

musical passage in human building structure from simple building into great architectural (reconstruction)

Bruno Gironcoli

In der Arbeit schüchtern bleiben

3. Februar bis 27. Mai 2018



museum moderner kunst stiftung ludwig wien

mumok

Einführung

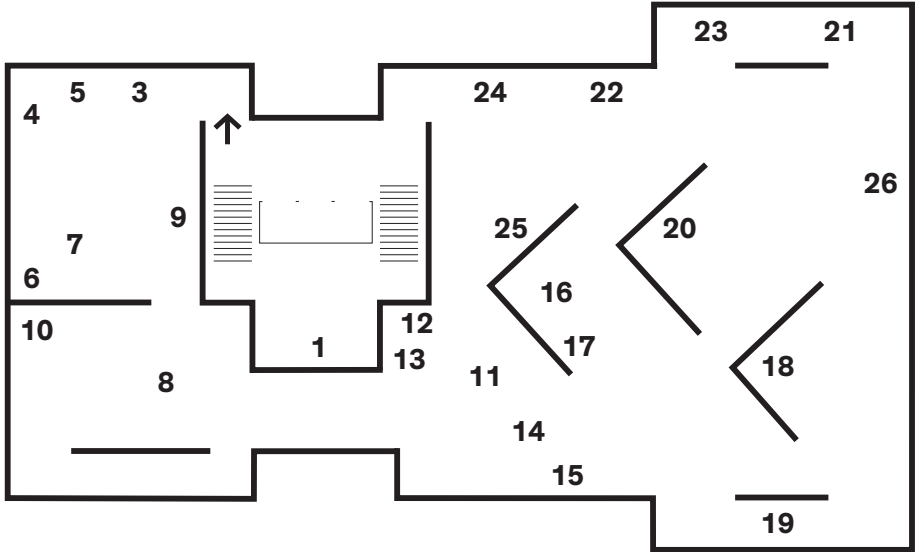
Vor Betreten des Ausstellungsraums sind Sie bereits einigen Werken von Bruno Gironcoli begegnet: An dem weißen Kubus im Foyer des mumok sind reliefartige Objekte *Ohne Titel* (um 1994) **(1)** angebracht, die wie riesige Edelweißblüten aus Metall aussehen. Auch die Skulptur vor der Eingangstür des Museums – *Ohne Titel* (1996) **(2)** – ist über und über mit diesen Blüten besetzt. Ihre Silber- und Goldfärbung lässt sie einerseits kostbar, andererseits wie triviale Dekorationselemente aus einer kitschigen Alpenwerbung erscheinen. Als klischeehaftes Österreichmotiv besetzen sie den weißen Kubus und brechen die Behauptung von Neutralität, die mit der Vorstellung eines idealen Museumsraums traditionell verbunden ist. Auch die Ausstellung beginnt mit einem Blumenmotiv. In Gironcolis früher Tuschezeichnung *Stillleben mit Tuch und Blume* **(3)** recken und strecken sich Pflanzenstängel wie Antennen oder Kabel einem Außen entgegen. In ihrer Exzentrizität scheinen die zu einer künstlichen Natur stilisierten Blumen das skulpturale Werk des Künstlers vorwegzunehmen.

Bruno Gironcoli (geboren 1936 in Villach, gestorben 2010 in Wien) gehört zu den eigenwilligsten Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts. Der ausgebildete Gold-, Silber- und Kupferschmied beginnt seine künstlerische Laufbahn 1957 mit einem Studium der Malerei. Einem breiteren Publikum ist er vor allem durch seine ab Mitte der 1980er-Jahre ausgestellten Großplastiken bekannt, in denen archetypische Figuren und Triviale zu futuristisch anmutenden Gebilden verschmelzen. Diesen monumentalen Setzungen geht eine bildhauerische Entwicklung voraus, im Zuge derer Gironcoli ab den frühen 1960er-Jahren internationale künstlerische Tendenzen rezipiert und zugleich eine radikal eigenständige Perspektive verfolgt. Wie andere Künstlerinnen und Künstler auch sucht er in jenen Jahren nach Ausdrucksformen, die in einer postfaschistischen Konsum- und Wettbewerbsgesellschaft die Frage nach den Möglichkeiten eines selbstbestimmten Handelns aufwerfen. Als Antwort entwirft Gironcoli Modelle und Modellvorstellungen – „im Raum ausgebreitete Fläche[n] von Überlegungen“, so der Künstler, die aus den Bruchstücken entfremdeten Lebens Bausteine für mögliche zukünftige Lebensformen bergen.

Die groß angelegte Retrospektive im mumok stellt erstmals den Maler und Zeichner Gironcoli in den Mittelpunkt. Papierarbeiten von den 1960er- bis in die 1990er-Jahre treten in einen Dialog mit herausragenden Beispielen seiner Drahtplastiken, Polyesterobjekte, Installationen und Monumentalskulpturen. Im Zwiegespräch erschließen sie neue Perspektiven auch auf Gironcolis bildhauerisches Werk.

Ebene

2



2

Gironcolis bildhauerische Praxis ist von einer kontinuierlichen grafischen Produktion begleitet. Von Beginn an sind diese oftmals großformatigen Blätter mehr als bloße Entwürfe für die Bildhauerei. Auf Papier treibt der Künstler seine Ideen vielmehr in Dimensionen, die über die Arbeit am konkreten Material weit hinausgehen. Auf Papier animiert er sein eigenes bildhauerisches Werk: Physikalischer Gesetze enthoben gehen schablonenhafte Figuren, Tiere, Symbole und Apparaturen hypothetische Verbindungen ein, fügen sich zu surrealen Szenen. Gironcolis Papierarbeiten sind buchstäblich „Flächen von Überlegungen“, in denen bildhauerische Möglichkeiten durchgespielt werden, die der Realraum versagt.

In der Konfrontation von grafischem und plastischem Werk zeigt sich, dass Gironcoli seine Konzeption von Bildhauerei – von Dinglichkeit und Materialität – entscheidend auf Papier verhandelt: Er reflektiert dort beispielsweise die Eigenschaften von unterschiedlichen Werkstoffen und Aggregatzuständen oder auch das Verhältnis von gleichen und ungleichen Körpern zueinander sowie zum umgebenden Raum. Schon früh spielen zeichnerische Gesten des Maßnehmens und Erfassens eine Rolle, so etwa in den Akt- und Porträtstudien seiner Frau Christine **(4)**, die Gironcoli unter dem Eindruck des grafischen Werks von Alberto Giacometti anfertigt. Mit dem Werk des schweizer Künstlers war Gironcoli 1960/61 während eines Aufenthalts in Paris in Berührung gekommen, wo er auch die Schriften von Jean-Paul Sartre und Samuel Beckett kennenlernte. Die Studien seiner Frau demonstrieren Gironcolis Bemühen, Kopf und Körper mittels Linien und Schraffuren in eine Art Koordinatensystem einzuschreiben. Er verzichtet hier bewusst auf das Herausarbeiten plastischer Werte, auf das Umschreiben eines Volumens. Das Ganze tritt zugunsten des Eigenlebens der Teile in den Hintergrund. Diese Zeichnungen finden ihre plastische Umsetzung in Drahtobjekten, deren strenge Konzeption und handwerklich perfekte Ausführung den gelernten Goldschmied verraten. *Kopf* (1960–64) **(5)** besteht aus parallel gespannten Drähten in einem Rahmen, der wie ein Bild – aber mit Abstand – vor der Wand hängt. In den Raum gebogene Drähte und Metallteile formen ein nur von der Seite erkennbares Profil. Das lineare Gefüge erfasst die Idee eines Kopfes, ohne sich von irgendeinem Blickpunkt aus zu einer geschlossenen illusionistischen Form zu fügen.

Gironcoli selbst erfährt die Drahtplastiken als eine Sackgasse und entscheidet sich 1963/64 für die entgegengesetzte Strategie: Ausgangspunkt ist nach wie vor die Kopfform, die nun aber in betont geschlossene, stereometrisch einfache Objekte übersetzt wird, die der Künstler abschließend mit Metallfarbe bemalt. Den Umbruch vom linearen zum dreidimensionalen Arbeiten markiert ein *Kopf* **(6)** von 1964, ein Objekt aus gebogener Pappe, bei dem durch eine Querfalte Nasenwurzel und Augenpartie angedeutet werden. Nach ersten Experimenten mit Metall und Pappe entdeckt Gironcoli Polyester für sich – ein dem Plastik verwandtes Material, das den konservativen Werkstoffen der Bildhauerei, Marmor oder Bronze, eine Absage erteilt. Gironcoli war fasziniert von der modernen Konsumwelt, von den Formen und Funktionen der Behältnisse und Verpackungen, die sich in Wiener Kaufhäusern und Diskontläden aufreichten. Wie die Künstler_innen der Pop Art interessierten ihn die Täuschungs- und Verführungsmanöver der Warenwelt: massenproduzierte Dinge, die sich den Anschein von Kostbarkeiten geben – so wie auch Gironcolis Köpfe ihren „Materialwert“ maskieren.

Darüber hinaus lassen die *Köpfe* dieser Jahre in ihrer Einfachheit und Archaik nicht zufällig auch an afrikanische Kunst denken; Gironcoli begann bereits in den 1960er-Jahren, Masken und Figuren aus verschiedensten Gebieten der Subsahara zu sammeln. Später kamen auch asiatisches Porzellan und Schränke hinzu. Er lebte mit seiner Sammlung außereuropäischer Dinge und hat diese bis zu seinem Tod stetig erweitert; er schreckte auch nicht davor zurück, einzelne afrikanische Figuren mit Farbe zu überarbeiten oder diese mit sockelähnlichen Halterungen zu versehen.

Die Skizzenblätter und Zeichnungen, die in Zusammenhang mit den *Köpfen* entstanden, verdeutlichen, wie Gironcoli die Grundform variierte und immer weiterentwickelte. Die Formen werden länglicher und ausdifferenzierter, sie strecken und beugen sich und behaupten trotz ihrer Allgemeinheit so etwas wie Individualität. Wenngleich Gironcoli daran festhielt, seine frühen Polyesterarbeiten als „Köpfe“ zu bezeichnen, entstanden bald Objekte, die auch andere Assoziationen wecken. *Figur, auf einem Punkt stehend (Stimmungsmacher)* (1965–69) **(7)** spielt mit dem Motiv eines Phallus – ein Sujet, das der Künstler immer wieder verwendet. Welche „Stimmung“ ein lebensgroßer Phallus auslöst, sei dem/der Betrachter_in überlassen; Gironcoli stattet seine Skulptur auf jeden Fall mit einer (heute nicht mehr benutzbaren) Kippfunktion aus, macht den Phallus also zum Spielzeug – zum „Stehaufmännchen“.

Auch Vorstellungen von Möbelstücken oder Gefährten schwingen in den Objekten mit. Das keilförmige *Ohne Titel* (1966) **(8)** beispielsweise lässt an einen Kinderwagen denken, eine Form, die uns – in Gironcolis Ausführung – vertraut und fremd zugleich ist. Die Idee von Benutzbarkeit, von einem körperlichen „Dialog mit dem Ding“, war für Gironcoli von zentraler Bedeutung, was insbesondere in den großformatigen Grafiken jener Jahre anschaulich wird. Diese sollten, so der Künstler, „dem Betrachter vermitteln, was ich da tue; sie sind beeinflusst vom Werbeprospekt [...]. Meine Vorstellungen von entfremdeter Weltsicht gebe ich in einfachen bildlichen Darstellungen den Betrachtern als Unterhaltungsangebot. Da zeigen sich Gegenstände wie aus der Dingwelt, doch deren scheinbare Agitation nach außen ist in sich eingelappt, ist impliziert und verdichtet.“ Die Grafik *Entwurf zu einem verwendbaren Gegenstand* (1964) **(9)** zeigt solch ein Ding mit „nach innen gekehrter“ Agitation: In eine Fläche sind eine Reihe von Formen „eingepägt“, die an unterschiedliche Körperteile erinnern – als hätte man es mit der Gussform eines Bausatzes für eine Art Menschen zu tun. Oder liegen die Teile bereits gegossen auf einem Präsentationstisch obenauf? Gironcoli spielt hier bewusst mit Kippeffekten zwischen Raum und (Ober-)Fläche, zwischen konvex und konkav. Links unten stark angeschnitten die Rückenfigur eines Betrachters oder potenziellen Benutzers im blauen Anzug – ein anonymer Vermittler zwischen unserer dreidimensionalen Welt und Gironcolis flächiger Bildwelt. Diese Figur wird uns in den Arbeiten auf Papier immer wieder begegnen.

Verführerische Oberflächen beschäftigen Gironcoli nicht nur in Zusammenhang mit den gold-, silber- und kupferfarbenen gefassten Polyesterobjekten der 1960er-Jahre. Auch in den Arbeiten auf Papier, die möbelähnliche Dinge zeigen – teils ausgeführt, teils unrealisiert –, interessieren ihn dekorative Effekte wie Pinseltupfer und Marmorierungen, gelackte oder glänzende Farbaufträge. Ganz bewusst scheint

er eine abstrakte Malerei, wie sie etwa ein Künstler wie Jackson Pollock praktizierte, ins Kitschig-Dekorative übertreiben zu wollen. Gironcoli knüpft damit aber auch an seine eigenen Anfänge als Maler an: „Ich wollte eigentlich Kunstmaler werden, habe mich jahrelang bemüht [...]. Das alles war eigentlich vergeblich, ich habe am ehesten es zustande gebracht, den sachlichen Teil des Kunstmalers zu erfüllen, das war das Grundieren der Leinwände, da lag eine Kausalität, eine mir verständliche Arbeitsweise vor.“ Gironcolis Faszination für flächige Muster ist von einem Widerspruch geprägt – von dem Wunsch, sich den Verführungskünsten des Dekors hinzugeben, und von einem Horror vor dessen erstickenden Expansionsbestrebungen. Eine Arbeit wie *Keil* (1967) **(10)**, in der silberne Keilformen wie Pfeile auf das üppig marmorierte Türkis treffen, setzt diese Ambivalenz ins Bild.

Ende der 1960er-Jahre beginnt Gironcoli, seine Skulpturen stärker räumlich zu konzipieren. Neben den von nun an entstehenden installativen Anordnungen realisiert er 1968 – aus einer Spielerei mit Biskuitformen und Gips heraus – auch seine erste Ganzkörperfigur: das *Modell in Vitrine* **(11)**, dem Gironcoli nach einem Roman von Samuel Beckett den Beinamen „Murphy“ gibt. Die kleine Plastik zeigt einen abgewinkelten röhrenförmigen Körper, der an eine umgelegte Kopfform denken lässt und auf einer Art Diwan ruht. Ihr zu Füßen liegt ein Element, das eine Blüte, ein Regenschirm oder – noch prosaischer – eine Art Badewannenstöpsel sein könnte; eingeschlossen ist das ganze Gebilde in eine in diesem Fall doppelt verglaste Vitrine (es gibt mehrere Ausführungen der Arbeit). Mit der Referenz auf Becketts Murphy-Figur bezieht Gironcoli sich auf einen Antihelden, für den das Ruhen, das Nichtstun und das Sich-von-der-Welt-Abschließen eine Lebenshaltung darstellen. In Becketts Roman ist Murphys bevorzugte Körperposition, nackt mit sieben Schals an einen Schaukelstuhl gefesselt zu sein. Er beneidet die Patient_innen einer Nervenheilanstalt, in der er als Wärter arbeitet, um ihre „fensterlosen Polsterkammern“. Gironcolis Murphy wiederum ist hinsichtlich Form, Material und Position von dem Mobiliar, das ihn trägt, kaum unterschieden; seine Zelle ist zwar nicht fensterlos, aber der Welt buchstäblich enthoben und gegen ihre Zugriffe gleich doppelt geschützt. Die naheliegende Assoziation mit einem „Glassarg“ greift Gironcoli selbst in mehreren Grafiken auf, in denen er Varianten der Murphy-Form mit dem Märchen *Schneewittchen* in Verbindung bringt. In *Objekt im Glassturz, Länge 240 cm, Schneewittchen* (um 1972) **(12)** sitzt die Glaskastenfigur in einem expressiv verdunkelten Bildgrund, der an die Erde denken lässt, in welche die Zwerge die scheinbar tote Königstochter ob ihrer Schönheit nicht versenken wollten – ihr Sarg stand auf einem Berg (bis der Königsson sie abtransportierte und das vergiftete Apfelstückchen aus Schneewittchens Hals flutschte). Wie das mehrmals ins Leben zurückkehrende Schneewittchen ist die Figur des Murphy ein Wiedergänger in Gironcolis Werk – seine Form taucht in unterschiedlichen Variationen bis ins Spätwerk auf, sowohl in monumentaler Größe in den Skulpturen wie auch als kleines Zitat in den Malereien auf Papier, wie auf der Ebene 0 zu sehen ist. Damit verkörpert Murphy ein Prinzip, das für Gironcolis Werk bestimmend ist – das der immer wieder aufgegriffenen Figuren und Motive, die den Künstler durch das gesamte Werk hindurch begleiten und den jeweiligen Kontexten und Stilen angepasst und eingepasst werden.

Die Wiederholung beschäftigt Gironcoli ab den späten 1960er-Jahren auch noch in einer anderen Form, die sich in der Verwendung von aneinandergeliebten Linienspiegeln als Bildträger widerspiegelt. Auf dem gerasterten Grund von *Entwurf für ein aus vielen gleichen Teilen bestehendes Wiesenobjekt* (1968) **(13)** trifft eine umgelegte Kopfform auf modularartig angeordnete skulpturale Elemente. Der „Regenschirm“, der dem „Murphy“ in *Modell in Vitrine* zu Füßen liegt, ist hier tatsächlich zu einer Art Enzianblüte geworden, die mit phallusähnlichen Elementen in Reihen angeordnet und gelbgrün koloriert als Metallguss vorstellbar wird. Die zusammengefügte Platten deuten an, dass durch Vervielfältigung große – wiesengroße! – Flächen gefüllt werden können. Obenauf krönt der Titel der Arbeit wie ein Logo die Skizze eines der Elemente des Wiesenbausatzes. Offenkundig beschäftigt Gironcoli Ende der 1960er-Jahre das Prinzip der Serie – ein Interesse, das er mit den Künstler_innen der Minimal Art teilt. Anders als diesen geht es ihm allerdings nicht darum, das Narrative auszuschalten („What you see is what you see“, wie der amerikanische Künstler Frank Stella es einmal formulierte); Gironcoli schmiedet ganz im Gegenteil Assoziationsketten.

Ein anschauliches Beispiel dafür ist die Installation *Vielteilige Figur mit weißen Lilien* (1968) **(14)**, die uns auf einer Art Bühne aus Messing sieben schwarze säulenähnliche Figuren präsentiert, die an Schachfiguren oder keramische Isolationskörper von Hochspannungsleitungen denken lassen. Obenauf tragen die Figuren nagelähnliche Aufsätze aus Messing, über die sie mit Kabeln verbunden sind. Ebenfalls auf der Bühne befinden sich ein Phallus auf einem Sockel, eine Kehrrechtschaufel und ein orthopädischer Schuh. Vor dem Messingfeld steht ein Strauß Plastiklilien – Totenblumen, aber auch ein gebräuchliches Mariensymbol. Gironcoli realisiert hier eine serielle Anordnung, die im wahrsten Sinne des Wortes „(auf-)geladen“ ist; nicht nur scheint das Arrangement unter Strom zu stehen, auch stößt es ein ganzes Repertoire an möglichen Assoziationen an. (Religiöse) Rituale, deren Ausführung mit Gefahr, Beschmutzung, möglichen Verletzungen oder gar Tod einhergeht, stehen im Raum; auch Formen von Kommunikation zwischen den Objekten in einer uns unverständlichen Sprache. Der Fülle an möglichen Bedeutungen der oft martialisch anmutenden räumlichen Anordnungen jener Jahre entspricht eine Beredtheit der Materialien: „Schäbige“ Werkstoffe wie Plastik, Gips oder Pressspan treffen auf Bronze, Messing und Aluminium; und stets sind Drähte, Kabel und so weiter im Spiel und deuten unsichtbare Kreisläufe, Kontakt-, aber auch Gefahrenzonen an. Dies rückt Gironcolis Installationen in die Nähe der magischen Dingarrangements eines Joseph Beuys' beziehungsweise – im direkten Umfeld – der ritualistischen Körperaktionen der Wiener Aktionisten.

Gironcolis Interesse an der Elektrizität, die Dinge in Bewegung setzen und miteinander verbinden kann, hat eine nahezu animistische Dimension. Sie wirft die Frage nach der Erscheinungsform des Unsichtbaren oder Körperlosen auf, die sich in den Arbeiten auf Papier beispielsweise in den wiederkehrenden Motiven der Wolke, des Rauchs des Gases manifestiert. Diese „Körper ohne Oberflächen“, die kontinuierlich ihre Form verändern, müssen für den an der Idee der Verpackung

geschulten Bildhauer einen besonderen Reiz entfaltet haben. Sie ließen sich nicht einfach durch strenge Konturen disziplinieren, wie Gironcoli sie in seinen Grafiken so gerne benutzte. In *Die misslungene Zimmerwolke* (1970) **(15)** hängt die Wolke – ganz entgegen der Beschaffenheit des Gasförmigen – nicht nur „schwer“ und „klumpig“ auf dem Blatt, sondern scheint sich auch nicht entscheiden zu können, ob sie fester Körper oder Fläche sein will. Die von links auf sie treffenden Lichtstrahlen deuten eine räumliche Dimension an, während der auf die silberne Form übergreifende Raster des Bildgrundes diese für die Fläche reklamiert. Ein ähnliches Spiel mit zweiter und dritter Dimension lässt sich in der rechten unteren Ecke des Bildes beobachten: Dort zerlegen anonyme Hände ein schablonenartiges Bein und einen flächigen Stuhl in Puzzleteile und Pixel. Der „dreidimensionale“ blaue Sessel hingegen bleibt intakt.

In der Installation *Schuhe* (1970–71) **(16)** lässt Gironcoli den Raster in Form einer hellgrün gekachelten Bodenfläche auf eines seiner Lieblingsobjekte und -motive treffen: den hochhackigen Damenschuh, der im Werk des Künstlers zweifelsohne Fetischcharakter hat. An sechs durch Kabel miteinander verbundenen „Schienen“, die das Bodenfeld begrenzen, sind zwei „Schaukästen“ und die Damenschuhe (mit fühlertartigen Auswüchsen) angebracht. Im Inneren des Feldes befinden sich eine Art Gestell mit Vorhängen und diverse Putzgeräte. Vor dem Hintergrund verwandter Papierarbeiten mit sprechenden Titeln wie *Gib es in einen leeren Raum ... und mache deine Erscheinung* (um 1970) **(17)**, in denen die Schienen eindeutig unter Strom stehen, gespensterhafte Körper umhergeistern oder eine Truhe mit der Aufschrift „Costumes“ (Kostüme) auf eine Maskerade anspielt, werden die Grenzen zwischen Leben und Tod, Ding und Subjekt einmal mehr unklar. Es scheint, als habe der Künstler seine Leidenschaft für afrikanische Masken in ein künstlerisches Prinzip verwandelt, mit dem sich auch die Obsessionen und Abgründe der westlichen Gesellschaft verunheimlichen lassen.

In Zusammenhang mit Rauminstallationen wie *Schuhe* oder auch *Große Messingfigur* (1970–71) **(18)**, die einmal mehr die Idee eines martialischen „Handlungsraumes“ vorführt – dieses Mal um die Assoziation des Turnens, der sportlichen Disziplinierung des Körpers erweitert –, entwickelt Gironcoli das Format einer zeichnerischen Bühne, die er bis weit in die 1970er-Jahre bespielt. In diesen oft schlicht *Entwurf* betitelten Blättern tauchen Referenzen auf die eigene bildhauerische Praxis, diverses Mobiliar, Gebrauchsgegenstände, elektrisches Gerät, erklärende Legenden und so weiter auf – Elemente, die uns bereits vertraut sind. Neu ist ein menschlicher Protagonist, ein zumeist kauender Mann in Rückansicht, im konfektionierten blauen Anzug, der aber auch als Silhouette oder überhaupt nur als Anzug auftreten kann. Manchmal steht der Mann unter Strom, an anderer Stelle trägt er hochhackige Damenschuhe. Hier und da erscheint er in mehrfacher, teils spiegelbildlicher Ausführung oder hat einen stehenden Doppelgänger. Gironcoli nennt diese Figur den Lehrling oder Robert, beizeiten auch Murphy. Ebenfalls zum Ensemble der Bühne gehören mumienhaft Bandagierte, Hunde, die kopulierend aneinandergesperrt sind, und hockende Paviane, die gelegentlich unmotiviert ihren erigierten Penis zeigen.

Diese bühnenhaften Settings haben eine unmissverständlich existenzielle Dimension, die sowohl das exemplarische Individuum Gironcoli als auch die Zeit, die es formte, reflektiert: Hakenkreuze, Davidsterne, Sensen, Panzer und andere Todesverweise rufen eine Kindheit im Krieg wach und gemahnen an Verdrängtes, das der Aufarbeitung harrt. Elektrifizierte Toiletten und Federkerne zeichnen einen Alltag, in dem die „Annehmlichkeiten“ sich zunehmend zu unseren Ungunsten verselbstständigenden. Die Hunde und Affen als Assistenz- und Stellvertreterfiguren des Menschen stehen für eine Kreatürlichkeit und Triebhaftigkeit, für die in der „zivilisierten“ Welt kein Platz mehr ist. Diesen existenziellen Themen eingewoben sind künstlerische Fragen, die Gironcoli Zeit seines Lebens beschäftigten: Der Lehrling alias Robert alias Murphy beispielsweise wird in der Wiederholung eindeutig als Schablone erkennbar – als mithilfe von Transparentpapierpausen übertragene Figur, die wie die Gebrauchsgegenstände, die ihn umgeben, „in Serie“ produziert ist. Als solche lässt er an die Gussformen denken, die in Gironcolis Bildhauerei von den frühen „Köpfen“ bis zu den späten Monumentalplastiken zum Einsatz kommen. Die Affen – denen in der Ausstellung ein eigenes Kabinett gewidmet ist **(19)**, das zeigt, wie Gironcoli ganze Kompositionen variierend wiederholt – „öffnen“ den Menschen und die Disziplinargesellschaft nach, womit wir wieder bei Imitation und Maskerade wären. Gironcolis Schaubühnen führen eine Welt vor, in der Schablonen ein absurdes Theaterstück zur Aufführung bringen – will der Mensch sich behaupten, muss auch er unter einem Vorwand auf- und abtreten.

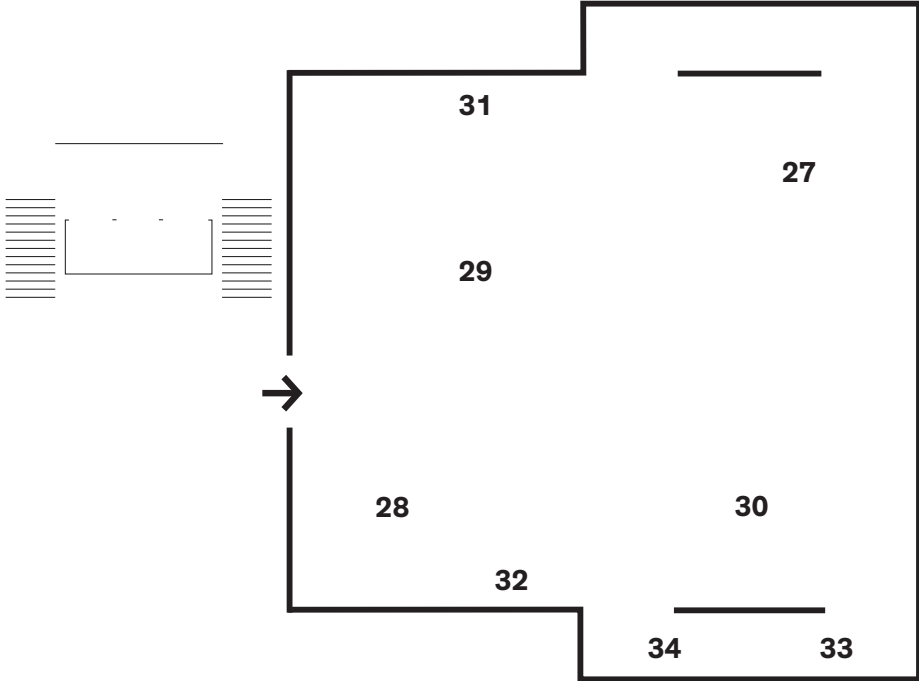
Der wohl düstersten Form der „Maske“ widmet sich Gironcoli mit dem Totenkopf, einem Motiv, das in der mehrfach veränderten Installation *Säule mit Totenkopf* (1970/1974/1981) **(20)**, aber auch in einer Reihe von Arbeiten auf Papier auftaucht – oftmals in Verbindung mit dem Hakenkreuz. Die Kombination von Säule und Totenkopf entsprang einer Assoziation des Künstlers beim Herstellungsprozess der Säule, deren „fehlerhafte“ Form ihn „plötzlich das Rückgrat zu einem Skelett“ habe sehen lassen, „das so zersetzt und zerstört war und auch so Gipsflüsse hatte, als ob Blut rinnen würde oder eine Paste, die wie geronnenes Blut ist“. Neben einer Tischkonstruktion mit einem „messerscharfen“ Stück Glas sowie drei Schüsseln sind, in einer Kiste aufbewahrt, fünf sich verjüngende und an den Enden gebogene Messingröhren Teil der Installation. In diversen Arbeiten auf Papier sind sie als Penisverlängerungen oder „Saugröhrchen“ ausgewiesen; im Rahmen dieses ritualistischen Settings suggerieren sie einen Austausch von Flüssigkeit. Gironcolis Verwendung des Hakenkreuzes in Verbindung mit dem Totenschädel lässt an die dem Künstler wohlbekannte Faschismusanalyse von Max Horkheimer denken, der den Faschismus als ein System beschreibt, welches das Individuum „Schlimmeres fürchten lehrt als den Tod“. Gleichzeitig scheinen Gironcolis Gewalt- und Folterszenarien allgemeinere gesellschaftliche Zusammenhänge zu meinen, wenn er selbst von der „fortschreitenden totalen Verwahrung und Verwaltung und der dadurch auftretenden veränderten Erlebnisqualität“ spricht, von „einer Zerstörung durch fremde Rationalität“.

Die ab 1970 entstehenden, an Kreuzigungsdarstellungen erinnernden Grafiken mit Kreaturen auf streckbankähnlichen Podesten scheinen solch eine Zerstörung durch fremde Rationalität ins Bild zu setzen. Die Körper dieser Kreaturen sind in einer Metamorphose zwischen menschlicher Gestalt, formbarer Masse und totaler Abstraktion gefangen, die sie durch eine Vielzahl von Spiegeln zu betrachten verurteilt sind. Löffel, Schalen und Ausflüsse deuten einen Prozess der Verflüssigung an, wie er etwa Metallgussverfahren auszeichnet – und in *Entwurf* (1975) **(21)** durch den gestischen Auftrag von Silberfarbe malerisch umgesetzt ist. Schnabelmasken (*Entwurf*, 1975) **(22)** und die Zeichnung eines „Diabehälters“ (*Entwurf*, 1974) **(23)** wiederum deuten den Kontext einer Aufführung oder Inszenierung an. Diese explizit theatrale Dimension der (Selbst-)Beobachtung zeichnet auch eine Reihe von zeitgleich entstehenden Arbeiten aus, in denen Gironcoli Figuren in ringähnlichen Settings aufeinandertreffen lässt. Kameraähnliche Aufsätze und der Vermerk „Film“ *Entwurf*, (1970/75) **(24)** erinnern an die tragbaren Wahrnehmungsapparaturen des österreichischen Künstlers Walter Pichler (etwa *TV-Helm (Tragbares Wohnzimmer)*, 1967), der wie Gironcoli zum Umfeld der Wiener Galerie nächst St. Stephan gehörte. Die zoomorphen Masken knüpfen aber auch an Gironcolis ethnografische Interessen an und rufen altägyptische Darstellungen wach, etwa des Gelehrtengottes Thot, der häufig mit einem langschnäbeligen Ibis Kopf dargestellt wurde (und bisweilen auch als Pavian).

Das Kultische dieser Arbeiten manifestiert sich Mitte der 1970er-Jahre auch in einer neuen Generation von Skulpturen, wie *Ohne Titel* (1975-76) **(25)** – auch „Gelbe Madonna“ genannt – exemplarisch zeigt. Anstelle flächiger Arrangements aus unterschiedlichen Materialien entstehen nun altarähnliche Aufbauten, deren Bestandteile Gironcoli mit einer einheitlichen Farbschicht versieht. Befremdliches Element dieses „Madonnenaltars“ sind zwei Klomuscheln oder Bidets mit Abflussrinnen, auf denen stilisierte Kornähren montiert sind. Zwischen den Klomuscheln befindet sich ein geschwungener „Arm“ mit einer Messingspitze, an der ein Netzstecker angebracht ist. Dessen Gegenstück findet sich in einem mandelförmigen Behältnis, das an ein Weihwasserbecken denken lässt; neben dem Behältnis steht ein Besen, mit dem etwaiger Schmutz prompt beseitigt werden kann. Gironcolis Altar wurde offenkundig nicht gebaut, um der lustfeindlichen Vorstellung der unbefleckten Empfängnis zu huldigen – und er führte 1978 auch dazu, dass eine Ausstellung seiner Arbeiten in Innsbruck aus Angst vor „katholischen Rollkommandos“ vorzeitig geschlossen wurde. Indem sich Gironcoli des Formenvokabulars kitschiger Devotionalien bedient, thematisiert er vielmehr den Surrogatcharakter christlicher Heilslehre und problematisiert ihre Ideologie der Reinheit. (Auf dem der Skulptur vorausgehenden *Entwurf* (1973) **(26)** versieht er die Kontur einer lebensgroßen, ins Bild fassenden Hand mit dem Vermerk „Umrisszeichnung einer Dreckspfote“.)

Ebene

0



Der Antritt der Nachfolge von Fritz Wotruba als Professor und Leiter der Meisterschule für Bildhauerei der Akademie der bildenden Künste Wien 1977 und die damit einhergehenden erweiterten Atelierräumlichkeiten bewirken auch eine Neudimensionierung von Gironcolis künstlerischem Werk. Nach einigen Jahren des eher zurückgezogenen Arbeitens tritt er Mitte der 1980er-Jahre mit monumentalen Plastiken an die Öffentlichkeit, von denen die meisten zuerst in Polyester ausgeführt und in Folge – wenn möglich – auch als Metallgüsse realisiert werden. In diesen Skulpturen verbindet Gironcoli sein frühes Interesse an metallisch gefassten, typisierten Körpern mit seinem etwas späteren an der spannungsreichen Verbindung heterogener Elemente. Der martialische Charakter jedoch, der insbesondere seine Installationen bestimmt, tritt in den Hintergrund und wird von einem organischen Gesamterscheinungsbild abgelöst. Nichtsdestotrotz sind auch die Monumentalplastiken von räumlicher „Spannung“ gekennzeichnet: Betrachtet man die drei ausgestellten Beispiele, so balancieren sie alle auf vergleichsweise zierlichen Füßchen, als wären sie gerade gelandet oder könnten jeden Moment abheben – als würde das Gesetz der Schwerkraft nur bedingt für sie gelten. Das Interesse an der Balance, das bereits das frühe „Stehaufmännchen“ *Figur auf einem Punkt stehend* (1965–69) demonstriert, ist auch hier kennzeichnend, wobei die Kippbewegungen, das Spiel mit Symmetrie und Asymmetrie, mit Positiv- und Negativformen, Fülle und Leere in den späten Skulpturen ungleich komplexer angelegt sind.

Trotz aller offenkundiger Unterschiede begegnet uns in Gironcolis späten Arbeiten tatsächlich eine Vielzahl vertrauter Elemente: Die Figur des Murphy residiert nach wie vor der Wirklichkeit enthoben, in *Figur mit ovalförmigen Hängeteilen* (1984–90) **(27)** allerdings getragen und gestützt von fließend ineinander übergehenden vegetabilen Elementen, von Kokon-, Blatt- und Dornenformen sowie schneckenförmigen Fortsätzen, die Gewicht entweder „ballen“ oder elegant an den Raum abgeben. Knapp 20 Jahre nach seiner zufälligen „Geburt“ aus profanen Biskuitformen scheint Murphy endlich bereit, eine Prozession zu seinen Ehren anzuführen. Das Gegenmodell zur expansiven Raumeroberung bleibt ebenfalls Teil von Gironcolis Vokabular: In *Hutnadel I* und *Hutnadel II* (1989–91) **(28)** thronen Murphy-Figuren einmal mehr in Vitrinen, sind den mächtigen Raumschachteln wie Preziosen – oder gefährliche Geschosse – eingeschlossen. Der silberne Murphy scheint mit seinen Schneckenfühlern die Dimensionen seiner Behausung auszuloten; der goldene wuchert darin als pflanzliches Ornament. Am Beispiel der Vitrinen zeigt sich Gironcolis Spiel mit Wachstum und Stillstand, Expansion und Kontraktion besonders deutlich: Von den Glasfronten in alle Richtungen gebremst, werden die Figurationen zu flächigen Ornamenten – zu gerahmten Bildern.

Ein häufiges Motiv der späten Arbeiten, das im Frühwerk nur vereinzelt auftaucht, ist die embryonale Gestalt eines Menschen, eines „Ungeborenen“, wie Gironcoli seine Ausstellung im MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst in Wien 1997 betitelte. Dieses Ungeborene findet sich in *Ohne Titel* (1997) **(29)** in vielfacher Ausführung auf einer Art Karussell oder Kreisbahn, wobei die als weiblich charakterisierten Wesen liegend, mit ausgebreiteten Armen und geschlossenen Augen

gezeigt werden, während das einzige männliche Ungeborene in aufrechter Position und mit geöffneten (wenngleich blinden) Augen auf einer Mundharmonika spielt. Man könnte darin eine Anspielung auf Gironcolis Aussage, dass er in seiner Bildhauerei auf der Suche nach einem „Klang“ gewesen sei, vermuten (oder auch eine Referenz auf die hypnotische Wirkung des *Rattenfängers von Hameln* (wie wir wissen, war Gironcoli Märchen- und Sagenstoffen nicht abgeneigt.) In jedem Fall ist dieses Ungeborene eine ambivalente Gestalt, die die Doppelqualität von Wachstum und Stillstand, Organik und Organisiertem verkörpert, die Gironcolis späte Skulpturen allgemein auszeichnet. Mit maskenhaftem Antlitz und blicklosen Augen positioniert sie der Künstler zwischen sinnlicher Körperlichkeit und toter Dinglichkeit; er gibt ihr eindeutig menschliche Züge, verweigert ihr jedoch jede Individualität.

Ohne Titel (1999) **(30)** ist in ihrer Kompaktheit wohl eine der komplexesten Skulpturen des Künstlers – trotz ihrer vergleichsweise geschlossenen, gar „flachen“ Form ergeben sich je nach Betrachter_innenstandpunkt völlig unterschiedliche Eindrücke. Erscheint sie „von vorne“ fast wie eine Art vierbeiniges Tier, das auf einem Gefährt mit hakenähnlichen Auswüchsen aufsitzt, so vermeinen wir auf einer Seite das Profil eines Gesichts sowie einen Maskenaufsatz zu erkennen. Die tragende Konstruktion wiederum erinnert an barocke Möbelstücke oder – einmal mehr – an eine Sänfte. Dieses verflüssigende Akkulieren und Schichten von Formen, die uns – nicht zuletzt aus Gironcolis eigenem Werk – vertraut sind, ist symptomatisch auch für seine Arbeiten auf Papier, die wie seine Bildhauerei in jenen Jahren einem Wandel unterliegen. Gironcoli arbeitet ab den 1980er-Jahren fast ausschließlich in großen Formaten und bedient sich eines deutlich „malerischen“ Vokabulars: Kräftige Farben wie Pink, Violett oder Gelb setzen sich über grafische Begrenzungen hinweg und entwickeln ein expressives Eigenleben.

Doch gibt es auch hier klare Verbindungslinien sowohl zu den frühen Grafiken wie auch zwischen Grafik und Bildhauerei. Die kauernde Rückenfigur beispielsweise taucht allorts auf, allerdings scheint sie mit dem Künstler gealtert, fülliger geworden zu sein. Auch die Bandagen, die Hunde, die Affen, die Silhouetten von Kleidungsstücken, die Federkerne, Toiletten, Sensen und Ähren, das Essbesteck und die Kämmen sowie viele andere vertraute Dinge begegnen uns wieder. Das Puzzle und der Raster, alte und neue skulpturale Formen haben ebenfalls zitathafte Auftritte. Teils übernimmt Gironcoli ganze Kompositionen früherer Blätter in einem Modus der Wiederholung. Den Skulpturen vergleichbar kommt es in den späten Grafiken zu einer Verdichtung und Verquickung der Motive und bildnerischen Mittel. Gironcoli „baut“ seine Bilder in einem mehrstufigen Prozess, in dem in Tusche angelegte grafische Ebenen von Gouache, Tempera und Metallpulverfarben zugedeckt und/oder akzentuiert werden **(31)**. Dabei kommen die malerischen Mittel auf derart verschwenderische Weise zum Einsatz, dass sich plastische Oberflächeneffekte ergeben und insbesondere im Falle der Metallfarben ein teils fast flüssiges oder nasses Erscheinungsbild. Häufig führt dieses „Anhäufen“ der Mittel dazu, dass sich der papierne Träger formt und Wellen wirft, weil er diesen vielen Schichten nicht standhalten kann.


Den Wachstums- und Fortpflanzungsmetaphern in den Skulpturen entsprechen die immer wiederkehrenden kopulierenden Hunde, aber auch Vasenformen **(32)**, von denen sich menschliche Figuren wie von Inkubatoren abspalten. Die vertrauten Motive haben sich aus den mechanischen Verkettungen der Raumbühnen gelöst und scheinen sich nun organisch verbinden zu können. Die malerische Geste, die Gironcoli in den frühen Arbeiten tendenziell mit Form- und Kontrollverlust assoziiert (die Wolken, der Rauch, das Gas) oder als Index eines Fehlers einsetzt (in Form von Durchstreichungen), dient in den späten Bildern als Vehikel dieser neuen Verbindungsmöglichkeiten. Die „Attacke“ auf die Integrität der Form ist hier nicht Bedrohung, sondern gesuchte Auflösungserscheinung. Darin manifestiert sich ein grundsätzlich verändertes Verhältnis des Künstlers zum Bildraum: Eine Sequenz von Grafiken **(33)**, die kopulierende Hunde und Scheibenformen wie Puzzleteile übereinanderschichtet, aufeinanderstapelt oder sonst wie miteinander verknüpft – oft unter Aufsicht der Rückenfigur – scheint ähnliche Balanceakte, Expansionen und Kontraktionen zu erproben wie die Skulpturen, bedient sich dabei jedoch ausschließlich der Oberfläche des Blattes als Bühne. In verwandten Arbeiten entdecken wir einen handgezeichneten Raster **(34)**, der allerdings keine organisierende und positionsbestimmende Funktion mehr hat, sondern in seiner Wirkung vielmehr von den amorphen Formen begrenzt scheint, denen er aufsitzt.

Gironcoli selbst hat sich zu diesem veränderten Raumverständnis wie folgt geäußert: „So wie ich das selbst beobachte, wandelt sich in dieser grafischen Arbeit mein Begriff über den Verismus, das realistische Darstellen. Wenn ich am Beginn [...] versucht habe, Raumdarstellungen in einer Weise zu treffen, die vergleichbar [ist] dem fotografischen Raumempfinden – also nicht der Abbildungsart des Fotografischen, sondern dem Raumempfinden, ich glaube, euklidischer Raum nennt sich der –, in dieser Weise den perspektivischen Raum, den realistischen Raum, zu treffen, so beobachte ich jetzt, dass in der Menschendarstellung, in der Raumdarstellung eine Unordnung entsteht im Verhältnis zu diesem vorgenannten Raumempfinden. Dass einerseits der Raum von mir manipuliert sich ausdehnt, einzieht, und die Menschendarstellung in diesem Raum von Versuchen des veristischen Abgebildete-Seins zu eher grotesken Darstellungsformen greift, um die Wirklichkeit, so wie ich sie heute empfinde, besser in den Griff zu bekommen. Das Groteske, Übersteigerte erscheint mir heute näher meinem Wirklichkeitsempfinden denn eine normale, einfache Darstellung.“

Eine repräsentative Auswahl der Monumentalplastiken Bruno Gironcolis ist ganzjährig im Gironcoli-Kristall des STRABAG Hauses in der Wiener Donau-City zu sehen, begleitet von drei Metallgüssen im Außenraum. Nähere Informationen unter www.strabag-kunstforum.at.

Impressum

mumok

MuseumsQuartier 
Museumsplatz 1, A-1070 Wien
T +43 1 52500
info@mumok.at, www.mumok.at

Generaldirektorin: Karola Kraus
Wirtschaftliche Geschäftsführerin:
Cornelia Lamprechter

Ausstellung

Bruno Gironcoli
In der Arbeit schüchtern bleiben

3. Februar – 27. Mai 2018

Kuratorin: Manuela Ammer
Ausstellungspraktikum: Larissa Agel
Ausstellungsmanagement:
Claudia Dohr, Ulrike Kucher
Restauratorische Betreuung:
Karin Steiner
Ausstellungsaufbau: Olli Aigner,
Wolfgang Moser, Andreas Petz,
museum standards
Presse: Katja Kulidzhanova,
Katharina Murschetz, Paula Thomaka,
Barbara Wagner
Marketing: Maria Fillafer, Anna Lischka,
Leonhard Oberzaucher
Sponsoring, Fundraising und
Veranstaltungen: Pia Draskovitz,
Valerian Moucka, Katharina Radmacher,
Cornelia Stellwag-Carion, Lovis Zimmer
Kunstvermittlung: Maria Bucher,
Julia Draxler, Claudia Ehgartner,
Stefanie Fischer, Astrid Frieser,
Stefanie Gersch, Beate Hartmann,
Maria Huber, Ivan Jurica, Elisabeth
Leitner, Mikki Muhr, Stefan Müller,
Patrick Puls, Christine Schelle,
Wolfgang Schneider, Jörg Wolfert

Begleitheft

Herausgegeben von der
Kunstvermittlung mumok,
Jörg Wolfert
Text: Manuela Ammer
Lektorat: Eva Kühn
Grafische Gestaltung: Olaf Osten
Umschlag: Bruno Gironcoli,
Die mißlungene Zimmerwolke, 1970
© BRUNO GIRONCOLI WERK
VERWALTUNG GMBH / ESTATE BRUNO
GIRONCOLI / GESCHÄFTSFÜHRERIN
CHRISTINE GIRONCOLI

© mumok 2018



ZIMMER
DIE MISZLUNGENE SCHWERE KLUMPIGE WOLKE

