

**Der Rektor
Oder die Büste als Kunstwerk**

**Diplomarbeit; ©Zürcher Hochschule der Künste;
Zürcher Fachhochschule;
Departement Kunst & Medien; Vertiefung Theorie;
Mentorin: Gabriela Christen**

Pascal Häusermann, 2008



1
Pascal Häusermann
Der Rektor
Gips,
47 x 38 x 33 cm
2008

Inhaltsverzeichnis

0. Vorwort	5
1. Die Porträtplastik, ein geschichtlicher Abriss	7
2. Arbeitsprozess	13
2.1. Exkurs: Die Büste als Reproduktionskunstwerk	10
2.2.1 Die Idee der Serie	12
2.3 Exkurs: Das historische Dekor in der postmodernen Kunst und Architektur	13
2.4 Stilfragen am Modell	16
2.5 Arbeit an der Büste	32
3. <i>Der Rektor</i> im Diskurs um zeitgenössische Skulptur	40
3.1 Im Kontext Werk	40
3.2 Im Kontext der Skulptur heute	43
4. Nachwort	44
Literaturnachweis	46
Bildernachweis	47

0. Vorwort

Den Rahmen dieser Arbeit bilden die Fragestellungen rund um den Status der Skulptur in der zeitgenössischen Kunst. Es ist festzustellen, dass sie heute in ausgeprägter Form in der Ironisierung des Mediums zur Geltung kommt. Sie wird durch die vergetäuschte Materialität, durch groteske Monumentalisierung und durch poppigen Glamour unterwandert (siehe Kapitel 3.2). Dass sich diese Strategie schon seit bestimmt eineinhalb Jahrzehnten gehalten hat, stimmte mich nachdenklich. Wo liegen das Potential der Skulptur, wo ihre Erweiterungsmöglichkeiten? Ein Blick in die Vergangenheit schien mir vonnöten: Wie hat sie sich als einstige Königsdisziplin neben der Malerei und der Dichtung bis in die jetzige Zeit gewandelt? Durch die Entpolitisierung des Mediums, welche einerseits in der inflationären Denkmalproduktion des 19. Jahrhunderts und andererseits in der Hermetik des subjektiven Form- und Wahrnehmungsempfindens der Moderne begründet war, wurde der Begriff Skulptur durch die künstlerischen Innovationen Ende der Sechzigerjahre um die Dimension des Raumes, der Objekthaftigkeit und der Arbeit mit dem lebendigen Körper erweitert. Die figurative Skulptur konnte keinen Anschluss mehr an eine technologisierte, demokratisierte Gesellschaft bieten. Geht man aber ein wenig zurück in der Geschichte der Skulptur, lässt sich der Zusammenhang zwischen dem Medium und dem politischen System nicht leugnen. Als sakrales und säkularisiertes Repräsentationsinstrument nahm es mit seiner Eigenschaft der leiblichen Verkörperung eine wichtige Funktion innerhalb der institutionellen Symbolik ein.

Eine wichtige Gattung in diesem Feld war die Porträtbüste. Ob als römi-

0. Einleitung

sches Herrschersymbol, in allen Provinzen platziert, als Objekt des heiligen Reliquienkultes im Mittelalter, als Verkörperung der Machtinstanzen von den italienischen Medici bis zum französischen Sonnenkönig, als klassizistisches Dichter- und Musikergedenkobjekt bis zu den monumentalen Kopfbildnissen der ideologischen Väter in den sozialistischen Staaten, die Büste verkörperte Kirche, Staat und geistige Epoche. Als Nischenprodukt, durch private, vorwiegend aus der Wirtschaft kommende Auftraggeber, hat sie sich, in großer Distanz zum Kunstbetrieb, bis heute erhalten können und ihre traditionelle Aufgabe bewahrt (siehe Kapitel 1, Seite 12). Die Tatsache der Entfernung vom zeitgenössischen, künstlerischen Umfeld und der gleichzeitigen symbolischen Nähe zum realen, ökonomischen Betriebssystem, brachte mich darauf, den Versuch zu wagen, eine zeitgenössische Büste herzustellen. Idee war es, sie im heutigen Kontext repräsentieren zu lassen und gleichzeitig über ihre skulpturalen, formalen Bedingungen zu befragen. Dieses Experiment rührte nicht zuletzt auch daher, dass ich in meiner künstlerischen Arbeit im Bereich der Skulptur bereits Arbeiten zum Thema der repräsentativen Skulptur gemacht hatte (siehe Kapitel 3.1).

So wollte ich mit diesem Projekt einige Problemstellungen in Angriff nehmen: Wie kann ich auf eine ganz traditionelle Gattung der Skulptur, wie die Porträtbüste zurückgreifen, und sie innerhalb der heutigen Kunst zum Thema machen, ohne eine naive, historische Repetition zu betreiben? Wie kann ich sie allenfalls abwandeln, in einen neuen Kontext setzen, dass sie in ihrem Anachronismus nicht einfach unsichtbar bleibt? Zwei sich gegenüberstehende Elemente wollte ich verbinden: Einerseits das historische Zitat, welches auf den ersten Blick als ironische Konterkariierung gelesen wird, andererseits ein ernst gemeintes Nachbilden einer skulpturalen Arbeit, welche das Medium von ihrer Basis her neu aufrollt.

1. Die Porträtplastik, ein geschichtlicher Abriss



2

Es gibt Grundprinzipien, welche die Form und den Zweck der Büste über die verschiedenen geschichtlichen Epochen hinweg verbinden. Als figurative Plastik ist sie in gleicher Weise mit allen Problemen der Darstellung des menschlichen Körpers konfrontiert, wie es die Vollplastik auch tut. Als Teilkörper und Kondensat des ganzen Körpers erhält sie aber eigene Parameter, die von Bedeutung sind.

Die Etymologie des lateinischen Wortes für Büste (*comburare*, lat. = verbrennen, bzw. *combustum* = das Verbrannte) weist darauf hin, dass der Zweck der Büste ursprünglich mit dem einer Urne, also der Aufbewahrung der verbrannten Überreste der Toten in Verbindung stand. Zu den ältesten Funden von Kopfbildnissen gehören Schädel aus der neolithischen Zeit. Letztere wurden mit einem Gipschicht überformt und dem Gesicht des Toten nachgebildet und erhielten so im Ahnenkult ihre Verwendung. Dieses Beispiel bezeugt schon die Nähe des plastischen, mimetischen Abbildes mit dem Tod.

Die Ummantelung sterblicher Überreste finden wir dann später in der Form der mittelalterlichen Büstenreliquare wieder. Diese hatten die uns heute bekannte Büstenform, welche vom Kopf bis zum Brustbereich reicht und an der Standfuge horizontal geschnitten waren. Die in Silber geformten, in mittelalterlicher Manier stilisierten Büsten waren auf der Kopfhinterseite aufklappbar und enthielten einzelne Knochen des Verstorbenen. (Abb.2) In dieser handlichen Form konnte die Büste also gut zur rituellen „Schale“ der leiblichen Überreste verwendet werden. Der Zusammenhang mit dem Tod oder der körperlichen Abwesenheit erhält sie jedoch zusam-

2

Kieferreliquar des Hl. Antonius, um 1350, vergoldetes Silber, Basilica di S. Antonio, Padua

¹ Vgl. C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde. Buch 35: Farben. Malerei. Plastik.* latein-deutsch, (Hrsg.) R. König, Artemis und Winkler Verlag, München/Zürich, 1997, 3. Aufl. S.150 f

² Jeanette Kohl, „Die obere Hälfte“, In: *Die obere Hälfte*, (Hrsg.) Dieter Brunner, Edition Braus im Wachter Verlag, Heidelberg, 2005, S.11

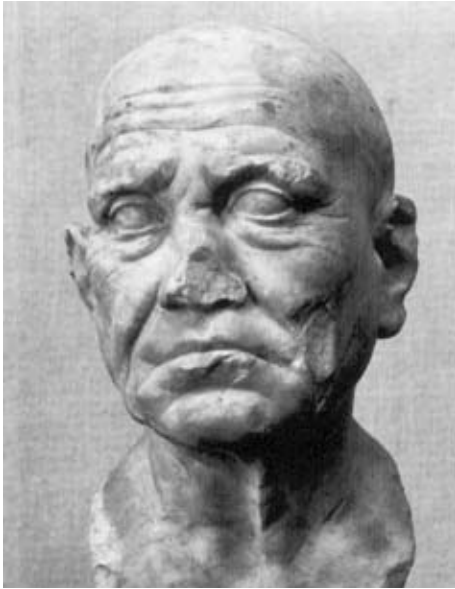
³ Jean Charles Balty, *Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt*, Trierer Winckelmannsprogramme, Mainz am Rhein: von Zabern, 1993, S.16

⁴ Thomas Macho, *Das prominente Gesicht. Vom Face-to-Face zum Interface*, <http://www.culture.huberlin.de/tm/?node=69>, (8.4.2008, 17:54 Uhr)

⁵ Jeanette Kohl, „Talking Heads“, In: *Kopf/Bild, die Büste im Mittelalter und der frühen Neuzeit*, (Hrsg.) J. Kohl und Rebecca Müller, Deutscher Kunstverlag, München / Berlin, 2007, S.18

men mit allen skulpturalen Gattungen im griechischen Urmythos bereits aus im 6. Jahrhundert vor Christus. Die Tochter des korinthischen Töpfers Butades zeichnete die Schattenrisse ihres Geliebten, der in die Fremde zog, an die Wand. Um den Verlust zu ersetzen, füllte der Vater den Umriss mit Ton und machte ein Abbild, das er im Feuer brannte.¹ Die Skulptur wird hier zum körperlichen Surrogat, zur körperhaften *praesentia* in *absentia* und bleibt darin aber Ersatz. Zur Präsenz der figurativen Skulptur gehört genauso die Absenz des Originals und der Verweis auf ihre Scheinhaftigkeit.² Dieser Skulptur liegt ein erhöhter Grad an Täuschung und Künstlichkeit zugrunde: indem sie als real, physisch präsent Material dem richtigen Leben am Nahesten kommt erscheint sie diesem als lebloses Objekt auch am fremdesten. Als Gegenstand der Erinnerung und der Vergegenwärtigung ist dieses im Mythos verankerte Grundprinzip des plastischen Abbildes direkt mit der Büste als Totenrelikt verbunden. Auch in der römischen Antike wurden naturalistisch bemalte und mit Echthaar versehene Wachsbüsten als Gegenstände des Ahnenkultes verwendet. Die marmornen Büsten, welche in der römischen, später in der kaiserlichen Republik aber auch in privaten Porträtbildnissen aus nichtadligen Gesellschaftsschichten ihre Ausgestaltung fanden, richteten sich stark nach den griechischen Vorbildern und deren Götterdarstellungen. So zierte man die römische Kaiserbüste mit der griechischen Toga, um sie mit einer gottesähnlichen Symbolik zu verbinden. Im weiteren erhofften sich die römischen Bürger durch die Anfertigung heroischer, göttlicher und kaiserähnlicher Gesichtszüge einen vorteilhaften Platz im Totenreich. Dabei entwickelte sich ein spezifisch römischer Realismus, welcher gleichzeitig zur heroischen Formel wurde. Dazu gehören „die stereometrische Betonung der Schädelform durch eingefallene Schläfen und Wangen sowie durch starke hervorspringende Backenknochen, die Zusammenziehung der Augenbrauen und schließlich die Belebung der Mundpartie durch Hautfalten, die von den Nasenflügeln ausgehen und den Mund wie zwei Klammern umgeben.“³ (Abb.2). Nach einer allgemeinen Armut an Porträtdarstellungen im Mittelalter, sind erst in der frühen Renaissance, um 1450, Büsten registriert, wie diese der florentinischen Medici. Ab da wurde sie künstlerisch weiterentwickelt und erreichte im Barock eine Hochblüte. Phänomenologisch betrachtet, entfaltete sie in dieser Epoche ein neues Spektrum, welches in ihrem Kern schon seit der Antike angelegt war. Die Ambivalenz zwischen Schein und Sein, welche das dreidimensionale Porträtbildnis zum „Medium der Fern-Abwesenheit“⁴ macht, wird mit Prosopopöie und Prosopoplegie, der Verlebendigung und der lähmenden Versteinerung bezeichnet.⁵ Der Teilcharakter der Büste, das *pars pro toto*, trägt zu dieser Ambivalenz seinen maßgeblichen Anteil bei. Indem der ganzen Figur sein Bewegungsapparat genommen wird, unterstützt die Büste den Aspekt der Erstarrung und setzt sie in Kontrast zur ausgearbeiteten Ähnlichkeit der porträtierten Person. Dies fand bei den Porträtbüsten des Barockbildhauers Gianlorenzo Bernini ihre eindrucklichste Ausprägung (Abb.3). Die genaueste Ausarbeitung der mimischen Eigenschaften,

1. Die Porträtplastik, ein geschichtlicher Abriss



3



4



5

die fein modellierten Details der Hautfalten, des Haarverlaufs und des bewegten Stoffes des Gewandes, vermögen Zweifel aufkommen lassen, ob es sich bei diesem Material um Marmor handeln kann. In krassem Gegensatz zum gemeißelten Realismus steht der sich unterhalb der Brust verjüngende und in der schmalen, runden Sockelbasis endende Teilkörper. Wie schon angetönt, bezeichnen Berninis Büsten eine Gattung von Herrscherbüsten, welche bereits in der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts in den Porträts der Medici ihre Anfänge nahm. Sie lösten die Büsten aus der frühen Renaissance ab, welche sich in der Mimetik an den kaiserlichen Büsten der Antike, in der horizontalen Schnittfläche der Basis aber noch an der Tradition der mittelalterlichen Reliquienbüsten orientierten. Die sakralen Ikonografie wich also dem barocken Herrscherbildnis. So ambivalent der Gegensatz von naturalistischem Ausdruck und partiellem Körper auch war, in der Herrscherbüste verwirklichte sich eine der Repräsentation weltlicher Macht verpflichteten Bildhauerei, die sie entgültig zur Würdeformel kürte. Emblematisch symbolisierte und repräsentierte sie als Einzelteil den ganzen Machtkörper und trieb das Spiel der Täuschung manieristisch auf die Spitze. Der starke, symbolische Bezug der Büste zum politischen Machtsystem ging nach dem Barock wieder zurück. Im bürgerlichen Porträt des 18. und 19. Jahrhunderts wurde die Büste nur noch als historische Konvention weitergeführt. In Anlehnung an die Antike erhielten Schriftsteller, Musiker und Philosophen in der Form der Büste Einzug in die Reigen der Ahnengalerien. Erst das politisch engagierte Büstenbildnis erfüllte die Gattung mit einem neuen Anliegen.

3
Porträtkopf eines Römers
um 40 v. Chr. Marmor
Antikemuseum Basel und
Sammlung Ludwig (Kat VI/3)

4
Gianlorenzo Bernini
Louis XIV
Marmor
1665
Schloss Versailles

5
Aimé Jules Dalou
Der Pferdehändler
um 1890, Bronze,
53,3 cm hoch,
Staatliche Kunstsammlungen
Dresden



6



7

6
Constantin Meunier
Büste eines Schiffslöschers
 Antwerpen
 Bronze, 58 cm
 1897
 Staatliche Kunstsammlungen
 Dresden

7
Lew Kerbel
Karl-Marx-Monument
 Bronze, 7 m hoch
 Chemnitz
 1971

Sich auf die frühe Renaissance besinnend schafft der Bildhauer Aimé Jules Dalou, u.a. Gründungsmitglied von Gustave Courbets „Fédération des Artistes“, Porträts von Arbeiter. Er nutzte das Medium, um auf quasi dokumentarische Art einer unterprivilegierten Schicht, ein Gesicht zu geben (Abb.4). Die Ästhetik der Täuschung wurde hier von einem Realismus abgelöst, der die ins Gesicht gebrannten Lebensumstände zum Ausdruck bringen wollte. Der Teilkörper könnte hier allenfalls noch als betonte Fragmentierung des schwerarbeitenden, vom Zerfall bedrohten Körpers gelesen werden. In Constantin Meuniers Arbeiterdenkmäler erfährt dann die Bildnisplastik eine Idealisierung, die als *pars pro toto* für die Würde, den Stolz und das Pathos der proletarischen Schicht steht (Abb. 5). Sie nimmt wieder die heroische, repräsentative Geste vergangener Epochen auf und nimmt die Ästhetik des sozialistischen Realismus vorweg. An diesem Punkt neigt sich die Bildplastik als politisches Repräsentationsmedium dem Ende zu. In der Kritik gegenüber dem Denkmal des 19. Jahrhunderts, zeigen sich die Anzeichen, dass die Künstler sich auf das Medium selbst konzentrieren und aus dem Bedeutungszusammenhang mit der Religion und dem Staat befreien wollen. Auf diesen Aspekt wird im Kapitel „Die Büste als Reproduktionskunstwerk“ weiter eingegangen. Auguste Rodins Werk ist kennzeichnend für diesen Paradigmenwechsel. Es durchläuft im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert eine Entwicklung vom bürgerlichen Porträt zur offen dargestellten Fragmentierung des Körpers und löst die modellierte Oberfläche in eine gestische Formsprache auf. Damit eröffnet es ein Feld, in dem das bisher der Mimesis verpflichtete Abbild einer radikalen, der künstlerischen Subjektivität

1. Die Porträtplastik, ein geschichtlicher Abriss



verpflichteten Wahrnehmung weichen muss. Das Thema der Fragmentierung erfährt in Rodins Skulpturen eine explizite Darstellung, welche zu seiner Zeit als unfertig und skizzenhaft verworfen wird. Das Fragmentarische verlässt seine Referenz auf eine vollständige Form, wie es die Büste von der Antike bis zum Klassizismus getan hat und veranschaulicht die Unmöglichkeit, den Körper als Ganzes wahrnehmen zu können. Später im Text wird auf den Bruch mit der repräsentativen Skulptur und die traditionsbrechenden Produktionsmethoden Rodins im Hinblick auf die Vervielfältigungstechnik anhand von Rosalind Krauss' Auslegungen weiter eingegangen (siehe Kapitel 2.1. *Exkurs: Die Büste als Reproduktionskunstwerk*). Hier wird sich zeigen, dass der Modus der Autonomie doch immer noch mit dem im Kontext des Reproduktionscharakter stehenden politischen Repräsentationskunstwerks verbunden ist.

Rodins Impulse für die moderne Skulptur wird in den Arbeiten Alberto Giacomettis weitergeführt. Auch er behandelt die Büstenplastik als autonomes Kunstwerk weiter. In dutzenden von Variationen sucht er eine Darstellungsform, die körperliche Präsenz seines modellstehenden Bruders Diego umzusetzen. Er kombiniert verschiedene Perspektiven, Nah- und Untersichten, Detailtreue und Verwischung in einer Figur.

An der ästhetischen Entwicklung der Büste im Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert ist also deutlich abzulesen, wie sich eine Krise der repräsentativen Kunst breit macht und die Künstler diese Gattung ganz ohne ihr traditionelles Symbolsystem auf die medialen Eigenheiten

8
Auguste Rodin
Der Mann mit der gebrochenen Nase
Bronze
31,5 x 15 x 17 cm
1916

9
Alberto Giacometti
Buste sur Socle
Bronze, nummeriert 2/6
40,5 x 16 x 10 cm
um 1959
Sammlung E. W. K., Bern

1. Die Porträtplastik, ein geschichtlicher Abriss



10
Rolf Brem
Klaus Jacobs
Gips, ca.45 cm.
2007

10

und Darstellungsprobleme zu befragen beginnen. So entsteht eine Avantgarde der Moderne, die später durch den kunstgeschichtlichen Backlash des sozialistischen Realismus und des Realismus im Dritten Reich stigmatisiert wird. Gerade in diesen Realismen erhält das politische Repräsentationskunstwerk und damit die Büste noch einmal Aufwind und hinterlässt in unserem kollektiven Gedächtnis bis heute deutliche Spuren. Wenn immer wir an Büsten und Statuen denken, erscheinen uns die Bilder der gestürzten Monumente nach dem Fall der Sowjetunion und der Befreiung der Satellitenstaaten. Als bereits überholte Kunstform findet diese Linie nach dem Zusammenbruch der UdSSR keine Fortsetzung mehr.

Einzig in den Auftragswerken, welche noch heute von Personen vorwiegend aus der Wirtschaft vergeben werden, hat die Porträtbüste als Nischenprodukt, abseits des Kunstbetriebs, überlebt. Ein gutes Beispiel dafür gibt die Arbeit des luzerner Bildhauers Rolf Brem ab. Seit gut sechzig Jahren pflegt der ehemalige Assistent Karl Geisers unbeirrt die Bildsprache der klassischen Porträtplastik und fertigte in dieser Zeit über 400 Porträts an, u.a. von Thomas Schmidheiny (Zürcher Ziegeleien, Großaktionär Holcim), Marc Rich (Marc Rich + Co Investment, internationaler Rohstoffhandel), Klaus Jacobs (Ex-CEO, Verwaltungsratspräsident Adecco) (Abb.6), Adolf Gugler (Präsident Elektrowatt) und Rainer E. Gut (Ex-Verwaltungsratspräsident Nestlé und Crédit Suisse). In einer Tradition, welche vielleicht dem bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts zuzurechnen ist, hat sich hier eine Gattung erhalten, welche formal und inhaltlich keinen Bezug zur zeitgenössischen Kunst aufweist, auf Geheiß einer wirtschaftlichen Elite aber weiterkultiviert wird. Diese ästhetische Kluft zwischen institutionell instrumentalisierter und der autonomen Kunst manifestiert sich bei Brems Beispielen, wie auch beim Denkmal des 19. Jahrhunderts und dem sozialistischen Realismus, wenn auch nicht mit der gleichen Sichtbarkeit wie bei den Vorläufern.

Mit dieser kurzen Übersicht sind die wichtigen Aspekte der „historischen“ Büste genannt worden. Die Beschäftigung mit zeitgenössischen Beispielen, welche die Büste als Thema wieder aufgreifen, werden im folgenden Kapitel in die Schilderung des gedanklichen Prozesses über die Erarbeitung der künstlerischen Praxis, eingeflochten.

2. Arbeitsprozess



11

In diesem Kapitel wird der Findungsprozess meines künstlerisch - praktischen Projektes dokumentiert. Es ist ein Versuch, einen Einblick in die gedanklichen Prozesse während der Arbeit zu gewähren. Prozesse, die wesentlich im Oszillieren zwischen theoretischen Reflektionen und konkreter Ideen zur künstlerischen Praxis geschahen.

Anstoß für das Projektes gab das Bild auf dem Buchumschlag des 2007 erschienenen Buches über Werdegang und Karriere des bald 78 jährigen Unternehmers Rainer E. Gut. (Abb.11) In expliziter Weise wird hier die Verbindung von plastischem Porträt und seiner repräsentativen Funktion fotografisch festgehalten. Statuarisch posiert Gut hinter seinem tönernen Ebenbild, welches noch im Fertigungsprozess von den Händen des

11
Klassische
Repräsentationsplastik:
Der luzerner Bildhauer Rolf Brem
modelliert eine Porträtplastik
des schweizer Grossunternehmers
Rainer E. Gut

Bildhauers bearbeitet wird. Ganz abgesehen von dem komplexen Setting, welches die sich überlagernden Medien im Wechselspiel von Original und Reproduktion bieten, hat mich die Konservierung einer traditionsreichen Gattung und deren ursprüngliche Verbindung mit dem Medium der Skulptur interessiert. Gerade der Anachronismus - eine Kunst die ganz offensichtlich nur Macht repräsentiert und dabei im Figürlichen verhaftet blieb, ließ mich nachdenken, wie ich das Genre aufgreifen könnte, um es in einen Kontext der freien Kunst zu setzen.

Um das Projekt in altmeisterlicher Manier anzulegen, brauchte ich den Repräsentanten einer Institution, welcher im naheliegensten Umfeld in der Hochschule der Künste zu finden war. So entstand die Idee, den Gründungsrektor der Zürcher Hochschule der Künste, Hans-Peter Schwarz zu porträtieren.

Als Startpunkt beschäftigte ich mich mit der Geschichte und Bildtheorie rund um die Büste und suchte nach Aspekten, welche die Büste mit der gegenwärtigen Kunstproduktion in Verbindung brachten. Der eine Aspekt fand ich in der Reproduzierbarkeit, welche mit der Fotografie und dem lithografischen Massendruck, wie ihn Andy Warhol einsetzte, in der zeitgenössischen Kunst Einzug erhielt. Den anderen Aspekt fand ich in postmodernen Anspielungen auf historische Stile, wie sie im Werk von Jeff Koons zu finden sind (siehe Kapitel 2.2. *Exkurs, das historische Dekor in der postmodernen Kunst und Architektur*).

2.1. Exkurs: Die Büste als Reproduktionskunstwerk

Betrachtet man den Gebrauch und die Herstellung der Büste über die europäische Kulturgeschichte hinweg, kann man feststellen, dass ihr Status als Reproduktionsmedium schon früh einsetzt. Bereits im römischen Reich wurden die Kaiserbüsten in vielfacher Auflage produziert und in allen Provinzen aufgestellt, um dort die zentralisierte Macht zu repräsentieren.⁶ Durch alle Epochen hindurch, in welchen Büsten zur Kunstproduktion gehörten, erhielt diese im Gegensatz zur Vollplastik immer den Status eines Emblems, welches schnell und in mehreren Auflagen gefertigt wurde. Bei Bernini weiss man, dass er die Büste für Louis XIV nur in 15 Tagen ausführte. Ein deutliches Zeugnis über den Reproduktionscharakter aus der klassizistischen Büstenkunst gibt die noch heute bestehende „Gipsformerei Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz“ ab. Noch heute können da die Gipsrepliken von Friedrich II. über Dante zu Schiller, Goethe, Wagner etc. in weisser oder marmorner Tönung ab Katalog bestellt werden. Auch die Form des historistischen Denkmals des 19. Jahrhunderts (Büsten und Vollplastiken), welche eine dem Pathos und dem Plagiat antiker Sujets verpflichtete Skulptur zelebrierte, generierte als konstitutives Element der neuen

⁶ Phillip Zitzlsberger, „Die Büste als Porträt“, In: *Die obere Hälfte*, 2005, S.24,

2. Arbeitsprozess

Staatsmächte, eine gewaltige, bildhauerische Produktion und führte zum Phänomen der Denkmalschwemme. Als Beispiel aus Frankreich gelten hier der *Arc de Triomphe* oder *Aufbruch der Freiwilligen* von François Rude. Das ästhetische Problem dieser Denkmale formuliert Dieter Rahn folgendermassen: „Die Enthüllung eines Denkmals ist jedes Mal auch die Enthüllung eines Grundproblems: Die Plastik soll auf Bedeutungen verweisen, die mit der Plastik lediglich gemeint sind, aber in ihr selbst nicht realisiert werden können. Doch wenn die Plastik darum geschaffen und aufgestellt wird, um lediglich auf etwas hinzuweisen, was ausserhalb ihrer liegt, dann wird sie zur Pose, zu leerer Theatralik.“⁷ Was Dieter Rahn auf dem Gebiet der Ästhetik zur Sprache bringt, bezeichnet eine historisch wahrscheinlich neuartige Kluft zwischen der tradierten Form der repräsentierenden Skulptur und dem Gegenstand auf das es referiert, nämlich einer Staatsstruktur, welche im 19. Jht. vom neuen Bürgertum geprägt war. Es ist darum nicht erstaunlich, dass hier aus künstlerischen Kreisen eine Kritik laut wurde, welche die Suche nach neuen Formen verfolgte. Im Kontext dieser Kritik und dieser Suche ist auch die Arbeit Auguste Rodins zu verstehen. Indem er an einem menschlichen Abbild arbeitete, welches nicht mehr den anatomischen Regeln, sondern vielmehr einer die Wahrnehmung aufbrechende Oberflächenstruktur und Proportionen folgte, entfernte er sich deutlich von den theatralen Skulpturen in seiner Umgebung. Jedoch entnahm er dieser ein Element: die Massenproduktion. Dem eifrigen Errichten neuer Denkmäler schloss sich Rodin mit einer „vom Ethos der mechanischen Reproduktion durchdrungenen Position...“⁸ an. Obschon er das Image des authentischen Schöpfers pflegte, praktizierte er in vieler Hinsicht eine Bildhauerei des Multiplen und der Reproduktion. So kümmerte er sich nie um die Qualität der Abgüsse seiner Gipsarbeiten und überliess die Überarbeitung der Patina der Giesserei. Die Urheberrechte über sein Werk vermachte er dem französischen Staate, ohne die Auflage der Bronzegüsse limitiert zu haben. Somit schuf Rodin ein Werk, welches in beliebiger Anzahl reproduziert werden konnte. Aber selbst seine Arbeit mit dem Gipsguss betrieb er reproduktiv. Arbeiten wie *Die drei Fauninnen*, *Zwei Tänzerinnen* oder *Die drei Schatten* (Abb. 12), letztere krönt das Höllentor, sind Zusammenstellungen von Figuren, welche in derselben Gussform gegossen wurden, um danach als Gruppe formiert zu werden. Es handelt sich also um identische Figuren, sozusagen um „Klone“. So nähert sich Rodins Arbeitsweise und Verständnis der, eines Fotografen, dessen Medium ebenfalls die Natur der Vervielfältigung innewohnt. „Für Rodin scheint die Vorstellung des „authentischen Bronzegusses“ so wenig Sinn gehabt zu haben, wie für viele Fotografen der authentische Abzug.“⁹ Laut Krauss handelt es sich bei Rodins Handhabung mit multiplen Elementen in der Geschichte der Skulptur um einen markente Punkt. Die Skulptur lebte im klassischen Sinne davon, Unikat zu sein. Traditionellerweise hatte sie ihre Funktion immer in der



12

12
Auguste Rodin
Les trois ombres
1880

⁷ Dieter Rahn, *Die Plastik und die Dinge*, Rohnbach GmbH Druck- und Verlagshaus, Freiburg im Br. 1993, S. 209

⁸ Rosalind Krauss, „Die Originalität der Avantgarde“, In: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Verlag der Kunst, Amsterdam, 2000, S. 198 ff.

⁹ Krauss, 2000, S.199



13
Effigies des König Heinrichs VII., vor der Zerstörung im 20. Jahrhundert, Dean and Chapter of Westminster, London

¹⁰ Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001, S.97

¹¹ Hans Belting, „Repräsentation und Anti-Repräsentation“, In: *„Quel corps? Eine Frage der Repräsentation“*, (Hrsg.) Hans Belting, Dietmar Kaper, Martin Schultz, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002, S.30

¹² Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“, In: *Illuminationen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, S.147

¹³ Sherrie Levine refotografierte Edward Westons Fotografien von seinem kleinen Sohn und stellte sie unter Verletzung der Urheberrechte, aus. Dabei machte sie darauf aufmerksam, dass sich Westons „Originale“ an den Vorbilder griechischer, nackter Torsi orientierte und diese genau genommen reproduziert.

Vergegenwärtigung und Erinnerung einer bestimmten Person, eines Heiligen, oder eines Gottes. Da sie von ihrem Ursprung her schon immer als Substitut eines einzigen, abwesenden, realen Körpers fungierte, lag die Vervielfältigung, wie sie schon sehr früh beim zweidimensionalen Bild in der Kupferradierung oder dem Holzschnitt auftrat, nicht sehr nahe. Ein gutes Beispiel hierfür sind die Effigies, naturgetreue Abbilder der Könige in Wachs im Mittelalter. (Abb.13) Sie wurden hergestellt, um nach dem Tode des Königs, den toten, verwesenden Körper als Amtskörper so lange zu ersetzen, bis der Nachfolger seine Stellung antrat.¹⁰ Somit erhielt die Plastik eine Funktion im politischen Regelsystem, welche sie erst im 17. Jahrhundert wieder verlor.¹¹ Es wäre undenkbar gewesen, eine Effigies in zweifacher oder mehrfacher Ausführung herzustellen. Sie hatte ihre Bedeutung als amtlich-rechtlicher Körper. Erst als sie ins Wachsfigurenkabinett der Madame Tussaud einging, wurde dies denkbar.¹² Auch Walter Benjamin hat in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* den besonderen Status der reproduzierbaren Büste im Übergang vom Ritual- zum Kunstobjekt hervorgehoben: „Die Ausstellbarkeit einer Porträtbüste, die dahin oder dorthin verschickt werden kann, ist grösser, als die einer Götterstatue, die ihren festen Ort im Innern des Tempels hat.“¹² Zuvor schreibt Benjamin, dass die „Einzigkeit“ eines Kunstwerks mit ihrem Eingebettetseins in die Tradition identisch ist und ihre Einzigkeit Grund für das, was man Aura nennt, ist. Der Verlust der Einzigkeit, also die Reproduktion löscht auch die Aura des Kunstwerks. Auf Rodin bezogen kann man also sagen, dass er neben seiner Revolte gegen das klassizistische und historistische Denkmal die auratische Ausstrahlung der Skulptur unbewusst unterließ. Indem er sich vom Unikat entfernte und die Technik des Giessens, dem industriellen Zeitalter gemäss, ausschöpfte, wurde die Plastik zum technischen Reproduktionskunstwerk.

Wie Krauss anfügt, gibt es einen entscheidenden Bruch, welcher sich im Übergang von der klassischen Moderne zur Postmoderne abzeichnet: vom Kunstwerk als authentische künstlerische Sprache wird nun Abschied genommen. Was sich beim stets präsenten Kult um den Vintageprint in der Fotografie noch zeigt, nämlich ein Zusammenfallen vom ästhetischen Ereignis und vom Künstler gefertigten Abzug, konserviert immer noch die für die Moderne wichtige Eigenschaft des Stils einer Epoche. Die Methode der Reproduktion bricht an sich noch nicht mit dem Anspruch an Originalität, was beim Beispiel Rodins augenscheinlich ist. Der Anspruch wird erst im Zitat oder der Kopie, wie Krauss mit dem Beispiel von Sherrie Levines' Appropriationsmethode darlegt, überwunden.¹³



14

2.2.1 Die Idee der Serie

Auf Grund der oben genannten Recherchen zeichnet sich ab, dass die Büste in einem widersprüchlichen Verhältnis zum Thema der Reproduktion steht. Wie eben genannt wurde, erhält sie auf der einen Seite als Machtemblem einen distributiven Charakter, als Medium der Referenzialität, des Personenkults und der Erinnerung wird sie jedoch als originales Kunstwerk wahrgenommen. Im Hinblick auf mein künstlerisches Projektresultierte die Frage, ob man den Originalitätsanspruch der Büste nicht falsifizieren könnte, indem man die selbe Person in Serie gegossen, nebeneinander ausstellen würde. (Abb. 14) Damit würde jedoch nicht nur das tradierte Kunstwerk im Multiple entmystifiziert, sondern auch die repräsentative Wirkung unterlaufen. Mir gefiel im ersten Moment die Idee, dass sich in den nebeneinanderstehenden Klonen jeglicher Personenkult, jegliche Geste des Heroischen der Büste auflösen würde. Im zweiten Moment jedoch führte das Thema des Klonens in die Richtung eines komplexen Diskurses über die Entpersonalisierung, die Auslöschung des Individuums und den zweifelhaften Umgang mit genetischen Daten, worin mir die Veranschaulichung durch die Darstellung des Rektors eher skurril, als kohärent erschien.

In der Gegenwartskunst erscheint die Vervielfachung der Büste oder des Figurativen bemerkenswerterweise auch nie im Zusammenhang mit repräsentativen Porträts. In Dieter Roths Arbeit *Selbstturm* ist dessen Selbstporträt in zahlreichen, aufeinandergeschichteten Schokoladebüsten zu sehen. Roth unterwandert damit sarkastisch die Überhöhung und Geniekult des Künstlersubjekts. (Abb. 15) Auch Katharina Fritsch zeigt serielle

14
Pascal Häusermann
Der Rektor (Multiple)
Fotomontage



15

15
Dieter Roth
Selbsturm (Schimmelmuseum),
 Schokolade, Gestell
 740 x 77,5 x 77,5 cm
 Hamburg
 1994



16

16
Katharina Fritsch
Tischgesellschaft
 Polyester, Holz und Baumwolle
 140 x 1600 x 175 cm
 1988

Körper in ihren skulpturalen Installationen. Ob es Tiere oder Menschen sind, Fritsch wählt immer stark vereinfachte, fast comicartige Figuren, um sie in grossen Serien zum Ornament anzuordnen. Gerade der poppige Approach, welcher hier mitschwingt, spielt auf eine Warenästhetik an, welche das Thema der Massenreproduktion impliziert (Abb. 16). Die genannten künstlerischen Positionen reflektierend, sah ich Differenzen zu meinem Vorhaben. Meiner Meinung nach würde eine Wiederaufnahme der Form der Büste auf keinen Fall mit dem Thema der modernen Produktionstechniken Sinn machen. Dieses wurde in anderen Medien durch die Kunstgeschichte des ganzen 20. Jahrhunderts hindurch zur Diskussion gebracht. Je länger je mehr kristallisierte sich auch heraus, dass das Formale dieses traditionellen Genres nicht zugunsten eines poppigen Remakes aufgeben werden sollte. Zudem wollte ich, durch den Entschluss, das Porträt selbst anzufertigen, dass die manuelle, bildhauerische Arbeitsweise im Endprodukt erkennbar blieb. So verwarf ich die Idee der Serie und konzentrierte mich auf den Aspekt des historischen Zitats, wie ich sie in der postmodernen Architektur und in der künstlerischen Position von Jeff Koons fand.

2.3 Exkurs: Das historische Dekor in der postmodernen Kunst und Architektur

In der Arbeit von Jeff Koons sind Büsten in verschiedenen Formen zu finden. Ausgehend von diesen Arbeiten, ist ergiebig auf Jeff Koons` künstlerische Haltung, seinen Umgang mit der Kunstgeschichte und seine von ihm geäußerte Nähe zu Stilelementen des Barock einzugehen. In der Serie „Statuary“, welche Mitte der 80er Jahre entstanden ist, befindet sich eine Büste von Louis XIV. (Abb. 17) Koons hat sie in Edelstahl gossen lassen und sie, wie er es ab dieser Serie immer wieder gepflegt hat zu tun, in Zusammenarbeit mit Produktionsstätten des europäischen Kunsthandwerks entwickelt. Nach Aussagen von Koons ist die Nähe zum Dekor eine wichtige Intention. Das zeigt sich nicht nur in der Wahl des für das Genre unüblichen Materials des Edelstahls, sondern auch in der Wahl der Sujets anderer Arbeiten aus dieser Serie. Mitunter finden darin der amerikanische Schauspieler und Komiker Bob Hope und Objekte aus der Kinderstube, wie Trolle oder einen Ballon in Form eines Hasen ihre statuarische Form. Wie Koons immer wieder bekräftigt, geht es ihm darum, die Macht der Oberflächen auszunutzen, so wie es die barocke Kirche getan hat.¹⁴ Der Glanz und die Perfektion sollen dem Betrachter Vertrauen schenken, ihm einen Sinn für Luxus und ökonomische Sicherheit bieten, um sich dann einem spirituellen Erlebnis hingeben zu können. Koons tut dies mit Insignien der Konsumkultur und versucht über die Verführung und die Erweckung von sinnlichen Sehnsüchten einen, wie er sagt, metaphysischen Prozeß zwischen Kunstwerk und Betrachter auszulösen. In seinem Bestreben sakrale, mystische Erlebnisse zu kreieren, greift Koons immer wieder ins Archiv der vergangenen aber auch zeitgenössischen Kunstgeschichte; immer mit der Intention, den Betrachter durch die Zusammenführung historischer und zeitgenössischer Symbolik mit der Kunstgeschichte zu verbinden. So verschachtelt er in mit seinen neuen grossformatigen, in Collagestruktur angelegten Ölbilder „Easyfun-Ethereal“ Bilder aus der Esswaren-Werbung mit der ausgeschnittenen Lingerie von Pamela Anderson, durchsetzt von Natur und Landschaftsbilder. In einem Interview mit der Kuratorin Alison Gingeras betont Koons immer wieder, daß er die Ikonografie der Historie mit der Popkultur zusammenzubringen versucht und verweist auf eine Analogie von Pamela Anderson mit einer Venusfigur.¹⁵ Zurück zur Serie „Statuary“. Der Begriff des Dekors ist eng mit Koons` Vorstellung verbunden, mit dem Betrachter in Kommunikation treten zu können. Zur Büste des Sonnenkönigs sagt er in einem Interview: „Ich wollte damit zeigen, dass Kunst in den Händen eines Monarchen, für den Louis XIV ein Symbol ist, das Ego dieses Monarchen widerspiegeln und zur bloßer Dekoration verkommen würde. In den Händen der Massen, für die Bob Hope ein Symbol ist, würde Kunst das Ego dieser Massen widerspiegeln und auch nur noch Dekoration sein. Legt man Kunst



17

17
Jeff Koons
Louis XIV
Rostfreier Stahl, Inox
116,8 x 68,6 x 38,1 cm
Edition von 3
1983

¹⁴ Alle Aussagen sind dem Interview von Antony Haden-Guest mit Jeff Koons entnommen, In: *Jeff Koons*, Edited by Angelika Muthesius, Benedikt Taschen, Köln, 1992, S.12 ff

¹⁵ <http://www.radiopapese.org/w2d3/v3/view/radiopapese/notizie--1303/index.html?area=7>

¹⁶ Interview mit Antony Hadenguest, In: *Jeff Koons*, Edited by Angelika Muthesius, Benedikt Taschen, Köln, 1992, S.21

in die Hände von Jeff Koons, dann würde sie dessen Ego reflektieren und ebenfalls dekorativ sein.“¹⁶ Mit dieser Aussage bestätigt Koons seine Ansicht, dass Kunst in jeder Form, ob es den König repräsentiert, die Massenmedien spiegelt oder direkt die Weltsicht des Künstlers transportiert, das Dekorative braucht, um mit dem Betrachter zu kommunizieren. Die Materialität spielt dabei natürlich eine grosse Rolle. Koons wählt den Edelstahl, weil es seiner Meinung nach, durch die Brillanz der Politur, die Erinnerung an Mutters Kochtöpfe, Sicherheit und Vertrauen vermitteln soll. Er vergleicht den Edelstahl mit dem Blattgold der Barockkirchen. Über sein oft publiziertes Objekt *Rabbit* aus der gleichen Serie sagt er, es hätte „etwas von einem Trabanten, denn wie der Mond reflektiert es nur das Licht. Es empfindet selbst nichts, drückt aber doch Gefühle aus.“¹⁶

¹⁶ Muthesius, 1992, S.21

In Koons' Bedürfnis über den barocken Glanz mit jedermann/jederfrau zu kommunizieren, liegt ein Stück weit die Sehnsucht einen verlorenen, unmittelbaren, gefühlsbetonten Bezug zum Kunstwerk wiederherstellen zu können, welcher mit dem über die Jahrhunderte entstandenen, sich akkumulierenden Bildwissen, verlorengegangen ist. Der vielbeschriebene Tod der Geschichtlichkeit in der postmodernen Epoche ist auch das Problem einer Epoche des Bereits-Gesagten, eines kulturellen Endzeitalters. Dies thematisiert auch Charles Jencks im Zusammenhang mit dem Protest der postmodernen Architekten gegenüber dem Projekt der modernistischen Architektur, welches in deren Augen durch das Ignorieren der gesellschaftlichen Entwicklungen zugunsten eines utopischen, monadischen Kreationswillens, versagt hat.¹⁷ Anhand der Gebäude von James Stirling versucht Jencks das Prinzip des doppelten Codes für die postmoderne Architektur zu behaupten. Der doppelte Code bezeichnet den Rückgriff auf historische Formen, welche mit modernen Techniken und modernen Gebrauchsbedingungen kombiniert werden. Im Verweis auf die historischen Formen liegt auch das Bedürfnis, das Gebäude in antiker Schönheit zu zeigen, nicht ohne offen zu legen, dass es ein Imitat, ein Dekor des Vorbildes ist. Umberto Eco beschreibt diesen Nimbus für die Literatur, indem er die Situation eines Liebespaares schildert, welche beide über eine hohe Bildung verfügen und ob der in der Literatur vielgesagten Liebeserklärung „Ich liebe dich“ nur noch im Verweis auf eine Literaturstelle, nur noch im Zitat sich ihre Liebe bekunden können. Auf diese Weise behauptet die Aussage nicht ursprünglich zu sein, will aber im Verweis auf das Original dasselbe ausdrücken.¹⁸ In der postmodernen Architektur wird die originale Wirkung der entliehenen Architektur im Zitat nur angesprochen und behauptet nicht deren Echtheit zu ersetzen. James Stirling und Michael Wilford (Abb. 18) versuchen im Erweiterungsbau der Staatsgalerie in Stuttgart die Formen der alten Palazzi, des Pantheons und von ägyptischen Gesimsen mit der neuen Technik des Stahl- und Betonbaus zu vereinen. An einigen Stellen täuschen die Steinplatten einen Massivbau vor, an anderen wird das Stahlgerüst offengelegt. So ruht das Gebäude auf einer hohen Plinthe oder Akropolis, um in der Basis die Tiefgarage zu platzieren,

¹⁷ Charles Jencks, *Was ist Postmoderne?*, Verlag für Architektur Artemis, Zürich /München, 1990, S.19

¹⁸ Harcourt Brace Jovanovich, *Umberto Eco, Postscript to the Name of the Rose*, New York, 1984, S.67, zitiert in: Jencks, 1990, S.16

2. Arbeitsprozess



18

welche an teils Orten durch ruinenartig herausgebrochene Steinquader sichtbar gemacht wird. Der Statuenhof ist in einer Art Pantheon gestaltet und wird aber mit modernen Elementen, wie einer der gekrümmten Wand entlang verlaufenden Galerie kombiniert.

Versuche ich nach den vorliegenden Betrachtungen Schlüsse für mein Konzept zu ziehen, sehe ich Verwandtes und Diverses zwischen der Büstenarbeit und der postmodernen Strategie. Die Verwandtschaft liegt darin, dass sowohl in den genannten Kunst- wie auch Architekturbeispielen die Wahl historischer Formen der Intention entspringt, auf Allgemein-Bekanntes oder vielleicht sogar auf ein kollektives Gedächtnis zurückzugreifen. Der Betrachter soll somit nicht mit einer neuartigen, fremden, sondern mit einer ihm bereits vertrauten Ästhetik in Berührung geraten. Auch die Büste erschliesst sich formal und in ihrer traditionellen Funktion schnell. Solange sie als Zitat in den Kunstkontext gesetzt wird, kann sie, laut dem doppelten Code, ihre einstige Wirkung überbringen. Was geschieht nun aber, wenn sie nicht bloss zitiert wird, sondern in ihrem ganzen Umfang, den bildhauerisch-formalen Fragen und der Qualität der Ähnlichkeit aufgearbeitet wird? Was ist, wenn sie nicht in Kombination mit neuen technologischen Implikationen auftritt und das historische in einen neuen Rahmen setzt? Im folgenden Kapitel beschreibe ich die Reflektionen, welche ich in der Entwicklung der Modellskizzen gemacht habe und werde die Frage, die sich bezüglich der postmodernen Codes stellt, zu beantworten versuchen.

18

**James Stirling, Michael Wilford
und Teilhaber**

Neue Staatsgalerie, Stuttgart,
1977 - 1984, Statuenhof



19

19
Der Rektor
Modellskizze im Entstehen

20:
Hans-Peter Schwarz, Bild aus der
Sonntagszeitung vom



20

2.4 Stilfragen am Modell

Zunächst möchte ich kurz erläutern, auf welche Weise ich mich dem Rektor bildnerisch nähern wollte. Von Anfang an habe ich mich entschieden, Hans-Peter Schwarz nicht zu kontaktieren und ihn zu fragen, ob er mir Modell stehen würde. Verschiedene Gründe brachten mich zu dieser Entscheidung. Der eine war die Tatsache, dass ich mich in der Formung nicht auf den persönlichen Ausdruck, das Charakterspezifische, sondern frei von feinstofflichen Noten, auf das Äußere, die Physiognomie konzentrieren wollte. Ein weiterer Grund war, dass ich in keiner Weise in

2. Arbeitsprozess

eine Auftragsituation kommen wollte und mich den Anmerkungen des Porträtierten aussetzen musste. So trug ich aus der Homepage der Zürcher Hochschule der Künste, der Schulinternen Zeitung und vor allem aus Zeitungsinterviews, welche Hans-Peter Schwarz gegeben hatte, die fotografische Quellen zusammen (Abb. 20).

Der erste Versuch eines kleinen Modells wurde unabsichtlich, d.h. ohne dass ich meine kunstgeschichtlichen Recherchen schon gemacht hatte, zur Büste in der Tradition der Renaissancebüsten. Sie war unter dem Brustbereich horizontal geschnitten (Abb.21). Grundsätzlich ging es darum, auszutesten, wie ich einen Effekt der Ähnlichkeit modellieren kann, wie genau ich mich an die Physiognomie heranzuarbeiten soll. Schon bei dieser Skizze stellte sich heraus, dass die historische Form in Kombination mit zeitgenössischer Kleidung eine komische bis komödiantische Wirkung hat. Es drängte sich die Frage auf, ob ich das Risiko eingehen wollte, dass die lebensgrossen Büste am Schluss zum ulkigen Maskottchen verkommen könnte. Auf das Problem der Aktualisierung statuarischer Formen bin ich schon in den Recherchen gestossen: In ähnlicher Weise wurde im 19. Jahrhundert die Kostümkritik anhand der Wilhelminischen Denkmäler laut. Die ausdifferenzierte Darstellung der Uniformen, Köpfe, Westen, Stiefel trieb das Denkmal in die hohle Theatralik eines Kostümballs, was in der bloßen Trivialität ende, so die Kritiker.¹⁹

Ohne das Problem der Theatralik schon reflektiert zu haben, schuf ich eine weitere Skizze, welche diese Tendenz noch verstärkte. Es war der Versuch, eine Porträtbüste zu modellieren, wie man sie vor allem aus der späten Renaissance und dem Barock kennt (Abb. 22). Die nach unten in einen schmalen Sockel verlaufenden Büsten galten schon ab der Spätrenaissance als Zeichen politischer und wirtschaftlicher Macht. Sie fanden ihre Anwendung in den Darstellungen bei den Kaiserbildnissen, der florentinischen Medici, den venezianischen Patrizier, bis zu den Porträtbüsten, welche Gianlorenzo Bernini von den Päpsten, Kardinälen und dem Sonnenkönig (Louis XIV) angefertigt hatte. Weniger sakral und deutlich der weltlichen Macht zugeordnet, war diese Form das Experiment wert, den Rektor abzubilden. Dies umso mehr, als dass sie uns fast vertrauter ist, als die der ersten Modellskizze. Indem die Büste eben keinen horizontalen Abschluss hat, sondern einen schwebenden, freistehenden, kommt der Gestaltung der Kleidung einen besonderen Stellenwert zu. Oft wurde dies benutzt, um die Faltung des Gewandes als kunstvolle Umrahmung des Kopfes anzuordnen (siehe Abb. 23). Ihre Form war auch nicht zuletzt dadurch bestimmt, dass sie in die Architektur von Gedenkportale (Memoria) eingesetzt werden konnte und die Büste damit auch eine emblematische Funktion erhielt. Gerade in dieser Emblematisierung liegt ein Symbolwert der politischen, institutionellen Repräsentation, welche heute in keiner Weise mehr zur Anwendung kommt. Im demokratischen Repräsentationssystem werden Symbole und Embleme vermieden. Die Macht wird durch die mediale Übertragung der Massenmedien konstituiert.²⁰ Es erstaunt darum nicht, dass sich in der *Modellskizze 2* die



23

23

Gianlorenzo Bernini
Memoria des Pedro de Foix Montoya,
Rom, S. Maria di Monserrato
1622

21

Pascal Häusermann
Der Rektor, Modellskizze 1
ungebrannter Ton
16 x 18,5 x 11 cm
2008

22

Pascal Häusermann
Der Rektor, Modellskizze 2
ungerannter Ton
23 x 18 x 11 cm
2008

¹⁹ Hans-Ernst Mittag, *Über Denkmalkritik*, Prestel-Verlag, 1972,

²⁰ Paula Diehl, „Körper, Soap Operas und Politik. Die Körperinszenierungen von Collor de Mello und Silvio Berlusconi“, In: *Macht, Performativität, Performance und Polittheater seit 1990*, (Hrsg.) Brigit Haas, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2005, S. 41 ff







24



25



26

24, 25, 26
Der Rektor, Modellskizze 3
 in Arbeit

27
Der Rektor, Modellskizze 3
 ungebrannter Ton
 18.7 x 11.8 x 15.5 cm
 2008

Diskrepanz zwischen der historischen Symbolik und der zeitgenössischen Repräsentationsfigur offen zeigt. Die Skulptur wirkt verkleidet und karikiert, ohne dass die Mimik übertrieben würde. Wenn bei der ersten Skizze die Büste als Darstellung eines historisch ungebundenen Teilkörpers betrachtet werden kann, so assoziiert man bei der zweiten sofort ein geschichtliches Umfeld.

Da mir aber wichtig war, die Gattung der Büste mit ihrer Erinnerungsfunktion geltend zu machen, störte mich diese offensichtliche Komik. Mir war es wichtig, dass Ironie den affirmativen Pathos nicht zunichte machte, sondern nur als Nuance mitschwingt. Ich musste daher eine Form finden, welche nicht allzu weit entfernt war von heutigen Machtdarstellungen.

So wollte ich mich beim dritten Versuch auf den Kopf und das Gesicht beschränken, um das darstellerische Problem der Kleidung auszuklammern. Den hochgehaltenen Kopf und der zuversichtliche, souveräne, in die Ferne gerichtete Blick übernahm ich aus dem Zeitungsbild und arbeitete daran, die Physiognomie, wie auch die Mimik möglichst prägnant zu erfassen. Da der Brustbereich wegfiel und ich etwa in den gleichen Dimensionen der anderen Modellen blieb, wurde der Kopf größer und erhielt in Relation zu den vorherigen Entwürfen eine monumentale Wirkung. Weil das Gesicht grösser war, konnte ich mich mehr auf die Details konzentrieren: genaue Augenform mit den Lidern und Falten, Gestaltung der Haare, Bart und Augenbrauen. Der Ansporn war, die physiognomische Ähnlichkeit anhand des Fotos zu erreichen und danach die Einzelheiten stilistisch auszuarbeiten.

2. Arbeitsprozess



2.5 Arbeit an der Büste

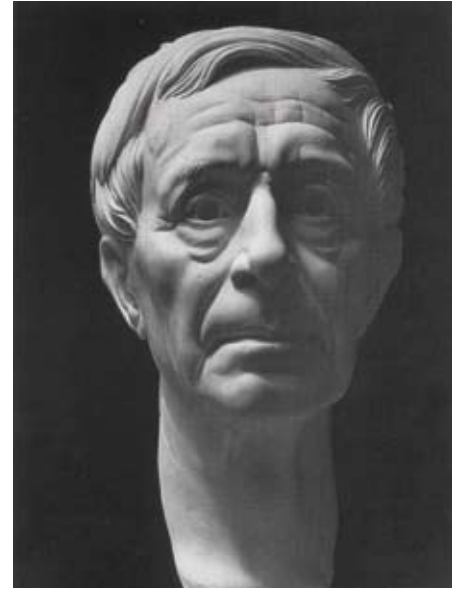
Die *Modellskizze 3* wurde zum Entwurf für die Ausführung in Endgröße. In ihr kristallisierte sich heraus, dass sich die Arbeit u.a. durch die Absenz des Modells und dadurch der Erarbeitung in einer quasi pseudo-posthumen Situation in Richtung eines Denkmals entwickelte. Um eine gewisse Monumentalität zu erhalten, wählte ich Überlebensgröße. Die Pose aus dem Zeitungsfoto wollte ich affirmieren und die Selbstinszenierung von Hans-Peter Schwarz direkt ins plastische Bildnis übernehmen. Dementsprechend versuchte ich dann beim Büsten - Original von einer möglichst dichten Oberfläche auszugehen und keine Brüche, keine Asymmetrien hineinzubringen. Die Details, so entschied ich mich während der Arbeit, wollte ich stilisieren, der Haarverlauf auf dem Kopf, des Bartes und der buschigen Augenbrauen ornamental durchgestalten. Für die Augen höhlte ich die Iris aus und ließ jegliche Andeutungen der Pupillen weg. Obschon ich die Gesichtsform, der Umfang des Kinns, der Wangen und des Halses dem Alter entsprechend formte, ließ ich Stirn- und sonstige Falten bis auf diese an der Seite der Augenlider und um den Mund herum weg. Dadurch wurde die Büste alterslos, weder jung, noch alt. Um jede sichtbare Handbearbeitung der Oberfläche zu eliminieren, schliff ich später die Gipsformen aus, mit denen ich den Kopf abgegossen hatte; eine Technik, welche auch der von Hitler beschäftigte Bildhauer Arno Breker verwendete.

So gelangte ich zu einer Ästhetik, die vielleicht zwischen dem sozialistischen Realismus (siehe Abb. 7) und dem früheren Neoklassizismus anzusiedeln ist. Für letzteren ist der deutsche Denkmalsbau „Walhalla“ im oberpfälzischen Donaustauf ein gutes Beispiel. Der zwischen 1830 und 1840 nach antikem Vorbild gebaute Ahnentempel enthält bis 190 Büsten und Gedenktafeln bedeutender Personen aus der deutschen Geistesgeschichte und Politik des 19. Jahrhunderts. Er erhielt seinen Namen nach dem himmlischen Ruheort der gefallenen Krieger aus der germanischen Mystik. An diesem Beispiel zeigt sich eine zweifelhafte Verbindung: deutsche Denker, Musiker und Kaiser erhielten ihre Memoriale in einer antiken Form. Ein deutsch-nationales Selbstbewusstsein wurde schon 80 Jahre vor dem Dritten Reich mit griechisch-römischen Symbolträgern lanciert. Schon anhand des genannten Kostümstreits, der dem bürgerlichen Darstellungsmodus (z.B. Bürgergewand statt Toga) folgte, ist zu sehen, dass die Wiederbelebung der antiken Formen in diesem Zusammenhang sehr problematisch war. Antike Statuen herbeizuziehen, um diesen bürgerlichen Nationalstaaten ein Gesicht zu geben, lief auf eine Unterhöhlung der ästhetischen Paradigmen hinaus. Bismark in der Toga funktionierte ebensowenig, wie die Statue mit der damaligen Uniform. So wie es der bürgerliche Realismus im 19. Jahrhundert versucht hatte, machten es im 20. Jahrhundert der sozialistische und nationalsozialistische Realismus. Der akademisch gewordene, klassische Stil wurde maniert, um in den Dienst der neuen Ideologien oder als Referenz auf eine mythologische

2. Arbeitsprozess



28



29

Herkunft gestellt zu werden. Unter den Nazis erarbeitete der Bildhauer Arno Breker zahlreiche, monumentale Figuren, welche widerspruchlos den kraftstrotzenden, arischen Helden zeigten. Seine perfekt ausgeschliffenen, penibel bis ins Detail durchgeformten Statuen, Reliefs und Büsten wurden von den Kritikern als leer, als „handfeste Realität, ohne etwas dahinter“²¹ bezeichnet. Auf diese Weise fügte sich Brekers Werk bestens in die Ästhetik des Dritten Reiches ein: eine Kunst, die nicht durch die Interpretation des Betrachters vervollständigt wird, sondern sich in direkter Verständlichkeit ausdrückt.²² So ging es in Brekers Kunst nur darum, den ideologischen Anspruch zu erfüllen, dem starken, sportlichen Idealmenschen eine Form zu geben. Diese idealisierten Menschenbilder bedurften einer Stilisierung, die keine Ambivalenzen, keine Schattierungen zuließ und in der Totalität der Oberfläche lebten (Abb. 28 und 29).

Da ich mich entschieden hatte, keine individuell-psychologischen Aspekte in die Büste von Herrn Schwarz zu bringen, versuchte ich mich an jene idealisierende, stilisierte Form heranzuarbeiten. Ich wollte ein gänzlich repräsentatives Porträt machen. Da die Büste sich jetzt in Richtung stilisierter Realismus entwickelte, wurde ihr auch keine Komik mehr zuteil. Dies vor allem, weil sie uns aus der näheren Geschichte noch sehr vertraut ist: Erst 20 Jahre ist es her, als wir nach dem Zerfall der Sowjetunion mitverfolgen konnten, wie die sozialistischen Denkmäler gestürzt wurden. Im Gegensatz zu den barocken Königreichen stehen uns die Diktaturen des 20. Jahrhunderts zeitlich näher. Als quasi letzter Stilbegriff für eine Kunst, welche über ihre

28
Arno Breker
Herold
1939

29
Arno Breker,
Ernst Jünger
1981-82

²¹ Magdalena Bushart, Ulrike Müller-Hofstede, „Aktplastik“, In: *Skulptur und Macht, figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre*, (Hrsg.) Rolf Szymanski und Akademie der Künste Berlin, Frölich & Kaufmann, Berlin, 1984, S.14

²² Bushart/Müller-Hofstede, 1984, S.14



30



31



32

30
1. Stufe
Mimetische Annäherung

31
2. Stufe
Der Blick

32
3. Stufe
Glättung der Oberfläche

Symbolsysteme die Ideen des Staates und die nationale Identität vermittelte, nimmt der sozialistische Realismus einen Platz in der Galerie der gescheiterten Utopien und der Idee des Staates als Gesamtkunstwerk ein. Mit dem an den sozialistischen Realismus angelehnten Stil konterkariere ich die Präsentation des Rektors. Über seine Person und seine Tätigkeit äußere ich mich in dieser Arbeit nicht. Das Pathos und die Würdeformel entnehme ich der Selbstinszenierung auf dem Foto und seiner repräsentativen Funktion innerhalb der Neugründung und Umstrukturierung zur Zürcher Hochschule der Künste (siehe Abb. 20).

So komme ich zurück auf die Frage, inwiefern mein Projekt sich vom postmodernen Zitat absetzt (siehe Kapitel 2.3). Die Arbeit an den Modellskizzen und die Umsetzung an der grossen Büste wurden zu einer Auseinandersetzung mit Fragestellungen der Mimik, des Ausdrucks und der Stilistik in der Bildhauerei der Porträtbüste. Parallelen zur praktischen Arbeit war sowohl der historische, formale, wie auch der kunsttheoretische Kontext von stetiger Bedeutung. Nimmt man z.B. Jeff Koons' *Louis XIV*, so ist erkennbar, dass es nicht um eine bestimmte Wirkung der Büste geht, welche mithilfe der Modellierung und Gestaltung erzeugt wird, sondern nur darum, dass sie als eine traditionelle Büste erkannt und wie ein Versatzteil aus unserer Geschichte im modernen Kleid oder Dekor des Edlestahls präsentiert wird. Die postmoderne Strategie bei Koons kombiniert also das historische, typisierte Zitat mit einer neuen Ästhetik und kreiert aus dem Stilkonglomerat einen Stil des „Nicht-Stils“. Damit entzieht sie der Büste ihren Facettenreichtum, der im Spannungsverhält-

2. Arbeitsprozess



33



34

33, 34
letzte Stufe
Details



35

35
Abguss
erste Gipsschicht



36

36
Abguss
vorne Gipsschale
hinten Haarornament

37
Ausschalen

nis zwischen Idealität und Individualität, Präsenz und Absenz, Verlebendigung und Versteinerung, angelegt ist. Während der Arbeitsprozess bei Koons in der Zusammenarbeit mit den Kunsthandwerker und deren Spektrum der formalen Sprachen geschieht, setzte ich mich direkt mit der Materialität und der bildnerischen Umsetzung auseinander. Die Thematik der „Büste“ und der bildhauerische Prozess fielen zusammen.

So ist *Der Rektor* auch nicht nur ein Stilzitat, sondern auch ein Zitat eines Arbeitsprozesses, wie man ihn bei der klassischen Bildhauerei antrifft. Auf diese Weise kommt es zu einer Nachstellung einer traditionellen Methodik, welche im ersten Moment ein historisches Kunstwerk hervorbringt und erst im zweiten in der Reflektion der stilistischen Details Anknüpfungspunkte zur gegenwärtigen Interpretation sucht. Das Projekt ist also auch Experiment, die tradierte Form der Bildhauerei in einen gegenwärtigen Kontext zu setzen. Um es nochmals festzuhalten: beim postmodernen Zitat gehen die ursprünglichen Bedeutungen verloren, während bei meinem Versuch eines „Reenactments“ der Büstenproduktion alle die dazugehörigen Fragestellungen durchdekliniert werden.

2. Arbeitsprozess



37

38
Pascal Häusermann
Der Rektor
Gips,
47 x 38 x 33 cm
2008



3. *Der Rektor* im Diskurs um zeitgenössische Skulptur



39

40

39
Managers
Figurengruppe Holz
180 x 45 x 50 cm
2000

40
CEO's
60 Zeichnungen
Acrylstift auf Papier
A3

In diesem Kapitel möchte ich *Der Rektor* innerhalb meiner künstlerischen Praxis einordnen und im Vergleich mit vergangenen Projekten Verbindungslinien und Kontraste herausarbeiten. Des Weiteren kehre ich in diesem Kapitel zu Fragen zurück, welche sich mir im Vorfeld der Arbeit gestellt haben: Wie positioniert sich eine zeitgenössische Skulptur, die wieder sehr deutlich an ihren dinglichen Charakter appelliert? Wie geht sie mit ihrer Geschichte, ihrem quasi letzten Auftritt in der Kunstgeschichte, der abstrakten, autonomen Skulptur der Moderne in den 50er Jahren um? Anhand der Thematisierung zeitgenössischer, bildhauerischer Positionen, möchte ich diesen Fragen nachgehen und mein Projekt in die Betrachtung einweben.

3.1 Kontext Werk

Um das Jahr 2000 herum war eine Zeit, in dem der Neue Markt und die IT-Branche boomte. Die neuen Medien schienen das ganze Wirtschaftsfeld zu ändern, das Spektrum der Telekommunikation wuchs in die Breite und selbst Personen, welche nichts vom Finanzmarkt verstanden, begannen übers Internet zu investieren. Der wirtschaftliche Boom machte in den Massenmedien von sich reden. Gerade im Zuge der großen Fusionen, welche zwischen den internationalen Telekommunikationsfirmen stattfanden, begann, so schien es mir, die wirtschaftliche Elite sich medial neu zu inszenieren. Das Interesse an den Personen, welche die erfolgreichen, zu multinationalen Konzernen anwachsenden

Unternehmen führten, wuchs und damit auch der Kult um deren Person. Vor dieser Folie startete ich meine ersten Kunstprojekte. Ich suchte eine Möglichkeit, wie ich die Bildhauerei neu aufgreifen könnte. So kam ich dazu, mir zeichnender und bildhauernder Weise die Repräsentationsbilder aus den Medien anzueignen, und es entstanden die 60-teilige Serie *CEO's* (Abb. 40) und die dreiteilige Figurengruppe aus Holz: *Managers* (Abb. 39). Mit diesen ersten Werken war bereits die Richtung für mein weiteres, künstlerisches Forschungsfeld vorgegeben: repräsentative Darstellungsformen zu reflektieren, welche im engen Zusammenhang mit dem beständigen Medium der Skulptur stehen.

Ich griff zwei Jahre später wieder auf das Material des Steins zurück, den ich seit meiner Ausbildung als Steinbildhauer nicht mehr zur Hand genommen hatte. In einem Atelieraufenthalt in Genua nahm die Serie *Epitaph* ihren Anfang: zehn verschiedene Steintafeln, auf welchen ich Kritzeleien von Graffitis aus der Stadt Genua in römischen Antiqualettern eingravierte. (Abb. 41)

Wieder zurück in Zürich, fand das Projekt mit einigen Modulationen seine Fortsetzung. Ich suchte Werbetexte aus verschiedenen Hochglanz-Magazinen, in denen für teure Autos, Uhren, Ferien in Luxusressorts und Eigentumslofts in den exklusiven Stadtteilen internationaler Metropolen geworben wurde. Waren die Formate der Steintafeln aus Genua noch eher klein, bewegten sie sich darauf in Richtung stattlicher Gedenkplatten aus Sandstein, anhand derer man in Zürich z.B. der Wohnorte von Lenin und Tucholsky gedenkt.

Was sich während dieser Arbeit immer mehr verschärfte, war die Spiegelung des Mediums durch seine Inhalte. Bei *Managers* wurde die affirmative Geste des Standbildes schon im Material gebrochen. Holz gilt an sich als unedles und vergängliches Material im Vergleich zu Stein, Bronze usw. Noch eher unerfahren, orientierte ich mich an der Formsprache der deutschen Bildhauers Stefan Balkenhol. Als Resultat wurden die Figuren auch recht grob bis zu folkloristisch. Mit den Schrifttafeln in Stein gelangte jedoch ein beständiges Material in den Fokus meiner Arbeit. Die Ironie, die im Material sichtbare Kritik, wandelte sich in eine Strategie, die man subversive Affirmation, überzeichnendes Zustimmung, nennen könnte.

Ich nahm die Tradition der Skulptur wieder auf, indem ich sie mit modernen Inhalten füllte, die in einem zwiespältigen Verhältnis zur materialen Syntaktik, der Verewigung stehen. Zwiespältig ist es, weil wir z.B. beim Satz *We are designed to be different* nicht wissen, was dahinter steckt (Abb. 42). Wir versuchen den Satz zu entschlüsseln. Wir vermuten, dass es sich um die Idee des *Intelligent Designs* der Neokreationisten handeln könnte. Erst der Titel des Werks gibt einen Hinweis: *Chubb Insurance*, eine internationale Versicherungsgesellschaft. Wir ahnen, dass der Hintergrund keinem religiösen oder philosophischen Gedankengerüst entspringt, wir sind uns aber doch nicht sicher. Das Pathos beginnt zwischen Trivialität und Tiefsinn zu oszillieren. *Everything is always happening now, Born to be free, Die Zeit als Kunstwerk, Larger than Life, Live the Moment, Mediocrity is a Sin*, alles Sätze aus den Federn der Werbetexter, die mit zynischem Wissen eine Rhetorik der Weissagung pflegen, um ihr Produkt zu vermarkten. Diese Pose des Tiefsinns wird in Stein gemeißelt, auf die Probe gestellt. Eine Probe die zu keinem



41

41
Epitaph 3
 Schiefer, Farbe
 50/30/2 cm
 Genua
 2003



42

41
Chubb Insurance (Epitaph 11)
 Sandstein
 80/68/3 cm
 2005

Schluß kommen wird und eine konstante Spannung erzeugt. Eine Unvereinbarkeit von Sinn und Form.
 Bei *Der Rektor* geht es in ähnlicher Weise um diese Verfestigung, um die Einschreibung in die beständige Materie. Auch hier ist die Büste eine zeitfremde Form, um Personen darzustellen und weist eine irritierende Spannung zwischen Darstellendes und Darsteller, Medium und Semantik auf. Hier erprobt sich, inwiefern die Büste zur reinen Persiflage verkommt, inwiefern sie tatsächlich eine Aussagekraft entwickeln kann, inwiefern sie Haltung, Blick und Mimik der Person und darin auch deren gesellschaftliche Stellung transportieren kann. Aber es gibt auch Unterschiede zwischen *Epitaph* und *Der Rektor*: Wo findet man die Vielschichtigkeit, welche die Sätze im Wechselspiel mit den Steinplatten erhalten, bei der Büste? Wo liegen die Nuancen der Mimik und des Blicks in den gemeißelten Buchstaben? Der grösste Unterschied besteht darin, dass die Tafeln mit Sprache zu tun haben und die Büste mit Figuration, bzw. Ähnlichkeit. Während sich bei *Epitaph* sofort Fragen nach dem Sinn stellen, stellt *Der Rektor*, als klassische, figürliche Skulptur alles aus, was sie darstellt. Erst wenn wir nach der Identität des Abgebildeten fragen, und das tun wir unweigerlich, wenn wir die Büste nicht an ihrem

3. *Der Rektor* im Diskurs um zeitgenössische Skulptur

gewohnten Platz innerhalb der Architektur eingebettet auffinden, sondern im Kunstkontext, dann beginnt ein Reflektieren darüber, was diese Person mit dieser historischen Gattung zusammenbringt. Wir fühlen uns im ersten Moment sensitiv angesprochen, während wir bei *Epitaph* sofort kognitiv gefordert werden.

Was beide Projekte verbindet, ist das Rückwärtsschauen auf die traditionelle Bildhauerei und der Vorgang der Verewigung. So sehr die neuen Inhalte mit der traditionell aufgefassten Skulptur kollidieren und zu einer Situation der Inkommensurabilität führen, so sehr steckt ein Anliegen dahinter, der plastischen Präsenz einen gültigen Platz in der Gegenwarts-Kunst zuzuweisen.

Damit will ich auch an meine Ausgangsfrage anknüpfen, welche Formen der Skulptur heute die Kunstlandschaft bestimmen und inwiefern sie sich noch mit ihren medialen Bedingungen auseinandersetzen. Ich möchte zwei postmoderne Beispiele in den Diskurs einbringen, um noch einmal versuchen zu erläutern, warum die Werke in diesem Medium ihre Wirkung verlieren, obschon sie mit dem Selbstbewusstsein der Skulptur, der grossen Geste, dem Voluminösen, auftreten.

3.2 Im Kontext der Skulptur heute

Ein Schwierigkeit der zeitgenössischen Skulptur ist, dass sie nie ohne Ironie das eigene Medium behandelt. Dies zeigt sich z.B. im Werk des Schweizer Künstlers Valentin Carron. Carron appropriiert die kulturelle Ikonografie seines Heimatkantons Wallis. Er stellt Kreuze, holzgeschnitzte Bären oder steinerne Adler in Polyester mit stein- oder holzimitierender Patina nach und hinterfragt dabei deren authentizitätsstiftenden Impetus (Abb. 43). Genau diese Symbole, welche zum Labeling des Wallis, zwecks Tourismusförderung errichtet werden, mutieren in ihrem vorgehaltenen Authentizismus zum bloßen Kitsch. So die These des Kunsthistorikers Adam Jasper im Onlinetext zur Kunstmesse Frieze.²³ Auf dieselbe Weise thematisierte Carron in seiner Einzelausstellung 2007 in der Kunsthalle Zürich wiederum das Wechselspiel zwischen Kitsch und Authentizität für die Kunst der Moderne in einer Serie Skulpturen. Die Originale, auf die sich Carron formal und thematisch bezog, stehen im Skulpturenpark der Fondation Gianadda in Martigny, eines der meistbesuchten, schweizer Museen. Er persiflierte bewusst deren Formenvokabular, indem er ihren dekorativen Charakter hervorhebt und sie in ihrer „abstrakten“ Bedeutungslosigkeit an absurdum führt (Abb. 44). „In Carrons Realm, irony is the only inoculation we have left against kitsch“ schreibt Jasper.²⁴ Bezeichnend ist, dass Carron einer jener jungen, Schweizer Künstler ist, der in seinen Arbeiten eine in erster Instanz betont bildhauerisch-gegenständliche Geste pflegt, auch wenn die Werke in synthetischen Materialien, wie Styropor, Gießharz etc. hergestellt werden. Sie sind immer großformatig und häufig einem Repertoire autoritärer Formen entnommen, wie beispielsweise Kanonenrohre, Obelisken, rustikale Holzbalken usw. An diese Geste ist aber immer die immanente Ironie gebunden, welche das Werk in zweiter Instanz zum Disneyland der

²³ Adam Jasper, *Alpine aesthetics and Modernism; imitation and a boar's head*, 2007. <http://www.frieze.com/issue/article/valen->

²⁴ Jasper, 2007



43



44



45

43

Valentin Carron
Blind Bear

Styropor, Fiberglas, Kunstharz,
Acryl,
330 x 90 x 90 cm
2000

44

Valentin Carron
Hate Eternal II

Styropor, Fiberglas, Kunstharz,
Acryl
159.5 x 63.5 x 37.5 cm
2006
©V. Carron. Courtesy Galerie Eva
Presenhuber, Zürich.

45

Valentin Carron
L'hostile

Polyester,
300 x 46 x 70 cm,
1 von 8 Elementen, (Unikate)
2005

²⁵ Email-Interview des Autors mit
Rein Wolfs, 29.4.2007

Skulptur macht. So sehr „das Echte“, das „Wahre“ der Skulptur immer als künstliche Inszenierung enttarnt werden will, so sehr braucht die kritisierende Skulptur ihre vermeindlich authentischen Vorväter. Sie behält es sich trotz aller Distanz vor, mit den plastischen Qualitäten, dem Pathos, dem Volumen, der Allansicht, eine Präsenz zu schaffen, welche sich vom visuell Disparaten, dem Sich-Auflösenden und Installativen abzusetzen. Dieser Modus Operandi erscheint in vielen zeitgenössischen Beispielen, welche die Großzügigkeit der Skulptur mit Ironie aufleben lassen. Da kann z.B. auch *Ohne Titel (Lampe/Baer)* von Urs Fischer genannt werden (Abb. 47). Hier wird ein groteskes Sujet, die Kreuzung eines altersschwachen Teddybärs mit einer Tischlampe, in die monumentale Höhe von 8 Metern vergrößert, zunächst in Polyester ausgeführt und dann in dreifacher Auflage in China in Bronze gegossen. Monumentalität trifft hier auf Banalität oder Trash. In einem Email-Interview mit dem Kurator Rein Wolfs, welcher die Ausstellung von Urs Fischer im Museum Boijmans Van Beuningen im Frühjahr 2006 in Rotterdam kuratierte, zählt er die Motivationen für eine solche Monumentalskulptur auf: „Es ist der Wunsch grotesk zu werden, wahrgenommen zu werden, öffentlich zu werden, teuer verkauft werden zu können,...“²⁵ Obwohl die Groteske ihre Monumentalität persifliert, entspringt sie dem Bedürfnis, auf sich aufmerksam zu machen, beteuert Wolfs. Dies könnte auch so beschrieben werden, dass es ein Bedürfnis gibt, monumental zu arbeiten, es aber nur der Bruch durch die Groteske einem erlaubt, sich in diesen Dimensionen zu versuchen.

Bei Carron ist es dann nicht die Groteske, sondern die Ironie, welche ihm zugesteht, eine pathetische (Kreuz), oder martialische Geste (Kanonenrohr, Abb. 45) aufzugreifen. Fischer dagegen lässt sich viel weniger auf einen bestimmten Diskurs eingrenzen, weshalb er nur bedingt in die

3. *Der Rektor* im Diskurs um zeitgenössische Skulptur



46



47

Argumentationen einbezogen werden kann. Sein Werk ist geprägt von einer teils kindlichen, teils verworrenen Bildsprache, welche kaum einen kritischen Blick auf Kunstgeschichte und Gesellschaft aufweist. Auch wenn er gerne die Hyperbel als Stilmittel einsetzt, so liegt ihr eher der Geist eines Neosurrealismus zugrunde, und nicht wie bei Carron, eine globalisierungskritische Haltung im künstlerischen Umgang mit Brands und Labels. Wenn man die Grundhaltungen aber ausser Acht lässt, verbinden verschiedene Aspekte die Arbeit Fischers mit der Carrons. Auch bei Fischer ist der bildhauerische Impetus zu vernehmen, wenn man bei einem Besuch in der Kunstgiesserei St. Gallen, der Kurationsstätte von Fischers Skulpturen, vernimmt, dass der Künstler selbst zur Motorsäge greift, wenn es z.B. um die Modellformen seiner Wachskerzen-Figuren geht. Auch bei der Arbeit Fischers geraten Sujets aus Mythologie, Popkultur und privatem Kosmos in eine bühnenbildartige Inszenierung (Abb. 46). Nicht weniger, als bei Carron wird der Effekt der *Nachbildung* gepflegt; Objekte aus dem realen, gesellschaftlichen Umfeld oder auch aus dem der gewohnten Kunstwelt werden als offensichtlich synthetische Remakes ausgestellt. Während bei Carron die Künstlichkeit kritisch reflektiert wird, benutzt sie Fischer als Werkzeug, um dem Präzedenz des White Cubes mit verspieltem Leichtsinn zu antworten.

Die Antithese zur Authentizität und somit die Antithese zur Moderne, zelebriert die zeitgenössische Bildhauerei ganz in „historischer“ Tradition der Anti-Kunst-Strömung, indem sie in der Synthetik oder der Banalität der Konsumwelt gespiegelt wird. Marcel Duchamp konfrontierte die Kunstwelt Anfangs des letzten Jahrhunderts zum ersten Mal mit einem Industrieprodukt (Fountain) als Kunstwerk. Die Popart rezyklierte Jahrzehnte später Sujets aus der Konsum- und Trivialkultur und vervielfältigte die neuen Produkte in hohen Auflagen, wie z.B.

46

Urs Fischer

Ohne Titel

Beton, Eisen, Stahl, Wachs, Russ, Pigmente, Haare, Silber, Polyurethan, Acrylfarbe, 200x200x240 cm

47

Urs Fischer

Ohne Titel (Lampe / Baer)

Abguss in Bronze, lackiert und patiniert, Acrylglas, Gaslampe, Innengerüst aus Chromstahl 700 x 650 x 750 cm 2005-2006

Ed. von 2 + 1 AP

©Urs Fischer. Courtesy Galerie Eva Presenhuber, Zürich.

die Lithographien Andy Warhols. Das Ankämpfen, Infrage-Stellen und Spotten über die Aura, die Authentizität, die Echtheit und Wahrheit hat also eine lange Tradition. Es ist nicht weiter erstaunlich, dass die Kritik der Anti-Kunst, wie sie sich vor allem im Beispiel von Carrons Arbeit zeigt, über Nachstellung, Imitierung der Materialität und Persiflagen der modernistischen Skulptur der 50er und 60er Jahre geschieht. Genau da wurde die Skulptur als autonome Plastik verabschiedet und in der Minimal Art und Performance Art neu definiert. Im großen Unterschied zu den Anti-Kunst-Kommentare des letzten Jahrhunderts, greifen die Beispiele Carron und Fischer nicht auf die technische Reproduktion, sondern auf das Handwerk zurück.

Wenn ich nun versuche meinen Ansatz gegenüber dem von Carron zu charakterisieren, muß ich zunächst folgende Fragen stellen: was wird in der Kunst thematisiert und wie verhält sich die gemachte Aussage zum Medium selbst? Carron definiert in seinen Werken die symbolischen Werte, welche zu einer kulturellen Identität beitragen, als künstlich stilisierte Labels. Das Original im authentischen Material ist ein Objekt der puren Sentimentalität und muß als Fake dechiffriert werden. Die gefakte Skulptur sagt also folgerichtig die Wahrheit über das Original aus. So wird der Diskurs über „echt“ und „falsch“ im Medium selbst ausgetragen; die Kritik an der Skulptur in ihrer ironischen Spiegelung vollzogen. Man könnte diesen Umgang mit dem Medium ebenso die negative Bedingung der Skulptur nennen, wie es Rosalind Krauss für die Skulptur der Moderne getan hat: „...etwas, das nur durch das definiert werden konnte, was es nicht war.“²⁶ Die Negation der Skulptur lag darin, den Ortsbezug, welcher in der traditionellen Skulptur, dem Denkmal immanent war, zu verlassen und sich „...durch die Repräsentation ihres eigenen Materials oder des Konstruktionsprozesses“²⁷ als autonom zu erklären. Bei Carron liegt die Negation darin, dass sein Werk auf der Attrappe der Skulptur aufbaut. Aber damit begibt sich seine Skulptur weder aus der Autonomie heraus, noch will sie eine neue Symbolik schaffen, wie es Jeff Koons für seine Skulpturen behauptet. Genauso, wie sich die moderne Skulptur in der Repräsentation ihres eignen Materials in einen abgeschlossenen Kreislauf begibt - oder die kulturellen Labels sich vom gesellschaftlichen Selbstverständnis lösen und zu autonomen Zeichen werden - so erstarren Carrons Skulpturen schlussendlich in derselben Hermetik, in der die Originale, welche sie imitieren, gefangen sind. Ich behaupte sogar, dass Carrons spannender Kritik - Ansatz an Tradition, Kultur, Branding und Globalisierung auf einer rezeptionsästhetischen Ebene größtenteils versagt. Da er in der bildhauerischen Umsetzung wieder beginnt, das Objekt aus seinem Kontext zu lösen und es in den Galerien zu eigenständigen Skulpturen macht, die nicht mehr im Verhältnis zu den Vorlagen gelesen werden, entzieht er seinen Werken die eigene Basis. Das Kreuz wird nicht mehr als das religiöse Symbol wahrgenommen, wie es an allen Wegrändern im Wallis aufgestellt steht, sondern als rätselhafte Hyperbel eines Gemeingutes, welches im Ausstellungsraum zum Kunstobjekt im Sinne der Minimal Art wird .

²⁶ Rosalind Krauss, „Skulptur im erweiterten Feld“, In: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Verlag der Kunst, Amsterdam, 2000, S. 337

²⁷ Kraus, 2000, S. 337

3. *Der Rektor* im Diskurs um zeitgenössische Skulptur

Wenn bei Carron das Interesse bei der Ikonografie des Wallis liegt, er dieses Perifere im Kunstkontext neu auflädt, so geht es bei meiner Arbeit um die Ikonografie der Macht und der Repräsentation, welche vor dem Hintergrund der Finanzmetropole Zürich in Verbindung mit Skulptur gebracht wird. Während Carron sich bewußt vom „echten“ Material distanziert und er seinen Bären nicht, wie er es zunächst vorhatte, aus einem Baumstamm herausgesägt, sondern sich für ein Material aus der Pop-Art entschieden hat, ist es bei meiner Kunst gerade essentiell, dass sie in den klassischen Materialien gefertigt ist. Nur in diesen erscheinen die bewussten Sujets artfremd, wie bei *Epitaph* die Slogans, bei *Der Rektor* Hans-Peter Schwarz. Wenn man so will, könnte man dies als das reziproke Konzept von jenem Carrons bezeichnen. Es ist nicht das Material der kritischen Distanzierung, welches dem Authentischen gegenüber skeptisch ist, sondern das Material der Affizierung. Der Gegenstand wird mit der ganzen Gewichtigkeit und Emotionalität aufgeladen, und wenn man es mit Krauss bezeichnen will, bleibt die Arbeit einer *positiven Bedingung* der Skulptur treu. Diese positive Bedingung, die klaren Formen, die vorerst gute Lesbarkeit, werden aber in dem Moment zur Camouflage, indem die bildhauerische Form sich den Zeichen des Konsums und der Macht annimmt. Die Kritik liegt nicht wie bei Carron darin, die präventösen Zeichen der regionalen Identität zu entlarven, sondern kapitalistische Suggestionstrategien und Machtinszenierungen in ihre historische Repräsentation zurückzuführen und sichtbar zu machen.

4. Nachwort

Dieses Nachwort soll dazu dienen, dem nicht selbstverständlichen Einhergehen von künstlerisch-handwerklicher Praxis und theoretischer Reflexion auf den Grund zu gehen. Zudem möchte ich einen Ausblick auf die noch offenen Fragen des weiten Themenfeldes dieser Arbeit bieten.

Eine Besonderheit in dem Versuch, eine plastische Arbeit in einen theoretischen Rahmen einzubetten, liegt darin, dass im Produkt der künstlerischen Praxis kein reflexiver, theoretischer Prozess sichtbar gemacht werden kann. Es kann theoretische mit künstlerischer Forschung nicht auf diese Weise verstrickt werden, wie dies beispielsweise bei einem Videofilm möglich ist. Das Feld des Interesses kann dort z.B. in Form von Interviews und anderen Dokumentationen erkenntnisbringenden Wert haben und im Wechselspiel von Bild und Sprache ästhetische Kriterien mit theoretischen verbinden. Bei der Skulptur kann diese Methode nicht angewendet werden, weil der Bezug zur Sprache und zum Dokumentarischen im Medium selbst nicht angelegt ist.

So bemühte ich mich anfangs vergebens um eine genaue Methodik, wie die theoretische Hinterlagerung meines Projektes angegangen werden kann. Fest stand der Aspekt der repräsentativen Plastik und seine Situierung im zeitgenössischen Kontext. Um überhaupt zu einer These zu kommen, musste ich das praktische Produkt in Angriff nehmen. Bei der Arbeit an den Modellskizzen nämlich stiess ich auf ästhetische Probleme, welche ich in der Geschichte der Skulptur, oder des Denkmals wiedergefunden hatte. Am konkreten Modell konnte ich mitverfolgen, wie Kleidung zur Verkleidung, wie Pathos zur Theatralik wird, was zur Erkenntnis führte, eine Form finden zu wollen, die dem Medium gerecht wird. Mit anderen Worten: Obschon die Büste keine zeitgemässe Form des repräsentativen Porträts mehr ist, ging es mir darum, eine Darstellung zu finden, bei der der Denkmalcharakter durch die Darstellung nicht zerstört wurde. Damit war auch klar gesetzt, dass ich das Medium nicht persiflieren, sondern dies mit all seinen positiv besetzten Bedingungen einsetzen wollte, um den Referenten und damit die Eigenschaften der Selbstinszenierung, des Machtsymbols und des Personenkults infrage zu stellen. An diesem Beispiel zeigt sich, dass erst die Praxis einen Schritt in der theoretischen Verortung von Medium und Inhalt ermöglichte. In Gegenzug spiegelten die kunstgeschichtliche Recherchen über die Büste die Empirie: In den römischen Kaiserbildnissen, wie auch in den historistischen Denkmälern stellte sich die Darstellung derart in den Dienst des Repräsentanten, dass sie ihre Wirkung als Skulptur verlor.

Im Weiteren wurde mir erst in den Überlegungen über die Materialität der Büste, die Frage, ob Unikat oder Edition und ihre Platzierung, bewusst, dass es mir um eine bildhauerische Umsetzung geht, welche das Thema der industriellen, technischen Reproduktion ausklammert. Daran anschliessend, fügten sich die Reflexionen, dass sich mein Aufgreifen der traditionellen Gattung grundsätzlich von dem postmodernen Zitieren eines historischen Stils unterscheidet. *Der Rektor* basiert auf einem singulären Code. Die Büste wird nicht durch die Eingliederung in einen

zeitgenössisch - technische Zusammenhang doppelt codiert. Sie steht für sich alleine und aktualisiert sich nur durch den Repräsentanten, der nicht sichtbar ist.

Die Entfernung zur postmodernen Kunst, so wurde mir auch bewusst, liegt nicht zuletzt im Anspruch an die Handarbeit. Zumal ich kein Kunsthandwerker bin, wurde die manuelle Ausführung, trotz Anlehnung an einen Epochenstil, zur persönlichen Interpretation. Ich kopierte nicht 1:1 einen bestehenden Stil, sondern entdeckte in der Forschung der Formsuche, im Wiederherstellen eines klassischen, bildhauerischen Settings, das endgültige Format. So möchte ich also den Prozess der Formung als forschender begriffen haben. Das Projekt entwickelte sich von der Ausgangslage der Rektor - Büste aus und musste sich in seinem Bezug zur Bildhauerei aufs Neue definieren und sich in der Erfahrung der manuellen Realisation vielen medienpezifischen Fragen unterziehen. Die Phase der Realisierung wurde nicht zur blossen Phase der Ausführung, sondern bot selbst die Grundlage, um sich einerseits in den historischen Anlehnungen, andererseits im zeitgenössischen Kontext zu positionieren.

Zum Schluss bleibt noch die Frage offen, welche eingangs gestellt worden ist. Gibt es einen Weg, wie die Skulptur, als plastisches Element nicht zum dekorativen Objekt verkommt, sondern ein Körper bildet, der politische, gesellschaftliche Relevanz erhalten kann? Mit diesem Begriff Körper ist gemeint, dass es sich um ein greifbares Objekt handelt, welches nicht abstrakt, nicht *minimal* und nicht der performierende Körper ist.

Ich sehe nicht die postmoderne Skulptur eines Carrons oder eines Fischers in dieser Rolle. Ihr Ansatz, den Kunstraum mit der Mimikry der Theaterkulisse auszustatten, behaftet die Skulptur mit Skepsis, bevor sie überhaupt eine Aussage entwickeln kann.

Das Objekt der Pop-Art auch nicht. Schon oft wiederholt lebt sie von der Diffusion von High- und Lowculture. Auch sind es nicht die neomodernistischen Skulpturen, welche dieselbe aus den 50er 60er Jahre nochmals in Hochglanzformat reeditieren (Verweis auf Anselm Reyle).

Ich möchte behaupten, dass ein Forschungsfeld einer neuen Skulptur in der Reinszenierung klassischer Formen liegen könnte. In einer Überarbeitung einer repräsentativen Skulptur, welche den Betrachter in einer positiven Beanspruchung des Mediums affiziert, in diesem Positivismus jedoch Gesellschaftskritik üben kann.

Literaturnachweis

- Balty, Jean Charles, *Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt, Trierer Winckelmannsprogramme, Mainz am Rhein von Zabern, 1993*
- Belting, Hans, *Bild-Anthropologie, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001*
- Belting, Hans, „Repräsentation und Anti-Repräsentation“, In: „*Quel corps?, Eine Frage der Repräsentation*“, (Hrsg.) Hans Belting, Dietmar Kaper, Martin Schultz, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002
- Benjamin, Walter, „*Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*“, In: *Illuminationen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977*
- Bushart, Magdalena / Müller-Hofstede, Ulrike, „*Aktplastik*“, In: *Skulptur und Macht, figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre, (Hrsg.) Rolf Szymanski und Akademie der Künste Berlin, Frölich & Kaufmann, Berlin, 1984*
- Diehl, Paula, „*Körper, Soap Operas und Politik. Die Körperinszenierungen von Collor de Mello und Silvio Berlusconi*“, In: *Macht, Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990, Königshausen und Neumann, (Hrsg.) Brigit Haas, Würzburg, 2005*
- Haden-Guest, Antony, „*Jeff Koons - Anthony Haden-Guest Interview*“, In: *Jeff Koons, (Hrsg) Angelika Muthesius, Benedikt Taschen, Köln, 1992*
- Jencks, Charles, *Was ist Postmoderne?, Verlag für Architektur Artemis, Zürich /München, 1990*
- Kohl, Jeanette, „*Die obere Hälfte*“, In: *Die obere Hälfte, (Hrsg.) Dieter Brunner, Edition Braus im Wachter Verlag, Heidelberg, 2005*
- , „*Talking Heads*“, In: *Kopf/Bild, die Büste im Mittelalter und der frühen Neuzeit, (Hrsg.) J. Kohl und Rebecca Müller, Deutscher Kunstverlag, München /Berlin, 2007*
- Krauss, Rosalind, „*Die Originalität der Avantgarde*“, In: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Verlag der Kunst, Amsterdam, 2000*
- , „*Skulptur im erweiterten Feld*“, In: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Verlag der Kunst, Amsterdam, 2000*
- Mittig, Hans-Ernst, *Über Denkmalkritik, Prestel-Verlag, 1972*
- Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde. Buch 35: Farben. Malerei. Plastik. latein-deutsch, (Hrsg) R. König, Artemis und Winkler Verlag, München/Zürich, 1997, 3. Aufl.*
- Rahn, Dieter, *Die Plastik und die Dinge, Rohnbach GmbH Druck- und Verlagshaus, Freiburg im Br. 1993*
- Zitzlsberger Phillip, „*Die Büste als Porträt*“, In: *Die obere Hälfte, (Hrsg.) Dieter Brunner, Edition Braus im Wachter Verlag, Heidelberg, 2005*

Andere Quellen:

Macho, Thomas, *Das prominente Gesicht. Vom Face-to-Face zum Interface*, <http://www.culture.hu-berlin.de/tm/?node=69>, (8.4.2008, 17:54 Uhr)

Interview Alison Gingeras mit Jeff Koons, <http://www.radiopapese.org/w2d3/v3/view/radiopapese/notizie--1303/index.html?area=7>

Email-Interview des Autors mit Rein Wolfs, 29.4.2007

Bildernachweis

1, 38,

Werner Graf, Zürich, 2008

10, 14, 19, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 33, 34, 35, 36, 37

Pascal Häusermann, Zürich, 2008

39, 40

Pascal Häusermann, Zürich, 2000

2, 4

Aus: Jeanette Kohl und Rebecca Müller (Hrsg.), Kopf/Bild, die Büste im Mittelalter und der frühen Neuzeit, Deutscher Kunstverlag, München /Berlin, 2007

3, 13

Aus: Jan Gerchow (Hrsg.), Ebenbilder, Kopien von Körpern – Modelle des Menschen, Hantja Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2002

5, 6, 9, 15

Aus: Dieter Brunner, (Hrsg.), Die obere Hälfte, Edition Braus im Wachter Verlag, Heidelberg, 2005

8, 12

Aus: Le Musée Rodin, Les Documents d'art, Monaco – Genève, 1947

7

Aus: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Chemnitz_-_Karl_Marx_monument_at_night_%28aka%29.jpg (30.4.2008)

11

Louis Brem, Luzern, 2003

16

Aus: Jean Christophe Ammann, Viola Grunder, (Hrsg.), Katharina Fritsch, Kunsthalle Basel, Institute of Contemporary Arts, London, 1988

17

Aus: Angela Muthesius (Hrsg.), Jeff Koons, Benedikt Taschen, Köln, 1992

18

Aus: Charles Jencks, Was ist Postmoderne?, Verlag für Architektur Artemis, Zürich /München, 1990

20

Aus: Sonntags-Zeitung vom 3. 2.2008

23

Aus: Gundolf Winter, Zwischen Individualität und Idealität : Die Bildnisbüste : Studien zu Thema, Medium, Form und Entwicklungsgeschichte, Stuttgart, Urachhaus, 1985

28, 29

Aus: Rolf Szymanski, (Hrsg.) Skulptur und Macht, figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre, und Akademie der Künste Berlin , Frölich & Kaufmann, Berlin, 1984

43, 45

Aus: Beatrix Ruf, Katya Garcia-Anton, (Hrsg.), Valentin Carron , Verlag JRP Ringier, Zürich, 2006

44

http://www.presenhuber.com/en/artists/CARRON_VALENTIN/works/slideshow_8.1.html (7.5.2008)

46

Urs Fischer, Kir Royal, (Hrsg.) Mirjam Varadinis, Verlag JRP Ringier, Zürich, 2005

Impressum: Diplomarbeit; ©Zürcher Hochschule der Künste;
Zürcher Fachhochschule;
Departement Kunst & Medien; Vertiefung Theorie;
2008

© für die Fotografien: bei den Fotografen

Mentorat: Gabriela Christen, Zürich
Lektorat und Korrektorat; Nuria Soler, Zürich

**Dank an: Ismael Vyslouzil, Nuria Soler, Gabriela Christen, Rolf
Brem, Louis Brem, Peter Fuchs, Ruth Gossweiler**