



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Neuzeitliche Skulptur und Plastik in und aus Osttirol am
Beispiel von Jos Pirkner“

Verfasserin

Carolin Viola Pospesch, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Ao. Prof. Dr. Petr Fidler

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

In Liebe und Dankbarkeit meinen Eltern

Evelyn und Wolfgang

„Wenn es einen Glauben gibt, der Berge versetzen kann, so ist es der Glaube an die eigene Kraft.“

Marie von Ebner-Eschenbach

Vorwort

Osttiroler Skulptur und Plastik sind in vielerlei Hinsicht ein dankbares und spannendes Forschungsfeld. Als gebürtige Osttirolerin interessiert mich dieses Thema schon seit langer Zeit, weshalb ich im Juni 2011 auch schnell den Wunsch fasste, darüber eine Masterarbeit zu schreiben. Ein besonderer Dank sei zuallererst meinem Betreuer Prof. Dr. Petr Fidler ausgesprochen, der an das Thema der Arbeit von der ersten Stunde an positiv herantrat, mir während des Entstehungsprozesses immer zur Seite stand und stets an mich glaubte.

Die Sommermonate des Jahres 2011 boten mir Gelegenheit, im Vorfeld mit den Forschungen zur Thematik zu beginnen und vor Ort wertvolle Beobachtungen zu machen und Erkenntnisse zu sammeln. Umso größer war zu diesem Zeitpunkt die Verwunderung, dass sich bisher sehr wenige KunsthistorikerInnen wirklich umfangreich wissenschaftlich mit diesem Bereich der zeitgenössischen österreichischen Kunstgeschichte auseinandergesetzt haben. Meine sich im Laufe dieses Entstehungsprozesses entwickelnde Begeisterung an der Thematik stieg stetig an, auch dank der vielseitigen Hilfe und Unterstützung der in der Arbeit behandelten Künstler.

Aufgrund der umfangreichen Materie musste eine Auswahl an KünstlerInnen getroffen werden, um den inhaltlichen und logistischen Kriterien einer Masterarbeit zu entsprechen. Daher erschien es sinnvoll, anhand eines repräsentativen Künstlers – Prof. Jos Pirkner – die Skulptur und Plastik in und aus Osttirol zu untersuchen und im Rahmen dieser Arbeit vorzustellen. Um aber ein neutrales Urteil geben zu können und auch der durchaus erwähnenswerten, in der Region vorkommenden Vielfalt an qualitativ hochwertiger Bildhauerei gebührenden Platz zu verschaffen, wird zu Beginn der Arbeit versucht, mithilfe von vier weiteren zeitgenössischen Repräsentanten eine Art Genese der Osttiroler Skulptur und Plastik zu erstellen und Werke auf Stil und Komposition zu untersuchen. Diese Forschungen erfolgten, wie erwähnt, in enger Zusammenarbeit mit den Künstlern selbst¹ – in Form von Interviews und Atelierbesuchen. Das Resultat dieser Begegnungen ist zum einen ein besseres Verständnis der Werke und deren Entwicklungsprozesse², zum anderen der stark authentische Charakter der Arbeit an sich, der so mit einfließen konnte. An dieser Stelle sei daher ein großer Dank für die Kooperation an alle Künstler ausgesprochen.

¹ Mit Ausnahme von Prof. Gottfried Fuetsch (1909-1989).

² Das betrifft vor allem die Bullengruppe von Jos Pirkner, siehe Kapitel 3. *Die Red Bull World in Fuschl am See – Pirkners Hauptwerk.*

Dank für die Zusammenarbeit gilt außerdem (in alphabetischer Reihenfolge):

Herrn Prof. Leonard Lorenz für das Interview im Dezember 2011 sowie den für die Arbeit zur Verfügung gestellten Film als Quelle,

der Marktgemeinde Wattens, insbesondere dem Stadtbaumeister Ing. Wolfgang Brunner, für die Beschaffung der Fotografien,

Mag. Peter Niedertscheider für das Interview und den Atelierbesuch im Frühjahr 2012,

dem ORF Tirol und dem Archiv ORF Tirol, für die Unterstützung bei meinen Recherchen,

der Pfarre zur Heiligen Familie und Dekan Bernhard Kranebitter für die Unterstützung bei meinen Recherchen,

der Pfarre St. Marien und Pater Jakob für die Unterstützung bei meinen Recherchen,

meinem Großvater Carl Pospesch, dessen Archiv mir in den vergangenen Monaten zur Verfügung stand,

meinem Vater Wolfgang Pospesch für die fotografisch-dokumentarischen Beiträge zu dieser Arbeit,

Herrn Hans-Peter Profunser für die Gespräche im Juni 2011 und im Juni 2012,

den Mitarbeitern des Osttiroler Boten, allen voran Frau Knoch, die mir bei der Recherche von Zeitungsartikeln behilflich waren,

der Stadtbücherei Lienz,

der Stadtgemeinde Lienz, insbesondere der Kulturabteilung und Frau Dr. Heidi Fast,

der Stadtpfarre St. Andrä in Lienz und Herrn Assmair für die Unterlagen zur Auftragslage der Portalgestaltung und den Volksaltar,

der Tiroler Tageszeitung für die Unterstützung bei meinen Recherchen,

Herrn David Unterberg und Team für die Möglichkeit, die Dreharbeiten vor Ort zu beobachten, und die Erlaubnis, den Film als Quelle in der Arbeit verwenden zu dürfen,

und natürlich Prof. Jos Pirkner für die vielen Gespräche und Besuche in seinem Atelier, dessen Türen mir in dieser Zeit immer offen standen!

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Neuzeitliche Skulptur und Plastik in und aus Osttirol.....	3
2.1	Osttirol – ein Zentrum der Kunst?.....	3
2.2	Osttiroler Bildhauer, ihre Kunst und ihre Bedeutung.....	5
2.3	Gottfried Fuetsch – „Raum und Seele gibt die Plastik“	5
2.3.1	Biografie	6
2.3.2	Sakrale Werke.....	9
2.3.2.1	Pietà	9
2.3.2.2	Anna Selbtritt.....	11
2.3.2.3	Heiliger Christophorus	11
2.3.3	Profane Werke	12
2.3.3.1	Konferenz	13
2.3.3.2	Die Spitzkofler.....	13
2.3.3.3	Großprojekte: Wohnanlage Friedensiedlung.....	15
2.4	Leonard Lorenz – „Es liegt am Betrachter, es zu entdecken“	18
2.4.1	Biografie	18
2.4.2	Sakrale Werke.....	20
2.4.2.1	Altar für das Bezirkskrankenhaus Lienz	20
2.4.3	Profane Werke	21
2.4.3.1	Schmetterlingsbrunnen	21
2.5	Hans-Peter Profunser – „Zum Leben erweckter Stein“	23
2.5.1	Biografie	23
2.5.2	Sakrale Werke.....	25
2.5.2.1	Hochzeit bei Kana	25
2.5.2.2	Heiliger Florian	26

2.5.2.3	Heiliger Sebastian.....	27
2.5.3	Profane Werke	27
2.5.3.1	Californian Way of Life	27
2.5.3.2	Ikarus	28
2.5.3.3	Großprojekte: Wohnbau in Lienz	28
2.5.3.4	Das Leiden.....	29
2.6	Peter Niedertscheider – „Der Marmor ist die Botschaft“	30
2.6.1	Biografie	30
2.6.2	Reliefarbeiten	31
2.6.2.1	Partyrelief IV.....	31
2.6.2.2	Strandrelief	32
2.6.3	Profane Arbeiten in Marmor.....	33
2.6.3.1	White Cube – Installation in Marmor.....	33
2.6.3.2	Stilleben – Installation in Marmor.....	35
2.6.4	Kunst am Bau	35
3	Jos Pirkner – „Die Kraft der Skulptur“	37
3.1	Biografie	37
3.2	Pirkners künstlerische Entwicklung	39
3.3	Das vielseitige Oeuvre Pirkners	43
3.3.1	Malerei und Zeichnung.....	44
3.3.2	Arbeiten in Glas.....	44
3.3.3	Arbeiten in Metall.....	45
3.4	Sakrale Werke.....	46
3.4.1	Monstranz in Nijmegen	46
3.4.2	Pfarrkirche Heilige Familie, Lienz – Portalgestaltung, Betonglasfenster und Entwurf für Tabernakel (1963).....	47
3.4.3	Pfarrkirche St. Andrä, Lienz – Portalgestaltung und Volksaltar	49
3.4.4	Franziskanerkloster St. Marien, Lienz – Hochaltar	52

3.4.5	Bezirksaltenheim Lienz – „Gebet Moses“ und „Königsmahl“	54
3.4.6	Schloss Bruck Lienz – „Heiliger Hubertus und Hirsch“	55
3.4.7	Spitalsbrücke Lienz – „Friedenstaube“	56
3.5	Grabanlagen von Jos Pirkner – ausgewählte Beispiele	56
3.5.1	Städtischer Friedhof Lienz – Priestergrab	57
3.5.2	Städtischer Friedhof Lienz – Familiengrab Jos Pirkner	58
3.5.3	St. Egid, Klagenfurt – Grabmal von Julien Green.....	59
3.6	Profane Werke	61
3.6.1	Denkmal zur Hochwasserkatastrophe 1966	61
3.6.2	Klang und Farbe	62
3.6.3	Bezirkshauptmannschaft Lienz – Portalgestaltung	63
3.6.4	Ikarus	64
3.6.5	Felbertauernstraße – „Die Begegnung“	65
3.6.6	Europa.....	66
3.6.7	Tratsch	66
3.6.8	Wagenrennen.....	67
3.6.9	Moloch.....	68
3.6.10	Moloch Verkehr.....	68
3.6.11	Tanz	69
3.6.12	Europa 1997.....	69
3.6.13	Torso.....	70
3.6.14	Pferdekopf	71
3.6.15	Pferd	71
3.7	Brunnenanlagen – Ausgewählte Beispiele	72
3.7.1	Floriani-Brunnen am Hauptplatz in Lienz.....	72
3.7.2	„Spiel mit dem Wasser“	74
3.7.3	Brunnenanlage Peggetz – „Vier Jahreszeiten“	76
3.7.4	Brunnenanlage in Wattens – „Lebenszyklen“	78

3.7.5	Brunnenanlage in der Moarfeldsiedlung in Lienz	79
3.8	Awards.....	80
3.8.1	World Sports Award.....	80
3.8.2	Taurus World Stunt Award.....	80
4	Die Red Bull Word in Fuschl am See – Pirkners Hauptwerk	82
4.1	Einführende Worte	82
4.2	Auftraggeber und Auftragssituation	83
4.3	Die Architektur	84
4.3.1	Beschreibung und Analyse	85
4.3.2	Material und Technik.....	85
4.3.3	Funktion und Ambiente	86
4.3.4	Image und Realisierung.....	87
4.4	Die Landschaft	87
4.4.1	Beschreibung und Analyse	88
4.4.2	Material und Technik.....	88
4.4.3	Funktion und Ambiente	88
4.4.4	Image und Realisierung.....	89
4.5	Die Bullengruppe.....	89
4.5.1	Skizzen und Bozzetti –Vision und Realisierung	90
4.5.2	Ausführung und Technik	90
4.5.3	Material.....	92
4.5.4	Abnehmen der Form und Gießen	92
4.5.5	Aufstellung	93
4.5.6	Interpretation	95
4.6	Der Stier im Werk von Jos Pirkner.....	96
4.7	Kunst, Architektur, Natur – eine Kunstwelt wurde geschaffen.....	97
5	Zusammenfassung	99
6	Empirie	102

6.1	Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011	102
6.2	Interview mit Jos Pirkner am 02.11.2011	105
6.3	Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.....	114
6.4	Interview mit Leonard Lorenz im Dezember 2011	118
6.5	Interview mit Hans-Peter Profunser am 04.06.2012	124
6.6	Interview mit Peter Niedertscheider am 10.04.2012	127
7	Abstract (deutsch).....	136
8	Abstract (english)	136
9	Bibliografie.....	137
9.1	Literaturverzeichnis	137
9.2	Kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Zeitschriftenbeiträge	141
9.3	Zeitungsartikel	141
9.3.1	Osttiroler Bote	141
9.3.2	Osttiroler Heimatblätter	142
9.3.3	Tiroler Tageszeitung.....	143
9.4	Kataloge.....	145
9.5	Internetquellen	147
9.6	Filmproduktionen	148
10	Abbildungsverzeichnis	149
11	Abbildungsnachweis.....	216
12	Anhang und ergänzendes Material	221
12.1	Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen Gottfried Fuetsch.....	221
12.2	Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen Jos Pirkner	221
12.3	Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligung Leonard Lorenz	222
12.4	Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligung Hans-Peter Profunser	223
12.5	Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen Peter Niedertscheider	224
12.6	Heiliger Chrisotphorus	225
12.7	Die Hochzeit bei Kana.....	225

12.8	Das Wunder der Brotvermehrung.....	226
12.9	Das Emausmahl	226
12.10	Auftragslage Stadtpfarre St. Andrä in Lienz und Jos Pirkner	227
12.11	Julien Green über Jos Pirkner	228
12.12	Prof. Franz Fuchs in einem Brief an Jos Pirkner.....	228
13	Curriculum Vitae	229

1 Einleitung

Anlass und Inspirationsanstoß zu dieser Arbeit ist die sich gerade (Stand: Juni 2012) im Entstehungsprozess befindliche, zukünftig größte neuzeitliche Bronzeskulptur Europas, die vom Osttiroler Künstler und Bildhauer Prof. Jos Pirkner geschaffen wird. Pirkner und sein Werk nehmen daher in der Arbeit die prominenteste Stellung ein. Da es aber so viele wichtige KünstlerInnen in dieser Region gibt, die sich neuzeitlicher Skulptur und Plastik verschrieben haben, war die Entscheidung schnell gefällt, diese zumindest am Beginn der Arbeit vorzustellen, um auch ihnen die gebührende Anerkennung und Wertschätzung entgegenkommen zu lassen.

Es schien schier unmöglich, alle in diesem Raum vorkommenden KünstlerInnen und ihre Werke zu behandeln. Daher erfolgte zu Beginn der Forschungsarbeit eine subjektive Auswahl von vier Künstlern:³ Prof. Gottfried Fuetsch, Prof. Leonard Lorenz, Hans-Peter Profunser und Mag. Peter Niedertscheider. Den in dieser Arbeit nicht vorkommenden oder nur kurz erwähnten KünstlerInnen sei eine Entschuldigung ausgesprochen, keinesfalls soll hier der Verdacht einer Nichtbeachtung oder Degradierung aufkommen.

Osttirol (Abb. 1), das mit Lienz den neunten Bezirk des österreichischen Bundeslandes Tirol bildet, scheint in vielerlei Hinsicht Besonderheiten aufzuweisen. In dieser Arbeit werden die kunsthistorischen Merkmale und ihre Aspekte unter der Betrachtung der Entwicklung von KünstlerInnen und deren Kunst im Zusammenhang mit der Region der letzten 70 Jahre erforscht. Die Arbeit widmet sich der Bildhauerei mit besonderer Berücksichtigung der künstlerischen Techniken der Metallbildhauerei im Bereichen Skulptur, Plastik und Relief. Auch andere bildhauerische Techniken, die Materialien wie Holz, Stein und Glas erfordern, werden in der Arbeit behandelt, stehen aber nicht so stark im Interesse wie die erstgenannten.

Die Frage nach einem oder *dem* Osttiroler Stil im Metier der Bildhauerei war von Beginn an eine der wichtigsten zu dieser Arbeit, obgleich es nicht das Ziel war, diese mit einer genauen Definition zu beantworten. Vielmehr ging es darum, auffällige Parallelen zu finden, Unterschiede zu erkennen und sie schlussendlich wirken zu lassen, sowie das mannigfache Vorkommen von Kunst aus und in der Region näher zu beleuchten.

³ An dieser Stelle sei erwähnt, dass auch die vorkommenden Werke, die repräsentativ für die Region stehen sollen, subjektiv ausgewählt wurden.

Im ersten Teil der Arbeit wird die Thematik anhand der vier bereits erwähnten Künstler vorgestellt. Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit Prof. Jos Pirkner und seinem vielfältigen Oeuvre, während das vierte auf sein Hauptwerk, die „Bullengruppe“ am Headquarter der Firma Red Bull in Fuschl am See, eingeht. Im Anschluss folgt eine Zusammenfassung mit Erkenntnissen, die sich im Prozess des Schreibens und Forschens herausgestellt haben. Im Anhang sind unter anderem Interviews mit den Künstlern sowie zahlreiche Abbildungen beigefügt.

2 Neuzeitliche Skulptur und Plastik in und aus Osttirol

Wenn man sich mit Osttiroler Skulptur und Plastik befasst, ist diese immer im Vergleich mit weiteren in Tirol vorkommenden Tendenzen zu sehen. Osttirol – in seiner Abgeschlossenheit zu Nordtirol – mag eigenständige Entwicklungen hervorgebracht haben, der Einfluss anderer Tiroler Regionen (und auch Österreichs) fließt dabei aber immer mit ein. Ammann sieht neben der unheimlichen Spannweite der Skulptur und des Objekts eine starke Tendenz (zumindest in der traditionellen Bildhauerei Tirols) in Anlehnung an die architektonische Bindung, wobei nichtfigurale Aspekte Ende der 1970er-Jahre erscheinen.⁴ „Die expressive Körperlichkeit stand in den Sechzigerjahren deutlich im Vordergrund, Ende der Siebziger besaß die realistische Figuration und in einem naturhaft bedingten Bereich die Objektkunst eine breite Aussage.“⁵ Die Achtziger- und Neunzigerjahre sind deutlich durch Abstraktion, Formenkonzentration und Reduktion geprägt, wie vor allem bei Fuetsch sowie einigen Werken Pirkners und Lorenz‘ lesbar wird. Auch in den letzten zwei Jahrzehnten dominierten diese Tendenzen weiterhin die Tiroler Bildhauerei, wie in den folgenden Kapiteln anhand der Osttiroler Repräsentanten gezeigt wird.

2.1 Osttirol – ein Zentrum der Kunst?

Momentan beherrscht ein außerordentlicher Reichtum an Stilen und Techniken das Kunstgeschehen; neben der traditionell und modern gegenständlichen findet sich tatsächlich jede Form abstrakter, analytischer oder experimenteller Kunst⁶

Diese 1992 von Vergeiner getätigte Feststellung kann heute noch - 20 Jahre später – für diese Region gelten, denn mehr denn je scheint dies auf die Kunstszene Osttirols zuzutreffen. Osttirols topografische Besonderheit äußerte sich seit der Trennung Südtirols von Tirol und Österreich (1918) nicht nur in wirtschaftlichen, inner- und außerpolitischen Angelegenheiten, sondern wirkten auch auf die Bevölkerung und die Kunstszene, die KünstlerInnen und deren Werke ein. So beschrieb unlängst Hussl-Hörmann die Region in ihrer Einleitung zum Ausstellungskatalog *Dolomiten Domino I* treffend:

⁴ Vgl. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 1978, S. 7. Vgl. hierzu auch; Ammann 1978, S. 56-64.

⁵ Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 1978, S. 7. Vgl. hierzu auch; Ammann 1978, S. 56-64.

⁶ Vergeiner 1992, S. 95.

Da es [Osttirol] außerdem von politisch willkürlich und geografisch mächtigen Grenzen eingefasst und von wirtschaftlichen Transferwegen überwiegend vernachlässigt ist, richtet sich der Fokus tatsächlich auf ein in sich geschlossenes, von Landschaft, Tradition und Kultur stark geprägtes und daher überaus identitätsstarkes Gebiet.⁷

Was Sprache, Stil, Ausdruck und vor allem Inspiration und Themengabe der Osttiroler Kunst ausmacht, ist sicherlich der Bezug zur Natur – sowohl in der Thematik des Dargestellten als auch in der Darlegung ihrer Eigenschaften wie Kraft, Leben und Tod, die Gezeiten und der damit sich immer wiederholende Kreislauf. Zwei weitere Themenkreise bilden der christliche Glaube und das Brauchtum, die schon bei den berühmtesten Vorreitern der Moderne in Osttirol – wenngleich auch in der Malerei, nämlich Albin Egger-Lienz und Franz von Defregger – auf der Leinwand zu sehen waren. Immer wieder ist der Vergleich mit diesen zwei Größen in der Literatur zu finden, sie scheinen eine unumgängliche Passage auf dem Entwicklungsweg eines jeden Osttiroler Künstlers bzw. einer jeden Osttiroler Künstlerin zu sein, gleichgültig welchem Metier der Kunst er bzw. sie sich schlussendlich widmet. Auch Ingruber sieht den Aufbruch der Osttiroler Moderne in der Egger-Lienz-Rezeption und erkennt vor allem in den Werken von Franz Walchegger und Gottfried Fuetsch Merkmale der modernen Periode Egger-Lienz' (ca. 1904-1914). Das betont plastische Denken bei Egger-Lienz sei laut Ingruber auch deutlich in den Arbeiten von Fuetsch zu lesen.⁸

Einer interessanten Beobachtung Pizzinini sei hier noch Platz eingeräumt: Ihm fiel die überaus hohe Dichte an talentierten Bildhauern des beginnenden 20. Jahrhunderts im Iseltal auf.⁹ Dieses Tal wird auch von Waschgler als ein Traditionsgebiet der Bildhauerei bezeichnet, aus dem namhafte Künstler wie Karl Fuetsch, Josef Gasser, Edler von Waldhorn, Johann Dorer, Josef Mattersberger, Jakob Glieber, Virgil Rainer, Josef Troyer, Adrian Egger, Thomas Rogel, Hans Unterweger, Gottfried Fuetsch und sein Neffe Anton Fuetsch sowie Gernot und Erich Trost stammen.¹⁰

⁷ Hussl-Hörmann 2011, S. 8; vgl. hierzu auch Abb. 1.

⁸ Vgl. Ingruber 2001, S. 86.

⁹ Vgl. Pizzinini 1971, S. 55.

¹⁰ Vgl. Waschgler 1989, o. S.

Pizzinini unterteilt die Osttiroler Bildhauer in zwei Gruppen: die Vorreiter der Moderne, wobei er vor allem Virgil Rainer eine besondere Stellung einräumt, und die zweite, darauf folgende Generation, der in dieser Arbeit mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird.¹¹

2.2 Osttiroler Bildhauer, ihre Kunst und ihre Bedeutung

In keinem anderen Metier als der Bildhauerei wird das „Urige“, die Kraft, die Gewalt und Brutalität der Natur gleich überwältigend und mitreißend dargestellt wie die Intimität zwischen den Dargestellten Protagonisten, oder der Andacht und Demut bei christologischer Themen. Neben der Vorstellung der Künstlerpersönlichkeiten und deren Oeuvres im ersten Kapitel dieser Arbeit, welches vorrangig als Einleitung gelten soll, wird ein weiterer wichtiger Punkt behandelt, nämlich das Stadtbild von Lienz unter Einfluss zeitgenössischer Kunst. Damit ist gemeint, die Werke der hier vorgestellten Künstler in Osttiroler Sakral- und Profanbauten, sowie Platz- und Wohnanlagen zu präsentieren. Dieser Themenbereich allein könnte an Stoff eine ganze Masterarbeit füllen. Daher werden die sogenannten Wohnbauprojekte nur kurz im Anschluss an das jeweilig vorgestellte Oeuvre angeführt und als Kunstbeitrag im öffentlichen Raum der hier untersuchten Künstler und Region dargestellt. Die Stellung der aus Osttirol stammenden und manchmal auch noch dort wirkenden KünstlerInnen innerhalb Österreichs ist in der kunstgeschichtlichen Forschung ein noch sehr wenig untersuchtes Thema, das Aufholbedarf verlangt, aber im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden konnte.¹²

2.3 Gottfried Fuetsch – „Raum und Seele gibt die Plastik“¹³

Der erste in dieser Arbeit vorkommende Künstler ist Prof. Gottfried Fuetsch. Sein unverwechselbarer Stil und seine typische, stark zum Kubus tendierende Formensprache sind an vielen Orten der Bezirkshauptstadt, ob sakral oder profan, zu finden. Fuetsch kann

¹¹ Vgl. Pizzinini 1971, S. 55.

¹² Daher werden keine Vergleiche mit österreichischen Größen der Bildhauerei gezogen. Das untersuchte Gebiet widmet sich ausschließlich der in und aus Osttirol stammenden Kunst. Ziel der Arbeit war es das Vorkommen in der Region zu untersuchen und vorzustellen, nicht aber dessen Einordnung innerhalb Österreichs.

¹³ Bliem-Scolari 2009, S. 5.

heute als Wegbereiter einer neuen Generation der Osttiroler Bildhauerei gelten und wird oft als Vorbild oder Inspirationsquelle junger osttiroler Bildhauer und Kunstschaffenden genannt.

2.3.1 Biografie

Gottfried Fuetsch (Abb. 2) wurde am 8. Jänner 1909 in Obermauern in der Gemeinde Virgen in Osttirol geboren. Von 1915 bis 1923 besuchte er die Elementarschule, wobei er als Sohn eines Bergbauern immer wieder – besonders in den Sommermonaten - zu Hause am Hof mitarbeiten musste. Eine Ausbildung zum Künstler bzw. Bildhauer schien in dieser Anfangszeit für den holzschnitzenden Jungen ein unerreichbarer Wunsch zu sein, dennoch war der Gedanke daran schon früh gefasst. Zwar konnte der begabte Fuetsch auf eine kunstschaffende Familie mit Vorfahren wie dem Bildhauer Karl Fuetsch (1823-1902) und dem Orgelbauer Alois Fuetsch (1860-1935) zurückblicken¹⁴, jedoch sollte der Weg zum erfolgreichen Künstler sich als ein sehr steiniger herausstellen, denn Geldnot, Schicksalsschläge und Krieg mussten in den ersten Berufsjahren überwunden werden.

In der Zeit von 1929 bis 1931 besuchte Fuetsch die Landes-Holzschnitzschule in St. Jakob im Defereggental bei Bruno Costa,¹⁵ wobei er für diese Schule und die zukünftige Ausbildung sein Geld im Straßenbau verdienen musste, um sich schlussendlich die Aufnahme leisten zu können.¹⁶ Die Schule sollte junge Osttiroler Talente fördern, und so wurden neben Fuetsch weitere namenhafte Osttiroler Künstler wie Adrian Egger¹⁷ und Josef Troyer von Bruno Costa unterrichtet. Die Lebenswege der drei sollten sich beruflich und privat immer wieder kreuzen, zwischen Egger und Fuetsch gab es zudem ein

¹⁴ Vgl. Maireth 1998, S. 9. Bezüglich Fuetschs Biografie finden sich sowohl in Maireth 1998 als auch in Bliem-Scolari 2009 nahezu dieselben Informationen.

¹⁵ „Costas Präferenz zur Darstellung plastischer Werke sakraler Thematik wie Krippen und Kruzifixe sollten auch im Oeuvre von Fuetsch relevant werden, denn sie kommen seinem Hang zur alpenländischen Traditionsgebundenheit sehr entgegen.“ (Maireth 1998, S.21.)

¹⁶ Zudem war es Fuetsch auch verwehrt geblieben, die ganzjährige Ausbildung zu genießen, da er in den Sommermonaten am elterlichen Hof mitarbeiten musste.

¹⁷ Adrian Egger „etablierte sich bereits frühzeitig als wichtiger bildhauerischer Initiierer, dessen abstrakter Formalismus in seinen Skulpturenarrangements und Reliefs die Absicht der im wahrsten Sinne des Wortes oberflächlichen Zurückgezogenheit bis zur körperlichen Auflösung ausmacht. Parallelen zwischen den Arbeiten von Fuetsch und Egger erkennen zu wollen, würde auch bedeuten, beide doch unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten dieselbe Motivationsgrundlage zu unterstellen.“ (Bliem-Scolari 2009, S. 6.)

freundschaftliches Verhältnis bis ins hohe Alter.¹⁸ Auf Grund von Budgetproblemen musste die Schule bereits 1931 geschlossen werden.¹⁹

Fuetsch wollte aber weiterhin den Weg des Bildhauers gehen und entschied sich, für drei Jahre (1933-1936) die Staatsgewerbeschule in Innsbruck bei Hans Pontiller (1887-1970) zu besuchen. Pontiller²⁰ lehrte ihm vor allem die Bedeutung von Handwerk und Technik in der Materialverarbeitung.²¹

Gleich im Anschluss folgte im Zeitraum von 1936 bis 1940 ein Studium an der Akademie der Bildenden Künste in München bei den Professoren Hermann Hahn, Josef Thorak und Josef Wackerle, das er aufgrund seines Kriegsdienstes bis 1945 unterbrechen musste.²² Seine vorhin genannten Zeitgenossen Egger und Troyer entschieden sich für die Akademie der Bildenden Künste in Wien, wo sie ihre Studien in der Bildhauerklasse bei Anton Hanak, einem der ersten bedeutenden expressiv orientierten Plastiker in Österreich begannen.²³

Die Wirren des Zweiten Weltkrieges (1939-1945) zerstörten alles, was Fuetsch sich bis zu diesem Zeitpunkt mit harter Arbeit und Fleiß aufgebaut hatte. Es blieb ihm nichts anderes übrig, als sein Atelier in München aufzulassen. Außerdem war es ihm nicht möglich, seinen Abschluss auf der Akademie zu machen, da er rekrutiert worden war. Nachdem er seinen Kriegsdienst als Bataillons- bzw. Regimentsmusiker leistete, wurde in den letzten Jahren des Krieges sein bildhauerisches Talent in Anspruch genommen. So schnitzte er Schießpreise und Ehrenplastiken sowie Sporttrophäen. Nach Kriegsende blieb ihm keine andere Möglichkeit, als mittellos in die Heimat an den elterlichen Hof zurückzukehren.²⁴ Er versuchte, mit einer im Nebengebäude des Elternhauses errichteten Werkstatt in Osttirol als Bildhauer Fuß zu fassen, doch die Anfangszeiten waren alles andere als erfolgreich.²⁵ 1947 erhielt Fuetsch erste Aufträge vorwiegend mit sakraler Thematik. Von einem

¹⁸ Vgl. Bliem-Scolari 2009, S. 3 und S. 6.

¹⁹ Vgl. Maireth 1998, S. 9-10.

²⁰ „Er [Pontiller] war für seine voluminösen, statisch und fest proportionierten Formenkanon bekannt und verband Traditionelles mit ausdrucksstarken, bewegten und teilweise abstrahierten Formalismen und ging von einer expressionistischen Strenge und Askese aus.“ (Maireth 1998, S. 21.)

²¹ Vgl. Maireth 1998, S. 10.

²² Vgl. Maireth 1998, S. 10-11.

²³ Vgl. Bliem-Scolari 2009, S. 3.

²⁴ Vgl. Maireth 1998, S. 11.

²⁵ Vgl. Maireth 1998, S. 11.

Durchbruch konnte man zu dieser Zeit jedoch noch nicht sprechen, und so hielt er sich viele Jahre mit dem Schnitzen von Krippen und Kruzifixen über Wasser.²⁶ 1949 kam es für Fuetsch zur Wiederaufnahme des Studiums in Wien unter Prof. Santifaller²⁷, der für die künstlerische Entfaltung Fuetschs eine tragende Stütze werden sollte. Sein Abschluss als akademischer Bildhauer folgte unmittelbar. In diesem Jahr lernte er seine Frau Theresa (geborene Casoli) kennen und beschloss 1950 mit ihr nach Osttirol zurückzukehren. Gemeinsam mit Josef Troyer mietete er sich ein Atelier in unmittelbarer Nähe des elterlichen Hofes. In dieser Zeit konnte er auch schon größere Aufträge für sich gewinnen. Das Kriegerdenkmal in Rauris, ein Wandschmuck für das Rathaus in Lienz sowie Beteiligungen an Ausstellungen im Wiener Künstlerhaus bildeten das Fundament seiner zukünftigen erfolgreichen künstlerischen Laufbahn.²⁸

1956 bekam Fuetsch seinen ersten Großauftrag: die in Stein gehauene „Schutzmantelmadonna“ für die Landwirtschaftliche Lehranstalt in Lienz.²⁹ Die kommenden fünfzehn Jahre erarbeitete er sich seinen Rang als – auch über die Grenzen Osttirols hinaus – anerkannten Künstler durch private und öffentliche Aufträge.³⁰ 1972 erhielt er in Anerkennung an sein künstlerisches Schaffen als erster Osttiroler Künstler den Titel „Prof.“³¹ Die folgenden zwei Jahrzehnte bis zu seinem Tod am 18. April 1989³² sollten für Fuetsch beruflich wie privat erfolgreich verlaufen.

Der Mensch Fuetsch galt – wie oft von Familie, Freunden und Zeitgenossen beschrieben – als ein zurückgezogener, introvertierter und wortkarger Charakter. Er arbeitete vordergründig für den heimatlichen Bereich mit den Materialien Holz und Stein, wobei eine Vorliebe für Großplastiken schon auf den ersten Blick in sein Oeuvre erkennbar wird - ebenso wie breit angelegte Relieifarbeiten und rhythmische Kompositionen.³³ Sein Werk ist mit den Worten Bliem-Solaris am treffendsten beschrieben: „Ein Formgeber im steten

²⁶ Vgl. Maireth 1998, S. 10-13.

²⁷ „Santifaller stand in der Tradition seines Lehrers Hanak im Sinne eines expressiven, klar proportionierten, voluminösen Statik und Figuration. Er lehnte die Abstraktion alles Gegenständlichen ab und lehrte die Lösung von Formalismen.“ (Maireth 1998, S. 22.) Er sollte auch später noch auf Fuetsch wirken, da seine Auffassung, dass Plastik, Architektur und Umland in Einklang zu bringen sind, für Fuetsch zu einem werkbestimmenden Manifest wurde. (Vgl. Maireth 1998, S. 22.)

²⁸ Vgl. Maireth 1998, S. 13-14.

²⁹ Vgl. Maireth 1998, S. 14.

³⁰ Vgl. Maireth 1998, S. 16.

³¹ Vgl. Maireth 1998, S. 16-17.

³² Vgl. Maireth 1998, S. 18.

³³ Vgl. Pizzinini 1971, S. 56.

Diskurs zwischen Tradition und Abstrahierung.³⁴ Am über 60 Jahre langen Schaffensprozess, auf den man bei Fuetsch zurückblicken kann, erkennt man eine von der traditionellen bäuerlichen Schnitzkunst zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn sich hin zur abstrakten kubistischen Monumentalplastik entwickelnde Ausdrucksform.³⁵ Die Schnitzkunst – insbesondere von Krippen – nimmt einen großen Teil seiner frühen Auftragsarbeiten ein.³⁶ Was die Betrachtung und das Verständnis seiner Arbeiten angeht, ist das folgende Zitat über eine Fuetsch-Ausstellung treffend:

Es sei darauf hingewiesen, daß dieser Künstler nie ganz verstanden wird. Der Versuch diesen Alleinstehenden mit der Moderne zu konfrontieren ist ein Mißverständnis, da die überzeugende Aussage seiner Schöpfungen in der echten Religiosität und in einem tiefen Mitgefühl für Leiden und Freuden des menschlichen Daseins wurzelt.³⁷

2.3.2 Sakrale Werke

Sakrale Arbeiten sind in Fuetschs Oeuvre sowohl in Stein als auch Holz stark vertreten. Vor allem seine frühen Werke – in den meisten Fällen Auftragsarbeiten – sind im Sakralbereich zu finden. Das Besondere dieser Werke ist Fuetschs Religiosität, die ihnen einen ungemein demütigen Charakter verleiht.

2.3.2.1 Pietà (Abb. 3)

Die Skulpturengruppe des Kriegerdenkmal in Virgen – auf einem Holzsockel stehend und noch die Anklänge des Baumstammes erkenntlich, der diese rahmt – ist links und rechts von zwei weiteren Tafeln aus Holz umgeben. Sie nehmen Höhe und Breite der Mitteltafel an und tragen Inschriften gefallener Soldaten, bekrönt von zwei aufeinander zufliegenden Engeln. An dieser Figurengruppe kann man, wie selten in Fuetschs Oeuvre, sein Talent zum ausdrucksstarken Gesicht einer Figur und die damit verbundenen Gefühle, die an die BetrachterInnen gerichtet werden, gut erkennen. Vor allem im Gesicht der Maria, das mit Schmerz erfüllt ist und tiefst ergriffen in die Leere (auch im Bezug auf ihre persönliche

³⁴ Bliem-Scolari 2009, S. 1.

³⁵ Vgl. Maireth 1998, S. 8.

³⁶ Es sind durchaus bemerkenswerte Arbeiten unter diesen Krippen, wie jene für die Pfarrkirche St. Gallen/Steiermark (1952/1953) oder die um 1960 entstandene für die Pfarrkirche in Mistelbach in Niederösterreich.

³⁷ Osttiroler Bote 1965, S. 2.

seelische Leere) mit hochgezogenen Augenbrauen und gekräuselter Stirn blickt. Sie ist in einen Umhang mit Kopfbedeckung gehüllt und steht in der Komposition hinter Jesus, um seinen schwachen Körper mit allerletzter Kraft zu stützen.

Eine bewusst von Fuetsch angelegte Parallelität der vier Knie ist im unteren Drittel der Figurengruppe deutlich erkennbar. Sie sollen durch ihre Beugung wohl auch zur Dreidimensionierung der Komposition beitragen. Etwas ungewöhnlich erscheint die Beinstellung der Gottesmutter, die in leichter Grätsche und angedeuteter Hocke ihren Sohn stützt – eine gewagte und innovative Komposition, wenn man an die traditionelle Darstellung einer Pietà denkt.³⁸

Ihre Hände sind bewusst eingesetzte Hinweise auf die Leiden Christi. So rahmt ihre rechte Hand, aufliegend auf dem Brustkorb Jesu, die Wunde in der Seite, die linke Hand umfasst das Handgelenk ihres Sohnes. Ihr Daumen deutet auf die nach vorne geklappten Handflächen Christi, die den BetrachterInnen deutlich die Stigmata zeigen. In Tropfenform sind sie auch an den Fußrücken zu erkennen, die sich aus der Rahmung hinaus, über die Kante hinweg aus der Komposition bewegen und damit ein weiterer innovativer Kompositionsansatz sind. Christus, der die Augen geschlossen hat und mit leicht geneigtem Kopf und dem Körper in einer leichten S-Kurve seinen Leiden erlegen zu sein scheint, wirkt an manchen Stellen, wie auch Maria, noch etwas statisch. Der Faltenwurf ist in diesem Bereich ebenfalls sehr statisch und hart ausgeführt und passt sich dem Körper des Trägers kaum an. Dies ist vor allem an den drei parallel laufenden, grob ausgeführten Falten erkennbar. Der Brustkorb hingegen zeigt Rippen, Bauch, Brust und Lenden deutlich realistischer und feiner ausgearbeitet. Bliem-Scolari meint in der Pietà Anklänge Pontillers zu erkennen, schließt aber Vergleiche mit durchaus älteren Vorbildern wie Michelangelos Pietà di Palestrina (um 1555, Florenz) oder die Pietà Rondanini (1552-1564, Mailand) nicht aus. Zudem verweist sie auf die von Fuetsch versuchte Konzentration auf den Todeszeitpunkt, die Kreuzesabnahme, die hier versinnbildlicht näher gebracht wird als im herkömmlichen Pietà-Sujet.³⁹

³⁸ Vgl. hierzu auch Maireth 1998, S. 26-27.

³⁹ Vgl. Bliem-Scolari 2009, S. 4.

2.3.2.2 Anna Selbtritt (Abb. 4 und 5)

Die Figurengruppe aus Holz befindet sich im rechten Seitenschiff der Pfarre Heilige Familie im Lienzer Ortsteil Friedensiedlung und ist an der Wand über dem Seitenaltar im rechten Seitenschiff angebracht. Die deutlich auf die Vertikale angelegte Komposition zeigt sich in ihrer klassischen Tradition – Anna, Maria und Jesus als Gruppe, die zwei Frauen stehend, das Kind in ihren Armen mittig sitzend. Die Gesichter von Anna und Maria nehmen die dominierende Vertikalität, die bereits in ihren Körpern zu lesen ist, ebenfalls auf. Das Köpfchen des Kindes, das von sehr weichen Zügen und einer runden Form profitiert, steht im Gegensatz zu den maskenhaften Gesichtern von Anna und Maria (Abb. 5). Die hart behauenen Schultern der Frauen werden von einer weich anmutenden, über die Schultern fließenden Haarpracht bedeckt. Überhaupt scheint sich die Figurengruppe ab dem zweiten Drittel (etwa ab dem Hüftbereich von Anna und Maria) nach unten hin weicher und fließender zu entwickeln. Dementsprechend fallen die Säume der Kleider zwar noch etwas statisch, aber doch weich.

Die Arme der Frauen bilden mit ihren kantigen Ellbogen und Schultern rechts und links einen imaginären Rahmen, in dem sich die Gruppe befindet. Dadurch ergibt sich um das Christuskind ein kompositorisches Zentrum. Die Figuren der Gruppe – vor allem Anna und Maria – scheinen weder unter sich noch mit den BetrachterInnen zu kommunizieren. Emotionen sind sowohl infolge der Gesichtszüge als auch der Körpersprache stark reduziert.

2.3.2.3 Heiliger Christophorus (Abb. 6)

Der Christophorus von Fuetsch galt zu seiner Entstehung als die größte Skulptur Tirols.⁴⁰ Die monumentale Arbeit aus jugoslawischem Muschelkalk mit einer Höhe von 530 Zentimetern befindet sich heute noch an der Hofgartenbrücke in Lienz. Die Figur ist der Tradition entsprechend überlebensgroß mit Christus auf den Schultern dargestellt. Fuetschs Interpretation zeigt wohl den Moment des Wasserüberschreitens.⁴¹ Der Künstler reduziert die Darstellung auf das Nötigste, er verzichtet auf Details oder Attribute und betont die Abstraktion. Die in sich geschlossene Figurengruppe mündet in einen Sockel von Steinquadern mit einer leicht abgeschrägten oberen Kante. Das äußerst dominant

⁴⁰ Vgl. Maireth 1998, S. 18.

⁴¹ Siehe Anhang und ergänzendes Material: Heiliger Christophorus.

ausfallende Schrittmotiv lockert die stark auf die Vertikale ausgerichtete Skulptur auf und verleiht der Komposition ein wenig Dynamik. Dieses Schrittmotiv scheint sich aber nur auf den Unterkörper der Figur zu beziehen, denn der stark verlängerte Oberkörper nimmt die Bewegung nicht auf, wie an der starren Haltung zu lesen ist.

Die Gesichter sind reduziert, aber von einer gewissen Ausdruckskraft, so auch die Körpersprache des heiligen Christophorus. Die Körper von Christophorus und Jesus sind in ihre Ausformung stark reduziert, proportional stimmen Kopf und Körper nicht überein. Der Oberkörper ist deutlich in die Länge gezogen und geht mit dem Unterkörper – klar am Fuß erkennbar - nicht wirklich eine Symbiose ein. Diese bewusste Störung scheint Fuetsch als gestaltendes Element in die Arbeit zu integrieren. Auf die Monumentalität nochmal zurückzukommen, scheint es doch notwendig gewesen zu sein, eine Skulptur mit diesen Ausmaßen zu schaffen. Die Fläche, auf welcher sich die Figur befindet, wird erst durch die von der Größe hervorgerufene Dominanz der Skulptur belebt. Zudem verläuft unmittelbar daneben die stark frequentierte Tirolerstraße, das Kunstwerk musste sich also auch in der Umgebung behaupten. Sehr schön ist die Verbindung des ikonografischen Inhalts mit der realen Umgebung. Christophorus befindet sich auch hier an den Ufern eines Gewässers, nämlich Drau⁴².

In den hier vorgestellten Werken aus dem sakralen Bereich soll vor allem die Vielfalt und die innovative Gestaltung der Themen durch Fuetsch hervorgehoben werden. Weder in den Beispielen in dieser Arbeit noch in anderen Werken, wo Heilige vorkommen, verwendet er mit seltenen Ausnahmen Nimbusse oder Attribute, um Heilige leichter zuordnen zu können. Jedoch sind seine Ausführungen der Thematik so deutlich, dass er das Darzustellende trotz weniger und reduzierter Elemente gut ausdrücken kann.

2.3.3 Profane Werke

Werke aus diesem Bereich sind bei Fuetsch thematisch breit gefächert. Seine Darstellungen umfassen unter anderem auch Alltagssituationen aus Bereichen wie Sport und Politik.⁴³ Was in dieser Sparte bei Fuetsch fehlt, sind Darstellungen von mythologischen Themen.

⁴² Siehe hierzu Anhang und ergänzendes Material: Heiliger Christophorus.

⁴³ Vgl. Maireth 1998, S. 18.

2.3.3.1 Konferenz (Abb. 7)

Dieses aus Aluminium bestehende Relief gilt als Entwurf für die Ausschreibung der Gestaltung des Lienzer Ämterhauses. Fuetsch gewann das Ausschreiben nicht, bekam aber einen Zuschlag für die Gestaltung des Foyers, für welches er ein Steinrelief (Abb. 8) entwarf.⁴⁴ Die durch den Kreis stark auf die geometrische Mitte angelegte Komposition des Werkes „Konferenz“ wird lediglich von zwei Formen dominiert: Kreis und Rechteck. Rechts und links staffelt Fuetsch sehr eng aneinander gereihte Menschengestalten. Gut erkennbar sind hier typische Merkmale, die man auch bei Werken wie den „Spitzkoflern“ (Abb. 9) oder anderen Darstellungen von Figuren sieht. Der Weg hin zu geometrischen Formen in der Gestaltung der Körperlichkeit wird ersichtlich. Die hier noch eher angedeuteten viereckigen Köpfe werden schlussendlich bei den „Spitzkopflern“ ihre stärkste Ausprägung finden. Die lang gestreckten Körper betonen die Vertikale und geben dem im Reliefzentrum befindlichen Kreis ein optisches Gegengewicht. Die im Mittelpunkt sitzenden, miteinander kommunizierenden Figuren erinnern in ihrer Beschaffenheit stark an Fuetschs Herkulesfigur (Abb. 10) von 1983.

Weitere Stilmittel, die auch bei den „Spitzkoflern“ zu finden sein werden, sind Isokephalie (dort in geringer Ausführung mit nur vier Figuren) und der Versuch, Raumperspektive durch Schrittmotive und Überschneidungen der Beine zu erzeugen. Auch die meisten Arme der im Relief befindlichen Figuren liegen – mit nur leichten Abweichungen – beinahe alle auf einer Linie. Spannung und Dynamik fehlen, was wohl mit der additiven Anordnung der Gestalten zu erklären ist. Lediglich das Konkurrieren von Kreis und Rechteck sowie das Spiel mit der erzeugten, vorgetäuschten Perspektive geben der Komposition die notwendige Auflockerung.

2.3.3.2 Die Spitzkofler⁴⁵ (Abb. 9)

Die „Spitzkofler“ sind schon seit langer Zeit nicht mehr aus dem Lienzer Stadtbild wegzudenken. Das Relief, das dem Traditionsverein der Spitzkofler Schuplattler gewidmet ist befindet sich an der Hauswand eines geförderten Wohnbaus. Die vier dargestellten Personen füllen mit ihren tanzenden Bewegungen fast die ganze zur Verfügung stehende

⁴⁴ Die Ausschreibung gewann Jos Pirkner mit der Idee eines abstrakten Wandreliefs.

⁴⁵ Zum besseren Verständnis werden die im Relief vorkommenden Figuren nummeriert, wobei die linke äußere Figur Nummer 1 und die rechte äußere Figur Nummer 4 ist.

Fläche des Reliefs aus, doch durch die großzügige und stark reduzierte Darstellung fühlt man sich nicht an einen Horror Vacui erinnert. Fuetsch gibt dem Relief unterschiedliche Tiefen und Schrägen und lockert die Komposition mit fließenden Übergängen und wenigen Überschneidungen auf. Interessant sind die ineinander verlaufenden Arme der jeweils äußeren Figur und der Figur daneben befindlichen. Diese zwei inneren Figuren scheinen sich voneinander abzugrenzen, was durch die deutlich gesetzten Kanten des auf der linken Seite abgebogenen und auf der rechten Seite ausgestreckten Armes klar erkennbar ist. Zu unterscheiden sind Ober- von den Unterkörpern, denn diese sind stark verdreht und lassen sich nicht mehr wirklich dem Oberkörper zuordnen⁴⁶. Vor allem bei Figur 1 und Figur 3 ist das deutlich zu erkennen. Dies ist jedoch nicht als Fehler des Künstlers bzw. als Nichtbeherrschen von Raum oder Proportion zu qualifizieren. Vielmehr wird versucht, den Moment der Bewegung einzufangen, der sich im nächsten Augenblick verflüchtigen wird, sprich der Faktor der Zeitlichkeit wurde versucht ins das Relief zu integrieren. Auffallend ist auch die starke Ähnlichkeit von Figur 2 und Figur 4. Sowohl Schrittmotiv als auch Armhaltung und Ausrichtung des Kopfes sind nahezu identisch.⁴⁷ Die aus Vierecken komponierten Köpfe scheinen weniger eine Provokation als vielmehr eine stilistische Notwendigkeit gewesen zu sein. Denn so harmonieren die Köpfe besser mit den kubistischen Körpern und der äußeren Form des Reliefs. Zudem scheint hier die Form – der Kubus – das vorherrschende Thema zu sein.

Fuetsch schafft es trotz gesichtsloser Gestalten in kubistischer, stark abstrakter Form, den BetrachterInnen eine dem Relief inhärente Stimmung und Gefühlswelt zu vermitteln. Die wenigen, reduzierten Elemente, die er hier verwendet, verhindern nicht das Deutlichwerden der Botschaft. So ist auf den ersten Blick erkennbar, was hier dargestellt ist: eine Tanzszene. Das bereits angesprochene „Schuhplattln“ ist ein in der Tiroler Tradition stark verankerter und heute noch beliebter Volkstanz und Teil des Brauchtums. Die hier dargestellte Szene der tanzenden Figuren nimmt die charakteristischen Bewegungsabläufe und Schrittmotive mit in die Komposition. Bei den „Spitzkoflern“ findet sich das stilistische Merkmal der Isokephalie, das auch in einigen weiteren, bereits vorgestellten Relieifarbeiten von Fuetsch präsent ist.

⁴⁶ Eine ähnliche Beobachtung kann auch beim *Heiligen Christophorus* (Abb. 6) ausgemacht werden.

⁴⁷ Die in einem Relief auftauchende Wiederholung von Figurentypen ist auch beim Steinrelief im Foyer der Bezirkshauptmannschaft Lienz (Abb. 8) deutlich zu lesen.

Eine genauere Zuschreibung der Figuren kann aufgrund ihrer abstrakten Ausführung kaum erfolgen. Nach eingehender Betrachtung könnte man vielleicht davon ausgehen, dass es sich bei Figur 1 und Figur 3 um weibliche und bei Figur 2 und Figur 4 um männliche Figuren handelt. Grund ist die Körperhaltung und -sprache der zweiten und vierten Figur, die offensichtlich beim Tanz führen. Auch die etwas grazilere Ausführung der Figur 3 spricht für diese These. Die „Spitzkofler“ von 1985 gelten als Fuetschs letztes Auftragswerk.⁴⁸ Bei dieser Arbeit kann man von Fuetschs Durchbruch zur kubischen Grundform sprechen, denn in keinem Werk zuvor scheint dieser geometrische Form stärker in der Komposition zu dominieren bzw. sogar den Grundtenor anzugeben. In diesem Relief steigern sich Gegensätze von Statik und Bewegung, von klarer Linie und rhythmischer Gliederung zu ausgewogener Harmonie.⁴⁹

2.3.3.3 Großprojekte: Wohnanlage Friedensiedlung

Im Stadtteil „Friedensiedlung“ und im Wohngebiet „Telargofeld“ im südlichen Bereich der Stadt Lienz befinden sich mehrere Marmorarbeiten von Fuetsch, die hier in einem kurzen Überblick vorgestellt werden.

Die „Froschkönigin“ (Abb. 11 bis 13) scheint, was die Komposition betrifft, eine eher untypische für Fuetsch zu sein. Die Figur ist durch eine äußerst weiche Bearbeitung des Steins mit vielen Rundungen und fließenden Übergängen eine Besonderheit unter seinen Arbeiten. Wie schon bei anderen Werken aufgefallen ist, tendiert der Künstler auch hier zur Vertikale, ohne jedoch die Figur in ihrer Proportion zu stören. Auf einem Sockel mit dem linken Bein stehend, das rechte leicht nach hinten ausgestreckt, gibt sich die Königin in einer anmutenden Grazie. Die Figur wird von einem bodenlangen Kleid umhüllt, das äußerst weich und fließend über ihren Körper fällt, und dessen Form durch den Faltenwurf nicht gestört wird. Ihr Kopf ist mit einer Krone und einem Schleier bedeckt, der sich bis über ihre Schulter erstreckt. Die linke Hand, stark angewinkelt und zur Brust geführt, zeigt den BetrachterInnen ihre Fläche. Die rechte Hand zieht den Stoff des Kleides in einer sanften Bewegung nach vorne. Ihr Blick wendet sich dem Frosch, der sich am Sockel in Rückenposition zu den BetrachterInnen befindet, zu, was durch die Neigung des Kopfes noch verstärkt wird. Auch diese Figur ist wie die der Königin sehr weich und fließend

⁴⁸ Vgl. Maireth 1998, S. 18.

⁴⁹ Vgl. Maireth 1988, S. 34.

ausgeführt. Der Frosch (Abb. 13) streckt der Königin die Kugel entgegen. Das einzige kubische Element scheint der Sockel selbst zu sein, sogar die Zacken der Krone sind abgerundet. Das Gesicht hat wie schon bei Anna Selbtritt (Abb. 4 und 5) etwas Maskenhaftes, jedoch ist es hier viel weicher gearbeitet. So stark Fuetsch in den späten Arbeiten Ecken und Kanten herausarbeitet, so weich lässt er sie hier in dieser Arbeit fließen. Er versucht, sie auf ein Minimum zu reduzieren oder gar verschwinden zu lassen. Das kann man sehr gut an der rechten Hand der Königin erkennen, die fast eins ist mit dem Stoff, den sie mit sich zieht.

Der „Flötenspieler“ (Abb. 14), ein weiteres Beispiel aus dieser Wohnanlage, steht ganz in der Tradition einer blockhaften und harten Formensprache. Fuetsch reduziert in dieser Arbeit das Thema auf das Nötigste und betont die Blockhaftigkeit sowie auch die Geschlossenheit der Figur in doppelter Sinnhaftigkeit. Denn die Figur scheint nicht nur was die Körpersprache, sondern auch den Ausdruck ihres Handelns betrifft in sich gekehrt zu sein – ruhig und das Ewige ausstrahlend.

Der „Rübezahl“ (Abb. 15), in unmittelbarer Nähe zum gerade vorgestellten Werk, ist ein überdimensionales Steinrelief. In einem Ausschnitt blicken drei Gesichter die BetrachterInnen an. Fuetsch abstrahiert hier Physiognomie, Thematik und deren Darstellung und spielt zudem mit der zur Verfügung stehenden Fläche, indem er ein Drittel an der Vorderseite und die komplette Rückseite frei lässt. Es erscheint ihm hier nicht wichtig, tiefer in den Stein zu gehen oder mehr von der Fläche in Anspruch zu nehmen. Durch die Rautenform und seine nach oben parallel verlaufenden seitlichen Kannten bekommt der Stein optisch einen Zug von rechts unten nach links oben. Dieses Bewegungsmuster wird vom linken Kopf deutlich fortgeführt, dessen Nasenrücken eine weitere Parallele bildet. Im Kontrast zu dieser Figur betonen die zwei deutlich kleiner ausgeführten Köpfe eher die Vertikale.

Die „Mutter mit Kindern“ im Telargofeld (Abb. 16 und 17) in der Schlossgasse am südlichen Stadtrand von Lienz ist wieder ein deutlicher Hinweis auf Fuetschs Vorliebe zu kubischen Formen. Die monumentale Figurengruppe – auf einem Thron sitzend und fast schon an eine Sacra Conversazione erinnernd – zeigt sich den BetrachterInnen wie auch schon der „Flötenspieler“ (Abb. 14) vor allem in der Vorderansicht, weniger in der Seiten-

und Rückansicht. Letztere erinnert bei beiden Beispielen stark an den Steinblock, aus dem sie herausgehauen wurden.⁵⁰

Mutter und Kinder kommunizieren miteinander. Eines der Kinder wird von der Mutter gesäugt, während das andere um Aufmerksamkeit zu quengeln scheint. Wieder ist es eine in sich geschlossene Figurengruppe, wobei die obere Hälfte mehr durch runde, weiche Formen und die untere mehr durch harte, kantige definiert ist. Die Beine der Mutter erinnern sehr stark an die der „Spitzkofler“ (Abb. 9), sodass es sich hier vielleicht sogar um eine Vorstudie handeln könnte bzw. er in den „Spitzkoflern“ dieses Motiv aufgreift und weiterentwickelt.

Zusammenfassend kann man bei Fuetsch eine Entwicklung vom Naturalismus und Realismus hin zu einem abstrakt anmutenden Formenrepertoire erkennen. Sowohl in der sakralen als auch profanen Themenwelt – von kleinen Arbeiten bis hin zu Monumentalplastiken – schafft er es, seinen Formenkanon und persönlichen Stil in jeder Arbeit zu verwirklichen. Das kubische Element nimmt besonders in seiner letzten Schaffensperiode die prominenteste Stellung ein. Mit geometrischen Formen beginnt er verstärkt Rhythmen, einzelne Sequenzen oder ganze Figurenkompositionen in mehreren Werken zu wiederholen.⁵¹

Ob sakral oder profan, ob Holz, Stein oder Bronze – Fuetsch fühlt sich in jedem Gebiet zu Hause. Reduktion scheint ein sehr wichtiges Element in seinen Kompositionen zu sein – sowohl in realistischen, naturgetreuen Arbeiten als auch in der Abstraktion. Zum Vergleich zwischen der Arbeit mit Holz und Stein meinte er einmal: „Holzschnitzen ist schwerer als Steine behauen. Ein Holzschnitzer kann meist beides, aber ein Steinbildhauer nicht ohne weiteres Holz schnitzen.“⁵² Trotzdem setzt er weiterhin die Arbeit mit dem Material fort, wie die „Hochzeit zu Kana“ (1956), „Bauernhochzeit“ (1962) und weitere Werke zeigen. Vor allem die späteren Werke entstanden aber meist in Stein.

⁵⁰ Diese gerade oder wenig ausgearbeitete Rückenansicht kommt sehr häufig bei Fuetschs Figuren vor – egal, ob diese mit der Rückenansicht für eine Wand konzipiert sind oder sie sich im freien Raum befinden.

⁵¹ Vgl. Waschgler 1989, o. S. sowie Bliem-Scolari 2009, S. 8.

⁵² Osttiroler Bote 1993, S. 16.

2.4 Leonard Lorenz – „Es liegt am Betrachter, es zu entdecken“⁵³

Leonard Lorenz und seine Kunst blicken auf eine weite Entwicklung zurück. Immer schon treten in seinen Werken Themen der Selbstfindung, des Menschen und des Lebens sowie der Entwicklungen, die ein Mensch im Leben durchmacht, auf. Der Titel seiner jüngsten Ausstellung „Leichtigkeit im Kraftfeld der Gegensätze“ kann als treffendste Definition seiner Kunst gelten. Lorenz beantwortet die Frage, nach welchen Kriterien und gestalterischen Mitteln er ein Werk schafft, wie folgt: „Für mich gibt es in meinem Werk ein System der Offenheit. Man könnte von einem Artenprinzip sprechen, [...] das in einer ganz bestimmten Abfolge und in einem bestimmten Beziehungszusammenhang und Beziehungsgeflecht steht.“⁵⁴ Nach Lorenz kann man bei seinen Werken auch Vergleiche mit der Welt der Musik ziehen, in der die Pause und die Tonstruktur im bestimmten Verhältnis zueinander stehen und daraus die musikalische Erscheinung hervortritt. So führt er weiter fort: „Daraus ergibt sich ein bestimmtes Raum-Körperverständnis. Das jahrelange Suchen und Finden aus ehrlichen Bemühungen, alte konventionelle Muster abzulegen, hatte schlussendlich die Kernfrage ‚Was ist Materie?‘ zur Konsequenz.“⁵⁵ Die in seiner Kunst vorkommenden enormen Wechselwirkungen findet der Künstler selbst in der Natur, denn auch diese arbeitet nach seiner Vorstellung in einem bestimmten gestalterischen Beziehungsgeflecht, wo Gegensätze letztendlich zu einer Einheit werden. Zart und stark, hell und dunkel, Freiheit und Begrenzung – aus seinem inneren Brunnen heraus habe er ein Empfinden entwickelt, in dem seine jüngste Ausstellung ihren Ursprung genommen hat.⁵⁶

2.4.1 Biografie⁵⁷

Der Bildhauer und Maler Leonard Lorenz (Abb. 18) wurde 1948 als Lorenz Wendlinger in Tristach in Osttirol geboren. Schon sehr früh interessierte er sich für das Holzschnitzen und begann seine kreative Ader zu erforschen.⁵⁸ Von 1964 bis 1968 machte er als junger

⁵³ Lorenz 2012, o. S.

⁵⁴ Rüdiger Lorenz Filmproduktion 2012.

⁵⁵ Rüdiger Lorenz Filmproduktion 2012.

⁵⁶ Vgl. Rüdiger Lorenz Filmproduktion 2012.

⁵⁷ Siehe hierzu Interview mit Leonard Lorenz im Dezember 2011

⁵⁸ Siehe hierzu Interview mit Leonard Lorenz im Dezember 2011.

Bursche seine Ausbildung an der Bildhauerschule im Tiroler Elbigenalp⁵⁹, dessen Finanzierung er sich zum größten Teil selbst ermöglichte.⁶⁰ Danach besuchte er von 1970 bis 1976 die Akademie für Bildende Künste in München unter der Betreuung von Prof. Brenninger und Prof. Ladner.⁶¹ Ab 1977 begann er als freischaffender Künstler, auf den Gebieten Bildhauerei und Malerei zwischen Osttirol und München Fuß zu fassen. In den Gesprächen mit Lorenz über seine Kindheit, Jugend und Ausbildung betonte er immer wieder, wie schwer es ihm fiel, sich aus seinem Umfeld zu befreien und dem Drang, Kunst zu schaffen, nachzugeben. Hierzu erwähnte er einige Schlüsselerlebnisse aus der Zeit, die bis heute noch ein Teil seiner persönlichen, seelischen und künstlerischen Entwicklung sind. Für Lorenz waren daher vor allem die ersten Jahre in Elbigenalp sowie die Ausbildungszeit in München prägend.⁶² Lorenz und seine Kunst sind auf verschiedenen Ebenen zu interpretieren. Die Vision von Lorenz ist in der Geschichte „Das Geheimnis des Lebens“ am deutlichsten dargelegt und so der Schlüssel zum Verständnis seiner Kunst.

*Das Geheimnis des Lebens*⁶³

Eine alte Sage erzählt, dass sich einst die Götter darüber stritten, wo sie das Geheimnis des Lebens verstecken sollten, um es vor dem Menschen zu verbergen. Ein Gott meinte: *"Begrabt es unter einem Berg, dort werden sie es niemals entdecken."* "Nein," erwiderten die anderen, *"sie werden eines Tages Mittel und Wege finden, den Berg abzutragen"*. Ein anderer schlug vor, es in den Tiefen des Meeres zu versenken. *"Dort wird es sicher sein!"* "Nein," entgegneten die anderen, *"eines Tages werden die Menschen auch die Ozeane ausloten und dem Geheimnis auf die Spur kommen."* Schließlich kam ein Gott auf den Gedanken, man müsse das Geheimnis in den Menschen selbst verstecken. *"Dort werden sie es ganz bestimmt nicht suchen!"* Alle Götter stimmten zu, und so kommt es, dass das Geheimnis des Lebens in uns selbst verborgen ist.

Es liegt am Betrachter, es zu entdecken!

⁵⁹ Diese Schule scheint vor allem auf die sogenannte Grödner Schnitztradition Wert zu legen (Vgl. Bliem-Scolari 2009, S. 8).

⁶⁰ Vgl. Interview mit Leonard Lorenz im Dezember 2011.

⁶¹ Vgl. Lorenz 2012, o. S.

⁶² Vgl. hierzu Interview mit Leonard Lorenz im Dezember 2011.

⁶³ Lorenz 2012, o. S.

2.4.2 Sakrale Werke

„Die frühen Werke zeigen zumeist geistliche und vergeistigte Themen, wobei sich Lorenz unbekümmert abstrahierend über anatomische Regeln hinwegsetzt. Wenn schon – dann geht er völlig ins Abstrakte über: Jede gegenständliche Form außer Acht lassend, versteht er es dabei erstaunlich sicher, Gefühlsinhalte in den BetrachterInnen anzuregen.“⁶⁴

2.4.2.1 Altar für das Bezirkskrankenhaus Lienz (Abb. 19 bis 21)

Die Hauskapelle „Zur schmerzhaften Muttergottes“ des Bezirkskrankenhauses Lienz wurde im Zeitraum zwischen 1998 und 2001 umgebaut⁶⁵ und neu gestaltet. Die über zwei Geschosse reichende Kapelle ist durch ihr unkonventionelles Erscheinungsbild einer Glaskonstruktion, die an eine Apsis erinnern soll, und ihre buntfarbigen Fenster im Mittelteil eine moderne Interpretation eines Sakralraumes. Lorenz nimmt mit seinem Tabernakel diese raumarchitektonischen Tendenzen auf. Die Form des Schreines erinnert an ein Trapez, die ausladenden Seitenteile sowie das Mittelfeld sind durch ihre Flächigkeit und Reduktion an Dekoration optisch zurückgenommen. Lediglich der Aufsatz der Flammvase setzt dem Tabernakel eine vertikale Tendenz in weitaus aufwendigerer Formensprache entgegen. Die Schrankwände sind durch ein U-förmiges, nach oben geöffnetes Feld gegliedert. In diesem befinden sich zwei in der Mitte des Schrankes überkreuzte Ährenbündel, die in Richtung Boden ausgerichtet sind. Von diesem Feld aus leiten an jeder Seite drei Stege in gleichen Abständen auf die deutlich stärker dekorierten Seiten über. Zuerst nehmen sie noch die schon im Mittelfeld vorkommenden vertikalen Akzente an und gehen dann in ein die Seitenflügel fast vollständig bedeckendes Wellenmuster über. Diese wellenartigen Ausformungen sind auch an den Außenseiten der Diagonalfelder, die von den Seiten zum Kelch führen, erkennbar. Die Komposition des Tabernakels ist überaus geometrisch angelegt und wirkt fast wie gespiegelt. Nur der Kelch mit seiner Flamme am Abschluss ist aus dieser starren Komposition entrückt, die wellenähnlichen Linien lockern die Symmetrie ebenfalls ein wenig auf. Mit den dekorativen Elementen verweist Lorenz dezent auf die Eucharistie.

⁶⁴ Osttiroler Bote 1970, o. S.

⁶⁵ Vgl. Bliem-Scolari, 2008, S.4.

2.4.3 Profane Werke

Profane Werke bei Lorenz sind in den meisten Fällen eng mit Philosophie, Weltliteratur oder Poesie verknüpft. Diese Gebiete geben dem Künstler Ideen für neue Kompositionen. Immer stehen philosophische Fragen, Theorien oder Ansätze am Beginn seiner profanen Werke, deren Antworten sich oft in den fertigen Arbeiten lesen lassen.

2.4.3.1 Schmetterlingsbrunnen⁶⁶ (Abb. 22 bis 27)

Im Jahr 1992 feierte Lienz sein 750-jähriges Bestehen als Stadt.⁶⁷ Im Vorfeld dieses Jubiläums führte die Stadtgemeinde eine Ausschreibung für eine Brunnenanlage durch, die Lorenz gewann.⁶⁸ Der Brunnen wurde 1990 Lorenz in Auftrag gegeben. Er sollte zur Aufwertung und Zierde der Stadt und der Promenade am linken Iselkai dienen und anlässlich des Stadtjubiläums feierlich eingeweiht werden.⁶⁹

Im Osttiroler Boten wurden seinerzeit die Fakten zum Brunnen zusammenfasst. Das Resultat aus 3000 Stunden Arbeit sind 22 Einzelteilen, aus die der Brunnen bestand, die im Atelier von Lorenz in Ehrenhausen erstellt wurden und schließlich aufgrund der monumentalen Dimensionen erst vor Ort in Lienz zusammengeschweißt werden konnten.⁷⁰

Der in der Physiognomie eines Schmetterlings komponierte Brunnen stellt vor allem mit seinen überaus wuchtigen und sich nach oben öffnenden Flügeln, die sich vom Beckenboden nach oben entfalten, eine prachtvolle Anlage dar. Die Flügel und der geöffnete Korpus sind immer wieder durchbrochen und interagieren mittels ihrer Öffnungen und Windungen mit der Umgebung. Der Korpus des Schmetterlings bildet das Zentrum der Komposition, von dem aus sich die verschiedenartig gestalteten Flügel in verschiedene Richtungen entwickeln. Es war eine nötige Maßnahme von Lorenz, die Figur so stark zu öffnen, andernfalls hätte die monumentale Anlage in diesem beschränkten

⁶⁶ Vgl. hierzu Interview mit Leonard Lorenz im Dezember 2011.

⁶⁷ In einer Eintragung ins Imbreviaturbuch des Bozner Notars Jakob Haas vom 25.2.1242 wird Lienz erstmals als Stadt erwähnt: „in civitate Luancen.“ (Vgl. hierzu Reinstaller 2001, S. 272.)

⁶⁸ Vgl. hierzu Interview mit Leonard Lorenz im Dezember 2011.

⁶⁹ Vgl. Stadtgemeinde Lienz o.J.

⁷⁰ Vgl. Rubner 1992, S. 17. Die Kosten betragen in etwa 1 Million Schilling (Vgl. Tiroler Tageszeitung 1992, o. S.)

Umfeld die BetrachterInnen schier erschlagen. Hätte er den Brunnen jedoch in einer kleineren Ausformung konzipiert, würde die auf die Brücke und Innenstadt angelegte Ausrichtung nicht mehr funktionieren (Abb. 23). Aus den Fühlern des Schmetterlings tritt das Wasser in Bögen hervor. Auch am vorderen Korpus plätschert Wasser herab in das Mosaikbecken⁷¹, wodurch sich zwischen Wasser, Skulptur und Brunnen ein ewiger Kreislauf ergibt, der visuell durch die Form des sich nach oben öffnenden Schmetterlings verstärkt wird (Abb. 25).

In seiner künstlerischen Gestaltung ist der Brunnen wahrhaft gelungen, zeigen sich den BetrachterInnen doch zig Öffnungen, Windungen und die Pracht des Insekts (Abb. 26). Vor allem auf die mannigfache Oberflächengestaltung und die raumfordernde Komposition der Flügel ist zu verweisen. Von glatten Flächen über Öffnungen in den Flügeln in allen denkbaren Größen und Formen bis hin zu in Furchen parallel angelegten Oberflächenabschnitten, die an manchen Parts fast schon hart wirken, sich aber in der Gesamtkomposition dem Rund und Schwung der Flügel beugen – hier zeigt Lorenz sein ganzes Können. Die filigrane Beschaffenheit der Flügel des Insekts gibt er durch den enormen und sich stark nach oben hin entwickelnden Negativraum sowie den Unterbrechungen in den Flächen gekonnt wieder.

Besonders lobenswert sind der bewusste Umgang mit der Umwelt und die gut bedachte axiale Ausrichtung des Brunnens (Abb.22 und Abb. 23) Dieser befindet sich, wie erwähnt links der Isel am sogenannten Iselkai, einer Promenade, die parallel zum Fluss und zur rechts davon befindlichen Altstadt verläuft. Der Brunnen ist bewusst zur Stadt hin ausgerichtet. Unterstrichen wird dies noch von einem kopfsteingepflasterten Weg, der in eine Brücke mündet. So kommen die BetrachterInnen dem vor Anmut und Pracht strotzenden Insekt entgegen und werden von der Schönheit des Brunnens gar überwältigt.

Die Entscheidung für ein kreisrundes Becken war wohl die ästhetisch sinnvollste, harmonisiert sie doch am besten mit den wuchtigen Flügeln und dem Korpus des Schmetterlings. Das Rundbecken wurde mit bunten Glassteinchen aus Muranoglas gefertigt, die besonders im Sommer die Farben der Blumenbeete und das Grün der Umgebung zitieren (Abb. 27) und auch an die farbenprächtigen Flügel des Insekts erinnern.

⁷¹ Das Mosaikbecken ist ein Geschenk an die Stadt. Die Wasserfontänen bilden die Fühler des Insekts. (Vgl. Tiroler Tageszeitung 1992, o. S., sowie Interview mit Leonard Lorenz im Dezember 2011)

Lorenz und seine Werke zu verstehen, bedeutet auch, hinzusehen, nachzudenken und den eigenen Geist arbeiten zu lassen. Viele Botschaften sind in seinen Werken bewusst auf den ersten Blick noch versteckt und treten erst nach einigen ‚Augenblicken‘ hervor. Dementsprechend hat das Motiv des Brunnens mehrere Bedeutungsebenen: Bei Lorenz – dem Menschen wie auch dem Künstler – geht es immer um die Verwandlung, das Entfalten und Sich-Finden. Der Schmetterling als Insekt durchlebt in seinem Rhythmus nichts anderes als wir Menschen. Denn auch wir verwandeln, verändern und entfalten uns. Der Schmetterling ist mit seinen sensiblen, leicht verletzlichen, aber wunderschönen Flügeln ein Sinnbild für unser Innerstes. Lorenz spinnt den Faden weiter und nimmt das Thema der Entfaltung ebenso in die Komposition und Interpretationsebene mit ein. Ein weiterer interessanter Aspekt ist, dass das Wasser aus den Fühlern des Insekts sprudelt und in einem ununterbrochenen Kreislauf wieder in das Becken fällt. Dass die Fühler – für Lorenz auch mit dem menschlichen Fühlen zu interpretieren – wieder im Einklang mit dem Wasser ein harmonisches Auf und Ab bilden, einen ewigen Kreislauf, ist eine weitere Interpretation.⁷²

2.5 Hans-Peter Profunser – „Zum Leben erweckter Stein“⁷³

Ein talentierter, fälschlicherweise oft Kärnten zugeordneter Bildhauer ist der gebürtige Osttiroler Hans-Peter Profunser. Der in Oberkärnten lebende Autodidakt zeigt mit seinen Skulpturen, vorwiegend in Stein, sein vorbildliches Talent für dessen Bearbeitung.

2.5.1 Biografie

Hans-Peter Profunser (Abb. 28) wurde 1956 in Lienz geboren. Er entschloss sich für den Beruf des Maschinenschlossers und genoss seine Ausbildung bei den Österreichischen Draukraftwerken, wo er bis 1982 in Anstellung blieb. Den Weg in die Kunst fand Hans-Peter Profunser erst im Jahr 1988, als er mit der Bildhauerei begann.⁷⁴ Durch den Besuch

⁷² Vgl. Kapitel 6. *Empirie*, Interview mit Leonard Lorenz im Dezember 2011.

⁷³ Profunser 2012, o. S.

⁷⁴ Vgl. Edition Galerie Altesse 1996, S. 39.

einer Ausstellung wurde er zu bildhauerischer Tätigkeit angeregt, in weiterer Folge machte er sein Hobby zum Beruf.⁷⁵

Er stand wie viele andere Besucher in einer Ausstellung vor einem feingliedrigen, unscheinbaren Frauenzimmer, das sich mit konzentriertem Blick auf einem Steinkubus, anschickte den Klotz mit Hammer und Meißel zu bezwingen. „Da hat’s gefunkt bei mir ...“ erzählte er lächelnd, „und ich hab mir gesagt, was des zierlich gebaute Weibsbild do schafft, werd i wohl auch noch fertig bringen...“ Dachte es, kaufte Werkzeug und bestellte einen ersten großen Steinblock ...!⁷⁶

Von da an widmete er sich den Materialien Stein und Metall, seltener auch Holz. Profunser, der sein Handwerk autodidaktisch erlernte, ist mittlerweile aus dem Kreis der österreichischen Bildhauer der Gegenwart nicht mehr wegzudenken. Dementsprechend formuliert Hainz treffend über das Werk Profunser:

Thematisch steht im Mittelpunkt aller Arbeiten von Hans Peter Profunser jedoch immer der Mensch. Das wird einerseits unter besonderer Betonung des ästhetischen Schwerpunktes in den von Hans Peter Profunser meisterlich geschaffenen männlichen und weiblichen Torsi deutlich. Eine völlig andere Ästhetik, man wäre geneigt zu sagen, eine schroffe, teilweise ja geradezu ablehnende Ästhetik, entfaltet andererseits die vom Künstler mehrfach geschaffene Eisenskulpturen sowie jene, die Stein und Eisen miteinander verbinden. Auch sie beschäftigen sich thematisch mit dem Menschen, der meistens im Spannungsfeld äußerer Einflüsse steht.⁷⁷

Hainz macht in den Kompositionen Profunser stark divergente Züge aus. So ordnet er die Torsi der klassischen Ausdrucksform zu und sieht sie im Sinne der Jahrhunderte alten Tradition der Bildhauerei, bei den Metallarbeiten hingegen erkennt er eine neue, zukunftsweisende Richtung.⁷⁸

Profunser's Arbeiten in Stein, Metall und Holz beeindrucken vor allem durch die unterschiedlichsten Themen und Auftragslagen. So finden sich in seinem Oeuvre neben Arbeiten im öffentlichen Raum wie Denkmäler auch Wohnanlagenprojekte, Sporttrophäen, Bühnenbilder und natürlich auch Privataufträge. Im kunstpädagogischen Bereich engagiert sich Profunser bereits seit Jahren. Heute lebt und arbeitet der gebürtige Osttiroler mit seiner Familie in Berg im Drautal, etwa 30 Kilometer von Lienz entfernt.

⁷⁵Vgl. Edition Galerie Altesse 2009, S. 14.

⁷⁶ Edition Galerie Altesse 1996, S. 8.

⁷⁷ Edition Galerie Altesse 2009, S. 14.

⁷⁸ Vgl. Edition Galerie Altesse 2009, S. 15.

2.5.2 Sakrale Werke

Sakrale Themen sind in Profunser's Oeuvre zwar nicht so vorherrschend vertreten wie die profanen, jedoch sind diese wenigen Stücke in den meisten Fällen sehr interessante Arbeiten. Gerne interpretiert er die traditionellen Themen des Christentums auf seine eigene und in die aktuelle Zeit passende Weise.

2.5.2.1 Hochzeit bei Kana⁷⁹ (Abb. 29)

Die ganze Pracht und Freude, wie in der Darstellungstradition üblich, wird bei Hans-Peter Profunser in die Arbeit auf ein Minimum reduziert. Auf diesem Weg wird versucht, Überliefertes in der heutigen Zeit weiterzuführen.⁸⁰ Konzipiert für eine Wand war die Wahl des Materials und der Proportion schnell getroffen. Zum einen wollte der Künstler für dieses religiöse Thema ein edles, hochwertiges Material verwenden, zum anderen sollte auch an die Wand gedacht und deren Verschmutzung durch Witterung vorgebeugt werden. Die in einer leicht abfallenden Diagonale komponierte Arbeit ist von links nach rechts zu lesen. Profunser erwähnte in einem Gespräch, dass die Stühle und die nach rechts deutende Hand eine metaphysische Herangehensweise an das Thema sind. Die leeren Stühle, die aneinandergereiht quasi aus der Skulptur hinauslaufen, sollen auch eine gewisse Endlosigkeit symbolisieren. Die Darstellung und das Thema enden also nicht im Kunstwerk, sondern können auf unsere Zeit übertragen werden. Ein weiterer Grund für die Verjüngung des Werkes ist sicherlich auch die geringe zur Verfügung stehende Fläche der Wand. Nur eine einzige Figur (die des Wirts) findet in der Metallarbeit Einkehr und bildet sogleich auch den linken Abschluss. Sie entwickelt sich in ihrer Physiognomie nach oben hin immer abstrakter, Beine und Füße sind noch gut für die BetrachterInnen lesbar. In einem leichten Halbrund stapeln sich vom Korpus der Figur ausgehend sechs Krüge, die schließlich auf einer weiteren Ebene enden, wo sich sechs leere Stühle befinden. Sowohl die Krüge als auch die Stühle verjüngen und verkleinern sich in ihrem wiederholten Auftreten. Die Komposition an sich ist auf die Horizontale ausgerichtet – zum einen durch die Ebenen, auf denen sich Figur und Stühle befinden, zum anderen durch den markant nach rechts weisenden Arm der seitlichen Figur. Leichte Vertikalakzente setzen die Stühle

⁷⁹ Vgl. hierzu Interview mit Hans-Peter Profunser am 04.06.2012.

⁸⁰ Siehe Anhang und ergänzendes Material: Die Hochzeit zu Kana.

mit ihrem filigranen Aussehen und lockern in zweiter Ebene auch die durchaus wuchtige linke Seite auf.

2.5.2.2 Heiliger Florian⁸¹ (Abb. 30 und 31)

Entgegen der Darstellungstradition interpretiert Profunser den Heiligen in seiner Komposition neu. Fast schon an die Figuren Giacomettis erinnernd steht Florian mit überproportional langen Beinen und Armen seitlich zum Hauptgebäude der Freiwilligen Feuerwehr Pirkach. In einer stark nach oben auslaufenden S-Kurve steht der Heilige mit nach unten geneigtem Kopf anscheinend unbekleidet auf einem Betonsockel. Auf Heiligenattribute wie Rüstung, Helm oder ein Flammensymbol wird verzichtet. Der erwähnte Betonsockel bildet mit einem anschließenden Betonbecken die moderne Form eines Brunnens, der sich auf einem Kieselsteinbett mitten auf dem Platz vor dem Gebäude befindet. Das Wasser plätschert aus einem Edelstahlrohr, das sich zwischen den Beinen des Heiligen befindet, in das Becken. Die schlanke Form des Körpers wird in der Form des Brunnens, einem Rechteck mit sehr schmaler Breite, wieder aufgenommen. Um wahrscheinlich eine kompositorische Disharmonie zu vermeiden, entschied sich Profunser, die geometrische Form des Kreises mit einzubauen. Der Heilige hält eine Scheibe in den Händen und stützt diese gleichzeitig auch an seinem Korpus ab. Durch die Kopfneigung erahnt man seine Blickrichtung, die auf die in den Händen gehaltene Scheibe und des Weiteren auf das Wasser des Beckens gerichtet ist. Auf der Abbildung gut zu erkennen ist auch die Harmonie zwischen Skulptur und Architektur. Das moderne Gebäude und die reduzierte Brunnenanlage harmonieren gut miteinander und heben die auf Vertikalität konzipierte Figur im Vordergrund in Wiederholung des Turms im Hintergrund optimal hervor.⁸²

⁸¹Vgl. hierzu Interview mit Hans-Peter Profunser am 04.06.2012.

⁸² Im Interview erwähnte Profunser, dass das ursprüngliche Brunnenbecken durchaus größer ausfallen hätte sollen. Aus budgetären Gründen entschied man sich dann für eine reduziertere Variante des Brunnens. Davon wusste Profunser aber nichts – die Florianskulptur wäre also für einen größeren Brunnenbecken konzipiert gewesen, obgleich dieses keineswegs den Eindruck einer Disharmonie hervorruft. (Vgl. hierzu Interview mit Hans-Peter Profunser am 04.06.2012.)

2.5.2.3 Heiliger Sebastian⁸³ (Abb. 32)

Profunser schafft es mit dieser Komposition, das Thema trotz abstraktester Herangehensweise doch konkret umzusetzen und die BetrachterInnen durch die neue Interpretation an ein altes, traditionsreiches christologisches Darstellungsthema heranzuführen. Die starke Abstraktion hindert nicht die Aussage, ganz klar kann man den sich vor Schmerz windenden Körper des Heiligen Sebastian erkennen und seine Leiden erahnen. Die in der Darstellungstradition üblichen Pfeile werden durch die von Profunser so oft verwendeten Baustahlelemente ersetzt. Der „Heilige Sebastian“ ist eine Arbeit, die das Thema und die damit verbundene Emotion – trotz radikaler Reduktion auf das Material und dessen vorgebende Form – sehr anschaulich und innovativ umsetzt, und damit zu einer der gelungensten Werke Profunser zählt.

2.5.3 Profane Werke

Neben seinen Studien zum menschlichen Körper, bei denen vor allem der Stein das dominierende Material ist, greift Profunser gerne auch politisch aktuelle Themen auf. Eine weitere von Profunser angewandte Technik ist das Schweißen von Metallplatten, mit denen er eine ganz unkonventionelle Form der Plastik hervorbringt. Durch jahrelanges Experimentieren und Überschreiten von Grenzen perfektionierte er seine Technik, die sich vor allem bei Installationen in Kombination mit Metallkonstruktionen, wie in diesem Kapitel vorgestellt wird, bezahlt macht. Hier nimmt der Stein die dominierende Rolle ein und verbindet sich mit dem Metall zu einer harmonischen Komposition. Der präzise ausgearbeitete und behauene Stein und die schroffe, poröse Gestalt des Metalls führen zu einer ambivalenten Symbiose.

2.5.3.1 Californian Way of Life⁸⁴ (Abb. 33)

„Californian Way of Life“ ist eine Plastik aus Emaco-Zement und Stahl, die im kritischen Licht politische wie gesellschaftliche Problemfragen aufgreift. Das monumentale Werk mit einer Höhe von 180 Zentimetern ist eine Leihgabe für die Pädagogische Hochschule Klagenfurt. Der von überdimensionalen Spritzen ‚erdolchte‘ Körper befindet sich in einer

⁸³ Vgl. hierzu Interview mit Hans-Peter Profunser am 04.06.2012.

⁸⁴ Vgl. hierzu Interview mit Hans-Peter Profunser am 04.06.2012.

sich stark windenden Position. Blut, das an den Nadeln herabläuft, verstärkt durch seine kräftige Eigenfarbe nochmals den ohnehin schon dramatischen Eindruck. Elemente, die die BetrachterInnen zum Nachdenken anregen, manchmal auch provozieren, sind in Profunser's Werken oft vertreten – vor allem bei aktuellen politischen und gesellschaftskritischen Themen. Der Tod durch die Todesstrafe und deren Befürwortung durch die Bevölkerung und den damaligen Gouverneur von Kalifornien – Arnold Schwarzenegger – werden hier in brutaler, aber ehrlicher Weise veranschaulicht.⁸⁵ Ziel dieser Arbeit war es, so Profunser in einem Gespräch, die Leute zum Nachdenken zu bringen, und sie zu engagieren, eine eigene Meinung zu diesem Thema zu haben.

2.5.3.2 Ikarus⁸⁶ (Abb. 34)

Das Thema Ikarus aus der griechischen Mythologie ist im Oeuvre von Profunser einige Male interpretiert worden. Sowohl in Stein- als auch Metallarbeiten kommt das Motiv vor, eine Version soll hier repräsentativ vorgestellt werden. Es handelt sich um eine für die Fliegerschule in Greifenburg hergestellte Skulptur. Sie ist auf einem Rundpfeiler in einer Grünanlage vor dem Gebäude installiert worden. Die Figur entwickelt sich aus dem Pfeiler heraus und öffnet sich stark nach oben in die Breite. Seine Flügel nehmen durch deren Spannweite eine enorme, sich in den Umraum entwickelnde Fläche ein. Der Körper – in Bewegung – ist äußerst dynamisch dargestellt. Profunser wählt hier den Moment des zur Sonne hin Aufsteigens. Die hier verwendete Schweißtechnik verwendet Profunser, wie erwähnt, sehr gerne für monumentale Arbeiten aus Metall.

2.5.3.3 Großprojekte: Wohnbau in Lienz⁸⁷ (Abb. 35 bis 39)

Wie Fuetsch ist auch Profunser ein Künstler, der für Wohnanlagen im Lienzer Stadtgebiet Kunstwerke schuf. Unterschiede zu Fuetschs Projekten in der Friedenssiedlung und im Telogafeld sind zum einen, dass die Werke bei Profunser auf engerem Raum aufgestellt sind und im Gesamtbild miteinander interagieren können. Zudem befinden sich die

⁸⁵ Anstoß für diese Arbeit war ein Interview bzw. eine Rede von Arnold Schwarzenegger, in welcher er die Todesstrafe im Bundesstaat Kalifornien befürwortete. Wütend reagierte Profunser mit diesem Werk auf die Aussage des Gouverneurs (Vgl. hierzu Interview mit Hans-Peter Profunser am 04.06.2012.)

⁸⁶ Vgl. hierzu Interview mit Hans-Peter Profunser am 04.06.2012 .

⁸⁷ Vgl. hierzu Interview mit Hans-Peter Profunser am 04.06.2012.

Objekte tatsächlich im ‚Wohnraum‘ der Anlage, sprich auf Balkonen, am Dach oder am Rasen. Bei Fuetsch findet man die Steinarbeiten bewusst vom Wohn- bzw. Privatbereich der AnrainerInnen distanziert vor. Hier in der Christoph Zanon-Straße sind sie Bestandteil oder gar die Verbindung des gemeinsamen Zusammenlebens.⁸⁸ Entstanden ist das Projekt in Zusammenarbeit mit dem Architekten der Wohnanlage und dem Stadtbaumeister. Die verschiedenen Werke aus unterschiedlichen Materialien sind integraler Teil der Anlage und durch ihre Aufstellung bzw. Montage in die Bauten und das Leben der BewohnerInnen eingegliedert. Es sind dominante Arbeiten, die herausstechen und sich nicht dezent an den Bau anpassen wollen. Sie geben den BetrachterInnen einen Moment um innezuhalten, um zu verstehen, was dargestellt ist. Aufgrund ihrer sehr präsenten Aufstellung kann sich ihnen niemand entziehen. Sinn dieser Werke ist es, eine Art Lebenskreis darzustellen. Es sollen Themen gezeigt werden, die Menschen in diesem Lebensraum beschäftigen, Gefühle, die sie vielleicht haben – also Anliegen, die als übergeordnetes Gemeinsames gelten können.

2.5.3.4 Das Leiden (Abb. 40)

Diese 170 Zentimeter hohe Skulptur soll nun repräsentativ für das Wohnbauprogramm vorgestellt werden. Profunser, auch in christologischen Themen beheimatet, setzt die Darstellung der Kreuzigung in einer Marmor-Metall-Konstruktion spannungsvoll um. Der Torso aus Sölker Marmor ist vor allem in den Partien des Oberkörpers etwas stärker und detaillierter ausgeführt. Hervorzuheben ist die leicht angedeutete Körperwindung, die im Anheben des rechten Armes und Senken der linken Schulter ihren Ausklang findet. Eine Ausarbeitung des gesamten Körpers wird hier nicht nötig, das imaginäre Auge kann sich Arm- und Handstellungen ebenso gut vorstellen wie die zum Kreuzbalken führenden Beine, die mit großer Wahrscheinlichkeit einen Dreinageltypus mimen.

Die leicht angewinkelten Knie verstärken diesen Verdacht und geben der Skulptur zudem Tiefe, ohne dabei den ganzen Stein abtragen zu müssen. Sogar die Kopfhaltung kann man aus dem präzise ausgearbeiteten Torso gut nachvollziehen. Profunser verzichtet auf das in der Darstellungstradition übliche Lendentuch. Die Reduktion wird im Kreuz fortgesetzt, das wieder nur angedeutet wird und so den stark religiösen Kontext etwas zurücknimmt.

⁸⁸ Die Entwicklung, die in den letzten 25 Jahren im Bereich Kunst im öffentlichen Raum stattgefunden hat, ist an zwei in der Arbeit vorgestellten Wohnsiedlungen in Lienz sehr deutlich zu erkennen. Leider kann aber auf diese Beobachtung nicht näher eingegangen werden.

Der Stein ist an vielen Stellen sehr stark bearbeitet. Durch das Behauen und anschließende Polieren der Oberfläche wurde die natürliche Maserung optimal in die Komposition einbezogen. An den Stellen, an denen Extremitäten nur imaginär vorhanden sind, wurde der Stein sehr grob bearbeitet oder natürlich belassen und lässt dadurch die Komposition nicht abrupt enden, sondern harmonisch ausklingen.

2.6 Peter Niedertscheider – „Der Marmor ist die Botschaft“⁸⁹

2.6.1 Biografie⁹⁰

Peter Niedertscheider (Abb. 41) wurde 1972 in Lienz geboren und besuchte von 1995 bis 1999 die Hochschule für angewandte Kunst in Wien in der Meisterklasse von Hrdlicka und Kowanz. 1999 erhielt er ein Stipendium im Atelier Paliano bei Rom.⁹¹ Heute lebt und arbeitet Niedertscheider in Lienz. Ausgehend von der Schwarz-Weiß-Malerei im frühen Werk, wo er den menschlichen Körper als ein sich wiederholendes Motiv auf überdimensionalen Platten in Acryl darstellte, begann er in den letzten Jahren sich wieder stärker der dreidimensionalen Kunst zu widmen. Vor allem Relieifarbeiten, aber auch Installationen in Marmor sind hier vorherrschend. Sowohl Skulptur als auch Relief entwickelten sich in dieser Schaffensperiode parallel. In diesen Arbeiten kommt es Niedertscheider zum einen auf die Behandlung der Oberfläche an, wo Monochromie keineswegs zum Störfaktor wird – im Gegenteil, sie wird zum Spannungsfeld in der Verarbeitung. Zum anderen spielt er mit der Tradition von in Stein gehauenen Motiven, wobei er ungewöhnliche und zeitgenössische Themen wählt.⁹² Im Interview mit Niedertscheider wurde die Materialfrage sehr genau diskutiert. Er sieht darin eine gewisse Spannung, einen Witz, das Erhabene Material in diesen Motiven zu verarbeiten.

⁸⁹ Titel übernommen aus Ingruber 2009.

⁹⁰ Vgl. hierzu Interview mit Peter Niedertscheider am 10.04.2012.

⁹¹ Vgl. Niedertscheider o. J., S. 52.

⁹² Vgl. hierzu auch Dolomiten Domino 1 2011, S. 10.

2.6.2 Reliefarbeiten⁹³

Erst seit 2007 setzt sich Niedertscheider mit dem Relief auseinander – einer in seinem Oeuvre noch relativ jungen Form der Mitteilung seiner Kunst. Er beschränkt sich im Reliefbereich vollkommen auf das Flachrelief und nimmt sich das in der Renaissance in Italien beliebte Sgraffito zum Vorbild.

Niedertscheiders sehr flache Reliefarbeiten erhalten ihre Plastizität vor allem durch das Spiel von Licht und Schatten. Dabei versucht er seine Motive durch minimales Eindringen in die Platte zu realisieren.⁹⁴ Ingruber unterscheidet bei Niedertscheider zwei Gruppen der Reliefarbeiten: Bei erster handelt es sich um Einblicke in stark frequentierte Räume berühmter Museen, bei der anderen um nicht minder bevölkerte Stände.⁹⁵ So schließt er folglich daraus: „Das gemeinsame Thema ist leicht zu erkennen: Beiden ist es um die künstlerische Verwertung von Schauplätzen heutiger Massenkultur und um die Regie von Massenansammlungen in (Bild-) Räumen zu tun.“⁹⁶ Die Gruppen unterscheiden sich auch anhand ihres Formats, die Standreliefs fallen nämlich deutlich kleiner aus und haben zudem eine geringere Stärke.⁹⁷ Im Interview mit Niedertscheider wurde jedoch stark von Seiten des Künstlers betont, dass die Thematik des Dargestellten eine sekundäre Stellung einnimmt, vielmehr geht es – auch bei den Marmorarbeiten – um das Material an sich, um dessen Verarbeitung und Form.

2.6.2.1 Partyrelief IV. (Abb. 42)

Bei den Partyreliefs verwendet Niedertscheider einen anderen Maßstab als bei seinen Strand- oder den Museumsarbeiten⁹⁸. Die BetrachterInnen bekommen den Eindruck, als ob es sich hier nur um einen Ausschnitt handelt, denn der Künstler ‚zoomt‘ viel stärker an das Geschehen heran.

⁹³ Vgl. hierzu Interview mit Peter Niedertscheider am 10.04.2012

⁹⁴ Vgl. Ingruber 2009, S. 3 sowie Interview mit Peter Niedertscheider am 10.04.2012

⁹⁵ Vgl. Ingruber 2009, S. 2.

⁹⁶ Ingruber 2009, S. 2.

⁹⁷ Vgl. Ingruber 2009, S. 3.

⁹⁸ Strandreliefs sind sehr kleinteilig angelegt und stark von Personen bevölkert. Museumsreliefs sind ebenfalls immer von vielen Personen bevölkert, jedoch bekommt Niedertscheider in diesen die Möglichkeit, auch innenarchitektonische Sequenzen im Relief gekonnt wiederzugeben.

Wenn man sich die Partyreliefs von Niedertscheider ansieht, kann man sofort eine übergeordnete Gemeinsamkeit erkennen, die bei den Stränden und den musealen Arbeiten nicht der Fall ist. Sie alle sind Augenblicke bzw. Schnappschüsse einer Parade.⁹⁹ Somit gibt er diesen Reliefs einen anderen Faktor der Zeitlichkeit¹⁰⁰. Auffällig ist die leichte und manchmal auch provokante Bekleidung der Personen sowie die Gemeinsamkeit aller Partyreliefs, nämlich das sich eine Jahreszeit – der Sommer – herauslesen lässt. Niedertscheider schafft es, verschiedenste Variationen der Beschaffenheit von Stoffen wiederzugeben. Auch der Ausdruck und die in diesem Moment vorherrschende Stimmung der ProtagonistInnen sind für die BetrachterInnen deutlich spürbar. Man bekommt fast schon den Eindruck eines in Stein gehauenen Fotos.

2.6.2.2 Strandrelief (Abb. 43)

In einer ganzen Reihe von Strandreliefs kann man in kompositorischer Hinsicht gewisse Gemeinsamkeiten, ja fast schon Wiederholungen erkennen. So sind die Szenen im Vordergrund meist differenzierter ausgeführt als jene im Hintergrund und manchmal findet sich auch eine Repoussoirfigur, die die BetrachterInnen ins Relief führt.¹⁰¹ „Je weiter man in die Tiefe gelangt, desto kleiner werden nicht nur die Menschen, sondern es schrumpfen auch die Intervalle zwischen ihnen derart zusammen, dass es unmöglich wird, Konturen oder gar Details auszumachen.“¹⁰²

Zu beobachten ist auch, dass die Fläche der Strandreliefs im Lauf der Zeit von Niedertscheider deutlich stärker gefüllt wird. Dementsprechend ist das Relief „Strand“ aus dem Jahr 2004 (Abb. 44) noch zu mehr als der Hälfte von Wasser und Horizont dominiert. In späteren Arbeiten, nehmen die Personen immer mehr Raum für sich in Anspruch, Meerlandschaft, Strand und Horizont müssen ihnen weichen. Es kommt fast schon zu einem Horror Vacui. Die Komposition des Strandreliefs (Abb. 43) ist in Vogelperspektive angelegt und zeigt einen dicht besiedelten Strand. Im Vordergrund sind noch einige wenige Stellen Strand zu erkennen, die sich ab der Horizontallinie radikal zu einem nicht mehr

⁹⁹ Vielleicht handelt es sich um Impressionen der Love Parade oder des Life Balls, die jedes Jahr in den Medien Eingang finden.

¹⁰⁰ Die Museen wirken – wie typisch für diese Einrichtung – eher etwas langsamer; der zeitliche Rahmen bei den Partyreliefs scheint ein anderer zu sein, denn es geht viel schnelllebiger und hektischer zu.

¹⁰¹ Vgl. Ingruber 2009, S. 3

¹⁰² Ingruber 2009, S. 3.

definierbaren Ganzen, einer Masse an Strandbesuchern und Sonnenschirmen entwickelt. Diese ‚leeren‘ Stellen sind sehr wichtig, um den BetrachterInnen eine Möglichkeit zu geben, in das Relief einsteigen zu können. Das Meer wird vage in einer Diagonale gezeigt, nur das rechte obere Eck ausfüllend. Im Wasser selbst sind keine Personen zu erkennen. Niedertscheider zeigt im Relief Bewegungsstudien, Körper in verschiedenster Ausformung (bekleidet oder in Bademode, schlanke und dicke Menschen, jung und alt etc.). Die Staffelung der Figuren und Schirme nimmt mit jedem Zentimeter zu und scheint sich an der oberen Reliefkante fast völlig in einer undefinierbaren Masse aufzulösen.

2.6.3 Profane Arbeiten in Marmor¹⁰³

Eine besondere Stellung in Niedertscheiders skulpturalem Oeuvre nehmen Marmorarbeiten in Miniatur ein. Es werden Themen und Räumlichkeiten aus dem Alltag dargestellt, manchmal gepaart mit Zitaten aus der Kunstgeschichte. Die BetrachterInnen nähern sich den Werken in den meisten Fällen in der Vogelperspektive, sie nehmen also einen ungewohnten Standort ein und blicken auf eine ungewohnte Proportion. Gerade das macht aber Niedertscheiders Marmorenssembles so spannend. In den Installationen aus Marmor gibt er der Vielfalt an Themen immer einen vorherrschenden Rahmen mit folgenden Faktoren: Maßstab, Perspektive, Monochromie in Ambivalenz mit der verschiedenartigen Oberflächenbehandlung des Steins, Offenheit des Raums (meistens nur von zwei Seiten begrenzt) und Zeit.

2.6.3.1 White Cube – Installation in Marmor¹⁰⁴ (Abb. 45 bis 47)

Die Arbeit „White Cube“ entstand im Laufe eines Entwicklungsprozesses im Zeitraum zwischen 2007 und 2009. Der Cube zeigt innenarchitektonische Anklänge eines Wohnzimmers, in dem sich Personen und Gegenstände aus Marmor befinden. Im optimalen Fall nähert sich der Betrachter dem Werk aus der Vogelperspektive¹⁰⁵ und

¹⁰³ Vgl. hierzu Interview mit Peter Niedertscheider am 10.04.2012.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu Interview mit Peter Niedertscheider am 10.04.2012.

¹⁰⁵ In der Ausstellung Dolomiten Domino 1 befand sich das Werk in dieser optimalen Position. Beim Besuch im Atelier von Peter Niedertscheider einige Monate nach der Ausstellung wurde das etwa 90 Zentimeter hohe Werk auf ein circa 1,5 Meter hohes Podest gestellt. Der sich drastisch veränderte Betrachterstandpunkt nahm auch (so die persönliche Erfahrung) einen Einfluss auf die Wahrnehmung des Kunstwerks und in weiterer Folge auf die Interpretation. Vgl. hierzu Interview mit Peter Niedertscheider am 10.04.2012.

blickt auf den weißen, marmornen Raum herab. Im Werk selbst scheint es keine vorgeschriebene oder gedachte Leserichtung zu geben, eher könnte man von verschiedenen Momenten in variierbarer Abfolge sprechen. In der hinteren linken Raumecke drapiert Niedertscheider ein Liebespaar auf einem Sofasessel. Ringsum liegen Gegenstände am Boden und an den Wänden entlang sind Möbel aufgestellt. Im rechten Vordergrund ist eine schlafende weibliche Person positioniert, hinter ihr eine weitere weibliche Figur, nackt auf einem Polster kauend. Die Figuren interagieren – mit Ausnahme von dem Liebespaar – nicht untereinander, weder inhaltlich noch kompositorisch. Dadurch ergibt sich aber eine interessante Spannung, denn Präsenz der Figuren und der Gegenstände ergeben auf den ersten Blick kein logisches Ganzes. Ingruber stellt in diesem Zusammenhang fest:

Selbst die innige Beziehung des Liebespaares ist trügerisch, denn der männliche Teil entpuppt sich als Paraphrase des ‚barberinischen Fauns‘, einer hellenistischen Marmorskulptur, die trotz des modernen Gewandes nur unter bestimmten Voraussetzungen an der Gegenwart teilhaben kann.¹⁰⁶

Niedertscheider veranschaulicht Zeitlichkeit mithilfe der Essensreste am Teller und der Gegenstände, die sich im Raum befinden und wie ein autonomes Stillleben funktionieren. Natürlich verweisen auch die verschiedenen Bewegungsstudien der vier im Raum befindlichen Personen auf die zeitliche Ebene, ebenso die abwesenden Personen, die durch Gegenstände – z. B. den Pantoffel am Boden – repräsentiert werden.

Zusätzlich ist diese Arbeit mit einer Reihe von Zitaten aus der Kunstgeschichte gespickt: Das Dekor weist auf das Barock hin, man erkennt Anklänge an Keith Harings Strichmännchen, der Kopf im Hintergrund erinnert an Georg Baselitz und die Möbel an De Stijl.¹⁰⁷ Besondere Beachtung verdient das Material oder besser gesagt dessen Verarbeitung. Hier werden von glatt polierten bis hin zu grob behauenen Flächen alle Nuancen präsentiert. „Die verschiedenen Beschaffenheiten erwecken in den BetrachterInnen ein Gefühl des logischen Nachempfindens. Materialien wie Leder, Lack, Seide, Glas, Keramik und Stein sowie Essensreste etc. sind trotz der Monochromie eindeutig erkennbar, da sie hervorragend von Niedertscheider aus dem Marmor herausgearbeitet wurden.“¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ingruber 2009, S. 4.

¹⁰⁷ Vgl. Ingruber 2009, S. 4 sowie Interview mit Peter Niedertscheider am 10.04.2012.

¹⁰⁸ Ingruber 2011, S. 40-41 sowie Interview mit Peter Niedertscheider am 10.04.2012.

2.6.3.2 Stilleben – Installation in Marmor ¹⁰⁹(Abb. 48)

Auch hier führt Niedertscheider die BetrachterInnen in einen innenarchitektonischen Bereich: ein Badezimmer, wie klar zu erkennen ist. Begrenzt wird der Raum durch ein Regal an der rechten Seite. An der linken Seite positioniert Niedertscheider eine Dusche, die zum Raum hin abgeschlossen ist und in den Betrachtterraum ausläuft. Das Badezimmer ist mit typischen Alltagsgegenständen wie Spiegel, Fläschchen, Handtücher, Toilettenpapier und Föhn ausgestattet. Auf einer zweiten Ebene schwingt etwas Menschliches mit: Obwohl keine Figur an sich im Raum dargestellt ist, wird durch die Pantoffeln, das Kleidungsstück am Boden und das Reisenecessaire darauf verwiesen. Dadurch wird den BetrachterInnen ein Rätsel präsentiert und folgende Frage gestellt: Wer war hier und was hat er in diesem Raum getan? Dieses zuerst vielleicht als Lücke, als ein fehlender Faktor wahrgenommenes Element stellt sich als eines heraus, dass der Komposition die nötige Spannung gibt.

2.6.4 Kunst am Bau (Abb. 49 bis 52)

Eine völlig neue Art der künstlerischen Gestaltung eines Wohnbaus bot Niedertscheider mit seinen teils grafischen und teils skulpturalen Arbeiten am Wohnpark Lienz-Süd. Beide Techniken ergänzen sich, was Motiv¹¹⁰ und Form betrifft, und vermitteln den BewohnerInnen trotz oder gerade wegen der starken Reduktion einen einheitlichen Charakter.

Der Bau ist durch seine glatten Flächen und klaren Formen strukturiert und bietet sich daher sehr gut an, die Glasflächen mit dem Motiv der Acrylpinselzeichnung, ein wiederholtes und damit in der Gesamtansicht stark rational wirkendes Bild, harmonisch zu integrieren. Die am und im Bau verwendeten Materialien und die zurückgenommene Farbigkeit scheinen sich ideal zu ergänzen. Die Transparenz (Abb. 49 und 50) der bedruckten Scheiben im Treppenhaus öffnet den Bau nach innen, außen ergibt sich in der Folge eine weitere Raumebene.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu Interview mit Peter Niedertscheider am 10.04.2012.

¹¹⁰ Das Motiv geht auf Niedertscheiders langjähriges Projekt „Acrylpinselzeichnungen“ zurück und nimmt dieses in reproduzierter und transformierter Form (als Relief im Stein) wieder auf. Leider kann auf dieses Projekt nicht näher eingegangen werden. Siehe hierzu Ingruber o. J. S. 6-7.

Im Inneren eines weiteren Baus setzt Niedertscheider bewusst nur mehr Akzente, verwendet kleine Zitate und gibt dem Motiv der Acrylpinselzeichnung einen weiteren neuen Bildträger. Der Künstler experimentiert mit der zur Verfügung stehenden Fläche der Steinplatte und lässt manchmal auch einen großen Teil frei (Abb. 51). Die daraus resultierende Spannung zwischen den dicht aneinandergesetzten Figuren und der glatt polierten leeren Fläche entwickelt im Sehprozess eine eigenständige, durchaus interessante Dynamik. Die Hängung (Abb. 52) dieser kleinen Reliefarbeiten wiederholt das Prinzip leerer und bearbeiteter Flächen und erzielt ebenfalls Dynamik zwischen Steinplatte und leerer Wand.

3 Jos Pirkner – „Die Kraft der Skulptur“¹¹¹

Wie bereits erwähnt, wurde ein großer Teil der Forschungsarbeit im Zuge von Atelierbesuchen, Interviews und stundenlangen Gesprächen sowie Beobachtungsstudien mit Jos Pirkner bewältigt. Viele Erkenntnisse zu dieser Arbeit entstanden dank dieses monatelangen Entwicklungsprozesses. Pirkners Person als Künstler und seinem Schaffen soll der größte Teil dieser Arbeit gewidmet sein, mit besonderer Berücksichtigung der verschiedenen Techniken seiner Werke sowie seines Hauptwerks, der „Bullengruppe“ am Headquarter von Red Bull in Fuschl am See. Wie keine anderen Osttiroler KünstlerInnen verkörpert und repräsentiert er mit seinen Schöpfungen und seinem Habitus die zeitgenössische „Osttiroler Kunst“ par excellence.

Die im folgenden Kapitel vorgestellten Werke Jos Pirkners sollen einen Ein- und Überblick seines vielseitigen Oeuvres geben. Da die Anzahl seiner Werke enorm ist und im 3. Kapitel genauestens auf sein Hauptwerk eingegangen wird, kann hier nicht bei jeder vorgestellten Arbeit bis ins letzte Detail gegangen werden. Trotzdem sind die Werke zum besseren Verständnis der Stil- und Kompositionsentwicklung von großer Wichtigkeit und daher (in manchen Fällen), wenn auch nur in aller Kürze, angeführt. Bei der subjektiven Auswahl der Werke hatten vor allem die in Osttirol befindlichen Arbeiten höchste Priorität. Unterteilt werden sie wie bei den bereits vorangegangenen Künstlern in sakrale und profane Arbeiten sowie in drei weitere eigenständige Punkte, die Grab- und Brunnenanlagen sowie Awards. Durch die intensive Zusammenarbeit mit Jos Pirkner fließen zu einem großen Teil auch persönliche Eindrücke in die Arbeit und Werkanalysen mit ein.

3.1 Biografie¹¹²

Josef Pirkner (Abb. 53) wurde am 2. Dezember 1927 in Sillian in Osttirol geboren und wuchs in Lienz auf. In Gesprächen¹¹³ betonte Pirkner immer wieder, welches Glück er mit seinen Eltern hatte. Schon sehr früh erkannten LehrerInnen der Hauptschule das

¹¹¹ Zitiert nach dem gleichnamigen Filmtitel des Dokumentarfilms „Jos Pirkner – Die Kraft der Skulptur“ von David Unterberg.

¹¹² Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

¹¹³ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

außergewöhnliche Talent des Jungen und empfahlen den Eltern, ihm eine dementsprechende Ausbildung und Förderung zu ermöglichen – in der brotlosen Nachkriegszeit, als Geldmangel und Armut den Alltag beherrschten, eine mehr als unkonventionelle Geste der Eltern, für die Pirkner noch heute sehr dankbar ist. Nachdem er die Kunstgewerbeschule in Klagenfurt absolvierte, entschloss er sich, nach Graz an die Meisterschule für angewandte Kunst zu gehen, und schloss dort mit ausgezeichnetem Erfolg ab. Als Privatschüler von Professor Rudolf Reinhart (1897-1975) in Salzburg wurde ihm vor allem die Arbeit mit Metallen nähergebracht. Zu seinen ersten Aufträgen meint Pirkner:

Die ersten Aufträge erhielt ich bereits vor dem Ende meiner Ausbildung. Seither sind fünfzig Jahre vergangen und es gab noch keinen Tag, an dem ich keine Arbeit hatte. Vielleicht hat mich dieser frühe und anhaltende Erfolg geprägt. Ich musste mich niemals anpassen, um mein Brot zu verdienen. Und ich hatte nie das Gefühl, ein verkanntes Genie zu sein. Dafür bin ich dankbar¹¹⁴

Schon in frühen Jahren ergriff Jos Pirkner die Möglichkeit, ins Ausland zu gehen und folgte 1951 einem Angebot der Gebrüder Brom in die Niederlande. Als selbstständiger Gold- und Silberbildhauer, angestellt bei den Brüdern Jan Eloy und Leo in ihrem Atelier Brom¹¹⁵, konnte er schon früh internationale Aufträge wahrnehmen und sich bald als angesehener Künstler etablieren. Daher sind auch ein Großteil seiner frühen Werke Gold-, Silber- und Treibarbeiten.

In diesen Jahren kam es auch zur Aufnahme in die Akademie der Bildenden Künste in Amsterdam und zur Gründung eines eigenen Ateliers. Aus dem anfänglich nur für kurze Zeit geplanten Aufenthalt in den Niederlanden sollten mehr als 25 Jahre werden. Schon nach kurzer Zeit in der Fremde lernte er seine Frau, die Balletttänzerin Joke Baegen, kennen, die er 1966 heiratete. Joke wird von Jos immer wieder als die Liebe seines Lebens bezeichnet, als Inspirationsquelle und helfende Hand bei seinen Arbeiten. Mit der sehnsüchtig erhofften Schwangerschaft Jokes beschloss das Paar Ende der 70er-Jahre, nach Osttirol zu ziehen und dort einen neuen Lebensabschnitt zu beginnen. Seit 1978 lebt und arbeitet Pirkner in seinem Haus und Atelier in Tristach. Dieser Umzug hatte keinen negativen Einfluss auf die Arbeit oder die Auftragslage des Künstlers. Im Gegenteil, denn

¹¹⁴ Pirkner 1998, S. 103.

¹¹⁵ Das Atelier Brom (1856-1961) ist eine bekannte Werkstatt in Utrecht, die auf Gold- und Silberbildhauerei spezialisiert war. Dort wurden vor allem Prunkstücke für die römisch-katholische Kirche hergestellt. 1961 musste der Betrieb wegen sinkender Nachfrage nach religiöser Kunst und mangels Nachfolger geschlossen werden. (Vgl. Wikipedia 2012, o. S.)

in den letzten 30 Jahren hatte Pirkner stets eine rege Auftragslage sowohl im öffentlichen als auch im privaten Bereich mit abwechslungsreicher Themenstellung und einer Vielfalt an Techniken und Materialien vorzuweisen.

Vorbilder gab es für den Künstler nicht, jedoch Menschen, die ihn beeinflussten, stärkten und inspirierten. Er selbst nennt seine Frau Joke an erster Stelle, sowie den Maler Charles Eyck und im Spätwerk Dietrich Mateschitz.¹¹⁶

Anerkennung erhielt Pirkner in den letzten Jahrzehnten immer wieder, die wichtigsten Auszeichnungen seien hier erwähnt. Am 12.09.1995 wurde Jos Pirkner der Ehrentitel „Professor“ vom Bundespräsidenten verliehen.¹¹⁷ Im Februar 2001 erhielt er das Ehrenzeichen des Landes Tirol für seine besonderen Verdienste und die würdige Repräsentation des Landes Tirol durch seine Kunst. Das Ehrenzeichen ist nach dem „Ring des Landes“ die zweithöchste Auszeichnung.¹¹⁸ Im Dezember 2007 würdigte ihn die Gemeinde Tristach mit der Ehrenbürgerschaft und dem goldenen Ehrenring der Vorstadtgemeinde.¹¹⁹

3.2 Pirkners künstlerische Entwicklung¹²⁰

Begonnen hat Pirkner mit der Malerei, die ihn bis heute in seinem Schaffen begleitet, und sei es nur in Form von Entwürfen und Skizzen. Schon als junger Bub, so erzählt er, zeichnete er leidenschaftlich gerne. Die frühen dreidimensionalen Arbeiten Pirkners sind von einem stark narrativen und für die BetrachterInnen leicht lesbaren Charakter. Der Themenkreis war primär sakral und die bevorzugte Technik war die Treibarbeit. Im Spätwerk wendet er sich fast völlig von sakralen Themen ab. Der Künstler über den Beruf des Bildhauers:

Als Bildhauer darfst du nicht wehleidig sein. Deine Hände sind rissig und bluten, deine Muskeln schmerzen, die Materialien kosten viel Geld und du setzt dich immer dem

¹¹⁶ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011

¹¹⁷ Vgl. Tiroler Tageszeitung 1995, o. S.

¹¹⁸ Vgl. Osttiroler Bote 2001, S. 8.

¹¹⁹ Vgl. Tiroler Tageszeitung 2007a, S. 21 sowie Tiroler Tageszeitung 2007b, S. 19.

¹²⁰ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2012 sowie am 14.03.2012.

öffentlichen Urteil aus. An all das denke ich nicht. Nur das Werk zählt, nur auf das konzentriere ich mich.¹²¹

Diesen narrativen Stil behält er in Anklängen bis in die späten 80er-Jahre bei. Ab diesem Jahrzehnt beginnt er, immer mehr in die abstrakte Richtung zu tendieren und wendet sich den realisch-narrativen Darstellungen immer mehr ab. Die volle Abstraktion erreicht er nie bzw. will er nicht erreichen, für ihn muss das Objekt den BetrachterInnen immer noch ermöglichen, es zu lesen, erkennen zu lassen, was dargestellt ist. Aus den holländischen Tagen kommt Jos Pirkners Furchtlosigkeit vor Monumenten:

Tatsache ist, dass ich eben sehr früh Aufträge dafür bekam. Dann war bald klar, dass ich in diesen Dimensionen erfolgreich sein konnte. Mir hat das echt Spaß gemacht, vor allem in der Abwechslung mit kleineren Plastiken oder Malerei. Es gibt aber auch eine ganz wesentliche künstlerische Komponente für die Arbeit mit gewaltigen Volumen: Sie verzeihen keine Fehler. Du musst von Anfang an deiner Sache sicher sein, im Konzept, in der Perspektive, und dass du in der Lage sein wirst, das Riesenwerk auch zu einem Ende zu bringen. Da geht es nicht nur um eine Dimension von äußerer Größe, sondern von künstlerischem Wagnis.¹²²

Durch den Umzug nach Tirol wurde die Auftragslage des Künstlers zu einem Großteil von dieser Region bestimmt. Natürlich gab es weiterhin internationale Aufträge, KäuferInnen und Anerkennung, doch die meisten Werke, die ab dieser Zeit entstanden, sollten vor allem Stadtbilder in Tirol sowie private Räumlichkeiten der Region schmücken. Schon bevor er wieder in Osttirol ansässig war, gelang es ihm, Aufträge für sich zu gewinnen, und er machte sich von Beginn der Rückkehr an einen Namen in der heimischen Kunstszene. Jahre zuvor arbeitete er immer wieder für Tiroler AuftraggeberInnen oder an Großprojekten im Bundesland – ein weiterer Faktor, der den nahtlosen Übergang von Holland nach Osttirol begünstigte. „Fleißig war ich immer!“¹²³, sagt Pirkner über diese Zeit. Noch bevor die kleine Familie von den Niederlanden nach Tirol zog, entschied sich Pirkner, auf einem von seinen Eltern in Tristach gerodeten Areal, das er mit zusätzlichem Grundkauf vergrößerte, seinen Wohntraum zu verwirklichen. „Ich habe, da wir ja noch in

¹²¹ Pirkner 1998, S. 137.

¹²² Vgl. Völker 2010, S. 164; sowie weiterführend Interviews mit Jos Pirkner am 04.08.2012, am 02.11.2012 und am 14.03.2012.

¹²³ Siehe hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011 sowie am 02.11.2011.

den Niederlanden lebten, die Pläne nach Osttirol geschickt – bis zu unserer Übersiedelung zu Weihnachten 1978 war das Haus fertig.¹²⁴

In den Gesprächen mit Pirkner erwähnte er, dass vor allem der Gewinn der Ausschreibung zum Sparkassenbrunnen in Innsbruck¹²⁵ (Abb. 133 bis 135) seine Entscheidung, nach Tirol zurückzukehren, erleichtert hat. Der Entschluss äußerte sich auch in der Auftragslage sehr positiv, denn von diesem Zeitpunkt an beklagte er sich bis heute nie über fehlende Aufträge.

Mit der Bezeichnung „Spätwerk“ ist eine neue Schaffensphase gemeint, die im direkten Zusammenhang mit dem Auftraggeber Red Bull und Dietrich Mateschitz steht. Ihren Beginn läutet der Auftrag für ein Bühnenbild in London in der Royal Albert Hall ein. Damals (1999) war noch nicht zu erahnen, wie lange und intensiv sich die Zusammenarbeit zwischen dem Weltkonzern und dem Osttiroler Künstler entwickeln würde. Heute, über zwölf Jahre später, engagiert Dietrich Mateschitz Jos Pirkner noch immer, um für seine Firma und Sammlung Werke zu schaffen, was in der heutigen Zeit ein eher seltenes Künstler-Auftraggeber-Verhältnis darstellt.¹²⁶ Nicht unbeachtet zu lassen ist auch der steigende Marktwert des Künstlers. Pirkners Werke werden weltweit vom Megakonzern Red Bull präsentiert und einer ungemein großen Masse an Publikum gezeigt.

Pirkner beschrieb seine späten Werke selbst: „Meine aktuellen Arbeiten sind nicht abstrakt, sondern konkret. Ich brauche einfach weniger Gesten und drücke mich präziser aus.“¹²⁷ Zyklen sowie Geschichten aus der Mythologie und sehr selten der Bibel werden wie eine Sequenz aus ihrem Kontext genommen und reduziert, aber aussagekräftig und dynamisch in ihrer Darstellung gezeigt. Dank dieser Reduktion erhält das Dargestellte eine Intuition und Konzentration auf das, was Pirkner wiedergeben will. So kann man im Laufe der letzten Jahrzehnte eine starke Tendenz in Richtung der profanen und mythologischen Bereiche und weg von sakralen Themen, die auch in der Darstellung reduziert werden, erkennen. Die Entwicklung hin zum Spätwerk scheint nicht in einem kurzen Zeitraum oder gar mit einem Schlüsselwerk stattgefunden zu haben. Man kann hier eher von einem

¹²⁴ Tiroler Tageszeitung 2011, o. S.

¹²⁵ Heute befindet sich die Brunnenanlage im Privatbesitz des Künstlers; sie ist in seinem Garten in Tristach installiert (Abb. 135).

¹²⁶ Mittlerweile verbindet nach Angaben Jos Pirkners die beiden eine sehr innige Freundschaft.

¹²⁷ Pirkner 1998, S. 116.

fließenden Übergang sprechen – mit jedem Werk etwas näher zur Abstraktion und weg von realistisch-narrativer Erzählfreude.

Natürlich öffneten sich infolge der äußerst erfolgreichen, mittlerweile mehr als zehn Jahre andauernden Zusammenarbeit mit Red Bull internationale Türen. Auch das Interesse der internationalen Medienlandschaft wurde geweckt. Inwieweit sich sein Spätwerk vom Auftraggeber beeinflussen hat lassen, kann nicht wirklich beantwortet werden. Sicher ist die auf einen Auftraggeber beschränkte Arbeitssituation prägend, jedoch betonte Pirkner immer, bei Red Bull alle Freiheiten genießen zu dürfen und seinen Visionen folgen zu können.

Der Weg in die Abstraktion ist nicht mit Red Bull in Verbindung zu setzen, denn Pirkner hat bereits vor den ersten Aufträgen für Red Bull mit abstrakten Arbeiten begonnen. Doch so sehr er sich auch in den letzten Jahren in diese Richtung entwickelt hat, ging er nie ins Gegenstandlose. Die BetrachterInnen sollen das Dargestellte immer noch erkennen und verstehen können. Ein Trend in den Minimalismus schien Pirkner absurd, denn (seine) Kunst steht für ihn als ein Handwerk von Qualität, das den KäuferInnen oder BetrachterInnen etwas bieten kann.

Jos Pirkner ist seit über sechs Jahrzehnten als Künstler tätig und schuf in dieser Zeit so viele Werke der verschiedensten Gattungen, das sie kaum mehr zählbar sind. Neben den Werken in Bronze, die in dieser Arbeit besondere Beachtung finden, arbeitete er auch mit Materialien wie Glas oder im Metier der Malerei und Zeichnung, hauptsächlich im öffentlichen Bereich.

Privataufträge hatte Jos Pirkner in den letzten Jahrzehnten, bis auf die Zusammenarbeit mit Red Bull - eher wenige, zu sehr engt es ihn ein, etwas vorgeschrieben zu bekommen. Pirkner will seine eigenen Ideen umsetzen und sich nicht in eine Form drängen lassen. Seine Arbeiten sind weit über Österreich hinaus bekannt und werden seit 1960 in Ausstellungen auf der ganzen Welt gezeigt – von den Niederlanden und der Schweiz über Italien und England bis hin zu Japan und den USA. Vor allem in den Niederlanden sind seine Werke in und an öffentlichen Gebäuden sowie in Kirchen oder Parkanlagen ausgestellt. So zieht Pirkner sein Resümee zu Auftragsarbeiten:

Drei Viertel meiner Arbeiten waren Auftragsarbeiten, dennoch habe ich mir nie ein Motiv vorgeben lassen. Auftragskunst braucht ein hohes Maß an Selbstbewusstsein. Wenn du an dir

zweifelst, beginnst du, dich an den Auftraggeber anzupassen. Das ist der Anfang vom künstlerischen Ende.¹²⁸

3.3 Das vielseitige Oeuvre Pirkners¹²⁹

Bevor das umfangreiche Oeuvre Pirkners anhand ausgewählter Beispiele vorgestellt wird, soll ein Einblick in die Vielseitigkeit seiner Werke gegeben werden. Vorherrschend in seinen dreidimensionalen Schöpfungen ist Bronze, aber auch andere Materialien wie Glas versteht der Künstler zu bearbeiten. Auf die zweidimensionale Kunst Pirkners kann nur in Zusammenhang mit den Skulpturen und Plastiken eingegangen werden.¹³⁰

Schon von Anfang an scheint Pirkner eine Idee – oder besser gesagt eine Vision – zu haben, wenn er an einem Werk zu arbeiten beginnt. Es gibt bei ihm selten lange Studien oder unzählige Versionen eines Entwurfs. Ein klar gefasster Gedanke findet sehr schnell den Weg auf das Papier oder hin zum Modell. Das Arbeiten mit Ton oder Pinsel ist quasi das Mittel, um die Vision schnellstmöglich festzuhalten. Dieses „schnellstmöglich“ bezieht sich auch direkt auf die Umsetzung, denn Pirkner arbeitet selten länger als einige Tag an Skizzen oder Entwürfen für zukünftige Werke. Im gestalterischen Prozess folgen Abstimmungen und detailliertes Abformen, ohne dabei wirklich vom Ausgangspunkt abzuweichen. Die rasche Umsetzung einer Vision kann, wie des Öfteren bei Atelierbesuchen beobachtet, im Zuge eines Gesprächs oder einer Diskussion genauso gut entstehen wie während des Arbeitsprozesses im Moment der Kreativität. Im Notfall müssen der kahle Boden und ein Stück Kreide herhalten, um die Vision festzuhalten. In solchen Momenten sprudeln Ideen aus ihm heraus, die sich in der sofortigen Umsetzung entwickeln und in Perfektion der Ausführung wiederfinden.

Ammann sieht in Pirkners Werk auch die Tradition der niederländischen Plastik sowie das Werk des großen italienischen Bildhauers Giacomo Manzù.

Er legt in seinen erzählerisch reichgestalteten Figurenplastiken in Bronze eine Vitalität an den Tag, wie sie hierzulande kaum greifbar ist. Die Lesbarkeit der Motive, die feingestaltete

¹²⁸ Pirkner 1998, S. 104.

¹²⁹ Vgl. hierzu vor allem Interview mit Jos Pirkner am 13.04.2012.

¹³⁰ Nicht weil Zeichnung und Malerei im direkten Vergleich mit Skulptur und Plastik minder erscheinen, im Gegenteil: Sie nehmen in Pirkners Oeuvre eine sehr wichtige und prominente Position ein und können aufgrund ihrer Vielfalt hier nicht im Detail behandelt werden.

Modellierung der Körper, die natürliche Wirklichkeitsnähe stehen in seinen Werken in Vordergrund.¹³¹

Diese Beschreibung trifft vor allem auf das Werk Pirkners von den frühen 60er-Jahren bis zum Ende der 80er- bzw. Anfang der 90er-Jahre zu. Danach entwickelte sich Pirkner wie erwähnt weg von den narrativ und impressionistisch anklingenden Tendenzen hin zu abstrakteren.

3.3.1 Malerei und Zeichnung¹³²

Die zweidimensionalen Arbeiten – Malerei und Zeichnung – sind der Ursprung Pirkners Kunst und der Ausgangspunkt jedes Werkes. Auf das grafische Erbe Pirkners kann aufgrund des enormen Umfangs nicht eingegangen werden. Selbst die Vorstellung seiner Malereien und Zeichnungen in aller Kürze würde den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen. Zudem verdienen sie es, im Rahmen einer eigenen wissenschaftlichen Untersuchung behandelt zu werden. Daher werden in dieser Arbeit nur die Entwürfe zu den dreidimensionalen Werken kommentiert. Von der Malerei ausgehend entwickelte Pirkner ein Gespür für die dreidimensionale Kunst und widmete sich mehr und mehr der Bildhauerei. Auch wenn der Großteil seines Oeuvres aus Skulpturen, Plastiken und Reliefs besteht, hat er sich nie wirklich von der Malerei abgewandt, was er auch in den Gesprächen immer stark betonte. Die Malerei ist bei ihm nicht nur ein Weg, um die dritte Dimension zu komponieren, sie steht auch ganz klar für sich als eigene Gattung. Er nennt sie seinen Ursprung, seinen ersten Kontakt zur Kunst und die Brücke zur Skulptur.

3.3.2 Arbeiten in Glas¹³³

Einige wenige, aber doch sehr interessante Werke in Glas stellen Besonderheiten in der Plastik Pirkners dar. Die Technik, die er bei Glasarbeiten verwendet, kann folgendermaßen erläutert werden: Mit einem speziellen transparenten Klebstoff werden große, bunte

¹³¹ Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 1978, S. 6.

¹³² Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2012, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

¹³³ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2012, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

Glasstücke von hoher Qualität zusammengefügt und anschließend behauen.¹³⁴ Glas ist bei Pirkner zwar ein eher selten verwendetes Material, jedoch von größter Ästhetik, Kraft, Harmonie und Spannung. Pirkner erinnert sich an den Beginn seiner Glasarbeiten:

Wir waren mit unserem Atelier einige Zeit Untermieter in einer Glasfirma. Damals begann mich dieses Material zu faszinieren. Ich habe experimentiert, nach einem Leim gesucht, der schwerstes Panzerglas fest verbindet und glasklar ist. Glasarbeiten sind teuer und schwierig, sie zwingen zur Abstraktion. Der Reiz liegt in der Verbindung von Form, Farbe und Licht zu einer vielschichtigen Komposition, die sich mit dem Blickwinkel und der Beleuchtung ständig verändert.¹³⁵

3.3.3 Arbeiten in Metall

„Eine tonnenschwere Metallplastik verlangt viel Einsatz und ist für mich dennoch keine Mühsal. Ich halte mich nicht für fleißig. Trotz Schweiß, Zeitdruck und Kraftaufwand fällt mit meine Arbeit leicht, weil ich sie liebe.“¹³⁶ (Jos Pirkner)

Arbeiten in Metall sind bezeichnend für Pirkner – damit identifiziert man ihn am deutlichsten. Seine Werke sind neben Bronze, was am häufigsten verwendet wird, auch in Gold, Silber, Eisen oder Kupfer ausgeführt. Ob Treib- oder Gussarbeiten – auch hier imponiert die umfassende Variationsbandbreite der Bearbeitung des Materials. Die polymorphen Eigenschaften der Bronze werden in seinen Werken stark hervorgehoben, sodass sie fast einen eigenständigen Charakter entwickeln. Pirkner arbeitet sehr bewusst mit der Oberfläche des Materials. Die Flächen variieren von glatt polierten Stellen bis hin zu aufgerissenen, schroffen Furchen und Graten, indem das Objekt die Möglichkeit bekommt, mit Licht und Schatten zu interagieren. In diesem Zusammenhang formuliert Pizzinini treffend: „Aus der Beherrschung der Technik erklärt sich die Betonung der Form als tragende Gestaltungskomponente. Pirkner ging vom Realismus aus und stieß zur Konzentration vor, womit das Wesen der Dinge besser erfaßt wird.“¹³⁷

Die Technik der Treibarbeit wurde von Jos Pirkner vor allem zu Beginn seines künstlerischen Schaffens angewandt. Als ein besonderes Beispiel für diese Technik sei der Floriani-Brunnen am Lienz Hauptplatz (Abb. 129 bis 132) genannt. Pirkner beklagt bei dieser Arbeit aber auch die durch die erforderliche Präzision schwindende Spontaneität im

¹³⁴ Vgl. Pizzinini o. J., o. S sowie Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

¹³⁵ Pirkner 1998, S. 106 sowie Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

¹³⁶ Jos Pirkner 1998, S. 142.

¹³⁷ Pizzinini o. J., o. S.

Werk. Zudem ist diese Arbeit sehr anstrengend und kräfteraubend. Da Pirkner großen Wert auf ein freies, intuitives Arbeiten legt, formt er heute Großteils Modelle aus Lehm, die in Bronze gegossen werden.¹³⁸

3.4 Sakrale Werke

„Die sakrale Plastik lässt dem Künstler kaum Spielraum bei der Umsetzung eines bestimmten Themas, da der Inhalt bereits vorgegeben ist und es nur mehr auf die Interpretation ankommt.“¹³⁹ Einer der Gründe, warum sich Pirkner in den letzten zwei Jahrzehnten den sakralen Themen fast völlig entzogen hat.

3.4.1 Monstranz in Nijmegen¹⁴⁰ (Abb. 54)

Die Monstranz ist eines der ersten Werke Pirkners überhaupt und daher in Hinblick auf sein Oeuvre und seine Entwicklung von großer Bedeutung. Sie ist deshalb so wichtig, weil dieses Werk für ihn den Beginn seines selbständigen Schaffens bedeutete. Mit seinem Entwurf gewann er den ersten Preis eines Wettbewerbs. Die Monstranz ist reich verziert mit Edelsteinen und vor allem durch ihre stark narrativ gestalteten Figuren am Kranz eine Besonderheit.

Die Monstranz für das Kloster Brakkenstein in Nijmegen entstand auf ungewöhnliche Weise im Jahre 1952, sie stellt ein Geschenk der holländischen Bevölkerung an das Kloster dar. Aus Silber getrieben und vergoldet, wurde sie von Schmuckspenden aus dem ganzen Land erzeugt. Zudem sind in dem Werk 400 Edelsteine sowie 240 Brillanten und Diamanten verarbeitet.¹⁴¹ Das liturgische Gerät, eine Kombination aus Strahlen- und Statuenmonstranz, ist mit einem ikonografischen Programm geschmückt. Der quadratische Fuß mit abgeschnittenen Ecken ist an diesen mit den vier Evangelistensymbolen und dekorativen Elementen verziert, wobei die Komposition in ihrer Linie einen pyramidalen Eindruck mit harmonischem Übergang in Richtung Schaft erzeugt. Dieser, durch Rillen die

¹³⁸ Vgl. Pirkner 1998, S. 119.

¹³⁹ Bliem-Scolari 2003, S. 3 sowie Interview mit Jos Pirkner am 02.11.2011.

¹⁴⁰ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

¹⁴¹ Vgl. Pirkner 1998, S. 56.

Vertikale betonend, wird im letzten Drittel von einem polygonal abgestuften Rund unterbrochen, das den Aufsatz optisch einleitet. Der Kranz wird durch fünf Halbfiguren (Abb.55, Abb. 56 und Abb. 57), die von dekorativem Strahlen- und Flechtwerk umgeben sind, gegliedert und an der Vertikalachse als Fortlauf des Schaftes mit einem lateinischen Kreuz bekrönt. Der zweite Kranz im Inneren ist weitaus filigraner und mit runder Dekoration geschmückt.

3.4.2 Pfarre Heilige Familie, Lienz – Portalgestaltung, Betonglasfenster und Entwurf für Tabernakel (1963) (Abb. 58 bis 62)

Die Pfarrkirche zur Heiligen Familie entstand 1963 und zählt zu den drei neuzeitlichen Kirchen in Osttirol. Das Gebäude befindet sich im Südwesten der Stadt in der sogenannten Südtiroler Siedlung.¹⁴² Der Baubeginn der Kirche und des Pfarrzentrums wurde mit 1960 angesetzt, die Pläne für den Gebäudekomplex stammen von Otto Gruber und Hans Buchrainer. Die Weihung erfolgte am 3. September 1963. Im selben Jahr entstanden auch Pirkners Portalgestaltung sowie das die gesamte Fassadenhöhe einnehmende Glasfenster und der Entwurf für den Tabernakel.¹⁴³ An den Türflügeln, die sich im westlichen Bereich des Baus befinden, sind die Darstellungen „Mariä Verkündigung“ (Abb. 59) und „Flucht nach Ägypten“ (Abb. 60) in zum Teil fast vollplastischen Figuren angebracht.¹⁴⁴ Eine weitere Arbeit Pirkners ist ein Glasfenster in der Kapelle der Kirche: „Mariä Verkündigung“ (Abb. 63). Die Portalanlage mit ihren Türen aus Holz und kupferbeschlagenen figuralen Plastiken wird von einem verglasten Windfang bekrönt. Das ebenfalls von Pirkner entworfenen Betonglasfenster nimmt eine gigantische Fläche von über 70 m² ein. Die Kupfertreibarbeiten vor farbigem Mosaikgrund haben eine Höhe von ca. 70-100 Zentimetern.¹⁴⁵

Pirkner wählt bei der Portalgestaltung die klassische Darstellung der Themen. Der Verkündigungsendel an der linken Seite erhöht und rechts Maria. Interessant ist, dass auf die Lilie, das Attribut in der Verkündigungsszene, und auf die Flügel des Engels verzichtet

¹⁴² Die Südtiroler Siedlung wurde in den Kriegsjahren 1941/42 angelegt; die Errichtung eines Pfarrvikariats erfolgte 1963 (Vgl. hierzu: Kirchen und Kapellen in Tirol 1998, S. 394)

¹⁴³ Vgl. Kirchen und Kapellen in Nord-, Süd- und Osttirol 1998, S. 394.

¹⁴⁴ Vgl. Bundesdenkmalamt 2007, S. 200.

¹⁴⁵ Vgl. Bundesdenkmalamt 2007, S. 200-202.

wird. Pirkner versucht sich hier an der Perspektive und zeigt den Engel in einer leichten Aufsicht, was gut an den Füßen zu erkennen ist. Der Nimbus ist Teil der dahinter liegenden Mosaikfläche. Das Mosaik setzt der Tradition entsprechend innenarchitektonische Akzente, um die Szene deutlich einnorden zu können. Maria, kniend dargestellt, blickt empor zum Engel und bildet mit ihrem Arm zugleich den Portalgriff¹⁴⁶. Diese Szene ist auf einer kleineren Fläche dargestellt als die daneben befindliche „Flucht nach Ägypten“ (Abb. 60).

Sehr schön ist, dass das Mosaik bezüglich Stil, Farbigkeit und Komposition in Richtung rechte Portalseite verläuft und somit einen fließenden Übergang bildet. Auch hier ist es nicht nur die Bildfläche, die die davor befindliche Szene hervorheben soll, sondern ebenfalls eine weitere Raumebene. Die Flucht nach Ägypten ist der Tradition entsprechend dargestellt – Josef auf der rechten Seite, Maria und Kind auf einem Esel sitzend in der Natur. Landschaftliche Akzente und Nimbusse treten über das Mosaik in die Komposition ein. Maria und Jesus auf dem Esel bilden eine in sich geschlossene Gruppe, wobei das Tier proportional etwas zu klein ausgefallen scheint. Interessant ist, dass Josef hier die am größten dargestellte Figur ist, sie nimmt in ähnlicher Weise die Armstellung des Verkündigungsengels wieder auf. Positioniert ist er auf einer Art Bogen, der bei Pirkner in deutlich massiverer Form etwas später bei den Figurengruppen für das Bezirksaltenheim zu sehen sein wird (Abb. 79)

Das Fenster (Abb. 61 und Abb. 62) wurde 1962 von Pirkner entworfen und unter der Mitarbeit der holländischen Firma Floss ausgeführt. „Mit einer Länge von zehn und einer Breite von acht Metern erstreckt sich die Szene über eine Fläche von 72 Quadratmetern. Die Figuren sind frontal ausgerichtet, das mittig im Typus des Heiligen Wandels stehende Kind ist von den anbetenden Hirten, Königen und dem wegweisenden Engel umgeben.“¹⁴⁷

Die eigentliche Wirkung des Fensters eröffnet sich den BetrachterInnen erst im Inneren der Kirche. Im Außenbereich ist (am Tag) noch nichts von der prächtigen Buntfarbigkeit des Glases oder vom Thema zu erkennen. In der Mitte der Komposition zeigt sich Christus, umgeben von Maria und Josef, als Kind mit Kreuznimbus in weißem Gewand und Orantenhaltung. Maria ist in klassischem Blau und Josef in Purpur gekleidet, um den Weltenherrscher nochmals farbig hervorzuheben. Christus scheint die hellste Fläche im

¹⁴⁶ Auch bei der Stadtpfarre St. Andrä in Lienz komponiert er Figurenarne zu Portalgriffen (Abb. 65, Abb. 67, Abb. 69).

¹⁴⁷ Bundesdenkmalamt 2007, S. 200-202.

Fenster einzunehmen. Links und rechts befinden sich noch weitere Personen: die Heiligen Drei Könige mit ihren Gaben und die anbetenden Hirten. Im oberen linken Eck ist der wegweisende Engel zu erkennen. Was dieses Betonglasfenster so besonders macht, sind die unzähligen Farbabstufungen und das miteinander kombinierte, verschiedenartig große Glas. Mit der Staffelung der Figuren an der linken Seite und der vor Maria und Josef stehenden Christusfigur wurde versucht, Perspektive in das Mosaik zu bringen.

Das Fenster in der Kapelle (Abb. 63) der Kirche ist ein Hochrechteck, das sich – was Farbigkeit und Figuration betrifft – im Vergleich zum vorgestellten Betonglasfenster deutlich zurücknimmt. Das hat natürlich zum einen mit der zur Verfügung stehenden Fläche zu tun, zum anderen mit der Funktion des jeweiligen Raumes. So ist die Kapelle ein Ort des stillen Gebets und die Innenseite des Hauptportals das letzte, was die Gläubigen nach dem Gottesdienst oder nach dem Gebet bei Verlassen der Kirche sehen und somit als Botschaft mit hinaus nehmen. Das Fenster zeigt einen Fluss, wobei am oberen Ende drei Kreuze angebracht sind und hier die Quelle zu entspringen scheint. Das Fenster ist in seiner Farbigkeit vor allem in Blau- und Türkistönen gehalten, Akzente werden mit Rot, Gelb und Weiß gesetzt.

3.4.3 Pfarre St. Andrä, Lienz – Portalgestaltung und Volksaltar (Abb. 64 bis 73)

Im Zuge der Renovierungsarbeiten an der Stadtpfarre St. Andrä (1967-1969) wurden mit Ausnahme des Chors sowohl an der Fassade als auch im Kircheninneren einige Umbauten und Veränderungen vorgenommen. Da man zu dieser Zeit auch den Wunsch hatte, Akzente der damaligen Gegenwart zu integrieren, entschied man sich dazu, zeitgenössische KünstlerInnen wie Jos Pirkner in die Gestaltung einzubeziehen.¹⁴⁸ Er erhielt folglich den Auftrag für die Portalgestaltung (Hauptportal und Seitenportale) sowie für einen Volksaltar. Thematisch ist die Portalgestaltung der aus Holz bestehenden bronzeverkleideten Türflügel¹⁴⁹ eng mit der Geschichte des Kirchenbaus verbunden. Das ist auch in einem Schreiben der Pfarre an Pirkner über die Themenvorgabe zu erfahren.¹⁵⁰ „Die kostbare Reliquie [des heiligen Andreas] wurde von abendländischen Kreuzfahrern

¹⁴⁸ Vgl. Kollreider 1969, o. S.

¹⁴⁹ Vgl. Bundesdenkmalamt 2007, S. 8.

¹⁵⁰ Näheres dazu siehe Anhang und ergänzendes Material.

im Verlauf des 4. Kreuzzuges Mitte des 13. Jahrhunderts aus Byzanz entwendet. Vom ökumenischen Geist erfüllt, wurde das Haupt des Apostels von Papst Paul VI. der Ostkirche wiedergegeben.¹⁵¹

Das Hauptportal (Abb. 64 und Abb. 65) zeigt den heiligen Petrus und den heiligen Andreas zentriert und an der Innenseite des Portals. Die Figuren wirken in ihrer Körperhaltung wie gespiegelt, was besonders beim Schrittmotiv und der Armhaltung deutlich wird. Die Attribute der Figuren – Fisch bei Andreas und Schlüssel bei Petrus – orientieren sich ebenfalls, wie die Figuren selbst an der Vertikalachse. Die Apostel sind auf einer Art Podest positioniert, welches die Funktion des Portalgriffs übernimmt. Außer diesen zwei Figuren findet sich keine weitere Verzierung mehr am Hauptportal. Es ist mit schlichten hochrechteckigen Platten bedeckt.

Eine Besonderheit in Bezug auf Pirkners Oeuvre stellt das Tympanonfeld (Abb. 64) in der Fassade der Stadtpfarre dar, ist es doch die einzige Arbeit in Stein von Pirkner.¹⁵² Dargestellt ist hier das Thema „Christus macht die Jünger zu Menschenfischern“¹⁵³, ausgeführt in einer sehr additiven Dreieckskomposition. Interessant ist die abwechslungsreiche Bearbeitung des Steins, zu sehen an den Wellen des Wassers, den Nimbussen und den Figuren. Diese interagieren vor allem durch ihre Blickrichtungen.

Analog zum Hauptportal sind auch die zwei Seitenportale gestaltet worden. An der linken Seite (Abb. 66 und 67) ist die Entwendung des Andreashauptes durch die personifizierte Ecclesia Romana und an der rechten Seite (Abb. 68 und 69) die Rückgabe an Byzanz zu sehen. Darüber befindet sich je ein Reliefstein des romanischen Baus aus Marmor – links die Darstellung eines Kopfes wahrscheinlich aus dem 13. Jahrhundert, der zugehörig zu einem Kapitell in der Krypta ist, und rechts das Lamm Gottes mit dem Kreuzstab und der Fahne. Sie wurden beide im Zuge der Restaurierung angebracht.¹⁵⁴ Beide Portale sind, wie auch das Hauptportal, sehr schlicht und überschaubar ausgeführt:

¹⁵¹ Pizzinini 1974, S. 183.

¹⁵² Vgl. Bundesdenkmalamt 2007, S. 8.

¹⁵³ Näheres dazu siehe Anhang und ergänzendes Material.

¹⁵⁴ Vgl. Bundesdenkmalamt 2007, S. 8.

Die Entwendung des Andreashauptes durch die personifizierte Ecclesia Romana (Abb. 66 und 67)

Hier wird der Moment der Entwendung dargestellt, das Haupt befindet sich bereits in den Händen der Ecclesia Romana, die sich – die weiterführende Handlung und Leserichtung unterstützend – im Schrittmotiv von links nach rechts bewegt. Ein letzter Blick zurück in den Sakralraum, der durch Rundbogen und Gewölbe angedeutet wird, führt zum geöffneten, am Boden befindlichen Sarg, aus welchem die Reliquie entnommen wurde. Zwei weitere etwas kleiner ausgeführte Figuren sind Zeugen des Geschehens. Auch hier verbindet Pirkner Komposition und Kunst, denn der Arm der Personifikation wird zum Portalgriff.

Die Rückgabe des Andreashauptes an Byzanz (Abb. 68 und 69)

In Hinblick auf Format, Maßstab und Komposition gleichen sich beide Portaltüren der Seitenschiffe. Der Sakralraum wird aus inhaltlichen Gründen – es handelt sich um die Rückgabe – einheitlich zu jenem an der linken Seitenschiffstür ausgeführt. Die Geistlichen sind anhand ihrer Tracht klar erkennbar. Hier gestaltet Pirkner das Relief so, dass es von rechts nach links gelesen wird, um inhaltlich auf die Vorgeschichte an der Portaltür des linken Seitenschiffs zu verweisen. Erneut fungiert ein Arm einer Figur des Reliefs als Portalgriff. Durch die Treppe an der linken Seite des Reliefs versucht der Künstler, eine Raumperspektive zu schaffen, wie auch am linken Seitenportal mit dem geöffneten und schräg gestellten Sarg.

Leichte Kritik ist seitens der damals aktuellen lokalen Berichterstattung in den Osttiroler Heimatblättern zu entnehmen:

Der künstlerische Schmuck dieser Portale beschränkt sich außer einem Tympanon-Relief aus grauweißem Marmor am Haupteingang zwar nur auf die plastische ausgebildeten Bronzegriffe aller drei Portale, die zusammen ein lokal- und zeitgeschichtlich bedingtes, religiöses Programm versinnbildlichen (...) Während die ausdrucksstarken und technisch vollendeten, bronzenen Türgriff-Plastiken wohl zu klein und gemäß ihres ernsten Inhaltes auch zu spielerisch wirken, dies vor allem so lange, als nicht die kupferbeschlagenen Türen von farbgleicher Patina überzogen sind, entspricht das Tympanon voll und ganz den übrigen ausgewogenen Proportionen und der Würde des alten Gotteshauses. Das Marmorrelief selbst mutet bei durchwegs individuell gestalteten Köpfen nahezu klassisch an und ist von erhabener, biblisch-religiöser Wirkung. Stilistisch bedient sich Pirkner dabei einer einfachen strengen Linie, von teilweise archaischer Form, die manchmal auch ins Romanische und Negride schillert, aber von absoluter Aussagekraft beseelt ist.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Kollreider 1969, o. S.

Pizzinini sieht als thematische Fortsetzung in symbolischer Auslegung der äußeren Plastiken die im Inneren befindlichen Figuren eines Adler (Abb. 70) und einer Taube (Abb. 71) an den Türgriffen.¹⁵⁶ Die Taube befindet sich im rechten Seitenschiff, der Adler befindet sich im linken Seitenschiff.

Im Inneren der Kirche befindet sich der von Pirkner gestaltete trichterförmige Volksaltar (Abb. 72 und 73), ein sogenannter Tischaltar. Es handelt sich hierbei um eine versilberte Kupfertreiarbeit, die an der Stirnseite ein Relief mit der wundersamen Brotvermehrung¹⁵⁷ zeigt.¹⁵⁸ Die Szene, aus sechs Figuren bestehend zeigt Christus im Zentrum einen Teller mit Fischen halten. Ihm zugewandt ein Apostel der seine Hand bereits nach den Fischen ausstreckt. Sie werden von zwei weiteren Figurengruppen links und rechts, aus jeweils zwei weiblichen Figuren bestehend, gerahmt. Die weiblichen Figuren fallen deutlich kleiner aus, was der Gesamtkomposition einen nach hinten gestaffelten Eindruck verleiht. Der Figuren- und Gesichtstypus erinnert stark an die kurz zuvor realisierte Portalgestaltung der Heiligen Familie in Lienz. Interessant sind auch die etwas zu lang ausgefallenen Hälse ähnlich wie beim Werk „Begegnung“ am Südportal an der Felbertauernstraße (Abb. 110-112). Der Faltenwurf ist sehr plastisch, weich und fließend dargestellt, lässt die Figuren aber doch statisch und additiv aneinander gereiht wirken. Einzige dynamische Figur in der Komposition ist der Jünger, der sich aus dieser Reihung durch seine Körperhaltung und seinem rechten Arm, welcher eine Diagonale bildet, heraushebt. Diese Diagonale findet in der schrägen Kopfhaltung und dem Blick des Jüngers seine Fortsetzung. Unüblich aber interessant ist noch die starke Überschneidung Christi durch diesen Apostel. Wie in vielen anderen sakralen Werken verzichtet Pirkner auch hier auf einen Nimbus bei den Figuren.

3.4.4 Franziskanerkloster St. Marien, Lienz – Hochaltar (Abb. 72 bis 78)

Die Klosterkirche, ein ehemaliges Karmeliterkloster, ist ein Hauptwerk der Görzer Bauhütte, dessen spätgotisches Erscheinungsbild durch Restaurierungs- und Konservierungsarbeiten relativ einheitlich erhalten blieb.¹⁵⁹ Daher griff Pirkner bei seiner Komposition bewusst auf die Form des gotischen Flügelaltars zurück. Der im Inneren der

¹⁵⁶ Vgl. Pizzinini 1974, S. 183.

¹⁵⁷ Siehe hierzu Anhang und ergänzendes Material: Die Wundersame Brotvermehrung

¹⁵⁸ Vgl. Pizzinini 2004, S. 20.

¹⁵⁹ Vgl. Vergeiner 1992, S. 74.

Kirche befindliche dreiteilige Flügelaltar zeigt Kupfertreibarbeiten mit Szenen aus der Passion und der Auferstehung, außerdem bezieht er sich auf Maria sowie den Karmeliter- und Franziskanerorden.¹⁶⁰ „Das Mittelbild in Form eines Vollreliefs zeigt die Szene, in der Maria den Aposteln nach der Auferstehung Christi zuruft: Er lebt!“¹⁶¹

Pirkner arbeitete etwa zwei Jahre am Altar. Der Mittelschrein (Abb. 75) ist besonders durch seine vollplastischen Figuren im Vergleich zu den Seitenflügeln hervorgehoben. Maria in Mitten der Apostel verkündigt die Auferstehung Christi. Die Jünger sind durch ihre Körpersprache, Blickrichtung und Gestik lebhaft und narrativ von Pirkner komponiert. Die Figuren befinden sich ‚frei‘ im Rahmen der Mitteltafel, es gibt keine Hintergrundszenerie oder sonstige Beifügungen zu den Figuren.

Die beiden Seitenflügel beschäftigen sich mit je einem Orden, der linke Flügel (Abb. 76) widmet sich der Karmeliter-Tradition, der rechte (Abb. 77) dem der Franziskaner¹⁶². Der geschlossene Schrein zeigt in der Fastenzeit drei Szenen: links das Letzte Abendmahl, in der Mitte die Pietà und rechts das leere Grab.¹⁶³ „Die Rahmenkonstruktion hat der Künstler vom darüber liegenden Fresko „Maria Krönung“ von Gerumer übernommen.“¹⁶⁴ Einen besonders hübschen Teilaspekt des Altars bildet eine kleine Kreuzigungsgruppe über dem Tabernakel (Abb. 78). Dieser ist von sechs quadratischen Strängen umfassen, die ineinander gewunden vom Kreuz hinab zum Tabernakelschrank führen. Die Gruppe wurde versilbert, dadurch hebt sie sich auch besser vom Untergrund ab.

Die Hand- und Fußflächen von Christus sind extrem großflächig ausgeführt und passen proportional nicht zum Körper. Dieser weist eine große, stark nach außen gerichtete Wölbung auf. Auch bei den restlichen Figuren im darüber befindlichen Mittelfeld des Altars kann man die deutlich größer geratenen Hand- und Fußflächen erkennen, zudem haben die Figuren einen stark narrativen Gesichtsausdruck. Der mittlere Flügel wird dicht

¹⁶⁰ Vgl. Christliche Kunststätten Österreichs 2001, S. 12.

¹⁶¹ Christliche Kunststätten Österreichs 2001, S. 12.

¹⁶² Bei genauerer Betrachtung des rechten Seitenflügels kann man eine deutliche Ähnlichkeit des Beinmotivs (in der Mitte) mit jenem Beinmotiv am Priestergrab am Lienzer Friedhof (Abb. 89) erkennen. Zwar handelt es sich hier um verschiedene Techniken, Materialien und Kompositionen, aber die Parallelität der Motive ist deutlich lesbar!

¹⁶³ Bei genaueren Untersuchungen am Altar war die Vorgehensweise etwas schwierig. Ein bündiges Schließen erscheint eher umständlich, wenn nicht sogar unmöglich (aufgrund der sehr stark aus der Mitteltafel heraustretenden Figuren). Bewegt man sich aber bis zur Apsiswand hinter den Altar, kann man die äußeren ausgearbeiteten Flügel erkennen. Sie sind im Vergleich zu den inneren Seitenflügeln viel flacher ausgefallen. Das angebliche Schließen des Altars in der Fastenzeit konnte im Jahr 2011 sowie 2012 nicht beobachtet werden.

¹⁶⁴ Franziskanerkloster St. Marien 1976, o. S.

bedrängt von stark nach vorne kippenden Figuren, die fast schon zu schweben scheinen. Die Seitenflügel sind in ihrer Plastizität deutlich divergent zum Mittelflügel ausgeführt. Sie haben die gleichen Maße, dasselbe Material sowie eine ähnliche Komposition und Linienführung, gut erkennbar am Faltenwurf der Kleider.

3.4.5 Bezirksaltenheim Lienz – „Gebet Moses“ und „Königsmahl“¹⁶⁵ (Abb. 79 bis 81)

Im Kirchenraum des Bezirksaltenheims in Lienz befinden sich links und rechts vom Altar die zwei Skulpturengruppen „Gebet Moses“ (links) (Abb. 80) und „Königsmahl“ (rechts) (Abb. 81), die sich sowohl im Hinblick auf die Aufstellung als auch auf die Ausrichtung und Komposition aufeinander beziehen. Die Höhe der Skulpturen aus dem Jahr 1976 beträgt jeweils 225 Zentimeter.

Links (Abb. 80) betet Moses zum Herrn um den Sieg seines Volkes. In dieser Gruppe ist viel mehr Dynamik als in der rechten, mittels Körpersprache bzw. Gestik ergibt sich ein deutlich unruhigeres Bild. Die Figuren bilden zwei Gruppen: die der Hauptfigur mit den umgebenen ProtagonistInnen und die der zwei in einem Rund kämpfenden Personen. Die Komposition bietet aber, im Gegensatz zur rechten Seite, keine kompositorischen Brücken, die die zwei Gruppen (Moses und Kämpfende) miteinander verbinden. Moses ist durch Blick und Gestik nach oben gewandt, während die Randgruppe keine Notiz davon nimmt.

Rechts (Abb. 81) wird zum ewigen Gastmahl geladen. Die Szene besticht durch die für Pirkner charakteristische Verbindung von Abstraktion und Wiedergabe narrativer Details. Der König wird von Dienern, die das Essen tragen, umgeben und blickt auf zwei männlichen Figuren. Die Komposition nimmt leicht die Richtung des Bogens auf und erzeugt daher eine ansteigende Diagonale von links unten nach rechts oben. Die Figuren bilden zwei Gruppen: die des Königs mit den Dienern bzw. Wirten und die der zwei männlichen Figuren. Hier klaffen die Gruppen nicht auseinander, sondern scheinen durch die Interaktion von Handbewegungen und Blickrichtungen zueinander zu finden.

Beide Figurenensembles befinden sich auf einer Art Bogen, der auf einem Pfeiler aufliegt und sich nach außen (also vom Altar weg) leicht nach oben schwingend entwickelt. Im Gesamtbild ergeben sie ein Ganzes. Beide Kompositionen steigern sich nach außen hin

¹⁶⁵ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012

und fallen in Richtung Altar ab. Im Zentrum steht jeweils die größte und gleichzeitig auch inhaltlich wichtigste Figur, umgeben von weiteren Personen, die die Szene für die BetrachterInnen einordbar macht. An der Innenseite jeder Szene befinden sich wiederum zwei Gruppen, in sich geschlossen und viel kleiner als die Hauptfigur.

3.4.6 Schloss Bruck Lienz – „Heiliger Hubertus und Hirsch“¹⁶⁶ (Abb. 82 bis 84)

Laut Tiroler Tageszeitung war zu Beginn des Auftrags eine Kapelle geplant, jedoch fand das Denkmalamt den zur Verfügung stehenden Platz ungeeignet und so entschloss man sich für ein Figurenensemble aus heiligem Hubertus und Hirsch.¹⁶⁷

Das aus zwei Figuren bestehende Ensemble hat seinen Aufstellungsort vor etwa zehn Jahren gewechselt. Zuvor standen der heilige Hubertus, die Hundemeute und der Hirsch in der Grünanlage vor Schloss Bruck, in der Nähe des Parkplatzes. Man entschied sich vor einigen Jahren, die Gruppe einige Meter zu versetzen. An der weitläufigen Wiese, quasi am Fuße von Schloss Bruck, kommen die Bronzefiguren auch besser zur Geltung, umrahmt von Bäumen, Sträuchern und Wiese. Jedes Jahr findet Ende Oktober bzw. am ersten Novemberwochenende die Hubertusfeier mit einer Messe statt, die rund um dieses Skulpturengruppe veranstaltet wird. Der Jagdschutzverein, der das Werk finanzierte und 1975 in Auftrag gab, gestaltet die Feierlichkeiten. Die Kosten für das Ensemble betragen 300.000 Schilling, wobei der Künstler dem Auftraggeber etwas entgegenkam. Enthüllt wurde die Gruppe seinerzeit von Bürgermeister Hubert Huber und Hubert Pfeifhofer in einem feierlichen Spektakel am 6. November, im Rahmen der Hubertusfeier.¹⁶⁸

Die Gruppe wurde von Beginn an als zwei nicht miteinander verbundene, jedoch miteinander kommunizierende Figuren konzipiert. Vor dem Objekt stehend präsentiert sich den BetrachterInnen auf der linken Seite der heilige Hubertus, Schutzpatron der Jagd, mit einer Gruppe von Hunden, die am Boden sitzen und auf den Hirsch blicken.

Auf einem separaten Sockel ist der Hirsch in seiner vollen Pracht dargestellt. Die Proportionen von Heiligenfigur und Tier scheinen nicht wirklich aufeinander abgestimmt

¹⁶⁶ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

¹⁶⁷ Vgl. Tiroler Tageszeitung 1981, o. S.

¹⁶⁸ Vgl. Tiroler Tageszeitung 1982, o. S.

zu sein. Bis auf die Blickrichtung des Heiligen gibt es keinen Kontakt bzw. keine Interaktion der beiden. Die Blickrichtung des Heiligen wird von den Hunden aufgenommen und verstärkt. Pirkner erwähnte in einigen Gesprächen zu diesem Werk seine eigene Unzufriedenheit, vor allem den Hirsch betreffend. Er musste sich nämlich dem Jagdschutzverein beugen und das Tier (mit Spiegel, Geweih, Bart etc.) sehr realistisch darstellen.¹⁶⁹

3.4.7 Spitalsbrücke Lienz – „Friedenstaube“ (Abb. 84 und 85)

„Im Zuge der Restauration der Spitalsbrücke in Lienz entstand 1996 auch die am südöstlichen Brüstungssteig befindliche Taube.“¹⁷⁰ Pirkner positioniert die kleine Friedenstaube sehr unauffällig im rechten Sockel an der rechten Flussseite, der dafür etwas ausgeschnitten wurde. Die Taube fällt im Vergleich zu anderen Werken Pirkners sehr klein aus und obgleich seine Handschrift noch zu lesen ist, fehlt ihr doch einiges an der sonst so üblichen Lebendigkeit, die man in vielen seiner anderen Werke findet. Ein Vergleich mit der bereits vorgestellten Taube in St. Andrä (Abb. 71) an der Innenseite der rechten Seitenschifftür ist unumgänglich. Im Gegensatz zur Taube in St. Andrä, die ein durchaus mannigfaches Federkleid trägt, betont Pirkner hier viel mehr die glatte Fläche.

3.5 Grabanlagen von Jos Pirkner – ausgewählte Beispiele

Grabanlagen kommen in Pirkners Oeuvre nicht selten vor, einige Privataufträge sind am Städtischen Friedhof in Lienz oder auch in Kärnten zu finden. Die Beschäftigung mit dem Tod, der Auferstehung oder dem katholischen Glauben an sich fließt durch Bibelzitate in seine Arbeiten ein. Die Vielfalt seines Ideenreichtums und die Verschiedenartigkeit seiner Interpretation sollen anhand der folgenden drei Beispiele gezeigt werden. „Die Bibel erzählt ihre Geschichte in starken, einprägsamen Bildern. Soll ich einem Gläubigen, der vor meinen Skulpturen kniet und betet, diese Bilder vorenthalten?“¹⁷¹

¹⁶⁹ Vgl hierzu Interview mit Jos Pirkner am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

¹⁷⁰ Bundesdenkmalamt 2007, S. 411.

¹⁷¹ Pirkner 1998, S. 62.

3.5.1 Städtischer Friedhof Lienz – Priestergrab (Abb. 87 bis 90)

Das Grab befindet sich am Städtischen Friedhof Lienz im östlichen Trakt der Arkaden-Gräber. Die Priestergruft der Pfarre St. Andrä wurde 1984/85 von Pirkner mit einer Bronzearbeit neu gestaltet, die die Arbeit des Priesters zeigt: Verkündigung der Lehre Christi, Eucharistie (Messopfer), Taufe, Kommunion und guter Hirte (Weide mit Lämmern) sind in Kreuzform dargestellt. Die Signatur findet sich rechts unten „J[os]. Pirkner“¹⁷².

Es ist ein stark von Figuren – insgesamt 17 – besiedeltes Relief, das in Anlehnung an ein lateinisches Kreuz einzelnen Figuren in der Fläche gruppiert, die diese mit einer Ausnahme zur Gänze ausfüllen. Nur wenige Figuren scheinen aus diesem fix vorgegebenen Bildraum herauszutreten, und wenn dann auch nur in Ansätzen mit den Köpfen. Ein einziges Mal wird im unteren Bereich der Gruppe durch zwei Figuren versucht, diese gerade genannte Öffnung mithilfe einer Berührung zu überwinden. Die Figuren in der oberen Hälfte sind für Pirkners Verhältnisse stark gedrängt, übereinandergestellt und -gestaffelt. Aufgrund der enormen Größe gibt die Dimension den entscheidenden Anstoß zur visuellen Auflockerung.

In der Mitte öffnet sich das Relief völlig. Auf dieser länglichen Öffnung, die beinahe die Hälfte der vollständigen Länge des Objektes misst, trennen sich die Figuren. Die Mauer, an der das Relief befestigt ist, kommt zum Vorschein und wird unmittelbar zum Unter- bzw. Hintergrund des Geschehens. So dicht die obere Hälfte des Reliefs mit Figuren in teilweise fast vollplastischer Ausformung ist, so wenig ist die untere Hälfte davon betroffen. Hier ist nur mehr in der Mitte eine sitzende Figur zu erkennen, die sich in ihrer geringen Plastizität von den darüber befindlichen Figuren abhebt und an einigen Stellen fast eins mit dem Reliefgrund ist.

Links und rechts verlaufen elf Tafeln mit Namen der in dieser Gruft beigesetzten Priester. Rechts vom Grab schuf Pirkner einen Kerzenleuchter in sehr reduzierter Ausführung, im oberen Bereich einen würfelähnlichen Aufsatz mit je einem Evangelistensymbol, auf dem sich die Kerzenhalterung befindet. Ebenfalls beigelegt wurde dem Grab ein sehr schlichter Blumentrog in quadratischer Ausführung, der den Stil des Kerzenleuchters aufnimmt.

¹⁷² Vgl. Bundesdenkmalamt 2007, S. 230.

3.5.2 Städtischer Friedhof Lienz – Familiengrab Jos Pirkner¹⁷³ (Abb. 91 bis 95)

Auch Pirkners Familiengrab befindet sich am Städtischen Friedhof Lienz. Der Künstler betont seinen Glauben und geht auf sein Verhältnis zu Gott ein:

Ich bin Bildhauer und kein Philosoph. Gott existiert für mich, und mein Verhältnis zu ihm erklärt vielleicht am besten die Figurengruppe auf unserem Familiengrab. Sie entstand nach dem Tod meines Vaters. Meine Zweifel, meine Betroffenheit und meine Hoffnung haben diese Arbeit geprägt. Hoffnung, deren Wurzel im Glauben liegt.¹⁷⁴

Christus (Abb. 95), der in einer Art Mandorla inmitten der Komposition dargestellt ist, ist links und rechts von Figuren umgeben. Sie stellen die Menschheit dar, die Gläubigen (Abb. 94) und Ungläubigen (Abb. 93), jene, die an die Auferstehung glauben und jene, die es nicht tun. Die linke Seite mit den Ungläubigen ist eine Gruppe von vier Personen in tiefer Trauer und Unverständnis. Sie sehen die Himmelfahrt Christi nicht. In diesem Sinne komponierte er die Gruppe auch mit dem Rücken zur Himmelfahrt, um das Nicht-Begreifen noch deutlicher hervorzuheben. Die rechte Seite zeigt eine Gruppe von vier Figuren, drei stehend, eine sitzend. Die Stehenden haben ihren Blick nach oben gerichtet und erkennen das Heil der Menschheit in der Auferstehung und Himmelfahrt Christi. Die am äußersten rechten Rand befindliche Figur scheint alles zu hinterfragen, ist noch am Zweifeln. Pirkner erwähnte in einem Interview, dass er sich hier selbst dargestellt hat – zwar auf der Seite der Gläubigen, aber zeit seines Lebens auch manchmal in einer Stunde des Zweifels und Hinterfragens. Christus ist im Verhältnis zu den anderen Figuren um einiges größer proportioniert und im Moment der Himmelfahrt in einer sich nach oben leicht öffnenden und die Bewegung damit unterstützenden Mandorla dargestellt. Seine Arme sind weit nach oben gestreckt, um den BetrachterInnen eine fortlaufende Bewegung zu suggerieren.

Die Skulptur an sich ist auf die Horizontale ausgerichtet. Mithilfe der Seitenfiguren werden jedoch auch vertikale Akzente gesetzt, was zu einem harmonischeren Eindruck führt. Die Form und der Raum der mächtigen Kugel bieten Christus genügend Platz, die Mandorla wirkt quasi wie ein weiterer Bild- bzw. Reliefraum, in dem die Figur wirken kann. Die Seitenfiguren sind in sich geschlossen und nehmen die Form der Gesamtkomposition auf, ohne diese zu stören. Im weitesten Sinne kann man eine Dreieckskomposition aus dieser

¹⁷³ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

¹⁷⁴ Pirkner 1998, S. 58.

Grabanlage herauslesen, beginnend an den äußeren Enden der linken Figur bis rechts hinauf zu den Armen Christi.

3.5.3 St. Egid, Klagenfurt – Grabmal von Julien Green¹⁷⁵ (Abb. 96 und 97)

Das Grabmal von Julien Green stellt in Pirkners Oeuvre eine Besonderheit dar, war es für ihn, wie er immer wieder in Gesprächen erwähnte, eine große Ehre, vom Weltliteraten persönlich für diesen Auftrag ausgewählt zu werden. Dem heute in einer Seitenkapelle von St. Egid in Klagenfurt befindlichen Grabmal geht ein erster, durchaus vom Endresultat unterscheidbarer Entwurf voran (Abb. 97). Die Gestaltung von Julien Greens Grabmal kann man zu den bedeutendsten Privataufträgen Pirkners zählen. So äußerte sich Julien Green einst über Pirkner: „Im Werk von Jos Pirkner vereinen sich Vorstellungskraft und Energie. Und noch eine andere, bei einem Bildhauer seltene Qualität fühle ich: den Sinn für menschliche Empfindsamkeit.“¹⁷⁶

Über diese Anerkennung Greens freute sich der Künstler besonders, wie aus folgendem Ausschnitt hervorgeht:

Julien Green besuchte Klagenfurt, weil eines seiner Stücke im Kärntner Landestheater uraufgeführt wurde. Dieser große alte Mann beschloss, dass er in Kärnten begraben sein möchte, in einem Grab, das ich für ihn gestalten sollte. Nie hab ich ein schöneres Kompliment bekommen.¹⁷⁷

Zum ersten Entwurf (Abb. 97): Hier wird eine Kreuzigungsszene auf einer hochrechteckigen Platte mit halbrundem Abschluss und leicht austretendem Kreuz gezeigt. Christus am Kreuz weicht dezent von der Vertikalachse ab, links und rechts befinden sich der Tradition entsprechend zwei Figurengruppen. Der runde obere Abschluss des Reliefs ist wohl ein Zitat auf den Nimbus Christi. Um einen zu additiven Eindruck zu vermeiden, ist die linke (von den BetrachterInnen aus gesehen) Figurengruppe wuchtiger und schwerer ausgeführt. Sie gibt dem Kreuzbalken gar schon eine leichte Tendenz nach rechts. Die rechte Figurengruppe ist ambivalent zur linken ausgeführt, sie orientiert sich mehr an der Vertikalen – dem senkrechten Kreuzbalken – und verbindet sich auch kompositorisch mit

¹⁷⁵Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

¹⁷⁶ Pirkner 1998, S. 67.

¹⁷⁷ Pirkner 1998, S. 79.

dem Querbalken. Auf Wunsch von Julien Green wurde von Pirkner ein zweiter Entwurf gefertigt, da der Literat mit dem ersten nicht wirklich zufrieden war.

Zum zweiten Entwurf und endgültigen Ergebnis: „Julien Green hat mir die Bibelstelle über die Jünger von Emmaus geschickt, sinnbildlich für sein Leben. Die Menschen suchen Gott, erkennen ihn aber nicht, wenn er ihnen begegnet.“¹⁷⁸

Komposition und Thematik wurden geändert. Das Thema ist das Mahl zu Emmaus, eine überaus beliebtes Thema in der Kunstgeschichte.¹⁷⁹ Hier orientierte sich Pirkner sicherlich auch an traditionellen Darstellungen – zumindest was die Bildformel angeht. In der Mitte der Skulpturengruppe befindet sich der gedeckte Tisch in einer starken Aufsicht, einige Teller sind angedeutet. Darüber zentral positioniert befindet Christus mit ausgebreiteten Armen, der links und rechts von Jüngern begleitet wird. Neben Christus ist – proportional deutlich kleiner – der Wirt zu erkennen, der gerade im Begriff ist, mit einem Tablett die Gaben zu Tisch zu bringen. Es ist jener Moment, in dem die Jünger erkennen, dass es sich um Christus handelt. Die Figuren sind um den runden Tisch angeordnet, von Christus ausgehend sind sie fast schon in einem Dreieck positioniert. Inwieweit sich diese geometrische Form auf die Dreifaltigkeit und damit die göttliche Zahl zurückführen lässt, kann hier nicht näher erläutert werden.

Im unteren Bereich öffnet sich die Skulptur und nimmt stark an Raum zu, was vor allem im Vergleich zu oben deutlich wird, wo Flächigkeit vorherrscht. Dieser Bruch ist notwendig, um das Ausladen der Form, das sich durch die Anordnung der Figuren ergibt, optisch zu unterstützen. Das unterste Drittel der Skulptur verläuft in ruhigen Linien in Richtung Boden. Pirkner hat hier also auch kompositorisch auf das Thema – den Moment der Erkennung – verwiesen. Unterstützt wird dies von den ausdrucksstarken Gesichtern und Gesten der Jünger. Die Gruppe ist geschlossen, die Figuren sind einander zugeordnet und ergeben – miteinander kommunizierend – einen harmonischen Gesamteindruck.

¹⁷⁸ Bliem-Scolari 2003, S. 3.

¹⁷⁹ Siehe Anhang und ergänzendes Material das Emmaus-Mahl

3.6 Profane Werke¹⁸⁰

Einen besonderen Stellenwert in den profanen Arbeiten von Jos Pirkner nehmen die Figuren und Geschichten der griechischen Mythologie ein. Immer wieder nähert er sich dem Thema des Ikarus an, aber auch Pegasus und Europa finden sich einige Male im grafischen und plastischen Werk wieder. Vor allem in den letzten zwei Jahrzehnten widmete sich Pirkner immer mehr – fast schon ausschließlich – den profanen Themen und sparte sakrale Inhalte beinahe vollkommen aus.

3.6.1 Denkmal zur Hochwasserkatastrophe 1966¹⁸¹ (Abb. 98 bis 101)

Eine der schrecklichsten Naturkatastrophen des 20. Jahrhunderts in Osttirol war die Hochwasserkatastrophe von 1965. Tagelanger starker Niederschlag führte zum höchsten jemals aufgezeichneten Hochwasser an der Isel. Mit diesem Hochwasser im September 1965 setzte eine Serie von Fluten ein, die im August 1966 ihre Fortsetzung fand und Anfang November 1966 zu Ende ging.¹⁸² Der Osttiroler Bote berichtete in der Sonderausgabe vom 18. September 1965 über „Die große Flut“.¹⁸³ Die Ausmaße der Katastrophe waren erschreckend: zwölf Tote im Bezirk Lienz, 141 Obdachlose, 749 Evakuierte, über 140 zerstörte oder beschädigte Objekte, 148 weggeschwemmte Brücken sowie beschädigte Bahn-, Bundes- und Landstraßen.¹⁸⁴ Zum Gedenken an dieses Unglück sollte Pirkner ein Denkmal entwerfen. Das Werk wurde vom Bezirksbauamt in Auftrag gegeben und bezahlt. Die Komposition besteht aus fünf Personen und einem Stier.¹⁸⁵

Das Denkmal befindet sich in unmittelbarer Nähe der Draubrücke in einem eigens dafür angelegten Grün. Der Stier auf einem Betonsockel positioniert, rennt in Flussrichtung, der

¹⁸⁰ An dieser Stelle sei erwähnt, dass das Michael-Pacher-Denkmal in Bruneck leider nicht in der Arbeit vorkommen kann, da die Brunecker Innenstadt zur Zeit umgebaut wird. Im Zuge dieser Umbauarbeiten wurde das Denkmal auf unbestimmte Zeit entfernt und konnte daher nicht besichtigt werden. Da sich außerdem keine guten Abbildungen auftreiben ließen, entfällt dieser Punkt in der Arbeit. Als Fußnotenverweis sei jedoch betont, dass es sich um eine sehr gelungene Arbeit Pirkners im öffentlichen Raum handelt.

¹⁸¹ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012

¹⁸² „Da und dort begannen die Sirenen zu heulen, und die Menschen standen erschrocken an den anschwellenden Gewässern, die mit nie gesehener Wut einhertobten, die ihnen von Menschen gesetzten Grenzen spielend durchbrachen, [...] jeder Abwehr spottend.“ (Schett 2001, S. 151.)

¹⁸³ Vgl. Land Tirol 2012, o. S.

¹⁸⁴ Vgl. Schett 2001, S. 151.

¹⁸⁵ Vgl. Tiroler Tageszeitung 1987, o. S.

dahinter befindlichen Drau. Dass Pirkner hier also den realen Fluss und seine künstlerische Interpretation in Form des Moloch parallel stellt, ist ein weiteres Zeugnis für sein Talent das umliegende Umfeld mit seiner Kunst zu verknüpfen. Der Stier symbolisiert in diesem Werk die unbändige Kraft des Wassers und der Natur im Allgemeinen, die der Mensch zu bändigen versucht. Die Menschen auf dem Rücken des Stieres werden von seiner Wucht mitgerissen. Das Tier ist in einer nach unten gerichteten Vorwärtsbewegung auf einem Sockel drapiert. Vor allem der vordere Teil des Tieres wird durch die Menschenmassen deutlich hervorgehoben, der hintere Teil scheint sich aus der Bewegung heraus zu verjüngen. In späteren Kompositionen nimmt Pirkner dieses Bewegungsmotiv wieder auf, reduziert den Hinterteil des Tieres aber deutlich. Auch das Einführen eines Negativraums entdeckt er in späteren Werken mit Bullen für sich, um – wie es auch hier der Fall ist – die Komposition nicht allzu massiv erscheinen zu lassen. Dies soll aber keinen Tadel bedeuten, denn hier geht es um die Massen des Wassers, das alles zerstört und mit sich reißt.

3.6.2 Klang und Farbe¹⁸⁶ (Abb. 102 und 103)

Diese Glasarbeit Pirkners befindet sich im sogenannten Stadtsaal, der im Zentrum der Stadt Lienz situiert ist. Glasarbeiten stellen bei Pirkner eine besondere Form der dreidimensionalen Verarbeitung von Themen dar. Diese wenigen, aber qualitativ überaus hochwertigen Werke sind in den meisten Fällen sehr abstrakt ausgeführt und bis wenige Fälle wie das Betonglasfenster in der Pfarre zur Heiligen Familie in Lienz (Abb. 61 und 62) im profanen Bereich zu finden. Pirkner eignete sich diese Technik selbst an, als er sein Atelier in der Nähe einer Glasbläserei in den Niederlanden hatte. Daher sind auch die meisten Glasarbeiten Pirkners in dieser Zeit entstanden und in dieser Region zu finden.

In diesem Werk spielt er, wie schon aus dem Titel zu erkennen ist, mit Klang und Farbe. Vor allem das Kolorit ist in seinen Glasarbeiten ein autonomes Element, dem höchster Rang eingeräumt wird. Das Ensemble aus vier Elementen, die auf Stangen befestigt sind, überzeugt auf den ersten Blick durch seine enorme Buntfarbigkeit. Leuchtendes Rot, kräftiges Grün, sattes Lila und reiches Gelb treffen aufeinander, vermischen sich und grenzen sich gleichzeitig wieder voneinander ab. Die vier Elemente sollen abstrakt interpretierte Musikinstrumente wie die Gitarre oder Harfe zeigen. Die Verwendung von

¹⁸⁶ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

gesprungenem Glas ist eine von Pirkner bewusst gewählte Methode, die Farben, Licht und Raum seiner Meinung nach erst richtig inszenieren lassen. Die Hinterleuchtung dieser Arbeit war für Pirkner besonders wichtig, scheint doch erst durch das im buntfarbigen Glas gebrochene Licht das volle Ausmaß seiner Vision von Klang und Farbe erreicht zu werden,

3.6.3 Bezirkshauptmannschaft Lienz – Portalgestaltung¹⁸⁷ (Abb. 104 bis 107)

Im Zuge einer Ausschreibung von mehreren Projekten, für die sich zahlreiche KünstlerInnen aus der Region beworben haben, gewann Pirkner den Wettbewerb für die Portalgestaltung des Ämterhauses in Lienz. Er entschloss sich eine Bronzearbeit an der Front des Gebäudekomplexes beim Eingangsbereich zu entwerfen. Das Werk befindet sich oberhalb der Treppenanlage zentriert zwischen Boden und Mauer. Auf diesem Niveau beginnt der Eingangsbereich des Amtsgebäudes, der links und rechts von Mauern begrenzt wird und bereits überdacht ist. Das Relief verbindet den Boden mit der Mauer, gibt der geöffneten Stirnseite des Eingangsbereiches Struktur und nimmt die Formensprache des Gebäudes auf, ohne dabei das Gesamtbild zu stören. Auch Gottfried Fuetsch bemühte sich um die Gestaltung des Eingangsbereiches des seinerzeit neu errichteten Amtsgebäudes.¹⁸⁸ Er gewann zwar nicht, erhielt aber den Auftrag für einen Fries aus Konglomerat im unmittelbar dahinter befindlichen Gangfoyer der Bezirkshauptmannschaft.¹⁸⁹

Wie man an diesem Beispiel gut erkennen kann, harmonieren Pirkner und Fuetsch mit ihren – wenn auch divergenten – Werken und Kompositionen im öffentlichen Raum sehr gut miteinander. Zudem sind Werke der beiden im profanen und sakralen Bereich immer wieder miteinander kombiniert worden.¹⁹⁰ Pirkners Bronzerelief ist durch geometrische Formen wie Rechtecke und Quadrate strukturiert, die im Grunde wieder die Gesamtform des Reliefs aufnehmen und im weiteren Sinne auch die des Gebäudes. Er variiert hier in der Tiefe des Reliefs durch nebeneinander und übereinander gelegte Rechtecke, die an einigen Stellen durch runde Elemente¹⁹¹ in der Komposition aufgelockert werden. Immer

¹⁸⁷ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

¹⁸⁸ Der Entwurf für das Gebäude ist das in der Arbeit bereits vorgestellte Werk „Konferenz“ (Abb. 7).

¹⁸⁹ Vgl. Bliem-Scolari 2009, S. 8.

¹⁹⁰ Als Beispiele sind unter anderem die Pfarre Heilige Familie in Lienz sowie die Landwirtschaftliche Lehranstalt Lienz zu nennen.

¹⁹¹ Es konnte nicht eindeutig geklärt werden, ob diese runden Elemente Köpfe und in weiterer Folge Menschen darstellen. Bei genauere Betrachtung kann man wiederholte Profilstudien im Relief erkennen. Da

wieder finden sich auch flachere, fast schon glatte Stellen, die sie durch das Aussparen der Relieffläche ergeben haben. Bei einem Atelierbesuch¹⁹² erwähnte Pirkner, dass es sich bei dem realisierten Werk eigentlich um die Innenseite des Reliefs handelt. Geplant waren zwei Seiten, eine Außenseite, die man beim Betreten der Bezirkshauptmannschaft erblickt, sowie eine weitere an der Rückseite, die man beim Verlassen sehen sollte. Aus budgetären Gründen konnte jedoch nur eine Reliefwand realisiert werden. Die ursprünglich geplante Innenseite ist heute die Außenseite.

Pirkner wollte das Thema „Wir [Menschen] sind der Staat“ umsetzen. Die erwähnte Außenseite sollte von der Entfernung einen Adler darstellen, welcher sich bei näheren Herantreten an das Gebäude in Menschenfiguren verwandelt hätte.¹⁹³

3.6.4 Ikarus¹⁹⁴ (Abb. 108 und 109)

Die griechische Mythologie und vor allem der Fall des Ikarus nehmen in Pirkners Werk eine wichtige Stelle ein. Repräsentativ für die unzähligen Skulpturen, Malereien und Skizzen, die er im Laufe der Jahrzehnte zu diesem Thema geschaffen hat, wird nun dieses eine vorgestellt. Ikarus wird im Moment des Fallens dargestellt, wobei die Dynamik und Spannung in der Skulptur kaum noch zu steigern wäre. In einer sich um die eigene Achse nach unten windenden Bewegung – mit dem Kopf voran – schnellt der gescheiterte Held mit den bereits verbrannten Flügeln zur Erde hinab. Die Sonne – in Form einer goldenen, glatt polierten, makellosen Scheibe – bildet das harmonische, in sich ruhende Gegenstück zum stark in Bewegung gesetzten Körper. Die Skulptur ist nicht auf eine Ansicht konzipiert, vielmehr erfahren die BetrachterInnen erst durch das Umschreiten das volle Ausmaß ihrer Brillanz. Der Ambivalenz von Oberfläche und Farbigkeit wird auch hier genügend Platz eingeräumt. Das Werk ist eine Bewegungsstudie par excellence und muss im Oeuvre Pirkners als eine wirklich besonders gelungene Arbeit hervorgehoben werden.

es sich aber um die ursprüngliche Innenseite des Reliefs handelt, kann hier nur die Vermutung aufgestellt werden, dass diese runden Elemente Menschen in Verbindung mit der Funktion des Ämterhauses darstellen. Näheres dazu siehe Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

¹⁹² Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

¹⁹³ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

¹⁹⁴ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

3.6.5 Felbertauernstraße¹⁹⁵ – „Die Begegnung“ (Abb. 110 bis 112)

Die Bronzeskulptur befindet sich am Lüftergebäude des Südportals der Felbertauernstraße. Das Motiv nimmt die Form des Tunnels auf, an dessen Seiten sich Figuren – links eine und rechts zwei – einander zugewandt die Hände reichen. Die Oberflächen der Figuren sind sehr stark aufgebrochen, Kanten, Furchen und übereinander gelegte Rechtecke bilden das Körpergerüst. Die sehr langen Hälse der Figuren und die sehr klein ausgefallenen Köpfe (vor allem bei der linken Figur) harmonieren nicht wirklich mit den Proportionen des Körpers, wobei dies nicht unbedingt als kompositorische Störfaktoren gesehen werden muss. Durch das einander zuwenden der Figuren wird die Form des Tunnel in den Körpern ein weiteres Mal wiederholt. Im Inneren des Tunnels ergänzt Pirkner die Komposition durch ein weiteres abstraktes Element, das von der rechten Innenwand in Richtung Tunnelzentrum ragt und von einer Kugel bekrönt wird. Vielleicht wollte er damit die Autos, die durch den Tunnel fahren oder die Bewegung allgemein ausdrücken.

Ogleich der Hängungsort nicht optimal ist bzw. das Werk eine durchaus bessere Präsentation erfahren könnte, besticht die vier Tonnen schwere Skulptur, die die verbindende Funktion des Straßentunnels symbolisiert, durch hohe Qualität. Auftraggeber war die Felbertauernstraße AG. Im Juni 1967 wurde die Straße feierlich vom Bundespräsidenten Franz Jonas eröffnet.¹⁹⁶ Bis zum heutigen Tag erfüllt die Felbertauernstraße eine dreifache Funktion: Sie ist die kürzeste innerösterreichische Verbindung zwischen Osttirol und Nordtirol, eine gut ausgebaute, winterfeste Nord-Süd-Strecke und ein wichtiger wirtschaftlicher Impulsgeber für den Bezirk Lienz.¹⁹⁷

Für die sechs mal vier Meter große Figurengruppe erhielt der Künstler eine Gage von 750.000 Schilling, eine enorme Summe, die in der Lokalpresse seinerzeit lange für Furore sorgte. Pirkner arbeitete etwa zwölf Monate lang am Werk. „Es stellt die verbindende Funktion des Tunnels zwischen den Lebensräumen nördlich und südlich des Alpenhauptkamms dar.“¹⁹⁸ „Das Kunstwerk symbolisiert die durch die Felbertauernstraße

¹⁹⁵ Die Felbertauernstraße nimmt in der Geschichte Osttirols eine wichtige Stellung ein. Sie verbindet Osttirol mit dem Pinzgau. Dank der Verkehrsfreigabe im Jahr 1967 konnte Osttirol innerösterreichisch an das Bundesland Tirol angebunden werden. In 5-jähriger Bauzeit wurde der 36 Kilometer lange neue Verkehrsweg mit einem 5313 Meter langen Scheiteltunnel errichtet, der am 25. Juni 1967 feierlich eröffnet wurde. (Vgl. Felbertauernstraße AG 2012, o. S.). Siehe dazu auch Abb. 1: Karte Tirol.

¹⁹⁶ Vgl. Kofler 2005, S. 229.

¹⁹⁷ Vgl. Kofler 2005, S. 230.

¹⁹⁸ Tiroler Tageszeitung 1974, o. S.

einander näher gebrachten Menschen, die über die lokale Bedeutung hinaus verbindende Funktion zwischen den Lebensräumen nördlich und südlich der Alpen.“¹⁹⁹

3.6.6 Europa (Abb. 113)

Der Raub der Europa ist ein bei Pirkner sehr beliebtes Thema der griechischen Mythologie. In dieser Arbeit ist, im Vergleich zu anderen Interpretationen Pirkners zu diesem Thema²⁰⁰, eine deutlich fließendere Sprache der Konturen evident. Europa ist aufrecht am Stier sitzend positioniert, die Arme weit nach vorne gerichtet und somit die Horizontale unterstützend. Der Stier ist in einer ruhenden Position dargestellt, das Schrittmotiv wird nur zaghaft angedeutet. Dynamik und Bewegung finden in diesem Stück mehr in der Struktur der Oberfläche als im Ablauf des Davonreitens statt. Bereits in diesem frühen Werk eines Stieres betont Pirkner die Rückenpartie und leitet einen daraus resultierenden Negativraum – der für ihn im Laufe der Jahrzehnte zu einem markanten Ausdrucksmittel wird – zwischen Europa und Tier ein. Der Stier selbst ist in seiner Physiognomie noch deutlich der narrativen Sprache entsprungen, bei späteren Darstellungen findet man eine brutalere Darstellung vor. Auch die Vorderbeine sind im Vergleich mit dem doch massigen Oberkörper etwas zaghaft ausgeführt. In späteren Arbeiten setzt Pirkner das Schrittmotiv viel deutlicher um und verändert durch die daraus resultierende Bewegung auch die Körperdynamik des Tieres.

3.6.7 Tratsch (Abb. 114 bis 116)

Diese Figurengruppe befindet sich im Hof des Bezirksgerichtes Lienz, zwischen Hauptplatz und Europaplatz, an einem runden Brunnenbecken. Dargestellt sind zwei überlebensgroße weibliche Figuren in Sitzposition, einander zugewandt und sich unterhaltend. Es ist eine in sich geschlossene Gruppe, die keinen Bezug zu den BetrachterInnen hat und auch nicht versucht, mit dem Umfeld zu interagieren. Die Figuren scheinen in ihrer Unterhaltung wie unbeobachtet und nur auf den Tratsch konzentriert zu sein. Und doch kommuniziert diese Arbeit Pirkners mit den BetrachterInnen, wenn auch nur indirekt. Denn das Innehalten sowie das unumgängliche Erraten bzw. Suggestieren,

¹⁹⁹ Vgl. Pizzinini 1974, S. 37.

²⁰⁰ Vgl. hierzu Abb. 123.

worum es den zwei Figuren wohl geht, führt zu einem Moment, in dem eine Beziehung zwischen Mensch und Kunst stattfindet. So formuliert Pirkner treffend zu diesem Werk seine Gedanken: „Manche Plastiken sind wie Momentaufnahmen: eine Bewegung, die mich fasziniert, eine kleine Szene, die ich festhalte.“²⁰¹

Wie einem Zeitungsartikel der Tiroler Tageszeitung zu entnehmen ist, war Pirkner alles andere als zufrieden mit diesem Werk. Das relativ geringe Honorar von 200.000 Schilling zwang ihn dazu, die Figurengruppe selbst zu gießen. Da er keine Gießerei finden konnte, die für eine Zusammenarbeit zu diesem Preis bereit war, stieg er bei diesem Werk quasi mit Null aus.²⁰²

3.6.8 Wagenrennen (Abb. 117)

Ammann beschreibt dieses Werk als höchst dynamisch und expressiv:

„Die Spannung und Bewegung in der monumentalen Gruppe des „Wagenrennens“ kann in ihrer raumgreifenden Dynamik und virtuoson Modellierung kaum von einer Plastik der Gegenwart in Tirol überboten werden. All seine Ausdrucksmöglichkeiten und bildhauerischen Facetten ließ er hier einfließen. [...] Keine Studie, kein spontaner Entwurf, auch keine Modellstudie kann diese Vitalität von Formung widerspiegeln.“²⁰³

Diese sich in Kitzbühel befindliche Komposition ist voll und ganz der Bewegung und der daraus resultierenden Kraft gewidmet. Die Dynamik wird durch Pferde in rasendem Galopp veranschaulicht, die in einer Herde – an manchen Stellen kaum mehr voneinander zu unterscheiden – einen Wagen mit sich ziehen. Ammann hat mit seiner Behauptung, keine dynamischere Figurengruppe in Tirol gesehen zu haben, Recht behalten. Seine Aussage hat auch heute noch Geltung. Was diese Gruppe so besonders macht, ist auf den ersten Blick gar nicht zu erkennen, weil sie vor dem äußeren und inneren Augen – und damit imaginär – an den BetrachterInnen vorbeirauscht. Es bedarf viel Zeit, die gesamten Bewegungsabläufe überhaupt fassen zu können, denn die Pferde galoppieren nicht nur nach vorne, sondern auch nach links und rechts, was der Skulptur eine immens raumfüllende Eigenschaft verleiht. Die vorderen Tiere sind stark geduckt und vermitteln

²⁰¹ Pirkner 1998, S. 51.

²⁰² Vgl. Tiroler Tageszeitung 1987, o. S.

²⁰³ Pirkner 1998, S. 92.

volle Bewegung und Kraftanstrengung, wie selten bei einer Skulpturengruppe Pirkners zum Ausdruck gebracht wurde.

Der extreme Zug von vorne nach hinten wird durch die stark waagrecht orientierte Komposition nochmals hervorgehoben. Da ein vertikaler Akzent die Gruppe ins Kippen bringen würde, entschloss sich Pirkner, die hinteren zwei Pferde nach links und rechts außen streben zu lassen, um diesem Zug eine gewisse Kraft entgegenzusetzen.

3.6.9 Moloch (Abb. 118)

Diese Arbeit ist für die Entstehungszeit (1989) eine überaus abstrakte Interpretation Pirkners. Hier scheint mehr die Bewegung als das Thema und dessen realistische Umsetzung im Vordergrund zu stehen, denn das Tier ist nur mehr in Ansätzen durch die groben Umrisse und seine Hörner zu erkennen. Der starke Zug der vom Moloch ausgehenden Bewegung von links nach rechts ist sowohl in der Gesamtkomposition des Körpers als auch in vielen einzelnen Details zu erkennen. So sind die waagrechten, parallel geführten Ausläufer an den Seiten des Tieres sowie die sich nach hinten verjüngende Form nichts anderes als die dargestellte Kraft der Bewegung. Pirkner spielt mit der Oberfläche, er bricht sie auf und schafft am Rücken den für ihn so typischen und immer wieder bei seinen Bullen vorkommenden Negativraum.

3.6.10 Moloch Verkehr (Abb. 119 und 120)

Interessant ist, dass diese Version eines Molochs in kurzen Zeitabstand zur eben vorgestellten entstanden ist, aber sich doch deutlich in Komposition unterscheidet. Hier geht Pirkner wieder einen Schritt in Richtung realistische Darstellung und bewegt sich damit auch hin zum sich einige Zeit später entwickelnden Formenkanon der Bullengruppe.

Erneut setzt er das Hauptaugenmerk auf den Bewegungsablauf des Tieres, wobei er den vorderen Teil des Körpers und vor allem die Rückenpartie betont. Der hintere Teil des Molochs verjüngt sich drastisch und hebt dadurch den vorderen umso mehr hervor. Besonders auf die Muskelpartien legt Pirkner hier mehr Aufmerksamkeit als bei anderen Stierkompositionen. Das ist deutlich an den Schulterpartien, dem Kopf und der Nackenregion zu erkennen. Glatte Flächen scheinen kaum oder nur in geringer Ausführung

zu finden zu sein. Ein ebenfalls bekannter Kunstgriff Pirkners ist die Integration des Negativraums am Rücken, an der Unterseite und zwischen der Kopf- und Schulterregion. Auch der Oberfläche wird wiederum gebührend Aufmerksamkeit verschafft, indem er sie den BetrachterInnen mannigfach präsentiert.

3.6.11 Tanz²⁰⁴ (Abb. 121 und 122)

Dieses Werk gleicht einer Bewegungsstudie mit deutlich abstrakten Anklängen, mit starker Betonung der glatten Fläche des Körpers und stellt ein Paradebeispiel für ein spätes Werk Pirkners dar. Alle Kriterien seiner Spätwerke werden hier (wie ebenso beim später folgenden Werk, dem „Pferdekopf“ (Abb. 125)) erfüllt: Betonung der glatten Fläche, Bevorzugung der abstrakten Interpretation, Reduktion in der Darstellung und die Notwendigkeit der Allumsichtigkeit, um das Werk visuell begreifen und interpretieren zu können.

Erst durch die verschiedenen Blickwinkel wird das vollständige Begreifen der Arbeit möglich. Dementsprechend entfaltet sich mit dem Umschreiten der BetrachterInnen die durchaus dominante Ebene der Bewegung, die vielleicht auf den ersten Blick nicht eindeutig erkennbar ist. Das Öffnen der Figur und im weiteren Sinne auch der Form scheint eine notwendige Maßnahme zu sein. Die Figur nimmt stärker denn je Raum in Anspruch, um das deutlich hervorgehobene Schritt- oder Tanzmotiv und den definierten Körper wirken lassen zu können. Die glatte Fläche der Skulptur kann in einer zweiten Bedeutungsebene auch die fließende, vom Körper ausgehende Bewegung suggerieren.

3.6.12 Europa 1997 (Abb. 123)

Es ist eine ungemein dynamische Komposition: Der Stier befindet sich gerade in höchster Geschwindigkeit und reitet mit Europa am Rücken davon. Der Körper der Europa nimmt die Geschwindigkeit des Stieres auf und scheint jeden Moment von seinem Rücken zu fallen. Europa ist überaus weiblich und lasziv dargestellt und bildet das ideale Pendant zum kräftigen, maskulinen Stier. Proportion, Komposition und Gestik sind besonders vortrefflich ausgeführt. Die vom Bullen ausgehende Kraft wird durch eine stark

²⁰⁴ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

ansteigende Diagonale in der Figurengruppe, die vom linken Huf des Tieres ihren Ausgang nimmt, ausgelöst und mündet in die Körperachse der Europa. Dem entgegen wirkt der stark horizontal konzipierte Tierkörper mit seiner ganzen Masse. Die zwischen dem Stierrücken und den Beinen der Europa entstehende Lücke ist ein notwendiger Kunstgriff Pirkners. Ohne diesen Negativraum würde die Gruppe zu massig und unbewegt erscheinen, zudem hätte Europa keine Möglichkeit gehabt, neben dem gewaltigen Tier Eigenraum und Dynamik zu erzeugen.

Unverkennbar ist das typische Motiv des Bullen, in diesem Fall des Stieres, das sich uns nur wenige Jahre später auch bei Pirkners Hauptwerk – der Bullengruppe in Fuschl – zeigt. Außerdem sind in früheren Kompositionen wie dem Denkmal der Hochwasserkatastrophe und den Moloch-Arbeiten Anklänge zu erkennen. Trotz allem ist das Werk als ein autonomes zu sehen und nicht als eine Studie von vielen.²⁰⁵

3.6.13 Torso²⁰⁶ (Abb. 124)

Der Torso ist seit Jahrtausenden eines der beliebtesten Motive der Bildhauerei, an dem für keinen Künstler ein Weg vorbeiführt. Bei Pirkner findet sich der – vorzugsweise weibliche – Torso in Malerei, Plastik und Skulptur sehr oft. Gerne experimentiert er mit den Grenzen zwischen der traditionellen Darstellung der Thematik und einer abstrakten Interpretation. Bei diesem Werk beginnt er sich von der naturalistischen Formgebung zu entfernen, er hebt Partien hervor und reduziert dafür andere. Es scheint ihm hier mehr auf die Bewegung an sich und die Beschaffenheit der Oberfläche anzukommen. Glatte fließende Flächen wechseln sich mit akzentgebenden, aufgebrochenen, poröseren Stellen ab. Kompositorische Feinheiten wie Muskelpartien werden ausgespart und durch geometrisch anmutende Tendenzen – wie beispielsweise bei der Hüfte – ersetzt. Aufgrund der Verlängerung des linken Beines und dessen optischer Fortführung durch die rechte Schulter bekommt die Komposition einen stark vertikalen Zug. Da sich der Körper in einer leichten Windung befindet, wird den BetrachterInnen bereits unmittelbar auf den ersten Blick Räumlichkeit und Bewegung suggeriert.

²⁰⁵ Das betonte Pirkner immer sehr deutlich bei Gesprächen und Interviews. Jedes Werk, in dem ein Bulle vorkommt, ob grafisch oder dreidimensional, muss als autonom und damit für sich stehen, auch wenn Ähnlichkeiten bezüglich Stil oder Komposition die BetrachterInnen dazu verleiten, verschiedene Werke zu einem zusammenzufassen.

²⁰⁶ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner 14.03.2012.

3.6.14 Pferdekopf²⁰⁷ (Abb. 125)

Der „Pferdekopf“ ist das – auch in Pirkners Augen – wohl abstrakteste Werk in seinem Oeuvre. Es steht seiner Meinung nach an der Grenze zur Abstraktion, wobei hier das Maximum ausgeschöpft worden ist. Bei dieser wie auch bei der zuvor vorgestellten Arbeit „Tanz“ (Abb. 121 und 122) und „Pferd“ (Abb. 126 und 128), bei denen sich Pirkner an der Grenze zur Abstraktion positioniert, nimmt die glatte Fläche einen sehr prominenten Platz ein. Es erscheint fast wie eine simple Faustregel für Pirkners dreidimensionale Arbeiten zu sein: Je mehr glatte Flächen bei einem Werk vorhanden sind, desto abstrakter ist die Interpretation des jeweilig dargestellten Themas. Jedoch bleibt er an diesem entscheidenden Moment stehen und tritt nicht in die Abstraktion oder gar in die Gegenstandslosigkeit. Die Form bestimmt immer noch den Gegenstand und lässt die BetrachterInnen nicht in Ungewissheit – das Dargestellte ist noch erkenn- und lesbar. Der Pferdekopf ist in der Tradition einer Büste auf einem Sockel positioniert. Runde, fließende Formen wechseln sich mit geraden ab, wobei sich der Kopf nach unten hin stark verjüngt und am Sockel fast zu balancieren scheint. Das maximale Ausmaß der Breite ergibt sich am Hinterkopf im oberen Drittel. Konzipiert ist der Pferdekopf aus zwei Teilen, genau in der Mitte der Büste sind diese durch einen Steg miteinander verbunden.

3.6.15 Pferd²⁰⁸ (Abb. 126 und 128)

Dieses auch erst in den letzten Jahren entstandene Werk reiht sich in die Tradition vieler anderer in diesem Zeitraum ein. Auffällig sind hier die betonte Spielerei mit geometrischen Formen, aber auch das Aufbrechen selbiger und das Wechselspiel der Oberflächenbeschaffenheit, was seinen Höhepunkt in der Bullengruppe erreichen wird. In diesem Sinn kann man hier also von einer Art Vorreiter sprechen, denn die rauen, grob bearbeiteten Flächen wechseln sich mit glatt polierten ab und schaffen dadurch Spannung und Dynamik. Das Pferd, von geometrischen Formen definiert und weit entfernt von der Physiognomie eines echten Pferdes, ist in einer starren oder zumindest in sich ruhenden Position komponiert. Hier fehlt eindeutig die Kraft, die Bewegung und das Wesen des Tieres – damit stellt die Arbeit den abstrakten Gegensatz zu anderen Tierdarstellungen (bis auf den Pferdekopf) in Pirkners Oeuvre dar. Was der Künstler in dieser Darstellung

²⁰⁷ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

²⁰⁸ Vgl. Hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

versucht, entspringt einer ganz anderen Intention. In diesem Werk geht es um die Form, den Umriss, die Fläche, das Material und die Interaktion der genannten Faktoren. Eine weitere durchaus interessante Beobachtung ist die deutlich vorhandene Ähnlichkeit dieses Werks mit der Komposition „Pferdekopf“ (Abb. 125). Vor allem in Bezug auf die Anlage und die Reduktion auf das Wesentliche scheinen sie einige Parallelen zu haben. Diese Figur wurde von der Berliner Gießerei Noack gegossen, jene die auch für die Bullengruppe ausgewählt wurde. Pirkner betonte in Gesprächen sehr oft, dass die Wahl des Gießers entscheiden für das Werk sei, und schwärmte von Noacks präzisen Umsetzung seiner Vorstellungen und Visionen – vor allem im Bezug auf die Oberflächenbearbeitung.²⁰⁹

3.7 Brunnenanlagen – Ausgewählte Beispiele

Für Aufträge von Brunnenanlagen bzw. deren Realisation waren sowohl Pirkner als auch die AuftraggeberInnen stets dankbar, nehmen seine Umsetzungen doch immer einen besonderen Stellenwert ein. Die folgenden Beispiele sollen Pirkners Verständnis für das Element Wasser, dessen inhaltliche und kompositorische Verschmelzung mit dem Dargestellten sowie sein Auge für die um den Brunnen befindliche Umwelt zeigen. Arbeiten, in denen er Wasser integrieren konnte oder sollte, erfreuten ihn besonders, dementsprechend gibt er dem Element immer eine aktive, inhaltliche oder gar szenenverbindende Rolle.

3.7.1 Floriani-Brunnen am Hauptplatz in Lienz (Abb. 129 bis 132)

Das Werk aus dem Jahr 1956 ist eine Treiarbeit aus Kupferblech und wurde 1959 am Lienzener Hauptplatz aufgestellt.²¹⁰ Bei dieser Brunnenanlage handelt es sich um ein Geschenk des Künstlers an die Stadt.²¹¹ Warum es überhaupt zur Ausführung und zum Motiv des heiligen Florian kam, ist schnell erklärt. Die Bezirkshauptstadt wurde in den vergangenen Jahrhunderten immer wieder von furchtbaren großflächigen Bränden heimgesucht und hatte daher besonderen Anlass, die Huld des Heiligen zu erleben.

²⁰⁹ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

²¹⁰ Vgl. Pizzinini 1974, S. 207.

²¹¹ Vgl. Manfreda 1959, o. S.

Einblicke in die Feuerordnung der Stadt von 1609 und einem Antrag des Stadtrichters von 1723 bezeugen dies²¹². Die historischen Ereignisse begründeten eine Tradition, nämlich die Florianiprozession, die jedes Jahr im Mai in der Lienzer Altstadt und um diesen Brunnen stattfindet.²¹³ Um der Bürgern und der Stadt ein ständig sichtbares Wahrzeichen der Verehrung des Heiligen zu geben, entschloss man sich, eine Brunnenanlage am Hauptplatz aufzustellen.

Die Figur ist im Zentrum einer Serpentschale, auf leicht erhöhtem Sockel in Richtung Rathaus positioniert. Der Heilige ist der Tradition entsprechend in Rüstung dargestellt. Am linken Unterschenkel der Figur lehnt das Stadtwappen von Lienz, das in Erinnerung an die vielen furchtbaren Brände noch von einer Flamme bedroht wird. Doch der Heilige Florian neigt bereits den Kopf nach unten, und löscht mit einem Gefäß die Stadt bedrohenden Flammen. Pirkner verbindet hier Stadthistorie, Darstellungstradition des Themas und künstlerischen Ausdruck in einer Brunnenanlage. Zudem sei noch darauf hingewiesen, dass Treibarbeiten in diesen Dimensionen eine beachtliche körperliche Anstrengung bedeuten und genaueste Kenntnisse sowie Erfahrung in der Technik und der Materialbearbeitung verlangen.

In einem Artikel des Osttiroler Boten von 1959 widmet sich Prof. Manfreda dem Objekt etwas genauer. Vor allem über den Aufstellungsort der Brunnenanlage die an dieser Stelle schlecht in Szene gesetzt wird, äußert er sich kritisch, denn der Brunnen befindet sich im oberen Drittel des Platzes umgeben von zwei Bäumen schlecht sichtbar für die Bevölkerung.²¹⁴ Manfreda wird wohl auch die nichtvorhandene Interaktion von Brunnenanlage und Platz damit gemeint haben, ein Ansatz der durchaus nachvollziehbar ist. Jedoch lobt er die frühe Arbeit Pirkners als ein „in arbeitstechnischer Hinsicht Musterbeispiel ersten Ranges und künstlerisch bedeutungsvoll.“²¹⁵ Die im Text erwähnte Disharmonie der in S-Kurve dargestellten Figur, die sich auf die Proportion der Arme, Beine und des Kopfes bezieht, sieht er jedoch nicht als eine fehlende Erfahrung im Umgang mit dem Material oder der Größe der Figur, sondern eher als „besonderen Reiz

²¹² Weiterführende Literatur: Beimrohr 2009.

²¹³ Vgl. Kneschaurek 1959, o. S.

²¹⁴ In wie weit Pirkner hier Einfluss auf den Aufstellungsort hatte, konnte nicht eindeutig aufgeklärt werden. Da der Brunnen aber sehr wenig Raum beansprucht und er am unteren Drittel des Platzes positioniert wurde, kann man (in Hinblick und Vergleich auf andere Brunnenanlagen von Pirkner) davon ausgehen, dass Pirkner hier wenig bis keinen Einfluss auf die Gestaltung der unmittelbaren Umgebung hatte.

²¹⁵ Manfreda 1959, o. S.

des künstlerischen Erlebnisses.²¹⁶ Auf der anderen Seite kritisiert Manfreda das Fehlen der „plastischen Durcharbeitung des Werkes an der gefühlsmäßigen Konsequenz und der verständnismäßigen Logik“.²¹⁷ Zudem scheint das Wasserbecken in seinen Augen mit der Figur nicht zu harmonieren. Das heutige Becken wurde vor einigen Jahren nach einer Reparatur des Brunnens ausgetauscht,²¹⁸ jedoch kann man auch bei diesem nicht wirklich von einer gelungenen Lösung sprechen, da die Treibarbeit mit dem heutigen Steinbecken keineswegs harmoniert. Einen interessanten Ansatz gibt Manfreda in Hinblick auf die Rückenansicht der Figur, die seiner Meinung nach die „vollendetste“²¹⁹ und gelungenste ist, da sie „normal proportioniert zu sein scheint, was man von der Seiten- oder Vorderansicht nicht sagen kann“.²²⁰ Eine durchaus interessante und auch zutreffende Beobachtung, die erst mit dem vollständigen Umschreiten der Anlage nachvollziehbar wird. Die Arm- und Handbewegung wertet Manfreda als von einer „künstlerisch vollendeten Anmut“.²²¹ Pirkner erwähnte in Gesprächen zu dieser Arbeit, dass er das Thema in dieser Form nicht mehr umsetzen würden, jedoch sei ihm die qualitative Ausführung seiner Treibarbeit hoch anzurechnen.

3.7.2 „Spiel mit dem Wasser“²²² (Abb. 133 bis 135)

Anlass für den Bau des Brunnens war das Anliegen der Sparkasse Innsbruck-Hall, den Pöhacker-Brunnen auf dem hoch frequentierten Platz in der Stadtmitte (in Innsbruck) durch einen neuen zu ersetzen, da der alte zu klein und auffällig im Verhältnis zum Platz war. Im Rahmen eines tirolweiten Wettbewerbs, an dem sich 51 KünstlerInnen beteiligten, rief die Sparkasse zu Entwürfen auf. Eingereicht wurden jedoch lediglich 31, darunter waren wiederum nur wenige, die sich mit der Neugestaltung des Platzes befassten.²²³

²¹⁶ Manfreda 1959, o. S.

²¹⁷ Manfreda 1959, o. S.

²¹⁸ Vgl. Manfreda 1959, o. S.

²¹⁹ Manfreda 1959, o. S.

²²⁰ Manfreda 1959, o. S.

²²¹ Manfreda 1959, o. S.

²²² Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

²²³ Vgl. Buzas 1979, o. S; noch zu diesem Zeitpunkt war die Identität Pirkners unbekannt.

Pirkner nahm an der Ausschreibung anonym unter der Nummer „280.979“ teil und gewann den Wettbewerb.²²⁴

Der Brunnen ist aufgrund seines ursprünglichen Aufstellungsortes – dem Sparkassenplatz in Innsbruck – umgangssprachlich als „Sparkassenbrunnen“ bekannt. Heute befindet er sich im Privatbesitz des Künstlers und ist in seinem Garten aufgestellt. Er erwarb die Anlage, nachdem sie in der Landeshauptstadt abmontiert wurde, zurück. Diese Geste zeigt Pirkners emotionale Bindung zu diesem Werk. Im Sockel des Brunnens ließ Pirkner den Handabdruck seines Sohnes Gidi anbringen. „Ich war 50 Jahre alt, als mein Sohn Gidi zur Welt kam. Dieser stärkste Eindruck meines Lebens hat natürlich Spuren hinterlassen. Der Handabdruck des Kindes ist im Sockel des Innsbrucker Brunnens verewigt.“²²⁵

Die monumentale Anlage mit den Maßen 7 mal 4,5 Metern bot in Innsbruck eine eher unkonventionelle, aber sehr elegante Lösung, denn der Brunnen wurde in die räumliche Situation integriert (Abb. 133). Ein aus Kopfsteinpflaster gelegtes Rund um den Brunnen mit einer leichten Wölbung übernahm die Funktion eines Beckens und passte sich sehr dezent und fast schon fließend wie das Wasser selbst an den umliegenden, ebenfalls gepflasterten Raum an. Der Brunnen ist in drei Achsen angelegt, die von je einer an einer Harfe spielenden, weiblichen Figur gebildet wird. Sie sind Rücken an Rücken positioniert, daher gibt es keine Interaktion zwischen den Figuren. Sie sollen die drei Flüsse Isel, Drau und Inn symbolisieren, die durch Nord- und Osttirol fließen. In Physiognomie, Ausdruck und Komposition unterscheiden sich die drei Figuren kaum. Die runde Form des Bodenbeckens wird in der Komposition durch die kolossalen Harfen und die axiale Anordnung der Figuren nochmals betont und aufgenommen. Besonders elegant ist die Lösung der Saiten, die sich als Wasserfäden äußern (Abb. 134). Vor allen die Finger der musizierenden Figuren sind mit größter Präzision ausgeführt und rufen beim Betrachten dieser imaginäre Melodien hervor. Auf diese Weise dringt Pirkner in eine weitere Dimension vor, denn somit wird Wasser zum optischen wie auch akustischen interaktiven Gestaltungselement. Die Wasserstrahlen mühen in den Fuß der jeweiligen Harfe, welcher ein kleines Becken bildet, und plätschert über diese hinunter in das Bodenbecken. Damit nimmt er auch bei den kleinen Becken auf die zuvor genannte, dreiachsige Anlage Bezug. Der untere Bereich des Brunnens mit seiner filigranen Ausführung steht stark im Kontrast zum wuchtig ausgeführten Figurenensemble.

²²⁴ Tiroler Tageszeitung 1979, o. S.

²²⁵ Pirkner 1998, S. 20.

Den großen Erfolg dieses Brunnens (aber auch allgemein gültig im Bezug auf Pirkners Werke) führt Ammann auf die damalige Situation am schaffenden Kunstmarkt und das damalige Kunstverständnis zurück. In einer Zeit, als österreichische zeitgenössische Kunst in den Visionen Wotrubas in vielen öffentlichen Kunstwerken Anklang fand, setzte Pirkner mit seiner Brunnenanlage dieser vorherrschenden Strömung etwas entgegen und traf auf skurrile Art den Puls der Zeit. Seine auf Figuration konzentrierten Werke fanden regen Anklang und große Begeisterung bei der Bevölkerung und den AuftraggeberInnen.²²⁶

3.7.3 Brunnenanlage Peggetz – „Vier Jahreszeiten“²²⁷ (Abb. 136 bis 142)

Der Brunnen befindet sich vor der Landwirtschaftlichen Lehranstalt Lienz (LLA-Lienz) im Ortsteil Peggetz. Die zweistufige Brunnenanlage besteht aus einem sechseckigen Becken und einem sich aus dem Zentrum erhebenden zylinderförmigen Sockel, auf dem ein weiterer, etwas breiterer Zylinder aufgesetzt ist. An dessen Fläche sind die vier Jahreszeiten figural dargestellt, die aufgrund ihres geringen Abstandes zueinander und der Ausrichtung der Figuren miteinander interagieren und die Form des Runds in der Gesamtkomposition aufnehmen. Pirkner hat bei dieser Anlage sehr narrativ und mit Attributen gearbeitet. Auch hier bindet Pirkner das Wasser als aktives Element in die Komposition mit ein. Es verbindet die vier Hauptachsen miteinander und verleiht dem Werk durch das Plätschern und Rauschen Leben. Künstliche Lichtquellen befinden sich in Form von Spots im Becken – jeweils gegenüber dem Frühling und dem Sommer sowie zwischen Herbst und Winter. Das Programm ist im Uhrzeigersinn zu lesen.

Der Frühling (Abb. 137), in Form von zwei weiblichen Figuren, die mit Blumengirlanden verziert bzw. bekrönt sind, scheint die dynamischste Jahreszeit zu sein. Jene Figur, die ihre Arme abgewinkelt nach oben hebt und ihren Kopf umfasst, bricht mit ihrem linken Unterschenkel deutlich aus der Fläche des Zylinders aus. Vielleicht ist dies ein stilistischer Eingriff, um den BetrachterInnen einen Anfang bzw. ein Ende in visueller Hinsicht zu geben. Beide Figuren sind mit ihren Körpern nach links (von den BetrachterInnen aus) gewandt – in die Richtung des Sommers. Vor allem die linke Figur betont diese Körperhaltung nochmals durch ihre Blickrichtung, während die rechte etwas in sich gekehrt wirkt.

²²⁶ Vgl. Ammann 2010, S. 12.

²²⁷ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012

Der Sommer (Abb. 138) bekommt vom Herbst keine kompositorische Einleitung. Was die Figur besonders spannend macht, sind die sich wiederholenden Zitate der anderen Figuren. Man erkennt sofort das Schrittmotiv und das angewinkelte Bein, das bereits den Frühling kennzeichnete. Die vordere Figur ist damit beschäftigt, Heu auf dem Rücken zu tragen, die dahinter befindliche ist in Hinblick auf ihre Körperhaltung in Richtung Frühling konzipiert.

Der Herbst (Abb. 139) zeigt sich mit seinen typischen Attributen – Getreide und Weintrauben. Das Ensemble ist wieder aus zwei Figuren komponiert. Pirkner fügt Rinderköpfe im unteren linken Bereich hinzu, die sich in Richtung des Sommers drehen. Die Konzentration der Gruppe gilt den bereits angesprochenen Gaben. Diese sind durch ihre detaillierte Ausführung sowie ihren plastischen, deutlich von der Figurenfläche hervorgehobenen Aufbau als visuelles Zentrum betont, zudem befinden sie sich auch noch im kompositorischen Zentrum. Auffallend ist hier der proportionale Unterschied der zwei Figuren, der möglicherweise eine Perspektive in die Anlage bringen soll.

So wie sich der Frühling in kompositorischer Sicht der Vertikale nähert, so kann man das beim Winter (Abb. 140) auf die Horizontale adaptieren. Die Figurengruppe bestehend aus zwei Erwachsenen – einer Frau und einem Mann – sowie einem Kind und einem Säugling. Mutter und Vater sind bis auf ihre Köpfe relativ flach ausgearbeitet und scheinen fast eine Fläche mit dem Zylinder zu bilden. Der Vater tritt mit den Schultern und dem Kopf etwas aus dieser Fläche hervor und verbindet die Gruppe mit seinen sich öffnenden Armen. Eine unheimlich gut getroffene Intimität im Moment des Stillens wird zwischen Mutter und Kleinkind erzeugt, ebenso beim Vater, der liebevoll auf das andere Kind blickt und es beschützend an der Schulter hält.²²⁸ Dieses zweite Kind blickt jedoch nicht zur Familie auf, sondern neigt den Kopf in Richtung Herbst, was dazu führt, dass zwischen den Jahreszeiten auch kompositorische Übergänge (gegen die Leserichtung) stattfinden.

Das Wasser verbindet die einzelnen Achsen bzw. Punkte miteinander und lädt die BetrachterInnen durch seinen immerwährenden Lauf zum Umschreiten ein, um den gesamten Zusammenhang zu verstehen. Diese Dynamik, die auslöst, die Anlage umschreiten zu wollen, wird auch durch die Komposition hervorgerufen: Die Figuren sind miteinander verbunden, und die Achsen (im Sinne von ausgestreckten Armen,

²²⁸ Interessant zu beobachten ist bei diesem Brunnen, dass Pirkner diesen Kunstgriff angewandt hat. Zwischen den Jahreszeiten findet man je einen Übergang, von einer Seite aus agierend, von der anderen Seite antwortend. Dies entspricht aber nicht immer der Leserichtung. Dies kann man zweierlei interpretieren: Entweder ist es als ein gewollter Rhythmus von Nichtbezug – Bezug – Bezug – Nichtbezug usw. zu betrachten und damit als Resultat von sich aufeinander beziehender Gruppen zu lesen. Oder Pirkner wollte durch den nicht regelmäßigen Rhythmus einfach einen Bruch und damit Dynamik in der Abfolge erzielen.

Blickrichtungen oder Kopfneigungen etc.) signalisieren dem Auge, den Blick weiter zu bewegen. Anhand der narrativen Darstellung der Thematik können die BetrachterInnen bereits erahnen, dass und/oder wie die Geschichte weiter fortgesetzt wird.

3.7.4 Brunnenanlage in Wattens – „Lebenszyklen“ (Abb. 143 und 144)

Der Brunnen befindet sich vor der Marienkirche in Wattens in Nordtirol. Anlässlich der Markterhebung der Gemeinde im Jahr 1984 erhielt Pirkner den Auftrag, dem Zyklus des Menschenlebens ein Denkmal zu setzen. Die auf vier Ansichten konzipierte Brunnenanlage zeigt Kindheit, Familie, Jugend und Alter und repräsentiert somit die Lebensabschnitte eines Menschen. Der Brunnen misst etwa 4 mal 3,5 Meter. Die Figuren sind auf einem flachen Zylinder, der das Becken bildet, wie bei einer Kompassrose in vier Richtungen angeordnet. Ammann beschreibt die Anlage folgendermaßen:

„Welch gewaltige körperliche Anspannung hinter der Gestaltung dieser großen Körper steckt, spürt man bei den Großfiguren für eine Brunnenplastik in Wattens, die aus Anlass der Markterhebungsfeiern am Platz vor der neuen Kirche aufgestellt wurde. Die vier Lebensabschnitte sind am Brunnenrand gruppiert, nehmen symbolische Szenen aus dem Alltag wahr. Vom Auftrag her war die Beziehung zur Kirche in die motivliche Gestaltung einzubinden. Pirkner sah die ganze Thematik globaler: Die Kirche sind die Menschen, die wachsen und vergehen, aber immer präsent bleiben. Das Wasser als fließendes und stets erneuerndes Element, als Wechselspiel im Alltag der Kirche, wird zu einem bildbestimmenden Faktor.“²²⁹

„Der Brunnen ist gleichermaßen (bleibende) Erinnerung wie Symbol. Erinnerung an die Markterhebung des Ortes, Symbol für die Einbeziehung der gesamten Bevölkerung in den umfangreichen Festregen.“²³⁰

Parallelen zur Brunnenanlage „Vier Jahreszeiten“ (Abb. 136 bis 142) sowie der Arbeit „Tratsch“ – vor allem im Bezug auf das Sitzmotiv (Abb. 114 bis 116) sind offenkundig. Beide Anlagen (die der „Vier Jahreszeiten“ als auch die der „Lebensalter“) sind auf vier Achsen mit jeweils einem repräsentativen Ausgangspunkt gestaltet und weisen in Hinblick auf Becken und Gesamtkomposition die Form eines Zylinders auf.

Das Rund, das die BetrachterInnen veranlasst, die Anlage umschreiten zu wollen, wird auch durch die Komposition hervorgerufen. Das Wasserbecken stellt in diesem Fall den Ort dar,

²²⁹ Pirkner 1998, S. 88.

²³⁰ Tiroler Tageszeitung 1985, o. S.

an dem sich die Figuren treffen, dort sind alle versammelt. Natürlich ist Wasser wegen seiner Kostbarkeit ein wichtiges Gut im Leben und steht auch für dieses. Jedoch gibt Pirkner hier dem Wasser eine eher sekundäre Funktion. In dieser Anlage verbindet das Element die Figuren nicht miteinander und nimmt daher eher eine passive Rolle ein. Jede der vier Figurengruppen ist als autonom zu sehen und scheint auch nicht wirklich mit den drei weiteren zu kommunizieren. Pirkner variiert hier, es gibt geschlossen wie geöffnete Gruppen, es gibt dynamische Figuren und eher in sich gekehrte. Das Programm kann in der Chronologie des Lebens gelesen werden, diese Betrachtungsweise ist aber nicht zwingend. Auch vom Gesichtstypus her sind bei manchen Figuren Anklänge an „Tratsch“ (Abb. 114 bis 116) erkennbar.

3.7.5 Brunnenanlage in der Moarfeldsiedlung in Lienz (Abb. 145 bis 147)

Eine für Pirkner relativ zurückgenommene Komposition ist die Brunnenanlage in der Moarfeldsiedlung im Norden von Lienz. An einem kreisrunden Becken arrangiert er Figuren – Erwachsene und Kinder – als ein Familienensemble. Sie bilden ein harmonisches Ganzes, in sich geschlossen und ruhend. In Annäherung an eine Dreieckskomposition blicken die Figuren nahezu alle in dieselbe Richtung und wirken daher nur wenig lebendig. Einzig das kleine Kind am rechten Rand der Gruppe ist durch sein Nachvornebeugen und die im Vergleich zu den anderen Figuren stark ausgeprägte Mimik ein dynamischer Akzent. Die anderen Figuren, deren Köpfe in einer Diagonale aufeinander folgen, verschmelzen fast mit ihren Körpern. Interessanter könnte man fast schon die Rückseite der Figurengruppe finden, sind hier doch noch weitere Figuren von Kindern angebracht (Abb. 147). Von der Hauptansicht (vorne) erahnt man weder in der Komposition noch in der Gestik der Figuren, dass sich an deren Rücken noch weitere Familienmitglieder befinden. Warum Pirkner hier so gearbeitet hat, konnte nicht eindeutig geklärt werden. Eine ähnliche Herangehensweise ist aber bei einer anderen Brunnenanlage Pirkners – den „Lebenszyklen“ in Wattens – zu erkennen (Abb. 143 und 144). Auch hier gibt es eine Figurengruppe mit Kindern, die sich zum Teil hinter den Rücken der Eltern verstecken. Beim Brunnen in Wattens fällt dies jedoch nicht annähernd so deutlich auf, denn die Anlage ist freistehend konzipiert, jene in der Moarfeldsiedlung ist zum einen nur auf eine Achse angelegt, zum anderen von stark bewachsener Grünfläche umgeben.

3.8 Awards²³¹

Im Zuge der Zusammenarbeit mit Red Bull fertigte Pirkner in den letzten Jahren zwei Awards – den World Sports Award, der in England, und den Taurus World Stunt Award, der in den USA verliehen wird, an.

3.8.1 World Sports Award²³² (Abb. 148)

Der World Sports Award steht unmittelbar mit der ersten Preisverleihung in der Royal Albert Hall von 2001 in Verbindung. Pirkner entwarf auch die überdimensionalen, im Blauton gehaltenen Bühnenbilder. Der Künstler selbst war bei der Verleihung anwesend, was mit einer Milliarde ZuseherInnen an den TV-Geräten seinen bislang größten medialen Auftritt darstellt.²³³ Der World Sports Award ist im Gegensatz zum World Stunt Award mehr der Bewegung und Oberflächenbeschaffenheit verpflichtet. Der männliche Torso mit einem Gewicht von elf Kilogramm zeichnet sich durch eine nach vorne schwingende Bewegung aus und ist vor allem durch die Betonung der Brustpartie definiert. Die Flügel schwingen weit in den umliegenden Raum, der Kopf ist proportional zu klein ausgeführt. Die Figur ist in einem durchaus schwungvollen Bewegungsmoment dargestellt und suggeriert Dynamik. Die Oberflächenbehandlung ist im Gegensatz zur sehr glatten, durch klare Linien definierten Figur des Taurus World Stunt Award, sehr ambivalent.

3.8.2 Taurus World Stunt Award²³⁴ (Abb. 149)

Die stark an die Vertikale orientierte Trophäe nimmt wieder das Motiv des Stieres – wenn auch nur in reduzierter Form – auf. Die Figur öffnet sich erst im letzten oberen Drittel, wo der Oberkörper und die daraus mündenden Flügel in Form eines in zwei Hälften geschnittenen Ovals dieser Tendenz weichen. Die Aufmerksamkeit gilt hier der glatten, makellosen Fläche im starken Hell-Dunkel-Kontrast. Die Figur, von übersinnlichen Kräften zu Boden und in die Höhe strotzend, mit gesengten Haupt in sich gekehrt,

²³¹ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012

²³² Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012

²³³ Vgl. Osttiroler Bote 2001, S. 7.

²³⁴ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012

versinnbildlicht damit auf einer zweiten Ebene auch eine innere Kraft. Kopf und Flügel sind ambivalent zueinander komponiert: das Haupt mit einem starken Zug nach unten, die Flügel nach links und rechts oben, was nichts anderes als Raum und Spannung erzeugt.

4 Die Red Bull World in Fuschl am See (Abb. 150) – Pirkners Hauptwerk²³⁵

Das folgende Kapitel konnte leider nicht in Zusammenarbeit mit Red Bull erarbeitet werden. Daher beruhen sämtliche Informationen auf öffentlichen Medien (Zeitungen, Magazine, Fernsehen, Rundfunk und Webseiten) sowie Interviews mit Pirkner und Atelierbesuchen beim Künstler.²³⁶ Das Projekt gilt in Hinblick auf Pirkners Oeuvre als sein größter und mannigfachster Auftrag überhaupt. Neben der Ausführung der zukünftig größten, zeitgenössischen Bronzeskulptur Europas – der Bullengruppe – wurde ihm die künstlerische Leitung über das gesamte Firmengebäude übertragen. Dies umfasst den architektonischen Entwurf, die komplette Innen- und Außenausstattung, die Gestaltung der Gartenanlage und den harmonischen Gesamteindruck, was Beleuchtungssituation und Inszenierung der Bullengruppe an sich und in Verbindung mit dem Gebäude betrifft. Der Künstler selbst bezeichnet dieses Projekt als sein Hauptwerk, das mittlerweile schon fast ein Jahrzehnt Arbeit und kreatives Schaffen in Anspruch nimmt. Neben den Interviews sind der Arbeit auch eine Vielzahl an Fotografien beigelegt, die den unschätzbaren Wert des Entwicklungsprozesses dieser Skulpturengruppe dokumentieren und die behandelnden Unterpunkte kaum besser ergänzen könnten.

4.1 Einführende Worte

Das bisher (Stand: Juli 2012) noch nicht fertiggestellte Projekt wurde von Anfang an als sehr umfangreich, zeitaufwendig und arbeitsintensiv eingestuft. Um die gigantischen Stiere überhaupt herstellen zu können, musste das Atelier von Pirkner in Tristach eigens dafür umgebaut und vergrößert werden. Im Zuge dieser Masterarbeit durfte ich (durch das Einverständnis Pirkners) das Projekt etwa ein Jahr lang begleiten und den Entstehungsprozess einer Skulptur vom Tonmodell bis hin zum Guss mit verfolgen.

²³⁵ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012.

²³⁶ Leider konnte von Seiten des Auftraggebers keine Information gegeben werden, trotzdem wurde versucht, die Thematik mit bestem Gewissen so objektiv wie möglich zu behandeln. Es wäre wünschenswert gewesen, von Red Bull zu erfahren, inwiefern sich das Projekt der Red Bull World für den Auftraggeber erfüllt hat, welche Wünsche und Forderungen an den Künstler gestellt wurden und inwieweit diese in die Realität umgesetzt werden konnten. Zudem wäre es auch eine Bereicherung gewesen, zu erfahren, wie die Räumlichkeiten nun auf die MitarbeiterInnen und das Arbeitsklima wirken und ob der gewünschte Repräsentationsanspruch gewährleistet wurde.

Zudem war es mir erlaubt, das Filmteam, das von Dietrich Mateschitz bzw. Red Bull beauftragt wurde, die Arbeit Pirkners an den Bullen filmisch zu dokumentieren, zu beobachten und zu befragen. Das folgende Kapitel profitiert daher von Interviews beteiligter Personen und Beobachtungsstudien in einem Zeitraum von etwa zwölf Monaten.

4.2 Auftraggeber und Auftragsituation ²³⁷

Dietrich Mateschitz bzw. Red Bull gilt schon seit etwa einem Jahrzehnt als der größte Auftraggeber Pirkners. In der langjährigen Zusammenarbeit kann man auf viele Aufträge in Form von Skulpturen, Plastiken, Bühnenbildern, Malereien, Awards, dem Firmengelände sowie den Formel-1-Boliden für das Red Bull Racing Team zurückblicken.

Schon zu Beginn von Pirkners Planung des Firmenhauptsitzes (Abb. 152 und 153) stand fest, dass es sich bei der Architektur nicht um einen gewöhnlichen Bürobau handeln soll, sondern dass das Gebäude die im Werbebereich oft erwähnte Message der Firma und des Produktes veranschaulichen soll. Pirkner wurde in diesem Projekt erst später ins Boot geholt. Nachdem sich Mateschitz in seiner Vision unverstanden fühlte, kam es zu einem vorläufigen Baustopp in Fuschl am See. Schlussendlich entschied sich der Auftraggeber, mit Pirkner in Kontakt zu treten und diesem die Planung des Firmenhauptsitzes zu übertragen.

Die Vision Pirkners von zwei Vulkanen, aus denen eine Herde Bullen wie Lava herausbricht und über den davor künstlich angelegten See stürmt, scheint den Auftraggeber so zu begeistern, dass Pirkner die führende Hand über die Planung des gesamten Areals sowie die Innenausstattung der Räumlichkeiten übernehmen durfte. Als Autodidakt sieht er sich dazu befähigt, mit dem Raum zu spielen.²³⁸

Zwei der drei zusammenspielenden Komponenten der Red Bull World in Fuschl sind bereits fertiggestellt: das Firmengebäude und die Gartenanlage mit künstlichem See. Die zukünftig sinnbildlich darüber galoppierende Bullenherde, die aus der Vogelperspektive

²³⁷ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

²³⁸ Vgl. Krasny, 2010, S. 197.

einer aus einem Vulkan austretenden Lavamasse gleichen soll, befindet sich noch in der Fertigungsphase.

4.3 Die Architektur²³⁹ (Abb. 150, 151 und 155)

Die Firmenzentrale des Weltkonzerns Red Bull befindet sich in Fuschl am See in Salzburg, auf einem Areal, das eine Fläche von über 32.000 m² einnimmt. Auf diesem befinden sich sieben Bauten, deren Zentrum von den zwei Vulkangebäuden gebildet wird. Hier arbeiten mittlerweile 500 Angestellte des Konzerns.²⁴⁰

Der Gebäudekomplex stellt eine architektonische Besonderheit im Bereich des österreichischen Firmenbaus der Neuzeit dar, schon aus dem Grund, dass er von einem Künstler und nicht etwa einem Architekten konzipiert wurde. Die Schwerpunkte sind daher anders gesetzt und entsprechen voll und ganz der Vision des Auftraggebers und des Künstlers.

Die Architektur der Firmenzentrale soll das Image, die Kraft und Energie verkörpern, die die Firma Red Bull den KonsumentInnen in allen Bereichen vermitteln will. Was läge also näher als ein Vulkan, dachte sich Jos Pirkner und vereinte die Urgewalten Wasser, Feuer, Luft und Stein, die in seiner Vision in kraftvoller Energie zu verschmelzen scheinen.²⁴¹ Drei architektonische Elemente der Anlage befinden sich im künstlich angelegten See: die zwei Vulkane und ein Palmenhaus, das über den Steg erreichbar ist.²⁴² Das Dach ist mit Sodalith gedeckt, einem Gestein vulkanischen Ursprungs in blau-grauer Färbung. Der Stein soll Ruhe, die Kraft ausstrahlen kann, vergegenwärtigen.²⁴³ „Da Pirkner wie erwähnt kein Architekt ist, wurden seine Visionen von der Bauleitung von Red Bull unterstützt, die alle nicht normgerechten Detaillösungen und Prototypen umsetzten.“²⁴⁴

²³⁹ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

²⁴⁰ Vgl. Krasny 2010, S. 198.

²⁴¹ Krasny 2010, S. 198 sowie Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

²⁴² Vgl. Krasny 2010, S. 198.

²⁴³ Vgl. Krasny 2010, S. 198 sowie Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

²⁴⁴ Krasny 2010, S. 197 sowie Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

Auch in der Einrichtung und innenarchitektonischen Gestaltung finden sich immer wieder dekorative, aber – und das war dem Künstler sehr wichtig – notwendige oder zumindest aussagekräftige, auf das Projektthema bezogene Elemente. „Ein großer Globus mit weltumspannenden Bullen markiert den gartenseitig gelegenen Eingangsbereich in den Vulkan.“²⁴⁵

4.3.1 Beschreibung und Analyse

Pirkner entschied sich in der Gestaltung des Komplexes bewusst für eine reduzierte Auswahl an geometrischen Formen. Im Vordergrund stehen vor allem Kreise, Kreissegmente und Kegel.²⁴⁶

Einer der beiden Vulkane ist so gestaltet, dass er an eine Eruption, ein Aufbrechen mit hervorquellendem Wasser denken lässt.²⁴⁷ Die Elemente Erde und Feuer werden dem Wasser in Form der monumentalen Bronzeskulptur der Bullenherde, entgegengesetzt.²⁴⁸ „In regelmäßigen Abständen sprudelt Wasser aus dem Schlot empor und ergießt sich in den See.“²⁴⁹ Dieser Effekt soll den Habitus des Vulkans noch stärker an die BetrachterInnen heranführen. „Die beiden ineinander übergehenden Vulkane und ihre aus Kreissegmenten nachgebildeten Nachbarbürogebäude diagonalisieren in Glas, Stein, Beton und Stahl mit dem satten Grün der umgebenden Berglandschaft und der Zen-Kultur des Gartens.“²⁵⁰

4.3.2 Material und Technik

Das Vulkangebäude ist von Glas, Stein, Stahl und Beton definiert. „Materialien wie das am Dach des Vulkans befindliche Eruptivgestein bringen die Raummeterapher des Vulkans haptisch auf den Punkt: Basalt für die Dächer, Granit für die Böden.“²⁵¹ Sowohl im Dach

²⁴⁵ Krasny 2010, S. 198.

²⁴⁶ Vgl. Krasny 2010, S. 198; sowie Interview mit Jos Pirkner am 04.08. 2011, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

²⁴⁷ Vgl. Krasny 2010, S. 198 sowie Interview mit Jos Pirkner am 04.08. 2011, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

²⁴⁸ Vgl. Krasny 2010, S. 198.

²⁴⁹ Helwig 2010, S. 100.

²⁵⁰ Krasny 2010, S. 198.

²⁵¹ Krasny 2010, S. 198.

als auch ringsum an den Seiten des Gebäudes befinden sich fast zur Gänze Glasflächen. Durch diese kommt es zu einem ständigen Austausch von Innen- und Außenraum sowie von Mensch und Natur. Das relativ große, gut erkennbare, aus Glasplatten bestehende Segment im vorderen Vulkangebäude, markiert die Stelle, an der später die Bullen in Form von Lava aus dem Vulkan treten und über den See galoppieren werden. Pirkner erwähnte auch bei der Materialwahl, dass vor allem beim Glas der Vulkane größte Überlegung verlangt war. Ein Teil der Bullengruppe wird sich im Inneren des Gebäudes befinden, und muss daher auch – um die gesamte Komposition von außen zu verstehen – im Inneren zu sehen sein. Daher entschied man sich für ein spezielles Glas, das diesen Anforderungen entsprechen kann.²⁵²

4.3.3 Funktion und Ambiente

Die Raumbedürfnisse der Büros wurden der Form des Baus untergeordnet. Türen wurden beispielsweise so gesetzt, dass sie die Sicht von der repräsentativen Mitte der Empfangszone nicht stören. Die Skulpturen in der Mitte sind von einer Leuchtschnecke umschlossen, die die aus dem Vulkan austretende Lava symbolisieren soll. Das Büro und die Besprechungsräume von Dietrich Mateschitz befinden sich unter der Spitze des Vulkans. Der nach oben hin offene Vulkankegel ist direkt den Elementen des Wetters ausgesetzt, die sich mit der Transparenz der Verglasung verbinden.²⁵³

„Die Blickführung erlaubt die ständige Verschränkung der Aussicht durch das gesamte Gebäude, in die umgebende Landschaft, aber auch nach oben. Alle im Erdgeschoss situierten Büros haben visuell oder direkt begehbaren Grünbezug.“²⁵⁴ Im See befindet sich das sogenannte Schiff, in dem ein repräsentativer Besprechungsraum situiert ist. Um keine Unterbrechungen in dieser Glaskonstruktion einbüßen zu müssen, wurden übergroße Glashänger in China angefertigt.²⁵⁵

²⁵² Näheres dazu siehe 4.5.5 Aufstellung sowie Interview mit Jos Pirkner am 02.11.2011 und 14.03.2012.

²⁵³ Vgl. Krasny 2010, S. 198.

²⁵⁴ Krasny 2010, S. 198.

²⁵⁵ Vgl. Krasny 2010, S.198.

4.3.4 Image und Realisierung (Abb. 152 bis 154)

Mit den Vulkangebäuden sowie den anderen fünf Bauten im Areal sollte eine neue Art von Arbeits- und Büroräumen sowie Repräsentations- und Empfangsfläche entstehen. Pirkner und Red Bull wollten sich vom typischen Firmensitz abheben und setzten vor allem auf Individualität. Wie Pirkner immer zu sagen pflegt: „Nichts an diesem Bau kommt von der Stange, alles ist geplant, entworfen – das ganze Areal wird zu einem Kunstwerk!“²⁵⁶

4.4 Die Landschaft²⁵⁷

Ein besonderes Highlight der Landschaftsarchitektur ist das Labyrinth im östlichen Bereich der Anlage. Pirkner bezog von Planungsbeginn an die Landschaft mit in die Konzeption ein. Die Natur spielt mit ihren Bäumen und Wiesen, dem künstlich angelegtem See und dem Labyrinth eine ebenso wichtige Rolle wie Architektur und Kunst. Wenn man die Situation mit einem Gemälde vergleichen würde, nähme die Landschaft die Funktion der Leinwand ein. Zwar scheint sie auf den ersten Blick nicht so dominant zu wirken wie die zwei anderen Komponenten, jedoch bildet sie den Rahmen, um diese richtig wirken zu lassen.

Der See hat neben der dekorativen Komponente noch weitere Aufgaben: Er verstärkt die Wirkung der Vulkanarchitektur und der aus ihr herausströmenden Bullenherde. Diese wird durch Düsen und Beleuchtungselemente, die im und um den Teich installiert werden, optisch inszeniert. Der 3.500 m² große See wurde so angelegt, dass sich die Spiegelung der Glasfassade der an seinem Ufer befindlichen Vulkangebäude durch die reflektierende Wasseroberfläche verstärkt.²⁵⁸ Das bereits angesprochene Labyrinth soll einen Outdoor-Pausenraum, einen Ort der Ruhe darstellen und steht den MitarbeiterInnen zur freien Verfügung.

²⁵⁶ Jos Pirkner im Interview am 02.11.2011.

²⁵⁷ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

²⁵⁸ Vgl. Krasny 2010, S. 198.

4.4.1 Beschreibung und Analyse

Der Garten wurde im Sinne der Zen-Kultur angelegt. Es ist eine ungewöhnliche, aber durchaus gelungene Vision, Arbeitsalltag und Erholungsort zu verbinden. Pirkner wollte mit der Anlage – mit besonderer Berücksichtigung auf die Landschaft und Natur – einen Kompromiss zwischen Mensch und Arbeitsplatz schaffen. Daher dient der Garten auch als Ort der Erholung, der Entspannung und des Erlebens.²⁵⁹

4.4.2 Material und Technik

Gearbeitet wurde, wie üblich bei Gartenanlagen mit Bäumen, Sträuchern und Wiese, aber auch mit Wasser und Stein. Der künstlich angelegte See nimmt neben dem Labyrinth den wichtigsten Faktor der Gestaltung ein. Das Wasser hat zum einen die Funktion, das Gebäude und die darüber galoppierende Bullengruppe optisch zu präsentieren. Im See werden Düsen und Lichtanlagen eingebaut, um der Skulpturengruppe zu jeder Tages- und Nachtzeit die entsprechende Inszenierungsfläche zu bieten. Zum anderen hat der See auch noch eine optische Funktion, denn er unterstützt die Suggestion der aus dem Vulkan heraustretenden Lava.

4.4.3 Funktion und Ambiente

Die Funktion der Landschaft ist zum einen die Präsentation des Gebäudes und der Bullengruppe, sie also in einem harmonischen Gleichgewicht zu zeigen, und zum anderen Harmonie auszustrahlen. Die Landschaft steht bewusst in Kontrast zur Architektur und Kunst und lockert daher das Gesamtbild auf. Pirkner verwendet die Landschaft als Inszenierungsfläche seiner Kunst und seiner Architektur – einer Bühne gleich. Pirkner wollte, wie erwähnt, kein gewöhnliches Firmengelände schaffen, und den Arbeitsalltag durch die Landschaft und die Architektur so angenehm wie möglich gestalten.

²⁵⁹ Vgl. Krasny 2010, S. 198.

4.4.4 Image und Realisierung

Die Vision Pirkners scheint im Bereich der Landschaft gereift zu sein. Das Gebäude ist ringsum von einer Ideallandschaft umgeben und bietet den Büroangestellten im Gebäude aus jedem Zimmer einen Blick in die Natur. Architektur und Natur schaffen es im Einklang miteinander zu existieren. Leider konnten keine Gespräche mit den MitarbeiterInnen der Firma Red Bull geführt oder Feedbacks zum Ambiente und zur innenarchitektonischen Situation eingeholt werden. Pirkner erwähnte in Gesprächen, dass sich die MitarbeiterInnen der Firma im Hauptsitz in Fuschl am See sehr wohl fühlen und den Luxus des Naturausblicks in den Büroräumen als äußerst angenehm empfinden.

4.5 Die Bullengruppe²⁶⁰ (Abb. 192)

Der außerordentliche Umstand, als Studentin innerhalb eines ganzen Jahres die Entstehung einer Bronzeskulptur beobachten zu dürfen und jeden Schritt zu dokumentieren, ist gewiss ungewöhnlich und von großem Wert. Persönliche Eindrücke, Beobachtungen und Erkenntnisse aus den Atelierbesuchen bei Jos Pirkner sind die Grundlage der nun folgenden Kapitel und führen schlussendlich zum Resümee dieser Arbeit. Unweigerlich wird man nach einigen Monaten der Beschäftigung mit einem Projekt auch ein kleiner Teil von diesem, eine persönliche Schilderungsform ist daher nicht auszuschließen.

Die Skulpturengruppe besteht aus vierzehn Bullen²⁶¹, die als Herde arrangiert aus dem Vulkangebäude herausstürmt. Die Komposition befindet sich nicht nur im inneren, sondern zum größten Teil im äußeren Areal. Die Maße betragen 20 x 10 x 4,5 Meter, verarbeitet werden in etwa 18 Tonnen Ton und ebenso viel Tonnen Bronze.²⁶²

²⁶⁰ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2012 sowie am 14.03.2012.

²⁶¹ Zwei dieser vierzehn Bullen waren bereits im Hangar-7 in Salzburg im Rahmen einer Ausstellung Pirkners (von Ende Juli bis Mitte September 2010) zu sehen. Schon bei der Ausstellung und im dazugehörigen Katalog wurde auf den späteren Aufstellungsort in Fuschl am See verwiesen.

²⁶² Vgl. Helwig 2010, S. 101 sowie Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2012 sowie am 14.03.2012.

4.5.1 Skizzen und Bozzetti –Vision und Realisierung²⁶³

Wie schon bei vielen Großaufträgen zuvor, fertigte Pirkner auch bei diesem Auftrag eine Vielzahl an Skizzen, Entwürfen und Bozzetti an. Zuvor aber musste, wie erwähnt, erstmals sein Atelier umgebaut und vergrößert werden. Das Projekt sollte schon von Beginn an enorme Ausmaße annehmen und die größte, zeitgenössische Bronzefigurengruppe in Europa zum Resultat haben. Nachdem diese Grundlage einer ‚Arbeitsfläche‘ geschaffen war, stand der Umsetzung der Bullen nichts mehr im Weg. Schon in den frühesten Skizzen und Bozzetti (Abb. 156 bis 163) ist die Vision Pirkners klar definiert und lesbar: „Aus einem Vulkan heraus strömt eine Herde Bullen, wie Lava, und reitet mit ihrer geballten Kraft aus dem Gebäude hinaus und über das Wasser.“²⁶⁴

Das Licht und in weiterer Folge auch der Schatten sowie der Raum oder die Umgebung, in der sich ein Kunstwerk befindet, sind entscheidende Faktoren, auf die schon zu Beginn geachtet werden sollte. Denn je optimaler die Lichtbedingungen und das Umfeld sind, desto besser kann sich das Objekt entfalten und schlussendlich auf die BetrachterInnen wirken. In Fuschl agiert Pirkner auf mehreren Ebenen, um diesen perfekten Zustand zu erreichen, der in den meisten Fällen nicht realisierbar ist.

Um die richtige Proportion zu finden, begann Pirkner mit der Bemalung von überdimensionalen Kartons. Anschließend fuhr er nach Fuschl, um diese vor das Gebäude zu stellen. So konnte er sich Schritt für Schritt dem geeigneten Maßstab der Bullenherde nähern. Dem folgten zuerst kleine Bronzebullen – einem Modell gleich – die der Gruppierung und Komposition der fertigen Bullengruppe angibt (Abb. 156 bis 161). Diese kleinen Bronzebullen entsprechen also im Großen und Ganzen jenen, die in naher Zukunft aus dem Vulkangebäude galoppieren werden.

4.5.2 Ausführung und Technik²⁶⁵ (Abb. 164 bis 173)

Die Ausführung des gesamten Projektes erfolgte in mehreren Phasen. Nachdem sich Pirkner der Architektur und Landschaft im Areal gewidmet hatte, folgte im Anschluss die Ausführung der Bullengruppe. Bei der Anfertigung der Bronzezugruppe in Originalgröße

²⁶³ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2012 sowie am 14.03.2012.

²⁶⁴ Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

²⁶⁵ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

waren mehrere Etappen notwendig. So konnten immer nur bis zu fünf Bullen in einem Durchgang gefertigt werden. Das Prozedere änderte sich dabei nur in leichter Abweichung. Nachdem man sich über die Konstellation, die Maße und die Anzahl der Bullen einig war, wurden Modelle aus Draht in Originalgröße gefertigt und in Pirkners Atelier aufgestellt. Danach folgte das Auftragen des Lehms – von Hand! - auf die Modelle in mehreren Durchgängen sowie das Formen, um den Bullen die schlussendliche Gestalt zu verleihen (Abb.173). Neben der starken körperlichen Anstrengung, die das Auftragen der Tonklumpen mit sich zieht, spielt bei Modellen dieser Größe auch immer der zeitliche Faktor eine große Rolle. Um den Ton, an dem mehrere Wochen gearbeitet wird, möglichst lange in seiner ‚ursprünglichen‘ Konsistenz – also der zum Zeitpunkt des Auftragens auf das Modell – zu bewahren, müssen die Modelle über diesen Zeitraum immer mit Plastikfolie bedeckt und mit Wasser besprüht werden, um sie vor dem Austrocknen zu bewahren (Abb. 167 und 172).

Bronzegruppen dieser Dimension verlangen eine genaueste und bis ins Detail durchdachte Planung. Seit Jahren zieht sich das Projekt bereits hin und wird vom Künstler mit größter Sorgfalt behandelt. Die vierzehn Bullen, die eine Gruppe ergeben und sich zum Teil im Inneren des Gebäudes befinden, sind an einigen Stellen miteinander verbunden. Daher bedarf es einer gut durchdachten Konstruktion im Vorfeld und eines sehr exakten Abformungsprozesses beim Gießen. Diese Trennung der Gruppe ist besonders gut am Bronzmodell (Abb. 161) zu erkennen. Den Abstand wird später die Glaswand des Vulkangebäudes füllen.

Zurückkommend zu den Originalmodellen. Diese wurden mit Draht (Hasengitter) in größter Form zu einem Grundgerüst im Atelier des Künstlers aufgestellt. Die Beschaffenheit des Drahtes ist optimal, um die Massen an Ton (etwa 18 Tonnen) und dessen Konsistenz zu tragen. Schon während der Ton auf das Modell aufgetragen wird, beginnt Pirkner mit dem Modellieren. Dies erfolgt lediglich mit seinen Händen, einem Scheitel Holz, Wasser und einem feuchten Tuch (Abb. 165). Somit erklärt sich auch schnell die lange Phase des Modellierens. Sein Arbeiten am Modell ist konzentriert, intuitiv und vor allem bestimmt. Den inneren Fokus auf das Endergebnis – die fertige Skulptur – gerichtet, nähert er sich in stundenlanger Tätigkeit seinem Ziel.

Jeder Bulle ist somit ein Unikat, keiner gleicht dem anderen. Eine weitere Schwierigkeit ist, das gesamte Modell (mit seinen vierzehn Bullen) mit seinen Details im Kopf zu behalten, da ja immer nur Teil für Teil gefertigt werden kann und erst am Ende – nach dem

Guss – die Gruppe das erste Mal in voller Größe sichtbar wird. Daher muss auch die Reihenfolge der Herstellung der Bullen (die ja zum Teil zusammenhängen) gut durchdacht werden.

4.5.3 Material²⁶⁶

Das für die Bullengruppe verwendete Material ist Bronze, die im Wachsausschmelzverfahren gegossen wird. Sie ist, wie bereits erwähnt, Pirkners am häufigsten verwendetes Material. Pirkner entschied sich für die Gießerei Noack in Berlin, eine der ältesten und etabliertesten Gießereien in Europa. Für den Bau und die Umgebung sowie auch für das Motiv scheint dieses Material die beste Wahl gewesen zu sein. Die Bronze harmoniert laut Pirkner sehr gut mit dem Glas und dem Stein am Gebäude. Es werden in etwa 40 Tonnen Bronze für diese Skulpturengruppe benötigt werden.

4.5.4 Abnehmen der Form und Gießen²⁶⁷ (Abb. 174 bis 186 sowie Abb. 190 und 191)

„Da ein Transport der Tonmodelle vom Atelier in Tristach nach Berlin sich wegen ihrer Fragilität verbot, reisten die Gusspezialisten nach Österreich, um die Stiere abzuformen, [...]“²⁶⁸ Der Gießer, die Firma Noack, kommt zur Bullenfigur, wenn diese komplett fertig in Ton modelliert ist, und nimmt von den Tonfiguren die Negativform ab. „Die Modelle wurden im Atelier mit Silikonmasse abgeformt. Da die Form wegen ihrer schieren Größe und wegen möglicher Hinterschneidungen nicht als Ganzes abgenommen werden kann, wurde sie in jeweils 35 einzelne Abschnitte geteilt.“²⁶⁹ (Abb. 181 bis 185)

Mit größter Sorgfalt und Genauigkeit werden die Einzelteile der Abformung beschriftet und nach Berlin zur Gießerei Noack transportiert. Hierbei darf kein Fehler unterlaufen, denn jedes abgeformte Stück ist ein Unikat. Nach dem Abnehmen ist in den meisten Fällen (so die persönliche Beobachtung) das Tonmodell irreparabel beschädigt (Abb. 187 bis 189). Daher muss die Abformung mit größter Präzision erfolgen, damit alle Teile der 14

²⁶⁶ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2012, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

²⁶⁷ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2012, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

²⁶⁸ Helwig 2010, S. 101.

²⁶⁹ Red Bull Hangar-7 2010, S. 132.

Bullen am Ende in gegossener Form wie bei einem dreidimensionalen Puzzle zusammengeschweißt werden können. Helwig beschrieb das Prozedere des Abnehmens der Form, wie folgt, sehr anschaulich:

Die Innenwand der Silikonform wurde mit speziellem Wachs in der gewünschten späteren Stärke der Metallwandung ausgepinselt. Die Wachsform wurde danach in einen Gips-Schamotte-Mantel gekleidet, der anschließend eine Woche im Ofen trocknen konnte. Dabei schmolz das Wachs aus und eine Hohlform, fertig für den Guss, entstand. Durch die eingelassenen sogenannten Windpfeifen entwich die Luft beim Eingießen der 1000 Grad heißen Siliziumbronze. Nach dem Abkühlen wurde das Teilstück von seiner Form befreit, die Gießkanäle wurden entfernt. Nun konnten die durchnummerierten Einzelstücke zur endgültigen Bronzeplastik montiert werden. Stück für Stück zusammengeschweißt, wurde die Oberfläche nach Vorstellung des Künstlers poliert, patiniert und versiegelt. Insgesamt 600 Arbeitsstunden stecken in einem einzelnen Bullen.²⁷⁰

4.5.5 Aufstellung²⁷¹

Jos Pirkner scheint eins mit dem Projekt zu sein, denn er plante alles bis ins kleinste Detail. Immer noch kann man ihn mitten im Prozess des Planens und Überlegens sehen, und immer wieder kommt ihm eine weitere Idee oder ein mögliches Problem in den Sinn. Es bleibt nicht bei der künstlerischen Planung der Anlage und der Ausführung der Bullen – nein, die Inszenierung stellt einen weiteren wichtigen Punkt dar. Für Jos Pirkner stellte sich unter anderem das Problem der Innen- und Außenaufstellung. Da der Großteil der Bullen im Freien aufgestellt wird, sind sie natürlich auch der Witterung ausgesetzt und werden sich nach einigen Jahren an der Oberfläche deutlich von den Skulpturen im Inneren unterscheiden. Ein weiterer wichtiger Aspekt in der Inszenierung ist die Glasscheibe, die von den Bullen optisch durchdrungen wird (Abb. 161). Da es keine Hauptansicht gibt, müssen die BetrachterInnen auch von außen das ganze Ensemble sehen können, wie auch von innen, was bedeutet, dass das Glas von diesem Blickwinkel aus die Ansicht weder brechen noch verzerren oder durch seine Färbung einen Bruch in der Patina erzeugen darf.

Zur Verbesserung der optischen Harmonie wird besonders auf die Lichtinszenierung Wert gelegt. Pirkner wünschte sich eine Beleuchtung zu jeder Tages- und Nachtzeit im Innen- und Außenbereich. Die Gruppe ist als eine allansichtige Komposition gedacht. Zum einen soll sie für sich stehen, zum anderen ist sie aber wieder Teil des gesamten Ensembles aus Kunst, Architektur und Natur. Die BetrachterInnen müssen somit keinen besonderen Standpunkt einnehmen, um die Gruppe in einer Idealansicht wahrzunehmen. Die

²⁷⁰ Helwig 2010, S. 101.

²⁷¹ Vgl. hierzu Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2012, am 02.11.2011 sowie am 14.03.2012.

Inszenierung wird mit Düsen, die aus dem künstlich angelegten See ihr Wasser in Richtung der Bronzefiguren leiten, verstärkt. Dies erzeugt den Effekt von heißer Lava – die Bullen – die in das Wasser strömt.

In der Gesamtansicht erkennt man einen klaren Rhythmus, trotz der stark vorherrschenden Dynamik in der Gruppe. Pirkner schafft es mit dieser Skulpturengruppe, eine Urkraft und eine nicht enden wollende Bewegung vom Inneren des Gebäudes hinaus über den See und im imaginären Auge noch weiter strebend, zu erreichen. Die Bewegung ist trotz der vielen Einzelteile der Gruppe in einem harmonischen Fluss konzipiert. Jede Figur ist zwar ein Unikat und einzeln entworfen, konzipiert, modelliert und gegossen worden, jedoch finden sich immer wieder stilistische und kompositorische Ähnlichkeiten, die sowohl in jedem Unikat als auch im Blickfeld auf die ganze Figurengruppe erkennbar sind. Der Raum spielt bei der Bildhauerei immer eine große Rolle, denn in und um ihn kann sich ein Kunstwerk entfalten und wird dabei nicht gestört. In diesem Fall ist der Raum nicht abgrenzbar oder messbar, sondern am ehesten mit der Gesamtanlage zu definieren. Aber man bedenke an dieser Stelle, dass die Bullen ein Teil des Gebäudes sein sollen oder zumindest ein dominanter Akzent. Daher könnte man auch das Gebäude um die Bullen herum als den Repräsentationsort sehen. Auf jeden Fall hat die Gruppe der mächtigen Präsenz und Ausmaße der Gebäude, des Sees und der umliegenden Natur zu entsprechen. Das war vor allem zu Beginn der Planung und Konstruktion eines der großen Probleme. Denn wären die Bullen zu klein geraten, würden sie im Ensemble untergehen, wären sie zu groß, könnten Architektur und Natur nicht mehr wirken.²⁷² Der Vorteil Pirkners liegt klar auf der Hand: Er ist der Architekt der Gebäude, der Landschaftsplaner und der Künstler, der die Bronze Gruppe erschafft. Das bedeutet, er kann dem Kunstwerk – wie sonst äußerst selten bei im freien Raum stehenden Kunstwerken – ein persönliches Ambiente und einen eigens gestalteten Inszenierungsort mit all den zur Verfügung stehenden Mitteln bieten und es genau nach seinen Vorstellungen aufstellen.

[Die Plastik] ist nicht in einem Moment zu erfassen, vielmehr in einem zeitlichen Nacheinander von Standort-Blickrichtungen. Da sich die Plastik nicht in einer Ansicht erschöpft, so entsteht ein Bewegungszwang für den Beschauer, und erst der Rundgang und die Summe der Eindrücke führten zum Erfassen der Plastik.²⁷³

²⁷² Ob diese Idealgröße der Bronze Gruppe wirklich erreicht wurde, ist an dieser Stelle nicht zu beantworten. Selbst Pirkner kann erst nach der vollständigen Aufstellung und Inszenierung der Gruppe ein Urteil geben, ob sein Plan funktioniert hat oder nicht.

²⁷³ Schlemmer 1992, S. 209.

4.5.6 Interpretation

Unmittelbar mit der Beschäftigung mit dieser Anlage kommt auch die Frage nach ihrer Positionierung innerhalb von Pirkners Oeuvre auf. Ohne Frage handelt es sich hier um den größten und umfangreichsten Auftrag seiner künstlerischen Laufbahn. Im Hinblick auf Stil und Komposition scheint die Arbeit jedoch keine größeren Innovationen erfahren zu haben. Der Stier – ein bekanntes und beliebtes Motiv bei Pirkner – findet sich in voller Monumentalität und optimaler Inszenierung wieder. Das mag damit begründet sein, dass es dem Künstler hier nicht um eine Neuerung oder einen Bruch mit den bisherigen Werken ging, eher um eine Perfektion des schon vorhandenen Kompositions- und Formenapparates sowie des Themas an sich.

Die dargestellte Kraft der Bullen scheint sich im Auge der BetrachterInnen in eine reelle zu verwandeln. Zudem suggeriert sie, sich vorzustellen, wie und wohin sich diese Kraft entwickeln wird. Jos Pirkner stellt den Moment der höchsten Dynamik der Herde dar, die wie eine Lavamasse aus dem Vulkan bricht. Nichts wird mehr gehalten, alles wird mitgerissen und von unvorstellbarer Kraft beherrscht. Die BetrachterInnen spüren förmlich diese Massen an Bewegung und werden durch die hervorgerufene Imagination in den Bann der Gruppe gezogen. In Bezug auf Maßstab, Qualität und Ausdruck wird diese Skulpturengruppe kaum in die Verlegenheit kommen, mit einer anderen in Europa vorkommenden, konkurrieren zu müssen. Pirkner schuf sich seine eigene Bühne für sein größtes Werk. Nichts stört das Kunstwerk – weder optisch noch akustisch oder räumlich – und daher kann es in seiner Eigenheit wirken.

Wie bereits erwähnt, spielt in Pirkners dreidimensionalen Arbeiten die Oberfläche eine sehr wichtige Rolle, denn je nach Bearbeitung dieser fällt das Licht unterschiedlich auf die einzelnen Bullen. Daher arbeitet der Künstler die Rücken der Bullen rund, in einer geschlossenen und fließenden Fläche aus, die sich aufgrund ihrer Politur bezüglich Farbigkeit und Oberflächenbeschaffenheit deutlich vom restlichen Körper abhebt und mithilfe des darauf treffenden Lichts Glanzlichter und Reflexionen erzeugt. Die Beine, der Rumpf und die Köpfe haben raue, lebendige und in einigen Partien aufgebrochene Stellen, die die vorherrschende, aus der Bewegung resultierende Dynamik nochmals unterstreichen.

Von der Vogelperspektive aus nehmen die Bullen die Funktion der Lava ein, die aus dem aktiven Berg strömt. Dieser doppelte Effekt verlangt, dass bereits in der Planung bzw. im

Entwurf der Bullen besondere Rücksicht auf vielfältige Faktoren genommen wird. Nur wenn sie in einer flüssigen Bewegung komponiert werden, gelingt später auch von hoch oben oder von einem weit entfernten Standpunkt der Eindruck, dass Lava aus einem Vulkan strömt.

4.6 Der Stier im Werk von Jos Pirkner

Der Stier ist seit jeher ein beliebtes Motiv in der Bildhauerei wie auch in anderen Gattungen der Kunst. Bei Pirkner findet sich der Stier bereits in frühen Werken, sowohl in mythologischer Interpretation als auch in abstrahierter Form (siehe Denkmal zur Hochwasserkatastrophe 1966 (Abb. 98 bis 101)). Auffallend ist, dass sich seit dem ersten Auftreten dieser Tierdarstellungen eine gewisse Kontinuität durch das Oeuvre zieht. Bis zum Spätwerk hinauf finden sich Darstellungen des Stieres, die mit seinem Hauptwerk in gewisser Weise zu einem seiner Markenzeichen wurden. Ein Wendepunkt in Pirkners Kunst ist sicherlich der Beginn der Zusammenarbeit mit Red Bull im Jahr 1999. Der Weltkonzern machte gemäß dem Motto „Name ist Programm“ Karriere und verband die Eigenschaften eines Bullen – Stärke, Energie, Kraft etc. – mit dem Produkt. Diese durchaus erfolgreiche Strategie ist auf alle Bereiche, Produkte und Projekte des Konzerns ausgerichtet und findet auch am Kunstsektor Anwendung.

Beim Großprojekt Red Bull World wusste Pirkner jedoch auch – so einmalig diese Chance auch ist, seiner ganzen künstlerischen Kreativität freien Lauf zu lassen –, dass er negative Aspekte in Betracht ziehen musste. Beispielsweise konnte er aufgrund des umfangreichen Arbeitsaufwandes sehr wenige weitere Aufträge parallel ausführen. Das Projekt nimmt bereits einige Jahre in Anspruch. Die nach einer gewissen Zeit auftretende Monotonie ist neben dem zeitlichen Faktor der zweite negative Punkt. Immer wieder erwähnte er bei Interviews und Atelierbesuchen die ständig aufzubringende Disziplin und das Durchhaltevermögen, das bei einem solch langjährigen Projekt erforderlich sei. Er muss sich immer das Ziel vor Augen halten, um nicht abubrechen. Zudem wurde die Bullengruppe schon bald nach Bekanntgabe der Auftragsituation in den Medien als Pirkners Lebenswerk titulierte. Daraus resultiert ein gewisser psychischer und künstlerischer Druck von den Medien wie auch vom Künstler selbst, in diesem hohen Alter mit der angestrebten Präzision alleine ein Kunstwerk in diesem Ausmaß zu erschaffen. Nach dem Tod seiner großen Liebe Joke im Jahr 2010 pausierte er für einige Zeit, um sich vom

unerwarteten Verlust seiner Frau psychisch und körperlich zu erholen. Doch kurz darauf stürzte er sich wieder in die Arbeit, um sein Großprojekt fertigzustellen.

Der Stier entwickelte sich in Jos Pirkners Werk zu einem der zentralen und bestimmenden Motive. Nach der Einweihung der Red Bull World wird man ihn und sein Werk mehr denn je mit diesem Formenkanon in Verbindung bringen und sogar – wegen des wahrscheinlich unglaublichen Erfolges und der großen Resonanz dieser Arbeit – darauf reduzieren.

Bei genauerer Betrachtung seiner Werke kann man aber gut erkennen, dass es sich nicht um eine eigens für Red Bull initiierte und komponierte Formen- und Kompositionssprache handelt. Schon einige Jahrzehnte zuvor widmete er sich – wie in der Arbeit vorgestellt – diesem Thema in ähnlicher Weise, wenngleich nicht in diesen Dimensionen. Das soll aber nicht bedeuten, dass sich Pirkner in diesem Motiv nicht weiterentwickelt hat, – im Gegenteil, er machte einen langjährigen Prozess durch und perfektionierte seine Handschrift in späten Projekten wie diesem. Diese Erkenntnis soll auch, wie öfters in den Medien und von der Allgemeinheit fälschlicherweise gedacht wird, den Irrglauben aus dem Weg räumen, dass Pirkner erst durch den Millionenkonzern zu diesem Stil gekommen ist. Im Grunde gibt es nämlich keine größeren Abweichungen oder stilistischen Änderungen, die Formel scheint lediglich zu variieren und sich an die Forderungen des Auftraggebers anzupassen. Kleine Veränderungen kann man in der verstärkten Dynamik und der bis zu einem Maximum ausgeschöpften Inszenierung erkennen.

4.7 Kunst, Architektur, Natur – eine Kunstwelt wurde geschaffen

Das Besondere am Headquarter von Red Bull ist die unkonventionelle Idee, mit der man an die Gestaltung des eines Firmengebäudes herantrat. Die Anlage, bestehend aus einem Konglomerat von sieben Gebäuden und einem künstlich angelegten See, ist in eine idyllische Naturlandschaft eingebettet. Ziel war es, Pirkners Vision – ein Ort, an dem Kunst, Architektur und Natur in einem harmonischen Dreiklang existieren und funktionieren können – zu realisieren. Jeder der drei Aspekte hat die gleiche Bedeutung, wobei alle Teile ineinander fließen und sich gegenseitig ergänzen. Die Summe dieser drei aufeinander abgestimmten Bereiche wirkt auf den vierten Teil, den Menschen, der in diesem Raum agiert, positiv ein.

Die Architektur ist ein Fremdkörper mitten in der Natur. Ein anderer aber weniger fremder Körper könnte ein Band zwischen diesen beiden bilden. In Anbetracht dessen könnte eine Skulptur, deren Form, Dimensionen, Proportionen, Rhythmus und Materie zu diesem Zwecke ausgearbeitet wären, das Bindeglied zwischen der Architektur und der Natur sein. [...] Zwischen der Architektur und der Natur kann die Skulptur in dem von beiden gewollten Abstand einen Platz einnehmen.²⁷⁴

Genau dieser Ansatz wird bei der Red Bull World in Fuschl am See von Pirkner aufgenommen. Die Bullengruppe bildet optisch wie physisch eine Verbindung zwischen der Vulkanarchitektur und der umliegenden Natur. Pirkner entwickelte ein Gesamtkonzept für die Red Bull World, die deutlich macht, wie sich zeitgenössische Arbeitswelten den Anforderungen des Einklangs von Hightech und Natur stellen können und darüber hinaus imstande sind, eine klar lesbare skulpturale Geste zu setzen.

Pirkner schaffte mit der Red Bull World, wie schon im Namen enthalten, eine eigene Welt, eine Kunstwelt im Gleichklang von Kunst, Architektur und Natur. Diese Möglichkeit, die eigene Kunst in einem selbst entworfenen und konzipierten Umfeld zu präsentieren und damit die idealste Inszenierung der eigenen Kunst zu erreichen, wird den wenigsten KünstlerInnen geboten. Die Thematik oder auch der in der Auftragsituation geäußerte Wunsch, das Firmenimage von Red Bull in dieser Anlage zu verwirklichen und durch die drei Ebenen Architektur, Kunst und Natur zu versinnbildlichen, scheint, auch wenn das Projekt noch nicht vollständig realisiert worden ist, gelungen. Es stellt zudem eine neue Form von Bürogebäude und Firmensitz dar, mit enormer Konzentration auf Individualität. Inwieweit das nicht nur den Geschmack des Auftraggebers trifft, sondern vielleicht auch ein neuer Trend dieser Zeit wird, lässt sich an dieser Stelle (noch) nicht beantworten.

²⁷⁴ Pan 1984, S. 195.

5 Zusammenfassung

Osttirol und die in der Region vorkommende Kunst, deren SchöpferInnen und ihre individuellen Ausdrucksmöglichkeiten nehmen in der österreichischen Bildhauerei eine besondere Stellung ein. Im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit wurde das Forschungsfeld der Osttiroler Bildhauerei der letzten sieben Jahrzehnte untersucht und hatte zum Ziel, diesen Reichtum vorzustellen, kunsthistorisch zu behandeln und der bisher fehlenden Anerkennung Platz zu schaffen. Die fünf ausgewählten Künstler – Prof. Gottfried Fuetsch, Prof. Leonard Lorenz, Hans-Peter Profunser, Mag. Peter Niedertscheider und Prof. Jos Pirkner – unterscheiden sich in Hinblick auf die Ausführung ihrer Kunst deutlich, ebenso bezüglich Technik sowie Material- und Themenwahl. Das Kunstverständnis, der gekonnte Umgang mit dem Material und der Geist, innovativ in Ausführung und Themenfindung zu sein, verbindet diese sehr unterschiedlichen Repräsentanten miteinander. Besonders Fuetsch, Lorenz und Pirkner weisen in ihrem Oeuvre eine unheimliche Flexibilität in Material-, Themen- und Proportionsfragen auf, was wohl auf die anfängliche schwache Auftragslage, die erschwerte Situation der Nachkriegsjahre oder die bestimmten Vorgaben der AuftraggeberInnen zurückzuführen ist. Das zeigt sich beispielsweise bei den Krippenschnitzereien, mit denen sich Fuetsch und Lorenz in den Anfängen ihrer Karrieren über Wasser hielten, oder bei den Schmuckstücken von Pirkner, die er zu Beginn im Metier der Goldschmiedetechnik und der filigranen Metallverarbeitung fertigte.

Eine Entwicklung, die bei Fuetsch, Lorenz und Pirkner parallel zu sehen ist, ist jene von einem doch stark realistischen Ausdruck im Frühwerk hin zu abstrakten Formen oder zumindest Anklänge davon im Spätwerk. Hier gilt es aber die drei Künstler wieder zu unterscheiden, denn Pirkner vermeidet totale Abstraktion oder gar Gegenstandslosigkeit. Fuetsch, der in frühen Werken starke Anklänge an die Egger-Lienz-Malerei aufweist, entwickelt sich immer weiter in die Abstraktion, an die Wotruba-Schule erinnernd. Vor allem sein Spätwerk ist von kubischen Elementen und der Auflösung der Form geprägt. Auch Lorenz entwickelt sich im Laufe der Jahrzehnte von einer realistischen Darstellungstradition hin zur Abstraktion, wobei seine Themen oft ihre Wurzel in Literatur und Philosophie haben. Bei Lorenz gibt es einen anderen Ausgangspunkt und eine andere Interpretationsebene. Bei Profunser und Niedertscheider steht hingegen das Material – der Stein – an erster Stelle. Seine Eigenschaften und Beschaffenheit sind ein aktiver Faktor im Schaffensprozess und in Bezug auf die endgültige Aussage des Objektes. Niedertscheider

setzt sich vor allem mit der Monochromie des Steins auseinander und verzichtet dabei – im Gegensatz zu Profunser – völlig auf farbigen oder marmorierten Stein.

Provinz, Abgeschlossenheit und Eigenart sollen kein Hindernis sein, international anerkannte Kunst zu schaffen. Der Reichtum an Kunst und Kulturerbe, der hier vorgestellt wurde, ist nur ein kleiner, subjektiv ausgewählter Teil, vieles musste schweren Herzens weggelassen werden, um den Rahmenbedingungen einer Masterarbeit Stand zu halten. Schlussendlich kann man vieles miteinander vergleichen, untersuchen, Unterschiede erkennen und Parallelitäten beobachten – was bleibt ist der gemeinsame Nenner der Osttiroler Wurzeln.

Wie kein anderer Künstler schmückt Pirkner das Stadtbild von Lienz mit Brunnenanlagen, Denkmälern, Skulpturen, Plastiken und Reliefs im sakralen wie profanen Bereich. Zudem ist die internationale Anerkennung seiner Kunst, die sich in den USA, den Niederlanden und in vielen anderen Teilen Europas widerspiegelt, beachtlich. Seine Flexibilität bezüglich Material, Technik, Proportion und Thematik ist wahrscheinlich einer seiner größten Erfolgsfaktoren. Mit seiner oft ins Naive gehenden (vor allem bis zu den späten 80er-Jahren) Motivid und der erzählerisch einfach lesbaren Handschrift fand er in den ersten Jahren in Holland wie auch später in Tirol (Mitte der 70er-Jahre) großen Anklang bei AuftraggeberInnen, Publikum und Bevölkerung. Das Besondere an Pirkner und seiner Kunst ist, dass er sich von je her von seinen Tiroler bzw. österreichischen KünstlerkollegInnen abhob. Das ist, laut Ammann, vor allem auf seinen frühen Weggang aus Österreich in die Niederlande (1951) zurückzuführen. In Pirkners Werk sind österreichische Impulsgeber und Größen wie Fritz Wotruba, der die österreichische Skulptur und Plastik nach 1945 weitgehend bestimmte, nicht wirklich herauszulesen. Am ehesten kann man Anklänge an Giacomo Manzù erkennen, die sich aber auch nicht durch das gesamte Oeuvre ziehen, sondern sich eher als Impulsgeber für einen gewissen Zeitraum festlegen lassen.²⁷⁵

Pirkner löst sich erst spät von seiner narrativ-realistischen, von weichen Zügen begleiteten Handschrift. Er entwickelt sich von einer starken Intimität der früheren Arbeiten hin zu einem kräftigeren, offeneren Stil. Dies führt letztlich immer mehr zu einer stärkeren Betonung auf die Dualität der Fläche. Glatte, großflächige und homogene Flächen stehen im starken Kontrast zu rauen, im Vorfeld kraftvoll modellierten, detailliebenden und fast

²⁷⁵ Vgl. Amman 2010, S. 12.

schon porösen Oberflächenelementen. Die aufgezeigten Gegensätze scheinen im Hinblick auf die gesamte Komposition nicht miteinander zu konkurrieren, denn Pirkner wählt ein stets ausgewogenes Maß, das zur Harmonie der Oberflächengestaltung in der gesamten Komposition beiträgt. In den meisten Fällen verwendet Pirkner die glatten Flächen um einen Akzent zu setzen, der prozentuelle Anteil variiert aber von Skulptur zu Skulptur. Beobachtungen zufolge nehmen sie aber in den seltensten Fällen – wie z. B. beim „Pferdekopf“ (Abb. 125) – über die Hälfte der Fläche ein. Bei Werken wie diesem scheint Pirkner vor allem dem Abstrakten zuliebe den Anteil der bearbeiteten Oberflächen zurückzunehmen und sich auf die ursprüngliche geometrische Form zu konzentrieren. Dabei spielt auch die Bearbeitung der glatten Fläche eine Rolle, indem der Künstler spiegelgleich herausgearbeitete Flächen in der Komposition vorkommen lässt. Es macht gar den Anschein, als lebten oder manifestierten sich diese Arbeiten durch die Spiegelung der Umwelt – wieder der bewusst gewölbte Raum – in der nächsten, einer weiteren Dimension weiter, um auch in zweiter Instanz, mit den BetrachterInnen, die vor das Werk treten, zu kommunizieren. Die farbliche und haptische Unterscheidung der Skulpturoberfläche (golden und glatt bzw. dunkel und furchig) hebt diesen oben angeführten Effekt der Unterscheidung nochmals stärker hervor. Gerade in Pirkners aktuellstem Werk, seinem Hauptwerk, nimmt dieses Spiel der Oberflächen und deren Kommunikation einen wichtigen Teil ein. Die dynamisch aus dem Vulkangebäude heraus galoppierende Bullenherde überzeugt durch ein absolutes Maximum an Kraft, Energie und Bewegung. Die Köper der Tiere sind wuchtig und mit schroffen, dunklen Partien modelliert und ausgeführt, aber die Rücken sind durch glatte Flächen definiert. Diese suggerieren den BetrachterInnen aus der Vogelperspektive die aus dem Vulkan strömende Lava. Dieses Wechselspiel der Oberflächen findet in Pirkners Oeuvre hier seinen Höhepunkt und zeigt sich in einer der größten zeitgenössischen Bronzeskulpturen Europas in vollem Glanz.

6 Empirie

Die hier folgenden transkribierten Interviews entstanden im Laufe der letzten zwölf Monate im Zuge von Atelierbesuchen, Telefonaten und Treffen mit den Künstlern. Sie werden in der Arbeit auch als verwendete Quellen gekennzeichnet.

6.1 Interview mit Jos Pirkner am 04.08.2011

CP: *Wann hast du für dich die Kunst entdeckt und was war dein erster Zugang?*

JP: Ich kam eigentlich schon sehr früh zur Kunst. Ich habe schon als junger Bub gerne gezeichnet und in dieser Zeit kamen mir Gedanken, eine berufliche Laufbahn in diese Richtung einzuschlagen. Nachdem dann auch meine Lehrer auf mein Talent aufmerksam wurden, legten sie meinen Eltern nahe, mich in diese Richtung zu fördern. Also ausgegangen ist alles von der Malerei bei mir.

CP: *Und wie haben deine Eltern auf den Ratschlag der Lehrer reagiert?*

JP: Ich bin heute noch dankbar für meine Eltern! Sie haben mich unterstützt soweit es ihnen in dieser Zeit und mit dem wenigen Geld möglich war. Sie glaubten an mich und entschieden sich, mir die entsprechende Ausbildung zu ermöglichen.

CP: *Und wie sah dann dein weiterer Werdegang aus?*

JP: Nun, ich ging zu dieser Zeit in Lienz in die Hauptschule und die Lehrer empfahlen meinen Eltern, mich in die Kunstgewerbeschule in Klagenfurt zu geben, was dann auch geschah. Dort gab es aber leider keine Klasse für Malerei, was zu dieser Zeit ja mein größtes Interesse war. Also kam ich in die Klasse für Holzbildhauerei. Schon nach kurzer Zeit merkte ich aber, dass mir das Material nicht wirklich passte und so wechselte ich in die Metallbildhauer-Klasse zu Prof. Reinhard.

CP: *Wie wichtig war seine Ausbildung für deinen späteren Werdegang?*

JP: Enorm. Von ihm konnte ich sehr viel lernen. Er holte mich dann auch für kurze Zeit (nachdem ich die Kunstgewerbeschule 1943 abgeschlossen hatte) als sein Privatschüler nach Salzburg. Er brachte mir sehr viel im Bereich der Metallbearbeitung bei. Anschließend entschloss ich mich, eine Ausbildung in Graz an der Akademie der Bildenden Künste zu machen. Ich übersprang eine Klasse und kam zu Prof. Ritter. Da es aber keine Klasse für Metallbildhauerei gab, wählte ich Goldschmiedearbeit.

CP: *Kurze Zeit später solle es dich ja dann in die Niederlande verschlagen?*

JP: Ganz recht. Ich kam dann zu den Gebrüdern Brohm, die ein Goldschmiedeatelier hatten. Dort arbeitete ich auch als Bildhauer. Damals dachte ich natürlich nicht daran so lange Zeit in Holland zu verbringen. Ich wollte die Welt sehen, aber wie das Leben so spielt, sollten es 27 Jahre in Holland werden.

CP: *In Holland hast du deine Frau Joke kennengelernt?*

JP: Ja, sie war Balletttänzerin. Wir bauten uns dort eine Existenz auf. Schnell hatte ich dort dann ein eigenes Atelier und ich besuchte auch die freie Akademie in Utrecht. In dieser Zeit versuchte ich mich schon als freischaffender Künstler zu etablieren und meine Frau half mir dabei so gut sie konnte.

CP: *Was waren zu Beginn die Schwierigkeiten?*

JP: Eigentlich darf ich mich nicht beklagen. Ich bekam schon sehr früh kleiner Aufträge (sogar zuvor schon, als ich noch in Ausbildung war) und als ich mich als Künstler selbständig machte, schien das Schicksal zu meinen Gunsten zu stehen. Ich war aber auch immer ein fleißiger Mensch und habe Arbeit nie gescheut!

CP: *In wie fern war dir Joke beruflich eine Stütze?*

JP: Joke war immer an meiner Seite, sie half mir über die Jahrzehnte hinweg auf unterschiedlichste Weise. Auch bei der Motivsuche. Gerne las sie mir während der Arbeit im Atelier Geschichten aus der griechischen Mythologie vor. Oft gaben mir diese Momente einen Impuls für neue Motive und Ideen. Auch bei kleineren Schweißarbeiten ging sie mir zu Hand.

CP: *Warum hast du dich nach fast drei Jahrzehnten dafür entschlossen mit deiner Frau nach Osttirol zurückzukehren?*

JP: Nun Joke war endlich schwanger geworden und ich wollte mein Kind in Tirol aufwachsen sehen. Also beschlossen wir, nach Tristach zu ziehen. Dort habe ich dann gleich unmittelbar neben unserem Haus das Atelier und ich konnte bei meiner Familie sein.

CP: *Hatte der Umzug negativen Einfluss auf deine Auftragslage?*

JP: Nein eigentlich nicht. Es ist ja so, ich hatte schon in den Jahren zuvor, als ich in den Niederlanden lebte bereits Aufträge für die Stadt Lienz, oder Osttirol und auch sonst in einigen anderen Gebieten erhalten. Der Kontakt als solches ist ja nie abgerissen. Zudem gab es genau in der Zeit unseres Umzugs den Wettbewerb zur Gestaltung des Sparkassenbrunnens in Innsbruck. Also bewarb ich mich dort – anonym - und gewann mit meinem Entwurf. Es war ein idealer Einstieg, um in Tirol oder Österreich wieder Fuß zu fassen. Der Brunnen kam unheimlich gut bei Auftraggeber und Bevölkerung an, was mich wirklich freute.

CP: *Nun bist du ja gerade an der Arbeit der Bullengruppe für Fuschl, wie gehst du mit dem Druck der Öffentlichkeit um. Immerhin wird es ja die größte neuzeitliche Bronzeskulptur Europas werden?*

JP: Nun Druck von der Öffentlichkeit habe ich eigentlich nicht. Aber eine Erwartungshaltung an mich selbst. Es braucht sehr viel Disziplin, eine künstlerische Arbeit über einen so langen Zeitraum zu vollbringen. Ich bin nun doch schon mehrere Jahre mit diesem Auftrag beschäftigt. Es ist nicht einfach sich immer nur mit dem einen Werk auseinander zu setzen. Wichtig war mir bei den Bullen, wie auch bei jedem anderen meiner Werke: es muss meine Handschrift haben. Die Gefahr sich im Detail zu verlieren oder zu tief in der Sache zu stecken, dass man keinen Blick mehr für das Ganze hat, besteht immer! Dieser Auftrag ist eine Herausforderung, aber ich werde sie meistern!

CP: *Beschreibe deine Handschrift!*

JP: Zeitlos, nicht einem aktuellen Trend folgend, sondern sich selbst treu zu bleiben, dann hat es auch einen Garant für die Zukunft.

CP: *Zwar sind Monumentalplastiken deine Spezialität, aber hattest du bei diesen extremen Ausmaßen Probleme bei der Konzeption?*

JP: Nein, die Größe ist kein Problem für mich gewesen. Zuerst habe ich (nachdem ich die Entwürfe, Skizzen und das Bozzetto ect. fertig gestellt hatte und mir mit Mateschitz einig war) die Bullen auf riesige Platten gemalt, und sie dann in Fuschl in der Proportion zu Architektur, Umgebung usw. aufgestellt. So konnte ich mich mal die Proportionen und die Ausmaße der Gruppe herantasten, denn was im Atelier vielleicht monumental wirkt, geht vor der Umgebung und Architektur schnell unter! Da darf man sich nicht täuschen lassen!

CP: *Stimmt es, dass du dein Atelier für das Projekt umbauen musstest?*

JP: Ja ich musste es vergrößern, damit ich wenigstens an vier oder fünf Bullen gleichzeitig arbeiten kann. Mehr passen auch jetzt nicht in das Atelier, die Ausmaße sind enorm!

CP: *Wie lange arbeitest du an einem Bullen und wie laufen die einzelnen Arbeitsschritte dabei ab?*

JP: Im Prinzip läuft es immer nach dem gleichen Schema ab, obwohl jeder Bulle ein Unikat ist und von Hand modelliert wird. Zuerst wird der entsprechende Teil des Gerüsts im Atelier aufgestellt. Wie man am fertigen Entwurf erkennen kann, ist es ja eine aus dem Vulkan herausströmende Herde, die von oben wie Lava aussieht. Daher sind auch einige der Bullen miteinander verbunden. Das Gerüst besteht aus einem Gitter und Eisenträgern zur Verstärkung, es nimmt die grobe Form des späteren Bullen an. Dann wird von Hand das Modell mit Ton bedeckt und zum fertigen Bullen modelliert. Das kann einige Monate in Anspruch nehmen, daher müssen wir die Bullen immer unter einer Folie bedecken und sie ständig befeuchten, damit sie nicht austrocknen.

Wenn die Bullen dann fertig modelliert sind – das Modell ist 1:1 mit dem Original – kommt der Gießer aus Berlin und nimmt vom Modell die Form ab. Gegossen werden die Bullen dann in Berlin, bei der Firma Noack.

Da die Bullen aber so groß sind und der Transport nach Fuschl so nicht möglich ist, werden sie in möglichst wenige (eben so viel wie notwendig) Teile geschnitten und vor Ort erst zusammengeschweißt.

CP: *Eine sehr aufwendige Prozedur!*

JP: Das ist auch der Grund warum wir so viele Bullen wie möglich im Atelier fertigen, um diesen Aufwand so selten wie möglich wiederholen zu müssen.

CP: *Was für Material wird bei den Bullen verwendet?*

JP: Beim Lehm handelt es sich um Material aus Italien. Ich bevorzuge ihn, weil er sehr fein ist und ich dadurch sehr schnell arbeiten kann.

CP: *Wann begann die Zusammenarbeit mit Mateschitz oder Red Bull?*

JP: Im Jahr 2000. Ich bekam den Auftrag, die Trophäen für den World Sports Award zu entwerfen. Zudem wurde ich auch noch beauftragt, das komplette Bühnenbild für die in der Royal Albert Hall stattfindenden Verleihung zu kreieren.

CP: *Es begann also bereits mit einem großen Auftrag!*

JP: Ja! Die Bühnenbilder hatten alle eine Höhe von etwa sechs Meter. Ich musste mit eigens einen Kran besorgen um sie zu bemalen. Zudem habe ich noch eine vier Meter hohe Skulptur – ebenfalls Bestandteil des Bühnenbilds gefertigt. Es war wirklich gelungen und eine tolle Verleihung.

CP: *Und von diesem Zeitpunkt an begann die Zusammenarbeit mit Red Bull?*

JP: Ja, eigentlich schon. Anfangs hatte ich noch einige andere Aufträge, aber vor allem seit dem Auftrag das komplette Areal für Fuschl zu planen und zu kreieren, bleibt nicht mehr viel Zeit für weitere Aufträge. Es sind einfach andere Dimensionen.

CP: *Was war dir bei der Planung der Architektur wichtig, worauf hast du Wert gelegt?*

JP: Die Umsetzung meiner Vision! Der Vulkan und die Bullenherde, die herausströmt und über die See davon galoppiert. Diese Kraft wollte ich so gut es geht umsetzen und das scheint auch gelungen zu sein. Von der Luft aus, sollen die Bullen wie Lava aus dem Vulkan strömen, es wird gewaltig werden.

Glas, Beton und Stein sind die vorherrschenden Materialien, die bei der Architektur herangezogen werden. Dem entgegen steht die Natur in ihrer vollen Schönheit. Von jedem Büroraum hat man den Blick auf die Natur. Bei der Architektur wird Weißglas verwendet, damit die Bullen innen und außen gleiches Licht haben, und damit auch die gleiche Färbung in der Patina.

Das Dach besteht aus Vulkangestein, das aus Italien kommt. Der obere Bereich des Kegels ist geöffnet (also mit Glas gedeckt) um der Natur noch ein Stückchen näher zu kommen. Ein echter Vulkan hat ja auch eine Öffnung. Wenn es regnet perlt das Wasser dann wunderschön über den Glaskegel ab.

CP: *Wie lange arbeitest du jetzt schon an diesem Projekt?*

JP: Ich glaube seit 2002. Es ist ein laufender, sich immer weiter entwickelnder Prozess. Begonnen habe ich ja auf Wunsch von Mateschitz. Er war zu dieser Zeit mit dem damaligen Architekten und dem Bau sehr unzufrieden. Als Freund bat er mich um meinen Rat; ihm gefiel das Gebäude nicht mehr und fragte, ob ich ihn nicht einen Entwurf machen könnte oder eine Idee hätte. Zu Beginn war ich aber noch sehr zaghaft, ich bin ja kein Architekt. Als ich dann aber die Idee von zwei Vulkanen und der Bullenherde, die wie Lava aus dem Gebäude strömt in einem Gespräch mit Mateschitz erwähnte, orderte er den sofortigen Baustopp, ließ das alte und noch unfertige Gebäude abreißen und engagierte mich.

6.2 Interview mit Jos Pirkner am 02.11.2011

CP: *Passend zum heutigen Datum (Allerheiligen / Allerseelen) liegen Fragen zum Christentum sehr nahe. Beschreibe deine persönliche Einstellung zum Christentum. Wie sehr spielt es in deinem Leben und in deinen Arbeiten eine Rolle?*

JP: Natürlich bin ich christlich erzogen, Katholik, gläubig und bekenne mich dazu. Es geht ja auch alles darum! Das Christentum – Liebe – Glauben – ist einfach mit dem Leben verbunden. Natürlich hat mich das auch geprägt. Früher habe ich viele sakrale Werke

gemacht, meistens Auftragsarbeiten. Aber schon seit längerer Zeit mache ich es nicht mehr, weil es mir als Künstler weniger Freiraum gibt, künstlerisch zu gestalten.

Eine Madonna ist eine Madonna – da machst du eine Mutter mit Kind, was schon tausendfach in verschiedenen Variationen gemacht worden ist. Aber ich mag diese Vorgaben nicht! Ich habe viel lieber meine eigene Idee, meine eigene Interpretation für etwas! Darum habe ich auch diese sakralen Kunst / Arbeiten zurückgedrängt, und finde mich eigentlich nur mehr in der profanen Welt.

CP: *Vielleicht auch weil das Thema einen gewissen Rahmen verlangt, aus welchem man nicht ausbrechen kann?*

JP: Ja sicher! Gemacht habe ich viel, das Grabmal für Julien Green, wo ich frei war, wo ich keine Vorgaben hatte. Gott sei Dank, den die mag ich eigentlich überhaupt nie. Wenn mir jemand was vorgibt, dann kann er schon gehen. Da kann ich nichts machen. Er [Julien Green] war auch Studierter und ist dann zum Katholizismus übergetreten. Green war ein Freund von Picasso und Dali, und hatte eine Bronze von mir in einer Ausstellung in Basel gekauft. Und damals meinte er zu seinem Sohn: „*Der [Jos Pirkner] macht mein Grab!*“ Er bekam dann in Basel einen Katalog mit und als er in Klagenfurt war, wurde ich angerufen, weil Green mit mir sprechen wollte. Ich fuhr also nach Klagenfurt, und wir haben uns kennengelernt und er sagte „*Sie machen mein Grab!*“ Ich war zu Beginn ein wenig verwundert, weil ich ja wusste wer er ist (er machte Jahre zuvor eine große Picasso-Ausstellung in Frankreich mit dem französischen Minister) und da fragte ich „*Warum ich?*“ denn mir war das unverständlich. Er sagte darauf „*Ich weiß warum*“ und mehr hat er auch nicht gesagt.

Dann habe ich mich natürlich mit seinem Lebenslauf befasst, und mich entschlossen die Emmausgeher zu machen. Es ist auch ein sakrales Thema. Er war ja auch ein Emmausgeher. Es befindet sich ja in St. Egid, in Klagenfurt.

CP: *Hast du vorab schon gewusst, wo das Grabmal (in der Seitenkapelle) hinkommt?*

JP: Ja, denn er hatte dort die Gruft, die man ihm zuvor bewilligt hatte, und es war ja auch für diese von Anfang an gedacht. Ich sah mir dann natürlich auch die Situation vor Ort an. Er wollte aber nicht, dass das Grabmal aufgestellt wird, solange er lebt. Jedoch hat der Bischof gedrängt, dass die Bronze in der Seitenkapelle montiert werden sollte. Daraufhin stimmte Green zu und ein paar Jahre später starb er dann. Er war aber auch schon sehr alt – 95 Jahre.

Also das sind so die Themen in der sakralen Kunst, sonst habe ich mich eigentlich abgewendet. Natürlich wenn ich so ein Grab gestalte, wie das Familiengrab, da ist ja alles enthalten um was es eigentlich geht. Es geht um Trauer. Trauer nach außen, Trauer nach innen, der Unglaube in der Trauer, der Glaube in der Auferstehung. Und das sind die Themen, die man als Gläubiger irgendwie zum Ausdruck bringen will.

CP: *Mehr noch als die sakrale Kunst beschäftigt dich schon seit Jahrzehnten die griechische Mythologie!*

JP: Die Motivfindung für den Bildhauer hat eine ganz andere wie für einen Maler. Der Maler hat sein Stillleben, seine Landschaft, sein Porträt – er hat es leichter. Die Motivfindung beim Bildhauer ist eine andere. Ich vertiefe mich eigentlich immer mehr in die griechische Mythologie, denn es sind Themen die auch in die heutige Zeit passen. Wie zum Beispiel der Ikarus. Es gibt heute viele Leute die dem Ikarus gleichen. Die was weiß ich wohin wollen und die denen dann auch das gleiche Schicksal wiederfährt.

CP: *Du hattest schon in einigen Gesprächen zuvor erzählt, dass deine Frau Joke dir gerne aus der griechischen Mythologie vorgelesen hat! War Joke somit dein erster Zugang zur Mythologie?*

JP: Ja, Joke war sehr belesen, und weil ich mich eben mit der Mythologie befasst hatte, hat sie mir immer laut vorgelesen als ich im Atelier war. Und ich begann dann zu illustrieren. Und manchmal sagte ich dann „*Moment, lies die Zeilen noch einmal!*“ Und so habe ich eigentlich Motive gefunden!

CP: *Eigentlich bist du ja über das Metier der Malerei zur Bildhauerei gekommen. Wie aber hat es dich zur Glasplastik verschlagen?*

JP: Am Anfang wollte ich sowieso Maler werden, und bin daher erst später zur Bildhauerei gekommen. Das ist eine lange Geschichte. In Holland oben waren natürlich viele Architekten, und wie soll ich das am besten erklären...Glas ist wieder ein ganz anderes Material. Man muss immer mit dem Material arbeiten können, denn jedes hat seinen eigenen Charakter und verlangt auch seine eigene Verarbeitung, Formgebung und und und ...

Und die Glasbildhauerei oder die Malerei im Allgemeinen war für mich eigentlich immer wichtig. Ich habe immer gemalt. Und dann hat es sich so ergeben, dass ich einmal eine Glasplastik machen sollte, was ich auch gemacht habe.

CP: *War das eine Auftragsarbeit?*

JP: Ja es war eine Auftragsarbeit für ein Zentrum in dem Behinderte geschult werden und alle Möglichkeiten hatten, sich zu schulen und zu arbeiten. Für diese Einrichtung hab ich eine riesengroße Glasplastik gefertigt „*der verlorenen Rhythmus*“, eine abstrakte Arbeit. Und von dort weg ist immer mehr gefragt worden. Also auch bei Glasplastiken. Und für mich war das gut, denn es ist in Holland immer mehr gebaut worden, und so wurde ich auch gerne gefragt (weil man mich schon kannte): „*Jos, was bietet sich in diesem Gebäude mehr an?*“ Und dann haben wir uns das jeweilige Objekt angesehen. Und wenn sich Glas irgendwie angeboten hat, oder auch eine Bronze habe ich einen Auftrag bekommen... die Auftragslage war damals also für mich günstig, und weil ich auch in verschiedenen Bereichen gearbeitet habe.

CP: *Hast du in der Gattung Glasplastik eine Art Ausbildung erfahren, oder hast du dir die Technik und die Bearbeitung des Materials selbst angeeignet?*

JP: Das hab ich mir selbst erlernt. Seinerzeit gab es eine große Glasfirma in Holland, zu der kamen auch Künstler die auch Glasfenster gebaut haben. Ich hab die Glasapplikationen meistens gemacht – das heißt das Kleben und Schichten von Glas übereinander und auch sehr sehr hochreliefartig Arbeiten mit dem Material. Es handelt sich hier ja um bis zu 15 cm dickes Glas das ich mit dem Meisel angehackt habe. Bei Glas geht's ja um die Inkarnation des Lichts, das muss man am Anfang mal begreifen, was tut das Glas, was bewirkt das Glas und von wo kommt die Lichtquelle. In diesem Bereich hab ich mich dann auch sehr bemüht und einige sehr große Skulpturen und Glasfenster gebaut. Hauptsächlich im profanen Bereich, bis eben auf das Betonglasfenster bei der Pfarre der Heiligen Familie.

CP: *Was ist für dich der gravierende Unterschied zwischen einer Glasarbeit und einer Arbeit in Bronze, auch in Bezug auf den Umgang mit dem Material?*

JP: Also von der Technik her sind sie sehr verschieden, Glas ist von der Bearbeitung sehr aufwendig und schwierig. Und vor allem diese Überlappung und Überschichtung von

verschiedenen Farben ist immer zu bedenken. Wenn die Bronze das Licht braucht – Licht und Schatten – so braucht das Glas die Transparenz, dieses Lichteinfangen. Und um das geht's.

Es geht nicht darum Glasscheiben zu kleben, ich muss das Licht einfangen, und darum habe ich mit dem Glas auch sehr plastisch gearbeitet. Habe es an der Seite eingehackt, damit es dann Einrisse gibt und das ist gut. Wenn ich mit Glas arbeite, dann hab ich auch mit geschmolzenem Glas gearbeitet, denn diese Firma hatte auch einen Schmelzofen. Dort konnte ich damit experimentieren, das Glas zu formen. In einem gewissen Augenblick muss man es dann schnell abkühlen lassen, damit man dieses Krakelee bekommt, diese Risse. Diese Risse sind schön; wenn ich heute eine Scheibe einschlage, sieht man diese Sprünge, und die transportieren auch wieder das Licht herein. Man sieht das und man muss mit diesen Effekten arbeiten - das ist eben typisch Glas. Da muss man das Material kennen und erkennen und die Möglichkeiten eben nutzen und damit arbeiten.

CP: Man identifiziert sich ja immer mit seinen eigenen Werken, aber welches würdest du jetzt hervorheben, wo siehst du dich am meisten (ob emotional oder in der Komposition)?

JP: Das ist schwierig. Es ist ja auch alles eine Entwicklung. Es sind auch Sachen die ich heute nicht mehr machen würde, aber irgendwie ist es ein Werdegang eines Künstlers. Aber ich könnte nicht sagen, die Arbeit würde ich der anderen vorziehen, das ist passiert und alles was ich in der Zukunft mache, hoffe ich besser zu machen, mich weiter zu entwickeln.

CP: Wie sehr unterscheidet sich das fertige Werk, also der Bulle in der Bullengruppe von Fuschl, im Vergleich zur ersten Skizze oder Entwürfen? Sprich: wie weit ist die Skizze / das Bozzetto vom Original entfernt und wo gab es eine Entwicklung innerhalb des Schaffensprozesses?

JP: Die Skizze ist ja eine reine Vorstudie, wie es in der Komposition ausschauen könnte, aber dann ist es nur mehr freies Arbeiten, ohne Skizzen an der Arbeit selber. Da herrschen auch andere Gesetze! Eine Skizze auf einem Blatt Papier, und ein Bulle mit 4 Meter und so und so hoch – da habe ich ja eine ganz andere Sichtweise und eine andere Perspektive. Das ist ein anderer Prozess. Da will ich mich dann auch nicht mehr halten, an Skizzen oder Modelle, es ist eine freie Arbeit. Es ist der Beginn, und wenn ich Beginn sage ist ja schon das Ende enthalten. Der Beginn, das Spontane, das weiterentwickelte Arbeiten bis zu diesem Ende das ist der Prozess und es sind auch Überraschungen möglich. Und man sollte auch diese Überraschungen zulassen, die sehr interessant sind, vor allem in der spontanen Arbeit entstehen solche Überraschungen. Die lasst man dann gelten oder nicht bis zu dem Beginn oder dem Ende von diesem Beginn.

CP: Du hast also in jedem Werk eine Entwicklung?

JP: Ja das schon, aber man hat schon auch das Ganze im Blick, denn man sieht eigentlich in der Vorstellung, in der Idee das Ganze.

CP: Kurz noch auf Kollegen oder andere Künstler zu kommen. Findest du, dass du in der Position bist oder die Aufgabe hast, andere Künstler zu inspirieren oder ihnen im Sinne eines Vorbilds einen Stil, eine gewisse „Mode“ vorzugeben?

JP: Das nicht, das muss jeder für sich selbst entscheiden. In der heutigen Szene ist es ja für jeden leicht einzusteigen, in die Kunst meine ich jetzt. Das ist nur mehr Sache des Managements und wie man sich vermarktet, und dann wird man sich behaupten oder nicht. Aber für mich gibt es keinen Unterschied zwischen akademisch ausgebildeten Künstlern

oder Autodidakten. Es ist immer nur das Resultat maßgebend. Und man muss bedenken, dass viele Autodidakte sehr gute Impulse geben.

Wenn ich heute Fuschl bau, ich bin ja kein Architekt, ich bin Autodidakt, aber ich habe mein Raumempfinden. Eine Bronze ist ja auch irgendwie ein Raumbegriff. Und durch dieses dem Raum schon begreifen können und das Vertrauen, dass mir entgegengebracht wurde: *Jos mach du das Headquarter!* Habe ich mich dazu entschlossen dieses Projekt in Angriff zu nehmen. Ich wäre froh gewesen, wenn ich Architektur studiert hätte, säße nun vor dem Computer und würde entwerfen. Aber ich plane mit dem Bleistift, so wie es früher war. Die Perspektive und die perspektivische Zeichnung sind für mich ja kein Problem, ich mache dann meine Modelle und so ist dann eben meine Architektur entstanden. Und die ist für Architekten, so wie ich es höre, auch ein Impuls gewesen. Viele haben auf das Gebäude geschaut und erkannten was alles Möglich ist.

CP: *Was waren denn die Kriterien für Fuschl, welches Material ausgewählt wurde? Kosten, Farbigkeit, Witterung, Ästhetik?*

JP: Es herrschen ja nur drei Materialien vor – Stahl, Beton und Glas. Ich wollte es reduzieren, im Vulkan ist nicht eine Holzlatte, dieser besteht aus Vulkangestein.

CP: *Du hast ja bereits erwähnt, dass du an diesem Bau so ziemlich alles geplant hast, bis hin zu den Türschnallen, Böden, Türen ect.; erzähl noch ein wenig darüber!*

JP: Natürlich stand am Anfang die Idee, der Vulkan. Denn was ist mehr mit Energie geladen als ein Vulkan, das kam also ganz logisch. Und um diese Idee herum wurde geplant, wie alles zusammen passt. In diesem Bau ist nichts von der Latte, alles selber entworfen und entwickelt. Dazu habe ich alle Modelle skulptural gemacht, skulpturale Stiegen ect. Ich bin ja der Bildhauer und in dem Fall auch Architekt.

CP: *Und ein Landschaftsplaner!*

JP: Ja genau, um den Vulkan ist ja ein See und eine Landschaft angelegt, in der Manier einer Zen-Kultur mit der ich mich in dieser Zeit auch länger befasst habe. Ein Rosengarten passt eben nicht zu einem Vulkan.

CP: *Wieso werden die Bullen eigentlich erst nach dem Vulkanbau gefertigt?*

JP: Die Bullengruppe war der eigentliche Anlass, dass ich es mache. Mateschitz – wir sind ja gut befreundet – kam eines Tages zu mir und sprach davon, dass es drei Architekten gab und einer hat den Zuschlag bekommen. Leider gefiel Mateschitz nicht was gebaut wurde. Und bat mich etwas zu machen. Ich sagte dann zu ihm, wenn du schon zu bauen begonnen hast, kann ich nichts mehr machen. Er sagte, es sei egal, „*mach Entwürfe Jos!*“, und wenn sie mir gefallen, realisieren wir das auch und fangen neu an. Und so ist es auch passiert.

Daraufhin begann ich mit den Skizzen, der Vulkan – und die daraus entspringende Lava. Die Lava ist in diesem Fall in Form von Bullen dargestellt. Etwas später trafen wir uns dann und ich zeigte ihm meine Skizzen und er war sofort begeistert.

CP: *Warum wurden Bullen und Architektur nicht gemeinsam hergestellt?*

JP: Aus bauphysikalischen Gründen – der Bereich, wo die Bullen später aufgestellt werden ist in gewisser Weise schon darauf vorbereitet. Zum Beispiel das Wasserbett vor dem Vulkan und die Düsen usw. auch die Betonplatten unter Wasser, damit man die Gruppe dann später montieren kann, ist alles schon vormontiert.

Wichtig ist hier nochmal zu erwähnen, dass die Bullen dann am Ende in die Architektur integriert sind. Denn aus der Architektur heraus entstehen ja diese Bullen, sie befinden sich also im und außerhalb des Baus.

CP: Kann man bei der Bullengruppe schon von einem Denkmal sprechen? Und wenn es ein Denkmal wäre, für was sollte es stehen?

JP: Naja, immerhin handelt es sich um die größte Bronze von Europa (in der Neuzeit). Der Gießer Noack ist mit im Boot, diese Firma gibt es schon seit 200 Jahren, aber so etwas großes haben die auch noch nie gegossen. Aber Denkmal weiß ich nicht. Man baut heute Architektur für 50 Jahre und dann wird sie wieder abgerissen. Also man baut heute schon so, dass es wieder leicht abgerissen werden kann. Hier in diesem Fall sagt man aber, das ist das Headquarter, mit den Bullen und allen Drum und Dran, soll nie mehr abgerissen werden. Die Bauweise ist so exakt und aufwendig und wunderbar, eher würde man dann später sagen, dass es denkmalgeschützt ist. Man wird das einfach nicht anreisen, oder die Bullen herausreißen.

CP: Hast du bei der Komposition der Bullen eine Hauptansicht / eine Idealansicht für den Betrachter konzipiert?

JP: Sicherlich! Aber es ist schwierig. Ich war draußen [in Fuschl] mit riesigen Holztafeln, wo ich Bullen hinauf gemalt habe, um die richtige Proportion zu finden. Weil im Freiraum schaut ja alles ganz anders aus. Im Atelier ist alles ganz groß und draußen im Freiraum schrumpft dann alles. Im Grunde ist die Gruppe allseitig geplant und konzipiert, das macht es aber umso schwieriger. Hier stellt sich die Frage nach den Abständen, von wo aus man die Herde betrachtet. Daher muss man genau im Auge behalten, was sind die Punkte, von wo aus man das ganze sieht.

Es ist ja auch so, dass es sich hier um eine getrennte Gruppe handelt, ein Teil befindet sich im Inneren und ein Teil außerhalb des Gebäudes. Aber die Gruppe durchbricht das Glas. Nun wenn ich draußen stehe und die äußeren Bullen sehe, muss ich auch die Bullen im Inneren sehen, daher muss auch die Beleuchtung passen. Das Lichtszenario! Ein wichtiger Bestandteil des Ganzen; man muss das Ganze erfassen, also ist die Gruppe im Grunde von allen Seiten und jeder Position zu betrachten.

Dann gab es noch weitere Fragen, wie weit sind die Bullen untereinander in der Herde voneinander getrennt oder verbunden, wie hoch sollen sie über dem Wasser galoppieren usw. die Planung und das Konzept sind einfach enorm und es war so viel zu bedenken!

CP: Hast du für die Bullengruppe das echte Tier zum Modell genommen?

JP: Nein, aber das tu ich ja im Prinzip nie. Meine Bullen haben mit der Anatomie überhaupt nichts zu tun, aber die Formen, sind eben diese Kraft. Und ich wollte diese Kraft zum Ausdruck bringen. Das Wesen des Bullen. Aber anatomisch sind sie absolut nicht richtig.

CP: Hast du auf alte Werke wie den Bullen zum Denkmal an die Hochwasserkatastrophe zurückgegriffen?

JP: Nun bei dieser Arbeit symbolisiert der Bulle das Wasser und dessen Kraft, das Wasser das sein Flussbett grabt oder bestimmt, wie auch immer. Und die Menschen halten den Bullen innerhalb dieses Flussbetts. Das Thema der Arbeit war ja die Überschwemmung, und das Objekt soll eigentlich ausdrücken, dass die Menschen den Bullen, also die Kraft

des Wassers ins Flussbett zwingen. Das Monster Wasser / Bulle in dem Fall wird versucht zu bewältigen, so wie es ja 1965 /66 war.

CP: *In der Literatur habe ich einige Male gelesen, dass du dich einige Zeit JOSE und dann JOS Pirkner genannt hast bzw. so signiert hast. Wie kam es zum Wechsel?*

JP: Ja getauft bin ich Josef worden, und in Holland war ich dann Jose, war ja alles gut. Und als ich dann aber nach Tirol zurückkehrte nannten sie mich Jose (spanische Aussprache) ich bin aber kein Spanier. Das hat mich dann einfach gestört, also hab ich's auf Jos abgekürzt - in Holland sagt man auch entweder Jose und Jos. Und bei Jos ist es auch für jeden verständlich, dass es von Josef kommt.

CP: *Mehrere Werke in Lienz sind ja auch mit Jose noch signiert, weil du seinerzeit noch während der Auftragslage in Holland gelebt hast. Wenn ich nicht irre, hast du damals auch (für Werke in Tirol) in den Niederlanden Gießen lassen?*

JP: Jaja oben [in den Niederlanden] gibt's ja viele gute Gießer. Die Aufträge die ich in Tirol seinerzeit bekam, nahm ich natürlich gerne an, und da ich aber in den Niederlanden lebte, arbeitete ich dort auch an meinen Aufträgen und mit den hiesigen Firmen zusammen.

CP: *Lass uns noch ein wenig über Aufträge in Osttirol oder Lienz sprechen*

JP: Nun von der Stadt Lienz hab ich überhaupt nie einen Auftrag bekommen. Bis auf die kleine Friedenstaube. Natürlich schmücken viele meiner Werke das Lienzer Stadtbild, aber die Aufträge kamen immer nur für Kirche, Land, Bund usw.

CP: *Wie war das beim Jägerbund und dem Hirsch?*

JP: Ja die Jäger sind gekommen und wollten eben einen Hubertus mit Hirsch. Als die nun aber zu mir kamen, und von Spiegel, von Bart usw. also mit ihrer Jägersprache begannen, wurde ich ein bisschen in die Enge getrieben. Die wollten den Hirsch ja strukturell aufgebaut haben. Die Gruppe des Hubertus mit den fletschenden Hunden ist ja noch gut, bis auf den Hirsch. Aber gut, es ist halt passiert.

Das Kriegerdenkmal oben ist viel besser. Da war nichts vorgegeben und man beginnt einfach mal was zu machen. Aber das mit den Jägern hat nicht so wirklich geklappt.

CP: *Und wie war das bei den Kirchen, also St. Marien, St. Andrä und Heilige Familie? Gab es da Vorgaben?*

JP: Naja, es gab gewisse Elemente, die vorkommen sollten, wie die Rückgabe des Andreashauptes. Also es gab zwar inhaltliche Vorgaben, aber man machte mir keine Vorschriften wie ich diese stilistisch umzusetzen hatte.

CP: *Dann war da ja noch in naher Zukunft der Plan für ein Museum in Fuschl am See?*

JP: Ja, ja, es bleibt natürlich nicht bei den Bullen. Es wird dann noch einen 10 Meter großen Bullen in Eisen geben. Da hab ich aber nur den Entwurf gemacht, den mach ich nicht selber. Wenn wir von Eisen sprechen, wie Glas oder Bronze, das sind verschiedene Materialien. Glas verlangt seine Verarbeitung, die Bronze das Modellieren und beim Eisen die Platten.

Wir haben dann auch eine Firma gefunden, die Eisenplatten walzen kann. Und da hab ich eben den Entwurf gemacht. Mit Eisenplatten nebeneinander auf 1 cm werden die Platten

angebracht, das macht die Firma und ich geh dann hin und beobachte das, und schau ob das alles proportional passt. Und dass die Abstimmung mit dem Material passt. Immer ehrlich zum Material, das ist das Wichtigste!

CP: *Und werden in dem Museum auch noch andere Künstler ausgestellt werden?*

JP: Ja im Grunde wird jetzt mal ein Museum gebaut. Es gibt ja drei Ausstellungen im Jahr im Hangar 7, wo er junge Künstler gefördert werden. Und Mateschitz hat eben eine große Sammlung, er kauft ja von jedem Künstler dann ein zwei Werke und macht die Arbeiten des Künstlers einem Publikum zugänglich. Drum baut er ein Museum.

Und das ist eben sein Anliegen, dass ich da mit baue, mit plane und wir haben da auch schon ein eigenes Konzept über die Ausstellung als solches. Ich persönlich mag es nicht, wenn ich in ein Museum gehe und eine Bild nach dem anderen kommt. Ich habe da ein anderes Konzept und das weiß er. Er will auch, dass es einen großen Raum für mich – also meine Kunst – gibt, sowie im Garten einen Freiraum für meine Skulpturen. Somit möchte er, dass ich im Museum durch meine Kunst ewig vertreten bin.

CP: *Also gibt es einen fixen Bestand und einen Teil der immer wieder ausgetauscht wird. Deine Werke und die anderer Künstler?*

JP: Ja genau. Mein Teil des Museums bleibt, das andere wird dann immer wieder ausgetauscht.

CP: *Und das Museum befindet sich dann wo, neben dem Headquarter?*

JP: Nein neben dem Headquarter ist es nicht möglich, weil wir keinen Platz mehr haben, da verläuft ja schon davor die Straße. Aber in unmittelbarer Nähe.

CP: *Also das Museum ist dann für die Allgemeinheit zugänglich, wie sieht's mit dem Headquarter aus?*

JP: Nun der Garten ist für alle öffentlich zugänglich. Die Gebäude natürlich nicht, darin befindet sich ja die Firma, und das Labyrinth kann man auch besuchen. Und so plan ich halt mal weiter.

CP: *Was bringt die Zukunft Jos?*

JP: Nun für Japan hab ich auch einen Auftrag, die Vision hab ich schon. Ob ich das noch erlebe ist eine andere Sache. Die Entwürfe mach ich halt mal (lacht).

CP: *Hast du dich einmal mit den Angestellten, die im Headquater arbeiten, ausgetauscht, wie sie die Büroräume und das Gebäude empfinden, wie es auf sie wirkt?*

JP: Nun wichtig war mir diese Idee vom Vulkan mit und durch die Architektur zu ziehen. Von gewissen Punkten aus, ist das sehr gut nachvollziehbar. Was allgemein bei dieser Architekten gut am oder im Gebäude ankommt ist: man geht hinein und sieht keine Türen. Denn ich mag keine Türen. Im Headquarter gibt es einen großen Empfangsraum, und von dort findet man den Weg zu den großen Büros. Und von jedem Raum aus ist es möglich die Landschaft zu sehen, oder den See oder den Wald. Das war mir sehr wichtig. Ich bin der Meinung, die Leute die in diesem Areal arbeiten, haben es sehr sehr schön. Das sieht man nicht überall, es ist wirklich außergewöhnlich.

CP: *Sozusagen ist die Vision, die du hattest erfolgreich in die Realität umgesetzt worden?*

JP: Ja absolut. Und vor allem menschenwürdiges Arbeiten! In diesem Gebäude befindet man sich in einem Raum unter mehreren. Es gibt Durchblicke zu den anderen. Und die Hauptidee ist: Ich bin in diesem Vulkan, und nicht in einem kleinen Zimmer, wo 6 Meter Glas davor ist. Also die Raumdynamik die hier zum Ausdruck kommt schwingt überall mit. Das begeistert auch die Architekten.

CP: *Nochmal kurz auf die Gießer kommend, suchst du oder der Auftraggeber nach einer Gießerei?*

JP: Naja früher wo ich in Holland war, waren es die holländischen Gießer. Dann war ich wieder zurück in Tirol, dann waren es Italiener. Und bei diesem Auftrag sagte Mateschitz ich solle meine Wahl treffen. Und ich sagte: „Noack in Berlin“. Und er fragte mich warum. Nun der Noack hatte die Henry Moore Plastik gemacht, diese sehr abstrakte, polierte Bronze. Und weil er diese Oberflächen so gut behandeln und bearbeiten kann hab ich den Noack genommen. Das können nämlich nicht so viele, die gehen viel größer mit Flex und Schleifmaschinen über die Objekte.

Und in meiner Figurengruppe finden sich bei den Bullen oben auch polierte Formen, das man sie aus der Vogelperspektive wie Lava empfindet, also die Skulptur, aber es sind Bullen! Und diese Wechselwirkung von dieser polierten Form, von diesem Formenspiel zur Struktur des Bullen das ist das Schöne! Und weil das Noack eben so gut kann und ein sehr genauer und akkurater Gießer ist, habe ich mich für ihn entschieden. Er hat schon einige Werke von mir gegossen und ich werde auch in Zukunft mit ihm zusammenarbeiten. Er ist einfach der Beste, der größte in Deutschland.

CP: *Also ist die Wahl des Gießers entscheidend für das Resultat des Kunstwerks?*

JP: Ja zwischen Gießer und Bildhauer entsteht eine gewisse Relation, eine gewisse Verständnis, eine Vertrautheit und der Gießer weiß, was der Bildhauer will.

CP: *Ich hab mir die letzten Monate eigentlich alles angesehen, was sich von dir im Lienzer Raum an Kunstwerken befindet. Eine Entwicklung über die Jahrzehnte ist gut zu erkennen. Wo würdest du sagen, hat sich der Stil, den du heute hast, das erste Mal erkennbar gemacht?*

JP: Nun ein großer Sprung war sicher der von der Treibarbeit hin zum Bronzeguss. Zum Beispiel der Floriani-Brunnen ist als Treibarbeit eine sehr schöne. Heute würde ich ihn natürlich anders machen! Aber er hat sein Bestandsrecht, das ist ja auch schon ewig her. Treibarbeiten hatte ich früher sehr häufig gefertigt, auch für die USA, sechs Meter hohe Arbeiten. Naja und dann entschied ich mich für den Umstieg zum Guss.

Aber es handelt sich hier auch um zwei verschiedene Techniken. Bei der Treibarbeit hast du eine flache Platte, die man formt. Bei Lehm ist es so, den geb ich direkt auf das Untergerüst. Hier arbeitet man quasi von innen heraus, der Steinmetz arbeitet von außen hinein und darum ist er auch nie so durch- oder unterbrochen wie eine Bronze sein kann. Und die Treibarbeit ist von der Verarbeitung her ganz anderes. Ach Gott, wenn man heute sagt: „Kunst kommt vom Können“. Das ist ein Blödsinn. Das Können ist bezogen auf das Handwerkliche! Aber was die Kunst und den Künstler ausmacht, das muss er haben. Das kann man auch nicht lernen. Das ist ein falscher Spruch, denn er ist zu sehr auf das Handwerkliche bezogen. Da braucht man schon mehr, und das muss man auch mitbringen. Um etwas zu vermitteln, muss ich was können.

6.3 Interview mit Jos Pirkner am 14.03.2012

In diesem Interview wurde mit Abbildungen und Skizzen diverser Werke von Pirkner gearbeitet (die Abbildungsnachweise sind identisch mit jenen im Abbildungsverzeichnis der Arbeit). Diese Methode hatte zum Ziel, mehr über die Entstehung der Werke wie auch eine persönliche Stellungnahme des Künstlers einzuholen.

CP: *Beim Auftrag zu Julien Greens Grabmal gibt es zwei Entwürfe, wie kam es dazu?*

JP: Nun der erste Entwurf bezieht sich auf den Kreuzestod Christi und die Leidensgeschichte nach Johannes: „...wir hätten ihn auch an das Kreuz genagelt, wir hätten ihn auch mit der Dorne gekrönt, wir hätten ihn auch mit der Lanze durchbohrt...“; Aber auch die Güte, die Barmherzigkeit ist im Menschen! Dieser Entwurf hatte mir persönlich auch gut gefallen. Der zweite Entwurf bezieht sich auf den Suchenden. Er [Julien Green] war ja ein Suchender, in der Liturgie, in verschiedenen Religionen. Und darum habe ich mich für das Thema „Das Emmaus-Mahl“ entschieden. Der Suchende in der religiösen Welt.

CP: *Also hattest du zu beiden Entwürfen die Ideen?*

JP: Ja genau!

CP: *Dann haben wir hier noch den Moloch Verkehr*

JP: Der Moloch Verkehr ist ja auch heute noch ein aktuelles Thema. Das Monstrum Verkehr, ausgedrückt durch den Bullen. Wir können diese Monstrum von Verkehr auch nicht mehr aufhalten es nimmt immer mehr zu, wo das noch hinführen wird... es ist fürchterlich, aber so ist es nun einmal.

CP: *Und wenn du jetzt den Bullen von Moloch Verkehr und den von der Hochwasserkatastrophe nebeneinander vergleichst, wo gibt's da für dich Parallelen, wo Unterschiede?*

JP: Ja beim Hochwasserkatastrophen – Denkmal verkörpert der Bulle wieder das Monstrum. Das Werk zeigt, wie die Menschen den Bullen, also das Wasser, nicht über die Ufer kommen lassen wollen und mit aller Kraft bekämpfen. Sie drängen das Wasser und seine Gewalt in seine Bahnen. Beim Moloch, wie gesagt geht es auch um ein Monstrum, auch um Kraft, eben ähnlich.

CP: *Kann man diesen ersten Bullen mit der aktuellen Bullengruppe vergleichen?*

JP: Nein, weil es sich hier um ganz andere Kompositionen handelt, und eine andere Herausforderung. Die Rücken der aktuellen Bullen für Fuschl sind ja durch glatt polierte Formen definiert, die Lava suggerieren sollen, also wieder was anderes. Vielleicht haben sie die Aussage „Kraft“ als Gemeinsamkeit, denn das strahlt ja ein jeder Bulle aus!

CP: *Wenn wir uns den Vier-Jahreszeiten-Brunnen in der Peggetz anschauen, können wir auch im Vergleich mit anderen Brunnenanlagen erkennen, dass du sie gerne auf drei oder vier Achsen komponiert hast.*

JP: Ja, das ist eine sehr schöne Arbeit, Der Winter, der die Gemeinsamkeit zeigt, und der Sommer, der Heutrager. Für mich persönlich auch eine schöne Arbeit. Das mit den Achsen stimmt, man muss ja eine gewisse Harmonie in die Komposition bringen, und diese drei oder vier Achsen sind vielleicht auch ideal, um sich der Umgebung ideal anzupassen.

CP: *Moloch Verkehr*

JP: Auch hier habe ich die Kraft in Form eines Bullen versucht darzustellen und zum Ausdruck zu bringen.

CP: *Der Frauentorso scheint mir auch schon eher in die abstrakte Richtung zu gehen?*

JP: Ja, übertrieben. Der Typus Frau, das Weib.

CP: *Auffallend ist, dass in deinen späteren Arbeiten die glatte Fläche am Objekt zunimmt, warum?*

JP: Ja kann man schon so sehen, wie hier beim Tanz. Ich versuche auch zu abstrahieren. Aber immer nur so weit, dass man es noch erkennt. Weil, wenn etwas eine Linie hat, sollte man dieser folgen und ihn nicht ein Motiv aufzwingen, das find ich nicht richtig. Man muss die Form und das Thema noch finden oder erkennen, auch wenn die Komposition in die Abstraktion geht. Das Motiv oder die Aussage muss noch – meiner Meinung nach – für den Betrachter erkennbar sein. Ansonsten könnte doch jeder was anderes hineininterpretieren. Aber ein Künstler muss eine Vision, ein Ziel haben, um etwas auszudrücken, sei es auch in einer abstrakten Form. Dann geh ich aber nur so weit, dass es noch erkenntlich ist.

CP: *Die Monstranz ist eine deiner ersten Arbeiten.*

JP: Ja, eine alte Arbeit, die ich in Holland gemacht. Sie wurde aus Spenden aus dem ganzen Land für ein Kloster gemacht.

CP: *Eine weitere frühe Arbeit wären die zwei Figurengruppen für das Bezirksaltenheim in Lienz*

JP: Ja, hier haben wir das himmlische Jerusalem, hier ist alles im Überfluss. Und auf der anderen Seite das Gebet von Moses (Krieg) und wie die Hände hoch hebt ist er auf der gewinnenden Seite. Drum müssen wir (also auch an die alten Menschen gerichtet) sie stützen, wir müssen beten für die Nachkommen.

CP: *Hast du oder der Auftraggeber das Thema beim Bezirksaltenheim in Lienz ausgewählt?*

JP: Nein, das war meine Idee. Ich mag eigentlich auch nichts vorgeschlagen bekommen.

CP: *An der Fassade von St. Andrä in Lienz befindet sich ja das Tympanon in Stein. Handelt es sich bei dieser Arbeit um einen Entwurf von dir oder hast du auch den Stein bearbeitet?*

JP: Die Komposition, also der Entwurf, ist von mir, dann ließ ich den Stein behauen und vorarbeiten und ich hab dann noch ein wenig nachgearbeitet. Es ist auch das einzige Werk, dass es in Stein gibt.

CP: *Kannst du noch ein bisschen genauer auf die Umsetzung eingehen?*

JP: Zuerst haben wir ein Gipsmodell gefertigt und dann haben sie in Italien unten das Modell in Stein umgesetzt. Und ich hab noch die Details nachgearbeitet.

CP: *Und warum hat man für das Tympanon das Material Stein gewählt?*

JP: Ja das passte oben bei der Fassade am Besten.

CP: *Zur Grabanlage Jos Pirkner am Lienzer Friedhof*

JP: Ja Thema ist hier Glaube und Unglaube, ausgedrückt durch Trauer - Trauer nach innen und Trauer nach außen. Und die Freude an der Auferstehung ist der Glaube. Und daneben der Zweifler, das bin ich, denn man kann es ja nicht wissen, was ist wirklich oder was wird passieren...

CP: *So wie ein Selbstporträt?*

JP: Richtig.

CP: *Das Priestergrab ist eine weitere Arbeit am Friedhof in Lienz*

JP: Ja richtig, das zeigt die Aufgaben, die Funktionen des Priesters. Kommunion, und Taufe und alles ist enthalten. Und auch hier habe ich mich wieder selbst mit in die Komposition eingebunden, das Schaf bin ich.

CP: *Klang und Farbe eines deiner Werke in Glas. Es befindet sich im Stadtsaal.*

JP: Ja ist eine Glas-Schmelz-Arbeit. Zu der Zeit war ich bei einer Glasfirma. Über eine Asbestform werden Glasplatten gelegt, und geschmolzen. Gezeigt werden, sollten Instrumente, die Gitarre, die Harfe usw. in abstrahierter Form; schön hinterleuchtet.

CP: *Das Wagenrennen in Kufstein ist ja eines der dynamischsten Werke überhaupt. Handelt es sich hier um eine Auftragsarbeit?*

JP: Nein, diese Arbeit habe ich für mich selber gemacht und sie wurde mir dann abgekauft, von Kufstein. Steht vorm Finanzamt, passt gut dort hin.

CP: *Das abstrakte Wandrelief im Eingangsbereich der Lienzer Bezirkshauptmannschaft.*

JP: Das war eigentlich für innen gedacht. Für außen hatte ich einen wunderschönen Entwurf gehabt. Ja da war das Thema, „*Wir sind der Staat, wir Menschen*“ Auf Abstand hat man den Adler gesehen und wenn man näher hinkommt hat man die Menschen erkannt. Und das wäre die Innenseite gewesen, da man aber zu wenig Geld hatte, wurde nur eine Seite realisiert. Zu sehen bekommt jetzt der Betrachter eigentlich die Innenseite an der Außenseite.

CP: *Das Betonglasfenster und die Portalgestaltung am Kirchengebäude „Zur Heiligen Familie“ in Lienz ist ein weiterer Auftrag für einen Sakralbau in Osttirol gewesen.*

JP: Ja das Mosaik und das Portal sind ja ganz gut, aber das Fenster würde ich heute anderes machen. Viel abstrahierter. Aber von der Technik her sehr schön gearbeitet.

CP: *Die Pferdeskulptur in deinem Garten ist eine spätere Arbeit.*

JP: Ja, ist auch eine schöne Arbeit. Die Formen werden hier aufgelöst usw.

CP: *Der Ikarus ist seit jeher ein beliebtes Thema in deiner Kunst, warum fasziniert er dich so?*

JP: Ja weil er auch ein zeitlich aktuelles Thema ist. So wie die Mythologie im Allgemeinen, die Themen kann man sehr gut in die heutige Zeit tradieren. Hier ist es viel leichter eine Brücke in die Gegenwart zu schlagen, als beispielsweise bei sakralen Themen.

CP: *Der Pferdekopf ist sehr abstrakt, vielleicht die abstrakteste Arbeit deines Oeuvres?*

JP: Jaja, kann man so stehen lassen. Es ist immer ein Ausloten der Grenzen, wie weit man gehen kann.

CP: *Der World Stunt Award hat auch wieder das Motiv des Bullen. Warum? Wollte Red Bull (der Auftraggeber) dieses Motiv oder war es eine Ausdrucksmöglichkeit des Themas?*

JP: Nun ein Stuntman ist sowieso ein Mensch der unerschrocken ist und alles wagt, bis zum letzten Risiko. Und das ist der Torso, das ist der Bulle, das Animalische ist also auch noch enthalten. Er gibt im Grunde alles her, weil er ein Stuntman ist, und geht bei jedem Stunt aufs Ganze. Und diese Gedanken wollte ich in der Trophäe unbedingt verankern.

CP: *Wie viel Zeit nahm die Planung der Architektur für Fuschl in Anspruch?*

JP: Ja schon so ca. ein Jahr.

CP: *Ein paar Worte zum Floriani-Brunnen am Lienzer Hauptplatz.*

JP: Eine schöne Arbeit, aber ich würde ihn heute anderes machen. Aber für eine Treiarbeit ist er wirklich sehr schön gelungen. Die Hände und Details, sehr schön, wirklich.

CP: *Wie lange hast du für den Brunnen gebraucht?*

JP: Vier Monate bestimmt. Den hab ich in Lienz gemacht, in der Musikschule.

CP: *Kannst du noch zwei Sätze zur Topografie in Fuschl sagen?*

JP: Nun die Bullen kommen hier bei dem Glasschlitz raus, und man kann sie bis von der Bundesstraße aus sehen. Zusätzlich wird dann auch noch der Vulkan beleuchtet, auch die Spitze. Schwierig ist es mit der Beleuchtung aber schon, denn man muss ja den Wald so gut es geht davon ausnehmen.

Es wird auch gerade überlegt, den Wasserspiegel größer zu machen, denn das Schiff [Gebäude] braucht eigentlich mehr Raum und steht zurzeit zu nahe am Ufer.

CP: *Wie lange brauchst du, um einen Stier zu fertigen?*

JP: Ist schwierig zu beantworten, manchmal ein Monat, manchmal drei Monate. Das hängt auch davon ab, wie der Ansatz gelingt usw., oft verzettelt man sich in Details, oft lässt man es, das ist im Grunde immer anderes. Da ja jeder Bulle ein Unikat ist, hat auch jeder einen andern Entstehungsprozess, da kann man einen bis drei Monate nur als Richtwert angeben. Zudem arbeite ich ja an mehreren Bullen gleichzeitig.

CP: *Wie dick wird die Bronze der Bullen werden?*

JP: Ja so in etwa 7 mm.

CP: *Und hergestellt werden sie mit dem Wachsaußschmelzverfahren?*

JP: Ja Wachsaußschmelzverfahren, wegen der Unterschneidungen! Sandguss kann man nur machen, wenn es keine Unterschneidungen gibt. Das Verfahren ist sehr aufwendig.

CP: *Und deine anderen Arbeiten hast du auch zum Großteil in diesem Verfahren gießen lassen?*

JP: Ja nur so.

CP: *Und werden die Awards auch beim Noack gegossen?*

JP: Nein, die machen wir selbst, damit nicht einer extra gegossen wird. Damit er auch nicht unter der Hand in Umlauf gerät. Das ist so ähnlich wie beim Oscar, nur der, der ihn bekommt, hat ihn. Der kann nicht für wen anderen angefertigt werden, nur so viele Trophäen werden hergestellt, wie es Gewinner gibt!

CP: *Gibt es deiner Meinung nach einen Osttiroler Stil oder ein typisches Vorkommen für die Region?*

JP: Nein glaub ich nicht.

CP: *Was fällt dir zum Kollegen Gottfried Fuetsch ein?*

JP: Er war ein guter Bildhauer, in seiner Art. Man hat ihn erkannt in all seinen Arbeiten.

CP: *Was fällt dir zum Kollegen Leonhard Lorenz?*

JP: Auch ein guter Bildhauer.

CP: *Was fällt dir zum Kollegen Hans Peter Profunser ein?*

JP: Ja auch sehr gut, er beherrscht seine Arbeit wirklich gut.

6.4 Interview mit Leonard Lorenz im Dezember 2011

CP: *Erläutere mir bitte erste Impressionen aus deiner Kindheit und Jugend. Wann hattest du den ersten Kontakt zur Kunst?*

LL: Begonnen hat alles mit einem Unfall, mein Bein war verletzt. Also musste ich Bettruhe halten und vertrieb mir die Zeit mir Karl May Romanen. Ein Nachbarmädchen hatte einen Heimatroman – einen sogenannten Schundroman – in welchem ein Bildschnitzer vorkam. Und ich war erschrocken, wie heftig ich auf dieses Romanstelle reagiert habe und wusste: das ist es auch für mich!

Wo ich dann wirklich alle Hebel in Bewegung gesetzt habe, war die Überlegung, wie ich meine ersten zwei drei Schnitzeisen besorgen / kaufen kann. Ich habe meine Mutter um 20 Schilling (heute etwa 1.50 €) gebeten, worauf sie mir antwortete: „*Kann ich dir nicht geben, da schimpft mich der Tate [Vater]!*“. Also unsere Verhältnisse waren so, dass 20 Schilling nicht drin waren. Ich kam dann auf die Idee, dem Nachbarn die Schafe zu hüten, unter dem Deal, ich bekomme von ihm einen schwangeren Hasen, und wenn ich die Jungen dann aufziehe, kann ich mir die Schnitzeisen leisten. Und so hab ich dann das ganze Frühjahr die Schafe gehütet, und so hat es begonnen.

CP: *Also hattest du schon so früh den Willen dieses Handwerk zu erlernen?*

LL: Ja schon mit zwölf Jahren war ich mir meiner Sache ganz sicher. Es war wie eine Erkenntnis, ohne Zweifel!

CP: *Nun kann ich mir vorstellen, wenn schon kein Geld für zwei Schnitzeisen da war, waren die Aussichten auf finanzielle Unterstützung in der Ausbildung wahrscheinlich auch gleich Null?*

LL: Nun das war 1964 (ich bin ja 1948 geboren). Erstens war das aus materiellen Gründen nicht möglich und zudem war ich ja der Hoferbe. Wir waren zwei Söhne und es galt die Regel, einer darf studieren und der andere wird Bauer. Ich war dazu bestimmt Bauer zu werden und hatte daher überhaupt gar nicht die Möglichkeit gehabt, außer der Volksschule eine Ausbildung zu machen. Also die Perspektive für mich war mit zwei Worten Beten und Arbeiten ausgesprochen.

Mit vierzehn hatte ich dann ein Schlüsselerlebnis, das brutal und heftig war. Ich wusste dass ich jedes Opfer bringen würde, um hier [der elterliche Hof] raus zu kommen. Ich hab dann also meine Eltern beknet, dass ich die Aufnahmeprüfung an einer Holzbildhauerschule machen möchte, und die Genehmigung meiner Eltern war dann: „*Gut im Winter kannst du hingehen!*“ Weil in dieser Zeit auch weniger Arbeit am Hof war. Und dann kam es dazu, dass meine Eltern, meine Mutter mir das erste Jahr ermöglicht hatten.

CP: *Erkannten deine Eltern dein Talent zu dieser Zeit oder wussten sie einfach, dass es für dich nur diesen einen Weg gab?*

LL: Meine Mutter war dann der Meinung, wenn es mir wirklich so viel Freude, macht, soll es eben so sein, sofern es unter diesen Umständen möglich war. Unter dem Motto: „*Dann ist er eben Bauer und Schnitzer*“. Also unter der Idee, ein Zubrot zu der ohnehin nicht existenzfähigen kleinen Landwirtschaft zu verdienen.

Meiner Eltern dachten dann eigentlich nach einem Winter das sich diese Sache erledigt hat. Dann ging das Betteln für den nächsten Winter weiter, so auch nach dem zweiten Winter und die Gesellenprüfung wäre dann schon erstrebenswert. So musste ich mir dann ab dem zweiten Winter die Ausbildung selbst verdienen, indem ich einen kleinen Schweinestall bei uns zuhause in ein winziges Atelier, von 15 m² umwandelte, wo ich dann kleiner Werke gefertigt und angeboten habe. Und nach vier Wintern habe ich dann die Genehmigung bekommen, die Gesellenprüfung abzulegen, die ich auch mit sehr gutem Erfolg absolvierte (1968).

CP: *Was waren die Eindrücke, die du in diesen Wintern gesammelt hast, also weg von Tristach, weg vom Hof, in einer Schule, wo dir das geboten wurde, was du immer wolltest?*

LL: Es war eine gigantische Erlösung, als wäre ich aus einer Gruft herausgekommen, weil die sozialen, religiösen und materiellen Strukturen in meinem Verständnis, als junger Mann verehrend waren. Für mich war da keine Zukunft und keine Möglichkeit der ENTFALTUNG und Verdichtung - eines jungen Mannes, der meint, seine Möglichkeiten wahrnehmen zu müssen oder zu können. Vor allem in der ersten Zeit fühlte ich mich daher unheimlich befreit.

Ich bekam dann seinerzeit ein Büchlein eines polnischen Dichters Pochensky in die Hand, in dem ich wie ein Wilder darin gelesen habe, weil er mir die Augen öffnete, was philosophisches Denken bedeutet. Ich erkannte nun auch, welche Türen nun im Geistigen aufgingen, und ich erkannte, was in einem jungen Menschen an Möglichkeiten steckt. Und das wiederum hatte diese fast kolossale Explosion bei mir, weil ich erkannte, wie konditioniert mein Elternhaus ist. Nun sie konnten aus den Konditionen nicht heraus, aber ich als junger Mann vielleicht doch.

Das war dann für mich ein riesen Konflikt, da ich wusste, dass ich der Erbe bin und die Verpflichtung hatte dem Wunsch meiner Eltern zu folgen und dort zu arbeiten. Das Spannungsfeld zwischen ethisch – moralischer Verpflichtung und Elternliebe und der Konflikt sich innerlich zu lösen war groß - ich wusste, dass ihnen sehr weh tun werde. Das

war für meinen Vater sehr heftig, dass ich im humanen Sinn so konsequent meinen Weg ging.

CP: *Die Literatur ist bei dir auch eine Quelle für die Themenfindung, wann hat das begonnen?*

LL: Es gibt dazu ein Ereignis: als ich mit sieben Jahren mit meiner Tante nach Lienz ging und die Osterkugeln in der Klosterkirche sah, erkannte ich die Schönheit, die Farbenpracht und die Ästhetik - und da hab ich gemerkt, was in mir an Poesie vorhanden ist.

Ein weiteres Ereignis hat mich mit vierzehn Jahren doch stark geprägt. Es gab im Kino ein Violinenkonzert, und bei uns zuhause gab es keine Musik. Als ich diese polnische Geigerin gehört habe, fuhr ich nach Hause, als ob mich eine Schlange gebissen hätte. Es war eine Initiierung an Wissen, was für eine Virtuosität, was für eine Vitalität in der Musik steckt und in mir weckte.

Dann, ein weiteres Beispiel ist mein Gesellenstück „Auferstehung“. Warum wählt ein Mann von zwanzig Jahren dieses Thema? Ich wollte diesen Unsinn der katholischen Interpretation, dass in vielleicht 20 Millionen Jahren und Milliarden von Menschen auferstehen. Ich glaube ich hatte damals die Intension einer Auferstehung im Hier und Jetzt. Die Auferstehung im Hier und Jetzt meint, dass ich als Mensch meine eigenen alten konditionierten Ambitionen ablege und wie ein Phönix aus der Asche, zu einer inneren Befreiung komme. Diese Befreiung ist der Schlüssel zu allem weiterem, was ich danach geschaffen habe. Dieses Erkennen von alten ambitionierten Mustern ist vielleicht überhaupt der Schlüssel für einen Prozess im Leben eines Menschen. Wenn man Franz Kafka liest, im Roman der Prozess, gibt es die Türhüterlegende. Und der Herr K. steht ein Leben lang vor dem Türwächter, vor dem Gesetz und lässt ihn nie rein. Und am Ende bekommt er dann die Antwort auf die Frage, warum das so ist, ist dass diese Tür nur für ihn bestimmt gewesen wäre. Und wenn er verstanden hätte, dass es um innere und nicht um äußere Prozesse geht, dann hätt er gar keine Macht gehabt, ihm am Eintritt zu hindern. Das war für mich von Kafka der ganz klare Hinweis, dass wir unsere eigenen Türhüter sind. Wir treten in uns nicht ein, weil wir in der Konditionierung bleiben wollen, weil wir eine gewisse traditionelle Sicherheit haben in der wir verankert sind. Wenn wir also aus dieser Konditionierung austreten würden, würde es heiß werden, dann verliere ich gewohnte Gleise und Sicherheit – diese Freiheit macht einem Angst und man weiß nicht, wie weit sie geht. Und dieses Sprengung der künstlerischen Grenzen ist der Ausgangspunkt für die künstlerische Ereignisse in meinem Leben – für alles, was ich dann nachher gemacht habe und wie ich meine Themen fand.

CP: *Und ist dieser Prozess einmalig oder ist es ein ständig sich wiederholender?*

LL: Immer wieder, ein ständiger Prozess. Er ist auch in der Skulptur, die ich heuer gemacht habe zu finden. Sie trägt den Titel „Entelechie“, das ist griechisch und bedeutet „das Ziel in sich“. Nun könnt ich auch fragen: „Wie weiß ich denn, was das das Ziel ist?“ Oder provokant gefragt: „Woher weiß ein Kirschbaumkern, dass er die Information in sich trägt, dass wenn er in die Erde gesetzt wird, zum Kirschbaum wird?“ Der weiß es nicht. Aber im Menschen ist etwas angelegt, das darauf hinweist, wo man hingehen könnte. Jetzt kommen wir auf einen sensiblen Punkt, den wir im heutigen Zeitalter (Medien, Schnelligkeit ect.) außen vor gelassen haben, das Geistig und Seelische haben wir meiner Meinung nach schon über Jahrtausende völlig vernachlässigt, zugunsten einer rationalen Schärfung, wo der Mensch auch einen Quantensprung gemacht hat. Aber auf der seelischen und geistigen Ebene ist der Mensch der alte Adam geblieben, und diese

Differenz an Auseinanderbrechen, ist der Grund für die materielle Gesellschaft. Schulden – was sind Schulden – was ist Materie – was bin ich?

CP: *Welche Emotionen spielen in deine Arbeiten mit ein?*

LL: Ich unterscheide zweierlei Emotionen – die vulkanartige (Wut, sauer sein, Hass), diese meine ich aber nicht. Der Mystiker Meister Eckhard aus dem Mittelalter spricht vom „Leerwerden“. Ich habe die Einschätzung getroffen, dass mich die Reizüberflutung der heutigen Welt innerlich voll macht und so bin ich eigentlich den umgekehrten Weg gegangen. Ich habe versucht, mich aus der Informationsflut heraus zunehmen, einen Rückzug in die Leere zu machen. Daraus ergab sich eine neue Qualität von Wahrnehmung, und damit auch was stimmig ist und zusammen gehört. Daraus resultierten Arbeiten die einen Rhythmus haben, und dadurch, dass ich immer mehr zu einer Einheit wurden, wurden es auch meine Werke. Man kann von einem Spiel von Gegensätzen, die in einer Spannung und Harmonie und Schönheit eine Synthese eingehen, sprechen.

In diesem Jahr [2011] hatte ich in der Malerei eine derartige Schwingung – man kann von einem Wow-Effekt sprechen. Die Bilder der aktuellen Ausstellung wirken leicht, obwohl sie schwer sind. Mein Jahrzehnte lang andauernder Prozess wurde umgesetzt und wirkt nun auf die Leute. Meine Emotion ist damit ein Paradox aus der Lehre, aus der Wahrnehmung. Je leerer ich den Raum mache, desto mehr nehme ich etwas war. Wie bei Giacometti, der meint, dass es keinen Raum gibt, sonder dass er erst durch uns entsteht.

Ich mache hier einen Unterschied, zwischen der Variante, dass ich mir den Weg ausdenke oder ich einen Erfahrungsweg mache. Aber die Ration kann nicht vorausdenken. Also um wirklich was zu Erfahren muss ich den Weg gehen, ich muss was erleben.

CP: *Wie entscheidest du dich, ob du ein Thema in Malerei oder Bildhauerei umsetzt und wie sieht es im zweiten Schritt dann bei deiner Materialwahl aus?*

LL: Ich mache zuerst mal Entwürfe, ich schreibe sehr viel - meine Gefühle und meine Wut bekommen so die Möglichkeit zu wirken. Was ich da hinschreibe kann alles Mögliche sein, da gibt's keinen Halt, da lass ich meinen Gefühlen freien Lauf. Danach schau ich das nochmal an und destilliere es. Ich schrieb beispielsweise einmal den Satz: „*Es gibt eine Sehnsucht von der unser Verstand nicht weiß, weil sein Wesen die Kontrolle ist. Erst wenn man sich ihrer Sehnsucht überlässt, wird der Weg frei, wohin sie einen führen will.*“ Das ist ein Paradox, dass ich einer Sehnsucht folge, die aber nichts mehr mit einer Rühreimentalität zu tun hat. Damit meine ich, dass ganz tief in uns drin eine Wahrheit ist, der eine weitere Instanz entgegen steht, nämlich das Ego. Das Ego will immer toll sein. Wenn man merkt, was das Ego für ein Maskenspiel mit einem treibt, sollte man beginnen sich selbst aufzudecken, den Ist-Zustand, der bin ich, zu hinterfragen und zu sehen. Aber jetzt lerne ich zu unterscheiden, aber nichts mehr zu trennen, der Prozess hört nie auf.

Es entwickelte sich in der letzten Zeit eine Thematik „*Leichtigkeit im Kraftfeld der Gegensätze*“, wie auch der Titel meiner aktuellen Ausstellung. Manchmal habe ich den Eindruck, dass sich ein Thema aus einer Rhythmik, einer Schwingung, einer Musikalität heraus entsteht. Rhythmik spielt eine ganz große Rolle. Die Variation im Thema – wie bei Bach – immer eine Grundmelodie.

CP: *Setzt du es voraus, dass der Betrachter ein gewisses Vorwissen haben muss, um deine Werke verstehen zu können?*

LL: Beim Betrachten meiner Figuren und Bilder reicht der unmittelbare Blick um Assoziationen und Einrücke zu erwecken. Zum Beispiel bei meiner aktuellen Ausstellung

gibt es Studenten, die noch keine Vergleiche oder Erfahrungswerte haben und mit einem Wort die Ausstellung beschreiben: *Wow!* Und dann gibt es Besucher, die ins Gästebuch ihre Überraschung mitgeteilt haben. Was ist das jetzt eigentlich? Ich kann es nur erahnen. Der sogenannte Ungebildete merkt mit seinem Gespür, dass er eine Überraschung erlebt. Der Gebildete (als konkretes Beispiel ein Münchner Museumsdirektor) schreibt mir, dass er den Katalog sehr interessant findet. Ich weiß dass Fachleute wie Laien ähnlich reagieren. Und da stellt sich mir die Frage: „*Was ist es denn, was einen Künstler ausmacht, dass er verschiedensten Menschen ein überraschtes Gefühl mit seiner Kunst vermittelt kann?*“ Da bin ich dann doch an einem bestimmten Nerv der Zeit. Für mich gibt es ein Kriterium, das für einige eine Rolle spielen könnte und das ist konstruktiv zu sein. Ich glaube, dass meine Werke konstruktiv sind.

CP: *Zum Schmetterlingsbrunnen, wie war da die Auftragslage?*

LL: Hubert Huber bat mich um einen Entwurf. Und im Zuge der Ausschreibung hatte sich die Stadtgemeinde Lienz dann für mich entschieden.

CP: *Hattest du freie Motivwahl?*

LL: Ja. Es ist wieder ein Paradox. Man kennt ja diese dünnen, hochsensiblen und winzigsten Flattergebilde mit einer wunderbaren Schönheit. Aber wie kommt man von diesem wunderbaren Wesen auf den Brunnen? Die Verletzbarkeit dieses Tieres und der Prozess von der Raupe zum Schmetterling spielen hier wieder eine große Rolle, was nichts anders bedeutet, als dass ich Leben als einen permanenten Wandel empfinde. Das ist eigentlich brutal, und man hätte gerne seine Ruhe, aber das Leben ist radikal, weil es ändert sich ständig; ob wir das wollen oder nicht, liegt auf einer andern Seite. Jetzt kommt auch noch das Wasser, bei den Fühlern raus => FÜHLEN! Und jetzt komm ich wieder auf das Wort wahrnehmen zurück, denn was ich nicht wahrnehme ist nicht vorhanden, wird ausgeblendet.

CP: *Und das Becken?*

LL: Meine damalige Frau hat Hilfe geleistet, war aber eine Ausnahme. Es handelt sich ja um echtes Murano-Glas. Der Entwurf kommt von mir.

CP: *Es kommt hier ja noch hinzu, dass man Bronze mit der Farbigkeit des Brunnenbeckens kombiniert.*

LL: Ja der Boden kann schon für die Farbenpracht der Schmetterlingsflügel stehen. Vielleicht gewinnt der Brunnen dadurch nochmal, dass die beiden Materialien miteinander korrespondieren. Man muss es aber auch schon vorher sehen, ob es stimmig ist. Da kommen wir wieder auf den Punkt, dass ich in der Lage bin, Dinge zusammen zu fügen, die zusammen gehören.

CP: *Siehst du den Brunnen als einer deiner Hauptwerke?*

LL: Es gibt an Großplastiken neben diesem Brunnen auch noch zwei drei weitere Werke, die auch noch dazu zu reihen werden. Aber sicherlich steht der Brunnen für eines meiner Hauptwerke.

CP: *Wie ist es bei Auftragsarbeiten mit der Themenwahl?*

LL: Wenn der Auftraggeber eine klare Vorstellung hat, lege ich ihm Entwürfe vor, und gehe somit auf seine Vorstellungen ein. Ich beziehe immer meine eigenen Vorstellungen mit ein, und auch die Umgebung.

CP: *Wenn du auf dein Oeuvre blickst, wie würdest du deine Entwicklung in einem Satz beschreiben?*

LL: Begonnen hat es mit Engelsköpfen, Herrgöttern und Madonnen, die ich geschnitzt habe, in einer konventionellen Welt. Dann machte ich eine Weltreise und gelangte zu einer großen Freiheit von eigener Interpretation und Darstellungsmöglichkeit. Mein heutiger Blick auf die Welt ist um 180° ein anderer als am Anfang. Und das ist eine großartige und positive Entwicklung.

CP: *Würdest du sagen, dass du angekommen bist, oder befindest du dich noch in einer Entwicklung?*

LL: Ich fühle mich angekommen und in der Pflicht und in der Tatsache, dass dieses Ankommen nicht bedeutet, dass ich mich jetzt ausruhen kann, sondern dass es für mich noch viel mehr bedeutet, Verantwortung zu übernehmen. Dieses Ankommen bedeutet auch, dass ich nichts mehr trennen muss. Das ist ein r Blick auf die Welt, auf mich selbst, und daraus wird sich eine mögliche Vereinfachung der Dinge ergeben. In dieser Einfachheit ist alles enthalten. Ein Stück weit halte ich dieses Ankommen auch auf, aber ich denke ich hab schon verstanden, um was es geht.

CP: *Gibt es ein Werk, das diesen Moment des Ankommens am besten ausdrückt?*

LL: Das lässt sich an einem Punkt nur bedingt ausdrücken. Ich meine, dass die Skulpturüberbrückung das ganz stark aussagt. Aber auch der Schmetterlingsbrunnen auch: dass die Schalke mal weg ist, in diesem Fall der Kokon, dass es fließen kann.

CP: *Wie stark unterscheiden sich Skizze / Entwurf vom fertigen Werk bei dir?*

LL: In den meisten Fällen gibt es eine Grundintension, dass im Lauf des Erarbeitens eine Art Eigendynamik entsteht, wo sich die Dinge dann nochmal verändern und im Prozess sich das Ergebnis herausbildet.

CP: *Gibt's einen Stil in der Osttiroler Bildhauerei?*

LL: Heute nicht mehr, die Modere verlangt, dass jeder seinen eigenen Stil hat.

CP: *Was fällt dir spontan zu Jos Pirkner ein?*

LL: Er hat mit den Bullen ein Thema gefunden, mit dem er enorm Energie und Kraft ausgedrückt hat. Kraft und Macht gehen auch eng zusammen.

CP: *Was fällt dir zu Gottfried Fuetsch ein?*

LL: Er war für mich jemand, der aus einer ganz tiefen menschlichen Natur heraus gedacht und gehandelt hat, doch aber stark von einem Kubismus geprägt war, der in einem Konflikt steht, mit seinen bewegenden Formen. Da ist dann für mich schon ein gewisser Widerspruch drin. Vor allem beim Christophorus wird die Sache sehr schwer, aber vielleicht wie er selber es auch war. Man muss einfach auch einen Bildhauer nach dem beurteilen, in welchem Kontext er war, aus dem Tal aus dem er kommt (vor allem bei Osttirol) aber auch der Zwang eine Familie ernähren zu müssen, spielt eine wichtige Rolle. Aber ich denke sehr gerne an ihn zurück.

CP: *Wohin führt es Leonhard Lorenz in die Zukunft?*

LL: Wo es hinget weiß ich nicht, ich lass das völlig auf mich zukommen was sich so ereignet. Ich kann mir vorstellen, dass es sehr sehr spannend wird, aufgrund der letzten Reaktionen im Zeitraum der vergangenen zwei Jahre. Es wird ein Abenteuer. Ich habe heuer das erste Mal nach vierzig Jahren, in einer Vernissage gesagt, dass ich sehr glücklich darüber bin, was ich gemacht habe und es mich erfreut was ich sehe, und dass ich mich selbst überrascht habe.

6.5 Interview mit Hans-Peter Profunser am 04.06.2012

CP: *Worauf kam es dir bei der Materialwahl zum Werk Hochzeit in Kana an?*

HPP: Da es sich um ein Auftragswerks handelt, das von vornherein für eine Wand konzipiert war, wollte ich kein Material nehmen das nach einiger Zeit die Wand verschmutzt. Zudem finde ich, kann man bei einem sakralen Thema wie diesem gern ein wertvolleres Material nehmen.

CP: *Es handelt sich also um eine Auftragsarbeit?*

HPP: Ja genau.

CP: *Wie kamst du auf die Idee dieses traditionelle Thema so modern und reduziert zu interpretieren?*

HPP: Wie du schon sagtest, wollte ich weg von der Darstellungstradition und habe das Thema und die Szene auf das Nötigste reduziert. Die vollen Krüge und die deutenden Hand sind sozusagen eine metaphysische Herangehensweise. Die leeren Stühle, die aneinander gereiht quasi aus der Skulptur hinauslaufen, sollen auch eine gewisse Endlosigkeit symbolisieren. Es endet also nicht im Kunstwerk sonder kann auch auf unsere Zeit übertragen werden.

CP: *Hat diese Verjüngung nach rechts auch raumkompositorische Beweggründe?*

HPP: Ja auch. Natürlich steht an erster Stelle die Idee, aber in diesem Fall war das Werk für genau diese Stelle an der Wand gedacht. Daher hatte ich in gewisser Weise Grenzen, oder Rahmenbedingungen, die zu beachten waren.

CP: *Eine weiter durchaus neue Sicht hattest du auch beim Heiligen Sebastian. Wie kam es zu diesem Werk?*

HPP: Ja seinerzeit war ich gerade in Belluno, in Italien. Das Material, das Zirbenholz hatte ich bereits – also dieses spezielle Stück. Ich hatte damals schon die Vision eines sich windenden, leidenden Körpers im Kopf. Also begann ich die Zirbe zu bearbeiten und schuf den Torso. Im Entstehungsprozess kam mir dann die Idee vom heiligen Sebastian, der ja von Pfeilen durchbohrt wird. Da kam ich auch schnell auf den Stahl und so ergab sich das.

CP: *Die Buhlschaft ist ja ein Stück aus einem Bühnenbild?*

HPP: Ja, sie wurde im Zuge der Berger Festspiele – Jedermann – geschaffen und befindet sich heute in Privatbesitz. Die restlichen Teile des Bühnenbilds sind zurzeit in meinem Skulpturenpark untergebracht.

CP: *Trotzdem die Buhlschaft ein Teil eines größeren Ensembles ist, kann die Skulptur für sich selbst wirken, oder?*

HPP: Nun sie ist ja jetzt im Privatbesitz, und eigentlich sollte der Besitzer das ganze Bühnenbild nehmen. Das war ihm dann aber - obwohl die Buhlschaft auch in einem kleinen Park untergebracht ist – doch zu groß oder zu viel. Nun das hat sich halt so ergeben, anfangs wollte ich aber das Ensemble nicht trennen.

CP: *Der Heilige Florian ist eine wunderbare Brunnenarbeit von dir, wie kam es dazu?*

HPP: Nun als das Gebäude der Freiwilligen Feuerwehr in Pirkach neu errichtet wurde und auch im Budge etwas Geld für Kunst am Bau da war, wurde ich vom Architekten engagiert einen Brunnen zu entwerfen. Das Thema lag natürlich auf der Hand, aber ich wollte auch hier neue Akzente setzen. Die Figur nimmt auch wieder die Form des im Hintergrund stehenden Turms auf. Grundsätzlich geht es mir aber bei der Figur – oder so langen schmalen Figuren im Allgemeinen – darum, um zu sehen wie weit man gehen kann. Wie weit kann ich in den Raum gehen, wie hoch kann ich usw. Ich vergleiche das auch immer mit dem Klettern am Berg. Da testet man auch immer aus, wie weit man kommt und probiert ständig aufs Neue die Grenzen zu überschreiten.

CP: *Gibt es eine Verbindung zu Giacometti bei dieser Figur?*

HPP: Nun Giacometti ist einer meiner größten Vorbilder, der mir auch Inspiration gibt. Nicht aber im Formenkanon – was man vielleicht beim ersten Blick denken mag – sonder auch wieder beim gerade angesprochenen an die Grenzen gehen. In diesem Sinn ja.

CP: *Inwiefern hattest du mit dem Brunnenbecken zu tun?*

HPP: Ja das war dann auch ein wenig anders als zuvor geplant. Den Auftrag dafür bekam der Architekt, und ich – wie erwähnt - für die Figur. In der Zeit aber, in der ich die Figur schuf, kam es aus Budgetproblemen zu Veränderung, von denen ich aber nichts wusste. Der Brunnen war ursprünglich viel breiter angelegt.

CP: *Findest du, dass das jetzige Becken das Zusammenspiel mit der Brunnenfigur stört?*

HPP: Nein, ich finde nicht. Sie scheint sich dennoch gut in Brunnenanlage und Umgebung sowie das Feuerwehrhaus zu integrieren.

CP: *Zudem finde ich, dass der Brunnen durch seine lange Ausführung auch irgendwie ein Zitat auf den Turm ist, oder?*

HPP: Ja, das kann man schon sagen.

CP: *California Way of Life ist ein politisch aktuelles Thema, wie kam es dazu?*

HPP: Nun Anstoß war eine Aussage des damaligen Gouverneurs Arnold Schwarzenegger zum Thema Todesstrafe in Kalifornien, in welcher er diese befürwortete und für gut hieß.

CP: *Und das war dann also deine Antwort auf seine Einstellung?*

HPP: Ja ich hatte einfach eine unheimliche Wut und musste diese durch die Kunst kompensieren. Die Todesstrafe ist meiner Meinung nach nicht der richtige Weg und Aussagen dieser Art sollen auch gehört und verstanden werden. Das war dann meine Reaktion darauf!

CP: *War das Werk bereits von Anfang an für Klagenfurt konzipiert?*

HPP: Nein, das Werk machte eine Menge mit. Es stand zuerst im Mölltal, doch die Bewohner des Ortes konnten mit dieser Arbeit nichts anfangen. Es war ihnen zu brutal für einen idyllischen Ort, wie ihren. Es gab dann auch eine Bürgerabstimmung gegen das Werk, mit Unterschriftenaktion usw. Schlussendlich wurde es dann sehr stark beschädigt. Das Denkmalamt vom Land Kärnten nahm dann die Kostend der Reparatur auf sich und man entschied, das Werk in Klagenfurt vor einer Lehranstalt aufzustellen.

CP: *Vielleicht waren die Bewohner des Dorfes auch noch nicht so weit, ein politisch-kritisches Werk der Gegenwart in dieser Deutlichkeit zu erfassen. In Klagenfurt scheint man ja ganz anders darauf zu reagieren.*

HPP: Ja sicher. Sie waren vielleicht noch nicht so weit. In Klagenfurt kommt die Arbeit auf jeden Fall sehr gut an.

CP: *Der Ikarus kommt sehr häufig in deinen Werken vor, warum?*

HPP: Ja ich habe dieses Motiv aus der griechischen Mythologie sehr gerne. Es gibt einfach so viele Parallelen zur heutigen Zeit, das Thema gibt also viel her. Nicht nur im negativen Sinn, dass zu übermutige Menschen an ihrer Überschätzung scheitern. Sonder auch im positiven, dass man immer weiter will, man will seine Grenzen überwinden und der Wunsch nach Freiheit wird immer größer, obwohl auch das Risiko damit steigt. Auch hier gibt es Parallelen zu meinem eigenen Leben, als ich Drachen geflogen bin. Der Ikarus im vor dem Flugzentrum in Greifenburg nimmt dieses persönliche Ebene mit.

CP: *Wie kam es zum Kunst am Bau in Lienz?*

HPP: Nun die zwei Architekten Machne und Steinklammer holten mich und einen anderen Künstler mit ins Boot. Vom Budget konnte 1% für Kunst am Bau zu Verfügung gestellt werden.

CP: *Gibt es einen Ablauf, eine Bestimmte Reihenfolge bei den Werken?*

HPP: Nein, denn die Menschen bewegen sich auch in verschiedene Richtungen im und am Bau.

CP: *Und ein Programm?*

HPP: Ja ein Programm gibt es schon. Ich wollte eine Art Lebenskreis gestalten. Darin kommen auch alle Gefühle vor, die die Menschen in diesen Bau haben können. Freiheitsdrang, die Urmutter mit Schutz, der Lauf der Welt, auch das Christologische oder der Ikarus, die am Boden liegende im Sinne von Verzweiflung, oder auch die Kraft der Gedanken usw. also eine Vielzahl an Emotionen die uns alle im Alltag begegnet.

CP: *Die Kunstwerke sind sehr nahe und zum Teil in den Lebensräumen der Menschen. Eine Entwicklung von Kunst am Bau, die erst seit einigen Jahren vorzufinden ist.*

HPP: Natürlich gab es Reaktionen, die meisten davon waren aber durchaus positiv. Einige beklagten sich, dass die Werke zu nahe im Lebensbereich sind, aber im Großen und Ganzen waren die meisten zufrieden. Einige beklagten sich auch, dass sie kein Kunstwerk am Bau hatten!

6.6 Interview mit Peter Niedertscheider am 10.04.2012

CP: *Als aller erstes könntest du mir bitte vielleicht ein wenig über deine Ausbildung in Wien erzählen?*

PN: Nun nach der Matura habe ich beschlossen, mich ein wenig weiterzubilden und nach Elbingalp zu gehen. Das hat mir dann aber nicht so gefallen, ich habe nach diesen zwei oder drei Jahren die Gesellenprüfung abgelegt. Man muss aber dazu sagen, dass es sich hier ja um eine Holzschnitzer-Schule handelt, also Schwerpunkt Holzbildhauerei. Danach habe ein, zwei Jahre freischaffend in Lienz gearbeitet, bei Fritz Martins – ein Weggefährte von Alfred Hrdlicka. Bei diesem Maler habe ich auch selbst begonnen viel zu malen. 1995 kam ich dann zu Alfred Hrdlicka nach Wien an die Angewandte und danach zu Brigitte Kowanz. Also auch eine sehr andere Position im Bezug auf Bildhauerei, neue Medien usw. 1999 machte ich dort dann auch das Diplom. Danach verschlag es mich nach Italien, dann nochmals kurz nach Wien und seit 2004 bin ich wieder in Lienz. Seit 2004 befasse ich mich auch wieder mehr mit der Steinbildhauerei, die mich aber schon von Anfang an interessiert hat.

CP: *Wenn du jetzt deine zwei Professoren an der Angewandten (Kowanz und Hrdlicka) miteinander vergleichst, wer fließt mehr in dein Werk mit ein, wo gibt es mehr Einfluss?*

PN: Bei Brigitte Kowanz machte ich ja diese Acrylpinselzeichnungen, die ihr auch sehr gut gefallen haben. Bilder mit einem codierten System – männlich / weiblich. Das ist schon ein Schlüsselwerk in meinem Oeuvre, es hat sich ja auch mehrere Jahre durchgezogen.

CP: *Aber Codes hat Brigitte Kowanz doch auch in ihrem Werk?*

PN: Ja genau, eben das binäre System. Für mich war damals dieses System eine Möglichkeit, mit männlichen und weiblichen Figuren Inhalte zu schreiben, sprich dieses 0 und 1. Aber Kowanz wurde mir mit der Zeit zu schick, eine bestimmte Sprache wird durchgezogen und ein bestimmtes Vokabular bedient. Eine gute oder tiefe Kritik habe ich von ihr nicht bekommen, ich wusste auch, dass ich mit der figurativen Malerei damals in der Klasse auch eine schwierige Position hatte. Schwerpunkt war mehr Computer und die Neuen Medien, aber es war spannend für mich in einer Klasse zu sein, wo das nicht Thema ist. Umgekehrt war es ja bei Hrdlicka, da war es mir zu logisch und zu klar. Alle haben seine Formensprache massiv kopiert, was auch schnell passieren kann, wenn man Stein als Material hat und ein paar Werkzeuge, mit denen mal gleich mal durch ist. Auch Thematisch ist vieles in eine Richtung gerutscht, Holocaust. Da bin ich immer ein wenig skeptisch, wenn 25-jährige Studenten sich dem Thema so selbstverständlich widmen.

Nun im Grunde war alles ein wenig skurril, wenn man bedenkt, dass ich eigentlich schon immer zu Hrdlicka wollte. Er war, was das Kritikgeben angeht für mich spannender, obwohl nicht viel da war, aber wenn eine Kritik kam, war sie immer sehr fördernd.

CP: *Und wie war eigentlich dein familiäres Umfeld, gab es Unterstützung oder doch eher Bedenken?*

PN: Das war eigentlich schon von Anfang an da, sie haben mich unterstützt wo es ging. Ich hab als kleines Kind schon sehr gern gezeichnet und geschnitzt. Also ich bin sehr dankbar, was meine Eltern angeht.

CP: *Gab es zu Beginn einen Künstler, der dir ein Vorbild war, oder der dich vielleicht förderte? Oder war der Weg zu deiner Kunst durch die eigene Erfahrung geprägt worden?*

PN: Nun, das ging doch von mir selbst aus. Ich hatte einfach eine Begeisterung an der Figur; und wenn ich das im Nachhinein immer ein wenig reflektiere, warum das so ist, also die Figur als Thema, dann kommt das vielleicht auch aus der Erziehung. Als kleines Kind geht man in die Kirche und blickt auf einen gotischen oder barocken Altar, und man erkennt diese Technische Qualität.

CP: *Hattest du zu Beginn ein Vorbild? Jemanden der dich inspiriert hat?*

PN: Ja ganz zu Beginn in Elbigenalp war mehr der Blick auf die Kunstgeschichte gerichtet. Zunächst hat man ja auch nur den regionalen Blick, da war ein Jos Pirkner zum Beispiel. Und dann so langsam über die Holzbildhauerei – da hatte ich einen Lehrer, Baumgartner Anton, der mir sehr viel geholfen hat und mir die ersten Inputs gab - ich kam dann bereits in Elbigenalp zum Stein. Damals interessierte ich mich natürlich auch für Rodin oder Michelangelo, Giacometti (gerade während des Studiums) ... Gegenwärtig gibt's keine Vorbilder mehr für mich. Was mich nun auch mehr interessiert ist das Quattrocento Donatello und Desiderio de Settignano. Das ist eben die Bildhauerei mit der ich mich die letzten zwei, drei Jahre mehr befasse.

CP: *Entwickelt hast du dich (abgesehen von den Frühen Anfängen mit der Schnitzerei) doch von der Bildhauerei, hin zur Grafik und nun zum Relief.*

PN: Ja und beim Relief finde ich eben, das ganz flache, das Rilievo schiacciato, das sehr stark vom Licht abhängt, am spannendsten. Die Marmorbildhauerei und das Relief sind aber ein bisschen parallel gelaufen. Und mittlerweile weiß ich auch warum das so ist.

CP: *Und warum?*

PN: Ich habe immer ein Problem damit eine Figur alleine irgendwo hinzustellen. Das wird auch mein Kernproblem sein. Das hier ist zum Beispiel ein Studienstück (Anmerkung der Autorin: Es handelt sich hierbei um eine Skulptur in Marmor, die beim Atelierbesuch von Peter Niederscheider im Atelier stand) es ist also nicht für etwas oder jemanden gemacht. Die Figur als Gegenstand hat mich immer interessiert und da gibt's natürlich diese Problematik, die das Bild über den Rahmen löst. Also diese zwei Wirklichkeitsebenen, wie die Skulptur auch über den Sockel, wo man versucht eben diese Problematik zu lösen.

Für mich gab es dann immer die Problemfrage wo fängt der reale Raum an und wo geht der artifizielle weiter. Deswegen musste ich immer irgendetwas um die Figur herum bauen oder irgendwelche Interieurs mitliefern, um diese einzelne Skulptur für mich ein bisschen abzusichern. Und das Relief kann das natürlich, weil es das – wie die Malerei – mitliefern kann.

CP: *Nun beim Relief gehst du ja bis an die Grenzen.*

PN: Ja, denn hier haben mich auch die verschiedenen Entwicklungsstufen interessiert, wobei das ganz flache Relief für mich am spannendsten ist. Die Themen sind mittlerweile sehr verschieden, aber in der Summe habe ich immer dieses gesamte Bild gebraucht. Und alles was man hier im Atelier so „einzeln“ sieht, sind technische Übungsstücke. Und dieses kleine Atelier, das ich hier stehen habe (Anmerkung der Autorin: es handelt sich um eine Arbeit die sich seinerzeit während des Interviews im Atelier befand) ist sozusagen die Möglichkeit, diese technischen Versuche und Überlegungen in ein Ganzes zu verpacken. Eine Non-Finito Geschichte würde ich nur als Skizze akzeptieren, nie aber als fertige Arbeit! Aber in Form einer solchen kleinen ironischen, mit Draufsicht kreierte Situation, kann ich es stehen oder gelten lassen.

CP: *Was an deinen Werken – vor allem den Marmorinstallationen – interessant ist, ist dass der Betrachter in die Funktion des Beobachters kommt bzw. das Dargestellte im Raum imaginär weiterspinnen kann.*

PN: Ja das stimmt schon, wobei das Thema außen herum „Badezimmer“, „Atelier“, „White Cube“, etc. ist für mich eigentlich sekundär. Das erste Thema, woraus sich für mich die ganzen Fragestellungen entwickelt haben sind: FIGUR und MATERIAL! Sprich Marmor und freistehende Skulptur, das sind meine zwei Reibungen, anhand dieser ich mir eine Geschichte aufbaue – also das ist das eigentliche Thema. Natürlich habe ich dann ein starkes kulturelles Archiv (Florenz, der Louvre, Sakralräume ect.) im Kopf, das kann man auch gar nicht abstellen. Daher verwerte ich es einfach mit, auf eine andere Weise.

Man muss ja bedenken, dass Marmor ein Material ist, das für monumentale Werke wie auch sakrale Aufträge verwendet wurde. Wenn man nun beginnt, solch profane Dinge in Marmor zu gestalten, ergibt das natürlich eine Reibung, einen Witz oder vielleicht auch einen etwas anderen Blick darauf. Profane Dinge in ein solch erhabenes Material zu transportieren ist für mich eine Möglichkeit, aber es könnte jedes Thema sein. Ich selbst geb dem, was die Leute immer als Thema bezeichnen, wenig Aufmerksamkeit, also diesem narrativen Faktor. Das ist mir nicht so wichtig.

CP: *Woher kommt das?*

PN: Ich glaube das wurzelt in meiner Studienzeit, wo Themen wie Holocaust von jungen Studenten bei Hrdlicka behandelt wurden. Bei ihm natürlich schon, nur bei den Studenten kommt bei mir dann schon die Frage nach der Authentizität. Ist es vielleicht nur eine Möglichkeit zu sagen, dass man ein kritischer Mensch ist. Flach gesagt ist mir ein gut gemalter Blumenstrauß lieber, als ein schlecht skulptiertes Holocaust Ding.

CP: *Wie ist das mit der Perspektive? Bei deinen Marmorinstallationen ist der Betrachter ja in der Vogelperspektive, also die Werke sind für den Boden konzipiert?*

PN: Ja mir ist der Blick von oben nach unten mittlerweile sehr recht. Auch so eine Verkleinerung ist mir sympathisch, weil der Maßstab die Sache so interessant macht. Die Größe schwingt bei diesem Material ja mit.

CP: *Wie beginnst du solche Arbeiten in Marmor? Mit Skizzen, mit Studien in Stein?*

PN: Es entwickelt sich parallel auf vielen verschiedenen Bahnen. Das Material und die Figur zuerst, dann beginne ich zu überlegen, wie ich sie verbauen könnte. Das kristallisiert sich dann mit der Zeit heraus. So wie beim Atelier, es ist etwas, was passiert. Fotos und Filme, freie Zeichnungen sind immer Vorlagen für mich, alles ist erlaubt, was mir hilft auf den Punkt zu kommen.

CP: *Was ist das für ein Marmor?*

PN: Der weiße ist aus Laas, aus dem Pfinschgau, ein sehr feines Material von der kristallinen Qualität. Der graue Marmor daneben ist zum Beispiel ein Grastaler Marmor, etwas gröber. Und dann hab ich noch Gummerner Marmor. Aber der Schwerpunkt in der Materialfrage bei meinen skulpturalen Gestaltungen ist der Laaser Marmor. Manchmal mische ich auch.

CP: *Und die Wahl des Laaser Marmor lässt auf die Bearbeitung rückschließen?*

PN: Genau, denn er ist so fein, auch der Carra Marmor ist sehr fein, allerdings ist dieser von der Struktur her etwas unruhiger, es gibt mehr Marmorierung. Im Gegensatz dazu ist

der Laaser Marmor sehr rein weiß! Das Weiß hat auch für mich den unmittelbarsten und direktesten Zugang zur Kunstgeschichte – Stichwort: Berinini.

CP: *Und die Monochromie war nie ein Problem für dich?*

PN: Nein im Gegenteil, ich finde nämlich, dass in diesem Material sehr viel Farbe vorhanden ist. Viel Möglichkeit. Auch die Möglichkeit der unterschiedlichen Oberflächenbehandlung. Marmor ist ein Material, das sehr viel mit Licht interagiert, sehr viel reflektiert, auch beim Relief das Streiflicht. Was auch einen genaueren Blick vom Betrachter verlangt. Mit Farbe hatte ich immer meine Probleme, schon im grafischen Bereich.

CP: *Und auf der anderen Seite kann man auch sagen, durch die Maserung ist der Bildhauer oder Künstler auch in gewisser Weise eingeschränkt, was bei der Monochromie nicht der Fall ist.*

PN: Ja. Und wenn du aber genau schaust, gibt es gar keine reine weiße Stelle. Immer findet sich wo ein Grauwert oder eine leichte Marmorierung. Ich versuche die Stücke natürlich ohne Störungen auszuwählen. Aber allein in Laas gibt es sieben verschiedene Arten von Weiß, die dann wiederum nochmals fein abgestuft werden, vom Grau- zum Gelbton usw. und Lichtgefälle und Oberflächenbearbeitung gibt dann auch noch viel her.

CP: *Wann hast du mit diesen Marmorinstallationen begonnen?*

NP: Ja, das war der White Cube um 2007.

CP: *Gab es damals ein Schlüsselerlebnis?*

NP: Nein ich hatte einfach die Idee oder das Bild im Kopf, ich möchte eine Skulptur in Marmor schaffen, aber eben nicht allein. Und dann kam ich nach Lienz zurück und natürlich stellte sich auch die Frage, ob ich es auch schaffen werde. Ich musste hier auch nochmal von vorne beginnen. Das hat mir ja niemand beigebracht, denn diese Art von Arbeiten lernt man nicht. Also gab mir der Baumgartner Toni ein Messgerät / Punktiergerät und ich suchte wen, der mir das Gerät erklären konnte. Das war dann der Herr Zwischenberger aus Kärnten, der mir das präzise Übertragen von Gipsmodellen auf den Steinblock beibrachte. Bei komplizierten Draperien ist das eine Technik, die aus der Antike kommt, um das Material dann nicht zu verhauen.

CP: *Was ist das Wesen, was deine Arbeiten haben oder ausmachen? Für was stehen die Arbeiten?*

NP: Die Intension ist meine Beschäftigung mit meiner Situation als Bildhauer. Was heißt es heute Figur zu machen. Wie funktioniert das für mich und wie nicht- aber subjektiv! Ein reflektieren über meine Schaffensbedingungen.

CP: *Materialmix gibt es bei dir nicht, oder?*

NP: Wenig, zurzeit möchte ich es noch nicht so recht zulassen. Ich bin noch beim Spielen, ob ich das tun sollte. Zurzeit bin ich noch dabei das Material (Marmor) völlig auszuschöpfen. Natürlich muss man da auch die Statik mit einbeziehen, was kann ich abbilden und was nicht. Gewisses ist statisch eben nicht möglich, es gibt eine Grenze, die ich akzeptieren muss.

CP: *Willst du dann diese Grenze überwinden?*

NP: Ja das ist eben gerade die Frage, ob ich mich entscheide, ein weiteres Material mit in die Komposition zu bringen oder nicht. Wie wichtig ist mir in dem Moment des Prozesses, der Gegenstand, der nicht in Stein umsetzbar ist. Es gibt dann also eine Schwerpunktverlagerung, wo nicht mehr der Stein sondern das Thema wichtiger werden würde. Zurzeit bin ich noch – wie gesagt – beim Stein. Gerade diese Grenze, die dir die Bildhauerei oder das Material aufzeigt, könnte man auch als Vorteil sehen. Ich habe mir ja bewusst einen Rahmen in diesem weiten Skulpturbegriff gesteckt. Skulptur ist ein so breites Feld geworden, daher stecke ich mir mein eigenes Feld ab, in dem ich mich entfalten kann und darin forsche. Vom Atom zum Atomkern usw. das ist für mich spannend. Immer mehr in eine Dichte eingehen. Die Grenze und das Abstecken sind ein ganz wichtiges Thema! Es verlangt aber auch viel Disziplin, dabei zu bleiben.

Für mich hat der Marmor die richtige Geschwindigkeit, Holz ist mir da viel zu schnell. Zeit war bei all meinen Arbeiten immer ein wichtiger Punkt, auch bei den Acrylpinselzeichnungen. Langsamkeit, im Gegensatz zu unserer schnellen Zeit. Das Relief gibt mir die Chance, innerhalb dieser Thematik ein wenig mehr Möglichkeiten auszuloten, hier geht alles was in der Malerei auch geht, es fehlt eben nur die Farbe.

CP: *Das ist vielleicht auch ein Grund, warum bei dir das Relief und die Installation parallel laufen. Wo bei der Marmorinstallation die Grenzen beginnen, ist beim Relief noch einiges möglich.*

NP: Durchaus. Gerade die Strände sind hier ein gutes Beispiel. Eine Figur allein funktioniert nicht, zwei, ein wenig verstellt in einem Interieur funktionieren schon besser. Das schönste was ich mir aber vorstellen könnte, wäre ein dreidimensionaler Strand. Ich bin ein passionierter Figurenhauer, ich würde dann skulptieren und skulptieren. Der Prozess und dieses Herantasten sind irrsinnig spannend und man entdeckt dabei auch so viel als Bildhauer. Ich hätte gern ein offenes (im Sinne der Zeitlichkeit offenes) Werk, ich könnte daran 30 Jahre arbeiten und es ständig weiterentwickeln.

CP: *Du hättest also kein Problem damit Jahrzehnte lang an einem Werk / einem Thema zu arbeiten?*

PN: Im Gegenteil, das wäre der Idealzustand. Ich hab auch in die Acrylpinselzeichnungen zehn Jahre investiert. Diese Konzeptuelle und die zeitliche Qualität mitzunehmen wäre ideal. Eine kleine artifizielle Marmorwelt, in der ich mich bewege. Das geht aber nicht, da es auch mein Beruf ist.

CP: *Aber sind diese Marmorreliefs und Installationen Auftragsarbeiten?*

PN: Nein. Diese Dinge brauchen mehr Platz. Die Reliefs, die besser gehen, sind auch näher am Bild, aber zur Zeit mache ich diese Arbeiten für mich, und dann kann es schon sein, dass was gekauft wird, aber es sind keine Aufträge oder Vorgaben.

CP: *Vielleicht wissen auch einige nichts mit den Marmorinstallationen anzufangen, also dass sie sie erst gar nicht verstehen?*

PN: Ja keine Frage, hier gibt es sicherlich in gewisser Weise eine Irritation, unter dem Motto, das sieht aus wie eine „Puppenküche“. Gerade diese handwerkliche Feinheit bricht das ganze wieder auf eine kunsthandwerkliche Schiene herunter, das Schnitzhandwerk und der Krippenschnitzer schwingen schon da mit.

CP: *Findest du, dass es am Land eine andere Resonanz gibt, als in der Stadt (Bsp. Lienz / Wien)*

PN: Ja natürlich, jedoch muss ich auch sagen, dass ich in dieser Hinsicht ein langsamer Entwickler bin und nur Stück für Stück diese Thematik der Öffentlichkeit zeige, an der ich gerade arbeite. In der Galerie Gaudenz Pedit habe ich als erstes Mal den White Cube gezeigt. In Wien bin ich erst gerade am Anfang, wo aber auch großes Interesse herrscht. Ich glaube diese Arbeiten passen hier nicht her, aber ich wohne und lebe hier nun einmal und ich denke auch, dass sie sonst so nicht entstanden wären. Wobei ich denke auch nicht, dass Wien unbedingt der beste Weg ist, oder zumindest nicht der einzige. Aber es wird schon von außen wahrgenommen, was man macht.

CP: *Wie war die Resonanz beim Dolomiten Domino?*

PN: Ich habe gute Resonanz bekommen – natürlich wenn man zu siebt ist, bekommt man mehr Aufmerksamkeit. Das Gebiet ist aber dann auch schnell wieder abgegrast. Wenn man wie Jos Pirkner oder Leonhard Lorenz in Bronze monumental arbeitet, ist man auch in der Öffentlichkeit natürlich präsenter.

CP: *Und das kommt für dich zurzeit nicht in Frage?*

PN: Nun ich kann es nicht so genau sagen. Wenn man diese Arbeiten, die hier im Atelier sind größer anfertigt und wo hinstellt vielleicht, aber der Platz müsste schon irgendwie passen. Man hätte immer gerne den idealen Platz, die ideale Architektur oder den richtigen Raum und das perfekte Licht zur Inszenierung seiner Werke.

CP: *Glaubst du, dass du auch andere Künstler aus deiner Sparte inspirierst?*

PN: Nicht unbedingt, ich sehe mich jetzt nicht so groß. Ich schau viel herum, aber ich will nicht kopieren. Kunst entsteht nicht im luftleeren Raum, niemand schöpft aus dem Leeren, und so wie das für mich zutrifft kann das sicher auch für andere gelten.

CP: *Glaubst du es gibt einen Osttiroler Stil?*

NP: Es ist ein Generationsthema, Fuetsch und Pirkner zum Beispiel sind eine andere Generation. Natürlich gibt es in gewisser Hinsicht Parallelen, man sieht der Kunst ihre Zeit oft an, ob das gut ist, weiß ich nicht. Am Land schwingt eben immer noch ein wenig dieser Pathos mit, vielleicht ist uns auch der Egger Lienz immer noch nahe, das wuchtige und kräftige. Eine gewisse sakrale Qualität hat hier auch einen Schwerpunkt. Junge Bildhauerei in Lienz sehe ich nicht so stark.

CP: *Es liegt auch hier an der Ausbildungsmöglichkeit.*

PN: Ja stimmt. Aber man sucht sich auch den Ort, wo man lebt und arbeitet. In einer Kleinstadt ist der Markt schnell abgedeckt bzw. sind die Werke vielleicht erst gar nicht an den Mann zu bringen. Ich habe in Lienz wenig verkauft, aber das hat mit der Arbeit nicht immer unmittelbar zu tun.

CP: *Glaubst du dass der White Cube ein Bruch in deinem Oeuvre ist?*

PN: Formal ja, aber ich sehe schon einen roten Faden, der aber ein bisschen verdeckt ist.

CP: *Ich meine auch, dass wenn etwas mit einem Bruch anfängt auch mit einem neuen Bruch aufhört, also dass am Ende dieses Entwicklungsprozesses etwas ganz anderes kommt.*

PN: Ja das kann natürlich durchaus sein. Ich bin vielleicht eher konservativ, ich denke, es kommt ein wenig unaufrichtig rüber, wenn man einmal so und dann wieder so arbeitet.

Natürlich kann einmal, so wie du gesagt hast, ein anderes Material vielleicht verwendet werden. Dass ich mir dann denke, die Sache materialtechnisch aufzureißen, kann sein. Ich hoffe einfach, dass ich mich entwickle. Momentan sehe ich noch sehr viel, für mich bei den Reliefs und den Skulpturarbeiten zu tun und zu entdecken. Das Thema ist noch lange nicht durch, was ich alles machen will. Es sind mehr Annäherungen.

CP: *Wenn man jetzt den White Cube oder das Atelier betrachtet, wird da von Anfang an die genaue Position der Gegenstände bereits in Skizzen festgelegt, oder ist das hier mehr ein Herantasten und Probieren?*

PN: Ein ständiges Probieren und Entwickeln. Bis es mir passt. Alle Interieure-Arbeiten sind variabel. Ich entdecke 85% meiner Arbeit über das Tun. Ich muss viel mit den Händen denken – vielleicht etwas, was die Osttiroler im Allgemeinen ausmacht. Als Bildhauer versuche ich viel über das dreidimensionale Tun zu erreichen.

CP: *Aber wenn es dir dann gefällt, du zufrieden bist, bleiben die Gegenstände an ihrem Platz?*

PN: Nun das hängt davon ab, wenn die Arbeit in einen anderen Raum kommt, kann es schon sein, dass ich Positionen verändere. Es gibt fast nie einen fixen Endstand, denn wenn ich ein Stück um 2 cm verrücke, dann habe ich die Arbeit ja auch verändert.

CP: *Die Arbeit verändert sich auch mit dem Licht.*

PN: Ja natürlich, ständig, je nach Lichteinfall, verändert sich der Stein und auch die Stimmung. Bei der Ausstellung im Dolomiten Domino 1 war der White Cube auch anders aufgebaut, als er es jetzt ist. Bei einer Installation gibt es immer eine gewisse Variable, und bestimmte Konstanten sind immer drin - wie die drei Bretter hier. die bleiben so in dieser Positionierung zusammen. Wie sich das in der Geschichte verändert oder entwickelt möchte ich mir schon offen lassen.

CP: *Auch mit Zu- und Weggaben von Objekten?*

PN: Dazu, heraus, jaja.

CP: *Haltest du das auch fotografisch fest? Wäre ja interessant das über die Monate / Jahre zu beobachten und zu vergleichen wohin sich eine Marmorinstallation entwickelt.*

PN: Ja ich mache regelmäßig Aufnahmen davon. Einen Prozess zu dokumentieren, wie du sagst, wäre durchaus spannend. Prozessuale Dokumentation in der Bildhauerei sind ein Thema, auch ein Relief in einem Tagesablauf.

CP: *Beim Relief bleibst du gern in dem Format, oder?*

PN: Ja, ich kann dir auch ein Relief zeigen an dem ich gerade arbeite, das jetzt ein bisschen größer ist. Wichtig ist beim Arbeiten immer ein Streiflicht, für die richtige Ausleuchtung. Das hier ist ein größeres Relief, das hat etwa 80 bis 90 Kilo, mehr wird dann nicht mehr möglich, was die Hängung betrifft.

CP: *Ich sehe hier gerade rote Striche am Relief eingezeichnet, was haben die zu bedeuten?*

PN: Nun hier habe ich mir eine Einteilung gemacht, um mich in dieser Menge nicht zu verlieren. Ich hab hier mal eine Geschichte, da arbeite ich daran und dann geh ich zu nächsten, ansonsten würde ich zu sehr über das Relief drüber ziehen.

CP: *Also so ähnlich wie bei einem Fresko mit dem Tagwerk?*

PN: Ja genau. Einfach für mich, um eine Struktur im Arbeitsablauf zu haben und bei der Sache zu bleiben, also sich nicht zu verlieren.

CP: *Gibt's eine Reihenfolge?*

PN: Ja man beginnt vorne, dann gehst du rein und ziehst raus und legst es in Schichten nach hinten. Und das Ganze ist trotzdem sehr flach, im Sinne der Tiefe vom Relief. Man könnte noch ein wenig von der Plattenstärke nachgeben. Natürlich brauche ich hier eine zeichnerische Qualität, um dem Relief Raum geben zu können.

CP: *Machst du zuvor Skizzen oder ein Bozzetto?*

PN: Skizzen, Fotos, Videos, Freizeichnungen alles Mögliche. Dann übertrage ich es auf den Stein, nimm es aus und dann entwickelt sich das Ganze ziemlich schnell zu einer freien Arbeit, weil du ja mit jedem Schritt des Wegnehmens (vom Material) deine Zeichnung verlierst.

CP: *Wie lang arbeitest du an so einem Relief?*

PN: Insgesamt (manchmal stell ich es auch für einige Zeit weg) zwei bis drei Monate.

CP: *Und das Werkzeug?*

PN: Mit einem Fräser (elektrisch), mit einem Bohrer, aber auch mit der Hand, der Feile, dem Schnitzisen, zum Schaben wird hier gearbeitet. In diesem Fall handelt es sich um Gummerner Marmor, der etwas gröber von der Qualität ist, und von der Farbe her einen Apriko-Ton hat. Ist aber schwieriger von der kristallinen Qualität zu bearbeiten, daher ist es extrem wichtig, das richtige Material auszuwählen.

CP: *Es verlang ja auch einen sehr behutsamen Umgang mit dem Material, vor allem bei diesen flachen Reliefarbeiten darf man sich sicher keinen Fehler erlauben?*

PN: Nun kleine Fehler sind vielleicht noch zu beheben, wenn man aber zu tief reingeht, gibt's nur mehr eine Möglichkeit, nämlich alles weiter nach innen zu versetzen. Man versucht die Fehler so weit wie möglich zu vermeiden.

CP: *Ich kann mir auch vorstellen, dass die Perspektive ein weiterer kritischer Punkt in der Bearbeitung dieser Reliefs ist?*

PN: Ja natürlich. Vorne muss das Relief am stärksten sein, dann lote ich aus, die größte Figur braucht so viele Tiefe, die kleinste natürlich viel weniger, damit das Relief eine plastische Qualität hat. Eigentlich geht alles auf Donatello zurück, was total in Vergessenheit geraten ist.

CP: *Bleibt das Relief während des ganzen Arbeitsprozesses in diesem Winkel in der Werkbank eingespannt? Du hättest ja dann nur eine ungefähre Vorstellung, wie es fertig an der Wand wirken würde?*

PN: Genau, deswegen nimm ich es ab und an mal raus ins Tageslicht und betrachte es in anderen Winkeln. Ich experimentierte viel mit Licht bei diesen Arbeiten.

CP: *Schauen wir uns vielleicht nochmal den White Cube an*

PN: Hier [im Atelier] ist der White Cube auf einer anderen Höhe (Anmerkung der Autorin: etwa auf einem Meter Höhe) angebracht und hat dadurch einen anderen Blickwinkel und auch die Aussage ist dadurch meiner Meinung nach stark verändert. Er ist ja eigentlich eine Aneinanderreihung von Zitaten aus der Kunstgeschichte, die barocke Bildhauerei im Rahmen (die Dekadenz); mir ging es um die Verweise, die Fotografie, die Popart, der Faun ein Zitat aus der Glyptothek hellenistische Skulptur, Basselitz, ozianische Plastik, Baumgartner eine private Geschichte, ein Rundgang um Dinge und Themen, die Kunstgeschichte mit denen ich mich beschäftigt habe.

CP: *Und die Speisereste hier, sind die eins mit dem Tisch?*

PN: Das ist gebundener Marmorstaub. Die Installation wie du sie hier siehst ist wesentlich kleiner (in der allerersten Fassung war die Arbeit viel größer), als wie man sie in der Ausstellung Dolomiten Domino 1 sah, einige Dinge sind auch herausgenommen worden. Weil auch schon fünf Jahre daran gearbeitet worden ist, eigentlich bin ich auch mit dem Ding durch, die Arbeit ist fertig.

CP: *Die was hat es mit den schwangeren Figuren in deinem Atelier auf sich?*

PN: Das sind ersten Arbeiten die ich machte, als ich nach Lienz zurückkehrte und mit den Acrylpinselzeichnungen durch war. Die Figur in Grastaler Marmor, war sehr schnell motiviert, weil ich von diesen kleinen Arbeiten in eine dreidimensionale Ebene gehen wollte, in einer technischen Qualität. Von der Form her interessierte mich das Volumen. Aber es sind wieder Einzelstücke, die alleine für mich nicht funktionieren. Versuche also.

CP: *Aber das Standthema kommt bei den Relieifarbeiten doch sehr häufig vor?*

NP: Ja, aber ich bin da eigentlich wenig motiviert mich in etwas andres hinein zudenken. Mir geht es um Möglichkeiten, um Nuancen und die Umsetzung, welche Tiefen funktionieren noch, wie weit kann ich gehen und wie zart kann es werden, dass es noch einen Raum gibt. Umso flacher sie werden, umso schwieriger und lichtabhängiger werden sie auch.

7 Abstract (deutsch)

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Skulptur und Plastik in und aus Osttirol im Zeitraum von 1940-2011, mit besonderer Rücksichtnahme auf das umfangreiche Werk von Prof. Jos Pirkner, der repräsentativ für diese Region behandelt wird. Vier weitere Künstler – Prof. Gottfried Fuetsch, Prof. Leonard Lorenz, Hans-Peter Profunser und Mag. Peter Niedertscheider – und ihre Werke werden im ersten Teil der Arbeit vorgestellt und miteinander verglichen. Im dritten und vierten Kapitel werden das Oeuvre Pirkners (vor allem in der Region Osttirol) und sein Hauptwerk, die „Bullengruppe“ am Headquarter der Firma Red Bull in Fuschl am See, behandelt. Mit der künstlerischen Gestaltung dieser Anlage sprengt Pirkner nicht nur seinen persönlichen Rahmen der Auftragstradition, sondern ist auch noch im Begriff, die größte freistehende neuzeitliche Bronzeplastik Europas zu schaffen. Das vierte Kapitel widmet sich daher ausschließlich dem Entstehungsprozess dieses Werkes sowie der Planung und Ausführung der Anlage. Im Anschluss folgt eine Zusammenfassung mit Erkenntnissen, die sich im Prozess des Schreibens und Forschens herausgestellt haben.

8 Abstract (english)

The present study concerns itself with sculptures and plastics in and stemming from Eastern Tyrol in the timespan from 1940 to 2011, while devoting special attention to extensive work produced by Prof. Jos Pirkner, who is perceived as emblematic of the region. Four additional artists – Prof. Gottfried Fuetsch, Prof. Leonard Lorenz, Hans-Peter Profunser and Mag. Peter Niedertscheider – and their respective works are introduced in the first part of this study and subsequently compared. The third and fourth chapter deal exclusively with Pirkner's oeuvre (especially in the Eastern Tyrolian region) and principal work, the “Bullengruppe” at the company headquarters of Red Bull located in Fuschl am See. Pirkner has not only outdone his own personal artistic conceptions in shaping this work, but is in the process of creating Europe's largest free standing contemporary bronze sculpture. The fourth chapter therefore is entirely devoted to the artistic process of creating the sculpture as the transition from planning the work to its actual construction. The final section gives a summary with insights that emerged in the process of researching the project.

9 Bibliografie

9.1 Literaturverzeichnis

Ammann 2010

Gert Ammann, Die Botschaft von Jos Pirkner, in: Red Bull Hangar-7 GmbH (Hg.): Jos Pirkner. Material, Form und Raum, Salzburg 2010, 11-13.

Bundesdenkmalamt 2007

Bundesdenkmalamt, Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung (Hg.), Österreichische Kunsttopographie. Osttirol, Band LVII Teil 1: Bezirkshauptstadt Lienz und Lienzener Talboden, Wien 2007.

Christliche Kunststätten Österreichs 2001

Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 102. Franziskanerkloster St. Marien, Lienz, Osttirol, Salzburg 2001.

Clérin 1990

Philippe Clérin, Das grosse Buch des Modellierens und Bildhauens. Modellieren. Formen und Giessen. Bearbeiten und Behauen. Ein Lehrbuch für alle Werkstoffe und Techniken für Anfänger und Fortgeschrittene, Bern/Stuttgart 1990.

Forcher o.J.

Michael Forcher, Felbertauern. Vom Saumpfad zur Panoramastraße. Das Porträt eines europäischen Verkehrswegs, Thaur bei Innsbruck o.J.

Franziskanerkloster St. Marien 1976

Franziskanerkloster St. Marien, Aufzeichnung, in: Klosterchronik, Lienz 1976.

Fürweger 2008

Wolfgang Fürweger, Die Red Bull Story. Der unglaubliche Erfolg des Dietrich Mateschitz, Innsbruck 2008.

Hauser 1972

Christian Hauser, Das Kunsthandwerk. Die Kunstgießerei, Paris 1972.

Helwig 2010

Katharina Helwig, Ein Schluck aus dem Vulkan, in: Red Bull Hangar-7 GmbH (Hg.): Jos Pirkner. Material, Form und Raum, Salzburg 2010, S. 99-101.

Hussl-Hörmann 2011

Marianne Hussl-Hörmann, Dolomiten Domino, in: Werkl, Anja (Hg.), Dolomiten Domino 1, Wien/Bozen 2011, S. 8-13.

Ingruber o. J.

Rudolf Ingruber, Acrylpinselzeichnung, in: Peter Niedertscheider (Hg.), Peter Niedertscheider, Lienz o. J., S. 6-7.

Ingruber 2001

Rudolf Ingruber, Zur gegenwärtigen Situation der Bildkünste, in: Katholischer Tiroler Landesverein (Hg.), Bezirkskunde Osttirol, Innsbruck 2001, S. 86-91.

Ingruber 2005

Rudolf Ingruber (Hg.), Osttirol. Geschichte-Volkskunde-Kunst. Innsbruck/Wien/Bozen 2005.

Ingruber 2011

Rudolf Ingruber, Peter Niedertscheider, in: Werkl, Anja (Hg.), Dolomiten Domino 1, Wien/Bozen 2011, S. 38-49.

Keller 2005

Hiltgart L. Keller, Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legenden und Darstellungen in der bildenden Kunst, Stuttgart 2005¹⁰.

Kirchen und Kapellen in Nord-, Süd- und Osttirol 1998

Kirchen und Kapellen in Nord-, Süd- und Osttirol, Matrei 1998.

Kofler 2005

Martin Kofler, Osttirol. Vom ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart, Innsbruck/Wien/Bozen 2005.

Kopp 2008

Andrea Kopp, HangART-7. Kunstsponsorship bei Red Bull, phil. Dipl. (ms.), Wien 2008.

Krasny 2010

Elke Krasny, Architektur, Kunst und Natur: Die Energie der Red Bull World, in: Red Bull Hangar-7 GmbH (Hg.): Jos Pirkner. Material, Form und Raum, Salzburg 2010, S. 197-198.

Leber 1979

Hermann Leber, Plastisches Gestalten. Technische und künstlerische Grundlagen, Köln 1979.

Maireth 1998

Elisabeth Maireth, Gottfried Fuetsch 1909-1989, Innsbruck 1998.

Pan 1984

Marta Pan, Plastik und Architektur, in: Eduard Trier (Hg.), Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin, 1984³, S. 193-195.

Pirkner 1998

Jos Pirkner, Jos Pirkner. Menschen, Mythen, Momente. Arbeiten aus fünf Jahrzehnten mit Texten von Univ.-Prof. Dr. Gert Ammann, Felix Dvorak, Julien Green und Prof. Ernst Fuchs, Innsbruck 1998.

Pizzinini 1971

Meinrad Pizzinini, Osttirol. Eine Bezirkskunde, Innsbruck/Wien/München 1971.

Pizzinini 1974

Meinrad Pizzinini: Osttirol. Der Bezirk Lienz. Seine Kunstwerke, historischen Lebens- und Siedlungsformen, in: Österreichische Kunstmonographie, Band VII, Salzburg 1974.

Pizzinini 1987

Meinrad Pizzinini, Lienz in Geschichte und Gegenwart. Lienz yesterday and today. Lienz nel passato e nel presente, Lienz á travers les siècles et de nos jours, Innsbruck 1987.

Pizzinini 2004

Meinrad Pizzinini, Stadtpfarre St. Andrä in Lienz. Filialkirchen St. Michael und St. Nikolaus – Thurn, Peda-Kunstführer Nr. 572, Passau 2004.

Ranke-Graves 1960

Robert von Ranke-Graves, Griechische Mythologie. Deutung und Quelle, hg. von Burghard König, Hamburg 1960.

Red Bull Hangar-7 GmbH 2010

Red Bull Hangar-7 GmbH (Hg.): Jos Pirkner. Material, Form und Raum, Salzburg 2010.

Reinstaller 2001

Gertrud Reinstaller, Lienz, in: Katholischer Tiroler Landesverein (Hg.), Bezirkskunde Osttirol, Innsbruck 2001, S. 260-283.

Rowell 1982

Margit Rowell (Hg.), Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur, Raumkonstruktion, Prozess. München 1982.

Schett 2001

Andreas Schett, Hochwasserkatastrophe September 1965, in: Katholischer Tiroler Landesverein (Hg.), Bezirkskunde Osttirol, Innsbruck 2001, S. 151- 153.

Schlemmer 1992

Oskar Schlemmer, Tagebuch 8. Jänner 1924, in: Eduard Trier (Hg.), Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin 1992⁴.

Stadtgemeinde Lienz o. J.

Stadtgemeinde Lienz, Unterlagen Kulturabteilung Dr. Heidi Fast, Lienz o. J.

Vergeiner 1992

Renate Vergeiner, Lienz. Ein Kulturbegleiter, Innsbruck 1992.

Völker 2010

Herbert Völker, Querschädel für bewegliche Größen, in: Red Bull Hangar-7 GmbH (Hg.): Jos Pirkner. Material, Form und Raum, Salzburg 2010.

Wagner 2002

Monika Wagner (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoff der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002.

Zuffi 2004

Stefano Zuffi, Erzählungen und Personen des Neuen Testaments. Bildlexikon der Kunst, Bd. 5, Berlin 2004.

9.2 Kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Zeitschriftenbeiträge

Ammann 1978

Gert Ammann, Aspekte des Plastischen. Zur Situation der Tiroler Bildhauerei nach 1945, in: Tirol – immer einen Urlaub wert, Zeitschrift für Kultur und Tourismus, 1977/78, S. 55-72.

Ammann 2012

Gert Ammann, Anmerkungen zum Künstlerischen Schaffen von Leonard Lorenz, in: Artforum Lorenz, 2012 (07.06.2012), URL: http://leonard-lorenz.com/curri_vitae/cv_gertamann_de.php.

Bliem-Scolari 2012

Eleonora Bliem-Scolari, Kunstschaffende aus Osttirol und deren vielschichtige Kunstartikulation, in: Bildende Kunst Osttirol, 2012 (13.05.2012), URL: http://www.tirol.gv.at/fileadmin/www.tirol.gv.at/themen/kultur/abteilung/downloads/BildKun06_Seite_31-37.pdf.

9.3 Zeitungsartikel

9.3.1 Osttiroler Bote

Holzer 2005

Martina Holzer, Wenn der Arbeitsplatz zum Vulkangebiet wird. Made in Osttirol, in: Osttiroler Bote, 19.05.2005, S. 20-21.

Kneschaurek 1959

Walter Kneschaurek, Warum verehrt Lienz den heiligen Florian?, in: Osttiroler Bote, 07.05.1959, o. S.

Manfreda 1959

Josef Manfreda, Der neue Brunnen am Hauptplatz in Lienz, in: Osttiroler Bote, 14.05.1959, o. S.

Osttiroler Bote 1962

o. V., Das große Betongasfenster im Lienzer Kirchenkeubau, in: Osttiroler Bote, 01.02.1962, o. S.

Osttiroler Bote 1963

o. V., o. T., in: Osttiroler Bote, 12.09.1963, S. 4-5.

Osttiroler Bote 1965

o. V., o. T., in: Osttiroler Bote, 29.07.1965, S. 2.

Osttiroler Bote 1970

o. V., Hervorragende Arbeiten eines jungen Osttiroler Künstlers. Lorenz Wendlinger (Tristach) stellt in der Städt. Galerie aus, in: Osttiroler Bote, 10.12.1970, S. 42.

Osttiroler Bote 1976

o. V., Neues Kunstwerk in der Klosterkirche St. Marien zu Lienz, in: Osttiroler Bote, 19.08.1976, o. S.

Osttiroler Bote 1981

o. V., Jos Pirkner mit neuen Bronzearbeiten, Bildern und Skizzen, in: Osttiroler Bote, 29.10.1981, S. 42.

Osttiroler Bote 1993

o. V., o. T., in: Osttiroler Bote, 32, 1993, S. 16.

Osttiroler Bote 2001

o. V., Eindrucksvolle Weltsportler-Ehrung mit Pirkner Trophäen, in: Osttiroler Bote, 18.01.2001, S. 7.

Osttiroler Bote 2011

o. V., Eine Verbindung extremer Gegensätze, in: Osttiroler Bote, 22.12.2011, S. 23.

Rubner 1992

Luise Rubner, Begeisterung für den Schmetterlingsbrunnen, in: Osttiroler Bote, 13.08.1992, S. 17.

9.3.2 Osttiroler Heimatblätter – Heimatkundliche Beilage des Osttiroler Boten

Beimrohr 2009

Wilfried Beimrohr, Der große Stadtbrand von Lienz im Jahr 1609, in: Osttiroler Heimatblätter, 3-5, 2009, o. S.

Bliem-Scolari 2003

Eleonora Bliem-Scolari, Jos Pirkner: Zusammenspiel von Monumentalität und sensibler Formensprache, in: Osttiroler Heimatblätter, 2, 2003, o. S.

Bliem-Scolari 2004

Eleonora Bliem-Scolari, 40 Jahre Städtische Galerie Lienz. 1964 bis 2004 – Die Entstehungsgeschichte einer Institution, in: Osttiroler Heimatblätter, 6-7, 2004, o. S.

Bliem-Scolari 2007

Eleonora Bliem-Scolari, Lienz: Beispiele zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum, in: Osttiroler Heimatblätter, 5-6, 2007, o. S.

Bliem-Scolari 2008

Eleonora Bliem-Scolari, Leonard Lorenz – Bildhauer und Maler. Positionen einer Innenschau, in: Osttiroler Heimatblätter, 9, 2008, o. S.

Bliem-Scolari 2009

Eleonora Bliem-Scolari, Gottfried Fuetsch (1909-1989). Ein Formgeber im steten Diskurs zwischen Tradition und Abstrahierung, in: Osttiroler Heimatblätter, 1-2, 2009, o. S.

Ingruber 2009

Rudolf Ingruber, Der Marmor ist die Botschaft. Peter Niedertscheiders Arbeit im Licht der künstlerischen Medien, in: Osttiroler Heimatblätter, 12, 2009, o. S.

Kollreider 1969

Franz Kollreider, Neue Kunstwerke in Lienz, in: Osttiroler Heimatblätter, 10, 1969, o. S.

Pizzinini 2004

Meinrad Pizzinini, Stadtpfarrkirche St. Andreas in Lienz 1204 bis 2004, in: Osttiroler Heimatblätter, 2, 2004. o. S.

Waschgler 1965

Hans Waschgler, Die Hochwasserkatastrophe im September 1965, in: Sondernummer der Osttiroler Heimatblätter, 12, 1965, o. S.

Waschgler 1989

Hans Waschgler, Professor Gottfried Fuetsch. Gedenken an einen wahren Freund und angesehenen Künstler, in: Osttiroler Heimatblätter, 8, 1989, o. S.

9.3.3 Tiroler Tageszeitung

Buzas 1979

Herbert Buzas, Drei Bronzehirtenisten für Sparkassenplatz, in: Tiroler Tageszeitung, 16.10.1979, o. S.

Tiroler Tageszeitung 1974

o. V., Bronzeplastik schmückt Felbertauern Südportal, in: Tiroler Tageszeitung, 18.06.1974, o. S.

Tiroler Tageszeitung 1981

o. V., Lienzener Jäger spenden St.-Hubertus-Plastik, in: Tiroler Tageszeitung, 21.04.1981.

Tiroler Tageszeitung 1979

o. V., o. T., in: Tiroler Tageszeitung, 20.10.1982, o. S.

Tiroler Tageszeitung 1982

o. V., St. Hubertus, Hirsch und Hunde sind bereits in Lehm geformt, in: Tiroler Tageszeitung, 05.08.1982, o. S.

Tiroler Tageszeitung 1985

o. V., Neuer Brunnen zur Markterhebung, in: Tiroler Tageszeitung, 22.06.1985, o. S.

Tiroler Tageszeitung 1987

o. V., Ein Stier versinnbildlicht die Urkraft des Wassers,“ in: Tiroler Tageszeitung, 15.10.1987, o. S.

Tiroler Tageszeitung 1988

o. V., Tratsch zwischen zwei Amtshäusern, in: Tiroler Tageszeitung, 31.3.1988, o. S.

Tiroler Tageszeitung 1991

o. V., Jos Pirkners Hauptplatzbrunnen versinnbildlicht Lienzer Flüsse, in: Tiroler Tageszeitung, 24.01.1991, S. 5.

Tiroler Tageszeitung 1992

o. V., Ein Falter gibt Wasser im Iselpark, in: Tiroler Tageszeitung, 10.08.1992, o. S.

Tiroler Tageszeitung 1995

o. V., Bildhauer Jos Pirkner wird jetzt Professor, in: Tiroler Tageszeitung, 18.08.1995, o. S.

Tiroler Tageszeitung 2007a

o. V., o. T., in: Tiroler Tageszeitung, 11.12.2007, S. 21.

Tiroler Tageszeitung 2007b

o. V., o. T., in: Tiroler Tageszeitung, 18.12.2007, S. 19.

Tiroler Tageszeitung 2011

o. V., Der Herr der Bullen ist auch Planer. Bauen, Wohnen und Architektur in Tirol, in: Tiroler Tageszeitung, 24.11.2011, o. S.

9.4 Kataloge

Dolomiten Domino 1 2011

Werkl, Anja (Hg.), Dolomiten Domino 1. Ottmar Eder, Michael Hedwig, Peter Niedertscheider, Peter Raneburger, Fritz Rupprechter, Lois Salcher, Franz Wibmer, Wien/Bozen 2011.

Edition Galerie Altesse 1996

Edition Galerie Altesse (Hg.), Skulpturen des Bildhauers Hans-Peter Profunser, Nendeln 1996.

Edition Galerie Altesse 1999

Edition Galerie Altesse (Hg.), Profunser Skulpturen, Nendeln 1999.

Edition Galerie Altesse 2009

Edition Galerie Altesse (Hg.): Profunser, Hans-Peter. Begegnungen, Galerie. Nendeln 2009.

Heimatwerbung-Tirol o. J.

Heimatwerbung-Tirol (Hg.), Jos Pirkner, Innsbruck o. J.

Kulturreferat der Stadt Lienz 1970

Kulturreferat der Stadt Lienz (Hg.), Metallplastiken, Glasreliefs, Silber, Lienz 1970.

Kulturreferat der Stadt Lienz 1984

Kulturreferat der Stadtgemeinde Lienz (Hg.), 20 Jahre Städtische Galerie Lienz, Lienz 1984.

Kulturreferat der Stadt Lienz 1985

Kulturreferat der Stadt Lienz (Hg.), Prof. Gottfried Fuetsch. Ausstellung zum 75. Geburtstag, Städtische Galerie Lienz, Lienz 1985.

Kulturreferat der Stadt Lienz 1989

Kulturreferat der Stadtgemeinde Lienz (Hg.), 25 Jahre Städtische Galerie Lienz, Gerhard Wassinig, Schwarz-Bulls, 20. Juli – 26 August 89, Lienz 1989.

Lipp o. J.a

Lipp GmbH (Hg.): Lorenz Wendlinger. Plastiken, Ölbilder, Aquarelle, München o. J.

Lipp o.J.b

Lipp GmbH (Hg.), Leonard Lorenz. Botschaften, München o. J.

Lipp 2001

Lipp GmbH (Hg.), Leonard Lorenz. Bildhauer und Maler, Sculptor and Painter, München 2001.

Niedertscheider o.J.

Peter Niedertscheider (Hg.), Peter Niedertscheider, Lienz o. J.

Pirkner 1982

Jos Pirkner (Hg.), Jos Pirkner. Mit einer Einführung von Lois Ebner. Ingolstadt 1982.

Pizzinini o. J.

Meinrad Pizzinini, in: Metallplastiken, Glasreliefs, Silberarbeiten, Ausstellungskatalog, o. S.

Stadtamtdirektion Kapfenberg o. J.

Stadtamtdirektion Kapfenberg (Hg.), Lorenz Wendlinger, Kapfenberg o. J.

Tiroler Kunstpavillon 1995

Tiroler Kunstpavillon (Hg.), Kunst am öffentlich geförderten Wohnbau in Tirol. 40 Beispiele. Mit Beiträgen von Elisabeth Marieth und Herlinde Molling, Innsbruck 1995.

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 1978

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Hg.), Die Plastik des 20. Jahrhunderts in Tirol. Beispiele aus den Beständen des Landes Tirol und des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Innsbruck 1978.

9.5 Internetquellen

Felbertauernstraße AG 2012

Felbertauernstraße AG, Webseite, 2012 (13.05.2012), URL: <http://www.felbertauernstrasse.at/>.

Gießerei Noack 2012

Gießerei Noack, Webseite, 2012 (02.06.2012), URL: <http://www.noack-bronze.com/index.html>.

Hangar-7 2012

Hangar-7, Webseite, 2012 (02.06.2012), URL: <http://www.hangar-7.com/de/>.

Land Tirol 2012

Land Tirol, Iseltafeln, 2012 (13.05.2012), URL: <http://www.tirol.gv.at/fileadmin/www.tirol.gv.at/themen/umwelt/wasserkreislauf/wasserstand/downloads/Iseltafeln.pdf>.

Lorenz 2012

Leonard Lorenz, Webseite, 2012 (02.06.2012), URL: http://leonard-lorenz.com/curri_vitae/cv.php?lang=en.

Niedertscheider 2012

Peter Niedertscheider, Webseite, 2012 (02.06.2012), URL: <http://www.niedertscheider.at/>.

Osttiroler Heimatblätter 2012

Osttiroler Heimatblätter, Webseite, 2012 (02.06.2012), URL: <http://server001.e-factory.at/osttiroler>.

Pirkner 2012

Jos Pirkner, Planung Architektur, 2012 (02.06.2012), URL: <http://jos-pirkner.at/planung.html>.

Profunser 2012

Hans-Peter Profunser, Webseite, 2012 (02.06.2012), URL: <http://www.hp-profunser.at/index2.html>.

Red Bull 2012

Red Bull, Webseite, 2012 (02.06.2012), URL: http://www.redbull.at/cs/Satellite/de_AT/Red-Bull-Austria/001242758636758.

Wikipedia 2012

Wikipedia, Edelsmide Brom, 2012 (25.05.2012), URL: http://nl.wikipedia.org/wiki/Edelsmidse_Brom.

9.6 Filmproduktionen

Red Bull Hangar-7 GmbH/Servus TV GmbH 2010

Red Bull Hangar-7 GmbH/Servus TV GmbH, Jos Pirkner: Die Kraft der Skulptur, 2010.

Rüdiger Lorenz Filmproduktion 2012

Rüdiger Lorenz Filmproduktion, Leichtigkeit im Kraftfeld der Gegensätze. Skulpturen und Gemälde von Leonard Lorenz, 2012 (06.07.2012), URL: <http://leonard-lorenz.com/film.php?lang=de>.

10 Abbildungsverzeichnis

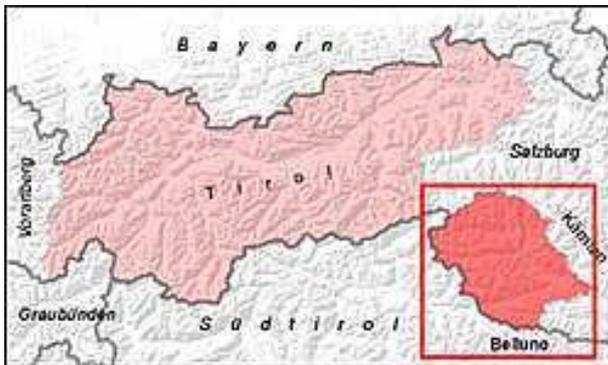


Abbildung 1 : Karte Nord-, Ost- und Südtirol

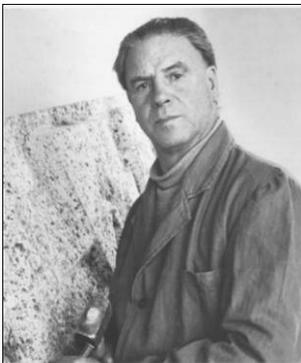


Abbildung 2: Gottfried Fuetsch



Abbildung 3: Gottfried Fuetsch: Pietà, 1952-1954, Lärche, Höhe 260 cm, Kriegerdenkmal in Virgen.



Abbildung 4: Gottfried Fuetsch: Anna Selbtritt, 1967, Linde, Pfarrkirche zur Heiligen Familie in Lienz.



Abbildung 5: Gottfried Fuetsch: Anna Selbtritt (Detail), 1967, Linde, Pfarrkirche zur Heiligen Familie in Lienz.



Abbildung 6: Gottfried Fuetsch: Heiliger Christopherus, 1973-75, jugoslawischer Muschelkalk (Grauperle) Höhe 530 cm, Hofgartenbrücke bei Lienz.



Abbildung 7: Gottfried Fuetsch: Konferenz, 1981, Aluminium, 30 x 30 cm, Besitz Familie Fuetsch, Lienz.



Abbildung 8: Gottfried Fuetsch: Steinrelief, 1977, Konglomerat, Foyer Ämterhaus in Lienz.



Abbildung 9: Gottfried Fuetsch: Spitzkofler, 1985, Fassadenrelief aus Marmor, 160 x 130 x 24 cm, Bauträger WE (Wohnungseigentum Tiroler Gemeinnützige Wohnbauges.m.b.H.), Lienz.

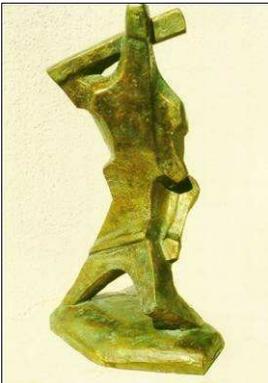


Abbildung 10: Gottfried Fuetsch: Herkules, 1983, Bronze, Höhe 70 cm, Besitz der Familie Fuetsch, Lienz.



Abbildung 11: Gottfried Fuetsch: Froschkönigin, 1962, Sandstein, Höhe 240 cm, Friedensiedlung, Lienz.



Abbildung 12: Gottfried Fuetsch: Froschkönigin (Rückansicht), 1962, Sandstein, Höhe 240 cm, Friedensiedlung, Lienz.



Abbildung 13: Gottfried Fuetsch: Froschkönigin (Detail), 1962, Sandstein, Höhe 240cm, Friedensiedlung, Lienz.



Abbildung 14: Gottfried Fuetsch: Der Flötenspieler, 1968, Krastaler Marmor, Höhe 120 cm, Breite 60 cm, Friedensiedlung, Lienz.



Abbildung 15: Gottfried Fuetsch: Rübezahl, 1968, Krastaler Marmor, Höhe 200cm, Breite 150 cm, Gemeinnütziger Wohnbau, Friedensiedlung, Lienz



Abbildung 16: Gottfried Fuetsch: Mutter mit Kindern, 1982, Krastaler Marmor, Höhe ca. 350 cm, Wohnanlage Terlagofeld, Lienz.



Abbildung 17: Gottfried Fuetsch: Mutter mit Kindern (Seitenansicht), 1982, Krastaler Marmor, Höhe ca. 350 cm, Wohnanlage Terlagofeld, Lienz.



Abbildung 18: Leonard Lorenz



Abbildung 19: Leonard Lorenz: Tabernakel, 2000, Bronze, 75 x 150 cm, Kapelle des Bezirkskrankenhauses Lienz.

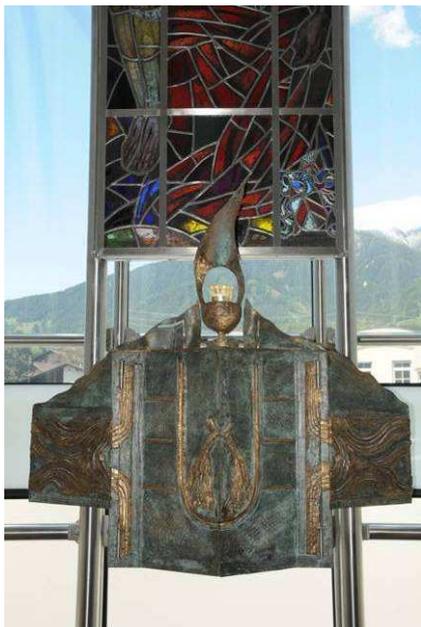


Abbildung 20: Leonard Lorenz, Tabernakelschrank, 2000, Bronze, 75 x 150 cm, Kapelle des Bezirkskrankenhauses Lienz.



Abbildung 21: Leonard Lorenz, Tabernakelschrank (Detail), 2000, Bronze, 75 x 150 cm, Kapelle des Bezirkskrankenhauses Lienz.



Abbildung 22: Leonard Lorenz: Schmetterlingsbrunnen, 1992, Bronze, Höhe ca. 400 cm, Breite ca. 200 cm, Iselkai Lienz.



Abbildung 23: Leonard Lorenz: Schmetterlingsbrunnen, axiale Ausrichtung der Brücke auf den Brunnen, Iselkai, Lienz.



Abbildung 24: Leonard Lorenz: Schmetterlingsbrunnen, 1992, Bronze, Höhe ca. 400 cm, Breite ca. 200 cm, Iselkai Lienz.



Abbildung 25: Leonard Lorenz: Schmetterlingsbrunnen (Detail), 1992, Bronze, Höhe ca. 400 cm, Breite ca. 200 cm, Iselkai Lienz.



Abbildung 26: Leonard Lorenz: Schmetterlingsbrunnen (Detail), 1992, Bronze, Höhe ca. 400 cm, Breite ca. 200 cm, Iselkai Lienz.



Abbildung 27: Leonard Lorenz: Schmetterlingsbrunnen (Detail: Becken aus Muranogals)1992, Iselkai Lienz.



Abbildung 28: Hans-Peter Profunser



Abbildung 29: Hans-Peter Profunser: Hochzeit bei Kana, Bronze, 220 cm, Privatbesitz.

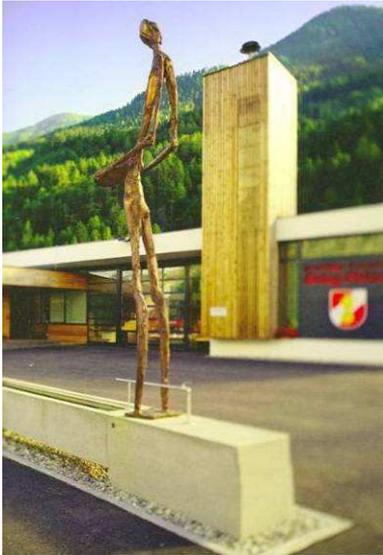


Abbildung 30: Hans-Peter Profunser : Floriani-Brunnen, 340 cm, Bronze, Freiwillige Feuerwehr Pirkach.



Abbildung 31: Hans-Peter Profunser : Floriani-Brunnen (Detail), 340 cm, Bronze, Freiwillige Feuerwehr Pirkach.



Abbildung 32: Hans-Peter Profunser: Heiliger Sebastian, 160 cm, Zirbe und Baustahl, Privatsammlung Dr. Hainz.



Abbildung 33: Hans-Peter Profunser: Californian Way of Life, 2004, Emanco-Zement und Stahl, 290 x 150 x 200 cm, Leihgabe an die Hochschule Klagenfurt

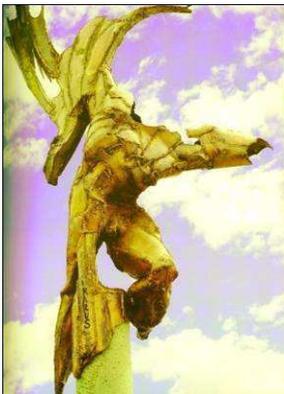


Abbildung. 34: Hans-Peter Profunser: Ikarus, Bronze und Beton, 540 cm, Marktgemeinde Greifenburg.



Abbildung 35: Hans-Peter Profunser: Der Lauf der Welt, 2001, Durchmesser 240 cm, Krastaler Marmor, Wohnbau Lienz.

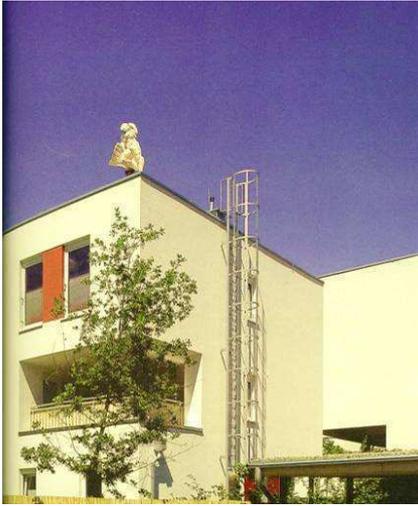


Abbildung 36: Hans-Peter Profunser: Ikarus, 155 cm, Rosa Portogallo, Wohnbau Lienz.

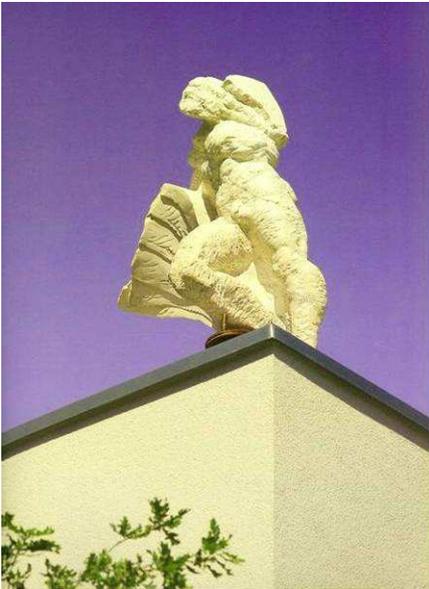


Abbildung 37: Hans-Peter Profunser: Ikarus, 155 cm, Rosa Portogallo, Wohnbau Lienz.



Abb. 38: Hans-Peter Profunser: Die Kraft der Gedanken, Amphibolit, Wohnbau Lienz.



Abbildung 39: Hans-Peter Profunser: Im Zentrum, 110 cm, Krastaler Marmor, Wohnbau Lienz.

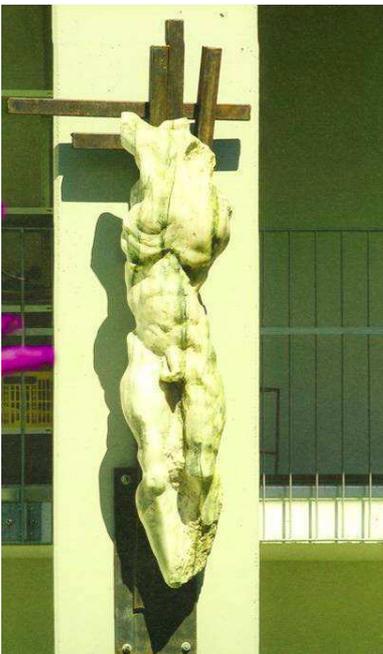


Abbildung 40: Hans-Peter Profunser: Das Leiden, 170 cm, Sölker Marmor, Wohnbau Lienz.



Abbildung 41: Peter Niedertscheider



Abbildung 42: Peter Niedertscheider: Partyrelief IV., 2011, Marmor, 18,6 x 11,6 cm.

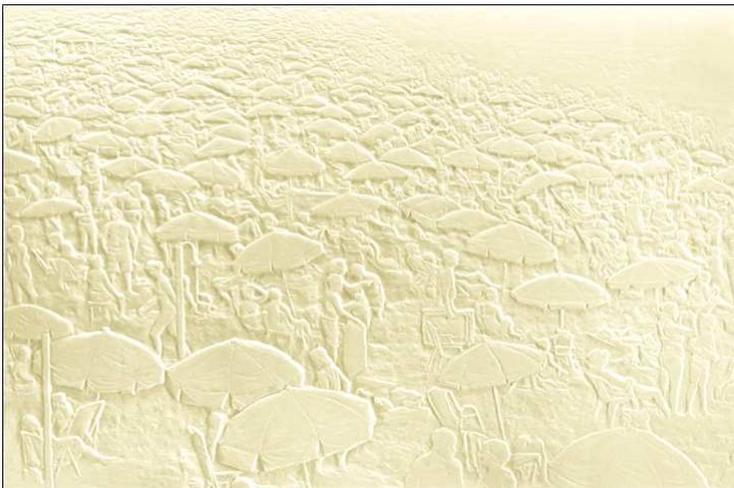


Abbildung 43: Peter Niedertscheider: Strandrelief, 2010, Marmor, 50 x 73 cm.



Abbildung 44: Peter Niedertscheider: Strandrelief, 3-teilig,, 2009, Marmor, je 30,5 x 30,5 cm.



Abbildung 45: Peter Niedertscheider, *White Cube*, 2007-2009, Marmor, 152,5 x 213,5 x 90 cm, Lienz.



Abbildung 46: Peter Niedertscheider, *White Cube (Detail)*, 2007-2009, Marmor, 152,5 x 213,5 x 90 cm, Lienz.



Abbildung 47: Peter Niedertscheider, *White Cube (Detail)*, 2007-2009, Marmor, 152,5 x 213,5 x 90 cm, Lienz.



Abb. 48: Peter Niedertscheider: Stilleben, Marmor, 61 x 122 x 90 cm, Lienz.

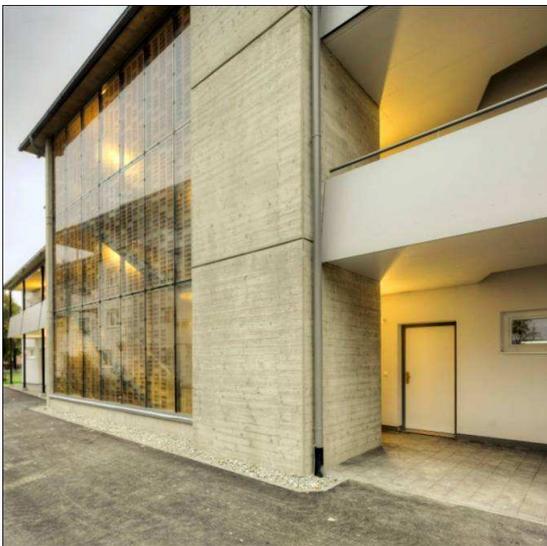


Abbildung 49: Wohnanlage, 2010, Kunst am Bau, OSG Lienz - Wohnsiedlung Falkensteinerweg, Außenansicht.



Abbildung 50: Wohnanlage, 2010, Kunst am Bau, OSG Lienz - Wohnsiedlung Falkensteinerweg, Innenansicht Treppenhaus.



Abbildung 51: Peter Niedertscheider: Relief, 2004, Wohnpark Süd, Lienz.



Abbildung 52: Peter Niedertscheider: Relief (Hängung), 2004, Wohnpark Süd, Lienz.



Abbildung 53: Jos Pirkner



Abbildung 54: Jos Pirkner: Monstranz, 1952, Treibarbeit Silber, vergoldet



Abbildung 55: Jos Pirkner: Monstranz (Detail), 1952, Treibarbeit, Silber vergoldet



Abbildung 56: Jos Pirkner: Monstranz (Detail), 1952, Treibarbeit, Silber vergoldet

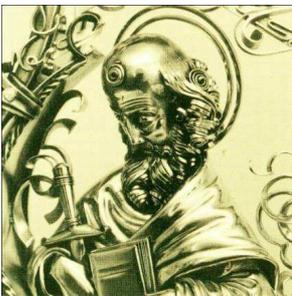


Abbildung 57: Jos Pirkner: Monstranz (Detail), 1952, Treibarbeit, Silber vergoldet



Abbildung 58: Jos Pirkner: Portalgestaltung: Verkündigung Mariä (links) und die Flucht nach Ägypten (rechts), 1963, Treibarbeit mit Mosaik, 3,5 x 2,2 m, Heilige Familie Lienz

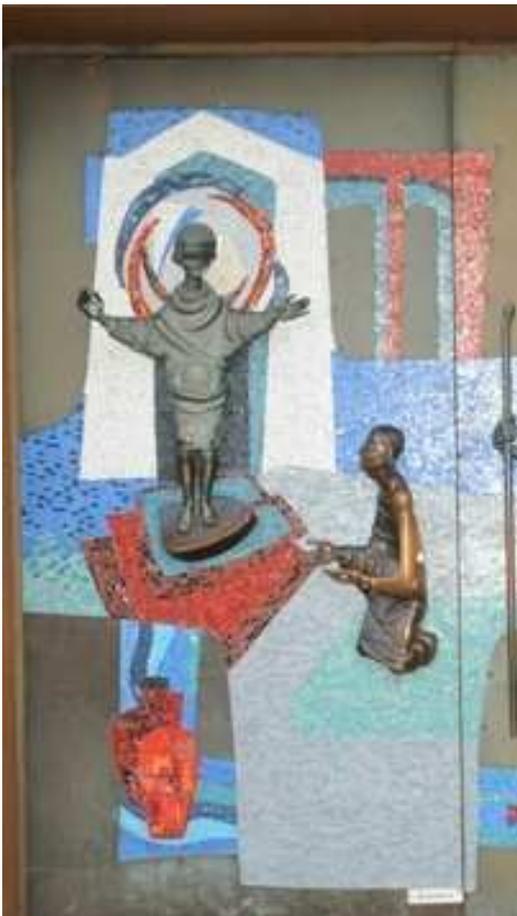


Abbildung 59: Jos Pirkner: Verkündigung Mariä (Portaltür links), 1963, Treibarbeit mit Mosaik, Heilige Familie Lienz



Abbildung 60: Jos Pirkner: Die Flucht nach Ägypten (Portaltür rechts), 1963, Treibarbeit mit Mosaik, Heilige Familie Lienz

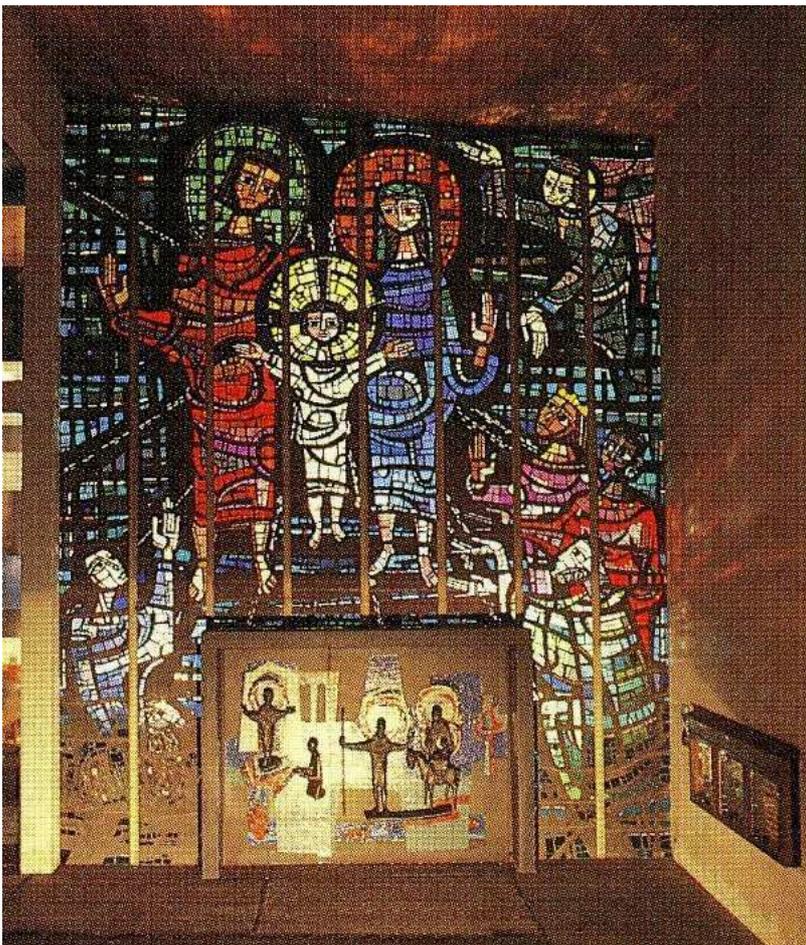


Abbildung 61: Jos Pirkner: Portalgestaltung (Außenansicht) sowie Betonglasfenster, 1963, Heilige Familie Lienz.



Abbildung 62: Jos Pirkner: Christus der Weltenrichter (Betonglasfenster Innenansicht), 1963, Beton und Glas, Heilige Familie Lienz



Abbildung 63: Jos Pirkner: Kapellenfenster, wahrscheinlich 1963, Beton und Glas, Heilige Familie Lienz.



Abbildung 64: Jos Pirkner: Hauptportal und Tympanonfeld, 1967-1969, Bronze und Stein, Stadtpfarre St. Andrä in Lienz.



Abbildung 65: Pirkner: Hauptportal, Heiliger Andreas und Heiliger Petrus, 1967-1969, Stadtpfarre St. Andrä in Lienz.



Abbildung 66: Jos Pirkner: Die Entführung des Andreashauptes durch die Personifikation der Ecclesia Romana, 1967-69, Bronze, Portal des linken Seitenschiffs, Stadtpfarre St. Andrä in Lienz.



Abbildung 67: Jos Pirkner: Die Entführung des Andreashauptes durch die Personifikation der Ecclesia Romana (Detail), 1967-69, Bronze, Portal des linken Seitenschiffs, Stadtpfarre St. Andrä in Lienz.



Abbildung 68: Jos Pirkner: Die Rückgabe des Andreashauptes, 1967-69, Bronze, Portal des rechten Seitenschiffs, Stadtpfarre St. Andrä in Lienz.



Abbildung 69: Jos Pirkner: Die Rückgabe des Andreashauptes (Detail), 1967-69, Bronze, Portal des rechten Seitenschiffs, Stadtpfarre St. Andrä in Lienz.



Abbildung 70: Jos Pirkner: Adler, 1967-69, Bronze, Griff an der linken inneren Seitenschiffstür, Stadtpfarre St. Andrä in Lienz.



Abbildung 71: Jos Pirkner: Taube, 1967-69, Bronze, Griff an der rechten inneren Seitenschifftür, Stadtpfarre St. Andrä in Lienz.



Abbildung 72: Jos Pirkner: Die wundersame Brotvermehrung, Volksaltar, 1967-69, Bronze, 200 x 98 x 100 cm, Stadtpfarre St. Andrä in Lienz.



Abbildung 73: Jos Pirkner: Die wundersame Brotvermehrung (Detail), Volksaltar, 1967-69, Bronze, 200 x 98 x 100 cm, Stadtpfarre St. Andrä in Lienz.



Abbildung 74: Jos Pirkner: Flügelaltar, 1976, Treibarbeit, St. Marien, Lienz.



Abbildung 75: Jos Pirkner: Flügelaltar, 1976, Mittelfeld, 145 x 55 x 43 cm, Treibarbeit, St. Marien, Lienz.



Abbildung 76: Jos Pirkner: Flügelaltar, 1976, linker Flügel, 107 x 155 cm, Treibarbeit, St. Marien, Lienz.



Abbildung 77: Jos Pirkner: Flügelaltar, rechter Flügel, 107 x 155 cm, Treibarbeit, St. Marien, Lienz.



Abbildung 78: Jos Pirkner: Tabernakelschrank (Detail), 1976, Treibarbeit versilbert, St. Marien, Lienz.



Abb. 79: Kapelle des Bezirksaltenheims in Linz.



Abb. 80: Jos Pirkner: Das Gebet Moses, 1976, Bronze, 2 x 1,5 m, Kapelle des Bezirksaltenheim, Linz.



Abb. 81: Jos Pirkner: Das Königsmahl, 1976, Bronze, 2,2 x 1,5 m, Kapelle des Bezirksaltenheim, Linz.



Abbildung 82: Jos Pirkner, Heiliger Hubertus und Hirsch, 1977, Bronze, Schloss Bruck, Lienz.



Abb. 83: Jos Pirkner Heiliger Hubertus mit den Hunden (Detail), 1977, Bronze, Schloss Bruck, Lienz.



Abb. 84: Jos Pirkner, Hirsch (Detail), 1977, Bronze, Schloss Bruck, Lienz.



Abb. 85: Jos Pirkner, Friedenstaube, 1992, Bronze, Fischwirtsbrücke, Lienz.



Abb. 86: Jos Pirkner, Friedenstaube, 1992, Bronze, Fischwirtsbrücke, Lienz.



Abb. 87: Jos Pirkner, Priestergrab, 1984 / 85, Bronze, Städtischer Friedhof Lienz.



Abb. 88: Jos Pirkner, Priestergrab (Detail), 1984/85, Bronze, Städtischer Friedhof Lienz.



Abb. 89: Jos Pirkner, Priestergrab (Detail), 1984/85, Bronze, Städtischer Friedhof Lienz.



Abb. 90: Jos Pirkner, Priestergrab (Detail), 1984/85, Bronze, Städtischer Friedhof Lienz.



Abb. 91: Jos Pirkner: Grabanlage der Familie Pirkner, 1970 , Bronze, 230 x 170 cm, Städtischer Friedhof Lienz.



Abb. 92: Jos Pirkner: Grabanlage der Familie Pirkner, rückseitige Ansicht, 1970 , Bronze, 230 x 170 cm, Städtischer Friedhof Lienz.



Abb. 93: Jos Pirkner: Grabanlage der Familie Pirkner, die Ungläubigen (linke Seite), 1970 , Bronze, 230 x 170 cm, Städtischer Friedhof Lienz.



Abb. 94: Jos Pirkner: Grabanlage der Familie Pirkner, die Gläubigen (rechte Seite) 1970 , Bronze, 230 x 170 cm, Städtischer Friedhof Lienz.



Abb. 95: Jos Pirkner: Grabanlage der Familie Pirkner, Christus, 1970 , Bronze, 230 x 170 cm Städtischer Friedhof Lienz.



Abb. 96: Jos Pirkner: Grabanlage Julien Green, 1996 , Bronze, 200 x 300 cm, St. Egid, Klagenfurt.

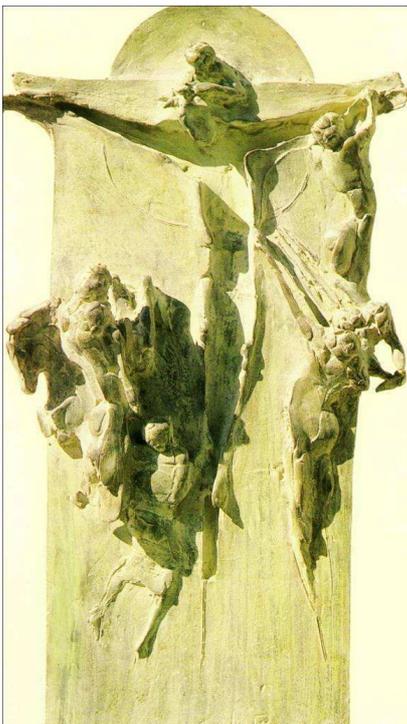


Abb. 97: Jos Pirkner: Entwurf für Grabanlage Julien Green, 1996 , Bronze, 80 x 32 cm.

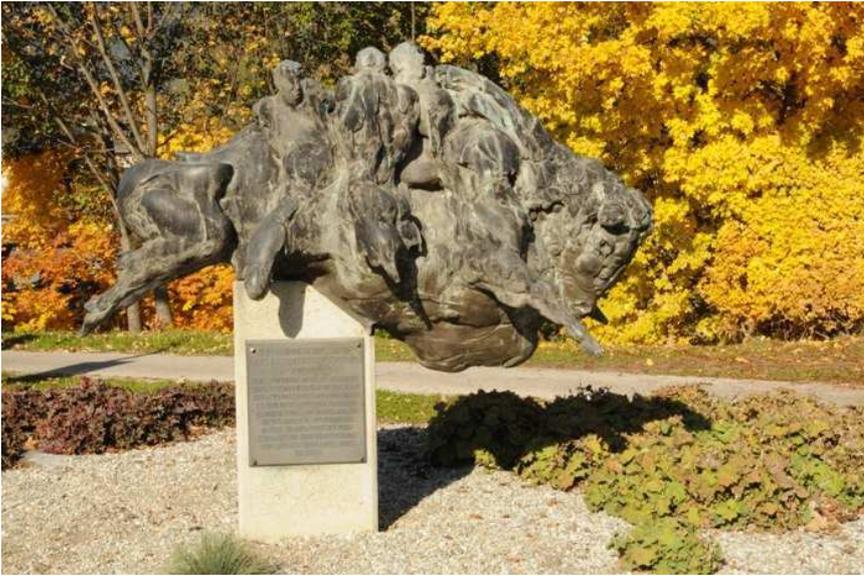


Abb. 98: Jos Pirkner: Denkmal zur Hochwasserkatastrophe 1965, 1980, Bronze, 1,8m, Lienz.



Abb. 99: Jos Pirkner: Denkmal zur Hochwasserkatastrophe 1965, 1980, Bronze, 1,8 m, Lienz.



Abb. 100: Jos Pirkner: Denkmal zur Hochwasserkatastrophe 1965, 1980, Bronze, 1,8 m, Lienz.



Abb. 101: Jos Pirkner: Denkmal zur Hochwasserkatastrophe 1965, 1980, Bronze, 1,8 m, Lienz.



Abb. 102: Jos Pirkner: Klang und Farbe, 1969, Glas, 2,3 x 1,5 m, Stadtsaal Lienz.



Abb. 103: Jos Pirkner: Klang und Farbe (Detail), 1969, Glas, 2,3 x 1,5 cm, Stadtsaal Lienz.



Abb. 104: Jos Pirkner: Abstraktes Wandrelief, Bronze, 3 x 2,3 m, Bezirkshauptmannschaft Lienz.



Abb. 105: Jos Pirkner: Abstraktes Wandrelief (Detail), Bronze, 3 x 2,3 m, Bezirkshauptmannschaft Lienz.



Abb. 106: Jos Pirkner: Abstraktes Wandrelief (Detail), Bronze, 3 x 3,2 m, Bezirkshauptmannschaft Lienz.



Abb. 107: Bezirkshauptmannschaft Lienz, im Vordergrund Abstraktes Wandrelief (Jos Pirkner) im Hintergrund Fries (Gottfried Fuetsch).



Abb. 108: Jos Pirkner: Ikarus, 1975, Bronze, 108 x 47 x 78 cm.



Abb. 109: Jos Pirkner: Ikarus, 1975, Bronze, 108 x 47 x 78 cm.



Abb. 110 Jos Pirkner: Die Begegnung, 1972 , Bronze, 600 cm, Südportal Felbertauernstraße, Osttirol.



Abb. 111: Jos Pirkner: Die Begegnung (Detail), 1972 , Bronze, 600 cm, Südportal Felbertauernstraße, Osttirol.



Abb. 112: Jos Pirkner: Die Begegnung (Detail), 1972 , Bronze, 600 cm, Südportal Felbertauernstraße, Osttirol.

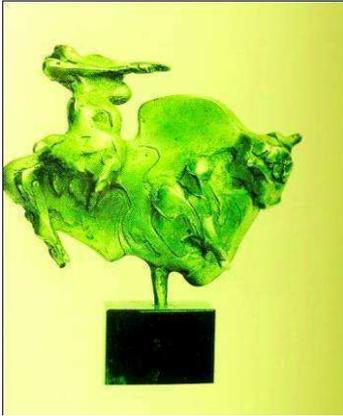


Abb. 113: Jos Pirkner: Europa, 1977 , Bronze, Kleinplastik.



Abb. 114: Jos Pirkner: Tratsch, 1985, Bronze, 170 cm, Lienz.



Abb. 115: Jos Pirkner: Tratsch (Detail), 1985 , Bronze, 170 cm, Lienz.



Abb. 116: Jos Pirkner: Tratsch (Detail), 1985 , Bronze, 170cm, Lienz.



Abb. 117: Jos Pirkner: Das Wagenrennen, 1978 , Bronze, 5 x 1,7 m, Kitzbühel.



Abb. 118: Jos Pirkner: Moloch, 1989, Bronze, 100 x 75 cm.



Abb. 119: Jos Pirkner: Moloch Verkehr, 1989 , Bronze, 37 x 16 x 42 cm.



Abb. 120: Jos Pirkner: Moloch Verkehr, 1989, Bronze, 37 x 16 x 42 cm.



Abb. 121: Jos Pirkner: Tanz, 1992 , Bronze poliert, 50 x 40 cm.



Abb. 122: Jos Pirkner: Tanz, 1992 , Bronze poliert, 50 x 40 cm.



Abb. 123: Jos Pirkner: Europa, 1997, Bronze, 79 x 61 x 145 cm.



Abb. 124: Jos Pirkner: weiblicher Torso, 1993 , Bronze, 115 x 50 x 34 cm.



Abb. 125: Jos Pirkner: Pferdekopf, 2001, Bronze, 23 x 10 x 14 cm.



Abb. 126: Jos Pirkner: Pferd, Bronze, Lienz.



Abb. 127: Jos Pirkner: Pferd, Bronze, Lienz.



Abb. 128: Jos Pirkner: Pferd, Bronze, Lienz.



Abb. 129: Jos Pirkner: Florianibrunnen, 1956, Treibarbeit, 3 m, Hauptplatz, Lienz.



Abb. 130: Jos Pirkner: Florianibrunnen (Rückenansicht) 1956, Treibarbeit, 3m, Hauptplatz, Lienz



Abb. 131: Jos Pirkner: Florianibrunnen (Detail), 1956, Treibarbeit, 3m, Hauptplatz, Lienz



Abb. 132: Jos Pirkner: Florianibrunnen (Detail Stadtwappen), 1956, Treibarbeit, 3m, Hauptplatz, Lienz



Abb. 133: Jos Pirkner: Spiel mit dem Wasser, 1979, Bronze, 7 x 4,5 m, ursprünglicher Standort Sparkassenplatz Innsbruck.



Abb. 134: Jos Pirkner: Spiel mit dem Wasser (Detail), 1979, Bronze, 7 x 4,5 m, heutiger Standort: Tristach, Privatbesitz Jos Pirkner.



Abb. 135: Jos Pirkner: Spiel mit dem Wasser, 1979, Bronze, 7 x 4,5 m, heutiger Standort: Privatbesitz Jos Pirkner.



Abb. 136: Jos Pirkner: Vier Jahreszeiten, Brunnenanlage, Bronze, 2 x 1,2 m, Peggetz bei Lienz



Abb. 137: Jos Pirkner: Vier Jahreszeiten, Der Frühling, Brunnenanlage, Bronze, 2 x 1,2 m, Peggetz bei Lienz.



Abb. 138: Jos Pirkner: Vier Jahreszeiten, Der Sommer, Brunnenanlage, Bronze, 2 x 1,2 m, Peggetz bei Lienz.



Abb. 139: Jos Pirkner: Vier Jahreszeiten, Der Herbst, Brunnenanlage, Bronze, 2 x 1,2 m, Peggetz bei Lienz.



Abb. 140: Jos Pirkner: Vier Jahreszeiten, Der Winter, Brunnenanlage, Bronze, 2 x 1,2 m, Peggetz bei Lienz.



Abb. 141: Jos Pirkner: Vier Jahreszeiten (Detail), Brunnenanlage, Bronze, 2 x 1,2 m, Peggetz bei Lienz.



Abb. 142: Jos Pirkner: Vier Jahreszeiten (Detail), Brunnenanlage, Bronze, 2 x 1,2 m, Peggetz bei Lienz.



Abb. 143: Jos Pirkner: Lebenszyklen, 1980, Brunnenanlage, Bronze, 4 x 3,5m, Wattens.



Abb. 144: Jos Pirkner: Lebenszyklen, 1980, Brunnenanlage, Bronze, 4 x 3,5 m, Wattens.



Abb. 145: Jos Pirkner: Familie, Brunnenanlage, Bronze, 1987, Höhe ca. 270cm, Moarfeldsiedlung bei Lienz.



Abb. 146: Jos Pirkner: Die Familie, 1987, Brunnenanlage, Bronze, Höhe ca. 270 cm, Moarfeldsiedlung bei Lienz.



Abb. 147: Jos Pirkner: Die Familie (rückseitige Ansicht), 1987, Brunnenanlage, Bronze, Höhe ca. 270 cm, Moarfeldsiedlung bei Lienz.



Abb. 148: Jos Pirkner: World Sports Award, 2000, Bronze, 80 x 31 x 20 cm.



Abb. 149: Jos Pirkner: World Stunt Award, 2001, Bronze, 77 x 30 x 20 cm.



Abb. 150: Headquarter der Firma Red Bull, Vulkangebäude, Fuschl am See.



Abb. 151: Luftaufnahme des Headquarter der Firma Red Bull, Fuschl am See.

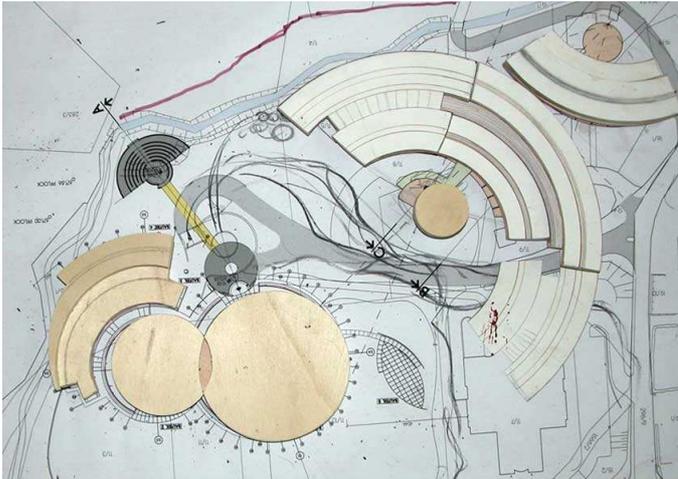


Abb. 152: Jos Pirkner: Plan für Headquarter der Firma Red Bull.



Abb. 153: Jos Pirkner: Modell für Headquarter der Firma Red Bull.



Abb. 154: Bau des Headquarters in Fuschl am See.



Abb. 155: Das Headquarter bei Nacht, Fuschl am See.



Abb. 156: Jos Pirkner: Tonmodell der Bullengruppe, Lienz.



Abb. 157: Jos Pirkner: Tonmodell der Bullengruppe, Lienz.



Abb. 158: Jos Pirkner: Tonmodell der Bullengruppe, Lienz.



Abb. 159: Jos Pirkner: Miniatur-Bullengruppe, Bronze.



Abb. 160: Jos Pirkner: Miniatur- Bullengruppe, Bronze.



Abb. 161: Jos Pirkner: Miniatur- Bullengruppe, Bronz



Abb.162: Jos Pirkner Skizze eines Bullen, Tusche und Aquarell auf Papier.



Abb. 163: Jos Pirkner: Studie eines Bullen, Mischtechnik.



Abb. 164: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 165: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, Pirkner beim Modellieren, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 166: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, Ton, je ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 167: Jos Pirkner beim Befeuchten seines Tonmodells, 2011, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb.168: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 169: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 170: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 171: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 172: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 173: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe (fertig modelliert) 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 174: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.

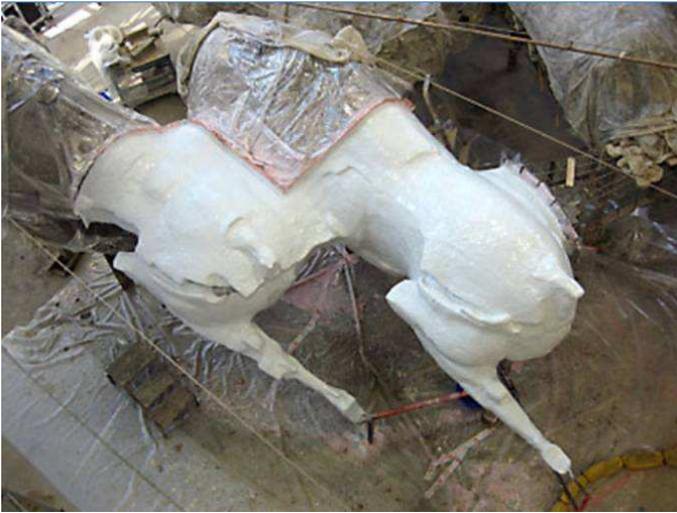


Abb. 175: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 176: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 177: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 178: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 179: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 180: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 181: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 182: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 183: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 184: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 185: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz



Abb. 186: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, 2011, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 187: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, Bullen nach dem Abnehmen der Form, 2012, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 188: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, Bullen nach dem Abnehmen der Form, 2012, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 189: Jos Pirkner: Modell der Bullengruppe, Bullen nach dem Abnehmen der Form, 2012, Ton, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 190: Der gegossene Bulle, Bronze, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.



Abb. 191: Der gegossene Bulle, Bronze, ca. 4 x 2,5 m, Atelier Jos Pirkner, Lienz.

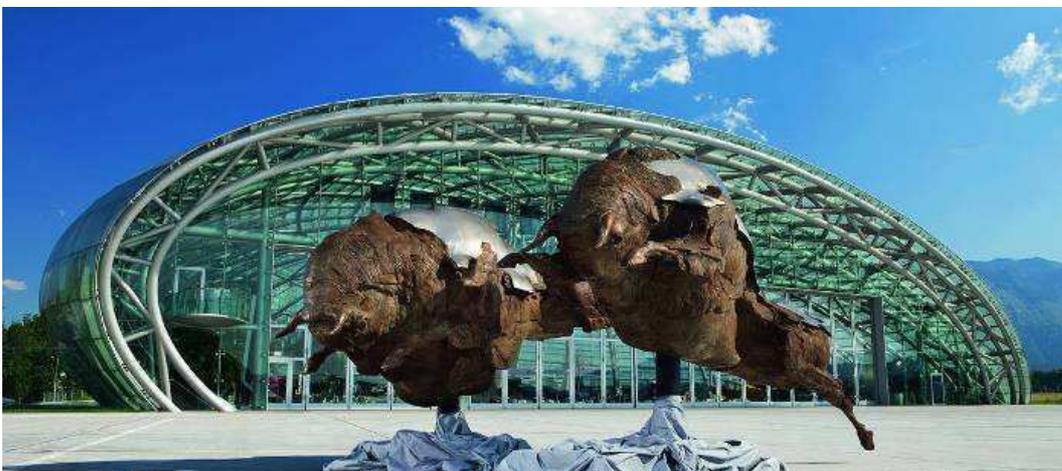


Abb. 192: Jos Pirkner: Teil der Bullengruppe vor dem Hangar-7, 2010, Bronze, ca. 4 x 2,5 m, Salzburg.

11 Abbildungsnachweis

Abb. 1: <http://www.tirol.gv.at/themen/zahlen-und-fakten/statistik/regionsprofile/nuts3-osttirol/> (letzter Zugriff: 12.05.2012)

Abb. 2: Fuetsch 1998, S. 7.

Abb. 3: <http://virgen.at/category/15-prof-gottfried-fuetsch-1909-1989.html> (letzter Zugriff: 12.05.2012)

Abb. 4: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 5: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 6: Fuetsch 1998, S. 59.

Abb. 7: http://server001.e-factory.at/osttiroler/heimatblaetter/hb_ordner.2006-05-17.4528743894/hb_blat.2009-08-06.0848255514/?searchterm=fuetsch (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 8: Fotografie von Carolin Pospesch (2012)

Abb. 9: http://server001.e-factory.at/osttiroler/heimatblaetter/hb_ordner.2006-05-17.4528743894/hb_blat.2009-08-06.0848255514/?searchterm=fuetsch (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 10: Fuetsch 1998, S. 73.

Abb. 11: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 12: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 13: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 14: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 15: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 16: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 17: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 18: http://leonard-lorenz.com/curri_vitae/cv.php?lang=en (letzter Zugriff: 04.06.2012)

Abb. 19: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 20: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 21: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 22: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 23: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 24: Fotografie von Carolin Pospesch (2012)

Abb. 25: Fotografie von Carolin Pospesch (2012)

Abb. 26: Fotografie von Carolin Pospesch (2012)

Abb. 27: Fotografie von Carolin Pospesch (2011)

Abb. 28: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 29: Edition Galerie Altesse 2009, S. 131

Abb. 30: Edition Galerie Altesse 2009, S. 113

Abb. 31: Edition Galerie Altesse 2009, S. 112

Abb. 32: Edition Galerie Altesse 2009, S. 48

Abb. 33: Edition Galerie Altesse 2009, S. 217

Abb. 34: Edition Galerie Altesse 2009, S. 178

Abb. 35: Edition Galerie Altesse 2009, S. 104

Abb. 36: Edition Galerie Altesse 2009, S. 96
Abb. 37: Edition Galerie Altesse 2009, S. 97
Abb. 38: Edition Galerie Altesse 2009, S. 100
Abb. 39: Edition Galerie Altesse 2009, S. 103
Abb. 40: Edition Galerie Altesse 2009, S. 108
Abb. 41: http://www.kunstwerklienz.at/sa_klassen/?klassen=11 (Letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 42: <http://www.niedertscheider.at/de/archiv.php> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 43: <http://www.niedertscheider.at/de/archiv.php> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 44: <http://www.niedertscheider.at/de/archiv.php> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 45: <http://www.niedertscheider.at/de/archiv.php> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 46: <http://www.niedertscheider.at/de/archiv.php> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 47: <http://www.niedertscheider.at/de/archiv.php> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 48: <http://www.niedertscheider.at/de/archiv.php> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 49: <http://www.niedertscheider.at/de/archiv.php> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 50: <http://www.niedertscheider.at/de/archiv.php> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 51: <http://www.niedertscheider.at/de/archiv.php> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 52: <http://www.niedertscheider.at/de/archiv.php> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 53: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 54: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 55: Pirkner 1998, S. 56
Abb. 56: Pirkner 1998, S. 56.
Abb. 57: Pirkner 1998, S. 56.
Abb. 58: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 59: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 60: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 61: Vergeiner 1992, S. 30 (Fotografie von Gaggl)
Abb. 62: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 63: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 64: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 65: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 66: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 67: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 68: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 69: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 70: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 71: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 72: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 73: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 74: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 75: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 76: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 77: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 78: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 79: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 80: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 81: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 82: Fotografie von Carl Pospesch (2011)
Abb. 83: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 84: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 85: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 86: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 87: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 88: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 89: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 90: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 91: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 92: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 93: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 94: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 95: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 96: Pirkner 1998, S. 78
Abb. 97: Pirkner 1998, S. 83
Abb. 98: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 99: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 100: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 101: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 102: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 103: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 104: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 105: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 106: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 107: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)
Abb. 108: http://www.jos-pirkner.at/s_ikarus.html (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 109: http://www.jos-pirkner.at/s_ikarus.html (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 110: Fotografie von Carolin Pospesch (2012)
Abb. 111: Fotografie von Carolin Pospesch (2012)
Abb. 112: Fotografie von Carolin Pospesch (2012)
Abb. 113: Pirkner 1998, S. 68
Abb. 114: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 115: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 116: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 117: Pirkner 1998, S. 93
Abb. 118: Fotografie Wolfgang Pospesch
Abb. 119: Red Bull Hangar-7 2010, S. 97
Abb. 120: Red Bull Hangar-7 2010, S. 96
Abb. 121: http://www.jos-pirkner.at/images/uebersicht/koerper_bewegung/der_tanz4_gr.jpg (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 122: http://www.jos-pirkner.at/images/uebersicht/koerper_bewegung/der_tanz1_gr.jpg (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 123: http://www.jos-pirkner.at/s_europa.html (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 124: http://www.jos-pirkner.at/k_weibl_torso.html (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 125: http://www.jos-pirkner.at/an_pferdekopf.html (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 126: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 127: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 128: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 129: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 130: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 131: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 132: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)

Abb. 133: Pirkner 1998, S. 97.

Abb. 134: Pirkner 1998, S. 96.

Abb. 135: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 136: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 137: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 138: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 139: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 140: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 141: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 142: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 143: Pirkner 1998, S. 89.

Abb. 144: Fotografie von Ing. Wolfgang Brunner (2012)

Abb. 145: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 146: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 147: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2011)

Abb. 148: http://www.jos-pirkner.at/aw_trophae_world_sports_award.html (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 149: http://www.jos-pirkner.at/aw_trophae_taurus.html (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 150: http://www.jos-pirkner.at/images/uebersicht/planung/gebaeude_gr.jpg (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 151: http://www.jos-pirkner.at/images/uebersicht/gebaeude/luftaufnahme1_gr.jpg (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 152: http://www.jos-pirkner.at/images/uebersicht/planung/grundriss_gr.jpg (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 153: http://www.jos-pirkner.at/images/uebersicht/planung/modell2_gr.jpg (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 154: http://www.jos-pirkner.at/images/uebersicht/planung/bau_gr.jpg (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 155: http://www.jos-pirkner.at/images/uebersicht/gebaeude/bei_nacht_gr.jpg (letzter Zugriff: 05.07.2012)

Abb. 156: Fotografie von Wolfgang Pospesch

Abb. 157: Fotografie von Wolfgang Pospesch

Abb. 158: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 159: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 160: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 161: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 162: Fotografie von Carolin Pospesch (2011)
Abb. 163: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 164: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 165: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 166: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 167: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 168: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 169: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 170: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 171: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 172: Fotografie von Wolfgang Pospesch
Abb. 173: <http://www.noack-bronze.com/de/0901.html> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 174: <http://www.noack-bronze.com/de/0901.html> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 175: <http://www.noack-bronze.com/de/0901.html> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 176: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 177: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 178: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 179: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 180: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 181: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 182: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 183: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 184: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 185: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 186: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 187: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 188: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 189: Fotografie von Wolfgang Pospesch (2012)
Abb. 190: <http://www.noack-bronze.com/de/0901.html> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 191: <http://www.noack-bronze.com/de/0901.html> (letzter Zugriff: 05.07.2012)
Abb. 192: http://www.jos-pirkner.at/o_bullengruppe.html (letzter Zugriff: 05.07.2012)

12 Anhang und ergänzendes Material

12.1 Ausstellungen und Ausstellungsbeiträge Gottfried Fuetsch – Auswahl²⁷⁶

1938: München, Ausstellungsbeitrag im Altstädtischen Museum
1946: Lienz „Heimatkunst“
1951: Wien Künstlerhaus, Mitbeitrag anderer Tiroler Bildhauer
1953: Wien Künstlerhaus
1953 Tübingen Dorfbauer-Schule, Beitrag „Tiroler Krippenschau“
1955 Lienz Gemeinschaftsausstellung „Wandschmuck für das Alte Rathaus“
1962 Salzburg, Lienz: Gemeinschaftsausstellung mit A. Egger, L. Ganzer, und H. Pedit
1965 Lienz Städtische Galerie, erste Personalausstellung eines osttiroler Künstlers
1969 Klagenfurt, Lienz, Städtische Galerie Lienz zum 60. Geburtstag des Künstlers
1969 Gent Wettbewerbsausstellung „EUROPA AUTOBAHNKREUZ“
1970 Innsbruck Kunstpavillon Gemeinschaftsausstellung mit A. Egger, H. Ponitler
1974 Klagenfurt Künstlerhaus Gemeinschaftsausstellung „Osttiroler Künstler, Tendenzen
und Gegenwartskunst in Osttirol
1974 Lienz Galerie Kristein Gemeinschaftsausstellung mit A. Egger, J. Pirkner
1975 Innsbruck Kunstpavillon
1978 Virgen Hauptschule gemeinsam mit A. Egger
1981 Lienz Kreuzgang Franziskanerkloster
1981 Lienz Gewölbegalerie „Weihnachtsausstellung“ gemeinsam mit J. Pirkner, Rogel,
Leonhard Lorenz, u.a.m.
1982 Matrei i. O. Beitrag „Kunst in Osttirol“
1983 Hopfgarten i. Defregental
1984 Lienz Städtische Galerie Ausstellung zum 75sten Geburtstag
1984 Innsbruck Kunstpavillon Gemeinschaftsausstellung „Franz Santifaller und seine
Schüler“
1986 Schloß Lengberg
1993 Matrei i. O. Kessler Stadel
1995 Ausstellung von Sohn Gottfried (Aquarelle) mit Bronzeskulpturen von Vater
Gottfried Fuetsch

12.2 Ausstellungen und Ausstellungsbeiträge Jos Pirkner – Auswahl²⁷⁷

1960 Delft
1962 Den Haag Nouvelle Image
1963 Breda
1969/85 Lienz
1970 Städtische Galerie Lienz
1975 München
1975 Epsen

²⁷⁶ Fuetsch 1998, S. 92.

²⁷⁷ Vgl. <http://www.jos-pirkner.at/ausstellungen.html> (23.06.2012).

1976 Verona
 1977 Krikhaar Amsterdam
 1977 Utrecht Kunstring
 1978 Baukunst Köln
 1980 Künstlerhaus Wien
 1981 Künstlerhaus Graz
 1983 Galleria Fra' Giocondo Verona
 1987 Galerie Pensa Basel
 1989 Galerie Wild Frankfurt
 1990/1993 Fulda
 1990 Galerie Zacke
 1991 Aaru
 1991 Galerie "6" Aarau CH
 1992 Alpenbank Innsbruck
 1992 Munster
 1992 Galerie Angerer Tirol
 1992 Galerie Lenten NL
 1993 Tabakmuseum Wien
 1993 B&O Studio Hadwiger Wien
 1994 Seefeld Casino
 1994 Galerie Hosp
 1995 Dordrecht Galerie Compagnie
 1995 Kunst Wien - Museum f. angew. Kunst
 1995 Kongresshaus Innsbruck
 1995 Galerie Kenst Wien
 1996 Galerie Reindl Innsbruck
 1996 Hanak-Museum
 1997 Kunsthaus Rondula/ Iselsberg
 1998 Tokio
 1999 Verona
 2000 World Sports Award in London
 2001 World Stunt Awards in Los Angeles
 2001 Biennale der Bildhauerkunst in Portobuffole
 2003 Hangar-7 Eröffnung Salzburg
 2010 Hangar-7 Salzburg

12.3 Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligung Leonard Lorenz – Auswahl²⁷⁸

2010	Galerie in der Hofburg, Innsbruck
2008	Kunsthalle Hosp, Tirol
2006	Maluramuseum, Oberdießen
2005	Hochschule für Musik, München
2004	Galerie La Pigna, Rom
2002	Galerie Groll Naarden, Holland (one-man-show)
1999	Galerie Spitalskirche Lienz (one-man-show)
1995	Fiac, Paris
1994	Art Frankfurt

²⁷⁸ Vgl. http://leonard-lorenz.com/curri_vitae/cv_exhibitions.php?lang=de (02.06.2012).

1994	Salon de Mars, Paris (one-man-show)
1993	Art Frankfurt (one-man-show)
1992	Galerie Leo Coppi, Berlin
1992	„Galerie M“, Nationalgalerie Berlin
1992	„Städtische Galerie“ Lienz
1992	Samuelis Baumgarte Galerie, Bielefeld (one-man-show)
1991	Haus der Kunst, München
1990	Art Hamburg (one-man-show)
1989	Samuelis Baumgarte Galerie, Bielefeld (one-man-show)
1989	Bildhauergalerie Messer-Ladwig, Berlin (one-man-show)
1989	Dome Gallery, New York (one-man-show)
1988	Galerie Zentrum, Wien
1988	Schloß Bruck, Lienz (one-man-show)
1988	Art Basel
1987	Haus der Kunst, Kunst 87, München
1986	Edition de Beauclaire, München (one-man-show)
1986	Residenz München
1984	Carinthischer Sommer, Ossiach/Austria (one-man-show)
1983	Galerie Orangerie, Wien
1983	Wiener Festwochenpreis für Bronzeplastik
1983	Galerie Heseler, München
1982	Kunstpavillion Innsbruck
1981	Haus der Kunst München
1978	Georg-Trakl Haus, Salzburg
1970	"Städtische Galerie" Lienz (one-man-show)

12.4 Ausstellungen und Ausstellungsbeitrag Hans-Peter Profunser – Auswahl²⁷⁹

2011	Ausstellung Altstadtgalerie Hall
2011	Ausstellung „Sinn und Verantwortung“, anlässlich des 4. Victor Frankl Symposiums, Klagenfurt
2011	Ausstellung „Betrachtung“, Galerie 9900, Lienz
2011	Gemeinschaftsgalerie 9900, Lienz
2011	Projekt „Aus dem Gedächtnis in die Erinnerung“ Denkmal für die NS-Opfer im Oberen Drautal
2010	Eröffnung „Skulpturgarten Hans Peter Profunser“ am Oberberg
1994-2009	Galerie Altsee, Nendeln, Lichtenstein
2009	Ausstellung „Begegnung“ Strabag Kunstforum
2009	Ausstellung „Sinn als Kraft“ in der pädagogische Hochschulen in Kärnten anlässlich des 2. Viktor Frankl Symposiums
2009	Kunstforum Strabag, Wien, Österreich
2009	Kunstfabrik Wien, Österreich
2003-2009	Galerei Gerlich, Salzburg, Österreich
1998-2009	Galerie Austria, Wien, Österreich
2002-2009	Kunstgalerie Bachlechner, Zürich, Schweiz und Osttirol Österreich
2000-2009	Domgalerie, Wiener Neustadt, Österreich
1994-2009	Galerie 43, St. Veit, Österreich

²⁷⁹ Edition Galerie Altesse 2009, S. 264; sowie Profunser 2012.

- 2002-2009 Galerie Nord-Sam, Salzburg, Österreich
 2009 Pädagogische Hochschule, Klagenfurt, Österreich
 2009 „Das Kreuz im Wege“, St. Athanas, Berg, Österreich
 2009 „Pietra e acqua“, Ascona, Schweiz
 2008 Galerie Kärnten, Klagenfurt, Österreich
 2008 Sudhaus, Villach, Österreich
 2006 „Gott-Mensch-Verderben“ Wien
 2003-2006 Galerie de Brettér, Tresdorf, Österreich
 2004 Galerie freiRaum, Lohfelden, Deutschland
 2004 Kongresshaus Millstatt, Österreich
 2004 Kraftwerk Reibeck, „Kraftwerk Mensch“, Österreich
 2003 Galerie freiRaum, Lohfelden, Deutschland
 2000, 2003 Kunst in der Zehntscheune, Frankfurt, Deutschland
 2002 Galerie in der Prannerstraße, München, Deutschland
 2002 Atelier Savio, Gars am Kamp, Österreich
 2002 Palais Kinsky, Sammlung Dr. Hainz, Wien, Österreich
 2002 Städtische Galerie Lienz, Österreich
 2001 Altstadtgalerie, Hall i. Tirol, Österreich
 2001 Kulturfitüre, Lohfelden, Kassel, Deutschland
 2001 Galerie Schenkenkeller, Michelstadt, Deutschland
 2001 Skulpturenweg Scuola di Scultura, Peccia, Schweiz
 2000 Sala di Cultura, Chions, Italien
 1999 Villa Giustiniana, Porto Buffolé, Italien
 1993, 1999 Galerie Sala de Luca, Belluno, Italien
 1998 Galerie „Colour-Zone“, Zell am See, Österreich
 1997, 1998 Raum für Kunst, Altstätten, Schweiz
 1998 Galerie Rondula, Lienz, Österreich
 1997 Alpe-Adria-Wanderausstellung „Eine Welt ohne Grenzen“, Kärnten, Slowenien, Italien
 1997 Bad Bleiberg, Österreich
 1994, 1995 Schloss Laxenburg, Wien, Österreich
 1994 Stift Obernkirchen, Deutschland
 1991-1997 Galerie Weihergut, Salzburg, Österreich

12.5 Ausstellungen und Ausstellungsbeiträge Peter Niedertscheider – Auswahl²⁸⁰

- 2000 Städtische Galerie Lienz
 Portfolio-McKinsey Wien
 2001 „Moving out“, Mumok, Museumsquartier, Wien (B)²⁸¹
 „Acrylpinselzeichnungen“ Galerie Lindner, Wien
 „Arbeitsproben“ Galerie Gmünd, Kärnten
 „Sieben“, Volpinum, Wien (B)
 2002 „Räume 2“, Innsbruck (B)
 „Art Innsbruck“, junge Kunst (B)
 2003 Galerie Sonja Roesch, Houston, USA (B)
 Arching Galerie, Architektenkammer Wien (B)

²⁸⁰ Niedertscheider o. J., S. 52.

²⁸¹ (B) = Beteiligung

- 2004 Galleria Sergio Colussa, Udine, Italien
Kunstpreis der Reifeisen-Landesbank Tirol AG, Innsbruck (B)
Galerie Schloss Porcia, Spittal
- 2005 „Bibliothek anders- Wundersames und Transformiertes“, Stift Admont (B)
„Kunst aus dem Süden Tirols“, Kloster Neuburg (B)
- 2006 RLB-Atelier Lienz
„Bildzeitraum“, Kunstpavillon Innsbruck
„Bildzeitraum 2“, Galerie Lindner
- 2008 RLB-Atelier Lienz
„unbunt“ (B)
Kunstpreis der Raiffeisen Landesbank Tirol, Innsbruck (B)
- 2009 Bildzeitraum 3, Schloss Bruck, Museum der Stadt Lienz
Kunstwerkstatt Lienz, Lebenshilfe Tirol zusammen mit Elfriede Skramovsky

12.6 Heiliger Chrisotphorus

„Lange sucht er [Christopherus] bis er endlich einen Einsiedler findet, der ihm versichert, Christus sei der mächtigste Herrscher; wolle man ihm dienen, so müsse man fasten können. Christophorus entgegnet, dass er das nicht vermöge. Auf die nächste Forderung, zu beten, fragt Christophorus: „Was ist das? Darin kann ich nicht folgen.“ Er übernimmt aber dann die Aufgabe, Menschen auf dem Rücken über einen gefährlichen Fluß zu tragen, denn er ist groß und stark. [...] Eines Nachts hört er eine Kinderstimme rufen, kann aber in der Dunkelheit nichts erblicken. Nach dem 3. Ruf nochmals hinausgehend, sieht er ein Kind, das hinübergebracht werden will. Wie er nun mit ihm auf der Schulter ins Wasser steigt, wird die Last immer schwerer und schwerer, das Wasser schwillt auf, er fürchtet zu ertrinken und glaubt, die ganze Welt läge auf seinen Schultern. „Mehr als die Welt hast du getragen“, sagt ihm das Kind, „der Herr der die Welt erschaffen hat, war deine Bürde“, drückt ihn unter das Wasser und tauft ihn. Am Ufer erkennt Christophorus Christus als seinen Herrn [...]“²⁸²

12.7 Die Hochzeit bei Kana

„Es ist eines der prächtigsten Themen in der christlichen Kunst: ein Hochzeitsmahl, exzellenter Wein, der den Gästen serviert wird, ein zufriedener Zeremonienmeister, ansteckende Fröhlichkeit. Die Erzählung von der Hochzeit zu Kana ist ein gutes Beispiel, für das, was Johannes die „Zeichen“ nennt, die Jesus wirkt; der Evangelist hat sie notiert, „damit ihr glaubt, dass Jesus der Messias ist, der Sohn Gottes, und damit ihr durch den Glauben das Leben habt in seinem Namen.“. Auf der Hochzeit in Kana, bei der Jesus mit seiner Mutter und seinen Begleitern zu Gast ist, gibt er das erste „Zeichen“. Als peinlicherweise der Wein ausgeht, sorgt Jesus für Wein im Überfluss, und die Menschen kommen aus dem Staunen nicht mehr heraus. Aber dieser ganze Vorgang ist ein „Zeichen“, die Erzählung ist voll mit hintergründigen Andeutungen, Verweisen, Symbolen, die in der Auslegung der Episode in Wort und Bild, in Theologie und Kunst anklingen. Da ist die distanzierte Anrede der Mutter (ihr Name wird nicht genannt) mit „Frau“; die Wandlung des Wassers in Wein ist Vorwegnahmen der Abendmahlsfeier mit

²⁸² Keller 2005, S. 108ff.

der Wandlung des Weins in das Blut Christi; die Hochzeit als Freudenzeit verweist auf die endgültige Heilszeit; zusammengefasst: Jesus „offenbart sein Herrlichkeit und seine Jünger glaubten an ihn“. Quelle Johannes 2, 1-12: Die Hochzeit in Kana als Zeichen; Das nur im Johannesevangelium erwähnte „Weinwunder“ wird oft als das erste von Jesus gewirkte Wunder gezählt.²⁸³

12.8 Das Wunder der Brotvermehrung

„Das Wunder der Brotvermehrung wird in zwei Varianten berichtet: Alle vier Evangelien beschreiben die Speisung der Fünftausend mit fünf Broten und zwei Fischen. Für die bildende Kunst ist das Motiv als eine solches und die große Zahl derer, die statt werden, vorrangig, die unterschiedlichen Akzentsetzungen durch die Evangelisten treten in den Hintergrund; sie erschließen sich nur durch vergleichende Lektüre. Da Jesus Brot und Fisch segnet, wurde das Wunder als Vorausdeutung des Letzten Abendmahls gesehen. Das liegt auch ganz auf der Linie des Evangeliums nach Johannes: Bei ihm hält Jesus am nächsten Tag in der Synagoge von Kafarnaum die große Rede über das Himmelsbrot. Er legt den Unterschied dar zwischen dem Brot, mit dem der Hunger der Menschen gestillt wurde, der Speise also, die verdirbt, und der Speise, die für das ewige Leben bleibt. Das Brotwunder dient der Selbstoffenbarung Jesu: „Ich bin das Brot des Lebens; wer zu mir kommt, wird nie mehr hungern, und wer an mich glaubt, wird nie mehr Durst haben.“ Die Speisungswunder haben schon bei den Synoptikern einen deutlichen Bezug zur Eucharistie, bei Joannes wird dieser Bezug von Jesus selbst am nächsten Tag in der Rede über das Himmelsbrot in der Synagoge von Kafarnaum herangestellt. Quelle: Markus 6, 32-44; Matthäus 14, 13-21; Lukas 9, 10-17, Johannes , 1-15: Speisung der Fünftausend; Markus 8, 1-10; Matthäus 15, 32-39: Speisung der Fünftausend.“²⁸⁴

12.9 Das Emausmahl

An dem Tag, an dem die Frauen das Grab leer vorfinden, gehen zwei Jünger von Jerusalem nach Emmaus. Sie unterhalten sich über die Ereignisse der letzten Tage. Jesus kommt hinzu und geht mit ihnen. „Doch sie waren wie mit Blindheit geschlagen, so dass sie ihn nicht erkannten.“ da der „Fremde“ anscheinend nicht weiß, was in diesen Tagen in Jerusalem geschehen ist, berichten sie es ihm: Jesus, ein Prophet, mächtig in Wort und Tat vor Gott und dem ganzen Volk, wurde vor drei Tagen ans Kreuz geschlagen. „Wir aber hatten gehofft, dass er der sei, der Israel erlösen werde.“ Der Fremde legt ihnen darauf dar, dass der Messias, in Erfüllung der Schriften, all das erleiden musste, um so in seine Herrlichkeit einzugehen. Als sie in Emmaus ankommen, drängen sie den Fremden: „Bleib doch bei uns; denn es wird bald Abend, der Tag hat sich schon geneigt“, und der Fremde bleibt. „Und als er mit ihnen bei Tisch war, nahm er das Brot, sprach den Lobpreis, brach das Brot und gab es ihnen. Da gingen ihnen die Augen auf, und sie erkannten ihn; dann sahen sie ihn nicht mehr.“ Noch in der selben Stunde brechen sie auf, kehren nach Jerusalem zurück und erfahren dort: „Der Herr ist wirklich auferstanden.“ Da erzählen auch sie, was sie erlebt haben.“ Quelle Lukas 24, 13-35: Die Begegnung mit dem Auferstandenen auf dem Weg nach Emmaus (die Emausjünger). Die Erzählung ist

²⁸³ Zuffi 2004, S. 206.

²⁸⁴ Zuffi 2004, S. 186.

Sondergut des Luka; der Name eines der beiden Jünger ist Kleopas, der Name des anderen wird nicht genannt; die Überlieferung hat in ihm den Evangelisten Lukas selbst gesehen.“²⁸⁵

12.10 Auftragslage Stadtpfarre St. Andrä in Lienz und Jos Pirkner

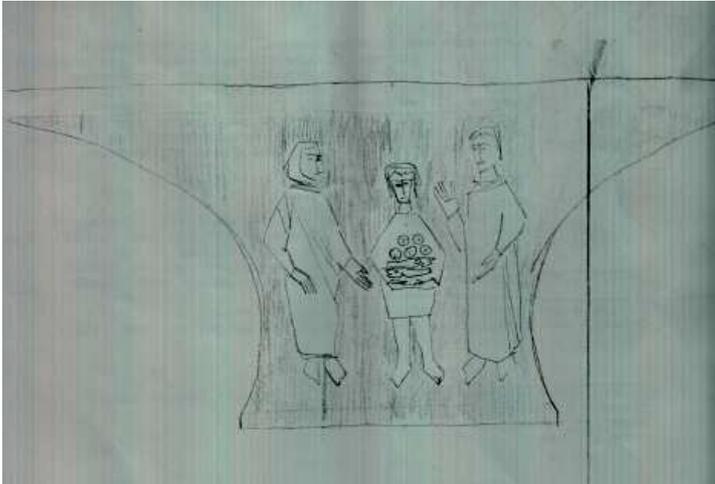


Abbildung 2: Jos Pirkner, Skizze für Volksaltar St. Andrä (Quelle: die Unterlagen wurden der Autorin zur Recherche dieser Arbeit vom Pfarramt zur Verfügung gestellt)

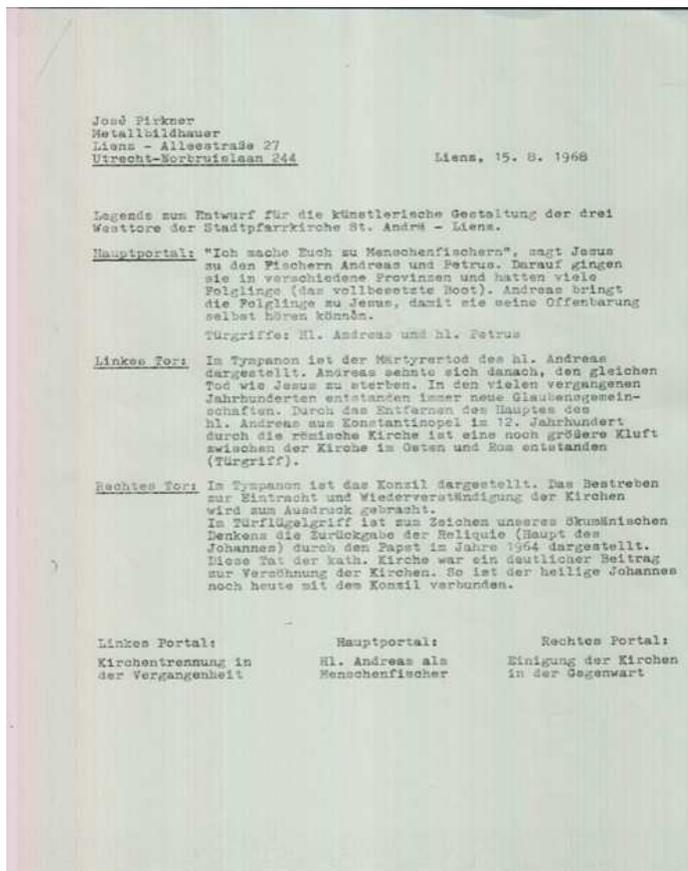
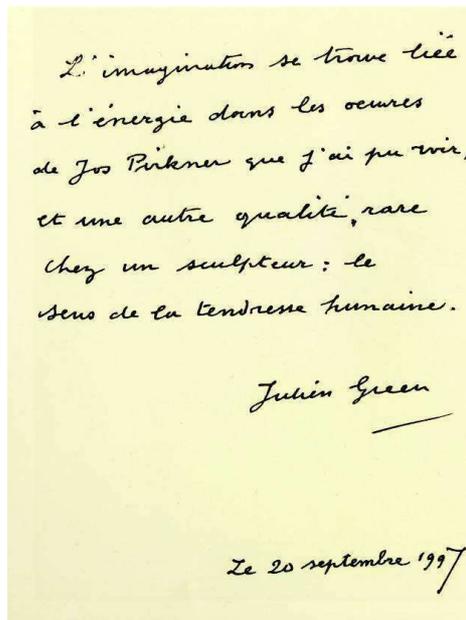


Abbildung 3 Dokument zur Auftragslage St. Andrä (Quelle: die Unterlagen wurden der Autorin zur Recherche dieser Arbeit vom Pfarramt zur Verfügung gestellt)

²⁸⁵ Zuffi 2004, S. 352.

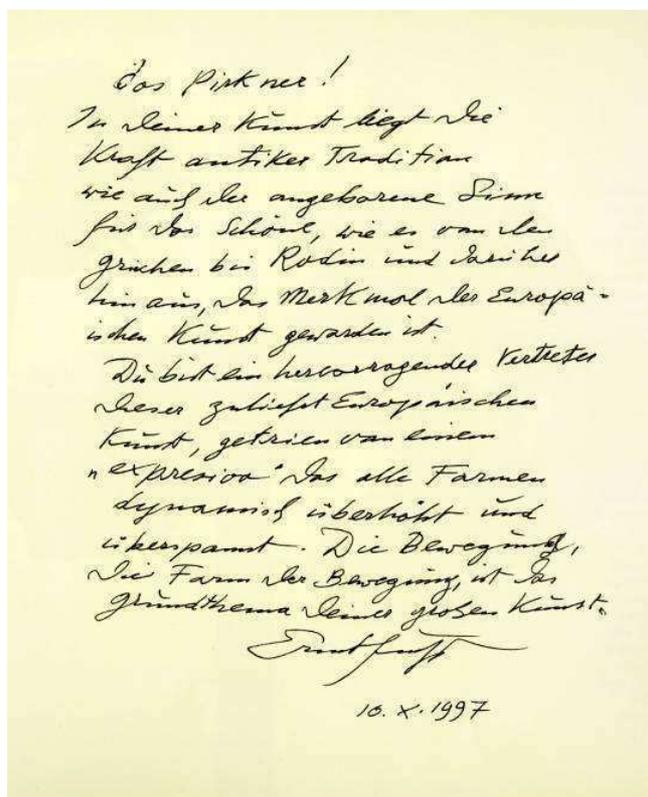
12.11 Julien Green über Jos Pirkner



Abbildungsnachweis: Pirkner 1998, S. 77.

Deutsche Übersetzung: Im Werk von Jos Pirkner vereinen sich Vorstellungskraft und Energie. Und noch eine andere, bei einem Bildhauer seltene Qualität fühle ich: den Sinn für menschliche Empfindsamkeit. (Pirkner 1998, S. 76)

12.12 Prof. Franz Fuchs in einem Brief an Jos Pirkner



Abbildungsnachweis: Pirkner 1998, S. 127.

13 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Carolin Viola Pospesch

geboren 1987 in Lienz

Schulbildung

1995 – 1999

Volksschule Lienz Nord

1999 – 2006

BG/BRG Lienz

Hochschulbildung

10/2006 – 03/2010

Bakkalaureatsstudium der Kunstgeschichte, Paris Lodron
Universität Salzburg

03/2010 – 06/2010

Masterstudium der Kunstgeschichte, Paris Lodron
Universität Salzburg

10/2010

Bakkalaureatsstudium Altertumswissenschaften, Paris
Lodron Universität Salzburg

10/2010 – 07/2012

Masterstudium der Kunstgeschichte, Universität Wien

10/2011

Masterstudium Historisch-Kulturwissenschaftliche
Europaforschung, Universität Wien

Praktische Tätigkeiten und außeruniversitäre Aktivität

11/2010

Im Kinsky Kunstauktionen GmbH

Funktion: Schaustellung und Auktionsbetreuung

05/2012

Im Kinsky Kunstauktionen GmbH

Funktion: Experten-Assistentin

In Gedenken an meinen lieben Opa Carlo,
der erste Mensch, der mir die Türen in die Welt der Kunst öffnete.