



## DAS BUCHSTÄBLICHE OBJEKT THE LITERAL OBJECT

STEPHANIE DAMIANITSCH

Benjamins Hirtes Verwendung elementarer Formen, sein Rückgriff auf industrielle und alltägliche Materialien und Fertigungsweisen sowie die oftmals serielle Anordnung der Arbeiten im Raum evozieren auf formaler Ebene die Ästhetik der Minimal Art. In ihrem Bemühen, jegliche symbolische, illusionistische oder metaphorische Bezüge zu vermeiden, strich diese Kunstrichtung das materielle und räumliche Sosein des Kunstobjektes hervor. Weniger denn als Weiterführung dieser Bestrebungen sind Hirtes Werke als kritische und stellenweise ironische Referenz auf eben diese „Buchstäblichkeit“<sup>1</sup> zu lesen, welche der Künstler in einem dem Wortsinn verpflichteten Charakter umdeutet. Man begegnet ihr in dem vom Künstler entworfenen Alphabet aus Gummi geformter Buchstaben, aber auch in seinem Rückgriff auf alltägliche Gegenstände, die derart abstrahiert werden, dass sie analog zu Buchstaben als arbiträre Zeichen fungieren. Die Schriftbildlichkeit der Poesie, die der Bedeutung von Wörtern und deren Erscheinungsbild die gleiche Gewichtung beimisst, ist häufig konzeptioneller Ausgangspunkt seiner Skulpturen. So lassen diese an das von Jean-Paul Sartre beschworene „Dingwerden“ des Wortes in der Poesie denken. Sartre zufolge verwendet die Poesie – im Vergleich zur Prosa – Schriftzeichen nicht, um den Blick der Lesenden auf die geschilderten Sachverhalte zu lenken, sondern konstituiert Wörter als – Kunstobjekten vergleichbare – „Dinge“, die durch ihre Vieldeutigkeit bestechen.<sup>2</sup> Hat man es in Bezug auf Hirtes Arbeiten somit mit rein selbstbezüglichen „specific objects“<sup>3</sup> zu tun, oder sind sie „Ding“ gewordene, zahlreiche Assoziationen auslösende Schrift? Entscheidend ist, dass die Arbeiten diese beiden Lesarten miteinander verknüpfen, da sie stets an der Grenzlinie balancieren, die Schrift in reine Visualität kippen lässt und Skulpturen in abstrakte (Schrift-)Zeichen verwandelt.

Dem Material und den verwendeten alltäglichen Gegenständen kommt in Benjamin Hirtes skulpturaler Praxis zentrale Bedeutung zu. Ihre praktische Funktion wird vom Künstler stets auf metaphorischer Ebene auf die Syntax der

Benjamin Hirte's utilization of elementary forms, his use of industrial and everyday materials and production techniques as well as the frequently serial arrangement of his works in a space evoke on a formal level the aesthetic of Minimal art. In its endeavor to avoid any kind of symbolic, illusionist or metaphorical references, this movement underscored the material and spatial *So-Sein* ("being-so") of the art object. But Hirte's works are to be read less as a continuation of these efforts than as a critical and sometimes ironic reference to this very kind of "literalness,"<sup>1</sup> which the artist reinterprets in a "literal" character. One encounters this in the alphabet that the artist formed out of rubber letters, but also in his use of everyday objects that are abstracted to the point that, like his letters, they function as arbitrary signs. The notational iconicity of poetry, which gives the meaning and the appearance of words equal weight, is frequently the conceptual departure point for his sculptures. These works thus bring to mind Jean-Paul Sartre's idea that poetry regards words as things. According to Sartre, poetry – unlike prose – does not use signs to direct the gaze of the readers toward the described thing or notion; rather, it constitutes words as "things" – comparable to art objects – that are fascinating for their ambiguity.<sup>2</sup> In terms of Hirte's works, are we therefore dealing with purely self-referential "specific objects,"<sup>3</sup> or have they become a "thing-like" script triggering a myriad of associations? The crucial point is that his works link both of these ways of reading them because they balance on a fine line that causes the script to tilt into pure visuality and transforms sculptures into abstract (written) characters.

The material and the everyday objects Benjamin Hirte uses are given a significant role in the artist's sculptures. On a metaphorical level he always relates their practical function back to the syntax of language. Materials and things such as rubber seals, aluminum panels, galvanized strap bands or tags containing product information, which Hirte either makes use of in the production of his works or whose contour lines he translates



**Fig. 36**

Benjamin Hirte, *Ohne Titel (Tags)* | *Untitled (Tags)*, 2014  
Belvedere, Wien | Vienna, Courtesy Galerie Emanuel Layr, Wien | Vienna

**Fig. 37**

Ausstellungsansicht | Exhibition view *Benjamin Hirte. A to K*,  
Galerie Emanuel Layr, Wien | Vienna, 2012



**Fig. 36**

Sprache rückbezogen. Das Material von Gummidichtungen oder Aluminiumplatten sowie verzinkte Montagebänder (sogenannte „strap bands“) oder „tags“ (Schilder, die Produktinformationen tragen), auf die Hirte entweder in der Produktion seiner Arbeiten zurückgreift oder deren Umrisslinien er in überdimensionale Skulpturen überführt (Fig. 36), stellen Verbindungen zwischen unterschiedlichen Elementen her oder verunmöglichen diese durch ihre isolierende Funktion. Sie signifizieren, in Analogie zur Sprache gedacht, Verbindbarkeit im Sinn der „Möglichkeit einer Befestigung von etwas (Bedeutung) an etwas anderem (Träger)“.<sup>4</sup> Als Skulptur ausgeformt verweisen sie in ihrer abstrakten Erscheinung jedoch gleichzeitig auf den Entzug von Bedeutung. Seine Arbeiten versteht Hirte daher – wie es auch der Titel der Werkgruppe *Ohne Titel*

into oversized sculptures (fig. 36), establish connections between various elements or make such connections impossible through their isolating function. They signify, in an analogy to language, connectivity in the sense of the “possibility of an attachment of something (meaning) to something else (carrier).”<sup>4</sup> But formed into sculptures, they at the same time refer in their abstract appearance to the withdrawal of meaning. Hirte thus sees his works – as the title of the 2014 work group *Untitled (Hinge Series)* suggests – as hinges, as links in the sense of the term’s use in the language of the Internet. They are works balancing on the threshold between linguistic and pictorial signs that “link” the levels of picture and sign, visibility and meaning, while at the same time consciously keeping them in limbo.

This oscillation between object and word, between the visible and the readable, is given heightened vehemence in works such as the 2015 *Untitled (A)* (fig. 39), which incorporates the letters of Benjamin Hirte’s self-designed alphabet. In *Untitled (A)* the letter A, cut out of a rubber sheet, is mounted on an aluminum panel printed with an encyclopedic index of definitions of terms and materials that were significant in the creation of the work. The compilation of this index, however, does not serve a didactic function as much as it illustrates the network of layers of meaning that characterize the Internet as a hypertextual medium. While the individual entries in this index, most of which are taken from different Internet platforms – Wikipedia, various dictionaries, blogs and newspaper articles – thus suggest a meaning, they do not establish or codify it. Largely hidden behind the black rubber surface, the texts disclose only fragments of their information. In contrast, Hirte places the purely visual phenomenon of the letter A in the foreground, presenting it as an intersection of all the levels of meaning that can be associatively linked with it – extending even beyond the index that the artist has both provided and fragmented. This corresponds to Hirte’s view of his alphabet as a collection tank of



**Fig. 37**

(*Hinge Series*) von 2014 suggeriert – als Scharniere, als im Sinn der Internetsprache verstandene Links. Sie sind an der Schwelle zwischen sprachlichen und piktoralen Zeichen balancierende Werke, welche die Ebenen von Bild und Zeichen, Visualität und Bedeutung „verlinken“ und gleichzeitig in bewusster Schwebelage halten.

Gesteigerte Vehemenz erhält dieses Changieren zwischen Objekt und Wort, zwischen dem Sichtbaren und dem Lesbaren in Werken wie *Ohne Titel (A)* von 2015 (Fig. 39), in denen Benjamin Hirte auf die Buchstaben seines selbst entworfenen Alphabetes zurückgreift. In *Ohne Titel (A)* ist der Buchstabe A aus Gummi ausgestanzt auf einer Aluminiumplatte montiert, die mit einem enzyklopädischen Register von Definitionen

various levels of meaning – an idea that applies equally to his 2016 floor sculptures *Pool A* and *Pool E* (fig. 38), also based on his alphabet letters. In their form and utilized materials – ranging from PVC film and aluminum panels to grating – these works evoke everyday objects such as swimming pools and drain basins, which in analogy to their linguistic function can in turn be seen as pools of various levels of meaning. In their spatial arrangement, however, they could be read as AE – and therefore refer to the German umlaut “ä,” which is alternatively written as “ae” on the Internet and in spoken German is often an expression of uncertainty – and indicate a withdrawal of meaning, which his sculptures as well as the work *Untitled (A)* bring about in their character as arbitrary signs.



**Fig. 38**

Benjamin Hirte, *Pool A und | and Pool E*, 2016, Ausstellungsansicht *Poetiken des Materials* | exhibition view *The Poetics of the Material*, Leopold Museum, Wien | Vienna, 2016

**Fig. 39**

Benjamin Hirte, *Ohne Titel (A)* | *Untitled (A)*, 2015  
Privatsammlung, Frankreich | Private collection, France,  
Courtesy Galerie Emanuel Layr, Wien | Vienna

einzelner Begriffe und Materialien bedruckt ist, welche für die Entstehung der Arbeit bedeutsam waren. Die Zusammenstellung dieses Registers folgte jedoch weniger didaktischen Parametern, sondern führt vielmehr jenes Netzwerk von Bedeutungsschichten vor Augen, die das Internet als hypertextuelles Medium kennzeichnen. Die einzelnen Einträge des Registers, die meist unterschiedlichen Internetplattformen – sei es Wikipedia, diversen Wörterbüchern, Blogs oder Zeitschriftenartikeln – entnommen wurden, suggerieren damit zwar Sinn, schreiben diesen jedoch nicht fest. Großteils unter der schwarzen Gummifläche verborgen, geben die Texte ihre Informationen nur bruchstückhaft preis. Demgegenüber rückt Hirte die rein visuelle Erscheinung des Buchstabens A in den Vordergrund und inszeniert diesen als Knotenpunkt all der Bedeutungsebenen, welche assoziativ – auch über das vom Künstler sowohl bereitgestellte als auch fragmentierte Register hinausgehend – mit ihm verknüpft werden können. Dies entspricht Hirtes Verständnis seines Alphabetes als eines Sammelbeckens diverser Sinnschichten – eine Auffassung, welche auch die auf seinen Buchstaben basierenden Bodenskulpturen *Pool A* und *Pool E* von 2016 (Fig. 38) erahnen lassen. In ihrer Form und den gewählten Materialien – von PVC-Folie über Aluminiumplatten bis hin zu einem Gitterrost – evozieren sie Alltagsgegenstände wie Schwimm- oder Ablaufbecken, die wiederum in Analogie zu ihrer sprachlichen Funktion als Pool diverser Bedeutungsebenen gedacht werden können. In ihrer räumlichen Kombination als AE lesbar – der im Internet gängigen Ersatzschreibweise für den Umlaut Ä, dessen Lautcharakter „äh“ Ausdruck der Verunsicherung ist – verweisen sie jedoch auch auf den gleichzeitigen Entzug von Bedeutung, welchen die Skulpturen ebenso wie das Werk *Ohne Titel (A)* aufgrund ihres abstrakten Zeichencharakters bedingen.

Diese für Benjamin Hirte typische Dialektik prägt auch eine Wandarbeit, die über die gewählten Materialien sowie deren Farbigkeit auf klassische Collegejacken Bezug nimmt. Hirte greift auf bekannte Buchstaben und Symbole dieser

**Fig. 38**

This dialectic, typical for Benjamin Hirte, also characterizes a wall work that through its materials and color makes reference to classic college jackets. Here, Hirte draws on the familiar lettering and symbols of these “letterman jackets,” which signify an affiliation with an institution or a sports team. In superimposing the connotated initials to make a single terry-cloth surface, the artist transforms the letters into a new glyph which – similar to the letters of his alphabet – is charged with various levels of meaning. These meanings, however, are conveyed primarily by way of the materiality itself, while the work – from a purely visual perspective – resembles an arbitrary character. In addition to this oscillation between script and pure visuality, typical for Hirte, his 2016 series *Jackets* – by way of the reference to the everyday object of the same name – also illustrates Hirte’s current interest in the human body. This is particularly evident in the 2016 work *Bone* (fig. 40), which puts the focus not on the exterior but rather on the interior of the body. Through Hirte’s mode of analogy formation, the steel sculpture, reminiscent of a pipe, places an everyday architectural connecting element in a relationship not so much with the syntax of language as with the body – or to be more precise: with the spine as its supporting structure. In the sculpture’s interior lies a vertebra produced with 3D printing, whose visual character once again refers to the interrelationship between

„letterman jackets“ zurück, welche die Zugehörigkeit zu einer Institution oder einem Sportteam ausdrücken. Durch die Überlagerung der konnotierten Initialen zu einer einzelnen Frotteeffläche verwandelt er diese in eine neue Glyph, die – den Buchstaben seines Alphabetes vergleichbar – mit diversen Bedeutungsebenen aufgeladen ist. Diese werden jedoch vordringlich über die Materialität selbst vermittelt, während die Arbeit – rein visuell betrachtet – einem arbiträren Zeichen gleicht. Neben diesem für Hirte typischen Changieren zwischen Schriftlichkeit und reiner Visualität lässt die Serie *Jacken* von 2016 – über den Bezug auf den gleichnamigen Alltagsgegenstand – auch Hirtes aktuelles Interesse am menschlichen Körper erkennen. Dieses ist vor allem in der Arbeit *Bone* von 2016 (Fig. 40) augenfällig, welche jedoch nicht das Äußere, sondern das Innere des Körpers in den Blickpunkt rückt. Die stählerne Skulptur, die an ein Rohr erinnert, setzt über Hirtes Modus der Analogiebildung ein alltägliches architektonisches Verbindungssegment weniger mit der Syntax der Sprache denn mit dem Körper – genauer: der Wirbelsäule als dessen Stützkonstruktion – in Beziehung. Im Inneren der Skulptur liegt ein mittels 3-D-Druck hergestellter Wirbel, dessen visueller Charakter erneut das für Hirte entscheidende Wechselverhältnis von Ding- und Zeichenhaftigkeit anspricht. Über die 3-D-Drucktechnik erfolgte einerseits der Transfer eines Bildes in ein skulpturales Objekt. Andererseits wird der Wirbel im Ausstellungskontext primär als visuelle Struktur wahrgenommen, als die er mit der Glyph der Serie *Jacken* in Dialog tritt und diese objekthaft weiterzuführen scheint.

Benjamin Hirtes dergestaltiger Rückbezug auf den Körper – als zentralen Bezugspunkt klassischer Bildhauerei – ist somit nicht zuletzt auch ein Verweis auf seine eigene skulpturale Praxis, die sich als reflektierter Umgang mit der An- und Abwesenheit von Bedeutung im Spannungsfeld zwischen Bild, Objekt und Schrift zu erkennen gibt und hierbei in entscheidendem Maß auch auf die durch das Internet modulierten Wahrnehmungsmuster Bezug nimmt. So kann für Hirtes

**Fig. 39**

“thingness” and symbolism that is so crucial for Hirte: on the one hand the conversion of a picture into a sculptural object was accomplished by means of 3D printing technology. On the other hand the vertebra is primarily perceived as a visual structure in the context of the exhibition as which it enters into dialogue with the glyph of the series *Jackets*, which it seems to continue in form of an object.

This sort of focus on the body – a central reference point in classic sculpture – on the part of Benjamin Hirte refers not least to his own sculptural practice, which reveals itself as a reflected way of dealing with the presence and absence of meaning in the field of tension between picture, object and writing, and in this sense to a crucial degree also refers to the



**Fig. 40**

Benjamin Hirte, *Bone*, 2016, Ausstellungsansicht *Poetiken des Materials* | exhibition view *The Poetics of the Material*, Leopold Museum, Wien | Vienna, 2016

minimalistische Ästhetik konstatiert werden, was bereits Robert Morris in seinen *Anmerkungen über Skulptur* (1966) betonte: Die „Einfachheit der Form entspricht nicht notwendigerweise einer Einfachheit der Erfahrung“.<sup>5</sup>

1 | Vgl. Michael Fried, „Kunst und Objekthaftigkeit“ (1967), in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 334–374.

2 | Vgl. Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur?*, Reinbek bei Hamburg 1981 [1948], S. 20 f.

3 | Vgl. Donald Judd, „Spezifische Objekte“ (1965), in: Stemmerich 1995, wie Anm. 1, S. 59–73.

4 | Dominikus Müller, „Benjamin Hirte. Scharnier und Schablone“, in: *Frieze*, Nr. 22, Dezember 2015–Februar 2016, S. 99.

5 | Robert Morris, „Anmerkungen über Skulptur“ (Teil 1–3, 1966/67), in: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. 2, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1005.

patterns of perception modeled by the Internet. In this way, what Robert Morris stressed as early as 1966 in his *Notes on Sculpture* can be said of Hirte’s minimalist aesthetic as well: “Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience.”<sup>5</sup>

1 | See Michael Fried, “Art and Objecthood” (1967), in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Toronto/Vancouver 1968, pp. 116–147.

2 | See Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur?*, Reinbek bei Hamburg 1981 [1948], pp. 20–21.

3 | See Donald Judd, “Specific Objects” (1965), in Donald Judd, *Complete Writings 1959–1975*, Halifax, Nova Scotia/New York 1975, p. 181.

4 | Dominikus Müller, “Benjamin Hirte. Scharnier und Schablone,” in *Frieze*, No. 22, December 2015–February 2016, p. 99.

5 | Robert Morris, “Notes on Sculpture,” in *Artforum* 5, October 1966, p. 44.



**Fig. 40**



Er besah sich das schummrige Partybild weiter und musste an ein Bild von Goya denken: *Das Begräbnis der Sardine*. Er hatte mehrmals vor dem Gemälde gestanden, und es hatte ihn seltsam mitgenommen. Auf dem Gemälde schien bis ins Detail alles schief und im Umfallen begriffen. Angefangen bei den Gesichtsausdrücken über die Haltung der einzelnen Personen, die Bäume im Hintergrund bis zum zentralen Motiv, einem großen Banner, das eine dionysische Fratze zeigt und auch schwer zur Seite kippt. Man sieht eine traditionelle Karnevalsprozession (oder eher deren Ende, da es keine Bewegungsrichtung gibt). Das Treiben ist sicher christlich, ohne dass es direkt abzulesen wäre, und sieht dabei ausgesprochen heidnisch aus. Es war kein großes Bild, soweit er sich erinnerte. Nach damaligen Maßstäben kam es ihm eher wie ein Entwurf für ein Gemälde vor, aber groß genug, um ein wenig Bestürzung in ihm auszulösen. Die Gestalten auf dem Bild hatten kreisrunde, fürchterlich verblödete Augen, auf der Seite drängte eine Bärengestalt ins Bild, betrunkene Paare saßen im Vordergrund mit dem Rücken zum Betrachter und waren ebenfalls Zuschauer.

AUSZUG AUS EINEM ROMAN, AN DEM BENJAMIN HIRTE ARBEITET

He continued looking at the murky party pic and remembered a painting by Goya: *The Burial of the Sardine*. He had stood before that painting on a couple of occasions and it had upset him somehow. Nothing in it, including the minor details of the picture, seemed straight. From the facial expressions, the postures of the figures, and the trees blowing in the background to the central motif – a grand banner showing a Dionysian grimace that was also tipping over. It was a traditional carnival parade, or rather its conclusion (no general direction of motion is given). The mob was probably Christian, without any symbol hinting to the fact, but it looked terrifically pagan. It was not a large painting from what he remembered, for the standards of its time it seemed to him rather a preparatory work for a bigger piece. But it was enough to unsettle him. The figures had horrible circular eyes, and there was something like a bear pushing in from the side. Pairs of drunks in the foreground with their backs to the observer were spectators to the scene.

EXCERPT FROM A NOVEL BENJAMIN HIRTE IS WRITING



Benjamin Hirte, Detail: *Jacke (Jammer) | Jacket (Jammer)*, 2016,  
Ausstellungsansicht *Poetiken des Materials* | exhibition view  
*The Poetics of the Material*, Leopold Museum, Wien | Vienna, 2016





Benjamin Hirte, *Jacke (Guts)* | *Jacket (Guts)*, 2016; *Jacke (Jammer)* | *Jacket (Jammer)*, 2016; *Jacke (Quarrel)* | *Jacket (Quarrel)*, 2016; *Jacke (U)* | *Jacket (U)*, 2016 und | and *Bone*, 2016, *Ausstellungsansicht Poetiken des Materials* | exhibition view *The Poetics of the Material*, Leopold Museum, Wien | Vienna, 2016





Benjamin Hirte: Ausstellungsansicht *Poetiken des Materials* | exhibition view  
*The Poetics of the Material*, Leopold Museum, Wien | Vienna, 2016





Benjamin Hirte, Detail: *Pool E*, 2016, Ausstellungsansicht *Poetiken des Materials* | exhibition view *The Poetics of the Material*, Leopold Museum, Wien | Vienna, 2016

S. | pp. **124/125**

Benjamin Hirte: Ausstellungsansicht *Poetiken des Materials* | exhibition view *The Poetics of the Material*, Leopold Museum, Wien | Vienna, 2016





