



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Material in Skulptur, Plastik und Objektkunst
in Österreich zwischen 1945 und heute“

Verfasserin

Katharina Husslein

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, April 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	3
1.1. Forschungsstand	5
2. DEFINITION DER FACHBEGRIFFE	9
2.1. Differenzierung von Skulptur und Plastik	9
2.2. Objektkunst	10
2.3. Definition des Begriffs „Material“	11
3. NEUE MATERIALIEN	14
3.1. Zeitliche Entwicklung	15
3.1.1. Kubismus	17
3.1.2. Futurismus	17
3.1.3. Dadaismus	19
3.1.3.1. Kurt Schwitters	21
3.1.4. Marcel Duchamp: Readymade	23
3.1.5. Surrealismus	24
3.1.5.1. Man Ray	25
3.1.5.2. Joan Miró	26
3.2. Materialumgang nach 1945	27
3.2.1. Materialsprache der Arte povera	27
3.2.2. Abfall als künstlerisches Material	29
3.2.3. Nouveaux Réalistes	29
3.2.3.1. César und John Chamberlain	29
3.2.3.2. Jean Tinguely	30
3.2.3.3. Arman	31
3.2.3.4. Joseph Beuys	32
3.2.4. Körperkunst	34
3.2.4.1. Carolee Schneemann	35
3.2.4.2. The Guerilla Girls	37
3.2.4.3. Orlan	38

4. ÖSTERR. POSITIONEN IM INTERNATIONALEN KONTEXT	42
4.1. TRADITIONELLE MATERIALIEN – STEINBILDHAUER	43
4.1.1. Fritz Wotruba	43
4.1.2. Karl Prantl	44
4.2. MATERIALKÜNSTLER	47
4.2.1. Oswald Oberhuber	47
4.2.2. Padhi Frieberger	51
4.3. KUNSTSTOFF	52
4.3.1. Cornelius Kolig	53
4.3.2. Bruno Gironcoli	57
4.4. KONZEPTUELLE KUNST	62
4.4.1. VALIE EXPORT	63
4.4.2. Helga Philipp	67
4.4.3. Franz West	68
4.4.4. Erwin Wurm	77
4.4.5. Gelitin	85
5. RÉSUMÉE	92
6. ANHANG	99
6.1. LITERATURVERZEICHNIS	99
6.2. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	123
6.2.1. Abbildungen	123
6.2.2. Abbildungsnachweis	186
6.3. ABSTRACT	195
6.4. CURRICULUM VITAE	196

1. EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Thema des Materials in der Skulptur, der Plastik sowie der Objektkunst in Österreich und behandelt im Wesentlichen den Zeitraum zwischen 1945 und der Gegenwart. Die unterschiedlichen Materialien, ihre Möglichkeiten der Verwendung sowie ihre Stellung im Kontext der Kunst sollen hiermit untersucht werden. Nach vielen Jahrhunderten der Stabilität waren die Materialien der dreidimensionalen Kunst gerade in den letzten Jahrzehnten einem massiven Umbruch ausgesetzt. Für mich ist es in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung festzuhalten, dass die künstlerische Idee vor allem durch das Material realisiert wird, ein Umstand, der bei der Beurteilung oder Rezeption oftmals in den Hintergrund gerät. So sind auch die verschiedenen Techniken der Gestaltung eng an ihr Material gebunden. Anhand von konkreten Künstlerbeispielen sollen das Material, seine verschiedenartige Anwendung und die daraus resultierenden Ausdrucksmöglichkeiten in der Skulptur, Plastik und Objektkunst untersucht werden. Diesbezüglich halte ich eingangs fest, dass die Auswahl der Künstler und der zu behandelnden Kunstwerke naturgemäß eine sehr subjektive ist. Aber erst die Konzentration auf bestimmte maßgebliche Künstler und deren Arbeiten helfen eine Eingrenzung der vielfältigen Themen durchzuführen, immer jedoch mit dem Ziel, die Komplexität der Materialien, deren Verwendung und, damit einhergehend, die unterschiedlichen Möglichkeiten der künstlerischen Aussage der österreichischen Skulptur, Plastik und Objektkunst überblicksweise aufzuzeigen.

Der erste Teil der Arbeit behandelt die theoretische Auseinandersetzung mit dem Material und seiner Ästhetik. Eine Bestandsanalyse des gegenwärtigen Forschungsstandes soll helfen, einen Überblick über die bisher erfolgte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema des Materials in der Kunst des 20. Jahrhunderts zu gewinnen. Die Begriffe *Skulptur*, *Plastik* und *Objektkunst* sind klar zu definieren, um sich der unterschiedlichen künstlerischen Verfahrensweisen bewusst zu werden, genauso wie der Begriff des *Materials* zu hinterfragen ist, da dieser ein sehr weites Bedeutungsspektrum besitzt. In der Folge wird der Versuch unternommen, die Entwicklung, die das Material im chronologischen Verlauf der Kunstgeschichte genommen hat, nachzuzeichnen.

Eine spezifische Auswahl von Positionen österreichischer Künstler und Künstlerinnen seit 1945, deren Schaffen sich zwischen Skulptur, Plastik und Objekt bewegt, soll den unterschiedlichen Zu- und Umgang mit dem Material in der dreidimensionalen Kunst aufzeigen, denn „das Material ist Träger der Aussage und muss schon allein deswegen

Beachtung finden, da es auf den Betrachter ‚irgendwie‘ wirkt. Darum ist es von Interesse, ob und warum der Bildhauer etwa Stein oder Holz, der Maler Leinwand oder Papier, der Architekt Stahl oder Ziegel verwendet.“¹ In diesem Zusammenhang soll das Werk von Fritz Wotruba, der als Vaterfigur der österreichischen Bildhauerei angesehen wird – nachdem Wotruba ab 1945, über mehrere Jahrzehnte hinweg die Meisterklasse für Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste leitete und dadurch die ihm nachfolgende Künstlergeneration nachhaltig prägte – die Anfänge der bildhauerischen Entwicklung nach 1945 aufzeigen. Um den spezifischen Umgang mit dem Material zu beleuchten, werden in der Folge, weitgehend chronologisch, aus dem Œuvre der ausgewählten Künstler und Künstlerinnen für mich besonders aufschlussreich wirkende Werkabschnitte vorgestellt. Abschließend werden die österreichischen Künstlerpositionen in einen internationalen Kontext gestellt, in Form eines Vergleiches, um so auch über die Grenzen Österreichs hinaus gewisse Gemeinsamkeiten bzw. Differenzen herausarbeiten zu können, was die Materialauswahl und Materialbehandlung betrifft.

Da das Materialproblem an sich sehr umfangreich und besonders komplex ist, kann die vorliegende Arbeit weder als Nachschlagewerk verstanden (im Sinne einer Aufzählung aller existierenden und verwendeten Materialien der Bildhauerkunst in Österreich seit 1945), noch kann der semantischen Bedeutung der Materialien auf den Grund gegangen werden. Vielmehr gilt es den Blick auf den ästhetischen Charakter der Werkstoffe zu werfen und so aufmerksam das Verhältnis zwischen Material und Artefakt zu untersuchen. Stellt man die Materialien der Kunstwerke in das Zentrum ästhetischer Überlegungen, bedeutet das die Prozesse zu beleuchten, welche die Träger (die Transportmittel) der künstlerischen Aussage hinsichtlich ihrer Wirkung auf den Künstler/die Künstlerin und den Rezipienten/die Rezipientin bestimmen.² Die Frage, warum ein spezifisches Material für ein bildhauerisches Werk vom Künstler/der Künstlerin ausgewählt wurde und ob dieses aus gestalterischen Gründen als besonders angemessen erschien oder nicht, soll eingehend geprüft werden. Eine weitere, mir wichtige Intention dieser Arbeit ist es, die unterschiedlichen künstlerischen Schöpfungen in Skulptur, Plastik und Objektkunst der vergangenen siebenzig Jahre aus der Sicht des Materials zu erörtern, nachdem der Blick auf die dreidimensionale Kunst – unter Berücksichtigung dieser Kriterie – bislang wenig gerichtet worden ist. Mit anderen

¹ Nußbaumüller 2000, S. 17.

² Vgl. Nußbaumüller 2000, S. 23.

Worten sollen „die Art der Materialkombination, die Bearbeitung, die Stellung im Kunstwerk, das Belassen oder Unterdrücken einer Materialqualität, die Stoffkontraste“³, welche die künstlerische Einstellung widerspiegeln, in der folgenden Arbeit untersucht werden. Diese Fragestellungen bilden den Rahmen der wissenschaftlichen Betrachtung von *Material in Skulptur, Plastik & Objektkunst in Österreich zwischen 1945 und heute*.

1.1. Forschungsstand

Der konzentrierte Blick auf das Material in der Kunst ist mit Sicherheit nicht gänzlich neu. Dennoch zeigt die Forschungslage ein anderes Bild: Überlegungen solcher Art wurden offensichtlich bislang eher vernachlässigt. In den wenigen Fällen, in denen sich die Wissenschaft mit dem Thema „Material“ auseinandersetzte, wurde dieses sehr allgemein untersucht, ohne dabei näher auf eine spezifische Kunstgattung einzugehen. So konstatierte Monika Wagner folgerichtig, dass „im Unterschied zur Formanalyse [...] die Materialanalyse ein Stiefkind der Disziplin geblieben“⁴ ist.

Vergleichen wir die Bedeutung von Materialien in der bildenden Kunst mit dem Stellenwert des Materials in der Architektur und der angewandten Kunst, so wird einem bewusst, dass in der Kunst die Frage des Materials eine untergeordnete Rolle spielt.⁵ Einzig in Datierungs- bzw. Lokalisierungsfragen von Kunstwerken, oder wenn es beispielsweise um das Feststellen von Fälschungen geht, wird zumindest die naturwissenschaftliche Analyse des Materials zu einem wichtigen und ausschlaggebenden Kriterium. Bei der Katalogisierung eines Kunstwerkes ist neben der Angabe des Formats und der Signatur auch die möglichst genaue Bezeichnung des Materials von Bedeutung. Und dennoch ist es bemerkenswert, dass das Material als solches in der kunstgeschichtlichen Forschung bisher so wenig Beachtung fand.⁶

Nach Monika Wagner beschäftigte sich die Kunstgeschichte erstmals mit der von Harald Szeemann 1969 für die Kunsthalle Bern kuratierten Ausstellung *Live in your head: When Attitudes become Form* („Wenn Attitüden Form werden“) intensiver mit dem Thema des Materials. Auslöser waren Künstler wie Robert Morris und Joseph Beuys, die mit bislang als kunstfremd geltenden Materialien die öffentliche

³ Nußbaumüller 2000, S. 18.

⁴ Wagner 2001, S. 10.

⁵ Vgl. Nußbaumüller 2000, S. 18.

⁶ Vgl. Raff 1994, S. 9.

Aufmerksamkeit erregten. Der deutsche Kunsthistoriker Günter Bandmann nahm in *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials* aus dem Jahr 1969 als einer der ersten das Material als „Bedeutungsträger“⁷ ernst und untersuchte die Stellung der Werkstoffe im Mittelalter und auch während der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts, in der es zu einer Veränderung der Materialbewertung kam, in ikonologischer Hinsicht eingehend.⁸ Sehr wesentliche theoriegeschichtliche Überlegungen zum Thema des Materials publizierte Wolfgang Kemp 1975 in einem Aufsatz unter dem Titel *Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft*.⁹ Auf Bandmann aufbauend stellte er fest, dass seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewisse Materialien Akzeptanz im Bereich der Kunst gefunden haben, während einige „aus dem Bereich der etablierten Künste ausgeschlossen wurden“¹⁰, und beklagte die fehlende „Berücksichtigung der Historizität des Materials“¹¹. In weiterer Folge forderte Kemp, dass Forschungen zur Geschichte einzelner Materialien gemacht und ihrer sozialen Funktion nachgegangen werden sollte.

Darüber hinaus erschienen vor wenigen Jahren einschlägige Studien, wie etwa jene von Thomas Raff – *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe* – aus dem Jahr 1994, in der durch eine Sammlung verschiedener Schriftquellen, in erster Linie aus der Zeit des Mittelalters, eine Begründung einer „Ikonologie“ geschaffen sowie dem Stellenwert einzelner Materialien wie „Bronze (Grammacini 1987) für das Mittelalter oder des Porphyrs für die Renaissance (Butters 1996)“¹², auf den Grund gegangen wurde.¹³ Auch was die zeitgenössische Kunst und ihre Haltung gegenüber dem Material und Werkstoff betrifft, existieren Texte über verschiedene Zeitabschnitte, etwa die von Gesa Bartholomeyczik¹⁴ über die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960 oder von Anne

⁷ Wagner 2001, S. 13.

⁸ Bandmann 1969.

⁹ Kemp 1975.

¹⁰ Raff 1994, S. 15.

¹¹ Wagner 2001, S. 13.

¹² Wagner 2001, S.13.

¹³ Raff 1994.

¹⁴ Gesa Bartholomeyczik, *Materialkonzepte. Die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960*, Frankfurt am Main 1996.

Hoormann¹⁵, die sich mit Medium und Material in der zeitgenössischen Kunst beschäftigt.¹⁶

Für meine Diplomarbeit lieferten folgende Publikationen bzw. Aufsätze, in denen auf die Material-Entwicklung im 20. Jahrhundert eingegangen wird, entscheidende Anregungen: Monika Wagners Publikationen *Material in Kunst und Alltag* (2002) und *Das Material der Kunst* (2001), Winfried Nußbaumüllers Dissertation über *Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt* (2000), Wolfgang Drechslers und Peter Weibels Ausstellungskatalog *Bildlicht* aus dem Jahr 1991 sowie Willy Rotzlers Buch *Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart* (1975).¹⁷ Monika Wagner untersuchte in ihrem Buch *Das Material der Kunst* auf umfassende Weise die Verwendung und Bedeutung von Materialien in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Mit Hilfe von Werkbeispielen analysierte die Autorin verschiedene Künstler internationalen Ranges und deren Gebrauch von traditionellen, kunstfremden und neu entwickelten Materialien und stellte diese in den Kontext ihrer kulturellen Traditionen, geschichtlichen Bedeutung sowie ihrer alltäglichen Nutzungen, welche sich im Lauf der Zeit veränderte.

In Winfried Nußbaumüllers Dissertation *Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt* wurde das Material von einem theoretischen Blickwinkel aus betrachtet und auf seine elementare Funktion als Gestaltqualität und damit auf seine unverzichtbare Rolle für das Herstellen eines Kunstwerkes hingewiesen. Seine Arbeit selbst ist in drei Abschnitte gegliedert. Im ersten Teil wurde der theoretische Aspekt der Untersuchung besprochen und allgemeine Überlegungen dazu angestellt. Der Autor beschäftigte sich mit Material und Form, Ästhetik und Sinneswahrnehmung sowie mit der Rolle der Materialästhetik innerhalb der Ästhetik. Er warf zu Beginn Fragen auf, die sich stellen, wenn man ein Kunstwerk aus dem Blickwinkel des Werkstoffes betrachtet. So stellte er zum Beispiel fest, dass das Material immer Teil der künstlerischen Aussage ist und „[...] die Realisierung einer bestimmten Form einen speziellen Träger für die adäquate Umsetzung bedingt.“¹⁸ Nußbaumüller hinterfragte, ob das verwendete Material eines Kunstwerkes als solches

¹⁵ Anne Hoormann, *Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart*, Paderborn 2007.

¹⁶ Hoormann 2007.

¹⁷ Wagner 2001, Wagner/Rübel 2002, Nußbaumüller 2000, Drechsler/Weibel 1991, Rotzler 1975.

¹⁸ Nußbaumüller 2000, S. 16.

überhaupt zu erkennen ist, untersuchte die bewusste oder unbewusste Wahl des Werkstoffes und ging der Funktion des Materials sowie der Frage nach der Veränderung desselben durch die Bearbeitung nach – um nur einige seiner Gedanken zu erwähnen. Der zweite Teil beleuchtete das Kunstwerk im 20. Jahrhundert aus der Sicht der Materialtendenzen und im letzten Abschnitt versuchte Nußbaumüller seine theoretischen Ansätze anhand einer Werkanalyse von konkreten Künstlerbeispielen aus dem 20. Jahrhundert aufzuzeigen. Seine Dissertation schloss aus kunsthistorischer Sicht eine Lücke, welche im Vergessen der Thematisierung des Materials bzw. seiner Analyse bestand und ist die erste Arbeit in Österreich, die auf diese Art und Weise den theoretischen Aspekt der Materialfrage beleuchtete.

Obwohl sich die österreichische Kunst gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts (etwa die Wiener Werkstätte) als eine sehr materialaffine darstellte, zeigt dieser kurze Überblick über die Forschungsgeschichte der Materialien im 20. Jahrhundert doch sehr klar, dass sich die Kunstgeschichtsforschung erst seit den letzten zwanzig Jahren intensiver mit diesem Thema in der Kunst beschäftigt. Neben der kritischen Auseinandersetzung mit der bereits erwähnten Literatur fanden, um der Materialbehandlung in den Arbeiten der einzelnen Künstler im Detail auf den Grund gehen zu können, vereinzelt Interviews mit den für mich in diesem Zusammenhang wichtig erscheinenden Künstlern statt. Die Ergebnisse dieser Gespräche flossen in diese Arbeit ein.

1. DEFINITION DER FACHBEGRIFFE

Im deutschen Sprachgebrauch wird oft ohne zu differenzieren von „Bildhauerei“, „Skulptur“ und „Plastik“ gesprochen. Dabei handelt es sich jedoch um drei unterschiedliche Begriffe, die jeweils Verschiedenes bezeichnen – abhängig von dem bearbeiteten Material – und deshalb ist es bedeutend und wichtig, diese Termini eindeutig voneinander abzugrenzen.

1.1. Differenzierung von *Skulptur* und *Plastik*

Der Begriff „Skulptur“ leitet sich vom lateinischen Wort „sculptura“ ab, dessen Verb „sculpere“, schnitzen, bilden oder die Arbeit mit dem Meißel an Stein und Marmor bezeichnet, während das Wort „Plastik“ dem griechischen Verb „πλαστική [τέχνη]“, „plastikae [téchnae]“ entstammt und übersetzt „die Formende/Geformte [Kunst]“¹⁹ bedeutet und das Modellieren mit Gips, Ton oder Lehm umschreibt. Die grob-handwerklichen Grundlagen der Skulptur stehen im Gegensatz zu dem weichen und tastbaren Formen der Plastik.²⁰ Entscheidend ist darüber hinaus auch die unterschiedliche Verfahrensweise, die in Zusammenhang mit den beiden Begriffen steht. Die Skulptur entsteht aufgrund eines subtraktiven Verfahrens – das bedeutet, dass hartes Material abgetragen wird – „von außen nach innen in den Block aus Stein u.a.“²¹ Bei der Plastik hingegen handelt es sich um ein additives Verfahren, bei dem weiches Material hinzugefügt wird, „vom Kern aus von innen nach außen wölbend.“²²

Thomas Trummer äußerte sich zu dieser Begriffsproblematik im Ausstellungskatalog *Objekte – Skulptur in Österreich nach '45* folgendermaßen:

*„Skulptur und/oder Objekt, die parallele Verwendung der beiden Begriffe [...] belegt die unzureichenden Möglichkeiten einer sprachlichen Bestimmung. Sie sind weder synonym noch austauschbar, noch eindeutig begriffshierarchisch in Ordnung zu bringen. Die Verwirrung beginnt sehr früh, eigentlich lange bevor die Geschichte der Skulptur nach 1945 einsetzt.“*²³

¹⁹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Plastik>

²⁰ Trummer 2001, S. 10.

²¹ Alscher 1993, S. 634.

²² Alscher 1993, S. 634.

²³ Trummer 2001, S. 10-11.

Judith Collins erläuterte den Skulpturenbegriff in dem von ihr verfassten Werk *Skulptur heute* folgendermaßen:

„Das enorme Aufgebot an Materialien, Formen, Techniken und Konzepten, das unter dem Begriff „Skulptur“ in Erscheinung tritt, weist daraufhin, dass die Disziplin nicht mehr eine unveränderliche Kunstform mit festgelegten Grenzen und Regeln ist.“²⁴

Beide Zitate belegen, dass es heute eigentlich nicht mehr möglich ist, den Begriff der Skulptur bzw. des Objekts klar zu fassen.

1.2. Objektkunst

Die Objektkunst nahm ihren Anfang zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Kubisten eine neue, anti-illusionistische Bildform forderten, welche sie erstmals 1912 in ihren „papiers collés“ – Klebebilder nach dem Gestaltungsprinzip der Materialmontage, welche von Pablo Picasso und Georges Braque entwickelt worden und dem synthetischen Kubismus zuzuordnen sind – zum Ausdruck brachten. Sie integrierten kunstfremdes Material in ihre Kunst. Diese künstlerische Methode der Materialmontage wurde in der Folge zum Ausgangspunkt für die Entwicklung einer ganzen Kunstrichtung. Diese neue Form der Kunst versuchte dem Akademismus eine Absage zu erteilen und forderte die „Auflösung starrer Darstellungstechniken“²⁵. Rotzler erkannte im synthetischen „Konstruieren einer neuen Bildwelt“²⁶ den Weg „zu Form-Farbkomplexen, die „logisch“ nicht erfassbar sind“²⁷ und „die mit konventionellen Gesetzmäßigkeiten dreidimensionaler oder auf die zweidimensionale Fläche projizierter Körper nichts mehr gemein haben.“²⁸ Die Integration kunstfremder Materialien, wie „Zeitungen, Zigaretten- und Tabakpackungen, Wein- oder Schnapsetiketten und dergleichen“²⁹, sollte den synthetischen Flächenkompositionen einen besonders ausgeprägten „Wirklichkeitscharakter“³⁰ verleihen.

Die Objektkunst nahm eine sehr vielseitige Entwicklung, sich über die Collagen und die Materialassemblagen der Kubisten heraus entwickelnd, zu der absurd poetischen

²⁴ Collins 2008, S. 6.

²⁵ Rotzler 1975, S. 18.

²⁶ Rotzler 1975, S. 18.

²⁷ Rotzler 1975, S. 18.

²⁸ Rotzler 1975, S. 18.

²⁹ Rotzler 1975, S. 19.

³⁰ Rotzler 1975, S. 18.

Materialmontage des Dadaismus und Surrealismus hin zu Materialhappenings der Nouveau Réalistes über die Assemblagen der Pop-Art. Eine entscheidende Veränderung bzw. Errungenschaft in der Geschichte der Objektkunst wurde durch Marcel Duchamps Erfindung des Readymade – ein alltäglicher, industriell hergestellter Gegenstand wird zum Kunstwerk deklariert, indem er durch das Ausstellen im Museum in den Kunstkontext gestellt wird – ausgelöst, welche die Frage der Definition von Kunst aufwarf.³¹

1.3. Definition des Begriffs „Material“

Der Begriff des Materials ist nicht eindeutig, da er wie Monika Wagner konstatierte, „im Unterschied zu Materie und zu Matrix diejenigen natürlichen und artifiziellen Stoffe“³² bezeichnet, „die zur Weiterverarbeitung vorgesehen sind.“³³ Schon 1739 war der Begriff des Materials im großen vollständigen Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste mit ähnlichen Worten beschrieben worden:

*„Ein jeder Stoff, aus welchem der Künstler oder Handwerks-Man, durch seine Kopff- und Handgelahrtheit etwas verfertigen soll, wird eine Materia genannt“.*³⁴

Thomas Raff beschrieb in seinem 2008 erschienenen Buch *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe* die unabdingbare Wechselbeziehung, die zwischen einem Kunstwerk und dem dafür verwendeten Material besteht:

*„Kunstwerke sind weder geistige noch rein ästhetische Gebilde. Sie bestehen immer aus Materie, denn der Gedanke allein ist noch kein Kunstwerk. Das Material, das ein Künstler für sein Werk auswählt, ist nicht nur für dessen ästhetische Wirkung und praktische Funktion von Bedeutung, es trägt in vielen Fällen auch zur inhaltlichen Aussage des Kunstwerkes bei.“*³⁵

So stellt sich jeder Betrachter eines Kunstwerks automatisch die Frage nach dem verwendeten Material sowie der benutzten Technik, egal ob es sich um ein Bild oder um eine dreidimensionale Arbeit handelt.³⁶ Üblicherweise galt das Interesse der Formalanalyse eines Kunstwerkes. So wurde in der Malerei zum Beispiel die

³¹ Vgl. Lucie-Smith 1990, S. 228.

³² Wagner 2001, S. 12.

³³ Wagner 2001, S. 12.

³⁴ Wagner 2000, S. 109.

³⁵ Raff 1994, S. 126.

³⁶ Vgl. Nußbaumüller 200, S. 15.

künstlerische Linie, die Farbkomposition, die Lichtbehandlung, die Formauffassung sowie die Kräftefelder genauestens untersucht. Dabei handelte es sich um eine inhaltsimmanente Betrachtungsweise eines Kunstwerkes, das an ein Thema gebunden ist, im Zuge dessen diese Kriterien eingesetzt wurden. Auf die Bedeutung des Materials, das zur Herstellung des Kunstwerkes notwendig war, wurde jedoch meistens vergessen, obwohl die Idee zu einem Werk erst durch ein bestimmtes Medium realisiert werden kann. Nußbaumüller stellte in diesem Zusammenhang fest, dass der Inhalt „in dieser Anschauung stets über der Form“³⁷ steht und „das Material, wenn es überhaupt Beachtung findet“³⁸ diesem Parameter untergeordnet ist. Jedoch darf nicht vergessen werden, dass das Material zum direkten Träger der künstlerischen Arbeit wird, „wenn es Teil der Umsetzung der künstlerischen Idee und somit bewusst Teil der Aussage ist“.³⁹ Wie aus dem Zitat hervorgeht, wurde der Werkstoff also nur dann zum zentralen Thema, wenn die Aussage eines Kunstwerkes im Material selbst lag, und somit nicht mehr umgangen werden konnte. In diesem Fall wurde die Problematik des Werkstoffs und seiner Bearbeitung erkannt.⁴⁰

Der in Russland geborene Künstler Naum Gabo (1890-1977) schrieb im Text *Bildnerei und Raumkonstruktion* aus dem Jahr 1937, dass das Material im Bezug auf die Plastik eines der Hauptkriterien darstellte und somit unverzichtbar war. Er führte dazu aus:

*„Die Materialien spielen in der Plastik eine der wichtigsten Rollen. Die Entwicklung einer Plastik wird durch ihr Material bestimmt. Das Material bildet die emotionale Grundlage einer Plastik, es gibt ihr den Grundakzent und bestimmt die Grenzen ihrer ästhetischen Wirkung.“*⁴¹

In dem von Robert Morris (geb. 1931) im Jahr 1970 publizierten Aufsatz *Some Notes on the Phenomenology of Making* legte Morris dar, dass die Form einer Skulptur durch die Maßnahmen und Prozesse während ihrer Erschaffung entstehe. Laut Morris ist die Wahl des Materials am wichtigsten, und so bestimmen die einem bestimmten Material innewohnenden Eigenschaften die Art und Weise, in der ein Werk erdacht und

³⁷ Nußbaumüller 2000, S. 27.

³⁸ Nußbaumüller 2000, S. 27.

³⁹ Nußbaumüller 2000, S. 18.

⁴⁰ Vgl. Nußbaumüller 2000, S. 16.

⁴¹ Gabo 1937, in: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Rübel 2005, S. 80.

ausgeführt wurde, sowie sein Aussehen. Robert Morris war für ein „*sich selbst überlassenes Material, dessen Eigenschaften die Ausdrucksformen bestimmen.*“⁴²

„*Alle Materialien sind dazu da, benutzt zu werden. Die Hauptsache ist, dass man sie benutzt und wie das geschieht. Nicht einmal die Transformation ist das Wesentliche, es ist der Gebrauch, die Anwendung an sich.*“⁴³

Morris meinte, dass zu jedem Werkstoff eigene Arbeitsabläufe und Techniken sowie Eigenarten der Ausdrucksweise und der Formensprache gehören.⁴⁴ Und auch für den US-amerikanischen Bildhauer Richard Serra (geb. 1939) „ist das Material primäres Element der Form, das im Gestaltungsprozess am Anfang der Umsetzung einer Idee stehen kann.“⁴⁵

Aus der Perspektive eines Künstlers gab es mehrere Beweggründe ein bestimmtes Material auszuwählen. In erster Linie übte das Material durch seine Eigenart eine bestimmte Wirkung auf den Kunstschaffenden aus. Die Materialwahl konnte entweder bewusst oder unbewusst erfolgen, jedoch war dabei zu beachten, dass in beiden Fällen damit gesellschaftliche Verhältnisse wiedergespiegelt wurden. Wurde das Material bewusst gewählt, so war der Stoff nur im Kontext des Kunstwerks ergründbar. Häufig war die speziell zulässige Bearbeitung eines Materials ein mögliches Auswahlkriterium. So schrieb Nußbaumüller:

„*Die Art und Weise der vom Material erforderten Auseinandersetzung ist manchmal Anlaß für die Materialwahl. So gleichen die Aussagen vieler Bildhauer über ihren Werkstoff Stein meist in einem Punkt, nämlich dem benötigten Widerstand des Materials.*“⁴⁶

Es bestand jedoch durchaus die Möglichkeit, dass dem Künstler kein anderes Material zur Verfügung stand.⁴⁷ Das Material bestimmte immer die Form der Realisierung. Aber „die Art der Materialkombination, die Bearbeitung, die Stellung im Kunstwerk, das Belassen und Unterdrücken einer Materialqualität, die Stoffkontraste spiegeln dann die künstlerische Einstellung.“⁴⁸

⁴² Pauseback 1982, S. 14.

⁴³ Robert Morris in: Schmitz 1982, S. 11.

⁴⁴ Vgl. Collins 2008, S. 172.

⁴⁵ Nußbaumüller 2000, S. 16.

⁴⁶ Nußbaumüller 2000, S. 41.

⁴⁷ Vgl. Nußbaumüller 2000, S. 17.

⁴⁸ Nußbaumüller 2000, S. 18.

2. NEUE MATERIALIEN

Im Laufe des 20. Jahrhundert kam es zu einer Veränderung von Anspruch, Aufgabe und Erwartung innerhalb des Kunstwerkes.⁴⁹ So hatte sich die Materialauswahl und Materialbehandlung in der bildenden Kunst im Vergleich zu früheren Jahrhunderten, in denen die traditionellen und auf Dauerhaftigkeit ausgerichteten Materialien wie Bronze, Stein oder auch Holz dominierten und die Malerei mit Öl- oder Temperafarben ausgeführt worden war, so grundlegend verändert, dass sich das Miteinbeziehen des Materials in die kunstgeschichtliche Analyse nicht vermeiden ließ, wenn nicht überhaupt geradezu aufdrang.⁵⁰

Die Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts wurde geprägt von zwei gegensätzlichen Polen. Zum einen von einem materialistischen System, in dem die eigenständige Materialfunktion im Kunstwerk dominierte, zum anderen von einer idealistischen Auffassung, indem eine Materialverachtung stattfand, sodass die Idee im Vordergrund stand und in der Folge das Material nur mehr eine untergeordnete Rolle spielte.⁵¹ In diesem Sinne hielt auch Michael Pauseback in seinem Beitrag für den Katalog zur Ausstellung *Kunst wird Material* in der Nationalgalerie in Berlin 1982 fest:

„Die Wirkung eines Materials – im oder als Kunstwerk – und dessen bewußter Einsatz hängt eng zusammen mit der gesellschaftlich determinierten und daher Schwankungen unterworfenen Einschätzung des Werkstoffes.“⁵²

Material ist „der Ausgangsstoff jeder künstlerischen Gestaltung“.⁵³ In den 1950er und 1960er-Jahren wurde das Materialrepertoire der Kunst ständig erweitert und so wurden nach und nach industriell gefertigte Waren, Rohstoffe, Pflanzen, Tiere, Menschen oder auch Energien zum künstlerischen Material erklärt. Jedoch ist wichtig zu betonen, dass nicht zu jeder Zeit jeder Stoff für kunstwürdig angesehen wurde. Auch die Bedeutung der verschiedenen Materialien veränderte sich mit der Zeit. So transportierten die Materialien der Kunst Bedeutungen, die teilweise zeitgebunden sein konnten. Darum ist es wichtig, die historische Materialbewertung zur Entstehungszeit der Werke zu rekonstruieren.⁵⁴ Die zu einer bestimmten Zeit und für einen bestimmten Raum

⁴⁹ Vgl. Pauseback 1982, in: *Kunst wird Material*, S. 9.

⁵⁰ Vgl. Wagner 2001, S. 11.

⁵¹ Vgl. Nußbaumüller 2000, S. 27.

⁵² Nußbaumüller 2000, S. 37.

⁵³ Wagner 2001, S. 12.

⁵⁴ Vgl. Wagner 2001, S. 12.

typischen Materialien, die in der Skulptur eingesetzt wurden, veränderten sich im Laufe der Zeit aufgrund technischer Neuerungen und wechselnder Bedürfnisse. Ein weiterer Grund für die Verwendung von neuen Materialien war, dass die bisher traditionell eingesetzten Werkstoffe nicht mehr zeitgemäß und aufgrund ihrer über Jahrhunderte langen Verwendung für manche Künstler vorbelastet waren.⁵⁵ Für Theodor Adorno waren die Materialien „keineswegs die inhaltlichen Naturgegebenheiten, als welche der unreflektierte Künstler sie leicht betrachtet. In ihnen hat Geschichte und, durch sie hindurch, auch Geist sich aufgespeichert.“⁵⁶

Der britische Bildhauer Sir Anthony Caro meinte 1991 dazu:

„Vielleicht ist es jetzt unmöglich, eine Tonplastik zu machen, [...] es stecken zu viele Erinnerungen drin. Und ich glaube, deshalb versucht man wirklich, ein Material zu bekommen, in dem nicht zu viel Kunstgeschichte steckt. [...] Ich würde liebend gern ein anderes Material verwenden.“⁵⁷

Für Nußbaumüller mochte diese ideologische Last „ein Grund dafür sein, dass viele Künstler [...] des 20. Jahrhundert, sich von Marmor oder Bronze – beides Materialien mit exemplarisch bedeutungsschwerer Geschichte, die in der Antike ansetzt – bewußt abwenden, um neue Inhalte mit neuen Werkstoffen außerhalb der kunstgeschichtlichen Tradition zu realisieren.“⁵⁸

3.1. Zeitliche Entwicklung

Mit der industriellen Revolution kam es neben einer entscheidenden Umgestaltung der gesellschaftlichen und sozialen Verhältnisse, auch im Bereich der Technologie und Wissenschaft, zu nachhaltigen Errungenschaften. Im Zuge dessen wurden neue Materialien aus synthetischen Stoffen entwickelt. Dadurch standen den traditionellen Werkstoffen wie Bronze, Holz oder Marmor ganz neuartige, auch preiswertere Materialien gegenüber, wie der Kunststoff, von dem verschiedene Arten – „Gummi, Ebonit, Zelluloid“⁵⁹ – produziert wurden. Neben den Kunststoffen kamen Pressglas, Pappmaché oder galvanoplastische Metalle auf. Diese neuen Materialien hatten den Vorteil, dass sie leicht formbar waren, und sie boten Künstlern somit die Möglichkeit

⁵⁵ Vgl. Nußbaumüller 2000, S. 42.

⁵⁶ Nußbaumüller 2000, S. 43.

⁵⁷ Anthony Caro, in: Raff 1994, S. 159. Zitiert nach Caro, Prestel, London 1991.

⁵⁸ Nußbaumüller 2000, S. 43.

⁵⁹ Rübél 2005, S. 59.

neue Formen und Volumina zu erschließen. Angela Ziesche thematisierte dieses Wechselspiel von Material und den dadurch bedingten neuen künstlerischen Ausdrucksweisen:

„Sowohl die textilen Stoffe als auch die Kunststoffe spielen beim Aufbrechen der tradierten ikonographischen Fixierungen eine gar nicht hoch genug einzuschätzende Rolle. Leichtigkeit, Bewegung, die Überwindung der Schwerkraft, das Weiche und Veränderliche sind einige der Aspekte, die zu einer grundlegenden Neuorientierung bildhauerischer Arbeit beigetragen haben.“⁶⁰

Ein weiterer nicht unwesentlicher Faktor für die Wahl des neuen Werkstoffes war, dass Kunststoff für viele Künstler ein Material ohne Geschichte war.⁶¹

Im 20. Jahrhundert hat sich das Material in der Skulptur emanzipiert und war nicht mehr weiter dem Zweck der Komposition unterstellt. Die Skulptur hat Ende der siebziger Jahre einen großen Schritt in eine neue Richtung gewagt. Dies erläutert Judith Collins in folgendem Zitat:

„Die Skulptur war vom Sockel herabgestiegen und nicht mehr „figurativ und vertikal“.“⁶²

Mit anderen Worten: die Skulptur begann sich vom Abbild des Menschen loszulösen. Im Weiteren wurden die traditionellen Methoden wie Modellieren und Hauen, zur Herstellung von bildhauerischen Werken durch neue Vorgehensweisen – u.a. das Stapeln und Streuen – ausgetauscht.⁶³ Auch die Form der Skulptur veränderte sich. So wurden die bisher vorwiegend monolithischen, geschlossenen Formen „durch offenere und ausgedehntere ersetzt, und Gewicht und Masse begannen, ihre Vorrangstellung zu verlieren.“⁶⁴ Für den Künstler Jürgen Schilling waren die neuen Materialien „nicht wirklich neu, sondern bisher nicht kunstwürdig [...]. Gerade ihre Kunstferne machte diese Materialien für die Bilderstürmer des 20. Jh. so interessant.“⁶⁵ Jedoch galt dieses Phänomen nicht nur isoliert für die rezente Skulptur und Plastik, sondern nahm seinen Anfang bereits in der Malerei des beginnenden letzten Jahrhunderts. So konstatierte Rotlzer in seinem Aufsatz für den Ausstellungskatalog *Bildlicht*:

⁶⁰ Ziesche, S. 50-51.

⁶¹ Vgl. Rübél 2005, S. 59-60.

⁶² Collins 2008, S. 7.

⁶³ Vgl. Collins 2008, S. 7.

⁶⁴ Collins 2008, S. 7.

⁶⁵ Schilling 1981, S. 138-151.

„Das Ungenügen am Bild treibt Künstler in die Welt der Gegenstände und des Raumes, holt bislang nicht malerisch verwendete Gegenstände oder Materialien in das Bild hinein oder thematisiert die Farbmaterie in ihren Eigenschaften.“⁶⁶

3.1.1. Kubismus

„Spätestens mit dem Kubismus begab sich die Kunst auf die Entdeckungsfahrt nach neuen Realitäten. Man wollte nicht mehr darstellen, man wollte herstellen. Zum Herstellen benötigte man Material; mit Material glaubte man die neue Realität, die eine Realität der Kunst ist, fassen zu können.“⁶⁷

Zu Beginn des letzten Jahrhunderts kam es zur Integration von alltäglichen Materialien in der Malerei und Skulptur. Erstmals in den kubistischen Materialcollagen, welche, wie erwähnt, ihren Ausgang in den von Pablo Picasso und George Braque von 1912 erfundenen „papiers collés“ (Abb.1) genommen hatten, wurden die verschiedensten Materialien – diese waren etwa Holz, Tapete, Zeitungspapier, Karton, Blech, Sand, Draht, Nägel, Schnur, Wachstuch, Sackleinwand, Schrauben – miteinander kombiniert und ins gemalte Bild integriert.⁶⁸ Auch Künstler der russischen Avantgarde wie Wladimir Tatlin und Ivan Puni setzten sich intensiv mit dem neuen kubistischen Bildaufbau auseinander und waren stark von diesem beeinflusst.

3.1.2. Futurismus

„In einer Mischung aus Fortschrittsoptimismus und Gesellschaftskritik proklamierten – angeregt von kubistischen Materialcollagen – zunächst Futuristen, dann auch Dadaisten den Aufstand des Materials gegenüber den veralteten Formen der Kunst.“⁶⁹

Diese neue Form des Umgangs mit Material bzw. dessen Integration und Erweiterung in Richtung Objekt in der Kunst, setzte sich rasch in den Kunstmetropolen durch, ausgehend von Paris über Berlin bis nach Moskau und Tokio. Es entstanden Collagen und Assemblagen „aus den Realien des modernen Lebens.“⁷⁰ Die Materialexperimente der Dadaisten waren geprägt von einer radikalen Haltung, welche die Gesetze der etablierten Kunst hinterfragte und die Kunst als kritische Antipoden der Gesellschaft

⁶⁶ Rotzler, in: Drechsler, Weibel 1991, S. 327.

⁶⁷ Rotzler 1975, S. 15.

⁶⁸ Vgl. Drechsler, Weibel 1991, S. 116.

⁶⁹ Rübél 2005, S. 271.

⁷⁰ Rübél 2005, S. 272.

sah. Künstler der russisch-sowjetischen Avantgarde wollten mit ihrem Materialaufstand, bei welchem es zu einer Erneuerung und Erweiterung des künstlerischen Formen- und Materialkanons gegenüber den historischen Stoffen und Ausdrucksformen kam, dadurch in erster Linie „eine neue Gesellschaftsordnung konstruieren“.⁷¹

Der italienische Futurist Umberto Boccioni (1882-1916), der Maler, Bildhauer und Kunsttheoretiker zugleich war, forderte in seinem technischen Manifest der futuristischen Plastik von 1912 „die Überwindung des Materialkanons der Skulptur durch Einbeziehung alltäglicher und bis dahin als kunstunwürdig verbundener Materialien. [...] Wir wollen die rein literarische und traditionelle Vornehmheit des Marmors und der Bronze zerstören. Wir lehnen die ausschließliche Verwendung eines einzigen Materials für die Gesamtkonstruktion eines plastischen Ganzen ab. Wir behaupten, daß auch zwanzig verschiedene Materialien in einem einzigen Werk zum Erzielen der bildnerischen Emotion verwendet werden können. Wir zählen nur einige davon auf: Glas, Holz, Pappe, Eisen, Zement, Roßhaar, Leder, Stoff, Spiegel, elektrisches Licht usw.“⁷² Auf den Einsatz von edlen Materialien sollte verzichtet werden, „denn die vielfältigen Materialien des täglichen Lebens eignen sich weit besser für die zeitgenössische Welt.“⁷³

„Werfen wir also alles über den Haufen und proklamieren wir die absolute und vollständige Abschaffung der endlichen Linie und der in sich geschlossenen Statue. Reißen wir die Figur auf, und schließen wir die Umgebung in sie ein.“⁷⁴

Boccioni setzte die von ihm genannten Forderungen für die „neue Skulptur“ in seinen bildhauerischen Werken um und verwendete „Haare“, „Glasflaschen“ oder „Fensterrahmen“ zur Gestaltung.⁷⁵ Seiner Überzeugung nach durfte der Künstler, um in der Plastik zu einer Realität zu gelangen „vor keinem Mittel zurückschrecken. Keine Angst ist dümmer als die, die uns fürchten läßt, die Kunstgattung, die wir ausüben, zu überschreiten.“⁷⁶

⁷¹ Rübel 2005, S. 272.

⁷² Boccioni, in: Rübel 2005, S. 275.

⁷³ Rotzler 1975, S. 38.

⁷⁴ Boccioni, in: Rübel 2005, S. 274.

⁷⁵ Vgl. Boccioni, in: Rübel 2005, S. 273.

⁷⁶ Boccioni, in: Rübel 2005, S. 275.

3.1.3. Dadaismus

„Dada war nicht eine Kunstbewegung im herkömmlichen Sinne, es war ein Gewitter, das über die Kunst jener Zeit hereinbrach wie der Krieg über die Völker. Es entlud sich ohne Vorwarnung in einer schwülen Atmosphäre der Sättigung [...] und hinterließ einen neuen Tag, in dem die in Dada aufgestauten und von ihm ausgestrahlten Energien sich in neuen Formen, neuen Materialien, neuen Ideen, neuen Richtungen, neuen Menschen dokumentierten und sich an neue Menschen wandten.“⁷⁷

Gewisse Tendenzen des Dadaismus wurden bereits von den Futuristen verfolgt, wie zum Beispiel die allgemeine Forderung nach der Befreiung der konventionellen Kunst sowie der Öffnung hin zum modernen Leben, der Großstadt, seiner Dynamik, der Technik und der Industrie. Der Dadaismus war eine Kunstströmung, die 1916 von Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Hans Arp in Zürich gegründet wurde und sich in erster Linie gegen die bestehenden konventionellen Kunstformen richtete.⁷⁸ Rotzler beschrieb die Ideologie der Dadaisten sehr zutreffend:

„So förderte das Misstrauen gegen die bisherigen Vorstellungen von Kunst und die Ablehnung traditioneller künstlerischer Herstellungstechniken – vor allem der akademischen Mal- und Modelliermethoden – die Einsicht in Möglichkeiten neuer Arbeitsprozesse und Materialien.“⁷⁹

Die Dadaisten und Futuristen wollten nicht mehr länger die bisherigen Materialien zur Herstellung ihrer Kunstwerke verwenden, da diese traditionellen Materialien ihnen zu sehr vorbelastet waren.⁸⁰ *„Dada will die Benutzung eines neuen Materials in der Malerei.“⁸¹* Im Dadaismus begannen Künstler die verschiedensten Materialien – diese waren Abfälle oder Fundstücke – in der Assemblage zusammenzuführen sowie später in der Materialmontage.⁸²

„Sie experimentierten in ungehemmter Lust am Herstellen mit allen denkbaren Materialien, bauten strenge oder freie „Konstruktionen“ aus Fundgegenständen und Materialabfällen, die, meist zerstört, als die ersten „Materialmontagen“ gelten dürfen.“⁸³

Zum einen wurden alte, gebrauchte Gegenstände zum Material der Kunst, zum anderen aber wurden Dinge in den Status der Kunst erhoben, indem die Künstler ihnen ihre

⁷⁷ Hans Richter über Dada, in: Rotzler 1975, S. 38.

⁷⁸ Vgl. Rotzler 1975, S. 38.

⁷⁹ Rotzler 1975, S. 37.

⁸⁰ Vgl. Nußbaumüller 2000, S. 43.

⁸¹ Schneede, in: Nußbaumüller 2000, S. 43.

⁸² Vgl. Nußbaumüller 2000, S. 69.

⁸³ Rotzler 1975, S. 39.

Benutzbarkeit nahmen. Beides fand sich am Anfang des 20. Jahrhunderts in der Malerei wieder, was bedingt war durch die technische sowie industrielle Entwicklung der Zeit, die von der Massenproduktion beherrscht war. In der Nachfolge von Picassos und Braques Materialexperimenten integrierten Künstler verschiedene Gegenstände – welche meist gebraucht waren – in das Bild. Dadurch verschob sich gleichzeitig die Definition dessen, was als Bild verstanden wurde. Künstler erweiterten den Begriff des Bildes, indem sie reale Gegenstände aus dem Alltag mit einbezogen, dabei wurden Dinge wie Abfall zum Material des Bildes.⁸⁴

Von Zürich ausgehend weitete sich die Dada-Bewegung 1917 nach Berlin, Köln, Hannover, Paris, Barcelona bis nach New York aus.⁸⁵ Etwa zeitgleich mit den Futuristen forderte der in Wien geborene Dadaist Raoul Hausmann, der zu den wichtigsten Vertretern des Berliner Dadaismus gehörte, in seinem Manifest *Das neue Material in der Malerei* von 1918, das auch unter dem Titel *Synthetisches Cino der Malerei* bekannt ist, die Verwendung von „wirklichen Materialien“ wie Draht, Glas, Pappe und Stoff. Die Dadaisten und Futuristen wollten nicht mehr länger die bisherigen Materialien zur Herstellung ihrer Kunstwerke verwenden, da diese traditionellen Materialien ihnen zu sehr vorbelastet waren.⁸⁶ So schrieben Peter Weibel und Wolfgang Drechsler im Ausstellungskatalog *Bildlicht*:

„Die leere Leinwand wird besetzt durch eine Invasion von Materialien und Gegenständen. Holz, Beton, Eisen, Papier, Aluminium, Wachs, Stoff, Sand, Blei, Flaschen, Marmor, Glas, Kupfer, Gummi, Latex und Licht werden zu den neuen Materialien der Malerei, ersetzen die Farbe, die Form, die Leinwand, die Fläche, das Bild.“⁸⁷

Nach dem von Hans Arp (1886-1966) geforderten Zufallsprinzip zusammengestellte Material- bzw. Müll-Assemblagen eines Johannes Theodor Baargeld (1892-1927) (Abb. 2), der neben Hans Arp und Max Ernst (1891-1976) zu dem Triumvirat des Kölner Dada gehörte, sprach Rotzler zu Recht von einer „Vorwegnahme der Materialaktionen der sechziger Jahre.“⁸⁸

⁸⁴ Vgl. Wagner 2001, S. 59.

⁸⁵ Vgl. Rotzler 1975, S. 39.

⁸⁶ Vgl. Nußbaumüller 2000, S. 43.

⁸⁷ Drechsler, Weibel 1991, S. 231.

⁸⁸ Rotzler 1975, S. 44.

3.1.3.1. Kurt Schwitters

„Fundstücke, Alltagsmaterialien oder Kunststoffe haben zu großen Anteilen die traditionellen Bildhauermaterialien Stein, Holz und Bronze verdrängt.“⁸⁹

Nachdem auch Kurt Schwitters (1887-1948) ausgeschiedenes Material des Alltags für seine Collagen und Bilder der Merzmalerei verwendete, ist auch er in diesem Zusammenhang zu berücksichtigen. Seit dem Jahr 1919 integrierte Schwitters Abfall in seine Bilder. Dabei verwendete er „entwertete Straßenbahnfahrkarten und Lebensmittelmarken, Etiketten, leere Zigarettenschachteln, Annoncen, Radspeichen, Konservendeckel, Stoffreste, Bindfäden, rostige Nägel, Zigarettkippen [...]“⁹⁰, die er selbst von der Straße aufgesammelt haben soll. Diese Idee der Umnutzung der Dinge hing auch mit den gesellschaftspolitischen Bedingungen der Nachkriegszeit zusammen, die geprägt war von Notzuständen in den verschiedensten Lebensbereichen.⁹¹ Es wird behauptet, dass Schwitters die gefundenen Papierstücke sowie industriellen Gegenstände zum Teil in warmem Wasser behandelte, um ihnen eine ältere und gebrauchte Erscheinung zu verleihen und somit auch eine „individuelle Geschichte“⁹² aufzuerlegen. Trotzdem war diesen „umfunktionalisierten“ Dingen ihr ursprünglicher Gebrauch ablesbar. Die Materialität der Dinge ließ eindringliche Bezüge aufkommen, weil durch sie Assoziationen mit dem Alltag entstanden, da sie Verweisstücke bzw. „Bruchstücke einer realen Welt“⁹³ waren. Wagner fasste das mit folgenden Worten zusammen:

„Die alltäglichen großstädtischen Gebrauchsgüter sind gleichzeitig allgemeines Phänomen wie individuelles Dokument.“⁹⁴

Schwitters ordnete die jeweiligen Fundstücke so an, dass sie sich dem jeweiligen Kompositionsschema fügten. Dies geschah indem er vorrangig zweidimensionale Elemente auswählte und diese dann collageartig an der Bildfläche anbrachte und zum Teil später noch bemalte. So erschienen diese *Reliquien* wie farbige Texturen, die zur Expandierung des Bildes führen konnten. Die Summe dieser Vorgänge, wie das bewusst gewollte Altern der gefundenen Materialien sowie das Einbinden davon in den

⁸⁹ Ziesche, S. 11.

⁹⁰ Wagner 2001, S. 60.

⁹¹ Vgl. Wagner 2001, S. 60.

⁹² Wagner 2001, S. 61.

⁹³ Wagner 2001, S. 62.

⁹⁴ Wagner 2001, S. 63.

Bildkontext, nannte Schwitters „vermerzen“.⁹⁵ Der Künstler war dennoch stets der Meinung, dass seine „Merzkunst“ strikt vom Dadaismus zu trennen war, da sie einander höchstens durch Gegensätzlichkeit verwandt waren.⁹⁶ Rotzler meinte jedoch: „(...) so gehört doch das zwischen 1919 und 1923 Entstandene eindeutig in den Rahmen des Dadaismus.“⁹⁷ Als Schwitters das erste Mal dem Dadaisten Raoul Hausmann (1886-1971) begegnete, soll er sich mit folgenden Worten vorgestellt haben:

"Ich bin Maler und ich nagle meine Bilder."⁹⁸

Er verwendete weder den Begriff der Collage noch den der Assemblage für seine künstlerischen Erzeugnisse, sondern nannte seine Arbeiten „Merzzeichnungen“ bzw. „Merzbilder“ (Abb. 3) und die Technik „Merzmalerei“. In Manifest *Merzmalerei* von 1919 schrieb Schwitters:

"Die Merzmalerei bedient sich also nicht nur der Farbe und der Leinwand, des Pinsels, der Palette, sondern aller vom Auge wahrnehmbarer Materialien und aller erforderlichen Werkzeuge."⁹⁹

Laut Schwitters mussten die neuen Materialien zuerst einer Entformung unterzogen werden, um dann dem Bildaufbau untergeordnet werden zu können.¹⁰⁰

„Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien. Die Merzmalerei bedient sich also nicht nur der Farbe und der Leinwand, des Pinsels, der Palette, sondern aller vom Auge wahrnehmbarer Materialien und aller erforderlichen Werkzeuge. [...] Das Kinderwagenrad, das Drahtnetz, der Bindfaden und die Watte sind der Farbe gleichberechtigte Faktoren. Der Künstler schafft durch die Wahl, Verteilung und Entformung der Materialien. [...] Bei der Merzmalerei wird der Kistendeckel, die Spielkarte, der Zeitungsausschnitt zur Fläche, Bindfaden, Pinselstrich oder Bleistiftstrich zur Linie, Drahtnetz, Übermalung oder aufgeklebtes Butterbrotpapier zur Lasur, Watte zur Weichheit.“¹⁰¹

Mit diesem Zitat beschreibt Dietmar Rübél die künstlerische Intention, die hinter der „Merzkunst“ stand, sowie die Prinzipien des freien Materialumgangs, die diese forderte. Schwitters beschränkte sich jedoch dabei nicht auf ein künstlerisches Medium, sondern wandte das neue Prinzip der Materialanwendung auf gemalte sowie collagierte Bilder an und steigerte sich dann durch Aufkleben und Aufnageln von gefundenen Gegenständen

⁹⁵ Vgl. Wagner 2001, S. 61-62.

⁹⁶ Vgl. Rotzler 1975, S. 57: „Dada und Merz sind einander durch Gegensätzlichkeit verwandt.“

⁹⁷ Rotzler 1975, S. 57.

⁹⁸ <http://kurt-schwitters.org/r,1,200011,1.html>

⁹⁹ <http://kurt-schwitters.org/r,1,200011,1.html>

¹⁰⁰ Vgl. Rübél 2005, S. 282.

¹⁰¹ Rübél 2005, S. 282.

hin zum Relief und schließlich weiter zur Freiplastik, welche er im Nachhinein als „Merzplastik“, bezeichnete.¹⁰²

Neben Kurt Schwitters führte auch Marcel Duchamp (1887-1968) präfabrizierte Dinge in die Kunst ein. Beide Künstler betonten stets die Gleichgültigkeit gegenüber den benutzten Materialien. Das bedeutet, dass die neuen Materialien der Gegenwart im Vergleich zu den „alten“ Stoffen wie Bronze, Stein oder Ölfarbe dieselbe Legitimität beanspruchten.¹⁰³

3.1.4. Marcel Duchamp: Readymade

Einen weiteren, äußerst radikalen und nachhaltigen Entwicklungsschritt in der Kunst und ihrer Geschichte des Materials vollzog Marcel Duchamp (1887-1968). Dieser nahm durch die Erfindung des „Readymade“ auf radikale Weise das Industriezeitalter mit in die Kunstdebatte. Dabei handelte es sich um einen neuen, industriell gefertigten Massenartikel, der zum Kunstwerk erklärt wurde. Eines der bekanntesten Readymades von Duchamp ist *Fountain* (Abb. 9) aus dem Jahr 1917, das „in Form und Material unverändert blieb und durch die Signatur „R. Mutt“ als Kunstwerk etabliert werden sollte.“¹⁰⁴ So wollte Duchamp bei der Ausstellung der New Yorker Society of Independent Artist 1917 ein Pissoirbecken unter dem Titel „Fountain“ ausstellen. Sein Werk wurde damals allerdings abgelehnt. *Fountain* ist Duchamps berühmtestes Readymade, das u.a. durch eine Fotografie von Alfred Stieglitz zu seinem hohen Bekanntheitsgrad gelangte.¹⁰⁵ Duchamps konzeptuelle Strategie, „einen industriell produziert und funktional erscheinenden Gegenstand, ohne ihn zu „entformen“, in Material der Kunst zu transformieren“¹⁰⁶, war dabei von Interesse. Duchamp nahm einen gewöhnlichen Gegenstand aus dem Alltag und platzierte ihn neu, so, dass sein vorheriger Gebrauch unter dem neuen Titel und dem neuen Kontext, in den er gestellt wurde, verloren ging und er neue Assoziationen auslöste. Die Auswahl des anonym, präfabrizierten Gegenstandes durch Duchamp spielte dabei eine ganz wesentliche Rolle sowie sein Spiel mit Sprache. Indem er die vorgefundenen Gegenstände umbenannte,

¹⁰² Vgl. Rotzler 1975, S. 48.

¹⁰³ Vgl. Wagner 2001, S. 60.

¹⁰⁴ Wagner 2001, S. 68.

¹⁰⁵ Vgl. Wagner 2001, S. 68.

¹⁰⁶ Wagner 2001, S. 68.

nahm er ihnen „das Definierbare, Benennbare“¹⁰⁷, was den ausgewählten Massenwaren erlaubte „sich der schnellen Interpretation zu entziehen“¹⁰⁸. Denselben Vorgang – nämlich den Gegenständen ihren „Nützlichkeitscharakter“¹⁰⁹ zu nehmen – vollzog Raoul Hausmann in seinem dadaistischen Manifest, jedoch auf entschärfte Art und Weise, indem die Dadaisten gebrauchte Gegenstände, die meist schon einen entwerteten Charakter hatten, dem Kunstwerk zufügten.¹¹⁰ Zu Duchamps *Fountain* sagte Wagner, die Problematik des Materials betreffend:

„Mit Duchamps Wahl des Gegenstandes stand auch das Material fest.“¹¹¹

So bestand Duchamps auserwähltes Urinoir aus weißem Porzellan. Jedoch ist wichtig zu sagen, dass in Duchamps Konzept des Readymade „das konkrete Material keinen individuellen gestalterischen Wert“¹¹² besitzt. So ist das Material des weißen Porzellans dem industriell gefertigten Massenprodukt des Urinoirs zwangsläufig eingeschrieben.¹¹³

3.1.5. Surrealismus

Der Surrealismus war eine Bewegung in Literatur und Kunst, die um 1920 in Paris aus dem Dadaismus heraus entstanden war. Der Auftakt für den Bruch mit Tristan Tzara, einem wichtigen Vertreter des Dadaismus, und somit mit dem Dadaismus als solchem, und der daraus resultierenden Gründung der neuen Bewegung des Surrealismus, bildete der 1922 von André Breton (1896-1966) – der dominierenden Figur des Surrealismus – organisierte internationale Kongress in Paris, auf dem Breton die Richtlinien des modernen Geistes festlegen wollte. Anlässlich der Aufführung eines Theaterstückes von Tristan Tzara kam es zu einer weiteren Auseinandersetzung zwischen Breton und Tzara, die so endete, dass sich Breton und seine alten Freunde Francis Picabia, Marcel Duchamp, Pablo Picasso und die Dichter Louis Aragon, Paul Eluard und Philippe Soupault von der Gruppe der Dadaisten abspalteten und die Gruppe der Surrealisten gründeten. Die Surrealisten sind, was ihren völlig andersartigen Materialgebrauch bei ihren Reliefs, Assemblagen, aber vor allem Objekten betraf – diese war gekennzeichnet von einer willkürlichen Zusammenführung aller nur existierenden Alltagsobjekte –

¹⁰⁷ Lippert 1990, S. 20.

¹⁰⁸ Lippert 1990, S. 20.

¹⁰⁹ Wagner 2001, S. 69.

¹¹⁰ Vgl. Wagner 2001, S. 69.

¹¹¹ Wagner 2001, S. 70.

¹¹² Wagner 2001, S. 70.

¹¹³ Vgl. Wagner 2001, S. 70.

wichtig zu nennen. Ein häufig verwendetes Objekt-Motiv war das der Puppe, das in den unterschiedlichsten Varianten in die Objektkunst der Surrealisten integriert wurde. Neben dem außergewöhnlichen Materialrepertoire, welches sich durch „die überraschend kühne Verknüpfung von Unangemessenem, ja Unvereinbarem“¹¹⁴ charakterisierte, nahm der Akt des Verhüllens bei Gegenständen beliebiger Art zusätzlich eine wichtige Rolle ein. Diese künstlerische Handlung begründete Rotzler so:

*„Durch das Verhüllen des Gegenstandes entzieht man ihn dem Blick und dem Zugriff. Gleichzeitig wird er selbst der Möglichkeit beraubt, seine ursprünglichen Funktionen zu erfüllen.“*¹¹⁵

Dieses künstlerische Verfahren griff der bulgarische Künstler Christo Mitte der sechziger Jahre auf und verhüllte von diesem Zeitpunkt an mit Hilfe von Plastikfolien Blumentöpfe, Möbel bis zu Häusern bzw. Befestigungsanlagen.¹¹⁶

3.1.5.1. Man Ray

Mit dem Thema der Umwicklung beschäftigte sich schon der in Philadelphia geborene Fotograf und Objektkünstler Man Ray (1890-1976). Bei seinem 1920 entstandenen Werk *L'Enigme d'Isidore Ducasse (Das Rätsel des Isidore Ducasse)* (Abb. 4) handelt es sich um eine in einen Wollstoff gewickelte, zusammengeschnürte Nähmaschine. Ähnliche Gedanken beschäftigten auch Maurice-Henry (1907-1984), der in seiner *Hommage à Paganini* (Abb. 5) eine Geige in Bandagen hüllte.¹¹⁷

Eines der Hauptanliegen des Surrealismus war das Prinzip des Zufalls – diesen sollte später der österreichische Künstler Oswald Oberhuber in seinen informellen Plastiken der 1950er Jahre anwenden, welche im Verlauf der Arbeit besprochen werden. Der Automatismus in Sprache und Schrift, welcher den Einsatz der Vernunft verbot, versuchte das Unterbewusste sowie „Stoffe aus der Welt des Traumes“¹¹⁸ zum Vorschein kommen zu lassen. Dieser Automatismus wurde in vielen Fällen zum Motivator für künstlerische Produktionen, vor allem aber in der Objektkunst als wichtigstes Arbeitsprinzip eingesetzt. Beispielhaft dafür war Comte de Lautréamonts

¹¹⁴ Rotzler 1975, S. 75.

¹¹⁵ Rotzler 1975, S. 73.

¹¹⁶ Vgl. Mayer 1968, S. 9.

¹¹⁷ Vgl. Rotzler 1975, S. 69 f.

¹¹⁸ Rotzler 1975, S. 84.

Begriffsbestimmung der Schönheit, welche in der Folge bei den Surrealisten zu den absurdesten Materialkombinationen in ihren Objekten führte. So schrieb Lautréamont

„Schön wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch.“¹¹⁹

Dieses Zitat bzw. „phantastische Sprachbild“¹²⁰ wurde 1933 wortwörtlich von Man Ray in *Hommage à Lautréamont* (Abb. 6) mit Hilfe von realen Gegenständen künstlerisch umgesetzt. In diesem Zusammenhang stellte Rotzler fest, dass die „meisten Surrealisten [...] tätiges Interesse für das Montieren von Gegenständen zu komplexen poetischen Objekten mit „symbolischer Funktion“ bekundeten.“¹²¹

3.1.5.2. Joan Miró

Joan Miró (1893-1983) betitelte seine kleinteiligen Objekte aus den dreißiger Jahren des Öfteren mit „objet poétique“. Ein solches *objet poétique* (Abb. 7) stammt aus dem Jahr 1936, welches Miró auf spielerische Art und Weise zusammenstellte. Das Objekt besteht aus einer Melone, die auf der rechten Seite in der Krempe von einem Plastikfisch geziert, während die linke Seite von einer Art Landkarte umhüllt wird, die den unteren Teil eines aufragenden Holzstückes, das in der Mitte ausgehöhlt ist und in dem ein weibliches Bein mit Stöckelschuh an einem Seil baumelt, umschließt. Auf diesem vertikalen Holzstück sitzt auf der rechten Hälfte ein ausgestopfter Papagei auf einer Vogelstange aus Holz. An der rechten unteren Seitenfläche des Sockels hängt ein Seil mit einer Kugel. Das ist ein typisches Beispiel für Mirós spielerischen Umgang mit Formen- und Materialvokabular in seiner surrealistischen Objektkunst, welche aus den ungewöhnlichsten Objektfunden der Dingwelt besteht.¹²² Diese Art der surrealistischen Objektkunst fand sich in ähnlicher Form wieder in den Objekten der österreichischen Künstler Padhi Frieberger (geb. 1931) und Curt Stenvert (1920-1992) (Abb. 8) aus den 1960er Jahren. Stenvert ließ seine Objekte allerdings nicht spontan entstehen, sondern dachte seine künstlerischen Arrangements von vornherein durch.

¹¹⁹ Lautréamont, in: Rotzler 1975, S. 70-71.

¹²⁰ Rotzler 1975, S. 75.

¹²¹ Rotzler 1975, S. 79.

¹²² Vgl. Rotzler 1975, S. 85ff.

3.2. Materialumgang nach 1945

Nach Jürgen Schillings eingangs erwähnter Analyse unüblicher Materialien in der Kunst verstärkte sich nach 1945 die Tendenz zur Einführung fremder Materialien in der Kunst der Bildhauerei.

„Auf Grund der Absage an traditionell benutztes Material vollzog sich eine entscheidende Wandlung besonders im Bereich der abstrakten Plastik, die zugleich eine Erweiterung dessen mit sich brachte, was bisher plastische Vorstellung ausmachte.“¹²³

In den 1950er Jahren begann das Materialdenken sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Musik in zunehmendem Maße zu dominieren, sodass schließlich sogar der Körper zum Material in der Kunst wurde. So folgten auf die Materialbilder auch Materialaktionen. „Nachdem durch die Autonomie von Farbe, Fläche, Form, Faktur erstmals das Material der Malerei selbst freigelegt und zur freien Konstitution eingesetzt werden konnte“¹²⁴, konnten erstmals die historisch traditionellen Materialien der Malerei ausgelassen werden und zu neuen Materialien gegriffen werden, wie Plexiglas oder Metall. Konkrete Materialbilder, welche nicht mehr weiter aus historischen Materialien der Malerei bestanden, begannen in den 50er Jahren zu dominieren.¹²⁵

3.2.1. Materialsprache der Arte povera

„Die 50er Jahre sind erfüllt von einem diffusen Fetischismus, das heißt, das Material spielt ganz allgemein im Rohzustand eine Rolle. Das Material kann auch dadurch sprechen, dass es fast ungestaltet bleibt und nur andeutungsweise geritzt und ausgehöhlt wird.“¹²⁶

Der Kunstkritiker Germano Celant prägte 1967 den Begriff der „Arte povera“ für eine neue italienische Kunstströmung, die auf der „Dürftigkeit“ der verwendeten Materialien gründete.¹²⁷ Das Material in der Arte povera war „Initiator und Katalysator der künstlerischen Idee.“¹²⁸ Die Gruppe der Arte povera-Bewegung wurde erst als solche von der Öffentlichkeit betrachtet, als 1967 das erste Manifest erschien. Jedoch konnte man auch danach nicht von einer einheitlichen Gruppe sprechen, da die Interessen der

¹²³ Schilling 1981.

¹²⁴ Drechsler, Weibel 1991, S. 175.

¹²⁵ Vgl. Drechsler, Weibel 1991, S. 175.

¹²⁶ Zaunschirm 1980, S. 78ff.

¹²⁷ Vgl. Lucie-Smith 1990, S. 201.

¹²⁸ Nußbaumüller 2000, S. 89.

Künstler und deren Schaffen sehr verschieden waren. Weiters lässt sich der Name der Kunstströmung nicht auf die Tatsache reduzieren, dass die Künstler in erster Linie nur „arme“, d.h. gewöhnliche und alltägliche Materialien wie Erde, Glas, Holz, Draht etc. verwendeten,¹²⁹ „vielmehr muß arm in diesem Zusammenhang als die Reduktion der instrumentellen Mittel verstanden werden.“¹³⁰

In der Kunst der sechziger Jahre – der Minimal Art und der Hard Edge-Kunst – wurde die Form dem Material aufgezwungen, während sich dieses Phänomen in der „Land Art“ und der „Arte povera“ umdrehte und die Kunst aus den Eigenschaften des Materials selbst entwickelt wurde.¹³¹ In der Arte povera war ein anderer Umgang mit neuen, bis dahin für den Kunstgebrauch unüblichen Materialien gegeben, der sich „gegen eine Verbürgerlichung des Kunstbegriffs“¹³² wandte und einen kunst- und gesellschaftskritischen Ansatz mit sich führte, und sich in einer neuen Materialsprache äußerte.¹³³ Die Materialsprache der Arte povera wurde von Nußbaumüller auf den Punkt gebracht, indem er schrieb:

„Die physische Präsenz des Materials ist in seiner speziellen Erscheinungsform die einzige Aussage.“¹³⁴

Im Manifest der Arte povera von 1967 wurde die Materialsprache noch deutlicher formuliert:

„Verhalten und physische (oder materielle) Präsenz sind existent. Daher bleiben die Stapel Boettis nicht länger ein Stapel, eine Installation, ein Spalt, ein Haufen von Zeichen, sondern werden zu Zeichen des Stapels, der Installation, des Spalts, des Haufens. Sie stehen für das unmittelbare Verständnis eines jeden gestischen Archetyps, einer jeden verhaltensspezifischen „Erfindung“. So entstehen die „Figuren“: Der Stapel als Anhäufung, der Spalt als Spalt, der Schnitt als Schnitt, der Haufen als Haufen, mathematische Gleichungen aus real = real, Aktion = Aktion. [...] Die physische Präsenz täuscht sich selbst vor und verdeutlicht sich in ihrer Darstellung.“¹³⁵

¹²⁹ Vgl. Nußbaumüller 2000, S. 88, 89.

¹³⁰ Nußbaumüller 2000, S. 89.

¹³¹ Vgl. Honich 1982, in: Kunst wird Material, S. 7.

¹³² Henninger 2009, S. 40.

¹³³ Vgl. Henninger 2009, S. 40.

¹³⁴ Nußbaumüller 2000, S. 101.

¹³⁵ Bätzner 1995, S. 31.

3.2.2. Abfall als künstlerisches Material

Die Wiederverwendung von wegwerfbereitem Material war eine künstlerische Vorgangsweise, die in Amerika in den 1950er Jahren, in einer Zeit des Massenkonsums, ihren Anfang nahm. Die freiere Materialauswahl zog den Alltag und seine Produkte mit in die Kunst hinein. Das plötzliche Interesse für Abfall als auserwähltes Material für die Herstellung von Kunstwerken war durchaus auch mit der allgemeinen Problematik des Abfalls in der Gesellschaft in Verbindung zu bringen. In diesem Zusammenhang zitierte Nußbaumüller aus der Zeitschrift *Magnum*¹³⁶:

*„Wir haben die Schönheit des Hässlichen, des Abfalls, des Gerümpels, des minderwertigen Materials entdeckt.“*¹³⁷

Der Kurator William C. Seitz bezeichnete diese neue Kunstform, die Abfall als zentrales künstlerisches Material benutzte und auf den Dadaismus zurückzuführen war, im Zuge einer Ausstellung im Museum of Modern Art 1961 mit dem Titel „Art of Assemblage“.¹³⁸ Er beschrieb sie mit folgenden Worten:

*„Indem Element um Element gesetzt wird, vermischen sich die vielen Qualitäten und Auren isolierter Fragmente, verschmelzen miteinander oder widersprechen sich, sodass ... die Sache poetisch wird.“*¹³⁹

3.2.3. Nouveaux Réalistes

3.2.3.1. César und John Chamberlain

Im Vergleich zu Kurt Schwitters hatte sich der Abfall um einiges vervielfacht, er war jedoch keinem Bild mehr zuzuweisen, aber dennoch änderte sich in dem Punkt, verschiedenste Stoffe in das Werk mit aufzunehmen, nichts Fundamentales.¹⁴⁰ Durch die Verwendung von Abfall als künstlerisches Material wurde ebenfalls versucht auf den anwachsenden Abfall der Gesellschaft sowie die Industrialisierung aufmerksam zu machen. Dabei sind zwei Künstler internationalen Ranges zu erwähnen, die sich in erster Linie mit Schrott als Material beschäftigten. César (1921-1998), dessen voller Name César Baldaccini lautet und der Erfinder der Schrottplastik in den sechziger Jahren war, sowie John Chamberlain (geb. 1927) verwendeten bunt lackierte,

¹³⁶ Vgl. Nußbaumüller 2000, S. 85.

¹³⁷ *Magnum* 1959, S. 24.

¹³⁸ Vgl. Rotzler 1975, S. 153.

¹³⁹ Collins 2008, S. 414.

¹⁴⁰ Vgl. Wagner 2001, S. 65.

zusammengepresste Autobleche als Material für ihre Plastiken.¹⁴¹ César, der Mitglied der Gruppe der Nouveaux Réalistes war, fertigte seit 1945 Materialgebilde „aus dicht ineinander geschweißten Eisenstücken“¹⁴², welche ursprünglich gefundener Metallabfall waren. Seit 1963 erzeugte er mit Hilfe von Autoschrottpressen metallische Kuben und zerstörte somit die ursprüngliche Form der Karosserien. Das Ergebnis war „eine kubische Metallmasse, in der die ursprüngliche Formen- und Farbenwelt identifizierbar bleibt.“¹⁴³ Diese Schrottpakete (Abb. 10) bezeichnete César als „compressions“.¹⁴⁴

Der Plastiker John Chamberlain ist im Rahmen der amerikanischen Pop-Art zu nennen, auch wenn sein Werk darin eine Sonderstellung einnimmt. Wie César verwendete Chamberlain vorgefundenen Autoschrott als Material für seine Plastiken, welches er dann weiter verformte. Die Blech- und Chromteile verloren dadurch ihren ursprünglichen Charakter und wurden zum Rohstoff, der künstlerisch verarbeitet wurde. Chamberlains künstlerisches Verfahren ging schlussendlich auf die Tradition der kubistischen Collage und Assemblage zurück sowie auf Schwitters seine Merzbilder, vor allem, wenn man sich Chamberlains Material-Collagen vor Augen führt, in denen der Künstler Autoblechstücke mit den verschiedensten Abfällen zu einem kohärenten Ganzen (Abb. 11) zusammenfügte.¹⁴⁵

3.2.3.2. Jean Tinguely

Jean Tinguely (1925-1991) – eine der Hauptfiguren des Nouveau Réalisme – machte Anfang der 1950er Jahre in Paris durch seine Maschinen-Plastiken auf sich aufmerksam, welche sich zwischen beweglichen Drahtkonstrukten und Abfallskulpturen bewegten. Mitte der fünfziger Jahre entwickelte Tinguely Zeichenmaschinen, die mittels Pedaldrucks einen Stift in Bewegung setzten, der Zeichnungen ausführte. Diese Zeichenmaschinen bestanden in erster Linie aus schwarz gestrichenem Eisen, manchmal auch vereinzelt aus Schrott, während unter der Bezeichnung „Baluba“ (Abb. 12) Objekte aus den verschiedensten zusammengefügt Fundstücken entstanden. „Vogelfedern, Tierfelle, Staubwedel, Ketten, Schellen, Gummischläuche, Bestandteile

¹⁴¹ Vgl. Wagner 2002, S. 108.

¹⁴² Rotzler 1975, S. 137.

¹⁴³ Rotzler 1975, S. 138.

¹⁴⁴ Vgl. Rotzler 1975, S. 138ff.

¹⁴⁵ Vgl. Rotzler 1975, S. 155ff.

von Radioapparaten¹⁴⁶ zählten zu den verwendeten Materialien für diese Objekte, die dann durch elektrische Motoren in Bewegung gesetzt und um akustische Effekte ergänzt wurden. 1960 ging Tinguely so weit, dass sich seine maschinellen Konstruktionen selbst zerstörten, wie es in der Riesenmaschine *Hommage à New York* (Abb. 13), welche im Skulpturen-Garten des Museum of Modern Art in New York präsentiert wurde, der Fall war. Dieses Szenario der Autodestruktion beschrieb der Ingenieur Billy Klüver:

„Das Schauspiel war von grandiosem Humor, poetisch und verwirrend. Tinguelys Maschine arbeitete während einer halben Stunde, dann war sie nicht mehr.“¹⁴⁷

3.2.3.3. Arman

„[...] am Müll [lassen sich] ebenso seismographisch der Zustand einer Gesellschaft ablesen wie die individuellen Vorlieben oder der soziale Stand eines einzelnen. Der Müll bildet ein Archiv, dem sich immer neue Schichten anlagern. In ihm sind die Spuren des gerade Vergangenen, der abgelegten Moden und der anhaltenden Alltäglichkeiten aufbewahrt. Und Arman ist ihr Archivar.“¹⁴⁸

Anfang der sechziger Jahre hatten Künstler wie Daniel Spoerri (geb. 1930) oder Arman (1928-2005) (eigentl. Armand Pierre Fernandez) an die Müllanhäufungen vorheriger Künstler angeknüpft und „das Ausgeschiedene als Speicher von Geschichte wie von persönlichen Geschichten eingesetzt.“¹⁴⁹ Die Gesellschaft dieser Zeit war geprägt von einem beginnenden Wohlstand. Einige Zeit lang hatte er in seinen Assemblagen mehrfach gleichartige Gegenstände wie Gasmasken, Giftsprühdosen oder Wasserkannen zusammengetragen und in Glaskästen gesteckt oder sie sogar in Plexiglas eingegossen.¹⁵⁰ Arman setzte sich intensiv mit dem „objet trouvé“ in seiner Kunst auseinander, wobei es dem Künstler nicht um das einzelne Fundobjekt ging, sondern vielmehr um die vermehrte Anzahl gleichartiger Fundstücke, welche teilweise willkürlich, teilweise nach einer gewissen Systematik, in Schaukästen abgefüllt und ausgestellt wurden (Abb. 14). Es ging ihm dabei um die Anhäufung gleicher Gegenstände, welche zeigen sollten, dass „Gegenstände gleicher Funktion keineswegs gleich aussehen“¹⁵¹, sondern sehr wohl eine gewisse Individualität beibehalten konnten,

¹⁴⁶ Rotzler 1975, S. 124.

¹⁴⁷ Rotzler 1975, S. 126.

¹⁴⁸ Wagner 2001, S. 65.

¹⁴⁹ Wagner 2001, S. 63.

¹⁵⁰ Vgl. Wagner 2001, S. 63.

¹⁵¹ Rotzler 1975, S. 130.

sei das in der Farbe, Form oder Größe. Der Franzose entwickelte den Begriff „accumulation“ für diese Arbeiten, welche auch als eine Art Potenzierung der jeweils angehäuften Gegenstände verstanden werden konnte.¹⁵²

3.2.3.4. Joseph Beuys

In den Arbeiten von Joseph Beuys (1921-1986) geht es nicht vordergründig um das Material, das er dabei einsetzte, sondern darum „das hinter dem Werkstoff liegende Potential an Ideen und Bedeutungen sichtbar zu machen.“¹⁵³ Beuys hatte seiner eigenen Aussage zufolge kein Interesse am „formalen Aspekt der Oberflächenstruktur“¹⁵⁴, es ging ihm allein um die „Emanzipation der Kunst von der Form.“¹⁵⁵ Monika Wagner meinte Joseph Beuys’ „eigenwilliger Gebrauch kunstfremder Materialien hat wesentlich dazu beigetragen, die Materialität eines Werkes überhaupt ins Bewusstsein zu heben.“¹⁵⁶ Für Beuys stellte das Material ein Vehikel dar, mit welchem die eigentliche Idee, um die es sich in seinem Kunstwerk handelte, dargestellt wurde, also transportiert wurde. Beuys’ am häufigsten verwendete Materialien waren Fett, Wachs, Honig, Filz und Kupfer, mit denen der Künstler seit den frühen 60er Jahren arbeitete. Außer den eben genannten Werkstoffen benutzte Beuys auch vorgefundene Alltagsgegenstände wie Boxhandschuhe oder Fernseher. Diese gefundenen Objekte setzte er teils unbearbeitet, fragmentarisch ein, teils bearbeitete er diese minimal. Darüber hinaus verwendete Beuys Materialrelikte aus früheren Aktionen wie Leder, Plastik, Müll oder Papier. Die von ihm ausgewählten Materialien wurden – wie schon angedeutet – nicht nach ästhetischen Gesichtspunkten ausgewählt, sondern „im Hinblick auf die Fähigkeit der Versinnbildlichung einer Idee“¹⁵⁷, womit gezeigt wird, dass die Form für den Künstler nicht primär von Bedeutung war. Des Weiteren setzte Beuys die Gegenstände, die er auswählte – ähnlich Duchamp – in einen anderen Kontext, wodurch sie eine andere Bedeutung erhielten.

Materialien wie Fett und Filz werden in erster Linie mit Beuys assoziiert. Ähnlich wie Kunststoff waren diese Materialien als künstlerische Gestaltungsmaterialien neu und

¹⁵² Vgl. Rotzler 1975, S. 130 ff.

¹⁵³ Nußbaumüller 2000, S. 95.

¹⁵⁴ Nußbaumüller 2000, S. 95.

¹⁵⁵ Bleyl, in: Nußbaumüller 2000, S.95.

¹⁵⁶ Wagner 2001, S. 197.

¹⁵⁷ Nußbaumüller 2000, S. 97.

somit von keinerlei Geschichte bzw. Tradition belastet. Dennoch waren die beiden Materialien mit einer gewissen Bedeutung aufgeladen, bedingt durch ihre Vertrautheit aus dem täglichen Leben. 1963 setzte Joseph Beuys während eines Vortrags von Allen Kaprow in der Galerie Zwirner in Düsseldorf erstmalig das Material Fett künstlerisch ein. Im Jahr darauf entstanden dann sowohl der *Fettstuhl* (Abb. 15) als auch die *Fettkiste*, von der es mehrere Versionen gibt. Zum Gebrauch von Fett erläuterte Beuys, dass dieses Material „Demonstrationsmaterial im Zentrum seiner Theorie über den Wärmecharakter von Plastik, von einem Evolutionsprinzip“¹⁵⁸ darstellte. Ein weiterer Punkt war seine Flexibilität wie es beim Material Kunststoff schon genannt wurde. Fett existiert in flüssiger und in fester Form. Feste Fette wie Butter können durch den Einfluss von Wärme ihre Form verlieren und in flüssiges Fett verwandelt werden. Hierfür ist kein technischer Aufwand notwendig.¹⁵⁹

Das Material Filz, das sich aus gepressten Hasen- und Kaninchenhaaren zusammensetzt, ist ein guter Wärmeisolator und stand für Beuys im Zusammenhang mit den Begriffen „Speicher, Lebens- und Wärmebewahrer“¹⁶⁰. Hier ist Beuys' Filzanzug (Abb. 16) aus dem Jahr 1970 zu nennen, der große Bekanntheit erlangte. Ein Beispiel, in dem beide Materialien – Fett und Filz – zum Einsatz kommen, ist Beuys' *Schlitten* (Abb. 17) aus dem Jahr 1969.

Beuys' Credo lautete einerseits „Kunst soll erlebt, nicht verstanden werden“¹⁶¹ und behauptete in einem anderen Moment „das Wesentliche des Kunstwerks ist die Idee“.¹⁶² Das verbindende Glied, das zwischen Empfindung und Intellekt in den Arbeiten von Joseph Beuys liegt, wird am deutlichsten durch eine Aussage von Birgit Ahne in Matthias Bleyls Publikation über Joseph Beuys:

„Die Beuysschen Objekte verweisen auf die im Prozess des Verstehens enthaltenen Bestandteile des gefühlsmäßigen Erfassens.“¹⁶³

Nußbaumüller versuchte die künstlerische Vorgehensweise Beuys' in Folgendem zu erläutern:

¹⁵⁸ Wagner 2001, S. 199.

¹⁵⁹ Vgl. Wagner 2001, S. 197ff.

¹⁶⁰ Nußbaumüller 2000, S. 98.

¹⁶¹ Bleyl 1989, S. 19f.

¹⁶² Bleyl 1989, S. 21.

¹⁶³ Bleyl 1989, S. 19.

„Die Ebene der reinen Betrachtung wird verlassen, der Rezipient zu apperzeptiver Tätigkeit aufgefordert, indem er die Materialien in ihrer physischen Gegenwärtigkeit sinnlich wahrnimmt und zugleich vergeistigt. Das Formulieren des subjektiven Wahrnehmungserlebnisses führt zum Erkenntnisprozess und entschlüsselt die künstlerische Arbeit.“¹⁶⁴

Beuys verwendete die Materialien „als Zeichen einer allgemeinen Sprache“¹⁶⁵ sodass sich dem Betrachter die Möglichkeit bietet diese individuell zu verstehen.¹⁶⁶

3.2.4. Körperkunst

Zu Beginn der 1960er Jahre kam es in Amerika in der Kunst zu einem Umschwung, in dem sich eine junge Generation von Künstlern und Künstlerinnen versuchte vom damals vorherrschenden Abstrakten Expressionismus loszulösen. Parallel zu diesem entwickelten sich diverse Kunstströmungen wie die Pop-Art, der Minimalismus, die Konzeptkunst, die Fluxus-Bewegung sowie kurz darauf die Performance-Kunst – darunter fielen das Happening, die Body Art & die Aktion – welche sehr stark durch Jackson Pollocks (1912-1956) Action Paintings und durch John Cages (1912-1992) experimentelle Musik beeinflusst wurden. Der traditionelle Kunstbegriff wurde fortan erweitert durch audio-visuelle und theatralische Konzepte, welche die Strukturen des „white cube“ aufbrachen und in der Folge den Raum vereinnahmten. Dabei sind die Fluxus-Bewegung sowie die Performancekunst besonders zu betonen, da diese die Loslösung von der Leinwand forderten und den lebenden Körper zu einem essentiellen Bestandteil des Kunstwerkes werden ließen.¹⁶⁷ In dieser Zeit wurde der menschliche Körper – sowohl der männliche als auch der weibliche – vermehrt in der Kunst eingesetzt und stand so erstmals im Zentrum des künstlerischen Schaffensprozesses. Überwiegend wurde jedoch der weibliche Körper zur Schau gestellt und zum zentralen Gegenstand der Kunst des in den sechziger Jahren aufkommenden Feminismus sowie der Gender-Forschung. Diese neuen *körper- und prozessorientierten Arbeiten*¹⁶⁸, welche einen ephemeren Charakter besaßen, wurden mit Hilfe der Fotografie und des Videos dokumentiert. So wurde der Einsatz dieser neuen technischen Medien zu einem eminenten Bestandteil der jeweiligen künstlerischen Aktion. Hinzu kam die

¹⁶⁴ Nußbaumüller 2000, S. 100.

¹⁶⁵ Nußbaumüller 2000, S. 100.

¹⁶⁶ Vgl. Nußbaumüller 2000, S. 95-100.

¹⁶⁷ Vgl. Kubitzka 2002, S. 17-21.

¹⁶⁸ Aigner 2003, S. 256.

Einbeziehung des Betrachters, der zur Vollendung der künstlerischen Arbeit beitragen sollte.¹⁶⁹ Dazu meinte Silvie Aigner:

„Vor allem die Möglichkeiten des grenzüberschreitenden Arbeitens in dieser körper- und prozessorientierten Performance Art hat sich für die feministischen Künstlerinnen als besonders tragfähig und fortschrittlich erwiesen. Der Körper ist sowohl Medium der Aktion, als auch linguistisches Instrument und vermittelt die ihm immanente Zeichenfunktion und die damit verbundene soziale Kodierung.“¹⁷⁰

Die späten 1960er und 1970er Jahre stellten die Hochphase feministischer Kunst dar, die sich vor allem in den USA, in Großbritannien und in Deutschland entwickelte. Engagierte Künstlerinnen traten gegen die Vormachtstellung der Männer in der Kunstwelt auf. Marina Abramovic, VALIE EXPORT (bürgerlicher Name: Waltraud Höllinger), Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Orlan oder Cindy Sherman konzentrierten sich in ihrer Arbeit auf geschlechtsbezogene Themen wie Sexualität, Missbrauch, Körperlichkeit und Repräsentation des Weiblichen. Mittels der Fotografie und der Videokunst überprüften sie in Verbindung mit der Performancekunst am eigenen Körper „traditionelle Vorstellungen von Weiblichkeit, Authentizität und Identität“¹⁷¹. Im Vorwort zur Ausstellung „MAGNA – Feminismus: Kunst und Kreativität“ von VALIE EXPORT (geb. 1940) schrieb Lucy Lippard:

„Natürlich habe Kunst kein Geschlecht, doch der Künstler und die Künstlerin hätten eines. Deshalb seien separierte Frauenräume notwendig, um dem unsichtbaren – weiblichen Geschlecht den öffentlichen Blick und die damit verknüpfte Anerkennung zuteilwerden zu lassen.“¹⁷²

3.2.4.1. Carolee Schneemann

Eine weitere amerikanische Künstlerin, die zu den Pionierinnen feministischen Kunstschaffens zählt, indem sie ihren eigenen Körper als künstlerisches „Primärmaterial“¹⁷³ einsetzte und so „das Leben selbst zum möglichst unverfälschten Stoff für die Kunst“¹⁷⁴ machte, ist die Malerin, Filmemacherin, Installations- und Performancekünstlerin Carolee Schneemann.¹⁷⁵ Die höchst umstrittenen Darbietungen der Künstlerin zur Sexualität seit den 1960er Jahren ließen sich nie bloß auf einen

¹⁶⁹ Vgl. Aigner 2003 S. 256.

¹⁷⁰ Aigner 2003, S. 256.

¹⁷¹ Krüger-Fürhoff 2005, S. 74.

¹⁷² Lippard 1975.

¹⁷³ Carolee Schneemann, in: Obrist 2007, S. 43.

¹⁷⁴ Obrist 2007, S. 41.

¹⁷⁵ Obrist 2007, S. 41.

kritischen feministischen Diskurs reduzieren. Schneemann arbeitete multidisziplinär und transformierte die Definition von Kunst, im Speziellen den Diskurs über Körper, Sexualität und Gender.

„1962 begann ich ein Loft-Environment aus großen Paneelen zu konstruieren, die mit rhythmisch verteilten Farbakzenten, Spiegel- und Glasfragmenten, Lichtelementen, rotierenden Regenschirmen und motorbetriebenen Teilen verbunden waren. Ich arbeitete mit meinem ganzen Körper – die Größe der Platten stand für meine eigene Körpergröße. Dann beschloß ich, daß sich mein Körper als integriertes Element mit der Arbeit verbinden sollte – eine weitere Dimension der Konstruktion ... (meine Hervorhebung).“¹⁷⁶

Mit Schneemann's erster Body Art-Aktion *Eye Body* (Abb. 18, 19) von 1963 begründete die Künstlerin ihren Ruf und ihre Bedeutung als feministische Körper- und Performancekünstlerin.¹⁷⁷ In *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera* setzte Schneemann zum ersten Mal ihren eigenen, entblößten Körper als künstlerisches Material ein und machte sich selbst zum Subjekt und visuellen Zentrum, womit sie den künstlerischen Malprozess in Raum und Bewegung ausdehnte.¹⁷⁸ Eine Intention dahinter war, dass Schneemann ihren Körper mit der Frage konfrontieren wollte, ob man zugleich „Bild und Bildmacherin“¹⁷⁹ sein konnte. Hier wurde nämlich der Körper in die Zeichnung eingebracht. Die Künstlerin ließ sich in ihrem Studio von ihrem Künstlerfreund Errò fotografieren, wie sie mit Schlangen posierte, umgeben von Plastikfolien, Spiegelsplintern, Schnüren, Pelzfitzen und Stierhörnern, ihren nackten, bemalten Körper in die Umgebung ihres Ateliers integrierend.¹⁸⁰ Die Fotos zählten zu den ersten Bildern, „aus denen das Lexikon eines explizit feministischen Avantgarde-Vokabulars entstand.“¹⁸¹

Schneemann war stets der Überzeugung in erster Linie Malerin zu sein: *„I'm a painter, I'm still a painter, and I will die a painter...“¹⁸²* Mit *Eye Body* und ihren anderen Happenings, Environments oder Mixed-media-Installationen versuchte die Künstlerin die Grenzen der Malerei zu durchbrechen und sah darin eine räumliche, zeitliche und materielle Erweiterung der Malerei durch sich selbst, die für sie aber Gestus, Aktion,

¹⁷⁶ Stiles 1998, S. 297.

¹⁷⁷ Kubitzka 2002, S. 11.

¹⁷⁸ Kubitzka 2002, S. 11.

¹⁷⁹ Carolee Schneemann, in: Obrist 2007, S. 43.

¹⁸⁰ Kubitzka 2002, S. 11.

¹⁸¹ Stiles 1998, S. 295.

¹⁸² Carolee Schneemann, in: Kubitzka 2002, S. 21.

Dauer, „Dimension-in-action“ implizieren.¹⁸³ Schneemanns Vorstellung eines Bildes ist das des „Image-in-movement“ – „eines unablässigen, nicht vorherbestimmbaren Prozesses, in dem der Zufall, das Unvorhergesehene [...] eine wesentliche Rolle spielt(e).“¹⁸⁴ Durch ihr 1979 herausgegebenes Buch *More Than Meat Joy* erreichte ihr Schaffen ein größeres Publikum und übte erheblichen Einfluss auf die nächste feministische Künstlerinnen-Generation aus.¹⁸⁵

Ähnlich wie im Werk von Judy Chicago – etwa *The Dinner Party* (Abb. 20, 21), mit dem die Ikonographie der Vagina gewissermaßen zelebriert wurde - verkörperte die Vagina in Schneemanns frühen Arbeiten ein prägnantes Symbol weiblicher Sexualität. So las Schneemann in ihrer Performance *Interior Scroll* (Abb. 22) von 1975 einen Text vor, den sie aus ihrer Scheide zog. Nicht unerwähnt sollen in diesem Zusammenhang die *femmagés* von Miriam Shapiro bleiben, ebenso die als Gegenstück zur männlichen Phallussymbolik entstandenen plastischen Material-Transformationen (Kaugummi, Latex, Radiergummi, Lehm etc.) des weiblichen Geschlechts von Hannah Wilke.

3.2.4.2. The Guerrilla Girls

Mitte der achtziger Jahre machten die *Guerrilla Girls* – eine Gruppe anonym agierender Künstlerinnen aus New York City, die als Pseudonym jeweils den Namen verstorbener Künstlerinnen sowie Schriftstellerinnen¹⁸⁶ trugen, sich bei jeder ihrer Aktionen mit Gorillamasken zeigten, welche so zu ihrem Markenzeichen wurde, und deren Anzahl an Mitgliedern offen war – mit feministischen Plakaten und Aktionen in der Öffentlichkeit auf die unverhältnismäßig großen Unterschiede der Geschlechterrollen im Kunstbetrieb aufmerksam.¹⁸⁷ Die Guerrilla Girls – keine der Künstlerinnen sprach in ihrem Namen, sondern immer im Namen aller Künstlerinnen – demonstrierten vor US-amerikanischen Museen mit Straßenplakaten wie *How many women had one-person exhibitions at NYC museums last year?* (Abb. 23) oder *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (Abb. 24), um auf den Umstand aufmerksam zu machen, dass auf dem Kunstmarkt und in den großen Institutionen Kunst von Frauen immer noch deutlich seltener angekauft und ausgestellt wurde als die von Männern. Durch die Plakataktion

¹⁸³ Vgl. Obrist 2007, S. 41.

¹⁸⁴ Obrist 2007, S. 41.

¹⁸⁵ Vgl. Stiles 1998, S. 295.

¹⁸⁶ Frida Kahlo, Eva Hesse, Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz, Gertrude Stein, Georgia O’Keeffe, Vgl. Chadwick 1995, S. 1.

¹⁸⁷ Vgl. Werkner 2007, S. 201-202.

Do women have to be naked to get into the Met Museum? erregten die Guerrilla Girls 1985 erstmals Aufsehen. Auf dem Plakat war der berühmte Akt der Olympia von Ingres zu sehen, entstellt durch eine Gorilla Maske. Darunter der lakonische Satz:

„Less than 5% of the Artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female.“

Die Guerilla Girls versuchten mit Humor die Situation der Frauen sowie der Farbigen in der Kunstwelt zu thematisieren und zu verändern, indem sie das bestehende System angriffen. Zu ihrer neuartigen künstlerische Vorgangsweise sagte „Käthe Kollwitz“:

„Wir wollen den Stereotyp der humorlosen, tödlich ernsten, jaulenden, jammernden Feministin zur Hölle jagen.“¹⁸⁸

3.2.4.3. Orlan

Die französische Performance-Künstlerin Orlan (bürgerlicher Name: Mireille Suzanne Francette Porte) setzte sich Anfang der neunziger Jahre auf spektakuläre Weise in Szene. Vom Recht zur Veränderung des eigenen Körpers ausgehend wurde der Operationsaal zum Atelier der Künstlerin. Orlans Körper wurde zum Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. Gemäß der Interpretation von Fleisch als Material der Kunst wurde „das Gesicht (...) aufgeschnitten, die Hautlappen umgeklappt und nach idealen Vorbildern aus der Kunst modelliert“¹⁸⁹.

„Ich ist nicht nur ein Anderer“, wie das berühmte Rimbeaud-Zitat lautet, sondern Ich ist immer schon ein *anderes Bild*¹⁹⁰, so Marie-Luise Angerer. Jede von Orlans Operationen beruht auf einem Text. *Orlan* – kein Vorname, kein Nachname, kein Hinweis auf das Geschlecht, ein Markenname, der an Synthetiks und Kosmetika¹⁹¹ erinnert - eine fiktive Identität. Orlan sagte, sie wollte eine andere werden, sie selbst mit einem anderen Körper und einem anderen Namen.¹⁹² Sie setzte am Körper an, dadurch wurde ihr Körper zu ihrem künstlerischen Material. Orlan wollte den Körper nicht als gegeben hinnehmen. Da sie ihn als Material für ihre Kunst betrachtete, war es möglich, „die Prägungen einfach zu ändern“¹⁹³. Ihr Körper war ein Medium, das den Bann gewisser Bilder brechen sollte so wie das Bild ihrer selbst. Orlan gab sich jedoch nicht mit einer

¹⁸⁸ http://kunst-gesellschaft.suite101.de/article.cfm/guerrilla_girls_gegen_sexismus_in_der_kunst

¹⁸⁹ Angerer 2002, S. 83.

¹⁹⁰ Vgl. Angerer 2002, S. 83.

¹⁹¹ ORLAN, Orlon, Orlane.

¹⁹² Vgl. Lindner 1994, S. 36.

¹⁹³ Lindner 1994, S. 36.

Angleichung an das selbst entworfene Bild durch kosmetische Mittel zufrieden – sie revoltierte „gegen die Identifizierung mit einem Körper, über dessen Erscheinung sie nicht frei verfügen“¹⁹⁴ konnte, weswegen sie einen Schritt weiter ging und auf radikale Weise auf eine Verwandlung durch operative Eingriffe zurückgriff. Sie bezeichnete diese mit dem Begriff der „Reinkarnation“. Für Orlans „Reinkarnation“ verwendete sie Bilder, die Frauengestalten der griechischen Mythologie zeigten. Die Reinkarnation – wörtlich „Wiederfleischwerdung“ – wurde am Computer programmiert. Aus dem Bestand vergangener Jahrhunderte wurden Bilder ausgewählt, welche fragmentiert und neu zusammengesetzt wurden. Die synthetische Bildfindung sollte durch die Operateure Fleisch werden und somit das Bildwerk lebendig werden lassen.¹⁹⁵ Die Auswahl der mythischen Frauenfiguren zeigte was für unterschiedliche Weiblichkeitsmuster bestanden. Die Liste ging von Diana, die für den undomestizierten Eros stand, bis zu Europa die, den Inbegriff des passiven Weibs darstellte. Orlan identifizierte sich nicht nur mit einer der soeben genannten Frauenfiguren, sondern mit allen.¹⁹⁶

1990 startet Orlan mit *The Reincarnation of St. Orlan* die erste Reihe an Schönheitsoperationen – „Performances, die die Künstlerin Schritt für Schritt in das männliche Ideal weiblicher Schönheit verwandeln sollten [...]“¹⁹⁷ Die Vorlage dazu bildeten fünf berühmte, sorgfältig ausgewählte Renaissance- und Barock-Gemälde. Sie untersuchte das Repertoire der abendländischen Kunstgeschichte, um für ihren Selbstentwurf „les plus beaux aspects de la mythologie féminine aux tableaux qui montrent des beautés éternelles“¹⁹⁸ zu synthetisieren. Diese verschiedenen Gesichtspartien aus Frauendarstellungen der kanonisierten Kunst bildeten:

„(...) die Nase von Diana (eine nicht zuweisbare Skulptur aus der Schule von Fontainebleau), der Mund von Bouchers Europa, die Stirn von Da Vincis Mona Lisa (Abb. 25), das Kinn von Botticellis Venus und die Augen von Gérômes Psyche.“¹⁹⁹

Orlan bezeichnete die nach ihrem Entwurf und von den Händen der Operateure umgesetzte Arbeit als Körperskulptur. Bei Orlans chirurgischen Eingriffen (Abb. 26) ging es in erster Linie nicht um die Beseitigung von Schönheitsmakeln, sondern es wurde versucht, über die neue Körpermodellierung eine komplette Neukonstituierung

¹⁹⁴ Lindner 1994, S. 36.

¹⁹⁵ Vgl. Lindner 1994, S. 37.

¹⁹⁶ Vgl. Lindner 1994, S. 37.

¹⁹⁷ Stiles 1998, S. 272.

¹⁹⁸ Lindner 1994, S. 37.

¹⁹⁹ Stiles 1998, S. 272.

des Selbst anzustreben. Es sollte auch nicht das biologische Geschlecht geändert werden, sondern die als Einschreibung in den Körper verstandene Bilder. Bis dahin konzentrierte sich die Verwandlung auf das Gesicht, den Teil des Körpers, der am deutlichsten und auf das Subtilste mit der Identitätsproblematik verbunden ist. Ihre danach entstehenden klassischen Selbstportraits „oszillieren buchstäblich zwischen De- und Rekonfiguration, eines „weiblichen“ Selbst.“²⁰⁰

Orlan vertrat die Meinung, dass der Blick des anderen immer schon vor uns da war, dies bestätigte auch die Auswahl der Vorbilder, die Orlan verwendete. Bei Orlan war der Schnittpunkt der Bilder, die Orlan mit dem eigenen Körper zitierte, der begehrende Blick auf den weiblichen Körper. Man könnte meinen, dass Orlan mit diesem fortwährenden Experiment dieser *beautés éternelles*²⁰¹ versuchte den begehrenden Blick aller Zeiten auf sich zu lenken. Es ging in ihrer Arbeit demonstrativ um Bilder sowie um Weiblichkeit. Orlan setzte ihren Körper ein und aus. So sagte Ines Lindner:

*„Während jedoch die meisten Künstlerinnen sich anderen Darstellungsformen zugewandt haben, holt Orlan ihn so dicht heran, dass wir unter die Haut sehen können und mit seiner organischen Materialität konfrontiert sind.“*²⁰²

Bei Orlan ging es, wie schon betont, nicht um Verjüngungs- und Verschönerungspraktiken, sondern „um Bilder des Begehrens und die Ambivalenz, mit der weibliches Begehren an sie geknüpft“²⁰³ war. Dadurch dass die Künstlerin ihr Experiment am eigenen Leib ausführte, verletzte sie viele Tabus und wird daher weiter um die Durchsetzung ihres künstlerischen Werkes kämpfen müssen. Durch diese „Verletzungen“ verschaffte sich Orlan jedoch eine Stimme, durch die sie ein Gefühl von „persönlicher Erfahrung und Selbstintegrität“²⁰⁴ äußern und erleben konnte. Der Körper der Frau bildet für den Betrachter das Beweismaterial.²⁰⁵

Künstlerinnen traten an die Öffentlichkeit mit dramatisch erscheinenden Aktionen, Performances und Bildern und wurden von dieser vor allem, erstmals als Frauen wahrgenommen. Ihre künstlerischen Bestrebungen, die Grenzen dieses Bilderfundus zu überwinden, sind sowohl stilistisch, thematisch als auch medial komplett

²⁰⁰ Lindner 1994, S. 36.

²⁰¹ Lindner 1994, S. 37.

²⁰² Lindner 1994, S. 38.

²⁰³ Lindner 1994, S. 39.

²⁰⁴ Stiles 1998, S. 272.

²⁰⁵ Vgl. Lindner S. 37 ff.

unterschiedlich. Leinwand, Zelluloid und Videomonitor, aber vor allem der Körper selbst wurden zum Experimentierfeld.

„Der Körper als Zeichen, als Ausdruck bestimmter emotionaler oder auch sozialer Elemente, hat eine lange kunsthistorische Tradition. Da das Bild der Frau traditionell sehr stark über den Körper oder über Körperbilder definiert wurde, gewann der Körper in der Kunst von Frauen ab den sechziger Jahren eine besondere Bedeutung: Das Bild des eigenen Körpers wurde selbstbestimmt. So wurde der Körper zu einem zentralen Motiv der feministischen Kunst.“²⁰⁶

²⁰⁶ Brugger 1999, S. 249.

4. ÖSTERREICHISCHE POSITIONEN IM INTERNATIONALEN KONTEXT

Die Moderne zeichnete sich in der dreidimensionalen Kunst durch die Veränderung ihrer Aufgaben sowie durch den Einsatz neuer Medien ab, und somit durch eine neue Definition, da Skulptur und Plastik nicht mehr als heterogen angesehen werden können, da sie sich immer stärker in ihren unterschiedlichen Gattungen – Skulptur, Plastik und Objektkunst – voneinander abgrenzte. Thomas Trummer meinte dazu:

„In den 60er Jahren entstehen raumverdrängende Werke anderer Art, für die die Benennung Skulptur nicht mehr uneingeschränkt gültig ist. Versteinerung, starre Reglosigkeit und ehernes Menschenbild spielen keine Rolle mehr.“²⁰⁷

Dies war in Amerika bereits in den 1950er Jahren geschehen, während in Österreich diese Neuorientierung in den fünfziger und sechziger Jahren einsetzte und Bildhauer noch stärker an den traditionellen Materialien wie Stein und Bronze sowie an den Grundformen der Figur festhielten.²⁰⁸ Exemplarisch dafür sind in Österreich die Schüler der Bildhauerklasse Wotrubas an der Akademie der bildenden Künste. Daneben versuchten aber auch einzelne Zeitgenossen sich von diesen Grundsätzen zu lösen, indem sie die Figur zum Block, zur Stele oder gar zur raumgreifenden Geste werden ließen. Die bisher üblichen Materialien wurden durch neue Werkstoffe ersetzt, wie Kunststoff, „arme“ Materialien, Eisen oder Stahl. Darüber hinaus kam es auf inhaltlicher Ebene zu Verschiebungen „über die Zwischenstufen des Symbols und der subjektiven und abstrakten Ikonographien bis hin zur Material-Selbstdeutung.“²⁰⁹

„Die Typen und Funktionen der Skulptur entwickelten sich vom aufragenden, kompakten und Raum verdrängenden Objekt hin zum raumgreifenden, Raum einschließenden, nicht mehr eindeutig orientierten und ab Mitte der 60er Jahre zum bewegungs- und aktionsbestimmten Raumkunstwerk.“²¹⁰

Der Plastik-Begriff wurde in materieller, stilistischer sowie inhaltlicher Hinsicht erweitert. Das ist insofern von Bedeutung, als bisher meist auch in der Kunstwissenschaft fast ausschließlich das Augenmerk auf die bildhauerischen Erzeugnisse Wotrubas und seines Schülerkreises gerichtet war, ohne dabei näher auf Bildhauer/Objektkünstler einzugehen, die sich außerhalb des Wotruba-Kreises befanden und sich mit neuen Themen sowie Materialien auseinandersetzten.

²⁰⁷ Trummer 2001, S. 11.

²⁰⁸ Vgl. Aigner 2007, S. 50.

²⁰⁹ Boeckl 2002, S. 218.

²¹⁰ Boeckl 2002, S. 218.

4.1. TRADITIONELLE MATERIALIEN - STEINBILDHAUER

4.1.1. Fritz Wotruba

Die österreichische Skulptur wird seit 1945 von einer Reihe herausragender Künstlerpersönlichkeiten bestimmt. Jedoch muss von vornherein gesagt sein, dass sich auch der Begriff der „Skulptur“ bzw. der „Plastik“ über die Jahre hinweg sehr stark veränderte und somit diese bedeutenden künstlerischen Positionen nicht ohne weiteres in ein und demselben Atemzug genannt werden können, ohne vorher die historische Entwicklung des Plastikbegriffs zu erläutern. Die zentrale Figur der modernen Plastik vor und nach dem Ersten Weltkrieg sowie der Zwischenkriegszeit in Österreich war der Bildhauer Anton Hanak (1875-1934). Als wichtigster österreichischer Bildhauer für die Zeit nach 1945 ist jedoch Fritz Wotruba (1907-1975) zu nennen. Sein Name steht für die figurale Steinskulptur (Abb. 27), die in der Folge von seinen Schülern abstrahiert und durch Materialien wie Bronze und andere Metalle erweitert wurde und die österreichische Skulpturenlandschaft über mehrere Jahrzehnte charakterisierte.²¹¹

Wotruba arbeitete bevorzugt mit dem Material Stein, erst ab den fünfziger Jahren kam der Bronzeguss hinzu. Werner Hofmann, der Wotrubas Kunst häufig zu deuten versuchte, betonte das Blockhafte der Figuren (Abb. 28), die nicht in den Raum ausgreifen oder mit Licht und Schatten spielen, wodurch das Material Stein zu seiner Verwirklichung gelangte. Hofmann führte weiter aus, dass Wotruba den Stein als das Wesentliche nahm und der Weg des Bildhauers von der Isolierung geprägt war, was in der Selbstbeschränkung seiner Figuren zum Ausdruck kommt. Wotruba selbst äußerte sich zum Material Stein wie folgt:

„Auch die Wahl der Mittel, mit denen ein schöpferischer Mensch sich ausdrückt, mag zuletzt belanglos sein, doch halte ich daran fest, im Stein das

²¹¹ Einige seiner Schüler seit 1946 waren Oskar Bottoli, Franz Fischer, Alois Heidel, Alfred Kurz und Rudolf Schwaiger. Zwei Jahre später wurde der Schülerkreis durch Josef Pillhofer und Kurt Robitschko erweitert. 1948 kamen Otto Eder und Rudolf Kedl hinzu sowie zwei Jahre später Franz Pöhacker. 1953 wurden dann Joannis Avramidis, Franz Coufal, Alfred Hrdlicka, Erwin Reiter und Andreas Urteil weitere Schüler Wotrubas. Im Jahr darauf Alfred Czerny und 1956 Roland Goeschl sowie 1958 Nausika Pastra. Unter diesen eben genannten Bildhauern waren manche in ihrem künstlerischen Ausdruck kubistisch, andere mehr abstrakt. Auch gab es welche, die sich mehr der Naturform annahmen. Stilistisch gesehen gehören heute die Bildhauer Avramidis, Goeschl, Pastra, Pillhofer, Pöhacker, Reiter, Urteil, Salzmann und Wach – die niemals Schüler Wotrubas waren, jedoch sehr stark von diesem in ihrem Werk beeinflusst wurden - zur sogenannten Wotruba-Schule.

einzig wahre, weil echte Material des Bildhauers zu sehen. Alles andere, Blech, Pappendeckel, Eisenstangen, Konservenbüchsen und Spiralfedern, sind doch nur armselige Surrogate, die einen eitlen Anspruch darauf erheben, das „Material des Jahrhunderts“ zu sein.“²¹²

Fritz Wotruba selbst zählte noch zu der Generation von Bildhauern, die mit der Darstellung der menschlichen Figur existentielle Themen anschneiden wollten und damit dem Schicksal als solches sowie den menschlichen Empfindungen Ausdruck verleihen wollten.²¹³ Er lockte dem Stein, der sein gewähltes Material war, „seine eigentümlichen Schönheiten ab, und diese Lust am harten oder gefügigen, am spröden oder geschmeidigen, am zarten oder rauen Material geht als bestimmende Eigenschaft in das Werk ein“.²¹⁴ Der Bildhauer arbeitete die Figur frei aus dem Stein heraus, „ohne die Lotung durch Punkten, meist sogar ohne Vormodell.“²¹⁵ Wotruba hatte stets Interesse am Statuarischen sowie am architektonischen Bau, in seinem späteren Schaffen immer mehr in den Vordergrund trat.²¹⁶ Ein Beispiel, in dem dies klar und deutlich umgesetzt wurde, ist die 1966 entstandene große stehende Figur (Abb. 28) aus Marmor. Wotruba hat „wie kein zweiter in unseren Tagen, die uralte Herausforderung des Steines angenommen, im handwerklichen Willensakt sichtbar gemacht und dadurch bezwungen [hat].“²¹⁷

4.1.2. Karl Prantl

„Während du den Stein behaust, entdeckst du den Geist deines Materials und seine besonderen Eigenschaften. Deine Hand denkt und folgt den Gedanken des Materials.“²¹⁸

Wichtige Impulse zur Überwindung des klassischen Skulpturenbegriffs kamen auch von Künstlern außerhalb des Wotruba-Kreises. Hier sind Karl Prantl (1923-2010), Walter Pichler (geb. 1936), Bruno Gironcoli (1936-2010) und Cornelius Kolig (geb. 1942) zu nennen, von denen keiner eine Bildhauerschule besuchte und dennoch jeder einzelne einen entscheidenden Beitrag zur Weiterentwicklung des Skulpturenbegriffs leistete.²¹⁹

²¹² Wotruba, in: Breicha 1977, S. 152.

²¹³ Vgl. Busse 2008, S. 209.

²¹⁴ Keller, in: Breicha 1977, S. 45.

²¹⁵ Keller, in: Breicha 1977, S. 45.

²¹⁶ Vgl. Muschik 1986, S. 5-6.

²¹⁷ Hofmann 2001, S. 25.

²¹⁸ Brancusi, in: Bischoff 1980, S. 25.

²¹⁹ Vgl. Boeckl 2005, S. 51.

So wie Wotruba war auch Karl Prantl ein Bildhauer des Steins, jedoch entschied er sich vorrangig für den harten Stein. Nach einigen frühen Arbeiten Prantls, für die er Holz, Gips sowie Bronze verwendete, konzentrierte sich Prantl vorwiegend auf den Stein als Material für seine Skulpturen. Abgesehen von dem St. Margarether Sandstein (vor allem in den Jahren 1958 und 1959) arbeitete er vorzugsweise mit dunklem Urgestein – Granit und Serpentin – und vulkanischem Stein – Basalt als vulkanischer Schiefer und Marmor als vulkanisch kristallisierter Kalk, wovon er den weißen Marmor besonders gerne einsetzte.²²⁰ Der dunkle Granit wurde von Prantl aufgrund seiner besonderen Härte und Widerständigkeit sowie seiner starken Lichtreflexion bevorzugt verwendet. Nicht nur Prantls Wahl des Steins steht im Kontrast zu Wotruba, auch der Umgang mit diesem war ein differenzierter, welcher sich in einer neuen künstlerischen Ausdrucksweise manifestierte. So haute Prantl nicht mit aller Gewalt in den Stein, sondern bearbeitete seine Oberfläche bzw. tastete diese auf subtile Weise nach.²²¹ Somit kann Prantl als „antipodischer Nachfolger Wotrubas“²²² angesehen werden.

Prantl fertigte monolithische Steine mit Löchern, Vertiefungen und Ausbeulungen, deren Oberflächen präzise geschliffen oder glatt poliert waren. Eine solche Arbeit ist *Fünf Anrufungen* (Abb. 29) aus Kalksandstein aus dem Jahr 1959, welche während des ersten Symposions in St. Margarethen entstanden war und eine zentrale Stellung in Prantls Werk einnimmt. Diese frühen, in ihrer grundsätzlichen Konzeption – dem Rückgriff auf geometrische Formen – auf Constantin Brancusi zurückführenden Arbeiten Prantls können auch als Steinmale gedeutet werden. Die späten Werke Prantls wurden oft mit dem Begriff der Meditation in Verbindung gebracht. Die menschliche Figur kam in Prantls Werk nicht vor.²²³ Ganz wesentlich für die Skulpturen Karl Prantls war, dass „die Eigenschaften des Steins – Korn, Farbe und Oberfläche – die Form mitbestimmen, wenn nicht gar bedingen“.²²⁴ Peter Weiermair beschrieb Prantls Umsetzung seiner künstlerischen Ideen und seinen Umgang mit dem Stein wie folgt:

*„Seine Vorstellungen werden im und durch den Stein materialisiert. Im ständigen Umgang mit dem Material, durch intensive Einfühlung in die jeweiligen ihm innewohnenden Möglichkeiten, mit Gelassenheit und Leichtigkeit löst er die Plastik aus dem Stein.“*²²⁵

²²⁰ Vgl. Symaken, in: Prantl 1983, o.S.

²²¹ Vgl. Jensen 1980, S. 5.

²²² Bischoff 1980, S. 25.

²²³ Vgl. Boeckl 2002, S. 229.

²²⁴ Hofmann, in: Prantl 1983, o.S.

²²⁵ Weiermair 1973, o.S.

An erster Stelle stand bei Prantl die sorgfältige Auswahl des passenden Steins, welche mit einer langen Suche verbunden sein konnte. Nach dieser Auswahl begann Prantl den Stein zu betasten, die Kanten abzuschleifen und Adern sowie Unebenheiten aufzuspüren und herauszuarbeiten.²²⁶ Ein Beispiel hierfür ist die Plastik *Zur Meditation* aus dem Jahr 1990-92 (Abb. 30), wofür Prantl einen tauerngrünen Serpentin auswählte. Auch hier bearbeitete Prantl in erster Linie die Oberfläche des Steins, indem er minimale Eingriffe tätigte und eine Gliederkette den Adern, die dem Serpentin innewohnen, entlang zog. Ulrich Bischoff beschrieb den nächsten Arbeitsvorgang des Bildhauers:

„Nach und nach schält sich für Prantl die Form aus dem Stein heraus, die er jetzt akzeptiert, betont oder in einer kontrapostischen Bewegung beantwortet.“²²⁷

Die Form, die Prantl aus dem vorhandenen, unbearbeiteten Stein herausarbeitete, war diesem immer verwandt. Peter Weiermair sagte ebenfalls, dass durch die Fertigstellung einer Arbeit Prantls „nicht nur die zur Erscheinung gelangte Form, sondern die Freilegung der sich im Material verwirklichenden Idee“²²⁸ vollzogen wurde. Nach zeitintensiver Bearbeitung des Steins begann Prantl Einkerbungen vorzunehmen bzw. Steinmasse abzutragen, um Grate, Adern oder Buckel zum Vorschein kommen zu lassen, was den groben Teil seiner Steinbearbeitung bildete. *Zur Meditation* von 1994-95 (vgl. Abb. 31) ist eine Arbeit Prantls, in der er Buckel in Form einer Gliederkette herausarbeitete. An der oberen Kante des Pflasterstein, Granit, welche durch weiße Einschlüsse gekennzeichnet ist und sich farblich vom restlichen Stein absetzt, hob Prantl eine Kette aus kugelförmigen Gliedern hervor, die an die einzelnen Wirbel der Wirbelsäule denken lassen. Prantl schälte in dieser Arbeit das, was der Stein in sich trägt – die inneren Strukturen des Steins – mit Nachdruck heraus, indem er diese durch eine Gliederkette betonte und so sichtbar machte. Diesem Vorgang folgte die langwierige, meditative Arbeit des Schleifens, welche die Oberfläche des Steins zum Glänzen brachte.²²⁹

²²⁶ Vgl. Bischoff 1980, S. 24.

²²⁷ Bischoff 1980, S. 24.

²²⁸ Weiermair 1973, o.S.

²²⁹ Vgl. Bischoff 1980, S. 24.

Otto Breicha beschrieb Prantls Verhältnis zum Stein wie folgt:

„Der Stein ist für Prantl eine Naturgegebenheit, etwas geradezu Gottgewolltes. Es wäre vermessen, dieser steinernen Gottgegebenheit zuwiderzuhandeln, das Material zu irgendwelchen Darstellungszwecken zu vergewaltigen. Er ist, wie sich aus alledem geradezu ergibt, ein vom Stein Besessener.“²³⁰

4.2. MATERIALKÜNSTLER

4.2.1. Oswald Oberhuber

Oswald Oberhuber (geb. 1931), der ebenfalls kurze Zeit Schüler bei Fritz Wotruba an der Akademie der Bildenden Künste war, fand unabhängig von Wotrubas Position und Einfluss zu seiner eigenständigen künstlerischen Formensprache.²³¹ Innerhalb der Plastik in Österreich nach 1945 sowie des internationalen Informel nahmen Oberhubers Arbeiten eine Sonderstellung ein. In Österreich beschäftigte sich Oberhuber als Erster und am längsten mit dem Informel. Seine informelle Plastik lässt sich in drei Phasen einteilen. In der ersten Phase ging es dem Künstler voranging um die Plastizität in Gestalt von Masse. Darauf folgte die komplette Auflösung von Form und Masse, und schließlich kam es zum Herumexperimentieren mit Material. Zu dieser letzten Phase, sagte Oberhuber:

„[...] Zuletzt spielt das Material eine größere Rolle und nicht mehr die Form an sich. Da spielt schon eine andere künstlerische Haltung herein, da mache ich plötzlich einen Vorgriff auf die Arte povera und auf den Neodadaismus.“²³²

Oswald Oberhubers künstlerisches Empfinden wurde wesentlich durch die französische Buchhandlung in Innsbruck beeinflusst, wo der geborene Südtiroler seit 1945 an der Gewerbeschule studierte. Dort betrachtete Oberhuber „das erste Mal nach 1945 die ganze Kunst in Büchern“.²³³ Aber auch Maurice Bessets organisierte Ausstellungen im französischen Kulturinstitut, in denen die aktuellsten künstlerischen Positionen aus Paris präsentiert wurden und wo für Oberhuber erstmals die Möglichkeit bestand, wirkliche Kunstwerke aus nächster Nähe zu betrachten, waren für seine künstlerische Entwicklung sehr anregend.²³⁴ Dazu sagte Oberhuber:

²³⁰ Breicha 1994, S. 220.

²³¹ Vgl. Interview mit Oswald Oberhuber, am 6.11.09, 09:30-13:00 Uhr, S.1.

²³² Oberhuber, in: Riederer 2003, S. 81.

²³³ Oberhuber, in: Riederer 2003, S. 72.

²³⁴ Vgl. Breicha 1994, S. 14.

„Ich habe Duchamp genauso gesehen wie Picasso. Von Picasso war ich besonders beeindruckt. Von dieser Freiheit und Vielfältigkeit in der Skulptur. Von Picasso als Bildhauer halte ich sehr viel, er hat mich angeregt, so sehr, dass ich dann selbst Plastiken gemacht habe – machen konnte.“²³⁵

Die Behauptung, dass Österreich nach 1945 von der Entwicklung der Kunst abgeschnitten war, widerlegte Oberhuber:

„Ich habe alles gesehen von Arp bis Fautrier, von Fautrier bis Wols. Max Ernst hab ich gesehen, der war für mich ein ebenso großer Eindruck wie Hans Hartung.“²³⁶

Oberhuber beschäftigte sich in seiner informellen Plastik mit der Auflösung der Form und dem Miteinbeziehen von Leere anstatt von Volumen.²³⁷ Er „öffnet das Volumen seiner Figurationen, kontrastiert bewusst konkave und konvexe Formen und versieht den Luftraum, die bloß negativ vorhandene Leerform mit positivem Formwert.“²³⁸ Die frühe Plastik Oberhubers war noch sehr stark räumlich bezogen, es ging darum, dass die Plastik nicht nur als Masse, sondern als Raum mit ebenso „plastischen Leerräumen“²³⁹ gesehen wurde.

Oberhuber war Ende der vierziger Jahre vom Surrealismus ausgegangen, der damals wieder neu entdeckt worden war. Er übernahm Prinzipien der *Dingerfindung*²⁴⁰ des Surrealismus und übertrug sie auf die Reliefplastik. In seinen Reliefs wurde die Verwandtschaft mit der informellen Malerei deutlich. Das Modellieren mit Gips entsprach der Idee des Skizzenhaften und Improvisatorischen, das in den Reliefs (Abb. 32) erfüllt werden sollte.²⁴¹ Oberhuber hatte einen spielerischen, freien Umgang mit den Materialien in seinen Plastiken. Bei seiner Kunst haben wir es mit einer „direkten, das Material integrierenden Abstraktion“²⁴² zu tun. Er wählte Gips als Arbeitsmaterial, weil es leicht zu bearbeiten war, und er gleichzeitig damit eine Hauptvoraussetzung des Informel erfüllte. Auf die Frage, welche Materialien der Künstler für seine informellen Plastiken verwendete, sagte Oberhuber in einem Interview:

²³⁵ Oberhuber, in: Riederer 2003, S. 72.

²³⁶ Oberhuber, in: Riederer 2003, S. 72.

²³⁷ Vgl. Hapkemeyer 2003, S. 8.

²³⁸ Weiermair 1986, S. 187.

²³⁹ Vgl. Oberhuber 1979, o.S.

²⁴⁰ Weiermair 1986, S. 186.

²⁴¹ Vgl. Weiermair 1986, S. 186.

²⁴² Ronte 1986, S. 9.

„Viel mit Gips, Stoffetzen, Draht, Eisenstecken, Holz - sehr gemischtes Material und billiges Material, weil ich ja kein Geld hatte. Gips war ja nicht teuer und diese ganzen Zufallsskulpturen, die sind ja alle in Ton zuerst gemacht worden und dann in Gips gegossen. [...] Und da hab ich dann alles ins Negative geformt, eine Art Blindform, weil ich ja nicht wusste was dabei rauskommt. Das ist aber ein ganz wichtiges Prinzip, weil das ja erst viel später angewendet wurde – bei den Pomodoro Brüdern²⁴³, Kemény²⁴⁴, die das dann viel später übernommen haben, zehn Jahre später. Ich wollte eben dieses Zufallsprinzip gleich direkt versuchen, durch diese Blindform – ich nenn es halt Blindform, weil ich ja direkt in den Ton hineingearbeitet habe, wobei ich dann mit der Zeit die Erfahrung hatte, wie das ausschauen wird, das hat man dann einfach im Gefühl. Aber im Endeffekt ist das alles sehr stark vom Zufall bedingt.“²⁴⁵

Das Material Gips ist, was die Wertigkeit des Materials betrifft, eher niedrig einzustufen. Jedoch wurde es sehr häufig als künstlerisches Material eingesetzt, da es ein billiges Material war und auf unterschiedlichste Art und Weise zu bearbeiten war.

„Gips lässt sich gießen und modellieren, mit Hammer und Meißel traktieren, lässt sich schnitzen, sägen und schleifen, je nachdem in welchem Zustand der Erstarrung die Gipsmasse sich befindet.“²⁴⁶

Die Gipsmasse, welche von einem dünnflüssigen in einen festen, spröden Zustand verwandelbar ist, kann praktisch jede mögliche Form annehmen und als Abdruck oder Abguss jede Form nachbilden. Gips nimmt in der Bildhauerei über Jahrhunderte hinweg eine wichtige Rolle ein, wenn auch in erster Linie als Hilfsmittel im bildhauerischen Herstellungsprozess.²⁴⁷

Nach der Ausbildung in der Kunstgewerbeschule und durch die gleichzeitige Betrachtung von realen Kunstwerken veränderte sich Oberhubers Sichtweise auf die Kunst. So sagte er:

„Plötzlich wurde mir bewusst, dass alles geht, dass es völlig egal ist, mit welchem Material man etwas macht, dass es nicht nur Holz oder Stein gibt, dass Papier genauso gut ist wie irgend ein Draht, dass man Mittel, die man für ein Kunstwerk anwendet, auch ändern kann.“²⁴⁸

Vor allem was das Material betrifft, ist in Oberhubers Arbeiten eine starke Veränderung feststellbar. Eine titellose informelle Plastik aus dem Jahr 1950 (Abb. 33) weist die vorher schon angesprochene Materialvielfalt und den spielerischen Umgang Oberhubers

²⁴³ Gio Pomodoro (1930-2002), Arnaldo Pomodoro (geb. 1926).

²⁴⁴ Zoltán Kemény (1907-1965)

²⁴⁵ Vgl. Interview mit Oswald Oberhuber, am 6.11.09, 09:30-13:00 Uhr, S.2-3.

²⁴⁶ Uppenkamp 2002, S. 137.

²⁴⁷ Vgl. Uppenkamp 2002, S. 137.

²⁴⁸ Oberhuber, in: Riederer 2003, S. 73.

auf. Oberhuber verwendete ein quadratisches Stück Holz, das eine Art Podest für die Plastik bildete, welche sich aus den Materialien Gips, Draht, Holz, Stoff und roter Farbe zusammensetzte. Oberhuber verformte Draht zu einem luftigen Gebilde, das mit weißen Stofffetzen behängt wurde, die teilweise in Gips getränkt waren. Dieser Stoff war am oberen Teil der Konstruktion mit roter Farbe begossen worden, die abwärts floss und so farbige Schlieren hinterließ. Weiermair äußerte sich dazu, dass „der Arbeit [...] der Prozess der Entstehung ablesbar“²⁴⁹ ist, was hier unbestritten der Fall ist und wofür diese informelle Plastik ein ideales Beispiel darstellt. Oberhuber sagte zu seiner Materialverwendung, dass die Erweiterung seines Materialrepertoires ganz automatisch geschah. Weiter sagte er:

*„Ganz entscheidend für mich war die Freiheit vom Material, die Loslösung von den plastischen Formen.“*²⁵⁰ Seine Erkenntnis lautete: *„Die Masse macht nicht die Skulptur aus, sondern das Umfeld, die Räume, das Dazwischen. Es ist viel wichtiger was sich dazwischen abspielt. Bei den Arbeiten mit Draht sieht man das besonders deutlich.“*²⁵¹

Die Arbeit *Ende* aus dem Jahr 1951 (Abb. 34), welche seine letzte informelle Plastik darstellt, zeigt einen Lampenschirm aus einem Drahtgeflecht, das mit Stofffetzen behangen ist und mit Gips bearbeitet wurde. Rosemarie Schwarzwälder fragte Oberhuber in einem Interview, ob diese Arbeit auch als programmatisches Ende für seine informelle Plastik angesehen werden könne und ob alles ausgeschöpft sei, was ihn in der Plastik interessierte.²⁵² Dazu meinte Oberhuber

*„Da diese Plastik 'Ende' ja nicht so sehr eine informelle Plastik ist, sondern eher als ein Neubeginn zu sehen ist, indem sie die Materialfrage in einer neuen Weise stellt, ist sie in gewisser Weise dadaistischen Dingen verwandt, obwohl sie aus einer anderen Geisteslage heraus entstanden ist. Dieser Lampenschirm ist eine Negierung aller Dinge, die positiv besetzt sind, da sie gestaltet sind. Es ist das ungestaltetste Ding, das man sich vorstellen kann, ich habe Gipsfetzen darauf geworfen, eine Bettfeder, ein altes Stück Holz, an dem diese Feder angenagelt ist, also eine reine Materialdarstellung, und das war für mich so wie etwas, das man nicht mehr wiederholen kann, sozusagen der Prototyp der Vergangenheit des Plastischen, dass man eben keinen plastischen Körper mehr schaffen kann. Darum habe ich es auch 'Ende' genannt.“*²⁵³

²⁴⁹ Weiermair 1986, S. 187.

²⁵⁰ Oberhuber, in: Riederer 2003, S. 81.

²⁵¹ Oberhuber, in: Riederer 2003, S. 81.

²⁵² Schwarzwälder in, Oberhuber 1979, o.S.

²⁵³ Oberhuber 1979, o.S.

4.2.2. Padhi Frieberger

Padhi Frieberger begann schon unmittelbar nach dem Krieg Materialassemblagen und Gerümpelskulpturen zusammenzustellen. Das reale, vorgefundene Material wurde für Frieberger ausschließlich im Zusammenhang mit seinem bizarren Lebensritual zum Werk. Er betätigte sich als Maler, radikaler Musiker und Dichter und setzte sich sehr früh und intensiv für die Öko- und Friedensbewegung ein. Padhi Frieberger war seit den vierziger Jahren in den verschiedensten Bereichen künstlerisch tätig, dazu gehören die Musik, Literatur, bildende Kunst, aber auch die Politik, Radfahren, Komik sowie Reden. Leben und Werk waren „wie ein Dauerkurzschluss, kurzatmig und auf einen energetischen Befreiungsakt aus, der Kunst und Alltag aus den überkommenen und konventionsbehafteten Strukturen befreit“²⁵⁴. Der Künstler kritisierte die „Bequemlichkeit und Selbstgefälligkeit“²⁵⁵ an der Gesellschaft.

In den 1950er Jahren fertigte Frieberger Gerümpelskulpturen (Abb. 35) aus Abfall und schmiedeeisernen Relikten. Zur selben Zeit entstanden flache Reliefbilder, die Frieberger aus weichen Materialien wie Papier, Karton und Textil schuf. Ein solches Relief ist *Sprache der Bilder* (Abb. 36), welches undatiert ist und wofür Frieberger in erster Linie Pressspanplatten und Holz verwendete. Diese Collagen wurden meist aufgeschnitten und dann durch fremde Versatzstücke aus Metall, Papier, oder Stoff verklebt.²⁵⁶ Zur selben Zeit gehörte er dem Kreis der Wiener Gruppe an, später war er mit Hundertwasser (bürgerlicher Name: Friedrich Stowasser) und Konrad Bayer enger befreundet. Aber noch vor diesen Bekanntschaften entstand das Relief, das Zeitungsausschnitte des 11. April 1946 zu einer Collage zusammenfügte. Optische Ähnlichkeiten zu den Merzarbeiten Schwitters sind zu erkennen. Auch in Friebergers späteren Arbeiten ist vieles prozesshaft, zufällig, skurril und surreal. Sprach- und Objektrelikte wurden dadaistisch kombiniert: aufgerissen, kunterbunt bemalt, verformt, verstaubt, zerlumpt, mit Mullbinden und Leimen befestigt. Im Beschaffungsprozess für seine künstlerischen Arbeiten war Frieberger einer von jenen, die nicht suchten, sondern fanden.

*„Das Verfahrensprinzip von Akkumulation, Kombinatorik und Collagierung war zwar von Dada vorbereitet, blieb in Österreich aber weitgehend unbekannt.“*²⁵⁷

²⁵⁴ Trummer 2001, S. 53.

²⁵⁵ Trummer 2001, S. 53.

²⁵⁶ Vgl. Trummer 2001, S. 57.

²⁵⁷ Trummer 2001, S. 57.

Friebergers Gerümpel- und Abfallplastiken sollten auf eine renovierungs- und heilungsbedürftige Gesellschaft verweisen, deren Vorbildhaftigkeit für den Wiener Aktionismus ebenso unbestritten sein dürfte wie die Vorwegnahme vieler Aspekte informeller Plastik, auch der Arbeiten von Franz West. Friebergers Objekte zeichnen sich durch „Zufallscharakter und Verweigerungshaltung“²⁵⁸ aus.

4.3. KUNSTSTOFF

„Die Bildhauerei gelangte von Stein, Holz und Bronze, Beton, Stahl und Aluminium zum Kunststoff.“²⁵⁹

Der Kunststoff existiert bereits seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, wo das Material vielfach als Imitat für seltene Naturstoffe wie Koralle, Schildpatt oder Elfenbein eingesetzt worden war. In den fünfziger Jahren kam das Material Kunststoff dann neu auf und fand auf Anhieb eine große Verbreitung im Alltag sowie in der Kunst. Dieses industriell hergestellte Material, welches auch unter dem Begriff „Polymer“ bekannt ist, besaß durch seinen späten Einzug im Alltag, aber vor allem im Kunstkontext noch keinerlei Geschichte bzw. Tradition, wodurch das Material für Künstler besonders attraktiv wurde. Kunststoff ist besonders verwandlungsfähig – es kann sowohl in einen weichen als auch in einen harten Zustand gebracht werden – und ist somit gut geeignet, jeden anderen Werkstoff zu imitieren. Das Hauptproblem des Materials ist die Frage der Stabilität der Form sowie seine kurze Lebensdauer. Kunststoff ist in der Herstellung aufwendig und teuer. Als künstlerisches Material wurde er häufig als industriell gefertigtes Produkt, als Readymade eingesetzt. Als Vorform des Kunststoffs ist das Plexiglas zu nennen, das bereits in den 20er Jahren von Künstlern wie Naum Gabo, Antoine Pevsner, El Lissitzky oder László Moholy-Nagy für Raumkonzepte in der Skulptur verwendet wurde sowie später auch von Georges Vantongerloo. In Österreich ist in diesem Zusammenhang der Kärntner Künstler Cornelius Kolig zu nennen, der seit Mitte der 60er Jahre bevorzugt mit Plexiglas und Polyester sowie Schaumstoffen arbeitete. Die Qualitäten des Plexiglases sind die der Transparenz, der verschiedenen Farbmöglichkeiten, der Leichtigkeit, Formbarkeit sowie seine gleichzeitige Härte und es wurde deswegen als Stoff der Zukunft angesehen.²⁶⁰

²⁵⁸ Trummer 2001, S. 57.

²⁵⁹ Spielmann 1973, in Kolig 1973, S. 15.

²⁶⁰ Vgl. Wagner 2001, S. 185.

Die Forderungen Naum Gabos nach der Befreiung des Volumens von der Masse, welche er 1920 in seinem „Realistischen Manifest“ festhielt, konnte mit Hilfe des neuen Materials Plexiglas bestens umgesetzt werden.

„Plexiglas war mit Zukunftsvisionen aufgeladen und besitzt insofern als einziger unter den Kunststoffen seine eigene Modernitätsgeschichte.“²⁶¹

Die schnelle Entwicklung neuer Kunststoffe wie Bakelit, Plexiglas, Nylon ist den USA zu verdanken, die sich nach 1945 intensiv damit in der militärischen Forschung sowie in der Weltraumforschung beschäftigten. Auch die Möglichkeit, ihn zu formen bzw. um- und einzuschmelzen, war von großem Vorteil, was schon seit der Antike kennzeichnend für die traditionellen Materialien, Metall, Gold oder Glas, war. Eine weitere interessante Eigenschaft des Kunststoffes ist, dass jegliche Spuren der Bearbeitung bzw. Herstellung unsichtbar bleiben. Der Vorwurf gegenüber dem neuen Material des Kunststoffes war der seiner Charakterlosigkeit gegenüber anderen, älteren Arbeitsstoffen.²⁶² Auch der Literaturkritiker und Philosoph Roland Barthes äußerte sich in seinem Buch *Mythen des Alltags* zum Thema des Materials in der Skulptur. Barthes beschrieb das Material Plastik, das neuerdings in der Skulptur begann Gebrauch zu finden, als einen Werkstoff, der in seinen Augen die Hierarchie der Materialien aufheben werde.²⁶³ Dazu sagte er:

„In der poetischen Ordnung der großen Substanzen ist es ein zu kurz gekommenes Material ... es erreicht keines der wirklichen Produkte der minimalistischen Ordnung, Schaum, Fasern, Platten. Es ist eine geronnene Substanz. In welchem Zustand es sich auch befindet, es behält ein flockiges Äußeres, etwas Vages, Cremiges und Erstarres ...“²⁶⁴

4.3.1. Cornelius Kolig

„Koligs Schaffen gehört zu dem Streben der neuen Bildhauerei, den Werkstoff der Zeit schöpferisch auszunützen“.²⁶⁵

Der Kärntner Künstler Cornelius Kolig, ein Enkel des Malers Anton Kolig, nimmt vor allem in Hinblick auf seinen komplexen Umgang mit Material eine wichtige Position in der österreichischen Objektkunst ein. Nicht umsonst lautete der Titel eines Textbeitrags im 2009 erschienenen Katalog zur Personalausstellung des Künstlers im Museum Essl in

²⁶¹ Wagner 2001, S. 186.

²⁶² Vgl. Wagner 2001, S. 185ff.

²⁶³ Vgl. Collins 2008, S. 172.

²⁶⁴ Collins 2008, S. 172.

²⁶⁵ Spielmann 1973, in: Kolig 1973, S. 15.

Klosterneuburg *Was das Material erzählt – Beton, Hartschaum, Plexiglas, Aluminium, Kot und Urin im Werk von Cornelius Kolig*. In einem Interview sagte der Künstler:

„Ich habe mich ja sozusagen aus dem Material heraus entwickelt, aus den Möglichkeiten des Materials.“²⁶⁶

Vorweg muss gesagt werden, dass sich Mitte der 60er Jahre in Wien im Umfeld von Designern, Architekten sowie Künstlern eine Aufbruchsstimmung bemerkbar machte, die sich durch das Experimentieren mit neuen Materialien, wovon der transparente Kunststoff besonders beliebt war, charakterisierte sowie durch den Einsatz pneumatischer Techniken. In erster Linie wurde dies von Architekten wie Coop Himmelb(l)au, Haus-Rucker-Co oder Hans Hollein mit Neugierde erprobt, aber auch von Künstlern wie Walter Pichler oder Cornelius Kolig. Eine Vielzahl der von Kolig verwendeten Materialien geht von einem kunsthistorischen Blickwinkel gesehen, auf die sechziger Jahre zurück, in denen Künstler diese neuen technischen Materialerfindungen, die haptisch interessant wirkten, entdeckten.

„Ich glaube dass ich schon von meiner Kindheit an ein Objektebauer war, also wenn ich zurückverfolge, was ich in meiner Jugend gemacht habe, dann würde ich das klassifizieren, ich habe Objekte gebaut. Das ging immer in diese Richtung, ein Objekt zu bauen, das verwendbar war, und da sind natürlich die verschiedensten Materialien verwendet worden, deswegen bin ich eigentlich nie auf ein einziges Material fixiert gewesen, sondern die Idee stand im Vordergrund und aufgrund dieser besonderen Bedingungen, die das Objekt gehabt hat, sind dann halt Materialien ausgewählt worden.“²⁶⁷

An Koligs Œuvre lässt sich ein völlig neuartiger Umgang mit dem Material feststellen, den er von Beginn seines künstlerischen Schaffens an verfolgte, und bei dem sich der Künstler nicht auf einige wenige Stoffe festlegte, bedingt durch sein stetiges Interesse an der zeitgenössischen Technik und ihren neuesten Entwicklungen und Erzeugnissen.²⁶⁸ So stellte Kolig ab 1963 mit Hilfe von Röntgenstrahlen das Innere von Gegenständen zur Schau, indem er zum Beispiel ein quaderförmiges Stück Holz, in das er Nägel gerammt hatte, mit Hilfe von Röntgenstrahlen fotografierte und so zu einem vollkommen neuartigen Ergebnis (Abb. 37) kam. 1964 entstanden Arbeiten mit Infrarot, Temperaturobjekte, in denen der Einfluss von Temperaturschwankungen auf die physische Verfassung des Menschen untersucht wurde²⁶⁹ sowie drei Jahre später

²⁶⁶ Interview, Cornelius Kolig, Vorderberg, 8. März 2010, 13:30 Uhr, S. 6; CD-Rom liegt im Research Center des Belvedere Wien auf.

²⁶⁷ Interview, Cornelius Kolig, Vorderberg, 8. März 2010, 13:30 Uhr, S.1; Cd liegt im Research Center des Belvedere Wien auf.

²⁶⁸ Vgl. Mauer 1963, in: Kolig 1973, S. 5.

²⁶⁹ Vgl. Rochitz 1973, in Kolig 1973, S. 11.

Tastobjekte, gefolgt von Objekten aus verschiedenen Kunststoffen – „Plastik, Plexiglas, Polyester, Azetat-, Polyäthylen- und PVC-Folien, Hart- und Weichschäume“²⁷⁰ – für die der Künstler heute in erster Linie bekannt ist. Kolig versuchte im Folgendem den Beweggrund für die Entwicklung seiner neuen Objekttechniken herzuleiten:

„[...] ich habe mich sehr für den menschlichen Körper interessiert, und habe gefunden, dass die Mittel, die die Künstler zur damaligen Zeit verwendet haben, um sich mit dem menschlichen Körper auseinanderzusetzen, eigentlich ein rein optisch waren, also das heißt mit Hilfe der Augen den Körper, die äußere Form des Körpers, nicht die innere, sehen und in irgendeiner Form wiedergeben malerisch, zeichnerisch oder durch Bildhauerei, dass die anderen Sinne die, mindestens genauso wichtig waren, da völlig ausgeklammert wurden. Also, besonders hat mich immer gestört, dass der Tastsinn, der Geruchssinn, der für die Wahrnehmung auch eine ganz wesentliche Rolle spielt, dass die zwar bei der Herstellung eines Werkes eine Rolle spielen, aber dann in der Rezeption keine Rolle mehr spielen.“²⁷¹

Auf die Frage, wie Kolig zu den Kunststoffen gelangte, äußerte er sich im Interview:

„Das war eben von Röntgen, der nächste Schritt war eben Röntgen wegzulassen und das durchsichtig zu machen, um ins Innere zu schauen. Da gab es eben diese neuen Kunststoffe.“²⁷²

Kolig hatte die neuen Möglichkeiten der von der Technik entwickelten Kunststoffe für sich entdeckt, diese als künstlerisches Material eingesetzt und daraus anfangs organhafte Gebilde geformt sowie später Plexiglas – ein synthetischer, glasähnlicher, thermoplastischer Kunststoff²⁷³ – autonom plastisch gestaltet.²⁷⁴ Das neue Material reizte ihn besonders, in erster Linie seine Konsistenz, seine Dichte sowie das unterschiedliche Verhalten dieses Materials, das sich durch die Temperatur veränderte.²⁷⁵

„Und in der Folge war dann von Interesse, weil damals diese durchsichtigen Materialien aufgekommen sind, eben diese Kunstharze, Polyester, Epoxiharz, Plexiglas, Polyethylen- und Zitatfolien, dass ich mich diesen Stoffen zugewandt habe, und versucht habe, das was ich eben mit der Röntgenplastik gemacht habe, sozusagen mit durchsichtigen Materialien zu machen, dass man in das Objekt hineinschauen konnte oder durchschauen konnte.“²⁷⁶

²⁷⁰ Mayer 1968, in Kolig 1973, S. 9.

²⁷¹ Interview, Cornelius Kolig, Vorderberg, 8.März 2010, 13:30 Uhr, S.1; CD-Rom liegt im Research Center des Belvedere Wien, auf.

²⁷² Interview, Cornelius Kolig, Vorderberg, 8.März 2010, 13:30 Uhr, S.3; CD-Rom liegt im Research Center des Belvedere Wien, auf.

²⁷³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Plexiglas>

²⁷⁴ Vgl. Skreiner 1970, o.S.

²⁷⁵ Henninger 2009, S. 40ff.

²⁷⁶ Interview, Cornelius Kolig, Vorderberg, 8.März 2010, 13:30 Uhr, S.2; Cd liegt im Research Center des Belvedere Wien, auf.

Kolig wollte das synthetische Material des Kunststoffs zur „zweiten Haut“ des Menschen machen. Seinen Vorstellungen nach sollten die Menschen in Zukunft nur noch „in weichen, duftdurchwehten Mulden im Fußboden schlafen und in stereophonen, aufblähbaren Wänden und pulsierenden Temperaturwannen unter einer großen, den ganzen Tastraum deckenden, fluoreszierenden Lichtkuppel träumen.“²⁷⁷

Kolig formte anfangs Hartschaum zu organhaften Gebilden, die von einer Plexiglashalbkugel (Abb. 38) umhüllt wurden. In folgendem Zitat erklärte Kolig, wie es zu diesen Hartschaumobjekten in Verbindung mit Plexiglas kam:

„Diese Schaumstoffobjekte, da hab ich einmal das medizinisch-historische Institut in der Währingerstraße besucht, wo man diese Wachspräparate, anatomischen Wachspräparate hat sehen können. Und dieses immer Unterbringen von Objekten in Vitrinen, das hat also etwas ganz Eigenartiges, es wird sozusagen aus der Normalität rausgenommen und kriegt eine Aura und wenn's auch nur aus Schutzgründen ist, und diesen Aspekt hab ich einfach übernommen, indem ich diese Schaumstoffobjekte dann in Plexiglaskugeln eingebettet hab, und später sind dann diese Innereien aus diesen Plexiglaskugeln sozusagen weggelassen worden oder entfernt worden und ich hab also diese reinen Plexiglasobjekte dann gehabt.“²⁷⁸

Wie aus dem Zitat hervorgeht verwendete Kolig künftig reines, verschiedenfarbiges Plexiglas, zum Teil in Verbindung mit verchromte Eisen, und arbeitete mit diesem Material plastisch autonom. Die Farbe war ein zusätzlicher Faktor, der für Kolig von Bedeutung war:

„Die Farbe spielt eine wichtige Rolle, ich habe also meistens so ein transparentes Rot verwendet, ganz einfach weil die deckenden oder die stark deckenden eingefärbten Platten dann in der Dehnung nicht wirklich durchsichtig geworden sind, sondern es waren immer diese transluziden Einfärbungen, die interessanter waren, also das sind dann meistens diese Weißtöne, die sehr schön waren, also diese milchigen Töne, und entsprach also auch dem Fleisch, das Rot, das ich verwendet habe, entspricht dem.“²⁷⁹

Diese Plexiglashalbkugeln, welche zum Teil weitere Plexiglashalbkugeln in sich trugen, wurden von Metallständern gestützt und erzeugten durch das ineinander Verwoben-sein des bunten Kunststoffs ein einzigartiges Farbenspiel. Diese technischen Hilfsmittel, die zur Herstellung notwendig waren, wurden ganz bewusst vom Künstler so belassen bzw. gemeinsam mit dem Plexiglasobjekt ausgestellt. Dazu sagte Kolig:

²⁷⁷ Mayer 1968, S. 9.

²⁷⁸ Interview, Cornelius Kolig, Vorderberg, 8.März 2010, 13:30 Uhr, S.4; CD-Rom liegt im Research Center des Belvedere Wien, auf.

²⁷⁹ Interview, Cornelius Kolig, Vorderberg, 8.März 2010, 13:30 Uhr, S.5; CD-Rom liegt im Research Center des Belvedere Wien, auf.

„Was ganz wichtig war, war eigentlich, dass man diese Blase oder diese Doppelblase, die da entstanden ist, sozusagen in der Vorrichtung belässt, dass das Teil des Objektes ist, also dass die Arbeitshilfsmittel auch eine wichtige Rolle spielen, so wie in der Malerei einfach die Palette oder der Pinsel oder ein Roller sozusagen Thema sind. So war es beim Plexiglas eben, diese Zwingen mit denen man das luftdicht verschraubt hat, waren ein ganz wichtiges formales Element.“²⁸⁰

Bei manchen Plexiglasobjekten verwendete Kolig zusätzlich elektrisches Licht, wodurch es wiederum zu einer neuen Erfahrung der Farbakkorde des Plexiglases kam und der Arbeit eine malerische Wirkung verliehen wurde (Abb. 39).²⁸¹ Die Plexiglasobjekte Koligs lassen sich dadurch „einerseits haptisch, andererseits als visuelle Sensation erfahren“.²⁸²

4.3.2. Bruno Gironcoli

„Die 60er Jahre bringen einen fortgeschrittenen Entwicklungsstand der Produktionsmittel, der mit herkömmlichen skulpturalen, d.h. handwerklichen Mitteln nicht zu interpretieren ist. Verpackungen und künstliche Materialien lassen eine bislang ungekannte Bedürfniswelt entstehen. Auf der Suche nach einem Abbild dieser neuen Konsumgewohnheiten entdeckt Bruno Gironcoli den Werkstoff Polyester.“²⁸³

Bruno Gironcoli (1936-2010) und Walter Pichler (geb. 1936) waren die ersten beiden Künstler Österreichs, die Mitte der sechziger Jahre den konventionellen Skulpturenbegriff Fritz Wotrubas, der bis dahin entscheidenden Einfluss hatte, überwand. Wichtig dabei war, dass beide die Skulptur in Richtung Objekt und Raum öffneten und zu anderen, damals sehr zeitgemäßen, Materialien griffen, als zu den üblichen traditionellen.²⁸⁴ Gironcoli verabscheute bis zu seinem Tod sein gelerntes Handwerk des Goldschmieds „das ihm nur kleinteilige Materialspielereien erlaubte“²⁸⁵ und wo er doch heute für seine „Riesenspielzeuge“ – wie Werner Hofmann seine Skulpturen nennt – bekannt ist. Gironcoli arbeitete viel mit dem Material des Kunststoffs, welches er dann mit Gold-, Silber- oder Bronzefarben überzog, sodass es den Anschein macht, ein anderes Material zu sein. Aber auch zeitgemäße Materialien

²⁸⁰ Interview, Cornelius Kolig, Vorderberg, 8.März 2010, 13:30 Uhr, S. 6; CD-Rom liegt im Research Center des Belvedere Wien auf.

²⁸¹ Vgl. Skreiner 1970, in: Kolig 1973, S. 11,12.

²⁸² Sotriffer 1971, in: Kolig 1973, S. 13.

²⁸³ Keine Angabe 2001, S. 260.

²⁸⁴ Vgl. Mittringer 1998, o.S.

²⁸⁵ Hofmann 2008, S. 9.

wie Holz, Nylon, Glas-Pech, Eisen sowie Aluminium gehörten zum Materialrepertoire Gironcolis, aus dem er zu Beginn Drahtplastiken, welche an das Thema des Porträts (Abb. 40) gebunden waren, machte. Inspiriert wurde Gironcoli von den einfachsten Dingen des Alltags:

„Ich habe mir in Kaufhäusern dauernd Plastikhäferln angeschaut, VIM- und ATA-Flascherln, Seifenschalen, Schachteln; also lauter Dinge, die keine Luxuswelt beschreiben, sondern im Alltag vom Menschen gebraucht werden. Alles das hat mich berührt. [...] Obwohl das überhaupt kein interessantes Design ist, sondern das Letzte vom Letzten, hat es doch etwas Eigenes, und dem bin ich nachgegangen.“²⁸⁶

In den frühen Arbeiten Gironcolis erprobte der Künstler das Material indem er es auf verschiedenste Art und Weise kombinierte, was in diesem Zitat deutlich zum Ausdruck kommt:

„In der ersten Ausstellung ging es mir nur um Materialzusammenführungen: Es hat mich interessiert, auszuprobieren, wie Aluminium, Kunststoff und Wolle zusammenpassen. Angestrichen habe ich erst ab dem Moment, ab dem über einen Arbeitsvorgang eine Sache entstanden ist, die ich in ein Licht tauchen wollte, die ich mit dieser Farbe noch entfremdeter darstellen wollte.“²⁸⁷

Bettina Busse meinte, dass Gironcoli versuchte, sich Ende der fünfziger Jahre, Anfang der sechziger Jahre „einerseits durch die Wahl der verwendeten Materialien und andererseits durch eine abstraktere, nicht dem Kubismus verhaftete Darstellungsweise von der übermächtigen Wotruba-Schule abzugrenzen.“²⁸⁸ So verwendete er, im Gegensatz zu Bildhauern wie Giacometti, der noch auf die traditionelleren Materialien zurückgriff, von Beginn an untypische Materialien, „die der damals vorherrschenden Auffassung von der Materialbehandlung entgegenstehen“.²⁸⁹ In diesem Sinne waren für Wotruba und seine Schule klassische Werkstoffe wie Stein, Bronze oder Marmor für ihre menschlichen Figuren adäquate Materialien. Gironcoli hingegen reizte das Experimentieren durch Zusammensetzen von unterschiedlichen, oft einander entgegengesetzten Materialien, durch die er sich bewusst von der dominierenden Schule absetzte und sich dem Thema Porträt auf eine völlig neue und „zeitgenössischere“ Weise näherte.²⁹⁰

²⁸⁶ Hofmann 2008, S. 9.

²⁸⁷ Gironcoli 1994/1995, in Busse 2008, S. 37.

²⁸⁸ Busse 2008, S. 209.

²⁸⁹ Vgl. Busse 2008, S. 209.

²⁹⁰ Vgl. Busse 2008, S. 209.

Während der ersten Jahre seines Studiums entstanden Objekte, die sich durch ein „Experimentieren mit damals ungewöhnlichen Materialkombinationen – Holz, Plastik, Eisen, Aluminium und Draht – in Verbindung mit dem Porträtthema auszeichnen“.²⁹¹ Die Drahtplastik von 1962 mit dem Titel *Oberkörperform* (Abb. 41) ist eine abstrakte Darstellung eines Oberkörpers aus verschiedenen Einzelteilen, welche wiederum aus unterschiedlichen Materialien wie Holz, Aluminium, Blei und Eisen bestehen. Nachdem Gironcoli keinen Spielraum darin gesehen hatte diese weiterzuentwickeln, sondern sie für ihn „nur Varianten ein und desselben Schemas“²⁹² darstellten, gab er seine Arbeitsweise mit Draht und Metall auf. Nach den „Drahtverformungen“ schuf Gironcoli Arbeiten aus Pappkarton.

Der erste „Kopf“ aus dem Jahr 1963-64 (Abb. 42) besteht aus Aluminium und entstand aus einer „Spielerei“ heraus, wo Gironcoli die verschiedenen Möglichkeiten des Materialumgangs erproben wollte. Die Kopfform besteht aus einem Rechteck und einem Halbkreis, der nach vorne geneigt ist und mithilfe eines rot-blauen Kunststoffkabels an der Wand montiert ist. Im Jahr 1964 entstand ein Kopf (Abb. 43), der die Grundzüge des erwähnten Prototypen trägt, jedoch änderte er die Formen leicht ab – so wird das Rechteck an den unteren Ecken zu einem Kreis geformt – und fertigte es in Pappmaché. Dieser Kopf diente als Vorlage für weitere Köpfe, die von nun an in Polyester (Abb. 44) gearbeitet waren. Der Polyester wurde später mit silberner Blitzofenfarbe bestrichen, da für Gironcoli das Material Polyester allein nicht interessant genug erschien und der Betrachter durch den Akt des Übermalens zusätzlich getäuscht wurde, da er glaubte ein edles Material vor sich zu haben, was jedoch nicht der Fall war (Abb. 45). Das begründete Gironcoli mit Folgendem:

*„Es täuscht die Aura von Dingen vor, die einmal königlich besetzt im Bildgeschehen existiert haben. Den ersten „Kopf“ aus Pappendeckel habe ich unverändert belassen, der zweite war mir dann doch zu schäbig, und ich habe ihn mit Silberfarbe angestrichen.“*²⁹³

Als Gironcoli begann seine Polyesterarbeiten zu bemalen, verwendete er dafür zuerst die rote Grundierfarbe Minium, da er seinen Arbeiten einen schäbigen Ausdruck verleihen wollte. Jedoch war er mit dem Ergebnis nicht zufrieden, bis er auf silberne Blitz-Ofenfarbe stieß, die er in Untermietzimmern sah, womit er dann seine Skulpturen

²⁹¹ Busse 2008, S. 206.

²⁹² Gironcoli 1994/1995, in Busse 2008, S. 41.

²⁹³ Zweite 2004, in: Busse 2008, S. 37.

bemalte. Dadurch wurde eine zusätzliche Verfremdung und „Entrückung aus der Wirklichkeit“²⁹⁴ herbeigeführt.²⁹⁵

„Ich wollte die Figuren eigentlich aus Aluminium herstellen. Also musste ich etwas, was aus Gips war, so streichen, dass es zuerst einmal verblüffend nach Aluminium aussah. Das ist mir schon gelungen; viele Leute dachten, es wäre aus Aluminium.“²⁹⁶

Gironcoli erweiterte seine Farbpalette um Gold und Kupfer, die er bis zu seinem Tod verwendete. Die Farben entsprachen den Materialien Aluminium und Bronze, aus denen Gironcoli seine Güsse machte. Dadurch kam es zu einer Täuschung beim Betrachter, da „[...] manche Modelle durch ihre Farbgebung schon wie ihre gegossene Version aussehen.“²⁹⁷

Die Polyesterarbeiten Gironcolis stellten einen neuen Höhepunkt in der künstlerischen Entwicklung dar, „da er einen modernen Werkstoff, der der industriellen Fertigung entstammt, in den Kunstbereich integriert – und in Kombination mit einer reduzierten Formensprache verstörende, nicht eindeutig zu fassende Objekte schafft. [...] Mit diesen Skulpturen vermittelt er einen neuen Kunstbegriff, der mithilfe des Materials die ‚schäbige‘ und billige Seite der Werke hervorhebt.“²⁹⁸ Wenn man Gironcoli fragte, wie er auf die Verwendung von Kunststoff bzw. Polyester gekommen war, sagte er:

„Dann bin ich durch Zufall auf die Idee gekommen, Kunststoff zu verwenden. Nachdem ich in Geschirrabteilungen immer noch viel herumstreife und herumgestreift bin, sind mir verschiedene Produkte aufgefallen, deren Kunststoffe mich unsagbar gereizt hätten, aus ihnen einfache Formen herzustellen. Nur war es unmöglich, sie zu verarbeiten. Dazu bräuchte es teure Präzisionswerkzeuge, die eben nur in einer sehr hohen Stückzahl rentabel sind. Nicht bei einer Einzelsache – da ist der Arbeitsaufwand zu groß. Also habe ich davon abgesehen, je so etwas machen zu können; ich hab mich beschieden und bin so auf einen Kunststoff, den Polyester gestoßen.“²⁹⁹

Gironcoli war der Meinung, er hätte ein neues Material für die künstlerische Gestaltung erfunden, jedoch hatten schon vor ihm Künstler diesen Stoff verwendet. Gironcoli erklärte, auch warum viele Künstler Gefallen an diesem neuen Material gefunden hatten:

²⁹⁴ Zweite 2004, in: Busse 2008, S. 37.

²⁹⁵ Vgl. Zweite 2004, in: Busse 2008, S. 37.

²⁹⁶ Gironcoli 1994/1995, in Busse 2008, S. 37.

²⁹⁷ Busse 2008, S. 210.

²⁹⁸ Busse 2008, S. 210.

²⁹⁹ Gironcoli 1994/1995, in Busse 2008, S. 36.

„Diese Künstler haben aus einer rationalen Idee heraus den Kunststoff verwendet: Sie konnten sich den Metallguss nicht leisten und verwendeten deshalb ein Material, das eine ähnliche Körperhaftigkeit wie Metall hat. Während sich den Polyester auch jemand leisten kann, der wenig Geld hat.“³⁰⁰

Dennoch muss man sagen „es war wohl auch die Schäßigkeit des Materials, [...] das Billige daran“³⁰¹, das Gironcoli dabei reizte den Kunststoff als künstlerischen Werkstoff einzusetzen, und er betonte:

„Besonders interessant erschienen mir die Kunststoffverpackungen – von Getränken über Waschmittel bis hin zu Putzmitteln.“³⁰²

Aufgrund der unterschiedlichen Materialien soll auf Gironcolis 1970-72 entstandenes Werk „ohne Titel“ (Abb. 46) näher eingegangen werden. Es besteht aus einem Raumwinkel mit Rollen, einem Rolltisch, zwei präparierten Hunden, einem Paar Schuhe, einem Schallplattenspieler und etlichen anderen Materialstücken aus Kupfer sowie Textilien. Über diese Arbeit bemerkte der Künstler:

„Ich habe ein einziges Mal eine Verbindung gesucht in der Tierdarstellung, die mir auch in einem gewissen Maß gelungen ist, aber nicht über die Inhalte, sondern über die Unterschiedlichkeit des Materials. Der Raumwinkel mit diesen beiden Tieren und den anderen Utensilien ist eine Strukturanalyse von Material. In diesem Arbeitsfeld kommen Fell, Kunststoff, Kupfer und Gummi vor. Eine Aufzählung von Material passiert da. Da ist das Tier als Gesamtbild nur eine Materialauflistung, deshalb geht es zusammen. Also das ist wohl meine Erfindung, dass ich Material so nebeneinander strukturiere, dass das Tier sein Dasein in dieser Skulpturengruppe gewinnt.“³⁰³

Es sei ihm dabei vor allem „um die Widerspenstigkeit des Pappendeckels gegangen“³⁰⁴, „der in etwa vergleichbar mit der Widerspenstigkeit des Metallbereichs war, den ich ja aus den Kopfverformungsbildern gekannt habe. Dessen Widerspenstigkeit war mir vertraut geworden, und diese geraden Pappendeckelplatten als Darstellungsgrundmaterial für Köpfe waren gut gewählt.“³⁰⁵

³⁰⁰ Gironcoli 1994/1995, in Busse 2008, S. 36.

³⁰¹ Gironcoli 1994/1995, in Busse 2008, S. 37.

³⁰² Gironcoli 1994/1995, in Busse 2008, S. 37.

³⁰³ Gironcoli 1994/1995, in Busse 2008, S. 49.

³⁰⁴ Gironcoli 1994/1995, in Busse 2008, S. 41.

³⁰⁵ Gironcoli 1994/1995, in Busse 2008, S. 41.

Neben den Wiener Aktionisten³⁰⁶ war Joseph Beuys und seine soziale Plastik stark Einfluss gebend für Gironcoli.

„Die Integration von alltäglichen Gegenständen in das Kunstwerk und deren psychologische Aufladung bestimmen die nun entstehenden, in den Raum greifenden Installationen nachhaltig.“³⁰⁷ „Die Beuys'sche Aufladung von Materialien mit bestimmten Bedeutungsinhalten inspiriert Bruno Gironcoli bei der Herauskristallisierung seiner eigenen persönlichen Ikonographie. Nachdem er sich von der fast ausschließlichen Verwendung von Polyester verabschiedet hat, arbeitet er wieder mit sehr heterogenen Materialien, und zum ersten Mal werden Gegenstände aus dem alltäglichen Leben in die Skulptur eingebunden.“³⁰⁸

Ende der sechziger Jahre arbeitete Gironcoli vermehrt mit Artikeln „[...] des täglichen Lebens wie Putzutensilien, Teller, Besteck, Schuhe, Steckdosen und elektrische Gegenstände“³⁰⁹, um daraus Objektarrangements zu gestalten.³¹⁰

4.5. KONZEPTUELLE KUNST

„In der konzeptuellen Kunst ist die Idee oder das Konzept der wichtigste Aspekt des Werkes. Wenn sich ein Künstler einer konzeptuellen Kunstform bedient, bedeutet das, daß die gesamte Planung und die Entscheidungen im voraus fallen und die Ausführung selbst eine beiläufige Angelegenheit ist. Die Idee wird zur Maschine, die die Kunst schafft.“³¹¹

Mit dem Aufkommen der Konzeptkunst Mitte der sechziger Jahre in Amerika kam es zu einem Paradigmenwechsel in der Kunst, welche sich in der Veränderung der „Präsentationsformen, Präsentationsorte und Präsentationsmedien“³¹² ausdrückte. Der Galerieraum wurde neu definiert und in der Rezeption als Überwindung von „Grenzen und Entfernungen“³¹³ erklärt. Die Idee stand im Zentrum des kreativen Schaffensprozesses und so wurde auf die physische Präsenz des Kunstwerkes immer mehr verzichtet. Der Kunstbegriff wurde in der Folge um immaterielle Qualitäten erweitert, so dass eine künstlerische Arbeit bzw. eine Ausstellung nur noch in Form

³⁰⁶ „Bruno Gironcoli verfolgt den Aktionismus aufmerksam, und gewisse Elemente wie das Ritual, die Opferung, die Materialkombinationen, die künstlerischen Grenzüberschreitungen werden auch in seinem Werk eine wichtige Rolle spielen.“³⁰⁶

³⁰⁷ Busse 2008, S. 217.

³⁰⁸ Busse 2008, S. 216.

³⁰⁹ Busse 2008, S. 383.

³¹⁰ Vgl. Busse 2008, S. 383.

³¹¹ Sol LeWitt, in: Zevi 1995, S. 78.

³¹² Lippert 1990, S. 12.

³¹³ Lippert 1990, S. 12.

eines Kataloges bestehen konnte.³¹⁴ Aufbauend auf Duchamps künstlerischem Erbe wurden Künstler wie Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Donald Judd und Robert Morris – um nur einige zu nennen – folglich zum „reinen Ideenlieferanten“³¹⁵, während „die Ausführung (..) anonymisiert“³¹⁶ wurde. Die Kluft zwischen Rezipient und Kunstwerk wurde überwunden, indem die Erscheinungsform der Arbeit aus der Verfügungsgewalt des Künstlers gelöst wurde und es so zu einer „Neu-Bestimmung der Positionen von Künstler, Werk und Betrachter“³¹⁷ kam. Diese neuen Positionen beeinflussten auch einige österreichische Künstler. So lassen sich konzeptuelle Ansätze in den Arbeiten von Franz West, Erwin Wurm sowie Gelitin wieder finden, wenn auch nicht auf so radikale Weise wie bei den amerikanischen Konzeptkünstlern der ersten Stunde.

4.5.1. VALIE EXPORT

„der mensch ist ein medium der kommunikation, ein symbol- und informationsträger für andere menschen, einen wichtigen platz nimmt dabei die haut ein, die ursprung von schmuck und kleidung ist. (...) je mehr wir die architektur zertrümmern, unsere kleidung aufschneiden, desto näher kommen wir dem menschlichen körper als ort des geistes, dem träger interpersoneller kommunikation. Es ist ein zu-uns-selbst-kommen, eine überwindung der vergesellschaftung, ein eintritt in eine personelle befreiung, ein austritt aus den sozialen qualen, eine absage an zeichen, ihre bedeutung, ihr abbild.“³¹⁸

VALIE EXPORT trat 1967 erstmals mit ihrem Künstlernamen an die Öffentlichkeit mit dem Ziel, sich gegen die vorherrschenden patriarchalen Konventionen in der Gesellschaft sowie gegen die männerdominierte Kunstwelt zu stellen. Als Filmemacherin, Video-, Foto- und Performancekünstlerin brach sie soziale, sexuelle und kulturelle Tabus, um für die Gleichberechtigung der Frau einzutreten.³¹⁹ EXPORT zählt zu den bedeutendsten österreichischen Künstlerinnen der 1960er Jahre und als eine der ersten mit ihren „Guerrilla-Performances“³²⁰ auf sich aufmerksam machte. In den Aktionen setzte EXPORT den eigenen Körper – dies konnte der ganze Körper oder nur einzelne Körperteile wie die Hände oder die Stimmritze sein – als Medium ein, in

³¹⁴ Vgl. Lippert 1990, S. 12-14.

³¹⁵ Lippert 1990, S. 18.

³¹⁶ Lippert 1990, S. 18.

³¹⁷ Vgl. Lippert 1990, S. 57.

³¹⁸ Von Braun 1997, S. 10.

³¹⁹ Vgl. Szely 2007, S. 7.

³²⁰ Stiles 1998, S. 269.

Verbindung mit „technischen/technologischen Werkzeugen“³²¹ – den neuen Medien der Fotografie, des Video sowie des Films – welche sie als „Verlängerung“³²² bzw. „Ergänzung“³²³ des Körpers verstand. EXPORTs „multi-mediale Aktionen“³²⁴ fallen unter den Begriff des „expanded cinema“ – „einer neuen Inter-Kommunikation zwischen Material und Besuchern, zwischen Material und Akteuren, um den verschütteten Wahrnehmungssinn wiederzubeleben und auf Strukturen visueller und emotionaler Kommunikation aufmerksam zu machen“³²⁵ – mit denen sie „das unbewegte Bild“³²⁶ verließ. Das Ziel des „expanded cinema“ war es, die ZuschauerInnen aus ihrer gewohnten Rolle des Konsumenten zu holen und sie stattdessen zu einem aktiven Teil der Aktion werden zu lassen.³²⁷ EXPORT untersuchte in ihren künstlerischen Arbeiten immer wieder die Dimension von Raum und Zeit sowie von Raum, Körper und Architektur. In dem Werkzyklus *Körperkonfigurationen* passte sie seit 1972 den weiblichen Körper an die Formen der vorgegebenen Architektur an.³²⁸

1968 startete VALIE EXPORT gemeinsam mit Peter Weibel die Aktion „*Tapp- und Tastkino*“ (Abb. 47). Dabei stellte sich EXPORT mit einer „Mini-Theaterbühne“³²⁹ – anfangs in Form eines Styropor-, später eines Alukastens³³⁰ – die zwei Öffnungen besaß und die ihre nackten Brüste verdeckte, auf die Straße. Peter Weibel forderte die Passanten mittels Megaphon zum Besuch des sogenannten „Kinos“ auf und hinter die Bühnenvorhänge zu greifen, um EXPORTs Brüste zu berühren.³³¹ Für EXPORT glich die Box dem Kinosaal, ihr Körper wurde zur Leinwand. Der Besucher des *Tapp-und Tastkinos* konnte dabei für zwölf Sekunden „the real thing“³³² erleben, anstatt – wie sonst – die Frau im dunklen Kinosaal heimlich zu betrachten. Jedoch wurde der Besucher gleichzeitig selbst zum „Objekt des Voyeurismus“³³³ da die Aktion im

³²¹ Szely 2007, S. 7.

³²² Szely 2007, S. 7.

³²³ Szely 2007, S. 7.

³²⁴ Aigner 2003, S. 256.

³²⁵ Brugger 1999, S. 36.

³²⁶ Huck 1999, S. 250.

³²⁷ Vgl. Zell 2000, S. 33.

³²⁸ Vgl. Aigner 2003, S. 256-257.

³²⁹ Stiles 1998, S. 269.

³³⁰ Brugger 1999, S.36.

³³¹ Vgl. Stiles 1998, S. 269.

³³² Brugger 1999, S.36.

³³³ Brugger 1999, S. 36.

öffentlichen Raum – auf der Straße – stattfand. EXPORTs Erklärung zu dieser Performance lautete:

„Dadurch, dass ich – in der Sprache des Kinos ausgedrückt – die »Leinwand meines Körpers«, meine Brust, von jedermann berühren ließ, überschritt ich die Grenzen der gesellschaftlich anerkannten sozialen Kommunikation. Meine Brust war »der Gesellschaft des Schauspiels« entzogen, die die Frau mit sich in die »Objektivierung« gerissen hatte. Mehr noch, die Brust ist nicht mehr Besitz eines einzigen Mannes; vielmehr versucht die Frau durch freie Verfügbarkeit ihres Körpers ihre Identität unabhängig zu bestimmen: das ist der erste Schritt vom Objekt zum Subjekt.“³³⁴

Beim *Tapp- und Tastkino* war es ihr eigener Körper, auf dem VALIE EXPORT den Konflikt austrug und diesen sozusagen „zum Instrument einer politischen (feministischen) Aktion“³³⁵ machte. VALIE EXPORT schrieb über diese Aktion:

„Eine Chance das Selbst vom Körper zu lösen, die sozial-patriarchalisch verordnete Rolle der Geschlechter zu transformieren. Die Desertion des Körpers als Double des Realen verlangt die Ablehnung des Bildes, denn das Bild wurde immer schon als Double des Realen gehandelt. Die Verweigerung des Bildes gehört zu den emanzipatorischen Kunstformen der feministischen Ästhetik.“³³⁶

In EXPORTs feministischer *Body Art* interpretierte sie, ähnlich wie Ana Mendieta, den weiblichen Körper „als Bedeutungsträger und Kommunikationsmedium, als autonomes künstlerisches Material, aber genauso als Teil der Gesellschaft.“³³⁷ In EXPORTs *Body Sign Action* (Abb. 48) wird diese Einschreibung gesellschaftlicher Normen und Gesetze in den Körper überdeutlich: Die Künstlerin ließ sich dafür ein Strumpfband auf ihren linken Oberschenkel tätowieren. Für EXPORT ist der Mensch, sein Körper, seine Haut „ein medium der kommunikation, ein symbol- und informationsträger für andere menschen“.³³⁸ Mit EXPORTs Tattoo eines Strumpfbandes tätowierte sich die Künstlerin gleichzeitig ein „Weiblichkeitssymbol“ ein. Das Strumpfband ist ein Symbol weiblicher Erotik und Sexualität. Aus der Auseinandersetzung mit dem Ich und dem Körper wurde eine Auseinandersetzung mit dem Bild der Frau und damit mit dem Blick, der ihren Körper gestaltete. EXPORT meinte dazu:

„Ich fühlte, daß mein Körper auch Haut ist und ebenso auch eine beschreibbare Seite. Und ich zeichnete etwas auf diese Seite, meine Zeichnung, mein eigenes Zeichen, mein Logo, und dort wird es immer bleiben. Und wenn ich sterbe, dann wird es auch vergehen. Es ist da seit 1971. Mein Kunstwerk bei mir, mit

³³⁴ Nesweda 1991, S. 71.

³³⁵ Brugger 1999, S. 36.

³³⁶ Braun 1997, S. 10.

³³⁷ Huck 1999, S. 250.

³³⁸ EXPORT 1973, S. 57.

*mir.*³³⁹

Mit Hilfe des Mediums der Fotografie – in Form von Schwarz-Weiß-Fotos – dokumentierte EXPORT das Tattoo auf ihrem Oberschenkel, kurz nachdem es entstanden war (1970).

*„Die ostentative Zurschaustellung des Tattoos verweist auf den Repräsentationscharakter des Körpers, sein Stigma als Objekt in den Augen der anderen, wie es gleichzeitig Zugehörigkeit zum „Ich“ des privaten Körpers signalisiert.“*³⁴⁰

Dieser Reduzierung des Körpers – genauer gesagt der Frau – auf den Objektstatus versuchte EXPORT mit Hilfe ihrer Aktion entgegenzuwirken.

VALIE EXPORT ist gleichzusetzen mit den Begriffen „Avantgarde“, „Kunst von Frauen“, „Medienkunst“, „Performance“, „Film“, „Feminismus“ sowie „Repräsentation“. Wie keine Zweite zeigte sie, dass „Kunst von Frauen im kulturellen Gesamtkontext eine Sensibilisierung der Ästhetik und neue formale und inhaltliche Konzepte bedeutet.“³⁴¹ EXPORT machte von Beginn ihrer künstlerischen Karriere an das „apparative Bild“³⁴² zu ihrem zentralen Thema, wodurch das Bild nicht mehr wie bisher „nur Ort der Darstellung, sondern auch ein Ort der Aktion, des Prozesses, eines dynamischen Ablaufes, einer Performance“³⁴³ wurde. In ihren Körperaktionen ist die Künstlerin selbst „Medium und Vermittlerin gesellschaftlich kodierter Nachrichten“³⁴⁴. Durch ihren „feministischen Aktionismus“³⁴⁵ repräsentierte EXPORT gesellschaftspolitisch motivierte Kunst von Frauen. So sagte EXPORT über ihre eigene Kunst:

*„Feministische Kunst ist für mich politische Kunst. Sie reagiert auf die realen gesellschaftspolitischen und soziokulturellen Gegebenheiten.“*³⁴⁶

³³⁹ EXPORT, in: Brugger 1999, S. 37.

³⁴⁰ Brugger 1999, S. 37.

³⁴¹ Huck 1999, S. 250.

³⁴² Huck 1999, S. 250.

³⁴³ Huck 1999, S. 250.

³⁴⁴ Huck 1999, S. 2550.

³⁴⁵ Vgl. Huck 1999, S. 250.

³⁴⁶ Brugger 1999, S. 248.

4.5.2. Helga Philipp

„Das Material von Helga Philipps Kunst dehnte sich von Plexiglas auf Aluminium und Metallspiegel aus. Ebenso auf Gummi und andere Materialien.“³⁴⁷

Die Malerin, Graphikerin und Objektgestalterin Helga Philipp (1939-2002) war Pionierin der konkreten Kunst und Op Art der sechziger Jahre in Österreich. Philipps „konstruktiv-geometrische“³⁴⁸ Kunst, nach dem Vorbild der internationalen Gruppe *Abstraction-Création*, war geprägt von der „seriellen und plastischen Formentwicklung und der seriellen Programmierung.“³⁴⁹ So übernahm die Künstlerin die Idee der seriell miteinander verbundenen Kreissegmente sowie des reflektierenden Hintergrunds, welche sie in ihren Siebdrucken und Arbeiten der Op Art anwandte, und übersetzte diese ins Dreidimensionale. Bei einer Ausstellung namens „Grüne Galerie“ im Wiener Stadtpark von 1972 präsentierte Philipp ein Reifenobjekt (Abb. 49), welches aus achtzehn mal sechs Autoreifenschläuchen bestand, das im Wienfluss schwamm. Einzelne Autoreifenschläuche waren zum Teil rosa bemalt und bildeten durch ihre spezielle Anordnung eine mäanderartige Linie. Die Wasseroberfläche des Wienflusses bildete den reflektierenden Hintergrund dazu. Mit dieser Arbeit hat Philipp als eine der ersten Künstlerinnen die Kategorie „Kunst im öffentlichen Raum“ in Österreich mitbegründet.³⁵⁰

1974 zeigte Philipp bei einer Ausstellung in der neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz erneut ihr Objekt aus Autoreifenschläuchen, jedoch wurde dieses anders installiert. Das Reifenobjekt hing von der Decke (Abb. 50) und verwies „mit der real entstehenden Wölbung [der Decke] auf die optische Wölbung des Siebdruckes.“³⁵¹ So übertrug sie, die in der Fläche eingeführten Prinzipien auf das Objekt. Philipps Ensembles aus Gummireifen leitete die Künstlerin von ihren kinetischen Objekten aus Plexiglas aus den Jahren 1962/63 ab. Für die Ausstellung „Grüne Galerie“ im Sommer von 1973 entwarf die Künstlerin ein ähnliches Objekt, jedoch verwendete sie diesmal ein anderes Material: Aluminium. Das Objekt trug den Titel *Serielle Struktur* (Abb. 51)

³⁴⁷ Weibel 2010, S. 108.

³⁴⁸ Weibel 2010, S. 106.

³⁴⁹ Draxl 2010, S. 33.

³⁵⁰ Vgl. Weibel 2010, S. 108.

³⁵¹ Draxl 2010, S. 34.

und bestand aus einem Ringraster aus dreizehn mal dreizehn Metallringen, die zur Mitte hin zunehmend in den Raum vordrangen und so verstärkt einen „Röhrencharakter“³⁵² bekamen. Das Objekt war auf einem Sockel im Gras platziert, wodurch sich mit der Zeit, durch den Prozess des vegetabilen Wachstums, die leeren Zwischenräume zu füllen begannen. Dadurch band Philipp die Kategorie Zeit in ihr Objekt mit ein.

Philipp schuf mit ihrer Kinetischen und Optischen Kunst sowie ihren Objekten, in der sie den Betrachter ins Zentrum rückte und die Koordinaten von Raum und Zeit in ihre künstlerische Arbeit mit einbezog, einen ganz wesentlichen Beitrag und muss so als Wegbereiterin der Partizipationsästhetik angesehen werden, die in der Folge von der Medienkunst aufgegriffen und zu ein eminenter Teil dessen wurde.³⁵³ So sagte Philipp:

„Die Veränderung, die Transformation, die Variabilität sind Ziel des Kunstwerkes.“³⁵⁴

4.5.3. Franz West

„Der Ursprung [sic!] (ihre Materialität) des Kunstwerks ist die Verpackung des Materials, aus dem es besteht.“³⁵⁵

Franz West (geb. 1947) verdeutlichte mit folgendem Zitat, dass das Material für das Formempfinden seiner skulpturalen Arbeiten eine wichtige Rolle spielt.³⁵⁶ West schaffte – dem kunsthistorisch korrekten Begriff zufolge – Plastiken aus den verschiedensten Materialien, die er in weißer Farbe beließ oder seit Mitte der achtziger Jahre mit Farbe und Gold bemalte. Fälschlicherweise jedoch bezeichnete er seine Arbeiten als „Skulpturen“, was zu einer Debatte über die heutige Definition bildhauerischen Schaffens führt. Neuerdings verwenden Künstler die Begriffe „Skulptur“ und „Plastik“ geradezu willkürlich für ihre künstlerische Arbeit, mit dem Wissen, dass sich diese der gebräuchlichen Definition der kunsthistorischen Fachbegriffe widersetzen. Die Skulptur der achtziger Jahre orientierte sich jenseits des akademischen und klassischen Skulpturen- und Plastikbegriffs. Wilfried Skreiner meinte

³⁵² Draxl 2010, S. 34.

³⁵³ Vgl. Weibel 2010, S. 108-109.

³⁵⁴ Weibel 2010, S. 108.

³⁵⁵ West 2000, S. 117.

³⁵⁶ Szeemann 2000, S. 53: „Für das Formempfinden der Skulpturen Wests spielt das Material eine besondere Rolle.“³⁵⁶

dazu: „*Sie [die Skulptur] schafft 'Synonyme für Skulptur' [...] in Gestalt neuer Synthesen aus Materialkombinationen und Formmöglichkeiten.*“³⁵⁷ Der Skulpturenbegriff wurde neu formuliert und erweitert, indem „synonyme Formen“³⁵⁸ der Skulptur entstanden, die als solche anerkannt wurden. So treffen in Wests Skulpturenbegriff „die informelle Formensprache, die Verwendung „unkünstlerischer“, dem Haushalt oder der Medizin entnommener Materialien, die performativen und psychologischen Aspekte, die philosophischen Konnotationen und vor allem die Durchquerung der verschiedensten Medien von der Plastik über die Photographie und das Video bis zum Möbel und dem Environment“³⁵⁹ aufeinander. Weiters wurde der Skulpturenbegriff durch einen spielerischen Aspekt, der fortwährend die körperliche Kontaktaufnahme zum künstlerischen Objekt einforderte, ergänzt.³⁶⁰ Mit anderen Worten: West stellte „lediglich Behelfe für von ihm nicht vorgegebene mögliche Erfahrungen zur Verfügung.“³⁶¹ Diese neue Auffassung von Skulptur, wo es zu „aktionistisch-performativen Aktivitäten“³⁶² mit Hilfe von Handlungsanweisungen – einem zusätzlichen, neuen Aspekt – kam, nahm ihren Anfang in den sechziger Jahren in der Fluxus-Bewegung. Es kam jedoch auch vor, dass tatsächlich Spiele Einzug in die Kunst fanden, wie bei Takako Saitos und Yoko Onos Schachspielen oder dass die Musik zum künstlerischen Mittelpunkt wurde, indem der Museumsbesucher aufgefordert wurde, auf einfachen Instrumenten zu spielen. Franz West selbst nannte als mögliche Inspirationsquelle für sein skulpturales Schaffen – vor allem aber was seine Passstücke betrifft – nicht so sehr die Fluxus-Künstler, sondern viel eher den deutschen Künstler Franz Erhard Walther (geb. 1939) und dessen „Werkzeuge“, die ab den frühen sechziger Jahren entstanden. Diese stehen Wests Intention – Objekte auf ganz individuelle Art und Weise vom Betrachter zu handhaben und ihn dabei die eigenen Befindlichkeiten erfahren zu lassen – sehr nahe. Sie bestehen häufig aus weichen Baumwollstoffen, sind formal reduziert und sollten vom Betrachter benutzt werden. Robert Fleck nannte Erhardts skulpturale Arbeiten „Erfahrungsobjekte“³⁶³, und so können diese auf verschiedene Weisen erfahren bzw. benutzt werden, ob durch Anziehen oder Hineinlegen. Jedoch gibt es auch Arbeiten, die die Form einer Tasche,

³⁵⁷ Skreiner 1986, o.S.

³⁵⁸ Skreiner 1986, o.S.

³⁵⁹ Fleck 1996, S. 54.

³⁶⁰ Vgl. Fleck 1996, S. 58.

³⁶¹ Fleck 1996, S. 148.

³⁶² Fleck 1996, S. 148.

³⁶³ Fleck 1996, S. 151.

Decke bzw. eines Sackes besitzen und je nach Formgebung benutzt werden sollten. Der einzige Unterschied zwischen Wests Passstücken und Walthers Erfahrungsobjekten, ist der, dass Walthers Arbeiten von mehreren Personen gleichzeitig verwendet werden können, was bei West nicht möglich ist. Dadurch eröffnete sich bei Walther die Möglichkeit eines kollektiven Erfahrens sowie jene, soziale Verhaltensweisen zu untersuchen.³⁶⁴

Auch in Österreich wurden ab den späten sechziger Jahren Körperobjekte und Körperenvironments von der Architektengruppe *Haus-Rucker-Co* und *Coop Himmelb(l)au* geschaffen. Diese als „Mind-Expander“ oder „Environment-Transformer“ entwickelten Helme sollen die Sinneseindrücke des Trägers mit Hilfe von eingebauten Filtern oder Stereoanlagen beeinflussen.³⁶⁵

Passstücke (vgl. Abb. 52, 53)

West's Œuvre besitzt eine interaktive, den Betrachter „zur Mitwirkung auffordernde Qualität“³⁶⁶, die alle seine skulpturalen Werke, insbesondere aber seine Installationen betrifft. So konstatierte Peter Gorsen, dass sich bei West „das Artefakt [...] zur Ereignisskulptur verwandelt.“³⁶⁷ Diese von Franz West ausgesprochene Einladung an den Betrachter, seine skulpturalen Arbeiten tatsächlich zu benutzen, öffnete den Skulpturenbegriff „ins Performative, Aufführungs- und Theaterhafte hinein und damit in Richtung von Momenten des Lebens und sozialer Abläufe“³⁶⁸.

Der menschliche Körper bildet ein zentrales Element in Franz West's Skulptur. Der reale Körper als künstlerisches Medium hatte bekanntlich seine stärkste Ausprägung in der Kunst der sechziger Jahre in Österreich. Nun kam es in der Kunst Wests zu einer Weiterführung dieser zentralen Idee. Jedoch wurde dabei nicht der Künstler selbst ins Zentrum der künstlerischen Arbeit gestellt – wie es im Wiener Aktionismus fast immer der Fall war – sondern vielmehr die Trennung zwischen Publikum und Akteur aufgehoben und es kam so zu einer Verschmelzung beider. Hinzu kam, dass bei West die künstlerische Handhabung der Objekte an keinen bestimmten Ort und keine Zeit

³⁶⁴ Vgl. Fleck 1996, S. 148ff.

³⁶⁵ Vgl. Fleck 1996, S. 160.

³⁶⁶ Adriani 2000, o.S.

³⁶⁷ Gorsen 1996, S. 19.

³⁶⁸ Gorsen 1996, S. 40.

gebunden war. Um diese eben genannten Elemente wurde der Aktionsbegriff der 1960er Jahre in den achtziger Jahren erweitert.³⁶⁹

Wests Skulpturen bestehen sehr häufig aus einem „Holz- oder Stahlgerüst unter Benutzung eines Ofenrohrs“³⁷⁰, welche wiederum mit einer farbigen oder danach bemalten Papiermaché-Schicht überzogen sind. Sie wurden entweder direkt auf dem Boden platziert oder auf einen Sockel gestellt. In manchen Fällen wurden die Skulpturen auf einen Eisenstab mit Fuß montiert.

Franz West entwickelte die sogenannten *Passtücke* erstmals im Jahr 1976, während seiner Ausbildungszeit an der Akademie der bildenden Künste in Wien in der Bildhauerklasse von Bruno Gironcoli. West benutzte – so wie sein Lehrer – Polyester als Material zur Herstellung der Passtücke, auch wenn der Polyester nicht als solcher zu erkennen war, da er mit anderen Materialien gemischt wurde. Die Passtücke bestehen in der Regel aus einem Drahtgerüst, das mit Kunststoff, Gips, Papiermaché sowie Verbandmaterial überzogen war.³⁷¹ Wests Passtücke waren anfangs unbemalt. Ab dem Frühjahr des Jahres 1980 gestaltete er sie zunehmend farbig (meistens monochrom) oder bat Freunde, diese für ihn zu bemalen.³⁷² Im selben Jahr wurden die Passtücke bei ihrer ersten Ausstellung direkt auf dem Boden präsentiert. Sie setzen sich aus Gips und Papiermaché zusammen – Materialien, die für den Künstler typisch sind – und wurden ab diesem Zeitpunkt meistens auf einem Sockel präsentiert. Bei einer Ausstellung bei Kaspar König in Köln im Jahr 1981 wurden erstmals Transportpaletten zu Podesten umfunktioniert. Die Besucher sahen in diesen Podesten eine Art Bühne, auf der sie mit den Passtücken hantierten. Zwei Jahre später stellte Julius Hummel Wests Passtücke in seiner Wiener Kunsthandlung einzeln auf traditionellen Sockeln aus, wodurch sie ihrer freien Benutzung beraubt wurden, jedoch rückte die formale Erscheinung dadurch in den Vordergrund.³⁷³ Was die Eigenschaften der Passtücke betrifft, so erinnern diese an Griffe, Henkel, Halterungen, Stiele, Klammern, Stöcke, Krücken, Haken, Gürtel und noch vieles mehr, die allesamt eine „stützende Funktion“³⁷⁴

³⁶⁹ Vgl. Gorsen 1996, S. 42.

³⁷⁰ Szeemann 2000, S. 32.

³⁷¹ Vgl. Fleck 1996, S. 48.

³⁷² Vgl. Badura-Triska 1996, S. 185.

³⁷³ Vgl. Badura-triska 1996, S. 191.

³⁷⁴ Gorsen 1996, S. 28.

besitzen. Ihre Erscheinungsform ermöglicht es, „handlich anzupacken“³⁷⁵ bzw. zu tragbaren Objekten werden zu lassen und so körperlich erfahrbar zu werden. Später entstandene Passstücke weisen nicht mehr eine so eindeutig erkennbare Form auf, wodurch keine konkrete Vorgabe zur Handhabung gegeben ist und so der Umgang mit den Passstücken ein völlig beliebiger ist.³⁷⁶ Gorsen erläuterte die verschiedenen Ausdrucksweisen, die den Passstücken innewohnen:

„In den Skulptur und Ereignis vereinigenden Paßstück-Aktionen ist die ganze Spannweite der grotesken Körpersprache vom manisch-ungehemmten bis zum depressiv-gehemmten Ausdruck, vom freien Ausdruckstanz bis zum katatonen Stupor präformiert.“³⁷⁷

Franz West arbeitet mit Hilfe von Handlungsanweisungen in Form von Texten sowie Videofilmen, in die auch die Ideen befreundeter Künstler oder Schriftsteller mit einfließen konnten. So wurden die Passstücke erstmals in der Galerie nächst St. Stephan in Wien im Jahr 1980 der Öffentlichkeit präsentiert, indem West diese lapidar an die Wand lehnte. Mittels eines Textes sowie mit Hilfe von Fotos von Personen, die Wests skulpturale Arbeiten benutzten, wurde dem Ausstellungsbesucher vorgewiesen, wie die Passstücke zu handhaben seien.³⁷⁸ Die Passstücke bestehen aus den Materialien Metall, Gips, Papiermaché und Farbe. Dazu sagte Ralph Melcher:

„Sie sind deutlich auf sich selbst als Gegenstände verweisende, dennoch aber schwer lesbare Skulpturen in rauher, 'unvollendeter' Faktur (es fehlt scheinbar das 'Finish'), sie ergänzen sich nur durch die aktuelle Handhabung zu ihrer vollständigen Aufgabe, sie werden oftmals bereits 'möbliert', also in einem Zusammenhang präsentiert (nämlich auf Sockeln oder in Kästen), und sie vollenden ihren Zweck und ihr Wesen schließlich als Möblierung des Körpers desjenigen, der sie aufnimmt und handhabt, der sie sich anpasst.“³⁷⁹

Die Passstücke bieten Assoziationen mit dem Informel sowie mit dem Bozzetto, dessen Oberflächenqualität eine sehr ähnliche ist. Szeemann meinte über die Passstücke:

„Die Materialität scheint das wesentliche Moment dieser Formfindungen zu sein, die dennoch ihr Gestaltesein im Wortsinne, nämlich eine Gestalt geworden zu sein, unmissverständlich einfordern.“³⁸⁰

Die Passstücke sowie Wests diverse Sitzmöbel sind darauf ausgerichtet vervollständigt zu werden, indem der Körper des Betrachters interagiert und diese benutzt. Die

³⁷⁵ Badura-Triska 1996, S. 139.

³⁷⁶ Vgl. Badura-Triska 1996, S. 139.

³⁷⁷ Gorsen 1996, S. 35.

³⁷⁸ Vgl. Badura-Triska 1996, S. 191.

³⁷⁹ Melcher 2000, S. 40.

³⁸⁰ Szeemann 2000, S. 53.

Tatsache, dass die Passstücke ortsungebunden sind und nicht an den klassischen Orten präsentiert wurden, erleichterte den Umgang mit diesen.³⁸¹ Peter Gorsen meinte, dass die Passstücke wie Kleidungsstücke am Körper getragen werden sollten.³⁸² Alicia Chillida sagte dazu:

„Der Künstler fordert von seinem Publikum die Aufgabe seiner statischen Haltung. Es soll durch Bewegung des Körpers Teil des Werkes werden.“³⁸³

Passstücke sind Skulpturen, die dafür vorgesehen sind, vom Betrachter benutzt bzw. getragen zu werden, „deren Formen an irgend etwas [sic!] zwischen einem autonomen Skulpturobjekt und einem Instrument für einen bestimmten Zweck erinnern“³⁸⁴ und anfänglich zusammen mit Schwarz-Weiß-Photographien – später gemeinsam mit Videos – ausgestellt wurden, um so dem Museumsbesucher den richtigen Umgang mit den Passstücken vorzuführen.

West's ursprüngliche Idee war, Neurosen plastisch Ausdruck zu verleihen. So sagte er:

„Ich behaupte, wenn man Neurosen sehen könnte, sähen sie so aus.“³⁸⁵

Neben den Handlungsanweisungen ist der Begriff der *Ungenauigkeit*, die sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Œuvre hindurchzieht, bezeichnend für West's skulpturale Arbeiten. So betrifft diese Ungenauigkeit auf der einen Seite die Oberfläche West's einzelner Skulpturen, welche einen unfertigen Charakter besitzen, aber auch die „Abgrenzung der einzelnen Werke zueinander und (...) [die] Anweisungen zu ihrer Handhabung“.³⁸⁶ Robert Fleck beschrieb diese besondere Art der Materialität von West's Skulpturen mit dem Begriff der „Anti-form“³⁸⁷, der ursprünglich aus der Concept Art der 1960er Jahre in Amerika stammt und die Ästhetik und äußere Erscheinung der Objekte anspricht, wie z.B. die Verwendung von „armen Materialien“.³⁸⁸ So veränderten sich die Anweisungen mit der Zeit und die Skulpturen und Installationen wurden zu neuen Gruppen geformt.

³⁸¹ Vgl. Badura-Triska 1996, S. 145.

³⁸² Vgl. Gorsen 1996, S. 16.

³⁸³ Chillida 2000, S. 104.

³⁸⁴ Szeemann 2000, S. 34.

³⁸⁵ West, in: Szeemann 2000, S. 34.

³⁸⁶ Szeemann 2000, S. 44.

³⁸⁷ Fleck 1996, S. 58.

³⁸⁸ Vgl. Fleck 1996, S. 58.

Möbel (vgl. Abb. 54)

Eine weitere wichtige Werkgruppe bilden Wests Sitzmöbel bzw. „Möbelskulpturen“, die von den Proportionen her an den Wiener Sezessionsstil erinnern und diesen gleichzeitig parodieren. Sie bestehen aus Fertigteilen und Industrieschrott, meistens bilden Teppiche die Sitzfläche.³⁸⁹ West produziert seine Möbel seit 1987 und präsentierte diese anfangs auf Sockeln, später stellte er sie in einer häuslichen Umgebung aus sowie im Museumskontext. Das Umfeld, in welchem die Möbel präsentiert wurden, nahm ihnen ihre ursprüngliche Funktion, nämlich die der Benutzung und stellte sie so in einen neuen Kontext, wodurch beim Museumsbesucher eine gewisse Scheu hervorgerufen wurde und ihn vor der Benutzung des Möbels zurückschrecken ließ. Dazu meinte Ralph Melcher:

„Ein noch subtileres Unbehagen stellt sich gegenüber den in Nutzung eindeutigen Möbelstücken durch deren Aufstellungsort und Präsentationsart ein.“³⁹⁰

Eine Gemeinsamkeit zwischen den Passstücken und den Möbeln Wests ist die „Ereignishaftigkeit“³⁹¹, die beide Werkgruppen evozieren.³⁹² In den Möbeln Wests kommt es zu einer ausgewogenen Verbindung von „Schauwert und Nutzwert“³⁹³, für die der Künstler mittlerweile bekannt ist. Der Museumsbesucher, der auf einem der Möbel Wests Platz nimmt und somit das Objekt benutzt, wird „zum Teil der Skulptur“³⁹⁴ und „begibt sich gewissermaßen auf einen Sockel.“³⁹⁵ Weiters sagte Melcher dazu:

„Der Zeitpunkt des Kunstwerkes ist letztlich bedeutungsvoll: es existiert offenbar nur im Augenblick der körperlichen Benutzung oder wenigstens bei seiner Anschauung.“³⁹⁶

Dazu Gorsen ergänzend:

„Es [das Kunstwerk] ist niemals abgeschlossen, „fertig“, autonom, sondern ein Prozess, der durch die erlebte Zeit im „zustand psychischer befindlichkeit“ bestimmt ist.“³⁹⁷

³⁸⁹ Vgl. Gorsen 1996, S. 16.

³⁹⁰ Melcher 2000, S. 46.

³⁹¹ Szeemann 2000, S. 46.

³⁹² Vgl. Melcher 2000, S. 40ff.

³⁹³ Melcher 2000, S. 70.

³⁹⁴ Melcher 2000, S. 78.

³⁹⁵ Melcher 2000, S. 78.

³⁹⁶ Melcher 2000, S. 86.

³⁹⁷ Gorsen 1996, S. 19.

Franz West Kunst gilt es zu erleben, das bedeutet „über die körperliche Kontaktaufnahme mit dem Werk Zugang [zu diesem zu] finden.“³⁹⁸ Für Franz West scheint diese Partizipation des Museumsbesuchers bei seinen künstlerischen Arbeiten von großer Bedeutung zu sein, da er sagt:

„Es ist nicht wichtig, wie die Kunst ist, sondern wie sie benutzt wird.“³⁹⁹

Gorsen nannte Wests Skulptur deswegen auch „Kommunikationskulptur“⁴⁰⁰ und sagte, dass ihre Bestimmung „als zeitliches Ereignis und Erfahrungsinstrumentarium“⁴⁰¹ sei, benutzt zu werden bzw. „angewandte Kunst“⁴⁰² zu sein.

Lemurenköpfe (vgl. Abb. 55)

Franz Wests Lemurenköpfe bilden eine eigene Werkgruppe und wurden als Brückenfiguren entworfen und erstmals 1992 als „Animismusstudien“⁴⁰³ auf der Documenta ausgestellt. Die Köpfe waren anfänglich fragil zusammengestellt, so benutzte West in den siebziger Jahren dafür noch Gips und Gaze, die er verformte und dann mit weißer Dispersion überzog.⁴⁰⁴ Franz West erklärte warum er dieses Material gewählt hat:

„Ich habe dieses Verbandmaterial überhaupt immer genommen, weil es das Naheliegendste und Einfachste war. Man sagt ja in Wien, das käme aus der Aktionismus-Gegend, spezifisch von Schwarzkogler. Andererseits aber war meine Mutter Zahnärztin. Die Praxis war in derselben Wohnung, in der ich mein Atelier hatte. [...] Es lagen Gaze-Schleifen herum. So wurde das mein Material.“⁴⁰⁵

Durch das Material Gips ließ sich eine ganz eigene Oberflächentextur erreichen, die es erlaubte „Allerweltsmaterialien“⁴⁰⁶, Tageszeitungen sowie Papierabfälle in die Arbeit zu integrieren. In manchen Fällen gab das Material bereits die Farbe vor, sodass dreidimensionale Collagen entstanden, bzw. wurde das Material später bunt bemalt. Gips wurde bereits in der frühchristlichen Kunst sowie im Mittelalter verwendet, aber

³⁹⁸ Chillida 2000, S. 102.

³⁹⁹ West, in: Chillida 2000, S. 103.

⁴⁰⁰ Gorsen 1996, S. 19.

⁴⁰¹ Gorsen 1996, S. 19.

⁴⁰² Gorsen 1996, S. 19.

⁴⁰³ Gorsen 1996, S. 14.

⁴⁰⁴ Vgl. Almuth Spiegler 2010, S. 46ff.

⁴⁰⁵ West, in: Fleck 1994, S. 78.

⁴⁰⁶ Melcher 2000, S. 54.

vor allem im Barock erlebte es eine Art *Revival* und wurde „vollwertiges Medium für den Bildhauer und blieb nicht bloßes Entwurfsmaterial“.⁴⁰⁷ Franz West verwendete dieses Material, um damit Metallstrukturen zu verkleiden oder er bearbeitete den Gips plastisch frei „analog zur Verwendung des Papiermaché und fast wie eine Art Gipsverband“.⁴⁰⁸ Die späteren Versionen der Lemurenköpfe wurden aus dem harten Material Aluminium geformt, das später weiß bemalt wurde.

West benutzte für viele seiner skulpturalen Arbeiten die Materialien Papiermaché sowie Gips, um damit Gerüste, die meistens aus Metall bestanden, zu verkleiden. Eine ähnliche Vorgangsweise wählte West bei seinen Möbeln. In diesem Fall verwendete er zwar Teppiche, verkleidete jedoch so wie in seinen Arbeiten aus Papiermaché oder Gips, ein Gestell aus Stahl, aus dem die Diwane und Liegen bestanden und dadurch erst benutzbar gemacht wurden. Dazu sagte Ralph Melcher:

*„Franz West erzeugt durch seine Tätigkeit eine Textur aus den Materialien, die er verwendet, aus der in vielen Schichten und Schichtungen übereinander die schließliche Form hervorgeht. Es handelt sich also in der Tat um einen plastischen, nicht so sehr um einen skulpturalen Vorgang.“*⁴⁰⁹

West's Möbel, die mit Teppichen verkleidet waren, riefen womöglich beim Betrachter Assoziationen mit Sigmunds Freud berühmter Couch hervor. Seine Möbelgruppen stehen aber vor allem – was ihre Ideologie betrifft – der Wiener Werkstätte nahe, welche um die Jahrhundertwende die Grenzen zwischen Kunst und Handwerk hat verschwimmen lassen und beides in den Alltag integrierte.⁴¹⁰

Aus demselben Material wie die Passstücke – nämlich aus Papiermaché, Polyester und Gips – entstanden ab Mitte der achtziger Jahre abstrakte skulpturale Gebilde, die nicht mehr zur Benutzung vorgesehen waren, sondern als „autonome Plastiken“⁴¹¹ wahrgenommen werden sollten. West bemalte seine abstrakten Formationen anfangs monochrom. Sie wurden auf Sockeln, direkt auf dem Boden oder an der Wand als Wandrelief ausgestellt. Diese skulpturalen Objekte sollten nicht weiter durch die körperliche Erfahrung diverse physische, psychische sowie mentale Prozesse beim Betrachter auslösen – so wie es davor bei Wests Passstücken und Möbeln die Intention

⁴⁰⁷ Melcher 2000, S. 54.

⁴⁰⁸ Melcher 2000, S. 54.

⁴⁰⁹ Melcher 2000, S. 55.

⁴¹⁰ Vgl. Spiegler 2010, S. 46ff.

⁴¹¹ Badura-Triska 1996, S. 192.

war – sondern vielmehr intendierte West mit diesen Arbeiten die rein psychischen und geistigen Diskurse, die beim Besucher allein durch die Betrachtung entstanden. Aber auch hier war ein wesentlicher Aspekt des Werkes der beiliegende Text, der West zufolge anregend auf den Betrachter wirken sollte – auch wenn teilweise entscheidende Momente zur Werkentstehung genannt wurden – und nicht als Handlungsanweisung mit einem erläuternden Hintergrund intendiert war.

Gorsen fasste Wests skulpturales Schaffen sehr treffend zusammen, indem er sagte:

„Ein solches skulpturales Handeln in Zwischenräumen – „zwischen“ der Skulptur und einem Möbel aus abfallartigen Eisenteilen, „zwischen“ reiner und angewandter Kunst, „zwischen“ dem Einzelstück und dem Environment, „zwischen“ einer körperkünstlerischen Auffassung der Skulptur und dem Umkreisen philosophischer und wahrnehmungsphänomenologischer Problemstellungen – stellt die zentrale Identität der bildhauerischen von Arbeit Franz West dar.“⁴¹²

4.5.4. Erwin Wurm

In den 1960er Jahren forderten KünstlerInnen MuseumsbesucherInnen vermehrt zur Partizipation auf, was bedeutet, dass der Betrachter in das Kunstwerk integriert wurde, indem das Publikum half, das Kunstwerk zu konstruieren und somit zu einem fixen Bestandteil wurde. Dies geschah in Form von Anweisungen. So hatte Robert Morris 1971 bei seiner Retrospektive in der Tate Gallery in London spezifische Skulpturen für die Teilnahme des Museumsbesuchers entwickelt. Diese neue Auffassung von Skulptur, welche sich in Form von Partizipation sowie seiner Reproduktion unter dem „fotografischen Paradigma“⁴¹³ äußerte, führte zu einer „Ästhetik des Verschwindens und der Absenz des Objekts“⁴¹⁴. Künstler wie Yves Klein beschäftigten sich Ende der fünfziger Jahre bereits mit dieser Form der Ästhetik in ihrer Kunst. In diesem Zusammenhang ist Klein in erster Linie für seine Ausstellung *Le vide* aus dem Jahr 1958 in Paris bekannt, wo er einen leeren Raum ausstellte sowie für seine Arbeit *Le saut dans le vide*.⁴¹⁵ In beiden Arbeiten spielt das Medium der Fotografie eine bezeichnende Rolle, ohne welche keine der beiden Aktionen heute für den Betrachter nachvollziehbar wäre. Dieser Umgang mit dem Medium der Fotografie und in erweiterter Hinsicht mit dem Medium des Videos, führt mich zu dem österreichischen Bildhauer Erwin Wurm.

⁴¹² Gorsen 1996, S. 40.

⁴¹³ Weibel 2002, S. 7.

⁴¹⁴ Weibel 2002, S. 7.

⁴¹⁵ Vgl. Weibel 2002, S. 3ff.

Dieser arbeitete – ähnlich wie Franz West – an einem erweiterten Skulpturenbegriff. Entscheidend dabei ist, dass er alle seine Werke *Skulpturen* nannte - auch die Zeichnungen, Bücher, Fotografien und Videos – obwohl der Begriff Skulptur seiner Definition nach etwas völlig anderes besagt, nämlich den Prozess des Abtragens bzw. Wegnehmens von meist hartem Material. Wurm benutzt für seine Skulpturen weder die traditionellen bildhauerischen Materialien, wie man es aus der kunstgeschichtlichen Tradition kennt, noch fertigte er heute dreidimensionale Kunstwerke an, die autonom als Exponat in einer Ausstellung zu betrachten sind.⁴¹⁶ Und so kam es in seinen *One Minute Sculptures* (Abb. 56), ähnlich wie im Surrealismus, zu zufälligen Begegnungen von Alltagsgegenständen mit dem menschlichen Körper, und das in den verschiedensten Positionen und Situationen. Der Mensch wurde in Verbindung gebracht mit einem alltäglichen Gegenstand „zu einer zeitlich befristeten Stellung, Haltung und Position, die nur in Fotografien und Videobildern eine überzeitliche Existenz erfahren.“⁴¹⁷ Der Mensch wurde zum künstlerischen Material und ersetzte so die Figur der klassischen Skulptur, indem er entweder nach einer schriftlichen oder zeichnerischen Anweisung des Künstlers in Aktion trat und durch den Moment der Bewegungslosigkeit jenen statischen Ausdruck einer Skulptur einnahm.⁴¹⁸ Diese bewegungslose Aktion des Menschen wurde zu einer „Skulptur auf Zeit“⁴¹⁹, die nach einer Minute wieder verschwunden war und nur durch das Medium der Fotografie weiter existierte und dadurch den Anspruch erhob, Skulptur zu sein.⁴²⁰ Ulrike Lehmann analysierte die Auswirkung, welche die Medien der Fotografie und des Videos auf die *One Minute Sculptures* hatten:

„Sie halten die figurative, die lebendige und zugleich bewegungslose Live-Performance eines Moments auf Dauer fest und werden so selbst zur Skulptur.“⁴²¹

An öffentlichen Orten, – wie Märkten oder Gehsteigen – sowie in privaten Räumen, kleinen Wohnungen oder an prächtigen repräsentativen Orten nahmen die Darsteller der *One Minute Sculptures* – u.a. manchmal auch der Künstler selbst – Positionen ein in Verbindung mit Alltagsgegenständen, welche nur wenige Minuten eingehalten werden konnten (vgl. Abb. 57). Mit Hilfe der Fotografie und des Videos wurden Wurms

⁴¹⁶ Vgl. Lehmann 2003, S. 70.

⁴¹⁷ Lehmann 2003, o.S.

⁴¹⁸ Vgl. Lehmann 2003, o.S.

⁴¹⁹ Lehmann 2003, o.S.

⁴²⁰ Vgl. Lehmann 2003, o.S.

⁴²¹ Lehmann 2003, o.S.

plastische Konstruktionen im Zusammenhang mit dem menschlichen Körper vermittelt, wodurch der Künstler gleichzeitig ein neues Kriterium einführte, nämlich das der Zeit. Die zwei Dokumentationsarten unterscheiden sich wesentlich voneinander. Während die Fotografie nur einen Augenblick bzw. nur einen gewissen Ausschnitt der *One Minute Sculptures* festhalten kann, schafft es das Video, den gesamten Entstehungsprozess zu dokumentieren, begonnen beim Lesen der Handlungsanweisung, bis hin zu der Möglichkeit eines gescheiterten Versuches einer Ausführung einer *One Minute Sculpture*.⁴²² Verschiedenste Objekte, der menschliche Körper sowie die Medien Fotografie und Film bilden die „Materialien“ von Wurms skulpturaler Arbeit bzw. sind die Bestandteile, aus denen sich seine *One Minute Sculptures* zusammensetzen. Auf großen weißen Wänden oder flachen Podesten, die als traditionelle Indikatoren der Skulptur zu entziffern sind, liegen die alltäglichen Gegenstände bzw. Kleidungsstücke, eine Anweisung in Form einer Zeichnung (Abb. 58) oder eines Textes, die zur Ausführung der Skulptur benötigt werden, sowie ein Fotoapparat, der so direkt die skulpturale Umsetzung festhalten soll. Die Handlungsanweisung ist ein wichtiger Aspekt in den *One Minute Sculptures*, der seinen Einzug in die Kunst erstmals in den 1960er Jahren hatte. In diesem Zusammenhang muss auch Richard Serra genannt werden. Serra erstellte beispielsweise in den Jahren 1968-70 eine Liste mit einem Infinitiv neben dem anderen: „ROLLEN / ZERKNÜLLEN / FALTEN / AUFBEWAHREN / BIEGEN / [...] / ZERREISSEN / FALLEN LASSEN“⁴²³

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich Wurms *One Minute Sculptures* aus folgenden wichtigen Punkten zusammensetzen: der Anweisung, der Partizipation des Museumsbesuchers, was in der Folge dem Moment der Bewegung und Aktion entspricht, dem Medium der Fotografie und dem Video sowie der klassischen Elemente der Skulptur wie Raum, Wand, Boden und Sockel. Diese eben genannten Elemente ergeben in ihrer Verbindung einen neuen Skulpturenbegriff: die Handlungsform. Dabei geht es um den skulpturalen Prozess, um „Skulptur als Handlung“⁴²⁴.

Lehmann beschrieb Wurms *One Minute Sculptures* auch mit dem Begriff „time-based-sculptures“⁴²⁵ und meinte dazu, dass die Skulptur „als Prozeß in Raum und Zeit“⁴²⁶

⁴²² Vgl. Newman 2002, S. 13ff.

⁴²³ Newman 2002, S. 17.

⁴²⁴ Lehmann 2003, o.S.

⁴²⁵ Lehmann 2003, o.S.

erfahrbar gemacht wurde und dadurch die Grenzen zwischen Kunst und Alltag geöffnet wurden. Der Abstand zwischen künstlerischer Arbeit und Betrachter wurde dezimiert und der Betrachter selbst „in die Rolle des Künstlers“⁴²⁷ gerückt bzw. zum Kunstwerk gemacht. Die von Wurm entworfenen Handlungsmuster werfen mit Hilfe von Ironie und Zufall Fragen zur Grenze zwischen Kunst und Alltag auf und hinterfragen, was Kunst ist und was nicht.⁴²⁸

Im Zusammenhang mit den *One Minute Sculptures* muss auf den amerikanischen Konzeptkünstler Tom Marioni hingewiesen werden, der bereits Ende der sechziger Jahre Skulpturen schuf, die auf dem erwähnten Prinzip des Prozesses in Raum und Zeit aufbauten, welches Wurm für seine *One Minute Sculptures* anwandte, und der somit als eine Art Wegbereiter anzusehen ist. Marioni zeigte eine völlig neue Seite der Konzeptkunst auf, indem er erstmals 1969 in San Francisco ein eng gespultes Metallmaßband in die Luft warf und diesen Vorgang photographisch dokumentierte (Abb. 59). Marioni beschrieb seine erste *One Second Sculpture* mit folgendem Worten:

*„Instrument made from a metal tape measure that flies open like a spring in one second, making a loud sound. The object leaves the hand as a circle, makes a drawing in space and falls to the ground as a line.“*⁴²⁹

Diese Kunstform hatte ihren Ursprung in den späten 1960er Jahren und nahm in der Folge großen Einfluss auf das künstlerische Schaffen der nachkommenden Generation sowie unsere gesamte Gesellschaft. Eines der immanent neuen künstlerischen Prinzipien der *One Second Sculptures* war, dass der Faktor Zeit ein sehr wesentliches Element des Kunstwerkes bildete.⁴³⁰ Die Zeitdauer bzw. das Element Zeit wurde zu einem fixen Bestandteil des Kunstwerkes. Die künstlerischen Prinzipien konnten in der Folge um andere Elemente, außer die visuellen, ergänzt werden – dazu zählt u.a. das Klangbild, das zu einem wesentlichen Teil einer Form eines Kunstwerkes werden konnte.⁴³¹

Staubskulpturen

⁴²⁶ Lehmann 2003, o.S.

⁴²⁷ Lehmann 2003, o.S.

⁴²⁸ Vgl. Weibel 2002, S. 3ff.

⁴²⁹ Marioni 1998, S. 4.

⁴³⁰ <http://www.crownpoint.com/artists/12/about-artist>, „that duration can be an element in art.“

⁴³¹ Vgl. <http://www.crownpoint.com/artists/12/about-artist>

Mit den Staubsulpturen Erwin Wurms (vgl. Abb. 60-61) – „[der] Reduktion gegenständlicher, skulpturaler Präsenz auf die Staubsur als Manifestation der Abwesenheit einer vormals anwesenden Form“⁴³² – wurde der klassische Skulpturenbegriff an einen Grenzwert geführt und so auf radikale Weise in Frage gestellt.⁴³³ Die Skulptur wurde auf den „Nullzustand“⁴³⁴ gebracht, indem jegliche Form von „bildhauerischer Materialität“⁴³⁵ negiert wurde. Wurms Staubarbeiten nahmen ihren Anfang im Jahr 1987 und wurden in Vitrinen bzw. auf Podesten präsentiert sowie im öffentlichen Raum realisiert. Die Staubsulpturen manifestierten sich in Form von rund oder rechteckig begrenzten Feldern, die sich kaum vom Untergrund abhoben und nur für kurze Zeit bestanden, da sie alsbald von der restlichen Staub- bzw. Schmutzschicht aufgesaugt und zum Verschwinden gebracht wurden. Dazu sagte Andreas Spiegl:

*„Die Frage ihres Verschwindens setzt aber schon vor dem materialen Zerfall an, denn in ihrer ästhetischen Zurückgenommenheit existieren die Staubarbeiten immer nur am Rande des Unsichtbaren.“*⁴³⁶

Wurm, der aus der bildhauerischen Tradition kommt, verwendete für seine Staubarbeiten klassische Indikatoren für bildhauerische Werke⁴³⁷ – Sockel bzw. offene Podeste und Vitrinen –, um diese zu präsentieren sowie gleichzeitig zu schützen. Wurms skulpturale Idee manifestierte sich in seinen Staubarbeiten in Form von „Anwesenheit von Abwesenheit“⁴³⁸. Dennoch ist in den *Entmaterialisierungen*⁴³⁹ Wurms – wie Lóránd Hegyi sie nannte – das Material stets vorhanden, auch wenn es nur „ein Minimum an Material“⁴⁴⁰ ist. Dazu führte Hegyi weiter aus:

*„Es gibt keinen Gegenstand mehr im traditionellen Sinn, es gibt keinen über eine physikalische Ausdehnung und über eine Masse verfügenden „bildhauerischen Körper“, und dennoch ist die Materie anwesend, ist doch Staub selbst ein über physikalische Eigenschaften verfügendes Material.“*⁴⁴¹

In den Staubarbeiten spielte Wurm mit der „kritisch/ironischen Umdeutung der Funktion der Materie“⁴⁴², indem Wurms Staubsulpturen beim Betrachter eine gewisse

⁴³² Spiegl 1994, S. 10.

⁴³³ Vgl. Spiegl 1994, S. 10.

⁴³⁴ Weibel 2007, S. 7.

⁴³⁵ Braun 1995, S. 295.

⁴³⁶ Spiegl 1994, S. 9.

⁴³⁷ Spiegl 1994, S. 10.

⁴³⁸ Spiegl 1994, S. 11.

⁴³⁹ Hegyi 1991, S. 49.

⁴⁴⁰ Hegyi 1991, S. 49.

⁴⁴¹ Hegyi 1991, S. 49.

⁴⁴² Hegyi 1991, S. 50.

Vorstellung evozierten, den Herstellungsprozess betreffend. So ist man verleitet zu glauben, dass der Künstler für die Herstellung der künstlerischen Arbeit einen beliebigen Gegenstand auf einen weißen Sockel stellte, um den sich im Laufe der Zeit langsam eine immer dickere Staubschicht bildete. Und sobald der Gegenstand entfernt wurde, gab der weiße Untergrund durch den Kontrast zur ihn umgebenden Staubschicht die Form des sich vorher an Ort und Stelle befindlichen Objekts, das nun nicht mehr sichtbar war, zu erkennen. Der Herstellungsprozess war jedoch ein komplett entgegengesetzter - ein sehr schneller und kurzer. Denn die Staubarbeiten entstanden mit Hilfe einer Schablone und eines gefüllten Staubsaugerbeutels und erschienen so als „das Gegenteil von dem, was sie sind.“⁴⁴³

Es entstand in der Folge eine „Leere“, die zum Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit wurde. Hégyi interpretierte diese Vorgehensweise folgendermaßen:

„Dadurch wird die ‚Leere‘ sofort ‚gesättigt‘, sie wird gehaltvoll, informationsgeladen.“⁴⁴⁴

Diese Leere kann jedoch nur durch ihre Umgebung gedeutet werden bzw. in Erscheinung treten. Somit kann man sagen, „das Wesen des Werkes wird durch das Unwesentliche beleuchtet.“⁴⁴⁵

Dazu sagte Peter Weibel im Ausstellungskatalog *Bildlicht*:

„Wenn etwas nicht mehr vorhanden ist, muss es nicht zwangsläufig verloren worden sein; man kann auch bewusst darauf verzichtet haben, verzichtet zugunsten einer stärkeren Betonung des noch Vorhandenen.“⁴⁴⁶

Durch das Erzeugen einer Leerstelle wurde die sie umgebende Form zum positiven Feld⁴⁴⁷, „d.h. wir konstatieren durch die Abwesenheit eines Objekts die Anwesenheit seines Umfeldes, das zuerst ein Sockel, eine Vitrine und in der Folge auch die Straße, ein Zimmer oder potentiell jeder andere Ort sein kann.“⁴⁴⁸ Somit wird klar, dass der Ort an dem die Staubarbeiten realisiert wurden, völlig austauschbar ist, nur „ein Synonym für Räume im weitesten Sinn“⁴⁴⁹ ist und „Vitrine, Podest, Stadt sind gleichberechtigte Träger der Idee.“⁴⁵⁰ Was bei den Staubsulpturen im öffentlichen Raum (Abb. 62)

⁴⁴³ Macel 2002, S. 34.

⁴⁴⁴ Hégyi 1991, S. 50.

⁴⁴⁵ Hégyi 1991, S. 50.

⁴⁴⁶ Drechsler, Weibel 1991, S. 45.

⁴⁴⁷ Spiegl 1994, S. 11.

⁴⁴⁸ Spiegl 1994, S. 11.

⁴⁴⁹ Wurm, in: Braun 1995, S. 296.

⁴⁵⁰ Wurm, in: Braun 1995, S. 297.

hinzukam, ist dass es zu einer Verschmelzung bzw. Ununterscheidbarkeit zwischen der künstlerischen Arbeit Wurms und den Erscheinungen des Alltags wie Graffiti, Abnutzungsspuren, Müll und Schmutz kam.⁴⁵¹

Alexander Braun sprach bei Wurms Staubarbeiten davon, dass diese *„lediglich die Spur eines Volumens [repräsentieren].“*⁴⁵² Wurm versuchte die Intention hinter seinen Staubskulpturen zu erklären, indem er meinte:

*„Wenn man einen Gegenstand wegnimmt, sieht man seine Spur im Staub. Der Gegenstand hat sich quasi durch die Stauboberfläche in den leeren Raum eingebrannt.“*⁴⁵³

Eine wichtige Rolle spielte auch in den Staubarbeiten das Medium der Fotografie, mit welchem die skulpturale Intervention, welche eine zeitlich limitierte Existenz besaß, festgehalten und dadurch für immer „eingefroren“ werden konnte. Interessant ist der Aspekt, dass der Ort des künstlerischen Werkes nicht mehr definitiv bestimmt werden konnte und sich einem die Frage aufdrängt, was nun eigentlich das künstlerische Werk darstellt. Ist der Katalog das künstlerische Werk oder nur Dokumentation von nicht in der Ausstellung realisierbaren Arbeiten? Oder ist der Katalog gar Sinnbild für die gesamte Ausstellung?⁴⁵⁴ Dazu sagte Wurm:

*„Wenn der Wille und die Bereitschaft nicht da sind, die Arbeit, so wie sie ist, anzunehmen, künstlich und auf die Seiten eines Buches beschränkt, dann findet das Werk auch nicht statt.“*⁴⁵⁵

22° C Raumtemperatur

In Erwin Wurms Arbeit *22°C Raumtemperatur* aus dem Jahr 1994 (Abb. 63) wurde die materielle Wesenheit⁴⁵⁶ auf ein Nichts reduziert. Sie besteht aus einem Glaskubus der Größe 1,80 mal 1,80 mal 2 Meter, der direkt auf dem Museumsboden steht, einem Thermostat und einer Heizung, die sich jeweils im Inneren des Kubus befinden. Außen ist noch eine elektronische Steuerung angebracht mit einer Temperaturskala. An der Wand des Ausstellungsraumes hängt ein Zettel mit dem Titel der Arbeit. Der

⁴⁵¹ Spiegl 1994, S. 11.

⁴⁵² Braun 1995, S. 294.

⁴⁵³ Wurm, in: Braun 1995, S. 295.

⁴⁵⁴ Vgl. Spiegl 1994, S. 9ff.

⁴⁵⁵ Wurm, in: Braun 1995, S. 296.

⁴⁵⁶ Braun 1995, S. 303.

Thermostat ist auf 22°C eingestellt. Sobald die Temperatur innerhalb des Glaskubus unter 22°C liegt, dreht sich die Heizung an und schaltet sich erst wieder aus, sobald die Richttemperatur erreicht ist. Für den Museumsbesucher ist das Ergebnis dieser eben genannten Vorgänge kaum überprüfbar bzw. wahrnehmbar, und dennoch ist der technische Aufwand, der für das Erzeugen und das Beibehalten dieser Temperatur notwendig war, enorm.⁴⁵⁷

Diese Arbeit kann man in Verbindung mit der *Air-Show* und der *Air-Conditioning Show* von *Art & Language* aus dem Jahr 1967 bringen, „in der das Volumen und die Temperatur eines Körpers, die räumliche Ausdehnung der Temperatur, die Dimension der Temperatur bzw. der Luft als skulpturale Elemente betrachtet wurden“.⁴⁵⁸

Es ist nämlich die leere Stelle, „die von der Materie geschaffene Leere die zur Information wird“.⁴⁵⁹ Wurm reduzierte einerseits die noch vorhandene Materie auf ein Minimum, womit er uns zeigt, dass die Bedeutung seines Werkes gerade die Entmaterialisierung ist. Andererseits übertrat er die Grenze der Materialität und erkannte die, die Materie entbehrende Leere, das Fehlen der Materie, das von Materie (von Staub) umgebende Materienlose zum einzig sinnvollen Ganzen. Dadurch nämlich, dass die Umrisse des leeren weißen Flecks eindeutig auszumachen sind, entsteht eine geschlossene Form, eine bestimmte und abgeschlossene Gestalt. Der Staub (die Materie) ist Bestandteil der Umwelt, die Leere aber ist eine autonome, souveräne, isolierte – geistige – Einheit. Das Ungreifbare nimmt Gestalt an, während das Materielle, das Messbare, das Greifbare mit der Umwelt zusammenfließt.⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ Vgl. Wurm, in: Braun 1995, S. 303.

⁴⁵⁸ Weibel 2002, S. 7.

⁴⁵⁹ Hegyi 1991, S. 50.

⁴⁶⁰ Hegyi 1991, S. 50.

4.5.5. Gelitin

„Wir wollen den Ansporn geben, versteckte Sehnsüchte zu leben.“⁴⁶¹

Gelitin ist der Name eines österreichischen Künstlerkollektivs, welches im Jahr 1993 gegründet wurde und aus den vier Künstlern Ali Janka, Wolfgang Gantner, Tobias Urban und Florian Reither besteht und seit einiger Zeit international auf sich aufmerksam macht. Gelitin ist bekannt für seine „materialtransformatorischen“⁴⁶² Objekte, Installationen und Aktionen, welche meistens „aus gefundenem oder exklusivem Abfallmaterial“⁴⁶³ entstehen, dabei spielt Handarbeit in der Regel eine sehr wichtige Rolle. Ähnlich wie bei den Skulpturen Franz West's sind die Objekte, Installationen, welche aus mehrtägigen Inszenierungen bestehen können, sowie die „körperintensiven“⁴⁶⁴ Aktionen Gelitins darauf angelegt, dem Publikum „neue, lustbetonte körperliche Erfahrungen zu verschaffen“⁴⁶⁵ sowie dadurch zu emotionalisieren⁴⁶⁶. Wichtig bei den künstlerischen Aktionen Gelitins ist die Interaktivität mit den Betrachtern – diese ist mehr darstellender als verbaler Natur – wodurch die Rezipienten in den künstlerischen Prozess involviert werden. So sagte Eckhard Schneider über das künstlerische Konzept Gelitins:

„Und das Publikum ist immer mittendrin, ständig zur Partizipation animiert.“⁴⁶⁷

Was die Rolle der Materialien in der Kunst Gelitins betrifft sagte Wolfgang Gantner:

„Es gibt sehr viele Materialien, mit denen wir schon gearbeitet haben, wir arbeiten gerne mit Dingen, die wir beherrschen. Das wird sicher nicht vorderhand Stahl sein, dafür fehlt uns das Werkzeug, und außerdem ist das zu schwer. Wir arbeiten mit Materialien, die wir bedienen können, zum Beispiel Holz, wir geben einfach ungern etwas in Auftrag. Wir müssen selber wissen, wie man damit arbeitet. Wir machen es uns da sehr einfach. Wenn man weiß, wie es geht, also nach der Entstehung des Prototypen, dann erst kann man etwas in Auftrag geben, nicht vorher. Deswegen arbeiten wir auch zu viert, du kommst auf Sachen drauf und wenn wer anderer etwas macht, kannst du nachschauen, wie das bei ihm ausschaut.“⁴⁶⁸ „Wir holen uns viele Dinge wirklich aus dem

⁴⁶¹ Gelitin, in: Wipplinger 2007, S. 20.

⁴⁶² Wipplinger 2007, S. 18.

⁴⁶³ Schneider 2006, S. 6.

⁴⁶⁴ Wipplinger 2007, S. 18.

⁴⁶⁵ Schneider 2006, S. 6.

⁴⁶⁶ Wipplinger 2007, S. 18.

⁴⁶⁷ Schneider 2006, S. 6.

⁴⁶⁸ Gantner 2005, S. 22.

*Container, es ist nicht so, dass wir durch die Stadt fahren und sammeln müssen, sondern es gibt Stellen, die sammeln das, du gehst einfach hin und holst dir, was die anbieten.*⁴⁶⁹

Auf die Frage, ob Gantner das als Müll bezeichnen würde, sagte er:

*„Nein. Müll ist das nicht. Es macht Einkaufen sehr viel einfacher, wenn man zu diesen Sammelstätten fährt, da es da Überfluss gibt. Du brauchst niemandem zu erklären, was du willst, du nimmst es einfach, es ist für uns nicht so interessant, zu jemandem zu gehen und zu sagen, ich hätte gern eine MDF-Platte, zwölf Millimeter stark, dreimal verleimt in Schichten, und dann noch dazu die Größe zu wissen. Dieses Wissen, mit dem sich viele herumschlagen, die Kataloge studieren, um herauszufinden, welche Materialien es gäbe, damit man genau weiß, was man bestellen kann. Das ist sehr kompliziert. Und es geht doch prinzipiell darum zu arbeiten und nicht zu bestellen. Es ist weit schöner, man geht einfach dort hin, und wenn es zufällig Türen gibt, dann wird mit Türen gearbeitet, und wenn es keine Türen gibt, dann eben nicht.“*⁴⁷⁰

Weltwunder

*„Unsere Arbeit ist selbst gewählt und selbst erfüllt, eigentlich gehen wir konsequent vor, sodass man die Möglichkeit des Spielerischen nach außen sieht, es aber mehr mit einer vergnüglichen, schönen Arbeit verbunden ist. So soll es sein, so wird es sein.“*⁴⁷¹

Der menschliche Körper ist ein zentrales Instrument für die „performativ-partizipatorischen“⁴⁷² Aktionen Gelitins, was auch bedeutet, dass die künstlerischen Arbeiten des Künstlerkollektivs nicht einfach nur betrachtet werden können. Hans-Peter Wipplinger meinte dazu:

*„Körper werden bei Gelatin als Mittel verwendet, Neues aufzuzeigen, alle Stufen des Ausgeliefertseins auszuloten und die Betrachter von konventionellen Blickschemata zu befreien.“*⁴⁷³

Ein Beispiel, in dem der Körper zum Einsatz kam – aber nicht bloß der Körper der Künstler, sondern auch der, des Rezipienten – ist die Arbeit *Weltwunder* aus dem Jahr 2000 (Abb. 64-66), die auf der EXPO in Hannover für das Kunstprojekt *In Between* ausgestellt wurde. Darin forderte Gelitin das Publikum dazu auf, neue Körpererfahrungen zu machen in Zusammenhang mit einer Unterwasser-Installation –

⁴⁶⁹ Gantner 2005, S. 22.

⁴⁷⁰ Gantner 2005, S. 22-23.

⁴⁷¹ Gantner 2005, S. 25.

⁴⁷² Wipplinger 2007, S. 19.

⁴⁷³ Wipplinger 2007, S. 19.

das Publikum musste in ein ca. fünf Meter tiefes Wasserloch tauchen, ohne genau zu wissen, was es dann dort erwartete, nachdem von außen, an der Wasseroberfläche, nichts genaueres zu erkennen war.⁴⁷⁴

Die Installation aus Polyethylen bestand aus einem Pool, der in den Rasen des EXPO-Geländes eingelassen war, der mit 26 Grad warmem Wasser gefüllt war und in drei Meter Tiefe in eine waagrechte Röhre mündete, durch die der Taucher in einen unterirdischen Aufenthaltsraum - eine Druckkammer - gelangte, der „das Weltwunder“ darstellte.⁴⁷⁵

Was das Material betrifft, so steht hier die Funktion im Vordergrund und das Material ist Mittel zum Zweck. Es gab also keine grundsätzlichen Überlegungen zum Material. Viel wichtiger ist die Tatsache, dass Gelitin in *Weltwunder* mit dem Phänomen der Überraschung und dadurch auch mit dem Ungewissen spielten, wodurch ein großer Reiz, eine gewisse Neugierde beim Publikum ausgelöst wurde, da für den Betrachter von außen nur ein Wasserloch sichtbar war. *Weltwunder* „lebt von seinem Entdecktwerden“⁴⁷⁶, wodurch man zu dem Schluss kommt, dass solange man nicht selber die Erfahrung gemacht hat und in das „Weltwunder-Wasserbecken“ gesprungen ist, nicht verstehen kann, wie das Innere genau ausgesehen hat, nachdem Gelitin nicht wollte, dass Fotos gemacht werden, um den Überraschungseffekt aufrechtzuerhalten. Dazu ein Zitat, das die emotionale Erfahrung der Teilnehmer beschreibt:

„After getting out of the waterhole, they glared like totally changed – seeming to be the happiest persons, who just experienced the best thing since a long time.“⁴⁷⁷

Stofftiere – Hase, 2005

„[...] wie vom Blitz hingestreckt, liegt er auf der Spitze des Berges, einsam in der Natur.“⁴⁷⁸

Neben den Körper-Aktionen des Künstlerkollektives scheinen Stofftiere ein sehr beliebtes Arbeitsmaterial darzustellen. Diese treten in den verschiedensten Varianten in den künstlerischen Arbeiten Gelitins auf – eingelegt in Einmachgläsern oder in

⁴⁷⁴ Vgl. Wipplinger 2007, S. 19.

⁴⁷⁵ Vgl. o.N., in Presstext Meyer Kainer 2000, S. 1.

⁴⁷⁶ Schöny 2000, o.S.

⁴⁷⁷ o.N., in: Presstext Galerie Meyer Kainer 2000.

⁴⁷⁸ Meyer 2005, o.S.

überdimensionaler Größe – wie in der Arbeit *Hase*⁴⁷⁹ aus dem Jahr 2005 (Abb. 67). Dabei handelt es sich um einen „viele Häuserblocks langen und hunderte Elefanten schweren“⁴⁸⁰, mit Stroh gefüllten rosa Strickhasen aus Wolle, wie er als Kinderspielzeug bekannt ist. Diese sechzig Meter lange, sechs Meter hohe und 103 Elefanten schwere kloppapierrosarote Skulptur eines Hasen (Abb. 68) wurde in Artesina in Piemont auf den Gipfel eines Berges namens Coletto Fava in 1600 Meter Höhe getragen.⁴⁸¹ Neben diesem am Rücken liegenden Wollhasen fühlte sich der Mensch „klein wie ein Gänseblümchen“⁴⁸² – so Gelitin. Weiters meinte das Künstlerkollektiv:

*„Glücklich fühlt er sich an und man sich selbst geborgen; klettert die Löffel rauf, krabbelt über das Gesicht, fällt beinahe in den Mund, vom Bauch, der höchsten Stelle, sieht man über die ganze Hasenlandschaft: Arme, Beine, Ohren erstrecken sich bis zum Horizont, alles kloppapierrosa kuschelweiche Hasenwolle, wie ein weggeworfenes Stofftier sieht er aus, wie ein vom Himmel gefallener Kontinent.“*⁴⁸³

Auf der linken Seite des Bauches des Hasen besteht ein großes Loch (Abb. 69), wo das Herz und die Adern, Leber, Gedärm und Sehnen des Hasens zum Vorschein kommen. Die Betrachter krochen in den sich zersetzenden Hasen-Leichnam und schmiegt sich “in den wollenen Darm hinter das Herz, wie eine Made”.⁴⁸⁴

Blind Sculpture

*„Zum Teil ergibt es sich, man nimmt einfach etwas vom Fußboden, die besten Sachen liegen meistens gleich neben dir herum.“*⁴⁸⁵

Dieses Zitat vermittelt den Eindruck, dass der Entstehungsprozess bei Gelitin ein sehr spontaner ist und die vier Künstler nur zu suchen brauchen und sich daraus die Dinge dann ergeben. Dazu meinte Gantner:

*„Ja, es ergibt sich schon. Alles ergibt sich [...]“*⁴⁸⁶

⁴⁷⁹ Das Kunsthhaus Bregenz hat *Hase* als kleine handgestrickte Stofftierversion, 75 cm lang, als limitierte Auflage von 60 Stück, nummeriert und signiert, herausgegeben. Die Skulptur der Edition ist aus der Originalwolle handgestrickt und entspricht in allen Details dem großen Vorbild.

⁴⁸⁰ Gelitin 2005, in: http://www.kunsthhaus-bregenz.at/presse_gelitin/C1_PresseinformationDII.pdf, S.9.

⁴⁸¹ Vgl. Wipplinger 2007, S. 20.

⁴⁸² Gelitin 2005, S. 2.

⁴⁸³ Gelitin 2005, S. 2.

⁴⁸⁴ Gelitin 2005, S. 2.

⁴⁸⁵ Gantner 2005, S. 23.

⁴⁸⁶ Gantner 2005, S. 23.

Dieses Zitat trifft vollkommen auf eine Performance Gelitins zu, namens *Blind Sculpture*, die im Jänner 2010 in der Galerie Greene Naftali in New York über zehn Tage hindurch stattfand (Abb. 70-72). Dabei arbeitete das Künstlerkollektiv ab dem Zeitpunkt der Eröffnung der Ausstellung mit verbundenen Augen an verschiedenen Skulpturen vor Publikum und vervollständigte diese mit der Zeit immer mehr. Am 6. Februar 2010 wurde die Skulptur Gelitins fertig gestellt und von da an permanent in der Galerie gezeigt. Die Künstler sahen das Ergebnis ihrer Skulptur bis zum Schluss nicht. Gelitin wurde während der gesamten Performance von professionellen Assistenten begleitet – darunter waren u.a. Künstler wie David LaChapelle, Urs Fischer, Cecily Brown, Amy Sillman, Rainer Ganahl oder Jutta Koether und viele mehr –, die die Künstlergruppe zu Ideen brachten, ihnen Werkzeuge wie Nägel, Klebeband, Kleber, Textilien, farbige Gummiringerl, Stofftiere, Farbspray etc. reichten und sie unterstützten beim Halten einer Leiter oder eines Gerüsts. Die Galerie wurde einerseits zum Studio des Künstlerkollektivs, andererseits zu einer Art Theater umfunktioniert – das Publikum saß auf Stühlen in einer U-förmigen Anordnung und blickte so auf das sich ständig verändernde performative Geschehen. Zu einem Zeitpunkt spielte ein an der Aktion Beteiligter auf einem Klavier, das in der Ecke stand, in einem anderen Moment wurde ein Hund, der unter einer Decke unterhalb eines Regals schlief, auf dem etliche Utensilien gelagert waren, gestört, indem er gestoßen wurde und dann in der Galerie herumlief.

Joshua Mack führte Tagebuch über die tagtäglichen Ereignisse in der *Blind Sculpture* Performance und beschrieb diese mit den Worten:

„[...] this cross between cabaret and car wreck, Dada performance and Vienna Aktionismus.“⁴⁸⁷

Hier ein weiterer Auszug aus dem Tagebuch von Mack, um ein Bild von der Entwicklung der Skulptur zu bekommen:

„By Friday 5:45 pm the place is a gloriuos mess. The piano player is half undressed, playing with a wool hat pulled down over his eyes. Grey masses of papier-mâché lie strewn across the floor. The sculptures have blossomed with drooping yarn, blue scarves, and swags of orange fabric. Painted styrofoam blocks have been added to the base of the coat rack. A wreath of fake flowers and plastic palms fronds, a gift of „cerith“ delivered earlier in the day, stood among the expanding creations.“⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Mack 2010, in: www.artreview.com on 11 February 2010 at 5:39pm in First View, o.S.

⁴⁸⁸ Mack 2010, in: www.artreview.com on 11 February 2010 at 5:39pm in First View, o.S.

Die Performance vermittelte den Eindruck einer einzigen lang andauernden Party, wo alles erlaubt und nichts verboten war. Jedoch ist wichtig zu betonen, dass die Installation, so willkürlich sie erscheinen mochte, dennoch ernsthaft durchdacht und von den Künstlern geplant wurde. Dazu sagte Mack:

“The guys are asking really specific questions about the location of pipes, sprinklers, pillars and seating in the gallery, and are deeply engaged in discussions with their helpers.”⁴⁸⁹

Am 2. Februar sah es in der Galerie Greene Naftali laut Joshua Mack so aus:

„The thing looks like a moment of tumult in a circus caught in freeze-frame. Spools of thread define a wonky arch from one upright to another. White polyester bound to three standing elements makes a kind of tent, or chuppah, the big top in the centre of the one-ring carnival.”⁴⁹⁰

Einer der Künstler von Gelitin – Florian – gekleidet in Hotpants und Stöckelschuhe – stopfte ein rot-weiß gestreiftes Kostüm mit Styropor, das kopfüber im Raum baumelte und im Laufe des Nachmittages mit Gips beschmiert wurde, mit Hilfe des Tages-Assistenten Jim Drain, der gemeinsam mit Florian das Material in einem Kübel mischte. Womit wir es in dieser Blind-Sculpture-Performance zu tun hatten, war – um es mit den Worten Macks zu sagen:

„[...] raw, anything-goes energy and creativity.”⁴⁹¹

Um 18:55 Uhr, fünf Minuten vor dem geplanten Ende des Happenings, hoben die einzelnen Mitglieder Gelitins erstmalig vorsichtig ihre Augenbinden hoch, um einen Blick auf ihr künstlerisches Schaffen der letzten Tage und Stunden zu werfen. Dieser Moment der Offenbarung wirkte für den Besucher viel intimer als die gesamten vorher erlebten nackten Aktionen bzw. das öffentliche Urinieren Gelitins, da zu diesem Zeitpunkt die Trennung bzw. die gesamte Distanz, die bisher zwischen den einzelnen Künstlern und dem Publikum bestanden hatte, mit einem Mal aufgehoben wurde. Mack brachte diesen Moment in folgendem Zitat auf den Punkt:

„we [sic!] are all seeing the completed sculpture and each other for the first time and at the same moment.”⁴⁹²

Außerdem kam bei dieser Arbeit hinzu, dass der Entstehungsprozess hier ein umgekehrter war, da normalerweise der Künstler derjenige ist, der die Entwicklung der

⁴⁸⁹ Mack 2010, in: www.artreview.com on 11 February 2010 at 5:39pm in First View, o.S.

⁴⁹⁰ Mack 2010, in: www.artreview.com on 11 February 2010 at 5:39pm in First View, o.S.

⁴⁹¹ Mack 2010, in: www.artreview.com on 11 February 2010 at 5:39pm in First View, o.S.

⁴⁹² Mack 2010, in: www.artreview.com on 11 February 2010 at 5:39pm in First View, o.S.

Arbeit von Beginn an mitverfolgt und das Publikum dasjenige ist, welches das fertige künstlerische Produkt präsentiert bekommt. Es kam zu einer Umkehrung der traditionellen Machtbeziehung (-verhältnis) von Schaffendem und Konsumenten, wodurch eine „community of participation and experience“⁴⁹³ geschaffen wurde für die Leute, die zum Mitarbeiten bzw. Verfolgen des Geschehens kamen. Dieses Happening bot dem Publikum die Möglichkeit, in die Performance einzugreifen und mitzuwirken, was jedoch bis auf ein paar neugierige Kinder kaum geschah. Damit soll nur verdeutlicht werden, dass Gelitins Projekt die Möglichkeit zur Partizipation geboten hätte und dass durch dieses potentielle Engagement des Publikums das künstlerische Ergebnis ein ganz anderes hätte sein können.

Die künstlerischen Strategien sowie die künstlerische Arbeit Gelitins wurden von Rudolf Sagmeister in folgendem Zitat auf den Punkt gebracht:

*„Die Verschränkung von architektonischen skulpturalen Elementen und körper-, lustbetontem dadaistischem Austausch zwischen Künstlern, Kunst und Publikum zeugt von einem ungebrochenen anarchischen Idealismus für das, wofür die vier eigentlich antreten: die Kunst. Und das spürbar in dem Wissen, dass damit alle Materialien, Inhalte und Handlungen verwandelt werden können und somit ‚Kunstort, Geniebegriff und traditionelle Positionen des künstlerischen Schaffens‘ (Elisabeth Schweeger) schachmatt gesetzt werden.“*⁴⁹⁴

⁴⁹³ Mack 2010, in: www.artreview.com on 11 February 2010 at 5:39pm in First View, o.S.

⁴⁹⁴ Sagmeister 2005, S. 3.

5. RÉSUMÉE

Über lange Zeit hinweg wurde das Material der bildenden Kunst „lediglich als Medium der Form betrachtet.“⁴⁹⁵ Dazu leistete auch die kunstgeschichtliche Forschung einen Beitrag, indem das Kunstgeschichte Studium anhand von Fotoproduktionen gelehrt wurde, wodurch die Materialität der Kunstwerke stark in den Hintergrund gerückt und ein falscher Eindruck vom Material geschaffen wurde und somit künstlerische Arbeiten einzig auf ihre Form reduziert wurden.⁴⁹⁶ Und dennoch bildete im Bereich der Kunst – respektive der Skulptur, Plastik und Objektkunst – das Material ein weites Feld, das sich seit 1945 bis heute so stark erweitert hat, dass dem Materialgebrauch heutzutage keine Grenzen gesetzt sind und alles zum künstlerischen Material werden kann. Somit bildet das Material einen wichtigen Aspekt in der Kunstbetrachtung, der beachtet und diskutiert werden muss. Meist kommt es auf die Einstellung bzw. Intention des Künstlers an, welches Material er auswählt.

Fritz Wotruba arbeitete mit dem traditionellen Material des Steins, um seine Skulpturen zu schaffen. Für ihn gab es kein anderes Material außer Stein, da Wotruba in diesem altbewährten Material den einzig wahren Werkstoff sah, mit welchem er das Feste, das Starre ausdrücken konnte. Für Wotruba waren die entscheidenden Eigenschaften des Steines seine Masse, sein Gewicht und seine Dichte, sowie die Tatsache, dass das Material des Steins dem Druck der Hand nicht nachgibt.

Karl Prantl entschied sich ebenfalls für das klassische Material Stein, jedoch pflegte er einen komplett anderen Umgang damit, wodurch er sich stark von Wotruba unterschied. So wählte Karl Prantl bevorzugt harte Steine wie Marmor, Serpentin oder Granit als sein künstlerisches Material. In weiterer Folge bearbeitete er diese Steine auf sanfte, fast meditative weise, indem er sich in den Stein einfühlte, seine Beschaffenheit beachtete und danach die Form entstehen ließ, nachdem die Eigenschaften des Steins in Prantls Augen die Form mitbestimmt – so arbeitete er u.a. die Adern des Steins heraus. Der künstlerische Bearbeitungsprozess bei Prantl war ein langwieriger, ein sehr zeitintensiver, da Prantl in erster Linie mit der Oberfläche des Steins arbeitete. Prantl hatte kein Interesse an der menschlichen Figur, sondern der monolithischen Form galt

⁴⁹⁵ Wagner 2001, S. 11.

⁴⁹⁶ Vgl. Wagner 2001, S. 11.

das Hauptaugenmerk in seinem Werk, das wiederum Durchbrechungen bzw. leichte Einkerbungen aufwies.

Oswald Oberhuber nimmt eine Sonderstellung in der österreichischen Skulpturenlandschaft nach 1945 ein. Er arbeitete mit bis dahin untypischen Materialien, aber auch seine künstlerische Arbeitsweise, die sich am Surrealismus orientierte und vom Zufall ausging, war neu für die damalige Zeit. Oberhuber schuf einerseits Reliefs, wofür er Gips verwendete. Er arbeitete direkt in das Material hinein, womit er eine der Hauptvoraussetzungen des Informel erfüllte. Wesentlich war dabei, dass Oberhuber ganz bewusst auf das Material Gips zurückgriff, um der Idee des Informel plastisch Ausdruck verleihen zu können. Die vielfältige Verformbarkeit des Gipses oder Tons, je nachdem in welchem Härtezustand sich der Gips befand, war ganz entscheidend für die Umsetzung seines künstlerischen Konzeptes des Zufalls. Außerdem war es ein billiges Material, was auch ein Aspekt war, der für Oberhubers Wahl dieses Werkstoffes sprach. Dasselbe traf auf das Material Ton zu. Wichtig ist, dass Oberhuber sehr offen für Experimente war und dadurch bedingt auch einen sehr spielerischen Umgang mit dem Material herrschte, weshalb er sich nicht auf ein, zwei wenige Werkstoffe festlegte. So arbeitete Oberhuber in der späten Phase seiner informellen Plastik vermehrt mit Draht, Stoff, Abfallprodukten oder Holz, da für Oberhuber zu diesem Zeitpunkt das Material an sich von großem Interesse war und nicht vordergründig die Form.

Padhi Frieberger ist – ähnlich wie Oberhuber – eine künstlerische Ausnahmeerscheinung in Österreich nach 1945 und steht diesem und seiner informellen Plastik nahe. Frieberger wandte die künstlerischen Verfahrensweisen des Dadaismus und Surrealismus für seine Materialassemblagen und Gerümpelskulpturen an, die sich durch den Zufallscharakter auszeichneten. Deshalb verwendete Frieberger in erster Linie vorgefundenes Material oder Abfallmaterial wie Papier, Karton, Holz oder Textilien für seine Plastiken, die im Nachhinein oft noch zusätzlich bemalt wurden.

Cornelius Kolig interessierte das neu aufkommende Material des Kunststoffes, das chemisch neu entwickelt wurde – genauer genommen Plexiglas, Polyester und verschiedene Schaumstoffe. Die physikalische Beschaffenheit des Materials Plexiglas war von großem Reiz für Kolig – seine leichte Verformbarkeit und aber seine gleichzeitige Härte, seine Leichtigkeit sowie seine Transparenz und unterschiedliche Farbigkeit – aber auch die Tatsache, dass dieses neue Material keinerlei Geschichte

besaß und somit nicht vorbelastet war, machte es für Künstler wie Kolig sehr attraktiv. Dennoch ist wichtig zu betonen, dass für Kolig nicht in erster Linie das Material im Vordergrund steht, sondern für den Künstler immer die Idee Priorität hatte, und aufgrund der Bedingungen des jeweils zu realisierenden künstlerischen Gedankens in der Folge das Material ausgesucht wurde. Kolig war immer schon an den neuesten Erzeugnissen der Technik interessiert und so experimentierte er, noch lange bevor die synthetischen Kunststoffe aufkamen, mit Röntgenstrahlen und Temperatur und schuf damit Objekte mit dem Ziel, das Innere darzustellen sowie die Rezeption nicht ausschließlich auf die Sehkraft der Augen zu reduzieren, sondern die Wahrnehmung auszuweiten auf die anderen Sinnen des Menschen und mit diesen in einen Dialog zu treten. Ganz entscheidend für diese experimentelle künstlerische Ausdrucksweise Koligs ist, dass der Künstler stets Interesse am menschlichen Körper hatte. Bei der bisherigen Auseinandersetzung von Zeitgenossen mit diesem Thema störte Kolig immer, dass diese eine rein optische war, wo weder das Innere des Menschen von Bedeutung war, noch die anderen menschlichen Sinne bei der Betrachtung miteinbezogen wurden, wie zum Beispiel der Geruchssinn oder der Tastsinn. Das war für Kolig ein wesentlicher Beweggrund, sich mit den aktuellsten technischen Mitteln wie Röntgenstrahlen oder einfach nur Temperatur auseinanderzusetzen und dadurch zu versuchen, das Innere nach außen zu kehren.

Bruno Gironcoli griff wie Cornelius Kolig zu dem damals sehr zeitgemäßen Material der sechziger Jahre, dem Kunststoff. Aber auch Materialien wie Holz, Nylon, Glas-Pech, Eisen sowie Aluminium zählen zu seinem Materialrepertoire, mit denen er sich ab dem Zeitpunkt seines Studiums häufig in Form des Portraits auseinandersetzte. In den frühen Arbeiten ging es Gironcoli vordergründig um das Material als solches und die unterschiedliche Möglichkeit, dieses zu kombinieren – darunter befanden sich präparierte Hunde, Schuhe, Textilien, Kunststoffkabel, etc. Danach experimentierte er mit dem Material des Pappkartons sowie mit Aluminium, und in der Folge gelangte er zum Polyester – bei allen drei Stoffen ging es Gironcoli vordergründig um das Spiel mit dem Material und darum, den unterschiedlichen Umgang mit diesem auszutesten. Gironcoli ist heute vor allem für seine riesigen Skulpturen, die aus Polyester bestehen und im Nachhinein mit Gold-, Silber oder Bronzefarbe überzogen wurden, bekannt. Seine Skulpturen bemalte Gironcoli, weil ihm das Material Polyester zu billig erschien. Durch die Übermalung kam es zu einer Täuschung beim Betrachter, der den Eindruck gewann eine Skulptur aus einem edlen Material vor sich zu haben, die aus Aluminium

gegossen ist. Diese bewusste Simulierung von Metall-, Aluminium- bzw. Bronzegüssen entstand auch durchaus aus einem finanziellen Beweggrund heraus, da es schlichtweg billiger war, die Skulpturen aus Polyester zu machen, als umgekehrt.

VALIE EXPORT war eine der zentralen Künstlerpersönlichkeiten der 1960er Jahre in Österreich, aber vor allem der österreichischen Bewegung des Feminismus. Sie setzte als eine der ersten den menschlichen Körper als künstlerisches Instrument und Material ein und bezog die neuen technischen Medien der Fotografie, des Videos sowie des Films in ihre performativen Skulpturen mit ein. Ihre künstlerischen Vorgehensweisen und Errungenschaften waren für die kommende Künstlergeneration – begonnen bei Franz West – von ganz wesentlicher Bedeutung. Viele der jüngeren Künstler und Künstlerinnen bauten darauf auf. EXPORT benutzte in ihren interaktiven Performance-Aktionen in erster Linie ihren eigenen Körper als künstlerisch autonomes Material, in Form eines Bedeutungs- und Informationsträgers und Kommunikationsmediums und nicht – wie die Wiener Aktionisten – als skulpturalen Körper.

Helga Philipp war eine der Pionierkünstlerinnen der Op Art und Konkreten Kunst in Österreich in den sechziger Jahren. Sie setzte sich in der Malerei und Graphik mit der seriellen Formensprache auseinander, welche sie dann in den siebziger Jahren in ihren Reifenobjekten ins dreidimensionale übertrug. Philipp integrierte die Kategorie Raum und Zeit in ihre Kunst, damit leistete sie einen ganz wesentlichen Beitrag, der in der Folge von der Medienkunst aufgegriffen und von der nächsten Künstlergeneration weiterentwickelt wurde. Deshalb nimmt sie eine wichtige Stellung in der folgenden Arbeit ein.

Franz West definierte den Skulpturbegriff seit den 80er Jahren neu und erweiterte diesen um synonyme Formen sowie mit Hilfe einer Durchquerung verschiedenster Medien wie der Fotografie, des Videos, des Möbel, des Environments sowie der Handlungsanweisung in Form von Texten oder Videofilmen. Hinzu kam ein neuartiger Materialismus sowie ein performativ-interaktiver Aspekt, der den Betrachter zu einem spielerischen Umgang mit Wests Skulpturen auffordert, der oft körperliche Kontaktaufnahme bedingt und den Rezipienten auf individuelle Weise psychologisch empfinden lässt. Der menschliche Körper wurde in Wests Skulpturen zu einem wichtigen Bestandteil, der diese vervollständigen sollte und somit zum künstlerischen Material wurde. Jedoch bestand die Trennung zwischen Akteur und Publikum nicht

mehr, wie es im Wiener Aktionismus noch der Fall war. Bei Wests Skulpturen haben wir es im erweiterten Sinn mit einem Prozess zu tun, was bedeutet, dass das Kunstwerk nie abgeschlossen und autonom ist, da die Skulpturen erst durch die und in der Ereignishaftigkeit – worin der Rezipient einen wichtigen Bestandteil bildet – zum fertigen Kunstwerk werden. Somit erweiterte West das Materialrepertoire um die Dimension Zeit. Weitere häufig verwendete Materialien bei West sind Holz- bzw. Stahlgerüste, Aluminium, Papiermaché, Gips, Polyester, Gaze bzw. Verbandsmaterial sowie Fertigteile, Industrieschrott und Teppiche, wie sie West für seine Möbelgruppen benutzt.

Erwin Wurm ist in der vorliegenden Arbeit mit zwei sehr unterschiedlichen Werkgruppen vertreten, die beide unter dem Begriff der Skulptur zu betrachten sind, auch wenn die akkurate Definition dafür eigentlich andere Grundvoraussetzungen besitzt. In den *One Minute Sculptures* Wurms treten einige Aspekte auf mit denen Franz West ebenfalls arbeitete, so zum Beispiel die Strategie der Partizipationsästhetik. In den *One Minute Sculptures* wurden alltägliche Gegenstände in den verschiedensten Positionen und Situationen für einen begrenzten Zeitraum mit dem menschlichen Körper in Verbindung gebracht, und in weiterer Folge wurde dieser zeitlich befristete Akt mit Hilfe der Fotografie oder des Videos dokumentiert. Dieser Dokumentationsprozess entspricht dem Erweiterungsprinzip von Wurms Skulpturenbegriff, der die Fotografie bzw. das Video selbst zur Skulptur macht. Auch hier wird das künstlerische Material um die Dimension Zeit erweitert, wie es bei West schon der Fall war. Gleichzeitig wird hier der Mensch zum Material des Künstlers, der mit Hilfe von schriftlichen oder zeichnerischen Handlungsanweisungen in Aktion tritt, die wiederum an den weißen Wänden des Ausstellungsraumes installiert bzw. auf Podesten platziert sind. Als technisches Gerät liegt demnach in den meisten Fällen ein Fotoapparat parat, um die wenige Minuten lange Skulptur-Aktion sogleich dokumentieren zu können.

Die Staubsulpturen Wurms sind das extremste Beispiel in der vorliegenden Arbeit, was den Materialumgang betrifft. Sie zeugen von einer radikalen Herangehensweise an den Skulpturenbegriff, der an einen Nullzustand geführt wird. Rechteckige oder kreisförmige Stauffelder wurden auf Podesten oder in Vitrinen – den klassischen Indikatoren der Skulptur – oder auf Kommoden präsentiert bzw. im öffentlichen Raum realisiert. Diese Staubschichten hoben sich zum Teil nur leicht vom Untergrund ab und

waren – ähnlich wie die *One Minute Sculptures* – von kurzer Lebensdauer. Dieses skulpturale Werk manifestiert sich in Form von Anwesenheit von Abwesenheit – die Staubspur war der Beweis für einen vormals vorhanden gewesenen Gegenstand. Das bildhauerische Material wurde auf sein Minimum reduziert und negiert, dadurch dass es sich nicht mehr weiter über seine Masse definierte – wie es sonst üblich war – in Form von Staub, bei dem es sich dennoch um ein über physikalische Eigenschaften verfügendes Material handelte.

Wichtig ist auch, dass es beim Entstehungsprozess zu einer Täuschung beim Betrachter kommt, der verleitet ist zu glauben, dass die Produktion des skulpturalen Werkes eine langwierige ist, während genau das Gegenteil der Fall ist und die Staubsulpturen so als das Entgegengesetzte von dem, was sie sind, erscheinen. Auch hier spielt, wie in den *One Minute Sculptures* das Medium der Fotografie eine entscheidende Rolle, ohne die das Werk nicht für die Zukunft festgehalten werden könnte.

Gelitin hat einen sehr spielerischen Ansatz in ihrem künstlerischen Werk, das vom Objekt bis zur Installation und Aktion reicht. Der Entstehungsprozess in ihren Arbeiten ist von großer Spontantität und daher nicht immer leicht nachvollziehbar. In den meisten ihrer künstlerischen, oft performativ-partizipatorischen Arbeiten bildet der Mensch eines der Haupt-Arbeitsmaterialien. Das Publikum wird dabei genauso häufig in die künstlerischen Aktionen miteinbezogen wie es das Künstlerkollektiv allein demonstriert. Dabei sollen – wie es bei Franz West auch der Fall ist – neue Körpererfahrungen gemacht, aber vor allem emotionalisiert werden. Neben den körperintensiven Performances bilden Stofftiere in den verschiedensten Varianten, ein beliebtes Arbeitsmaterial sowie jegliches gefundenes Material von Sammelstellen. Zusammengefasst kann gesagt werden, dass Gelitin mit allem und nichts arbeitet, und ihre Einstellung zum Material eine sehr ambivalente ist. Das bedeutet, dass in gewissen Arbeiten sich das Material der Funktion beugt, somit keine vordergründigen Überlegungen zum Material gemacht werden, aber in anderen wiederum das Material von zentraler Bedeutung ist. Hauptziel von Gelitin ist es jedoch in erster Linie, den Rezipienten zu emotionalisieren und dies geschieht mittels Material, welches in manchen Fällen bewusster, in manchen weniger bewusst eingesetzt wird.

Das Material in der österreichischen Skulptur, Plastik und Objektkunst nach 1945 umfasst ein weites Spektrum an Möglichkeiten, worunter sich sowohl das traditionelle Material Stein als auch Abfallmaterial befindet, die neuesten synthetisch entwickelten

Kunststoffe – Plexiglas, Schaumstoff, Polyester –sowie Pappmaché, Gips, Mullbinden, Staub und vieles mehr. Entscheidend für die Veränderung des Materialgebrauchs ist der zunehmend konzeptuelle Ansatz in den Arbeiten einiger österreichischer KünstlerInnen seit Anfang der 1960er Jahre. Das Material wurde in der Folge vor allem um den menschlichen Körper erweitert als autonomen künstlerischen Werkstoff – Auslöser für diese neue künstlerische Handlung war die gesellschaftspolitisch motivierte Kunst des Feminismus Anfang der sechziger Jahre, die sich um das Bild der Frau und den Blick auf die Frau drehte – der zum Ergänzer bzw. Vollender der Skulptur wurde sowie im Zusammenhang damit um die technischen Medien der Fotografie, des Films und des Videos, die selbst zur Skulptur wurden.

6. ANHANG

6.1. LITERATURVERZEICHNIS

AIGNER/BAST 2010

Carl Aigner/Gerald Bast, Helga Philipp. Poesie der Logik, Wien 2010.

AIGNER 2003

Silvie Aigner, Raum – Körper – Licht. Raumkünstlerische Konzepte von der Performance bis zum Lichtraum, in: Künstlerinnen, Positionen 1945 bis heute. Mimosen – Rosen – Herbstzeitlosen, Wien 2003.

AIGNER 2007

Silvie Aigner, Kontext Österreich. Zur Situation der Steinskulptur in der zeitgenössischen Kunst, Krastal 2007.

ANGERER 2002

Marie-Luise Angerer, Feminsimus und künstlerische Praxis, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002.

ALSCHER 1993

Ludger Alscher, Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Band V: Mosb-Q, Leipzig 1993.

BANDMANN 1969

Günter Bandmann, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: Städel-Jahrbuch, N.F.2, 1969.

BARTHES 1957

Roland Barthes, Plastik, 1957, in: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005.

BARTHOLOMEYCZIK 1996

Gesa Bartholomeyczik, Materialkonzepte. Die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960, Frankfurt am Main 1996.

BÄTZNER 1995

Nike Bätzner, Arte Povera. Manifeste – Statements – Kritiken, Dresden – Basel 1995.

BAUDRILLARD 1996

Jean Baudrillard, The system of objects, London, New York 1996.

BISCHOFF 1980

Ulrich Bischoff, Karl Prantl, Steine 1969-1979, Kiel 1980.

BISCHOFF 1980

Ulrich Bischoff, Zu den ausgestellten Steinen, in: Karl Prantl, Steine 1969-1979, Kiel 1980.

BLEYL 1989

Matthias Bleyl, Joseph Beuys. Der erweiterte Kunstbegriff, Darmstadt 1989.

BOCCIONI 1912

Umberto Boccioni, Technisches Manifest der futuristischen Plastik (1912), in: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005.

BOECKL 2006

Matthias Boeckl, Vom Gesamtkunstwerk zur „one minute sculpture“. Objektkunst aus Österreich 1900-2000, in: Österreich 1900-2000: Konfrontationen und Kontinuitäten, Klosterneuburg 2005.

BRAUN 1995

Alexander Braun, Erwin Wurm. 22° C Raumtemperatur, Ruppichteroth 1995.

BREICHA 1994

Otto Breicha, Wotruba und die Folgen. Österreichische Plastik seit 1945 im Besitz der Salzburger Landessammlungen Rupertinum, Salzburg 1994.

BREICHA 1994

Otto Breicha, Im Allgemeinen und im Besonderen. Grundzüge und Perspektiven der österreichischen Plastik nach 1945, in: Wotruba und die Folgen. Österreichische Plastik seit 1945 im Besitz der Salzburger Landessammlungen Rupertinum, Salzburg 1994.

BREICHA 1977

Otto Breicha, Wotruba. Figur als Widerstand, Salzburg 1977.

BRUGGER 1999

Ingrid Brugger, Feminismus als künstlerische Strategie, Jahrhundert der Frauen, Wien 1999.

BUSSE 2008

Bettina M. Busse, Interviews, Bettina M. Busse und Bruno Gironcoli, in: Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008, Ostfildern 2008.

BUSSE 2008

Bettina M. Busse, Ein Körper, zwei Seelen, in: Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008, Ostfildern 2008.

CEYSSON 1995

Bernard Ceysson, Die Unmöglichkeit der Statue, in: Europa nach der Flut. Kunst 1945-1965, Barcelona 1995.

CHADWICK 1995

Whitney Chadwick, An Interview, in: Confessions of the Guerrilla Girls, London 1995.

CHICAGO 2007

Judy Chicago, The dinner party: from creation to preservation, London 2007.

CHILLIDA 2000

Alicia Chillida, Franz West Station, in: Franz West. In & Out, Ostfildern-Ruit 2000.

COLLINS 2008

Judith Collins, Skulptur heute, Berlin 2008.

DAMIANOVIC 2002

Maia Damianovic, Von Moment zu Moment, in: Erwin Wurm, Graz 2002.

DIAZ, BIRCKEN 2007

Eva Diaz, Alexandra Bircken, Unmonumental. The Object in the 21st Century, London 2007.

DUPLESSIS/ METKEN 1992

Yvonne Duplessis, Günter Metken, Der Surrealismus, Berlin 1992.

DRAXL 2010

Katrin Draxl, Das Kreismotiv – von der Grafik zum Objekt, in: Helga Philipp. Poesie der Logik, Wien 2010.

DRAXLER, WEST 1986

Gerti Draxler, Franz West, Legitime Skulptur, Graz 1986.

DRAXLER 2001

Helmut Draxler, Die Optik der Obkelte, in: Objekte. Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001.

DRECHSLER/WEIBEL 1991

Wolfgang Drechlsler, Peter Weibel (Hrsg.), *Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität*, Wien 1991.

EGGER 2005

Ursula Egger, Julia Bornefeld, Jimmie Durham, Michael Kienzer, Martin Kippenberger, Sarah Lucas, Franz West, Erwin Wurm. *Sculpture*, Innsbruck 2005.

EBERLEIN 2001

Johann Konrad Eberlein, Fritz Wotruba, in: *Objekte. Skulptur in Österreich nach '45*, Wien 2001.

EGGER 2006

Christian Egger, *Wenn Arschlöcher schwimmen könnten, wäre dieser Ort ein Swimmingpool*, in: *Gelitin. Chinese Synthese Leberkäse*, Hohenems 2006.

EXPORT

VALIE EXPORT, *Tapp- und Tastkino, Gertrude Stein & Virginia Woolf*, in: *Neues Forum*, Heft 234/235, Wien 1973.

GANTNER 2005

Wolfgang Gantner, *Gelitin*, in: *22 Interviews*, zur Ausstellung „Das Neue 2“ im Atelier Augarten, Wien 2005.

FARROW 1994

Clare Farrow, Wolfgang Laib: *Weit über mich hinaus*, in: *Parkett*, Zürich 1994.

FLECK 2005

Robert Fleck, *Die Erneuerung der Skulptur*, in: *Figur – Skulptur*, Klosterneuburg 2005.

FISHER 2009

Elizabeth Fisher, Material Intelligence,

http://www.kettlesyard.co.uk/exhibitions/mi_catalogue/essay_fisher.html

FRIEBERGER 2007

Pahdi Frieberger, Niko Meets Padhi. Mailart, Wien 2007.

FUCHS 2001

Rainer Fuchs, Objekte als Sprache. Über Symbiosen und Konflikte, in: Objekte. Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001.

FUGA 2005

Antonella Fuga, Bildlexikon der Kunst, Bd. 10, Techniken und Materialien der Kunst, Berlin 2005.

GABO 1937

Naum Gabo, Plastik: Bildnerie und Raumkonstruktion (1937), in: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, 2005.

GIEDION-WELCKER 1937

Carola Giedion-Welcker, Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung, Zürich 1937.

GIRONCOLI 2008

Bruno Gironcoli, Künstlertexte, in: Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008, Ostfildern 2008.

GORSEN 1996

Peter Gorsen, Befindlichkeit in Lebende Skulpturen gefaßt. Partizipation und Autonomie im Werk von Franz West, Wien 1996.

GRAMMACINI 1987

Norbert Grammacini, Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter, in: Städel-Jahrbuch N.F. II, 1987.

HAPKEMEYER 2003

Andreas Hapkemeyer, Oswald Oberhuber: Kunst ohne Künstler, in: Oswald Oberhuber. *Mutazione* Permanente Veränderung, Wien 2003.

HARRISON/ WOOD 1998

Charles Harrison/ Paul Wood, Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit 1998.

HAUSMANN 1918

Raoul Hausmann, Das neue Material in der Malerei (1918), in: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005.

HEER 1977

Friedrich Heer, Kunst ist Aufstand, Widerstand. Zum Lebens-Werk des Fritz Wotruba, in; Fritz Wotruba, St. Gallen 1977.

HEER 1961

Fritz Wotruba, Humanität aus dem Stein. Aus persönlichen Aufzeichnungen von Fritz Wotruba, Neuchâtel 1961, S.22.

HEGYI 1992

Lóránd Hegyi, Einführung: Objekt versus Raum, in: Objekt versus Raum. Zeitgenössische Bildhauerei in Österreich, Wien 1992.

HEGYI 1991

Lóránd Hegyi, Interferenzen II. Abwesenheitsstrategien, Wien 1991.

HENNINGER 2009

Petra Henninger, Was das Material erzählt – Beton, Hartschaum, Plexiglas, Aluminium, Kot und Urin im Werk von Cornelius Kolig, in: Cornelius Kolig. Das Paradies, Klosterneuburg/ Wien 2009.

HOCHLEITNER 2003

Martin Hochleitner, Michael Kienzer, Verstreute Formen, Linz 2003.

HOFFER 2005

Andreas Hoffer, Figur - Skulptur: Katalog zur Ausstellung mit einem Bildverzeichnis sämtlicher weiterer Skulpturen der Sammlung Essl, Klosterneuburg 2005.

HOFMANN 1958

Werner Hofmann, Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1958.

HOFMANN 2001

Werner Hofmann, Über das Werk Fritz Wotrubas, in: Objekte. Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001.

HOFMANN 2008

Werner Hofmann, Riesenspielzeuge, in: Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008, Ostfildern 2008.

HOLLEIN 1986

Hans Hollein, in: Karl Prantl. Biennale di Venezia, 1986.

HOLLER-SCHUSTER 1991

Günther Holler-Schuster, Junge Österreicher: Bilder und Skulpturen aus der Sammlung der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Wien 1991.

HONISCH 1982

Dieter Honisch, Kunst wird Material, Berlin 1982.

HOORMANN 2007

Anne Hoormann, Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart, Paderborn 2007.

HUCK 2003

Gitti Huck, Video-Mania, in: Freunde der Kunstmeile Krems, Künstlerinnen – Positionen 1945 bis heute, Mimmosen Rosen Herbstzeitlosen, Krems 2003.

JENSEN 1980

Jens Christian Jensen, Vorwort, in: Karl prantl. Steine 1969-1979, Kiel 1980.

KELLER 1977

Heinz Keller, Sein eigener Steinmaetz, in: Wotruba. Figur als Widerstand, Salzburg 1977.

KEMP 1975

Wolfgang Kemp, Material der bildenden Kunst - Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft, in: Prisma (Gesamthochschule Kassel), H. 9, 1975.

KIENZER 2009

Michael Kienzer – Zwischen Dingen und Materialien, in: <http://www.castyourart.com/2009/08/12/michael-kienzer-installation-skulptur/>, Wien 2009.

KIESLINGER 1951

Alois Kieslinger, Gesteinskunde für Hochbau und Plastik. Fachkunde für Steinmetzen, Bildhauer, Architekten und Baumeister, Wien 1951.

KITTELMANN 1994

Udo Kittelmann, Erwin Wurm Expedition, Bonn 1994.

KLIEGE 2008

Melitta Kliege, Wenn Handlungen Form werden. Ein neuer Realismus in der Kunst seit den fünfziger Jahren, Nürnberg 2008.

KOLIG 2009

Cornelius Kolig, Das Paradies, Wien/ Klosterneuburg 2009.

KOLIG 1973

Cornelius Kolig, C. Kolig, 1968-72 (Phase III), Wien 1973.

KÖNIG 2008

Kasper König, Selbsttröstung als Utopie, in: Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008, Ostfildern 2008.

KRÜGER-FÜRHOFF 2005

Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Körper, in: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien, Köln/Weimar/Wien 2005.

KUBITZA 2002

Annette Kubitza, Fluxis – Flirt – Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde, Berlin 2002.

KULA, TERNAUX 2009

Daniel Kula, Élodie Ternaux, Materiology. Handbuch für Kreative: Materialien und Technologie, Basel, Boston, Berlin 2009.

LACHNIT 1993

Edwin Lachnit, Michael Kienzer, in: Objekt versus Raum, Wien 1993.

LEHMANN 2003

Ulrike Lehmann, We are ready to remake! Der erweiterte Skulptur- und Soielbegriff bei Erwin Wurm, in Kunst & Unterricht, Heft 274/275, Aug./Sept.2003.

LIGTHART 2001

Theo Ligthart, Avantgardismus und Terrorismus. „Ficken und Schießen sind ein Ding.“, in: Objekte. Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001.

LINDNER 1994

Ines Lindner, ORLAN oder die Bilder des Begehrens, in: Erzeugte Realitäten II. Stelarc, Orlan, Louis Bec: Der Körper und der Computer, Berlin 1994.

LIPPERT 1990

Werner Lippert, 1965. Fragmente einer Reise durch die Kunst. 1975, in: Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona, Bonn 1990.

LUCKOW 2008

Dirk Luckow, Heavy Metal. Die unerklärliche Leichtigkeit eines Materials, Ostfildern 2008.

LUCKOW 2004

Dirk Luckow, No money. Installationen von Michael Beutler, Monica Bonvicini, gelatin, Florian Slotawa und Tomoko Takahashi, Hamburg 2004.

MACEL 2002

Christine Macel, Erwin Wurm, der Psychobildhauer, in: Erwin Wurm, Graz 2002.

MAHR 2001

Peter Mahr, Die Kunst und ihre Objekte 1, in: Objekte. Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001.

MAIER 2001

Heike Maier, Who knows the future? Leben und Werk Curt Stenverts, in: Objekte. Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001.

MARIONI 1998

Tom Marioni, Sculpture and Installations, 1969-1997, San Francisco 1998.

MAUER 1963

Otto Mauer, Plastik im Röntgen. Zur gegenwärtigen Ausstellung von Cornelius Kolig in der Galerie nächst St. Stephan in Wien, in: C. Kolig. 1968-72 (Phase III), Wien 1973.

MAYER 1968

G. Mayer, Die zweite Haut, in: Wochenpresse, 2. Oktober 1968, in: C. Kolig. 1968-72 (Phase III), Wien 1973.

MELCHER 2000

Ralph Melcher, In die Form finden. Franz West aus barocker Perspektive, in: Franz West. In & Out, Ostfildern-Ruit 2000.

MITTRINGER 1998

Markus Mittringer, Warten auf Kolumbus, in: Sculptura Austriae, Innsbruck 1998.

MORSCHER 1986

Jürgen Morschel, Joannis Avramidis, in: Österreichische Bildhauer, gelernt bei Wotruba, , Skulpturen von Fritz Wotruba, Herbert Albrecht, Joannis Avramidis,..., Wien 1986.

MURRAY 1997

Peter Murray, Karl Prantl: Von Pötsching in den Yorkshire Sculpture Park und zurück via Schloß Ambras, in: Karl Prantl Steine. Schlosspark Ambras. Yorkshire Sculpture Park, Zürich 1997.

MUSCHIK 1966

Johann Muschik, Österreichische Plastik seit 1945, Wien 1966.

MUSCHIK 1966

Johann Muschik, Oskar Bottoli, in: Österreichische Bildhauer, gelernt bei Wotruba, , Skulpturen von Fritz Wotruba, Herbert Albrecht, Joannis Avramidis,..., Wien 1986.

NATTER 1994

Tobias Natter, Aufbrüche : Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre; eine Ausstellung im Oberen Belvedere und im Atelier im Augarten, Wien 1994.

NATTER 1994

Tobias Natter, Zeittafel, in: Aufbrüche : Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre ; eine Ausstellung im Oberen Belvedere und im Atelier im Augarten, Wien 1994.

NESWEDA 1991

Peter Nesweda, In Her Own Image. Austrian performance artist Valie Export has extended her manipulations to picture-objects; in: Arts Magazine, Nr. 9, Mai 1991.

NEUENSCHWANDER 2007

Simone Neuenschwander, Poor thing: Karla Black, Robert Breer, Martin Heldstab, Knud Henrik Henriksen, Dagmar Heppner, Karin Hueb Baumann, Basel 2007.

NEWMAN 2002

Michael Newman, Fotografie und Video als Skulptur im Werk von Erwin Wurm, in: Erwin Wurm, Graz 2002.

NOEVER 2008

Peter Noever, Zu Bruno Gironcolis Skulpturen, in: Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008, Ostfildern 2008.

NOEVER 2007

Padhi Frieberger, Ohne Künstler keine Kunst!, Wien 2007.

NOEVER 2001

Peter Noever, Gnadenlos, Wien 2001.

NOEVER 1992

Peter Noever, Magdalena Jetelova, Domestizierung einer Pyramide, Wien 1992.

NUßBAUMMÜLLER 2000

Winfried Nußbaumüller, Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt, Frankfurt 2000.

OBERHUBER 1986

Oswald Oberhuber, das Mögliche und Unmögliche aus dem Material, Wien 1987.

OBERHUBER 1979

Oswald Oberhuber, Informelle Plastik, 1949-1954, Innsbruck/ Wien 1979.

OBRIST 2007

Hans Ulrich Obrist, Carolee Schneemann, When vision moves freely, in: Herbert Pinzolits, Spike 11, Juni 2007.

OMAN 1988

Hiltrud Oman, Die Kunst auf dem Weg zum Leben: Joseph Beuys, Weinheim-Berlin 1988.

OTT 1994

Michaela Ott, Orlan, in: Erzeugte Realitäten II.: Stelarc, Orlan, Louis Bec. Der Körper und der Computer, Wien 1994.

PAUSEBACK 1982

Michael Pauseback, Material und Wirklichkeit, in: Kunst wird Material, Berlin 1982.

PENNY 1995

Nicholas Penny, Geschichte der Skulptur: Material - Werkzeug – Technik, Leipzig 1995.

PLATZ 1999

Karl Tizian Platz, Wolfgang Laib, Bregenz 1999.

PRANTL 1983

Karl Prantl, Karl Prantl. Steinmeditationen, Hamburg-Altona 1983.

PRANTL 1996

Karl Prantl, Uta Peyrer, Hornstein 1996.

RAFF 1994

Thomas Raff, Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994.

REDER 1997

Christian Reder, Über Bruno Gironcoli, in: Bruno Gironcoli. Die Ungeborenen, Ostfildern 1997.

RICH 1988

Jack C. Rich, The materials and methods of sculpture, New York 1988.

RIEDERER 2003

Ursula Riederer, Die ersten Jahre, in: Oswald Oberhuber. *Mutazione* Permanente Veränderung, Wien 2003.

RIEDERER 2003

Ursula Riederer, Informel, in: Oswald Oberhuber. *Mutazione* Permanente Veränderung, Wien 2003.

ROLLIG 1999

Stella Rollig, Künstlerinnen. Zeitgenössische Positionen, in: Ingrid Brugger, Jahrhundert der Frauen, Wien 1999.

RONTE 1986

Dieter Ronte, Informelle Plastik – zu O. Oberhuber, in: Oswald Oberhuber. Die handelnde Skulptur. Informelle Plastik 1949-54, Düsseldorf 1986.

ROSCHITZ 1973

Karlheinz Roschitz, Cornelius Kolig: Phantasiereise mit Stromantrieb, in: C. Kolig. 1968-72 (Phase III), Wien 1973.

ROTZLER 1975

Willy Rotzler, Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart, Köln 1975.

ROWELL 1986

Margit Rowell, Was ist moderne Skulptur?, in: dies. (Hrsg.), Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur-Raumkonstruktion-Prozeß, München 1986.

RÜBEL, WAGNER 2005

Dietmar Rübel, Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005.

RÜBEL, WAGNER 2005

Dietmar Rübel, Monika Wagner, Neue Materialien, in: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005.

RÜBEL, WAGNER 2005

Dietmar Rübel, Monika Wagner, Materialkultur, in: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005.

SCHILLING 1981

Jürgen Schilling, Dimensionen des Plastischen. Bildhauertechniken, Berlin 1981.

SCHMELLER 1963

Alfred Schmeller, Figur als Widerstand, in: Otto Breicha, Wotruba. Figur als Widerstand, Salzburg 1977.

SCHMIED 2002

Wieland Schmied, 20. Jahrhundert. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Wien 2002.

SCHNEEDE 2000

Uwe Schneede, in: Neue Materialien und Kunstgeschichtlichkeit, in: Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt, Nußbaumüller, Frankfurt am Main 2000.

SCHNEIDER 2006

Eckhard Schneider, Vorwort, in: Gelatin. Chinese Synthese Leberkäse, Hohenems 2006.

SCHÖNY 2000

Roland Schöny, Die Kunst der Selbstvermarktung, in: Gelatin's acb, Köln 2008.

SEMIN 1994

Didier Semin, Ein Raum von Wolfgang Laib im Centre Pompidou, in: Parkett, Zürich 1994.

SERRA 1990

Richard Serra, Schriften und Interview, Bern 1990.

SIMONE 1999

Christl Simone, Informel und informelle Tendenzen in der Plastik in Österreich von 1945-1965, Wien 1999.

SKREINER 2001

Wilfried Skreiner, Joannis Avramidis. Die Vision des Absoluten, in: Objekte. Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001.

SKREINER 1986

Wilfried Skreiner, Die verweisende Antwort zu den neuen Arbeiten des Franz West, in: Franz West. Legitime Skulpturen, Graz 1986.

SKREINER 1970

Wilfried Skreiner, Österreichische Kunst. Skulpturen Plastiken Objekte, Graz 1970.

SKREINER 1970

Wilfried Skreiner, Cornelius Kolig, Objekte, Graz 1970.

SKREINER 1970

Wilfried Skreiner, Cornelius Kolig – Objekte, in: C. Kolig. 1968-72 (Phase III), Wien 1973.

SOTRIFFER 1994

Kristian Sotriffer, Vierzig Jahre früher, in: Aufbrüche : Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre ; eine Ausstellung im Oberen Belvedere und im Atelier im Augarten, Wien 1994.

SOTRIFFER 1997

Kristian Sotriffer, Bergen und Setzen – über die Wege Karl Prantls, in: Karl Prantl, Steine. Schlosspark Ambras. Yorkshire Sculpture Park, Zürich 1997.

SOTRIFFER 1971

Kristian Sotriffer, Cornelius Kolig, in: Beispiele - Österreichische Kunst von heute, in: C. Kolig. 1968-72 (Phase III), Wien 1973.

SOTRIFFER 1963

Kristian Sotriffer, Malerei und Plastik in Österreich. Von Makart bis Wotruba, Wien 1963.

SOTRIFFER 1963

Kristian Sotriffer, Rückkehr zum Wesentlichen – die Entwicklung der Plastik, in: Malerei und Plastik in Österreich. Von Makart bis Wotruba, Wien 1963.

SPIEGL 1994

Andreas Spiegl, Es staubt, in: Erwin Wurm Expedition, Bonn 1994, Seite 9-12.

SPIEGLER 2010

Almuth Spiegler, Franz West, in: Art. Das Kunstmagazin, Heftausgabe 1, <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2010/1/OGOWTEGWPOPPPOGSRROCTGCRGRARHERWW/Franz-West>, Hamburg 2000.

SPIELMANN 1973

Peter Spielmann, in: C. Kolig. 1968-72 (Phase III), Wien 1973.

SPRUNG 2001

Sigrid Sprung, Die Autonomie der reinen Form. Künstlerische Konkretion bei Wander Bertoni, in: Objekte. Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001.

STEINLE 2005

Christa Steinle, Fritz Panzer. Das Dilemma der Dinge, In Malerei, Zeichnung und Skulptur, Weitra 2005.

STILES/SELZ 1996

Kristine Stiles, Peter Selz, Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artists' writings, Berkeley 1996.

STILES 1998

Kristine Stiles, Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen, in: Peter Noever, out of actions, zwischen Performance und Objekt 1949-1979, Wien 1998.

SURTMANN 1998

Edith Surtmann, Farbstaub in der Skulptur anhand der Werke von Wolfgang Laib und Anish Kapoor. Mit einem Überblick über die Rolle des Materials in der der Arte Povera, Land Art und Minimal Art, Wien 1998.

SZEEMANN 2000

Harald Szeemann, Franz West oder: ein Barock der Seele und des Geistes in getrockneten Fragmenten, in: Franz West. In & Out, Ostfildern-Ruit 2000.

SZELY 2007

Sylvia Szely, EXPORT Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei VALIE EXPORT, Wien 2007.

TALLMAN 1994

Susan Tallman, Felix Gonzalez-Torres. Soziale Arbeiten, in: Parkett, Zürich 1994.

THOMAN-OBERHOFER/ WEIERMAIR 1980

Elisabeth Thoman-Oberhofer/ Peter Weiermair, Karl Prantl, Steine. Schlosspark Ambras, Yorkshire Sculpture Park, St. Gallen 1980.

TORGGLER 2003

Herta Wolf Torggler, Oswald Oberhuber. *Mutazione* Permanente Veränderung, Wien 2003.

TRUMMER 2001

Thomas Trummer, Objekte – Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001.

TRUMMER 2001

Thomas Trummer, Marsyas und Widerstand. Zur Kunst Alfred Hrdlickas, in: Objekte. Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001.

TRUMMER 2001

Thomas Trummer, Padhi Frieberger. Eine Ein-Personen-Bewegung, in: Objekte – Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001.

VON BRAUN 1997

Christina von Braun, Warum etwas zeigen, was man sehen kann?, in: Monika Faber, Valie Export, Wien 1997.

VON KEMP 1976

Wolfgang von Kemp, Holz – Figuren des Problems Material, in: Holz = Kunst-Stoff, Baden Baden 1976.

VISCHER 1992

Theodora Vischer, Transform, BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert, Zürich 1992.

VISCHER 1984

Theodora Vischer, Skulptur im 20. Jahrhundert, Basel 1984.

WAGNER 2002

Monika Wagner, Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002.

WAGNER 2001

Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

WAGNER/RÜBEL 2002

Monika Wagner/ Dietmar Rübel: Material in Kunst und Alltag. Berlin 2002.

WAILAND 2001

Markus Wailand, What you see is... Skulptur/inÖsterreich/nach 45, in: Objekte. Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001.

WATNEY 1994

Simon Watney, Im Fegefeuer: Das Werk des Felix Gonzalez-Torres, in: Parkett, Zürich 1994.

WEIBEL 2010

Peter Weibel, Helga Philipp. Poesie der Logik, Wien 2010.

WEIBEL 2006

Peter Weibel, Skulptur im 20. Jahrhundert, zwischen Abstraktion, Gegenstand und Handlung, Ostfildern 2006.

WEIBEL 2002

Peter Weibel, Erwin Wurm, Graz 2002.

WEIBEL 1994

Peter Weibel, Lokalzeit – Wiener Material im Spiegel des Ungehagens, Wien 1994.

WEIDINGER 2009

Alfred Weidinger, Die Entstehungsgeschichte des Bildhauersymposiums St. Margarethen, in: Wir wollen Zeichen setzen, 50 Jahre Bildhauersymposium St. Margarethen, Weitra 2009.

WEIERMAIR 2008

Peter Weiermair, Überlegungen zum Werk von Bruno Gironcoli, in: Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008, Ostfildern 2008.

WEIERMAIR 1973

Peter Weiermair, Karl Prantl. Plastiken 1950-1972, Innsbruck 1973.

WEST 2000

Franz West, Leersätze, in: Franz West. In & Out, Ostfildern-Ruit 2000.

WOTRUBA 1977

Fritz Wotruba, Das Material des Bildhauers, in: Otto Breicha, Wotruba. Figur als Widerstand, Salzburg 1977.

WOTRUBA 1977

Fritz Wotruba, Der Stein ist uralt, in: Otto Breicha, Wotruba. Figur als Widerstand, Salzburg 1977.

ZAUNSCHIRM 1980

Thomas Zaunschirm. Die Fünfziger Jahre. München 1980.

ZEVI 1995

Adachiara Zevi, Sol LeWitt, Critical Texts, Rome 1995.

ZIESCHE 1995

Angela Ziesche, Das Schwere und das Leichte, Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, Skulpturen, Objekte, Installationen, Köln 1995.

ZWEITE 2008

Armin Zweite, Bruno Gironcoli, in: Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008, Ostfildern 2008.

ZWEITE 2008

Armin Zweite, Eine Utopie der Selbsttröstung, in: Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008, Ostfildern 2008.

6.2. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

6.2.1. Abbildungen



Abb. 1

Pablo Picasso, *Guitar, Sheet Music, Glass*, 1912

Zeitungsausschnitte (Le Journal, 18. November 1912), Gouache und Kohle auf Papier,
48 x 36,5 cm

Collection of The McNay Art Museum, San Antonio



Abb. 2

Johannes Theodor Baargeld, *Antropophiler Bandwurm*, 1919

Assemblage aus Fundobjekten

Verschollen



Abb. 3
Kurt Schwitters, Merzbild *Rossfett*, 1918/19
Mischtechnik, 20,4 x 17,4 cm
Privatbesitz

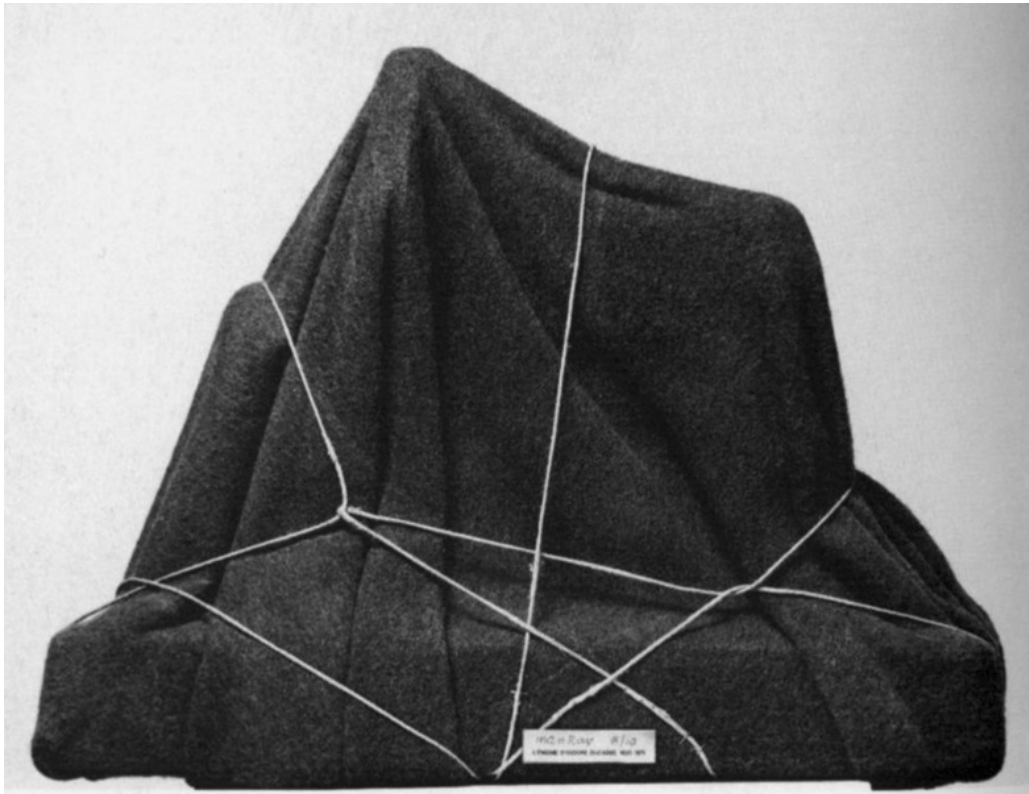


Abb. 4

Man Ray, *Das Rätsel des Isidore Ducasse* (L'Enigme d'Isidore Ducasse), 1920-1971
Nähmaschine, Wollstoff, Schnur, 45 x 58 x 23 cm, Edition von 10 Exemplaren nach dem verlorenen Original



Abb. 5

Maurice Henry, *Hommage à Paganini*, 1936
Bandagierte Violine, 25 x 50 x 10 cm

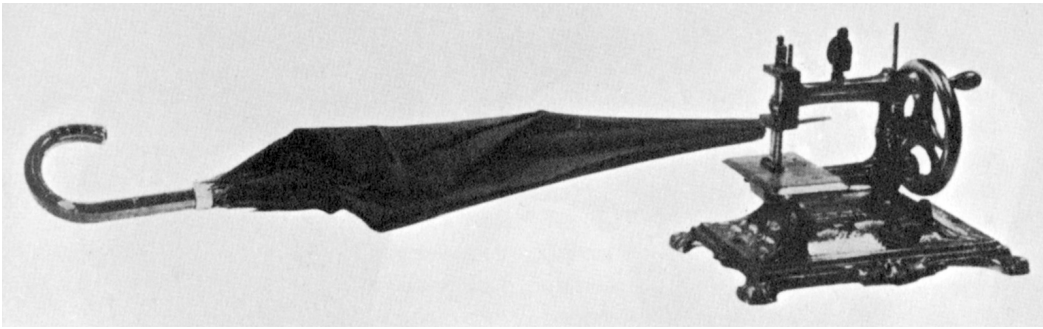


Abb. 6

Man Ray, *Hommage à Lautréamont*, 1933

Tisch, Nähmaschine, Regenschirm

Verschollen

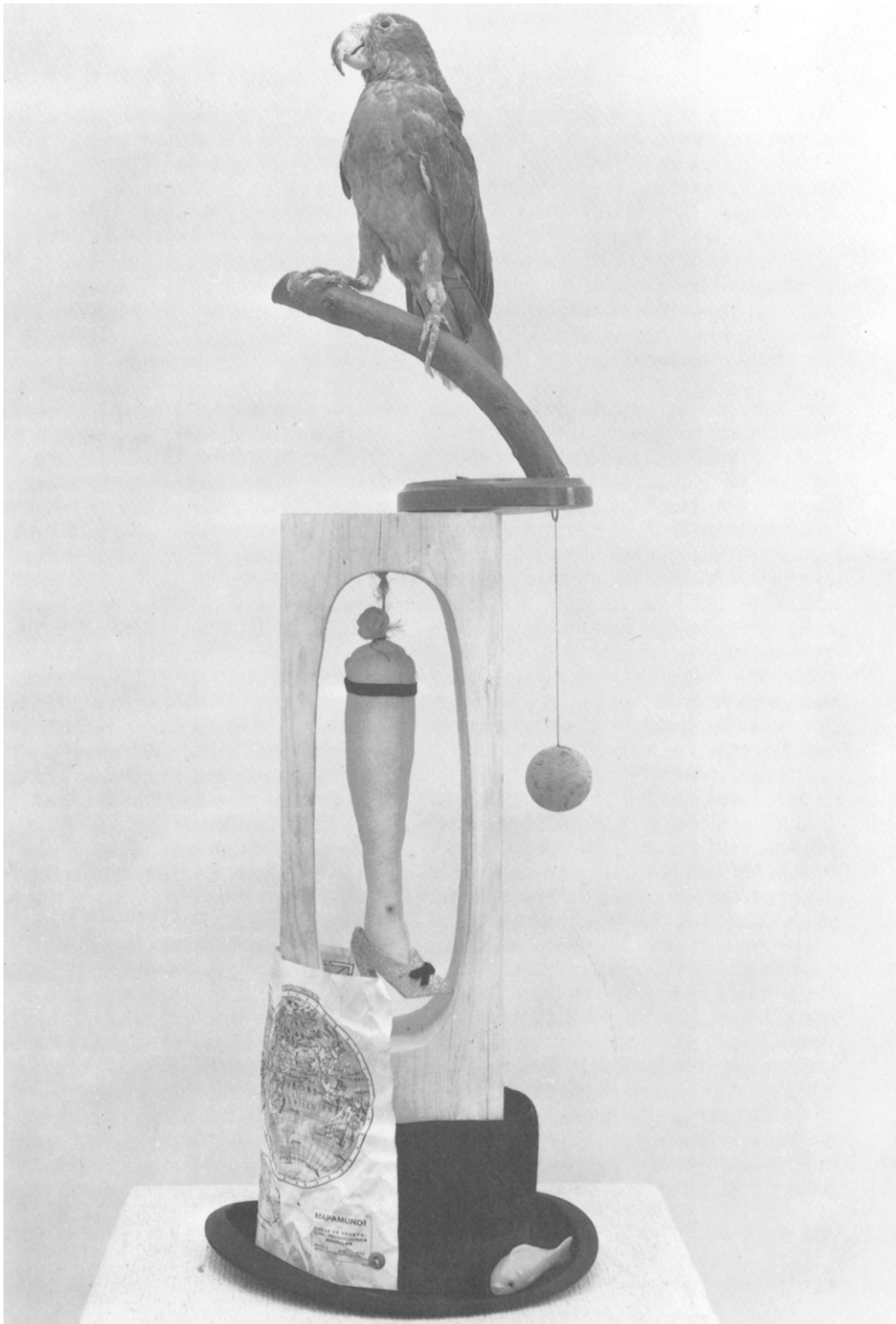


Abb. 7

Joan Miró, *objet poétique*, 1936

Assemblage, Höhe 81 cm

New York, Museum of Modern Art



Abb. 8
Curt Stenvert, *Homo Sapiens*, 1963
Mischtechnik, 60 x 63 x 81 cm
Museum Moderner Kunst (MUMOK), Wien



Abb. 9

Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917/1964

Readymade: Pissoirbecken, Keramik, 34 x 48 x 61 cm, Nummerierte Auflage
Privatbesitz



Abb. 10

César, *Compression Mobil*, 1960

Ölkanister, zu einem Block gepresst, 61 x 40 x 35 cm

Museum Moderner Kunst (MUMOK), Stiftung Ludwig, Wien

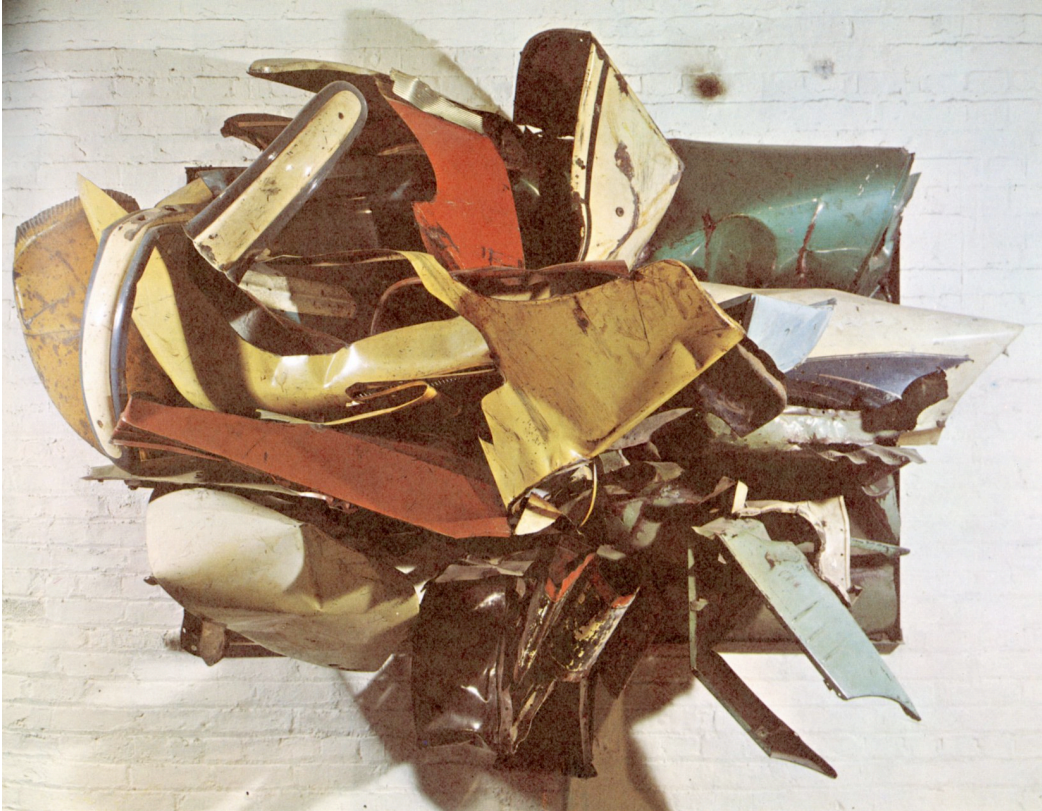


Abb. 11
Chamberlain, *Dolores James*, 1962
Verbogenes und bemaltes Stahl
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York



Abb. 12

Jean Tinguely, *Baluba Nr. 3*, 1959

Assemblage aus Fundobjekten mit Motoren, Höhe 144 cm

Wallraf-Richartz-Museum, Sammlung Peter Ludwig, Wien

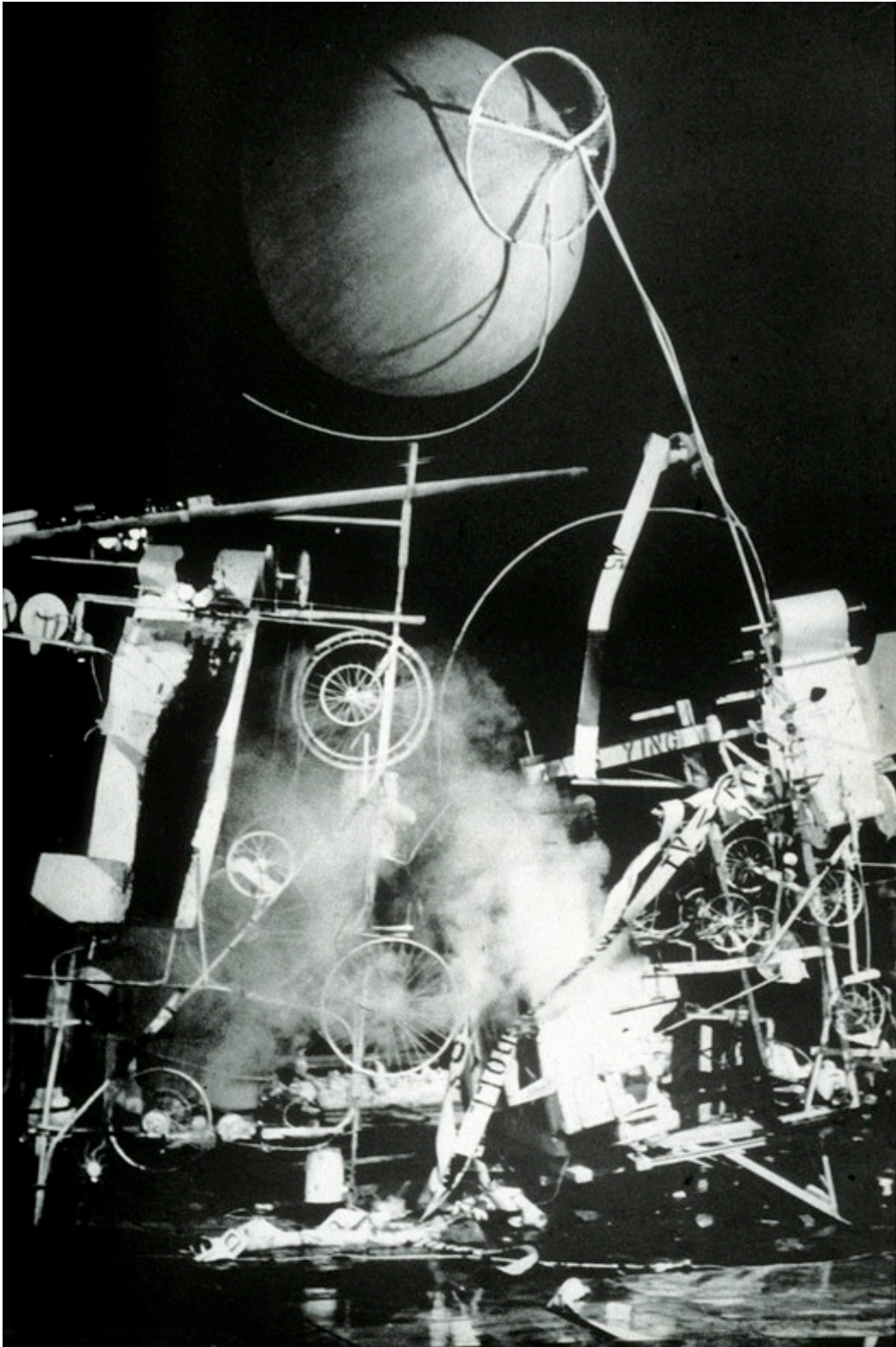


Abb. 13

Jean Tinguely, *Hommage à New York*, 1960

Autodestruktive Skulptur im Plastikgarten des Museum of Modern Art, New York, 17. März 1960



Abb. 14

Arman, *Accumulation de Brocs*, 1961

Emaillkannen in Plexiglasgestell, 83 x 140 x 40 cm

Wallraf-Richartz-Museum, Sammlung Peter Ludwig, Köln



Abb. 15
Joseph Beuys, *Fettstuhl*, 1964
Holzsessel mit Fett, 90 x 30 x 30 cm
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt



Abb. 16
Joseph Beuys, *Filzanzug*, 1970
Filz genäht, 170 x 60 cm
Galerie René Block, Berlin

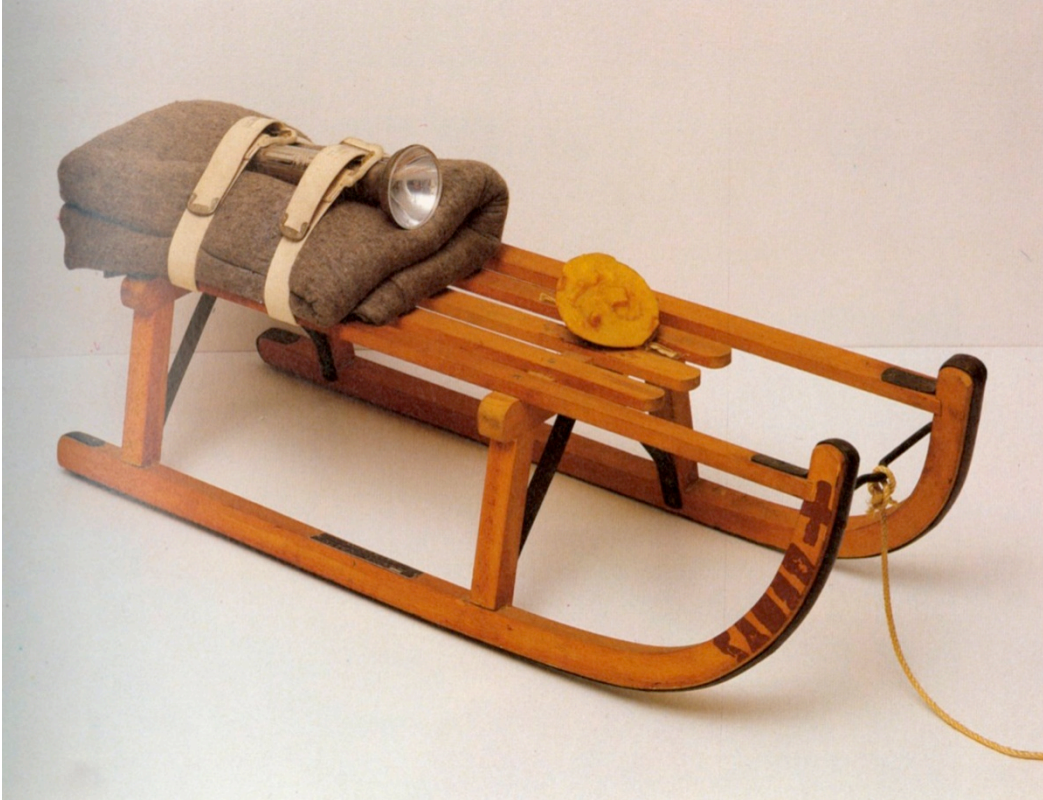


Abb. 17

Joseph Beuys, *Schlitten*, 1969

Holzschlitten, Filz, Gurte, Stablampe, Fett, 35 x 90 x 35 cm

Galerie René Block, Berlin



Abb. 18
Carolee Schneemann, *Eye Body*, 1963
Studio Installation, Action for Camera
Foto (Érro)
PPOW Gallery, New York



Abb. 19
Carolee Schneemann, *Eye Body*, 1963
Studio Installation, Action for Camera
Foto (Érro)
PPOW Gallery, New York



Abb. 20

Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974

Installation

Keramik, Porzellan, Textilien, 1463 x 1463 cm

Brooklyn Museum, New York



Abb. 21

Judy Chicago, *The Dinner Party*, Detail, 1974

Installation

Keramik, Porzellan, Textilien, 1463 x 1463 cm

Brooklyn Museum, New York



Abb. 22
Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975
Performance

HOW MANY WOMEN HAD ONE-PERSON EXHIBITIONS AT NYC MUSEUMS LAST YEAR?

Guggenheim	0
Metropolitan	0
Modern	1
Whitney	0

Abb. 23

Guerrilla Girls, *How many women had one-person exhibitions at NYC museums last year?*, 1985

Straßenplakat, Offsetdruck auf Papier



Abb. 24

Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989

Straßenplakat, Offsetdruck auf Papier



Abb. 25

Orlan, *Carré Joconde, 9 Photographien*



Abb. 26

Orlan, *Photos aus der siebenten chirurgischen Operation. Performance, New York 21. November 1993*



Abb. 27

Fritz Wotruba, *Sitzende Figur* („Menschliche Kathedrale“) 1949

Mannersdorfer Kalksandstein, 145 cm

Belvedere, Wien

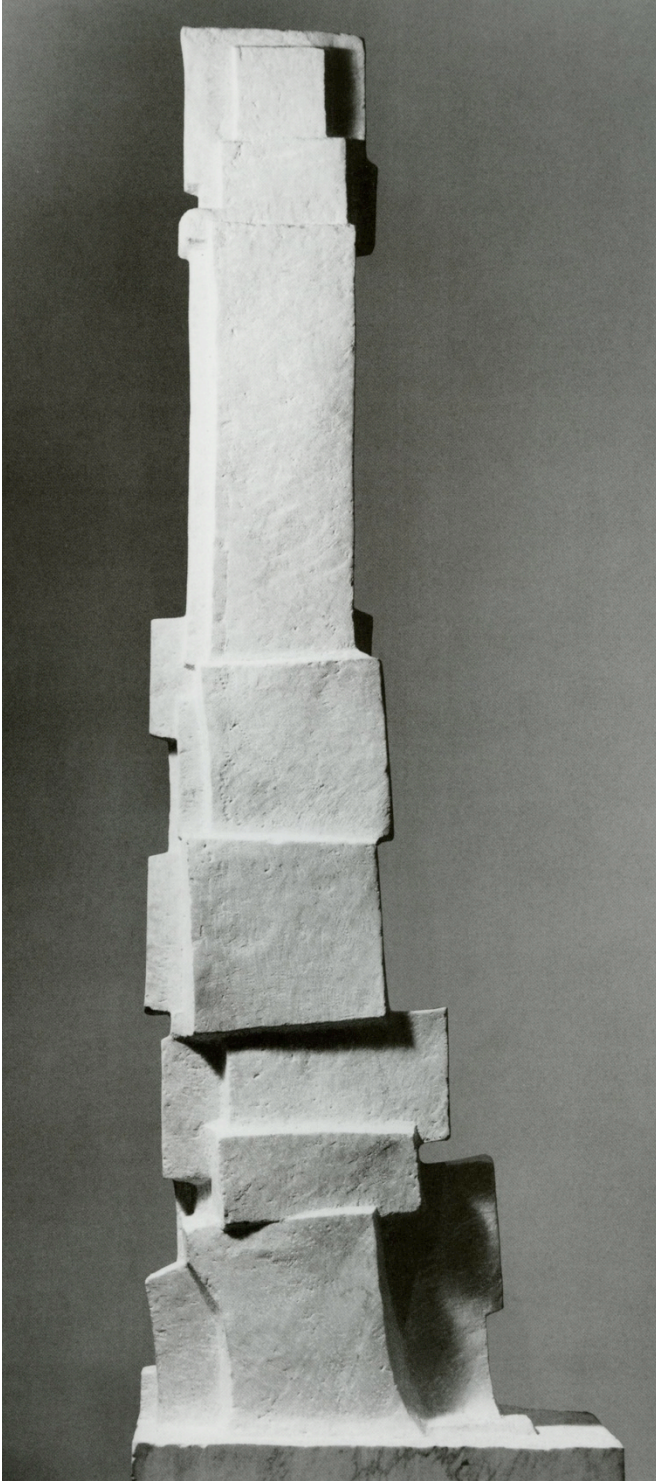


Abb. 28

Fritz Wotruba, *Große stehende Figur*, 1966

Marmor, 195,5 x 27 x 58 cm

Fritz Wotruba-Verein, Wien



Abb. 29

Karl Prantl, *Fünf Anrufungen*, 1959

St. Margarethener Kalksandstein, 330 x 125 x 65 cm

Karl Prantl, Pöttsching



Abb. 30
Karl Prantl, *Zur Meditation*, 1990-92
Serpentin, tauerngrün, 18 x 26 x 24 cm
Privatbesitz



Abb. 31
Karl Prantl, *Zur Meditation*, 1994-95
Pflasterstein Granit, 13 x 21 x 16 cm
Privatbesitz

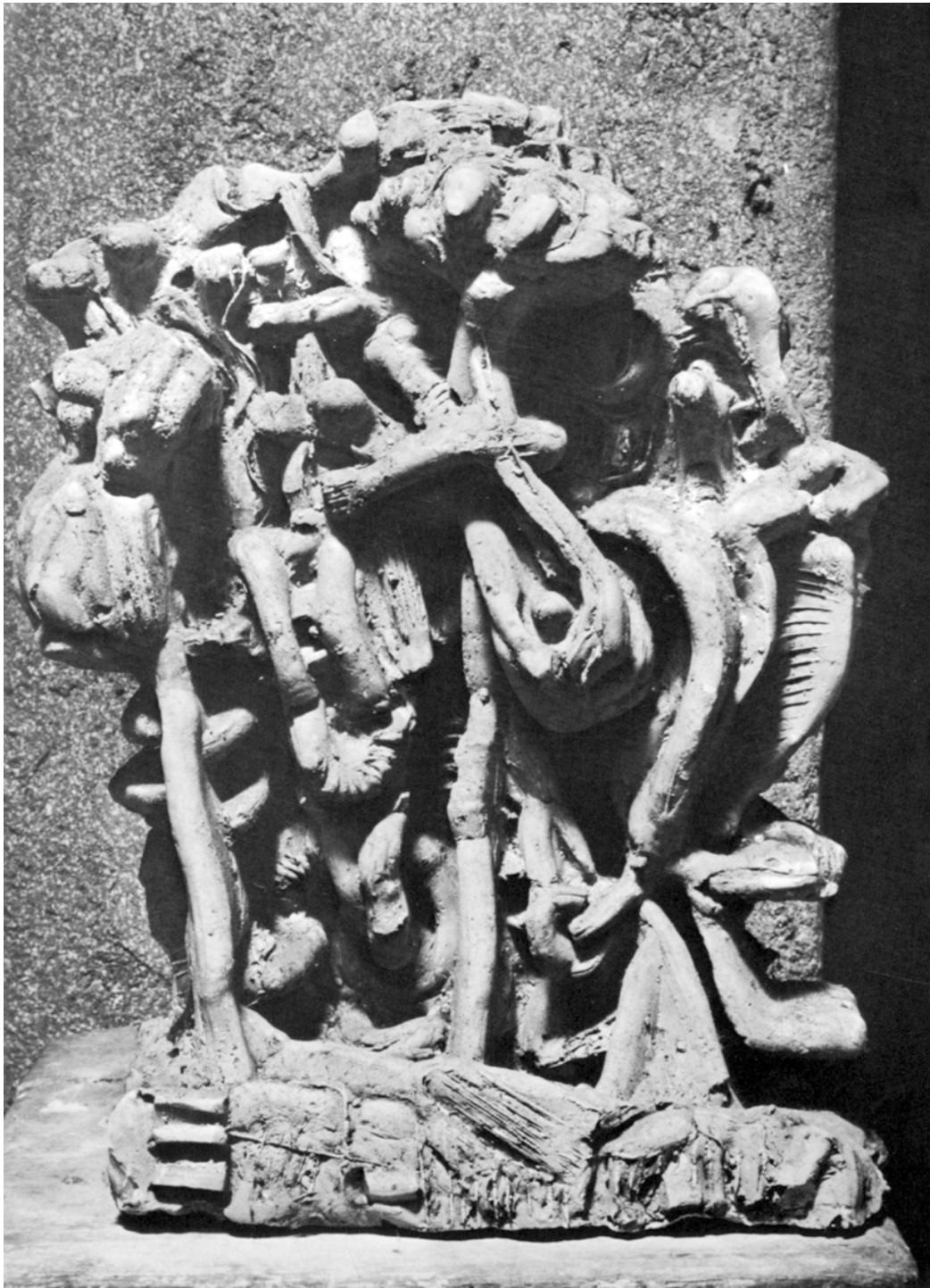


Abb. 32
Oswald Oberhuber, *Schlangenrelief*, 1950
Gips
Nachlass Dr. Otto Breicha, Wien



Abb. 33

Oswald Oberhuber, *Ohne Titel*, 1950

Gips, Draht, Holz, Stoff, Farbe; 50 x 45 x 40 cm

Sammlung Rudolf Schmutz, Wien

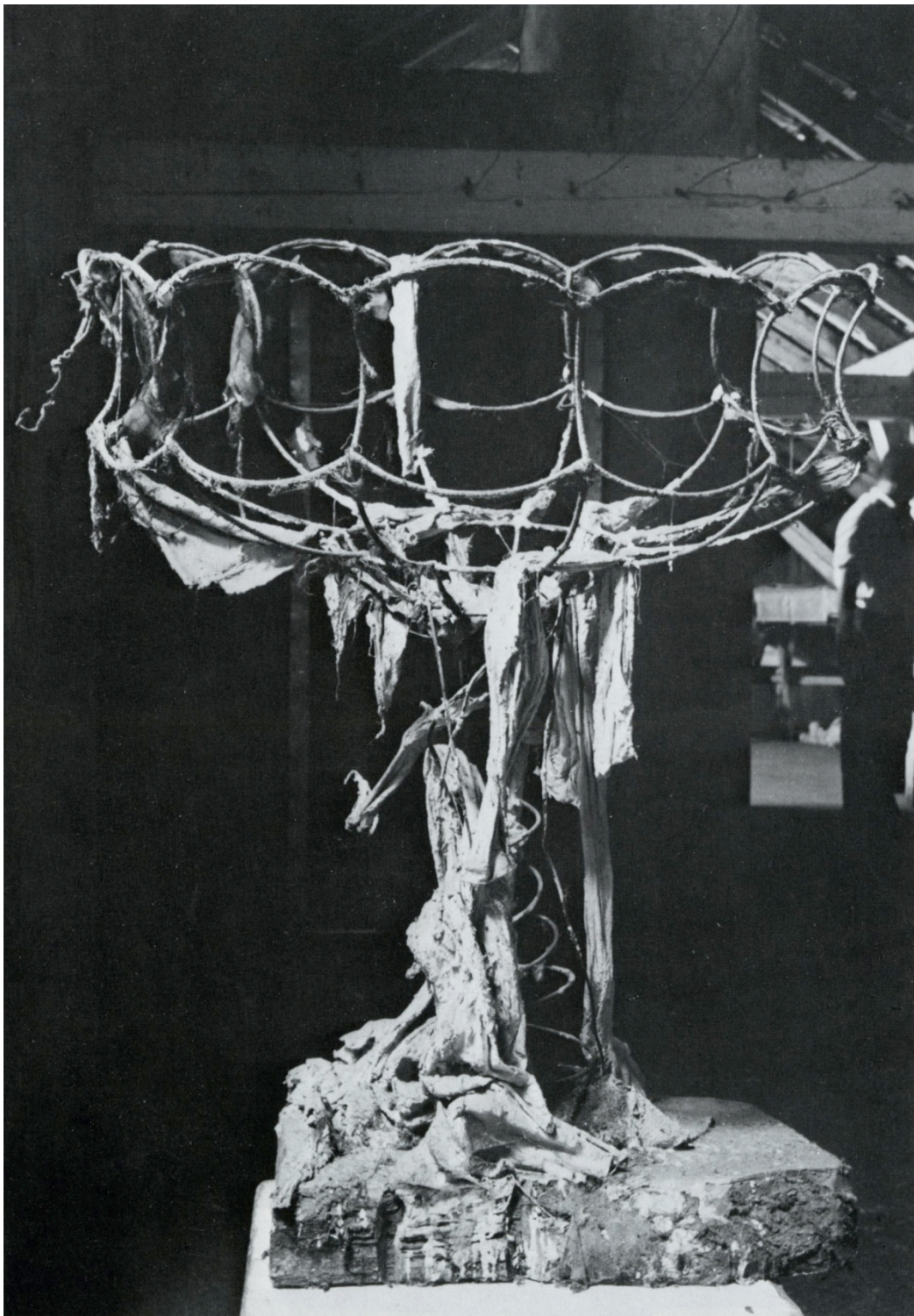


Abb. 34

Oswald Oberhuber, *Ende*, 1951

Draht, Gips

Museum Moderner Kunst (MUMOK), Wien



Abb. 35
Padhi Frieberger, *Gerümpel*, o.D.
Collage, Holz, Metall und Textilien
Sammlung Hannes Hell



Abb. 36

Padhi Frieberger, *Sprache der Bilder*, o.D.

Pressspanplatte, Holz, 80 x 97 x 3 cm

Museum für angewandte Kunst MAK, Wien



Abb. 37

Cornelius Kolig, *Röntgenplastik und Röntgenfilme*, 1962

Holz, Metallnägeln, Axt, Hammer

Privatbesitz

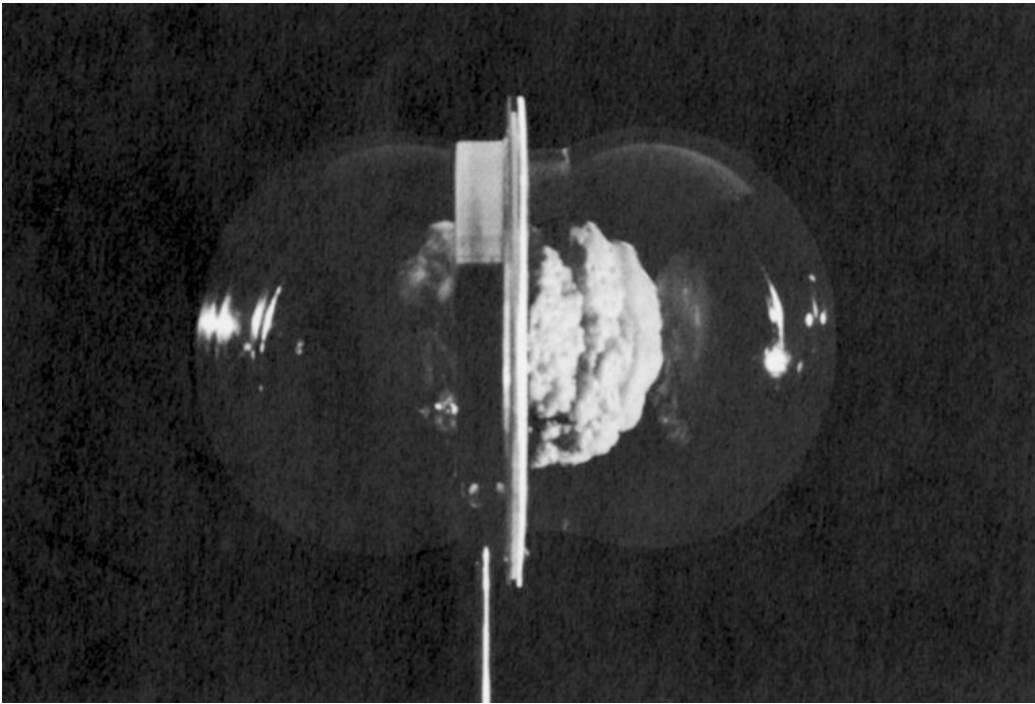


Abb. 38
Cornelius Kolig, *Hirn*, 1968
Plexiglas, Hartschaum
Privatbesitz

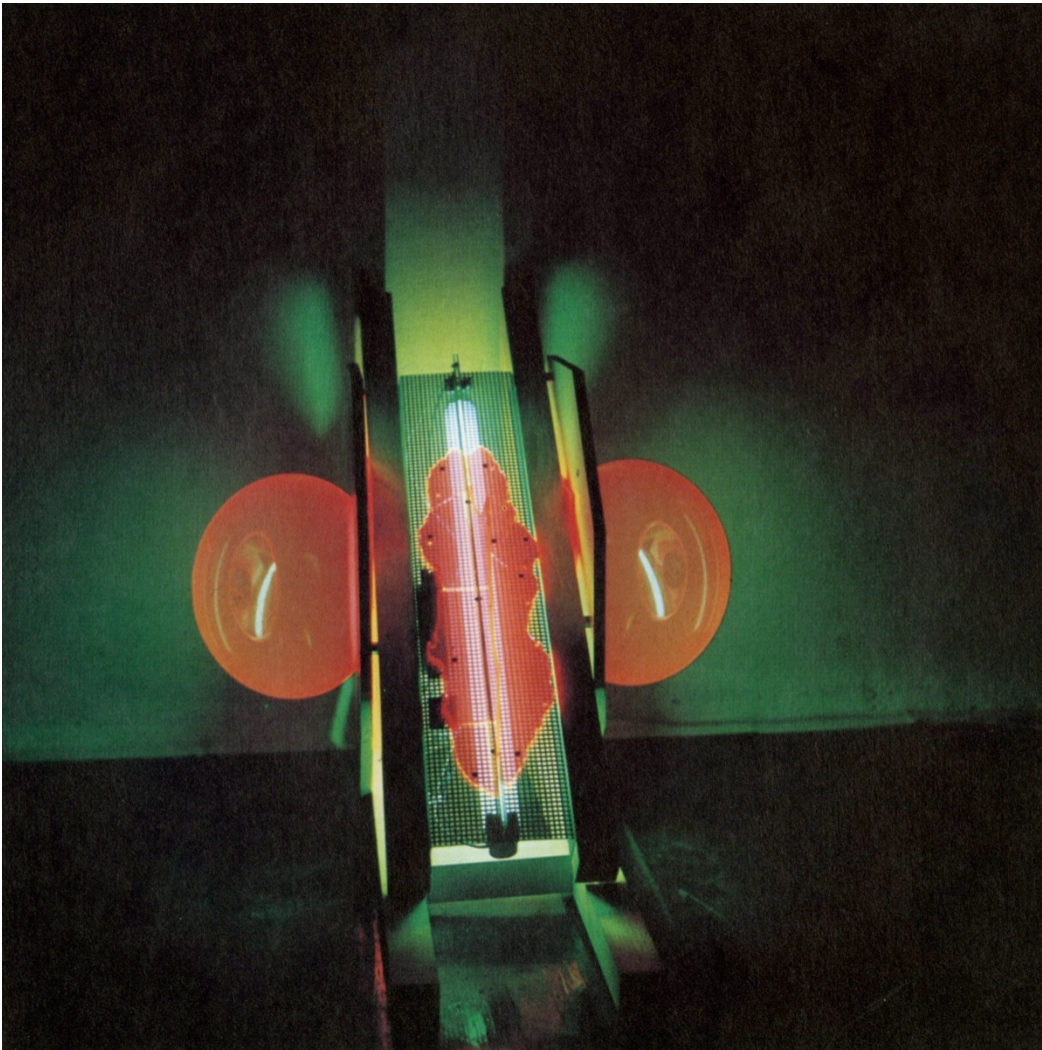


Abb. 39

Cornelius Kolig, *Ohne Titel*, 1972

Holz, Eisen, Plexiglas fluoreszierend rot, Elektrik, Höhe 86 cm

Privatbesitz



Abb. 40

Bruno Gironcoli, *Ohne Titel*, 1958

Holz, Eisen, Aluminium, Draht, Plastikfolie, 217 x 105 x 27 cm

Privatsammlung, Wien



Abb. 41

Bruno Grioncoli, *Oberkörperperform*, 1962

Holz, Eisen, Aluminium, Blei, 136 x 100 x 86 cm

Museum moderner Kunst (MUMOK), Wien



Abb. 42

Bruno Gironcoli, *Ohne Titel*, 1963-64

Aluminium, farbige Kunststoffkabel, 88,5 x 60 x 33 cm

Privatsammlung, Wien

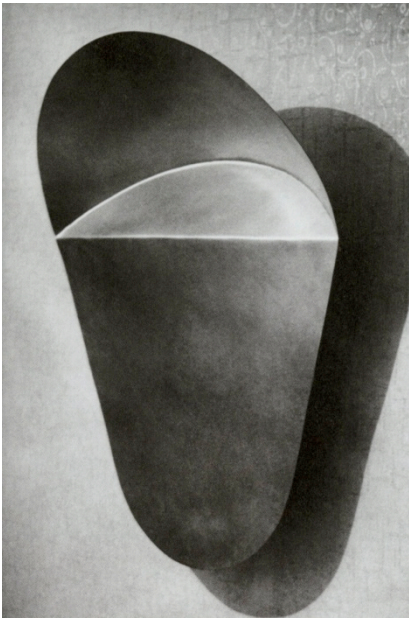


Abb. 43

Bruno Gironcoli, *Kopf*, ca. 1964

Pappmaché, 89 x 66,5 x 27,5 cm

Kunsthandel Galerie Philipp Konzett, Wien



Abb. 44

Bruno Gironcoli, *Kopf*, ca. 1964

Polyester, Silberfarben, 92 x 68 x 28 cm

Galerie Hofstätter, Wien



Abb. 45

Bruno Gironcoli, *Ohne Titel*, 1996-1997

Eisen, Holz, Kunststoff, 480 x 380 x 340 cm

Nachlass Bruno Gironcoli, Wien



Abb. 46

Bruno Gironcoli, *Ohne Titel*, 1970-1972

Verschiedene Materialien (Raumwinkel mit Rollen, Rolltisch, 2 präparierte Hunde),
Flächenausbreitung: 290 x 260 cm, Höhe des Raumwinkels: 400 cm

Galerie Hofstätter, Wien



Abb. 47

Valie Export, *Tapp- und Tastkino*, 1968

Holz, Stoff, Styropor, 30 x 27 x 70 cm

Generali Foundation, Wien

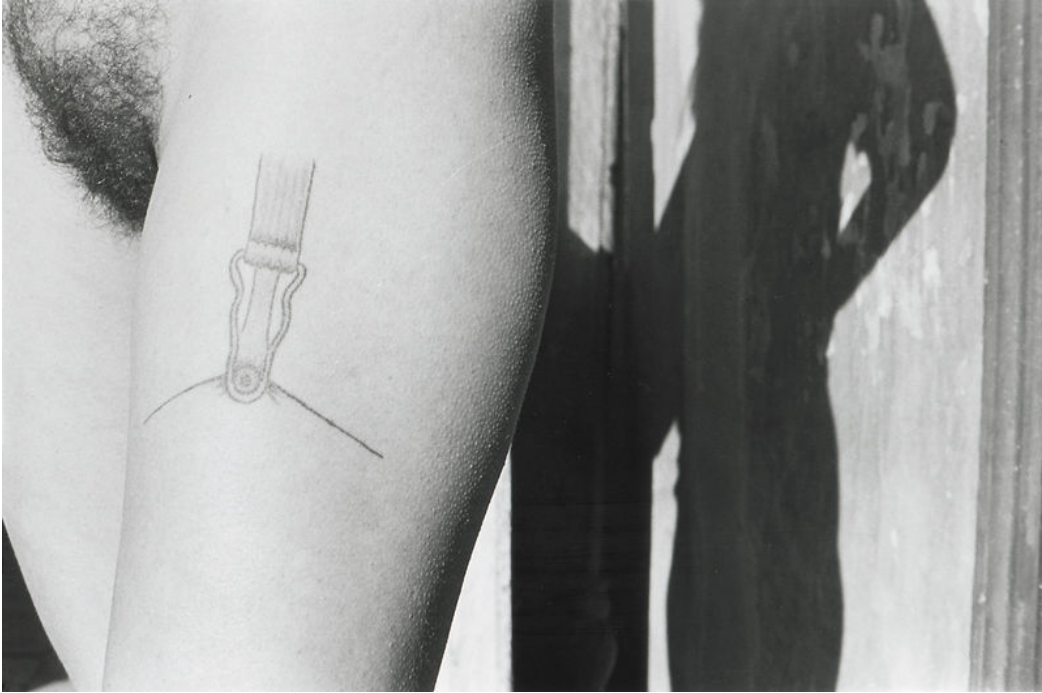


Abb. 48

Valie Export, *Body Sign Action, Nr. 2*, 1970

Silber-Gelatine-Print, 95,4 x 140 cm

Valie Export, Wien

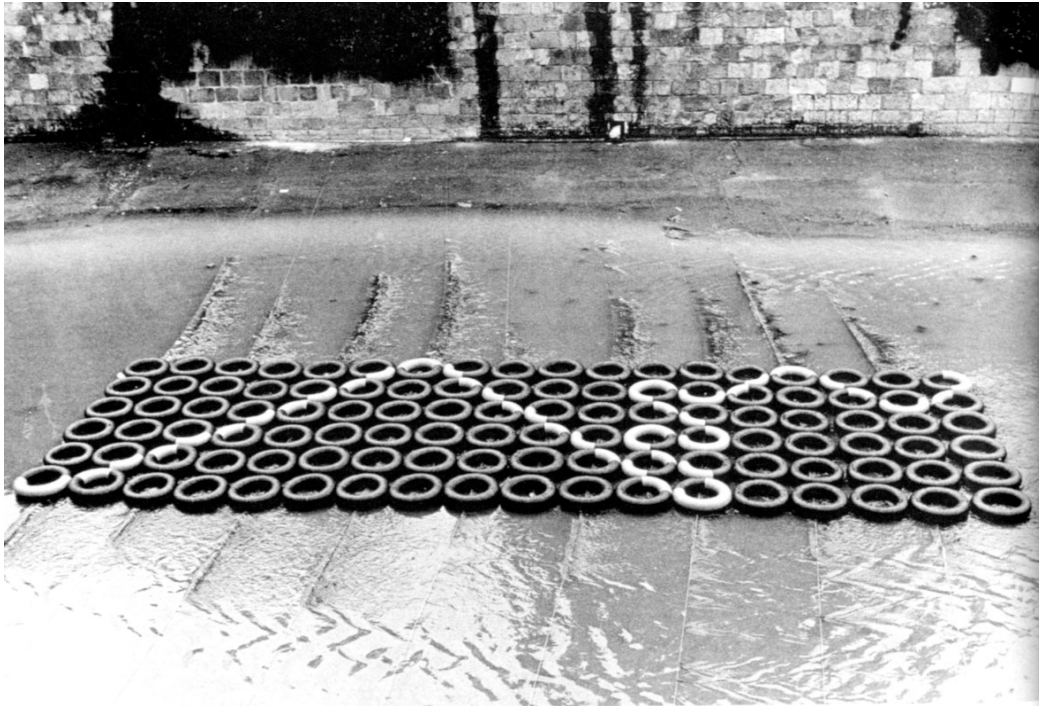


Abb. 49

Helga Philipp, *Reifenobjekt*, 1972

Gummi/Farbe, ca. 1200 x 400 cm

Installationsansicht im Wienfluss, Stadtparkausstellung, Wien



Abb. 50

Helga Philipp, *Reifenobjekt* 1972-73

Gummi/Farbe, 500 x 500 cm

Installationsansicht in der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1974

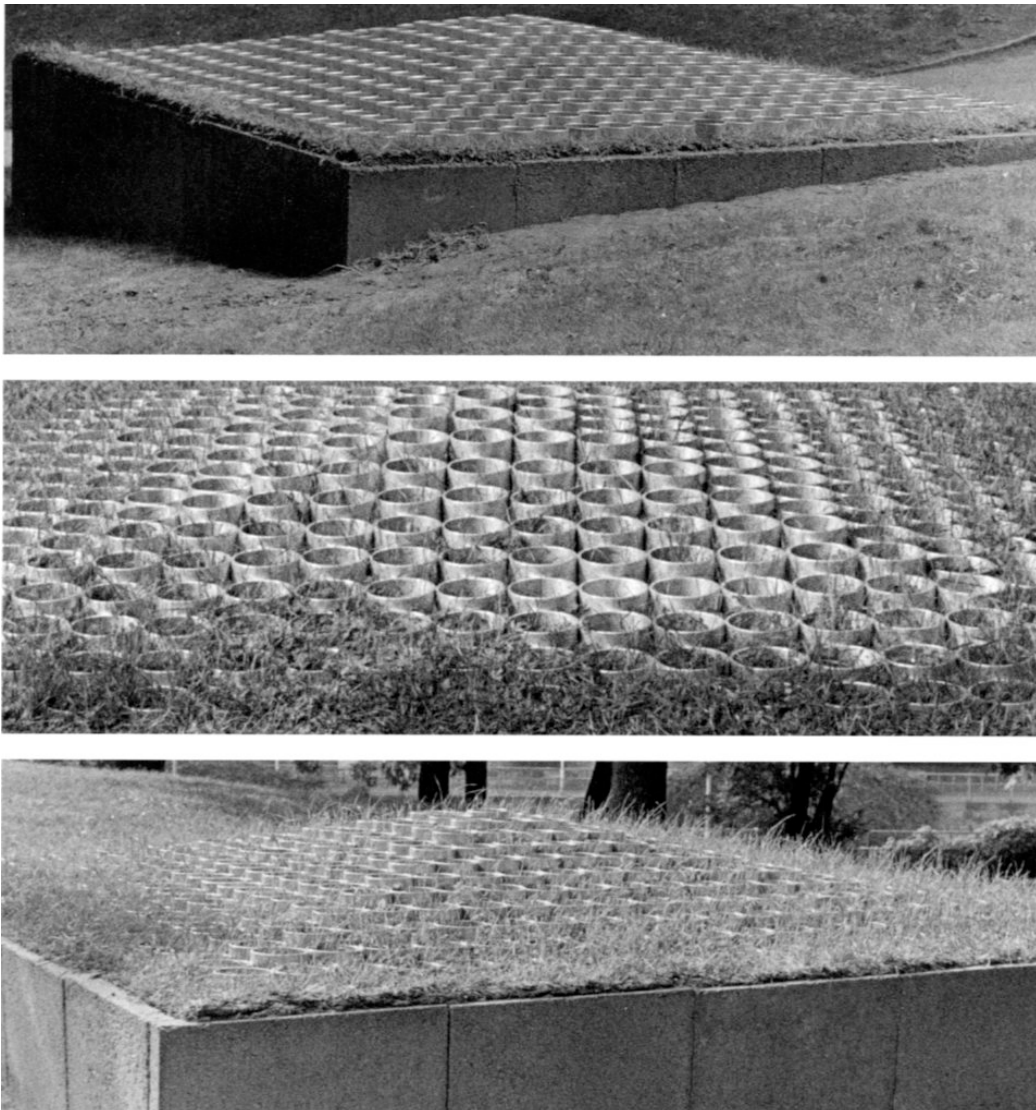


Abb. 51

Helga Philipp, *Serielle Struktur*, 1973

Objekt, Aluminium/Gras, 230 x 230 x 23 cm

Installationsansicht, Stadtparkausstellung, Wien, 1973



Abb. 52
Franz West, *Passstück*, 1976
Metall, Gaze, Gips, Dispersion

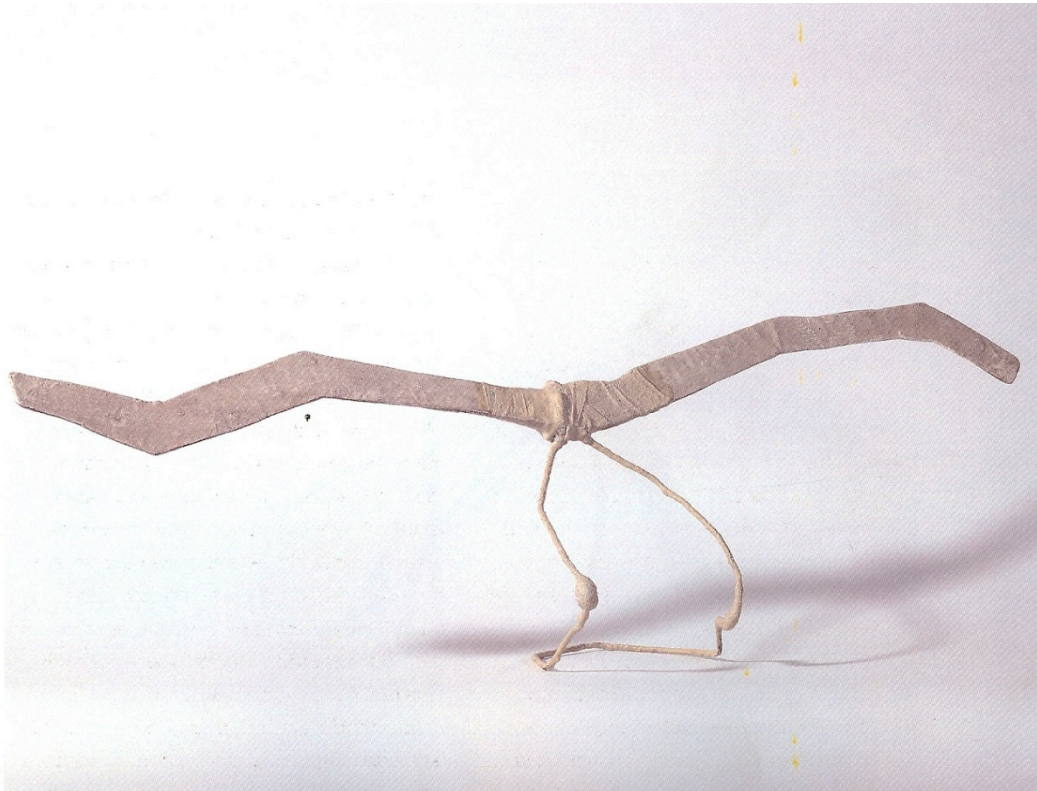


Abb. 53
Franz West, *Passstück*, 1976
Metall, Gaze, Gips, Dispersion



Abb. 54
Franz West, *Diwan*, 1992
Eisen, Schaumstoff, Teppich



Abb. 55
Franz West, *Lemurenkopf I & II*, 1991
Aluminium, Dispersion



Abb. 56

Erwin Wurm, *One minute sculpture*, 1997

Foto, 45 x 30 cm

Centre Georges Pompidou, Paris

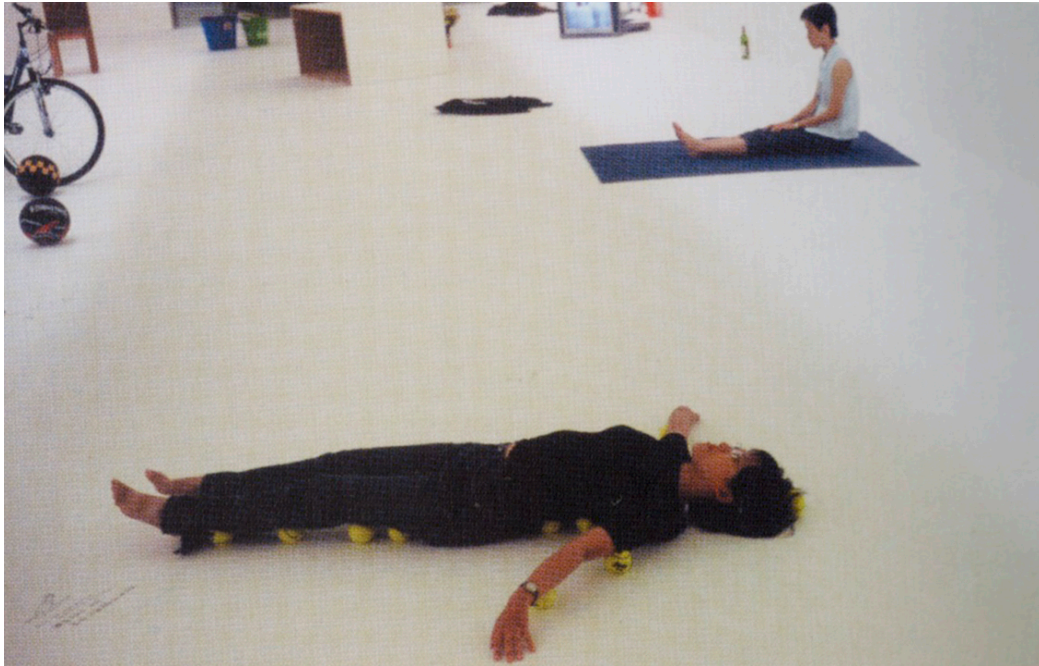


Abb. 57

Erwin Wurm, *Taipei installation shot*, 2000

Foto

Privatbesitz

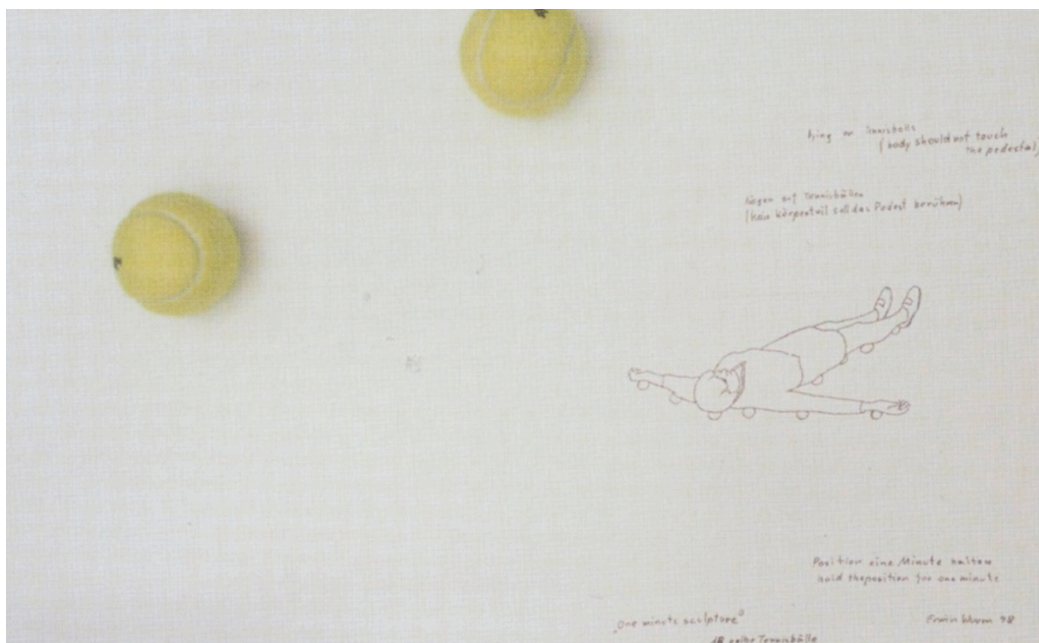


Abb. 58

Erwin Wurm, *Instruction drawing*, 1998

Tennisbälle, Zeichnung

Privatbesitz



Abb. 59

Tom Marioni, *One Second Sculpture*, 1969

Foto, Action (San Francisco)

Privatbesitz

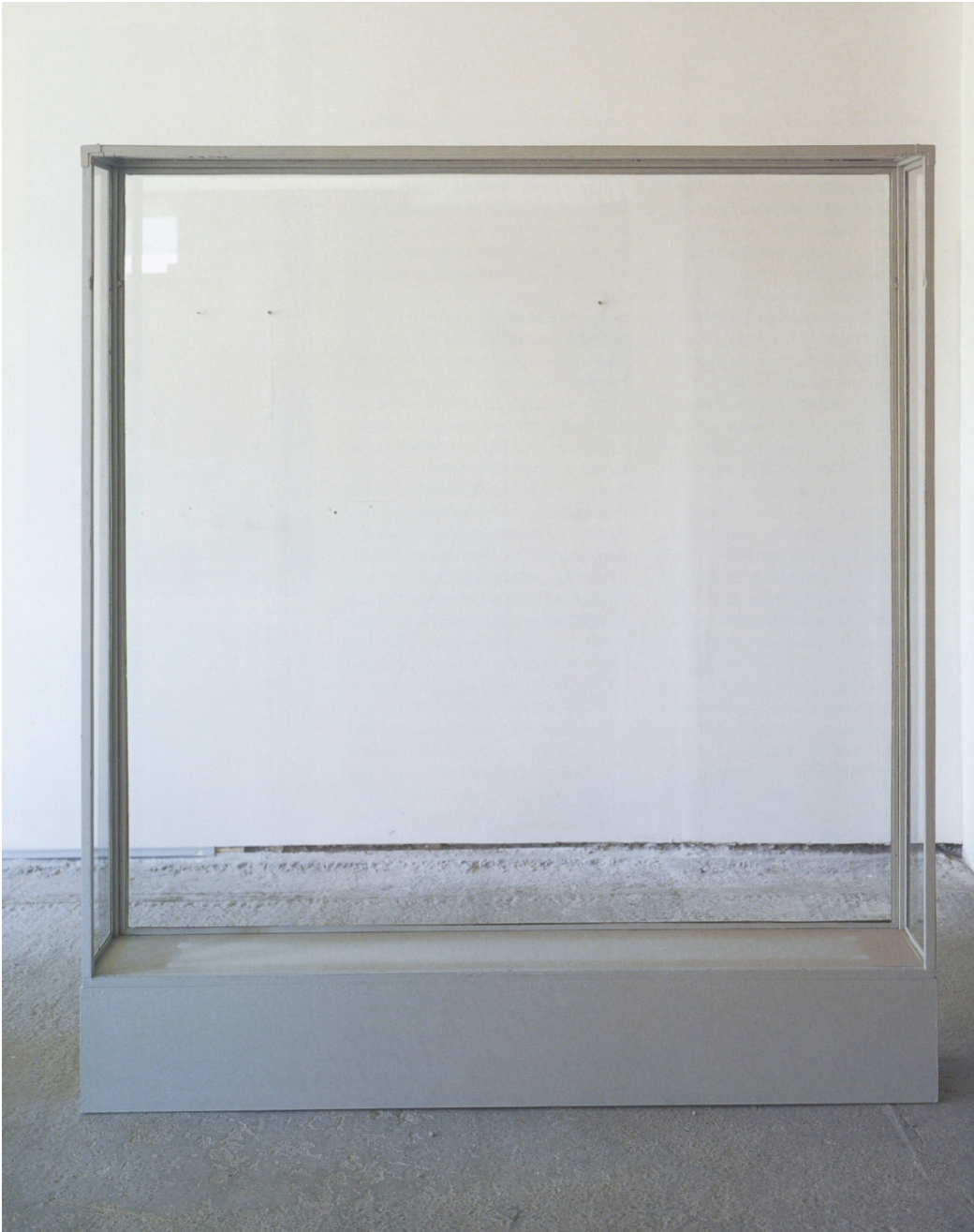


Abb. 60
Erwin Wurm, *ohne Titel* (Staubskulptur), 1990
Staub, Holz, Glas, Eisen; 193 x 172 x 26 cm
Sammlung Kunstmuseum St. Gallen, Schweiz



Abb. 61
Erwin Wurm, *ohne Titel* (Staubskulptur), 1990
Staub, Holz, 200 x 80 x 160 cm, 2 Teile
Privatbesitz



Abb. 62
Erwin Wurm, *ohne Titel* (Staubskulptur), 1994
Fotografie
Privatbesitz

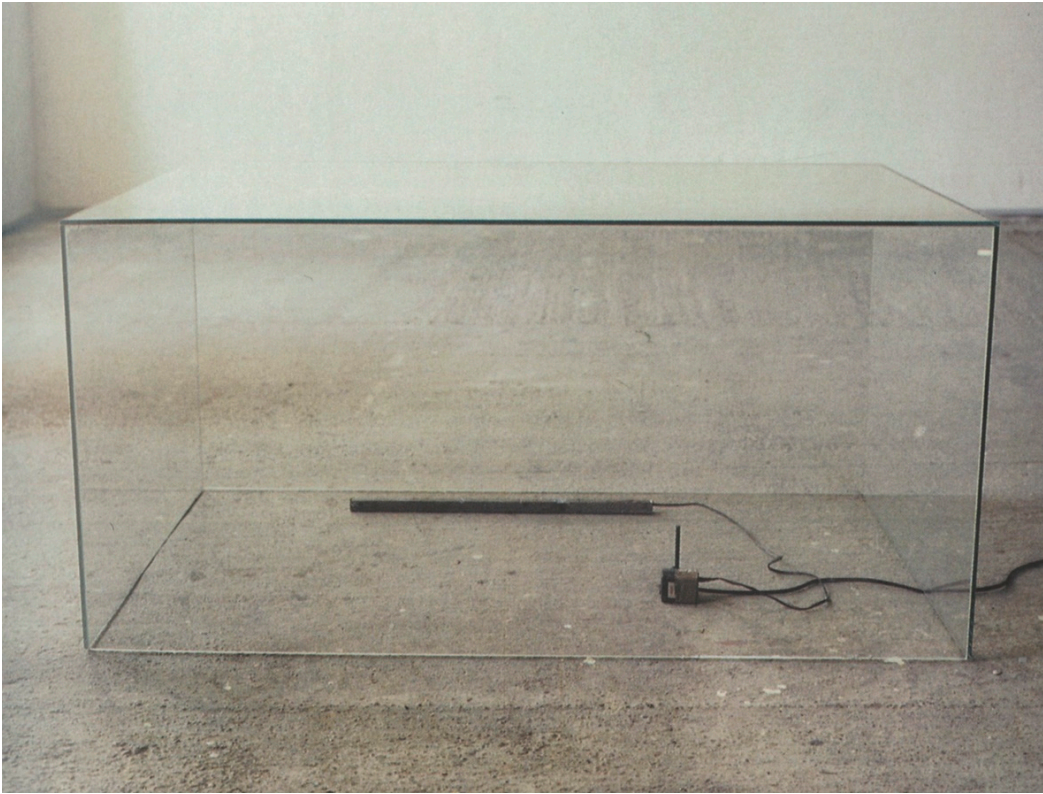


Abb. 63

Erwin Wurm, *22° Raumtemperatur*, 1994

Glas, Thermostat, Heizung, 60 x 120 x 80 cm

Museum Moderner Kunst (MUMOK), Wien



Abb. 64
Gelitin, *Weltwunder*, 2000
Foto; Performance, Hannover
Privatbesitz

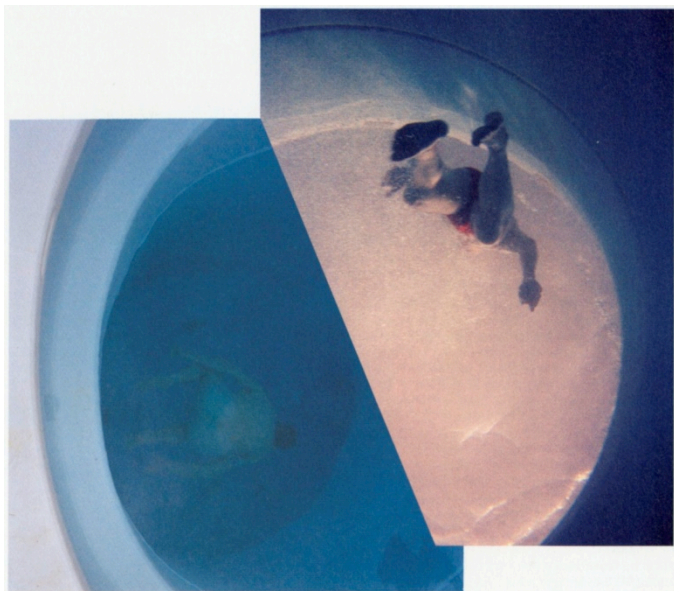


Abb. 65
Gelitin, *Weltwunder*, 2000
Foto; Performance, Hannover
Privatbesitz



Abb. 66
Gelitin, *Weltwunder*, 2000
Foto; Performance, Hannover
Privatbesitz



Abb. 67

Gelitin, *Hase*, 2005

Zeichnung; Maße unbekannt

Privatbesitz



Abb. 68
Gelitin, Hase, 2005
Foto; Stroh, Wolle
Privatbesitz



Abb. 69
Gelitin, Hase, 2005
Foto; Stroh, Wolle
Privatbesitz



Abb. 70
Gelitin, *Blind Sculpture*, 2010
Performance View, Greene Naftali Gallery, New York



Abb. 71
Gelitin, *Blind Sculpture*, 2010
Performance View, Greene Naftali Gallery, New York



Abb. 72

Gelitin, *Blind Sculpture*, 2010

Performance View, Greene Naftali Gallery, New York

6.2.2. Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Pablo Picasso, *Guitar, Sheet Music, Glass*, 1912
Zeitungsausschnitte (Le Journal, 18. November 1912), Gouache und Kohle auf Papier, 48 x 36,5 cm
Collection of The McNay Art Museum, San Antonio
(Jean Sutherland Boggs, *Picasso & Things*, Paris 1992, S. 115)
- Abb. 2: Johannes Theodor Baargeld, *Antropophiler Bandwurm*, 1919
Assemblage aus Fundobjekten
Verschollen
(Willy Rotzler, *Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart*, Köln 1975, S. 44)
- Abb. 3: Kurt Schwitters, *Merzbild Rossfett*, 1918/19
Mischtechnik, 20,4 x 17,4 cm
Privatbesitz
(Kurt Schwitters, *Wien* 1973, S. 43)
- Abb. 4: Man Ray, *Das Rätsel des Isidore Ducasse* (L'Enigme d'Isidore Ducasse), 1920-1971
Nähmaschine, Wollstoff, Schnur, 45 x 58 x 23 cm, Edition von 10 Exemplaren nach dem verlorenen Original
(Man Ray, *Fondazione Antonio Mazzotta*, Mailand 1998, S. 48)
- Abb. 5: Maurice Henry, *Hommage à Paganini*, 1936
Bandagierte Violine, 25 x 50 x 10 cm
(Willy Rotzler, *Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart*, Köln 1975, S. 73)
- Abb. 6: Man Ray, *Hommage à Lautréamont*, 1933
Tisch, Nähmaschine, Regenschirm
Verschollen
(Willy Rotzler, *Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart*, Köln 1975, S. 75)
- Abb. 7: Joan Miró, *objet poétique*, 1936
Assemblage; Höhe 81 cm
New York, Museum of Modern Art
(Willy Rotzler, *Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart*, Köln 1975, S. 111)

- Abb. 8: Curt Stenvert, *Homo Sapiens*, 1963
Mischtechnik; 60 x 63 x 81 cm
Museum Moderner Kunst (MUMOK), Wien
(Antonia Stenvert-Mitrowski, Köln)
- Abb. 9: Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917/1964
Readymade. Pissoirbecken, Keramik; 34 x 48 x 61 cm
Privatbesitz
(Janis Mink, Marcel Duchamp, 1887-1968. Kunst als Gegenkunst, Köln 2004, S. 66)
- Abb. 10: César, *Compression Mobil*, 1960
Ölkanister, zu einem Block gepresst; 61 x 40 x 35 cm
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
(Melitta Kliege, Wenn Handlungen Form werden. Ein neuer Realismus in der Kunst seit den fünfziger Jahren, Nürnberg 2008, S. 67)
- Abb. 11: Chamberlain, *Dolores James*, 1962
verbogenes und bemaltes Stahl
Collection The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
(Diane Waldman, John Chamberlain, A Retrospective Exhibition, New York 1971, S. 35)
- Abb. 12: Jean Tinguely, *Baluba Nr. 3*, 1959
Assemblage aus Fundobjekten mit Motoren; Höhe 144 cm
Köln Wallraf-Richartz-Museum, Sammlung Peter Ludwig
(Willy Rotzler, Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart, Köln 1975, S. 161)
- Abb. 13: Jean Tinguely, *Hommage à New York*, 1960
Autodestruktive Skulptur im Plastiktgarten des Museum of Modern Art, New York, 17. März 1960
(Willy Rotzler, Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart, Köln 1975, S. 127)
- Abb. 14: Arman, *Accumulation de Brocs*, 1961
Emailkannen in Plexiglasgestell, 83 x 140 x 40 cm
Köln Wallraf-Richartz-Museum, Sammlung Peter Ludwig
(Willy Rotzler, Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart, Köln 1975, S. 111)

- Abb. 15: Joseph Beuys, *Fettstuhl*, 1964
Holzsessel mit Fett, 90 x 30 x 30 cm
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
(Mark Rosenthal, Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments, London 2005, S. 43)
- Abb. 16: Joseph Beuys, *Filzanzug*, 1970
Filz genäht; 170 x 60 cm
Galerie René Block, Berlin
(Jörg Schellmann, Joseph Beuys. Die Multiples, München/ New York 1997, S. 65)
- Abb. 17: Joseph Beuys, *Schlitten*, 1969
Holzschlitten, Filz, Gurte, Stablampe, Fett; 35 x 90 x 35 cm Galerie René Block, Berlin
(Jörg Schellmann, Joseph Beuys. Die Multiples, München/ New York 1997, S. 53)
- Abb. 18: Carolee Schneemann, *Eye Body*, 1963
Studio Installation, Action for Camera
Foto (Érro)
PPOW Gallery, New York
(<http://www.caroleeschneemann.com>)
- Abb. 19: Carolee Schneemann, *Eye Body*, 1963
Studio Installation, Action for Camera
Foto (Érro)
PPOW Gallery, New York
(<http://www.caroleeschneemann.com>)
- Abb. 20: Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974
Installation
(Judy Chicago, The dinner party: from creation to preservation, London 2007, S. 157)
- Abb. 21: Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974
Installation
(Judy Chicago, The dinner party: from creation to preservation, London 2007, S. 157)

- Abb. 22: Carolee Schneemann, *Interior scroll*, 1975
Performance
PPOW Gallery, New York
(<http://www.caroleeschneemann.com>)
- Abb. 23: Guerrilla Girls, *How many women had one-person exhibitions at NYC museums last year?*, 1985
Straßenplakat, Offsetdruck auf Papier
(Hubertus Butin, DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S.84)
- Abb. 24: Abb. 40: Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989
Straßenplakat, Offsetdruck auf Papier
(<http://www.guerrillagirls.com/posters/getnaked.shtml>)
- Abb. 25: Orlan, *Carré Joconde*
(Der Körper und der Computer, Berlin 1994, S. 26)
- Abb. 26: Orlan, *Operativer Eingriff (7. Chirurgischer Eingriff)*
(Der Körper und der Computer, Berlin 1994, S. 23)
- Abb. 27: Fritz Wotruba, *Sitzende Figur* („Menschliche Kathedrale“) 1949
Mannersdorfer Kalksandstein, 145 cm
Belvedere, Wien
(Fritz Wotruba, Humanität aus dem Stein. Aus persönlichen Aufzeichnungen von Fritz Wotruba, Neuchâtel 1961, S. 22)
- Abb. 28: Fritz Wotruba, *Große stehende Figur*, 1966
Marmor, 195,5 x 27 x 58 cm
Fritz Wotruba-Verein, Wien
(<http://www.wotruba.at>)
- Abb. 29: Karl Prantl, *Fünf Anrufungen*, 1959
Kalksandstein, 330 x 125 x 65 cm
Karl Prantl, Pöttlaching
(Alfred Weidinger, Wir wollen Zeichen setzen, 50 Jahre Bildhauersymposion St. Margarethen, Weitra 2009, o.S.)
- Abb. 30: Karl Prantl, *Zur Meditation*, 1990-92
Serpentin, tauerngrün, 18 x 26 x 24 cm
Privatbesitz
(Karl Prantl, Uta Peyrer, Hornstein 1996, S. 9)

- Abb. 31: Karl Prantl, *Zur Meditation*, 1994-95
Pflasterstein Granit, 13 x 21 x 16 cm
Privatbesitz
(Karl Prantl, Uta Peyrer, Hornstein 1996, S. 16)
- Abb. 32: Oswald Oberhuber, *Schlangenrelief*, 1950
Gips
Nachlass Dr. Otto Breicha, Wien
(Oswald Oberhuber, *Informelle Plastik, 1949-1954*,
Innsbruck/Wien 1979, o. S.)
- Abb. 33: Oswald Oberhuber, *Ohne Titel*, 1950
Gips, Draht, Holz, Stoff, Farbe; 50 x 45 x 40 cm
Sammlung Rudolf Schmutz, Wien
(Herta Wolf Torggler, Oswald Oberhuber. *Mutazione Permanente
Veränderung*, Wien 2003, S.18)
- Abb. 34: Oswald Oberhuber, *Ende*, 1951
Draht, Gips
Museum Moderner Kunst (MUMOK), Wien
(Oswald Oberhuber, *Informelle Plastik, 1949-1954*,
Innsbruck/Wien 1979, o. S.)
- Abb. 35: Padhi Frieberger, „Gerümpel“, o.D.
Collage, Holz, Metall und Textilien
Sammlung Hannes Hell
(Padhi Frieberger, *Ohne Künstler keine Kunst!*, Wien 2007, S. 14f)
- Abb. 36: Padhi Frieberger, *Sprache der Bilder*, o.D.
Pressspanplatte, Holz; 80 x 97 x 3 cm
Museum für angewandte Kunst MAK
(Padhi Frieberger, *Ohne Künstler keine Kunst!*, Wien 2007, S. 12)
- Abb. 37: Cornelius Kolig, *Röntgenplastik und Röntgenfilme*, 1962
Holz, Metallnägeln, Axt, Hammer
Privatbesitz
(Cornelius Kolig, *Das Paradies*, Wien/ Klosterneuburg 2009, S. 18)
- Abb. 38: Cornelius Kolig, *Hirn*, 1968
Plexiglas, Hartschaum
Privatbesitz
(Cornelius Kolig, C. Kolig, 1968-72 (Phase III), Wien 1973, S. 6)

- Abb. 39: Cornelius Kolig, *ohne Titel*, 1972
Holz, Eisen, Plexiglas fluoreszierend rot, Elektrik; Höhe 86 cm
Privatbesitz
(Cornelius Kolig, C. Kolig, 1968-72 (Phase III), Wien 1973,
S. 98)
- Abb. 40: Bruno Gironcoli, *Ohne Titel*, 1958
Holz, Eisen, Aluminium, Draht, Plastikfolie; 217 x 105 x 27 cm
Privatsammlung, Wien
(Bettina M. Busse, Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008,
Ostfildern 2008, S. 246)
- Abb. 41: Bruno Gironcoli, *Oberkörperperform*, 1962
Holz, Eisen, Aluminium, Blei; 136 x 100 x 86 cm
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Leihgabe: Artothek
des Bundes Österreich)
(Bettina M. Busse, Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008,
Ostfildern 2008, S. 248)
- Abb. 42: Bruno Gironcoli, *Ohne Titel*, 1963-64
Aluminium, farbige Kunststoffkabel; 88,5 x 60 x 33 cm
Privatsammlung, Wien
(Bettina Busse, Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008, Ostfildern
2008, S. 251)
- Abb. 43: Bruno Gironcoli, *Kopf*, ca. 1964
Pappmaché, 89 x 66,5 x 27,5 cm
Kunsthandel Galerie Philipp Konzett, Wien
(Bettina Busse, Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008, Ostfildern
2008, S. 252)
- Abb. 44: Bruno Gironcoli, *Kopf*, ca. 1964
Polyester, Silberfarben, 92 x 68 x 28 cm
Galerie Hofstätter, Wien
(Bettina Busse, Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008, Ostfildern
2008, S. 253)
- Abb. 45: Bruno Gironcoli, *Ohne Titel*, 1996-1997
Eisen, Holz, Kunststoff, 480 x 380 x 340 cm
Nachlass Bruno Gironcoli, Wien
(Bettina Busse, Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008, Ostfildern
2008, S. 337)

- Abb. 46: Bruno Gironcoli, *Ohne Titel*, 1970-1972
Verschiedene Materialien (Raumwinkel mit Rollen, Rolltisch, 2 präparierte Hunde), Flächenausbreitung: 290 x 260 cm, Höhe des Raumwinkels: 400 cm
Galerie Hofstätter, Wien
(Bettina Busse, Bruno Gironcoli. Die Skulpturen, 1956-2008, Ostfildern 2008, S. 280f)
- Abb. 47: Valie Export, *Tapp- und Tastkino*, 1968
Holz, Stoff, Styropor, 30 x 27 x 70 cm
Generali Foundation, Wien
(Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, S. 274)
- Abb. 48: Valie Export, *Body Sign Action, Nr. 2*, 1970
Silber-Gelatine-Print, 95,4 x 140 cm
Valie Export, Wien
(Valie Export-Archiv, Wien)
- Abb. 49: Helga Philipp, *Reifenobjekt*, 1972
Gummi/Farbe, ca. 1200 x 400 cm
Installationsansicht im Wienfluss, Stadtparkausstellung, Wien
(Carl Aigner, Gerald Bast, Helga Philipp, Poesie der Logik, Wien 2010, S. 44)
- Abb. 50: Helga Philipp, *Reifenobjekt 1972-73*
Gummi/Farbe, 500 x 500 cm
Installationsansicht in der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1974
(Carl Aigner, Gerald Bast, Helga Philipp, Poesie der Logik, Wien 2010, S. 45)
- Abb. 51: Helga Philipp, *Serielle Struktur*, 1973
Objekt, Aluminium/Gras, 230 x 230 x 23 cm
Installationsansicht, Stadtparkausstellung, Wien, 1973
(Carl Aigner, Gerald Bast, Helga Philipp, Poesie der Logik, Wien 2010, S. 52)
- Abb. 52: Franz West, *Passstück*, 1976
Metall, Gaze, Gips, Dispersion
- Abb. 53: Franz West, *Passstück*, 1976
Metall, Gaze, Gips, Dispersion

- Abb. 54: Franz West, *Diwan*, 1992
Eisen, Schaumstoff, Teppich
- Abb. 55: Franz West, *Lemurenkopf I & II*, 1991
Aluminium, Dispersion
- Abb. 56: Erwin Wurm, *One minute sculpture*, 1997
Foto, 45 x 30 cm
Centre Georges Pompidou, Paris
(Peter Weibel, Erwin Wurm, Graz 2002, S. 217)
- Abb. 57: Erwin Wurm, *Taipei installation shot*, 2000
Foto
(Peter Weibel, Erwin Wurm, Graz 2002, S. 214)
- Abb. 58: Erwin Wurm, *Instruction drawing*, 1998
Tennisbälle, Zeichnung
(Peter Weibel, Erwin Wurm, Graz 2002, S. 214)
- Abb. 59: Tom Marioni, *One Second Sculpture*, 1969
Foto, Action (San Francisco)
(Tom Marioni, *Sculpture and Installations, 1969-1997*,
San Francisco 1998, S.4)
- Abb. 60: Erwin Wurm, *ohne Titel* (Staubsulptur), 1990
Staub, Holz, Glas, Eisen; 193 x 172 x 26 cm
Sammlung Kunstmuseum St. Gallen, Schweiz
(Peter Weibel, Erwin Wurm, Graz 2002, S. 20)
- Abb. 61: Erwin Wurm, *ohne Titel* (Staubsulptur), 1990
Staub, Holz; 200 x 80 x 160 cm, 2 Teile
(Peter Weibel, Erwin Wurm, Graz 2002, S.21)
- Abb. 62: Erwin Wurm, *ohne Titel* (Staubsulptur), 1994
Foto
(Peter Weibel, Erwin Wurm, Graz 2002, S.43)
- Abb. 63: Erwin Wurm, *22° Raumtemperatur*, 1994
Glas, Thermostat, Heizung; 60 x 120 x 80 cm
Sammlung Museum Moderner Kunst, Wien
(Peter Weibel, Erwin Wurm, Graz 2002, S.25)

- Abb. 64: Gelitin, *Weltwunder*, 2000
Foto; Performance, Hannover
Privatbesitz
(Gelitin, Abgasblase, Köln 2008, o. S.)
- Abb. 65: Gelitin, *Weltwunder*, 2000
Foto; Performance, Hannover
Privatbesitz
(Gelitin, Abgasblase, Köln 2008, o. S.)
- Abb. 66: Gelitin, *Weltwunder*, 2000
Foto; Performance, Hannover
Privatbesitz
(Gelitin, Abgasblase, Köln 2008, o. S.)
- Abb. 67: Gelitin, *Hase*, 2005
Zeichnung; Maße unbekannt
Privatbesitz
(Gelitin, Abgasblase, Köln 2008, o. S.)
- Abb. 68: Gelitin, *Hase*, 2005
Foto; Stroh, Wolle
Privatbesitz
(Gelitin, Abgasblase, Köln 2008, o. S.)
- Abb. 69: Gelitin, *Hase*, 2005
Foto; Stroh, Wolle
Privatbesitz
(Gelitin, Abgasblase, Köln 2008, o. S.)
- Abb. 70: Gelitin, *Blind Sculpture*, 2010
Performance View, Greene Naftali Gallery, New York
(Martha Fleming-Ives)
- Abb. 71: Gelitin, *Blind Sculpture*, 2010
Performance View, Greene Naftali Gallery, New York
(Martha Fleming-Ives)
- Abb. 72: Gelitin, *Blind Sculpture*, 2010
Performance View, Greene Naftali Gallery, New York
(Martha Fleming-Ives)

6.3. ABSTRACT

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich dem Thema des Materials in der Skulptur, der Plastik sowie der Objektkunst in Österreich und behandelt den Zeitraum zwischen 1945 und der Gegenwart. Die unterschiedlichen Materialien, ihre Möglichkeiten der Verwendung sowie ihre Stellung im Kontext der Kunst werden untersucht, nachdem die Möglichkeiten der Materialwahl der dreidimensionalen Kunst gerade in den letzten Jahrzehnten maßgeblich erweitert wurden. Anhand von konkreten Künstlerbeispielen, wird das Material, seine verschiedenartige Anwendung und die daraus resultierenden Ausdrucksmöglichkeiten in der österreichischen Skulptur, Plastik und Objektkunst untersucht. Die Konzentration auf ausgewählte Positionen österreichischer Kunst ab 1945 hilft hierbei eine Eingrenzung der vielfältigen Themen durchzuführen.

Der erste Teil der Arbeit behandelt die theoretische Auseinandersetzung mit dem Material und seiner Ästhetik. In der Folge wird der Versuch unternommen die Entwicklung, die das Material im chronologischen Verlauf der Kunstgeschichte genommen hat, in Form eines groben Überblickes nach zu zeichnen.

Eine spezifische Auswahl von Positionen österreichischer Künstler und Künstlerinnen seit 1945, soll den unterschiedlichen Zu- und Umgang mit dem Material in der dreidimensionalen Kunst zunächst auf einer regionalen Ebene aufzeigen. Satz gelöscht In diesem Zusammenhang bildet das Werk von Fritz Wotruba den Ausgangspunkt für die bildhauerische Entwicklung nach 1945.

Das Material in der Skulptur, Plastik und Objektkunst nach 1945 umfasst ein weites Spektrum an Möglichkeiten, wozu neben dem traditionellen Material Stein auch Abfallmaterial, die neuesten synthetisch entwickelten Kunststoffe – Plexiglas, Schaumstoff, Polyester – sowie Pappmaché, Gips, Mullbinden, Staub und vieles mehr zählen. Entscheidend für die Veränderung des Materialgebrauchs ist der zunehmend konzeptuelle Ansatz in der Kunst seit Anfang der 1960er Jahre. So wurde das Material etwa bei Valie Export, Franz West, später bei Erwin Wurm sowie Gelitin, um den menschlichen Körper als autonomen künstlerischen Werkstoff erweitert, der zum Ergänzer bzw. Vollender der Skulptur wurde und in weiterer Folge auch um die technischen Medien der Fotografie, des Films und des Videos, die selbst zur Skulptur wurden.

Abschließend werden die österreichischen Künstlerpositionen in Form eines Vergleiches in einen internationalen Kontext gestellt, um die spezifischen Veränderungen im Umgang mit dem Material auch über die Grenzen Österreichs hinaus, hinsichtlich der Materialauswahl und Materialbehandlung zu kontextualisieren.

6.4. CURRICULUM VITAE

Katharina Husslein

Geboren am 02.01.1984 in Salzburg

AKADEMISCHER WERDEGANG

2004-2011	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
2002 –2004	Early European Art Course & Fine and Decorative Art Course Christie’s Education, London
1994-2002	Theresianische Akademie, Wien
1990-1994	Lycée Francais de Vienne

BERUFLICHE PRAXIS

März 2011	Fotomuseum WestLicht, Wien PR & Marketing
Juli – August 2010	Galerie Gmurzynska, Zürich
September 2007 – Juli 2009	„im Kinsky“ Wiener Kunstauktionen
April 2007	Art Basel, Galerie Gmurzynska, Zürich
Dezember 2006	Art Basel Miami Beach, Galerie Gmurzynska, Zürich
September 2006 – März 2007	Richemont Northern Europe GmbH, Wien PR & Marketing-Assistenz
Dezember 2005	Art Basel Miami Beach, Galerie Gmurzynska, Zürich
September 2005 – Juni 2006	BA-CA Kunstforum, Wien

Juli 2006 – August 2006

Auktionshaus Lehr, Berlin

September 2004 – Juni 2005

Galerie Hohenlohe & Kalb, Wien

September 2002

Peggy Guggenheim Collection,
Venedig