor, 14.2 x 19 cm





Duomo, 2016

Bardiglio-Marmor, 39 x 55 cm



Fiorentina Pietà (V), 2016
Carrara-Marmor, 23.2 × 18 cm



Fiorentina Pietà (I), 2016
Carrara-Marmor, 23 × 18 cm



Fiorentina Pietà (III), 2016
Carrara-Marmor, 23.2 × 18 cm



Fiorentina Pietà (IV), 2016
Carrara-Marmor, 23.3 × 18 cm



Brunelleschi (I), 2016
Carrara-Marmor, 13.2 × 18.5 cm



Brunelleschi (II), 2016
Carrara-Marmor, 13.2 × 18.7 cm

Brunelleschi (III), 2016
Bardiglio-Marmor, 49.5 × 43.5 cm





Sommertag, 2015 | Carrara-Marmor, 31.5 x 60.5 cm



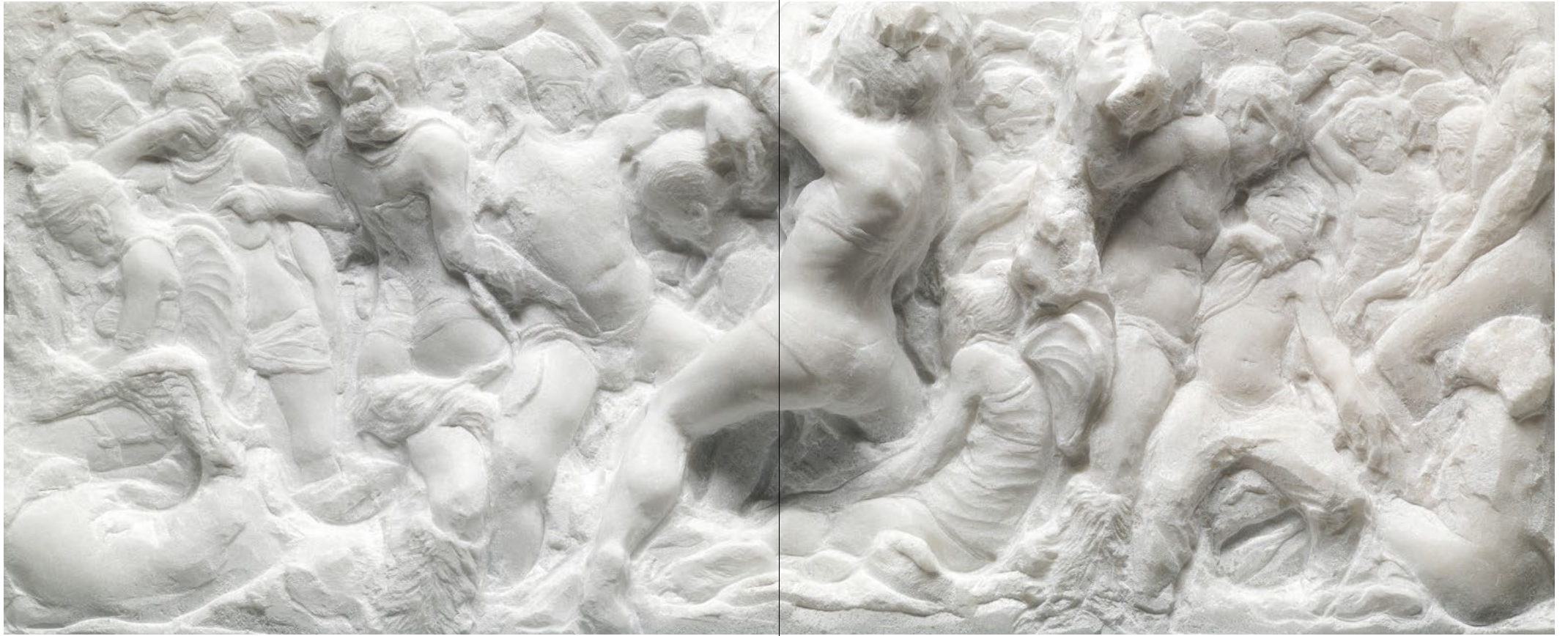
Sommerszene, 2016
Carrara-Marmor, 33 × 36 cm



Sommer, 2016
Carrara-Marmor, 36 × 43.5 cm



Akt im Spiegel (Irezumi), 2015
Carrara-Marmor, 30 × 36.2 cm



Schlacht-Rave, 2016 | Laaser-Marmor, 25 x 61.5 x 9 cm



Fotografin mit Skulptur, 2015

Gummerner-Marmor, Relief 34.5 x 24.5 cm / Skulptur 10 x 7 x 44 cm



Stillleben, 2016

Laaser- und Carrara-Marmor, 45 × 30 × 60 cm



PETER NIEDERTSCHEIDER

1972 geb. in Lienz – lebt in Lienz

AUSBILDUNG

1995–1999 Studium an der Hochschule für
angewandte Kunst Wien (Bildhauerei bei Alfred
Hrdlicka und bei Brigitte Kowanz)

LEHRTÄTIGKEIT

SEIT 2013 Lektorat an der Kunstuniversität Linz
2014–2015 Internationale Sommerakademie für
Bildende Kunst Salzburg, Steinbildhauerei

PREISE UND STIPENDIEN

2002 Paul-Flora-Preis, Land Tirol
2002 Anerkennungspreis zum Prof.-Hilde-
Goldschmidt-Preis
1999 Romstipendium, Atelier Paliano
1998 Österreichischer Grafikwettbewerb Innsbruck,
Preis der Raiffeisen-Landesbank Tirol AG

AUSSTELLUNGEN UND BETEILIGUNGEN (AUSWAHL)

2016 *Pandora*, Galerie Trapp, Salzburg
2015 *Rilievo Schiacciato*, Galerie Trapp, Salzburg
2014 *Figur und Raum*, Kunstwerkstatt, Lienz
2013 *Marmorarbeiten*, Galerie Trapp, Salzburg
2012 *Heimspiel* (B), Kunstwerkstatt, Lienz | Warm
up (B), Galerie Gaudens Pedit, Kitzbühel
2011 *Dolomiten Domino* (B), Galerie Gaudens
Pedit, Lienz
2009 *Bildzeitraum 3*, Schloss Bruck, Museum der
Stadt Lienz | Kunstwerkstatt, Lienz
2008 *unbunt* (B), RLB Atelier Lienz | RLB Kunst-
preis 2008 (B), RLB Kunstbrücke, Innsbruck
2006 *Aufstellung*, RLB Atelier Lienz | *Bildzeitraum*,
Kunstpavillon Innsbruck | *Bildzeitraum 2*, Galerie
Lindner, Wien
2005 *Bibliothek anders – Wundersames und Trans-
formiertes* (B), Stift Admont
2004 Galleria Sergio Colussa, Udine | RLB Kunst-
preis 2004 (B), RLB Kunstbrücke, Innsbruck |
Galerie Schloss Porcia, Spittal
2003 Gallery Sonja Roesch (B), Houston | Arching
Galerie (B), Architektenkammer Wien
2002 *Räume 2* (B), Innsbruck | *Bild-Lust2* (B),
Galerie Suppan, Salzburg | *Positionen* (B), WUK,
Wien | *Art Innsbruck* (B), Junge Kunst

2001 *Moving out* (B), Mumok, Museumsquartier,
Wien | *Acrylpinselzeichnungen*, Galerie Lindner,
Wien | *Arbeitsproben*, Galerie Gmünd | *Sieben* (B),
Volpinum, Wien
2000 Städtische Galerie, Lienz | Portfolio-McKinsey,
Wien | *Bild-Lust* (B), Palais Harrach, Galerie
Suppan, Wien

IMPRESSUM

Der Katalog erscheint anlässlich der
gleichnamigen Ausstellung im RLB Atelier,
Johannesplatz 4, 9900 Lienz
20. März bis 26. Mai 2017
www.rlb-kunstbruecke.at

HERAUSGEBERIN UND KURATORIN

Silvia Höller im Auftrag der Raiffeisen-
Landesbank Tirol AG, RLB Atelier Lienz

GRAFISCHE GESTALTUNG

Stefan und Johanna Rasberger, Innsbruck
www.labsal.at

DRUCK

Athesia-Tyrolia Druck, Innsbruck

TEXTE

© bei den AutorInnen

FOTOS

© Artothek/Bildagentur der Museen (Blauel/Gnamm): S. 24
Martin Lugger: S. 6, 9, 10–11, 13, 14, 16–17, 25, 30, 31, 33, 34,
35, 36, 38–39, 48–49, 50, 51, 52, 54–55
Peter Niedertscheider: S. 20–21, 28–29, 40, 41, 42, 43, 44,
45, 46, 47, 58, 60–61
Helmut Wegenkittl: 57

Coverbild: Peter Niedertscheider, Udine, 2017,
Bardiglio-Marmor, 14 × 19 cm (Detail)