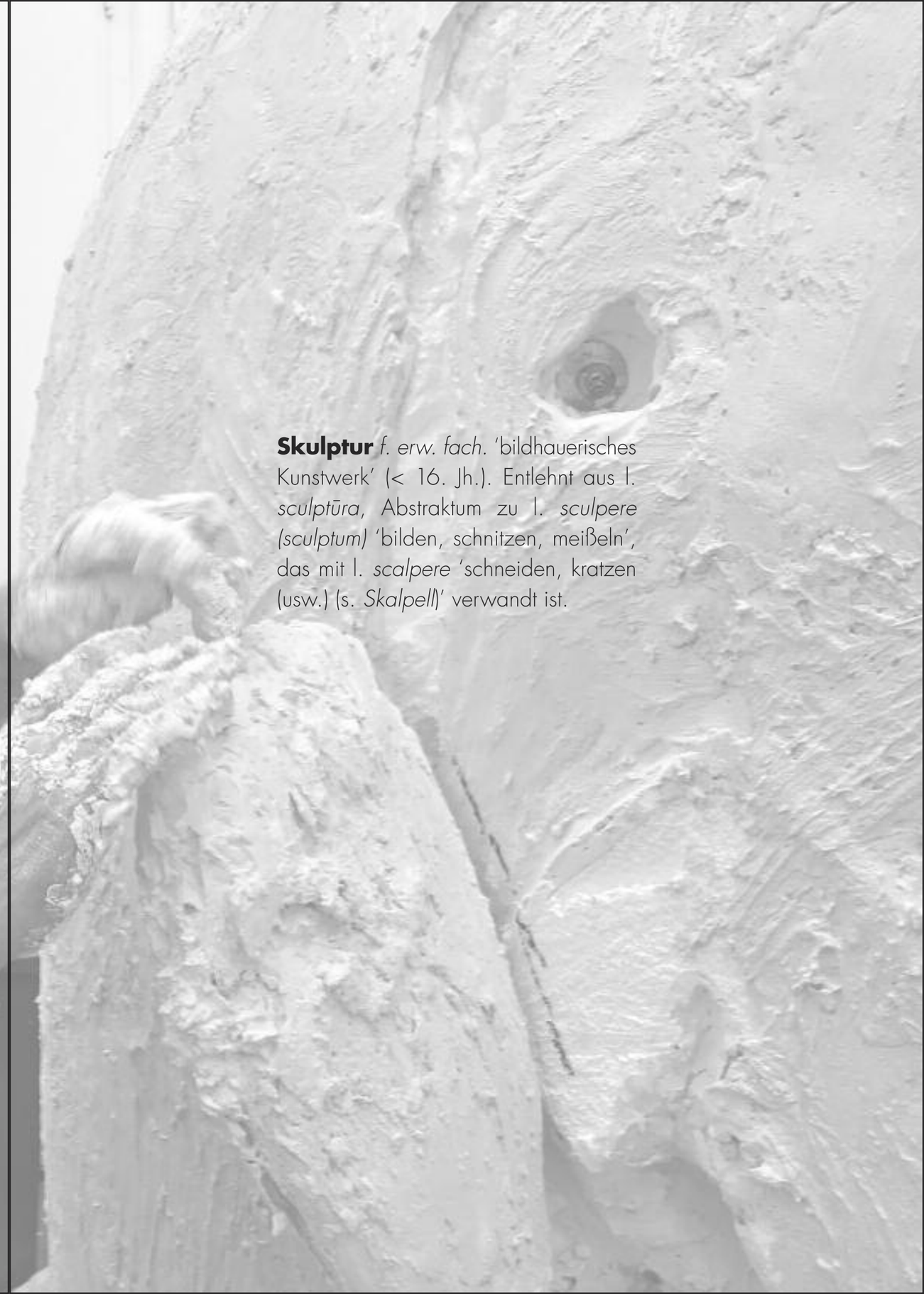
SKULPTUREN

GALERIE THOMAS



Skulptur *f. erw. fach.* 'bildhauerisches Kunstwerk' (< 16. Jh.). Entlehnt aus l. *sculptūra*, Abstraktum zu l. *sculpere (sculptum)* 'bilden, schnitzen, meißeln', das mit l. *scalpere* 'schneiden, kratzen (usw.) (s. *Skalpell*)' verwandt ist.

INHALT

nach Alphabet

HANS (JEAN) ARP	Sternenamphore	50
STEPHAN BALKENHOL	Grosser Mann, schwarz weiss	98
FERNANDO BOTERO	Dressed Woman	90
LYNN CHADWICK	Beast VII	58
LYNN CHADWICK	Sitting Couple II	66
TONY CRAGG	Elliptical Column	26
JIM DINE	Jim's Head with Branches	82
MAX ERNST	Objet mobile recommandé aux familles	42
BARRY FLANAGAN	The Juggler	78
SUBODH GUPTA	OK Mili	18
JEPPE HEIN	Mirror Angle Fragments	122
ALBERT HIEN	Fahrrad	126
ROBERT INDIANA	HOPE	102
ALICJA KWADE	Absorption (Dolomit)	114
WOLFGANG LAIB	Milchstein	70
FERNAND LÉGER (NACH)	La grande fleur qui marche	22
FERNAND LÉGER (NACH)	Les femmes au perroquet	34
RICHARD LONG	Georgia Granite Line	6
JOAN MIRÓ	L'oiseau	38
HENRY MOORE	Mother and Child Round Form	54
LOUISE NEVELSON	Untitled	94
MARC QUINN	Etymology of Desire	30
GEORGE RICKEY	Two Lines Up, Oblique	10
ULRICH RÜCKRIEM	Ohne Titel	118
SIMON SCHUBERT	Gordi	106
KATJA STRUNZ	Einfalt und Ort	110
KATJA STRUNZ	Kreatur des Einfalls	14
WILLIAM TURNBULL	Eve 1	46
WILLIAM TURNBULL	Figure 1	62
GÜNTHER UECKER	Weisse Mühle	74
ERWIN WURM	Misconceiveable	86

INHALT

nach Reihenfolge

RICHARD LONG	Georgia Granite Line	6
GEORGE RICKEY	Two Lines Up, Oblique	10
KATJA STRUNZ	Kreatur des Einfalls	14
SUBODH GUPTA	OK Mili	18
FERNAND LÉGER (NACH)	La grande fleur qui marche	22
TONY CRAGG	Elliptical Column	26
MARC QUINN	Etymology of Desire	30
FERNAND LÉGER (NACH)	Les femmes au perroquet	34
JOAN MIRÓ	L'oiseau	38
MAX ERNST	Objet mobile recommandé aux familles	42
WILLIAM TURNBULL	Eve 1	46
HANS (JEAN) ARP	Sternenamphore	50
HENRY MOORE	Mother and Child Round Form	54
LYNN CHADWICK	Beast VII	58
WILLIAM TURNBULL	Figure 1	62
LYNN CHADWICK	Sitting Couple II	66
WOLFGANG LAIB	Milchstein	70
GÜNTHER UECKER	Weisse Mühle	74
BARRY FLANAGAN	The Juggler	78
JIM DINE	Jim's Head with Branches	82
ERWIN WURM	Misconceiveable	86
FERNANDO BOTERO	Dressed Woman	90
LOUISE NEVELSON	Untitled	94
STEPHAN BALKENHOL	Grosser Mann, schwarz weiss	98
ROBERT INDIANA	HOPE	102
SIMON SCHUBERT	Gordi	106
KATJA STRUNZ	Einfalt und Ort	110
ALICJA KWADE	Absorption (Dolomit)	114
ULRICH RÜCKRIEM	Ohne Titel	118
JEPPE HEIN	Mirror Angle Fragments	122
ALBERT HIEN	Fahrrad	126

RICHARD LONG

Bristol 1945 – lebt in Bristol

Georgia Granite Line

weißer Granit
1990
ca. 55,8 x 86,4 x 594 cm

Mit einem signierten und datierten Zertifikat von Richard Long.

Provenienz
- Sperone Westwater Gallery, New York
- Toby Schreiber, San Francisco
- Gian Enzo Sperone und Galerie Cardi
- Maria Maretti Farrow Shrem, Kalifornien (seit 2006)

Ausstellungen
- Center for Contemporary Art, Cleveland 1993. Richard Long, Georgia Granite Line.

Richard Long bewegt sich mit seinen Arbeiten auf den Feldern der Land Art wie der Concept Art, ohne beiden Kategorien eindeutig und ausschließlich zugeordnet werden zu können. Seine Werke sind neben ihrer selbstbezogenen Existenz zugleich Teile einer Dokumentation eines Ereignisses, das mit gleichem Recht als Element des Kunstwerkes betrachtet werden muss. Die Kombination authentischer Zeugnisse ist jedoch das einzige, was von diesen Ereignissen als dem Ausgangspunkt des Werkes greifbar bleibt. Long setzt in unterschiedlicher Gewichtung und Auswahl 'plastische Einheiten' als Steinsetzungen oder Veränderungen im weitesten Sinne in der Natur oder im Ausstellungsraum neben Zeichnungen, Pläne oder Photographien der das Werk generierenden Wanderung, wobei die Erinnerung an das eigentliche erlebte Ereignis einer Wanderung, einer Steinschichtung oder dergleichen stets als Teil des Ganzen präsent bleibt.

Die Linien oder Kreise aus geschichteten Steinen entstanden zunächst unmittelbar im Freien, während der von Long durchgeführten Wanderungen. Ganz bewusst überließ der Künstler diese an vorzeitliche Steinsetzungen erinnernden Skulpturen der weiteren Veränderungen durch Witterung, Tiere, Pflanzen oder andere Einflüsse. Mehr und mehr gewann jedoch das Material selbst in Longs Werk an Bedeutung, so etwa Schiefer oder Granit. In seiner *Georgia Granite Line* verwendete Long den typischen weißen Granit des US-amerikanischen Bundesstaates, der wegen seiner Farbe seit dem frühen 19. Jahrhundert als Baumaterial begehrt ist. Die vollkommen roh belassenen Bruchsteine fügte Long zu einer mehrere Meter langen Linie, in der die Rauhheit der einzelnen Steine mit der offenkundigen geometrischen, artifiziellen Ordnung durch den Menschen kontrastiert. Diese Setzung, und insbesondere der darin festgehaltene Moment der Setzung durch den Künstler verwewigt einen vollkommen gegenwärtigen künstlerischen Akt, dessen meditativer Charakter sich so durch den Betrachter jederzeit wieder aufrufen, vergegenwärtigen läßt.

Vergegenwärtigung ist dabei ein Schlüsselwort zum Verständnis des künstlerischen Schaffens Richard Longs, denn neben der Vergegenwärtigung des spezifischen erlebten Ereignisses versucht Long dadurch vor allem, sich selbst und den Betrachter seiner jeweiligen individuellen Gegenwart bewusst werden zu lassen.

GEORGE RICKEY

South Bend 1907 – 2002 Saint Paul

Two Lines Up, Oblique

Edelstahl
1977 / 1984
640 x 305 cm
signiert, datiert und nummeriert auf der Plinthe
Auflage 3 Exemplare

Provenienz
- Privatsammlung

Angeregt durch die Stahlskulpturen von David Smith und die Mobiles von Alexander Calder begann George Rickey seit 1945, sich mit kinetischen Objekten zu beschäftigen. Durch seine Ausbildung zum Ingenieur wurde seine Vorstellung und die spätere Umsetzung seiner Werke stark beeinflusst. Die technische Reduktion und gleichzeitige Perfektion hat in diesem Hintergrund ihren Ursprung. Seit den fünfziger Jahren arbeitete Rickey hauptsächlich als Bildhauer und wurde einer der wichtigsten Künstler der kinetischen Kunst.

George Rickey erlaubt in seinen Arbeiten keinerlei mittelbare Assoziation oder Symbolik, und insofern sind seine Werke einerseits der Theorie der konkreten und konstruktivistischen Kunst, in Teilen auch dem Purismus verpflichtet, andererseits stehen sie auch in genetischer Verwandtschaft mit den Skulpturen der Minimal Art. Auch in den Titeln gibt Rickey keine Zusatzinformationen oder literarische Anspielungen auf etwas 'Gemeintes'. Sie sind knappe, nüchterne Bezeichnungen des tatsächlich materiell vorhandenen, sichtbaren Verhältnisses der verwendeten geometrischen Formen zueinander.

Die ganze Poesie seiner Werke offenbart sich in ihrer Erscheinung und in ihrer sanften Bewegung, die ohne Motor oder andere Antriebsformen nur durch leiseste Luftzüge in Gang gesetzt wird.

In *Two Lines Up, Oblique* setzt George Rickey ein weiteres Konzept seiner kinetischen Skulptur um, die in diesem Fall durch die von natürlichen Einflüssen hervorgerufene Bewegung ganz unterschiedliche Ansichten und Formwirkungen haben und vor allen Dingen sehr andere Ausdehnungen einnehmen kann. Damit wird die Skulptur erst durch ihre Bewegung der 'Linien' aus dem Titel tatsächlich raumgreifend und dreidimensional.

Je nach Winkel, in welchem sich die Linien von ihrem Verankerungspunkt in dem hoch aufragenden 'Ypsilon' ihrer Basis aus voneinander weg bewegen, geben sie wie in einem Koordinatensystem Richtungen und räumliche Ausdehnungen an. Zugleich bewegen sie sich aber kontinuierlich und bezeichnen neben der Richtung auch eine Bewegung an sich. Damit ist es praktisch ein dreidimensionales System von Vektoren, das unaufhörlich zwischen der Angabe von räumlichen Körpern und Bewegungsrichtungen changiert. Diese zeitliche Komponente macht die Arbeit zu einer Art 'Vektorplastik', die die vierte Dimension mit einbegreift.

Damit ist es George Rickey gelungen, auf eine vollkommen klar und streng reduzierte Weise alle Möglichkeiten der kinetischen Raum-Zeit-Plastik auszuschöpfen.

KATJA STRUNZ

Ottweiler 1970 – lebt in Berlin

Kreatur des Einfalls

Stahl, lackiert
2019
Höhe 350 cm

Provenienz
- Atelier der Künstlerin

Die aus dem Erdboden hoch aufragende Skulptur von Katja Strunz verleitet den Betrachter dazu, Assoziationen anzustellen, um die Form mit einer Bedeutung zu belegen. Handelt es sich um ein UFO, eine Rakete oder einen überdimensionalen Papierflieger, der hier gelandet ist? Oder ist es ein Überrest einer größeren Struktur oder gar ein materialisierter Blitz? Keiner dieser Deutungsversuche ist erfolgversprechend, zu erratisch erscheint dieses geometrisch gefaltete Metallobjekt.

Der zunächst etwas gespreizt wirkende Titel *Kreatur des Einfalls* spielt dabei mit verschiedenen Bedeutungen, denn zum einen kann man darunter verstehen, dass die sichtbare Form, durch Faltung und Positionierung so geschaffen, eine Schöpfung, eine Kreatur eines Einfalls, einer spontanen Idee ist. Andererseits könnte man den Titel so lesen, dass die spezifische Kreatur dieser Form durch den gravitationsbedingten 'Einfall', also durch das Herunterfallen und Aufprallen an dem jetzigen Ort so entstanden ist. Im ersten Fall handelte es sich um eine aktive Formschöpfung, mehr oder weniger willentlich und nach einer Idee geschaffen. Im zweiten Fall beruht die nun sichtbare Form auf mehreren unwillkürlichen, zufälligen Ereignissen des Ablösens, Herunterfallens und Aufprallens, deren Kräfte und Wirkungen zu dem jetzigen Zustand des Objektes geführt haben.

Tatsächlich gilt das Interesse der Künstlerin der Erkundung von Bewegung und Schwerkraft, aber auch dem Verhältnis von Zeit und Raum, der Sichtbarmachung eines Zeitablaufs – von der Herkunftsstruktur über das Fallen und Aufkommen auf dem Boden bis zur Entstehung der zur Ruhe gekommenen gefalteten Struktur. Bei Betrachtung dieses Ablaufes kann zugleich die theoretische Reversibilität der Faltungen mitgedacht, also der scheinbar starre, unveränderliche Zustand wieder in ein Fließen gebracht werden.

Katja Strunz reflektiert in diesen Skulpturen eine Gedankenfigur Heideggers, die die Ortlosigkeit des Menschen und der Dinge durch ein gedachtes 'Geviert' aufzuheben versucht: ein Koordinatensystem aus den vier Dimensionen, in denen das Ich sich verortet, oder, um mit Heidegger zu sprechen, in denen es 'wohnt'.

Katja Strunz versteht ihre Skulptur als heruntergefallenes Bruchstück einer größeren Konstruktion, eben des 'Gevierts', das dem Betrachter Fragen zu seiner eigenen Orientierung in Raum und Zeit stellt.

SUBODH GUPTA

Khagaul, Indien 1964 – lebt in Neu Delhi

OK Mili

Edelstahl-Brotboxen, Armatur, Sound
2005
Höhe ca. 500 cm
Auflage 2/2

Provenienz
- Privatsammlung (bis 2006)
- Privatsammlung, USA (bis 2010)
- Privatsammlung, Europa

Ausstellungen
- Nerman Museum of Contemporary Art, Kansas City 2008. Distant Nearness.
- Mori Art Museum, Tokio; National Museum of Modern Art, Seoul; Essl Museum, Wien 2008/2009. Chalo India.

Subodh Gupta gehört zu den wichtigsten und einflussreichsten indischen Künstlern seiner Generation und ist zudem weltweit in wichtigen Ausstellungen präsent. Seine Arbeiten, zumeist raumgreifende Skulpturen und Installationen, beschäftigen sich im wesentlichen mit interkulturellen Themen seiner Heimat und ihrer Geschichte, aber natürlich auf einem zeitgenössischen Niveau, weshalb er der Postcolonial Art zuzurechnen ist. Was zunächst so sperrig klingt, ist eine der wichtigsten philosophischen und kulturhistorischen Strömungen des späten 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, und führt im Fall von Gupta zu ebenso eindrucksvollen wie anspruchsvollen Arbeiten.

OK Mili ist ein sehr typisches Beispiel dafür. Über 400 sogenannte 'tiffin boxes' – oder 'dabba' auf Indisch –, also Brotboxen aus Edelstahl, hat Gupta wie eine gigantische Traube zu einem rund fünf Meter hohen Gebilde zusammengefügt, das schon durch die schiere Materialpräsenz und den ungewöhnlichen Anblick fasziniert. Dahinter steckt eine Verarbeitung der Kolonialgeschichte Indiens und auch der ganz persönlichen Kindheitsgeschichte des Künstlers. Die britischen Kolonialisatoren fanden sich während ihrer Präsenz in Indien nicht mit der lokalen Küche und Kost ab, und erhielten daher in solchen tiffin boxes ein ihnen gewohntes und genehmes Lunch. Die geschichtliche Entwicklung führte aber dahin, dass auf der einen Seite die britischen Kolonialherren schließlich doch einen guten Teil indischer Küche in die alte Heimat mitnahmen und dort in ihre Essgewohnheiten integrierten, während sie das Konzept der tiffin boxes nach Indien exportierten, wo es, wie in ganz Asien, äußerst populär wurde: heute werden allein in Mumbai über 200.000 solcher Lunchboxen jeden Mittag ausgeliefert.

Damit ist *OK Mili* eine Parabel der gegenseitigen kulturellen Überformung, in der Gupta seine eigenen Kindheitserinnerungen verarbeitet, zugleich aber einen wirksamen Kommentar zur postkolonialen Globalisierung und kulturellen Vermischung abgibt. *OK Mili*, dessen Titel darüber hinaus eine vieldeutige Anspielung an unterschiedliche Slangbegriffe des Commonwealth-Englisch ist, verkörpert so, und auch durch die schiere Masse der gleichförmigen, glänzenden Stahlboxen, eine positive wie eine warnende Botschaft: auf der einen Seite die Nivellierung der Unterschiede und kulturellen Abstände zwischen ehemals nicht gleichberechtigten Völkern, auf der anderen Seite den Verlust der kulturellen Identität und die Gesichtslosigkeit der Masse.

AFTER FERNAND LÉGER

1881 – 1955

La grande fleur qui marche

Bronze mit dunkelgrüner Patina
1952 / Guss 2018
600 x 500 x 200 cm
mit Signaturstempel und nummeriert 'I/II'
mit Gießerstempel 'Fonderia d'Arte Tesconi'
Auflage 3 Exemplare + 2 H.C. + 1 Museumsguss

Mit einem Zertifikat von Georges Bauquier, datiert 21. Juni 1990.

Museumsguss in der Sammlung des Musée National Fernand Léger, Biot, Frankreich.
Das Keramikmodell (64 x 59 x 20 cm) von 1952 befindet sich ebenfalls in der Sammlung des Musée National Fernand Léger in Biot.

Provenienz
- Privatsammlung, Frankreich

Literatur
- Brunhammer, Yvonne. Fernand Léger, The Monumental Art. Mailand 2005, Abb. 178, S. 168 (anderes Exemplar), S. 213, Nr. 178 (anderes Exemplar).

Fernand Léger konzipierte 1952 seine *Fleur qui marche* als Maquette für großformatige Skulpturen im Freien. Diese Maquette existiert noch immer und befindet sich in den Sammlungen des Musée National Fernand Léger in Biot, Frankreich, ebenso wie das Museumsexemplar der monumentalen patinierten Bronzeskulptur.

Das ursprüngliche Konzept wurde für ein Architekturprojekt erstellt, das vom französisch-amerikanischen Architekten Paul Nelson, einem engen Freund von Fernand Léger, geplant wurde. Er bat Léger, mit ihm an diesem Projekt zu arbeiten, um das künstlerische Dekorationsprogramm des Gebäudes zu erstellen. Das Gebäude, das Nelson konzipieren wollte, war das Memorial Hospital von Frankreich und den Vereinigten Staaten ('Hôpital-Mémorial France-États-Unis') in St. Lô, einer Stadt in Nordfrankreich. Das Krankenhaus sollte das modernste und fortschrittlichste medizinische Zentrum in Frankreich und Europa sein und die französisch-amerikanische Freundschaft widerspiegeln; es wurde 1956 eröffnet.

Fernand Léger fertigte mehrere Wandreliefs und Mosaike für diese Architektur an, wobei die monumentale *Grand fleur qui marche* den Haupteingang markieren sollte.

Aus dieser Absicht heraus entstand die Legitimation von Légers Erben und Nachlass, die *Fleur* in zwei größeren Dimensionen zu gießen, auf der Basis der ursprünglichen Maquette, die bereits für eine monumentale Verwirklichung im Verhältnis konzipiert war.

Während die Edition der kleineren Version in glasierter Keramik ausgeführt wurde, wurde die große 6-Meter-Edition in Bronze gegossen. Das erste Exemplar dieser Größe ist patiniert, und wurde von der 1960 eingeweihten Sammlung des Musée National Fernand Léger unter der Leitung von Georges Bauquier übernommen. Einige der Exemplare dieser Auflage in einer Größe von 6 Metern, die aus polychromierter Bronze bestehen, befinden sich heute in Museumssammlungen.

„Nicht in einem Museum wollte ich meine *Fleur qui marche* sehen, sondern in einem öffentlichen Raum, in einem Park, inmitten wunderschöner neuer Häuser, die das Licht und den Atem der Bäume absorbieren."
Fernand Léger 1954

Abbildungen oben und rechts
Museumsexemplar in Biot, Musée National Fernand Léger

TONY CRAGG

Liverpool 1949 – lebt in Wuppertal

Elliptical Column

Edelstahl
2013
260 x 90 x 85 cm
Unikat

Mit einem Zertifikat des Künstlers.

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung, Deutschland

Tony Cragg interessiert sich in seinen skulpturalen und plastischen Werken vor allem für die optische Wirkung, während er die haptischen und körperlichen Qualitäten diesem Primat unterordnet. Eigentlich ist es sogar eine synästhetische Erfahrung, also die Überblendung der Sinneswahrnehmungen, die Cragg mit seinen Werken erforscht. Der Titel seiner Skulptur *Elliptical Column* scheint darauf anzuspielen, da die Statik der 'Säule' im Widerspruch zu ihrer 'elliptischen' Form steht.

Diese scheinbare Rätselhaftigkeit ist jedoch typisch für Craggs Vorgehensweise in allen seinen Arbeiten, denn er negiert jede philosophische oder spirituelle, transzendente Ambition: seine Skulpturen haben keine Symbolik, sie sind reine visuelle Struktur.

Auch der Materialcharakter des Werkes ist rätselhaft, denn er scheint zu verschwinden, zumindest unlesbar zu werden. Aus Edelstahl geformt, gelingt es Cragg, verschiedene Aggregatzustände seines Materials zu überblenden, denn der Stahl ergießt sich in einer Art eingefrorener Kaskade, von der nicht klar wird, ob sie sich im Zustand des Schmelzens oder des Erstarrens befindet.

Dieser Widerspruch zwischen der flüchtigen, fließenden Anmutung und der Massivität und Stabilität des Materials dynamisiert die Anschauung der Skulptur, und genau um diesen optischen Eindruck geht es Tony Cragg.

War Cragg in seinen frühen Arbeiten von Naturformen und ihrer unerschöpflichen Vielfalt noch in dem Maße fasziniert, dass er sie unmittelbar in Form von Fundstücken unverändert in seine Arbeit übernahm, begann er in seinem fortschreitenden Werk zunehmend, dieses Formenrepertoire nachzuschaffen und in seinen Arbeiten neu zu kombinieren. *Elliptical Column* gehört bereits in eine Werkphase, in der Cragg dazu überging, amorphe und biomorphe Formen, die zu solchen Naturformen in Analogie stehen, selbst neu zu schaffen und aus diesen Formulierungen, nicht mehr aus der reinen Kombination vorhandenen Materials, seine Skulpturen zu entwickeln. Die Anmutung des Fließens, die Flüchtigkeit und stete Veränderung des Sichtbaren, das Unfassliche, das im Kontrast zur Massivität des Objektes steht – mit dieser Erforschung der visuellen Wahrnehmung und ihrer Interpretation durch den Betrachter beschäftigen sich die Skulpturen von Tony Cragg.

MARC QUINN

London 1964 – lebt in London

Etymology of Desire

Bronze, bemalt
2010
246 x 250 x 160 cm
Auflage 4 Exemplare + 2 A.P.

Provenienz
- Privatsammlung

In seinen Werken, sowohl der Malerei als auch der Skulptur, beschäftigt sich Marc Quinn von Beginn seines Werkes an mit der Dualität von Körperlichkeit und Spiritualität und dem Begriff der Schönheit, einer der zentralen Fragestellungen künstlerischer Darstellung überhaupt. Diese beiden Themenkomplexe hängen eng zusammen, und im Grunde geht es um das uralte Leib-Seele-Problem, das seit der Antike Kunst, Philosophie, Religion und auch die Naturwissenschaften beschäftigt. All dies fließt ganz unmittelbar in die Arbeiten Quinns ein, so auch im Fall dieser Skulptur, die Marc Quinn *Etymology of Desire*, also *Etymologie des Verlangens* betitelt hat.

Dargestellt ist eine ins monumentale vergrößerte Orchideenblüte, in diesem Fall eines Exemplars der Cymbidium-Orchidee, die aufgrund ihrer Form im Deutschen auch 'Kahnlippe' oder 'Kahnorchidee' heißt, da das Zungenblatt der Blüte die Form eines Bootes, eines Kahns hat.

Orchideen sind symbolisch ebenso aufgeladen wie andere Blumenarten – man denke nur an die Rose –, und werden aufgrund ihrer auffallenden und gemeinhin als besonders schön und extravagant empfundenen Form als Zeichen der Schönheit gelesen. Weitere mit der Orchidee verknüpfte Eigenschaften sind Fruchtbarkeit und Lust, Sehnsucht und Leidenschaft – und dies natürlich auch aufgrund der besonderen Erscheinung, die durchaus eindeutige Assoziationen zum weiblichen Geschlecht zuläßt, die Quinn unzweifelhaft aufruft. Dies vermittelt sich auch direkt über den Titel, den der Künstler seinem Werk gegeben hat. Die weiße Farbe ergänzt dieses Spektrum an Attributen noch um das der Reinheit und Anmut. Zudem ist diese Farbgebung auch eine gewisse Verfremdung der ohnehin übernatürlich vergrößerten Blüte.

Blüten stehen bei Marc Quinn für sein durchgängiges Thema von Werden und Vergehen, mit dem er sich auf barocke Vanitas-Vorstellungen bezieht, aber auch für den Gegensatz von Dauer und Vergänglichkeit, der in der eingangs angesprochenen Frage nach dem Verhältnis von körperlicher und geistiger Welt enthalten ist. An dieser Stelle kommt der Begriff der Schönheit ins Spiel, denn auch für das Schöne ist die Orchideenblüte natürlich ein hervorragendes Symbol. 'Desire', das im Titel genannte Verlangen, besitzt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung, denn Quinns Arbeiten fragen, ob das Verlangen ursprünglich ein körperliches oder ein seelisch-geistiges Bedürfnis ist. Die Antwort der Kunst auf die Frage, wie man der Seele ansichtig werden könnte, war seit Jahrtausenden, die Schönheit als Ausdruck der Seele und des Geistigen zu verstehen. Zugleich ist die Schönheit aber auch die Ursache, die das Verlangen und die Konzentration auf das Körperliche hervorruft. Diese Dichotomie ist es, die Marc Quinn in seinen Arbeiten in einer überraschenden Verbindung von klassischer Symbolik und moderner Form zu einem ebenso postmodernen wie zutiefst humanistischen Werk verschmilzt, das durch künstlerische Überformung zugleich spirituelle Symbolik und moderne naturwissenschaftliche Erkenntnis überwindet. Oder, wie Marc Quinn selbst es formuliert hat:
„Ich glaube immer noch, dass die Wissenschaft nach Antworten sucht, die Kunst aber nach Fragen."

AFTER FERNAND LÉGER

1881 – 1955

Les femmes au perroquet

Bronze, patiniert
1952 / Guss 2020
342 x 494 cm
signiert, nummeriert und mit Gießerstempel unten rechts
Auflage 3 Exemplare + 2 H.C., nummeriert '3/3'
Guss Fonderia Tesconi

Mit einem Zertifikat des Musée National Fernand Léger, Biot, Frankreich.

Exemplar 1/3 befindet sich im Musée National Fernand Léger, Biot.
Exemplar 2/3 berfindet sich in St. Louis, Citygarden, The Gateway Foundation.

Provenienz
- Privatsammlung, Frankreich

Literatur
- Brunhammer, Yvonne. Fernand Léger, The Monumental Art. Mailand 2005, Abb. 164, S. 158 (anderes Exemplar), S. 213, Nr. 164 (anderes Exemplar).

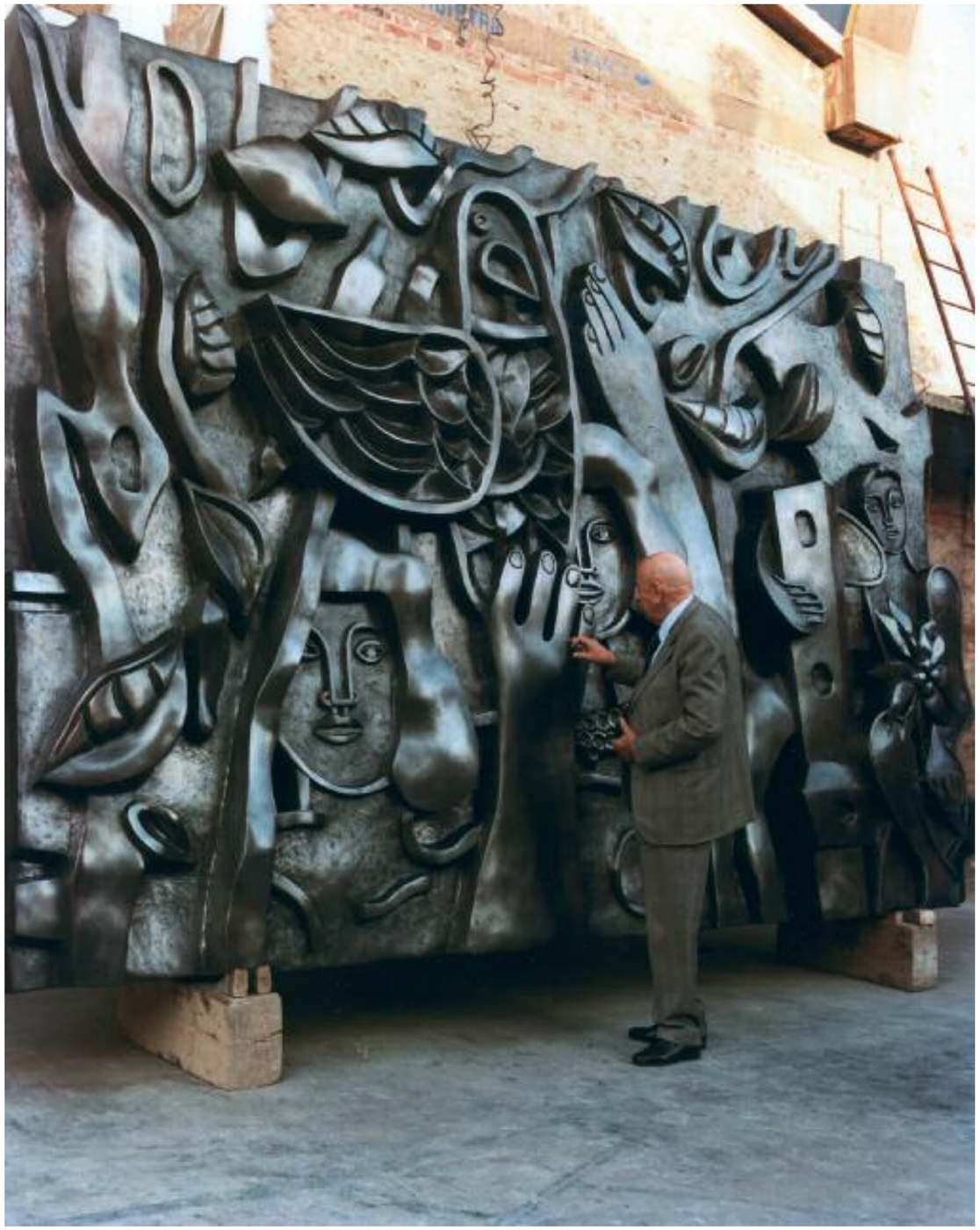
Polychrome Keramikversion des Reliefs in Toulouse, Les Abbatoirs und in Légers Atelier in Gif-sur-Yvette 1954

In *Les femmes au perroquet* blickte Léger auf sein malerisches Meisterwerk der Vorkriegszeit zurück, die *Composition au perroquet* (1935 - 1939, heute Musée National d'Art Moderne, Paris). In diesem monumentalen Gemälde in Wandgröße schuf Léger das Paradigma für die Bildkonzeption, die in seinen großartigen Nachkriegskompositionen insbesondere hinsichtlich seines Interesses für monumentale Gestaltungen des Außenraumes Früchte tragen sollte. Léger schrieb 1939 an einen Freund: „Wir haben alle eine Realität erreicht, eine Realität in Innenräumen – aber vielleicht ist eine andere möglich, mehr im Freien ... Das Neue an dieser Art von Gesamtbild ist eine zehnmal höhere Intensität ... Wir können diese Intensität durch die Anwendung von Kontrasten erreichen – reine Töne und Gruppierungen von Formen ... Das ist die Lösung für das Gesamtbild."

Léger verwendete das Papageienmotiv erneut in zwei großen Kompositionen, die er nach seiner Ankunft in New York malte: *La femme au perroquet*, 1941, und *Les deux femmes au perroquet* von 1942. Von letzterem lieh sich Léger die Posen der beiden Frauen und des Papageis sowie die Baumstamm- und Blattformen und wiederholte sie in seinen späteren Zeichnungen und Reliefs.

Diese Gemälde waren die Vorlage für ein großes Keramikrelief, das Léger 1952 ausgeführt hat. Das Keramikrelief *Les femmes au perroquet*, Vorlage für das monumentale Bronzerelief, war Légers erste großformatige Arbeit in diesem Medium. In Werken dieser Art erfüllte Léger letztendlich seine Bestrebungen nach 'dem großen Ganzen'. Das Symbol des Papageis, das für den Künstler auch eine private Bedeutung hatte, blieb bei dieser Suche ein ständiges Motiv. Léger schrieb, dass seine Reliefskulptur „eine ganz bestimmte Entwicklung in Richtung des Ziels der Integration in die Architektur darstellt. Dies war von Anfang an eine Beschäftigung mit mir, aber ich begann allmählich, meine Staffelei als Ausgangspunkt zu verwenden. Jetzt kann eine Wandkunst definiert werden; für eine Verwendung für das Äußere oder das Innere von Gebäuden."

Nach Légers Entwürfen wurden in der Folge seit 1952 Keramik- und Bronzereliefs hergestellt, die seinen Vorstellungen großformatiger Raumgestaltung Realität verliehen haben. Verschiedene Versionen der *Femmes au perroquet* als Keramik- oder Bronzereliefs finden sich in öffentlichen Einrichtungen wie der Galerie der Yale University, des Pérez Art Museum in Miami und natürlich im Musée National Fernand Léger in Biot.



Georges Bauquier, Gründungsdirektor des Musée National Fernand Léger in Biot, vor dem ersten Guss des Reliefs

JOAN MIRÓ

Barcelona 1893 – 1983 Palma de Mallorca

L'oiseau

Bronze auf Betonsockel
1970 / Lebzeitenguss
60,5 x 41 x 40 cm
mit Signatur und bezeichnet 'N.3', sowie mit Gießerstempel 'Clementi cire perdue (Paris)'
Auflage 5 Exemplare, 1/4 – 4/4 plus N 0 für die Fundacion Miró, plus 1 Widmungsguss (Geschenk an die Fondation Maeght)

Miró 197

Laut Werkverzeichnis tragen einige der Güsse statt der vollständigen Nummerierung, also 3/4, nur ein N mit der Nummer des Gusses, wie bei der vorliegenden Bronze.

Provenienz
- Pierre Matisse Gallery, New York
- Acquavella Galleries, New York
- Privatsammlung, Madrid

Ausstellungen (dieser oder andere Güsse)
- Walker Art Center, Minneapolis; The Cleveland Museum of Art; The Art Institute of Chicago 1971/72. Miró Sculptures. Nr. 86.
- Hayward Gallery, London 1972, Miró Bronzes. Nr. 37, S. 48.
- Kunsthaus, Zurich 1972. Joan Miró: Das Plastische Werk. Nr. 88, S. 53.
- Fundacio Joan Miró, Barcelona 1975. Pintura, escultura, i sobreteixims de Miró a la Fundacio. Nr. 243, S. 129.
- Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence 1979. Joan Miró: Peintures, sculptures, dessins, ceramiques, 1956-1979. Nr. 247, S. 36.
- La Caixa, Madrid 1980. Miró escultor. Nr. 20, Abb.
- Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence 1984. Hommage à Joan Miró. Nr. 181, S. 36.
- Isetan Museum of Art, Tokio; Daimaru Museum, Osaka; Museum of Modern Art, Toyama; Art Museum, Fukuoka; Sogo Museum of Art, Yokohama; Prefectual Museum, Nagasaki, 1986. Joan Miró. Nr. 155, S. 159, Farbabb. S. 135.
- The Museum of Fine Arts, Montreal 1986. Joan Miró. Nr. 73, Abb. S. 134 und 253.
- Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich 1990. Joan Miró: Skulpturen. Nr. 72, Farbabb.
- The Museum of Modern Art, New York 1994. Joan Miró. Nr. 24, Farbabb. S. 305.
- Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence 2001. Joan Miró: Metamorphose des formes. Nr. 109, S. 227, Farbabb. S. 122.
- Basil & Elise Goulandris Foundation, Andros 2002. Joan Miró: In the Orbit of the Imaginary. Nr. 83, Farbabb.

Literatur
- Jouffroy, Alan und Teixidor, Joan. Miró Sculptures. Paris 1980. Nr.169, S. 236.
- Fucacio Joan Miró. Obra de Joan Miró: Dibuixos, pintura, escultura, ceramica, textils. Barcelona 1988. Nr. 1580. S. 432.
- Gimferrer, Pere. The Roots of Miró. Barcelona 1993. Nr. 1252, S. 406.
- Miró, Emilio Fernández und Chapel, Pilar Ortega. Joan Miró Sculptures. Catalogue raisonné 1928 - 1982. Paris 2006. Nr. 197, Farbabb. S. 198.

Miró, der zeitlebens für die „Ermordung der Malerei" eintrat, vollzog mit der Collage und der Assemblage nicht nur die provokative Überschreitung der Gattungsgrenzen, sondern gab zugleich einen Teil seiner künstlerischen Kontrolle an den Zufall ab und entkräftete den traditionellen Geniebegriff. In seinen grotesken Figuren – Mischwesen aus Mensch, Tier und Pflanze – verband er figurativ-gegenständliche Formen mit abstrakt-ornamentalen Partien und widersetzte sich hinter der Fassade des künstlerisch wertvollen Materials Bronze vehement dem bürgerlich-klassischen Schönheitsideal.

Mirós Skulpturen folgen dabei überwiegend dem Prinzip der Materialcollage, bei dem der vielseitige Künstler seit den 1940er Jahren in weitgehend frei aus Ton modellierte Formen seine 'objets trouvés', also etwa Blechdosen, Gerätschaften, Draht, Holzstücke etc. einmontierte. Schon im Gipsabdruck und erst recht im anschließenden Bronzeguss verwischen sich die Grenzen zwischen realen und phantastischen Partien zugunsten eines einheitlichen Gesamteindrucks, der den Charakter als eigenständiges Kunstwerk unterstreicht.

L'oiseau, 'der Vogel', ist ein besonders eindrucksvolles Beispiel des bildhauerischen Prinzips, das Miró verfolgt hat. Die Kombination des erratischen Bronzegusses, dessen abstrakte Formen vielfache Assoziationen zulassen, ohne jedoch den titelgebenden *Vogel* sofort ansichtig werden zu lassen, mit einem banalen Betonbaustein als Sockel entspricht sowohl Mirós Formkonzeption als auch den ästhetischen Thesen des Surrealismus. Die Verbindung des eigentlich Unvereinbaren soll einen Funken beim Betrachter auslösen, der durch die hermetische Erscheinung des Kunstwerkes und das so gestellte Rätsel die Wahrnehmung für eine Welt jenseits der sichtbaren Wirklichkeit öffnet.

In Mirós Symbolwelt spielt, neben der weiblichen Figur und den Sternen, der Vogel eine herausgehobene Rolle – wie es charakteristisch für die Werke der Surrealisten ist, haben diese Symbole gerade bei Miró auch immer eine latent sexuelle Konnotation, die er wiederum durch die absurden Formen und Materialkombinationen in irritierender Weise konterkariert.

MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

Objet mobile recommandé aux familles

Holz, Hanf
1936, Multiples 1970
98,5 x 40 x 43 cm
bezeichnet 'Max Ernst 1936-1970'
nummeriert 4/9
Auflage 9 Exemplare + 3 H.C.

Spies/Metken 2251,1

Provenienz
- Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen
- Le Point Cardinal, Paris 1961. Max Ernst, Oeuvre Sculpté 1913 - 1961. Nr. 19, mit Abb. (Original-Objekt).
- Centre Pompidou, Musée d'Art Moderne, Paris 2013/14. Le surréalisme et l'objet. Dieses Exemplar ausgestellt.

Literatur
- Spies, Werner und Metken, Sigrid. Max Ernst Oeuvre-Katalog. Werke 1929 - 1938. Nr. 2251,1 mit Abb.
- Pech, Jürgen. Mythologie und Mathematik – Zum Plastischen Werk von Max Ernst – in: Max Ernst Skulpturen. Ausstellungskatalog, Klagenfurt 1997. S. 39, mit Abb.

Max Ernsts Wohnzimmer mit dem Original des *Objet mobile*.

1936 fand in der Pariser Galerie Ratton eine große Ausstellung surrealistischer Objekte und Skulpturen mit über 200 Exponaten statt. Zu diesem Anlass schuf Max Ernst das *Objet mobile recommandé aux familles*. Das Werk entstand in St-Martin d'Ardèche, einem kleinen südfranzösischen Dorf, in das sich Ernst mit seiner neuen Geliebten Eleonora Carrington zurückgezogen hatte, teils, um den Auseinandersetzungen in der Gruppe der Surrealisten aus dem Weg zu gehen, teils, um den Vorhaltungen seiner damaligen Ehefrau Marie-Berthe Aurenche, die in Paris zurückblieb, zu entfliehen.

Holzobjekte und insbesondere Holzreliefs aus 'objets trouvés' hatte Max Ernst seit spätestens den zwanziger Jahren geschaffen. Viele dieser Arbeiten sind nicht erhalten, und auch das *Objet mobile* galt bis 1969, als es wieder aufgefunden wurde, als verschollen. Nach seiner Wiederentdeckung wurde es 1970 in einer Max-Ernst-Ausstellung im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart gezeigt, und der Künstler entschied, das Werk als Vorlage für ein Multiple von 9 Exemplaren (+ 3 Künstlerexemplaren) zu verwenden, das im selben Jahr realisiert wurde. Das Original von 1936 befindet sich heute in den Sammlungen des Wilhelm-Lehmbruck-Museums in Duisburg. Das Objekt erinnert an eine Spindel, die von dem noch ungewirkten Flachs bekrönt wird. Auf den Querarm des Objekts hat der Künstler eine komplexe bewegliche Struktur, ähnlich einem dreidimensionalen Netz, gesetzt, die hin- und herbewegt werden kann und dabei ihre Ausdehnung verändert. Die mehr als latente Erotik, die Max Ernst in seinem spielerischen Titel süffisant andeutet, ist aufgrund dieses Mechanismus und der phallischen Form des Holzgerüstes kaum zu übersehen. Die an ein Spinnennetz erinnernde kinetische Struktur ist ein typisches Symbol der Surrealisten, das explizit auf die weibliche Anatomie verweist und zudem die tradierte Symbolik des Spinnennetzes aufgreift.

Solche klassischen Bezüge sind für die Surrealisten im allgemeinen und für Max Ernst im Besonderen durchaus üblich und häufig. Die seltsame Spindel verweist darüber hinaus, so wie Wollknäuel und Ähnliches in anderen Werken Ernsts, auf die griechische Mythologie. Denn sie zitieren direkt den Mythos der drei Parzen, der Schicksalsgöttinnen, die den Lebensfaden spinnen, bemessen und abschneiden. Max Ernst nimmt ganz offenkundig zudem Bezug auf das berühmteste Gedicht von Paul Valéry, einem der wesentlichen Vorläufer des Surrealismus. *La Jeune Parque* – die junge Parze –, 1917 von Valéry geschaffen, ist ein Werk voller erotischer Anspielungen und hermetischer Symbolik, an die Max Ernst mit seinem *Objet Mobile* anschließt.

WILLIAM TURNBULL

Dundee, Schottland 1922 – 2012 London

Eve 1

Bronze, Indonesischer Palisander (Sonokeling)
1959
156,2 x 38,1 cm
monogrammiert und datiert an der Basis des Bronzestücks
Unikat

Provenienz
- E. J. Power
- Privatsammlung (durch Erbschaft innerhalb der Familie)
- Privatsammlung, Großbritannien

Ausstellungen
- Molton Gallery, London 1960. William Turnbull: Sculpture. Nr. 9 m. Abb. (fälschlich 'Eve 2' betitelt).
- The Tate Gallery, London 1973. William Turnbull: sculpture and painting. Nr. 47, S. 40, Abb. S. 41.

Literatur
- Alloway, Lawrence. The Sculpture and Painting of William Turnbull. Art International, Bd. 5, Nr. 1.1, 1961, S. 46-52, Abb. 4, S. 47.
- Davidson, Amanda A. The Sculpture of William Turnbull. The Henry Moore Foundation 2005, Kat. Nr. 93, S. 50, 108 m. Abb.

William Turnbull gehört zu den wichtigsten britischen Bildhauern in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und war ein bedeutender Vertreter der Nachkriegsabstraktion. In den späten vierziger Jahren kam Turnbull, der zunächst als Maler und Zeichner gearbeitet hatte, in Paris mit Constantin Brancusi und Alberto Giacometti in Kontakt, die einen entscheidenden Einfluss auf ihn ausübten.

Turnbulls Skulpturen der fünfziger Jahre, mit denen er schnell Beachtung fand, so dass er schon 1952 an der Biennale von Venedig teilnahm, zeichnen sich durch eine fortschreitende, radikale Vereinfachung und Abstraktion aus, die zudem über eine intensive und direkte Materialsprache unterstrichen werden. Damit gehört Turnbull auch zu den wesentlichen Vorbereitern der Minimal Art.

Ein weiterer wichtiger Bezugspunkt waren für Turnbull sowohl die asiatische Kunst als auch die archaische antike und außereuropäische Skulptur, die beide zu Turnbulls Ansatz größtmöglicher Reduktion und Konzentration führten, woraus seine Skulpturen ihre unverwechselbare Ruhe und Kraft beziehen.

Turnbull verband in vielen seiner Arbeiten, so auch in *Eve 1*, gefundene Objekte und naturgegebene Gegenstände, die er möglichst unbearbeitet ließ, mit metallenen und bronzenen Artefakten, die er ebenfalls möglichst sparsam bearbeitete, so dass das Ergebnis in seiner materiellen Präsenz wie in seiner hermetischen Bildsprache an Urbilder oder Idole erinnert. Er selbst bezeichnete die Arbeiten dieser Werkphase als 'Totems'. Allerdings erscheinen sie zudem völlig zeit- und ortlos, also nicht in einen klaren kulturellen Zusammenhang einzuordnen. Dieser Effekt einer unvergänglichen Modernität war es, den Turnbull auch in den archaischen Werken früherer Zeiten erkannte, die er wegen ihrer unmittelbaren und unvergangenen Kraft sehr schätzte.

Turnbull hat seine Beschäftigung mit der nichtwestlichen, frühzeitlichen Kunst selbst so beschrieben:
„Ich bin immer wieder erstaunt, wie Objekte, die dreitausend, viertausend oder mehr Jahre alt sind, so aussehen können, als wären sie viel später gemacht worden, vor fünfzig oder sechzig Jahren. Auf diese Weise können sie direkt durch die Zeit springen. Objekte ohne Hierarchie betrachten zu können, ohne das Gefühl zu haben, dass dieses höher und weiter entwickelt ist als jenes, ist sehr erfrischend."

Turnbull unterstützt diese Befreiung des Blicks noch durch den Kontrast, den die Kombination eines natürlichen Materials, eines 'objet trouvé', mit dem geformten Bronzeguss ergibt. Zwar besitzt der bronzene Teil von *Eve 1* eine karge, sehr einfache Bearbeitung, und auch der Titel läßt Raum für Interpretationen, letztlich aber bleibt das Werk ein auf eindrucksvolle Weise selbständig und nachgerade selbstbewusst.

HANS (JEAN) ARP

Straßburg 1886 – 1966 Basel

Sternenamphore / Amphore d'étoile

Bronze
1965 / posthumer Guss 2012
108 x 50 x 38 cm
mit Monogramm, nummeriert 0/3 und mit Gießerstempel 'H. Noack Berlin'
Auflage 3 + 1 Exemplare

Trier 331 / Hartog 331

Der Gips der *Sternenamphore* stammt aus dem Jahr 1965. Zu Lebzeiten des Künstlers entstanden zwei Marmor Exemplare der Skulptur.
Die Bronzen sind alle posthum gegossen worden: die Exemplare 1-3 wurden 1976/1977 gegossen, das vorliegende Exemplar 0/3 im Jahr 2012.

Provenienz
- Stiftung Arp e.V., Rolandswerth/Berlin

Ausstellungen
- Chateau de Villeneuve, Vence 1998. Arp et ses amis. Abb. S. 60 (Ex. Marmor 2/2).
- Casa Rusca, Locarno 2000. Arp e le avanguardie nelle collezioni della Citta di Locarno. Abb. S.119 (Ex. Marmor 2/2).
- Fundacio' Juan Miró, Barcelona 2011. Jean Arp. Invencio'de formes. Abb. S.137 (Ex. Marmor 2/2).
- Palais des Beaux-Arts, Brüssel 2004. Arp. L'invention de la forme. Abb. S.76 (Ex. Marmor 2/2).

Literatur
- Trier, Eduard. Jean Arp Scupture 1957-1966. New York 1968. S. 95 (mit Abb. Der Marmor-Version) und S. 127, Nr. 331.
- Jianou, Ionel. Jean Arp. Catalogues des reliefs et des sculptures par Marguerite Arp-Hagenbach. Paris 1973, Nr. 331.
- Hartog, Arie / Fischer, Kai. Hans Arp, Skulpturen – Eine Bestandsaufnahme. Ostfildern 2012, Nr. 331, S. 205f. mit Abb. (Marmor).

Die Natur war eine der Hauptinspirationsquellen für Hans Arp, und er bewunderte die Naturgesetze und ihre Möglichkeiten der Metamorphose, lehnte es jedoch strikt ab, die Natur zu kopieren oder zu imitieren. Geleitet von Zufall und Intuition schuf der Künstler seine eigene organische, unregelmäßige Geometrie. Er wollte die Entwicklung und das Wachstum des natürlichen Lebens aufzeigen und spürbar machen, aber nicht auf mimetische Weise. Arp stellte eine Verbindung zwischen den biomorphen Formen seiner Skulpturen und Elementen der natürlichen Welt her, um die mysteriösen und poetischen Elemente zu enthüllen, die in der Umwelt um uns herum verborgen sind.

Der menschliche Körper selbst tritt in seinem Oeuvre zurück, aber seine Formen bleiben manchmal in Teilen erkennbar, wie in der Arbeit *Star Amphora*, die die Formen eines weiblichen Körpers assoziieren läßt. Inspiriert von einer antiken griechischen Amphore, scheint die dreiförmige Skulptur wie eine Pflanze zu wachsen, einfach und elegant. Sie zeigt Arps künstlerische Vorstellung von der Entstehung des Lebens und all seinen vielfältigen Wachstumsprozessen.

In seinem Spätwerk gewann das Motiv des Torsos wieder besondere Bedeutung in Arps Werk. Wie in seinen früheren Skulpturen ist der Begriff Torso eher eine Assoziation des menschlichen Körpers als eine Darstellung im klassischen Sinne. In diese Gruppe gehört auch die Sternenamphore, deren poetischer Titel zugleich auf eine kosmische Vorstellung verweist. Arp behält sein Prinzip der Metamorphose von Formen in diesen Skulpturen bei, die als aufstrebender Organismus erscheinen und ein Element des Wachstums in ihrer Struktur und Erscheinung aufweisen. Die *Sternenamphore* suggeriert keine abgeschlossene Form, sondern ein Werdendes, einen Zustand formaler Möglichkeit vor ihrer endgültigen Bestimmung, der im Zentrum von Arps künstlerischer Sprache steht.

Die Skulptur ist einerseits ein Gefäß, das heißt, sie ist bereit, alles zu empfangen und aufzunehmen, was die Vorstellungskraft des Betrachters mental hineinfüllt, und andererseits ist sie ein eigener Körper, eine wachsende, gleichmäßige lebendige Struktur. Seine organischen Formen vermitteln den Eindruck von Bewegung, und gleichzeitig fügt Arp eine Ambivalenz des Materials hinzu, da der visuelle Aspekt sowohl die Vorstellung einer weichen Oberfläche als auch eines festen, harten Metallgegenstands vermittelt.

Schließlich greift Arp auf das klassische Konzept des Corpus quasi Vas zurück – der Körper ist wie ein Gefäß für die immaterielle Seele und ermöglicht in dieser Perspektive die Erkenntnis der Existenz einer geistigen Welt jenseits der materiellen Oberfläche der Dinge.

Arp genoss es, seine Skulpturen in natürlicher Umgebung zu sehen, wo sie sich in die Landschaft einfügen und mit der Natur eins werden konnten.

HENRY MOORE

Castleforol, Yorkshire 1898 – 1986 London

Mother and Child Round Form

Bronze
1980
19,7 x 11 x 13,6 cm
signiert und nummeriert
Auflage 9 Exemplare

Bowness 789

Guss durch Fiorini, 1980

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung, New York (direkt beim Künstler erworben)
- Privatsammlung, New York
- Privatsammlung, London (1996)
- Jeanne Frank Gallery, New York
- Privatsammlung (von obiger erworben am 17. März 1997)
- Privatsammlung, London

Literatur
- Bowness, Alan (Hrsg.). Henry Moore, Complete Sculpture, 1980 - 1986. London 1988, Bd. 6, S. 51, Nr. 789, Taf. 38 (anderer Guss).

Mother and Child Round Form ist eines von zahlreichen Beispielen für Henry Moores Beschäftigung mit dem Thema der menschlichen, speziell der ruhenden Figur. 1951 schrieb er: „Meiner Auffassung nach ist das lange und gründliche Studium der menschlichen Figur die notwendige Grundlage des Bildhauers. Die menschliche Gestalt ist überaus vielgestaltig und subtil, es ist schwierig, sie in den Griff von Form und Konstruktion zu bringen – darum ist sie die anspruchvollste Form für das Lernen und Begreifen." Sein Ausgangspunkt war jedoch nicht die klassisch-naturalistische Tradition, sondern eine abstrahierende Figurenauffassung, für die in vorklassischen und außereuropäischen Kunstwerken Lösungsbeispiele zu finden waren. Die liegenden Figuren, die Moore inspirierten, waren etruskische Sarkophagdeckel und mittelamerikanische 'Chac Mo'ol'-Figuren, deren Formen er abstrahierte, auflöste und neu kombinierte. Dabei waren die Einzelformen der so neu komponierten Figuren oftmals von natürlichen und organischen Formen beeinflusst, etwa von Steinen, Knochen oder anderen Fundstücken.

Die Mutter-Kind-Figuren haben jedoch eine klare abendländische Tradition, und ihre Wurzeln sind die hieratischen mittelalterlichen Madonnendarstellungen, die wiederum auf byzantinischen Vorbildern, gemalten und skulptierten Ikonen, beruhen. Hier greift Moore eines der ältesten Motive der Madonna mit Kind auf, nämlich die 'Madonna lactans' oder 'Glykotrophousa', also die das Christuskind stillende Muttergottes. Diese Madonnendarstellung geht wiederum auf eine altägyptische Motivtradition zurück, und zwar die das Horuskind stillende Isis, welche vom koptischen Christentum aufgegriffen und im Rahmen christlicher Dogmatik neu interpretiert wurde. Moore führt diese sehr alte Bildtradition in seiner Interpretation fort, um zu einer allgemeingültigen skulpturalen und symbolischen Form zu gelangen. In den frühen achtziger Jahren konzentrierte sich Moore zunehmend auf schwellende, volle Formen und gab dafür das frühere Konzept der kontrastierenden konkaven Hohlform oder Perforation der skulpturalen Elemente auf. Es kommen nun stärker Motive der Vollendung als des Werdens zum Tragen. Auch dieser Aspekt hat sicherlich dazu beigetragen, dass Moore dieses Thema von Mutter und Kind, dass sich in seinem Werk über die Jahrzehnte immer wieder findet, erneut auswählte.

Dass für Moore das Hauptaugenmerk seiner Skulptur allerdings nicht auf der ikonographischen Seite der Darstellung, sondern auf der gewählten Formfindung, der Komposition organischer Elemente zu einem harmonischen Ganzen ruhte, drückt der Künstler wie so häufig bereits im Titel aus. 'Round Form' beschreibt eine Artikulationsweise des Themas, um die es Moore hier ging und die den Kern seines plastischen Formwillens ausmacht.

LYNN CHADWICK

London 1914 – 2003 Lypiatt Park, Gloucestershire

Beast VII

Bronze
1956/Guss 1999
63,5 x 112 x 22 cm
mit Monogramm, nummeriert und mit Gießerstempel
Auflage 9 Exemplare

Farr Chadwick 206

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Galeria Freites Caracas, Venezuela
- Privatsammlung, Florida
- Privatsammlung, New York
- Privatsammlung, New York

Ausstellungen
- Wiener Secession. Ivon Hitchens, Lynn Chadwick. Wien 1956, Nr. 20 (als Beast VIII), (anderes Exemplar), mit dem British Council for the Venice Biennale, mit Station in der Städtischen Galerie, München; Musée National d'Art Moderne, Paris; Stedelijk Museum, Amsterdam; Palais des Beaux-Arts, Brüssel und Arts Council Gallery, London.

Literatur
- Farr, Dennis/Chadwick, Lynn. Tate Publishing. London 2003, S. 45-47 (anderes Exemplar).
- Farr, Dennis/Chadwick, Eva. Lynn Chadwick Sculpture. With a Complete Illustrated Catalogue 1943 - 2003. Lund Humphries, Farnham 2014, Nr.198, S.136, m. Abb. (anderes Exemplar).

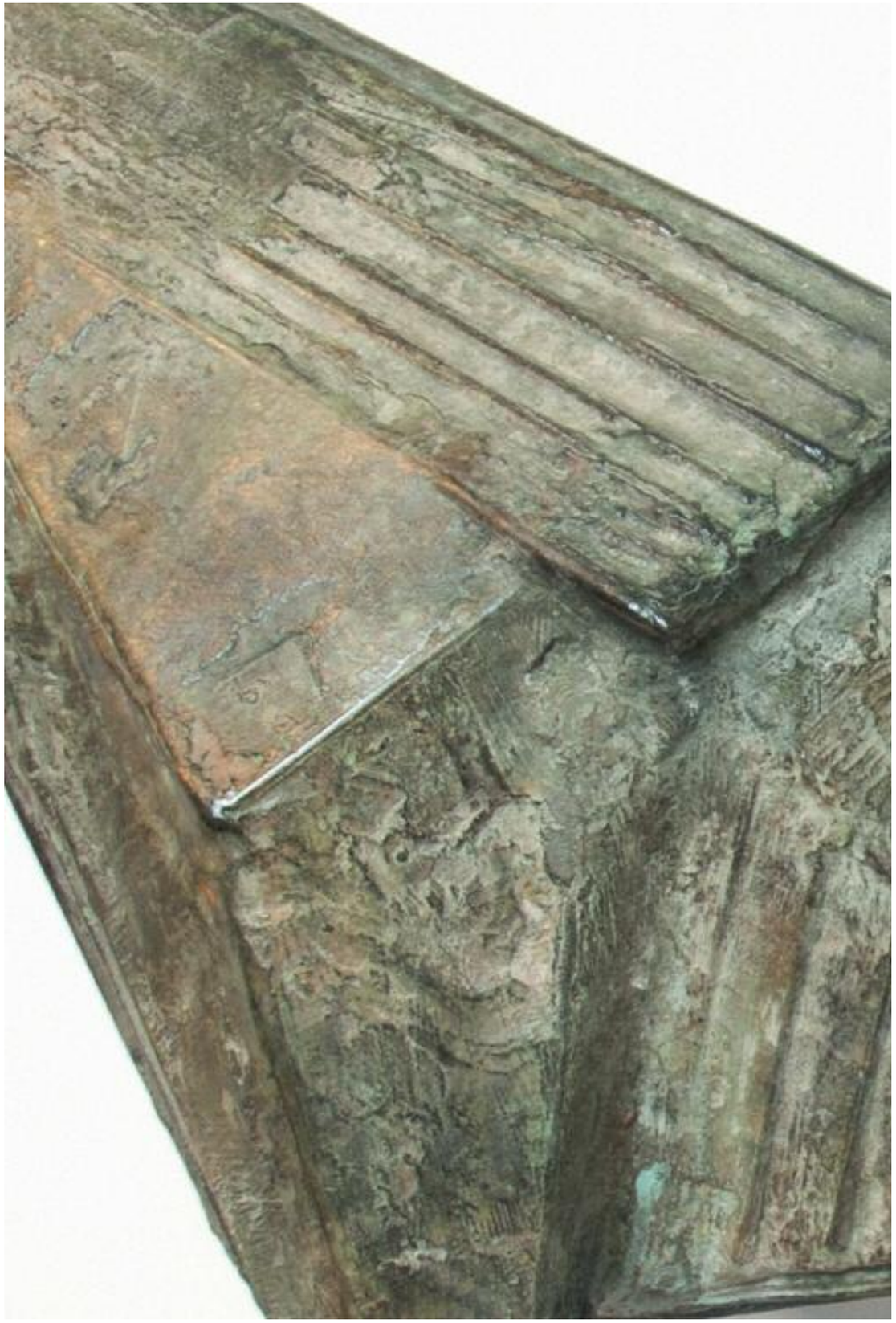
Lynn Chadwick begann 1955 mit der Erforschung des Motivs des Tieres als Thema, das in der Gruppe der *Beasts* ikonisch für sein Schaffen werden sollte. Anfang des Jahres hatte er Mykonos und Delos besucht und dort die antiken Überreste der berühmten Löwenallee von Delos aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. gesehen. Die bedrohliche Haltung der Tierfiguren und ihre verwitterten Formen inspirierten ihn zu den ersten *Beasts*.

Chadwick schuf hier eine archetypische Form eines nicht genauer benennbaren Tieres, das als Inbegriff der lebenden Kreatur zu verstehen ist. Der Aufbau der Skulptur aus stereometrischen Grundformen, die ein Liniengerüst zur Grundlage haben, leitet sich aus Chadwicks Ausbildung als Architekt her und ist ein Erbe des Konstruktivismus.

Die auf diese Weise spürbare filigrane Struktur wird durch den Kontrast des gespannten massigen Leibes und die schmalen Beine, auf denen die Gestalt ruht, noch verstärkt. Dies macht den besonderen dynamischen Ausdruck der Skulptur aus und erzeugt eine irritierende Zweideutigkeit. Denn die Anmutung von Kraft und Schwere wird andererseits mit einer Art Leichtigkeit konfrontiert, wodurch Chadwick ein Wechselspiel zwischen Stabilität und Labilität inszeniert.

Neben den geometrischen Prinzipien des Konstruktivismus wird hier auch der Einfluss von Alexander Calders *Stabiles* und *Mobiles* spürbar. Aber den Zeichner Chadwick haben offenbar auch Picassos Formexperimente der 1940er und 1950er Jahre interessiert, scheinen doch etwa die Stiere in Picassos Strichzeichnungen enge Verwandte von Chadwicks *Beasts* zu sein.

Ganz in diesem Sinne treibt Chadwick die Form, die Ausdehnung der jeweiligen Körperfläche bis zum Äußersten, bis an die Grenze der absurden Verzerrung, um so die Dynamik von Bewegung und Volumen vollständig offenzulegen. Darüber hinaus, jenseits dieses Form- und Bewegungsempfindens bietet Chadwick trotz des bedrohlich klingenden Titels *Beast*, das er jedoch ganz neutral im Sinne von 'Kreatur' oder 'Tier' versteht, keine Bedeutungsvorgaben oder Interpretationsmöglichkeiten. Für Chadwick geht es um den künstlerischen Ausdruck einer vitalen Kraft an sich, wie er selbst 1954 formuliert hat:
„Kunst muss die Manifestation einer Lebenskraft sein, die aus der Dunkelheit kommt, von der Vorstellungskraft gefangen und von den Fähigkeiten und Fertigkeiten des Künstlers übersetzt wird. Unabhängig von der endgültigen Form ist die Kraft dahinter … unteilbar. Wenn wir über diese Kraft philosophieren, verlieren wir sie aus den Augen. Der Intellekt allein ist zu ungeschickt, um sie zu erfassen."



WILLIAM TURNBULL

Dundee, Schottland 1922 – 2012 London

Figure 1

Bronze
1992
161,3 x 52 x 26 cm
mit Monogrammstempel, datiert und bezeichnet 'A/C' auf dem Sockel
Auflage 6 Exemplare + artist cast

Provenienz
- Nachlass des Künstlers
- Offer Waterman, London
- Privatsammlung, Grossbritannien

Ausstellungen
- Waddington Galleries, London 1998. William Turnbull. Nr. 13, mit Abb. S. 41.

Literatur
- Davidson, Amanda A. The Sculpture of William Turnbull. London 2005. Nr. 287, S.185, mit Abb.

William Turbulls *Figure 1* erscheint als erratische Stele mit umgekehrtem Schwerpunkt, geformt fast wie ein Pendel, dennoch vollkommen statisch und offenbar auf frontale Ansicht ausgelegt. Dafür sprechen auch die nicht entzifferbaren Markierungen, die teils geometrisch, teils wie Schriftzeichen wirken. Es ist dieser Charakter eines unbekannten Objekts mit hieroglyphenartiger Bezeichnung, durch den es Turnbull gelingt, den Verdacht einer geheimen Botschaft beim Betrachter hervorzurufen.

Das Werk scheint Teil einer unbekannten archaischen Kultur oder eines nicht erklärbaren Ritus zu sein. Die dezidierte Form und die Markierungen haben eine deutliche Hinweisfunktion, aber ohne jegliche Lesbarkeit zu erlauben.

Allerdings beschäftigt sich Turnbull in seinen Werken nicht nur mit Textur und Oberfläche, sondern auch mit Fragen nach Balance, Perspektive und Darstellungsprinzipien. Dabei bezieht Turnbull seine Faszination für die Schöpfungen der Antike, der Frühzeit und nichtwestlicher Kulturen mit ein, aus denen er ein Amalgam neuer bildnerischer Sprache schöpft, die zugleich etwas Bildhaftes, Malerisches in der Frontalität der dreidimensionalen Figur beinhaltet. Turnbull selbst hat diesen Formgedanken so beschrieben:
„Die Idee war eine der Frontalität, eine Idee, die zu dieser Zeit nicht sehr aktuell war. Die vorherrschende Ansicht … war, dass Skulptur das sein muss, was man als facettenreich bezeichnet. Man geht um die Arbeit herum, und sie verändert sich ständig. Ich erinnere mich an jemanden, der mir sagte, dass ich keine richtige Skulptur gemacht habe, weil meine Vorderseite, Rückseite und Seiten hatte. Das ist natürlich typisch für die sogenannte archaische Skulptur."

Das zugleich malerische Interesse in seinen Skulpturen hebt Turnbull ebenfalls selbst hervor:
„Ich war schon immer sehr an Metamorphose interessiert. Mehrdeutigkeit kann dem Bild einen breiten Bezugsrahmen geben … Sie erzeugt einen Querverweis zwischen etwas, das wie ein Objekt aussieht und etwas, das wie ein Bild aussieht. Für mich gibt es immer eine Spannung zwischen der Skulptur als Objekt und der Skulptur als Bild."

Patrick Elliott hat Turnbulls Herangehensweise so zusammengefasst:
„Turnbulls Werk ist voll von diesen unerwarteten, normalerweise verborgenen Hinweisen auf alte und neue Formen, hohe Kunst und niedrige Kunst, westliche und nicht-westliche Kunst. Die Beständigkeit bestimmter Elementarformen in verschiedenen Kulturen im Laufe der Zeitalter ist eine der Triebfedern seiner Kunst, und es ist teilweise diese Multivalenz von Bedeutung und Quelle, die seiner Kunst ihren formalen und metaphorischen Reichtum verleiht."

LYNN CHADWICK

London 1914 – 2003 Lypiatt Park, Gloucestershire

Sitting Couple II

Bronze
1980
45,7 x 93 x 74 cm
monogrammiert und nummeriert 3/9

Farr & Chadwick 797

Guss durch Burleighfield, Mai 1980

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung (direkt vom Künstler erworben, 7.9.1981)

Literatur
- Farr, Dennis / Chadwick, Eva. Lynn Chadwick: Sculptor, With a Complete Illustrated Catalogue 1947 - 2005. Aldershot 2006, Nr. 797, Abb. S. 339 (anderer Guss).

Lynn Chadwick hat sein Werk bei aller Abstraktion immer nach der Natur geschaffen. Seine Skulpturen basieren weitgehend auf menschlichen oder tierischen Formen. Obwohl er großen Wert auf den Vorrang formeller und technischer Überlegungen legte, drückte er mit den Figuren von Menschen und Tieren dennoch die grundlegenden Bedingungen des Lebens aus. Die Tiere drücken verschiedene Zustände der Aggression und Verletzbarkeit und deren Wechselwirkung aus, während die späteren Figuren Einzelheiten menschlicher Bewegungsabläufe, Interaktion und Sexualität darstellen.

Chadwicks Skulpturen wirken archetypisch, ein Aspekt, den die später standardisierte und auch in dieser Arbeit auftretende Form der weiblichen und männlichen Köpfe als Dreieck und Rechteck noch verstärkt. Ganz allgemein konzentrierte er sich in seinen Werken auf das Verhältnis von innerer Spannung und äußerer Kraft. Chadwick modellierte seine Skulpturen nicht, er konstruierte sie. Seine plastische Kunst speist sich ganz deutlich aus architektonischen und zeichnerischen Quellen. Chadwick war gelernter Architekt, arbeitete aber nach dem Krieg nur noch künstlerisch und zunächst vor allem als Zeichner. In seinen Stahlskulpturen sind diese Voraussetzungen leicht erkennbar: er baute zuerst ein lineares Gerüst oder Skelett, auf das er eine Haut aufbrachte, bis die Oberfläche eine solide Form darstellte. Anfangs schuf er aggressive vogelartige Kreaturen, die die Erfahrungen des Krieges und seiner Nachwirkungen zum Ausdruck brachten. Nach und nach schwächten sich die dramatischen, problembeladenen Aspekte dieser Formen ab, während glattere Oberflächen und weniger aggressive Formen in den Vordergrund traten. Stilistische Formeln von Pyramiden und Flügelspannen wurden reduziert zu anekdotischen, gefühlvolleren Symbolen: Sitzende Paare, gehende Figuren oder stehende Formen. Diese statischen, in jeder Größe durch die Flächenhaftigkeit monumental wirkenden Formen wurden meist für die Aufstellung im Freien konzipiert.

Auch und besonders hier betonen Chadwicks Skulpturen nicht Volumen und Plastizität, sondern ein architektonisches Verständnis von Raumbezügen, stereometrischen Grundformen, Statik und Dynamik.

WOLFGANG LAIB

Metzingen 1950 – lebt in Metzingen

Milchstein

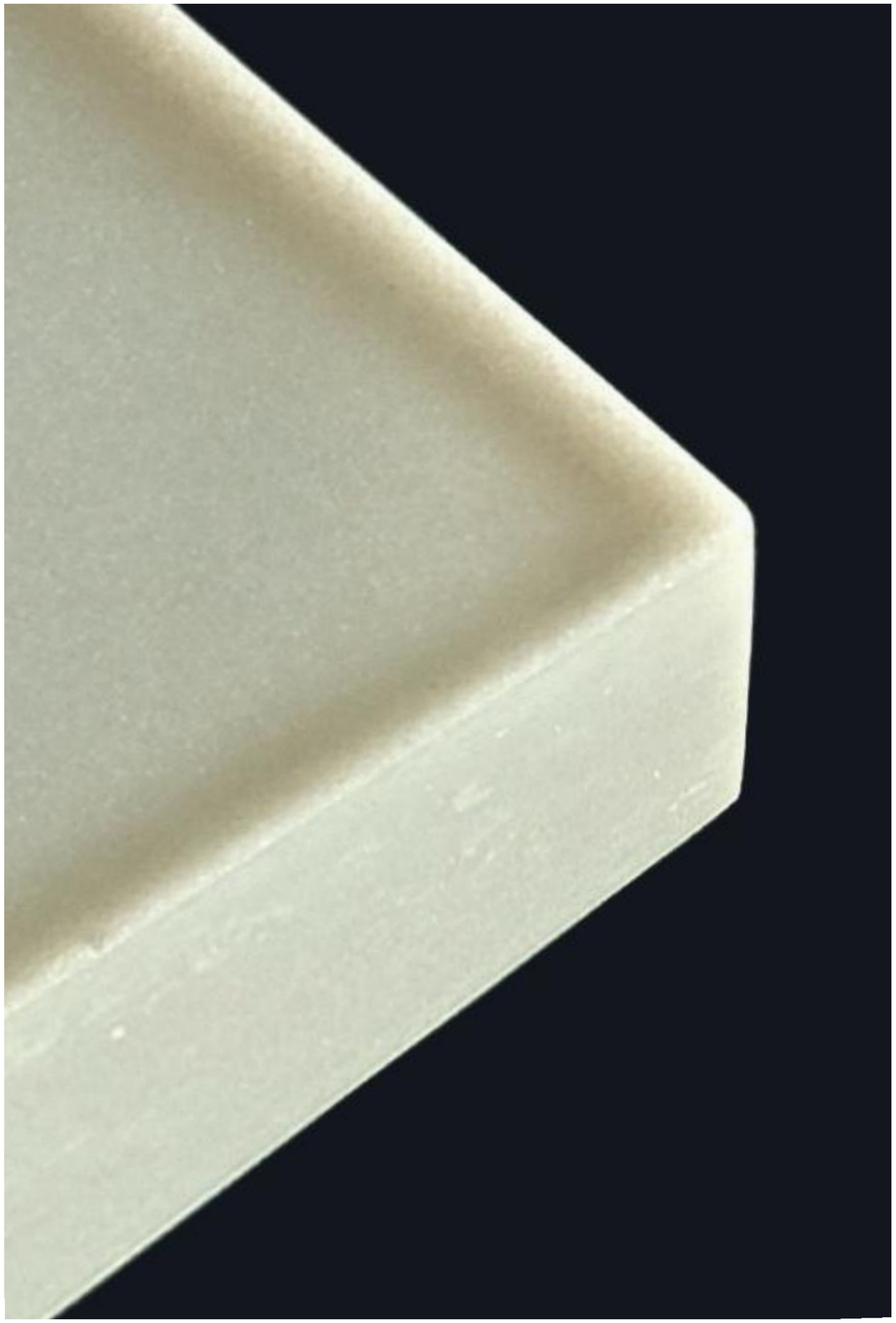
Weißer Marmor, Milch
1978
31,7 x 36 x 5,4 cm
signiert und datiert auf der Unterseite

Provenienz
- Privatsammlung Rolf Preisig, Basel (1978 erworben)
- Privatsammlung, Deutschland (1997-2014)
- Privatsammlung, Schweiz (seit 2014)

1975 schuf Wolfgang Laib den ersten seiner berühmten *Milchsteine*, die bis heute als Werkkategorie weitergeführt werden. Dabei handelt es sich um rechteckige Platten aus poliertem, weißem Marmor, in deren obere Fläche eine minimale Vertiefung geschliffen wird. Der Künstler füllt diese Vertiefung dann mit Milch und schafft so die Illusion eines festen weißen Gebildes. Das Eingießen von Milch in die Höhlung des Steins betrachtet Laib als ein Ritual, an dem sich auch andere beteiligen sollen. Er selbst führte nur den ersten Gießvorgang aus; der Eigentümer des Werks oder die Mitarbeiter der ausstellenden Galerie oder des Museums müssen in der folgenden Zeit am Ende jeden Tages den Stein leeren, reinigen und am nächsten Morgen wieder mit frischer Milch füllen.

Die *Milchsteine* sind eine Verbindung aus Natur und Minimal Art, aus Kraft und Verletzlichkeit, aus Flüssigem und Festem. Sie reflektieren Laibs tief empfundene philosophische Weltsicht, die entscheidende Einflüsse aus der fernöstlichen und arabischen Spiritualität aufgenommen hat. Laib, gelernter Mediziner, hat in seiner Kunst früh den Versuch unternommen, zu einer ganzheitlichen Sicht auf das Leben zu gelangen – lange bevor dieser Begriff modisch geworden ist. Die rein naturwissenschaftliche Erkenntnis schien ihm kaum ausreichend, das Leben zu begreifen, und so wurde der künstlerische Ausdruck sein Weg zur Erkenntnis. Es ist durchaus eine meditative Haltung, die sich in seinen Arbeiten widerspiegelt und zu der sie auch den Betrachter anleiten wollen. Formal wie inhaltlich bezieht sich Laib dabei auf mehrere Ansätze der Gegenwartskunst seit den 1970er Jahren, von der schon genannten Minimal Art über die Konzeptkunst und die Arte Povera bis hin zur Performance und dem ebenso naturmystischen wie sozialkritischen Kunstbegriff von Joseph Beuys.

Ab 1977 tauchen die erste Blütenstaubfelder auf, die mittlerweile zu den bekanntesten Manifestationen der Gegenwartskunst gezählt werden können. Mit diesen beiden Werkgruppen fand Wolfgang Laib gegen Ende der 1970er Jahre internationale Beachtung, insbesondere auch in den USA und in Japan. Seine künstlerische Position hat sich seitdem als eine der eigenständigsten Leistungen etabliert und verhalf Laib, der auch Teilnehmer der Documenta war und Deutschland schon 1982 auf der Biennale von Venedig vertrat, 2015 zum begehrten Praemium Imperiale, dem sogenannten 'Nobelpreis der Künste'.



GÜNTHER UECKER

Wendorf 1930 – lebt in Düsseldorf

Weisse Mühle

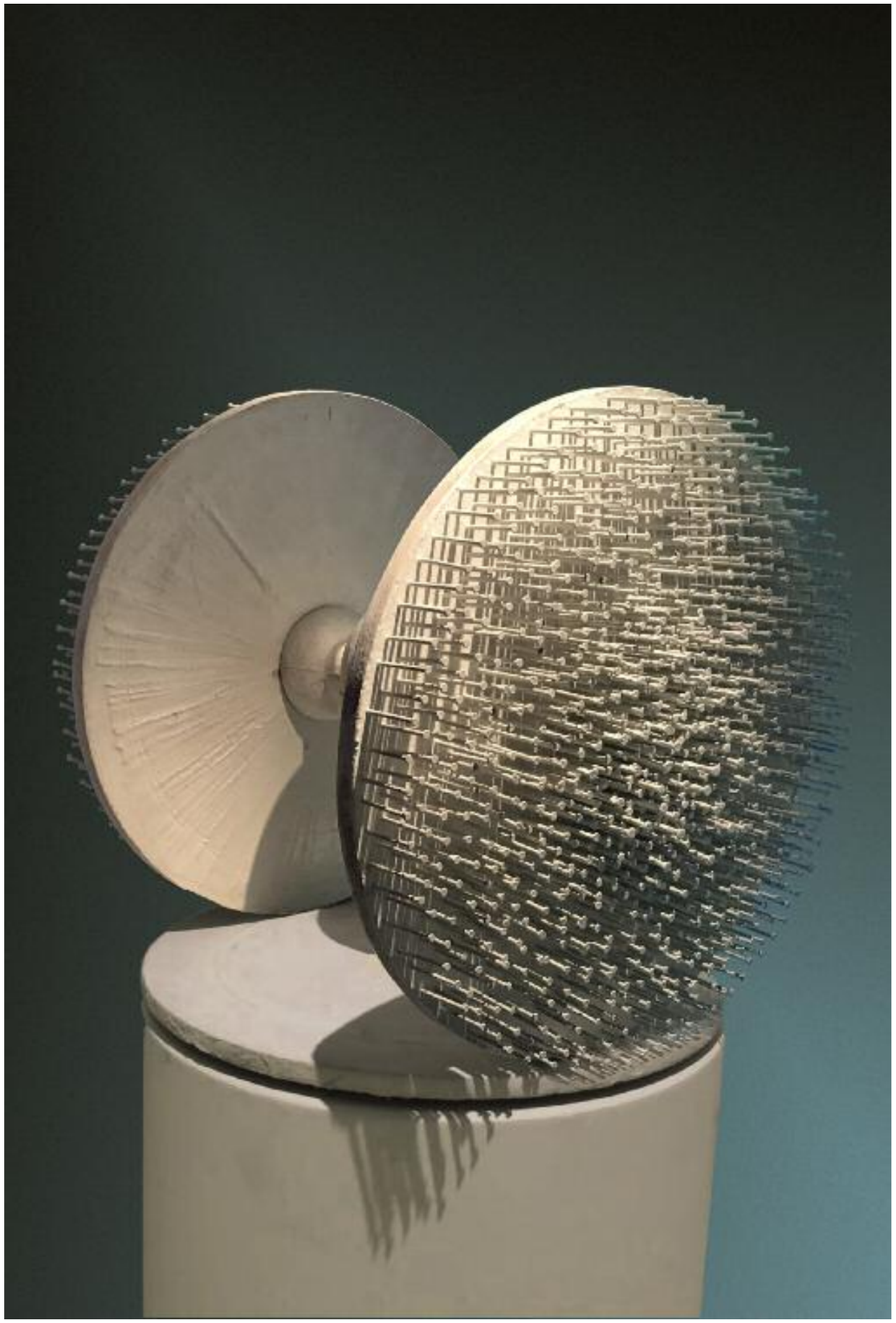
Nägel auf Leinwand auf Holz, Elektromotor
1964
58 x 58 x 58 cm / Sockelhöhe ca. 90 cm

Honisch 394

Provenienz
- Howard Wise Gallery, New York (1964)
- Hans Mayer, Düsseldorf (von Obigem erworben 1975)
- Mayor Gallery, London (2010)
- Privatsammlung, Südamerika (von Obigem erworben 2011)
- Privatsammlung, Baden-Württemberg (seit 2015)

Ausstellungen
- Howard Wise Gallery, New York, 1964. ZERO. Mack Piene Uecker. Nr. 21.
- Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, 1999/2000. ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute.
- Gallery Sperone Westwater, New York 2008. ZERO in New York.
- Stedeijk Museum Schiedam/Rotterdam 2011/12. NULL = 0. Nederlandse Avant-Garde in een internationale Context 1961-1966.
- Passage de Retz, Paris 2013. ZERO – Paris-Düsseldorf.
- Galerie Reckermann, Köln 2013. Accrochage.
- Guggenheim Museum, New York 2014/15. ZERO Countdown to Tomorrow, 1950s-60s.
- Gropius Bau, Berlin 2015. ZERO Die Internationale Kunstbewegung der 50er und 60er Jahre.
- Stedelijk Museum, Amsterdam 2015. ZERO Let us explore the stars.

Literatur
- Wise, Howard. Zero 1964. New York, 1964. Nr. 21.
- Honisch, Dieter. Uecker. Stuttgart, 1986. Nr. 394. S. 199.
- Richter, Horst. Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert. Köln, 1981. Nr. 79. S. 201.

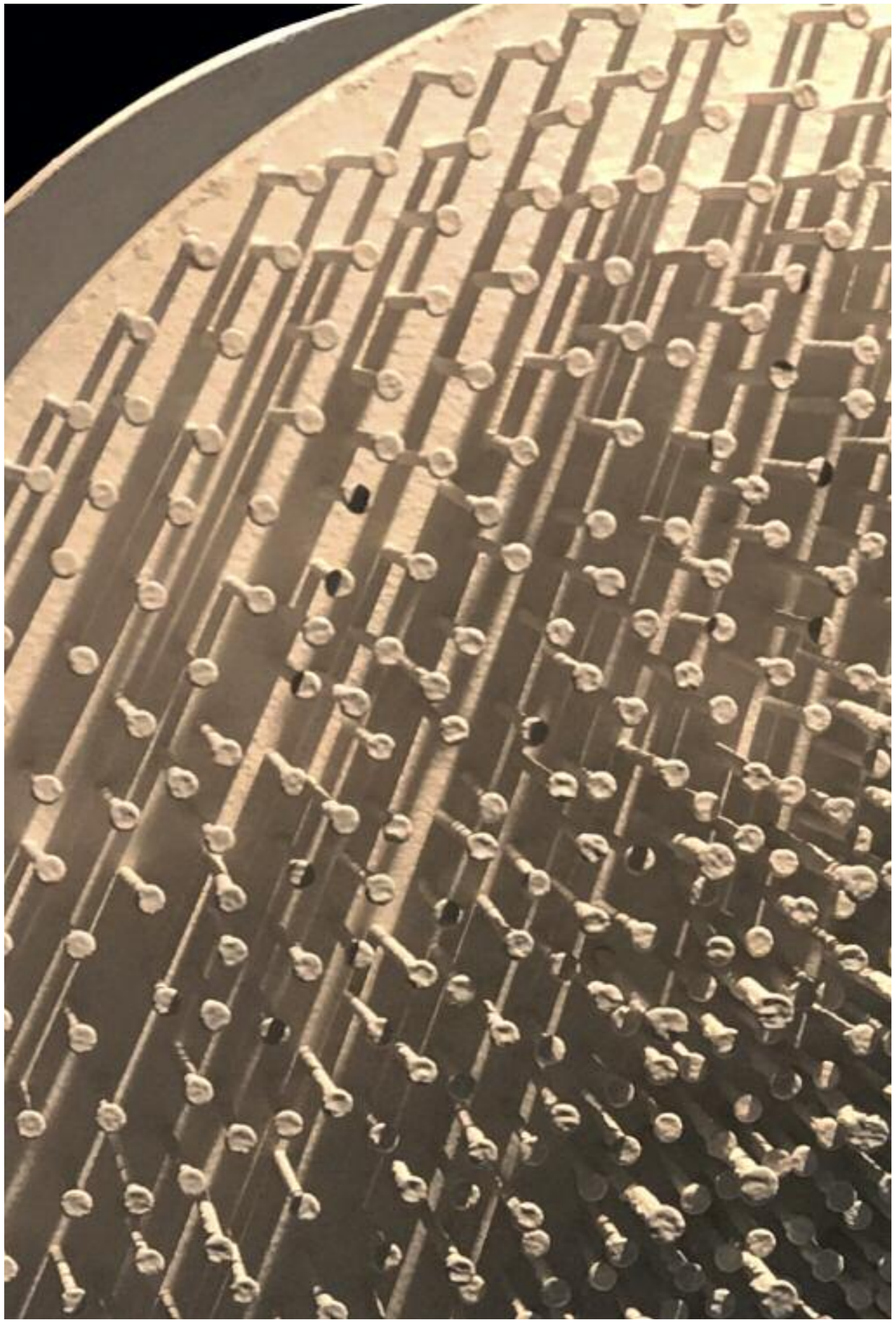


Günther Uecker gehörte der 1958 gegründeten ZERO-Gruppe ab 1961, zusammen mit Heinz Mack und Otto Piene, bis 1965 an. Der Höhepunkt dieser europäischen Künstlerbewegung war die ihr gewidmete große Ausstellung im Stedelijk Museum in Amsterdam 1962, auf der auch Ueckers Werk prominent vertreten war.

Zu diesem Zeitpunkt hatte Uecker aus seinen vorhergehenden Strukturbildern bereits seine Nagelbilder und Nagelobjekte entwickelt, mit welchen er berühmt wurde. Von besonderer Wichtigkeit ist für ihn dabei die Möglichkeit, mit diesem Werkstoff ein dreidimensionales Materialbild entstehen lassen zu können, das Bewegung und Licht auch im Tafelbild einzufangen vermag. Die Entwicklung der Nagelbilder führt Uecker über Spiralen und organische Formen zu 'Übernagelungen' anderer Objekte. Damit vollführt Uecker eine höchst eigenständige Transformation seiner Strukturbilder, die noch stark an die konkrete Malerei der fünfziger Jahre angelehnt waren, zu einer eigenen Bildsprache, die ein starkes sinnliches Element beinhalten.

Von besonderer Bedeutung sind das Licht und die stetige Veränderung des Werkes durch die Lichtwirkung und den Beobachtungswinkel – auf diese Weise gelingt es Uecker, die Bewegung und den Zeitablauf, also die für die ZERO-Künstler so wichtige Kinetik, in seine Arbeiten zu integrieren. Günther Uecker beschränkt sich dabei aber nicht nur auf eine rein puristische Ästhetik, sondern bindet darüber hinaus eine transzendente, spirituelle Ebene mit ein.

Ueckers *Weiße Mühle* ist heute eindeutig ein Museumsstück und ein wegweisendes Werk des ZERO-Künstlers. Er kombiniert seine charakteristischen nagelbedeckten, oft weißen Oberflächen mit doppelt rotierenden Scheiben zu einer fast surrealistischen kinetischen Skulptur. Ueckers Mühle zielt darauf ab, den Betrachter in eine Erfahrung von Zeit und Raum einzubeziehen und diese Erfahrung durch die sich ständig ändernden Aspekte der scheinbar schwebenden Oberflächen, die die Nägel erzeugen, zu intensivieren. Es ist diese Wahrnehmungserfahrung, die völlig selbstreferenziell ist und das Erscheinungsbild des Kunstwerks über jede Interpretation erhebt, eine Eigenschaft, die im Mittelpunkt der Absichten von ZERO stand. In diesem Fall erlaubt Uecker jedoch die Assoziation einer Mühle, tatsächlich ist seine Arbeit dazu bestimmt, die festgefahrene Wahrnehmung des Betrachters zu zermahlen.



BARRY FLANAGAN

Prestatyn, Wales 1941 – 2009 Santa Eulalia, Ibiza

The Juggler

Bronze
1994
222 x 96 x 67 cm
monogrammiert, nummeriert '4/8' und auf dem Sockel bezeichnet 'Hello Joseph He Cried'
Auflage 8 + 3 A.P.

Provenienz
- Waddington Galleries Limited, London
- Privatsammlung
- Privatsammlung, Frankreich

Ausstellungen
- University of Iowa Museum of Art, Iowa City 1995. Barry Flanagan: Recent Sculptures. (ein anderes Exemplar ausgestellt).
- Park Avenue, New York 1995 - 96. Barry Flanagan on Park Avenue. (ein anderes Exemplar ausgestellt).
- Grant Park, Chicago 1996. Barry Flanagan in Grant Park, Chicago. (ein anderes Exemplar ausgestellt).
- Galerie Hans Mayer, Düsseldorf 1997. Barry Flanagan: Skulpturen. (ein anderes Exemplar ausgestellt).

Literatur
- Irish Museum of Modern Art, Dublin 2006. Exh. Cat. Barry Flanagan: Sculpture 1965 - 2005. S. 115, 200, 212, mit Farbabb.

Bevor Barry Flanagan 1979 begann, sein Werk von bronzenen Hasenskulpturen dominieren zu lassen und der Hase in den folgenden dreissig Jahren zu einem ikonischen Synonym seines Schaffens wurde, befasste er sich mit minimalistischen Stoffarbeiten und konzeptuellen Setzungen, die der Land Art und der Arte Povera nahe standen. Daher erinnert sein frühes Werk der sechziger und siebziger Jahre eher an Robert Morris oder die Stoffobjekte Richard Serras als an die Stahlskulpturen seines Mentors Anthony Caro oder gar an die Skulpturen Alberto Giacomettis, dessen gelängten, vibrierenden menschlichen Figuren großen formalen Einfluss auf Flanagans Hasen ausüben sollten.

Von Beginn an kombinierte Flanagan jedoch das Interesse an Materialität, Bewegung und Zeit mit der Suche nach einer humanistischen Erkenntnis der conditio humana, also einer vollkommen ontologisch geprägten künstlerischen Fragestellung.

Der Hase gelangte auf fast banale Weise in sein Leben und Schaffen, durch die schiere Präsenz auf dem Land, die Faszination, die dieses Lebewesen ausübt und natürlich durch vielfältige Lektüre. Der Hase ist in allen Kulturkreisen, in denen er vorkommt, ein häufiges Motiv und mit vielerlei symbolischen Bedeutungen belegt. Fruchtbarkeit, Glück, Schnelligkeit, Bedrohtheit durch Feinde sind nur ganz wenige dieser Bedeutungsebenen, die mit dem Hasen in Europa, Asien und darüber hinaus seit Jahrhunderten verknüpft sind.

Der Hase wurde so für Flanagan eine Metapher für den Menschen, dessen Leben und Schicksal. Die anthropomorphe Form, die sich dem Hasen leicht geben läßt, verband Flanagan mit der gelängten Form und der fast informellen, changierenden Oberfläche, die seinen Bronzen eine zusätzliche Anmutung von Dynamik und Bewegung verleiht.

Flanagans Hasen springen und rennen nicht nur, sie philosophieren, musizieren, kämpfen, tanzen oder, wie hier, machen akrobatische Kunststücke. Das Jongliermotiv des *Juggler* ist dabei nicht nur eine Reminiszenz an seinen Onkel, der Zirkusakrobat war, sondern Flanagan verwendet es natürlich auch symbolisch als Sinnbild für die Wechselfälle des menschlichen Lebens. Flanagans Freude am assoziativen Spiel drückt sich auch in der Inschrift aus, die er seinem *Juggler* beigegeben hat: die Zeile stammt aus einer Zeichnung von Jack Butler Yeats – Bruder des berühmten irischen Dichters William Butler Yeats –, die Barry Flanagan besaß.

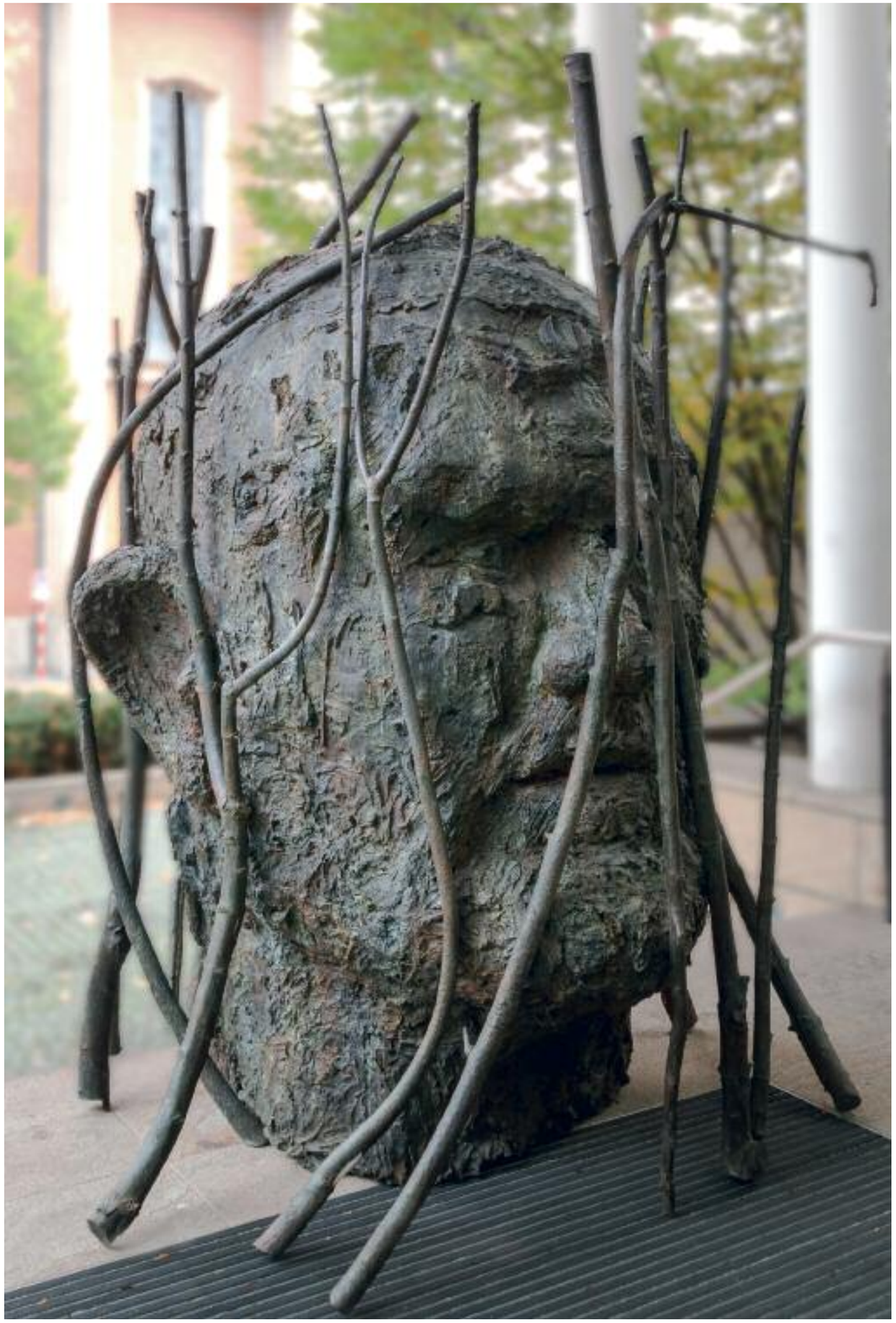
JIM DINE

Cincinnati 1935 – lebt in Paris und Walla Walla

Jim's Head with Branches

Bronze, Acryl
2018
ca. 269 x 203 x 290 cm, Höhe des Kopfes: 239 cm
mit Signatur und Jahr, nummeriert '1/3'
Auflage 3 Exemplare + 1 A.P.

Provenienz
- Atelier des Künstlers



Jim Dine gehört zu den bedeutendsten Künstlern der amerikanischen Nachkriegsavantgarde. Oft als Vertreter der amerikanischen Pop Art bezeichnet, kann Jim Dines Werk mit dieser Beschreibung kaum vollständig erfasst werden. Seine ikonischen Symbole und künstlerischen Techniken reichen weit über diese Einordnung hinaus, und sein Werk ist in eindrucksvoller Weise mit autobiographischen Bezügen verwoben.

Jim Dine setzt sich in seinem Werk immer wieder intensiv mit solchen autobiographischen Themen auseinander, die er in seinen typischen Symbolen, wie zum Beispiel des Herzens und des Bademantels, kondensiert. Daher spielt auch das Thema des Selbstporträts, eines der wichtigsten Genres der Kunstgeschichte, eine große Rolle, denn die Herzen und Bademäntel sind nichts anderes als Metaphern für den Künstler selbst.

Auch seine monumentale Skulptur *Jim's Head with Branches* ist ein direktes Selbstporträt mit vielfältigen Anspielungen auf autobiographische und kunstgeschichtliche Themen. Formal handelt es sich um eine Reminiszenz an antike Kolossalstatuen, insbesondere den meterhohen antiken Kopf des Kaisers Konstantin des Großen in Rom. Hierin sind auch die klassischen Bezüge in Dines Werk spürbar, denn auch andere antike Skulpturen wie etwa die Venus von Milo hat er immer wieder in seinen Skulpturen paraphrasiert.

Über die fast malerisch behandelte, belebte Oberfläche des Kopfes verteilt finden sich Abdrücke von Werkzeugen, ein häufiges Motiv bei Jim Dine, dessen Großvater eine Eisenwarenhandlung besaß. Die den Kopf umgebenden Äste wiederum beziehen sich auf die Psychologie und symbolisieren die Gedankenwelt des Künstlers, der sich seinem Unbewussten und seinen Erinnerungen stellt. Der direkte Verweis zielt hierbei auf eine berühmte Studie Freuds, den sogenannten 'Wolfsmann', der in seinen Träumen Wölfe in den Ästen des Baums vor seinem Schlafzimmer zu sehen glaubte. Diesen Text des Vaters der Psychoanalyse hat Jim Dine in einem Künstlerbuch illustriert, und das Thema des Blicks von außen auf das eigene innere Seelenleben hat der Künstler auch in seiner Skulptur *Jim's Head with Branches* metaphorisch verarbeitet.

ERWIN WURM

Bruck an der Mur 1954 – lebt in Wien

Misconceiveable

Kunstharz, Autolack
2007
69 x 57 x 115 cm
Auflage 7 Exemplare + 3 A.P.

Provenienz
- Galerie Xavier Hufkens
- Privatsammlung

Erwin Wurms Modell der Yacht *Misconceivable* ist ein sehr typisches Beispiel seiner Verfremdungstechnik, die gesellschaftliche Konventionen und Rangordnungen ironisiert und ad absurdum führt.

Formal gehört die Arbeit dieses weich erscheinenden Schiffes, dessen Bug der Schwerkraft folgend sich fast müde nach unten neigt, in die Nachfolge der Pop Art und insbesondere der soft sculpture, wie sie vor allem Claes Oldenburg geschaffen hat. Ging es Oldenburg um den Effekt der Verfremdung von alltäglichen Gegenständen wie Waschbecken oder anderen Einrichtungsgegenständen, die durch die Übersetzung in weiches Material – im Falle Oldenburgs handelte es sich um Vinyl – eine neue Identität erlangten und so jenseits ihrerZweckbestimmung, die ihnen nun genommen war, eine Realität als künstlerisches Objekt erhielten, so zielt Wurms Verfremdung auf etwas anderes.

In seinen frühen Arbeiten und vor allem mit seinen Performances knüpfte Wurm an die typische Ausformung der österreichischen Performancekunst an, von den noch völlig ernst gemeinten Mysterienspielen Hermann Nitschs bis zu den schon ans Skurrile grenzenden und nicht selten gesellschaftskritisch gemeinten Arbeiten von Valie Export, Peter Weibel oder Franz West. Das Spiel mit Größenverhältnissen und Materialität zeigte sich bei Wurm nicht nur in den performativen Arbeiten, sondern auch in seinen *Fat Cars* oder *Fat Houses*. In diese Gruppe gehört auch die *Misconceivable*, also die 'Missverständliche', ein besonders sarkastischer Name für eine Yacht, deren Nutzbarkeit durch die Aufweichung des Materials zerstört wird.

Erwin Wurm hat dieses Modell zur Grundlage einer originalgroßen Installation gemacht, und diese stolze Yacht präsentierte er an verschiedenen Orten, oft in typischer, erwartbarer Umgebung, also in Häfen oder an Wasserläufen. Der Effekt des an einer Kaimauer oder Schleusenwand gestrandeten und dann erschlafften, dahingeschmolzenen Yacht unterminierte sämtliche Wahrnehmungsgewohnheiten und ironisierte nicht nur die heroischen Ansätze der klassischen 'soft sculpture' der sechziger Jahre. Darüber hinaus verbindet sich, auch im Modell der *Misconceivable*, Wurms frappierendes Formgefühl mit einer listigen Kritik an der Lächerlichkeit der aufgepumpten Darstellungssucht bessergestellter Schichten, die bei näherer Betrachtung wegen ihrer gesellschaftlichen Irrelevanz zusammenfällt wie der erschlaffte Bug dieses stolzen Schiffes.

FERNANDO BOTERO

Medellin, Kolumbien 1932 – lebt in Monaco und Pietrasanta

Dressed Woman

Bronze
2000
185 x 70 x 70 cm
signiert und nummeriert auf der Plinthe
Auflage 3 Exemplare + 2 A. P.

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung, Griechenland
- Privatsammlung, Athen

Fernando Boteros bildhauerischer Stil ist, wie seine Malerei, ebenso unverwechselbar wie einmalig. Die ins groteske übersteigerten Körperrundungen seiner Figuren erzeugen bei seinen Skulpturen eine monumentale Wirkung, deren Präsenz durch die hieratische Haltung der Figuren und die glatten, faltenlosen und glänzenden Oberflächen noch gesteigert wird.

Dabei sind diese Darstellungen keinesfalls karikaturistisch gemeint, sondern vielmehr eine Übersteigerung, die für Botero an den Kern des bildnerischen Problems führt, ebenso in der Skulptur wie in der Malerei.

Botero verschmilzt in seinen Werken vielfältige Einflüsse der abendländischen wie der südamerikanischen Kunst seines Herkunftslandes. Seine Themen beziehen sich häufig – wo sie nicht der kolumbianischen Alltagswelt entnommen sind – auf klassische Motive der westlichen Kunst oder berühmte Werke alter Meister, die er selbst vorwiegend in Italien und Spanien studiert hat.

Formal nutzt Botero die Formensprache alter Kulturen, etwa der präkolumbianischen oder der prähistorischen Kunst. Die unrealistische Übersteigerung der Formen ist dabei auch bei Botero nicht als Verzerrung, sondern als Betonung, als Akzentuierung zu verstehen. Sein Thema ist die Gestaltung des Körpers im Raum, dessen durch die fast immer zu bemerkende Beziehungslosigkeit auch der miteinander auftretenden Figuren, aber auch durch deren Haltung gegenüber einem Betrachter zu einer Strenge führt, die im Gegensatz zu der zunächst als ironisch empfundenen Körperfülle steht.

Genau an diesem Punkt setzt aber Boteros Kritik an ästhetischen Normen und bildnerischen Kanonisierungen an, die sowohl eine formalästhetische Beschränkung des 'richtigen Darstellens' als auch avantgardistische Abirrungen zum Selbstzweck als 'Kolonialisierungsversuche' der Kunst ablehnt. Dennoch ist es gerade in diesem Punkt ein Künstler wie Picasso, dessen bildnerisches Bestreben und fortwährendes Zertrümmern, Verändern und neu Kombinieren von Darstellungsformen vielleicht den wichtigsten Einfluss auf Boteros künstlerische Entwicklung genommen hat.

Boteros *Dressed Woman* ist ein typisches Beispiel dieser Vorgehensweise, dessen Charme auch in dem Spiel mit der Diskrepanz zwischen dem bourgeoisen, harmlosen Habitus der Figur und ihrer monumentalen, stoischen Präsenz liegt.

LOUISE NEVELSON

Kiew 1899 – 1988 New York

Untitled

Holz, bemalt
ca. 1980
252,5 x 44 x 51,7 cm

Provenienz
- Nachlass der Künstlerin

Louise Nevelson, eine der bedeutendsten Bildhauerinnen des 20. Jahrhunderts, ist durch ebenso rätselhafte wie faszinierende Reliefskulpturen berühmt geworden, die sie aus Fundstücken, Holzresten und Möbelteilen fertigte, welche sie zumeist in ihrer Wahlheimat New York gefunden und gesammelt hatte. Die schwarz, manchmal auch weiß oder gold gefassten Skulpturen scheinen aus einer anderen Kultur zu stammen und erinnern formal an Artefakte der Maya oder der Azteken. Und doch sind sie ein unmittelbarer Ausdruck der Aneignung und Neuinterpretation unserer Gegenwartskultur durch die Künstlerin.

In ihrer unbetitelten Stele variiert Nevelson das Konzept ihrer Reliefs, indem sie die Anmutung eines unerklärlichen Geräts – was durch die antennenartigen Stäbe des oberen Endes noch verstärkt wird – oder einer abstrakten Figur erzeugt. Dennoch bleiben die Formen der Skulptur unauflöslich, ihre Lesbarkeit wird durch den Verdacht einer Bedeutung ersetzt, so wie es dem einer Sprache oder fremden Schriftzeichen unkundigen Betrachter ergeht, wenn er mit solchen Aufzeichnungen konfrontiert wird. Vielfältige Assoziationen lassen sich anstellen, aber nicht konkret mit etwas Bekanntem verbinden. Zugleich verwandelt Nevelson durch die Komposition und die Verfremdung durch die schwarzfarbige Fassung ihre Alltagsfundstücke in ein neuartiges, geschlossenes Ganzes.

Damit wird spürbar, wie stark Nevelson sowohl durch den amerikanischen abstrakten Expressionismus und den Surrealismus geprägt wurde, die beide wiederum in einem engen Beeinflussungsverhältnis zueinander stehen. Louise Nevelson schafft in ihren Werken eine ganz neue Welt, einen Blick über die sinnlich erfahrbare, bekannte Welt in eine andere Möglichkeit von Realität und Bedeutung. Und zusätzlich verwirklicht sie so eine vollkommen eigenständige Kultur, die sich aus den Artefakten der bekannten Kulturen speist, sie aber zugleich ihrer überkommenen Bedeutung und ihrer üblichen Zusammenhänge praktisch restlos enteignet.

Louise Nevelson hat diesen künstlerischen Zugriff auf die Welt selbst so beschrieben:
„Meine vollkommen bewusste Suche im Leben zielte auf ein neues Sehen, ein neues Bild, eine neue Einsicht. Diese Suche umfasst nicht nur das Objekt, sondern auch den Ort dazwischen. Die Morgendämmerung und die Abenddämmerung. Die objektive Welt, die himmlischen Sphären, die Orte zwischen Land und Meer … Welche Schöpfung auch immer der Mensch erfindet, das Vorbild dafür kann in der Natur gefunden werden. Wir können nichts sehen, dessen wir uns noch nicht bewusst sind. Das Innere, das Äußere sind Eins."

STEPHAN BALKENHOL

1957 Fritzlar/Hessen – lebt in Karlsruhe und Meisenthal (Frankreich)

Grosser Mann, schwarz-weiss

Holz, bemalt
2017
260 x 105 x 43 cm

Mit einem Zertifikat des Künstlers vom 7. November 2017.

Provenienz
- Atelier des Künstlers

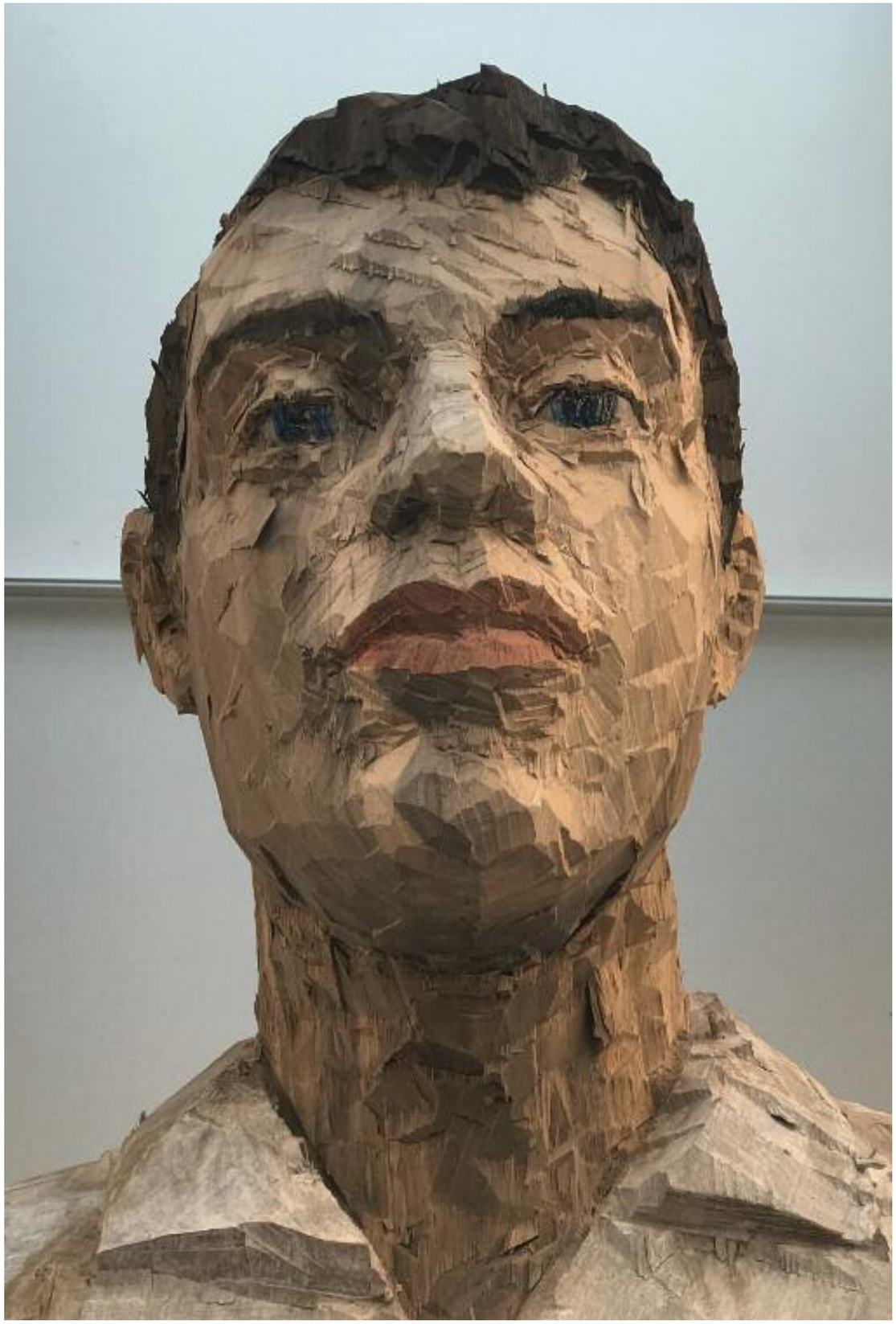
Seit den achtziger Jahren nimmt Stephan Balkenhol eine besonders eigenständige Position in der zeitgenössischen Skulptur ein. Sein Werk führt fort, was über lange Zeit während der Avantgarde der sechziger und frühen siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts überholt schien: figürliche Darstellungen von Menschen und Tieren, überlebensgroße Figuren, Köpfe oder Gesichter oder eigentümliche Mischwesen aus Mensch und Tier.

Der *Grosse Mann, schwarz-weiss* zeigt den von Balkenhol häufig verwendeten Typus des Mannes mit weißem Hemd und schwarzer Hose auf einem Sockel, hier die erkennbar gebliebene halbe Scheibe des Baumstamms; und wie stets bei Balkenhol sind die Figur und der Sockel aus einem Stück gearbeitet.

Auch wenn die in Holz gehauenen Arbeiten bis in Details durchgearbeitet sind, geschieht dies, ohne dabei jemals die Struktur des Materials oder die Spuren der künstlerischen Bearbeitung zu verleugnen. Zugleich kontrastiert die rauh belassene Oberfläche mit der von Balkenhol aufgebrachten fast zarten, präzisen farbigen Fassung. Der Einfluss der minimalistischen und geometrischen Plastik der sechziger und siebziger Jahre mit ihrer Ablehnung narrativer Elemente läßt sich in Balkenhols Werken trotz des Festhaltens an der Figur auf der für seine Arbeit charakteristischen Gratwanderung zwischen Rauheit und Präzision, Nähe und Ferne, Präsenz und Unnahbarkeit ablesen, die seinen Skulpturen einen guten Teil ihrer Faszination verleiht. Sie widerstehen dem Versuch, das Überindividuelle, Unzeitliche und Unnahbare in etwas Spezifisches oder Persönliches zu übersetzen, und verweigern dem Betrachter Lösungsansätze oder Erklärungsmöglichkeiten für das Gesehene.

Balkenhols Figuren sind unverwechselbar, zugleich aber auf merkwürdige Weise rätselhaft. Was stellen diese Figuren dar, was drücken sie aus? Im Oeuvre des Bildhauers begegnet man Figuren mit immer wieder demselben, scheinbar in sich versunkenen und merkwürdig abwesenden Ausdruck. Sie stehen einfach da, haben keine bestimmte Mimik und Gestik, wirken aber dennoch individuell. Sie drücken kein Gefühl aus, erzählen keine Geschichte, sind aber erstaunlich vital.

Stephan Balkenhol selbst unterstreicht die Bedeutung des Unerklärbaren dieser nur auf den ersten Blick alltäglichen, in Wirklichkeit aber irritierend hermetischen Figuren in seiner Arbeit, wenn er sagt: „Meine Skulpturen erzählen keine Geschichten. In ihnen versteckt sich etwas Geheimnisvolles. Es ist nicht meine Aufgabe, es zu enthüllen, sondern die des Zuschauers, es zu entdecken."



ROBERT INDIANA

New Castle, Indiana 1928 – 2018 Vinalhaven

HOPE

Aluminium, rot und blau lackiert
2009
91,4 x 91,4 x 45,7 cm
mit Signatur, datiert, nummeriert und mit Gießerei- und Copyrightstempel
Auflage 8 Exemplare + 1 A.P.

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung, New York

2008 schuf Robert Indiana mit *HOPE* den Nachfolger seines weltberühmten *LOVE*, dessen charakteristische Typographie er aufgriff, und kippte auch in *HOPE* das O. Wie zuvor bei *LOVE* entwickelte Indiana auch für diese Version verschiedene Farbgebungen und führte den Entwurf in unterschiedlichen Medien und Formaten aus.

45 Jahre, nachdem er *LOVE* geschaffen hatte, das zu einem nicht geringen Teil die damals aktuellen gesellschaftlichen und politischen Umstände reflektierte und sich formal wie inhaltlich an der Kultur der Zeit orientierte, wollte Indiana auch mit *HOPE* ein neues Zeichen für die Stimmung dieser Jahre setzen. Der aktuelle Anlass für die Entstehung von *HOPE* war Robert Indianas Bereitschaft, sich für die Wahlkampagne des damaligen Präsidentschaftskandidaten Barack Obama einzusetzen. Dessen Kampagne basierte zu einem wichtigen Teil auf dem Slogan 'Hope', den zunächst der Street Art-Künstler Shepard Fairey 2008 in einem Plakat umsetzte: darauf war ein stilisiertes Porträt Obamas in der Art der Graffiti-typischen 'stencil'- (Schablonen-) Ästhetik zu sehen, unter dem in Großbuchstaben das Wort 'HOPE' erschien. Sehr schnell erlangten Slogan und Faireys Plakat weite Bekanntheit und Popularität, so dass es für Indiana nahe lag, hieran mit seinem Werk anzuschließen.

Allerdings hatte sich Indiana schon lange Zeit davor mit der Möglichkeit auseinandergesetzt, sein mittlerweile klassisches *LOVE*-Design auch auf das Wort 'HOPE' zu übertragen. Mehrere Jahre hatte der Künstler mit diesem Plan experimentiert, bis 2008 der äußere konkrete Anlass auch für die Umsetzung sorgte. Indiana selbst äußerte sich zu dem eindeutigen genetischen Zusammenhang seiner beiden Schöpfungen so: „Es ist tatsächlich ein Bruder von *LOVE*, oder eine Schwester oder ein sehr enges Familienmitglied". In der Tat spielt in die beiden Arbeiten Indianas sehr viel amerikanische Kulturgeschichte hinein, in deren christlicher Spiritualität die Beziehung von Liebe und Hoffnung auf Gott, der mit diesen beiden Begriffen sehr viel direkter als in der europäischen Tradition identifiziert wird, eine große Bedeutung besitzt. Im Grunde könnte man meinen, Indiana habe eine Verbildlichung der drei christlichen Kardinaltugenden, also Glaube, Liebe und Hoffnung, im Sinn gehabt.

Aber es gibt auch noch eine konkrete autobiographische Verbindung Indianas zu dem Wort 'Hope', die sich wiederum ganz nahe an der genannten typisch amerikanischen kulturellen Tradition befindet. Schon 1969 hielt sich Robert Indiana wiederholt in dem Küstenort Vinalhaven auf, der eine kleine Künstlerkolonie beherbergt, und erwarb schließlich 1978 das Haus, in dem er von da ab permanent lebte – eine Lodge, die den Namen 'Star of Hope' trägt, einem früheren Sitz des humanistischen weltlichen Ordens der 'Odd Fellows'.

Der aus Edelstahl gefertigten Skulptur des *HOPE* fügt Indiana dem idealistischen Begriff durch die Materialästhetik Glanz und Festigkeit hinzu, und die signalhafte Wirkung der in strahlenden Grundfarben ganz im Stile der Pop Art gehaltenen Fassung in Rot und Blau erzeugt eine singuläre, zeitgenössische Signalwirkung.

SIMON SCHUBERT

Köln 1976 – lebt in Köln

Gordi

Holz, Lack, Graphit
2018
55 x 60 x 55 cm

Provenienz
- Atelier des Künstlers

Räume und Innenansichten, Perspektiven und Durchblicke spielen eine herausragende Rolle im Werk von Simon Schubert – jedoch nicht nur im wörtlichen und sichtbaren Sinne, sondern auch auf eine metaphorische Weise.

Die gefalteten Papierarbeiten von Simon Schubert zeigen Innenräume und Raumfluchten, sie entstehen im Auge des Betrachters durch das Licht und den Schattenwurf der Oberfläche. Zudem spielen sie immer mit dem Motiv des im Bild selbst dargestellten Lichteinfalls. Dadurch haben sie einen ambivalenten, vergänglichen Charakter, wechseln zwischen dem Gefühl des Aufscheinens und des Verblassens. Auch ein Gefühl der Anwesenheit von Personen stellt sich ein, trotz der fast immer gänzlich menschenleeren Räume. Die Motive – Räume, Fenster, Türen, Treppenhäuser – intonieren wie die Faltungen das Thema des Hineinziehens in den Raum, das Durchschreiten des Raumes und damit auch das Durchlaufen der Zeit.

Alle Werke Schuberts – und so auch die skulpturalen Arbeiten wie *Gordi* – drehen sich um das Thema der Introspektion und heben den physischen, räumlichen Aspekt auf eine psychologische Ebene. Die nicht weiter verorteten Räume haben eine labyrinthische Konnotation, sie sind zugleich Metaphern für Innenwelten.

Gordi hebt die Fragestellung der Bilder Schuberts auf eine weitere Metaebene. Die unentwirrbar verschlungenen Profile eines Bilderrahmens formen einen sprichwörtlichen 'Gordischen Knoten', wie er im spielerischen Titel der Arbeit schon zitiert wird. Statt des Bildes erscheint nun dessen Rahmen verrätselt, zusammengestaucht und des Bildes, des Blicks beraubt. Eine weitere Assoziation mit dem unendlichen Moebiusschen Band stellt sich ein, dessen Verwindungen eine Bestimmung von Innen- und Außenseite verunmöglichen. Die Möglichkeit des klaren Blicks auf das, was der Rahmen präsentiert, ist nicht mehr gegeben, und nur gewaltsam könnte dieses Knäuel, so wie der gordische Knoten, durchschlagen werden. Simon Schubert spielt auf poetische Weise mit den Vorstellungen, was ein Bild zu sein hat und zeigt zugleich auf, dass der Blick in den Raum – denn plötzlich formt der flache Rahmen um eine zweidimensionale Darstellung eine dreidimensionale Skulptur, entwickelt ein Eigenleben – ad absurdum geführt werden kann. Alle wahrnehmbaren Räume und auch die plastische Gestalt des Rahmens, der metaphorisch für die Sicherheit und Gefasstheit des (erwarteten) Bildes steht, sind Konventionen, die den Blick auf ein Dahinterliegendes verwehren. Bei Schubert ist dies zugleich ein Symbol für die Verästelungen des unendlichen Gebäudes der Psyche, und der verknotete Rahmen muss wie der gordische Knoten durchschlagen werden, um den Blick für das ganze Bild jenseits der festgefahrenen Wahrnehmung zu öffnen.

KATJA STRUNZ

Ottweiler 1970 – lebt in Berlin

Einfalt und Ort

Stahl, Edelstahl, Farbe
2011
160 x 99 x 71,5 cm

Provenienz
- Atelier der Künstlerin

Katja Strunz hat mit ihren Faltungen aus Papier, Karton und Metall eine ganz eigenständige künstlerische Sprache gefunden, die dennoch den Rückbezug auf konstruktivistische Kunst, die Minimal Art, die Konzeptkunst und Land Art nicht verleugnen kann. Strunz selbst bezieht sich in vielen Arbeiten ausdrücklich auf die Land Art, und konstruktivistische Ansätze stehen nicht nur formal am Anfang ihrer Arbeit, sondern sie selbst bezeichnet ihre Werke durchaus als nicht nur beeinflusst, sondern explizit dem Konstruktivismus zugehörig. Allerdings entwickelt Katja Strunz diesen Konstruktivismus in ihren Faltungen deutlich weiter, indem sie Raumbezüge und geometrische Ordnungen um den Zeitbegriff erweitert und zudem eine ganz andere Problemstellung aufwirft.

Dies ist in der Arbeit *Einfalt und Ort* auf vielfältige Weise zu erkennen. Die Raumverhältnisse, die durch die Faltung des Metalls entstanden sind, sind durchaus prekär, da nicht unmittelbar nachvollziehbar. Die Faltung als solche suggeriert Stabilität und Fragilität zugleich, denn die stabile Materialität wird durch die neutralisierende schwarze Farbfassung verunklärt. Es könnte sich auch um ein weitaus leichteres und damit instabileres Papierobjekt handeln, zumal die Assoziation an Papierfaltungen und die Kunst des Origami sich unmittelbar einstellt.

Auch die Größenverhältnisse verschwimmen in gewisser Weise, denn die Skulpturen von Katja Strunz können auch als Modell gelesen werden und sich virtuell in beliebige Größe skalieren lassen. Diese Relativität ist es, die Strunz dem Konstruktivismus hinzufügt, und die dieser per definitionem nie zugelassen hätte.

Hinzu kommt der zeitliche Faktor, denn das sichtbare Ergebnis der Faltung schließt den Gedanken an den Herstellungsprozess mit ein, und mehr noch, verweist auf die Möglichkeit der erneuten Entfaltung. *Einfalt und Ort*, obwohl eine massive und an ihrer Plinthe festgeschweisste Stahlplastik, suggeriert Bewegung und Instabilität auch dadurch, dass sie an der Kante der Plinthe zu tänzeln und jeden Moment zu kippen scheint. Massivität und Flexibilität oszillieren, aber auch die Vorstellung eines vollendeten Zustandes, der von der Möglichkeit des erneuten Auffaltens konterkariert wird. Katja Strunz spielt so ein intelligentes Formenspiel mit der Wahrnehmung, deren Tendenz zur 'einfältigen' Wirklichkeitsfeststellung durch die Möglichkeit der 'Vielfalt' ins Wanken gebracht wird.

ALICJA KWADE

Kattowitz 1979 – lebt in Berlin

Absorption (Dolomit)

Stein, Aluminium, Spiegel, pulverbeschichteter Edelstahl, patinierte Bronze
2018
Höhe 250 cm, Durchmesser 290 cm

Provenienz
- Atelier der Künstlerin

Ausstellungen
- Val Gardena-Biennale, Ortisei 2018.

Alicja Kwades Arbeiten, zumeist skulptural oder installativ, sind ein komplexes Spiel mit Wahrnehmung, der Erinnerung an bereits Bekanntes und in ihren Werken Zitiertes und den Konventionen der Wahrnehmung – welche Werthaftigkeit, Mitteilungsebene und Bedeutungsschwere haben die einzelnen Komponenten der wahrgenommenen Realität? Nach Kwades Analyse hängt dies zumeist von erlernten Ordnungskriterien und Hierarchien ab, die der jeweilige Betrachter mitbringt.

Die Frage nach der tatsächlichen Realität und ihrer Bewertung und Einordnung beschäftigt Kwade in ihren Arbeiten, und diese geben zumeist die Antwort, dass die eigentliche Substanz des Wahrgenommenen nicht genug ist, denn sie erfährt auch Interpretation, zumeist unbewusst, und dadurch verändert sich das Ergebnis der jeweiligen individuellen Wahrnehmung.

Daher arbeitet Alicja Kwade häufig mit dem Mechanismus der Verfremdung, so auch in ihrer Arbeit *Absorption (Dolomit)*. Drei auf beiden Seiten verspiegelte Flügelwände erzeugen im öffentlichen Raum drei Raumsegmente, in denen jeweils ein Felsbrocken Platz gefunden hat. Doch dies ist nur scheinbar der Fall: nur einer der drei Brocken ist tatsächlich ein im Titel erwähnter Dolomitfels, die beiden anderen – farblich, nicht aber in ihrer äußeren Form sofort vom Naturstein zu unterscheiden – sind Artefakte, die auf diese Weise auch das alte künstlerische Problem der Imitation der Natur aufgreifen. Auch die Spiegelflächen, die die drei 'Felsbrocken' widerspiegeln und vervielfältigen, nehmen dieses Thema ganz konkret auf, spiegelt sich in ihnen doch auch die 'wirkliche' Umgebungsrealität und fügt alle drei Felsen in diese ein. Und obwohl die Spiegel opak sind, ergibt sich die Illusion der Transparenz für den Betrachter, die von der Wiederholung der Felsbrocken ausgelöst wird. Denn beim Blick über die Spiegelkanten entsteht nicht nur der Eindruck, durch diese Spiegel den jeweils nächsten Brocken zu erblicken, sondern auch der dem Betrachter zugewandte und der im nächsten Segment befindliche Fels fügen sich im Auge des Betrachters zu einem seltsam farblich gebrochenen, aber doch einheitlichen Felsen zusammen.

Diese Vervielfachung und Zerteilung, die Vermischung der Realitätsebenen beim Blick über die Spiegelkanten ist es, die in Kwades Arbeit zu einer nachhaltigen Verunsicherung der eigenen Wahrnehmung führt. Und tatsächlich ist ja schon ein großer Teil des von der Künstlerin als Sichtbares zur Verfügung Gestellten nicht die wahrgenommene Wirklichkeit selbst, sondern entweder die Imitation eines Felsbrockens, oder dessen Spiegelung, oder die Reflektion der umgebenden Realität, oder gar die Wiederspiegelung eines Imitats eines Felsbrockens … es ist dieser Strudel von Überschneidungen der Wahrnehmungsebenen, mit dem Alicja Kwade einen Schwindel beim Betrachter erzeugt, der ihn von dem Glauben an die Sicherheit seiner Wahrnehmung nachhaltig entfernt.

ULRICH RÜCKRIEM

Düsseldorf 1938 – lebt in Köln und London

Ohne Titel

2-teilige Granitskulptur
1983
130 x 143 x 35 cm und 130 x 50 x 46 cm

Provenienz
- Privatsammlung, Deutschland (direkt beim Künstler erworben)

Seit den 1960er Jahren ist Ulrich Rückriem, ein gelernter Steinmetz, als wichtiger Vertreter des Minimalismus bekannt und übte in seiner Abkehr von der figürlichen Darstellung großen Einfluss auf die moderne Bildhauerei aus. Das Volumen des Steins und seine Interaktion mit dem umgebenden Raum sind sein Thema. Seine Skulpturen zeigen deutlich und gewollt die Spuren der Bearbeitung. Rückriem arbeitet nach dem Prinzip der Teilung und den Techniken des Spaltens und Schneidens. Es geht ihm um elementare Kategorien der Skulptur: das Objekt, dessen Beziehung zum Standort und das Verhältnis des Betrachters zum Werk. Rückriem entwickelte eine eigene Arbeitstechnik, die das Werkmaterial und den Arbeitsprozess durch Verdopplung, Teilung und Reduzierung des Materials thematisiert. Oft schneidet er Steinblöcke in einzelne Teile, die er dann wieder zu einer neuen Form zusammenstellt, wie im vorliegenden unbetitelten Werk.

Die Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit seines direkten Zugriffs auf sein Material und die strengen Formparameter, die er seinem Schaffen zugrundelegt, hat der Bildhauer selbst in Worte gefasst:
„Ich sehe einen Rohblock und sage, da steckt genau ein-mal-ein-mal-ein Meter drin, und den haue ich jetzt da raus. Das ist schwieriger als eine Skulptur zu machen, bei der kannst du immer was ausgleichen."

Was in diesem lakonischen Statement unausgesprochen bleibt, jedoch deutlich herausgelesen werden kann, ist Rückriems Verzicht auf alle nachahmenden, formverändernden bildhauerischen Eingriffe in sein Material, die nicht für die grundlegende Formfindung, die Schaffung eines Begriffs von der Schwere und der Materialität im Raum unverzichtbar sind. Damit geht Rückriem sogar noch über die ästhetisch und theoretisch vergleichbaren Ansätze der Minimal Art oder der Land Art hinaus, denn auch diese greifen sehr viel stärker gestalterisch und abstrahierend in ihr Material ein. Rückriems künstlerischer Zugriff ist jedoch noch weitaus rigoroser. Er versteht den bildhauerischen Akt als noch vor solchen Weiterbearbeitungen liegend, schafft damit erst eine von allen historischen und funktionalen Überbauten oder bildnerischen Absichten, ganz auf sich zurückgeführte Idee von Skulptur, und insbesondere von Skulptur in Beziehung zum umgebenden Raum und dem sich dort bewegenden Betrachter.

JEPPE HEIN

Kopenhagen 1974 – lebt in Berlin

Mirror Angle Fragments (3x60°)

Edelstahl poliert, Aluminium
2014
220 x 280 x 244 cm
Auflage 3/3 + 2 A.P.

Provenienz
- Atelier des Künstlers

Jeppe Hein gehört zur zweiten Generation von Konzeptkünstlern, die sich intensiv mit den interaktiven Arbeiten und Installationen insbesondere amerikanischer Künstler im Umfeld der Minimal Art auseinandergesetzt haben. Nicht nur formal, sondern auch inhaltlich ist dabei auch für Hein das Werk von Dan Graham von besonderer Wichtigkeit, und der Einfluss Grahams ist bei Hein, der auch schon mit Dan Graham gemeinsam ausgestellt hat, ganz offensichtlich. Dabei entwickelt Hein die labyrinthischen Spiegelstrukturen Grahams weiter hin zu einer Art Kommunikationsplattform, während Dan Graham den formalen, spielerischen Ansatz der Selbsterfahrung stets wichtiger nahm als gesellschaftstheoretische Ansätze, die bei Hein eine wesentliche Rolle spielen.

Im Unterschied zu Graham verunklärt Hein die Struktur seiner Arbeiten nicht, um eine Art Überraschungseffekt zu erzeugen, sondern er erklärt sie zumindest teilweise schon im Titel. In diesem Fall handelt es sich um drei einen dreieckigen Grundriss bildende Elemente aus zwei Teilen, die jeweils in einem Winkel von 60 Grad aufeinanderstoßen. Diese drei *Fragmente von Spiegelwinkeln* stehen mit den Spitzen so zueinander, dass sie einen imaginären Kreis oder Stern bilden. Die Rahmen der einzelnen Seiten der Winkel sind mit verspiegelten Lamellen im Wechsel mit gleich breiten Öffnungen versehen. Auf diese Weise kommt ein komplexes und verwirrendes Spiel von Durchblicken, Spiegelungen und Wiederholungen zustande, das den Betrachter je nach Standpunkt über die genaue Struktur des Gebildes als auch über das vollständige Bild der Umgebung im Unklaren läßt. Die Wahrnehmung wird dadurch nachhaltig irritiert oder – wenn man es konstruktiv formulieren möchte, was den Absichten Heins sicher näher kommt – sie wird um ein Vielfaches erweitert.

Diese Verunklärung der Struktur durch den vielfachen Wechsel von Spiegelung und Durchblick verhindert die sichere Unterscheidung, was direkte Sicht und was Reflektion ist. Je nach Standort und Bewegung des Betrachters können einzelne hintereinanderliegende Spiegellamellen durch die Zwischenräume zur Deckung kommen, also nur noch Spiegelung zeigen. Das Gegenteil ist allerdings natürlich nicht möglich – die 'freie Sicht' bleibt eine Illusion.

Der Vergleich mit einem Labyrinth, das auch schon in den Installationen Dan Grahams eine große Bedeutung hatte, liegt auf der Hand und damit auch ein Deutungsansatz, um den es Jeppe Hein geht. Die Fragmentierung und Multiplikation der Wahrnehmung zwingt den Betrachter, seine eigene Standortbestimmung und sein Verhältnis zur Umwelt oder anderen Betrachtern immer wieder neu zu bestimmen. Das Labyrinth, in der abendländischen Kunstgeschichte ein vielfach gebrauchtes Symbol für den Lebensweg, die verschlungenen Pfade des Schicksals und die Aufforderung, sich des richtigen Weges immer wieder zu versichern, wird bei Hein zu einer konkreten Erfahrung der wechselnden Notwendigkeiten, sich und andere permanent interaktiv zu positionieren. Diese Arbeit Jeppe Heins ist im Wortsinne 'selbstreflexiv' – auch für den Betrachter.

ALBERT HIEN

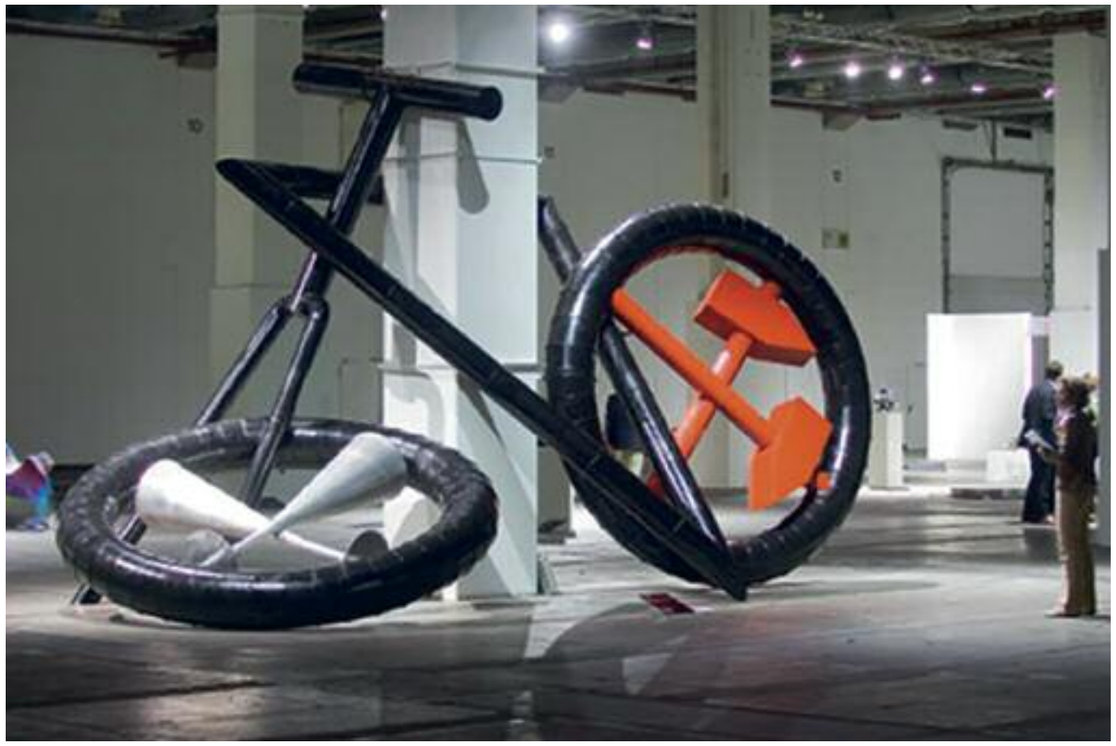
München 1956 – lebt in München

Fahrrad

Aluminiumblech
1985
370 x 800 x 300 cm

Provenienz
- Privatsammlung (direkt vom Künstler erworben)

Ausstellungen
- Nationalgalerie Berlin 1985. Deutsche Kunst nach 1945.



Es ist keine fahrbereite Struktur, die Albert Hien mit seiner monumentalen Arbeit *Fahrrad* bei dessen erster Ausstellung an einem Pfeiler von Mies van der Rohes Berliner Nationalgalerie installiert hat. Dekonstruiert, aber ineinander verschlungen zeigt er die aus Aluminiumblech gefertigten vier Bestandteile seines *Fahrrads*: die zwei Räder, den dreieckigen Rahmen sowie die Gabel mit dem Lenker; ein Sattel fehlt. Stattdessen fallen in dieser übergroßen Struktur die Speichen der beiden Räder auf: das hintere Rad zieren zwei rote, gekreuzte Hämmer, das vordere Rad umschließt zwei gekreuzte, weißsilberne Sektkelche.

Wie häufig bei Albert Hien, der die moderne Gesellschaft und ihre technoiden und sprachlichen Formeln ironisiert, bietet auch das *Fahrrad* eine Fülle von symbolischen Verweisen und überraschenden Veränderungen gewohnter Formen. Das *Fahrrad*, ein banaler und allgegenwärtiger Alltagsgegenstand, wird durch die schiere Größe der Plastik überhöht. Die gekreuzten Hämmer, noch dazu in roter Farbe, erinnern an das Bergbausymbol von Schlegel und Eisen – obwohl es bei Hien eher Schmiedehämmer sind –, und gemahnen insgesamt an ein sozialistisches Symbol. Das Hinterrad gehört also der Arbeiterschicht. Ganz anders das Vorderrad mit den kontrastierenden Sektkelchen, die ganz klar auf das andere Ende der Gesellschaft verweisen. Die Farben wiederum – rot, weiß/silber und schwarz – sind die Farben Preußens (das *Fahrrad* lehnte zuerst an einem Berliner Pfeiler). Aber das Gefährt ist dekonstruiert, eine Vorgehensweise, die Hien auch bei seinen Spracharbeiten mit Vorliebe anwendet und die Buchstaben einzelner Wörter voneinander trennt oder miteinander verbindet. Auf den zweiten Blick scheinen auch die beiden Reifen sowie der Rahmen das Wort ODO zu formen – ein Verweis auf den Odometer im Fahrradtacho, also den Wegstreckenmesser, oder, nach dem griechischen Wortstamm, schlicht 'der Weg'.

Insgesamt ist Hiens *Fahrrad* also ein ebenso kritisches wie ironisches Gesellschaftsbild, dass die Spannungen in der Gesellschaft ebenso wie den Weg, der vor ihr liegt, in ein zugleich monumentales und spielerisches Symbol übersetzt.

COPYRIGHTS DER ABBILDUNGEN

Für die abgebildeten Werke der folgenden Künstler:

© Galerie Thomas 2020

© VG Bild-Kunst, Bonn 2020:
Hans Arp, Stephan Balkenhol, Tony Cragg, Jim Dine, Max Ernst, Albert Hien, Fernand Léger, Richard Long, Louise Nevelson, Marc Quinn, George Rickey, William Turnbull, Günther Uecker, Erwin Wurm

© Fernando Botero 2020

© The Estate of Lynn Chadwick, 2020

© The Estate of Barry Flanagan, 2020

© Subodh Gupta 2020

© Jeppe Hein 2020

© Robert Indiana / © Morgan Art Foundation / ARS New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

© Alicja Kwade 2020

© Wolfgang Laib 2020

© Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

© The Henry Moore Foundation 2020

© Ulrich Rückriem 2020

© Simon Schubert 2020

© Katja Strunz 2020

Für die abgebildeten Photos

S. 15-17: Courtesy Contemporary Fine Arts, Berlin, Fotos: Roman März, Berlin

S. 27, 29, 39-41: Walter Bayer, München

S. 43, 45, 51-53, 83-85: Florian Lechner, München

S. 87-89: Studio Erwin Wurm, Wien

S. 95-97: Fabio Mantegna, Mailand

S. 107, 109: Kathrin Edwards

S. 108: Nadine Preiß

S. 111-113: Courtesy Contemporary Fine Arts, Berlin, Fotos: Matthias Kolb

S. 115-117: Courtesy the artist and KÖNIG GALERIE Berlin, London, Tokyo

S. 123-125: Installation views Art Basel Miami Beach, 2014. Courtesy the artist and KÖNIG GALERIE Berlin, London, Tokyo

S. 127-129: Albert Hien, München

alle übrigen: Archiv Galerie Thomas, München

IMPRESSUM

Preise auf Anfrage.
Es gelten unsere Lieferungs- und Zahlungsbedingungen.
Maße: Höhe vor Breite vor Tiefe.

Katalog 138
© Galerie Thomas 2020

Katalogbearbeitung und Texte:
Ralph Melcher

Katalogproduktion:
Vera Daume

Layout:
Sabine Urban, Gauting

Lithos:
Farbsatz, Neuried

Druck:
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, München

Mo - Fr 9-18 · Sa 10-18

Türkenstrasse 16 · 80333 München · Germany
Telefon +49-89-29 000 80 · Telefax +49-89-29 000 888
info@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

GALERIE THOMAS
GALERIE THOMAS *MODERN*

GALERIE THOMAS

GALERIE THOMAS *MODERN*