

Jörg Plickat in China

Lehre, Formtheorie und monumentale Skulptur im interkulturellen Dialog

Thematisch verdichteter Auszug aus dem Essay „Jörg Plickat: Volumen, Negativer Raum und Welt“

1. China in der Entwicklung der künstlerischen Biografie

China nimmt im Werk Jörg Plickats eine Sonderstellung ein. Kaum ein anderes Land verbindet in seiner Biografie so eng die vier Bereiche, die sein reifes Werk bestimmen: monumentale Skulptur im öffentlichen Raum, theoretische Reflexion, internationale Lehre und kultureller Austausch. Seit den ersten Erfolgen in Peking entwickelte sich aus einzelnen Wettbewerbsteilnahmen eine über Jahre gewachsene Präsenz. Diese unterscheidet sich deutlich von einer bloßen Exportkarriere. Plickat trat in China nicht nur als europäischer Bildhauer mit einer bereits ausgebildeten Formensprache auf, sondern zugleich als Lehrer, Diskussionspartner und Teilnehmer an den dortigen Debatten über abstrakte Skulptur und Public Art.

Ein entscheidender Schritt war der Beginn der 2000er Jahre. 2006 erhielt Plickat in Peking einen „Outstanding Award“ für einen Skulpturenvorschlag zum Olympiapark; 2007 gehörte er zu den Gewinnern des internationalen Olympic Sculpture Competition. 2008 wurde eine Marmorskulptur im Umfeld des National Stadium in Beijing realisiert. Damit war eine Sichtbarkeit erreicht, die in den folgenden Jahren zu weiteren Arbeiten führte. Monumentale Skulpturen entstanden unter anderem in Ordos, Tangshan, Taizhou, Wuhu, an der Tsinghua University, in Changsha, Yiwu, Qingdao, Tai'an, Ningbo und Minqin. Der Weg führte von temporären Ausstellungen und Wettbewerben zu dauerhaften Arbeiten im öffentlichen Raum.

Für die Entwicklung seines Werkes ist daran besonders wichtig, dass Plickat seine eigene geometrisch-konstruktive Sprache nicht zugunsten einer vermeintlich „chinesischen“ Stilistik aufgab. Die elementaren Formen, die klaren Achsen, die tektonischen Spannungen und die für ihn charakteristische Arbeit mit negativem Raum blieben erhalten. Dennoch veränderte sich die Bedeutung der Werke im jeweiligen Kontext. In China begegnete seine konstruktive Abstraktion einer jahrtausendealten Kultur von Stein und Bronze, Gartenkunst und Architektur, Kalligraphie und Zeichen, aber auch einer außerordentlich dynamischen zeitgenössischen Bau- und Stadtkultur. Gerade aus dieser Differenz entstand ein produktiver Dialog.

Die internationale Wirkung von Plickats Skulpturen beruht deshalb nicht in erster Linie auf Anpassung, sondern auf räumlicher Übersetzung. Seine Formen bleiben wiedererkennbar, doch sie reagieren auf Maßstab, Landschaft, Architektur und kulturelle Bedeutung des Ortes. Das gilt in besonderer Weise für China. Eine Skulptur an einer Universität, in einem neuen Skulpturenpark, vor einem Stadion oder in einer Wüstenlandschaft muss jeweils andere räumliche Beziehungen aufnehmen. Plickats Theorie des Raumes – der Gedanke, dass Skulptur nicht einfach in einen vorhandenen Raum gestellt wird, sondern dessen Wahrnehmung verändert – gewinnt in diesen unterschiedlichen chinesischen Situationen eine konkrete, unmittelbar erfahrbare Dimension.

2. Lehre als Erweiterung der eigenen Formtheorie

Seit 2011 wurde China zugleich zu einem Schwerpunkt der Lehrtätigkeit. Schon 2008 war Plickat als Berater und Mitglied in das China Sculpture Institute gewählt worden. 2011 gehörte er zu den ersten ausländischen Gastlehrern am Sculpture Department der Academy of Arts and Design der Tsinghua University in Beijing und lehrte auch an der China Academy of Art in Hangzhou. Ab 2013 kehrte er wiederholt als Gastdozent nach Hangzhou zurück. Es folgten weitere Lehrveranstaltungen an bedeutenden Akademien in Tianjin und Xi'an sowie die Leitung als erster europäischer Direktor der renommierten nationalen Workshops des China Sculpture Magazine.

Diese Lehrtätigkeit ist keine Nebenlinie des künstlerischen Werkes. Plickat beschreibt Unterricht ausdrücklich als Form des eigenen Lernens. Damit ist ein Grundzug seiner Arbeitsweise berührt. Seine Formtheorie versteht er nicht als abgeschlossenes System, das nur vermittelt werden müsste, sondern als Methode, die sich in der Praxis immer neu bewähren muss.

Im Mittelpunkt steht die Verbindung von Entwurf und Realisierung. Studierende entwickeln räumliche Modelle nach klaren kompositorischen Regeln und übertragen diese anschließend in Metall, Stein oder bewusst einfache Alltagsmaterialien. Die Theorie soll nicht in Diagrammen oder rein sprachlichen Beschreibungen verbleiben. Eine räumliche Idee muss sich im Gewicht eines Körpers, in Stabilität und Balance, in Fügung, Oberfläche und Materialwiderstand bewähren. In dieser Verbindung von Denken und Machen spiegelt sich Plickats eigene Biografie: vom handbearbeiteten Carrara-Marmor über Bronze und Naturstein bis zur computergestützten Planung großer Stahlskulpturen.

Plickats theoretischer Ansatz geht von elementaren Körpern aus – Kubus, Prisma, Pyramide, Zylinder oder Bogensegment. Diese Körper werden addiert, subtrahiert, geschnitten, durchdrungen oder gegeneinander verdreht. Die Komposition bleibt trotz hoher Komplexität aus wenigen Grundelementen nachvollziehbar. Entscheidend ist dabei nicht eine mathematische Demonstration, sondern die ästhetische Wirkung des räumlichen Verhältnisses. Volumen, Linie und negativer Raum bilden ein System, in dem jede Veränderung eines Elements die Gesamtbalance verändert.

Gerade der negative Raum spielt für den Unterricht eine wichtige Rolle. Plickat versteht die Leere zwischen den physischen Körpern nicht als Rest, sondern als gleichwertiges Gestaltungselement. Studierende müssen daher lernen, nicht nur die Masse zu modellieren, sondern auch das Unsichtbare: Öffnungen, Zwischenräume, Durchblicke und räumliche Spannungsfelder. Der umgebende Raum tritt in die Skulptur ein; Himmel, Architektur, Menschen oder Landschaft können durch eine Öffnung Teil der Komposition werden. Diese Denkweise eignet sich besonders für den Unterricht, weil sie den Blick vom bloßen Objekt auf die gesamte räumliche Situation erweitert.

3. Von Tsinghua bis Xi'an: institutionelle Verankerung

Die Kontinuität der Einladungen zeigt, dass Plickats Tätigkeit in China über einzelne Gastauftritte hinausging. 2016 und 2017 leitete er als ausländischer Direktor nationale Seminare beziehungsweise Meisterworkshops zur abstrakten Skulptur des China Sculpture Magazine. 2018 war er als eingeladener Professor an der Tianjin Academy of Fine Arts tätig; die Themen umfassten Public Art, Kunsttheorie, Zeichnung und Skulptur. 2019 folgte eine Einladung an die Xi'an Academy of Fine Arts.

Im April desselben Jahres wurde Plickat zum Honorarprofessor an der Academy of Fine Arts der Xi'an University of Architecture and Technology berufen.

Eine solche Position ist für einen freischaffenden Bildhauer bemerkenswert. Sie setzt voraus, dass sich die künstlerische Praxis nicht nur technisch demonstrieren, sondern theoretisch formulieren und didaktisch vermitteln lässt. Plickats Unterricht verbindet deshalb das praktische Herstellen mit einer Analyse von Wahrnehmung, Proportion und Raum. Die Form ist rational organisiert, ihr Ziel jedoch bleibt eine körperlich-visuelle Erfahrung. Seine Geometrie fungiert als Grammatik: Sie ordnet Blickrichtungen, Gewichtsverhältnisse, Spannungen und räumliche Erwartungen.

Diese Formgrammatik erklärt auch, weshalb die Lehrtätigkeit in China für Plickat selbst produktiv blieb. Die Begegnung mit anderen Vorstellungen von Raum, Leere, Zeichen und Material konnte die eigene Theorie spiegeln und erweitern. In einer europäischen Tradition konstruktiver Abstraktion aufgewachsen, traf er in China auf Denkweisen, in denen Leere seit Langem nicht als bloßes Nichts, sondern als wirksamer Bestandteil einer Komposition verstanden werden kann. Der Essay behauptet keine direkte Übernahme chinesischer Philosophie in Plickats Werk; er macht jedoch deutlich, dass die wiederholte Lehrpraxis in China zu einem interkulturellen Resonanzraum wurde.

Auch die Zeichnung gehört zu dieser Pädagogik. In seinen chinesischen Klassen verlangte Plickat nach einer Phase konzentrierter Beobachtung häufig sehr kurze Zeichenübungen von zwei bis fünf Minuten. Die Reduktion auf das Wesentliche steht dabei nicht im Gegensatz zur monumentalen Skulptur, sondern trainiert dieselbe Fähigkeit: Was ist strukturell notwendig, was kann entfallen? Ein schneller Strich kann dieselbe Präzision der Entscheidung verlangen wie ein Schnitt durch einen Stahlkörper. Die Zeichnung wird so zur Schule der Ökonomie, Konzentration und räumlichen Vorstellung.

4. Monumentale Skulpturen in China: Maßstab, Ort und Landschaft

Parallel zur Lehre entwickelte sich die große Zahl monumentaler Arbeiten in China. Diese Gleichzeitigkeit ist wesentlich. Theorie, Unterricht und Werkproduktion liefen nicht getrennt nebeneinander, sondern verstärkten einander. Die Skulpturen entstanden in sehr unterschiedlichen räumlichen Situationen: auf Universitätsgeländen, in Skulpturenparks, in urbanen Neubaugebieten und in offenen Landschaften. Gerade dadurch wurde Plickats zentrale Frage immer neu gestellt: Wie kann eine Skulptur einen Raum verändern, ohne ihn lediglich zu besetzen?

Ein Beispiel ist die Arbeit in Minqin am Rand der Wüste Gobi. Die 2019 entstandene Stahlskulptur misst in der Länge etwa sechzehn Meter. In einer extrem weiten Landschaft wird die Horizontlinie zu einem entscheidenden Partner der Komposition. Eine kleinere Arbeit würde dort leicht verschwinden; Monumentalität ist deshalb nicht vorrangig Selbstzweck, sondern Antwort auf die Dimension des Ortes. Die klaren Linien der Skulptur treten gegen die Weite an und machen diese zugleich stärker wahrnehmbar. Der Raum wird nicht dekoriert, sondern durch einen präzisen Eingriff lesbar gemacht.

Ähnlich bedeutsam sind die Arbeiten an chinesischen Hochschulen und in Skulpturenparks. Dort trifft die formale Autonomie der Skulptur auf Räume, die bereits institutionell oder städtebaulich geprägt sind. Eine monumentale Arbeit an der Tsinghua University steht in einem anderen Verhältnis zu ihrem Publikum als eine Skulptur in der Wüste. Studierende und Lehrende begegnen ihr im Alltag; sie wird Teil eines kontinuierlichen Erfahrungsraums. Plickats klare Kanten und geöffneten Volumina ermöglichen dabei unterschiedliche Ansichten und wechselnde Durchblicke. Die Skulptur ist kein frontales Bild, sondern erschließt sich beim Umgehen.

Die chinesischen Arbeiten zeigen zudem, wie eng Plickats Verständnis von Monumentalität mit dem Begriff den Negativen Raumes verbunden ist. Große Skulptur bedeutet bei ihm nicht notwendigerweise große Masse. Oft wird die physische Schwere durch Öffnungen, Einschnitte und Durchdringungen relativiert. Der Himmel tritt in die Negativräume ein; Menschen erscheinen in Relation zu den Volumen; aus verschiedenen Blickwinkeln verändert sich die Balance. Dadurch kann ein tonnenschwerer Stahlkörper überraschend leicht wirken. Diese Spannung zwischen realer Schwere und optischer Offenheit gehört zu den wiederkehrenden Qualitäten seiner monumentalen Werke.

5. „Phönix und Drache“: kulturelle Übersetzung statt Illustration

Besonders deutlich wird der interkulturelle Charakter der China-Erfahrung in der Großskulptur „Phönix und Drache“, die 2024 datiert ist und 2025 auf der NordArt präsentiert wurde. Das Werk greift zwei zentrale Figuren der chinesischen Mythologie auf, verweigert jedoch eine illustrative Darstellung. Weder Phönix noch Drache erscheinen als erkennbare Tiergestalten. Stattdessen werden ihre unterschiedlichen Kräfte, Bewegungsrichtungen und symbolischen Gegensätze in zwei miteinander korrespondierende Formsysteme übersetzt.

Plickat entwickelte die Idee 2017 in Tianjin aus seinen China-Erfahrungen; 2019 wurde ein Entwurf in Shenzhen ausgezeichnet. Die monumentale Cortenstahlfassung misst etwa dreizehn Meter in der Länge. Für das Verständnis des Werkes ist gerade diese zeitliche Entwicklung interessant: Zwischen erster Idee und endgültiger Großform liegen mehrere Jahre. Das chinesische Motiv wird nicht spontan übernommen, sondern über einen längeren Prozess in die eigene konstruktive Sprache transformiert.

Hier lässt sich der Begriff der „transnationalen Lesbarkeit“ präzisieren. Die elementaren Formen der Skulptur sind zunächst ohne Spezialwissen erfahrbare. Man erkennt Gegensätze, Bewegung, Annäherung, Widerstand oder Balance. Erst der Titel eröffnet eine zweite Ebene. Für ein chinesisches Publikum sind Phönix und Drache mit komplexen kulturellen und mythologischen Bedeutungen verbunden; für ein europäisches Publikum erscheinen sie zunächst stärker als fremde Symbolfiguren. Die Abstraktion verhindert, dass eine einzige ikonografische Lesart festgeschrieben wird, während der Titel das Werk zugleich an seinen kulturellen Ursprung bindet.

„Phönix und Drache“ zeigt deshalb beispielhaft, wie Plickats Lehr- und Reiseerfahrungen in China in das eigene Werk zurückwirken. Die kulturelle Begegnung führt nicht zur Übernahme einer fremden Bildsprache, sondern zur Erweiterung der Themen innerhalb der eigenen Formgrammatik. Gerade darin liegt eine Stärke des Werkes: Es will nicht chinesische Kunst imitieren, sondern einen Dialog zwischen unterschiedlichen kulturellen Traditionen ermöglichen.

6. Lehre und Skulptur als gegenseitiger Lernprozess

Rückblickend erscheint China als jener Ort, an dem sich Plickats Verständnis von internationaler Kunst besonders deutlich konkretisiert. Die weltweite Verbreitung einer Formensprache genügt nicht; entscheidend ist, ob diese Sprache in unterschiedlichen Räumen neue Beziehungen eingehen kann. In China wurde diese Frage in doppelter Weise gestellt: in der dauerhaften Präsenz monumentaler Skulpturen und im direkten Austausch mit Studierenden, Professoren und Institutionen.

Der Unterricht schärfte dabei die theoretische Seite des Werkes. Wer Kompositionsregeln erklären muss, ist gezwungen, intuitive Entscheidungen zu formulieren. Wer Studierende zur eigenen Lösung führen will, muss unterscheiden zwischen persönlicher Handschrift und übertragbarer Methode.

Plickats Lehre konzentriert sich deshalb darauf, junge Künstler nicht zu stilistischen Nachahmern zu machen. Vermittelt werden Prinzipien: Denken in Volumen, Klarheit der Kanten, Balance asymmetrischer Körper, aktive Gestaltung des negativen Raumes, Beziehung zwischen Skulptur und Standort sowie die konsequente Überführung eines Entwurfs in Material.

Umgekehrt veränderte die Lehre auch den Künstler. Der Essay hebt hervor, dass Plickat Unterricht selbst als Lernen begreift. Die chinesischen Akademien wurden für ihn zu Orten, an denen die eigene Theorie mit anderen ästhetischen Traditionen, anderen Ausbildungssystemen und einer anderen Dynamik öffentlicher Kunst konfrontiert wurde. Aus dieser Wechselwirkung erklären sich nicht nur die Kontinuität seiner Lehrtätigkeit, sondern auch spätere Werke, in denen kulturelle und politische Themen deutlicher hervortreten.

So bildet China in Plickats Biografie weit mehr als einen geographischen Schwerpunkt. Es ist ein Arbeits- und Denkraum, in dem sich Werk, Theorie und Lehre über mehr als ein Jahrzehnt gegenseitig beeinflusst haben. Die Skulpturen in Peking, Wuhu, Tangshan, Taizhou, Changsha, Yiwu, Qingdao, Tai'an, Ningbo oder Minqin dokumentieren die räumliche Reichweite. Die Lehrtätigkeiten an Tsinghua University, China Academy of Art, Tianjin Academy of Fine Arts und den Hochschulen in Xi'an dokumentieren zugleich eine intellektuelle Verankerung.

In dieser Verbindung liegt die besondere Bedeutung der China-Phase. Plickats abstrakte Skulptur erweist sich dort nicht als international, weil sie überall gleich aussieht, sondern weil sie mit unterschiedlichen Orten und kulturellen Erfahrungen in Beziehung treten kann. Seine Lehre wiederum ist international nicht allein, weil sie im Ausland stattfindet, sondern weil sie das eigene Denken der Begegnung mit anderen Traditionen aussetzt. China wird so zu einem zweiten Zentrum seiner künstlerischen Biografie: zu einem Raum, in dem monumentale Form und theoretische Reflexion, praktische Werkstatt und akademischer Austausch, europäische Abstraktion und chinesischer Kontext miteinander in ein dauerhaftes Gespräch treten.

Grundlage: thematisch verdichteter Auszug aus dem deutschen Essay „Jörg Plickat: Volumen, Negativer Raum und Welt“ (Fassung 2026).

Jörg Plickat in China

Teaching, Formal Theory, and Monumental Sculpture in Intercultural Dialogue

Thematically condensed extract from the essay “Jörg Plickat: Volume, Negative Space, and World”

1. China in the Development of an Artistic Biography

China occupies a singular place in Jörg Plickat’s oeuvre. Few other countries bring together so closely the four strands that define his mature work: monumental sculpture in public space, theoretical reflection, international teaching, and cultural exchange. From his first successes in Beijing, individual competition entries gradually developed into a sustained presence extending over many years. This differs markedly from a merely export-oriented career. In China, Plickat appeared not only as a European sculptor with an already fully developed formal language, but equally as a teacher, interlocutor, and participant in debates surrounding abstract sculpture and public art.

A decisive step came in the early 2000s. In 2006, Plickat received an “Outstanding Award” in Beijing for a sculptural proposal for the Olympic Park; in 2007 he was among the winners of the international Olympic Sculpture Competition. In 2008, a marble sculpture was realised in the vicinity of Beijing’s National Stadium. This brought a degree of visibility that led to further projects in the years that followed. Monumental sculptures were created, among other places, in Ordos, Tangshan, Taizhou, Wuhu, at Tsinghua University, in Changsha, Yiwu, Qingdao, Tai’an, Ningbo, and Minqin. What began with temporary exhibitions and competitions increasingly became a body of permanent works in public space.

For the development of his oeuvre, it is particularly significant that Plickat did not relinquish his own geometric-constructive language in favour of a supposedly “Chinese” stylistic idiom. The elementary forms, clear axes, tectonic tensions, and his characteristic use of negative space remained intact. Yet the meaning of the works changed with their respective contexts. In China, his constructive abstraction encountered an ancient culture of stone and bronze, garden design and architecture, calligraphy and sign, while at the same time confronting an extraordinarily dynamic contemporary culture of building and urban development. It was precisely from this difference that a productive dialogue emerged.

The international resonance of Plickat’s sculptures therefore rests not primarily on adaptation, but on spatial translation. His forms remain recognisable, yet they respond to scale, landscape, architecture, and the cultural significance of a place. This is especially true in China. A sculpture at a university, in a newly created sculpture park, before a stadium, or in a desert landscape must enter into entirely different spatial relationships. Plickat’s theory of space - the idea that sculpture is not simply placed within an existing space, but transforms the perception of that space - acquires, in these very different Chinese settings, a concrete and immediately perceptible dimension.

2. Teaching as an Extension of His Formal Theory

From 2011 onward, China also became a major focus of Plickat’s teaching. As early as 2008, he had been elected an adviser and member of the China Sculpture Institute. In 2011, he was among the first foreign guest lecturers at the Sculpture Department of the Academy of Arts and Design at Tsinghua University in Beijing and also taught at the China Academy of Art in Hangzhou. From 2013 onward he

returned repeatedly to Hangzhou as a guest lecturer. Further teaching appointments followed at major academies in Tianjin and Xi'an, as did his role as the first European director of the renowned national workshops organised by China Sculpture Magazine.

This teaching activity is no subsidiary strand of the artistic oeuvre. Plickat explicitly describes teaching as a form of learning for himself. This touches upon a fundamental aspect of his working method. He does not regard his formal theory as a closed system that merely needs to be transmitted, but as a method that must continually prove itself anew in practice.

At the centre of his teaching lies the union of design and realisation. Students develop spatial models according to clearly defined compositional principles and then translate them into metal, stone, or deliberately simple everyday materials. Theory is not meant to remain confined to diagrams or verbal descriptions. A spatial idea must prove itself in the weight of a solid, in stability and balance, in joining, surface, and material resistance. In this conjunction of thinking and making, Plickat's own biography is reflected: from hand-worked Carrara marble, through bronze and natural stone, to the computer-assisted planning of large steel sculptures.

Plickat's theoretical approach begins with elementary solids - cube, prism, pyramid, cylinder, or arc segment. These solids are added, subtracted, cut, intersected, or twisted against one another. Despite considerable complexity, the composition remains intelligible through a limited number of basic elements. What matters is not a mathematical demonstration, but the aesthetic force of the spatial relationship. Volume, line, and negative space form a system in which every alteration of one element changes the equilibrium of the whole.

Negative space, in particular, plays an important role in his teaching. Plickat does not understand the void between physical solids as a residue, but as an element of equal compositional value. Students must therefore learn to shape not only mass, but also the invisible: openings, intervals, vistas, and fields of spatial tension. The surrounding space enters the sculpture; sky, architecture, people, or landscape can become part of the composition through an aperture. This way of thinking is especially fruitful pedagogically because it redirects attention from the isolated object towards the total spatial situation.

3. From Tsinghua to Xi'an: Institutional Anchoring

The continuity of these invitations demonstrates that Plickat's activity in China extended far beyond isolated guest appearances. In 2016 and 2017, he directed national seminars and master workshops on abstract sculpture for China Sculpture Magazine as a foreign director. In 2018, he was invited to teach as a professor at the Tianjin Academy of Fine Arts, where his subjects included public art, art theory, drawing, and sculpture. An invitation to the Xi'an Academy of Fine Arts followed in 2019. In April of that year, Plickat was appointed Honorary Professor at the Academy of Fine Arts of Xi'an University of Architecture and Technology.

Such a position is remarkable for an independent sculptor. It presupposes that artistic practice can not only be demonstrated technically, but also articulated theoretically and conveyed pedagogically. Plickat's teaching therefore joins practical making with an analysis of perception, proportion, and space. Form is rationally organised, yet its ultimate aim remains a bodily and visual experience. His

geometry functions as a grammar: it orders lines of sight, relations of weight, tensions, and spatial expectations.

This grammar of form also explains why teaching in China remained productive for Plickat himself. The encounter with other conceptions of space, emptiness, sign, and material could reflect and extend his own theory. Rooted in a European tradition of constructive abstraction, he encountered in China modes of thought in which emptiness has long been understood not as mere nothingness, but as an effective component of composition. The essay does not claim any direct adoption of Chinese philosophy into Plickat's work; it does, however, make clear that repeated teaching in China became an intercultural field of resonance.

Drawing, too, belongs to this pedagogy. In his Chinese classes, after a period of concentrated observation, Plickat frequently required very brief drawing exercises lasting only two to five minutes. Reduction to the essential does not stand in opposition to monumental sculpture; it trains the same faculty. What is structurally necessary, and what can be omitted? A rapid line may demand the same precision of decision as a cut through a steel solid. Drawing thus becomes a school of economy, concentration, and spatial imagination.

4. Monumental Sculptures in China: Scale, Site, and Landscape

Parallel to his teaching, Plickat developed a substantial body of monumental work in China. This simultaneity is essential. Theory, teaching, and production did not proceed as separate activities, but reinforced one another. The sculptures emerged in highly varied spatial situations: on university campuses, in sculpture parks, in new urban developments, and in open landscapes. Precisely for this reason, Plickat's central question had to be posed anew each time: how can a sculpture transform a space without merely occupying it?

One example is the work in Minqin on the edge of the Gobi Desert. The steel sculpture, created in 2019, extends for approximately sixteen metres. In an immensely open landscape, the horizon becomes a decisive partner in the composition. A smaller work would easily disappear there; monumentality is therefore not primarily an end in itself, but a response to the scale of the site. The sculpture's clear lines confront the vastness while at the same time making that vastness more intensely perceptible. The space is not decorated; it is rendered legible through a precise intervention.

The works at Chinese universities and in sculpture parks are equally significant. There, the formal autonomy of the sculpture encounters spaces that are already institutionally or urbanistically defined. A monumental work at Tsinghua University stands in a very different relationship to its public from a sculpture in the desert. Students and faculty encounter it in everyday life; it becomes part of a continuous field of experience. Plickat's clear edges and opened volumes permit changing views and shifting lines of sight. The sculpture is not a frontal image; it reveals itself through movement around it.

The Chinese works also demonstrate how closely Plickat's understanding of monumentality is bound to the concept of negative space. Large sculpture does not necessarily mean great mass. Physical weight is frequently counteracted by openings, incisions, and penetrations. The sky enters the negative spaces; human figures appear in relation to the volumes; from different viewpoints the balance changes. A steel sculpture weighing many tonnes can therefore appear unexpectedly light. This tension between actual weight and optical openness is among the recurring qualities of his monumental works.

5. “Phoenix and Dragon”: Cultural Translation Rather than Illustration

The intercultural character of Plickat’s Chinese experience becomes particularly clear in the monumental sculpture Phoenix and Dragon, dated 2024 and presented at NordArt in 2025. The work takes up two central figures of Chinese mythology, yet refuses any illustrative representation. Neither phoenix nor dragon appears as a recognisable animal form. Instead, their differing forces, directions of movement, and symbolic oppositions are translated into two corresponding formal systems.

Plickat developed the idea in Tianjin in 2017 out of his experiences in China; in 2019, a design was awarded in Shenzhen. The monumental Corten-steel version extends to approximately thirteen metres. The temporal development of the work is itself revealing: several years lie between the initial idea and the final monumental form. The Chinese motif is not appropriated spontaneously, but transformed over time into Plickat’s own constructive language.

Here the concept of “transnational legibility” can be defined more precisely. The sculpture’s elementary forms can first be experienced without specialist knowledge. One perceives opposition, movement, approach, resistance, or balance. Only the title opens a second level. For a Chinese audience, phoenix and dragon are bound to complex cultural and mythological meanings; for a European audience, they may initially appear more strongly as unfamiliar symbolic figures. Abstraction prevents a single iconographic interpretation from becoming fixed, while the title simultaneously anchors the work in its cultural point of departure.

Phoenix and Dragon therefore exemplifies the way Plickat’s teaching and travel in China reverberate within his own work. Cultural encounter does not lead to the adoption of a foreign visual language, but to an expansion of themes within his existing grammar of form. This is precisely one of the work’s strengths: it does not seek to imitate Chinese art, but to enable a dialogue between different cultural traditions.

6. Teaching and Sculpture as a Reciprocal Process of Learning

In retrospect, China appears as the place where Plickat’s understanding of international art becomes especially concrete. The worldwide dissemination of a formal language is not enough; what matters is whether that language can enter into new relationships in different spaces. In China, this question was posed in two ways at once: through the enduring presence of monumental sculptures and through direct exchange with students, professors, and institutions.

Teaching sharpened the theoretical dimension of the work. Anyone who must explain compositional rules is compelled to articulate decisions that may otherwise remain intuitive. Anyone who seeks to guide students towards solutions of their own must distinguish between personal signature and transferable method. Plickat’s teaching therefore aims not to produce stylistic imitators, but to communicate principles: thinking in volumes, clarity of edges, the balance of asymmetric solids, the active shaping of negative space, the relationship between sculpture and site, and the disciplined translation of a design into material.

Conversely, teaching also changed the artist. The essay emphasises that Plickat understands teaching itself as a form of learning. The Chinese academies became places in which his own theory was confronted with other aesthetic traditions, other systems of education, and another dynamic of public

art. This reciprocity helps to explain not only the continuity of his teaching, but also later works in which cultural and political themes come more explicitly to the fore.

China therefore represents far more than a geographical focus in Plickat's biography. It is a space of work and thought in which oeuvre, theory, and teaching have influenced one another for more than a decade. The sculptures in Beijing, Wuhu, Tangshan, Taizhou, Changsha, Yiwu, Qingdao, Tai'an, Ningbo, and Minqin document the spatial reach of this engagement. His teaching at Tsinghua University, the China Academy of Art, the Tianjin Academy of Fine Arts, and universities in Xi'an demonstrates an equally substantial intellectual anchoring.

It is in this conjunction that the particular significance of the Chinese phase lies. Plickat's abstract sculpture proves international there not because it looks the same everywhere, but because it is capable of entering into relationships with different places and cultural experiences. His teaching, likewise, is international not simply because it takes place abroad, but because it exposes his own thinking to encounters with other traditions. China thus becomes a second centre of his artistic biography: a space in which monumental form and theoretical reflection, practical workshop and academic exchange, European abstraction and Chinese context enter into an enduring conversation.

Basis: thematically condensed extract from the German essay "Jörg Plickat: Volume, Negative Space, and World" (2026 version).

1. 中国在其艺术生涯发展中的位置

中国在约尔格·普利卡特的艺术创作中占据着特殊而重要的位置。很少有另一个国家能将其成熟创作的四个主线如此紧密地汇聚在一起：公共空间中的纪念性雕塑、理论思考、国际教学，以及跨文化交流。自北京最初的成功之后，原本零散的竞赛参与逐渐发展为延续多年的持续性活动，这与单纯意义上的“艺术输出”**有着本质区别**。普利卡特在中国不仅是已形成个人风格的欧洲雕塑家，更是教师、沟通桥梁，并积极投入有关抽象雕塑与公共艺术的专业讨论。

21世纪初是一个关键阶段。2006年，普利卡特在北京凭借奥林匹克公园雕塑方案获得“杰出奖”（Outstanding Award）；2007年，他成为国际奥林匹克雕塑大赛的获奖者之一。2008年，一座大理石雕塑在北京国家体育场周边落成。由此获得的公众关注度，继而促成了之后一系列新项目。其纪念性雕塑陆续出现在鄂尔多斯、唐山、台州、芜湖、清华大学、长沙、义乌、青岛、泰安、宁波与民勤等地，从临时展览与竞赛起步，逐渐发展为公共空间中的永久性作品。

对其艺术语言发展而言，尤为关键的是：普利卡特并未为了迎合一种想象中的“中国风格”而**放弃自身的几何—建构性语言**。基本几何形、清晰的轴线、构造性的张力，以及他极具辨识度的负空间处理，始终保持不变。然而，作品的意义会随具体语境而发生变化。在中国，他的建构性抽象一方面与延续数千年的石材与青铜文化、园林与建筑传统、书法与符号体系相遇；另一方面，也直面当代中国极具速度感和规模感的建筑与城市文化。正是在这种差异中，真正富有创造性的对话得以发生。

因此，普利卡特雕塑的国际性并非首先建立在“适应”之上，而是**建立在一种空间性的转译之上**。他的形式依然具有高度辨识度，却会呼应场所的尺度、景观、建筑及文化含义。这一点在中国尤为鲜明：大学校园、崭新的雕塑公园、体育场前的开放空间，或荒漠边缘的辽阔地景，**都要求雕塑建立完全不同的空间关系**。普利卡特的空间理论——**雕塑并非只是被安置在既有空间之中，而是会改变人对该空间的感知——在这些差异极大的中国场域中获得了具体而直接的现实维度**。

2. 教学：作为其形式理论的延伸

自2011年起，中国成为普利卡特国际教学活动的重要中心之一。早在2008年，他便当选为中国雕塑学会顾问及会员。2011年，他成为清华大学美术学院雕塑系较早受邀的外国客座教师之一，并同时在杭州中国美术学院授课。自2013年起，他多次重返杭州担任客座讲师。此后，他持续在天津和西安的重要艺术院校开展教学，并以首位欧洲主持人的身份，担任《中国雕塑》杂志颇具影响力的全国性工作坊负责人。

这种教学并非其艺术生涯的附属分支。普利卡特明确将教学视为一种自我学习的形式。这触及了他工作方式的根本特征：他并不将自己的形式理论视为一个已经封闭完成、只需传授的体系，而是把它理解为一个必须在实践中不断经受检验的方法。

其教学核心在于将设计与实现重新结合。学生依据明确的构成原则发展出空间模型，随后将这些模型转化为金属、石材，或特意选用的日常材料。理论不能仅停留在图示或纯粹的语言描述中；一项空间构想必须经受物质重量、稳定性、**平衡性**、连接方式、表面处理以及材料阻力的检验。在这种“**思考—制作**”的结合中，可以清晰看到普利卡特自身艺术履历的投射——**从手工凿刻卡拉拉大理石，到青铜与天然石材，再到借助计算机辅助完成大型钢雕塑的规划与建造。**

普利卡特的理论方法以基本几何体为出发点——立方体、棱柱、棱锥、圆柱或弧形段。这些实体可以相加、相减、切割、穿插或彼此扭转。即使构成关系十分复杂，作品仍可从少量基本元素中得到理解。真正关键的并非数学演示本身，而是空间关系所产生的审美效应。体量、线条与负空间共同构成一个系统，其中任何单一元素的改变都会重新**塑造整体的平衡**。

其中，负空间在教学中具有尤其重要的意义。普利卡特并不将实体之间的空隙视为剩余物，而是将其视为与实体同等重要的造型要素。因此，学生必须学会塑造的不仅是物质的质量与体量，还包括“**不可见之物**”：**开口、间隙、视线通道以及空间张力场。**周围环境会进入雕塑内部——**天空、建筑、人物或景观**，都可能通过某个开口成为构成的一部分。这种思维方式尤其适合教学，因为它将注意力从孤立的物体转向整个空间情境。

3. 从清华到西安：制度性的学术扎根

持续不断的邀请表明，普利卡特在中国的活动早已超越了偶发性的**客座访问**。**2016年和2017年，他以外籍负责人的身份主持了《中国雕塑》杂志举办的关于抽象雕塑的全国性研修班和大师工作坊。2018年，他受邀担任天津美术学院教授，教授课程涵盖公共艺术、艺术理论、素描与雕塑。2019年，他应邀前往西安美术学院；同年4月，他被聘为西安建筑科技大学艺术学院名誉教授。**

对于一位独立执业的雕塑家而言，这类职位具有特殊意义。它要求艺术实践不仅能在技术层面被示范，还必须能被理论化、清晰表达，并转化为可传递的教学方法。因此，普利卡特的课堂将实际制作与对感知、比例和空间的分析结合起来。形式的组织是理性的，但其最终落点仍是

身体性与视觉性的经验。他的几何因而如同一种语法：组织视线方向、重量关系、张力与空间预期。

正是这种“形式语法”，解释了为何在中国的教学对普利卡特本人始终具有生产力。与不同的空间观、虚实观、符号观和材料观相遇，使他能够重新审视并扩展自身的理论。他成长于欧洲建构性抽象的传统中，而在中国，他接触到一种长期不将“空”视为纯粹虚无、而是将其看作构成中具有作用力的因素的思想环境。这并不意味着我们可以断言普利卡特直接吸收了某种中国哲学；更确切地说，持续多年的中国教学使他的理论置身于一个跨文化的共振场之中。

素描同样属于这一教学体系。在中国的课堂上，普利卡特经常在高度集中的观察之后，要求学生完成仅持续两到五分钟快速素描。对“本质”的提炼并不与纪念性雕塑相矛盾；相反，它训练的是同一种判断能力：什么在结构上是必不可少的？什么可以舍弃？一根快速落下的线条，同样可能需要如同切割钢制实体时那般精确的决定。于是，素描成为关于节制、专注与空间想象力的训练。

4. 中国的纪念性雕塑：尺度、场所与景观

与教学工作同步，普利卡特在中国完成了大量纪念性作品。两者的并行并非偶然。理论、课堂与作品创作并非彼此分离的活动，而是相互强化。这些雕塑出现在截然不同的空间情境中：大学校园、雕塑公园、新兴城市区域以及开放性景观。正因如此，普利卡特最核心的问题被反复提出：雕塑如何改变一个空间，而不仅仅是占据它？

位于戈壁边缘民勤的作品便是一个典型例子。这件创作于2019年的钢雕长约16米。在极端开阔的地景中，地平线成为构图不可或缺的伙伴。若作品体量过小，极易被辽阔的环境吞没；因此，纪念性尺度并非自我炫耀，而是对场所尺度的回应。雕塑清晰的线性结构与旷野形成张力，同时也强化了我们辽阔性的感知。空间并非被“装饰”，而是通过一次精确的介入变得可读。

中国高校与雕塑公园中的作品同样重要。在那里，雕塑形式上的自主性必须与已经具备制度属性或城市规划属性的空间发生关系。清华大学校园中的纪念性作品与荒漠中的雕塑显然面对不同的公众关系。学生和教师在日常生活中不断与之相遇，于是作品进入一个持续性的经验场域。普利卡特清晰的边缘和开放的体量，让观看者在移动中不断获得新的视角和穿透性视线。雕塑并非一幅正面图像，而是在绕行与观看的过程中逐步显现。

这些中国作品还显示出，普利卡特对“纪念性”的理解与负空间概念之间存在密切关联。大型雕塑并不等同于巨大的物质体量。实体重量常被开口、切入和穿插所中和。天空进入负空间之中，人物与体量建立比例关系，从不同角度观看，整体平衡也随之改变。于是，一件重达数吨的钢雕仍可能呈现出令人意外的轻盈感。真实重量与视觉开放性之间的张力，是其纪念性作品中反复出现的核心品质之一。

5. 《凤凰与龙》：文化转译，而非图像说明

普利卡特中国经验中的跨文化特质，在纪念性雕塑《凤凰与龙》中表现得尤为清晰。作品完成于2024年，并于2025年在NordArt展出。它以中国神话中两个核心形象为出发点，却拒绝任何直白的说明性再现。凤凰与龙都不以可识别的动物形象出现；相反，它们各自不同的力量、运动方向与象征性对立，被转译为两个相互呼应的形式系统。

普利卡特于2017年在天津根据其长期中国经验发展出这一构想；2019年，该方案在深圳获奖。最终完成的耐候钢纪念性版本长约13米。从理解作品的角度看，这一时间跨度本身就很重要：从最初构想到最终实现大型化，中间经历了数年。中国文化母题并未被即时、表面地挪用，而是在较长的艺术思考过程中，被转化为普利卡特自身的建构性语言。

由此，“跨国可读性”这一概念可以得到更准确的阐明。作品的基本形式首先可以在无需专业知识的情况下被感知——对立、运动、趋近、抵抗或平衡，都能直接进入观看经验。标题则开启了第二层意义。对于中国观众而言，凤凰与龙承载着复杂的文化和神话内涵；对于欧洲观众而言，它们首先可能以较为陌生的象征形象出现。抽象性阻止了某一种单一的图像学解释成为唯一答案，而标题又同时使作品保持与其文化出发点的联系。

因此，《凤凰与龙》极具代表性地显示出：普利卡特在中国的教学与旅行经验如何反向进入其自身创作。文化相遇并未导致他采用某种外来的视觉语言，而是扩展了原有形式语法所能承载的主题范围。这正是作品的重要力量所在：它无意模仿中国艺术，而是试图在不同文化传统之间建立对话。

6. 教学与雕塑：相互学习的过程

回望其艺术生涯，中国似乎正是普利卡特“国际艺术”观念最为具体化的体现。仅仅让一种形式语言在世界各地传播，并不足以构成真正的国际性；关键在于这种语言能否在不同空间中建立新的关系。在中国，这一问题以双重方式呈现：一方面是纪念性雕塑在公共空间中的长期存在，另一方面则是与学生、教授及艺术机构之间直接而持续的交流。

教学强化了其作品的理论维度。凡是需要解释构成规则的人，都会被迫将原本可能停留于直觉的决定明确表达出来；而凡是希望学生发展出自身答案的教师，都必须区分个人风格与可传递的方法。因此，普利卡特的教学并不旨在培养风格上的模仿者，而是传授若干原则：以体量进行思考，保持边缘的清晰，处理非对称实体的平衡，主动塑造负空间，理解雕塑与场所的关系，并将设计严格而完整地转化为材料现实。

反过来，教学同样改变了艺术家本人。如前所述，普利卡特始终将教学视为一种学习。中国的艺术院校成为他的理论与其他审美传统、不同教育体系以及另一种公共艺术发展动力直接相遇的场所。这种相互作用不仅解释了他长期教学活动的持续性，也有助于理解后来那些更加明确触及文化与政治主题的作品。

因此，中国在普利卡特的艺术生涯中远不只是一个地理重心。它是一个工作与思想的空间，在超过十年的时间里，作品、理论与教学在此相互影响。北京、芜湖、唐山、台州、长沙、义乌、青岛、泰安、宁波与民勤等地的雕塑，记录了这种实践的空间广度；而在清华大学、中国美术学院、天津美术学院以及西安高校的教学，则显示出同样深厚的学术与思想根基。

中国阶段的特殊意义，正存在于这种结合之中。普利卡特的抽象雕塑之所以在这里具有国际性，并非因为它无论置于何处都保持同一种外观，而是因为它能够与不同场所和文化经验建立关系。同样，他的教学之所以具有国际性，也不仅因为课堂发生在国外，更因为它使自身的思想真正置于与其他传统相遇的过程之中。由此，中国成为其艺术生涯的第二个中心：在这里，纪念性形式与理论反思、工作室实践与学院交流、欧洲抽象传统与中国语境，进入一种持续而开放的对话。

依据：德文论文《约尔格·普利卡特：体量、负空间与世界》（2026年版）的主题性提炼文本。

。