



Michael Aschenbrenner's Message in Glass Michael Aschenbrenners Botschaft in Glas

23

Aschenbrenners Arbeiten sind ungewöhnlich und sie lösen Fragen aus. Sind die Einzelstücke, aus denen sich seine große Wand (Abbildung 23) zusammensetzt, aus sich heraus verständlich? Sind sie zu einfache, zu simple multi-media-Gestaltungen, die für sich genommen nicht bestehen können? Oder sind seine Einzelarbeiten nicht gerade in ihrer scheinbaren Grobstruktur ausdrucksstark und besonders eindrucksvoll? Sind Aschenbrenners Arbeiten als Einzelstück oder als Gesamtcollage ohne den Hinweis auf seine traumatischen Vietnam-Erlebnisse verständlich? Ist eine solche Verständlichkeit überhaupt wichtig? Ist nicht das Engagement eines Künstlers gegen Krieg, Vernichtung, gegen das persönliche Leiden und Sterben vorrangig, sind demgegenüber Fragen nach Gestaltung und Ästhetik ganz unangebracht? Oder ist es nicht genau umgekehrt: Müssen nicht gestalterische und ästhetische Maßstäbe angelegt werden, um ein Kunstwerk von einer bloßen ideologischen Propaganda-Aussage – für oder gegen etwas – abzugrenzen?

Diese Fragen haben wir in der Redaktion NEUES GLAS diskutiert, ohne zu einem übereinstimmenden Ergebnis zu kommen. Paul Hollister beantwortet dies in seinem folgenden Beitrag mit einer überzeugenden Zustimmung zu Aschenbrenners Arbeiten, wobei sogar das Adverb „schön“ einfließt.

Wir sehen uns in der Redaktion NEUES GLAS nicht als die Kunstpöppel, die entscheiden, was gut und schlecht, richtig und falsch ist. Wir stellen Aschenbrenners Arbeit vor, gerade darum, weil man ganz unterschiedlicher Meinung sein kann.

Günter Nicola

Um dem Militärdienst in Vietnam zu entgehen, wichen (Ende der 60er Jahre) einige amerikanische Studio-Glasgestalter nach Kanada aus, wo sie zu erfolgreichen Persönlichkeiten in dem noch jungen kanadischen Experiment Studioglas wurden. Im Gegensatz dazu war Michael Aschenbrenners Weg zum Glas brüchig und voller Splitter: Er hat nicht nur in Vietnam gedient, er wurde dort auch schwer am Bein verwundet. Ein Militär-

Aschenbrenner's work is unconventional and poses many questions. Do the individual pieces which compose his large wall (pic. 23) have a meaning? Are they over-simplified, mundane multi-media constructions, which cannot stand on their own? Or are these single works simply not expressive and convincing enough in their seemingly raw structure? Are Aschenbrenner's works as individual pieces or as a complete collage understandable without knowing about his traumatic Viet Nam experiences? Is such an understanding even necessary? Isn't the artist's commitment against war, destruction, against personal suffering and death the main issue? Are questions concerning design and aesthetics at all pertinent? Or is it just the opposite: doesn't one have to employ standards of design and aesthetics in order to differentiate between a work of art and a statement of ideological propaganda?

We discussed these questions in the editorial department of NEW GLASS, but couldn't arrive at a unanimous opinion. Paul Hollister responds to this issue in his article with an overwhelmingly positive view of Aschenbrenner's works in which he even employs the adjective "beautiful".

The editorial staff of NEW GLAS doesn't see itself as the high priests of art who decide what is good or bad, right or wrong. We are presenting Aschenbrenner's works for the purpose of showing that people can have totally different viewpoints on the same subject.

Günter Nicola

To avoid military service in Vietnam a very few American studio glass-workers slipped into Canada, where they became successful figures in the young Canadian studio glass experiment. By contrast, Michael Aschenbrenner's path to glass was cracked and splintered: he not only served in Vietnam, he was seriously wounded there in the leg. An Army hospital is a wonderful place for quickened perception and long reflection. Aschen-

krankenhaus ist ein wunderbarer Platz, wo man sich vieler Dinge bewußt wird und wo man Zeit hat, nachzudenken. Aschenbrenner sagte einmal, daß Hemingway zwölf Jahre gebraucht habe, bis er sich daran geben konnte, über den Ersten Weltkrieg zu schreiben, in dem er ebenfalls verwundet worden war und lange im Krankenhaus gelegen hatte. Ebenso lange habe er – Aschenbrenner – gebraucht, um seine Erfahrungen in Vietnam zu verarbeiten. Vor sechs Jahren hat er dann begonnen, diese Erfahrungen in seiner „Damaged Bone Series: Chronicle 1968“ umzusetzen.

Diese Serie, die nach und nach entstand, stellt eine mixed media Assemblage dar, die ein passendes Wandbild für unsere Zeit abgibt – und sie paßt in jede Zeit, die Gefahren birgt. „Damaged Bone Series: Chronicle 1968“ wurde zum ersten Mal auf der G.A.S. Konferenz in Tucson, Arizona, im Jahre 1983 gezeigt. Ich selbst sah sie vergangenen Juni. Sie war an die weißgestrichene Ziegelsteinwand des New York Experimental Glass Workshop genagelt und dehnte sich über eine Höhe von drei Metern und eine Breite von 7,50 Metern aus. Die Serie beeindruckte mich tief. Wegen der Größe und der Beleuchtung des Ausstellungsraumes war die Assemblage nicht leicht zu fotografieren – und das hier gezeigte Photo wird der Arbeit nicht gerecht. Doch es enthüllt, eher unbeabsichtigt, Schatten rechts und links der Knochen, die dem Basrelief eine neue Dimension verleihen und wie Röntgenstrahlen wirken.

Auf den ersten Blick erinnert das Wandrelief an eine Sammlung archaischer Musikinstrumente, bespannt mit antiken Saiten und korrekt gestimmt. Bei näherem Hinsehen aber merkt man, daß es sich nicht um Musikinstrumente handelt, sondern um Gebein – geborsten und nicht zu Stein geworden, sondern zu Glas. Vielleicht handelt es sich bei dieser archaischen Assemblage um eine Glaubensbekundung – ebenso wie die Wände in Lourdes, an denen die abgelegten Krücken hängen. Wie wir auch immer darauf reagieren mögen, wir scheinen Zeugen des zeitlosen Phänomens von Zerstörung und Wiederaufbau zu werden; wir sehen verrenkte und gebrochene Glieder, einige in einer Schlinge, die meisten mit Zweigen provisorisch gesichert und mit alten Lumpen und Bandagen umwickelt. Ob sie die lange Reise über Land zurück ins Leben durchstehen werden, bleibt fraglich. Jedes verrenkte oder verletzte Glied wird in seinem kritischen Zustand gezeigt, in dem spannungsreichen Moment zwischen Ja und Nein, dem Ist und dem War, zwischen Frage und Antwort.

Man könnte die „Damaged Bone Series“, die über einen Zeitraum von sechs Jahren zusammengestellt wurde, mit Leichtigkeit auf einem Tisch ausbreiten. Aber dann hätte sie keine andere Bedeutung als die ihrer rein physischen Gegenwärtigkeit. Aber, indem sie an eine – irgendeine – Wand gehängt wird, gewinnt sie für den Betrachter an Bedeutung und an Aussagekraft. Vielleicht liegt ein Schlüssel zu dieser Serie in der Wiederholung bestimmter Formen: eines Bogens oder eines Kleiderhakens, einer Pistole oder eines Handbohrers. An der Wand wiederholen sich diese Formen wie alte Hieroglyphen; wie man sie auch liest, ob von oben nach unten, von unten nach oben oder von rechts nach links: immer scheinen sie dem Betrachter etwas mitteilen zu wollen.

Man kann an dieser Serie auch allein wegen ihrer ästhetischen Qualitäten Gefallen finden. Die Farben dieser Knochen aus Glas, die vom klar-

brenner points out that it took Hemingway 12 years before he could begin to write about World War I, in which he was also wounded and long in hospital. Aschenbrenner says it took him about as long to distill his Vietnam experience. He began to translate that experience into glass six years ago in his "Damaged Bone Series: Chronicle 1968".

This accumulated series now comprises a mixed-media assemblage that is a mural for our time – and for any and all dangerous times. "Damaged Bone Series: Chronicle 1968" was first shown at the G.A.S. Conference in Tucson, Arizona in 1983. I saw it last June, nailed to the white-painted brick wall at The New York Experimental Glass Workshop, where it spread 10-feet High by 25-feet Wide. The impact it made was breath-stopping. Due to the shape and lighting of the exhibition room it was difficult to photograph, and the photo shown here, while it does not do justice to the piece, inadvertently reveals shadows to left and right of the bones that add an x-ray dimension to the bas relief of the bones themselves.

At first encounter this large relief mural suggest a display of archaic musical instruments strung with ancient fibres and tuned by turnbuckles. But no, these are not musical instruments, they are broken bones that have turned not to stone but to glass. Perhaps this archaeological assemblage is a testimony to faith, like the walls hung with discarded crutches at Lourdes. Whatever our individual reaction, we seem to be witnessing the timeless evidence of destruction and repair; of twisted and fractured limbs, some put in traction, most held in makeshift splints of twigs and swaddled with old rags and string. Whether they will last the long overland journey back to life is problematical. Each wrenched or severed limb is shown in its state of crisis, in its moment of suspension between yes and no, between is and was, between question and answer.

The "Damaged Bone Series", compiled over six years, could easily have been laid out on a table; but then it would have had no meaning beyond its physical presence. By being hung on a wall, any wall, it acquires visual significance and implies some meaning. Perhaps there is a clue in the repetition of certain shapes: a bow or coathanger, a pistol, a brace-and-bit. On the wall these shapes recur like ancient hieroglyphics: read in any direction down, up, or across they seem to be trying to tell the viewer something.

One can enjoy the Series on its own aesthetic merits. The color of the glass bones – from clearest crystal to pale blues and greens, to amber, rich purple, slate green, black – together with their bound and bandaged wrappings are beautiful in themselves. These objects might be children's playthings made by some primitive tribe. Exposed beyond their makeshift wrappings, the strength of the bare glass bones is apparent even in fracture. This extraordinary use of glass to represent human bones and tendons lets the viscous glass clot, sag, and string out as glass naturally wants to do, dislocating into beautiful transparent forms. The damaged glass bones are as alive as their splinted bandages are dead.

What perceptive writers about war have said in words Aschenbrenner appears to have said in glass, string; and twigs. His wall piece is as much a statement about life and death and the beauty and tragedy of both as can be made in any medium. This mural is a good deal more subtle, myste-

Als Künstler bin ich Zeuge meiner Zeit, und ich berichte nur über das, was ich heute sehe – nicht über Vergangenes, nicht über Zukünftiges. Künstler bilden ab, wie wir sind; sie sind der Widerschein der Gesellschaft, ihr Spiegel. Ernest Hemingway soll einmal gesagt haben, daß er nach dem Ersten Weltkrieg zwölf Jahre gebraucht habe, bevor er darüber schreiben konnte. Ich verstehe das. Mir ging es in Vietnam ebenso. Während ich dort diente, begann ich plötzlich, Dinge mit einem entscheidend veränderten neuen Bewußtsein wahrzunehmen. Vielleicht öffnete mir die plötzliche Gegenwart des Todes diese neue Gedankenwelt. Sicherlich haben meine Erfahrungen in einem Militärkrankenhaus, wo ich mich von einer schweren Beinverletzung erholte, viel zu der Bildwelt in meinen Arbeiten beigetragen. Dennoch wäre es ein großer Irrtum, wenn man glaubte, daß meine Arbeit nicht über Vietnam hinausginge. Sie ist Ausdruck der Welt, die ich jeden Tag um mich herum sehe.

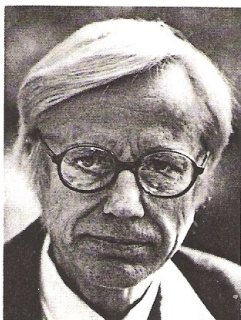
May 17, 1984

Michael Aschenbrenner

sten Kristall bis zu blassen Blau- oder Grüntönen reichen, von Bernsteinfarben, sattem Purpurrot bis zu Schiefergrün und Schwarz, wirken, in Verbindung mit den gebundenen und gewickelten Bandagen, an sich schon schön. Sie lassen an Kinderspielzeug denken, das von einem primitiven Volk gefertigt wurde. Von ihren behelfsmäßigen Bandagen entblößt, wird die Stärke der nackten Glasknochen auch noch in ihrem gebrochenen Zustand sichtbar. Bei dieser außergewöhnlichen Verwendung von Glas, um menschliche Knochen und Sehnen darzustellen, läßt Aschenbrenner die zähe Glasmasse zusammenklumpen, herabtropfen und Fäden ziehen, wie es Glas auch normalerweise tun will und biegt es zu schönen, transparenten Formen. Die gebrochenen Knochen aus Glas wirken so lebendig, wie der Verband und die Schienen tot wirken.

Was hellsichtige Schriftsteller mit Worten gesagt haben, scheint Aschenbrenner mit Glas, Bindfaden und Zweigen gesagt zu haben. Mit seiner Wandarbeit nimmt er ebenso Stellung zum Leben und zum Tod, zu deren Tragik und Schönheit, wie es in jedem anderen Medium ausgedrückt werden kann. Die Wandarbeit ist viel subtiler, geheimnisvoller und ergreifender als die meisten jener prunkvollen Architekturhaufen, die normalerweise für Kriegerdenkmäler gelten. Sie sind Mahnmale des Krieges. Michael Aschenbrenners Arbeit vermittelt, soweit ich ihr Rätsel ergründen kann, ein rauhes, aber schönes Panorama von pulsierendem Leben.

Paul Hollister



Der Autor: Paul Hollister, Kunstkritiker und Journalist, beschäftigt sich seit vielen Jahren mit der Entwicklung der internationalen Glas-kunst. Er lebt in New York.

The author: Paul Hollister, art critic and journalist, has kept in touch with international developments in glass for several years. He lives in New York City.

Michael Aschenbrenner wurde in Los Angeles, Kalifornien, am 12. Oktober 1949 geboren. Als Soldat diente er in der U.S. Army von 1967–1970. 1968 wurde er nach Vietnam geschickt und kehrte von dort nach sechs Monaten aufgrund einer Verletzung nach San Francisco zurück. Nach dem Militärdienst besuchte Aschenbrenner die California State University in San Bernardino und legte den Bachelor of Arts ab. 1978 wurde ihm der Master of Fine Arts der Universität von Minnesota in Minneapolis verliehen. 1978 zog er nach New York und arbeitet zur Zeit im New York Experimental Glass Shop. Er nahm an Einzel- und Gruppenausstellungen teil, u. a.: im Corning Museum of Glass (1980); im Tucson Museum of Art, Tucson, Arizona (1983); Invitational Vietnam Memorial Exhibit, Albany, N.Y. (1983) und am Heller 10 year Anniversary Invitational (1984).

Michael Aschenbrenner was born in Los Angeles, California, on October 12, 1949. He was soldier in the U. S. Army from 1967 – 70. In 1968 he was sent to Vietnam. After six months he was injured and was sent back to San Francisco. After the Army he attended college at California State University in San Bernardino, California (BA). He received his MFA degree in 1978 at the University of Minnesota in Minneapolis, MN. In 1978 he moved to New York City where he is currently working at the New York Experimental Glass Shop. He took part in one-person and group exhibitions, f. e.: Corning Museum of Glass (1980); Tucson Museum of Art, Tucson, Arizona (1983); Invitational Vietnam Memorial Exhibit, Albany, N. Y. (1983); Heller 10 year Anniversary Invitational (1984).

rious, and moving than most of the pretentious architectural piles that pass for War Memorials. They memorialize war. Michael Aschenbrenner's effort, if I fathom its enigma, gives us a raw but beautiful panorama of life at the quick.

Paul Hollister

24 Michael Aschenbrenner. „Damaged Bone Series: Chronicle 1968. Detail: 10,16 x 22,7 cm
Michael Aschenbrenner. „Damaged Bone Series: Chronicle 1968“. Detail: 10,16 x 22,7 cm
Michael Aschenbrenner. „Damaged Bone Series: Chronicle 1968“; détail: 10,16 x 22,7 cm

