

Skulptur der Moderne + Abbild des Menschen

Roland Wäspe und Harald Spengler im Gespräch am 03.02.2024

H.S.

Es gibt ein Ur-Anliegen in der Kunst, das Bedürfnis des Menschen, sich abzubilden und darzustellen. In der Ausstellung hat es dazu wenige Beispiele aus der Geschichte: eine kleine hellenistische Skulptur eines grotesken Tänzers, einen Kopf aus der Riemenschneider-Werkstatt und zwei Kleinskulpturen des Manierismus eines Luzifers und eines Herkules. Ausgelöst durch die im 16. Jahrhundert wiederentdeckten antiken Skulpturen, steht in dieser Periode der menschliche Körper im Zentrum des künstlerischen Schaffens.

Wie in der Einladung hingewiesen, grenzen wir die „Moderne“ auf die Periode nach Rodin ein. Warum nicht Rodin? Sehe ich seine Skulpturen, die Bürger von Calais etwa oder auch andere, denke ich immer an expressive Charakterstudien aus dem Theater: mit dramatischer Geste, hochgerissene oder hängende Arme – oder ganz nach innen gekehrten Körperhaltungen. Davon setzt sich die Moderne ab, die wir hier versammeln. Endindividualisieren und abstrahieren ist hier das Thema. Der Versuch, allgemeingültige Formen zu finden. Deshalb setzt diese Ausstellung erst bei der auf Rodin folgenden Generation an. Bei Georg Minne und Wilhelm Lehmbruck etwa, die beide vor dem ersten Weltkrieg in Paris waren und sich mit Rodin auseinanderzusetzen hatten, um ihre jeweils eigene Formensprache zu entwickeln. Speziell bei Lehmbruck kann man den Entwicklungssprung ab 1910 in Paris gut nachvollziehen.

R.W.

Im Eingangsbereich des Hauses befindet sich ein signifikantes Relief von Adolf von Hildebrand, vor dem diese Ausstellung der Moderne sich jetzt ausbreitet. Deshalb sei vielleicht über dieses Relief und Hildebrands Verständnis von Skulptur ein Einstieg zu den verschiedenen Positionen versucht.



H.S.

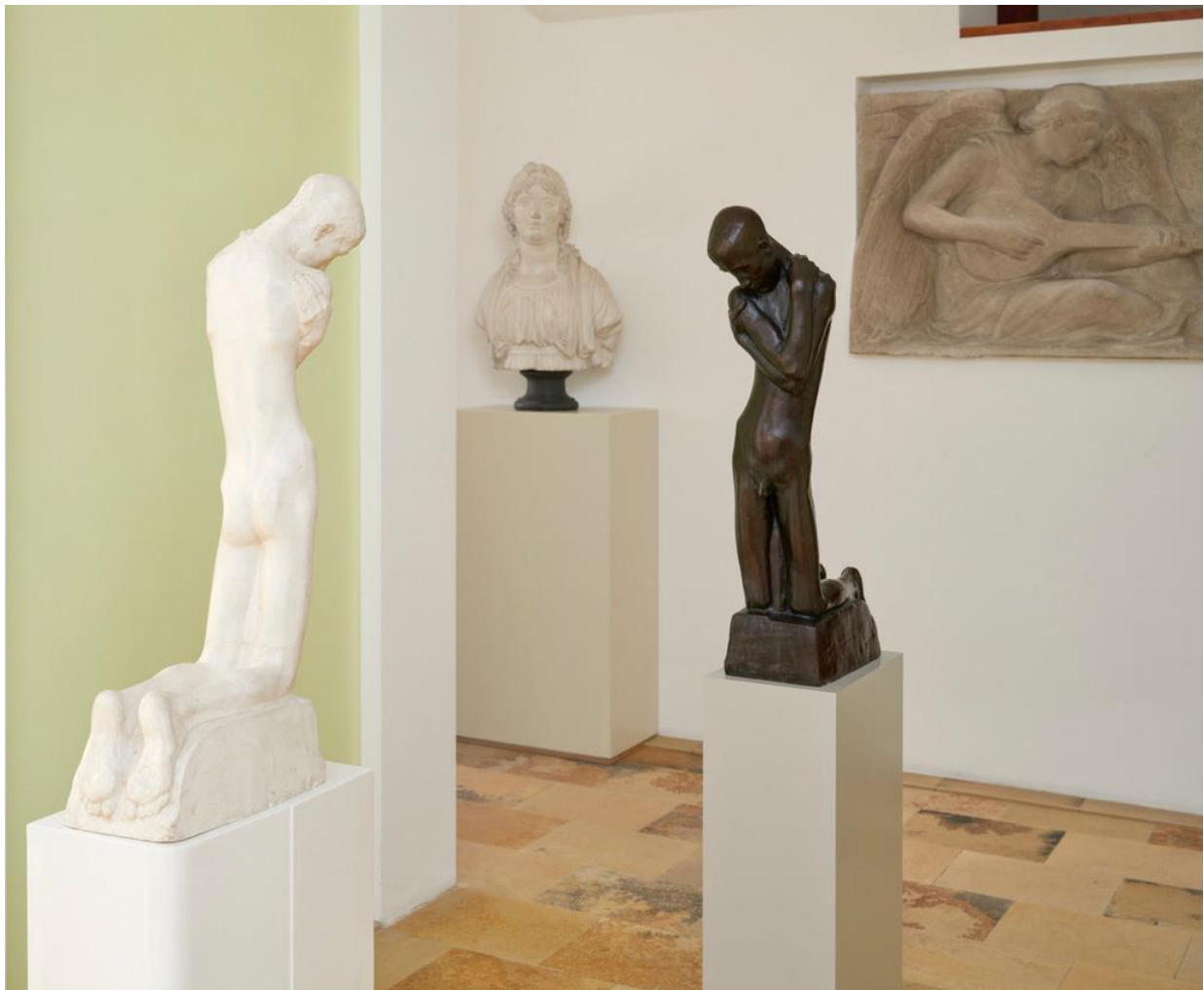
Ein Einschub hier von mir: Die Konzeption der Ausstellung ist unabhängig von Hildebrand entstanden, obwohl er in den zeitlichen Kontext gehört. Denn dies Relief wurde kurz vor 1900 geschaffen. Seine Arbeiten stehen nicht für die Skulptur der Moderne, die ich meine. Es passt jetzt aber insoweit gut, weil Hildebrand eine Kunsttheorie entwickelte, mit der sich die nachfolgende Generation und speziell Belling auseinandergesetzt und davon abgegrenzt haben.



Zu deiner Frage, wie Hildebrands Relief an diesen Ort kam: Dies Steinrelief war ursprünglich für ein Mausoleum in Garmisch entstanden; später befand es sich im Landhaus von James Loeb in Murnau. Es tauchte im Kunsthandel auf und wir erwarben es für diesen Ort. Es gibt mindestens eine Gipsvariante, die sich im Hildebrand-Haus befindet, sowie spätere Abgüsse.

R.W.

Das Relief ist sehr spannend, weil diese Figur der Lautenspielerin den zugehörigen Klang evoziert. Musik und Skulptur, als modernes Thema, kommt in der Ausstellung weiter nicht mehr vor. Es ist interessant, wie Hildebrand den verklingenden Ton als Allusion auf das vergängliche Leben für die spezifische Bauaufgabe verwendet.



H.S.

Zentraler Ausgangspunkt der Ausstellung ist Georg Minne, der Belgier, der aus dem Symbolismus hervorgeht und mit seiner Hauptarbeit, dem "Brunnen mit fünf Jünglingen" ein Bereiter der Moderne ist. Zum einen in Wien, da war der Brunnen im Jahr 1900 in der "Secession" ausgestellt. Bei Gustav Klimt etwa kann man sehen, wie sich sein Stil nach der Begegnung mit diesem Brunnen verändert hat. Seine Arbeiten zuvor, sind noch in der Art des Adolph von Menzel gehalten. Danach entwickelt sich ein neuer, ein eher zeichenhafter Stil. In der Zeichnung nehmen die Konturlinien eine viel stärkere Rolle ein. Also genau das, was an diesen Brunnen-Jünglingen das Neue war. Diese Figuren scheinen entmaterialisiert, gelängt, in die Höhe gezogen. Sie begegnen uns nicht mit vollen Körpervolumen. Persönlich schätze ich die abstrahierten Konturen, gerade in der Rückenpartie dieser Jünglinge, mit der kantigen Ausarbeitung von Schulterblättern und Gesäß. Zentral in der Ausstellung stehen hier zwei Fassungen, eine in Gips und eine in Bronze. Analog zum Brunnen stehen die Jünglinge in der Ausstellung einander gegenüber und schauen zur Mitte hinunter, zu einem (hier nicht vorhandenen) Brunnenrund, wie Narziss ins spiegelnde Wasser. Man nähert sich diesen Figuren von hinten, wie beim Brunnen mit seinen fünf seriell gleichen Figuren. Die Vorderansicht der Jünglinge nimmt man dann erst beim Herumgehen wahr. In der Ausstellung ahmen wir die Brunnensituation etwas nach.

Wir zeigen noch eine weitere, etwas früher entstandene Skulptur von Georg Minne "Die trauernden Frauen". Auch diese zeigen eine ähnliche Haltung, denn unter Kutten neigen sich die Köpfe zu Boden. Wie bei den Brunnen-Jünglingen spielt Individualität und das Gesicht keine Rolle, der Künstler hat unter den Kapuzen hier gar keines ausgearbeitet. Darin sehe ich einen wichtigen Aspekt der Moderne: nicht individueller Ausdruck wird gezeigt, eher ein allgemeingültiger Wesenszustand.

Die Ausstellung ist so konzipiert, dass im vorderen Bereich zur Straße die Entwicklung der Moderne bis zum 1. Weltkrieg in künstlerischen Positionen mit Medardo Rosso, Wilhelm Lehmbruck und Constantin Brancusi gezeigt wird, parallel zu Georg Minne. Im hinteren Raum sind Arbeiten aus der Zwischenkriegszeit und nach dem zweiten Weltkrieg versammelt.

R.W.

Zu Minne ist hier anzumerken, dass seine Rezeptionsgeschichte wirklich spannend ist, da wichtige Kunsthistoriker ihn früh wahrgenommen hatten. In der Secessions-Ausstellung lernte er auch Ferdinand Hodler kennen und dessen konturenhafte Figuren. Bei dieser Parallelität der Auffassung kann man natürlich gut anknüpfen und sie bildet auch eine ganz entscheidende Position für die Entwicklung des Symbolismus. Von da geht es linear in die Moderne, weil die Figuren bei Minnes Brunnen-Jünglingen ja die normale Körpergröße einnehmen, obwohl sie kniend dargestellt sind. Das heißt, wenn sich diese Figuren aufrichten würden, hätte man in der extremen Überlängung schon das Erscheinungsbild einer Skulptur von Alberto Giacometti mit ihrer überindividuellen Identität.

H.S.

Ja, vor allem Henry van de Velde hat sich sehr für Verbreitung des neuen Formengutes engagiert. Zu Karl Heinz Osthaus zum Beispiel, der eine Fassung des Jüngling-Brunnens für das "Neue Folkwang Museum" in



Hagen erworben hat und einzelnen weiteren Jüngling für sein privates Wohnhaus. Auf historischen Fotos sieht man diesen vor dem großen Hodler-Bild „der Erwählte“ im Eingangsbereich der Villa. Die kantigen Formen der Skulptur passen gut zum zeichnerischen Stil von Hodler (Stichwort 'Parallelismus'). Beide stehen für den neuen Geist in der Kunst.

R.W.

Du hast hier eine Identität, die absolut stilbildend wird und das Verständnis sowohl der Malerei als auch der Skulptur weitergeführt hat.

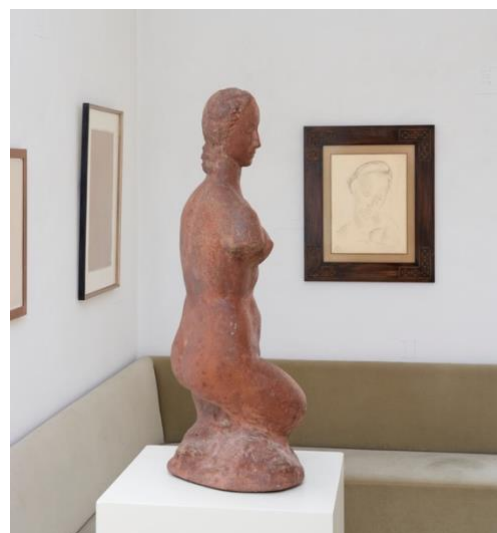
H.S.

Die Figur des Jünglings hat Georg Minne 1897 geschaffen, also noch vor der Jahrhundertwende. Große Aufmerksamkeit erlangte die Arbeit im Zusammenhang des Brunnens in der Wiener Secession im Jahr 1900. Seriell platziert er die gleiche Skulptur im Kreis. Bei den gelängten, entmaterialisierten Figuren, denkt man sogleich an die etwas späteren Arbeiten von Wilhelm Lehmbruck. Vor allem an seine Arbeiten ab 1910 in Paris entstanden. Dort entwickelt sich seine ‚Moderne‘, mit den "Knienden", usw. Wir haben aus dieser Zeit zwei Lehmbruck-Skulpturen: die "Kleine Sinnende" und den "Kleinen Hagener Torso", aber auch Zeichnungen und Druckgraphik. Werfen wir den Blick auf diese Lehmbruck-Zeichnung "Mutter mit Kind" und beachten speziell den Kinderkopf, der nur wie ein sphärisches, liegendes Ei formuliert ist. Da ist man schnell bei Brancusi. Von diesem gibt es relativ früh eine Skulptur eines liegenden Kinderkopfes in ganz ähnlicher Form, ich glaube von 1905. Auch später hat er die Form des liegenden Kopfes weiter bearbeitet, gerne in Metall, und ständig weiter abstrahiert bis zu einem designhaften Fetisch. Nach dem 1. Weltkrieg variiert er die einmal gefundenen Formen und spielt mit dem Thema Sockel. Er präsentiert seine Skulpturen auf verschiedenen Sockelkonstellationen im Raum.

R.W.

Beide Künstler verbindet hier eines der zentralen Themen der Moderne, nämlich die Frage, wo hört die Skulptur auf, wo beginnt der Sockel und wie ist der materielle Übergang gestaltet. Diese Fragestellung ist in der Ausstellung absolut genial herausgearbeitet. Auf der einen Seite steht das Fragmenthafte der Skulpturen, die alle irgendwo abzubrechen scheinen. Eine zweite Signifikanz, die sich in der Ausstellung verfolgen lässt, ist die Tatsache, dass die Extremitäten vielfach verdeckt oder über Kreuz angeordnet sind, so dass sie die Konturlinie des Körpers nicht überschreiten. Dies ergibt dann diese symbolische wirkende Geschlossenheit der Figuren.

Zu deiner Konstellation mit den Zeichnungen von Lehmbruck ist mir aufgefallen, dass es dadurch eine wunderbare Erklärung zur der vom Künstler gewählten Kopfhaltung gibt. Die Position der "Kleinen Sinnenden" ist ja eine zugeneigte Kopfhaltung, wie sie in der Radierung "Mutter mit Kind" formuliert ist. Die zugewandte Haltung von Kopf und Körper verbleibt in der „Kleinen Sinnenden“, das Kind aber wird weggelassen. Die Zuwendung wird als skulpturale Idee autonom. Wenn man zu Medardo Rosso geht, mit der Wachsüberformung eines kindlichen Gipskopfes, scheint das gegenläufige Prinzip modelliert zu sein.



H.S.

Vorab hattest du mir zu Medardo Rosso einen fragenden Hinweis gegeben, dass seine Skulpturen gerne im Zusammenhang mit dem Impressionismus gesehen und gezeigt werden.

R.W.

Das ist richtig: wenn du Medardo Rosso in Museen siehst, dann wird er häufig mit Renoir zusammen gezeigt: Die Kinderbildnisse von Renoir und Medardo Rosso, die kleinen Köpfe stehen dann meistens relativ einsam in diesen Präsentationen. Gelegentlich kommt noch der "Störfaktor" Rodin dazu. Das ist die übliche historische Interpretationsebene, auf der man diese Skulptur wahrgenommen. Deine Präsentation bietet einen sehr viel spannenderen Zusammenhang. Rosso in einem modernen Kontext zu sehen, macht seine Position zentral, weil sie in dieser Radikalität einzigartig ist.



H.S.

Die Gedankenverbindung zu Impressionismus verstehe ich, wenn man Medardo Rossos Zeichnungen anschaut. Leider haben wir vom zeichnerischen Werk hier nichts präsent. Gerade wurde in einer Auktion in Mailand eine gezeichnete "Straßenszene", mit einer Gruppe vereinzelter Menschen angeboten. Da ist der Zusammenhang zu Impressionismus gut nachvollziehbar. Warum aber zeigen wir ihn hier in "Skulptur der Moderne"? Wir haben zwei Arbeiten, zum einen ein Portrait, eine Bronzearbeit aus den 1880er Jahren, zum anderen den mit Wachs überzogenen Gipskopf "Bambino ebreo". Beides sind Köpfe mit erkennbarem Gefühlsausdruck. Portraits mit seelenvollem Blick, den man Rosso gerne zuschreibt. In beiden Fällen überrascht uns äußerlich jeweils ein amorpher Block Materie, der im Raum steht, bei der Bronze und auch bei der fließenden Wachsmasse. Bei dieser denke ich unwillkürlich an Joseph Beuys und seine Fettarbeiten, zum Beispiel die Unschlitt-Arbeit. Eine Masse aus Fett oder hier die in Wachs steht pur im Raum. Das war damals neu und einzigartig, ein wichtiges Element bei der Fortentwicklung der Skulptur.

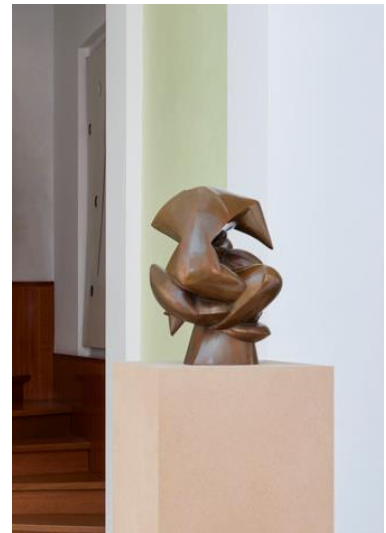


R.W.

Dieser Hinweis ist ganz zentral, weil das Material durch seine Beschaffenheit einerseits etwas explizit Prozessuales hat und andererseits das Licht in das Wachs eindringt und eine ganz andere, sehr sinnliche und opak leuchtende Oberfläche entstehen lässt. Man kann beim Erscheinungsbild an die wächsernen Effigies der katholischen Kirche denken, an hyperrealistische Wachsbildnisse des Barocks oder an medizinische Wachsmoulagen. Durch Medardo Rosso wird diese ganz andere Traditionslinie aufgenommen und in die bildende Kunst der beginnenden Moderne eingeführt: nicht als Teil eines Entwurfsprozesses, sondern als finales Objekt. Der Eindruck scheint vergleichbar den unvollendeten Sklaven von Michelangelo, die aus einem Ursprungsmaterial gleichsam herauswachsen und damit das prozessorale Thema, die Entstehung des Werkes, ins Zentrum stellen.

H.S.

Dieser Aspekt veranlasste mich, das Ausstellungsthema über den 1. und 2. Weltkrieg hinaus zu erweitern, bis hin zu Josephsohn. Ohnehin stand von diesem schon eine "Liegende" im Raum. Dadurch waren jedoch Positionen der Zwischenkriegszeit zu bedenken. Gerade in der Zeit zwischen beiden Weltkriegen, steht die Kunst ja stark unter dem Aspekt der Abstraktion. Wir haben in Deutschland das spezielle künstlerische Werk eines Rudolf Belling haben, der die Abstraktion verinnerlicht und neue Formen findet den Menschen abzubilden. In seinem Werkprozess erkenne ich zudem eine bestimmte Parallelität zu Constantin Brancusi. Von Belling haben wir zwei Arbeiten, einerseits die Skulptur "Erotik", kurz nach dem 1. Weltkrieg entstanden, ein Mann und eine Frau beim Akt (hier sind beide Körper kubistisch abstrakt gehalten), andererseits eine Skulptur aus den beginnenden 1950er Jahren, dem kleinen "Weiblichen Torso".



Rudolf Belling hatte sich speziell mit der Kunsttheorie von Hildebrand auseinandergesetzt. Schön deshalb, jetzt ein Hildebrand Relief in den Räumen zu haben. Eine seiner Thesen war, dass es einen optimalen Standpunkt zum Betrachten eines Kunstwerks gäbe. Dagegen setzt hat sich Belling sehr mit Absichtlichkeit und dem Hohlraum als Leerstelle in der Skulptur auseinander. Das sieht man das gut bei beiden Skulpturen in der Ausstellung.

R.W.

Bellings Formulierung ist quasi die Antithese zum Hildebrand'schen perfekten Standpunkt: die Allansichtigkeit der Skulptur spielt eine Rolle und dann der Umraum, so dass Binnenräume ausgeformt werden. Das ergibt eine ganz neue polyvalente Sichtweise, zu der sich noch eine technoide Oberfläche gesellt, die polierte Bronze, die dann keine Varianten einer Oberflächen-textur mehr hat, sondern, wie bei Brancusi, eine hermetische, fast abstrakte Fläche darstellt. Bei Belling ergibt sich dann in den 1950er Jahren eine besonders spannende Phase, in der er eine Negativform und eine positive Abgussform miteinander kombiniert. Er übernimmt spät-kubistische Abstraktionselemente, erfindet sie aber nochmals neu. Dieser Vorgang ist besonders signifikant und führt in der Kombinierbarkeit direkt in die Moderne, denn er löst sich dadurch konsequent vom direkten Abbild.



H.S.

Vielleicht betrachten wir bei der Gelegenheit noch einmal die Brancusi-Zeichnung, die hier ist. Eine Körperstudie, die mit wenigen, souverän aufs Blatt gesetzten Linien auskommt. Es geht überhaupt nicht um ein Individuum, sondern um eine idealisierte Form eines Menschen. Vielleicht eine Gedankenskizze zu einer Skulptur. Man erkennt, erahnt schon deren Formen mit ovalem Kopf und gekrümmtem Oberkörper. Was du zu Oberflächen bei Belling sagtest, gilt auch für die bei Brancusi.

R.W.

Die Zeichnung hast du genial ausgewählt, weil der Prozess der Abstraktion sich ganz ähnlich zeigt, wie bei Georg Minne. Die Konturlinie in der Rohrfederzeichnung von Brancusi wird zentral, im Momentum, in dem die Binnenformen mit wenigen Strichen genial aufs Papier

gesetzt sind. In der Asymmetrie der Position der Zeichnung in Bezug auf die Grenzlinie des Blatts zeigt sich die skizzierte Raumthematik ebenfalls. Beide Elemente werden dann für deine zeitgenössischen Positionen ganz zentral.

H.S.

Noch ein Gedanke zum "Weiblichen Torso" von Belling: je länger ich diesen um mich habe, desto mehr liebe ich ihn. Schon, wie dieser Torso auf dem Sockel sitzt. Ganz asymmetrisch nach vorne geschoben, einerseits. Andererseits hat er kaum Masse im Sinne von Materie. Nur ein gefasster Leerraum ist es, sowohl von vorne als auch von hinten, wie bei einem geformten Blatt Papier. Die Vorderansicht ein gegenläufiger Körperabdruck, linksseitig Positiv mit heraustretender Brust, rechtsseitig als Negativabdruck. Bemerkenswert zudem die Rückenpartie. Die Enden der hier offenen Bronzehülle setzen eine wunderschöne Rückenlinie als Silhouette in den Raum.

R.W.

Es ergibt sich eine Entmaterialisierung der skulpturalen Form, die eigentlich nur noch durch zwei Hüllformen definiert wird. Ein Thema, das ab den 1970er Jahren in Körperabformungen eine große Rolle spielen wird. Aber auf diesen Perspektivwechsel kommen wir später nochmals zurück.

H.S.

In Bezug auf den "Weiblichen Torso" möchte ich an dieser Stelle noch auf ein Gespräch mit Frau Weber-Belling zurückkommen, die erzählte, dass diese Skulptur eine Lieblingsskulptur ihres Vaters gewesen sei.

R.W.

Ja, das hat sie wörtlich gesagt. Belling habe ich lange Zeit verkürzt wahrgenommen, also eher aus der 'Metropolis'-Zeit und den zugehörigen Bühnenbildern, in denen dieses Technoide, diese

Faszination der 1920er Jahre für Geschwindigkeit, für technische Oberfläche, für Industrialisierung eine grosse Rolle spielte. Gerade die Hauptfigur in Metropolis hat Züge, die auf Bellings Ästhetik zurückgehen könnten. Das müsste man jetzt seriös untermauern und bei Frau Weber-Belling nachfragen.



H.S.

Frau Weber-Belling hat uns erzählt, dass diese Skulptur noch in der Türkei entstand und es nur wenige Güsse aus der Zeit gibt. Dieser Torso, der hier im größeren Raum der Ausstellung steht, weil er nach dem 2. Weltkrieg entstanden ist, leitet über auf die weitere Entwicklung. Auf Toni Stadler, eine bekannte Münchner Künstlerpersönlichkeit, die interessanterweise auch in der Schweiz rezipiert wurde. Die Erker-Galerie in St. Gallen hat seinerzeit den schönsten Katalog herausgegeben, auf den ich hier hinweisen möchte. Schauen wir seine Skulpturen des "Männlichen Torso" und des "Weiblichen Torso" an. Sie zeigen keine Individuen, denn die Köpfe hat er nachträglich abgeschnitten, wie bei dem männlichen Torso, oder unausgeformt

belassen, wie beim weiblichen. Bei dieser hat er zudem die Arme abgeschlagen und ganz unanatomisch neu angesetzt. Es geht um eine Ausdrucksform. Das zeigt auch der kleine Bozzetto einer sitzenden weiblichen Figur. Diese Skulptur knüpft an seine großen Brunnenfiguren an, mit gedrehter Körperhaltung und großen Brüsten. Beide greifen prominent nach vorne in den Raum aus. Das erinnert mich etwas an eine Lehmbruck-Büste, bei der die Skulptur horizontal mitten durch die weibliche Brust geschnitten ist. Die halbe Brust legt der Künstler auf den Tisch oder besser den Sockel ab. Auf dem Sockel zeichnen sich markant die Umrisslinie der Brüste ab.



R.W.

1990 hat Jean-Paul Gaultier für die Blone Ambition Tour von Madonna sein ikonisches Gold-Bustier gefertigt und damit dieses Thema ins Militante übersteigert. Bei Stadler ist mir aufgefallen, dass die Figuren immer stark geerdet wirken. Sie sind nicht im klassischen Kontrapost dargestellt, sondern sie stehen mit beiden Beinen auf dem Grund, sind also sehr existenziell, als Chiffre des Seins zu lesen.

H.S.

Die Arbeiten des Toni Stadler stehen in einem Dialog mit zwei Bronzen von Josephsohn. Beide haben gerne mit Modellen gearbeitet, die man in den fertigen Skulpturen allerdings kaum mehr erkennt. Beide Arbeiten von Josephsohn, eine "Liegende" und ein Kopf, sind eher späte Werke. Warum wurden diese? In seinem späteren Werk brechen gerne die Oberflächen auf. Er belässt die Strukturen offenporig und abstrakt. Man sieht und spürt das Arbeiten mit der Materie in Batzen, Klumpen oder gar Platten. Da ist nichts geglättet. Als Betrachter habe ich das Gefühl, noch mit modellieren, mitmatschen zu können. Die amorphe Umrisslinie dieser Arbeiten, aber auch deren Masse im Raum, erinnert mich zudem an Medardo Rosso, über den wir vorhin schon gesprochen haben. Bei Josephsohn kommt davon wieder etwas, wenn auch in anderer Art und Weise.



R.W.

Es ist dieser additive Prozess des Entstehens der Skulptur, der bei beiden gleich radikal umgesetzt wird.

H.S.

Du hattest im Vorgespräch noch eine interessante, persönliche Deutung zu der Büste, die ja nicht im Brustbereich beginnt, sondern darunter noch eine Stele integriert hat.

R.W.

Bei Josephsohn ist es ja immer so, dass die individuelle Wahrnehmung aufgrund der amorphen Struktur seiner Werke sehr fluid wird. Man ist versucht aufgrund der figurativen Anlage des Werkes, anatomische Einzelheiten erkennen zu wollen. Bestimmte kodierte Ansatzpunkte führen dann dazu, dass man in seinem individuellen visuellen Gedächtnis bestimmte Dinge abrufbar hat. Da wird dann die ganze Kunstgeschichte einbezogen - und da sind wir dann ziemlich phantasiebegabt -, aber es sind Typologien, wie die Pietà von Michelangelos Grabmal. Bei Michelangelos Maria mit dem toten Christus ist diese Hinwendungsgeste des Kopfes gezeigt und die gleiche Haltung findet sich bei den Skulpturen von Lehmbruck, die wiederum die gleiche unglaublichen Überlängung des Halses zeigen wie das manieristische Meisterwerk der „Madonna dal collo lungo“ von Parmigianino. Diese starken Codes nimmt man im Augenblick des Betrachtens weniger wahr, als die expressiven Momente einer überindividuellen Struktur. Josephsohn kennt natürlich die klassische Tradition der Skulptur und Plastik, referiert darauf und findet dann doch zu ganz eigenständigen neuen Lösungen. Du hast bei Medardo Rosso auf die Fragestellung von Sockel und Figur hingewiesen, das ist ein Thema, das Josephsohn wieder erscheint. Viele seiner Skulpturen sind ja sockellos oder haben schon eine Art integrierter Basis. Da kann man dann lange über die Schnittstellen philosophieren. Sie sind absolut genial gesetzt und schlagen die Brücke zu ganz zeitgenössischen Positionen.

H.S.

Noch ein Gedanke zur Konzeption. Für die Periode nach dem 2. Weltkrieg fehlt natürlich eine Arbeit von Alberto Giacometti. Wie er in Portrait-Skulpturen und menschlichen Gestalten bis zum Extrem geht: die Materie so bearbeitet, dass diese zunächst nur wie eine Linie im Raum erscheint und dennoch beim Nähern dann ein markantes Profil auszumachen ist. Diese Position fehlt hier und man sollte sie sich hinzudenken.

R.W.

Diese Meisterwerke hat man jedenfalls im Kopf und dieser Umstand ist natürlich signifikant für die Generation nach dem 2. Weltkrieg. Wohl möglich, dass die durch den Nationalsozialismus strapazierte figurative Menschengestalt noch einmal neu auf einer existentiellen Basis aufgebaut werden musste. Die Plastiker beginnen noch einmal an der Basis. Giacometti verzweifelt ja fast an dieser Frage. Seine Skulpturen werden immer kleiner und fragiler, bis sie streichholzgroß sind und erst dann gelingt ihm mit der Überlängung der Figur, wie sie bei Minne bereits ein Thema ist, der entscheidende Schritt zur existentiellen Chiffre. Das Spannendste an deiner Ausstellung ist natürlich, wie du den Schritt ins Zeitgenössische wagst. Kannst du dazu noch etwas ausführen?



H.S.

Wir gehen nicht ganz ins Zeitgenössische, sondern enden bei Arbeiten in der Zeit um 1970. Der Spannungsbogen beginnt mit Medardo Rosso in den 1880er Jahren und endet mehr oder weniger 1970, mit den zwei Positionen von Paul Thek und Alina Szapocznikow. Bei beiden kommt durch die Körperabformungen ab Anfang der 1960er Jahre wieder ein Realismus zurück in die Plastik. In der Zeit der Pop Art wendet man sich ab von reiner Abstraktion, es gibt wieder eine Hinwendung zum Realen. Analog arbeiteten Künstler damals gern mit Fotos aus der Presse, um deren Realität in die Kunst einzufügen. Wir zeigen von Theks Serie „Technological Reliquaries“ eines der frühesten Meat-Pieces. Er modelliert seinen Penis ab und gießt die Abformung in einen Harzblock ein, so wie Fleisch in Aspick. Aus der Zeit der frühen 1960er Jahre zudem das Bild "Rama". Der Ausschnitt eines Gesichts mit aufgerissenem Mund. Speziell an dem Bild ist, dass, abgesehen vom Inneren des Mundes, überhaupt keine Farbe vorkommt. Alles ist in amorphem Grau gehalten, einschließlich der Lippen. Die Farbe wird erst virulent bei den Zähnen und der roten Zunge, wodurch der Mund als Körperöffnung obsessiv betont wird. Dazu stehen zwei Arbeiten von Alina Szapocznikow, beide Ende der 1960er Jahre entstanden. Es sind Collagen mit Fragmenten empfindsamer Körperteile. Die Arbeit "Seins" über die weibliche Brust. Zum anderen „Sculpture-Lampe“ eine Collage mit übergroßem Phallus, Hintern, Mund und weiblicher Brust. Als Lampe kann der Mund zum Leuchten gebracht werden. Alina hatte eine serielle Arbeitsweise. Einzelne Körperabformungen wurden in Kunstharz gegossen und waren Prototypen, die sie als dreidimensionalen Collagen zu Skulpturen zusammenfügte. Anfang der 60er Jahre entstand eine erste Körperabformungen vom Bein. Dazu zwei Zeichnungen von Anfang und Ende der 60er Jahre. Ich denke ihre Zeichnungen sind Ideenskizzen zu Skulpturen. Bei der frühen ist ein weiblicher Hintern erkennbar, bei der anderen ein weiblicher Oberkörper mit Mund(stellvertretend für den Kopf). Dies Thema Mund bearbeitet sie immer wieder und bringt diesen als Fetisch gar zum Leuchten. Die Werkkomplexe beider Künstler entstanden letztlich

zeitgleich. Viele Arbeiten von Paul Thek berühren letztlich ein religiöses Anliegen. Thematisiert wird Leben und Tod im Kreislauf dieser Welt. Das Thema der Religion schlechthin. Er war beim Besuch der Katakomben in Palermo Anfang der 1960er Jahre fasziniert von den toten Körpern, vor allem, dass ein Raum damit 'dekoriert' war. Der (tote) Körper als Relikt; Reliquie. Das hat er in den gleichzeitigen Meat Pieces aufgegriffen. Der frühe Höhepunkt dieser ist "The Tomb" von 1967: Er selbst liegt als Toter in einer Stufenpyramide.

R.W.

Hier kann man also ganz klar von einer neuen Selbstbezüglichkeit, einer Body Awareness, sprechen. Die Perspektive der Zeichnung ist ganz phantastisch angelegt, weil sie dem entspricht, was du siehst, wenn du daliegst und deinen eigenen Körper zeichnend auf einem Blatt Papier festhältst. Da gibt es bei Maria Lassnig eine präzise Parallele. Die eigene Befindlichkeit erscheint fragmentiert und die noch fassbaren Einzelaspekte werden zu neuen, eigenständigen, skulpturalen Körpern collagiert. Bei Szapocznikow entsteht eine transparente, fast popartige Blume aus anatomischen



Einzelmodellen. Das Gesäß wird zu einer ganz zarten blütenartigen Hülle und der Körper erscheint durch das verwendete Kunstharz durchscheinend und immateriell. Dieser Umstand ergibt dann die wunderbare Klammer zu Medardo Rosso: die Transparenz im Wachs ist vergleichbar und auch diese Kopfform, lässt als Abformung den Prozess noch einmal zur Geltung kommen. Quasi ein Schritt von außen nach innen, zuerst in einer Wachsskulptur und dann in einer stark auf den eigenen Körper bezogenen Skulptur. Es wird das Schlüsselwerk von Bruce Nauman "Henry Moore Bound to Fail", 1967-70, folgen und das sagt dann etwas über den Paradigmenwechsel.

H.S.

Sowohl Paul Thek als auch Alina Szapocznikow wurden im Kunstparterre schon in Einzelausstellungen gewürdigt. Abschließen möchte ich mit einem Zitat von Alina Szapocznikow: "Ich bin überzeugt, dass unter all den Symptomen des Vergänglichen der menschliche Körper am verwundbarsten ist, die einzige Quelle aller Freude, allen Leidens und aller Wahrheit, aufgrund seiner wesensmäßigen Unbeholfenheit, die wir vergeblich aus unserem Bewusstsein auszublenden versuchen".

